







KAHRAMANMARAŞ
BÜYÜKŞEHİR
BELEDİYESİ

KÜLTÜR
YAYINLARI

E DE
Bİ YAT

Kahramanmaraş
Büyükşehir Belediyesi



**İmtiyaz Sahibi**

Büyükşehir Belediyesi Adına
Hayrettin Güngör

Genel Yayın Yönetmeni

Duran Doğan

Genel Yayın Koordinatörü

Mesut Serdar

Kahramanmaraş
Büyükşehir Belediyesi
Kültür Yayınları Serisi: 136

Editör

Rıdvan Tulum

Teknik Hazırlık

Ali Şenocak
Zana Öngenç
Rumeysa Kablan

Son Okuma

Eray Sarıçam

Mizanpaj

Şeyda Nur Yıldırım

Kapak Tasarım

Mustafa Özdemir

AKBABA İLETİŞİM MATBAA BASIM YAYIN
TANITIM EĞİTİM DANIŞMANLIK VE ANKET
HİZMETLERİ

Adres: Şazibey Mah. 2.Soka. Hisar Apt.No:10/A
Onikişubat /K.MARAŞ
Tel: 0344 235 40 02 - 0532 517 62 24
akbabaitisim46@hotmail.com

Baskı

Kalkan Matbaa
Sertifika No: 49187

İletişim Adresi

Kültür Spor ve Turizm
Daire Başkanlığı
Kayabaşı Mah. Vakıf Tarla Cad. Köker Konağı
No: 6
Dulkadiroğlu / Kahramanmaraş
Telefon: 0 (344) 225 24 15-16

Baskı Tarihi

Kasım 2022

ISBN 978-605-71898-5-1

Bu eser, Kahramanmaraş Büyükşehir Belediyesi'nin bir kültür hizmetidir.





KIRKBİRİNCİ SAAT

SEZAI KARAKOÇ KOLOKYUMU

26-27 Kasım 2022

Necip Fazıl Kısakürek Kültür Merkezi





** Bu Kitap; Ahmet Murat, Saadettin Acar ve Yusuf Genç'in düzenleme heyetini oluşturduğu, 26-27 Kasım 2022 tarihinde Kahramanmaraş'ta yapılan, iki gün süren ve altı oturumdan oluşan "Kırbirinci Saat Sezai Karakoç Kolokyumu"nda sunulan tebliğlerin bildirileridir.*





-Bildiriler-





KIRKBİRİNCİ SAAT

KO LOK YUM







GERÇEĞİN YERİ YA DA BÜYÜK BİR ŞAİRİN ARDINDAN

“Bazı isimler, varlıklarıyla mensup oldukları milletlerini şereflendirirler” demişti İhsan Fazlıoğlu. Sezai Karakoç da varlığıyla mensubu olduğu milletini şereflendiren, düşünmeye, anlamaya ve dünyaya karşı tavır almaya yönelten büyük bir şair.

Sezai Karakoç, büyük şiir geleneğimizin son büyük isimlerinden. Hem kendi kuşağını hem de kendinden sonra gelen kuşakları etkileyen Karakoç, ne şanslı ki yaşarken “hakki” teslim edilmiş, etki alanına sahip olmuş, dizeleri her yaştan insanın zihninin bir köşesine yerleşmiş...

Bir dizenin, bir şiirin toplumun önemli bir kesimi tarafından bilinmesi, öyle gelişigüzel şekilde açıklanacak bir şey değildir. Bu durum, toplumun adres defteridir. İpucudur. Özellikle modern zamanlarda “söz fazlalığı”nın olduğu böylesi bir dönemde şiirleri okullarda, meclislerde, arkadaşlar arasında dolaşıma giren bir şairin etkisi düşündüğümüzden de fazladır.

Sezai Karakoç’u en son Fahri Hemşerilik Beratı’nı takdim ederken görmüştüm, onunla karşılaşmak, onun davasına ve dünyaya dair duyduğu heyecanla karşılaşmak tabiri caizse büyüleyiciydi.





16 Kasım 2021 tarihinde kaybettiğimiz bu büyük şairin ardından pek çok söz söylendi, pek çok oturum, pek çok konferans düzenlendi. Biz de Kahramanmaraş Büyükşehir Belediyesi olarak, 26-27 Kasım tarihlerinde Kırkbirinci Saat Sezai Karakoç Kolokyumu'nu düzenledik. Bu kolokyumun odak noktası, Sezai Karakoç'un sanatı ve sanatının diğer disiplinlerle olan ilişkiydi. Düzenlediğimiz bu kolokyumda Türkiye'nin önemli yazar ve şairleri Sezai Karakoç'un diğer sanat türleri ve bilhassa şiiri üzerine bildirimlerini sundular.

Bu bildirimlerden hareketle oluşturulan bu kitap, umuyorum ki bu büyük şair ile ilgili yeni şeyleri ve yeni sözleri bir araya getirmiş olsun.

Son olarak bu kolokyum serisinin önümüzdeki yıllarda da devam edeceğini söylemek isterim. Çünkü, söz her zaman hayattadır ve devam etmelidir.

Hayrettin GÜNGÖR

Büyükşehir Belediye Başkanı





İçindekiler

MODERN ŞİİRDE SEZÂİ KARAKOÇ'UN YERİ

Eros'tan Agape'ye Sezai Karakoç ve İkinci Yeni Şairlerinin Aşk Anlayışı BAHTİYAR ASLAN	17
Şairin Kendini İnşa Etmesine Yakın Tarihten Bir Örnek Sezai Karakoç Modern Türk Şiirindeki Etkili Konumunu Nasıl Belirledi? HAYRİYE ÜNAL	33
Sezai Karakoç Şiirinin Ateşten Modernlik Parantezi ÖMER ERDEM	49

ŞİİR SANATI VE SEZÂİ KARAKOÇ

Sezai Karakoç: Şiirle Fikrin Son Büyük Terkibi D. MEHMET DOĞAN	61
Edebiyat Tarihçiliği Bağlamında Sezai Karakoç MESUT KOÇAK	69
Bir Ontolojik Zorunluluk: Sezai Karakoç'un II. Yeni Savaşı ZAFER ACAR	87

SEZÂİ KARAKOÇ VE KURMACA

Hikâyeden Murad Edilen; Şiirin Sızdığı; Anlama Dair GÜRÂY SÜNGÜ	113
Kelimeler İmgeyi Söze Dökerken: Sezai Karakoç Şiirinde Resim, Heykel, Sinema ve Mimariye Genel Bir Bakış TURGAY ANAR	125
Sezai Karakoç'un Piyeslerine Yansıyan Felsefî ve Toplumsal Meseleler YUNUS EMRE ÖZSARAY	139





İçindekiler

MİMARİ VE SEZÂİ KARAKOÇ

Sezai Karakoç'ta Şehir ve Medeniyet Düşüncesi
FİKRİ KULA 165

Sezai Karakoç'un Şehirleri ve İstanbul
RIDVAN CANIM 185

SEZÂİ KARAKOÇ VE ESTETİK

Sezai Karakoç'ta Sanat Eserinin Oluşumu
HABİP TÜRKER 199

Yaşamöyküsü ve Estetik İfade: Sezai Karakoç'un Monografileri
MUHAMMED HÜKÜM209

Diriliş Düşüncesinde ve Şiirinde Tasavvuf: Ayinler Örneği
RÜSTEM KELEŞ 223

SEZÂİ KARAKOÇ: GÖRSEL VE İŞİTSEL SANATLAR

Sezai Karakoç'tan Film Sanatının Metafizğine Dair
İlhamlar, Yaklaşımlar
ENVER GÜLŞEN249

Sezai Karakoç ve Görsel Düşünme
HAKAN ŞARKDEMİR263

Sezai Karakoç Şiirinde Geleneğin Biçimsel Bir
Tezahürü Olarak Ses Tasarrufları
YILMAZ DAŞCIOĞLU277







1. OTURUM

MODERN ŐİRDE SEZAI KARAKOÇ'UN YERİ

Oturum Başkanı
Ahmet Murat

Konuşmacılar
Bahtiyar Aslan
Hayriye Ünal
Ömer Erdem







KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

EROS'TAN AGAPE'YE SEZÂİ KARAKOÇ VE İKİNCİ YENİ ŞAİRLERİNİN AŞK ANLAYIŞI

Bahtiyar Aslan

Doç. Dr.
Bandırma Onyedli Eylül Üniversitesi

Özet:

Sezai Karakoç, İkinci Yeni şairleriyle bir arada anılmakla beraber özellikle dünya görüşü, medeniyet, din, ahlâk ve kültür gibi bazı temel konu ve kavramlarda onlardan ayrılır. Şüphesiz bu konu ve kavramlardaki ayrılık bu konu ve kavramların alt kategorilerinde de kendini gösterecektir. Karakoç'un aynı akım içinde anıldığı diğer şairlerden ve çağdaşlarından farkını belirlemek dolayısıyla şair hakkında hakiki hükümlere ulaşmak için artık dikkatlerimizi bu alt kategorilere yoğunlaştırmamız gerektiğini düşünüyorum. Onun özellikle ilk dönem şiirlerinde başat unsur gibi görünse de aşk, şairin dünya görüşünün ve medeniyet anlayışının içinde bir alt kategori niteliğine sahiptir. Bunu söylerken tam olarak onun aşk anlayışını, benimsediği/içinde yetiştiği dünya görüşü ve medeniyet anlayışının belirlediğini söylemek istiyorum. Bu çalışmamızda Sezai Karakoç'un *Monna Rosa* ve İkinci Yeni şairlerinden Cemal Süreya'nın *Üvercinka* şiirini merkeze alarak Karakoç'un aşk anlayışının farklarını belirlemeye çalışacağım.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

Teorik Çerçeve:

Aşk; felsefe, psikoloji, psikiyatri, biyoloji, tıp, nöroloji gibi birçok bilim dalının ilgilendiği bir olgudur. Öznел bir olgu olmasına rağmen zengin içeriği, çağrışımları ve kaçınılmazlığı dolayısıyla bilimsel ve felsefi çalışmaların ilgisini çekmiş, bir takım nesnel bulgu ve hükümlerle belli bir izaha kavuşturulmaya çalışılmıştır. Şüphesiz aşkın içeriğinin zenginliği onun özgünlüğünden kaynaklanmaktadır. Yaşanan her aşk, kavramın içeriğine katkıda bulunmaya adaydır çünkü. Belki de böyle oluşu sebebiyle felsefeciler onu tarif etmeye değil değerlendirmeye daha çok çaba harcamışlardır. Ancak öznelliğin de her konuda olduğu gibi aşk konusunda da belli bir sınırı vardır. Aşkın biçimini, belki de içeriğini, belli oranda da olsa kültürler, medeniyetler belirleyebilmektedir. Aşk bir ruhsal faaliyetse ve medeniyetler ya da kültürler bir ruhsal eğitim gerçekleştiriyorsa, biçim ve içeriğe müdahale kaçınılmazdır. Dolayısıyla aşk hakkında değerlendirme yapan çeşitli disiplinler onu belli kategorilere ayırmayı ve belli adlandırmalara tabi tutmayı tercih etmişlerdir. Özgünlük belki de sadece bu kategorilerin içinde mümkün olacaktır. Farklı tarihsel süreçlerde ise aşk, hastalık ya da erdem arasında çeşitli kategorilere ayrılmıştır. Fakat her durumda o bir insanlık gerçeğidir. Bu çalışmanın konusu aşkın bir değerlendirmesini yapmak ve ne idüğünü tartışmak değildir. Bugüne kadar yapılmış değerlendirmeler ve tasnifler ışığında başlıkta zikrettiğim iki şiiri ve bu iki şiir ekseninde bir şair ve bir akımı değerlendirmektedir.

Antik Yunan'da aşkın karşılığı olarak kimilerine göre üç, kimilerine göre dört kelime kullanılmaktadır. Bu sayıyı altıya, sekize çıkaranlar da vardır. Bu kelimelerin her biri aşkın bir biçimine yahut da

Yaşanan her aşk, kavramın içeriğine katkıda bulunmaya adaydır.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

bizim kültürümüzde aşk olarak değerlendirilmeyen ilişki biçimlerinden birine karşılık gelmektedir. Eski Yunancada aşka karşılık üç kelime kullanıldığını ileri sürenler “philia”, “agape” ve “eros” kelimelerini zikrederler. Bu sayıyı dörde çıkaranlar bu kelimelere “storge” kelimesini de eklerler. “Philia”, “nekrofil” ve “pedofil” gibi kelimelerde varlığını negatif bir anlam içerisinde sürdürmektedir. “Eros” ise belli bir ahlâkî anlayışın yadsımayı tercih ettiği “erotik” kelimesinde hayatiyetini devam ettirmektedir. Bunları zikretmemin sebebi söz konusu kelimelerin günlük dilde nasıl kullanıldıklarına işaret etmektir. Bunların dışında aşk kelimesi artık çok vülgarize edilmiş bir hâlde hemen her tutkunun, ilginin karşılığı olarak kullanılmaktadır; tabiat aşkı, kitap aşkı, İstanbul aşkı, Avrupa aşkı, insanlık aşkı gibi.

Sezai Karakoç ve İkinci Yeni şiirinin aşka bakıştaki farklarını belirlemeye çalışırken Eski Yunan’da felsefecilerin çok tartıştığı kavramın iki uç noktasını; “eros” ve “agape”yi esas almayı tercih ettim. Sezai Karakoç ve Cemal Süreya yahut da İkinci Yeni’nin bir başka şairinin bu ikisinden hangisine uyduğunu, yakın durduğunu yahut da ikisinin arasında bir yerde olup olmadıklarını sorgulayacağım. Bu sorgulama sırasında gerektiğinde ve mümkün olduğu kadar medeniyetimizin kavram ve anlayışlarına da atıfta bulunacağım.

Mitoloji Sözlüğü’nde Eros hakkında şu bilgi verilir:

“Aşk tanrısı. Çok değişken olan kişiliği, arkaik çağdan İskenderiye ve Roma dönemine kadar büyük bir evrim geçirmiştir. En eski theogonialarda Eros, Yer’le birlikte doğan ve doğrudan doğruya primitif Khaos’tan çıkmış olan bir tanrı olarak tasavvur edilmekteydi. Thespiai’de ona, yontulmamış taş hâliyle tapılıyordu. Bazen de

**Aşkın
biçimini,
belki de
içeriğini,
belli oran-
da da olsa
kültürler,
medeni-
yetler be-
lirleyebil-
mektedir.**





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

Eros'un ilk yumurtadan doğduğu kabul edilir. Gece tarafından yumurtlanan bu yumurtanın iki yarısı ayrılarak, Yer'le onun kapağı olan Gök'ü oluşturmuştur. Eros, her zaman, hatta "İskenderiye" döneminde bile, âlemin bir temel kuvveti olarak kalmıştır. O, yalnız türlerin devamını değil, aynı zamanda Kozmos'un iç birliğini de sağlar. Nitekim, kosmogonia yazarlarının, filozoflarının ve şairlerin kurguları hep bu tema üzerinde uygulanmıştır. Platon'un *Symposion*'unda mitos biçiminde sunduğu ve bir zamanlar Sokrates'in hocası olduğunu söylediği Mantinealı rahibe Diotime'nin ağzından aktardığı öğretisi Eros'u büyük tanrılardan biri olarak görme eğilimine karşı çıkar. Diotime'ye göre Eros, tanrılarla insanlar arasında aracı bir 'diemon'dur; tanrıların bahçesinde, bütün tanrıların çağrılı olduğu bir ziyafetten sonra Penia (Yoksulluk) ile Poros'un (Çare) birleşmesinden doğmuştur. Dikkate değer niteliklerini bu ikili akrabalığa borçludur: Yoksulluk olarak, daima yokluğunu çektiği şeyin arayışında olan Eros, amacına ulaşmanın yolunu daima bulur (Çare olarak). Fakat asla her şeye kadir bir tanrı olmayan Eros, yalnızca sürekli olarak doyumsuz ve kaygılı bir kuvvettir.

Eros'a farklı soyağaçları yakıştıran başka mitoslar da tahayyül edilmiştir: Bazen Eilithya'nın ya da İris'in, bazen Hermes'le Khthonia Artemis'in bazen de -ve bu genel olarak kabul edilen gelenektir- Hermes'le Aphrodite'nin oğlu yapılır. Ama bu noktada da mitografların spekülasyonları bazı ayrımları ortaya koymuştur. Birçok Aphrodite olduğu gibi, birçok da Aşk ayrımı yapılır: Bunlardan biri Hermes'le Ouranos soyundan gelen Aphrodite'nin oğludur; Anteros adı verilen bir başka aşk (Karşıt Aşk ya da Karşılıklı Aşk) Zeus ile Dione'nin kızı Aphrodite





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

ile Ares'ten doğmuştur. Bir üçüncü Eros, Zeus'la Persephona'nın kızı Artemis ile Hermes'in oğludur (özellikle şairlerin ve heykeltıraşların çok kullandıkları kanatlı Eros budur).

(...) Tanrı Eros, şairlerin etkisiyle, yavaş yavaş geleneksel fizyonomisini kazandı. Onu çoğu kez kanatlı, bazen de kanatsız ve yüreklere endişe ve heyecan vermekten hoşlanan bir çocuk olarak tasvir ederler. Bazen de yürekleri meşalesiyle yakar ya da oklarıyla yaralar.”¹

Mitoloji'de aşk tanrısı olarak kabul edilen Eros, felsefe sözlüklerinde ise, doğal olarak felsefe tarihi boyunca kazandığı anlamlar çerçevesinde ele alınır:

“Sokrates öncesi felsefenin düşünürleri için *eros* her türlü yaratılışın ana ilkesi, evrensel bir güçtür. Sözelimi Parmenides için *eros* birleştirici bir güç; Empedokles içinse Kaos ya da Karmaşa ile birlikte evrenin yaratılışını açıklayan iki dış güçten biridir. Tüm bu güçler Herakleitos'un doğada bulunan “gizlenmiş uyumu”nu anırtır.

Platon'un Şölen ile *Phaidros* diyalogları, *eros*'un enine boyuna tartışıldığı bilinen en önemli antik felsefe metinleridir. Şölen'de *eros* güzele duyulan ilgiyi, doğrudan güzelliğe (*kallos*) yöneltmiş arzuyu betimler. Bu ilgi yalnızca haz duymak için değil, güzellik ideasından pay almak, ona yaraşır şeyler yaratmak içindir. Ancak *eros*'la, “sevgi” yoluyla salt güzele, güzelliğin özüne ulaşılabilir. (...) Eros burada, güzelliğin kavranmasıyla ölümsüz olana doğru yönelmeyi, duyulur dünyadan İdealar Dünyası'na doğru yükselmeyi sağlayan büyük bir daimon olarak da nitelenir.

¹ Pierre Grimal, *Mitoloji Sözlüğü-Yunan ve Roma*, (Çev: Sevgi Tamgüç), İstanbul, 2012, s. 178-179.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

Aşkın, özverili, dostluğa dayalı yanını vurgulayan agape ile onun bencil, cinselliği de barındıran yönlerini öne çıkaran eros arasındaki karşılıklı Demokritos'a kadar uzanır.”²

Agape: “İlk Çağ Yunan felsefesinde karşılık beklemezsiniz duyulan, tinsel bir temeli olan aşk için kullanılan terim.

Agape, içerisinde bencilliği ve cinsel hazları da barındıran eros'a karşı biçimde, çıkar gözetmeyen, dostça, kardeşçe beslenen aşkı belirtir. Bu anlamıyla ortaçağ Hıristiyan felsefesinde Tanrı'ya duyulan “yüce sevgi” için de kullanılmıştır. Modern zamanların dillerinde ise ölküleştirilmiş her türden aşka agape denmektedir. Ahlâk felsefesinde de sevginin başlıca erdem diye görüldüğü, diğer bütün erdemlerin ondan titrediği düşünülen aşk ya da sevgi ahlâkına agapizm (agapecilik) adı verilir.”³

“1. Platon'un felsefesinde iyilik, güzellik gibi, ezeli-ebedî ve yetkin idealara duyulan, zaman zaman ahlâkî, manevî ya da tinsel bir temeli olan aşk için kullanılan Yunanca terim. 2. Orta Çağ Hıristiyan felsefesinde Tanrı adına insanı ve insan aşkına Tanrı'ya sevmeye tavrı. Özellikle Hıristiyan Orta Çağ geleneğinde, insan için Tanrı'ya, Tanrı adına insana duyulan aşk; tikeli aşan, karşılık beklemeyen yoğun tutku.”⁴

Karakoç ve Süreya-Agape ve Eros

“Sezai Karakoç'un şiirleri aşkla doludur. Aşkla yazılmıştır onun şiirleri. Ondaki aşkın mistik, tasavvufi bir havası vardır. Daha doğrusu; ondaki aşk

**Sezai
Karakoç'un
şiirleri
aşkla
doludur.
Aşkla ya-
zılmıştır
onun şiirle-
ri. Ondaki
aşkın mis-
tik, tasav-
vufi bir ha-
vası vardır.**

² Abdülbaki Güçlü vd., *Felsefe Sözlüğü*, Ankara, 2003, s. 487-488.

³ A.g.e., s. 22.

⁴ Ahmet Cevizci, *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul, 2005, s. 24.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

evrensel bir düzeyde, madde ötesi bir bölgede, ölümsüz değerlerin geçerli olduğu bir dünyada soluk alır, filizlenir, yeşerir.”⁵ Erdem Bayazıt'ın ta 1972'de yazdığı bir yazıdaki bu cümlelerini esas alırsak Karakoç'un şiiri için genel bir çerçeve çizmek kolay olur. Hatta bu tespitleri; Onun şiiri *Monna Rosa*'dan *Leylâ ile Mecnun*'a, Na'tlerinden *Taha'nın Kitabı*'na bütün şiirlerinde aynı duyusu, aynı ruhu sürdürdüğünü, beşeri aşkı işlediği şiirlerinde bile İlâhî aşka ayarlı bir işleyiş olduğunu söyleyebiliriz. Bu çok toptancı, çok genellemeci bir tespitten ileri gitmez. Bayazıt'ın yazısındaki hükümlerin bir dergi yazısı çerçevesinde verildiği gerçeğini unutmamak kaydıyla bunu söylüyorum. Bunlar, bütün şiirleri titizlikle incelendiğinde de nihayet varılacak hükümler olabilir.

Karakoç'un vefatından epeyce önce yeniden tertip ettiği ve *Monna Rosa-Şiirler I-İlk Şiirler* başlığı altında yayınladığı kitabındaki şiirler 1951'de kaleme aldığı *Rüzgâr* ile başlar ve 1957'de yazılmış olan *Kayboluş* şiiri ile biter. Kitaptaki bütün şiirleri bir arada okuduğumuzda, hepsinin de *Monna Rosa*'nın atmosferinde yazıldığı ve aynı aşkı terennüm ettiği yorumunu yapmak mümkün olabilir. Bu bağlamda mesela *Lili*'nin, *Köşe*'nin ve başka bazı şiirlerinin de bu atmosferin, daha doğrusu ruh halinin ürünleri oldukları söylenebilir. Hatta *Karayılan*'ı ve *Pingpong Masası*'nı da buraya dâhil edebiliriz. *Karayılan* 1953'te, *Lili*, *Pingpong Masası* ve *Köşe*'nin ilk dört bölümü 1954'te, beşinci bölümse 1957'de yazılmıştır.

Monna Rosa'nın ilk bölümünde (Aşk ve Çileler) yer alan akrostiş, şiirin Muazzez Akkaya adında

5 Erdem Bayazıt, *Sezai Karakoç'un Şiirine Giriş*, Deneme, Mayıs 1972, s. 33.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

birisine yazıldığıının delili olarak kabul ediliyor. Sonraki zamanlarda çeşitli haber organlarının farklı vesilelerle bu bilgiyi doğruladığı biliniyor. Bizi burada ilgilendiren maşukanın kimliği değil, aşkın reel bir tarafının olup olmadığıdır. Sezai Karakoç'un başta *Monna Rosa* olmak üzere aşk şiirlerinin gerçek bir kaynağı ve muhatabı vardır. Bundan da önemlisi bu kaynak ve muhatap bir tek kişidir. İkinci bir ismin söz konusu olduğuna dair elimizde hiçbir bilgi mevcut değildir. Bu aşkıta, tarafların resmi ya da gayiresmî birlikteliği söz konusu değildir. Elimizdeki veriler Sezai Karakoç'un bu ilişkiyi tek taraflı yaşadığı ve sonuçlarını yine tek başına göğüslediğini gösteriyor.

“Üniversite 2. sınıfta Seniha'yla nişanlanır, 1953'te de evlenir. Cemal Süreya henüz mezun olmadığı için evli çift birbirlerini çok sık göremezler. Cemal Süreya 1954 yılında mezun olduktan sonra, Seniha ile beraberlikleri gerçek bir evliliğe dönüşür. Ayçe adında bir kızları olur fakat sorunlar başlamıştır. Maddi hayat onları fazlasıyla etkiler, birbirlerini anlayamamaktan aralarında türlü tartışmalar çıkar. Bu sorunlar, Cemal Süreya'yı bir ilişkiye sürükler. Asıl adını kimseye söylemediği Üvercinka'yla bir ilişki yaşar.”⁶ Altmışlı yılların hemen başında Suna Lokman adında bir hanımla nişanlanan fakat kısa süre sonra ayrılan Süreya, Seniha ile bir ara tekrar görüşmeye başlar. Bir süre sonra bir kere daha birleşirler ama bu birliktelik de kısa sürede sona erer. Cemal Süreya, Tomris Uyar'la da kısa bir evlilik yaşar. 1967'de bu kez de Zühal Tekkanat adında bir hanımla evlenir. İlk karısından bir kızı olan

6 Özgür Özmeral, *Cemal Süreya Şiirinde Kadın ve Erotizm*, (Yüksek Lisans Tezi-Istanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2006, s.17.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

Süreya'nın Zühal Hanımdan da Memo adında bir oğlu dünyaya gelir. Bir süre sonra evliliği devam ederken Güngör Demiray adında bir hanımla da birlikte olmaya başlar. 1975 yılının başında da bu hanımla evlenir ama bu evlilik de bir yıldan daha kısa sürede biter. Bu ayrılığın hemen ardından Birsen Sağnak'la evlenir. Bir ara Memo, Memo'nun annesi Zuhale Tekkanat, Birsen Hanım, Cemal Süreya bir arada yaşamak durumunda kalırlar. Cemal Süreya, üniversite hayatından yani gençlik yaşlarından itibaren sürekli karşı cinsle farkı ilişki biçimleri altında birliktelikler yaşamıştır. Toplam beş evlilik yapmış olan şairin, bunların dışında da resmi olmayan birliktelikleri vardır. Bu birlikteliklerin bir kısmı resmi evliliğini devam ettirdiği süreçlerde yaşanmıştır.

İki şairin biyografilerindeki bilgiler, aşk ve evlilikle ilgili tutumlarının birbirine zıt olduğunu gösterir niteliktedir. *Monna Rosa ve Üvercinka*, bu iki farklı anlayışın kadın ve aşk konusundaki birer yorumu olarak okunmaya müsaittir.

Monna Rosa'da dile getirilen aşkın platonik olduğunu ilk bakışta rahatlıkla söyleyebiliriz. Şiirin ilk bendinde geçen "beyaz yatak" ibaresinin -o da bir zorlamayla- dışında erotik bir çağrışıma izin verecek tek bir unsurun bile varlığından söz etmek mümkün değildir. Ancak birtakım aşırı psikanalitik yorumlarla birtakım çıkarımlarda bulunulabileceği ihtimalini de göz ardı etmeden bunu söylüyorum. Şiirin öznesi konusunda olan şair, şiirin hemen tamamında şiirin konusu -nesnesi değil- olan sevgilinin hakkında hiçbir bilgi, imge ya da imaja yer vermez. Sevgili asla şiire fiziksel özellikleriyle giren bir

**Monna
Rosa ve
Üvercin-
ka, bu iki
farklı an-
layışın
kadın ve
aşk konu-
sundaki
birer
yorumu
olarak
okunmaya
müsaittir.**





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

nesne değildir.⁷ Fakat o aynı zamanda şiirin öznesi ya da öznelerinden biri de değildir. Bu haliyle edilgen bir varlık gibi anlaşılmaya imkân veriyor gibi gözükse de mesele biraz daha farklıdır. Karakoç, şiir (Monna Rosa) boyunca kendi varlığını da, sevgilinin varlığını da ısrarla gizlemeyi tercih etmiştir. Bu gizliliğin ötesinde kendini var eden, gösteren şey aşkın ta kendisidir. Yani aslolan aşktır. Şair, şiire sevgilinin adı -sevgiliye taktığı adı- anarak başlar ve hem ilk mısrada hem de şiirin farklı yerlerinde sevgilinin varlığını adı anıldıkça fark edebiliriz.

*Monna Rosa, siyah güller, ak güller;
Gülce'nin gülleri ve beyaz yatak.
Kanadı kırık kuş merhamet ister;
Ah senin yüzünden kana batacak,
Monna Rosa, siyah güller ak güller!⁸*

Sezai Karakoç, şiirin bir yerinde; “Benim aşkıma uymaz öyle her saza”⁹ diyerek kendi aşkını “öteki”lerin, diğerlerinin aşkından ayırır ve biricik/ünikeleştirir. Bu doğal olarak öncelikle aşkın özneliğini, her aşk tecrübesinin âşıkla ve yaşanan aşkla sınırlı olduğunu göstermesi açısından önemlidir. Ancak şairin bunu özellikle vurgulaması ya “öteki” konumunda

**Karakoç,
şiir (Monna Rosa)
boyunca
kendi varlığını da,
sevgilinin varlığını da ısrarla
gizlemeyi tercih etmiştir.**

⁷ Sevgilinin ellerinden bahseden;
Ellerin, ellerin ve parmakların
Bir narçiçeğini eziyor gibi.
Ellerinden belli olur bir kadın.
Denizin dibinde geziyor gibi
Ellerin, ellerin ve parmakların.

Yahut;

Altın bilezikler, o korkulu ten,
Cevap versin bu kanlı kuş tüyüne;
Bir tüy ki, can verir bir gülümseyen,
Bir tüy ki, kapalı geceye, güne;
Altın bilezikler, o korkulu ten!

gibi bentlerde sevgilinin elleri, parmakları ve teninden bahsediliyor gibi gözükse de, bu unsurlarla ilgili herhangi bir imajın/görüntünün yahut fiziksel bir algının oluşmasına izin verilmemektedir. Sevgilinin bu unsurları şiire metafizik çağrışımlarıyla girerler. Karakoç'un bu konuda çok dikkatli olduğunu şiirin ilk hallerinde “korkulu ten” şeklinde olan ibareyi kitaplaştırırken “korkulu ten” şeklinde değiştirmesi de göstermektedir.

⁸ Sezai Karakoç, *Monna Rosa-Şiirler I-İlk Şiirler*, İstanbul, 2012, s. 13.

⁹ A.g.e., s. 18.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZAI KARAKOÇ KOLOKYUMU

olan insanların aşkından, ya da mer'i olan aşklardan bilinçli olarak kendi aşkını ayırmayı yeğlediği şekilde okunabilir. Şairin bu tavrını mesela *Köşe* şiirinin; “Benim aşkım bin bir köşeli ah bin bir köşeli”¹⁰ veya *Karayılan* şiirindeki; “Ben çiçek gibi taşıyorum göğsümde aşkı/Ben aşkı göğsümde kurşun gibi taşıyorum”¹¹ mısralarında da sürdürdüğünü ve dolayısıyla bunun şairin şiirinde ve hayatında süregelen ve süregiden bir anlayış olduğunu belirtmek isterim. Şimdilik şiirin bu hâliyle içerdiği aşkın agape'ye yakın durduğunu söylemekle yetinelim ve Cemal Süreya'nın şiirine dönelim.

Üvercinka, şairin 1956 yılında kaleme aldığı bir şiirdir. İlk eşiyile evliliği devam ederken yaşadığı yasak bir ilişkinin şiiri olduğunu zikretmişim. Şiir yedişer mısralı beş bentten ibarettir. İlk dört benden sonunda “Afrika dâhil”, son bentte ise aynı anlamı tersinden ifade eden “Afrika hariç değil” ibaresi yer alır. Bu ifadelerle, şiirin mısralarında savunulan/öne sürülen aşka, insana, hayata dair anlayışların evrenselliği -kapitalist dünyanın daima ötelediği Afrika'yı da işin içine katarak ve böylece sosyalist bir gönderme yaparak- vurgulanmak istenmektedir. Sadece buradan hareket ederek Cemal Süreya'nın aşk anlayışının politik görüşlerinden bağımsız ele alınamayacağı rahatlıkla söylenebilir. Şiir; “Böylece bir kere daha boynunlayız sayılı yerlerinden/En uzun boynun bu senin dayanmaya ya da umudu kesmemeye”¹² mısralarıyla başlar. Bu iki mısradan bir yanda aşk ve ideoloji ilişkisi bir kere daha vurgulanırken, bir yandan da Cemal Süreya'nın şiirlerindeki kadın ve aşkın tipik özelliklerinden biri beliriyor. Bu özellik onun şiirinde kadın/sevgili söz konusu

Sezai Karakoç, şiirin bir yerinde; “Benim aşkım uymaz öyle her saza” diyerek kendi aşkını “öteki”lerin, diğerlerinin aşkından ayırır ve biricik/ünikeleştirir.

¹⁰ Sezai Karakoç, *Gündoğmadan*, İstanbul, 2012, s. 54.

¹¹ A.g.e., s. 45.

¹² Cemal Süreya, *Sevda Sözleri*, İstanbul, 2006, s. 38.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

edildiğinde parça/bütün ilişkisine çok sık başvurmasıdır. Sevgiliyle birlikteliği vurgulamak için bu şiirde sevgilin bir unsurunu/parçasını yani boynunu öne çıkarması bu türden bir işlemdir. İlk bendin son mısralarında; “Birden nasıl oluyor sen yüreğimi elliyorsun/Ama nasıl oluyor sen yüreğimi eller ellemez/Sevişmek bir kere daha yürürlüğe giriyor/Bütün kara parçalarında/ Afrika dâhil” diyen şair, sevişme eylemini evrensel bir gerçeklik olarak vurgulamak istiyor. Bu, şairin, “Eros”un medeniyetin kuruluşunda önemli rol oynadığını iddia eden Freud’un görüşlerini benimsediğini gösteriyor.

“Uygarlığın Eros’un hizmetinde, ayrık durumdaki bireyleri, giderek aileleri, ardından boyları, halkları, ulusları büyük bir birlik, insanlığın birliği şeklinde birleştirme amacına sahip bir süreç olduğunu ekleyebilirim. Bunun neden gerçekleşmesi gerektiğini bilmiyoruz; Eros’un işi budur. Bu insan yığınlarının birbirlerine libido temelinde bağlanmaları gereklidir; yalnızca zorunluluk, ortak çalışmanın yararları insanları bir arada tutmayacaktır. Ama insanların doğal saldırganlık içgüdü, her birinin herkese, herkesin her birine karşı duyduğu düşmanlık uygarlığın bu programına karşı durur. Bu saldırganlık içgüdü, Eros’un yanında rastladığımız, dünyanın hâkimiyetini onunla paylaşan ölüm içgüdüünün bir türevi ve ana temsilcisidir. Sanırım şimdi uygarlığın evriminin anlamı aydınlığa kavuşuyor. Evrim, insan türü üzerinde süren, Eros ve Ölüm, yaşam içgüdü ile yıkım içgüdü arasındaki savaş göstermelidir. Yaşamın asıl içeriği işte budur ve bu yüzden de uygarlığın evrimi, kısaca insan türünün yaşam kavgası olarak betimlenebilir.”¹³

Freud’un burada bahsettiği ölüm içgüdüünün

13 Sigmund Freud, *Uygarlığın Huzursuzluğu*, İstanbul, 2011, s. 78-79.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

temsilcisi “Thanatos”tur. Eros ve Thanatos hayat söz konusu olduğunda iki farklı kutbu temsil eder. Bir bakıma Uzak Doğu felsefesindeki Yin ve Yang’ın Yunan mitolojisindeki ifadesidir. Bu durumda kadın ve erkek de birbirinin ötekisi konumunda algılanır. İkinci Yeni şiirinin, kadına ideolojik bir değer atfederken bir yandan da nesneleştirdiği gerçeğini bu bağlamda yorumlamak mümkündür. Freud, hayatın bu iki zıt kutbunun yani Eros ve Thanatos’un mücadelesinin tezahürü olduğu görüşündedir. Evrim de bundan başka bir şey değildir. Bu ikisinin mücadelesi birbirini yok etme mücadelesi gibi gözükse bile, biri varlığını her zaman diğerine borçludur. Kimi zaman Thanatos’un tezahürü aşkın hatta Eros’un faaliyet alanı içinde gerçekleşebilir. Bu da yıkıcı, yok edici bir aşkı yani Sadizm ve Mazoşizmi akla getirir. Ancak Thanatos’un tezahürlerini sadece bu iki anlayışla sınırlamak mümkün değildir.

Üvercinka’daki sevgili “aydınca düşünmeyi” ve “yatakta yatmayı” iyi bilen bir sevgilidir. Cemal Süreya, içinde yaşadığı toplumun değerleriyle bu yasak ilişki sırasında hesaplaşma ihtiyacı duymuş olmalı ki, İslâm ahlâkının reddettiği evlilik dışı/gayrimeşru ilişkiyi metafizik bir dayanağı olmayan bir başka ahlâk (metafiziği olmayan ahlâk var mıdır?) anlayışıyla meşrulaştırmaya çalışır. “Sayın Tanrıya kalırsa seninle yatmak günah, daha neler” mısraı bu meşrulaştırma çabasının ifadesidir ve bir “devrimci” ahlâkını haber verir. Sezai Karakoç’un bu mısra ile ilgili tepkisi ise şu şekildedir:

“Bu şiir, metafizik ve mistik dünyanın kürevî çepereğine birkaç noktada dokunmuyor değil. ‘Mutlak’la ilgili her güç, silâhlarından tecrit edilmiş olarak, her vahşi hayvan, dişleri, tırnakları sökülmüş, pençeleri koparılmış olarak bu sirkte uslu uslu yaşar.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

Aslanlar görürsünüz, belki bir kediye dönmüş-tür. Hz. İsa, canı sıkıldığı için din icat etmiş bir adamdır, bu şairlere göre: Sent-Antuvan gökte don gömlek dolaşır; 'Sayın Tanrı' günah çıkartan, daha doğrusu günah sayan, günah numaralayan bir papazdır!"¹⁴

Sezai Karakoç'la İkinci Yeni'nin diğer şairlerinin ayrıldığı hatta tamamen iki farklı kutbu benimse-dikleri gerçeğinin tam da buradan iyi okunabile-ceğini düşünüyorum. Karakoç, hayata ve eşyaya mistik ve metafizik bir açıdan yaklaşırken, İkinci Yeniciler hayatın ve eşyanın (buna kadın da dâ-hildir) merkezine dünyevi hazzı oturtmuşlardır. Kadın da onlar için dünya nimetlerinden sadece biridir ve hayat devam ettikçe bu nimetten fayda-lanmak esastır. Sezai Karakoç'un da dediği gibi;

"Bu yeni akım, dünya gerçekleri içinde kalacak, dünya nimetlerine övgü ve imreniş, ya da nefret ve kaçış, bütün iş bu olacak; bir dünya nimeti olarak kadın (yasak yemiş) çevresinde bir pervane gibi dönüp dolaşılacaktır. Şair, cemiyette sıkışıkça kadına sığınacaktır. Kadın, bu şiirde, putperest bedevinin hurmadan putudur."¹⁵

İkinci Yeni şiiri kadının fiziksel varlığına odaklan-mış, onu bir zevk nesnesi olarak değerlendirmiş, ahlâkî ve metafizik boyutlarından arındırmış, hat-ta öyle olmasını tercih etmiş, kadın bedeninin unsurlarını öne çıkararak onu nesneleştirmiş bir şiirken; Sezai Karakoç, *Monna Rosa*'dan *Leylâ ile Mecnun*'a, *Taha'nın Kitabı*'na, *Hızır'la Kırk Saat*'e bütün şiirlerinde kadının fiziksel varlığını hiç gün-deme getirmeyerek onun metafizik boyutuyla,

**Karakoç'un
şiiri aşkı
yücelten,
kadını
nesne ol-
maktan
kurtarmayı
amaçlayan
ve modern
çağın savaş
açan bir
şiirdir.**

¹⁴ Sezai Karakoç, *Edebiyat Yazıları II-Dişimizin Zarı*, İstanbul, 2012, s. 36.

¹⁵ A.g.e., s. 37.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

ahlâkı, anneliği, iffeti, sabrı ile ilgilenmiştir. Bu anlamda Karakoç'un şiiri aşkı yücelten, kadını nesne olmaktan kurtarmayı amaçlayan ve modern çağa savaş açan bir şiiirdir.

Sonuç:

Bir tebliğ konusu olacak düşüncesiyle yola çıktığım bu yazının gittikçe genişlediğini ve bir yerde sonlanamayacağını fark ediyorum. Ancak sınırları fazla zorlamadan, örnekleri ve meseleleri çoğaltmadan bitirmek zorunda olduğumu da görüyorum. Sezai Karakoç ve özelde Cemal Süreya, genelde İkinci Yeni şairlerinin şiirini aşk üstünden karşılaştırırken merkeze iki yabancı kavramı; Eros ve Agape'yi koydum. Bunun ne kadar doğru bir tavır olduğu elbette tartışılır. Yazıyı yazarken özellikle *Monna Rosa*'nın hemen her bölümünde ölümü ve intiharı hatırlatan, çağrıştıran mısraların yoğunluğu bir kere dikkatimi çekti. Bu da gündemime Thanatos kavramını almamı zorunlu kıldı. Bu da yeni ve geniş bir parantez açmak anlamına geliyordu. Ancak yazıyı bitirmeye karar verdiğim yerde başlığın aslında bir geniş kitap çalışmasını içerdiğini fark ettim. Bunu da bir eksi olarak kendi haneme kaydediyorum.

İkinci Yeni şairleri, kadını bir dünya nimeti gibi gören, onu bir zevk nesnesine indirgeyen fakat bunu da çağdaşlık kılıfı içinde sunmayı iyi bilen şairlerdir. Kadına cinsel özgürlük vaadinde bulunan, geleneksel ve dini kısıtlamaları yok sayan ve böylece aslında özgürlüğü gösterip nesneleştiren İkinci Yeni'nin karşısında, yine İkinci Yeni içinde sayılan Sezai Karakoç, Hz. Meryem'in hayatında idealleştirdiği, iffetli, sabırlı kadını, anne olan ve bedeniyle değil ruhuyla sevilen kadını ön plana çıkarmaktadır. Dolayısıyla birinci grupta yer alanlar





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZAI KARAKOÇ KOLOKYUMU

Eros'un tarih içinde kazandığı ve cinselliğin ön plana çıkarıldığı anlama dayalı bir aşkı; Sezai Karakoç ise Agape'nin ifade ettiği ruhsal esaslı/tinsel temelli aşkı benimsemiştir. Ancak özellikle Sezai Karakoç'un aşk anlayışını bir tek bu kavramla izah etmek mümkün gözükmemektedir. Bu noktada tasavvufun kavramları ve yorumları gündeme gelmektedir. Bu da başka bir çalışmanın konusudur.

Kaynakça:

GRIMAL, Pierre, *Mitoloji Sözlüğü-Yunan ve Roma*, (Çev: Sevgi Tamgüç), 1. Baskı, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2012.

GÜÇLÜ, Abdülbaki vd., *Felsefe Sözlüğü*, İkinci Baskı, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2003.

CEVİZCİ, Ahmet, *Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yayınları, İstanbul, 2005.

BAYAZIT, Erdem (1972). "Sezai Karakoç'un Şiirine Giriş", *Deneme*, S. 13, Mayıs 1972, s. 30-38.

KARAKOÇ, Sezai, *Monna Rosa-Şiirler I-İlk Şiirler*, 18. Baskı, Diriliş Yayınları, İstanbul, 2012.

KARAKOÇ, Sezai, *Gündoğmadan*, 12. Baskı, Diriliş Yayınları, İstanbul, 2012.

Cemal Süreya, *Sevda Sözleri*, 29. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2006.

FREUD, Sigmund, *Uygarlığın Huzursuzluğu*, Dördüncü Baskı, Metis Yayınları, İstanbul, 2011.

KARAKOÇ, Sezai, *Edebiyat Yazıları II-Dişimizin Zarı*, 4. Baskı, Diriliş Yayınları, İstanbul, 2012.





ŞAİRİN KENDİNİ İNŞA ETMESİNE YAKIN TARİHTEN BİR ÖRNEK

Sezai Karakoç Modern Türk Şiirindeki Etkili Konumunu Nasıl Belirledi?

Hayriye Ünal

Şair, Yazar

Çok az şair kendi konumuna dair kanaat belirtip aynı zamanda bunu geçerli kılabilmiştir. Karakoç konumunu, sözlü olarak değil *dolaylı göstermek* yoluyla işaret eder. Fakat o kadar detaylı betimler ve buna yaşamıyla öyle sadık kalır ki elimizdeki verilere, şairin samimiyeti, çabası, kalitesi de eklendiğinde bütünlüklü bir portre elde ederiz.

Poetik nitelikli kitabı *Edebiyat Yazıları I*'de betimlediği “şair” portresi kendisi için biçtiği ve hedeflediği yeri ayrıntılı şekilde anlatır. Verdiği eserlerin gecikmiş olsa da yaygın karşılama biçimi bir tanıklık sayılırsa şairliğine edilen tanıklık da o yere yakıştığını kanıtlamaktadır. Böylelikle Karakoç, poetika ve şiir bütünlüğünü/uyumunu hem çağdaşlarına hem de izlerçevreye kabul ettirmesiyle imlediği yeri kazanmış olur. Onun terimlerine bakarsak “esere ulaşmayı” zafer¹ sözcüğü ile betimlemesi, o yerin *kazanılmış yer* olmasına aykırı düşmeyecektir.

¹ Sezai Karakoç, *Edebiyat Yazıları I Medeniyetin Rüyası Rüyanın Medeniyeti Şiir*, Diriliş Y. 3. Baskı 1997, s. 17.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

Burada bir anlam genişletmesi yaparak *şairin kendini inşasını* da bu zafere dahil ediyorum.

Hamle 1: Geniş coğrafya, uzun tarih, geleneğin genişleyen kapsamı

Türkçe yazan her şair, kendine Türk şiiri içinde bir yer ister. Şiir geleneğini geriye doğru algımlarken Türkçeyi izler. Şiirde dil belirleyicidir. Sezai Karakoç ise açık bir biçimde ve şüpheye yer bırakmaksızın geleneğin zeminini İslam yani din olarak belirler. Türk şiiri zemini hakkında Karakoç ile hemfikir olmak zorunda değiliz. Ancak onun hamlesini ve sonuçlarını irdelemek için görüneni iyi anlamak gerekir. Böylece genişleyen gelenek zemini, şaire tematik zenginlik sağlarken bir taraftan da onun kendi meşrebine göre bir *ethos* açılımı yapmasına olanak sağlar. Bu ethos, onun söylemine içkinleşerek üslubunun alameti olur ve inanmışlığını şiire adanmışlığının içine koyarak şiir kavramına büyük bir misyon yükler. Gerçi Karakoç, dil sınırının şiiri “dolaysız millet malı”² yaptığının bilincindedir. Tanpınar’ın da ifade ettiği³ bu gerçek, (yani şiirin dil sebebiyle millî sanat olması), Karakoç’u, kendini geçmişe sınımsız şekilde bağlarken sınırlandıramamıştır.

Bu genişletme hamlesi Arapça yazan şairleri de kapsayacaktır. Hatta ortak dini de paylaşmadığı hâlde “Muallâkatüsseb’a” şairlerini “putperest de olsalar” diyerek salt şiirlerinin verdiği havayla “arkadan gelecek Mutlak Sesi sezmiş olmaktan izler”⁴ taşımaları ile gelenek hanesine dahil eder.

Türkçe yazan her şair, kendine Türk şiiri içinde bir yer ister.

2 Age., s. 47.

3 Tanpınar şiir için “tek millî sanat” der. *Edebiyat Üzerine Makaleler*. Dergâh Y., 1998, s. 39.

4 Karakoç, age., s. 41.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

Batiya açılan sayısız kapıları var Karakoç'un. Rimbaud'nun sonradan İslam'a girmiş olduğuna dair izleri takip ederek bu konuda ikna edici olmaya uğraşır. Dante hakkındaki benzer konulu bir yazıyı tercüme ederek kitaplarına alır. 61 yılında Nobel Ödülü'nü alan İvo Andriç'i, Osmanlı olarak niteleyip "romancımız" diyerek sahiplenir. Bu zemin, kendi şiirini de üzerine inşa edeceği alanı konumlandırmak için ona gereklidir.

Hamle 2: Yenilikçi dilinin mentor tarafına etkisi, yol göstericiliğin de şairin kabulüne etkisi

Sezai Karakoç'un henüz otuzlu yaşlarında toplumu gazete yazılarıyla etkilemeyi başarmış olması önceki nesilden farklı şiirsel ve yenilikçi söylemi ile ilgilidir. Politik/ideolojik amacını hiçbir zaman saklamamıştır. "Dava için zemin hazırlamak",⁵ "düşünce ve edebiyat planında çalışarak Diriliş Gençliği'ni hazırlamak istiyordum." der. "Dava" onun gençliğinden başlamak üzere o kadar önemlidir ki Karakoç kitap basmayı bile bunun için "katlandığı bir çile"⁶ olarak betimler. Kitaplar yayımlamak, "dava"nın getirdiği/gerektirdiği bir sonuçtur.

Benim görüşümce şiir/edebiyat özerk olmalıdır; şair ülkenin sorunlarını çözmekle yükümlü değildir. Yapıtları, şairin çağlar üstü yorumlarına dönüşmelidir. Ne var ki ülkemiz gibi çalkantısı bitmeyen ülkelerde edebiyatçılar istemeden de olsa aynı zamanda birer düşünür, fikir adamı olmuşlardır. Özellikle Karakoç'un gençliğini sürdürdüğü 50'li, 60'lı yıllarda bu bir zorunluluk olmuştur. Karakoç'un inandığı değerlerin karşıt değerleri de benzer bir mücadele içinde olunca bu çatışma ortamı, şairin

⁵ Karakoç, *Hatıralar II*, Diriliş Y., 2022, s. 440.

⁶ Age., s. 452.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

davada keskinleşmesi sonucunu doğurmuştur. Karakoç'ta bu zorunluluk, gönüllülük şeklinde öyle içselleşmiştir ki şiirini fikrinden, fikrini yaşantısından ayırmak mümkün olmamaktadır. Aşağıda kimlik başlığında tekrar değineceğim; şimdilik çok cepheli kimlik oluşumunun da böylece imkân ve zemin bulduğunu belirtmekle yetineyim. Şiir birikiminin sağladığı yenilikçi dil ise düşünce yazılarını etkili kılar. Buna dair anlarından bir delil getireceğim: “Ecevit, yapılan bir toplantıda, benim yazılarımın gençlik üzerinde büyük etki yapacağı endişesini belirtmiş. ... ‘Yeni ve taze bir dil kullandığın için gençliği etkileyebileceğini düşünüyor Ecevit.’ dedi [Cemalettin Ünlü (CHP'nin Ankara'daki günlük gazetesinin yazı işleri müdürü)].”⁷

Hamle 3: Tanımladığı gelenekle “endişe”leri bertaraf ederek ilişkilene, Sezai Karakoç mevcut konumunu paylaşıyor

Etkilenme endişesi gibi türde endişeleri bir kenara bırakıp put yıkmaya soyunmadan “neyse o” kalarak şiir yazmanın önemine inanır Karakoç. Kalıcılığı sağlayan unsurları analiz edişi bize onun konumu hakkında da fikir vermektedir. Şiir tarihini çok iyi bilir ve şair etkileşimlerini, şairlerin devirleri ile ilişkilerini iyi gözlemler. Sanatçıyı ipek böceğine benzetip edebiyat ortamını dutluğa benzetir ve hiçbir dehanın dutluk olmadan yeterince büyüemeyeceğini ileri sürer. Bu farkındalıkla onun henüz 24 yaşındayken yazdığı *Dişimizin Zarı* yazısı Karakoç'un ben sarhoşluğuna kapılmadan çevresindeki yetenekleri nasıl da doğru değerlendirdiğine tam bir örnektir. Bugün bile yazıdaki cümlelerden herhangi birine itiraz edemeyiz. Çünkü Karakoç etüt etmiştir ki kalıcılık, sonradan keşfedilmek hülyasıyla değil, *şimdi* ve

⁷ Age., s. 365.

Etkilenme endişesi gibi türde endişeleri bir kenara bırakıp put yıkmaya soyunmadan “neyse o” kalarak şiir yazmanın önemine inanır Karakoç.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

burada az sayıda insan tarafından keşfedilmekle başlar. Bütün büyük dehaların kendi kendilerine inanmasını sağlayan bir karşı-bilinç, bir ayna-öteki vardır. Bunların sayılarının az olması sadece meşru-laşma sürecinin uzaması açısından belirleyicidir. Bu bilinçle Karakoç İkinci Yeni şiiri yazan şairleri birer birer tek cümleyle resmeder. Önceyle ilişkileri de katarak. Yayılması gereken şair davranışını önce kendisinin yerine getirmesinden bahsediyorum.

Dünya görüşü farkından dolayı karşılığını hemen alabilmiş midir? Sanmıyorum. *Hatıralar*'ını incelediğimizde şiirine yer bulma, yazı yayımlama konularında çektiği had safhadaki sıkıntılar kabulün gecikmişliğini bize bir kere daha gösterir. Murat Belge'nin 2018'de çıkan *Şairaneden Şiirsele -Türkiye'de Modern Şiir* kitabında Karakoç'un -gerekçeli şekilde- yer almayışi şairin "yer"inin tartışmaya açılacağı işareti gibidir. Ancak şunu vurgulamakta yarar var. Şairlerin yerini ve değerini eleştirmen ve akademisyenlerden önce diğer şairler işaret eder.

Cemal Süreya'nın baştan beri kabulü, desteği, arkadaşlığı, İlhan Berk'in kabulü, *Monna Rosa* şiirinin yaygın etkileri, Asım Bezirci ile polemiklerin ters-etkisi, Muzaffer Erdost'un Karakoç'a *Pazar Postası*'nda yer vermesi, Eser Gürson'un 65 yılında *Devinim*'de yazdığı "Metafizikçi Şiir (Sezai Karakoç'a Giriş)" yazısı, Ebubekir Eroğlu'nun 1981'de Karakoç şiirine dair yazdığı müstakil kitap, Ahmet Oktay'ın 1983'te ünlü yazısıyla Karakoç'un "resmî ideoloji" tarafından dışlandığını ifşa etmesi onun yerini güçlendirir. Yücel Kayıran'ın 2021'de "Sezai Karakoç: şiirimizin son büyük şairi"⁸ başlıklı bir yazı yazması şairin "yer"ine dair tartışmayı kapatmaya yönelik bir yazı olarak göze çarpar.

8 T24, 18 Kasım 2021

Şiir tarihini çok iyi bilir ve şair etkileşimlerini, şairlerin devirleri ile ilişkilerini iyi gözlemler.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

Yukarıda andığım “karşılık”tan kasıt şairin bireysel menfaati değil şiirin gelişmesine dönük düşünce ve etkileşim açısından önemlidir. Şiirin “engin yaşantısı” lehine gerçekleştirilen bir dizi eylemdir Karakoç’un yazınsal faaliyeti. Bir bakıma paylaştığı konunun tam göbeğindedir.

Hamle 4: İnancın gücü, aşırılığın büyüleyici etkisi

Sezai Karakoç’un şiire dair düşüncelerini okurken ilk hissedilen duygu aşırılıktır. İlk aşırılık, Karakoç’un ideal şairinin (ideal özü) ne yaptığını çok fazla bilmesidir. Şiirlerinde de aşırılığı mübalağa sanatı şeklinde görürüz. Bir tür *ilkel kalp* ile şiir yazmaktadır. *Aşırılığın Peygamberleri* kitabını yazan Megill aşırıları “terapötik düşünür” olarak tanımlıyor. Yerleşik kanaatleri sarsanlar anlamında. Karakoç’un şairden anladığı peygamberin bir derece altıdır. “Şair, bir toplum için başlı başına bir devrimdir.”⁹ Şairi, şiir yazan biri gibi değil özsel olarak şairlikle dolu bir bilinç olarak algılar.

“Mutlakın, Mutlak hakikatin, Hayber kapısı gibi muhkem geçidine yüklenen şair... Sesleriyle, âhenleriyle, hayallerindeki tabiat ve reel üstü biçimleriyle, o mermer kapıyı omuzlayan şair...”¹⁰ Bu aşırılık iki ucu keskin bıçaktır. Karakoç’un bu adanmış ve aşırı tanımları, şayet şiiri zayıf olsaydı bir iş görmeyeceği gibi şairi hamasete boğulmuş olarak tanımlamamıza sebep olabilirdi. Ancak Sezai Karakoç güçlü şiirler yazarak aşırılığının hakkını vermiştir. Mermer kapıları şiirle omuzlamıştır.

⁹ Karakoç, *Edebiyat Yazıları I*, s. 41.

¹⁰ Age., s. 42.

**Sezai
Karakoç’un
şiire dair
düşün-
celerini
okurken ilk
hissedilen
duygu aşı-
rılıktır.**





KIRK BİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

Hamle 5: Kimliğin önemi, üç kimlik birden

“İsmi olmayan insanlar, benlik ve öteki, biz ve onlar arasında birtakım ayrımların yapılmadığı diller ya da kültürler bilmiyoruz ... Kendini bilmek -ki her ne kadar bir keşif gibi gelse de aslında her zaman bir inşadır- ötekiler tarafından belli bir tarzda bilinmeye yönelik iddialardan asla ayrılamaz.”¹¹

Şair kimliğin inşası, bizim ülkemizde olduğu gibi sıkça rüzgârların esme yönünün değiştiği ülkelerde, şairin kaderi üzerinde şiiri yazmak kadar rol sahibidir. “... kimlikler, baskın, egemen kurumlardan kaynaklanırseler de yalnızca toplumsal aktörler onları içselleştirdiğinde, kendi anlamlarını bu içselleştirme etrafında örgütlediğinde kimlik haline gelirler.”¹² Şairin toplum tarafından kabul edilmesi süreci şairin kendine biçtiği kimliğin dönüşümü açısından önemlidir.

Castells kimlik inşasını üçe ayırır: Meşrulaştırıcı Kimlik, Direniş Kimliği, Proje Kimliği¹³ Meşrulaştırıcı kimlik egemenlerin sağladığı bir kimlik iken direniş kimliği azınlıkta kalanın, değersiz görülen veya damgalananın geliştirdiği kimliktir. Proje kimliği ise aktörün toplumdaki konumu yeniden oluşturan seçimleridir. Bu kimlikler birbirine dönüşebilirler, “kimliklerin dinamiklerinin izlediği bu yol, sosyal teorinin bakış açısından hiçbir kimliğin öz olamayacağını, hiçbir kimliğin tarihsel bağlamı dışında, *perse* ilerici ya da gerici bir değeri olmadığını da gösterir.”¹⁴

Karakoç'un mantık, ahlâk, gelenek, tragedya,

**Şairin
toplum
tarafın-
dan kabul
edilmesi
süreci
şairin
kendine
biçtiği
kimliğin
dönüşü-
mü açı-
sından
önemlidir.**

11 Craig Calhoun'dan aktaran Manuel Castells, *Enformasyon Çağı: Ekonomi, Toplum ve Kültür, Cilt 2 Kimliğin Gücü*, Çev. Ebru Kılıç, Bilgi Üni. Y. 2006, s. 12.

12 Age., s. 13.

13 Age., s. 14.

14 Age., s. 15.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

fizikötesi... gibi parametre olabilecek kavramlarla ölçtüğü ve de çizdiği şair portresi, üç kimliği aynı anda içermesi ile tanımlanabilir. Bu varsayımım hem çelişiklere işaret edebilir hem de herhangi bir “t” anında şairin farklı kimlik kategorisinde konuştuğunu ama bunun nihai olmadığını gösterebilir.

Bu kimlik kategorisindeki esneklik, Karakoç'un çok farklı toplumsal tabakalar tarafından sevilmesini sağlamıştır.

Örneğin bir kadın şairin sahip olmak için bugün bile savaşmak zorunda kalacağı “meşrulaştırıcı kimlik” en baştan şairimiz tarafından elde edilmiştir. Her ne kadar gençliğinde “kabul” sorunları yaşasa ve ideolojik nedenlerle görmezden geldiği ileri sürülse de esasen Karakoç gelenek zinciri içinde hem Necip Fazıl ile halkaya eklenmiş hem de İkinci Yeni gibi dönüştürücü bir hareketin göbeğinde yer almıştır. Bütün bu bağlamsal anlatı, metninin değerini -ayrıca- tartışmaya açmaz. Ağ toplumuna geçişten hemen önce mitler yıkılmaya henüz başlamamışken “şair oluş” anlatısını tamamlayan Sezai Karakoç belki de bu bakımdan şanslı son şairdir.

Üç kimliğine de birer örnek verelim:

Meşrulaştırıcı kimlik: “... şair milletin sözcüsü, yorumcusu ve gerekirse yol gösterenidir. Şair, milletin kalbidir. Atan nabzı, çarpan yüreğidir.”¹⁵

Gannuşi'den paralel bir örnek: “Modernliğe ulaşmanın tek yolu, kendi yolumuzdan gitmektir; dinimiz, tarihimiz ve medeniyetimizin izlediği yoldan gitmek.”¹⁶

¹⁵ Karakoç, *Edebiyat Yazıları I*, s. 47.

¹⁶ Raşid Gannuşi'den aktaran Castells, s. 21.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

Proje kimliği: “Protestosu, reddi, boykotu da olmalı diyalogu ve uzlaşması kadar. Alçakgönüllülüğü zillete dönüşmemeli. İdeolojilerin, sistemlerin, süper güçlerin şairler ordusu olmamalı. Şair, kendisi bir süper güçtür.”¹⁷

Direnış kimliği: Düzyazılar tümüyle meşrulaştırıcı veya proje kimlik ile biçimlenirken direniş kimliği yalnızca şiirde belirir: Büyüklenmenin azaldığı ama kararlı inadin, karaşın duygulu bir reddin,¹⁸ istenmeyen sözleri:

Biz koşu bittikten sonra da koşan atlarız
 (“Şahdamar”, 42)

Ben kandan elbiseler giydim (94)

Ben geldim geveli açmadı gökler (“Yağmur Duası”, 10)

Ben o kanlı kızgın
Gözyaşlarıyım çeşmenin (“Sultanahmet Çeşmesi”, 74)

Yakın zamanda yayımlanan *Hatıralar* kitabında uzun uzadıya anlattığı üzere zamanın gazetelerinde yazma macerası, işveren ve yöneticilerin baskısına direnme biçimi, mahkeme edildiği konularda kaybetme ve mağdur olma pahasına kişiliğinden taviz vermeyişi aşikâr şekilde direniş kimliğini açığa vurur.

Hamle 6: Majör şairlik, metinsel yayılım, ürün çeşitliliği, uzmanlaşma

Karakoç sözcüğün tam anlamıyla yazma alanında her şeyi yapmıştır. Dergicilik, yayıncılık, günlük

¹⁷ Karakoç, *Edebiyat Yazıları I*, s. 65.

¹⁸ Kayıran, Spivak'ın kavramlaştırdığı madun kavramı ile tariflemiş bu psikolojiyi (ya da özne pozisyonunu). Ayrıntı için bk. <https://t24.com.tr/k24/yazi/sezai-karakoc-turk-siirinin-ya-da-siirimizin-son-buyuk-sairi,3467>





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

gazete yazarlığı, eleştiri, poetika... Günlük hayata ve akışa müdahale anlamına gelebilecek şekilde yaşadığı zamanın farkındalığını önemsemiştir. Bu, onu çağının şairi yapar. Şiiri ve hayatı arasındaki şeffaflık da realizmini belirginleştirir. “Ben kandan elbiseler giydim” dediği gün gerçekten kan içinde kalmış olması bilgisini ola ki bilmese de realist ibare bu imajla yoğrulmuştur. Metnin inandırıcılığı, -herhalde söylemek bile gereksiz- gerçekten olmuş olmaktan öte bir şeydir.

Karakoç'un şiirin mesnevi, lirik aşk şiirleri, epik/destansı şiir, dramatik monologlar... birçok türünde ürün vermesi, mitleri ve sembolleri kullanarak başka çağların diliyle bugünkü kaosu yorumlama çabası majör şairlerin yöntemleridir.

Eliot'ın yaptığı ünlü ayrıma dayanarak yorumlarsak Karakoç, büyük/majör şairlerin “bütün eserlerinin metafizik bir dünya görüşünü yansıtmaları”¹⁹ koşulunu da sağlamaktadır. Metafizik konusunda kendi apaçık ifadelerine başvurabileceğimiz gibi, şiirinden de yeterince kanıt sağlayabiliriz.

Eser Gürson önemli bir ayırım yaparak “metafizikçi şair” olmanın her isteyen başarabileceği bir şey olmadığını vurgular. “...her şairin, şiirde eyleme sokabileceği metafizikçi bir iç dünya karmaşasını yaşayabilmesi mümkün değildir.”²⁰ Karakoç'un yaşantısı, şiiri ve düşüncesini “sağlam bir bileşke” ile ifade etmesidir farkı yaratan.

Burada büyük/majör derken teknik bir ayırımı esas alıyorum. Bir tür *istendik putluğu* ifade eden “büyük şair miti”ni ısrarla ve özenle ayrı tutmak isterim.

Şiiri ve hayatı arasındaki şeffaflık da realizmini belirginleştirir.

¹⁹ Eliot, *Edebiyat Üzerine Düşünceler* içinde “Küçük Şiir Nedir?”, Çev. Sevim Kantarcıoğlu, Kültür Bakanlığı Y., 1983.

²⁰ Eser Gürson, *Edebiyattan Yana*, YKY, 2001, s. 66.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

Çünkü (neredeyse bir şair hayatta iken) mite dönüßen “erken büyük”lük, metni ikinci plana atan; algıya oynama, sansasyona yaslanma, *agitprop* taktikler, tarihin folklorun geleneğın tüm simgesel yanlılığını rüzgâr olarak arkaya alıp kutsallaştırma gibi bir dizi işlemler devreye sokan kümülatif bir stratejidir ve gerçekte -içtenlikle belirtmek gerekirse- metafizikten (ve elbette Karakoç’tan da) alabildiğine uzaktır. Şiir söz konusu iken Karakoç’un içtenlikle eylemiş/yazmış olması onun “büyük”lük mitini “şiire dair” talep etmediğini bize gösterir; yalnızca ideallerini gerçekleştirmek arzusunda “kahramanlığı” talep ettiği, “öğüt vericilikten hiç de kaçınmadığı, açıkça “gençleri yetiştirmek”ten bahsetmesi ise gizli bir durum değildir.

Buradaki ince ayırım şu: Karakoç’un şiiri, idealleri doğrultusunda eğitsel bir metin olsaydı belki de bugün onu mahalli olmakla eleştirecektik. Ama şiirleri, ontolojik bakımdan şairinin inanç evrenine rağmen yanılırları da kapsayan insanın çeşitliliği olgusuna sadıktır. Bir başka deyişle bu şiiri kendi tarihsel bağlamından ayrı da okusanız, şiirdeki direnişçi özne başka bir kıtadaki, hatta başka bir inançtaki direnişçi öznenin özgül tecrübesine denk düşebilecektir. Majörü böyle açmıyorum.

