

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI
DOKTORA PROGRAMI

KUTSALDAN ŞİİRSELE: İKİNCİ YENİ ŞİİRİNDE SEMAVİ
DİNLERİN İZLERİ

CEMİLE ODUNKIRAN

2502150314

TEZ DANIŞMANI:
PROF. DR. MEHMET SAMSAKÇI

İSTANBUL, 2022

ÖZ

Cemile Odunkıran

KUTSALDAN ŞİİRSELE:

İKİNCİ YENİ ŞİİRİNDE SEMAVİ DİNLERİN İZLERİ

Bu çalışma, İkinci Yeni şiir hareketinin önde gelen altı şairinin (İlhan Berk, Turgut Uyar, Edip Cansever, Cemal Süreya, Ece Ayhan ve Sezai Karakoç) şiirsel söylemine dayanarak onların dinî anlamda dikkatlerine, tepkimelerine ve konumlanışlarına odaklanmıştır. Bu odak noktasından hareketle söz konusu şairlerin şiirleri ve düzyazıları titizlikle incelenmiş ve semavî dinler özelinde sembolik görünüm, açık söylemler yahut anıştırmalar ortaya koyulmuştur.

Çalışmanın ilk aşaması, dinin kuşatıcılığı, sembol olarak görünümü ve boyutları gibi unsurların üzerinde durulması şeklinde belirlenmiştir. Bunun yanında ele alınan şairleri doğrudan ilgilendiren modernite ve din arasındaki gerilimli çizgi üzerinde durulmuş, Türkiye'nin bu anlamdaki dönüşümüne dair saptamalarda bulunulmuştur. Şairlerin Türk modernleşmesinin en önemli eşiklerinde yer almaları dolayısıyla bu arka plan incelemesi, çalışmanın istikameti açısından da yol gösterici olmuştur. Bunun yanında dinin edebiyat ile ilişkisinin kadimliğine vurgu ile günümüz modernist estetiğinin önemli parametrelerinden birinin din olması üzerinde durulmuştur. Bu doğrultuda din sosyolojisi ya da psikolojisinin imkânlarından da istifade edilerek kutsalın modernist estetik karşısındaki konumu etraflıca ele alınmıştır. Kimi zaman şairlerin estetiğini besleyici bir unsur olarak, çoğu zaman ise deformasyona uğratılan bir alan olarak din; Türk şiirinin en önemli hamlelerinden biri olan İkinci Yeni için önemli bir dikkat noktasıdır. Şairlerin hem birtakım biçimsel tasarrufları hem de içerik bazında oluşturduğu örüntüler, zengin yorumlara dair kapı aralamış; Yahudilik, Hristiyanlık ve İslâmiyet ekseninde belirlenen başlıklarla okurun istifadesine sunulmuştur. Sonuç olarak kutsalın şiirselde görünümü, onun üzerindeki hayatî etkisi ve yer yer deforme edilmesi bu tezin ana eksenini oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Din, Şiir, Türk Şiiri, Modernist Şiir, İkinci Yeni

ABSTRACT

Cemile Odunkıran

FROM SACRED TO POETICAL:

TRACES OF THE DIVINE RELIGIONS IN THE İKİNCİ YENİ POETRY

This study focuses on the religious attention, reactions and positions of the six leading poets of the İkinci Yeni poetry movement (İlhan Berk, Turgut Uyar, Edip Cansever, Cemal Süreya, Ece Ayhan and Sezai Karakoç) based on their poetic discourse. Starting from this focal point, the poems and prose of the mentioned poets have been meticulously examined and symbolic views, explicit discourses or allusions have been revealed specific to the monotheistic religions.

The first stage of the study was determined as emphasizing the elements such as the encompassing of religion, its appearance as a symbol and its dimensions. Besides, the tense line between modernity and religion, which directly concerns the poets discussed, was emphasized, and determinations were made about the transformation of Turkey in this sense. Since the poets are at the most important thresholds of Turkish modernization, this background study has also been a guide in terms of the direction of the study. In addition, it is underlined that religion is one of the important parameters of today's modernist aesthetics, emphasizing the ancientness of the relationship between religion and literature. In this direction, the position of the sacred in the face of modernist aesthetics has been discussed in detail by making use of the possibilities of the sociology or psychology of religion. Religion, sometimes as a nurturing element for poets' aesthetics, and often as a deformed field; is an important point of attention for the İkinci Yeni, which is one of the most important moves of Turkish poetry. Both the formal savings of the poets and the patterns they created on the basis of content led to rich interpretations; It is read with the titles determined in the axis of Judaism, Christianity and Islam. As a result, the poetic appearance of the sacred, its vital effect on it, and sometimes its deformation are the main axis of this thesis.

Key Words: Religion, Poem, Turkish Poetry, Modernist Poetry, İkinci Yeni

ÖN SÖZ

Din, insanlığın en kadim değerlerinden biridir. Her dönem ve durumda, dinin insan hayatının arka planında kuşatıcı ve tamamlayıcı işlevi söz konusu olmuştur. Dinin işaret ettiği kutsal alanın modern dönemde karşılığı ise dönüştürülmüş bir kutsallık ya da yer yer şiirsele feda edilmiş, yeğlenmiş bir kutsallık şeklinde düşünülebilir. İkinci Yeni hareketinin öncü altı isminin şiir anlayışı üzerinden ele aldığımız bu çalışma, kutsalın bu dönüştürülmüş yanına odaklanmıştır. Şairlerin şiirsel kurguları esnasında her ne kadar deformasyon amaçlı olsa dahi din ile bu kadar yakın ve yoğun ilişkiler kurmaları, onların bilinçaltı ve tarihsel arka planlarından sıyrılamayacaklarının da bir göstergesi şeklinde okunmuştur. Bu doğrultuda tezin temel amacı da dinin bu kuşatıcılığına vurgu ile edebî metinlerdeki -özellikle şiir türü ölçeğinde- görünümüne dair hermeneutik bir açılımı yapmaktır.

Türk şiirinin önemli eşiklerinden olan İkinci Yeni için dinî referansların ve dinlerin sembolik görünümünün tahlili, şairlerin şiir anlayışlarına dair bütüncül yorumlar yapabilmek için çok önemli bir konumdur. Bu bağlamda çalışmamızda din kavramı ve dinin nüfuz alanının yanında, dinlerin semboller aracılığıyla görünümü gibi konular üzerinde durulmuştur.

Ayrıca din ve modernitenin karşılaşması ile bunun Türk şiiri ölçeğindeki yansımalarına dair tarihsel bir panorama sunulmuş, bu sayede din ve edebiyat arasındaki kadim ilişkinin yol haritası çizilmiştir. Sonuç olarak ise Yahudilik, Hristiyanlık ve İslâmiyet eksenli örüntülerin tespit edilerek başlıklandırılması ve bu noktada şiirsel bir analiz gerçekleştirilmesi söz konusu olmuştur.

Yapılan bu incelemeler neticesinde şairlerin din algısı, Tanrı telakkisi, inanmaya dair çeşitli yaklaşımları; bunun yanında bahsi geçen dinler ölçeğinde çeşitli semboller aracılığıyla ortaya koydukları şiirsel verimler incelemeye tâbi tutulmuştur. Bu sayede ele alınan bu isimler özelinde Türk edebiyatının çok önemli bir hamlesini temsil eden İkinci Yeni şiirinin kaynakları, dikkatleri, hassasiyet noktaları ya da önemli tepkimeleri ile dünyayı duyumsama biçimlerine yönelik analizler anlamlı bir zeminde ortaya koyulmuştur.

Bu uzun soluklu çalışmanın nihayete ermesinde çok kıymetli hocalarımın önemli bir payı söz konusudur. Öncelikle bu konuya beni yönlendiren ve çalışmanın takibi konusunda yoğun iş yüküne rağmen desteğini esirgemeyen değerli danışman Hocam Prof. Dr. Mehmet Samsakçı'ya teşekkürlerim sonsuzdur. Henüz heyecanlı bir lisans talebesiyken tanıştığım, yıllardır rehberliğinden istifade ettiğim, sadece akademisyen olarak değil insanî duruş olarak da örnek aldığım bir isim olduğu için müteşekkirim.

Yoğun idari mesaisine rağmen tez izleme jürisinde yer alan, çalışmanın sağlıklı bir zeminde ilerlemesi adına çok önemli yönlendirmelerde bulunan ve yanında bulunduğum her an ufkumu genişleten sayın Hocam Prof. Dr. M. Fatih Andı'ya da çok teşekkür ediyorum. Tez izleme jürimdeki bir başka kıymetli Hocam Prof. Dr. Ali Şükrü Çoruk ise yıllardır iyi niyeti, güler yüzü ve çalışmam konusunda kapısını aldığım her an yol gösterici ve merakımı paylaştan yaklaşımı ile bana güç verdi, teşekkür ediyorum.

Bununla birlikte bu çalışmanın ve tüm Doktora sürecimin maddi anlamda katkı sağlayıcısı olan Türkiye Bilimsel ve Teknolojik Araştırma Kurumu'na (TÜBİTAK) da teşekkürlerimi sunarım.

Bu tezin sağlıklı bir şekilde ilerlemesi ve sonuçlanması açısından ailemin katkısı oldukça büyük. En başta sevgili annem Aynur Yalvarı'ya emekleri için müteşekkirim. Onun oğlumla ilgilendiği zamanlar olmasa bu tez yazılamazdı. Fedakârlık ve diğerkâmlığın anlamını bana yaşatarak öğrettiği için ömür boyu duacısı olacağım. Elbette babam Hamit Yalvarı da aynı şekilde her türlü manevi desteği ile arkamdaydı. Tüm eğitim hayatımı koşulsuzca desteklediği için minnettarım. Kardeşlerim Elif ve Mertcan Yalvarı da ellerinden gelen gayreti hiç esirgemediler. Hepsinin bu çalışmanın arkasında ayrı ayrı emekleri söz konusu... Bir teşekkürle ödenemez.

Sevgili eşim Fatih Odunkıran, bu süreçte her fikrimi ilk paylaştığım kişi oldu. Ayrıca onun aile içindeki desteği olmasa her şey imkânsız hâle gelirdi. Sevgisiyle hep yanımda olduğu için teşekkür ederim. En önemlisi de bana ilim ile iştigâlin bu

hayattaki en değerli uğraş olduğunu öğrettiği için minnettar olacağım. Varlığı hep huzur verdi.

Ve güzel yavrum Ali Emir... Bu çalışmayı nihayete erdirme noktasında temel motivasyonum, birlikte geçireceğimiz daha ferah zamanlardı. Kitaplarla ve ilimle büyümesi temennisiyle tezimi ona ithaf ediyorum.

Cemile Odunkıran

İSTANBUL-2022



İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	ii
ABSTRACT	iii
ÖN SÖZ.....	iv
KISALTMALAR LİSTESİ.....	X
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

DİN, DİNLER TARİHİ VE SEMAVÎ DİNLER ÜZERİNE

1.1. KADİM BİR SİSTEM OLARAK DİN	15
1.2. İNANMAK İHTİYACI YAHUT İNANCIN PSİKOLOJİK DİNAMİKLERİ	23
1.3. SEMAVÎ DİNLER VE TARİHSEL SEYİRLERİ	28
1.3.1. Yahudilik	30
1.3.2. Hristiyanlık	32
1.3.3. İslâmiyet.....	35
1.4. DİN VE SOSYOLOJİ İLİŞKİSİ	38
1.4.1. Din ve Kültür Arasındaki İlişki: “Modern Din” Olarak Kültür.....	38
1.4.2. Din Sosyolojisi, İmkânları ve Tarihsel Gelişimi	41
1.4.3. Dinlerin Sembol Örüntüleriyle Görünümü	50
1.5. MODERNLEŞEN BİREYİN GELENEKSELLE HESAPLAŞMASI YA DA MODERN ŞAİRİN DÜŞÜNSEL ARKA PLANI	56

İKİNCİ BÖLÜM

DİN VE EDEBİYAT ARASINDAKİ İLİŞKİ

2.1. DİN VE EDEBİYATIN KAÇINILMAZ KESİŞİMİ.....	67
2.2. KUTSALDAN ŞİİRSELE: DİN VE ŞİİR ARASINDAKİ İLİŞKİYE DAİR..	74
2.3. MODERN TÜRK ŞİİRİNİN HEDEFİNDE BİR OLGU OLARAK DİN: TÜRK ŞİİRİNDE DEĞİŞEN DEĞERLER DÜNYASI.....	93
2.3.1. Tanzimat ile Gelen Dönüşüm Hareketi	93
2.3.2. Cumhuriyet Dönemindeki Asıl Kopuş: Seküler Bir Şiir Tasarımı	113

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

İKİNCİ YENİ ŞİİRİNDE DİNİ ÖRÜNTÜLER

3.1. DİNSEL SAPMANIN VE DİRİLİŞİN ARKA ALANI.....	119
3.2. TANRI ALGISI, DİN VE İNANMAYA DAİR ÖRÜNTÜLER.....	134
3.2.1. Tanrı Algısının İzdüşümleri.....	134
3.2.1.1. “Küçük İşlerin Küçük Tanrısı”: İndirgenen Tanrı	134
3.2.1.2. “Sayın Tanrı”: Alaya Alınan Tanrı	146
3.2.1.3. “Onların Allahları”: Ötekileştirilen Tanrı	151
3.2.1.4. “Kötülüğün Yaratıcısı”: Korkutucu Tanrı.....	154
3.2.1.5. “Tanrı 1”: Sayılar ve Tanrısallık	157
3.2.1.6. Nesneleştirilen Tanrı	160
3.2.1.6.1. “Elişinden Bir Tanrı” ya da “Kuklaların Tanrısı”	161
3.2.1.6.2. “Alkolden Yaratılmak” ve “Alkolden bir Tanrı”	164
3.2.2. Modernleşen Şairin Tanrı Karşısında Konum Alışı	169
3.2.2.1. Yeni Bir Profil: Tanrı’yla Muhatap Olan İnsan	171
3.2.2.2. “Bu Yol İnsana Çıkar”: Tanrı’nın Önüne Geçen İnsan	176
3.2.2.3. “Önceden Bir Öz” Olarak İnsan ve “Sonradan Bir Biçim” Olarak Tanrı	192
3.2.3. Bir Anti-Tez: “Kul” ve Tanrı Karşısında Âciz Bir İnsan Modeli.....	196
3.2.4. Günahın Yok Sayılması: Dinsele Cinsel ile Başkaldırmak	206
3.2.4.1. Eşcinselliğin Şiiri ve Keşiflerin Taptığı Çocuklar	233
3.2.5. Günahın Gerekliliği ve Öte Dünya Bilinci	238
3.2.6. Dinin Karşısına Bilimi Çıkarmak: “Modern Üveysilik”	240
3.2.7. Kutsiyetin Yön Değiştirmesi: Şair ve Şiire Kutsallık Atfetmek.....	255
3.3. YAHUDİLİK, HİRİSTİYANLIK VE İSLAMİYETE DAİR ÖRÜNTÜLER.....	266
3.3.1. Kutsal Kitaplara Dair Göndermeler.....	266
3.3.1.1. Yahudilik ve Tevrat’a Dair Göndermeler	266
3.3.1.1.1. Aslını Kaybetmişlik Vurgu ve Eleştirisi.....	283
3.3.1.2. Hristiyanlık ve İncil’e Dair Göndermeler	287
3.3.1.2.1. İncil’in Öz Sesini Duymamaya Dair Bir Eleştiri.....	296

3.3.1.3. İslamiyet ve Kur'an-ı Kerim'e Dair Göndermeler.....	300
3.3.2. Peygamberlere Dair Göndermeler	322
3.3.2.1. “Acı Bahriyeli”: Hz. Nuh.....	325
3.3.2.2. “Serin ve Rahat Ateşli”: Hz. İbrahim.....	329
3.3.2.3. “Ölü, Öldü”: Hz. İshak.....	331
3.3.2.4. “Çocukları Eğerlemek”: Hz. Lût.....	334
3.3.2.5. “Çağrılmayan”: Hz. Yakup	336
3.3.2.6. “Kanatları Dökülmüş Kuş”: Hz. Yusuf.....	341
3.3.2.6.1. “Gelincik İçinde Saklı Bir Sevgi”: Bünyamin.....	343
3.3.2.7. “Küçük Harfli”: Hz. Musa	344
3.3.2.8. “Batacak” Olan: Hz. Yunus	346
3.3.2.9. “Pıçaklanan”: Hz. Süleyman.....	352
3.3.2.10. “Puhu Kuşu”: Hz. İsa	356
3.3.2.10.1. “Dişi Bir İsa”	374
3.3.2.10.2. “Göge Çıkarılan” İsa'yı Yere İndirme Çabası.....	376
3.3.2.11. Hz. Muhammet.....	382
3.3.2.11.1. Seçilmiş Bir İmge: Gül.....	384
3.3.3. Dinsel Yapılar, Ulular ve Semboller Üzerinden Bir Panorama.....	388
3.3.3.1. Mabretler ile Hissetmek: Kilise ve Cami İmajı.....	388
3.3.3.2. İslâmî Kutsallara Yönelik Hücüm Girişimleri	392
3.3.3.3. Hassas Bir Alan: Hz. Meryem Algısı.....	403
3.3.3.4. “Çocuk ve Allah”: Kaynağa Yönelik Vurgu.....	412
3.3.4. Özgür Bir Alan Tercihi: İslâmî Heteredoksi.....	421
3.3.5. Mekâna Dinsellik Yükleme: “Galata ve Pera” ile “Gül Uygarlığı” Karşıtlığı	440
SONUÇ.....	453
KAYNAKÇA	465
ÖZGEÇMİŞ.....	499

KISALTMALAR LİSTESİ

A. e.:	Aynı eser
A. g. e.:	Adı geçen eser
A. g. m.:	Adı geçen makale
A. g. ş.:	Adı geçen şiir
A. g. t.:	Adı geçen tez
A. g. y.:	Adı geçen yazı
Akt.:	Aktaran
A. y.:	Aynı yayın
Bkz.:	Bakınız
C.:	Cilt
Çev., Trans.:	Çeviren
Çev. Ed.:	Çeviri Editörü
Ed.:	Editör
Haz.:	Hazırlayan
s.:	Sayfa
S.:	Sayı
TDV:	Türkiye Diyanet Vakfı
Vd.:	Ve diğerleri
Yay.:	Yayınevi
Yay. Haz.:	Yayına Hazırlayan

GİRİŞ

Frazer, *Altın Dal* isimli kitabında ilkel dönemlerde şaman, kam gibi toplum önderlerinin tabiat olaylarını kontrol altına alma çabalarını, modern insanın aynı şekilde tabiat üzerinde tahakküm kurma çabalarıyla eşdeğer görür.¹ Her ikisi için de bu konudaki araçlar farklılık gösterir. İlkinde bu araçlar büyü ve ritüeller iken ikincisinde ise teknolojik araçlardır. Oysa geleneksel bir din algısına göre bu yaklaşım, asla dolaşıma girebilecek türden değildir. Dinî bir düzende insan, tabiatı kontrol altına almaya çalışmak yerine onunla barışık hâlde yaşama odaklıdır. Çünkü tabiat ile dinin kaynağı aynı öz"dür ve bunlar arasında bir çatışma söz konusu olamaz. Dinin esasları ancak onun gerçeklik alanı içerisinde açıklanabilecek niteliktedir. İnsanın dürtüleri ya da modern anlamda yaklaşımları gibi olgular dinî bir alanı açıklamak için yeterli değildirler. Bu hususta özel bir alandan, kendi gerçekliği olan bir düzlemde, yani dinî anlamda içsel bir dinamikten bahsedilebilir.²

Din, insanı merkeze alan, araştıran bütün disiplinlerin yanında kuşatıcılığı ve kendine özgülüğü dolayısıyla farklı bir konuma sahiptir. İnsanlığın tarihi ile dinlerin tarihi birbirinden bağımsız çizgide ele alınmaz. Çünkü yaratıcı, semavi dinlerin ortaya koyduğu üzere yarattığı insanların hayatlarına bir nizam ve sistem vermek, onları doğru bir istikamette tutmak amacıyla inanç esaslarını da ortaya koymuştur.³ Yani insan, sistemi ile esasları hazır bir dinin içerisine doğmuştur ve kendi varlık bilincini de bu düzlemde idrak eder. İnsanın inanma ile kendini emniyete alması, öte dünya inancı ile bu dünyada yaşadıklarını çok boyutlu bir formda anlamlandırması gibi şeyler, aynı zamanda birer psikolojik dayanaktır ve nihayetinde psikolojik bir itminanı da beraberinde getirir.⁴ Dolayısıyla din, asırlar boyu insan hayatında var olan, onu kuşatan, çeşitli kanallarla besleyen bir çizgide yer almıştır.

¹ James George Frazer, **Altın Dal- Dinin ve Folklorun Kökleri**, Çev. Mehmet H. Doğan, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2021.

² Mircea Eliade, **Dinler Tarihine Giriş**, Çev. Lale Arslan Özcan, İstanbul, Kabalcı Yay., 2014, s. 22.

³ "İnsan kendisinin başı boş bırakılacağını mı sanır?" (Kıyâmet 75/36)

⁴ Yılmaz Özakpınar, **İnsan İnanan Varlık**, İstanbul, Ötüken Yay., 2020, s. 18-20.

Modern dönemde ise dünya ve tabiat, uyum içerisinde yaşanabilecek ve izlenerek tefekkür edilebilecek bir yaratıcı eseri olarak algılanmaktan çıkmış, oldukça çabuk yağma edilen, tüketilen bir nesne olarak algılanmaya başlamıştır.⁵ Bunun bir devamı olarak da kulun yaratıcı ile ilişkisi değişmiş, yaratıcının tüm dinlerin sistemlerinde olduğu gibi yarattıklarını kontrol edip onların yanlarında olduğuna dönük inanma biçimi geri plana atılarak Tanrı fikri gündelik hayattan uzaklaştırılmış, insanın O'nunla arasındaki mesafe açılmıştır.

Modernitenin dinamiklerini oluşturan Sanayi Devrimi, Rönesans ve Reform gibi ekonomik, toplumsal, kültürel ve dinî hâdiselerin akabinde Batı toplumlarında özellikle kilisenin uygulamalarına bir tepkisellik olarak dinî anlamda bir uzaklaşma ya da daha doğru bir ifadeyle dünyanın ayartmalarıyla barışma⁶ şeklinde bir yenilik meydana gelmiştir. Bu durum, modernitenin temel paradigmalarından biri hâline gelen sekülerliğin toplum hayatında kültleşmesi sonucunu doğurmuştur. Öyle ki “Batı-dışı” şeklinde nitelenen toplumlarda dahi herhangi bir sorgulama olmaksızın dine ve geleneğe yönelik bir reddiyeden söz etmek mümkün hâle gelmiştir.⁷ İşte tam olarak bu durum da sosyolojik çıkarımların yanında bireysel yabancılaşma, huzursuzlaşma gibi kişisel psikolojiye dair semptomların doğmasına sebep olmuştur. Sabiteleri sarsılan, öncelikleri değişen fakat aynı zamanda “gönül gözüyle görme paradigması”⁸ süregelen insan, bu anlamda bir düaliste döngüsünün de içerisine girmiştir. İşte çalışmamızın ilk bölümü olan *Din, Dinler Tarihi ve Semavî Dinler Üzerine* başlıklı kısmı, dine ve inanmaya dair tarihsel bir çerçeve sunarken bahsi geçen tüm bu sorunsalları tartışmayı da odağına yerleştirmiş ve bu noktada, modern dönemde din algısının dönüşümüne dair saptamalar yapılmıştır.

Bahsettiğimiz bu değişim ve dönüşüm evresinde din ve edebiyat arasındaki ilişki biçiminin de kabuk değiştirdiği ifade edilebilir. Din ve edebiyat, muhataplarında

⁵ Seyyid Hüseyin Nasr, **Modern Dünyada Geleneksel İslâm**, Çev. Sara Büyükduru, İstanbul, İnsan Yay., 2019, s. 117-118.

⁶ Besim F. Dellaloğlu, “Sekülerleşme/ Laiklik”, **Poetik ve Politik- Bir Kültürel Çalışmalar Ansiklopedisi**, İstanbul, Timaş Yay., 2020, s.163-164.

⁷ Modernite ve gelenek arasındaki gerilimli ilişki biçimi hakkında bkz. İbrahim Kalın, **Barbar Modern Medenî- Medeniyet Üzerine Notlar**, İstanbul, İnsan Yay., 2019, s. 159.; Nasr, **a. g. e.**, s. 13.

⁸ Daryush Shayegan, **Yaralı Bilinç- Geleneksel Toplumlarda Kültürel Şizofreni**, Çev. Haydun Bayrı, İstanbul, Metis Yay., 2018, s. 72.

bir etki uyandırma gibi ortak bir amaç gütmeye ve beslendikleri öz itibarıyla birbirleriyle benzerlik gösterirler. Yani vahiy ve ilhamın tanrısal vurgusunun, klasik dönemde sanatçının eser oluşturma sürecindeki tesiri oldukça önemlidir. Bu, aynı zamanda ona ayrıcalıklı bir konum da kazandırır. Bu ilk dönemlerde kutsal kitapların tesiri ile “yansıtma” nosyonu var olan bir sanatçı söz konusudur. Yani kaynak ilâhidir, sanatçı ilham ile sadece aktarım yapan (mimesis estetiği içerisinde olan) bir konumdadır.

Modern döneme gelindiğinde ise dinin belirleyiciliğinin arka plana atılma gayretiyle sanatsal üretimin de kaynağı değişecek, bu kez insanın “deha”sı ön plana alınacaktır.⁹ Özellikle Rönesans ile beraber sanatçının yaratma edimini yüklenip *creative* olarak anılması bu dönüşümün en önemli tezahürüdür. Şair, modern bir birey olarak Tanrı ile savaşımını şiirsel alanda da gerçekleştirerek benliğine, kendiliğine dair konum almaya uğraşmıştır. Kimi eleştirmenler bu durumu edebiyatın bağımsızlığı olarak yorumlasa¹⁰ da tanrısal bir öze duyulan ihtiyaç günümüze değin devam etmiş ve kimi zaman ilham ile bu ihtiyacı karşılama yolu tutulmuştur. Bu çalışmanın *Din ve Edebiyat İlişkisi* başlığını taşıyan ikinci bölümü tam olarak bahsi geçen bu konular üzerinde yoğunlaşmıştır. Din ve edebiyat arasındaki kadim ilişki ile bu ilişkinin değişim ve dönüşümü şiir türü özelinde etraflıca incelenmeye çalışılmış, nihayetinde modern Türk edebiyatının din ile münasebetleri ortaya koyulmuştur.

Türkiye’nin Tanzimat ile başlayan ve Cumhuriyet döneminde yükselen akıl, bilim ve tekniğe yönelik hayranlık şeklindeki karakteristiği, modernleşme sürecinin din ile gerilimli bir hat üzerinde seyretmesine dair önemli bir paradigmayı da işaret etmektedir. Tanzimat’ta pozitivist görüşler bağlamında ilerleyen bu sürecin Cumhuriyet döneminde, Atatürk’ün “Hayatta en hakiki mürşid ilimdir” cümlesiyle taçlandırılması, Batı literatüründe de çokça tartışılan akıl ve bilimin din ile gerilimli ilişkisine dair önemli bir örneği oluşturur.¹¹ Çünkü akıl ve bilimin geleneksel dinî arka planın yerini almasına yönelik bir çaba söz konusudur.

⁹ Kant’ın deha estetiği bu dönem için belirleyici bir hamle olmuştur. bkz. İsmet Özel, **Şiir Okuma Kılavuzu**, İstanbul, Şule Yay., 2010, s. 59.

¹⁰ Octavio Paz, **Çamurdan Doğanlar**, Çev. Kemal Atakay, İstanbul, Ketebe Yay., 2020, s. 47.

¹¹ Bkz. Bertrand Russel, **Din ile Bilim**, Çev. Akşit Göktürk, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2020.

Türkiye özelinde öncelikle Osmanlı modernleşmeci zihniyetinin “teknik” odaklı olduğu herkesçe ifade edilen bir gerçekliktir.¹² Oysa Batı’da modern olmanın kültürel bir artalanı mevcuttur. Proje olarak modernleşmek ise maddî ve görüntü düzeyinde bir yaklaşımı imler. Özellikle Tanzimat’ın ilk evrelerinde dinî anlamda aynı kalmak; yalnızca teknik anlamda modernleşme dürtüsü, dikkat çekici ayrıntılardandır. Namık Kemal gibi şahsiyetler, bütün Batıcı tutumlarına karşın dinî duyarlılığı ön planda tutarlar ve hatta Batılı kavramlara İslâmî payandalar oluşturma özelliği gösterirler.¹³ Oysa tekniği alınan, fakat metafiziği dışlanan bir Batılılaşma söz konusu olamayacaktır. Özellikle Cumhuriyet evresinde bu doğrultuda sekülerleşme politikaları ve devletin Laiklik ilkesi gibi adımlar, bu ilk dönemin otomatik dürtüselliğinin de silinmesine yol açacak, Batılı değerlerle yüklü yeni bir nesil tarih sahnesinde olacaktır. Çalışmamızın ikinci bölümünde de bu değişim ve dönüşümün, Türkiye’de modernist şiiri hazırlayan yönü dolayısıyla derinlikli bir panoramasını ortaya koymak amaçlanmış ve bu doğrultuda saptamalar yapılmıştır.

İkinci Yeni hareketi de tam olarak bu politikaların odağında konumlanan 1950’li yıllarda *Yeditepe*, *Yenilik*, *A*, *İstanbul*, *Şiir Sanatı*, *Pazar Postası* gibi dergilerde birbirinden habersiz olarak benzer eğilimlerle şiirler yayımlayan şairlerin oluşturduğu bir şiir hareketidir.¹⁴ İlhan Berk, Turgut Uyar, Edip Cansever, Cemal Süreya, Ece Ayhan ve Sezai Karakoç gibi önde gelen isimler daha önce alışılmamış bir tarzda kaleme aldıkları şiirlerle 1950 sonrasında günümüze değin etkisini hissettirmiş bir şiir arkının ana temsilcileri konumundadırlar.

Bu şairlerin doğdukları, çocuklukları ile ilk gençliklerini yaşadıkları 20’li ve 30’lu yıllar, bahsettiğimiz sekülerleşme pratiklerinin doğrudan gerçekleştiği dönemlerdir. Dolayısıyla bu şairlerin de kendi kültürel çevreleri, dünyayı alımlama biçimleri çerçevesinde dinsel manada konumlanışları, tercihleri söz konusu olmuştur. Bu minvalde belirtilmesi gereken önemli bir mesele Sezai Karakoç’un sıraladığımız diğer isimlerden farklı bir noktada yer almış olmasıdır. Henüz çocukluk evrelerinde

¹² Hasan Bülent Kahraman, **Türkiye’de Yazınsal Bilincin Oluşumu- Türkiye’de Modern Kültürün Oluşumu 2**, İstanbul, Kapı Yay., 2014, s. 52,73.

¹³ A. g. e., s. 328.

¹⁴ Alâatin Karaca, **İkinci Yeni Poetikası**, Ankara, Hece Yay., 2010, s. 60.

dahi dinî bir duyarlılığı olduğunu, bunu hayatının her alanında devam ettirdiğini özellikle *Hâtıralar*’ında sıkça gözler önüne seren Karakoç, şiirsel tasarımını da bu yönde gerçekleştirecek, hatta tam olarak bu farklılık dolayısıyla kendisini İkinci Yeni hareketi dışında konumlandıracaktır.¹⁵

Ancak biz, çalışmamızda Karakoç’un bu yönünün değerlendirmelerimiz noktasında bütünselliği bozan bir hususiyet değil, aksine bir zenginlik olduğunu öne sürüyoruz. Nitekim ele aldığımız bu şairlerin şiirlerini yorumlarken neredeyse tüm izleklerde Karakoç’un bir fikri, çoğunlukla bir itirazı olduğu görülecektir. Bunun çalışmamızda farklı görüşlerin gerilimli çizgisi yerine, Türkiye’nin genel karakteristiğine yönelik bir vurgu olarak belirlediğini düşünüyoruz. Karakoç’un modernistliği, tıpkı Eliot gibi geleneksel değerleri arka plana atmadan, bilakis onların kadimliği vurgusuyla, esasında tam olarak sağlıklı bir düzlemde değerlendirilebilir. Bu noktada 50’li yıllarda yükselişe geçen İkinci Yeni hareketinin yanında Türkiye’de aynı yıllarda kendini gösteren bir İslâmî uyanış hareketinin de söz konusu olduğunu belirtmeliyiz.¹⁶ Çünkü bahis konusu ettiğimiz bu şiirsel çokseslilik, aynı zamanda ülkemizin bu noktadaki gerçekliği ile de yakından ilintilidir.

Çalışmamızın *İkinci Yeni Şiirinde Dinî Örüntüler* başlığını taşıyan üçüncü bölümü, bu önemli dikkatler ile ele alınan şairlerin şiirlerine yönelik hermeneutik bir perspektifi içermektedir. Şairlerin şiirleri ve düzyazılarının tamamı titizlikle incelenmiş, fişlenmiş ve bu veriler ışığında çeşitli başlıklar belirlenmiştir. Din, Tanrı algısı ve inanmaya dair başlıca izleklerin açılanmasının yanı sıra birinci bölümde tarihsel süreçleri ele alınan semavî dinler odağında çeşitli örüntüler tespit edilmiş ve bu doğrultuda analizler gerçekleştirilmiştir. Şairlerin kimi zaman bilinçli bir biçimde yaptıkları tercihler, kelime ve harf seçimleri ile bunların tekrarları, sembol kullanımları, önemli şahsiyetlere yönelik tasarrufları bu yorumlamalar açısından

¹⁵ “..başlangıçta sanat planında görünüşte çok yakın bir noktadan çıktığım arkadaşlardan şiirim uzaklaşıyor. Ses ve biçim, motifler ve imajlarda, başlangıçta çok yakın olduğumuz şair arkadaşlardan, gittikçe, o biçimi dolduran ve o sesi fırlatan varoluş idrak farkı yüzünden ayrılıyorum.” Sezai Karakoç, “Sanat Görüşü, Şiirimiz-Akımlar, Toplum ve Şair Hakkında”, *Edebiyat Yazıları II-Dişimizin Zarı*, İstanbul, Diriliş Yay., 2016, s. 44.

¹⁶ Tanıl Bora, Kerem Ünüvar, “Ellili Yıllarda Türkiye’de Siyasî Düşünce Hayatı”, *Türkiye’nin 1950’li Yılları*, Haz. Mete Kaan Kaynar, İstanbul, İletişim Yay., 2020, s. 160-164.

belirleyici olmuştur. Kimi zaman da oldukça bulanık bir düzlemde, fakat anlamlı kurgular yahut forma yönelik dikkatler, bu zor metinleri çözümleme noktasında işlevsel olmuştur. Ayrıca şairlerin modernist yanına yönelik bir dikkatle ilk iki bölümde kuramsal çerçevesi çizilen bu yeni ve farklı şiirin, yorum sürecinde de dinsel tepkisellik¹⁷ ve yeri geldiğinde deformasyon eğilimine dair çıkarımlar yapılmıştır.

Metinlerin yorumlanması edimiyle alakalı olarak Umberto Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti* adlı kitabında metnin tembel olduğunu vurgular ve ancak okurun ya da eleştirmenin ona işlerlik kazandırabileceği üzerinde durur.¹⁸ Böylece anlatı ormanında gezen okur, kendi ufkuna göre yorumlar getirir. Metin bu “açık” yapısı sayesinde okura imkânlar tanımış olur. Bu orman ile tembellik eğretilmesi ve metnin yorum ile kazandığı işlerlik, hermeneutik biliminin de çalışma sahası içerisinde değerlendirilir. Öncelikle *Kutsal Kitap* tefsir metodolojisi olarak ortaya çıkmış bu disiplin, zamanla edebiyat, hukuk, felsefe, sosyoloji gibi birçok alanı yorumlama noktasında payanda oluşturmuştur.

Hermeneutik, bir metni “doğru” yorumlama, açıklama ve açıklama sanatı olarak bilinir. Bu doğrultuda yazarın kişiliği, kullandığı dil, metnin yazıldığı dönemin koşulları gibi unsurlar yardımcı işlevini görürler.¹⁹ Aynı şekilde metnin bağlantıları, örölme şekli, biçim ve kelime tercihleri gibi unsurlar oldukça önemli bir konumda yer alır. Bunun sebebi hermeneutiğin sözün “aslı”na ulaşma çabasıyla açıklanabilir. Öyle ki dinî anlamda bir alegoriyi, dünya planında anlaşılır kılmak, onun en temel özelliklerindendir.²⁰

Bununla beraber metnin tek anlamlı bir yansıtma aracı olduğu kabul edilen klasik dönemden modern döneme geçişte hermeneutiğin sınırları zorlanmıştır. Çünkü bu disiplin esasında çok anlamlılığa olumlu bakmaz ve metinleri “açıklama” esasıyla hareket eder. Oysa çalışmamızın ekseninde yer alan İkinci Yeni hareketi gibi

¹⁷ Paz, modern şiirin tepkisellik özelliği üzerinde sıkça durur. Çalışmamız özelinde bu tepkiselliğin asıl kaynağının din olduğunu öne sürmekteyiz. Octavio Paz, **a. g. e.**, s. 565.

¹⁸ Umberto Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, Çev. Kemal Atakay, İstanbul, Can Yay., 2015, s. 14.

¹⁹ Metin Toprak, *Hermeneutik ve Edebiyat*, İstanbul, Dergâh Yay., 2016, s. 10.

²⁰ Yasin Aktay, Erol Göka, Abdullah Topcuoğlu, *Önce Söz Vardı- Felsefe, İlahiyat ve Sosyolojide Hermenötik*, İstanbul, Vadi Yay., 2020, s. 34.

oluşumlar, modernist bir çizgide çok anlamlı ve çok katmanlı yapıları içerirler. Bu noktada, ilerleyen dönemde hermeneutiğin çatısı altında formüle edilen okur merkezli kuramlar ve bilhassa alımlama estetiği edebiyat araştırmaları için daha özgür bir hermeneutik alanın açılmasını sağlamıştır. Bu sayede kimi zaman bir aşırılıkla metnin okur tarafından yeniden kurgulanan yanına yönelik bir vurgu söz konusu olsa da çoğunlukla metnin okurun “beklenti ufku”yla ilişkili bir biçimde çoğul yorumlarına da imkân tanınmıştır.²¹

Modernist estetik, özellikle şiir ölçeğinde işaret edilen anlamın belirsiz ve bulanık oluşuna yöneliktir. Geleneksel şiir algısı, tamamıyla yıkılır. Bu noktada Valery’nin meşhur kahramanı Mösyö Teste’e dostundan gelen bir mektuba yönelik karısı Emilie Teste tarafından yapılan yorum oldukça çarpıcıdır: “Ruhun bir bölümü var ki anlamadan zevk alabilir; bende de büyüktür bu bölüm”.²² Bu, çalışmamızın ana eksenini oluşturan İkinci Yeni şiir hareketinin modernist dürtüselliliğiyle, zihinsel bir mesai neticesinde okurundan karşılık bekleyen yanıyla doğrudan ilintili bir cümledir. Modernist metinler tıpkı Peter Gay’in kavramsallaştırdığı üzere şairlerin kendilik bilinçlerini içerir ve geleneksel karşısında “sapkınlığın cazibesi”ne kapılmalarını yansıtır.²³ Bu devrim, yerleşik sanat algısından köklü kopuş, güzellik hakkında rağbette olmayan görüşler ve üsluplar arasındaki zıtlıklar gibi şeyleri içkindir.²⁴ Bu sanatçıların anlaşılmazlığı ve kendilerine kurdukları özel alanla ilgili şu tespitler ise onların genel karakteristiklerini çok net bir biçimde yansıtmaktadır:

“Olay örgüsünden kaçmak, süregiden maddi koşulları alt üst etmek, özellikle içsel hayata ateşli bağlılık. Bu yazarlar ve şairler Gerçekçiydi, ama yeniden tanımladıkları gerçeklik şimdi esasen düşünce ve duygu gibi, önceki yazarların umursamadığı ya da kavramak ve açıklamakta aciz kaldıkları hayatın gerçeklerine dayanıyordu. Bundan ötürü, modernist yazı ve şiirlerdeki kesik cümleler, yana bakışlar, gerilim unsuruna olan laubali yaklaşımları, (...) hikâyenin gelişimi için neyin önemli olduğuna dair fikirleri

²¹ Daha ayrıntılı bilgi için bkz. Berna Moran “Alımlama Estetiği”, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, İstanbul, İletişim Yay., 2012, s. 240-249.; Metin Toprak, “Okurun Doğuşu: Jauss ve Iser”, **Hermeneutik ve Edebiyat**, İstanbul, Dergâh Yay., 2016, s. 237-268.

²² Paul Valery, **Monsieur Teste**, Çev. Fahrettin Arslan, İstanbul, Ketebe Yay., 2018, s. 31.

²³ Peter Gay, **Modernizm- Sapkınlığın Cazibesi Baudelaire’den Beckett’e ve Ötesine**, Çev. Sibel Erduman, İstanbul, Everest Yay., 2017, s. 26-27.

²⁴ Gay, a. g. e., s. 52.

tersine çevirmeleri, ezoterik yabancı tabirlere başvurmaları (...) modernist şiir ve kurgunun okunmasını zorlaştırıyordu.”²⁵

Yeni, artık en temel erektir ve kimseye benzememek, alışlageleni yıkmak modernistler için en çok arzu edilen konumda yer almaktadır. Bu sebeple de anlamın bulanıklaşması, genel okura hitabın imkânsız hâle gelmesine sebep olmaktadır. Oluşturulmaya çalışılan bu yeni kültür iklimi, Türkiye ölçeğinde en net karşılığını ise İkinci Yeni hareketinde bulmuştur.

İkinci Yeni şiir anlayışı, anlamı arka alana iterek, daha doğrusu onu çok sesli ve sınırsız bir yapıda tasarlayarak geleneksel okur algısını aşmaya çabalamış ve bundan zevk alan bir yapıya bürünmeyi doğallıkla karşılamıştır. Kısacası İlhan Berk’in ifadesiyle İkinci Yeni için “Anlam her şey değildir”²⁶ şeklinde bir söylem söz konusu olmuştur. Bu doğrultuda bu şiirin artık bir şeyler anlatması beklenemez, dilin bir hâli olarak görülen bir şiir ve entelektüel bir kurgu görülür.²⁷ Şiirsel üretim, artık zihinsel bir faaliyet ve çaba ile çözümlenecek çetrefil bir epistemolojik alan olarak belirir.

“Artık sanata kendi doğallığıyla değil, bu algılamanın, yani eğitimle kazandığımız alışkanlıkların ve bilincin içinden bakıyorduk. O nedenle klasik anlamda güzel olmayan şeyi de güzel sayabiliyorduk. Modernizmin bilincimize getirdiği en önemli açılım budur. Ve bu, bütünüyle kültürle ilgili bir şeydir. Kültür derken mutlaka ‘yüksek kültür’ü kastetmiyorum. Doğrudur, insan geliştikçe sanatın karmaşık kısmından zevk almayı öğrenir. Bu bir talim meselesidir, bir deneyim konusudur. Ama ‘çirkin’ klasik geleneksel güzelden uzak sanat, farklı kültürlerde de mevcuttur. Nitekim Picasso’nun kübizmi ‘kurarken’ Paris’teki İnsanlık Müzesi’nde yer alan Afrika heykellerinden ne kadar etkilendiğini bilmeyen yoktur. İnsan geliştikçe, bilincini geliştirdikçe yerleşik beğenisinin ötesine geçmeyi de öğreniyor.”²⁸

Kahraman’ın da belirttiği üzere çaba ve bilginin de hâkim olduğu bir estetik alandan söz edilmektedir. İkinci Yeni hareketi de tam olarak bu kapsamda değerlendirilebilecek bir düzlemde konumlanır. Elbette bu modernist tutum, anlamın netliğini yitirmesi ve dilin sarsılması hadisesi, kimi eleştirmenlerce baskıcı iktidar

²⁵ A. g. e., s. 259.

²⁶ İlhan Berk, *Poetika*, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2014, s. 53.

²⁷ Hasan Bülent Kahraman, *Türk Şiiri Modernizm Şiir*, İstanbul, Kapı Yay., 2015, s. 20.

²⁸ Hasan Bülent Kahraman, *Bakmak Görmek Bir de Bilmek-Çağdaş Sanat Dünyasında Hayatta Kalma Kılavuzu*, İstanbul, Kapı Yay., 2015, s. 44.

karşısında geliştirilen bir refleks şeklinde değerlendirilmekten de geri durmayacaktır.²⁹ Fakat bu bağlamda İkinci Yeni'nin isim babası olarak bilinen Erdost, şairlerin yaptığı hamleyi “doymuş estetikleri aşmak, yeni doyumlar sağlayacak estetikler üretmek” şeklinde yorumlayarak yerinde bir tespit yapacaktır.³⁰

İkinci Yeni bu doğrultuda çalışmamızın birçok yerinde vurguladığımız üzere Türkiye'nin Batılılaşma “proje”sinin en başarılı sonuçlarından biri olarak yorumlanmaya müsaittir. Çünkü İkinci Yeni, Batılı modernist bir çizgide şiiri kitleden kopararak onu yalnızca belli bir kesimin anlayabileceği bir noktada konumlandırır. Sanat, bu hâliyle Batılı bir çizgide “bilgi nesnesi” olarak alımlanmaya müsaittir.³¹ Batı'da Duchamp'ın pisuvar atılımıyla yaptığı da tam olarak bu olmuştur. Sanatın seçkin tavrını yıkmak, onun alelade bir nesnede dahi gözlemlenebilir niteliğine yönelik bir vurgu söz konusudur. İşte İkinci Yeni şairleri şiirsel üretimin konumunu, bu doğrultuda değiştirmişlerdir.

Bu durum, yine modernitenin dinî duyarlılığın karşısına akıl ve bilimin zihinselliğini çıkarmasıyla yakından ilintili bir esastır. Modern sanat da dünyanın matematiksel bir temelde anlaşılabilirliği gerçekliğinden yola çıktığı için tam olarak bu zihinselliği içerir. Herhangi bir çaba ve kültürel birikim olmaksızın bu sanata yönelik yorumlar olanaksızlaşır.³² Mimesis estetiğinden kopup Kant'ın deha estetiğiyle kendini bulan sanat, artık daha çok akla hitap ederek bireyi, sanatçının şahsını tanrısal bir özden ya da dinî bir örüntüden daha ön plana yerleştirir. Bu sayede modernliğin de temel parametresi olan bireye dair ayrıcalıklı konum sanatçı özelinde bir kez daha kazanılmış olur. Fakat bunun yanında özellikle modernist estetikte karşıtlık, çatışma ve çelişkiler ile eski-yeni, yerli-yabancı, geçmiş-bugün, modern-gelenek gibi dikatomiler şiirlerde çoksesli bir yapıda karşımıza çıkar.³³ Bu belirsizlik hâli eserlerin temel özelliklerindendir. Temel vurgu, eleştirel olma, her şeyi reddetme

²⁹ Asım Bezirci, **İkinci Yeni Olayı**, İstanbul, Evrensel Basım Yay., 2003.; Atilla İlhan, **İkinci Yeni Savaşı**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., 2004.

³⁰ Muzaffer İlhan Erdost, **İkinci Yeni Yazıları**, Ankara, Onur Yay., 1997, s. 9.

³¹ Kahraman, **a. g. e.**, s. 57.

³² **A. g. e.**, s. 84-85.

³³ Ali Artun, **Modernizm Kavramı ve Türkiye’de Modernist Sanatın Doğuşu**, İstanbul, İletişim Yay., 2021, s. 76.

şeklinde ifade edilebilir. Bunun yanında göçebe ve aidiyetsiz olma hâli de bu sanat yaklaşımının ayırıcı yönlerindendir:

“Modernist sanat da, sanatçı da, zamanlar ve mekânlar arasında göçebedir. Bu nedenle de aidiyetsizdir, hep yabancıdır.
(...)
Gezgin olduğundan her şeyle karşılaşır ama hiçbirine bağlanmaz. Ama ayrılık da göstermez, “o yakınlığın ve uzaklığın, kayıtsızlığın ve kapılmanın bambaşka bir bileşimidir.”³⁴

Artun’un bu ifadeleri, bu estetiği benimseyen Türk şiirinin en önemli hamlelerinden İkinci Yeni hareketi özelinde de doğrulanabilir niteliktedir. Şairler, kimi zaman çevrelerine kimi zaman da kendilerine yabancı bir pozisyonda karşımıza çıkarlar. Bunu şiirsel kurgunun yanında birçok düzyazı metninden de takip etmek mümkündür. Bu bağlamda yabancılaşmanın dinsel bir boyutunun, hatta daha doğru bir ifade ile dinsel yabancılaşma ve reddiye hâlinin hâkimiyetini gözlemlemenin mümkün olduğunu ileri sürebiliriz.

Bu özelliğinin yanında modernist estetiğin yıkıcı ve parçalayıcı yönünün yanında, malzemesini gündelikten devşirme gibi bir özelliği vardır ki bu; çalışmamızın ekseninde yer alan İkinci Yeni’nin dilsel tutumuyla da yakından ilintilidir. Kant’ın felsefesine göre yüce olan sanat ve sanatçı, modernist estetik tarzı ile bu kalıba da karşı çıkarak sanatı gündelik meselelerin içinden üretir ve biçim odaklıdır. Toplumsaldan başlayarak her alanı kendine mesele edinir ve aynı bağlamda eleştirel bakış mütemadiyen hâkimdir.³⁵ Din ve dine dair unsurlar da bu eleştirel bakıştan şüphesiz ki nasibini alır.

Çalışmamızın üçüncü ve ana bölümünde yukarıda bahsettiğimiz modernist parametreler ve metnin yorumlanmasına dair dikkatler ışığında bu eleştirel tutumun yansımalarına dair malzemelerin izleri sürülmüştür. İkinci Yeni hareketinde dinlere, peygamberlere, kutsal kitaplara yönelik müthiş bir deformasyondan söz edebiliriz.

³⁴ A. g. e., s. 77.

³⁵ Kahraman, **Bakmak Görmek Bir de Bilmek-Çağdaş Sanat Dünyasında Hayatta Kalma Kılavuzu**, s. 228.

Ancak bunun yanında kimi zaman samimi ve korkan bir inançlının yaşadığı ikilikleri de şiirsel söylemlerinde gözlemlemek mümkün olur.³⁶

Ayrıca İslâmiyet yerine tercih edilen Hıristiyanî ya da İbrânî atmosfer de bir reddiye ya da en yumuşak ifade ile yeğ tutulan bir alanı gözler önüne sermektedir. Üç semavî dine yönelik kullanılan semboller, üstü kapalı ifadeler, anlamlı sessizlikler bu bağlamda yorumlarımızı sağlamlaştırma hususunda önemli bir veri alanını oluştururlar. Eco'nun sunduğu “açık yapıt” perspektifinin akabinde bir düzeltme yapması, metnin göstergelerine dikkat edilmesi ve bu doğrultuda da sınırsız bir özgürlük alanından bahsedilmemesi şeklinde bir uyarısı söz konusu olmuştur.³⁷ Biz de burada tıpkı yine onun ifade ettiği üzere metinleri incelerken şairlerin “kültürel ve dilsel art-alanına saygı göstermek”³⁸ durumunda idik. Bu sebeple şairin yaşamı yahut söylemleriyle eşleştiremediğimiz herhangi bir veriyi yorumlamak yerine, birçok kanaldan sağlamlaştırabildiğimiz veriler üzerinde yoğunlaşmayı tercih ettik. Bu tutum, yöntemsel açıdan sağlam argümanlara dayanmanın ve bütüncül yorumlara imkân tanınmanın yanında, şairler hususunda yapılan dayanaksız yorum ve indirgeme hâlinde de alıkoyan bir tercih oldu.

Bu çalışmada ele aldığımız tüm bu bağlamlar ışığında temel amaç, modern Türk edebiyatının en önemli hamlelerinden İkinci Yeni şiir hareketinin ortaya koyduğu şiirsel verimlerinden yola çıkarak dinsel arka planlarına dair çözümlemeler yapmaktır. Bunu yaparken sosyolojinin, din sosyolojisi ve psikolojisinin dine yönelik “sonradan üretilen tasarım” yaklaşımı yerine dinin insan hayatındaki kuşatıcılığı ve inanmama şeklinde dahi olsa belirleyiciliği gibi temel sâikleri göz önünde bulundurduk. Bu sayede şairlerin kişisel seçimlerinin yanında beslendikleri kaynaklar, yetiştikleri ve bulundukları muhitlerin panoraması, bunlara bağlı olarak kimi zaman siyasal konumları gibi hususlar da gün yüzüne çıkmış oldu.

³⁶ Bu noktada, çalışmamızda Genette'in kategorize ettiğine yakın bir konumda “anlatının söylemi”ni ortaya koymayı hedeflediğimizi ifade etmeliyiz. Buna göre tıpkı yine onun üzerinde durduğu şekliyle burada şiir türü özelinde anlatının hikâyesi, göndermeleri ve biçiminin aynı anda incelememiz açısından önemli olduğu da belirtilmelidir. Bu konu hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Gerard Genette, **Anlatının Söylemi- Yöntem Hakkında Bir Deneme**, Çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul, Ayrıntı Yay., 2020.

³⁷ Umberto Eco, **Yorum ve Aşırı Yorum**, Çev. Kemal Atakay, İstanbul, Ayrıntı Yay., 2019, s. 146.

³⁸ A. g. e., s. 74.

Bununla birlikte çalışmamızda tüm toplumu içeren bütünsel bir biçimde psikolojik, sosyolojik ya da dinsel çıkarımlar yapmak yerine modernist şiirin imkânları ve dinsel parametrelerin görünüm biçimlerine odaklanmak, edebiyatın bu noktadaki yansıtıcılığı üzerinde durmak esas çıkış noktamızı teşkil ediyor. Bu bağlamda şairlerin arka planlarına ve kişisel anlamda durdukları noktalara dair fikir vermesi açısından tüm düzyazı metinleri ile onlar hakkında kaleme alınan bütün kült çalışmalar taranmaya çalışılmıştır. Temelde şiirsel söylem analizine odaklanan bu çalışma, bu doğrultuda sıkça bu metinlere de göndermelerde bulunmuştur.

Şiirsel söylemin hermeneutik bir çözümleme yoluyla deşifre edilmesine odaklanma, bu noktada birçok zorluğu da beraberinde getirmiştir. Şairlerin modernist ve tek anlamlılığı yadsıyan, yer yer anlamsızlığa yaslanan hususiyetleri, şiirsel göndermelerin çözümünde güçlükler doğurmuş; dinsel semboller ve bunların şifre-çözümlerine yönelik birtakım önemli kaynaklar bu noktada işlevsel bir biçimde kullanılmaya çalışılmıştır.

Bunun yanında cinsellik, eşcinsellik, heteredoksi, şehir ve medeniyet gibi kavramlarla alakalı dinsel yorumlara olanak sağlayan birçok kaynak da okunmuş ve detaylıca notlar alınmıştır. Bu tavır, çalışmanın aynı doğrultuda zenginleşmesi açısından önemli olmuş; aynı zamanda dinin birçok disiplinle olan ilişkisine dair saptamalar yapma olanağı doğurmuştur. Ayrıca ilk iki bölümde belirlenen teorik çerçeve, çalışmamızın bakış açısı ve modernleşen bir toplumda bireyin konumlanması ile doğal olarak şairin şiirsel yaratımına yönelik arka planının panoramasının tespiti noktasında işlevsel bir konumda yer almıştır.

Son olarak konumuzla alakalı yapılmış çalışmalara dair literatürden de bahsedilmelidir. Bu konuyla doğrudan ilintili olarak tespit ettiğimiz bir çalışma bulunmaktadır. 2016 yılında Sait Soysal tarafından Batman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde *İkinci Yeni Şiirinde Din ve Medeniyet Algısı* başlığında yapılan, daha sonra da kitaplaştırılan Yüksek Lisans tezidir. Fakat bu çalışma, odağına medeniyetle ilgili kavramları (kent, göç, toplumsal kurumlar gibi) yerleştirmesi ve dinî anlamda detaylı veriler üzerinde yoğunlaşmaması açısından çalışmamızdan başka bir ekseninde konumlandırılabilir.

Bu konuyla alakalı dolaylı bir diğer çalışma da daha önce 2013 yılında Orhan Sarıkaya tarafından İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde *İkinci Yeni Şiirinde Modern İnsanın Görünümleri* başlığıyla sunulan ve daha sonra kitaplaşan Doktora tezidir. Bu çalışmada da odak, modernite ve bu süreçte şairin yaşadığı değişimin birçok cephesi şeklinde belirlendiğinden şairlerin varlık ve varlık ötesi karşısındaki konumlanması sadece sınırların imkân vereceği ölçüde ortaya koyulmuştur.

Bunların haricinde mahsusen Sezai Karakoç ve din kavramı etrafında yapılan birkaç yüksek lisans tezi söz konusudur. Bu doğrultuda tespit ettiğimiz 2001 yılında Mustafa Çoban tarafından *Sezai Karakoç'un Eserlerinde Dinî Referanslar*, 2019 yılında Betül Sezer Öztemiz tarafından *Sezai Karakoç'un Din ve Toplum Anlayışı* ve Sümeyye Beyzanur Ergün tarafından *Türk Aydınının Din Anlayışı (Sezai Karakoç ve İdris Küçükömer Örneği)* isimleriyle hazırlanan bu tezler de çoğunlukla düzyazı metinlerini eksen olarak kabul etmeleri ve bizim çalışmamızdaki detaylı, -diğer şairler de hesaba katıldığında- ve bütüncül bakış açısını içermedikleri için bu konuda bir tekrar söz konusu olmamıştır.

Bu tezlerden başka anılması gereken bir diğer çalışma ise Secaattin Tural tarafından kaleme alınan Doktora tezinin kitaplaşmış hâli olan *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Din Duygusu* başlıklı çalışmadır. Burada da yaklaşık elli yıllık bir süreç (1923-1970) içerisinde faaliyet gösteren şairlerin şiirleri belirli izlekler etrafında ele alınmıştır. Fakat zaman çizimi noktasında İkinci Yeni hareketine ilişkin bütüncül bir bakış açısına yönelik yaklaşım olmadığından çalışmamız ile kapsam bakımından ayrı noktalarda yer almaktadır.

Son olarak vurgulanması gereken bir husus ise bir eleştirmen, bir okur olarak Borges'in de ifade ettiği üzere herkesin "tarih duygusu ile yüklü" olma özelliğidir.³⁹ Kendi tarihselliğimizle, "ufku"muzla yaklaştığımız, yorumladığımız bu metinlere, elbette farklı bir argümanlar sistemi ile yaklaşmak da mümkün olabilir. Yorumbilim (hermeneutik), kaynak metinler ışığında yeni bir okuma ile oluşturduğumuz yeni

³⁹ Jorge Luis Borges, *Şu Şiir İşçiliği*, Çev. Mukadder Erkan, İstanbul, Ketebe Yay., 2020, s. 84.

metinleri üretir ve bunlar, kabul edilebilir ya da reddedilebilir niteliktedirler. Burada öne sürdüğümüz temel tez, yorumların birkaç farklı kanaldan (şairlerin yaşamları, eğilimleri, onlarla ilgili yapılan röportajlar, yine kendilerinin kelime kullanım ve tekrarları ya da sembol kullanım biçimlerinin yanında metnin kendisinin kaynaklığı vs.) doğrulanabilir oluşu ve metinlerde sık sık ya da çarpıcı biçimde yer alıyor oluşlarıdır. Bu çalışma, bahsettiğimiz bu yaklaşımları içermektedir. Gadamer'in “hareket eden kişi için ufuk değişir” cümlesine de dikkat edildiğinde İkinci Yeni şiiri için yeni yorumlara olanak tanıyan çok sesli bir yapının varlığından söz edebiliriz. Bu doğrultuda da deneyim ufku mütemadiyen değişen eleştirmen ya da okurun bu metinleri yeniden yorumlanan, bambaşka açılardan ele alınabilen yönleriyle tekrar ele alarak katkıda bulunmaları ve inceleme sahasını zenginleştirmeleri mümkün görünmektedir.

BİRİNCİ BÖLÜM

DİN, DİNLER TARİHİ VE SEMAVÎ DİNLER ÜZERİNE

1.1. KADİM BİR SİSTEM OLARAK DİN

“Ağacın kökleri gerçekte göktedir.”

Simone Weil

Rene Guenon'un eserlerinde sıkça dile getirdiği bir söylem vardır: Maddi âleme dair unsurlar ve bakış açıları ile manevî âlemin bilgisine ulaşamayacağını vurgular.¹ Bu epistemoloji, ancak insanın içindedir ve içsel bir bakışı gerektirir. Yani din, dışarıdan herhangi bir tanımlanma ya da sınırlarının çizilmesi ameliyesini kaldıramaz. Hz. Âdem'in dünyaya tebliğ vazifesi sebebiyle gönderilmesinden bu yana bu böyledir. Dinler, dünyada bulunan insanların kendilerinden üstün bir güç olan yaratıcı ile dua, ibadet gibi kanallarla kurdukları sistematik ilişkinin görünümleridir. Bu sebeple de ancak kendi sistemleri, içsel dinamikleri bağlamında değerlendirilmelidirler.

İnsana ve onun ontolojisine dair perspektif sunan ve gündelik yaşam pratiklerini şekillendiren bir unsur olması hasebiyle de din, özel bir alanı işaret etmektedir. Modern antropoloji anlayışının zıddı olarak birçok antropolog ve bunların yanı sıra Eliade gibi dinler tarihi uzmanları ise insanın metafizik ve manevî anlamda yüzyıllardır değişim göstermediğini ifade etmişlerdir.² Burada dikkate değer olan, dinin alımlanmasına yönelik eğilimlerin de değişmemiş olmasıdır. Yani ilk insandan - Hz. Âdem- bu yana insanın Allah'la olan irtibatı hiçbir evrim geçirmemiş, hep süreklilik arz etmiştir.

Bu doğrultuda dinlerin tarihinin, insanlığın tarihi ile paralel seyrettiğini söylemek aşırı bir yorum olmasa gerektir. Çünkü canlılar içerisinde alâmet-i fârikası

¹ Rene Guenon, **Kadim Bilimler ve Bazı Modern Yanılgılar**, Çev. Fevzi Lütfi Topaçoğlu, İstanbul, İnsan Yay., 2019, s. 192.

² Akt. Seyyid Hüseyin Nasr, **Modern Dünyada Geleneksel İslâm**, Çev. Sara Büyükduru, İstanbul, İnsan Yay., 2019, s. 99.

akıl ve düşünme olan insan, çağlardan bu yana kendi varlığı ve yaratılış amacı gibi meseleler üzerinde düşünmüş, aynı zamanda bu doğrultuda yaşamını şekillendirmiştir.

Bir başka medeniyet dairesinden olan Platon'un "Tüm insanlık, Yunanlılar ve Yunanlı olmayanlar hep beraber tanrıların varlığına inanır." cümlesi de dinlerin tarihinin ne kadar eski ve etki alanlarının ne kadar kapsamlı olduğu hakikatini oldukça veciz bir şekilde ifade eden örneklerdendir. Bu bağlamda önemli bir örnek olarak Göbeklitepe'nin keşfi ve Hohle Fels (Almanya) mağarasında yapılan araştırma ve bulgular da oldukça dikkat çekicidir. Hohle Fels mağarasında bulunan aslan figürü, mağara duvarlarındaki çizimler ve arkeolojik buluntular yahut Göbeklitepe'de çıplak bir dağa inşa edilen taşlar, kadim insanlığın inancı konusunda bizlere bazı fikirlerin kapısını açmaktadırlar.³ Bu doğrultuda bahsi geçen iki keşfin de ortak noktası, 30.000'i aşkın bir zamana ait birtakım tapınmaların kanıtları olmaları ve inancın ne kadar eski olduğunu bu kez antropolojik veriler üzerinden açıklama imkânı oluşturmalarıdır.

Fakat burada önemle üzerinde durulması gereken husus, dinin salt bilimin imkânları ile açıklanabilecek konuma indirgenemeyecek bir noktada yer almasıdır. Dine dair veriler, aklın imkânlarını yok saymazlar; fakat başlı başına kaynakları da onlar değildir. İslâmiyet'in akıl konusundaki yaklaşımı bu noktada önemli görünmektedir.

"Çünkü dinimizin temeli, akıl ilkeleridir. İslâm dini akıllı haiz olduğu yüksek seviyeden hiçbir zaman aşağı indirmemiştir. Peygamberimiz (s. a. v.) *"İnsanın dini aklıdır; akıllı olmayanın da dini yoktur."* buyuruyor." (Vurgular yazara ait.)⁴

Ahmed Naim tarafından aktarılan bu hadis, İslamiyet özelinde dinde aklın reddedeceği hiçbir şey olmadığını vurgulaması açısından dikkat çekici bir örnektir. Fakat burada tekraren vurgulanması gereken nokta, akıl ile olan bağlantının insanın homo sapiens (akıllı insan) ve homo faber (üreten insan) vasıflarının yanında "kulluk"

³ Matthew Kneale, **Bir Ateistin İnanç Tarihçesi**, Çev. Şahika Tokel, İstanbul, İletişim Yay., 2016, s. 17-28.

⁴ Ahmed Naîm, **İslâm Ahlakının Esasları**, Ankara, Türkiye Diyanet Vakfı Yay., 2014, s. 67.

ile beraber gerçekleşmesidir.⁵ Kısacası dinin özel alanının sınırları hep bellidir. Din akıldışı değildir; ancak sadece aklın ışığında açıklanabilir olmaktan da uzaktır.

“İlmin ilerlemesi açık olarak gösteriyor ki hakikatini açıklayamadığımız mutlak bir kudret vardır. Bu kudret her yerde tecelli ediyor.”⁶

İngiliz filozof Herbert Spencer tarafından aktarılan bu sözler dinin kuşatıcılığının yanında maddi unsurlarla açıklanamazlığını da gözler önüne serer. Din, bu özel alanı ve vurgusu ile insanın kendini anlama yolculuğunda önemli gizleri, verileri bünyesinde barındırmıştır.

Bu sebeple insanlığın en eski dönemlerinden bu yana inanca dair verilerin tespiti, aynı zamanda kaygı ve korkulara, emin olma dürtüsüne dair tarihsel bir saptama imkânı da sunmaktadır. Bu bağlamda inanma ve buna istinaden bir yaşam inşa etmenin kökenlerinin ne denli sağlam olduğunu görmek gerekir.

Sözlüklerde geçen en temel ve genel tariflerle din, “doğaüstü bir tanrısal güç ya da varlıkla ilgili inançların, bu varlığa yönelik manevî eğilimlerin ve Tanrı’ya yapılan ibadetin oluşturduğu bütün.”⁷ olarak tanımlanabilir. Bu tanımlamadan da anlaşılacağı üzere din fenomeni kutsala ilişkin inanç ve onun gerektirdiği bütünlüklü bir sistemi imlemektedir. İçerisinde bulunan ibadetler, inanç yönelimleri ve ritüelleri, varlık ve dünya düzenine dair görüşler, peygamberlere yahut kutsal kitaplarla alakalı sundukları perspektifler, dinlerin bahsettiğimiz sistematik unsurları olarak öne çıkmaktadır. Bu unsurlar ise şüphesiz kişinin hayat algısını şekillendirir, toplumsal bağlamda konumunu belirler ve onu bir yaşam pratiğine yönlendirir.

Din kavramının çeşitli dillerdeki kelime anlamları da söz konusu sistematüğini ve kapsamını yansıtmaları bakımından dikkat çekicidir. Arapça’da deyn kökünden gelen “âdet, durum; ceza, mükâfat; itaat”⁸ gibi karşılıkları bulunan kelimenin Hristiyan

⁵ Nasr, a. g. e., s. 106.

⁶ Akt. Ahmet Kahraman, **Mukayeseli Dinler Tarihi**, İstanbul, Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, 2019, s. 26.

⁷ Ahmet Cevizci, **Felsefe Sözlüğü**, İstanbul, Paradigma Yay., 2013, s. 463.

⁸ Günay Tümer, "Din", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, <https://islamansiklopedisi.org.tr/din#1-genel-olarak-din>. (25.01.2021).

literatüründe Latince olarak karşılığı *reli-gare* yani “bağlanmak”⁹ anlamındadır. Bu durum, Türkçe’de inanma kelimesinin türevlerinden olan “itikad” kelimesinin anlam alanında da “bir şeye bağlanma”¹⁰ karşılığının olduğu gerçeğini akla getirir. Eski Yunanca’da ise *thrioeya* kelimesi ile karşılanan “korku ile karışık sevgi ve saygı”¹¹ anlamları dinin bir başka boyutunu tarif etmesi bakımından ilginçtir. Görüldüğü üzere sadece sözcüğün ihtiva ettiği manaların çeşitliliği düşünülerek dahi dinin perspektifi ve kuşatıcılığı ile alakalı bir çerçeve çizilebilir.

Asırlar boyunca insanların varlığı ile paralel bir şekilde kendisini göstermiş olan din olgusu, gizemliliği de bünyesinde barındırmış ve insanlara dünyayı yöneten bir üst güç üzerinde düşünme fırsatı vermiştir. Hatta ilk dönemlerde büyü yahut şifacılık gibi meselelerin de din ile eşdeğer görülmesi bu algının bir izdüşümü olarak değerlendirilebilir. Çünkü dünya üzerinde tasarrufu bulunan o eşsiz güç; aynı zamanda hastalık, sağlık ve birtakım mucizevi olaylar konusunda da en temel unsurdur. Bu doğrultuda gizemli ve kutsal bir olgu olarak tanrı algısı, oldukça önemli bir konumdadır:

“Doğanın bir parçası olmayan, ama doğanın yaratıcısı ya da nedeni olan, **zaman** ve **mekân** kavramlarının kendisine uygulanamayacağı, varlığa gelmiş olduğu düşünülemeyen, doğadan çok daha kudretli ve mutlak iyi olan doğaüstü, ezeli-ebedi ve sonsuz varlık”¹² (Vurgular yazara ait.)

Bu tanımdan da anlaşılacağı üzere Tanrı, insanın varlığının ve algılarının çok ötesinde, onu kuşatan ve yönlendiren bir karakterdedir.¹³ İnsanın Tanrı’yı alımlama biçimi ise kadim düşüncenin en gözde konuları arasındadır. Bu bağlamda çok eski çağlardan günümüze dek tartışılan, irdelenen bir kavram olarak din ve doğal olarak da

⁹ Ünver Günay, **Din Sosyolojisi**, İstanbul, İnsan Yay., 2018, s. 213.

¹⁰ Ferit Devellioğlu, **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat**, Ankara, Aydın Kitabevi, 2007, s. 468.

¹¹ Günay, **a. g. e.**, s. 213.

¹² Cevizci, **a. g. e.**, s. 1482.

¹³ İslami anlamda da “esmâ-i hüsnâ” meselesini aynı doğrultuda düşünmekte fayda vardır. Buna göre Allah’a nisbet edilen 99 isim söz konusudur ve bu isimlerin her biri O’nun çeşitli vasıflarını ifade eder. Burada bu isimleri, onun birliğini sarsacak türden nitelemeler olarak değil de bahsettiğimiz şekilde kuşatıcılığını, her güzel sıfatı bünyesinde toplayan yönünü gösteren önemli deliller olarak değerlendirmemiz gerekmektedir. Bu konu hakkında detaylı bilgi için bkz. Bekir Topaloğlu, “Esmâ-i Hüsnâ”, **TDV İslâm Ansiklopedisi**, <https://islamansiklopedisi.org.tr/esma-i-husna> (09.11.2021).

tanrı mefhumunun felsefenin de birçok yönelimine, ekolüne tesir etmiş, hatta çoğu zaman başat bir konuma yerleşmiş olduğunu ifade etmek gerekir.

Çok tanrılı dönemlerde tanrıların doğası, işlevleri, tabiat karşısındaki konumları birçok felsefe ekolünce tartışılmış, çeşitli görüşler öne sürülmüştür. Eski Yunan hayatında Epikuros, Stoa ve Akademia okullarının tanrıların algılanma biçimleri üzerinde durmalarını konu edinen Cicero'nun *Tanrıların Doğası* isimli eseri bu doğrultuda ele alınabilecek bir eserdir. Burada ifade edilen görüşlere göre kimi zaman rastlantısal olarak bir araya gelen atom kümelerinin içerisinde varlık gösteren (Epikuros), kimi zaman evrenin tanrısal akıl ile mükemmel bir uyumda yönetildiğini kabul eden (Stoacı), kimi zaman ise eleştirel ama aynı zamanda sezgisel bir biçimde yaklaşılan (Akademiacı) bir tanrı tasavvurundan söz etmek mümkün görünmektedir.¹⁴

Bu tarz görüşlerin araştırmacılara sunduğu en önemli perspektif ise tabiatın mükemmel uyumu ve bu uyumun insan eliyle yapılamayacağı gerçeğinin idrakine yol açması şeklinde ifade edilebilir. Asırlar önce dahi tabiatın kusursuz işleyiş ve döngüsünün insanlara mahsus bir edim olamayacağı gerçeği, dinlere ve yaratıcıya yönelim noktasında önemli bir ayrıntıyı oluşturur. Bitkiler, hayvanlar ve insanlar arasındaki bu denge ile döngü ve aynı zamanda bu bağıntının kusursuz işleyişi, insanüstü kusursuz bir gücün varlığının en önemli delili olarak gösterilmiştir. İnsanın “ ‘bilinmeyen’ ile ilişki kurma mekanizması”¹⁵ olarak dinin, aynı bağlamda tanrısalılık ve dünya meseleleri, insanın konumu yahut edilgenliği gibi hususlarda zengin bir zihin faaliyetinin anahtarlarını elinde bulundurduğu bir gerçektir. Bu yönüyle de dinin birçok disiplinin arka alanını oluşturduğunu ifade etmek gerekir. Bunların başında ise yukarıda sözünü ettiğimiz gibi felsefe gelmekte ve din, çeşitli düşünce ekollerinin ana meselesi hâlinde etkisini sürdürmektedir.

Din, tıpkı felsefe gibi sosyolojinin yahut psikolojinin de imkânlarını genişletecek bir faktör olarak karşımıza çıkar. Kainatın en temel yapıtaşı olarak insanın dünya üzerindeki serüveninin belki de en can alıcı noktasını kendi üzerine düşünmesi

¹⁴ Marcus Tullius Cicero, *Tanrıların Doğası*, Çev. Gül Öztürk, Ü. Fafo Telatar, Ankara, Doğu Batı Yay., 2018, s. 15-21.

¹⁵ Tayfun Atay, *Din Hayattan Çıkar-Antropolojik Denemeler*, İstanbul, İletişim Yay., 2019, s. 24.

oluşturur. İnsanın psikolojik durumu ile etrafını anlama çabasına en önemli katkıyı sunan din, Durkheim’ın deyişiyle “yalnız insan düşüncesini birtakım fikirlerle zenginleştirmekle kalmamış, asıl insan düşüncesinin teşekkülüne ve kurulmasına da yardım etmiştir.”¹⁶ Bu psikolojik payanda işlevi dışında da insanın çok yönlü toplumsal bir varlık olduğu kabul edildiğinde dinin toplumsal mahiyetine dair bir kapı doğrudan aralanmaktadır.

En ilkel zamanlarda dahi bir topluluk içinde yaşamaya gereksinim duymuş insanın bu en temel dürtüsü, yani birtakım doğaüstü güçlerle ilişki kurma isteği ya da ihtiyacı ile tapınması, ibadet olgusunu toplumsallıkla paralel bir çizgide ilerletmiş, hatta çoğu zaman bu ibadetler Bacon’ın deyişi ile “toplumun en güçlü bağı”¹⁷ hâline gelmiştir. Çünkü neredeyse tüm dinî oluşumlarda cemaat hassasiyeti oldukça üst düzey bir hâlde yer alır. Topluluk ile gerçekleştirilen ibadetlerin verimi ve insana bahsettiği coşku, bu yönleri dolayısıyla bireysel ibadetlere yeğlenir.

Ayrıca toplum üzerinde dinî anlamda temsil gücünü elinde barındıran bir figüre olan saygı da dinsel faaliyetlerin bir ahenk içerisinde gerçekleştirilmesi açısından oldukça önemlidir. Bu figürler, yaratıcının dünyadaki temsilcileri olarak toplulukları peşinden sürüklerler ve kimi zaman da bu teolojik arka planı siyasî otoritelerini sağlamlaştırmak için kullanırlar. Totemizm’de klan reisinin Tanrı ile özdeşleştirilmesi ve yönetimde mutlak bir hakimiyetinin olması yahut Hristiyanlığın reform öncesi ilk dönemlerinde kilisenin toplumu doğrudan yönlendirmesi, bu bağlamda dikkate değer örneklerdendir. Ayrıca dinin bu toplumsal cephesi, oldukça yeni bir saha olan din sosyolojisi biliminin içerisinde değerlendirilmekte ve bu doğrultuda “din fenomenolojisi” kavramsallaştırması öne çıkmaktadır.

Durkheim, Weber gibi önemli isimler bu alanın kurucuları arasında gösterilmekte ve dinin her dönemde, her coğrafyada toplumsallığına vurgu yapmaktadırlar. Bununla beraber gözardı edilmemesi gereken bir husus olarak dini, toplumsallığın temelinde yer alan insan ve onun fitratıyla alakalı bir olgu olarak ele almanın gerekliliği de belirmektedir. Çünkü: “Bilimi, sanatı, felsefesi olmayan insan

¹⁶ Akt. Kemal Edip Kürkçüoğlu, **Din Sosyolojisi**, Haz. Mustafa S. Kaçalın, İstanbul, Büyüyenay Yay., 2016, s. 21.

¹⁷ Akt. Hans Freyer, **Din Sosyolojisi**, Çev. Turgut Kalpsüz, Yay. Haz. M. Rami Ayas, Ankara, Doğubatı Yay., 2016, s. 62.

toplumları geçmişte vardı ve bugün de vardır. Ama hiçbir zaman dinsiz bir toplum olmamıştır.”¹⁸

Bergson’un bu cümleleri birçok düşünür tarafından da dile getirilen ortak bir kanaattir. İnsanın anlam arayışı ve ölümden sonraki hayata dair soruları neticesinde şekillendirdiği sosyal yaşamı, aynı zamanda hususi bir kurallar bütününün doğmasına sebep olarak toplumun yapısını da şekillendirmiş¹⁹; dinin sadece öte dünya ile alakalı pasifize bir fenomen olarak kalmasının önünü kapatmıştır. Çünkü dine inanan insan Tanrı ile ilişkilerini sağlam tutmak adına onun sevgi ve şefkatine mazhar olmak için bedeller ödeme (kurban) yahut dünyadaki ilişkilerini onun kurallarına göre belirleme (günah-sevap) gibi yolları tercih etmiştir. Neticede ise din, öte dünyayla ilgili olduğu kadar bu dünyayla da ilgili ²⁰ olagelmıştır.

Dinin bahsettiğimiz şekilde çok yönlü ve birçok bilim dalının kesişme noktasında yer alan bu konumundan bahsederken ele alınması gereken bir diğer husus ise onun sadece farklı bilim dallarının parçalı yaklaşımına indirgenemeyecek yönünü vurgulamak olmalıdır. Dinin insanın duyuş tarzına hitap etmesi, kutsallığa vurgusu ve soyut bir düzlemde gerçekleşiyor olması başlı başına incelenmesi gereken yanıdır.

“(…) dinsel bir görüngü ancak kendi kipliği içinde ele alındığı ölçüde, yani dinsel ölçekte ele alındığı sürece olduğu gibi ortaya konulabilir. Bu görüngüyü fizyolojiyle, psikolojiyle, toplumbilimle, ekonomiyle, dilbilimle, sanatla vs. ile sınırlandırmak istemek ona ihanet etmektir. Bu, görüngünün indirgenemez ve özgün olan niteliğini, yani kutsal niteliğini göz ardı etmek demektir.”²¹

Eliade, bu cümleleri ile din meselesinin birçok disiplinin standartları çerçevesine değerlendirilebilir, çok yönlü karakterinin varlığını kabul etmekle beraber kendi şartları içerisinde incelenmesinin gerekliliğine vurgu yapmak istemiştir. Şüphesiz ilahiyat, bu bağlamda önemli bir bilim dalıdır; fakat dinin insan hayatındaki izdüşümü de disiplinlerarası bir bakışı zorunlu kılmaktadır. Söz gelimi sanatın mahiyeti, dinin etkisi göz ardı edilerek tam anlamıyla açıklanamaz yahut psikoloji

¹⁸ Henri Bergson, **Ahlâkın ve Dinin İki Kaynağı**, Çev. M. Mukadder Yakupoğlu, Ankara, Doğubatu Yay., 2017, s. 87.

¹⁹ Jean-Paul Willaime, **Dinler Sosyolojisi**, Çev. Ramazan Adıbelli, İstanbul, Pinhan Yay., 2017, s. 41.

²⁰ Willaime, **a. g. e.**, s. 42.

²¹ Mircea Eliade, **Dinler Tarihine Giriş**, Çev. Lale Arslan Özcan, İstanbul, Kabalcı Yay., 2014, s. 22.

bilimi insanın ruh durumu ile ilgilenirken ruhlarda derin bir karşılığı olan dinler üzerinde düşünmezse nâkıs kalır.

Yine aynı düzlemde psikoloji biliminin de ışığında bir irdeleme yapıldığında dinin kutsalla bağıntısı ve insanın ruhundaki boşluğu doldurma telaşının, net bir ifade ile “inanma” dürtüsünün kökenine dair düşünmek gerekmektedir. İnsanın kendinden *aşkın* bir gücün varlığına olan inanç ihtiyacı, üzerinde durulmaya değer bir meseledir.

Bergson “Homo sapiens, yani akılla donatılan tek varlık, aynı zamanda varlığını akıl-dışı şeylere bağlayabilen tek varlıktır.”²² önermesinden hareketle insanın inanma ihtiyacının nedenleri üzerinde durmak için Durkheim, Comte ve Levy Bhurl gibi isimlerin bu bağlamdaki görüşlerine yer verir; fakat asıl nedeni yine kendisi söyler: bireysel psikoloji²³ yahut inanma ihtiyacı! Hatta masal yaratma (fabulation) ve buna inanma konusu ile de bu durumun pekiştiğini ifade eder. İnsanın bu hayalî tasarımının edebiyat, sanat gibi oluşumlara da kaynak teşkil ettiği ve mitlerin doğumuna yol açtığı da onun tarafından belirtilen hususlardandır.²⁴ Fakat bizce bu noktada dikkate alınması gereken temel husus şüphesiz ki insanın *varlığını bir yerlere bağlamaya* çalışma dürtüsü ve anlam arayışıdır. Çünkü diğer yaklaşımlar -yani dinin hayal ürünü olduğuna ilişkin anıştırmalar- dinî bir indirgemeyi de içerir.

Bununla beraber tekrar vurgulanması gereken bir diğer husus da dinin sosyolojik bir algıya indirgenmeksizin kendi bağımsız “manevî” alanından koparılmamasının gerekliliğidir. Çünkü Allah, insan olmadan da mevcuttur. İslâmi literatürün imkânları ile ifade etmek gerekirse “gizli bir hazine”²⁵ iken bilinmeyi istemesi neticesinde dünya ve dolayısıyla peygamberlere vahiy yoluyla aktarılan, daha sonra da sistematikleşip kurumsallaşan dinler ortaya çıkmıştır. Özetle insan algısı ile şekillenen bir düzlemde bahsedilemez. İnsan algısının ötesinde bir ontolojik alan söz konusudur. Öncelik-sonralık diyalektiği bağlamında ilk anılması gereken insan değil, Tanrı’dır.

²² Bergson, a. g. e., s. 88.

²³ A. g. e., s. 91.

²⁴ A. g. e., s. 157.

²⁵ İbrahim Hakkı Aydın, “Kenz-i Mahfi”, TDV İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/kenz-i-mahfi> (01.09.2021).

1.2. İNANMAK İHTİYACI YAHUT İNANCIN PSİKOLOJİK DİNAMİKLERİ

“Doğuştan insanî olan her şey aynı zamanda dinî olduğuna göre,
insanın insan olmayı terk etmesi gerekirse,
işte o zaman din de sona erer.”

Luckmann

Bir inançsızca göre din, insanların “en büyük hayal ürünü projesi”²⁶ olarak yorumlanmıştır. Geçmişimizi şekillendiren, davranış biçimlerimizin belki de temelinde yer alan din hakkındaki bu niteleme, her ne kadar taraflı da olsa onun kadimliğini ve etki sahasının muazzamlığını vurgulaması bakımından önemlidir. Çünkü din, insanlığın en temel hakikatidir.

Dinin etki sahasının tüm insanlığı kapsayacak denli geniş oluşu, tüm coğrafyalarda teşekkül etmesi ve asırlar boyunca etkisini kaybetmemesi olumsuz bir bakışla da olsa insanları köken araştırmalarına iten bir güç olarak ortaya çıkmıştır. Bu ihtiyacın herhangi bir nedene indirgenmeye çalışılması ya da tarihinin seyri, din antropolojisi sahasının gelişmesine katkı sağlamıştır. Bu doğrultuda dinlerin doğuş zemini ve nedenleri önemli bir merak konusudur.

İnanma ihtiyacının yerleşik hayata geçme ile beraber yaşamın dizginlenemez akışının yavaşlamasıyla ilintili olabileceği de aynı ideoloji tarafından vurgulanmış ve bu durum, din duygusuna yönelimde etkili bir unsur olarak görülmüştür.²⁷ Çünkü imkânlar arttıkça ve yaşam tehlikesi azaldıkça insanların varoluşa dair soruları baş göstermiş, aynı zamanda kusursuz işleyiş ve düzen karşısında duyulan hayranlık ile ulaşılamaz bir gücün varlığı konusunda önemli bir zemin oluşturmuştur.

Doğaüstü varlıklara inanma ilkel dönemlerden bu yana yadsınamaz bir gerçekliktir. Fakat bugün algıladığımız manada ve sistematik din algısından ziyade, ilk dönemlerde daha çok mitlere, büyülere ve şifacılığa yönelik ilkel tapınmalardan söz etmek mümkündür. Politeist inanışın monoteizme evrilmesi ise çok net olmamakla

²⁶ Kneale, a. g. e., s. 15.

²⁷ A. g. e., s. 28.

beraber İ.Ö. 14. yüzyılda Mısır firavunu Akhenaton ile ilk nüvelerini vermiştir. Bu firavun, tebasına tek bir tanrıyı, Aten'i zorla kabul ettirmeye çalışmıştır.²⁸ Fakat daha kesin sonuç şüphesiz Yahudiler'de hususiyetle Hz. Musa vesilesiyle söz konusu olmuştur. Onlar, pratik hayatlarını kolaylaştıran birçok tanrı inanışından türlü maceralar neticesinde vazgeçip tek bir tanrıya, Yahve'ye inanmışlardır.²⁹ Ayrıca bu durum Hz. Musa ve Tanrı arasında bir ahitleşme ile de garantilenmiştir. Yani Yahudi topluluğu özellikle ilk evrelerinde birçok tanrı arasından Yahve'yi seçmiş, daha sonra bu seçim tektanrıci bir doğrultuda ilerleyerek günümüzdeki çizgisine ulaşmıştır.

İnanmanın doğasını düşündüğümüzde psikolojik bir arka plan, karşımıza ilk çıkan husustur. Hemen hemen tüm insanlar, dünyanın işleyişi ve kendi dışındaki bu âlemin büyüklüğü konusunda hemfikirdirler. Bu da psikolojik olarak dünyayı yöneten bir gücün varlığına inanıp kendini ona emanet etme ve neticede kendini "güven" içerisinde hissetme şeklinde tezahür edebilir. Ericson'dan mülhem olarak ifade edersek yeni doğmuş bir çocuktaki anne ve babaya inanma ile kendini güvende hissetme hâlini insan, din duygusu ile teminat altına almıştır.³⁰ Bahsettiğimiz bu güven ihtiyacının bir sebebi de şüphesiz kudretinin sınırlarının çizilemeyeceği bir varlık ve onun mükemmel düzeni karşısında duyulan acizlik ve korku hissidir. Bu korku da insana dair psikolojik bir hususiyettir ve nitekim Bergson'un da söylediği gibi insanın tabiatından kaynaklanır.³¹

"Din deyince, insanların behemehal şahıs şeklinde olması lazım gelmiyen insan üstü bir kudretle münasebetini anlamaktayız. İlah ve Tanrı mefhumunun mevcut olması lâzım gelmez.

İnsan ile bu insan üstü kudret arasındaki münasebet, duygular, iman akideleri ve ibadetler şeklinde tezahür eder: İnsan ürker ve güvenir, bu kudretin celalinden korkar, yahut da cemaline karşı sonsuz bir hayranlık duyar."³²

Bu pasajdan da gördüğümüz üzere din olgusu ürkme ve güvenme arasındaki gerilimli hattın üzerinde algılanmaktadır. İnsan psikolojisinin bu tezahürü bizim

²⁸ A. g. e., s. 69.

²⁹ Karen Armstrong, **Tanrı'nın Tarihi- İslam, Hristiyanlık ve Yahudiliğin 4000 Yıllık Tarihi**, Çev. Oktay Özel, Hamide Koyukan, Kudret Emiroğlu, İstanbul, Pegasus Yay., 2019, s. 53.; Ahmet Kahraman, a. g. e., s. 192-194.

³⁰ Akt., Şerif Mardin, **Din ve İdeoloji**, İstanbul, İletişim Yay., 2012, s. 44.

³¹ Bergson, a. g. e., s. 149.

³² Annamarie Schimmel, **Dinler Tarihine Giriş**, İstanbul, Kırkambar Yay., 1999, s. 5.

literatürümüzde de İslamî bir biçimde “havf u recâ” şeklinde karşılık bulmuş, bir denge unsuru olarak edebî eserlerimize de çokça yansımıştır.³³ Bu dengede ve itminan üzerinde olma hâli aynı zamanda insanı belirsizlikten de kurtarmakta ve kararlı olmasını sağlamaktadır.

Esasında din olgusunun yaşam pratikleri içerisinde somut bir biçimde yer alması da kararlılık yönü dolayısıyla ve hayatı bu doğrultuda dönüştürme dürtüsünden ileri gelmektedir. İnsan, kendini güvende hissettikten ve bir diğer ifade ile kendini gerçekleştirdikten sonra hayatını dinin ölçütlerine göre şekillendirmeye koyulmuştur. Örneğin çağlar boyunca çeşitli inanışlarca sunulmuş kurbanlar bu pratiğin en somut görünümülerindendir. İnsan kendisini güvende hissetmek ve Tanrı karşısında teslimiyetini göstermek için adaklar sunmuştur. İnançsız bakış, bu durumu “Tanrıya rüşvet”³⁴ şeklinde yorumlasa da kurban çoğunlukla teslimiyetin bir tezahürü şeklinde algılanmıştır. Yine günah olgusu ve neticesindeki cennet-cehennem algısı da dinin pratik tezahürlerinden bazılarıdır. Esasında bahsettiğimiz bu pratik karşılıklar, dinin “uygun ve doğru davranış reçeteleri sunan bir ahlak sistemi”³⁵ olmasının en önemli göstergeleridir.

Bireysel yaşam içerisindeki kontrol mekanizmasını temin eden bir ahlak sistemi olarak her din, kendi mensuplarını kendi inanç esaslarına göre şekillendirmektedir. Bu bağlamda değerler arasında bir tutarsızlığın olamayacağını³⁶ da söz konusu edersek dini, dolaylı olarak siyasî, kültürel, sosyal ve ekonomik sahalarda da etkisini gösteren bir olgu şeklinde kabul etmemiz gerekir. Bu bağlamda da dinin insan psikolojisinden toplumsal işleyişlere değin genel bir ahenge zemin

³³ Sinan Paşa’nın aşağıdaki beyiti bu hâli yansıtan oldukça veciz bir ifade olarak okunabilir:

“Mürğdur îman peri havf u recâ
Mürg-ı bî-per kaçan ola kim uça”

Beyitte iman bir kuş olarak resmedilirken havf ve reca, kuşun kanadı olarak nitelenmiştir. Kuşun en temel uzvu, uçuşuna ve dengede durmasına yarayan iki unsuru, bu imge ile okuyucuya sunulmuştur. Buradan hareketle havf ve recânın, kuşu taşıyan kanatlar gibi iman eden kimsenin imanını taşıdığı yorumu yapılabilir.

³⁴ Kneale, **a. g. e.**, s. 35.

³⁵ Atay, **a. g. e.**, s. 36.

³⁶ İnsanların sadece bir değer sahası içerisinde değil tüm değer sahalari içerisindeki tavırlarının birbirleriyle tutarlı olduğu bilinmektedir. Bu konuyla alakalı önemli bir çalışma için bkz. Erol Güngör, **Değerler Psikolojisi Üzerinde Araştırmalar- Ahlâk Psikolojisi, Ahlâkî Değerler ve Ahlâkî Gelişme**, İstanbul, Ötüken Yay., 1998, s. 76.

oluşturduğu sonucu çıkmaktadır. Yani en temel unsur olarak insandan topluma önemli bir akış ve işleyişten söz etmek mümkündür.

Tüm bu süreçleri ele alarak inanmanın da inanmamanın da aynı psikolojik mahiyeti içerdiğini söylemek durumundayız. Yani dinî anlamda iman etmiş bir kimse ile inanmayan bir kimse farklı yönden de olsa bir şeylere inanmaktadır.³⁷ İman kayıtsız, şartsız bir teslimiyeti gerektirir, bilimsel bilgi yahut pozitivist algılar ise kanıtlanabilir olmayı. Fakat şu da bir gerçektir ki bilimsel bilgi insan algısı yahut dünya tasavvuru konusunda her geçen gün yeni bir perspektif ortaya koyduğu için tam bir kesinlikten söz edemeyiz.

Kısacası bilimsel olan her geçen gün yeni bulgularla dönüşebilir, değişebilir. Öyleyse kanıt tutarak hüküm verebileceğimiz bütün alanlarda verdiğimiz hükümlerin dayandığı bilgiler olasılıklı ve değişkendir. Bu bilgi sahası yeni gelişmeler ve ilerlemelerle dönüşebilme özelliği gösterirler. Bu bağlamda da kesin ve değişmez olan tek bilgi türü, kanıt arama şartını kaldırarak iman etme yoluyla elde ettiğimiz bilgi şeklinde ifade edilebilir.³⁸ Pozitivist bir düzlemdeki yaklaşım ile inanmamak aynı zamanda öte bir varlık yoksunluğunu kabul etmek ya da daha yumuşak bir şekilde kendi varlığını aşırı önemsemekle olabilir. Kısacası inanmayan; kendi sınırlı algısını, sınırsız gücü olan Tanrı karşısında hesaplaşmaya çıkarmaktadır. İnsanların kalbindeki Tanrı inancını, “kendi sınırlılığını ideal bir varlıkla karşılaştırma eğiliminden doğan bir projeksiyon”³⁹ olarak niteleyen Feuerbach, dinî inanın kişinin kendi psikolojik gerçekliği olduğunu, dışsal bir gerçekliğin –Tanrı varlığının- söz konusu olmadığını vurgulayan yüzlerce isimden sadece biridir.

Neticede inanan için daha güvenli, emniyetli bir alandan söz etmek mümkündür. Zaten iman kelimesinin kökeni de “emn” fiiline dayanır ve bu kelime de emin olmak, korkusuz olmak ve rahat olmak gibi anlamları içerir.⁴⁰

İnanan, kusursuz işleyiş ve bu işleyişe tesir edememe hâli dolayısıyla birtakım kabullere sahiptir. Kendi dışında yüce bir varlığın manevi nüfuzu ve koruyuculuğu ile hayatına devam eder, itminan içindedir. Onun teslimiyeti duyus, hissediş ve inanış

³⁷ Yılmaz Özakpınar, **İnsan İnanan Varlık**, İstanbul, Ötüken Yay., 2020, s. 21.

³⁸ A. e., s. 24.

³⁹ Mardin, a. g. e., s. 41.

⁴⁰ Ferit Devellioğlu, a. g. e., s. 218.

izgisinde ilerleyecek dinî algıyı herhangi bir bilimsel değişkenle karşılaştırma eğilimi göstermez. Çünkü inancın ve bilimsel bilginin parametreleri birbirinden bağımsızdır. Ayrıca bilimsel olan, deneyelliği dolayısıyla da çürütülebilecek, yeni imkânlarla değişebilecek bir statüde yer alır. Oysa insanın psikolojik olarak daha kesin ve değişmez hakikatlere ihtiyacı vardır. Varlığından emin olduğu bir yaratıcı, insana güven ve yaşadıkları konusunda itminan hissini verir. Bununla beraber burada dinin sadece insan psikolojisi ile alakalı yönünün vurgulanması bir tehlikeyi de beraberinde getirir. Çünkü daha önce de Eliade'ye atıfla ifade ettiğimiz üzere dinlerin kendi kutsal parametreleri söz konusudur, sadece psikoloji yahut başka disiplinin verilerine indirgenirse onların bir tasarrufu gibi telakki edilebilir. Fakat tekrarlamak gerekir ki din, kendi iç dinamiğiyle ifade edilebilecek bir özel alandır; herhangi bir disiplinin malzemesi değildir.

1.3. SEMAVÎ DİNLER VE TARİHSEL SEYİRLERİ

Din fenomenolojisi, genel olarak ortaya çıkmış tüm dinlerin aslının ve maksadının aynı olduğunu iddia eder.⁴¹ Buna göre insanların inanma ve kendini psikolojik olarak güvenli bir alan içerisinde hissetme ihtiyacı evrensel ve insan doğasına ilişkin ortak bir olgudur. Dinlerin kaynağı ve görünüm biçimleri de -ilkel olsun yahut olmasın- bu gerçekten hareketle ortak unsurlar içerir. Din fenomenolojisinin bu yaklaşım biçimin semavî dinleri incelerken belli oranda dikkate alındığında bu üç dinin de (Musevilik, Hristiyanlık, İslamiyet) ortak evrensel değerlere yaptıkları imâlar, dinî şahsiyetlerin dayandıkları soy kütükleri yahut dinî anlamda önemli hadiseleri kendi kutsal kitaplarında yer yer işlemeleri gibi unsurlar, bizlere kaynak noktasında önemli ipuçları sunmaktadır. Nitekim bu üç dinin mensupları, tam da bu saiklerle kendilerini birbirlerinin devamı ya da tamamlayıcısı olarak görmekte ve ilkel dinlerden ayırmaktadırlar.

Semavî kelimesi “göğe ait, gökyüzü ile ilgili”⁴² gibi anlamlara sahiptir. Dinî literatürde ise “kökü çok yüce, ilâhî bir kaynaktan gelen, değeri çok üstün olan ve tevhid esasına dayanan ilâhî din, hak din”⁴³ anlamlarını işaret eder. Buna göre vahye dayanan ve peygamberler aracılığıyla insanlara ulaşmış dinler karşımıza çıkmaktadırlar. Dolayısıyla üç büyük dini kapsayan bir perspektiftir bu. (Yahudilik, Hristiyanlık ve Müslümanlık) Ayrıca bu dinler, Hz. İbrahim’den neşet etmeleri kabulünden hareketle İbrahimî dinler olarak da bilinirler.

Politeist din algısının monoteizme evrilmesiyle bu üç büyük din çeşitli otoritelerce yüksek dinler⁴⁴ olarak da nitelenmiş ve olgun din anlayışları olarak görülmüştür. Bu dinler gerçekten de hem sistematik şeriatlarının oluşu hem de varlığın tek bir kaynaktan geldiğini vurgulamaları gibi yönleriyle ortak paydada buluşmaktadırlar. Daha evvel ortaya çıkmış olan animizm, totemizm, şamanizm gibi ilkel din modellerinde öne çıkan bir unsur olarak kabileye yahut topluluğa ait olma

⁴¹ Schimmel, a. g. e., s. 7.

⁴² İlhan Ayverdi, *Kubbealtı Lugatı- Misalli Büyük Türkçe Sözlük*, İstanbul, Kubbealtı İ.İ., 2011, s. 2760.

⁴³ Kahraman, a. g. e., s. 157.

⁴⁴ Mehmet Ali Kirman, “Tektanrıcılık”, *Din Sosyolojisi Sözlüğü*, Adana, Karahan Kitabevi, 2016, s. 307.

hadisesi bunlar için geçerli olmaktan çıkmış, bu dinlerin hitap kitlesi evrensele doğru evrilmiştir. (Yahudilik burada bir istisnadır.)

Bergson, semavî dinlerin öncesinde inanılagelmiş çoktanrıci dinlerin, ait olduğu toplumu bir araya getirip birlikte hareket etme noktasında insanları teşvik ettiklerini vurgulamakla beraber aynı zamanda kapalı bir toplumsal yapıya işaret ettikleri için “statik din” üst başlığı ile ele almıştır.⁴⁵ Daha sonra daha mistik ve dışadönük bir dinsel dönüşümden söz ederek “dinamik din” sınıflamasını da detaylı bir biçimde anlatmıştır. Yahudilik’te genel olarak Musevî ırkının ön plana alınması hasebiyle bir ölçüde Bergson’un bahsettiği kapalılıktan söz edilebilir. Fakat daha sonra Hristiyanlık yahut özellikle İslamiyet’te büyük ölçüde evrensele hitap söz konusudur ve kuşatıcı olma iddiası ön plandadır. Bu bağlamda Vedâ Hutbesi’nde geçen Hz. Peygamber’in şu cümleleri meselenin izahını netleştirecektir:

“Bütün insanlar Âdem’den gelmiş, Âdem de topraktan yaratılmıştır. Arap’ın Arap olmayana, Arap olmayanın Arap’a, beyazın siyaha, siyahın da beyaza hiçbir üstünlüğü yoktur. Allah katında üstünlük ancak takvâ ile dir.”⁴⁶

Bu husustan başka, tek bir yaratıcının varlığına iman etme de aynı sıralama ile keskin hatlara kavuşmuştur. Tarihsel olarak bu dinlerin en erken tarihlisi olan Yahudilik’te bu konuda bir muğlaklıktan söz edilebilir.⁴⁷ Hristiyanlık’ta ise teslis inancı bu bağlamda çeşitli tartışmaların odağında yer almaktadır. Fakat İslamiyet bu noktada oldukça kesin çizgilere sahiptir; Allah birdir ve eşi, benzeri yoktur. Kısacası, tek tanrı inancı bu üç din üzerinden tedricî olarak tekâmül etmiş ve tam anlamıyla karşılığını İslamiyet ile bulmuştur.

Semavî dinlerin inanış ve hitap kitlesinden başka ortak özellikleri de mevcuttur. Her birinin inanç, ibadet ve ritüel gibi hususlarının kutsal bir kitapla desteklenmiş olması önemlidir. Hatta İslâmî literatürde, bu üç din mensupları *ehl-i*

⁴⁵ Bergson, a. g. e.

⁴⁶ Bünyamin Erul, "Vedâ Hutbesi", TDV İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/veda-hutbesi> (01.02.2021).

⁴⁷ Yahudiliğin tam manasıyla tektanrıci bir din olmadığını vurgulayan birtakım görüşler de söz konusudur. Bunlardan birine göre Hz. Musa’nın ahit meselesi ile alakalı olarak şöyle söylenmektedir: “İsrailoğulları Sina Tanrısı Yehova’nın biricik tanrı olmadığına inanıyorlar ama bu anlayışla diğer bütün tanrıları görmezden gelerek yalnızca ona tapacaklarına söz veriyorlardı (...) Hatta Sina Dağı’nda indirilen On Emir bile bizatihi diğer tanrıların varlığını kabul etmektedir: “Gözümün önünde başka hiçbir tanrı olmayacak.” Armstrong, a. g. e., s. 53.

kitap olarak anılmaktadır. Bu durum aynı zamanda sağlam bir ilahiyat sisteminin de teşekkül etmesine sebep olmuştur.

Ele alınması gereken bir diğer husus da bu dinlerde yer alan peygamber unsurudur. Allah'tan gelen vahiylerin insanlara bildirilmesi için yine Allah tarafından görevlendirilmiş peygamberler beşerî niteliklere sahip olmakla beraber bazı mucizevî hususiyetleri de bünyelerinde barındırırlar. Kur'ân-ı Kerîm'de birçok derecelerinin de olduğu vurgulanan peygamberler⁴⁸, ahiret ve dünya hayatı noktasında insanlara rehberlik etmeleri bakımından oldukça önemlidir.

Üç büyük dinin bir başka önemli ortaklıklarından biri de aynı coğrafyalardan zuhûr etmiş olmalarıdır. Ortaya çıkmış oldukları coğrafyalardan tüm dünyaya yayılma başarısı göstermiş bu dinler doğmuş oldukları topraklarda şüphesiz ki zengin bir kültürel miras ve çeşitliliğin de temel sebebi olmuşlardır. Doğu'da Arap yarımadası ve etrafı bu anlamda oldukça köklü bir medeniyetin beşiği konumundadır.

1.3.1. Yahudilik

Yahudilik M.Ö. 2000 yılından sonraki bir zaman diliminde Kenan halkının inançlarından gelişen en eski dinlerden biridir. İbrânî, İsrâil ve Yahudi adlandırmalarının aynı topluluğun tarihin çeşitli devirlerinde aldığı değişik isimlerden olduğunu da belirtmek gerekir. Ayrıca Hz. Mûsa'ya nisbetle Mûsevî ismini de kullanmışlardır.⁴⁹

Kitab-ı Mukaddes'e göre Mısır'da esir düşen ve zayıflayan Yahudi halkı Hz. Musa önderliğinde Kenan'a yerleşmektedir. Daha sonra Hz. Davud'un krallığı ve akabinde ünlü ahit sandığını muhafaza etmek için inşa ettirdiği Kudüs Mabedi ile anılan Hz. Süleyman devrinden sonra ikiye ayrılan devletin Babil İmparatoru II. Nabukadnazar tarafından işgali Yahudiler için önemli ve üzücü hadiselerdendir. Bu hadiselerin ve mabedlerinin tahribi gibi yıkıcı olayların sonuçları uzun yıllar tesirini korumuştur. Mesela Milâdi ilk yüzyıl içinde Roma tarafından da Yahudiler üzerindeki

⁴⁸ “O peygamberlerin kimini kiminden üstün kıldık. Allah içlerinden bir kısmıyla konuşmuş, bir kısmını da derecelerle yükseltmiştir...” (Bakara/ 253)

⁴⁹ Kahraman, a. g. e., s. 165-166.

tazyikat devam etmiştir. Özetle Yahudiler kendilerini seçkin olarak addetseler de tarihsel süreç içerisinde çok büyük yıkımlara uğrayarak dünyanın farklı bölgelerinde zorlu hayat koşullarına tahammül etmek zorunda kalmışlardır.⁵⁰

Yahudi halkının ayrıcalık iddiasına en önemli delil, şüphesiz ki *Kitab-ı Mukaddes*'te Tanrı'nın dünyayı yaratışının hikâyesinin yanında Yahudilerle özel ilişkisinin (ahit) hikâyesinin de yer alması şeklinde gösterilmektedir.⁵¹ Ahit, onlar için en temel kavramlardan biridir ve Tanrı ile kendilerini eşit şartlarda algılamalarını da açık bir biçimde gösterir. Bu eş tutma hâli inançlarının monolatrik⁵² yapısından kaynaklanmaktadır. Çünkü bu yapı gereği çok tanrılı bir devirde en büyük Tanrı'ya seçerek sadece ona uymayı kabul etmişler; bunun neticesinde de onun tarafından korunacaklarını taahhüd altına almışlardır. Bu durumda eşit şartlara sahip iki tarafın anlaşması şeklindeki bir algı ile Tanrı'nın diğer semavî dinlerdeki kadar kutsal görülmediği çıkarımı yapılabilir. Fakat daha sonra Tanrıların adını telaffuz edemeyecek kadar kutsal saymaları ve hatta YHVH şeklinde sessiz harf ile literatüre geçirmiş olmaları önemli bir dönüşüm olarak okunmalıdır.⁵³

Genel anlamıyla Tevrat (Torah) iki bölümden oluşmaktadır. Bu iki bölüm Pentateuk ve Nevi'im (yazılı kısım) ile Ketuvim şeklindedir. Ayrıca sözlü Tevrat'ın kitap hâline gelmesi ile oluşan Mişna da Yahudiler için oldukça önemlidir.⁵⁴ Çünkü Mişna sayesinde Yahudi din adamları(hahamlar) kutsal kitaptaki kanunların yaşama nasıl uygulanacağına karar verir ve dinî pratikleri şekillendirirler. Aynı doğrultuda şeriatini oluşturan Yahudiliğin yorumlanmasında mistik bir eğilim ve gelenek olarak Kabala'nın da önemli bir yeri vardır. Daha çok Tevrat harflerinin ruhanî gücü üzerinde yoğunlaşan Kabalist algı, metnin anlam katmanlarına nüfûzun, onun üzerinde meditasyonu kullanarak çalışmakla mümkün olduğunu savunur.⁵⁵

Yahudilerin tarihçelerinde işgallerin, yıkımların büyük yeri vardır. Mezhepsel bölünmeleri bile bu durumlardan etkilenmiştir. Örneğin M. Ö. 2. yy. civarında Yunan

⁵⁰ Mircea Eliade, Ioan P. Couliano, **Dinler Tarihi Sözlüğü**, Çev. Ali Erbaş, İstanbul, İnsan Yay., 2018, s. 325-327.

⁵¹ Kolektif, **Dinler Kitabı**, Çev. Ahmet Fethi Yıldırım, İstanbul, Alfa Basım Yayın, 2019, s. 166.

⁵² Birçok Tanrı içinden sadece bir tanesine tapma. Bkz. Eliade, Couliano, **a. g. e.**, s. 331.

⁵³ **Dinler Kitabı**, s. 170.

⁵⁴ Peter Archer, **Dinler Tarihi**, Çev. Simge Kaytan, İstanbul, Say Yay., 2020, s. 56-58.

⁵⁵ **A. e.**, s. 43.

işgali altında oldukları dönemde Helenistik Yahudilik ortaya çıkmış ve Yunan kültüründen etkilenmişlerdir. Fakat daha ileri bir dönemdeki Roma işgaliyle beraber Yahudilik'te Esseniler, Sadukiler ve Ferisiler şeklinde daha sarıh bir taksimat söz konusu olmuştur. Bunlardan Ferisiler, dinî tutuculuk bağlamında en radikal grubu oluşturmaktadır. Ayrıca 19. yüzyılın başlarında ortaya çıkan Almanya'daki Reform Yahudiliği de ibadetlere kadınların katılımı konusunda değişiklikler yapıp farklı bir yönelime sebep olması bakımından dikkate değerdir.⁵⁶

Yahudilik'te sosyal hayatı yansıtmaları bakımından önemli yer teşkil eden ibadetler havra ve sinagoglarda icra edilmektedir. Sabah, öğle ve akşam olmak üzere yapılan günlük dualar hem mabette hem de ferdî olarak yapılmaktadır. Sebt (Cumartesi) ise Yahudilerin hiçbir iş yapmadan ibadetle geçirdikleri gündür. Ayrıca Pesah (Hamursuz), Şavvot, Roş-ha-şanah, Kipur, Sukkot, Purim, Hanuka gibi yıllık ibadetlerini gerçekleştirdikleri bayram günleri de söz konusudur. Bununla beraber Hz. Süleyman mâbedi avlusunda kurban kesmek ve mâbedin ağlama duvarında gözyaşı dökmek de ibadet sayılan şeylerdendir.⁵⁷

Son olarak ifade edilmesi gereken bir husus da Yahudilerin ahit meselesi ve kendi ırklarının üstünlüğüne dayanan ana inanç esasının, bu dinin yayılımının önünü kapaması meselesidir. Tek tanrı inancı, Yahudi halkının tanrısı şeklinde algılandığından ve etki sahasını genişletme bağlamında adım atılmadığından dünyada taraftarı en az olan din Yahudiliktir.⁵⁸ 1948'de kurdukları İsrail başta olmak üzere ABD, Rusya, Kanada, İngiltere gibi ülkelerde nüfusu olan Yahudilerin, Filistin halkı ile anlaşmazlıkları da hâlâ devam eden problemlerindendir.

1.3.2. Hristiyanlık

Hristiyanlık adını “meshedilmiş” ya da “mesih” anlamlarına gelen Yunanca khristos sözcüğünden alır. Bu dine inanlarca Hz. İsa'nın yeryüzüne gelişi Tanrı'nın Yahudi halkı ile *yeni ahitini* müjdeleyişini simgeler.⁵⁹ Tıpkı Yahudilik gibi Filistin

⁵⁶ A. e., s. 46-49.

⁵⁷ Kahraman, a. g. e., s. 197-202.

⁵⁸ Kirman, a. g. e., s. 335.

⁵⁹ Dinler Kitabı, s. 202.

bölgesinden neşet eden Hıristiyanlık için Hz. İsa, hakkında çok az tarihsel bilgi olmasına rağmen dünyanın en önemli isimlerindendir. Çünkü kısa yaşamına ve sistematik olmayan öğretilerine rağmen vefatının ardından -özellikle birkaç yüzyıl sonra- geniş kitleleri etkilemeyi başarmıştır. Hz. İsa, Nasıra’da doğmuş ve bir Musevi olarak yetişmiştir. Fakat M. S.30’lu yıllarda kırk gün orucunun ardından peygamberlik vazifesine başlayarak çeşitli mucizeler göstermiştir. Ölülerini diriltme, körlerin gözlerini açma yahut denizdeki dalgaları sakinleştirme bunlardan bazılarıdır. Havariler olarak bilinen on iki kişiyi de yanına alarak insanlara dinini anlatmaya başlayan Hz. İsa, Roma işgalindeki Kudüs’te Pontus Platüs tarafından çarmıha gerilmiştir. Bunun sebebi ise Yahudi hahamlarının onun dini bozduğu ve tahtta gözü olduğu minvalindeki şikayetleriyle açıklanmaktadır.⁶⁰

İnsanların Hz. İsa’nın tebliği ve şahsından etkilenmeleri neticesinde Hıristiyanlıkla alakalı esasların belirlendiği konsiller (325’te İznik ve 381’de İstanbul) akabinde bu dinin sistemi oluşturulmuştur. Teslis⁶¹ bu bağlamda önemli bir olgudur ve Hz. İsa’ya bu yolla yüklenen tanrısallık, Hıristiyan inancı için temel esaslardan biri hâline gelmiştir. Bu algıyı oluşturan ve yayılımını sağlayan ise şüphesiz Tarsuslu Pavlus’un özel çabalarıdır. Hatta Pavlus, bu dine Pavlus Hristiyanlığı şeklinde bir ismin verilmesine bile yol açacak derecede Hıristiyanlık tarihinde önemli bir figürdür. Teslis baba, oğul ve kutsal ruh şeklinde üç unsurdan oluşur ve inanışa göre Hz. İsa yaradılışı itibarıyla diğer insanlardan farklıdır, Allah’ın oğludur. Bu üç unsurun ayrı ayrı özel rolleri olmasına karşın yaptıklarında bir birlik vardır, yani Tanrı hem üçtür hem de tektir.⁶² Görüldüğü üzere peygamberlik vasfıyla öne çıkmış Hz. İsa, daha sonra Hıristiyan düşüncesine göre Tanrısallık eklenerek kutsallaştırılmıştır.

Hz. İsa’ya bu şekilde uluhiyet atfedilmesi meselesi Hıristiyan ibadet şekillerine de tezahür etmiştir. Örneğin, evharistiya bu bağlamda düşünülebilir. Ekmek ve şarapla yapılan bu ayin, Hz. İsa’nın havarilerle yediği son akşam yemeğine gönderme yaparak Hz. İsa ile ruhsal bir birleşmeye imada bulunur. Yahut vaftiz, Hz. İsa’nın kanının tüm insanlığı temizlediğini sembolize eder ve su ile arındırılmayı emreden bir ibadet

⁶⁰ Kahraman, a. g. e., s. 237.

⁶¹ Üçleme yahut teslis olarak bilinen İsevî akidesi, İslâmî literatürde “ekânîm-i selâse” olarak da bilinir.

⁶² **Dinler Kitabı**, s. 214.

şeklidir.⁶³ Hristiyanlık için diğer ibadet yahut ayinler ise günah çıkarma, kutsal yağ sürme, nikâh ve takdis şeklinde sıralanabilir. Ayrıca kilisede sabah ve akşam olmak üzere okunan dualar, Pazar günleri yapılan ayinler ve Noel, Paskalya, Transfiguration günü, Meryem Ana günü, Haç yortusu ve Oruç gibi özel günlerde yapılan ibadetleri de söz konusudur.⁶⁴

Daha önce de vurguladığımız *Yeni Ahit* yani *İncil*⁶⁵, Hristiyan kutsal kitabının adıdır. Matta, Markos, Luka ve Yuhanna ile Resullerin İşleri kitapları tarihî inciller olarak bilinir. Bunlardan başka talimî inciller ise Pavlus'un Mektupları, Yakub'un Mektubu, Petrus'un I. ve II. Mektubu, Yuhanna'nın I, II ve III. Mektubu, Yehuda'nın Mektubu ve Yuhanna'nın Mektubu şeklinde sıralanır.⁶⁶ Yeni ahit bu şekilde yirmi yedi kitaptan oluşan bir mecmua şeklinde düşünülebilir ve onun teşekkülünde yine Pavlus'un oluşturduğu teolojik esas ile kilisenin talimatı söz konusu olmuştur.⁶⁷ Yani doğrudan doğruya tahrif edilmemiş Tanrı keliminden söz etmek mümkün görünmemektedir.

Kilisenin hükümleri Hristiyan teolojisinde yüzyıllar boyunca en önemli öğeler olarak varlığını sürdürmüşlerdir. Kilise sadece bir ibadet mekânı değil, siyasî anlamda da önemli yetkilere sahip bir kuruluş olarak düşünülmelidir. 3. yy.'dan itibaren Roma imparatorluğunun Hristiyanlığı kabul edip kurumsallaştırmasının akabinde kiliseye mensubiyet, hayatî derecede önemli hâle gelmiştir. Rahipler ve özel olarak Papalık kurumu dinî yönlendirmelerden başka siyasî ve ekonomik anlamda oldukça önemli bir konuma yükselmekle kalmayıp insanlara kilise aleyhinde faaliyet gösterdiklerinde zulmetmeye başlamışlardır.⁶⁸ Bu şekilde yoksullara ve âciz bir halk kitlesine hitap etme amaçlı bir din olarak ortaya çıkan Hristiyanlık da kilisenin tahakkümüyle şekil değiştirmiştir.

⁶³ Kahraman, a. g. e., s. 271.

⁶⁴ A. e., s. 270-275.

⁶⁵ Kelime anlamı "müjde"dir.

⁶⁶ Kahraman, a. g. e., s. 250-254.

⁶⁷ Yeni Ahit'le alakalı olarak Tanrı kelâmı sayılmaması hadisesi Hristiyanların çoğunun kabul ettiği bir hadise olarak zikredilmektedir. "Muhakkak olan şu ki bunlar (Yeni Ahid'i meydana getiren kitaplar) insan elinden çıkma eserlerdir. Bu kitapları Tanrı kelâmı saymaya imkân yoktur." F. Challaye'den akt. Kahraman, a. g. e., s. 255.

⁶⁸ **Dinler Kitabı**, s. 224-227.

İşte tam da bu noktada mezhepsel ayrılıkların temeli atılmış oldu. Özellikle matbaanın icadı ve İncil nüshalarının sadece din adamlarının eline değil halkın dikkatine sunulması, aynı zamanda Tanrı sözünün araçlara ihtiyacı olmadığı gerekçesi 16. yy.'da Protestan mezhebini ortaya çıkarmıştır. Martin Luther'in önderliğine oluşan bu bölünmede esas olan İncil'dir ve İncil, ahirete ve dünyaya ilişkin hükümler vermenin yegâne kaynağıdır. Hristiyanlık dininde Protestan mezhebi ortaya çıkmadan önce Katolik ve Ortadoks olmak üzere iki büyük mezhep daha bulunmaktadır. Katoliklik daha çok kilise dogmalarıyla hareket eder ve merkezi Vatikan'dadır. Ortadoksluk ise 11. yy.'dan itibaren Doğu'ya mahsus kendi kilisesini kuran ve papa yerine patriği otorite kabul eden bir konumdur. Bunlardan başka Süryânîlik, Gregoryanizm, Anglikanizm, Aryanizm, Nestorianizm, Monofizitizm gibi alt başlıklarda incelenebilecek mezhepler de söz konusudur.⁶⁹ Bu mezhepler ve ufak tarikatlar ile Hristiyanlık, bugün de misyonerlik faaliyetlerini sürdüren, yayılımını genişleten en kalabalık ve etkin bir din konumundadır.

1.3.3. İslâmiyet

Semavî dinlerin tarihsel olarak sonuncusu olan İslâmiyet, kelime anlamı olarak “kurtuluşa ermek, boyun eğmek, teslim olmak; teslim etmek, vermek; barış yapmak”⁷⁰ şeklinde karşılıkları olan “silm (selm)” kökünden türemiş bir sözcüktür. İslâmiyete inanan kişiye ise müslüman yahut mümin denilir. Müslümanlara göre daha önceki hak dinler ve bunların peygamberleri kabul edilmekle beraber, tamamlayıcı ve en son din İslâmiyet'tir.⁷¹ İslâmiyet'in peygamberi Hz. Muhammed'dir ve onun peygamberlik vazifesinden vefatına kadar olan zaman dilimi İslâmî algıya göre Asr-ı Saadet olarak nitelenmiştir.

Hiz. Peygamber'in İslâmiyet'i tebliğinden önce Araplar putlara tapmakta ve ciddî anlamda bir yozlaşma içerisinde idiler. Hatta bu sebeple bu devir, Câhiliye ismiyle adlandırılmıştır. 571 yılında Kureyş kabilesine mensup bir ailede doğan Hz.

⁶⁹ Kahraman, a. g. e., s. 280-287.

⁷⁰ Mustafa Sinanoğlu, "İslâm", TDV İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/islam#1-etimoloji-ve-tanim> (03.02.2021).

⁷¹ “Kuşkusuz Allah katında din İslâm'dır...” (Âl-i İmran/19)

Muhammed, ilk vahiyleri aldığı 40 yaşına dek etrafında oldukça iyi intibalar bırakmış, “Muhammedü’l-Emin” ismiyle çağrılmış ve otuz beş yaşında Kâbe’de hakemlik dahi yapmıştır.⁷² Bu zamandan sonra kendini ruhanî murakebeye veren Hz. Peygamber, kırk yaşına geldiğinde Cebrail tarafından vahiyle tanıştırılmış ve öncelikle yakın çevresinden başlamak üzere İslâm’ı yayma görevini üstlenmiştir. Özellikle ilk dönemde bu dini yayma konusunda çeşitli muhalefetlerle karşılaşan Hz. Muhammed, özellikle 622 yılındaki Medine hicretinden sonra daha büyük başarılarla ulaşmıştır. Bu tarih aynı zamanda Hicrî takvimin de başlangıcıdır.⁷³

Bunun dışında Bedir (624), Uhud(625) ve Hendek(627) savaşları esnasında peygamberin yaşadığı sıkıntılar ve bu sıkıntılar karşısında gösterdiği başarılar, İslam tarihi açısından önemli vakalardandır. Burada aynı zamanda siyasî bir başarıdan da söz etmek mümkündür, çünkü on senelik Medine devrinde Arap yarımadasının tüm halkı, Irak ve Filistin’in güneyi isteyerek İslâmı kabul etmiş ve büyük bir İslâm devleti kurulmuştur.⁷⁴ Hz. Peygamber, 632 yılındaki vefâtından önce bu kadar büyük bir kitleye nüfûz etmiş tek peygamberdir. Ayrıca vefatından önce muazzam bir kalabalık karşısında dile getirdiği Vedâ Hutbesi, birçok ulusun yüzlerce yıl sonra ancak düşünüp uygulamaya koyabildiği evrensel hak ve hukuklar hususunda temel bir kaynak konumunda yer almaktadır.

Hz. Peygamber’e Cebrail (a.s.) vasıtasıyla aktarılan vahiylerin toplandığı kitaba verilen isim *Kur’an-ı Kerim*’dir. Bu kitap, tüm Müslümanlar için en temel ve en doğru kaynaktır. Son kitap olarak gönderilmesi daha önceki dinlerin tahrifi ile ilgili bir sebebe dayanmaktadır.⁷⁵ 6236 ayet ile teşekkül etmiş 114 sûreden meydana gelen Kur’an-ı Kerim’de, her biri yirmi sayfa şeklinde bölümlenmiş 30 cüz yer almaktadır ve bu düzenleme asırlardan bu yana bozulmadan günümüze değin gelmiştir.⁷⁶ Bununla

⁷² Kahraman, a. g. e., s. 415.

⁷³ A. g. e., s. 418.

⁷⁴ A. g. e., s. 421.

⁷⁵ “Şimdi (ey müminler!) onların size inanacaklarını mı umuyorsunuz? Oysa onlardan bir zümre, Allah’ın kelâmını işitirler; sonra o kelâmı iyice anlamış olmalarına rağmen yine de bile bile onu tahrif ederlerdi.” (Bakara/75)

⁷⁶ Son olarak İngiltere Birmingham’da üniversite kütüphanesinde bulunan ve karbon 14 tarihleme yöntemi ile 1370 yıl öncesine ait olduğu tespit edilen Kur’ân-ı Kerîm nüshası da bu tahrif edilmemişliğin en önemli göstergelerinden biridir. Bkz. https://www.bbc.com/turkce/haberler/2015/07/150722_en_eski_kuran_1 (Erişim tarihi: 09.11.2021).

beraber *Kur'an-ı Kerim* Müslümanların siyasî, sosyal, ekonomik vb. birçok konuda temel inanç esaslarını bünyesinde barındırır ve çok yönlü bir kaynaktır. Ayrıca *Kur'an-ı Kerim* belagati, asırlar boyunca şairlerin de ona öykünerek kabiliyetli söz söylemeleri hususunda şahika olarak kabul edilmektedir. Belagat ilminin çıkış noktasını da bu zeminde aramak gerekmektedir.

Mezhepsel bağlamda bakıldığında ise fikhî olarak Hanefî, Şâfi, Mâlikî ve Hanbelî şeklinde dört mezhep öne çıkmaktadır. İtikadî bağlamda ise Eş'arî ve Mâtürîdî mezhepleri İslâm dünyasında ciddî anlamda etkili olmuşlardır.⁷⁷

İslâmiyet'in temel inanç ve ibadet esasları belirli şartlar etrafında şekillenmiştir. Allah'a, meleklerle, kutsal kitaplara, peygamberlere, ahiret gününe, kazâ ve kadere iman şeklinde sıralanabilecek imanın şartları ile kelime-i şahadet, namaz, oruç, hac, zekât şeklindeki İslâmın şartları bu esasları oluşturmaktadır. Ayrıca İslâmiyet'te Ramazan ayı akabinde kutlanan Ramazan Bayramı ve hac mevsiminde gerçekleşen Kurban Bayramı ile kandil günleri, Kadir Gecesi gibi günler kutsal kabul edilmektedir. İslâmiyette bir ruhban sınıfı söz konusu değildir. İnanç esasları Kur'an-ı Kerim merkezinde oluşmuş ve herhangi bir kesimin dogmalarına maruz kalınmamıştır.

“(…) bilimsel düşüncüyü dogmalarına bir tehdit olarak gören Hristiyanlığın aksine, İslam kendi teolojisi ile felsefe ve bilim disiplinleri arasında bir uyumsuzluk görmedi. Bağdat ve Şam gibi kentler bilimsel araştırma ve öğrenim merkezleri haline geldi.”⁷⁸

Bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere İslâmiyet uzun asırlar boyunca kültürel bir merkez konumunda yer almış, Batı'da olduğu gibi bir karanlık Orta çağ algısı yahut bilimsel bilgi düşmanlığı Doğu medeniyetinde söz konusu olmamıştır. Şu anda da en hızlı yayılan din⁷⁹ olarak İslâmiyet, dünya genelinde önemli bir etkiye sahiptir.

⁷⁷ Ayrıntılı bilgi için bkz. Abdülbaki Gölpınarlı, **100 Soruda Türkiye'de Mezhepler ve Tarikatlar**, İstanbul, Gerçek Yay., 1969.

⁷⁸ **Dinler Kitabı**, s. 251.

⁷⁹ Kirman, **a. g. e.**, s. 155.

1.4. DİN VE SOSYOLOJİ İLİŞKİSİ

1.4.1. Din ve Kültür Arasındaki İlişki: “Modern Din” Olarak Kültür

Yüzlerce anlamıyla kültür, oldukça kapsamlı ve oylumlu bir kavramdır. Toplumsal bağlamda sürekliliği sağlar ve toplumun birikimini işaret eder. Sözcük anlamı olarak da cultura’dan gelmektedir.⁸⁰ Latince colere, sürmek ve ekip biçmek karşılığında “ekin” sözcüğü ise Türkçe karşılığıdır. Kültür, insan toplumunun sosyal bir biçimde sonraki nesillere aktardığı maddi ve maddi olmayan ürünler bütünü, sembolik ve öğrenilmiş ürünler ya da özellikler gibi anlam katmanlarını bünyesinde barındırmaktadır.⁸¹

Kültür ve din kavramlarının bağlantısına bir giriş olarak kelimenin kökündeki *colere*’den türemiş Latince bir kelime olarak *cultus*’un ortaya çıktığını vurgulamak gerekmektedir. Daha sonra ise ondan türeyen *cult* (kült) kelimesi karşımıza çıkar.⁸² Kült, bilindiği üzere inanç, tapma gibi anlam karşılıkları olan bir kelimedir. Kelimenin bu yolculuğu bile iki kavramın ilişkisi açısından önemli bir ipucu sunmaktadır.

Bu şekilde dinsel otoritenin mirasını paylaşmış bir kavram olarak kültürden söz etmek mümkün görünmektedir. Ayrıca “doğa’nın yarattıklarına karşılık, insanoğlu’nun yarattığı her şeydir”⁸³ tanımlaması da önemli bir vurguyu içermektedir. Marx’ın çeşitli ekollerin kültür bakış açılarına kaynaklık eden bu ifadesine göre kültürel unsurlar insan eliyle oluşturulmuş şeylerdir. Bu doğrultuda kültür ve dinin ayrılan yönü karşımıza çıkar. Fakat asıl odaklanmayı gerektiren yön şüphesiz ki kültür ve din olgularının toplumun sürekliliği açısından bütünleştirici taraflarıdır. Her iki olgu da bireyleri ortak temalar etrafında toplayarak davranış biçimlerine etki eder ve topluluk olmaya teşvik eder. Bundan başka bir husus olarak çeşitli bilim dalları kültür ile etkileşime çok yönlü bakabilmiş ve özellikle sosyoloji disiplininde başat konumda yer alan bir kültür algısı söz konusu olmuştur. Çünkü insanın kazandığı maddi ve

⁸⁰ Bozkurt Güvenç, **İnsan ve Kültür**, İstanbul, Boyut Yay., 2018, s. 122.

⁸¹ Cevizci, **a. g. e.**, s. 989.

⁸² Terry Eagleton, **Kültür Yorumları**, Çev. Özge Çelik, İstanbul, Ayrıntı Yay., 2005, s. 10.

⁸³ Marx’tan akt. Güvenç, **a. g. e.**, s. 123.

manevi tüm değerler kültür tanımı içerisinde değerlendirilmiş, toplumun sürekliliğinde önemli bir nokta olarak düşünülmüştür.

İnsan, bir toplum içinde bir aileye mensup olarak yaşar, hayata ilişkin temel bilgilerini önce ailesinde daha sonra da toplumsal kurumlar içerisinde öğrenir. Bununla beraber bu öğrenilmiş unsurlar toplumun diğer bireyleri tarafından daha önceki zaman dilimlerinde oluşturulmuş olduğundan ve sürekli yapılageldiğinden “kültür” hâline gelmiştir. Din de tam olarak bu noktada anılması gereken bir olgudur. İnsanların hayatında en temel belirleyici olarak din, insanların davranışlarını, düşünce biçimlerini şekillendiren ve bunu toplum içerisinde kolektif olarak sergileyip süreklilik ve kültürleşmeyi gerçekleştiren bir unsur olarak karşımızdadır.

Dinin kültür ile ilişkisini inceleyen bilimsel disiplin ise “din antropolojisi”dir. Buna göre insanın ürettiği kültür ile yukarıdan gelen “din” insanda birleşir ve topluma açılır.⁸⁴ Bu durum esasında bir geleneğin oluşması ve bunun devamlılığı ile yakından ilgilidir.⁸⁵ Bunun kültürel terminolojideki karşılığı *kültürleşme* şeklindedir. Dinin gelenekleşmesi ve nesilden nesile aktarılması birbirine paralel gerçekleşir. Aksi hâlde dini, her çağda yeniden öğrenilmesi, deneyimlenmesi gereken bir olgu olarak düşünmek durumunda kalırız. Bu doğrultuda toplumun en küçük yapıtaşı olarak aile kurumu dinsel bilginin kazanılmasında ilk duraklardan biridir. Dinlerin toplumsal bağlamda birtakım karşılıkları olduğunu, toplu ibadetler ve davranış biçimlerini öğütlediklerini biliyoruz. Kişinin toplumsal yaşamda yer aldığı esnada da bunlar karşısına çıkar ve kişi *kültürlenir*. Kısacası bahsedilen bu ilişkiler bütünü bir döngü içerisinde dinî kültür hâline gelir ve kültürün en önemli kollarından birini oluşturur.

Birçok araştırmacı dini, kültürün alt basamaklarından yahut ikincil öğelerinden biri olarak görmektedir. Oysa din, kültürün içerisinde ikincil bir öge olmaktan ziyade kültürü dönüştüren, değiştiren yani ona şekil veren en temel unsurlardandır. Ona kültürün birçok unsurundan biri olarak bakmak yerine onun kaynaklarından en önemlisi olarak yaklaşmak daha sağlıklı bir tavır olacaktır. Dinin kültür için bu denli önemli oluşunu D. M. Edwards, “ana rahmi (matrice) ve kültür ağacının bir dalı değil,

⁸⁴ Yünni Sezen, **Kültür ve Din-Türk-İslâm Örneği**, İstanbul, İz Yay., 2015, s. 66.

⁸⁵ Sezen, a. g. e., s. 67.

gövdesi”⁸⁶ şeklindeki veciz nitelemesiyle vurgulamıştır. Yine aynı konuda Eliot “Kültür, aslında, herhangi bir toplumun dininin vücut bulmuş bir şeklidir.”⁸⁷ ifadesiyle oldukça çarpıcı bir biçimde iki unsur arasında herhangi bir ayrım bulunmadığına işaret eder. Ayrıca bununla beraber göz ardı edilmemesi gereken bir husus ise dinin bütünleştirici yönünün yanında dine mensup olmayan kesimlerin varlığının da kültürel bir olgu olarak anlamlı oluşudur. Bu doğrultuda kültürel farklılık meselesi karşımıza çıkar. Aynı dine inanan farklı toplulukların olması kültürel anlamda nasıl bir çeşitliliğe yol açıyorsa farklı dinlere mensup kişilerin aynı toplumda yer alması da aynı çeşitliliğin farklı boyutlarından biridir.⁸⁸

Değinilmesi gereken bir husus da kültürün toplumun yapısına dair meselelerin devamlılığı, iç tutarlılığı ve anlamlılığının sağlanmasına yönelik katkısıdır.⁸⁹ Çünkü o, “bir düzen yaratmak ve onu korumak, düzeni bozan ve bu düzen açısından kaos görünen her şeyle mücadele etmektir.”⁹⁰ Bu cümleden hareketle nizam sağlayıcı bir unsur olarak dinin kültür ile paralel çalışan bir gerçek şekilde algılanmasında bir sorun görünmemektedir. Toplumsal unsurların sürekliliği kültürün en önemli taşıyıcısı olan din ile mümkündür. Çünkü dinin kendine ait kurallar bütünü vardır ve inananları bu kurallar bütünü içerisinde yaşamaları noktasında yönlendirir. Bu, aynı zamanda kültürün “özerk” yapısına bir katkı olarak da düşünülebilir.

Toplumun kültür katındaki yapıtlarının, bir kere oluştuktan sonra yapılarını zor kaybetmelerine bunların “özerkliği” denir.⁹¹ Yani kültür yapıları bir dereceye kadar değiştirilmesi zor yapılardır ve bu yapıya en önemli katkı da din ile yapılmaktadır. Çünkü din, evrensel (özellikle semavî dinleri düşündüğümüzde) bir saikle ortaya çıkmış olsa da belli standartlara sahiptir; çağlar boyu değişmez kuralları öğütleyebilir. Bu durum da kültürün doğasındaki değişmezlik yahut bir diğer ifade ile özerkliğe

⁸⁶ Ünver Günay, **a. g. e.**, s. 415.

⁸⁷ T. S. Eliot, “Kültürün Üç Anlamı”, **Kültür Üzerine Düşünceler**, Çev. Sevim Kantarcıoğlu, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., 1987, s. 20.

⁸⁸ Bu çeşitliliğin, kültürün en temel özelliği ve dolayısıyla kapsamının da geniş algılanmasına yol açtığı savunulur. Bkz. Bozkurt Güvenç, **Kültürün abc’si**, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2019, s. 15.

⁸⁹ Mardin, **a. g. e.**, s. 51.

⁹⁰ Zygmunt Bauman, **Sosyolojik Düşünmek**, Çev. Abdullah Yılmaz, İstanbul, Ayrıntı Yay., 2010, s. 161.

⁹¹ Mardin, **a. g. e.**, s. 54.

katkıda bulunmuştur. Neticede ise kültürün devamlılığı daha sağlam bir zeminde ilerlemiştir. Dine karşı indirgemeci ve daha çok Batı merkezli bir yaklaşım olsa da kültürün devamlılığı konusunda Terry Eagleton'ın aşağıdaki ifadeleri dikkate değerdir:

“(...)bir kültürün, gerçekten popüler bir güç olmak için, dini yolu seçmesi gerçekten gereklidir. Batı'nın ideal olarak ihtiyacı olan şey insanların hayat-memat meselesi olan sadakatlerini kazanacak bir kültür versiyonudur ve bu sadakatin geleneksel ismi, tam olarak, dindir. Hiçbir kültür biçimi, aşkın değerleri popüler pratiklere, seçkinlerin tinselliğini kitlelerin sadakatine bağlama konusunda daha etkili olmamıştır. Din öteki dünyalık olduğu için değil, bu öteki dünyalığını pratik bir yaşam biçiminde cisimleştirdiği için etkilidir.”⁹²

Görüldüğü üzere dinsel pratikler, insanlar üzerindeki etki sahalarının genişliği dolayısıyla kültürün en önemli taşıyıcıları olarak gösterilmiştir. Bu, esasında kültür kavramının Batı'da teolojik bir yaklaşımla beraber değerlendirildiğini göstermesi bakımından da önemli görünmektedir. Bu bağlamda toplumsal işlev açısından kültürü “modern din” şeklinde niteleyen ve onun din ile felsefeden bağımsız olamayacağını vurgulayan görüşler de mevcuttur.⁹³ Dolayısıyla kültürün din ile ortak bir atmosferde ele alınması bu toplumsal pratik yönleri ile uzlaşmasına bağlanır. Fakat bu kültür yorumlarının ıskaladığı gerçek, dinin sadece yaşam pratiğine yönelik algılanması, manevî yönünün arka plana atılmasının oluşturacağı eksik saptama hususudur.

1.4.2. Din Sosyolojisi, İmkânları ve Tarihsel Gelişimi

Görece yeni bir disiplin olan, sosyolojinin bir kolu olarak ortaya çıkan din sosyolojisi yirminci yüzyılın başlangıcında nüvelerini vermeye başlamıştır. Dinin toplumsal yaşam içerisinde ne denli önemli bir yerde bulunduğunu daha önce vurgulamıştık. Onun toplumsal olanla bu bağıntısı, din sosyolojisinin gelişiminde ana saik olarak karşımıza çıkmaktadır. Dinin birtakım ibadet yahut ritüellerinin kolektif oluşu ve insanın toplumsal yaşayışına, davranış biçimlerine doğrudan etki ediyor

⁹² Eagleton, a. g. e., s. 84-85.

⁹³ Besim F. Dellaloğlu, “Kültür”, *Poetik ve Politik- Bir Kültürel Çalışmalar Ansiklopedisi*, İstanbul, Timaş Yay., 2020, s. 23-24.

oluşu, bu disiplinin temelinde yer almaktadır. Birçok düşünür ve sosyolog dinî unsurların bu bağlamda belirleyiciliği üzerinde durmuş, dinin kendisi ve izdüşümlerini irdelemiştir. Söz gelimi Durkheim Avustralya kabilelerinin inanışlarının incelediği meşhur eserinde⁹⁴ nihai fikir olarak tapınmanın nesnesinin toplumun kendisi olduğu sonucuna ulaşmıştır. Ritüel ve ibadetler yahut tapılan totem hayvanları, kişilerin kendilerini gerçekleştirmek ve toplumsal bir varlık göstermek için ana basamaklar olarak imlenmiştir. Dinin toplumsalla olan bu ayrılmaz ilişkisine yaptığımız vurgudan hemen sonra bu alanda önemli isimleri ele almanın faydalı olacağı kanaatindeyiz.

Her ne kadar yeni bir disiplinden söz ediyor olsak da dinin sosyolojik görünüm biçimleri ve onun üzerinde düşünme faaliyetlerinin varlığı asırlar öncesine, İlkçağ'a dayanmaktadır.⁹⁵ Aristo'ya göre ilk filozoflar, tabiat ile alakalı düşünceleri neticesinde onu yöneten bir üst aklın varlığını kabul etmiş ve bu şekilde bir Tanrı algısının ortaya çıkması söz konusu olmuştur.⁹⁶ Daha sonra sofistler de inancın çeşitliliği üzerinde durmuşlardır, fakat bu konudaki en orijinal görüşler Platon'a aittir. O, "Her şeyin ölçüsü tanrıdır" diyerek toplum düzenini sağlamada en temel ölçüt olarak inancın olduğunu vurgulamıştır. Bu bağlamda Platon ilk din sosyoloğu şeklinde gösterilebilecek bir isim olarak karşımızdadır.⁹⁷ Daha sonra gelen Stoacılar da Aristo yolundan gitmiş ve onların akabinde İslâm felsefesi Yunan kaynaklarından faydalanarak bir İslâm kelâmı meydana getirmiştir.⁹⁸ Elbette tüm bu gelişmeler din biliminin modern ve sistematik bir incelemeye tabi tutulmasından öncedir. Modern anlamda bilimin doğuşu ise 17 ve 18. yy.'lara tekabül etmektedir. Bu şekilde çeşitli dinlerin Tanrı kavramına ve inanışlarına yönelik bakışlar artmış, ayrıca benzerlik ve farklılıklar üzerinde de durulmuştur.

Bu bağlamda modern anlamda bir din sosyolojisinin kurucuları arasında yer alan Hegel'in monoteist düzlemde Tanrı'nın varlığı üzerinde düşünmesi, onun

⁹⁴ Emile Durkheim, **Dinsel Yaşamın İlk Biçimleri**, Çev. Prof. Dr. Özer Ozankaya, İzmir, Cem Yayınevi, 2018.

⁹⁵ Kürkcüoğlu, **a. g. e.**, s. 8.

⁹⁶ **A. g. e.**, s. 9.

⁹⁷ **A. g. e.**, s. 11-12.

⁹⁸ **A. g. e.**, s. 15.

varlığını mutlak bir şekilde kabulü ve derinlikli diyalektiği oldukça önemli görünmektedir. Onun felsefesinde din bir alt başlık olarak yer almakta ve neden-sonuç ilişkisi ile sanatla da bağlantı kurulmaktadır. Daha çok Hristiyanî bir perspektiften yaklaştığı din ve tanrı olgusu ile alakalı aşağıdaki ifadeleri önemli görünmektedir:

“Felsefenin seyri, tüm bunların sonucunun Tanrı olduğu noktasına götürür. O zaman bu en yüksek nokta Tanrının var olduğunun ispatıdır; ya da başka bir ifadeyle, onun bizatihi evrensel, her şeyi kuşatan ve her şeyi ihtiva eden, yalnız kendinden dolayı mevcut ve bekaya sahip olduğunun ispatıdır –onun hakikat olduğunun ispatıdır.”⁹⁹

Hegel aynı zamanda din ile alakalı “öznenin, öznel bilincin Ruh olan Tanrıyla ilişkisi”¹⁰⁰ şeklindeki tanımlamasıyla Tanrı’nın bağımsız bir özü olduğunu da vurgulamaktadır. Kendinden kaynaklı bir cevherin, sonsuz ruhun ve insanüstü bir olgunun kabulü de –Hristiyanlık bağlamında vurgulansa da-¹⁰¹ bu anlamda dikkat çekicidir. Çünkü pagan dönemde kimi zaman tanrılarla insanlar arasında özdeşlik kurulması ve kutsiyetlerinin olmaması söz konusudur. Bununla beraber ifade edilmesi gereken bir husus da Hegel yorumlarının şaşırtıcı biçimde çeşitli ve zıt görünüm arz etmeleridir. Bu yorumlamalar onun din algısını anlamlandırma noktasında zorluk oluşturmaktadır.

Yine bu disiplinin kurucuları arasında düşünmemiz gereken bir diğer isim Auguste Comte’tur. Sosyoloji disiplinin kurucuları arasında yer alan Comte, bir toplumu meydana getiren unsurları aile, devlet ve din şeklinde sıralayarak dinin önemini vurgulamıştır. Fakat onun kurmayı tasarladığı pozitivist toplum fikri içinde pozitivist bir din gerekliliği üzerinde durulmuş ve hatta kendisi tarafından “pozitivist ilm-i hâl” bile yazılmıştır.¹⁰² Ayrıca burada Comte, insanlığın evrelerini din evresi, felsefe evresi ve pozitif fenler devresi olarak kategorize etmiş ve dinî evreyi bir nevi

⁹⁹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, **Din Felsefesi Dersleri**, Çev. Doğan Naci Kadioğlu, İstanbul, Pinhan Yay., 2016, s. 138.

¹⁰⁰ Hegel, **a. g. e.**, s. 50.

¹⁰¹ Brian Morris, **Din Üzerine Antropolojik İncelemeler**, Çev. Tayfun Atay, Ankara, İmge Kitabevi, 2004, s. 32-33.

¹⁰² Kürkcüoğlu, **a. g. e.**, s. 18.

“çocukluk” ya da “tulûât” (doğuşlar) evresi olarak ifade etmiştir.¹⁰³ Burada ilkelik vurgusu söz konusudur.

Feuerbach ise *Hristiyanlığın Özü* isimli eserinde önceki dönemde Hegel’in ortaya koyduğu din algısını insanı doğadan kopardığı gerekçesiyle eleştirmiştir. Ona göre “Din; içinde kendi görüşlerimizin ve duygularımızın bize yabancılaştığı, bizden ayrı birer varlık olduğu bir düştür.”¹⁰⁴ ve daha sonraki hümanistik yaklaşımlara da kaynaklık edecek şekilde “insan”ı merkeze almıştır.¹⁰⁵ Fakat bu merkeze alış şüphesiz dinin öznesi olarak Tanrı’yı değil insanı ön plana çıkarış demek olduğundan çok ciddi eleştirilere de yol açmıştır. Sonuç olarak Feuerbach’ın Marx gibi önemli bir isme bu düşüncelerin etkisi kaçınılmaz olmuştur.

Bu noktada din sosyolojisi içerisinde önemli bir konumda olan Marx’ı anmak yerinde olacaktır. Onun din üzerinde duruşu büyük oranda tasarladığı sosyal ve ekonomik düzen bağlamında gerektiği kadar değinme şeklinde olmasına karşın meşhur “din, halkların afyonudur” cümlesi olumsuz bir yönelimin de sloganı olmuştur. Engels ile ortak metni olan *Din Üzerine*’de yaygın kanaatin aksine dini, insanın kendisinin inşa ettiğini ileri sürer.¹⁰⁶ Kendinden önceki dönemde Hegel ve Feuerbach’ın din ve varlık tasavvurundan etkilenen Marx’ın en önemli yeniliği bu noktada, yani “insan”ı ön plana almasında kendisini gösterir.¹⁰⁷ Ayrıca literatürde adeta onunla özdeşleşmiş bir kavram olan yabancılaşma da Marx’ın din algısında yer etmiştir. Ona göre “din ahlâki bir yaptırım, bir yanılsama, adaletsiz koşullar için bir yatıştırıcı, ‘asıl’ gerçekliği örten bir bulut ve eşitsizlikler için bir meşrulaştırıcı”¹⁰⁸ şeklinde özetlenebilecek bir yabancılaştırma aygıtı gibidir. Marks’ın din karşısındaki olumsuz tutumu yabancılaşmayı vurgulayarak bu meselenin toplumun belli bir seviyenin altında oluşu ile ilişkilendirilmesi şeklinde kendisini gösterir. Toplum koşullarının dönüştürüldüğünde dinin üstesinden gelinebileceği düşüncesi söz

¹⁰³ Şehbenderzâde Filibeli Ahmed Hilmi, *Üss-i İslâm- İslâmî Hakikatlere Dayanan Yeni Akaid İlmi*, Haz. Hicret Yavuz, İstanbul, Büyüyen Ay Yay., 2021, s. 16-17.

¹⁰⁴ Ludwig Feuerbach, *Hristiyanlığın Özü*, Çev. O. Özügül, İstanbul, Say Yayınları, 2008, s. 227.

¹⁰⁵ Morris, a. g. e., s. 43.

¹⁰⁶ Karl Marx- Friedrich Engels, *Din Üzerine*, Çev. Kaya Güvenç, Ankara, Sol Yayınları, 2019, s. 34.

¹⁰⁷ Morris, a. g. e., s. 51.

¹⁰⁸ Morris, a. g. e., s. 72.

konusudur.¹⁰⁹ Ona göre tüm dinler “insanların gündelik yaşamlarını kontrol eden güçlerin, onların zihinlerindeki düşsel yansımalarından başka bir şey değildir.”¹¹⁰

Max Weber de din sosyolojisi ile alakalı önemli görüş ve yaklaşımlarıyla sahada yer etmiş bir isimdir. Dinin ekonomi ile bağıntısı Weber için en temel meselelerden biri olarak karşımıza çıkar. Bu şekilde dinin ekonomik ve sosyal boyutu ve görünüm biçimleriyle ilgilenir. Onun dini tarif edip boyutlarıyla ilgilenmemesinin sebebi, bu disiplinin (din sosyolojisi) dinin özü ile alakadar olmamasından kaynaklanır.¹¹¹ Fakat bununla beraber evrensel dinlerin ruhu ile ilgilenmesi¹¹²; İslamiyet, Hristiyanlık, Musevilik, Konfüçyanizm gibi dinleri derinlikli olarak incelemesi onun değerini belirleyen tarafıdır.

Sosyoloji disiplini için çok önemli bir isim olan Emile Durkheim da din konusunda birtakım fikirler ileri sürmüş bir isimdir ve kendinden sonraki bakış açısını da etkilemiştir. Köken bilgisi üzerinde yoğunlaşan Durkheim’a göre dinsel olan her şeyin başat özelliği doğaüstü kavramıdır. Doğüstü ise gizler, bilinmeyenler, anlaşılamayanlar dünyasını imlemektedir.¹¹³ Fakat düşünür bununla beraber bu doğüstülük meselesinin dönemsel olarak algılanma biçimleri üzerinde farklılık arz ettiğini savunur. O doğüstü düşüncesinin olabilmesi için doğal düşüncesi üzerinde mutabakat sağlanması ve bunların zıttı olan şeylerin insan algısında karşılık bulabilmesini gerekli görmektedir. Bununla beraber “doğal olmayan” şeklinde bir algının ise bilim olmadan anlaşılamayacağını savunan Durkheim¹¹⁴, din ile bilim arasındaki gerilimli hattın keskinleşmesine katkıda bulunmuştur. Sonuç olarak da doğüstü yahut gizem düşüncesinin ilkel bir kökenden gelmediğini ortaya koymuş ve “insan kendi elleriyle üretip yapmıştır”¹¹⁵ şeklindeki açıklamasıyla dinin varoluşunu insan algısına indirgemıştır. Ayrıca dinin toplumsal görünüm biçimleri üzerinde dikkatle duran sosyolog, onun dinsel gruplar yahut bunların sonucu olan tapınaklar

¹⁰⁹ Morris, a. g. e., s. 59.

¹¹⁰ Marx- Engels, a. g. e., s. 135.

¹¹¹ Max Weber, **Din Sosyolojisi**, Çev. Latif Boyacı, İstanbul, Yarı Yay., 2012, s. 85.

¹¹² Günay, a. g. e., s. 254.

¹¹³ Durkheim, a. g. e., s. 51.

¹¹⁴ A. e., s. 55.

¹¹⁵ A. e., s. 56.

olmadan düşünölemeyeceğini de sıkça belirtmiştir.¹¹⁶ Bu sonuç da onu toplumsal grupların oluşum nedenini irdeleme ve araştırmaya yöneltmiştir.

Dikkate değer bir başka isim olan psikanalizin öncüsü Freud, *Totem ve Tabu* isimli eserinde din kavramına ilişkin görüşlerini beyan etmektedir. O, bir kabilede cinsel dürtü ile (Ödipal bir yaklaşımla) babalarını öldüren oğulların bundan pişmanlık duyarak aynı eylemin önünü kapatmak için birtakım katı kurallarla yönetilmenin yolunu açmalarını ilk dini hareketler olarak anlatır.¹¹⁷ Bu, bilinçaltının bir dışavurumudur ve ona göre, bu katılığın ifade biçimi olan din, seçim yapmayı sınırlayarak en büyük tehlike olarak belirir. Eleştirel düşüncenin önündeki en büyük etkendir ve ahlâkı oldukça zayıf temeller üzerine yerleştirir.¹¹⁸ Ve modern dönemin en temel düalitesi olan bilim ile din geriliminde ısrarla bilimin tarafında yer alır.

Freud'un bilinçaltı önermesine kolektif bilinçaltı kavramı ile karşılık veren Jung, "bilinçaltının kendine özgü ruhsal süreçlerinin organizasyonundan sorumlu formel yapılar"¹¹⁹ olarak tanımladığı belirli arketipler üzerinden çıkarımlar yapmıştır. Bu arketipler arasında Tanrı ve din kavramları da yer almıştır. O, Tanrı fikrini kabul ettiğini şu ifadelerle aktarır:

"Ben Tanrı fikrini bilinçli olarak kabullenmeyi daha akıllıca buluyorum. Çünkü bunu kabullenmezsek bu kez başka bir şey, genellikle de hiç uygun olmayan ancak 'aydınlanmış' bir zekânın yumurtlayabileceği aptalca bir şey Tanrılaştırılır."¹²⁰

Ona göre din, olumlu ve sağlıklı bir şey, varoluşsal bir psişik gereklilik olarak görünür.¹²¹ Onun bu bakış açısı din psikolojisinin de temellerini atmıştır. Bu felsefe, aynı zamanda mistik ve gerici olmakla da çok sık eleştiri almıştır.¹²² O, öğrencisi olduğu Freud'un beden takıntısına (ve cinsel temellendirmelerine) karşılık olarak din

¹¹⁶ A. e., s. 73-76.

¹¹⁷ Morris, a. g. e., s. 255-256.

¹¹⁸ A. e., s. 263.

¹¹⁹ Carl Gustav Jung, *Eşzamanlılık*, Çev. L. Özşar, İstanbul, Biblos Yayınları, 2004, s. 32.

¹²⁰ Jung, *Analitik Psikoloji Üzerine İki Deneme*, Çev. İ. H. Yılmaz, İstanbul, Pinhan Yay., 2015, s. 89.

¹²¹ Morris, a. g. e., s. 263.

¹²² A. e., s. 276.

ve büyü meselesini metafizik algısının temeline yerleştirmesi ve insanın ruhsal sağlığı için bir dinin gerekliliği konusunda ısrarcı olmuştur.¹²³

İnsanın varoluşuna kültürel bir anlam veren bir olgu olarak tanımladığı din üzerinde düşünen bir diğer isim Geertz'dir. O, dinsel durumların toplum içerisinde metafizik bağlamlarından öteye bir yayılma gösterdiklerini savunur.¹²⁴ Daha somut karşılıklar üzerinde durur. Böylece toplum içindeki bazı sembolik unsurları ve kültürel görünüşleri inceleme eğilimi gösterir. Dinin insanın hayatı konusunda anlam arayışına karşılık geldiği bir gerçektir. Bu arayış da hep süreceğine göre dinin devamlılığının söz konusu olması kaçınılmazdır. Bu şekilde de kültürel sahnedeki varlığını asla kaybetmeyen bir karakter arz etmektedir ve toplumsal olarak bir anlam ifade eder. Bu bağlamda Geertz'in bakış açısı işlevsel bir biçimde nitelenebilir.

Burada ele aldığımız isimler din sosyolojisi ve dini anlamlandırma noktasında kaynak olarak gösterilebilecek isimlerdir. Şüphesiz yüzlerce isim daha zikredilebilir. Çalışmamızda özellikle bu disiplinlerdeki hususi akademik çalışmalar yahut temel başvuru kitaplarına yer verildi. Aynı anlayışla Doğu'daki din sosyolojisi çalışmalarına da kısaca değinmekte fayda vardır.

Sosyolojinin kurucusu olarak kabul edilen İbn Haldun, özellikle meşhur *Mukaddime*'sinden hareketle din sosyolojisi alanında önemli bir konumda düşünülmüştür. Çünkü eserin özellikle İslam toplumları ve sorunlarına dair fikirler içermesi, onu din sosyolojisi disiplinin doğrudan içerisine yerleştirmiştir.¹²⁵ Bununla beraber sadece kendi içerisinde bulunduğu medeniyet dairesini değil başka dinlerin de sorunlarına odaklanan bir isim olarak İbn Haldun, bugünkü manada bir din sosyolojisi anlayışını ortaya koymuştur.¹²⁶ Bu doğrultuda evrensel bir din algısı ve toplumsal tezahürü gibi konularda önemli görüşler öne sürmüş bir isim olarak İbn Haldun, İslâm toplumlarının din sosyolojisi alanında önemli bir temsilcisidir.

¹²³ A. e., s. 279.

¹²⁴ A. e., s. 498.

¹²⁵ Ünver Günay, "İslâm Dünyasında Bir Din Sosyolojisi Öncüsü: İbn Haldun (1332-1406)", **Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, 1986, s. 71.

¹²⁶ Günay, a. g. m., s. 101-103.

Bundan başka Günay'ın da belirttiği gibi Fârâbî ve Gazali gibi isimleri İslâm dünyasında bu noktadaki önemli isimler olarak kabul etmekte bir sakınca yoktur.¹²⁷ Bu isimler din ve toplum münasebetleri konusunda Doğu'da sağlam temeller inşa etmişlerdir. Söz gelimi Fârâbî, insan, mutluluk, medîne, medeniyet, cemaat, ictimâ', ictimâ'ât, ma'mûra, ihtiyaç, teâvun, riyaset, kavm, ümmet, din ve mille gibi temel kavramlar çerçevesinde bir toplum ve din teorisi modeli geliştirmiştir.¹²⁸ Buna göre onun dine ve din sosyolojisine yönelik bakış açısının sosyolojiye yönelik bakış açısı ile paralellik arz ettiğini ifade etmeliyiz. Onun *Ârâ'u Ehli'l-Medîneti'l-Fâdila*, *es-Siyâsetu'l-Medeniyye* ve *Kitâbu'l Mille* gibi eserlerinde din sosyolojisinin araştırma alanına girecek tespitlerde bulunduğu gözlemlenir.¹²⁹

Gazali ise vahiy merkezli bir din algısı ile toplumdan etkilenen bir din algısı yerine insanlar üzerindeki din algısının izdüşümleri üzerinde durur. Özellikle *İhyâ'sında* toplumu etkilemesi bakımından dinin önemle üzerinde duran Gazali, modern din sosyolojisinin imkânlarını kendi döneminde kullanmış bir isim olarak karşımıza çıkar.¹³⁰ Dört bölüme ayırdığı eserini İbadât (ibadetler), Adât (adetler), Mühlikât (insanı ve toplumu helake götüren şeyler) ve Münciyât (kurtuluşa götüren şeyler) şeklinde tasarlayan Gazali için dinin esasları bu isimlerle ortaya konmuştur.¹³¹ Toplumun gelişimi ve refahı için Asr-ı Saadet modelini işaret eden Gazali, bu noktada da orijinaliteye sahiptir.

Bu öncü isimler dışında modern anlamda ülkemizde de din sosyolojisi alanında çalışma yapmış isimlerden söz etmek mümkündür. Bu konuda Ünver Günay'ın hacimli çalışması önemli veriler sunmuş ve Türkiye'de din sosyolojisi disiplini alanında sıralanabilecek her ismi etraflıca incelemiştir.¹³² Buna göre ilk olarak öncü kategorisinde yer alan Ziya Gökalp, İsmail H. Baltacıoğlu, Hilmi Ziya Ülken, Hüseyin

¹²⁷ A g. m., s. 64

¹²⁸ Ejder Okumuş, "Fârâbî'nin Din Sosyolojisine Katkıları -Bir Giriş Denemesi-", **Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi**, Aralık 2018, C.18, S. 3, s. 12.

¹²⁹ Okumuş, a. g. m., s. 13.

¹³⁰ Nurullah Karakaş, **Gazâfî'de Din ve Devlet İlişkisi**, Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Din Sosyolojisi Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bursa, 2007, s. 55-57.

¹³¹ Karakaş, a. g. t., s. 57.

¹³² Ünver Günay, "Türkiye'de Din Sosyolojisi: Teorik ve Metodolojik Meseleler", **Toplum Bilimleri Dergisi**, C. 1-3, S. 1-6, 2006-2009, s. 7-46.

Cahit Yalçın gibi isimlerden söz eden Günay, bunların yanı sıra İbn Haldun'dan etkilenen Katip Çelebi, Naima, Münecimbaşı gibi isimleri zikretmekten de geri durmaz.¹³³

Bu doğrultuda sosyoloji bilimi Türkiye'de icra edilmeye başlandığında "Dinî İçtimaiyyat" adı altında dersler veren Ziya Gökalp önemli bir isimdir. Türkiye'deki değişimin farkında olan bir isim olarak Gökalp "ümme"ten "millet"e dönüşümde "millî tip" tarafında yer almıştır.¹³⁴

Bu şekilde millet ve din olgusunu beraber düşünme noktasında Türkiye'de bir eşik olan Gökalp dışında Hilmi Ziya Ülken de ilk çalışmalar hususunda anılması gereken önemli isimlerdendir. Dikkat çekici makale ve eserleri din sosyolojisi noktasında önemli yankılar uyandırmıştır. O, daha çok modern parametrelerle "dinî sosyoloji" kavramsallaştırmasını öne çıkarmıştır.¹³⁵

Bu isimlerin haricinde Türkiye'nin modernleşme serüveninin sekülerlikle atbaşı gitmesi dolayısıyla birçok düşünür ya da edebiyatçının da dinin sosyolojik olarak irdelenmesine yönelik bakış açıları geliştirmesi kaçınılmaz olmuştur. Niyazi Berkes ve Şerif Mardin bu isimler arasında sayılabilir. Özellikle Şerif Mardin'in taşıraya ve dinî eğilimlerine, merkez-çevre ilişkileri ile dinin ideolojik bağlamına yönelik tespitleri bu doğrultuda dikkat çekici olmuştur.¹³⁶

Bunun yanı sıra İslâm'da kadının yeri, örtünme meseleleri ve modernlik ilişkileri ile alakalı olarak Deniz Kandiyoti ve Nilüfer Göle de önemli isimlerdendir.¹³⁷ Ayrıca üniversitelerin İlahiyat Fakültesi bölümlerinde de bu alana dair önemli çalışmalar yapılmaya başlanmıştır. Ancak göz ardı edilmemesi gereken en önemli hususlardan biri Türkiye'de din sosyolojisi disiplini, dolayısıyla dinin incelenmesi meselesinde Batılı bir bakışın hakimiyetidir.¹³⁸ Andığımız bu düşünürlerin çoğunda böyle bir yaklaşım söz konusudur. Daha önce vurguladığımız üzere Eliade'nin ya da

¹³³ Günay, a. g. m., s. 13.

¹³⁴ A. g. m., s. 15.

¹³⁵ A. g. m., s. 17.

¹³⁶ A. g. m., s. 24.

¹³⁷ A. g. m., s. 27.

¹³⁸ A. g. m., s. 38.

Doğulu bir düşünür olan Nasr'ın önemle üzerinde durduğu nokta, tam olarak bu eşikte anlam kazanmaktadır. Dine dair verilerin kendi gerçeklik alanları içerisinde, başka toplumlarda neşv ü nemâ bulmuş kuramsal alt yapılarla ya da salt herhangi bir disiplinin verileriyle açıklanamayacağı hususu bir kez daha tekrar edilmelidir.

1.4.3. Dinlerin Sembol Örüntüleriyle Görünümü

Bir kelime ya da imaj, açık ve ilk bakışta anlaşılabilen anlamının ötesine geçtiğinde sembol olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu öteye geçiş aynı zamanda sembolün bilinçdışı yönüne de vurgu yapar. Zihnin sınırları aşan, tanımlanamayan kavramları temsil için sembolleri kullanması bu doğrultuda kaçınılmaz olur.¹³⁹ Aniela Jaffe, *İnsan ve Sembolleri* isimli kitabında insanın form ve nesneleri sembolleştirme eğiliminden bahseder.¹⁴⁰ Bu, esasında bizi diğer canlı varlıklardan ayıran bir eğilimimizdir. İnsanların akıl yürütme ve yeni şeyler ortaya koyabilme hususundaki becerileriyle semboller ortaya çıkmıştır.

Semboller, insanların beraber yaşama pratikleri, doğum, ölüm ve evlenme gibi önemli hadiselerini imleyecek ve çeşitli yollardan geleceğe aktaracak araçlarıdır. Bu bağlamda da insan zihni ve yaşayışına etki eden en temel ve kadim olgulardan olan dinin de taşıyıcısı, yansıtıcısı olarak düşünülebilirler. Nitekim köken olarak Yunanca “sumbolon” ile Latince “symbolus” kelimelerinin birleşiminden¹⁴¹ meydana gelen bu kavramın anlamları arasında “taşıyıcı” da bulunmaktadır.

Bu bağlamda görünmez âlem ile görünür âlem arasında köprü kuran bir unsur olarak sembol kavramı¹⁴², insan muhayyilesinin derinliğini yansıtmaları ve kaynak olarak dinsel unsurları barındırması dolayısıyla önemli bir konumda yer almaktadır.

¹³⁹ Carl G. Jung, *İnsan ve Sembolleri*, Çev. Hatice Mukaddes İlgün, İstanbul, Kabalcı Yay., 2020, s. 16-17.

¹⁴⁰ Clare Gibson, *Semboller Nasıl Okunur?- Resimli Sembol Okuma Rehberi*, İstanbul, Yem Yayın, 2016, s. 8.

¹⁴¹ Nanon Gardin, Robert Oleransshaw, Jean Gardin, Olivier Klein, *Larousse Semboller Sözlüğü*, Ed. Prof. Dr. Ömer Faruk Harman, Prof. Dr. İsmail Taşpınar, İstanbul, Bilge Kültür Sanat Yay., 2014, s. 4.

¹⁴² Alparslan Salt, *Semboller- Neo-Spiritüalist Yaklaşımlarla Ezoterik Bilgilerin Işığında*, İstanbul, Ruh ve Madde Yay., 2017, s. 9.

Dinler ile sembollerin ilişkisi kadim dönemlerden bu yana devam etmektedir. Robert Oleranshaw'ın da belirttiği gibi belli başlı iki kaynak sembollerin anlamını üretmektedir: Mitoloji ve din.¹⁴³ Aynı doğrultuda Jung ve Freud'un sembolere ve insan zihninin düşünme biçimlerine yaptıkları vurgular önemli bir noktada yer alır. Freud bilindiği üzere insan zihnini üç aşamada inceler (id-ego-süperego) ve bu minvalde dürtülerin bilinçaltında sembolik olarak ifade edildiğini söyler. Jung da yine bilinçdışına vurgu yaparak evrensel insan deneyimlerinin arketipsel sembollerle açığa çıktığını savunur.¹⁴⁴ Hatta tam olarak bu noktadan hareketle bilinçdışımızın doğayı andıran bir tini gizleyip bulanıklaştırarak gökyüzüne dair fikirlerimizi boş bir alan hâline getirdiğini vurgulayan Jung¹⁴⁵, dünyanın kırılmasını da bu sembolizasyon ile açıklamıştır. Önemli sembolik dönüşümler toplumsal anlamda kırılmalarla paralel seyredebilir. Buna göre Shayegan'ın da vurguladığı üzere¹⁴⁶ dışarıdan gelen modern fikirler ile zihindeki bu sembollerin karşı karşıya gelmesi durumu söz konusu olmakta ve bu çatışma hâli bugünkü konumumuzu belirlemektedir.

Kadim bir dil ve ifade biçimi olarak semboller, vurgulamaya çalıştığımız üzere insanın iç ahengiyle de yakından alakalı kavramlardır. İnsanların hayatındaki önemli hadiseleri imleyerek kolayca aktarım yapılmasını sağlayan ve hayatın evrensel ilkelerini izleme olanağı sunan karakterdedirler. Bu şekilde de yaşamı anlamlı hâle getirerek zenginleştirirler. Sembollerin insan zihni ve öte dünyaya ilişkin kavrayışlarını yansıtan tarafının yanında kimi zaman anlamı muğlak hâle getirerek “gizleyici”lik işlevi göstermeleri üzerinde de durulmalıdır.¹⁴⁷

Evrensel bir duyuşun yansıtma aracı olarak semboller kimi zaman da belli hususlar üzerinde herkesin söz sahibi oluşunu engellemeye yönelik biçimde -belki de entelektüel birikimi zorunlu kılmak için- saklayıcı konumda olmuşlardır. Hayatın birçok sahasında etkinliğini hissettiren bu kavramın edebî metinler sahasında ayrı bir konumda yer almasını işte tam olarak bu noktada anımsamak gerekir. Bir edebî

¹⁴³ Gardin vd., **a. g. e.**, s. 7.

¹⁴⁴ Gibson, **a. g. e.**, s. 16.

¹⁴⁵ Daryush Shayegan, **Yaralı Bilinç- Geleneksel Topumlarda Kültürel Şizofreni**, Çev. Haydun Bayrı, İstanbul, Metis Yay., 2018, s. 75.

¹⁴⁶ **A. g. e.**, s. 74-77.

¹⁴⁷ Salt, **a. g. e.**, s. 9.

metinde herhangi bir sembolün çözümlenmesi, karşılığı hakkında bir fikir yürütülmesi bu bağlamda zenginliğin ortaya çıkarılmasıyla, derinlikli yapılara nüfuz edilmesiyle pozitif bir korelasyonu yansıtmaktadır. Aynı zamanda burada edebi metinleri yorumlamanın önemi ortaya çıkmaktadır. Foucault, bu tarz bir işaret konuşturması ve anlam keşfine yardım eden bilgi teknolojilerinin tümünü yorumbilim çatısı altında düşünür ve şeylerin doğasına, benzerliklerine ilişkin çıkarımların ancak bu sayede tutarlı zincirlemelerle açıklanabileceğini vurgular.¹⁴⁸

Burada hermeneutik bilimini de anmalıyız. Çünkü hermeneutik, tarihsel olarak dinsel metinlerin yorumlanması esasına dayanmakla beraber edebî sahada da önemli bir araç olarak kullanılır. Semboller bu standartlara göre çözümlendiğinde arka planlarına ve insanlığın değişik durumlarıyla kurdukları ilişkilere göre yorumlar, çıkarımlar söz konusu olacak; bu sayede metinlerin farklı bağlamlarda yorumlanması, zengin okumalara tâbi tutulması olanaklı hâle gelecektir. Tabii burada Umberto Eco'yu anımsatacak şekilde bir kavramla söyleyecek olursak “yazarın niyeti” olgusunu düşünmek, metinler üzerinde onu oluşturanların tasarrufları hakkında fikir sahibi olmak ve en nihayetinde metinlerin anlam alanlarına dair bilimsel çıkarımlar yapmak biz araştırmacıların yöntemleri olarak öne çıkmaktadır.