Hamle 7: Şiirlerin özgürce üretilmişliği, metinsel tamlik

Sezai Karakoç’un şiirimizde doğrudan şiirleriyle, şiirinin etkileriyle açılmış bir yeri vardır. İyi şairler, önce akranlarını, sonra yaşayan seleflerini ve kendilerinden gençleri etkiler. Bu etkileme ağının ilk halkasıdır, çok yönlü iletişim, ülkenin dinamikleri, insan kalitesi, basın kalitesi gibi konular sebebiyle değişkenlik gösterse de ona “nitelikli ötekinin koruyucu çemberi”dir denebilir.

**İyi şairler,
önce
akranlarını,
sonra yaşa-
yan selefle-
rini ve ken-
dilerinden
gençleri
etkiler.**





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

Şair de aynı zamanda bu çemberin içinde iken başka bir iyi şair için koruyucu başka bir çemberin halkasıdır. Çünkü kalıcılık dediğimiz şey, zamana dirençtir; zaman ise insanların ömürleridir. Yani sıkça sanıldığı üzere kuru bir zaman değildir insanı çağdan çağa taşıyan; insan dilinde, Türkçede akışta kalmasıdır. Dil, dizeli şiirin yeridir. İyi şiir de dilin *topos* anlamında yeridir.

Şiirlerin üzerinden ortalama 50 yıl geçince daha geniş bir kitleye erişip etki uyandırıyor ve bu etki metinden doğuyorsa şair kalıcılığa doğru bir adım atmış demektir. Bu, tarihin konusu. Yaşam sürem içinde Karakoç'un şiirlerinin bir nüfuz alanı oluşturduğunu gözlemliyorum. Bunun anlattığım diğer sebeplerle ilişkileri bir kenara, yalnızca şiirden kaynaklı sebeplerine bakalım.

1- En başta söylenmeli: Onu şiire taşıyan çok sayıda sebebi olmasına rağmen, ideolojik baktığını hiç de gizlememesine rağmen, şiirleri özerk bir alanda kurulmuşçasına özgürce ifadesini bulur.

2- Dilde, Türkçede yarattığı yeni deyişler, "Tah-ta At", "Pingpong Masası", "Ağustos Böceği Bir Meşaledir" gibi şiirlerinde yaptığı ustalıklı bağlam değiştirmeleri, destansı şiirlerinde tarihsel kişilikleri kolayca günümüze raptetmesi... Tek başına kültürel ve dilsel bütünlüğü kurma gayreti de eklenince onun şiirini Türkçede bir genişleme olarak anabiliyoruz.

3- Karakoç'un şiirleri, sehl-i mümteni taşırlar yani kolayca söylenmiş gibidirler.

4- İnsan için, insana doğru ve insancıldır. Merhamet gibi, dostlar gibi sarıcı, kucaklayıcı kavramları şiirde işlevselleştirir.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

5-Sade gerçekçiliği, şiirlerinde gençliğinde lirizmin içinde ifadesini bulurken ilerleyen yıllarda epik ses ile birlikte topluma doğru açılır. Tekrarlardan kaçınmaz. İçe işleyen bir içtenliği, savrukluğa varan rahatlığı vardır üslubunun. Düzyazısal alışkanlığından gelse gerek konuşur gibi şiir yazar. Bir başka deyişle insana yazar. Karakoç'ta şiir üst dil değil, eş-dildir. Dildeşliği böylece okura hissettirir. Sıkça İkinci Yeni içinde, önünde, dışında tartışması yapılır onun hakkında. Ben işin bu yönünü şiir tarihine bırakıp salt metinden bakmayı tercih ediyorum. Böyle bakıldığında yani İkinci Yeni ile birlikte düşünüldüğünde ta yazıldıkları anda dahi bir tür itidal denebilecek “anlaşılabilirlik” var Karakoç'un şiirlerinde. Derinliğin aleyhine işlemeyen bu anlaşılabilirlik, yüzyılları birbirine bağlayan aşk gibi büyük temaları zemine koyması ve çağdaş olana açık algısı ile birleşince Karakoç'un şiirlerini en büyük halka olan topluma sevdirebilir.

6-Çocuksu şikayetleri ve çocuksu sevinçleri çocuksu bir dil ile vermeyi başarır ve bu sempati yaratır. İlk defa söyleniyor hissi verir. Bu his önemli çünkü bütünüyle özgün olmak mümkün değildir. Şiir de diğer yazınsal ürünler ve sanatsal eserler kadar metinlerarası ilişkilere konu olacak şekilde bir bağlam ve ağ içindedir. Ancak Karakoç'un yarattığı özel dil, şairine özgü bir şiirsel söylem, dil içinde ayırt edilen bir biçim olabilmiştir. Özgünlüğü bir mümkün alana çekersek ona neredeyse özgün denebilir. Bunun bir sebebi de bağlantıların çokluğu ve çeşitliliğidir.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

7-Bu şiirin diline dair güncel bir saptamayı da bu bölüme katkı olarak alıntılamağ istiyorum. Buzdokuz'un 14. sayısında yayımlanan yazısında Yücel Kayıran "filolojik yapıt yolu" adını verdiği bir yoldan söz eder; bu, Sezai Karakoç'un açtığı yeni bir yoldur: "Karakoç, ... ulusal tahayyüle dayalı poetikadan farklı olması anlamında yeni bir yol açmış olur. Buna filolojik yapıt yolu diyeceğim."²¹ Böylece Kayıran, Karakoç'u "dünya ölçeceğine" yerleştirerek ve "tarihin devamlılığı" içinde tanımlayarak evrensel bir şair olarak nitelermiş olur.

Hamle 8: "Kehanet"leri, çizdiği yola uygun gelişmeler, üç örnek

Yazıların satır aralarında geleceğe dönük tahminlerinin ve önerilerinin sonradan gerçekleşmesi veya buna dönük hareketlerin olması Karakoç'un yerini sağlamaştıran bir gelişmedir. Hem toplumda onun tecrübesine olan güveni gösterir hem de şiirin akacağı yolları sezdiğini gösterir.

1- "Kendini Arayan Şiir: Şiirimiz I" başlıklı yazıda yenilenmenin uygarlığa bağlı şartlarının özellikle ikisini anar: "... çağımızda bunlara karşılık, yeni mazmunlar doğurulmalı idi. Epik tür de, destanlar, yeniden yazılabilmeli ve günümüz insanı onu okumalıydı. Ya da onlardan esinlenerek epos, yeniden üretilmeliydi." Karakoç'un bu yorumu 90'ların sonunda gelişen modern epik veya neo-epik hareketlerin habercisi denebilir.²²

21 Yücel Kayıran, "İslami Şiir' Hareketi ya da Filolojik Yapıt", *Buzdokuz* 14, Kasım-Aralık 2022, ss.47-50.

22 Sözgelimi benim formüle ettiğim şekliyle olmasa da Edip Cansever'in çok sesli şiirden bahsetmesi de bu türden bir yol göstericilik sayılabilir.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

2- Bu türden büyük düşünen şahsiyetler isimlendirme yaparlar. İsimlendirme doğurma anlamına da gelmektedir. “Dişimizin Zarı” yazısının bir özelliğı de İkinci Yeni oluşumunun neo-realist olarak nitelendiğı bir yazı olmasıdır. Erdost’un “İkinci Yeni” başlıklı yazısı ise (Son Havadis, 19 Ağustos) 1956 yılına aittir. Demek Karakoç bu nitelemeyi 57’de henüz kullanmayı tercih etmez. 1960’ta yazdığı “Galile Denizi”nde ise tekrar vurgular: “Bu şiirin vaftiz adı: İkinci Yeni. Ben bu şiire ‘yeni gerçekçi şiir’ diyorum.”

3- Karakoç’un gerçeğın gücü ile kitleleri etkileyen biri oluşundan bahsettik yeterince. Anılarında “Monna Rosa”nın her yerde, şiir gecelerinde okunmasından dolayı Monna Rosa şairi olarak anılma endişesinden söz eder. Bu sebeple şiirin yayılmasına engel olmaya kalkışır. Bir şiirle anılmanın ün getirse bile şairliğini gölge altında bırakacağıının farkındadır.







KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

SEZÂİ KARAKOÇ ŞİİRİNİN ATEŞTEN MODERNLİK PARANTEZİ

Ömer Erdem

Şair, Yazar

Sezai Karakoç şiiri başlangıçta geleneksel olanın içinden doğar. Burada geleneksel olan hece ölçüsü gibi biçimsel bir duruma ve asıl önemlisi şiirde duygu yatırımı gibi bir iç ereğe bağlanır. Daha dipte ise zihinsel doğuş çıplak ve tanımlanmamış olandan çekinerek, kendine sürekli kültürel korunak da arar. Mehmet Levendoğlu ismiyle basılan ilk denemesi yanında, *Yağmur Duası* ve efsanevi *Monna Rosa* şiirleri teknik bir gözle irdelendiğinde, şairin ses kompartımanına büyük önem verdiği ve lokomotif olarak duyguyu idealize ettiği açıktır. Burada şaşırılacak bir şey yok aslında. Çünkü, şairin hatıratında detaylı şekilde anlattığı gibi doğu metinleri ve onların atmosferi etkili olmuştur ruh ikliminin kurulmasında. Gerçi, Batı klasiklerine ulaşmakta çok geç kalmayacaktır Karakoç ama, modern bilinç ile Batı klasiklerini karıştırmamak gerekir. *Yağmur Duası* ve *Monna Rosa* şiirleri, dayandıkları gelenekten medet ummamalarıyla önemlidirler. Zaten kısa sürede





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

kitlesel karşılık bulmalarında şiirsel yaratıcılıkları kadar bu yönleri de etkili olur. Geleneksel duyusun törpülediği tekrarlar ve içdiş göndermelere rastlanmaz onda. Gerçi, Karakoç, özellikle Monna Rosa'nın doğuşunun zihinsel geri planında Garip Şiiri'nin, ki modern şiirimizin ilk sağlam atılımlarındandır; gül, bülbül, aşk gibi mevhumları alaya alıp aşağı çekmesine karşı bir atılım olduğunu ifade ediyor fakat bu yaklaşım pek çok bakımdan tartışmalıdır. Her şeyden önce Monna Rosa bütün estetik değerini aşktan ve dizginlenemeyen saf coşkunluktan alır. Sezai Karakoç'un içinden çıktığı sosyal, sosyolojik katman, aşk gibi en yüce insanlık durumlarını, toplumsal erk önünde açıkça dillendirmekten imtina ettiği için, dolaylı ve dolayımli bir açıklama yoluna gidilmiştir burada. Dikkatle altının çizilmesi gereken husus, Karakoç şiirinin bir modernlik ateşi içinde kendisini ateşlerken sona doğru modernliğini yok etmesidir. Hatta şöyle söylenebilir, Karakoç şiiri doğuşunda nasıl tam modern ve modernist değilse kapanışında aynı tutuma geri dönmüştür. Oysa, onun şiirini yaratan modern şiirle kurduğu yakın modernist temastır. 1951 tarihli *Rüzgar* şiirindeki, 'yangından yangına arta kalmış put' mısraındaki put'u sonradan 'tut' yapmıştır Karakoç. Dergideki ilk hâli puttur mısranın. Önemli olan, şairin büyük özgüven içinde put'u kendisine mal etme cüretini gösterirken sonradan bunun politikasına yenildiğini görebilmektir. Modernlik geleneksel olanın basıncına dayanabilmek kadar oradan huruç edebilmektir.

'Hayat bir ölümdür aşk bir uçurum', mısraına bakalım *Yağmur Duası*'ndaki. Rahat ve kıvrak bir edayla ve geleneksel ritim içinde kurulan mısra, hayatı 'fani' gören geleneksel yorumun dışındadır. Aşk ise, yine gelenekte görüldüğü gibi teslimiyet değil, uçurumdur.

**Modernlik
geleneksel
olanın
basıncına
dayanabil-
mek kadar
oradan
huruç ede-
bilmektir.**





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

Bu körpe uçlar, Karakoç şiirinin modernizmle yaşadığı etkileşimin çarpıcı çiçekleridir. Zaten, şiirin devamında anne tarafından giydirilmiş 'bir kadın gömleği'nden dem vurulacaktır. *Monna Rosa*'da 'zambaklar en ıssız yerlerde açar' diyerek, zambak ve ıssızlığı bir aşk çelişkisi içinde yorumlayacaktır bu şiir. 'Ve yalnızlık sigara külü kadar yalnızlık' mısraını bulabilen duyuş daha sonra 'Allah kar gibi gökten yağınca' diyebilecektir. Karakoç'un modern şiirinin yakutlarını, şiir ağacından böyle inceden ve dikkatle yontması anlaşılabilir. Çünkü, geçmişin, geleneğin ve çocukluğun atmosferinden kendi kişiliğinin ve özgün duyuşunun alanına yürümektedir. Sezai Karakoç şiirindeki modernliği, her tür duyuşu, dil, üslup, ifade, niyet ve gönderme baskısına ve sansürüne uğratmadan özgün doğasında tutmak diye görebilsek daha açık sonuçlara ulaşabiliriz. Bu bağlamda *Şahdamar* şiirinden başlayarak ve *Şahdamar* kitabı boyunca Sezai Karakoç'un sadece kendi şiiri için değil modern Türk şiiri adına da eşsiz denemelere giriştiğini görüyoruz. 'Kaç gelinin alnında kaç yumurta kırdık biz' diye sıçrayan bir modernliktir bu ve modern insan kadar hayatı 'rakı içen kadınlar ve çiçek yiyen kızlarla' beraber okumaya başlar. Ötekileştirmekten beri, daha tarihsel kıvıltılarla elektriklenmiş bir büyük içleniştir bu. 'İstakozların, kırmızı ve mavi istakozların/Bir mavzerlik peygamberlikleri üzerine/Küçük ve büyük, açılı ve açısız/Yeminler yeminler edersiniz...' Lütfen peygamber kelimesi ile mavzerin yan yana getirilmesine dikkat ediniz. Lütfen, istakozlara ve renklerine dikkat ediniz. Hürdür şair. Dilin ve şiirsel duyuşun geçmiş bağimlarından sıyrılırken yeni bir modernlik de yaratır. *Ötesini Söylemeyeceğim, Pingpong Masası, Liliyar, Çay, Kapalı Çarşı, İlk, Tut, Kan İçinde Güneş, Balkon, Kutsal At, Eski Kirazın Gereği, Batış, Kalorifer,*

**Lütfen
peygamber
kelimesi ile
mavzerin
yan yana
getirilme-
sine dikkat
ediniz.
Lütfen,
istakozlara
ve renkle-
rine dikkat
ediniz. Hür-
dür şair.**





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

*Çatı, Av Edebiyatı ve Köpük...*Bütün bu şiirler boyunca biz, sanki sadece Türkiye'deki bir insana şahitlik etmeyiz. Pekâlâ bütün modern dünyaya bakabiliriz onlarla. Neden, artık Karakoç, modern bir şair olarak, çağdaş şiirin yeni bağlantısızlığını çözmüş, şiiri dilsel özgürlük yanında saf ve çağrışımlı duyarlıkta aramayı başarmıştır. Köpük şiiri de bu durumun Babil kulesidir bana göre.

Sonrası, ya sonrası? *Hızırla Kırk Saat, Taha'nın Kitabı, Gül Muştusu, Ayinler, Alın Yazısı Saati* Sezai Karakoç'un *Köpük* ile beraber ve ondan sonra destansı şiirin uzayına daldığı ve toplumsal öncelikleri güdülediği görülecektir. Modern şiir bireysel olanın derin çelişkisi ve uçurumundan toplumsal olanın belirsiz güvensizliğine açılırken, modern dışı şiir, adeta çelişkisiz, kutsal ve hesapları tamamlanmış bir proje halinde yukarıdan aşağıya, topluma inmeye ve ona yön vermeye çalışır. Bu bakımdan 'Babil Kulesi' benzetmesini boşuna yapmadığımı ifade etmek isterim. Ve elbette eklemek ve ısrarla söylemek isterim ki hem *Hızırla Kırk Saat* hem *Gül Muştusu* hem de *Taha'nın Kitabı* olağanüstü şiir anıtlarıdır ama, Karakoç, kendi şiirini ateşlediği ve özgün kıldığı yepyeni modern duyuşu, toplumsallık adına buralarda törpülemiş ve sanki adeta kendi açtığı modernlik parantezini sonuna doğru aynı tonla mumyalamıştır. Karakoç'u buna rağmen başarılı kılan ve yine modern şiirin çizgisinde tutan yaptığı işin öncesizliğidir, biçim olarak değil, özgün öz bakımından da böyledir bu.

Sezai Karakoç şiiri üzerinde estetik ve politik düşüncenin beraber ilerleyebilmesi ve yeni sonuçlar doğurabilmesi için bu ateşli parantezin iyi okunması gerektiği düşüncesindeyim. Türkiye modernleşmesi kurumsal ve siyasal bir proje





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

olmaktan öte tarihsel bir olgudur ve zihniyet dünyasıyla ilişkilidir. Bilinç her toplumda tarihsel sebeplere bağlı olarak farklı tezahürler sergiler. 1950'lere gelindiğinde, Türkiye zihninin koordinatlarını belirleyen kültür, sanat ve düşünce verimleri siyasetin çoktan önüne geçmiş bir manzara sergiler. Siyasetin güdümlü ve belirleyici olma vasfı günlük hayatta hiç dinmez ama çoktan sanat ve düşünce, tarihsel olanın akışı içinde çağdaş duyarlıklarını edinmiştir. Kültürler her zaman etkilenelemelere ve buna bağlı modellemelere açıktırlar. Tanzimat eğer bir siyasal modernleşme hizası olarak belirlenecek olursa, siyasal hedefleriyle değil beklenmeyen ve kontrol edilemeyen sonuçlarıyla etkili olur. Batıya, başlangıçta özellikle Fransız dilinin verimlerine açılan Osmanlı zihniyet dünyası ve bu dünyanın çok özel aktörleri olan şair ve yazarlar eliyle yoğrulur. İktidarı temsil edenler, geleneğin katı ve kuru çemberinde dönerken, her tür iktidar payının berisinde duran ve kendi özgür dünyalarında yaratıma koyulanlar çağın getirdiği modern verimleri daha sağlıklı içselleştirirler.

Sezai Karakoç'un modern bir bilinç ve duyuş kazanmasında elbette özgün ve özgür kişiliğinin büyük payı vardır. Fakat, özel bir konuşmamızda, *Tercüme Dergisi*'nin Şiir Özel sayısının İkinci Yeni üzerindeki etkisi üzerinde durmuştu. Hâlâ, hususi bir toplam özelliği taşıyan bu sayıya dikkatle bakıldığında, model olanın politika değil saf sanat olduğu görülecektir. Çünkü saf sanat verimlerinden çıkarak sanatçı, yazar modern politik bir tutuma gidebilir. Bu bağlamda, Sezai Karakoç modern bilincinin oluşumu kaçınılmaz olarak Batıcı değil ama Batılıdır. Batıyı, çağdaş ve güncel bir miras olarak karşıladığımızda kompleksiz bir fikre kavuşabiliriz. Zaten, bu kompleksizlik ve özgüven





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

şuuru, Karakoç modernliğini savunmacı olmaktan çıkarır, söz söyleyici karaktere büründürür. Dikkat çekici olan Karakoç'un bu bilgi ve bilinç içinde ilerlerken, Batı resim sanatı, tiyatrosu ve sinema, heykel vb. disiplinlerle içerden temas kurarken bir süre sonra bu dikkati, neden yeterince tartışmaya girişmediğidir. Modernlik politik bir havaya sokulduğunda söylem öne çıkarken poetik bir öncelik olduğunda yaratıcılık yükselmektedir.

Köpük şiirinin özellikle çağdaşları Turgut Uyar, Edip Cansever ve hatta Cemal Süreya şiirleri ile paralel okuması yapıldığında, çok yönlü sanat algısının modern bir biçime çoktan kavuştuğu kabul edilir. *Hızır'la Kırk Saat*'e sığrayarak Karakoç, Türkiye modernleşmesinin bilincini Doğu-Batı salınımlarında merkez bir noktaya taşır. Ne var ki merkezin psikolojisi Doğuya göz kırpar. Batı, modern bilincinden yer yer edinilmiş özgün duyuruşlar ise eserin kanatlarını havalandırır. Her şeyden önce kurgucu zihin modern bir anlatım yedeği olarak edinilmiştir burada. 'Taşlar hatıra yazılamayacak kadar/Fazla kararmış' ise eğer, taşın ve hafızanın yenilenmesi gerekmektedir. Ki, Karakoç, orkestral bir duyuruşla 'Ey ulu sarıklı hocalar bunu bana öğretmediniz' diye ünleyerek ilerler. 'Bir kentten daha geçtim/ Buğdayları yakıyorlardı/ Yedikleri pirinçti/Birbirlerine açılan borular gibi üfürüyorlardı/Sonra birbirlerinden borular gibi çıkıyorlardı'. Bruegel'in resimlerinden veya F. Lang'ın bir filminden sahneler gibi dökülen bu mısralar 'damıtılmış petrole' göz kırpacak kadar moderndir. Buna şüphe yok. Fakat, mini bir toz altın ışıkta döner yine de. Sözün söyleme gelip bağlanması... Söylenmenin ideolojik çağrışımlar edinmesi yer yer. Hızır'ın klasik bilinçle sürekli sarmalanması...

**Karakoç
modern-
liğini sa-
vunmacı
olmaktan
çıkartır,
söz söyle-
yici karak-
tere bürün-
dürür.**





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

Thomas Bauer, *Müphemlik Kültürü ve İslam* kitabında, 'müphem' kavramının evrensel dile dönüşümündeki kritik durumu tartışır. 'Ben devamız için şiir yazdım, o hep önde oldu' diyen Sezai Karakoç, bu çok özel konuşmalarında, bir yandan yakaladığı bu müphem, modern ve evrensel dile göz kırparken öte yandan güne bağlanmanın doğurduğu poetik sorunları da kabul eder. Burada, Sezai Karakoç ile beraber fakat onu da aşarak modern şiirimiz bağlamında düşünüldüğünde, sözün bağlanma noktasının yükselttiği ateşe bakma sakinliğini kazanmalıdır zihniyet dünyamız. Kültürel, sosyolojik ve siyasal basınç daima şairin önünde yükselen bir yangın olmuştur. *Taha'nın Kitabı*'nda Sezai Karakoç'un hâlâ içinde bulunduğu yüksek şiirsel duyuş vesilesiyle yer yer Taha'nın bilincini yenilediğini ve onu gelgitli bir cendereye soktuğunu görüyoruz. Şairin eserde yarattığı tipoloji bugüne benzedikçe klasikleşir. Modernlik çarpanını da buradan kazanır.

Metin kendisini bir hedefe, biçime, söyleme koşulunda bunda başarılı olabilir. Daha duyulurken değil ama yazıya dökülürken metin kendi çelişik özünden, saflığından, dilin doğası kadar şiirin ele avuca sığmaz tabiatından kaynaklanan saçaklar törpülenirse, modern bilincin doğası da kontrol altına alınmış olur. Sezai Karakoç destansı şiirinde, *Gül Muştusu* dahil, duyuş patlamalarıyla şiirsel form ve içerik yönünden güçlü bir kontrol sezilir. Çünkü şair, şiiri duyarken, yaşarken değil belki ama asıl yazma anında kendisine toplumsal bir hedef koyar. Bu hedef olmaksızın şiir ilerleyebilir mi? Şüphesiz ilerler, nitekim *Hızır ile Kırk Saat*, *Tahanın Kitabı*, *Gül Muştusu* ve *Ayinler*'de böylesi sahneler vardır. Bu bölümlerde, 'müphem'liğin şiiri sadece modern bilinci sarmaz aynı zamanda biçim ve söylemin basıncından da kurtulur.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

Ne denli tartışmalı olursa olsun ve sınırları ne derece tespitten uzak kalırsa kalsın, modernlik hâlâ insan için bir bilme ve bildirme yöntemidir sanat için. Modern şiirimizin birden bire değil aşama aşama kazandığı bu güç, ideoloji parantezine alındıkça bulanmakta, bir çıkış olmaktan öte yangın yerine dönmektedir. Sezâi Karakoç şiirinin hem kurucu vasfını hem de bu vasfın tarihsel eşikte insan ve toplumla kurduğu derin bağı çözmek açısından, modernliği bir sıkıntı, bozulma hatta yabancılaşma efekti gibi düşünmenin ötesinde bir anlama ve aktarma imkanı bilmek gerekmektedir.









2. OTURUM

ŞİİR SANATI VE SEZAI KARAKOÇ

Oturum Başkanı
Ömer Yalçınova

Konuşmacılar

D. Mehmet Doğan

Mesut Koçak

Zafer Acar







KIRKİRİNCİ SAAT SEZİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

SEZİ KARAKOÇ: ŞİRLE FİKRİN SON BÜYÜK TERKİBİ

D. Mehmet Doğan

Yazar, Türkiye Yazarlar Birliği Kurucusu

Cumhuriyet tarihsizdir; doksan yıla ulaşan bir yakın geçmiş bir türlü tarihe mal olamamıştır. Ortalık Cumhuriyet tarihi derslerinden geçilmez, tarihle istihzadan başka bir şey olmayan bu derslerden ötürü bir türlü Cumhuriyet tarih olamaz, bu dersler böyle oldukça Cumhuriyet'in tarihi olmaz. Tarih gerçeği asla bu ders kitaplarının çerçevesine sığmaz. Bu anlatacaklarımız da bu cümledendir.

Cumhuriyet'in onuncu yılında doğmuş¹, Cumhuriyet'in kurucusunun öldüğü yıl ilk mektebe başlamış. Cumhuriyet'in tamamen yeni harflerle yetişen ilk neslinden ve Cumhuriyet'in tam nüfuz edemediği uzak taşradan. Diyarbakır'den (Şef henüz onun adının "Diyarbakır" olmasını buyurmamış ve Cumhuriyet uleması "en doğrusu efendimizin buyurduğudur" deyu tasdik etmemiştir);

1 Cumhuriyetin onuncu yılı, 1933; Türkiye ekonomisinin dibe vurduğu, 1918 seviyesine döndüğü yıldır. 10. Yıl Nutku ancak tersinden okunarak bu anlaşılabilir. Bazı ahvalde, en zayıf zamanda en yüksek ses çıkarılarak güçlü görünmek istenir.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

Diyarbakir Maden'den. Bir sipahi ailesinden geldiğini söylüyor, hatıralarında. Ailesine “levendoğlu” derlermiş... Cumhuriyet devrindeyiz, ama adreleme için Osmanlıya müracaat şart.

O sıralar yoksul Anadolu'nun dört bir köşesinden leyfı meccanî (parasız yatılı) Halûk adayları toplanır. Yedirilir, giydirilir, okutulur; aynı şekilde biçimlendirilir/biçimlendirilmek istenir. O Maraş'ın parasız yatılısı. Ortaokulu burada bitirmiş, 1944. Gaziantep'in parasız yatılısı, liseyi burada tamamlamış, 1950. Çocukluk ve gençlik merkezinin hem doğusunda, hem güneyinde geçmiştir.

Ortaokul yıllarında *Büyük Doğu* okumaya başlamış. (Parasız yatılının paralı öğretime veya mecburi öğretimden gönüllü öğretime geçişi bu). *Büyük Doğu*, o zamanlar söylenmek istenmeyen, söylenmesi mümkün olmayanın mahlâsı. Halûk olması isteniyor, fakat o Âsım olmak yolunda yürüyor. Yükseköğretim çağı gelince kendisi felsefe okumak istiyor, babası ilahiyat okumasını arzu ediyor. Âkifleyin, zarureten bir mektebe kaydolmuş: Siyasal Bilgiler Okulu. O zaman, bu okulda Mülkiye havası devam ediyor ve parasız yatılılık câri. Devlet geleceğin idarecilerini kurda kuşa yedirmeden gözünün önünde yetiştirmek istiyor. Kaderi parasız yatılılık, buna uygun olan okul da, Siyasal Bilgiler...

Necip Fâzıl ne kadar karşı çıkarsa çıksın, eleştirirse eleştirsin, İslâmı asrın idrakine söyletenlerdendi. Asrın bilgilerine sahipti ve aynı zamanda pergelin ayağı sımsıkı merkezdeydi. Mehmed Âkif bu formülü boşuna icat etmemişti. Kendi yaptığı da başka bir şey değildi, Âkif örneğine derinden bağlı olan Nureddin Topçu da başka bir şey yapmamıştı. Bütün modern tahsil görenlerin, kendini bu





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

topraklara bağılı hissedenlerin, bin yıllık duyarlıkları taşıyanların, Halûk olmamaya direnenlerin yaptığı buydu. Âkif, fen tahsil ederek bunu yapmıştı, Necip Fâzıl ve Nureddin Topçu batıda felsefe okuyarak bunu yapmışlardı. Fen ve felsefe bazılarına göre batının iki alâmet-i farikasıydı. Şimdi, modern sosyal bilimler, siyaset bilimi okuyan bir genç de aynı yoldaydı.

Osmanlının son nesli, Necip Fâzıl, Nureddin Topçu ideal ülke Avrupa'ya gönderildiler. Cumhuriyet için tahsil görmek, dönünce onun ideolojisini güçlendirmek için.

Osmanlının son nesli, Âsım'ın nesli... Evet Necip Fâzıl ve Nureddin Topçu, Âsım'dan biraz küçük-tüler, ama Âsım'ın neslindendiler. Cumhuriyet yöneticileri, Cumhuriyet ilân edilinceye kadar bütün gücüyle kurtuluş için çalışan Âsım'ın nesline sırt çevirdi. Âsım'ın benimsediği tevhidî amentü, onlara aykırı geliyordu; Fikret'in tertib ettiği pozitivist, akılcı amentüye iman ettiler, bu yüzden Halûk'un ne olduğunu tam bilmeden, bilmeye gerek görmeden Halûk neslini çoğaltmayla çalıştılar². Bunu yalnız içeride değil, dışarıda asıl kaynağında da yapmak istediler.

Şiir Düşüncenin Dili

Osmanlı şiir medeniyeti. En yüksek sanat şiir, en büyük sanatkârlar şairler. Sözün güzelliği, inceliği, derinliği velhasıl bütün gücü şiirde. Bizim için düşüncenin dili şiir. Sanatlı söz söylemek, yüksek

² Tevfik Fikret'in oğlu Halûk, ilk öğretimini misyoner bir hanımın cemaat/tarikat okulunda görmüştü. Bu okul her sabah hıristiyan ilâhileri ve incil dersleri ile başlardı. Sonra aynı tarzda öğretim veren Robert Koleji'nin ortak kısmını bitirdi. 1909'da İngiltere'ye gönderildi, fen tahsil etmek üzere. Bir papazın evinde kaldı. 2 yıl sonra İstanbul'a döndüğünde "inanmış bir hıristiyan"dı... İki yıl Türkiye'de kaldı, sırnı yakın çevresi dışında kimse bilmedi. ABD'ye gitti, yüksek tahsilini orada yaptı. Hıristiyan bir hanımla evlendi, hıristiyanlığı enine boyuna öğrenmek için ilahiyat fakültesine devam etti.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

söz söylemek, şiir diliyle olur. Bu kamlardan, bak-sılardan, bahşılardan, ozanlardan beri böyledir. Kamlar, şamanlar, bahşılar, ozanlar kendilerini aşan bir dille konuşurlar. Eski metinlerde, bu arada Dedem Korkut'un Kitabı'nda, nesirden şiire geçilen yerlere dikkat edilirse, bu görülür. Sıradan şeyler nesirle, olağanüstü sözler nazımla söylenir.

19. yüzyılın, ünlü fikir adamları ekseriya şairdir. Ziya Paşa, Nâmık Kemal... Fikir yönü çok zayıf olmasına rağmen, Tevfik Fikret de düşünür sayılmıştır bu sebeple. (Sonradan Nâzım da). Fakat, Âkif, şair mütefekkirlerin en önde gelenlerinden. Necip Fazıl, düşünceyi şiirleştirmek istediğinde, destanî şiire yöneldiğinde Âkifleşir. (İkna olmayanlara Sakarya Türküsü'nü bir daha okumalarını tavsiye edebilirim). Cumhuriyet döneminde nesir de etkili oldu. Ama Necip Fazıl gibi şair düşünürler yetişti. Şiirin düşünceyi ifade etmesi yolu, o kadim yol devam etti.

Sezai Bey, belki de bu yolun son büyük yolcusu. Şiir ve fikrin son büyük terkibi.

Sezai Bey, şair ve mütefekkir değil, şair-mütefekkir. Çünkü düşünce nesri yanında, çok güçlü bir düşünce şiiri var.

Düşüncenin şiiri, şarkın ahlâkçı mesnevî şairlerinde, tahsisen Mevlâna'da zirveleri bulur. On binlerce beyitlik manzumeler, şiirler yalnız hikâye anlatmaz, fikir de ortaya koyar; daha doğrusu asıl söylenecekleri söylemek için hikâyeler anlatır durur. Yunus, rivayete göre, Mevlâna'nın Mesnevî'de sözü haddinden ziyade uzattığını söylemiş. Kendisi söylemesi gerekse, "Ete kemiğe büründüm/ Yunus diye göründüm" der çıkarmış için içinden! Osmanlı tek mısralık düşünceyi bile önemser.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

Bir mısralık eser bırakan da azizdir. Koca Ragıp Paşa'nın formülleştirdiği üzere: *Eğer maksud eserse, mısra-ı berceste kâfidir!*

Sezai Karakoç, Batı medeniyetinin en üstün ve tek medeniyet olduğu dayatmalarına karşı bir medeniyet tasavvuru ile ortaya çıkar. Bu önü kesilmiş bir medeniyettir. Dünyaya söyleyecek sözünü sonuna kadar söylemesi barbarca men edilmiş bir medeniyettir. "Diriliş" kavramı bu tasavvurda ister istemez ana motiftir.

Sezai Bey, üstad olarak Necip Fazıl'ı seçmiştir. Onun şiir ve sanatta kazandığı şöhreti fikir ve aksiyonda kullanarak ortaya koyduğu Büyük Doğu fikriyatını tanımıştır. Üstad'ın, dışa dönük teatral ve abartılı üslubu onda tam tersine tezahür eder: İçe dönük, abartısız ve sade. Böylece, Nureddin Topçu'ya daha yakın durur. Necip Fâzıl'a bağlanan ve sonradan kendisi bir dergi ile ortaya çıkan başka bir kişi de aynı şeyi yapmıştır. Fakat kendine mahsus bir teatrallikten vazgeçmeden.

Bu içe dönüklük, her zaman asosyallik olarak tanımlanmaya müsaittir. Sezai Bey'in, küçük sistemle, sistemlerle uyum yerine, büyük sistemle uyumu seçmesi bir tercih olabilir. Fakat siyasî parti denemeleri bu tercihin sahilliğini haleldar eder.

Necip Fâzıl muakkibi olarak Sezai Bey, Mevlâna, Yunus, Mehmed Âkif çizgisini sürer. Onları her zaman dönülüp bakılacak, yön tayin edilecek önemde görür ve gösterir. Bu arada, "eve dönen adam"ı da unutmaz. Yahya Kemal, batıya gitmiş ama evine dönmüştür; mektepten memlekete avdet etmiştir. Siyans politik okumuştur, bu Türkiye'de "siyasal bilgiler"e tekabül eder. Medeniyet meselesini hem şiirinde merkez yapan hem nesrinde işleyen şair mütefekkir de akılda tutul-





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

ması gerekenlerdendir.

Cumhuriyet'in Sezai Bey'den sonraki nesli, artık örneksiz değildir. Hem Cumhuriyet devrinde eser veren merkez şahsiyetler, hem daha öncenin kutupları yeni neslin hamulesini oluşturmasını sağlayacak güçtedir. Nitekim, ferdler, takımlar, bölükler ve nihayet kitleler kendi kimlikleriyle varolmanın özgüveniyle yürürler. Erol Güngör, Sezai Bey'in nesline ulanan, hep onunla aynı kaynaklardan beslenmiş intibai veren bir isim olarak gelir geçer. Sonra, Büyük Doğu nesli, Hareket nesli, Diriliş nesli birbirini takip eder. İşte Âsım'ın neslinin bereketi...Yüz yılda Mehmed Âkif'le başlayan, Necip Fâzıl ve Nureddin Topçu ile süren, Sezai Karakoç'la tazelenen ulu bir yol...

Dışarıdan bakanlar şaşkınlıklarını gizleyemez: Eski, muhafazakâr, hatta gerici...Fikir yönünden böyle bir çerçevede gördükleri şairler yeni, her nasılsa en yenidir. Bu Necip Fâzıl için doğru olduğu kadar, Sezai Karakoç için de doğrudur. Hatta Sezai Karakoç "ikinci yeni"dir; gerçek ikinci yeni... Solmaz pörsümez yeni. Şaşkınlığın idrak edemediği şudur: Ancak ezeli olan ebedî olabilir; ancak kökü sağlam olan ağaç yeni filiz verebilir...

Tarihleşme Süreci Başlıyor Mu?

Sezai Karakoç'a Kültür Bakanlığı Büyük Ödülü verilmesi Cumhuriyet'in gerçek tarihleşme sürecinin nirengi noktalarından olabilir. Cumhuriyet'in sadece bir ideoloji bağlıları ile ilgili tarihi, bu ödülle de kırılmaya uğramıştır. Cumhuriyet'in kültürünü tanzim ve tamim eden resmî yapı, her ne sebeple olursa olsun, ürkek bir adım atmıştır. Bu bize göre, tarihleşme sürecinin işlemesi için önemli bir adımdır. Cumhuriyet, gerçek tarihini





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

reddederek var olamaz, gerçek tarihini tanıyarak, değerlerini kabul ederek kendini gerçekleştirebilir; geçmişini sağlama aldığı ölçüde geleceğini garanti edebilir.







KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

EDEBİYAT TARİHÇİLİĞİ BAĞLAMINDA SEZÂİ KARAKOÇ

Mesut Koçak

Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi,
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyesi

Giriş

Edebiyat tarihleri, edebi eserleri ve şahsiyetleri belli bir metodoloji etrafında inceleyip tasnif eder. Bu eserlerde belli bir coğrafya ve alan (Afrika Edebiyatı, Dünya Edebiyatı); belli bir dönem (Victoria Devri Edebiyatı, XIX. Asır Türk Edebiyatı); belli bir tür (Türk Romanı Tarihi, Türk Şiiri Tarihi) ya da belli bir akım/hareket (Türk Teceddüt Edebiyatı, Servet-i Fünun Edebiyatı) tarihsel olarak incelenebilir. Edebiyat eleştirisi ile edebiyat tarihi her ne kadar ayrı alanlar olarak görülmüş olsalar da bu iki alanın birbirleriyle olan ilişkisi kaçınılmazdır. Edebiyat tarihçisi, aynı zamanda bir eleştirmendir. Edebiyat tarihçisi, aldığı eserlere, dönemlere, şahıslara dogmatik, determinist, izlenimci, tarihselci, pozitivist, Marksist, sosyolojist vs. yaklaşabilir ve benimsediği felsefe edebiyat tarihinin teorik zeminini oluşturur.¹ Bu felsefelerden doğan teoriler

¹ Orhan Okay, "Edebiyat Tarihi", TDV İslam Ansiklopedisi, Cilt: 10, İstanbul: 1994, s. 403.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

bakış açısı olarak nitelenecek olursa, her bir bakış açısı bakılan şeyi başka bir açıdan ortaya koyar. Başka ifadeyle nazariye (edebiyat tarihinde kullanılan teorik yöntem), bilgi nesnesinin (edebiyat tarihinde eserler, isimler, dönemler, akımlar) mahiyetini belirlemeyi amaçlar. Modern birer tür olmaları hüviyetiyle hem edebiyat eleştirisi hem de edebiyat tarihi metinleri 'dayandıkları teoriler sebebiyle' "mutlak" olma iddiasındadırlar. Yani, ele aldıkları konu teorik zemin üzerinde çerçevelenerek dondurulur, sabitlenir ve mutlaklaşır. Modern türlerin² "mutlaklık sorunu" olarak tanımlanabilecek bu durum, bilgi nesnesinin farklı, çeşitli, canlı, değişken vb. yanlarını görmezden gelme sorunu yaratır. Bu, sadece ele alınan konular bakımından değil; okurlar açısından da kısırlaştırıcıdır. Birkaç cümle ile ifade etmek gerekirse bir eserin, yazarın-şairin, dönemin ve/veya akımın bizzat kendisi olarak kendi (yani asıl/cevheri) dışında kalan her şey değişebilir. Mesela, *Fahim Bey* ve *Biz*'in bir roman oluşu, onun aslıdır ve bu onun kendisidir. Abdülhak Şinasi Hisar'ın bir yazar oluşu da onun aslıdır ve onun kendisine bütünüştür. Ancak *Fahim Bey* ve *Biz*'in güzel ya da çirkin, başarılı ya da başarısız bir eser oluşu; Abdülhak Şinasi Hisar'ın iyi ya da kötü, modernist ya da klasik bir yazar oluşu bizzat kendisi (asıl/cevher) değildir. Klasik terminolojiden ödünçleyerek söyleyecek olursak "mutlak" tarafı değil, "mukayyet" tarafıdır. Dolayısıyla zamana, mekâna, muhataba, ortama, kişiye göre değişebilme niteliğine delalet eder.

Bu yazıda öncelikle, 1950 sonrası Türk şiirinin önemli isimlerinden Sezai Karakoç'un Türk edebiyatı tarihlerinde hangi çerçevede değerlendirildiği üzerinde durulacaktır. Yukarıda değinilen edebiyat tarihlerinin

2 Edebiyat eleştirisi ve edebiyat tarihi gibi biyografi ve otobiyografi de aynı sorunu barındırır.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZAI KARAKOÇ KOLOKYUMU

mutlaklaştırıcı etkisi altındaki şair portresinin farklı edebiyat tarihlerinde nasıl metinselleştirildiği çalılışılacaktır. Ayrıca, Sezai Karakoç'u mutlaklaştırıp dondurmadan, lineer bir çizgide sabitlemeden, indirgenmiş bir gerçekliğe hapsedmeden Türk edebiyatı tarihi içinde nasıl konumlandırılabilceği üzerinde durulacaktır.

Yazıda, edebiyat tarihi örnekleme olarak İnci Enginün'ün *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Ahmet Kabaklı'nın *Türk Edebiyatı Tarihi* ve Kültür Bakanlığı tarafından yayımlanan *Türk Edebiyatı Tarihi* kullanılacaktır. 1950 sonrasında gelişen Türk edebiyatını kapsayan belli başlı eserler olmaları sebebiyle bu edebiyat tarihleri örnekleme olarak seçilmiştir.

Türk Edebiyatı Tarihlerinde Sezai Karakoç

Sezai Karakoç, İnci Enginün'ün *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*'nda³ İkinci Yeni başlığı altında Edip Cansever, Cemal Süreya, Turgut Uyar, İlhan Berk isimlerini takiben yer alır. Enginün'ün "*İkinci Yeni şairleriyle aynı zamanda eser vermesi ve kapalılığı dolayısıyla bu akım mensupları arasında sayıldı.*"⁴ cümlesinde kendini hissettiren çekimser (dışsallaşmış) tespit ilerleyen satırlarda pekiştirilecektir. Yazar, Mehmet Kaplan'ın *Şiir Tahlilleri*'nde Sezai Karakoç'a dair "*milliyetçi, dindar muhafazakâr zümreye sokabiliriz*" ifadesi ile "*Basmakalıpla içine hapsolmuş, kurumuş, katılmış din duygusunu taze bir ilhamla yeniden diriltmiştir.*"⁵ görüşlerine yer verirken "*kullandığı üslup ve şekil bakımından*" İkinci Yeni arasında olduğunu vurgular.

3 İnci Enginün, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2013.

4 A.e., s. 130.

5 A.e., s. 130.

**İnci Enginün,
İkinci Yeni başlığı altında topladığı şairler arasında en geniş yeri Karakoç'a ayırır.**





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

İnci Enginün, İkinci Yeni başlığı altında topladığı şairler arasında en geniş yeri Karakoç'a ayırır. Örneğin, Cemal Süreya'ya iki, Edip Cansever'e iki sayfadan biraz fazla, İlhan Berk'e bir buçuk sayfaya yakın, Turgut Uyar'a yarım sayfadan daha az yer ayırırken Karakoç'a ayrılan yer üç sayfadır. Bu üç sayfada şairin şiirinin hareket noktası, ayırıcı özellikleri, muhtevadaki zenginliği, İkinci Yeni'nin diğer örneklerinden onun şiirinin ayrıldığı yön, derinliği ve kuşatıcılığı, gelenekle olan ilişkisi ile getirdiği yenilik üzerinde durulmuştur.

“İslamiyet ve mistisizmi hareket noktası olarak alan şairlerin üstat tanıdıkları Sezai Karakoç ve Necip Fazıl'dır. Böylece, bu iki şairin Türk şiirinde şekil ve muhtevada yaptıkları yeniliklerin sadece bir noktası alınmış ve yaygınlaştırılmıştır. Bu durum nice şair ve yazarla benzerlik gösterir. Sezai Karakoç kutsal kitapların kıssalarını büyük bir başarı ile çağdaş bir anlatım ile dile getirmiştir. Dağınık imajlar ve çeşitli göndermelerle bugünkü -teknik medeniyeti de içine alacak şekilde anlatan Sezai Karakoç, hakkında yapılmış olan değerlendirmelerde henüz yeterince aydınlatılmamış olan şairlerdendir. Bu onun eserlerindeki derin dinî bilgi ve Batı edebiyatı örneklerini tanımasından kaynaklanır. [...]

Kullandığı kelimeler ve onların dayandığı güçlü İslam kaynakları Sezai Karakoç'un şiirinde gelenek ve yeninin şaşırtıcı, çekici büyü-sünü kurmuş ve İkinci Yeni'nin nice şiirindeki bir gevezelik ve anlamsız kelime yığınlarına düşmekten onu korumuştur. [...]⁶

6 A.e., s. 130-131.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

İnci Enginün, Karakoç'u bir yandan İkinci Yeni'nin içinde tutarken diğer yandan farklılıklarına dikkat çeker. Bilhassa muhtevadaki zenginlik ve gelenekle kurduğu bağ üzerinden yapar şaire dair okumasını. Karakoç şiirinin hem kutsal kitaplarla hem Batı şiiriyle hem de İslamiyet'le kurduğu ilişkinin derinliğine dikkat çekerek ona dair yazmanın zorluğunu ifade eder. Anlatımındaki dikkat çekici yönlerin başında ise Karakoç ile Kısakürek arasında kurulan bağıntı gelir. Doğrudan ifade etmese bile, İslamiyet ve mistisizmi hareket noktası yapan şairlerin bu iki şairi üstat olarak gördüklerini söylemesi, iki şairin hem İslamiyet ve mistisizmle hem de birbirleriyle olan ilişkisine dolaylı gönderme olarak okunabilir. Burada "metafizik" yerine "mistisizm" ifadesini kullanması da önemli bir tercihtir. Nitekim "*Sezai Karakoç'un şiiri sadece İslâmî niteliğiyle değil, Asur'dan Hıristiyan kültürünü de içine alacak şekilde çok zengin muhtevası ve anlatım özellikleriyle değişik çevrelerin değişik yorumlarıyla değerlendirilmektedir.*" diyerek, Karakoç'un şiirinin salt İslami bir muhteva barındırmadığının altını çizer.

Bir bütün olarak bakıldığında yazarın tavrının Karakoç'u İslamcı çizgiye sıkıştırmaktan kaçınmak olduğu söylenebilir. Karakoç şiirinin, İslam dışındaki dinleri, Kur'an dışındaki kitapları, İslam tarihi ve medeniyeti dışındaki tarihi olgu ve değerleri kapsayan geniş muhtevası üzerinde ısrarlı duruş böyle yorumlanabilir. Ancak, şairin şiirini ayıran hususiyetleri dikkat ve ilgi gerektiren bir duyarlılıkla dile getirmesine rağmen onu İkinci Yeni söylemi içine hapsedmek gibi bütün bu değerlendirmeler de şairin kendi poetik yazılarında çok açık ifade edilmesine ve şiirinde de sarahaten görülmesine karşın onun metafizikle ilişkisini görmezden gelerek arkası doldurulmamış bir mistik temayülle





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

içeriği belirlenmemiş bir gelenek ilişkisine sıkıştırmak demektir.

Ahmet Kabaklı tarafından kaleme alınan edebiyat tarihinde de “İkinci Yeni” başlığı altında zikredilir Karakoç’un ismi. “*Vaktiyle İkinci Yeni’den sayılıp da bugün şöhret yapmış şairler arasında: Turgut Uyar, Cemal Süreyya, Sezai Karakoç, Edip Cansever, Ece Ayhan, Kemal Özer, Ülkü Tamer, Ahmet Oktay, vb. önce gelenlerdir.*” denilir. Kabaklı, İkinci Yeni’ye bir hayli geniş yer ayırırken “*İkinci Yeni’ye bir akım diyebilmek zordur*” şeklinde bir yorum yapar. Kabaklı, İkinci Yeni anlatısını büyük oranda Sezai Karakoç’un görüşleri etrafında şekillendirir. Bu tercih bir yandan şairi, isminin birlikte anıldığı şairlerden daha belirgin bir figür haline getirir ve fakat onun “İkinci Yeni” başlığı altındaki metinselleşmesini de pekiştirir.

Kabaklı da Enginün gibi Karakoç şiirini daha çok muhteva bakımından ayrı tutar İkinci Yeni şairlerinden. Karakoç’un anlatıldığı bölümlerde, “*şiir üslubu bakımından, az çok, İkinci Yeni’ye bağlanabilir*” ya da “*İkinci Yeni’nin kapalı, dolaşık ifade tarzını benimsemiştir*” tarzındaki İkinci Yeni’yi öncül ve Karakoç’u ardıl yapan ifadelere rağmen şairin kendine özgü bir şiirinin olduğu üzerinde durulur:

“Karakoç şiir üslûbu bakımından, az çok, İkinci Yeni’ye bağlanabilir olsa bile sanatında görülen temalar ve inandığı değerler bakımından şiirimizde daha ileri, yeni bir sestir. 1940’tan beri yitirilmiş ve ayak altına alınmış Türk inançlarını en taze özlerle yüceltmenin çabasını gösteriyor. Eşyadan ve hayattan felsefeye (metafiziğe) yönelerek bir yandan Necip Fazıl’ı, ayrı bir özde sürdürüyor. Bir yandan yurdun bütününe yaydığı Ana-

**Kabaklı,
İkinci
Yeni’ye bir
hayli geniş
yer ayırır-
ken “İkinci
Yeni’ye bir
akım
diyebilmek
zordur”
şeklinde
bir yorum
yapar.**





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

dolu kasabası ruhunu, töreleri ve inançları ile yeniden değerlendirerek sembollere bağlı, mistik memleket şiirinin örneklerini veriyor. “Türküler içinde en senin olan” dediği şiiri bulmak istiyor.”⁷

Kabaklı, aşağıda Kültür Bakanlığının edebiyat tarihindeki Karakoç anlatısında da görülecek temasa benzer şekilde, onun şiirinin metafizikle olan ilişkisine değinmekle yetiniyor sadece. İlerleyen satırlarda da Anadolu kasabasına “mistik” bir bakışının olduğunu söyleyecek ve Karakoç şiirinin ayırıcı özelliği olan bu hususa dönülmeyecektir. Halbuki, yazarın kendisinin de yakından tanıdığını bildiğimiz Necip Fazıl Kısakürek’le Karakoç arasında kurduğu münasebet bu zeminde zenginleştirilip sonraki nesil üzerinde de etkili olacak bir kanala dönüşmesi üzerinde durulabilirdi.

Kültür Bakanlığı tarafından yayımlanan *Türk Edebiyatı Tarihi*’nde, Ramazan Korkmaz ve Tarık Özcan tarafından kaleme alınan ve “İkinci Yeni şiir hareketi”, “Milli romantikler”, “Toplumcu gerçekçiler”, “Saf şiir anlayışları”, “1960-1980 şiirinde ideolojik yönelimler” ve “1980-2000 şiiri ve şiirle yeniden yüzleşme-bağımsız bireyci söylem” şeklinde bölümlendirilen/gruplandırılan 1950 sonrası Türk şiiri bölümünde de Karakoç, İkinci Yeni içinde konumlandırılır.⁸ Aynı edebiyat tarihinde Baki Asiltürk tarafından kaleme alınan “Cumhuriyet Dönemi Türk şiirinde manifestolar” bölümünün “İkinci Yeni: Manifesto yerine poetik yazılar” başlıklı kısmında da Karakoç’un poetik yazılarından söz

**Kabaklı da
Enginün
gibi
Karakoç
şiirini
daha çok
muhteva
bakımın-
dan ayrı
tutar İkinci
Yeni şairle-
rinden.**

⁷ Ahmet Kabaklı, *Türk Edebiyatı*, Cilt: 3, İstanbul: Türk Edebiyatı Yayınları, 1978, s. 645.

⁸ Ramazan Korkmaz-Tarık Özcan, “1950 Sonrası”, *Türk Edebiyatı Tarihi*, (Editörler: Talât Sait Halman, Osman Horata, Yakup Çelik, vd.), Cilt: 4, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2007, s. 65 vd.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

edilir. İkinci Yeni'den Enginün gibi bir akım olarak bahseden yazar, şairlerin “yapı, anlam ve söyleyiş katmanlarında”ki benzerliklere rağmen şairler arasındaki şiir anlayışı farkına dikkat çeker. Bu şairleri birlikte düşünmenin zorluğuna değinir.⁹ Asiltürk'ün değerlendirmelerinde Karakoç şiirine ve poetikasına dair müstakil değerlendirme yoktur.

Söz konusu edebiyat tarihinin yukarıda zikredilen “İkinci Yeni şiir hareketi” başlıklı bölümünde Sezai Karakoç'un şiirinin bilhassa muhteva özellikleri üzerinde durulur ve bu muhtevanın İslam inancı ile ilişkisinin altı çizilir. Ayrıca Karakoç şiirinin metafizikle olan ilişkisine de bir cümle ile temas edilir ve bu konu genişletilmez:

“İkinci Yeni'nin diğer kanadını oluşturan Sezai Karakoç (d. 1933) ve takipçileri ise, İkinci Yeni'ye has dil ve söylem özelliklerini kullanarak İslam dinini esas alan konulara yönelirler. Şiirlerindeki imge kültürlerini ve düşünce tabakalarını İslam estetiği üzerine kurmuşlardır. Bu iki kanat arasında izlek ve imge kültürü bakımından önemli ayrımlar söz konusudur. Birinciler materyalist bir dünya görüşüne sahip oldukları için imgeleri daha çok soyuttan somuta doğru bir değişim sürecini yaşarken; ikincilerde bu değişim, tersine bir akışı seyrederek somuttan soyuta doğru bir yolu takip eder.

[...]

izleksel bakımdan daha çok İslam mitolojisini kucaklayan Sezai Karakoç şiirinin sağlam bir metafizik zemini vardır. O, şiir dilindeki sem-

9 Bâki Asiltürk, “Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Manifestolar”, *Türk Edebiyatı Tarihi*, (Editörler: Talât Sait Halman, Osman Horata, Yakup Çelik, vd.), Cilt: 4, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2007, s. 145, 146.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZAI KARAKOÇ KOLOKYUMU

boller aracılığıyla geleneği güne ve geleceğe taşımaya çalışır. Böylece şiir coğrafyasında geleneği yeniden biçimlendirir ve yorumlar. Onun şiiri, kolektif bilinç dışının izleksel iz düşümü üzerine kurulur [...] Şiiri aşk, hürriyet ve yaşam olgularının mutlak karşısındaki temel esprisini yakalamaya ve anlamaya çalışır:

[...]

Tanrısal idealizm, onun şiirlerinin yöneldiği en büyük kaynaktır. Bu alan, maddenin üstüne piramidal biçimde kurulduğu Tanrısal enerjidir. Bunun için nesne karşısında soyut ve derinlikçi bir yaklaşımı vardır.”¹⁰

Görüldüğü gibi İkinci Yeni’yi iki kanada ayıran yazar, Karakoç ve takipçilerinin oluşturduğu kanadın “İkinci Yeni’ye has dil ve söylem özelliklerini kullanarak İslam dinini esas alan konulara” yöneldiklerini söyler. Yazar, icat ettiği iki kanadın farklılığı hususunda söz konusu muhteva farkı dışında bir şey söylemediği gibi Karakoç’un -İkinci Yeni’ye dahil olan- takipçileri hakkında somut bilgi vermez. Metin dikkatle okunduğunda, yazarın “Sezai Karakoç (d. 1933) ve takipçileri ise, İkinci Yeni’ye has dil ve söylem özelliklerini kullanarak” ifadesinde mutlaklaşan bir “İkinci Yeni’ye has dil ve söylem” görüşü dikkat çeker. Yani bir İkinci Yeni vardır, bir de ona özgü dil ve söylem vardır. Karakoç ve belirsiz takipçileri de bunu kullanmaktadır.

Yazarın, “İzleksel bakımdan daha çok İslam mitolojisini kucaklayan Sezai Karakoç şiirinin” ifadesinde bahsi geçen “İslam mitolojisi”yle kastettiği Kur’an’da anlatılan kıssalar ve İslam tarihinde yer alan olay, olgu ve kişiler olsa gerektir. Ancak “İslam

**Tanrısal
idealizm,
onun şiir-
lerinin yö-
neldiği en
büyük kay-
naktır.**

¹⁰ Ramazan Korkmaz-Tarik Özcan, a.g.e., s. 73.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

mitolojisi” terminolojisi sorunludur. Enginün’de mistiğe indirgenen Karakoç şiirinin metafizik boyutu ise bu edebiyat tarihinde teslim edilir. Ancak, yazarın sadece edebiyat yazıları okunduğunda dahi onun şiirinin nirengi noktası olduğu anlaşılacak metafizik üzerinde fazla durulmaz. Başka ifade ile bu temel ve ayırt edici niteliğe bakılarak bir okuma yapılmaz. Karakoç şiirinin gelenekle olan bağı ve geleneği taşıma yönü üzerinde bu edebiyat tarihinde de durulur. Korkmaz ve Özcan’ın birlikte kaleme aldıkları bölümde, Karakoç şiiri ile ilgili “*kolektif bilinç dışının izleksel iz düşümü*”, “*aşk, hürriyet ve yaşam olgularının mutlak karşısındaki temel esprisini yakalama*”, “*Tanrisal idealizm*”, “*maddenin üstüne piramidal biçimde kurulduğu Tanrisal enerji*”¹¹ gibi ilginç ve zorlama ifadeler de dikkat çekmektedir.

Sezai Karakoç’u Türk Edebiyatı Tarihi İçinde Görmek

Türk edebiyatı tarihlerinden seçilen örneklerde görüldüğü gibi Karakoç, sadece şiiri ve kısmen poetik yazıları üzerinden değerlendirilmek suretiyle İkinci Yeni şiirinin içinde konumlandırılmıştır. Yazarların değerlendirmeleri dikkatle okunduğunda, şairi İkinci Yeni içinde konumlamada kendilerinin de zorlandıkları dikkatten kaçmaz. Yazarlar, İkinci Yeni ile sınırlı bir Karakoç portresini yazmakta/izahta zorlanmaktadırlar; çünkü şair, İkinci Yeni şairleri olarak adlandırılan diğer şairlerden farklılığını dayatmaktadır. Bu dayatmada iki hususun çok belirleyici olduğunu söylemek yanlış olmaz: Birincisi, Karakoç şiirinin muhteva bakımından İkinci Yeni’nin diğer şairlerinden neredeyse tamamen farklı oluşu; benzer muhtevaların da duyarlılık

¹¹ A.e., s. 74.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

yahut imgesel açılım bakımından yönelimlerinin farklı oluşudur. Bunun sebebi de bu şiirin metafizik gerilimden bağımsız değerlendirilemeyecek oluşudur. Karakoç şiirinin ve estetiğinin temeli olan metafizik duyarlık, onun 1950'lerden itibaren kaleme aldığı bütün yazılarında sarahaten görülebilir olduğu halde edebiyat tarihlerinde bunun tali bir unsur olarak görülmesi yahut mistisizme indirgenmesi zorlama bir sınırlamadan daha öte, bu şiiri ve şairini doğru anlamayı da engelleyici bir hatadır.

“Bizim anlayışımızda metafizik, temel bir kavram, bir ilkedir, anlayış ve görüştür. Bizim metafiziğimiz Tanrı ve âhîret inançlarıyla şahdamarında gürül gürül canlı bir kan akan metafiziktir; İslâm uygarlığının temel ilkesi olan mutlaklık âleminin bu dünya penceresinden görülen manzarasıdır. Bu dünya, aslında o dünya metnine bir çıkma, bir dipnotudur. Ama, zihnimizde ve ruhumuzda, bu dipnotu, bu çıkma, ana metinden hiç ayrılmaz.”¹²

Edebiyat tarihi yazarının Karakoç değerlendirmesini sığlaştıran ve kadük bırakan bir diğer husus ise *Diriliş* dergisi ve etkisine değinmemeleridir. Halbuki 1960'tan itibaren *Diriliş* dergisi bir okul olma hüviyeti görmeye başlar. Dergi, sadece Karakoç'un kendi şiir ve sanat anlayışının doğru şekilde anlaşılıp takip edilmesi açısından değil, meydana getirdiği etki bakımından da merkez noktadadır. Daşcıoğlu'nun “*Edebiyat tarihleri 1960-1990 arasında Diriliş dergisini dikkate almaksızın yazmaya kalkarsa görmezden gelinemeyecek bir eksiklik olur, çünkü bu dergi vasıtasıyla Sezai Karakoç*

¹² Sezai Karakoç, *Edebiyat Yazıları I: Medeniyetin Rüyası Rüyanın Medeniyeti Şiir*, İstanbul: Diriliş Yayınları, 2014, s. 8, 9.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

*yayın süresi boyunca doğrudan, sonrasında ise dolaylı olarak Türk edebiyatına yön vermiştir.*¹³ cümleleriyle adını koyduğu ve birçok şair ve eleştirmen tarafından doğrudan yahut dolaylı olarak belirtilen bu etki anlaşılmadan da Karakoç ve şiirinin Türk edebiyatı içindeki yeri tam manasıyla belirlenemez. Denebilir ki, Karakoç şiir ve estetiğinin dikey (metafizik) ve yatay (etki) farklılığı görmezden gelinerek yapılacak her okuma eksik, sınırlı ve kadük olacaktır.

Sezai Karakoç, sonradan İkinci Yeni olarak adlandırılacak kuşağı ortaya çıkaran tarihsel, toplumsal ve kültürel koşullardan elbette bağımsız değerlendirilemez. Kendi adlandırması ile “Yeni Gerçekçi Şiir”dir İkinci Yeni. Bu Yeni gerçekçilik Garip hareketinin gerçekçiliğinden başka, yaşamayı cevheriyle görmeye odaklı bir gerçekçiliktir:

“Orhan Veli, Oktay Rifat ve Melih Cevdet’in şiiri, dar ve özel anlamda gerçekçi bir şiir. Yaşamak için gerekli yaşamayı, ekmeği kazanmak cinsinden bir yaşamayı, toplumdaki yanından ve düz olarak anlatıyorlardı. Şiir (fevkalâde)nin yaratılışı değil, (alalâde)nin anlatılışıydı. [...]

“Lâleli’den dünyaya doğru giden bir tramvaydayız. İşte yeni şiiri özetleyen bir mısra. Bu artık klasik şairin yolculuğuna benzemiyor. Klasik şair, “azgın bir davet”le “nerdeyse toprağın sonu”na gider. “Uçmak, kayıp gitmek, kaçıp dönmemek” şartıyla. Orhan Veli akımında ise insan, Lâleli’den çıkar bir yolculuğa ve tramvaya atlar; ama mutlaka Sirkeci’ye gider. Yeni gerçekçi akımda ise (çünkü bence, yeni

¹³ Yılmaz Daşcıoğlu, “Bir Okul Olarak Diriliş Dergisi”, *Diriliş Dergisi* ve Sezai Karakoç Sempozyumu (9-10 Haziran 2022, Gölçük), Yayınlanmamış Bildiri Metni.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

akım, bir çeşit neo-realist akımdır), Lâleli'den çıkar yolculuğa, tramvayla, ama dünyaya gider. (Ben)in en küçük yolculuğu bile büyük bir haber gibidir. Yaşama vardır ve önemlidir, ama haber olarak. Neyin haberi? Bunu şair de bilmez. Orhan Veli Akımı günlük çırpınışların şiiriydi, bu şiir ise yaşamayı, gerçek yaşamayı cevheriyle görmeğe, yakalamaya çalışıyor.”¹⁴

Peki nedir bu yeni gerçekçiliği ortaya çıkaran? Ne olmuştur da insana bakış değişmiş, “*gerçek yaşamayı cevheriyle görmek*” şairin amacı olmuştur. Bunun en temelde tarihsel ve poetik iki cevabı vardır. Tarihsel olarak, İkinci Dünya Savaşı sonrası bütün dünyayı etkisi altına alan dönüşüm, Türkiye’de tek parti iktidarının sonu ve çok partili hayata geçişle birlikte hem özgürlükler bakımından hem de ekonomik olarak bir rahatlama meydana getirmiştir. 1950’lerin ilk yarısı boyunca hızla yükselen refah ve özgürlük ortamında görece artan sanayileşme, köylü nüfusu şehirlere yöneltmeye başlamış; köyünden ayrılmayanlar da yeni toprak/tarım politikalarının sonucu olarak refah bakımından görece rahatlamıştır. Şehirlere göçenler İstanbul, Ankara, İzmir gibi şehirlerin çeperlerinde “gecekondu” denilecek yerleşimler meydana getirmeye başlamıştır. Artık şehri sadece temel ihtiyaçlarını karşılayacağı mecburi istikamet olarak değil, onun nimetlerinden yararlanmak da isteyen (önceleri uzaktan ve çekimser ama giderek istekli ve cesur) bir yeni şehirli(!) kitle doğmaya başlar böylece. Şehrin asıl sahiplerinin zevk ve kültürlerinden başka bir zevk ve kültür de böylece şehrin çeperlerinde yerleşik hale gelmeye başlar. Sadece kendi kültürünü yerleştirmekle kalmaz,

¹⁴ Sezai Karakoç, *Edebiyat Yazıları II: Dişimizin Zarı*, İstanbul: Diriliş Yayınları, 2014, s. 29, 31.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

kendi sermayesini de üretmeye başlar zamanla kitle. Günlük geçim mücadelesi de artık siyasi mücadeleden bir parçası olacaktır ve hızlı bir kapitalist gelişme kendini gösterecektir.¹⁵ Tam da habitusta ortaya çıkar “yeni insan” bütün halleri ve duyarlılığıyla. Karakoç’un da içinde bulunduğu yeni, genç şair taze duyarlılığıyla bu habitusun içinden çıkar.

Poetik olarak ise, Garip şiiri kendini alelade içinde tüketmiştir. Orhan Veli kasım 1950’de, genç yaşta, ölmüştür. Oktay Rıfat, yeni bir şiirin peşindedir. Hece şiiri ise en verimli çağını geride bırakmıştır çoktan. Garip şiiri, nasıl kısa sürede kendini tüketmiş ve sıradan taklitlerle hepsi birbirinin neredeyse aynı şiirler çöplüğü meydana getirmişse, toplumcu gerçekçilik de Nazım Hikmet sonrası bir çıkmazdadır. Oktay Rıfat ve Metin Eloğlu, Garip sonrasında kendilerine bir vadi bulmayı başarmışlardır; ancak şiiri yepyeni bir vadiye akıtacak nitelikte değildir yönelişleri. Diğer yandan toplumcu gerçekçilikte de durum pek farklı değildir: Attilâ İlhan, Ahmet Oktay gibi şairler bir şekilde kendi seslerini yakalayabilmiş olmalarının yanında büyük bir yenilik getirebilme potansiyelinden uzaktır Türk şiirine. Karakoç’un “Yeni Gerçekçi Şiir” adını verdiği şiir işte bu tarihsel ve poetik ortamda filizlenmeye başlar.

İkinci Yeni’de isminin birlikte anıldığı şairlerden birkaç yaş daha küçük olan Karakoç, söz konusu tarihsel ve poetik ortamda “Monna Rosa” ve “Rüzgâr” gibi şiirlerinde -biraz da Necip Fazıl etkisiyle (hatta biraz da Yahya Kemal etkisiyle)- örneği görülecek vezinli şiirlerle çıkar şiir ortamına ilk defa. Bu şiirin ayırt edici yönü, okur okumaz fark edilecek olan imge tarzıdır. Daha önceki dönemlerin imge yüklü şiirlerinden başka, yepyeni bir “görme biçimi-

¹⁵ Muzaffer Erdost, “Edebiyata Çevrenin Etkileri” *Papirüs*, S. 2, 1967.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

mi”nin mahsulüdür bu. Parçalı, değişken, fragman nitelikli ve hızlı. Bir şiirde uçurtma, gelin duvağı, yarım bulut, asma dalları, mektup, büyüyen umut, yangından arta kalmak (başka?) bir şiirde toplanır. Koşmaktadır adeta imge. Ve daha bu ilk şiirlerinde metafizik arka plan kendini hissettir. Lorent Mignon’un tespitiyle Kısakürek’in ve Karakoç’un şiirdeki ortak noktası bu metafizik anlayıştır: “İki şiirin mesajı aynıdır: Yirminci yüzyılda Allah gerçek dünyanın dışında aranmaz. Onu bulmak için duyularla kavranan evreni reddetmek lazımdır. Gerçek dünyanın kabulü siyasi bir sonuç doğurur ve onun için bu iki şairin siyasi ve kültürel projeleri birbirinden ayrılamaz.”¹⁶

Sezai Karakoç, 1950’lerin başından sonuna kadar, daha sonra İkinci Yeni şairleri olarak adlandırılacak isimlerle birlikte yürür şiir yolunu. Bu, onun hem bireysel ilişkilerinin hem de yeni şiirin bu isimler etrafında dolaşıma girmesinin ve şiir kamusunun giderek söz konusu bu şairler tarafından belirlenmeye başlanmasının bir sonucudur. Karakoç’un bugün kitaplaşmış ya da kitaplarına girmemiş poetik yazıları dikkatle okunduğunda, şiir anlayışının diğer isimlerin şiire bakışlarından daima farklı olduğu rahatlıkla anlaşılabilir. Burada, şöyle bir yorum da yapılabilir: Karakoç, en başından beri kendisinin metafizik merkezli şiirini ayrı tutarken, diğer şairleri de poetik yazılarıyla böyle bir şiire doğru çekmeye çalışmıştır. Bilhassa *Pazar Postası*’ndaki poetik yazılar bunu göstermektedir. “Bir Materyalist Şiir” başlıklı yazısı ve bu yazı üzerine Ülkü Tamer, Asım Bezirci, Hüseyin Cöntürk ve Cemal Süreya tarafından yazılan yazılar bu bağlamda önemlidir. İhtiyat payı bırakarak denebilir

¹⁶ Lorent Mignon. “Kaldırımlar’dan Mona Rosa’ya”, *Hece Aylık Edebiyat Dergisi*, Yıl: 7, Sayı: 73, Ocak 2003.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZAI KARAKOÇ KOLOKYUMU

ki, Karakoç, kendi şiir anlayışının bir karşılık bulmadığını ve bulmayacağını anladıktan sonra önce poetik sessizliğe gömülecek, daha sonra da *Diriliş* yolculuğuna başlayacaktır.

Bugün, Sezai Karakoç ismiyle bütünleşmiş ve hem sanat ve estetiğinin hem de dünya görüşünün temel kavramı haline de dönüşmüş olan *Diriliş*'ten bağımsız olarak yapılacak her değerlendirme eksik kalacaktır. 1960'tan 1990'a kadar geçen sürede, fasılalarla ve farklı şekil ve formlarda (dergi ve gazete) yayımlanan *Diriliş*, birçok şair ve yazarın yetişmesine imkân sağladığı gibi 1970'lerden günümüze birçok derginin de doğrudan yahut dolaylı olarak ilhamı olmuştur. Karakoç şiirinin ayırt edici özelliği dikey olarak nasıl metafizikle ilişkili ise etkisi de dergi ile ilgilidir.

Öncelikle *Edebiyat, Maveria, Yönelişler, Yedi İklim* gibi birçok derginin üzerinde etkili olmuştur *Diriliş*. Söz konusu dergileri çıkaran isimlerin hemen hemen hepsi zaman içinde *Diriliş*'in kapısından girmiş, onun sayfalarında şiirlerini, hikâyelerini, denemelerini yayımlamış şahsiyetlerdir. Bunlara 1990'dan günümüze kadar geçen sürede başka dergileri eklemek de mümkündür. Bu bağlamda tam bir okul hüviyeti taşımanın ötesinde bir çizginin oluşmasında da etkili olmuştur. Nitekim Nuri Pakdil, Rasim Özdenören, Alaaddin Özdenören, Cahit Zarifoğlu, Ebubekir Eroğlu ve Ali Haydar Haksal Sezai Karakoç'un ve/veya derginin kendi üzerlerindeki etkisini doğrudan yahut dolaylı olarak dile getirmişlerdir.

Sezai Karakoç'un sonraki kuşaklar üzerindeki tesirinde derginin payı ne kadar fazla ise şiirinin payı da o kadar fazladır. Karakoç şiiri, önce çağdaşları üzerinde, daha sonra da sonraki kuşaklar üzerinde etkili olmuştur.

**Öncelikle
Edebiyat,
Mavera,
Yönelişler,
Yedi İklim
gibi birçok
derginin
üzerinde
etkili
olmuştur
Diriliş.**





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZAI KARAKOÇ KOLOKYUMU

Kimi zaman bir hesaplaşma; kimi zamansa bir rehber edinme şeklinde tezahür eden bu etki, Türk şiirinin zenginleşmesinde görmezden gelinmeyecek boyuttur. Bu etki bilhassa 1980 ve sonrası şiir kuşakları üzerinde çok daha belirgin şekilde görülebilir.

“Mistik-metafizik kaygılarla poetikasını oluşturmaya çalışanların doğal olarak ilk kaynakları Karakoç oldu. Karakoç hem son derece ileri modernist bakış açısı hem de kucaklayıcı kapsamlı metafizik anlayışı ile '80 sonrası şairler için yararlanacakları, esinlenecekleri ve poetik zeminlerini oluşturmada nokta-istinat yapacakları büyük bir kaynağa dönüştü. [...] '80'li yıllar şiir dünyası, şiir odaklı bakışın öne çıktığı, ideolojik bölünmelerin şiiri belirlemediği bir zamandır ve genelde İkinci Yeni'yi özelde Sezai Karakoç'u bir daha indirmemek üzere şiir tahtına oturtacaktır.”¹⁷

Hayriye Ünal'ın değerlendirmelerine benzer şekilde 80 kuşağının önemli şairlerinden İhsan Deniz de Karakoç'un etkisinin altını çizer. Karakoç'un 1980 yılların şairleri tarafından yeniden keşfedildiğini, bu keşifte ideolojik yaklaşımların etkisini kaybetmesinin etkili olduğunu belirtir. Deniz, kendisini de tanık göstererek, “Bugün yaşı kırkın üzerinde olan o dönem şairlerinden kendine özgü bir şiir çizgisi tutturmuş olan kim varsa, ben biliyorum ki, mutlaka, Sezai Karakoç şiirinden izler taşımaktadır.”¹⁸ der. Denebilir ki, Ebubekir Eroğlu'ndan İhsan Deniz'e, Cevdet Karal'dan Ömer Erdem'e, Hüseyin Atlansoy'dan Kemal Eşfak Berki'ye geniş bir şair

17 Hayriye Ünal, “Sezai Karakoç'un Gölgesi”, *Hece Aylık Edebiyat Dergisi*, Yıl: 7, Sayı: 73, Ocak 2003, s. 326-327.

18 İhsan Deniz, “Sezai Karakoç'un Şiir Mirası”, *Hece Aylık Edebiyat Dergisi*, Yıl: 7, Sayı: 73, Ocak 2003, s. 433, 434.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

kadrosunun üzerinde doğrudan etkisi vardır Karakoç şiirinin. Bu etki ise daha çok metafizik temelli bir etkidir. Daşcıoğlu'nun yerinde tespiti ile Türk şiirinde geriye doğru Necip Fazıl Kısakürek'e kadar götürülebilecek bir damarın, "metafizik gerilimli şiir" damarının oluşmasını sağlamıştır.

Sonuç olarak Sezai Karakoç, edebiyat tarihlerinde İkinci Yeni kadrosu içinde zikredilmesine ve şiirinin ayırt edici yönü olarak mistik, metafizik, İslami, kültürel ve tarihsel imgeler gösterilse de böyle "mutlak" metinselleştirmelerle dondurulup sabitlenemeyecek bir şahsiyet olarak görünmektedir. 1950'lerden 60'lara, 1960'lardan 80'lere uzanan çizgide şiirinde değişim ve dönüşümler izlenebileceği gibi, şairlik portresinin yanına düşünürlük portresini de eklemiştir; farklı türlerde eserler kaleme almak ve ideolog olmanın yanı sıra Diriliş dergisiyle bir okul olma hüviyeti de kazanmıştır. Bütün bu hususiyetler onu sabit, lineer, donmuş, tek boyutlu olmaktan çıkarmaktadır. Değişken, hareketli, çok boyutlu ve canlı bir şahsiyetin gerçekliğinde tezahür eden bütün bir etkililiği içinde okunması gereken bir şair-yazar portresi çıkmaktadır ortaya. Bundan sonra yazılacak edebiyat tarihlerinin onu İkinci Yeni kışkacına almadan, zikredilen bütün çok yönlülüğü ve çok sesliliği içinde değerlendirmesi Türk şiirinin gelişimindeki etkisini görmek bakımından önemli görünmektedir. Böylece hem şairin şiirinin çok boyutluluğu çok daha belirgin hâle gelecek hem de Türk şiirine sağladığı katkı ortaya somutlaşacaktır.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

BİR ONTOLOJİK ZORUNLULUK: SEZÂİ KARAKOÇ'UN II. YENİ SAVAŞI

Zafer Acar

Şair, Yazar

Asıl savaşı hep içeride muhalifler verir. Değişmez bir kanundur bu. Attilâ İlhan, adeta bir dış ülkeden savaş uçaklarıyla saldırdı II. Yeni'ye. Yaşı itibariyle tepedendi, bu savaşta onun hiçbir şekilde konforu bozulmadı, minicik bile olsa rahatı kaçmadı. Tahından konuşup durdu sadece. İç muhalefetin tek üyesi ve lideri Sezai Karakoç ise tam bir piyadeydi, buna rağmen kral şair Attilâ İlhan'dan daha güçlü bir pozisyona sahipti; çünkü içerideydi ve iç isyanlara göre dış saldırılarla baş etmek daha kolaydı. Bu yüzden II. Yeni'nin bütün gediklerini bilen Sezai Karakoç, II. Yeni için büyük bir tehlike arz etmiştir hep. Ötekidir ya da sınırdaki bir varlık, egzistansiyalist bir Müslüman -ilk gençlik yılları için söylüyorum-. Poetik anlamda ise II. Yeni'nin ne içerisinde kalıyordu ne de büsbütün dışında. İşte bu "iç-dış" meselesi mühim.

Karakoç, ilk şiirlerini İslami cephenin en güçlü dergilerinden *Büyük Doğu*'da yayımlar. Derginin kurucu başyazarı Necip Fazıl'dır. Doğal olarak daha ilk gençlik yaşlarındaki Karakoç, üstadı gör-





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

düğü büyük şair Necip Fazıl'dan etkilenecek ve onun tedrisinden geçecektir. Bu süreçte Necip Fazıl'ın yönlendirmesi sonucu, kenarda kalmış İslam düşünürleriyle birlikte iki dünya savaşında yenilip dışlanmış Alman idealist-romantiklerini tanımaya başladığı kanaatindeyim. Karakoç'un *Büyük Doğu*'da yayımladığı poetik metinlerinde bu durum açıkça görülmektedir. Ya Emperyalist Fransız edebiyatı, yükselişteki Amerika'ya rağmen popüler denilecek düzeyde her yerdedir hâlâ, bu edebiyatı öğrenmek için bir üstada ihtiyaç yoktur, neredeyse bütün edebiyat dergilerinin merkezinde görmek mümkündür.

Karakoç, 1956'dan itibaren *II. Yeni*'nin belirginleşmeye başladığı *Pazar Postası*'nda metinleriyle görünür ve derin izler bırakır. Daha ziyade edebiyat tarihçisini ilgilendiren bu bilgilerin eleştiri yazısında ne işi var, diye bir soru akla gelebilir, böyle bir soruyu yadırgamam da fakat kimi zaman sıradan bir bilgi bizi hakikate ulaştırabilir. Anlatayım. Gençlik yıllarından bahsediyoruz Karakoç'un, şiiri aradığı, arama esnasında kimi merkezlerin çekim gücüne kapılarak yörüngesinden çıktığı, yeniden yörüngesine dönmek için uğraştığı yıllardır. Bu gerilim dolu süreçte yayımladığı *Körfez*, *Şahdamar*, *Sesler* başlıklı üç şiir kitabı, okurlar tarafından belki de en çok beğenilen kitapları oldu. Çoğu kez "yüksek sanat" ile "beğenilen" aynı nesnede buluşmaz, fakat Sezai Karakoç, bahsi geçen üç kitabıyla bu birbiriyle pek anlaşılamayan ilki keyfiyet ikincisi kemiyetle ilgili durumu birleştirmeyi başarmıştı. Nasıl mı? Sanırım, ne yaptığını tam bilmeyen bir acemi şansıydı onunkisi. Üç kitapta; kimi zaman son derece lirik aşk şiirleriyle coşuyor, kimi zaman bir şeylere öfkelenip politik konuşuyor, o anlarda İslam medeniyetini yokluyor, kimi zaman sıradan bir olay

**Çoğu kez
"yüksek
sanat" ile
"beğeni-
len" aynı
nesnede
buluşmaz.**





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

ya da nesnenin dinginliğine bırakıyor kendini. Şiir kişinin tam bir kimliği oluşmuş değil: çoğu zaman muhafazakâr, bazen laik-seküler, bazen o, bu, şu. Yani poetik şahsiyeti (bildung) daha tam belirginleşmemiştir -parantez içindeki romantik kelime Karakoç şiiriyle ilgili bir ima içerir-. II. Yeni şiirindeki belirsizliğin sebebi, biraz da şairin bir şahsiyet kazanarak belirememesi ve sanatı bir oyun, haz nesnesi olarak görmesiyle ilgilidir. Baudrillard “onu anlamıyorsak, bunun nedeni, onun kendisini anlamaması ile aynıdır,” (2010, 162) der ve bence haklıdır da. Mevlanâ'nın “sen ne söylersen söyle, söylediğin, karşıdakinin anladığı kadardır,” özlü sözünü bile bugünün insanı anlamakta zorlanabilir. Bu meselede ben Baudrillard gibi düşünmekten yanayım: “Dünya çılgın bir seyir aldığına göre biz de dünyaya ilişkin çılgın bir bakış açısı edinmeliyiz.” (2010, 5). Gerçekten haklı, meselâ Kopernik, 16. yüzyılda gök cisimlerinin durağan değil sürekli bir devinim içinde olduğunu, bununla beraber Dünya'nın da içinde olduğu sistemin merkezinde Dünya'nın değil Güneş'in bulunduğunu ispatladı. Bu keşif, insanın kendini evrende yeniden konumlandırma zorunluluğunu doğurmuştur. Değişen durumlara göre yeni bakış açıları geliştirmeden doğru sonuçlara varamayız. Kant'ın, Kopernik devrimini felsefesine uygulamaya çalışması boşuna değildir: “Gök cisimlerinin devinimlerini bütün bir yıldızlar kümesinin gözlemcinin çevresinde döndüğü varsayımı altında açıklamada iyi bir sonuç alamadığını görünce, Kopernik gözlemcinin kendisini döndürüp, buna karşı yıldızları dinginlikte tuttuğu zaman daha başarılı olup olamayacağını araştırmıştı. Metafizikte de, nesnelerin sezgisi açısından benzer bir yol denenebilir.” (2010, 29). Nesnelerin, algılarımıza nasıl yöneldiğine, kapasitelere göre nasıl ortaya çıktıklarına bakmayı önerir Kant, kozmolojide Güneş artık merkezde





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

konumlandırıldığına göre bilme süreçlerinde de özne artık merkezde olmalı, kurucu bir rol üstlenmeli ve felsefe, doğa bilimlerinin araştırmalarına zemin sağlayacak bir kesinlik üretmelidir. Kant, kendi medeniyetinden, yerel köklerden -Kopernik de Alman'dır- doğmaya çalışıyor. Bütün bunları niye anlatıyorum, çünkü II. Yeni, içsel bir tepkinin değil, dış bir etkinin, yani Kopernik devriminin bir sonucudur. Kopernik'ten Kant'a, Kant'tan Alman Romantiklerine, Alman Romantiklerinden Fransız şiirine, Fransız şiirinden II. Yeni'ye bağlanmak öyle çok da zor değil. Modern şiir için "devrimci, yıkıcı" tanımı yapılır hep, ama bundan çok daha evvel "her şeyi kırıp döken Kant," cümlesi dolaşıma girmiştir. Özetle gerçek bir travmanın ürünüdür Kant, Kopernik gibi, yıldızlı göğün başına yıkıldığını hissetmiştir. Kopernik dünyayı, Kant ise insanı tahtından etmiştir. Kopernik'ten yola çıkarak -Newton vs. de dâhil edilebilir- yıldızlar ile nesnelere arasında ilişki kurmuş, göğü yerde aramaya çıkmıştır. Tam bilinmeyen, kavranamayan tümelden -evren- yola çıkarak tikelin -dünya- araştırmasını yapmaya çalışmıştır. Gerçekten Kant, modern düşüncenin -sanat da dâhil- devrimci büyükbabasıdır.

II. Yeni; bir şairin dâhiyane keşfi ya da bir grup arkadaşın beyin fırtınası sonucunda değil, farklı şairlerin benzer formlarda yazması sonucunda doğdu. Açıkçası bu çocuğun hem anası hem babası sayılamayacak kadar çok. Analar belli -şairler-, ancak babalar tam belli değil. Sürrealizmi mi baba ilan edeceğiz, Dadaizm'i mi? Bu babalar Garip'te tutmadı. Ya varoluşçular, şu meşhur egzistansiyalistler: Camus, Sartre vs. ya da sosyal-gerçekçiler, mistikler. Bence bunların hepsi ve dahası -Kopernik, Kant mesela-; çünkü II. Yeni, farklı kaynaklardan beslenmenin, kimi zaman besin zehirlenmesine





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

neden olabilecek kadar abur cuburun, absürdün şiiridir -şair aynı anda mistik ve materyalist olabilir, bu çelişik durum önemsenmez-, paratoner gibi çevrede gördüğü bütün ışıldayan-çarpıcı ne varsa içine çekmeyi, gerektiğinde bu enerjiden yararlanmayı bir estetik ilke olarak benimsemiştir.

Karakoç'un *Körfez*, *Şahdamar*, *Sesler*'ini bu paragrafın tam merkezine yerleştirebiliriz; çünkü II. Yeni'nin Doğu-Batı ayrımı yapmadan, kendini etkilenmelere en çok açmış şairidir Sezai Karakoç. Varoluşçuların etkisiyle "absürt"e derin anlamlar atfediyor, kimi zaman özgünü absürtte arıyor; fakat absürdün özgünlük olmadığını açıkça dile getirmişti genç şairi de etkileyen Kant: "Özgün saçmalık da olabileceği için, ürünlerin aynı zamanda modeller, e.d. örneksel olmalıdır; dolayısıyla öykünme yoluyla doğmamalı, başkalarının öykünmesine, e.d. yargılama ölçünü ya da kuralı olarak hizmet etmelidir." (2011, 177). Sezai Karakoç'u, Sezai Karakoç yapan absürt şiirleri değil, işte o, üzerine konuşma imkânı veren "model-örnek" niteliğindeki şiirleri olmuştur.

Karakoç'un ilk gençlik yılları şiirine Necip Fazıl hececiliği damgasını vurmuştu, zamanla genç şair, serbeste geçmiş, bilhassa Fransız şairlerinden modern şiiri öğrenmişti; ama bununla yetinmemiş, varoluşçulardan, en fazla da II. Yeni'nin bir nevi gizli kurucu düşünürü Sartre'dan etkilenmişti.

Pazar Postası'ndaki yazılarında genç şair, şu sonuçlara da varıyor: "Yeni şiir, yeni mantığı deniyor. Freud, Bergson, W. James'in, doğuşunu hazırladıkları mantığı. Aristo ve Kant'ın "mantık" ve "akıl"ı yerine, insanı soyut değil, somut olarak anlatan yeni mantık." (1997, 73). "Çağımız şairleri de aslında bütün sanatları gerektikçe kullanmışlardır.

Sezai Karakoç'u, Sezai Karakoç yapan absürt şiirleri değil, işte o, üzerine konuşma imkânı veren "model-örnek" niteliğindeki şiirleri olmuştur.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

Şu farkla ki, onlar, bunu adeta, şuuraltından yapmıştır. Adeta bilmiyormuşçasına." (1997, 77). "Yeni şair, mantık karşısında daha açık ve daha aktiftir. Her şiir geldikçe mantık değişir gibi oluyor. Giderek bir özel mantık doğuyor (Şiir mantığı), adeta." (1997, 74). Bu tespitler, Fransız şiiri için doğru; çünkü dünya genelinde birçok şiir biçimi denenmektedir, hele de 50'li yıllarda her yönden sosyalist-gerçekçi şiir rüzgârları esmektedir. Genç Karakoç, Fransız şiirinden başka şiir tanımıyor adeta. İdealist düşünürlerden Aristoteles'i, Kant'ı bir kalemde harcıyor. Halbuki bir parçasıyla idealisttir kendisi, her şeye rağmen hâlâ "Büyük Doğu" şairidir.

Geleneği gündemine hemen hiç -birkaç yerde yüzeysel anar- almayan genç şair, o yıllarda evrensel şiirin ancak modernist yöntemlerle yazılabileceğini düşünmüş olabilir. Sartre, dünya çapında ün kazanma yolunun evrensel değerlerden geçtiğine inanır -bu, sömürgeci Batı'nın Yunan, Roma, Hıristiyanlık karışımı değerleridir-. 30'lu yaşlara gelen Karakoç, *Büyük Doğu*'da yayımlanan *Şair* başlıklı yazısında evrensellik meselesine daha yerli bir perspektiften bakmayı dener, ama totoloji yapmaktan ileri gidemez: "Evet, şiir evrensel olduğu ölçüde millî, millî olduğu ölçüde evrenseldir." (1997, 47). Değişen pek bir şey yok aslında, 30'lu yaşlarında da hâlâ Sartre ile hemfikirdir. İyi veya kötü özümşenip refleks haline getirilmiş düşünce şekillerinden kurtulmak hiçbir zaman kolay olmamıştır. Karakoç, *Büyük Doğu* ile *Pazar Postası* arasında bir süre bocalayacaktır.

20 senede -şiir için kısa bir süre- Orhan Veli eskiyip klasikleşmiş miydi yoksa Karakoç öyle bir imaj mı yaratmak istiyordu? İki durum da mümkün; ancak edebiyat eleştirmenlerinden bildiğimiz kadarıyla Orhan Veli'nin ölümünden sonra -1950- Garip

**Karakoç,
Büyük
Doğu ile
Pazar Postası
arasında bir süre
bocalayacaktır.**





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

gözden düşmüştür, hatta diyebiliriz ki daha evvel Orhan Veli'nin bile gözünden düşmüştü. Burada asıl dikkatimi çeken husus, Karakoç'un "romantik" bir tavırla klasikleşene saldırmasıdır. O, afili modernist tavrına rağmen bir yanılla hep olgun romantiktir.

Akımı tanımlamak için dile getirip durduğu "Yeni Gerçekçi" (neo realist) adlandırmasını bulmakta biraz geç kalmıştır, bir defa 1956'da II. Yeni adı dile gelmişti çünkü. Esasında II. Dünya Savaşı sonrasında İtalya'da ortaya çıkmış "Yeni Gerçekçilik" diye bir sinema akımı vardır. Akım 1944 ila 1952 yılları arasında etkili olmuştur. Bu tür filmler savaş sonrasında ekonomik kargaşa ve belirsizlik ortamında görülen yoksulluk, işsizlik, umutsuzluk ve ahlaki çöküş gibi konuları işlerler, yani hayal kırıklığına uğramış çalışan insanların gündelik sorunlarına eğilirler. Sinemasever Karakoç'un gözünden kaçmamıştır "İtalyan Yeni Gerçekçilik"i. Bu somut bilgilere rağmen "Yeni Gerçekçi" kavramını genç şairin aklına Sartre düşürmüştü olabilir, demekten kendimi alamıyorum; çünkü yeni dünyanın gerçekçiliği üzerine etraflı düşünen nadir filozoflardan biridir: "Bu dünya, değiştirmek istediğiniz oranda canlanacaktır. Gerçekçiliğin yanılgısı, gerçeğin seyretmekle ortaya çıkacağını ve bunun sonucu olarak da yalnız bir betimleme yapılabileceğini sanmak olmuştur." (1995, 53). Sartre, doğayı taklit eden natüralizm ile realizme apaçık eleştiriler getirmiştir, gerçekliği reddetmez ama yeni bir perspektifle yorumlamaya çalışmak gerektiğini savunur. Kendince yeni yöntemler geliştirir: "Nesne, kullanıldığı, alınıp bırakıldığı, kısacası kişiler tarafından erekler uğruna aşıldığı oranda gerçeklik kazanacaktır." (1995, 53). Fakat erekler (amaç) uğruna nesne nasıl aşılabilecektir, bunun tam cevabını vermez Sartre, öznel idealizmden bahseder sanki.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

Bilemiyorum, belki de afili laflar edip bizi yormak istemiştir, niçin olmasın, Sartre bu. Eşya meselesine Karakoç, Müslüman bir Sartre gibi bakar: “Tanrı’ya teslim olmayan, eşyayı teslim alamaz. Eşyanın direnci kırılmadan, doğa (ister bu fizik, ya da psikolojik doğa olsun) verileri, bu direnci, dayatışı sağlayan bağlarından, ortam ve çevresinden, köklerini içlerine saldığı kuvvet kaynaklarından koparmadan, sanatçı, hilkatın öz yuvasına erişemez, mahremiyetine eremez. Ona ermezse, çeperde kalmaya mahkûm demektir. Eşya, kaynar suda haşlanmalıdır. O, adeta sanatçının önünde ölü hale gelmelidir... Burada, zekâ, bilgi ve beceri işe karışacaktır. Soyutlama işlemi yani.” (1997, 11). 40’lı yaşlarında bile Karakoç, “Yeni Gerçekçi”, yani varoluşçu etkilerden sıyrılabilmiş değildir. Başka bir yerde ise “sanatçı, nesneyle hesaplaşan adamdır,” (1996, 35) yargısında bulunur. Daha gerilere, Sartre ve Karakoç’un kaynağına gidelim: Kant; genelde varlık, özelde ise nesne üzerine birçok modern filozoftan evvel düşünmüş ve kendinden sonraki filozofları etkileyen çarpıcı sonuçlara varmıştır. “Ona göre farkında olduğumuz herhangi bir nesne bu farkındalığı mümkün kılan bilişsel düzenek tarafından zaten işlenmiş olmalıdır, dolayısıyla herhangi bir nesne ancak böyle bir işleme tabi olarak tezahür ettiği haliyle bilinebilir.” (2021, 99). Hegel de nesneyi anlayabilmek için sanatla çekici hâle getirmek gerektiğini belirtir: “Tin, dışsal gerçekliğin şeklini ne kadar değersiz görürse, onda kendi doyumunu o kadar az arar ve kendisiyle uzlaşma durumuna dışsal şekille birleşme yoluyla o kadar az erişir.” (2020, 71).

Karakoç, 24’ünde “Pazar Postası”nda yayımladığı “Pergünt Üçgeni” -İbsen’e göndermede bulunur-başlıklı yazısıyla “Mutlak”tan uzaklaşarak adeta





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

modernistlerin safına katılır: “Eşya, cevherinde, şairin bir şema, bir yamukluk bulmalı; kendi bulanıklığı içinde kendi aydınlığını yakalayabileceği ruh direncini, kendi öz olgusunu, şuuruna çıkamayan arı oluşu aramalı, denemeli.” (1997, 82). Yine aynı günlerde *Pazar Postası* sayfalarında “şiirine insan ya insanlık fonunu koymayanlar kaybedecek, okur, şiirlerinde, bozuk bir geometriden başka bir şey bulunmayanları fark edecektir hemencecik,” (1997, 71) şeklinde konuşur. Sanki bir çelişki var ortada, çünkü ilk alıntıda “yamukluk” olumlanırken ikinci alıntıda “bozuk geometri” olumsuzlanır, kusur bakımında aralarında pek fark yok aslında. “Mutlak” eksiksiz, kusursuz demektir. Kadim gelenekte kusur; çirkinlik, kötülük, günahkârlık anlamına gelirdi. Modern sanatta kusura ayrıcalıklı yer tanınmıştır, Zizek “Yamuk Bakmak”ın kitabını bile yazmıştır. Jean Baudrillard, meselenin burada kalmadığını belirtir: “Günümüzde resim tam olarak çirkinliği değil (çirkinlik hâlâ estetik bir değerdir) çirkinden daha çirkinini (‘bad’, ‘worse’, ‘kitsch’); karşıtıyla ilişkisinden kurtulmuş olduğu için çirkinliğin karesini geliştiriyor.” (2010, 23). Öyle ki çirkin, güzelle tanımlanmıyor; daha çirkin, çirkinle tanımlanıyor. Böylece, kadim dünyanın güzellik, estetik anlayışı tamamen saf dışı bırakılmış oluyor.

Genç Karakoç, kafa karışıklığının farkındadır, kendini aklamaya çalışır, çelişkilerine anlayış gösterilmesini ister adeta, yine *Pazar Postası*’ndadır, 24 yaşındadır: “Eski şair olgun bir insan, yeni şair bir çocuk görünümünde. Çocuk gibi idrâkleri taze ve hür. Çocukça vehimleri var. Korkmaz ve utanmaz!.. Topluma aykırı şeyler de söyler. Çelişikliğe bile düştüğü olur. Yeni insanın iç oluşunu, bu çelik yapının gerisinde, iyi niyet bulmakta güçlük çekmez ama.” (1997,74). Bu bakış açısını sanki ömrünün sonuna

**Genç
Karakoç,
kafa karışıklığının farkındadır, kendini aklamaya çalışır.**





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

dek sürdürdü, bu yüzden onun yazılarında ve şiirlerinde insanı hemen her boyutuyla görürüz. Sanırım biraz da bunun için şiirinde ve poetik yazılarında geriye dönük tashihler yapmamıştır.

“Pergünt Üçgeni” yazısının devamında şairin egzistansiyalizmi doğru anlayamadığını görüyoruz. İdealizmin evreleri ve materyalizm iyi anlaşılmadan egzistansiyalizm tepeden inme bir tavırla kavranamaz. Genç şair Karakoç sanki sanatın araç haline getirilemeyeceğini savunan sürrealizm ile egzistansiyalizmi aynı şey sanıyor: “Bugün, şiiri ‘biçim’le yorumlayanlar, onu geometriye indirmiyorlar, belki şiire egzistansiyalist ölçüyü uyguluyor, biçimle ‘varlık’ı anlatıyor ve varlığın özden, daha doğrusu sanat araç ve malzemesinden önce olduğunu belirlemek, sanatın, düşüncenin aleti olmadığını açıklamak istiyorlar.” (1997, 86). Eflatun’dan beri dile getirilen “öz varoluştan önce gelir,” metafizik ilkesini tersine çeviriyor Sartre. Buradaki materyalist hinliğin farkına varamamış Karakoç. Bir varoluşçu, esasında Karakoç’un söylediğinin tam tersini, yani “araç ve malzeme sanattan önce gelir,” der, o da böyle bir şey der mi, tam bilemiyorum. Karakoç, son derece iyi niyetli, egzistansiyalizmi, pragmatik dünyadan kendini kurtarma teşebbüsü olarak değerlendiriyor. Değil ama. Genç şairin aynı günlerde yayımladığı başka bir yazısında Sartre’a karşı benzeri bir şekilde iyi niyet gösterdiğine şahit oluyoruz: “Peer Gynt, son günlerinden birinde, eline bir soğan alır; yapraklarını, her birini bir serüveniyle adlandırarak, teker teker atar. Sonunda, bir çekirdeğin bulunmadığını, şaşkınlık içinde, kavrar. Sartre, ‘Varlık özden öncedir’ derken bunu mu anlatıyordu, ‘İnsan tabiatı’ını inkâr ederken bu muydu söylemek istediği?” (1997, 85). Hemen -tabii bu, 65 yıl sonraki bir hemen- cevabı verelim: Hayır,





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

böyle bir şey değil. Halbuki, “varlık özden önce gelir,” yargısından madde Tanrı’dan bile önce vardır -çoğu Egzistansiyalist inanmaz Tanrı’ya- sonucu da doğar. Bu durum Karakoç’a uymaz elbette. Esasında Sartre, gizlemez durumu, Kant’ın “insan doğası” üzerine fikirlerini eleştirdikten sonra kendi insanına gelir ve “benim bağlandığım tanrıtanımaz varoluşçuluk daha tutarlıdır,” (1999, 61) iddiasında bulunur. Üstelik “varoluş özden önce gelir,” sonucuna da Tanrı’nın yokluğu fikrinden ulaşır: “Tanrı yoksa hiç olmazsa varoluşu özden önce gelen bir varlık vardır. Bu varlık, bir kavrama göre tanımlanmazdan, belirlenmezden önce de vardır... Varoluş özden önce gelir. İyi ama ne demektir bu? Şu demektir: İlk insan vardır; yani insan önce dünyaya gelir, var olur, ondan sonra tanımlanıp belirlenir, özünü ortaya çıkarır.” (1999, 61). Genç Karakoç, bunları bilse Sartre’dan hızla uzaklaşırdı diye düşünüyorum. Üstelik “varlık özden önce gelir” yargısında “varlık” ve “öz” şeklinde iki temel unsur bulunmakta, Karakoç’un verdiği soğan örneğinde sadece “varlık” yani soğan mevcutken “öz” yoktur. Varoluş ile soğan arasında özdeşlik bulunmamakta.

Çok değil, II. Yeni adlandırmasından sadece üç sene sonra Sezai Karakoç “Yeni Gerçekçi” önerisinden vazgeçip durumu kabullenir: “II. Yeni, dedik (birkaç dergide dedik), bir ‘salt yaşama’ şiiri. Apriori bir tekvin teorisi ve ona dayalı bir hükümler mecellesi olmayan, postulasız bir yaşama demektir bu ‘salt yaşama’. Realist, pragmatik, plüralist. ‘Evrende insan’ sözü bu şiiri özetler... Bir parça ekmek, bir parça hayal ve biraz da fantezi şiiridir bu.” (1997, 31). 1960’da bunları söyler, esasında Karakoç, ilk üç kitabının poetik temellerini de paylaşmış olur bu yaklaşımlarıyla, sanki II. Yeni’nin bir kakofoniden





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

ibaret olduğunu da örtük bir şekilde söylemek ister: apriori bir tekvin -sınırım bu ifadeyle şair, kendisini ima ediyor-, realist, pragmatik, plüralist, fantezi vs. genç şair bildiği ya da tam bilmediği neredeyse bütün edebi, felsefi, siyasi kavramları boca ederek zaten anlaşılmazlıkla yaftalanan II. Yeni'yi tanımlamaya çalışarak daha bir içinden çıkılmaz hâle getiriyor. Bunları bir yana bırakalım ve büyük Sezai Karakoç'un hatırına soralım, genç şair ne yapmaya çalışıyor? Aşırı yorumla düşmek pahasına niyet okuyabilirim, bu soruya başka türlü bir cevap veremeyeceğim çünkü. Genç şair, "biz, II. Yeni'yiz" diyor, "ne oyuz ne buyuz, hem oyuz hem buyuz, tikeldeki tümel-tümeldeki tikeliz, tüm bir modern şiir geleneğiyiz, gökkuşağı gibiyiz biz vs. -Ece Ayhan'a gönderme içeriyor son ifade-" diyor olabilir, olmayabilir de. Bizi bu ikircikli duruma düşüren genç şair, bence amacına ulaşmış sayılır.

Sözünü sakınmadan devam eder II. Yeni'yi anlatmaya: "Bu şiire göre her şey insanla başlar ve biter. (Mutlak) yoktur, hiç olmazsa şimdilik bunun üzerinde durulmamalıdır." Metafizik şiirin öncü şairi bir zamanlar *Pazar Postası*'nda bunları söylemiş, inanması zor ama böyle. Çevrenin kişi üzerindeki etkisini görüyoruz burada. "Mutlak"ı paranteze alarak erteliyor şair, insanla başlayıp insanla biten materyalist bir evren tasavvuruna olumlu bakıyor ve duraksamadan verevine konuşuyor: "Örnek olarak diyelim, ölüm değil, varlık söz konusudur. Yeni şair ancak varlık üzerinde konuşur. Pratik olarak, bu önemli ve olumludur. Yani yeni şair pragmatiktir. Tezlerden ve soyut kavramlardan çekinir. Bunun için hep 'meselesiz', 'formalist', 'öz düşmanı' ithamlarına uğrama tehlikesiyle karşı karşıyadır. Oysa bu bir ihtiyat meselesidir. Faydasız tartışmalardan kaçmak, şiiri ortak bir





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

varlık üzerine oturtmak isteğidir. Bir ortaya koyuş şiiridir bu, çözüm şiiri değil... Zaman önemini kaybetmiştir, insandır hep bu şiir. İsa ve İncil varsa bu şiirde, mistik ya da dinî bir şiir sanmayın. Tam anlamıyla lâik bir şiirdir. Din bir dekor, ya bir benzetme ya bir sonda aletidir. Yaşamayı çekip çıkarmak için bir alet... Yeni şair, hep somutun somutuna, plâstike gider.” (1997, 27). Sanki metafiziği-soyutu şiirinin temel ilkesi gören Sezai Karakoç değil de Cemal Süreya konuşuyor burada. Hayır, bence o da pragmatizme karşı çıkar, Kant gibi ereksiz erekliliği savunurdu. Kendisine biri pragmatik dese bunu küfür sayıp kavga çıkarabilirdi; çünkü *Papirüs* dergisini çıkarabilmek için evinden barından vazgeçmiş bir fedakar şairdir. II. Yeni'nin pragmatik şairi kimdir? İlhan Berk mi? Belki. Her neyse. Metafiziği-soyutu-Mutlak'ı dışlayan “yeni şair ancak, varlık üzerinde konuşur,” belirlemesi bizi hiç zorlanmadan varoluşçuluğa götürüyor, doğal olarak din de bir dekora dönüşüyor. Bunları, büyük Sezai Karakoç'a silah zoruyla bile kimse söyletmezdi, ama genç şairi afili kavramlarla kandırmak kolaydı. Sartre, “Tanrı'nın gözlerini takınarak dile tersinden bakmak”tan (1995, 21) bahseder. Basit bir şey söylemez Sartre, şeytani bir öneride bulunur. İletişimde-bilgi edinmede merkezi konuma sahip iki unsurdur “göz” -dış dünyaya açılır- ve “dil” -iç dünyada diyalektik bir şekilde olup biter, düşünmek-. Descartes'ın idealist temellendirmelere dayanan “düşünüyorum, öyleyse varım,” sözünü varoluşçular tersine çevirmiş ve “varım, öyleyse düşünüyorum,” şeklinde bir sonucuna ulaşmışlardır. Yeni olmayan bu durumu, Aristoteles geleneğine bağlı kadim dünyanın komik bulduğunu belirtir İbn Sina: “Şairler, ayrışık lafız getirip ya da mecazi (nakl) veya istiareli lafız getirip de bununla bir şeyi





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

izah etmek istedikleri zaman onlara gülünür; çünkü bunlardan hiçbiri için (bir şeylere ilmî açıklama getirmek için) kullanılmaz. [Aristoteles] buna dair bir misal verdi ve bunda terkip oluşturmak ve tersine çevirme (kalb) yoluyla yapılan sanatı zikretti; mesela: ‘İnsan, yasa (sünnet) için değil, bilakis yasa, insan içindir.’ sözü gibi.” (2020, 226). Mantık dışı bulunan alanlarda ortaya çıkar komik. İşte II. Yeni şairleri, bilhassa akımın ilk yıllarında Sartre’ın gerçekleştirmesi imkânsız bu içi boş artistik önerisine kulak verip “Tanrı’nın gözlerini takınarak dile tersinden bakma” denemesinde bulunmuşlardır. Ne yazık ki, ortaya dil bozmalarından geçilmeyen ucube şiirler çıkmış, bu gözlerin Tanrı’dan ziyade şeytana ait olduğu anlaşılmıştır. Sadece nesneye değil bütün olarak dile de tersten bakmayı öneriyor Sartre. Fiziği aşan bir yanı vardır dilin. Wittgenstein “tüm felsefe, ‘dil eleştirisi’dir,” (1986, 20) der. Boşuna değildir. Tersten bakmayı dışlamıyorum, ama her şeye tersten bakmayı yöntem edinen kişi, medeniyetlerin temeli olan dini de ters yüz etmeye çalışacaktır. Sonuçta, Ahmet Haşim’in başına gelen, II. Yeni’nin de başına gelmiş, kimi şiir ve imgeleri dalga konusu olmuştur.

**Sonuçta,
Ahmet
Haşim’in
başına
gelen,
II. Yeni’nin
de başına
gelmiş,
kimi şiir
ve imge-
leri dalga
konusu ol-
muştur.**

Sartre, adeta II. Yeni şairlerine yönelik saldırıları savuşturmaya çalışır: “Ozanlar konuşmaz; susmaz da: bambaşka bir şeydir onların yaptığı. Korkunç çiftleştirmelerle sözü yok etmek istedikleri söylendi, ama yanlış bu; çünkü böyle olsaydı, önce günlük dilin ortasına atılmaları ve onun içinden, örneğin ‘tereyağı at’ sözü için gerekli ‘at’ ve ‘tereyağı’ sözcüklerinde olduğu gibi, garip sözcük kümeleri çıkarmaya uğraşmaları gerekirdi.” (1995, 17). Muhtemelen Mallarmé’yi savunmaya çalışıyor Sartre, bir manifestoya binaen göstergeleri bir kaos içerisinden çekip yan yana getiren Dadaistleri





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

savunuyor olamaz, onların yaptığı apaçık ortada. Sezai Karakoç da “korkunç çiftleştirme” yapmaktan hoşlanıyordu, bunun bolca örneği var onda. Öyle ki Karakoç, gösterene değil, gösterilene odaklanır o anlarda, gösterenden ses bakımından bile yararlanmayı aklına getirmez. II. Yeni şairleri, keşke Mallarmé okumadan evvel Sartre’a kulak verselerdi bu hususta. Türk şiirinin kafasını bu denli karıştırmazlardı. George Bataille, *Edebiyat ve Kötülük* adlı kitabında “Mallarmé’de okuyucu ve yazar aynı anda geçersiz hale gelir, karşılıklı olarak birbirlerini söndürürler ve en sonunda yalnızca Söz kalır geriye,” (2004, 154) tespitinde bulunur. Esasında Mallarmé’yi İncil’le açıklamaya çalışır. “Başlangıçta söz vardı, söz Tanrı’yla birlikteydi ve söz Tanrı’ydı,” (Yuhanna). Mallarmé, yenide başlangıca dönmeyi mi planlıyordu? Elbette hayır, onun böyle bir derdi yoktu. Mallarmé, sadece yazar-okur değil, yazı-söz de yok olsun istiyordu, sanki hiçliği arzuluyordu. II. Yeni de yer yer belirsizlik-saçma-anlam tatili gibi denemelerle şiiri hiçleştirmişti. Hiçleştirme olmadan Sartre tamamlanamazdı: “Varlık ve Hiçlik”.

Bilindiği üzere Sartre da şiirdeki anlam belirsizliğini -bulanıklığı-karanlıklaşmayı savunmuştu: “Düzyazı yazarı duygularını ortaya döktükçe açıklar, aydınlatır; ozansa, tersine, tutkularını şiirine dökse bile, artık onları tanımaz olur; sözcükler bu tutkuları alır, onların özüne girer ve değiştirir onları: sözcükler artık, ozan için bile, bu tutkuları imlemez, anlatmazlar. Duygulanım eşyalaşmıştır, eşyanın donukluğuna, geçirimsizliğine kavuşmuştur artık; içine kapatıldığı sözcüklerin iki-anamlı özelliklerini alıp bulanıklaşmıştır... Nesnelere, sözcükler ya da yüzdeki bir anlatım gibi sanatçının kızgınlık, bunalım ya da sevincini dile getirmez; bunların izlerini taşır; ve bu duygulanımlar, kendi başlarına





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

ele aldıkları zaman zaten anlama benzer bir şey taşıyan bu renklere döküldükleri için bulanıklaşır, karanlıklaşır; artık hiç kimse onları bütünüyle yakalayamaz.” (1995, 21-15). Sartre’ın bu yaklaşımıyla İl. Yeni şairlerini rahatlattığını tahmin etmek çok zor değil. Duygulanımın nesneleşmesi mi? Nesnenin duygulanımı mı? İlk soruyu Sartre gibi bir materialist sorabilirdi ancak, ikinci soruyu ise Bergson gibi bir sezgici cevap olarak verirdi. Öte yandan yüzlerce yıl evvel İbn Haldun *Mukaddime*’de Abdullah b. Vasıf’tan belirsizliği yeren aydınlatıcı misralar paylaşmıştı okurla: “Allah şiir sanatına lanet etsin, zira bu sahada/Ne de çok çeşit kara cahillerle karşılaşılıyor./Bunlar garip şiir nevini (ve muğlak tabirleri)/Dinleyiciye aşikâr ve kolay gelene tercih etmektedirler./Saçma şeyleri sahîh bir mâna olarak görmedeler,/Berbat sözleri de değerli bir şey saymaktalar,/Doğru olan şiir nevini bilmemekteler ve/Kara cahil olduklarından bunu bilmediklerini de bilmemekteler” (2014, 1040). Vasıf, İl. Yeni şiirini okusa hiç şüphesiz Attilâ İlhan gibi tepki verirmiş. Anlaşılan şu ki, şiirde “Yunus” yalınlığı hep önemsenmiş. Muğlaklık ise bilgiçlik taslayan cahillerin işi olarak görülmüş. Cahillik evet, insan aklının sınırlılığı, her şeyi bilememe durumu -bu da bazı meselelerin cahili olması anlamına gelir-, bir belirsizlik-bulanıklık-bunalım yaratmıştır, sanattaki belirsizliğin kökeninde bu var sanki. Öyleyse insan zihninin kategorilerini aşan bilinmeyenleri çok da zorlamanın anlamı yok.

Sartre bu kadarla kalmaz, etkilemeye devam eder. Mesela Cemal Süreya’nın meşhur “çağdaş şiir geldi kelimeye dayandı,” sözünün babası Sartre, çağrışıma dikkat çekercesine “şiirsel sözcük küçük bir evrendir,” (1995, 19) der. Cemal Süreya bir sonuçtan bahseder sadece, bizi felsefi bir derinliğe salmaz.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

Sezai Karakoç'un da "kelimede genel mantığı aşan güçler bulunuyor," (1997, 74), dediğini buraya not düşelim. Sartre'ın gizli bir hiçlik vurgusu taşıyan "şiiresel sözcük küçük bir evrendir," cümlesi, Aristoteles'e karşı kurulmuşa benziyor. Aristoteles "Metafizik"te kendinden önceki filozofları eleştirirken şu sonuca varır: "Eğer bir sınırlama konulmaz ve kelimenin sonsuz anlamları olduğu söylenirse, herhangi bir akıl yürütmenin mümkün olmayacağı açıktır. Çünkü tek bir anlam ifade etmemek, hiçbir anlam ifade etmemektir." (206). Sartre'ın "şiiresel sözcüğün küçük bir evren" tanımlaması, Aristoteles'e göre sonsuz anlamı yani "hiçlik"i karşılar. Bu durumda şiiresel yönleri olan kutsal kitaplardan tek bir anlama, bağlayıcı bir hükme varmak mümkün olmayacaktır. Bu durum Sartre gibi birçok modern ya da postmodern düşünürün işine gelir.

Sartre'ın II. Yenicilere kimi zaman iyiliği de dokunmuştur, mesela sanat-zanaat ayrımı üzerine düşünceleri ustalık dönemindeki Sezai Karakoç'a poetik bir dörtlük hediye etmiş -bilerekten emin konuşuyorum-: "Ayakkabıcı, eğer ölçüsü tutuyorsa, kendi yaptığı ayakkabıyı giyebildiği, bir mimar kendi yaptığı evde oturabildiği halde, yazar kendi yazdığını okuyamaz." (1995, 39). Sezai Karakoç ne demişti: "ben her şiiri okudum/kendi şiirim hariç/Okuduğum şiiri yazmam/Yazdığım şiiri okuyamam" (1998, 32). Ama okuduğu yazıyı şiire dönüştürmekten çekinmemiştir. Düzyazıdan şiire yeniden üretimin başarılı bir örneği olarak okunabilir bu dörtlük.

Karakoç'un 23 yaşında kaleme aldığı romantik içerikli "Sanatçı ve Realizm" yazısında da Sartre karşımıza çıkar: "Sanat eseri, yaratışın taklididir, yaratılanın değil. Yapıt, yaratılanın taklidi oldukça değerden düşer.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZAI KARAKOÇ KOLOKYUMU

Yaratışın her an yeni kalışındaki, orijinal oluşundaki sırrı anladıkça da yoğunlaşır.” (1997, 29) Sartre “algılama sırasında nesne asıl öge, özne ise önemsiz öge gibi gözüktür; özne önemliliği yaratışta arar ve bulur, ama o zaman da nesne önemini yitirir,” (1995, 39) der. Görüldüğü üzere Sezai Karakoç’ta da Sartre’daki gibi “yaratış” vurgusu bulunmaktadır. Fakat, her ikisinin de kaynağı Schlegel Kardeşler’dir: “Poiesis, yani yaratımdır. Öyleyse ‘edebî tür’ düşüncesi, edebî nesnenin yaratımından daha çok salt yaratıma dokunur.” (2015, 27). Poiesis, Yunanca yaratım, üretim anlamına gelir. Romantiklerde bu kavram, yaratılan nesneden -şiiir meselâ- bağımsız, yaratma eylemini ve süreçlerini karşılar. Bunlara ek olarak Sartre, “yazın, yaşamdan uzaklaştığı oranda kutsallaşmaktadır, hatta bir tür ermişler ayini bulunmuştur,” (1995, 100), derken sanki Sezai Karakoç’un şiiirini tarif eder.

Durmayıp okumalar yapan, araştıran, sorgulayan Karakoç’un çok geçmeden özüne döneceği muhakkaktır; çünkü insanın soğan olmadığının, bir öze sahip olduğunun farkındadır, bu minvalde bazı şiiir ve poetik yazılar da kalem almadan edememiştir. Kendisinin de kenardan kenara özendiği, Batı tarzı şiiir tipini çok geçmeden züppe bulacaktır. II. Yeni içerisinde yeraltı edebiyatının (underground) peşine düşen Ece Ayhan’ın şiiirleri kimi açılardan komiktir, çünkü ağırbaşlı trajedi değil, komedidir yeraltı edebiyatının kökeni. Zaten her züppe biraz komiktir. Aristoteles’ten el alan İbn Sina, “komedyaya ise bayağı hicivsel şiiirlerden neşet etmiştir ki bu (türden eski bayağı/âdî hicivsel şiiirler, toplumda), erdemli ve önder kişiler tarafından terk edilip unutulmuştur,” (2020, 98) çıkarımında bulunur. Böylece Aristoteles’in komedi türünü ele aldığı -ele alıp almadığı kesin değil- kayıp “Poetika II”sine de açıklık getirir:

**Sezai
Karakoç’ta
da
Sartre’daki
gibi “yara-
tış” vurgu-
su bulun-
maktadır.**





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

Değerli bulunmamıştır bu kitap. Hâlâ komedi, köklerine bağlı kalarak bel altı muhabbetleri üzerinden işletilmekte. Bel altı muhabbetinden köprü altına doğru kayan, yer yer kara mizah özellikler gösteren komediye, yeraltı edebiyatı denmiş sanki. Bizde bu edebiyat tipinin bohemliği bile çakmadır; çünkü bohemiğe mistik-politik anlamlar yükleyen gerçek bir kinik gibi sokakta, köprü altlarında yatmamıştır hiçbiri, güç odaklarına hakaretten hapse düşmemiştir. Garipçilerin neredeyse tek protest tavrı, bütün bir şiir geleneğine savaş açmak olmuştur, onlar paranoyak bir şekilde şiir geleneğini büyük bir emperyalist devlet gibi görmüşlerdi. II. Yeni şairleri ise bir üst aşamaya geçmiş, harakiri yapar gibi dile saldırmayı, uydurma kelimelerle dili bozmayı tercih etmişlerdir. Bu eylemin başrolünde bilindiği üzere Ece Ayhan vardır. Ne ki, dil, devlet eliyle eciş bücüş hale getirilmeye çalışılmıştı. Öz Türkçecilikten yüz bulan bu terörist eylemlere karşı -devrimcilikle hiç mi hiç ilgisi yok- ciddi bir yaptırım uygulanamamıştır; çünkü yüzyıllarca kaba saba bulunan köylü dili Türkçe bir defa daha sahipsiz kalmıştı. İşte yavaş yavaş bilinçlenen genç Karakoç, sadece Türk dilinin değil, hayatı pahasına İslam medeniyetinin neferi olacaktır. Şiirin büyülü rüyasından uyanmaktadır. Sanki Sartre'in "yazar, mutlak'ı elde etmeye uğraşan o gerçekleşmesi olanaksız ve içi boş düşün" (1995, 120) şeklindeki idealizmi küçümseyici sözlerine Sezai Karakoç, kayıtsız kalamaz ve yanıt verir, 31 yaşındadır: "Sanat tutumum, genel dünya görüşümün bir bölümünden başka bir şey değildir. Onu bir sesin, yeni bir sesin sırtına yüklemekten ibarettir. Benim şiirim, aşk, hürriyet, yaşayış ve ölüm gibi varolmanın dinamitlendiği noktalardaki trajik espriyi, irrasyonele ve absürde bulanmış (mutlak) ı zapt etmektir. Gittikçe şiirde bunu yapmak istiyor şiirim." (1997, 36). Sanki dedim, çünkü aynı yıl





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

içerisinde kaleme aldığı başka bir yazısında Sartre'a karşı olumlu bir tutum içerisinde: "Aslında Sartre'ın önemi teorik olmaktan çok pratiktir. Yoksa Kierkegaard'ın o konkre ve derin iç yaşayışı ve Heidegger'in o abstreler uçurumunun yanında çok sığ ve fakir kalır Sartre'ınki. Ama aksiyonda, bütün egzistansiyalistleri geçtiyse, Sartre, bunu, o felsefeden, çıkardığı ve zamana uygulanabilir metoduna ve onu uygulamadaki başarısına borçludur." (1997, 100).

Bu arada üstadı Necip Fazıl gibi Sezai Karakoç da "Mutlak Hakikat-Gerçek" ve "ben"den sık sık bahseder: "Eşya, mutlak gerçeği arayan 'ben'in önünde yırtılması, aşılması gereken ilk engel ve ilk zardır." (1997, 73); "Ama ölüm de vardır. Ve ölümden ötesi de. Saf çelişkisizlik olan. Bunu düşündüğümüzde, ruhumuzun mutlak'a açık yanını çalıştırmış, (ben) imizin mutlak ben'e ilişkin duyarlılığını işlerliğe kavuşturmuş oluruz." (1997, 7). Bu düşüncesinin kaynağı ise Alman idealist Fichte gibi duruyor. "Fichte, 'Bilim Öğretisi'ni Ben'den yola çıkarak ortaya koymaya çalışır. Bu 'Ben', tüm sonlu 'Ben'lere önsel olan mutlak, koşulsuz 'Ben'dir ve kendisinde 'sınırsız bir etkinlik'tir. Nesnelleştirilemeyendir, çünkü onun nesnelleştirilmesi, onun bir başka şeye dayanmasına, ona 'koşul' olabilecek bir başka şeyin olmasına ihtiyaç duyar." (2021, 21). Fichte'nin derslerinde verdiği meşhur örneği "Mutlak Ben"i anlamada kolaylık sağlar: Fichte, "Duvarı düşünün", der, sonra "duvarı düşüneni düşünün", "duvarı düşüneni düşüneni düşünün," her adımda nesne olmaktan kaçınan ve kendini bir sonraki adıma öteleyen bir özne "Ben" vardır, bu "Mutlak Ben"dir. Esasında Fichte yüzyıllar öncesinin bir filozofuna, Plotinus'a cevap verir. Solon'a atfedilen, Aristoteles'e mâl olmuş "kendini bil" ilkesini ger-





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

çekleştirmenin zorluğuna değinir Plotinus, haklı olarak insanın aynı anda hem özne hem nesne olamayacağını belirtir ve ekler: “Kendinden başka şeyi düşünebilir; kendini de düşünebilir. Kendini düşünmesinde ikilik yoktur. Birinci durumda (başka şeyi düşünürken ç.n.) insan, kendini de düşünmek ister; fakat buna gücü yetmez. İnsanda kendinde düşüncenin objesi vardır: Ancak bu, kendinden farklı bir objedir.” (2011, 111). İşte Fichte, bu objeyi bize gösterir.

1960'dan sonra apaçık başka bir şiire, kendine-kendi medeniyetimize yönelecektir Karakoç. Salt şair olmaktan, “saf” şair olmaya... -“saf şiir” değildir kast ettiğim, kelimenin ilk anlamıyla saf-. 1964'te “Sanat Görüşü, Şiirimiz - Akımlar, Toplum ve Şair Hakkında” başlıklı bir yazı kaleme alacak, II. Yeni'nin dışına çıktığını ve artık şiire başka bir yerden baktığını ilan edecektir: “Başlangıçta sanat planında görünüşte çok yakın bir noktadan çıktığım arkadaşlardan şiirim uzaklaşıyor.” (1997, 36). Büyük Sezai Karakoç'un uzaklaştığı o arkadaşlarından biri de genç Karakoç'un kendisidir. 30'lu yaşlarındadır şair, şiirin öyle boş hayal kurmaktan öte bir mesele olduğunun farkındadır. Tüm bunlara rağmen Karakoç, II. Yeni hususunda gelgitler yaşamaya devam eder, ümitvar olmak ister, sene 1962'dir: “Savaş sonrası, II. Yeni dedikleri neorealist bir akım geldi. Bu edebiyat, insanı daha geniş bir evrene koyuyor. Yaşamayı sağlayan yaşamının yanı sıra ve belki ondan çok yaşamının kendisiyle ilgileniyor. Köyde fabrikanın duvarları yıkılmıştır artık. Şimdiyse, mutlak değerlerin, o savaşla kaybolmuş değerlerin belki yepyeni bir anlamda, biraz absürt ve ‘irrasyonel’le karışmış olarak dirilişini müjdeleyen izler var karda.” (1997, 49). 1966'da ise II. Yeni'yi bir kez daha değerlendirir: “1950-1960 arası edebiyatı ise, ideolojik inanış ve bir

**1960'dan
sonra
apaçık
başka
bir şiire,
kendine-kendi
medeniyetimize
yönelecektir
Karakoç.**





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

ahlâk tutumu içindedir. Marksist'i, gizli Hıristiyan'ı, Eski Yunancısı, İslam tutumunu taşıyan, hepsi, gerek kendinden önceki edebiyata karşı, gerek genel gidişe karşı moralist eğilim içindedir." (1997, 44). Bu paragraf; İl. Yeni'nin içine bir bomba gibi düşecek, ancak patlamayacaktır, çünkü sakıncalı piyade Karakoç'un oraya attığı bu sansasyonel haber neredeyse hiçbir ortamda -birkaç kalem erbabını hariç tutuyorum- tartışılmayacaktır.

Sezai Karakoç, sanatta hiçbir zaman muhafazakâr davranmamış, yeniliğe-gelişime açık bir tekâmül şairi olmuştur. Ustalık döneminde de Sartre etkisinden tam kurtulmasa da modern sanatın köklerine, yani birçokları gibi Sartre'in da beslenme kaynaklarından olan Alman idealist-romantiklerine daha ciddi yönelerek şiirini ve poetikasını adeta temize çekmeye çalışmış, yeniden "Büyük Doğu"ya yani Necip Fazıl'a rücu etmiştir.

Bütün bu etkileşim ağına rağmen, en nihayetinde Karakoç'un asıl zirvesini, İslam medeniyetinden ilhamla yazdığı şiirler oluşturacaktır.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

Kaynakça:

Aristoteles; Metafizik, Çev: Prof. Dr. Ahmet Arslan, Sosyal Yayınları, İstanbul 1996.

Hegel; Estetik, Çev: Taylan Altuğ-Hakkı Hünler, Kırmızı Kedi Yay., İstanbul 2020.

George Bataille; Edebiyat ve Kötülük, Çev: Ayşegül Sönmezay, Ayrıntı Yay., İstanbul 2004.

İbn Haldun; Mukaddime, Çev: Süleyman Uludağ, Dergâh Yay., İstanbul 2014.

İbn Sînâ; Poetika, Çev: Ferruh Özpilavcı, Litera Yayınları, İstanbul 2020.

Jean Baudrillard; Kötülüğün Şeffaflığı, Çev: Işık Ergüden, Ayrıntı Yay., İstanbul 2010.

Jean-Paul Sartre; Edebiyat Nedir, Çev: Bertan Onaran, Payel Yay., İstanbul 1995.

Jean Paul Sartre; Varoluşçuluk, Çev: Asım Bezirci, Say Yay., İstanbul, 2005.

Kant; Arı Usun Eleştirisi, Çev: Aziz Yardımlı, İdea Yay., İstanbul 2010.

Kant; Yargı Yetisinin Eleştirisi, Çev: Aziz Yardımlı, İdea Yay., İstanbul 2011.

Karakoç, Sezai; Edebiyat Yazıları I, Diriliş Yay., İstanbul 1997.

Karakoç, Sezai; Edebiyat Yazıları II, Diriliş Yay., İstanbul 1997.

Karakoç, Sezai; Şiirler VII, Diriliş Yay., İstanbul 1995.

Ludwig Wittgenstein; Tractatus, Çev: Ali Kozbek, Ankara 1986.

P. Lacoue-Labarthe/Jean-Luc Nancy; Edebî Mutlak, Çeviren: Sev-gican Toy Teysseyre, İnsan Yay., İstanbul 2015.

Plotinus; Dokuzluklar, Çev: Prof. Dr. Zeki Özcan, Birleşik Yay., An-kara 2011.

Will Dudley; Alman İdealizmini Anlamak, Çev: Abdurrahman Nur, Küre Yayınları, İstanbul 2021.







3. OTURUM

KURMACA VE SEZÂİ KARAKOÇ

Oturum Başkanı
Abdullah Harmancı

Konuşmacılar
Güray Süngü
Turgay Anar
Yunus Emre Özsaray







KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

HİKÂYEDEN MURAD EDİLEN; ŞİİRİN SIZDIĞI; ANLAMA DAİR

Güray Süngü

Yazar

Edebiyatımızın büyük isimlerinin asıl eser verdikleri ve onları “edebiyatımızın büyük isimleri” olarak anmamıza sebep olan türlerin dışında, başka türlerde verdikleri eserler ayrı bir başlık olarak incelenmelidir belki. Necip Fazıl'ın roman ve hikâyeleri, Attilâ İlhan'ın romanları, Cahit Zarifoğlu'nun romanı ve hikâyeleri ve elbette Sezai Karakoç'un hikâyeleri. Attila İlhan'ın roman yazma saikiyle, Necip Fazıl'ın roman yazma saiki aynı değil elbette. Bütün edebi türlerde eser ortaya koyma fikri, bütün edebi türlerde yol açıcı olma fikri baskın, Necip Fazıl ve Zarifoğlu gibi şairlerde. Zira dünyaya dair, hayata dair bir dertleri var bu şairlerin ve dertlerinin dert edilebilmesi için seçtikleri yol edebiyat. Edebiyatın da farklı türlerinde eserler ortaya koyarak, asıl seslerinin haricinde bir seslenişle bir çağrıda bulunuyorlar. Sezai Karakoç'un hikâyelerine de böyle yaklaşmak mümkün. Ama bu yaklaşım bir tarafından “mazur görme” kibri içerdiğinden, bu hâli anıp geçmekle yetineceğim. Çünkü hakiki





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

bir edebiyat eseri, ortaya koyma iştihakı nedeniyle saygın olmaz, hakiki bir sanat eseri olmaktan alır değerini, ortaya koyma saiki ise harici okumaların ve başka araştırmaların meselesidir.

Meseleye yaklaşım biçiminin, “biçime dair” kısmından “yaklaşana” dair kısmına geçeyim şimdi. Yaklaşan benim, bu yazıyı yazdığımı göre, ama ne kadar serinkanlı olabilirim ne kadar biçime sadık kalarak aktarabilirim meseleyi, hiç emin değilim. Çünkü büyük isimler, isimleri görmezden gelerek metinlerini incelemeyi pek mümkün kılmazlar. Görünmez hâle başlarının üzerindedir. Eleştiri niyetiyle söylenecek sözler o isimlere yaklaşırken buhar olur. Buharlaştırmanın diye bir sertlik seçildiğinde ise sözü değil de yaklaşanı buharlaştırır hadi buharlaştırır demeyelim, karikatürleştirir bu sefer. Dünyada bu işler biraz daha serinkanlı yapılabiliyor bildiğim kadarıyla, ama bizde pek kolay değil. Bende hiç kolay değil. Sadece bu eleştiri yapmaktır değil, o eleştiri okuyan bir okur olarak da söylüyorum bunları. Misal İsmet Özel'den kafiyenin doğallığı ile alakalı Ahmet Haşim ve Necip Fazıl kıyaslamasına dair satırlar okuduğumda irkilmiştim. Şimdi nispeten genç bir şairin Zarifoğlu şiirinde teknik kusurlardan bahsetmesi, hakkıdır elbette. Ama Zarifoğlu şiiri ekmek gibi su gibi bir şeydi benim için, üstelik ben bir roman ve öykü yazarıyım, biçime ve teknik denen şeye aşınayım, işin en nihayetinde bir inşa meselesi olduğunu biliyorum, buna rağmen. Yani, aman efendim teknikmiş, mısraymış, kurguymuş, sarkma savrulmuş, büyük isimler bize öyle bir şey yaptılar ki, bunlardan bahsetmek bana çoğu zaman anlamsız geliyor. Şu an zihnim bulanıklaşıyor mesela, askerde geceyarısı intikaldeyken, ezberden okuyorum, canlanıyor zihnimde, o anki kadar sıcak, kollarımız sıvalı, ağustos gecesi, sivri sinekler yüzümüze saplanıyor:

Büyük isimler, isimleri görmezden gelerek metinlerini incelemeyi pek mümkün kılmazlar.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

*yıllar geçti saban ölümsüz iz bıraktı toprakta,
yıldızlara uzanıp hep seni sordum geceyarılarında,
çatı katlarında bodrum katlarında
gölgendi odamı aydınlatan eşsiz lamba.*

Büyük isimlerin bize yaptığı şey, total bir şeydir, toplam bir şeydir, bütün bir şeydir. Bir eser ise ancak detaylara bölünerek incelenir. Eleştiriye de biraz bu yüzden büyübozumu denir. Ancak bütün, parçalardan müteşekkil de olsa parça değildir, parça bütünün anlamına yaklaştırır ama parça hali itibarıyla uzaktır.