Din ve sembol olguları yan yana ele alındığında zikredilmesi gereken en önemli isimlerden biri din sosyolojisi alanındaki çalışmalarıyla tanınan Clifford Geertz'dir. Ona göre din kapsamlı ve güçlü güdülerini yerleştirmeye çalışan bir semboller sistemidir.¹⁴⁹ Geertz bu doğrultuda sembollerin anlaşılması ve analiz edilmesinin, aynı zamanda psikolojik ve sosyal süreçlerin takip edilmesinin bir dini incelemeye eşdeğer olduğunu vurgulamıştır.¹⁵⁰ Bu tarz bir yöntem sonucunda ise kültürel din sosyolojisi öne çıkan bir saha olarak belirir. Sosyoloji, felsefe, edebiyat gibi disiplinlerle dinin bağıntılarına odaklanarak yeni kapılar aralanır. Şüphesiz ki bu etkileşimin izinin sürülmesi ile adı geçen disiplinlerin araştırma sahaları

¹⁴⁸ Michel Foucault, **Kelimeler ve Şeyler-İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi**, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İstanbul, İmge Kitabevi, 2001, s. 62.

¹⁴⁹ Akt. Günay, **a. g. e.**, s. 218.

¹⁵⁰ Bahattin Akşit, Recep Şentürk, Önder Küçükural, Kurtuluş Cengiz, **Türkiye’de Dindarlık- Sosyal Gerilimler Ekseninde İnanç ve Yaşam Biçimleri**, İstanbul, İletişim Yay., 2020, s. 30.

zenginleşecek, söz gelimi bir şiiri sadece şiir olarak algılamamanın yanında dinsel göndermeleri yahut sosyal arka planın işlevi de çalışmalara konu olacaktır.

Sembol, din ve edebiyatın kesişim noktasına geldiğimizde karşımıza çıkan iki önemli isim bulunmaktadır: Sembol kavramını bütün zihinsel faaliyetlerinin başlangıç noktası olarak gören Langer¹⁵¹ ve onun dil, mit, bilim gibi oluşumlarla bağlantısına vurgu yapan Cassirer.

Langer, sanat formunun duyulara dayalı bir imge ortaya koyması yönünden hareketle kendine ait bir dünyası olduğunu vurgular, anlamlandırma faaliyetinin temeli olarak sembolü gösterir. Ayrıca o, metafizik önermeler özelinde “söz”ün temsil işlevi olmadığını, doğru ya da yanlış olarak nitelenemeyeceğini, daha dar manasıyla şiire bakıldığında duygu ifadesi olarak ele alınması gerekliliğini vurgular.¹⁵²

Cassirer ise dilin sembol olma sürecini üç aşamalı olarak kategorize eder. Bu bağlamda mimetikten tam sembolîğe doğru bir geçişten söz etmek mümkündür. Mit, sanat ve din meselesini de sembol kavramının içerisinde düşünen Cassirer, özellikle, dil ve bilinç arasındaki ayrılmaz bağlantı üzerinde durmuştur.¹⁵³ Ona göre sembol, bilincin tüm faaliyetleri içerisinde etkin bir konumdadır. Sanat faaliyetleri de taklitten tam sembolîğe doğru bir eğilim göstermiştir.

Tüm bu yaklaşımlar bize sembollerle düşünmenin ne denli kadim ve bir anlamda zorunlu olduğunu göstermektedir. İnsan zihni tüm bu araştırmacıların ifade ettiği şekilde sembolleştirme eğilimindedir ve sembole yönelik bu yaklaşımın en önemli kaynağı ise geçmişten günümüze din olagelmıştır. Zihnin sembolik bu olguları dışı vurduğu en geniş alan ise dil vasıtasıyla edebî eserler olduğuna göre din, sembol ve edebiyat arasında da kaçınılmaz diyalektik bir bağdan söz etmek mümkün görünmektedir.

Tam olarak bu noktada zikretmemiz gereken ve İslami literatürde yaygın olarak bilinen bir Hadis-i Kudsi’de geçen “Bilinmeyen gizli bir hazine idim, bilinmek

¹⁵¹ Oğuz Cebeci, **Metafor ve Şiir Dilinin Yapısal Özellikleri**, İstanbul, İthaki Yay., 2019, s. 58.

¹⁵² Cebeci, **a. g. e.**, s. 63-77.

¹⁵³ Ernst Cassirer, **Sembol Kavramının Doğası**, Çev. Milay Köktürk, Ankara, Hece Yay., 2011.

istedim, bilineyim diye halkı (kâinat) yarattım”¹⁵⁴ ifadeleri yaratıcının bakış açısı ile bilinmeye, anlaşılmaya verilen önemin kaynağını göstermesi bakımından oldukça dikkate değerdir. Bu bağlamda insanın en önemli arayışı ve kendini bilme ihtiyacının eskatolojik bir arka plana sahip olduğunu söyleyebiliriz. Yaratıcının bilinmek istemesi, insanlar için önemli bir noktadır. Bu arka plan ile desteklenen insan zihni, semboller ile kâinatın kozmolojik varlığından edebî metinlerin arka planında yatan gizli anlam katmanlarına değin geniş bir inceleme sahasında iz sürmektedir. Hermeneutik de esasında bu ilişki yumağından neşet etmiştir diyebiliriz. Çünkü insanın başta kendisini, sonra etrafını anlamlandırması ve edebî metinlere de bu dürtüyle yaklaşması yorum bilimin en önemli dayanaklarından biridir. Bu sayede hayatın anlamına bir ölçüde de olsa vakıf olmaya çalışan insan, bilgiye sahip olma hazzına da varmış olacaktır.

Neredeyse bütün dinsel geleneklerde dünya, çözülmesi gereken bir semboller yumağı olarak görülmüş; insan ise bu dünyadaki bir varlık olarak çözülmesi gereken bu şifrelerin bir kısmını ifade etmiştir. Hatta daha ileri gidilerek dünyanın sayı ve harflerden oluşan bir kitap şeklinde tasvir edilmesi ve ancak okuma anahtarının bu kitabı açacağı meselesi yorumlamanın bu bağlamdaki önemini vurgulayan dikkat çekici örneklerdendir.¹⁵⁵ Buna göre Tanrı dünyanın her noktasına imzasını atmıştır ve dünya bu şifrelerin çözülmesi gereken bir yerdir.¹⁵⁶ Yukarıda aktardığımız hadis-i kudside ifade edildiği gibi yaratıcı da bu çözümlemeyi istemekte, bilmeye ve anlamaya teşvik etmektedir. Özellikle dinsel metinler de bu gerçek söz konusu edilerek yaklaşılmaması gereken, yaratıcının bizler için sunduğu ima ve işaretleri doğru anlamamızı gerekli kılan ve bunun için özellikle teşvik edilen hususiyetleri gösterirler.

Aynı minvalde Doğu’nun müphem, yoruma açık, daha anlaşılır metinlerini de bu doğrultuda değerlendirmek gerekmektedir. Bir şahika olarak Kur’an-ı Kerim’in yorumlanması esnasında yorumcuların daha rahat davranıyor olmaları, bizzat Kur’ân-

¹⁵⁴ İbrahim Hakkı Aydın, "Kenz-i Mahfi", TDV İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/kenz-i-mahfi> (12.07.2021).

¹⁵⁵ Alberto Manguel, **Okumanın Tarihi**, Çev. Füsun Elioğlu, İstanbul, Yapıkredi Yay., 2018, s. 25.

¹⁵⁶ Tüm felsefi sistemlerini harfler üzerine inşa eden, dünyayı kavrayış ve yorumlayış noktasında harfleri esas alan bir yönelim olarak Hurufilik bu noktada anımsanmalıdır. Bu konu hakkında ayrıntılı bir çalışma olarak bkz. Fatih Usluer, **Hurufilik-İlk Elden Kaynaklarla Doğuşundan İtibaren**, İstanbul, Kabcacı Yay., 2014.

1 Kerîm'in metin olarak buna elverişli olması, tefsirlerin de ilk dönem bu anlayış doğrultusunda ilerlemiş olması oldukça önemlidir.¹⁵⁷

“Sadece dinsel açıdan temel metinler olan Kur'an'da ve hadislerde değil, Arap-İslâm kültürünün seküler temel metinlerinde, İslam-öncesi ve erken İslâm dönemi şiirinde de müphemlik ilgi ve kabul görüyordu. Böyle müphemiyetli bir mirasa sahip olan bir kültürde, müphemlik açısından bereketli metinlerin sunduğu imkânların farkına varılması ve üretken biçimde kullanılması kaçınılmazdır. Bu da tekrar, müphemiyetli metinlerin üretimine imkân sağlar.”¹⁵⁸

Yukarıda aktardığımız pasajda Doğu'da Kur'ân-ı Kerîm merkezli teşekkül eden bir müphemiyet olgusundan söz edilmektedir. Buna göre metinlerde şifre-çözümüne müsait bir atmosfer oluşturmak makbul ve ilgi çekici idi. Bu da zihinde yorumlama metodolojisinin tefsir geleneğinden aldıkları açısından önemli bir dikkat noktasıdır. Sembol ve işaretlerin kullanımının bu toplumda yaygınlığı ve edebî metin üretimindeki döngüye katkılarını da aynı bağlamda değerlendirmek, İslâm edebiyatlarının zengin sanat geleneklerini bu açıdan düşünmeyi gerekli kılmaktadır. Çünkü yorumbilgisi dilbilgisel verilere dayandığı gibi bu anlamda psikolojik ve dinsel bir arka plan üzerine inşa olmuştur.

¹⁵⁷ Bu konuyu irdelleyen önemli bir çalışma için bkz. Thomas Bauer, **Müphemlik Kültürü ve İslâm-Farklı Bir İslâm Tarihi Okuması**, Çev. Tanıl Bora, İstanbul, İletişim Yay., 2020.

¹⁵⁸ Bauer, a. g. e., s. 43.

1.5. MODERNLEŞEN BİREYİN GELENEKSELLE HESAPLAŞMASI YA DA MODERN ŞAİRİN DÜŞÜNSEL ARKA PLANI

“Bütün dünya batılı olduğunda, güneş nereden doğacak?”

Baudrillard

Batı’da¹⁵⁹ birkaç yüz yıl süren bazı tecrübeler neticesinde, Rönesans, Reform, Sanayi Devrimi gibi çok boyutlu olayların yaşanması ile ortaya çıkan sürecin adı modernitedir. Batı, bu süreçlerde çeşitli hesaplaşmalar yaşamış, kökten değişiklikler gerçekleştirmiş, eskiye bakışını revize etmiş ve yeni bir yaşam pratiği oluşturmuştur. Din, bu dönüşüm ve değişimlerin temel mihenk noktası konumundadır. Çünkü itirazlar, isyanlar yanlış din algısı ve yorumlanması gibi paradigmlar üzerinden şekillenmiştir. Saydığımız bu sosyal olayların arka alanında dinsel bir hesaplaşma ve irdeleme oldukça başat bir noktadadır.

Bu süreçlerde tercüme faaliyetleri ile klasiklerin keşfi, akıl ve bilimin, ilerlemenin temel parametre olarak belirmesi, din ile (kilise ile) bir hesaplaşma neticesinde sekülerliğin ortaya çıkışı vs. gibi hadiseler belirleyici olmuştur.

Burada üzerinde durmamız gereken bir mesele Batı’nın bu süreçler neticesinde öncelikle bir kendilik, yer yer de üstünlük tavrı içerisinde olmasıdır. Norbert Elias *Uygarlık Süreci* isimli ünlü kitabında bu durumu çok net bir biçimde resmeder.¹⁶⁰ Burada Batılılaşma ile beraber kullanılmaya başlanan medeniyet kavramının içerisine yeme-içme adetlerinden teknolojik gelişmelere dek birçok alışkanlık biçimi dâhil edilmiştir.¹⁶¹ Bu bağlamda Batı’nın modern olma sürecini, kendilik bilincine sahip olma ile bu bilinci diğer toplumlar karşısında üstünlük kurma dürtüsü şeklinde de düşünmek mümkündür. Nitekim modern olma dürtüsü tüm dünyayı, hatta Daryush Shayegan’ın söylediği gibi *periferide* bulunan toplumları bile etkisi altına almıştır.

¹⁵⁹ Batı kavramsallaştırması, Batı’nın Doğu’yu adlandırma süreç ve sebepleri yahut ben ve öteki gibi kavramsallaştırmalarıyla alakalı olarak bkz. Edward W. Said, **Şarkiyatçılık-Batı’nın Şark Anlayışları**, Çev. Berna Ülner, İstanbul, Metis Yay., 2014; İbrahim Kalın, **Ben, Öteki ve Ötesi-İslam-Batı İlişkileri Tarihine Giriş**, İnsan Yay., İstanbul, 2016.

¹⁶⁰ Nilüfer Göle, **Modern Mahrem- Medeniyet ve Örtünme**, İstanbul, Metis Yay., 2011, s. 87; İbrahim Kalın, **Barbar Modern Medenî- Medeniyet Üzerine Notlar**, İstanbul, İnsan Yay., 2019, s. 44.

¹⁶¹ Norbert Elias, **Uygarlık Süreci I-II**, Çev. Ender Ateşman, İstanbul, İletişim Yay., 2004.

Modern olmanın, evrensel ama aynı zamanda parçalı yaniyla alakalı olarak Marshall Berman ise şu tespitleri yapar:

“Modern olmak, bizlere serüven, güç, coşku, gelişme, kendimizi ve dünyayı dönüştürme olanakları vaad eden; ama bir yandan da sahip olduğumuz her şeyi yok etmekle tehdit eden bir ortamda bulmaktır kendimizi. Modern ortamlar ve deneyimler coğrafi ve etnik, sınıfsal ve ulusal, dinsel ve ideolojik sınırların ötesine geçer; modernliğin bu anlamda insanlığı birleştirdiği söylenebilir. Ama paradoksal bir birliktir bu, bölünmüşlüğün birliğidir: Bizleri sürekli parçalama ve yenilemenin, mücadele ve çelişkinin, belirsizlik ve acının girdabına sürükler.”¹⁶²

Modernitenin -neredeyse zorunlu bir ön şart sunacak kadar- yaygın olan bu tarafı öylesine oylumludur ki gelişmenin, durmaksızın ilerlemenin, hareketin ve değişimin temel motto olarak belirlendiği bu süreci, kendi iç dinamiklerinde yaşamayan toplumlar bile onu kendi hayatlarına dâhil etmeye, “modernleşme”ye çalışmışlardır. Hatta bu süreçler için yeni bir kavramsallaştırma olan Batı-dışı modernlik de bu yaygınlık neticesinde dolaşıma girmiştir. Burada dikkati çekmesi gereken nokta, modernliğin, Batı-dışı toplumlarda modernleşme çabasının, modern olmanın tüm dünyayı içine alan evrensel bir anafor olarak belirmesidir.

Yaşanılan süreçlerin aynı olmamasına rağmen karşı çıkılan, çatışma yaşanan kurumlar ve meselelerin aynı olması da bu bağlamda ele alınması gereken bir paradokstur. Yani bu süreçlerde örneğin kilise ve onun akıl dışı uygulamalarıyla derdi olan bir Batı vardır ve bu doğrultuda bir değişim yaşamıştır. Bir başka örnek olarak ise İslam toplumlarında akıl ve bilime dair herhangi bir yaptırım yaşamamıştır, fakat İslam sürekli modernleşmenin zıddı olan bir konumda görülmektedir. Daryush Shayegan bu noktadaki farklılığı aşağıdaki cümlelerle resmeder:

“Batı-dışı uygarlıklar, sanatsal ve manevi alanlardaki inanılmaz olgunluklarına rağmen, Batı düşüncesindeki depresel dönüşümleri yaşamamıştır. Ne Rönesans'ı yaşamışlardır, ne Reform'u, ne klasik çağı, ne de modern zamanların muazzam dönüşümlerini. Bu yaşlı uygarlıklar 19. yüzyılın ortasına doğru modern zamanların kendileri için meçhul o

¹⁶² Marshall Berman, **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor**, Çev. Ümit Altuğ, Bülent Peker, İstanbul, İletişim Yay., 2013, s. 27.

canavarıyla yüz yüze gelme durumunda kaldıkları vakit, canavar gelişmesinin doruk noktasına varmıştı bile.”¹⁶³

Bahsettiğimiz bu üstün kendilik bilinci ve doğal sosyal süreçler neticesinde yaygınlaşan modernite olgusunun çatışma yaşadığı temel unsur, şüphesiz ki “din”dir. Rönesans’ta yapılan tercüme faaliyetleri, Martin Luther’in bir mezhep oluşturacak kadar ses getiren devrimi, matbaanın icadı ile İncil’in çoğaltılması, bu minvalde de insanların dinlerini temel kaynaktan öğrenme çabaları; tüm bunlar kilise ile çatışma neticesinde ortaya çıkmıştır. Kilisenin dayatmacı tutumu, bilimsel gelişmeler karşısında katı tavrı ve her şeyi tek elde toplamaya çalışması insanlarda ciddi bir reaksiyon oluşmasına sebep olmuştur. Ayrıca kilisenin modern unsurlara karşı takındığı olumsuz tavır da bu durumu pekiştirmiştir.¹⁶⁴

Ortaçağ boyunca gerçeklik algısını şekillendiren şeyler İncil dogmaları, Aristo fiziği ve Ptolemaios astronomisidir.¹⁶⁵ Fakat bu algı, Rönesans ve Aydınlanma Çağı ile birlikte, yerini Copernicus ve Galilei gibi isimlerin referans oluşturduğu bilimsel bilgi, akıl, deney ve gözlemin üstünlüğüne bırakmıştır.¹⁶⁶ Hristiyanlık merkezli bu din karşıtlığı algısı ile moderniteye göre Nietzsche’nin meşhur ifadesiyle “Tanrı ölmüştür”. Marx, Engels ile yazdığı *Komünist Manifesto*’sunda bu durumu şöyle ifade eder:

“Yerleşik, küflenmiş ilişkilerin hepsi, üstlerine sinmiş bir sürü eski, saygın tasarımla, görüşle birlikte çözülüyor, yeni kurulanların hepsi kemikleşmeden eskiyor. **Katı, kalıcı olan ne varsa buharlaşıyor, kutsal olan ne varsa çığneniyor**, sonunda insanlar kendi yaşama koşullarını, karşılıklı bağlarını ayık gözlerle görmeye zorlanıyor.”¹⁶⁷ (Vurgu tarafımıza ait.)

Yukarıda vurgulanan ifadeler daha önce de alıntıladığımız Berman’ın eserine ad olmuştur ve ayrıca modernizmin yerleşik ve kutsal olanla sorunlu ilişkisine yönelik oldukça önemli bir dikkati içerir. Daha önce kanıtlarla yaşama yerine iman ve itminan

¹⁶³ Daryush Shayegan, **Melez Bilinç**, Çev. Haldun Bayrı, İstanbul, Metis Yay., 2013, s. 56.

¹⁶⁴ Bertrand Russel, **Din ile Bilim**, Çev. Akşit Göktürk, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2020, s. 102.

¹⁶⁵ Yıldız Ecevit, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2011, s. 19.

¹⁶⁶ Ecevit, **a. g. e.**, s. 21.

¹⁶⁷ Karl Marx-Friedrich Engels, **Komünist Manifesto**, Çev. Levent Kavas, İstanbul, İthaki Yayınları, 2014, s. 75.

hissi ile varlığını sürdürmüş bir süreç, modernliğin neticesinde sorgulamaya ve bilimselliğe yönelik bir dönüşüm geçirmiştir.

Aydınlanma sonrası akıl ve bilimin din olgusu karşısında bu denli öne çıkması birçok ismin de araştırmasına konu olmuştur. Mesela Bertrand Russel din ve bilimi incelediği eserinde bu husus ile alakalı bir biçimde “din, bir inançlar dizisi değil de bir duyuş biçimi oldukça, bilim dine dokunamaz”¹⁶⁸ algısı ile insanların hislerine herhangi bir etkide bulunulamayacağını altını çizer. Fakat bununla beraber dinsel yaşamın gerekliliğini yadsıyan ve dinin bir köşede etkisizce oturmasının sorunu çözeceğini vurgulayan bir bakış da söz konusudur. Kısacası bu eser genel olarak bilimin, bilim adamının tarafındadır ve gerekli tavizlerin din tarafından verildiğinde sorun kalmayacağı ana fikrine yaslanır. Aydınlanmanın akıl, bilim ve deneyliliğe olan bu tutkusu insanlığın yüzyıllarca güven temin ettiği bir kaynak olan din ile bağlarının zayıflamasıyla korelasyon içindedir. Çünkü bu süreç, yaşamın Tanrı’ya gönderimde bulunmadan açıklanabileceğini iddia eder.¹⁶⁹

Ondan zıt bir kutupta bulunan Guenon ise bu meseleyi seküler bilimlerin, geleneksel bilimler karşısında ancak birer “kırıntı” olabilecekleri söylemiyle açıklar. Çünkü ona göre “eğer o ilk sebep olmasaydı hangi biçim altında olursa olsun hiçbir zuhur mümkün olmazdı.”¹⁷⁰ Yani varlığın müsebbibi bellidir ve esas oradadır. Ve yine bir başka düşünür Nasr tarafından ifade edildiği üzere bir şeyin bilinmiyor oluşu, o şeyin var olmadığına delil teşkil etmez. (ademü’l-vucdan la yedüllü ‘alâ ademi’l-vücud)¹⁷¹ Dinin gerekliliğini ve hayat pratikleri üzerindeki belirleyiciliğini savunan bu cepheye göre rehber, bu düşüncelerdir.

Fakat bu noktada karşıt pozisyon, daha belirleyici bir konumda yer almıştır. Söz gelimi Kant, *Saf Akılın Eleştirisi*’nde eleştirinin esas olduğu bir çağda bu süzgeçten geçmeyen -ya da geçmek istemeyen- bir olgu olarak dinin, akıl ve bilimin *samimi*

¹⁶⁸ Russel, **a. g. e.**, s. 16.

¹⁶⁹ Besim F. Dellaloğlu, **Romantik Muamma- Modernliğin Kökenleri**, İstanbul, Timaş Yay., 2021, s. 72.

¹⁷⁰ Rene Guenon, **Niceliğin Egemenliği ve Çağın Alâmetleri**, Çev. Mahmut Kanık, İstanbul, İnsan Yay., 2020, s. 16, 23.

¹⁷¹ Nasr, **a. g. e.**, s. 18.

itibarını elde edemediği şeklindeki söylemiyle durumu tekrar özetlemiştir.¹⁷² Esasında bu durum, inanç anlamında bir bitişin habercisi olmak yerine, o inanç ve itminanın yön değiştirmesi olarak da yorumlanabilir. Çünkü Aydınlanma ile beraber pozitivizm âdeta başka bir din, tapınılacak denli önemli bir unsur olarak değerlendirilmiştir. Bu duruma en uygun düşen nitelemelerden biri “maneviyatsız dindarlık”¹⁷³tır. A. Comte’un hazırladığı pozitivist ilmi¹⁷⁴ düşününce bu bağlamda taşlar da yerine oturur. Çünkü artık kutsal olan, dokunulmaz olan din değil, akıl ve bilimdir. Din ise “her şey” olmaktan çıkarak “şeyler arasında bir şey” olarak karşımızdadır.¹⁷⁵ Tanrı’nın yerine insanlık ikame edilmiştir.

Sekülerleşme de aynı bağlamlarda zikredilmesi gereken bir husustur.¹⁷⁶ Çünkü kutsal olanın bu şekilde arka plana itilmesiyle toplumsal ve siyasal anlamda da birtakım adımlar atılmış, din ile kamusal hayatın birbirinden ayrı tutulmasına dair fikirler öne sürülmüştür. Dindarlığın dünya ve onun ayartmalarıyla barışması şeklinde ifade edilebilecek bir çizgidedir sekülerleşme. Modernite ile beraber düşünüldüğünde ise dünyanın dini değiştirmesi, dönüştürmesi, bilinen eski anlamından uzaklaştırılması gibi meseleler geçmişten günümüze tartışılmalıdır.¹⁷⁷

Batı’nın tarihinde bu tepkiselliği bir zemine oturtmak mümkündür. Çünkü yüzyıllar boyunca kilisenin dogmatik, sert, eleştiriye açık olmayan yanı insanların

¹⁷² Akt., Shayegan, a. g. e., s. 42.

¹⁷³ Bu kullanım Besim Dellaloğlu’na aittir ve şu kaynaklarda geçmektedir: **Zamanın İçinden Dışından-Gelenek ve Modernlik Arasında**, İstanbul, Heretik Yay., 2017; **Poetik ve Politik-Bir Kültürel Çalışmalar Ansiklopedisi**, İstanbul, Timaş Yay., 2020, s. 165.

¹⁷⁴ Kürkcüoğlu, a. g. e., s. 19.

¹⁷⁵ Atay, a. g. e., s. 62.

¹⁷⁶ Bu çalışmada kavramların kullanımı hususunda önemli bir dikkat geliştirdiğimiz için sekülerlik, laiklik gibi kavramların karşılıkları hususunda aşağıdaki bilgilendirmeyi eklemeyi uygun gördük: "Seküler", "sekülerizm", laïcité ve "sekülerleşme" kavramlarının farklı anlamları vardır ve hepsi de farklı tarihsel süreçlerden geçmiştir. Talal Asad "seküler"i epistemik bir kategori, sekülerizmin ise siyasi bir doktrin olduğunu söyler ve ikisinin arasında ne gibi bağlantıların olduğunu anlamaya çalışır. Sekülerlik Charles Taylor’un "içkin çerçeve" kavramıyla bağlantılıdır, yani düşünüşümüze, seküler düzenin verili bir şey olduğuna inanmamızı ve dolayısıyla bu düzenin bize doğal görünmesini sağlayan, formüleleştirilmemiş bir arkaplan katar. Fransız laïcité’si ve Türk "laiklik"i genel olarak ısrarcı bir tavır sergileyen ve dinsel’i dışlayan siyasi sekülerizmin tikel biçimleri olarak ele alınır. "Sekülerleşme" dinin alanının gündelik hayatın alanından çıktığı ve böylelikle sanat pratiklerinin, cinselliğin ve rasyonelliğin değişimden geçtiği uzun vadeli toplumsal süreçtir. Bkz. Nilüfer Göle, **Seküler ve Dinsel: Aşman Sınırlar**, İstanbul, Metis Yay., 2017, s. 46.

¹⁷⁷ Dellaloğlu, "Sekülerleşme/ Laiklik", **Poetik ve Politik- Bir Kültürel Çalışmalar Ansiklopedisi**, s.163-164.

gelişmelerinin önünde gerçek anlamda bir engel olmuştur. Aynı zamanda insanların günlük yaşamlarına doğrudan bir etki de söz konusudur. Hristiyanlık merkezli düşündüğümüzde en temel kaynak olan kutsal kitaplara doğrudan ulaşım engellenerek farklı yorumlara müsaade edilmemiş ve daha da önemlisi kilise, sadece dinî bir kuruluş olmakla kalmayıp siyasî, ekonomik ve sosyal anlamlarda yaptırım gücünü elinde tutmuştur.

İnsanların tüm hayatını yönlendiren, çoğu zaman bunu istenmeyen uygulamalarla gerçekleştiren ve bunu din adına yaptığını söyleyen bir kurumun eleştirilmesi anlaşılabilir. Fakat topyekun bir inkâr, diğer dinlere yönelik bu indirgeyici tavır nasıl bu denli kabul görmüştür; bu, dikkate değer bir durum olarak karşımıza çıkar. Bizce bu durum Batı’da, Batı’nın parametreleriyle gerçekleşen bir süreç olarak modernliğin yayılmacı, evrensel, kapsayıcı tarafıyla açıklanabilecek bir düzlemde dir.

Batı-dışı toplumlarda dahi acele ile intibak edilmesi gereken bir süreç olarak modernleşme, arka plan araştırılması yapılmaya gereksinim dahi duyulmadan reddedilen tüm argümanları otomatik bir biçimde reddetme eğilimi göstermektedir. Fakat örneğin Doğu’da Batı’nın yaşadığı dinsel krizleri göremeyiz. Doğu’nun idrak ettiği Ortaçağ, Batı’nınki ile taban tabana zıt bir çizgidedir. Yine aynı şekilde Yahudi kaynaklarında herhangi bir bilimsel uygulamaya, keşfe yönelik bir lanetleme söz konusu olmamıştır. İslamiyet, aksine, çok ciddî bir bilimsel ivme içerisinde olmuştur. İslâm tarihinde boy gösteren Fârâbi, İbn Sina, İbn Heysem, Nâsır-ı Tûsi, ve Ebubekir-i Râzi gibi isimlerin hem filozof hem de bilim adamı yönleri söz konusudur, yine aynı şekilde birçok keşfin ilk kaynağı İslâm tarihinde aranır.¹⁷⁸ Dolayısıyla din olgusuna karşı bu denli tepkisellik ve bunun Batı-dışı toplumlarda dahi yaygınlığı önemli bir ayrıntı olarak karşımızdadır.

Modernliğin, “geç kalmış” toplumlardaki bahsettiğimiz bu semptomu, konu hakkında önemli tespitleri bulunan Daryush Shayegan’a göre Batı’nın öngördüğü şekilde bilinci aydınlatmaktan ziyade onun bulanıklaşmasına sebep olmaktadır. Çünkü

¹⁷⁸ Bkz. Hilmi Ziya Ülken, **Eski Yunan’dan Çağdaş Düşünceye Doğru İslâm Felsefesi- Kaynakları ve Etkileri**, Ankara, DoğuBatı Yay., 2020.

Doğu’da hâlâ gönül gözüyle görme paradigması devam etmektedir.¹⁷⁹ Yine Shayegan, bu durumu çarpıklık, melezlik, kültürel şizofreni gibi kavramsallaştırmalarla açıklamaktadır. Aşağıdaki pasajlar da bu bağlamda okuyabileceğimiz birer örneği teşkil ederler:

“Düşünce ustalarım öteki dünyada daha çok mevcut olabilmek için bu dünyadan çekilmemi öğütlerken, modern ustalarım, aksine, deneyle doğrulanmayan hiçbir şeyi kabul etmememi, dogmacı a priori’lerden ve arzularını gerçeklik zanneden düşlerden kendimi sakınmamı öğütlerler.”¹⁸⁰
(...)

“Çarpıklık. Peki neden? Çünkü, üzerine yeni veya eski söylem yamalanmış "zemin" ne odur, ne de öteki; melezdir, yani ikisinin karışımıdır ve daha o anda bir kırılma ve parazit alanı yaratır. İki durumda da sakatlanmış bir bakışla karşı karşıyayızdır, tıpkı biçimleri bozan bir ayna karşısında olduğu gibi, görüntü çarpık ve bozuktur.”¹⁸¹

Bahsedilen bu çarpıklık yahut bulanıklaşmalar modernliğin muhatabı tüm toplumlarda belirli oranlarda var olan aşırı bireyleşme tesiri ile yabancılaşma, arada kalma, huzursuzluk gibi olgulardan farklı bir çizgidedir. Özellikle İslâm toplumları özelinde düşünüldüğünde bir din eleştirisinin vaki olmaması ve Batı’nın geçirdiği maddi dönüşümlerin, teknolojik ve bilimsel süreçlerin yabancıları olma durumu söz konusu edildiğinde Shayegan’ın söylediği türden bir kültürel şizofreni kaçınılmaz hâle gelmektedir.

Modernlik; Doğu toplumlarının kendi koşulları içinde üretilemeyen ve dışarıdan alınan bir olgu olarak birçok noktada uyumsuzluk ortaya çıkarır, bu sebeple de birçok alanda istenmeyen sonuçlar doğurur. Modernleşen toplumlardaki bireyleşme de bunlardan biridir. Asırlar boyunca kolektif bir şuur ile kendini tanımlamış, cemaat bilincinin hakim olduğu bir coğrafyanın bu bilinci yok sayması, bütünlük fikrinden uzaklaşıp ani bir şekilde parçalılığa geçiş yapması mümkün olmamış, bilakis yoğun bir çatışmanın tetikleyicisi olarak baş göstermiştir:

“Bu çatlağın kenarları arasında cendereye alınmış olan ve çelişki dolu ikili bir büyülenmeye karşı mücadele veren bir "ben" olduğunu farzedelim: Bu "ben", hâlâ kolektif hafıza halesine bağlı olan bir dünyadaki büyümlü görüntü ile, bundan aşağı kalmayan yeni ve tuhaf olanın çekici görüntüsüne karşı

¹⁷⁹ Shayegan, **Yaralı Bilinç- Geleneksel Topumlarda Kültürel Şizofreni**, s.72.

¹⁸⁰ A. g. e., s. 20.

¹⁸¹ A. g. e., s. 92.

mücadele etmektedir. Bu farazi "ben", hem etkisine maruz kaldığı radikal değişim karşısında; hem de atıfta bulunduğu evren, eli kulağında bir yok oluşun yıkıntılarını her tarafa saçarak dünya sahnesinden azar azar çekildiği için daha da can yakan bir nostalji karşısında, kendini ilkin yabancılaşmış hissedecektir. İşte bu farazi "ben" in aşağı yukarı nasıl akıl yürüteceği: Tüm derinliğiyle karşımda yayılan yeni nesneler ve beni hazırlıksız yakalayan yeni fikirler bana yabancı. Bunları tanımak için zihnimde ne elverişli sözcükler ne de uygun tasvirler var. Bilgi alanımda apansız ortaya çıkıyorlar ve ele geçirilmez tarafları var. Bunları gördüğüm, bunlardan yararlandığım, bunlara hükmettiğim kadar maruz kaldığım da doğru, fakat hafızamın akışında bir yerlerde asılı kalıyorlar. Oluşumlarının tarihini çizemiyorum, doğuşlarına da tanık olmadım.”¹⁸²

Shayegan’ın oldukça iyi bir şekilde resmettiği bu manzara modernleşmeye çalışan bilincin zihnini gözler önüne sermektedir. Bu gelgitler neticesinde köksüzlük, sabitelerin kaybı, merkezden uzaklaşma gibi sâiklerle iç huzuru da kalmayan birey, dinin ona sağladığı konforlu alandan uzaklaşarak kendi gerçekliğine yabancı bir birey hâline evrilmiştir.

İnanma edimi, daha önce de ifade ettiğimiz üzere bütün ile uyum içerisinde olma hâlini imlediğinden ve bireyin sırtını yasladığı güvenli bir alanı ifade ettiğinden iç huzuru da sağlamakta idi. Mikrokozmos ile mikrokozmos arasındaki uyumun bir uzantısı olarak geleneksel algıda da bir kendilik bilinci söz konusu idi. İbn-i Sina’nın ifadesiyle “Sen kendini bir hiç zannediyorsun, oysa dünya sende bulunmaktadır.” cümlesi bu algının bir yansımasıdır. Fakat burada insanın kendini bilerek “deruni öz”üne dair bilinçlenmesi, dolayısıyla da Rabb’ini bilmesi söz konusudur. Burada akıl değil; ruh ön plandadır ve bütüncül bir algılama hâkimdir.¹⁸³ İşte modern dönemde dinin arka plana atılması ve modernleşme parametrelerinin toplumsal, sosyal, ekonomik ve maddî tüm alanlara uyarlanma çabası ile bu ahengin sarsılması söz konusu olmuş ve “insan ruhu, deyim yerindeyse yalnız kalmıştır”.¹⁸⁴

Yeni epistemolojisini modern parametreler ile oluşturan Batı-dışı modernleşmeye çalışan insan, bir yandan eski değerlerinin gölgesinden de tam anlamıyla uzaklaşamaması sebebiyle bir düallite içerisinde ve onun dünyasındaki iki

¹⁸² Shayegan, **Yaralı Bilinç- Geleneksel Topumlarda Kültürel Şizofreni**, s. 15.

¹⁸³ Rene Guenon, **Kadim Bilimler ve Bazı Modern Yanılgılar**, s. 66-68.

¹⁸⁴ Georg Simmel, “Platon’daki Eros ve Modern Eros”, **Bireysellik ve Kültür**, Çev. Tuncay Birkan, İstanbul, Metis Yay., 2009, s. 268.

farklı dünyanın değerleri üst üste binmiş bir şekilde kendini gösterir. “Batılı değerler def edilmek istenirken, gayr-i ihtiyari Batılılaşılır ve Batı’nın yan ürünleri benimsenir; olduğu gibi kalmak istenirken gerçeklikten kopulur.”¹⁸⁵ Shayegan bu durumu melezleşme olarak formüle etmektedir. Özellikle Batı-dışı modernleşme toplumlarında oldukça keskin bir şekilde bireyin iç dünyasını dönüştüren bu olgu 19.yy’dan bu yana hayatın her alanına damgasını vurmuştur.

Tüm bunlara rağmen özellikle günümüzde modernlik ve din arasındaki sürecin son aşaması olarak dinin tekrar hâkim olması görüşü dillendirilmeye ve çeşitli araştırmaların konusu olmaya başlamıştır. Bu görüşlere göre modernlik ve bilim, dinin hayatı yönetme iddiasını reddeder, fakat insanların inanarak hareket etmesine mani olacak güce sahip değildir.¹⁸⁶ Sonuç olarak modern dünya düzeninin insanların psikolojilerini düallitelere sürükleyerek yıpratmasının akabinde, özellikle postmodernliğin de ortaya çıkması ile dinin tekrar gün yüzüne çıkması ve etkisini hissettirmesi kaçınılmaz olmuştur. Buna göre Nietzscheci bir “Tanrı öldü” algısının yerini Gilles Kepel’in “Tanrı’nın intikamı” diye ifade ettiği günler başlamıştır.¹⁸⁷ Bu tarz düşüncelerin bir uzantısı ise şüphesiz ki günümüz dinsel hareketlerinin siyasî sonuçlarına yönelik imalar içermektedir. Modernizmin arka plana attığı dinin kindar bir biçimde toplumun başına dert olması iddia edilir.¹⁸⁸ Dinin siyasete âlet edilmesi, rahatsız edici şekilde betimlenir.

Bize göre bu bağlamda vurgulanması gereken en önemli noktalardan biri ise modernliğin tüm evrensellik ve yayılmacı güdülerine rağmen dinsel olanı ortadan kaldırmayı başaramamış olmasıdır. Gramsci’nin veciz ifadeleriyle aktaracak olursak “taş çağının kalıntılarıyla geleceğin felsefesinin tohumları, insanların kafasında bir arada ve koyun koyuna bulunmaktadır”¹⁸⁹ Çatışma, melez olma, üst üstelik, çarpıklık

¹⁸⁵ Shayegan, **Melez Bilinç**, s. 46.

¹⁸⁶ Willaime, **a. g. e.**, s. 34.

¹⁸⁷ Atay, **a. g. e.**, s. 16.

¹⁸⁸ Özellikle Türkiye’de din ve siyasal görünüm biçimleri ile alakalı ve konuya bahsetmiş olduğumuz bu perspektiften odaklanan bazı çalışmalar; Ruşen Çakır, **Ayet ve Slogan-Türkiye’de İslami Oluşumlar**, İstanbul, Metis Yay., 2017.; Tayfun Atay, **Din Hayattan Çıkar-Antropolojik Denemeler**, İstanbul, İletişim Yay., 2019.

¹⁸⁹ Akt. Akşit, Şentürk, Küçükural, Cengiz, **a. g. e.**, s. 83.

ve hatta şizofreni olarak nitelenen bu duruma gündelik hayatı besleyen, yer yer zenginleştiren bir görünümü yansıtan cephesinden bakmak da mümkündür.

İnsanlar hâlâ çok yoğun bir biçimde inançlarını sürdürmekte, ibadetlerini ve dinlerinin onlardan istediklerini yerine getirmekte; ama aynı zamanda modernleşmeye de devam etmektedir. Çünkü birçok araştırmacının da vurguladığı üzere modernite, tek başına insanların psikolojik olarak ihtiyaç duydukları metafiziğin yerini alamamaktadır.¹⁹⁰ Dinî olana duyulan ihtiyaç hâlâ devam etmektedir. Bunun sebebi erişilmezliğin, ufkun dışarısında olana ilginin tarihinin oldukça kadim olmasıdır. İnsan geçmiş mitosların yıkılması üzerine kişiselleştirilmiş manevî bir evren kurar, dünyanın tekrar büyümlü kılınması olarak tanımlanabilecek tersine bir olguya yönelir.¹⁹¹ Bu, daha evvel de belirttiğimiz üzere kadim bir inanmak ihtiyacının tezahürüdür. Modern toplumlarda bu ihtiyacın izini süren Peter L. Berger, kutsaldan dünyevî olana geçişin insanları yurtsuz bıraktığını ve bu yalnızlık ile çaresizliğin de insanın tabiatüstünü tekrar keşfetme dürtüsüne yol açtığını vurgulamaktadır.¹⁹² Yeni dinî hareketler de bu dürtü ile ortaya çıkmış ve bu sayede dinin vazgeçilmezliği bir kez daha kendini göstermiştir. Aslında modernite saf dışı bırakmaya çalıştığı dini, kendi zorunlu parametrelerinden biri vesilesiyle tekrar ortaya çıkarmıştır.

Aynı bağlamda din ve modernliğin bir aradalığıyla alakalı olarak yine Daryush Shayegan'ın ifade ettiği “evcilleştirilmiş şizofreni” terimi oldukça çarpıcıdır. Bu kavramsallaştırma, aynı zamanda bir uzlaşmayı da ifade eder. Bu uzlaşma, modernleşme semptomu olarak Tanrı rolüne soyunan insanın, akıl ve bilimi bir çeşit din olarak görmesi; fakat değişkenliğini de fark ederek tekrar dine yönelmesi ya da daha yumuşak bir ifade ile dinsel olanı göz ardı edememesi neticesinde bahsedebileceğimiz bir şekildedir ve şu ifadelerle aktarılmaktadır:

“Bu şizofreninin bilincine varmak, bizi o çifte yanılsamadan kurtarabildiği gibi, duyarlılık yelpazesini de genişletir. Zira ayağımızın iki dünyaya da basması, bize iki-yaşayışlı bir konum sağlar; hatta zihin açıklığıyla ve komplekse kapılmadan kabul edildiğinde olumlu bir şey, ayrıcalıklı bir

¹⁹⁰ A. e., s. 40.

¹⁹¹ Shayegan, **Melez Bilinç**, s. 26.

¹⁹² Peter L. Berger, **Melekler Hakkında Söylenti- Modern Toplumda Tabiatüstünün Yeniden Keşfi**, Çev. Ali Coşkun, Nebile Özmen, İstanbul, Rağbet Yay., 2012.

durum olan ikili bir bilgi düzeni verir; çünkü böylelikle bilgilenmede iki alet takımımız, iki tür aydınlatmamız olur.”¹⁹³

Bu, oldukça önemli bir yaklaşımdır. Dinsel olan ve modernliğin getirdiklerinin birbirlerinin yerine geçme tercihi yerine bir arada olmalarından kaynaklı bir zenginlikten istifade edilebileceği fikri; ben, öteki ayrımları yahut daha ileri seviyedeki kutuplaşmaları da yumuşatabilir. Çünkü her iki olgu da zamanın getirdikleri ve fitratın gerekliliği olarak karşımızdadır ve onları uzlaştırmak bizim elimizdedir.

Tüm bu dönüşüm noktalarından sonra bahsedilmesi gereken en önemli olgulardan biri de sanatta, özel olarak ise edebiyatta modernizm ve din bağıntısının dönüşümüdür. Modernizmle beraber sanat eserlerinin algılanma biçiminde ciddi anlamda bir dönüşüm yaşanmıştır. Modern öncesi dönemde hâkim olan mimesis ve klasisizmden sonra modernizm, onun akabinde de modernist, avangard sanat algısı dinî anlamdaki dönüşümle paralel bir çizgide seyrederek. “Mimesis”te Tanrı’dan aldığı taklit yeteneği ön planda olan sanatçı, modern dönemde Tanrı ile boy ölçüşecek denli farklı yapıtlar “yaratma” iddiası ortaya koyar. “Yansıtmaya”dan “yaratma”ya bu geçiş de yukarıda aktarmaya çalıştığımız bu dönüşümün izdüşümü olarak okunması gereken bir karakter arz eder. Çalışmamızın ikinci bölümü ise bu dönüşüm ve değişim ile sanat yapıtları ile dinî algılar arasındaki bağı ve özel olarak şiir türünün din ile olan etkileşimi üzerinde yoğunlaşacaktır.

¹⁹³ Shayegan, **Melez Bilinç**, s. 47.

İKİNCİ BÖLÜM

DİN VE EDEBİYAT ARASINDAKİ İLİŞKİ

2.1. DİN VE EDEBİYATIN KAÇINILMAZ KESİŞİMİ

Bu kitâbullah-ı a'zamdır serâser kâinat
Hangi harfî yoklasan ma'nâsı hep Allah çıkar
Lâ edri

Ünlü İngiliz eleştirmen T.S. Eliot, din ve edebiyat arasındaki ilişkiyi ele aldığı bir yazısında şöyle bir soru sorar: “İnsanlar, edebî eserleri değerlendirirken, dimağlarında hiçbir inanışla ilgisi olmayan ayrı bir bölmeyi mi kullanırlar?”¹ Bu soru, esasında din ve edebiyat arasındaki bağlantının ne kadar kavi olduğunun cevabını da kendi içerisinde barındırır. Çalışmamızın önceki bölümünde din olgusunun, insanlığın varlığıyla eşzamanlı olacak denli kadim olduğunu vurgulamıştık. İnanmak ve kendinden büyük bir varlığa bağlanmak ihtiyacı da insan psikolojisinin doğrudan yansıması ise zihnimizde inançtan arınmış bir bölmeye rastlamak ne kadar mümkündür? Yahut tersine bir bakışla inançsızlık bizde hüküm sürüyorsa daha evvel de ifade ettiğimiz gibi teolojik bir soruna delaletle bu inançsızlığı silerek mi eserler kaleme alabiliriz? İnançın neredeyse insanın ontolojik varlığına ilişkin bir değer olduğunu varsaydığımızda bu soruların yanıtı pek tabii bir şekilde “Hayır!” olacaktır.

Dinî algı yahut yaklaşımlar, olumsuz değerlendirmeler tıpkı diğer toplumsal ve tarihsel tecrübelerimiz gibi dimağımızda hazır hâlde bulunarak bizi yönlendirir ve konum alışımımızın payandası olurlar. Dolayısıyla yazar yahut şair ise nihayetinde bu saydıklarımızdan azade bir insan olamayacağına göre onun oluşturduğu eser, kendi konumlanışından ipuçları içerebilir. Ünlü mitbilimci Joseph Campbell de bu doğrultuda olarak sanatlarında dinî ve mitolojik coşkuları yansıtmayan bir insan topluluğunun olmadığından bahseder.² Ayrıca yazarın bilinçli bir şekilde dindışı

¹ T.S. Eliot, “Din ve Edebiyat”, **Edebiyat Üzerine Düşünceler**, Çev. Sevim Kantarcıoğlu, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., 1983, s. 110.

² Joseph Campbell, **İlkel Mitoloji-Tanrının Maskeleri**, Çev. Kudret Emiroğlu, İstanbul, İmge Kitabevi, 1992, s. 12.

çizgide eserler vücuda getirmesi de bu anlamda bir tavır olarak okunması gereken bir hadisedir. Çünkü bu tavrın arkasında yatan hususiyetler, metnin çözümlenmesine yahut örtük eleştirilerine bir kaynak olarak gösterilip yorumlanma süreci içerisinde değerlendirilebilir. Özetle inanma yahut inanmama meselelerinin nüfuz sahası insan zihninde oldukça kuşatıcı bir şekilde genişir ve edebî eserlerin oluşturulma süreçlerinde ister istemez bir izdüşümleri olacaktır.

Din ve edebiyatın en önemli ortak paydalarından biri muhataplarını etkileme noktasındaki temel dürtüleridir. Her ikisi de bir kitleyi hedefler. Tüm dinlerde kolektif bir ibadet ve cemaatleşme eğilimi söz konusudur, toplulukla yapılan işlerin daha makbul olacağına güven duyulur.

Peygamberler, topluluklara hitap eden ve onları doğru olduğunu inandıkları dinlerine çağıran kimselerdir. Evrensellik iddiasını da taşıyan -özellikle semavî dinler- hitap ettikleri kitlelerle beraber daha güçlü olacağına inanır ve bu güven duygusu ile yayılma sahalarını genişleteceklerini bilirler. Edebî eserler de aynı şekilde bir muhatapın varlığını esas alarak onu etkilemeyi hedeflerler. Okuyanda derin bir tesir bırakma yahut daha basit bir ifade ile muhataba sanatsal bir farkındalık oluşturma, edebiyatın açık ya da gizli bir amacı olarak belirir. Toplumsal kaygı, tarihsel meseleler gibi unsurları edebiyatın temel ereği olarak görenler dahi temele bu sanatsal etkileyciliği yerleştirmişlerdir. Yani öncelikle sanat, sanat içindir. Örneğin; Eliot yine aynı yazısında çoğunlukla modernliğin dinden yoksun oluşundan hareketle edebiyat için olumsuz bir yönelim olduğunu sık sık vurgulamakla beraber gerçekten büyük bir yazarın “vaz’ etmeyen” bir karakterde olduğunu belirtmekten de geri durmaz.³

Kısacası edebiyat ve dinin öncelikli amaçları kendi hususiyetleri ile muhataplarını öncelikle sanatsal açıdan etkilemektir. Bu etki sayesinde her ikisi de kitlelerini oluşturur ve hatta ayırıştırır. Dinler, peygamberler ve kutsal kitapları aracılığıyla edebiyatın ve sözün tesiri ile aktarımlarını gerçekleştirirler. Neticede ise hitap ettikleri toplumsal gruplarda hem edebiyata önemli bir kaynak oluşturmak hem de dinin kendine özgü ilhamıyla eserlerde dinî yönelimleri incelememizi sağlamak gibi çift taraflı bir işleve sahip olurlar. Çeşitli dünya edebiyatlarının kaynağında

³ Eliot, a. g. e., s. 109.

dinlerin öylesine büyük yeri vardır ki tıpkı Gürsel Aytaç'ın da ifade ettiği gibi karşılaştırmalı edebiyat araştırmaları karşılaştırmalı din araştırmalarını incelemeye meyyâl bir karakterdedir.⁴

Asırlar boyunca edebiyat ve din olguları beslendikleri kaynaklar itibariyle de beraber düşünülmüştür. Dinin en önemli kaynağı vahiy ve dolayısıyla kutsal kitaplardır. Vahiy, melekler aracılığıyla peygamberlere aktarılan yaratıcı kelâmıdır. Kelâmın, sözün, beyânın bu sebeple tüm dinlerde oldukça önemli bir yeri vardır. Bu şekilde olağanüstü bir aktarım süreciyle peygamberlere iletilen dinler, peygamberler vasıtasıyla da insanlara nüfuz etmiş olur. Edebiyatın da tıpkı bu tarz bir olağanüstü tecrübe ile icra edildiğine, aynı özden gelen bir deneyimin yaşandığına dair tarafı aynı zamanda kutsalla kurduğu bağı şematize eder.

Bu noktada ilham kelimesi karşımıza çıkmaktadır. İlham, sanatkârın eser icrasının kaynağını oluşturan olağanüstü tecrübesidir. Bu olağanüstü öz, onun dinlerle aynı kaynaktan beslendiğine ilişkin bir izlenim oluşturur. Fakat burada dikkat edilmesi gereken en önemli nokta vahyin melekler aracılığıyla peygamberlere, seçilmiş insanlara iletilmesi; ilhamın ise sanatkarın kişisel tecrübesi sonucu husûle gelmiş olmasıdır. Ayrıca Valery'nin de bu hususta dile getirdiği gibi ilham sanatçı için sadece bir başlangıçtır.⁵ Çalışma, emek ve dikkat, eser oluşturma sürecini tamamlayan en önemli etmenlerdendir. Bu anlamda sanatın bir bilinç meselesi olduğunu söyleyebiliriz. Yani, topyekun bir soyutlanma söz konusu değildir. Fakat vahiyde kontrol yaratıcıdadır, aracı olan peygamberler sadece kendisine vahy edileni aktarmakla mesuldür. Dolayısıyla sanat -özel olarak edebiyat- subjektif bir tecrübedir, dinlerde ise mutlak hükümlerden yola çıkılır.

Ancak bununla beraber ilham ya da esinin Tanrı'lardan sanatçılara aktarıldığına, daha yumuşak bir ifade ile bu eşsiz özden beslendiğine ilişkin yaygın bir kanaatten de söz edilmelidir. Şüphesiz ki bunun kaynağı Platon'un sanatçının Tanrı ilhamı ile sadece aktarım yapan, onun yansıtıcı olduğunu varsaydığı görüşleridir. Fakat bu görüş Kant ile son bulacak ve sanatsal üretim esnasında sanatçının rolünü,

⁴ Gürsel Aytaç, **Edebiyat ve Kültür**, Ankara, Hece Yay., 2005, s. 87.

⁵ Paul Valery, **Şiir Sanatı**, Çev.: Ahmet Ölmez, İstanbul, Ketebe Yay., 2020, s. 11

önemini ortaya çıkaran “deha” kavramı ön planda olacaktır. Kant’ın deha estetiği bu anlamda devrim niteliğindedir. Deha (genius) Latince “doğuştan gelen yetenek” manasındaki “ingenium” kelimesinden türetilmiş bir kavramdır.⁶ Ayrıca tanrısal bir esin yerine deha, profan bir edebî yönelimi de konumlandırma noktasında işlevsel görünmekte ve daha bütüncül yorumlamalara imkân vermektedir. Çünkü tarihsel bağlamında bireyin “yaratıcılık” vasfının ön plana çıktığı, özellikle 18. yüzyıl akabinde sanatçının bir zanaatkâr gibi kavranmasının önünü açtığı söylenebilir. Artık kişi, doğuştan gelen bir yetenek hâlesi içerisinde kimsenin oluşturmadığını oluşturarak farklı ve kendine has, en önemlisi de yaratıcı yapıtlar ortaya koyar. Bu, önemli bir kırılma noktasıdır; çünkü artık eğitim ve teknik çalışma disiplini ile eserler oluşturma yerine sanatsal deha sahnededir ve eserlerin yansıtmacı özellikleri yerine biricikliği makbul konumdadır. Kısacası eserin biricikliğini, bireyin biricikliğinin uzantısı olarak okuyabiliriz.

Din ve edebiyat etkileşimine dair en önemli şeylerden biri de edebiyatın en önemli kaynaklarının asırlar boyunca kutsal metinler ve dinlerin diğer unsurları olmasıdır.

“Sanat sanat içindir fikri yeni bir fikirdir. Evvelce sanat din içindir deniliyordu; filhakika edebiyat, masallar, efsaneler, trajediler dinî kaynaktan gelmiştir.”⁷

Burada da aktarıldığı üzere edebî tüm formların en temel ve kadim kaynağı din olgusudur. Hatta daha din dışı bir edebî eğilimin hüküm sürdüğü dönemlerde dahi şair ve yazarlar, din karşıtı olmalarına rağmen dinî coşkunluk ve şiddetli tutkularını eserlerine yansıtmışlardır. Bayet, kitabında Voltaire, Comte gibi pozitivistlerin eserlerindeki dinî coşkunluklarını bu durumu örneklemek için kullanır.⁸ Yani, din karşıtlığının yahut bilim aşkının dinin edebiyatı olumlu anlamda beslemesine mani olmadığı gerçeği vurgulanmaya çalışılır. Dolayısıyla din ve edebiyatın zorunlu etkileşimi, fitrat ve psikolojiye ilişkin daha önce de vurguladığımız gibi bir

⁶ Metin Toprak, **Hermeneutik ve Edebiyat**, İstanbul, Dergâh Yay., 2016, s. 155.

⁷ Kemal Edip Kürkçüoğlu, **Din Sosyolojisi**, Haz. Mustafa S. Kaçalın, İstanbul, Büyüyenay Yay., 2016, s. 47.

⁸ Albert Bayet, **Dine Karşı Düşüncenin Tarihi**, Çev. Cemal Süreya, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 2016, s. 111-112.

etkileşiminin olduğu gerçeği karşımızdadır. Fakat şüphesiz ki bu gerçeklik de modernizmle beraber birçok değer gibi sarsıntıya uğramıştır. Octavio Paz, modernizmin edebiyat ve dini birbirinden ayırttığını, edebiyatın bu sayede bağımsızlığını ilan ettiğini söyler.⁹ Bu durum modernitenin parçalı karakteri, bütüncüllüğü yadsıyan yapısı ile alakalıdır. Sanatsal olan, edebî olan bu sayede kendine yeter hâle gelmiş ve organik bağlarından sıyrılmıştır.

Platon'un öğrencisi Aristoteles, sanatçının ruhsal arınma (katharsis) neticesinde bir dışavurum olarak sanat eserini ortaya çıkardığından bahseder.¹⁰ Estetik kelimesinin köken olarak aisthesis'ten türediği ve "hissetmek" ile ilgili olduğunu da bu noktada anımsamak gerekir. Çünkü bu anlam katmanı, kişinin hissetme kabiliyeti ve bunun dışarı aktarılmasıyla doğrudan alakalıdır. Katharsis'te ise bu dışavurumdan başka kötü hisleri de dışarı çıkararak onlardan kurtulma esastır. Bu sayede kişi, bir arınma tecrübesi yaşar.

Aristo'ya göre ise sanat eseri hem bir yansıtmayı gerçekleştirir hem de kişiyi tutkulardan arındırarak ahlâki anlamda bir iyileşmeye sebebiyet verebilir. İlk etapta Aristo'nun korku, dehşet gibi duygularla gerçekleşeceğini söylediği bu arınma dinsel bir arınma, manevî bir dışavurum şeklinde de düşünülmüştür. Bu bakış açısı edebiyatta fayda prensibi yahut eserlere didaktik açıdan yaklaşanlarca oldukça hoş karşılanabilecek türdendir. Sanatın salt amacı hiçbir zaman eğiticilik olmamakla beraber, kişiye sunduğu bu imkânlar din ile ortak noktalarından biri olarak ifade edilebilir. Çünkü dinlerde de tıpkı Aristo'nun katharsis formülünde olduğu gibi insanlara, topluma bir nizam verme ve kendi hakikatlerine göre kurallara tabi tutma dürtüsü söz konusudur. Bu, aynı zamanda korku ile karışık bir saygı duyma içgüdüsünü de beraberinde getirir; hatta İslâmi literatürde *hayfu recâ* terkihiyle ifade edilir. Esasında din de toplulukların bir nizam ve ahenk içerisinde inanması ve yaşamını buna göre düzenlemesi işlevini görür. Bu, edebiyatın araçsallaştırılması olarak algılanmamalıdır. Çünkü edebiyatın okur ve yazar bağlamında etki sahası bu

⁹ Octavio Paz, **Çamurdan Doğanlar**, Çev. Kemal Atakay, İstanbul, Ketebe Yay., 2020, s. 47.

¹⁰ Aristoteles, **Poetika-Şiir Sanatı Üstüne**, Çev. Samih Rifat, İstanbul, Can Yay., 2020, s. 29.

alana indirgenemeyecek denli geniştir. Burada sadece tek bir cepheyi vurgulama söz konusudur.

Bergson'un sanatı dinin çocuğuna benzetmesi, edebiyat ve din ilişkisinin tarihsel anlamda etkileşiminin yoğun olarak hissedildiği dönemler düşünüldüğünde çok da yersiz gelmemektedir. Batı'da Orta Çağ ve Rönesans sanatı söz konusu olduğunda dinin mutlak surette temel kaynak konumunda olması ve edebiyatı, sanatı besleyici tavrı göz önüne alınmalıdır. Dante'nin *İlahi Komedya*'sı bu meyanda anılabilecek ve kendinden sonra gelen literatürü de beslemesi bakımından önemli bir örnektir. Yine aynı şekilde İslâm dünyasında da Allah'ı, Kur'an-ı Kerim'i miyar noktası kabul etmeyen eserler yok denecek kadar azdır.

“Gerçek sanat hakikat ve hikmetle canlı bir alışveriş içinde olan sanattır. İman tecrübesi bir yönüyle estetik bir tecrübedir. Hatta iman tecrübesinin bedîi tecrübeyle birlikte geliştiğini bile söyleyebiliriz.”¹¹

Buradan da görüldüğü üzere geleneksel edebiyat, ilhamını göklerden, manevi değerlerden almaktadır. Bu bağlamda modernitenin edebiyat ve din arasındaki bu kadim ve güçlü ilişki için oldukça önemli bir dönüm noktası olduğunu ifade edebiliriz. Semavî hakikatlere duyarlı, menbaini yücelik ve olağanüstülükten alan bir edebî anlayış modernite ile beraber bireyleşme, bütünlükten ve ölçü gibi fikirlerden ayrılma şeklindeki saiklerle bambaşka bir boyuta evrilmiştir. Daha önce de söz ettiğimiz üzere eserin kaynağını dinî gerçeklikten alan bir algı yerine; öznelliği, serbestliği, sınır tanımazlığı zirveye yerleştiren bir algıdır bu. Fakat şu noktayı da göz ardı etmemek gerekir: Modern insan her ne kadar geleneksel değerleri, bahsettiğimiz bu kaynakları hor görse ve serbestliği savunsa da tıpkı Eliade'nin ifade ettiği gibi bu kaynaklardan beslenmeye devam edecektir.¹² Bunu, modernitenin ürünü olan birçok edebî eserdeki örtük yahut açık olarak yer alan dinî söylemler ile doğrulamak mümkündür.

Yine Eliot'ın “Estetik hassasiyet, dinî hassasiyetten ve dinî hassasiyet de estetik hassasiyetten koptuğu zaman fakirleşir.”¹³ cümlesi edebiyat ve din arasındaki

¹¹ Turan Koç, *İslâm Estetiği*, İstanbul, İsam Yay., 2015, s. 34.

¹² Mircea Eliade, *İmgeler ve Simgeler*, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara, Gece Yay., 1992, s. XXIX.

¹³ Eliot, “Kültürün Üç Anlamı”, *Kültür Üzerine Düşünceler*, Çev. Sevim Kantarcıoğlu, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., 1987, s. 18.

dinamiklerin ne denli kuvvetli olduğunu radikal bir şekilde olsa da ifade etmektedir. Her iki disiplinin de dışı açılma, hitap etme dürtüsü ve hatta zorunluluğundan söz etmek gerekir. Edebî eserler, modern anlamda söyleyecek olursak kısıtlı ve üst bir okuru dahi hedefleseler anlaşılma, ulaşılmaya, bilinmeye meyyaldir. Dinler de aynı şekilde bir hedef kitlesine hitap ederler ve bu sayede genişlemek onların en temel eğilimlerindendir. Unutulmaması gereklidir ki -daha önce de zikrettiğimiz üzere- “Ben gizli bir hazine idim, bilinmek istedim”¹⁴ şeklinde rivayet olunan Hadis-i Kudsi’de de geçtiği üzere ilâhi zât, tecellilerinin bilinmesini, sıfatlarının dikkate alınmasını, kâinatın âdetâ bir metin gibi okunmasını önemsemektedir. Bu gerçekliğin bulunduğu bir düzlemde metinlerin yorumu ve dinsel göndermelerinin ortaya çıkmasının ne denli önemli olduğu da aşîkârdır. Çünkü bahsettiğimiz bu kaçınılmaz etkileşim, aynı zamanda önemli bir anlam zenginliğini imlemektedir. Edebî eserleri değerlendirme noktasında da bu zenginlik dikkate değer bir katman olarak karşımızdadır.

¹⁴ İbrahim Hakkı Aydın, “**Kenz-i Mahfi**”, TDV İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/kenz-i-mahfi> (01.09.2021).

2.2. KUTSALDAN ŞİİRSELE: DİN VE ŞİİR ARASINDAKİ İLİŞKİYE DAİR

Baudelaire, Wagner üzerine yazdığı denemesinde “Nesneler kendilerini hep karşılıklı analogilerle dile getirmişlerdir, Tanrı dünyayı bölünemez ve karmaşık bir bütünlük olarak dile getirdiği günden beri.”¹⁵ ifadelerini kullanır. Burada Tanrı’nın dünyayı yaratması değil, dile getirmesi vurgusu oldukça önemlidir. Dile getirilen dünya, söz ile vücut bulur ve sözün bu bağlamda dünya için mihenk taşı konumuna yükseltilmesi önemli görünmektedir. Dünya bir bütünlük içerisinde ve bu bütünlüğün sebebi onun dile getirilmiş bir söz, bir kelam olmasında yatar. Yani bizler nesneler yerine kelimelerle, sözlerle tamamlanırız.

Şiir ve din arasındaki ilişkide de tıpkı dünya ile söz arasında olduğu gibi kadim ve süreklilik arz eden bir ilişkiden söz etmek mümkündür. Her iki disiplinde de sözün güzel ve anlamlı kullanımı, etkileyiciliği başat unsurlardandır. Çünkü her ikisi de akıl sağlığı yerinde, belirli bir olgunluğa erişmiş bireylere hitap eder. Şiirsel anlamıyla söz, okuyanın zihninde çok çeşitli çağrışımlara gelebilecek, onu değişik duygulara yönlendirebilecek, zihninde anlam çeşitliliğine sebep olacak bir düzlemedir ve sözün bu tarafları da asıl zenginliğin kaynağıdır. Şiirde olduğu gibi dinlerin kutsal metinlerinde de sözün gücü sıkça vurgulanmıştır. Üç büyük semavî dinde söze, beyana ve aynı bağlamda sessizliğe atfedilen değerler bu anlamda incelemeye değerdir.

Kur’ân-ı Kerîm’de Bakara Sûresi’nin 117. âyeti bu anlamda önemli bir örnek olarak karşımıza çıkar:

“O, göklerin ve yerin eşsiz-örneksiz yaratıcısıdır; bir şeyin olmasını dilediğinde ona “ol!” der, hemen oluverir.” (Bakara /117)

Burada Allah’ın tek bir kelime ile her şeyi var eden eşsiz yaratıcılığına vurgu yapılırken sözün ilahî yönüne dikkat çekilir. Onun kainattaki her şeyin tek yaratıcısı olması ve bir sözle her şeyin olabileceğine odaklanmamız istenir. Genel olarak Kur’an-ı Kerim’in Allah kelamı olması, tahrif edilmemişliğine yönelik vurgu ve sözün

¹⁵ Akt., Octavio Paz, a. g. e., s. 89.

bu bağlamda kutsiliği İslamiyet için önemli çıkış ve dayanak noktalarından biri olagelmıştır.

İslâmiyet'in yayıldığı coğrafya olan Arabistan'da İslâm öncesinde de buna benzer önemli bir dikkatten söz edilebilir. Bu doğrultuda Arap şiirinin sesselliği çağdaş şair Adonis tarafından da vurgulanmıştır:

“İslam öncesi Arap şiiri şarkı olarak doğdu, başka bir deyişle gözle okunmak için değil, kulakla dinlenmek için. Alfabeyle girmeden önce sese yaşadı bu şiir. Ses: Gövdenin müziği, yaşamın soluğu. Sözdür o halde bu şiir ve sözün ötesinde bulunan bir şey. Sözü ve sözün iletemediği şeyi iletir. (...)”¹⁶

Bu ifadelerin devamında bu durumu ağızsallık (oralite) olarak tanımlayan Adonis, bu şiirin yazıyla değil sözle varlık gösterdiğinin önemle üzerinde durmuştur. Bunun yanı sıra Hz. Ali'ye atfedilen “İlimler vahşidir; onları yazıyla bağlayın” şeklindeki cümle, aynı zamanda çağdaşı ve hasmı olan Mu'âviye b. Ebî Sufyân'dan aktarılan “Hafızasına güvenen mağrur, kayda güvenen mesrur olur” cümlesi de aynı doğrultuda değerlendirilebilecek İslâmi yaklaşımlardandır.¹⁷

Hristiyanlık bazında meseleye yaklaştığımızda ise *Yuhanna İncili*'ndeki ilk cümleler söze verilen bu kutsi konumun önemini bir kez daha doğrulayacak şekilde karşımıza çıkar:

“Başlangıçta Söz vardı. Söz Tanrı'yla birlikteydi ve Söz Tanrı'ydı. Başlangıçta O, Tanrı'yla birlikteydi. Her şey O'nun aracılığıyla var oldu, var olan hiçbir şey O'nsuz olmadı”¹⁸

Bu cümlelerde görüleceği üzere sözün Tanrı ile beraber olması ve hatta Tanrı'ya eşdeğer olma özelliği öne çıkarılmış ve ne denli önemli olduğuna dikkat çekilmiştir. Burada söz ve Tanrı özdeşliği vurgusunun aynı zamanda Tekvin'in başlangıcı üzerine bir *Yeni Ahit* yorumu olması durumu da söz konusudur.¹⁹ Hristiyan teolojisinde ve akabinde İslam teolojisinde kelim âlimlerince de sözün Tanrı ile

¹⁶ Akt. Özdemir İnce, “Geleneksel Şiirimizin Sesi”, *Tabula Rasa*, Ankara, İmge Kitabevi, 2011, s. 13.

¹⁷ İrvin Cemil Schick, *Bedeni, Toplumu, Kâinatı Yazmak- İslâm, Cinsiyet ve Kültür Üzerine*, İstanbul, İletişim Yay., 2020, s. 25.

¹⁸ Yuhanna 1/1-4.

¹⁹ Northrop Frye, *Büyük Şifre- Kitab-ı Mukaddes ve Batı Edebiyatı*, Çev. Selma Aygül Baş, İstanbul, İz Yay., 2006, s. 53.

beraber varlığı yahut ezeli olmasının boyutları tartışılmalı bir husustur.²⁰ Söz gelimi Rene Guenon, bu konuda düşünce ve kelâm olarak (logos) sözün ilâhi aklı temsil ettiği üzerinde durmuş ve yaratılışın kelâmın sonucu olduğunu ifade etmiştir.²¹

Bu bağlamda kutsal kitapların varlığının zamanı, yaratıcı ile ilişkileri vs. gibi konular ilahiyat disiplinine bir alan açmıştır, diyebiliriz. Aynı bağlamda örneğin, “İncil”deki ayin ilâhileri (Psalm [Mezmun] 100), mersiyeler (2 Samuel 1: 19-27’deki Davud’un ağıtı), düğün (için yazılan) şiir ve şarkılar (Song of Songs [Neşideler Neşidesi]), atasözleri (Book of Proverb [Mesel Kitabı]), kehanetle ilgili / hikmetli sözler (Isaiah [İşaya] 19: 1-15), dualar (Jonah [Yunus] 2: 2-9), bestelenmiş neşideler (Luke [Luka] 2: 29-35’teki Simeon’un neşidesi) ve sembolik görüntüler (Book of Revelation [Vahiy Kitabı])²² gibi şiirsel yönden üst düzey bir ifadenin kullanılmasıyla oluşturulan metinler, şiir ve din ilişkisi açısından sözün ne denli birincil bir konumda yer aldığını gösteren önemli örnekler olarak anılmaktadır.

Yine söze yüklenen bu üst düzey önemi teyit edecek bir vurgu, Yahudilikte YHWH olarak yazılan Tanrı isminin, söylenişine dair net bir telaffuz biçiminde karar verilememesi şeklinde ifade edilebilir. Çoğunlukla *Yahve* olarak telaffuz edilen ve bilinen bu ismin telaffuzuna dair yüzyıllar boyunca bir çekimserlik oluşmuştur. Çünkü söylenenin tesirinden hareketle kutsallığının ihlâl edileceğine yahut istenmeyen kimseler tarafından kirletileceğine ilişkin bir inanç söz konusudur.²³ Bu sebeple yazılı olarak aktarımı daha uygun bulunmuş ve mümkün mertebe telaffuzdan kaçınılmıştır. Görüldüğü üzere söz, özellikle dinler tarihi bağlamında oldukça kritik bir yerdedir ve gönderge alanına yaptığı tesir bağlamında muhataplarını sessizliğe sevk edecek bir role dahi bürünmektedir. Sözün şiirselleşip din ile insanlara ulaşmasının tarihi yahut

²⁰ Yasin Aktay, Erol Göka, Abdullah Topcuoğlu, **Önce Söz Vardı- Felsefe, İlahiyat ve Sosyolojide Hermenötik**, İstanbul, Vadi Yay., 2020, s. 15-16.

²¹ Rene Guenon, “Söz ve Sembol”, **Mukaddes İlmin Sembolleri**, Çev. Filiz Karaküçük, İstanbul, Ketebe Yay., 2022, s. 43.

²² J. Robert Barth, S.J., “Şiir ve Din”, Çev. Adem Çalışkan, **Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi** I, Sayı: 3, 2003, s. 225.

²³ Bu konuyla alakalı olarak literatürü geniş bir biçimde incelemiş bir makale olarak bkz. Fuat Aydın, “Bir Sessizliğin ya da Yhvh'nin Tarihi (YHVH'nin Telaffuz Edilmeme Olgusu Üzerine Bir Araştırma)”, **Usul İslam Araştırmaları Dergisi**, C: 2, S: 2., 2004, s. 103-128.

dinlerin şiirsel imgelem aracılığıyla etkileşim sahasını genişletmelerinin tarihi bu şekilde oldukça köklüdür, diyebiliriz.

Şiir formu ve atmosferi dinî metinlerle bir arada düşünülmüş, kutsi bir konumda yer almıştır. En ilkel kabilelerde dahi dinî ve sosyal hayatı düzenleyen liderlerin şair yönleri vardır ve bu yönleri, onların etki sahalarını genişleten en önemli vasıflarındandır. Şiirsel yaratıcılık bu bağlamda olağanüstü ve göksel metaforlarla beraber düşünülmüş; büyü, sihir, efsun, tılsım gibi olgular şiirin hemen yanı başında yer almıştır. Bu realite dolayısıyla asırlardan bu yana irdelenmeye ve her seferinde bambaşka boyutlara gebe olmaya muktedir bir düzlemi de şiir ve büyü arasındaki ilişki oluşturur.

Büyü yahut sihir kendine mahsus yöntemlerle insanları etki altına alan uygulamalar şeklinde tanımlanabilir. Edebiyat, özelde de şiir türü de muhatabında uyandırdığı bu olağanüstü etkiden dolayı büyü, efsun, sihir gibi kelimelerle beraber düşünülmüştür. Eski Türklerde “kam” ya da “baksı” adı verilen kâhinlik, sâhirlik, doktorluk, şairlik gibi vasıfları tek bir bünyede barındıran kişiler, bulundukları toplulukların önde gelen isimleridir. Öyle ki bu kişilerin karizmatik duruşları ile söz söyleme kabiliyetleri paralel bir çizgide seyrederek. Fakat bu, aynı zamanda oldukça zor bir meslektir; şairlik tabiatında olan ve irticalen şiirler söyleyen bu kimseler küçüklüklerinden itibaren düşünceli olurlar ve canları sıkılır.²⁴

Cinlerle bağlantı kurarak doğaüstü bir arka planla konumlarını sağlamlaştıran kam ve şamanlar, zamanla profan edebiyatın doğuşu ile bahsettiğimiz kutsiyetlerini yitirmiş ve Anadolu coğrafyasında “ozan” tipolojisine evrilmiştir. Fakat daha sonra İslamiyet ile beraber bu etkileyici ve kuşatıcı özelliklerini de kaybetmemek adına “âşık” adını almışlardır.²⁵ Kısacası eski Türklerle başlayan bu gelenek, İslamiyet ile farklı bir kanaldan beslenmiş, ismini değiştirmiş ama şairler, şairliğe bahşedilen o özel konumdan vazgeçmek istememişlerdir.

²⁴ Abdülkadir İnan, **Eski Türk Dinî Tarihi**, İstanbul, Meb Basımevi, 1976, s. 55.

²⁵ Kayahan Özgül, “Şiir, Şair ve Sair...”, **Kandille İskandil**, Ankara, Hece Yay., 2003, s. 46.

Aynı mesele Arap literatüründe de paralel bir biçimde seyreder. Goldziher'in aktardığına göre şair, “tabiat üstü sihrî bilgiye sâhip olan (sezişle bilen)” şeklinde tarif edilir, hatta daha ileri bir algı olarak şairlerin şiirsel yeteneklerini cinlerden aldığına vurgu yapılır.²⁶ Şairlerin kişisel cinlerinin olduğu hususunun öne çıkarılması hakkında İslâm tarihinde Hassân bin Sâbit gibi isimlerin şiir esini geldiğinde cinlerin ona göründüğünü ifade etmesi²⁷ gibi onlarca örnek, Arap şiiri, şairi ve onun esin kaynağı hakkında verilebilir.

“Şuarâ ekseri cin-peyker olur”²⁸ ifadesi şairin doğaüstü ile bu bağlantısına vurgu yapan veciz bir ifadedir. Hatta öyle ki klasik Türk şiirinde *sâhir-i nazm*, *sâhir-i suhan-perdâz* ve *şair-i sihr-âferîn* gibi nitelemeler şairin en önemli ve sıkça dile getirilen vasıflarındandır. Efsunlu söz söylemek, sevgilinin büyüğü güzelliğini aynı nispette büyüğü sözlerle dile getirmek bu edebiyatın insan muhayyilesi ve algısı ile dönemin yaklaşım koşullarının birebir karşılığı olduğunu da göstermektedir. Kısacası şiiri ve şairi büyü, sihir, cin gibi olgularla beraber düşünmek asırlarca süren bir geleneğin yansımasıdır.

Üstelik bu durum sadece Doğu literatürüne mahsus değildir. Örneğin Valery, *Şiir Sanatı* isimli eserinde şiirin yüzyıllarca büyü ile beraber kullanıldığına, bu bağlamda anlamdan ziyade kelimelerin ne kadar önemli olduğuna ilişkin dikkatler geliştirir. Çünkü ona göre büyüde anlamlı sözler yerine, sözlerin ahengi önemlidir; zira o ahenk dolayısıyla insanlar etki altına alınır.²⁹ Şiirde de sözün, kelimelerin söylenişinin ne denli önemli olduğu aşıkardır. Kelimelerin ahengiyle okuyanda derin izler bırakılır. Bu yönü dolayısıyla da şiir söyleyen kişilerin kâhinliği, büyücülüğü, efsunluluğu asırlar boyunca şairlik yönleriyle paralel bir çizgide ele alınmıştır.

Aynı şekilde Octavio Paz da şiir ve büyü arasındaki ilişkinin kadimliğine vurgu yapar:

²⁶ Özgül, a. g. e., s. 50.

²⁷ Karen Armstrong, **Tanrı'nın Tarihi- İslam, Hristiyanlık ve Yahudiliğin 4000 Yıllık Tarihi**, Çev. Oktay Özel, Hamide Koyukan, Kudret Emiroğlu, İstanbul, Pegasus Yay., 2019, s. 217.

²⁸ Bursalı Şeyh Zaik Efendi'den akt. Özgül, a. g. e., s. 50.

²⁹ Valery, a. g. e., s. 88.

“Sanat yalnızca temsil etme ve derin düşünce olmaktan çıkar; aynı zamanda gerçekliğe bir müdahale haline gelir. Sanat dünyayı bir ayna gibi yansıtıyorsa, o zaman bu ayna büyölüdür; dünyayı değiştirir.”³⁰

Paz bu ifadeleriyle bahsedilen büyülü olma hâlinin etkileyciliği üzerinde durur. Aynı şekilde insanlığın inançlarını ortaya koyan beyan aracı olarak şiiri görür ve dünyanın mucizeleri, mucizeviliğine dair dikkatlerin şiir kanalıyla geliştirilebileceğini aktarır. Şiirin mucizeviliği, dünyayı değiştirip dönüştürmesi gerçeğiyle ilintilidir. Sözel bir etkileşim ve din-mit gibi unsurlar birleşince köklü dönüşümlerden söz edilebilir. Burada dinî değerlerin insanlar üzerindeki etkileyciliği gerçeğini yadsıyarak ağırlık merkezini şiir türüne kaydırma iması sezilmektedir. Bu noktada konumuz itibarıyla maksadı aşmadan şiirsel hayal gücü ve yansıtma biçiminin dünyaya dair bir etkileşime sebebiyet verecek denli kuvvetli oluşuna odaklanmakla yetinmekteyiz.

Şiirin büyü, efsun ve sihir gibi olağanüstüne vurgu yapan kelimelerle beraber düşünülmesine yakın bir başka ilişki de şairin kişisel deneyimini ifade eden esin ya da ilhamla olan bağıntısında mevcuttur. Bu konuya değinmeden evvel şiir sanatına yaklaşımın evrimini kısaca incelemek yerinde olacaktır. Çünkü şiirin nasıl icra edilmesi gerektiği ile şairin yaratım sürecindeki kişisel tecrübesi arasında diyalektik bir ilişkiden söz edilebilir.

Sanatın kaynağı, şairin sanatını icra ediş biçimi, şiirin değeri gibi meseleler gelenek ve modern bakış açılarının farklılıkları ile şekil almıştır. Aydınlanma ile beraber modernliğin tüm sahalarda kendini göstermesi ve yerleşik değerlerin dayandığı zemini kaybetmesi ile sanata yönelik bakış açıları da kökünden sarsıntıya uğramıştır. Bilindiği üzere Aristo ve hocası Platon’un görüşleri uzunca bir dönem sanata dair yaklaşıma kaynak teşkil etmiştir. Fakat aydınlanma ve neticesindeki hadiseler onların bu alanda hâkim görüşlerine eleştiri oklarını yöneltmiştir. Aristoteles, meşhur eserinde³¹ sanatın, sanatçı tarafından bir ruhsal arınma (*katharsis*) durumu neticesinde ortaya çıktığı temel düsturundan hareketle doğayı birebir yansıtmayı

³⁰ Paz, a. g. e., s. 78.

³¹ Aristoteles, *Poetika-Şiir Sanatı Üstüne*, Çev. Samih Rifat, İstanbul, Can Yay., 2020.

üzerinde önemle durur. Ona göre sanat, (tragedyalar ve dolayısıyla şiir formu üzerinde durur) mimesis'tir; sanatçı doğada gördüklerini eserinde doğrudan yansıtır.

Bu dönemin sanat algısı oldukça manidar şekilde, sanatçıların yapmış oldukları heykellerin kalite ve sanatsal gücünü ölçmek için onları tarlalara bırakıp, kuşların yaklaşımını test ederek gerçeğe uygunluğu hakkında bir kanaat oluşturmaları ile özetlenebilir.³² Kuşların yaklaşmadığı ve gerçek sandığı heykeller birebir başarılı ve sanatsal anlamda üstündür; çünkü gerçeği birebir yansıtır. Aristo'nun bu mimetik yaklaşımı, sanatçının yaratım gücünü yok sayması yönüyle eleştirilmiştir. Çünkü sanat yapıtı için en önemli ölçüt sadece gerçeğe uygunluk olmamalıdır. Fakat kanaatimizce asıl indirgemeci yaklaşım, Aristo'nun hocası Platon'a aittir. Platon'un sanatçının tanrısal bir esinle hareket ettiği ve kendi bilincinin olmadığını vurgulayan görüşü bu bağlamda bir örnek olarak okunabilir.

Esin kavramı bu noktada ortaya çıkar, yani sanatçının doğaüstü kaynaklarına önemli bir atıf söz konusu olur. “*Esin*”le hareket eden sanatçı, kâhin gibidir; fakat değerli bir yapıt ortaya koyduğunda bunun kaynağı tanrısal olduğu için gerçeklikten uzaklığı da aynı oranda oluşur ve taklidin taklidi konumunda yer alır.³³ Bu şekilde sanatçının bireyselliğini yok sayan Platon, sanatçıyı (şairi) Aristo'nun yaptığından daha alt bir kategoride düşünmüştür. Hatta sanatçının yaratıcılık edimi esnasında esin perilerinden aldığı ilhamı bile düzgün kullanamadığından ve yalan söylediğinden hareketle onu ideal *devlet*inden kovduğunu ifade ederek³⁴ aracılık vasfını bile elinden alır. Burada asırlar boyu kam ve şaman örneklerinde de gördüğümüz üzere şiirsel kaynağını ötelerden alan şair algısının yanında antik Yunan algısında bu kaynağa yönelik gelişen olumsuz yargının üzerinde durulması gerekir. Nitekim sanatçının bağlantı kurduğu âlemden hareketle arka plana atılması Platon'a özgü kalacak; birçok eleştirmen ve felsefeci şiiri yüceltmek için çıkış noktası oluşturacak bir yere

³² Besim F. Dellaloğlu, “Romantizmden Post-Moderne Doğru Sanat”, **Zamanın İçinden Dışından-Gelenek ve Modernlik Arasında**, Ankara, Heretik Yay., 2017, s. 38.

³³ Oğuz Cebeci, **Metafor ve Şiir Dilinin Yapısal Özellikleri**, İstanbul, İthaki Yay., 2019, s. 15.

³⁴ Akt. Doğan Özlem, **Hermeneutik ve Şiir**, İstanbul, Notos Kitap Yay., 2019, s. 10.

hapsedecektir. Şiir, bilimlerin en tepesinde düşünülecek, bu tanrısal esin kaynağı arka planı ile sanatlar ve bilimler üstü bir statüye yükseltilecektir.³⁵

Sanata ve özelde şiir ile onu oluşturan şaire yönelik bu algılar aydınlanma ile beraber tamamen değişmiş ve artık bireysellik ana çerçeveye yerleşmiştir. Bu bağlamda modernliğin baş göstermesi ve Kant'ın üçüncü eleştirisi (*Yargıgücünün Eleştirisi*) şairi ve şiir sanatını düşüğü yerden kaldıracak bir etkinliğe yol açmıştır. Kant, şiir sanatının tüm sanatların üstünde yer aldığını belirttiği bu eserinde, şiirin en önemli iki kaynağından birini *deha*, diğerini de kuralların yönetimine bağlı olmayışı olarak formülize eder.

“Dâhi, deyim yerindeyse, Tanrı'nın mutlaklığından bir parçadır. Bundan ötürü her sanatçı, kendine özgü varlığının ebedi kavramı Tanrı'ya ne denli bağlı ise, ancak o kadar çok yaratabilir.”³⁶

Görüldüğü üzere Kant'ın deha estetiği asırlar öncesinde şiir ile doğaüstü ve din arasında kurulmuş bir köprünün yeniden inşa edilmesi gibi olmuştur. Özellikle Antik Yunan'da dokunulmazlığına el konulan şair, yaratıcılığına yapılan bu yeni vurgu ile aynı kutsal konumuna yeniden yükselmiş gibidir.

“Rönesans şaire alter deus (ikinci tanrı, diğer tanrı) gözüyle bile bakar. Yine o kadar ki, tüm edebi sanatlar “narrare” (anlatma) ile sınırlanmışken, şiir sanatı bir “condere” (yeni bir şey inşa etmek, temellendirmek) yoluyla özgül ve özgün bir gerçekliğin inşası ve etkinliği olarak görülür. Zaten şiirsel yaratma, şiir sanatı anlamında “poesi” (poetry, poesie) sözcüğü de ilk kez geç Rönesans'ta, 16. yüzyılda kullanılmaya başlar.”³⁷

Yukarıdaki pasajda da vurgulandığı üzere şiir sanatı Rönesans ile önemli bir konuma yükselmiş ve bu bağlamda şair de eskiden olduğu gibi tanrısallığın sembolü olarak yerini almıştır. Örneğin İslamiyette insana kendi varlığından bir ruh üfleyen Allah algısının biraz daha ileri bir boyutu olarak Hristiyanî bir perspektifte Tanrı'nın

³⁵ Şiirin üstünlüğünü vurgulayan ve tanrısallığından hareketle onu birçok disiplinin üstünde konumlandıran görüşler hakkında detaylı bilgi için bkz. Doğan Özlem, **a. g. e.**

³⁶ Schelling'den akt. Besim F. Dellaloğlu, **Romantik Muamma**, İstanbul, Timaş Yay., 2021, s. 76.

³⁷ Doğan Özlem, **a.g.e.**, s. 34.

bir sanatçı olarak görüldüğü ve insanı da kendi suretinde yaratmış olduğu gerçeği söz konusudur.³⁸

Yani yaratıcı kendisi ile insanî bir olgu olan sanatçılığı aynı bünyede toplamış ve kendisinden bir parçayı insana yerleştirmek suretiyle bu ilişkiyi diyalektik bir forma büründürmüştür. Yine edebî bir nokta-i nazardan hareketle söz ile Tanrı arasında da bu türden bir ilişkiden söz edilmesi zorunlu hâle gelir. Buna göre söz, Hristiyanî anlamıyla, bizatihi yaratıcının kendisidir³⁹ ve daha evvel vurguladığımız üzere kimi zaman Tanrı'nın varlığının başlangıcıyla eş zamanlı olarak dahi ele alınmıştır. İslamî açıdan bakıldığında da sözün kutsiyeti önemli bir yeredir. Bu noktada vahiy ve ilhamın özlerinin benzeşmesi üzerinde durulmalıdır. Çünkü şairin yaratma gücü olarak ilham da bir olağanüstülüğü imler ve hatta Yunan mitolojisinden de çok net bildiğimiz üzere “periler” ile anılır. Bu bağlamda şairin tanrısal bir irtibatlanma neticesinde oluşturduğu ve büyüleyici bir karaktere sahip olan şiiri, tıpkı klasik Türk şiirinde olduğu gibi kutsî bir perspektifle ele alınır ve estetik edimin bir parçası olarak kullanılır.

Tam olarak bu noktada değinmemiz gereken bir başka husus da sanatçının yahut özel olarak şairin tanrısal olanla bağlantısı esnasında karşımıza çıkan epiphaneia kavramıdır. Bu kavram, özellikle edebiyat sahasında henüz karşılık bulmamış ve bu nedenle de incelemelere konu olmamıştır. Fakat sanatçı, esin ve tanrısalılık gibi meseleler zikredilirken üzerinde durulması gerekmektedir. Türkçe söyleyiş ile epifani, eski Yunancada “tecelli, görünme” gibi anlam karşılıklarına sahiptir ve yaratıcının kendi yüceliğini fani olan insanlara göstermesi ya da insanların şahsında görünmesi gibi şekillerde tanımlanabilir. Burada seküler ya da dinî bir ayırım yerine şiirin genel olarak “sahici” olmasının tam olarak manevî bir karşılığı olacağı vurgusu hâkimdir. Kısacası şiir “kalpten kalbe” ulaştığında böyle bir tezahür söz konusu olur.⁴⁰

³⁸ Titus Burckhardt, **Doğu’da ve Batı’da Kutsal Sanat- Sanatın İlkeleri ve Yöntemleri**, Çev. Tahir Uluç, İstanbul, İnsan Yay., 2019, s. 6.

³⁹ Aktay, Göka, Topcuoğlu, **a. g. e.**, s. 17.

⁴⁰ Talal Asad, “Mit ve Kutsal Kitaplar”, **Sekülerliğin Biçimleri- Hristiyanlık, İslamiyet ve Modernlik**, Çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul, İletişim Yay., 2020, s. 54-55.

Şairin tanrısallık yönünün vurgulandığı antik çağdan, ilkel dönemlerden bu yana edebiyat ve epifani bağlantısı kuvvetli olagelmıştır. Çünkü daha önce de vurguladığımız üzere tanrısallık, şiirsel etkinlikle atbaşı giden bir unsur karakteri göstermiştir. Mesele tam olarak olağanüstülük intibai oluşturmak, karşı tarafa olağanüstüne dair hisler aktarmaktır. Bu bağlamda Nietzsche'nin de görüşleri dikkate değerdir:

“Bir sanatçı, yapıtının ancak bir doğaçlama, mucizevi bir apansızlık sonucu ortaya çıktığı inancını uyandırabilirse, yetkin bir yapıt izlenimi vereceğini bilir; dolayısıyla bu yanılsamanın doğmasına yardımcı olur.”⁴¹

Şairin ilahi âlemle şiirsel de olsa bir bağlantı kurmak amacı ve bunun sağladığı karizmatik sonuçla ilgilenmesi, yukarıdaki ifadelerde oldukça veciz bir biçimde karşımızdadır. Nietzsche, burada şairin şiir sanatını dünya ile öte dünya arasında kurmak istediği bağlantı için araç olarak kullandığını *yanılsama* kelimesi ile vülgarize eder. Fakat bilakis bu durum esasında asırlardan bu yana şairlerin araç olarak kullandığı şiirlerine etkileyicilik, duyuş zenginliği ve derinlik katan en önemli öğelerdendir. İslâmi bir jargonla ifade etmek gerekirse kesbî olanın, emek verilenin yanında; vehbî olarak dile gelen ve okuyanda mucizeviliğe dair algı oluşturan bu şiirin şaşırtıcı olmasının ve etkileyici karakterinin yanında yüksek bir anlamı da vardır. Bu edebî verimler, hem şairlerinin yaratıcı ile kurduğu bağlantıyı kavileştirir hem de şiirin entelektüel kalitesine, uyandırdığı olumlu izlenime katkıda bulunurlar.

Sanatçının Tanrı ile özdeş görülmesi ise, yukarıda bahsi geçen sanatçı ve onun esin/ilhamı ile tanrısallığı tatması ya da doğa üstü tecrübeye olan iştiağı meselesinin modern dönemdeki evrimi olarak düşünülebilir. Bu evrim, Baudelaire yahut “Yazar, yazdığı metnin Tanrısıdır”⁴² görüşünde olan Flaubert gibi isimler tarafından dile getirilmiş ve modern dönemde bu ilişkinin yahut irtibatın değişmezliğine vurgu yapılmaya devam edilegelmiştir.

Bu, modernitenin bireyselleşmeye yaptığı zorunlu vurgu ile yakından ilişkili bir durumdur. Çünkü tıpkı Bauman'ın söylediği gibi yeni dönemde bireyselleşme bir

⁴¹ Akt. Kayahan Özgül, **Seke Seke Ben Geldim- Sekmeler I**, Ankara, Çolpan Kitap Yay., 2018, s. 41.

⁴² Akt. Dellaloğlu, **Romantik Muamma**, s. 98.

seçenek olmaktan çıkar; âdeta bir kadere dönüşür.⁴³ Kişi, zihinsel ve psikolojik bağlamda hareket, ilerleme, değişim ve dönüşüm anaforu içerisinde kendi öz benliğine ilişkin bir farkındalık kazanır ve bunu her şeyin üstüne yerleştirir. Flaubert'in kendini tanrı olarak niteleyen yazar benzetmesi bu anlamda ilginçtir. Birey, modernite ile öyle bir yere gelmiştir ki artık şiirsel tecrübe esnasındaki haz ona yetmemekte ve kaynaktan beslenmek yerine kaynağın kendisi olmayı talep etmekte, sonuç olarak tanrılığa soyunacak cüreti kendinde bulmaktadır. Modernitenin bireyselleşme parametresiyle böylesine koşut bir dönüşüm, sanat algısı açısından dikkate değerdir. Tüm bu zihinsel süreçlerin neticesinde ise tinsel bir durumdan somut bir evrilmeye, aynı zamanda bilim ve sanatın modern olarak kendini tanımlamasına bir basamak oluşturulmuştur.

Platon'un formüle ettiği, aynı zamanda da şair açısından eleştirel bir kavram olan poiesis (yaratma, yaratıcılık) edimi, bu şekilde Aydınlanma sonrası tekrar dolaşıma girmiş ve sanatın tanrısallığı, olağanüstü ile olan bağıntısı yeniden dile getirilmiştir. İlham yahut esinin değerini yeniden bu şekilde gündeme taşıyan isimlerden biri de Valery'dir. O, ünlü yapıtında ilham'ın okur için olma hâline odaklanarak hermeneutik ve yorum gibi meselelerde düşünmemize kapı aralar:

“...ilham okur içindir ve ona aittir. Şairin görevi de ona onu düşündürmek ve inandırmaktır. Şair, okurun elinde tuttuğu eserin güzelliğinden ötürü okuru öyle bir ikna etmelidir ki okur onun tanrılardan geldiğini zannetsin. Asla bir insanın elinden çıkamayacak kadar mükemmel olmalıdır. Bir sanatın esas hedefi, zanaatının prensibi tam olarak insanın uzanarak âniden kendi tabiatına ve kaderine dair mükemmel ve muhteşem bir edayla tanzim edilmiş ifadeleri çaba sarf etmeden ve tereddüde düşmeden üretmeye başlayabilmesidir.”⁴⁴

Bu ifadelerdeki aniden, çaba sarf etmeden (irticalen) gibi ifadelerle imlenen sanatsal üretim süreci, tıpkı Platon'da olduğu ve aynı zamanda indirgendığı gibi esin/ilham gibi kavramlarla beraber düşünülmesi gereken şekilde resmedilmiştir. Farklı olarak okurun devreye girmiş olması ve onun tepkisinin dikkate alınması bu bağlamda dikkate değer görünmektedir. Buradaki tanrısallığın estetik yaratıcılık yoluyla insanda vücut bulması durumu, şiir ve din olgusu arasındaki kadim bağa

⁴³ Zygmunt Bauman, **Bireyselleşmiş Toplum**, Çev. Yavuz Alogan, İstanbul, Ayrıntı Yay., 2018, s. 67-68.

⁴⁴ Valery, **a. g. e.**, s. 217.

odaklanması açısından önemlidir. Tanrı'nın doğayı yaratması gibi insanın da sanatını icra etmesi ya da yapıt üretmesi, deha kavramı ve neticesinde de bu şekilde doğaüstünün yeniden keşfi ile mümkün hâle gelmiştir. Böylece “yaratıcılık” kavramının tarihsel arka planına dair büyük bir resim de zihnimizde tamamlanmıştır, diyebiliriz.⁴⁵

İlham yahut esin ile ilahî bir kanala giriş yapan şair, doğaüstünün gizemini şiirsel atmosferinde yaşar ve dolayısıyla yaşatır. Sokrates ünlü savunmasında şairlerin bu yönünü şu şekilde vurgulamıştır:

“Anladım ki, şairler eserlerini bilgiyle değil, bir çeşit içgüdü ile, tanrıdan gelme bir ilhamla yazıyorlar; tıpkı bir sürü güzel şey söyleyip de dediklerinden bir şey anlamayan peygamberler, kâhinler gibi”⁴⁶

Burada kendinden geçme ile yazılarak içgüdüsel olma, Tanrı'dan gelme gibi olağanüstülükler içerdiği vurgulanan şiir türünün çalışma, bilgi ve odaklanma ile değil de daha önce ifade ettiğimiz şekilde “vehbî” olması tarafına dikkat çekilmiştir. Hatta olumsuz bir bakışla peygamberler ve kâhinlerle özdeşleştirilen şairin söylediklerinin anlamından ziyade söyleyiş güzelliğine odaklanması gibi bir indirgeme de söz konusudur.

Esasında bu durum şiir ve yalan arasında asırlardır devam edegelen gerilimli hatta da işaret eder. Hz. Peygamber'in yaşadığı ve tebliğ vazifesini icra ettiği dönemlerde şair olarak nitelenip küçümsenmeye çalışılması bu noktadaki önemli hadiselerdendir. Müşrikler, onun sözlerinin güvenilirliğine darbe vurmak için bu yolu tercih etmiştir. Fakat Hz. Peygamber bu noktada da bir basiret örneği göstererek durumu lehine çevirmiştir. Onun şiir ve şaire yönelik tutumu olumlu örneklerle doludur.⁴⁷ Etrafında şiir geleneği içerisinde yetişmiş birçok isim söz konusudur ve bu

⁴⁵ Konu ile alakalı olarak bkz. Dellaloğlu, **Zamanın İçinden Dışından- Gelenek ve Modernlik Arasında**, s. 207.

⁴⁶ Akt. Özgül, **Kandille İskandil**, s. 63

⁴⁷ Hz. Peygamber'in bu yönü üzerinde detaylı bir biçimde duran bir çalışma için bkz. İsmail Güleç, “Hz. Peygamber'in Şiire Karşı Tutumu”, **Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi**, S: 19, İstanbul, 2017, s. 123-146.

isimleri de şiir söylemeleri ve bu yönleriyle tebliğ vazifelerini icra etmeleri noktasında yüreklendirmiştir.

Bununla beraber şiirin, İslâmî bir perspektif ile göndermelerinin de İslâmî olması bu noktadaki temel ölçüttür. Yani söylenen şiirin ladinî değil dinî bir çizgide olması gerekmektedir. Bu noktada Fuzulî'nin poetikasında da önemli ifadeler vardır. Şairin kimliği, onun yalanla ilişkilendirilmesi izah edilirken bazı şairler ayrı tutulur. Şuara Sûresi 224. ayeti işaret edilerek “şuarâ-yı islâmı sahih ü sâlim sâhil-i necâta çekmiş” olduğu ifade edilir.⁴⁸ Kısacası, İslâmî bir konum alış söz konusudur.

Klasik Türk şiirinde yukarıda bahsettiğimiz tarz yaklaşımların yansıması, şiirin bu hat üzerinde kimi zaman yalana yakın konumlandırılmasına sebebiyet vermiş ve aynı bağlamda literatürde çeşitli yönelimler söz konusu olmuştur. Söz gelimi yine Fuzûlî'ni, ifadeleri bu anlamda dikkat çekicidir:

“Ger derse Fuzûlî ki güzellerde vefâ var
Aldanma ki şâir sözü elbette yalandır”⁴⁹

Bu beyit bu doğrultuda âdetâ bir vecize hâlini almıştır, diyebiliriz. Fakat bahsettiğimiz bu gerilimli hat üzerinde şairin güzel söz söyleme ve güzel beyanda bulunma kabiliyeti ile ilerleyişi neticesinde büyük şairlik, ustalık mertebesine erişeceği de âşikardır. Sümbülzâde Vehbî'nin beyti bahsettiğimiz bu ikircikli hâlin enerjisinin ne tarafa kanalize olması gerektiğini çok net biçimde ifade eder:

“Her sözünde olsa bin türlü yalanı şâirin
Setr eder aybın yine hüsn-i beyânı şâirin”⁵⁰

İslâmî bir düzlemde incelediğimizde Hz. Peygamber'in şiir ve şairlik mevzularıyla zan altında bırakılmasına rağmen Ukaz panayırına katılması, şairi ve şiiri önemseyişini gösteren dikkate değer bir örnektir. Aynı şekilde *Kaside-i Bürde*'nin yazılış macerası da bu minvalde okuyabileceğimiz türdendir. Buna göre Kâ'b b. Züheyr, peygamberi hicveden şiirler yazdığı için öldürülmesine izin verilen bir

⁴⁸ Akt. Muhammet Nur Doğan, **Fuzulî'nin Poetikası**, İstanbul, Yelkenli Yay., 2009, s. 18.

⁴⁹ Fuzûlî, **Leylâ ve Mecnûn**, Haz. Muhammet Nur Doğan, Ankara, T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay. (<https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/56212,sunbulzade-vehbi-divanipdf.pdf?0>).

⁵⁰ Ahmet Yenikale (Haz.), **Sümbülzâde Vehbî Dîvânı**, Ankara, T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay, 2017. (<https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/10680,metinpdf.pdf?0>).

kişiyken affı için peygambere şiir yazan bir şair olmuştur.⁵¹ Peygamberimiz onu sadece affetmemiş, yazdığı şiiri o kadar beğenmiştir ki “bürde” adı verilen ve şu an Topkapı sarayında bulunan hırkasını ona armağan etmiştir. Bu olay neticesinde âdeti bir “kâside-i bürde edebiyatı” doğmuş; bu şiire yazılan şerhler, nazireler zengin bir inceleme sahasının teşekkülüne yol açmıştır. Çünkü şiiri destekleyen, ödüllendiren bir peygamberin varlığı söz konusudur.

Caize geleneğinin doğuşunu da aynı bağlamda zikredebiliriz. Şairlerin asırlar boyunca statülerine dair de önemli bir gösterge olarak öne çıkmış, nice isim ve eserin bu sayede ortaya çıkması söz konusu olmuştur. Yine aynı şekilde İslâm halifelerinin şairlik yönleri yahut bu anlamdaki bilgileri ile değerlendirmeleri de bu bağlamda anılması gereken hususlardır. Hz. Ali’nin şiire yatkın tabiatı ve günümüze dek ulaşan şiirleri, Hz. Ömer ve yine Hz. Peygamber’in etrafındaki Hassan b. Sabit, Abdullah b. Revaha, Ka’b b. Malik gibi şairler onun şiire ve şairliğe dair olumlu fikirlerinin olduğunu gösterir. Örneğin, gizlice Müslüman olan kız kardeşini *Kur’an-ı Kerim* okurken yakalayıp öldürmek isteyen Hz. Ömer, Kureys’te okuma yazma bilen ve şiirle ilgilenen bir kişi olarak dinlediklerinden o kadar etkilenir ki bu etkilenme onun hidayetine sebep olur. Hz. Ömer daha önce böyle sözler duymadığını belirterek kendi şairlik algısı ve bilgisinin kat kat üstünde gördüğü bu kitabın dinine tâbi olur. Tektanrıcılığa girmeleri neredeyse yedi yüz yılı bulan İsrailoğulları’ndan sonra yirmi üç yıl gibi kısa bir süre içerisinde İslâm’ı seçen Arapların bu şiirsel üstünlükten etkilenmeleri önemli ayrıntılardandır. Ayrıca bu hadiseler, dinlere ve tanrılara ilişkin her türlü meseleye seküler bakan kimseler için bile dinle sanat arasındaki yakın ilişkilerin en çarpıcı örneği olarak nitelenmiştir.⁵²

Elbette burada önemli bir ölçütü de göz ardı etmemek gerekir. Şairliği zemmeden birçok ayet ve hadisten bahsedilmekle beraber, Kur’an’ın eleştirerek hedef aldığı şair tipolojisi münkir ve merdud şeklinde tanımlanabilir.⁵³ Yukarıdaki örneklerde de görüldüğü üzere şiir türünün kendisine matuf değil de şairlerin

⁵¹ Kenan Demirayak, "Kasîdetü'l-Bürde", TDV İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/kasidetul-burde--kab-b-zuheyr> (17.08.2021).

⁵² Armstrong, a. g. e., s. 229.

⁵³ Özgül, “Şiir, Şair ve Sair...”, *Kandille İskandil*, s. 53.

karakterlerine, İslamiyet'ten uzak oluşlarına yönelik bir olumsuz bakıştan bahsedilebilir. Yine aynı doğrultuda şiire karşı olunmadığını gösteren, hatta bu türü öven, hikmetini vurgulayan hadislerden de söz etmek mümkündür:

“Şiirde mutlak bir hikmet vardır” (Buharî, Edeb, 90; Tirmizî, Edeb, 69)
“Şairler sözün sultanlarıdır”, “Şiir söz gibidir; güzeli güzel, çirkini de çirkindir” (Taberânî, Mu’cemü’l-Evsat)⁵⁴

Görüldüğü üzere İslamiyet şairde müminlik vasfını şart koşmakta ve eski devirlerde cinlerle sağlanan kutsiyetin iman ile sağlanmasına teşvik etmektedir. Bu doğrultuda klasik edebiyatımız önemli bir örnektir. Çünkü Kur’an-ı Kerim’in fesahat ve belagatini mihenk taşı olarak kabul eden ve sözün yüceliğine inanan şairler için şiir, yaratıcı ile bir bağ kurmanın en değerli yollarından biri olmuştur.

Bu doğrultuda Kur’an-ı Kerim’in çok temel ve ayırıcı hususiyetinden söz etmek gerekir; O, asırlar boyunca kanon olacak bir edebiyatın temel kaynağı konumunda yer almış, zengin bir menba olarak görülmüştür. Etkili bir söz varlığı ve şiirsel bir dehayı haiz bir kitap olarak Kur’an-ı Kerim’in bu yönü, yüz yıllar boyunca ön planda olmuştur. Öyle ki tebliğ vazifesi esnasında Hz. Peygamber, aktardığı ayetlerin şiirselliği, etkileyiciliği ile şair olarak nitelenmiş, indirgemeci bir algıya bile maruz kalmıştır. Hatta bu sebeple Şuarâ Suresi nâzil olmuş ve İslâm’a şiir yoluyla dil uzatanlara bir nevi ilahî bir cevap gelmiştir.⁵⁵

Burada vurgulanması gereken en önemli noktalardan biri Kur’an-ı Kerim’in mükemmel üslubudur. Bu mükemmellik tüm tartışmalara ve olumsuzluklara rağmen Hz. Peygamber’in peygamberliğinin de en önemli kanıtı olarak değerlendirilmesine sebep olmuştur. Zira ortada insan tarafından yaratılamayacak ve taklit edilemeyecek denli bir kusursuzluk söz konusudur.⁵⁶

Kur’ân-ı Kerim’in şiirsel zenginliği, ifade hususundaki eşsizliği, Arap dili ve belagati perspektifinden değerlendirildiğinde bir ilim dalının doğmasına sebep olmuştur. Belagat ilmi, Kur’an-ı Kerim’i miyar noktası olarak belirlemiş, üslubun

⁵⁴ Akt., Özgül, a. e., s. 53.

⁵⁵ Bekir Topaloğlu, "Şuarâ Sûresi", TDV İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/suara-suresi> (10.08.2021).

⁵⁶ İrvin Cemil Schick, a. g. e., s. 12.

güzelliği ve etkileyiciliğini onun hususiyetleri ışığında sınıflandırmıştır. Kur'an-ı Kerim nâzil olduğunda Arap dilinin ve şiirinin en zirve dönemlerinden biri yaşanmasına rağmen, onun üslup ve ifade açısından ulaşılamaz derecede muhteşem oluşu, ilahî oluşunun da en önemli göstergelerinden sayılmıştır. Çünkü herhangi bir Arap şairinin Kur'an-ı Kerim'le boy ölçüşecek güzellikte eserler vücuda getirmeleri imkânsız görülmüştür. Nitekim Kur'an-ı Kerim'deki bu erişilemezliğin ve meydan okumanın birtakım ayetlerle de doğrulanması söz konusudur.⁵⁷

En nihayetinde bu mükemmelliğe yaklaşma çabalarının daha makul bir alana evrildiği bir platform olarak klasik Türk şiirini düşündüğümüzde ise başka bir görünümde söz edebiliriz. Burada Kur'an-ı Kerim'in eşsiz belagatine öykünmeye ve eserler verirken onun kusursuzluğuna yaklaşılmaya çalışan şairler, üslup konusunda şiirlerinde ölçü olarak onu kabul etmişlerdir. Bu anlamda Klasik edebiyatımızda Kur'an-ı Kerim'e müthiş bir referans bolluğundan ve onun kuralları ile şiir yazmaya bir öykünmeden söz etmek mümkündür. Ayet ve hadisler ile ulvî zatların yaşamlarına dair unsurlar bu şiirin her noktasında araştırmacıların karşısına çıkmakta ve bu anlamda bir literatür bilgisini de zorunlu kılmaktadır.

Şiir ve dinin kaynakları, görüldüğü üzere iç içe geçmiş durumdadır. Özellikle semavî dinler bağlamında bu iç içe geçmişlik aynı zamanda sözün önemi, yorumu, anlaşılması gibi hususlarda harekete geçilmesinin de temel saiki olmuştur. Söz ya da konumuzla paralel ifade edecek olursak şiirsel dil, çeşitli yorumlamalara sebebiyet verecek ve yeni bir inceleme sahasına yönlendirecek bir düzlemde yer almaktadır. Hermeneutik biliminin kuruluşu da işte tam olarak bu noktada, din ve yorumlamanın kesiştiği yerde teşekkül etmiştir.

Yunan mitolojisinde geçen bir efsaneye göre Tanrı'dan insanlara ulaştırılmak üzere sözü alan Hermes, ona kendi yorumunu (bir diğer bakış açısıyla insanların

⁵⁷ Bu doğrultudaki bazı ayetler:

“Kulumuza indirdiğimiz kitaptan dolayı bir şüphe içinde iseniz onun benzeri bir sûre de siz getirin, Allah'tan başka taptıklarınızı da yardıma çağırın; eğer iddianızda samimi iseniz!” (Bakara /23)

“Yoksa “Onu Muhammed uydurdu” mu diyorlar? De ki: “Eğer iddianızda doğru iseniz, o zaman onun benzeri bir sûre de siz getirin bakalım; Allah'tan başka çağırabildiklerinizi de yardımınıza çağırın!” (Yunus /38)

anlayacağı bağlamı) katarak iletmiştir. Kimilerince burada Hermes tarafından bağlam değiştirilmiş ve yanlış bir yorum yapılmış, kimilerince ise karşı tarafın -insanların- anlaması için sarileştirilmiştir.⁵⁸ Yorum bilim, işte bu şekilde sözün anlamlandırılma ve yorumlanma amacından hareketle incelemeler yapmaktadır. Yine aynı şekilde dinler tarihinin önemli bir kısmını oluşturan tefsir metodolojisi de öncelikle İncil'in yorumlanma ihtiyacı, daha sonra tüm dinler özelinde kutsal kitaplarda geçen sözlerin karşılığını bulma, şifrelerini çözme, bu sayede onları daha iyi anlayıp hayata tatbik etme dürtüsü ile yola çıkmıştır.

İnsanların dünyada kendilerini konumlandırma biçimine ve olaylara yaklaşımına din olgusunun ne denli etki ettiğini tezimizin daha önceki bölümünde vurgulamıştık. İnsanın kendisini anlama pratiklerinden biri olan hermeneutik yöntemi, edebiyat sahasında özellikle de şiir türü bağlamında düşündüğümüzde söylenen sözün açıklanması ve yorumunun önemi karşımıza çıkar. Dinler tarihinde çok sık ele alınan bir konu olarak Hz. Âdem'in yaratılışı ve akabinde ona Allah tarafından öğretilen kelimeler hadisesindeki hususiyet de din ve edebiyat disiplinlerinin ve sözün gücünün öne çıkarılması açısından oldukça önemlidir.

“Ve Âdem'e bütün isimleri öğretti. Sonra bunları meleklere gösterip “Sözünüzde doğru iseniz şunların isimlerini bana söyleyin” dedi.” (Bakara/ 31)

Buna göre yukarıdaki âyette geçen “bütün isimler” çeşitli tefsirlerde dünya üzerindeki nesnelerin tamamının bilgisi şeklinde yorumlanmakla beraber, bir diğer önemli yorum da beyan kabiliyetine ilişkin bilginin Allah tarafından Hz. Âdem'e öğretildiği ile alakalıdır.

“Bundan da şu neticeye geliriz ki bu talim, kablennefh yalnız ruh-i Âdeme idiyse, ona **kuvve-i kelâmiyenin**, vaz'-ı esmâ isti'dâdının bahşedilmiş olduğunu ifade eder.”⁵⁹ (Vurgu tarafımıza ait.)

⁵⁸ Bu yönüyle Hermes, yorumun olduğu kadar yalanın ve hırsızların da Tanrısı olarak addedilir. Umberto Eco, **Yorum ve Aşırı Yorum**, Çev. Kemal Atakay, İstanbul, Ayrıntı Yay., 2019, s. 36.

⁵⁹ M. Hamdi Yazır'dan akt. Mehmet Akif Alpaydın, “Âdem'e (a.s.) Öğretilen İsimler”, **Gaziosmanpaşa Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, C:4, S:2, Aralık, 2016, s. 134.

Burada kelâma, söze ve beyan etme yeteneğine ilişkin bir eğitimin vurgulanması oldukça önemli bir noktadır.⁶⁰ İslâmî literatürde belagat, Batı literatüründe retorik ve hermeneutik, kaynakları ve çıkış noktaları farklı olsa da bu amaca matuftur. Söz varlığının deşifre edilmesi, ayetle de doğrulandığı üzere, insan idrakinin temel meselelerinden biridir ve dünyaya dair anlam ufkunun çözümlenmesi, insanın en ayırıcı vasfıdır. Kaynak olarak Kur'an-ı Kerim ve İncil'i anlamaya yönelik çabaların öne çıkması ise bu kutsal kitapların edebî metin yönlerine odaklanılması sonucu ile edebiyat bilimine katkıda bulunmuş, daha sonra hermeneutiği hayatın her alanında düşünmemizi sağlayan bir disiplin olarak var etmiştir.

Şiir ve din arasında ana hatlarıyla ortaya koymaya çalıştığımız kuvvetli bir ilişki söz konusudur. Şairlerin asırlar boyu dinden ilham alma ve şiirlerinde malzeme olarak dinî tecrübe yahut ifadeleri aktarmaları bir gelenek hâlini almıştır. Kimi zaman profan bir yönelimle şiirler kaleme alınsa dahi şairin de bir insan olduğu, bir tarihsellik içerisinde yaşadığı ve dine yönelik tercihlerinin olduğunu düşündüğümüzde örtük de olsa bu olgunun şiirlerde yer alabileceğini öngörmek yanlış olmasa gerektir.

Şairler; peygamberler ya da doğaüstü ile bağı olan kâhinlerle aynı çizgide düşünülmüş, sözün büyüğü ve dünyanın söz ile var olduğu mütemadiyen vurgulanmıştır. Hatta Coleridge gibi bazı isimler bu bağı vahiy ile şiirsel güç arasındaki aynılık şeklinde bile ifade etmiştir.⁶¹ Dinlerin tarihinde, kutsal kitap anlatı ve öğretilerinde, kadim şiirsel geleneklerde şiir, şair ve dinin ayrılmaz bağlarla bağlı unsurlar olduğu ifade edilir. Molla Cami'nin Mevlâna için zikrettiği "Peygamber değil, fakat kitabı var"⁶² nitelemesi bu minvalde dikkate değerdir. Yine Abdurrahman Câmî'nin aynı bağı işaret eden şu cümleleri de bu bağlamda açıklayıcı görünmektedir:

“Şiir nedir ki? Zihin kuşunun şarkısı.
Şiir nedir ki? Sonsuz dünyanın yansıması.
Kuşun değeri apaçık bellidir onda
Ve keşfeder insan onun bir hamamın fırınından geldiğini ya da bir gül
bahçesinden.
İlâhî gül bahçesinden derlenir şiir;

⁶⁰ Bu ayetin, bu bağlamdaki yorumu için derli toplu bir çalışma olarak bkz. Alpaydın, a. g. m.

⁶¹ Paz, a. g. e., s. 69.

⁶² Akt. Semih Ceyhan, "Mesnevî", TDV İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/mesnevi--mevlana> (09.11.2021).

Alır gücünü ve gıdasını da kutsal bir çevreden”⁶³

Görüldüğü üzere şiir, kitap bu denli kutsaldır ve sözü söyleyene, söz sahibine bu kutsiyetten pâye verir. Torquato Tasso da yine aynı bağlamda “İki yaratıcı var; Tanrı ve Şair” diye yazmıştır.⁶⁴ Bu doğrultudaki örnekleri çoğaltmak mümkündür. Şiirsel imgelem ve yaratıcılık, ilahî bir noktada görülerek yüksek bir bölgede konumlandırılmış, şairini de aynı şekilde yükseltmiştir.



⁶³ Akt. Seyyid Hüseyin Nasr, **İslâm Sanatı ve Maneviyatı**, Çev. Ahmet Demirhan, İstanbul, İnsan Yay., 2019, s. 133.

⁶⁴ Akt, Dellaloğlu, “Sanat / Zanaat”, **Poetik ve Politik- Bir Kültürel Çalışmalar Ansiklopedisi**, İstanbul, Timaş Yay., 2020, s. 185.

2.3. MODERN TÜRK ŞİİRİNİN HEDEFİNDE BİR OLGU OLARAK DİN: TÜRK ŞİİRİNDE DEĞİŞEN DEĞERLER DÜNYASI

2.3.1. Tanzimat ile Gelen Dönüşüm Hareketi

“Hayli müşkildir kişi terk eylemek mu’tâdını”

Hayali

Ahmet Hamdi Tanpınar modern Türk edebiyatının bir medeniyet krizi ile başladığını söyler.⁶⁵ Onun bu tespiti, kültürümüzün bağlı bulunduğu medeniyet dairesi ile yeni tanıştığı Batı medeniyeti arasındaki gerilimli hattı vurgulamaktadır. Bu iki medeniyet dairesi Batı’nın miyar noktası olarak kabul edildiği periferideki ülkelerde karşı karşıya gelmiş, bir üstünlük iddiası baş göstermiştir. Buradaki üstünlük iddiasından kasıt, modernitenin çıkış noktasının Batı medeniyetinin kendi üstünlük algısı olması⁶⁶ ve Doğu’da da bu algının sessiz sedasız kabulü şeklinde gerçekleşmektedir.

Bu üstünlük kabulüyle beraber ortaya çıkan en önemli semptom ise geçmişin reddi olmuştur. Batı’nın tamamen doğal süreçler içerisinde, bir anlamda kendi geçmişi ile hesaplaşarak kadim olanı belirlemesi, modernliğinin de temel koşullarından biri olagelmıştır.⁶⁷ Fakat modern olma yolunda önemli atılımlar gerçekleştirmiş Türk medeniyeti ise bu temel önkoşulu hazmetmekten yoksun bir biçimde ve ironik bir şekilde bu gerçeğin zıttı üzerine bir dünya inşa etmiştir. Rönesans, geçmişe yönelik bu temel yaklaşımı nedeniyle Batı’nın kendi gerçekleri üzerinde inşasına ve sağlıklı yol almasına sebebiyet vermiştir. Bizdeki Rönesans algısı ise daha çok yenilik üzerine kurulu ve yeniliğin arka planını yok saymayı hedeflemiş gibidir. Gelenek kati surette reddedilir ve yeninin eskiye dayanarak inşasına yönelik bir adım asla söz konusu edilmez. Bu reddediş geleneği besleyen dine karşı çok bariz tepkimelerin gerçekleşmesine yol açarak bu doğrultuda bir unutmaya çalışma patolojisini de beraberinde getirmiştir.

⁶⁵ Ahmet Hamdi Tanpınar, “Türk Edebiyatında Cereyanlar”, **Edebiyat Üzerine Makaleler**, Haz. Zeynep Kerman, İstanbul, Dergâh Yay., 2007, s. 104. (104-129)

⁶⁶ Norbert Elias, **Uygurlık Süreci I**, Çev. Ender Ateşman, İstanbul, İletişim Yay., 2004, s. 129.

⁶⁷ Dellaloğlu, “Rönesans”, **a. g. e.**, s. 46.

Batı Rönesansının bahsettiğimiz geriye ve kadim olana dönüşü ise şüphesiz ki dinsel metinler üzerinden -temelde İncil- gerçekleşmiştir. İncil ve yorumlarının yaygınlaşıp sıradan insanın istifadesine sunulması, bu anlamda önemli bir merhaleidir. Hermeneutik gibi bilim dalları, kutsal metin ifadelerinin irdelenmesi neticesinde neşv ü nema bulmuştur. Fakat yine bizde modern olmanın bir koşulu dinî olanı yok saymak şeklinde algılanmış, geçmişteki köklü miras sırf bu önemli hususiyeti yüzünden eleştirilere maruz kalmıştır. Bireyi modernliğin en önemli noktasında yerleştiren Durkheim'ın yaklaşımı düşünüldüğünde gerçekten kolektif bir yaşamın ifadesi olan dinin toplum hayatı üzerindeki etkinliğinin azalması anlam kazanmaktadır. Artık modernleşme toplumu tanımı içerisinde yer alan ülkemizde de bu kolektif bilinç yerine parçalı bir özne algısı yaygınlık kazanmış ve özellikle ilk dönemlerde hürriyet, eşitlik gibi kavramlar da bu birey bilincinin en önemli tezahürleri olarak kendisini göstermiştir. Artık toplumun temel özü içerisinde kaynayan, cemaat bilinci ile dolu bir özne yerine kendini bir ada şeklinde düşünen, birçok değerden bağımsız, çoğunlukla kendi değerlerine bile yabancılaşabilen, aslında en nihayetinde varlığının öneminden başka doğrusu olmayan bir öznen söz edilmektedir.

Bunun yanında Türkiye özelinde meselenin özellikle kültürel ve dinî bir arka planın sonucu olarak değil de ekonomik ve teknik düzeyde alımlandığına dair bir vurgu yapmak da yerinde olacaktır. Çünkü Türk modernleşmesi daha çok teknik planda ve “görüntü”yü merkeze alan bir düzlemde varlık göstermiştir. Bu meseleyi Göle, şu şekilde vurgulamıştır:

“Türkiye’de modernleşme projesi yukarıdan aşağıya doğru inmekte, sırtını geçmişe ve geleneklere çevirse dahi, yaşam pratiklerine nüfuz etmekte, ancak (sivil) toplum düzeyinden yeniden üretilirken bir çeşit kaos yaşanmaktadır”⁶⁸

Burada yöneticiler eliyle, proje şeklinde ilerleyen ve içsel dinamiklerin esas olmadığı bir toplumsal süreç vurgusu ve kaos durumunun tespiti öne çıkar. Aynı bağlamda Daryush Shayegan’a göre ise tıpkı bizim toplumumuz gibi -proje olarak- modernleşen toplumlarda bir kültürel şizofreni söz konusudur. Ona göre muhayyilede

⁶⁸ Nilüfer Göle, “Batı Dışı Modernlik: Kavram Üzerine”, **Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce-Modernleşme ve Batıcılık C. 3.**, Ed. Tanıl Bora, Murat Gültekingil, İstanbul, İletişim Yay., 2016, s. 66.

var olan geçmiş bilgisi ile modernleşmeci zihniyetin dayattığı yenilik fikri bir çatışma hâlinde ve bahsi geçen şizofreni de tam olarak bu noktada zuhur eder. Onun bu düallite karşısında, esasında tam olarak ‘modern’ olmayı da sağlayacak çözümü ise daha önce de ifade ettiğimiz üzere duyarlılık yelpazesini de geliştirecek bir yöntem olarak ikili bilgi düzenini, ikili alet takımı ve aydınlatmayı gerçeklik olarak kabul etmekle mümkün görünmektedir.⁶⁹ Yazar, bu çözümü de evcilleştirilmiş şizofreni şeklinde kavramsallaştırır. Birbirinin yerine geçmeyen bu iki doğru, zenginlik olarak değerlendirilip ele alındığında üstünlük savaşı bertaraf olur ve modernliğin en önemli ayağı olarak kültür, melez ve bundan dolayı da zengin hâle gelir.

Bu bağlamda bir zenginlik ve hafıza mirası olarak Klasik Türk şiiri oldukça besleyici bir arka plan sunmaktadır. Toplumsal parametreleri bünyesinde barındıran; kolektif bir hafızaya hitap eden, cemaat olma bilincini ve dinî değerleri köşe taşı olarak belirlemiş, asırlardır belirli mazmunlar içerisinde kabiliyet gösterme üzerine kurulu bir sistematığı ifade eder. Toplumsal ve sosyal vurguları olan şiirler de yekûn tutmakla beraber, genel eğilim dinî ve tasavvufi bir çizgide ilerlemiştir.

Şairlerin Kur’an-ı Kerim’i en üstün nokta olarak kabul edip ona öykünerek şiirsel verimler ortaya çıkardığından bahsetmiştik. Bu noktada şiirlerde iz sürmenin mümkün olduğu ayet ve hadislerle telmihler, yüksek bir din şuurunun ve ödevinin önemli yansımalarıdır. Şairlerin tevhid, münacat ve na’t gibi manzumelerle eserlerine başlamaları, bu önemli geleneğin dikkat çekici özellikleridir. Daha önce de ifade ettiğimiz gibi modern şiir ve temel bir içgüdü olarak profanlaşma eğilimi, şiirin ve şairin bu ulvî konumunu da zedelemiştir.

Anadolu sahasında bile bu tarz bir dönüşümü “ozan”dan “aşık”a evrilmede izleyebiliriz. Goldziher’in de belirttiği üzere “tabiat üstü sihrî bilgiye sâhip olan (sezişle bilen)” gibi bir anlam karşılığı olan şair, kâhinlerle aynı düzlemde düşünülmüş, tabiatüstü varlıklarla olan ilişkisi de göz önünde bulundurularak “cin-peyker” şeklinde algılanmıştır. Fakat modernite, yaratıcıya ilişkin bu şekilde ayrıcalıklı bir konumu kabul edemez. Birey tek başına önemlidir, özgürdür; evet, fakat

⁶⁹ Daryush Shayegan, **Melez Bilinç**, Çev. Haldun Bayrı, İstanbul, Metis Yay., 2013, s. 47.

manevî dayanaktan yoksun ya da daha doğru bir ifade ile metafiziği dünyaya yönelik bir konumdadır. Bu bağlamda da gelenekselin baş köşeye oturttuğu dinsel değerlerin konumu kökünden sarsıntıya uğrar. Geleneksel algıda yaratma Allah’a mahsus olan bir edimdir ve şairin buna benzer bir çaba içerisinde olması imanî bir tehlike anlamına da gelir.⁷⁰ Klasik metinlerde şairler, eserlerinin başlangıç ve bitiş kısımlarında eserin tamamlanması, akıbeti için Allah’a dua ederler. Eserleri yaratan olarak kendilerini görmezler; bilakis eser telifi konusunda Allah’ın inayetini arzularlar.⁷¹

Ancak zamanla bu algı sarsılmış, modernite şaire birey olarak özel bir alan açmıştır. Tasso’nun şairi yaratıcı ile eş değer düşünmesi bu algısal değişime önemli bir örnektir.⁷² Create fiili modern anlamda şairin üretim sürecini de içine alarak farklı bir anlama bürünür. Şair, birçok değeri arkasına almaktansa değerlerden azade bir görünümü, bir yalnızlık hâlesini yeğler. Yani eskinin yeryüzünün bir bölgesinde yaşayan şairi yerine, herhangi bir yerde yaşayan ve kendi dışındaki dünyayı hissedemeyen bir şair tipolojisi söz konusudur.⁷³

Şair, bununla beraber ironik bir biçimde bütün tekilliğiyle üretimini gerçekleştirerek metin yoluyla kutsiyet inşa etme çabası içerisine de girer. Yani edebiyat, özelde şiir sarsıcı değişim ve dönüşümlere rağmen hâlâ eser sahibini yükseltecek bir konumdadır. Şair bu şekilde geleneksel anlamıyla bir bütünün anlamlı bir parçası olmak yerine kendi gerçekliğini, kendi metnini üretmeye çalışan ve ‘tek başına’ var olma çabasında olan bir karakter sergiler.

⁷⁰ Beşir Ayvazoğlu, **Aşk Estetiği**, İstanbul, Kapı Yay., 2015, s. 26.

⁷¹ Fuzuli, Leylâ ve Mecnun isimli eserinde Farsça beyitlerle bu minvalde şu ifadeleri kullanır:

“(Öyle) şaşılacak bir işe giriştim ki; başı, sonu bütünü ile sıkıntı ve endişe...

Sanki yolumun üzerine bir taş düşmüş; yahut karşıma korku veren bir deniz çıkmıştır.

Eğer senden bir yardım gelmez ve eğer senin lütfun bana yol gösterici olmazsa; o taşın bağrından bir lâl çıkarabilmem güç; muradımın yüzünün görünüp de bu denizden elime bir inci geçmesi müşküldür.

(Ya Rabbi), içimi aydınlatan ve gönül levhamı parlatan şeyi lütfet!

(Böylelikle) gönlümün aynası temizlensin ve anlayışımın چراغی aydınlansın da; arzu kapımın kilidini açayım ve ne istersem elde edeyim; bahtımın bahçesini Peygamber’in ve ashabının cömertlikleri bulutu sulasın.”

Fuzuli, **Leylâ ve Mecnun- Metin, Düzyazıya Çeviri, Notlar ve Açıklamalar**, Haz. Muhammet Nur Doğan, İstanbul, Yelkenli Yay., 2008, s. 29.

⁷² Dellaloğlu, “Sanat / Zanaat”, **a. g. e.**, s. 185.

⁷³ Ebubekir Eroğlu, **Modern Türk Şiirinin Doğası**, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2018, s. 23.

Bu doğrultuda modern şairin ‘modernleşme süreci’nden evvel geçirdiği merhalelere göz atmak yerinde olacaktır. Onu yetiştiren, karakterine tesir eden süreçler, atılım yapmasına sebep olacak sâikler bu anlamda önemli görünmektedir.

Genel olarak bakıldığında Doğu coğrafyası için Batı olgusu iki asırlık bir tarihi kapsar. Öncesinde bu tarz tanımların, adlandırmaların yokluğu bizim medeniyetimizin Doğu ve Batı’ya eşit mesafede konumlanış biçiminden ve kendisini ‘orta ümmet’ olarak adlandırmasından ileri gelir.⁷⁴ Osmanlı’ya göre bulunulan yer rû-yı zemindir ve kendi dışındaki medeniyetlere dair bir övgü yahut radikal bir yergiden söz edilemez. Hatta Osmanlı’nın bu mutedil tavrı Bernard Lewis gibi isimler tarafından Batı’ya ilgisizlik ithamlarına bile sebep olmuştur. Oysa ortada olma hâli yahut dışarıya karşı üst düzey bir tecessüs içerisinde olmama hâli, asıl normal dışavurum şeklidir. İnsanlığı bazı bölmelere ayıran bu Doğu-Batı isimlendirmesi çok sonraya aittir. Bu modern ve ‘art niyetli’ adlandırmanın tarihi de sanıldığı üzere köklü değildir ve tek taraflıdır; Batı icadıdır.⁷⁵

“Doğu da Allah’ındır, batı da. Nereye dönerseniz Allah’ın yüzü (zâtı) oradadır. Şüphesiz Allah’ın rahmeti ve nimeti geniştir; O, her şeyi bilendir.”
(Bakara / 115)

İslâmî şuur, özellikle 11. ve 16. yüzyıllar arasında ana eğilim olarak kendisini gösterir ve yukarıda iktibas ettiğimiz ayet, bu anlamda bir referans noktası olarak alınabilir. Ortaçağ’da Avrupalıların kendi coğrafyalarını Asya’nın Batısı olarak tanımlamaları da aynı minvalde dikkat çekici bir durumdur.⁷⁶ Çünkü anlaşıldığı üzere merkez Asya yani Doğu, periferi ise Batı olarak algılanır. Semavi dinler bu coğrafyada doğmuş, medeniyet tarihindeki önemli atılımlar yine aynı coğrafyada oluşmuştur. Aynı zamanda İslamiyet’in evrensel olma misyonu dolayısı ile çok geniş bir coğrafyada maddi-manevî bir hakimiyet söz konusu olmuştur. Fakat Avrupa kolonyalizmi önce bu adlandırmayı ve ayrımı yapmış, sonra da medenileştirme misyonu ile yola çıkarak -İngilizlerin kurduğu Doğu Hindistan Şirketi bu anlamda

⁷⁴ İbrahim Kalın, **Ben, Öteki ve Ötesi- İslam Batı İlişkileri Tarihine Giriş**, İstanbul, İnsan Yay., 2016, s. 17.

⁷⁵ Edward W. Said, **Şarkiyatçılık-Batı’nın Şark Anlayışları**, Çev. Berna Ülner, İstanbul, Metis Yay., 2014.

⁷⁶ Kalın, **a. g. e.**, s. 26.

önemli bir örnektir!- medeniliğin Batı ile eşdeğer bir kavram olarak algılanmasına ve adeta dikte edilmesine yol açmıştır. Bizdeki tabiri ile vazife-i temeddün bu doğrultuda Batılılara mahsus bir özellik olarak kodlanmıştır.⁷⁷

Bu, Hristiyanlığın da tıpkı İslamiyet'te olduğu gibi evrenselleşme misyonu ile yakından alakalı bir durumdur. Medeniyet yapıcı bir unsur olarak din, Batı medeniyetinde geçirdiği zorlu merhalelere rağmen önemli bir konumda yer alır. Burada medeniliğin kelime anlamı, tam anlamıyla ne olduğu yahut olması gerektiği, aynı zamanda medenîleştirme misyonu üstlenenlerin faaliyetlerinin arka planına değinmeyeceğiz; bizim için önemli olan nokta dinsel değerlerle yola çıkmış ve şaha kalkmış bir toplumda değerlerin, Tanpınar'ın ifadesiyle söylersek krizlerin kaynaklarına ilişkin değerlendirmeler yapmaktır. Fakat unutulmaması gereken, medenîliğin kültüre ait olması ve milletlerin kendi iç dünyasına yönelmeleri gibi unsurlarla şekillenmesi, yani içe dönük, kendi parametrelerini içkin bir kavram olarak algılanmasının hayatîliğidir.

Modernleşme sürecinin en önemli basamaklarından birini medeniyetimizi konumlandırışımız oluşturmaktadır. Batı kültür ve medeniyetinin değerlerini benimseyenler de reddedenler de kendi durumlarını bir başkasına ihtiyaç duyup duymama noktasından açıklamaya çalışmaları hasebiyle aynı konumda yer alırlar. Oysa kendimize dair durumları, kendi iç dinamiklerimiz ile anlamaya çalışmak en olağan yaklaşım biçimi olarak görünür. Fakat bizim tarihimizde, maalesef, bu durumun önü alınamamış, Batı miyar noktası kabul edilmiştir. Medeni olmak modern olmakla ve Batı ile eşdeğer görülmüştür. 1699'da imzalanan Karlofça ve akabinde 1718'deki Pasarofça anlaşmaları, bu anlamda bir eşiktir. Çünkü ilk kez toprak kayıpları başlamış ve üstünlük algısı ya da en azından zirvede olamama hâlinin idraki söz konusu olmuş, Lâle Devri (1718-1730) itibarıyla Batı'nın tanınma çabaları baş göstermiştir. Bu doğrultuda kadim 'Işık doğudan gelir' anlayışı sarsılmış, yüzler Batı'nın üstünlüklerine çevrilmiştir. Fakat bahsettiğimiz bu sâikle Batı'ya çevrilen

⁷⁷ A. g. e., s. 29.

dikkatler, plansız ve programsız uygulamaların yapılması dolayısıyla her alana yayılan bir yenilik furyasını da beraberinde getirmiştir.

Avrupa merkezli bir teknolojik üstünlük algısının neticesinde oluşan bu geri kalmışlık hissi, aynı zamanda kurumsal anlamda ciddî atılımların yapılması şeklinde tezahür etmiştir. Bu kurumsal değişiklik ve yenilik atılımlarına göz atmak kültürel, dinsel ve sosyal sarsıntıların kaynağını belirleme noktasında anlamlı olacaktır. Öncelikle ifade edilmesi gereken en önemli olgu, modernleşme tarihinde Batı'ya açılan ilk ve en önemli kapımızın Fransa olmasıdır.⁷⁸ Bütün değişimlerin aynası olarak okunabilecek yeni Türk edebiyatının ilk evrelerinde de bu izlerin çok net bir biçimde gözlemlendiğini ifade edebiliriz.⁷⁹ Fransa'ya yönelik bu merak ve hayranlık dürtüsü neticesinde Yirmi Sekiz Mehmed Çelebi'nin yaptığı vazife dolayısıyla sunduğu sefaretnâmesinde ülkenin gelişmişliğine yönelik önemli detaylar aktarılır, hatta bu rapordan hareketle birtakım konularda Fransız uzmanlara başvurularak yeniliğin şekli anlamda ilk adımları atılır.⁸⁰ Esasında devlet erkânına sunulan bu raporun sadece şekli yönden değerlendirilip ani bir yenilik furyasına göz yumulması bile modernleşme serüvenimizin özeti gibidir: hızlı ve plânsız!

Kültürel anlamda ise matbaanın kurulması ve Tercüme Heyeti gibi faaliyetler başarısız da olsa bu tarz atılımların bir devamı olarak okunabilir. Yine askerî anlamdaki değişimler -mühendislik okullarının kurulması vs.- bu bağlamdaki yeniliklere örnek gösterilebilir. Fakat tüm bu yenileşme hareketlerinin asırlardır süregelen zihniyet üzerinde dönüştürücü bir etkisinden söz edilemez.⁸¹ III. Selim dönemi bu anlamda, zihniyetin de değiştirilmek istendiği önemli bir eşiği oluşturur. Daimî elçiliklerin kurulması, Batı'yı yakından tanıma ve takip etme noktasında dikkat çekici bir atılımdır. Fakat kısa süren bu saltanat ve IV. Mustafa'nın saltanatı akabinde başa gelen II. Mahmud, bu noktada önemli bir konumdadır. Ordunun modernizasyonu,

⁷⁸ Kenan Akyüz, **Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri (1860-1923)**, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 2013, s. 6.

⁷⁹ Bu konuda etraflı bir inceleme için bkz. Gül Mete Yuva, **Modern Türk Edebiyatının Fransız Kaynakları**, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2011.

⁸⁰ Bu sefaretnâme hakkında Tanpınar "Hiçbir kitap garplılaşma tarihimizde bu küçük sefaretnâme kadar mühim bir yer tutmaz" ifadelerini kullanmıştır. Ahmet Hamdi Tanpınar, **XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2007, s. 54.

⁸¹ Akyüz, **a. g. e.**, s. 8.

askerî tıp okulunun açılması, Avrupa'ya öğrenciler gönderilmesi, pozitif bilimlere dair yapılan çeviriler bu dönemde zihniyet ve değerlerin değişimi noktasında çarpıcı olaylardır. Yine daha sonra Abdülmecid tarafından ilan edilen Tanzimat Fermanı bu değişimin zirve noktasıdır ve artık resmî olarak da değişim belgelenmiştir.

Tüm bu atılımlar toplumun önde gelen kesimi olan aydınlara da değişim misyonunu aşlamıştır. Artık eskinin parametrelerinin geçerli olmadığı, yakalamamız gereken bir medeniyetin varlığı hep bir ağızdan tekrarlanan bir söylemdir. Bu doğrultuda “*Yâ Rabbi eski şehre yeni âdet olmasın*”⁸² diyen geleneksel aydın modeli yok olmuş; özgürlük, hürriyet, yenilik, adalet, Batılılaşma gibi kavramlar aydınların zihinsel atmosferine dâhil olmuştur. Asırlardır İslâm medeniyeti dairesinde cemaat bilinciyle var olmuş, dünyaya bakışı ve algısı İslâmî bir şuurdan ayrılmamış bir tipolojiden evrilme ise bir anda olmamıştır. Çünkü klasik şiirimizin inşâ edilmiş olduğu zemin oldukça köklüdür. Değerler ve mazmunlar dünyası, hayal atmosferi dinî bir menbadan beslenir. Yer yer rastlanan dünyevî görünümeler bile bir şekilde din ile ilişkilendirilir:

“Bu geleneğin içinden bir şiir, hitap ettiği kitlenin dinî perspektifine uygun şekilde yorumlanabilir her zaman. Yani, bir gazelde ne kadar dünyevî ve erotik unsur bulunursa bulunsun, bütün bunları, hiç değilse görünüş açısından, din düzlemine yükselten bir örüntü mevcuttur.”⁸³

Klasik atmosferde şair belirli mazmunlar üzerinden dünyayı algılar ve belirli formlar içerisinde hünerini sergiler. Esasında onu ustalaştıran da bu sanat telakkisinin kısıtlayıcı yanıdır. Sanatkârlar sanatlarında mütemadi bir derinleşme ve zengin bir sembol dünyası üretme hâli içerisinde olmak zorundadırlar. Bu gelenek, asırlar boyu devam edegelmiş ve birçok usta ismin yetişmesini sağlamıştır.

Kayahan Özgül, *Divan Yolundan Pera'ya Selâmetle* isimli kitabında yenileşme kıpırtılarının sandığımızdan daha evvelki tarihlere dayandırılabilceğini, Şeyh Galip'in sebk-i hindi ile yapmak istediğinin tıkanmış olan klasik şiire yeni bir atılım

⁸² Akt. Kayahan Özgül, *Divan Yolu'ndan Pera'ya Selâmetle- Modern Türk Şiirine Doğru*, Ankara, Hece Yay., 2006, s. 67.

⁸³ Walter G. Andrews, *Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı*, Çev. Tansel Günay, İstanbul, İletişim Yay., 2000, s. 107.

getirmek olduğunu ifade eder. “*Tarz-ı selefe tekaddüm*” ve “*bir başka lugat terennüm*” etmiş bir isim olarak Şeyh Galip’in yeniliği, bilinçli bir şekilde kalıpları kırmaya yönelik gerçekleştirdiğinin üzerinde durur. Ona göre değişimin izleri bu tarihlerden itibaren sürülmelidir. İlk dönem Tanzimat şairleri bu hamlenin akabinde değişimi sırtlamışlardır.⁸⁴

Fakat şüphesiz ki Galip’in şiir anlayışındaki değişim form merkezlidir, geleneksel teolojik arka plan korunur. Çünkü kaynak bellidir, atmosfer bellidir; şair bu hudutların dışına çıkmadan eserini vücuda getirmelidir. O, bu hudutları bir miktar aşmış, bu anlamda yenilikler getirmiştir. Modernleşme döneminin bu bağlamda ayırıcı parametresi, algıya yönelik değişimin zuhûr etmesidir. Dolayısıyla yenileşme dürtülerinin ilk dönemlerinde devlet ricâlinden, aydın kesime ve ediplere kadar tüm kitlenin karşı karşıya kaldığı değişim, “din” temelli bir şekilde olacaktır.

Nitekim bahsi geçen bu kesimin, maruz kalınan medeniyetin Hıristiyanî bir temele dayandığının bilincinde olduğu sezilir. Demokrasi ve hürriyete ilişkin ifadelerde “meşveret” ya da “şûrâ” gibi kavramlara başvurmaları bu bilincin bir yansıması şeklinde telakki edilebilir.⁸⁵ Referans noktalarının Müslüman algı ve duyuştan kaymaması bu anlamda dikkate değerdir. Bu yeni düşüncelere İslâmî anlamda bir payanda oluşturmak, aynı zamanda bu doğrultuda bir tehlikenin de farkında olmayı yansıtmaktadır.

“Şöyle ki Voltaire ve Rousseau demekle mâruf ve meşhur olan zındıkların ve onlar misillü dehrîlerin hâşâ sümme hâşâ sebb-i hazerât-ı pâk-dâmenân-ı enbiyâ ve kadh ü zemm-i mülûk-ı küberâdan ve cemî’ edyânı ref’ ü ilga ve şîrînî-i müsâvât ü cumhûriyyeti îmadan ibâret olan elfâz ü tâbîrât-ı sehlü’l-mehaz ile suret-i istihzâda lisân-ı avâm üzre tab’ u neşrettikleri te’lifât-ı müteaddidelerine ‘ve leke’l-cedîdü’l-zeh’ diyerek sıbyan u nisvâna varınca ekser nâs meyl ü rağbet ve mütâlâalarına müdâvemet ettikçe ilhâd ü fesad maraz-ı frengi gibi urûk-ı dimağlarına sârî olarak (...)”⁸⁶

Bu pasaj, Reîsülkütâb Âtîf Efendi’nin Fransız Devrimi sonrasında padişaha sunduğu lâyihasından önemli detayları içeren bir örnektir. Bahsettiğimiz tehlikeye dair

⁸⁴ Kayahan Özgül, **Divan Yolu’ndan Pera’ya Selâmetle- Modern Türk Şiirine Doğru**, Ankara, Hece Yay., 2006.

⁸⁵ Orhan Okay, **Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı**, İstanbul, Dergâh Yay., 2011, s. 17.

⁸⁶ Akt. Özgül, **a. g. e.**, s. 68.

farkındalığa sahip bir aydın olarak Âtîf Efendi, bir uyarıda bulunmuştur. Değişime ve modernleşme ile atbaşı giden pozitivizme dair endişeleri vardır. Kadınlar ve çocukların okuma faaliyetinin önemle altının çizildiği bu pasajda, *ilhâd ü fesad*'ın *maraz-ı frengi* gibi bu zihinler için ne denli korkutucu olduğunu gözler önüne serilmektedir.

Yine aynı doğrultuda bir payanda ihtiyacı ve psikolojik bir iç rahatlatma çabası, Namık Kemal'in *Hürriyet* gazetesindeki bir makalesinde öne çıkar. Buna göre *Kur'ân-ı Kerim*'in *Âl-i İmran* sûresinin 159. âyetinin⁸⁷ parlementer bir rejimi desteklediği, hatta emrettiği vurgulanır.⁸⁸ Namık Kemal, bilindiği üzere hürriyet ve eşitlik söz konusu edildiğinde akla gelen ilk isimdir. Döneminde uç görüşlü görünmesine karşın Osmanlı-İslâm altyapısından vazgeçmeyen bir tefekküre sahip olması, Namık Kemal açısından önemli bir vurgudur. Ziya Paşa da tıpkı onun gibi hürriyet fikrinin kaynağını İslâmî zeminde arar.⁸⁹ Asırlardır kendini tanımlayışında, -klasik şiirimiz düşünüldüğünde- ifade edişinde teolojik bir söylem bulunan bir toplulukta fikirlere bu şekilde bir dayanak arama çabası ise çok görülmemelidir.

Modernleşme ile dünya temelli bir algıya dayanarak mutlak güç ve iktidarın yaratıcıdan alınıp yere indirilmesi söz konusudur.⁹⁰ Yaratıcı ve onun gölgesi, halifesi konumundaki padişahın da aynı şekilde bir otorite kaybına uğraması, asırlardır dinî değerlerin yetiştirdiği Osmanlı aydınlarının meşru zeminde bir özgürlük telakkisi aramalarındaki temel saiktir. Tanpınar'ın Ahmet Cevdet Paşa ile alakalı olarak ifade ettiği şu cümleler bu bağlamda aydınların genel profilini çizmesi açısından dikkate değerdir:

“Avrupa’ya hayran ve medeniyetçidir. Terakkiye inanır. Buna karşılık, bu terakkinin milliyetin esası gibi aldığı din ve şeriat kadroları içinde temin olunmasını ister. Örf ve âdete, ihmalî caiz olmayan bir realite gibi bakar ve muhafazasında son derece ısrar eder. Kıymetler cetveli, biraz derine

⁸⁷ “Sen onlara sırf Allah’ın lütfettiği merhamet sayesinde yumuşak davrandın. Eğer kaba, katı kalpli olsaydın, hiç şüphesiz etrafından dağılır giderlerdi. Onları affet, onların bağışlanmasını dile, iş hakkında onlara danış, karar verince de Allah’a güven, doğrusu Allah kendisine güvenenleri sever.” (Âli İmran /159)

⁸⁸ Okay, a. g. e., s. 17-18.

⁸⁹ Okay, a. g. e., s. 19.

⁹⁰ Hasan Bülent Kahraman, *Türkiye’de Yazınsal Bilincin Oluşumu- Türkiye’de Modern Kültürün Oluşumu 2*, İstanbul, Kapı Yay., 2014, s. 48.

inebilecek herhangi bir değişimin aleyhinde idi, denecek kadar eskiye sıkı sıkıya bağlıdır”⁹¹

Görüldüğü üzere değişimi, ilerlemeyi isteyen aydınların muhafaza ettiği değerler dünyası değişmemiştir. Değişenler, sadece yeni dünya düzeninin getirdiklerini alma noktasında daha somut unsurlardır. Fakat bu muhafazakarlık uzun sürmeyecek, yeni anafor toplumun genelini etkisi altına alacaktır.

Türk modernleşmesinin sekülerleşme ile paralel seyretmesi birçok araştırmacı tarafından öne sürülmüş bir realitedir.⁹² Bahsettiğimiz bu ilk dönemlerde geleneksel değerlerin nüfuz sahası henüz tam anlamıyla sarsıntıya uğramadığından aydınların bu anlamdaki düaliteleri de önemli bir toplumsal olgu olarak okunabilmektedir. Dünyanın ve bireyin merkeze yerleştiği bir zihniyet dünyasında, aydınlar birdenbire etken bir konuma yükseldiklerinden ve artık maruz kalan değil kuran, inşâ eden, yöneten bir çizgiye evrildiklerinden terazinin her iki kefesinden de vazgeçmeme ve halk cenahından tepki çekmemeye çalışma tavrı içerisinde dirler.

Fakat tüm bu çabalara karşın modernitenin en önemli göstergelerinden olan pozitivizmin etkisi gün geçtikçe artmıştır. Bu bağlamda öncelikle August Comte’un pozitivizmi bir din gibi tasarlayarak ilmihalini yazdığı gerçeğini hatırlamalıyız.⁹³ Zaten çıkış noktası dine bir alternatif oluşturma olan bu düşünce bizim topraklarımızda da karşılığını bulmuştur. Aydınlar ile Batı eğitim kurumları ve tercümeleriyle karşı karşıya kalan genç dimağlar, bu düşünce sistematğine dâhil olmakta gecikmemiş, hatta bizzat temsil misyonunu üstlenmişlerdir. Örneğin Şinasi tarafından ‘medeniyet resulü’ olarak nitelenen Mustafa Reşid Paşa’ya A.Comte tarafından 1853’te gönderilen mektup⁹⁴ toplumda öncü konumundakilerin kaynak ve dayanak noktalarını göstermesi açısından çarpıcı bir örnektir.

Ayrıca bu noktada, ilk Türk pozitivist ve natüralisti Beşir Fuad’ı da anmak gerekir. Onun -muhtemelen tepkiden çekinerek- adını koymadan bahsettiği pozitivizm

⁹¹ Tanpınar, XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi, s. 158.

⁹² Bkz. Nilüfer Göle, *Seküler ve Dinsel: Aşınan Sınırlar*, İstanbul, Metis Yay., 2017.; Kahraman, a. g. e., S. 52.

⁹³ Kürkçüoğlu, a. g. e., s. 19.

⁹⁴ Okay, a. g. e., s. 36.

anlayışı, özellikle ilmî araştırmalar açısından ele alınır. Bununla beraber bu fikirlerin takipçilerinin, bu anlayış neticesinde dinî değerlerden uzaklaştıkları bilinmektedir.⁹⁵ Bu isimlere ek olarak yenileşmenin ilk dönemlerinde önemli konumlarda yer alan Abdullah Cevdet, Ahmed Rıza, Celâl Nuri gibi isimler de pozitivist düşüncenin temsilcileri olarak düşünülebilir.⁹⁶ Ayrıca Servet-i Fünun dergisinin çıkış amacını düşündüğümüzde pozitivist eğilimlerin tarihini resmetmek de kolaylaşır. Nitekim bu saydığımız gelişmeler ve Beşir Fuad'ın fikirleri de Servet-i Fünun ikinci dönemine tekabül etmektedir. Tevfik Fikret'in de bu çizgide yer alması bu durumu doğrular.⁹⁷ Bununla beraber hâce-i evvel Ahmed Midhat Efendi'nin pozitivism karşıtlığı ve pozitivismin insanları dinden çıkararak yönü ile alakalı yazılarını da anımsamakta fayda vardır. Yeniliğin gerekliliğine inanan ve savunan bir isim olarak Ahmed Midhat ile İsmail Ferid çeşitli yazılarıyla pozitivismin bu yönüne ilişkin eleştirilerini belirtmişler, toplumu uyarmışlardır.⁹⁸ Özellikle kitlelere ulaşan bir isim olan Ahmed Midhat'ın geleneğe yönelik muhafazakâr tavrının, felaketleri önlemeye yönelik bir kalkan oluşturması dikkate değerdir.⁹⁹

Dünyaya dair bu şekilde akıl perspektifinden bir yaklaşım, her alanda olduğu gibi edebiyat ve özel olarak şiir türünde de kendisini hissettirmiştir. Nitekim asırlardır kendisini şiir ile ifade etmiş bir toplumun bu çarpıcı merhaleyi, bu kriz hâlini şiirine yansıtmaması söz konusu olamazdı. Bilindiği üzere Batılı bir tür olarak roman Tanzimat döneminde ortaya çıkmış, iptidai de olsa ilk örnekler verilmeye başlanmıştır. Romanın bu yükselişi karşısında şiir türünün yaşadığı krizler ise eski formlara bağlılık, fakat bununla beraber gelen içeriğin yani dinsel olanın muhayyilede eskisi gibi bir yer tutamaması durumları şeklinde sıralanabilir. Biçime ve şiir tekniğine dair devrimlerden ziyade eski tarzda yeni şeylerin söylenmeye çalışıldığı gözlemlenmektedir. Akıl, bilgi ve tekniğin yüceltilmesi, geleneksel söyleyişte önemli

⁹⁵ Akt. Okay, **a. e.**, s. 38.

⁹⁶ **A. e.**, s. 38-41.

⁹⁷ Kahraman, **a. g. e.**, s. 28.

⁹⁸ Okay, **a. e.**, s. 41.

⁹⁹ Kahraman, **a. g. e.**, s. 49.

konumdaki dinî değerlerin yerini dünyevî olanların alması, en çarpıcı göstergelerdendir.

Artık eskinin sarsılamaz ve sorgulanamaz addettiği birtakım değerler sorgulanmaya ve irdelenmeye, bahis mevzuu edilmeye başlanmıştır. Aklın varlık telakkisine göre varlık bölünür, parçalar hâlinde algılanır; fakat marifet, tam aksine, varlığın aslî birlik ve bütünlük esasına dayanmaktadır.¹⁰⁰ Bu parçalılık, modernitenin en önemli araçlarından biridir. Özneye kendilik bilincinin kazandırılması ile bölünmüş ve parçalı, aynı zamanda daha kolay tüketilebilir bir dünyanın sunulması önde gelen izdüşümlerden biridir. Şinasi'nin hemen akla gelen “Vahdet-i zâtına aklımca şehadet lâzım”¹⁰¹ mısraı bu anlamda oldukça dikkate değerdir. Sâbitelere yönelik bu sorgulama ve akıl yoluyla ulaşma çabası, geleneğin yaklaşımıyla asla örtüşemez. Gelenekte kalbî olanın yeri vardır, aklî olan ile kavranmayacak bir gerçekliktir bu. Tam olarak bu noktada Muhammed İkbal'in *Peyam-ı Meşrik* isimli eserinde Goethe ve Mevlana karşılaşmasında Mevlana'dan aktardığı sözler anlam kazanmaktadır:

“Senin tefekkürün gönül köşesine çekildi ve bu eski cihanı yeniden yarattı. Sen, ten içinde canın ıstırap ve saadetini gören insansın. Sen sedef içinde incinin oluşunu gören insansın! Aşk sırrından herkes haberdar olamaz, herkes bu dergâha giremez. Ancak iyi olarak yaratılan ve hilkatin esrarına mahrem olan insan anlayabilir ki **zekâ ve maharet şeytandan, aşk ise âdemden sâdir olur.**”¹⁰²(Vurgu tarafımıza ait.)

Buradan da anlaşılacağı üzere aklî melekeleri ön plana çıkarmak geleneksel algıda şeytana özgü kabul edilmekte ve hatta şeytanın tek gözlü olarak tasavvur edilmesi de bu gerçeğe dayanmaktadır. Tek göz, tek yönü gösterir; asıl gören, görmeyi tamamlayan kalp gözüdür. Dünyayı aşk ile kavramak makbul olandır.

Burada dikkat edilmesi gereken noktalardan biri de zihniyetin kolay değiştirilemeyeceği olgusudur. Zihniyetler tarihi, tarihte yavaşlığın tarihi¹⁰³ olarak düşünülecek kadar zor değişen bir yapıdadır. Yeninin hazmedilmesi, kültürel anlamda

¹⁰⁰ Ayvazoğlu, a. g. e., s. 75.

¹⁰¹ Şinasi, “Münâcât”, **Bütün Eserleri**, Haz. İsmail Parlatır, Nurullah Çetin, Ankara, Ekin Kitabevi, 2005, s. 5

¹⁰² Akt. Ayvazoğlu, a. e., s. 8.

¹⁰³ Jacques Le Goff'tan akt. Franco Moretti, **Mucizevi Göstergeler- Edebi Biçimlerin Sosyolojisi Üzerine**, Çev. Zeynep Altok, İstanbul, Metis Yay., 2005, s. 16.

bir sürekliliğin doğal bir şekilde yaşanması bu yönüyle önem kazanmaktadır. Yani Daryush Shayegan'ın söylediği gibi gönül gözü ile görme paradigması ile hayatını şekillendiren bir toplumun modernleşmenin getirdiği zorunlu kendilik bilinci, sürekli ilerleme ve yenilenme, aklı ve tekniği her şeyin önünde görme gibi unsurlarla karşılaşması sancıdan başka bir şeyi doğurmamıştır. Oysa Batı, bu süreçleri büyük bir hesaplama ve ağır bedeller ödeyerek geçmiş; sonuç olarak elbisesini üzerine tam kalıp oturtmuştur. Ayrıca bir toplumun maddî kaynaklarını olduğu gibi tatbik edip metafiziğini yok saymak akıllıca değildir. Yani zihniyet ve temayüllere ilişkin yaklaşım sahibi olmak, toplumlar için hayati bir önem arz eder.

Yine klasikten kopuşu yalnızca adıyla dahi anlatan Âkif Paşa'nın *Adem Kasidesi* bu doğrultuda önemli bir örnektir. Tanpınar'ın da ifade ettiği üzere eski şiirin bütün imkânlarıyla yoğrulmuş¹⁰⁴ ve o değerlerin ortaya çıkardığı bu kaside, ferdi olması ile felsefî problemleri barındırması gibi yönlerden önemli bir yenilik yapacaktır. Bu manzume, Tanpınar'a göre hayal sistemi, mazmunların kuruluşu, skolastik bilginin hayallerde oynadığı rol gibi unsurları içermesi yönüyle eski estetik sistemine sıkı sıkıya bağlıdır.¹⁰⁵ Bahsi geçen bu düâlite, yukarıda söz konusu ettiğimiz zihniyetlerde, ruhlarda yaşayan eskinin bilincini kolaylıkla terk edememe hâlini de gözler önüne serer.

“İmparatorluk silâhını yenilemekte o kadar gecikmişti ki şimdi bu yeni silâhı kullanabilmesi, ona intibak edebilmesi için, eskiyi en küçük zerresine kadar feda etmesi, atması lâzım idi. Hâlbuki eski, -yürüyen hayat karşısında son sözünü söylemesine rağmen- cemiyetin içinde, ruhlarda bütün unsurlarıyla çok derin surette hâkimdi. Bütün hayat onunla dolu idi.”¹⁰⁶

Türkiye’de modern olmanın ön şartının bazı değerleri muhafaza etme ile doğru orantılı olduğunu idrak eden bir isim olarak Tanpınar'ın yukarıdaki tespitleri, ifade ettiklerimizi doğrular niteliktedir. Toplum hayatında geleneksel algı hâkim konumdadır ve yeni şeyler dahi eski formların ışığında dile getirilmektedir. Çünkü şair hâlâ eski ile mücehhez durumdadır; yeni bir teçhizat önce anlamayı, nüfuz etmeyi gerektirmektedir. Şinasi'nin *Müntehabat-ı Eş'ar*'ı da tıpkı bu şekilde klasik şekilde

¹⁰⁴ Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, s. 97.

¹⁰⁵ Tanpınar, *a. e.*, s. 96.

¹⁰⁶ Tanpınar, *a. e.*, s. 76.

kaleme alınmasına karşın klasik içeriği yok sayarak “naat” türünü içermemektedir. Örneğin burada geçen “Kitâbsız görünür sun’-ı sâni-i ezeli” mısraı da kitabı yok sayar ve deist bir çizgiyi imler. Şiir kitabında naat kısmını es geçtiğini ifade ettiğimiz Şinasi’nin dönemin yenilik timsali Reşid Paşa’ya yönelik “resul” övgüsü ve kullandığı sıfatları ise dikkate değerdir:

“Acep midir medeniyet **resûlü** dense sana
Vücûd-ı mucizin eyler taassubu tahzîr”¹⁰⁷
(...)
“Sensin ol **fahr-i cihan**-ı medeniyet ki heman
Ahdini **vakt-i saadet** bilir ebnâ-yı zaman”¹⁰⁸ (Vurgular tarafımıza ait.)

Başka mısralarında da Reşid Paşa’yı Newton ile, peygamber ile kıyaslayıp onun aklına medhiyeler düzen Şinasi’nin bu husustaki takipçisi olarak Sadullah Paşa’yı anmak gerekir. *On Dokuzuncu Asır* manzumesi, akıl, bilim ve teknolojik gelişmelerde övgünün ayyuka çıktığı bir eserdir. Öncesinde yüce olarak telakki edilen göklere ilişkin unsurlardan ziyade maddî gelişmelerin bu denli parlatılması sebebiyle nihayet vazgeçişin bu denli olmasının da bir beyannamesidir bu manzume.

Mülk-i İslâm’ı dolaşıp viraneler gören¹⁰⁹ Tanzimat dönemi şairlerinden Ziya Paşa’nın yaratıcıyı sorguladığı *Terci-i Bend*’i de aynı minvalde zikredilmesi gereken bir eserdir. Burada da “Lâ-yüs’elü ammâ yef’al” Enbiyâ/ 23 (Allah’a yaptıklarından soru sorulmaz) hükmünün dışına çıkıldığı görülmekte¹¹⁰ ve geleneksel yaklaşımdan radikal bir biçimde uzaklaşıldığı izlenmektedir:

“Yârab! Nedir bu keşmekeş-i derd-i ihtiyâç?
İnsanın ihtiyâcı ki bir lokma nânedir.”¹¹¹
(...)
Kimdir bu aczi hâss kılan nev’-i âdeme?
Kimdir bu nev’i eşref eden cümle âleme?
Şeytân u nefsi kimdir eden âlet-i şürûr?

¹⁰⁷ Şinasi, “Kaside”, a. e., s. 11.

¹⁰⁸ Şinasi, “Kaside”, a. e., s. 8.

¹⁰⁹ “Diyar-ı küfrü gezdim beldeler kâşaneler gördüm
Dolaştım mülk-i İslâmı bütün viraneler gördüm”

¹¹⁰ Okay, a. g. e., s. 29.

¹¹¹ Ziya Paşa, “Terci-i Bend”, *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi II.*, Haz. Mehmet Kaplan, İnci Enginün, Birol Emil, İstanbul, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Matbaası, 1978, s. 24.

Kimdir koyan zebûn-ı hevâyı cehenneme?”¹¹²

Fakat kanaatimizce bu manzumede en dikkat çekici noktalardan biri de Ziya Paşa’nın her bendin sonunda klasik bir tesbihi ikame etmesi ve âdeti tövbe etmesidir:

“Subhâne men tahayyera fî sun’ihi’l-ukûl,
Subhâne men bikudretihi yu’cizü’l-fühûl”¹¹³

Bu beyitler, bahsettiğimiz ikilemin en güzel örneklerini teşkil eder. Klasik itminan hissinin yerini modern meraklar, sorgulamalar almakta; fakat bir yandan da tehlikeli sulardan kaçınılmaktadır. Bu, Ziya Paşa’nın aynı parametreler ışığında Şinasi ile kıyaslandığında radikal bir kopuşun henüz tezahür edemediği bir isim olarak okunmasının da en önemli sebebidir. Her bendin sonundaki zikirler, teolojik arka planı reddetmediğinin çok önemli göstergeleridir.

Görüldüğü üzere şair tavrı da bahsettiğimiz devlete yönelik tavır ile paralel gitmektedir. İhtiyaç, teknolojiye yöneliktir ve okulların açılması yahut bu doğrultudaki eserlerin çevrilmesi bu yönüyle anlamlıdır. Fakat değişimin, kültürel olguların Mümtaz Turhan’ın da deyişiyle “aslî unsur olan insanın dışında” olarak gerçekleşmesi ve garplılaşma zehabına kapılmış olunması¹¹⁴, başarısızlık noktasını ifade eder. Çünkü kurumsal bir yenilik faaliyeti belirli noktalarda anlamlı olmakla beraber, insanın zihniyet ve koşullarına ilişkin değişim ve dönüşümler asıl önemli atılımları ifade eder. Şeylerin kabuğuyla, nesnel yönleriyle ilgilenmektense içsel bir yolculuğu tercih etmek bu doğrultuda daha faydalı bir yaklaşım tarzıdır.

Tanzimat döneminin önemli aydınlarından olan Namık Kemal’in bütün yenilikçi fikirlerine karşın dinsel değerlere yönelik tavrı ise incelenmeye değerdir. Hürriyet şairi olarak ifade ettiğimiz bu isim yeniliği istemekte, bunun için Jön Türk hareketindeki faaliyetlerini de düşündüğümüzde çabalamakta ve bu doğrultuda şiirler kaleme almaktadır. Onun, eşitlik fikri ve daha çok “şura, istişare, meşveret”

¹¹² A. g. e., s. 29.

¹¹³ Yaratıkları ile akılları şaşırtan Allah’ı tenzih ederim. Kudreti ile âlimleri aciz bırakan Allah’ı tenzih ederim.

¹¹⁴ Akt., Özgül, a. g. e., s. 97-98.

dolayısıyla parlamenter sisteme dayanak olarak Kur'an-ı Kerim'i gösterdiğini daha evvel belirtmiştik.

Bununla beraber Fransız bilim adamı Ernest Renan'ın 1883'te Sorbonne'da verdiği konferansta İslâmiyeti bilim ve tekniğe düşman, aynı zamanda ilerlemeye engel olan bir çizgide ele almasına bir reddiye olarak *Renan Müdâfaanâmesi* de Namık Kemal tarafından kaleme alınmıştır. Burada da İslamiyetin ilerlemeye mâni olmayan yönü ile bilim-teknik konularındaki tavrı ele alınarak bir savunma yapılmış, ayrıca Renan'ın eleştirilerinin tutarsız olduğu ve dayanaktan yoksunluğu üzerinde durulmuştur.¹¹⁵ Namık Kemal'in aynı anda hem yenilik tarafında yer alıp hem de dinî anlamda hassasiyetlerinden vazgeçmiyor oluşu bu dönem aydınlarındaki “yenileşerek aynı kalalım” şeklinde bir bakışla¹¹⁶ düzenin yeniye uyarlanarak sürdürülmesi psikolojisi ile açıklanabilir. Burada yıkıcı olmaktan çok koruyucu olmaya yönelik bir yaklaşım söz konusudur.¹¹⁷

Aynı bağlamda ele alabileceğimiz bir diğer isim ise Abdülhak Hâmid'dir ve onun eşi Fatma Hanım'ın ölümü dolayısıyla kaleme aldığı *Makber* şiiri öte dünya hususunda bulunduğu konum hakkında fikirler verir. Recaizade Mahmud Ekrem'le terk edilen klasik mersiye geleneğinden¹¹⁸ ölüm karşısında felsefî bir yaklaşım takınmaya evriliş, Hâmid'in dinî-metafizik konumlanışına dair bir ipucu vermektedir. Tanpınar, daha sonra gelen *Hacle* ve *Ölü* gibi eserlerini de zikrederek Hâmid'in hayatının en önemli realitesi, hatta fikr-i sabitin ölüm olduğunu ifade eder.¹¹⁹ Ölümüne isyan, sorgulayıcı bir atmosferi şiire dâhil ediş; bunlar, klasik duyuş ve düşünüşten oldukça farklı edimlerdir. Klasik algıda ölüm bir son değil, aksine sonsuz bir hayatın başlangıcı ve dünyada çekilen zorlukların mükafatlandırıldığı bir uzam olarak değerlendirilmiştir.

¹¹⁵ Namık Kemal, **Renan Müdâfaanâmesi**, Haz. Abdurrahman Küçük, İstanbul, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1989.

¹¹⁶ Kahraman, **a. g. e.**, s. 328.

¹¹⁷ Ahmet Oktay, “Türk Şiiri ve Modernizm”, **İmkânsız Poetika**, İstanbul, İthaki Yay., 2008, s. 100.

¹¹⁸ Okay, **a. g. e.**, s. 130.

¹¹⁹ Tanpınar, **a. g. e.**, s. 453, 457-458.

Tanzimat döneminin dinî hassasiyet ve geleneksel algılama biçimlerinden kopuş noktasındaki en önemli eşik noktasını, tevhid ve münacat gibi dinî atfı bulunan türlerin bağlamından kopararak kullanılması oluşturur. Şinasi'nin daha önce de zikrettiğimiz münacatı bu anlamda önemli bir örnektir. Övgülerin yaratıcıdan kula yönelmesi, daha öncesine dair kabul edilemeyecek bir atılımdır. Fânî olan insan ve değerler klasik şiirde yüceltilmez, görünürde öyle olsa dahi manevî âlemin temsilleri olarak idrak edilebilirler. Bu muhteva değişiminin yanı sıra tevhit ve münacatlarda tabiat unsurlarına yaratıcının harikaları olarak yaklaşılması da bir çeşit panteizme doğru evrilmiş, tabiat unsurlarını dinsel bir pencereden idrak etme noktasında köklü bir değişim yaşanmıştır.¹²⁰

Bunlardan başka Servet-i Fünûn dönemi şairlerinden Tevfik Fikret'in yazmış olduğu *Haluk'un Âmentüsü* ve *Tarih-i Kadim* gibi şiirler dinî anlamda şüphe ve karşı çıkışlarını göstermesi, dolayısıyla dönüşümün ne denli köklü olduğunun anlaşılması açısından da dikkate değerdir.