Hikâyeden Murad Edilen

Bunları söyledikten sonra Sezai Karakoç hikâyesinden bahsedebilirim ancak. Bunu yaparken de önce Sezai Karakoç'un *Meydan Ortaya Çıktığında* hikâyesindeki teknik bahsini açmam gerekiyor. Bu teknik, yazım tekniği değil, Karakoç'un Teknik diye simgeleştirdiği bir kavram. Her ne kadar bir hikâyenin içinde geçtiği için, yazar değil, anlatıcının sözleridir diye yaklaşmak mümkünse de ya da hikâyeye kurgusu içinde söylenen şeyler hikâyeye evreni bağlamında değerlendirilmelidir diye düşünsek de Sezai Karakoç kendisi olarak dile geliyor bu metinde. *Meydan Ortaya Çıktı*'dan okuyalım:

“Sinemalar, tiyatrolar, opera salonlarının tunç sigara tablaları, büyük kitapçılarda taze kitap kokusu, pastanelerde yeni şairlerle şiir üzerine konuşmalar, bununla birlikte sınırını bilemediğimiz, nerede duracağını kestiremediğimiz, bu eleştirilerden doğan bulvar serapları. Edebiyat eleştirilerindeki her an yeni bir sırrı çözecekmişcesine başlayan, fakat kısa bir müddet sonra doğumsuz ölen yapay tufanlar.”

**Bir eser
ise ancak
detaylara
bölünerek
incelenir.
Eleştiriye
de biraz bu
yüzden
büyübozu-
mu denir.**





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

Bu da bir nevi eser üzerine konuşma-yazma çabası olduğuna göre doğumsuz ölen bir yapay tufan ihtimalini de unutmadan devam edeceğim mecbur.

Eleştiriye ters ve sert bakış gibi duruyor alıntıladığım metin ve eser kıymetlidir, eleştiri nedir ki, onu anlamazsa, onu gereğince takdir edemezse yaptığı en fazla yapay bir tufan çıkarmaktır, diye bir manaya ulaşırsak hata yapmış oluruz. Zira Sezai Karakoç'ta eleştiriye bir gönderme yaparak eseri yukarıya konumlandırma çabası yok. Hatta tersi bir durum söz konusu. Ama tersi durumun ne olduğunu anlamak için Sezai Karakoç'un bütün hikâyelerinden bahsetmek lazım.

Sezai Karakoç'un iki hikâye kitabı var. *Meydan Ortaya Çıktığında* ilk hikaye kitabı. İkinci kitap ise *Portreler*.

Meydan Ortaya Çıktığında birbirine bağlı beş hikâyeden oluşuyor. Bu hikâyelerden ilki kitaba adını veren *Meydan Ortaya Çıktığında* hikâyesi. Bu hikâye 6 bölümden oluşuyor. Bölümler şöyle; Yürüyüş, bu bölüm üç babledan müteşekkil, ikinci bölümün adı yok, üçüncü bölüm; Genişletilmiş bir an, dördüncü bölüm Çağırış, beşinci bölüm tekrar Genişletilmiş bir an, ve altıncı bölüm Dönüş. Kitabın sonraki hikâyeleri İz, Ölü, Ziyaret, Kartal.

Bu hikâyeler hakkında çokça yazılmış, konuları, temaları biliniyor, ben bir kez daha anmak istemiyorum. Çünkü Sezai Beyin teknik bahsine dönmek niyetindeyim. İki hikâye kitabı için de seçtiğim birer izlek var çünkü, konuları, olay örgülerinden ziyade bu detay gibi görünen ama çok önemli meseleyi aktarmak istiyorum. *Meydan Ortaya Çıktığında* için dikkatimi çeken izlek, "teknik." Bu hikayedeki meydan, mahşer meydanı.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

Mahşer meydanına gelindiğinde, o ana varıldığında, defter dürüldüğünde, şarkı bittiğinde, oyun ve eğlence sona erdiğinde, sınav nihayet bulunduğunda ne olacak, mesele bu. Ama bu meseleyi sanat edebiyat bağlamında Teknik simgesel bahsiyle aktarıyor Sezai Karakoç. Lüzumundan fazla değer verip yüceltmeye bir karşı duruş bu benim anladığım, ama kıymetsiz bir çaba, bir eyleyiş ise kesinlikle değil, ne yaparsak yapalım Sezai Bey kendisi izah ediyor zaten ve onun ifadesini açmak manasız, çünkü şöyle diyor, hikâyenin bir bölümünde:

“Edebiyat ve iş birbirini yok eden iki cehennem. Şeytanın kötü cinlere ortak olmasından doğan korkunç bir işbirliği. İnsan ruhunun bir yıkıntıda yapılmayı araması. Eriyip duran balmumundan bir ruh. İnsan, çağımızda şeytansı bir arının bir takım hazır şeker görünüşlü eriyiklere konarak ve yine hazır peteklere döktüğü, doldurduğu bir tür yapma bal. Şiir de böyle. Edebiyat da böyle aşağı yukarı. Teknik kısıvrak çevrelemiş dünyayı.”

Buraya kadar şairin en iyi yaptığı şeye çok sert bir yumruk indirdiğini görüyorum ben. Ama devamı başka bir şey daha söylüyor. Devam ediyorum okumaya:

“Ölüm tekniğin elinden kaçış gibi bir şey neredeyse. Ve şimdi en çok merak ettiğim, tekniğin meydan ortaya çıktığında ne hale geleceğidir. Daha doğrusu geldiğidir. Ben görmediğim için dil alışkanlığıyla geleceği dedim. Mahşer meydanı önünde teknik ne oldu. Musa'nın esasının önündeki büyücü değneklerine mi dönüştü? Öyledir, öyle biliyorum. Şimdi dünyanın ne denli küçük bir dipnotu olduğunu biliyorum. Meydan ortaya çıktığında, dünyanın bir toz zerresi gibi ne yana kaçtığını doğrusu ağızım kulaklarıma vararak düşünmek istiyorum.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

Mahşer, gözüktüğünde yerin patlayışından sonra tekniğin kırık bir saat zembereği gibi bir kıyıya itilişini mi göreceğim? Yoksa yerin çatlayışına ve Meydanın ortaya çıkışına o da yardımcı mı olacaktır?”

Bu büyük bir soru. Metni okur tamamlar dersek, bu kısım bende eşikte olma hissi uyandırıyor.

Kararı Sezai Karakoç açıklasın; alıntıya devam edip bu bahsi bitireyim:

“Şifaya kavuşturur bir anda insanları. Armağana veya cezaya dayanabilecek bir yürek gücüne kavuşmaları için küçük bir nutuk.

Meydana doğru bizim gibi ayaklarını sürüye sürüye, cam kesici elmaslara çarpa çarpa, kırık kristallerden kaydıra kaydıra gitmeyip soylu arap atlarının sırtında en büyük yarışla ilerleyenlerin atlarının terinden yapılmış ve bizlere ithaf edilmiş bir kitabe bu.”

**Hikâyeye
şiir sızmış,
adeta Sezai
Karakoç
engel ola-
mamış,
sonra da
kıyamamış
cümleleri
şiir mate-
matiğinin-
den, meka-
niğinden
ayıklamaya.**

Meydan Ortaya Çıktığında hikâyesinin ve kitap-taki diğer hikayelerin ölüm, huzura varış, ev, ait olunan yer, değeri kendisinden neşet eden yuva, insanın yurtsuzluğu, sürgünü gibi temalarla inşa edildiği dikkate alındığında bu ifadeler sanatın yarın kıyamet kopsa da dikilmesi gereken fidan olduğunu öğretiyor bana. Ama en nihayetinde dünyada olan ve dünyada kalacak bir fidan. Bu kısım anlaşıldığı üzere Şairin yazma saikiyle doğrudan alakalı.

Şiirin Sızdığı

Meydan Ortaya Çıktığında bir ilk hikâye kitabı, hatta kitaba adını veren hikâye de bildiğimiz kadarıyla Sezai Karakoç'un ilk hikâyesi. Şairin hikâyesindeki şiire de dikkat çekmek mümkün.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

Ve bu bir övgü ya da yergi cümlesi değil. Hikayedeki şiir problemlili bir ifade benim için. Edebiyat bir form işi. Şiir, öykü, roman, sanatçı bu formu kendi duyuş ve söyleyiş usulüne göre tercih eder. Ama bu tercih nasıl bir tercihtir? Seçenekler arasından bir tanesini seçmek gibi olmasa gerek. Zira deha, şaire şiiri şart koşar. Roman yazarına romanı. Farklı türlerde yazmış sanatçılarda bazen formlar arası geçişlere müsait anlara rastlanır. Sezai Karakoç'un ilk hikâyesinde böyle satırlar var. Bu satırlar şiirsel değil. Şiirsel fazla yumuşak, romantik ve kastı anlaşılmayan bir kelime. Hikâyeye şiir sızmış, adeta Sezai Karakoç engel olamamış, sonra da kıyamamış cümleleri şiir matematiğinden, mekaniğinden ayıklamaya. Öyle kalmış. Her biri tek başlarına harika, ama hikâye içinde mekanik, dişli, çark gibi görünen bölümler.

Misal; "Göz çukurlarından gözsüz bakıyorum. Ve görüyorum. Etsiz ellerimle tutuyorum." Bu cümlelerden sonraki cümle; "ayaklarım da toprağa değıyor," olsa metinde hikâye dili devam edecek. Ama hikâye şu cümleyle devam ediyor, bağlamı için baştan alıntılıyorum:

"Göz çukurlarından gözsüz bakıyorum.

Ve görüyorum.

Etsiz ellerimle tutuyorum.

Ayaklarım da toprağa değımekte ve dokunmaktadır."

Bu şiir, kuşkusuz.

Hikâyenin ilk kısmını bu gözle, şiir matematiğine uygun bir bölümlemeyle okuyunca hissim pekişiyor; tabii bunu bir başarı ya da başarısızlık diye yorumlamak durumunda değilim;

Birkaç örnek daha alıntılalım ve geçelim:





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

“Kentten özümü attılar biliyorum.
Törenle, kimileri de yalandan gerçekten gözyaş-
larını dökerek,
Ama benden daha önce ölmüş olanların içtenli-
ğinden çok irak bir güneş altı veya şemsiye tiyat-
rosuyla birbirini aldatarak,
Dünyanın çekemeyip tez zamanda başından sav-
dığı ağırlığımı bir zavallı tabuta yükleyerek,
Bu tabutu da rastgele kişilerin omuzlarından kay-
dırarak,
İçinden küfreden kazmacı ve kürekçilerinin
sabırsızlığıyla varlık yuvamızı uğuldatarak,
Özümü attılar kentten.
Sonra gülünçlüklerim konuşuldu sırası geldikçe.”

Bu bir şiir gibi geliyor bana.

Son bir örnek:

“Hatta ölüm, bu çağırışın ilk anı,
İlk pıhtısı, kabuğun ilk delinişi.
İlk yargı türküsü.
İlk fizikötesi çene.”

Anlama Dair

İkinci kitap portreler. Kitapta 12 hikâyeye var.

Geç Kalan Adamın Öyküsü, Sade Bir Yüz, Topraktan Başlayarak, Tuzak ya da Son Günler, Dönüş, Gezi, Bağbozumu, Dağ, Bülbül, Bekçi, Kayboluş, Kiralık Bir Ev adlı hikâyelerden müteşekkil.

Temalar ilk kitaptakiyle benzer ama daha çeşitli. Ev, sürgün, ait olunan yer, oraya dönüş, başka-
laşım, beni en çok etkileyen temalar. Ama çok daha dikkat çekici bir detay var ilk hikâyeye olan geç kalan adamın öyküsünde, ben o detaydan bahsetmek istiyorum. O detay, Sezai Karakoç’un dünya ile ilişkisini de sanat-edebiyat anlayışını da





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

içinde barındırıyor diye düşünüyorum. Önce metni alıntılanak istiyorum.

“Genç adam şehre girdi. Sora sora yaşlı kadının evini buldu. Kapıyı uzun zaman yumrukladı. Açan olmadı. Sonra konu komşuya haber verdi. Evin penceresinden baktılar, kapısını çaldılar. Sonunda kapıyı omuzlayarak açmaya karar verdiler.

İçeriye girdiklerinde kadının boylu boyunca odanın ortasına uzanmış olduğunu gördüler. Sanki uzun bir süre biriyle boğuşmuşcasına örselenmişti.

Genç adam; “Geç kaldım galiba!” diye içinden geçirdi... “Geç kaldım, geç kaldım.” diyerek şehri terketti. Kentin kapısından çıkarken bir ses duyar gibi oldu:

Geç kalmadın. O, sana muhtaç değildi ki, geç kalmış olasın. Tam vaktinde geldin.”

Bağlamı da vermemiz gerekiyor ki, hikâyenin bu kısmı ne anlatıyor o bağlam dahilinde idrak edelim.

Savaş zamanları. Yokluk zamanları. Yaşlı kadının yiyecek bir lokma ekmeği yok. Evinde açlıkla yoklukla mücadele ediyor. Bir adam yola çıkıyor, yaşlı kadına yardım getirecek. Hikâyenin adı da zaten geç kalan adamın öyküsü. Adam ihtiyar kadına yetişemiyor, bir lokma ekmeği ona yetiştiremiyor, ama hikâye anlatıcısının sözü dikkate değer: “Geç kalmadın. O, sana muhtaç değildi ki, geç kalmış olasın. Tam vaktinde geldin.”

Trajedi nedir, biliriz hepimiz, meseleyi çok karmaşıklaştırmaya, edebi bir tür olan, Antik Yunan’da neşet eden tiyatro eserine atıf yok, daha sonra kemikleşmiş anlamını kastediyorum. Sonu kötü biten olay diyelim. Olay örgüsünün, finaldeki kötü sonun etkisine odaklanarak örüldüğü dramatik eser diyelim.

“Geç kalmadın. O, sana muhtaç değildi ki, geç kalmış olasın. Tam vaktinde geldin.”





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

Geç kalmak, ölümlle sonuçlanan bir geç kalış bir trajedidir misal. Ben de *Kış Bahçesi* romanımda İstanbul'a gelip sokak sokak ilkokuldaki ilk aşkını arayan ihtiyar bir adam, Harun ve onun kendisini aradığını haber alıp romanın sonunda ona gelen Hülya üzerinden bir nevi Romeo ve Jülyet göndermesi yapmıştım. Hülya zili çaldığında Harun evde, cansız yatmaktaydı. Bu Romeo ve Jülyet göndermesi kadar *Leyla ile Mecnun* göndermesi de olabilir tabii. Mecnun hikayeni sonunda Leyla'yı tanımaz, neden; çünkü yine geç kalma sözü konusudur, Leyla Mecnun'a geç kalmıştır. Ama bu bir geç kalış değildir, trajedi yoktur ortada. Mecnun artık ölmüştür evet. *Romeo ve Juliet*'te hakiki beden ölümü vardır ama Leyla ile Mecnun'da Mecnun'un ölümü ölüm değildir, başka bir alemdir artık, ölen hayvan imiş, aşıklar ölmez.

Geç Kalan Adamın Öyküsü hikâyesinde de Sezai Karakoç anlatıcıya çok defa geç kalmıştı, fakat geç kalmıştı dedirtir. Hikâyenin Leit motifidir geç kalış. Ama tuhaf bir şekilde finale yakın, adamın gelişi, geç gelişini başka bir şekilde karşılar. Geç kalışı, fiziki bir alemde sınırlar. Evet, ekmek geç kaldı, adamın gelişi, umulan, beklenen anın sonrasına kaldı, bu fiziki alemde geç kalıştır der bir nevi, ama anlamı, fizik alemin ötesine taşıyarak anlatıcısına şöyle dedirtir.

"Geç kalmadın. O, sana muhtaç değildi ki, geç kalmış olasın. Tam vaktinde geldin."

Bu cümleyi üçüncü alıntılıyışım. İlk ikisinde alıntılama amacımı vurgulayan kısım "geç kalmadın" ifadesiydi. Son söylediklerimden sonra vurgu artık şurada: "o sana muhtaç değildi ki."

Olmuş olan olacak olanların en iyisidir mi diyelim.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZAI KARAKOÇ KOLOKYUMU

Kaderin üstünde bir kader vardır mı diyelim. Ne diyelim? Benim anladığım, Sezai Karakoç ne demek istediğini o kadar iyi biliyor ki. Geç kalmanın, yetişememenin dramatik etkisinden medet ummuyor ve asıl söyleyeceğini, dünyayla derdinin neticesinde inşa ettiği sanat-edebiyat-kader-hayat-inanç anlayışı ile iki cümleye sığdırıyor:

“O, sana muhtaç değildi ki, geç kalmış olasın. Tam vaktinde geldin.”

Bu benim için çok çarpıcı bir sahne. Bana çöldeki bir kum tanesi olduğumu, denizdeki bir damla olduğumu hatırlatıyor. Dünyanın, dünyadaki nimetlerin, güzelliklerin olduğu kadar, dünyadaki çilelerin, zulmün, adaletsizliklerin de solgun, paslı birer oyuncak olduğunu ispat ediyor. Haricen Doğunun çok benzer bir hikâyeyi neyin üzerine temellendirdiği ile Batının aynı hikâyeyi neyin üzerine temellendirdiği üzerine düşünme fırsatı veriyor.







KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

KELİMELER İMGEYİ SÖZE DÖKERKEN: Sezai Karakoç Şiirinde Resim, Heykel, Sinema ve Mimariye Genel Bir Bakış

Turgay Anar

Prof. Dr.
İstanbul Medeniyet Üniversitesi

Sezai Karakoç şiirindeki görsel imgelerin birçoğunu kutlu bir şiir ırmağının kolları gibi düşünebiliriz. Şiirinde yer bulan güçlü imgeler, onun şiir evreninde farklı topoğrafyalardan geçerek ve İslam medeniyetinden beslenerek oluşur. Şiirindeki kelimeler, imgeyi söze dökerken genel anlamda görsel sanatların, özeldede ise şairin kendi görsel ve sanatsal dünyasının mührünü taşır. O halde, şu sorudan yola çıkmamız gerekir: Bir şiirde kelimeler imgeyi nasıl söze döker? Cevap aslında kişiye mahsustur. Karakoç şiirini besleyen ana kaynaklar, öncelikle şairin kendi şahsi özellikleriyle doğrudan ilgilidir. Buna dünyayı anlamlı kılma hareketi olarak bakacağımız “Diriliş” aksiyonunu ve sanatı insanın sağladığı yönde anlama, algılama ve ifade etme perspektifi ile içinde yaşadığı aktüel zamanın sanat, edebiyat ve kültür meselelerinin onu şekillendirmesini de eklemeliyiz. Türkçeye “sözedökme” (ekfrasis) şeklinde çevirmemizin mümkün olduğu bir teknikle şiirler imgeleri oluşturur.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

Bu teknik aslında sessiz sanat nesnelерinin, görsel sanat eserlerinin günümüzdeki göstergelerarasılık/metinlerarasılık tecrübeleri sayesinde şiir ile iletişim kurmasını sağlar. Bu iletişimin çok yönlülüğü, Karakoç şiirinde imgenin “sözedökülme” biçimlerini aydınlık bir biçimde bize verir. Şimdi bunun nasıl ortaya çıktığına odaklanalım.

Karakoç şiirinde resim sanatına mahsus göndermeler özellikle daraltılmıştır. Bunun temel sebebi, kuşağının şairleri gibi kendi şiirini farklı bir imgesel evrenle bezemek, atıf yaptığı resim ve ressam sayesinde kendi şiirine güçlü bir etki sağlamaktan ziyade, çok genel hatlarıyla şiirinin evrenini şiir okurunun zihninde canlandırmasını sağlayacak işlevsel imgeler yaratmaktır. Bu yüzden imgeyi söze dökerken devrinin şairleri gibi ressamların adını, eserlerinin isimlerini şiirinde anmaz. Bu tavır alışı, aslında onun şiirinde ve hatta hayatındaki titizliğinin izlerini fark edebiliriz. Onun şiirinde isimleri geçen ressamlar Van Gogh, Chagall ve Leonardo da Vinci'dir. Bu üç isim aslında onun resim sanatıyla kurduğu bağın bile isteye daraltılmasına güzel bir örnektir. Klasik bir resim zevkinin temsilcisi kabul edilen bu ressamlar; kendi şiirinde atıf ve göndermelerle örüle örüle çeşitli söz sanatlarını oluşturur, şiirine farklı bir sanatsal incelik katar ve aynı zamanda onlar şiirindeki imgesel zenginleşmenin farklı bir zemini olurlar.

Onun şiirlerinde “resim çizme” bir sanatsal ve işlevsel fiil olarak yer alır. Resmi çizilen nesnelер teşhis edilir:





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

“Çizdiğim resmin
Saat kulesi ağlıyor.”¹
Bazen de bu eylem:
“Sandıkların içini göstersem sana
Çizdiğim resmin
Yalnızlığın geyik gözlü köşesinde
Bir rafa koyabilsen olup biteni ve onları”²

dizelerinde “bereketi”, “masumluluğu”, “doğallığı”, “saf kadını”, “el sürülmemişliği” ve “vahşi güzelliği” çağrıştıran geyik imgesiyle şiirde farklı bir imge dünyası yaratır. Kelimeler, işte tam da burada imgeyi söze döker, imge bir anda zihinlerde yaratılır ve bu sayede o, okurun bilincinde var olmaya başlar.

Resimler, şairin şiir coğrafyasında, durdukları yer dolayısıyla bile önemlidir. Duvardaki bir resim, gençliğe, idealleştirilmiş gelecek nesillere doğru, “Diriliş neslinin” havzalarına akar:

“Duvarda bir resim akıyor gençliğe
Çiçeklere çiçeklerdeki mirasa”.³

Karakoç şiirinde heykel sanatına dair çok genel bir görüş hâkimdir. Heykellerin ne özel adları ne de onları yapan sanatkârların isimleri vardır. Karakoç şiirindeki heykeller; görüşlerini, fikirlerini ve idealini yansıtmak ve bunları şiirinde somutlamak için kullanılan hazır nesnelere benzerler. Onun malzemesinin alındığı toprak, şairin kurduğu şiirde anonim bir adlandırma ile yeniden karılır. Bu tür heykeller, şairin dile getirmek istediği duygu, düşünce, dram, ayrılık, acı, buhran ve daha birçok

**Karakoç
şiirindeki
heykeller;
görüşlerini,
fikirlerini
ve idealini
yansıtmak
ve bunları
şiirinde so-
mutlamak
için kulla-
nılan hazır
nesnelere
benzerler.**

1 Sezai Karakoç, *Gün Doğmadan: Şiirler*, Diriliş Yayınları, 4. Bsk., İstanbul, 2003, s. 65. Konuyla ilgili yorumların bir kısmı daha önce yayımladığım *Sonsuzluğun Yüzleri: İkinci Yeni Şiirinde Görsel Sanatlar* çalışmasından alınmıştır. Bkz. Turgay Anar, *Sonsuzluğun Yüzleri: İkinci Yeni Şiirinde Görsel Sanatlar*, Ketebe Yayınları, İstanbul, 2019.

2 Karakoç, a.g.e., s. 66.

3 Karakoç, a.g.e., s. 132.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

duygu, düşünce ve kavramı somutlamaya fırsat sağlar. Örneğin “Kan İçinde Güneş” başlıklı şiirinde, Sovyetlerin Kasım 1957 tarihinde Macaristan’ı işgal etmesi ile Polonya ve Macaristan’da yaşanan dram, kırılan bir heykel imajıyla gözlerin önüne getirilir. Polonya, Venüs heykelinin kırık bir koluna benzer şiirde:

*“Porselenlerden yapılmış Polonya
Kırılan heykel ve heykel aşkları
Ve Venüs’ün kırık kolu Polonya”⁴*

“Leylâ ile Mecnun” şiirinin bir yerinde Tanrı’nın insanların kaderini bir heykeltıraş gibi insanların alınlarına kazıması bir metafor olarak görülür: “*Alın-yazımızın heykeltıraşı Tanrı*”⁵. İstanbul’un İslam dünyası için önemi, “İslam ruhunun kristalleşmiş heykeli”⁶ şeklinde şiirde yeniden boyutlandırılır.

Karakoç şiiri, sinema sanatıyla da iletişim kurar. “Lili” filmine yazılmış daha önceden “Liliyar” olarak bilinen ekfrastik şiir, Türk şiir tarihinde özel bir yere sahiptir. Lesli Caron’un *Lili* rolünü oynadığı, Charles Walter’in yönetmenliğini yaptığı bu “aşk” filmi 1953 yılında Metro Golden Mayer tarafından sinemalarda gösterilmiştir. Şair muhtemelen aynı yılda ülkemizde gösterilen “Lili” filmi izlemiş ve daha sonra filmin özellikle son 15 dakikası için filmle aynı ada sahip şiirini yazmıştır. 16 yaşındaki Lili, filmdeki gerçek adıyla Linette Daunier, saat tamircisi olan babası vefat edince Marnaz’dan Paris’e iş bulmak amacıyla gider. Lili, *Muhteşem Marcus* isimli bir kabare sihirbazının sayesinde bu kabarede garson olarak iş bulur. Burası onun gerçek aşkı bulduğu, aşkın çeşitli hallerini yaşadığı yeni bir mekândır.

4 Karakoç, a.g.e., s. 75.

5 Karakoç, a.g.e., s. 592.

6 Karakoç, a.g.e., s. 658.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

Kabarede kuklacı Paul Barthelet onu intihar edebilecekken kurtarır. Kuklacının yanında işe girer. Lili'nin işi, kuklalarla bir insanmış gibi konuşup şarkı söylemektir. Paul, Lili'ye âşık olur fakat bir türlü ona açılmaz. Lili, Paul ile bir tartışmasının sonunda işten ayrılır. Filmin bu sahnesinden bitişine kadarki bölüm, kuklaların ekfrastik bir biçimde konuşulmasıdır. Kuklalar bu yolla şiir içinde dile gelirler, "söze dökülürler":

*"Bu kuklaların kukla olmadığı besbelli
Ne söyledilerse tıptıptına gerçek besbelli
Altın saçlarını yana atışı yok mu Lili'nin
Lili'nin yağdan kıl çekercesine inancı
Lili'nin yağdan kıl çekercesine yaşayışı yok mu
Kuklalar titremesin ne yapsın"*⁷

Karakoç, İslam mimarisi geleneği içinden süzdüğü fikirlerle çağdaş mimari eserlere bakar. Onun bakışındaki temel nokta, Batı medeniyeti ve dolayısıyla da Batı mimarisi ve eserleri ile bir hesaplaşma fikridir.

Onun üzerinde ısrarla durduğu mimari eserler içinde çeşmelerin özel bir yeri vardır. Bu meydan çeşmeleri, Karakoç'un şiirlerinde geçmiş güzel günleri, bereketi, bolluğu, yani İslam'ın güzel günlerini sembolik düzeyde yansıtmakla birlikte çeşmelerden gürül gürül akan su, beslendiği kaynağın ne kadar güçlü olduğunu göstermesiyle dikkat çekicidir. Bu kaynak ne kadar güçlüyse, gelecek günler de ondan güç alarak yeniden ve daha da güçlü bir şekilde "dirilebilir". Kurumuş çeşmeler, geleneğin canlılığını yitirmesi, içinde kendine anlam kazandıran medeniyetin paslanması, geçmişle gelecek arasında kurulması plan-

⁷ Karakoç, a.g.e., s. 51.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

lanan devam zincirinin kopması anlamlarına da gelir. Onun şiirindeki geleneksel meydan çeşme mimarisi estetik açıdan güzeldir. Bunun en bilinen ve dikkat çekici örneği, “Sultanahmet Çeşmesi” şiiridir. Şiirde söze dökülen, estetik açıdan tasvir edilen çeşmenin deliklerinden su yerine “süs” akar. Bu akan su, işte onun “diriliş” felsefesi olarak nitelendiği İslam geleneği, kültürü, sanatı, edebiyatı, yani kendi inandığı değer, düşünce ve sanatın en güzel örneğidir:

*“Su yerine süs akıyor
Deliklerinden
Eğilmiş ölümsüz ince bilekli
Cariyeler bakıyor*

Derinlerden geliyor sesleri

*Önünde dokuz minare
Aynalar kadar aydınlık yüreği
Kilise öte yanında yara bere
İçinde kendini sessiz bir oluşa bırakıyor*

Değiştiriyor deri”⁸

Şiirin ikinci bölümünde Sultanahmet Camisi, İslam inancının “aydınlık” kavramı olur. Onun aydınlığı estetikle eşleştirilir. Camii, bir insana da benzer, onun yüreğinde de aydınlık vardır. Kilise ise bir tezat olarak ortadadır şiirde, caminin aydınlığının aksine örselenmişliği çağrıştıran “yara bere” içindedir. Şiir, şairin içinde bulunduğu psikolojiyi, ahengi bozulmuş hayatı vermekle birlikte genel anlamda çöken, “mesut olmayan”, “ağlayan” ve “kızan” bir medeniyetin sembolü olarak okunabilir:

⁸ Karakoç, Gün Doğmadan: Şiirler, s. 74.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

*“Tramvayın köşeleri sarıdır
Ortasında oturmuş mesut bir sağır
Bütün gün türkü çağırır
Erir çeşmenin iki göz bebeği*

*Ben o kanlı kızgın
Gözyaşlarıyım çeşmenin”⁹*

Karakoç'un “çeşmeler” ile ilgili müstakil bir şiir kitabı vardır. *Gün Doğmadan*'ın içinde, şiir kitabının isminin altında şu açıklama yer alır: “*Dokuzuncu Sağnak: aynalar sağnağı. Bardaktan boşanırcasına paslanan talihin içinden gülümseyen uygarlık ırmağı*”.¹⁰ Bunun özel bir sebebi vardır. Şair çeşmeleri farklı bir hassasiyet içinde algılar, onlara nasıl baktığını bu sayede göstermek ister. Karakoç'a göre İslam coğrafyasının çeşmeleri, bir uygarlık ırmağıdır. Onun anlamlarında bütün olumsuz sıfatlar, yenilgi ve kötülükler silinir ve bunlara karşı bir umut ışığı, can veren bir ırmak olarak yeniden yaratılır. Çeşmelerin bir ırmak gibi geçmiş güzel günlerden beslenen damarları canlı kaldıkça, yani o gürül gürül aktıkça onun mirasına sahip çıkanlar imgesel anlamda ölümsüzlüğü tadabilirler. Şiirindeki heykeller anonim olarak anılırken genelde çeşmelerin özel isimleri özellikle söylenir. Bu çeşmelerden biri olan “Fındıklılı Mehmet Ağa Çeşmesi”, şairin hayatında bir anı parçası olarak da yer bulur:

*“Fındıklılı Mehmet Ağa
Çeşmesi
-Silahtar Tarihi'nin yazarı-
Yenilmez karpuzlar
Acı salatalıklar yıkamıştım suyunda*

⁹ Karakoç, a.y.

¹⁰ Karakoç, a.g.e., s. 461.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

İçilmez
Bozuk suyunda
Gece yarısı
Ayışığıında
Yaz ay ve ben
Silinmeye yüz tutmuş yazı
Ölümü hecelemiştik
Ortalığı dolduran sesinde
Ta... aşâğılarda olan yatıra
Bir türkü söylüyordu
Ölüm ötesinde açmış
Menekşeler kimliğinde”¹¹

Şiirdeki çeşmenin belki de en dikkat çekici görevi; geleneğin, eskiyi sembolize eden değerlerin şimdiye seslenmesini sağlamak, bu yolla da insanları uyarmaktır. Çeşmenin aynasında silinmeye yüz tutmuş olan eski yazı, ölümü heceler şeklinde tasvir edilir. Bu tasvirde, bir medeniyetin çöküşü örtük bir biçimde dile gelir. İmge, kelimeler sayesinde somutlandığından sanki okurla konuşur.

“Çeşmeler II”dekiler umutların dirilişinin sembolüdür. Ölmeyen, ölmeyecek olan çeşmeler, şair için “ölümsüzlüğün kartvizitleri”, şairin “ruhunun hiyeroglifleri”, “sonsuzluğun mezartaşlarıdır”. Klasik Türk edebiyatı şairlerinin yeni inşa edilen mimari yapıların açılışları için şiir yazma geleneği, şairlerin ruhların susayışını gidermesi ile karşı karşıya getirilir. Bu teknik geçmişle, medeniyeti yapan tarafla bir ortaklık kurmak anlamına gelir. Çeşmeler, çeşmelerin kitabelerindeki tarih düşülmüş dizeler ve şairler, bir paydada eşitlenirler. Onlar sayesinde geçmiş ve gelecek birleşir, anlam kazanır ve medeniyet yeniden ihya olur:

¹¹ Karakoç, a.g.e., s. 464.





KIRK BİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

“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
Çağıldayıp durduğunu şairler

O insanların susuzluğunu giderir
Arıtır ellerini ayaklarını
Şair de giderir ruh susayışını
Yıkar çirkefe batmış insan ruhunu”¹²

Karakoç şiirinde çeşmeler, kadim ve güçlü bir uygarlığın gerilemesinin sembolü, “*Eski zamanların durmuş saatleri*”dir.¹³ Çeşmeler, şairin düşüncesinde bir hafıza deposu gibi görev yüklenirler.

“Çeşmeler eşyanın arkayüzünün
Fotoğrafını çekerler
Olayların geçmişin zamanın
Toplumun ve tarihin”¹⁴

Çeşme, bir ana rahmi gibidir, yeni uygarlığın doğacağı bir merkezdir. Bu merkez geçmişle ilişkisini hiç kesmediği için geleceğe de seslenebilecek bir sembol olarak şiirde yerini alır:

¹² Karakoç, a.g.e., s. 466.

¹³ Karakoç, a.g.e., s. 467.

¹⁴ Karakoç, a.g.e., s. 472.

**Çeşmeler,
şairin düşüncesinde
bir hafıza
deposu
gibi görev
yüklenirler.**





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

“Doğ kendi çeşmenden kendi uygarlığından

*Ağacın topraktan
Çiçeğin ağaçtan
Suyun dağdan doğduğu gibi”.*¹⁵

Şair, çeşmelerin suyunun kesilmesinin sebebini ırmakların kurumması olarak görmez. Çeşmeler, bir deniz gibidir ve bu yüzden de asla kurumayacaktır:

*“Sen denizsin neden çekildin
İnanamaz hiç kimse senin kuruyuşuna”.*¹⁶

“Diriliş” idealinin başkenti olan İstanbul’un bazı tarihi ve dini mimari eserleri Karakoç şiirini imgesel düzeyde zenginleştirir. Bunlar içinde Kız Kulesi ve Ayasofya özel bir yere sahiptir. Karakoç şiirinde Kız Kulesi; “Doğunun”, yani İslam medeniyetinin yeniden dirilişinin ve zaferinin bir anıt belgesidir:

*“Kızlar çıkar kule’den bir gün kızlar gelir
İstanbul’u yeniden bir ipeğe çevirir*

*Bir gün bir uğurlu doğu saatinde
Kızkulesi bir zafertaki gibi yükselir*

*Gelecek oğullar için beşiklerin en güzeli
Denizde sallanan o kulenin etekleridir*

*Güneş der ki: yeniden doğmağa değer
O günü o kuleyi o çocukları görmelidir*

*Gecenin çiçekleri değince kule’nin saçlarına
Beklediği konunun sırrı çözülecektir”*¹⁷

¹⁵ Karakoç, a.g.e., s. 474.

¹⁶ Karakoç, a.g.e., s. 475.

¹⁷ Karakoç, a.g.e., s. 619.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

Karakoç, aynı mimari eseri farklı bir dekor ve anlam içinde imgesel yönden yeniden inşa eder. Şair bu yüzden kulenin İslamiyet öncesini bir “iftira” olarak kabul eder. Kız Kulesi efsanevi anlatılarda ölümden korkan bir imparatorun yaptırdığı, adı korkuyla ve aşkla anılan sembol bir eserdir. Şaire göre ise bu yapı, yeniden doğacak İslam medeniyetinin sembolüdür. Bu yüzden şair, zihnindeki imgeyi, mimari eseri vurgulayarak yeniden inşa eder, onu kendi kelimeleriyle adeta şiirinde taş taş yeniden yaratır, “sözedöker”:

*“Denizin ortasında yükselmiş ışık anıtıdır o
İslâmın denizden güneşe yükselen sütunu gibi
Denizden yükselmiş bir Eyyûb Sultan gecesi
mumu gibi
Geceyi gündüze dönüştüren ruh oyunu gibi
Bakireliğin kehânete kurban oluşu değil
Işığın şehre ilk kabul edilip dağıtılışının merkezi
Bizans dirilmek için ummasın ondan medet
O yalnız ve yalnız İslâmın dirilişine işaret
Bir şehâdet parmağı gibi yönelmiş Tanrı’ya”¹⁸*

Karakoç’un Ayasofya ile ilgili dizeleri, yapının asıl işlevinden uzaklaşması olan müzeye çevrilmesiyle doğrudan ilgilidir. Şair için bu durum hayal kırıklığıdır. İstanbul’un fethinin şahidi ve sembolü olan bir caminin müzeye çevrilmesi onu bir “kadavraya” döndürmüştür. Bu, mimari eserin geçmişten aktüel zamana uzanan güçlü imgesinin parçalanması anlamına gelir. Şair bu parçalanmışlık, kırgınlık içinde onu yeniden tanımlar. O, camiye çevrilerek “Allah’a açılan” bir kapı iken daha sonra müzeye çevrilmiştir ve “Allah’a kapanan” bir kapı olmuştur. Bu yüzden o bundan böyle “karanlık”, “garnitür”, “kadavra”, “üzerine kargaların tünediği”, “kemirilen bir yapı” olmuştur:

¹⁸ Karakoç, a.g.e., s. 666.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

*“Ve derken Ayasofya yüzüme çarpan karanlık
Serin ve kilim nakışlı kızıl gözlü dev bir cam gibi
Ve kılıcımın ucunda Ayasofya küçük bir bilya gibi
Uzattıyorum göklerin kubbesine bir ikram gibi
Gök sofrasında bir çeşni bir garnitür gibi
Kalk ve kavra ruhum bir kadavra gibi olan bu
göksel yapıyı
Bir kartal taşırken yere düşmüş
Ve kalakalmış kaldığı yerde
Sonra karanlıklardan çıkan kargalar tünemiş
üstüne
Yemişler ötesini berisini
Ey kozmiğin kemirdiği bir kent gibi yükselen yapı
Ey Allah’a açılan ve kapanan ulu kapı”¹⁹*

Sonuç olarak Sezai Karakoç’un şiirinde resim, heykel, sinema ve mimarinin onun kendi imge dünyasında farklı zeminleri, perspektifleri, farklı göndermeler ve anlamları vardır. Onun şiirinde geçen ressamın sayısı çağdaşı olan diğer şairlerinkine nazaran daha dardır fakat buna rağmen onun şiirindeki Van Gogh, “elleriyle” imgeye müdahale eder; aynı zamanda değer verilen sevgiliyi çizebilecek kalem ancak Leonardo ya da Van Gogh’undur. Madonna, Venüs, Afrodite ve diğer Yunan heykelleri, şairin çarpıcı benzerlikler kurmasına imkân tanıyan işlevsel sanat eserleridir. Onların sanat tarihinde estetik anlamda güzel bulunmaları, kurulan ilişkinin temas aldığı yönün niteliğini de gösterir. Bunların özel adları olmasa da heykeller, çeşitli duyguların durumlarını göstermeye müsait olmalarının yanı sıra parçalanmaları, kırılmalarıyla çöken şeyleri de temsil ederler. Şairin özellikle gençken izlediği bir sinema filmi, Türk şiir tarihinde bütünüyle ekfrastik olan Lili şiirinin yazılmasına vesile olur. Mimari

¹⁹ Karakoç, a.g.e., s. 662.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

eserler ve özellikle de çeşmeler, Karakoç'un İslam medeniyetinin geçmiş ve aktüel zamanlarına dair ilginç karşıtlıklar kurmasına fırsat tanır. Ayrıca çeşmeler, özlemlerle birlikte gelecek güzel günlerin başlatıcısı olur. Onlar temsil ettiği aydınlık günler sayesinde yeniden dirilişin bir nevi "ana rahmi"ne benzerler. Karakoç şiirinde fetihten önceki karanlık günlerle anılan Kız Kulesi ve Ayasofya da İslam aydınlığıyla gerçek kimliğine kavuşur. Mensubu olduğu kadim medeniyetin yeniden "dirilişi", onların asıl fonksiyonlarına dönmeleriyle mümkündür. Karakoç şiirinde görsel sanat eserlerinden alınan unsurlar, imgeyi şairin kendi penceresinden, dünya görüşünün hassasiyetine uygun bir biçimde tekrar ve tekrar söze dökerler.







KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

SEZÂİ KARAKOÇ'UN PİYESLERİNE YANSIYAN FELSEFÎ VE TOPLUMSAL MESELELER

Yunus Emre Özсарay

Yazar

Özet

Sezai Karakoç'un, Diriliş düşüncesini edebiyattan daha geniş bir çerçeveye yerleştirdiğini göz önüne aldığımızda, onun Diriliş'e dair tezlerinin sadece fikrî yazılarıyla sınırlı olmadığını aynı zamanda şiir başta olmak üzere, hikâye ve piyeslerinde de bu tezi, sanat formunun gereklerini göz önüne alarak işlediğini söyleyebiliriz. Hem Diriliş tezinin düşünsel altyapısını, kaynaklarını açıklığa kavuşturmak, hem de Sezai Karakoç'un sanatının estetik biçimlenişindeki etkilenişleri belirlemeye gayret etmek, isabet edememe riskini barındırır da bir gerekliliktir. Sezai Karakoç; kaynaklarını doğrudan açık eden bir isim değildir. Bunun biraz da bir tecessüs dahilinde okurunu farklı düşünce vadilerinde dolaştırmak arzusuna dayandığı söylenebilir. Sezai Karakoç'un piyeslerine odaklanacağımız bu makalede, piyeslerin kurmaca yönünden başlayarak fikri zeminine ve buradan





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

da Diriliş'in fikriyatının felsefî ve sosyolojik ilgilerinin piyeslerinde hangi biçimlerde görünürlük kazandığına değineceğiz.

Sezai Karakoç'un Kurmacaya Dair Görüşleri ve Piyeslerine Genel Bir Bakış

Sezai Karakoç'un sanata dair görüşlerinin şiirde olduğu kadar hikâye ve piyeslerinde de pratiğe dönüştüğü söylenebilir. Onun edebiyat yazılarında özellikle üzerinde durduğu kavramlar, soyutlama, metafizik ve sanatçının realizmle ilişkisi; Karakoç'un sanatsal serüveninin ana izleğini oluşturmuştur. Ona göre sanatçı; realitenin sınırlarından sanatsal üretime başlasa da realitenin dışına çıkmayı soyutlama ve metafizik üzerinden başarabilir ve böylece nevi şahsına münhasır sanat eseri tezahür eder. (Karakoç: 2014, 32) Sezai Karakoç, metafizik ve soyutlamayı sanatın amentüsü olarak görür, birinin insanüstü ve doğaüstüne, ötekinin de zaman ve şartlar üstüne kapı araladığını düşünmektedir. Sanatçı, çevresindeki realitede tezahür eden malzemesine soyutlama işlemiyle yaklaşır ve onu kendi sanatsal yaklaşımının dönüşümüyle yeniden üretir. Karakoç'a göre sanat eserinde önemli olan vakaların aktarımı değil, bu vakalar arasındaki bağıdır. Karakoç, bu bağın sanat niteliği kazanmasını sanat adamının iç yapısıyla, realiteyle ilişkilendirir ve bu realite sayesinde büyüleyici niteliğe sahip sanat eserlerinin belireceğini söyler. Sanat eserinin bu düzenlenişinin eserin suigeneris realitesini ortaya çıkaracağını düşünmektedir. (Karakoç: 2014, 12-13)

Kültür kuramcısı Ernst Cassirer'in ifadesiyle sanatçının gözlerinin özel ışığı altında biçimlenen olaylar, sanat eseri özelliği kazanmaktadır yani Karakoç'un suigeneris dediği niteliğe kavuşmaktadır.

Sezai Karakoç'un sanata dair görüşlerinin şiirde olduğu kadar hikâye ve piyeslerinde de pratiğe dönüştüğü söylenebilir.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

Cassirer, realite ve sanat ilişkisi hususundaki yaklaşımı şöyledir: “Sanatçı, gerçekliğin kendince görünümünü seçerken bir dışlaştırma (objektifikasyon) süreci ortaya çıkar. Sanatçının gözleriyle dünyaya bakmaya zorlanırız. Dünyaya onun gözlerinin özel ışığı altında baktığımızda, gördüklerimiz sanki daha önce hiç görmemişiz gibi gelir bize. Bu ışığın anlık bir parıltı olmadığına da inanırız. O artık sanat yapıtı, dolayısıyla sürekli ve eskimez bir eser olmuştur.” (Cassirer: 1980, 143) Karakoç’un bir olaylar dizisinin sanata dönüşmesinin şartı olarak dile getirdikleri de Cassirer’in görüşleriyle benzer iz üzerindedir. Piyeste olay ve hareket esas olduğu için Karakoç’a göre (Karakoç: 2014, 34) “dış realiteden koparılacak şeyler, vakalar, parçalanacak, parçalar yeni terkiplerle birleştirilecek, bazı yanlarıyla abartılacak, bazı yanlarıyla da görmezlikten gelinecek, netice itibarıyla, sanatçının damıtım imbiğinden geçeceklerdir.” Olaylar sanatçının metafizik ilgi ve soyutlama yeteneği sayesinde dönüşüme uğradıktan sonra ancak sanat eserindeki yerlerine kavuşacaklardır. Karakoç’un sanatçının rolü konusunda öne sürdüğü dış realiteden koparılacak şeylerin parçalanması, yeni terkiplerle birleşmesi hususunu Necip Fazıl Kısakürek, Tanpınar gibi isimler üzerinde de etkisi olan T.H. Ribot¹; (Ribot: 1932, 14-15) Yaratıcı Muhayyele isimli eserinde tecezzi ve tedâî olarak adlandırmıştır. Ribot’a göre tecezzi yaşananların hayal gücünde bir müddet sonra parçalanması, tedâî ise bu parçalanmışların çağrışımlarla yeni bir bütüne kavuşmasıdır. Bu iki kuvve sayesinde insanın hayal gücü sanat eserini ortaya çıkarır.

¹ Bu hususta T. H. Ribot’un Türkçeye Mustafa Şekip Tunç tarafından Yaratıcı Muhayyele olarak tercüme edilen kitabına bakmak gerekecektir. Ribot, muhayyilenin tahlilini yaptığı birinci kısmın birinci faslında sanatsal yaratımın zihni süreçlerini ayrıntılarıyla ortaya koymaktadır.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

Karakoç, genelde sanatçı ve eseri, özeldede kurmacanın işleyişi hakkındaki görüşlerini genel hatlarıyla “ Kasaba Edebiyatı” “Hikâyeyle Romanın Arası Açılıyor” “ Sanatçı ve Realizm” başlıklı yazılarında önemli ölçüde çerçeveselendirmiştir. Ona göre sanatçı öncelikle bir dış realite ile karşı karşıyadır. Dış realite, kısa kısa senaryoları, eşya, insan ve tabiat realitelerini, diyalogları içerir. Sanatçı bu realiteler karşısında edilgen değildir, aktiftir ve aynı zamanda kendini de idrak ettiği bir süreci yaşar. Realiteye hem yıkıcı hem de yeni anlamlar katıcı bir şekilde yaklaşır. (Karakoç: 2014, 36) Dış realitenin ardından ikinci realite katında tarihi süreçlere vurgu yapar Sezai Karakoç ki bu süreçler de din, felsefe, bilim, düşünce, ideolojiler, eylemler ve sanat eserleri tabakasından oluşur. Bir diğer ifadeyle sanatçının etken olarak katıldığı dış realitedeki olayları yorumlayışta tedâi aşamasına geçildiğinde yazıların daha önce yazılmış ve yapılmış olanların tecrübesinden geçme ve istifade etme aşaması ortaya çıkar ki bu da romantiklerin gelenek ilişkisi ile benzerlikler içerir. Karakoç’un ifadesiyle (Karakoç: 2014, 37) “ ...birinci realite katına bakışında, sanatçı, ham tabiatı alıp işlemektedir. İkincisinde ise, tabiatı ve tarihi işlemiş bulunan geçmiş ve çağdaş sanatçıların meydana diktiği büyük, sırlı, olağanüstü aynada kendini seyretmektedir.” Karakoç’a göre tarihin ve insanlığın ortaya koyduğu birikimden istifade etmeyen sanatçı, dış realitenin sınırlarını aşamayacak ve ortaya koyduğu eserlerde anlatımı röportajdan öteye geçemeyecektir. Tabiatın realitesi, insanlık mirası olan klasikler, çağdaş yazarlar ve kendi eserlerinin örgüsünden bir denge dahilinde istifade etmeyi başaran sanatçı çağını aşan sanat eserlerini ortaya koyabilecektir. Sezai Karakoç bu bağlamda başarılı bir yazar olarak





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

Batı edebiyatından yegane örnek Goethe'yi verir (Karakoç: 2008, 110) ve O'nu metafizik planda Faust'la antikiteye; şiirindeki yüceye açılışla da İslam edebiyatına yakınlaşması üzerinden başarılı bulur.

Karakoç, Batı edebiyatının ortaya koyduğu eserlerin neredeyse tamamını, sanatın ana ilkesi olarak gördüğü metafizikle ilişki ve tabiat karşısında sanatçıyı konumlandığı yer üzerinden ele alır. Ona göre piyeste Oscar Wilde, O'Neill, Bernard Shaw, İbsen gibi isimler başta gelmek üzere önemli piyes yazarlarının çoğu yeri geldiğinde insan psikolojisini ve şuur altını incelemişler, kimi zaman din duygusu ve uygarlığını işlemişler ama yine de klasik edebiyat ekseninin etrafında dönmekten ileriye gidememişler ve Shakespeare'yi aşamamışlardır. Karakoç, Shakespeare'yi ise Batı edebiyatının piyeste doruk noktası görmekle birlikte, onun piyeslerini biraz çağdaştırılmış Antik Yunan tiyatrosunun epizodu olarak niteler. Shakespeare dahil diğer bütün tiyatro yazarları, Eski Yunan tiyatro yazarlarının etkilerini üzerlerinde taşımışlardır. Fakat burada Karakoç, Batı tiyatrosu ile Antik Yunan tiyatrosu arasında "kartalın gölgesinde kuşlar" benzetmesi üzerinden modern Batı tiyatrosu aleyhine küçültücü bir kıyaslama yapmaktadır. Bu kıyasta modern Batı tiyatrosunu Antik Yunan'ın gerisinde bırakan ona göre metafizik eksikliğidir. (Karakoç: 2008, 105) Sezai Karakoç, piyeslerin inandırıcılık gayesiyle sadece reel olana yönelmesinin sanatsal yönü zayıflatacağını düşünmektedir ve bu anlamda piyesin sanat değerinin inandırıcılıkla doğru orantılı olduğunu düşünmektedir. (Karakoç: 2014b, 63) Piyenin sanat değeri kazanmasının ise mücerret olana yönelmesi yoluyla gerçekleşeceğini düşünür ki biçimsel yapıda soyutlama, eserin felsefî yönünde de metafizik ilgi, Karakoç'un sanat anlayışının





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

iki temel yönelimidir. Ona göre Cumhuriyet sonrası Türk edebiyatında şiir ve hikâye sahasında Batılı ve entellektüel bir çizgi kurulmuş olmasına rağmen, roman ve piyeste mücerretten uzaklaşıldığı için ve uzaklaşıldığı durumlarda entellektüel derinlikte sürekli olunamamıştır. (Karakoç: 2014b, 65) Eserlerin reelin sınırlarını gerektiğinde aşabildiği, realizm endişesiyle sürreali saf dışı bırakmadığı ve metafiziği dışlamadığı durumlarda sanatın ortaya çıkacağına inanır. Sezai Karakoç, Necip Fazıl'ın *Bir Adam Yaratmak* isimli piyesi üzerine yazdığı yazıda, eseri, böylesi bir ilişkinin örneği olarak ele alır. Sezai Karakoç'a göre Necip Fazıl'ın piyesleri Tanrı'yı halk ruhunda arayan Tolstoy'un eserlerinin aksine Tanrı'ya yönelişle kendini bulmanın yolculuğudur. Kendisi de eserlerinde böylesi bir yöneliş, gündelik olayların içinde aramaya çalışır ve fizik ile metafiziğin iç içe geçtiği kurmaca eserleri okuruna sunar. Yine hakkında müstakil bir yazı yazdığı Tennessee Williams'a piyeslerinin şiirselliği ve soyutlama üzerinden kurgulanmış olması sebebiyle özel bir önem verir. Williams'ı tanımlarken "o piyes yazarı olarak da bir şairdir. Coşkun duygular, olayların diliyle, kimi zaman zaptedile zaptedile, kimi zaman da bile bile zaptedildiği hissettirile hissettirile, şairce anlatılır onda." (Karakoç: 2014b, 135) ifadelerini kullanır. Piyesle şiir arasında bir akrabalık olması gerektiğini düşünen Sezai Karakoç, piyeslerinde şiirsel üslupla, metaforlara dayanan kurgular oluşturmuştur. Yazmış olduğu piyesler, onda bir piyes yazarı olmak iddiasından çok tıpkı hikâyelerinde olduğu gibi Diriliş düşüncesinin hikâye ve piyes pratiklerini ortaya koymak idealine dönüktür. Bu yönüyle piyesler, Diriliş düşüncesi ekseninde benzer duyarlılıklarla eserler üretmek isteyenlere bir yol haritası olma, bir örnek numunesi sunma amacına matuftur.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZAI KARAKOÇ KOLOKYUMU

Böylesi bir amaçtan olacak, Sezai Karakoç, bahsettiği imkânları piyeslerinde pratiğe dökmeye çalışır. Sanatçının realiteyle aktüalitedeki yatay ilişkisinin; metafizik ve tarih ilgisi çerçevesinde dikey boyutlanmasıyla eserler ortaya koymaya çalışır. Bu bağlamda onun yazdığı piyesler (Ertelenen Düşün, Çeyiz) yer yer reel olanın ötesine geçerek sürreal izler taşıırken, aynı zamanda dış realiteyi tarihsel çağrışımlarla derinleştirerek sanat eseri hüviyetine, suigenerise ulaşmaya çalışır. Aynı zamanda realitenin yapıcı unsuru olan insanlık durumlarını eserinde gözler önüne sermeye çalışırken, felsefi meseleleri kurmacanın sahasına taşır ve diğer taraftan klasikleşmiş metinlerin izleriyle de metnin kurgusuna destek sunar.

Ertelenen Düşün, Çeyiz, Perde, Görev ve Armağan isimlerinde toplamda beş piyes yazmış olan Sezai Karakoç, bu piyeslerden sadece *Görev ve Armağan*'ı *Diriliş Dergisi*'nde yayınlamadan kitaplarına almış, diğer üç piyes *Diriliş Dergisi*'nde yayınlanmıştır. *Ertelenen Düşün* ve *Çeyiz* isimli piyesler; Karakoç'un *Diriliş* tezinin felsefi ilgilerinin kurmacaya dönüşmüş hali olarak karşımıza çıkar. Bu piyeslerde Varoluşçuluğun bilhassa Kierkegard'ın gerek *Korku ve Titreyiş* gerekse *Ölümcül Hastalık Umutsuzluk* kitaplarındaki insanın kendilik kazanmasına dair kimi yaklaşımlarının etkilerini görürüz. Tek perdeden oluşan *Ertelenen Düşün*; düşün hazırlıklarını tamamlamışken nişanlısını terk etmek yükümlülüğünde olan genç adam ile genç kızın konuşmaları şeklinde kurgulanmıştır. İki kahramanın konuşmaları; Sezai Karakoç'un fikrî eserlerinde ele aldığı bir takım tezleri kurmacaya dönüştürür. Genç Kızın içinde buldukları durumu dillendirdiği "*Sen, Cennetten çıkan atamız Âdem'e benziyorsun. Burası kutsal kitaplardaki en*





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

çok cennet tasvirine uyan bir yer. Sen onu Âdem gibi bırakıp gidiyorsun." gibi ifadeler, *Yitik Cennet* isimli eserin Hazreti Âdem ile ilgili bölümünde ortaya konan fikirlere bizleri götürür. *Ertelenen Düşün* isimli piyese benzer bir izlek üzerine yazılmış *Çeyiz* isimli piyeste bir ödev şuuruyla yüklenmiş genç kız, diğer taraftan çeyiz karşısında aile fertlerinin görev şuurları, fizikötesi varlıkların ödevleri gereği genç kızın aklını çelmek istemeleri ve yine diğer varlıkların yükümlendikleri ödevler tek perdede okura sunulur.

Ertelenen Düşün ve *Çeyiz*'den daha fazla teknik açıdan sahnelenebilirlik niteliğine sahip olan *Görev* ve *Perde* isimli eserler ise Diriliş düşüncesinin toplum-fert arasındaki ilişkileri değerlendirme ölçütleri dahilinde yorumlanmaya müsaittir. Piyesler 1 kitabındaki eserler için bir tasnif yapılacak olursa *Ertelenen Düşün* ve *Çeyiz* isimli eserleri felsefi soruşturmalar, *Perde* ve *Görev* isimli eserleri ise sosyolojik analizler ekseninde okumak yerinde olacaktır. *Perde* isimli piyese cephede bulunan insanların kendilerini feda etmelerinin ve savaş sonrası toplumsal yapının yeni olanı ortaya koymasının temel motivasyonlarına odaklanır. Birinci Devrim ve İkinci Devrim olarak adlandırılan süreçlerde birbirlerine düşman olan iki babanın cephede birbirlerine hayatlarını feda eden evlatlarının hikâyesi piyesin konusudur. Bu bağlamda devrim gibi toplumsal olayların fertler arası ayrışmayı derinleştirdiği savaş unsurunun ise bu ayrışmaları ortadan kaldıracı birlik fikrini yoğunlaştırdığı üzerinde durulur.

Görev isimli piyese de tıpkı diğer piyesler gibi toplumsal yükümlülükler, sözleşmeye uyum gibi meselelerin kurmaca etrafında tartışmaya açıldığı





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

anlatısıyla karşımızda durur. Piyes, dört arkadaşından kendisine verilen görevi tevdi etmek için beşinci kişiyi beklemeleri ve ona görevini tevdi etmeleri sonrasında yaşananlar üzerinden şekillenir. Piyeste ele alınan kişilikler Sezai Karakoç'un diriliş eri olarak kavramlaştırdığı toplumsal kimliği çağrıştırmakta, aynı zamanda beklenen kişi olan Mehmet'in diğerleriyle birlikte gittiği kasabada sebepsizce girdiği ilk evde hasta bir çocukla karşılaşması ve ardından yaşananlar bir bakıma Hızır Musa kıssasındaki olaya da çağrışımlar içermektedir. Piyes, beş arkadaşın yolculukları ve yolculuk süresince karşılaştıkları üç farklı kimlik üzerinden ortaya çıkan anlatılarla şekillenir ve bu bağlamda Karakoç, Hızır Musa kıssası leitmotifini anlatısında kullanır. *Armağan* isimli piyes ise Karakoç'un Karakoç'un eserin kapağında da verdiği ayrıntı üzere Fuzûlî'nin *Hadikat-us Suada* isimli eserden uyarlama, Hazreti Yusuf'un kıssasının bir yeniden yazımıdır. Sezai Karakoç, piyesi tek perde ve beş tablo olarak tasarlamıştır. Hazreti Yusuf'un monologuyla başlayan eser, Deve'nin tiradıyla ve Arabi ile Hazreti Yusuf'un konuşmalarıyla devam eder. İkinci tabloda Hazreti Yakup ile Arabî'nin karşılaşmalarını görürüz. Piyes'in diğer üç bölümü sadece birer cümleden ibaret olan dekor tasvirinden oluşur ve piyes böylece neticelenir.

Karakoç'un kurmacaya dair görüşlerini ve piyeslerinin genel hatlarını bu şekilde ortaya koyduktan sonra eserlerinin felsefî, tarihi katmanlarını daha geniş bir şekilde ele almak mümkün hale gelmektedir. Bu ele alış bir bakıma onun piyeslerini sanat eserine dönüşümün iki ereği olarak gördüğü iki realite katı çerçevesinde de incelemek olacaktır. Karakoç, birinci realite katında sanatçının tabiatla ve çevresiyle ilişkisine yönelirken ikinci realite





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

katının din, felsefe, bilim, düşünce, ideolojiler, eylemler ve sanat eserleri tabakasından oluştuğunu söyler. Karakoç'un yaklaşımının uygulamalı bir örneği olan piyeslerde de bahsettiği hususlar göze çarpmaktadır. Bu bağlamda piyesleri ayrı ayrı değerlendirirken, piyeslerin klasikleşmiş eserlerle ilgisini ortaya koymaya, eserlerin metafizikle ilgisini göstermeye, sanatçının aktüel realiteyi soyutlama sürecinde odaklandığı dışsal realiteyi gözler önüne sermeye ve bütünüyle onun piyeslerinin, realiteden sanata evrilme sürecini belirlemeye çalışacağız. Sezai Karakoç eserlerinde metafiziğe eğilirken aynı zamanda Kierkegaard, Gabriel Marcel gibi isimlerin varoluşçuluk yaklaşımlarıyla ilgi kurduğu göze çarpar, diğer taraftan kasaba edebiyatı olarak kavramlaştırdığı edebi yaklaşımın izleri de hikâyelerinde olduğu kadar piyeslerinde de öne çıkar. Bir anlatı tekniği olarak sinemanın imkânlarını da yeri geldiğinde kullandığını görürüz.

Yitik Cennet'in Ertelenen Düğün'e Yansımaları ve Çeyiz Piyesinde Ödev Şuuru

Sezai Karakoç, *Ertelenen Düğün* isimli piyesi 23 Haziran 1977'de Diriliş Pazartesi-Perşembe günlüğünde tek sayıda yayımlamıştır. Sezai Karakoç, Diriliş Dergisi'nin dördüncü döneminin ilk sayısında başladığı *Yitik Cennet* yazılarını da Pazartesi Perşembe günlüğünün 14 Ekim 1976 tarihli sayısında tamamlamıştır. Karakoç yine 4. dönemin bu ilk sayısından itibaren *İnsanlığın Dirilişi* kitabında bir araya getireceği yazılarını yayınlamaya başlar. *İnsanlığın Dirilişi*'nde bir araya gelen yazılar; Batı düşüncesiyle felsefî, bilimsel, edebî karşılaşmaları, değerlendirmeleri içermektedir. Bu yazılar toplamında Karakoç, Batı'nın 20. yy'da edebî ve felsefi birikim açısından geldiği noktayı Rönesans





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

ve daha geride antikite üzerinden masaya yatırır ve şartlar-sonuçlar açısından saptamalarını ortaya koymaya çalışır. Karakoç, *Yitik Cennet* isimli yazılar toplamında da medeniyet karşılaşmasını peygamberler tarihi üzerinden ele alır ve peygamber kıssaları üzerinden, medeniyetlerin karşılaşmasına dair bir takım çıkarımlar yapar. *Yitik Cennet*'teki eğilim bir yönüyle Karakoç'un Diriliş 3. döneminde önce Erol Güngör ardından Kamil Öztürk çevirileriyle birkaç bölümünü yayınladığı Kierkegaard'ın *Korku ve Titreyiş*'teki Hazreti İbrahim kıssası örneğinde insanlık durumlarına dair meseleleri tartışma modelini de andırmaktadır. Sezai Karakoç da *Yitik Cennet*'in "Çıkış" başlığını verdiği son yazısında "İnsanlığın Dirilişi" kitabını anar ve şunları söyler: (Karakoç: 1978, 123) "*İnsanlığın Dirilişi* adlı denememizde hakikate dışından çevresinden bakmaya çalışmıştık. Kabuktan öze doğru gidişti o. Bu denemede ise, tersine merkezden hareket ettik. İçten dışa, özden kabuğa doğru hareket ettik."