“Şeytan da biziz, cin de, ne şeytan ne melek var;
Dünyâ dönecek cennete insânla, inandım.
(...)
İnsân eti yenmez; bu teselliye içimden
— Bir ân için ecdadımı nisyânla — inandım.
(...)
Aklın, o büyük sâhirin i'câzı önünde
Bâtıl geçecek yerlere hüsrânla, inandım.
(...)
Bir gün yapacak fen şu siyah toprağı altın,
Her şey olacak kudret-i irfanla... inandım.”¹²¹
(...)
“Din şehîd ister, âsümân kurban;
Her zaman her tarafta kan, kan, kan!”¹²²

Burada sıraladığımız mısralar bahsi geçen iki şiirdeki karanlık atmosferi yansıtmak için yeterlidir. Onun Tanrı, dinî değerler, geçmiş medeniyet ve insanlık ile alakalı ciddî anlamda problemleri söz konusudur. Bir yargılama, suçlama, memnun

¹²⁰ Konuyla alakalı olarak; Necat Birinci, “Tanzimat Sonrası Edebiyatında Tevhit ve Münacat”, **Edebiyat Üzerine İncelemeler**, İstanbul, Kitabevi Yay., 2000, s. 55-68.

¹²¹ Tevfik Fikret, “Haluk'un Âmentüsü”, **Bütün Şiirleri**, Haz. İsmail Parlatır, Nurullah Çetin, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yay., 2001, s. 542.

¹²² Tevfik Fikret, “Târih-i Kadîm”, **Rübâb-ı Şikeste**, Haz. Abdullah Uçman, Hasan Akay, İstanbul, Çağrı Yay., 2010, s. 433.

olmama hâlini izlediğimiz bu şiirlerde Tanzimat döneminde baş gösteren akıl ve bilime yönelik bakış açısının zirve noktasında olduğunu da söylemeliyiz. Pozitivist yaklaşım biçimi hâlihazırdaki vaziyetten kurtuluş için temel nokta olarak kabul edilmiş, yüceltilmiş ve yeni bir neslin ancak bu noktadan ayağa kalkacağına iman edilmiştir.

Tam olarak bu noktada Mehmet Âkif'i anmanın faydalı olacağı kanaatindeyiz. Tevfik Fikret'in zaman olarak ardılı konumundaki Âkif, dinî anlamdaki yaklaşım ve hassasiyet doğrultusunda oldukça farklı bir yerdedir. İslami hassasiyet, onun tüm şiirlerine ve yaşamının her noktasına nüfuz etmiş vazgeçilmez bir unsurdur. Fikret'in *Haluk*'una karşı Âkif'in *Âsım*'ı vardır. Onun zihniyet dünyasındaki Asım'ın nesli tahayyülü, iman ile tüm zorlukların üstesinden gelecek ve azim ile çalışacak şuurlu bir geleceği temsil eder.¹²³

"Doğrudan doğruya Kur'an'dan alıp ilhamı
Asrın idrakine söyletmeliyiz İslâm'ı"¹²⁴

Âkif'in Kur'an-ı Kerim'e ilişkin şuru ve onun idraki noktasındaki tavrını yukarıdaki mısralarından okuyabiliriz. Ayrıca onun, dönemin Diyanet İşleri tarafından görevlendirilmesi neticesinde bir *Kur'an-ı Kerim* meali kaleme aldığı da bilinmektedir, fakat devlet işlerine malzeme olması korkusuyla bu tercümesini teslim etmemiştir.¹²⁵ Bu algının ve safiyetin dine yönelik bakış açısında ne denli belirleyici olduğunu Âkif'in hayatındaki birçok örnekle doğrulamak mümkündür. Fakat bahsedilen hassasiyetinin yanında Batı'ya yönelik, bilim ve tekniğe yönelik yaklaşımı da asla reddedici bir çizgide değildir. "Alınız ilmini garbın, alınız sanatını/ Veriniz hem de mesainize son süratini" diyen bir isim olarak şair, Berlin'de de bulunmuş ve Batı'nın teknolojik anlamdaki bu hızını gözlemlene fırsatı bulmuştur. Bu bağlamda

¹²³ Asım, aynı zamanda Âkif'in Safahat'ını oluşturan kitaplarından biridir. Mehmed Âkif Ersoy, "Âsım", **Safahat**, Haz. Ömer Rıza Doğrul, İstanbul, İnkılap ve Aka Kitabevleri, 1982, s. 361- 444. Burada Köse İmam'ın oğlu olarak resmedilmiş Asım, *Çanakkale Şehitlerine* isimli şiirde de idealize gençlik modeli olarak vurgulanmıştır:

"Âsım'ın nesli diyordum ya... nesilmiş gerçek

İşte çiğnetmedi namusunu, çiğnetmeyecek." Ersoy, **a. e.**, s. 426.

¹²⁴ Ersoy, **a. e.**, s. 418.

¹²⁵ Konuyla alakalı ayrıntılı bilgi için bkz.: Düccane Cündioğlu, **Bir Kur'an Şairi**, İstanbul, Bîrun Kültür Sanat Yayıncılık, 2000. Ayrıca bu tercüme 51 yıl sonra yayınlanmıştır. Bkz. Mehmed Âkif Ersoy, **Kur'an Meali**, İstanbul, Mahya Yay.

körü körüne bir Batı karşıtlığından bahsetmek, Âkif'i anlamamak demektir. O kendi maneviyatımızdan, metafiziğimizden, ilhamlarımızdan ödün vermeksizin gelişebileceğimizi savunmuş ve bu noktadaki fikirlerini birçok meşhur vaazında kitlelere aktarmıştır.¹²⁶ Kısacası Âkif, Fikret gibi karamsar ve ümitsiz değildir. Onun idealize nesli gücünü maneviyattan alır; fakat aynı zamanda gelişmeye de açık bir karakter sergiler.

Dinî duyuş bağlamında bir diğer dönem olan Milli Edebiyat evresinde ise Cumhuriyet öncesi netameli bir dönem olması dolayısıyla dine karşı ciddi reddiyelerden söz edilmez. Dönemsel olarak milliyetçi fikirler üzerinde faaliyet gösterme, ön plandaki bir husustur. Bu dönemde halkın kurtuluşu için bazı farklı ideolojiler öne sürülmekle beraber genel olarak Türkçülüğün hâkimiyetinden bahsedilebilir. Arka arkaya gelen savaşlar (Trablusgarp, Balkan ve Birinci Dünya savaşları) halkın bu anlamda bir şuuru idrak etmesine zemin oluşturmuştur. Şiirin düşünsel arka planı da bu çizgide seyrederek daha çok millî bir alana evrilmiştir. Ziya Gökalp ve Mehmet Emin Yurdakul bu dönemin en etkili simalarıdır.

“Ben bir Türk'üm dinim, cinsim uludur

Sinem, özüm ateş ile doludur
İnsan olan **vatanının kuludur**
Türk evlâdı evde durmaz, giderim.

Bu topraklar ecdâdımın ocağı
Evim köyüm hep bu yurdun bucağı
İşte vatan! İşte Tanrı kucağı!
Ata yurdun evlât bulmaz, giderim.

Yaradanın kitabını kaldırtmam
Osmancığın bayrağını aldirtmam
Düşmanımı vatanıma saldirtmam
Tanrı evi viran olmaz giderim.” (Vurgular bize ait.)¹²⁷

M. Emin Yurdakul'un yukarıya aldığımız *Cenge Giderken* isimli şiirinin bu parçası, işaretlediğimiz kısımlarıyla döneme dair algıyı yansıtmaları bakımından önemli görünmektedir. Millî değerlerin dinî olanlarla ara sıra yer değiştirecek denli bir arada

¹²⁶ Süleymaniye, Fatih, Beyazıt, Balıkesir Zağnos Paşa, Kastamonu Nasrullah Camii gibi yerlerdeki hitapları şuurlu bir uyanış için Âkif'in çabalarıdır.

¹²⁷ Mehmet Emin Yurdakul, **Türkçe Şiirler**, Haz. Hasan Kolcu, Fatih Kıran, İstanbul, Çağrı Yay., 2007, s. 31.

düşünülmesi, vatan bilincinin yine dinî değerlerle eşdeğer addedilmesi farklı bir eğilimdir. İslâmî bir algı perspektifinden ise insan yalnızca Allah'ın kuludur, fakat burada şair vatanının kulu olarak tanımlar kendini. Kitlelerin ruhu, tıpkı Tanzimat neslinin yaklaşımını irdelerken zikrettiğimiz gibi hâlâ İslami bir düzlemde; fakat aynı zamanda onları vatanî anlamda harekete geçirecek bir dürtüye de ihtiyaçları vardır. Şair bu anlamda tezini, halkın ruhunda karşılık bulacak şekilde meydana getirme temayülündedir.

Ziya Gökalp da hemen hemen aynı eğilimi gösterir. Onun düşüncesinde de İslami akidelerden faydalanarak halkı fikir ve ahlak bakımından yükseltme amacı söz konusudur.¹²⁸ Onun Türkiye'de din sosyolojisi alanında ilk kez ders veren isim olduğunu çalışmamızın ilk bölümünde zikremiştik. Bu noktada Ziya Gökalp için ümmet anlayışındansa millet anlayışının sahneye çıkarılmaya çalışıldığını söyleyebiliriz. Çünkü hakkın değil ödevin önemsendiği bir atmosferde, ödevi veren makam olarak devlete tebaiyyet temel amaçtır¹²⁹ ve şair de kalemını bu yönde kullanır.

2.3.2. Cumhuriyet Dönemindeki Asıl Kopuş: Seküler Bir Şiir Tasarımı

Eyvah bu bâzîcede bizler yine yandık,
Zîra ki ziyan ortada bilmem ne kazandık
Ziya Paşa

Cumhuriyet devrindeki şiirin dinî yönelimleri söz konusu olduğunda ise bir çeşitlilikten söz etmek mümkün görünmektedir. Çalışmamızın ana eksenini oluşturan İkinci Yeni hareketi ve şairlerinin çocukluk çağlarının, bu dönemin başlarında geçmiş olması dolayısıyla, bu dönemin tarihselliğinin mühim olduğu kanaatindeyiz. Nitekim irdelemiş olduğumuz şairlerin özellikle düzyazı metinlerinde çocukluk ve gençlik dönemlerinde dinî duyuş ve yaklaşımlarına dair birtakım ipuçlarından söz etmek

¹²⁸ Secaattin Tural, **Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Din Duygusu**, İstanbul, Kitabevi Yay., 2003, s. 31.

¹²⁹ Kahraman, a. g. e., s. 53-54.

mümkündür. Bahsi geçen bu çocukluk evrelerinin, onların hayatlarının tamamına ve bittabi şiirsel üretimlerine tesiri de bizi, bu tarihsel irdelemeye sevk etmektedir.

Modernleşmenin Türkiye’de din duygusu ve yönelimlerini doğrudan etkilediğini tafsilatıyla göstermeye çalışmıştık. Cumhuriyet devri ise bu anlamda somut bir adımın atıldığı, Türkiye’nin bugünkü durumuna dair önemli değişikliklerin gözlemlendiği bir evredir.

Atatürk’ün 29 Ekim 1923 yılında Cumhuriyeti ilanından hemen sonra üzerinde çalıştığı ve gerçekleştirdiği inkılapların en önemlilerinden biri “laiklik”tir. 1922’de saltanatın, 1924’te ise halifeliğin kaldırılmasıyla muhafaza edilen dinî olguların görünürdeki hayatiyeti son bulmuş, şapka kanunu ya da miladi takvime geçiş gibi hususlar ile de bu kopuş daha keskin hâle getirilmiştir. Yine Latin harflerinin 1928 yılında kabulü ve İslamiyet’in resmi din olarak anayasadan kaldırılması, tüm bu değişimleri destekleyerek Toprak’ın da kaydettiği üzere dinin toplum yaşamındaki gücü zayıflatılmıştır.¹³⁰ Yine Ahmet Oktay’ın Akçura’dan aktardığı şekilde hedeflenen şeyin tebdil-i medeniyet¹³¹ olması hususu, bu anlamda dikkat çekicidir. Çünkü bu hedef, on yıllar sonra dahi köksüzleşme ve medeniyet mirasının reddi gibi sonuçlarıyla, en önemli modernleşme semptomlarından biri olarak belirmiştir.

“Türkiye’nin şeyhler, dervişler, müritler, mensuplar ülkesi olamayacağını”¹³² belirten Atatürk, Cumhuriyet’in yeni devlet düzeninin dinsel bir arka planı kesinlikle reddettiğini çok sarıh bir biçimde ifade etmiştir. Buna göre yeni rejimde tıpkı Tanzimat’tan bu yana öngörüldüğü üzere din geri çekilecek, gelişmelerin arka alanına daha pozitivist bir algı ikame edilecek ve nihayetinde “Hayatta en hakiki mürşit ilimdir” iddiası ile de söz konusu bu anlayış doruk noktasına varacaktır. Atatürk’ün de ifade ettiği bir kopuş noktası olarak “eski hukuk esaslarını temelinden yıkmak” ve

¹³⁰ Binnaz Toprak’tan Akt. Ahmet Oktay, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı 1923-1950*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993, s. 6-7.

¹³¹ Oktay, *a. g. e.*, s. 7.

¹³² Kolektif, *Atatürk’ün Söylev ve Demeçleri*, 2. Cilt, Ankara, AKDİTYK- ATAM Yay., 1989, s. 225.

bunu kati surette, “emr-i vâki” olarak telakki ile¹³³ gerçekleştirme kararlılığı oldukça dikkat çekicidir.

Bu noktada medeniyet mihverinin değiştirilmesinin yanında bu sürekliliğin aniden kesilmesi de olağan akışa aykırı bir şekilde olduğundan travmaya sebep olur. Yani asırlarca insanların muhayyilesi ve yaşam tarzları üzerinde belirleyici gücü olan teoloji odaklı bir mirası yok addetmek, onun yerine toplu şuuru temin edecek kavi bir unsur yerleştirmeden neredeyse imkânsızdır. Cumhuriyet bu boşluğu ulus-devlet anlayışı ile doldurmayı hedeflemiştir.¹³⁴ Burada da devreye Güneş Dil Teorisi ile Türk Tarih Tezi gibi atılımlar girmiş, geçmişle bağlantı noktaları ırkî bir temelden ve ulusçu bir anlayışla kurulmuştur. Osmanlı’nın temsil ettiği değerler, din merkez ve menşelidir, dolayısıyla bu reddediş yahut süreksizliğin müsebbibi de dine yönelik bir reddiye olarak okunmalıdır. Bu doğrultuda “unutkan bir toplum”¹³⁵ yaratmak, bilimsel yahut entelektüel sıçramalar yapıyor gibi görünse dahi özünde köksüzlüğü ve belki de en önemlisi halkın çoğunluğunun yaklaşımıyla örtüşmemesi hasebiyle de çatışmayı tetikleyici en önemli olgu olarak dikkat çeker. Ayrıca Hasan Bülent Kahraman’ın da vurgusuyla bu mütemadi değişim ‘histeria’sı¹³⁶ ve hâlihazırdan memnuniyetsizlik yahut hesaplaşmasız modernleşme çabası, tüm bu içi boşaltılmış tarih ve medeniyet algısının bir izdüşümü olarak okunmaya müsaittir. Mümtaz Turhan, halka yönelik bu üstten değiştirim faaliyetlerinin başarısızlıkla sonuçlanmasının en önemli sebebi olarak münevver kitlenin kifayetsiz oluşunu vurgular. Ona göre halk saf bir temsildir, çalışkandır ve suçlanamaz, bu minvalde muhatap aydınlardır.¹³⁷

“Halk kanaatkâr, ağırbaşlı, vakur ve hürmetkârdır, münevver ağgözlü, lâubali, şarlatan, ya saygısız veya dalkavuk olur. Halk dindar, manevî kıymetlere bağlı, münevver ise ne dindar ne dinsizdir. Bu mukayeseyi,

¹³³ Tarık Zafer Tunaya, **Türkiye’nin Siyasî Hayatında Batılılaşma Hareketleri**, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2016, s. 98.

¹³⁴ Birçok isim Cumhuriyet ve daha öncesindeki yenilik hareketlerinin arka planında dinsel bir kopuş olduğunu vurgulamaktadır. Hatta Berkes bu durumu “kutsallaşmış gelenek boyunduruğundan kurtulma” şeklinde ifade eder. Geleneğin din olarak telakki edilmesine tepki gösterir. Daha detaylı bilgi için bkz. Niyazi Berkes, **Türkiye’de Çağdaşlaşma**, Yay. Haz. Ahmet Kuyaş, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2014, s. 19, 30.

¹³⁵ Bu tabiri Taner Timur’dan akt. Oktay, **a. g. e.**, s. 48-49.

¹³⁶ Kahraman, **a. g. e.**, s. 35.

¹³⁷ Mümtaz Turhan, **Garpllaşmanın Neresindeyiz?**, İstanbul, Türkiye Basımevi, 1959.

münevverin büyük ekseriyetinin aleyhine olmak üzere, istediğiniz kadar uzatabilirsiniz.”¹³⁸

Bu görüşler, Atatürk ilkelerinin de en temel parametrelerinden birini gözler önüne sermektedir: Halkçılık. Bu ilke, halk için halka gitmeyi ve ‘asıl kaynak’ olarak halkı görmeyi imler. Çünkü artık egemenlik göklerden alınıp ‘halk’a verilmiştir. Dolayısıyla Cumhuriyet’in özellikle erken dönemlerdeki edebiyatının ana yönelimine dair fikir sahibi olmak da bu açıdan zor değildir. Özellikle ilk dönem şairlerin toplumcu-gerçekçi bir çizgide eserler kaleme alması tam olarak bu atmosferin sonucu şeklinde yorumlanabilir. Yine özellikle 1950’li yıllardaki köy edebiyatı ya da köy romanları yansımaları da bu çizgide değerlendirilebilecek gelişmelerdendir.

Cumhuriyet’in ilk dönemlerinde daha önceki şiir yönelimlerini devam ettirenler olmakla beraber ulusçu/hececi bir çizgideki Beş Hececiler, Ahmet Haşım gibi isimlerden söz edilebilir. Ayrıca yine hececi bir çizgide Yedi Meşaleciler, daha sonra Yahya Kemal ile Nazım Hikmet gibi kurucu isimler bu dönemin önde gelen şiir temsilcileri olarak karşımıza çıkar. Yine İkinci Yeni’den önceki bir atılım olarak Garip şiiri de Türk şiirinin günlük meselelere yönelmesi ve şairaneliği reddetmesi açısından önemli bir dönüşümün temsili konumundadır. Fakat şüphesiz tüm bu önemli gelişmelerin içerisinde ulusçu anlayış ana arkı oluşturmuştur.

Kısacası Türkiye modernleşmesinin temel paradigması olan teolojik olanı yok sayarak zengin bir edebiyat da üretmiş olan “zengin bir hatıra mirasının”¹³⁹ yerine millet bilincinin yerleştirilmiş olması, şiirde de temel yönelimleri doğrudan etkilemiş, şairler ulusçu hececi bir çizgide varlık göstermiştir. Yahya Kemal ve Ahmet Haşım ise bu dönemde saf şiir kategorisi altında düşünebileceğimiz iki isimdir.

Tüm bu yönelimler içerisinde din nokta-i nazarından Yahya Kemal’in hususi bir yeri bulunmaktadır. Modernliğin gelenekle kurması gereken ilişkiyi kavramış bir insan olarak Yahya Kemal, “mektepten memlekete” bir algıyı da yerleştirmesi dolayısıyla istisnai bir konumdadır. O, bu bölüm boyunca bahsi geçen düalete dönemini tüm benliğiyle hisseder ve göklere ilişkin beklentiye sahip olan bir

¹³⁸ Turhan, a. g. e., s. 89.

¹³⁹ Oktay, a. g. e., s. 57.

isimdir.¹⁴⁰ Çünkü onun annesinden almış olduğu dinî terbiye hayatı boyunca duyarlılık geliştirmesine sebep olmuş ve “ezansız semtler”in¹⁴¹ hüsrânını da aynı duyarlılıkla derinden hissetmiştir.¹⁴² Ayrıca Başkomutanlık Meydan Muharebesinin tarihini başlık olarak kullandığı *26 Ağustos 1922* isimli şiirinde de İslâm’a yönelik önemli bir dikkatten söz ettirecek “Gâlib et çünkü bu son ordusudur İslâm’ın”¹⁴³ dizesi aynı doğrultudadır. Bununla beraber dinî ve millî şuuru aynı anda barındıran düzyazı ve şiirlerinin de Yahya Kemal’in bu doğrultuda yaklaşımını yansıttığını ifade edebiliriz.¹⁴⁴ Fakat bununla beraber Yahya Kemal’in bazı gerilimler yaşadığını da belirtmek gerekmektedir.

İkinci Yeni ise 1950’li yıllarda *Yeditepe*, *Yenilik*, *A*, *İstanbul*, *Şiir Sanatı*, *Pazar Postası* gibi dergilerde birbirinden habersiz olarak benzer eğilimlerle şiirler yayımlayan şairlerin oluşturduğu bir şiir hareketidir.¹⁴⁵ İlhan Berk, Turgut Uyar, Edip Cansever, Cemal Süreya, Ece Ayhan ve Sezai Karakoç daha önce alışılmamış bir tarzda kaleme aldıkları bu şiirlerle 1950 sonrasında günümüze değin etkisini hissettirmiş bir şiir arkının ana temsilcileri konumundadırlar.

Bu şairlerin sanatsal anlamda gerçekleştirdikleri atılımları dönemin baskıcı Demokrat Parti iktidarıyla ilişkilendirenler olduğu gibi bu durumun tamamen onların mizaçları ve şiirsel tercihleriyle doğru orantılı olduğunu savunan görüşler de mevcuttur. Onların şiirlerinin göndermelerini doğru yorumlayabilmek, tarihsel manada yönelimlerine dair ipuçları yakalamak ve nihayet asıl inceleme konumuzu teşkil eden din bahsine dair yaklaşımlarını incelemek, kanaatimizce kaynaklarına ve yetiştikleri atmosfere dair fikir sahibi olmakla doğru orantılı görünmektedir. Biz de sanatın kendinden başka bir maksadının olmadığı zamanlarda dahi sosyal bir kullanım

¹⁴⁰ “Niçin nûr inmiyor artık semâdan?” Yahya Kemal, “İthaf”, *Eski Şiirin Rûzgârıyla*, İstanbul, İstanbul Fetih Cemiyeti İktisadi İşletmesi Yay., 2008, s. 73.

¹⁴¹ Yahya Kemal, “Ezansız Semtler”, *Aziz İstanbul*, İstanbul, Fetih Cemiyeti İktisadi İşletmesi Yay., 2010, s. 101-105.

¹⁴² Yahya Kemal’in din konusunda deist bir çizgide alınılması gerektiğini öne süren görüşler de mevcuttur. Bkz. Mehmet Kaplan, *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 2*, İstanbul, Dergâh Yay., 1987; Hilmi Yavuz, “Yahya Kemal Deist miydi?”, *Zaman*, 9 Aralık 1997.

¹⁴³ Yahya Kemal, “26 Ağustos 1922”, *Eski Şiirin Rûzgârıyla*, s. 88.

¹⁴⁴ “Ezansız Semtler”, “Ezan ve Kuran”, “Saatler ve Manzaralar” isimli yazılarıyla “Süleymaniye’de Bayram Sabahı”, “Atik Valde’den İnən Sokak’ta” ve “Koca Mustâpaşa” gibi şiirleri bu duyuş tarzının ön planda olduğu eserleridir.

¹⁴⁵ Alâatin Karaca, *İkinci Yeni Poetikası*, Ankara, Hece Yay., 2010, s. 60.

ve göndermeleri olabileceği görüşünden¹⁴⁶ hareketle “din” bahsine yaklaşımda bu perspektifi esas aldık.

Edebî metnin bir dönemin tarihsel koşullarının taşıyıcısı olması hâli (Burada taşıyıcılıktan kastımız tezli olması değildir) birçok kuram ve yaklaşım tarafından hemfikir olunan bir görüştür. Dönemin ve şairin etki altında kaldığı tarihsel koşullar, felsefe, bilim, din, hukuk vs. yapıta yansır¹⁴⁷ ve bizlere de inceleme olanağı sunar. Dolayısıyla Türkiye’nin geçirdiği bahsettiğimiz netameli evreleri ve modernleşmenin somut izdüşümlerini düşündüğümüzde İkinci Yeni hareketi, tıpkı Dellaloğlu’nun ifade ettiği gibi salt bir şiir hareketi olmaktan fazlasını imlemektedir.¹⁴⁸ Şairlerin ilk dönem yönelimleri, yetiştikleri aileler, din ve medeniyet meseleleri karşısındaki hâlleri, eserlerinde kimi zaman oldukça şaşırtıcı bir netlikle kimi zaman da flu bir biçimde akis bulmuştur. Bu başlık altında aktarmaya çalıştığımız üzere yeni dünya düzeni ve medeniyet değişimi gibi hususlarda yaşanan radikal kopuşların da bu modernist şiir hareketi üzerinde doğrudan ve dolaylı yansımalarını izlemek mümkün görünmektedir. Çalışmamızın bundan sonraki kısmı bahsettiğimiz bu arka plan neticesinde vuku bulmuş bu önemli yönelimin art alanını din ve dine dair izleklerle irdelemek şeklinde ilerleyecektir. Bu doğrultuda şiir merkezli bir yaklaşım tercih edilmiş olmakla beraber şairlerin düzyazı metinlerine de bahsettiğimiz saikler dolayısıyla sık sık yer verilecektir.

¹⁴⁶ Kayahan Özgül, **Babil’le Ebabil**, İstanbul, Kitabevi Yay., 2013, s. VII.

¹⁴⁷ Özlem, **a. g. e.**, s. 26.

¹⁴⁸ “İkinci Yeni asla sadece bir şiir değildir! Uzun bir devrime ilmiyal arayanlara duyurulur!” Dellaloğlu, “Uzun Devrim”, **Poetik ve Politik- Bir Kültürel Çalışmalar Ansiklopedisi**, s. 353.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

İKİNCİ YENİ ŞİİRİNDE DİNÎ ÖRÜNTÜLER

3.1. DİNSEL SAPMANIN VE *DİRİLİŞİN* ARKA ALANI

I

İkinci Yeni şiir hareketi modern Türk şiirinin en önemli duraklarından biridir. Türkiye'nin siyasî ve ekonomik anlamda da oldukça netameli süreçlerden geçtiği 1950'li yıllarda neşv ü nemâ bulmuştur. Hareketin içerisinde yer alan şairler *Yenilik*, *Yeditepe*, *Şiir Sanatı*, *A*, *Pazar Postası* ve *İstanbul*¹ gibi yayın organlarında beraber hareket etmeksizin kendilerinden önceki şiir anlayışlarından farklı bir düzlemde modernist şiirler kaleme almışlardır. Çalışmamızın da ana ekseninde yer alan İlhan Berk, Turgut Uyar, Edip Cansever, Cemal Süreya, Ece Ayhan ve Sezai Karakoç gibi isimler bu hareketin en önemli temsilcilerindendir.²

Adı geçen isimler birlikte anılmayı kimi zaman rastlantısal³ kimi zamansa Sezai Karakoç'un tabiri ile “yan yana akan birbirine karışmayan iki su”⁴ şeklinde ifade etseler dahi bu şairlerin beraber anılmasını, habersiz de olsa aynı yayın organlarında boy göstermesini sağlayan bir arka plandan söz etmek durumundayız. Bu hareketin ortaklaşa ortaya konmadığı bilgisinden yola çıkıldığında şairlerin şiirsel dönüşümlerinde münferit bazı itkilerden, çağın getirdiği ve gerektirdiği birtakım kopuşlardan bahsedilmelidir. Şairler geleneksel okur beklentisine hitap etmeyen, bilakis okurun bu noktadaki hazır bulunuşluğunu tersyüz eden yeni bir şiirsel duyuşa sahiptirler. Artık şiirde anlam, biçim gibi unsurlara yönelik farklı bakış açılarının

¹ Alaâttin Karaca, *İkinci Yeni Poetikası*, Ankara, Hece Yay., 2010, s. 90.

² Bu isimler birçok eleştirmence de İkinci Yeni hareketinin öncüleri konumunda yer almaktadır. Bununla beraber hareketin günümüze değin düşünülebilecek çizgide temsilcilerinden söz etmek mümkündür. Bizim de çalışmamızın odağına yerleştirdiğimiz bu isimlerin öncülüğü, temsilciliği noktasında hemfikir olan bazı çalışmalar için bkz. Asım Bezirci, *İkinci Yeni Olayı*, İstanbul, Evrensel Basım Yay., 2003.; Alaâttin Karaca, *İkinci Yeni Poetikası*, Ankara, Hece Yay., 2010.

³ Turgut Uyar, “Şiirimizde Eski Bir Yeni”, *Korkulu Ustalık-Şiir Üzerine Yazılar, Söyleşiler, Soruşturmalar*, Haz. Alaatin Karaca, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2016, s. 46.

⁴ Sezai Karakoç, “Hâtıralar”, *Diriliş Dergisi*, 7. Cilt 51. Sayı (7 Temmuz 1989), s. 9.

yanında imge kavramı ve onun öznelliği, kişiselliği ön plandadır. Bu noktada İkinci Yeni anlayışının Türkiye’de imgenin de tarihi olduğu saptaması⁵ anlamlı görünmektedir.

Andığımız bu şairler, aynı bağlamda Kahraman’ın da ifade ettiği gibi dışsal olmaktan çok içsel bir itki ile hareket ederek⁶ soyutlama yoluna gitmiş ve şiiri başka boyutlara taşımışlardır. Tam olarak bu noktada bu yeni şiiri dışsal (siyasi ve toplumsal) gerçekliklerin ürünü olarak ya da diktaların sorumlu tutulduğu bir alan olarak tanımlayan -ya da indirgeyen- düşünceler⁷ boşluğa düşer. Aynı bağlamda da “doyulmuş estetiklerin aşılması” ve “yeni doyumlar sağlayacak estetikler üretme”ye dair yorumlar anlam kazanır.⁸

Bu doğrultuda yeni bir estetik alan inşasının ön plana alındığı ifade edilmelidir. Şairlerin Batılı modernist bir çizgide şiar edindikleri görelilik ilkesi, şiiri imgesel ile kişisel bir düzlemde inşa etmelerine ve mimesis estetiği yerine soyutlama yolunu tercih etmelerine yol açmıştır. Bu soyutlamanın kaçınılmaz bir sonucu da onların dillerine pelesenk olmuş bir husus olarak anlamın reddedilmesi ya da üstgerçekçi bir noktaya evrilmesi şeklinde gösterilebilir. İkinci Yeni’nin bu modernist eğilimlerine dair Kahraman’ın özetleyici nitelikteki şu ifadelerini anımsamak yerinde olacaktır:

“İkinci Yeni, şiirsel söylemi ve onun ortaya konulmasına olanak veren dilsel yaklaşımı itibariyle Mallarmêyen ve imgeci, yapısı itibariyle kübist, dayanakları açısından ‘relativist’, soyutlamacı, sessel alanda atonal bir gelişmedir.”⁹

Tüm bu özelliklerin çıktığı nokta ise gerçekliğin tekil bir alandan çoğul bir alana geçişi, algılamanın da dolayısıyla çoklu bir düzleme evrilmesidir. Böylece bu şiir çok katmanlı, çok sesli ve zihinsel bir faaliyeti gerektiren karakteriyle boy gösterecektir.

⁵ Yalçın Armağan, **İmgenin İcadı- İkinci Yeni’nin Meşruiyeti**, İstanbul, İletişim Yay., 2019, s. 27.

⁶ Hasan Bülent Kahraman, “İkinci Yeni Şiiri: Bir Kurucu Modernist Şiir”, **Türk Şiiri Modernizm Şiir**, s. 137.

⁷ Asım Bezirci, **İkinci Yeni Olayı**, İstanbul, Evrensel Basım Yay., 2003; Attilâ İlhan, **İkinci Yeni Savaşı**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., 2004.

⁸ Muzaffer İlhan Erdost, **İkinci Yeni Yazıları**, Ankara, Onur Yay., 1997, s. 9.

⁹ Hasan Bülent Kahraman, “İkinci Yeni Şiiri: Bir Kurucu Modernist Şiir”, **a. g. e.**, s. 147.

Bu durum şüphesiz ki modernitenin süreksizlik vurgusu ile yakından ilişkilidir. Julien Benda gibi isimler tarafından da öne sürüldüğü üzere bu doğrultudaki anlatıların ana eksenini bu vurgu oluşturur. Benda'ya göre anlatılarda “kopuk düşünceler” egemendir ve “düşünsel bir süreksizlik” metinler için söz konusudur.¹⁰ İkinci Yeni’de de tam olarak bu semptomun karşılığını görmek söz konusudur. İmgeler ve gerçeklikler arasındaki bu geçişken alan, şairlerin geleneksel çizgiden sapmaları noktasında önemli bir hizmet görmesinin yanında yeni bir estetik alan inşa etmeleri konusunda da yardımcı olur. Onların parçalı anlatıları karşısında ise okur, dikkatini üst düzey bir perdede tutmak zorundadır. Şiire içkin bu bilinç akışı, hareketin ana eğilimlerinden biri hâline gelir.

Çağın bir sonucu olarak kişisel konumlanışlarıyla doğrudan ilintili bu şiirsel eğilimlerinin yanı sıra modernleşme ve Batılı değerlere entegrasyon süreçlerinde eğitilmiş, çoğunlukla parasız yatılı, yabancı dil bilen bu şairlerin; ülkenin genel eğilimlerine uygun şekilde bazı değerlerden kopuşlar yaşadıkları ya da en azından sorgulamalara giriştikleri âşikârdır. Her biri Batı odaklı bir eğitim alarak kendi meşreperince dinsel bazı konum-alışlar gerçekleştirmiştir. Kimisi İslâmi bir konumlanma yerine Hristiyanî ya da İbrâni arka planı kendisine dayanak yapmış, kimisi Tanrı fikrini şiirsel söylemiyle topyekun reddetmiş, kimisi de yaşadığı coğrafyada özgür bir alan olarak heteredoksiyi seçmiştir. Fakat çoğunluğun ortak paydası modernitenin parametreleri ile de paralel olmak üzere bir başkaldırı, dinî alanın sınırlarını ihlâlâ yönelik bir güdülenme ya da akıl ile bilimin üstünlüğüne yönelik bir manifesto şeklinde özetlenebilir.

Bu noktada yaşanan dinsel sapmanın söz konusu olmadığı tek bir isimden söz edilebilir: Sezai Karakoç. Karakoç, *Hâtıralar*’ında sürekli olarak ailesinden aldığı dinî şuur yanında, eğitim kurumlarında bunun tam aksine bir formasyona tabi tutulduklarından söz eder. Ona göre, o dönemlerde İslâm onun kendi içinde sakladığı bir inançtır ve “yasak, mazlum ve mağdur bir düşünce” olarak ifade edilir.¹¹ Aynı dönemlerin formasyonundan geçmiş bir şair olarak Karakoç’un çoğu sapma içerisinde

¹⁰ Benda’dan akt. Kubilay Aktulum, **Parçalılık Metinlerarasılık**, Ankara, Öteki Yay., 2004, s. 51.

¹¹ Sezai Karakoç, “Hâtıralar”, **Diriliş Dergisi**, 7. Cilt 30. Sayı (13 Şubat 1989), s. 9.

değerlendirilebilecek arkadaşlarının yanında “diriliş” fikri ile öne atılması oldukça farklı bir çizgi oluşturur.

Bu noktada diğerlerinin öne sürdüğü tüm dinsel verilere anti-tez oluşturacak verilerin Sezai Karakoç’un şiirinde yer aldığını söylemek aşırı yorum olmayacaktır. Modern paradigmalar yerine “hakikat uygarlığı” adını verdiği ve diriliş sloganıyla ifade ettiği tasarım ve düşüncelerini düzyazılarında olduğu gibi şiirlerinde de çok net bir biçimde gözlemlemek mümkündür. Bu noktada da dinsel sapmanın, dinsel dirilişle bir arada düşünülmesinin çalışmamız açısından girift olduğu kadar zengin bir yapıya sebebiyet verdiği kanaatindeyiz.

II

Ahmet Oktay, İlhan Berk’le ilgili bir yazısında onun önceki dönemini “ölü” olarak niteleyerek ve yeni dünyadan gelen bir espri ile “insan vücudunun övgüsünde ve sokakların gürültüsünde” dirildiğini ifade ederek konuya giriş yapar.¹² Buna benzer bir yaklaşım gövde ve ben izleği bağlamında Kahraman tarafından da tekrarlanmıştır.¹³ Gerçekten de Berk, yeni şiirsel döneminde vücudu, “ben”i, şehrin sokaklarını oldukça önemli bir konumda ele almış; modernist perspektifini gövdesinin bilincinde olarak ve şehri hissederek genişletmiştir. Yine aynı yazının devamında İncil onun etkilendiği bir kitap olmasına karşın şiiri, “ateist, madde ve harekete dayanan” bir şiir olarak tanımlanır. Bu hareketlilik, madde, eşya ve dolayısıyla şiirin bunlarla dolu hâli, modernist yanın bilinçten kopuşları ve bağlamın kesilmesi gibi eğilimleri ile de birleştiğinde onun şiirini nüfuz edilmesi güç, yorumlanması üst düzey bir dikkat gerektiren konuma taşımaktadır.

İşte genel olarak tüm İkinci Yeni şairlerinde kendini hissettiren, hassaten de birkaç isimde yoğun bir düzeye ulaşan bu çetin ceviz şiir, dinsel verileri yoğun bir biçimde sunsa da derinlikli yorumlara imkân verecek denli açık ya da bağlama içkin değildir. Bağlamın dışına çıkış da ancak birkaç kanaldan desteklendiğinde eleştirmene yorum imkânı tanımaktadır. Bu sebeple bu çalışmada da dinî anlama gelebilecek

¹² Ahmet Oktay, “Galile Denizi”, **İmkânsız Poetika**, s. 421.

¹³ Hasan Bülent Kahraman, “İlhan Berk Şiiri: Nesne- Peyzaj Karşıtlığı, Doğanın Metinleştirilmesi ve Şiirsel Söylem”, **Türk Şiiri Modernizm Şiir**, s. 315.

çağrışımlar, eğer birkaç kanaldan desteklenip tekrarlanmıyorsa argüman geliştirmemeye özen gösterilmiştir. Fakat bunun yanı sıra kimi şiirlerde kilit noktada görsel bir veri niteliği taşıyan söylemler de karşımıza çıkar. Bunları ise şairin bilinçli bir biçimde görsellik üzerinden vurgu gerçekleştirmeye çalıştığını düşünmemiz sebebiyle yakın okuma sürecimize dahil ettik. Çünkü ona göre bu tarz bir biçimsellik şiirin anayasası gereğidir. Modern anlamda şiirin gerek alfabelerin -Arap alfabesi gibi- gerekse resmin özelliklerinden faydalanması gerektiğini düşünür ve yeni bir anlatı biçimi yaratmak gerektiğinin üzerinde durur. Bu şekilde tekdüzelikten kurtulunacaktır.¹⁴

Bu noktada art alana itilen anlam konusundan da söz edilmelidir. Çünkü İlhan Berk'in şiir hakkındaki en temel düşüncesi anlamı yadsımaya, şiirde temel erek olarak görmemeye yöneliktir.¹⁵ Böylelikle ona göre yalnızca sezilebilir nitelikte olan anlam, rastlantısal bir düzleme çekilmiş olur. Bu da gerçeküstücü özellikleri gündeme getirir. Nitekim bu rastlantısal çağrışımlar, kopuk bilinçakışı verimleri tam olarak gerçeküstücü bir minvalde açıklanmaya müsaittir. Sonuç olarak incelemelerde bu rastlantısal ve anlam açısından kopuk örüntüler şiiri hakkında bütüncül, tutarlı ve devamlı bir tema incelemesini zorlaştırır. Bağlamdan koparılan bir örüntü içerisinde araştırmacılar için çetrefil bir süreçten söz etmek mümkündür.

Dinsel göndermeler de bahsettiğimiz bu bulanık atmosfer içerisinde kimi zaman yoğun kimi zaman da parçalı bir biçimde örüntü oluştururlar. Özellikle Hristiyanlık bağlamında bir seçim söz konusu olsa da tam anlamıyla bir inançtan, "seçilen" dine yönelik bir dikkatten söz edilemez. Din, şiirlerin atmosferi açısından bir dekor gibidir. Bunun yanı sıra insan, modernitenin özgürlük sloganıyla beraber düşünülerek yaratıcının önünde konumlandırılacak denli güçlü bir vurguya sahiptir. Özellikle şair ve şiir, dinî göstergelere göre daha yüce bir konuma sahiptir ve bu ayrıcalık şairin kendi şiiri, çalışma disiplini ve şiir oluşturmaya yönelik incelikli yaklaşımıyla beraber düşünüldüğünde "bizzat kendisini" kutsama eğilimi şeklinde yorumlanmaya müsaittir.

¹⁴ İlhan Berk, "Chirico, Magritte ile Delvaux", **İnferno**, İstanbul, Dünya Yay., 1994, s. 122-125.

¹⁵ İlhan Berk, **Poetika**, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2014, s. 56.

III

Bir diğerk İkinci Yeni öncü şairi Turgut Uyar'ın çocuk muhayyilesi Edirnekapı'daki ikametgâhları olan Vaiz Sokak ile şekil almış; annesinin tabiri ile "içli"¹⁶, hassas ve hüzünlü bir çizgide seyretmiştir. Bu huzursuz arka plandan başka Uyar'ın çocukluğuna dair zikredilmesi gereken önemli bir husus da şairin yoğun bir okuma yelpazesine sahip oluşudur. Uyar için dünya edebiyatından (Eliot, Dostoyevski, Lorca, Çehov vs.)¹⁷ Türk edebiyatının Yunus Emre, Yahya Kemal, Ahmet Haşim ya da Nazım Hikmet gibi farklı köşe taşlarına uzanan derinlikli bir okuma faaliyetinden söz edilebilir.

Bu yoğun okuma hâli, onun için yazı faaliyetine yönelik de bir payanda oluşturmuştur, diyebiliriz. Okuduğu isimlerin kendi ifadesiyle ilk dönem toplumcu çizgisini beslemeleri¹⁸ ve onu etkilemelerinin yanı sıra daha sonra eklemleneceği İkinci Yeni şiir anlayışında çalışmamızın eksenini teşkil eden din bahsine dair de önemli bir arka plan oluşturacağından bahsetmeliyiz. Kutsal kitaplara dair okuma faaliyeti hem şairin kendi ifadelerinden¹⁹ hem de hayat arkadaşı Tomris Uyar'ın sözlerinden²⁰ takip etmenin mümkün olduğu bir ayrıntıdır. Bu okumaların şairin şiirsel kurgusuna dair önemli bir fon oluşturduğunu vurgulamak gerekir. Bu noktada *Tevrat* kıssalarından, heteredoks alan açma çabalarına; Peygamberler tarihinin kıyıda köşede kalmış söylencelerinden İslâmî olumsuz çağrışımlara değin birçok dinsel veriyi içkin olan Uyar şiiri, yakın okumalar neticesinde şairin dünyayı alımlama ve algılama noktasındaki birtakım tercihlerine dair önemli ipuçlarını barındırmaktadır.

Bu özel örüntülerin yanında modernitenin getirdiği bazı semptomlardan insanı ve bireyi yüceltmenin şair özelinde estet kimliğin kutsanması ve şiirsel yaratıma ayrı bir konum verilmesi gibi genel eğilimlerinden de bahsedilmesi gereken Uyar'ın dinsel

¹⁶ Turgut Uyar, "Yaşamımda İlkler", **Arz-ı Hal ve Sonrası**, Yay. Haz. Tomris Uyar, İstanbul, 1999, s. 84.

¹⁷ Turgut Uyar, "Soruşturma", **Korkulu Ustalık-Şiir Üzerine Yazılar, Söyleşiler, Soruşturmalar**, s. 527.

¹⁸ Uyar, "Şiirimizde Eski Bir Yeni", **a. g. e.**, s. 46.

¹⁹ Uyar, "Soruşturma", **a. g. e.**, s. 527.

²⁰ Erhan Altan, **Turgut Uyar Üzerine Tomris Uyar'la Söyleşi- Ben Koşarım Aşağlara, Koşarım**, İstanbul, Dünya Kitapları, 2005, s. 125.

bir arka alana dair çok ateşli söylemleri olmamasına karşın bir reddiyesinin varlığından da söz edilmelidir. “Göksel kurtuluş” diye ifade ettiği dinsel alanın çalışmaya, insanca yaşamaya tercih edildiğini ifade eden şair; Türkiye’nin laiklik politikalarını da bu bağlamda olumlamayı ihmal etmemiştir.²¹ Artun’un da önemle üzerinde durduğu modernitenin “ilerleme kültü”nün çok net bir izdüşümüdür bu.²² Uyar’ın sıkça tekrar ettiği, sanatının da odağında konumlandığı “dirim” fikri; dinsel çağrışımlarda dinin ölümle ve korkuya beraber sunulması modernleşme pratiğinin bahsi geçen doğrultuda işlediğinin önemli bir göstergesidir.

Yine anı doğrultudaki bir başka veri ise Yekta’nın baş kahraman olduğu *Mezmurlar*’da izlendiği ve ölümünden sonra yayınlanan *Veys* hikâyesinde radikal bir söyleme dönüştüğü üzere “göksel kuvvet”in olmadığı yeni dünya düzeninin ışığında bilim ve teknolojinin yüceltilmesi; yeri geldiğinde bunun “yalvaç” statüsüne yerleştirilmesi ve sonuç olarak ruhsal anlamda bir çözümsüzlüğün imlenmesiyle alakalıdır. Uyar’ın sibernetiğe ve matematiğe olan ilgisi²³, teknoloji karşısındaki hayranlığı çok net takip edilebilecek yönlerindendir. İnsanın hayatını yönlendiren, yöneten bir unsur olarak gördüğü²⁴ teknolojinin dinle savaşımı da onun şiirsel dünyasına dair önemli bir ipucunu bu doğrultuda okura sunmaktadır.

Genel manada “çıkılmaz güzelliği”ni²⁵ kutsayan ve usta olmaktan kaçınarak acemiliğe “efendilik” atfeden²⁶ Uyar için şiirsel yaratım esnasında yolda olmak, bu esnada yaşanan sancılı süreç oldukça anlamlıdır. Şair modernist yönelimi ile şiirini ve yaratıcısı olarak kendisini de kutsayarak içinde bulunduğu bu yolda hep acemi olmayı ve anılmayı yeğlemiştir.

IV

²¹ Uyar, “Devrimleri Sevmek”, **a. g. e.**, s. 92.

²² Ali Artun, **Modernizm Kavramı ve Türkiye’de Modernist Sanatın Doğuşu**, İstanbul, İletişim Yay., 2021, s. 63.

²³ Altan, **a. g. e.**, s. 123.

²⁴ Uyar, “Turgut Uyar ve Şiiri”, **Arz-ı Hal ve Sonrası**, s. 153.

²⁵ Uyar, “Çıkılmaz Güzelliği”, **Korkulu Ustalık-Şiir Üzerine Yazılar, Söyleşiler, Soruşturmalar**, s. 351-352.

²⁶ Uyar, “Efendimiz Acemilik”, **a. g. e.**, s. 261-264.

Çalışmamızın inceleme alanı içerisindeki bir diğer isim de Edip Cansever'dir. Çalışmamız boyunca ele alacağımız diğer şairlerden ekonomik refah düzeyinin yüksek olması yönüyle ayrılan Cansever, Kapalıçarşı'da babasından kalan dükkânda ticaret işiyle uğraşması ve ortağı Jak'ın kendisine bu noktada alan açmasıyla şiirsel üretimine odaklanmış, bu noktada sürekli bir çalışma faaliyeti içerisinde olmuştur.

Her okuduğunu şiirine malzeme etme dürtüsü arkadaşları tarafından da dile getirilen Cansever²⁷, okuma faaliyetini yazmanın bir payandası olarak görmüş ve dünya edebiyatından birçok yazar ve şairin yanı sıra kutsal kitap anlatılarına da okuma yelpazesi içerisinde önemli bir yer ayırmıştır.

Genel olarak şiirin şairin kişiliğinden, düşünce yapısından ayrı olamayacağını savunan²⁸ Cansever için dinsel arka planın bir panoramasını çıkarmaya dair bir eleştirel çözümlemeye girişmek bu doğrultuda anlamsız görünmemektedir. Tanrı meselesine, okumaları neticesindeki dinlerin sembolik karşılıklarına ve bu noktadaki düşüncelerine yönelik bir söylem analizi bu doğrultuda önemlidir.

Şiirlerinde genel olarak Eliot'un nesnel bağlaşıklık kuramıyla yakından ilintili bir somutlamayı kullandığını belirten şair²⁹, seçtiği nesnelerin hareketliliği noktasında da Uyar'ı anımsatan bir yaşamsallığı okuyucuya aktarır. Öyle ki Cansever, çalışmamız bağlamında da sloganvari bir çıkışı imleyen "Tanrım size bir salıncak" dizesiyle, yaratıcıya dahi hareketlilik dileycek ve onun için devinim isteyecek bir cüretkârlık içerisinde görünmektedir. Bununla beraber şairin şiir estetiği noktasında aynı yaklaşımın yabancılaşmanın dinsel ile birlikte sunulmasıyla da çeşitli verilere ulaşmak mümkün görünmektedir. Gerek *Çağrılmayan Yakup*'ta gerek *Tragedyalar* boyunca kendi özlerine yabancı karakterler, dinsel bir yabancılaşma düzlemine de sürüklenir ve şiirlerin çağrışım sahaları bu arka plan ile birlikte düşünüldüğünde şifre-çözümleriyle katmanlara ayrılacak zengin birer yapı arz ederler.

²⁷ Ülkü Ulırmak, "Merih Sezen", **Edip'in Lastik Topu-Dostlarının ve Ailesinin Anlatımıyla Edip Cansever**, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2016, s. 37.

²⁸ Edip Cansever, "Şiiri Açıklamak", **Şiiri Şiirle Ölçmek-Şiir Üzerine Yazılar, Söyleşiler, Soruşturmalar**, Haz. Devrim Dirlikyapan, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2017, s. 83.

²⁹ Cansever, "Şair, Yaşadığı Zaman Diliminin Dışına Çıkabilir", **a. g. e.**, s. 253.

Tanrı algısına yönelik örtük söylemler, Tevrat ve kıssaları, İncil ve çağrıştırdıkları konulara yönelik dikkatler; bunların yanı sıra şairin özellikle oluşturduğu örüntüler dine dair veriler noktasında önemli bir alan açmaktadır. Bunları şiirin felsefesini düşünerek ve tasarlayarak gerçekleştirmiş olması da Cansever'in farklı bir noktada konumlanmasına dair bir dikkati gerektirir. Fakat ne olursa olsun modernist bir şair olarak Cansever, şiirsel yaratımı noktasında bazı İkinci Yeni hareketi mensupları gibi gelenekselden yararlanma yoluna gitmemiştir. Hatta Cemal Süreya, şiir hakkında çok ciddi çaba sarf eden Edip Cansever'in kendi şiirimizi bilmek noktasında eksik kaldığını belirtmiş ve bu noktada eleştirmiştir.³⁰ Günün içerisinde ve benliğin varoluşuna odaklanarak kaleme aldığı şiirler, modern insanın sorunlarına ve dine dair yaklaşımına yönelik önemli ipuçlarına sahiptirler. “Kimsesiz olmak”³¹, yalnız, yabancı ve huzursuz hissetmek bu şiirlerin arka fonuna dair en önemli kavramlardır. Dolayısıyla dinsel bağlamıyla da birçok örüntü bu izlekler ışığında kendisini hissettirmektedir.

V

Cemal Süreya'nın şiirlerinin arka planında da birçok sembolik öğeden, çağrışım dünyasında bu doğrultuda büyük bir zenginlikten söz etmek mümkündür. Şiirini incelerken çocukluğundan itibaren onu besleyen geleneksel değerler ve coğrafyaya has özelliklerin yanında, dünya edebiyatına bakan bir perspektifte de çok renklilikten bahsedilmelidir. Özdemir İnce onun bu yanını ve şiirlerinin çok katmanlı arka planını aşağıdaki şekilde sıralamıştır:

“Kaynaklarından biri Fransız şiiriydi: Guillaume Apollinaire, Max Jacop, Paul Eluard ve Jacques Prevert.
Divan ve halk şiirleri,
Tanzimattan sonraki şiir.
Kutsal kitaplar bilgisi.
Mitoloji ve destanlar.
Tarih, coğrafya maliye, bilimsel bilgi.”³²

³⁰ Ülkü Ulırmak, “Cemal Süreya”, *a. g. e.*, s. 20.

³¹ “ ‘Kimsesiz olmak’ bilirim.” cümlesi Cansever'in Alev Ebüzziya'ya yazdığı mektuplarında geçen bir ifadedir. Edip Cansever, *İki Satır, İki Satırdır- Alev Ebüzziya'ya Mektuplar 1962-1976*, Haz. Habil Sağlam, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2021, s. 35.

³² Nursel Duruel (Haz.), *A'dan Z'ye Cemal Süreya*, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2017, s. 18.

İlgi alanları ve başvurduğu dünya bu denli renkliliğe sahip bir ismin şiirsel imgeleminin yorumlanması da aynı nispette odaklanma ve bir yakın okuma faaliyetini gerektirmektedir. Onun bu yönü ve şiirlerinin bu doğrultudaki zengin içeriği birçok eleştirmen tarafından yinelenmiş ve olumlanmıştır.³³

Şairin genel bir bunalım ve sürgünde hissetme hâli, lirizm ve humor ile bunu aşma çabası ve aynı zamanda şiirsel söylem üzerinden bir estetik inşa etmesi oldukça önemli hususiyetlerindendir. Kendi ifadesiyle “zayıf yanımın yansıması”³⁴ dediği humor eğilimi de hem dinsel hem de söylemsel olarak okuyucuya önemli bir yorum alanı açar.

Çalışmamız açısından da aynı doğrultuda din, inanma, Tanrı algısı, peygamberlere, günah kavramına ve dinî mabetlere yönelik önemli dikkat noktalarının olduğunu ifade etmeliyiz. Bununla birlikte bu göndermelerin çözümlemesi yakın okuma sürecinde onun söyleşi, deneme ve hayat öyküsüne ilişkin bazı nüanslarla birleştirme noktasında zorunlulukları da içermektedir. Çünkü bu şekilde şiirsel imgelem dünyasının yaşamına, kendi dünyasına ilişkin gerçekliklerle örtüşme durumu ve doğal olarak da doğrulama durumunun ortaya çıkması söz konusu olur. Bu sayede de şiirsel yakın okuma sürecimizin argümanları sağlam bir temele oturur.

VI

Ece Ayhan, anlamı art alana iten İkinci Yeni hareketinin bu noktadaki belki en çetin ceviz şairidir. Kahraman, onun şiirini Türkçenin bugüne değin yazılmış en kapalı, en güç ve en tartışmalı şiiri olarak tanımlar. Aynı zamanda herkesin bildiği, kimsenin okumadığı klasik bir şiir tanımlaması da ona aittir.³⁵ Bununla beraber Ece Ayhan’ın bilinç düzeyinin modern anlamda yeni bir bilinç ve algı düzlemi yarattığı da ifade edilmelidir. Bu doğrultuda kapalılık ve anlaşılmazlık, gizli ve bilinçdışının

³³ Aynı bağlamda Özberk de aynı yorumları yapmaktadır: “Babil efsanelerinden, Süleyman’ın Neşideler Neşidesi’nden, Tevrat’tan, İncil’den, ayetten ve hadisten, İran mecusilerinden, Fuzuli ve Nef’i’den “kahraman memeli” kadınlar, karasevdalar, sihir ve efsun gelir Cemal Süreya’nın şiirine. Sonra Hitit höyükleri, “Frigya’nın uzayan saçları”, Urartu tanrıları, derken Urum Abdalları, Yunus Emre’ler, Âşık Ömer’ler, ille de Karacaoğlan ve Pir Sultan Abdal gelirler. Binmişlerdir “birer atı”, konarlar şiire bütün yükleriyle.” Fevziye Özberk, *Cemal Süreya-Papirüs Düşüşüyle Buluşma*, İstanbul, Boyalıkuş Yay., 2016, s. 19.

³⁴ Cemal Süreya, “399. gün”, *Günler*, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2018, s. 177.

³⁵ Hasan Bülent Kahraman, “Ece Ayhan Şiiri: Sivillik, Etik, Dilsel Kopuş”, *a. g. e.*, s. 326-328.

açıklanması ile yeni bir üretimin ortaya koyulmasının yanında³⁶, onun hakkındaki yorumlamaları da kısıtlayan, “zor” tarafına dair bir özelliktir.

Onun şiirlerinde bir atonalitenin hâkim olduğu³⁷ ve bu sebeple müzisyenler tarafından daha net anlaşılmaya müsait bir yapı arz ettiği ve işitsel olduğu³⁸ ileri sürülenlerden biridir. Atonallık, geleneksel müzik algısı içerisinde ton ve makamın düzenli ilerleyişinin bozulması ve sıçramaları ifade eder. Şiir sahasında ise tam olarak İkinci Yeni hareketinin anlam sıçramaları ya da bağımsız anlam alanlarının karşılığı olabilecek bir sözcüktür. Fakat geleneksel okur -Ece Ayhan’ın deyişiyle düz okur ya da akbaba- bu sıçramaları estetik zevkinde bir yerlerde konumlandırılamaz. Oysa bu “süreksizlik, anlamanın sürekliliğini güvence altına alan”³⁹ bir şey olarak düşünülebilir. Çünkü anlamak için durmak en temel şarttır. Geleneksel algının alımladığı şiir ise durmaksızın öyküleme içeren, zihinsel konforu bozmaya zorlamayan bir karakterdedir.

İşte modernist şairler, bu geleneksel algıyı da yıkmak üzere faaliyet gösterirler. Belki de tam olarak istedikleri okurun şiir karşısında bocalaması, emek sarf etmesi, düşünmesi; geleneksel uyak ve kafiye anlayışının kolaycılığı ile yorumsamalar yapmalarına müsaade etmek zorunda kalınmaması şeklinde sıralanabilir. Tam olarak bu noktada Ece Ayhan’ın şiirini grapon kağıdına benzetmesi akla gelir.⁴⁰ Şiir, ancak okurun çabasıyla tıpkı bir grapon kâğıdı gibi açılır ve kendi arka planını gözler önüne serer. Orhan Koçak, Ayhan’ın şiirinin bu yönünü “çağırın ve uzaklaştıran (...) uzaklaştırdığı için çağırın, vaadini hem gösterip hem geri çeken bir şiir” şeklinde de ifade etmiştir.⁴¹ Bu şekilde de tercüme edilemeyen ve bağlamsız şiirler⁴² okurun

³⁶ Hasan Bülent Kahraman, **Türkiye’de Yazınsal Bilincin Oluşumu- Türkiye’de Modern Kültürün Oluşumu 2**, İstanbul, Kapı Yay., 2014, s. 11.

³⁷ “Hemen bütün bestecilerde, müzisyenlerde olduğu gibi, şairlerde de Atonal ya da Antitonal eğilimler vardır.” Enver Ercan, “Kırk Yıldır Yeni Bir Sözdizimi ile Yeni Bir Dilbilgisinin Peşindeyim”, **Şiir Uçar Söz Olur (Şairlerle Söyleşiler)**, İstanbul, Yön Yayınları, 1994, s. 70.

³⁸ Orhan Koçak, “Sayıklar Bir Dilde Bilmediğim: Ece Ayhan’ın Şiirinde Dil ve Bağlam”, **Kopuk Zincir-Modern Şiir Üzerine Denemeler**, İstanbul, Metis Yay., 2012, s. 178.

³⁹ Maurice Blanchot’tan aktaran Hasan Bülent Kahraman, “Ece Ayhan Şiiri: Sivillik, Etik, Dilsel Kopuş”, **Türk Şiiri Modernizm Şiir**, s. 362.

⁴⁰ Ece Ayhan, “Biz Tüyüklerle Çarpışarak Büyüdük”, **Şiirin Bir Altın Çağı**, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 1993, s. 151.

⁴¹ Koçak, “Ece Ayhan’ın Şiirinde Dil ve Bağlam”, **a. g. e.**, s. 177.

⁴² Koçak, “Ece Ayhan’ın Şiirinde Dil ve Bağlam”, **a. g. e.**, s. 183.

derinlikli çabalarına muhtaç konumdadır. Belki de yine Ayhan'ın kendi ifadeleriyle aktardığı üzere meselelere tersinden bakmayı gerektirecek bir düzlemde söz etmek doğru bir yöntem olacaktır:

“İstanbul'da tahta tavanında, tersten işlenmiş bir bilmece bulunan bir kahve varmış. Osmanlı İmparatorluğu kapanırken de dururmuş duruyormuş. Müşterilerin boyunları koparmış tavandaki bilmeceli o nakışa bakmaktan; çözülmek istenir çünkü bir bilmece, hele ustası güzel bezemişse.. Ama kimsenin aklına bilmeceyi aynadan okumak gelmemiş, gelmez!”⁴³

Bundan başka şiirde eğretilme, metinlerin birbiri içerisinde geçişli bir biçimde yer alması, yer yer çakışması⁴⁴ gibi meseleler, Ayhan şiirini alımlamaya yönelik en önemli engellerdir. Yerleşik değerler sistemine yönelik saldırısı; azınlıklar, kıyıda kalmışlar üzerinden metinler üretme çabası da bu bağlamın bir sonucudur.⁴⁵ Dinsel olan, yerleşik değerler mekanizmasının ana arkı ile olan bu savaşım da aynı bağlamla beraber düşünülmelidir.

Dine dair veriler de tıpkı dilsel olanlar gibi Ece Ayhan'ın grapon kâğıdı imgelemiyse beraber düşünülmelidir. Kimi zaman yalnızca bir kelimedenden kimi zaman meşhur bir vakaya işaret edilmesinden Ece Ayhan'ın dinsel eğilimleri, inkârları hakkında çıkarımlar yapmaya olanak sağlanmaktadır. Edip Cansever'in deyişiyle onun şiirlerini, Ecegilleri anlamak için bakılması gereken bir başka alan yine onun şiirleridir.⁴⁶ Dolayısıyla anlamı kendinde içkin olan bir şiirsel yönelim, ancak kendi içerisindeki çapraz göndermelerle makul bir zemine oturabilir. Bu, aynı zamanda onun modernistliğinin de en net göstergelerindendir. Okuyucunun yakın okuma ve inceleme sürecinde üst düzey bir zihinsel faaliyet sergilemesiyle şiirin gönderme alanlarına nüfuz edilebilir bir yapı söz konusudur.

⁴³ Ece Ayhan, “Kafamızı Kurcalayan Kimi Sorular Üzerinedir I”, **Yalnız Kardeşçe- Söyleşiler, Konuşmalar, Denemeler**, Eskişehir, Evrim Sanat Yay., 1984, s. 35.

⁴⁴ Kahraman, “Ece Ayhan Şiiri: Sivillik, Etik, Dilsel Kopuş”, **Türk Şiiri Modernizm Şiir**, s. 341.

⁴⁵ Kahraman, “Ece Ayhan Şiiri: Sivillik, Etik, Dilsel Kopuş”, **a. g. e.**, s. 344

⁴⁶ Cansever, “Ecegilleri Okumak”, **a. g. e.**, s. 152.

VII

Cemal Süreya'nın *99 Yüz* isimli portreler kitabında, portresini yazdığı her isim için kullandığı bir metafor vardır: şemsiye. Sıra Sezai Karakoç'a geldiğinde ise bu konudaki unutulmaz tespitini yapacaktır Süreya:

“Öyle bir Müslüman ki Marx da bilir, Nietzsche de bilir. Rimbaud da bilir.
Salvador Dali de sever. Nazım da okur.
Sıkışmış, sıkıştırılmış deha. Alçakgönülle katı yüksek uçuyor.
Şemsiyesi yok.”⁴⁷

Ele alınan tüm isimlerin şemsiyesine dair bir niteleme vardır; fakat Sezai Karakoç'un şemsiyesi yoktur. Bu, esasında onun dünyaya dair konumlanışına yönelik önemli bir ipucudur. Yine Mülkiye'den arkadaşı Ece Ayhan'ın da aynı düzlemde değerlendirilebilecek “mülkiyeli olup mülkiyetle ilişkisi olmayan”⁴⁸ nitelemesi de bu konumlanışa dair dikkate değer bir tespit olarak öne çıkar. Bununla beraber arkadaşlarının yakıştırmasıyla “mistisizm divanesi”⁴⁹ ya da “toplum mistiği”⁵⁰ gibi sıfatlar, Sezai Karakoç'un yöneliminin asla bu dünyaya dair olmadığına dair önemli birer örnektirler. Karakoç, pusulası hep ahireti gösteren bir isimdir. Şiirleri, nesirleri hep bu yönde bir söylemi içerir ve bunun da ötesinde İslâmiyet özelinde bir “diriliş”, yeniden filizleniş ideali onun için yaşamı anlamlı kılan şeylerdendir.

Ancak bununla beraber bir yandan da modern dünyada var olma bilinci, öze yönelme ve “değişmeme adına değişim”⁵¹ gibi bir yaklaşımı da söz konusudur. Bu yaklaşım da hadiselerle bugünün gerektirdiği bir perspektifle eğilmesinin önünü açar. Geleneksel, onun için başat bir hedef olmakla beraber, modern şiirin kendisine yakın gelen şairlerinin (Claudel, Eliot ve Pound gibi) tekniklerini araştırmış ve şehrin getirdiği meselelerin duyarlılığını da hissedebilmiş bir isimdir.⁵² Ona göre İslâm entelektüelinin kendini ve Doğu'yu bilmesinin yanında bilmesi gereken bir diğer

⁴⁷ Cemal Süreya, “Sezai Karakoç”, *99 Yüz-İzduşümler, Söz Senaryosu*, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2017, s. 309.

⁴⁸ Akt. Turan Karataş, *Doğunun Yedinci Oğlu Sezai Karakoç*, İstanbul, İz Yay., 2019, s. 121.

⁴⁹ Karataş, *a. g. e.*, s. 63.

⁵⁰ Ahmet İnam, *Eleştirinin Kıyıları*, Ankara, Hece Yay., 2003.

⁵¹ Sezai Karakoç, “Değişme II”, *Çağ ve İlham II- Sevgi Devrimi*, İstanbul, Diriliş Yay., 2017, s. 63.

⁵² Ahmet Oktay, “Resmî İdeoloji Tarafından Dışlanan, Yazınsal İktidarı Dışlayan Bir Şair: Sezai Karakoç”, *İmkânsız Poetika*, İstanbul, İthaki Yay., 2008, s. 535.

ödevi, Batı düşünce ve edebiyatını en ince noktalarına değin bilmektir.⁵³ Nitekim şair, *Diriliş* dergisinin her sayısında kritik işleve sahip çeviri metinler yayınlıyacak⁵⁴, kültürel bağlamda değlendirmelere önyak olacaktır. Bu Batı bilgisi de şüphesiz belli noktalarda etkilenme ve özdeşim kurmayı beraberinde getirecektir. Zaten İkinci Yeni gibi modern bir duyuş ile anlayışın temsilcisi ve Türkiye’de bu noktada dönüştürücü bir tesire sahip bir topluluğun içinde yer alan bir isim olması da tam olarak bu duyarlılığı dolayısıyladır. Bu iki kültürel evrenin iç içeliği, Karakoç’a “İslâm mistisizmine yatkınlığı içinde bile modernist bir tavır geliştirebilmesi”⁵⁵ özelliğini yüklemiştir.

Dinsel noktada ise onlarla aynı çizgide kesinlikle düşünemeyeceğimiz Karakoç, şiirlerinde ve nesirlerinde diğer şairlerin tezlerine tam olarak anti-tez üretmiştir. Dünyayı alımlama noktasında islâmiyet ve onun değlerini zirveye yerleştirerek diğerlerinin öne çıkardığı özgürlük, başkaldırı ya da benlik gibi konularda alternatifler üretmiş ve ancak bu yolla bir dirilişin gerçekleşeceğini düşünmüştür. Bu sebeple de tıpkı Çağan’ın ifade ettiğı üzere “bütün varlık kategorileri ile ilişkilerini dinî bir spektrum içerisinde anlayan ve anlamlandıran, bu durumu kendi varoluşunun temel dayanağı ve inancı olarak ortaya koyan Karakoç, katı pozitivist sınırlandırmalar içerisinde anlaşılamayacak kadar teolojik bir dünyaya aittir”⁵⁶. Tam olarak bu sayede de ele aldığımız diğer şairler ile şiirsel anlamda aynı arktan beslenmesinin yanı sıra dinsel olarak karşı bir konumda yer alması kaçınılmaz olacaktır.

Bu karşı konum alış ise şiirlerde ve düzyazı metinlerde sık sık eleştirel bağlamda özellikle Hıristiyanî -yer yer de İbrânî- bir düzlemin belirmesine sebep olmuştur. Hatta bu tekrarlar ve yekûn Cemil Meriç tarafından “camiden fazla kilise”⁵⁷ ünlemiyle eleştirilmiş ve küçümsenmiştir. Oysa bu yekûn Karakoç’un bu dinlere

⁵³ Sezai Karakoç, “Batı Çırpınışı”, **Sütun- Günlük Yazılar**, İstanbul, Diriliş Yay., 2017, s. 393-396.

⁵⁴ Kurtuluş Kayalı, “Sezai Karakoç’un Düşünceleri Konusunda Bazı Gözlemler Yapmayı Denemek”, **Sezai Karakoç ve Bir Uygarlık Tasarımı Olarak Diriliş**, Hece Özel Sayı, Ankara, Hece Yay., 2018, s. 383.

⁵⁵ Ünsal Oskay, “Yüzleri Giyotine Abone Üç Şair: Cemal Süreya, Sezai Karakoç, Ece Ayhan”, **Hürriyet Gösteri Eki**, Şubat 1990.

⁵⁶ Kenan Çağan, “Şairin Bir Entelektüel Olarak Portresi”, **Sezai Karakoç ve Bir Uygarlık Tasarımı Olarak Diriliş**, s. 40.

⁵⁷ Cemil Meriç, “Sağ, Sol, Münzevî Aydın”, **Jurnal II- Cilt 2 1966-83**, Yay. Haz. Mahmut Ali Meriç, İstanbul, İletişim Yay., 1993, s. 199.

yönelik yanlış alımlama eleştirisi dolayısıyla var olmuştur. Onun tarafından kaleme alınan tüm metinlerin odağında İslamiyet bulunmaktadır.

Sonuç olarak diğer İkinci Yeni şairleriyle dinsel anlamda farklı bir kanaldan beslenen ve nihayetinde karşı bir konumda yer alan bir Sezai Karakoç gerçekliği söz konusudur. Bu durum, onun şiirlerinde “gün doğmadan” önce yaşananların bir trajedisi⁵⁸, bu noktada çizilen portrenin insanı atılım yapmaya zorlayacak denli kötü bir şekilde olması ve nihayetinde çözümler üretilmesi şeklinde bir atmosferin hakimiyetini ortaya koymaktadır. Bununla beraber modernist yaklaşımın yansıtılmasıyla bahsi geçen şiirler, okurun ancak “beyin teri”⁵⁹ ile nüfuz edebileceği bir düzlemde yer almakta ve yakın okuma gerektirmektedir.

⁵⁸ Mustafa Muharrem, “Geometri Sağanağı Altında Sesler ve Sezai Karakoç”, **Sezai Karakoç ve Bir Uygarlık Tasarımı Olarak Diriliş**, s. 96.

⁵⁹ Kemal Bek, “Taha’nın Kitabı Üzerine Okuma Notları”, **Ludingirra**, s. 9, Bahar 99, s. 74-75.

3.2. TANRI ALGISI, DİN VE İNANMAYA DAİR ÖRÜNTÜLER

3.2.1. Tanrı Algısının İzdüşümleri

İkinci Yeni şiir hareketi içerisinde yer alan altı şairin inanç, din ve Tanrı ile alakalı şiirsel söylem analizi hususunda Tanrı'yı algılama biçimlerinin, O'nu yerleştirdikleri konumun ve O'na izafe ettikleri yakıştırmaların önemli bir noktada yer aldığını ifade edebiliriz. Şairlerin bu doğrultuda bütün şiirleri yakın okumalara tâbi tutulmuş ve Tanrı'ya ilişkin tutumları, olumlu ya da olumsuz yaklaşımları bu bölümün alt başlığının ana eksenini oluşturmuştur.

Bu altı isimden her birinin farklı farklı eğilim ve okuma faaliyetleri, dinî anlamda tercihleri şiirsel yaratımlarında da etkili olarak farklı yakıştırmalar ve yaklaşımlar aşağıda yer alan alt başlıkların doğmasına ve kategorizasyonuna sebebiyet vermiştir. Bu noktada ele aldığımız şairlerin incelediğimiz bütün eserlerinden yola çıkılarak kimi zaman birkaç ismin birden ortak bir yaklaşımla ve benzer algılarla Tanrı'ya dair bir duyuş içerisinde olduklarından kimi zaman ise münferit ve orijinal bazı yaklaşımlara sahip olduklarından söz edebiliriz.

3.2.1.1. “Küçük İşlerin Küçük Tanrısı”: İndirgenen Tanrı

Tanrı'yı indirgeme hâlinin hâkim oluşu, İkinci Yeni şairleri için dikkate değer bir yaklaşım olarak kendini gösterir. Şüphesiz ki bu durum şairlerin modern bir duyuş ve yaklaşımla yaratıcıya kafa tutma ve O'nunla kendilerini aynı düzlemde tahayyül etmeleri ile yakından ilintilidir. Bu şairler arasında bu noktada ele alınması gereken ilk isim **İlhan Berk**'tir. Onun kendi yaşamına dair anekdotlarını sunduğu kitabı olan *Uzun Bir Adam*'ın bir başlığı “Tanrı Tanımazlığım” şeklinde karşımıza çıkar. Bu meselenin yaşamını anlattığı bir kitapta hususi bir başlığı oluşturması, oldukça önemli bir ayrıntıdır. Şairin hem kişisel tarihi hem de şiirsel yönelimi noktasında bu inançsızlığı kilit bir noktada yer alır. Kendi ifadelerinden Tanrı'ya ilişkin düşüncelerini okumak bu anlamda daha anlamlı olacaktır:

“Kendimi bir Tanrı tanımaz olarak görüyorum”

“(…) Çocukluğum fakirlik içinde geçti. Evde kimse din diye bir şeyin etkisiyle büyümedi bu yüzden. Fakirlik kendi halinde kaldıkça, dürtülmedikçe, itilmedikçe Tanrı kavramını hiç bilmez.”

“(…) Sonra Tanrı kavramı olur olmaz zamanlarda da önüme çıkmadı. Oruç tutmazdı kimse evde, annemi bir yana bırakırsak. Ben çocukluktan kurtulmanın tadını çıkarma adına, Ramazanlarda bir ayın ilk günü, bir on beşinde, bir de sonunda tutuyordum. Sonraları bunu da bıraktım. Dedim ya hiçbir baskı yoktu çevremde, ağabeylerim ekmek derindeydi. Böylece din bizim çevremize girmedi. Benim Tanrı tanımazlığım kendiliğinden olmuş oldu. Günah kavramı da gelişmedi bende. Ne yapıyordum ki günah işleyeyim? Cennet, cehennem sözcükleri de çocukluğumda büyü, korkulu sözcükler olarak geçti. Büyüyünce de birer sözcük olarak kaldılar.”

“(…) Arama hiçbir şey koymadan baktım dünyaya, onu öyle kavramaya çalıştım. Her türlü inancı yadsıdım.”⁶⁰

Yoksul ve zor koşullarda geçen çocukluk ve aileden dinî anlamda alınamayan dönüt neticesinde tanrıtanımazlığın vuku bulmuş olması kaçınılmazdır. Fakat dikkate değer nokta Tanrı'nın varlığı ile alakalı olarak Hristiyanlığın ön plana alınmasıdır. Bu noktada, yukarıdaki ifadelerde uzun uzun aktarılan yaratıcının varlığına olan inançtan yoksunluğun bahsedildiği kadar net olmadığını vurgulamamız gerekir. İlhan Berk, her ne kadar tanrıtanımaz tanımlamasını kendisi için uygun bulsa da bu anlamda tam anlamıyla bir inançsızlıktan söz etmek mümkün değildir. Koyu bir dindarlık değildir bahsettiğimiz; fakat Hristiyan inanç ve değerler sistemine, onun aurasına yönelik bir hayranlığın inanca yönelik tavrını yönlendirdiği yorumu bu anlamda abes olmayacaktır. Ya da daha temkinli bir yaklaşımla, şair tarafından bu atmosferin büyü, korkulu dünyası şiirsel bir fon olarak kullanılmak üzere hayranlık kapsamında değerlendirilecek niteliktedir. Bu, daha akla yatkın görünmektedir. Nitekim birçok yazı ve söyleşisinde tutarlı bir biçimde Tanrı'yı bir yabancı olarak görmüş⁶¹ şiirlerinde de bu anlamda bazı tezahürleri gözler önüne sermiştir. *Kurşunkalem* isimli şiiri bu anlamda önemlidir.

“(…) Bilir ki işi bir aracılıktır, ölümler, umutlar, isyanlar, acılar taşımak; ölümleri, acıları, isyanları yerli yerine koymaktır. Hiçbir büyülenmeye, hırçınlığa, coşkuya kapılmadan, bütün soğukkanlılığıyla, benim:

- TANRI'YA ÖLÜM!

⁶⁰ İlhan Berk, *Uzun Bir Adam (Kendim Üstüne Bir Kalem Denemesi)*, İstanbul, Yazarlar ve Çevirmenler Yayın Üretim Kooperatifi (Yazko), 1982, s. 95-96.

⁶¹ İlhan Berk, *Kült Kitap (Yazarken / Okurken / Çizerken)*, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 1998, s. 115.

dediğimi yazabilecek(...)"⁶²

Berk için kullanılan noktalama işaretlerinin, şiirdeki harf ve kelimelerin görsel anlamda dizilişinin, yazı stillerinin ne denli önemli olduğu bilinmektedir. O, bunlar üzerinde önemle durur, şiirsel üretim noktasında ciddi anlamda çaba sarf eder. Bu bağlamda yukarıda büyük harflerle dizilmiş cümle önemli bir vurguyu içerir, kurşun kalemin soğukkanlılıkla Tanrı'ya ölüm fermanını yazmasını bekleyen şairin bu söylemi, genel düşüncelerini de anımsadığımızda bir paralellik arz etmektedir.

Ancak dikkate değer en önemli nokta şudur; soğukkanlı olması beklenen kurşun kalem sadece bir nesnedir, yazı edimini gerçek anlamda "el" gerçekleştirir. Burada Berk, bahsettiği telkini kurşun kaleme değil, kendi nefesine yapıyor gibidir. "Tanrı'ya Ölüm" fermanını yazmasını istediği kişi aslında kendisidir, fakat bu isteği belki korku belki de emin olma durumu söz konusu olmadığı için kurşun kalem üzerinden gerçekleştirilmeye yönelik olmuştur. Burada esasında sürekli bahsettiği şekilde ve tam anlamıyla bir reddedişin gerçekleşmediğini, bu anlamda kodlarının bir yaratıcının yokluğu fikrinden azade olmadığını söyleyebiliriz. Şiirine yansıyan ise bu ikili ruh hâlinin bir izdüşümü ve modernitenin getirdiği reddediş fikrinin, tüm değerleri askıya ve arkaya alma pratiğinin bir tezahürüdür.

Nitekim şairin başka şiirlerinde Tanrı'nın ölümünü muhtemelen istediği gibi gerçekleştirememiş olmasının tesiriyle en azından O'nun varlığını ölümle eşdeğer görme hâli ortaya çıkar. *Çok Yaşasın Sayılar* isimli kitabında parantez içine aldığı büyük harfli ve büyük puntolu şekilde yazılan "TANRI, ÖLÜMÜN ADIDIR" ifadesi aynı zamanda bir boyun eğişin de resmi olarak okunmaya müsaittir. Artık yok edilemeyen bir varlık karşısında olduğunun bilincinde olma hâlinde söz edilebilir. Öyle ki 1972'de yayınlanan *Şenlikname* kitabındaki *Âşıkane* isimli şiire "[Hiçbirşeyinadınanmadanbaşlarım]"⁶³ diyerek giriş yapan Berk, 1982'de yayımladığı *Şifalı Otlar Kitabı*'na da aynı şekilde "Şifalı otlar bulucuları gibi ben de kitabıma Yukarı'nın adıyla başlarım"⁶⁴ diye bir giriş yapmıştır.

⁶² İlhan Berk, "Kurşunkalem", **Toplu Şiirleri**, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2017, s. 635.

⁶³ Berk, "Âşıkane", **a. g. e.**, s. 361.

⁶⁴ İlhan Berk, **Şifalı Otlar Kitabı**, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2017, s. 9.

Şiirlerinden İlhan Berk'i İslâmi bir araştırma dürtüsü içinde olduğu ve Allah'ın isimleri üzerinde çalıştığını gözlemlenmektedir.⁶⁵ Esmâ-ül Hüsna içerisinde yer alan ve Allah'ın bir ismi olarak "Mümît"i düşünüldüğünde, Berk'in Tanrı'yı ölümle eş tutma yaklaşımı anlamlı hâle gelir. Çünkü el-Mümît, Allah'ın her şeye gücü yeten yönünü vurgulamak üzere "öldüren, ölümü tattıran" anlamına gelir. Bu noktadan hareketle yok sayamadığı bir varlık olarak Tanrı'yı ölümle beraber anması, hatta öldürmeye muktedir oluşuyla da "ölüm saçan" yanını ifade eden bu ismi de anımsandığında O'nu kâtil olarak yansıtmaya isteği gözler önüne serilmektedir.

İlhan Berk isimli şiirindeki aşağıdaki mısralar ise onun Tanrı'ya ilişkin daha önce de ifade ettiğimiz söylemleriyle paralellik arz eder:

"Biliyoruz açık hava okullarında derslere girmiş
'Tanrı'ya Ölüm!' diye yazmıştır karatahtalara
Ve ilk denklemleri yapmıştır sürgünlüğün
Kara sürgünlüğün
Ama lambası hep yanık"⁶⁶

Burada yaratıcı ile bu mütemadi hesaplaşmanın şiirin ilk mısralarını oluşturması; kendini anlattığı ve ismini başlık olarak belirlediği bir şiirde kaleme alınan ilk mısraların bunlar olması, Valery'nin şiirin başlangıç mısraına verdiği önemi de düşününce oldukça manidardır. Ayrıca İlhan Berk de tıpkı onun gibi başlangıç dizesine önem atfetmiş, şiirinin başlangıcının genel yapısını belirlediğinin üzerinde durmuştur.⁶⁷

Berk yaşadığı bu manevi gerilim ve şiirsel olarak da aktardığı bu reddediş düşünüldüğünde kendini kara sürgünün içinde resmetmiş ama lambası yanık olarak, aydınlık bir biçimde sembolize ederek içinde bulunduğu bu reddiye hâlini olumlamayı ihmal etmemiştir. Bu şiddetli reddiyenin aydınlığın sebebi olarak görülmesi bu çalışmanın daha önceki kısımlarında da sıkça belirttiğimiz modernleşme döneminin temel paradigmalarından biri olan maneviyatın reddi ve akıl ile maddiyatın seçilmesi yaklaşımıyla doğrudan ilintilidir. İlhan Berk, 1920'lerde doğmuş, varlığı

⁶⁵ "99 Allah'ın (varolup da varolmayan) 99 Güzel adı"
Berk, "Çok Yaşasın Sayılar- III", **Toplu Şiirleri**, s. 1376.

⁶⁶ Berk, "İlhan Berk- II", **a. g. e.**, s. 700.

⁶⁷ Berk, "Şiir ve Eleştirisi", **İnferno**, s. 72.

Cumhuriyet'in uygulamaları içerisinde neşv ü nema bulmuş, ideolojik olarak da aynı perspektifte bir ilerleme göstermiş bir isimdir. “Batılaşmak isteyen bir ülkenin bir bireyi idim. Onun ölçüsünde ben de Batılaştım.” cümleleri *Galile Denizi*'nin arka kapağında yer alır.⁶⁸ Cumhuriyet'in temel paradigmasına kişisel bir uyum söz konusudur. Bu eğilimle şair birçok Batılı isim ve akımdan etkilenmiştir.⁶⁹ Zaten şair yer yer kendisinin bu teolojik reddiye hâlinin kaynağını Marxist, toplumcu eğilimleri ve etkilenme hâli ile doğru orantılı bir biçimde açıklar.⁷⁰ Laik olma hâlinin aydınlıkla sembolize edilmesi bu anlamda şaşırtıcı değildir.

Bununla birlikte İlhan Berk'in ölüme dair yaklaşımının şiirlerde izinin sürülmesi de dinî anlamda bir perspektif yakalamamıza olanak sağlayabilir. Ölüm şiirlerde İslâmî genel algının aksine korku dolu bir biçimde resmedilir; büyük ve ürkütücüdür. Şairin Tanrı için istediği ölüm hâlinin nihayetinde Tanrı'nın kendisi olarak belirmesi, bu bağlamda onun büyüklüğüyle de örtüşür.

Bunun yanı sıra Berk'in ölüme dair yaklaşımında, öte dünya fikri, ahiret şuuru gibi bir algıya da rastlanmaz. Ölüm hep kötü bir düzlemde ele alınmıştır. Onun şiirlerinde Tanrı hükmünde bir dünya düzeni ve yaşam-ölüm döngüsünün manevi arka planı yerine, doğanın kusursuz işleyişi öne çıkarılır. Şairin manevî arka plandan uzaklaşması ve onun yerine doğayı, doğaya ait birçok unsuru ikame etmesi birçok eleştirmen tarafından stoacı bir şair olarak anılmasına da sebep olmuştur.⁷¹ Gürson'a göre özellikle Berk'in ilk dönem şiirleri doğayı bir yasa koyucu olarak görme ve insanlarla beraber düşünme noktasında bu anlamda stoacı bir eğilimdedir.⁷² Doğadaki eşsiz güzellik ve ahenkli işleyiş bu doğrultuda şiirlerde sıkça karşımıza çıkmaktadır:

“Doğanın çalışışını gördüm. Devinimi ve değişimi
Tarihi gibi halkların, doğan yaşayan ölen
Dağta dağta kendini
(koyup öncelliğini ve sonrasızlığını)

⁶⁸ Akt. Erdoğan Alkan, “Cemal Süreya”, **Şiir Sanatı- Dünyada ve Türkiye’de Şiir Akımları Şiirin Temel Sorunları-Kavramları**, Ankara, Tün Kitap, 2019, s. 547.

⁶⁹ Belge, onun bu etkilenmelerini derinlikli bir şeyden söz edilemeyeceğinden hareketle “bir anlık eureka” olarak tanımlamıştır. Murat Belge, “İlhan Berk”, **Şairaneden Şiirsele- Türkiye’de Modern Şiir**, İstanbul, İletişim Yay., 2018, s. 444.

⁷⁰ Berk, **Kült Kitap (Yazarken / Okurken / Çizerken)**, s. 385.

⁷¹ Eser Gürson, **İlhan Berk’i Derleyip Toplama Denemesi**, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2007, s. 32.

⁷² Gürson, **a. g. e.**, s. 34.

Gördüm su yürüyor, yeniliyor kendini
gördüm harlı, asi
büyüyor.

Gördüm de dedim: Bu ırmak doğan benimle.

Bu dümdüzlük, katılan ne doğana, ne büyüyene.

Bu acı, koyan biçimini tuza ve taş.

Gördüm en büyük yasacı doğa
Gördüm doğada her şey insandan yana.”⁷³

Bu doğrultudaki en çarpıcı örnek, yukarıda aktardığımız *Doğanın Gizli Tarihi* isimli şiiirdir. Berk, burada birçok düşünürün yüzyıllarca üzerinde durduğu doğanın kusursuz işleyişini herhangi bir yaratıcı unsura bağlamadan doğrudan kendine içkin bir şey olarak düşünme şeklindeki yaklaşımını öne sürmektedir. Bir çeşit panteizm örneği olarak da yorumlanabilecek bu yaklaşım, İlhan Berk’in içerisinde bulunduğu bir *Godless Sufism*(Tanrısız mistiklik) örneğidir⁷⁴. Doğanın birçok unsuru şiiirlerinde önemli dekor olarak kullanılmış ve nihayetinde doğanın kendisinin yasacı oluşu dolayısıyla insanî olanla uyumu üzerinde durularak bir çeşit “metafizik” inşâ edilmiştir. Bu nedenle bu yaklaşımın da örtük bir din reddiyesi olarak okunmaya müsait olduğunu düşünmekte bir beis yoktur. Tanrı’nın yerine yerleştirilen bir doğa söylemi, Tanrı’nın yönettiğine inanılan ve dolayısıyla ondan daha alt bir konumda yer alan doğanın -O’nun yerine- yüceltilmesi anlamına gelir.

Özellikle ilkel inanışların hâkim olduğu dönemlerde doğaya tapınma, ona kutsallık atfetme, yapılan hata ve yanlışlarda cezalandırıcı bir makam olarak görme, yani yasa koyucu olarak belirleme durumu söz konusudur. Burada insanın doğaya mahkûm oluşu ön plandadır. Şairin bu ifadeleri de tıpkı ilkel dönemlerdeki görünümünde olduğu gibi doğayı yasa koyan ve her şeyi kendinden menkul bir muhayyileyi yansıtır. Aynı zamanda “her şey insandan yana” ifadesiyle de doğanın insana ve onun ihtiyaçlarına hizmet eden yanına vurgu söz konusudur. Yani dolaylı olarak tanrısallığın önüne yerleştirilmiş bir benlikten söz edebiliriz. Berk, yaratıcıyı kabul

⁷³ İlhan Berk, “Doğanın Gizli Tarihi”, **Toplu Şiiirleri**, s. 609.

⁷⁴ Şaban Çobanoğlu, “İlhan Berk’in Şiiirlerinde Nesnelere Bakış”, **Bir Yalnız-100. Doğum Yılında İlhan Berk**, Haz. BAHANUR GARAN GÖKŞEN, MURAT YALÇIN, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2020, s. 181.

ettiğinde bu durumun tam tersi olması gerektiğini, yani Allah’a kulluğun gerektiğini bildiğinden “insandan yana” bir doğayı yeğlediğini alegorik olarak ifade etmiştir. Çünkü Berk’e göre doğanın insan hayatına yönelik işlevi en temel varoluş sebebidir:

“Her sabah yaşamayı
Daha doğru daha güzel yapmak
Bu dünyada en güzel işimdi”⁷⁵

Yoğun bir okuma faaliyeti olan şair, Tanrı’ya ilişkin tüm bu yok sayıcı yaklaşımlarından başka O’nun kabul edilen vasıflarına yönelik bir reddiyeye de girişir. *Kült Kitap*’ta okuma notlarını aktardığı bir yerde Kâtip Çelebi’nin “Tanrının nekes” olmadığını aktarmasından hareketle, ona bir nevi cevap olarak “Güzel bir dilek”⁷⁶ karşılığını veren Berk, ölümünden sonra yayınlanan şiir kitabı *Çiğnenmiş Gül* isimli kitabındaki *New York* şiirinde ise bu konuda olumsuz bakışını devam ettirmiştir:

“Dünyada Tanrı’yı saklandığı yerden
Çıkaracak bir sabah”⁷⁷

Tanrı’nın bir şeylerden ya da birilerinden saklanıyor olarak resmedilmesi, bunun üzerinden bir söylem geliştirilmesi, O’nun varlığına ilişkin önemli bir başkaldırıyı içerir. Bu, herhangi bir dinde kabul edilemeyecek bir yaklaşımdır. Çünkü Tanrı, herkesin ve her şeyin üstünde; aynı zamanda “her şeye gücü yeten” bir konumdadır. Yani bu yüceliğin saklanacağına ilişkin tahayyül, bir indirgeme hâlinde başka bir şey değildir.

Şairin daha önce de tanrıtanımazlığını yoksulluğu ile ilişkilendirdiğini ifade etmiştik. O, yaratıcıyı kendi yaşam koşullarından sorumlu tutacağı bir makam olarak görmüştür. Birçok yerde Tanrı’yı başka olumsuzluklardan sorumlu tutma ve yoksullukla, çaresizlikle paralel bir düzleme yerleştirme eğilimi kendini gösterir. Bunun yanı sıra yine aynı bağlamda fakat bu kez refah içerisinde, Tanrı algısının varlığına ilişkin itminan hissi vurgusu da önemli bir detay olarak karşımıza çıkar:

“İşleri iyi gittiğinde -nedense-

⁷⁵ Berk, “Yaslı Su”, *Toplu Şiirler*, s. 174.

⁷⁶ Berk, *Kült Kitap (Yazarken / Okurken / Çizerken)*, s. 358.

⁷⁷ İlhan Berk, “New York Şiiri 1995”, *Çiğnenmiş Gül*, Yay. Haz. Gonca Özmen, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2011, s. 60.

Tanrı'nın birden gökyüzünde oturduğuna inandı.”⁷⁸

Yoksulluğu ile tanrıtanımazlığı arasında kurduğu bu ilişkiye benzer bir yaklaşımdır bu. Dinî değerleri deformasyona uğratma, dünyevî sorgulamalara somut karşılıklar arama çabası, Berk için en temel odak noktalarındandır. Şiirlerinde kullandığı gökyüzü, çocuk ya da su, deniz metaforlarını da bu doğrultuda düşünmek gerekir. Çünkü bu imgeleri din olgusu ve onun sonsuzluk, masumiyet, bozulmamışlık, berrak ve saflık gibi çağrışımlarıyla ilişkilendirdiğimizde yer yer indirgemeci yaklaşımların şiirlerde izdüşümüne rastlarız. Örneğin *Mısırkalyoniğne*'de geçen “Gökyüzüne indim” ifadesi bu eğilime dair önemli bir örnektir. Yine Saint Antoine'daki denizlere indirgenen tanrısallık ve gökyüzünün olumsuz çağrışımı bu minvaldeki bir göstergedir. Neticede şairin geleneksel olarak kabul edilen dinin ve Tanrı'nın sembolleri ile çağrışımlarını alaşağı etme, bunu klasik sembollerin deformesiyle gerçekleştirmeye yönelik bir adımı söz konusudur. Gerek yoksulluk gibi toplumcu-gerçekçi bir izlekle gerekse bu tarz semboller aracılığıyla öne çıkarılan bir reddiyeden, yer yer billurlaşan; fakat çoğu zaman örtük bir başkaldırıdan söz edebiliriz.

Bu noktada bir diğer bariz söylem **Cemal Süreya**'da karşımıza çıkmaktadır. Tanrı'nın tüm inanç biçimlerinde karşılığı en üst seviyededir ve O'nun herhangi bir alay yahut doğrudan indirgeme maksadıyla değerlendirilmesi ise aynı bağlamda inançsızlığın delili olarak gösterilebilir. Cemal Süreya bu konuda oldukça cüretkardır. “Benim küçük kız çocuğu tanrım!”⁷⁹ gibi bir ifade şefkatle yaklaşmış izlenimi vermekle beraber, hiç de örtük sayılmayacak bir indirgemeyi barındırır. Çünkü hiçbir dinî inanışta, yaratıcı kendi yarattığı insan tarafından küçük ve şefkate muhtaç bir şekilde düşünülmeyi kabul etmez. Bu din algısına göre düpedüz bir “şirk”tir. Çünkü yaratıcı en büyüktür ve üst noktada konumlanır. Aynı doğrultuda ele alınabilecek önemli iki şiirden söz edebiliriz. Bu minvaldeki ilk yakın okumamız *Göçebe* şiirindeki bu doğrultuda yer alan örüntülere ilişkin olacaktır:

“Arkada bir su devrile devrile akıyor
Rastgele bir ağaca soruyorum

⁷⁸ Berk, “Nevizade Sokağı Manavı Ahmet Aslanoğlu”, **Toplu Şiirler**, s. 1836.

⁷⁹ Cemal Süreya, “16 Dize”, **Sevda Sözleri**, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2010, s. 271.

Bir şey var sanki onu soruyorum
Değil orda diyor belki biraz daha ilerde
Tanrı meleğini ağırlamaya çalışan
Ataerkil bir aile gözümü alıyor”⁸⁰

Burada geçen Tanrı meleği ifadesi *Kitab-ı Mukaddes* odaklı bir Tanrı yaklaşımı şeklinde yorumlanmaya müsaittir. Çünkü *Kitab-ı Mukaddes* çevirilerinde Tanrı’yı karşılayan kelimelerin kimi zaman çoğul kimi zaman meleklik yönlerine yapılan vurgudan söz edilebilir.⁸¹

Bu vurgunun haricinde ise genel olarak adından da anlaşılabileceği üzere Aydın, Kütahya, Ankara, Yozgat, Kars gibi şehirlerin sunduğu bir panoramada yabancılık, sürgünlük izleğinin odağa alındığı ve genel bir Cemal Süreya anlatımının hâkim olduğu bu şiirde, yukarıda aktarılan kısmın geçişi ve akabindeki ifadeler “ataerkil” bir ailenin Tanrı’yla ilişki kurma çabası, şiirin bahsi geçen odağını bu anlamda dinsele kaydırmıştır.

Bu şiirdeki reddiye ya da indirgeme, daha sonra *Güz Bitiği* isimli kitabında çeşitli şekillerde bir leitmotif olarak göreceğimiz Tanrı’nın acemilik günlerinde yarattığı bir mekân -Anadolu- söylemine bir ön hazırlık gibi ele alınabilir. Çünkü hangi şehirde bulunursa bulunsun “yalnızlığın başkenti”nde olduğunu vurgulayan şair, mekâna yönelik bu yabancılaşmayı, dünyadan ayrı bir konumlanmayı kendi şiirsel yaratımına dair bir otomatik hamle gibi benimsemiştir. Aynı doğrultudaki bir başka örnek *Kışne Kirazını ve Göç, Mevsim* isimli şiirinde coğrafyanın sefilliği ve yoksulluğu ile ilişkili biçimde ele alınır. Adilcevaz’dan bahsedilirken “Tanrıları bile yoktur, öyle yoksuldur ki insanları” ifadeleri bu indirgemenin bir diğer önemli örneğini oluşturur. Aynı düşüncemizi kuvvetlendirecek dizeler ise *Göçebe*’nin devamında şu şekilde geçer:

“Dedelerin yüzlerinde **erozyon**
Silip götürmüş bütün evetleri

Annelerinse ağızlarında **hiyeroglif**
Babalarınsa ağustos atasözleri

⁸⁰ Süreya, “Göçebe”, a. g. e., s. 63.

⁸¹ Northrop Frye, *Büyük Şifre- Kitab-ı Mukaddes ve Batı Edebiyatı*, Çev. Selma Aygül Baş, İstanbul, İz Yay., 2006, s. 184.

Amcalarınsa avdan boş dönüyor elleri
Teyzelerse elleriyle yargılıyor gök güzelliğini

Ablalarınsa boyunları soru işareti
Ağabeylerse utançlarından emrah”⁸² (Vurgular tarafımıza ait.)

Yukarıda “Tanrı meleğini ağırlamaya çalışan” ailenin fertleri, işte bu şekildedir. Tanrı ile kurulan irtibat ailenin her bir üyesine -yukarıda vurguladığımız üzere- iç huzuru, ferahlık ya da dinginlik yerine “erozyon”, çözümlenemeyen bir “hiyeroglif” gibi bir karmaşa, “soru işareti” gibi şeyler getirmiştir. Bununla beraber ağızların hiyeroglif benzetilmesi buruş buruş, ucube gibi yapıda bir tahayyül ile alakalı olarak da yorumlanabilir. Ayrıca teyzelerin gök güzelliğini elleriyle yargılaması ya da ablaların soru işareti şeklinde resmedilen boyunları da bu doğrultuda şiirsel imgelemi tamamlayan başarılı unsurlar olarak ön plana çıkar. Tanrı meleğini ağırlayan bu ailedeki tüm imajlar görüldüğü üzere olumsuz çağrışımlarla yüklü, insanların içerisinde bulundukları ruh hâlleri hep kötü, sorularla dolu, eminsiz bir şekildedir.

Aynı doğrultudaki bir diğer örnek ise *Ortadoğu* başlıklı şiirlerinde gözlemlenebilir. Şiirin ilk kısmında “bir çiçek adı: Tanrım” şeklinde ifade bulan ama aynı zamanda “serseri kurşunun hedefi”ne yerleştirilen bir Tanrı algısı söz konusudur. Yine Anadolu’ya ilişkin gözlemlerini anımsatır şekilde, bu kez Ortadoğu coğrafyası merkeze alınarak kaleme alınmış bir şiirde Tanrı’nın bu şekilde hedef gösterilmesi dikkate değerdir. Şiirin ikinci kısmında kopuk çağrışımlarla da olsa “ölüm”, “avcı”, “amansız coğrafya” gibi imgelerle ikiz bir biçimde ifade edilmiş bir yaratıcı algısından söz edilebilir.

“Susuzluk ve işkence...
Bunlarla yarattı efsanesini
Bunlarla yarattı sorumlu Musa’yı
Bunlarla yarattı iyi İsa’yı
Bunlarla yarattı cesur Muhammed’i.”⁸³

Yukarıda geçen dizeler ise bahsettiğimiz indirgenen Tanrı algısının aynı doğrultudaki en açık örneklerini teşkil eder. Dinsel bir arka planın varlığını kazandığı,

⁸² Cemal Süreya, “Göçebe”, a. g. e., s. 63.

⁸³ Cemal Süreya, “Ortadoğu II”, a. g. e., s. 108.

varlığını borçlu olduğu unsurları “susuzluk ve işkence” şeklindeki kötücül edimlerle ilişkilendirmek, çok net bir indirgeme şeklinde yorumlanmaya müsaittir. Ayrıca burada üç semavi dinin peygamberlerinin adları anılarak ve “efsane” kelimesinin de bu isimlerin yanına iliştilmesiyle aynı doğrultuda bir itibarsızlaştırma çabasının hâkim olduğu ifade edilebilir.

Her ne kadar peygamberlere dair sorumlu, iyi ya da cesur gibi sıfatlar kullanılmış olsa da şiirin atmosferi ve bağlamı dikkate alındığında bir hicvin söz konusu olduğu ifade edilebilir. Bu söylemlerin akabinde yer alan “Anlat onu:” ile başlayan, çeşitli coğrafyalardaki dinsel görünüm biçimlerinin yine aynı alaycı ve indirgemeci ifadelerle ele alındığı bir çağrışım alanından söz etmek mümkündür. “Ve her yerde/ Güneş gizlice onun için parlıyor/ Gece gizlice onun gecesidir” ifadeleri de aynı şekilde bu çağrışım alanının ne denli büyük olduğu konusunda mutmain, ama şiirin öncesini düşündüğümüzde isyankâr bir bilincin izdüşümleri olarak okunmalıdır.

Dini arka plana alma çabasının bir diğer yansıması ise Tanrı’ya ait vasıfların, özelliklerin küçümsenmesi; yaratıcıya dair algının insanî boyuta çekilmesi gibi özelliklerle beraber düşünülebilir. O’nun sıradan oluşu, kutsal konumunun yok edilme çabası, bu noktada ciddi bir eleştiri noktası ve reddiye olarak yorumlara imkân tanımaktadır. **Ece Ayhan** da bahsettiğimiz bu eğilimle küçümseme, alelade gösterme ve sıradan bir insan şeklinde kişileştirme yoluyla Tanrı’nın sarsılmaz kimliğine bir darbe girişiminde bulunan bir diğer isimdir.

Bu darbeleri onun birçok şiirinde gözlemlemek mümkündür. Tanrı, onun şiirlerinde gayet olağan bir görünümle karşımıza çıkar. Tanrının ulaşılamaz, dokunulamaz yanını sarsma ve bu yolla yabancı bir konuma, bir tahfife yol açma bu şiirlerdeki ana eğilim olarak kendisini gösterir. Fakat buna rağmen bu bir sarsıntı gibi değil de gayet olağan ve her zaman aynı görünümdeymişçesine bir uzam oluşturulmuştur.

Tanrı kimi zaman vurulmuş ve ağlayan bir şekilde⁸⁴ insanî bir duygu içerisinde “âciz” kimi zaman unutulmuş bir şekilde uykusuz ve yorgun, ama bir yanıyla da ölümsüz, karmaşık bir düzlemde çizilmiştir.

“Hatırladıkları tanrının
(..)
Tanrının düşündükleri bilinmemiş
Kapısız ve penceresiz evlerden sonra
Kimsesiz tapınağın
Sessizliği ortasında küçük
Tanrının biri kendini gördü taştan oyulmuş
Gözleri çalınmış gözleri çalınmış
Karanlığın gülümsemesinde
“Sen de mi?” diyorlardı
Unutulmuş tanrı
O kadar uykusuzdu
Ölümsüzlüğünde yorgun yorgun”⁸⁵

Kişileştirilmiş bir hâlde dünyevî bir boyutta resmedilmiş bir Tanrı söz konusudur burada. Taştan oyulmuş, gözleri çalınmış ve kör bir Tanrı modeli, aynı zamanda da uykusuzluğu vurgulu bir şekilde ele alınarak insana has, insanî ihtiyaç ve eksiklikleriyle okuyucunun gözleri önüne serilmiştir. Yorgunluk, körlük, uykusuzluk, tüm bunlar Tanrı’nın azade olduğu durumlardır; fakat Ece Ayhan O’nu sıradanlaştırmak için bu tarz hassaları sık sık kullanmıştır.

Aldanmak⁸⁶, sigara içmek⁸⁷ gibi türlü edimler içerisinde küçümsenen, indirgenen, kutsal yanları göz ardı edilen yaratıcı; kimi zaman da apaçık bir surette “küçük” addedilmiş, şiir kurgusuna bu yanıyla aksetmiştir.

“Böylece böylece
Ne kadıncıklar varmış öyle ne tanrıçıklar varmış öyle”⁸⁸
(...)

⁸⁴ “Vurulmuşken

Tanrının ağlıyan sesini duymalıydınız.”

Tunç Tayanç (Haz.), “Susmak”, **Adım Ece Ayhan Çağlar..**, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2014, s. 74.

⁸⁵ Tayanç, “UnutulmuşTanrı”, **a. g. e.**, s. 96.

⁸⁶ “Tanrılar bile aldanır durur.”

Tayanç, “Korku”, **a. g. e.**, s. 97.

⁸⁷ “Üç masa ötede bafra içen bir tanrı

bacak bacak üstüne atmış”

Ece Ayhan, “Beyaz Rus Kadın”, **Bütün Yort Savul’lar!- 1954-1997**, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2015, s. 12.

⁸⁸ Tayanç, “Bir Tacir”, **a. g. e.**, s. 143.

“Vedha'lardan birinde bir küçük tanrı
Küçük işler için”⁸⁹

Bu örneklerde de görüldüğü üzere Tanrı “cık” küçültme ekiyle beraber düşünülecek ve küçük işler içinde tahayyül edilecek denli indirgemeci bir yaklaşıma maruz kalmıştır. Genel olarak modern dönemde “Tanrı öldü” gerçekliğini kabul ettiğini belirten Ece Ayhan, dinî hassasiyet yahut duyumsama yerine ahlaki bir sağlamlığın olmasının gerekliliğine inanır.⁹⁰ O, Mr. Hyde’lık yerine hakkı arayan bir pozisyonda bulunmayı tercih ettiğini söyler. Oysa ahlakın dinden ayrılamayacağı da birçok araştırmacı ya da düşünürün hemfikir olduğu bir husustur.⁹¹ Ece Ayhan ise kafasında oluşturduğu etik ve adalet algısını Tanrı’dan bağımsız olarak işletmek ister. Şiirlerindeki Tanrı algısına tam anlamıyla ışık tutacak ifadeler ise yine düzyazılarından takip edilebilir:

“Şiirimle, bütün olanakları kullanarak, insan denen bu yırtıcı hayvanın ve böyle ciğeri (ciğerleri) beş para etmez birini (birilerini) (Tatara Titiri’ler ya da ‘sanat şahsi ve muhteremdir’ usulları gibi) yaratmaması gereken Tanrı’nın canına okuyacağım.”⁹²

Burada görüldüğü üzere şiirsel imkânlarını Tanrı aleyhinde kullanacağını söyleyen Ece Ayhan’ın bu öfkesi, uğradığını düşündüğü haksızlıklar dolayısıyladır. Şair dünyevi şeylerin hıncını, uhrevî bir kanaldan alma dürtüsüyle hareket eder ve şiirini de bu sebeple araçsallaştırmaktan kaçınmaz.

3.2.1.2. “Sayın Tanrı”: Alaya Alınan Tanrı

Tanrı’nın alaya alınması ve küçümsenmesi de şiirsel düzlemde takip edilebilecek önemli bir başlığı oluşturur. Bu minvalde **Cemal Süreya**, İkinci Yeni şairleri içerisinde humour ile şiir sanatı arasında organik bir bağ oluşturabilmiş olması hasebiyle önemli bir konuma sahiptir. Şiirlerinde humour, ironi ile hicvin yer

⁸⁹ Ece Ayhan, “Vedha’lardan Birinde”, **a. g. e.**, 13.

⁹⁰ Ece Ayhan, “Dışlanacağımı Biliyordum”, **Aynalı Denemeler**, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2015, s. 46.

⁹¹ Bkz. Henri Bergson, **Ahlâkın ve Dinin İki Kaynağı**, Çev. M. Mukadder Yakupoğlu, Ankara, Doğubatu Yay., 2017.

⁹² Ayhan, “Maldoror’un Şarkıları”, **Şiirin Bir Altın Çağı**, s. 77.

değiştirmesi ve kimi zaman da aynı potada erimesiyle önemli bir görünüme kavuşur. Şiirsel dünyasında aktarmak istediği toplumsal, tarihsel, estetik ve -çalışmamıza bakan cephesiyle- teolojik arka planı humour ile yarattığı atmosferden aktarması onu diğer İkinci Yeni şairleri yanında ayrıcalıklı bir konuma yerleştirir. Ahmet Oktay, onun bu yanına yönelik “yumuşak humour” tabirini geliştirmiş ve daha önce de ortaya koyulan hicve yakın yaklaşımından farklı olarak deneysel bir karakter taşıdığını ifade etmiştir.⁹³ Yine Doğan Hızlan da aynı bağlamda Cemal Süreya’nın “espri” ile tanındığına vurgu yapar.⁹⁴ Cemal Süreya’nın şiirinin bu yanı, aynı zamanda onun ayırıcı vasfını da teşkil eder. Yaşanmışlıklar, estetik bir form içerisinde okuyanın yüzünde acı bir tebessüm bırakabilir. Hatta yine kendisi bu yönünü “Öyle bir yüz düşünün ki, üst kısmı ağlarken, alt kısmı güler. Yahut böyle bir şiir yazmak istemişim aslında.”⁹⁵ Şairin bu önemli hususiyetinin, özellikle ilk kitabı olan *Üvercinka*’dan itibaren gözlemlenmesi ve onu ayrıcalıklı bir konuma yerleştirmesi Batur tarafından şöyle izah edilmiştir:

“*Üvercinka*’nın getirdiği ironiye kuyumcu terazisiyle eğilmek gerekir: Tatlı, birden hüznü, birden savruk, hepsi kâh zekâ küpü bir bıyıkaltı. Cemal Süreya, en iyi anahtarı kendi vermiştir: Ölmüş babasını düşünürken hamamda gözüne sabun kaçır. Orhan Veli’nin gündelik hayata dalışını izler *Üvercinka*, ama ondan imgeleri kullanışındaki geometrik örgüyle ayrılır. Aslında, alayın bütün skalasını kateder Cemal Süreya ve kendi altın ayarında karar kılar.”⁹⁶

Kendinden öncekilerden farklı bir kulvarda değerlendirilmesine yol açan bu yönü sadece şiirlerinde değil aynı zamanda *Portreler* başlığı ile kaleme aldığı ve Türkiye’nin önde gelen isimlerini mizahi ve farklı bir perspektifle ele aldığı yazılarında da tezahür etmiştir.⁹⁷

Bu yazılar, birçok eleştirmen tarafından mizahi anlamda bir dönüşüm, ele alınan kişilere yönelik iyilik-kötülük, güzellik-çirkinlik gibi zıtlıkların aynı potada eridiği atmosferleri dolayısıyla da eleştirel anlamda bir devrim şeklinde

⁹³ Ahmet Oktay, “Hoşgeldin Üvercinka”, *İmkânsız Poetika*, s. 525.

⁹⁴ Doğan Hızlan, “Göçebe”, *Şiir Çilingiri*, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2010, s. 186.

⁹⁵ Akt. Feyza Perinçek, Nursel Duruel, *Cemal Süreya- Şairin Hayatı Şiire Dahil*, İstanbul, Can Yay., 2017, s. 431.

⁹⁶ Enis Batur, “Cemal Süreya’nın Şiiri İçin 10 Kıvılcım”, *Milliyet Sanat*, 1 Şubat 1990.

⁹⁷ Cemal Süreya, *99 Yüz- İzdüşümler, Söz Senaryosu*, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2017.

yorumlanmıştır.⁹⁸ Yine aynı minvalde Orhan Duru'nun Cemal Süreya tarafından kullanılan bu tekniği, *Üvercinka* özelinde yorumladığı yazısı da önemlidir. Ona göre Cemal Süreya, aşk şiirine alışmış okuru, bu tekniğiyle yabancılaştırmadan ve yadırgatmadan şaşırtmaya yönelik bir yaklaşım içerisinde.⁹⁹

Cemal Süreya'nın bu önemli hususiyetinin şiirsel anlamda tezahürlerinin bir durağı da inanca ve Tanrı'ya yöneliktir. Şiirlerinde Tanrı'dan söz ettiği noktalarda yer yer alaya alıcı ve bu yolla da indirgeyici bir yaklaşımdan çok net bir biçimde bahsedebiliriz. İlk şiirlerinden *Üvercinka*'da "Sayın Tanrıya kalırsa seninle yatmak günah, daha neler"¹⁰⁰ dizesi bu yönüne dair önemli örneklerdendir. Yaratıcı "sayın" sıfatı ile beraber anılmasına rağmen Süreya'nın bahsi geçen tavrına uygun olarak bir alayla bahsedilen bir unsur konumuna yerleştirilmiştir. Yine *Üstü Kalsın* isimli şiirine bu noktadan yaklaşıldığında çok daha cüretkâr bir bakış açısını gözlemlemek mümkün olmaktadır:

"Ölüyorum tanrım
Bu da oldu işte.

Her ölüm erken ölümdür
Biliyorum tanrım.

Ama, ayrıca, aldığın şu hayat
Fena değildir..

Üstü kalsın."¹⁰¹

Tanrı, burada ölümle yaşam arasındaki bir pazarlığa karşı "özne" şeklinde tasarlanmış ve bu alışveriş tasarımı neticesinde bahşiş verilen, dikkat çekici bir humour üslubuna malzeme edilen bir "nesne"ye indirgenmiştir. Daha önce ele aldığımız İkinci Yeni şairlerinin modern duyularından ve hissedişlerinden de alışkın olduğumuz üzere ölüm ve onunla ilişkili "korku" unsuruyla beraber ele alınan bir yaratıcı tasavvurundan söz etmek mümkün görünmektedir.

⁹⁸ Örneğin Hilmi Yavuz, "Nasıl 'Gül' şiiriyle çok önemli bir değişimi ya da 'Folklor Şiire Düşman' yazısıyla Türk entelektüel hayatında bir dönüşümü gerçekleştirdiyse portreleriyle de mizahta bir dönüşümü gerçekleştirmiştir." ifadeleriyle portrelerin bu dönüştürücü yanını vurgulamıştır. Akt. Feyza Perinçek, Nursel Duruel, **a. g. e.**, s. 397.

⁹⁹ Orhan Duru, "Üvercinka", **Pazar Postası**, S. 11, 16 Mart 1958, s. 11-12.

¹⁰⁰ Süreya, "Üvercinka", **Sevda Sözleri**, s. 38.

¹⁰¹ Süreya, "Üstü Kalsın", **a. g. e.**, s. 302.

Ölümün tanrı tarafından “alınan”, yaşamın da aynı şekilde onun tarafından verilen yanına yönelik vurgu aynı zamanda imânî noktada bir bilinçten tam anlamıyla uzaklaşmadığını da gösterir. Modern şairin ikilemi ise bu bilincin de kaynaklık ettiği bir biçimde korku ve karanlık imajların ölümle Tanrı’yı birleştirmesinde yatar. Yani şairler, korku menşeli de olsa bir bilinç üzerindedir ve ontolojik bir kabul söz konusudur. Ancak buna rağmen bu korku nesnesini reddediş yolunu tutmaktadırlar.

Cemal Süreya’nın bu doğrultudaki ayırıcı yanı ise bu psikolojik tezahürü humor ile estetize etmesindedir. “Üstü kalsın” şeklinde bir ifade, dinlerin öngördüğü yaratıcıya muhtaç, ancak onunla tamamlanabilen “kul” tasavvurunu yıkar. Ona bahşiş verecek, kendinden aşağı bir yerde ve bahşişine muhtaç bir biçimde konumlandırıran bir insan söz konusudur. Bu söylem, Erdost’un da ifade ettiği üzere Bektaşî söylemlerini anımsatacak karakterdedir.¹⁰² Ancak aynı zamanda modernite ile atbaşı giden insanın kutsanması sürecinin yansıması olarak da okunmaya müsaittir. Ele aldığımız bu şairler söz konusu olduğunda bu durum, oldukça alışkın olduğumuz bir eğilimdir.

Ölümle beraber hatırlanan, hatırlanmak zorunda kalınan Tanrı imajı da aynı doğrultuda, bu modern şairler söz konusu edildiğinde belirttiğimiz üzere olağan bir görünüm olarak karşımızdadır. Hatta bu bağlamda Cemal Süreya, biraz daha ileri giderek *Arka Güneş* isimli şiirinde ölümü, dağlara doğru arabası “iki tanrı” tarafından çekilen bir imge olarak tasarlamıştır.¹⁰³ Bu tasarıma göre ölüm başlı başına kutsanan, özel bir şekilde iki tanrı biçiminde ifade edilen “kutsallar” ile taşınan bir konumdur.

Tanrı, *Üstü Kalsın*’daki yaşamı alıp veren gerçekliğin ötesinde tasarlanmış ve ölümü gezdiren bir şekilde sunulmuştur. Ayrıca burada tek tanrı inancının da aynı bağlamda tahrif edilmesi söz konusu olmuştur. Semavi dinlerde, yaratıcı tektir; eşi ve benzeri bulunmaz. İçerisinde bulunduğu İslamiyet dairesinde de “tevhid”, Allah’la ilgili en temel kaidelerdendir. Tevhidin terk edilmesi ise şirk kapsamında değerlendirilir. Bu en temel kaideyi bozmaya yönelik olan “iki tanrı” imgesi, Cemal

¹⁰² Muzaffer İlhan Erdost, “Cemal Süreya”, *Üç Şair- Nazım Hikmet, Cemal Süreya, Ahmed Arif*, Ankara, Onur Yay., 2017, s. 54.

¹⁰³ “Dört Yön birbirini yokladıkça

İki tanrı çeker arabasını

Ölümün, dağlara doğru.”

Süreya, “Arka Güneş”, *Sevda Sözleri*, s. 67.

Süreya tarafından bilinçli bir biçimde yerleştirilmiş olmalıdır. Çünkü ölüm ve yaratıcı arasında gerilimli bir hat inşa eden şair için ölüm de tanrı da insanın yarattığı gerçeklikler olarak baş gösterir:

“Şeytan dilimizde iyice küçültülmüş, insanlaştırılmış kötülük tanrısı. Yahudi gibi bir şey, o kadar. Yurttaşımızdır.
İnsan, Tanrı’yı yaratmasaydı, belki ölümü de yaratmayacaktı.
Ölüm kendi ürünüdür, çeksin!”¹⁰⁴

Bu ifadelerden anlaşılacağı üzere Cemal Süreya, esasında yaptığı tahrifle hangi durumda olduğunu da farkındadır. Şeytanı yurttaşı olarak düşünmesi, Allah’ın melekleri hakkında alçaltıcı, istihza ile dolu ifadelerinden sonra gelmektedir.:

“İsrafil’in Sur’u! Tek işi var, diye önemsemezdim borazancıyı.
Azrail’in büyük memuru olduğu anlaşılıyor. Büyük firmanın biraz sevimsiz ama doğrucu propagandistinden başka bir şey değilmiş Azrailcağız.
Perakendeci.
Radyasyon, Cebrail’i de büyükelçilikten maslahatgüzarlığa indirdi bir anda.
Peki Mikail neci? Onun görevi “kozmetik”. En büyüğü o mu yoksa? Şu anda paravan firma halinde çalışıyor. İstihbarat. Kışkırtman.”¹⁰⁵

Bu şekilde Tanrı algısına yönelik deformasyon çabasından, O’nun melekleri de nasibini almış olur. İsrafil’i borazancı, Azrail’i perakendeci, Cebrail’i maslahatgüzar, Mikail’i kışkırtman olarak indirgeyen Süreya için tercih edilen melek, Allah tarafından lanetlenmiş olan Şeytan’dır. Şeytanın sadece bu yönü bile düşünüldüğünde yaptıklarının bilincinde olan bir kişiliğin karşımızda durduğu yorumu yapılabilir.

Bu noktada, “dinimizde” ifadesi de dikkate değerdir. Şeytanın kötülüğünün tanrısallığı da önemli bir detaydır. Tüm diğer meleklerin ötekileştirilmesine karşın şeytan “yurttaşımız” diye nitelenir. Kendi eğilimlerine en yakın “melek”, şeytandır. Tanrı’nın kutsiyetinin tahrif edilmesi, yerine de yine Tanrı tarafından lanetlenmiş şeytanın ikame edilmesi, bu bağlamda müthiş bir reddiye olarak okunmaya müsaittir. Tüm bu bilinçakışının sonu ise insana çıkmaktadır. Ona göre insan, Tanrı’yı “yaratarak” ölümü de kendi eliyle hazırlamıştır ve tam olarak bu sebepten bunu

¹⁰⁴ Süreya, “512. gün”, **Günler**, s. 219.

¹⁰⁵ Süreya, “512. gün”, **a. g. e.**, s. 219.

çekmeye mahkûm olmalıdır. Bu doğrultuda insanı sorumluluk sahibi gören, kendilik bilincine dair dikkatleri olduğunu gözlemlediğimiz şairin insanı Tanrı ile eşdeğer, çoğu zaman Tanrı'nın üstünde bir varlık olarak alımlaması üzerinde durulması gerekmektedir.

Bu genel eğilimde insanın “yapıcı” tarafına yönelik bir vurgu, onun Tanrı'nın önünde konumlandırılmasına varacak denli bir ileri gitme girişimi olur. İnsan, güçlü bir varlık bilinci ve seçme becerisine sahiptir. Tanrı'yı da kendisi tasarladığından ölümcül bir düşünceyi otomatik olarak kendisi inşa etmiş olmaktadır.

3.2.1.3. “Onların Allahları”: Ötekileştirilen Tanrı

Tanrı'ya dair bir diğer görünüm biçimi, O'nu “öteki” olarak tasarlama şeklinde kendini gösterir ve oldukça önemli bir konumda yer almaktadır. Bu noktada da **Cemal Süreya**'nın şiirsel atmosferi önemli bir veri alanı sunmaktadır. Yabancılaşma, daha net bir ifade ile “sürgün” olma Cemal Süreya şiiri için oldukça önemli bir izlektir. Henüz çocukluğunda yaşadığı coğrafyanın acılarını yüreğinde hissetmiş, deneyimlerini bizzat yaşamış bir isim olan Cemal Süreya için yalnızlık, yabancı hissetme, sürgünde olma hâli gibi gerçeklikler sadece modernist özellikler gösterdiği zamanlarına ve duyusuna dair değildir. Yani bu belirleyici izleklerin öncesi söz konusudur. 1925 Şeyh Sait ayaklanması, 1938 Dersim Harekâtı, akabinde gerçekleşen sürgünler Süreya'nın ailesini de derinden etkilemiş, Bilecik'e gönderilmişlerdir. Bu dönemlere ait çocuk zihnindeki şeyleri şu şekilde aktarır Cemal Süreya:

“Bizi bir kamyona doldurdular. Tüfekli iki erin nezaretinde. Sonra o iki erle yük vagonuna doldurdular. Günlerce yolculuktan sonra bir köye attılar. Tarih öncesi köpekler havlıyordu. Aklımdan hiç çıkmaz o yolculuk, o havlamalar, polisler. **Duyarlıgım biraz da o çocukluk izlenimleriyle besleniyor belki.** Annem sürgünde öldü, babam sürgünde öldü.”¹⁰⁶ (Vurgu tarafımıza ait.)

Bu ifadeler, onun şair duyusuna dair önemli bir perspektif sunar. Şiirlerinin genel temi olan yalnızlık, huzursuzluk, yabancılık, yeri geldiğinde devlet eleştirisi gibi

¹⁰⁶ Akt. Perinçek, Duruel, a. g. e., s. 23.

meselerin temellerinin çocukluk dönemi tecrübeleriyle atıldığını söylemek aşırı yorum değildir. Çünkü gerek eğitim hayatında gerekse arkadaşlarıyla olan iletişimde kendisini yabancı, bulunduğu ortama iğreti hissetmiştir. “Kürt damarı tuttu”, “Sümüklü Kürt”, “Kürt Cemo” şeklindeki yaklaşımlar¹⁰⁷, Cemal Süreya’nın sonraki yaşamını da etkileyecek ve kendisinin bu kimliği onun sürgün hissetmesine sebep olacaktır.¹⁰⁸ Yaşadığı coğrafyadan sürgün edilmesi, geldiği ortamda karşılaştığı bu yaklaşım tarzı bu anlamda keskin bir bilinçaltı arka alanını işaret etmektedir.

Bu bilinçaltının tezahürü ise dünya yaşamı ve yabancılaşma eksenlerinde dinsel bir başkaldırı ile organik bir bağa sahiptir. Sürgünde olma hâli, her şeye yabancı, kimliksiz ya da kimliği değersiz hissetme alışkanlığı Tanrı ve inanç düzlemleriyle birleştiğinde bilinçli bir reddiyeye kapı aralar. Cemal Süreya bu sürgün psikolojisinin devamı olarak özgürleşme ve kendisini dinsel arka alandan arındırma ameliyesine geçiş yapmıştır, diyebiliriz. İkinci Yeni şiir hareketinin isim babası olarak bilinen Muzaffer Erdost da bu dönüşümün aşiret birliğine bağımlılıktan bireye dönüşle ilintili olduğunu, dolayısıyla dinsel anlamda kopuşun da bu çizgide izlenebilmesinin mümkün olduğunu vurgulamıştır.¹⁰⁹ Yani Özkarcı’nın deyişiyle “göçebe vicdanının politikleşen modern sesi”¹¹⁰ aynı zamanda teolojik reddiye ve dinsel anlamda sürgünün de ifadesi olmuştur.

Şairin yaşadığı bu psikodinamik hadiseyi estetize edip şiirini bu çerçevede inşa etmiş olması ise çalışmamızın bu doğrultudaki ana eksenini teşkil eder. Özellikle *Göçebe* isimli kitabında yoğunluklu olarak bu tema ve yaklaşımın hâkim olduğunu gözlemlemek söz konusudur. Yabancılık, kim olduğundan emin olamama, asıl kimliği reddetme; bütün bunlar modern şairin modern duyusunun adeta klişeleridir.

“Yabancı olarak entelektüelin izlediği mecrayı belirleyen kalıbı en iyi anlatan söz sürgünlüktür. Yani asla tamamen uyumlu olmama; kendini her zaman, deyim yerindeyse, ‘yerliler’in işgal ettiği aşına muhabbet dünyasının dışında hissetme; çoğunlukla intibak etmek ve milli çıkarları gözetmek gibi tuzaklardan uzak durma eğiliminde olma, hatta bu tür tuzaklardan hiç hazzetmeme durumu. Bu metafizik anlamıyla sürgün, entelektüel için

¹⁰⁷ A. g. e., s. 41.

¹⁰⁸ Tahir Abacı, “Edip, Turgut, Cemal...”, *Şairler Kahvesi*, İstanbul, İkaros Yay., 2018, s. 305.

¹⁰⁹ Muzaffer İlhan Erdost, “Cemal Süreya”, a. g. e., s. 54.

¹¹⁰ Ali Özgür Özkarcı, *İki Ucu Keskin Bıçak (Cemal Süreya Üzerine)*, İstanbul, Edebi Şeyler Kitaplığı, 2017, s. 105.

huzursuzluk, hareketlilik, devamlı tedirgin olup başkalarını da tedirgin etmek demektir.”¹¹¹

Yer yer aidiyet bilincinin kaybı ile ötekilik hissine kapılma, bağlı bulunulan gruba dair bir mesafe hissetme gibi unsurlar, Cemal Süreya için olağan durumlardandır. O mektuplarında dahi dünyayı “berbat” olarak tanımlar ve karanlık ile yalnızlığı onun en temel özelliği olarak belirtir.¹¹² Bu tedirginlik, huzursuzluk atmosferi dinsel bir arka plan reddi, dinin sistematiğine yönelik karşı çıkış, aynı şekilde Tanrı algısına yönelik başkaldırıyı ihtiva eden hisler şeklinde tezahür eder. Kendisini sürgün olma hâinden kurtaramayan şair, bu ötekilik bilincini bu kez yaratıcıya atfederek benliğini rahatlatma yoluna gitmektedir:

“Sizin, yani onların hayatlarına
Allahlar girmiş, Allahlardan kurtulamıyorlar
Allahlar, yani çarşıda, pazarda, yani evde
Yani arabalarına taş koydukları caddelerde
Bir dilim jandarma ekmeği kürekte, kürek denizde
Yani sızlayageldiği şey öbür taraflarının
Yani gölgesinden ölümü görmüş gibi korkulan
Allahlar, yani yine yanıldıkları...”¹¹³

Onların Yani Sizin isimli bu şiirinden izlenebildiği üzere “Allahlar” başkalarının hayatlarındadır. Süreya, yaratıcıyı öncelikle ötekileştirmiş, olağan akışın dışına atmıştır. İkinci nokta ise yine tevhid inancını yerle bir edecek şekilde ikame edilmiş çoğullanmış bir yaratıcı imgesidir. İnsanların yanılgıları üzerinde durulan, kendisini bu düzlemin dışarısında tasarlayan bu bakış için özellikle seçilmiş bir kelime olan “Allah”, daha İslâmi bir reddediş perspektifini çağrıştırır. Çünkü Süreya yaratıcıdan genellikle “Tanrı” ismiyle bahseder. Şiirin merkezinde özne olarak yer alan kişi şiir kişisi, bir de nesneleştirilmiş bir şekilde “onların Allahları” şeklinde ötekileştirilen yaratıcı imgelemi söz konusudur. Oysa özellikle semavi dinlerde yaratıcı hiçbir zaman bir insanın arkasına geçemez. Onun varlığı ve birliğine iman, en temel dinî kaidedir. Şairin özne olarak kabul etmeyip başkalarının olduğunu ifade

¹¹¹ Edward Said, *Entelektüel: Sürgün, Marjinal, Yabancı*, Çev. Tuncay Birkan, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2018, s. 63-64.

¹¹² Cemal Süreya, *On Üç Günün Mektupları ve 1967-1978 Mektupları*, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2018, s. 109.

¹¹³ Süreya, “Onların Yani Sizin”, *Sevda Sözleri*, s. 35.

ettiği yaratıcıya bu denli indirgeyici yaklaşmak ise pek tabii olarak dinsel önyargının bir tezahürü şeklinde yorumlanabilecek türden bir ayrıntıdır.

Genel eğilim olarak yer yer seçkin sınıfları “ulusçuları”, “padişah”, “tecimen” gibi ayrıcalıklı kesimi eleştiren¹¹⁴ Süreya’nın bu doğrultuda en üst dinî otorite olan Allah’ı kendisine yabancı bir kesimin sığındığı alan olarak tasarlaması dikkate değerdir. Tıpkı Turgut Uyar’ın Yekta mezmurlarında mahkemeyi, toplumsal normlara yabancı çizmesi; Edip Cansever’in kurbağalarla bürokrasiyi hedef alıp kendisine yabancılaştırması gibi bir dürtü ile dinsel olanı yabancı görmesi bu anlamda estetize edilmiş orijinal bir yaklaşımdır.

3.2.1.4. “Kötülüğün Yaratıcısı”: Korkutucu Tanrı

İkinci Yeni şiir hareketi içerisinde dikkate değer bir başka Tanrısal görünüm korku ile beraber resmedilen çizgide karşımıza çıkar. Yine **Cemal Süreya**, bu noktada önemli bir veri alanına sahiptir. Onun şiirsel imgelemindeki Tanrı, bir başka yönüyle de korkulan karanlık bir biçimde yansıtılır. Bu durumun ironikliği üzerinde de ayrıca durulması gerekir. Çünkü bir yandan yaratıcı ile senli benli konuşmak, yeri geldiğinde yaşam ve ölüm pazarlığı neticesinde ona bahşiş vermek¹¹⁵ ya da birçok şiirde geçtiği üzere teklifsizce hitap etmek¹¹⁶ söz konusu iken öte yandan ona ilişkin bir uzamdan

¹¹⁴“Eşyanın konumunu biçimini rengini almışlardır
Koltuğa oturdular mı koltuğun boyuna eklenir boyları”
(...)
“Ama batılıdır da lahmacuna havyar sürecektedir,
Hekimdirler güneş gözlüğüyle kürtaç yaparlar başarılar da
Şapkaları güzel bir niyet gibidir, öfkeleri dört mevsim reklamı,
Lirik değillerdir olmayı da istemezler zaten isteseler de olamazlar
Ama hamarattırlar uyku hapları ve bir sürü zimbirtıyla ölümü
magazinleştirecek kadar;
Padişattırlar ferman çıkarmışlardır: hareme patlıcan ve hıyar
ancak kıyılarak sokulabilir;
Sikke kesmişlerdir badem yaprağından ince kırağı tanesinden
yeğni;
Tecimendirler yüzyıllar boyunca karılarına hükümdarların
sataşmasını ağırca bir vergi olarak kabullenmişlerdir.”

Cemal Süreya, “Onlar İçin Minibüs Şarkısı”, **a. g. e.**, s. 130.

¹¹⁵ Cemal Süreya, “Üstü Kalsın”, **a. g. e.**, s. 302.

¹¹⁶ “Yaşadım, Tanrım,
Yarım ve uluorta,
Bir dahaki hayatta,

irilmek bir çelişkiyi yansıtır. Çünkü tabii olan, korkulan unsura ilişkin dikkatli olma hâlidir. *Var* isimli şiirde ise bu korkunun yansımaları doğrudan izlemek mümkündür:

“Tanrılar sofrası amma karanlık
Yiyemem tek lokma yiyemem orda”¹¹⁷

Bu ifadelerde de yine tanrı çoğuldur, buna ek olarak bir de karanlıktır. Bir sofranın şeklinde imgelenen Tanrı-lar-’ın bulunduğu mekân, şair için o denli korkunç ve uzak bir noktadadır ki “tek lokma” dahi yiyemez. Yaratıcıdan ve ona dair değerlerden küçük bir nokta kadar bile nasiplenmemeyi ve bunu istememeyi içerir bu dizeler. Bilinçli bir uzaklaşmadan söz edilmelidir. Ayrıca şiirin başlığının *Var* olması ve içeriğinin de var olan şeyler üzerine inşa edilmesi bağlamında her ne kadar olumsuzlansa dahi şairin bilinçaltında var olan bir Tanrı imajının, belki gizli bir imanın olduğu şeklinde bir yoruma kapı aralanmış olur.

Bununla birlikte Cansever’in tabiri ile sivil olmayanları sıraladığı, eleştirdiği *Onlar İçin Minibüs Şarkısı* isimli şiirinde yaptığı bir benzetme insanların “olasılığa tanrı gibi tapma” ve “olağandan ödleri kopma” zıtlığı da aynı düşüncüyü içerir. İnsanların korkması gereken şey, sadece bir “olasılık”tır. Tanrı fikrinin tüm dinlerde kesin ve keskinliği bu şekilde deformasyona uğratılmıştır.

Bundan başka “asık yüzlü tanrılar”¹¹⁸ gibi ifadeler de olumsuz ve korku unsuru barındıran tanrı çağrışımlarına örnek olarak verilebilir. Yani alaya alınan, indirgenen ve ötekileştiren imajın yerine sofrasına oturulmayacak denli korkulan ve asık yüzlü bir biçimde resmedilmiş bir tanrıdan söz edebiliriz.

Varsa öyle bir hayat,
Şiir yazar mıydım,
Bilmiyorum.

Ama kadınlar, Tanrım,
Öyle sevdim ki onları,
Gelecek sefer
Dünyaya
Kadın olarak gelirsem,
Eşcinsel olurum.”

Süreya, “1994 Eliyle, Samanyolu’na”, *a. g. e.*, s. 208. ya da

“Tanrım siz şu uzun Anadolu’yu
Çocukluk günlerinizde mi yarattınız?”

Süreya, “Sülünün Yüzü”, *a. g. e.*, s. 245.

¹¹⁷ Süreya, “Var”, *a. g. e.*, s. 158.

¹¹⁸ Süreya, “Karacaoğlan”, *a. g. e.*, s. 207.

Ece Ayhan da zihinsel atmosferinde ve dolayısıyla da şiirsel atmosferindeki Tanrı imajının kötücül ve korkunç bir görünüm arz ettiği önemli bir isimdir. Bademkiran'ın da ifade ettiği gibi Ece Ayhan'ın dünyasında din ve laiklik kötülük üretimi konusunda ortak bir işleve sahip olsa¹¹⁹ da dinî perspektifiyle onun için Tanrı, kötülüklerin yaratıcısı konumundadır.¹²⁰ İktidarın hem siyasal hem de dinsel olanına karşıt olma hâli içerisinde bulunan ve bunu hayatı boyunca devam ettiren bir isim olarak Ece Ayhan'ın bu bağlamda olumsuz özellikleri ve korkutucu görünümleri haiz bir Tanrı portresi kurgulaması da kaçınılmaz olacaktır:

“Tanrı ilk cinayetini işler
Bum çim bum çim uzaklaşması”¹²¹

Wosseck şiirindeki bu ifadelerde görüldüğü üzere yaratıcı cinayet işler, kâtil bir portre içerisinde yer alır ve “bum çim bum çim” uzaklaşır yani kaçar. Hem bir suç işlemiştir hem de korkaktır. Bu ifadelerde birkaç farklı noktadan bir reddedişi; kutsal olanın yere indirilmesini gözlemlemek mümkündür.

Aynı bağlamda vurgulanması gereken bir husus da tıpkı Şerif Mardin ve akabinde Hasan Bülent Kahraman'ın işaret ettiği gibi “daemon” kavramı ve Ece Ayhan arasındaki ilişkidir. Ece Ayhan için oldukça önemli bir konumda yer alan Şerif Mardin'in daemon yerine daha farklı melodramların Türkiye'de vuku bulduğunu söylediği düşünceleri dikkate değerdir. Salt kötülük, bu bağlamıyla Ece Ayhan'ın evreninde tanrısalla ilişkili olarak önemli bir noktada konumlanmıştır. Yaşanılan haksızlıkların, şahit olunan Mr. Hydellıkların kökeninde Tanrı'nın yattığının düşünülmesi ve zihinsel olarak O'nu cezalandırma isteği ise şiirsele sirayet ederek kendini göstermiştir.

¹¹⁹ Ümit Bademkiran, **Ece Ayhan'da Kötülük Problemi**, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2018, s. 126.

¹²⁰ **A. g. t.**, s. 123.

¹²¹ Tayanç, “Wosseck”, **a. g. e.**, s. 122.

3.2.1.5. “Tanrıci 1”: Sayılar ve Tanrısallık

Sayıların tanrısala dair göndermelerle beraber kullanılması hadisesi de dinî düzlemde ele alınması gereken bir düzlemi işaret etmektedir. Bu husustaki çarpıcı örnekler **İlhan Berk** şiirinde karşımıza çıkar. İlhan Berk, Tanrı’nın varlığına ilişkin en keskin tavrını sayıların ele alındığı şiirlerinde söyleme dönüştürmüştür. Sırasıyla tüm sayıları tanrısallık bağlamında ele alan ve şiirini bu şekilde kurgulayan şair için sayılar, kutsallığı yıktıkları ölçüde değerlidir. Ayrıca görsel bir şiirle, dikkat çekici görünümüler üzerinden aktarım yapması da bu bağlamda sembolik ve dikkat çekmeye yönelik bir yaklaşımı ifade eder.

Sayılarla dünyayı anlamlandırma, ilâhi karşılıklar ve çağrışımlarla yüklü yorumlara sebebiyet verme, Hz. İbrahim’den neşet eden üç din için de önemli konumdadır.¹²² Özellikle Kabala, İslâmî alanda İhvan-ı Safa ya da Hurufiler gibi topluluklar ve yaklaşımlar, dünyanın gizemi ve büyüleyiciliğini, sayılar ile harfler üzerinden okumaya çalışmışlardır. Söz gelimi Kabalacı bir çizgide evrenin sayılardan, harflerden müteşekkil olduğuna ve saklı olanın ancak bunların doğru okunup, doğru bileşimlerin kavranmasıyla mümkün olacağına dair bir inanç söz konusudur.¹²³ Kısacası bu eğilim bugüne dek varlığını devam ettirerek İlhan Berk gibi modernist bir şair için de çekici bir alan olarak belirdiği ifade edilebilir.

İlhan Berk’in *Çok Yaşasın Sayılar* isimli kitabı, bu yaklaşım konusunda önemli bir örnektir. Burada bahsi geçen tarzda sembolik görünümüler ve sayılara yönelik yaklaşımlarda 1’e özellikle tanrısallık bağlamında getirdiği eleştiriler aynı minvaldedir:

“Yetmez, yarası iyileşmez çünkü 1’in.
Her şeydir.
Her şeyden önce de Tanrıci dir.
(Tanrı’dan kim kurtulmuştur?)
Bunu bilmek bile yeter değil mi?

¹²² Annemarie Schimmel, **Sayıların Gizemi**, İstanbul, Alfa Yay., 2021, s. 24-25.

¹²³ Manguel yaşama dair bu şifre-çözümünün ne denli önemli olduğunu en eski İbranice metin olan Sefer Yetsira ile alakalı bir efsane üzerinden aktarır: “Dördüncü yüzyıldan kalma bir efsaneye göre Hanani ve Hoşaya adlı iki Talmud bilgini haftada bir kez Sefer Yetsira’nın üstünde çalışır, doğru harf sıralaması sayesinde üç yaşında bir buzağı yaratır, akşam yemeğinde de yerlermiş”. Alberto Manguel, **Okumanın Tarihi**, Çev. Füsun Elioğlu, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2018, s. 25.

Ama hayir, Plotinus işi daha da ileri götürür.

1 Allah'ın oğludur ona göre.

Dünyanın da sağ koludur.

Allah gibi de usla kavranmaz, anlaşılmaz.

1 'in ne olduğu değil de, ne olmadığı ancak söylenebilir.

Hem yalnız bu da değil:

Başlangıcı ve direğidir dünyanın.

Ben 1 'in şairlerin önünü kapadığını da söyleyebilirim”¹²⁴

Şiirde Berk, bütün sayıları ele alırken onların bu anlamda teolojik arka planları üzerinde durur. 1’e yönelik ise tanrısallığından hareketle yukarıda görüldüğü üzere olumsuz bir bakıştan söz etmek mümkündür. Oysa 1, genel manada tanrısallığın en genel geçer sembolüdür:

“Bir, ilahiliğin ideal sembolüdür, çünkü ilahilik ruhtur ve çoklukla birlikte olmaya zorunlu olan maddi niteliklerle hiçbir ilgisi yoktur. Böylece 1’in zıttı yoktur ve görünüşte Tanrı’ya karşıt olan olumsuz ilke bile en sonunda iptal olur ya da Birlik’le bütünleşir. 1’e gelince, Tanrı, Bir’in kendi varlığı içinde benzersiz olması gibi Mutlak Bir’dir.”¹²⁵

1’in bu hemen hemen tüm kültürlerde ortak olan tanrısal arka planı, İlhan Berk’in temel hedef noktasını teşkil eder. Hatta 2’yi anlattığı kısımda geçen şu ifadeler de bu doğrultuda bahsedilmesi gereken bir gösterge özelliği taşır:

“Hem
tine
ilk
saldırı
2
den
gelmemiş
mi
dir”¹²⁶

2, Berk için önemsenen bir sayıdır. 1’in bölünemeyen, dokunulmayan yanını yıkmış ve dolayısıyla tanrısallığa halel gelmiştir. Şiirinde “İki kuşkudur, anlaşmazlıktır, uyumsuzluktur, çekişmedir, çiftcinsiyettir”¹²⁷ diyen Rückert gibi Berk

¹²⁴ Berk, “1”, Çok Yaşasın Sayılar, **Toplu Şiirler**, s. 1314.

¹²⁵ Schimmel, “İlk Varlığın Sayısı 1”, **a. g. e.**, s. 47.

¹²⁶ Berk, “1”, Çok Yaşasın Sayılar, **a. g. e.**, s. 1318-1319.

¹²⁷ Akt. Schimmel, “Kutupluluk ve Bölünme 2”, **a. g. e.**, s. 50.

de 2'nin bu yıkıcı yanına ilgi duyar. Oysa 2, yaradılış boyunca oluşan karşılıkları da imler ve birlik dünyasını meydana getiren asıl şeyin bu kutupluluk olduğu bilinir.¹²⁸ Fakat Berk bu sayının yalnızca 1'in hükümlerliğini bozan yanına yönelmiştir. İlhan Berk'in bakış açısına göre sayı sembolizasyonu bağlamında Kabalacılık ya da Hurufilik'i anımsatacak türden bir düşünme faaliyeti ve yaklaşım tarzından bahsetmek mümkün görünmektedir. Ayrıca 8 sayısı ile alakalı olarak Arapça yazılışını (٨) da simgeleyecek şekilde attığı başlık, aynı anlamda dikkate değerdir:

K Y I
E İ A S
S Z S I¹²⁹

Bu sembolik yaklaşımın bir uzantısı olarak Berk'in 8'i Yahudilik'le ve onun bir yorumu olan Kabala ile beraber düşünmesi de dikkate değerdir.¹³⁰ Nitekim 8 sayısı, Yahudi mistisizminde başlangıcı sembolize etmektedir. Çünkü 8, dünyanın 7 günde yaratılışından sonra gelen ilk gündür. Arınmayı temsil eder ve 7'nin hazırladığı, tamamladığı bir şeyi gerçekleştirmeyi imler.¹³¹ Görüldüğü üzere dinler arası, kültürler ve dolayısıyla semboller arası bir yaklaşım söz konusudur.¹³² "Harf ile kendinden

¹²⁸ Schimmel, *a. g. e.*, s. 53.

¹²⁹ Berk, "I", *Çok Yaşasın Sayılar*, *a. g. e.*, s. 1336.

¹³⁰ "Her haliyle
8*

zoru seçmiştir.

Kabalacılık böyle bir şeydir hem.

(Yahudi olmak kolay mıdır?)"

Berk, "I", *a. g. e.*, s. 1337.

¹³¹ Schimmel, "Uğurlu Sayı 8", *a. g. e.*, s. 150-151.

¹³² Aynı şiiirden sayıların dinî karşılıkları ve sembolize ettikleri ile alakalı olarak ciddi bir veriye ulaşabiliriz. İlhan Berk, bu noktada zengin bir birikimi sembolize ederek şiirsel atmosferini kurmuştur. Ana metnin hacmini yükseltmemek adına bu örnekleri dipnotta vermeyi uygun gördük:

"10 üstünde çok durulmuştur. Kitaplar kitabı Zohar'ın her satırında gölgesi gezinir. Türlü anlamlara da girer çıkar." (Üstü çarpılı bir biçimdedir)

Berk, "III", *Çok Yaşasın Sayılar*, *a. g. e.*, s. 1373.

(...)

"12 sayısı yerini almakta hiç gecikmez. Zodyak bir sayı olduğu için gökyüzlerini seçer; ama oklarını yeryüzüne yağdırmayı da bırakmaz. 12 imi, 12 Tanrısı imler."

Berk, "III", *Çok Yaşasın Sayılar*, *a. g. e.*, s. 1374.

(...)

"İşidir anlamlandırmak insanın.

13 bunda başı çeker. Bir Tanrı gibi dünyayı ardında sürüyeceğe benziyor 13."

Berk, "III", *Çok Yaşasın Sayılar*, *a. g. e.*, s. 1374.

(...)

geç”¹³³ mottosunda bir şair olarak Berk, sayıların gizemli arka planına ilişkin okuma faaliyetlerini, dinsel bir arka fonu kullanarak şiirine ikame etmiştir. Bu edimin sonucu olarak bir yakın okuma ve şifre-çözümü ile onun dine dair, tanrısala ilişkin yaklaşımını yorumlamak mümkün hâle gelmiştir.

3.2.1.6. Nesneleştirilen Tanrı

Tanrı’ya yönelik yaklaşımın bir başka örüntü ağı da nesneleştirilmiş bir Tanrı algısı şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Şairlerin Tanrı’ya yönelik başkaldırı hâllerini, O’nun şahsını bir nesne kategorisine indirgemek suretiyle gerçekleştirme dürtüsü oldukça dikkate değerdir. Bu yönelimi şairlerin modernist eğilimleriyle açıklamak mümkün görünmektedir:

“Modernist bilincin en sancılı gerçeği olan zaman-uzam-madde üçgeni daima bir yabancılaşma/yabancılaştırma diyalektiğine uzanır. Modern bilinç sürekli bir nesne-özne çelişkisi, çatışması içindedir ama, bu çatışma durağan değildir. Kendiliğinden de doğmamıştır. Öyle olmadığı gibi, biteceğe de benzemez; çünkü, yabancılaşma bu bilincin artık tek dayanağıdır. Zaman zaman kendi üstüne kapanacak olsa da bu bilinç maddeyle arasına bir uzaklık koymakta, ona belli bir soğuklukla yaklaşmakta, onu içselleştirmemektedir. Ancak bir tek şeyden söz açılabilir: Madde, belki bilinci içine çekmekte, emmekte, onu kendisinden boşaltmaktadır.”¹³⁴

Bu noktada özellikle Ece Ayhan ve Edip Cansever gibi isimlerde orijinal birtakım söylem ve benzetimlere rastlamak söz konusudur. Yukarıda bahsedilen yabancılaşma, tanrısal bir düzlemde ilerler ve bu doğrultuda bir veri alanı sunar.

“Hurufiler harf ve sayı gizemciliğiyle insan yüzünü ve bedenini 14 sayısı ile birleştirirler. İhtar’ın kutsal sayısıdır 15. Eskilerin elinde hiçbir şey kutsallıktan kurtulmamıştır, 15 de öyle.”
Berk, “III”, a. g. e., s. 1375.

“99 Allah’ın (varolup da varolmayan) 99 Güzel adı.”
Berk, “III”, a. g. e., s. 1376.
(...)

“144 Yuhanna’nın sevgili sayısı (ki Sion Dağı’nın eteklerini süsler).”
Berk, “III”, a. g. e., s. 1376.

¹³³ İlhan Berk, *Ben İlhan Berk’in Defteriyim (Yazarken, Okurken, Çizerken)*, Alkım Yayınevi, İstanbul, 2004, s. 71.

¹³⁴ Hasan Bülent Kahraman, *Yahya Kemal Rimbaud’yu Okudu mu?*, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 1997, s. 97.

Geleneksel algıda Tanrı'nın hiçbir zaman bir nesne ile eşdeğer bir düzlemde yer alması mümkün değildir; fakat İkinci Yeni, modernist eğilimi ile dinsel bir düzlemi bu noktada da aynı potada eriterek olağan dışı bir söylem oluşturmuştur.

3.2.1.6.1. “Elişinden Bir Tanrı” ya da “Kuklaların Tanrısı”

Tanrı'yı nesneleştirmenin ileri bir boyutu olarak işlevsiz bir konuma indirgeme, onu yok saymayı imler. İlk olarak ele alınması gereken **Ece Ayhan**'ın şiirsel söylemi bu anlamda önemli örüntüler içermektedir. Şiirlerinde Baudelaire'e benzer bir tarzda¹³⁵ olan yaklaşımıyla dışta kalmışlar, toplumsal normların ötesinde algılananlar, yani kendi tabiriyle “döküntüler” gibi mevzuları ele alması, aynı zamanda şiirsel bir kendilik bilinci inşa etmesi; Ece Ayhan'ın dünyasına nüfuzu zorlaştırmaktadır. Ece Ayhan'ın genel eğilime göre bu şekilde “yabancı” bir konumda yer alması, beraberinde yabancılaşma eksenli bir şiir kurmasına ve çalışmamız bağlamında bakıldığında dinî algılarını da aynı eksen üzerinde konuşturmasına sebebiyet vermektedir.

Yabancılaşma ve şeyleşme hususu özellikle modern dönemde modern öncesi değerlere ilişkin bir mesafeyi imler. Bewes, Hristiyanî bir perspektifle şeyleşmenin tarihini -dinsel ve dünyevî ayrımını belirginleştirerek- modern öncesi dönemde hatta insanlığın ilk evresi olan Hz. Âdem ve Havva'nın cennetten dünyaya kovulması anına dek götürür.¹³⁶ Buna göre insan ile Tanrı arasında bir mesafenin söz konusu olmaya başladığı çıkarsaması yerindedir. En temel ve zemin değer olarak dinî unsurlardan dünyevî unsurlara yönelimin tarihini bu kadar geride aramak yerine, modernleşme süreçleriyle ilintili yanlarından bakmak, bize çalışmamız açısından daha geniş bir alan

¹³⁵ Baudelaire bu bağlamda önemli bir eşiktir. Kendinden önce sanata dair müesses olan tüm normları tersyüz etmiştir. İyiyi, doğruyu, güzeli değil kötüyü, yanlış ve çirkini ön plana alması; sanatı içerisinde modern metropolün kahramanlarına, fahişelere, bohemlere, lezbiyenlere, hırsızlara, kumarbazlara, çapulculara, çöpçülere, keşlere, uğursuzlara yer vermesi ve aynı zamanda Tanrı karşıtı olması hasebiyle önemli bir devrim olarak alınlanır. Ali Artun, **Eros ve Sanat- Modernizm Çağında Sanat ve Cinsellik**, İstanbul, İletişim Yay., 2022, s. 100-101. Ece Ayhan da Baudelaire ile tam olarak bu paydalarda buluşmuş olur.

¹³⁶ Timothy Bewes, **Şeyleşme, Geç Kapitalizmde Endişe**, Çev. Deniz Soysal, İstanbul, Metis Yayınları, 2017, 25.

açacaktır. Ece Ayhan da modernist bir isim olarak yabancılaşma ve şeyleşme hâllerini deneyimlemiştir.

Bu deneyimlerin en önemli örüntüsünü ise Tanrı mefhumu oluşturmaktadır. Onun için yaratıcıya ilişkin duygular, hürmet ve inanç yerine; O’nu mümkün olabildiğince yabancılaştırma ve uzaklaştırma temayülü olarak gözler önündedir. “Elişinden bir Tanrı” imgesi, bu anlamda önemli bir izlektir. Tanrı’nın bir nesne tasarımına dönüşmesi ve şiirsel imgelemde yer etmesi, Ece Ayhan’ın yaratıcı ile arasındaki mesafeyi, ona yönelik reddiyesini yorumlamaya fırsat tanımaktadır.

“Bir tiren şimdiler
bankadaki işini bitirmiş pantolonunu giymekte
sen bir devsin ne diye bu evde oturursun
ne diyeee
bozdurup bozdurup kullanırsın
Ne diye elişinden bir tanrıyı”¹³⁷

Elişinden tanrı imgesi ilk olarak erken dönem şiirlerinden olan *Beyaz Rus Kadın* isimli şiirde karşımıza çıkar. Şiirin başlangıcında sigara içen alelade bir biçimde çizilen Tanrı, ilerleyen kısımda bozdurulup kullanılan ve bir meta şeklinde tasarlanan “elişinden bir tanrı” imgesine dönüşür. Seslenilen şiir kişisine, yani insana “devsin” denilerek abartı yoluyla büyüklüğü vurgulanmış; akabinde ise onun “elişinden bir tanrıyı” neden “bozdurup bozdurup” kullandığı sorgulanmıştır. Burada ilk dikkat noktası, yine bir modernite paradigması olarak insana ve onun sahip olduğu değerler sistemine yönelik bir kutsallık algısı; onun şahsını asıl kutsalın yerini alacak denli büyük bir “dev” şeklinde bir tahayyüldür.

Dahası insan, “elişinden bir tanrıyı” bozdurup kullandığı hâlde suçludur burada. Onun kendine içkin değerleriyle dev bir konumda yer alışı, Tanrı’ya dair gereksinimini de ortadan kaldırmıştır. Ayrıca “elişinden” ibaresi de dikkate değerdir. Nesneleştirilmiş Tanrı imajını gerçekleştiren de buradaki bağlamıyla insan’dır. Yani Ece Ayhan insanın kendi eliyle ürettiği, var ettiği bir Tanrı algısının, onu kullanmak için dahi hayatında yer etmesine izin vermemek gerektiği kanısındadır.

¹³⁷ Ece Ayhan, “Beyaz Rus Kadın”, *Bütün Yort Savul’lar!- 1954-1997*, s. 12.

“Ne diye” nidalarıyla bir Tanrı’yı kullanmayı eleştiren ve O’nun yokluğunu örtük bir şekilde talep eden şair; bir başka şiirine ise bu yokluğu vurgulamak istercesine *Bir Elişi Tanrısı İçin Ağıt* ismini verecektir. Bu şiirde de anlatım ve anlamın kopukluğu dolayısıyla bütüncül çıkarımlara fırsat olmamakla beraber, ağıt başlığını içermesi dolayısıyla ölümle alakalı ayrıntılar aşağıdaki dizelerde belirmektedir:

“Peki nasıl oldu da hatırladı denizde boğulduğunu
nasıl oldu da peki anlatamıyorum biliyorsun”¹³⁸

Buradan şiirdeki denizde boğulanın Tanrı olduğu çıkarımı yapılırsa şiirin devamına dair de çeşitli olanaklar belirir. Şiirin ilerleyen kısmında yine net bir anlatım söz konusu değildir, fakat bu öznesiz anlatımın baş rolünde Tanrı’yı düşündüğümüzde “ölüme düşkün”lüğünün vurgulanması da dikkate değer bir noktaya evrilir. Son olarak ise İslâmî düzlemde bir çağrışımı olan portakalın da içinde bulunduğu turunç gelmektedir:

“Ama yok ne olur ağlama böyle ama yok
şunun şurasında tramvaysız, çocuk olmak turunç olmak”¹³⁹

Başlığında “ağıt” kelimesini de içeren bu şiirde, şiirin sonundaki bu teselli ifadeleri ile Tanrısızlığı imleyen durum karşısında yine bir istihfafın söz konusu olduğunu düşünmekte beis yoktur. “Şunun şurasından tramvaysız” ifadesi, gidilen yolda araçsız olma hâlini imler ve çocuk olmak, turunç olmak yani sembolik karşılığı düşünüldüğünde özellikle “Ortadoğu’da saflığın timsali”¹⁴⁰ anlam sahası ile en saf ve ilkel, aynı zamanda bağımsız ve özgür dönem olan çocuklukla ilişkili bir arka plan yoksunluğunu ifade etmektedir.

Tüm bunlardan başka kitaplarına girmemiş *Üç Seven Şiiri*’nde geçen “Tanrıların kuklası” ve “kuklaların tanrısı” imgesi de yaratıcının şeyleştirilmesi, bir meta olarak tahayyül edilmesi ve en nihayetinde indirgenmesi bağlamında önemli bir ayrıntıyı içerir:

¹³⁸ Ece Ayhan, “Bir Elişi Tanrısı İçin Ağıt”, **a. g. e.**, s. 48.

¹³⁹ **A. g. ş.**, s. 48

¹⁴⁰ Nanon Gardin, Robert Oleranshaw, Jean Gardin, Olivier Klein, “Portakal”, **Larousse Semboller Sözlüğü**, Prof. Dr. Ömer Faruk Harman, Prof. Dr. İsmail Taşpınar (Ed.), İstanbul, Bilge Kültür Sanat Yay., 2014, s. 498.

“İçlerinden biri
Tanrıların kuklasıyla
Kuklaların tanrısıydı
İçlerinden biri, kuklaların kuklasıydı
Biri ölünce diğerleri de ölür”¹⁴¹

Birbirini seven üç işsiz kukladan söz edilen bu şiirde de ikiz karakterli bu üç seven imgesine dair “biri ölünce diğerleri ölür” ifadesi, hepsinin birbirine eş olduğunu yansıtmaları ve bunun doğal sonucu olarak da kukla ile tanrının özdeş olması sonucunu göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Tanrı, burada da bir nesneye dönüştürülerek indirgenmiştir.

3.2.1.6.2. “Alkolden Yaratılmak” ve “Alkolden bir Tanrı”

Nesneleştirilen Tanrı algısı üst başlığında anılması gereken bir başka benzetim ağı da **Edip Cansever**’e aittir. Edip Cansever’in şiir dünyası için içki, alkol gibi kelimeler önemli bir izlek pozisyonunda yer alır. Özellikle *Tragedyalar*’da alkolün hayatında önemli bir yer tuttuğu karakterlerden, “alkolle işleyen saatler”¹⁴²e, deniz ve alkolün yan yana geldiği imge ve görünüm biçimlerine sıkça rastlanır. Cansever için alkolün bu bağlamda din ve inanışa dair gerçekliklerle aynı düzlemde incelenmeye, yakın okumaya ihtiyaç duyulan bir yanından söz etmek mümkündür.

Alkol özellikle *Tragedyalar*’da ağırlıklı olarak “Ya alkol olmasaydı”¹⁴³ şeklindeki bir leitmotive ile vazgeçilmezliği vurgulanan bir nesnedir. Cansever için alkol yalnızca sınırlanacak bir alan değil, metafizik bir yanı olan nesne özelliği de göstermektedir:

¹⁴¹ Tayanç, “Üç Seven Şiiri”, **a. g. e.**, s. 88.

¹⁴² “Başlar ceplerinizin alkolle işleyen saatleri.”

Edip Cansever, “Tragedyalar II”, **Sonrası Kalır I**, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2014, s. 288.

¹⁴³ “O sonsuz buruşukluk: ya alkol olmasaydı
Ya alkol olmasaydı.

Ve alkol olmasaydı biz ölümsüz kalırdık
Dayanılmaz acısında bir ölümsüzlüğün
Biz öylece kalırdık”

Cansever, “Tragedyalar IV”, **a. g. e.**, s. 310.

“Oysa, ben alkolden çok söz etmişimdir, bu yüzden de çok kınayanlar çıkmıştır, ben alkolü bir mit olarak görüyorum. Bir örtü olarak, çağımızın, günümüzün bir örtüsü olarak görüyorum. Yani, alkole sığınmak değil, alkole neşelenmek değil, alkole dadanmak değil, alkolü bir mit olarak düşünmek. Alkole birlikte düşünüyorum. Yani, altından şiirin temasını, konusunu, düşüncesini, duygusunu, birçok şeyleri çeksek de, alkol tek başına bile günümüzden sonraya kalıcı bir şey olarak görünebilir. Mit diyorum ona ben.”¹⁴⁴

Buradan hareketle alkolün onun dünyası için şiirin kendisinden de öte bir gerçeklik olduğuna ulaşabiliriz. O, hayatı içki içme penceresinden seyreder. Nitekim kendi özel hayatında da müdavimi olduğu meyhanelerden ve içki yaşamından söz edilebilir. Alkolün onun şiir dünyasında her zaman aynı anlam düzleminde seyrettiğini söyleyemeyiz. Bu durum, tıpkı Dirlikyapan’ın ifade ettiği gibi kendinden geçme, kendini bulma gibi anlam örgülerini veya başka çağrışım alanlarını beslemektedir.¹⁴⁵ Fakat çalışmamız açısından dikkate değer anlam alanı, Tanrı katına çıkarılan bir alkol nesnesi ve O’nun içmek fiili üzerinden tanımlanan tarafıdır. Çünkü özellikle *Tragedyalar*’da alkolün hâlesinde bir mitolojik evrenden söz edebiliriz. Örneğin karakterlerden Stepan, alkol ile dünya cehennemini aşabileceğini, bilincini bulanıklaştırarak uzaklaşabileceğini düşünür.¹⁴⁶ Bu noktada alkolü, şiir öznelinin varoluşsal sancıları için payanda konumunda düşünebiliriz. Ve aynı bağlamda Baudelaire’in okurları sarhoş olmaya çağırdığı şu ifadeleri de hatırlanmaya değerdir:

“Bu saat sarhoş olma saatidir! Zaman’ın acı çeken köleleri olmamak için durmaksızın sarhoş olun! Şarapla, şiirle, erdemle, neyle isterseniz onunla”¹⁴⁷

Baudelaire’in bu yaklaşımı, Cansever’inki ile örtüşmektedir. Cansever karakterleri Baudelaire’de olduğu gibi zamana kul köle olmama kaygısı ve kendilerini

¹⁴⁴ Cansever, “Edip Cansever’le Yaşamı Besleyen Ölüm Üstüne”, *Şiiri Şiirle Ölçmek- Şiir Üzerine Yazılar, Söyleşiler Soruşturmalar*, s. 279-280.

¹⁴⁵ Devrim Dirlikyapan, *Ölümü Gömdüm Geliyorum- Edip Cansever Şiirinde Varolma Biçimleri*, İstanbul, Metis Yay, 2013, s. 106.

¹⁴⁶ “İçkiyle aşıyorum, içkiyle çözüyorum bu cehennemi”

(...)

“Belki de bir bilinci yoğunlaştırıyorum böylece

Doğarak acılarıma her an yeniden

Ve kendini kanatan bir bıçak gibi işte”

Cansever, “Tragedyalar V”, *a. g. e.*, s. 333.

¹⁴⁷ Charles Baudelaire, “Sarhoş Olun”, *Paris Kasveti*, Çev. Hasan Anamur, Beki Haleva, İstanbul, Kırmızı Yay., 2008, s. 271.

bulma dürtüsü ile hareket ederler. Hatta ileri aşama, alkolün bir cevher niteliğinde kabulüyle alakalıdır ki *Tragedyalar* özelinde kişiliği yapan bir unsur, bütüncül bir bakışla da yaratılış özü, hatta yaratıcının kendisi olarak boy gösterir:

“Atlarımız, örtülerimiz alkolden
Anılarımız, içgüdülerimiz
Ve büyük çıplaklığımız alkolden
Alkolse biraz olsun alkolden yaratıldığımız
Tanrımız bilincimiz tanrımız
Çağımıza girerdik”¹⁴⁸ (Vurgular tarafımıza ait.)

Ayrıca “(Ey alkolden ölenler, büyük ölümler/ Ölümle yalnızlık arası/ O bilinmez ülkeyi şehvetle tüketenler!)” şeklinde parantez içinde dikkat çekilen bu ifadelerde alkol ile ölüm arasında bir bağlantı kurulmuş ve “büyük ölümler” nitelemesi ile alkolün kutsanması söz konusu olmuştur. Bu dizeler, ilerleyen kısımlarda *Tragedyalar*’ın önemli baba figürü Armenak’ın içki ile aşırı bağlantısına bir ön hazırlık ve giriş mahiyetindedir. Çünkü Armenak içki yörüngesinde çizilmiş bir karakterdir, yaşadığı trajediler (mesela oğlu Diran’dan emin olamama hâli ya da bir cenaze töreni akabinde karısı Vartuhi ile beraber olması neticesinde doğan oğlu Stepan’ın hikâyesi gibi) içerisinden alkol hep bir fon olarak ve ölümle ilişkilendirilmiş biçimde yer almaktadır. Yine Armenak’ın karısı Vartuhi de “çok uzaklara bakmak için din kitaplarından/ Dürbünler yapan” bir karakterde çizilir, insanları gözlemesi bu dürbün ile sembolize edilmiştir. Cansever’in genel izlekleri olan “bakma” ve “görme” fiilleri ile ilişkili bir nesnenin bu şekilde kullanımı ve özellikle şiirin bir başka noktasındaki din kitaplarından dürbünlerin “alkolden dürbünler”e dönüşümü, dikkat çekicidir.

Tragedyalar V’te yer alan bu yörünge, Cansever’in varoluşsal sıkıntı ve kimliğini bulma arayışının sancısını çeken kahramanları için en önemli izlektir. Tanrılarla özdeşleştirilmesi bağlamında da çalışmamız açısından önemli bir bahis olarak belirlemektedir. Şiirde yer alan karakterler din adamlarını, tanrıları sevmez ve “unutmak biçiminde” “cinayet işlerler”. Bu unutma ve aynı zamanda benlik bilinci açısından da hatırlamanın en büyük yardımcısı alkol olarak belirir. Yani teolojik arka

¹⁴⁸ Edip Cansever, “Tragedyalar IV”, a. g. e., s. 309.

plan bu mitolojik atmosferde alkolün tesiriyle yok edilmeye çalışılmış, karakterlerin varoluşsal savaşımında bu arka plan sıfırlanmıştır.

Edip Cansever estetiğinde yer alan aynı alkol eşleştirmesini, *Bezik Oynayan Kadınlar* isimli kitabındaki *Seniha'nın Günlüğünden* isimli şiirden takip etmek mümkündür. Seniha da diğer sıkıntılı Cansever karakterleri gibi içki ile kendilik bilinci arasında gerilimli bir hat üzerinde konumlanmıştır. “Kutsal, görkemli, kendine verilmiş” şeklinde ifade bulan bir öz bilince dair farkındalığı söz konusudur. Onun bakışından anlatılan aşağıdaki denklem ise Cansever’in genel bakış açısını çözümleme açısından oldukça çarpıcıdır:

“Otel, Ben, Konyak -neden olmasın
Tanrı-İsa-Ruhülkudüs, dedim
Ben böyle dedim, acaba
Kimlerin avuntusuydum.”¹⁴⁹

Otel-Ben-Konyak=Tanrı-İsa-Ruhülkudüs şeklindeki bu formülasyon, oldukça dikkat çekicidir. Şairin “Ben” olma bilincini Hz. İsa ile beraber düşünmesi, *Oteller Kenti*’nde oluşturduğu Tanrı imgesini, içki ile eşdeğer bir Ruhülkudüs algısının izlemesi, şairin kendi dünyasındaki üçlemesi şeklinde bir yoruma müsait bir yapı arz eder.

Bilindiği üzere bu üçleme Hristiyan ilahiyatının temelini oluşturan unsurlardandır. Ruhülkudüs, Baba(Tanrı) ve Oğul(İsa)’dan sonra gelmekle beraber her ikisinden de cevher taşıdığı kabul edilerek özellikle Tanrı’nın ruhu anlamını barındırır.¹⁵⁰ Edip Cansever’in bu üçlemeyi kullanması daha önce özellikle *Tragedyalar*’da çizdiği, alkolün metafizik karşılığının bulunduğu ve varoluşsal sancıda rehber biçiminde düşünülen algısı ile paralellik içerir. Burada da konyak, Tanrı’nın ve onun oğlu kabul edilen Hz. İsa’nın cevherindeki bir unsur olarak düşünüldüğünde “oteller” içinde resmedilen insanın özü şeklinde düşünülebilir. Aynı zamanda ontolojik bir gerçeğe vurgulu bir biçimde alkolün sembolik varlığından söz

¹⁴⁹ Edip Cansever, “Seniha’nın Günlüğünden VI”, **Sonrası Kalır II**, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2015, s. 312.