Bu ayrıntıları vermemizin sebebi; *Ertelenen Düşün* isimli piyesin fikrî zeminini belirginleştirmek içindir zira Sezai Karakoç, bu eserinde katmanlı felsefî tartışmaları kurmacaya taşır. *Ertelenen Düşün* adından da anlaşılacağı üzere evlilik hazırlığını tamamlamış genç kız ile genç adamın karşılıklı tiratları üzerine kurgulanmıştır. Genç adam, bir adanmışlıkla, kendisini yükümlendirdiği ödevi yerine getirmek için düşünüyü erteleyeceğini söylemekte, genç kıza bu durumu açıklamaya çalışmaktadır. Karakoç, dekoru tasvir ederken genç kız ile genç adamın cismanî varlıkları yerine gölgeleri arasında bir yakınlaşma ve uzaklaşmayı vurgular, dolayısıyla eserin sahnelendiğini düşündüğümüzde karşımızda oluşacak tablo bir kadın ve bir





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

genç adam silüetinin yaklaşması ve uzaklaşması şeklinde âdeta bir gölge oyununu andırır tarzda olacaktır. (Karakoç: 2016 s. 9) “Genç bir adamla, genç bir kız, birbirlerine yaklaşıyor, bir yay aralığı kadar yaklaşıyor, sonra birbirinden uzaklaşıyorlar. Konuşma boyunca birbirine yaklaşan, yaklaşan sonra uzaklaşan uzaklaşan iki silüet. Netlik, bu kadar; ve daha fazla değil.” Dolayısıyla piyesin mekânının kurgulanışına da fizikötesi bir nitelik kazandırılmaya çalışıldığını, bu bağlamda dünya ötesi bir âlemdeki ayrılmaya da telmihte bulunduğu söyleyebiliriz. Piyenin hemen başlangıcında zaten bu ayrılık genç kız tarafından Adem ile Havva'nın cennetten ayrılışına benzetilecektir. *Ertelenen Düşün*, Karakoç'un *Sanatçı ve Realizm* yazısında çerçevesini çizdiği soyutlamanın ve metafiziğe yönelişin, aynı zamanda tarihe ve felsefeye ilgiyle bütünleştiği bir eser denemesi olarak karşımızda durmaktadır. Karakoç'un *Ertelenen Düşün*'de tartıştığı meseleyi *Yitik Cennet* üzerindeki benzerliklerle kıyaslamak ardından meselenin felsefi tartışma boyutunu belirginleştirmek eserin somuttan soyuta, reelden de metafiziğe yönelişinin çerçevesini ortaya koymakta belirleyici olacaktır:





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

Ertelenen Düşün

Genç Adam: "... Cennet ve cehennem yerli yerinde kaldıkça bize herkesin hayatını yaşamaktan ve hür buğday başaklarıyla beslenmekten, ayın suya düşen hayalini seyretmekten ve yaz gecelerinde ateş böceklerinin, sabahlarında kuşların uçuşunu gözlemekten başka bir şey düşmez. Ama Cehennem sınırını aşarsa.../....Cennetin olduğu gibi kalmasını istiyorsam gidip azgınlaşan Cehennem'in baş ateşini söndürmeliyim.../ Ademin de Dünyaya inişinin böyle bir anlamı vardı. O, cenneteydi ama Cehennem'den emin değildi, daha doğrusu emin olamazdı. Cehennem'den emin olması için onu bilebileceği, tanıyabileceği bir yerden izlemeli, gözlemeliydi. O yer de Dünyaydı. Cehennem'in ateşini söndürmek için bir avuç toprak götürecekti Dünya'dan. Bütün bu dünya serüveni, Cehennemi söndürecek bir avuç toprağın peşinde koşmaktan ibaret bir bakıma.²

2 Sezai Karakoç, *Piyesler I*. İstanbul, Diriliş Yayınları, 2016, s. 10

Yitik Cennet

Cennette hiç bir sarsıntıya uğramadan yaşayacak olan insanoğlu mu, yoksa ayağı kayarak yeryüzüne düşen ve orda âb-ı hayatı ararcasına karanlıklar arasında geçen, dünya çilesini çektikten sonra Tanrı'ya özlem duyan insan mı? Seçilmiş olan hangisidir? Şanlı olan hangisidir? Yurdunu hangi insan daha çok sevecektir: doğduğu yerden ölünceye kadar hiç ayrılmayan insan mı? Yoksa en genç çağında yurdundan ayrılarak savaş gitmiş, esir düşmüş, bir daha dönme umudunu tam yitirmişken ansızın esen bir hızır yeliyle kendisini yine ülkesinde bulunan insan mı?³

3 Sezai Karakoç, *Yitik Cennet*, İstanbul, Diriliş Yayınları, 1978, s. 10

Felsefî Zemin

"Kendi olmaya cesaret etmek aslında bir bireyi, şunu veya bunu değil, Tanrı karşısında çabasının ve sorumluluğunun devasallığı içinde yalnız bir bireyi gerçekleştirmeye cesaret etmektedir." Varoluş serüveni ben'in kendi olma serüvenidir. Bu bir ben olarak Tanrı'nın, yaratıcısının karşısına çıkma cesaretidir. Kendi olmaya cesaret edemeyenin inancı olamaz. Kierkegaard'da inanç bir anda kendiliğinden, tepeden inen bir olay değildir. Büyük çabaların sonucunda ulaşılabilecek tepe noktasıdır. Bu tepe diyalektiktir, paradoksalıdır. Sevdiğini yaratıcısına kurban etme paradoksidur. Kierkegaard için inancın formülü şudur: "Ben'in, kendine dönerken, kendi olmak isterken, saydamlığı arasından onu ortaya koyan gücün içine atlamasıdır." İnanç her şeyi kaybetmeyi göze almak demektir. Varoluş ancak paradoksun, akıldışılığın tepe noktasında inancın derin gerilimini hissedebilir. İnanç, varoluş deviminin sonsuza vurmasıdır. Bu, aklın ölçülülüğüne, düzenliliğine sığan bir şey değildir.⁴

4 Soren Kierkegaard, *Ölüm-cül Hastalık: Umutsuzluk*, Çev. Mukadder Yakupoğlu, Doğu Batı, 2010, s. 9





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

Sezai Karakoç'un *Ertelenen Dügün*'ü yayınladığı derginin dördüncü döneminde aynı zamanda *İnsanlığın Dirilişi* kitabında bir araya getireceği yazıları da yayınladığını söylemiştik ki bu yazılar Batı felsefesi, sanatı, edebiyatı ve bilimiyle ciddi hesaplaşmaları içerir. Bir şekilde Karakoç'un Batı düşüncesine açılışı, hesaplaşması gerçekleşir bu yazılarda, karşılaşmanın neliğine biz *Yitik Cennet*'teki yazılarda ulaşırız. Karakoç medeniyetlerin karşılaşmasını *Yitik Cennet*'te şöyle tarif eder (*Yitik Cennet*: 18)

“Çocukluktan çıkarken cennetten kovulan ve Havva ile yeniden dünyayı aşırp Cennet'e ulaşacak olan Âdem'dir insan. Medeniyetler de böyle bir saf ve mâsum çocukluk ve Cennet hayatını yaşarlar, sonra bir nevi dışilerini doğururlar, sonra onunla olan diyalogdan dışı açılış, öbür medeniyetlerle boy ölçüşme başlar. Bu öylesine çetin bir varoluş sınavıdır ki, bunu başaramayan medeniyetler kaçınılmaz düşüşe uğrarlar, tarihin dehlizine, bodrumuna gömülürler, ama bu imtihandan başarıyla çıkıp kendi olgunluğunu bütünleyenler, tekrar Cenneti bulmuşcasına kurtuluşa ererler. Aşağıların aşağısından yücelerin yücesine yükselirler yeniden.”

Sezai Karakoç'un *Yitik Cennet*'te medeniyetlerin başka medeniyetlerle karşılaşmasını Hazreti Adem ve Havva örneği üzerinden verir. *Ertelenen Dügün*'de Âdem kimliğiyle karşımıza çıkan Genç Adam, Genç Kızla diyalogunda da kendi dışındakiyle karşılaşma, öteki ile hesaplaşma ve boy ölçüşme arzusunun, yükümlülüğünü sunar. Benzer duyarlılıkla yazılmış metinlerin kurmacaya dönüşmesini gözlemlemek açısından bu ilişki önemlidir.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

Ertelenen Düğün'de Genç Kız'ın konuşmasına şöyle yansır bu: (Karakoç: 2016, s. 10) " Sen, Cennet'ten çıkan atamız Âdem'e benziyorsun. Burası, kutsal kitaplardaki en çok, Cennet tasvirine uyan bir yer. Sen onu, Âdem gibi bırakıp gidiyorsun." Genç Adam her şeye rağmen gitme yönündeki iradesini ortaya koyduğunda ve bu gidişin sebebinin *"çingiraklı yılanın ağzından mercanını almak"* metaforundaki ödevle ilişkilendirdiğinde Genç Kız, içinde buldukları Cennet'in zaten bir mercan olduğunu söyleyecektir. Genç adam, içinde bulunulan durumun geçici olduğunu ve bir bakıma ancak kendilik kazandıktan sonra kalıcı, değişmez, sağlam bir hüviyet arz edeceğini vurgular: (Karakoç: 2016, s. 12-13)

"...Ama bu kayalar dayanıksız kayalardır. Susuzluktan çatlayabilir, gök gürültülerinden, ya da çığlıklarla yuvarlanıp un ufak olabilirler. Yerinde durup kök saldıgın ağacın bile kökleri derinlerde ilerlemektedir. O duruş, görünüşte bir duruştur. Adeta ilerleyişini maskeleyen, kem gözlerden saklayan bir duruş. Köksüz bir yıllık bitkiler gibi hep aynı topraklarda boy atıp, sonbaharda sararıp, kışın çürüyüp, baharda yeniden aynı şekilde çıkmak, hep bu ilerlemezliğin tekrarını yapmak ve bir gün şiddetli bir rüzgarda daha tohum bile bırakmadan kökten sökülüp atılmak insana yaraşmaz... Bu sınavdan da geçmek gerek. Sınavsız bilgi ve hayatın mercanlaşacağını, yakutlaşacağını nasıl düşünebilirsin?"

Genç adamın bu konuşma sonrasında genç kıza vaadi mercan metaforuyla andığı ideali gerçekleştirmek ve mercanı dağın tepesine koymaktır ki burada dağ da Karakoç'un sıklıkla kullandığı bir





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

metafor olarak karşımızda durur. Nihai olarak Sezai Karakoç'un *Ertelenen Düşün*'de soyutlamalar üzerinden medeniyetlerin karşılaşması zorunluluğunu, aynı zamanda ferdin kendilik kazanmasının süreçlerini, farklı metaforlar üzerinden ele alır ve aynı zamanda eserini hem kendi eserinin süzgecinden geçirir ve aynı zamanda tarihsel, felsefî realitelerle de çağrışımlar üzerinden ilişki kurar ki böylece bir örneklik metin ortaya koymuş olur.

Ertelenen Düşün ile aynı izlek üzere yazılmış olan *Çeyiz* isimli piyeste bu defa reel olanın ötesine geçildiğini ve metafizik ilgiyle birlikte sürreal sahnelerin de kurguda bir araya getirildiğini görürüz. Bu piyeste, anne, baba, kuşlar, şeytanlar, kötü cinler, iyi cinler, kediler köpekler, yatır ve horoz da diyaloglarıyla sahneye çıkar. Sahnede görünenlerin her biri üzerine düşen ontolojik vazifeyi yerine getirmektedir.

Perde Piyesinde Biçimsel Hususlar ve Tartışılan Sosyolojik Meseleler: Devrimler, Ödev Şuuru, Kurumlar

Karakoç'un dergide yayınlamadan doğrudan kitabına aldığı *Perde* piyesi, birinci ve ikinci devrim dönemi olarak adlandırılan dönemde birbirine muhalif olan iki babanın cephede omuz omuza savaşan evlatlarının hikâyesi olarak karşımıza çıkar. Sinema tekniğinin de kurguya dahil edildiği bu piyeste Sezai Karakoç, karşılaşmaları tiratlar yerine diyaloglar üzerinden şekillendirmiştir ve bu yönüyle *Ertelenen Düşün*'den ayrılır. Sezai Karakoç, yedi tabloda oluşan bu piyesinde sahnede sergilenebilirliğin bütün imkânlarını işe koşmaktadır ve mekân olarak sahne kurgusunda eserin sergilenmesi esnasındaki değişimlere ve ayrıntılara da yer verir. Bilhassa beşinci tablo, hatıralar üzerinden





KIRK BİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

geriye dönüşlerle sinematografik bir dekoru zorunlu kılar. Eserin şahıs kadrosu da geniştir aynı zamanda Antik Yunan tiyatrosunda karşılaşılan koroyu da piyese dahil eder. Koro altıncı tabloda karşımıza çıkar ve toplumun farklı kimliklerinin sesini duyurur. Bu bağlamda şunu da tekrar hatırlamak gerekecektir, Karakoç, piyeslerinde farklı imkânların numunelerini sunarak, bir imkânlar yelpazesi sunmaya çalışmaktadır. Bilhassa sergilenişin imkânları açısından *Perde* isimli oyun önem arz etmektedir.

Eserin tematik yapısında ise bir savaş örneği üzerinden daha çok toplumsal meseleler tartışmaya açılır. Eserde ortaya konan meseleler devrimlerin toplumsal yapıda ortaya çıkardığı ayrışma, savaşların toplumsal kurumlara etkisi, şehitlik gibi kurumların ferdin benliğinden vazgeçişini üzerindeki etkisi, devrim ve propaganda arasındaki ilişkiler piyesin tematik yapısını oluşturur. Böylesi sosyolojik meseleleri tartışmaya açmasından dolayı da *Ertelenen Düşün* veya *Çeyiz*'de karşımıza sürreale yönelişi bu eserde göremeyiz. Daha çok en temel insanlık durumları üzerinden evrensel bazı sorunlar tartışmaya açılmıştır diyebiliriz. Karakoç'un *Piyeler I* kitabını 1982 yılında yayınladığı göz önüne alınırsa ve *Perde* piyesinin dergide yayınlanmadan kitaba girdiği dikkate alınırsa en azından Türkiye'nin 1960-80 arasında içinden geçtiği dönemin ve 12 Eylül'ün izlerini taşıdığını da söyleyebiliriz. Tıpkı *Ertelenen Düşün*'de kurduğumuz ilişki gibi burada da Sezai Karakoç'un 1974- 1976 arasında *Diriliş* dergisi'nde yayınladığı ve daha sonra *İnsanlığın Dirilişi*'nde bir araya getirdiği yazılardan *Propaganda* ve *Devrim* isimli yazılarla bu piyesin fikri zemini arasında bir ilgi kurabiliriz. Piyenin yedinci tablosunda ortak amaç uğruna birlikte savaşan ve piyes boyunca





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

hikâyelerine şahitlik ettiğimiz Polat ve Aydın isimli askerlerin şehit olduğunu görürüz ve esnada Albay'ın yaptığı konuşma devrim ve propaganda meselesine kurmaca imkânları dahilinde değinir: (Karakoç: 2016, 63)

“Bildiğiniz gibi yurdumuz önce içinden vurulmak istendi. Dıştan gelen görünüşte parlak, gerçekte yıkıcı ve çökertici propagandalar yüzünden çok acı günler gördük. Birinci Devrim ve İkinci Devrim denilen günlerde çok şiddet, çok nefret, çok kin, çok kan gördük. Sonunda Millet toparlandı, kendine geldi. Kalplerimiz arasına dikilen perdeler yırtıldı. Düşman bunu görünce saldırdı.../ Babalarımızı ve ağabeylerimizi birbirine düşüren o çılgınlık yok oldu. Tek vücut olduk ve bununla düşmanı yendik...”

Karakoç'un *Perde* isimli piyesinde yukarıda alıntılanığımız konuşma ve piyesin muhtelif bölümlerindeki konuşmalar 70-80 arasının kaotik özelliğinin de yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Sezai Karakoç'un *Diriliş Dergisi*'nin dördüncü dönemine rastgelen bu yıllarda toplumda hakim olan çatışma ortamına bir karşı çıkış olarak “*Bir insanı öldüren, bütün insanlığı öldürmüş, bir insanı dirilten bütün insanlığı diriltmiş gibidir.*” ayetini her sayıda manşet altından paylaşarak çıktığı da göz önüne alınmalıdır.

Piyeste üzerinde durulan bir diğer husus savaşların toplumların gelişme ve birleşme seyri üzerindeki etkileridir. Aydın ve Polat'ın diyaloglarında karşımıza çıkan bu durumun da Sorokin, Toynbee gibi toplumbilimcilerin yaklaşımlarından kaynağını aldığı söylenebilir. Sorokin'in *Bir Bunalım Çağında Toplum Felsefeleri* ve Toynbee'nin *Savaş ve*





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

Uygarlık'ta ortaya koyduğu görüşler Aydın ve Polat'ın konuşmaları üzerinden piyeste sahnelenir. Diğer taraftan ödev şuuru, şehitlik kurumu gibi meseleler de karşılıklı diyaloglarla tartışmaya açılmıştır.

Görev Piyesinde Diriliş Nesli: Toplum Sözleşmesi, Doğa Durumu, Soylu Vahşi ve Kahramanlık

Görev, tıpkı Perde isimli piyes gibi sahnelenmek açısından ayrıntılarına hususen dikkat edilmiş bir eserdir. Karakoç, bu eserinde de kahraman kadrosunu geniş tutmuş, diyalogları gündelik konuşmalar niteliğinde oluşturmuş, konuşma diliyle, metaforlardan olabildiğince arınmış, olay odaklı bir eser ortaya koymayı hedeflemiştir. Üç tablodan oluşan bu piyeste korolar daha geniş bir yer tutar. Sezai Karakoç'un kasaba edebiyatında çerçevesini çizmeye çalıştığı duyarlılığı bu eser somut bir şekilde yansıtır. Birinci tablo bir sahil kahvehanesinde çay içen dört arkadaşın aralarındaki diyalog üzerine kurulmuştur, konuşma yer yer Diriliş düşüncesinin tezlerinin de etrafında döner ve bu sebeple bu kişilerin Sezai Karakoç'un diriliş eri olarak tarif ettiği toplumsal kimliklerin yansımaları olduğu söylenebilir. Bu dört arkadaş Yüce Makam olarak tavsif ettikleri yerden aldıkları görevle, gelmesini bekledikleri beşinci kişiye bir görev tevdi edecektir. Gelmek geciktikçe, ödev yükümlülüğüne dair soruşturmalar artar ve nihayet beklenen gelir. Beklenen kişinin gelmesiyle birlikte tıpkı Hızır ile Musa kıssasında olduğu gibi bir yolculuk başlayacak ve kahramanlar rastgele bir kasabaya gidecek, burada rastgele bir eve gireceklerdir. Bu ev birinci karşılaşma mekânıdır ve burada kendilerince görevlerini yerine getirdikten sonra polis ve bekçinin zoruyla ayrılmak zorunda kalacaklardır. İkinci karşılaşma bir gazeteciyle olacaktır.

**Görev,
tıpkı Perde
isimli piyes
gibi
sahne-
lenmek
açısından
ayrıntıla-
rına husu-
sen dikkat
edilmiş bir
eserdir.**





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

Bu şekilde ikinci tablo neticelendikten sonra üçüncü karşılaşma mağarada yaşayan bir adamla, dördüncü karşılaşma ise otostop çekilen bir arabanın sürücüsüyle olacaktır. Burada da bir araya geliş, karşılıklı yükümlenme üzerindeki konuşmalar ortaya çıkar. Eser adından da anlaşılacağı üzere bütünyle fertlerin görevleri, yükümlülükleri üzerine kurgulanmıştır ve Rousseau'nun toplum sözleşmesinde karşılıklı yükümlenmenin izlerini taşır. Kasaba'ya yardım için gittiklerinde kendilerini oradan çıkarmak isteyen polisin emirlerine uyum gösteren arkadaşlardan Mehmet, kendilerine “ Siz toplumun huzurunu mu kaçırdınız da kasabadan çıkarıldınız?” diye soran gazeteciye “ Hayır, Biz insanlık görevini yaptık. O kasabadan değildik. Yabancıydık orada. Çıkacakken çıkarıldık. Polis de görevini yaptı.” diyerek karşılık vermektedir. Yine aynı şekilde gazetecinin “ Kusura bakmayın, sizi rahatsız ettim cevabına Mehmet yine “ Hayır, siz de görevinizi yaptınız.” diyerek mukabelede bulunur. (Karakoç: 2016, 107) Arkadaşlar gazeteciden sonra yola çıktıklarında sığındıkları yerde mağarada yaşayan bir adamla karşılaşılır. Bu karşılaşma Görev piyesinde Rousseau'nun doğa düzeni, toplumsal sözleşmeye uyum gibi meselelerin tartışıldığını daha bir somut hale getirir. Mağaradan çıkan adam bir bakıma soylu vahşi olarak tavsif edilen bir kimlik taşır fakat Rousseau'nun tarif ettiği niteliklerle değil, daha başka bir kimlikle karşımıza çıkar. Mağaradan Çıkan Adam arkadaşlardan Hasan'ın “ Tabiata mı döndünüz? Tabiattan bir parça mı olmak istiyorsunuz?” sorusuna “ Bu da Batılıların uydurduğu bir şey.” diye cevap verir. Piyeste arkadaşların karşılaştığı her kişi Mehmet'in ifadesiyle görevini yerine getirmektedir. Mehmet ise Karakoç'un muhtelif yazılarında ele aldığı kahraman kimliğiyle





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

karşımıza çıkmaktadır. Karakoç, kahramanı şöyle tarif eder: (Karakoç: 2007,65)

“Kahramanın varlığıyla olağan şartlar, sosyal şartlar aşılmaya başlar. Kahraman sosyolojik sınırlardan sonra başlayandır. Kahramanın dokusundaki olağanüstülük şuradan gelir ki, o bir yandan adeta cezbe içerisindeymiş gibi kendi bildiğinden, ülküsünden, hedefinden şaşmaz, öte yandan bu hedefine giderken en realist çizgileri çekerek gider. Kahraman ayrıntıya, yani eski deyişle söyleyelim teferuata boğulmaz. Göz önünde tuttuğu hep bütünün değişimi, bütün değişimdir. Detay onun için bütünle ilgili olduğu ölçüde önemlidir ve ancak bu sebeple söz konusu olabilir. Kahramanın geliş şartları, hazırlıkları da bir başka yücelikte oluşur. Kaderin çağrısından ermişlerin rüyasına kadar bütün elle yakalanmaz veya idrakte çerçevenmez işaretlerden başlayarak, kahramanını bulmuş toplum, gün gün bir destan havasına girmeye heyecan duyar, umut yüklü bir feragat atmosferine yükselmeye başlar.”

Karakoç'un bu tanınlaması çerçevesinde Görev piyesinde Mehmet, bir kahraman kimliğiyle karşımıza çıkmaktadır ve görev şuuruyla yükümlenmiştir. Her olaydan bir ders çıkarmanın, her girişimin dirilişe gebe olduğunun bilincine etrafındakilere vermeye çalışır. Mehmet aynı zamanda âdeta bir Hızır gibi olayların iç yüzü hakkında da arkadaşlarına fikir vermektedir.

Sonuç

Sezai Karakoç'un *Piyeler I* kitabındaki dört piyesi incelediğimiz bu çalışmamızda Karakoç'un





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

piyeslerinde hem teknik hem de sunulan meseleler olarak farklı niteliklerde olan numune eserler sunduğunu söyleyebiliriz. Eserler toplamına yeniden bakıldığında da görülecektir ki Karakoç, *Sanatçı* ve *Realizm* başlıklı yazısında sanat eserinin oluşması sürecine dair görüşlerini bu piyeslerde uygulamaya koymuştur denebilir. Eserlerinde tarihsel, toplumsal meseleleri tematik yapıda tartışırken, biçimsel anlamda da yeri geldiğinde sürreale, yeri geldiğinde sinematografik olana kapı aralamıştır. Eserleri realitesini gündelik hayatın içindeki gerçekliklerden alırken, realiteyi felsefî ve tarihi ilgileri çerçevesinde soyutlamalarla aşmıştır. Metafizik hem sahnelenme tekniği açısından hem de tematik yapı açısından eserlerin kurucu unsuru olarak karşımıza çıkar. Dolayısıyla Karakoç'un piyeslerinin, yazılacak yeni eserler ve sanatçılar için bir imkânlar demeti olduğu söylenebilir. Sanatçı, bu piyeslerde toplumsal ve felsefî olanın kurmacaya dönüşme biçimlerine dair uygulamaları bulacaktır.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

Kaynakça

Cassirer, E. (1980) *İnsan Üstüne Bir Deneme*. İstanbul. Remzi Kitabevi Yayınları.

Karakoç, S.(2016) *Piyeler I*. İstanbul. Diriliş Yayınları.

Karakoç, S.(2007) *Çağ ve İlham II*. İstanbul. Diriliş Yayınları.

Karakoç, S.(1978) *Yitik Cennet*. İstanbul. Diriliş Yayınları.

Karakoç,S.(1977) *İnsanlığın Dirilişi*. İstanbul. Diriliş Yayınları.

Karakoç,S.(2014) *Edebiyat Yazıları I*

Karakoç,S.(2014) *Edebiyat Yazıları II*

Kierkegaard, S. (2010) *Ölümcül Hastalık: Umutsuzluk*, Çev. Mukadder Yakupoğlu, İstanbul. Doğu Batı

Ribot, T. H. (1932) *Yaratıcı Muhayyele*, Çev. Mustafa Şekip Tunç. İstanbul. Matbaacılık ve Neşriyat Anonim Şirketi







4. OTURUM

MİMARİ VE SEZÂİ KARAKOÇ

Oturum Başkanı
Saadettin Acar

Konuşmacılar
Fikri Kula
Rıdvan Canım
Celaleddin Çelik







KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

SEZÂİ KARAKOÇ'TA ŞEHİR VE MEDENİYET DÜŞÜNCE Sİ*

* Bu bildiri, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalında Doç. Dr. Mehmet Güneş'in danışmanlığında yürütölen Sezai Karakoç'un *Şiir ve Hikâyelerinde Şehir ve Medeniyet* adlı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

Fikri Kula

Dr., Aksaray Üniversitesi,
Fen Edebiyat Fakölte si,
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

Özet

Türk edebiyatının önemli isimlerinden Sezai Karakoç'un düşünce yazılarında ele aldığı meselelerin birçoğunu edebî eserlerinde de işlediği dikkat çeker. Hayatın her safhasını aynı zamanda bir medeniyet merhalesi olarak gören Karakoç, insanların hayatları boyunca sergiledikleri davranışları medeniyet çerçevesinde değerlendirir. Şehir ve medeniyet kavramları arasında organik bir bağ olduğunu savunan Karakoç, bu kavramlara ilişkin görüşlerini birçok düşünce yazısında ifade ettiği gibi şiir ve hikâyelerinde de bu kavramları benzer bakış açısıyla işler. Şehirleri medeniyetlerin yapıtaşı, kurucu ve yansıtıcı unsuru olarak telakki eden mütefekkiye göre medeniyet kurucu şehirler çoğunlukla İslam medeniyetinin şehirleridir. İslam medeniyetinin önemli unsurlarından cami ve çeşme gibi yapılar şairin şiirlerine şehir ve insan bağlamında tarihî, mimari ve metafizik boyutlarıyla yansır.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZAI KARAKOÇ KOLOKYUMU

Karakoç, modern dönem şehircilik anlayışını medeniyet merkezli bakış açısıyla mukayeseli olarak ele alır. Bu çalışmada Sezai Karakoç'un şehir ve medeniyet anlayışının eserlerine nasıl yansıdığı incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Sezai Karakoç, şehir, medeniyet, şiir, hikâye.

Giriş

Farsça bir kelime olan “şehir”, büyük yerleşim birimlerini belirten bir ifade olup genellikle “medeniyet” kelimesiyle birlikte kullanılır. Şehir medeniyetin taşıyıcısı, medeniyet de şehri kuran ve şekillendiren unsurdur. Aralarında oluşan organik bağdan hareketle şehir ve medeniyet birbirinin tamamlayıcı unsuru ve özdeşi görülerek “şehir, medeniyettir”¹ şeklinde ifade edilmiştir.

Sezai Karakoç'un nevi şahsına münhasır bir medeniyet anlayışı vardır. Ona göre hayatın her safhası medeniyetin bir merhalesi olup insanların duygu ve düşünce dünyasının yansıması olarak hayatları boyunca sergilediği bütün davranışlar medeniyet çerçevesi içerisinde değerlendirilir.² Karakoç'a göre bir hayat tarzı olan medeniyetin üç temel ilkesi olup bunlar bir toplumun estetik anlayışına göre şekillenen güzellik; inançları, düşünce ve felsefesine göre şekillenen doğruluk ve temel ahlak kaidelerine göre şekillenen iyilik ilkeleridir.³ Başlı başına bir hayat tarzı olan medeniyet, ortak bir kültürün ürünü olup medeniyetin temel ilkeleri bu geniş çaplı olan kültür esasına dayanır.

1 Beşir Ayvazoğlu, *Aşk Estetiği*, Kapı Yayınları, İstanbul 2015, s. 238.

2 Sezai Karakoç, *Çıkış Yolu II Medeniyetimizin Dirilişi*, Diriliş Yayınları, İstanbul 2012, s. 134.

3 a.g.e., s. 83.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

Kültür esaslı medeniyetten meydana gelen topluluktan bir millet doğar ve doğan bu milletten de bir devlet teşekkül eder.

Karakoç, “Biz, büyük bir medeniyetin kurucusu büyük bir milletiz”⁴ der. Onun büyük millet olarak nitelendirdiği toplum, tarih boyunca insanlığın gelişerek bir medeniyet oluşturmasında kurucu rol üstlenmiştir. Karakoç, insanlık tarihine damga vuran bu medeniyeti “İslâm Medeniyeti” olarak nitelendirerek İslam medeniyetinin insanlığın tek hak medeniyeti olduğunu vurgular.⁵ “Hakikat Medeniyeti” olan İslam medeniyetinin bünyesinde bulunan bütün insanların oluşturduğu topluluğa “İslâm Milleti” ismini veren Karakoç, hangi ırktan olursa olsun İslam medeniyeti dairesi içinde yer alan tüm insanları İslam milletinin bir ferdi kabul eder.

Sezai Karakoç, medeniyetler/uygarlıklar ile şehirler/siteler/kentler arasında bir “kan bağı” olduğunu belirtir. Ona göre şehirler, medeniyetin ruhuyla yoğrulmadan oluşamazlar. İnsan ve tabiat da bu medeniyet ruhunun özünü oluşturur. Medeniyet özünün oluşmasıyla birlikte zaman içerisinde şehirler meydana gelir. Karakoç, uygarlık tarihinde şehir ve medeniyetin bir bütünün özdeş iki parçası olarak nitelendirildiğini ve şehirlerin de medeniyetin yansıma alanı olarak görüldüğünü şu ifadelerle belirtir:

“Kent ve uygarlık âdeta özdeş düşünülmüştür eski uygarlıklarca. Onun içindir ki, medine ve medeniyet, aynı kökten gelir. Arapçadaki eşsiz dil ve anlam uygarlığı, şehir ve medeniyet arasındaki ilişkiyi, aynı realitenin başkalaşmaları, değişimleri, fazlaları arasındaki ilişki biçiminde vurgulamıştır.

4 a.g.e., s. 128.

5 a.g.e., s. 20.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

Kentin en hurda noktasında uygarlık balkır. Kent, şehir, bu sebeptedir ki, uygarlığın aynasıdır.”⁶

Tarihî ve mimari özelliklerinin yanında tabii hayatın önemli parçaları olması yönüyle Batı uygarlığında-ki yerleşim yerlerinden farklılaşan modern dönem öncesi İslam şehirleri, medeniyetin üç temel esası olan iyilik, doğruluk ve güzellik ilkelerinin somutlaşarak gözler önüne serilmiş hâlidir. Karakoç’a göre cami, medrese, han, hamam, çeşme, sebil gibi yapılarıyla alelade yerleşim birimleri olmanın çok ötesinde olan ve İslam medeniyetinin bütün zenginliğini sergileyen bu şehirler âdeta birer masal şehri hüviyetindeydiler.

Birinci Dünya Savaşı’ndan olumsuz anlamda en çok etkilenenlerden biri de Osmanlı Devleti’dir. Savaşın neticesinde topraklarının büyük kısmını kaybeden ve sonrasında yıkılan Osmanlı Devleti’nden geriye birbirinden koparılmış İslam şehirleri kalmıştır. Önceleri âdeta masal şehri gibi olan İslam medeniyetinin güzide şehirleri, çizilen suni sınırlar ile birbirinden ayrı devletlerin sınırları içinde kalmıştır. Karakoç’a göre bu suni sınırlar sadece insanlar için geçerlidir. İslam medeniyet coğrafyası âdeta kendi lisan-ı hâllerıyla bu duruma isyan etmekte ve İslam medeniyetine mensup toplulukları birlik olmaya davet etmektedir.

Coğrafyanın sesine kulak veren Karakoç, İslam medeniyetinin çizilen suni sınırlar ile birbirinden ayrılmasını asla kabul etmez. O, İslam medeniyetinin bütün şehirlerini bu medeniyete mensup kişilerin ortak ürünü olarak görür. Bundan dolayı da çizilen sınırların bir hükmünün olmadığını belirtir.⁷

⁶ Sezai Karakoç, “Kent”, *İnsanlığın Dirilişi*, Diriliş Yayınları, İstanbul 1987, s. 52-57.

⁷ Sezai Karakoç, *Çıkış Yolu III Kutlu Millet Gerçeği*, Diriliş Yayınları, İstanbul 2013, s. 27.

**Coğrafya-
nın sesine
kulak veren
Karakoç,
İslam me-
deniyetinin
çizilen suni
sınırlar ile
birbirinden
ayrılmasını
asla kabul
etmez.**





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

Ona göre İslam şehirlerinin suni sınırlarla birbirinden ayrılması ve modernleşme ile birlikte maneviyatın yerini maddeciliğin alması, şehircilik anlayışını da tümüyle değiştirmiştir. İslam medeniyetinde tabiatın doğal bir uzantısı olarak şekillenen ve manevi bir yanı bulunan şehirler, yerini doğanın tahrip edilmesi ile oluşturulan ruhsuz beton yığınlarına bırakmış, yanlış şehircilik hamleleri de eklenince medeniyetin yansıma alanı olan şehirler kimliksizleşmiştir. Kimliksizleşerek ruhunu yitiren şehirler ve buna bağlı olarak özünü kaybeden medeniyet artık sadece maddi bir unsur olmaktan öteye gidememektedir.⁸

Tüm bu olumsuzluklara rağmen İslam medeniyetinin yeniden eski şanlı günlerine döneceğine inanan Karakoç, bunun için önce İslam şehirlerinin kurtarılması gerektiğini ifade eder. Ona göre bir “kent, ya imânı ya isyanı haykırır”⁹ ve isyanı haykırın kentler imanla şereflendirilmelidir. İsyanı haykırın kentlerin imanla şereflendirilmesi için çalışmak ise her Müslüman’ın görevidir: “Ben, imân haykırın, sessizliğinde imân çınlayan şehirlerin mimarı olmalıyım. Müslüman olmak, bana bu görevi yüklüyor.”¹⁰

Karakoç, Müslümanların gerekli gayreti göstermeleri hâlinde İslam medeniyetini oluşturan şehirlerin yeniden imanla şereflendirileceğine, dirileceğine ve hak medeniyetin zafere ulaşacağına inanır: “Bundan hiç şüphemiz olmasın. Bir gün gelecek, mutlaka İslâmın zaferi, İslâmın medeniyet zaferi gerçekleşecektir.”¹¹

8 Sezai Karakoç, *Diriliş Muştusu*, Diriliş Yayınları, İstanbul 1980, s. 99.

9 Sezai Karakoç, *Diriliş Neslinin Amentüsü*, Diriliş Yayınları, İstanbul 2013, s. 41.

10 a.g.e., s. 41.

11 Sezai Karakoç, *Çıkış Yolu III Kutlu Millet Gerçeği*, Diriliş Yayınları, İstanbul 2013, s. 115.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

Sezai Karakoç, fikir yazılarında kapsamlı şekilde ele aldığı şehir ve medeniyet ilişkisine şiir ve hikâyelerinde de geniş yer verir. Şairin şehir ve medeniyet ilişkisini en yoğun biçimde işlediği şiir kitabı *Alinyazısı Saati*'dir. *Hızırla Kırk Saat*, *Çeşmeler*, *Gül Muştusu* gibi eserlerinde de bu hususun ele alındığı görülür. Yazarın hikâyelerinde de şehir ve medeniyet ilişkisini benzer bir yaklaşımla işlediği dikkat çeker. Karakoç'un edebî eserleri şehir ve medeniyet merkezli değerlendirildiğinde; "Medeniyete Açılan Kapı Olarak Kasaba", "Medeniyetin Kurucu ve Koruyucusu Olarak Şehir", "Savaş, İşgal ve Doğal Afetler Karşısında Şehir", "Şehrin Manevi Yapısında Tarihî Eserler", "Şehir ve İnsan", "Modernleşme Karşısında Şehir", "Farklı Medeniyetlerin Yansıtıcısı ve Yansımaya Alanı Olarak Şehir" gibi başlıklandırmalar yapmak mümkündür.

Medeniyete Açılan Kapı Olarak Kasaba

Kasaba genellikle tabii bir hayat tarzının hâkim olduğu yerleşim birimi olmakla birlikte kırsaldan şehirlileşmeye geçiş işlevi üstlenmektedir. Ne şehir kadar karmaşık ne de köy kadar sakin olan kasaba, çoğu zaman huzur ve güven beldesi olarak değerlendirilir. Sezai Karakoç, "insanı keşfetmek, hatta edebî anlamda icat etmek için ideal bir birim, geometrideki altın ölçü"¹² şeklinde tanımladığı kasabayı medeniyete açılan kapı ya da saf medeniyetin başlangıç noktası olarak görerek edebî eserlerinde bu anlayışı yansıtır.

"Tuzak ya da Son Günler" adlı hikâyede kasabadan şehre gelen Halil Bey'in büyük şehrin modern hayat tarzına alışamadığı görülür. Hikâye kişisi kasabada tek katlı ve bahçeli, doğayla iç içe evlerde

¹² Sezai Karakoç, "Kasaba Edebiyatı", *Edebiyat Yazıları II Dişimizin Zarı*, Diriliş Yayınları, İstanbul 1997, s. 48.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

otururken şehirde bitişik, âdeta birbirine girmiş evlerde yaşamaktan şikâyetçidir. “Dönüş” hikâyesinde ise kasaba/taşra ile kent karşılaştırmaları bulunur. Hikâyede taşra, doğal güzellikleriyle tasvir edilirken; büyük kent, bütün her şeyiyle yapay/yapmacık bir şekilde betimlenir.

Medeniyetin Kurucusu ve Koruyucusu Olarak Şehir

Farabi, “Fâzıl şehir tam sıhhatte bir vücuda benzer”¹³ der. Köklü medeniyetlerin taşıyıcısı ve koruyucusu olan kadim şehirler, birer “fâzıl şehir” örneği kabul edilebilirler. Bu şehirlerdeki eserlerin her biri kendisini inşa eden zihniyeti temsil edip şehrin estetik görünümünü zenginleştirdiği gibi manevi havasına da tesir eder. Kur’an-ı Kerim’de şehirlerin estetik zevklere uygun şekilde planlanması, güzel görüntüye sahip ve güvenilir yerler olması gerektiğine delalet eden ayetlerle birlikte Müslümanların şehirli bir toplum oluşturmaları hususuna dikkat çeken ifadeler de vardır.¹⁴

Sezai Karakoç’un medeniyet kurucusu olarak ifade ettiği şehirler çoğunlukla İslam şehirleridir. Sezai Karakoç *Hızır la Kırk Saat* şiirinde Mekke ve Medine şehirlerinde İslam medeniyetinin şekillenmesini özlü biçimde ifade eder. Şair, Peygamberimizin ve ashabının verdiği mücadeleler sayesinde bu şehirlerin İslami bir kimlik kazandığına dikkat çeker.

Karakoç, “Gül Muştusu” adlı şiirinde Peygamberimiz ve onun yetiştirdiği erlerin, âdeta insanların gönlüne güller dikerek oluşturduğu ve şehirlere yaydığı İslam medeniyetine duyduğu özlemi dile getirir.

¹³ Farabi, *El Medinetü'l Fâzıla*, Çev. Nafiz Danişman, Maarif Basımevi, İstanbul 1956, s. 65.

¹⁴ Mustafa Sabri Küçükbaşçı, “Şehir”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, TDV Yayınları, C. 38, İstanbul 2010, s. 441.

**Sezai
Karakoç’un
medeniyet
kurucusu
olarak
ifade etti-
ği şehirler
çoğunlukla
İslam
şehirleridir.**





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

Şair, isimlerini anarak önemine vurgu yaptığı ve İslam medeniyetinin oluşumunda önemli rol oynayan şehirlerde İslam medeniyetinin yeniden alevlenmesine yönelik isteğini dua mahiyetindeki şu mısralarla dile getirir:

*“Mekke'ye Medine'ye Şam'a
Semerkand'a Taşkent'e Diyarbekir'e
Yetiş Peygamber imdadı yetiş
Yetiş Allah'ın izniyle
Yetiştir erlerini
Diriliş bayraklarını taşıyan
Şehit gömleklerini peşin giymiş
Ateşten, sudan geçer gibi geçen
Allah önünde her varı yok gören
Dağların üstünde erip
Kentlere şafaklar gibi ağan
Küçük askerlerini
Gül dixinler diye yeni topraklarına
İnsanın ta gönlüne
Yetiştirir erenlerini
Allah'ım
Âmin”¹⁵*

Şair, *Alınyazısı Saati* adlı şiir kitabının ilk şiirinde Kudüs şehrini metafizik sembollerle işler. Şiirin hemen başında yer alan “Gökte yapıлып yere indirilen şehir”¹⁶ benzetmesiyle Kudüs şehrine bir kutsallık atfeder. Daha sonra “Tanrı şehri ve bütün insanlığın şehri”¹⁷ mısraıyla semavi dinlerin tümünde kutsal kabul edilen Kudüs'ün uhrevi havası ve taşıdığı anlamla bütün insanlığın ortak değeri olduğunu vurgular.

Karakoç, *Alınyazısı Saati*'nin ikinci şiirinde Bağdat

¹⁵ Sezai Karakoç, *Gün Doğmadan*, Diriliş Yayınları, İstanbul 2013, s. 404.

¹⁶ Sezai Karakoç, a.g.e, s. 627.

¹⁷ Sezai Karakoç, a.g.e, s. 627.

**Şair,
Alınyazısı
Saati adlı
şiir kitabı-
nın ilk
şiirinde
Kudüs şeh-
rini metafizik
sembol-
lerle işler.**





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZAI KARAKOÇ KOLOKYUMU

şehrini anlatır. “Dicle ki aşağılarda köpüklerinden/
Bir şehir doğurmuş Bağdat’tır bu senin ülken/
Bağdat’tır bu kardeşim senin ülken”¹⁸ mısralarıyla
Bağdat şehrinin Dicle nehri kenarında kurulmasına
değinerak bölgenin coğrafi konumuna vurgu yapar.
Şiirdeki “şehir doğurma” benzetmesi ile tarih boyun-
ca suyun hayat kaynağı olması vesilesiyle yerleşim
yerlerinin su bulunan bölgelerin civarında kurulması
olgusunu sembolik olarak ifade eder. Su civarında
kurulan yerleşim yerleri daha sonra gelişerek birer
medeniyet oluştururlar. Dicle nehri ve bu nehrin
civarında kurulan Bağdat şehri ile birlikte oluşan
medeniyet de bu duruma bir örnek oluşturur.

Sezai Karakoç, *Alinyazısı Saati*'nin sekizinci şiirinde
“İslâm dini, öğretisi, medeniyet ve hayat tarzının
inanç, düşünce, ahlâk, sanat ve edebiyat merkezi
olarak”¹⁹ gördüğü İstanbul'u anlatır. Şair, şiirin ilk
mısraında “Yeryüzüne ayı indir o bir şehir olsun”²⁰
ifadesiyle İstanbul şehrini bir aya benzetir. Daha
sonra ise “Bu yeryüzünden ve gökyüzünden ötedeki
şehirdir”²¹ mısraıyla diğer tüm şehirlerden farklı
bir yere konumlandırarak şehrin manevî yönüne
dikkat çeker. Karakoç, güzelliğiyle benzersiz bir
silüete sahip olan İstanbul'u dünyanın en önemli
şehri olarak görür. Ona göre İstanbul çıkarılırsa
dünyada ne tarih ne de insanlık kalır. İstanbul âdeta
dünyanın “en aydınlık yüzlü”, “en sevimli” ve “en
cazip” insanı gibidir.

Savaş, İşgal ve Doğal Afetler Karşısında Şehir

Savaşlar insanlık tarihinin başlangıcından itibaren var

18 Sezai Karakoç, a.g.e, s. 631.

19 Sezai Karakoç, “Gelecek Zamanın Karşısında IV. İslâmın Üç Atlısı”, *Diriliş*, S. 6, Şubat 1975, s. 7.

20 Sezai Karakoç, *Gün Doğmadan*, Diriliş Yayınları, İstanbul 2013, s. 657.

21 a.g.e., s. 658.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

olup şehirlerde de büyük yıkımlara neden olmaktadır. Savaşın bir uzantısı olan işgal ve istilalar, tarihî eserlere büyük zararlar vermekte hatta bazılarını tamamen yok etmektedir. Doğal afetler de şehirlerin tabii yapısını, silüetini bozabilmektedir. Sezai Karakoç'un şiir ve hikâyelerinde de savaş, işgal ve doğal afetlerin şehirlerin dokusunda ve silüetinde nasıl onulmaz yaralar açtığı çarpıcı biçimde yansıtılır.

Yirminci yüzyılda emperyalist faaliyetler dolayısıyla en çok tahribata uğrayan şehirlerden birisi olan Kudüs'te, yaşananlar şehrin İslami kimliğinden uzaklaşmasına neden olur. Karakoç, *Alinyazısı Saati* kitabının ilk şiirinde işgale uğrayan ve İslami kimliğini yitirmeye başlayan Kudüs şehrinin tüm Müslümanları şehrin eski kimliğini yeniden kazanması için mücadeleye davet ettiğini ifade eder. Kudüs'ün tüm insanlığın ortak medeniyeti olma vasfı, 'Ve Kudüs'ü terkettiğin o ikindi/ Birinci Cihan Harbi günü vakti'²² mısralarıyla belirtildiği üzere Birinci Dünya Savaşı'nda Osmanlı Devleti'nin bu bölgeyi kaybetmesi sonucu tamamen değişir, şehir âdeta tüm benliğini, manevi ruhunu yitirir. Kudüs, savaş sonucunda hem maddi hem de manevi olarak büyük bir yıkıma uğrar. Şaire göre şehri terk eden sadece Osmanlı Devleti değildir; aynı zamanda şehrin manevi dinamiklerini oluşturan unsurlar da Kudüs'ten kaçarak uzaklaşırlar.

Karakoç'a göre Kudüs, gök şehri/Tanrı şehri olma vasfını, İslam medeniyetini oluşturan maddi ve manevi özelliklerini tamamen kaybedince artık diğer şehirlerden farkı kalmaz. Şehir artık gök şehri yani dini dokuya sahip değil, diğer şehirler

²² a.g.e., s. 628.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

gibi bir yer şehri/ruhsuz bir şehir olur. Şair bu durumu “Ve Kudüs şehri. Artık yer şehri, toprak şehri”²³ mısraıyla ifade eder. Ona göre artık Kudüs, sıradan/ruhsuz bir şehre döner. Bundan sonra bu şehirde eski huzur/mutluluk ortamı yerini kan ve gözyaşına bırakır.

Sezai Karakoç, Bağdat’ın işgaliyle birlikte duygusal bir yıkıma uğrar ve bunu yazdığı şiirle dile getirir. Şehrin düştüğü durumdan ve binlerce yıllık ortak değerlere sahip medeniyetin parçalanışından duyduğu hüznü, “Devrilen her taş benim taşım/Yıkılan her ev benim/Benden yıkılıyor hepsi ben yıkılıyorum/Yıkılan benim”²⁴ mısralarıyla ifade eder. Bağdat şehrinin kötü durumunu iliklerine kadar hissedilen şair, bu durumu “Her zerrede ölen benim/Ölen Bağdat benim”²⁵ mısralarıyla yansıtır.

Karakoç *Hızır la Kırk Saat* şiirinde de Orta Doğu’nun işgalinin tarihî dokuya ve coğrafi yapıya nasıl zarar verdiğini, tarihî eserleri ya da medeniyet unsurlarını ve tabii varlıkları nasıl tahrip ettiğini çarpıcı biçimde ifade ederek bu durumu eleştirir. “Kan İçinde Güneş” şiirinde ise sömürgeci ya da işgalci Batı’nın sadece Orta Doğu ya da Müslüman coğrafyasındaki şehirleri değil, Avrupa’nın ortasında Hıristiyanların yaşadığı şehirleri de tahrip ettiğini vurgular. Yazarın “Meydan Ortaya Çıktığında”, “Geç Kalan Adamın Öyküsü”, “İz”, “Ziyaret” hikâyelerinde İkinci Dünya Savaşı ve daha sonrasında gelişen olayların şehirlerde doğurduğu olumsuz sonuçlar irdelenir.

**Sezai
Karakoç,
Bağdat’ın
işgaliyle
birlikte
duygusal
bir yıkıma
uğrar ve
bunu yaz-
dığı şiirle
dile getirir.**

23 a.g.e., s. 629.

24 a.g.e., s. 634.

25 a.g.e., s. 634.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

Şehrin Manevi Yapısında Tarihî Eserler

Tarihî eserler bir şehrin manevi dokusunun tesisinde en temel unsurlardan olup şehrin kimliğini belirlemekte ve bu eserlerin etrafında kültür ve sanat mahfilleri oluşabilmektedir. Birçok şehir, içindeki tarihî eserlerle anılmakta hatta özdeşleşmektedir. Sezai Karakoç, düşünce yazılarında ve hatıralarında tarihî eserlerin şehirlerin dokusuna ve şehirde yaşayan insanlara nasıl manevi tesirde bulunduğuna dikkat çeker ve bu hususu edebî eserlerinde de işler.

Sezai Karakoç, şiirlerinde İstanbul'u camilerle donatılmış ahenkli bir bütün şeklinde tasvir eder. Ona göre İstanbul âdeta bir camiler şehridir ve şehirde bulunan her cami şehre ayrı bir manevi hava katar. Karakoç'un hatıralarında yer alan şu ifadeler de bu bağlamda dikkat çekicidir: "Her caminin ayrı bir ruhaniliği vardır İstanbul'da. Diyelim ki, biri maneviyatın leylak kokusunu taşıyorsa, biri gül kokusunu, bir diğeri başka bir çiçeğin kokusunu duyurur insana."²⁶

Karakoç'a göre Müslüman şehirlerde bulunan yapılar da Müslümandır. Nitekim şair, İslam ile özdeşleştirdiği Kız Kulesi'nin dış görüşünü şehadet parmağını havaya kaldırmış bir Müslüman olarak betimler: "Bizans dirilmek için ummasın ondan medet/O yalnız ve yalnız İslâmın dirilişine işaret/Bir şehâdet parmağı gibi yönelmiş Tanrı'ya."²⁷ Şair, çizdiği şehadet parmağını havaya kaldıran Müslüman portresiyle Kız Kulesi'nin İslam medeniyetinin bir unsuru olduğunu belirtir.

26 Sezai Karakoç, "Hatıralar LXX: İstanbul-Maliye Müfettiş Muavinliği", *Diriliş*, S. 70 (17 Kasım 1989), s. 6.

27 Sezai Karakoç, *Gün Doğmadan*, Diriliş Yayınları, İstanbul 2013, s. 666.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

Şairin şiirlerinde şehir mimarisi ve estetiği için önemli bir yere sahip olan çeşmeler oldukça geniş yer tutar. Öyle ki uzun bir manzumesinin adı “Çeşmeler” başlığını taşımaktadır. Karakoç, “Çeşmeler”in beşinci şiirinde çeşmeleri toplum panoramasını ortaya koyan çok önemli unsurlar olarak niteler. Şair, çeşme imgesi ile İslam medeniyetini, estetik, mimari ve kültürel boyutlarıyla yansıtarak çeşme ve uygarlığı eşitlemiş²⁸ olur:

*“Çeşmeler eşyanın arkayüzünün
Fotoğrafını çekerler
Olayların geçmiş zamanın
Toplumun ve tarihin”²⁹*

Şehir ve İnsan

Sezai Karakoç'a göre her şehrin bir ruhu vardır ve bu ruhu oluşturan en önemli unsur insandır.³⁰ İnsanlar şehri, şehirler de insanı medeniyet seviyesine ulaştırır. Bu insan ve şehir birlikteliğinden de medeniyet meydana gelir. Karakoç'a göre medeniyetin merkezinde Peygamberler vardır. Medeniyetin kurucuları Peygamberler ve onlardan sonra gelen manevi önderlerdir. Onun eserlerinde Peygamberler, maddi yönlerinin yanında şehirlere kattıkları maneviyatla da medeniyet kurucu ve şekillendiricisi olarak dikkat çekerler.

Karakoç, Alinyazısı Saati şiir kitabının sekizinci şiirinde otuz yıl içinde yaşadığı şehir olan İstanbul'a kendi silüetinin yansıdığını, İstanbul'un da yavaş yavaş kendisinin içine işleyerek onda âdeta yeniden hayat bulduğunu belirtir. Karakoç

**Sezai
Karakoç'a
göre her
şehrin bir
ruhu vardır
ve bu ruhu
oluşturan
en önemli
unsur
insandır.**

28 Beyhan Kanter, Sezai Karakoç Şiirinde “Eski Zaman Kartvizitleri”: Çeşmeler, *Türk Dili*, S. 744, Aralık 2013, s. 185.

29 Sezai Karakoç, *Gün Doğmadan*, Diriliş Yayınları, İstanbul 2013, s. 472.

30 Sezai Karakoç, *Diriliş Muştusu*, Diriliş Yayınları, İstanbul 1980, s. 95.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

ve İstanbul âdeta iç içe geçerek bir bütünlük oluşturmuştur:

*“İstanbul’dur bu otuz yıl kana kana yaşa-
dığım
Resmim âdeta taşlarına geçti
Ben İstanbul’da dağıldım zerre zerre
İstanbul damla damla içimde birikti
Mermer tozu gelip gelip içimde oluştu bir
şehir”³¹*

Modernleşme Karşısında Şehir

Modernleşme adı altında gerçekleştirilen faaliyetler şehirlerin maddi ve manevi yapısını olumsuz yönde etkiler. Özellikle de modern dönemdeki plansız yapılar, şehirlerin mimarisini ve silüetini estetikten uzaklaştırır. Karakoç’a göre önü alınamayan Batılılaşma hareketleri sadece şekilde kalmış ve Batı dünyasını taklitten öteye gidememiştir. Bu anlayış da zamanla İslam medeniyetinin özünden uzaklaşılması ve bunun neticesinde de ruhsuz yapılardan müteşekkil şehirlerin oluşması sonucunu doğurur. Sezai Karakoç da bu durumdan en çok rahatsız olan kişilerdendir. Yazdığı eserler ve yaptığı konuşmalarla modernleşme ve şehircilik faaliyetleri adı altında yapılan medeniyet kıyımını çok sert şekilde eleştirir. Modernleşmenin şehirlere olumsuz etkileri onun şiir ve hikâyelerinde şehir-medeniyet ilişkisi bağlamında en çok dikkat çektiği hususlardan biridir.

Karakoç, *Hızır ile Kırk Saat* ve onun “süreği”³² şeklinde okunmaya müsait *Taha’nın Kitabı*, “Sesler”, *Gül Muştusu*, *Çeşmeler*, *Ayinler*, “Sürgün Ülkeden

31 Sezai Karakoç, *Gün Doğmadan*, Diriliş Yayınları, İstanbul 2013, s. 658.

32 Turan Karataş, *Doğunun Yedinci Oğlu Sezai Karakoç*, İz Yayıncılık, İstanbul 2019, s. 27.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

Başkentler Başkentine” v.b şiirlerinde modernizmin şehirlerdeki manevi unsurları değişime uğratması ve modern dönem şehircilik faaliyetlerinden hareketle modernizm eleştirisi yapar. “İstanbul'un Hazan Gazeli” başlıklı şiirde modern dönem İstanbul'unu maziye duyduğu özlemle anlatır. “Meydan Ortaya Çıktığında”, “Ziyaret”, “Tuzak ya da Son Günler”, “Bülbül” vb. hikâyelerinde ise doğayı tahrip ederek kurulan modern şehirleri eleştirir.

Farklı Medeniyetlerin Yansıtıcısı ve Yansıma Alanı Olarak Şehir

Sezai Karakoç'a göre şehirler insanların ruhlarını yansıtırlar.³³ Bu itibarla, her şehir, ait olduğu medeniyet dairesinin birer numunesi ve dâhil olduğu medeniyetin özelliklerini yansıtan en önemli unsurlardan biri olarak “kendi yapısına özgü bir kimlik, kişilik, imaj ve yaşam giyininir.”³⁴ Öyle ki bir şehirde bulunan cami, kilise vb. medeniyet nişanesi olan yapılar o şehrin âdeta kimliğini ortaya koyarak hangi medeniyetin bünyesinde olduğunu ilan ederler. Nitekim cami, mescid gibi İslam dinine ve mimarisine ait yapılar İslam medeniyetinin ruhunu yansıtırken; kilise, havra/sinagog gibi mimari yapılar ise genel ismiyle Batı medeniyetinin yansıma alanıdır.

Sezai Karakoç, “Masal” şiirinde İslam medeniyetindeki şehirlerin merkezini oluşturan çarşı/pazarlar ile Batı kentlerinin merkezinde yer alan meydanlar örneğiyle Doğu-Batı karşılaştırmasını vurgular. Batı kentlerinin merkezlerindeki büyük meydanlar günlük hayatın canlı şekilde yaşandığı yerler olup Batı uygarlığının şehircilik anlayışını yansıması

33 Sezai Karakoç, *Çağ ve İlham II*, Diriliş Yayınları, İstanbul 1995, s. 204.

34 Köksal Alver, “Kent İmgesi”, *Kent Sosyolojisi*, Hece Yayınları, İstanbul 2012, s. 19.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

bakımından da önemlidir. “Ötesini Söylemeyeceğim” şiirinde on yaşındaki Tunuslu bir kızın ağzından, Tunus-Fransa özelinde Doğu ile Batı medeniyetini mukayese eder. “Balkon” şiirinde ise modern dönemde balkonlu olarak inşa edilen evler örneğiyle Batılılaşan şehirleşme faaliyetlerini eleştirerek medeniyet karşılaştırması yapar.

Sonuç

Sezai Karakoç, kasabayı medeniyete açılan kapı, saf medeniyetin başlangıç noktası olarak değerlendirir. Ona göre Peygamberler, sahabeler ve manevi önderler medeniyetin kurucularından olup medeniyetlerin merkezini ve temelini Peygamberler oluşturur. Şair, Mekke ve Medine şehirlerinde İslam medeniyetinin şekillenmesini özlü biçimde ifade ettiği *Hızırla Kırk Saat* şiirinde Orta Doğu coğrafyasındaki kadim şehirlerde tebliğlerde bulunan Peygamberlerin adlarını anarak bu beldelerde İslam medeniyetinin nasıl şekillenip geliştiğine dikkat çeker. “Gül Muştusu” adlı şiirinde Hz. Peygamber ve onun yetiştirdiği erlerin, âdeta insanların gönlüne güller dikerek şehirlere yaydığı İslam medeniyetine duyduğu özlemi dile getirir.

Karakoç’un eserlerinde savaş, işgal ve doğal afetlerin şehirlerin dokusunda ve silüetinde onulmaz yaralar açtığı vurgulanır. Şair, *Hızırla Kırk Saat* ve *Alınyazısı Saati* şiirlerinde Orta Doğu’nun işgalinin tarihî dokuya ve coğrafi yapıya nasıl zarar verdiğini dikkat çekici şekilde ifade ederek emperyalistlerin tavrını eleştirir. Yazarın “Meydan Ortaya Çıktığında”, “Geç Kalan Adamın Öyküsü”, “İz”, “Ziyaret” hikâyelerinde İkinci Dünya Savaşı ve daha sonrasında gelişen olayların şehirlerde doğurduğu olumsuz sonuçlar irdelenir.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

Sezai Karakoç, düşünce yazılarında ve hatıralarında tarihî eserlerin şehirlerin dokusundaki önemini sıklıkla dile getirir. İslam medeniyetinin önemli unsurlarından camiler ve çeşmeler, şairin şiirlerine de tarihî, mimari ve metafizik boyutlarıyla yansır. Bu bağlamda “Çeşmeler” şiiri onun adıyla özdeşleşen diriliş fikriyatının birer örneği ve uygarlığa açılan pencereler olarak dikkat çeker. Karakoç’a göre modern dönemde gerekli hassasiyetin gösterilmediği cami ve çeşme gibi eserlerle Batı taklidiyle yapılan ruhsuz yapılar medeniyetin çöküşüne neden olmaktadır. Medeniyetin yeniden ihyası için ise Batı uygarlığını taklitten vazgeçilerek İslam medeniyetini oluşturan ruha ve tarihî eserlere sahip çıkılmalıdır. Medeniyetin dirilişi ancak bu öze dönüş ile gerçekleşebilir.

Karakoç’un şehir-medeniyet ilişkisi bağlamında dikkat çektiği hususlardan biri de modernleşmenin şehirlere olumsuz tesiridir. Ona göre Batılılaşma hareketleri sadece şekilde kalarak taklitten öteye gidememiştir. Karakoç, yazdığı eserler ve yaptığı konuşmalarla modernleşme ve şehircilik faaliyetleri adı altında yapılan medeniyet kıyımından duyduğu rahatsızlığı dile getirir. Medeniyet kıyımını engellemek için geliştirdiği fikirler şairin şiirlerinde bazen doğrudan bazen de satır aralarında kendini hissettirir. İslam medeniyetine mensup şehirlerde insanlar çoğu zaman tabiata manevi bir anlam yüklemiştir. Ancak modernleşme/Batılılaşma döneminden itibaren şehircilik faaliyetleri adı altında doğanın tahrip edilmesi ile birlikte tabiata yüklenen bu manevi düşünceden uzaklaşılır. Bunun bir sonucu olarak da tabiatın manevi havası kaybolur ve tabiat modern insan için özel bir anlam ifade etmez hâle gelir. Bu durum Karakoç’un şiirlerinde eleştirilir. Şiirlerde şehrin medeniyetin kurucu ve koruyucusu





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

olma özelliği kadar modernleşmeye açılan bir kapı olduğu da görülür. Bazı şehirler modernizmin istilasına uğrasa ve şehirlerin tarihî silüeti bozulmaya çalışılsa da kadim şehirler içindeki tarihî eserler ve manevi hava sayesinde hâlâ ait olduğu medeniyetin sembolü olma vasfını korur. Karakoç'un bu gelenek-modernizm çatışması yaşandığı hâlde hâlâ kadim medeniyet hazineleri olarak sunduğu şehirlerin başında İstanbul gelir. Bu bağlamda "Sürgün Ülkeden Başkentler Başkentine" ve "Alinyazısı Saati" kitabında İstanbul'u anlatan şiirler çarpıcı ve dikkate değerdir. Yazarın "Ziyaret" hikâyesinde ise modernleşmenin şehir ya da yerleşim birimleri ve burada yaşayan insanlar üzerindeki olumsuz tesiri sembolik bir anlatımla işlenir.

Sezai Karakoç'a göre şehirler insanların ruhunu yansıtırlar. İnsanların ruhlarındaki maneviyatın tezahürü şehirler ise medeniyetin özü mahiyetindedirler. Buna bağlı olarak her şehir, ait olduğu medeniyet dairesinin birer numunesi ve dâhil olduğu medeniyetin özelliklerini yansıtan önemli unsurlardan biridir. Öyle ki bir şehirde bulunan cami, kilise vb. medeniyet nişanesi olan yapılar o şehrin âdeta kimliğini ortaya koyarak hangi medeniyetin bünyesinde olduğunu ifade ederler. Nitekim cami, mescid gibi İslam dinine ve mimarisine ait yapılar İslam medeniyetinin ruhunu yansıtırlar; kilise, havra/sinagog gibi mimari yapılar ise genel ismiyle Batı medeniyetinin yansıma alanıdır. Şair, "Sürgün Ülkeden Başkentler Başkentine" manzumesinde hakikat medeniyeti olarak gördüğü İslam medeniyeti ile "türedi uygarlık" olarak nitelendirdiği Batı medeniyetini karşılaştırır. Karakoç, "Bal-kon" şiirinde modern dönemde balkonlu olarak inşa edilen evler örneğiyle Batılılaşan şehirleşme faaliyetlerini eleştirerek hem modernizm eleştirisi





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

hem de medeniyet karşılaştırması yapar. Betonlardan inşa edilen ve geleneksel İslam mimarisindeki cumbaların yerini alan balkonları modernliğin sembolü olarak görerek geleneksel olanın tahrip edildiğine dikkat çeker. Modern öncesi dönemde İslam medeniyetinin cumbalı evlerinde insanlar kendilerini güvende hissederken, modern insan balkonlu evlerde kendini güvenli hissedemez.

Sezai Karakoç'un fikir yazıları, şiir ve hikâyeleri bir bütün hâlinde okunup değerlendirildiğinde şehir ve medeniyet ilişkisinin eserlerde işlenen önemli meselelerden biri olduğu görülür. Şairin şiir ve hikâyelerinde örtük anlatımla ya da sembolik ifadelerle anlattığı birçok husus fikir yazılarıyla birlikte okunduğunda aydınlığa kavuşur.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

Kaynakça

Alver, Köksal, “Kent İmgesi”, *Kent Sosyolojisi*, Hece Yayınları, İstanbul 2012, s. 9-31.

Ayvazoğlu, Beşir, *Aşk Estetiği*, Kapı Yayınları, İstanbul 2015.

Farabî, *El Medinetü'l Fâzıla*, Çev. Nafiz Danışman, Maarif Basımevi, İstanbul 1956.

Kanter, Beyhan, Sezai Karakoç Şiirinde “Eski Zaman Kartvizitleri”: Çeşmeler, *Türk Dili*, S. 744, Aralık 2013, s. 184-188.

Karataş, Turan, *Doğunun Yedinci Oğlu Sezai Karakoç*, İz Yayıncılık, İstanbul 2019.

Karakoç, Sezai, “Gelecek Zamanın Karşısında IV. İslâmın Üç Atlısı”, *Diriliş*, S. 6, Şubat 1975, s. 5-9.

....., *Diriliş Muştusu*, Diriliş Yayınları, İstanbul 1980.

....., “Kent”, İnsanlığın Dirilişi, Diriliş Yayınları, İstanbul 1987, s. 52-57.

....., “Hatıralar LXX: İstanbul-Maliye Müfettiş Muavinliği”, *Diriliş*, S. 70 (17 Kasım 1989), s. 6-7,14.

....., Çağ ve İlham II, Diriliş Yayınları, İstanbul 1995.

....., “Kasaba Edebiyatı”, *Edebiyat Yazıları II Dışımızın Zarı*, Diriliş Yayınları, İstanbul 1997, s. 46-50.

....., Çıkış Yolu II Medeniyetimizin Dirilişi, Diriliş Yayınları, İstanbul 2012.

....., Çıkış Yolu III Kutlu Millet Gerçeği, Diriliş Yayınları, İstanbul 2013.

....., *Diriliş Neslinin Amentüsü*, Diriliş Yayınları, İstanbul 2013.

....., *Gün Doğmadan*, Diriliş Yayınları, İstanbul 2013.

Küçükaşçı, Mustafa Sabri, “Şehir”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, TDV Yayınları, C. 38, İstanbul 2010, s. 449-451.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

SEZÂİ KARAKOÇ'UN ŞEHİRLERİ VE İSTANBUL

Rıdvan Canım

Prof. Dr.
Trakya Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi

Şehir olgusu, hiç kuşkusuz eli kalem tutan her insanı yazdığı sürece meşgul eden konulardan biri olmuş; farkında olarak veya olmayarak birer mekân olarak ülkeler, şehirler hatta köy ve kasabalar söz konusu edebî metinlere girmişlerdir. Sezai Karakoç'a göre de şehirler, esasen doğrudan ruh dünyamızı yansıtan mekânlardır. Bursa, Manisa, Edirne, İstanbul, Diyarbakır, Şam, Bağdat, Kudüs, Mekke, Medine ve benzeri Osmanlı siteleri, onun için de erdem ve estetiğin, egemenlik ve ülkünün altın sentezleri olan şehirlerimizdi.

Karakoç, zaman zaman yazılarında şehirden ve ideal bir şehrin nasıl olması gerektiğinden söz açarak İslam şehirlerine göndermelerde bulunur. Mesela, şehir-uygarlık ilişkisine vurgu yaptığı "Kent" başlıklı yazısında; "Kentlerle, uygarlıklar arasında, adeta bir kan bağı vardır." der. Evet, ona göre "Aslan yatağından belli olur"; toplumlar çağlar, dönemler ve uygarlıklar da şehirlerinden, yani sitelerinden...





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

Modern Batı sitesi, insanı önce objeleştirmiş sonra tayf haline getirmiştir. Artık insanlar düşünmüyor, kentler düşünüyor. Kentler karar veriyor insanlar yerine. İnsanlar savaşmıyor, kentler savaşıyor. İnsan onlara biçim vermiyor, adeta onlar insana biçim veriyor”.¹ Görüldüğü gibi kente yönelik bu tespitler, daha ziyade kent-medeniyet bağlamında yapılmış belirlemelerdir.