¹⁵⁰ Ömer Faruk Harman, "Rûhulkudüs", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, <https://islamansiklopedisi.org.tr/ruhulkudus#1> (14.02.2022).

edebiliriz. Fakat tıpkı *Tragedyalar*'da olduğu gibi alkolle kendilik bilincine ulaşmaya çalışan bir karakter olarak *Bezik Oynayan Kadınlar*'ın Seniha'sının VII. *Günlüğü*'ndeki şu ifadeler, dünyanın çağrısına, “kutsal ve görkemli” kendilik bilincinin varlığına rağmen içerisinde bulunan hâli yansıtmaları bakımından oldukça dikkat çekicidir:

“Özür dilerim dünya
Ben bu otelden çıkamam
İmza: Seniha”¹⁵¹

Otel, eğer yukarıdaki formüle göre bir şifre-çözümü ile Tanrı olarak alınırsa Seniha, Tanrı'dan çıkılamayacağı söylemiyle günlüklerini, şiirlerini bitiriyor olmalıdır. Bu çarpıcı kapanış ile esasında dinsel arka plan reddine yönelik bir geri çekilmeden söz edebiliriz. İçkinin tesiri yetersiz kalmış görünmektedir.

Tüm bunlarla beraber Cansever'in düzyazılarından da takip ettiğimiz üzere alkolle olan bu ayrılmaz bağın dönemin atmosferiyle de alakalı olduğunu anıştıran mısralara rastlamak mümkündür. Tomris Uyar'a ithafen yazdığı *Kaç Kişiydik...* isimli şiirde Cansever, şartların alkole düşkünlüğünü tetiklediğini, oysa kurtuluşun onda olmadığını idrak etmiş bir zihinle konuşur bu kez:

“Bir de alkollere düşkündük ki, kınanırdık, niye sanki
Çünkü biz bilmez miydik alkol hiçbir zaman kurtuluş değildi
Üstümüzde bir karabasandı yalnızca
Yalnızca
Bir anlayan olsa anlatırdık gözyaşını da
Hem o zaman gözyaşı bile kınanırdı
Hüzün de kınanırdı, yalnızlık da
Ama çoğumuz bunları yazdı
Şiirde, romanda, öyküde yazdı
Örneğin bir roman güzelse biraz
O roman baştan sona bakımsızdı.”¹⁵²

Görüldüğü üzere burada da alkol bir sığınak olarak tercih edilen bir alandır ve bir kesimin bu yönüyle eleştirilmesine rağmen anlamlı bir sığınak olarak görülür. Özellikle *Tragedyalar*'da tıpkı antik dönemdeki gibi tanrıların çokluğu gerçekliğinden hareketle çoğul bir “tanrı” imgesinden söz edilir. Fakat bununla beraber hâkim olan

¹⁵¹ Cansever, “Seniha'nın Günlüğünden VII”, *a. g. e.*, s. 314.

¹⁵² Cansever, “Kaç Kişiydik...”, *a. e.*, s. 138.

hava, tanrının insanları yalnız bırakması fonuyla desteklenmiştir. Sıkıntı ve huzursuzluk hâlinde olan insan ise kendi varoluşsal serüveni esnasında alkolü kimi zaman bir sığınak kimi zamansa ölüp dirilme bağlamında ontolojik bir yeniden doğuş aracı olarak kullanır. Karakterler içki ile kendi gerçekliklerine yabancılaşırken aynı zamanda o esrik bilinç düzeyi ile kendi kendilerini “yaratırlar”. Bu sebeple de alkol kimi zaman bir âyinin en temel unsuru¹⁵³ kimi zamansa yaratıcının ta kendisi¹⁵⁴ olarak vardır. Şüphesiz ki bu metafizik arka plan, Cansever’in yukarıda yer verdiğimiz yaklaşımıyla ilintilidir. O, alkole özellikle bu klasik trajedi atmosferinde ama modern bir görünüm içerisinde kaleme aldığı şiirlerinde mitsel bir çağrışım yüklemek istemiştir. Fakat Cansever, bu çağrışımını, belki de onun yaratıcıya olan yaklaşımını tüm çıplaklığıyla göz önüne getirdiğinden, oluşan durumun şiir atmosferine zarar vereceğini düşünerek bazı dizeler üzerinde değişikliğe gitmiştir.¹⁵⁵ Alkolün metafizik bir alan olarak algılandığını ifade eden dizelerin silinmesi, aynı zamanda dinsel çağrışımları zorlamaması için yapılmış bir düzenleme olarak da okunabilir. Fakat nihayetinde bu bilinç bulanıklaştırıcı, realiteden uzaklaştırıcı ve dinsel sorumluluk alanından dışlayıcı yanı düşünüldüğünde alkol, Cansever’in bu husustaki yaklaşımının söyleme dönüşmesini gözlemlemek açısından önemli bir duraktır.

3.2.2. Modernleşen Şairin Tanrı Karşısında Konum Alışı

Modernitenin en önemli sonuç ve paradigmalarından biri bireyselleşen insandır. İnsanın geleneksel dönemdeki rollerinden, bütünlüklü, toplumsal yanından vazgeçip eleştirel bir kendilik bilincini seçişi, adeta bir ada hâline bürünüşü bu noktada oldukça anlamlıdır. Bakhtin ve Ian Watt gibi isimler de bu doğrultuda -roman türü

¹⁵³ “Doyumsuz bir ayın bu alkolün çevresinde”

Cansever, “Aydınlığın Dört Bir Yanı”, **Sonrası Kalır I**, s. 562.

¹⁵⁴ “Alkolse biraz olsun alkolden yaratıldığımız

Tanrımız bilincimiz tanrımız”

Cansever, “Tragedyalar IV”, **a. g. e.**, s. 309.

¹⁵⁵ “ “İçmek artık çok yeni bir metafizikti”, “Oysa ölüm çok eski bir metafiziktir bay yargıç” ve “Suçlayan bir metafizikti alkol” gibi dizeleri toplu şiirlerine değiştirerek almıştır: “İçmek bize yepyeni bir iyilikçilikti”, “Ve ölüm ki nedir bay yargıç” ve “Suçlayan bir şeydi alkol”. Dirlikyapan, **a. g. e.**, s. 107.

bağlamında- insanın bireyselleşmeye yönelik adımları arasında dine yönelik rollerini de -her şeyde olduğu gibi- kendisinin belirlediğinin üzerinde dururlar.¹⁵⁶ Çünkü artık dinin sosyal ve bireysel alandaki etkinliği yitmeye başlamış ve modernist şair bu noktada kendi özerkliğini kazanmıştır:

“Hayatla kavuşması sayesinde nihayet sanat, tanrı katından insan katına döner. Yaratmak artık bireyin -öznenin- iradesindedir. Dolayısıyla sanat, özgür bireyin imgeleminin, mizacının, duygularının temsili olmalıdır. ‘Eski’ silinmeli, ‘yeni’ hükmetmelidir. Kilisenin, sarayın himayesindeki klasik estetik ve bu estetiği dayatan akademinin otoritesi son bulmalı, miras bıraktıkları kanon ve normlar yıkılmalıdır.”¹⁵⁷

Baudelaire bağlamında Ali Artun tarafından aktarılan bu cümlelerde görüldüğü üzere değişim dinsel olarak oldukça yakın bir ilişki içerisindedir. Yaratma, artık şairin iradesinde görüldüğünden tanrısallık da insana aktarılmış olur. Geleneksel düzenin ve döngünün içerisinde absorbe edilip yok olmak istemeyen modern birey/şair, her şeyi deneyimlemek, ilerlemek, sürekli devingen hâlde olmak gibi bilinç düzeyleriyle yeni hayata dâhil ve orada etkin konumda yer alır.

“Modern olmak, kişinin sürekli bir sınır geçme durumu içinde, devamlı olarak kendisinin önünde olması anlamına gelir; aynı zamanda, ancak gerçekleştirilmemiş bir proje olarak var olabilen bir kimliğe sahip olmak anlamına da gelir.”¹⁵⁸

Bireyin kendi içerisinde bulunan insanî öz ile her şeyi başarabileceği ve kendini gerçekleştirilebileceğine yönelik bu inanç ile yukarıdaki pasajda bahsi geçen mütemadi bir hareket hâli birleşir ve birey böylece sürekli kendi hayatından sorumlu ve etkin konumda olur. Türkiye modernleşmesi ve incelediğimiz İkinci Yeni hareketi mensubu şairlerde de bu modern bilincin üst düzeyde olduğunu ifade edebiliriz. Belirlediğimiz alt başlıkların da bu bağlamda onların bu bilinç düzeylerinin şiirlerdeki yansıması üzerine kurgulandığı vurgulanmalıdır.

¹⁵⁶ Ian Watt, **Romanın Yükselişi-Defeo, Richardson ve Fielding Üzerine İncelemeler**, Çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul, Metis Yayınları, 2007, s. 69.

¹⁵⁷ Ali Artun, “Sunuş- Baudelaire’de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm”, **Modern Hayatın Ressamı** içinde, Charles Baudelaire, Çev. Ali Berktaş, İstanbul, İletişim Yay., 2021, s. 21.

¹⁵⁸ Zygmunt Bauman, **Bireyselleşmiş Toplum**, Çev. Yavuz Alogan, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2018, s. 141-142.

3.2.2.1. Yeni Bir Profil: Tanrı'yla Muhatap Olan İnsan

Turgut Uyar bu bireyselleşme paradigmasını geleneksel algıya hitap eden bir tür aracılığıyla ortaya koymuştur. Onun yaratıcı algısının bir boyutunu, bu konudaki yaşadığı gerilimli çizginin yansımaları izleyebileceğimiz bir alan, şiirlerinden özellikle *Arz-ı Hal*'in sunduğu bir perspektifle gözlemlenebilir. Şiir, Nurullah Ataç'ın da jürisinde olduğu bir yarışmada birinci seçilmiş ve Ataç'ın Uyar'ı geleceğin önemli şairlerinden biri olarak görmesi şeklinde bir başarıya mazhar olmuştur. Bu husus o dönemki kodları haber vermesi açısından önemli bir ayrıntıdır. Şiir, kutsal referans açısından Uyar için birtakım otorite ya da değerleri -temelde Tanrı'yı- alaya alma konusunda alan açıcı bir niteliği haiz olan şathiyye türü aracılığıyla yapmayı hedefliyor gibidir. Bu şiirin şathiye üslubuna benzer bir üslupla yazıldığı hakkında fikir beyan eden Yıldırım da bu durumun görüntü düzeyinde olduğunu ifade ederken derinlik bakımından farklı bir minvalde incelenebileceğine dair vurgu yapar.¹⁵⁹

Şathiyeler, sözlüklerde “dudaklarda bir tebessüm uyandırmak maksadıyla söylenen manzume” olarak karşılık bulur. Aynı zamanda mutasavvıfların vecd ile söyledikleri varsayılan bu şiirlerin batınında Allah'a ait hakikatin gizli olduğuna dair inanış vardır. Fakat oldukça samimi, yer yer alaycı bir üslupla kaleme alındığından kimi zaman şathiyelerin küfriyattan sayıldığı da vaki olmuştur.¹⁶⁰ Turgut Uyar da şathiyye türünün bu özgür alanından istifade ederek şiirini kaleme almış ve bu çağrışımsal alanı sonuna kadar kullanmıştır.

“Ben de günahkâr kullarıdanım Allahım...
Bir "Kulhuvalahi" bilirim dualardan,
Bir de "Yarabbi şükür" demeyi doyunca.
Bir kere oruç tutmam ramazan boyunca,
Ama çekmediğim kalmadı sevdalardan.
Ben de günahkâr kullarıdanım Allahım!...”¹⁶¹

¹⁵⁹ Fariz Yıldırım, **Turgut Uyar'ın Şiirlerinin Yapı Ve Tema Bakımından İncelenmesi**, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Elazığ, 2007, s. 218.

¹⁶⁰ Abdurrahman Güzel, **Dini-Tasavvufi Türk Edebiyatı El Kitabı**, Ankara, Akçağ Yay., 2021, s. 712.

¹⁶¹ Turgut Uyar, “Arz-ı Hal”, **Büyük Saat**, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2013, s. 18

Burada son dizedeki günahkârlığını kabul eden samimi kul tavrı, şiirin her bendinin sonunda aynen tekrar edilmiş, söylenenlerin özrünü yüklenmeye çalışan bir intiba oluşturulmuştur. Fakat söylemi bağlamında yaklaşıldığında ise müthiş bir Tanrı eleştirisi, dinî manada küfür şeklinde yorumlanabilecek birtakım çıkışları ihtiva eder. Murat Belge, Uyar'ın bu şiirinde bir zekâ ve espri, ama aynı zamanda bu söylemleri dolayısıyla da bir cesaretin olduğundan söz eder.¹⁶² Ataç da bu noktada aynı görüşü paylaşır. Ona göre de “bönlük” intibai söz konusu olsa da akıllı bir şiirdir Arz-ı Hal.¹⁶³ Uyar, şathiye'nin bu rahatlığa izin veren kaypak zemininden cesaret alarak ve bu gevşek hattan yararlanarak serbestçe kalem oynatmıştır:

“Benim gibi kulun çok dünyada, Allahım!..
Eğer bilmiyorsan işte, haberin olsun.
Ekmek derdi, aşk derdi unutturdu seni.
İnsan hatırlamıyor dün ne yediğini.
Zaten yediğimiz ne ki hatırdadır.
Benim gibi kulun çok dünyada, Allahım!..

Yazdıklarına sakın darılma Allahım!..
Meleklerin sana bunları söylemezler.
Artık, pek yarattığın gibi değil dünya
İnsanlar hem sabuna karıştı, hem suya:
Ne olursun, hoşuna gitmediyse eğer,
Yazdıklarına sakın darılma Allahım!..

Sana bir şey soracağım, affet Allahım!..
Beş vakit kızlar doluyor camilerine,
Beyaz yaşmaklı, beyaz tenli, masum kızlar...
Benim bir defa görüşte yüreğim sızlar;
Sen tutulmadın mı, içlerinden birine?
Sana bir şey soracağım affet, Allahım!...

İşte insanlar bu minval üzre, Allahım!...
Kıt kanaat sere serpe yollar boyunca...
Sen, bizim için hâlâ o ezeli sırsın.
Sen de, bizi bilmiş olsan, başkalaşırsın..
Herkesin kaderi, gâilesi boyunca.
İşte insanlar bu minval üzre, Allahım!..”¹⁶⁴ (Vurgular tarafımıza ait.)

¹⁶² Belge, “Turgut Uyar”, a. g. e., 2018, s. 494.

¹⁶³ Nurullah Ataç, “Türkiyem’e Önsöz”, **Şiirde Dün Yok Mu?- Turgut Uyar Üzerine**, Yay. Haz. Tomris Uyar, İstanbul, Can Yay., 1999, s. 17.

¹⁶⁴ Uyar, “Arz-ı Hal”, a. g. e., s. 18.

Senli benli bir aktarımın gerçekleştiği şiir boyunca en öne çıkan izlek “Allah’ın bilmemesine” yapılan vurgu olarak belirir. Allah’ın subuti sıfatlarından olan ilim, O’nun gizli ve âşikâr bütün her şeye yönelik bilgisi olduğunu ifade eder¹⁶⁵ ve İslâmi bakış açısına göre Allah’ın bir şeyi bilmemesinin imkânı yoktur. Dolayısıyla bu sürekli vurgunun en temel epistemolojiye isyan ya da başkaldırı olarak yorumlanmasında bir beis görünmemelidir. Uyar, şiir boyunca Allah’ın dünyadaki kullarının varlığından ve sıkıntılarından haberdar olamayacağına dair vurgudan, toplumcu gerçekçi çizgiyi (ilk şiirlerinden olması hasebiyle bu vurgu normaldir) de devreye sokacak biçimde, vazgeçmez. Hatta “Meleklerin sana bunları söylemezler” dizesi de bu anlamda önemlidir, çünkü son bentte yer alan bir nevi özür ifadelerine bir girizgâh şeklinde yorumlanabilecek konumda yer alır. “Sen, bizim için hâlâ o ezeli sırsın. /Sen de, bizi bilmiş olsan, başkalaşırsın..” ifadeleri de yine haberdar olamayış gerçeği üzerinden hareketle, insanın dünyadaki hâline aşına olan yaratıcının farklılaşabileceğine dair bir dikkati yansıtır.

Uyar, burada sanki yaratıcının yarattığı kulların doğasından, onlarla ilgili olaylardan haberdar olmadığı için kurallar ve günahlar koyduğuna dair bir intiba uyandırmış ve Allah’ın üst perdeden konuşan ve dünya ile ilgili bilgisi olmayan yönüne dikkat çekmeye çalışmış gibidir. Aynı zamanda başka bir bahsin konusunu teşkil eden gizli bir iman da çağrışımsal olarak içerir. Her şeyi saydıktan sonra adeta bir katharsis anı neticesinde yaratıcının değişmezliğini, doğruluğunu kabul şeklinde okunmaya, yorumlanmaya müsait ifadelerdir bunlar.

Ancak geleneksel İslâm algısında yarattığı kullarına şahdamarından bile yakın bir Allah tasavvuru söz konusudur.¹⁶⁶ Yani yaratılan herhangi bir kulun dünyada yaşadıkları bir kenara, içinden geçenleri dahi bilen bir yaratıcının insana dair bir bigânelik içinde olması, şairin şathiyenin evreninden yararlanarak oluşturduğu bir mübalağa ve çarpıtma şeklinde yorumlanabilir.

¹⁶⁵ "Sözü açık söylesen de gizli söylesen de muhakkak O, gizliyi de ondan daha gizli olanı da bilir" (Tâhâ,20/7).

¹⁶⁶ “İnsanı biz yarattık ve elbette içinden geçenleri biliriz; sağında solunda oturmuş iki alıcı (yaptıklarını) alıp kaydederken biz ona şah damarından daha yakınız.” (Kaf 50/16).

Ayrıca *Arz-ı Hal*'de yer alan “Tanrı tarafından yalnız bırakılmış, ekmek derdinde” olan ve “kıt kanaat” yaşayan insan modeli, Sartre’ın dünyaya fırlatılan, tek başına bırakılan ve tüm sorumlulukları içerisinde kıvranan bir pozisyonda resmettiği varoluşsal yalnızlığı da anımsatır.¹⁶⁷ İnsan dünyada yalnızdır ve bu yalnızlık dolayısıyla da kendi bilincinin farkına varır. Varoluşçu düzlemde bu benlik bilinci ve yabancılaşma diyalektik bir şekilde yer alır. İlk baskısı 1949 yılında yapılan aynı adlı ilk kitabında Uyar’ın, genel olarak bu tarz bir eğilimle şiirler kaleme aldığı elbette ki bir aşırı yorum olur; fakat özellikle 50’li yıllarda baş gösterecek ve İkinci Yeni şiir hareketi için de önemli bir olgu olarak varoluşçuluk, bu anlamda ayak seslerini, geleneksel bir kalıp ve söylem içerisinden (şathiyyeden) hissettirmektedir.¹⁶⁸

Uyar, bu tarz deformasyonları çok sever. *Divan*’da türlere yönelik yaklaşım tarzı, *Her Pazartesi*’de yer alan mezmurlar genel olarak aynı doğrultuda düşünülebilir. Karşı söylem oluşturabilmek için en etkili silah ona göre geleneksel söylemin araçlarıdır. Burada Allah’la teklifsiz konuşma, onun yokluğu ve dünyaya dair bilgisizliğine yönelik vurgu *Üçyüzbin* şiirinde ifadesini bulan “Allah gelene kadar” şeklindeki bilinç düzeyi ile beraber düşünüldüğünde masum ve safiyane bir şathiye anlayışından öte bir şeylerin olduğu gerçeğini gözler önüne serer. Yahut *Göğre Bakma Durağı*’nda -ki imgelem açısından gökyüzünün çağrışım alanı da tanrısaldir- geçen “Bu karanlık böyle iyi afferin Tanrıya” ifadesi de en yüce varlığa adeta bir çocuk gibi “afferin” pekiştirecini vermesi yönüyle hem indirgemeci hem de karanlık vurgusu düşünüldüğünde kuşatıcı bir noktaya dair perspektif sunmaktadır.

Yine bu indirgemeci yaklaşımın süreği olarak okunabilecek çarpıcı bir şiir ise *Sonsuz ve Öbürü*’dür. Bu şiirde de zıtlık ve *Arz-ı Hal*’den alışkın olduğumuz senli-benlilik ön plandadır. Zıtlığın oluşturduğu gergin zeminde öncelikle yaratıcının

¹⁶⁷ Jean Paul Sartre, **Varlık ve Hiçlik**, Çev. Turhan Ilgaz, Gaye Çankaya Eksen, İstanbul, İthaki Yay, 2017, s. 416.

¹⁶⁸ Belge, bu tarz bir varoluşsal sorunsalın *Yenilgi Günlüğü* şiirinde geçen “Benim adımı bağışla.” dizesinde de var olduğunu ifade eder. Adını bilmeyen ve bilinmeyenden bu anlamda yardım isteyen kimlik kargaşası içerisinde bir birey bu anlamda aynı doğrultuda yorumlanabilecek özellikte görünmektedir. Belge, “Turgut Uyar”, **a. g. e.**, s. 511.

öğrettikleri ve gösterdikleri hakkında bir olumlama söz konusu iken aniden genel eğilim tekrar devreye girmektedir:

“ama sonsuz olmayan şeyleri öğretmediniz

efendim

baskının zulmun kıyımın açlığın

bir yerlere kısıtılıp kalmanın susturulmanın

aşk mutluluğunun ve eski hesapların

aritmetiğin bile

bunları bulmayı bana bıraktınız

size teşekkür ederim”¹⁶⁹

Yaratıcının insana sunduğu epistemolojik zemin, eleştirel biçimde geçer burada. Yine ezilmişlik, zulüm gibi izlekler ön plana çıkar ve yine toplumcu bir perspektifle kadere, Tanrı’ya dair bir isyan söz konusudur. Ve aynı şekilde varoluşçu bir anımsatma ile insanın bir şeyleri “bulmakla” sorumlu kılınması, sorumluluğun reddi karşısında yalnız olması vurgusu hâkimdir. Şair, tüm bunlara ironik bir teşekkür sunmaktadır. İkinci Yeni mensuplarından Sezai Karakoç da yeni dünyaya ilişkin bilgiden yoksunluğunu *Hızır’la Kırk Saat*’te tıpkı Uyar’ınkine benzer biçimde dile getirecektir. Fakat orada bilgiyi iletmeyen kesim “ulular” şeklinde ifade bulan din adamlarıdır. Tanrı, böyle bir suçlamanın odağında asla yer almaz.

Uyar’da dünyaya ilişkin bu zihinsel faaliyet ve akabindeki sıkıntı hâli değişmez bir duygudur. Tıpkı Hüseyin Cöntürk’ün ifade ettiği gibi ona zekâsı dünya karşısında mutlu olmayı değil mutsuz olmayı öğretmiş gibidir.¹⁷⁰ Ahmet Oktay, onun bu hâlini toplumun huzursuz atmosferiyle ilişkilendirir ve “benmerkezci” bir biçimde nesnelleştirdiğinin üzerinde durur.¹⁷¹

Ayrıca dünyaya dair umutsuzluk ve bıkkınlıkları neticesinde kendisine kurduğu bir art alan olarak *Dünyanın En Güzel Arabistanı* İslâmi çağrışım noktasında

¹⁶⁹ Uyar, “Sonsuz ve Öbürü”, **a. g. e.**, s. 598.

¹⁷⁰ Hüseyin Cöntürk, **Turgut Uyar**, İstanbul, De Yay., 1961, S. 11.

¹⁷¹ Ahmet Oktay, “Zamanla Göz Göze: ‘Uzaklarda Yapıldığı Sanılan Bir Şiir’in Arka Fonu, **Şiirde Dün Yok Mu?- Turgut Uyar Üzerine**, Haz. Tomris Uyar, İstanbul, Can Yay., 1999, s. 122.

da önemli bir ipucudur. Burası, Batur'un vurguladığı üzere şiirsel anlamda “kökleri”¹⁷² simgelemesinin yanında dinî noktada alımlanmaya müsait bir yanı da içermektedir. (*Bir Kantar Memuru İçin*) *İncil*'de geçen hâliyle¹⁷³ ve *Büyük Saat*'teki diğer görünümüleriyle Arabistan, hem ilkelliği, kadınların eve kapatıldığı bir mekânı (yani yalnızca cinsel çağrışımları) hem de doğal olan, öz bir konumu imler. Kaçış mekânının bütün eğilim ve seçimlerinin aksine İslâmi kutsal mekânlardan ve coğrafyadan olması, kurtuluşun nereden olacağına dair gizli bir inancı işaret etmesi şeklinde yorumlanmaya oldukça müsait görünmektedir. Çünkü sığınılan, sığınılmaya değer olan coğrafya, nihayetinde -ilkel şekilde öne çıkarılmasına rağmen- Arabistan coğrafyasıdır. Bu coğrafya “güzel” olarak nitelenir; aynı zamanda insanın (burada Yekta karakterinin) daha özgür bir hâlde yaşayacağı ve doğasına uygun bir sığınak olarak imlenir.

3.2.2.2. “Bu Yol İnsana Çıkar”: Tanrı'nın Önüne Geçen İnsan

Edip Cansever, İkinci Yeni hareketi içerisinde çeşitli sloganları ve yaklaşım tarzı ile önemli bir konumda yer almaktadır. Onun şiir çizgisi, her ne kadar kendisi inkâr etmiş olsa da *Dirlik Düzenlik* isimli kitabında daha çok toplumsal vurgularla kısa şiirler yazma şeklinde iken özellikle İkinci Yeni anlayışına eklemlendiği *Yerçekimli Karanfil* ile düzyazı ağırlıklı, dramatik monologlar ve tiyatronun diğer olanakları ile kaleme alınmış, mit ve dinsel motiflerin yoğun olarak belirdiği bir çizgide seyreder. Onun din, inanış, özellikle de Tanrı meselelerine ilişkin dikkate değer yaklaşımları ve kendince bulduğu çözümlerden söz etmek olanaklıdır. Genel olarak yetiştiği dönem ve çevre itibarıyla İslami bir eğilimi söz konusu değildir. Tıpkı diğer İkinci Yeni şairlerinin çoğunluğu gibi daha çok Hıristiyanlık ve Yahudiliğin sembolik diline ya da kişileri ile vakalarına yönelik önemli bir dikkatinden söz edilebilir. Bu göndermeleri ele almadan önce genel olarak inanç ve Tanrı bahsinde düşündükleri ve yansıttıklarına

¹⁷² Enis Batur, “Büyük Saat’in Amansız Tik Takı”, *Şiirde Dün Yok Mu?-Turgut Uyar Üzerine*, s. 115.

¹⁷³ “Adamlar kadınları alıp Arabistana götürürlerdi” cümlesi bir leitmotif olarak karşımıza çıkar ve ilkel, doğal bir çağrışımı içerir. Uyar, “(Bir Kantar Memuru İçin) *İncil*”, *a. g. e.*, s. 152-153.

değirmek yerinde olacaktır. Bunun için de *Çember*, *Umutsuzlar Parkı*, *Salıncak*, *Sığınak*, *Pesüs*, *Tragedyalar* gibi şiirler bize önemli malzemeler sunmaktadır.

İkinci Yeni şairlerinin ve özelde Edip Cansever'in dinsel meseleleri varoluşsal bir yaklaşım perspektifinden incelenmeye müsait bir şekilde yoğun benlik sorunları içerir. Edip Cansever'de bu eğilim, meselâ Turgut Uyar'da olduğu gibi Tanrı tarafından yalnız bırakılmış bir biçimde karşımıza çıkmaz. İnsan, çaresiz bir atmosfer içerisinde değil de benlik bilinci idrak etmiş bir pozisyonda okura sunulmuştur.

Bu yanılla Cansever'de Tanrı karşısına çıkarılmış bir bilinçten söz etmek mümkündür. Tanrı'ya has olan yaratma vasfını dahi insanın üstlendiğini görürüz. *Çember* şiirindeki "İsterim her şeyi "ben" koymalı dünyaya" dizesi bu bakışın oldukça veciz bir ifadesi olarak karşımıza çıkar.

Ahmet Oktay, Cansever'in bu varoluşçu yanına özellikle *Umutsuzlar Parkı* isimli kitabını esas alarak değinir ve varoluşçu sözlüğü bu kitapta kullandığına vurgu yapar.¹⁷⁴ Kişinin benliğini oluşturmaya, var olmasına, hatta Tanrı'ya "rağmen" ve "karşı" var olmasına Cansever şiirinin en ayırıcı yönü olarak bakılabilir. Bununla beraber birçok eleştirmenin de hemfikir olduğu "phoneix" imgesini de aynı bağlamda ele almak uygun bir yaklaşımdır.

Cansever var olmanın gerekirse yeniden ölme ve tekrar tekrar yok olarak tıpkı beş yüz yılda bir küllerinden doğan Anka kuşu (yani phoneix) gibi olmanın kutsallığına önemli bir vurgu yapar.¹⁷⁵ Burada dikkate değer bir başka unsur, bu var olma meselesini din ile bağlantılı bir şekilde ele almamıza sebep olan nokta, Cansever'in şiirlerinde "kül" imgesinin geçtiği yerlerde neredeyse otomatik bir biçimde dinsel öğelerin yan yana kullanılmasıdır. Yalnız burada belirtmek gerekir ki özellikle Hristiyan ve Yahudi kültürü ile inancına ilgisinin olduğu bilinen Cansever'in şiirinde; kül imgesi sadece İslamiyet ile beraber geçmez, diğer dinler söz konusu olduğunda da bu imgenin karşımıza çıktığını ifade etmeliyiz. Yani herhangi bir dinî inancın olumlanmasından ziyade dinler üstü bir şekilde külü imleme ve bu

¹⁷⁴ Ahmet Oktay, "Cansever'in Şiirine Çözümleyici Bir Yaklaşım", *İmkânsız Poetika*, s. 453- 470.

¹⁷⁵ Cansever'in şiirinde bu gerçekliğin, var olma biçimlerine dair etraflıca bir incelemenin; phoneix'in geçirdiği serüveninin izlendiği bir çalışma olarak bkz. Dirlikyapan, *a. g. e.*, 2013.

değerleri bu yolla olumsuzlama eğilimden söz edebiliriz.¹⁷⁶ Nitekim *Kül* isimli şiirinin *Sızar Kül* başlığı altında “İsa’yı sırtından gökyüzüne yapıştıran” ya da “çanlardan” sızan kül imgeleri bu durumun genel din ve Tanrı algısıyla alakalı olduğunu net bir biçimde gösterir. Onun için her şey kül içindir, kül tüm olumsuz çağrışımlarına rağmen yeniden doğuşun en önemli aracısı olduğu için önemli bir konumdur.¹⁷⁷

Küllerin ya da külrengi olarak nitelenen sarının Cansever şiirinde önemli bir imge değeri vardır. İnsanın varlığına ilişkin bir yeniden doğuş ya da diriliş ediminin ancak dinsel arka plandan ayrılışla mümkün olduğuna dair anlatımlara onun şiirlerinde rastlamak mümkündür. Oktay’ın da sözünü ettiği üzere *Umutsuzlar Parkı* kitabında bu doğrultuda birtakım izlerle karşılaşma imkânından bahsedebiliriz. Kitabın *Çoğullama* ismiyle sıralanan şiirlerinden birindeki şu dizeler oldukça dikkate değer bir örneklem oluşturmaktadır:

“Kim bilir, belki de biz
Tanrısıyız en olunmaz şeylerin.

Bu bizim en düzenli hareketimiz: olmak”¹⁷⁸

¹⁷⁶ Bu imgenin dinî göndermelerle yanyana kullanılmasına yönelik bazı örnekler şu şekildedir:

“Kül renkli bulutlarla bir yangın sonu
Güneşler, şeytan minareleri, yıldızlar”
Cansever, “Kumcul”, **Sonrası Kalır I**, s. 227.
“Büyüdür ölüm, külrengi harcıdır sonsuzluğun
Bir vahşet gibi yaratılır orda umut
Gerer kayalar kaburgalarını
Katırtırmakları arasında
Arabalar biter, atlar birikir
Bir tanrı gelir belli belirsiz, ne kadarlık bir tanrıysa
Büyüdür çünkü ölüm
Külrengi harcıdır sonsuzluğun.”
Cansever, “Yengeç”, **a. g. e.**, s. 486.
“Kim bilir kimin külrengi kalbi
Tanrım!”

Cansever, “Ölü Sirenler”, **a. g. e.**, s. 491.

“Yüzüne bir haç çizdi, külden ve kireçten bir haç”

Cansever, “İçerikler”, **Sonrası Kalır II**, s. 198

“Derken o; bir kül yığını, kuş pislikleri, cami avluları sonra”

Cansever, “Yok Bir Şey”, **a. g. e.**, s. 598.

¹⁷⁷ “Her şey kül için! her şey kül için! her şey!”

Cansever, “Kül”, **Sonrası Kalır I**, s. 553.

¹⁷⁸ Cansever, “Çoğullama”, **a. g. e.**, s. 187.

Olma'nın insan eliyle gerçekleştirilmesine yönelik itminan, modernitenin benliğe sunduğu özgür alan ve karşılığında teolojik arka planın reddi gibi parametreler düşünüldüğünde bireyin kendi kendini icat eden, yeniden keşfeden, kendini küllerinden doğuran bir Tanrı olarak bir tasarım içinde bulunması şaşırlacak bir yön içermez. Sezai Karakoç, *Bir Materyalist Şiir* başlıklı yazısında Cansever'in Tanrı'dan inkâr için dahi söz etmediğinden yakınmıştır.¹⁷⁹ Oysa Cansever, bireyin var olmasına dair bu özgün dikkat ile Tanrılığını vurgularken “en olunmaz şeylerin” ibaresi ile de insanın her şeye muktedir olamayacağına dair bir anıştırma yapmış gibidir. Yani insanı tanrılaştırma, Tanrı'yı inkârın en önemli tezahürlerinden biri olarak görülürse düpedüz bu doğrultuda birçok şiire, şiirlerin içinde dizelere rastlamak mümkün olur. Bu şiir özelinde ise aynı zamanda insanın sonsuz çabası ve başarısızlığı, belki de Tanrı karşısındaki acizliği şeklinde anlamlandırılmaya müsait bir görünüm ortaya çıkar.

Bu doğrultuda daha uç bir yaklaşım ise *Sığınak* şiirinden takip edilebilir. Yine dinsel anlamda arka plan reddine dair fikirler, yaklaşımlar sunan bu şiirde de asıl sığınanın kendi yaşamında olduğu vurgusu hâkimdir.

“Hücum!
Dallardan önce köklere

Ve hücum!
Yaşamaktaki ölmeye”¹⁸⁰

“Yaşamaktaki ölme” ifadesi aynı bağlamda dinî değerlerin insanı yaşarken öldürmeye yönelik olduğu anlamını da içinde barındırır. Bir papazın kiliseye dinleri götürdüğü çağrışımının yansıtıldığı şiirin ilerleyen bölümünde geçen “Ve size yaşamayı gösteriyordu/Çok rutubetli bir odada” dizeleri de vurgulanan yaşamaktaki ölme tasarımıyla örtüşür ve dinlerin (hangisi söz konusu olursa olsun) insan için bir sığınak olamayacağı düşüncesi ön plana çıkarılır. Nitekim şiirin sonunda yer alan büyük puntuyla ve dikkat çekici bir şekilde ifade edilen aşağıdaki cümle bu düşüncenin en önemli izdüşümü olarak okunmaya müsaittir:

“İNSAN

¹⁷⁹ Sezai Karakoç, “Bir Materyalist Şiir”, *Gül Dönüyor Avucumda*, İstanbul, Adam Yay., 1994, s. 128.

¹⁸⁰ Cansever, “Sığınak”, *Sonrası Kalır I*, s. 197

SANA GÜVENİYORUM
SAYGILARIMLA.”¹⁸¹

Cansever din ve inancın geleneksel bakışının aksine zirveye Tanrı’yı değil, insanı yerleştirir. İnsana olan güveni, inancı göksel bir otoriteyle boy ölçüşemeyecek denli büyüktür. On iki yıl sonrasının ürünü olan Ruhi Bey’de ise aşağıdaki dizelerde gözlemlenebileceği üzere bu kez özgür, ölülerini gömmüş bir insan imgesi karşımızdadır:

“Ölüler ki bir gün gömülür
İçimizdeki ölüler, dışımızdaki ölüler
İnsan yaşıyorken özgür
İnsan
yaşıyorken
özgürdür”¹⁸²

Oktay, bu dönüşümü vurgular ve özgür olan insanın hangi değerler dünyasına döneceği sorusuna “Gidebileceği yer yok!” cevabını verir.¹⁸³ Buna göre sorunsalın ana temî, yani mutlak insanî değerleri ön plana almak temel güdüdür ve Cansever’in yapmak istediği de tam olarak budur. Dirlikyapan da bu mesajın “İnsan/ sana güveniyorum/ saygılarımla” şeklindeki bu açık hâli dolayısıyla *Sığınak* şiirinin toplu şiirlere dâhil edilmemiş olabileceği yorumunu yapar.¹⁸⁴

Belki de gerçekten düşüncenin, ana fikrin bu kadar net bir biçimde belirmesi, şairin kendi şairlik kimliğini zedelemesi korkusu ile böyle bir adım atmasına sebep olmuştur; fakat aynı doğrultuda yakın okuma ile açığa çıkabilecek bu düşünce, başka şiirlerde de belirir. Yine tam zıttı bir şekilde Tanrı, yeri geldiğinde insana sığınacak denli aciz bir portreye oturtulur.¹⁸⁵ *Salıncak* bu doğrultuda bir şiirdir. Tanrı insan ile yan yana düşünüldüğünde sığınağa muhtaç, hatta bir diğer şiir *Salıncak*’ı da göz önüne aldığımızda “size bir salıncak” önerisi ile örtüşen biçimde, insana hayrı dokunmayan ve yol gösterilmesi gereken bir noktada konumlandırılmıştır. Çünkü sıkıntı, tıpkı diğer

¹⁸¹ Cansever, “Sığınak”, **a. g. e.**, s. 199.

¹⁸² Cansever, “Düşlüyor Ölümünü Ruhi Bey”, **Sonrası Kalır II**, s. 109.

¹⁸³ Oktay, “Cansever’in Şiirine Çözümleyici Bir Yaklaşım”, **a. g. e.**, s. 466.

¹⁸⁴ Dirlikyapan, **a. g. e.**, s. 61.

¹⁸⁵ “Belki de bir Tanrı bulup, sığınır ellerime
Büyütür dururdum korkunçluğumu”

Cansever, “Ay Kırmızı Aylar Kırmızılar”, **Sonrası Kalır I**, s. 218.

İkinci Yeni şairleri gibi Cansever için de kilit bir kavramdır. Bu, şiirin de içinde bulunduğu *Nerde Antigone* kitabının da genel atmosferini yansıtır. O sıkıntı ve durağanlıktan kurtulmak için Cöntürk'ün de ifade ettiği üzere “Tanrım bize bir salıncak!” çağrısı yapılır. Bu, kendi sıkıntısına, kendisine çare bulamayanın Tanrı’dan bir dileğidir.¹⁸⁶ Yine Cöntürk, bu şiirin okuyucuyu hazırlama, bekletme ve ona ana fikri buldurtma açısından başarılı bir biçime sahip olduğunu, özellikle bitişinin beklenmedik olduğunu vurgular.¹⁸⁷ Gerçekten de Edip Cansever şiirin bir artıp bir düşen temposu içerisinde Tanrı’dan “taş kesilmemek için” salıncak ister. Önce kendisi, daha sonra da bir başkası (bir kadın) için:

“Tanrım ona bir salıncak!
Bir gidip bir geliversin diye boşlukta
Umutla, erinçle, tutkuyla
Kendine kendine kendine katlanarak
Hani görmeden daha, bilmeden darıldığı kendine
Tanrım
Ona bir salıncak!”¹⁸⁸
(...)
“Tanrım ona bir salıncak!
Ta kesilmesin diye taş
Donakalmasın diye boşlukta.”¹⁸⁹

İnsanın dünyadaki varlığını, varlığının sürekliliğini donmamak üzere ve sürekli devingen bir hâl içerisinde olmaya bağlayan bir anlayışın ürünüdür bu şiir. Dünyada mecrasını bulamamış, bir şekilde boşlukta kalmaya dair bir başka görüntüyü bir diğer önemli şiiri *Çağrılmayan Yakup*’ta da gözlemlemek mümkündür.

“Telaşlı, açgözlü kurbağalara
Bakmaktan geliyorum. Ben sanki Yusuf
Ve Yusuf değil
Her gün bir tahtaboşta asılı duruyorum
Ve durmuyorum. Ben işte Yakup
Yok artık karıştırmıyorum.”¹⁹⁰ (Vurgu tarafımıza ait.)

¹⁸⁶ Hüseyin Cöntürk, “‘Salıncak’ Şiiri”, *Gül Dönüyor Avucumda*, Haz. Edip Cansever, İstanbul, Adam Yay., 1994, s. 154.

¹⁸⁷ Cöntürk, “‘Salıncak’ Şiiri”, *a. g. e.*, s. 161.

¹⁸⁸ Cansever, “Salıncak”, *Sonrası Kalır I*, s. 241.

¹⁸⁹ Cansever, “Salıncak”, *a. g. e.*, s. 243.

¹⁹⁰ Cansever, “Çağrılmayan Yakup II”, *a. g. e.*, s. 382.

Bahsi geçen devinimsizlik ve durağanlığın Cansever için kimliksizlikle eşdeğer olduğu bu dizelerde aşikârdır. Yusuf ve Yakup karakterleri yer değiştirirler, kimlik flulaşır; çünkü asılı hâldedirler. Yahut *Oteller Kenti*’nde aynı durum tenis topu imgesi ile çağrıştırılır ve boşluk ile zamansızlığa takılı olması sebebiyle de yuvarlanma üzerinden bir yersizlik, kimliksizlik imlenir. Cansever için bu, ölümle eş anlamlıdır.

Salıncak şiirinde de vurgu dünyada olmaya ve dünyalı olmayadır. Nitekim şiirde geçen “Dünyadayız artık. Dünya!” ifadeleri de bu vurguyu sağlamlaştırmaya yönelik bir şekilde yorumlanabilir. Öncelikle Tanrı’dan bu devinimi sağlayabilmek, dünyanın bu yapısına ayak uydurabilmek adına bir salıncak talep edilir. Burada salıncak metaforu hayatın olağan akışını sağlayan, insanî duygulanımlarını tetikleyen ve en önemlisi de insanı kimliksizlikten alıkoyan bir şekilde çizilmiştir. İnsan Tanrı’nın bu tetikleyici gücüne ihtiyaç duyar ve talep eder, fakat dikkat çekici olan bu talep ve ihtiyaç değil, şiirin son mısraıdır:

“Tanrım size bir salıncak!”¹⁹¹

İhtiyaç ve akabindeki çağrı ortadadır, şiirin gerilimli hattı bu şekilde çalıştırılır. Fakat gerilimin bu şekilde, beklenmedik bir mısraya açılması şiiri bambaşka bir boyut ve yakın okumaya tabi tutmayı gerekli kılar. Kişi varlığını duyumsamak ve ikilemlerini bertaraf etmek için üst bir unsur olarak Tanrı’dan yardım diler (ya da diliyormuş gibi yapar). Fakat son dizede asıl “size bir salıncak” şeklindeki vurucu hitap, kişinin değil Tanrı’nın ihtiyacı olan bir denge ve kimlik bulma ya da en basit hâliyle var olma sorunsalına imâda bulunur. Var olmaya, denge ile ayakta kalmaya ihtiyacı olan aslen Tanrı’dır. Bu durum, Edgar Allan Poe’nun bir şiirin son dize uğruna yazılması gerekliliğini savunmasını akla getirir.¹⁹² Şiirdeki vurgu en sona saklanmıştır.

Ayrıca tanrısal olan, Edip Cansever’in daha sonraki kitabı *Tragedyalar*’da da “donuk” bir biçimde nitelenmiştir.¹⁹³ Salıncak şiirindeki bu kurgu oldukça sağlam

¹⁹¹ Cansever, “Salıncak”, *a. g. e.*, s. 243.

¹⁹² Jorge Luis Borges, *Şu Şiir İşçiliği*, Çev. Mukadder Erkan, İstanbul, Ketebe Yay., 2020, s. 61.

¹⁹³ “Kalırız, kan gibiyiz, donarız bir tanrısalda”
Cansever, “Tragedyalar I”, *a. g. e.*, s. 276.

çizilmiştir ve diğer şiirlerindeki söylem ile eğilimleri de söz konusu edildiğinde oldukça anlamlı bir örüntüyü işaret etmektedir.

Bu doğrultuda bir başka şiir ise *Ne Gelir Elimizden İnsan Olmaktan Başka* ismini taşır. Şiir öznesi, az ötesinde duran bir Tanrı görüntüsünden söz ederek “Mutluydum, niye mi? çünkü ben yaratmıştım o tanrıyı, o şeyi” diyerek Tanrı’nın insan eliyle yaratılan, onun muhayyilesiyle var edilen yönünü yinelemiş ve “o şeyi” ibaresiyle de onu “şeyleştirmiştir.” Modernitenin bazı görünümüleri yabancılaştırdığını, hatta şeyleştirdiğini çalışmamızın ilk iki bölümünde önemli bir vurgu noktası olarak belirlemiştik. Alman sosyolojisinin kurucularından Simmel, şeyleşmenin nesnelere tâbi olma hâliyle yakın ilişkisine vurgu yaparak bireyselleşme sürecinde önemli bir durak olduğunu vurgulamaktadır. Ona göre nesneye tâbiyet aynı zamanda insanın şeyleşmesi sürecine de sebep olmaktadır.¹⁹⁴ Bu bağlamda burada Tanrı’ya ilişkin yaklaşımı da nesneleşme, şeyleşme gerçekliği ile beraber ele alabiliriz. Cansever Tanrı’yı bir nesne olarak “şey” kategorisine indirgemektedir. Bahsi geçen şiirin ilerleyen kısımlarındaki çarpıcı ifadeleri de yine aynı bağlamda yorumlanmaya müsaittir:

“Ne çıkar siz bizi anlamasanız da
Evet, siz bizi anlamasanız da ne çıkar
Eh, yani ne çıkar siz bizi anlamasanız da

Hiçbir şey! Biz gene anlarız nasıl olsa
Evet, biz nasıl olsa anlarız
Tanrılar kaybolurken yepyeni tanrılarla.”¹⁹⁵ (Vurgular tarafımıza ait.)

Vurguladığımız bu dizeler de Cansever’in şahsî görüşleriyle bir noktada örtüşen bir yaklaşımı içerir. Bu ifadelerde Tanrı’nın insanların hareketlerini belirleyen, onu dünya hayatında koruyup kollayan imajının yerine -çoğul- “tanrılar”ın insanın işine geldiği gibi olduğu bir hava hissedilir. Bununla beraber tanrılar yok olsa dahi yeni tanrılar bulunabileceğine dair anlayış tam anlamıyla bir reddiye ve indirgemeyi de yansıtır. Cansever şiirde vurguladığımız bu iki dizeyi kitabının yalnızca ilk

¹⁹⁴ Georg Simmel, “Tahakküm”, **Bireysellik ve Kültür**, Çev. Tuncay Birkan, İstanbul, Metis Yay., 2009, s. 125-126.

¹⁹⁵ Cansever, “Ne Gelir Elimizden İnsan Olmaktan Başka”, **a. g. e.**, s. 269.

baskısında kullanmış, daha sonra çıkarmıştır.¹⁹⁶ Belki de bu söylemin yine şiire ya da şair kimliğine zarar vermesine yönelik bir korkudur bu. Şairin kendi düşünceleriyle ifade edecek olursak şiirin anlamı şairin düşünceleriyle beraber değerlendirilmeli ise¹⁹⁷ burada da çoğul bir tanrı imgesinin arka planına dair Cansever'in yorumunu hatırlamak yerinde görünmektedir:

“Öyle pek yalnız da sayılmam ya... Benim şiir Tanrılarım, kendimle konuşma Tanrılarım, hüznün Tanrılarım çılgınlık ve isyan Tanrılarım, bazen de düpedüz Tanrım var.”¹⁹⁸

Esasında onun yaratıcıya ilişkin bu yaklaşımına aynı doğrultuda Tanrı'nın çeşitli yüzleri, değişik veçhelerine dair bir duyumsama olarak da yaklaşabiliriz. Yani tanrılardan kasıt, yaratıcının farklı cephelerine yönelik bir vurgu şeklinde okunmaya da müsaittir. Örneğin babasının kendisine “Edip” ismini vermesinden hareketle babasından bahsettiği bir yazıda onun sürekli gittiği ve “tüketemediği” bir camide herkesinkinden başka bir tanrı keşfetmiş olabileceğinden söz eder.¹⁹⁹ Oysa özellikle semavi dinlerde böyle bir anlayışın kati surette yeri yoktur. Tanrı'nın varlığı ve birliği sorgulanamaz niteliktedir. Bu yorum, diğer şiir örnekleri ya da yaratıcıya ilişkin görüşleri de düşünüldüğünde Cansever'in kendi ifadesi ile “tanrıtanımazlığı”nı bozamaz. Çünkü Tanrı, “bazen” değil, her zaman tektir.

“Ama “ben”e sığınmaktan çok daha kolay olan bir durum daha var: Tanrıya sığınmak, her şeyi Tanrıdan bilmek! Oysa bu kısa yoldan erince kavuşmak, sorumluluğu üstümüzden atmak değil de nedir? Bir de din kavramını genişletin; çeşitli öğretilerin de sarsılmaz, değişmez bir dayanak olduğunu düşünün! O zaman insanı öteki yaratıklardan ayırt eden düşüncenin nasıl

¹⁹⁶ Dirlikyapan, bu kararının söz konusu dizelerin şiirin genel atmosferi ile çelişmesi dolayısıyla yerinde olduğunu ifade eder. Bununla beraber *Tragedyalar*'da bahsedilen “tanrılar”dan kastedilen bir evrene giriş mahiyetinde olduğunu da vurgular. Dirlikyapan, **a. g. e.**, s. 101-102.

¹⁹⁷ “Şöyle bir örnek daha verelim: “Tanrı güzeldir” diye bir mısra düşünelim. Bu mısra Tanrıya inanan biri tarafından yazılmışsa, o kişi Tanrıyı övüyor, Tanrıyı yüceltiyor der geçeriz. Yok, eğer aynı mısrayı, Tanrı inancı taşımayan biri söylemişse, en azından Tanrıyla eğlenildiği sonucunu çıkarmamız gerekir. Görülüyor ki şiirin anlamını, şairinin kişiliğinden ayırmak kolay değil.” Cansever, “Şiiri Açıklamak”, **Şiiri Şiirle Ölçmek- Şiir Üzerine Yazılar, Söyleşiler Soruşturmalar**, s. 83.

¹⁹⁸ Cansever, “Gittikçe Sıkılmaktır Ülkesi Sıkıntının: Edip Cansever'den Erdal Öz'e Mektuplar”, **a. g. e.**, s. 48.

¹⁹⁹ Cansever, “Gittikçe Sıkılmaktır Ülkesi Sıkıntının: Edip Cansever'den Erdal Öz'e Mektuplar”, **a. g. e.**, s. 60.

durduğunu, nasıl katlaşıp kolaylaştığını, yeniliklerin nasıl düşmanca izlendiğini görüp şaşıracaksınız.”²⁰⁰

Yukarıdaki pasajda kimlik bilinci ve kendisine olan inancın Tanrı’ya ilişkin yaklaşımda insan için öncelikli olduğu düşüncesi hâkimdir. Dinin katı, değişmez yanına yönelik ciddi bir eleştiri söz konusudur. Cansever var olmanın bu dinsel arka plandan kurtulma ile gerçekleşeceğine ciddi anlamda inanır. Şiirlerinde de tam olarak bu bakışın hakimiyeti söz konusudur.

Geleneksel cemaat bilinci içerisinde kaybolan, bulanıklaşan birer figür olmak yerine bireyin tek başına anlamlı bir bütün olarak var olabilmesi yine modernite eksenli bir düşüncenin izdüşümü olarak okunmaya müsaittir. Modern bireylerin kendi özgün öykülerini oluşturma çabası olarak okunabilecek bu durum, Cansever tarafından tragedya gibi klasik bir tür aracılığıyla okurun gözleri önüne serilmiştir. Bahsi geçen bu kendine, kişiliğine yabancı olma hâlini Said, özellikle entelektüeller bağlamında bir sürgünlük olarak tanımlamıştır. Ona göre huzursuzluk, tedirginlik ve devamlı tedirgin olup başkalarını da tedirgin etme hâline sebep olan bu durum da bu modern sürgünlüğün sonuçlarındandır.²⁰¹ Gerçekten de sadece Edip Cansever’in *Tragedyalar*’ındaki bu karakterlerin kendilerine yabancı olma, sürgün olma durumları söz konusu edildiğinde bu modern semptomun eleştirildiği ve bir yandan da bu varoluşsal sancının aşılmaya mahkum olduğu fikri şiir boyunca devam edegelir. Tıpkı Said’in vurguladığı gibi karakterler kendi huzursuzluklarının yanında başkalarını da aynı oranda tedirgin etme eğilimindedirler.

Cansever’in çok katmanlı ve arka planlı şiirlerinden biri *Tragedyalar*, bu noktada şiirsel ve zihnî bir çizgide Tanrı’yı yerinden edip beşer kimliğini yerleştirmesi açısından örnek dizeler içermektedir. Özellikle *Tragedyalar V*, Vartuhi ve Armenak ile onların aile halkası içerisinde yer alan oğulları Stepan ve Diran ile onun eşi Lusin arasındaki ilişkiler yumağı ve öte dünya ile varlığa dair göndermeleri içermektedir. Bu şiir karakterlerinin ailevi bir atmosfer içerisinde ama birbirlerinden bağımsız sorunsallar üzerine inşa edilmeleri durumu söz konusudur. Her biri sıkıntılı,

²⁰⁰ Cansever, “Yalnızlık, Yenilik ve Katlaşanlar Üzerine”, a. g. e., s. 99.

²⁰¹ Said, a. g. e., s. 64.

bulundukları noktadan memnun olmayan, huzursuz karakterler olan bu aile fertleri, bir tragedya içerisinde “ölümsüz bir aile” portresi çizerler. Ölümsüzlükle beraber varoluşsal sancıları konusundaki veciz dizeler ile “Olmayan insanlarız. Üstelik olmamaya/ Tanıgız, kararlıyız.” şeklinde kendilerini tanımlayan bu karakterler aynı zamanda birbirlerini de sevmezler. Fakat birbirlerini sevmeyen ve bu sevgisizliği anne Vartuhi’nin ifadesiyle “alıştık sevmemeye” şeklinde sebeplendiren bu ailede karakterler bir yandan da benlikleri konusunda emin değildir; kimlikleri değişken bir karakter arz eder ve bu durum, şiirdeki sıkıntı atmosferinin arka planını oluşturabilecek bir düzeydedir:

“DİRAN
Kim kime benziyor, kim kimin biçiminde?
ARMENAK
Peki, Stepan nerede?
DİRAN
Hayallah! unuttum gene, Stepan da kim?
VARTUHI
Adımı söylesenize, adımı!
ARMENAK
Adını bilmem ama, seni ben
Birine benzetiyorum, birine.
STEPAN
Olmaz ki, işi çok karıştırdık.”²⁰²

Karakterlerin belirsizleşme ve kendilerinden bu şekilde emin olamama hâllerinden sonra ise şiirin gergin atmosferine önemli bir izlek olarak içkinin eklemlendiğini görürüz. Karakterler içki ile bu kimliksiz hâlin oluşturduğu sıkıntı ve huzursuzluk gibi ruh durumlarından kurtulmaya, bir nevi bilinçlerini flulaştırmaya çalışırlar. “İçmek! şimdi hep birden neyi deneyelim/ Neyi/ Yalnız kaldık, yalnızlığımız bizim çok büyüdü” dizeleri kimliksizlik akabindeki bunalımdan kurtulma çabalarına eşlik eden içkiyi imlemesi bakımından dikkate değerdir. Bu, aynı zamanda Edip Cansever şiirinin en önemli izleklerinden de biridir. Buna göre “İçmek artık çok yeni bir metafizikti” ifadeleriyle içkiye farklı bir anlam yüklediğini, hatta alkolü yeri geldiğinde bir tanrı konumuna yerleştirdiğini de gözlemlemek mümkündür. Bu dünya

²⁰² Cansever, “Tragedyalar V”, a. g. e., s. 359.

cehennemi içki ile aşılr, bu yalnızlık ve kimsesizlikten ancak içkinin açtığı özgür alan sayesinde uzaklaşılır.²⁰³

Bahsi geçen varoluşsal sancı ve sıkıntıların bir diğer durağı ise yine *Tragedyalar V*'te Lusin üzerinden yakın okuma ile ulaşabileceğimiz şekilde kişinin bedeni, gövdesi kanalıyla bir kutsiyet sağlamaya yönelik eğilimi ile alakalıdır. Lusin, öncelikle kiliseye gidip *İncil* okuyan dindar bir portrede çizilmişken bu özelliklerini bir sınır, kişiliği için tehdit olarak görüp bedeni yoluyla bu zincirlerinden kurtulmayı hedeflemektedir.

“Yitirdim inançlarımı Stepan. Ve nasıl alabildiğine
Sorumsuz dolaşırsa kan vücutta
Bir yandan bir parçası olarak insanın
Bir yandan büsbütün yabancı insana
Giderek tanrıyı buldum ben de. Tanrıysa
Yitirdi kesinliğini bir insan kılığında.”²⁰⁴
(...)
“Ama ben yüceltmek istiyorum kendimi
Etimi, her şeyimi, yeniden
Yüceltmek istiyorum. Şimdi sorarım sana
Bir aşkınlık değilse bu, kısa bir mutluluk olsun değilse
Ya nedir?”²⁰⁵

Gövde, beden kutsanması meselesi İlhan Berk'te de öne çıkan önemli bir izlektir. Onun sıkı takipçisi olduğu Walt Whitman'ın “Kutsallık varsa, en başta insan vücudu kutsaldır”²⁰⁶ cümlesi düşünüldüğünde bu izleğin dinsel ile olan savaşımına dair bir fikir de oluşur. Bu, aynı zamanda modernitenin önemli bir parametresi olarak bedenin keşfi ve arka alanından kopuş şeklinde kendini gösteren bir olgudur.

Bu noktada Richard Sennett'i anmakta fayda vardır. Batı'daki kamusal alan ve modernleşme tecrübesinin insanların bedenlerini keşfetmeleriyle doğru orantılı olduğunu savunan bu görüş²⁰⁷ ile dinsel anlamda tatmin olamayıp bedensel keşif ve sınırları aşma noktasında adımlar atarak kendini var edebileceğine inanan Lusin'in

²⁰³ “İçkiyle aşıyorum, içkiyle çözüyorum bu cehennemi”

Cansever, “Tragedyalar V”, **a. g. e.**, s. 333.

²⁰⁴ Cansever, “Tragedyalar V”, **a. g. e.**, s. 328.

²⁰⁵ Cansever, “Tragedyalar V”, **a. g. e.**, s. 331.

²⁰⁶ Akt. Oktay, “Tehlikeli İlişkiler: Türk Şiirinde Cinsellik”, **a. g. e.**, s. 111.

²⁰⁷ Akt. Nilüfer Göle, **Seküler ve Dinsel: Aşman Sınırlar**, İstanbul, Metis Yay., 2017, s. 107.

durumu paralellik arz etmektedir. Bu noktada Baudelaire'nin *Kötülük Çiçekleri*'ndeki şiir kişilerinin söylemleri anımsanır:

“Zehrini dök içimize, dök de güç alalım!
Beynimiz ateşiyle yansın da onun iyi.
Uçuruma, ha Cennet ha Cehennem, dalalım
Bilinmezin dibinde bulmak için yeni'yi!”²⁰⁸

Temel vurgu, hem “bilinmez” hem de “yeni” olana yöneliktir. Lusin'in aşkınlık olarak tanımladığı bu alan modernist bir çizgide karakterlerin beden aracılığıyla başkaldırmasına dair önemli bir örnektir.

Aynı doğrultuda beden üzerine dikkat geliştirilen bazı mısralara, genel temanın yalnızlık ve yabancılık olduğu *Ne Gelir Elimizden İnsan Olmaktan Başka* şiirinde de rastlamak mümkündür:

“Ölüler gördüm ölüler, bir avuç kemikle o sonsuz
Onlar ki ne yaparlar, hiç bilmem- **ben sevmem omuzlarımı**
Ayaklarımı da
Takır da takır, takır da takır omuzlarımı
Ayaklarımı
Ayaklarımı, omuzlarımı
İçimde yürürler doldurup uykularımı
Dışında yürürler, ki benden değiller gibi kaskatı
Ah nasıl bilirim ben vakit olmadığını
Yaşarken olmadığını, sonra hiç olmadığını
Ve nasıl isterim ki, açınca bağrımı birden
Der gibi, diyerekten: ey Lazar çık dışarı!
Çık dışarı, çık dışarı!
Oysa ne mezarlar konuşur, ne Lazar çıkar dışarı
Ne de bir ses olur ağzımda: kaygılı, titrek
Göstermek için sizlere yaşıyor diye insanı
Ne sanki bir böcek gibi olduğum yerde kurumak
Süpürün kabuklarımı!”²⁰⁹ (Vurgular tarafımıza ait.)

Lazar, Hıristiyanî literatürde Hz. İsa'nın öldükten dört gün sonra diriltmesi, mezarına “Lazar, çık dışarı!” diye bağırdıktan sonra kanlı canlı biçimde ayağa kalkması ile dirilişin ve insanî özün en önemli sembollerinden biri olarak boy

²⁰⁸ Charles Baudelaire, “Yolculuk”, *Kötülük Çiçekleri*, Çev. Sait Maden, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., 2015, s. 132.

²⁰⁹ Cansever, “Ne Gelir Elimizden İnsan Olmaktan Başka”, *Sonrası Kalır I*, s. 259.

gösterir.²¹⁰ Burada da beden ve dolayısıyla insanın varlığının, Tanrı varlığı önünde boy göstermesi noktasında *Tragedyalar*'ın Lusin'i ile aynı düzlemde bir buluşma söz konusudur. Fakat Lusin'in aksine bedenini kutsayarak bir yol kat etme ya da beden aracılığıyla bir aşamaya geçme şeklinde değil de bedeni beğenmeyip indirgeyerek içindeki yaşayan özü, "Lazar"ı çağırmaya yönelik bir yaklaşım söz konusudur. Fakat Lazar bir ölüdür, onu mezardan çıkarmaya yetecek tanrısal gücün insanda olmadığını bilincine varılır.²¹¹ Akabinde ise Kafkaesk bir böcek dönüşümü resmi çizilir ve insanın bu acizliği, yalnızlığı, kutsal özden yoksunluğu idrak edilir. Tüm bunların arka planında yine bu karakterlerin yalnız ve yabancı olarak dünyada kendi kimlik savaşlarını vermeleri gerçeği düşünülmelidir.

Tragedyalar'ın Lusin'i de sadece "tanrıya inandıkça tanrının var olması" durumunun söz konusu olduğunu savunarak bu hâlin monotonluğundan sıkılmış ve gerekirse geneleve gidip bir tecrübe yaşayarak, bedenini kullanarak bu monotonluğu aşmak ve dinsel alandan dünyevi alana geçiş yapmak ister. Lusin bize bu gözüpekliği ile Baudelaire dizelerini anımsatmaktadır:

"Cennet ya da Cehennem, dalalım bu girdaba,
Bilinmez'in dibine bulmak için yeniyi"²¹²

Baudelaire'den aktardığımız bu mısralar da yeni için, sınırların ötesine geçmek için ne olursa olsun bir devinimi, bir hareketliliği gerekli kılar. Lusin de gerekirse genelev çirkinliğine bulaşmak pahasına sınırı aşmak ister. Çünkü o dünyada yalnız bırakılmıştır:

"İsyandı tanrıya başkaldırmak da. Öyleyse

²¹⁰ "Ölenin kız kardeşi Marta, "Rab, o artık kokmuştur, öleli dört gün oldu" dedi. İsa ona, "Ben sana, 'İman edersen Tanrı'nın yüceliğini göreceksin' demedim mi?" dedi. Bunun üzerine taşı çektiler. İsa gözlerini gökyüzüne kaldırarak şöyle dedi: "Baba, beni işittiğin için sana şükrediyorum. Beni her zaman işittiğini biliyordum. Ama bunu, çevrede duran halk için, beni senin gönderdiğine iman etsinler diye söyledim." Bunları söyledikten sonra yüksek sesle, "Lazar, dışarı çık!" diye bağırdı. Ölü, elleri ayakları sargılarla bağlı, yüzü peşkirle sarılmış olarak dışarı çıktı. İsa oradakilere, "Onu çözün, bırakın gitsin" dedi. O zaman, Meryem'e gelen ve İsa'nın yaptıklarını gören Yahudiler'in birçoğu İsa'ya iman etti." (Yuhanna 11/ 39-46)

²¹¹ Dirlikyapan, Cansever'in bu Lazar çağrısı ile Eliot'un Lazar çağrısı arasında bir ilinti tespit eder. "Ben Lazar'ım" diye ortaya çıkan ve insanlara bir şeyler anlatmak isteyen Eliot'un Lazar algısı ile Cansever'in Lazar'ının birbirinden farklı olduğunun üzerinde durur. Dirlikyapan, **a. g. e.**, s. 83-84.

²¹² Charles Baudelaire, **Modern Hayatın Ressamı**, Çev. Ali Berkay, İstanbul, İletişim Yay., 2021, s. 46.

Ben şimdi neye inanacağım
Yalnızsam, beni yalnız bırakan
Ve yalnız değilsem, kararsız bir yargıç olan
Başkalarına mı?
Yoksa kendime mi Stepan, ne dersin?”²¹³ (Vurgu tarafımıza ait.)

Görüldüğü üzere bu boyut değiştirme hâlinin nerelere varacağının farkında olan bir karakterdir Lusin. Dünya üzerinde yalnız bırakılmışlık hâlinin bu bunalım, sıkıntı ve huzursuzluğun ana sebebi olduğuna inanır. Tanrı’nın da yokluğu, dünyadaki bu yalnızlık yüzünden netleştirilir ve çıkar yol olarak kendi öz bilincinin farkında olma ve kendini bu doğrultuda gerçekleştirme ortaya koyulur. Önce kadınlığıyla, bedeniyle bu konuda bir adım atmak ister Lusin. Stepan da “Korkunçtur, bana kalırsa adımıza/Hazırlanmış bir oyun var bizim/Hepimizi yalnız bıraktıkları bir oyun” dizeleri ile karşılık vererek aynı düşünceyi yineler.

Cadı Ağacı ve *Pesüs* şiirlerinde de benzer bir bakış açısına yoğun bir biçimde rastlamak mümkün görünmektedir. Yine insan, tanrının sarsılmaz yerini sarsar. Üstelik bunu yapmakla da kalmaz, Tanrı’yı yarattığını dahi söyleyecek denli ileri gider.

“Benim kendime yarattığım dünyayı bulursanız”²¹⁴
(...)
“Ve benim yarattığım tanrılar ki, geldiler”²¹⁵

Bu dizelerde de görüldüğü üzere insanın dünyayı yaratması yanında, yaratıcıyı da yaratacak şekilde güçlü bir portre içerisine yerleştirilme çabası söz konusudur. *Bezik Oynayan Kadınlar* kitabının önemli karakterlerinden Seniha’da da bu insanın, bedeninin kutsallaştırılmasına ilişkin çarpıcı örneklerle rastlarız:

“Unutma, yaşamından iyisin
Yaşamın senden iyi
Kutsalsın, görkemlisin, kendine verilmişsin.”²¹⁶

Burada da kutsal bir insan, kendi kendini yönetme ve yönlendirmesine de vurgu yapılarak öne çıkarılmıştır. Görkemli, kutsal bir kendilik bilinci Cansever’in

²¹³ Cansever, “Tragedyalar V”, **a. g. e.**, s. 336.

²¹⁴ Cansever, “Cadı Ağacı”, **a. g. e.**, s. 397.

²¹⁵ Cansever, “Pesüs”, **a. g. e.**, s. 404.

²¹⁶ Cansever, “Seniha’nın Günlüğünden V”, **a. g. e.**, s. 309.

insanı yüce bir konuma yerleştirmesine bir diğer örnektir; fakat bunun yanı sıra insan dışında, onu yöneten ve tabiata hâkim asıl işleyişin de farkında olma durumu söz konusudur:

“Ben, diyorum, demek oluyor ki bir anlamım var benim de
Değişen bir şey olarak ve değiştiren
Bir anlamım var
Peki öyleyse neden hep başkaları tanımladı beni şimdiye kadar
Neden
Gerçi sessiz ve ünü olmayan bir yaratıktım, biliyorum
Ve onlar güçlüydüler, biliyorum”²¹⁷

Buradaki “Ve onlar güçlüydüler, biliyorum” dizesi kendi dışındaki bu üst gücün bilincinde olma, ama yine de kendi varlığı ile dünyadaki işlevine ilişkin, kendi dönüştüren yanına ilişkin modern bir benlik bilincini anırtır. “Ben de varım” diyen varoluşsal bir bilinçtir bu. Fakat bu benlik kurma çabası, kendini inşa etme hâli maalesef olumlu sonuçlanmaz. Birey gelenekselin ona sunduğu güvenli alandan çıkmış, aidiyet hissini kaybetmiştir artık. Bu sebeple de boşlukta asılı durur. Baudelaire’in *Paris Sıkıntısı*’nda ortaya koyduğu yaşlı soytarının eylemsizliği, durağanlığı bu modern duyuşun olumsuz sonucunu oldukça dikkate değer bir biçimde yansıtmıştır.²¹⁸

Burada meselenin dinî bir arka planı yadsıma ile sona ermediğini belirtmek zorundayız. Kişi kendince bu ön kabul yahut bağlayıcı unsurlardan kurtularak bir nevi arınma ve neticesinde de kendisini bulma hâlini gerçekleştireceğine inansa da çok daha büyük bir boşluk ve devinimsizliğin, aynı zamanda modern hayatın karmaşasının kendisini beklediğini idrak edemez. Bu durumda yine Cansever’in *Pesüs* şiirinde ifade bulduğu üzere “yere düşse parçalanacak” bir Tanrı imajı, gerçekten de yere indirilmiş; ama neticede varoluşsal serüven istenildiği şekilde tamamlanamamıştır.

²¹⁷ Cansever, “Pesüs”, **a. g. e.**, s. 405.

²¹⁸ Charles Baudelaire, **Paris Sıkıntısı-Küçük Düzyazı Şiirler**, Çev. Erdoğan Alkan, İstanbul, Varlık Yay., 2016, s. 49.

3.2.2.3. “Önceden Bir Öz” Olarak İnsan ve “Sonradan Bir Biçim” Olarak Tanrı

İnsana yönelik bu özel vurgu, deneyimleme endişesi ve bu uğurda dinsel bir reddedişin hâkim olduğu şiirsel evren aynı şekilde **Cemal Süreya**’da da mevcuttur. Dünyadaki bu köklü değişimi, onun insanı önceleyen bir bakış açısıyla kaleme aldığı şu satırlarda yakinen gözlemlemek mümkün görünmektedir:

“Tanrının taşı tarağı toplayıp göklere çekilmesi, insandaki şeytanın zaferden zafere koşması bu tarihten sonra ortaya çıkan gerçeklerdendir. İnsandaki öz, şiirle, evren içinde kendini deniyor. Kendi kurduğu tanrıların kendine aykırı sonuçlarını yeriıyor. Çünkü Tanrı bir sonradan biçimdir. İnsansa önceden bir öz.”²¹⁹

Cemal Süreya da tıpkı Bauman’ın modernite ve bireysellik bağlamında ifade ettiği gibi ilahî takdir yerine insanın kendi eliyle “yaptığı” bir “hayat projesi”ni önceler.²²⁰ Yeni hayat düzleminde kişi kendi kimliğini kendi kazanır, yaptıklarının baş sorumlusudur ve kendi kendini inşa etme potansiyelinin bilincindedir. Cemal Süreya’nın şiirsel yaratımında da insanı tanrısallaştırması, aynı bağlama oturan önemli bir detay olarak belirmektedir. İnsanın kendi içsel gücünü, potansiyelini tanrısallık önüne yerleştirmesi, özellikle İlhan Berk’ten de aşına olduğumuz üzere, bir modernleşen şair semptomudur. Bu konumlandırmayı Süreya’nın *Türkü* şiirinde çok net bir biçimde gözlemleriz:

“Sanmasınlar inanmıyorum
Elbet inanıyorum tanrıya
Herkesin kendi tanrısı var
Sen ölünce ölüyor o da.”²²¹

Bu dizeler, şairin Tanrı’ya yönelik yukarıdaki pasajda kendi ifadelerinde geçtiği üzere, “sonradan biçim” şeklindeki yaklaşımının çok net bir göstergesidir. Ona göre “önceden bir öz” olarak insan, bir varlığa inanmayı, hatta onu var etmeyi -dinî bir anlayışla örtüşmeyecek şekilde- kendi kendine îfa edebilmektedir. Bu, modern manada

²¹⁹ Cemal Süreya, “Şiir Anayasaya Aykırıdır”, **Papirüs’ten Başyazılar**, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2015, s. 22.

²²⁰ Bauman, **a. g. e.**, s. 190.

²²¹ Süreya, “Türkü”, **Sevda Sözleri**, s. 212.

tam anlamıyla bir özerkleşme, bireyselleşme ve başkaldırıyı imler. İnanıldığı için var olan yaratıcı imajı, geleneksel Tanrı tahayyülüne yönelik bir darbe, ontolojik bir sorun ve tekinsizlik içermesine karşın inanılmanın özellikle vurgulanması ironik bir düzlem oluşturur. Şair bu iki zıt durum ile şiirsel bir imgelem inşa ederek genel humor ve ironi eğilimine uygun bir tavır sergilemiş olur.

Bir başka şiir olan *Kehanet 1985* ise aynı bağlamda, fakat çok daha radikal bir söylem üzerine inşa edilmiştir:

“Lokman şair senin hayatın
Yedi kırlangıcın hayatı kadar
Altısını ardı ardına yaşadın
Bir kırlangıcın daha var.”²²²

Bir söyleşisinde burada adı geçen “Lokman şair”in kendisi olduğunu ifade eden Cemal Süreya, Lokman Hekim söylencesinden yola çıktığını, Lokman Hekim’in o çağda 80 yıl yaşadığı düşünülen kartaldan hareketle yedi kartal hayatını yaşamayı seçişini vurgulamıştır. Buna göre bu çağda 8 yıl yaşadığı bilinen kartaldan hareketle de kendisine böyle bir ömür biçtiğini ifade etmiştir.²²³ Bu, geleneksel kader düşüncesinden kopuş bağlamında oldukça önemli bir söylemdir. Geleneksel dinî inanış, insanın kader karşısındaki teslimiyet ve tevekkülüne, hatta kaderin geleceği de şekillendiren bir unsur olarak varlığına inanır. Kadere müdahale edilmez, onu belirleyen makam bellidir. Fakat burada kendi ömrünü kendisi belirleyen, yaşam içerisindeki faaliyetlerinden başka yaşamının sonlanacağı zamana karar veren bir karakter söz konusudur.

Daha sonra gelen *Üstü Kalsın*’da ise yaşamın devamına ihtiyacı olmayan müstağni bir duruş söz konusudur, yani tavır daha da radikaldir.²²⁴ Her ne kadar Cemal

²²² Süreya, “Kehanet 1985”, a. g. e., s. 227.

²²³ Cemal Süreya, “Şairlik Dervişlik Değil mi Zaten?”, **Güvercin Curnatası- Konuşmalar, Soruşturma Yanıtları**, Haz. Nursel Duruel, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2017, s.175.

²²⁴ “Ölüyorum tanrım
Bu da oldu işte.

Her ölüm erken ölümdür
Biliyorum tanrım.

Ama, ayrıca, aldığın şu hayat

Süreya, aynı söyleşide daha sonra farklı düşündüğünü ifade etse de bu anlamda kendi potansiyelini tanrısalın önüne koyabilecek bilinç düzeyinde olması sebebiyle din ve inanç anlamında yorumlanmak için dikkat çekici bir malzeme ortaya koyar.

Cemal Süreya, İkinci Dünya savaşı öncesinde insanların içerisinde yer aldığı dünya düzeninin ve sabitelerinin farklı olduğundan, sonrasında ise birçok toplumsal değeri yadsıma eğilimi içerisinde bulunduklarından söz eder. Bu reddiye, ona göre “kaçma”, “alaya alma”, “ufak ufak yıkma” şeklinde tezahür eder. Fakat bu reddiyenin şairler özelinde ele alınması gereken mütemadi bir hâl olduğunu vurgulamak gerekir.²²⁵ Cemal Süreya bu tespitleri özellikle toplumsal çağrışımla kullansa da başkaldırı hâlinin dinsel planda da gerçekleşmiş olduğunu ifade etmeliyiz. Şairin *Eşdeğeriyle Yan* isimli şiirinde geçen “cehennem sokağında birey olmak” nitelemesi bu anlamda önemlidir. Bu reddiyenin bireyleşme sürecini beraberinde getirmesi ve bu çizgide de “cehennem sokağı” imgesinin kullanılması, geleneksel dinî düşünceden kopuşla pek tabii olarak irtibatlıdır. Bu bilincin bir sonraki tezahürünü ise yine bir başka söyleşisinden hareketle gözlemlemek mümkün görünmektedir:

“Uzay olayı, dini yok etti. Dindar bir kişi değilim; ama uzay olayı ideolojileri de küçülttü. Hatta insanlık kavramını da. Bunun bunalımını yaşadım. Bugün onarmaya çalışıyorum kendimi.”²²⁶

Burada bunalımını yaşadığı gerçekliğin, uzaya çıkma şeklinde ifade edilen teknolojik ve bilimsel gelişmeler olarak görülmesi önemlidir. Bu gelişmelerin kişiye bireysel anlamda farkındalık zemini teşkil etmesinin yanında, birtakım huzursuzluk ve bunalım problemlerini de getirdiğinin göstergesidir bu. Metinden çıkarılacak çok basit bir önerme, “din ve insanlık” şeklinde ifade bulan unsurların yok olmasının bunalıma sebebiyet vermesi, doğal olarak varlıklarından duyulan itminan hissine inanıldığının da bir göstergesidir.

Fena değildir..

Üstü kalsın.”

Süreya, “Üstü Kalsın”, *Sevda Sözleri*, s. 302.

²²⁵ Cemal Süreya, “Sevgilinin Halleri”, *Şapkam Dolu Çiçekle- Toplu Yazılar I*, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2018, s. 37.

²²⁶ Süreya, “Şair Bir Tavırdır ve Şiirinin de Üstünde Bir Yerdedir...”, *Güvercin Curnatası-Konuşmalar, Soruşturma Yanıtları*, s. 117.

Cemal Süreya bu geleneksel güven ve itminan hissinin, yeni bilim ve teknolojik hamlelerle inkıta uğramasından söz eder. Bu bilinç düzeyi, aynı zamanda farkındalığının olduğuna da işaret eder ve “onarma” hâlinin varlığı da bu anlamda önemli bir atılımdır. Cemal Süreya gibi gelenekselden beslenmiş, ailesinden dinî anlamda bir arka plan edinmiş bir karakterin büyük oranda başkaldırı hâlinde olmasına karşın bu bilinç düzeyine erişmiş olması da dikkate değerdir. *Şiir* isimli şiirinde ise bu kez yaratıcı, verdiklerinden ötürü sevilmesi gereken bir konumda resmedilmiştir:

“Daha bir sevgili gelir gün günden
Daha bir yaşanacak buluruz yeryüzünü
İçimizde bir titreme hep öyle kalan
İnsanlığımızdan ötürü, güzelliğimizden, çirkinliğimizden
Bize kavun karpuz veren Tanrıyı
Sevmek gerektiğini biliriz...”²²⁷

Değişen koşulların bunalımını yaşadığını belirten ve kendisini bu doğrultuda onarmaya çalıştığını ifade eden Cemal Süreya, bu parçada *Üstü Kalsın*’daki alışverişi anımsatacak şekilde ama bu kez “kavun karpuz” üzerinden bir alışverişin odağına yerleştirir Tanrı’yı. Bu, din düşüncesinin de sarsıntıya uğradığını belirten biri için indirgemeci bir yaklaşımın, Tanrı’ya ilişkin olumsuz algının devam ettiğinin de bir göstergesidir. Yaratıcı, verdiği “kavun karpuz” ikilemesiyle alaya alınmış, aynı zamanda Tanrı, karşılığında sevgi verilmesi gereken bir obje olarak tasarlanmıştır.

Ele aldığımız bu bahiste üzerinde durulması gereken bir diğer dikkat çekici husus, Cemal Süreya’nın estetiğinde oldukça önemli bir konumu bulunan aşk meselesi ile âşık olunan kadının kutsanması, bir insana tanrısal bir güç yüklenmesi durumudur:

“Her şeyimi sana borçluyum. Sana rastladığım sıralar yıkıntılıydım. Sen onardın beni. Tuttun elimden kaldırdın. Ben de ekmek gibi öptüm alnıma koydum seni, kutsadım.”²²⁸

Cemal Süreya’nın yetiştiği bu coğrafyada ekmek oldukça kutsal bilinir, aziz kabul edilir.²²⁹ Ekmeğin yere düşürülmemesi, düştüğünde öpülüp alna koyulması,

²²⁷ Süreya, “Şiir”, *Sevda Sözleri*, s. 283.

²²⁸ Süreya, *On Üç Günün Mektupları ve 1967-1978 Mektupları*, s. 17.

²²⁹ Konuyla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Mehmet Samsakçı, “Türk Kültür ve Edebiyatında Tuz ve Tuz-Ekmek Hakkı”, *İÜ Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, C. 36, S. 36, İstanbul, 2007, s. 190-191.

onun bu aziz kabul edilen yanı dolayısıyladır. Dinî ve toplumsal anlamda böyle bir arka plana sahip bir yiyecek ile aşkının karşılığı olan kadının yerini değıştirmesi bu bahis açısından önemli bir söylem özelliğı taşımaktadır. Çünkü her ne kadar kutsal addedilse dahi ekmek en nihayetinde bir yiyecek nesnesidir. Şair, ekmeğın kültürel arka planından da destek alarak kutsanması yönünde bir tercih yapar. Teolojik alanda esirgemiş olduğı bu samimiyeti bir kadın üzerinden ekmekle yapmış olması ise bir hayli dikkat çekicidir.

3.2.3. Bir Anti-Tez: “Kul” ve Tanrı Karşısında Âciz Bir İnsan Modeli

Sezai Karakoç, ele aldığımız diğerk İkinci Yeni şairlerinin poetik söylemlerine göre oldukça uç bir çizgide, din tarafında konumlanarak İslamiyet odaklı bir yaklaşımı benimsemiş; bunu Hakikat Medeniyeti olarak algılamış ve lanse etmiş, tüm yaşamını da bu doğrultuda şekillendirmiş bir isimdir. Onun şiir anlayışında da bu yaklaşımın izdüşümünü takip etmek söz konusudur. Özellikle bireyin modernleşme ile karşılaşması ve diğerk İkinci Yeni şairlerinin ortak paydada buluştuğı bir yön olarak bireyi kutsama eğilimleri, Sezai Karakoç’ta gözlemlenmez; bilakis bu eğilimin insanın kendinden bir üst güç, yani Tanrı karşısında konumu hep belli ve aşağıda bir biçimde ortaya konulur. İlk şiirlerinden, *Monna Rosa*’dan itibaren insanın konumu, yeni dünya karşısındaki durumu “ötelı” ve “öteki” oluşu, yani yabancılaşması, Karakoç’un temel sorunsallarından biridir.

Ancak onda İkinci Yeni şairleri gibi günahın kutsanması, yücelerin aşağı indirilmesi yerine insanın tüm acizlikleri ve eksiklikleriyle betimlenmesi söz konusudur. İnsan, “günahkâr toprağı” sahiptir²³⁰; “inkâr eder” ve “inkârı sever”²³¹. Bu kabul, diğerk şairlerde gözlemlediğimiz bir övünç değil; kendini, nefsinı bilme bilinci ile ilintilidir. Sezai Karakoç’u diğerklerinden ayıran en önemli bilinç düzeyi de bu noktada karşımıza çıkar. Hâlin bilincinde olma, fakat olumlama yahut normalleştirme

²³⁰ “Günahkâr toprağıma saçından bir tel düştü”

Sezai Karakoç, “Ve Monna Rosa”, **Gün Doğmadan**, İstanbul, Diriliş Yay., 2010, s. 30.

²³¹ “Biz inkâr eder, inkârı severiz”

Karakoç, “Şahdamar”, **a. g. e.**, s. 42.

şeklinde tasarımda bulunduğu emperyalist yanına²³³ yönelik müthiş bir eleştiridir. “Beyaz adamın yükü”²³⁴ şeklinde formüle edilen ve temelde sömürü odaklı olan Batılı anlayışa karşı Karakoç’un yaklaşımı genel hayranlık eğiliminin aksi olarak bir reddiye içerir. Bu noktada Rene Guenon’un tam tersi şekilde ifade ettiği üzere Karakoç’ta da asıl yardıma ihtiyacı olan, niteliği niceliğe feda etmiş tarafın Batı olduğuna yönelik bir yaklaşımı olduğu hatırlanmalıdır.²³⁵

Karakoç, ele aldığımız diğer isimlerin olumladığı bu modern insan tipolojisini şeytana yakınlığı dolayısıyla reddetmiş, kendi topraklarından kovmuş ve bu tipolojiyi dünyanın, doğanın karşısında aciz bir konumda düşünmüştür. Bir başka şiirinde de bu modern yanılgı içerisindeki insanı, yine sömürgeci bir çizgide “ölüm yayan” bir portrede resmetmiştir:

“Günah kadar çirkin
Ve Tanrı düzenine aykırı
Bir ur kocaman
(...)
İnsan değil âlet
Âletin âleti
Kör
- **Tanrı onlarsız değil**
Ama onlar – Tanrısız”²³⁶ (Vurgular tarafımıza ait.)

Yine aynı bağlamda zulümlerin ve silahların gölgesinde, savaş atmosferinde bir modern topluluk söz konusudur ve “Tanrı düzeninin dışında” oluşuyla ilişkilendirilir. Modern insanın yüklendiği bu bunalım yaratan misyon ve görünümün sebebi “tanrısız”lıkla bağlantılandırılır. Diğer şairlerde gözlemlediğimiz ve yukarıda vurguladığımız Tanrı’ya bir şey katan insan imajı yerine Tanrısızlıkla neredeyse cezalandırılmış bir portreden söz edebiliriz. Öyle ki bu Tanrısızlık onları “insan değil âlet” statüsüne indirmiş, hatta “âletin âleti” şeklinde yorumlanmasına sebebiyet

²³³ İbrahim Kalın, **Ben, Öteki ve Ötesi-İslam- Batı İlişkileri Tarihine Giriş**, İnsan Yay., İstanbul, 2016, s. 28-29.

²³⁴ Bu, Rudyard Kipling tarafından formüle edilmiş ve Batı’ya uydurulmaya, benzetilmeye çalışılan Doğulu üzerinde gerçekleştirilmek istenen değişimi temsil eden Batılı’ya yönelik bir misyondur. Kalın, **a. e.**, s. 288-289.

²³⁵ Rene Guenon, **Doğu ve Batı**, Çev. Fahrettin Arslan, İstanbul, İnsan Yay., 2021, s. 159.

²³⁶ Karakoç, “Kan İçinde Güneş”, **a. g. e.**, s. 77.

vermiştir. Buradaki mesaj, Tanrısızlığın insanı ancak nesneleştireceği ve onu insanî duygulardan uzaklaştırıp zalimleştirileceğine dairdir.

İnsanın bireyleşme, toplumda kendini kutsalların önünde konumlandırma dürtüselliğine belki de en ağır tepki, ele aldığımız bu şiirlerdeki hazırlık ifadelerinden sonra, belki de en yoğun ve vurucu şekliyle *Hızır ile Kırk Saat*'te gözlemlenebilir. Otuz beşinci saatte geçen şu ifadeler bu bağlamda dikkate değerdir:

“Kim ki Tanrı'ya dayanmamakta dayanmakta kendine
Yakarız kendisini de kentini de
Kim ki ortak olmuş yoksulun yarı ekmeğine
Kendini bir yerde bulur
Ağzını ekmekle birlikte bir başka yerde
Kim ki Tanrı kullarına bakarsa yukardan
Kartallarca inşimizi görür ansızın yukarlardan
Kim ki sesini yükseltmek ister Tanrı sesinden
Deriz, ey rüzgâr önündeki sinek, işte Basra Körfezi
Buyur yeryüzü cehennemi
Buyur gökyüzü cehennemi
Kim ki daha yukarı tutar surunu yapısını Kabe'den
Biz bir orduyuz çatlayan yer, yarılan kaya
Fışkıran kaynar su depreminden”²³⁷ (Vurgular tarafımıza ait.)

Vurguladığımız ifadeler Tanrısallığın karşısında benliğinin ilânına girişen insan modeline karşı Sezai Karakoç'un yüksek medeniyet tasavvuru diriliş “erlerinin” hücumunu gözler önüne serer. Tanrı yerine kendine, benliğine dayananın karşısına, burada gördüğümüz üzere bir ordu çıkar ve kenti yakılır. Benlik bilinci bu şekilde, kati surette Tanrısala ilişkin bilincin yanında kartallarla, ordularla saldırılan bir alan şeklinde resmedilir. “Allah şahdamarımın yakını” yahut “kar gibi gökten yağın” yönüyle de insanın benliğinin içinde ihtiyaç duyduğu, muhtaç olduğu yanıyla vurgulanır. Allah'ın kar gibi bir tabiat olayıyla ilişkili ve kuşatıcı yanı, aynı zamanda yeryüzünü temizleyen, beyazlığa büründüren tarafı vurgulanarak insanın dünya üzerindeki varlığı yanında büyüklüğü ve kuşatıcılığı ile resmedilir. Çünkü insan, bu kuşatıcılık yahut yer yer saldırılarla kontrol altına alınması, Allah'ın denetiminde olması gereken bir “kul”dur. Yani bu noktada modernitenin ayyuka çıkardığı bir kavram olan özgürlük karşısına kulluk bilincini yerleştirme endişesi söz konusudur.

²³⁷ Karakoç, “Hızır ile Kırk Saat -35.”, a. e., s. 281.

Nihai noktada çözüm ise *Âyinler*'deki baştan çıkarılma ile gelecektir; öncelikle çağın söylemi zikredilecek, sonra çözüm sunulacaktır. Çağa teslimiyetin çıkar yol olarak sunulması ve kadere boyun eğişin salık verilmesi özellikle *Taha'nın Kitabı*'ndaki temel düşünceye bir antitez olarak da alımlanmaya müsaittir:

“Çırpınma boşuna teslim ol kader virtüözlerine
Akıl mimarlarına irade atletlerine
Yalnız ölüm mezar kazmaz mezar kazılır ölüme de
Bir boydan boya bat batı selsebillerine
Yeniden doğ ol kendi kendinin ışıldağı
Kır seni senden eden eski bardağı
İzinden git çağın fatihlerinin”²³⁸

Burada her ne kadar zamanın karşı konulmaz akışı ile çağın fatihlerine, gerektirdiklerine yönelik bir olumlama ve bir çağrı söz konusu olsa da söylem analizine girildiğinde resim, farklı şeyler söyler. Batı selsebilleri, batılacak konumdadır; ölüme mezar kazılır, insanın kendi kendinin aydınlatıcısı olması olumlansa da ölüme gidişi resmedilir. Bu ironik yaklaşım, âyinler boyunca karşı düşünce ile çürütülmeye çalışılır; son âyin olan altıncı âyinde ise “Tanrı görünür”, İslâmi yapılar ve gerçeklikler -cami, kurbanlık koç gibi- ortaya çıkar, asıl teslimiyetin yönü çok net bir biçimde çizilir. Bu görünümle beraber de artık ne korku ne umutsuzluk söz konusudur. Başka mecralarda insanlığın varoluşa dair imtihanını Hz. Âdem'e dayandıran²³⁹ Karakoç, modern manada benlik bilincinin dinî konumlanışı arka plana atmasını bu şekilde çok radikal bir söylemle reddetmiştir. Onun için insanın varlığı, Hz. Adem ile başlayıp Allah'a kulluk amacıyla şekillenmiştir. Yaratıcı yerine “kendine dayanma”, kesinlikle kabul edemeyeceği bir yaklaşımdır.

“Köle diye mi sattın ayrılık ateşine
Sana köle olmanın değerini bilmeyen
Kendini dev saymanın sonsuz cehennemini
Benliğinde taşıyan gurur sarhoşu beni”²⁴⁰

Esir Kent'ten Öz Ülke'ye isimli şiirdeki bu ifadeler, Karakoç'un bu noktadaki yaklaşımı için önemli bir örnektir. Bu kölelik onun için değerlidir ve benlik bilinci

²³⁸ Karakoç, “Üçüncü Ayin”, a. e., s. 499.

²³⁹ Sezai Karakoç, “Nuh”, *Yitik Cennet*, İstanbul, Diriliş Yay., 2018, s. 40.

²⁴⁰ Karakoç, “II -simya-”, *Gün Doğmadan*, s. 440.

“sonsuz cehennem” nitelemesi ile aktarılır. İnsanın bu doğal akış içerisinde Tanrı yerine kendini koymasını, kendisinden uzaklaşma şeklinde tanımlayan Karakoç’un²⁴¹ bu yaklaşımı; doğa-kent, modern-modern olmayan ayrımı bağlamında Eroğlu tarafından da tekdüze bir cehennem içerisinde sunî cehennemini inşa etmiş insana bir tepkisellik şeklinde yorumlanmıştır.²⁴² Çünkü ona göre “Gerçek özgürlüktür kölelik değil Tanrı’ya kulluk”.

Daha önce de ele aldığımız şekilde Tanrı karşısına kendi benliğini çıkaran insanın kutsallaştırılması şeklindeki genel İkinci Yeni eğilimi, Sezai Karakoç ile bu mecradan sapmıştır. O, yaratıcının yerine herhangi bir unsuru yerleştirme fikrinin en ateşli reddedicilerindendir:

“Ama şimdi öyle mi? Tanrısız maddecilerle kendini tanrılaştırmış ve tanrıyı çarmıha gerip yeryüzünden kaldırdıklarına güvenen muvazaacı maddeciler arasında ferдин bir değeri kalmış mıdır? Hayır! Fert tarihe, bu uydurulmuş deve karşı son savaşlarını yapıyor.”²⁴³

Bu maddecilik dürtüsü Karakoç’un savaştığı en temel meselelerdendir. Yukarıdaki satırlarda ise bireyselliği ön plana çıkaran maddecilerin, son tahlilde bireyseli arka plana atmış olmalarına yönelik bir eleştiri söz konusudur. Bu düzlemde insan belli bir konuma yükseltilmiş, fakat daha sonra değersizleştirilerek alaşağı edilmiştir. “Vaktin kölesi insan”²⁴⁴ ya da “günübirliğe batmış bulanmış insan”²⁴⁵ onun şiirinde imlediği ve genel olarak düşüncelerinde olumsuz bir konumda resmettiği bir portredir. Yüce hakikatten, Tanrı bilgisinden uzaklaşmış bu portre, yenilmeye mahkûmdur.

Bu minvaldeki bir başka yaklaşımı ise *Taha’nın Kitabı*’nda Taha isimli şiir öznesinin dünya macerasında gözlemlemek mümkün görünmektedir. Bu şiirdeki

²⁴¹ Sezai Karakoç, “İnsan”, *Çağ ve İlham II- Sevgi Devrimi*, s. 215.

²⁴² Ebubekir Eroğlu, *Sezai Karakoç’un Şiiri*, İstanbul, Bürde Yay., 1981, s. 45.

²⁴³ Sezai Karakoç, “Madde Örümeceği”, *Dirilişin Çevresinde*, İstanbul, Diriliş Yay., 2016, s. 69.

²⁴⁴ Karakoç, “Doğum”, *Gün Doğmadan*, s. 531.

²⁴⁵ Karakoç, “Ateş Dansı II”, *a. g. e.*, s. 606.

kavis, değişimin tetikleyicisi ve sembolü olarak belirir.²⁴⁶ Taha dağının ucunda bir kavis görür ve değişim başlar²⁴⁷; fakat o değişimin farkındadır ve bunu sorgular:

“Bugüne dek
Beni hiçbir yay hiçbir ok değiştirmedii
Yüreğimle karşılaştınca
Bütün kılıçlar kırıldı
Bir saman çöpü gibi
Gözümün önüne gelen
Bu kavis
Neden değiştirdi beni
Neden döndürdü beni çevresinde
Neden öldürdü beni”²⁴⁸

Buradaki “kavis” Kemal Bek tarafından bizce yanlış bir biçimde İslâm şeklinde yorumlanmıştır.²⁴⁹ Oysa şiirin ilerleyen kısımlarında gördüğü kavisten sonra soytarıyı anımsayan Taha’nın soytarılar soytarısı şeytanla karşı karşıya gelmesi söz konusudur. Ayrıca “yeni bir gelenek” şeklindeki ifade de yeni düzenle karşılaşan karakterin hikâyesine yönelik yorum yapma imkânı sunmaktadır. Değişen dünya düzeni ve Batı’ya dair sembolizasyon, bu şiirde karşılaşılan maddi ve manevi âlem çatışmasını ana izlek olarak düşünmemize sebep olur.²⁵⁰ Bununla beraber şiirde Taha’nın savaştığı yarasa imgesi de önemli bir ayrıntıdır. Güneş görmeyen, gün ışığından mahrum bir hayvan olarak yarasanın seçilmiş olması da yeni değerlere yönelik önemli bir

²⁴⁶ Eroğlu bu imge ile alakalı olarak şunları söyler: “Mevlananın çıkardığı hissedeki “bir eğri kıl gökyüzüne perde olursa” cümlesi, Tahanın, kendisi ile özü arasına giren kavisin niteliğini anlatmaya ışıkt tutacaktır.” Eroğlu, **a. g. e.**, s. 76.

²⁴⁷ Selahattin İpek, şiir boyunca hâkim izlek olan değişimin arka planını, *Taha Suresi*’ni Hz. Ömer’in dinleyip beğenerek Müslüman olması ve bu sayede değişim yaşaması ile ilişkilendirerek, aynı zamanda isim seçimine vurgu yaparak açıklamıştır. Selahattin İpek, “Bir Şairin Varoluş Serüveni: Taha’nın Kitabı”, **Sezai Karakoç ve Bir Uygurlık Tasarımı Olarak Diriliş**, Hece Özel Sayı, Ankara, Hece Yay., 2018, s. 103.

²⁴⁸ Karakoç, “Taha’nın kavis üzerine sayıklaması”, **a. g. e.**, s. 300-301.

²⁴⁹ Bek, **a. g. m.**, s. 69.

²⁵⁰ Ramazan Enser bu kitapta *Değişim* bölümünde geçen “Belki de gözün ileriye fırlattığı/Yakınlaştırılmış geometrik bir anı/Soyut bir yahudi tapınağı” dizelerinden hareketle Abd’nin Ulusal mührünün sembolize edildiğı çıkarımını yapar. Şiirdeki Batılı yeni düzen bağlamı düşünüldüğünde bu yorumun aşırı yorum olmadığı sonucuna varılabilir. Ramazan Enser, **Sezai Karakoç’un Şiirlerinde Geleneğin Tezahür Odakları Olarak İnsan, Zaman ve Mekân**, İstanbul, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi, 2018, s. 98-100.

işarettir.²⁵¹ Nitekim soytarılar soytarısı ilerleyen kısımlarda sözü eline alacak ve anlamı sarîh hâle getirecektir:

“Yeni çağ ve yeni zaman
Geldi ve geçiyor aman
Kurtulur ona yapışan
Kurtulur ona yapışan
Kurtulur yeniye koşan”²⁵²

Bu yeni zamanın hâkim olma dürtüsünün “soytarı” isimli bir şiir kişisi tarafından dile getiriliyor oluşu da oldukça ironiktir. Bununla beraber zamanın hakimiyetinin yanı sıra yarasalar özelinde şartları değiştirme, dönüştürme ve düzeltme imkânının olduğuna yönelik vurgu söz konusu edilir:

“Taha anladı birden bunu
Çarpıklık şimdiki zamandan gelmiyordu
Yarasalar yok değildi elbet vardı
Ama şartlar değişse yarasalar da susardı
Onları yaşatan özü bulmalı
Ortamını düzeltmeli doğrultmalı”²⁵³

Şartlar değişirse ve yarasaları yaşatan özüne son verilirse susmama ihtimali yoktur. Yarasaların ortamları dönüştürülmelidir. Yani sebep yalnızca değişen zamanda aranmamalı, şartlar sorgulanmalıdır.

Bununla beraber yarasalarla savaşımında “Kalbini sararak Kur’an muşambalarına” yola çıkan Taha’nın ek olarak doktor tipolojisiyle de muhatap olduğu ve bu kez matematiksel verilerin okura sunulduğu bir örüntüyü oluşturur. Fakat “bütün hastalıkların mayası” olan doktor, pozitivist dünya görüşünün temsilcisi olarak sorunların kaynağı olarak imlenmiştir. Bu iki hedefle de -matematiksel gelişme ve doktor tipolojisi- modern anlamdaki gelişmeleri işaret etme durumu söz konusudur. Öyle ki yeniye dair Taha’nın bakış açısını veren şu dizeler, Bek’in yukarıda andığımız yorumunu boşa çıkaran verileri bize sunmaktadır:

²⁵¹ Eroğlu, bu imgenin *Mesnevi*’de geçen bir hikâyede güneşten korkanlarla alakalı olarak bulunduğu hareketle Karakoç tarafından seçilmiş olabileceği üzerinde durmuştur. Eroğlu, **a. g. e.**, s. 58.

²⁵² Karakoç, “Taha’nın yarasalara ikinci hücumu”, **Gün Doğmadan**, s. 314.

²⁵³ Sezai Karakoç, “Çile”, **a. g. e.**, s. 347.

“Artık batı yok eden sayılar
Artık doğu tükenen rakamlar
Fakat bir gün gelecek
Çağırmasını bilersen gelecektir
Doğu'yu Batı'yı bilen gelecek
Kendi cebirine çeviren gelecektir”²⁵⁴

Görüldüğü üzere Batı'nın değerlerinin yıkıcı gücü ve Doğu'nun tükenişi matematiksel olarak da ortaya koyulmuş, kabul edilmiştir. Fakat bunun yanı sıra bir ümit, bir yankıya ihtiyaç ve her şeyi dönüştürecek özel bir bilgiye duyulan özlem söz konusudur. Bu, maddeci dünyaya dair esaslı bir eleştiri şeklinde yorumlanabilecek bir olgudur. Özgürlük, eşitlik ya da bu matematiksellik yeni dünyanın temel düsturları olmasına karşın, Karakoç için asıl özgürlük insan ve Allah arasındaki engellerin yok olmasıyla mümkün hâle gelebilir.²⁵⁵ Yani tüm bu gelişmeler, insanın Allah'la arasındaki mesafeyi arttırmaktan başka bir işe yaramaz. O sebeple çözüm de bu mesafeyi yok edecek bir ışığa yönelik olmalıdır. Bulanık bir çağrışım sahası içerisinde olsa da ihtiyaç duyulan bu özel bilginin menbaının İslamiyet olduğuna dair bir yorum aşırı olmayacaktır:

“Hepsi benim kurtuluş kardeşlerim
Bilirim yürekleri eski kentler gibi zengin
Güneş ısıtamamış başlarını
Dünya yaratıldı yaratılalı
Ay ısıtamamış onları
İbrahim'le aydınlanmışlar
Lût'la çile tozuna batmışlar
Musa'yla yolculuk aşından tatmışlar
İsa'yla gök sofrasından utanmışlar
Derken yüz yıllar geçmiş
Çölün sesi yükselmiş
Kumun şarabı yemişlenmiş
Semaver yanında kadın nasıl aydınlanmışsa
Gök yeni bir kitabın ayışığında çağltısında
Öyle yeşil öyle al öyle bir sancılı öyle sevinç coşkunu”²⁵⁶ (Vurgular tarafımıza ait.)

Yukarıdaki ifadelerde de görüleceği üzere bir peygamberler geçidi sunulmuş ve bunun akabinde “yeni bir kitap”tan söz edilmiştir. Burada yeşilin İslâmi

²⁵⁴ Karakoç, “Doktorun karşısında”, **a. g. e.**, s. 316.

²⁵⁵ Sezai Karakoç, **Kıyamet Aşısı**, İstanbul, Diriliş Yay., 1995, s. 38.

²⁵⁶ Karakoç, “Kontrpuvan”, **Gün Doğmadan**, s. 322.

sembolizasyondaki yeri ve son kitabın da *Kur'an-ı Kerim* olduğu gerçeği söz konusu olduğunda İslâmi bir ışığın kurtarıcılığından bahsedilebilecektir. Bununla beraber oruç, iftar, sahur gibi olguların olumlu bir düzlemde anılması da bu yorumumuzu güçlendirir. Ayrıca Karakoç'un diriliş tasavvurunun bir prototipi olarak yorumlanmasına müsait bir başka yönü de Taha'nın ölümünden sonra dirilmesi hadisesidir ve bu, İslâmî unsurlar vesilesi ile olur:

“Dört melek ve Kur'an'la
Dirildi Taha
Onulmaz bir ölümle
Kavuran bir felçle
Öldüğü halde
Dört melek ve Kur'an'la
Dirildi Taha”²⁵⁷

İlerleyen dizelerde “peygamber soluğuyla” dirildiği de ifade edilen Taha için bu kez “kavissiz bir ufuk” söz konusudur ve toprakla bir olunduktan, öldükdten sonra yeniden doğuş ve dirilişin aslî amaç olduğu vurgulanır. Ancak o şekilde kavissiz bir hayat mümkün olacak; içsel yolculuk, din ve peygamberlerin ışığıyla anlam kazanacaktır. Toplu şiirlerinde adı “Altıncı Sağnak: İnsanda insanlığın yeşerip solması ve yeniden dirilişi” şeklinde geçen bu kitabın esası, bu ifade ile de özetlenebilir.

İnsanlığın solması, modern dönem, bilimsel gelişmeler ve pozitivist bir görüşün hâkimiyeti ile gerçekleşir. Yeniden diriliş ise birçok çağrışımın gösterdiği üzere İslâmî uyanış ile paralel bir çizgide verilmiştir. Taha, “onulmaz bir ölüm ve kavuran bir felçle” ölmesine rağmen İslamiyet ile dirilmeyi başarmıştır. Karakoç'un Taha ile müşahhaslaştırdığı modern insanın bunalımlı hâli ve önerdiği çözüm bu şekilde özetlenebilir. O, diğer şairlerin aksine çağın getirdikleriyle övünmez; fakat Oktay'ın da belirttiği üzere bugünde yaşamaktadır ve buradan geçilmeden bir yere varılamayacağını bilincindedir.²⁵⁸ Eski ve kutsal değerlerin öldüğünün farkındadır ve

²⁵⁷ Karakoç, “Taha'nın Dirilişi”, a. g. e., s. 355.

²⁵⁸ Oktay, “Resmî İdeoloji Tarafından Dışlanan, Yazınsal İktidarı Dışlayan Bir Şair: Sezai Karakoç”, a. g. e., s. 530.

bu hususta somut öneriler sunmayı dener. Bu öneri de düzyazılarında da belirttiği üzere tıpkı öldükten sonra dirilmek gibi ölmeden dirilmeye olan inançtır.²⁵⁹

3.2.4. Günahın Yok Sayılması: Dinsele Cinsel ile Başkaldırmak

İkinci Yeni şairlerinin hayatı alımlama ve dinî anlamda bir konum alış sergilemesi bağlamında dikkat çekici bir eşiği cinselliğe, müstehcene yönelik konum alışları oluşturur. Her birinin -Karakoç istisna- bu noktada dikkate değer bir reddiye hâli içerisinde olduğunu ifade edebiliriz.

Bu noktada onların özel vurgu alanlarından özellikle Hristiyanlığın cinselliğe karşı takındığı tutumun üzerinde durmakta fayda vardır. Hristiyanlığın bilhassa ilk evrelerinde cinsellik konusunda yasaklayıcı ve lanetleyici tavırlar takınması, bu anlamda dikkat çekicidir. Söz gelimi Hristiyanlığın ilk filozoflardan Augustinus'un cinselliğin içgüdüsel oluşu dolayısıyla insanı utandırdığını ifade etmesi bu anlayışı yansıtan çarpıcı göstergelerdendir. Ona göre şeytanın kışkırtma araçlarından biri olarak cinsellik, Hz. Âdem'in yasak meyve hadisesi yüzünden insanlarda ihtiyaç olarak vuku bulmuştur. Bunun yanında Hristiyanlığın diğer semavi dinlerde -özellikle Kur'an-ı Kerim'de- rastlanmayacak şiddette evliliği aşağı bir kurum olarak görmesi hadisesi de söz konusudur. Bu nedenle de bakirelik kutsanır.²⁶⁰

Oysa bu durum bu şairlerin bağlı bulunduğu kültür dairesinin menbaı olan İslamiyet için söz konusu değildir. Çünkü İslamiyette cinsler arasında bir çatışma yerine birbirini tamamlama, bütünleme hâli söz konusudur. İslamiyetin cinselliğe dair bakışına yönelik olarak Seyyid Hüseyin Nasr'ın şu ifadeleri yeterince açıklayıcıdır:

“İslâm ona, insanın kemâle ermesinin ve en üst seviyede Allah'la birleşmenin sembolü olarak, olumlu bir anlam verir; tabii söz konusu olan, İlâhî Kanun'un emirlerine uygun bir cinselliktir.”²⁶¹

²⁵⁹ Karakoç, “Yara”, **Sütun- Günlük Yazılar**, s. 295.

²⁶⁰ Beşir Ayvazoğlu, **Aşk Estetiği**, İstanbul, Kapı Yay., 2015, s. 52.

²⁶¹ Seyyid Hüseyin Nasr, **Modern Dünyada Geleneksel İslâm**, Çev. Sara Büyükduru, İstanbul, İnsan Yay., 2019, s. 52.

Bunun yanında Hıristiyanlığın dolaşımında, bahsettiğimiz bu temel dürtüselliğin zıttı olarak ise *Kitab-ı Mukaddes*'in cinsel çağrışımları ikiz bir şekilde sıkça kullanıldığını da ifade etmeliyiz. Bu kitabın yorum metodolojisinde sembollerle yüklü bir çağrışım alanından sıkça söz edilir. Fakat söylem olarak yoğun bir cinsel anlatı da karşımızdadır. Söz gelimi *Eski Ahit*'te yer alan *Ezgiler Ezgisi* kısmı bahsettiğimiz örnekler için önemli bir içeriği barındırır.

“Altmış kraliçe,
Seksen cariye,
Sayısız bakire kız olabilir;
Ama bir tanedir benim eşsiz
güvercinim”²⁶²
(...)
“Üzüm salkımları gibi olsun
memelerin,
Elma gibi koksun soluğun,
En iyi şarap gibi ağzın.
Sevgilimin dudaklarına, dişlerine
Doğru kaysın.”²⁶³

Bu noktadaki örnekler çoğaltılabilecek niteliktedir. Sembolik ifadeler yoğun bir cinsel düzlemi işaret ederler. İkinci Yeni şairlerinin *Kitab-ı Mukaddes* dili ile onun söyleyişine yönelik ilgileri düşünüldüğünde bu örnekler, bir bağdaşım noktası olarak yorumlanmaya müsait bir altyapı oluştururlar. Onlar için *Kitab-ı Mukaddes*'in bu sembollerle örülü, ama aynı zamanda cinsel vurguyu da içeren yönünün kaynak niteliğinde olması kaçınılmaz bir eğilim şeklinde öne sürülebilir.

Bununla beraber cinselliğin modernitenin temelindeki dinden uzaklaşma paradigmasıyla doğrudan ilişkili olduğunu anımsamakta da fayda vardır. Bataille'den hareketle ölüm ve yaşam arasındaki ayrımı idrak eden insanın cinsellikten erotizme evrilen anlayışının üzerinde duran Artun'un bu husustaki tespitleri dikkat çekici görünmektedir:

“(…) öleceğinin farkına varan insan, cinselliğini yani yaşamsallığını yüceltiyor. Dolayısıyla daha çok mevsimlere bağlı olan, içgüdülere bağlı olan ve üremeye dayalı, yani doğal bir gereklilik üzerine kurulan basit hayvan cinselliğinden ayrılıyor ve böylece erotikleşiyor. İnsan, cinsel arzularının

²⁶² Ezgiler Ezgisi, 6/8-9.

²⁶³ Ezgiler Ezgisi, 7/8-9.

farkına varınca bunu bir haz kaynağı olarak, hayatiyet kaynağı olarak özerkleştiriyor, üreme amacından/ işlevinden söküyor. Doğallığından söküyor; kültürel bir hadise olarak örgütüyor. Ölülerini gömmeye başlaması da ölümsüzlük-yaşamsallık arzusundan.”²⁶⁴

Bu durum aynı zamanda Hristiyanlık özelinde dinlerin sunduğu süreklilik vurgusuna bir başkaldırıdır. Bununla beraber -özellikle Rönesans’tan itibaren- sekülerliği besleyip örgütleyen de bu anlayış olmuştur.²⁶⁵ Çünkü süreklilik, cinselliğe dair tabularının ihlal edilmesi yoluyla sağlanmaya çalışılır. Bu noktada yine Bataille’in şiir ve erotizmin ortak paydasına dair şu tespitleri de anlamlı bir zemin oluşturur:

“Şiir de erotizmle aynı yere götürür. Farklı nesnelerin kaynaştığı, birbirleri içinde eridiği yere götürür. Sonsuzluğa götürür, ölüme götürür ve ölüm aracılığıyla sürekliliğe götürür. Şiir sonsuzluktur; güneşle denizin birbirine kaynamasıdır.”²⁶⁶

Tam olarak bu doğrultuda İkinci Yeni hareketindeki bu eğilim, kendine bir arka plan bulmaktadır. Şiir ve erotizm -ya da bazen ilkel bir cinsellik söylemi- şaire sonsuzluk noktasında bir alan açarak bu doğrultuda kendini gerçekleştirme olanağı sunmakta, aynı zamanda dinsel bir başkaldırı fırsatı da bu sayede şiirsel kurguya ikame edilmektedir.

Cinsel içerikli bir söylemin bu sâiklerle dinsel ile buluşması noktasında **İlhan Berk**, önemli bir konumda yer alır. Onun şiir anlayışında bu anlamda önemli bir yeri olan ve önemli bir izlek olarak beliren erotizm, en çıplak hâliyle şiirlerinde boy göstermiştir. Hatta Berk’in erotizm noktasındaki bu perdesiz yaklaşımı kimi zaman eleştirilecek denli ileri boyutlarda seyretnmiştir.

Bununla beraber çalışmamız açısından bu cinselliğin din karşıtlığı ile atbaşı bir biçimde ilerlediğini vurgulamak ve şairin bu uç yaklaşımına dair tespitler yapmak da oldukça önemli görünmektedir. Bu noktada İlhan Berk’in kişisel dünyasında kendi bedenine yaklaşımı oldukça dikkat çekicidir. Kendi yaşamını anlattığı kitabı *Uzun Bir Adam*’da “bedenim”²⁶⁷ isimli bir bölüm mevcuttur. Berk burada kendini tasvir etmiş,

²⁶⁴ Artun, **Eros ve Sanat- Modernizm Çağında Sanat ve Cinsellik**, s. 48.

²⁶⁵ Artun, **a. e.**, s. 70-71.

²⁶⁶ Bataille’den akt. Artun, **a. e.**, s. 20.

²⁶⁷ Berk, **Uzun Bir Adam (Kendim Üstüne Bir Kalem Denemesi)**, s. 89.

vücut özelliklerini sıralamıştır. Bu bağlamın bir uzantısını ve daha açık hâlini şiirlerinde de gözlemlemek ise meselenin daha anlaşılır olmasını sağlayacaktır:

“(…) Korkunç seviyorum vücudumu. Boynumu,
Kollarımı, ayaklarımı. Kollarını, kollarımı sonra
inip kalkışını karnımın. Kirpiklerimi ve ağzını.
Soyunukluğumu sonra, korkunç soyunukluğumu
Bacaklarımı, oramı. Onun için vücudumu”²⁶⁸

Onun çocuk muhayyilesini belirgin manada etki altına alan ve sonraki yaşamında tutkusunu devam ettirdiği -takıntı hâline getirdiği- cinselliğin kaynağı belki de o dönemlerde aranabilir. Akıl hastası ablasının çıplak bir şekilde evde dolaşması, Manisa şehrinde Yunanlılar tarafından çıkarılan yangında da saçlarından tutuşup hayata veda etmesi Berk için oldukça çarpıcı hadiselerdendir. Kendisini erotik temalara iten şeyin bu yıkıcı hadiseler olduğunu ifade eder.²⁶⁹ Şiirlerinde, özellikle *Güneşi Yakanların Selâmı*’ndan sonra sevgiye dayalı olmayan bir erotizmin gözlemlenmesi söz konusudur.²⁷⁰ Özellikle *Âşıkane* kitabı bu anlamda önemli bir örnektir. İsmi de bu anlamda ironik bir görünüm sergilemektedir. Aynı şekilde *Şenlikname* ve *Güzel Irmak* da bu doğrultuda okunabilecek kitaplardandır.

Berk’in gövde üzerinde bu kadar dikkatli bir biçimde ve önemle eğilmesi şüphesiz ki bilinçli bir şekildedir. Tarihin gövdeye aşkla beraber yaklaşmadığından dem vuran şairin, gövdenin saklanması ve utanılması konusunda suçlu gösterdiği kurumlar “yine” dinler olacaktır:

“Hristiyanlığın gövdeye (cinselliğe) bu bakışı aşağı yukarı İslamiyette de sürecektir. Her şey gibi, cinsellik de öbür dünyadadır. Huriler, gılmanlar orda bekliyorlardır. Tanrı gerçek güzelliğin ıssıdır. “Kendi güzelliğini görmek için evreni yaratmıştır.” Aşk, Tanrıya karşı beslenir ancak.”²⁷¹

Bu serzeniştten sonra gövdenin utanılacak, sakınılacak bir konumdan özgür bir konuma yükselmesini ise çağdaş bir olgu olarak niteleyen Berk için cinsellik ve gövde en temel parametrelerden olacaktır. Nitekim önemli bir söyleşide kendi için bazı

²⁶⁸ Berk, “Karyalılar”, *Toplu Şiirleri*, s. 564

²⁶⁹ İlhan Berk, *Kanatlı At*, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2005, s. 32.

²⁷⁰ Tarık Özcan, *Aykırı ve Şair- İlhan Berk İnsan-Eser*, İstanbul, Kesit Yay., 2017, s. 135.

²⁷¹ Berk, “Gövdem O Cehennem I”, *İnferno*, s. 14.

kelimelerin karşılıklarını ifade ettiği bir soruya verdiği “İzlek: kent ve gövde”²⁷² cevabı oldukça önemli bir ayrıntıdır. Yani İlhan Berk, bu iki kurucu unsuru benimsemektedir. *Adlandırılmayan Yoktur* isimli kitabındaki düzyazı şiir parçalarından biri de bu gerçeği doğrulamaktadır:

“9

Bütün Ortaçağı sanki Augustinus’un “Her bedenden kaçmalı” sözü korkutmuştur. Böylece de beden bir korku konusu olmuştur. Günyüzü de görmemiştir.
Gövdeyle (o cehennemle) tanışmamız yenidir.”

Burada dikkat çekici asıl husus ise gövde ve onun özgürleşmesi ile karşımıza çıkan cinselliğin İlhan Berk için en zirve konumda yer almasıdır. Yine bir başka yanıyla Hristiyanî bir yaklaşımın söz konusu olduğunu da vurgulamalıyız.²⁷³ Cinsellik de bu dinsel çağrışımla birlikte düşünüldüğünde “derinlikli” bir dikkati imlemektedir. Öyle ki Memet Fuat’a yazdığı 1966 tarihli mektupta bu dikkatini ve tutkusunu ileriye götürecek ve aşağıdaki satırları kaleme alacaktır:

“Cummings’e olan ilgim 4-5 yılı buluyor.

(...) bir de konusu ilgilendirirdi şiirlerinin: Sex’i öne alması, ona, doğaya bakar gibi aynı rahatlıkla bakması. **Sex bir 4-5 yıldır benim de dinim.**”²⁷⁴
(Vurgu tarafımıza ait.)

Bütün dinlerde gövdenin konumu ile alakalı olarak eleştirileri bulunan İlhan Berk’in dinlerin evlilik dışı cinselliğe olumsuz bakışı noktasında da malumatı dikkate değerdir. Özellikle Hristiyanlığın cinsellikle arasındaki mesafe, evlilik içerisinde bile kısıtlayıcı uygulamaları içeren dönemlerine dair muhtemel okumaları, bu konuda fikirler geliştirmesine sebep olmuş olabilir. Dinlerde kimi zaman mesafeli yaklaşılan kimi zaman sınırları çizilen bir olgu olarak “sex”i din gibi düşünmesi, örtük bir reddiye söylemi olarak algılanmaya müsaittir. Bu noktada dinin yasakladığı, temkinli yaklaştığı bir hususu çiğniyor olma itminanı kendisini gösterir. Çünkü bu ayaklanma, bu tek taraflı özgürlük, İlhan Berk için bir sığınma alanı olarak görünür. Nitekim Walt

²⁷² Feridun Andaç, *İlhan Berk’le Şiirin Anayurdunda*, İstanbul, Dünya Yay., 2004, s. 120.

²⁷³ Çünkü Augustinus, Hristiyanlığın cinselliği hor görmesine ilişkin oldukça önemli bir figürdür. Ona göre kutsanan şey, bakireliktir. Beşir Ayvazoğlu, *Aşk Estetiği*, İstanbul, Kapı Yay., 2015, s. 52.

²⁷⁴ Sevgül Sönmez (Haz.), *Elin Üstünde Gezsın- İlhan Berk’ten Memet Fuat’a Mektuplar*, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2021, s. 41.

Whitman'dan aldığı büyük puntolu, kimi zaman her bir kelimesi bir sayfayı dolduracak kadar büyük yazılmış ve sıkça geçen “SEX CONTAINS ALL” ibaresi de bu düşünceyi doğrulamaktadır. Bu cümle Berk'in şiiri için önemli bir iktibastır ve sex'in kuşatıcılığını vurgulamak adına şiir kitaplarında kullanılmasının yanı sıra düzyazı metinlerinde de karşımıza çıkmaktadır. Berk aynı doğrultuda aşk ve cinsellik arasında da bir sınır noktası çizer:

“Kirlidir aşk, çocuğum, o sıvı fosil

Dölyatağı, o sürgün, her şeydir

Düşün durmadan yinelenen taşı

Hem bilmem biliyor musun **tarih de tendir**”²⁷⁵(Vurgular tarafımıza ait.)

Burada her şeyin, geniş bir kapsam alanı olan tarihin ten ve dolayısıyla cinsellikle beraber düşünülmesi durumu söz konusudur. Bu cinsellik vurgusu ve söylemi, şair için perdesizce ele alınan, üzerinde durulan bir noktadadır. Esasında yukarıda izlendiği üzere İlhan Berk'in aşk ve cinsellik arasında bir paralellik değil de karşıtlık olduğunu vurgulayan bu ifadeleri, aşkı kirliliği göstermesi; fakat gövde ve cinselliği öne çıkarması onun anlayışını yorumlama noktasında önemli bir düzlemi oluşturur. Bununla beraber bu anlayışa karşı örnek gösterilebilecek, şairin eşine de telmih yapan *Günaydın Edibe* gibi aşkı yücelten önemli şiirlerinden de söz etmek mümkündür:

“Hiçbir şey daha güç değil seni sevmekten

Bıçak yarası senin yanında hiç kalır.”²⁷⁶

Fakat “Love is a shadow”²⁷⁷ anlayışı, aşkın yerine sex'in öne çıkarılması önemli bir dikkat noktasıdır. Ayrıca şiirlerdeki yansımasıyla açık bir biçimde kendini gösteren cinsellik, şair tarafından inanılacak denli kutsal bir konuma taşınarak dinsel bir reddiye içerilmektedir. Bu, oldukça dikkat çekici bir yaklaşımdır. Dinlerin haram-helal, günah-sevap örüntüsünde keskin bir sınırla yaklaştığı bir meseleye dair bu doğrultuda bir tavır alış; doğrudan dinlerin kendisine yönelik bir tavır alış şeklinde yorumlanmaya müsaittir. Berk, Tanrı epistemolojisini sapmaya uğratarak sex ile özdeş

²⁷⁵ Berk, “Aşk O Sıvı”, **Toplu Şiirleri**, s. 934.

²⁷⁶ Berk, “Günaydın Edibe- I Kasım Ayı”, **a. g. e.**, s. 99.

²⁷⁷ Berk, “Ben Size Hep Bir Gök Parçasıyla Geldim”, **a. g. e.**, s. 1981.

bir din, o dinin merkezine de kendi şahsını yerleştirerek kendisini ulular katında duyumsamıştır. Çünkü bu cinselliğin merkezî öznesi, kendi vücuduyla, gövdesiyle varlık göstermeyi önemseyen şairin ta kendisidir.

Turgut Uyar'da da detaylı bir yakın okumaya fırsat verecek bir cinsellik yaklaşımından söz etmek mümkündür. Onun cinselliğe yönelik yaklaşımı, başkaldırı ve değerlerin reddi noktasından ele alındığında İlhan Berk ile aynı minvalde incelenmeye müsait bir yapı arz eder. Çünkü her ikisinde de dinsel bir gönderme zinciri ile cinselliği bir arada düşünme, bunun insanî yanı üzerinde durma, dinsel normların şekillendirdiği pratiklere karşı çıkma gibi ortak birtakım durumlardan söz edilebilir.

Uyar'ın bahsi geçen tavrına ilişkin bir yakın okuma, kurguladığı şiir öznesi Akçaburgazlı Yekta'nın şiir düzlemindeki maceraları ve "mezmurlar"ı üzerinden değerlendirilebilir. Yekta karakteri ve başından geçenler ile şiir boyunca onun tarafından kullanılan söylem biçimi, *Eski Ahit*'e göndermelerde bulunur ve metinlerarası bağlamda incelendiğinde önemli şifre-çözümlerine kapı aralar.

Bu noktada Foucault'un Hristiyan öğretisindeki cinselliğin baskılanmasına yönelik düşünceleri anımsanmalıdır. Ona göre bu anlamda yüzyıllarca saklı bir olgu olarak cinsellik "her yerde saklanan bir şey, sesini değiştirerek ve kısarak konuştuğundan duyulmaz hâle gelme tehlikesini barındıran tuzak-mevcudiyettir."²⁷⁸ Bu saklanmışlık ve yasak vurgusu da doğal olarak başkaldırı söylemini beraberinde getirecektir:

"Kurulu düzene meydan okumanın bilinci, ne kadar yıkıcı olduğumuzu bildiğimizi gösteren bir ses tonu, bugüne karşı komplo kurmanın ve gelişini çabuklaştırmaya katkıda bulunduğumuza inandığımız bir geleceği davet etmenin coşkusu. Cinselliğin bastırılmasına ilişkin bu söylemde, başkaldırmayı, vaat edilen özgürlüğü, başka bir yasanın yaklaşan çağını çağrıştıran bir şeyler vardır."²⁷⁹

²⁷⁸ Michel Foucault, **Cinselliğin Tarihi**, Çev. Hülya Uğur Tanrıöver, İstanbul, Ayrıntı Yay., 2017, s. 32.

²⁷⁹ Foucault, **a. g. e.**, s. 14.

İşte tam olarak bu çizgide ele alabileceğimiz bir Turgut Uyar yaklaşımından söz edilebilir. Onun teolojik kabullere, cinsellik söylemi ile bunun ne kadar insan doğasına dair bir olgu olduğu argümanı ile karşılık vermesi günah fikrine, dolayısıyla da tanrısallığa örtük bir reddiye ve başkaldırı olarak okunmaya, incelenmeye olanak sağlamaktadır.

Yekta'nın mezmurları, isimlerinden başlayarak söyleyişleri ile göndermeleri de hesaba katıldığında hem yoğun bir Yahudi sembol mozağının hem de dine yönelik keskin bir eleştirinin izdüşümüdür. Yekta, kendisini sofrasında konuk eden Sinan'ın karısı Gülbeyaz ile beraberlik yaşar. Yekta'nın ifadesi ile “yanılğan insanlığı başlar”. Şiirsel kurguya göre bu yasak aşk ilerleyen mezmurlarda gün yüzüne çıkar, âşıklar yakalanır ve hatta mahkemede yargılanır. *Mezmurlar* bu bağlamda Hz. Davud'ın *Tevrat* eksenli kıssası ile paralellik arz eder ve Uyar, söylemini Hz. Davud'a, yani bir peygambere dayandırarak sağlamlaştırmaya çalışır.

Kıssaya göre Hz. Davud bir gece sarayının etrafında dolaşırken yıkanan Bat-Şeva'yı görür, beğenir ve kendi ordusunda görevli bir askerin eşi olduğunu bilmesine rağmen onunla beraber olur. Daha sonra da o askeri, bir savaşta ön safta savaşmasını buyruk vererek bir ferman ile savaşa gönderir, ölümüne sebep olur. Tüm bunların akabinde de Bat-Şeva ile evlenir.²⁸⁰ Hatta bu sebeple Rabb'in gazabına da uğrar. Yekta burada mezmur söyleyen Hz. Davud ile bu yönüyle de özdeşir. O da Sinan'ın karısı Gülbeyaz ile yasak aşk içerisine girer. Fakat burada dikkat çekici mesele, bu durumun Hz. Davut örneğiyle dine yaklaşacak denli kutsal bir şekilde çizilen bir birliktelik olarak algılanması ve çevreye karşı duyulan isyanıdır.

“Gülbeyaz’la Allahın emri olduk.

Ne o beni kandırmıştı,

Ne ben onu baştan çıkarmıştım. İkimiz de **bildiklerimizin ötesine, bulduklarımızın üstüne çıkmak istemiştik.**”²⁸¹ (Vurgular tarafımıza ait.)

Görüldüğü üzere Yekta, bu yasak birlikteliğin Allah katında makbul olduğuna inanır, “bildiklerimizin ötesine, bulduklarımızın üstüne” ifadesi ile de yaşananları

²⁸⁰ Samuel, 11/ 1-27.

²⁸¹ Uyar, “Akçaburgazlı Yekta'nın Mahkeme Kararını Aldığında Söylediği Mezmurdur”, **Büyük Saat**, s. 138.

yüceleştirme eğilimindedir. Yasak bir ilişkiyi “Allah’ın emri” ile beraber ele almak, dinsel anlamda müthiş bir başkaldırıdır. Nitekim ilerleyen kısımda bu ilişki için aşağıda kullandığı ifadeler aynı bakış açısının daha uç versiyonunu ifade etmektedir:

“Süregeldikçe **kutsal gibi**,
Kesildikçe kirli, utandırıcı.”²⁸² (Vurgu tarafımıza ait.)

Fakat Turgut Uyar, bahsettiğimiz bu yüceliğin yaratıcı katında asıl makbul olan şey olduğunu ifade etmekte de gecikmeyecek, dinsel normların insan doğası ile çatışan tarafının eleştirisini örtük bir biçimde verecektir:

“Kaçmamız telâşlı değil sevindiriciydi önce. Ben o zaman, **Tanrının, benim yapıma kattığı tatların**, bende öteden beri durmakta olduğunu, daha ötelere kadar da durmakta süregideceğini fark ettim. Bu beni kendi yanımda yüceltiyordu. Gülbeyaz benim toprağımı işleyen kazmaydı. **Günah olamazdı yaptığımız**. Ben onun çeliğine göreydim ancak. Biz her şeye inanmıştık.”²⁸³
(Vurgular tarafımıza ait.)

İnsan doğasından kaynaklı arzu ve tatlara ilişkin Uyar’ın fikri açık ve nettir. Tanrı’nın böyle şeyleri yasaklamasının insan doğasına aykırılığı, buradaki örtük din eleştirisine dair söylemi okuyucuya hissettirir. Şiirin başlangıcındaki “günah olamazdı yaptıklarımız” ifadesi de dine yönelik başkaldırının başlangıcı olarak okunmaya müsaittir.²⁸⁴ Buna ek olarak daha sonra günah değil de yücelik vurgusu kendisini hissettirmekte ve başkaldırı süregelmektedir. Nitekim şiirin devamında “Onun gözünde kovulmuş olacaktık ama, biz kendimizi **kutsanmış** belleyecektik” ifadeleri ile de bu duruş pekiştirilmiştir.²⁸⁵ Uyar, sevmenin, aşkın ve onun bir uzantısı, dürtüsü

²⁸² Uyar, “Akçaburgazlı Yekta’nın Mahkeme Kararını Aldığında Söylediği Mezmurdur”, **a. g. e.**, s. 139.

²⁸³ Uyar, “Akçaburgazlı Yekta’nın Mahkeme Kararını Aldığında Söylediği Mezmurdur”, **a. g. e.**, s. 140.

²⁸⁴ Fırat Caner, **Turgut Uyar’ın Huzursuzluğu**, Ankara, Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2006, s. 88.

²⁸⁵ Bu ifadeler şiirin çeşitli yerlerinde Tanrısallığa bir başkaldırı şeklinde okunmaya müsait biçimde görünürler:

“Yargıçların katına diktiler umudum nerededir.
Bizim inanarak ettiğimizi yerlere çaldılar, ululuğu nerededir.
Biz onu bulmuştuk, tükürdüler.
Bizi kirllettiler, yazık oldu bize.
Benim donumu ve Gülbeyaz’ın donunu
Ve yattığımız yatağın örtüsünü
Yüreksiz kişilere gösterip onları güldürdüler.
Halbuki biz o örtülerde yatarken,
Aklımız en ulu yerlerdeydi gücümüz.

şeklinde sunduğu cinselliği öne sürerek belirli kalıp ve sınırlarla mukayyet kabul eden dinlere bir başkaldırı şeklinde Yekta'nın mezmurlarında Hz. Davud'u da referans göstererek din algısına yeni bir açılım getirmeye çalışmış gibidir. Benzer bir yaklaşımı ve söylemi daha öncesinde, ilk kitaplarından olan *Türkiyem*'deki *Çırılçıplak* şiirinde de izlemek mümkün görünmektedir:

“Bir macera başlasın ciğerlerimde
Bir yanı kırmızı bir yanı ak..
Uzanıp sevişelim elmalarla toprağa
Çırılçıplak.”²⁸⁶

Burada da Hz. Âdem ve Havva'nın yasak meyve hadisesine yapılan bir anıştırma ile erotizm yan yana ele alınmış, her durumda var olan aşk ve onun bir uzantısı olan cinsellik vurgusu öne çıkarılarak “Sevmene bak” mottosu ile her şeyin arkaya alınmasının gerekliliği üzerinde durulmuştur. Ona göre aşk ile yapılan şey bir kutsallık hâlesi içerisinde düşünülür. Tıpkı İlhan Berk'te izlediğimiz şekilde gövdenin, cinselliğin, kısacası insan doğasına yaratılıştan katılan bu dürtülerin günahla bağlantılı olamayacağına vurgu ile şiir kurgulanır. Yine Yekta'nın mezmurlarının bir süreği olarak okunabilecek bir şiir olan *Toprak Çömlek Hikâyesi*'ndeki şu mısralar da aynı doğrultuda ele alınabilecek niteliktedir:

“Sevmek bir bütün nereden baksan
Ne ayıp ne günah ne uygunsuz
Kolların da ağzın da yüreğe katılması
Tersi yarım tersi yalan tersi yapma”²⁸⁷

Cinselliği ve tenin devreye girmesini hislerle bütünlüklü bir şekilde ele alan bu anlayış, aynı zamanda Uyar'ın söyleşilerinden ve diğer düz yazı metinlerinden takip etme imkânı bulduğumuz toplumsal düşünceleri ile de örtüşen bir karakter arz eder.

Biz o zaman yaptıklarımızın günahını değil, yüceliğini biliyorduk. Bu, iki gücün bir yeniye varması, bir yen, yaratmasıydı. Bu çiftleşme değil tekleşmeydi. Tekleşmenin bir yönüydü. Yazık bize. O zaman bütün insanlara inanıyorduk. Yıkma istedikler yıktılar. Yazık bize. Herkesin bir gün ağlayabileceği, herkesin varamadığı için kutsallığını bulamadığı bir yere götürüp, yüreksizleri güldürdüler, bizi alçaltıp ağlattılar. Yazık bize. Olsun yaptılar şimdi kime sığınalım.”

Uyar, “Akçaburgazlı Yekta'nın Mahkeme Kararını Aldığında Söylediği Mezmurdur”, *a. g. e.*, s. 141-142.

²⁸⁶ Uyar, “Çırılçıplak”, *a. g. e.*, s. 70.

²⁸⁷ Uyar, “Toprak Çömlek Hikâyesi”, *a. g. e.*, s. 167.

Yazılarının temel bahislerinden biri olan sıkıntı, huzursuzluk gibi izlekleri, Türkiye bağlamında “ilkin cinsel bunalma, ikincisi kişiliksizlik bunalması”²⁸⁸ şeklinde kategorize eden Uyar’ın, din ve yerleşik değerlere, normlara ilişkin bu aykırı şiirsel söylemi yine aynı değerlerin araçlarını, örneğin Hz. Davud’un şiirlerini kopya ederek kullanması da bu doğrultuda dikkate değerdir.

Uyar’ın şiirsel kurgusunun ana karakteri olan Akçaburgazlı Yekta’nın, bahsi geçen mezmurların son kısmında kendisini Hz. Davud ile paralel bir ekseninde, bir peygamber olarak ele alması da bu kullanımın bir diğer dikkat çekici durağıdır. Hz. Davud’un *Tevrat* merkezli yaşam öyküsünün referans gösterildiği bu bölümde anıştırmalar yoluyla bir özdeşim kurulmuş ve kendi algısına göre bu insanî, içsel durum peygambere atfedilen bir vaka ile desteklenmiştir.²⁸⁹ Fakat bu iddianın ateşi çok sürmeden sönecektir, mezmurların sonuncusunda “Ama Davut yok. Yalan söyledim. Davut ölmüş.”, “Davutsuzduk. Umutsuzduk.” gibi ifadeler, dine karşı bu başkaldırının karşılıksız olduğunu, amacına ulaşmaktan yoksunluğunu veciz bir biçimde ortaya çıkarır. Bu, aynı zamanda şairin kendi söylemine yönelik bir geri adım atması şeklinde de ifade edilebilir.

Görüldüğü üzere şiirin asıl teması, vurgulanmaya çalışılan ama aynı zamanda örtülen yanı, bu dizelerle gün yüzüne çıkmış gibidir. Bu yetersiz kalış, bu itaatsizlik ya da başkaldırma hâlinin, beden ile sorun çözme dürtüsünün işe yaramadığını ise yine Uyar’ın kendi ifadelerinden takip etmek mümkün görünmektedir:

“Şöyle diyebilirim: İnsanın elinde bulunan ilk ve en geniş imkân kendi bedeni oluyor. Cinsel güçle bu çeşit sıkıştırmaya başkaldırdığını sanıyor, yahut o baskıdan kurtulduğunu... Yetmeyeceğini çok geçmeden anlıyor.”²⁹⁰

Yukarıda alıntıladığımız pasaj Yekta’nın son mezmuru ile paralel bir biçimde cinsellikle aşılmaya çalışılan değerler dünyası ve başkaldırılan gerçekler konusunda başarısızlığı ve yetemeyişi anlatmaktadır. Yücel Gökçürk, Uyar’ın cinsellikle

²⁸⁸ Uyar, “Dergilerin Getirdiği”, **Korkulu Ustalık- Şiir Üzerine Yazılar, Söyleşiler, Soruşturmalar**, s. 340.

²⁸⁹ Dikkat çektiğimiz üzere Hz. Davud’a isnat edilen bu hadiseler *Tevrat* merkezlidir. Kuran-ı Kerim’de bu tarz bir yakıştırma söz konusu değildir. Aksine peygamberlerin tümünün bir vasfı olarak “ismet”, İslâmî perspektifin en önemli yansımasıdır.

²⁹⁰ Uyar, “Turgut Uyar ile Konuşma”, **a. g. e.**, s. 461.

gerçekleştirmeye çalıştığı bu varlık mücadelesini huzursuzluk olarak niteler ve Cemal Süreya'ninkinden farklı olarak mutlu bir cinsellik olmadığını vurgular.²⁹¹ Yani, huzursuzluğun süregeldiğini o da doğrulamış olur. Bununla beraber Uyar'ın şiirlerine ikame ettiği bu cinselliğin Süreya ile aynı doğrultuda olarak aşktan bağımsız olmadığını belirtmekte fayda vardır. İlhan Berk düşünüldüğünde ise aksi bir durum söz konusudur. Berk'te cinsellik, aşktan farklı bir örüntü içerisinde aktarılır.

Uyar, bu noktada, yani yaklaşımı ve şiirsel söylemini düşünüldüğünde tutarlı görünmektedir. Eşi Tomris Uyar, onun cinsellik ve aşkı aynı düzlemde ele almasını; “şiirimizde eşine çok az rastlanan şakacı bilgilerdendir. Ama bence en önemlisi, cinsellik ve aşkı birbirinden hiç ayırmamasıdır baştan beri.”²⁹² ifadeleriyle yinelemiştir. Yine aynı bağlamda Turgut Uyar'ın cinselliği, kaba bir düzlemde değerlendirmedeğini, tıpkı incelediğimiz şiir örneklerinde de yansıttığı gibi daha duygusal bir yaklaşımla ele aldığını kendi ifadelerinden okumak da mümkün görünmektedir:

“Geçmişte bizim gençlik yıllarımızda salt duygusallığa ne kadar karşıysam şimdiki salt cinselliğe de o kadar karşıyım. Ne var ki bu yeni sağlıksızlık daha kötü, çünkü insanca saygıyı da götürüyor.”²⁹³

Görüldüğü üzere Uyar'ın İkinci Yeni şiir anlayışına eklemlendiği kitabı olarak da kabul edilen *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'ndaki Yekta'nın mezmurlarını aktardığı şiirlerinde genel olarak huzursuzluk, kent karşısında duyulan öfke, güçlü-güçsüz gibi temalar etrafında öykülenmiştir. Oysa bu izlenim öne çıksa da örtük bir din eleştirisi ve sembollerin, dinî karakterlerin yerleştirilmesiyle dine yönelik bir başkaldırının ve bu başkaldırma esnasında temel araç olarak cinselliğin kullanılması gibi çok dikkat çekici ve çalışmamız açısından da önemli göndermeler söz konusudur. Cinsellik dine yönelik bir itaatsizliğin sembolü olmasının yanında, insanın fitratına uygun bir biçimde -hayvani ihtiyaçları ön plana alarak- tam özgürlük arayışı içerisinde

²⁹¹ Orhan Koçak, Yücel Göktürk, “Cinsellik”, *Turgut Uyar ve Başka Şeyler*, İstanbul, Metis Yay., 2016, s. 19.

²⁹² Koçak, Göktürk, “Cinsellik”, *a. g. e.*, s. 19.

²⁹³ Atilla Özkırımlı, “Turgut Uyar ile Şiirden Hayata”, *Günümüzde Kitaplar*, Ağustos, 1984, 561.

olması vurgusuyla beraber, bu kitapta yer alan farklı karakterler üzerinden dile getirilen önemli bir olgudur.

Uyar, cinselliğin tüm toplumsal ve dinî normların ötesinde aşka dayalı bir unsur olarak ele alınması üzerinde durur. Yekta bu sebeple kendini “günahsız” sayar, çünkü içgüdülerinin yönlendirmesiyle, içsel bir sebeple hareket etmiştir. Ayrıca yine Yekta ile ilintili bir şiir parçasında (bir başka mezmurda) Adile karakteri, yaşadığı yasak aşk dolayısıyla utanç duymaz yahut mutsuz değildir; bilakis aşkın yönlendirmesiyle hareket ettiği için kendini ayrıcalıklı görür.²⁹⁴ Uyar bu iki şiir kişisi aracılığıyla esasında tıpkı Orhan Koçak’ın da ifade ettiği gibi “kendini icat etme” dürtüsünü gerçekleştirmiş gibidir.²⁹⁵ Çalışmamızın bir başka başlığının konusu olan *Veys* hikâyesi ile daha sağlam bir zeminde tartışabileceğimiz bu dürtü aynı zamanda onun bir yere bağlanmaksızın, tüm norm ve kalıpların ötesine işaret eden, otorite kabul etmeyen bir kendilik bilincinin en net izdüşümü olarak yorumlanabilir. Cinsellik burada yine şairin kendi ifadeleriyle söylersek “insanı tabiattaki yerine indirme”yi²⁹⁶ hedefler. Bu, aynı zamanda dinlere, yasaklara karşı olduğu kadar uygarlığa, gelişmişliğe de bir başkaldırıdır. Doğaya dönüş vurgusu, insanın içgüdüsel ihtiyaçları kanalıyla öne çıkarılmaya çalışılır. Yekta tipolojisi bu anlamda önemli bir başkaldırının öznesi olarak yorumlanma imkânını çok net bir biçimde elde etmemizi sağlar.

Bu noktada ele alınabilecek bir başka önemli isim ise **Cemal Süreya**’dır. Onun şiir dünyasında erotizmin, cinselliğin çok önemli bir yeri vardır. Onun şiir anlayışında kurucu diyebileceğimiz bir anlamı ihtiva eden bu yaklaşımın dinsel anlamda da tezahürleri söz konusudur ve oldukça dikkate değerdir. Süreya, cinsellikten kendisini soyutlamış bir edebiyatın kesinlikle gerçekçi olamayacağı kanısında olduğunu

²⁹⁴ “**Tanrıların önünde onların yaradılışındaki isteğe uygun bir deniz boşaltır gibi**, uçuca eklediğiniz sönük bıkkın gizli kapaklı geceleri karanlık lâmbalardan kurtarmak, öbür evleri öbür suları öbür her şeyleri: ıslak omuzları ıslanmış saçları deniz güneşlerinde kuruturcasına yanarak soluyarak **ama gene tadla yaradılışın o güzel gereğine uymak**” (Vurgular tarafımıza ait.) Uyar, **Büyük Saat**, s. 161.

²⁹⁵ Orhan Koçak, **Bahisleri Yükseltmek-Turgut Uyar Şiirinde Kendini Yaratma Deneyimi**, İstanbul, Metis Yay., 2014, s. 61-94.

²⁹⁶ Uyar, “Turgut Uyar ile Konuşma”, **Korkulu Ustalık- Şiir Üzerine Yazılar, Söyleşiler, Soruşturmalar**, s. 461.

belirtir.²⁹⁷ Türk edebiyatında cinselliğin tam anlamıyla tezahür etmesinin de yeni olduğunu vurgulayan ve aynı zamanda saklı kalışının baskı kaynaklı olduğunu da üzerinde duran şair, aşkın, aşkı anlatan şiirin bundan ayrı düşünölmeyeceğine odaklanır.²⁹⁸

“Humor ve erotizm, yapıtıma ben hiç farkına varmadan sinmiş iki nitelik. Hayatımın ve okuduklarımın yansılarını demek bunlar. Ama her zaman bu nitelikleri tek tek ya da bir arada lirik, hatta trajik bir plana götüreme özlemi içinde de olmuşumdur: Görölebildi mi bilmiyorum.”²⁹⁹

Yukarıda alıntıladiğimiz pasajda yer alan düşöncelerle de doğrulayabildiğimiz üzere Cemal Süreya’nın şiir anlayışının odağında bu iki unsur öne çıkar. Buna sebep olarak şairin hayatı ve okuduklarını kaynak göstermesi de günlüklerinden doğrulayabileceğimiz bir okuma faaliyeti ile ilişkilendirilebilir.³⁰⁰ Bu yaklaşımının birebir yansımalarını şiirlerinden takip etmek mümkündür. Süreya’nın şiirlerinde aşkla cinsellik kol kola yüröyen, birbirinden ayrılmaz iki ayrı unsur olarak varlık gösterir. Kimi eleştirmenler bu durumun cinsel bir çağrışım ya da eğilim olarak değil de pornografik boyutlarda olduğunu ifade eder. Çünkü Cemal Süreya’nın şiirlerinde kadın bedenini arzu uyandırıcı değil arzuyu giderici bir nesne olarak tasarlanması, bu saptamaya gerekçe olarak gösterilmiştir.³⁰¹

Ancak çalışmamız açısından bizi ilgilendiren asıl mesele, bu cinsellik vurgusunun dinsel olan ile ilişkisidir. Daha önce İlhan Berk, Turgut Uyar gibi isimlerde yoğunluklu olarak işlediğimiz cinsellik yoluyla dinsel bir başkaldırı hâlinin gerçekleşmesi ve özgürlüğün ancak bu tarz normlardan arınıldığında kazanılacağına dair iman görüntüsü, aynı şekilde Cemal Süreya’da da karşımıza çıkar. İlhan Berk’in “Sex benim dinim” söylemi, Turgut Uyar’ın Yekta’sının Hz. Davud’a referansla

²⁹⁷ Süreya, “Cemal Süreya ile”, **Güvercin Curnatası- Konuşmalar, Soruşturma Yanıtları**, s. 49.

²⁹⁸ Şair bizde cinselliğin algılanma biçimine dair bir başka yazısında: “Bir Alman için cinsel birleşme, yemekten sonra yenen büyücek bir çikolatadır; yeri, konumu bilinen belli bir edimdir; güzel bir şeydir. Bir Türk için ise cinsel birleşmede güzelliğin üstünde, hatta dışında bir şey vardır: Bir felaket tadı, bir varlık-yokluk kavgası, bir mahvoluş...” ifadelerini kullanır. Süreya, “Azgelişmiş Ülkelerde Şiir”, **Papirüs’ten Başyazılar**, s. 53.

²⁹⁹ Süreya, “Şair Bir Tavırdır ve Şiirinin de Üstünde Bir Yerdedir”, **Güvercin Curnatası- Konuşmalar, Soruşturma Yanıtları**, s. 120.

³⁰⁰ Örneğin Bataille’in *Erotizm* kitabını okuduğunu ifade etmiştir. Süreya, “283. gün”, **Günler**, s. 128.

³⁰¹ Hayriye Ünal, “Cemal Süreya’nın Altın Bağlantıları”, **Tahlil Tahrip İnşa- Modern Şiir Eleştirileri**, Ankara, Hece Yay., 2014, s. 120-121.

yaşadığı yasak aşkı sağlama alma çabası, günah fikri yerine içgüdüsel dürtülerin doğal ve insanî oluşuna yönelik vurgusunun birebir tekrarını onda da gözlemliyoruz. Henüz ilk şiirlerinden olan ve fazlaca yankı bulan *Üvercinka*'da tam olarak böyle bir örüntüye rastlanır:

“Aydınca düşünmeyi iyi biliyorsun eksik olma
Yatakta yatmayı bildiğin kadar
Sayın Tanrıya kalırsa seninle yatmak günah, **daha neler**
Boşunaymış gibi bunca uzaması saçlarının
Ben böyle canlı saç görmedim ömrümde
Her telinin içinde ayrı bir kalp çarpıyor
Bütün kara parçaları için
Afrika dahil”³⁰² (Vurgular tarafımıza ait.)

Buradaki “Sayın Tanrı” ibaresi, hem özel bir vurgu hem de ironi ile aşığılamayı, inkârı ve başkaldırıyı aynı anda bünyesinde barındırır. Uyar'ın *Mezmurlar*'da oluşturduğu Yekta'nın söyleminin aynına burada da rastlarız. Üstelik vurgu, yine aynı şekildedir. Burada da uzayan saç imajı ile aşk ve cinselliğe çağrılan bir aşık görüntüsü öne çıkarılır; günah ve dolayısıyla dinsel arka plan reddi ön plana alınır. Cinsel yönelimin günah olması bir yana, adı geçen diğer şairlerden de anımsanacağı üzere gayet doğal, insanî ve gerekli bir yansıma olarak görülür. Nitekim tıpkı Yekta'nın yasak aşkı dolayısıyla yargılanması gibi şiirin ilerleyen kısmında Cemal Süreya da şiir öznelarini kurşuna dizdirecektir:

“İki adım daha atmıyoruz bizi tutuyorlar
Böylece bizi bir kere daha tutup kurşuna diziyorlar
Zaten bizi her gün sabahdan akşama kadar kurşuna diziyorlar
Bütün kara parçalarında
Afrika dahil”³⁰³

Süreya'nın dinsel manada “Sayın Tanrı” ironisiyle reddettiği cinselliğe yönelik günah algısını, bu kez *Güz Bitiği*'ne aldığı *16 Dize*'de “İnsan süsüdür günah” dizesiyle güzellediğini görürüz.³⁰⁴ Özellikle *Üvercinka*'da cinselliğe ve ahlaki normlara ilişkin

³⁰² Süreya, “Üvercinka”, *Sevda Sözleri*, s. 38.

³⁰³ Süreya, “Üvercinka”, *a. g. e.*, s. 38.

³⁰⁴ *Güzelleme* şiirinde de cinsel çağrışımları günahla bağdaştırdığı bir başka örüntüye rastlamak mümkün görünmektedir:

“İşe bak sen gözlerin de burda
Gözlerinin ucu da burda yaşamaya alışık
İyi ki burda yoksa ben ne yapardım

bir başkaldırı ile kendisini hissettiren Tanrı reddiyesinin, İslami düzlemde “minare” metaforu üzerinden de sağlamlaştırıldığını öne sürmekte bir beis yoktur:

“İnan Selimiye'nin minareleri gibisin
Her seferinde başka yoldan çıkılır nirvanaya”³⁰⁵

Roman Okudum Seni Düşündüm isimli şiirde geçen bu dizeler minarenin kadın bedeniyle eşleştirilerek dinî arka planının tahrifine yönelik önemli bir veriyi işaret eder. Selimiye Camii gibi önemli bir dinsel yapının minaresi üzerinden cinsel bir çağrışım yaratımı, bu bahsin başından beri vurguladığımız din ve Tanrı’ya yönelik reddiye’nin bir kez daha açık bir şekilde gözlemlendiğini doğrular. Yine minare imgesinin bu kez farklı bir deformasyonuna *Şu da Var* isimli şiirde rastlamak mümkündür. Bu kez cinselliğin evlilikle mukayyet bir biçimde gerçekleşmesine yönelik bir eleştiri ve bunun “Uzunminareli” bir şiir öznesinin ağzından aktarılması dikkate değerdir:

“Bir de var sen koynumda yatıyorsun
Güzelsin güzelliğin mutlak **amenna**
Kızlığın masanın üstünde
Kocana saklıyorsun

Oysa koca da ne benim kollarım var
Soy bir portakal yedir bana dilim dilim
Ben Uzunminareliyimdir doğma büyüme
Ne yapıp yapıp denizi görmek isterim”³⁰⁶ (Vurgu tarafımıza ait.)

Burada şair, kendisini “Uzunminareli” isimli bir coğrafyaya ait bir şekilde tasarlamış ve bu kelimeyi de yer adı olduğu intibakı uyandıracak şekilde büyük harfle başlatmıştır. Oysa bu ismin gerçekliği söz konusu değildir. Bu nedenle de adı geçen kelimenin çağrışım alanına ilişkin bir deformasyondan söz etmek, aşırı bir yorum olmayacaktır. Nitekim daha önce ele aldığımız dizeler de bu argümanımızı sağlamlaştırır. İslâmî bir yapının bu yolla tahrifi çok net bir inkârı imler.

Bak çocuğum kolların işte çıplak işte
Bak gizlisi saklısı kalmadı günümüzün
Gözlerin sabahın sekizinde bana açık
Ne günah işlediysek yarı yarıya”

Süreya, “Güzelleme”, **a. g. e.**, s. 16.

³⁰⁵ Süreya, “Roman Okudum Seni Düşündüm”, **a. g. e.**, s. 314.

³⁰⁶ Süreya, “Şu da Var”, **a. g. e.**, s. 29.

Cemal Süreya'nın şiirsel yaratımında cinselliğin yanında anılması gereken bir başka husus da evli kadınlarla yaşanan cinselliğe ilişkin vurgudur. Yukarıda yakın okuma ile odaklandığımız satırlarda, buna yönelik bir eleştirel tutumun varlığı açıkça izlenir. O, utancı iffet olarak görmemesinin³⁰⁷ yanında aynı zamanda evliliğin de bağlayıcılığına inanmayarak birçok yazısında buna dair eleştirel bir söylem geliştirmiştir.

“Evlilik ise toplumsal, **kutsal** bir kurumdur. Ve her kutsal kurumda olduğu gibi yalanları çok fazla.”³⁰⁸ (Vurgu tarafımıza ait.)

Burada evlilik kurumunun kutsallığına yönelik vurgu önemli görünmektedir. Tanrı algısına ve İslâmi bir yapı olan “minare” aracılığıyla da dine yönelik başkaldırıyı cinsellik söylemi ile inşa eden Cemal Süreya, kanaatimizce bu vurgusunu sağlamlaştırmak adına evliliği kullanmıştır. Öne sürdüğümüz bu savı güçlendirecek denli çok örneğe rastlamak mümkündür. Söz gelimi *Tabanca*, *Göçebe*, *Yeraltı* gibi şiirlerinde bu tarz bir pekiştirecin varlığına rastlarız.³⁰⁹ *Yeraltı*'nda bu eğilimini, “evli kadınlardan açılmıştı bahtım” tespitiyle veciz hâle getirmiştir.

Görüldüğü üzere Cemal Süreya şiirleri de tıpkı İlhan Berk ve Turgut Uyar'dan alışık olduğumuz bir başkaldırı biçimini seçerek dinsel olanın cinsel ile beraber anılması eğilimine dair önemli verileri bünyesinde barındırır. Uyar ve Süreya, yasak aşk söylemleriyle mevcut cinsel içeriklerini pekiştirirler ve günah vurgusuna daha çok yer vererek reddiyelerini sağlamlaştırırlar. Süreya'nın şiir anlayışının en belirgin yanı, kendisinin de birçok kereler ifade ettiği üzere cinselliktir; bunun yanı sıra “varolma sorunu” ve “kurulu düzene karşı olma” şeklindeki ifadeleri de cinselliği aynı bağlamda

³⁰⁷ Cemal Süreya, “Çin İşi Japon İşi”, **“Günübirlik”ler- Toplu Yazıları II**, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2016, s. 48.

³⁰⁸ Süreya, “Mevsim Bahar Konumuz Aşk”, **Güvercin Curnatası- Konuşmalar, Soruşturma Yanıtları**, s. 263. Aynı konuyla alakalı düşüncelerini toplumsal bağlamda yansıttığı satırlar ise şu şekildedir: “Evlilik ilişkiyi kurumlaştırmak demek. Türkiye’de kötü işleyen bir müessese. Bir insan arkadaşınızken, karşılıklı davranışlarınız çok saf, katıksız ve doğaldır. Evlendiğiniz zaman, hatta evlenebilir duruma geldiğiniz zaman, iki yönden de davranışlar değişiyor: Toplumdaki ortalama erkeğin tavrı erkeğe, toplumdaki ortalama kadının tavrı kadına geçiyor.” Süreya, “Aşk Meşru Bir Şey Olamaz, O da Şiir Gibi Meşrulaşınca Ölür”, **a. g. e.**, s. 108.

³⁰⁹ Ergül, Süreya’daki bu eğilimi evli kadınların fetih nesnesi olarak görülmesi şeklinde yorumlamıştır. Mehmet Selim Ergül, **Cemal Süreya Şiirinde Bedenin Yazınsallaşması**, Ankara, Bilkent Üni. Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2003, s. 18.

ele alması ve insani bir özü ön sıralarda görme çabası³¹⁰ ile beraber düşünüldüğünde buraya kadarki tezimizi kuvvetlendirmektedir. “Fan-fin-fon şair”³¹¹ olarak görülme pahasına bahsettiğimiz bu cinsellik taraftarlığı ile düzen karşıtı olma hâinden vazgeçmeyen şair için bu karşıtlığın dinsel bir arka planı da söz konusudur. Cinsel ile dinsel aynı örüntü içerisinde kullanması, kendi özgürleşme ve farkındalık çabasının yanında, dinî alanı deforme etmeye yönelik önemli bir atılımdır. Berk ve Uyar’la ortaklık arz eden bu durum, şairlerin modernitenin gövde, beden ve cinsellikle beraber tasarladığı dinsel bir başkaldırı düzlemini işaret etmesi dolayısıyla dikkate değerdir.

Bir başka isim olarak dinsele cinsel ile bir başkaldırının en önemli temsilcilerinden **Ece Ayhan**’ın şiirsel dünyasında fuhşun, bu bağlamda hayat kadınlarının ve aynı tarz yaşamların ön planda olduğu coğrafyaların oldukça önemli bir yeri bulunmaktadır.

Şair, sık sık belirttiği ezilenlerin, dışta kalanların, kendi ifadesiyle “kaybedeceği belli olanların” yanında olma hâlini, toplum tarafından, din tarafından hoş karşılanmayan bu uç eğilimde de devam ettirmiştir. Hatta belki de bu tavrın hâlihazırdaki müsebbibi, fuhuş ve onun sebep olduğu yıkımlar neticesinde bir dik duruş ortaya koyma telaşıdır. Kahraman, onun fuhuşla olan bu yakın ilişkisini etikçi yanıyla ilişkilendirir ve bu vurgunun etikçiliğinin alamet-i farikası olduğunu belirtir.³¹² Çünkü bilhassa Ece Ayhan’ın yaşamında, bizzat kendi ailesinde bu durumun varlığı ve akabinde yaşanan ruh hâlinin şiire yansımından söz etmek mümkündür. Bu tepkiselliğin ve bu dışta kalmış topluluğun şairin içinde yer etmesi böylece anlaşılır bir zemine oturur. Çünkü Ayhan’ın annesi Tepebaşı’nda çalgıcı bir gazinoda çalışır³¹³ ve evleri fuhuş sebebiyle mühürlenir.

³¹⁰ Süreya, “Cemal Süreya”, **Güvercin Curnatası- Konuşmalar, Soruşturma Yanıtları**, s. 46.

³¹¹ Şair, Behçet Kemal’in kendisini 1959’da Edebiyat Birliği Kitap Sergisi’nde dönemin cumhurbaşkanına tanıtırken bu tabiri kullandığını ifade etmiştir. Süreya, “Kargalar ve Nilgün Marmara”, **a. g. e.**, s. 148.

³¹² Hasan Bülent Kahraman, “Ece Ayhan Şiiri: Sivillik, Etik, Dilsel Kopuş”, **Türk Şiiri Modernizm Şiir**, s. 357.

³¹³ Ayhan, “Baba Sevim Burak ya da Çanakköy’den Kuzguncuk’a Değın Bir Uzanma”, **Aynalı Denemeler**, s. 8.

Bu tarz durumlar çocuk muhayyilesinde muhtemel ki derin birtakım izler oluşturmuş ve dünyayı alımlayışıyla beraber, şairin şiirsel yaratımı üzerinde belirleyici bir konumda yer almıştır. Bununla beraber Demiralp'ın da vurguladığı üzere kendi kişisel durumu (eşcinsellik) toplumsal sorun ile birleşerek bu döküntülü ve yasaklanan cepheye yani fahişelere evrilmiştir.³¹⁴ Aynı zamanda evlerinin bulunduğu semtin de bu dünyaya ve hayat kadınlarının yaşamına aşinalığına dair bir izlenimin oluşmasında tesirinin olduğunu ifade edebiliriz:

“Beyoğlu’nda fuhuşla iç içe yaşadığımız için de (bizim ev, kerhane Abanoz’a çok yakındı –hatta geçen yıllar Zeyrek’ten bir arkadaşa rastladığımda bana “Hâlâ Abanoz’da mı oturuyorsunuz?” diye sormuştu–, küçüğü Ziba az aşağıımızdaydı... Randevucu mamalar ‘çiftkapı’ Çanakkaleli Melahat, Batı müziği konserine giden Madam Katina, kardeşi Madam Atina, mitoloji bilen orospular... Kısacası, –Missouri zırhlısı da yakında 1946’da geliyordu–, cumhuriyette fuhşun en ünlü günleri yaşanıyordu) sabahları okulun bahçesinde olup bitenlerden konuştuk.”³¹⁵

Beyoğlu’nda azınlıklarla dolu bir atmosferde oldukça açık bir biçimde yaşanan bu fuhuş atmosferi, onun gerek şiirine aldığı öznelere gerekse halihazırdaki genel eğilimi olan cinselliğe bir anlamda payanda oluşturmuştur. Şair bildiği, içinde olduğu, acısını duyduğu bir sınıfın şiirini yazmıştır, diyebiliriz. Nitekim “orospular, pezevenkler, randevucu mamalar” şiirinde öne çıkan etkili figürlerdir.

“1. İşlenen iki incir çekişiyor. **Bin liralık kadınlar**, yüz paralık değil. Basmane İzmir'dedir.
2. Katarlarla döner sürümdeğer Şişli Terakki'ye. **Milyonluk kadınlar**, yüz papellik değil.”³¹⁶ (Vurgular tarafımıza ait.)

Sürümdeğer isimli bu şiirde görüldüğü üzere kadınların “sürümdeğeri” bir fiyatlandırma ile gözler önüne serilmiştir. Bin liralık ve milyonluk kadınlar ile yüz papelik ve yüz liralıklar arasında bir zıtlık atmosferinin oluşturulduğu bu kısımda; okuyucu, bu zıtlığın hayat kadınları ile zengin semtlerde yaşayan normal kadınların farkına dair bir uyarana maruz kalır. Bu nesneleştirme dışında genelev

³¹⁴ Oğuz Demiralp, “Yaklaşık Olarak Ece Ayhan Şiiri”, **Okuma Defteri**, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 1995, s. 23-35.

³¹⁵ Ece Ayhan, **Çanakkaleli Melahat’a İki El Mektup ya da Özel Bir Fuhşun Tarihi**, İstanbul, Korsan Yay., 1991, s. 12

³¹⁶ Ayhan, “XXXIX Sürümdeğer”, **Bütün Yort Savul’lar!- 1954-1997**, s. 178.

patroniçeleri, genç kızların mağduriyeti ve muhatap oldukları “müşteriler”, Ece Ayhan’ın şiiri için önemli öznelere.

“Atıyor çifteler **tırtıklanmış bir kızlık**. Geciktirsin için soyunmasını
istanbulinler.
Sürülecektir bozukluklar biçimi. Bir **kız**’la müşteri bir ayının
kucaklaşmasından”³¹⁷ (Vurgular tarafımıza ait.)

Özellikle *Ortodoksluklar*, bu atmosferin yansımalarının yoğun olarak işlendiği bir kitaptır. Burada da “tırtıklanmış bir kızlık” ve kız kelimesinin tırnakla ayrılarak vurgulanması ile bakire bir kızın genelevdeki görüntüsüne ve patroniçe “çaça”nın onu dövmesinden hareketle de yaşadığı zulme yönelik perdeleri kalkmış bir anlatımdan söz etmek mümkündür. Aynı bağlamda bir diğer parça ise yine *Ortodoksluklar XXVII*’da yer almaktadır:

“Bir kadını ölümler orospusu, **oğlankızıoğlan**, Ayapera, ve bir tahtı
dolaştırıyorlar. Belki askerler.
Değimsiz bir öğrenciydi, eprimeyecek dudusu. Ayakyazısından leh ovalarında
dolaştırılacaktır alırdı.
Kılıç kında yakalamışlar bir **sakallıyla**. Huni aralıklar, kestirmeler
bakışsız, sürünen saçları örülü.”³¹⁸ (Vurgular tarafımıza ait.)

Burada da “oğlankızıoğlan” şeklinde ifade edilmiş, kızoğlankız’dan bozma bekaretiyle ve Ayapera ismiyle gençliği simgelenen kız ile “ölümler orospusu” bir kadının “askerler” tarafından yargılanması ve cezalandırılmasına dair izlenim oluşturulan bir pasaj mevcuttur. Ayapera, Erenel’e göre “aziz” anlamındaki Aya ile, Beyoğlu’nun bir diğer adı olan Pera’nın birleşiminden oluşur.³¹⁹ Bu doğrultuda fuhuşla ünlü bu semtin bir “orospusu” olarak Ayapera’nın yüceltilmiş karakteriyle karşılaşmamız söz konusudur. Bekaretin tüm dinlerdeki kutsallık açılımı da düşünüldüğünde özellikle bu “oğlankızıoğlan” vurgusunun azizleştirmeye yönelik bir teolojik destek olduğu yorumu yapılabilir. Örölmüş saçlarıyla yerlerde sürünen ve - devlet karşıtlığını çok net bildiğimiz Ece Ayhan’ın askerî bir otoriteyi bu atmosfere dahil etmesiyle- askerler tarafından zulmedilen Ayapera, bir sakallıyla -ki buradaki

³¹⁷ Ayhan, “Ortodoksluklar XI”, a. g. e., s. 97.

³¹⁸ Ayhan, “Ortodoksluklar XXVII”, a. g. e., s. 113.

³¹⁹ Ender Erenel “Ece Ayhan Sözlüğü”, *Mor Külhani-Ece Ayhan Şiiri*, Haz. Orhan Kahyaoğlu, İstanbul, Net Kitap Yay., 2004, s. 193.

sakallı vurgusu da dinî temsil bağlamında dikkat çekicidir- “kılıç kında” yakalanmıştır. Batur’un da ifade ettiği üzere kılıç kın imgelemi burada cinsel bir çağrışımı haizdir³²⁰ ve okuyucuya şiirde geçen fuhuş atmosferinin görüntüsünü çok net bir biçimde göstermektedir.

Yine “saçlarının bir sözle örülüp bir sözle çözülmesi” özelliği dolayısıyla fahişe olduğu çıkarımı yapılabilecek bir genç kızın yaşadıkları bu kez *Mor Külhani* şiirinde gözler önüne serilmiştir:

“Valde Atik'de Eski Şair Çıkmazı'nda oturur
Saçları bir sözle örülür bir sözle çözülür
Kötü caddeye düşmüş bir tazenin yakın mezarlıkta
Saatlerini çıkarmış yedi dala gerilmesinin şiiridir”³²¹

Yine genç bir kız, bir “taze”, bu kez mezarlıkta fuhuş yapıyorken görüntülenir. Yedi kişi tarafından gerçekleştirildiği ifade edilen bu eylem, Ece Ayhan’ın şiir kişisi olan fahişelerini mütemadiyen “oğlankızıoğlan”lardan, “taze”lerden, “kız”lardan seçmiş olmasına örnek teşkil eder. Bu durum, din ve toplum tarafından dışlanmış, hiçbir şekilde kabul görmesi beklenmeyen bir kadının bu yolla saflaştırılma ve mağdur bir portrede aktarılma amacıyla ilişkilendirilebilir. Ece Ayhan, dine ve onun normlarına ilişkin reddiyesini, tıpkı birçok İkinci Yeni şairinde gözlemlediğimiz üzere cinsellik ve daha ileri bir boyut olan “fuhuş” ile gerçekleştirir. Çoğunlukla fahişe olan bu karakterler; zulüm ve mağduriyet eksenine girer girmez daha nahif isim ve sıfatlara bürünürler.

Burada yine şairin kişisel hayat düzlemine uzanmak gerekmektedir. Annesi fuhuş yapan, evleri fuhuştan mühürlenene, Emraz-ı Zühreviye gibi bir hastanenin kişisel dünyasına nüfuz ettiği bir şair olarak Ece Ayhan, annesi ile alakalı bu gerçekliği dinsel bir düzlemde şiirine aktarmıştır:

“1. Biz tüzüklerle çarpışarak büyüdük kardeşim

Emrazı Zühreviye Hastanesi'ne kapatıldı anamız
Adıyla çalışan ermiş Sirkeci kadınlarındandır

Şeker atar hâlâ mazgallardan Cankurtaran'da

³²⁰ Enis Batur, **Tahta Troya**, İstanbul, Yazko Yay., 1981, s. 132.