Özellikle Sezai Karakoç ve eserleri üzerine yaptığı inceleme ve araştırmalarıyla tanıdığımız Şakir Diclehan, Karakoç’un “kent”e bakışına şu tespitlerle yaklaşır: “Karakoç’a göre; tarihte uygarlıklara başkentlik yapmış şehirler vardır. Bunlar, zamanla gelişir, serpilir ve gün geçtikçe bazı yeni değerlerin katılmasıyla daha bir anlam kazanır ve daha bayındır hale gelirler. Nitekim Karakoç’a göre, insan ruhu da bir şehir gibidir... Şehirler, maddi ve manevi olmak üzere ikiye ayrılırlar. Hacı Bayram Veli’nin; *“Ben bir ulu şara vardım / O şarı yapılır buldum”* diyerek kastettiği şehir, ulu şehir, ruhların şehridir. Nasıl ki yeryüzünü süsleyen taş ve topraktan şehirler varsa, manevi alemin de, toplumun ruhu da, taş ve tuğlaları insan ruhları olan bir şehir, bir ulu kent gibidir. İnsan ruhu da bir şehir gibidir adeta. Üstad Necip Fazıl’ın; *“Söndürün lambaları uzaklara gideyim / Nurdan bir şehir gibi ruhumu seyredeyim”*² dediği şehir de aslında budur.

Sezai Karakoç’un şiirlerinde geçen gerçek mekân adları, coğrafi isimler hayli yoğundur. “Bu mekânlar arasında zikredilenlerin çoğu şairin bizzat gezdiği, gördüğü, havasını teneffüs ettiği yerlerdir. Özellikle doğup büyüdüğü, şahsiyetinin şekillendiği kasaba

**“Kentlerle,
uygarlıklar
arasında,
adeta bir
kan bağı
vardır.”**

1 Karakoç, Sezai; *Yeni Site, Çağ ve İlham II*, Diriliş Yay. İstanbul 1978, 2.Baskı. s.189-190.

2 Diclehan, Şakir; *A.g.m.* s.173





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

Ergani, birçok şiirinde, en çok da *Gül Muştusu*'nda nostaljik bir duyarlılıkla anlatılır. Belki de bir kasabalı oluşundan olacak şair, “sunî köy edebiyatı” yerine duyarlılığımızın büyük kaynağı olan kasabadan kaynaklanan bir edebiyat”ın doğmasını, ortaya konulmasını bir tez olarak savunmuştur. Şairin şiirlerinde de bu kaygıyı taşıdığı görülür. Kasabadan başlayarak, çıkış noktası olarak kasabayı alarak, gittikçe genişleyen bu mekân boyutu, Anadolu'ya, sonra onunla bir zamanlar kan bağı bulunan coğrafyalara uzanarak bütün bir İslam coğrafyasına açılır. Bu genişleme daha çok şairin son şiirlerinde, özellikle *Alınyazısı Saat*'inde görülür.

Yine *Köpük* şiirinin bir yerinde kendi kasabasının atmosferinde bütün bir Anadolu coğrafyası şekillenir. Adnan Satıcı, “Anadolu” fikrinin Sezai Karakoç'taki mekânsal karşılığına vurgu yaparken; “Anadoluluğu yakasına övünç duyacağı bir rozet gibi takmaktan çekinmeyen Karakoç'un daha birçok şiirinde görülen Anadolu sevgisinin, onun yerel ve millî kimlik konusundaki hassasiyetini de gösterdiğini; onun mistik-metafizik şiir evrenini Anadolu üzerinde konumlandığını; böylece onun, Doğu denince akla gelen İstanbul oryantalizmini aşmayı başardığını; Anadolu ve insanının yaşamsal ilişkilerinin olağan canlılığıyla Sezai Karakoç'un şiirinde tamamlanmış bir dünya olarak yer aldığını” ileri sürer. Turan Karataş da buna ilave olarak Anadolu'daki coğrafyanın, örneğin Dicle, Fırat, Zülküfül Dağı, Diyarbakır ve diğer bazı mekânların onda uhrevî bir derinlik açtığını, bir bakıma ilhamını tazelediğini; örneğin Karakoç'un, hatıralarında Anadolu'nun önemli kültür merkezlerinden biri olan kendi şehri Diyarbakır'dan söz ederken; Diyarbakır'ın tarihî arkaik görünümü ve maneviyat ışıkları yayan ledünnî şehir izlenimiyle,





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

kavuştuğu her seferde kendisini fizikötesine götüren bir şehir” olduğunu belirtir.

Karakoç’un doğduğu kasaba olan Ergani’nin onun ruh dünyasında derin tesirler bıraktığını söylemiş-tik. Nitekim onun memleket ve taşra yaşamına dair dizelerinin arka planında Ergani’deki yaşamı daima önemli bir yer tutacaktır. Şairin ilk şiirinin adının “Ergani” olması bundandır. Ergani, hatıralarının her zaman baş köşesindedir. Ergani, çiçekli bahçeleri ve bağrında sakladığı manevi sultanlarla onun için adeta bir “Şiraz”dır. *“Bir kucak dolusu gül gibi / Kokuyordu küçük Şiraz / Doğduğumuz kasaba avuçlarımızda”*. Yine Ergani’nin sırtını dayadığı Zülküfül Dağı, bütün yöre halkının ziyaret ettiği bir mekândan öte bir makamdır. Peygamber çiçeği ancak burada hayat bulur: *“Zülküfül Dağı’nın bahçeleri / Yalnız orada açar özel bir peygamber çiçeği / Ağız yakan özel bir peygamber çiçeği”*. Karakoç, küçük yaşlarda taşındıkları Maden’den, aslında çok uzun süreli kalmamalarına rağmen kendisinde ilk sanat algılarını oluşturan yer olarak söz eder. Müteakip yıllarda ailenin taşındığı bir başka kasaba, bugünkü adı Dicle olan Piran’dır.

**Diyarbakır,
Sezai
Karakoç’un
dünyasında
İstan-
bul’dan
sonra en
geniş ölçü-
de yer bu-
lan şehirdir.**

Diyarbakır, Sezai Karakoç’un dünyasında İstanbul’dan sonra en geniş ölçüde yer bulan şehirdir. Diyarbakır’ın İstanbul’dan, Bursa’dan, Konya’dan, Bağdat’dan farkı yoktur onun için... İlkokulu bitirinceye kadar bazı ilçelerini görmüş olsa da, Diyarbakır’a ilk defa parasız yatılı sınavlarına girmek için sınıf arkadaşları ile birlikte gelir. Ve Diyarbakır’la ilk buluşmasını şu satırlarla paylaşır Karakoç: “Sabah vakti Diyarbakır’a girdik. Güneş, dev surların üstünden görünüyordu. Surlar, güneş ışıklarının altında karanlık bir duvar gibi yükseliyordu. Diyarbakır surları, surlardaki yazıları, iç kalesi, yüksek kapıları,





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

ağzından su akan aslanlı kapısıyla, çeşmesiyle, arkaik, büyük bir şehir gibi gözüksün bana...”

Onun gerek şiirlerinde ve gerekse düz yazılarında Diyarbakır'ı bazen Amid, bazen Kara Amid, bazen de “şehir” ve “ülke” olarak görürüz. “Dicleyle Fırat arasında ipekten sedirlerinde Kur'an okunan/ Açık pencerelerinden gül dolan/Güneşin beyaz köpüklerinde yanmış / Bir şehir bir eski kanatlar ülkesi”dir Diyarbakır ona göre... Yahya Kemal'in “Amid, o şehri-nür” dediği Diyarbakır'ı Sezai Karakoç “ülke” diye nitelendirir: Sözün kısası, Diyarbakır bitmez tükenmez bir aşk, bir tutkudur onun için: “Dicle ile Fırat arasında / Bir eski şehir cennet titremesi / Sarı güller çevirmiş dört yanını / ... / Kırk yıl öncesine gitseler de / Bu yerliler / Gül açar gül kapanır boyuna gönüllerde / Yaşlısıyla genciyle / Gül taşırılar dünyanın bütün ülkelerine /... / Bir kere daha doğsam orda doğarım elbet / Batsam orda batmak isterim / Bir güneş gibi..”

Maraş, onun ifadesiyle “çocuk yüreğinin ateş aldığı” bir başka şehirdir. İlkokulu bitirince yatılı sınavlarını kazanarak Maraş'ın yolunu tutan Karakoç, yeni dünyalar tanımanın mutluluğu içindedir. Şöyle anlatacaktır Maraşlıları: “Maraşlı, şakacı, güler yüzlü, çocukla çocuklaşan, daha doğrusu çocuklaşmak için adeta bahane arayan, yiğit, gönlü temiz bir halk insanıdır. Fazla hesap kitaba yanaşmaz. Katıksızlık ve karmaşıklık kabul etmez. Sık sık “Abov!”-larıyla hayretini tatlı bir şekilde belli etmeyi sever. Maraş, çocuk yüreğimin ateş aldığı yer. Belki ondan önce rüya alemi gibi bir iç dünyanın sahibiydim. Derinliğe aday bir dünya. Bu, Maraş'ta alev aldı denebilir.”³

3 Diclehan, Şakir; A.g.m. s.176

**Maraş,
onun
ifadesiyle
“çocuk
yüreğinin
ateş aldığı”
bir başka
şehirdir.**





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

Ve İstanbul...

Sezai Karakoç'un hem düz yazılarında işlenerek ele alınmış ve hem de şiirlerinde adı en çok geçen şehir, kuşkusuz İstanbul olmuştur. İstanbul, şairin "Diriliş" felsefesinin adeta merkezidir. Onun içinde damla damla biriken, kana kana yaşadığı, zerre zerre dağıldığı bu şehir, medeniyet projesinin de başkentidir kendisi için...

Karakoç, daha dört yaşında bir çocuk iken, İstanbul'a olan özlem ve sevgisini şu şekilde ifade eder: "Bir gün dükkândan eve dönerken biriyle karşılaşmışım. Bana nereye gittiğimi sormuş, ben de İstanbul'a demişim. Bu olayı hatırlamıyorum. Sonraları birçok kez gülümseyerek anlattıkları için hatırımda kalmış." Gerçekten 3-4 yaşındaki bir çocuğun, o zamanlar, Maden gibi bir yerde 'Nereye gidiyorsun?' sorusuna, İstanbul'a gidiyorum demesi, beklenmedik bir şeydir. Bugün için alelaide olan İstanbul'a gitme sözü, o zamanlar, hele o kadar küçük bir çocuk için düşünülmesi bile imkânsız bir düşünce, ya da hayâl. Çok sonraları, aklıma geldikçe, buruk, acı bir şekilde, adeta kaderimin beni söylettiğini düşünürdüm ve hâlâ da düşünürüm.

İstanbul onun için "başkentler başkenti"dir. "*İstanbul'dur bu otuz yıl kana kana yaşadığım / Resmim adeta taşlarına geçti / Ben İstanbul'da dağıldım zerre zerre / İstanbul damla damla içimde birikti*"... Bu mısralar, aslında söz konusu kentler içinde tahmin edileceği üzere en çok da İstanbul'un şairle birlikte olduğunu gösterir. Hayatının 35-40 yıllık bölümünü kana kana bu şehirde yaşayan Karakoç'un İstanbul için yazdığı iki de gazeli vardır: "*İstanbul'un Hazan Gazeli*" ve "*Kızkulesi'ne Gazel-1*". Karakoç, İstanbul'un "Hazan Gazeli" şiirinde





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

kenti geçmiş değerleriyle, taşıdığı tarihi görkemle yâdeder. Plajlara boş verip, Nedim'in ruhunu şâd etmek için Kağıthane'deki Sadabad harabelerini tercih eder. Süleymaniye ve Sultanahmed câmilerinin kubbe ve minarelerine hayranlıkla bakar. Sahafklar Çarşısı'nda dolaşır. Kısacası, "dünyadan daha dünya, ahiretten ahiret" bu kentin "kaybolan geçmiş tarihi" oluşturur şiirinin görkemini... Ne var ki bugün İstanbul'un ruhu, yangın geçirmiş bir arsa gibidir. Ona dair şiir yazmak bile güçleşmiştir. Öyle de olsa *Şehzadebaşı'nda, Kapalı Çarşı, Sultanahmed Çeşmesi, Deniz Kentini Yaktım* ve "Çeşmeler" başlığını taşıyan bir dizi şiir, İstanbul'un çeşitli semtlerini anlatır bize...

Karakoç'a göre İstanbul, alelade bir şehir değil, İslam milletinin ruhunu taşıyarak dünyanın karşısına çıkıp, onların oyunlarını bozan, hakikat medeniyetinin savaşçısıdır.

"İstanbul sevgisi ve bu sevgiden kaynaklanan duygu hali, Karakoç'un düz yazılarında da dikkati çeker." Örneğin "*Dinle İstanbul*" adlı yazısına bir dizi soruyla başlayan Karakoç; Bir zamanlar "Medeniyetler Başkenti" olan İstanbul'un onun tanıyamayacağı derecede ve hızla değiştiğini, bunun da bir insanın önce şuurunu, sonra kimliğini kaybetmesi gibi bir şey olduğunu ifade ederek İstanbul'a dair sorgulamasını şu satırlarla sürdürür:

"Medeniyetler başşehriydin, dünyanın başşehriydin. Şimdi ne oldun? Bir uçtan bir uca işportacı pazarı. Çingene panayırına döndün İstanbul! Seni haramiler mağarasına çevirdiler, nasıl değiştirdiler seni? Nasıl değiştin?"

Görüldüğü gibi Sezai Karakoç'un "*Dinle İstanbul*" yazısı, özü itibarıyla bir "şehir mersiyesi"dir adeta...





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

Bir “ölü”ye ağıt belki de... Çok sevdiği bir efsane kahramanının gözlerinin önünde can çekişmesi karşısında çaresiz bir yürek kanaması... Umut ve umutsuzluk arasında çaresiz bir koşuşturmadır bu...

Karakoç'a göre İstanbul; Bağdat'ın “dervişlik ortağı”, Şam'ın “kılıç kardeşi” olup uğrunda savaşılacak bir şehirdir. Esasen İstanbul'dan başka Bağdat, Şam, Kudüs, Mekke ve Medine gibi İslam uygarlığının beşiği ve başkenti olan şehirler, Karakoç'un şiirlerinde sık sık karşımıza çıkar. Dahası “Alinyazısı Saati” şiirinin ilk üç bölümünde Kudüs, Bağdat ve Şam geçmiş görkemleriyle ve bu asırda maruz kaldıkları içler acısı halleriyle anlatılırlar. “Kış Anıtı” şiirinde de şehirler geçidine şahit oluruz: “Şam ve Bağdat kırklara karışmıştır / Elde kala kala bir Mekke bir Medine kalmıştır / O da yarım kalmıştır / Urfa ufala ufala / Bir pul olacak çarpık balıklar üstünde / Belki bir toz bulutu / İstanbul'a küflenmiş / Bir Avrupa akşamı dadanmıştır / Eski şehirlerin kimi göğe çekilmiştir” (Şiirler III, s.48)

Karakoç'un İstanbul'a dair düşüncelerini ortaya koyduğu bir diğer yazısı, yine Şam, Bağdat ve İstanbul'u birlikte ele aldığı “İslamın Üç Atlısı” adını taşır... Havarinin sembolik olarak gelecekte gördüğü mahşer atlılarını, Karakoç bambaşka anlamda ve biçimde, kendi tarihimizin, kendi alinyazımızın kıyametinde görür gibi olur ve derinden bir “ah!” çekerek Kâdir-i Mutlak'dan “üç metafizik kamçı” ister. Bu üç kamçı, üç kadim şehrin sırtına indirilmek içindir. Asırlık uykularına dalmış olan üç kadim şehrin uyanışı ve dirilişi için... Bu şehirler Şam, Bağdat ve İstanbul'dur.

“Evet Şam, adım başında insanlığın önderleri peygamberlerin hatıralarıyla, ruhaniyetleriyle, mucizeleriyle dolu bir şehirdir. Kamçımı indirir ve haykırırdım:





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

'Ey Şam! Ey İslâm Medeniyetinin Gözbebeği! Ey Aziz Şehir! Ey peygamberler kenti! Ey, İslâmın en büyük günlerinde, O'na, dolayısıyla dünyaya başkentlik etmiş kent. Ey yeşilin ruhani zaferi! Ey ötelere hatırlatan kutlu belde. Sen ki medeniyetler başkentisin, nasıl olur da Avrupa gibi, Rusya gibi senin yanında çocuk denecek geçmişe sahip ülkelerin önünde eğilirsin? Ey 'Şehirler Anası' İslâmın üç atlısından biri olan 'Oruç Atlısı'nı sen çıkar.'

Evet, Şam, Karakoç'un unutmadığı şehirlerden biridir: Şam onun için aynı zamanda Muhyiddin Arabi'dir, Şems-i Tebrizî'dir, Mevlâna'dır.

İkinci metafizik kamçı da, Bağdat'ın sırtına indirilecektir. "Bağdat ki Kerbelâ şehidlerinin kanıdır harcı / İslam uygarlığının başkenti / Harun Reşid barışı/ İmam-ı Azam adaleti / Cüneyd'in gözleri".. İşte O da bir an önce İslâm'ın ikinci atlısını çıkarsın diye Bağdat'ın sırtına inecektir... Nedir peki İslâm'ın ikinci atlısı? İslâm'ın ikinci atlısı, "Namaz Atlısı"dır. Kutlu İslâm devletinin en muhteşem dönemlerinde ona başkentlik yapmış olan Bağdat çıkarmalıdır bu atlıyı. Evet, altın kubbeli şehir, Fuzuli'nin günü, Leyla ve Mecnun'un nefesi, Hallac-ı Mansur'un kanı olan Bağdat'tan bir şimşek gibi çıkacak olan "Namaz Atlısı", aynı şimşek hızıyla çıkmış "Oruç Atlısı'nca karşılanınca, üçüncü kamçı ve üçüncü atlının öyküsüne ihtiyaç duyulacaktır.

Karakoç, çağın "Kutsal Savaş Atlısı'nın çıkması için en şiddetli tabiatüstü kamçısını tahmin edileceği üzere İstanbul'a ayırmıştır... Bir zamanlar Şam ve Bağdat'tan sonra onları da yanına alarak, dünyanın karşısına, İslâm dini, öğretisi, medeniyet ve hayat tarzının inanç, düşünce, ahlâk, sanat ve edebiyat merkezi olarak çıkmış olsa da onun bu misyonu 20. yüzyılda çağın barbar kuvvetlerince geri plânlara itilmiştir.

Şam onun için aynı zamanda Muhyiddin Arabi'dir, Şems-i Tebrizî'dir, Mevlâna'dır.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

Evet, bu üç şehirden çağı adına büyük beklentileri, umutları vardır Karakoç'un... Onların uyanışı, İslam'ın yeniden tarihî bir şahlanması olacaktır. Bu üç şehrin uyanışı, bütün İslam aleminde bir diriliş kıvılcımının ateşi için yetip artacaktır. Onlardan umut vardır.

Karakoç, İslam'ın üç atlısına Kudüs, Mekke, Medine ve Kahire'yi de katarak bunu 7'ye çıkarabilir miydi? Ya da neden çıkarmadı bilemiyoruz. Ama Kahire, Mekke, Medine ve Kudüs bu diriliş atları arasında galiba olmalıydı...

Yine *“İstanbul'un Bursa'nın/ Diyarbakir'in Konya'nın/ Erzurum'un, Bağdat'ın, Şam'ın/ Kahire'nin ve bütün Afrika'nın / Mekke'nin ve Medine'nin gülleri / Ne tükenmezdir İslam'ın şehirleri / En büyüğünden en küçüğüne / Hangisini ansam eksik kalır / Sayılmaz güzellikleri iyiliklerden / Kuala Lumpur'dan Dârüsselâm'a kadar...”* dizeleri ise onun gönül coğrafyasının ne kadar engin olduğunu gösterir.

Karakoç'un, *“Buzlu Camın İstanbul'u”* başlığı altında kaleme aldığı bir diğer mensuresi, adeta semtleriyle sorgulanan bir İstanbul çıkarır karşımıza... *“Fatih, Şehzadebaşı, Bayezid, Süleymaniye, Sultanahmet, Ayasofya, Nuriosmaniye camileri, Yenicami, Yeraltı Mescid-i şerifi, Kapalıçarşı ve Mısır Çarşısı, Topkapı Sarayı ve Galata Kulesi...”*

Karakoç, *“Şehirlerim”* adlı şiirinde de gördüklerine karşılık olsun diyerek bazı şehirlerin adını zikreder. Öyle dese de belli ki bu şehirler görmeyi çok arzuladığı şehirlerdir. Şiraz, İsfahan, Semerkant, Basra, Bağdat, Şam yüreğindeki saklı kentlerdir onun: *“Gördüm Diyarbakir'i Konya'yı Bursa'yı İstanbul'u / Görmediğim şehirlere karşılık / Şiraz, İsfahan,*





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

Semerkant /Basra, Bağdat, Şam kaybolmuş ve karanlık./ Bir anının uzak akisleri / Kurumuş ağacın sararmış çiçekleri / Aydınlığı çalınmış lâmbanın pervaneleri /Sönmüş bir deniz gibi bak” (Gün Doğmadan: 616)

Sonuç

Sezai Karakoç, gerek şiirlerinde ve gerekse düzyazılarında mekâna sıkı sıkıya bağlıdır. Özüke olarak tanımladığı bütün bir İslam coğrafyası, bu coğrafya üzerinde bir medeniyetin simgesi olmuş Taşkent, Semerkand, Buhara, Bağdat, Şam, Mekke ve Medine, Kudüs ve tabii diriliş medeniyetinin başkenti olarak gördüğü İstanbul ve elbette bir türlü unutamadığı doğup büyüdüğü Ergani, Diyarbakir, Urfa, Mardin ve Maraş gibi şehirler dilinden hiç düşmez. Ve nihayet şehirleri ve kasabaları ile bütün bir Anadolu’yu kucaklar Karakoç...

Yine onun mısralarıyla bitirelim: “Yetiş dirilt insanımızı / Seni sevenin ismiyle yetiş bize / Yetiştir bize / Verim yağmuru insanın ülkemize / Mekke’ye Medine’ye, Şam’a /Kudüs’e, Bağdat’a, İstanbul’a / Semerkand’a, Taşkent’e, Diyarbakir’e / Yetiş peygamber imdadı yetiş / Yetiş Allah’ın izniyle / Yetiştir erlerini”

**Sezai
Karakoç,
Bağdat’ın
işgaliyle
birlikte
duygusal
bir yıkıma
uğrar ve
bunu yaz-
dığı şiirle
dile getirir.**







5. OTURUM

ESTETİK VE SEZÂİ KARAKOÇ

Oturum Başkanı
Yusuf Genç

Konuşmacılar
Habip Türker
Muhammed Hüküm
Rüstem Keleş







KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

SEZÂİ KARAKOÇ'TA SANAT ESERİNİN OLUŞUMU

Habip Türker

Prof. Dr.
Gaziantep Üniversitesi, Felsefe Bölümü

Medeniyet meselesi Tanzimat'tan bu yana Türk edebi-siyasi düşüncesini sürekli meşgul ede gelmiştir. Klasik dönemde Batı bir medeniyet olarak kale alınmadığından, daha doğrusu bir medeniyetler olgusundan ziyade tek olan medeniyeti Osmanlının tek başına temsil ettiği düşüncesinden ötürü Türklerin eserlerinde medeniyet bağlamında öteki olarak Batı ve İslam medeniyeti ayrımı bulunmaz. Bugün için Batı ve öteki ayrımı bizim bizzat Batı'dan aldığımız bir ayrımdır. Batı medeniyetinin kendisi için karakterize edici, ayırıcı kavramı evrenselliğin yegâne mihengi ve gücün yegâne meşruiyeti sayılan rasyonalitedir. Batı kendisini rasyonelliğin, dolayısıyla evrenselliğin yegâne temsilcisi olarak görür. Bu bağlamda Batı ve öteki ayrımı aynı zamanda rasyonel olanla olmayan, bilimsel-sanatsal olanla antropolojik olan arasındaki ayrımdır.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

İnsanın bir hayvanı avlayıp yemesinin, ehlileştirip kullanmasının meşruiyeti de önemli ölçüde insanın rasyonel olması, hayvanatın ise rasyonel olmaması ile alakalıdır. Batı'nın başka kültürlere, kavimlere yaptıkları karşısında şaşırınlar “rasyonel olanla rasyonel olmayan arasındaki ilişkiyi” göz ardı etmektedir. İkisi arasındaki ilişki, elbette İslam söz konusu olduğunda bir hukuk ve ahlak içinde olmak kaydıyla, bir tüketim ve kullanım ilişkisi olduğu için, İslam'ın hukuk ve ahlak metafiziğinden yoksun Batı'nın rasyonel görmediği kültür ve kavimlerle ilişkisi bir tüketim ve kullanım ilişkisi olmuştur. Bu bağlamda antropoloji aslında rasyonel olmayan ve dolayısıyla insan da olmayan insanımsıların kültürlerini incelerken, sadece Batı insanının yapıp ettikleri sanatı, felsefeyi veya bilimi temsil edici nitelikte sayılmıştır.

Bunun önemli bir delili de Afrika ve diğer sömürgeleştirilen halkların kültür varlıkları doğal tarih müzelerinde sergilenirken, yalnızca Batı medeniyeti dairesi içindeki eserleri sanat galerilerine, müzelerine kabul edilmiştir. Bu eserler Alberti kriterlerine uymadığı için sanatçıların veya sanatseverlerin değil, antropologların ilgisine sunulmuştur. Nitekim Danto, Alberti kriterlerinin sadece Batı sanatı için geçerli olduğunu söyleyerek, müzelerin bu tutumunu eleştirir (Danto, 20). Ancak Afrikalı elinde ilkel kalan Afrika sanatı Batılı elinde Alberti ölçütlerini yıkmada ve böylece yeni bir anlayışın doğmasında ilham verici olmuş, ama yine de Batı ve öteki ayrımının ifade aracı olmaktan kurtulamamıştır.

Picasso'nun *Avignon'lu Kadınlar* tablosu Batı'nın ve ötekinin, kadın üzerinden, nasıl temsil edildiğinin şahane bir örneğidir. Danto resimde farklı üsluplarla tasvir edilmiş üç tür kadın olduğunu söyler:

**Picasso'nun
Avignon'lu
Kadınlar
tablosu
Batı'nın
ve öteki-
nin, kadın
üzerinden,
nasıl temsil
edildiğinin
şahane bir
örneğidir.**





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

Ortada, kolları havada, dişiliğini sergileyen iki kadın; bize göre sağa düşen, yüzünde Afrika maskesi taşıyan kadınla, Afrika tanrıçaları tarzında, çömelmiş vaziyette olan kadın. Bize göre sol tarafta, sahneye girmeye hazırlanan, zarafet ve gurur abidesi güzel bir kadın yer almaktadır. Danto sağdan sola doğru baktığımızda, Picasso'nun vahşi kadınlardan, Fovist tarz flörtöz kadınlara ve ardından Kırmızı döneminde çizdiği türden güzel bir kadına uzanan bir süreçte adeta kadının evrimini resmettiğini, kadınların bedenlerinin ve başlarının dizilişinin Freud'un id, ego ve süperegö şemasını çağrıştırdığını söyler. "Afrikalı gibi olan iki kadın yabani, vahşi ve saldırgandır. Ortadaki ikili baştan çıkarıcı, zarif fahişelerdir. Sahneye sol taraftan girmekte olan ise sıradan hatlara sahip Parisli bir kızdır (Danto, 21).

Ancak Danto, Picasso'nun bu resminin medeniyet göndermesini açıkça ifade etmekten kaçınmaktadır. Picasso'nun bu resmi girişte bahsettiğimiz medeniyet meselesine, Batı ve öteki arasındaki ayrıma tam olarak denk gelmektedir. Sağdaki iki kadın Afrika özelinde vahşi ve ilkel halkları, ortadaki iki kadın edilgen ve dişil olarak Doğu'yu ve soldaki vakarlı kadın ise Batı'yı temsil etmektedir. Picasso kadının vücut hatlarını sıradanlaştırarak onun insanlığını öne çıkarır. O, diğer iki grubun aksine aklın konusudur. Ayrıca onun tek kişi olarak resmedilmesi, kendisinin son derece farkında olan bir duruş tarzına sahip olması birey olduğunu vurgular. Bunun sonucu bu kadın rasyonaliteyi, süper egoyu, yani insanı temsil etmektedir. Batı sanatında Doğu'nun cinsellik üzerinden ifade edilmesi çok karakteristik bir şeydir. Bu meyanda Doğu ego'yu, Afrika ve diğer yerli halklar ise ilkel, vahşi ve saldırgan olarak id'i, dolayısıyla her türlü sapkınlığı temsil etmektedir. Diğer kadınlar soldaki





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

kadının yanında adeta maymun gibi kalmaktadır. Picasso sanat tarihinin en önemli eserlerinden olan bu tablosuyla Batı ve öteki ayrımını çarpıcı bir şekilde suratımıza çarpar. (Geçtiğimiz günlerde Avrupa Birliği Dışişleri ve Güvenlik Politikaları Yüksek Temsilcisi Borell'in Avrupa'yı bir bahçeye, geri kalan dünyayı da bir cangıla benzeten konuşması Batı'nın dünyanın geri kalanına bakışının hiç değişmediğinin ifşası olmuştur. Üstelik bu konuşmayı yapan sosyalist bir siyasetçidir.)

Bu durumda Sezai Karakoç'un sanat ve medeniyet ilişkisini vurgulaması çok anlamlı hale gelmekte, tesadüflerden uzak çok yerinde bir tutum olarak temayüz etmektedir. Karakoç çağımızda iki temel kavramın, metafizik ve soyut kavramının ters yüz edildiğini savunur. Bu iki kavram Batı elinde ihanete uğramıştır. Ona göre, "soyutlama, sanatın, bir yandan biçime, bir yandan da kalıcılığı bütünüyle aramaya yönelen ilkesidir. Enlemesine arındırma ve yaşayacak biçime bağlama işlemi, boylamasına da derinlemesine, çürüyecek olanı aşındırıp dayanıklı olanı ortaya koyma denemesi, hilkatin sırlarını okuma ve onları yeni bir alfabeyle ve dile bağlama kaygısı. Sanatın âmentüsünde metafizik ve soyut, biri insanüstünün ve doğaüstünün, öteki zaman ve şartlar üstünün kapılarını aralarlar" (Karakoç 2014: 11). Karakoç'un bu ifadelerinden onun bir sanat eserinin oluşumunu soyutlama ilkesiyle açıkladığını ve bu ilkenin de metafizikle kopmaz bir bağ içinde olduğunu anlıyoruz. Soyutlama dili kuran ameliye, metafizik ise kapısını bu dilin açtığı mutlaklık alanıdır; başka bir deyişle sanat eseri soyutlamayla birlikte metafizik alanı ifade kudretine erişmektedir. Soyutlama dilin zamansal akışın üstüne çıkararak mutlağı ifade edebilir hale getirmektedir.





KIRK BİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

Batı sanatının Eski Yunan'dan beri devam eden gelen *mimesis* anlayışını soyutlama ilkesi yıkmış, daha doğrusu dönüştürmüştür. "Soyutlama ortaya çıkana kadar, tablolar aynı zamanda bir şeyin resmiydi. Uzun zaman boyunca resim ve tablo kelimelerini birbirinin yerine kullanmak mümkündü." Soyutlamayla birlikte resmin bir şeyin resmi olmak zorunda olmadığı, Jackson Pollock'un sopayla veya fırçayla boya savurarak yaptığı yağlı boya veya Willem de Kooning'in şiddetli fırça darbeleriyle yaptığı tablolarında olduğu gibi duyguların ve eylemlerin de resmi olabileceği dile getirilmiştir (Danto 2013: 25). Alberti ölçütleri bir resme bakmakla, bir yere pencereden bakmanın birbirine denk olduğu anlayışını getirmiş ve bu anlayış resme yüzlerce yıl hâkim olmuştur. Rönesans geleneğini esas alan Alberti ölçütleri ciddi anlamda, kübizm ve soyut resimde olduğu üzere, soyutlama ilkesiyle sanat-taki hakimiyetini yitirmiştir. Artık resim resmettiği şeyi öyle bir soyutlamaktadır ki arada benzerlikten pek bir eser kalmamaktadır yahut "tablonun yüzeyi tablonun konusunun göstereceği şeye yalnızca soyut olarak benzemektedir. Ama yine de tablonun konusundan gerçekliğe uzanan bir yol vardır" (Danto 2014: 26).

Batı sanatında iki tür soyutlama anlayışı vardır. Soyutlamaya görsel gerçeklikten veya doğadan başlayan ve soyutlamayı geometrikleştirerek icra eden Avrupa soyutlama anlayışı; Pollock örneğinde olduğu gibi, zihni ve bilinçaltını doğanın bir parçası olarak gören gerçeküstücülerin otomatizm teorisine dayanan, Amerika'da gelişen soyutlama anlayışı. Bu yüzden, "Amerika'da soyutlama, Avrupa'daki soyutlamanın aksine, geometriye değil, bilinçli kontrolün askıya alındığı doğaçlamaya dayanır. Sanatçı, otomatik çizim veya yazı üzerinden iç





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

benliğiyle bağ kurar.” Doğanın veya insanın özü onun psişik gerçekliğidir. Bu bağlamda soyutlama, Andre Breton'un ifadesiyle, aklın denetiminden uzak, ahlaki ve estetik her türlü kaygıdan muaf bir düşünce akışı veya dayatmasıdır (Danto 2014: 27).

Burada soyutlama insanlığımızı maruz bıraktığımız bir şeydir. Hakikat ahlaki ve estetik, yani iyi ve güzel bağlamının dışında, aslında bir anlamda id'de yer alan bir şeydir. Geometrik tarzda soyutlama ise Rönesans resmine kurallar bakımından bir başkaldırı olsa da Rönesans'ın derin hümanizmine bağlı kalmıştır. Kiliseyi Hıristiyanlığın mukaddes figürlerini soyarak, onları Yunan-Romalılaştırarak ele geçirip yıkan hümanizm bu sefer kendisini kilise dışında, sürrealizm ve ondan mülhem soyutlamacılıkta olduğu gibi bireyin en mahrem alanına el atarak onu id'de aramıştır. Kısaca, soyutlamanın her iki versiyonu da aslında hakikati id'de aramıştır. Bu durum aslında fitri olarak metafiziğe yönelme temayülünün yanlış bir mecraya sapmasıdır.

Karakoç'ta soyutlama doğa ve insanüstüne, metafiziğe, mutlağa, deruna, ışığa götüren bir ameliye iken, modern sanatta soyutlama doğanın derinine, bilinçaltımıza, yani karanlık yanımıza götüren bir etkinliktir. O halde Karakoç'un ve modern sanatın, belki modernist sanat demek daha doğru olur, işaret ettiği soyutlama birbirinin tersi yönde işleyen bir etkinliktir. Buna göre, Karakoç'a göre sanat doğadan veya insandan, insanlık manasını oluşturan insanüstüne ve oradan tekrar insana dönük bir dil hareketi iken, modernist sanata göre sanat eseri doğadan veya insandan bilinçaltını id'i keşfe dönük bir etkinliktir. Nitekim Karakoç düş benzeri sanat eserlerinin, sürrealist eserlerin ya da şuuraltı görünümlü denemelerin son sınırlar





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

olduğunu, büyük sanat eserlerin daha realist bir disiplin tutkusunda olduğunu söyler. Büyük eserler uç denemeler değildir. Bu durumun nedeni sanat-tan önce sanatçının olmasıdır. (Karakoç 2014: 35)

Aslında Karakoç da Avrupalı sanatçılar gibi soyut-lamanın tabiattan veya ampirik gerçeklikten baş-ladığını söyler. Ona göre, “ressam, tabiatın ampirik yanını soyutlaya soyutlaya” onu ölü haline getirir. Sonra ona ruhundan üfleyerek can verir. Soyutlama tabiattan başlar. Çünkü modelini doğadan alır. Bu meyanda soyutlama modelin veya tabiatın direni-şini kırmadır, ona baş eğdirmektir. Böylece sanatçı doğanın “kalbini kazanır ve onu kendine uymaya razı eder.” Sanatçı eserini soyutladığı modele ru-hundan üfleyerek tamamlar. (Karakoç 2014: 12)

Karakoç soyutlamayı sanatçının eserini oturtacağı modeli, şematizmi yakalamak olarak anlar. Bu da temelde geometrik bir işlemdir. İlham ancak bunu takiben ortaya çıkar. Sanatçı tabiatı değil, Tanrının yaratışını taklit eder. Ama onun gibi yoktan var etmez. Sanatçı soyutlamayla eşyanın direncini kırıp teslim alır, ancak sanatçının kendisi de Tanrı'ya teslim olmalıdır. “Tanrı'ya teslim olmayan, eşyayı teslim alamaz.” Sanatçı eşyanın direncini kırmadan, ister fizik isterse psikolojik türden olsun doğayı ona direnci sağlayan bağlarından koparmadan yaratışı gerçekleştiremez. Soyutlamada sanatçının zekâsı, bilgi ve becerisi iş başındadır. İlham ise soyutlamadan sonra “toptan ve öz halinde kabul edilir.” (Karakoç 2014: 13-15) Ancak sanatçı eserini ilk soyutlama aşamasında bırakmaz. Böyle bir durum onu formalizm veya şematizme götürür, sanat eseri tamamlanamaz. Bunun istisnası hat sanatı, tezhip gibi bütünüyle soyuta dayanan sa-natlardır. (Karakoç 2014: 21)

**Aslında
Karakoç da
Avrupalı
sanatçılar
gibi
soyutla-
manın
tabiattan
veya am-
pirik ger-
çeklikten
başladığını
söyler.**





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

Karakoç'ta soyutlama işlevi id'in ya da özneliğimizin karanlık yerlerinin ifşa edilmesine yönelik tek yönlü bir hareket değildir. Karakoç'ta soyutlama üçlü bir döngüsel harekettir ve şu sırayı izler: somut-soyut-somut. Sanatçı işe ampirik gerçeklikle başlar. Bu ampirik gerçekliğin iki yönü vardır: Tabiat ve tarih; yani soyutlama tabiat ve tarih olarak iki gerçeklik alanında cereyan eder. "Ses, renk, biçim, hareket, bütün zenginliği ve uyumlarıyla tabiatın bu ön ve arka planları, irili ufaklı birlikler halinde" sanatçıya ders verir. Ardından sanatçı bu tedristen geçmiş mirasa, yani tarihe yönelir. Karakoç burada tarih terimini "sadece zamanın tabiata ve hayata katılışı anlamında", yani iktisadi bir hayat formu anlamında değil, insanların gerek tek tek kişiler gerekse "kitleler, kuruluşlar olarak, dünya ve varoluş yorumlarıyla belirledikleri sürekli amaçlara ulaşmak için oluşturdukları büyük hareket kompozisyonları" nı da kapsayacak şekilde kullandığını söyler. Bu bağlamda bütün bir gelenek, bilim, sanat, kültür ve saire her şey bu terimde kapsanır. Tabiatın sonra sanatçı tarihe, yani "din, felsefe, bilim, düşünce, ideolojiler, eylemler, sanat eserleri tabakası"na bakar. (Karakoç 2014: 36)

Sanatçının önündeki somutu oluşturan bu iki alan soyutlamanın yürütüldüğü iki gerçeklik alanıdır. İlkinde sanatçı, ham tabiatı alıp işlerken, ikincisinde ise "tabiatı ve tarihi işlemiş bulunan geçmiş ve çağdaş sanatçıların" bıraktığı mirasta kendini anlamaya çalışır. Sanatçı bu ikisiyle yaratışa özendirilir, iç dünyası harekete geçirilir ve kendi şematizmini oluşturacağı bir soyutlama düzeyine erişir. Karakoç tabiat ve tarih karşısında yaptığı soyutlamayla kendi iç dünyasına dönen sanatçının, tekrar bir somutlamayla eserini tamamlayacağını belirtir. Duygu ve düşünceleri bu soyut şematizm





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

içerisinde mayalanmaya, dinlenmeye, kalıplaşmayaca başlayacak ve böylece somut bir eserle karşımıza çıkacaktır. (Karakoç 2014: 38) Burada adeta diyalektik bir hareket görürüz. Önce tabiat ve tarih olarak ampirik gerçekliğin olumsuzlaması olarak soyutlama, sonra o soyutlamanın da olumsuzlaması olarak somutlama. Burada soyutlama işleminin bir olumsuzlama işlemi olduğunu Karakoç'un onu bir öldürme işlemi olarak nitelemesinden, somutlamanın da bir olumlama işlemi olduğunu Karakoç'un onu bir ruh verme işlemi olarak nitelemesinden anlıyoruz. Sonuçta önümüze gelen kanlı canlı bir eserdir.

Bir eserin varlığı böylece dolaylı bir özdeşlik kazandırma sürecinde meydana gelmektedir. Karakoç “nesneyi, nesnelikten çıkararak sanatçı, bu kez, ona yeniden nesnelik onurunu iade edecektir” (Karakoç 2014: 40), “som nesnel som öznel, som öznel de som nesnel dönüşmüştür” derken (Karakoç 2014: 42) tam da bu diyalektik süreci harfiyen anlatmaktadır. Karakoç'un bir sanat eserinin oluşumunu anlattığı bu diyalektik ilişki sürecinde medeniyetin (tarih üzerinden) sanat eserinin oluşumuna nasıl zorunlu olarak katıldığını bize göstermektedir. Karakoç'un bu analizleri çerçevesinde Picasso'nun yukarıda ele aldığımız *Avignon'lu Kadınlar* tablosunu düşünelim. Picasso'nun tabiatı başlatarak yaptığı soyutlamayı ait olduğu medeniyetin kodlarıyla nasıl somutlaştırdığını, hakikat anlayışının nasıl ifade edildiğini görüyoruz. Bu hakikatin ne olduğunu yukarıda ayrıntısıyla ele almış bulunuyoruz. Sonuçta Karakoç'un medeniyet vurgusu olumsal, ideolojik bir tavır olmanın ötesinde, sanatçıyı koşullayan ve sanatın varlığını oluşturan belirleyici bir ontolojik zorunluluk olduğu açığa çıkmaktadır.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

Referanslar:

Arthur C. Danto, *Sanat Nedir*, Çev. Zeynep Baransel, (İstanbul: Sel yayıncılık, 2013).

Sezai Karakoç, *Edebiyat Yazıları I*, (İstanbul: Diriliş Yayıncılık, 2014).





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

YAŞAMÖYKÜSÜ VE ESTETİK İFADE: SEZÂİ KARAKOÇ'UN MONOGRAFİLERİ

Muhammed Hüküm

Doç. Dr.
Sakarya Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

İçinde yaşadığımız zamanda, herhangi bir durum ya da olaydan elde ettiğimiz sonuç kadar sürecin kendisinin de önemli olduğu düşüncesi belirleyici bir noktada. İletişim için de edebiyat için de hayat için de bu düstur geçerli. Yaptıklarımızın nihayetinde iyiyi ve doğruyu hedefliyor oluşu elbette ki sürecin nasıl gerçekleştiğini de belirler. Fakat sürecin kusursuzluğu nihayetinde de iyi ve doğru olmasının garantisi değildir.

Bir iletişim biçimi olarak edebiyat hem kendi içerisindeki ifade süreci ile hem de nihai noktası ile “güzel”i hedefler. Modern hayatın “güzel” ve doğru arasındaki ilişkiyi faydacılık prensibine indirgemesi, çirkini de bir estetik kategori olarak belirlemesi hatta ona kıymet biçmesi, süreç sonuç ilişkilerinde sürecin çekiciliğini, ilginçliğini ve çarpıcılığını; güzel, faydalı, iyi ve doğrunun ilişkisine göre daha





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

öne çıkartıyor. Öte yandan iletişimin bilgi vermeyi hedefleyen sonuç odaklı yaklaşımı herhangi bir ifadenin edebî bir dille ifadesini mümkün kılmıyor. Bu karmaşık çıkmazı “denge” prensibi kolayca hal yoluna sokabiliyor. Doğruyu güzel ifade etmek bir edebiyat tanımı olarak değerlendirilebilir belki de.

“Monografi” türü ya da yaşam öyküsüne odaklanan anlatım biçimleri, kendine edebi ifade alanında yer bulmakta zorlanır. Bunun nedeni bir kişinin hayat hikâyesinin aktarılmasının temel amacının ahlaki veya bilimsel bir amacı olmasıdır. Peygamber kıssalarından, menkıbelere; kahramanlık hikâyelerinden büyük aşk hikâyelerine hemen her hayat anlatısında idealist bir amaç vardır. Bunun dışında bugün özellikle yakın döneme ait ayrıntılı akademik çalışmaların monografilerden oluşması olarak da değerlendirilebilir. Zira “insan-eser-fikir” çerçevesinde ayrıntılı bir biçimde çalışılmış monografinin bilimsel bir çalışma olabilmesi için dilinin edebi özelliklerden yalıtılmış olması beklenir.

Monografi, biyografi türünün daha ayrıntılı biçimi olarak değerlendirilebilir. Bir kişiyi veya konuyu, yaşam öyküsünü odağa alarak çeşitli veçheleri ile ortaya koymayı amaçlar. Monografi türü, tarafsızlık ve hayranlık arasındaki bir çizgide oluşur. Çünkü hayatı anlatılacak kişi, sıradan yönleri ile ifade edildiğinde türün anlamı ve yansıtacağı hayatta önerdiği nitelikler ortaya çıkamaz. Monografi türü, bu açıdan bakıldığında çok yönlü bir bilgi aktarımını hedefler. İfade sürecindeki edebi özelliklerden ziyade sonuç odaklı bir yazma stratejisi bekler. Tam bu noktada Karakoç’un estetik seviyesi yüksek yazma biçimi ile yazdığı monografik eserlerinin özgün bir yapı oluşturduğunu belirtmek gerekir.

**Monografi,
biyografi
türünün
daha ayrıntılı
biçimi
olarak
değerlendirilebilir.**





KIRK BİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

Sezai Karakoç'un monografi/biyografi türündeki *Yunus Emre (1965)*, *Mehmed Âkif (1968)* ve *Mevlâna (1988)* isimli kitaplarının ilk ikisi devam etmesi planlanan bir serinin ilk örnekleridir.

Turan Karataş, "monografi" olarak isimlendirdiği Karakoç'un *Yunus Emre*, *Mevlâna* ve *Mehmed Âkif* adlı eserlerini "sanatkârane bir üslupla anlatmaya çalışmış, üslup bakımından 'kendine özgü' ve edebî kıymeti olan bir metin kurmaya gayret etmiştir." ifadesi ile tanıtır.

Sezai Karakoç'un şair olarak da düşünce adamı olarak da en önemli tavırlarından biri ruhçu/özcü bir bakış geliştirebilmesidir. Bu anlamda metafizik, Karakoç'ta estetik bir tavidir. Metafiziğin bu özellikleri ile Karakoç'un yazma ve olayları yorumlama stratejisinin de odağında yer aldığını belirtmek gerekir. Karakoç, eserlerinde bir metafizik estetiği yaratır. Bu tavır şiirsellikten ve imgesel anlatımdan kaynağını alır. Şiirlerinde ve düzyazılarında odağa aldığı kişilerin ve hayatların hemen hepsinde metafizik bakış geliştirme amacıyla soyutlamalardan ve sembollerden istifade edildiği gözlemlenebilir. Hızır, Taha, Mona Roza gibi şahsiyetlerin hepsi gelenekle kuvvetli bağları olan metafizik düşünceye kapılar arayan semboller olarak düşünülmelidir. Taha, modern insanın güncel inanç sarsıntıları karşısında önerilen direnme biçimini; Hızır, metafiziğin somut çerçevesini, *Mona Roza* ise metafizik kaynaklı aşkın modern veçhesini temsil eder.

Karakoç'un monografik eserlerinde temel amaç, İslam'ın yeryüzündeki temsillerinin ruhunu kavramak olarak tespit edilebilir. Karakoç'un bu amacı yazma biçimi ve estetik tavrı ile de gerçekleştirmeye çalışması onu monografi yazarı olarak da özgün bir noktaya taşır.

**Sezai
Karakoç'un
şair olarak
da düşünce
adamı
olarak da
en önemli
tavırların-
dan biri
ruhçu/özcü
bir bakış
geliştirebil-
mesidir.**





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

Karakoç'un monografileri, onun şiirsel tavrını ve dünyaya bakışını sembol isimler üzerinden anlatan edebî niteliği ağır basan eserlerdir.

1. Sembollerle Örül  Bir Yaşam k s : *Yunus Emre*

İlk baskısı Bedir Yayınevi'nce yapılan *Yunus Emre* kitabının Diriliş Yayınları'ndaki birinci baskısı 1965 yılına aittir. *Yunus Emre*, Karakoç'un yazdığı monografi kitapları içerisinde onun d zyazılarındaki şiirsel s yleyişinin ve bakışının oluşturduğu karakteristiğinin en belirgin biçimde ortaya çıktığı kitaptır. Özellikle Yunus Emre'nin hayatının menkıbelere dayalı olarak bilinmesi, Sezai Karakoç'un bu tür eserlerinde kullandığı sembolik yapı için geniş bir alan yaratır. Karakoç, Yunus Emre'yi anlatırken ve onun şiirlerinin imgesel yapısını c z mlerken bilinçli bir biçimde hayatının menkıbeleşmiş kısımlarını estetize eder. Bu stratejiyi menkıbenin yarattığı metafizik gerilimden istifade etmek için geliştirir. Zaman zaman bir sayfayı bulan uzun c mlerle kurarak kuvvetli üslubun değer aktarımdaki etkisini arttırmak ister. Cümle kuruluşlarında yazarın aynı zamanda kuvvetli bir şair olduğunu hissettiren bir eda vardır. Bu eda, yadırgatıcı benzetmeler üzerine inşa edildiği için düzyazıda oluşturulmuş bir imge dünyası yaratır.

Karakoç, *Yunus Emre* monografisine zamanın, çevrenin ve toplumsal şartların hazırlayıcılığını ifade ederek başlar. Kitabın giriş kısmı monografinin özelliğine uygun olarak gerçekçi sosyolojik, siyasi ve ekonomik tespitler içerir. Hicri 7 Miladi 13. yüzyılda Anadolu'nun durumu gözler önüne serilir. Bu tavır *Mevlâna* kitabındaki strateji ile benzerdir. Her iki büyük sanatkarın bu dönemde yaşamış olması, Anadolu'nun ruhsal, siyasi ve

**Karakoç,
Yunus Emre
monog-
rafisine
zamanın,
çevrenin ve
toplumsal
şartların ha-
zırlayıcılığını
ifade ederek
başlar.**





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

sosyal bakımdan yeni bir mayalanma ve yoğrulma çağının başında olması ile açıklanır.

Selçukluların Anadolu'da inşa ettikleri sanat eserlerini de bu çağın ruhu ile ilişkilendiren Karakoç, çağın Mevlâna'yı Hacı Bektaş'ı, Hacı Bayram-ı Veli'yi ve Yunus'u hazırladığını düşünür. Bu manada yine lirik bir benzetme ile Yunus Emre'yi taptaze ve şah bir horoz sesine benzetir. Bu horoz, Anadolu'da inşa edilecek büyük bir medeniyetin habercisidir.

Çağın ruhunu açığa çıkarmak için yapılan bu yorumlamanın ardından Yunus Emre'nin Türk şiiri ve düşüncesi için önemi ifade edilir. Saf ve katıksız bir İslam şairi olarak değerlendirilen Yunus Emre'yi Karakoç'a göre esas özgün kılan durum, Allah sevgisinin etrafında geliştirdiği düşünsel ve estetik yapıdır. Yine Karakoç'a göre Yunus, bir şair olduğunu asla unutmadığı için Türkçe şiirin estetik yönünü bilgelikle birleştirerek zirve sayılabilecek bir seviye yakalamıştır. Bu noktada şiirlerinden hareketle Yunus'un hayatını yorumlamaya çalışan Karakoç, "Masalların Gerisindeki Gerçek" başlığı altında menkıbevi olanla gerçeği ilişkilendirir. Bu ilişki, Karakoç'un düzyazılarındaki temel mantığını da açığa çıkarır.

Karakoç'a göre Yunus, halk için bütün hayatı ile başlı başına bir epopedir. Gerçi, her büyük insanın hayat malzemesinden halk bir epepe örer. Ama yine de bazı realist çizgiler kalır. Yunus'un hayatını ise halk, yüzde yüz epopeleştirmiştir ve onun gerçeğini, sembollerin arkasına gizlemiştir.

2. Kırılma Çağında Bir Işık: *Mehmed Âkif Ersoy*

Karakoç'un monografik eserlerine odak olarak seçtiği isimlerin ortak özelliği, sanatkâr olmalarıdır. Birinci baskısı 1968 yılında Yağmur Yayınları tarafından

**Karakoç'a
göre
Yunus,
halk için
bütün ha-
yatı ile baş-
lı başına bir
epopedir.**





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

yapılan Mehmed Âkif Ersoy monografisi, ikinci baskısından itibaren Diriliş yayını olarak çıkmıştır. Kitap, “Hayatı, İnanç ve Düşünce Oluşumu, Savaşı” başlıklı bölümle başlar. Karakoç, bütün monografi kitaplarında yaptığı gibi öncelikle dönemin siyasi ve sosyal arka planını gözler önüne serer. Tanzimat sürecini iç ve köke dayanan yenilenme olmaktan ziyade, dışa dönüşme benliğini yitirme ve kültür medeniyet değişimi olarak algılayan Karakoç; Batılılaşmayı toptan reddeden bir bakışa sahip değildir. Ona göre kültür ve medeniyetin hassas ve mahrem bölgeleri Batı'ya kapalı, bilim ve gelişmeyle ilgili özellikleri ise Batı'ya açık olmalıdır. Oysaki Tanzimat süreci bunun tam tersi gelişmelere sahne olmuştur.

Mehmed Âkif Ersoy, Karakoç'a göre üç dönemde kendisini yetiştirir. Okul hayatından önceki dönemde geleneğin etkisini hisseden Âkif, okul döneminde tabiata realist bakış, gerçeği olduğu gibi görme ve olanı olduğu gibi aktarma alışkanlığı kazanmıştır. Sonrasında ise entelektüel ve kültürel birikimini vücuda getirmiştir. Son dönemde Âkif'in estetik bakış olarak olgunlaşmış ve şahsiyeti değişmez çizgilerini kazanmıştır. Bu vesile ile düşüncesinin özü oluşmuş ve şahsiyeti ile birleşmiştir. Bu olgunlaşma döneminden sonra Âkif'in 1908 Meşrutiyet'inin getirdiği özgürlük anlayışını sorguladığı gözlemlenebilir. Bu eleştirel bakışta İttihat ve Terakki kadrosunun yetersizliğini gözlemlemesi etkili olmuştur. İttihatçıların temel hedef olarak padişahı ve eski kadroyu devirmeyi planlaması fakat sonrasında ne yapacaklarını bilmemeleri Âkif'in ideoloji üstü bakışına uygun düşmez. Zira Âkif'e göre Batıcılık, Türkçülük gibi ideolojik fikir akımları da dönemin sorunlarını açıklamak ve bu sorunlara çözüm geliştirmek için yeterli değildir.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

Bu noktada Âkif, inkılapçılar, Batıcılar ve Türkçüler karşısında İslamcılığın özgün bir noktasını yakalar. Âkif'in fikrî kaynaklarının Mısır ve Hint ekolünden gelmesi, onun uluslararası düzeydeki düşünce akımlarından haberdar olmasını sağlamıştır. Bu çevrelerden yaptığı çevirileri; ülkenin o dönemdeki koşullarına göre yeniden yorumlayarak yerli bir İslamcılık ekolü için bir kapı aralama olanağı bulmuştur. Karakoç'a göre Âkif'in fikirlerinin özgünlüğü ve yerliliği; kaynağını sokaktan, aileden, klasik kültürden, toplumdan devletin sarsıntılı hâlinden ve nihayet kendinden almasından ileri gelir. Bu sayede çeviri yaptığı Ferit Vecdi, Muhammed Abduh, Cemaleddin Afganî gibi düşünürlerin fikirlerinden ayrı bir noktada konumlandırabileceğimiz bir İslamcılık yorumu ortaya çıkar. Karakoç'a göre Âkif'in fikir kaynağı bizzat toplum ve toplumda yaşayan düşüncedir. *Safahat* bu yıkıntıların safha safha anlatılışı ve bu yıkıntıların şairde bıraktığı acı izlerin derlenişi, toplanışı ve tespit edilmişidir.

Karakoç, Âkif'in yaşam kronolojisine bağlı olarak I. Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı'ndaki aksiyoner kişiliğinin de üzerinde durur. Monografinin bu bölümünde Karakoç'un bir sayfayı aşan benzetmelere dayalı oldukça uzun cümlelerle estetik bir yapı inşa ettiği gözlemlenmektedir. Hayat hikâyesinin sonunda Âkif'in ölümünden sonraki süreçte onun tarihe mal edilişi üzerinde düşünür Karakoç. Karakoç'a göre günümüzde sağ düşünce bir sembol arayınca Âkif'i almaktadır. Sol ise eleştirecek bir isim ararken yine Âkif'i hedef tahtasına oturtmaktadır. Âkif ise bu çatışma karşısında sembolleşmekte ve halkın teveccühünü kazanmaktadır.

Karakoç'un *Mehmed Âkif* adlı kitabının ikinci kısmı "Şiiri" başlığını taşır. Karakoç'a göre Âkif'in hayatı şiire, şiiri de hayata dairdir. Âkif, hayatın acı

**Karakoç,
Âkif'in
yaşam
kronoloji-
sine bağlı
olarak
I. Dünya
Savaşı ve
Kurtuluş
Savaşı'n-
daki aksi-
yoner kişi-
liğinin de
üzerinde
durur.**





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

çizgilerini en objektif ve dıştan tespit eden gözlerle hayatı yakalar. Bu sebeple şiirinde metafizik bir yük yoktur. Onun şiirindeki hayat şimdiki zamanın hayatıdır. Şimdiki zamanı anlatırken çoğunlukla toplumsal tablolardan istifade eder. Hasta birinin sıkıntıları, küfeci çocuğun ağır hayat şartları, Doğu ülkelerinin sefaleti, bir mahalle kahvesinin genel seviyeyi en hurda noktasına kadar ifşa eden çıplak hali, kadınların durumu, genel içtimai tembellik, bezginlik ve yılgınlık gibi konular bütün cepheleri ile masaya yatırılır. Âkif, inşa ettiği realist çerçeveyi idealin yedeğinde bulundurur ve bir vasıta olarak kullanır. Bu vasıtanın temel dayanak noktası da yine İslam'dır. Karakoç'a göre Âkif'e tesir eden şartlar şöyle sıralanabilir: Klasik kültür, Batı realizmi, İslami ideali, tarihin en Trajik günlerini yaşayan bir devlet ve millet, realiteye objektif ve tahlilî bakma alışkanlığı veren müspet bilgiler ve tahsili.

Karakoç, Âkif'in şiirinin yapısal özelliklerinden bahsederken onun aruzla yazması üzerine yorum yapar. Karakoç'a göre Âkif'in şiirdeki yoğun düşünsel yükü, biçim olarak aruz dışında bir olanağın kaldırabilmesi mümkün değildir. Bu sebeple Âkif, aruzu en realist çizgilerle gündelik hayata büyük bir kuvvetle uygular. Karakoç'un bu yorumu biçim ve içerik arasındaki ilişkinin doğrudanlığı konusunda oldukça ilginç bir tespittir. Öte yandan içerik ve gerçekçilik açısından da Karakoç, Âkif'in şiirini, "Bütün bir toplumun günlüğü" olarak niteler.

Karakoç, Âkif'in I. Dünya Savaşı ve İstiklal Savaşları sonrasında bir suskunluk evresine girdiğini ifade eder. Mısır'daki günlerinde yazdığı şiirleri ise "denize yaklaşmış bir nehrin psikolojisi" ifadesi ile açıklar.

Karakoç, *Safahat*'i incelerken bölümlerini odağa alarak ilerler. Karakoç'un tasnifine göre Âkif'in

Karakoç'a göre Âkif'in şiirdeki yoğun düşünsel yükü, biçim olarak aruz dışında bir olanağın kaldırabilmesi mümkün değildir.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

birinci kitapta toplumun sıradan yaşayışını tablolar hâlinde verir. Bu genel bir sosyolojik bakış oluşturur. İkinci kitap olan *Süleymaniye Kürsüsü*'nde cemiyette çarpışan ve er geç ona bir biçim verecek olan alternatif fikir ve görüşlerinin tenkidi yapılır. Bu şiirler spekülâtif yapı şiirleridir. Üçüncü Safahat olan *Hakkın Sesleri*'nde İslam idealinin ve Kur'an yolunun açıklanması söz konusudur. Bu açıdan Hakkın Sesleri, doktrinel şiirleri ve değer hükümlerini kapsar. Dördüncü kitap olan *Fatih Kürsüsünde* kitabında halkın ve aydınların genel bir incelenişi vardır. Bir bakıma siyasi kadro ve yansımaları sorgulanır. Beşinci kitap olan *Hatıralar*'da Âkif, gezilerinden edindiği intibalarla gerçekçi bir Doğu-Batı karşılaştırması yapar. Altıncı kitap *Âsım*'da tarihî ve epik bir yapı ile gelecek zamanın potansiyeli üzerinde durulur. Yedinci kitap olan *Gölgeler*'de ise artık öteye bakış şiirleri vardır.

Karakoç'a göre Âkif, şiirle düşünmeyi edebiyatımıza sokan hemen hemen tek şairdir. Onun düşüncesi ve dünya görüşü samimiyettir. Âkif'i Claudel ve Eliot'la karşılaştıran Karakoç, onu bu şairlerden ayırt eden temel düşüncenin ahlaki ve sosyal problemlere bakış açısı olduğunu ifade eder. Daha sonra Âkif'i Yahya Kemal'le karşılaştıran Karakoç, Yahya Kemal'de estetiğin, Âkif'te ise ülkünün ön plana çıktığını söyler. Buna bağlı olarak Âkif, aktüelin içinden bakarak geleceğe yönelik hamleler yapmakta, Yahya Kemal ise eski kusursuz vakitlere dönmektedir. Bu açıdan Yahya Kemal geçmişin destanını, Âkif ise bugünün ve geleceğin destanını yazmaktadır.

4. "Görklü Nazar"la Gönlün Dirilişi: *Mevlâna*

Sezai Karakoç, tüm eserlerinin odağındaki ruhçu-özcü tavrını *Mevlâna* eserinde de hissettirir.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

Aralık 1988-Mart 1989 arasında Diriliş Dergisi'nde yazdığı Mevlâna monografisine de metafizik çağrışımları bulunan kavramlar odağında ilerleyerek başlar. “Şeb-i Arus” kavramını Mevlâna'nın yaşamını ve eserlerini özgün ve kalıcı bir yere konumlandırılan bir ruh durumu olarak yorumlar. Yunus Emre kitabında da de benzer bir strateji olarak gözlemlenebilecek devrin şartlarının kişiliğinin ve sembolün oluşmasındaki önemi üzerinden çalışmaya giriş yapar. Karakoç'un bu stratejisi, ruhun biçimlenmesinde sosyal koşulların etkisini ön plana çıkararak, biyografinin sadece menkıbeleşerek gerçekçilikten uzaklaşmasını önleme işlevine sahiptir. Özellikle Yunus Emre ve Mevlâna eserlerinde, anlatılagelen menkıbeleşmiş olayları da adeta bir arketipsel sembolizmle yorumlar.

Mevlâna'nın hikâyesini Anadolu'ya gelişi ile başlatan Karakoç, Anadolu'yu “Doğu ile Batı'nın kılıç kılıca, fikir fikire, göğüs göğüse geldiği ve kaldığı” iki ülke sınırı biçiminde tanımlarken Anadolu coğrafyasının İslam düşüncesine kattığı özgün fikir uçlarını da çevre koşulları ile birlikte değerlendirmiş olur.

Karakoç kitaptaki ana fikrî omurgayı, lirik özelliklerini koruyarak derinleştirir. Daha sonrasındaki yorumlamasında da sembolizmin gerçekle arasındaki bağlantıyı ön plana çıkararak metnini tamamlar. Taşın ve toprağın değişip insani özün ona işleme sürecini, Anadolu'da inşa edilen cami, han, hamam, kervansaray gibi medeniyet kurucu faaliyetlerle ilişkilendirerek sanatın dünyaya verdiği ruhu kavrama girişiminde bulunur. Bu manada Karakoç'un medeniyet tasavvurunun da inşa edilmiş mabetlerle yetinmediği ve onun eylemle canlı ve sürekli kılınması gerektiği fikri de hissedilmiş olur.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

Mevlâna'nın yetişme sürecini Haçlı ve Moğol istilaları ile birlikte okuyan Karakoç, Mevlâna'yı bu iki büyük karşıt güce, fikir ve estetik açıdan mukavemet edecek bir olgunlaşma çizgisi üzerinden anlatır. Karakoç'un geliştirdiği estetik anlatma stratejisinde görünenin arka planındaki asıl ruh hedeflendiği için anlatının menkıbe veya tarihî bilgi olması durumu çok önemli değildir. Zira bu durum söylenegelme gücünü kazanmışsa ve menkıbeleşecek kadar toplum hafızasında yer etmişse, o olay veya durumun arka planındaki enerji, sembol inşa edecek kadar kuvvetlidir. Bu durumda menkıbenin veya tarihî olayın arka planındaki ruh, tetikleyici olarak yüzlerce yıl sonra da aynı anlam alanına işaret edecek bir sembole dönüşür.

Mevlâna'nın ilk yetişkinlik çağını ve eğitimini devrin sosyal şartları ile birlikte okuyan Karakoç, Mevlâna'ya getirilen "Moğol işbirlikçisi" eleştirisi karşısında, oldukça net bir çerçeve belirler. Ona göre Mevlâna'nın ilmî cephesi Moğol hâkimiyeti altında bile halka tesir etmiş, bu yüksek ve makro hedefli entelektüel seviye, gelecekte Moğolların dahi İslam'a ısınması için bir aralık bırakmıştır.

Mevlâna'nın olgunlaşma sürecini medrese ve bireysel özellikler çerçevesinde yorumlarken Sezai Karakoç, İslam düşünce geleneğinden yaptığı karşılaştırmalarla şiirinin geleneksel kaynaklarını düzyazılarında da göstermiş olur. İmam Gazalî'den başlayarak çizdiği çerçevede, Gazalî'yi ilim kaynaklı sarîh düşüncenin kurucusu, İbn-i Arabî'yi ise İslam düşüncesinin soyut cephesini inşa eden bir düşünür olarak görür. Ona göre Gazalî kafa dünyasının sembol hocalarından biri; İbn-i Arabî de ruh dünyasının baş pîrlerindedir. Bu zincirin son halkası olan Mevlâna ise aklın idrakini aşan facialar karşısında,





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

ruhun kamaştığı noktada kalbe müracaat etmiştir. Mevlâna'nın öncülerinden temel farkı, halkın gönlünü odağa alarak onun dilinden konuşması, bu biçimde musiki ve şiirle üstün bir estetik boyut yakalamış oluşudur. Şems-i Tebrizî'nin Mevlâna'nın düşünce hayatındaki konumunu da ilim ve kalp arasındaki birleşmeyi sağlayan saf bir samimiyet olarak belirler Karakoç. Bu manada eserin en etkili kısımlarından birini Şems ve Mevlâna arasındaki ilişkinin anlatıldığı kısım oluşturur. Karakoç, dedi-kodu hâline gelmiş veya çeşitli biçimlerde özünden saptırılmış yorumlara hiç yüz vermeden bir ruh tamamlanması imajı çizer.

Mevlâna'nın yaşamındaki menkıbeleşmiş olayları sembolik arka planını açıklar biçimde okuyan Karakoç, onun bir papazla selamlaşma hikâyesini, tevazu, diyalog ve tebliğ ekseninde yorumlar. Ona nispet edilen “Ne olursan ol yine gel.” cümlesini de hümanizmle açıklanmasına muhalif bir biçimde farklı bir okumaya tabi tutar. Ona göre bu çağrı gerçekten Mevlâna'ya ait olsun ya da olmasın önemlidir. Zira sözün çağırdığı yerin İslam oluşu, bu sözü onun fikrinin ruhuna uygun olduğu yorumun kapı aralar.

Çalışmanın son kısmında Sezai Karakoç, kitapta dağınık olarak zaman zaman bahsettiği Mevlâna'ya ait eserleri odağa alır. Molla Câmî'nin “peygamber nist, veli dared kitab” sözü ekseninde kitapların kıymetini yine soyutlamalarla ve şiirsel bir dille açıklar. *Mecalis-i Seba'yı* “Bir yüzü açık açık fıkha, öbür yüzü gizli gizli ledün bilgisine bakan konuşmaların derlenişi” olarak tanımlar. *Divan-ı Kebir'i* Mevlâna'nın kendi kendine ve kendinden geçerek söylediği şiirler şeklinde ifade eder. *Mesnevî*, hazır ve gaibdeki tüm insanlara derli toplu bir hayat görüşünü temsilleyen, hikâyeler





KIRKİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

ve mazmunlarla anlatan, adeta bir nehir gibi akan çağrışımlar zinciridir.

Sonuç

Duygu, değer, düşünce ve yargıların aktarılmasında insan hayatının odağa alınması, yazılı ve sözlü anlatım için oldukça eski bir yöntemdir. Çünkü anlatı “insan” ve onun hikâyesi ile bir tutarlılık kazanır. Destanlar, menkıbeler, peygamber kıssaları, fıkra ve nükteler bu tür aktarımı bazı yönleri ile örnekleyebilir. Modern dünyada insan hayatının odağa alınarak yapılan aktarımlar monografi ve biyografi türleri altında sınıflandırılır.

Özellikle monografiler günümüzde üslup ve ifade açısından edebî söyleyişten ziyade açıklayıcı anlatım biçimine yaklaşmış türlerdir. Bu yakınlaşmanın bilimsel söylemin oluşturduğu güvenilirlik duygusu ve yarattığı tahakkümle ilgili olduğu düşünülebilir. Edebî söylem, içerdiği duygusal yoğunluk ve estetiği ön plana alışı ile farklı bir noktada konumlanır.

Sezai Karakoç, bir şair olmasının yanında düşünsel yoğunluğu bulunan düzyazılar da kaleme almış bir yazardır. *Yunus Emre* (1965), *Mehmed Âkif* (1968), *Mevlânâ* (1988) adlı eserler Sezai Karakoç'un monografik özellikler taşıyan kitaplarıdır. Kitaplar da odaklanılan kişilerin yaşamöyküsünün değer aktarımı ve didaktik özellikleri dışında üslubun dikkat çekici düzeyde farklı özellikler gösterdiğini söylemek mümkündür. Tüm kitaplarda tutarlı bir biçimde özgün nitelikleri ile vücut bulan bu üslup özellikleri, Karakoç'un düşünce dünyası ile estetik duyarlılığın birleştiği noktaya işaret eder.

Sezai Karakoç, şiirlerinde de makalelerinde ve düşünce kitaplarında da bireyin dünyayı değiştirebileceği düşüncesi ile hareket eder. Karakoç'a göre





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

birey, çevresinden ve içinde yaşadığı toplumdaki sorumludur. O, insanları sanatkâr ve “peygamber” figürleri üzerinden ideal bir yaşama davet eder. Bu sebeple Sezai Karakoç monografik kitapları, bilimsel bir çerçeve ve idealist dünya görüşü arasında bir noktada konumlanır.

Karakoç, monografik eserlerinde öncelikle dönemin tarihi ve toplumsal koşullarını inceler. Daha sonra bireyin bu koşulları değiştirme potansiyeli üzerinde düşünür. Ona göre, bu potansiyelin harekete geçirilmesi için örnek alınması gereken kişiler de peygamberler ve sanatkârlardır. Çünkü peygamberler ve sanatkârlar dünyayı ve şartları metafizik bir bakışla kavrarlar. Bu bakış onların yaşamlarını da etkiler. Dolayısıyla onların hayat hikâyelerini okuyan insanlar da dünyayı metafizik yönleri ile kavrayabilir.

Sezai Karakoç, biyografi/monografi özelliği gösteren tüm kitaplarında, tarihî dönemler ve dönemlerdeki toplumsal olaylar arasında bağlar kurar. Hayatını Anlattığı kişileri kendi döneminin şartları içerisinde anlatmayı tercih eder. Bu biçimde öncelikle gerçekçi bir bakış oluşturur. Karakoç, Özellikle toplumsal çöküntülerin onarılıp yeni bir toplum inşa edilmesinde bireysel çabaların önemine inanır. Fakat kitaplarında incelediği kişiler; devlet adamları, filozoflar, bilim adamları değil; peygamberler ve şairlerdir. Çünkü Karakoç, peygamber ve şairlerin söz vasıtasıyla toplumda metafizik bir uyanışı sağladıklarına inanır. Çünkü Karakoç için toplumları sağlıklı yapan, onların değerleri ve inançları ile inşa ettikleri medeniyettir. Bu medeniyetin ruhunu da söz ve inanç oluşturur.





DİRİLİŞ DÜŞÜNÇESİNDE VE ŞİİRİNDE TASAVVUF: AYINLER ÖRNEĞİ

Rüstem Keleş

Dr.
Kahramanmaraş Büyükşehir Belediyesi Genel Sekreteri

1- Giriş

İnsana verilen en büyük nimetlerin başında “varlık” nimeti gelir. Diğer nimetlerin yanında varlık nimetinin üstünlüğü, insana verilen diğer meziyetlerin, insanın sahip olduğu tüm imkanların ve özelliklerin, varlık nimetinin idrakiyle mümkün olması ve anlam kazanmasıdır. Çünkü varlık nimetiyle insan Allah’la muhatap hale gelir. Varlık nimetinin insana kazandırdığı bu üstünlük, onun doğuştan ve Rabbimizin Rahman sıfatının bir lütfu olmasındandır. Allah-u Teala Hazretlerinin Rahman’lığı ezeldendir ve ebede doğru yaygındır, bütün varlıklara şamildir. Ağacın ağaç olması, taşın taş olması; onların arasından bizim seçilip insan olmamız O’nun Rahman’lığının bir eseridir. İnsana yüklenen büyük emanet (Ahzab-72) bu varlığın, hususi muhataplığın, insan olma nimetinin bir sonucudur.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

Emanet teklifi şüphesiz değer veren bir tercihtir ve varlık nimetinden sonradır. Bu teklife muhatap olabilme üstünlüğü de “eşref-i mahluk” olarak insana has bir durumdur. Kadim zamandan beri büyük filozof ve mütefekkirlerin kafa yorduğu, insan idrakini zorlayan bu büyük metafizik mesele, “varlık”, bu makalenin tartışma alanı değil. Ancak yaratılış olarak “insan” ve karşı karşıya bırakıldığı “kebed” (Beled-4), aşmak zorunda olduğu “akabe” (Beled-11) sarp yokuş... insanın tüm zamanlardaki en büyük imtihanıdır. Çünkü “İnsan, yaratılışını düşünen tek yaratık. Yaratılışının nedenini ve niçinini araştıran ve sırrına ermeğe çalışan yaratık. Din, felsefe ve sanat, insanın kendi yaratılış sırrını aradığı alanlar.”

2-Tasavvuf-Diriliş; Dirilişten Dirilişe...

Temel İslâmî ilimlerden olan tasavvuf, “marifetullah” “kulun Allah’ı bilmesi” olarak özetlenebilecek, varlığın en büyük gayesini işaret eden bir disiplindir. Hedefi açısından bakıldığında en şerefli ilim olarak kabul edilmiştir. Bu bilgiye ulaşma, ulaşabilme yolu/yolları büyük bir iç mücadeleyi gerektirir. Bu bilgi teorik, “kal” yönü olmakla birlikte gerçekte “hal” olarak insanın hazzına varabileceği bir disiplinle ve çileyle elde edilebilir. İnsan bu bilgiyi yaşayarak tecrübe eder ve hedefine ulaşabilir. Salt teorik bilgiyle tasavvufun hedefine ulaşmak mümkün görülmemiştir tüm mutasavvıfların ittifakıyla. Bu hedef sonu aşkla sonuçlanan bir yolculuktur. Tasavvuf “çile iradesiyle” mümkün olan bir diriliş yolculuğudur. Bu yolculuğun sonu, başarabilenler, sarp yokuşu aşabilenler için, bir mutasavvıfın ifadesiyle “Kulun Allah’ı sevmesi ve Allah’ın kulu sevmesi. Aslında Allah’ın kulu sevmesi ondan sonra kulun Allah’ı sevmesi” ile sonuçlanır.

Allah’ın kulu sevmesi ondan sonra kulun Allah’ı sevmesi” ile sonuçlanır.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

İşte kulun “varlık” nimetini hal olarak anlayabileceği makam burasıdır. Hayatın sırrı, varlığın sırrı buradadır. Çünkü “çile taklit edilemez yaşanır”.

Diriliş düşünce sisteminde ve disiplininde, “diriliş” kavramıyla birey ve toplumların bu mücadelesi, ifade edilmek istenmiştir ve edilmiştir. Esasen bu büyük ve anlamlı mücadeleyi birey ve toplum temelinde “Diriliş” kavramından daha mükemmel özetleyebilecek bir kavramda bulunamazdı. Hayatın bizzat kendisi, özü bu kavramın özetidir. Büyük insanlık tarihine bakıldığında ve işin temeline, özüne inildiğinde de “varolma”nın sırrı “diriliş”tedir.

“Diriliş” kavramı insanın, enfüs-afak, fizik-metafizik, iç-dış, beden-ruh, birey-toplum... bütünlüğü çerçevesinde ele alınmış ve açıklanmıştır. Bu bütünlüğün uyumu, mücadelesi, gelişmesi, kemali, birbirini tamamlaması, içe doğru derinleşme-dışa doğru açılma ve büyüme, iç onarım-dış onarım... şeklinde kavramsallaştırılmıştır. “Diriliş insanlığın sılasıdır. Hakikatıyla, ahlakıyla yeniden buluşması yani Allah’la bir daha ayrılmamacasına buluşması” ifadesi aslında “varlık” sırrının manevi bir dirilişle ulaşılabilecek makam olduğu ifade edilmiştir. “İç putlar kırılmadan dış putlara mahkumiyetten kurtulunamayacağı, “iç oluşumun dışın mahkumluluğuna karşı bir korunma aşısı olduğu”, büyük çapta, millet çapında dirilişin ve oluşumun da ancak ve ancak “iç ve dış putlar kırıldıktan sonra başlayabileceği” ifade edilmiştir.

“Bedenimin, maddi vücudumun, benliğimin özü olan ruhumun bir aleti, bir kemanı, bir silahı, bir donatımı olduğuna inanıyorum. Beden de maddi vücut da onu çevreleyen fizik alem, bu dünya da hepsi adeta ruhun uzantısı olarak yüce bir anlam kazanıyor. Vücudum ruhumun buyruğunda olmalıdır.

**Vücudum
ruhumun
buyruğunda
olmalıdır.
Ruh sürekli
olarak
Allah’ı
bilme, Allah
huzurunda
olma savaşı
içinde
olacaktır.**





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

Ruh sürekli olarak Allah'ı bilme, Allah huzurunda olma savaşı içinde olacaktır. Buna engel olmaya çalışan benlik içi veya benlik ötesi bütün yad varlıklarla sürekli olarak savaşacaktır ruh." Çünkü "Her şey Allah'la diridir". Bu mücadele insanın dünya hayatında karşı karşıya olduğu en mühim, birinci işidir. Bu önem iki açıdan izah edilebilir; birincisi insana "varlık" nimetiyle, insan olarak yaratılma "eşref-i mahluk" olma cihetiyle verilen hedef bakımından, ikincisi insanın bu büyük hedefe ulaşabilme kabiliyet ve kapasitesi bakımından. Bu hedefe ulaşmanın şartı tasavvuf literatüründe seyr-i süluk olarak ifade edilmiştir. Diriliş literatüründe "çile iradesiyle" gerçekleştirilebilen "manevi oluşum yolculuğu". Bu hayatın ana gayesidir ve hiçbir kul bu gayeden muaf tutulmamıştır. Tasavvuf literatüründe bu eğitim kâmil bir mürid rehberliğinde, tabi olanın (mürid) iradesiyle ve isteyerek bu yolculuğa talip olmasıyla başlayan ve "bütün yad varlıklarla savaşarak", şeytan, nefis, masiva... Allah'ın da lütfuyla başarılabilen bir yolculuktur. Sezai Karakoç tarafından, "Genç Müslümana Öğütler" adıyla dilimize kazandırılan, orijinal ismi "Adabül Mürid" adlı eserinde Muhyiddin İbn Arabi, eserine "Ey irşad isteyen genç..." diye başlar. Çünkü gerçekten istemeden bu yola girilmez ve başarılı olunamaz. Önce ne istediğini, niçin istediği bilinecek, bunun şuuruna erilecek, bunun eşref-i mahluk olarak yaratılmanın bir şükürü bir gereği olduğuna inanılacak, bu olmadan eşref-i mahluk olunamayacağı bilinecek, sonra bunu nasıl ve kimden istenileceği bilinecek; rehber ve metod doğru seçilecek, yola "çile iradesiyle", mücadele iradesiyle, isteyerek, inanarak girilecek ve muvaffakiyet Allah'tan bilinecek ve beklenilecek. Ondan sonradır ki ruh aleminde gelişme ve diriliş başlayacak, bu diriliş ruhuyla dış dünya; toplum,





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

imar edilebilecek, medeniyet inşa edilebilecek. Tasavvuf literatüründe ifade edilen çile, halvet, seyr-i süluk, şeyh, mürid, mürşit, pir gibi kavramların diriliş düşünce sistemi ve disiplininde de diriliş eri, diriliş erenleri, pirleri şeklinde ve fakat aynı muhteva ile sunulduğu görülür. Hatta bu yaklaşım bazen ferdi boyuttan içtimai boyuta, devlet boyutuna yükselir Diriliş Düşünce sisteminde. “Gidişimiz dirilişten dirilişedir.” “Millet kültür ve medeniyet hayatlarında da iç ve dış putların kırılışından sonradır dirilişin başlayışı. Onların da “Sefer Dervatan”ları vardır. Ashab-ı Kehf dönemleri, Hızır ile yolculuk zamanları vardır. Milletler, böylece, bu çile döneminden geçtikten sonra, Tarihin Postnişini, Şeyhi, Piri olur.”

Nakşiliğin asıl pirllerinden Abdülhalık Gücdüvani tarafından kavramsallaştırılarak Nakşiliğin dokuz önemli prensibi haline gelmiş; yüzyıllardır tabi olanların eğitim metodu olarak kabul edilen prensipler yer yer diriliş düşüncesinde de diriliş er ve erenlerinin benimsemesi gereken prensipler olarak, yeni ve özgün bir yorumla açıklanmıştır. Özellikle bu kapsamda, Sefer Der Vatan, Nazar Ber Kadem, Halvet Der Encümen, Vukuf-ı Zamani, Vukuf-i Kalbi, Huş Der Dem, bunlardan öne çıkanlardır. Devlet ve toplum çapında “Tarihin Postnişini” olabilmek, devletlerin piri olabilmek; bu manevi dirilişi gerçekleştirebilme, yüksek olgunluğuna erebilme ve medeniyetimizi bu diriliş ruhuyla inşa edebilme başarısına bağlanmıştır. “Hakikat yolunu arayarak, yaşayarak, onun çilesini çekerek, teker teker ve toplu olarak, medeniyet dirilişimizin erleri olmaya bakalım. Yeni insan, diriliş insanı, diriliş nesli, bu çileyi çekerek olgunlaşma ve ondan sonra insanlığın umutsuzluk ufkuna, bir fecir gibi ağma borcundadır.” “İnsan, toplum ve uygarlıklar için,





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

Ölüm'den Diriliş'e giden yol, Allah'ın bağıışı bu kendi kendini ibda ve inşa köprüsünden geçer; yani diriliş köprüsünden..." ve sonuçta muvaffakiyet mümkün olur ve bu muvaffakiyet Allah'tan bilinir, nefse pay verilmez, Çünkü ayet-i kerimede böyle öğretilmiştir "...bu Rabbimin bir lütfudur..." (Neml-40).

3- "Ve gerçek yolculuk Allah'a doğru gitmeyi amaçlayan yolculuktur"; Seyr-i Süluk...

Tasavvuf literatüründe "Seyr-i Süluk" olarak kavramsallaştırılan ve insanın Allah yolundaki "manevi olgunlaşma yolculuğu" olarak da diriliş literatüründe ifade edilen bu çok önemli konu, insanın kemal yolculuğunu, bu yolculuğun merhalelerini, nefis ve nefsin mertebelerini, sıfatlarını, bu yolun risklerini, müjdelerini, şeytanın ve nefsin bu yolculuktaki büyük oyunlarını, engellemelerini, buna karşı insanın ayağının kaymadan menzile ulaşabilmesi için neyi nasıl yapması gerektiğini, bu yolculukta doğru ve gerçek rehberliğin (mürşid-i kamil) önemini açıklar. Mutasavvıfların bu vadide çok zikrettikleri meşhur Hadis-i Şerifte "Kim ki nefsini bilirse Rabbini bilir" buyrulmuştur. Kişinin nefsini bilmesinin Rabbini bilmesi bağlamında en önemli görevi olduğu bu yolun büyükleri tarafından ısrarla ve önemle vurgulanmıştır. Gözle göremediğimiz, elle tutamadığımız, "iki yanımızın arasında" ve bize sürekli kötülüğü emreden, bizi baş eğmeye zorlayan ama onsuzda yapamadığımız, yeri geldiğinde her türlü kötülük kaynağıyla; şeytan ve her türlü kötülük unsurlarıyla, ruha karşı iş birliği yapabilen varlık... İşte insanın önüne konulan ve mücadele etmesi gereken dik yokuş budur.

"İnsan nefsinin yedi mertebe olduğu, bunların sıfatlarının, huylarının ise kırk beş tane olduğu"





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

mutasavvıflarca ifade edilmiştir. Hatta göklerin ve yerin de yedişer kat olduğu ifade edilmiştir. Nefsin mertebelerinin yedi kat olmasıyla göklerin ve yerin yedişer kat olması arasında metafizik bir bağ olduğu vurgulanmak istenmiştir. Her nefis mertebesi-nin kendine ait huyları, vasıfları olduğu, insan davranışlarının aslında bulunduğu nefis mertebesine göre tavır ve davranışta bulunduğu ifade edilmiştir. Bu tavır ve davranışlara göre birey içtimai planda etkileşim içinde olur, çevresini etkileyebilir. Bir diğer ifade ile insan hangi nefis mertebesindeyse, insan-insan, insan-eşya, insan-zaman ilişkisinde de belirleyici olan bu huy ve davranışları olacaktır. Aynı zamanda insanın idrak derinliği, tefekkür derinliği ve kapasitesi de nefis mertebesine göredir. Kulluk kalitesi, ibadet kalitesi, ahlaki seviyesi ve mesuliyet seviyesinde belirleyici olan budur. Bireyden cemiyete ve millete giden değişim süreci böyle başlar. Mutasavvıflarca seyr-i süluk yolculuğunda talibin nefis mertebelerine göre karşılaşacağı hallere eserlerinde işaret etmişler ve bu yolculuğun teorik olarak asla anlaşılamayacağı ve başarılamayacağı, bir rehber (mürşid-i kâmil) öncülüğünde ve tam bir teslimiyetle tamamen Allah'ın rızası gözetilerek, şartlarına uyularak başarılabilineceği ifade edilmiştir. Kuran-ı Kerimde geçen (Sure-i Yusuf; 53, Fecr Suresi; 27-28) ve tasavvuf erbabınca ifade edilen nefis mertebeleri şöyle sıralanmıştır; Nefs-i Emmare, Nefs-i Lewame, Nefs-i Mülheme, Nefs-i Mutmainne, Nefs-i Radiye, Nefs-i, Nefs-i Merdiye ve son olarak yedinci mertebe Nefs-i Kamile (Safiyeye). Bu noktada vurgulanan çok önemli bir husus gerçek insanlığın Nefs-i Mutmainne mertebesinde başladığının erbabınca vurgulanmasıdır. Nefs-i Mutmainne mertebesine varılmadıkça insanın her zaman riskte olduğu, kalıcı bir iyilik haline erişemeyeceği, cemiyet planında tesirli olamayacağı





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZAI KARAKOÇ KOLOKYUMU

özellikle vurgulanmıştır. Yedinci merteye nefis ise peygamberlere ait mertebedir.

4- Sezai Karakoç'un Poetikası ve Şiiri

Bu makalede Ayinler şiiri daha ziyade Nefs Mertebeleri açısından değerlendirilmeye çalışılacaktır. Salt şiir sanatı ve Sezai Karakoç'un poetikası bağlamında da elbette şiirin çok geniş değerlendirmeleri yapılabilir. Ancak burada konunun özünü kaybetmemeye, şiir tasavvuf bağlamında okumaya tabi tutulacaktır.

Sezai Karakoç'un poetikasını belirleyen ve çağdaşı diğer şairlerden belirgin şekilde ayıran en temel husus şiirinin metafizik bir derinliği ve arka planıdır. Bu O'nun hem şiirlerinde hem de diğer tüm eserlerinde; düşünce, biyografi, günlük olayları değerlendirdiği yazılarında da böyledir. Metafizik derinlik ve ihata diriliş külliyyatının bariz vasıflarından en öne çıkan özelliklerdir. Günlük olayları bile değerlendirdiği yazılarında, konunun sadece yüzeysel gündemine takılmadan, büyük bir soğukkanlılık ve bakış açısıyla, tarihi-metafizik arka plan analizleri yapmıştır. Ondandır ki değerlendirme, analiz ve görüşleri hem ileriye doğru büyük bir öngörüyle gerçekleşmiş hem de geçmişin bugünü şekillendiren kök nedenleri üzerinde fikirler söylenmiştir.

Şiiri söz konusu olduğunda metafizik derinlik şiirinde çok belirginleşir. O'nun şiiriyle ilgili gerek bütün olarak poetikasını gerekse müstakil olarak şiirlerini inceleyen araştırmacıların önemle vurguladığı husus Metafizik imgelerin çeşitliliği, derinliğin ve sınırların adeta zorlandığıdır. O'nun şiirini, poetikasını yine O'nun bize sunduğu bir örnekle açıklamak yerinde olacaktır. Hatıralarında Mehmet Akif'le ilgili olarak, bir dönemin bit-

Sezai Karakoç'un poetikasını belirleyen ve çağdaşı diğer şairlerden belirgin şekilde ayıran en temel husus şiirinin metafizik bir derinliği ve arka planıdır.





KIRK BİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

memesi için mücadele verdiğini, kendisinin ise adeta O'nun manevi bir varisi olarak başlayan yeni dönemin iyi başlaması için mücadele ettiğini vurgular. O'nunla ilgili yazdığı biyografi kitabında şiirin şöyle değerlendirmiştir; "Türk edebiyatında, Akif kadar hayatı şiire ve şiiri hayata sokmuş şair yoktur. Yalnız bu hayat merkez olarak alınmamış, o çağdaki Türkiye şartları içinde ve belli bir ışık altında müşahede edilmiştir. Yani hayat, kendi başına bir gerçek olarak alınıp metafizik kürenin dikenli noktalarına dokunmadan tut da, realitenin içindeki eriyişe kadar kendine yeter ve kendinden ibaret bir hale getirilmemiştir Akif'te. Hayatın acı çizgileri en objektif ve dıştan tespit edici gözle yakalanırken bile bir metafizik yük taşımaz ve insanın genel kaderiyle ilgili hükümlerin yankıları olmaz şiir. Fertlerin hayatı belli bir çöküntünün, tarihi bir anın içindeki değerleriyle ölçülüp biçilirler. Akif'in çıkış noktası olarak aldığı bu ışık İslam'dır ve İslam'ın ışığında, 600 yıllık Osmanlı Devleti çökerken, cemiyetimizin içinde bulunduğu ahlaki, içtimai, ruhi, iktisadi şartla, en amansız bir gözle, adeta bir cerrah teşrihçiliğiyle ortaya serilir. Ve bir kere yara belli olunca, onun tedavi şekli gösterilir ki, bu da, cemiyetin temeli olan İslam ilkelerine sıkı sıkıya sarılmak, yeni ve taze bir ruhla, İslam'ı çağın teknik ve maddi güçleriyle de donattıktan sonra, içimizde ve dışımızda ihya etmektir." Ve "Akif'in "şiirle düşünmeyi" edebiyatımıza sokan hemen hemen tek şair olduğunu" ifade eder.

Bu çerçeve esas alınarak Sezai Karakoç'un şiirinde perspektif daha da genişler; insanlık tarihi ve İslam tarihi, medeniyet tarihi, İslam medeniyeti, ve genel olarak insan, özelde mü'min, medeniyetimizin geçirdiği krizler ve bunların içtimai sonuçları, insanlık ve İslâm dünyası, ülkemiz açısından meydana

Hayatın acı çizgileri en objektif ve dıştan tespit edici gözle yakalanırken bile bir metafizik yük taşımaz ve insanın genel kaderiyle ilgili hükümlerin yankıları olmaz şiir.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

getirdiği etkiler ve sonuçları, modernleşme, sosyolojik sonuçları, sanat, mimar, edebiyat, matematik, coğrafya....hem birey bazında olabildiğinde derinliğine hem de içtimai boyutta olabildiğince ve hiçbir coğrafi sınır tanımadan genişliğine, şiirin bütün imkanları kullanılarak, metafizik bir ağ ve platformda ifade edilmiştir. Akif'in aksine şiirinde metafizik yük çok ağırdır ve öyle olmak zorundadır. Çünkü dönem farklı, sorunlar farklı, coğrafya farklı.

Çünkü;

...

Ben çocukluğumda çok cebir okudum doktor

Cebire çevirdim bütün 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 ... n

Sonra 1 2 3 ... sonsuz

Coğrafyada böyle 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 deprem

.....

Sahaflar yanmıştı bütün kitaplar ıslanmıştı

Çınar ve mermer kuru şadırvan ve güvercin

Yanmıştı için için





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

*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 cebirini çeviren gelecektir (Taha'nın
Kitabı'ndan)*

Bir araştırmacının özetle ifade ettiği gibi “Sezai Karakoç'un şiiri metafizik duyuş ve düşünüşten fıskıran bir şiir olarak tanımlanabilir. Metafiziğin dışavurumu. Tasavvuf ve tasavvufa bağlı imgeler dolayısıyla gerçekleştirilir. Sezai Karakoç'un şiirinin gelişimi içinde tasavvufi imgelerin hem oranının arttığı hem de daha zenginleştiği görülmektedir. Hızır'la Kırk Saat, Taha'nın Kitabı, Gül Muştusu başlıklı uzun şiirler, tasavvufi kavramların, büyük mutasavvıfların ve eserlerinin birlikte zikredildiği (Mevlana-Mesnevi, İbn Arabi-Füsûsü'l-Hikem, Şeyh Galip), ayrıca tasavvufa ait sembolizmin yer aldığı şiirler olarak dikkat çekmektedir. Şairin bundan sonraki şiirlerinde de aynı özellikler devam etmiş, böylece tasavvufun önemli bir tema olarak yer aldığı bir şiir külliyatı ortaya çıkmıştır. Tasavvuf, Sezai Karakoç'un şiirinde sadece tema olarak değil, aynı zamanda şiirin biçimini de belirleyen bir unsur olarak da önem taşımaktadır.” (<https://www.ayk.gov.tr/E-TASAVVUF.pdf>)

5- Ayinler Şiirine Nefs Mertebeleri Açısından Bakış

Ayinler şiiri ilk defa 1976-1977 yıllarında yayınlanmıştır. Ayinler/Çeşmeler adıyla kitap olarak basılmış, tüm şiirlerinin toplu olarak yayınlandığı Gün Doğmadan'nın 481-516 sayfalar arasında yayınlanmıştır.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

Gün Doğmadan'da bölümler Sağnaklar olarak isimlendirilmiştir. Toplam oniki sağnak olarak bölümler ayrılmış ve her sağnak özel bir ön metafizik anlam çerçevesi sunularak açıklanmıştır. Ayınler'de Onuncu Sağnak'ta yer almıştır. Onuncu Sağnak: kuş sağnağı. Simurg örneği. Öteye doğru. Daha öteye. Daha öteye ifadeleriyle sunulmuştur. Müstakil olarak basılmış nüshada böyle bir sunum yapılmamıştır. Aslında genel bir çerçeve olarak bu sunum bize şiir hakkında çok net metafizik bir anlama çerçevesi sunmaktadır.

Bilindiği gibi kültürümüzde yağmur rahmet olarak ifade edilir; yağmur yağıyor denmez rahmet yağıyor denir. İslamın en önemli ve ilk meydan muharebesi olan Bedr Savaşı'nda yağmur yağmış ve bu durum Kur'an-ı Kerim'de Enfal suresi 11. Ayette şöyle ifade edilmiştir: "...Sizi tertemiz yapmak, şeytanın pislliğini gidermek, kalplerinizi Allah'a bağlama, ayaklarınızı pekiştirmek için üzerinize gökten su indiriyordu." Hadisi Şerifte de de Peygamber Efendimiz (SAS)'in, yağmur yağdığında elbisesini çıkardığını, mübarek vücudunu ıslattığını ve "Bu yağmur, Rabbimden yeni geliyor (Rabbimin henüz yeni yarattığı bir rahmetidir)" buyurduğunu, bir başka rivayette de "Bu arşın ilk rahmetidir" buyurduğu nakledilmiştir. Tasavvuf erbabı Allah'ın tecellisinin ve rahmetinin kâinat üzerinde her an devam ettiğini ifade etmişlerdir. Yağmur bir bakıma hayat veren, temizleyen özelliğiyle manevi rahmetin gözle görülebilen bir tecellisidir. Rahmetin (yağmur) yağmadığı zamanlarda tabiatın ve tüm mahlukatın maruz kaldığı mahrumiyetler düşünülürse, Rahmet-i İlahi'nin tecellisinin kesilmesinin insan ruhunu maruz bırakacağı çoraklık ve sonuçları ne kadar acı ve yakıcı olur. Rahmet-i İlahi'nin bir an kesilse kâinatın mahvolacağı ifade edilmiştir.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

Metafor olarak sağanak ifadesi aslında Sezai Karakoç şiirinin metafizik arka planını ifade etmesi bakımından anahtar kavram olma muhtevasına sahiptir.

Bu genel yaklaşım çerçevesinde Ayinler şiirini ve nefis mertebelerini paralel değerlendirmeye çalışalım.

5.1- Birinci Ayin Nefs-i Emmare (Emreden Nefs)

Oniki tane sıfatı olan en aşağıdaki nefis mertebesi olarak ifade edilmiştir. şirk, küfür, cehil, gaflet, büyük günahlar, kibir, hırs, buhl (cimrilik) şehvet, gadap, hased ve kin bu nefis mertebelerinin vasıfları olarak sayılmaktadır. Yani insanın her türlü kötülüğe açık olduğu, eşya ve hadiseler karşısında yenilmeye, kaybetmeye mâhkum bir pozisyon. Ya da bu vasıflara sahip insan/insanlık karşısında anlamını kaybetmeye, zulme uğramaya mâhkum tabiat, toplum, ilişkiler, sanat, mimari... İnsan ve topluma ait her şey...

Birinci ayinde de zaman ve mekânda meydana gelen değişim ve kaotik durum, bu değişimin olumsuzlanması ve insana olan etkileri, insana karşı ne çevre ne de diğer mahlukat güvende değildir, insanın ve taiatın sıkışması. İnsanın anlamı, modernizm, yabancılaşma, insanlığın, tabiatın, çevrenin karşı karşıya kaldığı yanlışlıklar... Çünkü; zulüm bir hayat tarzıdır artık insana mahsus ve insan, şeytanın sinekkağıdına yakalanmış melek kelebeği.

Kur'an-ı Kerim'de ve Hadis-i şeriflerde bize öğretilen ve örnek gösterilen dualarda, günahın insanın kendi nefesine zulmetmek olduğu ifade edilmektedir. Bu bağlamda Adem (AS)'ın duası;

Zulüm bir hayat tarzıdır artık insana mahsus ve insan, şeytanın sinekkağıdına yakalanmış melek kelebeği.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

“...Rabbimiz biz kendimize zulmettik ...”A’raf 23, ve Yunus (AS)’ın duası; “... muhakkak ki ben zalimlerden oldum” Enbiya;87) iki güzel örnektir. Günah ve isyan insanın kendine zulmetmesidir. Çünkü bunun sonucunda gelecek ceza insanın bizzat karşı karşıya kalacağı, ben’inin, nefsinin çekeceği, acı duyacağı bir sonuçtur. Rabb’inden uzaklaştırdığı içindir ve asıl zulüm insanın Rabb’inden uzaklaşmasına sebep olan her şeydir.

...

Toprak sağırdır yağmur mezmuruna artık

...

Matematik metafiziktir, metafizik matematik değil

...

Çoban, sürüsünü müzikle erdirirken tabiatüstü yüceliğe

Zaman, çevirdi insan kitlesini karılmış ve yıkılmış bir hayvan çerisine.

Nefs-i Emmarenin insanı hayvanlaştıran istekleri, hatta hayvandan da aşağı düşüren vasıfları. İnsan-toplum-çevre ilişkisindeki bu sıkışmışlık ve çarpıklaşmayı derinlemesine analiz eden bölüm; nefs-i emmare sahibi insan ve toplumun, sahip olduğu vasıfların adeta doğal bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır.

Ve

Ah! Taş olsak, toprak olsak; denecek çağ geldi;

...

İnsanı, kutsalı önemseyen, değer veren hiçbir şey yok;

Zekeriya saklayan ağaç yok, orasından biçilmek için bile.

...





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

Güzellikler arkeolojik bir malzemeye dönüştür,

...

Çiçek arkeolojik bir malzemedir artık diyor-sun. Biliyorum o...

Yaratılış anlamından kopan değerler, eşya ve ilişkiler. Modernitenin yapay, zorlama, ruhsuz, insan ruhunu dışarda bırakan, yapmacık şekil ve kalıplara bağlı ilişki biçimi.

Ve bütün bu sıkışmışlıktan kurtulmanın çıkar yolu yine insanın içindedir, özüne dönmesinde ve göz-yaşıyla gönlünü yeşertmesindedir.

Yalvar, gözyaşı akıt. Musa'nın asasını dirilt, yeşert içinde kurumaya yüz tutmuş sopayı

Ve Birinci Ayın'ın II. Şiirinde insanın tutunabileceği, yeniden anlamlandırabileceği ipuçları, hatıralardan bahsedilir.

...

*Parlaklıklarda değil senin iksirin, şifan
Karanlıklarda gizli Büyük Derman*

...

Deniz yeniden yapraklanıyor

...

*Bütün bu mücadeleyi verebilirsen;
Toprağı yeniden kıran,
Bir kaside gibi başlıyor ayın;*

5.2- İkinci Ayın

Nefs-i Levame

Nefs-i Emmare'nin biraz ıslah olunmuş hali olarak ifade edilmiştir. Levame mertebesinin dokuz vasfı sayılmıştır. Ancak bu mertebenin bariz vasfı şirk ve küfürden kurtulması, fakat diğer kötü huyların üzerinde bulunmasıdır. Bu mertebe sahibinin





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

günahlar karşısında duyduğu pişmanlık ve kendini levmetmesi, kınamasıdır. Ancak dikkat edilmediği takdirde her an, her fırsatta emmareliğe düşme tehlikesi içinde bulunmasıdır. Bu mertebede nefis zaman zaman ruhun nurundan nurlanıp ona itaat eder, bazen de isyan edip asi olur. Bu nefis sahibinin vasıfları; fisk, cehil, ucup, uykuyu sevme, yeme içmeye düşkünlük, hırs, nedamet, süse ve saltanata düşkünlük, boş sözler ve geçimsizlik.

Kaos ve mücadele devam ediyor. İnsanı çevreleyen eşya ve dönüşüm insanı baskılamaya devam ediyor. Fakat yer yer beliren ümitler yok değil.

...

Cebrail gelgitleriyle ıslanıyor kurumuş dudaklarımız

Ay! Ay düşüyor kucağımıza

Birden ne mutluluk bu

Varoluşun odak noktasında mıyız yoksa

Ve yine yolumuzu kesen aldanışlar furyası

...

Ama dönüyoruz döndürülüyoruz birden değişiyor sahne

Bir kez daha kurtuluyoruz Kur'an seheri seferinde

...

5.3- Üçüncü Ayın

Nefs-i Mülheme

Bu mertebe, ilham alınan, sahibine Allah'ın ilim ihsan ettiği nefstir. Bu mertebenin vasıfları olarak; ilim, tevazu, tevbe, sabır, şükür, cömertlik, kanaat, tahammül sayılmıştır.

Artık emmare ve levvamelikteki çalkantılar geçmiş insanı insan yapan vasıflar ortaya çıkmaya başlamıştır.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

Artık

...

*Çevremi dolduran şairler
Homeros Lebid Firdevsi Şeyh Galib
Mevlana Goethe İkbâl
Ne yüce anıt çağlara karşı
Benim dediğim ebedi bir iklim
Senin dediğin değişen durmadan değişen
mevsim
İşte bak bir bulut geldi üstümüze
Mutluluk geldi üstümüze
Artık yeşile türbelerin yeşiline çalıyor
giysilerimiz
Yeniden kadifeden bir ülke kentlerimiz
Artık insan kendini esir eden ve kötülüğe
yönlendiren huylardan, onları esaretinden
kurtulmuş ve nura kavuşmuştur.*

...

*Yeniden doğ ol kendi kendinin ışıl dağı
Kır seni senden eden eski bardağı
İzinden git çağın fatihlerinin
Merihe el uzatan olağanüstülükler erinin*

...

*Sonuçta
Eşyaya ve insana yeni bir maya katan*

...

*Artık mutluluktur ve mutluluğun ötesidir bu
Tanrı'nın gözüyle bakış penceresidir bu.*

5.4- Dördüncü Ayın

Nefs-i Mutmainne

Mülheme mertebesinde kazanılan vasıflar her ne kadar çok önemli ve değerli vasıflarsa da, tasavvuf erbabınca insanın itminana erdiği, gerçek insanlık mertebesinin kazanıldığı mertebe mutmainne derecesi olarak ifade edilmiştir. Bu mertebede kalb





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

ruhun nuruyla nurlanıp kötü huyları, sıfatları terk edip ahlak-ı hamide ile muttasıf olur. Bu mertebenin altı güzel vasfı sayılmıştır; amel, tevekkül, açlık, riyazet, ibadet, tefekkür. Bunlar için sıfat-ı kamile denilmiş ve olgunluk alameti olarak ifade edilmiştir. İnsanın bu huylar sayesinde orta bir kemale ulaştığı ve manen sükunete erdiği kabul edilmiştir.

Artık

*Vücutlar bir dönüşle erir bengisudur kayboluş
pelerinleri*

*Selam safında toplanır kalbimizin mü'minleri
Şehirler bile dönüşmüştür artık,*

Depremde Mekke Medine sallanır

Bağdat ve Şam yerleşir köşelere

İstanbul saçılır son define gibi orta yere

Her insan bir derviştir

Her inanan ermiştir

Gözü mihli ayağına (Nazar Berkadem)

Gönlü mihli Tanrı'sına

...

İnsan dirilmiş ve medeniyetini de diriltmiştir ve topyekun inşa dönemi başlamıştır, her tarafta bunun sevinci, neşesi, rüzgarı vardır.

Nice mimar mermer keser

Nice üstad sütun diker

...

İbadetler daha bir anlam kazanmış ve insanı kanatlandırmaktadır

Namaz sultan bir at olur

Oruçlar kanat olur

Bütün yollar sırat olur

Kolları bağlanır şeytanların

Arkaya atarak doğuyu batıyı

...





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

*İnsan makineyi, moderniteyi yenmiştir
Makineleri ezerek ilerle ilerle kader çizgisi
Ve
Ey kalb güvenliğe er bütünleş sürünü onar*

İnsan adeta yeniden var olmuş, itminana ermiş, zaman ve mekân gerçek anlamına kavuşmuş, yeni yepyeni bir kent inşa edilmiştir. Huzur hâkim olmuştur her yerde. İnsan dirilmiştir ve çevresini diriltmektedir artık.

Tek kelimeyle: dirildin söyleyeyim sana, demektedir.

5.5- Beşinci Ayın Nefs-i Radiye

Bu nefsin evliyalara ait olduğu ifade edilmektedir mutasavvıflarca. Bu mertebenin vasıfları, ihlas, ma'layaniyi terk, zikrullah, zühd olarak sayılmıştır.

*Artık bu mertebede,
Diri dedikleriniz ölü, ölü dedikleriniz diri
...
Çin ressamı döneminden Rum ressamı
dönemine geçiş*

Mesnevîde anlatılan bu hikâye de, Çin ve Rum ressamı bir odaya konularak, ortaya bir perde çekilmiş, birbirlerini görmeleri engellenmiş ve en güzel resmi kimin yapacağı konusunda yarışmaya tabi tutulmuşlardır. Ve Çinli ressam kendilerine verilen duvara çok güzel bir resim yapmışlardır. Rum diyarının ressamı ise ellerinde malzemelerle önlerindeki duvarı çok mükemmel bir şekilde cilalamışlar ve parlatmışlardır. Verilen mühlet tamamlanıp perde açılınca Çinli ressamın yaptığı resim çok daha mükemmel bir görüntüyle karşı duvarda aksetmiştir. Bu durum büyük bir şaşkınlık uyandırmış ve yarışmayı Rum ressamı kazanmıştır.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

Mutasavvıflar insanı izah ederlerken, insanın maddi varlığı ve sahip olduğu uzuvlarının merkezinin gözle gördüğümüz elle tutabildiğimiz kalp olduğunu, ancak buna mukabil insanda gönül denilen ve Allah'ın her insana lütfettiği bir cevher olduğunu ve insandaki görülen görülmeyen tüm azaların merkezinin gönül olduğunu ifade ederler. İnsandaki görülen ve bilinen beş duyuya mukabil beş tane de görülmeyen ve letaif-i hamse olarak isimlendirilen makam olduğu, bunların Kalp (gönül), Ruh, Sır, Hafi ve Ahfa olduğunu açıklamışlardır. İşte gönlün uyandırılması gerçek bir Mürşid-i Kamil rehberliğinde letaife ait eğitimlerin tamamlanmasıyla mümkündür. Nefs-i Radiye bu mertebelerin elde edildiği, Gönül Ayinesi'nin safi edildiği makamlardır. Şiirde de buna işaret edilmektedir.

*Artık bu makamda;
İnsan ve melek yakının yakını iki dakika gibi'dir.*

...

*Ölüler bir bir dirilip gelmiş
Kurt ve kuzu kardeş kesilmiş'tir.*

Ve

Açılmış kalblerin önüne geleceğin sayfaları

...

*İşte bunlar
Diriliş erleri, erenleri pirlidir
Kucaklarında dünya bir baş gibi devrilir
Ruhlarının akustiği sağlansın diye
Arşta çınlayan cezbe sesleri devşirilir.*

5.6- Altıncı Ayın Nefs-i Merdiye

Bu mertebe ve derecede kul Allah'tan, Allah'da kuldandan razıdır. Bu mertebede olanlar Allah'tan gayrıyı düşünmezler ve Allah'ın mahlukuna lütf ile muamele ederler. Bu mertebenin vasıfları,





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

Allah Teala'dan gayriyi terk, Allahu Teala'nın mahlukuna lütuf ile muamele, Takkarüb-i İlahi (Tekarüb; yaklaşma, yakına gelme), Cenab-ı Hakk'ın masnuatını tefekkür, Allahu Teala'nın taksimine rıza ve Marifetullah'ın kesbi...

*Ve Tanrı görünüyor artık
Ve Tanrı onlardan razıdır artık*

...
*Artık ne korku ne umutsuzluk
Taze ışıklarla
Güneş kılıçları deniz soluklarıyla
Yeniden çiziliyor ufuk*

...
*Yalnız yerde değil
Gökte de anlatılıyor ayın
Sona eriyor ayın
Sona ermeyen ayın*

...
Evren tomarı açık kaldıkça

7- Sonuç ve Değerlendirme

Bu çalışmada, diriliş kavramının ve diriliş düşüncesinin tasavvufla olan ilişkisi ele alındı. Sezai Karakoç'un diriliş kavramına yüklediği anlam ve bu kavram çerçevesinde oluşturduğu düşünce sistemi; bir taraftan bireyin iç dünyasında derinleşmesi ve manen dirilmesini, içtimai yönden de toplumun, insanlığın ve İslam medeniyetinin dirilişini açıklar. Temel İslam ilimlerinden tasavvuf da insanın asla toplumsal rolünü, sosyal rolünü ihmal etmeden kemale ermesini ve insanlığa ve kainata daha mükemmel hizmet etmesini hedefler. Bu kapsamda diriliş külliyatı ve diriliş düşünce sistemi bütün olarak değerlendirildiğinde, diriliş düşüncesini tasavvufi yaklaşımın yeni ve çağdaş bir dille yorumu olarak okuyabiliriz.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

Bu makalede diriliş kavramı ve bu kavram çerçevesinde geliştirilen diriliş düşüncesi -tasavvuf ilişkisi ele alınmış, daha sonra Sezai Karakoç'un poetikası kısaca açıklanmıştır. Makalede Ayinler şiirinin tasavvuf literatüründe ki anlamı üzerinde yorum yapılacağı için, diriliş düşüncesinde bu kavramın (Seyr-i Süluk) nasıl ifade edildiği araştırılmıştır. Aynı anlama gelebilecek farklı kavramsallaştırmalar olsa da, Gündönümü isimli eserinde "Manevi Oluşum Yolculuğu" (Gündönümü, sh:23) olarak açıkladığı düşünceler adeta kavramı yeni bir yorumla ve diriliş terminolojisiyle açıklamaktadır. Buradan hareketle altı bölüm olarak yazılan Ayinler şiiri, klasik tasavvuf literatüründe ifade edilen kavramlarla açıklanmaya çalışılmıştır.

Bu çalışma Ayinler Şiiri ile ilgili salt bir poetika ya da edebiyat çalışması değildir. Bu nedenle şiir, şiir sanatı bakımından ele alınmamıştır. O farklı bir çalışmanın konusudur. Bu çalışmada nefis mertebelerinin açıklanan vasıfları ve bu vasıfların bireyde meydana getirdiği değişim, bu değişimin içtimai hayattaki etkileri, şiirdeki ifadelerle ilişkilendirilmeye çalışılmıştır.

Ayinler şiirinde modernite, buna bağlı sosyolojik değişim ve gelişmelerin, fert ve içtimai etkileri, bireyin bu değişimler karşısındaki ruh hali, eşya ve tabiatla olan karşılıklı etkileşimleri ele alınmıştır. Ancak büyük bir ustalıkla Sezai Karakoç tasavvuf ilminin ana hedefi olan kişinin Seyr-i Süluk yolculuğunu, bireyin toplumu dönüştüren boyutuyla, adeta toplumsal seyr-i süluk sürecini işlemiştir. Ferdi planda dirilişten içtimai planda büyük dirilişe iç içeliği ile işlemiştir. Toplumun bireyde dirilmesi ya da bireyin yaşadığı diriliş ruhunu topluma aktarması ve toplumu diriltmesi.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

Bilindiği gibi seyr-i süluk tasavvuf literatüründe bir mürşid-i kâmil rehberliğinde gerçekleştirilebilen özel bir eğitim metodudur ve hedefi nefis tezkiyesi ile kalp tasfiyesidir. Bu konunun en anlaşılabilir şekilde izah edildiği eserlerden biri son devrin büyük mürşitlerinden Mehmed Zahid Kotku (ra) tarafından yazılmıştır; Nefsin terbiyesi. Bu eserin 2019 bas-kısı esas alınarak tasavvufi kavramlar açıklanmıştır.







6. OTURUM

GÖRSEL-İŞİTSEL SANATLAR VE SEZÂİ KARAKOÇ

Oturum Başkanı

Mustafa Köneçoğlu

Konuşmacılar

Enver Gülşen

Hakan Şarkdemir

Yılmaz Daşcıoğlu







KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

SEZÂİ KARAKOÇ'TAN FİLM SANATININ METAFİZİĞİNE DAİR İLHAMLAR, YAKLAŞIMLAR

Enver Gülşen

Yazar

Sezai Karakoç, kimi metinlerinde ve özellikle Batı düşüncesinden yaptığı çevirilerinde film sanatı üzerine düşüncelerini, dağınık şekilde de olsa aktardığı hâlde, genelde sinema ile ilişkili olarak Charles Walters'ın *Lili* (1953) filminden ilhamla yazdığı *Liliyar* şiiri ile anılır. Karakoç, bu şiirinde, aslında pek de özelliği olmayan bir Hollywood filmine, kendi ruhundan üfleyerek bir ayrıcalık kazandırır. Sonradan göreceğimiz gibi *Lili* üzerine yazdığı bu şiir, Karakoç'un poetikasını ve sanata bakışını az çok üzerinde taşıyan bir mahiyet arz eder. *Lili* filmi, nesneyi "doğadan uzaklaştırıp öldüren ve sonra ona yeniden ruh üfleyen şairin" yaptığı gibi, Karakoç'un şiirinden yeni bir ruh bulup yeniden inşa olur. Karakoç'tan film sanatının metafiziği ile ilgili ele alınacak pek çok şeyin, bu "ruh üfleme" ile ilişkisi vardır.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

Ancak, öncelikle Karakoç'un film sanatı üzerine yazdığı kimi metinlerdeki sıkıntıları anlamamız gerekir. Zira Karakoç'un metafiziğindeki ve poetikadaki derinliği ile film sanatı üzerine yazdığı yazılardaki içeriğe yaslanan yüzeysellik arasındaki çılgın tezadı anlamamız gerekir.

Karakoç'un özellikle *Düşünceler 2: Kurumlar* kitabı, doğrudan film sanatını (ve televizyonu) ele alan fikirlerinin en yoğun olduğu eseri sayılabilir.

“Doğu, çizgide minyatürü seçmişken Batı, kendini resim sanatına verdi. Resimden filme geçti. Bizde, Karagöz, perdede hayal âleminde kalırken, Batı görüntü sanatını enine, boyuna ve derinliğine kucakladı. Görüntü ve somut, belki insanın bu dünyadan yukarılara yükselmesine engel olan psikolojik takıntıdır diye gerek Doğuda gerek İslam ülkelerinde belli bir noktadan ileriye götürülmemiş olsa gerek. Oysa Batı bu dünyaya, daha fazla sarılmak istediği için, duygularla seslenen her noktadan ve her açıdan bakmayı ve hareket etmeyi denemiş durmuştur.

Görüntüde önce sinema, sonra televizyon, Batının adeta yeni bir dünya kurmasına neden oldu. İnsanı duygularından yakalayan ve hamur gibi yoğurup zaman içinde şekillendiren bir dünya. Tarihin sayfalarını hızlı hızlı çeviren bir dünya. Sinema öncesi insanla sinema sonrası insan arasında sanki yüzyıllar varmış gibi bir uçurum açmak isteyen bir teşebbüse cesaret verdi bu görüntü saltanatı.”¹

Karakoç'tan yaptığımız bu alıntı, görüntünün, bir taraftan “metafiziği” maddi dünyaya indirgeyen bir yaklaşıma sahip olduğu düşüncesiyle bir eleştirisidir,

¹ Karakoç, Sezai (2004): *Düşünceler 2: Kurumlar*, 2. Baskı: İstanbul: Diriliş Yayınları: s.52





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

doğru; ancak öteki taraftan sinema ve televizyonun gücünü nasıl kullanabileceğimiz üzerine bir düşünce idmanına da giriştir.

Elbette alıntıladığımız metinde, katılmayacağımız yönler az değil. Görüntü, ama hangi görüntü? Görünenin metafizik arka planını «öne getiren» ve aslında görüntüyle bir tür “ikonoklast metafizik” inşa eden bir görüntü mü, yoksa Hollywood’un, Karakoç’un haklı olarak insanı duygularından yaladığını söylediği görüntüleri mi? Resim, ama hangisi? Bizans ikona geleneğinin görüntüde şehveti ısrarlı bir yaklaşımla dışarıda bırakan ve bakanın bakışını öne eğdiren görüntüleri mi, yoksa Rönesans ve sonrasında, görüntü şehvetinden beslenen ve utanmadan, doyurmadan baktıran görüntüleri mi? Duygusal alanı, adeta büyük bir tenezzülsüzlükle paranteze alıp aşmayı şiarı edinmiş ve Hz. Mevlânâ’nın Mesnevi’de “gözden ibaret olduğunu söylediği» insanı hep üste taşımayı amaçlayan temaşa ve tefekkürün «görüntüsü» mü; yoksa duygusal alanı olabildiğince tahrik eden türlü cinslerde pornografiler mi? Çin Taocu ve Japon Zen resimlerinin boşluğa (Tao’ya?) özel önem veren ve bütünüyle metafizik olan manzara ve tek köşe resimlerini ya da minyatür geleneğinin «bakma biçimini» de bu minvalde görmek mümkündür. Yani «görüntüye teslim olmak» tabirini, o görüntü ne tür bir görme/bakma biçimine sahiptir sorusuna cevap vermeden genelleştirerek kullanmak pek doğru değil bana kalırsa. Karakoç’un, sinema metafiziğine ve görüntüler ontolojisine çok değinir görünmese de, öne sürdüğü meseleler, en azından film ontolojisi üzerine düşünen pek çok cins kafanın sorunu olageldi. Zira Karakoç, belki sinema üzerine fazlaca tefekkür etmiş olmamanın çıktısıyla da olsa, bir şair “görüsüyle” aranması





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

gereken şeyin ne olduğunun farkındaydı. “Görüntü saltanatı” tabiri Ellul’dan pek çok Batılı düşünürü kadar biraz da, yanlış yaklaşımlarla doğrularını karıştıran bir genellemeye dönüştüğü için, Karakoç da bu tabiri film sanatının geneli için kullanıyor görünüyor. Film sanatını doğrudan görsel sanatlar kategorisine atması da biraz bunu gösteriyor. Hâlbuki film sanatı görselliği de kullanan ama ana unsuru görsellik olmayan bir zaman sanatı. Ana “malzemesi” görsellik değil zaman... Ancak Karakoç yine de olan bitenin farkında. Zira şu cümleler de alıntıladığımız cümlelerden hemen sonraki sayfalarda önümüze geliyor: *“Evet, televizyon için bir kavga var ama ne yazık ki bu kavga, sen ben kavgasından başka bir şey değildir. Sözde sağcıların elindeyken de Devlet Televizyonu yine Batının emrinde, çocuklarımızın ruhlarını tahrip eden, şiddet, vur kır filmleriyle, anlamsız, sanat ve fikir değerinden mahrum, tahrik edici Amerikan dizileriyle, yırtıp döğünen, bağırarak ilkel müzik çığırıklıklarıyla dekültürizasyon aletiydi”*

Karakoç, en azından içerik olarak ve “sanat değerinden yoksunluk” sözüyle de form anlamında bir şeylerin doğru gitmediğinin farkında. TV’lerin *“Osmanlı devrinden alınan konularla sanat değeri olan filmler üreterek satması gerektiğini”* söylemesi bir anlamda olması gerekeni ima ettiği ama motamot alınması gerekmeyen bir önerinin ifadesidir. Karakoç, alıntıladığımız metinlerin olduğu kitabında, bazı yerlerde filmlerin “içeriği” ile ilgili uyarı ve öneriler yapmakta, ancak bu “içeriklerin” bizi “kurtarıp kurtarmayacağı” büyük sorusunu genellikle cevaplamayı ertelemektedir. Diriliş, Kurtlar Vadisi vs. türünden dizilerin Karakoç’un “içerik” önerilerine büyük oranda uymakla birlikte, metafizik olarak neden feci şekilde “battıklarını/





KIRK BİRİNCİ SAAT SEZAI KARAKOÇ KOLOKYUMU

batırdıklarını” anlamak için muhtemelen Karakoç’un doğrudan sinema ile ilgili olmayan metinlerine bakmak gerekiyor.

Karakoç, Yeşilçam sinemasında yapıldığına oldukça mesafeli ve eleştireldir. Bu yüzden Yeşilçam’ın ıslah edilmesinin mümkün olmadığını, yeni bir sinema anlayışının şart olduğunu ısrarla söyleme ihtiyacı duyar.

Ancak, Karakoç’un Yeşilçam yerine konacak olan filmlerin nasıl filmler olacağı konusundaki öneri ve eleştirileri üzerine biraz durmak gerekir. “Yeşilçam’ı unutmali, yeni baştan, yetenekli gençler eğitilerek, mutlaka edebi bir eserin yine yetkin kişilerce senaryolaştırılması suretiyle ve devletin ciddi kontrolünde yapım ve üretimiyle yeni filmler meydana getirilip yine kontrollü sinemalarda oynatılmalı. Konular tarihimizden, gerçek hayatımızdan alınmalı, ciddi yazarlarca yazılmış senaryolarla filmleştirilmeli.”²

Bu satırlar, Sezai Karakoç’un sinemanın “ne”liğini edebiyat perspektifinden gördüğünü gösteriyor. Senaryonun film sanatında ne anlama geldiği, edebiyatla film sanatı arasında neredeyse kapanmaz uçurumların olduğu ve bu yüzden de bir edebiyatçının film sanatının senaryosunu yazmasının ne tür sıkıntılar doğurabileceğini pek de tefekkür etmiş görünmüyor. Maalesef, ülkemizin Müslüman mütefekkirlerinin çoğunda görünen sıkıntı Karakoç’ta da çok net belli oluyor. Film sanatının da diğer sanatlar gibi kendine has «sıfatları» olduğu ve neyi yapıp neyi yapamayacağını bu sıfatların belirlediği düşüncesi, Karakoç’un direk film üzerine yazdığı metinlerde neredeyse hiç görünmüyor. Bu

² Karakoç, Sezai (2004): *Düşünceler 2: Kurumlar*, 2. Baskı: İstanbul: Diriliş Yayınları: s.70

**Karakoç,
Yeşilçam
sinemasında yapıldığına
oldukça
mesafeli ve
eleştireldir.**





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

yüzden film sanatını senaryodan ibaret sayıyor ve senaryoyu da edebi bir metin addediyor. Hâlbuki, bu cümleleriyle Türkiye’de ve genelde dünyada film sanatı üzerine yapılan en büyük hataları tekrarlıyor Karakoç.

Kendi şahsıma, Karakoç’un film sanatına ne söyleyebileceği meselesini düşündüğümde, onun film ve televizyonu ele almış direk metinlerini değil, şiirin ve sanatın poetikası üzerine tefekkür ettiği metinleri önemsiyorum. Yine, film sanatı sadece bir “anlatı” olmadığı hâlde, en azından anlatı olarak bir sanata bakışımızın nasıl olabileceği üzerine yazıp çizdiklerini...

“Soyutlama, sanatın, bir yandan (biçim)e, bir yandan da kalıcılığı bütünüyle aramaya yönelen ilkesidir. Enlemesine arındırma ve yaşayacak biçime bağlama işlemi, boylamasına da derinlemesine, çürüyecek olanı aşındırıp dayanıklı olanı ortaya koyma denemesi, hilkatın sırlarını okuma ve onları yeni bir alfabeyle ve dile bağlama kaygısı. Sanatın, âmentüsünde, metafizik ve soyut, biri insanüstünün ve doğaüstünün, öteki zaman ve şartlar üstünün kapılarını aralarlar.”³

Her sanat dalı gibi film sanatı da “görünür olandan” görünmeze açılmaya çabalar. İster sanatçısı buna bilinçli olarak niyetlensin, isterse hiç öyle bir amacı var görünmesin, durum değişmez. Sanat, maddi dünyadan hareket ettiği, orada kalıp bu dünyanın sosyolojisini, psikolojisini, politikasını aktarmayı düşündüğü zamanlarda dahi, «Büyük Ötekine» yani metafiziğe dair büyük bir susuzluğu görünür kılar. Bunu yapma biçimleri değişir sadece. Ve bir sanatın görünmeze ulaşma biçimi ile diğerininki

Her sanat dalı gibi film sanatı da “görünür olandan” görünmeze açılmaya çabalar.

³ Karakoç, Sezai (2014): Edebiyat Yazıları 1: 6. Baskı: İstanbul: Diriliş Yayınları: s.11-12





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

aynı değildir. Bu yüzden edebiyatın, dile, söze, dolayımaya dayalı metafizik “inşası” ile film sanatının doğrudanlığa ve bu yüzden de direk görüntüden, zamandan, mekândan fıskıran metafizik oluşturma yöntemi aynı değildir. Bu yüzden mesela Dostoyevski ile Tarkovsky, her ikisi de eserlerinde görünmeze açılmayı, bilinenden bilinmeze geçmeyi ve Tanrı’ya ulaşmayı amaçlasalar da, bunu aynı yöntemle ve formlarla yapmazlar. Birinin eserinde işleyen form diğerinde çöker çünkü.

“Soyutlama”, Karakoç’un poetikasında önemli yer tutar. Bir film “şairi” de, filmlerdeki soyutlamanın ne olduğunun ve nasıl işleyeceğinin farkında olan kişidir. Ya da en azından Allah’tan hediyelediği şair görüşüyle bunu sezen kişi... Edebiyatta ve edebiyatın şiirinde olduğu şekliyle işleyen bir formu yoktur filmlerle soyutlamanın. Zira film, edebiyatın tersi şekilde önce “somut” olandan başlar, sonra nesneyi hayâlde yoğurur ve yine somut olanda mühürler. Somuttan hayâlde geçen, hayâlde işleyen ve en son tekrar somut olanda görünür kılınan...

Mesela edebiyatta, okuyucu ebediyet ile ilişkisini, okuduğu kelimelerin, kelimelerden kurulu hikâyenin ve o hikâyelerin birlikte kurduğu çatının, kendi zihin dünyasında yürüttüğü “hayâl” potansiyeliyle kurar. Filmde bu durum biraz daha farklı işler. İzleyici, artık kelimelerden ve onların katmanlı hikâyeleştirme biçimlerinden değil, daha dolaysız bir “yüzeyden” sonsuzluğa yürümek zorundadır. İşte burada yüzeyle derinliğin, görüntü ile hakikatin ilişkisi söz konusudur. Yönetmen, görüntüyü öyle “yaratacaktır” ki, yüzeyin tam göbeğinden açılan bir yarık, yüzeyin, hem kendisinden başka hiçbir şeye hizmet etmemesine, hem de kendisinin ardındaki “metafiziğe” açılmaya yön vermesine





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

yol açacaktır. Öyle ki, “bakışın” ebedi olanla ilişkisini kurmanın edebi olmayan yönlerini bulmak zorundadır. Artık binlerce yıldır hazır şablonlar hâline gelmiş edebiyat yöntemlerine değil, bambaşka bir imkân alanına açıldığının farkına varmalı.

Edebiyat en az çift katlı bir dolaylama üzerinden bir soyutlamanın adyken ve bu soyutlama, hayatın “zaman ve mekânda yaşanmasını” zaten imkânsız hâle getirirken, film sanatı, tam da dolaylamadan “somut” üzerinden kazıyabilme imkânı ile benzer sonuca varır: Maddi olanın ardındakine... Edebiyat, soyutlama üzerinden “en gerçek somuta” varma imkânına açılmak isterken; film, maddi “somutluk” üzerinden ve edebiyattan birkaç adım önden başlar yürüyüşüne. Filmin, edebiyatın dilini kullanarak maddi somutluktan edebi soyutluğa geçmeye çalışması, hakikat ile arasındaki yolları uzatmaktan başka bir işlev görmez. Üstelik bu durum, film sanatının imkânlarının farkına varmamanın çok trajik bir yansıması olarak, film tarihi boyunca ana akımı oluşturan bir tavrı ima eder.

Elbette edebiyat, okuyucunun hayâlini serbest bırakma gücüyle, “dolaylı da olsa” yine de “yaşanabilir bir hayat” sunar okuyucuya; ama bu hayat, film sanatının “dolaysızlık” içinde “yaşattığı” hayat yanında sentetik ve soyuttur yine de. Edebiyat, mesela romanda, hayâli, hayâl içinde “yaşatırken”; film sanatı, hayâli ve hayatı, “hayat” içinde yaşanabilir kılar. Gördüğünüz, bir rüyadan kesit dahi olsa, bizatihi “film zamanının” sunduğu “yeni hayat” içinde yaşanabilir bir hayattır. Roman, “yaşamın ele geçmez tekilliğini” hayâl katmanına aktarıp “orada bırakarak” soyutlarken; film, o tekilliği, hayâl katmanında hayâl ile yoğurup





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

gerçek hayata döndürerek, bizatihi yaşanabilir bir tecrübeye dönüştürür.⁴

“Modelin direnişini kırmadır soyutlama. Onun doğayla bağı kırılmadıkça, oradan kuvvet almadıkça sanatçıya baş eğmez, teslim olmaz.”⁵

Karakoç'tan bu alıntı, aslında edebiyat ve hatta resim gibi görsel sanatlarla film sanatı arasındaki en temel yaklaşım farkını ifşa ediyor. Bir film yönetmenin “modelin doğayla bağı kırması” imkânı ve aslında gereği de yoktur. Zira o bağı kırdığı an, film görüntüleri ölü doğar. Film şairi, edebiyatın, musikinin, resmin şairinden çok mimarının şairi gibi işletir mekânla ve “olayla” ilişkisini. Model, öncelikle doğada bulunduğu şekil ve amaçla inşa olur film sanatında, diğer sanatlardan farkı olarak. Mesela Bela Tarr'ın *Torino Atı* filmindeki at öncelikle at olmalıdır ki, sonrasında attan “başka” bir şey olabilsin. Somutla başlanan yolun yine somutta biteceği ama arada bir ontolojik mertebe olarak “hayâl”de nefesleneceği bir biçim bulmak zorundadır yönetmen.

Karakoç'un, bir şairin “yaratma biçimi” ile ilgili yazdıkları, asıl üzerinde durmak istediklerim.

“Sanat eseri dış realite ile ilgisini kesmez. Ama bu ilgi sürekliliği, sanat eserinin dış gerçekliğe esir oluşu anlamına gelmez. Tam tersine, bu bağ mahkûmluk bağı değil, hükmetme bağıdır. Eser, realiteyi, ezer, bürer, ondan yeni biçimler doğurmaya çalışır. Onu yontar. Ona eklemelerde bulunur. Ya da ondan çıkarmalarda. Fakat, daha önemlisi, onu, içten değiştirir. Yani, âdeta ona fizik etkiden çok

⁴ Bu konuda daha geniş tartışmalar için Gülşen, Enver (2016): *Sinemanın Kökleri: Anlam Arayışında Sanat ve Sinema* (Önce İnsanart Yayınları, sonraki baskı H Yayınları)

⁵ Karakoç, Sezai (2014): *Edebiyat Yazıları 1: 6. Baskı: İstanbul: Diriliş Yayınları: s.12*





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

kimyasal bir etkide bulunur yapıt.Eser, tabiata yeni bir maya kor. Onun yönünü değiştirmeği amaçlar. Onu, ta ruhundan yakalar, onu boğazından büyülü makasıyla keser ve yeni bir sentez için kesilmiş parçaları, enlemesine, boylamasına olduğu kadar derinlemesine de tüküręüyle yapıştırır. Daha doğrusu, bunları yapan, bu amaçla içten yönlenmiş olan sanatçıdır. Sanatçının tabiat ve realiteyle bu haşrüneşinden eser doğacaktır.”⁶

Bu cümleler teorik olarak film sanatı için de olduğu gibi geçerlidir. Sanatçı, tabiatı, doğrudan taklit ya da temsil edilecek bir şey olarak görmek yerine, ondaki “tecellilerin” kazısına soyunur. Temsil olarak değil “tecelli” olarak sanatın...