³²¹ Ayhan, “Mor Külhani”, **a. g. e.**, s. 124.

Acı Bacı'nın acı bilmez uçurtma çocuklarına”³²² (Vurgu tarafımıza ait.)

Yalınayak Şiirdir başlığını taşıyan bu şiirde, Ece Ayhan'ın annesini “ermiş” bir kadın olarak imlemesi oldukça dikkate değerdir. Özdamar'ın aktardığına göre Sirkeci, Ece Ayhan için Türkiye'nin başkentidir.³²³ Sirkeci, Sultanahmet'e, yani dinsel bir arka ve siyasî bir otoriteye direnmiş bir semttir Ece Ayhan'a göre.³²⁴ Bu başkaldırı ile özdeş semtin, annesi ile bir arada düşünülmesi, bunun yanı sıra “ermiş” sıfatının yerleştirilmesi, şairin devlet ve düzen karşıtlığının yanında belki de ondan daha ateşli bir biçimde din karşıtlığını da düşünmemize sebebiyet vermektedir.

Fuhuş yapması ve hastaneye yatırılması söz konusu olan ve genel normaller bağlamında kabul edilemeyecek bir düzlemde yer alan anne, Ece Ayhan tarafından ermişlik mertebesine yükseltilmiştir. Dinî bağlamıyla düşünüldüğünde nefsin yok edilmesi, Tanrısal düzleme ulaşılmasının ima edildiği böyle bir makamın ironik bir biçimde “fuhuş” yapan anneye verilmesi dikkat çekicidir. Yukarıda ele aldığımız şiirlerdeki saf genç kız tipolojileri ve özellikle Ayapera'nın şahsında da -azize gibi tahayyülün söz konusu olmasıyla- aynı yaklaşım mümkündür. Hayat kadınlarının yaşadığı zulümle ve toplumsal dışlanışlıkla ilgilenilmekte, adeta onların penceresinden bakılarak bir içselleştirme gerçekleştirilmektedir. Aynı bağlamda da mesele dinsel bir düzleme çekilerek ermiş bir statüye layık olacak denli kutlu bir faaliyet içinde resmedilen fahişeler şiirler, için önemli özneler olarak estetize edilmeye devam eder.

Din meselesi ve onun birtakım saf sembolleri kullanılarak saptırılan bir başka örüntü ise dinsel anlamda birçok reddiyenin ve deformasyonun alımlanabileceği *Vedhalardan Birinde* isimli şiirde karşımıza çıkmaktadır.

“Viski bize bir profesyonel **orospu** kadar pahalı geliyor
Sokakta şapkalarımı çıkarıp selam veriyordum
(Numarasını bilmediğim Vedha'lardan birinde)
Artık kendilerini bir eşya ile karıştırmaya başlayan **orospular**
Çok iğreti duruyorlardı düşecek gibi oluyordum

³²² Ayhan, “Yalınayak Şiirdir”, **a. g. e.**, s. 131.

³²³ Emine Sevgi Özdamar, **Kendi Kendinin Terzisi Bir Kambur- Ece Ayhan'lı Anılar, 1974 Zürih Günlüğü, Ece Ayhan'ın Mektupları**, Yay. Haz. Gültekin Emre, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2007, s. 27.

³²⁴ Ayhan, “Bir Söyleşi”, **Yalnız Kardeşçe- Söyleşiler, Konuşmalar, Denemeler**, s. 17.

Bunlar da bizim Vedha'larımız

Vedha belki hiç doğmamıştı

Ne denebilir belki hiç doğmamıştı”³²⁵ (Vurgular tarafımıza ait.)

Vedalar yahut Ece Ayhan’ın deyişiyle vedhalar, Hinduizm’in ilk dönemlerindeki kutsal kitapların adıdır. Veda kelimesinin anlam karşılığı “bilgi” şeklindedir ve *Vedalar*’ın Tanrı esini olduklarına inanılır.³²⁶ Bu en eski vesikalar, dört kitaptan oluşur ve çeşitli tanrıların anlatıldığı bir düzlem söz konusudur.³²⁷ Yukarıya bir parçasını alıntıladığımız bu şiirde de tıpkı *Vedalar*’daki gibi tanrılardan söz edilir, çoktanrıci bir algı söz konusudur. Şiirin bu tarz göndermeleri, başka bir başlığın konusu olmakla birlikte burada hayat kadını imgesinin, “orospular”ın şiirin atmosferine dâhil olması söz konusudur. Nesneleştirilen, eşya ile karıştırılan bu kadınlar, Vedhaların kişileştirildiği -selam verildiği, doğduğunun belirtildiği- şiir evreninde flu da olsa Vedhaların kendisi şeklinde bir anlatıma da konu olurlar. “Bunlar da bizim Vedha'larımız” ifadesi, bu doğrultuda önemlidir.

Ele aldığımız bir önceki şiirde ermiş mertebesine yükseltilen fahişe tipolojisi, bu kez daha keskin bir şekilde bir kutsal kitap şeklinde tasavvur edilmiştir. Bu deformasyon çalışmamızın kapsamında yer alan herhangi bir semavi dinin kutsal kitabına dair yapılmamış olsa da oldukça çarpıcıdır. Doğrudan Tanrı’nın söylediklerinin yazılı olduğu ya da burada olduğu gibi bir ilhamın eseri neticesinde kaleme alınmış kutsal metinlere ilişkin bu deformasyon, Tanrı kavramına, inanca yönelik topyekûn bir inkâr şeklinde yorumlanmaya müsait bir yapı arz eder.

Bunun ileri bir biçimi ise son olarak inceleyeceğimiz Çanakkaleli Melahat prototipi ile karşımıza çıkar. Ece Ayhan için temel problematiklerden biri sivilliktir. Her ne kadar sivilliği yer yer uygarlık yer yer de başıbozukluk³²⁸ şeklinde tanımlasa dahi alışılâgelen anlamı ile yani askerî olanın zıttı şeklinde kullandığı da olur. Bu noktada, onun devlet otoritesine karşı geliştirdiği bir kavram şeklinde de

³²⁵ Ayhan, “Vedha’lardan Birinde II”, **Bütün Yort Savul’lar!- 1954-1997**, s. 14.

³²⁶ Yves Bonnefoy, “Hindistan (Vedalara İlişkin) Din ve Mit”, **Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü**, Çev. Ed. Levent Yılmaz, İstanbul, Alfa Yay., 2018, s. 715.

³²⁷ Konuyla alakalı ayrıntılı bilgi için bkz. Jean Varenne, “Hinduizm”, **Din Fenomeni**, Ed. Mehmet Aydın, Konya, Din Bilimleri Yayınları, 1995, s. 289-331.

³²⁸ Ayhan, “Şiirimin İktidara Gelmesini İstemem”, **Aynalı Denemeler**, s.19.

yorumlayabiliriz bu durumu. Çünkü onun en ayırıcı vasıflarından biri, İlhan Berk'in deyişiyle müesses nizama karşı oluşudur.³²⁹ İşte Çanakkaleli Melahat tipolojisini de tam olarak bu karşı duruşu için örnek temsil etmesi hasebiyle ele almıştır, diyebiliriz. Çünkü o, "hâl ve gidişi sıfır olanlar"dan biridir ve bu yönüyle Ayhan'ın da söyleminin odağına yerleşmiş olur³³⁰:

"Çanakkaleli Melahat'tan başlarsak sivil tarihi daha iyi anlatabiliriz. Türkiye'de sivil tarihi anlatmaya daha çok siyasal partilerle, derneklerle başlanıyor. Halbuki Melahat devletin karşısında değil ama tamamen devletin dışında olan bir kadın. Ben de bu açıdan bakıyorum sivillliği anlatmak için. Özelden genele gidiyorum."³³¹

Dışta kalmış bir diğer tip, Çanakkaleli Melahat; bir genelev patroniçesidir, adından söz ettirir ve Ece Ayhan'ın dünyasında itibar sahibidir. I. Dünya Savaşı esnasında İngiliz ve Fransız donanmasının ağır kayıplarından sonra geri çekilmeleriyle sonuçlanan 18 Mart Çanakkale Zaferi, "Çanakkale geçilmez!" sloganıyla beraber düşünülür. Vatanî duyguların din ile harmanlanması da söz konusudur burada. Bir milletin dirayeti, kararlılığı ve manevi gücünün düşmanların teknolojik ekipmanlarına karşı durabileceğinin simgeleşmiş hâlidir bu slogan. Ece Ayhan ise yine bir deformasyon gerçekleştirerek bu sözü Çanakkaleli Melahat, yani bir genelev patroniçesi için kullanmıştır:

"Nerde kalmıştık? Evet, Çanakkale denilince: 1970'te İstanbul Belediyesi sınırları dışında (yani jandarma bölgesi Küçükçekmece'deki) 'malikânesi'nde tombalacı Ceylan'ca bıçaklanıp öldürülmesiyle (Demir Ahmet'ten Necdet Uğur'a kadar uzanan) bir çağı açıp-kapatan **Çanakkaleli Melahat'tan söz etmeden geçilmez! Melahat Geçilmez** fuhuş tarihimizde Büyükparmaklı'da (gel de şimdi Çamlıca bir bahçıvanın oğlu olan şair Metin Eloğlu'nun 'Lögranparmaklıport'unu çıkarma!) 'iş'kesintiye 'uğra'masın diye (her iki sokağa açılan) 'çiftkapılı' evler tutmasıyla da ünlüydü."³³²(Vurgular tarafımıza ait.)

³²⁹ Ayhan, "Kafamızı Kurcalayan Kimi Sorular Üzerinedir I", **Yalnız Kardeşçe- Söyleşiler, Konuşmalar, Denemeler**, s. 32.

³³⁰ Kendi gerçek karnesinde hâl ve gidiş kısmı "pekiyi" olan Ayhan'ın mütemadiyen bu metaforu kullanarak "döküntüler"i, "dışta kalmışlar"ın sesi olma çabası da ironik görünmektedir. Bkz. Mehmet Samsakçı, "Ece Ayhan'ın Hâl ve Gidişi", **Tuzu Engin Denizlerin- Türk Kültürü ve Edebiyatına Dair Yazılar**, İstanbul, Kitabevi Yay., 2017, s. 69-76.

³³¹ Ayhan, "Özgünlük Amuda Kalkmak Değildir", **Aynalı Denemeler**, s. 35.

³³² Ayhan, **Çanakkaleli Melahat'a İki El Mektup ya da Özel Bir Fuhşun Tarihi**, s. 31.

Çanakkale'nin geçilmezliği, Melahat'in şahsına monte edilmiş; böylece bir milletin manevi kimliğinin oluştuğu özel bir alan, bir "fahişeler fahişesi"nin şahsına indirgenmiştir. Bu algının, Ece Ayhan şiirinde ise doğrudan bir yansıması söz konusudur:

- “1. Gazetelerde ak kara bir resmi otuz yıllık. Arkasında mülki taksimatlı bir harita. Komiserin odasında ağırlanmış.
2. Ve imparatoriçeliğinde bir vesikalık. Tombalacı Ceylan renkli çekmiş. Delikleri balmumuyla örterler.
3. Gönderilen çelenklerde 'Geçilmez' yazılmıştı soyağacı. Küçük harflerle de 'fuhşun anısına'.
4. Çanakkaleli Melâhat'ın törenine polis bandosu da katılmıştır.”³³³

Melâhat Geçilmez başlığını taşıyan bu şiir, Türk milletinin milli ve manevi anlamda en önemli değerlerinden olan Çanakkale direnişinin, fuhuş özelinde özdeşleştirme ile deformasyonuna ilişkin bir diğer çarpıcı örnektir. Komiser odasında ağırlanan, cenazesine çelenk gönderilen ve bu törene polis bandosu katılacak denli kutsallaştırılan bir fahişenin devletin kurumlarına yönelik eleştirinin yanında, bahsettiğimiz bağlamlarda dinsel bir inkâra dair bir örnek olması da kaçınılmaz görünmektedir. Hatta şair, bir sonraki aşama olarak son şiirlerinden olan *Patron! Ya da Bir Patron!*'un dördüncü kısmında fuhuş ve bu edimin faili olan Çanakkaleli Melahat tipolojisine dair yaklaşımını ayyuka çıkaracak ve heykelinin yapılmasını isteyecek denli kutsallaştıracaktır:

“Bütün dileğim, **herkes bir şey ister ya**, küçük şekerler, karamelalar satarak geçinmeye çalışan kör bir yaşlı kadın bile!
Ben de şunu istiyorum:
Çanakkaleli Melâhat da bir Anafartalıdır. Çanakkale Cumhuriyet meydanında bir heykelinin dikilmesi!
Lapsekili Priapos'un heykeli tam karşısında. Ve dönecek!”³³⁴ (Vurgu şaire ait.)

Burada görüldüğü üzere bir Anafartalı olarak telakki edilen Çanakkaleli Melâhat, bir kahraman ya da bir kutsal şeklinde imlenerek heykelinin dikilmesi istenmektedir. Şairin Çanakkaleli Melâhat'ın heykelinin konumu olarak belirlediği yer ise Lapsekili Priapos'un tam karşısıdır ve bu konumlandırma da oldukça manidar

³³³ Ayhan, “Melâhat Geçilmez”, *Bütün Yort Savul'lar!- 1954-1997*, s. 181.

³³⁴ Ayhan, “Patron! Ya da Bir Patron”, *a. g. e.*, s. 247.

olarak değerlendirilebilir. Çünkü Lapseki'nin hâkimi olarak bilinen; Dionysos ve Afrodite'in oğlu olduğu söylenen Yunan Tanrısı Priapos, cinsel organı ile ünlüdür. İki tane heykel oluşturma ve birbirinin tam karşısına yerleştirme fikrini Emine Sevgi Özdamar'a yazdığı mektupta sarîh hâlde belirten Ece Ayhan'ın aşağıda büyük punto ile yazılmış cümleleri dikkate değerdir:

“ÇANAKKALE'DE CUMHURİYET MEYDANI'NA ÇANAKKALELİ MELAHAT'IN HEYKELİNİ DİKECEĞİZ YA. AMA KARŞISINDA DA PRIAPOS'UN HEYKELİNİ DE SEN DİK NE OLURSUN. HANİ LAPSEKİLİ (ÇANAKKALE BOĞAZI ÜZERİNDE BİR KÜÇÜK LİMANDIR LAPSEKİ). PRIAPOS'UN MALAFATI BOYUNDAN BİLE BÜYÜKMÜŞ, BU YÜZDEN ANNESİ ÇOK UTANIRMIŞ. İŞTE İKİ HEYKEL DE DÜNÜR OLACAK. TAM ÇANAKKALELİ MELAHAT BACAKLARINI AÇMIŞ OLARAK PRIAPOS'UN KARŞISINDA MALAFATININ KARŞISINA GELİNCE, ZİLLER ÇALACAK VE DE IŞIKLAR YANACAK! (MİTOLOJİ SÖZLÜĞÜNDE PRIAPOS'A BAKIVER LÜTFEN.)”³³⁵ (Vurgular şaire ait.)

Priapos'un tasvirlerinde cinsel organı sürekli ereksiyon hâlinde resmedilmiştir, onuruna yapılan kutlamalar şehvet içerir³³⁶. O, ayrıca müstehcenliğin atalarından telakki edilir. Cinselliğin referans olarak kutsala ilişkin bir payanda arayışı, İkinci Yeni şairlerinin genelinden alışkın olduğumuz bir tutumdur. Bu doğrultuda yeri geldiğinde Hristiyan ve Yahudi literatüründe yer alan kimi tartışmalı kıssa ve anlatıları kullanmaktan çekinmeyen bu isimler içerisinde Ece Ayhan da kendi şiirsel prototipinde, Yunan Tanrılarında birini seçerek söylemini kuvvetlendirme yolunu seçmiştir.

Burada dinî bir mefhumun -her ne kadar çoktanrılı bir algı olsa da- dinin belirli noktalarda yasakladığı, uygun görmediği bir unsur olan cinsellikle aynı örüntüde kullanılıyor olmasını bir başkaldırı olarak düşünmemek imkânsız gibidir. Çünkü bilinçli bir yerleştirme, isim seçimi, referans noktasının özellikle vurgusu bu noktada önemli dayanak noktası olarak düşünülebilecek seviyededir. Çanakkaleli Melâhat ise tıpkı Priapos gibi heykeli dikilecek bir “tanrıça” şeklinde imgenir.

³³⁵ Özdamar, a. g. e., s. 81.

³³⁶ Gardin, Oleranshaw, Gardin, Klein, “Priapos”, a. g. e., s. 500.

Şair, bununla birlikte dünya karşısında kendi konumlanışını da benzer biçimde dinsel mahiyetteki bir zıtlık üzerinden tanımlar *Morötesi Requiem*'de: Fahişelerle içli dışlı ama aynı zamanda dinî vurgulu bir derviş! Bu imkânsızlık üzerine dengelenmeye çalışılan bir söylem şüphesiz ki çalışmamız açısından önemli bir veri niteliği taşımaktadır:

“ “Benim elimde olsaydı ya da bana bırakılmış olsaydı ‘modern’ **bir derviş** olmayı seçerdim. Yani suyu avucumla içer ya da çeşmede ya da denizde yıkanırđım geceleri. *Siz hiç geceleyin dolsuz denize girdiniz mi?*”
Yani Beyoğlu’nun ortasında, **fahişelerle içli dışlı**, senli benli bir **derviş!**”³³⁷
(Vurgular şaire ait.)

Ece Ayhan’ın burada kendi vurgularından da anlaşılacağı üzere dinsel bir arka planla mücadelesinden söz etmek mümkündür. Kutsal olan değerler dünyası, gerek keşişler şeklinde ifade edilen din adamlarının eşcinselliğı gerek bu şekilde fahişelerle içli dışlı bir düzlemde açık açık deformasyona uğratılmaktadır. Ele aldığımız tüm bu örnekler, onun dinsel konumlanışına dair önemli örüntüleri içerir.

Sıraladığımız bu eğilimlerin yanı sıra **Sezai Karakoç**’un kadınlar ve cinsellik söylemi üzerinden İkinci Yeni eleştirisi de dikkate değer görünmektedir. Kendisini bu hareketin dışında konumlandıran Karakoç, birçok noktada olduğu gibi bu konuda da zıt bir bakış açısına sahiptir. İslâmiyet’in iffet ve ismet nazarıyla yaklaştığı kadın algısını benimseyen şair, diğerlerinin tutumunu bu noktada indirgemeci bulmaktadır:

“Alelade kadınlar konuşur, ama mutluluğı. Bir kantar memurunun sıkıntısı, varoluş sıkıntısı konu olur. Sevişme vardır aşk yerine daha çok. Tanrı’yı, aşkı, ölümü anlamaz bu şairler; toplumu, kadını, varlığı anlarlar.”³³⁸

Diğer şairlerin şiirlerine de gönderme yapan bu pasaj Sezai Karakoç’un şiirsel dünyası için de açıklayıcıdır. Çünkü onun için kadın, anne hep kutsaldır. Bu noktada herhangi bir teolojik arka plan deformasyonuna rastlanmaz. Bu şekilde de diğerlerinden bir kez daha ayrılmış olur.

³³⁷ Ece Ayhan, *Morötesi Requiem-Ağız Bozuk Bir Minyatür*, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2014, s. 41.

³³⁸ Karakoç, “Dişimizin Zarı”, *Edebiyat Yazıları II-Dişimizin Zarı*, s. 32.

3.2.4.1. Eşcinselliğin Şiiri ve Keşiflerin Taptığı Çocuklar

Eşcinselliğin de dinsellik örüntüleriyle beraber düzlem oluşturmaları, İkinci Yeni şiir hareketi açısından dikkate değer bir noktaya işaret etmektedir. Bu noktada önemli bir söylem alanı yine **Ece Ayhan**'da karşımıza çıkar. Onun şiirsel imgeleminde eşcinsellik olgusunun oldukça önemli bir yerde bulunması, birçok eleştirmen tarafından dile getirilmiştir. Bu konuda özellikle Enis Batur'un *İki Tekerlekli At* şiiri bağlamında Troya kuşatması ve kentin ele geçirilişinin ışığında bir şifre-çözümünün yapıldığı -tıpkı Ece Ayhan gibi ters çevirme metoduyla- *Tahta Troya* eseri önemli görünmektedir.

Bu incelemesinde Batur, Ece Ayhan'ın şiirleri için bazı önemli eşcinsellik anahtarları bulunduğundan söz eder.³³⁹ “Tekerlek”, “at”, “oğlan” gibi kelimeler, bu anlamda dikkat çekici görünmektedir. Bu incelemede Batur'un üzerinde durduğu bir başka nokta ise Ece Ayhan'ın şiirlerinin ödipal bağlamda, öne çıkan “babasız” vurgusuyla beraber düşünüldüğünde “libido yatırımları” içermesi meselesidir. Buna göre şair, babayı yok etmiş ve bu sayede devletin içinden tabiatı konuşturmuş, hatta bunu isim seçimiyle de farklı bir bağlamda gerçekleştirmiştir:

“Baba adının üstünü çiziyor, Çağlar'ı ortadan kaldırıp bir dişi (Ece), ötekisi çift-cinsellik taşıyan (Ayhan) iki adın kabuğu altına yerleşiyor.”³⁴⁰

Buna göre hem eşcinsel öğeler barındıran hem de çift cinsellik gibi bir düzlemde değerlendirilebilecek, yer yer “dişi” bir şiirden söz etmek mümkün görünmektedir. Böylece otorite reddi, yaradılış reddi ile birleşerek dinsel manada yorumlanmaya müsait bir uzamdan da bahsedilir ve zengin yorumlamalara kapı açılmış olur.

Ayhan için daha önce de bahsettiğimiz üzere fuhuş, eşcinsellik, hüsnalık oldukça önemli; hatta kurucu öğelerdendir. Şiirlerinde de bu minvalde oldukça fazla örneğe rastlamak mümkündür. *Kardeşçe Fuhuş* şiirinde “hiç evlenmemiş” iki kardeşin yalnızca bayramların ilk günlerinde buluşup “kardeşçe fuhuş” yaptıklarından söz eder

³³⁹ Batur, a. g. e., s. 140-141.

³⁴⁰ A. g. e., s. 172-173.

ya da *Galatasaray ya da Ketten Astarlı Beşeri Bir Harita* isimli şiirinde “karaşın” bir öğretmenin öğrencisiyle ilişkisinin sarmaş dolaş şeklinden bahseder. Buradaki “karaşın” vurgusu önemlidir. Çünkü karaşının zıddı olarak tanımladığı sarışınlık, Ece Ayhan’ın imgeleminde devleti ve inkâr edilmesi gereken şeyleri imler. Onun için karaşın olan makbuldür ve kendisini de bir karaşın olarak tanımlar.³⁴¹ Bu aykırılık, marjinallik Ece Ayhan’ın ayırıcı vasıflarından biridir. Yazdığı bu eğilimdeki şiirlerin toplum tarafından nasıl karşılanacağını da bilir, fakat bundan haz duyar:

“ONBİR ŞİİR VAR YENİ, AMA ADI “KULAMPARA ŞİİRLERİ”. HANGİ DERGİ YAYIMLAR BİLMİYORUM. İŞTE GIRGIRIMI GEÇİYORUM ANLIYACAĞIN. İKİ KAŞIK GİBİ İÇİÇE YATARLAR BİLİRSİN KULAMPARAYLA OĞLANI; HEM DE KETEN ASTARLI BİR HARİTANIN ÜZERİNDE (BEŞERİ COĞRAFYA!), YERE SERMİŞLER GALATASARAY LİSESİNDE BİR COĞRAFYA ÖĞRETMENİYLE ORTA İKİDE BİR ÇOCUK!

...BÖYLE BÖYLE. -YİNE KÜPLERE BİNECEKLER”³⁴²

Emine Sevgi Özdamar’a yazdığı bu mektupta Ece Ayhan, bahsi geçen bu şiirleri KULAMPARA ŞİİRLERİ olarak büyük puntolu şekilde ifade etmiştir. Bu pedofili eğilimin tepki çekeceğini, insanları küplere bindireceğini bilir şair. Fakat hiçbir şekilde vazgeçmez, aksine söylemine bir de dinsel zemin ekleyerek yoluna devam eder.

Bahsi geçen bu eşcinsel yönelimler, şairin dünyasında gerek yaşamsal arka plan gerekse modern duyuş bağlamında önemli bir yerdedir. Fuhuş olarak nitelediği bu ilişkiler ağı, dinsel bağlamda incelediğimizde de önemli açıklamalara imkân tanımaktadır. Özellikle *Ortodoksluklar* isimli kitap bize bu hususta önemli olanaklar sunar. Çünkü “Ortodoksluk, genel kabul görmüş ahlaktır, onu belirleyen dildir ve nihayet onun içine yerleşmiş olan cinsel sistemdir”³⁴³ Buradaki heteroseksüel vurgu, şiirlerin bu üst başlığına da uygun bir biçimde şairin seçimini yansıtmaları bakımından dikkate değerdir. Dinî semboller yahut ifade biçimleriyle yan yana düşünülmüş bir

³⁴¹ Ece Ayhan, “Karaşın ya da Sarışın”, “Luchino Visconti”, “Berlin’de Adı Bir ‘Sivil Söyleşi’ Konulmuştur”, *Şiirin Bir Altın Çağı*, s. 27- 99- 185.

³⁴² Özdamar, *a. g. e.*, s. 85.

³⁴³ Kahraman, “Ece Ayhan Şiiri: Sivillik, Etik, Dilsel Kopuş”, *a. g. e.*, s. 348.

eşcinsellik söylemi ve vurgusu şairin bilinçli bir deformasyonda bulunduğu dair izlenim verir.

Ortodoksluklar'ın V. şiirinde geçen aşağıdaki ifadeler bu bağlamda önemli görünmektedir:

“V

Bir öncüldür, seçmiş yanlışı Kirmastorya. Kırılır düşen **sodomita'lar** cihannüma ve çitlembikten.

Denizi geçer sevişir. Araştırır parmaklarıyla, bulur bir ut yeri. **Lût'lar topluluğuna** katılır.”³⁴⁴ (Vurgular tarafımıza ait.)

Burada vurguladığımız kelimeler oldukça önemlidir. Erenel'in de vurguladığı üzere Kirmastorya, sonradan Mustafakemalpaşa adını almış olan ilçeyi kuran bir kadının adıdır.³⁴⁵ Fakat aynı sözlükteki sodomita kelimesi için yapılan karşılıktaki İspanyolca “ibnecik” anlamı yalınkat bir araştırma sonucunda bulunduğundan yanlış görünmektedir. Sodomi, Foucault'un *Cinselliğin Tarihi*'nde üzerinde durduğu ve “bir anlık aşırılık” “doğal ilişki biçiminden sapma” gibi anlamları ihtiva eden, eşcinsellikle beraber anılan bir kavramdır. Sodomini tanrısal ve seküler bağlamlarda yasa karşısı yönüne vurgu yapan Foucault, sodomiye eşcinsellikten farklı bir konuma yerleştirir. Çünkü eşcinsellik nevi şahsına münhasır psikolojik bir ilişki biçimidir. Bu düşünceleri aşağıdaki satırlardan takip etmek mümkün görünmektedir:

“Livata³⁴⁶ -eski Kilise yasasında ya da Medeni Hukukta sözü geçen- yasak edimlerden biriydi; bunu yapan kişi yalnızca hukuksal bir özneydi. XIX. yüzyılın eşcinseliye adeta bir oyun ya da roman kahramanıdır: Bir geçmişi, bir tarihi ve çocukluğu, bir karakteri, bir yaşam biçimi; aynı zamanda bir morfolojisi, bir anatomisi ve belki de gizemli bir fizyolojisi vardır. Bütün olarak neyse, bunun hiçbir ögesi cinselliğinden soyutlanmaz. Her yerinde mevcuttur cinsellik.”³⁴⁷

Buna göre antikiteye ait bir kavram ve ilişki biçimi olan sodomi, esasında Foucault tarafından farklı bir kategorizasyonda tasarlansa da eşcinselliğin bir önceki formu olarak alımlanabilir. Ece Ayhan'ın arkaik kelimeler ve kavramlar kullanma

³⁴⁴ Ece Ayhan, “Ortodoksluklar V”, *Bütün Yort Savul'lar!- 1954-1997*, s. 91.

³⁴⁵ Erenel “Ece Ayhan Sözlüğü”, *a. g. e.*, s. 189.

³⁴⁶ Bahsi geçen “sodomy” kelimesi, burada livata şeklinde çevrilmiştir.

³⁴⁷ Foucault, *a. g. e.*, s. 37-38.

merakının bir yansımasıdır bu.³⁴⁸ Foucault'un eşcinsel, hatta sapkın eğilimler içerisindeki bu kişiyi sodomit olarak ifade ettiği düşünüldüğünde ve şiirde geçen “sodomite” de Kirmastorya isimli kadınla ilişkilendirildiğinde kadının bir eşcinsel olduğu sonucuna varmak doğal olacaktır. Bu şekilde kopuk bir eşcinsel vurgusundan sonra, alttaki satırda yer alan “Lût’lar topluluğu” ibaresi de aynı anlam düzlemine yerleşmektedir.³⁴⁹

Bununla beraber çocukların eşcinsel örüntüler içerisinde tasarlandığı ve dinsel çağrışımlarla kurgulanan bazı çarpıcı verilerden de söz edilmelidir. Bu noktada çocuklar üzerinden gerçekleştirilen bir edimin ele alındığı ifade edilmelidir. Bu kurgu, Ayhan’ın çocuk okurlara ya da çocukların yetişmesine yönelik fikirleri³⁵⁰ düşünüldüğünde tezat teşkil eden bir nesneleştirmeden söz etmeye dair kapı aralamaktadır. Çünkü çocuklar şiirsel atmosferde “eğerlenen” bir şekilde resmedilir ve cinsel bir obje olarak tasarlanır. Bahsi geçen doğrultuda ele alınabilecek *Zambaklı Padişah* kitabının son şiiri oldukça dikkat çekicidir:

“(BALABAN ONU BESLEMEDEN ÖNCEDİR.)

İki keşiş; külleri karıştırıyorlardı. Avluda dikilmiş duran çocuğa bakıyorlar ve aralarında konuşuyorlardı:

— Saçları uzadığı zaman bu çocuğa tapılır!

Başkeşiş:

— Geceyi birlikte geçirelim, diyor.

Çocuk şaşırmış, kekeliyor.

Başkeşiş ona altın bir cep saati armağan etmek istiyor.

Çocuk:

— Olmaz! diyor ve o gece hiç uyumuyor.

Ertesi sabah avluda rasladığı bir keşiş ona:

— Saatin kaç? olduğunu soruyor.”³⁵¹

Burada çok net bir biçimde izlendiği üzere bir din adamı tipolojisi üzerinden gerçekleştirilen, kurgulanan bir eşcinsel söylemden söz edebiliriz. Başkeşiş’in altın bir saat karşılığında geceyi birlikte geçirme teklifi, çocuğun bu teklife ilk etapta olumsuz

³⁴⁸ Batur, onun bu yönünü Mallarme ile kıyaslar. Mallarme’nin içeriğinin karanlık şiirlerinin yanında Ayhan’ın da anlamı dar sınırlar içerisindeki bir sözcüğü kullanarak özel olanakları kullandığı ve neticede dili örtünme aracı olarak tasarladığından söz eder. Batur, **a. g. e.**, s. 138.

³⁴⁹ Bu konuyla alakalı detaylı söylem analizi, Hz. Lût odaklı bir başlık olan “Çocukları Eğertmek: Hz. Lût” isimli başlık altında yapılmıştır.

³⁵⁰ Ece Ayhan, “Bir Konuşma”, **Yalnız Kardeşçe- Söyleşiler, Konuşmalar, Denemeler**, s. 72.

³⁵¹ Ece Ayhan, “(Balaban Onu Beslemeden Öncedir)”, **Bütün Yort Savul’lar!- 1954-1997**, s. 167.

cevabı; fakat akabinde ertesi sabah karşılaştığı bir başka keşişin “saatin kaç?” sorusu ile resmedilen kabul edilmiş saat imgelemi, dinî temsil kabiliyetine sahip kişilerin ve özellikle vurgulu olacak şekilde “başkeşiş”in eşcinsel bir eğilimle bilinçli bir biçimde deforme edilmesine dayanak oluşturmuştur.

Yine *Ortodoksluklar*’da da bir zangoç zikredilerek onun bir “cinaedi”yi unutamadığının vurgulanması, aynı dinsel deformasyona dair önemli bir örnektir. Zangoç bir cinaediyle yani bir oğlanla³⁵² ilişkisi olan din adamı modeli, dinlerin kabul edemeyeceği bir modeldir.³⁵³ Şair, tanrıtanımazlığını -hangi eğilime mensup olduğu fark etmeksizin- din adamlarının şahsından ve bir eşcinsel eğilim kanalıdan yansıtmaktadır. Fakat yukarıda alıntıladığımız pasajdaki kurgunun çocuklar üzerinden verilmesi her ne kadar şairin kişisel eğilimleriyle örtüşen bir olgu dahi olsa kabul edilemez bir karakterdedir. “Devlet dersinde öldürülmüş” çocukların yasını tutan bir algının, çocukları bu biçimde araçsallaştırma eğilimi dikkat çekicidir.³⁵⁴ Foucault’tan hatırlayacağımız üzere eşcinsellik farklı bir bağlam ve psikolojik bir uzamda değerlendirilse dahi bunun çocuklar kanalıyla ve bir sapkınlık³⁵⁵ şeklinde gerçekleşiyor olması, bu şekilde şiirsel söylemde vuku bulması sağlıklı bir durum şeklinde düşünülmekten uzak görünür.

³⁵² Erenel “Ece Ayhan Sözlüğü”, **a. g. e.**, s. 191.

³⁵³ Aynı yaklaşımı, devlet otoritesini temsil eden padişahlara yönelik bir şekilde gözlemlemek de mümkündür. *Vişneçürüğü Şiirler*’deki şu dizeler de çocuğu araçsallaştıran eşcinselliği bünyesinde barındırır:

“Ali Korna kâğıdına basılmış parlak çocuklar ise
İstanbul padişahlarına çıkartılırlar beş numara — iyi mi?”

Ece Ayhan, “Vişneçürüğü Şiirler”, **a. g. e.**, s. 139.

³⁵⁴ Bu konuyla ilgili önemli bir tespit Tahir Abacı’ya aittir: “Şairin, “yeniyetme” halk çocuklarına ilgisi böylece “çıkart” ile “dayanışma” arasında, arzu nesnesi olarak görme ile direniş odağı olarak görme arasında bir muğlaklıkla örtülüyor.” Abacı, “Bir Yakıştırma: Ece Ayhan’ın Muhalifliği”, **a. g. e.**, s. 310

³⁵⁵ Bu şiirlere yönelik sapkın eğilimlere dair çıkarımlar yalnızca bize ait değildir. Kahraman da psikanaliz ve cinsellik bağlamında yaklaştığı bu meseleye dair aynı tabirleri kullanır. (kapalı-sapkın-simiyacı) Kahraman, “Ece Ayhan Şiiri: Sivillik, Etik, Dilsel Kopuş”, **a. g. e.**, s. 347.

3.2.5. Günahın Gerekliliği ve Öte Dünya Bilinci

Varoluşsal problemlerini ve ontolojik sorgulamalarını günah kavramı üzerinden açıklamaya ve tanımlamaya çalışan, günahı bu bağlamda olumlayan İkinci Yeni hareketi içerisindeki diğer şairlerden farklı olarak **Sezai Karakoç**, günah kavramının İslâmî bir perspektifte gerekli ama olumsuz yanı üzerinde durur. Şiirlerinde de bu düşüncenin izleri çok net bir biçimde meydana çıkar. Çünkü kendisinin çok açık bir şekilde ifade ettiği üzere sanata, şiire dair tuttuğu yol, genel dünya görüşünün bir başka sese yüklenmiş hâlden başka bir düzlemde değildir.³⁵⁶

Hız. Âdem'in işlediği ilk günahla dünya bilgisinin ve basiretinin açılması, varoluşsal düzlemde dünyaya fırlatılmışlığın yanında özgürlüğe de işaret eder. Modern şairin günah karşısındaki yanlı tutumu da bu şekilde özgürlükle alakalı görünmektedir. Çünkü günah işlenerek Tanrı karşısında bir konum alınır, özgürleşilir ve bireysel irade öne çıkarılmış olur. Kierkegaard eserlerinde günahı, insan ve Tanrı'nın ayrılan yönünü saptamak üzere belirtir. Ona göre varoluşu günahkârlıkla örülü olan insan ancak tekil, bireysel yanını tümel karşısında tövbe edip uzlaştırarak rahata erebilir.³⁵⁷ Aksi hâlde insan sınırsız bir özgürlük hâli içerisinde sallantıda kalacak, kendi benliğine yöneldikçe boşlukla karşılaşacak ve bilindik “modern” semptomlardan olan yabancılaşmanın pençesine düşecektir. Esasında ele aldığımız diğer isimlerin yaşadığı da bu sürecin bir yansıması olarak tanımlanabilir.

Sezai Karakoç'ta ise günaha yönelik onun özgürleştirici yanı yerine cezalandırıcı -yani asıl- yanına yönelik bir yaklaşımdan söz edebiliriz. O, insanın ne olursa olsun günaha meyyâl yanının bilincindedir. Bu sebeple insan toprağı, “günahkar bir toprak” olarak ifade edilir.³⁵⁸ Şiirsel diyalektiğinde ise özellikle *Monna Rosa*'nın sloganlaşmış ifadesi olan “günah kadar beyaz, tövbe kadar kara” nitelemesi, bu noktada bir ironi şeklinde yorumlanabilir. Şair için günah ve tövbe zıtlığının beyaz ve

³⁵⁶ Karakoç, “Sanat Görüşü, Şiirimiz-Akımlar, Toplum ve Şair Hakkında, **Edebiyat Yazıları II-Dişimizin Zarı**, s. 44.

³⁵⁷ Soren Kierkegaard, **Korku ve Titreme**, Çev. Nur Beier, İstanbul, Pinhan Yayıncılık, 2014, s. 77-78.

³⁵⁸ “Günahkâr toprağıma saçından bir tel düştü”
Karakoç, “Ve Monna Rosa”, **Gün Doğmadan**, s. 30.

siyah renklerle yine zıt bir biçimde zikredilmesi, küt bir şiirsel beklentinin ötesini aşan İkinci Yeni eğilimiyle birebir örtüştüğü bir noktayı temsil eder. Alışılmadık bir çağrışım sahasının dışında bir zıtlığa yönelimi, şairin daha sonra (60'lardan sonra) ayrıldığı ifade ettiği bu şiir yatağının bir ürünüdür. Günah çirkindir³⁵⁹ ve karanlıktır. Bu, şairin genel kanaatidir; fakat burada şiirsel bir şaşırtmaca ile günah beyaz ile nitelenmiş, ironi gerçekleşmiştir.

Şair için günah, insanlıkla paralel bir olgudur. İnsan, Allah karşısında günahkâr ve âciz bir portreye yerleştirilir. Bu bilincin kendisi de oldukça önemlidir. Çünkü günah, kişiye ahiret fikrinin varlığıyla beraber anlam katar. Karakoç şu cümlelerinde bu husus üzerinde önemle durmuştur:

“Âhiret, yine somut bir inanç olarak dönmeli insanlığa. Yahudilikteki gibi dünyayı pekiştirici, hristiyanlıktaki gibi bir süs ve fantezi özellikli bir duygu, bir psikolojik unsur olarak değil, İslâm'ın özündeki gibi, bir zaruret, bir metafizik olarak geri dönmeli.”³⁶⁰

Bir zaruret ve dinin özünü teşkil edecek bir metafizik olarak tanımlanan ahiret bilinci için günah oldukça önemli bir konumdadır. Oktay'ın da vurguladığı üzere diğer İkinci Yeni şairlerinde izlenen hedonizm, Karakoç'ta görülmez. Aksine şairin şiirsel dünyasında ciddi bir öte-dünya bilinci ve bu doğrultuda kaygılı, çileci, ölümün hâkim olduğu bir atmosferden söz edilebilir.³⁶¹ Bu sebeple günah olarak görülen, yasaklanan, cezalandırılacak edimler ele alındığında bir şükür edası hâkimdir şiirsel dünyaya. Çünkü öte dünya bilinci için günah önemli bir noktadadır. İçki içmenin bilinci bulanıklaştırarak kişiyi dünya sorunlarından uzaklaştırması gibi yönleriyle kutsandığı, olumlandığı İkinci Yeni'nin diğer şairlerinin ve dolayısıyla şiirlerinin aksine, Karakoç'ta bunu yasaklayan din kutsanır:

“Alkolü yasaklayan din ne kutlu
Okuyabilirsin kitabı gözlerin sağlam
Yüz yerinde duvar yerinde

³⁵⁹ “Günah kadar çirkin
Ve Tanrı düzenine aykırı
Bir ur kocaman”

Karakoç, “Kan İçinde Güneş”, a. g. e., s. 77.

³⁶⁰ Sezai Karakoç, “Kaynak I”, **Diriliş Mustusu**, İstanbul, Diriliş Yay., 2017, s. 86.

³⁶¹ Oktay, “Umut ve Olanaksızlık: ‘Çağdan Çıkarma’ Oyunu”, a. g. e., s. 541.

İnsan ve kitap yerliyerinde”³⁶²

Okumanın da Karakoç’un dünyasında başat bir rolü söz konusudur ve böyle bir faaliyet için alkolsüzlüğün ne denli önemli olduğu *Taha’nın Kitabı*’nda bu şekilde ele alınmıştır. Şiirinde kendisini “günahlarım kadar ömrüm vardır”³⁶³ şeklinde ifade eden şair, aynı zamanda bu olumsuz çağrışım alanından kurtulma önerisini de sunmaktadır.

“Yetiş ayağının tozu olduğumuz peygamber
Yetiş her zaman diri olan varlığıyla
Yetiş yak lâmbamızı
Yetiş aydınlat karanlığımızı
Yetiş yeşillendir çöllerimizi
Yetiş dirilt insanımızı
Seni sevenin ismiyle yetiş bize
Yetiştir bize
Günahlarımızı kül edecek ateş harmanını
Verim yağmuru insin ülkemize”³⁶⁴

Bu şekilde imdat çağrısı, Hazreti Peygambere yönelir ve insanlığın diriltilmesi, çöllerin yeşillendirilmesi ve son olarak günahların yok edilmesinin O’nun varlığı ile olacağına dair bir inanç söz konusudur. Hem günahları kül edecek ateş harmanı hem de verim yağmuru olarak zıtlıklarla tanımlanan bu atmosfer; Sezai Karakoç için yeğlenecek, bu hususta yakarılacak ve tek ihtiyaç duyulan alanı ifade eder. İnsanoğlu günahı ancak bu atmosfere tutunma ile aşabilir. Asrın genel problemleri ve varoluşsal sancılara ilişkin çözüm hep aynıdır; İslâm’ın, peygamberin, dinin odağından ayrılmamak ve bireysellik yerine geleneksel bir biçimde bu değerlere sığınmak, temel dayanak noktası olarak görülür.

3.2.6. Dinin Karşısına Bilimi Çıkarmak: “Modern Üveysilik”

Modern üveysilik, Koçak’ın Turgut Uyar’dan hareketle tüm İkinci Yeni şairleri için kullanmayı tasarladığı bir tabirdir.³⁶⁵ Burada onların -Karakoç hariç- genel

³⁶² Karakoç, “Ateş üstünde ikinci konuşma- alkol”, *Gün Doğmadan*, s. 343.

³⁶³ Karakoç, “Kara Yılan”, *a. g. e.*, s. 44.

³⁶⁴ Karakoç, “Gül Muştusu XIV”, *a. g. e.*, s. 403.

³⁶⁵ Koçak, Göktürk, *a. g. e.*, s. 115.

eğilimlerinin öndersiz bir manevî arayış ve “seküler bir ilahi kavrayış” içerisinde olma durumları vurgulanmak istenir. Gerçekten bu şiirsel alanda seküler, metafiziği geleneksel algının dışında bir hayat algısı genel bir problematik olarak belirir.

Uyar’ın ise bu noktada değerlendirebileceğimiz şiirlerinden başka uzun süre gün yüzüne çıkmamış, daha sonra vârislerinin izniyle yayınlanmış bir de oyunu vardır. Oyun, Kurunlu Veys’in “yalvaç”ı aramak ve bulmak için annesi ile eşi Mira’dan izinle yola çıkışını, bu esnadaki maceralarını ve vardığında bulduklarını anlatır. Burada, ilk okumada Kurunlu Veys ile Veysel Karanî figürünün kast edildiği ve onun macerası üzerinde yoğunlaşmanın gerekliliği ortaya çıkar. Özellikle Orhan Koçak’ın, Uyar’ın bu önemli dinî şahsiyetle bağlantısına yoğunlaştığı ve kitaba da eklenmiş olan yazısı, bu anlamda önemlidir. Koçak bu yazı boyunca Uyar’ın kendisine bu menkabevi şahsiyeti seçişinin temel sebebi olarak Veysel Karanî’nin “kendi kendini icat etme” eylemi ile örtüşen yaşam hikâyesini örnek gösterir.³⁶⁶ Ona göre bu durum aynı zamanda Uyar’ın aynı bağlamda kendisine kurduğu seküler ilahiyat ile ilintilidir. Onun bu figürü seçme sebebini ise Veysel Karani’ye dair Üveys ile alakalı bölümü ihtiva eden *Tezkiretül Evliya*’nın (F. Attar) 1958’de yeni harflere aktarılması ve Uyar’ın onu okumuş olabileceği gerçekliği üzerinden yorumlar.³⁶⁷

Veysel Karani ile alakalı yapılmış en kapsamlı çalışma Ahmet Yaşar Ocak’a aittir. Onun hayatına ilişkin hem tarihsel hem de dinî ve tasavvufî kaynakların ışığında inceleme yapan Ocak, onun hakkında önemli bilgiler verir. Buna göre Yemen’in Karan bölgesinden olan Veys, Hz. Peygamber’i ziyaret etmek istemiş; fakat yatalak annesini bırakamadığı için ziyaret edememiştir. Hz. Peygamber ise ashabına onun duası alınacak bir şahsiyet olduğunu vurgulamış³⁶⁸, bu şekilde manevi yollarla irşat edilmiş bir şahsiyet olması dolayısıyla birçok çevrede kabul ve saygı görmüştür. Veysel Karanî’nin bu doğrultuda en önemli ve öne çıkan taraflarından biri, dinî anlamda

³⁶⁶ Turgut Uyar, *Veys*, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2017, s. 59-85.

³⁶⁷ Koçak, *Bahisleri Yükseltmek-Turgut Uyar Şiirinde Kendini Yaratma Deneyimi*, s. 64. Koçak, bu yazısında aynı zamanda Uyar’ın şiirinin *Veys* oyunundaki yerine dair de saptamalar yapmaktadır. Uyar’ın “efendisiz acemilik” sloganı ile beraber de düşünülebilecek bu ana fikirle oyuna yaklaşıldığında aynı atmosferi ve bakış açısını görmek gerçekten de mümkün görünmektedir.

³⁶⁸ Ahmet Yaşar Ocak, *Alevi ve Bektâşi İnançlarının İslam Öncesi Temelleri -Bektâşi Menakıbnamelerinde İslam Öncesi İnanç Motifleri*, İstanbul, İletişim Yay., 2002, s. 64-65.

duyusuna, hissedişine manevi bir otoriteye bağlanma ihtiyacı ile karşılık vermemiş olmasıdır. Hatta onun bu münzevi tavrı dolayısıyla “üveysîlik” olarak anılan bir metod, rehbersiz bir irşat faaliyeti doğmuştur.³⁶⁹ Hz. Peygamberin ilgisine bu şekilde mazhar olmuş bir şahsiyet olarak Veysel Karanî’nin inziva hâlinde ve kendi içsel yolculuğuyla hemhâl olarak ilerlemesi ise çeşitli çevrelerce hoş karşılanmamış, bir şeyhe intisap edip daha sistematik ve doğru bir manevi yolculuğun makbul olduğuna dair inanış söz konusu olmuştur.³⁷⁰ Ocak’ın Veysel Karanî’ye dair aktardıklarından dikkat çekici bir husus da onun Sıffin Savaşı esnasında Hz. Ali taraftarı olarak savaşa girmesi meselesidir.³⁷¹ Turgut Uyar’ın bir başka bölümde üzerinde duracağımız Alevi yönelimi ve şiirsel kurgu bağlamında tercihlerini düşündüğümüzde Veysel Karanî’nin manevi şahsiyeti ve duruşunun onun için sağlam bir referans oluşturması kaçınılmaz görünmektedir.

Veys isimli oyun da tıpkı Veysel Karanî menkıbesindeki gibi “yalvaç”ına ulaşmaya çalışan bir karakterin temsiline dayanır. Onun da tıpkı menkıbede geçtiği gibi engelleyicisi annesi ve eşi Mira’dır. (Menkıbeden farklı olarak burada eş figürü eklenmektedir.) Mira figürü, bu anlamda önemlidir. Veys’e gitmemesi için cinsel bir çağrışımında bulunur:

“Neyi var sana verebileceği
Örneğin benim kadar. Çok çok bir parça sakal
ve bir parça da hüznün...
-Düşün Veys, n’olur düşün!”³⁷²

Burada bir dervişin seyr ü sülûkunda karşısına çıkabilecek muhtemel dünyevî engellere bir çağrışımla eş figürü kendisini öne sürmüş, anne figürü de yine dünyevî bazı bahanelerle oğlunu alıkoymuştur. Ama o mutlaka gidip görmelidir o Yalvaç’ı; “o

³⁶⁹ Necdet Tosun, "Üveysîlik", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, <https://islamansiklopedisi.org.tr/uveysilik> (19.01.2022).

³⁷⁰ Fakat bunun yanı sıra bu anlamda bir gizli veliliğin Peygamber tarafından da olumlandığına dair rivayetler dahi söz konusudur: Ebu Hureyre’den nakledilen bir rivayete göre “Allah Tealâ onu Cennet ehlinin meliklerinden kılmayı murad etmiştir. Cennet ehlinin de melikleri ve efendileri vardır. İşte bu siyahî de onlardandır. Çünkü Cenâb-ı Hak mahlukatından böyle gizli velileri sever.” Akt. Ocak, **a. g. e.**, s. 69.

³⁷¹ Ahmet Yaşar Ocak, **Veysel Karanî ve Üveysîlik**, İstanbul, Dergâh Yay., 1982, s. 57.

³⁷² Uyar, **Veys**, s. 23.

en büyük avuntuyu, toprağa dönmeyi”³⁷³ görmek istediğini söyler. Ayrıca “kaçınılmaz saçma sonuca bir anlam getiren”³⁷⁴ diye tanımladığı ve “temizleneceğini” söylediği yere doğru kimseyi dinlemeden ilerler. Yanında “mentör”ü ile yalvaçını bulmaya giden Veys’in bu hikâyesinde, yalvaç aniden harika ilacı bulan Profesör Gesellschaft³⁷⁵ oluverir. Yalvaç, tıpkı gerçek menkıbedeki gibi ulaşılamayan bir hedeftir aynı zamanda. Çünkü Veys onun yanına varmadan az önce, yalvaç dolandırıcılık sebebiyle tevkif edilmiş olarak kurgulanır.

Oyun boyunca en dikkat çekici ve Uyar’ın eğilimi ile şiirlerindeki yaklaşımı düşünüldüğünde de anlamlı cümlelerden biri Veys tarafından sarfedilen “Ama bayım ben bu adresi yıllardır../ bir bakıma kendim hazırladım”³⁷⁶ ifadesidir. Bu cümle, Uyar’ın gerek *Mezmurlar*’da gerekse *Divan*’daki şiirlerinde çok net bir biçimde gözlemlenen insansal güce iman ve onun ışığında hareket etmenin karşılığıdır. Bu noktaya, yalvaç’ın bilim adamı ile yer değiştirmesinin sebebi olarak da okunabilecek kilit bir nokta şeklinde yaklaşılabılır. “Her şeyi ondan uman”³⁷⁷ bir Veys figürü de yine bilime yönelik ilgi ve sevgisi düşünüldüğünde Uyar’ın eğilimlerine uygun bir karakter arz etmektedir. Uyar’ın bilim ve teknolojiye olan bu tutkusunu, eşi Tomris Uyar ile yapılan bir söyleşide hangi tarz kitapları okuduğuna dair bir sorunun cevabı üzerinden de takip etmek mümkün görünmektedir:

“Sibernetik. Ben bu kadar bilime ve matematiğe düşkün başka bir edebiyatçı görmedim. Bilim ve matematik tek büyük derdi. En son bilimsel araştırmalar, en son matematik bulgular... Matematik kafa zaten şiirlerinden de belli, son derece matematiğe düşkün.”³⁷⁸

Uyar’ın bilime dair bu yaklaşımını, şiirler üzerinden dinsel bir arka planı da göz önüne alarak değerlendirmek mümkündür. Modern şairin dine yönelik yaklaşımı, modern insanın özellikle Türk toplumunda bu anlamda bir ayırım ve kopuşla ilişkilendirildiğini daha önceki bahislerde ele almıştık. Cumhuriyet modernleşmesinin

³⁷³ A. g. e., s. 29.

³⁷⁴ A. g. e., s. 29.

³⁷⁵ Gesellschaft kelimesi (iki “t” ile) Koçak’ın da vurguladığı üzere Almanca “toplum” anlamına gelmektedir. Koçak, a. g. e., s. 76. Bu noktada bir bilim adamı ve ulaşılmaya çalışılan ereğin topluma yönelik bir göndermesinin de olması önemli bir sembolik açılım olarak belirir.

³⁷⁶ Uyar, a. e., s. 36.

³⁷⁷ A. e., s. 57.

³⁷⁸ Altan, *Ben Koşarım Aşağılara, Koşarım- Turgut Uyar Üzerine Tomris Uyar’la Söyleşi*, s. 123.

temel paradigma ve sloganlarından birinin Atatürk'ün veciz bir biçimde aktardığı “Hayatta en hakiki mürşit ilimdir!” cümlesi ile paralel bir pozitivizmde ilerlemesi, Uyar için de aynıyle söz konusudur. Bilime yönelik gelişmelerin önündeki en büyük engel din olarak görüldüğünden, tarih boyunca süregelen bir bilim-din karşıtlığı ve bu noktada bilime yönelik kimi zaman körü körüne bir bağlanma, onun değişken yanını hesaba katmaksızın bir din gibi biat etme hâli çağın en temel çıkmazlarından³⁷⁹. Uyar, bu noktada tercihini pek tabii olarak bilim'den yana kullanmıştır. Bu ayrım ve çıkmazın psikolojik yansımaları, Yekta karakterinin mezmurlarının sonuncusunda da ifade eder:

“Bilimleri sürdük getirdik çılgın ateş yalnızlığımızdan
O bizi dövüp sövemiye acemi, haydi yufka
Yürekli Tanrılar katına”³⁸⁰

Bilimlerin çılgın ateş yalnızlığı ile cehennem imgesiyle vurgulanan bir konumdan Tanrı katına yükseldiğinin ifade edildiği bu kısım, modern çağın bu önemli hamlesini veciz bir şekilde ortaya koyar. Aynı zamanda Tanrı'nın “dövüp sövemiye acemi” ifadeleriyle indirgendiği, ancak konumunun yukarılarda olduğuna dair bir vurgu ile de bir gerilim oluşturulduğu söylenmelidir. Bu dizeler, yaratıcının bulunduğu yüksek konumu esasında bilimin hak ettiği gibi bir yoruma da müsaittirler. Nitekim bir söyleşisinde teknolojinin insanı yöneten yeni konumu da bizzat şair tarafından vurgulanmıştır:

“Şiirin gelişmesi, şiir tekniğinin gelişmesi değildir. Değişen koşullarla insanın değişmesidir. İnsan hayatını, hatta bu **hayatı düzenleyen kuralları yöneten gücün teknoloji olduğuna inanıyorum** bu günlerde.”³⁸¹ (Vurgu tarafımıza ait.)

Modern dünyanın modern parametrelerinin bu kırılmayı en net biçimde hisseden bir şairde tezahürü kaçınılmaz bir şekilde karşımıza çıkar. Yine aynı

³⁷⁹ Bu konuyla alakalı olarak bkz. Jean-Paul Willaime, **Dinler Sosyolojisi**, Çev. Ramazan Adıbelli, İstanbul, Pinhan Yay., 2017, s. 34. Ayrıca bkz. Bertrand Russel, **Din ile Bilim**, Çev. Akşit Göktürk, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2020.

³⁸⁰ Uyar, “Akçaburgazlı Yekta'nın Yalnızlığına Kara Taştan Tapınak Kurduğunda Söylediği Mezmurdur”, **Büyük Saat**, s. 173.

³⁸¹ Sennur Sezer, “Turgut Uyar ve Şiiri”, **Turgut Uyar- Arz-ı Hal ve Sonrası**, Yay. Haz. Tomris Uyar, İstanbul, Can Yay., 1999, s. 153.

doğrultudaki mezmurların son kısmındaki bilim- din karşıtlığının vurgulandığı şu kısım da Yekta karakterinin cinselliğin doğallığı söylemi yönüyle teolojik bir başkaldırı olarak okunmasının doğru olduğunu sağlama alır niteliktedir:

“Tarihlerle, Bilimlerle, Kalabalıkla savaşıyorum.

Büyük tapınaklar kuruyorum. Kara taştan. Kalın

arabalar koşuyorum

Kendim girip tek başıma tapınıyorum. Yaralarımı sarıyorum.

Birden bir yerden o ışık. Bir yerden o ses.

Artık sana attığım temeller tutmuyor.

Çünkü sen hiç yoksun. Hiç olmadın.”³⁸² (Vurgular tarafımıza ait.)

Uyar, Yekta üzerinden gerçekleştirdiği cinsellik ve din çatışmasına dair söylemini bilim-din çatışmasına eklemleyerek adeta taçlandırmış gibidir. Din ve bilim muharebe alanında izlenimi verecek biçimde resmedilir, şair din tarafında olduğu intibainı verir; fakat nihayetinde “sana attığım temeller tutmuyor” kanaatine varır. Çünkü Tanrısallığın varlığı yoktur, cinselliği ya da bilimselliği olumlayan (yücelten) tüm bu söylemlerle bu yokluk doğrulanır ve bu sayede özgür bir alan açılmaya çalışılır. Bilimsellik, bu doğrultuda modernleşme süreçlerinde de dinî eğilimlerin karşısında yer alan en önemli paradigmalardan biridir. Özellikle bir nesil, bilim vurgusu ile din ve safsatadan bilinçli bir şekilde arındırılmaya çalışılmıştır. Uyar da bu önemli mottoun taşıyıcısı konumundadır burada.

“Hayatta en hakiki mürşit ilimdir” ya da “Eğer bir gün benim sözlerim bilimle ters düşerse, bilimi seçin.” söylemi, çalışmamızın daha önceki bölümlerinde vurguladığımız üzere Türk modernleşme projesinin pozitivizmle başlayıp Cumhuriyet döneminde ilim-bilim şekline evrilen bilime ve dünyevîliğe yönelik vurgusunun çok net bir karşılığıdır. Bir inanç olacaksa bilime yöneliktir, dinin sundukları gündelik hayat için ancak sınırlamalar, kurallandırmalar şeklinde alınırlar. Din, insanların hayatlarını, dürtülerini çeşitli kurallarla sınırlandırır, ona gündelik yaşam pratiğini şekillendirmesi için mahdut bir zeminde izin verir. Uyar’ın Alevilik odaklı yönelimi de ihtiyaç duyduğu bu özgürlüğe kapı açması açısından tercih edilmiş ve Sünni eğilim karşısında öne çıkarılmıştır.

³⁸² Uyar, “Akçaburgazlı Yekta’nın Yalnızlığına Kara Taştan Tapınak Kurduğunda Söylediği Mezmurdur”, **a. g. e.**, s. 173.

Uyar'ın din ve Tanrı, akabinde ele aldığımız bilimi dinin önüne çıkarma teşebbüsü neticesinde inancına ve Tanrı algısına dair bir şeyler söyleme imkânı ortaya çıkmaktadır. Genel olarak açık bir reddiye olmadığını net bir şekilde ifade etmeliyiz, fakat modern bir duyuş ve yaklaşım ile dinin, Tanrı'nın insan doğasına dair dürtülere izin verdiği ölçüde kabul edildiği bir yaklaşım söz konusudur. Geleneksel dönemde nasıl ki bir medrese talebesi ile tasavvuf ehlinin yaklaşım tarzı birbirinden ayrılmış ve sorunlar ortaya çıkmışsa modern insanın yaklaşımı da bu anlamda kendi parametreleri ile değerlendirildiğinde yerleşik inanç algısından farklı bir çizgide ilerler. Modern şair, belki de “üveysilik” vurgusunu tam olarak bu sebep dolayısıyla tercih etmiş; yaratıcı ile olan ilişkisini müsamaha ve kul tarafından tayin edilecek bir düzleme çekmeye çalışmıştır.

Uyar'da dikkat çekici bir diğer nokta da aynı bağlamda anmamız gereken dinlerin ötesinde bir din ve tanrılar ötesinde bambaşka bir tanrı tasavvurunun belirmesidir. Özellikle *Tevrat* merkezli olmak üzere kutsal kitapları okuduğunu bildiğimiz Turgut Uyar³⁸³, tüm okuduklarının neticesinde yer yer bütün dinî olgu ve şahsiyetleri kabul ile aynı potada eritmeye ve böylece de dinlerin ötesinde bir din seçmeye karar vermiş gibidir.

Çağdaş Yeri Mızrağın, bu anlamda önemli bir örnektir. Henüz adından başlayarak çeşitli göndermeleriyle yorumlar yapmamıza imkân vermektedir. Orman, bu şiir boyunca tüm değerlerin elimine edildiği bir mekân olarak tasarlanmıştır. Geçmiş ve geleceğe ilişkin değerler, dinler burada bir potada erimiş ve herkesi kapsayan bir evrensel olgu hâline dönüşmüş gibidir:

“-Bütün herkeslerin “ihtilâl” diye
Ortalara döküldüğü bir akşam-
Bir yanlış gibi kendiliğinden taşınan. Ey orman,
Bütün imamların ve kardinallerin çıplak olduğu
bizi bir boyutun iğretiliğine çağırın...
Bir değişmez düzenin sahibi, bir yanlışlık
ölüyor. Ve bir anı sonsuz düzenine giriyor.”³⁸⁴

³⁸³ Altan, a. g. e., s. 125.

³⁸⁴ Uyar, “Çağdaş Yeri Mızrağın”, a. g. e., s. 241.

Orman imgesi ve şiirin adı beraber düşünüldüğünde ise anılan tüm dinî göndermeli kişilerin de beraber düşünülüp çağdaşlık gerçeğinin değerlerin ötesinde bir noktada yer aldığı vurgulanmaya çalışır. “Bir değişmez düzenin sahibi” aynı zamanda “bir yanlışlık” ölür ve asıl “sonsuzluk düzenine” girilir. Bu ormanda resmedilen imam ve kardinalin çıplak olarak nitelenmesi de kuşandıkları bilgilerin bu yeni, “çağdaş” alanda herhangi bir karşılığının olmamasıyla ilintilidir. Dinî anlamda otorite olan bu isimlerin, en çıplak ve zayıf hâllerleriyle var oldukları bir orman tasarımı şiirin son dizesinde “yeşilliğin alışkanlığa dönüşmesi” şeklinde bir dönüşümün ürünü olarak karşımızdadır.

Buna benzer bir tasarım, *Güneşi Bol Ülke* şiirinde de karşımıza çıkmaktadır. Burada da Orhan Koçak, aşağıdaki dizelerden hareketle ve Uyar’ın diğer bazı şiirlerini de devreye sokarak bir ahiret gününü resmettiğinden ve dolayısıyla kıyamet fikrinin ön plana çıkmasından söz eder.:³⁸⁵

“Dünyanın bütün ağaçları bizimle, bütün taşları
bizimle, bütün soluk kadınlar.
İnerler haçların, çadırların ve âyetlerin dibinden
Büyük mağarası açılır ölülerin,
Bütün kitaplar bizimle”³⁸⁶

Görüldüğü üzere tüm dinlerin aynı havuzda düşünüldüğü bir atmosfer ve evrensel bir algı söz konusudur. Burada herhangi bir seçim ya da kabul yerine, dinlerin dışında bir dünya tasarımı öne çıkar. Şair kendisine birçok şiirinde resmettiği bu karnavalvâri hava dolayısıyla dinlerin bağlayıcılığından, kurallarından arı bir görünüm sunmaktadır.

³⁸⁵ Koçak, **a. g. e.**, s. 164.

³⁸⁶ Uyar, “Güneşi Bol Ülke”, **a. g. e.**, s. 285.

Aynı doğrultuda bir görüntüyü veren dizeler *Terziler Geldiler* isimli şiirde de mevcuttur:

“bütün kutsal kitaplar kalabalığı,
ermişler, kargışlılar ve günahlılar
gebe kadınlar, vâz edenler
ve dondurmacılar ve at cambazları ve
tecimenler ve kıralcılar ve gemicilerle
Tanrıtanımazlar ve tefeciler ve
yalvaçlar...”

Uyar, “Terziler Geldiler”, **a. g. e.**, s. 226.

Hiçsizliğe şiirindeki “ormansın belki bilmiyorum/belki ormanda bir ağaçsın şuncacık” dizelerinde de yine aynı şekilde orman imgesine rastlarız. Fakat ormanın tanrısallığı, bu kez öncelikle doğrudan dinselliği imler; daha sonra yine aynı doğrultuda dinleri kapsayan bir konumda çizilir:

“ama biliyorum Kırşehir'de mezarsın
bir kilisesin Kapadokya'da
sözelimi yumurtada zarsın
ustasın sabahları yapmada
en katı yoklukları koyarak insanın içine
akşamüstlerinde biraz gaddarsın
sular ve zamanlar kararırken”³⁸⁷

Tanrı'ya ilişkin bu bakış açısı, yani O'nu kimi zaman “sabahları yapan” bir usta olarak kimi zaman da insanın içerisine yokluk bilincini yerleştirme ve “gaddarlık” yüklenme gibi noktalarıyla, bu yabancılaştırma mekanizmasını olumsuzlamanın yanında dinler üstü bir yaklaşımı da imler. Çünkü Tanrı, hangi dinin perspektifinden olursa olsun bütün azametine ve “yapma” kudretine karşın gaddar bir çerçevede sunulmuştur. Bu sebeple de bir kaçış alanı olarak kiliselerin, mezarların dışında ve ötesinde; dolayısıyla sistematik bir inanma faaliyetinin dışında bir din tercih edilir. Burada orman, ağaç gibi imgelerin tercih edilmesi ve doğaya dair bir vurgu ile yola çıkılması anlamsız değildir. İlhan Berk'ten de takip etme olanağı bulduğumuz üzere dinlerin sınırlı alanındansa tabiat tercih edilir, daha özgür bir alan olarak hareket imkânı sağlanmış olur.

Sezai Karakoç'un şiir estetiğindeki durum ise yine diğerlerinden zıt bir konumda yer alır. Modernitenin en önemli silahlarından olan akıl, bilim ve teknolojik sahadaki gelişmeler, maneviyattan yoksun oluşları sebebiyle bir sebep-sonuç atmosferinde şiirlerde sıkça belirlemektedir. Gerek *Hızırla Kırk Saat*, gerek *Taha'nın Kitabı* gerekse *Ayinler* isimli kitaplarda bu bağlamda çok fazla görünüme rastlanmaktadır. Zıt kutuplarda yer alan şahıslar, bahsi geçen bu modern değerlerin temsilcisi konumunda; asıl şiir öznesine karşı sembolik önermelerde bulunup bir çeşit

³⁸⁷ Uyar, “Hiçsizliğe”, **a. g. e.**, s. 602.

ikna faaliyeti yürütürler. Fakat sonuç kısmı yahut bazı odak noktalarında asıl tercih edilen, asla bu modern değerler ya da kişilerin fikirleri olamaz.

Bu modern değerlerin, gelişmelerin karşısında bir konumlanışı imleyebilecek iki güzel örnekten söz edilebilir: *Ötesini Söylemeyeceğim* ve *Masal*. Her iki şiirde de çarpıcı bir başkaldırı söz konusudur. Yine zıtlıkların oluşturulduğu bir düzlemde³⁸⁸ şiir kişisi var olma mücadelesini tamamlar; üstelik bu, yok olma pahasına gerçekleştirilir.

Ötesini Söylemeyeceğim'de “Bay Yabancı”, “Medenî Adam”, “Bay Fransız” gibi nitelermelerle sunulan tipoloji; yasak aşkı olan, şeytanı sevdiği zikredilen ve şiirin asıl eksenini teşkil eden Tunuslulardan farklı bir çizgide olduğu ifade edilen, akrebi tutmayı bilmeyen yani doğa bilgisinden yoksun bir şekilde okur karşısındadır. Tunus ve Cezayir bağımsızlık savaşları ve Fransızların yaptıkları konusunda rahatsız olan şair, bunu gerek hatıralarında³⁸⁹ gerek bu şekilde şiirlerinde yansıtmıştır.

“Onun için gidin şapkalarınızı da beraber götürün”³⁹⁰

Bu emir on yaşındaki bir çocuğun ağzından dile getirilmiş, Bay Yabancı yaşanılan topraklardan kovulmuştur:

“Yurdunu sevenlerin
Gözlerini kimse bağlamaz
At üstünde can verirler
Atla birlik güneş doğarken
Ve yaşar Cezayir”³⁹¹

Yukarıdaki parça da aynı amaç için yazılmış *Kutsal At* isimli şiire aittir.³⁹² Medeniyeti, aklı ve bilimi temsil eden Batı'nın bu topraklar üzerindeki tasarrufundan rahatsız bir bilinç söz konusudur ve bu değerlerin yıkımdan başka bir etkisinin olmadığına yönelik algı, şiirsel atmosferde sık sık karşımıza çıkar.

³⁸⁸ Ünal bu düzlemi “zıtlıkların birbirini doğurduğu bir varoluş” şeklinde ifade etmiştir. Ünal, “Sezai Karakoç'un İnci Dakikaları”, **a. g. e.**, s. 162.

³⁸⁹ Karakoç, “Hâtıralar”, **Diriliş**, Ağustos 1989, s. 11.

³⁹⁰ Karakoç, “Ötesini Söylemeyeceğim”, **Gün Doğmadan**, s. 49.

³⁹¹ Karakoç, “Kutsal At I.”, **a. g. e.**, s. 84.

³⁹² Bu iki şiirin de dâhil olduğu bir bağlamda Sezai Karakoç'un Afrika bağımsızlık savaşlarına yönelik tavrını ele alan detaylı bir çalışma için bkz. Fatih Andı, “Afrika Bağımsızlık Savaşlarının İkinci Yeni Şiirine Yansımaları ve Sezai Karakoç”, **Güneşe Tutulan Ayna**, İstanbul, Hat Yay., 2010, s. 179-201.

Masal'da da tam olarak böyle bir atmosferin varlığından söz edilebilir. Doğu'da yedi oğlu olan babanın altı evladının da sırasıyla; önce iyi karşılanıp öldürülme, bir kızın arkasından yok olma, para kazanacağı bir işin yoğunluğuyla silinme, kendi geçmişini "günü geçmiş" nitelemesiyle silme, şair olup çöllerde "kum gibi" erime, içki ile karanlıklara karışma şeklinde bir çizgiyle yok oluşunun hikâyesidir *Masal*. Burada bilgin olup kendi geçmişini yok sayan dördüncü oğul ya da şef ve patron olup "kravat bağla[yan]" üçüncü oğul, Batı'nın değerleri ile mücehhez olmalarına karşın, şiir boyunca babanın hâkim olduğu "tabiat dili" yahut işin "künühüne varma" becerisinden yoksun resmedilirler. Zaten böyle olamadıkları için meselenin çözümü noktasında her seferinde yeni bir oğul Batı'ya gönderilmiştir. Şiir boyunca resmedilmiş tüm teknik şeylerin karşısına ise yedinci oğul, bu kez dua kalkarıyla çıkacaktır.

"Bir şafak vakti Batı'ya erdi
En büyük Batı kentinin en büyük meydanında
Durdu ve Tanrı'ya yakardı önce
Kendisini değıştirmesinler diye"³⁹³

Nitekim duası kabul olmuş, oyduğu yerden bir daha çıkmamacasına şifa verici bir "makam" oluşmuştur. Kimisi şair kimisi zengin bir iş adamı kimisi ise bilgin olan bu oğulların her birinin bu önemli vasıflarının karşısına tek bir zırh ile; dua ve kararlılık ile konumlandırılmış yedinci oğul ile verilmek istenen mesaj oldukça nettir. Batı'nın öne çıkan tüm bu modern hasletlerini yakıp yıkabilecek, yeri geldiğinde onlara şifa dilendirebilecek araç bellidir: dua! Karakoç, Batılı değerlerin varlığını, yedinci oğul ile sembolize bir biçimde dua ile kıyas kabul etmeyecek derecede geçersizleşmiştir. Çünkü ona göre tüm bu değerler; teknolojik ilerleme ve gelişmeler fiziğin ötesine geçemez, metafiziğe ulaşamaz. Yalnızca bir görüntü medeniyetinden söz edilebilir.³⁹⁴ Ona göre bu bilim ve teknik ile teknolojik gelişmelerin odağındaki insan bu yolla soyluluğunu yitirmiş; tıpkı *Masal*'daki altı oğulda olduğu gibi uçurumlara sürüklenmiş, şevk ve umuttan yoksun kalmıştır.³⁹⁵

³⁹³ Karakoç, "Masal", a. g. e., s. 412.

³⁹⁴ Sezai Karakoç, *Sûr: Günlük Yazılar III*, İstanbul, Diriliş Yay., 2014, s. 41.

³⁹⁵ Karakoç, "Vicdan Kavgası", *Sütun- Günlük Yazılar*, s. 362.

Bahsi geçen karşıtlık ise yalnızca bu şiirlerde yer almaz. *Hızır'la Kırk Saat* bu noktada önemli bir örnektir. Şiir boyunca modern dünyada var olma bilgisi ile peygamberlerin rehberliği eşliğinde bir serüven atmosferi oluşturulmuştur. Öyle ki bu atmosferde yer yer bu var olma bilgisinin asıl öğrenilmesi gereken makamlardan alınamayışı dahi eleştirilecektir:

“Ey ulular sizin bana öğretmediğinizi
Ben zamandan öğrendim
Kuruyan hurma dalından öğrendim
Damıtılmış petrolden öğrendim
Yavrusunu arayan bir deveden öğrendim
Hapsedilmiş yarı yanık
Sancaklardan öğrendim
Yıkılmış taş kemerlerden öğrendim
Harap handan köprülerden öğrendim”³⁹⁶ (Vurgu tarafımıza ait.)

Burada “ulular” hitabıyla geleneksel düzendeki din adamları ve muteber kişilerin kastedildiğini varsaydığımızda bu eleştiri açığa çıkar. Çünkü Karakoç, değişen dünya düzenine karşı değildir. Onun karşı olduğu şey, asıldan uzaklaşma hadisesidir. Burada vurguladığımız “damıtılmış petrol” ise ulular karşısına dikilmiş modern dünya ve bilim-teknik bilgisinin sembolüdür. Şair bu yeni düzene ayak uydurma konusunda dinî arka plana sahip, muteber kimselerin gerekli çözümü üretemeyişlerinden yakınmaktadır.

Hz. Musa'nın hayatına dair fragmanların kopuk kopuk görüldüğü yirmi sekizinci bölümde geçen aşağıdaki ifadeler ise bu konudaki önermemizi güçlendirir niteliktedir:

“Musa'yla büyücüler karşı karşıya geldi
İsrail ve Mısır karşı karşıya geldi
Kızıldeniz bir ceylan derisi gibi gerildi
Kurumuş da olsa ağaçta
Bir can vardı ki
O canı canlandırmayı
Musa'nın eli bildi
Ve ağaç cıvayı yendi
İnanç yendi bilgiyi”³⁹⁷

³⁹⁶ Karakoç, “Hızır'la Kırk Saat 3.”, *Gün Doğmadan*, s. 178-179.

³⁹⁷ Karakoç, “Hızır'la Kırk Saat 28.”, *a. g. e.*, s. 239.

Hız. Musa kıssasındaki meşhur hadise olan ve aynı zamanda yed-i beyza terkiibinin de onunla beraber düşünülmesine yol açan mucizevi olay, burada “inanç yendi bilgiyi” şeklinde ifade edilmiştir. Burada da *Masal*’da olduğu gibi tabiat bilgisi, cıvayı yenen ağaç ve nihayet inancın yendiği bilgi öne çıkarılarak dinî arka planın önünde duramayan bir modern dünya parametreler zinciri resmi çizilmiştir.

Taha’nın Kitabı’nda yer alan soytarı ve doktor tipolojisine ait kısımlar da aynı minvalde akıl ve bilimin önderliğinde bir hayat ve teknolojik gelişmelerle ilerlemiş Batı uygarlığının parametrelerinin temsilcileri olarak alımlanmaya müsaittir. “Şeytan gerek şeytan/ Göğe bir şeytan gerek” şeklinde nidalar savuran soytarının modern dünyanın temsilcisi, ama aynı zamanda şeytanî bir yücelmeyi öngören dinsel başkaldırı sembolü olarak yorumlanması aşırı olmayacaktır. Bu kitap boyunca Taha karakterinin maceralarında savaştığı sembollerden biri de yarasalardır. Buna göre “rastlantılı rakamlardan bir rahibin rabbıyım” şeklinde kendi kendisini tanımlayan yarasa, rakamların oluşturduğu bir gerçeklikten söz etmesi hasebiyle yine aynı düzlemi işaret eder.

Ayrıca üzerinde durulması gereken bir ayrıntı da bahsettiğimiz bu diyaloji evreninde doktora, yarasalara ve soytarıya karşı savunma mekanizması geliştiren Taha’nın ağzından dökülen “İncil’den yola çıktınız/Ama yolu çabuk şaşırdınız” ifadeleridir. Bu ifadeler, sembollerden en azından birinin, doktorun Hristiyanî arka planını işaret eder. Bu, Karakoç’un Batı toplumunun teknik gelişmeler yanında Hristiyanî bir bilinçle dünyaya yönelmelerinin farkında oluşuyla paralellliğini düşündüğümüzde aynı eleştirinin dinsel bağlamda yapıldığı sonucuna varmamıza sebep olur.³⁹⁸ “Kurtulur ona yapışan” söylemiyle öne çıkan yeni zaman vurgusu, doktorun cebir arka planı dolayısıyla pozitivistin kaynağına yönelik bir eleştiriyi de takip etme olanağı sunar:

“Fakat bir gün gelecek
Çağırmasını bilersen gelecektir
Doğu’yu Batı’yı bilen gelecek

³⁹⁸ Nitekim tam olarak bu ifadeleri Hristiyanlık eleştirisi bağlamında yorumladık.

Kendi cebirine çeviren gelecektir”³⁹⁹

Özlenen, istenen dünya düzeni, “kendi özel cebiri” olan bir düzendir. Fakat çağırmasını bilmek burada kilit noktadır. Nitekim kitabın ilerleyen bölümlerinde Taha’nın bu serüveninde “Çarpıklık şimdiki zamandan gelmiyordu/ Yarasalar yok değildi elbet vardı/ Ama şartlar değişse yarasalar susardı” dizeleri, bahsi geçen farklı cebirsel düzene, ilahi bir alana geçmenin ilk şartının bilinçlenmek olduğunu oldukça net bir biçimde gözler önüne sermektedir.

Ayinler’de de aynı minvalde örneklere rastlamak mümkündür. Doğanın tanrısalla uyumlu ve bütünlüklü yanından hareketle özün bozuluşu aktarılır:

“Toprağı fazla terk ediyoruz artık
Trenlerle otobüslerle otomobillerle
Yerden ayağını kesmiş uçaklar ve helikopterlerle
Özüne aykırı devinmelerle
İyice yorgun yeryüzü
Dinlenmesiz
Kışsız ve baharsız
Yazsız ve sonbaharsız
Tekdüze cehennemler ve yapay cennetler titreyişinde”⁴⁰⁰

“Özüne aykırı devinmeler” bu minvalde dikkat çekici bir isimlendirmedir. Teknolojik gelişmelerin en önemli göstergelerinden taşıtlar, yani modern araçlar bu devinimin sembolik olarak ifadesi şeklinde sunulmuştur. Ayrıca toprağı terk etme ve özün kaybedilmesi de bu bağlamdaki izleklerin sonucu olarak sunulmuştur. İlerleyen kısımda adı geçen atom bombaları, çelik fırtınası ve uranyum da bu noktadaki gelişmelerin yakıcılığını ve bu yeni dünyanın “delik deşik edici” yanını vurgulamaktadır. *Ayinler* boyunca karşı tez oluşturulmaya çalışılan bir sesin varlığından söz edilebilir. “Kader virtüözü”nün bir yansıması şeklinde sunulan ve “akıl mimarlarına ve irade atletlerine” karşı çırpınmanın anlamsız olduğunu vurgulayan bu modern duyuş, Karakoç’un savaştığı bir güçtür.

“-İyi ama dostum konudan uzaklaşıyorsun
Bunlar yabancı bana beni gerçeğimden ayırıyorsun”⁴⁰¹

³⁹⁹ Karakoç, “Doktorun karşısında”, **a. g. e.**, s. 316.

⁴⁰⁰ Karakoç, “İkinci Ayin”, **a. g. e.**, s. 492.

⁴⁰¹ Karakoç, “Üçüncü Ayin”, **a. g. e.**, s. 498.

Bu uyarılar, bahsettiğimiz bağlamda dikkat çekicidir. Akıl mimarlarının açtığı alan, insanı kendi gerçeklik alanından uzaklaştırmaya sebep olur. Oysa onun istediği “Tanrı’nın gözüyle bakış penceresi”, tıpkı Shayegan tarafından da aktarıldığı üzere “gönül gözüyle görme paradigması”nın⁴⁰² ta kendisidir. Nitekim akıl ve bilimin karşısına ilerleyen kısımlarda namaz ve oruç gibi ibadetler çıkacak; “makinaları ezerek ilerle kilerle kader çerisi” diye salık verilecek; Tanrı için bir savaş yapılacaktır; nihai noktada diriliş gerçekleşecektir.

Rönesans Sezai Karakoç için düzyazılarında sıkça bahsettiği, önemle üzerinde durduğu bir dönemdir.⁴⁰³ Batı’nın yeniyi arayış sürecinde akli mutlak bir konuma yerleştirilişi üzerinde duran şair; onun duyguyu köleleştiren, makineleştiren ve çarmıha geren yanına vurgu yapmıştır.⁴⁰⁴ Bu şekilde öne çıkan aklın mutlaklığı, fakat ruhun arka planda kalışı ise dinsel olanla aradaki mesafeyi açarak Karakoç’un eleştirilerinde temel konuma yerleşir.

Ancak bununla beraber şairin “kendi Rönesans’ımızı başlatma”⁴⁰⁵ önerisi dikkat çekicidir. Bu Rönesans’ı sanat ve kültür planında Karataş’ın da vurguladığı üzere diriliş akımı ile yapmak, şairin temel düsturu olmuştur.⁴⁰⁶ Çünkü Karakoç’a göre diriliş, yeniden doğuş demektir ve tekrar kendi özünü hatırlamak, kendini bulmak ve geçmişle irtibat kurarak geleceğe yeni ve taze biçimde yönelmek,⁴⁰⁷ şairin Rönesans ile diriliş arasında kurduğu bağintıyı düşünsel bir zeminde açıklamasına imkân verir.

⁴⁰² Daryush Shayegan, **Yaralı Bilinç- Geleneksel Topumlarda Kültürel Şizofreni**, Çev. Haydun Bayrı, İstanbul, Metis Yay., 2018, s. 72.

⁴⁰³ “Rönesans, İslâm’a karşı, Hristiyanlığın, eski Batı medeniyetini imdada çağırmasıdır. Bir başka deyişle, yeni çağın ruhu olan İslâm’a karşı kendini savunmak için orta çağ ruhu olan Hristiyanlık, eski çağı, antikiteyi yardıma çağırmıştır.” Sezai Karakoç, **İnsanlığın Dirilişi**, İstanbul, Diriliş Yay., 2017, s. 25.

⁴⁰⁴ Karakoç, “İddianame”, **Sütun- Günlük Yazılar**, s. 294.

⁴⁰⁵ Sezai Karakoç, “Değişme ve Ötesi III”, **Yapı Taşları ve Kaderimizin Çağrısı I- Başyazılar**, İstanbul, Diriliş Yay., 2016, s. 26.

⁴⁰⁶ Karataş, **a. g. e.**, s. 136.

⁴⁰⁷ Sezai Karakoç, **Çıkış Yolu II-Medeniyetimizin Dirilişi- Dört Konferans**, İstanbul, Diriliş Yayınları, 2017, s. 53.

3.2.7. Kutsiyetin Yön Değiştirmesi: Şair ve Şiire Kutsallık Atfetmek

Modernitenin getirdiği bir başka parametre ise tanrısallığın yaratma, deha ve esin gibi kavramlarla ilişkilendirilerek şairin şahsına aktarılmasıdır. Klasik dönemde çoğunlukla seküler ve kutsal ilham arasında belirgin bir çizgi söz konusudur. Fakat modernite bu noktada aradaki ayrımı yine bulanıklaştırmış, tanrısallığın yerini sarsmıştır. Frye, erken dönemlerde bile şairin “yapıcı” olarak algılanmasına yönelik dikkat çekmiştir. Bu, yaratıcı gücü imler.⁴⁰⁸ Fakat asıl dolaşım Kant’ın “deha estetiği” ile başlayacaktır.⁴⁰⁹ Çünkü bu şekilde tanrısallık, seküler bir düzlemde konumlandırılarak şair için üst-düzey bir alan inşa edilmiş olacaktır.⁴¹⁰

Modern şair, Gauguin’in meşhur ifadesiyle artık “Bir daha doğmayacak şekilde öldürülmesi gereken şey: Tanrı” algısındadır.⁴¹¹ Modern olmak, Tanrı’yı ve dini inkâr ederek mümkün hâle gelmektedir. Modernist ise Nietzscheci bu söylemi daha da ileri götürerek yerleşik dini değerleri “yerinde” rahatsız etme, sarsıntıya uğratma telaşındadır. Bu noktada dinin parametrelerinin yerine sanatınkilerin yerleştirilmesi ise oldukça radikal bir hamle olacaktır:

“Aslında, avangard sanatçılar inanç adına yarışan kalabalık güruha katılarak kendi adaylarını, “sanat uğruna sanat” olarak adlandırdıkları sanatın dinini geliştirdiler. Bazı modernistlerin öne sürdüğü gibi, rahipler çağı geride kalmış idiye, belki de sanatçılar çağı onun yerine geçmeye hazır olabilirdi.”⁴¹²

İşte sanat, bu yeni dönemde dinin bu büyük yerini kendi varlığıyla yerinden oynatmak niyetindedir. Hatta Theophile Gautier’in meşhur “sanat sanat içindir” sloganını bu sanatçıların şahsında “sanat” sanatçı içindir” şeklinde düşünmek daha anlamlıdır; çünkü nesnenin takdir edilmesi kadar bu nesnenin üreticisi de önem kazanmıştır.⁴¹³ İkinci Yeni ölçeğinde de incelediğimiz verimlerde bu dürtüselliğinden

⁴⁰⁸ Northrop Frye, **Kudretli Kelimeler- Kitab-ı Mukaddes ve Batı Edebiyatı Üzerine İkinci Bir İnceleme**, Çev. Selma Aygöl Baş, İstanbul, İz Yay., 2008, s. 82.

⁴⁰⁹ Doğan Özlem, **Hermeneutik ve Şiir**, İstanbul, Notos Kitap Yay., 2019, s. 11.

⁴¹⁰ Bu konuyla alakalı değerlendirmeler ikinci bölümde tafsilatıyla yapıldığından burada sadece değinmekle yetindik.

⁴¹¹ Akt. Peter Gay, **Modernizm- Sapkınlığın Cazibesi Baudelaire’den Beckett’e ve Ötesine**, Çev. Sibel Erduman, İstanbul, Everest Yay., 2017, s. 51.

⁴¹² Gay, **a. g. e.**, s. 51.

⁴¹³ **A. g. e.**, s. 76.

söz etmek mümkün görünmektedir. Şairlerin kendi sanatsal üretim mekanizmalarının ve dolayısıyla kendilerinin dinsel bir çeşni ile sunulma telaşını çok net bir biçimde gözlemlemek mümkündür.

Bu bağlamda ele aldığımız **İlhan Berk**'in şiirsel atmosferinde Tanrı'ya dair yaklaşımının belki de en dikkat çekici boyutu, tanrısal yaratma vasfının şaire, dolayısıyla kendi şahsına atfedilmesiyle şiire ve dile yönelik kutsiyet oluşturmaya şeklindeki tezahürdür. Şiirlerinde tanrısal yerinden indirdiğine ve bunu semboller aracılığıyla yaptığına değindiğimiz şair, bu tanrısal yanı insana ve şaire, onun “yarattığı” şiire yöneltmiştir.

“Dilin tanrısallık alanı: şairin mekânıdır: Ayetler sözün bir çeşit tanrısallığıdır.
Şairde dil, dua katındadır çünkü.”⁴¹⁴

Burada geleneksel anlamda şaire yüklenen kutsal misyonu hatırlamakta fayda vardır. Şairin tanrısallıktan paye alabilmek için özellikle modern dönemde, esin ya da ilham kavramı ile beraber düşünüldüğünü biliyoruz. Sözün tüm dinlerdeki konumuna, etkileyciliğine, şiirsel atmosferin insanların duygu dünyasına ne denli hitap ettiğine daha önceki bölümlerde değinmiştik. İşte İlhan Berk de bu düşüncelerle Tanrı'ya inanmayarak ve Tanrısız Mistisizm (Godless Sufizm)⁴¹⁵ olarak şiirin tanrısallığını, ayetin ve duanın kutsiyetini kullanmaktadır. Şairin genel tavrındaki bu araçsallaştırma, bu şekilde ayet ve dua ile bir örüntü oluşturmuş, paralellik devam etmiştir. Esasında bu kutsiyet atfı, dilin dua katında telakki edilmesinden anlaşılacağı üzere dil üzerinden gerçekleşmiştir. Bu şekilde dile yönelik olağanüstü bir önem atfedilmiştir. Şiirinde “Dildir tek Tanrı, o cenin!” (1045) dizesini kullanacak denli bir kutsallık atfı söz konusudur. Dilin yeniden yaratılması da yine şaire yönelik bir tanrısallık atfı açısından Berk tarafından sıkça tekrar edilen bir vurgudur.⁴¹⁶ Tanrısız bir mistik olarak Berk'in oluşturduğu atmosferde metafizik ihtiyacı bu şiirsellekle karşılanmış ve adeta kutsaldan şiirsele bir geçiş yapılmış gibidir.

⁴¹⁴ Feridun Andaç, a. g. e., s. 87.

⁴¹⁵ Çobanoğlu, a. g. y., s. 181.

⁴¹⁶ Berk, **Kült Kitap (Yazarken / Okurken / Çizerken)**, s. 298.

“Şiirde doğrudan Tanrı kavramı bulunmasa da, eşyanın tözünde soyut kavramlara ve nesnelerin tinine derinlemesine yönelik özlemi ve hareketi bu tür bir isimlendirmeyi mümkün kılmaktadır.”⁴¹⁷

Çobanoğlu’nun bu ifadesinde görüldüğü üzere nesneler, soyut kavramlar şairin bu mistiklik eğilimine hizmet eder. Bu kullanım, Berk’in genel tutumundan, yani dünyada gördüğü her şeyi şiirin malzemesi olarak görme ve bu saikle hareket etme dürtüsünden farklı bir çizgide değildir. O, tüm okuma faaliyetinde, insanlarla iletişiminde ve dünya algısında merkeze şiiri yerleştirmiştir. Fakat elbette dinsel değerlerin bu minvalde kullanımının da bir indirgemecilik olduğunu söylemek gerekir. Dinsele mahsus olan insana indirgenmiş, daha ileri boyut olarak da şairler farklı bir konumlandırmaya tabi tutulmuşlardır.

“Hem şairlerdir de resuller. Şairler gibi öngörü adamlarıdır. Bir yoktanrı sözcüsüdürler sanki. Acının tarihinin merkezleridir. Hep de öyle kalacaktır.”⁴¹⁸

Yukarıda alıntıladığımız cümleler, şairi peygamberle özdeş görmesi, aynı zamanda peygamberlerin asıl işlevi olan yaratıcının varlığını ve emirlerini aktarmalarını tersine çevirmesi hasebiyle, İlhan Berk’in reddiyeci tavrının bir izdüşümü olarak okunabilir. Yoktanrı sözcüsü olarak şair, resullerin aksine bir faaliyet içinde ama resullerin metafiziği içerisinde resmedilmiştir. Hem kutsalı reddeden hem de bir dekor olarak kutsalın ve dinin zenginliğinden yararlanmaya yönelik bu tavrı için de bir açıklamaya girişecektir şair:

“Ozanların Allah’la oturup kalkmak istemesine pek şaşmamalı. Aramızdan biri gibi ona bakmak istemelerindendir bu. Bir adlandırma. O kadar.”⁴¹⁹

Bu kadar basit bir açıklama, teolojik arka alanı şiirlerde sıkça motif olarak kullanma, hatta kimi zaman o arka alan üzerinde bir şiir inşa etme karşısında şüphesiz ki yetersiz görünmektedir. Çünkü burada yaratıcı ile teklifsiz bir ilişki biçimi olumlanmaktadır. Fakat İlhan Berk’in şiirsel anlamda takındığı tavrın sürekliliği, marjinalliği düşünüldüğünde; modernist perspektifi hesaba katıldığında da esasında

⁴¹⁷ Çobanoğlu, a. g. y., s. 181.

⁴¹⁸ Berk, **Ben İlhan Berk’in Defteriyim (Yazarken, Okurken, Çizerken)**, s. 184.

⁴¹⁹ İlhan Berk, “Şiirin Gizli Tarihi [I]”, **Şiirin Çizdiği- Edebiyat ve Şiir Üzerine Yazılar**, Haz. Yalçın Armağan, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2019, s. 289.

aynı oranda tutarlıdır. Çünkü modern olma hâli, aynı zamanda bir ada olma hâlidir. Kişi, bu yalnız birey olma hâline her türlü önbilgi ve ön kabulden kurtularak erişir. Aynı zamanda bu kendilik bilincinden asla vazgeçmez. Yalnızca kendi bilinç ve benliği ön plandadır. Dinsel değerler, kültürel bakış açıları sadece süreklilik ve devinim içerisinde anlamlı olur. Yani modernist eğilimleri süreklilik gösteren, poetik görüşleri de bu doğrultuda şekillenen Berk'in bu tarz dinsel motifleri sadece gerektiği yerlerde dekor olarak kullanmasına şaşdırmamak gerekir. Benimsenen dinî değerler, modernist şaire ancak pranga olur, o; sorgulayarak ve çoğunlukla reddederek kendini bir ada hâline getirmiştir. Kısacası bu reddiye, İlhan Berk'in bahsi geçen özelliği ile şiirsel atmosferi düşünüldüğünde anlam kazanmaktadır. Aksi hâlde sıradan bir bakışla, "kâfir", "ateist" gibi nitelermeler onun duruşu ile alakalı olarak derinliksiz kalacaktır.

İlhan Berk'in dünyasında şiire yönelik yaklaşımı ve şiiri oldukça üst bir konumda olacak şekilde yerleştirme eğilimi; bambaşka bir boyutu, metafizik bir tezahürü karşımıza çıkarır. Şairleri bazen derviş, tansık, yalvaç, kâhin, bazen de keşiş şeklinde bir nitelme ile düşünmesi ve kurgulaması, dinsel bağlamda önemli verileri de beraberinde getirmektedir. Örneğin *Pipo* isimli şiirinin sonunda emek verdiğini ifade ettikten sonra "Şanı ulu ve yüce olsun!"⁴²⁰ diyerek şiiri kutsamış, verdiği bu emeğin karşılığını tanrısallık beklentisi ile almaya yönelik bir intiba çizmiştir. Yahut bir başka şiiri *Littera Amor*'un başlangıcında "(bindokuzyüzseksen yılında onüçtemmuzcumagünühalikarnassostainmiştir)"⁴²¹ ibaresinin yer alması da bu türden bir ayrıntı olarak okunabilir. Burada şiir metnine, tıpkı bir ayet gibi "inmiştir" edimi yüklenerek onun kutsanması söz konusudur. Şiirin, şairinin zihninden, akabinde de kaleminden kağıdına aktarılırken geçirdiği süreç böylesi bir anlam yüklenmesi, aynı zamanda şairin kişiliğine de bir kutsallık atfedildiğinin göstergesidir.

"Sunu

Sayende kalem kardeş.

Sevgili sayfa.

Aziz kağıt.

⁴²⁰ Berk, "Pipo", *Toplu Şiirleri*, s. 630.

⁴²¹ Berk, "Littera Amor, I", *a. g. e.*, s. 721.

Sayende.”⁴²²

Yukarıdaki dizeler şiirin aktarımındaki araçlara bile ne denli bir kutsiyetin yüklendiğine ilişkin güzel bir örnek teşkil etmektedir. Berk, şiirinin oluşum sürecini çok sancılı geçiren ve yazmayı bir cehennem olarak niteleyecek kadar sıkıntılı bir beyin faaliyeti gerçekleştirir. Zaten bu sıkıntılı süreç dolayısıyla da şair için yukarıda bahsettiğimiz derviş ya da keşiş gibi nitelemeleri uygun gördüğünü belirtir. Onun bu cehennemî sıkıntı hâlini Kemal Özmen, Mallarme ile ilişkilendirir.⁴²³ Özmen bir başka açıdan da birbirinden bağımsız anlam katmanları içerisinde ilerleyen, mısraların bütünlüğünün kırıldığı tarzdaki Berk şiirlerini de Apollaniere ile ilişkili biçimde açıklar. Berk’in etkilene yelpazesi oldukça geniş ve Batılıdır. Tüm okuduklarını, dünyaya karşı duyuş ve düşünüşünü şiir merkezli ilerletir.

“(...)dünya beni kullandığım ölçüde ilgilendiriyor ancak. Bunun dışında dünya yok sanki benim için: Bir gök, bir deniz parçası ilgimi çekmiyorsa, onu görmemeye, yok saymaya başlıyorum hemen. Baştan beri dünyayı yazılacak bir yer diye bilmemden kaynaklanıyor bu kuşkusuz.”⁴²⁴

Görüldüğü üzere İlhan Berk için tüm dünya şiirin nesnesidir. Yalvaç, keşiş, derviş, kâhin gibi vasıflarla şaire yaklaşan Özmen, onun bu yanını da Rimbaud ile beraber düşünür.⁴²⁵ Gerçekten de Rimbaud’un “Sonunda usumun düzensizliğini kutsal buldum” cümlesine yer verdiğini, onun önemle üzerinde durduğunu bildiğimiz Berk için bu gerçeküstücü yan, şiirinde açtığı çok önemli bir perspektifi ifade eder. Harflere ve sayılara olan alakasını da hesaba kattığımızda Berk’in akıl ötesilik, rastlantısallık gibi özellikleri haiz şiir denemeleri ve dile dair tasarrufları anlam kazanır.

O, bu düzensizlik eğilimi ve geleneksel düşünme ile üretme tarzının dışındaki bu yaklaşımları ile şiirin okur kitlesini rafineleştirmeye çalışmaktadır. Berk’in poetikasında bu saikten ötürü anlamla bir savaşın mütemadi olarak devam ettiğini, kendi ifadesi ile usdışı’nın hakimiyetinin her daim kabul edildiğini çok net bir biçimde görürüz. Tam olarak bu noktadan hareketle de bir kutsallık söylemi öne çıkmıştır.

⁴²² Berk, “Sayfa/ Kâğıt/ Kalem”, a. g. e., s. 1270.

⁴²³ Kemal Özmen, “İlhan Berk’teki Fransız Şiiri ya da ‘Bir Başkası Ama Yine de Kendisi’”, **Modern Türk Şiirinde Fransız Etkileri**, İstanbul, Sel Yay., 2016, s. 343.

⁴²⁴ İlhan Berk, **El Yazılarına Vuruyor Güneş**, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2014, s. 17.

⁴²⁵ Özmen, a. g. y., s. 344

Şairin hem kutsal olan bir şeyi icra etmekten dolayı insanüstülük tarafı vurgulanır hem de tıpkı geleneksel süreçlerde gördüğümüz üzere şair modelinin yalan ve sakıncalı ile birlikte düşünülmesine olanak tanınır.

“(‘Şairler: Cehennemlik kardeşlerim benim!’)”⁴²⁶

Lir şiirindeki bu söylem, bahsi geçen doğrultuda anlamlı bir örnektir. İcraları kutsal olan bu isimler aynı zamanda cehennemlik olarak nitelenmiştir. *Poetika* isimli şiirde de aynı doğrultuda bir yaklaşımın yansımaları bulabiliriz:

“İblisle el ele dolaşan bir şiir”⁴²⁷
(...)

“Ufkum bir şiir
vahiy bir şiir”⁴²⁸

Burada da aynı gerilimli hattı görmekteyiz. Şiir hem vahiy’dir, hem de iblisle el ele dolaşır. İlhan Berk, şiirin ve şairin bu konumunun tam ortasına yerleştirir poetikasını. Berk tıpkı din anlayışının korku, saygı ve reddiyeyi bir arada barındırmasında olduğu gibi şiir ve şaire yönelik de ikilemde kalmıştır. Mesela bir başka çarpıcı şey de özellikle İkinci Yeni hareketi içerisinde yer aldığı dönemden sonraki kitaplarında -ağırlıklı olarak *Galata* ve *Pera*’da- okura da bu kutsiyetten bir paye vermesidir. Öyle ki sık sık şiirinde çeşitli çıkmalar, sunular, açıklamalar, konuşma çizgileri, dipnotlarla zenginleştirme eğiliminde olan şair; söylem olarak da “kulunuz”, “ben fakir” gibi hitaplarla kendisini okurların kulu, hizmetkârı şeklinde tasarlayıp sunmaktadır. Bu da şiirsel üretimin şairinin zihninden, aktarıldığı kağıt-kaleme, oradan okurun muhayyilesine değin geçirdiği serüvenin, topyekun kutsandığına yönelik bir veridir. Bütün teolojik arka planı reddetme eğilimi, karşı cephede bir zulüm üreticisi varmışçasına işlerlik kazanır:

“Bu dünyada en güzel şey
Zulüm üstüne seferdi
Ben birçok krallar gördüm
Padişah mendilleri kullandım
Cihanda en güzel şey

⁴²⁶ Berk, “Lir- 19”, **Toplu Şiirleri**, s. 1162.

⁴²⁷ Berk, “Poetika”, **a. g. e.**, s. 1302

⁴²⁸ Berk, “Poetika”, **a. g. e.**, s. 1303.

Kulluğu yok etmektir.”⁴²⁹

Bu ifadeleri ve bunları kaleme alan zihniyeti düşündüğümüzde kullanılan kelime seçimlerinin önemli bir anlamı ihtiva ettiğini vurgulamak zorunludur. Ayrıca kimi zaman, bir şair olarak okurdan “mağfiret” dileyen Berk’in sanatsal üretim biçimine dair önemli hassasiyet ve kutsiyet verme hâli içerisinde olduğunu çok net görmekteyiz. Bu kutsallık atfı ise nihayetinde kendi kişiliğine tanrısallık yüklemesi sonucunu doğurur. Yani onun için ifade edilen “tektanrıdır ama bu tanrı kendisidir”⁴³⁰ yorumu, bu bağlamda anlamlı görünmektedir. Nitekim “şiir ve şair” dışında şiirine konu olan tüm kutsal öğeler ve yüceliğe dair çağrışım yapabilecek her şey indirgemeci biçimde ele alınır.

Öte dünya fikrinin birçok şeyden önde olduğu **Sezai Karakoç** estetiğinde ise şüphesiz ki aslolan bu dünyanın sadece bir çıkması, bir dipnotu olduğu⁴³¹ asıl âlem olan metafizik âlemin sanatkâr ile de kopmaz bir bağı söz konusudur ve bu bağ zorunludur. Bu noktada aslolanın taklidine, mimesisine dayalı bir sanatsal verimi olumlayan Karakoç, Tanrı’dan yapacakları adına izin istenmesi görüşündedir. Ona göre Tanrı’ya teslim olmayan, eşyayı teslim alamaz.⁴³² Bu noktada ilhamın da Tanrı’dan alınan bir güç ve izin bağlamında açıklanması; yine yeteneğin Tanrı tarafından bahşedilmesi ile sanatçının bir eser vermesine, dolaylı olarak bir “diriliş” gerçekleştirmesine yönelik önemli bir merhaledir.⁴³³

Bu doğrultuda İslâm uygarlığını din ile sanatı iç içe geçmiş ve dini bozmayan yanını vurgulayarak “sağlıklı sanat”⁴³⁴ olarak tanımlayan şair, sanatkara da aynı bağlamda aynı ölçütleri sorgulayarak yaklaşır.

“İslâm da, geldiği zaman, Yedi Askı şairlerini gölgede bırakan, şiirlerini pörsütüp Kâbe duvarlarından indiren bir söz ve belagat mucizesiyle

⁴²⁹ Berk, “Evliya Çelebi’nin Çamlıbel Seyahatnamesi”, **a. g. e.**, s. 166.

⁴³⁰ Ünal, “Bir Homo Ludens: İlhan Berk”, **a. g. e.**, s. 83.

⁴³¹ Sezai Karakoç, “Kavramlar ve İlkeler”, **Edebiyat Yazıları I Medeniyetin Rüyası Rüyanın Medeniyeti Şiir**, İstanbul, Diriliş Yay., 2017, s. 9

⁴³² Karakoç, “Kavramlar ve İlkeler”, **a. g. e.**, s. 13.

⁴³³ Karakoç, “Kavramlar ve İlkeler”, **a. g. e.**, s. 13-15.

⁴³⁴ Karakoç, “Kavramlar ve İlkeler”, **a. g. e.**, s. 17.

geliyordu. Onları ölçülemeyecek kadar aşmak, başarının ve başarı sürekliliğinin temeli oldu. Yani başarı, başlangıçta, edebî bir başarıydı.”⁴³⁵

Burada da görüldüğü üzere Karakoç’a göre İslâmiyet’in ilk dönemlerindeki başarısının kaynağı, edebî yanıyla ilintisinde aranmalıdır. Fakat onun “sağlıklı sanat” kavramsallaştırması, dini bozmaya hiçbir zaman müsaade etmez. *Küçük Na’t* isimli şiirinde, şairin kalması gereken gerçeklik alanı çok net bir biçimde karşımıza çıkmaktadır.

“Göz seni görmeli ağız seni söylemeli
Hafıza seni anmak ödevinde mi
Bütün deniz kıyılarında seni beklemeli
Sen eskimoların ısınması sevgililer mahşeri”⁴³⁶

Görüldüğü üzere Allah ve peygamberin zikrine, yani İslâmî söyleme vurgu yapılan; başlığı ile de daha önce çok net bir tavrı gözlemlediğimiz Turgut Uyar’ın sapmaya uğrattığı bu alanda Sezai Karakoç’un tercihi bellidir. Gözün görmesi, dudakların söylemesi ve anması gereken peygamberdir, Tanrısal olandır. Şair, mutlak hakikatin yüklenicisi konumundadır⁴³⁷ ve bu doğrultuda şiirini de oluşturmaktadır. Hz. Peygamber’in risaleti esnasında şair olarak lanse edilmesini, o topluluğun dönemini muhayyilesindeki en yüksek makamın şairlik olmasıyla ilişkilendiren Karakoç için nüzul eden ilgili sûre (Şuâra), genel bir şairlik reddiyesi bağlamında değil de peygamberin şair olmadığına ilişkin bilgilendirme olarak yorumlanması gereken bir konumdadır.⁴³⁸

Karakoç’a göre şairin bir misyonu vardır ve dinî törenlerde icra edilen ilahî musikilerde yer alması gibi normal anlarda da tüm insanlık adına Tanrı adının yüceltilmesi görevini duyumsamalıdır. Yani bir anlamda Tanrı’nın dinî sözcüsü olacak, yakarışlar şairin üstün ifade kabiliyetiyle yüce makama aktarılacaktır.⁴³⁹ Bu noktadaki temel düstur ise “kutsal kitaptan hız ve ilham almak”tır.⁴⁴⁰

⁴³⁵ Sezai Karakoç, “Edebiyat ve Sanatta Diriliş”, *İslamın Dirilişi*, İstanbul, Diriliş Yay., 2018, s. 41.

⁴³⁶ Karakoç, “Küçük Na’t”, *Gün Doğmadan*, s. 119.

⁴³⁷ Karakoç, “Şair”, *Edebiyat Yazıları I Medeniyetin Rüyası Rüyanın Medeniyeti Şiir*, s. 48.

⁴³⁸ Karakoç, “Şair”, *a. g. e.*, s. 48-49.

⁴³⁹ Karakoç, “Şairin Trajedyası”, *a. g. e.*, s. 64.

⁴⁴⁰ Karakoç, “Şairin Yeniden Doğuşu”, *a. g. e.*, s. 75.

Ayrıca Karakoç'un en temel medeniyet tasavvuru olan "diriliş" mefhumunda da şairin bir "er" olarak telakki edildiği belirtilmelidir. Şairin yüklendiği bu misyona dair detayları Karakoç'un şiirlerinde de çok net bir biçimde kullandığını görebiliriz. *Leylâ ile Mecnun* isimli kitabında, bu modern destanı anlatan şair için aşağıda geçen ifadeler bu kanıya delil olarak gösterilebilir:

**"Ve şair Hızır'a arkadaş
Âbıhayat yolculuğuna çıkan
Dilinde kırık dökük heceler
Dante Virjil Beatris
Romeo ve Jülyet
Firdevsi Hafız Câmi
Fuzuli ve Nizami
Leylâ ve Mecnun
Kaf ve Nûn sûrelerinden
Azık toplayan yolcu
Çölün sır tuzaklarını
Esrar beldelelerini aşmak için
Tanrı dilinden
Medet umup
İmdat isteyen"⁴⁴¹ (Vurgular tarafımıza ait.)**

Görüldüğü üzere bu örnekte aktardığımız düşüncelerle paralel bir bakış açısı yakalamak mümkündür. Şair "kırık dökük heceler"i için "Tanrı dilinden medet umup imdat ister". Yukarıda bahsettiğimiz ilhamın tanrısallığı meselesiyle örtüşen bir yaklaşımdır bu. Gözün gördüğü ve ağzın söylediği şeylerin yönü bellidir; bu bağlamda da en yüce makamdan yardım istenir. Ele aldığımız diğer isimlerde karşımıza çıkan şairin ve şiirin kutsiyete büründürülüp Tanrısal bir ışığın doğrudan insana aktarılması hadisesinden farklı bir yaklaşım tarzıdır bu. Tanrısal, asla yerinden edilmez. O'ndan behre alan bir insan olarak şair; O'nun yolunda O'nun için verimler ortaya koyan bir varlık söz konusudur. Karakoç'a göre şiirdeki temel işlev, "ruh ve zihin terbiyesi"dir.⁴⁴² Bunun gerçekleşmesi için ise yardım, üst makamdan talep edilir. Fakat öte yandan bahsi geçen makamın gücü ile şairin gücü asla kıyas kabul etmemektedir:

"Ama kalemde bu mucize kudreti
Ve göklere mahsus güç ne gezer?

⁴⁴¹ Karakoç, "Çölün Öyküsü", *Gün Doğmadan*, s. 568.

⁴⁴² Karakoç, "Sanat Görüşü, Şiirimiz-Akımlar, Toplum ve Şair Hakkında", *Edebiyat Yazıları II-Dişimizin Zarı*, s. 48.

(...)
Sen zorla beni
İnsan dersi

Kelimeleri getir
Cebrail'in öğrencisi”⁴⁴³

Diğer İkinci Yeni şairlerinin aksine burada şairin kaleminin kudreti değil, göklere mahsus bir kudret söz konusudur. Şairin konumu bu kudretin konumu ile yarışırılmaz. Ondan alınan ilham, yalnızca onun yolunda ve ona dair bir zikri içereceğinden ötürü işlevseldir. Bu yaklaşım T. S. Eliot’la aynı çizgide bir Sezai Karakoç algısını da yerli yerine oturtmaktadır:

“Şairin yapması gereken şey, devamlı bir şekilde kendisini, kendisinininkinden daha değerli olan **büyük bir şura** terk etmektir. Bir sanatçının gelişmesi demek, onun kendi şuurunun sınırları dışına taşabilmesi, kendisini geleneğin bir parçası hâline getirebilmesi demektir.”⁴⁴⁴ (Vurgu tarafımıza ait.)

Eliot’un bu ifadelerinde geçen “büyük bir şur” imgelemi, Karakoç’un dünyaya bakış ve algılayışı ile birebir örtüşür.⁴⁴⁵ Peter Gay, modern karşıtı modernistlerden gördüğü Eliot’u bu yaklaşımı dolayısıyla “tek başına haçlı seferine çıkmış” olarak nitelendirir.⁴⁴⁶ “Modern karşıtı modernist” nitelemesi Karakoç için de doğrudan kullanılabilir bir nitelemedir. O, modernitenin din ve gelenekseli yok etme konusundaki dayatmalarına karşı çıkarak yeni bir sanat inşa etme telaşındadır. Geleneksel değerler, onun için “asıl kaynak” hükmündedir. Dolayısıyla şair, dinî bir arka planla ve geleneksel olanla barışıktır. Oysa söz gelimi İlhan Berk için şairin ve şiirin “iblisle el ele” bir örüntü içerisinde ve “cehennemlik” bir konumda, fakat aynı zamanda vahiyle aynı düzlemde değerlendirilmesi söz konusuydu. Şiiri “sunu” başlığıyla “sunan”, kutsal bulduğunu söyleyen ve ona tanrısallık atfetme eğiliminde

⁴⁴³ Karakoç, “Şairin Kuşkusunu”, **Gün Doğmadan**, s. 571.

⁴⁴⁴ T. S. Eliot, “Gelenek ve Şair”, **Edebiyat Üzerine Düşünceler**, Çev. Doç. Dr. Sevim Kantarcıoğlu, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., 1983, s. 23.

⁴⁴⁵ Eliot ile Karakoç’un modern tavırları, bu noktada yan yana değerlendirilebilecek niteliktedir. Dellaloğlu’nun da bu noktadaki “kendilerini geleneğe teslim ederek aslında onu yeniden inşa etme” ve “aynı anda hem ‘geleneksel’ hem ‘modern’ hem de ‘modernist’ olabilme” şeklindeki tespiti oldukça dikkate değerdir. Çünkü ikisi de dinî bir hafızayı önemserler; fakat bunun yanı sıra sanatsal manada bireysel ve yaratıcı verimler ortaya koyarlar. Ayrıntılı bilgi için bkz. Dellaloğlu, “Gelenek”, **Poetik ve Politik- Bir Kültürel Çalışmalar Ansiklopedisi**, İstanbul, Timaş Yay., 2020, s. 272.

⁴⁴⁶ Gay, a. g. e., s. 431-433.

olan bu yaklaşımın aksine Karakoç'ta insanın ve şairin konumu, dolayısıyla ürettikleri edebî verimlerin karşılığı çok net bir biçimde bellidir.

Karakoç, Batı'nın bu noktada peygamber ve şairi bir tutma eğilimine şiddetle karşı çıkmış, vahiy ve ilham arasında peygamberlere has olma noktasında bir ayrım olduğundan hareketle sınırlar çizmiştir.⁴⁴⁷ Burada cevher olarak benzerlik olmasına karşın Karakoç için aslolan “mutlak hakimiyet” ve dirilişin gerçekleştirilmesidir. Şair, bu yolda bir asker olarak telakki edilir, fakat asla peygamber ile karıştırılacak bir misyona sahip olamaz, bununla birlikte aynı yaklaşım aynıyle şiirlerinde karşımıza çıkmaktadır.

Yukarıya alıntıladığımız şiir örneklerinde de vahiy sürecinde “kelimeleri getiren” bir Cebrail söz konusudur. Tanrısallık, akış içerisinde önemli bir konumdur; fakat aleladeyi anlatmak için değil de göklere ilişkin gerçekliği yansıtmak adına, kısacası göksel bir terbiye adına işlevseldir. Fakat bu tanrısal kudretin insana dair bir düzlemde değerlendirilmesi söz konusu değildir. Aksine bu durum, tartışmaya dahi mevzu edilmeyecek denli keskin sınırlar içerisinde yer alır. “Göklere mahsus güç”ün kalemle bir tutulması söz konusu bile olamaz.

⁴⁴⁷ Sezai Karakoç, “Medeniyetimizin Büyük Krizi VIII”, **Fizikötesi Açısından Ufuklar ve Daha Ötesi I- Perde Devrildiği An**, İstanbul, Diriliş Yay., 2015, s. 101.

3.3. YAHUDİLİK, HİRİSTİYANLIK VE İSLAMİYETE DAİR ÖRÜNTÜLER

3.3.1. Kutsal Kitaplara Dair Göndermeler

Çalışmamızın bu ana başlığının en önemli kısımlarından birini, İkinci Yeni hareketi içerisinde faaliyet göstermiş şairlerin şiirsel atmosferlerinde yer alan kutsal kitaplara dair göndermeler üzerinden inşa etmeyi anlamlı buluyoruz.

Şairlerin özellikle Tevrat ve İncil odaklı yaklaşım ve hayranlıklarının yanında, Karakoç örneğinde de gözlemlenebileceği üzere Kur'an-ı Kerim'e dair veri ve yaklaşımlara rastlamak da mümkün görünmektedir. Tevrat ve İncil anlatılarının yanı sıra Kur'an-ı Kerim'e dair de indirgemeci bir tavır takınmış şairlere Karakoç'un yaklaşımı, bu doğrultuda anti-tez olarak alımlanabilecek bir düzlemde konumlanmaktadır. Diğerlerinin aksine şiirinin odağına Kur'an-ı Kerim'i yerleştirmesinin yanında, Kitab-ı Mukaddes'in tahrifine yönelik eleştirisi de bu bağlamda dikkate değerdir. İşte bu sebeple de bu başlığın altında yer alan üç alt başlığın içerisinde Sezai Karakoç'un şiir ve düzyazılarında sıkça vurguladığı bu tahrif yönü ve eleştirisini, ayrı başlıklar olarak ele almayı uygun gördük.

3.3.1.1. Yahudilik ve Tevrat'a Dair Göndermeler

Bu noktada yoğun verilere rastlayacağımız ilk isim **Turgut Uyar**'dır. Doğrudan veriler ve genel düşünceler, şairin şiirinden süzölmektedir. Onun büyük aşkı Tomris Uyar, kendisiyle alakalı bir söyleşide Uyar'ın *Tevrat*'ı oldukça fazla okuduğundan söz eder.⁴⁴⁸ Onun bu okumalarının belki de en net yansımalarını *Ahd-i Atik* isimli şiirindeki bölümlemelerden takip edebiliriz. Çünkü bu şiir esasında sırasıyla *tekin*, *göç*, *levililer*, *sayılar*, *tesniye* gibi Tevrat'ın ilk beş bölümünün ismini taşımaktadır. Bu sebeple Uyar'ın bu şiirinin bölümlemelerine ilişkin olarak *Tevrat*

⁴⁴⁸ Altan, a. g. e., s. 125.

çağrışımları ile eşzamanlı bir okuma gerçekleştirmek, bu doğrultuda gerekli olmaktadır. Şiirin “tekvin” adını taşıyan ilk bölümü şu şekilde bir girişle başlar:

“ve öyle bir yaz geçirdik Tanrının Bahçesinde
Bozuk paralarda sinemalarda gerçeklerde”⁴⁴⁹

Burada Tanrı’nın bahçelerinde geçirilen ve daha sonra dünyaya gelen insanın yaratılış macerasına çok açık bir gönderme mevcuttur.

“Göğün ve yerin yaratılış öyküsü: RAB Tanrı göğü ve yeri yarattığında, yeryüzünde yabani bir fidan, bir ot bile bitmemişti. Çünkü RAB Tanrı henüz yeryüzüne yağmur göndermemişti. Toprağı işleyecek insan da yoktu. Yerden yükselen buhar bütün toprakları suluyordu. RAB Tanrı Adem’i topraktan yarattı ve burnuna yaşam solugunu üfledi. Böylece Adem yaşayan varlık oldu”⁴⁵⁰

Yukarıdaki pasaj, *Tevrat*’ta *Yaratılış* kısmında geçer ve tıpkı Turgut Uyar’ın ilk dizesinde olduğu gibi ilk insanın yaratılışı esnasında oluşturulan atmosferi yansıtır. İklim ve coğrafyanın oluşturulması ve insanın bu bütünlüğe ikame edilmesi, yaratıcının yarattığı bahçeler (Aden bahçesi), yine akabinde zikredilen ayetler içerisinde yer alır.⁴⁵¹ Uyar da bu yaratılış atmosferini ilk dizesine yansıtmış, ikinci dizede ise “Bozuk paralarda sinemalarda gerçeklerde” ifadesi ile saptırmıştır. Yine *Yaratılış*’taki Hz. Âdem ve Havva’nın yaratılışına bir gönderme ise ilerleyen dizelerde karşımıza çıkar:

“bomboş ellerimizde sonsuz düzenler
anlaşamadık erinçin ve karşı koymanın gerekçelerinde”⁴⁵²

Burada da kâinatın “sonsuz düzeni” karşısında sadece “iyiyi kötüyü bilme ağacından”⁴⁵³, yasak meyve olan elmadan yememeleri ve ona dokunmamaları istenen Âdem ve Havva’nın bu bağlamda Tanrı ile anlaşamama ve neticede Aden bahçesinden çıkarılma vakasına bir telmih söz konusudur. “Karşı koyma gerekçeleri” aynı zamanda uyumsuzluğu, asiliği, uzlaşamamayı ve Uyar’ın her fırsatta dile getirdiği sıkıntı ile huzursuzluğu da anımsatmaktadır. Yine akabindeki dizelerin de bir benlik ve kendilik

⁴⁴⁹ Uyar, “Ahd-i Atik”, *Büyük Saat*, s. 245

⁴⁵⁰ *Yaratılış*, 2/4-6.

⁴⁵¹ *Yaratılış*, 2/ 8.

⁴⁵² Uyar, “Ahd-i Atik”, *a. g. e.*, s. 245.

⁴⁵³ *Yaratılış*, 2/15.

bilincinin esasında anımsanan bu yasağı delmek unsuru ile beraber düşünöldüğünde anlam kazanması söz konusudur:

“korkusuz belki ama umutsuz değıl ve uykusuz
aklımız kendimizin yapacağı bir şeylerde”⁴⁵⁴

Kadim bir metin olan Tevrat’ın gönderme yapılan en meşhur kısmına telmihle zikredilen bu ifadeler ise modern bir duyuş ve düşünüşün, kendilik bilincinin yansımaları olarak okunabilir. Uyar, bu ifadelere göre korkusuz ve uykudan uyanmış şekilde, umutlu bir birey imajı çizer. Bu birey, aynı zamanda “kendimizin yapacağı bir şeylerde” ifadesi ile kendini gerçekleştiren, yasakları delen bir konumdadır. Yine bir başka dizede geçen “her şeylere bir başlangıç ve bir sonduk” ifadeleri de dünya ve manevi âleme miyar olarak insanın, bireyin yerleştirildiğinin en net yansıması olarak okunabilir. Bu kısmın son mısraları da ilahi gücün yadsınması açısından ve şiirin bu anlamda bir reddiye olarak okunmasına müsait olması açısından oldukça dikkate değerdir:

“ah, büyük gök yoksulsun suyumuz bile değılsin
ve maviliğın ve karanlığın ve karşıtlığın nerde
ah yüzgöz olduğumuz sanki karımız deniz
ve karşımız ve arkamız ve her yerimiz”⁴⁵⁵

Bu ifadelerde geçen gök imgesinin çağrışımları, birçok inanışta Tanrı şeklindedir. Buna göre Tanrı yoksul olarak çizilmiş; yaratılışta aktarılan suyu ve denizleri oluşturan Tanrı imgesine karşı çıkılarak deniz imgesi, kendini O’nun önüne yerleştirilmiştir. Burada suyun saflık ve bereket yanında kadınsılık kabiliyetini temsil etmesinin⁴⁵⁶ üzerinde de durulmalıdır. Uyar da “sanki karımız deniz” ifadesiyle suyun bu yönüne vurgu yapmaktadır. Ayrıca yaratılış esnasında toprak ve suyun ayrılması meselesi ile suyun cennet bahçelerine yaşam vermesi de özellikle Eski Ahit merkezli bir tercihi yansıtır. Çünkü su, bu şekilde yaratılma prensibinde kaynak konumunda düşünölür. Arınma, yenilenme gibi noktalarda da temel bir menba şeklinde tasavvur edilir.

⁴⁵⁴ Uyar, “Ahd-i Atik”, a. g. e., s. 245.

⁴⁵⁵ Uyar, “Ahd-i Atik”, a. g. e., s. 246.

⁴⁵⁶ Gardin, Oleranshaw, Gardin, Klein, “Su”, a. g. e., s. 554.

Ahd-i Atik şiirinin bu kısmında zikredilmesi gereken bir başka ayrıntı da bir leitmotive şeklinde bölüm içerisinde tekrar eden “dünyanın bütün saatleri onikilerde” dizesidir. Bu dize de yine Yaratılış’taki İsmail ve Yakup’un on iki oğluna, İsrail’in on iki kavmine işaret etmektedir. On iki, aynı zamanda bolluğu, kozmik düzeni ve ruhani soy zincirini temsil etmektedir.⁴⁵⁷

“İsrail’in on iki oymağı bunlardır. Babaları onları kutsarken bunları söyledi.
Her birini uygun biçimde kutsadı”⁴⁵⁸

Uyar, bu dizeyi şiirinde tekrar ederek Yaratılış’ın temel sembollerinden birine de bu şekilde atıf yapmıştır. Burada “dünyanın bütün saatlerinin on ikilerde” şeklinde ifadesi, kuşatıcı bir tasvir ile Yahudi sembolizmine ve hayranlığına en önemli gösterge şeklinde yorumlanabilmektedir.⁴⁵⁹

Bahsi geçen şiirin ikinci parçasını oluşturan göç kısmı da aynı şekilde Mısır’dan çıkışı temsil eden bölümü anımsatmaktadır. Bu bölümde Hz. Musa ve kavminin Mısır’dan çıkış ve Tanrı tarafından cezalandırılma hâlleri, *Tevrat*’ta tüm detaylarıyla anlatılmaktadır. Uyar şiirin bu kısmında “kargış, o güzel bitki, ona tapardık” dizesinde bu lanetlenmelere bir gönderme yapmaktadır. Kargış, Türk Dil Kurumu sözlüğe göre lanet, telin, beddua gibi anlam karşılıkları olan bir kelimedir.⁴⁶⁰ Uyar, bu kelimeyi bir bitkiye benzeterek aynı zamanda Musevîlerin bir nesneye tapma temayüllerini de anımsatacak şekilde dizesini kurmuştur. Tapılması gerekenin bir Tanrı yerine bu şekilde bir bitki şeklinde tasavvur edilmesi, bu kavmin eğiliminden başka, Turgut Uyar’ın dinî olana karşı tutumu şeklinde de yorumlanmaya müsaittir.

Yine aynı şekilde aşağıdaki dizeler, Hz. Musa’nın kavminin defalarca göç edişine bir telmihle beraber düşünülebilir:

“göçen, yerleşen bir şey değil
herkes kaçışandı yalnızlıktan.

⁴⁵⁷ Gardin, Oleransshaw, Gardin, Klein, “On İki”, a. g. e., s. 459.

⁴⁵⁸ Yaratılış 49/28.

⁴⁵⁹ Uyar’ın Alevi eğilimi dolayısıyla bu dizedeki dolaylı göndermelerinden birinin de on iki imam’a ait olduğunu düşünmekteyiz. Burada Yahudi ilgisinin, Alevi eğilimiyle de örtüştüğü bir bağlama rastlanır. Dünyanın saatleri Turgut Uyar için her yönden on ikileri gösterir. Bu konunun bir başka başlığa mahsus olması hasebiyle burada sadece değinmeyi yeterli görüyoruz.

⁴⁶⁰ Kolektif, **Türkçe Sözlük**, Ankara, Türk Dil Kurumu Yay., 2009, s. 1086.

Kadınlar erkeklerle idi, yalnızlıktan
herkes herkesle idi yalnızlıktan...”⁴⁶¹

Burada dikkat çekici olan bahsi geçen göçün bağlamından koparılarak sebebiyet noktasında yalnızlığa bağlanma durumudur. Halkı göçe sürükleyen unsur, modern bir sorun olan yalnızlık şeklinde resmedilir ve *Tevrat*’a yönelik çağrışımlar, şairin modern yaklaşımıyla mozaiklenmiş olur.

Ahd-i Atik şiirinin üçüncü bölümünü *Tevrat* ile paralel olarak *levililer* oluşturur. Buradaki başlangıç dizeleri de yine özellikle Yahudi inanç ve yaklaşımını bizzat ifade etmesi açısından dikkate değerdir:

“...saçlarınızı ve tırnaklarınızı büyüttünüz dediler
büyük olsun,
büyüttük...
ve trenlerde gidiniz ve otobüslerde ve gazete
okuyunuz!..
ve hep gidiniz”⁴⁶²

Bu ifadeler özellikle *Tevrat*’ın *Levililer* ile *Çölde Sayım* bölümlerinde geçen saça dair ifadeleri anımsatmaktadır:

“Başınızın yan tarafındaki saçları kesmeyecek, sakalınızın kenarlarına dokunmayacaksınız.”⁴⁶³
“RAB’be adanmışlığı süresince başına ustura değmeyecek. Kendini RAB’be adadığı günler tamamlanıncaya dek kutsal olacak, saçını uzatacak”⁴⁶⁴

Saça ve onun gücüne dair bu hususta birçok uygarlık hemfikiridir. Saçın yaşamsal anlamda ruha yönelik önemli bir katkısının olduğu düşünülür. Örneğin kaybedilen bir akrabanın saçını saklamak onun “yaşayan” canlı bir parçasına sahip olmak şeklinde düşünülür. Uyar da *Tevrat*’ın bu çağrışımını şiirine yerleştirerek bu anlamda bir göndermeler zenginliği kurmuştur, diyebiliriz. Şiirin *levililer* ismini taşıyan bu kısmının bir diğer özelliği de Eski Ahit’te geçen İsrailoğulları’nın on iki oymağından seçilmiş olan ve ahit sandığını korumakla vazifelendirilmiş bu boyun

⁴⁶¹ Uyar, “Ahd-i Atik”, a. g. e., s. 247.

⁴⁶² Uyar, “Ahd-i Atik”, a. g. e., s. 248.

⁴⁶³ Levililer, 19/27.

⁴⁶⁴ Çölde Sayım, 6/5.

farklılığını anımsatacak nitelikte olan “ve bir gün yalnız kalındı bütün ilişkilerde” mısraıdır.

Bir sonraki bölüm *sayılar* ise, şu mısralarla başlar:

“Nasıl çoktuk -iyiydik, nasıl kalabalıktık- bolduk
Bir tuz ve bir sakal.
Durakta...”⁴⁶⁵

Buradaki tuz ve sakal sembolizasyonu üzerinde durulmaya değerdir. Çünkü tuz, özellikle *Sayılar* kitabında Tanrı’nın Harun’a “Tanrı’nın gözlerinde daimî bir tuzla kutsanmış birlikten” bahsettiği⁴⁶⁶ üzere kalıcılığın sembolüdür.⁴⁶⁷ Aynı şekilde aşağıda geçen cümleler de *Tevrat* merkezli bir kalıcılık ve uzun ömürlü olma ile birliği sağlama hususunda tuz sembolünün işlevini yansıtır:

“Bütün tahıl sunularını tuzlayacaksınız. Tanrı’nın sizinle yaptığı antlaşmayı simgeleyen tuzu tahıl sunularından hiç eksik etmeyeceksiniz. Bütün sunulara tuz katacaksınız.”⁴⁶⁸

Bahsi geçen mısralarda geçen sakal da üç semavi dinde de ortak bir olgunun, kendini Tanrı’ya adamanın ve klasik tabirle terk-i dünya etmenin en önemli sembollerinden biridir. Bu şiir bağlamında ele alınacak olursa Yahudilikte sakal bırakmanın azizliğin sembolü olduğunu ifade edebiliriz. Geçerli bir neden olmaksızın sakal kesmenin *Tevrat* tarafından men edilmesi de sakala verilen önemin en büyük göstergelerindendir.⁴⁶⁹ Ayrıca şiirin bu parçasının son kısmında geçen şu ifadeler de *Çölde Sayım* kısmının ana hatlarını doğrudan yansıtır:

“İşte. Bölündük belli olduk.
Durakta”⁴⁷⁰

Çölde Sayım kitabında genel olarak çeşitli boyların görevi anlatılmakla beraber yine öne çıkan topluluk *Levililer*’dir. *Levililer*, ahit sandığını koruyan unsurlar olarak Eski Ahit boyunca farklı bir konuma yerleştirilmiş, onların görevleri ayrı başlıklar

⁴⁶⁵ Uyar, “Ahd-i Atik”, a. g. e., s. 249.

⁴⁶⁶ Gardin, Oleransshaw, Gardin, Klein, “Tuz”, a. g. e., s. 621.

⁴⁶⁷ Bu konu hakkında ayrıntılı bir çalışma için bkz. Samsakçı, a. g. m., s. 181-199.

⁴⁶⁸ *Levililer*, 2/13.

⁴⁶⁹ Gardin, Oleransshaw, Gardin, Klein, “Sakal”, a. g. e., s. 523.

⁴⁷⁰ Uyar, “Ahd-i Atik”, a. g. e., s. 249

altında ifade edilmiştir. Bu bölünme şiirin aktardığımız iki bölümünde de net bir biçimde kendisini göstermektedir. Aktarılan bu son iki mısra da bu kavmin ayrılan bu yönünü şiirsel atmosfere dâhil etmiştir.

Şiirin son kısmı da *Tevrat*'la paralel olarak *tesniye* başlığını taşımaktadır. Şairin burada sıkça tekrar ettiği mısra “ben iki kişiyim övüşürüm durmadan” mısraıdır ve bu bölüm boyunca dört kez kullanılmıştır. Övmek anlamındaki kelimeyi dövüşmeye yakın bir çağrışım yapacak şekilde, işteş hâlde saptırarak kullanan Uyar, burada bir düalite hâlini de ortaya koymuştur, diyebiliriz.

Buradaki *Eski Ahit* göndermelerinin en bariz hissedildiği satırlar ise aşağıdakilerdir:

“ölü bir balıkız öyle, ölü bir balık
beyaz eli bekliyen
anılarla sayılar ardında”⁴⁷¹

Beyaz el, yed-i beyza şeklindeki sıfat, bilindiği üzere Hz. Musa'nın peygamberliğinin kanıtlanması için yaratıcı tarafından ona bahşedilmiş mucizelerdendir. *Eski Ahit*'te bu olay, şu şekilde aktarılır:

“RAB, “Bunu yap ki, ataları İbrahim'in, İshak'ın, Yakup'un Tanrısı RAB'bin sana göründüğüne inansınlar” dedi. Sonra, “Elini koynuna koy” dedi. Musa elini koynuna koydu. Çıkardığı zaman eli bir deri hastalığına yakalanmış, kar gibi bembeyaz olmuştu. RAB, “Elini yine koynuna koy” dedi. Musa elini yine koynuna koydu. Çıkardığı zaman eli eski haline dönmüştü.”⁴⁷²

Bu hadise anlaşılacağı üzere *Tevrat* merkezli yaklaşıldığında Hz. Musa'nın elini hastalıklı olarak görmeyi zorunlu kılar. Fakat *Kuran-ı Kerim*'de ise durum daha farklı aktarılmaktadır.⁴⁷³ En nihayetinde ortada bir mucize söz konusudur. Uyar da bu mucizeviliği ve belki de bu sarsıcı hadiseyi beklediğini belirtmektedir. Görüldüğü

⁴⁷¹ Uyar, “Ahd-i Atik”, a. g. e., s. 250.

⁴⁷² Mısır'dan Çıkış, 4/5-7.

⁴⁷³ Kur'an-ı Kerim “Bu iki şey, senin rabbin tarafından Firavun'a ve onun çevresindeki seçkinlere gönderilen bir elçi olduğunu gösteren alâmetlerdir” der. Böylece büyük mucizelerden bir kısmı gösterilmiş olur (Tâhâ 20/22; en-Neml 27/12; el-Kasas 28/29-32). Bu noktada Kur'an-ı Kerim'deki aktarımın Hz. Musa'ya yönelik yed-i beyza nitelemesinin kusursuzluğu imlediğini ifade edebiliriz. Ömer Faruk Harman, “Yed-i Beyzâ”, **TDV İslâm Ansiklopedisi**, <https://islamansiklopedisi.org.tr/yed-i-beyza#1> (03.01.2022).

üzere şiirin atmosferi *Tevrat*'ın sembolleri, anlatımı ve göndermelerinden hareketle inşa edilmiştir. Uyar'ın bu anlamda, semavi dinler üzerinde düşündüğümüzde ve diğer şiirlerindeki yaklaşımları ile daha evvel belirttiğimiz okumalarının yönelimini hesaba kattığımızda dinsel yaklaşımında Yahudi merkezli bir tercihin söz konusu olduğunu görürüz. Örneğin *Mezmur* ismini geçirdiği şiirlerinde kurduğu atmosfer de bu yönelim ve tercihinin bir göstergesidir.

Mezmurlar, Yahudi kutsal kitabı *Eski Ahit* içerisinde her alan ve genel olarak Hz. Davud'a indiği kabul edilmekle beraber başka yazarlarının da olduğu varsayılan çeşitli dua ve yakarışlardan olan şiirlerin isimleridir. Buna göre bu 150 şiir metni Yahudi halkının dua geleneğinin başlıca kanonik metni olarak kendini gösterir. Ayrıca bahsi geçen şiirsel atmosferlerinden ötürü müzik eşliğinde söylenen mezmurların en önemli özelliklerinden bazıları akrostiş olarak yazılmaları ve Yahudi paralelizmine⁴⁷⁴ örnek oluşturmaları şeklinde sıralanabilir.

Turgut Uyar da *Mezmur* başlığını kullandığı birkaç şiir kaleme almıştır. (*Akçaburgazlı Yekta'nın Mahkeme Kararını Aldığında Söylediği Mezmurdur, İki Dalga Katı Arasında Yapacağını Şaşıran Akçaburgazlı Yekta'nın Söylediği Mezmurdur, Sular Karardığında Yekta'nın Mezmurudur -Toprak Çömlek Hikâyesi içinde-, Akçaburgazlı Yekta'nın Yalnızlığına Kara Taştan Tapınak Kurduğunda Söylediği Mezmurdur*) Bahsi geçen bu şiirlerin hepsinin öznesi Akçaburgazlı Yekta'dır.

Yekta tipolojisi, Uyar'ın şiirlerinin önemli izleklerinden olan toplumcu gerçekçi yaklaşımını ya da kent karşısında bocalayan bireyin yabancılaşma ve huzursuzluğu gibi değerlendirmelerini yansıtmaları açısından da önemlidir. Fakat burada başından geçen olaylar karşısında mağduriyet yaşayan bir bireyin -ki genel toplumsal normaller açısından yaşadığı “mağduriyet ya da yaşattığı mağduriyet” olması tartışılabilir- bu şiir şekliyle yakarışını, sitemlerini, şikâyetlerini yahut duygu durumunu yansıtmaları, çalışmamız açısından oldukça önemlidir.

⁴⁷⁴ Paralelizm, ilk mısradaki konunun ikinci ve üçüncü mısralarda da farklı biçimlerde tekrarlanması şeklindeki bir hususiyettir.

Turgut Uyar, şiirsel kurgusunu Akçaburgazlı Yekta ile Sinan'ın karısı Gülbeyaz arasında geçen yasak aşk ve bunun ortaya çıkmasıyla beraber hem toplumsal hem de adlî manada suçlanması üzerinden inşa etmiştir. Şiir boyunca da tıpkı *Mezmurlar*'ın orijinal atmosferinde olduğu gibi yer yer yakarışlar, yer yer düzene karşı ve güçlülere karşı serzenişler gözlemlenir. Fethi Naci de Uyar'ın mezmurlardan ve Hz. Davud'un yaşamından, ona yönelik ayetlerden hareketle, onun şiiri ile *Eski Ahit* arasındaki bağ üzerinde durur. *Mezmurlar*'dan birini de bu anlamda örnek olarak verir.⁴⁷⁵ *Mezmurlar* ve Turgut Uyar'ın mezmurlarının söyleyiş benzerliği kesinlikle üzerinde durulması gereken bir husustur:

“Kılıç çekti kötüler, yaylarını gerdi,
Mazlumu, yoksulu yıkmak,
Doğru yolda olanları öldürmek için.
Ama kılıçları kendi yüreklerine
saplanacak
Yayları kırılacak.”⁴⁷⁶
(...)
“Ey yöneticiler, gerçekten adil mi
karar verirsiniz?
Doğru mu yargılırsınız insanları?
Hayır! Hep haksızlık tasarlıyorsunuz
içinizde,
Zorbalık saçar elleriniz yeryüzüne.”⁴⁷⁷

Akçaburgazlı Yekta'nın yaşadığı aşka ve kendi dışındaki dünyaya karşı tavrı düşünüldüğünde ise bu duruma belki de en uygun düşen mezmur şu şekildedir:

“Varsın lanet etsin onlar, sen kutsa
beni,
Bana saldıranlar utanacak,
Ben kulunsa sevineceğim.
Rezilliğe bürünsün beni suçlayanlar,
Kaftan giyer gibi utançlarıyla
örtünsünler!”⁴⁷⁸

Bu tarz söyleyişleri, iki metin arasındaki bağları, bu doğrultuda çoğaltmak mümkündür. Yine Naci aynı şekilde bu kez de içerik bağlamında *Eski Ahit*'in 2.

⁴⁷⁵ Fethi Naci, “O Korkak Geyik Yavrusu Bayram Arifesi”, *Turgut Uyar- Sonsuz ve Öbürü*, Haz. Tomris Uyar, Seyyit Nezir, İstanbul, Broy Yay., 1985, s. 18.

⁴⁷⁶ *Mezmurlar*, 36/14-15.

⁴⁷⁷ *Mezmurlar*, 58/1-2.

⁴⁷⁸ *Mezmurlar*, 109/28-29.

Samuel bölümündeki bir cezalandırmadan hareketle Akçaburgazlı Yekta ile Hz. Davud arasında bir bağ kurulabileceğini ifade eder. Fakat aynı zamanda bunun sadece bir detay olarak kaldığını da söylemekten geri durmaz.⁴⁷⁹ Burada şiirlerin isimlerinden ve ortak özne ile konularından başlayarak böyle bir etkinin bariz olduğunu ifade etmeliyiz. Fakat Naci'nin yorumu, yani bunun sadece ufak bir detay olarak algılanması, bizce üstünkörü bir bakışı ifade etmektedir. Aynı doğrultuda biraz daha açılmanmaya müsait bir durum söz konusudur ve kesinlikle basit bir detay olarak geçirilmemelidir. Şiirin çatısı, vakalar, söyleyiş ve bitirilişi bu yorumlamayla farklı bir anlam kazanacaktır. *Eski Ahit*'in ilgili bölümünde Hz. Davut, Rab tarafından cezalandırılmıştır:

“Bunun üzerine Natan Davud’a, “O adam sensin!” dedi, “İsrail’in Tanrısı RAB diyor ki, ‘Ben seni İsrail’e kral olarak meshettim ve Saul’un elinden kurtardım. Sana efendinin evini verdim, karılarını da koynuna verdim. İsrail ve Yahuda halkını da sana verdim. Bu az gelseydi, sana daha neler neler verirdim! Öyleyse neden RAB’bin gözünde kötü olanı yaparak, O’nun sözünü küçümsedin? Hititli Uriya’yı kılıçla öldürdün, Ammonlular’ın kılıcıyla canına kıydın. Karısını da kendine eş olarak aldın. Bundan böyle, kılıç senin soyundan sonsuza dek eksik olmayacak. Çünkü beni küçümsedin ve Hititli Uriya’nın karısını kendine eş olarak aldın.”⁴⁸⁰

Bu cezalandırmanın sebeplerinden biri Hititli Uriya’nın karısının Hz. Davud tarafından alınmasıdır. *Eski Ahit*’te bu konudaki kıssada Hz. Davud’un görüp beğendiği Bat-Şeva’nın kocası Hititli Uriya’yı savaşa göndererek ön safta savaşmasını sağladığı bir ferman ile hile yoluyla eşine sahip olması, Tanrı tarafından lanetlenir. Şiirsel özne Akçaburgazlı Yekta da evlerine misafir olduğu Sinan’ın karısı Gülbeyaz ile yasak aşk yaşar. Şiir boyunca yaptığının yanlışlığına kati surette inanmaz. Yekta, Gülbeyaz ile Allah’ın emri olduğunu düşünecek denli his ve davranışından emin bir karakter sergilerler. Yekta ile Hz. Davud’un birbiriyle en önemli kesişim noktasını bahsi geçen bu yasak aşk oluşturur. Fakat bu yasak aşka ilişkin bilgiler şüphesiz ki *Tevrat* merkezlidir, İslami kaynaklarda Hz. Davud’a yönelik böyle bir isnattan söz edilmez.

⁴⁷⁹ Fethi Naci, *a. g. y.*, s. 18.

⁴⁸⁰ 2.Samuel, 12/7-10.

Özellikle şiirlerin sonuncusunda, yani yalnızlığına (Bu yalnızlığa Akçaburgaz yalnızlığı der ve taşralılığını bu şekilde sembolize eder) kara taştan tapınak kurup söylediğini ifade ettiği mezmurunda, Yekta karakterinin kendisini Hz. Davut ile özdeşleştirmesini düşününce bu ifadeler oldukça anlamlı bir hâle bürünür:

“Biz küçük adamlarız. **Davut'la ben. Şiirler okuruz.**

Âşık olmuşluğumuz vardır. Sapıtmışlara

peygamber olduğumuz

Yoklukların sonuna vardığımız kapkara mavi gözlerle

Bilmişliğimiz yoktur. **Bağışlayıp inandılar. Hamd ederiz.”**⁴⁸¹ (Vurgular tarafımıza ait.)

Bu şiirin bu kısımları Yekta'nın kendisini bir peygamber gibi görüp ele alması, onlara inananların olduğunu tasarlaması açısından çarpıcıdır. Âşık olması ile tıpkı Hz. Davut gibi şiirler (mezmurlar) okuyup inanmayanları doğruya davet etmesi özelliklerini aynı bağlamda ele alması, esasında yargılandığı ve neredeyse tüm dinlerin de yasakladığı bu çeşit aşkın peygamberâne faaliyetlerle aynı çizgide düşünülecek denli kutsal olduğunu kanıtlamaya çalışması şeklinde okunmaya müsaittir.⁴⁸² Yekta, yaşadığı yasak aşkın doğruluğundan peygamberi referans göstererek emin olmaya çalışan bir konumdadır. Peygamberin davranışının yanlış olmayacağı ön kabulüyle kendini savunur ve rahatlatır. Uyar, insanın mükemmel olmamasının normal olduğunu kanıtlamaya çalışıyor gibidir bu benzetme ile. Burada onun “efendimiz acemilik” şeklinde sloganlaştırdığı sanatsal yaklaşımını hatırlamakta fayda vardır.

Şiirin ilerleyen kısımları ise aynı doğrultuda oldukça çarpıcıdır:

“Ama Davut yok. **Yalan söyledim. Davut ölmüş.**

Kaldırıp gömmüşler mi? Bilemiyorum.

Yakıp savurmuşlar mı? Bilemiyorum.

O kalabalıkların toptan günahkâr olduğu yahut

bağışlandığı

Akımsı kalın kumaşların kanlanıp kumlara belendiği

⁴⁸¹ Uyar, “Akçaburgazlı Yekta'nın Yalnızlığına Kara Taştan Tapınak Kurduğunda Söylediği Mezmurdur”, **Büyük Saat**, s. 172.

⁴⁸² Bu noktada genellikle evlilikleri dinsel bir noktadan değerlendirmekle beraber, bu şiirlerde evliliklerin devlet tarafından da kutsal kabul edilmesi hususunu göz önünde bulundurduğumuzda şiiri düzene karşı bir başkaldırı şeklinde yorumlayan Fırat Caner'in yaklaşımı da anlamlı hâle gelmektedir. Caner, **a. g. t.**, s. 82-83.

O kıvrıcık sakallar ve kargılar döneminde
O bakırlar döneminde
O hep birden sayılmanın erinci döneminde
Parçalayıp dağıtmışlar mı? Bilemiyorum.
Davut yok. Yalan söyledim.⁴⁸³ (Vurgular tarafımıza ait.)

Şair bu son mezmurların sonunda peygamberle boy ölçüşecek donanımına sahip olmadığını da belli edecek, bu idrak düzeyini yansıtmak zorunda kalacak kadar bilinçlidir. Yalan söylemiştir, onun yanında Davut yoktur. Bu ikilem, yani hem kendisine yoldaş olarak bir peygamberi seçecek kadar yaptıklarına güven hem de yalan söylediğini bu denli bir açıklıkla kabul etme, Uyar'ın dinsel ile sorunlu ilişkisine de önemli bir örnektir. Bir yanda peygamber deyişleri okunur, vahiyler üzerinde durulur, şiirsel atmosfere bu söyleyiş ve karakterler dâhil edilir; bir yanda ise topyekûn bir reddediş söz konusudur.

Ayrıca Uyar'ın dinsel atmosferi sağlamlaştırmasının, *Kitab-ı Mukaddes* üslubunu kullanmasıyla yakından ilintili olduğunu da ifade etmek gerekmektedir. Yıldırım da Turgut Uyar ile alakalı çalışmasında bu konu üzerinde durmuş; ekmek yeme ile ilgili göndermelerin bolluğu, üslubunda “ve” bağlacının sıkça kullanılması gibi hususlardan bahsederek Tevrat ile Uyar şiiri arasındaki dilsel bağlantıya dair tespitlerde bulunmuştur.⁴⁸⁴ Kısacası gerek içerik gerekse yapı bakımından ciddi bir ilinti göze çarpmaktadır. Aynı doğrultuda bir diğer açılama da şiirinin ilerleyen bir dizesinden hareketle yapılabilir. “Bu gidişe ben, tekbaşına ayak uyduramadım” Bu dize de bahsettiğimiz bu ikilem neticesindeki ruh hâlinin bir yansımasıdır. Yine aynı şekilde yorumlanabilecek başka dizeler de söz konusudur:

“Davutsuzduk. Umutsuzduk. Umutsuz kalmak iyiydi.
İyiydi, dinlendiriyordu. Dönendiriyordu.
Kara kara kuyulara kapandık. Korktuk. Çıkmadık.”⁴⁸⁵

⁴⁸³ Uyar, “Akçaburgazlı Yekta'nın Yalnızlığına Kara Taştan Tapınak Kurduğunda Söylediği Mezmurdur”, **a. g. e.**, s. 172.

⁴⁸⁴ Yıldırım, **a. g. t.**, s. 199-201.

⁴⁸⁵ Uyar, “Akçaburgazlı Yekta'nın Yalnızlığına Kara Taştan Tapınak Kurduğunda Söylediği Mezmurdur”, **a. g. e.**, s. 173.

Burada da şair, hem Davutsuz hem umutsuz olmanın yanında umutsuzluğun olumlanması gibi bir düaliteyi gözler önüne serer. Bu düalite ise kara kara kuyularda korku içinde çizilen bir ruh hâlini imler.

Şairin yaklaşımı dine başkaldırmak, kendisine munis gelen bir semavi din içerisinde kutsal addedilen bir peygamber dahi olsa onun manevi karakterini al aşağı etmek şeklindedir. Fakat tıpkı İlhan Berk'te olduğu gibi bu faaliyet yahut merhale neticesinde bir itminan söz konusu edilemez. Edimlere peygamberî bir referans oluşturulmuş, İslâmî inanışlardan olan peygamberin “ismet” sıfatına hâlel getirilmiş ve bu doğrultuda “günah” algısı deforme edilmiştir. Ancak buna rağmen huzursuzluk, korku ve yalnızlık devam eder. Manevi şahsiyetler, dinsel gerçekler, hatta Tanrı'nın varlığı bile reddedilebilir; ama sonuç olarak şairin şiirsel öznesine asla itminan hissi temin edilemez. Yekta örneğinde görüldüğü üzere şiir öznesi hep mutsuz, sıkıntılı hâlde resmedilir.

Tevrat merkezli bir gönderme bolluğuna rastladığımız diğer isim ise **Edip Cansever**'dir. Şiirlerinde yoğunluklu Yahudi atmosferinden, okuma ve ilgi alanlarından süzülen bir Yahudi epistemolojisinden söz etmek mümkündür.

Bu noktada Edip Cansever'in şiirlerindeki *Tevrat* ve Yahudiliğe yönelik vurguları değerlendirirken *Bezik Oynayan Kadınlar* isimli kitabındaki 5 karakterden biri olan Ester, onun etrafında şekillenen bir kurgu ve bu kurgu etrafındaki sembolik öğelerden bahsetmek ve bu doğrultuda bir yakın okuma yapmak zorunlu hâle gelir. Genel olarak daha öncesinde bu anlamda bir vurgu söz konusu olmadığından yoğun bir Yahudi eğiliminden ya da en azından Turgut Uyar'da rastladığımız türden bir yönelime rastlamaktan bahsedemeyiz. Ancak özellikle *Tevrat*'ın on yedinci kitabına da adını vermiş olan *Kraliçe Ester* hikâyesini ele alarak bahsi geçen kitabı yakın okumaya tabii tuttuğumuzda birtakım göndermelerle karşılaşmamız söz konusu olur.

Bu anlatıya göre Pers imparatoru Ahaşveroş, mevcut karısına (Vaşti) güzelliğini sergilemesi konusunda talepte bulunur, fakat karısının bunu kabul etmemesinin ardından onu kraliçelikten çıkararak adamlarına güzelliğiyle ön planda olan yeni bir eş bulmaları konusunda emir verir. Kendisine sunulan kadınlardan kuzeni Mordehay tarafından büyütülmüş Ester'i beğenen ve seçen imparator, Ester ile

evlenerek onu kraliçe yapar. Fakat Ester gizli bir Yahudi'dir. İmparatorun veziri Haman ile arasında sorun yaşayan Mordehay'ın Yahudi olması ve vezirin bu anlaşmazlık yüzünden tüm Yahudilerin katledilmesini isteyerek imparatoru da buna ikna etme durumu söz konusu olur. Oysa Mordehay, imparatoru bir saldırıdan korumuştur. Ester bu gerçeği ortaya çıkararak Yahudilerin katline mâni olmuş olur.⁴⁸⁶

Tevrat'ta geçen bu kıssanın baş kahramanı Kraliçe Ester, *Bezik Oynayan Kadınlar*'ın bezik masasında Hilmi Bey, Cemile, Cemal ve Seniha ile beraber “neredeyse çıplak- terliyor terliyor-” şeklinde boy gösterir. Yine şiirin devamında “Soyundukça soyunuyor yahudi matmazel/ Hırslı bir dişi gibi” şeklinde yine çıplak bir şekilde resmedilir. Bu çıplaklığın Yahudi tiplmesiyle, Ester'in dişi yönü dolayısıyla tercih edilmesine yönelik bir vurgu olarak yorumlanması söz konusu olabilir. Ayrıca kitaptaki şiirlerin ilerleyen bölümlerinde Cemal'in gözünden vazoya çiçekler yerleştirilen ve kokusuna hayran biçimde çizilen bir Ester'e rastlamak mümkündür. Öyle ki çiçekleri vazoya “baharı yerleştiren bir tanrı eli” şeklinde tasavvur edilen bir kadın söz konusudur.

Bahsi geçen şiirlerde genelde Hristiyanî bir atmosfer içerisine yerleştirilen Seniha karakteri ki “Otel-Ben-Konyak=Tanrı-İsa-Ruhulkudüs” formülasyonu gibi daha önce de zikrettiğimiz Cansever için önemli ve açımlayıcı şifreleri okura sunar, kendisini “katedral arması” olarak tanımlamaktadır. Akabinde dünyaya ilişkin olarak ise aşağıdaki ifadeler dikkate değerdir:

“Dünya ise çalmaya hazır
Koskocaman bir org gibidir
Ama çalmadan
Katedralin avlusuna düşüp
Düşüp de parçalanan
Bir org gibi..”⁴⁸⁷

Bu ifadeleri kullanan Seniha için şiirin sonunda da yer aldığı üzere bu orgdan, bu dünyadan ve bu otelden yani tanrısalardan çıkamama hâli vakidir. Bu hâl şüphesiz ki Hristiyan bir tercihi imler. Seniha'nın sesini duyduğumuz şiirlerden sonra *Ester'in*

⁴⁸⁶ Ester 1-10.

⁴⁸⁷ Cansever, “Seniha'nın Günlüğünden I”, *Sonrası Kalır II*, s. 292.

Söyledikleri'nin gelmesi ise tercihin bu yönde oluşu, neticede Yahudi atmosferin şiire hâkim olarak tercih edilmesi şeklinde yorumlanabilir.

Öncesindeki şiirlerde yer alan kimi zaman korkunç bir Yahudi⁴⁸⁸ kimi zamansa barışsever bir Yahudi⁴⁸⁹ imgesinden bahsedebiliriz. Cansever için bu anlamda bir olumlama ya da indirgeme hâli hakkında yeterli veri söz konusu değildir. Fakat Ester'in konuştuğu bu şiirlerde *Tevrat*'a yönelik bir ilginin yansımından bahsetmek zorunludur. Nitekim Ester'in muhayyilesinin konuştuğu bölümlerde dahi özellikle *Eski Ahit* diline yakın bir dil tercih edilmiştir. Soru-cevap şeklindeki cümleler, bağlaçların bolluğu gibi unsurlar bu duruma birer örnek olarak okunabilir. Bu tercihin kaynağı olarak da Cansever'in *Tevrat* okumaları gösterilebilir. Çünkü özellikle Alev Ebüzziya'ya yazdığı mektuplarda "bir aşk lezzetiyle" okuduğu *Tevrat*'tan söz eder.⁴⁹⁰

Ester'in *Kendime* isimli şiirde geçen şu ifadeleri, *Tevrat*'ta geçen hadiseleri anımsadığımızda aşağıdaki dizeler Yahudiliğe yönelik olumsuz algılamalar noktasında hisleri de açığa vurmaktadır:

"Kimseye karıştım mı? hiç karışmadım
Bu ki bana tuhaf sayılmadı
Gözleyip sordum mu hiç? hayır sormadım
Bu ki bana yalan sayılmadı
Acımak işim miydi? hayır
Bir evden olmak kötü müydü? Hayır"⁴⁹¹ Vurgu tarafımıza ait.)

Burada "bir ev"den kasıt, bir din şeklinde yorumlanmaya uygundur. Aynı zamanda kitap boyunca çıplak ve dişi olmasıyla ön planda olan Ester imajı için kullandığı ifadeler de çarpıcı görünmektedir:

"Çıplaklığımle övünürüm
Dişiliğimle övünürüm
Benim olan her şeyi kullanırım
Kullanmak ayıp mıdır? değildir
Ayıp olan ki nedir?

⁴⁸⁸"Korkunç bir yahudi, korkunç bir pastayı bölüyordu ikiye", Cansever, "Umutsuzlar Parkı VIII", *Sonrası Kalır I*, s. 169.

⁴⁸⁹ "Barışsever bir Yahudi"

Cansever, "Tragedyalar V", *a. g. e.*, s. 363.

⁴⁹⁰ Cansever, *İki Satır, İki Satırdır-Alev Ebüzziya'ya Mektuplar 1962-1976*, s. 85, 205.

⁴⁹¹ Cansever, "Kendime", *Sonrası Kalır II*, s. 317.

Ben bunları bir güzellik bilirim”⁴⁹²

Burada tıpkı İlhan Berk ve Turgut Uyar’la aynı doğrultuda düşünülebilecek bir anlayıştan bahsetmek gerekmektedir. Cinsel çağrışımlar ya da erotik hâllerden kaçınmak yerine, bilakis onları öne çıkarmak bu şairler için bir başkaldırı biçimi idi. Cansever de aynı doğrultuda olarak bu genel yaklaşımın yanına, ayıp yerine güzellik anlayışını yerleştirir. Metinsel noktada Kraliçe Ester’in de aynı yönü dolayısıyla kral tarafından seçilmişliği burada referans olarak kullanma ve anlatıyı bu anlamda sağlamlaştırma amacından söz edilebilir. Bu, hatırlayacağımız üzere Turgut Uyar’ın Akçaburgazlı Yekta karakterinin Hz. Davud kıssasını referans alarak söylemini güçlendirme eğilimi ile paralellik arz etmektedir. Cansever de bu cinsellik çağrışımına Ester’in anlatısıyla bir payanda oluşturur.

Dirlikyapan, Ester’in *Tevrat*’taki kurtarıcı rolüne karşın şiirlerde çizilen portrenin Seniha’yı intihardan kurtaramayışını bir zıtlık olarak değerlendirir.⁴⁹³ Ancak kanaatimizce bu bilinçli bir engel olmayıştır. Aşağıda yer alan Ester’in ağzından *Düş* başlığı altındaki şiirdeki şu ifadeler, bu bağlamda dikkat çekicidir:

“Gökte, gökkuşağının üstünde
Yedi renkli Musa’lar
Yedi lambalı, yedi güvercinli Muhassen’dan
Yedi renkli sesler üflüyorlar aşağıya
Aşağıda
Seniha”⁴⁹⁴

Yedi sayısı, hem Yahudilik hem de Hristiyanlık için sembolik bir karşılığı haizdir. Fakat Yahudilik için mükemmeliyeti ve tam olmayı imleyen bu sayı, Hristiyanlık için yedi günahı⁴⁹⁵ ifade etmesi bakımından uğursuzluk olarak telakki edilir. Göğün yedinci katında Tanrı’nın oturması, renklerin yedi tane olmaları ya da yedi kollu şamdan gibi karşılıklar Yahudi sembolizminde kutsal sayılır. *Tevrat*’a göre Tanrı dünyayı altı günde yaratmış yedinci günde ise dinlenmiştir. Buna göre yedi kutsaldır.⁴⁹⁶ Burada da daha önce Hristiyanî bir temsil gücüne sahip olduğunu

⁴⁹² Cansever, “İstek”, **a. g. e.**, s. 318.

⁴⁹³ Dirlikyapan, **a. g. e.**, s. 167.

⁴⁹⁴ Cansever, “Düş”, **a. g. e.**, s. 334.

⁴⁹⁵ Yedi günah: kibir, arzu, kızgınlık, açgözlülük, tembellik, uçarılık ve şehvet düşkünlüğü şeklindedir.

⁴⁹⁶ Gardin, Oleransshaw, Gardin, Klein, “Yedi (7)”, **a. g. e.**, s. 640-642.

vurguladığımız Seniha'nın göğre, gökkuşağına göre “aşağıda” konumlandırılması anlamlı görünmektedir. Burada sembolik olarak Yahudi üstünlüğüne dair bir çağrışım söz konusu olmuştur, diyebiliriz. Fakat bu üstünlük algısından başka, özellikle Kraliçe Ester hikâyesinin de toplumdaki karşılığı bağlamında Yahudilerdeki gizlenme temayülüne dair kaydedilen ifadeler oldukça anlamlıdır:

“Ester’in söyledikleridir
İnsanların içinden
Kendim olup taşıyım

Ester’in söyledikleridir
İnsanlara uzaklık vurma
Ama herkes ki kendisi olsun
Sonra herkes kendisi olsun
Bir gün herkes kendisi olsun

Ester’in söyledikleridir
Dünyada bakınıp durma
Bütün ol ve ayrı tut ki kendini
Zaten öyledir
Çünkü öyledir.”⁴⁹⁷

Bu ifadeler, bu şiir, bu kitap yahut Cansever’in genel eğilimleri; temel izlekleri noktasında Ester’in konumunu açıklayacak şekilde yani Yahudilik odaklı, ancak aynı zamanda zengin katmanlı bir yapı olarak yorumlanmalıdır. Çünkü “kendisi olmak”, buradaki yoğun vurgulu hâlimden de anlaşıldığı üzere Yahudiliğin bu anlatısı ile ortak bir çağrışım ile Cansever’in şiir karakterlerinin genel varoluş serüvenleri ve öz farkındalık hamleleri ile örtüşmektedir.

Modernitenin getirdiği parçalı ruh durumu, bütün ve dolayısıyla kendi olamama hâli, buradan hareketle dinsel olana yönelik saldırı hamlesi bu şiirler için önemli bir izlek konumundadır. Yahudi bir anlatıyı ve onun baş kahramanını merkeze alarak bu çıkarımları oldukça vurgulu bir şekilde kitabın son şiirine ikame etmesi bu noktada çarpıcıdır. Yahudiliği gizlemek zorunda kalmakla, “kimliği gizlemek” ve “birey olmak” gerçekliği ortak bir potada yer alarak yorumlanmaya müsait bir alan açmıştır. Ancak dikkate değer bir başka nokta Cansever’in genel yaklaşımıyla tekrar örtüşen bir durum; sorunsal çözüme kavuşturamamaktır. Sorun bellidir, olmaması

⁴⁹⁷ Cansever, “Bitiş”, a. g. e., s. 339.

gereken bellidir; ama kayda değer bir çözüm üretme ya da kendilik bilincine dair tutarlı bir yaklaşımdan söz edemeyiz. Burada da Ester üzerinden aynı vurgu derinlikli bir biçimde yansıtılmış, fakat sadece bununla yetinilmiştir.

3.3.1.1.1. Aslımı Kaybetmişlik Vurgu ve Eleştirisi

Sezai Karakoç, İkinci Yeni hareketi içerisindeki Yahudi literatürüne dair alaka hususunda yanlış algılama bağlamında ve kutsal kitap Tevrat'ın tahrifine yönelik sistematik bir eleştiri geliştirmesiyle öne çıkmaktadır. Ona göre Yahudilik de tıpkı Hristiyanlık için söz konusu olduğu gibi özünü değiştirme ve kaybetme ameliyesine maruz kalmış; tüm dünyada etkin bir güç olmasına rağmen Yahudi milleti, zulmün bayraktarlığını üstlenmiştir.

Bu doğrultudaki Karakoç için temel izlek ve eleştiri noktasını, *Tevrat*'ın tahrifi ve İsrailoğullarının tarih boyunca peygamberler hususunda takınmış oldukları tavırlar oluşturmaktadır. *Tevrat* da tıpkı *İncil* gibi insan eli değmiş ve dönüştürülmüş bir kitap olarak gerek şiir gerekse düzyazı metinlerinde paralel bir algıda öne çıkarılmıştır. *İncil*'in mevzu bahis edildiği yerde *Tevrat*'ın da adı geçer:

“Günaydın Tevrat'ı aslından okuyan
İncil'in öz sesini duyanlar
Gerçek musevî gerçek İsevî
Gerçek hristiyan
Havralarda
Manastırlarda
Kendilerini çekip çıkaranlar dernekten
Gün yüzüne özlem çekenler”⁴⁹⁸

Hızır la Kırk Saat'in otuz üçüncü kısımdaki bu ifadelerde bir kez daha görüldüğü üzere *Tevrat*'ın aslından söz edilmektedir. Bu, hâlihazırdaki *Tevrat* metinlerinin asıl kaynak olmadığı ve “gerçek Musevî”nin de bu asıldan uzaklaşmamış şekilde tanımlanmasına sebep olan bir önermedir. Gerçek inananlar, Musevî yahut İsevî “gün yüzüne özlem çekenler” arasındadır ve hâlis bir kulluk bilinci içerisinde

⁴⁹⁸ Karakoç, “Hızır la Kırk Saat 33.”, **Gün Doğmadan**, s. 270.

resmedilir. Fakat Karakoç'un düzyazılarında ele aldığı ve eleştirel bir bakışla yaklaştığı Yahudiler, *Tevrat* konusunda tahrif edici bir hâl üzredirler:

“Yahudiler, binlerce yıl, benliklerini, edebî katkılar ve metinlerle büyümüş Tevrat kalıntılarıyla korudular.”⁴⁹⁹

Karakoç'ta ifade bulduğu üzere *İncil*'e kendilerinden bir şeyler katan Hristiyanlar gibi Yahudiler de metinlere kendilerinden bir şeyler “katmış”; *Kur'an-ı Kerim*'in en önemli vurgularından olan değişmemişlik ve tahrif edilmemişliğin aksine, insan elini kutsala değdirmiş bir topluluk şeklinde çizilmiştir. Nitekim bu insan eli, bambaşka metinlerde farklı görünümde karşımıza çıkacaktır. Peygamberler tarihinde İsrailoğullarının kendisine gönderilen peygamberlerle yaşadıkları, Karakoç tarafından Yahudilerin güncel konumlarından daha fazla gündeme getirilen hadiselerdendir:

“(…) yahudi.. O, gökten kudret helvası yağarken sarmısak isteyendir. Peygamber öldürendir. Komünist, bir terör işçisidir.”⁵⁰⁰

Görüldüğü üzere burada “terör işçisi” sıfatı dikkate değerdir. Yahudilerle alakalı keskin eleştiri cümleleri sarf eden şairin şiirlerinde de aynı minvalde bir yaklaşımın hâkim olduğunu gözlemlemek zor değildir. *Hızır'la Kırk Saat*'te yoğunluklu olarak bu yönlere bir vurgu söz konusudur ve Yahudilerin peygamberlerle olan bu savaşımı resmedilmiştir:

“İsrail bir tarihi gece gezerek geçirdi
Altını altın bildi
Gümüşü gümüş bildi
Elçiyi elçi bilemedi
Sonra İsa geldi”⁵⁰¹

İsrail'in maddî dünya bilgisine dair her şeyi yerli yerine oturtması, fakat kendisine gönderilen “elçi”lere ilişkin tutumu, yukarıda olduğu gibi yeni bir peygamberin, Hz. İsa'nın gelişine sebep olarak gösterilmiştir. Nitekim eserin sonunda tıpkı Eroğlu'nun da vurguladığı üzere kıyamet belirtileri ortaya çıkarken günümüzde

⁴⁹⁹ Sezai Karakoç, “Edebiyat ve İnsan”, *Gün Saati- Günlük Yazılar IV*, İstanbul, Diriliş Yay., 2017, s. 10.

⁵⁰⁰ Karakoç, “Korku ve Muştu”, *Kıyamet Aşısı*, s. 30.

⁵⁰¹ Karakoç, “Hızır'la Kırk Saat 13.”, *Gün Doğmadan*, s. 199.

İsrail'in ve Hz. Musa'nın adına "kan ve savaş öpüştürüldüğü"nden bahsetmek mümkün olur.⁵⁰² Karakoç'a göre Yahudiler, geçmişte yaptıkları hataları, peygamberlere yönelik yaklaşımları, asırlar sonra da yaşadıklarının diyeti gibi başka topluluklara ödetmeye çalışarak bu kez bambaşka zulme sebep olmakta, insanlık tarihine kara lekeler sürmektedirler. Yahudilerin bu yönünü Babil esaretinin öcünü kıyamete dek tüm insanlıktan çıkarmak niyetinde davranmaları şeklinde yorumlayan Karakoç⁵⁰³, fırsat buldukça bu eleştirisini dile getirmekten kaçınmaz:

"Mısır'da, halkı, zulüm içinde jenocide uğrayan Hz. Musa'nın, onları eski yurtlarına götürmek için çöllerde çırpınıp durması olayıyla, bugünkü yahudilerin Filistin ve Lübnan'a yerleşme istekleri arasında kurulan bağ ne kadar aldatıcıdır.

O gün Mısır'da ezilen Beni İsrail ile bugün Amerika'ya, Avrupa'ya, hemen hemen bütün dünyaya hâkim yahudilerin ne gibi bir benzerliği olabilir? Hz. Musa'nın ve halkının bir yurt aramasını, bir dünya hakimiyeti efsanesinin nirengi noktası yapmak, sadece bir bahane aramaktan başka türlü yorumlanamaz."⁵⁰⁴

Yahudilerin güncel konumlarının tarihleriyle kurdukları ilişkiyle hiçbir şekilde bağlantılandırılmayacağı vurgusu burada dikkate değerdir. Yahudilerin tüm dünyaya egemen olma dürtülerini, Hz. Musa'nın yurt arama serüvenleriyle ilişkili bir şekilde ya da asırlar önce yaşanmış esaretle ilişkilendirmek Karakoç'a göre yalnızca bir "bahane" olarak yorumlanır. Burada yine şiirsel atmosferde *Tevrat* hükümlerinin tersine işlemesi vurgusu önemlidir. Karakoç için aslından uzaklaştırılan kutsal kitap, yani *Tevrat*; ölümle ilişkilendirilir, "Tevrat'tan bir yaprak kopmuş/ Ölümüne bulaşmış akşam yemekleri"⁵⁰⁵ dizelerinin vurguladığı üzere Yahudi halkının yanlış ilerleyen tarihine yönelik bir dikkat noktası söz konusudur. Yine *Alınyazısı Saati* isimli kitabında geçen şu dizeler de yukarıda sıraladığı düşüncelerinin bütünlüklü şekilde şiirine yansımaları olarak değerlendirilebilecek türdendir:

"Masûm insanlara karşı
Binlerce yıl oturdukları yurttan kalmak isteyenlere karşı
Ve kim tarafından bütün bunlar
Roma'nın, Babil'in, Asur'un ve Firavunların

⁵⁰² Eroğlu, a. g. e., s. 64.

⁵⁰³ Sezai Karakoç, "Başkaldırı III", *Çağ ve İlham III-Yazgı Seçisi*, İstanbul, Diriliş Yay., 2016, s. 20.

⁵⁰⁴ Sezai Karakoç, "Efsane ve Hakikat", *Düşünceler I- Kavramlar*, İstanbul, Diriliş Yay., 2017, s. 27.

⁵⁰⁵ Karakoç, "Ödünç Gece", *Gün Doğmadan*, s. 151.

Ve nice milletlerin zulmünü görenler tarafından
Zalime olan öcünü mazlumdan almak
Zalim olmak ve en zalim olmak
Ve artık ne İbrahim ne Yakup ve ne Musa var
Tersinden okunan Tevrat hükümleri
Karaya boyanmış Mezmurlar”⁵⁰⁶ (Vurgu tarafımıza ait.)

Burada Kudüs şehri ve Müslümanların yaşadığı dramlardan yola çıkılarak *Tevrat* hükmünün tersine işlemesi ortaya konmuştur. Hz. Musa’nın (*Tevrat* yoluyla), Hz. Davud’un (*Mezmurlar* ile) yapmaya çalıştığı adeta kirletilmiş, tersine döndürülmüş, “en zalim” olunmuş; Müslüman bir coğrafya talan edilmiştir. İlerleyen dizelerde ise Kudüs hüküm isteyecek; Müslümanlar bu toplulukların karşısında “gündüzden daha gündüz” ve “hakikatten daha hakikat” olarak resmedilecektir. Bu şekilde Yahudilerin katı bir milletçilik anlayışı ve söylemiyle tüm dünyaya eziyet etme çabası arasındaki ilişki, Karakoç için önemli bir eleştiri noktasıdır. Dinlerin vakaları değiştirmesine ve şahsiyetlerin de aynı minvalde içinin boşaltılmasına karşı olduğunu çok net gözlemlediğimiz şair için İslâm, başlangıç noktasını en başından, yani Hz. Âdem’den itibaren ele almasıyla evrenselliğin ve genel geçerliliğin en önemli merkezi konumundadır.⁵⁰⁷ Yahudilik de Hristiyanlık da bu noktada İslamiyet’in karşısına asla çıkarılamaz:

“İslam dini, medeniyeti ve kültürü önünde yükseltmek istenen bütün din, kültür, medeniyet ve sistemler haraptır. Hazreti İbrahim’in önünde nemrut Ateşinin, Hazreti Musa’nın Asası önünde Firavun müneccimlerinin, Hazreti Yahya’nın kesik başı önünde Roma uşağı Herotların, Hazreti İsa’nın önünde Roma çarmıhlarının, en büyük Peygamber’in önünde Ebucehil inadının, İran gururu ve Bizans karanlık dehasının, Kerbelâ şehitlerinin kanı önünde Yezit ve Haccac zulmünün, hakikatin önünde yalanın, samimiyyetin önünde hilenin, sadakatin önünde vefasızlığın, Rahmanın önünde şeytanın, Mehdinin önünde Deccalın harap olması, yerle bir olması gibi.”⁵⁰⁸

Görüldüğü üzere öne çıkarılan, tartışmasız kabul edilen yön, bellidir ve bu konudaki söylem de çeşitli örnekler üzerinden başarıyla sağlamlaştırılmıştır.

⁵⁰⁶ Karakoç, “Alinyazısı Saati 1.”, **a. g. e.**, s. 629.

⁵⁰⁷ Karakoç, “İslâm ve Tarih”, **Dirilişin Çevresinde**, s. 111-114.

⁵⁰⁸ Karakoç, “Duvar”, **Sûr: Günlük Yazılar III**, s. 40.

3.3.1.2. Hristiyanlık ve İncil'e Dair Göndermeler

Hristiyanlık ve İncil literatürüne ilişkin İkinci Yeni külliyyatında önemli bir veri bolluğundan söz etmek mümkündür. Bu noktada ilk olarak İlhan Berk'in dikkate değer eğiliminden söz edilmelidir.

İlhan Berk'in kendisinin de birçok noktada ifade ettiği üzere *Galile Denizi* isimli kitabı, şiirsel anlamda bir dönüşümünü, farklı bir kanala kaydığını ve en önemlisi İkinci Yeni anlayışına eklemlendiğini rahatça gözlemleyebileceğimiz eseridir. Burada alışılmışın dışına çıkılmış, anlam dağılmış, ses ve dizem bozulmuştur.⁵⁰⁹ Dolayısıyla yeni şiirin başlangıcı olan bu kitap, bir neslin modernist eğilim ve nihayet tezahürlerine dair bir prototip şeklinde ele alınabilir.

Kitap 1956 yılında yayınlanmıştır. Ancak özellikle içerisindeki ilk şiir olan *Saint- Antoine'in Güvercinleri* yayınlanma tarihi olan 1954'ü göz önüne aldığımızda bu şiirsel dönüşümün başlangıcını göstermektedir. Bu şiirle o zamanki korodan (yazılan şiir kalabalığından) ayrıldığını ifade etmiştir İlhan Berk.⁵¹⁰ Daha önce toplumcu gerçekçi bir çizgide ve Nazım Hikmet etkisinde kaldığı dönemdeki şiirsel üretimini bildiğimiz⁵¹¹ Berk'in bu kitabına *Galile Denizi* ismini seçmesi bile oldukça dikkat çekicidir. Bu, onun geç eğildiğini ifade ettiği⁵¹² metafizik yöneliminin bir tezahürü olarak okunabilir. Çünkü *Galile Denizi, Kitab-ı Mukaddes'te* geçen Taberiye-İsrail'de- denizinin bir diğer adıdır.⁵¹³ Aynı zamanda dinî ve metafizik yöneliminin Hristiyan merkezli ilerleyişinin de göstergesi olarak alınabilecek bu deniz ismi, onun pek çok noktada vurguladığı Hristiyan hayranlığına da önemli bir örnektir.

“(…) askerlik olayıyla birlikte 1940-41'de İstanbul'a geldim. Ağabeyim de orada değildi artık. Ben İstanbul ile ilk karşılaşıyordum. Müthiş bir büyüğü vardı. Hâlâ garip bir şekilde İsa'yı, Hristiyanlığı severim ben. Öyle çok araştırmadım, gözü kapalı bir hayranlık duymuşumdur ve onu yazmaya başlamışımdır. Hiç düşünmemişimdir, dünyaya ilk geliyormuşum gibi oldu.

⁵⁰⁹ Berk, *Poetika*, s. 39.

⁵¹⁰ Berk, *Kanathı At*, s. 105.

⁵¹¹ Karaca, *a. g. e.*, s. 92.

⁵¹² İlhan Berk, *Enis Batur'a Mektuplar 1975-2005*, Ankara, Çolpan Kitap, 2019, s. 138.

⁵¹³ Yuhanna, 6.

Orhan'ın dediği gibi gerçekten bu bakış, bu yaşama, şiirimi değiştirmiş olabilir.”⁵¹⁴

Bu satırlar, Berk'in büyük bir kent olan İstanbul ile karşılaşması hadisesi ile dinî anlamda dönüşümünün paralel seyrettiğini gösterir. Bu, onun şiirsel yönelimi açısından dikkate alınması gereken bir bilgidir. Kent, onun dönüşümü açısından önemli bir uğraktır. Zira daha sonra *İstanbul* isimli şiir kitabının haricinde bir de *Galata* ve *Pera*'yı kaleme alacak, ağırlıklı olarak azınlık çevreleri ve bu Hristiyan atmosferini şiirine dâhil edecektir. Bu etkilenme durumu, onun şiirinde arka plan olarak kullandığı öğelerin çeşitlenmesi açısından da ayrı bir önem taşır. İşte, *Galile Denizi* içerisindeki *Saint Antoine'nın Güvercinleri* isimli şiir de bu tarz bir yansımanın ve şiirin bütününe yansıyan Hristiyanî bir etkilenmenin belki de ilk sistematik örneğidir.

Bir söyleşide bu şiiri yazarken kiliseye gittiğini, dolaştığını ve bunun kendisi için çok değişik bir tecrübe olduğunu⁵¹⁵ ifade eden Berk'in bu şiiri bahsi geçen bilgi doğrultusunda Hristiyanî bir sembolizm bağlamında okunmaya müsaittir. Öncelikle şiirin başlığında yer alan güvercin metaforunun Hristiyan inancında önemli bir yeri olduğunu belirtmek gerekir. Hristiyan literatürde kutsal ruh (ya da Ruh'ul Kuds) yoğunluklu olarak beyaz güvercin şeklinde sembolize edilmiştir.⁵¹⁶ “Ve kendi üzerine Ruh'un güvercin gibi indiğini gördü”⁵¹⁷ cümlesi de bu durumun arka planı gibi okunabilir. Aynı zamanda Saint Antoine, günümüzde Beyoğlu'nda bulunan bir kiliseye de adını vermiş bir azizin ismidir. Bu bilgiler ışığında şiirin tamamında Hz. İsa anıştırmaları, kiliseye dair detaylar, İncil göndermeleri gibi hususlar da düşünüldüğünde Hristiyanî bir atmosferin varlığı kendisini hissettirmektedir. Ayrıca genel olarak izlenebilir bir öykü kurgusundan söz edemeyeceğimiz şiirin arka alanında, Eleni başta olmak üzere bazı karakterler kendisini gösterir ve onların edimleri üzerinden sembolik bir okuma imkânı elde edilebilir. Anlam bulanıktır, fakat çağrışımların birleştirilip yorumlanmasıyla bazı yorumlamalar olanaklı hâle gelir.

⁵¹⁴ Berk, *Kanathı At*, s. 157.

⁵¹⁵ Orhan Koçak, İskender Savaşır, “İlhan Berk'le Söyleşi, *Kendi Seçtikleriyle İlhan Berk Kitabı*, İstanbul, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, 2004, s. 123.

⁵¹⁶ Clare Gibson, *Semboller Nasıl Okunur?- Resimli Sembol Okuma Rehberi*, İstanbul, Yem Yayın, 2016, s. 179.

⁵¹⁷ Markos, 1/10.

Saint Antoine'in Güvercinleri isimli şiir, kendi içerisinde yedi başlıktan oluşur ve bunlardan ilki *Eleni'nin Elleri* isimli şiirdir. Şiirin bu ilk parçasında Eleni'nin ellerinin dönüştürücülüğü en fazla öne çıkan unsurdur. Onun elleri geldiğinde aşağıdaki dizeler ile mucizevilik vurgulanır:

“İlk İstanbul şiirden çıkıp yerini alıyor
Bir çocuk gülüyor
Bir ağaç çiçek açıyor”⁵¹⁸

Burada hemen elin sembolik olarak anlamına değinmekte fayda vardır. İlkel dinlerden semavî dinlere değin el, hem vücudun tutmayı koordine eden en önemli organı olması ve dolayısıyla yönetmeyi temsil etmesi hem de daha yüksek anlamıyla ilahî gücü imlemesi hasebiyle önemlidir.⁵¹⁹ Öyle ki özellikle Hıristiyanlıkta Tanrı; kutsamayı eliyle yapar, insanlar hakkındaki hükümlerini eliyle yazar.⁵²⁰ Yine İslamiyet'teki dest-i (yed-i) kudret ve Yahudilikteki yed-i beyza algısı aynı bağlamda düşünülebilir. Burada bu ön bilgiler eşliğiyle Eleni'nin tanrısal yanına ilişkin intibalar uyanması kaçınılmaz olmaktadır. Ayrıca bu mucizevilğin bir unsuru olarak da İstanbul sahneye çıkarılmış ve bu şiir boyunca şiirin atmosferinde zengin bir dekor olarak kullanılmıştır.

Elleriyle tanrısallığı ön plana çıkarılan Eleni'nin, *Gençlik* isimli ikinci parçada bu kez “Güvercin gibi elleri” dizesi ile bu yönü perçinlenmiştir. Hıristiyanî bir kutsama gücüne sahip eller, güvercine de benzetilerek kutsal ruhu da temsil eden bu kuşla beraber, tanrısallığı pekiştiren bir unsur olarak yorumlanabilir. İlk iki şiirde Eleni'nin dünyaya elleriyle dokunması, her şeyi dönüştürmeye muktedir olması, güvercinle özdeşleştirilmesi ve nihayet üçüncü şiirde Saint Antoine'ın güvercinlerinin belirmesi aynı çizgide düşünüldüğünde Eleni ile temsil edilen Tanrı'nın dünyaya nüfuz etmesi hadisesini imlemektedir. Bu şekilde *Sevişme Vakti* ile adlandırılan şiirin bu parçasında şair, asıl düğümü çözmektedir:

“Saint-Antoine ilk sandukasından çıkıp deniz kıyısı bir yere
gidecek

⁵¹⁸ Berk, “I. Eleni'nin Elleri”, Saint-Antoine'in Güvercinleri, **Toplu Şiirleri**, s. 201.

⁵¹⁹ Gardin, Oleranshaw, Gardin, Klein, “El”, **a. g. e.**, s. 202-206.

⁵²⁰ “Tanrı, Musa'ya konuşmasını bitirince, üzerine eliyle antlaşma şartlarını yazdığı iki taş levhayı ona verdi” (Çıkış, XXXI, 18)

Onunla tüm sandukalar, evliya resimleri, İsa'nın kendisi
arkasından gelecek
Her şey yerini aşka bırakacak
Sandalye aşka
Pencere aşka”⁵²¹

Berk, dünyaya Tanrı elinin değmesi ile her şeyin aşka bağlanacağını; tüm azizlerin, dinî sembol ve hatta “İsa'nın kendisi” ifadesinden anlayacağımız üzere peygamberlerin dahi işlevini kaybedeceğini söylemek istiyor gibidir. Denizle buluşma, burada önemli bir ayrıntıdır. Çünkü özellikle *Kitab-ı Mukaddes*'te insanlığın yaratılma prensibinde su ön plandadır. *Eski Ahit*'te yaratılışın anlatıldığı kısımda toprak ve su birbirinden ayrılır, cennet bahçesine yaşamı veren, su olarak ifade edilir.⁵²² Bu düşünceden hareketle bir sonraki şiir olan *Fenerdeki Çocukluk* isimli kısımda da Saint Antoine'ın çocukluğunda Aya Nikolas'ın sandukası önünde bu azizin denize özlemine düşünmesi, deniz imajını daha da güçlendirmektedir. Serinin son şiiri olan *Gökyüzü*'nde ise daha ileri bir aşama olarak gökyüzünün çalınması, yok olması söz konusudur:

“Ne diyor bu kalabalık
Üç gündür dua edemiyoruz
Gökyüzü yok”⁵²³

Burada aslında ilk bölümdeki “Bu gökyüzü niçin kalkıp gelmiş/ Deniz niçin başını alıp gitmiş onunla anlıyoruz” dizeleriyle okuyucuya sezdirilen gökyüzü yerine denizin tercih edilmesi ile yukarıda olan, insanlardan uzak ve kutsiyet dolu bir bölgede yer alan dinsel öğelerin yere indirilmesi isteği göze çarpmaktadır. Bununla birlikte deniz ve gökyüzü metaforlarının karşılaştırılıp yerine denizin sembolik olarak tercih edilmesi, aynı zamanda onun arındırıcılık vurgusuyla da ilintilidir. İnsanlığın kurtuluşu ve arınmasının aşk ile olacağına ve diğer tüm aracı unsurların, aslında net biçimde ifade etmek gerekirse “dinin rehberliğinin” reddiyesine yönelik bir söylem söz konusudur, diyebiliriz. Nitekim serinin son şiirinde bu erek gerçek olacak; tüm dinsel öğeler denizle buluşacak, gökyüzü de ortadan kaybolacaktır. Azizlerin,

⁵²¹ Berk, “Saint-Antoine'ın Sevişme Vakti”, *a. g. e.*, s. 204.

⁵²² Gardin, Oleranshaw, Gardin, Klein, “Su”, *a. g. e.*, s. 555.

⁵²³ Berk, “Gökyüzü”, *a. g. e.*, s. 209.

evliyaların, dinsel bütün öğelerin kutsiyetinin yok olması, sıradanlaşması hususları da şiirin *Sabah* isimli parçasında aşağıdaki şekilde vurgulanmıştır:

“Çocukları içeri alıp olmayacak şeyler anlatıyor
Allah yok diyor mesela
Sonra hep beraber tutup köprüye iniyorlar
Merhaba diyor ilk denize.
Sonra tekrar yerine dönüyor
Bakıyor bütün evliyalar uyanmış yüzlerini yıkıyor
Belli bir iş var
Evliyalar hepimiz gibi çalışıyor
Cam siliyor kimi
Kimi su çekiyor.”⁵²⁴

Burada Saint Antoine figürü etrafında bir şiirsel atmosfer oluşturan Berk, bu figürün aynı anda birden fazla yerde bulunması, vaazlarını dinleyenler olmadığında balıkları davet etmesi gibi özelliklerini de kullanarak dinî araçların ortadan kaldırılıp yerine aşkın ikamesinin mümkün olduğunu vurgular.⁵²⁵

Bu şiirle alakalı bir diğer önemli unsur da İlhan Berk’in cinsellik, erotizm ve dinsel göndermeleri aynı düzlemde birleştirmesi hususudur. Şiirin genel perspektifi olan Hristiyanî hava merkezinde incelendiğinde cinselliğin dinî anlamda olumsuz karşılandığı bir geleneğe tepki şeklinde de okuyabiliriz bu durumu. Hristiyanlığın özellikle ilk dönemlerinde cinselliğe olumsuz yaklaştığını biliyoruz. İlk filozoflardan Augustinus, cinselliği insanı utandıran ve şeytanî bir kışkırtma unsuru olarak görmüştür. Hatta bu dönemlerde evlilik bile aşağı bir konumda düşünülerek şehvanî dürtüler yerine kutsal bakirelik gibi daha saf öğeler öne çıkarılmıştır.⁵²⁶ İlk etapta dokunmayı ve dönüştürmeyi sembolize eden eller dolayısıyla büyüü, süregideni bozan şair, dünyanın dönüşümünü bir de cinsellik unsuru ile vurgulamıştır. İşte Berk şiirinin *Eleni Işığ* isimli parçasında Hristiyanlığın dokunmama, uzak durma odaklı cinsellik yaklaşımına tepkisini ortaya koymuştur, diyebiliriz:

“Fotini Evliya Saint-Antoine efendimiz geldi diyor
Bütün Zürefa Sokağı’nın pencerelerine kahve ısmarlıyor

⁵²⁴ Berk, “Sabah”, a. g. e., s. 207.

⁵²⁵ Saint Antoine’ın bu yönleri hakkında detaylı bilgi için bkz. Ahmet Cüneyt Issı, “İlhan Berk’in Güvercinler’i- İkinci Yeni Şiirinin ‘Saint-Antoine’ın Güvercinleri’ndeki Görünüşleri”, **Bir Yalnız-100. Doğum Yılında İlhan Berk**, Haz. Bhanur Garan Gökşen, Murat Yalçın, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2020, s. 94-107.

⁵²⁶ Ayvazoğlu, a. g. e., s. 52.

Bir telaş kızlar da elleriyle memelerini kapıyorlar
(...)

Saint-Antoine dünyaya bakıyor, "Dünya hiç kötü değil, Fotini
Nermeroğlu hiç kötü değil," diyor kendi kendine.
Bir İncil istiyor,
Bir İncil veriyorlar.
Alıyor birçok yerlerini çiziyor, yeniden yazıyor.
(...)

Yeni İncil'i uzatıyor Kalina'ya
Bundan sonra İncil bu diyor.”⁵²⁷

Şiirin bu kısmında Saint Antoine, Zürefa Sokağı'na gider, orada bulunan fahişe Fotini'nin kötü olmadığı vurgulanır ve asıl dikkat çekici olan fahişelerden alınan İncil'in birçok yerinin çizilmesi ve “yeniden yazılması”dır. Bu şekilde yeniden yazılan kitap yine bir fahişeye verilir ve “Bundan sonra İncil bu” denir. İşte tam olarak bu noktada evren pırıl pırıl resmedilir; çünkü tanrısallığı temsil eden “Eleni'nin o yerleri ışıtmış”, bahsi geçen değerler dünyası dönüşüme uğramış ve evrene aşk sükûn etmiştir. İmgeye dayanan ilk şiir⁵²⁸ olarak ifade ettiği bu şiir, İlhan Berk'in Hristiyanî göndermelerle dolu bir şiiridir. Fakat şiirin çoğu kısmının anlam yönünden kapalı oluşu, sadece kimi zaman kendini gösteren imge çağrışımları yoluyla çıkarımlar yapılabilmesine olanak sağlar. Aynı zamanda bir röportajında kendisinin anlaşılması için İncil'e bakılmasını söyleyen Berk'in⁵²⁹ bu şiiri, baştan sonra Hristiyanî sembolizasyon ile donatılmış vaziyettir. Dikkat çekici bir diğer nokta ise bu dine ait unsurların erotizmle bağdaştırılarak verilmesidir. Bunu da aşağıdaki cümleleri okuyunca yerli yerine oturtmak mümkün görünmektedir:

“Aşk gibi erotizm de şiirin atardamarlardan biri. Bütün sanatlar erotizmle daha bir kendine gelmiş daha bir kanlı canlı olmuşlardır.”

Şiir içerisinde kutsallığın gökyüzünden alınıp yere indirilmesi, deniz ile beraber kullanılması bu durumun en önemli kanıtıdır. İlhan Berk için su, deniz şiirlerinde sıkça kullandığı önemli metaforlardandır. Denizin dünyaya ait oluşu, insana gökyüzünden daha ulaşılabilir konumda yer alması; şairin dinsel olanı da taşıyıp

⁵²⁷ Berk, “Eleni Işığı”, a. g. e., s. 208.

⁵²⁸ Andaç, a. g. e., s. 45.

⁵²⁹ Akt. Özcan, *Aykırı ve Şair- İlhan Berk İnsan-Eser*, s. 180.

gökyüzünden “indirebileceği” bir payanda olarak tasarlamasına sebebiyet vermiştir. Bununla beraber gökyüzünden inen bu tanrısallığın, cinsel çağrışımlarla ele alınmış olması bir başka indirgeme örneği olarak yorumlanabilir. Nitekim bir fahişenin eline bir kutsal kitap verilecek, yenilenip geri alınacaktır. Yani dünyaya indirilen tanrısallık, dinin kural tanımazı olan bir fahişe tarafından tahrife uğratılacaktır.

Berk’in Hristiyanî yöneliminin en önemli arka planını şüphesiz ki *İncil*’e, onun azınlıklar tarafından yapılan çeviri diline hayranlığı oluşturur. Kendisi için *İncil*’in çok önemli bir konumda bulunduğunu her fırsatta dile getiren şair⁵³⁰, onun çevirilerinden ve “ham dil”inden başka içeriğinden de faydalanmakla beraber derinlikli bir içerik yansımından söz etmemiz mümkün değildir. Fakat şiir dilinde gerçekleştirdiği yıkıp yeniden yapma ameliyesi noktasında bu hamlık, şair için önemli bir ilham ve kaynak teşkil edecektir. Onun *Tevrat*’a yönelik de benzer bir ilgisinden söz etmek mümkündür. Fakat *Tevrat*’ın atmosferine girmeyi *İncil*’e göre daha zor bulur:

“Tevrat’ı ne zaman elime alsam böyle derim. Ama girilmez hemen ona. Çit aşılmayı bekler. Kabalacılar onu çitle donandırmışlardır.”⁵³¹

Tevrat’la olan bağlantısını özellikle sayı sembolizmi, sayılara yüklediği mana noktasında aramak mümkün görünmektedir. Orada da Kabalacıların harflerin ruhlarla ilişkisine verdiği değerden söz eder ve “Harf ile kendinden geç!”⁵³² şeklindeki dürtüsünü aktarır. Bu harf sembolizasyonu konusunda kaynağı, hem Kabala hem de Hurufilik olarak düşünebiliriz. Bu doğrultudaki okumaları şiirine aktarmaktan çekinmemiştir.⁵³³

Fakat bu ilgi alanlarının dışında *İncil*’e yönelik ayrı bir eğilimi söz konusudur. Hatta onun dile yönelik hassasiyet ve yaklaşım tarzı düşünüldüğünde bu ilgi de farklı bir yönde alımlanmaya müsait olur. Şiirde dilin her türlü aracılığının sıfıra indiği bir atmosferden söz eden⁵³⁴, kimi zaman sessizliğin en önemli anlatım aracı olduğunu

⁵³⁰ Berk, “Okuyucunun Tecessüsü”, *Şiirin Çizdiği- Edebiyat ve Şiir Üzerine Yazılar*, s. 65.

⁵³¹ Berk, *Ben İlhan Berk’in Defteri* (Yazarken, Okurken, Çizerken), s. 71.

⁵³² A. g. e., s. 71.

⁵³³ Berk, “Çok Yaşasın Sayılar”, *Toplu Şiirleri*, s. 1305-1403.

⁵³⁴ Berk, *Poetika*, s. 24

vurgulayan⁵³⁵ Berk, İncil'in azınlık kurulu tarafından yapılan çevirisinden müthiş bir haz aldığını ifade eder:

“Bir zamanlar Kutsal Betik’in diline, anlatışına vuruldum, elimden uzun yıllar bırakmadım onu. *Galile Denizi*’nin dili aşağı yukarı onunla kuruldu diyebilirim. Dilin, anlatının çok, ama çok değişik bir yapısı vardır onda. Bir azınlık kurulu çevirmiştir o kitabı. Türkçeyi çok iyi bilmemelerine karşın, bir işlenmemişlik, bir acemilik kokar. Hele tümce yapısı Türkçeye ters bile düşer. **Ben bu terslikte-hamlığından olacak-büyük bir güzellik bulurum.**”⁵³⁶ (Vurgu tarafımıza ait.)

Berk, burada da ifade ettiği üzere *İncil* anlatılarının içeriğinden ya da etkileyiciliğinden çok çeviri dilinin işlenmemiş, ham hâllerinin etkileyiciliğinden bahseder. Bu durum, onun şiir diline yönelik yaklaşımında çıkış noktası oluşturmuş, bu azınlık çevirilerinin anlatım saflığı “şiirde sessizlik” ve dilin bozulması anlayışıyla paralellik arz etmiştir. *İncil*’deki bu anlatım tarzı İlhan Berk için yeni ve büyük görünür.⁵³⁷

“Kutsal Kitap’ı, yani İncil ve Tevrat’ı azınlıklar çeviriyor ama bunların Türkçeyi iyi bilmedikleri söylenemez. Onların benim için en büyük başarıları, oradaki cümle yapılarını aynen kullanmaları ve o dil beni çok ilgilendirmiştir. Bol metaforlu bir dildir o. Benim asıl hareket noktam buradan gelmiştir.”⁵³⁸

Yukarıdaki pasaj, İlhan Berk’in *Kitab-ı Mukaddes* anlatılarına ilgi göstermesini bir parça daha açıyor. Cümlelerin saf hâldeki ifadeleri yanında, bol metaforlu bir dilin kullanımı da İlhan Berk şiir anlayışına, hatta İkinci Yeni şiirine yönelik önemli eleştirilerin çıkış noktasını teşkil eder. Şairlerin bu metaforları anlaşılamayacak, okurda ilk bakışta karşılık bulamayacak denli sık kullanımları, “kapalılık” suçlamalarına maruz kalmalarına sebep olmuştur. Fakat esasında İlhan Berk özelinde ifade etmek gerekirse zaten bu özellik onun çıkış noktasını, temel amacını yansıtır. O, verili dile karşı çıkarak kendi özel dilini yaratmayı hedeflemektedir.⁵³⁹ Kendisini bir

⁵³⁵ İlhan Berk, *Logos*, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2009, s. 18.

⁵³⁶ Berk, *Kült Kitap (Yazarken / Okurken / Çizerken)*, s. 155.

⁵³⁷ Berk, *El Yazılarına Vuruyor Güneş*, s. 27.

⁵³⁸ Berk, *Kanathı At*, s. 200.

⁵³⁹ Berk, *Kült Kitap (Yazarken / Okurken / Çizerken)*, s. 298.

dil simyacısı olarak niteleyen Berk, dil ile adeta savaşıarak şiirsel bir üretim gerçekleştirir:

“Değişkenlik hep dili kullanışından, kimi onun üstüne üstüne yürüyüşümden, kimi uyumamdan, kimi onu silmek istememden gelmiştir. Dilin beli nerde gelmişse, ben ordayımdır. Tek elle yazmak sıkır beni. Bu yüzden sık sık el değiştiririm. Dilin sıfır noktasına dönerim çoğunlukla.”⁵⁴⁰

Görüldüğü üzere onun tek isteği sadece dilsel bir devrim ile kendi özel dilini oluşturmak değildir. Aynı zamanda “el değiştirme” ifadesiyle de vurgulamaya çalıştığı üzere okuyucuyu şaşırtacak denli farklı anlatım biçimleriyle “dilini belini getirmek”ten bahseder. *İncil* de işte bu devrim, bu ayrım noktası konusunda önemli bir işaret fişegi konumu edinmiştir. Yastık kitabım dediği⁵⁴¹ *İncil*’le alakalı olarak bir diğer husus da onun düzyazı ile şiiri bir arada düşünmeye müsait yapısının şiirsel anlamda Berk’in eğilimleriyle örtüşmesi şeklinde özetlenebilir. Çünkü Berk, şiirsel verimlerinde de çok net gözlemlenebildiği üzere düzyazı eğilimdedir ve hatta bu yönü dolayısıyla da kimi eleştirmenlerce eksik görülmüştür. “El değiştirmek”ten bir başka kastı da budur; şair, şiirsel söylemi yer yer düzyazı, yer yer görsellik örüntüleri, yer yer konuşma çizgileri ya da parantezler gibi unsurlarla destekleyerek kendisine özel bir alan inşa etmiştir.

Berk’in şiirsel atmosferi için *İncil*’i dayanak noktası seçmesi, ona dair bahsettiği bu hürmet ve muhabbetinin ötesinde çağdaş şiir bağlamında bir payanda konumunda düşünmesinden de ileri gelmektedir:

“Beni ısıttığı da oldu. (...) *İncil*, büyük, çok büyük bir kitap. Bir destan biçimi var. Serüvenleri, kişileri, dili, anlatısı bunu iyice duyuruyor. Büyük bir yapıt bence. Şimdi on beş yıl oluyor, biçimi, ilk biçimi sarmıştı beni. Onun biçimi bana güven verir. Öylesine büyük bir kitap salt özünden ötürü yaşayamaz. (...) Çağdaş şiirin ana öğeleri var onda.”⁵⁴²

Burada da görüldüğü üzere on beş yıl bir kitabı derinlemesine anlamak, var olan bir muhabbeti bu doğrultuda beslemek açısından önemli bir zaman dilimidir. İlhan Berk, kendi kültür ve medeniyet dairesine bu denli derinlikli bir biçimde çok sonraları yaklaşımaya başlayacak, hiçbir zaman da bu kadar yoğun bir eğilim

⁵⁴⁰ Berk, *Kanath At*, s. 41-42.

⁵⁴¹ Berk, “Okuyucunun Tecessüsü”, *Şiirin Çizdiği- Edebiyat ve Şiir Üzerine Yazılar*, s. 65.

⁵⁴² Berk, *El Yazılarına Vuruyor Güneş*, s. 27.

göstermeyecektir. Bunun yanı sıra *Kutsal Kitap*'a dair özelliklerin çağdaş şiir anlayışını destekleyici ve zenginleştirici nitelikte oluşuna yapılan vurgu da dikkate değerdir. Şairin sürekli vurguladığı kelimelerin ve cümlelerin ilkel hâlleri yahut çeviri olmaları dolayısıyla birtakım deformasyonlara maruz kalmaları, bu minvalde Berk'in çıkış noktasını teşkil etmektedir. Şiirlerinde bölge adlarının tarihçesi yahut söyleyiş şekillerine dair referansları⁵⁴³ dahi *İncil*'den hareketle oluşturulan Berk, çoğu şiirsel kurgusunu da bu kitabın içeriğinden şiirlerine ikame etmiştir.

3.3.1.2.1. *İncil*'in Öz Sesini Duymamaya Dair Bir Eleştiri

Sezai Karakoç için bir diğer eleştiri bağlamı ise Hristiyanlık ve *İncil*'in tahrifine yönelik olarak karşımıza çıkar. *İncil*'in genel olarak vahiy merkezli değil de Hz. İsa'yla ilişkili anlatılar bütünü şeklinde kaleme alınmış olduğu artık birçok otorite tarafından kabul edilen bir gerçekliktir.⁵⁴⁴

Hristiyanî bir düzlemde -bazen- keçi ile beraber anılan *İncil*, Karakoç'un şiirlerinde tahrif edilmişliği bağlamında sıkça geçer. Keçi, özellikle *Eski Ahit*'te günahlara kefarete olarak kabul edilmesi yönüyle anılmış bir hayvandır.⁵⁴⁵ *Levililer*'de insanların günahına kefarete olarak kurban edilmesi üzerinde durulur:

“Bundan sonra, halk için günah sunusu olarak tekeyi kesecek. Kanını perdenin arkasına götürecektir. Boğanın kanıyla yaptığı gibi tekenin kanını da Bağışlanma Kapağı'nın üzerine ve önüne serpecek. Böylece En Kutsal Yer'i İsrail halkının kirliliklerinden, isyanlarından, bütün günahlarından

⁵⁴³“ En eski deniz diye geçiyor Ege
En eski betiklerde.”

Berk, “Homeros'un El Yazısı- İhtiyar Deniz”, **Toplu Şiirleri**, s. 575.

“Düzüş kentleri diye geçer Kutsal Betik'te o batmış büyük kentler.”

Berk, “Yaşlı Kakmacılar”, **a. g. e.**, s. 904.

⁵⁴⁴ Bu konuda Umberto Eco'nun ironik tespitleri oldukça dikkat çekicidir. *İncil*'in anonim yönüne vurgu yaparak şu ifadeleri kullanır: “Sonuç olarak hilkat garibesi bir seçmeler kitabı. Herkes için bir şeyler içerir gibi görünüyor ama sonunda bütün ilgiyi yitiriyor. Bütün bu çeşitli yazarlardan telif haklarının alınması da epey baş ağrıtabacaktır; tabii editör bu işi yüklenirse sorun yok. Yeri gelmişken yazarın adı metnin hiçbir yerinde, hatta içindekiler bölümünde bile geçmiyor. Kimliğini gizli tutmak için özel bir nedeni mi var?” Umberto Eco, “Kitabınızı Üzülerek İade Ediyoruz...”, **Yanlış Okumalar**, Çev. Mehmet H. Doğan, İstanbul, Can Yay., 2021, s. 45-46.

⁵⁴⁵ Chevalier, Gheerbrant, “Goat”, **Dictionary of Symbols**, Trans. John Buchanan-Brown, South Boston, Penguin Books, 1996, s. 435.

arındırarak. Buluşma Çadırı için de aynı şeyi yapacak. Çünkü kirli insanların arasında bulunuyor.”⁵⁴⁶

Yeni Ahit’te, Hristiyanî algıda da bu böyledir. Keçi, bir kefarete olarak algılanır; dolayısıyla *İncil* ile anılması bağlama uymaktadır. Karakoç bu bağlantıyı *İncil* nitelendirmelerinde “keçiler keçiler incil sesli keçiler”⁵⁴⁷ şeklinde veciz bir hâlde kullanmıştır. Burada büyük resimde *İncil*’in keçi sesine benzetilmesinin yanında, arka plana geçildiğinde keçi nitelendirmesinin kilisedeki din adamlarına yönelik olarak zikredilmiş olabileceği yorumu da yapılabilir. Çünkü *İncil*’in savunucusu konumunda resmedilen din adamları Karakoç tarafından keçi nitelendirmesi ile kilise atmosferi bağlamında ele alınmış; “mermer kulaklar”, “bulut çanı” gibi imgelerin akabinde camii, sûre gibi İslami semboller getirilmiş ve gök gürültüsünün ardından yağan yağmurla “Gök Gürültüsü Anıtı” tamamlanmıştır.

Şair için *İncil* tahrifi nedeniyle reddedilen, yok sayılan bir kitap değildir. Onun sorunu, *İncil*’i değiştiren insan iledir. “*İncil*’in öz sesini duyanlar”⁵⁴⁸ her daim olumlanır, ayrı bir konumda ele alınır. *Bengisu Korosu*’nda geçen şu ifadeler sadece *İncil*’i değil, Allah tarafından insanlar için indirilmiş diğer kitaplarını da kapsayacak denli kuşatıcılığı bünyesinde barındırır:

“Biz bir Hızır’ız ama belki bin Hızır gibi
Biliriz yeryüzünde bengisu illerini
Namazda yürütürüz ışıldayan meşalelerle
Oruçta aydınlığız İsa’yla Meryem’le
Kulağımızda hep Zebur düğünleri
Düşümüzde *İncil* şölenleri
Ufkumuzda Tevrat ülkeleri
Sina dağından yapraklar”⁵⁴⁹

Burada da yine namaz, oruç gibi ibadetler ön plandadır; fakat asla İslamiyet’ten önce gelenlere yönelik bir reddiye söz konusu olamaz. Aksine *İncil* bağlamında bir şölen söz edilmektedir. Özü değişmemiş ve amacından sapmamış bir ilâhi sözler

⁵⁴⁶ Levililer, 16/ 15-16.

⁵⁴⁷ Karakoç, “Gök Gürültüsü Anıtı”, **Gün Doğmadan**, s. 155.

⁵⁴⁸ Karakoç, “Hızır’la Kırk Saat 33.”, **a. g. e.**, s. 270.

⁵⁴⁹ Karakoç, “Hızır’la Kırk Saat 9.”, **a. g. e.**, s. 188.

bütünü, Karakoç için yine kuşatıcı İslâm algısının bir ürünü şeklinde yorumlanmalıdır. Ona göre kişinin *İncil*'i algılaması başat bir konumdadır:

“Bir keçi bir Samanyolu'na bakarsa ondan bir İncil doğmaz
İncil'i daha iyi anlar Samanyolu'na bakarsa bir çoban”⁵⁵⁰

Burada çoban ile kastedilen Hz. Peygamber olmalıdır. Ayrıca verilmek istenen mesaj ise insanın *İncil*'i anlama ve yorumlama noktasındaki önemidir. Bu noktadaki en keskin eleştiri ve bakış açısı örneğini ise özellikle *Taha'nın Kitabı*'ndan takip etmek mümkün görünmektedir. Çünkü bu kitapta Taha'nın karşısına çıkarılan, daha önce de zikrettiğimiz iki prototipten -soytarı ve doktor- birisi doktordur. Burada şifa verici olması gerekirken şiirler boyunca toplumu onulmazlıklara gark eden bir tipolojiden söz etmek mümkündür. Karakoç tarafından bilimle ve gelişimle ilintili bu meslek grubunun seçilmesi ise anlamsız değildir. *Doktorun Karşısında* zikredilen *İncil*'e yönelik şu dikkatler, bu savı güçlendirecek niteliktedir:

“Ben çok İncil gördüm çıkmamış boyaları
Biraz daha gerilmiş yazıldığı ceylan derisi
Ama silinmiş ölüme karşı dayatan
Lazar'ı ayağa kaldıran muştı defnesi”⁵⁵¹

Lazar, *Yuhanna İncili*'nde Hz. İsa'nın dirilttiği bir ölüdür. Burada onun zikredilmesi önemli bir ayrıntıdır.⁵⁵² Ölüyü diriltten bir kutsallık içeren *İncil*'in boyaları çıkabilen yanının vurgulanması, onun değiştirilmiş olmasına yönelik bir eleştiridir. Burada kutsal sözün tesiri ve değiştirilen insana ait gerçekliklerin değersizliği arasında inşa edilen bir gerilim hattı ile anlatımın tesirini arttırma yoluna

⁵⁵⁰ Karakoç, “Samanyolu Destanı”, a. g. e., s. 304.

⁵⁵¹ Karakoç, “Doktorun karşısında”, a. g. e., s. 311.

⁵⁵² Yahudiler arasında Marta isimli bir kadının kardeşinin Hz. İsa tarafından diriltilme hadisesi *İncil*'de şu şekilde geçmektedir: “İsa ağladı. Yahudiler, “Bakın, onu ne kadar seviyormuş!” dediler. Ama içlerinden bazıları, “Körün gözlerini açan bu kişi, Lazar'ın ölümünü de önleyemez miydi?” dediler. İsa yine derinden hüznlenerek mezara vardı. Mezar bir mağaraydı, girişinde de bir taş duruyordu. İsa, “Taşı çekin!” dedi. Ölenin kızkardeşi Marta, “Rab, o artık kokmuştur, öleli dört gün oldu” dedi. İsa ona, “Ben sana, ‘İman edersen Tanrı'nın yüceliğini göreceksin’ demedim mi?” dedi. Bunun üzerine taşı çektiler. İsa gözlerini gökyüzüne kaldırarak şöyle dedi: “Baba, beni işittiğin için sana şükrediyorum. Beni her zaman işittiğini biliyordum. Ama bunu, çevrede duran halk için, beni senin gönderdiğine iman etsinler diye söyledim.” Bunları söyledikten sonra yüksek sesle, “Lazar, dışarı çık!” diye bağırdı. Ölü, elleri ayakları sargılarla bağlı, yüzü peşkirle sarılmış olarak dışarı çıktı. İsa oradakilere, “Onu çözün, bırakın gitsin” dedi. O zaman, Meryem'e gelen ve İsa'nın yaptıklarını gören Yahudiler'in birçoğu İsa'ya iman etti.” (Yuhanna 11/35-46).

gidilmiştir. Karakoç, bu kısımda “muştı defnesi”nin silindiğini vurgulayarak doktora, ölüyü diriltme imgelemi üzerinden başarılı olamayacağı mesajını vermeye çalışmıştır. Şiirin ilerleyen kısmında ise asıl vurucu ifadeler karşımıza çıkacaktır:

“Bilirim bilirim İncil'den yola çıktınız
Ama yolu çabuk şaşırdınız
İncil'den kendinize bir şeyler katacağınıza
Kendinizden İncil'e çok şeyler kattınız
Sevdiniz öyle sevdiniz ki sevdiğinizi tutup mermere işlediniz
Ama sonra tutup mermere taptınız”⁵⁵³ (Vurgular tarafımıza ait.)

Yukarıda aktardığımız Samanyolu’na, dünyaya bakarak İncil’i anlayacak insan modeli yerine İncil’in özünü değiştiren; onun ilahiliği yerine kendi dünyeviliğini ikame eden insana yönelik eleştiri söz konusudur burada. Akabinde ise yine mermer imgesi ve putlaştırma özelliğine dair bir eleştiri gelir.

İncil’in asıl özüne yönelik, -Hristiyanlığa yönelik değil- tam olarak insanın bir dini ve onun kutsallarını değiştirmesine yönelik radikal bir eleştiridir bu. Oysa dinler ve onların kitapları yahut peygamberleri insanı doğru yola yöneltme, yönlendirme hedefini taşırlar. Bunun tam tersi olduğunda ise Karakoç’tan eleştirinin gelmesi kaçınılmaz olacaktır. Nitekim bu hususu düzyazılarında da dile getirecektir. Yine Hz. İsa özelinde onun babasızlığı⁵⁵⁴ dolayısıyla insanlar tarafından melek olarak algılanması ve akabinde düşmanlık beslenilmesi sebebiyle tanrılaştırıldığını ifade eden Karakoç, *İncil*’in tahrifinin insanların tasarrufu ile yapıldığını serzenişlerle belirtmiştir.⁵⁵⁵ Tabii bu yaklaşımı, aynı zamanda *İncil*’in *Kur’an-ı Kerim*’le kıyaslanamayacağını “Haşa!” ünlemi ile belirtecek denli keskin bir söylemle de pekiştirir.⁵⁵⁶ Tüm kitaplar kabul edilir ama *Kur’an-ı Kerim* başka bir konumdadır.

⁵⁵³ Karakoç, “Doktorun karşısında”, **a. g. e.**, s. 311.

⁵⁵⁴ Hristiyanî literatürde bu durum, Hz. Meryem’in cinsel ilişki olmadan doğum yapması “erden doğum” adıyla anılmıştır. Bkz. Northrop Frye, **İkili Görüş-Dinde Dil ve Anlam**, Çev. Kemal Atakay, İstanbul, Ketebe Yay., 2022, s. 37.

⁵⁵⁵ Sezai Karakoç, “Hazreti Yusuf’un Düşü”, **Ruhun Dirilişi**, İstanbul, Diriliş Yayınları, 2017, s. 39.

⁵⁵⁶ Karakoç, **Çıkış Yolu II-Medeniyetimizin Dirilişi- Dört Konferans**, s. 188.

3.3.1.3. İslamiyet ve Kur'an-ı Kerim'e Dair Göndermeler

Kur'an-ı Kerim'e ilişkin göndermeleri bağlamında dikkate değer bir isim **İlhan Berk**'tir. Onun şiirinin genelinde, düzyazılarında, söyleşilerinde, anılarında sık sık Hristiyanlığa yönelik ilgisinden söz edilmiştir. Bu bağlamda şiirsel atmosferi de bu ilginin söyleme dönüşmesi noktasında önemli bir veri bütünü sunmaktadır. Onun şiirlerinde Hristiyanlığa yönelik semboller, onların inanç mekânları, Hz. İsa ve Meryem'e yönelik bakış açısı birbiriyle tutarlı bir alan inşa eder. Fakat bunun yanında İslamiyet'e yönelik bazı göndermeler yahut yer yer eleştirilerden, mesafe alınmışlıklardan da söz etmek mümkündür. İslamiyet özelinde ilk bakışta olumlu intibalardan bahsedilebilecek bir şiir olan *Müslümanlar*, bu doğrultuda dikkate değer bir örnektir. İlk planda samimi ve olumlu bir atmosferin hâkim olduğu bu şiir, yakın okuma ve yaklaşım ile dinî bir yabancılaşmanın örneği şeklinde yorumlanabilecek türden verileri içermektedir:

“Bol minareli şehirlerin akşamüstlerinin sessizliği
O Müslümanlar ki benimle beraber yaşarlar aynı hayatı”⁵⁵⁷

Buradaki ifadelere göre Berk, o müslümanlar ile aynı hayatı yaşar, ama onlardan değildir. Görüldüğü üzere Müslümanlar şairin şahsiyetinden tamamen ayrı bir şekilde, özellikle büyük harfli bir şekilde vurgulanarak gözler önüne serilmiştir. Şairin içinde bulunduğu dinî ve kültürel daireye bu şekilde yabancılaşması ve kendini o daireden farklı bir yerde konumlandırması sonucu kendisini gösterir. Şiirin devamında ve tamamında Berk, Müslüman atmosfer içerisinde uzaktan bir bakışla, gözlem tekniği ile olup bitenleri yorumlamakta, “garip ve cahil arzulanışlar” ile dolu müslümanlar, “garip camileri” doldurup boşaltmaktadır.

Bununla beraber bu şiirde inanmak, İlhan Berk'in özel bir ilgisi olduğunu bildiğimiz kuş arketipiyle beraber sunulmuştur.⁵⁵⁸ Bu durum, Hristiyanî algıda kuşun

⁵⁵⁷ Berk, “Müslümanlar”, **Toplu Şiirleri**, s. 33.

⁵⁵⁸ Yazılarında sık sık kuşlardan bahis açan Berk'in bu ilgisini şu ifadelerden gözlemlemek mümkün görünmektedir:

“İsa'nın kuşlara düşkün olduğu biliniyor.

Konuştugu da kuşlarla.

Süleyman Resul'ün de kuşlardan ordusu vardı.

Coleride ile Wordsworth'ün de kuşları gökyüzünden hiç inmezler.

özel yeriyle de ilişkilendirilebilir. Nitekim kuş, özellikle güvercin daha sonra başka bir boyutta Saint Antoin ile beraber karşımıza çıkacaktır. Şiire göre kuşlar, bir mevsimin mürüvvetini taşırlar ve bu, tıpkı inanmak gibi güzeldir. Yine aynı şekilde aşağıdaki mısralar da tarih ve medeniyet bağlamında Yahya Kemal'i andıracak denli hassasiyet yüklü bir imaj çizmektedir⁵⁵⁹:

“Kurşun rengi havasında kocaman kubbelerin
Namaz kılan ihtiyar askerlerin ruhudur dolaşmakta”⁵⁶⁰

Bu benzerliği perçinleyecek başka mısralar da mevcuttur. Şair namaz ve bayram gibi İslâmî semboller üzerinden bir söylem geliştirmiştir.

“Garip ve cahil arzulanışların büyüyen saltanatı
O korkunç temizliğine hazırlanış bayram sabahlarının”⁵⁶¹

Atmosfer bayram sabahı ve kolektif bir ibadet olan namazın gerçekleştiği “büyüyen bir saltanatı” imler. Fakat tüm nötr duruşuna rağmen şiirdeki bazı kelime seçimleri, İlhan Berk'in tercih ve bakış açısını çok net yansıtmaktadır. Bahsi geçen saltanatı, “garip ve cahil arzulanışların saltanatı” şeklinde nitelemesi ya da bayram sabahlarının temizliği vurgulanırken bir yandan da “korkunç” kelimesinin iliştilmesi, bu duruma güzel bir örnektir.

Bir tarih ve medeniyet bilincinin dinî bir şuurla izdüşümü gibi görünen mısralardır bunlar. Fakat en nihayetinde varılacak sonuç, İlhan Berk'in bu şiirinde bütünüyle yabancılaşmış bir bakışla İslamiyet'e yönelik yer yer hürmetkâr, yer yer huşu içinde bir yaklaşım içerisinde olması; korku ile karışık bir saygı, ama aynı zamanda ciddi bir uzaklık içerisinde olması şeklinde açıklanabilir. Yani tam anlamıyla bir seçimden yahut bu dinî atmosfere dâhil olma konusunda bir yaklaşımdan bahsedilemeyeceğinden, bir ikilik olduğuna kanaat getirilebilir.

Denir ki: Kuşlar öleceklerini anladıklarında İstanbul'a göçerlermiş: Ölünecek bir yer diye.” Berk, **Ben İlhan Berk'in Defteriyim (Yazarken, Okurken, Çizerken)**, s. 51.

⁵⁵⁹ “Gördüm ön safta oturmuş nefer esvaplı biri

Dinliyor vecd ile tekrâr alınan Tekbîr'i”

Yahya Kemal, “Süleymaniye'de Bayram Sabahı”, **Kendi Gök Kubbemiz**, İstanbul, Fetih Cemiyeti Yay., 2008, s. 4.

⁴ Berk, “Müslümanlar”, **a. g. e.**, s. 33.

⁵⁶¹ **A. g. ş.**, s. 33.

Müslümanlara yönelik yer yer saygı ve hayranlık dolu ifadeler kullanılmış olsa da şairin, onlara oldukça yabancı bir konumda olması dikkate değerdir. Fakat bu yaklaşım onun hayatı, yaşadıkları, bakış açısı vs. düşünüldüğünde asla tutarsız değildir. Çünkü din, İlhan Berk'in kendi ifadesiyle, çevresine hiç girmeyen bir unsurdur.⁵⁶² Bu durumu yoksullukla ilişkilendiren şair, insanların yaşama kaygısı sebebiyle dine yönelemeyişi şeklinde bir bağlantı kurmuştur. Kendi ailesinde herhangi bir dinsel temel alamayışı, ayrıca zorluklarla geçmiş bir yaşam; şairin bağlı bulunduğu dinî ve kültürel daireye ilişkin yabancı ve soyutlanmış bir biçimde yaklaşmasına sebep olmuştur.

Şiirin ilerleyen kısımlarında nar ve hurma gibi İslam kültüründe kutsal kabul edilen meyvelerin de zikredilmesi söz konusudur. Bununla birlikte yine dışarıdan bir bakışla kaleme alınmış şu dizeler de dikkate değer görünmektedir:

“Beyaz cam avlularında bol sularla akan o çeşmeler
Yarıda kalmış bir eski zaman şarkısıdır masallara”⁵⁶³

İslâmî atmosferin zikredildiği birçok dizeden sonra uhrevî bir manası da olan çeşmelere sıra gelmiştir. “Bol sularla” aktığı belirtilen bu çeşmelere yönelik benzetme ise asıl odaklanılması gereken şeye işaret eder. Masallar için “yarıda kalmış bir eski zaman şarkısı” olarak nitelenen, yarıda kaldığı ve eski zamana dair olduğu belirtilen bu yapılar, Müslümanlığın da eskiye ilişkin bir değer olarak görüldüğü şeklinde bir yoruma imkân verir.

Aynı bağlamda ele alınabilecek bir başka şiir ise *İstanbul*'dur. Bu şiir, şairin İkinci Yeni öncesi ana eğilimini gösteren toplumcu-gerçekçi bir çizgide; aynı zamanda flaneurvârî duruşunu, başta belirttiğimiz şehre yönelik dikkatini de yansıtabilecek şekilde kaleme alınmıştır. Şiirde, şehrin ana aktörleri işçi sınıfıdır. Şair, çalışmayı ve sabahları erkenden mesaiye başlamayı hayatın temel koşulu olarak ifade eder ve bu şekilde yaşamayan Maçka ve Şişli gibi semtleri olumsuz bir bakışla anar. Yorgun, asabi ve kindar olarak resmedilen işçi sınıfı, İlhan Berk'in gezdiği topografyanın hareketliliğini sağlar.

⁵⁶² Berk, *Uzun Bir Adam (Kendim Üstüne Bir Kalem Denemesi)*, s. 95.

⁵⁶³ Berk, “Müslümanlar”, *a. g. e.*, s. 33.

Aynı zamanda dinsel unsurları da bünyesinde barındıran bu şiirde fakir ve çaresiz, çalışmaya mecbur ve yorgun halkın din ile negatif bir korelasyon içerisinde olduğu da vurgulanır. “Dört yanında Allah’a söve söve yaşanır” bir şehirdir İstanbul. Yani fakirlik, yaratıcıya sövmeyi gerektirecek bir yaşam hâlidir. Bu durum, Baudelaire’in *Paris Kasveti*’ndeki şehir imgesini hatırlatır. O da Paris’in şeytanla, fahişlerle örülü atmosferini zikreder ve nihayetinde “Seviyorum seni, ey sefil başkent!”⁵⁶⁴ vurgusunu yapar. İlhan Berk’te ise dünyadaki herhangi bir sorunu yaratıcıya yükleme ve bunu İslâmi kutsallarla destekleyerek İslâmi vurguyla beraber yapma eğilimi söz konusudur.

Buradaki Ayasofya imgesi de üzerinde durulmaya değecek türden bir imgedir. Şiirin başında kirlî bir gökyüzü altında Yenicami ve Süleymaniye ile beraber zikredilen ve elleriyle yüzünü kapayıp ağladığı ifade edilen Ayasofya, ilerleyen kısımlarda bir gece yarısı daha olumlu bir atmosferde, yine işçilerin çalışma sesleri arasında bu kez Süleymaniye ile beraber, ağlayan ellerini indirmiş ve memnun şekilde resmedilmiştir:

“Süleymaniye kendini zorlayıp aydınlığa çıkmış, dinliyor
Ayasofya ellerini indirmiş
Memnun”⁵⁶⁵

Dinî bir unsur olan ibadethanelerin işçiler için değişen yaşam koşullarında farklı bağlamda ele alınması, kişileştirilmesi dikkate değerdir. Ağlayan mabetler, toplumun ve işçilerin zor koşullarıyla paralellik içerisinde ele alınmış; bu üzgün bakışın dinî yapılarıdaki tezahürü şiirin ve şairin yaklaşımını gözler önüne sermiştir. Şairin toplumcu gerçekçi eğilimi ile dikkatleri ve din arasındaki bir çekişme gibi resmedilebilecek bu izdüşüm, yine Berk’in düzyazılarından takip edebildiğimiz düşüncelerinin bir yansıması şeklinde de okunmaya müsaittir:

“Benim Tanrı tanımazlığım o denli başkaldırı, o denli gözüpeklik isteyen bir şey olmadı. Çocukluğum fakirlik içinde geçti. Evde kimse din diye bir şeyin etkisiyle büyümedi bu yüzden. **Fakirlik kendi hâlinde kaldıkça,**

⁵⁶⁴ Baudelaire, “Son Deyiş”, *Paris Kasveti*, s. 349.

⁵⁶⁵ Berk, “İstanbul”, *a. g. e.*, s. 53.

dürtülmedikçe, itilmedikçe Tanrı kavramını hiç bilmez.”⁵⁶⁶ (Vurgu tarafımıza ait.)

Yukarıda alıntıladığımız satırlar ile *İstanbul* şiirinde geçen yoksul, çalışmak zorunda olan işçi sınıfını ifade eden aşağıdaki dizeler paralel bir çizgide düşünülebilir:

“Bir anda hepsi yattıkları gibi uyuyacaklar
(Allah'ı düşünmeyi işsiz güçsüz insanlara bırakmışlardır)”⁵⁶⁷

Tek derdi geçim sıkıntısı olan insanların dinî hassasiyete sahip olamayacağı inancı, burada vurgulanan ve kendi yaşam öyküsünü anlattığı kitabında da desteklenen bir husustur. Abidevî yapılar üzerinden de sembolik olarak bu ruh hâli okuyucuya aktarılmaktadır. Ayasofya sabah işe gitmek zorunda olan, çaresiz işçilerin anlatıldığı ilk kısımda ağlayarak çizilmiş, daha sonra yine aynı kesimin neşeli hâli resmedilerek üretkenliklerini imleyecek mısralardan sonra memnun bir biçimde okuyucuya sunulmuştur. Toplumun düşük refah düzeyine sahip sınıfının arka planındaki camiler, mabetler de üzgün ve solgundur. Yalnız üretimle, çalışmanın verdiği çeviklikle daha mutmain bir tablo oluşur.

Ayrıca ilerleyen dizelerde dinî atmosferin dinen yasak edilen bir şeyle, içkiyle ya da onun sebep olduğu sarhoşlukla anılması da İlhan Berk'in şehrin abidevi ve sembolik yapıları üzerinden gerçekleştirdiği indirgeme hâline hizmet eden bir olgu olarak anılmaya değerdir:

“Rakının adı geçtiği yerde ayağa kalkılır
Fildişi kakmalı aşağılık bir gökyüzü çalkalanıp durur
Minarelerine takılan bulutların sarhoş olduklarını şairler söyledi
Sualler tanzim edilir yaşamaya ait, sorulmaz
Dört yanında Allah'a söve söve yaşanır”⁵⁶⁸

Görüldüğü üzere kutsanan şey, dinî bir mahiyeti olmayan, bilâkis İslâm'a göre haram olan “rakı”dır. Bununla beraber minarelere takılan bulutlar “sarhoş” biçimde tasvir edilmiştir. Bu şekilde deforme edilen İslâmi atmosfere son olarak yerleştirilen “Allah'a sövme” edimi ile bir çeşit nokta koyulur, dinen küfür sayılan çizgiye de şair böylece taşınmış olur. İslâmî kutsalların öncelikle toplumsal hadiselerin yanı başında

⁵⁶⁶ Berk, *Uzun Bir Adam (Kendim Üstüne Bir Kalem Denemesi)*, s. 95.

⁵⁶⁷ Berk, “İstanbul”, *Toplu Şiirleri*, s. 51.

⁵⁶⁸ Berk, “İstanbul”, *a. g. e.*, s. 55.

âciz bir portre içerisinde sunulması, akabinde şairin “Allah’a sövme”yi bu yoksul atmosferin doğal bir sonucu şeklinde yansıtmayı, söylemin radikalliğine ilişkin önemli bir veridir.

Bununla beraber Berk şiirinde genel olarak İslâm’ı alımlama noktasında bir ürperti ve korkudan da bahsetmek zorunludur. Tarih ve kültür şuuruna ulaştığı, divan şiirine öykündüğü *Şenlikname*, *Aşıkane* gibi kitaplarının ardından ve eskiye yöneldiği bir evreden sonra dahi bir mesafe koyma güdüsünün kendini gösterdiğini gözlemlemek mümkündür:

“101
Kur’an, Tanrı’yı anlatırken ‘diridir’der.
Bu bana korku veriyor.”

Son şiir kitaplarından *Adlandırılmayan Yoktur*’da geçen bu ifadeler, onun Tanrı’nın varlığına ilişkin duyduğu korkuyu oldukça net bir biçimde gösterir. Kendisi inanmaz, fakat diri ve yaşayan bir Tanrı imajından ürperti duyar. Bu, esasında inanmadığından emin olamayan, daha doğrusu bir varlığın yokluğu iddiasında kararlı olamayan bir kimsenin psikolojisinin dışavurumunu imlemektedir. Tüm kişisel ve şiirsel yaşamından Tanrı yokluğuna ilişkin bir söylem geliştiren Berk, yaşamının son demlerinde bu konuda -sanki- pişmanlık ya da daha yumuşak bir ifade ile gerginlik hissi içerisinde.

Aynı bağlamda alımlanabilecek ve olumlu bir bakışla yazılmış gibi görünen *Müslümanlar* şiirinde de bayram sabahlarının temizliği “korkunç” kelimesiyle nitelenmiştir (“O korkunç temizliğine hazırlanış bayram sabahlarının”). Fakat bu korkunçluk bir yapı üzerinde, nesneye dairdir. Yahut Kur’an-ı Kerim’le ilgili bakış açısı da şu şekilde ifade edilmiştir:

“(…)onca şiir yüküne karşın, korku kitabıdır sanki. Cehennem ikide bir önümüze sürülür. Bağışlamaya da pek yer verilmez.”⁵⁶⁹

Bu kez kutsal bir kitaba atfedilen bir korku hissi söz konusudur:

“Kuran’ın üstüne aralarda gölgeler düşer.
Korkuya benzeyen gölgeler.

⁵⁶⁹ Berk, “Şairin Kanı”, a. g. e., s. 972.

Hemen kapatırım.”⁵⁷⁰

Yine son şiir kitabı *Tümceler Geliyorum*’da yer alan bu kısım da *Kur’an-ı Kerim*’in üzerine korkuya benzeyen gölgeleri ikame etmesiyle, aynı bağlamda anılması gereken bir örneği gösterir. Bir başka şiirinde bir yaprağı anlatırken kullandığı “yeşil korkunçtur”⁵⁷¹ ifadesi de benzer bir yansıma şeklinde ele alınmalıdır. Çünkü yeşil, İslamiyet için oldukça kutsal kabul edilir ve cennetle, Hz. Peygamber’in hırkası gibi unsurlarla beraber anılır.⁵⁷² Fakat son şiir kitabında tüm bunlardan farklı olarak yer yer ölümle eşdeğer gördüğü yer yer yok olduğuna yönelik vurgu yaptığı Tanrı’dan “diri”liğini vurgulayarak ürperdiğini ifade eder. Bu, muhtemelen İslâm kültürü, divan edebiyatı gibi sahalara yönelik, kendi kültür ve tarihine yönelik şuurlanması akabinde olan bir hadisedir. Çünkü kendisinin de ifade ettiği üzere Yahya Kemal’e benzer bir dönüşümü, o da Paris’ten geldikten sonra yaşamıştır:

“İlk defa Paris’ten geldikten sonra kitaplığımdan utandım. Hep yabancı yazarlar, şairlerdi. İlk defa 12 ciltlik Türkiye Tarihi’ni aldım, onu okudum. Tarihçilerimiz benim için çok önemli oldu. Nesirleri çok iyiydi. Evliya Çelebi’den Kâtip Çelebi’ye kadar. Türk nesri ile de tanıştım. Benim bu evrem ilk olarak Şenlikname ve Aşıkane ile başlıyor.”⁵⁷³

Bu okumaların bir tesiri olmaması imkânsızdır. Nitekim şairin kendisi de *Şenlikname* ve *Aşıkane* isimli kitaplarını aynı bağlam içerisinde zikreder. Kendi kültür dairesine ilişkin bilgi ve bilinç sahibi olmasının, bu kültür dairesinin İslâm odaklı olmasından hareketle şairin bakış açısını etkilemesi yorumu anlamsız olmayacaktır. Şiirlerinde saldırgan bir söylem geliştirdiği Tanrı ve inanma hadisesi, bu bağlamda, ürperti ve eminsizlikle dolu bir gerilim hattına evrilmiştir.

Ancak üzerinde durulması gereken önemli bir hadise, İslâmî yaklaşım noktasındaki bu gelgitlere karşın Hristiyanî imajın onun şiirinde daha makul ve munis bir çizgide ele alınması ve şiirsel bir dekor olarak stabil kalmasıdır. Yani Hristiyanî

⁵⁷⁰ İlhan Berk, “21”, *Tümceler Geliyorum*, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2007, s. 116,

⁵⁷¹ “Yalın, diri, korkunç yeşil bir yapraktı ve ben ilk görüyordum. (Yeşil korkunçtur.)”

Berk, “Dünya Bir Yansımadır”, *Toplu Şiirleri*, s. 859.

⁵⁷² Gardin, Oleransshaw, Gardin, Klein, “Yeşil”, *a. g. e.*, s. 646.

⁵⁷³ Andaç, *İlhan Berk’le Şiirin Anayurdunda*, s. 53.

bir sorgulama yahut uzaklaşma söz konusu olmayacaktır. Şiirlerinde bel kemiği noktası, hep bu Hıristiyanî atmosfer olarak kalacaktır.

Aynı bağlamda Kur'anî ve İslami bir inanma perspektifi düzleminde ele alınması gereken bir diğer isim ise **Turgut Uyar**'dır. Özellikle türsel bir deformasyon yoluna gittiği şiir yaklaşımı, İslamiyet özelinde bir deformasyonu barındırması hasebiyle çalışmamız açısından da dikkat çekicidir.

Onun geleneksel bir biçim olan divanı anıştıracak bir düzlemde içerisinde münacaat, naat gibi şiirleri barındıran kitabı, şiirsel yaşamı için önemli bir dönüm noktasıdır. Birçok eleştirmen onun bu tutumunu geleneksel biçimlere, geleneğin kendisine yönelim olarak yorumlamış; kitabın bu değerlere yönelik deformasyonuna dair saptama yapamamıştır. Örneğin Kemal Tahir'in Uyar'ın bu eseri üzerinde yaptığı saptama ve Osmanlı'ya yönelik özlem duygusunda bir görünüm içerisindeki sunuşu, şairin kendisi tarafından dahi inkâr edilmiştir. Şair, Atilla Özkırımlı ile bir söyleşisi esnasında *Divan*'ı ile alakalı olarak Kemal Tahir'in görüşlerine katılmadığını⁵⁷⁴, bilakis kitabı halk divanı şeklinde tasarladığını; içerisindeki naat, münacaat gibi şiirlerin öznesinin halk olduğunu çok net bir biçimde ifade etmiştir.⁵⁷⁵ Dolayısıyla bu kitaba geleneksel değerlere bir dönüş ya da özlem şeklinde bir izlek yerine geleneksel şekillerin araçsallaştırılması yahut deformeye uğratılması nazarıyla yaklaşmak, çok daha mantıklı bir çerçeve sunacaktır. Bu noktada modernist şairin ilgili tarzdaki deformasyonunu "sapkınlığın cazibesi" kavramsallaştırmasıyla açıklayan Gay'in şu cümleleri de oldukça dikkate değerdir:

"Geleneksel vezni müstehcen içerikle dolduran modernist şair (...) onlar ve müttefikleri sadece yeni, denenmemiş (kendilerine ait) devrimci bir yolda ilerlemekten değil, aynı zamanda safi eylem olarak egemen otoriteye karşı bir başkaldırı gerçekleştirmekten de zevk alıyorlardı"⁵⁷⁶

⁵⁷⁴ Kemal Tahir, Uyar'ın *Divan* isimli kitabının gelenekten hesaplaşmayla beraber bir yararlanma, kaynak olarak görme amacını taşıdığını ifade eder. Kemal Tahir, "Turgut Uyar'ın Kitabı Dolayısıyla Tarih ve Şiirimiz", **Turgut Uyar- Sonsuz ve Öbürü**, Haz. Tomris Uyar, Seyyit Nezir, İstanbul, Broy Yay., 1985, s. 25-28.

⁵⁷⁵ Uyar, "Turgut Uyar ile Şiirden Hayata", **Korkulu Ustalık- Şiir Üzerine Yazılar, Söyleşiler, Soruşturmalar**, s. 560.

⁵⁷⁶ Gay, a. g. e., s. 26.

Burada geleneksel bir formu müstehcen olmasa da zıt bir içerikle inşa eden Uyar'ın modernist yanını aynı bağlamda düşünebiliriz. Bu başkaldırı, modernist şairin deformasyonuna ilişkin bir “yeni” fetişizmiyle ve bunun yol açtığı bir hazla ilişkilendirilebilecek türden bir olgudur. Yeni, modernist şair için en başat aruzlardan biridir ve alışlagelmiş bu sebep dolayısıyla deforme edilir.

Özer tarafından hazırlanan yüksek lisans tezi de Uyar'ın bu deformasyonu bağlamında önemli görünmektedir. Çünkü yazar, çalışmasında bu şekillerin deforme edilmesinden başka Uyar'ın bunu yapmasının nedenleri üzerinde de durmuştur.⁵⁷⁷ Ona göre Uyar, sanatsal anlamdaki geri kalmışlığı vurgulama gayesi ile Osmanlı biçimine yönelmiş ve o biçimler aracılığıyla şiirler kaleme almıştır.⁵⁷⁸ Nitekim *Divan* içerisinde yer alan şiirler ve içerikleri düşünüldüğünde daha köktenci ve reformist söylemlerin, örtük eleştirilerin ve huzursuzlukların, toplumsal göndermelerin geleneksel biçimleri deforme ederek söyleme dönüşmesini izlemek mümkün görünmektedir.

Uyar, daha önce bahsettiğimiz söyleşisinde bu biçimi kullanmasının sebebi olarak o günün slogancı söyleminden uzak olma amacını da vurgular. Burada esasında modern şairin biçimsel anlamda çıkmaza düşme hâlini de izlemek dikkat çekicidir. İkinci Yeni şairlerinin genel referanslarından birinin Divan şiiri, birinin Servet-i Fünun şiiri, bir diğeri ise Ahmet Haşim oluşu aynı doğrultuda anlamlıdır. Şairler estetik bir arayış içerisinde, çağrışımlı bir şiirsellik peşinde koşarlar. Fakat gündem, toplumcu gerçekçi bir çizgide seyrederek. Bu durumdan kurtulmanın yollarını ararken de Divan şiiri hem biçimsel olanakları hem de çağrışım zenginliği üzerinde kurulmuş olması hasebiyle aynı doğrultuda önemli bir sığınak işlevi görür. Fakat burada, Turgut Uyar'ın şiirinde ise Divan şiirinin yalnızca anlatım olanağından, biçimden istifade etme söz konusudur, diyebiliriz. Uyar da her fırsatta bunun sadece biçimsel bir yaklaşma olduğunu vurgulayarak⁵⁷⁹ sanki şiirin deformasyonuna odaklanılması gerektiğini işaret ediyor gibidir.

⁵⁷⁷ Nilay Özer, **Turgut Uyar'ın Divan'ında Bir Araç Olarak Biçim**, Ankara, Bilkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2005.

⁵⁷⁸ Özer, **a. g. t.**, s. 50.

⁵⁷⁹ Uyar, “Turgut Uyar'la Konuşma”, **Korkulu Ustalık- Şiir Üzerine Yazılar, Söyleşiler, Soruşturmalar**, s. 504-505.

Gerçekten de özellikle *Divan*'daki ilk şiirlerde biçim-içerik çatışmasına yönelik oldukça fazla veriden söz edilebilir. İlk şiir olan *münacat*, geleneksel divan tertibine de uygun olarak kitabın başlangıcına yerleştirilmiştir. Uyar her ne kadar Divan şiirinin bütünlüklü yapısından ve kendi iç tutarlılığından, kişilikli oluşundan haberdar olsa ve kültürel olarak incelikli bir uygarlığın ürünü olduğunu kabul etse⁵⁸⁰ dahi *Divan* 'da biçim ve içeriği, geleneksel göndermeleri deforme etme durumunun söz konusu olduğunu söylemek gerekir. Zaten yine kendisi bu biçimleri âlet olarak kullandığını itiraf eder.⁵⁸¹ İslâm kitap telif geleneğinde hamdele ve salvele ile başlayan eserlerin karşılığı, mürettep divanlarda münâcât, na't şeklindedir ve bu, şairin dinî kültürünü ve yaklaşımını eserlere ikame etmesini ifade eder.

Münâcât kelime anlamı olarak “yalvarmak, yakarmak” gibi karşılıkları ihtiva etmekle beraber edebî olarak şairin Allah’a karşı safiyane bir biçimde yaklaşarak eserine başlaması şeklinde önemli bir edebi gelenektir.⁵⁸² Uyar da aynı geleneksel metod ile *münacat*’ını başlangıca yerleştirmiştir. Yine şekli olarak da tıpkı bir kasideyi andıracak düzlemde ve beyit formunda oluşturulan bu şiirde, divan edebiyatının her beytin kendi içerisinde bir anlam yumağını oluşturması hususiyetinden de yararlanma olanağı bulunduğunu söyleyebiliriz. Hatta İkinci Yeni şiir anlayışı doğrultusunda Uyar’ın bu beyitler arası kopukluk ve anlam bütünlüğünün olmayışını daha da ileri boyuta taşıyarak her beyitte çoklu çağrışımı içeren bir yaklaşımı sergilediği yorumu da yapılabilir.⁵⁸³

Fakat tüm bunların dışında *münacat* şiirine bakıldığında şiirin hitap edilen öznesi yaratıcı değil, ama aynı zamanda yaratıcıyı da çağrıştıracak denli çok katmanlı bir yapıyı içeren bir doğrultuda halk ya da insanın içerisindeki gücü olarak ifade edilebilir. Başlangıçtaki “gel ey büyük bakış yüce suskunluk gel artık beri” ifadeleri yaratıcı ile de özdeşleştirilebilecek ifadelerdir. Fakat Uyar’ın kendi ifadelerinden⁵⁸⁴ de

⁵⁸⁰ Uyar, “Dergilerde/ Başkent Ankara”, **a. g. e.**, s. 121.

⁵⁸¹ Uyar, “Turgut Uyar’la Konuşma”, **a. g. e.**, s. 504.

⁵⁸² Muhsin Macit, “Münâcât”, TDV İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/munacat> (12.01.2022).

⁵⁸³ Tuncer Uçerol, “Turgut Uyar’ın Büyük Saat’i”, **Turgut Uyar- Sonsuz ve Öbürü**, Haz. Tomris Uyar, Seyyit Nezir, İstanbul, Broy Yay., 1985, s. 80.

⁵⁸⁴ Uyar, “Turgut Uyar ile Şiirden Hayata”, **a. g. e.**, 560.

izleyebildiğimiz üzere, bu öznenin halk olarak düşünülmesi ilerleyen beyitlerle daha belirgin hâle gelmektedir.

“kendin karşı koydun yaptığın saraylara zindanlara tellere
yine kendin kullan artık kendi yaptığın tüfekleri
(...)
hatırla, karada büyük taşları üstüste kodun, hatırla
yürütün canahıcı denizlerde cesur gemileri”⁵⁸⁵

Bu ifadelerin dışında yine çağrışımlı bir söyleyişle şiirin ilerleyen kısmında boy gösteren “büyüksün artık büyük dirimine beni inandır” dizesi ise bahsettiğimiz halk ögesi ile içiçe geçmiş bir Tanrı çağrışımını bünyesinde barındırır. Fakat Uyar’ın genel şiir anlayışı ve insanın içsel gücüne, kendi doğasına güvenini, inancını ön plana alan yaklaşımı düşünüldüğünde insanî bir tözden bahsettiğini söylemek aşırı yorum olmasa gerektir. Şiirin sonunda ise yine yer yer yaratıcıya hitap, yer yer ise insanî gücün, dirimin, insan doğasının kutluluğuna imanın ön plana alındığı söylem öne çıkmaktadır:

**“sen yarattın, sendeyiz, suyumuz, toprağımız kanımız senden
ey yüce bekleyiş, sanki bu kalın eller kimin elleri**

artık bize soluk ver, bizi besle, kendini hatırla
ey biraz yavaş, biraz kutsal, beklerken az sevinçli

**seni bağışlamam çünkü ben büyük bir dirim taşıyım
çünkü ben ey derim ve severim ey demeyi bilenleri”⁵⁸⁶ (Vurgular tarafımıza ait.)**

Görüldüğü üzere vurgulanan dizelerde de çok net bir biçimde yansıyan bir ikilem söz konusudur. Bir yandan yaratıcının yaratma üstünlüğü vurgulanırken ilerleyen bir dizede “ey biraz yavaş, biraz kutsal” ifadeleriyle bir indirgeme söz konusu olur. Son olarak ise kendisini bağışlama makamında gören bir öznenin kendi içsel gücünü vurgulayacak şekilde “dirim taşıyım” ifadesi öne çıkar. Yaşamsal gücün her şeyden önde olması gerektiğine yönelik bir vurgudur bu. Göksel bir kurtuluş ümidinin insanca ve düzenli bir “yaşam”a yeğlenmesi Uyar’ın düzyazı metinlerinde de sıkça karşılaştığımız bir eleştiridir.⁵⁸⁷ Şiirde Tanrısal güç karşısına çıkarılan yaşam fikrinin

⁵⁸⁵ Uyar, “Münacat”, **Büyük Saat**, s. 343.

⁵⁸⁶ Uyar, “Münacat”, **a. g. e.**, s. 344

⁵⁸⁷ Uyar, “Devrimleri Sevmek”, **Korkulu Ustalık- Şiir Üzerine Yazılar, Söyleşiler, Soruşturmalar**, s. 92.

bu denli önemsenmesi ise bu doğrultuda taşları yerine oturtur. Tuncer Uçerol, onun tek şiirinin yaşam, kendi tabiri ile “dirim” olduğu söyler,⁵⁸⁸ Orhan Koçak da aynı fikirdedir. Hiçbir şairde yaşam fikrinin bu kadar vurgulu ve yoğun bir şekilde ifade bulmadığının üzerinde durur.⁵⁸⁹ Bu sebeple kendi ağzından söylediği şekilde ifade edecek olursak: “bu yaşamak bir şiir; hârikulade.”⁵⁹⁰

Divan’daki ikinci şiir *naat* da bahsettiğimiz deformasyon için bir diğer örneği teşkil eder. Na’t da geleneksel divan tertibinde Hz. Muhammed’i övmek, ona olan sevgiyi göstermek için şairlerin kaleme aldıkları şiir türüdür. Uyar, yine bu biçimi, bu ismi deformasyona uğratarak bir deneme gerçekleştirmiştir.

“ipekler tel tel biraraya geldiler dokunmak üzere
lâle nerdeyse menekşeye, **gül suya dokunmak üzere**

kılıç kesti kan koktu bir atlı dörtnala uzaktan
günbatımının büyük eşitsizliğinden yakınmak üzere

bütün dertler söylendi çareleri bir bir yazıldı
son büyük toplantıda bir bir okunmak üzere

kimseye başvurulmadı herkes birbaşına kaldı, evet
sonradan hep birlikte kurtulunmak üzere

oysa bir çiçek vardı **bahçelerde kendini dererdi**
sevinçle. **Kendini tek haklıya bir gün sunmak üzere**”⁵⁹¹(Vurgular tarafımıza ait.)

Burada vurgu ile dikkat çekmeye çalıştığımız ifadeler ilk okumada İslâmî birtakım içerikleri anıştırmayı başarmaktadır. İlk ve son beyitlerde geçen gül ve dermek fiilleriyle karşılığını bulan bir peygamber algısının çağrışımından söz edilebilir. İslâmî literatürde gül, Hz. Peygamber’i imler. Çünkü gülün, Hz. Peygamber’in terinden yaratıldığı ve kokusunu da ondan aldığı inancından hareketle İslâmî bir sembolizmle gül deyince Peygamber akla gelmektedir.⁵⁹² İkinci beyitte de yine Hz. Peygamber’in girdiği savaşları anımsatacak ifadeler bulunmaktadır. Üçüncü

⁵⁸⁸ Uçerol, **a. g. y.**, s. 84.

⁵⁸⁹ Koçak, **Bahisleri Yükseltmek-Turgut Uyar Şiirinde Kendini Yaratma Deneyimi**, s. 151.

⁵⁹⁰ Uyar, “Ölüme Dair Konuşmalar 5”, **Büyük Saat**, s. 28.

⁵⁹¹ Uyar, “Naat”, **a. g. e.**, s. 345.

⁵⁹² Ahmet Atillâ Şentürk, “Gül”, **Osmanlı Şiiri Kılavuzu 5**, İstanbul, DBY Yay., 2021, s. 367.

beyitte geçen “son büyük toplantıda” ifadesiyle de yine Hz. Peygamber’in veda hutbesinde birçok İslâmî ya da evrensel konuyu açıklığa kavuşturup tavsiyelerde bulunması anıdırılmaktadır. Ayrıca Koçak tarafından da vurgulandığı üzere herkesin bir başına kaldığı bir düzlem, daha sonra gerçekleşecek bir mahşer fikrine olan inanç vurgulanmaktadır.⁵⁹³ Akabindeki “sonradan hep birlikte kurtulunmak üzere” ifadesi de Müslüman bir yaklaşımı, ahiret inancını, ölümden sonra karşılık bulacak bir mükafatı, cenneti sembolize eder.

Ancak bununla birlikte herkesin bir başına kalması ve sorunların asıl çözümünün bir başka yere bırakılması bu anlamda hafif bir istihzayı da içermektedir. Tüm bu göndermeleri birlikte düşündüğümüzde örtük bir söylemden, peygamberi ve İslamiyeti merkeze alan bir öte dünya eleştirisinden söz edebiliriz. Fakat bunun yanında daha yakından bir okuma ile şairin ifadelerini de dikkate alarak son beyitte yer alan “tek haklı” ifadesinin karşılığı olarak bizim yaptığımız Tanrı ikamesi yerine halkı yerleştirirsek de farklı bir düzlem belirir. Uyar’ın, bu şiirlerdeki asıl öznenin halk olduğunu söylediğini belirtmiştik. Daha da ileri giderek Naci Çelik ile bir söyleşisinde özel olarak bu şiirdeki tek haklı’nın da halk olduğunu yineler.⁵⁹⁴ İslâmî bir düzlemde toplumsal bir yere çekilen şiir bu noktada farklı bir anlam kazanır. Halk, kutsiyet atfedilen peygamber yerine yerleştirilip kendisine övgüler yazılacak bir makamda düşünüldüğünde ve bu, köklü bir geleneğin en dokunulmaz biçimlerinden biri üzerinden gerçekleştirildiğinde oldukça keskin bir eleştiri de gözler önüne serilmiş olur.

Uyar, bu geleneksel şiirlerin biçiminden yararlanmış, söyleyiş ve çağrışım zenginliğini takdir ederek form olarak kendisine malzeme yapmıştır. Tabii, içeriğin geleneksel bir söylem içermesi yahut bir övgü bağlamında olumlanması, bir okur beklentisi değildir. Fakat burada geleneksel okur hazır bulunuşluğunu bu biçimleri kullanarak yapmaya çalışması; dine, özelde İslâmiyet’e yönelik çok ciddi bir başkaldırıdır. Andı da bu şiire yönelik incelemesinde Uyar’ın “naat”ını türüne aykırı ve ters bir n’at olarak niteler ve bunun bir kod çarpıtması olduğu şeklinde bir saptama

⁵⁹³ Koçak, a. g. e., s. 169.

⁵⁹⁴ Uyar, “Turgut Uyar’la Bir Konuşma”, **Korkulu Ustalık- Şiir Üzerine Yazılar, Söyleşiler, Soruşturmalar**, s. 500.

yapar. Burada aynı zamanda, üstü ustalıkla örtülmüş dinî kodlar ve çağrışımlar katmanıyla kuşatılmış; dinî “gösteren”lerin “gösterilen”lerini değiştirerek halk devrimine bir dönüşüm gerçekleştirilmiştir.⁵⁹⁵ Bu durum, şüphesiz ki Andı’nın da vurguladığı üzere bu türlerin ruhunu oluşturan inanç ve dünya algısı ile girilmiş bir savaş şeklinde yorumlanmaya müsait bir durumdur. Bununla beraber aynı doğrultuda Octavio Paz’ın yorumlarını da anımsatacak türden bir eğilimden söz edilebilir:

“Modern şiir kendini bu ilkenin sesi olarak değerlendirir ve kendini temelin başlangıçtaki sözü olarak görür. Şiir, bütün dinsel vahiylerden önce, toplumun özgün dilidir; aynı zamanda, tarih ve değişimin dilidir: Devrim. Şiirin ilkesi toplumcu, dolayısıyla devrimcidir -eşitsizlikten önceki özgün sözleşmeye dönüşür.”⁵⁹⁶

Paz, bu düşüncenin bir uzantısı olarak daha ileri bir yorum daha yaparak modern şiir tarihini, “devrimci baştan çıkarma ile dinsel baştan çıkarma arasında gidip gelmenin tarihi” olarak tanımlar.⁵⁹⁷ Bu, çalışmamız açısından Turgut Uyar’ın bu ikiz anlamlı eğilimine zemin oluşturan bir söylemdir.

Halkın yaşamına, direncine, sevmeye yeteneğine hayran olduğunu ifade eden Uyar’ın bu noktadaki yaklaşımı, -Akçaburgazlı Yekta’ya yönelik ele aldığımız- insan doğasının dikkate alınmasının gerekliliği doğrultusundaki yaklaşımı da düşünüldüğünde bir paralellik arz eder. Bu iki şiir, değişen bir dünya düzeni karşısında şairin hayal gücü özgürlüğünü kalemiyle ifade etmesinin en net ifadesidir. Kitaptaki tüm şiirler gerek başlıkları gerekse formları dolayısıyla geleneksele yahut tarihe yönelik dikkatle yazılmış izlenimi verse dahi toplumsal meseleler ve gündem oluşturan hâllere yönelik modern söylemleri içerirler. Zaten *su yorumcuları’na* isimli şiirinde Uyar, bu tarz bir dürtüsü olmadığını da veciz bir şekilde ifade etmiştir:

“ben ne güzel işerim güneşe karşı
arkamda medrese duvarı önümde çarşı

bir sürekli kaşınmadır yaşadığım
törelere ve alışkanlığa karşı”⁵⁹⁸

⁵⁹⁵ M. Fatih Andı, “İki Ters, Bir Düz-I: Turgut Uyar- “Naat””, *Şiirin Ufku- Hz. Peygamber’i Şiirle Sevmek*, İstanbul, Şule Yay., 2017, s. 236- 238.

⁵⁹⁶ Octavio Paz, *Çamurdan Doğanlar*, Çev. Kemal Atakay, İstanbul, Ketebe Yay., 2020, s. 52.

⁵⁹⁷ Paz, *a. g. e.*, s. 52.

⁵⁹⁸ Uyar, “su yorumcuları’na”, *Büyük Saat*, s. 357.

Güneş, birçok dinde Tanrısal bir gücü sembolize eder.⁵⁹⁹ Gücün gökten geldiğine inanılır ve güneşin içerisindeki ışığın dünyayı aydınlatacağına dair bir inançtan söz edilebilir. Bu gerçeklik düşünüldüğünde güneşe karşı yapılan eylem ve akabindeki ifadeler dinî çağrışımı olan geleneksele dair “kaşınma”lar, Uyar’ın bu anlamdaki yaklaşımını gözler önüne serer. Şiirde “güneşe karşı” bir leitmotive şeklinde tekrar eden bu karşı olma hâli, Uyar’ın önemli bir vurgusu olarak yorumlanıp iddiamızı kuvvetlendirmektedir. Güneşe karşı olmak, Tanrısala karşı olmak şeklinde kabul edildiğinde, bu değerler dünyasının zıt kutbunda -üstelik kirli bir edim gerçekleştirerek yer almak da önemli bir reddiyedir. Ayrıca töreler ve alışkanlıklar da dinî arka planları düşünüldüğünde insanları kaşındırıp rahatsız eden şeyler olarak sunulmuş, bu doğrultuda teolojik bir arka plan reddi kendisini çok net bir biçimde ortaya koymuştur. Bu tutumların tamamını Eroğlu’nun üzerinde durduğu genel eğilimle açıklamak mümkündür:

“Sanıyorum ki Turgut Uyar’ın, İlhan Berk’in ve Divan şiirine o tarzda yaklaşarak yazarların ortaya koyduğu ürünleri edebiyat-îçi kültüre önem vermenin bir sonucuydu. Onların tutumu farklı şiir dili arayışından ziyade aynı dil içindeki çeşitlenmelere besin sağlamak amacını taşıyordu. Bu da bir şairin kendi dilini "başka bir şiir dilini keşfetmiş biri olarak" kullanabilmesi halinde ortaya çıkacak zenginliği getirmiyordu elbet. Bu durum, şairlerin asıl zenginliğinin gölgelendiği biçiminde anlaşılmamalıdır. Eski şiirle kurulan ilgiler "yararlanma" kelimesiyle ifade ediliyor ve deney yapma şeklinde işliyordu.”⁶⁰⁰

Buradaki “yararlanma” ibaresi çalışmamız açısından dikkate değerdir. İlhan Berk de Turgut Uyar da bu fonu ancak şiirsel atmosferleri açısından besleyici bir alan olarak tasavvur etmişlerdir.

Tüm bunların yanında Uyar ile alakalı olarak anılmadan geçilmemesi gereken bir husus da Berk kadar keskin bir çizgide konumlanmamış, yer yer gizli bir inanma hâlini ve bu doğrultuda korku ile ürperme durumunu yansıtan şiirsel söylemidir.

⁵⁹⁹ Bkz. Helios, mitolojide güneş olarak bilinir, dünyanın gözü şeklinde bir tasavvur söz konusudur ve her şeyi görmesi vurgulanır. Azra Erhat, “Helios”, **Mitoloji Sözlüğü**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2017, s. 133-134.

⁶⁰⁰ Ebubekir Eroğlu, **Modern Türk Şiirinin Doğası**, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2018, s. 50.

Bu bağlamda Turgut Uyar'ın şiirlerinde zaman zaman inanç ve inançsızlık söylemleri arasında gidip geldiği ifade edilmelidir. Kimi zaman samimi şekilde yaratıcıya sığınan kimi zamansa oldukça net çizgilerle onu reddeden, yerine daha dünyevi eğilimleri ya da bilimi ikame eden bir yaklaşım söz konusudur. Fakat bir inançsız noktadan bakıldığında korkulan bir Tanrı imajı, oldukça dikkate değer görünmektedir. İlk şiirlerinden olan *Yad* bu anlamda önemli bir örnektir:

“Ufacık korumuzda dolaşırdım korkuyla,
Ve Allahı arardım serçe yuvalarında,
Bulamayınca dua yollardım akan suyla,
Göğü bulutlar saran bahar havalarda,
Dolaşırdım ufacık korumuzda korkuyla.”⁶⁰¹

Allah'ın bahsi geçtiğinde bir korku atmosferi çizilmesi ya da korkutucu öğelerin yerleştirilmesiyle şiirlerde yaratıcı ile korku hissi arasındaki paralellik ön plana çıkar. Uyar'da diğer bahislerde ele aldığımız şekliyle dinî referanslara bir reddiye ya da tiyatro oyunu *Veys*'te gözlemlenen dindışı bir metafizik algının yanında bu korku öğesi oldukça dikkate değerdir. Bir yandan istenmeyen bir düzen ve dünyevîye yönelik olumlama çabası, bir yanda ise bu arayış, korku ve çok net bir kabulleniş tek bir açıklamaya varır: gizli ve korkuyla karışık bir iman!

Şair, tüm akla yatan argümanlarıyla birlikte kendisini bir yaratıcının varlığını kabulden alıkoyamıyor gibidir. Her şeye rağmen varlığı ve üstünlüğü ile var olan bir üst güçten, bir Tanrı'dan söz eder. Özellikle ilk şiirlerinde bu yaklaşımın daha net olduğunu söylemeliyiz. Allah'ı arama hâlinde olması ve bu eylem içerisindeyken korku içerisinde bulunması ilk dönem şiirlerinde bu konudaki kararının olumsuzla dönmediğinin bir işareti olarak yorumlanabilir. Serçe yuvalarına kadar uzanan bir arayış sürecidir bu. Arayış sonunda bulamayışın da şiddetini vurgulamak için böyle bir imgelem oluşturulmuştur. Korkunun eşlik ettiği bu arayış, aynı şiirin son bentinde tekrar eden “Neş’elerim geride kaldı eski günlerde” dizeleriyle neticede olumsuz bir sonuca ulaşmıştır. Henüz ilk şiirlerinden (*Yad*, *Arz-ı Hal*) böyle sorgulamalar ve isnatlara girişen bir şairin bu doğrultudaki yaklaşımını gözler önüne sermek, onun arayışını şiirler üzerinden takip etmeye çalışmak anlamlı bir şifre-çözümü hâlini

⁶⁰¹ Uyar, “Yad”, **Büyük Saat**, s. 17

almaktadır. *Ölü Yıkayıcılar* isimli şiiri de bu izleği takip etme noktasında önemli bir alan açmaktadır:

“Korkuyorum duyarlığımdan ve tanrısızlığın
adını anmaktan.
Sonsuz düzenini sürdürürken bir deniz
eski çağlardan...”⁶⁰²

Uyar, zikretmekten korktuğu cümleleri benliğinde hisseder. Gelgitler yaşanır, kutsallar dünyevî ile yer değiştirir. Şair belki bu korkusundan dolayı *Veys* isimli oyununu yayımlamaktan geri durmuştur. Çünkü *Veys*, anlatı atmosferi ile çağrışımları dolayısıyla sembolik bazı göndermelere sahiptir ve kutsalları doğrudan yerinden etmiştir. Uyar’ın “tanrısızlık”⁶⁰³ şeklinde vecizleştirdiği ve korkudan başka ölümle de özdeşleştirdiği bir atmosfer, aynı doğrultuda dikkate değerdir. Ölümü andığı şiirlerinde Tanrı’nın belirmesi, aynı zamanda İslami bir öte dünya fikrine dair de düşünme faaliyetinin olduğunu gözler önüne serer. *Ölüme Dair Konuşmalar* başlıklarını taşıyan şiirlerinde geçen şu ifadeler bu durumu şairin kaleminden okumamız noktasında önemlidir:

“Ölüm insanlar içindir,
Kim bilir nasıl yazmış Rabbim yazımı
Bir sabah mı bir akşam vakti mi olacak,
Acaba kim kapayacak gözümü?”⁶⁰⁴
(...)
“Yeni bir başlangıçla bitecek ömrümüz.
Amenna ve Saddakna,
Bari hoşça geçse günümüz...”⁶⁰⁵

Her ne kadar korku ve ölüm gibi karanlık duygular ile karanlık bir atmosfer örüntüsünde yansıtmış olsa da Tanrı algısı ve inanç ekseninde Uyar’da dikkat edilmesi gereken çok önemli bir nokta daha beliriyor bu şiirlerde. Referans noktaları Yahudi literatüründen, seçimleri başka dinlerden olan bir şairin ölüm, hayatın sona ermesi gibi konularda ve öte dünya fikrinin izlendiği şiirlerde kelime kadrosunun bile başkalaştığını gözlemlemek mümkündür. Uyar’ın kelime kadrosunda genellikle

⁶⁰² Uyar, “Ölü Yıkayıcılar”, **a. g. e.**, s. 270.

⁶⁰³ Uyar, “Övgü, Ölüye”, **a. g. e.**, s. 221.

⁶⁰⁴ Uyar, “Ölüme Dair Konuşmalar”, **a. g. e.**, s. 647.

⁶⁰⁵ Uyar, “Ölüme Dair Konuşmalar 2”, **a. g. e.**, s. 27.

yaratıcı için “Tanrı” kelimesi kullanılır, İslâmî bir eleştiri ya da tespit söz konusu ise gözlemlenen Allah olur. Yukarıdaki dizelerde kullanılan ve samimi bir yalvarış şeklinde yorumlanabilecek ifadelerde ise “Rabbim” şeklinde bir hitap söz konusudur. Yine bir inancı yansıtan “amenna ve saddakna”⁶⁰⁶ ifadeleri de oldukça dikkate değerdir. Uyar, şiirsel yolculuğunda genel olarak imanı, yaratıcıyı yok saymış gibidir.

Onun şiirsel söylemine hâkim olan şey mütemadiyen “dirim”dir. Yaşamsal güce olan inancı şiirlerinin genelinde takip edilebilecek önemli bir izlektir. Bu kadar yaşama ve yaşamın gücüne bağlı bir ismin estetiğinde, ölüm söz konusu olduğunda İslâmî söyleyişle yaratıcının ve öte dünya fikrinin “yeni bir başlangıç” şeklinde belirmesi aslında tam anlamıyla bir dinden kopuş yaşayamadığının da bir göstergesi olabilir. Fakat bu şüphesiz ki olsa olsa “gecikmiş iman” şeklinde yorumlanabilir. Yaşamın -onun deyişiyle dirimin- bitmesi önce korku, sonra hemen dinsel bir referansa sarılma şeklinde bir semptom göstermiştir. *Malatyalı Abdo*’ya şiirinde de “dürüst ve İslâm kalmışsam” şeklinde bir varsayımla beraber düşünülen bir İslâmî tezahür görmek mümkündür. Orada da Abdo yalnızca İslam ile dürüstlüğü aynı potada düşünerek kendini yargılaması için bu şartı koşar, eğer böyle ise “yeter kendimi yargılamama” diye söyler.

Bizce tüm bu veriler, İslâmiyet’in genel anlamda yaşam pratiklerini oluşturan yanıyla yaşanan bir sorunu yansıtır. Uyar bu sistematikte sorun yaşar, *Mezmurlar*’da Yekta toplumsal ve dinî normların çizdiği bir yaşam yerine içgüdülerinin, arzularının ışığında yaşamayı tercih eder ve yargılanır. Cinselliğin arka alanda önemli bir söylem oluşturmalarının temel sebebi, bu dinsel sistematik üzerinde önemli bir tepkiye sahip olmasındandır. Şair tüm bunlarla karşı çıktığı bir dine, ölüm fikri ile yaklaşmaktan ise geri duramaz. Dünyayı düzenlemesini istediği bir oluşumun öte dünya söz konusu olduğunda kendisine yardım edebileceğinin bilincindedir. Bu gecikmiş iman, en nihayetinde inanç noktasında bir şeylerin yok olmadığını gösterir bize.

Yer yer ölüm fikri ile bu tarz eğilimler gösteren Uyar’ın bu bağlamdaki en keskin söylemini ise *Hiçsizliğe* isimli şiirinden takip etmek söz konusu olabilir.

⁶⁰⁶ “İnandık ve tasdik ettik” anlamına gelmektedir.

“Tanrı sen ne kadar güzelsin
bir hiç olarak
(...)
ne yapalım
bari bağışlayalım birbirimizi”⁶⁰⁷

Yukarıdaki dizeler okunduğunda şiirin ismi olan *Hiçsizlik*, Tanrısızlık manasında karşımıza çıkar. Bu yanıyla da Nietzsche tarafından ortaya atılan Nihilist görüşü anımsatır. Onun *Şen Bilim*’de deli adam hikâyesinde aktardığı “Tanrı öldü!” ibaresi aşağıdaki şekilde geçer:

“Tanrı öldü! Tanrı öldü! Onu öldüren biziz! Hayal edilemez ama önüne de geçilemez bir olay insanlığı köklerinden koparmış, yeryüzüne fırlatmıştı elbette ve ıssız bir evrende oradan oraya savrilmaya bırakmıştı. İnsanlara önceden yön duygusu olarak verilmiş her şey yitmişti. Tanrı’nın ölümü, benzeri görülmemiş bir ümitsizliğe ve şaşkınlığa yol açtı. “Gökte ve yerde olan var mı hâlâ?” diye haykırdı deli acı içinde. “Sonsuz bir hiçlikte yuvarlanır gibi, yoldan çıkmaz mıyız?” Biz, katiller kendi aramızda birbirimizi nasıl teselli edebiliriz? Dünyanın bugüne kadar sahip olduğu en kutsal ve en güçlü şey kanlı bıçağımızın altında can verdi. Bizi bu kandan kim temizleyecek? Hangi su, bu kanı temizleyebilir? Bu suçun cezasını nasıl ödeyeceğiz? Hangi kutsal oyunu icat etmek zorunda kalacağız? Bu eylemin büyüklüğü bizim için fazla büyük. Yalnızca ona layıkmışız gibi görünmek için, **bizim Tanrı olmamız gerekmez mi?**”⁶⁰⁸ (Vurgular tarafımıza ait.)

Vurguladığımız noktalar dikkate alındığında Uyar’ın şiiri bu görüşlerle, ifadelerle tam anlamıyla paralellik içerir. “Tanrı öldü” ifadeleri, tümüyle Batı modernliğinin en dikkate değer sloganlarından biri olarak karşımıza çıkar. Nietzsche, bu felsefesiyle sadece Tanrı’nın varlığını yok etmekle kalmaz, aynı zamanda ondan kalan boş yere insan unsurunu yerleştirmeyi hedefler. Bu durum Batı’nın temel paradigmalarından birinin de yansımasıdır. Göksel olanın yerine yerdekinin yerleştirilmesi, insan doğasının bir yaratıcı ile boy ölçüşebilecek denli kutsanması sonucunu da beraberinde getirmiştir.

Uyar’ın Tanrı’yı “bir hiç olarak” betimledikten sonra aynı şiirin son mısralarında “bari bağışlayalım” birbirimizi ifadelerini kullanması, artık aynı kulvardaki iki varlığın alışverişini ya da anlaşmasını göstermesi bakımından önemlidir. Geleneksel algıda insan, Tanrı ile aynı çizgide yer alamaz. Uyar, *Arz-ı Hal*

⁶⁰⁷ Uyar, “Hiçsizliğe”, a. g. e., s. 602.

⁶⁰⁸ Friedrich Nietzsche, *Şen Bilim*, Çev. Levent Özşar, Bursa, Asa Yayınları, 2003, s. 130.

şiiirinde de aynı şekilde Tanrı ile teklifsiz bir söylem içerisindeydi, burada da kendisi ile aynı düzlemde bir imaj çizerek onun yokluğunu ön plana çıkarmış, akabinde Nietzscheci bir biçimde bireyi öne çıkarmıştır.

Aynı doğrultuda ele alınabilecek bir başka örüntü de *Tel Cambazının Tel Üstündeki Durumunu Anlatır Şiirdir*' dedir. Buradaki dizelerde de yine “öteki” bir tanrı algısı “Tanrınız büyük âmenna/ (...) Benim dengemi bozmayınız” şeklinde kendisini gösterir. Tel cambazı, Uyar’ın dünya koşullarında tel üstünde dengede durmaya çalışır şekilde imgelediği tipleridir. Şiirde öteki olan Tanrı’ya ilişkin şeyler, aynı zamanda tel cambazının dengesini bozacak türden şeylerdir. Yeni dünya koşullarında bir cambaz hünerliliğiyle kendini var etmeye çalışan birey, “benim dengemi bozmayınız” tekrarlarıyla Tanrısal alana çağrılarda bulunur. “Sizin tanrınız” yabancılaştırması da bu bireyin içerisinde bulunduğu alanı, bu tanrısal alandan ayırmaya yönelik bir atılımıdır. Yani birey, bağımsız ve tek başınadır.

Ay Ölür Yılgınlıklar isimli şiirinde de bu bakış açısının bir başka yansımasını gözlemlemek mümkündür:

“Yaşamamız baştanbaşa senin övgündür,
Ey kutsal bencillik!... Seni
bırakmak niye?.. Suları ve seni bırakmak,
Niye?..
(...)
Ey en gerekli yapısı tanrıların, Ben!..
Nem varsa sanadır!..”⁶⁰⁹

Burada da tipik bir modern insan yaklaşımının yansımasını görmek dikkate değerdir. “Ben” kutsal addedilir ve tanrısal olanın karşısındadır. Hatta daha mümkün bir yorum, “ben”in tanrılar katında görülmesi şeklinde ifade bulabilir. “En gerekli yapısı tanrıların” ibaresi bu anlamda önemlidir. Tıpkı daha önce de söz ettiğimiz Nietzscheci yeni yaklaşımı anımsatan niteliktedir bu dizeler. Bütün yaşamın kaynağı olarak tek bir olgu vardır artık: BEN!

İlhan Berk şiirinde daha önce rastladığımız şekilde, şiirini kutsamak için Kur’an-ı Kerim’i andırır bir söylemle oluşturulan

⁶⁰⁹ Uyar, “Ay Ölür Yılgınlıktan”, a. g. e., s. 219

“(bindokuzyüzsekseniyılındaonüçtemmuzcumagünühalikarnassostainmiştir)”⁶¹⁰

ifadesinin geçtiği şiirdekine benzer bir deformasyona **Cemal Süreya**’da da rastlamak mümkündür. Cemal Süreya da *Vakit Var Daha* isimli dinsel göndermeleri bol olan şiirine aşağıdaki dizelerle başlar:

“Elif Lâm Mim. Yirmi üç haziran dokuz yüz altmış yedi

Bulanık atmosferin içinde gözlerim sımsıcak;

Yeldeğirmeni'nden denize sarpa sararak inen bir sokakta.

Vakit tamamdır diyorum. Ve sokağın sesi

Diyor ki değil daha

Vakit var daha”⁶¹¹(Vurgu tarafımıza ait.)

Buradaki “Elif Lâm Mim” ifadesi, Kur’an-ı Kerim’de altı tane sûrenin başında yer alan, anlamının tam olarak bilinmemesinden hareketle “hurûf-ı mübheme” şeklinde de ifade edilen hurûf-ı mukattaa adı verilen harflerdendir. Bu harflerin anlamlarına dair genel olarak müfessirler düşünceler belirtmişlerdir, fakat önemli bir kısmı da harflerin müteşâbihattan olduğu gerekçesiyle yorum yapmaktan kaçınırlar; bu harflerin anlamlarının saklı kalmasının gerekli olduğunu düşünürler.⁶¹² Cemal Süreya ise bu sırlı, müteşâbihattan olan harfleri, tıpkı bir sûreye başlanıyormuş intibayı uyandırmak için şiirinin başlangıcına yerleştirmiştir.

Bu, Berk ile aynı çizgide şiirin kutsanması, ona ulviyet yüklenmesi şeklinde yorumlayabileceğimiz bir veridir. Nitekim yine devamındaki “Yirmi üç haziran dokuz yüz altmış yedi” ibaresi de şiirin başlangıcına iliştilerle sanki bir âyetin ilahi bir kanalla indiği ve bu sayede şiirin kaleme alındığı intibayı vermektedir. Bu eğilimi İlhan Berk, diğer şiirleri ve başka alanlardaki söylemleriyle destekler vaziyette saptamıştı; fakat Cemal Süreya’da ne bu şiir özelinde -devamında- ne de başka herhangi bir yerde şiiri kutsadığına ilişkin bir veriye rastlanmaz. İlhan Berk bu noktada daha tutarlı ve sistematiktir. Fakat bunun yanında Süreya’nın ilk şiire, hatta ilk dizeye

⁶¹⁰ Berk, “Littera Amor, I”, a. g. e., s. 721.

⁶¹¹ Süreya, “Vakit Var Daha”, *Sevda Sözlere*, s. 100.

⁶¹² M. Zeki Duman, Mustafa Altundağ, "Hurûf-I Mukattaa", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, <https://islamansiklopedisi.org.tr/huruf-i-mukattaa> (22.03.2022).

verdiği özel önem anımsandığında şiirin bu başlangıcının incelenmeye ve şairle alakalı yorumlar getirmeye müsaitliği konusunda kanaatler netleşir.⁶¹³

Cemal Süreya'nın İslâm camiası için kutsal kabul edilen ve yorumlanmaya bile açık olmadığı, teville yol açma endişesinin hâsıl olduğu bir harf kombinasyonunu yukarıdaki şekilde bir şiirin başlangıcında tahrife uğratması, dinî anlamda önemli ve çarpıcı bir indirgemeyi içerir. Çünkü herhangi bir şairin söyleminde vurguladığı, reddettiği, nefret ve inkârını açıkça ifade ettiği alanların yanında bu şekilde sadece bir deformasyon ile mesajını ilettiği düzlemin etkisi şüphesiz ki daha vurucudur. Şair, yukarıya aktardığımız kısımda görüldüğü üzere İslamiyet için tartışılma alanı bile tehlikeli olan bir meseleyi çok basit bir biçimde tahrife uğratmış, şiirine adeta Allah kelamı intibai uyandıracak şekilde tarihini düşmüş ve akabinde hiçbir şey olmamışçasına akışa devam etmiştir. Şiirin devamında yer alan kopuş bile bu doğrultuda indirgemenin bir başka yansıması olarak yorumlanmaya müsaittir. Bağlamından koparılmış bir gerçeklik, şiirsel etki için kullanılmış ve üzerinde bir daha durulmamıştır.

Bununla beraber İlhan Berk'le ilişkilendirebileceğimiz bu şiirsel dekorda araçsallaştırılan, ayet intibai verilen şair sözleri ile alakalı olarak Cemal Süreya'nın düzyazılarından da bazı referanslara ulaşabiliriz. *Şuara Sûresi*'ni, *Kur'an*'ın şairleri lanetlemesi olarak niteleyen ve bağnazlık olarak yorumlayan Cemal Süreya⁶¹⁴; Platon, Roger Caillois, Du Bellay, Novalis, Schiller gibi isimlere referansla şairlik ile tanrısal esin arasında bağlantı olduğunu ifade etmiştir.⁶¹⁵ Bu, modern şairin gizemli bir alanla dindışı bir biçimde bağlantı kurarak kendisine kutsiyet atfetmesi şeklinde yorumlanabilir. İlhan Berk'te vurguladığımız Godless Sufism'in bir diğer örüntüsü de Cemal Süreya'nın huruf-ı mukattaa kullanımı ile sözlerine tanrısallık arka planını ikame etme çabası şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Bu maneviyatsız dindarlık, aynı zamanda Türkiye'nin yaşadığı bir deneyim sonucu ile de örtüşmektedir. Türkiye'de

⁶¹³ Bir söyleşisinde geçen şu ifadeler ilk dizelere verdiği önem ve bizim açımızdan da argüman sağlamlaştırıcı olması hasebiyle önemlidir: “Bakın ne diyorum: Her şairin ilk yapıtı, bir kumaşın ilk metresi gibidir. Şair bütünüyle o ilk yapıtta, ilk dizelerde saklıdır. Gerisi boş laf.” Cemal Süreya, “Şairler”, *Şapkam Dolu Çiçekle- Toplu Yazılar I*, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2018, s. 365.

⁶¹⁴ Süreya, “Şuara Suresi”, *a. g. e.*, s. 57-58.

⁶¹⁵ Cemal Süreya, “Mart 1971”, *Yabancı Yayınlar- Türk Dili Dergisi 1968-1975*, Haz. Erol Gökşen, Bahanur Garan Gökşen, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2017, s. 217- 218.

son dönem sekülerleşme pratiklerinden biri de dinin kamusal bir görünürlük içerisinde var olmasına rağmen içeriğinin, ahlaksal bağlamının arka plana geçmesi durumu “maneviyatsız dindarlık” olarak nitelenebilir.⁶¹⁶ Bu şairler özelinde de özgün, fakat dinsiz bir metafiziğin şiirsel kurguya hâkim olma durumu söz konusudur. Ancak dikkat çekici olan ise bu dinsiz vurgunun dinin unsurlarıyla yapılma çabasıdır.

3.3.2. Peygamberlere Dair Göndermeler

İkinci Yeni hareketi şairlerinin şiirlerdeki peygamberlere dair göndermeleri de dinsel bağlamda önemli yorumlamalara imkân sunmaktadır. Bahis konusu edilen, kimi zaman şiirlerin odağında yer alan peygamberler haklarındaki kıssalar, tevatürler ya da ufak anıştırmalar vesilesiyle şairlerin konum alışları hakkında önemli fikirler vermektedirler. Kimi zaman Yahudi ya da Hristiyanî algıdaki kıssaların tercihi ve peygamberlerin dünyevî durumlar ile ilişkilendirilen karakterleri kimi zaman da deforme edilmiş tarzları ele aldığımız şairlerin seçimleri, okuma faaliyetleri ve bunun neticesindeki zihinsel durumları hakkında ciddi veriler sunmaktadır.

Peygamberler, bilindiği üzere Allah’ın buyruklarını insanlara aktarmakla görevli elçilerdir. Bu aktarım görevini ifa edecek bu özel şahsiyetler bizzat Allah tarafından seçilmiş ve görevlendirilmişlerdir. Bu sebeple hem normal yükümlülüklerle sahip birer kul olmaları hem de Allah’la irtibat kurabilen yanları dolayısıyla kutsala ilişkin bir öze sahiptirler. Söz gelimi **Ece Ayhan**’ın isim vermeden, genel olarak peygamberlik müessesine dair takındığı tavır, onun bu doğrultudaki yaklaşımına dair yorumlara imkân tanır.

“Senin niçin dua ettiğini
unuttuğun gibi sonradan
bir peygamber de yalnız kalmaktan korkuyor
üçlü bir iskambil oyununda mesele
ama şimdi
adam öldü.”⁶¹⁷

⁶¹⁶ Dellaloğlu, “Sekülerleşme/ Laiklik”, a. g. e., s. 165.

⁶¹⁷ Ece Ayhan, “İskambil”, **Bütün Yort Savul’lar!- 1954-1997**, s. 21

İskambil isimli bu şiirde görüldüğü üzere peygamber yalnız kalmaktan korkan bir biçimde resmedilmiştir. Burada hem Allah’a yönelik bir yönelim olarak dua hem de bir peygamberin istihfafı söz konusudur. Çeşitli peygamberlerden bahsettiği *Vedhalardan Birinde* isimli şiirinde de peygamberliği bir meslek olarak niteleyen ve karşısındakine gayet alelade bir biçimde “(Siz kendinizin kaçınıcı peygamber olduğunı sanıyorsunuz)” diye sorma cüretini gösteren bir yaklaşımdan söz edebiliriz. Yine aynı bağlamda *Gülağacından* isimli öyküsünde, karanlıkta ışıkları yakmadan “bir peygamber gibi” oturduğunu ifade eden bir kişi kurgulamıştır Ece Ayhan.⁶¹⁸ Işıksız ve karanlıklar içerisinde bir peygamber algısı şiirlerinden süzülerek öykülerine de yansıyacak denli olumsuz bir noktada yer almaktadır.

Bu şekilde birçok dinsel arka planın deformesine tanık olduğumuz bir isim olarak Ece Ayhan’ın bu kez de peygamber algısına yönelik bir tahrifata giriştiğini ifade etmek aşırı yorum olmayacaktır. Kendisiyle özdeş gördüğü peygamberlere yönelik olsa bile bu tahrifatın izlerini sürmek mümkün görünmektedir.

Bu durumun tam zıttı bir peygamber algısı ise yine **Sezai Karakoç** özelinde düşünüldüğünde zengin bir mozaik içermektedir. Özellikle *Hızırla Kırk Saat* boyunca adeta bir peygamberler tarihi panoramasını gözlemlediğimiz Karakoç şiiri, aynı zamanda *Yitik Cennet* isimli kitabı ile paralel bir çizgide olacak şekilde odağına bu kutlu şahsiyetleri yerleştirmiştir. Bu doğrultuda şiirlerde birçok peygamberin defalarca adı geçmiş, şiirin ekseninde İslâmî bir düzlem bir de bu açıdan yerleştirilmiştir.

Bu bağlamda ele aldığımız tüm şairlerin Ece Ayhan örneğinde olduğu üzere birçok veriyi içeren olumlu ya da olumsuz çağrışımlı şiirsel alanlar tasarladığını ifade etmeliyiz. Aşağıdaki alt başlıklar da bu veriler doğrultusunda şekillendirilmiştir. Bununla beraber bu başlık altında sıraladığımız peygamber isimlerinin dünyaya geliş sıralamalarının esas alındığını ifade etmeliyiz. Ayrıca şiirlerde herhangi bir bağlamı içermeyen, sadece ismi geçen peygamberlere özel başlıklar açılmadığını da belirtmekte fayda vardır.

⁶¹⁸ Ece Ayhan, “Gülağacından”, **İyi Bir Güneş**, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2018, s. 32.

İncelediğimiz peygamberlere dair bu görünümünden başka, olumlu ve olumsuz bir çağrışım alanından ziyade şiirsel bir dekor olarak ele alınan peygamberler ve onların özellikleri de şiirlerde yer almaktadır. Söz gelimi **Cemal Süreya** şiirleri, bu tarz yaklaşım konusunda bazı örnekler barındırmaktadır. Bunlardan biri *Bir Büst İçin Elli Yıl Sonra Söylenmiştir* şiirinde Hz. İdris'in terzilik yönüne atfen söylenmiş "Üstüne/ İdris Nebi gibi/ Biçtiğin hulle" dizeleri, diğeri de Hz. Musa'nın Firavun'un attığı hapiste kalmasına ve "yed-i beyza" ismi ile anılmasına atfen geçen *Karacaoğlan* şiirindeki "Mahpusta beyaz elli Musa/ Balıkçıl yürüyüşlü firavunlar" dizeleri şeklindedir.

Bunların yanında bir diğer örnek olarak yine **Ece Ayhan** şiirinde nötr bir çizgide yer alan başka peygamberlerden de söz etmek mümkündür. Hz. Yusuf⁶¹⁹, Hz. Yunus⁶²⁰, Hz. Danyal⁶²¹ gibi örnekler bunlardan bazılarıdır.

Buna göre sonuç olarak Cemal Süreya ya da Ece Ayhan'ın şahsı özelinde bu şairlerin çoğunlukla -Sezai Karakoç istisna olmak üzere- peygamberleri şiirsel bir dekor olarak ve genellikle olumsuz bir İslami düzlemde, zengin çağrışım alanları inşa etmek maksadıyla "kullandığını" öne sürebiliriz. Nitekim kutsal kabul edilen, dinen tartışmaya açık olmayan kıssaları, kendi algılarına göre şekillendirmek ve şiirde dekora dönüştürmek, indirgemenin farklı bağlam ve boyutları biçiminde yorumlanmaya müsait görünümülerindendir.

⁶¹⁹ "Yusuf
ne olur güneşi hatırla
ne olur hatırla
hatırla artık
hatırla güneşi Yusuf İskenderiyede bir cumartesi
ırmağa bakan evlerde çöle girerken geceleri
hatırla."

Tayanç, "Yusufun Unuttuğu Bir Güneş", **a. g. e.**, s. 168

⁶²⁰ "Tekinsiz Maydos denizi. Yunus yunuslamıştır, yüzüyor."

Ayhan, "Ortodoksluklar XX", **a. g. e.**, 2015, s. 106.

⁶²¹ "Gelir bir dalgın cambaz. Geç saatlerin denizinden. Üfler lambayı. Uzanır ağladığım yanıma. Danyal yalvaç için."

Ayhan, "Bakışsız Bir Kedi Kara", **a. g. e.**, s. 75.

3.3.2.1. “Acı Bahriyeli”: Hz. Nuh

Hz. Nuh ile alakalı bir görüntüye ilk olarak **İlhan Berk**’in *Güvercin* isimli şiirinde gemisine “kösnül” olduğu gerekçesiyle güvercin almadığı ifadeleri dolayısıyla rastlanır. Yine aynı gemi metaforuyla ikinci görünüm ise bu kez şairin toprağını tanımladığı ifadelerinde geçer. “Şairin toprağı: Nuh’un gemisine aldıklarıdır”.⁶²² Hz. Nuh gemisine bir güvercini cinsel çağrışımı dolayısıyla almaz fakat, şairin zıtlıklarla, kesişimlerle ve zenginliklerle dolu toprağını almaktan geri durmaz. Burada işaret edilmeye çalışılan -Hz. Nuh ve yaratılış kıssalarından hareketle- şairin toprağının devam etmesi gereken, üretilmesi ve çoğaltılması gereken yönüdür. Şair, bu noktada bir peygamberin arka planını en önde gelen şiir ve şairi kutsama eğilimine bir payanda şeklinde yerleştirmiştir.

Hz. Nuh ile alakalı çarpıcı bir gönderme alanına sahip asıl isim ise **Edip Cansever**’dir. Onun peygamberlerarası geçişler ve dönüşümler sebebiyle uzamın karmaşıklılaşarak okuyucunun özel bir dikkatle yakın okuması neticesinde kendini açabilecek önemli bir şiiri, *Acı Bahriyeli*’dir. Bu şiir isminden başlayarak önemli peygamber sembolizasyonları ile doludur.

“Ya da bak kardeşim benim adım Süleyman
Orası karşı kaldırım, orospu bahçeleri. ..
Bana kalırsa yanyana gelmeyelim”⁶²³

Şiirin bu kısmında ismi geçmekle beraber, Hz. Süleyman imgesinden daha çok sapkınlığı ile meşhur kavim olan Lut kavmi imajı zihinde belirir. “Bana kalırsa yanyana gelmeyelim” ifadeleri hem mesafeyi koruma güdüsünü hem de bu Lut kavmi çağrışım alanını düşündüğümüzde malum livata olayının, komşu kabilelerin bahçelerine girmesine mâni olmak için erkeklere tecavüz etmek suretiyle başlamasını akla getirir. Hatta bu durumlar cinsler arası evlilikleri de yok etmiş ve bir lanetlenme

⁶²² Berk, “Şairin Kani”, **Toplu Şiirler**, s. 961.

⁶²³ Cansever, “Acı Bahriyeli”, **Sonrası Kalır I**, s. 211.

söz konusu olmuştur.⁶²⁴ Cansever, bu şekilde bir yakın okuma ile anlaşılacağı üzere bu hadiselerle belli belirsiz telmihlerde bulunmuştur.

“Bir sorumsuz kapımı çalar her sabahleyin
Kapılar, onlar ki benim en kadın hayvanlarım
Oysa ben her türlü kıpırtının ardından
Bir böcek, bir ışık ve yoksullar gibi korkarım
Ya da bir yolculukta bunalmış gibi
Varıp da farkına uzaklığımın
Korkular
Bak kardeşim benim adım İsmayıl
Kafamı kızdırma adamı bıçaklarım.”⁶²⁵

Şiirin ilerleyen kısımları da bu zengin çağrışım düzleminden devam etmektedir. Bu kısımda da geçen kapı metaforu, mahremiyeti koruyan bir unsur ve mahremiyetin kendisi olarak tasarlanan kadın mefhumu ile ilişkilendirilerek “kadın hayvanlarım” ibaresi kullanılmıştır. Ayrıca ilerleyen kısımda geçen “Oysa ben her türlü kıpırtının ardından /Bir böcek, bir ışık ve yoksullar gibi korkarım” dizeleri de yine Hz. Süleyman ile alakalı meşhur bir ayete telmihte bulunmaktadır:

“Nihayet Karınca vadisine geldiklerinde, bir karınca şöyle dedi: “Ey karıncalar! Yuvalarınıza girin; aman, Süleyman ve ordusu farkına varmadan sizi ezmesin!”⁶²⁶

Hz. Süleyman’ın mucizelerinden biri de bu karınca hadisesidir. Peygamberin cinler, insanlar ve kuşlardan oluşan ordusunun yanında bu şekilde karıncaların da sesini işitmesi onu mutlu etmiştir. Şiirin bu kısmı, bu hadiseyi anıttırır niteliktedir. Görüldüğü üzere peygamberler, zamanlar ve uzamlar arası bir geçişkenlik ile şiirin çağrışım sahası oldukça geniş tutularak zengin yorumlama imkânlarına kapı açılmaktadır. Bu geçişkenliğe bir örnek de yolculukta bunalma imgelemi ile kastedilenin Hz. Musa ile Hz. Hızır’ın yolculukları esnasında Hz. Musa’nın sıkıntılı hâlet-i ruhiyyesi şeklinde yorumlanması olanağıdır. Yine çok bilinen rivayetlerden olan Hz. Musa’nın Hz. Hızır’ın ilminden de nasiplenmek üzere çıktığı yolculuk burada

⁶²⁴ Mustafa Asım Köksal, **Peygamberler Tarihi I**, Ankara, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2005, s. 245-258.

⁶²⁵ Cansever, “Acı Bahriyeli”, **a. g. e.**, s. 211.

⁶²⁶ Neml, 27/18.

anımsatılır. Sabır, tevekkül ve ilim konularının ön planda olduğu bu kıssanın özü Kehf suresinin sonunda şu şekilde geçer:

“Ben bunları kendiliğimden yapmadım. İşte, hakkında sabredemediğin şeylerin iç yüzü budur.”⁶²⁷

Hızır, Musa, Hızır ile çıktığı yolculukta tıpkı Cansever dizesinde olduğu gibi “bunalmıştır”. Bu bağlamda yolculukta bunalmak hususu, şiirin yörüngesini Hz. Süleyman ve şiir öznesinin karışımı olan bir yönden Hz. Musa ve yolculuğuna çevirmektedir. Nitekim Hz. Musa, bu bunalma ile bahsi geçen seyahatten vazgeçmiş ve yukarıda geçen âyetler son durumu açıklamıştır. Sabır, bu kıssanın belki de en temel öğretisidir.

Daha sonra gelen ve “İsmayıl” şeklinde deforme edilen bir başka gerçeklik de Hz. İsmail’e gönderme alanında karşımıza çıkmaktadır. Kendisini bu kez İsmayıl şeklinde tanıtan şiir öznesi, “kafamı kızdırma adamı pıçaklarım” şeklinde bir çıkışla şiiri sürdürür. Burada da aynı geçişkenliğin, Hz. İsmail’in babası Hz. İbrahim tarafından kurban edilme hadisesini akla getirecek şekilde devam ettirildiğini gözlemliyoruz. Burada *Kur’anî* bir yaklaşım söz konusudur. Genelde *Tevrat* merkezli hareket eden Cansever, kurban edilenin Hz. İsmail olmasının kabulünden hareketle (ya da ismi tahrifinden hareketle indirgeme ile) onun ismini geçirmektedir. Çünkü Yahudi ve Hristiyan literatüründe bu isim Hz. İshak olarak geçmektedir. Bilindiği üzere Yahudi ve İslâmî literatürde Hz. İsmail ve İshak konusunda ihtilaflar mevcuttur. Hz. İbrahim’in Allah’a teslimiyetini göstermesi için çok yaşlı iken sahip olduğu oğlunu kurban etmesi hadisesi söz konusudur. Fakat bu oğulun İsmail ya da İshak olduğu konusunda semavi dinler arasında bir ayırmadan söz edilebilir. Kur’an-ı Kerim’de ilgili kıssa aktarılırken isim verilmemesi ve iki oğuldan ilkinin kurban edilmesi hususlarından hareketle kurban hadisesinin merkezinde Hz. İsmail’in olduğuna inanılır. Oysa Eski ve Yeni Ahit’te bu çocuk İshak olarak ifade edilmiştir.⁶²⁸

⁶²⁷ Kehf, 18/82.

⁶²⁸ Ömer Faruk Harman, "İshak", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, <https://islamansiklopedisi.org.tr/ishak> (23.02.2022).

Bahsi geçen bu isimleri seçiş ve Hz. Süleyman örneğinde görüldüğü üzere (süleyman) ya da İsmayıl şekliyle deformasyona tabi tutuş, hiç şüphesiz ki anlamsız olmamalıdır. Şair Hz. İsmail kıssasını, basit bir “pıçaklama” hadisesine indirgeyerek bu noktada da bir tahrif yoluna gitmiştir.

Cansever’in bu şiirde yaptığı en dikkat çekici şeylerden biri kendi benliği ve huzursuzluk hâlini adeta bir peygamberler tarihi eşliğinde okumamızı sağlayacak kutsal bir atmosfer içerisinde aktarmasıdır. Peygamberler arasındaki geçişler kimi zaman isimler kimi zaman da meşhur hadiselerle verilmiştir. Öte yandan da şair, özne olarak kendi varlığını ve bunaltısını, bahsi geçen atmosfere ikame etmiştir. Bu doğrultuda kutsal ile sıradan arasındaki ayrım müphemleşerek okurun anlam yelpazesine ancak yakın bir okuma vesilesiyle dâhil olabilecek göndermeler söz konusu olmuştur.

Bu tarz göndermelere bir diğer önemli örnek “Bahriyeli!” hitabının yer aldığı ve adı *Acı Bahriyeli* olan şiir olarak gösterilebilir. Burada şiir boyunca kimi zaman Süleyman kimi zaman İsmayıl olan şiir öznesi belli ki (başlıktan da anlaşılacağı üzere) gerçekte acı çeken bir bahriyelidir. “Belki bir sıkıntısı var denizsiz gemilerin” dizesi ise şiir öznesinin peygamberler arası geçişte en önemli duraklarından birinin Hz. Nuh’un yanında olduğu gerçekliğini verir. Hz. Nuh, marangoz yanıyla da öne çıkan bir peygamberdir. Allah, ona bir ağaç dikmesini emreder (sac ağacı). Allah’ın nezaretinde bir gemi yapar. Hatta bu çabası esnasında etrafındakilerin şu söylemlerine de maruz kalır:

““Ey Nuh! Peygamberlikten sonra, Marangozluk yapıyorsun ha?!
Ne yapıyorsun sen?” diyorlar;
Nuh Aleyhisselâm da:
“Gemi yapıyorum!” deyince:
“Demek, karada gemi yapıyorsun ha?!
Gemiye, karada nasıl yüzdüreceksin?!
Birbirlerine de:
“Bakmıyormusunuz şu deliye? Su üzerinde seyr etmek için ev yapıyor!
Hani ya, su, nerede?!” diyerek gülüşüyor, alay ediyorlardı.”⁶²⁹

⁶²⁹ Köksal, a. g. e., s. 95.

İşte bahsi geçen bu hadise, şiirde geçen “denizsiz gemiler” ifadesinin karşılığı olarak alımlanmaya müsaittir. Ayrıca bahriyeli hitapları ve şiirin adının da acı bahriyeli oluşu, Hz. Nuh’a yönelik göndermelerin birkaç kanaldan doğrulanması anlamına gelmektedir. Görüldüğü üzere Cansever, şiirini adeta bir peygamberler tarihi gibi çok yönlü bir okumayla çözümlenmeye müsait şekilde inşa etmiştir. Bu minvalde de kopuk kopuk da olsa dinî anlamda yaklaşımı hakkında birtakım fikirlere ulaşmak söz konusudur. Bu fikirler ise ağırlıklı olarak okuma ve inceleme faaliyeti içerisinde olmasının yanında, yer yer indirgemeci tavır takınmalarının da söz konusu olduğunu yansıtmaktadır.

Cansever’in şiir evreninde *Tevrat* merkezli bir anıştırma ile gözler önüne serdiği Hz. İshak’tan söz ettiği *Ölü Öldü* şiiri de Hz. Nuh’a ilişkin bir anıştırmayı içerir. Şiirin ilk dizesi “Dün bütün gün yağmurlardı, bugün yaprak” çok gizli bir şekilde de olsa Nuh tufanı hadisesini anımsatmaktadır. Burada yağmurdan sonraki dinginliği de çağrıştıracak bir unsur olarak yaprak, kilit bir kelimedir. Çünkü *Eski Ahit*’e göre Nuh tufanından sonra suların yeryüzünden çekilip çekilmediğini anlamak üzere gönderilen güvercin, elinde bir zeytin yaprağı ile geri döner ve suların çekildiği bu sayede anlaşılır.⁶³⁰ Bu sebeple de zeytin; barış, zafer ve zenginliğin en önemli sembollerinden biridir.⁶³¹

3.3.2.2. “Serin ve Rahat Ateşli”: Hz. İbrahim

Hz. İbrahim ile alakalı bir veri alanı ise **Cemal Süreya**’da karşımıza çıkar. Onun peygamberlere dair görünümünün takip edilebildiği birçok şiiri mevcut olmakla beraber *Yırtılan İpek Sesiyle*’deki düzyazı kısımları ilk dikkat noktamız olarak belirmektedir:

⁶³⁰ “Kırk gün sonra Nuh yapmış olduğu geminin penceresini açtı. Kuzgunu dışarı gönderdi. Kuzgun sular kuruyuncaya kadar dönmedi, uçup durdu. Bunun üzerine Nuh suların yeryüzünden çekilip çekilmediğini anlamak için güvercini gönderdi. Güvercin konacak bir yer bulamadı, çünkü her yer suyla kaplıydı. Gemiye, Nuh’un yanına döndü. Nuh uzanıp güvercini tuttu ve gemiye, yanına aldı. Yedi gün daha bekledi, sonra güvercini yine dışarı saldı. Güvercin gagasında yeni kopmuş bir zeytin yaprağıyla akşamleyin geri döndü. O zaman Nuh suların yeryüzünden çekilmiş olduğunu anladı.” Yaratılış, 8/ 6-11.

⁶³¹ Gardin, Oleransshaw, Gardin, Klein, “Zeytin ağacı”, a. g. e., s. 664.

“Serin ve rahat ateşini düşün İbrahim'in. Niçin serin? Niçin rahat? Onu düşün. İşte İbrahim'in ateşi gibidir. Cilası gitmiş gümüşü parlatır. İyi gelir sayrılıklara: inme, hummalar, bayılma, gasyan, hatta ölüme”⁶³²

Burada da Hz. İbrahim’le ilgili meşhur bir hadise olan Nemrut tarafından ateşe atılma, akabinde de Allah tarafından gelen “Ey ateş, İbrâhim’e karşı serinlik ve esenlik ol!”⁶³³ emriyle ateş tarafından yakılmama kıssasına bir telmih söz konusudur. Cemal Süreya burada peygamberlere ilişkin daha sonra ilgili başlıklarda öne çıkacak olumsuz tavır yerine, Hz. İbrahim’in teslimiyetinin ateş karşısında ne denli etkili bir savunma mekanizması olduğunu; ölüme dahi iyi gelecek denli kuvvetli yapısını vurgular. Buradaki olumlu söylem dikkat çekicidir.

Hz. İbrahim’in teslimiyetini imleyen “serin ateş” metaforu, bu şiir için önemli bir detaydır. Yukarıda belirttiğimiz ayet de düşünüldüğünde Kur’anî bir bilginin olumlanarak şiirsel atmosfere dâhil edildiği gözlemlenebilir. Üstelik İbrahim’in bu ateşi birçok onulmaz karşısında da şifalı bir biçimde resmedilir.

Bir başka Hz. İbrahim deformasyonu ise **Ece Ayhan**’da gözlemlenebilecek niteliktedir. Onun *Denizkızı Eftalya* isimli şiirinde ise peygamberlere yönelik gerçekleştirdiği deformasyonun bir başka biçimini gözlemlemek mümkün görünmektedir:

“Neden üç aylar girerken kurşun harflerle salılara
hiç soyutlanmamış ırmaklarda boğuluyor ibrahim
ismail soda içen kalabalıklara doğru cumhuriyet olmuş
anlamıyorum şey yani ishak bakır kapılarda bakır tokmak
denizkızı eftalya cumhuriyette ağaçlara benzer öldü diye
(...)
Ve kuyulara eğilip ölümcülere selam verirken eftalya
neden ibrahim'in ismail'in ishak'ın anaları gibi
halklar olmak istemişti cumhuriyette üç aylar salılara.”⁶³⁴

Buna göre ırmaklarda boğulan ibrahim, soda içen kalabalıklara karşı cumhuriyet olmuş bir ismail ve bakır kapılara bakır tokmak bir ishak imajı karşımızdadır. Burada dikkat çekmemiz gereken bir unsur, tüm bu peygamber

⁶³² Süreya, “Yırtılan İpek Sesiyle”, *Sevda Sözleri*, s. 88.

⁶³³ Enbiyâ, 21/68-70.

⁶³⁴ Ayhan, “Denizkızı Eftelya”, *Bütün Yort Savul’lar!- 1954-1997*, s. 50.

isimlerinin küçük harf ile, adeta bir cins isim şeklinde yer almasıdır. Bu, bilinçli bir tercih ve indirgeme ameliyesinin sonucu olarak okunmaya müsaittir.

Bununla beraber şiirin son kısmında Eftalya'nın bu üç peygamber annesi ile ilişkilendirilmesi de dikkate değerdir. Çünkü Eftalya zamanın ünlü bir şarkıcısıdır.⁶³⁵ Kuyulara eğilip ölümcülere selam veren şarkıcı imajı, peygamber anneleri ve dolayısıyla onların arka planı ile ilişkilendirilip başka boyutta bir indirgeme daha gerçekleştirilmiştir.

Sezai Karakoç'ta ise mutad olduğu üzere Hz. İbrahim de diğer peygamberler gibi İslâmî bir çizgide ele alınmıştır. Cemal Süreya'da rastladığımız ateş metaforu Hz. İbrahim'in teslimiyeti ve inancı ile paralel bir şekilde gerek *Hızır'la Kırk Saat*'te gerek de başka noktalarda karşımıza çıkar.

“İbrahim’e mahsus
Ateş hikmetini emmiş”⁶³⁶

Bu dizeler *Gül Muştusu*'nda şiir öznesinin ağzından hangi ülkeden olduğunu betimlediği ifadeler arasında yer alır. Süreya'da serin ve rahat ateşli, aynı zamanda olumlu Hz. İbrahim portresi Karakoç'ta daha bilinçli bir düzlemde ateşin idrakini içermektedir. Karakoç, ateşin Hz. İbrahim özelinde insanlığın teslimiyet bilinci için ne kadar önemli bir imge olduğunu vurgulamaktadır. Şiirsel kurgusunda da birçok noktada Hz. İbrahim ile ateşi bu şuurla ele almıştır.

3.3.2.3. “Ölü, Öldü”: Hz. İshak

Hiz. İshak'a dair gönderme alanı ise yine **Edip Cansever**'in şiirinde karşımıza çıkar. Şair, Hiz. İshak'la alakalı göndermelerini yine *Tevrat* odaklı bir düzlemde *Ölü Öldü* şiirinde okura sunar. Şiirde ilk dize Nuh tufanı sonrasını anıttırır niteliktedir. Ancak daha sonra yaratılış hadisesinin bu şekilde anımsatıldığı bir girişten sonra gelen ve şiir boyunca üç kez yinelenen “bizim yıkık manastır yüreğimiz” ifadesi ile

⁶³⁵ Ece Ayhan, “Küçük Bir Kültür”, **Bir Şiirin Bakır Çağı**, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2016, s. 187.

⁶³⁶ Karakoç, “Gül Muştusu X.”, **a. g. e.**, s. 388.

Cansever'in genel atmosferini, sıkıntı ve huzursuzluk yanından yakaladığını gözlemleriz.

“Ağrısı tutmuş bir tayfa, yalınayak
Konuşmayı bitirmiş sessizliğe geçiyor
Sessizliği bitirmiş ölümü kullanarak
Bizim yıkık manastır yüreğimiz
Bir pencere, üç iskemle ve İshak.”⁶³⁷

Şiirin yukarıdaki ifadeleri ise çok kopuk ve bulanık olsa dahi önemli çağrışımlara imkân sunar ve ilerleyen dizelerle birleştirildiğinde bir bütünlük arz eder. Burada geçen “ağrısı tutmuş”, “yalınayak” şeklinde ifade edilen “tayfa”, Hz. İshak’la ilişkili bir şekilde düşündüğümüzde babası Hz. İbrahim, ilk oğlu Hz. İsmail -ki bu konuda *Eski Ahit* ve *Kur’an-ı Kerim* hemfikirdir- ve eşi Hacer olarak karşımıza çıkar. Bu üç kişi Hz. İshak’ın doğumundan sonra Hz. İbrahim’in eşi Sare’nin Hâcer’i kıskanması⁶³⁸ üzerine çölde seyahat ederek Mekke’ye ulaşmıştır.⁶³⁹ Burada da çölde seyahati hatırlatan bir “yalınayak” ve “ağrılı ruh hâli” ile ifadesini bulan bir göç çağrıştırılmıştır. Ayrıca “yıkık manastır yüreğimiz” leit-motifi de bu doğrultuda ele alındığında Kâbe’ye yönelik bir imaj olarak yorumlanmaya müsaittir. Çünkü özellikle *Kur’an-ı Kerim*’de Hz. İbrahim’den önce var olduğu ifade edilmekle beraber Kâbe, Hz. İbrahim dönemindeki imarıyla, daha sonra çeşitli tahripler akabinde Hz. Peygamber ve Emevi dönemleri gibi dönemlerde de imar edilmiş bir mabettir.⁶⁴⁰

Bu doğrultuda yüreğin yıkıklığı, Kâbe’nin bu yönüyle ilişkilendirilmiş; Hz. İbrahim ve Hacer’in yolculuğu da anıştırılarak bu doğrultuda bir çağrışım örüntüsü inşa edilmiştir. Ayrıca yukarıya alıntıladığımız kısımda geçen “ölümü kullanarak sessizliği bitirmiş” ifadesi de oldukça usta bir biçimde kurulmuş bir imaja işaret etmektedir. Kurban hadisesini bu doğrultuda düşünebiliriz. Bu “tayfa”nın sessizliği kurban hadisesi ile bitirmesine işaret edilmektedir. Yine bu çağrışım alanını tamamlayan “bir pencere, üç iskemle ve İshak” dizesi de pencereyi açılan, ferahlatan

⁶³⁷ Cansever, “Ölü Öldü”, *Sonrası Kahr I*, s. 232.

⁶³⁸ Kıskanma hadisesinin üzerinde duran kitap Tevrat’tır. Şaban Kuzgun, "Hâcer", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, <https://islamansiklopedisi.org.tr/hacer> (28.02.2022).

⁶³⁹ Ömer Faruk Harman, "İbrâhim", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, <https://islamansiklopedisi.org.tr/ibrahim--peygamber#1> (28.02.2022).

⁶⁴⁰ Sadettin Ünal, "Kâbe", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, <https://islamansiklopedisi.org.tr/kabe#1> (28.02.2022).

bir mekân olarak tasavvur ettiğimizde Kâbe ile beraber ele alınabilecek nitelikte, yine üç iskemle (Hz. İbrahim, Hacer ve İsmail'in beraber yolculukları) bu üç isme yönelik bir şifre niteliğindedir. Hz. İshak'ın kurban hadisesinde başrol olarak kabul edilmesi ise *Tevrat* merkezli bir algıyı yansıtır. Kur'an-ı Kerim'de bu hadisede söz konusu teslimiyet içerisindeki kişi Hz. İsmail'dir. Fakat Cansever, *Acı Bahriyeli* isimli şiirinde ondan İsmayıl şeklinde bir tahrif ve “pıçaklayan” bir imge olarak deforme ile söz etmiştir.

"Ben, ben olanım" diyen tanrısı İshak'ın
Bizim yıkık manastır yüreğimiz
Sonu gelmiş bir dağ yolu gibi kendine katlanarak
Bir kaçış, bir bıçak altı, bir zehirli su
Ve bakışlarımız günün en büyük satranç oyuncusu
Elimizden bir şey gelmiyorsa
Bu zehirler bize sabahı bulduracak.”⁶⁴¹

Şiirin devamındaki “Ben, ben olanım” ifadeleri ise tırnak içerisinde verilmiştir. Çünkü *Eski Ahit*'te geçen Hz. Musa ile Tanrı arasında geçen bir diyalog neticesinde ortaya çıkan ve literatürde “ego sum qui sum” şeklinde de çok meşhur olmuş bir karşılıktır.⁶⁴² İsrailîlilerin Musa'ya Tanrı'nın kim olduğunu sorduklarında verecekleri cevabın Tanrı tarafından verilmiş hâlidir. Bu açık gönderme ile şiirin gönderme alanının *Eski Ahit* merkezli olduğunun sağlamasını ve yorumlamalarımızın yerindeliğine dair çıkarımı yapmak mümkün görünür. Ayrıca Cansever'in tercihini yansıtması bakımından da bu sağlama oldukça önemlidir. Hz. İshak'ın kurban meselesinde kabul görmesi *Tevrat* odaklı olduğu için, tanrısının da Yahve olduğu ima edilmektedir. Bunun ardından dile getirilen “yıkık manastır” imgesi de İslamiyet odaklı bir yıkıklığı ifade etmeye yöneliktir. Ayrıca yukarıda alıntılıdığımız dizelerde geçen “bir kaçış, bir bıçak altı, bir zehirli su” ifadeleri de yorumlanmaya müsaittir. Bir kaçış, bahsi geçen Hz. Hacer'in Mekke'ye yolculuğunu ifade eder. Bir bıçak altı, kurban hadisesini akla getirir. Bu anlamda da bir bütünlükten, aynı gönderme alanlarından söz etmek mümkün görünmektedir.

⁶⁴¹ Cansever, “Ölü Öldü”, *Sonrası Kahr I*, s. 232.

⁶⁴² “Musa şöyle karşılık verdi: “İsrailîliler'e gidip, ‘Beni size atalarınızın Tanrısı gönderdi’ dersem, ‘Adı nedir?’ diye sorabilirler. O zaman ne diyeyim?” Tanrı, “Ben Ben'im” dedi, “İsrailîliler'e de ki, ‘Beni size Ben Ben'im diyen gönderdi.’” Mısır'dan Çıkış, 3 /13-14.

“Ben İshak'a bakıyorum, İshak bana bakıyor. İshak
Yüzün ışıklarını söndürdü, ölü öldü”
(...)
“Saati kurmadık ya, hiçbiri aklımızda kalmıyacak.”⁶⁴³

Şiirin yukarıya alıntılanmış son kısmı da yine İshak vurgularıyla ön plana çıkar. “Ölü öldü” ifadesi bu anlamda dikkate değerdir. Her iki farklı bakış açısının (Yahudi ve Müslüman) hemfikir olduğu husus daha önce de ifade ettiğimiz üzere Hz. İsmail’in ilk oğul olması meselesidir. Bunun dışında Hz. İshak’ın rüyasını görerek oğlunu kurban etme ve akabinde bir koçun gönderilme hadisesinde önemli bir detay “teslimiyet”tir. Her ne kadar gökten kurban edilmek üzere bir hayvan gönderilse ve Hz. İshak’ın (Cansever’in de kabul edip şiirini bu doğrultuda inşa etmesinden hareketle) ölümü gerçekleşmemiş de olsa kendi rızası ile ölümü kabul edişi söz konusudur. Yani zebihullah da denilen “ölü”, bu anlamda Allah’ın kurbanı olma durumu, Yahudilik’te Hz. İshak’ın şahsı özelinde gerçekleşmiş demektir. Şiir de tam olarak ölünün ölmesi gibi bir imaj ile zengin bir örüntü üzerinden ilerlemiştir. Ölünün yeniden ölmesi mümkün değildir, fakat şiirsel atmosferde bu durum zihinsel bir tasarım yoluyla gerçekleşmiştir.

Bununla beraber şiirin son dizesinde ifade bulan “saati kurmadık ya, hiçbiri aklımızda kalmıyacak” dizesi de bu yaşananların modern anlamda, tarihsel bağlamıyla gerçeklik bulamayacağına yapılmış bir vurgudur. Hz. İbrahim üç semavî dinde de karşılık bulduğu şekliyle insanlığın atasıdır. Her ne kadar modern takvim anlayışı Hristiyanlığın, Hz. İsa’nın doğuşu ile başlatsa da burada bahsi geçenlerin tarihe kaydedilmediği kastediliyor olabilir. Şair, bu nokta da çok katmanlı bir çağrışım alanı inşa etmiştir.

3.3.2.4. “Çocukları Eğerlemek”: Hz. Lût

Hz. Lût’a ilişkin göndermeler en yoğun biçimde **Ece Ayhan**’da belirmektedir. Bilindiği üzere Hz. Lût, livata içerisinde olan kavmine doğru yolu göstermek için

⁶⁴³ Cansever, “Ölü Öldü”, a. g. e., s. 232.

çalayan bir peygamberdir. Özellikle İslâmî ve Hıristiyanî bir düzlemde Hz. Lût'a dair olumsuz bir yaklaşım söz konusu değildir.⁶⁴⁴ O, kavminin kurtuluşu için mücadele etmiş bir peygamberdir.

“V

Bir öncüdür, seçmiş yanlışı Kirmastorya. Kırılır düşen **sodomita'lar** cihannüma ve çitlembikten.

Denizi geçer sevişir. Araştırır parmaklarıyla, bulur bir ut yeri. **Lût'lar topluluğuna** katılır.”⁶⁴⁵ (Vurgular tarafımıza ait.)

Ece Ayhan'ın *Ortodoksluklar V*'de geçen bu ifadeleri ise Hz. Lût ve esasında onun kavminin içinde bulunduğu sodomita kelimesi de hesaba katıldığında eşcinsel kavmini vurgulamaktadır. Ayrıca “ut yeri”nin Lût kelimesiyle olan söyleyiş benzerliği ve çağrışım sahasında cinsel organın yer alması⁶⁴⁶ da bir deformasyonu işaret etmektedir.

Bununla beraber şiirde geçen Lût'lar topluluğu ifadesi tıpkı Kul'un da ifade ettiği gibi⁶⁴⁷ Hz. Lût'un kavmi olan bu gayrimeşru ilişki biçimine sahip bir topluluğu imler. Yani Hz. Lût da kavmi gibi eşcinsel bir düzlemde değerlendirilmiştir. Kubilay Ünsal'ın sözünü ettiği tarihsel ile beraber düşünülmesi gereken cinsellik göndermelerinin ötesindedir bu durum.⁶⁴⁸ Çünkü bir saptırma söz konusudur.

Dinî mahiyetini ele aldığımızda bu sapkınlık sebebiyle helak olmuş bir kavmin peygamberinin, tam olarak helak olma sebebi ile aynı düzlemde değerlendirilip şiirsel imgeleme yerleştirilmesi bir tahrif şeklinde nitelenmeye oldukça müsait bir durumdur. Bir kutsalın, dinî anlamda hoş görülemeyen bir eğilimle beraber ele alınarak

⁶⁴⁴ Fakat Yahudi literatüründe Hz. Lût'a ilişkin olumsuz bir yaklaşımdan söz etmek mümkündür. “Talmud'a göre Lût, Sodom'la birlikte helâk olmaktan ancak İbrâhim'in şefaatiyle kurtulmuştur; bu da Mısır'da eşi için kız kardeşimdir dediğinde İbrâhim'in yalanını açığa çıkarmamasının bir mükâfatıdır.” Ayrıntılı bilgi için bkz. Ömer Faruk Harman, “Lût”, **TDV İslâm Ansiklopedisi**, <https://islamansiklopedisi.org.tr/lut#1> (12.04.2022).

⁶⁴⁵ Ece Ayhan, “Ortodoksluklar V”, **Bütün Yort Savul'lar!- 1954-1997**, s. 91.

⁶⁴⁶ Erenel “Ece Ayhan Sözlüğü”, **a. g. e.**, s. 190.

⁶⁴⁷ Erdoğan Kul, “**Ece Ayhan'ın Şiirleri Üzerine Bir Araştırma**”, Ankara, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2007, s. 238.

⁶⁴⁸ Kubilay Ünsal, “Bir Şiiri Ece'leyebilmek İçin Kolay Denemesi”, **Mor Külhani-Ece Ayhan Şiiri**, Haz. Orhan Kahyaoğlu, İstanbul, Net Kitap Yay., 2004, s. 235.

bağlamından koparılması, inkâr biçimlerinden belki de en etkilisidir. Ortodokslukların bir başka şiirinde de yine Lût anılmış ve aynı bağlamda kullanılmıştır:

“XVIII

Şamdan olacağım! diyedir bağıryordu bir oğlan. Küçürek ve övünçsüz horozuyla.

Lût'ların Buhtunnasr'ı olacak. Çocukları eğerleyecekler. Biner binmez doludizgin.”⁶⁴⁹ (Vurgu tarafımıza ait.)

Bu ifadeler Enis Batur tarafından “simgesel” bir düzlemde detaylıca tahlil edilmiştir. Ona göre şamdan, cinsellik için önemli bir simgedir ve horozun da “erkeğin cinsellik örgeni” karşılığı düşünüldüğünde “phalique” bir durumun varlığı kendisini gösterir. Şamdan ve horoz, ateşe dönük, ateş kavramlarıdır ve cinsel bir düzlemi işaret ederler.⁶⁵⁰ Buna göre daha önce de ifade ettiğimiz şekilde eşcinsellik çağrışımı olan “oğlan” kelimesi ile “Lût'lar” ibaresini de yanyana düşündüğümüzde aynı eşcinsel uzama ulaşmış oluruz. Aynı zamanda çocukların eğerlenmesi ifadesi de dikkate değerdir ve yine Batur’un işaret ettiği üzere “at” imgesi de bu doğrultuda eşcinsellik vurgusuyla beraber düşünülmesi gereken bir kelimedir. Kısacası burada da bir peygambere ilişkin tarihsel arka plan şiirin malzemesi olarak kullanılmıştır.

3.3.2.5. “Çağrılmayan”: Hz. Yakup

Hz. Yakup’un anıştırıldığı *Çağrılmayan Yakup*, **Cansever**’in şiiri için önemli uğraklardan biridir. Edip Cansever’in de ifade ettiği üzere ana tema olan yabancılaşıma⁶⁵¹, ben ve öteki ayrımı ile varoluş açısından önemli göndermeler barındıran bu şiir⁶⁵², oldukça uzundur ve adından da hareketle yine *Eski Ahit* arka planı ile karşımıza çıkar. Yakup’un çağrılmamasının, isimlendirilmemesinin *Eski Ahit*’te

⁶⁴⁹ Ece Ayhan, “Ortodoksluklar XVIII”, **Bütün Yort Savul’lar!- 1954-1997**, s. 104.

⁶⁵⁰ Batur, **Tahta Troya**, s. 144-147.

⁶⁵¹ Cansever, “Günümüz Türk Şiiri Üstüne Bir Soruşturma”, **Şiiri Şiirle Ölçmek- Şiir Üzerine Yazılar, Söyleşiler Soruşturmalar**, s. 383.

⁶⁵² Bu şiirin bahsi geçen izlekler çerçevesinde bir açılanması için bkz. Erdoğan Kul, “Edip Cansever’in “Çağrılmayan Yakup” Şiirinde Birey Algısı”, **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi**, C. 19 S. 2, 2012, s. 45-65.

Tanrı'nın Yakup'un etrafındakileri başka ilahlara tapmamaları konusunda uyardıktan sonra söylediği şu sözler neticesinde gerçekleştiğini net bir biçimde gösterir:

“Tanrı, Ya‘küb’a görünerek, “Senin adın Ya‘küb’dur, ancak artık Ya‘küb çağrılmayacaksın, adın İsrâil olacaktır” der ve çoğalmasını isteyerek kendisinden milletlerin ve kralların çıkacağını, İbrâhim’e ve İshak’a vaad edilen diyarı kendisine ve zürriyetine vereceğini bildirir”⁶⁵³

Hatta Yahudi kavminin İsrailoğulları şeklinde çağrılmasının üzerinde bu hadise etkili olmuştur.⁶⁵⁴ Şiirde de Yakup isimli karakter, hem Hz. Yakup’a yönelik bu telmihten hareketle hem de insanlar tarafından ötekileştirilen yanıyla “çağrılmama” fiiliyle beraber kurgulanmıştır. Dolayısıyla şiirde geçen bazı göndermelere *Eski Ahit* merkezli yaklaşmaya dair bu türden bir alt yapının yol açtığı ifade edilmelidir. Fakat Yakup *Tevrat*’ta geçtiği üzere kardeşi Esav’ın yerini alarak babası tarafından çağrılmış bir karakterdir.⁶⁵⁵ Bu yanıyla düşünüldüğünde çağrılmama hâdisesinin ötekilik ve yabancılığa yönelik vurgusuyla birleşmesi anlam kazanmaktadır.

Yakup’un insanlar karşısında yabancılaşmış ve huzursuz ruh hâlinin ön planda olduğu bu şiirde dört bölüm vardır ve bu bölümlerin her biri kurbağa metaforunun öne çıkarılmasıyla başlar. Mütemadi olarak “kurbağalara bakmaktan gelen” bir Yakup söz konusudur. Kurbağanın *Eski Ahit*’te oldukça kötü bir karşılığı vardır; Tanrı, kavimleri cezalandırırken kurbağaları üzerine salar.⁶⁵⁶ Ayrıca kurbağaların Mısırlılara gönderilmiş yedi felaketten biri olarak gösterilmesi⁶⁵⁷ de bu kötü imaja ilişkin önemli bir meseledir. İslamiyette de Firavun’a yönelik böyle bir lanetin kurbağa ve diğer hayvanlar üzerinden gerçekleştiğini vurgulamak gerekmektedir:

⁶⁵³ Tekvin, 35/ 1-15.

⁶⁵⁴ Ömer Faruk Harman, "Ya‘küb", TDV İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/yakub#1> (28.02.2022).

⁶⁵⁵ Yaratılış’ta İshak’ın ilk oğulluk hakkını Esav’a vereceksen annesinin de yardımcı olduğu bir oyunla onu -Esav sanarak- Yakup’a vermesi, onu kutsaması anlatılır. Buna göre Yakup, kardeşi Esav’ın kılığına girmiş ve babası tarafından kutsanmaya mazhar olmuştur. Yaratılış, 27/ 1-46. Bu sebeple esasında “çağrılmıştır”.

⁶⁵⁶ *Mısır’dan Çıkış* bölümünün birçok yerinde kurbağaların halk için felaket olduğundan söz edilir.

⁶⁵⁷ Gardin, Oleranshaw, Gardin, Klein, “Kurbağa”, a. g. e., s. 381.

“Biz de açık seçik mûcizeler olmak üzere onların üzerine tûfan, çekirge, haşarat, kurbağalar ve kan gönderdik. Yine de büyüklük tasladılar ve günahkâr bir kavim olmakta direndiler.”⁶⁵⁸

Şiirde Yakup, kurbağaların önünde yargılanan bir imaj içerisinde resmedilir. Belki de bu yönü dolayısıyla, bu kurbağa göndermesi Günyol tarafından Cansever’in anlaşılamayıp ayrıldığı İşçi Partisi ile ilişkilendirilir. Fakat Cansever buna şiddetle karşı çıkmış, İşçi Partisine yönelik sevgi dolu olduğunu ve oradan ayrılışının sadece kendisi ile alakalı olduğunu belirten sözler sarf etmiştir.⁶⁵⁹

Bu şiirdeki hâliyle Yakup hem “çağrılmanın olağan şekli” hem de “ve biraz hiç çağrılmamaktan yapılmış” bir tasavvurun ürünüdür. Yani Yakup’un ele alındığı perspektif hep çağrılmayla yakından ilintilidir ve o, hep çağrılmayan’dır. Dolayısıyla sadece Cansever’in değil aynı zamanda tüm İkinci Yeni mensuplarının ortak temlerinden olan yabancılaşma, yalnızlaşma, öteki olarak hissetme gibi şeylerin odağında da yer almaktadır. *Eski Ahit*’te bulunan, Hz. Yakup’a atfedilen çağrılmama hadisesi bu ortak temlerle ikiz anlamlı olarak ele alınmıştır.

Yakup’un şiirde kurbağalara bakması ve onlar tarafından da bakılan⁶⁶⁰ biri olarak tasarlanması ve mahkemede yargılanan, mübaşir kurbağalarla hemhâl olan bir Yakup’un söz konusu edilmesi Dirlikyapan tarafından Kafkaesk bir eğilim olarak yorumlanmıştır.⁶⁶¹ Tıpkı *Dava* romanının ana karakteri gibi anlamsız bir hukuk sürecinin içerisinde Yakup. Kurbağa imgesini de mütemadi olarak ve bu hukuk sisteminin unsurları şeklinde tasarlaması bu anlamda örtük bir eleştiri şeklinde yorumlanabilir. Burada vurgulamaya çalıştığımız bakma’ya ilişkin özel bir vurgu, tıpkı Bezirci’nin de dikkat çektiği üzere Cansever için oldukça önemli bir fiildir.⁶⁶²

⁶⁵⁸ Araf, 7/133.

⁶⁵⁹ Cansever, “Timsah”, *Şiiri Şiirle Ölçmek- Şiir Üzerine Yazılar, Söyleşiler Soruşturmalar*, s. 168-169.

⁶⁶⁰ “Ben, yani Yakup
Bütün gücümle bunu bağırdım
Ben ki bağırdım işte, bütün kurbağalar bir olup beni dışarı
çıkardılar
Bir odaya aldılar beni, ellerime, gözbebeklerime
Daha başka yerlerime de baktılar”

Cansever, “Çağrılmayan Yakup III”, *Sonrası Kalır I*, s. 386.

⁶⁶¹ Dirlikyapan, *a. g. e.*, s. 120-121.

⁶⁶² Asım Bezirci, *Edip Cansever*, İstanbul, De Yay., 1961, s. 67.

Gerçekten de anahtar sözcük olarak düşünülebilecek denli önemli bir fiil olan bakmaya dair şairin kendi yaklaşımını Alev Ebüzziya'ya yazdığı bir mektubundaki şu satırlardan takip etmek de olanaklı görünmektedir:

“Vücutlarımızla seviştığımız gibi; bilimle, felsefeyle, sanatla da sevişeceğiz. Eski bir Hitit seramiği, nasıl ki, ellerin için bir dürtü oluyorsa; kitaplığındaki 8-10 kitap da, Vietnam'daki bir ölünün gözlerinde, çağlar boyunca yapılmış haksızlıkların, gayri insani davranışların birikimini ulaştıracak sana. Ve işte “görmek” bu, Alevci. Bilinç bu.”⁶⁶³

Görüldüğü üzere Cansever sanatıyla bir şeyleri değiştirebileceğine inanır. Bunun bilinç ve görme ile söz konusu olacağını vurgular. Burada kurbağalara bakma fiilini bu doğrultuda haksızlık ve usulsüzlüklere, düzenin yanlış işleyişine bir tepki olarak okumak mümkün görünmektedir.

Tüm bunlardan başka, mahkeme kurgusunun ve hukuksal işleyişin arka planında da bir *Kitab-ı Mukaddes* arka planının olduğu öne sürülebilir. Çünkü özellikle *Düşüş* kısmından itibaren *Kitab-ı Mukaddes* boyunca davacı, avukat ve yargılama unsurlarıyla bütünleşik bir hukuk metaforundan söz etmek mümkündür. Tıpkı burada olduğu gibi orada da yargılayan pozisyonu olumsuz bir düzlemde, hatta “Şeytan” olarak çizilir; Hz. İsa ise savunma avukatı olarak tasarlanmıştır.⁶⁶⁴ Dolayısıyla bu hâkim atmosfer bu şekilde bir dinsel arka plan ile açıklanmaya da oldukça müsaittir.

Bulunduğu düzlem içerisinde yoğun bir umutsuzluk yaşayan Yakup, bu huzursuz ruh hâli ile kimliğinden emin olamama, kendisine yabancı hissetme ve özbilinç yoksunluğu gibi şeylerle beraber düşündüğümüzde daha da düşkün bir portre içinde karşımıza çıkar. O çağrılmamışlığının yanında bir de kimliksiz, kimliğinden eminsiz bir vaziyette çizilen bir karakterdir.

“Ben, yani Yusuf, Yusuf mu dedim? hayır, Yakup
Bazan karıştırıyorum.”⁶⁶⁵

Bu dizelerde görüldüğü üzere -ki şiirde iki kere geçer- Yusuf ve Yakup arasındaki geçiş oldukça bulanık bir atmosferde sunulmuştur. Hz. Yusuf, Hz.

⁶⁶³ Cansever, *İki Satır, İki Satırdır-Alev Ebüzziya'ya Mektuplar 1962-1976*, s. 90.

⁶⁶⁴ Frye, *Büyük Şifre- Kitab-ı Mukaddes ve Batı Edebiyatı*, s. 176-177.

⁶⁶⁵ Cansever, “Çağrılmayan Yakup I”, *Sonrası Kalır I*, s. 380.

Yakup'un oğullarından biridir ve Yakup'un özlemi de bu doğrultuda akla gelen gerçeklik alanlarından biridir. Şair bu gönderme alanını da işaret edecek şekilde; fakat asıl vurguyu kendi benliğine de yabancılaşmış, kimlik bilinci olmayan bir portrede resmettiği Yakup üzerinden uzaklaştırmadan inşa etmiştir.

Murat Belge, bu şiirin Yakup peygamberle ilişkisinden ziyade Yakup isminin ses değeriyle alakalı yönüne vurgu yaparak Yusuf ismini de sonradan yerleştirilmiş, alelaide bir öge olarak yorumlar.⁶⁶⁶ Oysa şiir, tamamen bu dinsel göndermeler üzerine inşa edilmiş ve Yusuf-Yakup ikilemi de ikinci bir art alan olan kimliğin bulanıklaşması ile yakından ilişkili bir yerleştirme şeklinde tasarlanmıştır. Ayrıca bu ikilemle beraber şiirde bir yandan da kimlik bilincinin tam anlamıyla yok olmadığına ilişkin dizelerin, din reddi ile beraber düşünölmeye müsait bir biçimde kurgulanması dikkat çekicidir:

“Bunu bana Yakup söyledi
Öyle bir Yakup ki bu, onca din kitaplarının sözünü bile etmediği
Kimsenin sözünü bile etmediği bir Yakup
Ben
Bunu hep biliyorum
Bunu hep biliyorum ve işte
Özgürüm, cezasız duruyorum.”⁶⁶⁷

Bu dizelerde Hz. Yakup'un manevi şahsiyetine yönelik bir reddin, bunun yerine bu maneviyattan sıyrılmış bir benliğin kabulünün söz konusu olduğunu çok açık bir şekilde gözlemleriz. Kim olduğundan emin olamayan, oğlu ile kendisini karıştıran, benliğini yok sayabilen bir durumdan bu noktaya evrilme oldukça dikkate değerdir. Ayrıca burada bu manevi arka plandan sıyrıldığında kendisini özgür ve cezasız olarak tanımlaması da önemli bir ayrıntıdır. Bu arka planın reddi, yerine kendi benlik bilincinin ikamesi, modernleşme paradigmaları ile birebir örtüşür. Benliğini toplum içerisinde eritebilmiş bir yapıdan kendine has bir ada oluşturacak denli ‘özel alan’ı önemseyen bir yapıya evrilme, önemli bir dönüşümdür. Fakat yine aynı şiirin ilerleyen kısmında yer alan ve iki kez tekrarlanan şu mısralar da bazı değerlerden tam olarak vazgeçilemediğine dair bir yoruma imkân tanır:

“Ben, Yakup, beni hiç kimse çağırmadı

⁶⁶⁶ Belge, “Edip Cansever”, *a. g. e.*, s. 478.

⁶⁶⁷ Cansever, “Çağrılmayan Yakup I”, *a. g. e.*, s. 381.

Sokağa çıktım, bir sürü yerlerden geçtim. Şimdi
Hatırlıyorum da, bir deniz kıyısında azıcık durabildim
Yosunlar, kumlar, **şeytan minareleri**
Ve kumlarda katılaşmış kıvrımlar
Bağırdım, bağırdım, bağırdım
Tanrının ayak izleri!
Tanrının ayak izleri!”⁶⁶⁸ (Vurgular tarafımıza ait.)

Kurbağalar tarafından dışarı atılan Yakup, yine çağrılmadığını vurgulayarak deniz kıyısına gider ve şeytanlıkla nitelediği minarelerin de yanı başında Tanrı'nın izlerini haykırır. Yani ona dair izleri, görünümleri aklından tam anlamıyla silememektedir. Bu, kimilerince göçüp giden bir Tanrı imgesine işaret eder⁶⁶⁹, fakat şiirin genel atmosferi ve huzursuzluk hâli düşünüldüğünde devam edegelen bir Tanrı varlığı daha çok anlamlıdır. Dünyada görülen nişaneler, şairi bağırmaya itmekte; yani dünya Tanrı yokluğuna izin vermemekte, bir önceki şiir parçasında vurguladığı arka plan reddi ile bile bu durum mümkün olmamaktadır. Modern şairin yaklaşımının istediği merhaleye ulaşamaması bu anlamda dikkat çekicidir.

3.3.2.6. “Kanatları Dökülmüş Kuş”: Hz. Yusuf

Hz. Yusuf'la alakalı önemli bir gönderme alanı ilk olarak yine *Çağrılmayan Yakup* şiiri özelinde değindiğimiz üzere **Edip Cansever**'de karşımıza çıkmaktadır. Bir kimliksizliğin, karışıklığın vurgulandığı ve Yakup ile Yusuf arasında geçişkenliğin vurgulandığı dizeler bu anlamda dikkat çekicidir:

“Ben, yani Yusuf, Yusuf mu dedim? hayır, Yakup
Bazan karıştırıyorum.”⁶⁷⁰

Yukarıdaki dizeler, bahsi geçen şiirde iki ayrı yerde geçer; Yakup'un kim olduğundan emin olamama hâlini aktarmasının yanında kendisini Yusuf'la karıştırdığı düşünüldüğünde peygamberle özdeşleşen arka planı da doğrulamış olur. Çünkü bilindiği üzere Hz. Yusuf, Hz. Yakup'un oğullarından biridir. “Ben sanki Yusuf/ Ve

⁶⁶⁸ Cansever, “Çağrılmayan Yakup III”, a. g. e., s. 386.

⁶⁶⁹ Belge, “Edip Cansever”, a. g. e., s. 482.

⁶⁷⁰ Cansever, “Çağrılmayan Yakup I”, a. g. e., s. 380.

Yusuf değil” ifadeleri de aynı doğrultudadır ve kurbağa metaforuyla ilişkili bir biçimde düşündüğümüzde meşhur kıssayı akla getirir.

Buna göre Hz. Yusuf, kardeşleri tarafından kıskanılarak kuyuya atılmış fakat daha sonra Mısır’da satıldığı evin hanımı olan Züleyha’nın ilgisini çekmiş. Ancak yaşadığı hadiselerin sonucunda da güzel görüntüsünden ziyade iffetiyle öne çıkmış bir peygamberdir. Burada Yakup yerine karıştırılan bir isim olarak Yusuf da bu meşhur kıssaya telmihle babasının oğlu yokken çektiği acılar dolayısıyla anılmış olmalıdır. Yani Yakup’un yerine gelecek ismin Yusuf olması normaldir. Bu ikilem ve kimliğin bulanık hâle getirilmesi şiirsel kurguya dair önemli bir ayrıntıdır.

Hz. Yusuf ile alakalı bir başka gönderme alanı ise **Cemal Süreya**’nın şiirinde karşımıza çıkar. Onun şiirlerinde peygamberlere dair görünümeler genel olarak olumsuz bir çağrışım alanında ve daha çok okumalarının yansımaları şeklinde yorumlanacak niteliktedir. Fakat çalışmamız açısından bunların şiirsel imgelemi içerisinde kapladığı alan da oldukça önemli olduğundan burada ele almak faydalı olacaktır. Burada ele almamız gereken ilk şiir, dinsel göndermeleri açısından sıkça başvurduğumuz *Kışne Kirazını ve Göç, Mevsim* isimli şiirdir. Bu şiirde Cemal Süreya’nın öncelikle Hz. Yusuf’a dair kaleme aldığı şu dizeler dikkate değerdir:

“Ben bir yük vagonunda açtım gözlerimi,
Fıravun'un ekinlerini yöneten Yusuf da
Arkadan yırtılmış gömleğiyle
Kanatları dökülmüş kuşa benzerdi.