“Sanat eseri, yaratışın taklididir, yaratılanın değil. Yapıt, yaratılanın taklidi oldukça değerden düşer. Yaratışın her an yeni kalışındaki, orijinal oluşundaki sırrı anladıkça da yoğunlaşır.”⁷

Sanatı bir “mimesis” eylemi olarak gören ve tabiatın taklit edilmesini ana sanatsal tavır olarak inşa eden Aristocu (gerçi Aristo’nun mimesisi eylemin taklididir, ancak bu konunun burada detaylı tartışması mümkün değil şimdilik) geleneğin karşısında bir yaklaşımlı görünür kılıyor Karakoç bu cümleleriyle. “Yaratışın taklidi” olarak sanat eseri... Vahye dayalı geleneksel sanat anlayışlarında (Origen’den Dante’ye, İbn Arabi’ye, Lao Tzu’ya, Tradisyonel Okul’un en önemli sanat düşünürü olan Coomaraswamy’ye hemen hepsi benzer cümleler kullanmışlardır) yaratılanın olduğu gibi taklidi yerine, mertebeli bir varlık tasavvurunda “hayâl” mertebesinin, mülk-melekût âlemleri arasındaki

⁶ Karakoç, Sezai (2014): Edebiyat Yazıları 1: 6. Baskı: İstanbul: Diriliş Yayınları: s.32-33

⁷ Karakoç, Sezai (2014): Edebiyat Yazıları 1: 6. Baskı: İstanbul: Diriliş Yayınları: s.33





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

berzahlılığının aynı zamanda maddi olanla manevi olan arasındaki geçişliliğin imkân ve formlarını sağladığı ve sanatın tam da bu “tecellilerin” tefekkür ve temaşasının yoluyla inşa edileceği bir sanat anlayışı. Dolayısıyla bir alt mertebenin bir üst mertebenin sembolü addedildiği bir anlayışın sanat aracılığıyla görünür kılınması. Yatay simgecilik yerine dikey sembolizm... Sembolizmin dikeyliğinin film sanatında yatay simgeciliğin ısrarla reddine yol açması gibi. Tarkovsky, Bresson gibi büyük ustaların anlayışı...

“Temsil yoluyla değil mevcudiyet yoluyla simgelemek”⁸ film sanatının sembol meselesiyle olan hakîkî ilişkisini ve diğer bazı sanatlardan farkını gösterir. Özellikle resim sanatı gibi kimi görsel sanatlar, gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkiyi film sanatının yaptığından farklı kurarlar. Üstelik bu problemler en çok da tabiatı direk kopyalama iddiasında olan natüralist sanatlarda görünür kılınır. Sanat biçimlerinin temsil etme/taklit etme/tasvir etme “becerileriyle” semantik üçgenin metafizik “bütünleştiricisi arasında direk bağlar mevcuttur. Metafizik göndergenin “çalışmadığı” kimi sanatların sembolleri “yüce gönderge açısından, simgeleyen, anlam ve gönderge arasında bir farkın bulunmadığı” değil, daha çok o farkların temsil aracılığıyla daha da belirginleştirildiği bir yapıdadırlar. Van Gogh’un sarı çayırları, “simgelediği” şey ile arasında fiziki/fiili bir ayrım yapar. Ama mesela Tarkovsky’nin çayırları, suları, rüzgârı, yağmuru, “yağmur damlasında akseden kâinat” anlamında kâinattan ayrı değildir. Hem yağmur damlasıdır (ki gerçekliğini bizatihi yağmur damlası olmaklıkla

8 Murray, Edward L. (2008). Muhayyileye Dayalı Düşünme (Çev.Yusuf Kaplan). İstanbul: Açılımkıtap ve Borella, Jean (2016). Dinsel Simgeciliğin Bunalımı kitaplarında bu konu detaylı olarak ele alınır.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

kurar) hem de kâinatın varoluşunun imkân ve potansiyellerini tecelli ettirir.

Film sanatı, ontolojisi (imkânları) itibariyle temsil meselesini problemleştirir. Öte türlü, -mesela soyut resimde veya minyatür sanatında olduğu türden- film sanatının düzleminde büyük oranda işlerliğini yitirir çünkü. İşte sırf bu yüzden, mesela Mecidi'nin *H. Muhammed (s.a.v.)* filminde, "mucizelerin" pek çoğunun gösterimini, yani vahyin, aslında birbirinden ayırlamayacak olan sembolik gerçekliği ile fiili gerçekliğini, film perdesinde, tam da bu ayırım üzerine kurulan temsili görsel sanatların biçimi ile inşa etmesi, film sanatının en önemli özelliklerinin iğdiş edilmesi ve dolayısıyla da kutsalı temaşa ve tefekkür etmede kusur anlamına geliyor büyük oranda.

Film sanatının, "mevcudiyetin" temaşa edilmesine aracılığıyla Varlık'ın imkânlarını keşfi, bu sanatı, oluş'tan Varoluş'a ve giderek Varlık'a yürüyen, ilme'l-yakîn, ayne'l-yakîn çizgisini Hakka'l-yakîn'de "birlemeye" yönelik hareketin potansiyeline sahip bir düşünme biçimi yapar aynı zamanda.

Karakoç'un, sanat için "yaratılanın değil yaratışın taklidi" formülizasyonu, bir film metafiziği yolu olarak bütün canlılığı ile önümüzde duruyor. Karakoç'un doğrudan film üzerine yazdığı metinlerde görülmeyen bir derinliği inşa ediyor aynı zamanda. Yaratılanın taklidi meselesi, aynı zamanda bir anlatı formu olarak dramı da problematize ediyor aslında.

"Tragedya" ve genel olarak "dram" için önemli bir edebiyat düşünürü olan George Stainer «Dünyada istenmeyen misafir olduğunu bilen insanın anlatısıdır» der. İstenmeyen misafir olmak, ya kendisini istemeyene (tanrılar vs.) karşı girişilecek

**Karakoç'un,
sanat için
"yaratılanın
değil yaratışın
taklidi"
formülizasyonunu,
bir film metafiziği
yolu olarak bütün
canlılığı ile önümüzde
duruyor.**





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

amansız ve sonsuz bir savaş demektir ki Prometheusçu dünya görüşünün bir yansımasıdır, ya da Sfenks'in Midas'ın sorusuna verdiği cevapta söylediği gibi "En iyi hiç doğmamış olmak; hadi doğdun, hemen ölmektir!" Eşrefi mahlukat olan ve halife addedilen insan tasavvurumuzun tam karşısında duran bir insan-tanrı-kâinat tasavvuruna sahip dramın/tragedyanın, sanat formlarımızda hâlâ yeterince tartışılmıyor olması da bizim trajedimiz olmalı!

Tragedyanın ve onu da kapsayan bir form olarak dramın çatışmasının, Tanrı'dan başlayıp, doğaya, eşyaya, ötekine ve giderek de kendine yönelen bir şiddeti doğurması Batılı anlatı formlarının ana akımı olmuştur 2500 küsur yıldır. Çatışma yerine uyumun, "istenmeyen misafir" değil "halife" olmanın çıktısı olarak eşyaya emanet olarak bakmanın bir görünümü olacak bir anlatı biçimi gereği, Karakoç'un yazılarında da doğrudan olmasa da dolaylı olarak hissedilir.

Dram, ister tabiatın, isterse de "eylemin taklidi" olsun, Karakoç'un "*Sanat yaratışın taklididir, yaratılanın değil*" düşüncesinin tam karşısında konumlanan bir anlatı (ve aslında hayat) biçimi olarak öncelikli olarak yüzleşilmesi gereken bir şeydir film sanatı için de... Doğrusu Karakoç'un film sanatı üzerine doğrudan yazılarında pek hissedilmese de, poetika üzerine yazılarında net görünen metafiziğe açılan kapı olarak sanat anlayışı, Karakoç'tan sinema adına alınacak olan şeylerin de bir panoramasını sunar. Yönetmen, kulağını, gözünü bir tecelligâh olarak kâinata dayamış ve kalbinde o tecellilerin "her an yeniden yaratılan" izlerini temaşa edecek/ettirecek kişidir. Eşyaya bütünüyle asla hâkim olamayacağını tevazu ile farkında olan bir şair... Şeyleri mühürleyip «sonlu» bir dünya





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

kuran ve bu dünyada, eylemden düşünceye kadar mutlak hâkimiyet sahibi olan tragedya/dram sanatçısından farklı olarak (ironik şekilde tragedya karakterinin olduğunun tam tersi bir durumdur bu hâkimiyet), eşyanın da zamanın da, hayatın da “sonunun” muhakkak Allah’ta olduğunu, kendisinin, ne düşümlerde ne de çözümlerde mutlak güç sahibi olamayacağını fark eden kişidir hakikat sanatçısı. Göstermek istediği tam da bu acziyet ve tevazudan başka bir şey değildir nihayetinde.

Velakin, Karakoç’un, özellikle film sanatı üzerine konuşurken çoğu zaman içeriğe düşümlenip film sanatının form ihtiyacını çok fark etmiş görünmese de, poetikası yine de film sanatı üzerine çok şey söylüyor bana kalırsa.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

SEZÂİ KARAKOÇ VE GÖRSEL DÜŞÜNME

Hakan Şarkdemir

Şair, Yazar

Çağdaş Şiir ve Algılanan Dünya

Modern felsefeye göre dünya bir olgular ve nesnelere bütündür, modern bilime göreyse gerçek dünya dalgacıklar ile parçacıklardan ibarettir. Ama çağdaş şiir ve sanat, insanı çepeçevre kuşatan iğreti bir mantığın hüküm sürdüğü bir dünyayı ifşa eder. Dünya, gösterilenden yoksun bir gösterenler evrenine dönüşmüştür. Öyle ki yeryüzünü bütünüyle istila eden biricik gerçek, insani yapılar ile insani değerlerin arasını açan apaçık yalanlardır. Bu olgu, elbette sözün değerinden yoksun kılındığı, hakikatin yitirildiği öznesiz bir dünyaya karşılık gelir. Anti-kültürel bir yapıt olarak şiir, insani değerlerden yoksun bırakılmış, sözün değersiz kılındığı böylesi bir dünyadan çıkış yollarını işaret eder. Çağdaş şiir -en azından zihinsel planda- özgürlüğe bir koridor açma girişimidir.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

Ne var ki gerçek kurtuluşun reçetesi şiirde değildir. Şiir bize bir arada güvenle yaşayabileceğimiz bir dünyanın harcını temin etmez. Şiirin haksızlığa uğratılanlara aşıladığı ümit eyleme dökülmedikçe dünya, onu hakikatten yoksun bırakanların eğlence yeri olmaya devam eder. Dolayısıyla da şiir, yalnızca özgürlüğü, içinde birlikte güvenle yaşayabileceğimiz, yaşanmaya değer bir dünyayı düşünülür kılar. Şiirden umabileceğimiz yegâne fayda, akla 2+2'nin 5 ettiği ya da 2+2'nin 1 ettiği türden bir dünyayı getirmesidir. Hâlbuki aktüel olanı ele almaktan, yani mevcut dünya üzerine konuşmaktan başkaca bir şey yapmayan çağdaş şiir, mevcut dünyanın ötesinde, ilk bakışta mantıksal düşünümle çelişen, akla uygun görünmeyen, bir bakıma akıldışı olduğu söylenebilecek şeyleri duyulur kılar. Poetik imgelemin, yine de bütünüyle akla aykırı, mantık dışı olduğunu söylemek güçtür. Konuyu açmak üzere Maurice Merleau-Ponty'nin Descartes'tan ödünç aldığı şu balmumu örneğini düşünelim:

Şurası kesin ki balmumu ne beyazımsı rengi, ne belki yitirmediği çiçeksi kokusu, ne parmağımda duyduğum yumuşaklık, ne de elimden bırakınca çıkardığı kuru ses. Bunlardan hiçbiri balmumunu oluşturmuyor, balmumu bu niteliklerin hepsini yitirse bile varolmayı sürdürüyor çünkü. Örneğin balmumunu eritsem, renksiz bir sıvıya dönüşse, kokusunu alamaz olsam ve dokusu parmağıma direncini yitirse... Buna karşın aynı balmumu hâlâ orada diyorum.

Balmumu burada, "geçirdiği durum değişikliğine rağmen aynı kalan" herhangi bir nesnedir. Bir dünyaya örneği olarak bu nesnenin kapladığı uzamın, büründüğü yeni biçimin ya da kapladığı uzamın





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

hiçbir belirgin yanı yoktur. Merleau-Ponty'ye göre balmumunun gerçek ve değişmez özüdür bu. Öyleyse balmumunun idesi, hakikati, yani asıl balmumu, duyularla algıladığımız dünyanın ötesindedir. Balmumu yalnızca uzamda değil zihinde de belirir. Ama yine de soyut değil, somut bir şeydir o. Onu saf, çırılçıplak, karşımızda duran bir nesne (Gegenstand) olarak düşünürüz. Çağdaş şiir ise nesneyi ele alırken, nesnenin nesneliğinin ötesinde henüz akla gelmemiş yalın bir gerçeğe işaret eder. Şiir ilk bakışta bizden saklı kalan bu nesnel gerçeği düşünülür kılarak öne çıkarır. Öne çıkarmak *poiesis*'tir. "Mevcut olmayan şeyden," der Platon *Şölen*'de, "mevcut olmaya geçen her şey için her vesile (causa) *poiesis*'tir, yani öne çıkarmadır." Sezai Karakoç'un da söylediği gibi "yeni şair hep somutun somutuna, plâstike gider". Somutun somutunu, yani şekil verilen maddenin ardındaki düşünceyi, eğip bükülebilir olanın, plâstik olanın özünü, yani duyulur olanı öne çıkarır. Modern fizik (görelilik teorisi) bu anlayışa yabancı sayılmaz. Bugünün bilim insanı da, bu çağın şairi, modern hayatın ressamı gibi mutlak nesnelliğin bir düş olduğunu kabul eder: "her gözlemin gözlemcinin konumuna sıkı sıkıya bağlı olduğunu göstermekle" onaylar bunu. O hâlde diyebiliriz ki çağdaş bilimin ele aldığı gibi, çağdaş felsefe ve şiir de, algılanan dünyayı Merleau-Ponty'nin deyişiyle "zamanımıza özgü yepyeni bir görünüm" olarak bize sunar.

Elbette biz burada bilimle sanat arasındaki yakınlıktan ziyade şiirde görselliğin ne yolla ifadeye kavuştuğunu, bir başka deyişle görsel düşünmenin şiirde nasıl biçimlendiğini araştırıyoruz. Bize göre görsel düşünmeyi biçime kavuşturan şiirsel imgelem, şiirin kendi kendini düşünüşüdür. Şiirin oluşum sürecini, şiirin kendi kendini

**Sezai
Karakoç'un
da söylediği gibi
"yeni şair
hep somutun somutuna,
plâstike gider".**





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

düşünmesi olarak düşünebiliriz. Buna poetik mantık ya da imgelem diyoruz. İmgelem, bize imgeyi yalnızca görsel bir olgu, varlık olarak değil, bir ifade aracı olarak da ele alma imkânı verir. O hâlde dilbilimsel anlamlandırma süreci içinde, dilsel göstereni hem dilbilimsel hem de görsel açıdan işlenmiş bir şey olarak düşünebiliriz. Fakat bir söz sanatı olarak şiir söz konusu olduğunda görsel imgelemin dilde belirdiğini, yani dilin görsel düşüncenin taşıyıcısı olduğunu söylememiz gerekir. Bu görsel imgelemi harekete geçirme tarzı, yani *phanopeia*, Ezra Pound'a göre "imgenin, zihnin retinasına düşürülmesidir"¹. Öyleyse sorulması gereken soruların ilki şudur: nesnelere, şaire nasıl görünür? İkinci olarak, şairin imgeleminde taşınan nesnelere biz nasıl düşünürüz veya hayal ederiz? Biz pekâlâ bu iki soruyu, "Karakoç'ta imgeler nasıl düşünür?" ve "görsel imge, şairin 'yeni gerçekçilik' dediği şiirde nasıl ortaya çıkar?" sorularıyla birlikte ele alacağız.

Karakoç'un Montaj Masası

Öncelikle Karakoç'un, bir montaj ustası olduğunu belirtmemiz gerekir. Şair, imgeleri yeni imge bileşimleri oluşturacak şekilde üretir. Sanki imgeler, yeniden söküp takılan takımyıldızlar kurarlar. Burada okuyucuyu imgeler arasında bağlantılar kurmakta özgür bırakan bir imge üretimi söz konusudur.

¹ Ezra Pound, şiirin üç tarzından söz eder: *logopoeia*, *melopoeia*, *phanopoeia*. *Phanopoeia*, zihinde görsel bir görüntüyü canlandıran şiirdir; görsel imgelemin şiiridir. *Melopoeia*, müziksel ifadenin şiirde biçimlenişidir. *Logopoeia* ise, düşüncenin şiiridir; "Aklın sözcüklerle dansıdır". Ne var ki Latince'ye "akıl" ya da "yargı" olarak çevrilen *logos* sözcüğü, "konuşma" ya da "söz" anlamına gelir. Tragedyada, yani dramatik şiirde bu ayırım yoktur. Müziksel ifade (*melos*), sahne düzeni ya da görsellik (*opsis*), dil (*lexis*), şiire varmanın üç aracıdır. Bu üç araç tragedyada birlikte işler. Modern şiir içinde başlangıçta bu üç unsuru birbirinden ayrı üç eğilim olarak belirir. Pound'a göre *phanopoeia*'nın şairi Rimbaud idi. Daha önceleri Çinliler, bu şiiri en ileri seviyesine ulaştırmıştı. Yunanlarsa *melopoeia*'da bir hayli üstündü ve trubadur şairleri. Sextus Propertius'u (M.Ö. 50-45 arası - M.Ö. 15 öncesini) saymazsak eğer Pound'a göre *logopoeia*'yu keşfeden şair Jules Laforgue'du (1860-1887). Oysa Âkif Paşa (1787-1845), "Adem Kasidesi"ni (1840-42) yazdığı anda Laforgue doğmamıştı bile.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

Dolayısıyla, Karakoç'un dar anlamda imgeci bir şiirin peşine düştüğü söylenemez. Dar anlamda imgeci şiir derken nesnenin dolaysızca ele alınması talimatını öne süren ya da imgeyi "anlık bir entelektüel/duygusal bir bileşim" olarak düşünen İmajizmi anlıyoruz. Ezra Pound bu aşamayı kısa bir sürede terk etmişti. Kaldı ki minimalist bir şiir anlayışında da en azından bu kadarı mevcuttur. Jerome Rothenberg, haikunun bile temelinde iki ya da daha fazla imgenin karşıtlığına ya da dengesine dayandığını söyler. Bu ise poetik montajın esasıdır. İmge, kıyastan veya anolojiden değil, iki ya da daha fazla gerçekliğin bir araya getirilmesinden doğar. Pierre Reverdy'e göre bir araya getirilen iki gerçek arasındaki ilişki ne kadar uzak ve meşru olursa, imge de o kadar güçlü olur. Dolayısıyla, montajın üretken gücü benzerlikten ziyade karşıtlığa dayanır. Ayrıksı unsurların bir aradılığı, Sürrealist kolajın da temelidir: "“uzak gerçekliklerin uygunsuz bir zemin üzerinde tesadüfi buluşması”. Montajın alegorik doğasını anlamak çağdaş şiiri ve sanatı anlamak bakımından önemlidir². Ama öte yandan diğer İkinci Yeni şairleri gibi Karakoç'un, bize güçlü bir imgeden çok daha fazlasını sunduğunu anlamamız gerekir. Karakoç'un şiirinde ortaya çıkan dünya, türdeş ya da ayrıksı nesnelere iç içe geçtiği, birbirinden taştığı, böylece yeni kavramlar, anlamlar çağrıştırdığı bir dünyadan fazlasıdır. Kuşkusuz bu

Öncelikle Karakoç'un, bir montaj ustası olduğunu belirtmemiz gerekir.

2. Montajın kurucu teorisini Sergei Eisenstein, *Film Duyumu* adlı kitabının ilk bölümüne ("Sözcük ve İmge") John Livingston Lowes'tan şu alıntıyla başlar: "... Coledridge'e eski bir hikâyeden alınmış bir sözcük verin; bırakın zihninde bunu başka iki sözcükle birleştirin; nihayetinde (müziksel terimleri dilsel terimlere tercüme edecek olursak) bu üçlünden bir dördüncü ses değil de bir yıldız meydana getirecektir." Karakoç montajın alelade bir ustası değildir. Adeta poetik montajı şiirimizde yeniden inşa eden kişidir. Poetik montaj, imge montajıyla sınırlı olmadığı gibi, yalnızca ayrıksı sözcüklerin, görüntülerin bir araya getirilmesinden ibaret değildir. Türdeş olmayan unsurların, seslerin, düşüncelerin, farklı şiirsel kiplerin, duygu yüklerinin, tekniklerin ve türlerin bir aradılığı poetik montajın muntıkasıdır. George Grosz'a göre alegorik yöntemlerle birlikte montajın muntıkası, temellük (confiscation), üst üste koyma (superimposition) ve parçalamaya (fragmentation) gibi teknikleri içerir. Resimsel ya da şiirsel anlamlama edimi içinde ortaya konan tüm bu montaj teknikleri, temsile/dile ait işlevlerden programlı propaganda faaliyetlerine uzanan geniş bir sahada işlerlik kazanır.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

dünya, birbiriyle değiş-tokuş edilebilir olan şeylerin dünyasıdır. Nesnelere, kavramlar, algılar, duygular bütünüdür. Bu bütünü, tek bir şiirde görünüme kavuşmaz. Hiçbir imge kombinasyonu, hiçbir görünüm sabit değildir. Şiirde görünüme kavuşan dünyanın poetik düşünceye, aktüel gerçeğe ve insana açılan köşeleri, kapıları, çarşıları, aynaları vardır. Karakoç'un poetik evreninde *"her şey öbürüne ışık tutmakla görevli"*dir. Nesneyi görünür kılan bu özellik, onun bir diğer nesneyi görünür kılmasıdır. Her nesne ötekini görünüşe getirmekle ödevlidir. Nesne, ancak bir başkasına ışık tutarak bu "yarısı güneş yarısı ay" olan dünyaya yitirdiği renkleri iade edebilir. Ancak kendi nesneliliğinin ötesini aydınlatan bir nesne, kapalı çarşıların alacakaranlığı içinde bize kendi varlığını duyurabilir. Bir şiirler toplamı içinde Karakoç aynı dünyayı bize hep başka açılardan izletir. Öyle ki "karanlık loşluk aydınlık / Keskin ışık" hep aynı nesnenin farklı görünümlerini sunar. Yine de bütünüyle nesneden yana çıkan maddeci bir şiir diyemeyiz bu tür bir şiire. Çağdaş şiir, nesneye bakarken bile insana bakar. "Yeni şair ancak varlık üzerine konuşur" derken Karakoç, "evrenin ve gerçeğin anlamını insanda arayan" bir şiiri tarif eder.

Merleau-Ponty'nin işaret ettiği gibi nesnelere, salt, yalın, tarafsız nesnelere değildir: "Her biri bizim için bir tutumu simgeler, bir tutumu anımsatır, bizde olumlu olumsuz tepkiler uyandırır; bir insanın kendisini çevrelediği nesnelere, yeğlediği renklerden, dolaşmaya gittiği yerlerden, o insanın zevki, kişiliği, dünyaya ve dışarıdaki varlıklara karşı tutumu okunur." Öyleyse poetik imgelemi kuşatan bu nesnelere yola çıkarak genelde "insanın çarpık realitesine", özelde de şairin karakterine varırız. Her şeyden önce bu şeyler, bir yandan şaire/insana





KIRK BİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

ışık tutar, diğer yandan onun poetik düşüncesini aydınlatır. Merleau-Ponty'ye göre nesnelere, insan özelliklerine bürünür. Davranışlarımızın simgeleri gibi içimizde yaşarlar. Şairin işi, simgesel olanın karanlığında yurt yutan bu nesnelere çekip çıkarmak, görünüşe getirmektir. Karakoç'un düşüncesinde yeni şair, pragmatik olduğuna göre, poetik imgelemenin çıkarına "insan şeylere yatırım yapar, şeyler insana" demek yanlış olmaz³. İnsanın nesnelere nesneninse insanlara tahvil edilebildiği böylesi bir yatırımın getirisi, ölümden ziyade yaşamı anlamaktır. Yeni şiir evrenin ve gerçeğin anlamını insanda, insanın anlamını yaşamada arar: "(Ben) in en küçük davranışı bile büyük bir haberdir. Yaşama vardır ve önemlidir, ama bir haber olarak." Karakoç'un deyişiyle "gerçek yaşamayı cevheriyle görmeğe" çalışan bu yeni şiir, yani yeni gerçekçi şiir, "neo-realist akım", "bir yaşama rönesansı" olarak gelişir. Din bile yeni gerçekçi şair için şiire ait bir erek değil, varlığı anlamanın bir aygıtı, "bir dekor, bir benzetim [simulakrum] ya da bir sonda aletidir." Bu düşünceye en çok direnen şairin, Karakoç olduğunu biliyoruz. Hâlbuki bu düşüncüyü ortaya koyan da kendisidir. Bu özel durum, bir bakıma kurucusu olduğu şiire en sadık şairin de Karakoç olduğu gerçeğini dile getirmekten bizi alıkoyamıyor. Söz konusu kararsızlık hâli, yani bağlılık ile kopuşun eşzamanlılığı, ilk 6-7 kitap boyunca devam etmiştir. Böylesi bir durumda bağlanım kopuşu, kopuş ise bağlanımı getirir. Bu olgu dahi modern şiir anlayışının sonuna gelindiğinin delilidir. Postmodern sanatı müjdeleyen yeni gerçekçi anlayışa göre eski büyük yaşayışları

³ Bunun ötesinde daha da faydacı, bir bakıma şiiri toplumsal bir işleve bağlayan bir Karakoç şiiri de vardır elbette. Fakat biz o tür bir şiirle değil, her türlü estetik/bağlanımın ötesinde, Türk şiiri içinde vazgeçilmez bir yere oturan ileri şiirin şairiyle ilgileniyoruz.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

(büyük anlatılar) aktüel kılan yeni şiirde zaman, yani çizgisel bir tarih düşüncesi önemini yitirmiştir. Örneğin şairin “*Sen orda gelirayak kuklalara insan gibi konuşmasını öğretme*” dediği Leyla ile “*Ben konuşmasını bilmem*” dediği Lili arasında neredeyse fark yoktur. Varsa da bu fark, bakış açımıza, yani gerçeğe hangi köşesinden baktığımıza göre değişir. Lirik *ben*, tarihsiz bir dünya kurgusu içinde Şehrazat’tan Leyla’ya, Truvalı Helen’den Suna’ya hep aynı dışı imgeyi sayıklar:

*Kadınlar taş heykeller gibi gelip geçer
sarı kayalardan
Hangisine baksam sen kımıldar sen
seslenirsin içerlerden*

Eskinin büyük yaşamalarını aktüel kılan yeni şairin şiirinde geçmiş ve şimdi, doğa ve doğaüstü bir aradadır. “Kav” şiirinde lirik *ben*’in seslendiği Truvalı Helen, ancak eski ustaların fırçalarıyla resmedilebilir ve ancak bugünün tekniğiyle gözlemlenebilir:

*Sen tabiatın içinde tabiatla birlikte fakat
tabiatüstüsün
Karla örtülü yüksek çamlar gibi ancak
uçakla gözlenebilirsin
Sen Leonardo Da Vinçinin ya Van Goghun
kalemyle çizilebilirsin*

Helen’in güzelliği, “*Geçen zamanı yanlış bir rüya gibi yorumlasam / Resmini yunanlılardan kalma kayalara oysam*” diyen şairin renk paletinin topraksı renkleriyle (ombra, okre, sienna vb.) betimlenir; siyahın, kahverenginin örtücülüğüne, ağaç gövdelerinin, kavların rengine ve eski zaman leylaklarına bürünür. Yeryüzü tonlarıyla aşılana Helen portresi, arka plana hâkim kızılığın sıcaklığıyla daha da belirginleşir: “*Günse eriyor yön yön*”





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

Van Goghsu bir kırmızılık / Kirazların ve güllerin tifofo kardeş çıkan rengi”.

Değişmeyen gençliğine ve güzelliğine rağmen (“Batış” şiiri), sürekli yer değiştiren, farklılaşan, ay-nalarda farklı suretlere bürünen (“Ben Kandan Elbise Giydim Hiç Değiştirsinler İstemezdim”, “Köşe”, “Kapalı Çarşı” şiirleri) kadın imgesi, ona hangi köşesinden bakarsak bakalım (“Köşe”, “İlk”, “Veda” şiirleri) anlaşılmaz bir şey olarak kalır. Bu imgeyi sürekli resmetmeye, çizmeye çalışan şair bile “Şehrazat” şiirinde acziyetini itiraf eder: “*Sen öyle ki sen diye diye seni anlıyamayız*” Yine de bu imgeyi elde bölünmez somut bir kütle kalana kadar yonttuğunda ortaya bir “anne” figürü çıkar: “*Ben bölünmez bir şairsem / Sen bölünmez bir anne / Bir çeşme*”.

Akıldışının Montajı

“Köpük” şiirinde “*Bir kadını al onu yont yont anne olsun / Her kadın acıma anıtı bir anne olsun*” diyen şair, yontma işlemini tersine çevirdiğinde daha da anlaşılmaz bir insan imgesine varır: “*Bir insanı al onu çöz çöz çocuk olsun*”. Bu şiirde beliren çocuksu dünya, kendi içine bükülen melankolik ve insicamsız bir dünyadır. Çocukluk günlerine dair görüntüler, şimdinin açık uçluluğunda yeniden canlanır⁴. Bunlar, “Ötesini Söylemeyeceğim” adlı şiirdeki figürleri (Afrika Ömer, Ömer’in kardeşi Avusturalya Ali, lirik *ben*’in (Asya ben) kardeşi Avrupa Ali) tekrarlar⁵. Yerleşik düşüncenin indinde çocuğun “hakikatten uzak düşmesine yol açan aykırılıklar”,

4 Lacan’a göre görüntüler, imgeler, “ayna evresi” olarak tanımlanan aşamada bir çocuğun dil yetisinin gelişimde önemli bir rol taşır. Lacan’a göre çocuk, aynada yansıyan kendi görüntüsü yoluyla bir kişi, beden ve fiziki bir birim olarak bütünselliğinin anlamının, gerçek ya da mecazi anlamda kendiliğinin farkına varır.

5 “Köpük”, 1965’de iki parça hâlinde Soyut dergisinde, “Ötesini Söylemeyeceğim” ise 1956 yılında Büyük Doğu’da yayımlanmıştır.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

Merleau-Ponty'ye göre yetişkin insanın “doğaya ilişkin bilgisinin orasında burasında gedikler açarlar ve şiir bu gediklerden sızır”. Özgürlükten yoksun bırakılan bir dünyayı ve Batı medeniyetinin “çarpık ve negatif realitesi”ni (Medeni Adam ya da Bay Yabancı) küçük bir kızın perspektifinden yansıtan bu şiir, dramatik şiirin mükemmel bir örneği ve Karakoç'un persona kurma becerisinin delidir. Söz konusu persona, poetik hakikati görünüşe çıkarmak için çok uygun bir maskedir.

Gündelik dil ile görsel imgelemin belli bir sahne düzeninde mükemmel bileşimini sunan “Ötesini Söylemeyeceğim” nasıl dramatik monoloğun zirvesi ise, Türk şiirinde modern epik şiirin en önemli örnekleri arasında yer alan “Köpük” de farklı şiirsel kipleri bir araya getiren bir montaj makinesidir. Şairin “tabiatüstü hayatların meneceri” diye andığı “ölüm” imgesi, bir mıknaş gibi ayrıksı unsurları kendine çeker: “*Pipon yanıyorsa seni ölüm çeker / Gül yetiştirmiyorsa seni ölüm / Samanyolu jet iziyse seni ölüm / ... / Ölüm bana günde iki kere kaş göz eder*” Gerçeklik fragmanlarının yan yana getirilişiyle somutlaşan bu tekinsiz imge, kapalı ve kaypak bir anlam bulutunun içinde neredeyse ete kemiğe bürünmüş görünür: “Ölüm ki aç bir köpektir arar bizi”. Ne var ki “köpek” imgesinin şiir boyunca yinelenen “köpekler”le türdeşliği askıda kalır:

*Bir kadını havlıyor taşıyor o ıssız köpekler ki
Kırmızı bir karpuzun ortasından kesilen o
köpekler ki*

Peki ya yukarıdaki mısralarda geçen karpuzun “bir karpuz ikiye bölünür bir hasta evinde” mısraında geçen karpuz ile ilgisi nedir? Son “karpuz”, elbette göze somut bir karpuz gibi görünür. Ne var ki buradaki temsil, somutun somutuna varmak





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

isteyen şair için sadece bir bahanedir. Karpuz “yenilmemek üzere için ile birlikte” kompozisyona dâhil edilmiş, yani ikiye bölünebilse de, yenilemeyecek cinsten bir nesnedir. Gerçi karşımızda duran bir nesne gibi sunulan bu şey, daha çok nesnenin ötesindeki bir şeye, bir öte nesneye işaret eder. Bu yüzden de daha çok bir alegoriye benzemektedir. Öyleyse karpuz neyin alegorisidir? Ne türden bir temsildir? Köpek ile karpuz, tıpkı ölüm ile hayat gibi özdeş kategorilere aittir. Bu kategorileri ayırt edebilmekse bir çeşit ustalık gerektirir:

*Ve siz ey bir karpuzu ikiye bölmenin
Ustaliğine ermiş kutsal kişiler akşam
sularında
Karpuzun eskittiği gözlerim
—Kim karpuzu onarır kim kaynak atar
ona—
Konuşan sessiz bir tarihi yükselten
karpuzun*

Wolfgang Iser'e göre imge montajında çok sayıda aşırı tuhaf görüntü yaratacak şekilde iç içe geçen 'imgeler', gerçekliğin resmedilemezliğini gösterir. Öyleyse bu mısralarda okuyucuya akıldışı gibi görünen şey aslında montajın doğal bir sonucudur. Bu teknik aracılığıyla şair, saklı kalan bir hakikati görünüşe çıkarmanın bir yolunu bulmuştur. Karpuzun ikiye bölündüğü gün, o gün bir yas ya da düğündür diyebiliriz öyleyse. Ama bunun, kime göre düğün kime göre yas olduğu da hep belirsiz kalacaktır. Karakoç, bu belirsizliği belirgin kılmak için şiir boyunca yeni sahneler kurgular. Yalnızca müziksel ifadeyi açmanın değil, montaj tekniğiyle söz konusu hakikati görünüşe çıkarmanın anahtarı da “—O gün” ya da “—O gün kasabada” ifadesidir. Örnekleri çoğaltmak yerine şairin dramatik etkiyi





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

doruk noktasına taşımak üzere seçtiği, montajın tersi diyebileceğimiz eksiltme yöntemine bakalım:

- O gün kasabada
- O gün kasaba
- O gün kasap

Tıpkı bir araya getirme, toplama (montaj) işleminde olduğu gibi eksiltme, çıkarma işleminde de sonuç benzersizdir. “Kasaba” sözcüğü bir dünya örneği olarak belirirken ondan türeyen “kasap” sözcüğü akla kendi karşıtını, yani ölümü getirmektedir.

“Köpük” ile birlikte “Fırtına”, “Sesler”, “Av Edebiyatı”, “Gök Gürültüsü Anıtı”, “Yaz”, “Güz Anıtı” ve “Kış Anıtı” başlıklı şiirler, montaj yönteminin sıklıkla kullanıldığı, dramatik unsurlar taşıyan epik şiirlerdir. Bu şiirleri, *Hızır la Kırk Saat*'in provası sayabiliriz. *Hızır la Kırk Saat* ise, Karakoç'un başeseridir. Şiir bu kitapta geçmiş-şimdi-gelecek zamanın kesiştiği uzama düşürülmüş bir haberdir. Bu kitap, kırk gün içinde yazılan kırk parçadan oluşur. *Hızır la Kırk Saat*, hem bağlanım ve kopuş arasındaki gerilimi, hem de mevcut yaşam dünyası ile eski büyük yaşayışların bir aradalığını yansıtır. Şairin imge jeneratörünün yakıtı, soyutla somutun, görünmeyen ile görünenin mükemmel birlikteliğidir. Ayrık ya da türdeş gerçeklik fragmanlarını birbirine ekleyen tutkal ise gündelik dildir. Gündelik dildeki akıcılık, bu şiirdeki dramatik karakteri daha da belirginleştirir⁶. Şiirin personası, bizimle gündelik dil aracılığıyla konuşur. Elbette bunun istisnaları da vardır. Örneğin bu personanın sustuğu yerde bizim için bıraktığı

6 Dar anlamda İkinci Yeni, sözdizimini yıkmayı taahhüt eder. Bu anlamda şiir, gramerin gargara hâlidir. İkinci Yeni şiiri, dilin ölüm anını müşahede eden şairin şiiridir. Öyleyse *Hızır la Kırk Saat* yeni akımın ilk dönemine (1954-59) ait şiirlere pek benzemez. Daha çok epik ve dramatik yönler taşıyan uzun soluklu şiirlerin öne çıktığı ikinci dönemi yansıtır.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

bir not olup-bitenlere dair haber verir: *“RAPOR / Ben Hızır... gün... falan saatta... yerde / İnceleme yaptım / Anne suçsuzdu ve öldü / Baba suçsuzdu eski incirler gibi hışırdayordu / Küçük çocuk suçsuzdu /... / Evin kötü düşü balkona ağmıştı / ... / Kendimi iki yüz yıl insanoğluna görünmemeğe mahkûm ettim / İmza Hızır”*. Öte yandan Hızır'ın konuşmaları, bir belgesel değeri de taşır. Anıları taşa kayaya su çizgisine yazılan bu persona doğaya derin izler, öz çizgiler bırakır. Hızır'ın sözleri, o salt çıplak nesneye kazınmış (görünmez) ideogramlardır: *“Benim konuşmalarım / Çin yazıtları gibi”*. Öyle ki *“Kayalar takvim yapraklarımdır benim”* diyen Hızır'ın sözlerini yalnız *“Taşların kalb atışlarını duyanlar”* anlayabilir.







KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

SEZÂİ KARAKOÇ ŞİİRİNDE GELENEĞİN BİÇİMSEL BİR TEZAHÜRÜ OLARAK SES TASARRUFLARI

Yılmaz Daşcıoğlu

Prof. Dr.
SAÜ, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Modern Türk şiirinin önemli problemlerinden birisinin gelenekle ilişki kurmanın yolu, yöntemi olduğu biliniyor. Geleneksel şiirin gerek öz ve gerekse biçimsel öğelerinin modern şairler için görmezden gelinemeyecek bir birikim oluşturduğu açıktır. Ancak modernleşme döneminin hem poetik hem de ideolojik sebeplerle geleneğe yaklaşımlarda birbirinden farklı hatta taban tabana zıt tutumları içinde barındırdığı görülüyor. Geleneksel unsurların tamamen terk edilmesi gerektiğine inananlar bulunduğu gibi, geleneğin bir hatıra değeri olarak ele alınması gerektiğini düşünenler veya geleneksel şiirin teknik imkanlarından yararlanmakla birlikte düşünce değerlerini dışarda tutmak gerektiği yorumunu yapanlar bulunmaktadır. Sezai Karakoç gelenek karşısında kendisine özgü ve bütünlüklü bir teori ve uygulama ortaya koymuştur.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

Ona göre gelenek öncelikle bir öz meselesidir ve metafizik kavramına bağlı olarak yüzyıllar içerisinde oluşmuş bir dünyaya bakış birikimidir. Bu yüzden modern şiirde öncelikle geleneğin özü ihya edilmelidir. Bununla birlikte sanat eseri aynı zamanda geleneğin biçimsel öğelerini de modern anlayışla diriltilerek oluşturulabilirse yapaylıktan kurtulur. Bu yüzden içerik öğelerine önem vermekle birlikte özellikle ritmik yapılar oluşturan biçim uygulamalarında da geleneksel unsurları göz ardı etmeyen bir şiir ortaya koymuştur, denilebilir. Sezai Karakoç şiirinin en güçlü yanlarından birisi geniş ve etkileyici bir ses düzenine sahip olmasıdır. Daha ilk şiirlerinden itibaren anlamı ve imgeyi etkileyici bir biçimde taşıyan ses düzlemi gerek divan şiirinin ve gerekse halk şiirinin ses tekniklerinin modern bir bilinçle dönüştürülmesinden oluşan kendine özgü uygulamalarına dayanmaktadır. Burada örnekleriyle Sezai Karakoç şiirindeki ses uygulamalarının geleneksel şiirin teknikleriyle ilişkisi gösterilmek istenmektedir. Böylece gelenekle ilişki sorununa modernin içerisinde üretilen özgün bir çözüm örneği ortaya konulmaya çalışılacaktır.

Şiirin temel ögesi olan ses, diğer unsurların da taşıyıcısı olması bakımından çok yönlü bir görev üstlenmiş bulunmaktadır. Öncelikle sesin, anlam ve imgeden bağımsız olarak ritmik bir fonksiyon da icra edebilmesi şiir türü için özel bir değer taşımasını sağlamıştır. Ses, doğası gereği imge ve anlam gibi öğelerden bağımsız olarak var olabilme imkânına sahip olduğu için, bazen yanıltıcı da olabilen güçlü bir etki potansiyeli taşır. Bu güç, çok uzun bir zaman süreci boyunca şiirin karakteristiği olarak kabul edilmiştir. Şiirin gelenekte vezinli-kafiyeli söz olarak tanımlanması bunun açık bir göstergesidir. Öte yandan şairleri birbirinden





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

ayırın öğelerin başında da büyük ölçüde adeta bir kimlik göstergesi olarak görülebilecek olan vurgu, tonlama, perde, tempo gibi sese dayalı araçların geldiğini belirtmek de gereklidir. Terry Eagleton'un bahsettiği türden ayrıştırıcı, kendine özgü karakter oluşturucu bir "ses rengi"nin¹ her büyük şair için geçerli olduğunu söylemek mümkündür.

Demek oluyor ki dış kalıplardan başlayarak görünmez iç bağlantılara kadar şiirin yapısı öncelikle ses düzenlemeleri üzerine oturmaktadır. Buna karşılık ses ögesinin içerikten bağımsız olarak da var olabilme imkânı, onun daha ziyade biçime ait bir unsur olarak değerlendirilmesine yol açmıştır. Bu yazının konusunu oluşturan gelenek kavramının, biçimsel öğelerde mi özde mi mündemiç olduğu sorgulanması gereken bir olgudur. Bu durum şiir geleneğinin asıl taşıyıcısının ne olduğu sorusunu da gündeme getirmektedir. Özellikle İkinci Yeni'nin çıkışından sonra yoğun olarak şiirde öz-biçim tartışmaları yapılmış ve bu yeni şairler biçimci olmakla, şiirlerinin bir özü bulunmamakla suçlanmışlardır. Sezai Karakoç bir yazısında, öz ve biçim konusundaki aktüel tartışmalara varoluşçu terimlerle yaklaşarak cevap vermektedir. Ona göre "şiirde biçim ve öz, "şiir varlığı"nın, evrendeki materyal ve geometri ile şartlanmasının sonucudur."² Böylece yeni biçimlerin eski özleri taşıyıp taşıyamayacağı tartışmasının da dışında durmak istediği düşünülebilir. Ona göre "[ş]iirin birimi şiirdir", "[k]endine mahsus bir özü olmayan şiirin biçimi de yok demektir", "[ö]te yandan, biçimi olmayan şiirin özü de yok demektir."³ Bu cümleleri biçimin ve

Sezai Karakoç bir yazısında, öz ve biçim konusundaki aktüel tartışmalara varoluşçu terimlerle yaklaşarak cevap vermektedir.

1 Terry Eagleton, *Şiir Nasıl Okunur*, (Çev. Kaya Genç), Agora Kitaplığı, İstanbul 2011, s.185

2 Sezai Karakoç, "Şiirin Oluşumu", *Edebiyat Yazıları I*, 6. Bsk., İstanbul 2014, s.97

3 Sezai Karakoç, "Şiirde Form", *Edebiyat Yazıları I*, 6. Bsk., İstanbul 2014, s.89





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

özün birbirinden ayrılmazlığının bir ifadesi olarak anlamak gerektiği açıktır.

Sezai Karakoç'un geleneğe bağlı bir şair olduğu kendi yazı, şiir ve konuşmalarında birçok şekilde ortaya konulmuştur. Karakoç, kendi şiiri üzerine düşünen ve düşüncelerini açıklayan bir şair olarak bu konuda da görüş belirtmiştir. Bu yazı bağlamında ele aldığımız konuyla ilgili görüşlerinden bir kısmını kısaca aktarmakta yarar görüyoruz. Öncelikle şiirde bir devamlılık fikrine sahip olan Karakoç, bu sürekliliğin aynı zamanda değişen biçimleri üzerine de görüşlerini açıklamaktadır:

“Şiirin tarihî kurum haline gelmiş öğeleri, kaybolan medeniyet unsurlarının bambaşka biçimler ve şekillerde devam etmesi gibi, aslında yenilenerek sürüp giderler. Bazı yere batan sular gibi birkaç yüzyıl göze görünmeyebilir, fakat sonradan yeniden ortaya çıkarlar. Aynı görünüşle olmasa da bu ortaya çıkış anlayan ruhlarca kolayca saptanabilir.”⁴

Bu alıntıdan şairin geleneği değişen biçimler altında değişmeyen bir öz olarak yorumladığı görülüyor. Aynı yerde gazel, kaside, mesnevi gibi biçimlerin modern dönemde de başka ad ve biçimler altında devam ettiğini belirtir. Buna bağlı olarak vezin ve kafiyenin artık kullanılmamakta oluşuna aldanmamak gerektiğini ifade eden şaire göre “gizli bir aruz, gerçek şiiri içten besleyen ses mimarisi, tarihin ölmez bir mirasıdır.”⁵ Keza kafiye de “mısra sonlarından mısra içlerine kaymış, daha genel bir çağrışım düzeni haline gelmiştir.” Serbest şiir bu bakımdan şairin önünde geniş bir imkân oluşturur.

4 Sezai Karakoç, “Gelenek ve Şiir”, *Edebiyat Yazıları I*, 6. Bsk., İstanbul 2014, s. 117

5 Sezai Karakoç, “Gelenek ve Şiir”, *Edebiyat Yazıları I*, 6. Bsk., İstanbul 2014, s.118





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

Ona göre serbest şiir, “vezin ve kafiyesi şair tarafından aranıp bulunan, sonra da şiirde tekrar kaybedilen şiir”dir. Şair kendi veznini, kafiyesini, nazım uygulamalarını arayıp “bulurken klasik [eserler] önünde zengin bir koleksiyon” olarak örneklik eder. “Bu engin miras, onun yatırım sermayesidir.” Şairin ilhamı bu hazinelerde yepyeni çağrışım kapıları bulur. Karakoç’un geleneğin dönüşümü ve diriltilmesi konusundaki bu düşünceleri açıktır ki onun modern şiir hakkındaki tezini de içermektedir. Şu iki alıntı konuyu onun cümleleriyle ve teknik planda net biçimde ortaya koymaktadır:

“Klasik şiirle modern şiiri ayıran, ilk bakışta görüldüğü gibi birinin, formu olan şiir, öbürününse şekilsiz (amorfl) şiir olması değil, sadece, birinde, ortak biçiminin görünür planda, farklılıkların daha iç planda olması, öbüründeysen, tersine, farklılıkların görünür planda, ortak yanlarınsa iç, görünmez planda bulunmasıdır.”⁶

“Şiirdeki iç sebeplenişleri, çağımız şiirine gelinceye kadar, ufak bir istisna dışında, genel mantık kuralları yürütüyordu. Bu ufak istisna, kafiye ve ölçüydü. Kafiye ve ölçünün bıraktığı aralık kapıdan faydalanan kelime, bir takım tarih ve toplum şartlarıyla, genel mantığı bir miktar kırmıştı. Bu yumuşamada ölçünün sağladığı müziğin de payını unutmamalıyım. Mazmunlar, kelimelerin, kendilerine özgü alanlarda tekel kurmaları sonucudur. Biri teknik, öbürü tarihî, bu iki değişim, farklılaşma dışında, şiirin mantığı genel mantıktı. Kafiye ölçü, sonradan, şiirsel deyimler diyebileceğimiz mazmunlar şiiri evrenden çekip almaya yetiyordu.

6 Sezai Karakoç, “Şiirde Form”, *Edebiyat Yazıları I*, 6. Bsk., İstanbul 2014, s.89





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

Ama günümüz, her şeyin temelinden şüphe ederek, dış şartları, şiirin tekniğini ve biçimini yapmaya yeter olmaktan çıkardı. Şiirde devrim, kafiyeye nasip olmamıştı. Şiiri, dıştan gelen baskıdan değil, içten büyüten bir cevherden beklemek gerekti.”⁷

Nitekim gerek Eliot ve Pound adlarına atıf yapılarak işaret edilen modern dünya şiirinin ve gerekse bizde 1950’den sonra ortaya çıkan serbest şiirin “şiirin tarih içerisindeki bütün gerçekleştirmelerine açılmaya, geçmiş sesi ve biçimleri serbestçe aramaya başla[dığını]” iddia eder.⁸ Buna karşılık özellikle divan, divançe, ilahi adıyla şiirler yayınlanmasını “bir özentî” hatta “doğacak olanın yerini daha doğmadan batıcılık adına kapmak kurnazlığı” olarak yorumlamış, ne “aruzla, vezinli ve kafiyeli divan şiirini tıpatıp taklit eden kasideler, gazeller, murrabbalar” yazılması ne de “adı divan, gazel, kaside olsun da ne olursa olsun” denilecek manzumeler ortaya konulması değil asıl olması gerekeni şöyle belirtmiştir: “[E]ski şiirimizin ruhunun, algılamasının, şiire bakışının yeniden dirilişiydi. Biçimlerin ve mazmunların aynen alınışı, kullanılışı değil, onların bugünkü şartlarda doğurması gereken şekilleri. Yani, şiir, arûzla olmak zorunda değil, ama, arûz ruhu ve yankısından sesler getirmeli; gül, bülbül, şarap, saki, rakip gibi mazmunların kullanılması yenilenmeli, ayrıca çağımızda, bunlara karşılık, yeni mazmunlar doğurulmalı idi.”⁹

Nitekim *Hatıralar*’ında özellikle “Monna Rosa” adlı şiiriyle Orhan Veli kuşağının alay konusu haline getirdiği saf aşk kavramının temsili olan “gül”,

7 Sezai Karakoç, “Şiirde Mantık”, *Edebiyat Yazıları I*, 6. Bsk., İstanbul 2014, s.81

8 Sezai Karakoç, “Gelenek ve Şiir”, *Edebiyat Yazıları I*, 6. Bsk., İstanbul 2014, s.121

9 Sezai Karakoç, “Kendini Arayan Şiir: Şiirimiz I”, *Edebiyat Yazıları II*, 5. Bsk., İstanbul 2014, s.13-14





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

“bûlbûl” gibi mazmunların yeniden dirilişini sağladığını ve hatta Leylâ ile Mecnun hikayesinin modern bir örneğini ortaya koyduğunu belirtir.¹⁰ Aynı yerde ilk şiirlerinde hece veznini kullanmasından bahisle, “hecenin ömrünü uzatmak imkânsızmış”¹¹ diyerek kendisinin serbest şiire geçişini anlatır.

Kısacası şair Sezai Karakoç, genel dünya görüşünün bir parçası olarak geleneğin modern zamanlarda yeniden diriltilmesi gerektiği düşüncesindedir ve bu düşüncesini poetik olarak ortaya koyduğu gibi şiirlerinde de gerçekleştirmek istediğini ifade etmektedir. Şüphesiz bu görüşlerin uygulamada nasıl gerçekleştiği ayrıca üzerinde durulması gereken bir husustur. Bu bağlamda ilk olarak Karakoç’un şair olarak tutumunun önemli noktalarından birisini yukarıda bir cümle içerisinde temas edilen ilham kavramı oluşturur. Bütün şiirlerini bir araya getiren *Gün Doğmadan* (2000) kitabının kendisi tarafından düzenlenişinde daha önce farklı zamanlarda ayrı ayrı yayınlanan şiir kitapları ayrı bölümler halinde ve her bölümün başına “birinci sağnak...”, “ikinci sağnak...” şeklinde ifadeler konularak yayımlanmıştır. Buradaki sağnak sözcüğünün ilham kavramını çağrıştırdığı açıktır. O halde ilhamla yazan bir şair olarak şiirin imge veya seslerini duyması ilgi çekici ve teknik açıdan açıklanmaya muhtaç bir durumdur. Nitekim kendisi bir yazısında¹² hem *Hızır ile Kırk Saat* (1967) adlı şiir dizisinin yazılışı hem de onun içerisinde (31. bölümde) bulunan ve dil bakımından aykırı görünen “Batı Korosu” adlı metnin yazılışı ile ilgili bilgi verirken yaşadığı bir ilham anından bahseder:

10 Sezai Karakoç, *Hâtıralar I*, Diriliş Yay., İstanbul 2022, s.350, 353

11 Sezai Karakoç, *Hâtıralar I*, Diriliş Yay., İstanbul 2022, s.354

12 Sezai Karakoç, “Batı Korosu”, *Edebiyat Yazıları III*, 4. Bsk., İstanbul, 2011, s. 22-24





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

“Yine bir gün, bir bölüm şiir yazıp, akşam karanlığı çökmeden Beyazıt’a doğru dimdik olan Kadırga yokuşundan çıkıyordum. O günün şiir yazma saatini kapamıştım ama ilham devam ediyordu. İşin garip tarafı Fransızca mısralar halinde geldi şiir. Bu da normaldi. Parçanın adı BATI KOROSU’ydu. Batının seslenişini sembolize eden parçanın, bir batı diliyle gelişini yadırganmamalı. Kitaba da o şekilde girdi.

O zamanlar Fransızca bilenler çoktu. Ben de soranlara şiiri hep açıkladım. Ama giderek Fransızca bilenler azaldı. Bugün o parça, kipta sanki bir hiyeroglif metni gibi kaldı.

Şiirin Türkçesini kitaba koymamıştım. Zaten, sırf, ses benzeşimleri ve çağrışımla, yolda yürürken gelen ve aklımda tutup Beyazıt’ta bir kahvede yazıya geçirdiğim parçayı Türkçeye yine şiir olarak çevirmek de kolay değildi.

Bugün de bu şiiri, yine şiir olarak çevirmek oldukça güç. Ancak, biz burda şiirin anlamını vermeğe çalışacağız. Böylece, kitabı okuyanlar, o parçanın anlamına bir dereceye kadar nüfuz etmiş olurlar. Şiirin metni:

BATI KOROSU:

O les éveils et réveils des rêves des abeilles
du matin
Les cas de séparation de nous des nuits de
satan
Les crépuscules des hommes incarnés des
sultans
Ressuscités des jardins argentins du
temps de l’Ottoman





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

La lune est la seule souveraine des déserts
frémissants
Descend et monte sur les chameaux
fluorescents fleurissants
Une vérité pour l'hummanité connaissante
Pour la cité prophétique un licite
document

Türkçeye Çevirisi:

BATI KOROSU

Ey sabah arılarının rüyalarının uyanışı ve
dağılışı
Bizim, şeytan gecelerinden sıyrıлма
hallerimiz
Sultanlardan oluşmuş insanların
alacakaranlığı
Osmanlı çağının gümüşten bahçelerinde
dirilen

Ay, titrek çöllerin tek ecesi,
İner ve çıkar, çiçeklenmiş, fluoresansdan
develerin üstünde,
Bilen insanlık için bir hakikat,
Peygamber şehri için apaçık bir belge.

Dediğim gibi, tam çevrilmesi güç. Ya da ye-
niden bir şiir yazmak gibi. Frémissant (tit-
rek), Fluorescent (fluoresan), fleurissant (çi-
çeklenmiş) kelimelerinin ses benzerliği göz
önünde tutulursa ne demek istediğim az
çok anlaşılır. Aynı şekilde éveil, réveil, réve ve
abeille kelimelerinin benzerliği, ya da jardin
(bahçe), argentin (gümüşü), ottoman (Os-
manlı) kelimelerinin benzerliği örnek olarak
söylenbilir.”





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

Bu alıntıda iki şey şairin poetikasını göstermesi bakımından çok ilgi çekici: Şiirin bir ilhamla, tamamen bir ön hazırlık olmaksızın yazılması ve ilhamın ses şeklinde gelişi. Bu bağlamda *Gül Muştusu* kitabında bulunan “Ses” (405-498) şiirini de hatırlatmakta yarar vardır. Vahyin ilk geliş anını işleyen “Ses” şiiri Cebrail’in niteliğini ve rolünü de ses imgesi üzerinden kurar, şiir boyunca vahye muhatap olan Hz. Peygamber’in sözleri ise ben kipiyle verilir:

“Tek ses Cebrail’dir
Kelimleri o taşıyor
Yoksa alıştıığımız günlük kelimeler de gidebilir
Gider ve bir daha gelmez geri”

Bu örnekler şairin metafizikle ilişkisinin bir yönünü ses ögesi üzerinden tanımladığını gösterir. Tıpkı üstadı Necip Fazıl’ın “Çile” şiirinin başında söylediği gibi (“Gaiplerden bir ses geldi...”), yahut Rilke’nin “Duino Ağıtları”ndaki gibi. Bunun Karakoç şiirinin en başta gelen özellikleri arasında olduğu rahatlıkla söylenebilir.

Sezai Karakoç’un şiirinin en başından itibaren ses olgusu ile özel bir ilişki içerisinde olduğu görülüyor. İlk şiirini hece vezniyle yazdığını, hece vezninin modern Türk şiirindeki son ustası Necip Fazıl’ın etkisi altında edebiyat ve düşünce dünyasına girdiğini kendisi *Hâtıralar*’ında anlatmaktadır. Nitekim ilk şiirleri ve özellikle edebiyat dünyasında çıkışını yaptığı “Monna Rosa” şiirinin ilk iki bölümü ile dördüncü bölümünü hece vezniyle yazılmıştır.¹³ Hecenin getirdiği tartım zarureti ile ilhamın coşkusuyla ölçüyü zorlayan ses genişliği Karakoç şiirinin yönünü belirleyen iç dinamiklerden birisi olmuş olmalıdır.

¹³ Bu konuda ayrıntı için bkz. Turan Karataş, *Doğunun Yedinci Oğlu Sezai Karakoç*, İstanbul 1998, s.342 vd.

Sezai Karakoç’un şiirinin en başından itibaren ses olgusu ile özel bir ilişki içerisinde olduğu görülüyor.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

Yazımızın konusu olmamakla beraber dış dinamiklerin başında Ankara ve Mülkiye yıllarındaki genç edebiyat çevresi, *Tercüme* dergisi ve özellikle Fransız Kültür Merkezi'nde sürekli izlediğini belirttiği Fransız edebiyatının aktüel dergilerinde tanıdığı modern şiir örnekleri bulunmaktadır. Böylece ses ögesini, gelenekteki şekliyle biraz da monotonluk oluşturduğu için olumsuzlayan çağının anlayışına yönelmiş görünüyor. Buna karşılık sıkı düzen içerisinde ve tekdüze olmasa da şiirlerinde özellikle hecenin ve hatta aruzun¹⁴ ritmi alttan alta işitilmeye devam edecektir. Ancak düzenli bir uygulama olmadığı için bunun tespiti zor ve yanıltıcı olabilir.

Bununla birlikte hece ile yazdığı lirik ve hem dize boyları hem de şiirin hacmi bakımından daha küçük boyutlu şiirlerde de sonraki yıllarda "Sesler" ve "Köpük"ten başlayan ve hacimce yatay ve dikey olarak alabildiğine geniş yapılarla kurulan şiirlerde de bir iç ölçü ile akan, coşkunun ve rahat sese sahiptir. "Pingpong Masası" şiirinin tamamen bu oyunun nesnel ses imgeleri üzerine kurulduğu açıktır. Şiir ve oyun arasında kurulan bu yansıtmacı ilişki değişik biçimlerde başka şiirlerinde de karşımıza çıkar. Belirli dil öğelerinin düzenli ve düzensiz yinelenişinden ibaret olan bu biçimsel yapı unsurları ile sabit ve değişkenlerin birbirini tamamladığı bir fonetik düzlem oluşturulmuştur. Dize başlarındaki statik yineleme bloklarıyla dinamik akış özelliklerini kombine eden bu sabit ve değişken ses öğeleri, anlamı ve imgeyi de zaman zaman sabote eden genellikle dağıtıp toparlayarak çeşitliliği ve istikrarı taşıyan bir eksen görünüm taşır. Esasen genel bir yaklaşımla imgeyi ve anlamı tamamen tesadüfe bırakmayan Sezai Karakoç şiirinin bazen

14 Kâmil Eşfak Berki, Karakoç'un "Zamana Adanmış Sözler"deki bazı şiirlerinde yer yer aruz vezni kalıplarının bulunduğunu ileri sürer. Bkz. Karataş, Age, s.343.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

sesin coşkısına kendisini teslim ettiği, ses çağrışımlarına bıraktığı da görülür. Özellikle “Sürgün Ülkeden Başkentler Başkentine” şiirindeki ses tekrarlarını buna örnek gösterebiliriz. Buradaki dize başlarında ve sonlarında çarpıcı bir tempo oluşturan tekrarlar hem şiirin popüler kültürde çok sevilmesinin sebeplerinden birisini oluşturur hem de şairin genel ses düzenlemelerini temsil eden örneklerden birisini verir.

Şairin dizeleri modern şiirdeki bütünün içerisinde kaybolan bir unsur olma özelliği, gösterdiği kadar, bağımsız birim veya birimler olarak da hatırlanabilecek biçimde düzenlenmiştir. Bu konuda da ses anlam ve imge ögesini yönlendiren bir faktör durumundadır. Bunun dışında Karakoç, dize öbeklenmelerinin bilinçli bir biçimde eski şiirin beyit, dörtlük gibi düzenlerine uygun kurulduğu şiirler de yazmıştır. Mesela 1961 tarihli “Rubailer”¹⁵ başlığı altında ayrıca numaralandırılmış üç dörtlük bulunmaktadır. Geleneksel rübainin aruzla ve üçüncü dize bağımsız diğer üç dizenin kafiye ile birbirine bağlandığı bir biçimi vardır. Karakoç bu dörtlüklerde çocuk imgesi etrafında çok yalın bir söyleyişle dörtlüklerin her biri için farklı bir kafiye uygulaması yapmıştır. İlkinde birinci ve üçüncü dizelerde yarım kafiye, ikincisinde ikinci ve dördüncü dizelerde zengin kafiye, üçüncü dörtlükte ise ilk üç dizede -sln ekinin redif olarak kullanıldığı ve onun zemini olarak ilk iki dizede -l ve -r sesleriyle kafiye yapıldığı görülüyor. Bunları daha da zenginleştiren ses ve kelime tekrarları dörtlüğün söyleyiş edasını ve ritmini tamamlamaktadır. Mesela ilk dörtlükte “çocuk”, “yok” sözcüklerinin, -l sesinin tekrarı bu zenginliği sağlamaktadır. Diğer dörtlüklerde de

15 Sezai Karakoç, *Gün Doğmadan*, Diriliş y. İstanbul 2000, s.108





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

bulunan benzer özellikleri için ilk dörtlüğü buraya alıyorum:

“Çocuklar bana kalırsa yoklar
Yok çocuk falan yok öyle şey
Hayal edilmiş ekler olacaklar
Ailelerin melankolileri için”

Sezai Karakoç, daha sonraki yıllarda yazdığı şiirlerde de zaman zaman geleneksel formların dize öbeklenmelerinden yararlanmıştır. “Esir Kentten Özüлке'ye” şiirinin ikinci kısmı olan “-alinyazısı saati-” (435) bölümünde, “Gazel” (s.615), “İstanbulun Hazan Gazeli” (s.618), “Kız Kulesi'ne Gazel I” (s.620), “Diriliş” (s.620) gibi şiirlerinde beyit düzeni başka birçok şiirinde dörtlük biçiminde bentler kullanılmıştır. Bunlarda gelenekteki andıran kafiye ve redif düzenlemeleri görülür. Buna karşılık mesela “-alinyazısı saati-” şiirinde adeta bilinçli bir biçimde değişimle uygulanmıştır. Her biri dörder beyitten yedi bölümü oluşturan, ayrıca bunları birbirinden ayırmak için kullanılan ilgili bölümdeki dizelerden birinin tekrarlandığı yedi bağımsız dizeden oluşan 63 dizelik metnin dikkat çeken özelliği bütün bölümlerde değişen ve beyitlerdeki ilk dizelerin kendi aralarında ikinci dizelerin ise ayrıca kendi aralarında kafiyelenmiş olmasıdır. Bunun şaire özgü bir tercih olduğu açıktır. Ayrıca şiirde 7+7 hece veznin kullanıldığı da görülüyor:

“Ah al bir kadifeden savrulmuş pelerinin
Tanrı'dan gelmiş gibi yüzünde solmaz
renkler
Kuşların uçtuğu gözlerin gökten derin
Yakılır kervanlarda sanki ipekten denkler

Saçların aşk güzünde biçilen altın ekin
Dişlerin bakışlara gözyaşından ahenkler

Sezai Karakoç, daha sonraki yıllarda yazdığı şiirlerde de zaman zaman geleneksel formların dize öbeklenmelerinden yararlanmıştır.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

Önünde el bağlamış insanoğlu dev ve cin
Kapında bekler durur secde için melekler

Tanrı'dan gelmiş gibi yüzünde solmaz
renkler”

Şairin bunların dışındaki başka şiirlerinde de tamamen serbest bir biçimde gelenekte var olan ses düzenlemelerine başvurduğu, tıpkı gül ve bülbül imgelerini diriltme, Leylâ ile Mecnûn mesnevisini modern şiirin teknikleriyle yeniden yazma girişiminde olduğu gibi ses imkânlarını da modern söyleyiş mantığına uygun olarak denediğini görüyoruz. Sezai Karakoç bu tasarruflarıyla kendi şiirinin imkânlarını genişlettiği gibi ilhama dayalı şiir anlayışının doğurduğu coşkulu ve geniş ses gücünün geleneksel şiirin monotonluk oluşturan handikabına düşmeden kullanılabileceğini de göstermiştir. Onun şiirini zenginleştiren öğelerin başında ayrıntılı bir incelemeyi gerektirecek kadar çeşitlilik taşıyan ses tekrarları, dize ve bent kuruluşları gelmektedir.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

A series of horizontal dotted lines for writing, spanning the width of the page.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

A series of horizontal dotted lines for writing, spanning the width of the page.





KIRKBİRİNCİ SAAT SEZÂİ KARAKOÇ KOLOKYUMU

A series of horizontal dotted lines for writing, spanning the width of the page.