Muhammed dermiş ki hediyeler veriniz.
Cinsel tarafı düşün hediyelerdeki
Beş duyunun birliğini görmek istersen
Yaklaştı şurama usulca bas hançerini”⁶⁷¹

Öncelikle ifade edilmesi gereken önemli bir detay, şiirde gözlerini yük vagonunda açan bir öznedir. Bu, Cemal Süreya’nın yaşam hikâyesi içinde tarihsel bir karşılığa sahiptir. Memleketlerinden sürgünleri bir yük vagonuyla başlamış, bu da şairin kendi ifadesiyle duyarlılığını besleyen en önemli şeylerden biri olmuştur.⁶⁷² Hatta bu sürgünün şairin şiirsel söylemi ve kendisini tanımlama biçimiyle de yakından

⁶⁷¹ Süreya, “Kışne Kirazını ve Göç, Mevsim”, *Sevda Sözleri*, s. 81.

⁶⁷² Süreya, *On Üç Günün Mektupları ve 1967-1978 Mektupları*, s. 85.

ilişkisi vardır. Bunu birçok söyleşide, yazıda dile getirmiştir. Buradan hareketle şiirin yukarıda alıntıladığımız kısmındaki söylemin yazarın şahsî düşünceleriyle örtüştüğü yorumu da havada kalmayacaktır.

Burada ilk kısımdaki Hz. Yusuf ile alakalı bölümde Hz. Yusuf kıssasına çok açık telmihler söz konusudur. Bilindiği üzere hem *Kitab-ı Mukaddes* hem de *Kur'an-ı Kerim* merkezli kıssalarda, Hz. Yusuf, kardeşlerinin kıskançlığı yüzünden kuyuya atılır; fakat daha sonra Mısır'a Firavun'un yanına bir yolculuğu söz konusudur. Orada Firavun'un da güven duyması akabinde ülke yönetiminde söz sahibi olan Yusuf, güzel görüntüsüyle olduğu kadar iffetiyle de ön plana çıkmaktadır. Çünkü hükümdarın karısının talebine olumlu yanıt vermemiş, hatta ondan kaçarken arkadan yırtılan gömleği de delil sayılarak hadiseden iffetiyle kurtulmuştur.⁶⁷³ Burada bu hadiselerle anıştırma yapılmış; fakat akabindeki dizelerde Hz. Yusuf'un arkadan yırtılan gömleği ve kanatları dökülmüş kuş arasında kurulan bağlantı, peygamber kıssa ve gerçeklerine dair indirgemeyi içkindir. Peygamberin "ismet" sıfatına ilişkin bu önemli detay alaya alınmış, kanatsız bir kuş şeklinde bir benzetme ile deformasyon söz konusu olmuştur.

3.3.2.6.1. "Gelincik İçinde Saklı Bir Sevgi": Bünyamin

Özellikle *Kur'an-ı Kerim*'de Hz. Yakup'un on iki oğlundan birisi olan Bünyamin hakkında, Hz. Yusuf yokken Yakup tarafından en sevilen oğul olduğu vurgusu hâkimdir.⁶⁷⁴ Bünyamin ismi de bu bağlamıyla **Cemal Süreya**'nın peygamberlere ilişkin olarak ele alabileceğimiz *Seviş Yolcu* isimli şiirinde geçmektedir:

"Gurbet yavrum garba düşmektir gurbet
Çiçeklerden gelincik içinde Bünyamin sevgisi"⁶⁷⁵

Burada da özellikle vurgulanan Bünyamin sevgisinin bu özel sevgiyi, yokluk içerisinde tutunulacak bir dalı imlediğini düşünmekteyiz. Nitekim şairin kendi oğlu

⁶⁷³ Ömer Faruk Harman, "Yûsuf", TDV İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/yusuf> (22.03.2022).

⁶⁷⁴ Abdurrahman Küçük, "Bünyâmin", TDV İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/bunyamin> (22.03.2022).

⁶⁷⁵ Süreya, "Seviş Yolcu", *Sevda Sözleri*, s. 136.

olan Memo'ya olan sevgisini de yer yer bu benzetme ile aktardığı görülür. Eşine yazdığı mektupta, oğlunu önce Hz. İsa ve Hz. Musa'ya benzeten Cemal Süreya, son olarak “Kısacası benim Bünyaminim” diye nitelemiştir.⁶⁷⁶

Yukarıda aktardığımız şiirde de gelincik içerisinde, yani çiçeğin özü bir konumda resmedilmiş bu sevgi, gelinciğin kan ve hayat veren manaları düşünüldüğünde⁶⁷⁷ ise daha vurgulu yanıyla ön plana çıkmaktadır. Şair kendi oğlunu da aynı bağlamda bir öz olarak vurgulamış; Hz. Yusuf'un oğluna yönelik bu özel alakasını peygamberler tarihi bağlamında yaklaşıldığında bu epistemolojiye hâkimiyetini gözler önüne sermiştir.

3.3.2.7. “Küçük Harfli”: Hz. Musa

Öncelikli olarak Hz. İsa'yı rehber edinen ve şiirsel söyleminde yer yer odak noktası olarak belirlediği gözlemlenen **İlhan Berk**'in *Delta ve Çocuk* isimli kitabında çeşitli kısa şiir parçalarının, kopuk kopuk çağrışımların yüklü olduğu şiirlerinden birinde Hz. Musa ile alakalı çarpıcı bir görünüme de rastlanır. Şiirin adı *İbrani Takvimi*'dir ve tek cümleden oluşur:

“Musa'nın uzun yaşamından İbraniler sıkıldı”⁶⁷⁸

Bir peygamberin kavminin ondan sıkılması şeklinde bir söylem ve kendi taraftarları tarafından dahi istenmeyen bir peygamber imajı İlhan Berk'in Hz. Musa ile alakalı olarak -iki bin sayfayı aşkın toplu şiir kitabında geçen tek cümlemin bu olması hesaba katıldığında da- oldukça indirgemeci bir yaklaşımı işaret etmektedir. Berk'in peygamberler arasında tercih ettiği isim bellidir ve söyleminde sürekli Hz. İsa olumlanırken diğerleri sadece fon olarak boy gösterir.

İkinci Yeni hareketi içerisinde Hz. Musa ile alakalı bir veri sahasının gözlemlenebileceği bir diğer isim de **Ece Ayhan**'dır. Hz. Musa, onun genel deformasyon ameliyesinden nasibini almış bir peygamber olarak karşımıza çıkar.

⁶⁷⁶ Süreya, *On Üç Günün Mektupları ve 1967-1978 Mektupları*, s. 106.

⁶⁷⁷ Gardin, Oleransshaw, Gardin, Klein, “Gül”, *a. g. e.*, s. 245-247.

⁶⁷⁷ Ergül, *a. g. t.*, s. 229.

⁶⁷⁸ Berk, “İbrani Takvimi”, *Toplu Şiirler*, s. 872.

Vedha'lardan Birinde ve *Akdeniz Pencereleeri* isimli şiirlerde gözlemleme imkânı bulduğumuz bu deformasyona ilişkin en önemli ayrıntı, bir peygamber şahsının insanın en süflî özellikleriyle beraber düşünölüp şiire aktarılmasıdır.

“I-Kumarcı Musa

Vedha'lardan birinde Musa kumar oynuyor
Peygamberlik bir meslek oldu
Bozuk radyo ne demişti ağustosta
(Ben karımın fotoğrafını isterim sizden)
Dördüncü duvarda ben bulunuyordum”⁶⁷⁹

Peygamberliğin bir meslek gibi herkesin yapabileceği bir iş olarak tasarlanması, aynı şekilde Vedha isimli Hint kutsal anlatılarının içerisinde bir peygamber olarak Musa’ya kumar oynatılması, çok ciddi bir indirgeme biçimidir. Bu şekilde meslekî görünüm verilerek alelade bir konuma taşınan Hz. Musa bir başka şiirde de bambaşka şekilde ele alınmaktadır:

“Açın pencereleri açın
akdeniz'de sabah oluyor
küçük harfli musa
hep böyle gökyüzünde
(...)
Akdeniz akdeniz'de çay içerken yaratılıyor
şu bizim dev dudaklı
ve küçük harfli musa için
açın pencereleri açın.”⁶⁸⁰

Hz. Musa bu kez “küçük harfli” deforme biçimine maruz kalmıştır. Bu, diğer İkinci Yeni şairlerinin de sıkça yaptığı bir saptırmadır. O, bir yandan gökyüzünde, ulvî bir konumda yer alan bir peygamber iken diğer yandan “küçük harfli” nitelemesiyle indirgemeye uğramış bir isimdir. Ayrıca Hz. Musa’nın ismi özel bir isim gibi değil de bir nesne yahut sıradan bir kavram gibi küçük bir şekilde yazılarak kutsala bir darbe indirilmiştir.

⁶⁷⁹ Ayhan, “Vedha'lardan Birinde I”, *Bütün Yort Savul'lar!- 1954-1997*, s. 13.

⁶⁸⁰ Ayhan, “Akdeniz Pencereleeri”, *a. g. e.*, s. 44.

Bu bakış açısının aksine **Sezai Karakoç**'ta ise özellikle *Hızır'la Kırk Saat*'in sunduğu panorama ölçeğinde Hz. Musa'nın maddeci dünya görüşü karşısında inancı ve teslimiyetiyle mücadele kazanmış olduğu vurgusu hâkimdir.

“Musa'yla büyücüler karşı karşıya geldi
İsrail ve Mısır karşı karşıya geldi
Kızıldeniz bir ceylan derisi gibi gerildi
Kurumuş da olsa ağaçta
Bir can vardı ki
O canı canlandırmayı
Musa'nın eli bildi
Ve ağaç cıvayı yendi
İnanç yendi bilgiyi”⁶⁸¹

Burada Hz. Musa'nın Firavun tarafından karşısına çıkarılan sihirbazların asa ve iplerini, bir ejderha (ya da bir erkek yılan olduğu rivayet edilir) hâline dönüşen asasıyla alt etmesi ve onlara galip gelmesi hadisesine yönelik bir anıştırma söz konusudur.⁶⁸² Şiirdeki “büyücü” metaforu bu meşhur hadiseye atfen oluşturulmuştur. Esasında diğer İkinci Yeni şairlerinde de yer yer panteist bir görünümle de olsa rastladığımız doğaya, asla yönelik vurgu burada imanî bir düzlemde tekrar karşımıza çıkmaktadır. Karakoç, büyücülerin bilgisinin Allah'a inancın karşı kutbunda ve mağlup çizgide yer aldıklarını vurgulamış ve bunu da “ağaç cıvayı yendi” ifadesiyle pekiştirmiştir. Bu noktada Hz. Musa'nın Hızır'la yapmış olduğu yolculuk ve ondan öğrendikleri, bu cıvayı yenecek özel bilgi noktasında önemli görünmektedir. Görüldüğü üzere Karakoç'ta indirgenen ve peygamberliği kendisinin seçmiş olduğu bir meslek olarak icra eden, işlevsiz bir Hz. Musa imgesi yerine dönüştürücü, doğanın bilgisine hâkim ve üstün bir Hz. Musa söz konusudur.

3.3.2.8. “Batacak” Olan: Hz. Yunus

Hz. Yunus ile alakalı önemli ve orijinal bir gönderme alanı **Edip Cansever**'de karşımıza çıkmaktadır. Şairin Hz. Yunus'a yönelik çağrışımların söz konusu olduğu iki şiirinden söz edilebilir. İlki *Fener Bekçisi Salih Anlatıyor*, ikincisi ise *Otel* isimli

⁶⁸¹ Karakoç, “Hızır'la Kırk Saat”, a. g. e., s. 239.

⁶⁸² Köksal, a. g. e., s. 49-53.

şiiirde geçen bir parçadır. Özellikle ilk şiirde yoğun bir gönderme alanından söz etmek mümkündür. Fener Bekçisi olan Salih bir yandan Hz. Yunus ile özdeş bir biçimde yansıtılmakta öte yandan da sıradanlığı vurgulanan “doğmak ve ölmek ve doğmak fiilinden bir Salih” biçimde ifade edilir. Yine bir başka sıfatı “bir gizliliğin, bir bilinmezliğin Salih’i” şeklinde ifade edilen Salih, aynı zamanda yunus balığını dolduran ve kendisi çıktığında yunusta hiçbir şeyin kalmayacağı vurgulanan bir karakterdir.

Bu noktada Hz. Yunus kıssasını aktarmakta fayda vardır. Kıssaya göre tebliğ vazifesi ile görevlendirildiği kavmi ile zıtlaşan Hz. Yunus öfkelenir ve bir gemiye biner. Seyir hâlindeyken batma tehlikesiyle karşı karşıya kalan gemiden atılan Yunus, bir balık tarafından yutulur. Balığın karnında Allah’a yakarıp dua eden ve bu duası kabul edilen peygamber, aynı balık tarafından bir sahile bırakılır. Orada özel bir bitki tarafından güneşte yanmaktan korunarak hayvan ve bitkiler tarafından da beslenen Hz. Yunus, iyileşerek yine kavminin yanına irşad için gönderilir.⁶⁸³

İşte bu hadiseye göndermelerin kesik kesik de olsa takip edilebildiği bu şiirde Salih karakteri ile Hz. Yunus arasındaki organik bağ yunus balığı üzerinden gerçekleşmiştir. Salih, yunusun karnına girer ve çıktığında kendisinin boşluğunun dolmayacağını ifade eder. Bununla beraber malum hadise düşünüldüğünde anlam kazanan “Denizler göğe dönüktür, gök desem şehirlerin üstüne” ifadeleri, Allah’ın Hz. Yunus’u koruduğu gerçeğinden hareketle “gök: Allah” şeklinde bir karşılığı bulur.

“Birden bir gök girer gözlerimden hem çıkar
Bir şimşek korkusu dalar içime hem uzaklaşır”⁶⁸⁴

Bu ifadeler de balığın karnındaki bir insanın, Hz. Yunus’un Allah’la olan irtibatına gönderme yapmakta, o anki korkuyu ve aynı zamanda ‘uzaklaşma’ fiiliyle de korkudan kurtulmayı işaret etmektedir. Bu ifadeler de Hz. Yunus’un balığın karnında geçirdiği pişmanlık, af dileme, yakarış hâlleriyle örtüşmektedir.

⁶⁸³ Ömer Faruk Harman, "Yûnus", TDV İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/yunus> (28.02.2022).

⁶⁸⁴ Cansever, “Fener Bekçisi Salih Anlatıyor”, **Sonrası Kalır I**, s. 426.

Salih ile Yunus'un yer yer birbirlerine dönüşüp birbirlerinin yerini alsalar da aynı kişi olduklarına ilişkin ve yine aynı temlerden biri olarak huzursuzluk, sıkıntı atmosferinin yansıdığı aşağıdaki dizeler de önemli görünmektedir:

“Bendeki tek şey bir yunus balığıdır, görseniz
88'e benzer bir yunus balığıdır, görseniz
Çok acı bir şekilde yunus olmaktan
Ve kendinden korkmaktan suya indiği
Yalnızlığın, insanları barındıran içine
Dalıverdiği bir yunus
Ki tekrar çıktığında sayısız öpen bizi
Salih' i
Ve yunusla Salih'in sayısız kesiştiği
Bir yunus
Ben onu kuşatırım, o bütün açlığıyla tüketir içimdekileri
YUNUS !
Bize söylüyorum, diyorum ki, bir yakarış mı **bizimkisi**
Değil mi
Ya da bir ölüm sessizliği mi, ne
Hangisi
Ve ne yapsak **bu iri, bu güçlü, bu cehennem yüklü gövdeyi**
Böyle tek olmaktan korkunç güçlenen
Ve kendi saldırısıyla yok ettiği kendini
Bir parçalanış, bir yitiş
Olabilir mi -zaman geçti mendirekteki korkunç leke duruyor
Acılar dinlendi, yeniden başlamalıyız-”⁶⁸⁵(Vurgular tarafımıza ait.)

Bu dizelerde 88'e benzetilen yunus balığı imajı 8 sayısının sembolik karşılığı olan mükemmellik, sonsuz kıvrım ya da hareketin devamı⁶⁸⁶ gibi şeyler düşünüldüğünde kendi içsel gerçekliği olan ve devinimden bahseden bir şiir öznesi karşımızdadır. Meşhur hadiseye telmihle bu kez şiirde yalnızlığın içine girer yunus balığı. Oysa Hz. Yunus kıssasında Yunus onun içerisinde. Bedenin balığın dışına doğru devinimi tahrif edilerek yunusun yalnızlığın içine girmesi şeklinde dönüştürülmüştür. Ayrıca yukarıda geçen kısımdaki “ben onu kuşatırım” ifadelerini düşündüğümüzde öznenin öne çıkarılması gibi bir yorum da söz konusu olur.

Yunus balığı yaratıcının gücünün bir temsilidir. Şair burada bu temsil gücündense “cehennem yüklü gövde”nin temsil gücünü yeğlemiş görünmektedir. Fakat mutad olduğu üzere iç huzuru ya da tatmin söz konusu değildir. Tam aksine “bir

⁶⁸⁵ Cansever, “Fener Bekçisi Salih Anlatıyor”, **a. g. e.**, s. 429.

⁶⁸⁶ Gardin, Oleranshaw, Gardin, Klein, “Sekiz”, **a. g. e.**, s. 538.

parçalanış, bir yitiş” ve kendi kendini yok eden, aynı zamanda bu teklikten güç alan bir varlıktan söz edilebilir. Yani gövdenin bağımsızlığı aynı esnada onun yitimine, bölünmesine de sebep olur. Bütünlük hâli söz konusu değildir. Dinsel gerçekler yerine bireysel gerçekler ikame edilmiştir, ama sonuç yine parçalanış şeklinde ifade edilir. Fakat 88’in rakamsal sembolizmdeki karşılığında ifade ettiğimiz sonsuz kıvrım ile hareket döngüsünün bir karşılığı olarak ve Yunus kıssasının balığın sahile bıraktıktan sonraki kısmından da hareketle yukarıdaki pasajın son dizesindeki “yeniden başlamalıyız” dürtüsü anlamlı bir zemine oturur. Yani yaşamsal güce ve tek olmaya ilişkin bir umuttan söz edilebilir. Nitekim kendisinin de ifade ettiği üzere tüm tedirginlik, sıkıntı ve boğuntuların sonunda her şeyin içinde umutlu olmak zorundadır insan.⁶⁸⁷

“Bize söylüyorum” ifadesi ve bu ifadenin büyük harflerle yazılmış Y U N U S ünleminden sonra gelmesi ise Salih ve Yunus karakterlerinin aynılığına yöneliktir. Aynı doğrultuda şiirin son dizeleri ise oldukça çarpıcı bir yoruma yol açmaktadır:

“Ya **Sanus** olmalıydı, diyorum, ya **Lihyu**
Bir anlamı olurdu
Bir anlamı olurdu.”⁶⁸⁸ (Vurgular tarafımıza ait.)

Bu dizelerdeki Sanus ve Lihyu isimleri büyük harfle başlatılıp özel isim intibai uyandırmakla beraber okuyucuda bir karşılık bulamaz. Herhangi bilindik bir isme işaret etmezler, fakat aşağıdaki şekilde düşünülüp okunduğunda orijinal bir şiirsel hamle olarak karşımıza çıkarlar:

SA	NUS
↓	↑
LİH	YU

Bu şematizasyondan da anlaşılacağı üzere şair bu kez isimleri deforme ederek ve hecelerin yerlerini değiştirerek okurda farklı isimler intibai uyandırmayı başarmış, şiirine sadece yakın bir okuma ile çözümlenmeye müsait bir şifre ikame etmiştir.

⁶⁸⁷ Cansever, “Edip Cansever’den Melisa Gürpınar’a Mektup”, **Şiiri Şiirle Ölçmek- Şiir Üzerine Yazılar, Söyleşiler Soruşturmalar**, s. 63.

⁶⁸⁸ Cansever, “Fener Bekçisi Salih Anlatıyor”, **Sonrası Kalır I**, s. 431.

Özellikle nesnel bağlaşıklık kuramı söz konusu olduğunda Cansever'in etkilendiği isimlerden olan Eliot'un *Çorak Ülke*'sinde icat ettiği Phlebas ya da Madame Sosostriş gibi yapma isimleri anımsatır bu şifre isimler. Bununla birlikte bu icat edilmiş isimleri Salih ve Yunus olarak kabul edip yeni bir okuma gerçekleştirildiğinde ise Salih ya da Yunus'un aynılığı ve bu karakterlerin kendisi için hiçbir anlamı olmadığı gerçeği karşımıza çıkar. Şiir boyunca başlıktan itibaren -Fener Bekçisi- Yunus'la ilişkilendirdiğimiz Salih karakteri, *Kur'an-ı Kerim*'de birçok peygamber için olduğu gibi Hz. Yunus için de söylenen "sâlihlerden"⁶⁸⁹ nitelemesinden mülhemdir. Yine onun fener bekçisi olması, Hz. Yunus'un balığın karnında iken yaşadıkları ve akabinde Allah'la olan irtibatı ile af dilemesi düşünüldüğünde yolunun aydınlatıldığı, karanlıklardan aydınlığa çıkması vurgusundan hareketle de önemli bir gönderme alanına sahiptir. Neticede birbirinin aynı olan fener bekçisi Salih ile Yunus, şair için anlamsız birer koddur. Deforme ettiği bu isimlerin bile deforme edilmiş hâlde anlamlı olacağının savunulması, bahsi geçen "karşılıksızlık"a yönelik bir vurgudur. Cansever'in dünyasında bu isimlerin ve vakaların bir karşılığı yoktur ve bu durum oldukça örtülü, veciz bir biçimde ifade edilmiştir.

Bu şiirde yer alan rakamsal sembolizasyondan da ayrıca söz edilmesi gerekmektedir. 88 ile kastedilen yunus balığının sağladığı sonsuzluk imajından yukarıda söz edilmişti. Bunun dışında önemli bir rakam da 444'tür. Şiirde iki ayrı yerde "444'e benzer bir bahçe" ifadesi geçer. Burada 4 rakamının (doğadaki 4 unsur, 4 mevsim, 4 melek, hatta Yahudi literatüründe YHVH'in kutsal tetragramı -dört harfli hâli- düşünüldüğünde) üç kez yinelenerek 444'ün vurgulanması dayanıklı, kare ve bütünlüklü bir evreni imlemektedir.⁶⁹⁰ Şair şiirin başlangıcından itibaren dünyanın bu kusursuzluğunu 444 ile, yani üç kere gelen 4 ile imlemiştir.

Bir başka vurgulu rakam ise "kara bir 66"nın çözülmesindeki 6'dır. 6 günde yaratılan dünyadan hareketle tamamlanmışlık vurgusu söz konusudur.⁶⁹¹ Ayrıca şiirde bu rakamın 666 biçimde -üç kez vurgulu hâlde ve Rıza adında bir karakterle

⁶⁸⁹ Kalem, 68/ 50.

⁶⁹⁰ Gardin, Oleransshaw, Gardin, Klein, "Dört (4)", a. g. e., s. 189.

⁶⁹¹ Gardin, Oleransshaw, Gardin, Klein, "Altı (6)", a. g. e., s. 32-33.

beraber ele alınması da- “Allah rızası”nı hatırlatır şekilde insanın bu anlamda bütünleştiği bir unsura dair “kara” bir algının olduğu yorumuna imkân verir. Cansever, Dıranas’ın Olvido şiirini çözümlediği bir yazısında altı günde yaratılan bir dünya imajına karşı çıktığını ifade ederek dünyanın hayatın kendisiyle yaratıldığına ve şairin doğuşunun dünyanın var olmasıyla yakından ilintisine değinmiştir.⁶⁹² Yani 6 rakamına ilişkin olumsuz yaklaşımının, bu düşüncesiyle örtüştüğünü görmekteyiz.

Şiirde son olarak tüm günlerin birbirine benzediğinin ifade edildiği dizelerde 10’un katlarının kullanılması, “Bütün günler birbirine benzer, 10'lara, 100'lere, 1000'lere benzer/ Ve biraz 100000'lere” şeklinde ifade edilmesi bahsi geçen sayının mükemmel ilahi düzenin işleyişine yönelik olması vurgusuyla⁶⁹³ anlam kazanır.

Cansever görüldüğü üzere ele aldığımız şekilde Hz. Yunus’un ilahi hikâyesini merkeze almak suretiyle yer yer tahrife uğratarak yer yer korkuyla karışık bir saygı içerisinde bir şiir atmosferi inşa etmiştir. Rakamsal sembolizmi de kullanarak şiirinde örtülü bir kutsal düzlemin olduğu sonucuna varılır. Fakat bu noktada yine Tanrı ve O’nun mükemmel işleyişinin karşıtı bir anlayışta olduğunu da ifade etmek zorunlu olur.

Bir başka şiir olan *Otel*’in III. başlığında geçen aşağıdaki ifadeler de aynı minvalde yorumlanmaya müsait ve Hz. Yunus özelinde şairin gerçekleştirdiği, kurguladığı genel inkâr mekanizmasına uygun bir yapı arz eder:

“Fırtına fırtına fırtına!
Ben ki en azından bir durgunluğa çağrılıyordum
Her şeyi bir bir yaşamış da ...
Ve yanıtız ve sessiz
Bana kalırsa ...
-Yani o sular ki içinden
Peygamber yüklü bir yunus balığı çıkarsa
Hangi ilgi onu bir süre boşlukta tutacak
Canım elbette
Yunus batacak
Yunus batacak”⁶⁹⁴

⁶⁹² Cansever, “Olvido”, *Şiiri Şiirle Ölçmek- Şiir Üzerine Yazılar, Söyleşiler Soruşturmalar*, s. 158.

⁶⁹³ Gardin, Oleranshaw, Gardin, Klein, “On (10)”, *a. g. e.*, s. 456.

⁶⁹⁴ Cansever, “Otel III”, *Sonrası Kalır I*, s. 464.

Aynı kıssaya bir telmih burada da söz konusudur. Sondaki “Yunus batacak” vurgusu -ki iki kez tekrar edilmiştir- peygamberin asıl hikâyesi olan kurtuluş serüveninin zıttı olarak “batma”yı dileme şeklinde tahrife tabii tutulur. Görüldüğü üzere Cansever’in peygamberlere, onların kıssalarına yönelik okumalar yaptığı anlaşılmaktadır. Deforme etmek için olsa dahi bir bilme eyleminin gerçekleşmesi, bunun arkasında yatan bir okuma faaliyetine işaret eder.

Tüm bunlardan başka şairin kendi şahsını, ele aldığı isimlerle özdeşleştirme durumundan söz etmek gerekir. Aşağıdaki ifadeler Alev Ebüzziya’ya yazdığı bir mektupta geçer:

“Ben, yani Yusuf, Yusuf mu dedim? hayır, Yakup.” Net çıkmış fotoğraflar gibiydim eskiden. Şimdi Yusuf mu, Yakup mu? Hangisi? Stepan, Stepan - olsa olsa Stepan. Ve sevgili Alev, “m” harfinden, “im” hecesinden korkan Alev, sen?”⁶⁹⁵

Görüldüğü üzere şair yazdığı karakterleri kendi benliğinde hissetmiştir. Şiirlerde çağrışımsal alanın peygamberlerin kıssalarından ve tanrısal alandan yer yer kendi bilinç düzeyine yerleşmesi ise işte bu özdeşleştirmenin bilinmesiyle anlam kazanır. Yine bu doğrultuda bir başka örnek, aynı mektuplarda yolladığı fotoğrafına koyduğu bir ismi olan Acı Bahriyeli’dir.⁶⁹⁶ Cansever için çağrışımsal saha bu anlamda çift taraflıdır; kendi bilinç düzeyinden peygamberler tarihine çift taraflı bir serüvenden bahsedilebilir. Bu bağlamda şiirsel yorumlamamızın, şairin sahip olduğu bilinç düzeyi ile yakından alakalı olduğunun da bir doğrulaması gerçekleşmiş olur. Yorumlar, göndermeler daha fazla anlam kazanarak bambaşka çalışmalara da kapı aralanır.

3.3.2.9. “Pıçaklanan”: Hz. Süleyman

Hz. Süleyman’a ilişkin bir gönderme alanı bu kez olumlu bir arka plan ile **İlhan Berk** şiirinde karşımıza çıkar. İlk olarak yine *Güvercin* şiirinde Hz. Nuh’un gemisine

⁶⁹⁵ Cansever, **İki Satır, İki Satırdır-Alev Ebüzziya’ya Mektuplar 1962-1976**, s. 208.

⁶⁹⁶ Cansever, **a. g. e.**, s. 118-119.

almadığı güvercinin bu kez Hz. Süleyman nazarındaki karşılığı şu cümlelerde yansıtılır:

“Ama Tevrat'ta elçileri kuş, biniti yel olan Süleyman Peygamberin (şanı her zaman ulu ve yüce olsun) yatak odalarına değin girip çıktığı yazılıdır.”⁶⁹⁷

Burada dikkat çekici olan Berk için alışılmadık görünen “şanı her zaman ulu ve yüce olsun” ibaresinin ikame edilmiş olmasıdır. Güvercin, daha çok Hristiyanî çağrışımı olan bir kuştur ve Hz. İsa ile özdeş görülür. Burada bu kuşun Hz. Süleyman için olumlu bir figür olması hasebiyle peygambere yönelik olumlu bir atmosfer tasarlanması durumu söz konusu olmuştur. Şiirin devamındaki “Sunu” başlıklı kısımda da bu olumlu atmosfer sürdürülecektir:

“Benim güvercin üstüne bildiklerim bu kadar. Ama yine en iyisini Süleyman Peygamber bilir. Değil mi ki kuşlar ve hayvanlar ulusunun padişahıdır ve bilmediği yoktur ve de rüzgardan hızlıdır.”⁶⁹⁸

Hz. Süleyman’a bir referans şeklinde değerlendirebileceğimiz bir başka veri alanı ise yine **Cansever**’in bir şiirinde, *Kesin*’de karşımıza çıkar. Genel olarak soyut bir düzlemde ve kımıldamaz ama aynı zamanda güçlü, ölmeyen; Cansever’in tabiri ile “pıçak”landığı hâlde istifini bozmayan bir *süleyman* portresidir bu. Burada dikkate değer bir husus, bir özel isim olmasına ve Cansever’in özel isimlere yönelik genel yaklaşımının büyük harfle başlatma şeklinde olmasına rağmen burada süleyman’ın küçük harflerle yazılmış olmasıdır. Bu, peygambere yönelik bir deforme şeklinde yorumlanmaya müsait bir tercihtir.

“Bir süleyman gördüm hiçbir yanı kımıldamıyor
Oturmuş bir iskemleye
Pek de oturmuşluğu yok iskemle ayaksız
O nasıl şey, bu adam soyut mu ne?
Baksan bir ilgisi var elleriyle
Uzamış, uzamış, uzamış doğrusu elleri
Sevmeye domuzlanıyor gittikçe
Konuştum konuşmuyor
Dürttüm dürtülmüyor
Kızdım, bir pıçak salladım karnına
Aaaa!
Yok yahu bana mısın demiyor.

⁶⁹⁷ Berk, “Güvercin”, **Toplu Şiirler**, s. 656.

⁶⁹⁸ Berk, **a. g. ş.**, s. 657.

Şaşırdım, yokladım kendimi iyice
Bir çağ mı değiştik sabah sabah ne?
Artık ölüm insanlardan olmuyor.”⁶⁹⁹

Buradaki süleyman’ın oturduğu ayaksız iskemle imajı dikkate değerdir. Havada bir iskemlede tepkisiz bir hâlde oturan süleyman imajı, Hz. Süleyman’ın hükümdar-peygamber yönüyle ve hükmünün genişliğiyle beraber düşünüldüğünde ironik bir çağrışım alanı sunar. İskemlenin bacaksız çizilmesi onun soyutluğunun yanı sıra sağlam olmayışına da bir gönderme şeklinde yorumlanmaya müsaittir. Hz. Süleyman, tahtıyla meşhurdur, bu anlamda buradaki iskemle metaforu ile gerçekleştirilmek istenen, Hz. Süleyman’ın görkemli tahtının benzer bir oturma eşyası ile indirgemeci bir ilişki içerisinde aktarılmak istenmesidir. Yani güçlü ve görkemli bir tahta karşılık bacaksız bir iskemle, okuru bu noktada zıt bir anlam alanına dâhil eder.

Fakat tüm bu çağrışımların yanında önemli bir gönderme de belirmektedir. Hz. Süleyman ile alakalı meşhur rivayet ve Sebe’ sûresine ait ayet, bu doğrultuda önemlidir:

“Süleyman’ın ölümüne hükmettiğimizde, öldüğünü, ancak asâsını kemiren ağaç kurdu göstermişti. Süleyman’ın cesedi yere yıkılınca ortaya çıktı ki, eğer cinler gaybı bilmiş olsalardı o aşağılayıcı eziyete katlanıp durmazlardı.”⁷⁰⁰

Rivâyete göre Hz. Süleyman’ın öldüğü neredeyse bir yıl kadar anlaşılamamış ve ancak asâsını kemiren kurt sebebiyle, cenazesi yere düştüğünde anlaşılabilmişti. Bu ayette gaybın cinler tarafından değil, Allah tarafından bilinirliği vurgulanmış; Hz. Süleyman’ın öldüğünü fark edemeyen cinlerin âcizliği gösterilmiştir.⁷⁰¹ Şiire döndüğümüzde ise bu önemli vaka çağrıştırılarak süleyman’ın hareketsizliğine bu gerçeklik üzerinden bir dayanak oluşturulmuştur.

Ayrıca şiirdeki süleyman’ın kızılıp bıçaklandığında dahi tepkisiz oluşu da bir başka özel vurguya yol açar. Bu durum Hz. Süleyman’ın çağlara yön veren, geniş

⁶⁹⁹ Cansever, “Kesin”, **Sonrası Kalır I**, s. 96.

⁷⁰⁰ Sebe’ 34/14.

⁷⁰¹ Hayrettin Karaman, vd.(Haz.), **Kur’ân Yolu Türkçe Meâl ve Tefsir, I-V**, Ankara, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2007, C. IV, s. 422-423.

topluluklara hükmeden ve sözü geçen yanı anımsandığında bir zıtlık içerir. Bilindiği üzere Hz. Süleyman hem manevi hem de maddi ordusu ile etki sahası oldukça geniş, aynı zamanda tahtının sürdüğü hüküm dolayısıyla (insanlar, cinler, hatta kuşlarla kuş dili ile konuşması hatırlandığında hayvanlarla olan münasebeti dolayısıyla) oldukça etkili bir hükümdar ve peygamberdir.⁷⁰² Bu peygamberin semavi dinlerdeki karşılığı birtakım farklılıkları içerse de genel olarak üst seviyededir. Cansever'in genel eğilimlerinin aksine küçük harfle yazılması ve bu şekilde etkisiz, tepkisiz ve “tanrısal bir donukluk”⁷⁰³ hâlesi içerisinde resmedilmesi de düşünüldüğünde kutsalı deformenin bir başka görünümü olarak nitelendirilmeye müsait bir yapı karşımıza çıkmaktadır.

Öcal, bu şiirdeki “süleyman”ı bu özel anlamından ziyade modernliğin olumsuz sonuçları karşısında şeyleşmiş, yabancılaşmış sıradan bir model olarak yorumlar.⁷⁰⁴ Burada ilerleyen dizelerden birinin “bir çağ mı değiştik” şeklinde oluşu, hem modernleşme eksenli hem de Hz. Süleyman'ın yaşadığı çağın farklılığını, bahsi geçen süleyman'a ilişkin uzamın okuru yaşanan bağlamdan uzaklaştırıcı nitelikte oluşuna yönelik vurguya mahal verir. Ayrıca “ölüm insanlardan olmuyor” şeklindeki son dize de sıradan bir özne olan şiir öznesinin bahsi geçen kutsal bir kişilik karşısında etkili bir eylem gerçekleştiremeyeşine yönelik bir dikkati üzerine çeker. Bahsi geçen meşhur ayeti de düşündüğümüzde cinlerin acizliği şiir öznesine aktarılmış, insanın edilgenliği ve bu tanrısal arka plan karşısında pasifliği, tıpkı Hz. Süleyman'ın vefatını bilemeyen cinler örneğinde olduğu gibi öne çıkarılmıştır. Yani buradaki “süleyman” her ne kadar küçük harflerle yazılmış olsa da bir insanın onu öldürmeye, bıçaklamaya gücü yetmez; onun ölümü insanlardan olamaz. İnsan, Hz. Süleyman özelinde bir peygamberin, bir dinin kutsallarından birinin ruhuyla karşı karşıyadır. İnsana dair bir güç, onu yok etmeye muktedir olamaz. Şiirin adının da aynı bağlamda “Kesin” şeklinde verildiği düşünüldüğünde bu tanrısal alanın mutlaklığı, keskinliği ve kesinliğiyle birebir örtüşmektedir.

⁷⁰² Ömer Faruk Harman, "Süleyman", TDV İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/suleyman#1> (22.02.2022).

⁷⁰³ “(...)donarız bir tanrısalda”

Cansever, “Tragedyalar I”, *Sonrası Kalır I*, s. 276.

⁷⁰⁴ Oğuz Öcal, *Bir Şair, Bir Antagonist Tavır- Edip Cansever*, Ankara, Akçağ Yay., 2013, s. 129-130.

3.3.2.10. “Puhu Kuşu”: Hz. İsa

Hız. İsa İkinci Yeni hareketi için oldukça önemli bir konumda yer alır. Birçok yönüyle şiirsel atmosfere dâhil olan bu peygamberin göndermeleri de bu nisbette çeşitli ve yoğunluklu biçimde karşımıza çıkmaktadır.

Bu noktada ilk olarak ele alınması gereken isim, şüphesiz ki **İlhan Berk**'tir. Onun dinî yönelim ve tercihindeki en kilit isim, Hz. İsa'dır. Hz. İsa'nın karakteri, hayat hikâyesi ve İncil'de yer alan Hz. İsa'ya yönelik anlatılar hem ilgisini çekmiş, büyük bir hayranlığa evrilmiş hem de şiirlerinde önemli bir dekor olarak kendini hissettirmiştir. Şairin şiir dünyasına Hz. İsa'nın yaşadığı bölge isimleri, etkileşimde olduğu şahıs adları sıkça girmiş; yaşamı ve çevresiyle Berk şiirinin çok temel bir yapıtaşı konumuna geçmiştir:

“İsa türlü hastalığı iyi ederek Beytlehem'de yahut Medice'de galiba türlü dolaşıyordu”⁷⁰⁵

(...)

“Yöresinde dönerler bir puhu kuşuyla İsa'nın: Fransızca bir şiirde:

(Gözün Gözbebeği İsa!)”⁷⁰⁶

(...)

“İsa'mıza gidiyoruz. Kumral İsa'mıza”⁷⁰⁷

Bu örneklerden de görüldüğü üzere Hz. İsa “gözün gözbebeği” konumundadır ve gerek dış görünüş gerekse bilinen mucizevi özellikleri nedeniyle şiirlerde önemli bir dekor oluşturur. Hz. İsa, sahiplenilmiş, “İsa'mız” şeklinde ifade edilmiştir. Şair için oldukça başat bir öneme sahip olan peygamber, şiirlerin yanı sıra düzyazı metinlerinde de sıkça bahsettiği isimlerdendir. Hatta Berk'in *İncil*'e dair özel ilgisinin temelinde de Hz. İsa'nın yaşamının büyük bir etkisi vardır.

⁷⁰⁵ Berk, “Galile Denizi”, **Toplu Şiirleri**, s. 249.

⁷⁰⁶ Berk, “Anka”, **a. g. e.**, s. 354.

⁷⁰⁷ Berk, “İstanbul, II”, **a. g. e.**, s. 430.

“Üç büyük sanatkârın hayatı için arzu duydum: (Bunlardan birisi Peygamber!) İsa, Cervantes, Dostoyevski.”⁷⁰⁸

Görüldüğü üzere bu doğrultudaki kendi ifadelerinden hareketle de Hz. İsa’nın yaşamına dair bir merak duygusundan beslenen bir araştırma, okuma faaliyetinden söz edilebilir. “Yastık kitabı” olarak nitelediği *İncil*, bu anlamda bir araştırma nesnesi olarak da düşünülebilir. Nitekim bütün okuma faaliyetinin yazı faaliyeti için bir kaynak olması, Berk’in sıkça ifade ettiği bir husustur.⁷⁰⁹

Ancak burada dikkati çekilmesi gereken bir başka nokta da yine Berk’in kendi ifadelerinden okuma fırsatı bulduğumuz üzere Hz. İsa’ya yönelik ilgisinin ona kutsiyet atfetmeden, yaşamış ve ölmüş sıradan bir insan olarak somut bir biçimde düşünmesi ve tasarlamasıdır.⁷¹⁰ Bir peygamberi, sanki normal ve sıradan bir insanmış gibi kurgulama; aynı zamanda onunla özdeşim kurmayı ve onun bağlı bulunduğu dinî ve kültürel daireyi benimsemeyi de beraberinde getirir. Nitekim *SAKIZAĞACI SOKAĞI'NDA BİR KELDANİ KİLİSESİNDE BİR AYİNDE* isimli şiirinde de “İsa’mıza gidiyoruz” der. Onu sahiplenmiş; kendi şahsını onunla birleştirmiştir. Yine aynı şiirde “Sonunda İsa ile Celile Denizi’nden kol kola dönüyoruz.” ifadesi de aynı doğrultudadır. Hz. İsa onun özümsemişi bir değerdir. Ancak Allah tarafından insanüstü bazı vazifeler yüklenmiş bir peygamberi, olumlu çağrışımlarla da olsa kendi sıradanlığında resmetmesi son tahlilde bir indirgemeyi içkindir. Görüldüğü üzere kutsal olan ne varsa -hayranlık duyulsa da- sıradanlaştırılıp tanrısallıktan uzaklaştırılarak tahrif edilmiştir.

“İsa’yı, kimi havarileri, özellikle de İsa’yı hep sevmişimdir. Ezikliğini, yıkıklığını, sıradanlığını severim onun.”⁷¹¹

Burada da görüldüğü üzere Hz. İsa’nın yaşam öyküsünden ve ezilmişliğinden bahsedilmektedir. Şiirlerde geçen Hz. İsa imgesinin ve şairin onu sahiplenişinin kaynağı da bu bakış açısında aranabilir. Hz. İsa Berk için, onun sürekli dile getirdiği

⁷⁰⁸ Berk, “Okuyucunun Tecessüsü”, *Şiirin Çizdiği- Edebiyat ve Şiir Üzerine Yazılar*, s. 65.

⁷⁰⁹ Bu konuda daha ayrıntılı bilgi için bkz. Cemile Odunkıran, “İkinci Yeni Hareketinin Zihinsel Kütüphanesi: Şairin Okur Olarak Serüveni”, *Türk Edebiyatında Kitap, Kütüphane ve Okuma Kültürü*, Ed. Mehlika Karagözoğlu Aslıyüksek, Ankara, Hece Yay., 2021, s. 168.

⁷¹⁰ Berk, “Okuyucunun Tecessüsü”, *a. g. e.*, s. 66.

⁷¹¹ Berk, *El Yazılarına Vuruyor Güneş*, s. 162.

yoksulluk ve yıkıklık söylemi için önemli ve zengin bir kaynak olmuş; şairin kendi benliğine dair bir değer olup çıkıvermiştir.

Berk'in dünyasında, dini kutsallıktan arındırma oldukça önemli bir motif olarak karşımızdadır. Bu kutsallık sebebiyle yaşamın tüm detaylarını etkileyerek nüfuz sahasını genişleten, görünenin ötesine vurgu yapan, zâhirden çok bâtını öne çıkaran bir unsur olarak dinin bu asıl mahiyetinden uzaklaştırılma çabası dikkate değerdir. Nitekim anılarında aktardığı üzere Roma'daki bir gezisi, tabak çanaklara varıncaya dek her noktaya resmedilen Papa resimlerine, dinin her köşede kendini göstermesine rağmen kutsallıktan -belki de tam olarak bahsettiği bu metalaştırma dolayısıyla- uzaklaşmış hâli Berk'in istediği, makbul gördüğü bir şey olarak karşımıza çıkmaktadır.⁷¹²

Hız. İsa'yı da işte tam olarak bu doğrultudan ve tüm insanî yanları ya da sıradanlığı yüzünden hayranlık uyandıracak bir konumda imlemiştir. O, balıkçıdır, bu yönü şiirlerde vurgulanır; sıradan ve yoksuldur. (Bu, Berk için önemli bir özdeşleştirme ve hareket noktasıdır) Aynı zamanda da bu yönleriyle ilgiye değerdir. Fakat çok garip bir biçimde aynı doğrultuda birçok özelliği bulunmasına rağmen -yetimlik vs. gibi- benzer yaklaşımı Hız. Muhammed'e karşı gözlemleyemeyiz. Yukarıda ifade ettiğimiz gibi o, Hız. İsa'yı kendisine rol model olarak benimsemiş, tercih etmiştir. Hız. Muhammed'e yönelik yer yer iztihaz yer yer de deformasyonlara varacak denli yanlı bir bakış açısından söz etmek mümkündür. Şiir ucu sunsun, şiirini beslesin diye okuduğunu ifade ettiği⁷¹³ *Kur'an-ı Kerim* ve *Kitab-ı Mukaddes*'e dair de bu şekilde bir tutumdan söz edebiliriz. Genel olarak peygamberlere yönelik bu doğrultuda bir sapma ve deformasyondan zaten kendisi de söz eder.⁷¹⁴ Onun için bu isimler kutsallıktan arındırılması gereken birer nesne olarak şiirinde kullanılırlar.

Tüm bunların yanında ise yer yer her iki zenginliğin her iki peygamberin yan yana çizildiği atmosferlerden de söz etmek mümkündür. Meselâ şiirin ne olduğundan, neleri kapsadığından bahsettiği bir pasajında geçen "yatağına uzanmış çocuk İsa ile

⁷¹² Berk, a. g. e., s. 122.

⁷¹³ İlhan Berk, **Ben İlhan Berk'in Defteriyim (Yazarken, Okurken, Çizerken)**, Alkım Yayınevi, İstanbul, 2004, s. 75.

⁷¹⁴ İlhan Berk, **Kült Kitap (Yazarken / Okurken / Çizerken)**, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 1998, s. 442.

güzelim kirpikli Muhammed'le çölde bir aşağı bir yukarı dolaşmak"⁷¹⁵ diye bir tanımlaması söz konusudur ve bu şekilde "sonsuzu içeri buyur edeceğini"⁷¹⁶ ifade eder. Berk, bu zenginliği, kendi ifadesi ile sonsuzluğu *Galata* ve *Pera* isimli kitaplarının ana dekoru olarak belirlemiş ve başarılı da olmuştur.

Hiz. İsa ile alakalı bir başka gönderme alanına **Turgut Uyar**'da rastlanır. Üstelik bu alan, İlhan Berk'te gözlemlenen hassasiyet şeklinde değil, eleştirel bir noktada yorumlanmaya müsait bir karakterdedir. Bu söylem, İncil kelimesine "müjde anlamında değildir" şeklinde not düşülen (*Bir Kantar Memuru İçin*) *İncil* isimli şiirde sunulmuştur. Bu şiirin dipnotları kendi metninden daha dikkat çekici bir hacme sahiptir ve kurgu, dipnot üzerinden de ilerler. Buna göre Uyar şiirinin önemli karakteri Yekta, bu kez Hümevra ile olan aşk ilişkisini ve ablasıyla olan yasak ilişkisini aktarır. Fakat "alışkanlık" olarak tanımlanan bu yasak aşk güdüsünün sıkılmakla ilgisinin kurulduğu yerde Hiz. İsa ile alakalı olarak bir dipnot verilmesi bu noktada önemli bir örneğe odaklanmamızı sağlamıştır:

"Sıkıldık mı hep böyle bir şeyler yapmak gereğini duyarız, yahut o boşluk duygusuna kapılınca, Nâsıra'lı İsa'yı peygamber eden budur, güneş altında yalnız kalınca böyle korktu, peygamberliği işte bu yüzden. Bir kadına tutulsaydı tutulabilseydi somut bir kadına Simun haç taşımanın günahını çekmeyecekti"⁷¹⁷

Burada görüldüğü üzere Hiz. İsa sıkıldığı ve bir kadına tutulamadığı için peygamber olan birisi şeklinde tasarlanır. Ayrıca Hiz. İsa'nın havarilerinden biri olan Simun Petrus'un onun yanında tam olarak bu sebeplerden haç taşıyarak günaha girmiş olduğu da bu kurguya bir pekiştireç olarak eklenmiştir. Bu yaklaşımı, Uyar'ın Tevrat'a ve İbrâniliğe yönelik ilgisiyle ilişkili bir biçimde yorumlamak mümkün görünmektedir. Şiir kurgusuna Eski Ahit odaklı bir yaklaşımı, sembolik öğeleri tercih eden şairin Hiz. İsa'ya yönelik bu tasarrufunda bu odaktan bakış açısı dikkat çekici görünmektedir.

Cansever'in şiirleri içinde de Hiz. İsa önemli bir çağrışım sahası içerisinde konumlanır. Bu bağlamda onun şiirsel atmosferindeki Hristiyanî unsurlar, özellikle

⁷¹⁵ Berk, "Şairin Kanı", **Toplu Şiirleri**, s. 963.

⁷¹⁶ Berk, "Şairin Kanı", **a. g. e.**, s. 963.

⁷¹⁷ Uyar, "(Bir Kantar Memuru İçin) İncil", **Büyük Saat**, s. 145.

de Hz. İsa imgesine dair bir yakın okuma yapmadan önce vurgulanması gereken önemli bir nokta bulunmaktadır. Cansever, şiirlerinde Müslümanlığa tercih ettiği bir Hristiyanî atmosfer inşa etmez; genel olarak *kül* imgesi ile yan yana düşündüğü camiler vs. haricinde İslamiyete yönelik olumsuz, indirgeyici verilere ulaşamayız. Fakat şiirini kurarken tercihen Hristiyanî bir atmosferi kullanır. Bu, Hristiyanî atmosferi tercih eden isimlerden farklı bir yaklaşımdır. Çünkü diğerlerinin bu doğrultuda bir tercihte bulunduğunu ifade edebiliriz. Cansever’de ise geleneksel İslâmî toplum normlarına ve yaşadığı coğrafyanın genel eğilimlerine aykırı şekilde bir tavır alış öne çıkmaz, bunun yerine daha genel geçer bir kilise, *İncil*, Hz. İsa imgelemine rastlanır.

Hz. İsa, onun için de önemli bir konumdur. Fakat özellikle mesela İlhan Berk’te olduğu gibi çok yüce bir konumda resmedilmez. Evet, şiirsel atmosfer konusundaki tercih Hz. İsa ve onun arka planı yönündedir ama Cansever bu dinî dekoru, gayet doğal bir montajla şiirine dâhil etmiştir. Okur, yalnızca İsa tasvirlerini seyreden bir seyirci konumundadır. Yer yer bir genelev kadınının anlatıldığı noktalarda dahi “uçumlu, güzel” sıfatlarıyla tasvir edilen Hz. İsa, takvime milad kabul edilen doğum tarihi ile Cansever şiiri için de miyar noktası olarak düşünülebilir. Çünkü kimi karakterleri “İsa gibi tavırlar takınmıştır”⁷¹⁸, nesne ve olaylar “İsa’dan önce, bu İsa’dan sonra”⁷¹⁹ vardır ya da karakterler “İsa’dan beri getirdikleri”⁷²⁰ karanlıklarını şiirsel kurguda var ederek bu önemli konumlanışa katkı sağlarlar.

Hz. İsa’nın önemli görünüm biçimlerine rastladığımız şiir parçalarını yine *Tragedyalar*’da özellikle V. kısımda bulmak mümkün görünmektedir. Burada Baba Armenak şeklinde hitap edilen bir karakter ile Vartuhi’nin oğlu olarak karşımıza çıkan Stepan üzerinden bir Hz. İsa yakın okuması gerçekleştirilebilir. Bu anlamda “Baba” sıfatı önemlidir. Hristiyanî bir algıda Baba, Tanrı’yı temsil eder ve Hz. İsa da O’nun oğludur. Bu bağlamda Stepan ile Armenak karakterlerinin sembolizasyonu dikkat çekicidir. Hatta Stepan’ın anne rahmine doğuş gecesinin anlatıldığı dizeler de Hz.

⁷¹⁸ Cansever, “Non-Figüratif”, *Sonrası Kahr I*, s. 65.

⁷¹⁹ Cansever, “Alüminyum Dükkân”, *a. g. e.*, s. 111.

⁷²⁰ Cansever, “Çember VII”, *a. g. e.*, s. 151.

İsa'nın babasız dünyaya gelişini anımsatacak bir kurguda verilerek bu sembolizasyon daha etkili hâle getirilmiştir:

“İşte böyle bir günün gecesinde Armenak'ın
Topraksı bir titremeye Vartuhi'ye sokulduğu
Çiftleştiği ve ...
Sonra deliler gibi ağladığı bu gözyaşlımsı döllemeye.”⁷²¹

Burada Armenak isteksizdir, buradaki isteksizlik tıpkı Hz. İsa'nın babası gibi yok olmasına yönelik bir gösterge olarak yorumlanabilir. Baba olan Tanrı'nın Hz. Meryem'e ruhundan üflemesi hadisesinden sonra doğan Hz. İsa gibi Stepan da Armenak'ın topraksı titremesi ile dünyaya gelmiştir.

Kilise, Hristiyanî bir ahlâk ya da *İncil*'in zikredildiği ve arka plan olarak aynı bağlamda Hristiyanî bir atmosferin inşa edildiği bu şiirdeki en önemli vurgu, kanaatimizce bu sembolizasyon ile yapılmak istenmiştir. “Bir ermiş mi Stepan ya da bir satranç ustası” şeklinde tanımlanan Stepan, kendisinin yanına gelerek kadınlığını sınırlar dışında (bir genelevde) deneyimlemek isteğinde bulunan kardeşi Diran'ın karısı Lusin karşısında kullandığı şu ifadelerle kimliğin “beden” ile bulunamayacağına yönelik cümleleri sarf eder:

“Benim anladığımca sen
Bir başına yüceltmek istiyorsun kendini
Bu böyle olunca da, o zaman
Şaşırma bir gün mutluluk yerine
Daha hiç denenmemiş bir acıyla karşılaşsan.”⁷²²

Bu aşma yöntemi yerine “İçkiyle aşıyorum, içkiyle çözüyorum bu cehennem” cümlesiyle varoluş sorunsalına kendi çözümünü sunar Stepan. Daha sonra özellikle *Oteller Kenti* ile *Bezik Oynayan Kadınlar* kitabında karşımıza çıkan “otel-ben-konyak” üçlemesinin karşılığı olan “Tanrı-İsa-Ruhulkudüs”⁷²³ eşleştirmesindeki

⁷²¹ Cansever, “Tragedyalar V”, a. g. e., s. 320.

⁷²² Cansever, “Tragedyalar V”, a. g. e., s. 332.

⁷²³ “Kısa gözlerimi kendime baktım

Otel, Ben, Konyak -neden olmasın

Tanrı-İsa-Ruhulkudüs, dedim

Ben böyle dedim, acaba

Kimlerin avuntusuydum.”

(...)

“Dedim ki, bugün de bitti gündüzüm

Otel, ben, konyak

içkinin karşılığı kutsal ruhu düşündüğümüzde buradaki içkinin kutsal ruha işaret ettiğini ifade etmek aşırı bir yorum olmaktan çıkar. Şiirin ilerleyen bölümünde ise Stepan'ın alkole yönelik bu yaklaşımının, bilinci bulanıklaştırıp sorunları çözmeye odaklı bu eğiliminin karşılığı “alkolden bir İsa” imgesinde karşılık bulur:

“Şimdi her yerden bakıyor gözleri. Ve bütün kaygılardan
arkıyor bir yanık lekesi gibi
Stepan
Alkolden bir İsa gibi pencereye gerilmiş
Elleri gökyüzünün katlarında
Ve alkol korumakta onu.”⁷²⁴

Burada alkol, kutsal ruh olarak alımlandığında İsa'yı gökyüzünün katlarına çekip koruyan imajı da yerli yerine oturtmuş oluruz. Hristiyan inancına göre Hz. İsa'nın kutsal ruhun yardımıyla öldükten üç gün sonra göğe yükselerek Tanrı'nın yanına gittiğine inanılır. Burada da alkol Stepan'ı korur ve sembolik olarak gökyüzüne uzandırır. Bunun sebebi ise “Bitmeyen bir insan yapmak için onu” şeklinde ifade edilir. Bu şekilde tıpkı Hz. İsa'nın Tanrı yanında ölümsüzleşmesi gibi Stepan da alkol ile varlığını kazanır ve ontolojik bir serüven gerçekleşmiş olur. Fakat bu noktada Stepan'ın bir direnişi söz konusudur:

“Öyleyken direnmek istiyor Stepan: bir ilinti!
Yani insandan bir İsa gibi arıyor
Gittikçe daralan boşluğunda kendini.”⁷²⁵

Bu kez Stepan'ın insan tarafı öne çıkarılarak “insandan İsa” imgesi karşımıza çıkar. Kendi boşluğu ve sıkıntısı yakalamıştır Stepan'ı, bu şekilde de insan yönü ön plana geçmiştir. İnsan olarak var olan bir İsa, dolayısıyla Stepan için bu sıkıntı ve huzursuzluk hâli ise *Tragedyalar*'ın genel atmosferini de hesaba kattığımızda kaçınılmaz olmaktadır. Neredeyse insanın özünün sıkıntıdan oluştuğuna dair bir yoruma bile kapı aralanabilecek denli yoğun bir imgedir bu huzursuzluk yansıması.

Tanrı-İsa-Ruhülkudüs
Vahşetin son öyküsüyüm
Belki ilk öyküsüyüm
Işığımı söndürdüm: beyaz karanlık”

Cansever, “Seniha'nın Günlüğünden VI”, **Sonrası Kalır II**, s. 312-313.

⁷²⁴ Cansever, “Tragedyalar V”, **Sonrası Kalır I**, s. 340.

⁷²⁵ Cansever, “Tragedyalar V”, **a. g. e.**, s. 340.

Şiirin ilerleyen kısımlarındaki Hz. İsa imgesi ise oldukça dikkat çekici bir biçimde denizle beraber tasarlanmış, flulaşan bir Stepan portresi belirmiştir:

“Stepan
Alkolün yası çocuğu
Denizden bir İsa gibi kaybolan
Kendi denizlerinde.”⁷²⁶

Hız. İsa imgesinin Cansever şiirinde son görünüm biçimi, genel anlamda ölümle beraber kurgulanan deniz ile bir arada oluşturulmuştur. Stepan bu defa kendi denizlerinde, kendi yok oluşunda kaybolmaktadır. Burada Hz. İsa’nın deniz üzerinde yürümesiyle Cansever’in ölümü çağrıştıran deniz imgesi bir harman oluşturmuş ve sıkıntı sebebiyle gelgitler içerisinde bulunan Stepan karakterinin, varoluşu gerçekleşmemiş yanına vurgu yapılmıştır. Şiirin atmosferinde hep bu düşüş, sıkıntılılık ve bu doğrultuda da ritmin hep düşük seyretmesi durumu söz konusudur. Cansever bu noktada trajedi başlığını tiyatrodaki ya da antikitedeki bağlamıyla değil günlük hayattaki kelime anlamıyla kullanmış gibidir. Burada söz konusu olan tüm karakterlerle beraber bir ölüyü ağırlayıp bir tabutu kaldıran bir Stepan, bir İsa çağrışımıdır.

Ece Ayhan, İkinci Yeni şairleri arasında şiirde anlamın bulanıklaştığı ve aynı doğrultuda bilinçli bir reddiyenin de gözlemlenebileceği kişilerin başında yer alır. Babasızlık ve dünya karşısında yalnızlık, sürgünlük gibi izlekler İkinci Yeni şairleri için oldukça alışılmıştır. Fakat Ece Ayhan’ın bu babasızlık vurgusu, Hz. İsa özelinde Hristiyanî birtakım arka planı da bünyesinde barındırması ve bunu oldukça net bir biçimde ortaya koyması açısından dikkate değerdir.

Baba, onun için olumsuz bir figürdür. *Meçhul Öğrenci Anıtı* isimli şiirinde “oğlunun emeği eline verilen”, “devlet dersinde öldürülen” çocuğa sahip bir anne, tüm şefkati ve saflığıyla çizilir.⁷²⁷ Fakat öte yandan devletle bağdaşacak bir portrede çizilen

⁷²⁶ Cansever, “Tragedyalar V”, **a. g. e.**, s. 370.

⁷²⁷ Ece Ayhan, bu şiirin göndermesinin, İnsaf Ana’nın oğlu olan dönemin öğrenci liderlerinden Battal Mehetoglu’nun okulda öldürölmesi hadisesi olduğunu birkaç yerde belirtir. Ayrıca bu kişinin öldürölmesinden sonra annesinin kurduğu “Ah ki oğlumun emeğini eline verdiler” cümlesi de şiire dâhil olmuştur. Ece Ayhan, “Şiir Şiirde Kalmaz”, **Sivil Denemeler Kara**, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2016, s. 12, 65. Aynı vakayı aktaran Emine Sevgi Özdamar, Ece Ayhan’a bunu kendisinin naklettiğinden söz eder. Özdamar, **a. g. e.**, s. 26.

bir baba figürü karşımızdadır. “Eskici baba”, oğlunun ölümünü bastırmak niyetindedir ve oğlunu, “oyuncakları olduğuna inandırmış” bir biçimde resmedilir. Baba, devlet otoritesine de atıfla oğlunu kandırır, ölümünü bastırmaya çalışır. Yine *Mor Külhani* isimli bir başka şiirinde geçen aşağıdaki dizeler de dinsel bağlamda olmasa da baba reddiyesine dair önemli bir örnektir:

“Şiirimiz gül kurutur abiler

Dönüşmeye başlamış Beşiktaşlı kuşçu bir babanın
Taşınmaz kum taşır mavnalarla Karabiga'ya kaçan
Gamze şeyli pek hoş benli son oğlunu
Suriye hamamında sabuna boğmasının şiiridir

Oğullar oğulluktan sessizce çekilmesini bilmelidir abiler”⁷²⁸

Burada oğulların oğulluktan çekilmesine yönelik vurgu oldukça önemlidir. Çünkü babalar oğullarını hamamda sabuna boğabilecek potansiyeldedir ve işte tam olarak bu yüzden şiir, “gül kurutur” bir dinamiği yansıtır. Daha sonra bir röportajda eğer aynı şiiri yeniden yazsa o dizedeki oğulların yerine babaları yerleştireceğini vurgulaması da babalara yönelik bu algının gittikçe daha fazla perçinlenmiş olduğunu göstermesi bakımından dikkate değerdir. Çünkü sessizce geri çekilmesi gereken şahıslar, babalar’dır ve babalıktan gitmelidirler.⁷²⁹

Ece Ayhan’ın şiirsel söyleminde çocuğun babaya yeğlenmesi, üstünlüğü ve ön plana yerleştirilmesi onun geleceğe yönelik inancıyla beraber de düşünülebilir. Ona göre çocuklar, her şeyi görür ve normal şartlarda “akbaba” ya da “leş kargası”⁷³⁰ şeklinde nitelediği okur kitlesinin yanında çocukların oldukça hususi bir yeri vardır:

“Benim okurlarım her zaman çocuklardır, onları düşünerek yazarım, yazacağım. Ve çocuklardan, alttan gelenlerden başkasına da güvenmiyorum, güvenmiyeceğim de...”⁷³¹

Bu, Kahraman tarafından da vurgulanan tipik bir modern sanat sorunsalıdır. Bu şekilde özellikle 20. yy. sanatsal hareketlerinin en önemli savaşımlı izleyicisiyle olmuş;

⁷²⁸ Ayhan, “Mor Külhani”, *Bütün Yort Savul’lar!- 1954-1997*, s. 124.

⁷²⁹ Ayhan, “Mehmet Siyah Kalem ve ‘Tehlikeli Şiir’”, *Sivil Denemeler Kara*, s. 68.

⁷³⁰ Ece Ayhan, *Yalnız Kardeşçe- Söyleşiler, Konuşmalar, Denemeler*, İstanbul, Evrim Sanat Galerisi Yay., 1984, s. 34.

⁷³¹ Ayhan, “Bir Konuşma”, *a. g. e.*, s. 72.

muhatap küçümsenmiş, alay edilmiş ve budala yerine konmuştur.⁷³² Gündelik olanı malzeme edinen ve her gün konuşulan dil ile icra edilen modern Türk şiiri de bu savaştan nasibini almıştır. Ece Ayhan'da gözlemlenen bu hâl, tam olarak okurunu bulamamışlığın bir yansımasıdır. Okur lanetlenir, tahkir edilir; fakat bir metnin yeniden üretimi için de gereklidir. İşte bu paradoksun çözümünde de çocuklar, yani bir geleceğe umut öne sürülmüştür. Yani yorumbilimdeki bir algı ile ifade edilecek olursa metnin derin semantiği (deph semantic) Ece Ayhan tarafından çocuk okurlar, geleceğe dair “muhtemel perspektif” ve dünyanın alabileceği farklı şekillere yönelik “anlama ufku”nun⁷³³ taşıyıcıları olarak kurgulanmışlardır.

İlhan Berk'e yazdığı bir mektubunda çocuk romanı da yazdığını belirten Ayhan⁷³⁴ için çocukların yeri bambaşkadır. Fakat baba sorunsalıyla beraber düşünüldüğünde de farklı bir anlam katmanı karşımıza çıkar. Baba ödipal bir biçimde çocuk özgürlüğünü, kişiliğini baskılayan bir portre olarak çizilir. *Devlet ve Tabiat Ya Da Orta İkiden Ayrılan Çocuklar İçin Şiirler* isimli kitabında çocuklar mevzu bahis edilir ve daha çok siyasal ve toplumsal bir eleştiri mekanizması içerisinde yansıtılan bir atmosfer söz konusudur.⁷³⁵ Dinsel bağlamında ise kökleri kurumuş ya da köksüz bir ağaç metaforu ile Tanrısızlığa yönelik vurgu ve bu durumu olumlama hâinden bahsedebiliriz:

“Kökleri kurumuş bir ağacım
İki uzak şehirdeydi
Yaşamam
Kestiler ve köksüz bir ağacım
Yaşamak isteyen bir ağaç.”⁷³⁶

Ağaç isimli kitaplarında yer almayan bu şiir, köksüz ama yaşamak isteyen bir bilincin yansımasıdır ve ele aldığımız babasızlık vurgusu ya da temayülü ile örtüşür. Köksüzlük istemi, baba olmayınca kraliçe olan bir evlat -ki aynı zamanda erkek olması

⁷³² Hasan Bülent Kahraman, **Bakmak Görmek Bir de Bilmek-Çağdaş Sanat Dünyasında Hayatta Kalma Kılavuzu**, İstanbul, Kapı Yay., 2015, s. 10.

⁷³³ Burhanettin Tatar, **3 Derste Hermenötik**, İstanbul, Vadi Yay., 2021, s. 52.

⁷³⁴ Ece Ayhan, **Hoşça Kal- İlhan Berk'e Mektuplar**, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2016, s. 25.

⁷³⁵ Ahmet Soysal Ece Ayhan'ın bu kitapta ele aldığı çocuklara eşcinsel bir arzu ile yaklaştığını *Mor Külhani* isimli şiirdeki “Şiirimiz erkek emzirir abiler” şeklindeki dizeyi örnek göstererek işaret eder. Ahmet Soysal, **A'dan Z'ye Ece Ayhan**, İstanbul, Yapı Kredi Yay., s. 14.

⁷³⁶ Tunç Tayanç (Haz.), “Ağaç”, **Adım Ece Ayhan Çağlar..**, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2014, s. 103.

hasebiyle de eşcinsel bir vurguya sahiptir- sonucunu doğurur.⁷³⁷ Ayrıca burada bu bahsin sonuna bağlanacak Hristiyanî ve özelde Hz. İsa'ya dair örüntülerin bir anahtarına da rastlamak söz konusudur.

Ağaç, tüm semavi dinlerde kutsal ve Tanrı ile beraber addedilir. Fakat özellikle Hristiyanlıkta ibadet edilen yer olarak kabul edilmesi ya da özellikle *İncil* yazarlarından Luka ve Matta tarafından çizilmiş Hz. İsa'nın soy ağacı düşünüldüğünde Hz. İsa ve onu kollarında tutan Bakire Meryem görüntüsü dikkat çekicidir. Noel ağacının yaşamsal temsili ve Hz. İsa'nın özellikle çam ağacı ile doğumunun sembolize edilmesi de Hristiyanî algı açısından önemli ayrıntılardır.⁷³⁸ Şair burada Hz. İsa'nın babasızlığını da göz önüne alarak köksüzlük vurgusuna bir fragman oluşturmuştur, diyebiliriz. *Kılıç* isimli düzyazı şiirde de bu görünüm biçimini gözlemlemek mümkündür:

“Ey serseriliğin denizleri! Ey ahtapotları atılmışlar kıyıya mutsuzluğun! Bir kraliçedir oğlum kanatlarını açmış. Örtünür canfes. Unutur gitgide yakılmış babası büyücü. Selanik'te geçirir kışı.”⁷³⁹

Burada “büyücü baba” “yakılmış”tır ve oğul kraliçe olarak kanatlarını açmış bir şekilde izlenmektedir. Bu yakılma, öldürülme, gömülme gerçekliği ile paralel bir başka pasaj da *Ölümün Arkasından Konuşmak* isimli şiire aittir:

“İnsanların hukukunda -baba oğlu red edebiliyorsa, oğul da babayı red edecektir. Hem emlak sahibi aprotlar, hem tımar sahibi kıtmirler, gidip uzak çevrelerini dolaşırlarsa, halkın, oğulların babalarını kendi elleriyle yıkayıp gömdüklerini göreceklerdir.”⁷⁴⁰

Şair, babayı reddetme vurgusunu bu kez insan için temel bir hak şeklinde algılayarak lanse etmiştir. Buradaki babayı kendi elleriyle yıkayıp gömme faaliyeti Edip Cansever'in Ruhi Bey isimli şiir öznesinin “ölümü gömdüm, geliyorum” söylemi ile benzerlik taşır. Ruhi Bey de bünyesinden atması gerekenleri ölüleri olarak niteler ve onları gömerek kendi varlığını gerçekleştirme gibi bir vurguya sahiptir. Kişinin babasını reddi, onu gömmesi, o öldüğünde şahsını “kraliçe” şeklinde sembolleştirmesi,

⁷³⁷ Burada, Ece isminin ikili anlam alanından söz etmekteyiz.

⁷³⁸ Gardin, Oleransshaw, Gardin, Klein, “Ağaç”, *a. g. e.*, s. 20-22.

⁷³⁹ Ayhan, “Kılıç”, *Bütün Yort Savul'lar!- 1954-1997*, s. 77.

⁷⁴⁰ Ayhan, “Ölümün Arkasından Konuşmak”, *a. g. e.*, s. 149.

yok edilen bir otorite ve dinsel arka plan şeklinde düşünülebilir. Bunun yanı sıra Ece Ayhan, insanoğlunun babayı reddeden, köksüz olma güdüsü yanında zaten “babasız” olduğunu en net biçimde bir başka şiirde gözler önüne serecektir:

“Ve bacadan giren bir adamın kara gece
Ya öldürdüğünü ya öldürüldüğünü de bilerek
Bismillah tû Hafız Post
insanoğlu babasızdır

"Bir dahaki gelişte dünyaya, nehir yollarından döneceğiz"⁷⁴¹ (Vurgu tarafımıza ait.)

Buradaki babasızlık İkinci Yeni şairlerinin neredeyse tümünde gözlemlediğimiz yabancılaşma, sürgün, yalnız ve huzursuz hislerinin bir başka tezahürüdür. Ece Ayhan'ı bu noktada diğerlerinden ayıran en önemli olgu bahsi geçen “babasızlık” meselesini oldukça bilinçli bir biçimde kurgulamış olmasıdır. Burada da Kahraman'ın vurguladığı köksüzlük ile özgürlük arasındaki bağıntıya değinmekte fayda bulunmaktadır.⁷⁴² Şiirlerindeki dinamiği tam olarak bu arka plansızlık ve köksüzlüğün getirmiş olduğu özgürlükten aldığı gözlemlenen şairin, tüm düz yazılarında ve şiirlerinde bu köksüzlük metaforu yoğun ve tutarlı biçimde karşımıza çıkar.

Bu, babasızlık vurgusunun Hz. İsa'yı anıştıran yanı ile alakalı örnek ise Octavio Paz'dan gelecektir. Onun Tanrı'nın ölümü temasını ilk işleyen eser olarak nitelediği Jean Paul Richter'in *Tanrı'nın Olmadığı Evrenden İsa'nın Konuşması* 'nda geçen şu ifadeler Ece Ayhan'ın yaklaşımıyla birebir örtüşmektedir:

"Dünyaları gözden geçirdim, güneşlere uçtum ve hiçbir Tanrı göremedim. Evrenin en uç sınırlarına dek gittim, boşluğa baktım ve “Baba, nerdesin?” diye haykırdım, ama yalnızca derinlere düşen yağmuru ve hiçbir düzenin yönetmediği ebedi fırtınayı gördüm". Ölü çocuklar İsa'nın çevresine üşüşüp sorarlar: "İsa, Babamız yok mu?" İsa yanıt verir: "Hepimiz yetimiz"⁷⁴³

Bu söylem, Ece Ayhan için Hristiyanî atmosferin ne denli vurgulu olduğunu göstermesi bakımından önemlidir. Şiirsel söylemi için tercih ettiği bu payanda, onun

⁷⁴¹ Ece Ayhan, “Arapların At Koşturmaları”, **a. g. e.**, s. 133.

⁷⁴² Kahraman, “Ece Ayhan Şiiri: Sivillik, Etik, Dilsel Kopuş”, **Türk Şiiri Modernizm Şiiri**, s. 336.

⁷⁴³ Paz, **a. g. e.**, s. 63.

Tanrı'ya yönelik reddiye eğilimini doğrudan pekiştirir. Birçok eleştirmen, onun bu kopuş arzusunun pek tabii biçimde devlet karşıtlığı ve isyanı şeklinde nitelemiş, yorumlamalarını bu bağlamda oluşturmuşlardır. Fakat bizim öne süreceğimiz düşünceler açısından *Ortodoksluklar* kitabındaki kimi şiir parçaları, *Açık Atlas* ve son şiirlerinden olan *Bir Sivil Şairin Ölümü* şiirleri önemli malzemeler barındırmaktadır. Dinî anlamda bir reddiye ve güven duyulan, yaslanılan Tanrı imajına yönelik bir deformasyonun net göstergelerinden biri *Ortodoksluklar*'daki XV numaralı şiirdir.

“Haykırarak süslüyor bir tahtirevan'ı, karartılmış. **Babadan doğma bir çırılçıplak.**

Ve bir kokoniça, ucu kırık bir kılıç veriyor kendisine. Basamaklarda görünüyor.

İki yılan sarılıptır, erirken yörünge'ler bir konakta. Nite büküntülerle çevrilmiş.

Bir **puhu kuşu** kılığında baştanbaşa dolaşmaya çıkıyor kenti. Dönmemek üzere bir daha.”⁷⁴⁴ (Vurgular tarafımıza ait.)

Ece Ayhan'ın şiir dünyasına girmek, onun kopuk izlenimler veren girift yapıyla kurulmuş şiirleri dolayısıyla oldukça zordur. Özellikle geleneksel okur beklentisine hitap etmeyen, aksine o beklentiyi yakıp yıkan bir şiirdir onun şiiri. Bu sebeple çeşitli içkin sözlüklerle anlamı bulanıklıktan çekme yolları aranmış⁷⁴⁵ ve şiirlerin daha anlaşılır bir düzlemde incelenmesi öngörülmüştür. Fakat tüm bunlara rağmen bu şiirin asıl karakteristiği anlaşılmamaya yönelik, Ece Ayhan'ın deyişiyle, “sıkı” bir görünüm arz eder. Okurdan bilginin yanında emek de ister bu şiirler.

Yukarıda vurguladığımız parçalar ve beraber bulunma durumları söz konusu edildiğinde konumuz açısından önemli bir argüman söz konusudur, diyebiliriz. Puhu kuşu, Erenel'in de belirttiği üzere Hz. İsa'yı imlemektedir.⁷⁴⁶ Hz. İsa'nın söz konusu olduğu bir platformda ise “babadan doğma bir çırılçıplak” ifadesi asıl anlamını kazanmaktadır. Ayrıca Ece Ayhan'ın kendisi de Hz. İsa'yı puhu kuşu şeklinde nitelediğini ifade etmiştir.⁷⁴⁷ Bilindiği üzere Hristiyan ilahiyatında Hz. İsa'nın babası,

⁷⁴⁴ Ayhan, “Ortodoksluklar XV”, **Bütün Yort Savul'lar!- 1954-1997**, s. 101.

⁷⁴⁵ Erenel “Ece Ayhan Sözlüğü”; Kemal Yalın, Orhan Alkaya “Ece Ayhan ‘Çok Eski Adıyladır’ Sözlüğü”; Mehmet Rifat “İçkin Bir Ece Ayhan Sözlüğü: ‘Şair’ ile ‘Şiir’in Durumu ve Edimi”, **Mor Külhani-Ece Ayhan Şiiri**, Haz. Orhan Kahyaoglu, İstanbul, Net Kitap Yay., 2004.

⁷⁴⁶ “Ruslar, İsa'nın bir dilenci kılığında Rusya'dan geçeceğine inanıyorlar ve bunu bekliyorlar. Puhu kuşu kılığında şimdi şehirlerde dolaşıyor geceleri” Erenel “Ece Ayhan Sözlüğü”, **a. g. e.**, s. 191.

⁷⁴⁷ Ayhan, **Morötesi Requiem-Ağzı Bozuk Bir Minyatür**, s. 69.

Tanrı'dır ve annesi Hz. Meryem'in ruhuna üflenen bir nefesle Hz. İsa yaratılmıştır. Burada da bahsi geçen bu teolojik arka planın genel bir söylemin -anneden doğma-yıkılarak şiire yerleştirildiğini gözlemlemekteyiz. Anne yok sayılmış, babadan "doğulmuş" ve bir puhu kuşu, yani Hz. İsa vücudunda ortaya çıkılmıştır. Ayrıca bu imgelemi aynı şiirin bir başka parçasında geçen "Ölünün üzerine yatarak gebelenen" kadın ifadesiyle ilişkilendiren Batur,⁷⁴⁸ Hristiyanî bu atmosferin işlediğini ifade etmiş ve buradaki Hz. İsa göndermesinin mahiyetini sağlamlaştırmıştır.

İkinci Yeni şairlerinde, kendilerini Hz. İsa ile özdeş görmeleri, onun yaşadığı sıkıntılar ve Hristiyanlığın insanlığın günahını çeken kişi öğretisine uygun olarak kendi sıkıntı ve huzursuzluklarına önemli bir zemin oluşturmuştur.⁷⁴⁹ Bu genel eğilim ve sempatiye rağmen bir yandan da deforme edilmekten çekinilmeyen bir isimdir Hz. İsa. *Açık Atlas* isimli şiirdeki aşağıdaki bölüm bu hususta güzel bir örnektir:

"Bakıldı ki kum saati, ters çevrilmiş, çıt, **usul isa asi olmuş**
İkinci karnede **babası yarısını silahıyla dışarda bırakıp**
Öyle öğretildiği için saygılı, sınıfa giren parmak çocuğun
Boş yerine, girilmeyen bir dersin denizi, gelip oturmuş"⁷⁵⁰

Burada öncelikle İsa isminin yazılışı ile bir deformasyondan söz edebiliriz. Buna göre büyük harfle başlayan özel bir ismin bilinçli bir biçimde küçük başlatılması daha önce de ele aldığımız önemli bir sapmadır. İsa isminin harfleriyle oynayarak asi kelimesinin oluşturulması ve İsa'nın asi sıfatıyla nitelenmesi atlas karşısında bir çocuğun sınıftaki durumu ile özdeşleştirilmiş ve bir de baba, kendi varlığını "silahıyla dışarıda" gösterdiği için korkutucu bir portre oluşturulmuştur. Enis Batur, Ece Ayhan'ın şiirinin bu ters çevirme ile bir eytişimi gerçekleştirdiğini ve bunun şiirin vazgeçilmez bir öğesi olduğunu öne sürer.⁷⁵¹ Bahsi geçen bu portre ise Ece Ayhan'ın genel babasızlık vurgusu ile beraber düşünüldüğünde anlamsız değildir. Bir yandan Hz. İsa'yı işaret eden bir "babadan doğma" yaklaşımı bir yandan da aynı bağlamda

⁷⁴⁸ Batur, *Tahta Troya*, s. 133.

⁷⁴⁹ Hz. İsa'nın insanlığın günahını çekmek üzere dünyaya gönderilme öğretisi hakkında detaylı bilgi için bkz. Frye, *Büyük Şifre- Kitab-ı Mukaddes ve Batı Edebiyatı*, s. 222.

⁷⁵⁰ Ayhan, "Açık Atlas", *Bütün Yort Savul'lar!- 1954-1997*, s. 132.

⁷⁵¹ Batur, *a. g. e.*, s. 133.

babayı kokutucu çizen bir eğilim... Ece Ayhan'ın Hz. İsa sempatisi, fakat aynı zamanda tanrıtanımazlığı aynı potada bu şekilde birleşmiştir.

Yine aynı minvaldeki izleklere *Bir Sivil Şairin Ölümü* isimli şiirdeki kimi parçalarda rastlamak mümkün görünmektedir. Örneğin üçüncü parçadaki Şeyh Galip'in gittiği Konya'dan babası tarafından Dersaadet'e getirilmesi ile dayak unsuru şiire dâhil edilmiş ve baba figürü “dört yumruklu baba Baba” şeklinde resmedilmiştir.⁷⁵² Burada da yine korkulan, dayak atan bir baba modeli karşımızdadır.

Tüm bunlarla beraber bahsetmemiz gereken önemli bir unsur da bu babasızlık vurgusunun yanında, annenin de yok ve etkisiz olarak yansıtılması meselesidir. Yine aynı şiirin beşinci bölümündeki şu ifadeler bu bağlamda önemlidir:

“Beyoğlu'nda. Sakızağacı Caddesi'nde, devletin hem dışında, hem de karşısında olarak, **bir pezevenğin ve bir orospunun oğlu** olarak, biz de diyoruz ki:
“Şiir, şiirde kalmaz efendiler! Kalmamıştır da!”⁷⁵³ (Vurgu tarafımıza ait.)

Burada çizilen ahlaksız anne portresi, babasızlık vurgusu yanında annenin de yeğ görülmemesi şeklinde bir yoruma sebep olabilir. Şairin kendi ifadelerinden takip ettiğimiz üzere buradaki göndermenin gerçek hayatta karşılığı olduğundan da söz etmek gerekir:

“Köydeyken adına *Güzel Ayşe* adıyla bir türkü çıkarılan annem Ayşe Deniz, Tepebaşı'ndaki Lala birahanesine ya da az ileride Beşinci Daire'deki Novotni çalgılı gazinosuna Nezahat takma adıyla çıkmaya hazırlanıyordu, tam.”⁷⁵⁴

Annesi, eğlence mekânlarında takma bir isimle çalışan ve genel ahlak algısıyla uyuşmayan bir meslekî grupta yer alan Ece Ayhan için -her ne kadar düzyazılarında bu durumla alakalı bir kötü yansımadan söz edilemese de- yukarıdaki şiirde yer alan niteleme ve anne figürünün genel olarak çok olumlu bir çağrışım içerisinde gözlemlenmemesi, önemli bir ayrıntıdır. Öte yandan bu durumun annesinin çalıştığı iş

⁷⁵² “Aksi şeytan! Sivil Şiir'in öncüllerinden sayılan ve pirimiz Şeyh Galip de civan ne var yanaklı yeniyetmeliğinde, şıkırdım ve benli arkadaşlarıyla Konya'ya kaçmıştır.

Ve dört yumruklu baba Baba, arkalarından gider ve oğlunu döve söve Dersaadet'e geri getirmiştir.” Ayhan, “Bir Sivil Şairin Ölümü 3”, **a. g. e.**, s. 237.

⁷⁵³ Ayhan, “Bir Sivil Şairin Ölümü 5”, **a. g. e.**, s. 238.

⁷⁵⁴ Ayhan, “Baba Sevim Burak ya da Çanakköy'den Kuzguncuk'a Değın Bir Uzanma”, **Aynalı Denemeler**, s. 8.

ile sınırlı kalmadığını, aynı zamanda evlerinin fuhuş yapıldığı gerekçesiyle mühürlendiğini ifade eden şairin anılarından takip edebiliriz. Yine aynı bağlamda annesinin Emraz-ı Zühreviye hastanesine kaldırılması da önemli bir örnektir:

“Emraz-ı Zühreviye Hastanesi sonra Zührevi Hastalıklar Hastanesi adını aldı. Şimdi Deri ve Tenasül Hastalıkları Hastanesidir. Biz Sakızagacı’nda otururken annem bir kez buraya yatırılmıştı. Yol göstericilik’le geçinen babam ve annemin bir dostuyla Pazar günü ziyarete gittiğimizi hatırlıyorum.”⁷⁵⁵

(...)

“İkinci Dünya Savaşı günlerinde Emraz-ı Zühreviye Hastanesi denirdi; demir parmaklıklı pencerelerinden altın dişli kadınlar biz uçurtma uçuran çocuklara badem şekeri atarlardı. (Demir Ahmet Polis Müdürüyken eski bir annem buraya yatırılmıştır!)”⁷⁵⁶

Her ne kadar yaklaşım olarak şiirini ezilenler, azınlıklar, fahişeler (Çanakkaleli Melahat örneği) gibi toplumun geride kalmışları üzerinden kurgulasa dahi bahsettiğimiz bu yaklaşımı, konuya dair bilinç altında bir şeyler olduğunu da gösterir. Belki de onu harekete geçiren, devlet ve müesses nizamla arasında büyük bir uçuruma sebebiyet veren, bu kişisel gerçekliği olmuştur. Dışlanan, arka planda olan bir ailenin çocuğu olarak devlet ve dine yönelik isyan hâlinde olmasının kaynağını burada aramak çok da aşırı bir yorum olmasa gerektir.

Hız. İsa’nın babasızlığı, özellikle Hristiyanî bir perspektifle insanlığın günahını çekmek için dünyaya gönderildiği algısı gibi yönleri şairlerin onun şahsı ile kendileri arasında bağlantılar kurmalarına sebep olmuştur. Ece Ayhan’ın durumu ise kendi kişisel tarihini devreye koyduğumuzda diğer şairlerden biraz daha farklıdır. Hasan Bülent Kahraman’ın deyişiyle Türk şiirinde babayı öldürebilen tek isim⁷⁵⁷ olan şairin bu durumu da bahsi geçen kişisel tarihi ile bağlantılı bir biçimde açıklanmaya muhtaçtır.

⁷⁵⁵ Ayhan, “Çınlıçplak Bir Türkçeyle”, *Çanakkaleli Melahat’a İki El Mektup ya da Özel Bir Fuhşun Tarihi*, s.8.

⁷⁵⁶ Ayhan, “Tonguç Yasar’la Ortadoğu ve Balkanlar Çapında Bir söyleşi”, *Şiirin Bir Altın Çağı*, s. 248. Aynı konuya başka bir yazısında yine değinir: Ece Ayhan, “Ece Ayhan’ın İstanbul’u”, *a.g.e.*, s.120.

⁷⁵⁷ Hasan Bülent Kahraman, “Ece Ayhan Ölünce”, *Radikal*, 15.07.2002.

Ece Ayhan'ın kendini ve genel olarak tüm insanlığı babasız görmesinin temelinde Hz. İsa ile özdeş bir hayat algısını düşünmesi yatar. Ona göre “puhu kuşu”⁷⁵⁸ imgesindeki Hz. İsa ile ilişkili bir şekilde “İnsanoğlu babasızdır”⁷⁵⁹, fakat yukarıda vurguladığımız üzere aynı zamanda “babadan doğma”⁷⁶⁰ şeklinde bir yaklaşımı da söz konusudur. Burada annesinin yaptığı iş, evlerinin fuhuş sebepli mühürlenmesi ve “döküntüler, dışta bırakılmış her şey”⁷⁶¹ grubuna dâhil olması ya da bunu hissetmesi bu durumla ilişkili bir gerçekliktir. Tüm bu durumlardan dolayı Hz. İsa onun şiirsel imgelemi için derinlikli bir malzeme sunan bir isimdir.

“Dördüncü konuşmamızda
(ben nerdeyim?)
isa'dan önce bu kentte
bir karınca taciri”⁷⁶²

Kudüs Fareleri isimli şiirinden alıntıladığımız bu kısım Hz. İsa'nın doğup faaliyet gösterdiği coğrafyalarla da ilişkili şiirler kaleme almış Ece Ayhan için oldukça olağan örneklerdendir.

“Bakıldı ki kum saati, ters çevrilmiş, çıt, **usul isa asi** olmuş
İkinci karnede babası yarısını silahıyla dışarda bırakıp
Öyle öğretildiği için saygılı, sınıfa giren parmak çocuğun
Boş yerine, girilmeyen bir dersin denizi, gelip oturmuş”⁷⁶³ (Vurgu tarafımıza ait.)

Bununla beraber *Açık Atlas* şiirinden daha önce de alıntıladığımız yukarıdaki bu kısımda görüleceği üzere “yanağına tokat atana öbür yanağını uzatan”⁷⁶⁴ usul İsa ismi, harfleri yer değiştirilerek “asi” yapılmış ve deformasyona uğratılmıştır. Bu

⁷⁵⁸ “Bir puhu kuşu kılığında baştanbaşa dolaşmaya çıkıyor kenti. Dönmemek üzere bir daha.” Ortodoksluk XV. Bu kısımla babadan doğma söylemi ile beraber düşünüldüğünde ve Erenel'in sözlüğündeki açıklamayı da dikkate aldığımızda bir Hz. İsa imgesinden, “puhu kuşu”ndan söz etmek mümkün görünmektedir. Erenel “Ece Ayhan Sözlüğü”, **a. g. e.**, s. 191. Ayhan, **Morötesi Requiem-Ağzı Bozuk Bir Minyatür**, s. 69.

⁷⁵⁹ “Bismillah tû Hafız Post
insanoğlu babasızdır”

Ayhan, “Arapların At Koşturmaları”, **Bütün Yort Savul'lar!- 1954-1997**, s. 133.

⁷⁶⁰ “Haykırarak süslüyor bir tahtirevan'ı, karartılmış. Babadan doğma bir çirliçiplak”

Ayhan, “Ortodoksluklar XV”, **a. g. e.**, s. 101.

⁷⁶¹ Ayhan, “Ece Ayhan Anlatıyor”, **Yalnız Kardeşçe- Söyleşiler, Konuşmalar, Denemeler**, s. 92.

⁷⁶² Ayhan, “Kudüs Fareleri”, **Bütün Yort Savul'lar!- 1954-1997**, s. 39.

⁷⁶³ Ayhan, “Açık Atlas”, **a. g. e.**, s. 132.

⁷⁶⁴ Demiralp, “Yaklaşık Olarak Ece Ayhan Şiiri”, **a. g. e.**, s. 31.

anagram (yani harflerin yer değiştirme metodu), Eco’nun Leopardi’nin bir şiirinde (A Silvia) tahlil ettiği türden bir yer değiştirmedir. Bu noktada Eco’nun yazarın metni kaleme aldığı zamandaki algısından başka tam olarak metnin kendisiyle açıklanabilecek göndermelerinin ne denli net olduğuna dair görüşleri dikkat çekicidir.⁷⁶⁵ Metin, bu noktada eleştirmen için oldukça açık bir düzlemde konumlanmıştır. Yani metinde Ece Ayhan’ın da kullandığı türden bir anagram, okuyucunun yorumu için tartışmasız bir olanaktır. Bu noktada asi İsa imgelemi, dikkat çekici bir deformasyon örneği olmasının yanında şiirsel bir başarı olarak da ele alınabilir.

Bir önceki örnekte de gördüğümüz üzere baş harflerin dahi küçük şekilde yazılması bir tavır alış örneği olarak değerlendirilmeye müsaittir. şairler bu kutsal isimleri sadece şiirsel bir dekor olarak ele alma eğilimindedirler. Kendi iç durumu ve hayat özellikleriyle doğrudan özdeşim kurmuş Ece Ayhan’da bile bu gerçeklik saptırımı, doğrudan izlenebilen bir durumdur. Bu durumu Ece Ayhan’ın kendi ifadelerinden de doğrulamak mümkün görünmektedir:

“İkinci Yeni’yle, bildiğimiz balıkçı İsa, -hem erkek olarak, hem de masallarda, gerçeküstücülükte ve gerçeküstücü masallarda olduğu gibi İsa, çıt!, Âsi’ye dönüştürülerek-, ilk kez yurttaş düz Meryem’i doğurmuştur! gibi ve âdeta!”⁷⁶⁶

Daha önce “İsa gölündeki balıklar aptal olur”⁷⁶⁷ diye bir indirgemeye gittiği Hz. İsa için Ece Ayhan bu kez *Açık Atlas* şiirindeki anagram ve sapmayı açıklıyor gibidir. Hz. İsa “çıt” diye âsi olmuş; beklenmedik bir biçimde bu kez kendi annesi olan bir Meryem’i dünyaya getirmiş, daha evvel de sözünü ettiğimiz “babadan doğma” gerçekliği şiire yerleştirilmiştir. Hz. Meryem bu şekilde kutsiyetini kaybederek asıl kutsiyet asi İsa’nın yani modern şairin şahsiyetine sirayet etmiştir. Esasında babasızlık vurgusu olan ve “eski babalarının mezarını kazma”⁷⁶⁸ söylemiyle yola çıkan bu ismin,

⁷⁶⁵ Umberto Eco, “Yazar ile Metin Arasında”, **Yorum ve Aşırı Yorum**, Çev. Kemal Atakay, İstanbul, Ayrıntı Yay., 2019, s. 75-78.

⁷⁶⁶ Ayhan, “Ayağa Kalkarak ‘İkinci Yeni’ Akımı”, **Bir şiirin Bakır Çağı**, s. 14.

⁷⁶⁷ Tayanç, “Alaman Himni”, **a. g. e.**, s. 135.

⁷⁶⁸ “Eski babamın, babalarımın mezarını, mezarlarını da kazıyorum” Ayhan, “şiirimiz Karadır Abiler”, **Aynalı Denemeler**, s. 31.

Hız. Meryem imajını da bu şekilde yıkarak anneye dair var olan algıyı yıkmaması tüm bu ifade ettiklerimize eklenebilecek bir başka çıkarımdır.

3.3.2.10.1. “Dişi Bir İsa”

Hız. İsa’nın önemli bir konumda yer almasından başka oldukça dikkat çekici bir imgelem Edip Cansever şiirinde karşımıza çıkmaktadır. Onun aynı şekilde Hız. İsa imgesi ile Hristiyan inancına yönelik çağrışımların takip edilebileceği bir diğer şiiri ise *Bahar Sezgis-i-Bahar Ötesi-Bahar Ertesi* ismini taşımaktadır. Ancak burada daha farklı ve dikkat çekici bir İsa imgesi söz konusudur. Hız. İsa, bu kez *Oteller Kenti*’nde (Phoneix Oteli) de boy gösterecek olan Bayan Sara karakterinin şahsında ortaya çıkar. Bayan Sara’nın ifadesinden kendisinin soyunmuş hâlde gören bir mağaza çalışanın tepkisi şu şekildedir:

“O yaz, o yaz-her şeyi bir bir anımsıyorum-
Giysiler, şapkalar, eldivenler
Mayolar, deniz topları satılan bir dükkanda
O kız, o kız -esmer, kısa saçlı-
Camgöbeği bir bluzu giymek için
Soyunduğum zaman -ben, ben-
Nasıl üstüme saldırmıştı, bir yandan da bağırarak
Dişi İsa! Dişi İsa!
Sonra? Hiç. Kim bilir kaç yaz geçti”⁷⁶⁹(Vurgu tarafımıza ait.)

Bayan Sara, geçmiş bir yazdan kalan anıları üzerinden bir Hristiyanî atmosfer inşa etmiştir. Bu atmosferin içerisindeki varoluş sancısı Bayan Sara’nın yakasını asla bırakmaz. Bayan Sara bu ruh hâlini “Ne yapsam bütünleşemiyordu olup bitenler bende. Oluşuna şaşırmış bir çakıl gibiydi yüzüm. Dümdüz, çizgi tutmayan bir çakıl gibi. Tek bir anlam çizgisi yer etmemişti yüzümde ya da bana öyle geliyordu.” cümleleri ile ifade eder. Akabinde ise resmedilen bir cenaze ve onun etrafındaki kalabalık bu “mozaik yapının parçaları” şeklinde tasavvur edilmiş cenazeyi takip eden havariler, Yahuda’nın yüzündeki kırmızı çarpı ve Marilyn Monroe ile Maria

⁷⁶⁹ Cansever, “Bahar Sezgis-i- Bahar Ötesi- Bahar Ertesi”, *Sonrası Kalır II*, s. 444.

Magdalena'nın kolkola çizilmiş imgelemi bu Hıristiyanî atmosfer ile şiirin asıl döneminin birleştirildiği mozaïği betimlemektedir.

“Daha arkada, daha arkada
Ave Maria'yı söyleyerekten İsa
İsa'nın arkasında
Uzatmış gökyüzüne kollarını
Tanrı
Ve bütün çanlarını çalmakta
Saint Louis katedrali karşılarında.”⁷⁷⁰

Çizilen bu çok yönlü atmosferin akabindeki ilahi söyleyen İsa ve arkasındaki Tanrı görüntüsü de aynı mozaïği pekiştirir. Bayan Sara, kendisini İsa ile özdeşleştiren ve çağrışım sıçramalarıyla bir cenaze merasimi dolayısıyla başka bir Hz. İsa ve Tanrı imgesine ulaşan sıkıntılı, parçalı bir karakterdir. Onun *Phoneix Oteli*'nde boy göstermeden önce bu şiirin sonunda otel'e girip çıkan hâli gözler önüne serilir ve otelin de dünyanın çeşitli hâlleri ya da bizim aldığımız bağlamıyla Tanrı'yı işaret ettiği düşünülürse aşağıdaki dizeler daha anlamlı bir çizgide değerlendirilebilir:

“- Dışarı çıkın Bayan Sara.
- Otelde kalın Bayan Sara.

İkisi de aynı şey
Bir başka yol bulmalı bana kalırsa.

Nasıl nasıl nasıl nasıl nasıl nasıl nasıl
Nasıl acaba.”⁷⁷¹

Kendisinde ikilemler ve yine kendi ifadesiyle “bütünleşememe” hâlinin hüküm sürdüğü Bayan Sara, şiirin bu son dizelerinde yaşadığı yer yer dinsel çağrışımları da haiz olan gelgitlerin neticesinde dışarı çıkmak ve otelde kalmak arasında bir fark olmadığı sonucuna ulaşır. Otelin, yani tanrısızın çıkar yol olmaması, dışarı çıkmanın kâr etmemesi akabinde bambaşka bir yola ihtiyaç duyar; ama bu yolun ne olduğuna dair bir fikri yoktur. Yinelenen “nasıl” soruları bu bilinmezliğe yönelik aşırı vurgunun ve karakterin içerisinde kaldığı bu çıkmazın önemli bir izdüşümüdür.

⁷⁷⁰ Cansever, “Bahar Sezgisi- Bahar Ötesi- Bahar Ertesi”, **a. g. e.**, s. 453.

⁷⁷¹ Cansever, “Bahar Sezgisi- Bahar Ötesi- Bahar Ertesi”, **a. g. e.**, s. 455.

Görüldüğü üzere Cansever varoluş sancısı çeken, teolojik anlamda sıkıntılar yaşayan, ontolojik anlamda karar verememiş karakterlerini şiirinde çıkmazda bırakır. Çözüm, içkiyle atmosferi bulanıklaştırmaktan öteye gitmez. Karakterler bir şey olmak isterler, ama ne olacaklarını nerede konumlanacaklarını bilemezler. Asiltürk'ün de üzerinde durduğu gibi karakterleri bu varoluşsal arayışlarında oklar çoğunlukla kendilerine çevrilir, sıkıntıdan ve huzursuzluktan kurtulamayışlarının ana nedenleri yine kendi karakterleri olarak öne çıkar.⁷⁷² Bu şekilde kendilerine yönelen varoluşsal macera ise çözümsüz, bilinmez bir noktada kalır. Döngü çözüme kavuşmaz ve bu sancılar sıkça geçen “salıncak” imgesinde olduğu gibi havada asılı kalır.

3.3.2.10.2. “Göge Çıkarılan” İsa’yı Yere İndirme Çabası

İkinci Yeni şairlerinin imgelemindeki Hz. İsa algısına yönelik önemli bir reddiye ya da doğrulamaya ilişkin bir yaklaşım **Sezai Karakoç** cephesinden gelmektedir. Karakoç, Hz. İsa'nın Hristiyan ilahiyatındaki yanlış konumlanmasından İkinci Yeni hareketi şairlerince aynı doğrultudaki yanlış bilince dek eleştiriler kaleme almıştır. Kendi kültür ve medeniyet dairesinde son peygamber ve kâinatın nuru olarak tanımlanan Hz. Muhammed yerine Hz. İsa'nın bilinçli tercihi, aynı zamanda Hristiyanî bir hayranlığın hareket mensuplarınca üst düzeyde olması, Sezai Karakoç'un kabul edemeyeceği bir gerçekliktir.

Karakoç için genel olarak insanın bir varlığı tanrılaştırması yahut putlaştırması temel eleştiri noktasıdır. O, putlaştırmanın Greklerde, Mısır'da, Roma'da, Hristiyanlıkta ve günümüzde devam edişi üzerinde durur.⁷⁷³ Bu putlaştırmanın insanın kendine yönelik bir zulmü olduğu görüşündedir ve Tanrı makamını sarsmaya yönelik bu tutuma şiddetle karşı çıkar. Hz. İsa'nın da teslis inancı kapsamında tanrısala dâhil edilmesi bu yaklaşımın sebebi olarak gösterilebilir:

“O’na inananlarsa, sonradan abartma yoluyla O’nu ilâhlaştırma yanlışısına düştüler. O’nlara göre O, Tanrı-insan ya da İnsan-Tanrı’ydı. Böylece,

⁷⁷² Bâki Asiltürk, “Hiç Kimselerin İlgiilenmediği Bazı Olayların Tarihçisi Olarak Edip Cansever”, **Hilesiz Terazî**, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2018, s. 221-222.

⁷⁷³ Karakoç, **Çıkış Yolu II-Medeniyetimizin Dirilişi- Dört Konferans**, s. 94.

Yine Hz. İsa'nın insan yönüne ilişkin bir yaklaşımın benzeri yukarıdaki dizelerde karşımıza çıkar. Bu portre, eteklerinden kan dökülen ve iki bin yıllık bir hece taşına oturup şiir öznesinin yanı başında resmedilen bir düzlemedir.

Hıristiyan teolojisinin Hz. İsa'nın hayatı ve sözlerinden soyutlama yoluyla ve çarmıha gerilme öyküsü kanalıyla bir Tanrı hayali oluşturma çabasından dem vuran Karakoç, bunun sebebinin insanlar üzerinde sanatsal bir tesir yapmak olduğunu savunur. Buna göre çeşitli mitlerin birleşimiyle bir Tanrı İsa oluşturulmuş, Hz. İsa çarmıha çivilenerek gerçek hayatından koparılmıştır.⁷⁷⁷

“Çarmıh, insan İsa'yı öldürerek Tanrı İsa'ya yol verdi, İncil'e bakarsanız. Yani İsa'ya tanrılık ve hıristiyanlığa tarihî özünü verdi. Çarmıh öncesi İsa, bir İsrail ihtilâlcisidir, İncil çizgileriyle; çarmıh sonrası İsa, Şam'da, Akdeniz kıyılarında beliren bir ışık, ölümsüz ve değişmez ve tanrı...”⁷⁷⁸

İşte *Köpük* şiirinde belki de bu hayattan koparılma ve tanrısallık atfetme hadisesini tersine çevirme işlemi yapılmaya çalışılmıştır. Hz. İsa tüm varlığıyla insana ait bir alana çekilmiş, üzerindeki tanrısallık yerine tüm olağanlığıyla öne çıkarılmaya çalışılmıştır.

Modern şair tarafından geleneksel algının ve bir yandan da Hz. Peygamber'in önüne yerleştirilen Hz. İsa'nın yeni bir ele alışla yeniden konumlandırılması ise Sezai Karakoç'un edindiği en önemli görevlerdendir. *Hızırla Kırk Saat*'in çeşitli bölümlerinde gerek Hz. İsa'nın doğumu, başından geçen mucizevi hadiseler gerekse İslâmî algı bağlamında konumlandığı yer sıkça okur karşısına çıkarılmıştır.

“Benim kitabım bu kadardır
Yazıtım kısıdır
Anıtım yoktur
Bahar senin öncün
Güz benim artçım
Yaz İsa'nın
Kış Yahya'nın
Bahar yaz güz kış
Ben sen İsa ve Yahya
Bir gülü yetiştirmek için

⁷⁷⁷ Karakoç, “Kavramlar ve İlkeler”, *Edebiyat Yazıları I Medeniyetin Rüyası Rüyanın Medeniyeti Şiir*, s. 16.

⁷⁷⁸ Karakoç, “Pergünt Heykeli”, *a. g. e.*, s. 101.

Yaratılmışız Şükür Tanrıya”⁷⁷⁹ (Vurgu tarafımıza ait.)

Burada geçen gül, İslâmi çağrışımıyla düşünüldüğünde Hz. Muhammet’i karşılayan bir sembol olarak karşımızdadır. Hz. Muhammet’in âlemlere rahmet son peygamber olarak kabul edilmesi, onu ortaya çıkaran dünya düzenine yönelik işaretler, yukarıda sebep-sonuç ilişkisi içerisinde verilmiştir. Yine şiir öznesi ve yanında yer alan iki peygamber ismi, özellikle Hz. İsa bilinçli bir insanlaştırma hamlesinin bir sonucudur. Ve aynı minvalde Hz. Peygamber’in zaman olarak öncülü; fakat yaratılışının da arka planı olarak anılmasıyla Hz. Muhammet imgelemine öne çıkarılması gerçekleşmiştir.

Hiz. İsa’nın “uzun bir kıştan sonra gelen ilk kelime” ya da “meleğin bir sözünden gebe kal(in)an” yanı da Sezai Karakoç için önemli vurgu noktalarındandır. Bu, hem Cebrail tarafından üflenlen ruhu hem de Hristiyan teolojisi için önemli bir konumda yer alan *Luka İncili*’nin ilk cümlesi olan “Başlangıçta söz vardı” ifadesini anıştırması bakımından önemli bir ayrıntıdır. Aynı şekilde İslâmi literatürde de Hiz. İsa “kelimetullah” olarak bilinir. Bu noktada onun peygamber yönüne ve kutsal telakki edilmesine yönelik elbette ki bir kabul söz konusudur. Hatta yine annesi Hiz. Meryem’in mucizevi doğumundan hareketle “yankı yapan kutlu kadın muştı sana” ifadeleri de bu özelliğe vurgu yaptığıının bir göstergesi şeklinde yorumlanabilir.

Fakat bu, yalnızca daha kutlu olan bekleyiş için durak olarak görülen bir olumlamadır. *Taha’nın Kitabı*’nda yer alan aşağıdaki dizeler, Hiz. İsa’nın da “sadece” bir peygamber olarak ve diğerlerinin yanında zikredilmesi noktasında önemli bir örnektir:

“Hepsi benim kurtuluş kardeşlerim
Bilirim yürekleri eski kentler gibi zengin
Güneş ısıtamamış başlarını
Dünya yaratıldı yaratılalı
Ay ısıtamamış onları
İbrahim’le aydınlanmışlar
Lût’la çile tozuna batmışlar
Musa’yla yolculuk aşından tatmışlar

⁷⁷⁹ Karakoç, “Hızırla Kırk Saat 8.”, *Gün Doğmadan*, s. 185-186.

İsa'yla gök sofrasından utanmışlar”⁷⁸⁰

Aynı yaklaşımı sekiz peygamberi ele aldığı, etraflıca betimlediği kitabı olan *Yitik Cennet*’te de görürüz. Bu noktada şiir ve düşüncenin doğrudan paralellik arz etmesi hadisesi söz konusudur. Karakoç *Son Peygamber* isimli kısımda Hz. Muhammet’in hazırlayıcısı olan peygamberleri zikrettikten sonra Hz. İsa’yı da anarak şöyle söyler:

“Ve O’nun muştı cephesi, Hazreti İsa’da göründü. “Muştula!” kutsal buyruğunu duymuştu Hazreti İsa. O’na yönelen buyruğunu.

Her peygamber, O’nun bir cephesiydi. Bütün cepheler O’nda bütünlendi. Bu yüzden, “din O’nda tamam oldu.

Yitik Cennet, Yeniden Bulunmuş Cennet’e dönüştü O’nda.”⁷⁸¹

Görüldüğü üzere Hz. İsa da diğer peygamberler gibi Hz. Muhammet’in, yani son ve tamamlayıcı peygamberin bir hazırlayıcısı olarak resmedilmiştir. Bu doğrultuda herhangi bir üstünlükten bahsedilmez ve tanrısallığa yönelik keskin bir sınır söz konusudur. Nitekim *Gün Doğmadan*’ın -toplu şiirleri- son kısmında yer alan *Alinyazısı Saati* kitabında bu düşüncesinin en açık hâlini yine bir şiir üzerinden gözlemlemek mümkün olacaktır:

“Ey Allah'a açılan ve kapanan ulu kapı
Bir at gibi soluyorsun kulelerinle
Deniz öfkenin köpükleriyle benekli
Gel barışın köprüsü ol içimizde dışımızda
Yeniden sularından içelim kana kana
Savaşabilirim bugün bütün dünyayla
Gerekirse

Ruhumuzun susadığı hakikat olan
Evrensel İslâm Barışının zaferi için
Aşk için Tanrı hakikati aşkı için

Göge çıkan İsa yere insin diye

- Fazla çıkardılar göge –

Gel ey Muhammed ve İsa hakikati

Burada sizi bekleyen bütün bir insanlık var”⁷⁸² (Vurgular tarafımıza ait.)

Burada yer alan “fazla çıkardılar göge” ifadesi bu başlık içerisinde aktarmaya çalıştığımız Sezai Karakoç yaklaşımının en veciz hâli olarak görünmektedir. O, bir

⁷⁸⁰ Karakoç, “Kontrpuvan”, *Gün Doğmadan*, s. 322.

⁷⁸¹ Karakoç, “Son Peygamber ya da Yeniden Bulunmuş Cennet”, *Yitik Cennet*, s. 131.

⁷⁸² Karakoç, “Alinyazısı Saati 9.”, *Gün Doğmadan*, s. 663.

peygambere yüklenen tanrısallık özelliğinin şiddetle karşısında yer almış; Hz. Peygamber'in son ve tamamlayıcı peygamber olarak, aynı zamanda “beklenen” yanını vurgulayarak İslâm'ın evrenselliğini de öne çıkarmıştır.

Bunun sebebi, ona göre Hristiyanların tarihi Hz. İsa ile başlatmalarının aksine İslamiyet'in Hz. Âdem'den başlayan bir insanlık tarihini esas almasıdır.⁷⁸³ Yukarıdaki dizelerde de oldukça net biçimde öne çıkan bu evrensellik, her topluma hitap edebilirlik ve herkesi kuşatabilirlik vurgusu, İslamiyeti öne çıkarmak ya da olumlamanın yanı sıra bu noktada Hristiyanlığa yönelik ve Hz. İsa'nın tanrısala yükseltildiği teslis inancına yönelik önemli bir eleştiri noktasıdır. Çünkü ona göre insan asla Tanrı ile aynı özden gelmemiştir ve bu yüzden de tanrısallaştırılmamalıdır. Yaşanılan çağı insana tapma buhranı içerisinde yorumlayan Karakoç⁷⁸⁴, bu putlaştırmanın Batı'nın eseri olduğunu ve inançla ilgimizi kesen bir mihenk noktası olduğunu ifade etmekten de geri durmaz.

Bu eleştiri noktaları, bir yandan da Karakoç'un İkinci Yeni hareketi içerisinde bulunan şairlere yönelik hoşnutsuzluklarıyla paralellikler içermektedir. Hz. İsa'nın genel bir izlek oluşturacak denli yoğun varlığı ve bu isimlerin şiirlerinde yer yer kurucu bir rolde bulunması, Karakoç tarafından bazı noktalardan eleştirilir. Metafizik ve mistik dünyanın kürevî çeperine birkaç noktada dokunduğunu ifade ettiği bu şiir, Karakoç'a göre “mutlak”ı silahlarından tecrit edilmiş bir portreye oturtur:

“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!”⁷⁸⁵

Şüphesiz ki bu eleştiriler dinin bir dekor, bir araç olarak içi boş bir şekilde kullanılmasına yöneliktir. Bu kullanımlar da şiirin ve şairinin laikliği sebebiyledir. Tanrı gibi ulvî bir değeri anlamak yerine süfli olanın tercihi söz konusudur. Bu bağlamda Sezai Karakoç da dini, adeta “sonda aleti” hükmünde kullanıyor olmalarına⁷⁸⁶ ve pragmatik taraflarına yönelik bir reddiye oluşturmuştur.

⁷⁸³ Karakoç, “İslâm ve Tarih”, **Dirilişin Çevresinde**, s. 111-114.

⁷⁸⁴ Karakoç, “Ölümünden Sonra Kalkış”, **Ruhun Dirilişi**, s. 170.

⁷⁸⁵ Karakoç, “Galile Denizi”, **Edebiyat Yazıları II- Dişimizin Zarı**, s. 36.

⁷⁸⁶ Karakoç, “Dişimizin Zarı”, **a. g. e.**, s. 32.

3.3.2.11. Hz. Muhammet

Ele aldığımız şairlerin peygamberlere dair veriler sunan şiirlerinde benzer yaklaşımlar Hz. Muhammet algısı üzerinden de gerçekleştirilmiştir. Kimi zaman alelaide bir dekor olarak sadece ismi zikredilen kimi zaman da çeşitli okuma faaliyetlerinin bir uzantısı olarak kendisini gösteren Hz. Muhammet algısı genel deformasyon eğiliminden nasibini almıştır. Söz gelimi **İlhan Berk**'in şiirlerinde -Hz. İsa tutku ve şahsını özdeş görmesinden daha evvel bahsetmiştik- Hz. Muhammed (bu imlâ ile yazılır) Hz. İsa ile yan yana çizildiği görünümünde İslâmî herhangi bir çağrışımıyla değil, onunla eşdeğer bir şekilde kol kola çizilmiştir. Galata'da Arap Camiinden bahsettiği bir yerde kullandığı şu ifadeler bu bakımdan dikkat çekicidir:

“Bu satırların yazarı Arap Camisi'nin tarih demek olduğunu bildiği için 1982 yılı 18 Mayıs Cuma günü elinde kalem kâğıt -ne zaman onlarsız yola çıkmıştır ki- burasını "tavaf" etmiş, bir uludan, cami üstüne nice nice efsaneler dinleyip ve bir kolunda Mekkeli kervan sürücüsü Muhammed, bir kolunda da mavi gözlü İsa, önünde de uzun yüzlü -nedense uzun yüzlü- Arap casuslarıyla çıkmıştır.”

Burada flaneur edasıyla Galata'yı dolaşan İlhan Berk'in İslâmî bir yapıyı tedkik ederken Hz. Muhammet'in yanına Hz. İsa'yı da ikame etmesi önemli bir ayrıntıdır. Peygamber'in anılması gereken bir mabede dahi kendi seçimini dahil etme, en yumuşak ifade edile son peygamberi Hz. İsa'dan farklı bir noktada konumlandırmamaya çalışma hâli söz konusudur. Nitekim şiirlerinde genel Hz. Muhammet portresi, “çocuk” imajıyla beraber tasarlanmıştır.⁷⁸⁷ Şiirlerde yeşil bir renkle ve çocuk görünümüyle, aynı zamanda da temkinli ifadelerle okura sunulan Hz. Muhammet, Hz. İsa söylemiyle kıyaslandığında ancak bir fon şeklinde kendisini gösterir. Bu fonun ötesine geçilmez, bu noktada merak ve araştırma eğilimine rastlanmaz.

Cemal Süreya'nın *Kışne Kirazını ve Göç, Mevsim* isimli şiirinde ise Hz. Yusuf'la beraber mevzu bahis edilen bir diğer isim Hz. Muhammet'tir.

⁷⁸⁷ Berk, “Ben”, a. g. e., s. 326; “Şiirin Gizli Tarihi”, a. g. e., s. 818.

“Muhammed dermiş ki hediyeler veriniz.
Cinsel tarafı düşün hediyelerdeki
Beş duyunun birliğini görmek istersen
Yaklaştır şurama usulca bas hançerini”⁷⁸⁸

Burada Hz. Peygamber’in hediyeleşme hususundaki hadis-i şerifine bir gönderme söz konudur:

“Hediyeleşin, birbirinize sevginiz artsın.” (İmam Mâlik, Muvattâ, Hüsnü’l-Huluk, 16)
“Hediyeleşin, birbirinizi sevin ve birbirinize yiyecek hediye edin. Bu rızıkta genişlik hâsıl eder.” (Kütüb-i Sitte)
“Hediyeleşin; çünkü hediye sevgiyi artırır, kalpteki kötü hisleri giderir.” (Muvattâ, Hüsnü’l-Huluk, 4)

Hediyeleşme ile alakalı yukarıdaki çizgide yer alan hadis-i şerifleri çoğaltmak mümkündür. Bu anlamdaki bolluğun, Hz. Peygamber’in bu fiile verdiği değerle açıklanması mümkündür. Fakat Cemal Süreya, bu hadis-i şerifi îma ederek hediyeleşme ile cinsellik arasında bir bağlantı kurmuş, böylece bu peygamber mesajını ya da tavsiyesini de deformasyona uğratmıştır.

İslamiyet yahut İslamiyete dair unsurlar söz konusu olduğunda şairin bu tavrı adeta bir otomatizm şeklinde karşımıza çıkar. Tıpkı cami ve minarelerle ilişkili bir İslâmiyet söylemine cinselliğin iliştilmesi gibi bu kez kutsal kabul edilen peygamber hadislerine iliştilen dünyevi bir unsur, şehvet söz konusudur burada. Hasan Bülent Kahraman, Cemal Süreya’nın nesneler, kavramlar arasındaki düz ve doğrudan ilişkiyi keserek anlatıyı burada olduğu gibi kopuklaştırması ve örneğin dinsel bir düzlemde, cinsel bir düzleme taşınması özelliğini; ressam Magritte’in resimsel parçalama özelliği ile bağdaştırır.⁷⁸⁹ Buna göre Süreya’daki sıçramalar da şiirsel tekniğin bir özelliği olarak düşünülebilir. Bu sayede cinsellik ve humor ise bu tekniğin en besleyici öğeleri olarak bu dinsel düzlemde bile işlev kazanmış olurlar. Ancak teknik anlamdaki bu orijinalite dinsel anlamdaki deformasyona hizmet etme noktasında farklı bir noktada ele alınabilir.

⁷⁸⁸ Süreya, “Kışne Kirazını ve Göç, Mevsim”, **Sevda Sözleri**, s. 81.

⁷⁸⁹ Kahraman, “Cemal Süreya’nın Şiirinde Şiirsel, Cinsel ve Siyasal Olan”, **Türk Şiiri Modernizm Şiir**, s. 389.

3.3.2.11.1. Seçilmiş Bir İmge: Gül

Hz. Muhammet özelinde en hassas ve duyarlı tutum Sezai Karakoç'un şiirsel dünyasında karşımıza çıkmaktadır. Onun için tıpkı Eroğlu'nun ifade ettiği gibi seçilmiş bazı imgelerden söz etmek mümkündür ve bunlardan biri de "gül"dür.⁷⁹⁰ Gül, Hz. Peygamber'i karşılamak için kullanılır ve birçok şiirde karşımıza çıkar. *Hatıralar*'ında ilk şiirlerinden olan *Monna Rosa*'yı dahi aşağılanan gül imgesini gündeme getirmek üzere kaleme aldığını belirten⁷⁹¹ Karakoç için bu imgenin ne denli köklü bir geçmişe sahip olduğu ortadadır.

Bu noktadan hareketle *Hızır'la Kırk Saat*, *Taha'nın Kitabı* ve *Gül Muştusu* eserlerine birbirinin süreği yahut yine Eroğlu'nun deyişiyle onlara "üçleme" şeklinde yaklaşımın sağlıklı olacağı kanaatindeyiz. Çünkü bu üç kitapta yer alan şiirlerde "gül" sembolizasyonu ve Hz. Muhammet etrafında bir örüntüden söz etmek oldukça önemli görünmektedir.

Öncelikle belirtilmesi gereken önemli bir husus ise daha önce Turgut Uyar'da yakın okumasını gerçekleştirdiğimiz na't türüne yönelik deformasyona, adeta cevap mahiyetinde olan Sezai Karakoç yaklaşımıdır. *Küçük Na't* isimli şiirinde "Göz seni görmeli ağız seni söylemeli" dizesinin sloganvari bir şekilde tekrarı, şairin Uyar'da gözlemlediğimiz, türlerin içini boşaltma ve deforme etme ameliyesine yönelik bir reddiyedir. Burada tam anlamıyla modern bir na'ttan söz etmek mümkündür.⁷⁹² Klasik bir biçimin başlığı aynı şekilde Karakoç tarafından da kullanılır, şekli bir miktar bozulur; fakat içerik yani peygamber övgüsüne dokunulmaz. Söylem modernleştirilir, günümüze uydurulur, ancak içerik aynıdır. Şiir, başlığına uygun bir içerik ile sunulur. Başlıktaki "küçük" ibaresi ise "O'nu övgü bâbında söylenecek her sözün eksik ve 'küçük' olacağı mahviyeti"ni taşımaktadır.⁷⁹³ Modernist bir tavır ile ve yalnızca şekli bir değişim ile okura sunulur.

⁷⁹⁰ Eroğlu, *Sezai Karakoç'un Şiiri*, s. 40, 84.

⁷⁹¹ Karakoç, "Hâtıralar", *Diriliş*, 7. Cilt 49. Sayı (23 Haziran 1989), s. 7.

⁷⁹² Andı, "Bütün Çocuklar Kurtuldu Demektir: *Küçük Na't*", *Şiirin Ufku- Hz. Peygamber'i Şiirle Sevmek*, s. 68.

⁷⁹³ A. g. e., s. 69.

“Yüzlerce yıl geçiyor belki bir bulut geçiyor
Ben yeni doğmuş bir çocuk gibi
Herkesin konuştuğu dilden mahrum
Ama yepyeni bir dil konuşmanın sevinci”⁷⁹⁴

Yukarıda vurgulandığı üzere “yepyeni bir dil konuşma” olumlanır. Dünyaya adeta yeniden ayak basılır, yeni dünya keşfi yapılır; fakat zikir değişmez. Gözün görmesi gereken ve ağzın söylemesi gereken şey, bellidir.

Uyar’ın deformasyona uğrattığı na’t türünün, dolayısıyla Hz. Peygamber övgüsünün Sezai Karakoç’taki karşılığı ise bir peygamberler tarihi yahut geçidi olarak alımlanabilecek *Hızır’la Kırk Saat*’te, Hz. Peygamber’in doğumunun vurgulandığı “Günaydın” ile başlayan dizeler olarak yorumlanabilir. Burada Karakoç, Süleyman Çelebi’nin *Mevlid*’indeki “Merhaba”ları, “Günaydın”lara çevirerek Hz. Muhammet’in doğumunu coşku ile aktarmıştır.⁷⁹⁵

“Ey kutlu anne günaydın
Ey doğan çocuk günaydın
Kabaran deniz
Günaydın
Koşan muştı kölesi günaydın
Günaydın bütün insanlar
Günaydın yeryüzünün yüz akı müslümanlar
Günaydın
Kur'an Cebrail
Günaydın
Sûr İsrâfil
(...)
Günaydın Tevrat'ı aslından okuyan
İncil'in öz sesini duyanlar
Gerçek musevî gerçek İsevî
Gerçek hıristiyan
Havralarda
Manastırlarda
Kendilerini çekip çıkaranlar dernekten
Gün yüzüne özlem çekenler

Günaydın
Bedir'de Yermûk'ta
Hendek'te Uhut'ta
Birinci Cihan Savaşı'nda
Yemen'de Kafkaslar'da

⁷⁹⁴ Karakoç, “Küçük Na’t”, *Gün Doğmadan*, s. 119.

⁷⁹⁵ Enser, *a. g. t.*, s. 165.

Can verirken bile
Salâvat getiren
Şehit olurken
Tekbirlerden
Bir cennet kenti yükselten
Dudaklarında”⁷⁹⁶

Burada klasik olanın yeniden diriltilmesi, içeriğin sekteye uğratılmadan şekil üzerinden bir modernizasyon ile okura sunulması durumu söz konusudur. İslâm tarihi ile alakalı önemli hadiseler, günün hadiseleri ile beraber düşünülerek bütünlüklü bir portre oluşturulmaya çalışılmış; aynı zamanda “gün doğumu” leit motivei, en kutlu haber ile müjdelenmiştir.

Karakoç’un doğrudan Hz. Peygamber’in perspektifinden yazdığı *Ses* gibi şiirlerinin yanı sıra *Gül Muştusu* isimli kitabının çeşitli şiirlerinde yer yer Peygamberin kendi dilinden âlemlere gönderilişini anlattığı ve “gül muştusu” konumunda resmedildiği birçok örneğe rastlanmaktadır:

“Gül gelecek
Kıyamet demek gülün geri gelişi demek
Gül peygamber muştusu peygamber sesi
Doğunun açılan alinyazısı
Yırtılan kalbimin çile çiçeği”⁷⁹⁷
(...)
“Sen beni gönderdin
Gülün muştusunu vermek için”⁷⁹⁸
(...)
“Kur'an meşalesini
Dikmek için karanlık dağlara
Işık saçmak için dört yana
Zeytine yağ
İncire bal vermek için
Gülün muştusunu vermek için
Dağlara taşlara
Kuşlara balıklara mercana
İnsana
Beni sen gönderdin”⁷⁹⁹

⁷⁹⁶ Karakoç, “Hızır ile Kırk Saat 33.”, **a. g. e.**, s. 269-271.

⁷⁹⁷ Karakoç, “Gül Muştusu VII.”, **a. g. e.**, s. 379-380.

⁷⁹⁸ Karakoç, “Gül Muştusu XIII”, **a. g. e.**, s. 398.

⁷⁹⁹ Karakoç, “Gül Muştusu XIII”, **a. g. e.**, s. 398.

İşte bu muştı ile haberdar edilmiş bütün bir yeryüzünün adı da Sezai Karakoç'un şiirsel dünyasında "gül uygarlığı" olarak isimlendirilecektir. Bu uygarlığın "diriliş" ülküsü ile aynı minvalde bir ülkeye sahip olduğunu ise aynı şiirin son kısmında geçen şu ifadelerden gözlemlemek mümkündür:

"Tanrım duam şu ki her şey yeniden toprak olsun
Su toprak olsun
İnsan toprak gibi duysun yeri
Ay toprak olsun
Topraktan kaçanı toprak tutsun
Gün toprak olsun
Kabirler saltanatı toprak olsun
Yazı
Kitap
Ve söz toprak olsun
Ekin ekilmeye mahsus
Yeni tohum atılmaya ait
Yeni insan doğsun için
Toprak olsun"⁸⁰⁰

Her şeyin yeniden kendi küllerinden doğabilmesi, yeşerebilmesi için Karakoç, öncelikli olarak toprak olmasını diler. Daha sonra "Yetiş!" çağrısıyla Peygamber'e seslenir ve son olarak Allah'a "Yetiştir erenlerini!" yakarışını yapar. Çünkü diriliş erlerinin gelmesi demek peygamberane bir iklimin de gelmesi demektir, dolayısıyla gül muştusu dirilişin erleri tarafından verilebilecektir. Bu nesil Sezai Karakoç tarafından Hâluk'un nesli yerine, Âsım'ın neslinin "topraktan yeniden yeşermesi" şeklinde tasavvur edilmiştir.⁸⁰¹ İslâm ideali ve tasavvurunun asrın gereklilikleriyle yeniden ortaya çıkması ve yeşermesi, diriliş ufkunun temelini oluşturur. Andı'nın da ifade ettiği üzere Sezai Karakoç'un bu minvaldeki Hz. Peygamber yorumu, Türk şiiri için en geniş kapsamlı ve en derinlikli peygamber algısının yansımalarındandır.⁸⁰²

⁸⁰⁰ Karakoç, "Gül Muştusu XIV", a. g. e., s. 402.

⁸⁰¹ Karakoç, "İnsanlığın Önderi Yeni Nesil", *Sûr- Günlük Yazılar III*, s. 26.

⁸⁰² Andı, "Modern Türk Şairinin Hz. Peygamber İdrâki", a. g. e., s. 22.

3.3.3. Dinsel Yapılar, Ulular ve Semboller Üzerinden Bir Panorama

Bu başlığa dek alıntıladığımız dinsel örüntüler, çalışmamızın eksenini oluşturan üç semavi din bağlamındaki ana unsurlar üzerinden ortaya koyulmuştu. Bu ana başlığı ise yine aynı şairlerin eserlerinden süzülen okuma faaliyetleri yahut dikkatlerinin ürünü olan şiirsel söylemlerinin bu kez dinsel yapılar, önemli şahsiyetler ya da belli semboller üzerinden değerlendirilmesi oluşturmuştur.

Bu noktada şiirlerde rastlanan dinlerin sembolik yapıları üzerinden oluşturulan söylemler yahut belirli kişilere yönelik dikkatler; bunlar özelinde yapılan deformasyonlar ile hassasiyetler bu noktada önemli yorumlara kapılar açmış ve çeşitli alt başlıklar hâlinde sunulmuştur.

3.3.3.1. Mabretler ile Hissetmek: Kilise ve Cami İmajı

İlhan Berk'in şiirlerinde dinî bir mekân olarak kilisenin önemli bir işlevi ve söylem değeri söz konusudur. Çeşitli şiirlerinden hareketle bir söylem analizine girildiğinde önemli ipuçları ve mesajlar karşımıza çıkar. Henüz Hristiyanlığa yönelik yoğun bir ilgisinin teşekkül etmediği dönemlerde kaleme aldığı şiirlerinde dahi Müslüman unsurlarla iç içe olan Hristiyan unsurlar olarak kiliselerin umutsuz ve yabancı kalmışlığı, İlhan Berk'in önemli vurgularından biridir. *İstanbul* isimli kitabındaki aynı adlı şiirinde kiliselere yönelik bu yaklaşımın izini sürmek mümkündür. Uzaklarda büyük küçük camilerin gerindiği⁸⁰³ kiliseler, ilk olarak diğer dinî unsurlarla ve etnik kimliklerle beraber resmedilir, buraya dek bir sorunsal söz konusu değildir.

“Ben bu sokakların ağır bir öğle güneşi altında gerindiklerini
bilirim

Kilise sokağının bütün bir sene sıkıntılı halkını seyrettim
Ermeni kilisesinin çan seslerine ezan sesleri karıştırdı
Hala uykusuz gecelerime musallat olan bu sokağın sıkıntılı
kadınlarıdır

⁸⁰³“ Kapanık binaların camlarına İtalyan Kilisesi'nde söylenen
dualar dökülür

Uzakta büyük küçük camiler gerinirler.”
Berk, “İstanbul”, **Toplu Şiirleri**, s. 49.

Göğün sonuna kadar alçalışını ve büyük ve aziz oluşunu
Ben bu sokaklarda seyrettim”⁸⁰⁴ (Vurgular tarafımıza ait.)

Ancak buradaki dizeler ise kiliselerin Müslüman bir coğrafyada yaşadığı hüzünden hareketle kişisel bir psikoloji hâlini, sıkıntıyı yansıtan şair için önemli detayları içerir. Burada sıkıntılı çizilen bir halk imajından hemen sonra gelen çan seslerine ezan seslerinin karışması gerçeği, bu sıkıntının müsebbibi şeklinde okunmaya müsaittir. Esasında azınlıklar, kültürel ve dinî anlamda bir aradalık ve iç içelik hâlleri, İlhan Berk şiirinin atardamarı gibi okunabilecek detaylardır. Özellikle Berk’in *Galata* ve *Pera* isimli kitapları, çatı olarak bu atmosferi kullanır. Geleneksel yapılar ile değerlerin diğer dinî ve kültürel oluşumlarla aynı zamanda ve mekânda beraber yer almaları, şairin şiirini besleyen örüntülerdir. Fakat şiirsel söylemdeki bu ince nüanslar, şairin dinî manadaki tercihlerini yansıtmaması ve oluşturduğu şiir dünyasına da bunu aktarması anlamında dikkat çekicidir. Sokak, sanki Müslüman unsurların baskısı yüzünden sıkıntılıdır. Bu unsurların çoğunluk olmalarına karşın azınlık ya da fazlalık olarak çizilmeleri kişisel bir yaklaşımın izdüşümüdür. Bunun yanında kilise sokağının göğünün büyüklüğü ve azizliği de bir tezat oluşturacak şekilde sıkıntı mukabilinde çizilmiştir. Bahsettiğimiz bu argümanı destekleyecek bir başka veri de *Çivi Yazısı*’ndaki *Sahi Siz Mi Geldiniz?* isimli şiirde yer alan “Büyüttüm kiliseler gibi yalnızlığımı” mısraı ile karşımıza çıkar. Yine *Sakızağacı Sokağı’nda Keldani Kilisesinde Bir Ayinde* isimli şiirinde geçen şu mısralar da aynı doğrultudadır:

“Ve yoksul kilisemiz ve yoksul sokağımız ve yalnızlığımız.
Bir ağızdan su gibi Keldanicede kudası söküyoruz.”⁸⁰⁵

Kiliseler hep yoksul, çaresiz ve yalnız bir şekilde resmedilerek âciz yanları vurgulanmaya çalışılmış gibidir. Fakat bunun yanında bir dinamizm hâli de kiliselerin bu âciz hallerinden sonra vurgulanmaya çalışılmıştır. Tıpkı ilk örnekte vurguladığımız aziz ve büyük gökyüzü imgesi gibi bu son örnekte de hep bir ağızdan su gibi Keldanice kutsama ibadetini gerçekleştirmek, bu doğrultuda yorumlanabilecek bir durumdur. Şair, burada kiliselerin bu yalnız, umutsuz ve yoksul atmosferinin dışsal bir gerçeklikten ve koşullardan kaynaklandığını; fakat gökyüzü imgesi ile yapılan

⁸⁰⁴ Berk, “İstanbul”, a. g. e., s. 50.

⁸⁰⁵ Berk, “Sakızağacı Sokağı’nda Bir Keldani Kilisesinde Bir Ayinde”, a. g. e., s. 1784.

ayinlerin coşkısına yapılan vurgu ile kendilerinin gayet dinamik olduğunu öne çıkarmak istiyor gibidir. Yani kiliseye yönelik olumlu, fakat dış dünyaya, kiliselerin bulunduğu coğrafyadan hareketle -İstanbul'un bu şiirlerin arka fonu olduğunu anımsanırsa- Müslüman arka alana dair oldukça olumsuz bir imajın öne çıkarıldığını görebiliriz. Azınlık kesim, sıkıntılı ve acılı bir biçimde resmedilir; “yalnızlık” bu mekânlarda en temel izlektir. Kendisini Hıristiyanî bir kesimle özdeşleştirmiş ve o alana yönelik ilgisi olan şairin, bu noktada çizdiği böyle bir portre, anlam kazanmaktadır. İlhan Berk için İstanbul, azınlık coğrafyası ile anlamlıdır; onunla karşılaştığında bu Hıristiyanî ilgi anlam kazanmış⁸⁰⁶, bilinçli bir okuma ve araştırma faaliyetine dönüşmüş, aynı zamanda şairi de dönüştürmüştür.

İlhan Berk'teki kilise hassasiyeti ve olumlamasının zıttını bu kez minare sembolizasyonu üzerinden camiye ilişkin olarak **Cemal Süreya**'da gözlemlemek mümkün olur. Onun şiirinde İslamiyete yönelik eleştirel ve olumsuz bakışın en fazla cami ve minare sembolizasyonu ile karşılık bulduğunu ve bu yapılar üzerinden geliştirilen karamsar bir atmosferin söz konusu olduğunu ifade edebiliriz. Bu sembolizasyon üzerinden aktarılan olumsuz imaj haricinde de Müslümanlara yönelik söylem olumsuz bir çağrışım alanına sahiptir. Bu noktada birçok şiir örneği üzerinde durmak mümkündür. Örneğin *Sürek Avı* şiirinde geçen aşağıdaki ifadeler, Müslümanlık bağlamında olumsuz çağrışımları barındırır:

“Çarşılara girdim ki adamlar galiba müslüman
Dilimizdeki çarşı lafını hayvanla ot arasında
Doğudaki sultan celayir süreyya hazreti akşam
Kıtlıklar kırımlar başkaldırmalar uzakdoğudaki”⁸⁰⁷

Kıtlıklar, kırımlarla beraber zikredilen “sultan celayir süreyya hazreti” kişisi Doğu'ya dair îmalı bir isim yaratımıdır. Böyle bir karakterin gerçekle alakası yoktur. “Hazreti” ifadesiyle kastedilen ulular ve büyüklere yönelik geliştirilen saygı hissi, böylece deforme edilmiş ve İslâmî söyleme darbe vurulmuştur. Buna göre Doğu'daki “hazreti” söylemi ile Uzakdoğu'daki kıtlık ve kırımlar aynı düzlemde düşünülmüş ve kutsiyetin sebep olduğu olumsuz çağrışımlar örtük bir biçimde zikredilmiştir.

⁸⁰⁶ Berk, **Kanatlı At**, s. 157.

⁸⁰⁷ Süreya, “Sürek Avı”, **Sevda Sözleri**, s. 41.

Bu olumsuz Müslüman imgeleminin cami ve minareler üzerinden aktarımına dair örnekler ise bahsettiğimiz üzere birden fazladır. *Ülke* şiirindeki aşağıda geçen ifadeler bu bağlamda zikredilebilir:

“Geceyse ay hemen tazeler minareleri
Kur'an sayfaları satılan sokaklardan
Ölüm bir çeşit sevgiyle uçar
Ölüm uçar çocuk yüzlere
Ben o sokaklardan ne kadar geçtim
Damağında dilinin yosunlu tadı”⁸⁰⁸

Minareler zikredildikten sonra sokakları *Kur'an* sayfalarının satıldığı mekânlar olarak betimleme, Müslüman coğrafyaya ilişkin bir indirgemeyi içkindir. Akabinde zikredilen ölüme dair dizeler de bahsi geçen İslâm coğrafyasının ölüm kelimesiyle beraber düşünülmesine sebep olur. Bu, ölüm ve İslamiyet'i, hatta Tanrı'yı paralel bir çizgide düşünen İlhan Berk'ten alışkın olduğumuz bir eğilimdir. Modern şair, inanç ile bu tarz sorunlu bir ilişki biçimi içerisinde olmuştur. Cemal Süreya'nın yaşadığı şehri tanımlarken ifade ettiği minare imgesi ya da cami imgesi de bahsi geçen söyleme hizmet etmektedir. Bir yandan şehri tanımlarken bu dinî yapıları kullanmaktan vazgeçmemek⁸⁰⁹ bir yandan da olumsuz bir çağrışım alanı inşa etmek bu düşüncelerimizi destekleyen genel bir Cemal Süreya eğilimidir.

“Bir kilise tadı taşıyor Dolmabahçe camiinin pencereleri
Uzaktan bakmak şartıyla ve aydınlık oluşunu saymazsak;
Ve denizin gişesinde oturan kısa boylu saat kulesi
Yakasının içine kaydırmış hafifçe basınç-ölçerini”⁸¹⁰

Vakit Var Daha isimli şiirde de aynı bakışın bir başka yansımasını bu kez kilise ile benzeşim kurulan Dolmabahçe camii imajında görürüz. Cami betimlenir ve şiirin devam eden dizelerinde Konya'daki Şems de atmosfere müdahil olur. Fakat buradaki dikkat çekici nokta cami pencereleri ve kilise yapısı arasında kurulan bağdır. Birbiriyle

⁸⁰⁸ Süreya, “Ülke”, *a. g. e.*, s. 49.

⁸⁰⁹ “Üç kulesi altı şairi sayısız minareleri
Ve yer yer uçuklamış kıyılarıyla
Bu kent bütün bir gün”
(...)

“Yeni Cami'nin caddeye dadanmış dirsekleri”

Süreya, “Bir Kentin Dışardan Görünüşü”, *a. g. e.*, s. 75-76.

⁸¹⁰ Süreya, “Vakit Var Daha”, *a. g. e.*, s. 100.

yan yana düşünölemeyecek denli farklı ibadethâneler arasında bir bağlantı kurulur; fakat aydınlık cami imajına da müdahale edilmez. Bu şiirin başlangıcında geçen “Elif Lâm Mim” söylemi de şiirin bu olumsuz İslâmi havası noktasında öne sürölebilecek sağlam bir argüman olarak karşımızdadır. Çünkü huruf-ı mukattaanın bu tarz bir temsili, şüphesiz ki İslâmi anlamda olumsuz bir tavrın da en net tezahürüdür. Nitekim bu olumsuz atmosfere ilişkin söylem yine aynı metaforlar üzerinden *Oteller Hanlar Hamamlar İçin Sürekli Şiir* başlığını taşıyan şiirlerin ilk bölümünde bir kez daha kendisini göstermiş, bu kez minareler “önyargı gibi uzayan” şekilde resmedilmiştir.⁸¹¹

Bu tarz sembolik söylemlerle şiiri inşa edip örtük bir söylem geliştirme, Cemal Süreya için alışkın olduğumuz bir teknik değildir. Onun şiirleri diğer İkinci Yeni şairlerine göre daha açık, anlaşılır bir şekilde inşa edilmiştir. Zaten kendisinin Türkçe’ye dair yaklaşımıyla da örtüşen bir durumdur bu. Aşırı öz Türkçeci bir eğilimden haz etmemekle⁸¹² beraber anlaşılır olmak onun temel özelliklerinden biridir. Ahmet Oktay onun bu yanını İkinci Yeni hareketinin rastlantısallığı ya da şuuraltı sıçraması gibi temel özelliklerden ayrı tarafı olarak ifade eder ve akılcı şair görüntüsünden bahseder.⁸¹³ Bu sebeple bu anlaşılabilirliğe sekte vurmamakla beraber cami ve minare sembolizasyonu ile olumsuz çağrışım yüklenen şiirleri dikkat çekici bir karakter sergilerler.

3.3.3.2. İslâmî Kutsallara Yönelik Hücum Girişimleri

Bu noktada ele alınması gereken radikal söylemlerine rastladığımız iki isimden söz etmek mümkündür. Bunlardan ilki İlhan Berk, diğeri ise Ece Ayhan’dır. İlk isim olan **İlhan Berk**’in şiirleri üzerinden İslâmî kutsallara yönelik okuma faaliyetinin izini sürmek mümkün görünmektedir. Onun dinî anlamda önemli şahsiyetler, azizler ve kutsal kitaplar konusundaki yoğun okumalarının en önemli göstergelerinden biri *İbn-i Hacer Heytemi’ye Göre Bir Ulunun Hayatı Üzerine Konuşmalar* isimli şiiridir. Ayrıca okuduğu metinlerin şiirini oluşturma noktasında işlevselliği de bu bağlamda

⁸¹¹“ Birer önyargı gibi uzuyor çağdaş caminin minareleri.”

Süreya, “Oteller Hanlar Hamamlar İçin Sürekli Şiir I”, **a. g. e.**, s. 163.

⁸¹² Perinçek, Duruel, **a. g. e.**, s. 437.

⁸¹³ Oktay, “Hoşgeldin Üvercinka”, **İmkânsız Poetika**, s. 524.

üzerinde durulabilecek bir konudur. Bizzat kendisi bu şiirin sonunda verdiği dipnotta bu şiiri üç kitaba borçlu olduğunu yazar.⁸¹⁴ Aynı dipnotun devamı ise çok daha ilginçtir. Bu şiirin oluşum sürecini anlattığı bir başka yazıya yönlendirir okurunu.⁸¹⁵

- “1
- Babam düzgün kıyafetliydi.
Çok koku sürünürdü.
IV. Henri gibi görünmeden önce kokusundan bilinirdi.
2
- "Adı yırtıcı bir kuşun adıyla birlikte anılırdı."
Unutkanlığına karşı günnük sakızı çiğnerdi.
3
- Onunla bir yıl birlikte kaldık
Yatağa yaslandığını görmedim.
4
- Borçlusunun ağacının gölgesinde oturmazdı.
Sözleri ağzında akide şekeri gibi dağılırdı.
5
- Yazları ipek ticareti yapardı.
Kârının hepsini dağıtırdı.
Yemin ederim ki soyunda köle yoktur
6
Hiç carıye kullanmamıştır.
Namaza başlamadan önce ağlardı.
7
- O günlerin birinde bir askerin et yediğini gördü
Ve balığın kaç yıl yaşadığını sordu.”⁸¹⁶

İlhan Berk’in özellikle *Kutsal Betik* yani *İncil*’in çeviri hâli ile bu çeviri dilinin hamlığına olan hayranlığı, bu dilin işlenmemiş ve acemiliğini kendi şiir dilinde deneyimleme çabası, birçok yazı ya da söyleşide vurguladığı bir husustur. Dilin bu ham ve işlenmemiş hâline olan hayranlığı dolayısıyla *İncil*’in yanında Kur’an, çeşitli tezkireler, Evliya Çelebi ve Kâtip Çelebi gibi kimselerin metinleri, çeşitli layihalar, fizik kimya kitapları gibi eserleri de bahsettiği “yaban dile dalıp çıkmak” için okuduğunu ifade eder.⁸¹⁷ Buna göre yukarıdaki bu şiirin de çıkış noktası İbn-i Hacer

⁸¹⁴ “Bu iki şiiri şu üç kitaba borçluyum:

1) Tanrılar, Mezarlar, Bilginler, C. W. Ceram, Remzi Kitabevi, 1 969, İstanbul.
2) İmam-ı Azam 'ın Menkıbeleri, İbn-i Hacer Heytemi, Kılıç Kitabevi, 1978, Ankara.
3) Heinrich Schliemann'ın Hayatı.”

Berk, “İbn-i Hacer Heytemi’ye Göre Bir Ulunun Hayatı Üstüne Konuşmalar”, *Toplu Şiirleri*, s. 756.

⁸¹⁵ Berk, “Bir Şiirin Oluşumu: Bir Ulunun Yaşamı Üstüne Konuşmalar”, *Şiirin Çizdiği- Edebiyat ve Şiir Üzerine Yazılar*, s. 324-329.

⁸¹⁶ Berk, “İbn-i Hacer Heytemi’ye Göre Bir Ulunun Hayatı Üstüne Konuşmalar”, *Toplu Şiirleri*, s. 756.

⁸¹⁷ Berk, “Bir Şiirin Oluşumu”, *Şiirin Çizdiği- Edebiyat ve Şiir Üzerine Yazılar*, s. 325.

Heytemi'nin yazdığı ve İmam-ı Azam'ı anlattığı menkıbe kitabıdır. İlhan Berk bu kitabı da okuyup ciddî anlamda etkilenmiş ve daha önce hiç düşünmemesine rağmen buradan hareketle bir şiir oluşturmıştır.⁸¹⁸ Burada esas, bahsi geçen menkıbenin hikâyesinden çok, ham “eda”sının şairi etkilemesidir. Şair böylece yeni bir dil düzeni içerisinde İslami bir ulunun panoramasını da vermiştir.

Bununla beraber şair, İmam-ı Azam'ın güzel kokuya olan tutkusunu IV. Henri'nin sarımsak tutkusuyla karşıt olarak ele alıp şiirine ikame etmiş; ayrıca onun bilime olan yönelimini de “kârının hepsini dağıtırdı” şeklinde bir ifade ile şiirde yansıtmıştır. Ek olarak şiirin başlangıcında yer alan ifadeler, ilk dizelere özel bir önem verdiğini bildiğimiz Berk'in⁸¹⁹ bu hassasiyeti düşünüldüğünde “baba”ya yani İmam-ı Azam'a ilişkin vurgu noktasının tercihinin yönelik bir yoruma imkân sağlar. Bu bağlamda IV. Henri ile özdeşleştirilen bir İmam-ı Azam tasavvuru, onun olumsuz bakış ve indirgeyici yaklaşımını ortaya koymak açısından da ayrıca önemlidir.

Kutsal, ulu ve literatürde neredeyse dokunulmaz olarak bilinen bu kimselerin şiirde bu şekilde kullanımı; özellikle şiirin başında ele alınan kişinin tek dünyevî tutkusu olan güzel kokunun, IV. Henri'nin sarımsak kokusundan tanınması şeklindeki anıştırmayla sarakaya alınması, bazı değerlerin ironi yoluyla küçümsenmesini ifade eder. Ya da en basit ifade ile bu değerlerin araçsallaştırılma dolayısıyla “kullanıldığını” belirtebiliriz. Şiirin devamında herhangi bir indirgemenin olmaması, aksine İmam-ı Azam'ın ticareti bırakıp ilimle iştigalini ya da soyluluğunu vurgulaması olumlu bir çağrışım alanına işaret eder. Fakat genel bir çözümleme ile sarımsak meselesi üzerinden yahut şiirinde kullandığı dizeleri tek tek açıkladığı yazısından⁸²⁰ hareketle bir araçsallaştırmanın varlığından söz edebiliriz. Çünkü burada İmam-ı Azam'ın hayat hikâyesinden parçaların yanında herhangi bir gazetede herhangi bir ifadeden faydalandığını ifade eden şairin, olumlu bir çağrışım alanı yaratsa dahi İslâmî bir duyarlılığından söz edemeyiz. Burada “bu ulu”, yalnızca şiirsel dil ve fon için kullanılan bir alandır.

⁸¹⁸ Berk, “Bir Şiirin Oluşumu”, **a. g. e.**, s. 326.

⁸¹⁹ “İlk dizededir bütün iş; şiirin yapısını, yani içeriğini, biçimini -ki ikisi de ayrılmaz, ikiz kardeşlerdir-, boyunu bosunu o saptar, şiirin gizli tarihini o çizer”

Berk, “Şairin Kamı”, **Toplu Şiirleri**, s. 968.

⁸²⁰ Bkz. Berk, “Bir Şiirin Oluşumu”, **Şiirin Çizdiği- Edebiyat ve Şiir Üzerine Yazılar**, Haz. Yalçın Armağan, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2019.

Berk için bu değerler dünyasının yerine, şiirinin yer aldığı değerler dünyası çok daha ön plandadır. İslâmi kutsallar hiçbir tereddüt olmaksızın deforme edilir ya da en iyi ihtimalle olumsuz bir yaklaşımla ele alınır. Bu şekilde şiir içerisinde bir dekor oluşturulur. Ancak kaleme aldığı şiir, tam aksine tahrif edilemez, yüce ve uludur. Örneğin *Kül* isimli kitabındaki *Pipo* şiirinin sonunda şiirine yönelik “Üstünde pek çok emek verdim. Şanı ulu ve yüce olsun!” cümleleri onun kutsadığı ve teolojik çağrışım sahasından seslenerek dileklerde bulunduğu şeyin, yazdığı şiir olduğunu vurgulaması bakımından dikkat çekicidir. Onun için okunan bu kitaplar, azizlere ya da evliyalara yönelik anlatılar; doğrudan olmasa bile şiirini besleyen, bir arka plan oluşturan birer araç hükmündedir. Onun şiirlerinde nesne birçok eleştirmenin de vurguladığı üzere başat bir konumdadır. Fakat bu durum, yani kutsalın şeyleştirilmesi, basit bir nesne gibi kullanılması dinî bir algının kabul edemeyeceği bir eğilimdir. Berk, bu noktada dinî duruşunu da şiirsel söylem üzerinden okuyucuya aktarmış olmaktadır.

Aynı bağlamda ele alınması gereken bir diğer isim olan **Ece Ayhan**’ın şiir dünyasında ve kurgusunda din mefhumunun ya da bazı kutsalların deformasyonu eğiliminin, İslâmî bağlamda oldukça keskin çizgiler içerdiğini söyleyebiliriz. Bazı İslâmî içerikli ifadeleri, ibadetleri, yapıları, ahiret inancını ve bunların temsili olan değerler sistemini topyekûn bir inkârı onun şiirlerinde gözlemlemek mümkündür.

İslâm dini ve kültürü ile münasebetinin oldukça lakayt olduğunu, hiç namaz kılmadığı yahut sadece lisede Ömer Doğrul’un çevirisi ile *Kur’an-ı Kerim* okuduğunu ve aileden gelen herhangi bir İslâmî mirası olmadığını, dinle ilişkisinin dedesini bir yıl camiye götürmekten ileriye gitmediğini Özcan Yalım’a cevaplarında⁸²¹ aktaran Ece Ayhan’ın bu anlamda özel bir araştırması da söz konusu değildir. Bu konudaki bir başka çarpıcı aktarım ise Gelibolu Müftüsü olduğunu ifade ettiği babasının, dedesinin evlerinin yüksek duvarlı arka bahçesinde rakıyla “kafayı çekmesi” meselesidir.⁸²² Eve gelip onu arayanlar ise onun her gece Mekke’ye uçtuğuna yani mübarek bir kişilik olduğuna dair söylentiler çıkarmışlardır. Kendisinin bizzat yaşamadığı bu hadiseyi vurgulu bir şekilde aktarımının da onun dine yönelik yaklaşımında belirleyici bir unsur

⁸²¹ Eren Barış (Haz.), **Ece Ayhan Çağlar Anlatıyor**, Ankara, Dipnot Yay., 2012, s. 76-78.

⁸²² Ece Ayhan, **Basıbozuk Günceler**, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2018, s. 181.

olduğunu düşünüyoruz. Burada din adamı kimliğinin içi boşaltılmış, toplumun kutsallarıyla alay edilmiştir. Tıpkı birkaç nesil öncesinin yaklaşımı gibi Ece Ayhan da kutsallara ilişkin bir deformasyona girer, fakat bunu şiir kanalıyla yapmış olduğu için çalışmamız açısından dikkate değer veri alanı ortaya çıkmaktadır.

Örneğin *Kambiyo*⁸²³ şiiri genel olarak sermayeyi dışlayan⁸²⁴; sterlin, dolar ve lira şeklinde istenmeyen bir kambiyo”ya, değişime ve dolayısıyla ranta karşı olan bir şiirdir ve çeşitli şiddet öğeleri içerir, ayrıca bu şiirde bir şiddet ögesi olarak “dövülmüş bir kadın” söz konusudur. Fakat şiirin son bendinde yer alan aşağıdaki ifadeler bu şiirin mihverini bir başka yöne kaydırmıştır:

“Bu gece de sen döv beni gizemsel bir caddede
oruçluyum dövülmeden olmaz limon gibi ay
bin yıldır şapkasız eve pencerelere dönemiyorum
istemiyorum biliyorsun.”⁸²⁵ (Vurgu tarafımıza ait.)

Dövülme isteği son kısımda, şiir kişinin kendi bedeni için kendisi tarafından istenmektedir. Mekân olarak da “gizemsel bir cadde” söz konusudur. Oruçlu olması “dövülmeden olmaz” bir konuma taşımıştır bu kişiyi. İslâmî bağlamıyla şairin yılda bir ay yapılan bu ibadet biçimi üzerinden dinsel bir alana, “dövülmesi gereken bir alan” şeklinde muamelesi söz konusu olmuştur.

Ramazan ayına ve o ayın ibadeti olan oruca yönelik böyle bir yaklaşımdan başka, yine aynı ayın da içinde bulunduğu “üç aylar”la alakalı bir deformasyonu haiz diğer şiir ise *Denizkızı Eftelya*’dır.

“Neden üç aylar girerken kurşun harflerle salılara
hiç soyutlanmamış ırmaklarda boğuluyor ibrahim
ismail soda içen kalabalıklara doğru cumhuriyet olmuş
anlamıyorum şey yani ishak bakır kapılarda bakır tokmak
denizkızı eftelya cumhuriyette ağaçlara benzer öldü diye”⁸²⁶

Burada dikkat çeken ilk mesele, bir gün adı olarak Salı’nın dinî bir zamanda, yani “üç aylar”da olumsuz bir çağrışım alanına sahip olmasıdır. Başka şiirlerden takip

⁸²³ Kambiyo, iki ülke para birimlerinin değişim belgesine verilen addır.

⁸²⁴ Ali Özgür Özkarcı, *Ece Ayhan- Şiir, Tarih, İdeoloji*, İstanbul, Edebi Şeyler, 2018, s. 100.

⁸²⁵ Ayhan, “Kambiyo”, *Bütün Yort Savul’lar!- 1954-1997*, s. 46.

⁸²⁶ Ayhan, “Denizkızı Eftelya”, *a. g. e.*, s. 50.

imkânı bulduğumuz üzere ölümlerin salısı⁸²⁷ ya da soğuk tirşe renkli salı⁸²⁸ ibareleri bu doğrultudaki örneklerdendir. Bu olumsuz çağrışım uzamına, yukarıda alıntıladığımız kısımla birlikte üç aylar da “kurşun harflerle” müdahil olmuştur. Akabinde yer alan peygamber isimlerinin karşıtlıklar içerisinde modern çağrışımlarla ele alınması da ilk dizedeki bu dinî zaman tahrifini devam ettirmiştir. Boğulan bir ibrahim, soda içen kalabalık karşısında ismail, bakır kapı tokmağı olarak ishak ve son olarak bir şarkıcı olan Eftelya⁸²⁹ ile karşısında bir otorite olan cumhuriyet sıralanmaktadır. Burada Eftelya ile kastedilmek istenen esasında 30’lu yıllara damgasını vurmuş bir “diva”nın azınlık kesime mensup olması ve dolayısıyla iktidar ile sorunlu ilişkisine yönelik bir imadır. Nitekim Eftelya’nın halk katında kabul görüp şöhret kazanmasına karşın tam olarak bu yönü dolayısıyla, 1934’te vereceği bir konsere katılamamasından dolayı *Zaman* gazetesinde yer alan bir yazıda, kendisinin söylediği şarkıların “mana ve medlûllerini” bilmediği ithamına maruz kalmıştır.⁸³⁰ Tüm bu zıtlıklar, Ece Ayhan’ın genel eğilimi olan kopuk çağrışım özelliği ile birleşince anlam sahasını daraltmış ve net bir yorumun önünü kapatmış olsa da sembolik yan yanlıklar -yani üç ayların bir arada olduğu ibareler- söz konusu olduğunda yorumumuzun önü açılmış olur.

“yalnız üç aylarda salı günleri otuz birle rumba da rumba
bizim laternada dokuduğumuz deli çocuklar gibi bir **gök**
budalası”⁸³¹ (Vurgu tarafımıza ait.)

Nitekim şiirin ilerleyen kısmındaki bu ifadelerde geçtiği üzere salı günleri yine üç aylarla beraber, fakat bu kez “otuz birle” ibaresiyle ve rumba da rumba gibi cinsellik ve eğlence içeren iki biçimle karşımıza çıkar. Buradaki “gök budalası” ifadesi de dikkat çekicidir ve dinî çağrışım alanı söz konusu olduğunda manidar bir konumda yer alır. Cinsellikle beraber resmedilmiş bir üç aylar algısı, şairin deyişiyle “cumhuriyette halklar olmak” istemiştir ve otorite temsili göz önüne alındığında, aynı zamanda göklerde olan “budala” olarak düşünüldüğünde ise yere ait olanla göğe ait olanın

⁸²⁷ Ayhan, “Hangi Şiir Topal Çocuklarını Toplar Sokaktan?”, *a. g. e.*, s. 144.

⁸²⁸ Ayhan, “Okarina”, *a. g. e.*, s. 47.

⁸²⁹ Erenel “Ece Ayhan Sözlüğü”, *a. g. e.*, s. 187.

⁸³⁰ Derya Bengi, Erdir Zat, “Denizkızı”, *100. Yılında Cumhuriyet’in Popüler Kültür Haritası 1 (1923-1950)*, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2020, s. 75-78.

⁸³¹ Ayhan, “Denizkızı Eftelya”, *a. g. e.*, s. 50.

bilinçli bir biçimde yerlerinin değiştirildiği ve bu yolla sapmaya uğratıldığı gerçeğine ulaşmamız mümkün olmaktadır.

İslâmî deformasyona ilişkin bir diğer örüntü *Okarina* isimli şiirde karşımıza çıkmaktadır. Burada İslami çağrışım alanıyla dua üzerinde bir vurgu oluşturulmuştur. Bir başka şiirden edinilen izlenime göre de dua kavramı Ece Ayhan için neden yapıldığı belli olmayan, hatta unutilan bir düzlemde yer alır.⁸³² *Okarina*'da ise arka fon, bir cenaze merasimidir ve aşağıdaki şekilde yansıtılır:

“Gün doğuyorken ırmakta
bir karınca tacirini diri diri gömüyorlar toprağa
zavallı şapkası karısı ve kızkardeşiyle birlikte
sessizce bitiveriyor ilk güneşte icra-iflas duası”⁸³³

Burada yine sermaye ile ticaret ile ilişkilendirilmiş bir örüntü söz konusudur. Bir karınca taciri ölür ve daha önce *Kambiyo* şiirinde oruçla yani dinsel olanla bağlantılandırılan “şapkalı insan” imajı burada da şapkasıyla gömülen insanla beraber düşünülmüştür. Bu noktada “şapka”nın Ece Ayhan terminolojisinde dinsel bir çağrışım alanı içerisinde yer aldığı yorumunu yapabiliriz. Fakat bu şiirde çalışmamız açısından en çarpıcı dize yukarıdaki son dizedir. Cenazenin ardından okunan dua “icra-iflas duası” şeklinde ifade edilmiş, saptırılmıştır. İcra-iflas duası hem ölen tacirin dünyevi hayatıyla ilişkili şekilde ölüm nedenini yansıtacak hem de İhlas sûresinin söyleyişini andıracak bir çağrışım alanıyla, yani ikiz bir kullanımla ele alınmıştır. İhlas sûresi, İslamiyet’in tevhid inancına dair veciz bir ifadeyi içerir ve İhlâs-ı şerif şeklinde anılacak denli önemli bir sûredir.⁸³⁴ Bu doğrultuda bahsi geçen sûrenin bu şekilde saptırılması, oldukça ciddi bir tavır alış olarak yorumlanmaya müsaittir.

Ece Ayhan’ın şiirsel dünyasında bir diğer İslâmî deformasyon örüntüsü, camiler ve minareleriyle ilişkilidir. Bu doğrultudaki önemli bir ibare, *Sardunya ve Çocuk* isimli şiirde geçen “şeytan minareleri” nitelemesidir.

⁸³² “Senin niçin dua ettiğini
unuttuğun gibi sonradan”

Ayhan, “İskambil”, **a. g. e.**, s. 21.

⁸³³ Ayhan, “Okarina”, **a. g. e.**, s. 47.

⁸³⁴ Emin Işık, “İhlâs Sûresi”, **TDV İslâm Ansiklopedisi**, <https://islamansiklopedisi.org.tr/ihlas-suresi> (18.04.2022).

“Rüzgâr, sürükleyip duruyor dışarlarda; küf gözlü, tenekeden bir ejderhayı ve paslı bir cesedi. **İmsaklarda beklenir her zaman**, derin bir gulyabani çünkü. Katranlar, inanılmaz istanbulinler giyinmiş. Çağırarak için onu tâ Selanik'ten, Ürkünç Amca'sı kılığında — iğneli fiçılara, iğneli fiçılara. Sonra, sabaha karşı, gecikmişlik ve lacivert. Solgun ve öksüren, nalsız atlarıyla dönülür, **ermişlerin merdiveninden inerek**, karanlık, saraç ya da haşhaş dükkânlarına”⁸³⁵ (Vurgular tarafımıza ait.)

Düzyazı ile kaleme alınan bu şiirde ilk etapta “deniz sokaklı adalara giden bir çocuk” resmedilmiş, daha sonra da Cumhuriyet eleştirisini de bünyesinde barındırdığını düşündüğümüz yukarıdaki ifadelerle ermişlerin merdiveninden “inme”, onların konumları ile alakalı bir deformasyon ve herkesin girip çıkabileceği bir aleladeliliği yansıtmaya dolayısıyla küçümseme şeklinde alımlanmaya müsaittir. Yine imsaklarda beklenen cesetler, “derin bir gulyabani”ye benzetilerek oruçla ilişkili bir uzamı işaret etmektedir. İmsak sahurdan sonra yiyip içmenin sona erdiği sabah ezanı ile başlayan zamanı ifade eder. Aynı zamanda gecenin bitip sabahın başladığı bir vakittir. Fakat burada imsakta beklenen şeyler cesetler ise aynı zamanda imsakın gulyabani ve orucun da cesetler ile eşdeğer görülmesi gibi olumsuz bir çağrışım alanından söz edebiliriz. Nitekim şiirin ilerleyen kısmındaki “şeytan minareleri” ibaresi de bu olumsuz İslâmî çağrışım alanını tamamlayan ve kanıtlayan bir konumda yer almaktadır.

Bu doğrultudaki bir başka örnek ise *Zambaklı Padişah* isimli şiirin on altıncı parçasında yer almaktadır:

“XVI
Portakallarla donanmış selâtin meyhaneleri, kapalıdır.”⁸³⁶

Selâtin kelimesi, sultan kelimesinin çoğuludur ve genel olarak “selâtin camileri” şeklinde sultanların yaptırmış oldukları büyük camiler için kullanılır. Burada ise bu ibârenin sapmaya uğratarak meyhane için kullanılması söz konusu olmuştur. Meyhaneler, İslâm dininin yasakladığı alkolle ilişkili mekânlar olmaları hasebiyle dinî olarak hoş karşılanmazlar. Fakat burada kutsal ibadet mekânları olan camilerin yerine monte edilen meyhaneler, içkinin diğer İkinci Yeni şairlerinde de rastlamış olduğumuz

⁸³⁵ Ayhan, “Sardunya ve Çocuk”, **a. g. e.**, s. 69.

⁸³⁶ Ayhan, “Zambaklı Padişah XVI”, **a. g. e.**, s. 161.

kutsanması hadisesine paralel olmakla beraber dinî olarak da reddediş tavrını içermektedir.

Burada dikkat çekici bir husus da portakalla ilişkili bir imgenin oluşturulmuş olmasıdır. Portakalın çağrışımlarından birinin ruh ve libido arasındaki denge unsuru olması⁸³⁷ söz konusu edildiğinde ise cinsel bir çağrışım alanına da aynı düzlemde yer verildiği yorumuna olanak sunulmaktadır.

Bunun dışında buraya kadar sıraladıklarımız denli olumsuz bir muhtevayı içkin olmamakla beraber, Ece Ayhan'ın İslâmî çağrışimli ünlemleri kullanmış olması da araştırmaya ve malzeme etmesi noktasında incelenmeye değerdir. *Put, Zanzalak Ağacı, Saffet Nezihi Şener, Zincifre, Ölüm* isimli şiirde bağlamdan bağımsız kullanılmış şu ifadeler karşımıza çıkar:

“Benim hiç çin'de bir ablam olmamış korkunç **hû**
gecelerin ilerlemiş saatlerinde tramvaya binen
bir bach konsertosunun dudakları gibi çilek korkunç **hû**.”⁸³⁸(Vurgular tarafımıza ait.)

Hû, Arapça'da üçüncü tekil şahıs zamiridir; fakat özellikle tasavvufî anlamda Allah'ı temsil etmektedir. Arabî'ye göre hiçbir varlığın müşahade edemeyeceği Allah'ın mutlak gayb ve sır olan zâtına işaret etmektedir.⁸³⁹ Özellikle sufi meclislerinde zikir olarak kullanılan bu ifadenin yukarıdaki şiirde alelade bir söylem içerisine yerleştirilmiş olması başlı başına bir indirgeme şeklinde yorumlanmaya uygun görünmektedir.

Yine aynı bağlamda *Arapların At Koşturmaları* isimli şiirde geçen, daha önce de başka bağlamlarda ele aldığımız şu ifadeler de araştırmaya İslâmî öğelere bir örnek teşkil etmektedir:

“Bismillah tû Hafız Post
İnsanoğlu babasızdır”⁸⁴⁰

⁸³⁷ Chevalier, Gheerbrant, “Orange”, **a. g. e.**, s. 723.

⁸³⁸ Ayhan, “Put, Zanzalak Ağacı, Saffet Nezihi Şener, Zincifre, Ölüm”, **a. g. e.**, s. 58.

⁸³⁹ Osman Türer, “Hû”, **TDV İslâm Ansiklopedisi**, <https://islamansiklopedisi.org.tr/hu> (18.04.2022).

⁸⁴⁰ Ayhan, “Arapların At Koşturmaları”, **a. g. e.**, s. 133.

Burada da önemli izleklerden olan babasızlık söylemini güçlendirmek adına “Bismillah” şeklinde bir girişten bahsedebiliriz. Oysa Besmele’nin özü olan “Bismillah”, “Allah’ın adıyla” manasına gelir ve Müslümanlar için her şeyin başlangıcında zikredilen bir ifadedir. Şair burada kendi gerçekliğini inşa etmek adına, İslâmî bir kutsal olarak bu kez besmeleyi araç olarak kullanmış, dolayısıyla indirgemıştır.

Kesin olarak İslamiyet’e yönelik olmasa da en azından çoğu dinde yer alan ahiret inancına dair bir tavır olarak Ece Ayhan’ın cennet ile cehennem kelimelerini deformasyona uğratarak elde etmiş olduğu “cehennet” kelimesi üzerinden birtakım çıkarımlar yapmak da mümkün görünmektedir. Çoğu din için ahiret inancı oldukça önemli bir konumdadır. İslamiyet’te de ahiret gününe inanmak, imanın temel şartlarından biridir.⁸⁴¹ Ölümünden sonra bir hayat ve dünyada yapılan amellerin aynıyla mükafatlandırılacağına dair inanç, Müslümanlar için temel itminan noktalarındandır. Ece Ayhan ise bahsettiğimiz bu gerçekliği, şiirsel söyleminde zikrettiğimiz iki kelimeyi bozarak ve bağlamından uzaklaştırarak kullanmıştır:

“Dirim kısa ölüm uzundur cehennette herhal abiler”⁸⁴²

Mor Külhani şiirinde geçen bu ifade, ölüm sonrasına işaret etmekle beraber cennet ve cehennem gibi önemli bir ayrımı da yadsıma işlevi görmektedir.

“1. “Dile benden ne dilerse!” dense sözgelimi
Bir düş -masalın son kıpısında
Ölüm taburesi ya da teneşir taşı yani

2. İşte ancak o zaman belki
Bir palavrayla avunmak istemediğim için
“Cehennet!” diye fırlama fırlama sabuklardım”⁸⁴³

Son şiirlerinden olan *Desdemona -Othello*’da ise yukarıda görüldüğü üzere daha açık bir resimden söz edebiliriz. Ölümün eşiğindeki şiir kişisi, son dileğinin ahiret inancına ilişkin bir palavra olması yerine, cehennet olacağını ifade etmektedir. Bu, öte

⁸⁴¹ Şehbenderzâde, “Son Gün, Kıyamet, Ba’su Ba’de’l-Mevt, Haşr ü Neşr”, *Üss-i İslâm- İslâmî Hakikatlere Dayanan Yeni Akaid İlmi*, s. 59-65.

⁸⁴² Ayhan, “Mor Külhani”, *a. g. e.*, s. 124.

⁸⁴³ Ayhan, “Desdemona-Othello”, *a. g. e.*, s. 254.

dünya algısını yerle bir eden bir düşünce olmakla birlikte, sonda geçen “fırlama fırlama sabuklama” ifadesinin de bir manayı içerdiğini öne sürmekte bir beis yoktur, diyebiliriz. Şair bu deformasyonunu “sabuklama” olarak nitelemesine rağmen kendisini avutmak ve dünyada çekilenlerin karşılığını alacağı bir uzamı hayalinden çıkarmak, yani en nihayetinde dinsel bir reddiye yapmak için cennet ve cehennem ayrımını kabul etmemektedir. Burada cennetten farksız bir cehennem, cehennemden farksız bir cennet algısı oluşturma çabasının⁸⁴⁴, aynı zamanda insanların dünyadaki edimlerini bir kontrol mekanizması olarak denetleme olanağına sahip olan din mefhumunun dışlanması ve akabinde insanın her anlamda özgür oluşunu, dinsel kaygılardan azade olmasının gerekliliğinin vurgulaması söz konusudur.

Bu noktaya kadar incelediğimiz tüm verilerde Ece Ayhan’ın İslâmî bir duyarlılıktan oldukça uzak bir şair olduğu sonucuna varabiliriz. O, genel olarak Doğu’nun her konuda geride olduğuna ilişkin bir algıya sahiptir. Özellikle düşünme faaliyeti konusunda hırtlamba gibi giydirilmiş⁸⁴⁵, yani kapatılmış bir düşünceden söz eder; düşünme faaliyetinin yokluğunu vurgular.

Genel olarak Cumhuriyet ideolojisi ve tarihin “bireyin bastırılmasıyla eş anlamlı algılanması”⁸⁴⁶ Ece Ayhan için en temel eleştiri noktalarından biridir. *Ölümün Arkasından Konuşmak* başlığını taşıyan dipyazı-şiiri özellikle Osmanlı İmparatorluğu eleştirisi⁸⁴⁷ bağlamında ele alınabilecek, aynı zamanda Doğu’ya ilişkin değerlerin başında yer alan din mefhumuna ilişkin saptamalara, eleştirilere yer veren bir konumdadır. Tarikat anlaşmazlıkları, mollaların lakırdıları, geleneksel sanat eleştirileri gibi fonların ışığında Doğu’daki alışlagelen dinsel arka planın da reddedilmesinin gerekliliği çok net biçimde açığa vurulur:

“Körler köyünde oturanlar, yanlış Batı kulüplerine karşı, Doğu tekkeleri kurmak, çileden geçmeden postnişin olmak kestirmelerini düşlemeleri nedeniyle, çağdaşlarını okuyamamışlardır ve bütün sol kolları kesiktir. Hoşgörüsüzlüğün takma adı olan hoşgörünün her çağdaki her toplumdaki

⁸⁴⁴ Kul, **a. g. t.**, s. 382-383.

⁸⁴⁵ Ayhan, **Başbozuk Günceler**, s. 132.

⁸⁴⁶ Oktay, “Türk Şiirinde Tarih İlgisi”, **a. g. e.**, s. 325.

⁸⁴⁷ Osmanlı İmparatorluğu, Ece Ayhan için Despotluk ve Nobranlık İmparatorluğu’dur. Ayhan, **Çanakkaleli Melahat’a İki El Mektup ya da Özel Bir Fuşun Tarihi**, s. 72.

dikenli sınırını, işte bu kimesneler çizerler, biz bu sınırın herhalükârda aşılması ve zorlanmasından yanayızdır, her iki kesim ve uç için.

(...)

Evet, açıl Doğu açıl! Doğu açılsın, Doğu açılacak elbette.”⁸⁴⁸

Bu ifadeler şu noktaya dek ele aldığımız şiir örnekleriyle oldukça paralel bir çizgidedir. Doğu’yu, İslam coğrafyasını “yapan” değerlerden kurtulmaya çalışmak; mevcut değerler sistemine “hoşgörüsüzlük” şeklinde bir yakıştırma yapmak tam olarak şiirlerde gözlemlediğimiz reddiyein izdüşümüdür, diyebiliriz. Ayrıca son cümleden hareketle şairin bu değerlerin silinmesi noktasında da hayli kararlı, inançlı olduğu çıkarsaması yapılabilir. Tevekkül ile “bir lokma bir hırka” gibi İslâmî menşeli Doğu profiline karşı ve aynı zamanda tüm bu değerlere yönelik başkaldırı fikrini önemle vurgulayan bir isimdir Ece Ayhan.⁸⁴⁹ Başka düzyazılarında Batı eleştirisini de gözlemleme fırsatı bulduğumuz⁸⁵⁰, bunun yanı sıra toplumu oluşturan değerler arasında sakallı ya da garip örtünme biçimlileri, üfürükçüleri, kayyumları yani İslami nokta-i nazardan olumsuz tipolojilerin bile dikkate alınması gerektiğini vurgulayan⁸⁵¹ Ece Ayhan’ın yukarıdaki “Doğu’nun açılması vurgusu”, kanaatimizce dinsel değerlerin reddi bağlamında oldukça dikkat çekici verilerdendir. Yani bu, bir yandan bu değerlerin varlığına ve dikkate alınmasının gerekliliğine dair inanç, bir yandan da reddediş olarak ifade edilebilecek bir olgudur.

3.3.3.3. Hassas Bir Alan: Hz. Meryem Algısı

Hz. Meryem hem *Kitab-ı Mukaddes*’e hem de *Kur’an-ı Kerim*’e göre kutsal bir karakterdir. Özellikle Hıristiyanlığın ilk dönemlerindeki cinsellik karşıtlığı ve evliliğin dahi aşağı bir müessese olarak görüldüğü evrelerde bakireliğin kutsanması sonucu olarak “Kutsal Bakire Meryem”, kadınlığın sembolü olarak varlık gösterir.⁸⁵² Hz. Meryem, bu şekilde bekaretin, saf ve temiz olmanın önemli bir sembolü olmasının

⁸⁴⁸ Ayhan, “Ölümün Arkasından Konuşmak”, **Bütün Yort Savul’lar!- 1954-1997**, s. 150-151.

⁸⁴⁹ Ayhan, “Kafamızı Kurcalayan Kimi Sorular Üzerinedir I”, **Yalnız Kardeşçe- Söyleşiler, Konuşmalar, Denemeler**, s. 33.

⁸⁵⁰ Ona göre Doğu’nun tarihi ‘Batı egemenliğinin dilinde yazılmıştır.’ Ayhan, “Küçük Bir Kültür”, **Bir Şiirin Bakır Çağı**, s. 37.

⁸⁵¹ Ayhan, “Bir Söyleşi”, **Yalnız Kardeşçe- Söyleşiler, Konuşmalar, Denemeler**, s. 9.

⁸⁵² Ayvazoglu, a. g. e., s. 52.

yanında yaratıcının kudretini de temsil eder, çünkü babasız bir şekilde Hz. İsa'yı dünyaya getirmiştir.

İkinci Yeni hareketi ise yer yer bu bağlamı deforme ederek yer yer de aynı bağlamı payanda ederek Hz. Meryem imgesini sıkça kullanmıştır. Bu noktadaki ilk örnek olarak **Cemal Süreya**'nın şiirlerinde, Meryem ismine sık sık rastlanır ve bu isimlerin basit birer şiir kişisinden farklı anıştırmaları haiz olduğu intibahı uyandırır. Bu anıştırmalar da bahsi geçen yanları dolayısıyla çalışmamız açısından deforme ve sapma hâllerini öne sürmek bakımından önemli örnekler konumundadırlar. Bu doğrultuda ilk ve en önemli örnek, *İngiliz* isimli şiiridir. Bu şiirde Meryem ismi büyük harfle başlatılmıştır ve herhangi bir indirgeme -küçük harfle- söz konusu değildir; fakat “Kolay Meryem” nitelemesi şiir boyunca betimlenecek Meryem imajının bir vitrini şeklinde çizilmiştir.

“Ben soluğu Meryem'in sokağında alıyorum
Meryem'in diyorsam, Kolay Meryem'in, usullacık Meryem'in”⁸⁵³

Burada geçtiği üzere cinsel çağrışımlı şekilde Meryem'in sokağına giden bir sevgiliden söz edilebilir. Şiirin ilerleyen dizeleri ise Hz. Meryem göndermesine ilişkin daha tutarlı yorumlamalara imkân tanımaktadır:

“Çünkü ne zaman ağzından öpecek olsam
Hele bu ağız onun kendi ağzıysa
Kocaman bir gül yer alıyor arkamızda
Zulma karşı”⁸⁵⁴

Ağızdan öpülen Meryem imajı, Hz. Meryem'le ilişkilendirilen saflık, temizlik ve bekaret gibi hususlara bir darbe şeklinde yorumlanabilir. Zaten başka şiirinde de bekaret kavramına ilişkin tepkisini dile getiren Cemal Süreya'nın bu deformasyonu şaşırtıcı olmasa gerektir.⁸⁵⁵ Ayrıca şiirde arkalarında yer alan kocaman bir gül ifadesi

⁸⁵³ Süreya, “İngiliz”, *Sevda Sözleri*, s. 20.

⁸⁵⁴ Süreya, “İngiliz”, *a. g. e.*, s. 20.

⁸⁵⁵ “Bir de var sen koynumda yatıyorsun
Güzelsin güzelliğin mutlak amenna
Kızlığın masanın üstünde
Kocana saklıyorsun

Oysa koca da ne benim kollarım var
Soy bir portakal yedir bana dilim dilim

de özellikle kiliselerde Hz. Meryem tasvirlerinin içinde ya da yanında olmalarından alışkın olduğumuz bir resmi canlandırmıştır. Gül, özellikle Hristiyan sembolizminde Hz. Meryem ile beraber anılır. Özellikle dikensiz gül, kökensel günden uzak Hz. Meryem'i ve bekaretini temsil eder.⁸⁵⁶ Ayrıca “zulma karşı” ifadesi de şiire politik bir çeşni katmaktadır.⁸⁵⁷ Hz. Meryem'in genel anlamda alımlanışından ayrı olarak onu cinsellikle bağdaştırarak ağzından öptüğünde beliren gül imgesi toplumsal, siyasal manalardaki “zulüm”lerin karşısında bir değer olarak çizilir. Yani sevgi, aşk ya da buradaki görünümüyle cinsellik, yine dinî çağrışımlı bir imgeyi sapmaya uğratmıştır.

Bir başka şiir olan *Süveyş*'te bu kez Meryem, “kadifeden bir çingene” olarak karşımıza çıkar. Erdoğan Alkan, buradaki çingene vurgusunun kaynağı olarak Cemal Süreya üzerindeki Apollinaire etkisini gösterir. Çünkü Apollinaire'in sevgililerinden biri Marie yani Meryem'dir ve onun *Çingene* isimli şiirinin de Süreya tarafından çok sevildiğini dile getirir. Alkan'a göre kadife çingene imgesinin kaynağı Apollinaire'dir.⁸⁵⁸ Bundan başka önemli bir vurgu ise bu doğrultuda ele alacağımız son şiir olan *Bun*'da yer almaktadır. Çünkü şair burada Meryem ismini deformasyona uğratarak “meryemsemek” şeklinde bir fiil türetir. Meryemsemek ise benzetmek, özlemek ya da kutsamak gibi çağrışımları içerir.

“Çünkü her kadını meryemsiyorum
Gözleri göz değil gözistan
O müthiş korku saatlerinde
Başını omuzuma koymasa olmazdı
Başını omuzuma koyunca da
Kurtarmasa olmazdı beni olmaktan
İçtiği şaraba ait bir adam”⁸⁵⁹

Burada “meryemsenen” kadın imajı, korku saatlerinde başını omzuna yaslayan ve özneyi içtiği şaraba ait bir adam olmaktan kurtaran, yani realiteye çeken bir unsur olarak da karşımıza çıkar. “Kolay”, “usullacık” ya da “çingene” Meryem imajından

Ben Uzunminareliyimdir doğma büyüme
Ne yapıp yapıp denizi görmek isterim”
Süreya, “Şu da Var”, **a. g. e.**, s. 29.

⁸⁵⁶ Gardin, Oleransshaw, Gardin, Klein, “Gül”, **a. g. e.**, s. 245-247.

⁸⁵⁷ Ergül, **a. g. t.**, s. 87.

⁸⁵⁸ Alkan, “Cemal Süreya”, **a. g. e.**, s. 550.

⁸⁵⁹ Süreya, “Bun”, **a. g. e.**, s. 37.

meryemsenen bir statüye çıkarılan Meryem, bu kez özneyi bağlı bulunduğu sarhoşluk uzamından çekip alır ve yaşama döndürür. Böylece hayat kadını çağrıştıracak bir düzlemde başı omuzda tahayyül edilen ve karşılıklı sığınma anlamını içeren bir çağrışım alanına taşınan bir kadın, bir Meryem imgeleminden söz edebiliriz.

Bunun yanında aynı Meryem'in şehrin kaosu içerisinde sığınak olarak algılanma hâline de bahsedebiliriz. Bu alan ise tam olarak Jung'ın temel arketipleri arasında da ifade edilen anne arketipini çağrıştırır. Bu kadın sığınılacak bir anne tasavvuru ya da bakire Meryem çağrışımının⁸⁶⁰ yanında kilise, üniversite, kent, ülke, gök, toprak, orman, deniz, akarsu, yer altı dünyası, doğum, döllenme, tarla, bahçe, mağara, ağaç, kaynak, vaftiz kabı, kap biçiminde çiçek ya da Cemal Süreya'nın şiirsel yaratımında geçtiği üzere gül sembolizasyonu ile ifade edilmektedir.

Hiz. Meryem'e dair algı ve şiirsel kurgu noktasında anılması gereken bir diğer önemli isim **Ece Ayhan**'dır. Onun şiirinde fuhşun, cinselliğin ve bu bağlamda döküntülü bir hayatın ciddi bir oranda yer bulduğu daha önce belirtilmişti. Hiz. Meryem imgelemine de bu cinsellik olgusunun uzantısı şeklinde yorumlamak yerinde olur. Çünkü şair, şiirlerinde Hiz. Meryem'i Hristiyanî bağlamını da çağrıştıracak bir düzlemde hem azize hem de fahişe yanını vurgulayacak şekilde kurgular. Esasında bu sorunsal, Hristiyan metafiziğinin en önemli ikiliğidir. Fahişe ve kötülüğün anası aynı kişidir, Hiz. İsa dolayısıyla da temiz bir konumdadır. Fakat Hiz. İsa ve Mecdelli Meryem dinamikleri düşünüldüğünde skolastik Hristiyanlığa yönelik bir tepkiden de söz edilmelidir.⁸⁶¹ Bu noktada Foucault'un cinselliğin beden ile ilişkisi bağlamında ele aldığı bireysel varoluşu ifade ettiği söylemi akla gelir.⁸⁶²

Bu şekilde Hristiyanî bir atmosferi önceleyen şiirlerin varlığı ileri sürülebilir. Elbette bu şiirlerin arka planı olarak yine kişisel yaşamından izlerin sürülmesi kaçınılmazdır. Çünkü Ece Ayhan'ın hayatında annesinin Tepebaşı'nda bir gazinoda

⁸⁶⁰ Carl Gustav Jung, **Feminen-Dişillığın Farklı Yüzleri**, Çev. Tuğrul Veli Soylu, İstanbul, Pinhan Yay., 2015, s. 63.

⁸⁶¹ Kahraman, "Kötülük Problemi Karşısında Şair/Şiir", **Türkiye'de Yazınsal Bilincin Oluşumu-Türkiye'de Modern Kültürün Oluşumu 2**, s. 348.

⁸⁶² Ayrıntılı bilgi için bkz. Michel Foucault, **Cinselliğin Tarihi**, Çev. Hülya Uğur Tanrıöver, İstanbul, Ayrıntı Yay., 2017.

çalışması ve evlerinin bu doğrultuda mühürlenmesi gibi realiteler söz konusudur.⁸⁶³ Hatta annesi bir dönem Emraz-ı Zühreviye Hastanesi'nde tedavi de görmüştür⁸⁶⁴ ve tüm bu olguların şiirde kendilerine yer buldukları ifade edilmelidir.

Bu noktada şairin kurguladığı Çanakkaleli Melahat tipolojisi, oldukça dikkate değerdir. Melahat, daha önce sivillik ve düzen karşıtlığı bağlamında yorumladığımız tarafının yanında bir de ermişliği, kutsallığı ve Hz. Meryem'in Ece Ayhan'ın dünyasındaki karşıtlığı misyonuyla önemli bir karakterdir.

Tıpkı Çanakkale gibi (bir milletin manevi değerler dünyasını temsil eden bir coğrafya gibi) Melahat de “Geçilmez!”⁸⁶⁵ Bir genelev patroniçesi olmasına rağmen “geçilmeyen” bir statüde resmedilen Melahat, bunun da ötesinde Yunan tanrısı Priapos gibi heykeli dikilecek konumda şahsına tanrısallık atfedilerek ele alınmıştır:

“ÇANAKKALE'DE CUMHURİYET MEYDANI'NA ÇANAKKALELİ
MELAHAT'IN HEYKELİNİ DİKECEĞİZ YA. AMA KARŞISINDA DA
PRIAPOS'UN HEYKELİNİ DE SEN DİK NE OLURSUN..”⁸⁶⁶

Arkadaşına yazdığı bir mektupta sarf ettiği bu ifadelerde Melahat'i yücelten Ece Ayhan için bir sonraki vurucu imge, Hz. Meryem bağlamında olacaktır. Bu kez Meryem Ana'yla benzerlik kurduğu Melâhat karakterinin bu geçilmezliği yahut kutsallığı aynı zamanda şairin kendisini Hz. İsa ile özdeş görmesi ve kişisel öyküsünün Hz. İsa'nın doğumu tevatürleri ve Hz. Meryem'le alakalı iftiralara çağrışım yapması da oldukça dikkat çekici birer ayrıntı olarak yorumlanabilecek niteliktedir.

“Tıpkı Meryem Ana gibi ve gerçekten fakir anası Çanakkaleli Melahat, ‘Kısa Fuhuş Tarihi’ kitabında biraz açındırılmıştır.”⁸⁶⁷

Melâhat karakteri “Meryem Ana” gibidir ve “fakir anası” olarak telakki edilir. Bir genelev patroniçesinin bir peygamber annesi ile yani ismetine hâlel gelmeyecek bir karakter ile özdeş görülmesi, Hz. Meryem imajına yönelik bir zedelemenin yanında

⁸⁶³ Ayhan, “Baba Sevim Burak ya da Çanakköy'den Kuzguncuk'a Değın Bir Uzanma”, **Aynalı Denemeler**, s. 8.

⁸⁶⁴ Ayhan, “Çınlıçplak Bir Türkçeyle”, **Çanakkaleli Melahat'a İki El Mektup ya da Özel Bir Fuhşun Tarihi**, s.8.

⁸⁶⁵ Ayhan, “Melâhat Geçilmez”, **Bütün Yort Savul'lar!- 1954-1997**, s. 181.

⁸⁶⁶ Özdamar, **a. g. e.**, s. 81.

⁸⁶⁷ Ayhan, **Başıbozuk Günceler**, s. 239.

bahsettiğimiz Hıristiyanî indirgemeciliği de içerir. Burada çalışmamız açısından dikkat çekici olan, Melâhat'ın kutsanması ve bunun “din” ve onun öğeleri kanalıyla yapılması, yani dinin araçsallaştırılmasıdır.

Çanakkaleli Melâhat'ın bu kadar yüceltilmesi, Ece Ayhan'ın annesinin içinde bulunduğu meslek grubuyla yakından ilintili olarak yorumlanabilir. Onun bir tanrıça gibi heykelinin dikilmesini istediği ve Meryem Ana⁸⁶⁸ ile ilişki kurduğu bu karakter, bahsi geçen “dışta bırakılmış her şey” grubunun en tepesinde yer almaktadır. Bir din ve norm eleştirisi olarak yorumlayabileceğimiz bu gerçeklik; fuşşun ön plana alınıp kutsal bir figür olan Hz. Meryem ile ilişkilendirilmesi, oldukça dikkate değerdir.

İkinci Yeni şairlerinin genel teamülü, buradaki Hz. Meryem örneğinde olduğu gibi herhangi bir kutsalı deforme etmek, bunu yaparken de özellikle Hıristiyan ve Yahudi literatüründeki boşluklardan istifade etmek şeklinde yorumlanabilir. Burada benzer bir durum söz konusu olmuştur.

Eliade'e göre Hz. Meryem imajının çok eski çağlara uzanan bir kendi kendine üreyen tanrıça imajı ile ilişkisi söz konusudur.⁸⁶⁹ Hatta Hz. Meryem bu imajı alıp daha da mükemmelleştirmiştir. Fakat modern dönemle birlikte Batı'da özellikle Protestanlığın baş göstermesi ile Tanrı ve insan arasındaki aracı bir şeyin reddi ön plana çıkmış; aynı zamanda bu bakış açısı kutsal metin ve gerçekliklere yönelik tenkidî bir nazarı da ortaya çıkarmıştır. Hz. Meryem'in bakire olarak doğum gerçekleştirmesi de bu şüpheli bakıştan nasibini alarak çeşitli tevatür ve eleştirilerin odağına yerleşmiştir.⁸⁷⁰ İşte tam olarak bu modern duyuş tarzının yansıması Ece Ayhan'ın söylemine yansımıştır, diyebiliriz.

Sezai Karakoç'un şiirsel imgelemindeki Hz. Meryem algısı ise yine aynı şekilde diğer İkinci Yeni şairlerinden farklı bir düzlemde ilerler. Toplu şiirlerinde doğrudan yirmi altı kez, belki bir o kadar da “kutlu kadın” gibi sıfatlarla çokça zikredildiğini gözlemlediğimiz bu isim, diğerlerinin aksine Hıristiyanî tevatür yönüyle ve dolayısıyla dünyevi ile olan bağlantısı noktasından değil de *Kur'anî* bir düzlemde

⁸⁶⁸ Ayhan, **a. g. e.**, s. 239.

⁸⁶⁹ Mircea Eliade, **Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi II- Gotama Budha'dan Hıristiyanlığın Doğuşuna**, İstanbul, Kabalcı Yay., 2003, s. 463-464.

⁸⁷⁰ Bu konuyla alakalı ayrıntılı bilgi için bkz. Prof. Dr. Günay Tümer, **Hıristiyanlık ve İslam'da Hz. Meryem**, Ankara, Türkiye Diyanet Vakfı Yay., 1996.

karşımıza çıkar. Yer yer Hıristiyanî algının da kendisini hissettirdiği ama eksen olarak İslamiyet çizgisinden çıkılmayan bu düzlem, Karakoç'un genel şiir estetiği ile de bir uyum arz eder.

Bu noktada önemli bir ayrıntı da Hz. Meryem'in adının geçtiği ya da anıştırıldığı yerlerde hurma sembolünün kullanımınıdır. Aslan, bu durumun hurma ağaçlarının dişi ve erkek şeklinde iki türünün olması ve rüzgâr yardımıyla çiftleşerek tohumun ortaya çıkması özelliği ile ilişkilendirilebileceğini ve Hz. Meryem'e yüklenen kutsallıkla alakalı olduğunu ifade eder.⁸⁷¹

“Ey kadın sana fısıldayacaklar muştı sana
Tutunacaksın doğurmamış bir anne gibi hurma ağacına”⁸⁷²
(...)
“Hurmadan bir kentin sesini duyan
Meryem çarşafı açıyordu”⁸⁷³
(...)
“Uzakta bir ışıltı mı var Meryem mi
Gebeliğini sezen hurmaların meydan şenliği mi”⁸⁷⁴
(...)
Hurmalar da Meryem gibi mi gebe kalırlar”⁸⁷⁵

Bu dizeler, Karakoç'un külliyatından çeşitli şiirlerden bu ilişkiye dair birkaç örneği teşkil eder. Hurmalara yüklenen bu kutsal anlam, Hz. İsa'nın dünyaya gelmesi ile alakalıdır. Bu kutsiyet atfından hem Meryem hem de hurma nasibini alır. Bu yaklaşımın Hıristiyanî bir düzlemde çok daha anlamlı olacağı açıktır. Çünkü her ne kadar Hz. Meryem, *Kur'an-ı Kerim*'de de ayrıcalıklı bir konumda⁸⁷⁶ görünse dahi Hıristiyanî bağlamda çok daha kutsal addedilir. *Kur'an-ı Kerim*'de Hz. Meryem'in doğumu esnasında tutunduğu dalı temsil eden ve ondaki meyveyi yemesinin tavsiye

⁸⁷¹ Bahtiyar Aslan, “Sezai Karakoç Şiirinde İdeal Kadın Tipi: Hz. Meryem”, **Sezai Karakoç'u Anlamak**, Haz. Mahmut Bıyıklı, Bahtiyar Aslan, İstanbul, Küçükçekmece Belediyesi Yay., 2013, s. 57.

⁸⁷² Karakoç, “Hızırla Kırk Saat 12.”, **Gün Doğmadan**, s. 195.

⁸⁷³ Karakoç, “Hızırla Kırk Saat 33.”, **a. g. e.**, s. 267.

⁸⁷⁴ Karakoç, “Kaçış ve Dönüş”, **a. g. e.**, s. 340.

⁸⁷⁵ Karakoç, “Karar ve Hüküm”, **a. g. e.**, s. 346.

⁸⁷⁶ “Melekler şöyle demişti: “Ey Meryem! Allah seni seçti, seni tertemiz kıldı ve seni bütün dünyadaki kadınlara üstün eyledi.” (Âl-i İmrân/ 43).

edildiği hurma ağacı⁸⁷⁷ Karakoç'un şiirlerinde genellikle bu bağlamın dışına çıkmamıştır.

İkinci Yeni'nin diğer temsilcilerince ise sözünü ettiğimiz bu kutsallığın yanına bir de tahrif eklenince -Ece Ayhan örneğinde görüldüğü üzere- Hz. Meryem ile alakalı bu bağlamın saptırılması, Sezai Karakoç için önemli bir hâle gelir.

“Ben bir şarkı, ben bir tüyüm;
Ben Meryemin yanağındaki tüyüm.
Beni bir azizin nefesi uçurur,
Kalbimde Allah'ın elleri durur.
Cici ayaklarım iplikle bağlı,
Ben onun sılası, kendimin gurbetiyim;
Ben bir azizin hasreti,
Ben Meryem'in yanağındaki tüyüm.”⁸⁷⁸

Bu doğrultuda ilk görünüm *Monna Rosa*'da karşımıza çıkar. Burada klasik şiirdeki sevgili yanağındaki ince tüyü andıracak şekilde resmedilen “Meryemin yanağındaki tüy” ifadesi ve onun bir aziz nefesiyle uçurulması hadisesi, Hz. Meryem'in ayrıcalıklı yeriyile ilişki kurulabilecek türdendir. Ancak Aslan'ın da ifade ettiği üzere ilk bakışta Hıristiyanî bir perspektif göze çarpar.⁸⁷⁹ Oysa Karakoç'un kendisinin de hatıralarında naklettiği üzere bu şiir, modern anlamda bir *Leylâ ile Mecnûn* mesnevisi yazma girişimidir.⁸⁸⁰ Üstelik aynı yazıda bu şiirin aşağılanan gül kavramını yeniden gündeme getirme isteğinden de söz edilir. Nitekim şair, daha sonra bu girişimi ileri bir boyuta taşıyarak *Leylâ ile Mecnûn* isminde bir kitap çıkaracaktır. *Leylâ ile Mecnûn* mesnevisinin ise klasik şiir bağlamında Allah aşkının sembolik bir ifadesi olduğunu, ana fikrinin bu alanda aranması gerekliliğini düşündüğümüzde şiirin yakın okumasının daha farklı bir alana açılacak bir kapıyı işaret ettiği sonucuna varabiliriz. Ayrıca yukarıda alıntıladığımız kısımda Tanrı yerine Allah isminin kullanılması da önemli bir ayrıntıdır. Hz. Meryem'in İslâmî bağlamıyla ele alınmasının gerekliliği vurgulanmış gibidir.

⁸⁷⁷ Meryem 19/23, 25.

⁸⁷⁸ Karakoç, “Pişmanlık ve Çileler”, a. g. e., s. 27.

⁸⁷⁹ Aslan, Rosa'nın İtalyanca oluşu, Katolikliğin merkezinin Roma oluşu gibi unsurlardan da hareketle şiirin geneli bağlamında böyle bir yorum yapmıştır. Bahtiyar Aslan, a. g. y., s. 54.

⁸⁸⁰ Sezai Karakoç, “Hâtıralar”, *Diriliş*, 7. Cilt 49. Sayı (23 Haziran 1989) s. 7.

Yine *Yoktur Gölgesi Türkiye*'de isimli şiirinde geçen “Bir meçhul Meryem mermerden değil ama kutlu” dizesi de bu düşüncemizi kuvvetlendirecek cinsten bir örnektir. Bu mermer vurgusu da önemli bir detaydır. Çünkü özellikle *İncil* eleştirisi kısmında ele alacağımız bir putlaştırmaya yönelik bir imdir bu. Batı sanatının heykele dayanması, bu mermer imgesi ile eleştirilir. Yoğunluklu olarak ise *Taha'nın Kitabı*'nda bu eleştirel bakışı gözlemlemek mümkündür. “Sevdiniz öyle sevdiniz ki sevdiğinizi tutup mermere işlediniz/ Ama sonra tutup mermere taptınız” ifadeleri bu doğrultuda oldukça vecizdir. Yine Taha karşısında soytarıya söylenen şu ifadeler de aynı bağlamda değerlendirilebilir:

“Ödevimiz tutsak olmak
Hazır olun kardeşlerim
Yollar geceye çıkacak

Bu mermer ki şaraptır
Sütun sütun bardaklara
Doldurun için sevaptır”⁸⁸¹

Olumsuz çağrışımlarla olumsuzlanan şiir kişilerinin söylemine atfedilmiş bir imge olarak mermer, Hz. Meryem için de yukarıda andığımız şekilde kullanılarak onun putlaştırılmasına yönelik algıyı tersyüz etmeye yardımcı olur. Çünkü Karakoç'un düşüncesinde putlaştırılanı özüne döndürmedikçe insan, ruhunu kurtaramaz.⁸⁸² Kısacası Meryem, “kutsal” değildir, fakat “kutlu”dur.

Hızır'la Kırk Saat, Sezai Karakoç'un Hızır rehberliğinde bir peygamberler tarihi panoraması sunduğu, genel olarak İslâmî bağlamda modern bir yol arkadaşı izleniminin uyandırıldığı kitabıdır. Bu kitabın kırk bölümü de bu anlayışla önemli dinî veriler sunmaktadır. Buradaki on ikinci bölüm de Hz. Meryem'e ayrılmıştır.

“Yankı yapan kutlu kadın muştı sana
Bir meleğin bir sözünden gebe kalan kutlu kadın
Ayrılığın şiddetinden gebe kaldın
Aydınlığın artışından oldu İsa
Artık çıkabilirsin temmuz öğlesine ama
Üç gün yüce bir oruca borçlandırıldın
En çok konuşman gerektiği anda
Ayazmaların aynasında boy gösteren

⁸⁸¹ Karakoç, “Taha'nın yarasalara ikinci hücumu.”, *a. g. e.*, s. 314.

⁸⁸² Karakoç, “Değişme”, *Sûr- Günlük Yazılar III*, s. 48.

Dişbudak ormanı gibi azgın bir kalabalık
Önünde o ulu konuşmanı yapacakken
Bir yaratış susmasına adandın
Yalnız işareti serbest bırakan
Doğurman cinsinden bir oruca borçlandın
Çocuk erdi
Su durdu
Muştı sana”⁸⁸³

Bir kısmını alıntıladığımız bu kısımda da görüldüğü üzere Hz. Meryem’in Cebrail tarafından ruh üflenmesiyle gebe kalmasından, iffetine yönelik şaibe yüzünden konuşmamasına ve akabinde bir oruç emredilmesine kadar Hz. Meryem kıssasının tüm ayrıntıları verilmiştir. Tüm bunlar, *Kur’an-ı Kerim* merkezli bir yaklaşımın ürünü olarak değerlendirilmelidir. Çünkü *Kur’an-ı Kerim* sınırları içerisinde kalınarak O’nun çizdiği “üstün” konuma göre bir Hz. Meryem imgelemi oluşturulmuştur.

Bu yönüyle Hz. Meryem, tam olarak ayrıcalıklı bir konumda resmedilir ve saflığın, temizliğin karşılığı olarak okur karşısına çıkarılır.⁸⁸⁴ Yine *Hızır’la Kırk Saat*’te geçen “Hepsinin adı Meryem’di/ İlk defa evlendiler bizimle” ve “Hızır eliyle içilen sudan/ Meryem’in duyduğu kelime gibi/ Kabartmalaşıyordu” dizeleri de bu özel prototipin karşılığı olarak yorumlanabilecek cinsten söylemleri barındırır. Kadın, bu noktada Hz. Meryem tipolojisinden de gözlemlediğimiz üzere cinsel bir varlık olarak değil de uhrevî bir göndermeyle ele alınmış, diğer İkinci Yeni şairlerinden bu noktada ayrı bir tavır sergilenmiştir.⁸⁸⁵

3.3.3.4. “Çocuk ve Allah”: Kaynağa Yönelik Vurgu

Çocuk meselesi ve dünyanın, hayatın özünde oluşu İkinci Yeni şairlerinin üzerinde düşündüğü bir husustur. Çocuğun saflığı, eğitimi ya da dinsel bir yaklaşımla bir temsil kabiliyetini haiz oluşu bu şairler için şiirlerinde kurguladıkları dünyaya dair

⁸⁸³ Karakoç, “Hızır’la Kırk Saat 12.”, *Gün Doğmadan*, s. 196.

⁸⁸⁴ Hayriye Ünal, Karakoç’un aşkın kadın tipolojileri üzerindeki tezahürlerini şu isimlerle ilişkilendirmiştir: “Şair, aşkın gerçekliğini Mona’yla, gururunu Belkıs’la, ihtirasını Salome’yle, bekâretini Meryem’le, güzelliğini Afrodite’le, masallığını Leyla ile vurgulamıştır.” Ünal, “Sorumluluk Sahibi Şiir”, *a. g. e.*, s. 152.

⁸⁸⁵ Oktay, “Umut ve Olanaksızlık: ‘Çağdan Çıkarma’ Oyunu”, *a. g. e.*, s. 542-543.

yaklaşımlarından bazılarıdır. Bu noktada ilk olarak ele alacağımız **İlhan Berk**'in dinsel bir bağlama atıfta bulunan çocuk tipolojisi, Allah terkibi ile beraber toplu şiirlerinde iki yerde geçer. İlki *Şiirin Gizli Tarihi* isimli aforizmalarla dolu kitabındadır. Şiirin uğrak yerlerini ve konularına ilişkin metaforları sıraladığı bir yerde, şekli olarak da ayrı bir noktada konumlandığı biçimde şu ifadeleri aktarır:

“yani cenin ormanları
'Çocuk ve Allah’”⁸⁸⁶

Burada cenin ormanları imgesini kullanarak şiirin kökenine dair bir vurgu yaptıktan sonra Fazıl Hüsni Dağlarca'nın ünlü kitabı *Çocuk ve Allah*'ı da anımsatacak şekilde bu terkibi kullanması oldukça manidardır. Şiirin kökenine dair bu iki imge, aynı zamanda çalışmamızın ilk bölümünden beri dikkat çekmeye gayret gösterdiğimiz dine dair verilerin şiirin atardamarını oluşturması hususuyla paralel bir görünüm arz etmektedir.

Bu terkin İlhan Berk şiir dünyasındaki bir başka yansıması ise çok daha vurucu bir görünümde karşımıza çıkar:

“VE
AFİYET OLSUNLU
BİR ÇAY BARDAGI SONRA OTO ŞARK
KARADENİZ LOKANTASI
HOTEL HASTÜRK OTO TİCARET
GENÇ SU SAATİ MARLBORO
SONRA
İHTİYAR BERBER DİNÇ ELEKTRİK ZİYA USTA
HOŞ GÖR EMLAK HUZUR APARTMANI
GÜNGÖR SU KANLICA YOĞURDU
SONRA BİR SAP FESLEĞEN
SONRA LARK
KENT
(sonra)

⁸⁸⁶ Berk, “Şiirin Gizli Tarihi”, **Toplu Şiirleri**, s. 818.

Pera isimli kitapta yukarıdaki gibi büyük harflerle Tarlabası'nı anlatan bölümde *Kıssa* sonunda sunduğu bu ifadeler ve sonuna eklediği aynı terkip düşünüldüğünde temele yönelik vurgu, kaynağa yönelik odak noktası akla gelir. Aynı zamanda Çobanoğlu'nun da üzerinde durduğu şekliyle, yani bu parçanın kadeh şeklini andırması⁸⁸⁸ dolayısıyla oldukça önemli bir gönderme alanı işaret edilmiş olur. İlk etapta özellikle Hıristiyan öğretisinde Hz. İsa'nın kıymetli kanını taşıyan kutsal kâse⁸⁸⁹ intibai uyandırır da başka herhangi bir gösteren olmadığından Hıristiyanî bir yorumlama yapılamaz.

Bu bağlamın dışında tasarlanan kadehin ayakta tutan kısmına “Çocuk ve Allah” ifadelerinin iliştilmesi, kaynağa yönelik vurgu ve yapıyı ayakta tutan bir temel öz şeklinde anlamlandırılma ve bu noktada bir ipucu olarak okunması noktasında önemli görünmektedir. Apollinaire'i andıran bir eğilimle kaleme alınan bu tarz şiir için Aksan, “görsel şiir” ya da “somut şiir” adlarını kullanır ve bu tarz şiirlerin “anlatımda yeni olanaklar arama, eski kalıplardan kurtulma, görme yetisini şiire sokma” gibi eğilimlerin ürünü olduğunu ortaya koyar.⁸⁹⁰

Berk'in Dağlarca şiirini önemli bulduğunu biliyoruz. Onun şiirinin anlam yönünden kapalı olması hasebiyle Berk tarafından İkinci Yeni şiiri için bağlantı noktalarından biri olarak görülmesi söz konusudur.⁸⁹¹ Dağlarca'nın bu kitap ismi de muhtemelen Berk için etkileyici bulunmuş olmalı ki farklı tarihlerde kaleme aldığı iki ayrı şiir kitabında da başlıklarda çarpıcı unsurlar olarak kendisini göstermiştir.

Çocuklar, Berk'in şiirsel atmosferinde çoğunlukla nötr birer dekor şeklinde görünürler. Bununla beraber masum ve bozulmamışlıkları ile dünyanın acıları karşısında çaresizlikleriyle de yer yer vücut bulurlar. Ancak burada özellikle ilk örnekteki cenin ormanları ifadesi ile şiirin kökenini anımsatacak şekilde bir kullanım;

⁸⁸⁷ Berk, “Bir Gayya Kuyusu Tarlabası Üzerinedir, X”, **a. g. e.**, s. 1811.

⁸⁸⁸ Çobanoğlu, **a. g. y.**, s. 177.

⁸⁸⁹ Ayrıntılı bilgi için bkz. Rene Guenon, “Mukaddes Kalp ve Kutsal Kâse Efsanesi”, **Mukaddes İlmin Sembolleri**, Çev. Filiz Karaküçük, İstanbul, Ketebe Yay., 2022, s. 47-58.

⁸⁹⁰ Doğan Aksan, **Şiir Dili ve Türk Şiir Dili- Dilbilim Açısından Bakış**, Ankara, Bilgi Yay., 2016, s. 243.

⁸⁹¹ Berk, **Poetika**, s. 59-60.

akabinde de tüm öğelerin, bir mekânı anlatan unsurların en altına ikame edilen Çocuk ve Allah ibaresi; Berk'in *Şairin Kanı*'nda büyük şairlerin herkesin bildiği şeyleri ilk kez görüyormuşçasına ifade edebilme becerisini anlatarak "Şiir çocukluğumuzdur"⁸⁹² ifadesini kullanması; Allah terkihiyle de bunu daha dikkate değer bir forma büründürmesi dikkat çekicidir. Çocukla beraber imlenen masumiyet ve şiirlerde yer alan çocukluğun elden gitmesine yönelik vurgular; Allah'ın anılmasıyla manidar bir konuma yükselmekte ve Berk'in sürekli bir reddiye ile Tanrı'yı inkâr hâli içerisinde olmasına mukabil dinin, Tanrı'nın onun bilinçaltındaki masum ve kutsal yönüne uzanmasına dair bir yoruma olanak tanır. Çocuk ve Allah, saflığın temsilleri olarak temelde, en kritik noktada konumlanmıştır. Aynı şekilde "Ve gözleri uzundur çocukların"⁸⁹³ mısraı da bu bilinçaltını düşündüğümüzde çocuğa yüklenen kutsiyetin, masumluğun teolojik bir arka planı haiz olduğunu yinelemeye imkân tanır. Bu örüntü ağı düşünüldüğünde bilinçaltındaki kaynağın çocukluğun saflığıyla bir potada düşünülen tanrısallık olduğu sonucuna ulaşılabilir.

Ece Ayhan'da ise çocuğa yönelik görünürde bir dikkatten, arka planda ise suiistimale varacak bir söylem yoğunluğundan söz etmek mümkündür. Bu noktada aşağıdaki şiir örneği dikkat çekici görünmektedir:

"XVIII

Şamdan olacağım! diyedir bağırıyordu bir oğlan. Küçürek ve övünçsüz horozuyla.

Lût'ların Buhtunnasr'ı olacak. **Çocukları eğerleyecekler.** Biner binmez doludizgin."⁸⁹⁴ (Vurgu tarafımıza ait.)

Ece Ayhan'ın mütemadi olarak geleceğe yönelik beklentilerini süsleyen, asıl okurlarından olduğunu söylediği⁸⁹⁵ çocukların bu eğilime nesne yapılmış olmaları, oldukça dikkate değer bir husustur. Çünkü "doludizgin binilen" ve "eğerlenen", şeyleştirilen bu çocuk vurgusu, bu düşüncedeki bir isim için dikkati celp etmektedir. Hz. Lût ve akabinde çocuklar zikredilerek odak noktası cinselliğe kaydırılmıştır. Burada da bizi zorunlu olarak şairin özel hayatı ve kendi eğilimleri şeklinde bir yön

⁸⁹² Berk, "Şairin Kanı", **Toplu Şiirleri**, s. 983.

⁸⁹³ Berk, "Ankara", **a. g. e.**, s. 462.

⁸⁹⁴ Ayhan, "Ortodoksluklar XVIII", **Bütün Yort Savul'lar!- 1954-1997**, s. 104.

⁸⁹⁵ Ayhan, "Bir Konuşma", **Yalnız Kardeşçe- Söyleşiler, Konuşmalar, Denemeler**, s. 72.

bekler.⁸⁹⁶ Ayrıca şairin çocuk şiir kişileri üzerinden gerçekleştirmiş olduğu eşcinsel söylem ve beraberindeki dinî deformasyona ilişkin bir diğer önemli şiir örneğinden de söz etmeliyiz. Bu, aynı zamanda Özkarcı'nın da ifade ettiği üzere aynı doğrultudaki en açık söylemlerden biridir.⁸⁹⁷

“(BALABAN ONU BESLEMEDEN ÖNCEDİR.)

İki keşiş; külleri karıştırıyorlardı. Avluda dikilmiş duran çocuğa bakıyorlar ve aralarında konuşuyorlardı:

— Saçları uzadığı zaman bu çocuğa tapılır!

Başkeşiş:

— Geceyi birlikte geçirelim, diyor.

Çocuk şaşırmış, kekeliyor.

Başkeşiş ona altın bir cep saati armağan etmek istiyor.

Çocuk:

— Olmaz! diyor ve o gece hiç uyumuyor.

Ertesi sabah avluda rasladığı bir keşiş ona:

— Saatin kaç? olduğunu soruyor.”⁸⁹⁸

Zambaklı Padişah'ın bu son şiirinde geçen ifadeler de Ece Ayhan'ın çocuğu cinsel bir arzu nesnesi olarak tasarladığı ve çalışmamızı da asıl ilgilendiren tarafıyla din adamları olan “keşişler” kanalıyla gerçekleştirdiği, nesneleştirdiği sonucuna ulaşmamıza sebep olur. *Orta İkiden Ayrılan Çocuklar*'a şiirler yazan ya da *Meçhul Öğrenci Anıtı*'ndan söz eden bu dikkatin, bu eğilimini şiirsel düzlemde seyretmek oldukça çarpıcıdır. Görüntüsel bir biçimde haklarında endişe duyulan ve geleceğin temsilcileri olarak görülen çocuklar, şiirsel düzlemde din adamlarının ihtiyaç giderdikleri arzu nesneleri olarak boy gösterirler. Bu noktada daha önce ele aldığımız

⁸⁹⁶ Ahmet Soysal, Ece Ayhan'ın bu eğilimi ve çocuklara yönelik eşcinsel arzusunu belirttikten sonra “Bana sadece bir kez, beni altüst eden bir açıklıkla, bahsettiğini hatırlıyorum eşcinsellikle bağından” cümlesini kullanır. Soysal, *a. g. e.*, s. 15.

Murat Belge de bu bağlamda eşcinselliğe yönelik bir hadiseyi Memet Fuat'tan dinlediğini aktarır. Belge, “Ece Ayhan”, *a. g. e.*, s. 518.

Emine Sevgi Özdamar, onun bu eğilimini ve ilişki içerisinde olduğu Mehmet'i bir mektubunda “Ece'nin bir senedir tutsak ettiği sevgilisi” ibaresiyle ifade etmiştir. Ayrıca bir başka görüşmesinde televizyonunu tamir eden iki kişi hakkında Ece Ayhan'ın “Delikanlılar burda!” diye gülüp “sadece bakıyoruz, Allah ne veriyse. Aşk biterse sanat da biter. Yaşı yoktur. Allah ne veriyse, delikanlıları seyrederim. Onlar da dönüp gülüyorlar. Bana ‘abi’ diyorlar..” ifadeleriyle aktarmıştır. Özdamar, *a. g. e.*, s. 15, 40.

⁸⁹⁷ Özkarcı, *a. g. e.*, s. 58.

⁸⁹⁸ Ayhan, “(Balaban Onu Beslemeden Öncedir)”, *Bütün Yort Savul'lar!- 1954-1997*, s. 167.

bir şair olan İlhan Berk'in hassasiyet ve şiirsel kurgusundan taban tabana zıt bir yönelimin söz konusu olduğu belirtilmelidir.

Sezai Karakoç'ta ise çocuklar tamamen üst düzey bir İslâmî şuur ile duyarlılığın ürünü olarak bambaşka boyutta ele alınmıştır. Burhan Eren, Sezai Karakoç'un şiirlerinde beş ayrı çocuğun varlığından bahseder. Buna göre imgelerin güçlendirilmesi noktasında kullanılan çocuk, şairin kendi çocukluğu, peygamberlerin çocukluk hâlleri, kendisine şiir söylenen ve şiir söylenen çocuk şeklinde bir tablo karşımıza çıkar.⁸⁹⁹ Çalışmamızı ilgilendiren bağlamıyla çocukluğunu bu şiirde dinsel çağrışım alanı noktasına önemli detayları barındırdığını ifade etmek gerekir. Şair, çeşitli yazılarında ve hatıralarında annesiyle olan ilişkisinden, babasıyla okuduğu Hz. Ali cenkleri ve Gazavatnamelerin tesirinden bahsetmiştir.⁹⁰⁰ Bu şekilde büyülü bir çocukluk evresi geçiren ve tüm dinsel şuurunun arka planını bu yıllarda inşa eden şair, bu yılların yansımalarını düzyazılarında ve şiirinde göstermiştir. Özellikle çocukların düzgün bir şekilde yetiştirilmesi onun için çok fazla önemlidir:

“Çocuklara yönelik programlar, tam bir yıkım, Ülke için. Kendi masal kahramanlarını öğrenmeden, isimleri bile türkçeleştirilmemiş, müslümanlığa uyarlanmamış amerikan, japon, avrupalı masal kahramanlarıyla, adları ve sanlarıyla tanışmakta ve isimleri, cisimleri, dinleri, âdetleri, ülkeleriyle haşır neşir olarak bunları benimsemekte ve ruhuna geçirmekte çocuk.”⁹⁰¹

Buradaki vurgu, kendi özüne, dinî ve kültürel değerlere yabancı bir neslin yetiştirilmemesine yöneliktir. Şair, çocuğun yabancı kimlik ve kişiliklere maruz kalmaması ve onlar tarafından beslenir hâle gelmemesi için programlar yapılmasını ister, bunun olmayışını ise “yıkım” olarak niteler. *Ninni* isimli şiire bu perspektifle yaklaşmak ise şairin idealini anlamak noktasında önemli görünmektedir:

“Sana Tanrı Armağanı
Desem uyur musun yavrum
Geleceğin kahramanı
Desem uyur musun yavrum

Gözün göğün siyahından

⁸⁹⁹ Burhan Eren, “Gök Çiğinin Tüveyçleri”, **Sezai Karakoç ve Bir Uygarlık Tasarımı Olarak Diriliş**, Hece Özel Sayı, Ankara, Hece Yay., 2018, s. 317.

⁹⁰⁰ Karakoç, “Hâtıralar”, **Diriliş**, 7. Cilt 25. sayı (9 Ocak 1989) s. 9.

⁹⁰¹ Sezai Karakoç, “Televizyon II”, **Düşünceler II- Kurumlar**, İstanbul, Diriliş Yay., 2016, s. 56.

Göğsün güneş kadehinden
Yüzüne nur saçmış Kur'ân
Desem uyur musun yavrum”⁹⁰²

Çocuğun uyutulmasında kullanılan ninni'yi bu ideal etrafında oluşturmuş olan Karakoç, *Kur'ân* nuruyla aydınlanmış bir çocuğu “geleceğin kahramanı” şeklinde idealize ederek genel ülküsünü ifade eder. İslâmi bilinç, şairin çocukların eğitimi noktasında gördüğü en önemli duraktır. Kendi çocukluğuna dair veriler sunan şiirlerde de hep bu bilincin yansımaları gözlemlenmek mümkündür.

Şahdamar'da başını kaldırmayan “mahcup ve onurlu çocuklar”, *Tut*'ta elinden tutulması gereken “isimsiz çocuklar” ya da *Çocukluğumuz*'daki anne ve babanın rehberliğinde din ve dünya bilgisini edinmiş İslâmî şuurlu çocuklar, hep bu kişisel tarihin ve kazanılan bilincin yansımasıyla örülmüş imgeleri oluştururlar. Din, bu çocuklar için temel dayanak noktasıdır. İnsanın saf özünün çocukluk olduğunu “Bir insanı al onu çöz çöz çocuk olsun”⁹⁰³ dizesiyle vecizleştiren Karakoç için bu bilinç düzeyi idealleştirilmiştir.

Bununla beraber tıpkı Eren tarafından vurgulandığı üzere peygamberlerin çocukluk hâllerinin konuşturulduğu ve yoğunlukla *Hızır'la Kırk Saat* ile *Taha'nın Kitabı*'nda yer alan görünümünden de söz etmek mümkündür.

Sezai Karakoç için çağın getirdikleri (ya da götördükleri) noktasında tespitlerin, serzenişlerin yanında özellikle çocukluk ve edinilmesi gereken bilinç düzeyi bağlamında bir sorun-çözümü ve başkaldırıyı yansıtan şiirlerden de söz etmek durumundayız. Nitekim onlar şairin diriliş mefkuresi için de tasarladığı bilinç alanı dolayısıyla en önemli örnekleri teşkil etmektedirler. Bu bağlamda *Ötesini Söylemeyeceğim* ve *Masal* isimli şiirlere yakın bir perspektifle bakmak faydalı olacaktır.

⁹⁰² Karakoç, “Ninni.”, *Gün Doğmadan*, s. 621.

⁹⁰³ Karakoç, “Köpük”, *a. g. e.*, s. 129.

Ötesini Söylemeyeceğim, on yaşında olduğu belirtilen ve “Bay Yabancı”, “Fransız” ya da “Medenî Adam” şeklinde hitap edilen bir şiir kişisi karşısında gayet sağlam ve şuurlu bir duruş sergileyen bir çocuğun ağzından nakledilir.

“Hiç kimsenin bilmesine imkân yok
İmkân ve ihtimal bile yok sizin bilmenize Bay Yabancı
(...)
Siz şeytanı çok seviyorsunuz galiba Bay Yabancı
(...)
Onun için gidin şapkanızı da beraber götürün”⁹⁰⁴

Alıntıladığımız bu kısımlarda ilk olarak tabiat hâllerinin zikredilerek⁹⁰⁵ Yabancı’nın bunlara aşına olmasına imkân ve ihtimal olmadığından bahsedilir; daha sonra Yabancı’nın dünyevî tarafları vurgulanarak şeytanî yanına odaklanılır; son olarak ise Yabancı tüm medeni aksesuarlarıyla beraber kovulmak istenir. Bu reddiye ve başkaldırının, bütün bir değerler sistemi ile Batı’ya yönelik olduğu açıktır. Fakat asıl dikkate değer nokta, bu kovalamanın bir çocuk, on yaşında bir kimse tarafından gerçekleştiriliyor oluşudur. Bu, Sezai Karakoç’un çocuklara da birer “diriliş eri” olarak yaklaşımının yansıması şeklinde yorumlanmaya müsait bir husustur.

Masal şiiri ise Karakoç’un Doğu ve Batı arasındaki gerilimli hattı vurguladığı ve altı çocuğunu feda etmiş bir babanın yedinci oğlunun “değişim” anaforuna kapılmamaya yönelik kararlılığını vurgulayan, oldukça önemli bir dikkati barındıran bir örüntü içerir. Öldürülen, uçurumlardan savrulan, kapitalizme kaptırılan, kendi geçmişini olumsuzlayan, çöllerde heba olan ve karanlıklara karışan oğullardan sonra; babanın da ölümünün akabinde yedinci oğul çıkar meydana. Fakat bu oğul, yok olan ailesi akabinde Batı karşısında kararlıdır ve bu kararlılığı pekiştirmek için şiirde Tanrı’dan yardım ister:

“Bir alınyazısı gibiydi kuruyan yapraklar onda
Bir de o talihini denemek istedi
Bir şafak vakti Batı’ya erdi
En büyük Batı kentinin en büyük meydanında
Durdu ve Tanrı’ya yakardı önce

⁹⁰⁴ Karakoç, “Ötesini Söylemeyeceğim”, *a. g. e.*, s. 46-49.

⁹⁰⁵ Akrebi kuyruğundan ya da bedeninden tutma bilgisi, bu noktada tabiata ilişkin bir gerçekliği, tabiatla bağıni koparmayan bir insan modelini işaret ettiği için önemli bir ayrıntıdır.

Kendisini değiştirmesinler diye”⁹⁰⁶

Buradaki yakarış değişime yöneliktir. Çünkü Batı, tüm kardeşleri değiştirmiş ve babanın acısından ölmesine sebep olmuştur. Dolayısıyla yedinci oğulun değişmeme duası oldukça yerindedir. Nitekim sonuç olarak dua kabul olacaktır:

“Batılılar!
Bilmeden
Altı oğlunu yuttuğunuz
Bir babanın yedinci oğluyum ben
Gmlmek istiyorum buraya hiç değişmeden
Babam öldü acılarından kardeşlerimin
Ruhunu zmek istemem babamın
Gmn beni değiştirmeden
Doğulu olarak ölmek istiyorum ben
Sizin bir tek ama büyük bir gücünüz var:
Karşınızdakini değiştirmek
Beni ldrseniz de çıkmam buradan
Kemiklerim değişecek toz ve toprak olacak belki
Fakat değişmeyecek ruhum”⁹⁰⁷

Ne yapıldıysa değişmeyen ve ülküsünden dönmeyen yedinci oğul, sonunda “nurdan bir sütün”a dönerek göğe çekilmiş, bu sütün ise kaldırılamamıştır. şiirin sonunda yedinci oğulun bu makamının adeta bir türbe gibi şifa arayanlar için bir adres olduğu da belirtilmiştir.

şiir boyunca yol gösterici ve aile reisi olarak babanın oğullarını Batı’ya göndermesi, yeni bir dünyanın keşfini olumlaması şeklinde yorumlanabilir. Babanın, yeni dünya düzeninin bilinmesine ilişkin bir problemi yoktur. İşin “künhüne varılması” için çocuklarını göndermekten ekinmez. Fakat Doğulu değerlerle giden oğulların yabancılaşması ve nihayet şeyleşerek kendilerini kaybetmeleri, şiirin temeli ve ana sorunsalını oluşturmaktadır.

Bu akışın sonunda yedinci oğul ise sözü edilen şeyleşmeye bir tepki olarak kendi özünde direnme ve ısrar etme ile varoluşunu gerçekleştirmiştir. Bu noktada şiirin sonunda yedinci oğulun makamının şifa arayanların çaldığı bir kapı şeklinde

⁹⁰⁶ Karakoç, “Masal”, a. g. e., s. 412.

⁹⁰⁷ Karakoç, “Masal”, a. g. e., s. 412.

sunulması; onun gerçekleştirdiği bu varoluşun anıtlanmış hâli olarak yorumlanmaya müsaittir.

3.3.4. Özgür Bir Alan Tercihi: İslâmî Heteredoksi

Heterodoks kavramı, kabul edilmiş din kurallarına aykırı; farklı ve aykırı düşünce gibi anlamlara gelmektedir.⁹⁰⁸ Dinî bir boyutta ise genel inanç eğiliminden farklı bir düzlemde yer alan grupları ifade eder. Yani bu noktada merkezde değil, çeperde yer alma durumu söz konusudur. **Turgut Uyar** şiirlerinde de özellikle İslâmî bağlamda heterodoksinin izdüşümleri ve olumlamalarına rastlamak mümkün görünmektedir. Hususiyetle *Divan*'daki *terleyen'e* ve *susuzluk'a* isimli şiirler, bu bağlamda bir yakın okuma ve çözümlemeye elverişlidirler. Ancak bu şiirlere odaklanmadan evvel kısaca İslâmî heterodoksiden bahsetmek yerinde olacaktır.

İslamiyet, ortaya çıktığı ve Hz. Peygamber'in varlık gösterdiği Asr-ı Saadet devrinde hem yayılım hem de ahenk noktasında çok önemli bir ivme içerisinde olmuştur. Fakat Hz. Peygamber'in vefatının ardından çıkan İslam ümmeti ve devletine halifelik etme mücadeleleri, sağlanan bu ahengin bozulmasından başka günümüze değin uzanan bir siyasal İslam kavramı ile inanç uygulamaları açısından farklılıklara sebebiyet vermiştir.

Hz. Peygamber'in vefatından sonra kurulan İslam devletine kimin başkanlık edeceğine dair bir vasiyette bulunmaması, çıkan bu ilk ayrışmaların da tetikleyicisi olmuştur. Dört halife devrinde hilafetin Hz. Ali'nin şahsında olmasının gerektiğine inanan grup ve diğer halifeler arasında anlaşmazlıklar baş göstermiş; meşveret usulü ile hilafete gelen Hz. Ebubekir, Hz. Ömer ve Hz. Osman'ın yerine ve onlardan daha fazla hakkı olduğuna inanılan -Şia'ca- Hz. Ali'nin Muaviye ile karşılaşması söz konusu olmuştur. Bu anlamda Sıffin Savaşı ve akabindeki Hakem Olayı'ndan sonra Sünni, Şia⁹⁰⁹ ve her ikisinin de yaklaşımını reddeden Hariciler gibi gruplaşmalar söz

⁹⁰⁸ Kolektif, **Türkçe Sözlük**, s. 881.

⁹⁰⁹ “Şîa sözü, Arapça uymak anlamına gelen «müşâyaa» dan alınmıştır; taraftarlık etmeye, uymaya «Şîa», uyana «Şîî» denir. Hz. Peygamber'in «Ali'nin Şîası, kurtulanların, muratlarına erenlerin tâ kendileridir» buyurduğu rivâyet edilmiştir.” Akt. Abdülbaki Gölpınarlı, **100 Soruda Türkiye'de Mezhepler ve Tarikatler**, İstanbul, Gerçek Yay., 1999, s. 15.

konusu olmuştur. Siyasî anlamdaki bu ayrışmanın bir sonucu olarak dinî bağlamda da -uygulamada- birtakım farklı yaklaşımlar söz konusu olmaya başlamış, bütün bir İslam tarihini etkileyecek mezhepsel bölünmeler baş göstermiştir. Muaviye tarafında yer alan ve çoğunluğu temsil eden grup Sünnî akideye, Hz. Ali taraftarları da imamet (yani kan bağı ile devam) usulünü de benimseyerek Şîî akideye yönelik tercihlerde bulunmuştur. Her iki anlayışı da reddedenler ise Hâriciler olarak anılmışlardır.⁹¹⁰

Bu noktada genel eğilim ve topluluğun inanç akideleri Sünnilik tarafından belirlenmiş, fıkıh bu yönde ilerlemiştir. Fakat Şii yönelim, Hz. Ali taraftarlarının daha karizmatik ve mistik bir boyuttaki İslâmî tasavvuruna yönelik bir algıyı da ifade ederek halk nazarında yüzyıllarca karşılık bulmuştur. Bununla beraber Alevilik ve Bektaşilik eğilimlerinin Ziya Gökalp zamanından beri Şamanizm'e dair inanç öğeleriyle bezeli olduğu görüşü de yaygın bir kanaati imlemektedir.⁹¹¹ Burada dikkate değer yan, Şii yönelimli bir İslamiyet algısının Türkiye'de merkezde olanı (ortadoks) değil de çeperde olanı (heterodoks) ifade etmesidir.

Bu bağlamda ele alacağımız ilk isim olan Turgut Uyar'ın ise Alevi meşrep olmadığı bilinmektedir.⁹¹² Fakat bununla beraber Alevi ve Bektaşiliğe⁹¹³ yönelik göndermeleri şiirlerinde kullanan Uyar'ın, bu anlamdaki yaklaşımı incelenmeye değerdir. Öncelikle Şîî eğilimli bu zümrelerin inanç esaslarının daha esnek, Sünni İslam'daki gibi sistematik bir çerçevede seyretnmek yerine daha geniş ve opsiyonel olduğunu belirtmekte fayda vardır. Çünkü Uyar'ın da bu genişlik hâinden hareketle böyle bir eğilim gösterdiği yorumu bir "aşırı yorum" olmasa gerektir. Bu noktada daha

⁹¹⁰ Mustafa Öz, "Şîa", TDV İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/sia#1> (16.06.2022).

⁹¹¹ Ocak, **Alevi ve Bektaşî İnançlarının İslam Öncesi Temelleri -Bektaşî Menakıbnamelerinde İslam Öncesi İnanç Motifleri**, s. 15. (Bu eser, aynı zamanda Alevi ve Bektaşî inancına dair *Kitab-ı Mukaddes*'ten ve diğer inançlardan izlekleri de ortaya koyma amacını taşımakta ve bu noktada önemli veriler ileri sürmektedir.)

⁹¹² Koçak, Göktürk, "Walter Benjamin", **a. g. e.**, s. 114.

⁹¹³ Türkiye'de Alevi ve Bektaşî eğilimin inançları aynı çizgidedir. Bu iki zümreyi birbirinden ayıran yön, sosyal anlamda farklı karşılıkları haiz olmalarıdır. Bektaşilik, Türkiye'de daha çok bir tarikat şeklinde gelişim göstermiştir. Bu ayrım ve ilgili konu ile alakalı olarak ayrıntılı bir çalışma için bkz. İrene Melikoff, **Uyur İdik Uyardılar- Alevîlik- Bektaşilik Araştırmaları**, Çev. Turan Alptekin, İstanbul, Cem Yay., 1993, s. 32-34.

pratik ve halka yönelik bir inanç esasının kişiyi özgürleştirici özelliği devreye girmektedir.⁹¹⁴

Divan'da yer alan *terleyen* 'e isimli şiir, Alevi-Bektaşî bağlamda örtük ve açık göndermeleri olan bir karakter sergiler. Şiirin ilk beytinde “kış ortasında her şeyden yanar gibi terleyen” şeklinde resmedilen bir imaj söz konusudur ve bağlam düşünüldüğünde ilahi aşkın herhangi bir velide yakıcı etkisini, görünüm biçimini gözler önüne serer. Aşk ile cezbe hâli, özellikle Alevi-Bektaşî eğilimin en temel dayanak noktalarındandır.

“andın gizli kapaklı kaç yüzyıldır sürüyor
gizlisin güçlüsün, kar altında bahar gibi terleyen”⁹¹⁵

Bu dizeler, Alevilerin coşku ile kutladıkları Nevruz bayramı tasavvurunu gözler önüne sermektedir. Aynı zamanda “andın gizli kapaklı kaç yüzyıldır sürüyor” ifadesi de Alevi merkezli inancın arka planda ama sürekli yönünü vurgular niteliktedir. And kelimesi aynı zamanda özellikle Alevi kesimin Batınî⁹¹⁶ kollarında Allah’la ahitleşerek imama bağlanma emrini⁹¹⁷ çağrıştırması düşünüldüğünde de çok katmanlı bir yapıyı gösterir.

Nevruz ise baharın başladığı ilk gündür ve Hz. Ali’nin de doğum günü olarak kabul edilir. “Kar altında bahar gibi terleyen” ifadesinin Nevruz yanında Hz. Ali’ye işaret ettiği de söylenebilir. Bu imaj terleyen sıfatının şiir boyunca bir letimotive olarak tekrarlaması ve şiire isim oluşturmaya dolayısıyla da öne çıkmaktadır. Şiir boyunca terleyen, eriyen, su gibi akan ama aynı zamanda tükenmeyen; bilakis çoğalan bir Hz. Ali imajıdır bu. Ayrıca Kerbelâ vakasına telmihte bulunan beyit şeklindeki mısralar da yine Alevi odaklı bir yaklaşımın göndermeleri şeklinde yorumlanmaya müsaittir:

“hüseyinin hasanın ateşini bir humma gibi duyup

⁹¹⁴ Melikoff, a. g. e., s. 42.

⁹¹⁵ Uyar, “terleyen’e”, **Büyük Saat**, s. 372.

⁹¹⁶ Batınlık, özellikle Kur’an-ı Kerim’in örtük söyleminden hareketle içeriğine dair yorumlar getirme esasına dayanır. “Fakat Kur’an’ın ve buyruklarla yapılmaması emredilen şeylerin batınını bilen, bu anlayış seviyesine ulaşan kişiden zâhirine riayet lüzumu kalkar; artık ona, ibadetin lüzumu yoktur kanaatini gütmek, buna inanmak, Bâtınlıktır. Bâtınlık, umumî bir tâbirdir; bu inancı benimseyen kişilere, hangi mezhepten olurlarsa olsunlar, Bâtınî, yollarına Bâtınlık (Bâtıniyye) denir.” Bkz. Gölpınarlı, a. g. e., s. 110.

⁹¹⁷ A. g. e., s. 128.

bir çöl susuzluğunu ve aşkı anar gibi terleyen”⁹¹⁸

Hız. Peygamber’in torunu olan Hız. Hüseyin’in Kerbelâ’da Muaviye’nin oğlu Yezid tarafından öldürölmesi, bu savaş esnasında oğlunun susuz kalması “Kerbelâ faciası” şeklinde anılır. Kardeşı Hız. Hasan da Muaviye’nin kandırdığı eşi tarafından zehirlenerek öldürölümüştür.⁹¹⁹ Kerbelâ faciasının yıldönümünde özellikle Şia merkezli bir yas zamanı şeklinde ifade edilebilecek ritüeller düzenlenir. Ağıtlar yakılır, Muharrem ayının onuncu gününde gerçekleşen bu güne atfen, aynı gün bu mezhep mensuplarınca su içmeyi yasaklayan oruç tutulur ve bu elim gün yad edilir. Yukarıdaki dizelerde yer alan “bir çöl susuzluğu” ifadesi Kerbelâ hadisesini imler ve “hüseyinin hasanın ateşi bir humma gibi duyul”ur.

Bu şiirin beyit biçimindeki son iki dizesi şiirin aynı zamanda en çarpıcı dizelerini oluşturmaktadır:

**“yeni insan sensin, eski kanların her şeye alışık çünkü
kırkbir basamaklı bir merdivenden iner gibi terleyen”**⁹²⁰ (Vurgular tarafımıza ait.)

Burada kırk bir basamaklı merdiven imgesini şiirin genel bağlamı ile beraber düşündüğümüzde Alevilikteki kırk sembolizasyonu ilk akla gelen olgudur. Alevi ritüellerinden olan Ayin-i Cem esnasında, Hız. Peygamber’in Miraç’ta “kırklar meclisi”ne gelişini ve arştaki kırklar sofrasının yeryüzündeki izdüşümünü ifade eden bu meclisin mahiyeti hakkında Hız. Ali’nin “Biz Kırklarız ve Kırkımız Bir’iz” deyişi⁹²¹ de hatırdı tutulduğunda bu ifadeler anlam kazanmaktadır. Kırklar meclisi, Alevi inanç geleneği için oldukça önemli olduğu kadar genel olarak kırklara karışmak, kırk gün yas tutmak, kırkı çıkmak, kırk yıl hatırı olmak gibi ifadelerden de anlayacağımız üzere Türk kültürü için önemli bir konumdadır.⁹²² Fakat burada geçen ibare “kırkbir” ile bu

⁹¹⁸ Uyar, “terleyen’e”, a. g. e., s. 372.

⁹¹⁹ Gölpınarlı, a. g. e., s. 47.

⁹²⁰ Uyar, “terleyen’e”, a. g. e., s. 372.

⁹²¹ Melikoff, a. g. e., s. 46.

⁹²² Kırklar meselesinin Alevi inancı ve Türk halk geleneğindeki yeri hakkında kapsamlı bir çalışma için bkz. Bülent Akın, **Kırklar- Mitten Tasavvufa Alevi Ritüellerinin Sır Dili**, Kitabevi Yay., İstanbul, 2020. Ayrıca kırk sembolizasyonunun diğer dinlerde de birçok karşılığı olduğunu belirtmekte fayda vardır. Nuh tufanının kırk gün sürmesi Yahudiler için sınamaya dair bir anlam alanını oluşturur. Yine aynı şekilde Hız. İsa’nın çölde kırk gün inzivaya çekilmesi ve öldükten kırk saat sonra dirilişine dair

Alevi sembolizasyonunun da üzerinde bir şeyleri imler. Turgut Uyar, ailesi ve çevresinde Alevi bir geçmiş olmamasına rağmen Alevilik merkezli bir anlayışla kaleme aldığı ve dinin daha özgürce yaşandığı bir alanı tercih ediyor görüldüğü bu eğilimiyle, en azından ilk okumada buna dair izlekler sunan bir metin oluşturmuştur.

terleyen'e isimli bu şiirin sonundaki beyit de kırkbir basamaklı bir merdivenden inen bir yeni insanı anlatır. Burada bütün meclis ve önbilgilerden arınmış, sembolik kırklara bir basamak daha ekleyen ve dönüştüren insan modeli karşımızdadır. Yani heterodoks bir eğilimin özgür alanı dahi Uyar'ı tatmin edecek bir boyutta değildir ve onun tasavvuru tüm bu eğilimlerin de ötesinde olarak yepyeni bir insan modelini oluşturmayı hedeflemektedir.

Yine yakın okuma gerçekleştireceğimiz Alevi merkezli bir diğer şiir ise *susuzluk'a* ismini taşır. Burada da beyit biçimi içerisinde Mevlana'nın “gel ne olursan ol yine gel” ifadesini çağrıştıracak şekilde “gel” çağrısı redif gibi yerleştirilmiştir.

“sen beni hazırlama sakın sen de bana **gel**
ölmüş ölü olmuş hüseyne hasana **gel**

elleri koku dağıtırdı nasıl bir koku
suya gel kana gel bir yeni hasana **gel**”⁹²³ (Vurgular tarafımıza ait.)

Bu şekilde bir önceki şiir örneğinin devamı olarak okunabilecek bu şiirin aynı zamanda çağrışımlar zenginliğinin, vurgusunun da yine yeni insanı, onun “kırkbir basamaklı merdiven” üzerindeki yaşamsal gücünü öne çıkaran tarafına dair olduğunu zikretmek gerekir. Fakat ondan da önce Hz. Hasan ve Hüseyin'i anarak aynı zamanda aşağıdaki beyitlerin geçirildiği bu şiirin Hz. Peygamber'e yönelik semboller üzerinden de bir başka görüntü yakaladığını söylemeliyiz:

“o öldü çünkü bir gülü tutmuştu bilmeden
sen istersen her gün gel her sene gel

gel beyazlıkları elle türlü kokuları biç
günler karardığında davran hep sana gel

inançlar da bu sayıya kutsiyet atfedilmesine sebep olmuştur. bkz. Gardin, Oleransshaw, Gardin, Klein, “Kırk”, **a. g. e.**, s. 355-356.

⁹²³ Uyar, “susuzluk'a”, **a. g. e.**, s. 373.

ne yap yap hazırla kendini anladın mı
ne yap yap meselâ ısıtıp dökündüğün sularla bile bana gel”⁹²⁴

Şiirin beyit biçiminde kaleme alınmış bu dizelerinde gül sembolü Peygamber’i çağrıştırır ve zikredilen Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin isimlerini, yani Peygamber’in torunlarını düşündüğümüzde de mantıklı bir zemine oturur. Bu iki peygamber torununun, ona izafe edilen ismiyle bir gülü tuttukları, yani ona yakın oldukları için öldüklerini söyleyen dizelerde, gülün bir de dikenini olduğu ve tutulduğunda eli kanatacağı imajıyla beraber sunulmasıyla klasik şiire yaklaşan bir çağrışım dünyasına kapı aralandığını gözler önüne serilir. Ayrıca “beyazlıkları elle türlü kokuları biç” ifadeleri de kefen ve şehit olmaktan kaynaklı bir gül kokusu görüntüsü ile beraber düşünüldüğünde yine sonraki dizelerde “ısıtıp dökündüğün sularla bile bana gel” ifadeleriyle gassallar tarafından yıkanan ölüleri çağrıştırarak anlam alanını tamamlar.

Bu noktada “bana gel” çağrısı ve bu ölüm rirtüelleri de devreye girdiğinde başka bir söylem analizini de beraberinde getirmektedir. Bakara sûresi 156. âyette geçen “İnnâ lillâhi ve innâ ileyhi râciun” ifadesi “Doğrusu biz Allah’a aidiz ve kuşkusuz O’na döneceğiz” manasına gelir ve bilhassa ölüm sonrasında bir teslimiyetin yanında, İslâmî anlamda bir döngüyü de yansıtır. Fakat burada yön “bana” şeklinde çizilmiştir ve “bitmez insan” ifadesiyle de anlaşılabileceği üzere tanrısallığın ibresi yine insanlığa döndürülmeye çalışılmıştır.⁹²⁵ Zaten Uyar’ın insanlığa dair inancı, her zaman dinler üstü bir boyuttadır. Şiirin de Musa’dan, İsa’dan beri sürüp gelen “insana” açılmasının taraftarıdır⁹²⁶, şiirin ulvî amacı olarak bunu benimsemiş gibidir. Bu yaklaşımın daha vurucu örneğini ise *Bazilika* isimli şiirinde görmek mümkündür:

“Ey dirim ey dirim tek tanrı sensin
Tanrı sendin her defa”⁹²⁷

⁹²⁴ Uyar, “susuzluk’a”, *a. g. e.*, s. 373.

⁹²⁵ Koçak, *Divan ve Toplandılar* boyunca “ben” ve “sen” zamirinin oynak bir gönderme içerdiğini ifade eder. Ona göre aşkınla tarihsel, tekille çoğul, hatırlananla beklenen arasında bir gidip geliştir bu. Koçak, **Bahisleri Yükseltmek-Turgut Uyar Şiirinde Kendini Yaratma Deneyimi**, s. 167.

⁹²⁶ Uyar, “Turgut Uyar ile Konuştum”, *Korkulu Uсталık- Şiir Üzerine Yazılar, Söyleşiler, Soruşturmalar*, s. 433.

⁹²⁷ Uyar, “Bazilika”, *Büyük Saat*, s. 439.

“Dirim”, her şekilde ve her zaman Uyar için dinlerin çok ötesinde -üstünde- bir konumda yer almaktadır. İnsanın gücüne, doğasına ve dünya üzerindeki konumuna bu denli bir değer atfetmek, modernleşmenin bireyci yanına dair özel vurgusuyla yakından ilintilidir.

Bundan başka *susuzluk*’a isimli bu şiirde de göndermeler “hüseyne hasana gel” gibi ifadelerle Alevilik odaklı olsa dahi yine son beyit bu anlamda vurucu bir şekilde karşımıza çıkar. “Bir yeni hasana gel” çağrısı ile sezdirilen yeni olgusu, *terleyen*’e isimli şiirdeki gibi yeni bir insan modeliyle eşleştirilerek ana vurgu öne çıkarılmıştır:

“hüseyin de öldü ölür hasan da öldü ölür
ölen ve dirilen o bitmez insana gel”⁹²⁸

Kırkların dışında kırk birinci basamağı arşınlayan bir yeni insan tasavvuru, daha sonra bu şiirin özellikle son beytinde fluluğun ortadan kaldırılmasıyla net bir biçimde karşımızdadır. “Ölen ve dirilen o bitmez insan”, Uyar’ın şiir anlayışı içerisindeki “dirim” vurgusunun yeni bir yansımasıdır. Yaşayan insan, kişinin hâlihazırdaki yaşama vurgusuna ve nihayet kendilik bilincine yönelik önemli bir odak noktasını teşkil eder.

Uyar’ın kendisine bu iki şiir üzerinden kurduğu küçük alegorik atmosfer düzlemi olarak heteredoks bir eğilimi, yani Aleviliği seçmesi bizce birçok çalışmanın da söylediği gibi inanç ve ibadet olarak insanlara yüzyıllarca özgür alan sunmuş olmasından ileri gelir. Özellikle halk içerisinde karşılığını bulmuş bu eğilim; sünni bir müslümanlık karşısında olumlanmış, onun kutsalları bu iki şiir boyunca ön planda olmuştur.

Ayrıca Aleviliğin yası olumlayan tarafının yanında Sünniliğin yasa izin vermeyen karakterini de düşündüğümüzde Uyar’ın genel eğilimine ilişkin bir örtüşmenin söz konusu olduğunu söylemek de aşırı bir yorum olmasa gerektir. Çünkü tıpkı Koçak’ın da vurguladığı üzere Turgut Uyar, “yenilgi”yi baş tacı yapmıştır,⁹²⁹ onun “efendimiz acemilik” ya da “çıkmanın güzelliği” sloganları da tamamen bu

⁹²⁸ Uyar, “susuzluk’a”, **a. g. e.**, s. 373.

⁹²⁹ Koçak, **a. g. e.**, s. 135.

yenilgi ve kötü kader psikolojisinin yansıması şeklinde sistematikleştirmeye müsait birer yapı arz etmektedir. Bununla beraber süregelen “dirim” ya da “yaşamsal güç” karşısındaki metafizik yönelim ve hayranlık da Uyar’ın yaklaşımının ironikliğine dair bir gerçektir.⁹³⁰ Yani hem yenilgi hâlinde olma hem de yaşama, yaşamsal güce tıpkı bir dine iman eder gibi inanma! Uyar bu gerilimli hattı, heterodoks tercihini de yansıtarak bahsi geçen bu şiirlerinde yakından hissettirmiştir. Kendi ifadeleriyle esasında halkçı bir söyleme ve arka plana sahip bu şiirlerde Aleviliğin bir fon olarak belirmesi ise kendisine metafizik bir payanda oluşturma dürtüsü ile açıklanabilir.⁹³¹

Koçak, Uyar şiirlerinde keşfettiğimiz bu özel vurgunun *Divan*’ın geneline yayılmış bir atmosferi imlediğini ifade ederken ilk şiir olan *Münacat*’ta dahi “yüce suskunluk gel artık beri” ifadesinde kastedilenin, şiirsel öznenin Şiilerin kayıp imamı olabileceğini ifade eder.⁹³² Buna göre Alevilik vurgusu çok boyutlu ve oylumludur. Ayrıca buradaki dinseliliği “din sonrası din” ya da garantörsüz bir din olarak tanımlamak da yanlış olamayacaktır.⁹³³ Çünkü Aleviliğin, Sünni eğilim karşısında kişinin özdenetimine müdahale etmeyen yanı, Uyar’ın tercihine mazhar olmuştur. Uyar, bu yön dolayısıyla dinin ötesinde bir konuma geçerek oradaki atmosfer üzerine bir şiirsel kurgu inşa etmiştir

Heterodoksi bağlamında ele almamız gereken bir diğer isim ise **Cemal Süreya**’dır. Fakat onun Turgut Uyar’dan bu bağlamda ayrılan bir yönü söz konudur. O, tam olarak Alevi bir çevrede doğmuş, büyümüş ve geleneksel kodlarını bu çevrede kazanmıştır. Bu geleneksel kodlardan kastımız, özellikle çocukluğunda annesi kanalıyla aşına olduğu bu kültürel sahanın tesirlerinin, şiirsel imgelemi başta olmak üzere toplumsal ve siyasi anlamda görüşlerini belirleyen yanlarıdır. Uyar’ın hayatında rastlayamadığımız herhangi bir Alevi çevresiyle kurulan irtibat yahut bu noktadaki deneyimler, Cemal Süreya’nın bilinç düzeyini şekillendirecek denli kuvvetli bir yapıda karşımıza çıkarlar. Daha çok küçükken -dört beş yaşlarında iken- annesinden

⁹³⁰ “Turgut Uyar’ın tek şiiri yaşamdır.” Uçerol, **a. g. y.**, s. 84.

⁹³¹ Koçak, bu meselenin Türkiye’de Aleviliğin geçmiş ve gelecekte güçlü bir tasarısı olmasıyla ilişkilendirir. Bu minvalde de Benjamin ile Uyar arasında -mesiyanizm noktasında- bir bağlantı kurarak öncesizliği, özgürlüğü ve kendini icat etmeyi içerdiklerini ileri sürer. Koçak, **a. g. e.**, s. 174-178.

⁹³² **A. g. e.**, s. 171.

⁹³³ Koçak, Göktürk, “Walter Benjamin”, **a. g. e.**, s. 118.

dinlediği halk hikâyeleri, Kerem ile Aslı hikâyesi, Hz. Ali cenkleri⁹³⁴ onun bu anlamda kodları olmuştur, diyebiliriz.

Çocuk muhayyilesinin bu dinsel unsurlarla şekillenmesi, yetiştiği çevrenin aynı zamanda şiirsel olarak da onu beslemesi, onun edebiyatla olan bağı konusunda önemli bir pekiştireçtir. Aynı kitapları en az yüz kez okuduğunu ifade eden şair, bu anlamda özel bir seçime değil tesadüfi bir yönelime tabi olmuş ve bu durumu “oburca ve sistemsiz” bir okuma faaliyeti olarak nitelemiştir.⁹³⁵ Yaşadığı dinî ve kültürel çevrenin ışığında özellikle Hz. Ali cenklerinin bu tarz bir okumaya tabi tutulması, şairin kendisini “Hz. Ali uzmanı”⁹³⁶ olarak tavsif etmesine sebep olacak denli bilgili olmasına ve dikkat geliştirmesine sebep olmuştur. Hatta bir yayınevi için Hz. Ali cenklerini yeniden kitaplaştırma gibi bir idealinden de bahsetmek gerekir.⁹³⁷ Bu yönelim ve çevresel faktörler, kendisinin de ifade ettiği gibi Türkiye’de Alevi muhitlerin şiir eğiliminin yoğun bir şekilde hissedildiği muhitler olmasının⁹³⁸ yanında şüphesiz ki toplumsal bağlamda “mazlum addedilmeleri” ile beraber düşünülerek de bir çerçeveye oturtulabilir. Çünkü Cemal Süreya’nın bu dinsel arka planı, onun hadiseleri toplumsal bağlamda yorumlayışına ve perspektif noktasını bu doğrultuda ayarlayışına kapı açmıştır. Yani o Aleviliği sadece dinsel yönü ile değil, toplumsal yanıyla ve genel eğilimin dışındaki heterodoksi cephesiyle de anlamlamıştır.

“Ün efsaneye dönüşürken mutlaka bir ezilmişlik, hiç değilse bir mutsuzluk gerekecektir. Bir alevi için Ali her şeydir. Diyelim bu doğal bir şey. Ama bir sünni de Ali’yi, daha doğrusu Hüseyin’i nihayet “hatalı” görür, ve Muaviye’yi Ali’nin karşısında, hele Yezid’i Hüseyin’in karşısında hiçbir zaman efsaneleştirmez. Oysa Ali, Arap ülkelerinde karşı tarafça yüzyıllar boyu aşağılanıp durmuştur. Anadolu’da sünni için Muaviye, aşağı yukarı Celal Bayar gibi bir adamdır. Ali’nin efsaneleşmesine ses etmez. Belirsiz de olsa bir yaklaşımı vardır Ali’ye.”⁹³⁹

⁹³⁴ Cemal Süreya, “Aslında Hiç Parmak Kaldırmadım!”, **Aritmetik İyi Kuşlar Pekiye**, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2020, s. 18-20.

⁹³⁵ Süreya, “Aşk Meşru Bir Şey Olamaz, O da Şiir Gibi Meşrulaşınca Ölü”, **Güvercin Curnatası-Konuşmalar, Soruşturma Yanıtları**, s. 105-106.

⁹³⁶ Süreya, “931. gün”, **Günler**, s. 390.

⁹³⁷ Süreya, “942. gün”, **a. g. e.**, s. 396.

⁹³⁸ Süreya, “Mutluluğun Şiiri Yazılamaz”, **Güvercin Curnatası-Konuşmalar, Soruşturma Yanıtları**, s. 113.

⁹³⁹ Süreya, “Ün ve Efsane”, **Şapkam Dolu Çiçekle- Toplu Yazılar I**, s. 109-110.

Bu satırlarda bizim topraklarımızda alımlanan Hz. Ali ve yanındakiler tasavvurunun yanında dikkate değer olan; haksızlık ve ezilmişliğin efsanevi yanının Hz. Ali'nin yaşadıkları bağlamında ele alınmasıdır. Çünkü tam olarak bu yön, yani haksızlığın ve ezilmişliğin simgeleşmiş yanı Cemal Süreya'nın yaklaşımını ve ilgi alanını ifade eder. Hz. Ali ve çevresi şiirsel yaratımında tam olarak bu noktadan değerlendirilmiştir. Bu noktada Uyar da hatırlanmalıdır. Çünkü onun herhangi bir dinî ve kültürel arka plana sahip olmaksızın bu Alevî eğilimini benimsemesinin ana nedeninin de bu dürtü olduğunu ifade etmiştik. Bu coğrafyada alımlandığı şekliyle Hz. Ali'nin haksızlık ve zulüm karşısında konumlanması, her iki şair için de besleyici bir unsur olmuştur.

Bu doğrultuda şiirlerdeki görünüm biçimlerine geçmek faydalı ve sağlama yapmaya elverişli olacaktır. Alevilik sadece bir bahis olarak kimi şiirlerde geçmekle beraber⁹⁴⁰ bütüncül bir yorum yapmaya müsait bir şiir olarak ilk etapta *Ortadoğu* şiirinin IV. kısmından başlanılabilir:

“Biz kırıldık daha da kırılırız
Doğudan Batıya bütün dünyada
Ama kardeşin kardeşe vurduğu hançer
İki ciğer arasında bağlantı kurar
Büyür, bir gün, zenginleşir orada,
Çünkü Ali'yi diriltten iksir de saklı
Hasan'a sunulmuş ağuda”⁹⁴¹

Burada tam olarak sözünü ettiğimiz bağlamda bir yaklaşım söz konusudur. Bilindiği üzere Hz. Ali Kufe’de Muaviye taraftarı Abdurrahman b. Mülcem tarafından zehirli bir hançerle öldürülmüştür.⁹⁴² Buradaki “kardeşin kardeşe vurduğu hançer” söylemi İslam camiasının ayrışması anlamına da gelen bu olayı telmih eder. Bahsi geçen hançer aynı zamanda “iki ciğer arasında bağlantı kuran” bir şekilde resmedilmiş, ayrımın kardeşler arasında olduğu vurgulanmıştır. Çünkü kültürümüzde iki ciğer, iki kardeşi imler.

⁹⁴⁰ *Göçebe* şiirinde geçen “Alevilikten konuşuyoruz uzun süre” dizesi bu duruma örnek verilebilir.

⁹⁴¹ Süreya, “Ortadoğu IV”, *Sevda Sözleri*, s. 112.

⁹⁴² Ethem Ruhi Fırlı, “Ali”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, <https://islamansiklopedisi.org.tr/ali#1> (17.03.2022).

Yine Hz. Ali'nin oğlu Hz. Hasan'ın karısı tarafından zehirlenmesi hadisesi de ilk hadise ile ilişkili şekilde hem öldüren hem dirilten, iksir ve zehir ikilemi ile pekiştirilmiştir. Bu dizelerdeki Doğu-Batı, vurulan hançer-iki ciğer ve iksir-ağu ikilikleri ile anlatımda oluşturulan zıtlık, söylemi güçlü hâle getirmiş; bir yandan da zıtlığın aynılıktan doğduğu vurgulanarak haksızlık gören kesimin “mazlum” yanı öne çıkarılmıştır. Nitekim şiirin bu kısmının son vurucu dizesi “Kimse dokunamaz bizim suçsuzluğumuza” şeklinde olacaktır.

Bu durum daha önce üzerinde durduğumuz üzere Cemal Süreya'nın haksızlığın oluşturduğu efsane ve ötekiliğin cazibesine yönelik vurgusuyla beraber düşünüldüğünde daha anlamlı bir hâle bürünür. Çünkü şair, bu haksızlık ve zulüm olgusundan şiirsel olarak ciddi anlamda beslenmiştir. Bu durumun bir başka uzantısını da aynı mesele üzerinden toplumsal ve siyasi hadiselerle eklemlendiğinde gözlemlemek mümkün olacaktır.

Ortadoğu şiiri boyunca vurguladığımız tarzda ikilem ve coğrafya kaynaklı zulüm atmosferi okuyucuya hissettirilerek dinsel bir hadiseden toplumsala geçilmiş, göndermeler bu kez toplumsal alana iletilmiştir. *Hükümet* şiirindeki şu ifadeler, bu doğrultuda dikkate değerdir:

“Bu hükümet
Pir Sultan'a pasaport vermiyor,
Onu anladık.

Yunus Emre'ye de
Basın kartı vermiyor,
Onu da anladık.

Ama bu hükümet
Ferman çıkarmış
Karacaoğlan'ı
Otobüse bindirtmiyor”⁹⁴³

Ona göre hükümet, Pir Sultan Abdal'ın kişiliğinden hareketle düşünüldüğünde Alevi kesime “pasaport” yani kimlik vermez, onu toplumun dışına iter. Burada uluslararası zeminde karşılığı olmayacak, dünyaya sunulamayacak bir değer olarak görülmemeye dair bir tespit söz konusudur. Bu şiirde itibarsızlaştırıldığını düşündüğü

⁹⁴³ Süreya, “Hükümet”, *Sevda Sözleri*, s. 299.

tek isim Pir Sultan değildir. Onun yanında Yunus Emre ve Karacaoğlan da yer alır, fakat diğer ikisi yalnızca basın kartı ve otobüse binme hakkından mahrum bir şekilde çizilmiştir. Pir Sultan'ın mahrumiyeti kimliğine, var oluşuna ilişkindir ve bu bahsimiz açısından önemli bir veridir. Öyleyse Cemal Süreya'nın sık sık vurguladığı, “temel bir yeti” olarak gördüğü başkaldırma ve red hâlinin⁹⁴⁴ kaynağı olarak bu ayrışmanın, kabul edilmeme psikolojisi ile ilgili olduğunu öne sürmekte bir beis yoktur. Cemal Süreya kendisini “celali” olarak tanımlayacak denli isyankâr görür:

“Şelaleye
Düşmüştür
Zeytinin dali;
Celaliyim
Celalisin
Celali.”⁹⁴⁵

Kısa Türkiye Tarihi adını verdiği, şekli anlamda vurguyu da barındırdığı bu şiirinde “şelaleye düşen zeytin dalı” imgesi akıp giden suyun içerisine yerleştirilmiş, düşürülmüş, kaybedilmiş barış fikrini sembolize eder. Çünkü zeytin evrensel bir barış sembolüdür.⁹⁴⁶ Celaliler ise Osmanlı Devleti'nde Karayazıcı denen bir şefin ayaklanması ve daha sonra değişik mezheplerdeki kimselerin de örgütlenerek isyanlar çıkarmaları sonucunda kültleşmiş bir isyankâr zümreyi ifade eder.⁹⁴⁷ Daha önce hükümet tarafından ayrıştırıldığı vurgulanan zümre, bu kez isyan ile eşleştirilmiş, “kardeşin kardeşe vurduğu hançer”in, “zeytin dalı”nın şelaleye düşmesiyle isyana kaynak oluşturduğu gerçeğine ulaşılmıştır.

Sıcak Nal isimli şiirde geçen aşağıdaki dizeler ise Cemal Süreya'nın şiir estetiğinde, bahsi geçen heterodoksi eğilimlere ilişkin önemli bir yanı vurgulamaktadır. Kerbelâ Hz. Hüseyin ve ailesinin şehit edildiği Bağdat'a yakın bir bölgenin adıdır. Bağdat, İslam tarihinde bu elîm hadise dolayısıyla önemli bir konumdadır. Özellikle Alevî-Şîî eğilimleri için hem önemli bir yasin hem de tarihsel

⁹⁴⁴ Bu hâlin vurgulandığı bazı yazılar; Süreya, “Sevgilinin Halleri”, *Şapkam Dolu Çiçekle- Toplu Yazılar I*, s. 37; Süreya, “Yazarın Devletle İlişkisi”, *Papirüs'ten Başyazılar*, s. 60.

⁹⁴⁵ Süreya, “Kısa Türkiye Tarihi I”, *Sevda Sözlere*, s. 219.

⁹⁴⁶ Gardin, Oleranshaw, Gardin, Klein, “Zeytin”, *a. g. e.*, s. 245-247.

⁹⁴⁷ Ergül, *a. g. t.*, s. 664.

⁹⁴⁷ Mustafa Akdağ, *Celâli İsyanları (1550-1603)*, Ankara, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Yay., 1963, s. 1-3.

anlamda bir eşğin ifadesi olarak alınırlır. Çünkü bu belde Şîler için kutsal belde olarak kabul edilmiş, hatta burayı ziyaretin hac ile kıyaslandığı dönemler olmuştur.⁹⁴⁸ Cemal Süreya ise Hz. Hüseyin'in şehit edilmesinden hareketle tutulan bu yası, Hz. Peygamber'in doğuşu olan Mevlid'in önüne yerleştirerek İslam dünyası için ortadoks bir eğilim olan Sünniliğe, özellikle Peygamber'e ilişkin bir inkâr ve indirgeme tavrını göstermiştir:

"Kerbela yası hemen her zaman
Görünmez kıladı Mevlit sevincini"⁹⁴⁹

Mevlit, İslâmi literatürde oldukça önemli bir konuma sahiptir. Zamanla anlam genişlemesine uğrayarak sufilerin ya da velilerin doğumunu da imlemekle beraber, temelde Hz. Peygamber'in doğumunu ve bu doğrultuda yapılan törenler ile eserleri ifade için kullanılır. İslâmiyette genel olarak yas tutmak doğru değildir ve Kerbelâ vakasının acısı her kesim tarafından hissedilmekle beraber, asla yas tutulup hayatın akışı sekteye uğratılmaz. Bu anlamdaki hassasiyetin zıttı ise Hz. Peygamber'in dünyayı teşrifi söz konusu olduğunda gösterilir. Bu hadise, oldukça coşkulu ve neşeli bir biçimde kutsanır.

Peygamber'in doğum sevincinin indirgendiği bu dizeler ise *Sıcak Nal* isimli şiirde genel bir bağlamdan yoksun şekilde de olsa veciz bir biçimde ifade bulmuştur. Hemen akabindeki "Ölümü düşünen/ Daha doğrusu anımsayan yüzü/ İlençler denizinde yüzerdi" dizeleri de aynı doğrultuda düşünülebilecek ve 'ölümün' yaşama yeğlendiğini anlatması dolayısıyla yukarıdaki dizelerle beraber ele alınabilecek niteliktedir. Ayrıca yine aynı olaya telmihen birleştirilebilecek "ilençler denizi" imgesi, ayrışmanın ne denli derin olduğunu da ifade eder.

Bu bağlamda vurgulamamız gereken önemli bir ayrıntı ise Cemal Süreya'nın Sünni İslâm'dan kopuk olmadığı, aksine onun içerisinde, bahsi geçen *Mevlit* kutlamasının dahi merkezinde olduğudur. Çünkü kendisini derinden etkileyen annesi Gülbeyaz'ın ölümünün ardından okunan mevlit ile alakalı Perinçek ve Duruel

⁹⁴⁸ Mustafa Öz, "Kerbela", TDV İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/kerbela#1> (21.03.2022).

⁹⁴⁹ Süreya, "Sıcak Nal I", a. g. e., s. 198.

tarafından aktarılan şu satırlar, Süreya'nın aynı doğrultuda yer aldığı mozaïği belirten önemli detayları içerir:

“Gülbeyaz'ın ilk mevlidini de “hoca” olarak Cemalettin okur. Şekerler hazırlanır, komşular camide toplanır. Babaannenin fesini, çevresine tülbent dolayıp sarığa benzetirler, Kitabı da önüne açarlar. O bakmaz bile. Günlerdir okuya okuya ezberlemiş.”⁹⁵⁰

Bu, tipik bir mevlit ön hazırlığı ve icrasıdır. Şair, Kerbelâ yasını *Mevlit* sevincinden üstün tutsa da annesinin ölümünden sonra mevlit icracısı olmuştur. Anadolu coğrafyasının aynı doğrultuda iç içe geçmişliğinin de önemli bir göstergesidir bu durum. Nitekim bu yaklaşımının tam anlamıyla bir Sünnî İslam karşıtlığı içermediğini yine kendi ifadelerinden aşağıdaki gibi izlemek mümkün görünmektedir:

“Ben namaz kılıyorum. İki kez de Cihangir Camii'nin minaresinde ezan okudum. Müezzin ödülü olarak.”⁹⁵¹

Namaz kılmak, ezan okumak, mevlit icra etmek; bütün bunlar Cemal Süreya'nın heteredoks eğilimiyle çatışıyor görünse de durum yine aynı noktada düğümlenir. O da tıpkı Turgut Uyar gibi Türkiye’de ve İslam coğrafyasında bahsi geçen Alevi eğilimin mazlumlukla örtüşen yanıyla daha çok ilgilidir. Yine aynı şekilde daha evvel bahsettiğimiz doğrultuda bu eğilimin dinî anlamda kişiyi daha özgür bırakan, ama aynı zaman müzik, şiir gibi yönlerden daha kuvvetli ilerlemesine yol açan tarafı da şairin bu doğrultudaki eğilimini kuvvetlendirir. Yani şiir atmosferindeki bu eğilim ve tercihin, gerçek hayatta bütünüyle yansıma olarak görmemiz mümkün değildir. Onun bu sevgi ve eğiliminin şiirlerinde birçok yansımasına rastlarız:

“İkili, diyordu bir ses, ikili olsun; ikişer ikişer yan yana getirdik sevdiğimiz adları: Hasan ile Hüseyin'i, Üsküdar ile Kadıköy'ü/ Nâzım ile Hikmet'i, Harp ve Sulh ile Kelile ve Dimne'yi, Kızılırmak ve Yeşilırmak'ı, Oğlak ve Yengeç'i, Adilcevaz'daki usta ile Stradivardiyüs'ü, (...)”⁹⁵²

Kışne Kirazını ve Göç, Mevsim isimli şiirde düzyazı olarak geçen bu ifadelerde görüldüğü üzere sevilen ikiliklerden birisi “Hasan ile Hüseyin” şeklinde karşımıza çıkar. Ayrıca bir başka detay da Hasan ile Hüseyin'den sonra gelen yer adı, şair adı,

⁹⁵⁰ Perinçek, Duruel, a. g. e., s. 28.

⁹⁵¹ Süreya, “Kıyı Bucak (1)”, *Güvercin Curnatası- Konuşmalar, Soruşturma Yanıtları*, s. 151.

⁹⁵² Süreya, “Kışne Kirazını ve Göç, Mevsim”, *Sevda Sözleri*, s. 82.

savaş ve barış kavramı, masal ve ırmaklar ile Doğu ve Batı'yı bağdaştıran tüm ikilemlerden vs. önce bu iki ismin zikredilmiş olmasıdır. Sıralamanın başında anılan bu sevilen adlar, tıpkı Uyar'ın "Hasan'a Hüseyin'e gel" söyleminde olduğu üzere en başta konumlandırılacak denli önemlidir. Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin, Hz. Ali'nin oğulları (Hz. Peygamber'in de torunları) olmalarının yanı sıra şehit edilmeleri dolayısıyla da özellikle Şiîler tarafından oldukça sevilen iki isimdir. Cemal Süreya'da da aynı doğal eğilim söz konusudur. Bu eğilim ve bahsi geçen isimlere yönelik ilginin bir diğer yansıması da bir söyleşi esnasında "tüm zamanların ünlüleri konuklarınız olsaydı?" sorusuna cevaben seçilmiş isimlerle kendisini gösterir:

"Cemal Süreya: Nefertiti(Mısır Kraliçesi), Hz. Ali, Nietzsche ve Marilyn Monroe(karı-koca), Evliya Çelebi, Şeyh Galip, Spartaküs, Apollinaire, Dostoyevski, Napolyon, İmriül Kays, Pir Sultan Abdal, Pir Karacakız."⁹⁵³

Hz. Ali'nin bu bağlamda en başlarda anılmış olması, bu doğrultudaki düşünceleri destekleyici bir argümandır. Kendi ifadesiyle Hz. Ali uzmanı olacak denli ilgilidir. Müdavimi olduğu *Hatay Meyhanesi*'nin bile hayatında önemli bir yeri olmasında sahibinin Alevi meşrep olması ve bu doğrultudaki ikili paylaşımları önemli bir ayrıntı olarak düşünülebilir.⁹⁵⁴ Hz. Ali, Cemal Süreya için kilit konumdaki bir kişiliktir. Onunla ilgili menkabeler hep ilgi alanında yer almış, çeşitli bahislerde de bunu ortaya koymuştur. *Vakit Var Daha* isimli şiirinde de Hz. Ali'nin bir menkabesini anıştıracak bazı dizeleri takip etmek mümkün görünmektedir:

"Deve, devenin üstünde tabut, biri çekiyor deveyi
Üçü de Ali: deve, deveyi çeken ve tabutun içindeki,
Çılgın gibi koşuyorum köylerden şehirlere
Başını kayalara vura vura ilerleyen bir insan seli"⁹⁵⁵

⁹⁵³ Süreya, "Tüm Zamanların Ünlüleri Konuğunuz Olsaydı", **Güvercin Curnatası- Konuşmalar, Soruşturma Yanıtları**, s. 262.

⁹⁵⁴ Meyhanenin sahibi Mehmet Bey'in şu ifadeleri bu düşünceyi destekler: "Onunla, Horasanlı Ebu Müslim kitabındaki cengâverleri beraber okumuş gibi, birbirimizde aynı günlerin sıcaklığını yakalamış olurum. *Kan Kalesini*, Hz. Ali'nin kitaplarından istemişti benden." Mehmet Ali Isık, **Cemal Süreya Hasretiyle 30 Yıl**, İstanbul, Artshop Yay., 2020, s. 47.

⁹⁵⁵ Süreya, "Vakit Var Daha", **Sevda Sözleri**, s. 101.

Her ne kadar Abdülbaki Gölpınarlı tarafından “uydurma” ve “çocukça” kelimeleri ile nitelense dahi Hz. Ali ile alakalı olarak aşağıda alıntılایacağımız menkabeyle beraber düşünöldüğünde anlam kazanacak dizelerdir bunlar.

“Emîr’ül-Mü’minîn (A.M.), vefatlarından önce, İmâm Hasan ve Huseyn'e (A.M.), yüzü nikaplı bir Arap gelecek, yanında bir devesi olacak; benim tabutumu isteyecek. Tabutumu ona teslim edin buyurmuşlar. Onlar da gasil, tekfin ve teçhizinden sonra namazını kılmışlar; tabutu, gelen Arap’a teslim etmişler. Arap, tabutu alıp yola düştükten sonra, bu kimdi diye merak etmişler; peşine düşüp ona ulaşmışlar; and vererek kim olduğunu bildirmesini istemişler. Arap nikaabını açınca görmüşler ki Ali'dir!”⁹⁵⁶

Şiirde geçen üç Ali metaforu işte tam olarak bu menkabeyi işaret etmektedir. Yalnız menkabede nikab içerisindeki kişinin Hz. Ali olması ve tabutun içerisindekinin de Hz. Ali olmasının yanında, şiirde bir de devenin Hz. Ali olarak işareti bir farklılıktır. Devenin İslâmi olarak anlam alanı olumsuz değildir. Genel olarak sadelik, ağırbaşlılık ve cesurluk gibi hasletleri çağırıştırır.⁹⁵⁷ Özellikle cesurluk yönüyle Hz. Ali ile bağdaştırılması ise oldukça beklenen bir yorum olur. Şiirde genel bir kompozisyonun içinde değil de bu şekilde kopuk bir fragman niteliğindeki bu dizeler, bu çağrışım ağıyla ve Cemal Süreya’nın Hz. Ali sevgisi ile ilişkilendirilebilir niteliktedir.

Cemal Süreya şiirindeki Alevî çağrışımıyla ele alınabilecek bir isim ise iki şiirde geçen *Zurayk*’tir. Abbasi döneminde gerçekleşen zenci ayaklanmasında -ki bu ayaklanmanın mezhepsel bir yanı da söz konusudur- Ali b. Muhammed’in yanında savaşan adamlarından birinin adı Züreyk’tir. Onun yardımı ile Hz. Ali soyundan geldiğine inanan ve Alevî tandanslı bir eğilimle hareket eden Muhammed’in isyanı bastırma çabası başarılı olmuştur.⁹⁵⁸ Burada bu isyanın bastırılmasında etkisi olan bir unsur olarak Zurayk (Cemal Süreya’nın imlâsıyla) isminin şiirlerde geçmesi de şairin heteredoks eğilimine bir örnek olarak gösterilebilir. *Yırtılan İpek Sesiyle* ve *Burkulmuş Altın Hali* Güneşin isimlerindeki şiirlerde bahsi geçen Zurayk, aşağıdaki şekilde tasvir edilmiştir:

⁹⁵⁶ Abdülbâki Gölpınarlı, **Mü’minlerin Emiri Hz. Ali (A. M.)**, İstanbul, Der Yay., 1990, s. 296-297.

⁹⁵⁷ Gardin, Oleranshaw, Gardin, Klein, “Deve”, **a. g. e.**, s. 245-247.

⁹⁵⁷ Ergül, **a. g. t.**, s. 176.

⁹⁵⁸ Konuyla alakalı ayrıntılı bilgi için bkz. Musa Baydar, **Abbasiler Tarihinde (H.255-270/M.869-883) Zenci İsyani, Sebep ve Sonuçları**, İzmir, Dokuz Eylül Üni., Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2007, s. 64.

“Yırtılan ipek sesiyle;

Mavi gözlü bir aslan, esrik bir aslan. Zurayk dediler adına. Mısır'da. Tolonoğulları zamanında. Sevgili yabancı, aslanları düşünerek bir şeyin yeni farkına varmalısın; insan sevişirken bütün çağlarda birden oluyor, geçmiş çağların hepsini birden yaşıyor bugünle birlikte. Ve bu gerçekten böyle oluyor. Bu bakımdan bir erginliktir sevişmek.”⁹⁵⁹

Dinî mahiyeti haiz bir karakter etrafında geliştirilen söylem, yine cinsel içeriklidir. Zurayk'ı yaşadığı dönemden ve bağlamdan kopararak “aslan” olarak tasvir eden Süreya, tipik bir sıçrama manevrası ile cinsellik düzlemine geçiş yapar. Bir diğer şiirde de tıpkı Zureyk'in Ali b. Muhammed'i zencilere karşı desteklediği savaşta olduğu gibi sevgiliyi destekler bir şekilde resmedilir. Bahsettiğimiz sevgili ve cinsellik eğilimiyle bu dinî-tarihî şahsiyeti bağdaştırma hâli ise Cemal Süreya için alışlagelen bir özelliktir.

Daha önce İslâmî heteredoksi bağlamında ele aldığımız diğer İkinci Yeni şairleri gibi **Sezai Karakoç**'un da Hz. Ali'ye yönelik bir sevgisi, hayranlığı söz konusudur. Fakat tahmin edileceği üzere bu hayranlık, son peygamber Hz. Muhammed'in önüne geçecek boyutta olmak ya da dinsel alanın dışına taşmak yerine sünnî müslüman bir çizgide, Peygamber'in hem halifesi hem de damadı olan Hz. Ali'nin sevip sayılması ile saygı duyulması şeklinde tezahür eder.

Çocukluğunda özellikle anne ve babasından olmak üzere aile çevresinden dinî bir duyarlılık kazandığını sıkça belirten Sezai Karakoç'un hatıralarında naklettiği üzere bu kazanım gayet doğal bir biçimde gerçekleşmiştir:

“Tabii hayatlarını yaşıyorlardı. Ama bu yaşayıştan mânevi hayatım gerekli anne sütünü emiyor, özsuynunu alıyordu.”⁹⁶⁰

Bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere Karakoç'un yetiştiği çevre, manevi anlamda hassasiyetleri olan ve bunu gayet doğal bir akış içerisinde çocuğa aktaran bir karakterdedir. İşte şairin Hz. Ali'ye yönelik hayranlık ve ilk izlenimlerinin şekillendiği yıllar da tam olarak bu yaşayış ve aktarımın ürünüdür. Her ne kadar dinî anlamda ülke

⁹⁵⁹ Süreya, “Yırtılan İpek Sesiyle”, *Sevda Sözleri*, s. 88.

⁹⁶⁰ Karakoç, “Hâtıralar”, *Diriliş*, 7. Cilt 98/99. Sayı (8 Haziran 1990), s. 10.

gündemi, muhalif bir akış içerisinde olsa da bu arka plan, şairin beslenmesi açısından oldukça zengin bir açı sunacaktır:

“Gazavatnameler, Siyer-i Nebi gibi kitaplardı. Çoğu kez manzumdu. Babam ahenkle okurdu, biz de heyecanla dinlerdik. Genellikle bir kahraman, müşkül duruma düşüp tam öleceği vakit ya Halit İbn-i Velid veya Hz. Ali gelir, onu kurtarırdı.”⁹⁶¹

Görüldüğü üzere tıpkı Cemal Süreya’da gözlemlediğimiz bu aile okumaları, Hz. Ali ve İslâmî kahramanlar noktasında çocuk Sezai Karakoç’a önemli bir ufuk açmıştır. Bu ufkun yansımaları ve bu anıların lezzetini de bizzat şiir dünyasında bulabileceğimiz şairin *Çocukluğumuz* başlığını verdiği şiiri bu anlamda önemli bir örneği teşkil eder:

“Babamın uzun kış geceleri hazırladığı cenklerde
Binmiş gelirdi Ali bir kırata

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

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

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

Ali olmaktan bir sedef her çocukta

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

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

Mekke'nin derin kuyulardan iniltisi gelirdi

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

Şimdi hiç birinden eser yok

⁹⁶¹ Karakoç, “Hâtıralar”, **Diriliş**, 7. Cilt 25. Sayı (9 Ocak 1989), s. 9.

Gitti o geceler o cenk kitapları
Dağıldı kalelerin önündeki askerler
Çocukluk güzün dökülen yapraklar gibi”⁹⁶² (Vurgu tarafımıza ait.)

Hâtıralarında naklettiği hadiselerin ve bir çocuk muhayyilesinde bunların karşılığının en samimi ifadeleri şeklinde yorumlanabilecek bu dizelerde, Hz. Ali’nin bir kahramanlık prototipi olduğunu gözlemleyebiliriz. “Güneşin doğduğu yerden battığı yere kadar kahraman” nitelemesi hem bir sevginin hem de yoğun bir hayranlığın ifadesidir. Fakat diğer şairlerin aksine, Karakoç’un sünni çizgiden uzaklaşmadığını ya da Hz. Ali’yi Hz. Muhammed’e tercih edilen bir alan hâline getirmediğini yukarıda alıntıladığımız şiirin ilerleyen dizelerinden gözlemleyebiliriz. Hz. Peygamber’in İslâmî fetihleri vurgulanmış, bunun yanı sıra çocukluğu sahabilikle yani Hz. Peygamber’i gören ve onun sohbetinde bulunmuş insanlarla özdeşim hâlinde çizen bir portre söz konusu olmuştur. Karakoç için o günler, dökülen yapraklar gibidir ve özlemle anılır.

Hz. Ali’nin meşhur kılıcının diriliş ve fecir erlerinin destanı şeklinde tasarlandığı *Fecir Devleti* isimli şiirdeki görünümü ise aynı kahramanlık prototipi şeklinde karşımıza çıkmaktadır. “Reddin seddi”nin yıkılmasının ve “inancın fecri”nin doğmasının hedeflendiği yeni dünya düzeninde Hz. Ali ve -Allah’ın kılıcı olarak- Halid İbn-i Velid’in yardımını talep dikkat çekicidir:

“Çağa er kişinin kası gerilir
Bu ülkü bir kılıç gibi keskindir
Uzar uzar kalbimizin içinden
Kalbinizin içine kadar
Sizi öldürmek için değil
Sizi diriltmek için
Tutun ki bu kılıcıdır Ali'nin
Halid İbn-i Velid'in”⁹⁶³

Kılıç, burada İslâm tarihinde olduğu gibi kâfirlere doğrultulmamıştır. Bu kez hedef inananlara yönelmiştir. Çünkü İslâm toplumunun “diriliş”e ihtiyacı vardır. Sezai Karakoç’un tasavvurundaki diriliş ise daha önce de ifade ettiğimiz üzere ölmeden önce dirilmek, yaşarken bilinç düzeyini değiştirmekle ilintilidir. Hz. Ali’nin keskin kılıcı ve

⁹⁶² Karakoç, “Çocukluğumuz.”, **Gün Doğmadan**, s. 97-98.

⁹⁶³ Karakoç, “Fecir Devleti.”, **a. g. e.**, s. 418.

kahramanlığı, bu dirilişin gerçekleşmesi için başvurulmuş muhkem bir alanı imler. Çünkü tıpkı yukarıdaki bölümde aktarıldığı üzere kalbin içine doğru uzaması gereken bu kılıç, kalplerin değişimini ve dolayısıyla dirilişini hedefler.

3.3.5. Mekâna Dinsellik Yüklemek: “Galata ve Pera” ile “Gül Uygarlığı” Karşıtlığı

İlhan Berk’in Hıristiyanlığa yönelik ilgi ve sevgisi kendisinin düzyazı metinlerinden okumaya alışkın olduğumuz şekilde üst düzey bir konumda yer alır. Onun kiliselere, Hıristiyan öğretilerine, İncil’in diline, din adamları ve azizlerin hayat hikâyelerine ilişkin önemli dikkatlerinden söz etmek mümkündür. Bu Hıristiyanî yönelimin ise İstanbul’a dair ilgi ve sevgisi ile Ortodoksluk mezhebini bir potada düşünmesi ile paralel bir noktada konumlandığını söylemek aşırı bir yorum olmayacaktır. İstanbul’un Ortodoksluğun merkezi konumunda yer alması, özellikle Beyoğlu’ndaki azınlık halkının da yaşamı düşünüldüğünde o mekânlara yönelik şairin ilgisine anlam katmaktadır. Yani Berk’in İstanbul tutkusu ile Ortodoks Hıristiyanlığa dair sevgisi atbaşı gitmektedir. Şiirlerinde “Ortodoks cemaatinin sevgili üyeleri”⁹⁶⁴nden bahseder ya da “dünya güzeli bir Ortodoks avlusu”⁹⁶⁵ imajı çizer. Ortodoksluk hep bir arka fon olarak kendisini hissettirir.

Onun İstanbul’un özellikle Galata ve Pera semtlerini karış karış dolanarak adeta bir flaneur gibi yazdığı, James Joyce’un *Dublinliler*’i gibi şehrin topografyasını edebiyat ile ölümsüz hâle getirme amacını taşıdığını ifade ettiği eserleri, yakın markaja aldığı bu Ortodoks imajların en net izlenebildiği anlatılardır. Modern bir duyuş içerirler ve parçalı bir anlatı düzlemine sahiptirler. Çünkü modernist şair, modernitenin bir izdüşümü olarak gerçekliği kopuk bir şekilde algılar ve sanatına ikame eder.⁹⁶⁶ Bu, aynı zamanda modern kent hayatının değişkenliği ile de ilintili bir olgudur. Şair, bu

⁹⁶⁴ Berk, “Voyvoda Caddesi’ni Onu Anlatır”, **Toplu Şiirleri**, s. 1611.

⁹⁶⁵ Berk, “Aya Triada Kilisesi”, **a. g. e.**, s. 1844.

⁹⁶⁶ Artun, **Modernizm Kavramı ve Türkiye’de Modernist Sanatın Doğuşu**, s. 31.

yeni görme becerisi ile dünyayı parçalı olarak kavrar ve aynı parçalılıkla eserine yansıtmiş olur.

Berk'in kaleme aldığı her iki bölgenin halkı, bu modernist perspektifle sokakları, önemli mekânları şiirlerinde özellikle düzyazı şeklinde kendisini gösterir. Berk, bu coğrafyada uzun bir mesai harcamış, çok çeşitli okumalarla ve şiir dışı unsurlarla (gazete küpürleri, levhalar, haritalar vs.) zenginleştirdiği anlatısında kimi zaman bu mezhebe dair ifadeler yer vermiştir:

“Krepen'de yedi sekiz dil birden konuşulur. Bin yıllık yeşil soğan, domates, hıyar, radika, beyaz peynir, kavun aynı seslerde Rumca, Arnavutça, Hırvatça, Türkçe, Ermenice, Yahudice, Arapçadır. Ama bütün bu dillere yine de Ortodoks dil öncülük eder.”⁹⁶⁷

Görüldüğü üzere Krepen Pasajı'ndan bahsettiği bu cümlelerde mekânın arka planında yer alan tarihsel ve dinsel dekor ön plana çıkarılmıştır. Onun için Pera, Ortodoks bir ruh taşır⁹⁶⁸ ve onun azınlıklarla dolu (Ortodoks)⁹⁶⁹ bir yapıda olması en temel özelliğidir.

Yunanca “karşı yaka” anlamına gelen Pera, bugün Beyoğlu semtinin eski adıdır. Geçmişinde ise Avrupa ile kurulan ilişkiler bağlamında Pera'nın özel bir yeri vardır. Osmanlı döneminde hem ticari hem de kültürel anlamda önemli bir merkez olarak Pera, Galata kulesini de içine alan bir coğrafi yapı ile “küçük Avrupa” olarak var olmuş, daha sonra ise modernleşme tarihinin çarpık ve yüzeysel mekânlarından biri hâline gelmiştir.⁹⁷⁰

İstanbul'un azınlıklarla dolu olan bu coğrafyası, Berk'in şiirlerinin mekânsal anlamda merkezinde yer alır. Genel olarak kentlere, özelde de şiirinin atardamarı olarak ifade ettiği İstanbul'a⁹⁷¹ yönelik ciddi bir ilgiye sahip olan şair, İstanbul'u şiirsel atmosferini inşa ederken önemli bir dekor olarak kullanmıştır. Özellikle azınlıkların sağladığı bu zengin atmosfer, dinlerin iç içe geçmiş olması besleyici bir unsur olarak

⁹⁶⁷ Berk, “Pasajlar ya da Gizemli Dünyalar Üzerinedir, III”, *a. g. e.*, s. 1832.

⁹⁶⁸ Berk, “Pasajlar ya da Gizemli Dünyalar Üzerinedir, I”, *a. g. e.*, s. 1818.

⁹⁶⁹ Berk, “Abdülhak Hamit, Lamartin, Şehit Muhtar, Recep Paşa Caddeleri Üzerinedir”, *a. g. e.*, s. 1765.

⁹⁷⁰ İbrahim Kalın, *Ben, Öteki ve Ötesi-İslam- Batı İlişkileri Tarihine Giriş*, İnsan Yay., İstanbul, 2016, s. 223.

⁹⁷¹ Berk, *Kanathlı At*, s. 67.

kullanılmakla beraber Müslüman öğeler çoğunlukta olmalarına karşın asla diğer kesime galebe çalamazlar. Yoksulluklarına, sayıca az olmalarına ve sıkıntılarına rağmen Hristiyanî bir fon, asla bozulmaz. Midhat Cemal'in "Galata İstanbul'un fethedilmeyen bölgesidir" ifadesi bu anlamda oldukça dikkat çekicidir. Çünkü İlhan Berk'in İstanbul'u Galata ve Pera, yani bu fethedilememiş bölgedir. Bu coğrafya, hayranlık duyduğu ve kimi zaman Müslüman unsurlar karşısında çaresiz bir şekilde temsil ettiği bir karakterdedir. Sokaklar Ortodoksluk kokar⁹⁷², o koku hâkimdir; fakat ezan sesleri karşısında çan sesleri çaresiz ve sıkıntılı resmedilir⁹⁷³. Berk'in muhayyilesinde bu sokaklar, bu canlı hayat ve her şeyin iç içe geçmişliği oldukça renkli bir atmosfer olarak şiir düzleminde karşımızdadır.

"Perabeyi", "pirimiz", "Pera'nın eşsiz piri" gibi nitelemelerle bolca andığı Said Naum Duhani, İlhan Berk'in şehir merkezli bu anlatılarını kaleme alırken referans gösterdiği ve rehber olarak kabul ettiği bir isimdir. Sokakların bu tarihsel evreleri, kişilerin, çeşit çeşit milletin yaşadığı ilginç tecrübeler, tıpkı onun 19. yüzyıl Beyoğlu'sunu anlattığı kitabı *Eski İnsanlar Eski Evler*'de çizdiği atmosferde olduğu gibi ele alınmıştır. Bu anlamda Berk için önemli bir kaynak konumunda yer alan bu eser, aynı zamanda sokakları dolaşması, dolaşırken sokakların sakinleri hakkında bildiklerini anlatması yahut mekânların tarihsel arka planını ele alması gibi yönlerden İlhan Berk'in *Galata ve Pera*'sı ile ilgi kurulabilecek bir niteliktedir.⁹⁷⁴ Tıpkı Duhanî gibi yer yer malumat-fürüş intibai uyandıracak şekilde bir anlatımla bu kez şiir türü aracılığıyla mekân üzerinden aktarılan bir tarih ve toplum şuuru hissedilmektedir.

Azınlık coğrafyası ve iç içelikler diyarı olarak ele alınan Galata ve Pera, tam olarak bu yönleri yani kültürlerarası görünümüleri dolayısıyla besleyici bir biçimde yer alırken bu iki bölgenin çeşitliliği içerisindeki bir unsur olarak Müslüman öğelerin

⁹⁷² "Çukurçeşme Sokağı nedendir bilinmez Ortodoks kokar. Yalnız o kokar. Bu, bugün de böyledir. Kokular sokaklara bir yapışmayagörsünler, onları üstlerinden bir daha kolay kolay atamazlar." Berk, "Sokaklar İnsanlar Evler Üzerinedir, III", **Toplu Şiirleri**, s. 1851.

⁹⁷³ "Kilise sokağının bütün bir sene sıkıntılı halkını seyrettim
Ermeni kilisesinin çan seslerine ezan sesleri karıştırdı"

Berk, "İstanbul", **a. g. e.**, s. 50.

⁹⁷⁴ Fransızca kaleme alınan, Cemal Süreya tarafından Türkçe'ye çevrilen bu eser, İlhan Berk'in hem anlatım hem de bakış açısı olarak etkilendiği ve bu hususta beraber okumalara kapı aralayacak niteliktedir. Bkz. Said Naum-Duhanî, **Eski İnsanlar Eski Evler- 19. Yüzyılda Beyoğlu'nun Sosyal Topoğrafyası**, Çev. Cemal Süreya, İstanbul, Kırmızı Kedi Yay., 2017.

sıkıntı verici nitelermelere maruz kalması da Berk'in tercihleriyle doğru orantılıdır. Şair, tıpkı fethedilemeyen coğrafya imgesinde olduğu gibi bölgeyi apayrı bir düzlemde düşünmüş ve şiirsel ahengi de o coğrafyaların bu farklılığı üzerinden inşa etmeye çalışmıştır. Oysa bu farklılığı farklılık yapan ana unsurlardan Müslümanlar, Berk tarafından Hıristiyanî atmosferde dışlanmış, bu noktada olumsuz bir bakışın yansıması söz konusu olmuştur. Pera'daki azınlık nüfusun tarafında yer alan Berk'in yaklaşımına benzer bir algıyı bu kez karşıt biçimde 1913'te İstanbul'u ziyaret eden Marmaduke Pickthall'dan da okumak yerinde olacaktır:

“Türklerin sıkı ahlâklarının ve dinî adetlerinin tersine, Pera ve komşusu Galata büyük bir veba yeridir; Türkiye'yi çöküşe götürmekle tehdit eden parazit bir gelişmedir. Buna rağmen Pera ve sakinleri, Avrupa güçlerinin Osmanlı İmparatorluğu'nda korunmaya layık gördükleri her şeyi ifade eder.”⁹⁷⁵

Görüldüğü üzere Avrupa'nın temsili olan bu coğrafya, tam olarak Berk'in zihinsel atmosferinde de karşılık bulduğu üzere “sıkı ahlak ve dinî adetlere” karşı konumda yer alır. Bu düşünsel yapının bir tezahürü olarak Müslümanlara ait ezan gibi unsurlar bu coğrafyayı rahatsız eder ve “öteki” konumuyla şiirde yer bulur. Şairin kültürel anlamda da bir menba olarak gördüğü bu semtlerin kişisel tercihle yakından ilişkisi söz konusudur.

Bununla beraber İlhan Berk, sokakları aynı şekilde flaneur edasıyla gezip tanıttığı, tarihsel arka planlarına dair fikirler yürüttüğü kitabı *Galata*'da ifade ettiği üzere -Müslüman ve Hıristiyan- her iki değeri uzlaştırdığı, bir seçim yahut karşılaştırma yapmak yerine her ikisinin de yer aldığı bir atmosferi kendisi ve şiiri açısından besleyici görmeye yönelik bir eğilimi olduğundan söz eder:

“Bu satırların yazarı Arap Camisi'nin tarih demek olduğunu bildiği için 1982 yılı 18 Mayıs Cuma günü elinde kalem kağıt -ne zaman onlarsız yola çıkmıştır ki- burasını "tavaf" etmiş, bir uludan, cami üstüne nice nice efsaneler dinleyip ve bir kolunda Mekkeli kervan sürücüsü Muhammed, bir kolunda da mavi gözlü İsa, önünde de uzun yüzlü -nedense uzun yüzlü- Arap casuslarıyla çıkmıştır.”⁹⁷⁶

⁹⁷⁵ Pickthall'dan akt. Kalın, a. g. e., s. 352.

⁹⁷⁶ Berk, “Galata- II”, **Toplu Şiirleri**, s. 1584.

Buradaki bakış açısı daha önce incelediğimiz şiir ve düzyazı örnekleriyle örtüşmez. Çünkü İlhan Berk'in özellikle şairliğinin ilk evrelerinde önemli bir müslüman aleyhtarlığından, İslamiyetin ulularına yönelik gerçekleştirdiği bir deformasyondan söz etmek mümkündür. Fakat daha ileriki dönemlerde ise kendi tarih ve medeniyetine ilişkin, kendi dinî anlatılarına ilişkin bir ilgisi olmuş ve bu doğrultuda bu “kendilik bilinci” ile en azından bu değerleri önemli bir arka alan olarak düşünme ve kullanma dürtüsü öne çıkmıştır.

İlhan Berk'in Galata ve Pera'yı azınlık nüfusun barındığı yanıyla ve İslamlık dışı olarak tanımlayışına ve ifade edişine benzer bir biçimde, **Cemal Süreya**'da da mekâna ilişkin teolojik ilişkilendirmelerin olduğu şiirlere rastlanmaktadır. Örneğin *Burkulmuş Altın Hali Güneşin* isimli şiirinde Galata Kulesi'nin Firavun'a benzetimi bu tarz bir alana gönderme yapmaktadır:

“(...) ve şehir. Ve Galata Kulesi (1514 yılında Bizanslılar zamanında şapkası uçmuştu, 1967'de Türkler tarafından sünnet edildi), binaların çevresine toplamış, yaklaşmakta olan bir fırtınaya rahatça göğüs germenin yollarını arıyor, görüşmeler yapıyor: kavminin başında, ve en önde, Cehennemin kapısını çalmaya hazırlanan Firavun gibi”⁹⁷⁷

Bu düzyazı şiirdeki ifadeler, görüldüğü üzere spesifik tarihlerle kulenin dönüşümlerine vurgu yapar. Oysa bu tarihsel bilgilerin bir karşılığı yoktur. Örneğin 1514 Bizanslılar zamanı değildir yahut 1967 yılında herhangi bir değişime tâbi tutulmamıştır. Burada Firavun'la ilişkili yanı, bizim çalışmamız açısından asıl dikkate değer yanını oluşturur.

Firavun bilindiği üzere genel anlamda Mısır hükümdarlarının adı olmakla beraber, -özellikle İslami-literatürde adı geçtiğinde Hz. Musa anımsanır. Çünkü *Kur'an-ı Kerim*'de Firavun, Hz. Musa ve ailesine zorluk çıkarmış, kibirli, halkı ezen bir portre olarak çizilmiştir.⁹⁷⁸ Buna göre Galata Kulesi'nin silüeti de kötülük kavminin başındaki Firavun gibi resmedilmiş ve aynı zamanda olumsuz bir bakışın sembolü olarak gösterilmiştir. Bu durum, İlhan Berk'in Galata ve Pera

⁹⁷⁷ Süreya, “Burkulmuş Altın Hali Güneşin”, **Sevda Sözleri**, s. 91.

⁹⁷⁸ Ömer Faruk Harman, “Firavun”, **TDV İslâm Ansiklopedisi**, <https://islamansiklopedisi.org.tr/firavun#1> (21.03.2022).

olumlamasından farklı çizgide olduğunu gösterir. Çünkü Berk'te huzur bulunan ve şiirin bir biçimde tasvir edilen bu coğrafya, Cemal Süreya'nın estetik dünyasında Firavun'la eşleşen bir karaktere bürünmüştür.

Mekâna yönelik algı geliştirme noktasında önemli bir başka örneği de *Güz Bitiği* kitabındaki şiirler üzerinden takip etmek mümkün görünmektedir. Bu kitapta farklı başlıklarda karşımıza çıkan tüm şiirler “Keşke yalnız bunun için sevseydim seni” dizesiyle birbirlerine organik olarak bağlanırlar ve alt bir söylem olarak Anadolu'nun yoksul ve çaresiz oluşuna dertlenme teması üzerinden şekillenirler. İşte *Sülünün Yüzü* isimli şiir, tam olarak bu bakışın ürünüdür ve aşağıdaki dizeler de çalışmamız açısından oldukça dikkat çekicidir:

“Ve işte şamandırasıyla Beşiktaş'ınız,
Çapraşık bir yüzyılı geriye atar;
Tanrım siz şu uzun Anadolu'yu
Çocukluk günlerinizde mi yarattınız?”⁹⁷⁹

Burada Tanrı'ya yönelik hitap ile Anadolu'nun çaresiz ve yoksul hâline binaen yaratıldığı dönemin, ancak bir acemilik ya da cahillik dönemi olacağına yönelik vurgudan söz edilebilir. Bu, yaratıcının hatasız ve eksiksiz yanına yönelik çok çarpıcı bir deformasyondur. Yaratımın kimin tarafından olduğuna dair bir bilinç düzeyini teşkil etmesine karşın keskin bir indirgeme tavrı içerisinde yaşanan acı ve kötülüklerden sorumlu tutma ihtiyacının, yani modern bir gereksinimin izdüşümünü takip etmek mümkün görünmektedir. Nitekim bu serzeniş bir başka şiirde aynı leitmotive ile devam edecektir. *Afyon Garındaki* isimli şiirde ise bu kez bu coğrafyanın cahilliği aynı şekilde vurgulanmış, dert yanma şeklinde bir ifade baş göstermiştir:

“Adam süttozuyla evinin duvarlarını badana etmişti,
Karısıysa saklamıştı ne olduğunu bilmediği sutyeni,
Kulaklık olarak kullanmayı düşünüyordu onu kışın;
Tanrım, gerçekten çocukluk günlerinizde mi?..”⁹⁸⁰

Burada da ironik bir anlatım ve insanların ne yapacaklarını bilemez hâlde çizilen portreleri, yine Tanrı'ya bağlanarak bir hesap sorma yoluna gidilmiştir. Halk

⁹⁷⁹ Süreya, “Sülünün Yüzü”, *Sevda Sözleri*, s. 245.

⁹⁸⁰ Süreya, “Afyon Garındaki”, *a. g. e.*, s. 248.

eline geçen fırsatları dahi kullanma becerisinden yoksundur ve bu basiretsizlik, ontolojik bir arka plana bağlanmak istenir. Olanların tüm sorumlusu, Tanrı'dır. Çaresizlik, yoksulluk ve cahillik yaratıcının acemi ve hiçbir şeyden haberi olmayan, cahil bir devri esnasındaki yaratımı ile ilişkilendirilir. Bu şekilde de yaratıcının mutlaklığına, sarsılamaz otorite ve konumuna yönelik bir indirgeme ile deformasyon söz konusudur, diyebiliriz.

Sezai Karakoç için ise şehir ve uygarlık arasındaki ilişki de genel düşünce sistematığının bir uzantısı olarak yine bir yüzü dinî duyarlılığa bakan, onsuz düşünülemeyen bir çizgide ele alınır. Şehirlerin kendilerine has özelliklerinin olduğunu ve bu şehirlerin ebedî olabilmelerinin bazı şartlara bağlı olduğunu sıkça vurgulayan şair, şehrin metafiziği üzerinde ısrarla durmuştur. Ona göre ancak metafiziği olan, ahirete kapı açan yani Tanrı ve ahirete yöneltme misyonu yüklenen şehirler kalıcı olabilirler.⁹⁸¹ Bu şekilde şehrin bir ruhunun olduğunu, bu metafiziğin aynı zamanda bu ruhun payandasını olduğunu vurgulayan Karakoç için bu değerler, aynı zamanda bir sır hükmündedir. Ona göre bu gizem ise kolay kazanılamaz ve kaybedildiğinde adeta bir “göçüş” söz konusu olur.⁹⁸²

Bu bağlamda Karakoç'un İslâm coğrafyasında önemseydiği, sık sık üzerinde durduğu bazı şehirler söz konusudur. Onların ayakta duruşunu hem kendi medeniyet telakkisi olan dirilişin gerçekleşmesi hem de İslâm dünyasının sarsılmaması açısından şiddetle savunan şair, gerek düzyazı metinlerinde gerek şiirlerinde bu algının yansımaları okurlarına sunmuştur. İstanbul, Şam, Bağdat, Mekke ve Medine, Kudüs şeklinde sıralanabilecek bu şehirler, dinî hassasiyet ve yaklaşımı noktasında kilit konumdadırlar ve bu şehirlerin devamlılığı da İslâmiyet açısından hayati bir önemi haizdir.

Esasında bu şehirler, şairin *Gül Muştusu* isimli kitabında imlediği “gül uygarlığı” adını verdiği, yine gül ile sembolize ettiği İslâmî Hakikat'in şehirleridir. Bu şekilde bayraktar konumundaki şehirler diriliş uygarlığının, müslüman duyarlılığın ön

⁹⁸¹ Karakoç, “Âhiret ve Şehir”, **Diriliş Muştusu**, s. 107.

⁹⁸² Karakoç, *Âhiret ve Şehir*, **a. g. e.**, s. 103.

planda olduğu “metafiziği olan” ve dolayısıyla kalıcılığı, devamlılığı olması gereken şehirlerdir.

Oysa bu önemli şehirler, emperyalist zihniyet tarafından yerle bir edilmekte, dolayısıyla kalıcı olması gereken medeniyetler yok edilmektedir. Bununla beraber Karakoç, bu ruhun bahsi geçen şehirlerde bulunduğunu da *Ayinler*’de dile getirmekten geri durmamıştır:

“Ama, ne yazık ki, Şehir ölü. Natürmort şehir. Frigofirik şehir.
Ruhunun simgesi olan bir dumanla örtülü.
Yalnız bir anti-şehir var durur içinde,
Bir türbe, bayram biçiminde”⁹⁸³

Buradaki diğerlerinden ayrı bir vurguyla ele aldığı “anti-şehir”, Karakoç’un peşinde olduğu, özlediği ve dirilticiliğine iman ettiği şehrin ruhunu ifade etmektedir. Tam olarak yakalanması gereken gerçeklik budur. Fakat büyük şehirler ölü ve talan edilmiş durumdadırlar. Sezai Karakoç, bu talan edilme hadisesini, bir medeniyetin yok olması şeklinde algıladığından bir yeis içerisinde şiirsel atmosferine dâhil etmiştir bu şehirleri:

“Ve Kudüs şehri. Artık yer şehri, toprak şehri.
Bakır yaprakların, çelik gövdelerin, acımasız yüreklerin.
Demir köklerin, tunçtan ve uranyumdan dalların.
Kurşundan çiçeklerin şehri.
Gülle kusuyor ana rahmi
Bomba parçalıyor beynini bebeğin.
Tanklar saldırıyor evlere bir anda ev yok tank var
Uçak var gök yok utanç var
Ve kime karşı bütün bunlar
Masum insanlara karşı
Binlerce yıl oturdukları yurttan kalmak isteyenlere karşı
Ve kim tarafından bütün bunlar
Roma’nın, Babil’in, Asur’un ve Firavunların
Ve nice milletlerin zulmünü görenler tarafından
Zalime olan öcünü mazlumdan almak
Zalim olmak ve en zalim olmak
Ve artık ne İbrahim ne Yakup ve ne Musa var
Tersinden okunan Tevrat hükümleri
Karaya boyanmış Mezmurlar”⁹⁸⁴

⁹⁸³ Karakoç, “Birinci Ayin”, **Gün Doğmadan**, s. 488.

⁹⁸⁴ Karakoç, “Alinyazısı Saati 1.”, **a. g. e.**, s. 629.

Alınyazısı Saati'nde geçen bu parça Yahudilerin zulmettiği Kudüs şehrine yönelik bir üzüntü, hayıflanma ve hayal kırıklığı içerir. Çünkü zulüm, “mazlumdan öc almak” şeklinde ilerlemektedir. Kudüs’ün yağmalanıyor oluşunu ve bunu dinsel bir hâkimiyet adına işletiliyor oluşunu kutsal kitap *Tevrat* ve *Mezmurlara* istiare yükleyerek gerçekleştiren şair için Yahudilerin kitaplarının özlerinden uzaklaştıkları vurgusu oldukça önemlidir. Burada eleştiri, herhangi bir dinin kendisine yönelik değil; onun insanlar tarafından yanlış algılanıyor olmasına yöneliktir. Nitekim benzer bir yaklaşım, diğer şehirler özelinde de kendisini hissettirir:

"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 çekilmiş
Kimi yedi kat yerin dibine batmıştır"⁹⁸⁵

Burada da Şam ve Bağdat, akabinde de Mekke ve Medine'nin öneminin azalması ve Müslümanlar için tarihi ve stratejik önemleri noktasında arka plana atılışları ele alınarak İstanbul öne çıkarılmıştır. Dikkat çekici ifade ise “İstanbul’a küflenmiş /Bir Avrupa akşamı dadanmıştır” dizeleriyle öne çıkmaktadır. Batı etkisindeki bir şehir olarak resmedilen İstanbul, Karakoç ve onun medeniyet telakkisi açısından oldukça önemli bir şehirdir. İstanbul’un fethiyle beraber yüklendiği İslami misyona oldukça önem veren şairin bu ifadeleri, yukarıdaki söylemin bir süreği gibidir:

“Bunun en çarpıcı örneği, ne yazık ki, İstanbul’un dramıdır. Daha doğrusu İstanbul trajedisi. İstanbul’u İstanbul yapan şey, Hakikat Uygarlığı, Vahiy Uygarlığının en son ve en olgun şekli İslâm Uygarlığının büyük ve âdeta eşsiz açılımlarından biri, varyasyonlarından bir tanesi olan, tarihçilerin Fatih Rönesansı diye adlandırdıkları atılımla gerçekleşme yolunu tutmuş Osmanlı Uygarlığıydı ve onun çağımızda çökmeğe başlamasıyla da anlamını yitiren bir kent durumuna düştü. Onun yıkılışıyla yıkıldı.”⁹⁸⁶

⁹⁸⁵ Karakoç, “Kış Anıtı”, *a. g. e.*, s. 160.

⁹⁸⁶ Karakoç, *Âhiret ve Şehir*, *Diriliş Muştusu*, s. 104.

Gül Uygarlığı'nın sembol şehri İstanbul'un Osmanlı'nın çöküşünden sonra yıkıldığını, medeniyet bağlamında hususiyetini yitirdiğini vurgulayan Karakoç, *Dinle, İstanbul!*⁹⁸⁷ isimli yazısında bu konudaki üzüntüsünü şiirsel bir üslupla dile getirmiştir:

“Medeniyetler başşehriydin, dünyanın başşehriydin. Şimdi ne oldun? Bir uçtan bir uca işportacı pazarı. Çingene panayırına döndün İstanbul!”⁹⁸⁸

İstanbul'un değişen ve dönüşen çehresine ilişkin böyle umutsuz sözlerle başladığı yazısı boyunca Karakoç, onun savaşlar ile mücadelelerin ertesinde “komada” olduğunu vurgulamış ve meseleyi İstanbul'a yönelik tehlike çanlarının çaldığını ifade ederek sonlandırmıştır:

“Yoksa ey kutlu İstanbul, bir yatırın türbesinin eşiğinde bir kurban gibi boynunu uzatmış mukadder saatin çalmasını mı bekliyorsun? O ermişin sabrına eş bir sabırla bir derviş gibi türbe eşiklerinde misin? Sessizliğin bir dua sessizliği mi? Eğer böyleyse beni affet, bütün bu söylediklerimi affet!”⁹⁸⁹

İstanbul'un sessizliği bir yandan “dua sessizliği” ile ilişkilendirilerek yazı, özür dileme ile sonlandırılmıştır. Bununla beraber *İstanbul'un Hazan Gazeli*⁹⁹⁰ ya da *Kış Anıtı*⁹⁹¹ gibi şiirlerle aynı yaklaşım, sevgi dolu ruh durumu ve bu şehirden asla vazgeçememe hâli yansıtılmış; Sultanahmet ve Ayasofya portreleri sunulmuş; özellikle bahsi geçen ilk şiirde Nedim'in kasidelerini andırır tarzda bir söylemle İstanbul'un tarihi ve mimarisi gözler önüne serilmiştir. Çünkü İstanbul, şair için hayranlık duyulacak tarafının yanı sıra İslam ülküsü açısından uğruna savaşılacak bir konumdadır.

Bu bilinç düzeyi, İlhan Berk'te rastladığımız Galata ve Pera'ya yüklenen, azınlık atmosferinin ve dolayısıyla Hristiyanî bir yönelimin önemseddiği anlayışla

⁹⁸⁷ Sezai Karakoç, “Dinle, İstanbul”, *Çağ ve İlham I- Metafizik Gerilim Şartı*, İstanbul, Diriliş Yay., 2017, s. 108-111.

⁹⁸⁸ Karakoç, “Dinle, İstanbul”, *a. g. e.*, s. 108.

⁹⁸⁹ Karakoç, “Dinle, İstanbul”, *a. g. e.*, s. 111.

⁹⁹⁰ “Bakalım hayranlıkla Süleymaniye'ye
Sultanahmed kubbe ve minarelerine”

Karakoç, “İstanbul'un Hazan Gazeli”, *Gün Doğmadan*, s. 618.

⁹⁹¹ “Güvercin heyamolalarıyla ilerleyen Ayasofya'ya
Karın saldığı o beyaz kentin bulanıklığında
Az raslanır bir mutluluk sularında”

Karakoç, “Kış Anıtı”, *a. g. e.*, s. 160.

taban tabana zıt bir çizgidedir. Berk'te bahsi geçen semtte yaşayan sakinlerin ve bunun yanında dinî mabet gibi şeylerin dramatize edilmesi söz konusudur. En nihayetinde Müslüman toprakları olan bu topraklarda yaşayan bu azınlık yoksulluk, düşkünlük gibi olumsuz çağrışımlarla okura sunulur. Karakoç ise tam aksine Süleymaniye'yi ve Ayasofya'yı idealize eder; müslüman yapıların tarihi, mimarisi, metafiziği üzerinde durur. Her iki şairin hakikat uygarlığı farklıdır. Karakoç, her ne kadar bağımsız bir İstanbul'dan söz etse de onun diriliş ufku için bu şehir istediği konumda değildir. Bu sebeple daha üst düzey bir İslâmî şuur ve uyanış isteği, duası her noktada kendini hissettirir.

“Ey islâm ülkeleri
Birlik sizin ana ilkenizken
Paramparça oldunuz
Niçin ve neden

Her gün biriniz bir ziyafet konusu
Kurda kuşa
Kalanlarınız da giriyor sıraya
Bekliyorlar
Kurban edilme nöbetini”⁹⁹²

Alınyazısı Saati'nde geçen bu ifadeler İslâm ülkelerinden şairin beklentisini dile getiren, onları üst düzeye taşıma arzusunu belli eden önemli örneklerdendir. Bu şehirlerin ayrı ayrı tam bağımsızlıklarının yok olmasının yanında bir de aralarındaki birliğin yok olması, şair için oldukça üzücü hadiselerdendir. Ortaya koyduğu her problemin çözümünü de özellikle şiirlerinin son kısmında sunmayı şiar edinmiş Karakoç'a göre bu önemli ideal için savaşmak fazlaca mühimdir:

“Bunun için savaşırım ben
Bunun için kanım helâl olsun
Şehrimin alnına özgür Tanrı aşkını yazmak
İstanbul'u yeniden Tanrı şehri yapmak
Bunun için savaşırım ben”⁹⁹³

Bu savaş şair için kutlu bir savaştır. Çünkü bu sayede şairin *Öz Ülke* ya da *Başkentler Başkenti* şeklinde kavramsallaştırdığı ideal ülkeye bir basamak kurulacak,

⁹⁹² Karakoç, “Alınyazısı Saati 7.”, a. g. e., s. 655.

⁹⁹³ Karakoç, “Alınyazısı Saati 9.”, a. g. e., s. 663.

diriliş ideali gerçekleşecektir. İstanbul, bu şekilde idealize edilen hakikat ve dirilişin biricik memleketidir. Bu, şiirde kimi zaman modern bir na't şeklinde algılanmasına sebep olacak denli peygamber hitapları ve çağrışımları yer almasına karşın⁹⁹⁴, tarafımızca ana eksen İslâm'ın dirilişi için çok önemli konumdaki bir şehir, İstanbul'a dair yüklenen kodlar üzerinden ilerlemektedir.

“Değişme, değişmek, değişmek. Allah'ım, peygamberler toprağı ve hakikat toplumunun ülkesi olan insanlığın merkezi Öz Ülke'ye değişme nasib et. Değişmek için değişmeyi değil, değişmemek için değişmeyi nasib et. Aslına dönüp insanlığı da aslına döndürmesi için, ona, değişme, bu ölü halden kurtulma nimetini bağışla.”⁹⁹⁵

Burada görüldüğü üzere değişmek, ama özüne dönmek, asıl değerlerine dönmek üzere değişmek vurgusu ısrarla zikredilir. Onun savunduğu değişme, modernitenin savunduğu değişme ile zıt kutuplardadır. İnsan ancak bu öz ülkeye ve ülkeye dönüldüğünde yukarıdaki şiirde geçtiği üzere “özgür”lüğe erişecektir. Bu noktadaki “özgür Tanrı aşkı” ifadesi de oldukça dikkate değerdir. Çünkü özgürlük, Karakoç'un sıkça dile getirdiği üzere moderniteye hasmış gibi görünen bir kavram olmasına rağmen Allah'a inanma ile tam olarak yaşanabilecek bir konumda yer alan kavramlardandır.

“Gerçek özgürlüktür kölelik değil Tanrı'ya kulluk
İstanbul olacak yine gerçek özgürlüğün türküsü
Kıyamete kadar söylenecek türkü”⁹⁹⁶

İdeal şehir, hakikat uygarlığı ve gül uygarlığı olarak İstanbul, ancak Tanrı'ya kullukla ve bunun karşıtı ile savaşıma yoluyla “özgür” olacaktır. Tam olarak bu sebepten *Ötesini Söylemeyeceğim*'de medenî, yabancı ve Fransız olan kovulur; düşman olarak telakki edilir. Bunun yanında kişinin kulluk bilincini içselleştirmesi de temel kaidelerdendir. Ona göre Allah'a inanmak, nefsin isteklerine köle olmaktan yeğ tutulur ve bu anlamda inancın özgürlük sınırları da daha anlamlı hâle gelir. Modern bilince sunulan özgürlük ise esaretten başka bir şey değildir.⁹⁹⁷ Bu şekilde Karakoç'un

⁹⁹⁴ Andı, “İki Ters, Bir Düz III- Sürgün Ülkeden Başkentler Başkentine”, a. g. e., s. 245-250.

⁹⁹⁵ Karakoç, “Değişme II”, **Çağ ve İlham II- Sevgi Devrimi**, s. 63.

⁹⁹⁶ Karakoç, “Alinyazısı Saati 9.”, **Gün Doğmadan**, s. 664.

⁹⁹⁷ Karakoç, **Yapı Taşları ve Kaderimizin Çağrısı: I**, s. 123.

önemle üzerinde durduğu metafiziği olan şehirlerin kalıcı olması gerçeği bahsinden hareketle, İstanbul ancak bu savaşı kazanarak ve dolayısıyla asıl özgürlüğe ulaşarak “kıyamate kadar” türküsü devam edecek bir şehirdir.



SONUÇ

İkinci Yeni, Türkiye için hem şiir alanında önemli bir kırılmanın yaşandığı estetik modernizm düzlemini hem de toplumsal bağlamıyla muhafazakâr semptomların silindiği bir evre olan “bağımsızlık” şeklinde yorumlanabilecek bir eşiği temsil etmektedir. Bu önemli kopuşlar ile şiirsel anlamda arka planın dinî birtakım tepkimelere ve hassasiyetlere dayandığına odaklanan, birçok görünümün bu arka plan olmaksızın açıklanamayacağını savunan bu tez, İkinci Yeni hareketinin şiirsel söylemini analiz esasına dayanmaktadır.

Din, insanlığın tarihi ile paralel bir çizgide ele alınabilecek denli kadim bir sistemdir. Dinin kuşatıcılığı, tüm toplumlardaki yansıması ve pratik hayat üzerindeki tesiri asırlardan bu yana süregelen bir olgudur. İnsanlar, en ilkel dönemlerden beri kendilerinden üst bir yaratıcının ya da kusursuz işleyen bir mekanizma olarak doğanın arka planındaki gücün ışığında hayatlarını kurgulamışlardır. Semavî dinlerde de her şeyden önce var olup dünyayı nizama sokan yaratıcı tasavvuru, inananlar için oldukça hayati bir konumda olmuştur. Bu yanıyla dinin, hayatın tüm cephelerine dair genişleyen bir sistematik olduğu unutulmaması gereken bir gerçekliktir. Bu doğrultuda dinin edebiyatla ilişkisi de aynı çizgide süreklilik arz eden bir karakteristiğe sahiptir. Henüz ilkel dönemlerde dahi sihir ve büyü ile beraber toplumun önderliğini yapan kam, şaman gibi kimseler, kabilelerin duygu dünyasına hitap eden bir söylemi ve şiirsel gücü teolojik arka plan ile birleştirerek sunmuştu. Bunun haricinde tüm dinlerde -kutsal kitaplarda- söylem, edebî bir karakteristik içerisinde aktarıldığından bahsettiğimiz bu bağ da kadim bir vurguyu içermektedir.

Modernite sonrasında ise dine yönelik bir tepkisellikle Tanrı’nın yerini almaya çalışan, Kant’ın *deha estetiği*yle sınırları çizilen bir sanatçı algısı söz konusu olmuş; bu doğrultuda sanatsal üretim, tanrısal yaratıcılıkla yarıştırmıştır. Artık kendi estetik mekanizmasını kendi ilhamıyla oluşturan bir sanatçı söz konusudur ve taklit yerine özgünlük ön plana çıkmıştır. Modernist estetiğin hâkim olduğu sonraki dönemde ise modern ile de çatışma hâlinde, eleştirel bir sanatsal açılmadan söz edilebilir. Şiir ölçeğinde şairlerin askerî bir grup olan avangardlar gibi ön safta, bütün her şeyi delerek

kendilerini ortaya atma hâli ön plandadır. Ancak ön saftaki bu yol açıcıların herkesten önce kendilerinin bedel ödediği gerçeği de unutulmamalıdır. Bu bağlamda aynı eğilimleri gösteren İkinci Yeni ölçeğinde meseleye yaklaştığımızda anlamsız olma, toplum meselelerine kayıtsız kalma ya da şiirin yapısına hâlel getirme gibi eleştirilerin odağında yer alacaklardır. Bu, modernist estetiğin okuruyla savaşımlar içerisindeki genel karakteristiğini yansıtan önemli bir göstergedir. Çünkü bu estetiğe göre okur, Ece Ayhan'ın deyişle “düz” bir karakterdedir ve sıkı bir şiiri anlayacak donanımdan yoksundur.

İkinci Yeni'nin bu modernist yanı, eleştirel ve “bağımsız” tarafı din mefhumu olmadan kesinlikle anlamlandırılmaz. Çünkü Türkiye’de Batılı anlamda ilk kez derin bir atılım gerçekleştirmiş bu isimler, Batı'nın özellikle Rönesans ve Reform akabinde gerçekleştirdiği türden bir tepkiselliği özellikle İslâmiyet düzleminde gerçekleştireceklerdir. Bu tepkiselliğin yanında Tanrı algısı ve inanmaya dair tümüyle bir reddiyeden söz edemeyiz. Şairlerin İslâmî tandanslı Allah algısı yerine Yahudi ve Hristiyan tandanslı bir Tanrı algısını tercih ettikleri alanlar, çalışmamız boyunca ele aldığımız birçok şiirde gözler önündedir.

Bu noktada esasında yine Batılı olma, hatta Batılı hissetme doğrultusunda yorumlanmaya müsait bir gerçeklik alanından bahsedilmelidir. Çünkü Batı odaklı din kavrayışında Eagleton'un deyişle “seküler bir ilahiyat” söz konusudur. Yani orijinal metafiziğinden soyutlanmış bir din, kültürel manada renkli bir unsur olarak; fakat dinlerin esaslarından olan nizam verme dürtüsünden yoksun bir biçimde var olmaktadır. Müzeleştirme ve raflara kaldırma şeklinde bir eğilimin aracı olarak maneviyatsız, metafiziksiz bir kültür algısı söz konusudur. Bu noktada Sezai Karakoç'un önemle üzerinde durduğu kutsal kitap tahriflerini anımsamak yerinde olacaktır. Batı için din, yerine kültür ikame edilmiş ve unsurları tahrif edilmiş ikincil bir konumdur. İşte İkinci Yeni de İslâmiyet'in bozulmayan, Seyyid Hüseyin Nasr'ın ifadesiyle “diyaloga açık olmayan yanı” yerine Yahudilik ve özellikle Hristiyanlığın bu özgür alanını tercih etmişlerdir.

Bu şairlerin kendilerini Hz. İsa ile özdeş görmeleri ve şiirsel söylemlerinde bunun büyük bir yekûn tutması tam olarak bu sebep dolayısıyladır. Çünkü onlar için

Hız. İsa babasızlığı dolayısıyla arka plandan yoksundur ve bu yanıyla onların arka plan reddiyeleri için biçilmiş bir kaftan olarak belirlemektedir. Bunun yanında söz konusu ettiğimiz bazı peygamberlerde görüldüğü üzere Yahudi ya da Hristiyan kıssalarının doğruluğu üzerinden bir kurgu inşa edilir. Çünkü dinsel veriler, şairlerin söylemine ancak bu şekilde payanda oluşturabilirler. Çoğunluğun temel vurgusu, dünyada olup biten kötü şeylere dair Tanrı'nın herhangi bir şey yapmadığı, edilgen bir konumda olduğu ile ilgilidir. Kendilerini O'ndan yabancı, sürgün bir noktada konumlandırırlar ve kader, kaza vs. gibi bu çizgideki İslâmî hiçbir yaklaşımı onaylamazlar.

Yaratıcı onlar için kimi zaman korkulan, kimi zaman ötekileştirilen, kimi zaman alaya alınan, en nihayetinde indirgenen bir konumdadır. Eskinin Tanrı ile bütünlük ve uyum içerisinde yaşayıp bu noktada bir sorunsala sahip olmayan zihni yerine, dünyadaki çaresizliklerin kaynağını sorgulayıp muhatap arayan bir “yeni” zihin söz konusudur. Bu sebeple bu sorunsalın kaynağı çoğunlukla dinî alanda, Tanrı merkezli bir şekilde aranmıştır. Onlar için insanın varoluşsal problemleri için Tanrı, günah keçisidir ve insanın dünyada yaşadıklarının sorumlusu da her daim O'dur. Şairler bu sâiklerle yaratıcıyı indirgeme eğilimi gösterirler ve özellikle semavî dinlerde karşı çıkılan şekliyle Tanrı'nın kişileştirilmesi ya da çoğullanması gibi yasakları çiğneyerek, yer yer törpüleyerek bilinçli bir biçimde reddiyeler gerçekleştirirler.

Tanrı'nın nesneleştirilmesi, üstelikle bunun O'nun yasakladığı birtakım unsurlar üzerinden gerçekleşmesi bu tarz indirgeme eğiliminin en çarpıcı örneklerindendir. Edip Cansever'in özellikle *Tragedyalar* düzleminde alkolü insanın özü olarak çizmesi ve Tanrı'yı da alkol olarak betimlemesi bu türden bir indirgemedir. Bununla beraber Ece Ayhan tarafından elişinden bir Tanrı algısı, “dev” bir insan karşısında konumlandırılmış yaratıcıyı “elişi=insan icadı” şeklinde bir formülasyona indirgeyen bir başka önemli örneklerdendir.

Esasında bu noktada modernitenin en temel parametrelerinden biri olan insanın konumunun daha ön plana çıkarması hadisesi önemli görünmektedir. Bu, kendisini ahenkli bir bütünlük içerisinde eriten geleneksel insan yerine, çevresinden ayrı bir adada konumlanan ve öz farkındalığı konusunda üst düzey bir dikkat geliştiren insanın değişimidir. Bu değişim esnasında da önceye dair en önemli bütünlük unsuru olarak

Tanrı, deformasyona tâbi tutulacaktır. İşte Turgut Uyar'ın şathiye türünün bu özgürlük alanını kullanarak Tanrı ile muhatap olan insan kurgusu ve söylemi, tam olarak bu türden bir örnektir. Bundan başka Edip Cansever'in "dallardan önce köklere" şeklindeki hücumu ve insanı Tanrı'nın önüne yerleştirmesi de aynı bağlamda düşünülebilecek örneklerdendir. Nitekim -Ruhi Bey gibi-ölülerini gömen karakterler, yaşama vurgusuna ve bu doğrultuda da insanî bir öze dair müthiş bir inancı imlerler. Cemal Süreya'da da bu yaklaşımın bir diğer biçimini gözlemlemek mümkündür. Tanrı'yla alışveriş hâlinde, O'nu "üstü kalsın" diyerek bahşiş verebileceği konuma indirgeyen ve Tanrı'yı "sonradan bir biçim" olarak tanımlayan bir anlayış karşımızdadır. Çalışmamızda sıkça vurguladığımız bir husus, tüm bu yaklaşımlara âdeta bir antitez olarak çıkış yapan Sezai Karakoç yaklaşımıdır. Bu hususta da modernite "kavis"i ile hayatı değişen Taha prototipi diğer şairlerin yaklaşımına bir cevap şeklinde kurgulanmıştır. Bu şekilde dört melek, Kur'an ve Allah'la bir diriliş gerçekleşecektir. Burada insanî bir öz yerine, tanrısal bir öz her zaman ön planda tutulur. Aynı şiir arkından beslenilmesine rağmen bu farklı ufuk, çalışmamızda vurguladığımız üzere şairlerin yetiştirme tarzlarındaki temel farklılıktan kaynaklanmaktadır.

Bu çalışmanın önemli başlıklarından ve dinî anlamda verilerin yoğunlaştığı alanlardan olan cinsellik meselesi de şairlerin dinî başkaldırıları için önemli bir arka plan çizmelerine yardımcı olmuştur. Özellikle Hristiyanî bir atmosferin tercih edildiğini daha evvel vurgulamıştık. Cinsellik noktasında da Hristiyanlığın ilk dönemlerinde kilisenin katı tutumlar takındığını ortaya koyduk. Ancak İslâmî anlamda böyle bir çatışma söz konusu olmamıştır. Evlilik akdi içerisinde olmak koşuluyla cinsellik yasaklanmaz ve cinselliğin kötülendiği herhangi bir dönem söz konusu olmamıştır.

Bu minvalde İlhan Berk'in gövdeye, bedene önem veren, onu kutsayan tarafının yanında, özellikle Turgut Uyar ve Cemal Süreya'da da birçok şiir örneğine rastlanmıştır. Uyar'ın Hz. Davud'la özdeşleştirdiği, *Tevrat* merkezli kıssayı esas aldığı Akçaburgazlı Yekta karakteri evli bir kadın olan Gülbeyaz ile yasak aşk içerisindedir ve bu durumu "Allah'ın emri olmak" şeklinde tanımlar. Burada *Tevrat* anlatısını

söylemine dayanak oluşturmak adına tercih etmesi durumu söz konusudur. Bu tercihin bir başka boyutunu Cemal Süreya'nın minare sembolizasyonunda da gözlemlemek mümkün olur. O da İslâmî bir deformasyon ile minareye cinsel çağrışım yükler ve böylece kutsal bir yapı unsuru üzerinden başkaldırı gerçekleşmiş olur. Bir başka görünüm ise Ece Ayhan'da karşımıza çıkar. Onun şiirinde de fuhşun, hayat kadınlarının, kendi tabiri ile “döküntülerin” büyük bir yekûnu vardır. Özellikle Çanakkaleli Melahat karakteri, yeri geldiğinde şehvet Tanrısı Priapos'la aynı düzlemde, “heykeli dikilecek” bir tanrıça olarak tasarlanmıştır. Bu, önemli bir vurgudur. Diğer şairlerin -söz gelimi Uyar'ın- şiirlerinde en üst düzey deformasyon, bir peygamber olan Hz. Davud ile sunulmuştur. Ancak Ece Ayhan politeist bir düzlemde de olsa Tanrıça şeklinde kurguladığı bir tipoloji oluşturmuştur. Genelev patroniçesi Melahat, saygı duyulan yüce bir konumda resmedilmiş, Priapos eşleştirmesiyle de örtük bir din reddiyesi gerçekleştirilmiştir. Ece Ayhan için bu noktada eşcinsellik de aynı doğrultuda anılabilecek yönelimlerdenidir. Keşişlerin küçük çocuklarla münasebetini aktardığı bir şiirinde ortaya koyduğu söylem, bu dinsel başkaldırının bir başka boyutunu oluşturur. Kısacası bu cinsel çağrışım alanı şairlerin çoğu için dinsel başkaldırıya bir payanda şeklinde tasarlanmıştır.

Bu hareketin birçok dinsel örüntünün önünde konumlandığı bir başka şey de akıl-bilim, matematik gibi unsurların içinde bulunduğu değerler sistemidir. Çalışmamızda bununla ilgili başlığı Orhan Koçak'ın Turgut Uyar için kullandığı “modern üveysilik” kavramsallaştırmasıyla beraber kullandık. Çünkü özellikle Uyar başta olmak üzere şairlerin akıl, bilim ve teknolojik imkânlarla ilişkin özel bir dikkat ve takdir hâlinde olmalarının yanında, bu hâli dinsel ile karşıt bir pozisyonda düşünme eğilimleri de söz konusudur. Bu noktada Uyar'ın *Veys* hikâyesinde şeyhsiz bir derviş imgesi üzerinden gerçekleştirdiği öncülsüz insan tasarımı şairlerin geneli için ortak bir tipolojiyi, bir otoriteye bağlanmaksızın kendini var eden insan modelini imlemektedir.

Bu kısımda öne sürdüğümüz temel argüman ise şairlerin bilim ve teknik bağlamındaki hayranlığının arka planında insan eliyle yapılmış bir düzleme dair bir hayranlığın yer alması şeklindedir. Bir kez daha bu benlik ve kendilik bilincinin yansması gözler önüne serilmiştir. Ayrıca bu dünyevî algı, ulaşılmaya çalışılan

manevî hedeflerin içi boş olduğuna yönelik bir söylem geliştirerek ilerlemenin kültleştirilmesine sebep olmuştur. Fakat aynı zamanda Uyar'ın Akçaburgazlı Yekta'ya söylediği “artık sana attığım temeller tutmuyor” dizesi, bu doğrultuda bir farkına varışı da imler. Ayrıca aynı doğrultuda Sezai Karakoç'un bilimleri, gelişmeleri temsil eden “Bay Yabancı” ya da “Medenî Adam” tipolojilerini kendi coğrafyasından kovması söylemi anlam kazanır. Çünkü ona göre tıpkı *Masal* şiirindeki yedinci oğulun yaptığı gibi dua etmek, Tanrı ile irtibat kurmak en başat dönüştürücü ve değiştirici unsurdur. Ancak bununla beraber Karakoç ölçeğinde “yapay cennet” olarak nitelenen bu gelişmeler; asla yok sayılmaz, reddedilmez; yalnızca bazı değerlerin önüne geçmemeleri noktasında önemli bir dikkat söz konusudur.

Aynı şekilde Tanrı yerine şair ve onun şiirinin öne çıkarılması da bu bağlamda önemli bir ayrıntıdır. İlhan Berk'in *Littera Amor*'un başlangıcına vurgulu bir şekilde “inmiştir” ibaresini yerleştirmesi ya da kâğıt ile kalemi kutsaması ve kendisini “tanrı” olarak tanımladığı noktalar, bu doğrultuda önemli bir veri alanı sunar. Şair artık yaratma edimini kendisinin taşıdığına kani olmuştur. Ancak bununla beraber bu şiirin “iblisle el ele dolaşan bir şiir” olduğunun bilincinde olma hâli de söz konusudur. Çünkü şair, bir yandan da Tanrı'yla özdeşim kurmanın şeytanî bir hadise olduğunun farkındadır. Oysa Sezai Karakoç, aynı meselede sağlıklı sanat formülasyonu ile çözüme ulaşmıştır. Ona göre hız ve ilhamın alınacağı makam bellidir. Şair, peygamberin cevherine benzer bir cevher taşır; ancak asla tanrısal bir arka planın insana atfedilmesi söz konusu olamaz.

Çalışmamızın ana gövdesini oluşturan unsurlardan Tanrı algısı, din ve inanmaya dair örüntüler, yukarıda sıraladığımız doğrultuda oluşmuştur. Bunun dışında bir de doğrudan Yahudilik, Hıristiyanlık ve İslâmiyet üzerinden kurulan örüntüler mevcuttur ki bunlar da ciddi bir yekûn oluşturmaktadır. Ayrıca bu türden tasarımlar, *Kitâb-ı Mukaddes* hayranlığı ve şairlerin onu alımlama heveslerine dair önemli veri alanı sunmaktadırlar. Kimi zaman İlhan Berk'in dediği şekilde “yastık kitabı” şeklinde bir *İncil* algısı, kimi zaman ise Turgut Uyar'da rastladığımız *Tevrat*'a ve *Tevrat* kıssalarında geçen şahıslara yönelik özel bir dikkat de bu yaklaşımların önemli tezahürleri olarak belirirler.

Bu iki dine yönelik hassas bir dikkat ve aynı zamanda tercih etmeye yönelik bir tavrın yanında İslamiyet ile onun tezahürlerine ilişkin bir deformasyon çabası da bu anlamda dikkat çekicidir. Burada, çalışma boyunca sık sık ele aldığımız bir kavramsallaştırma ön plana çıkmaktadır. Bu, şairlerin maneviyatsız bir dindarlık peşinde olmaları gerçeği şeklinde ifade edilebilir. Şairler şiirlerinde saygı ve korku intibai uyandıran İslâmî sembol ya da örüntüleri kullanırlar, huruf-ı mukattaa gibi detay hükmündeki bir veriyi dahi ele alabilirler; fakat herhangi bir olumlama ibaresine asla rastlanmaz. Bu unsurlar, her zaman ironik ve indirgemeci bir biçimde okur karşısına sunulur. Burada dikkat çekici olan dinin araçlarını, unsurlarını ve sembollerini kullanarak olumsuzlamanın gerçekleştirilmesidir. Sezai Karakoç'un, yazılarında karşı çıktığı temel noktalardan biri de bu durumdur. Şiirlerde dine dair veriler görüntü olarak söz konusudur; fakat ardında herhangi bir metafizik yer almaz. Karakoç, bu eleştirisi İslamiyet bazında değildir; ona göre diğerlerinin Yahudi ve Hristiyan literatürüne olan hayranlıkları da bu düzlemde bir sömürü faaliyeti şeklinde alımlanmaya müsaittir.

Şairlerin peygamberleri kurgulama biçimleri de bu tavrın bir uzantısı olarak okunabilir. Çalışmamız boyunca ele aldığımız yaklaşık on bir peygamber, şairlerin tasarımlarının orijinallikleri hasebiyle seçilmiştir. Ele alınanlardan başka peygamber isimleri de bittabi mevcuttur. Ancak biz, söylem analizine olanak tanıyacak nitelikteki verileri değerlendirmeyi uygun gördük. Burada ele alınan peygamberlerin bir kısmı da şairlerin kendilerini özdeşleştirdikleri ve hayatlarını hayranlıkla takip ettikleri isimlerdir. Söz gelimi Hz. İsa, İkinci Yeni şiiri için oldukça belirleyici bir konumda yer almıştır. Onun hayatı, babasızlığı şairlerin yok etmeye çalıştıkları arka planları için uygun bir dayanak olmuştur. Bunun yanında özellikle Edip Cansever'in şiirinde peygamberlere dair önemli verileri tespit ettiğimizi vurgulamalıyız. İsimlerin yazılışındaki deformasyonlar, kullanılan kelime tercihleri gibi hususlar, şairlerin bu doğrultuda yaklaşımlarını örtük biçimde de olsa yansıtmaya yetecek niteliktedir. Cansever'in Hz. Yunus'u andığı ve şiir kişisi Salih'le bulanık bir atmosferde ikizleştirdiği *Fener Bekçisi Salih Anlatıyor* isimli şiiri, bu doğrultuda çok önemli bir örnektir. Çünkü şair şiirinin sonunda şifreli bir şekilde "Ya Sanus olmalıydı, diyorum, ya Lihyu/ Bir anlamı olurdu/ Bir anlamı olurdu." dizelerini kullanmış ve her iki ismi

parçalayıp birbirine eklemleyerek ancak bir deformasyonla bir anlam kazanabileceğini, hâlihazırda bir anlam ifade etmediğini örtük bir biçimde vurgulamıştır.

Buna göre onlar için bu değerlerin, deformasyonla anlam kazandıklarına dair önemli bir odak noktası olduğu öne sürülebilir. Çünkü bu dinsel değerler, her ne kadar kutsal da sayılsalar şairlerin modernist algılarında yalnızca şiirleri için malzeme hükmünde vardılar. Hz. İsa'nın dişileştirilmesi örneğinde de bunu çok net görürüz. Onlar için peygamberler arasında özel bir yeri olan Hz. İsa bile yeri geldiğinde cinsiyeti değiştirilebilecek denli aşağı bir konuma yerleştirilebilir. Yine Hz. Süleyman “pıçaklanabilir” yahut Hz. Yusuf yırtık gömlek hadisesine atfen “kanatları dökülmüş kuş” şeklinde ifade edilebilir.

Bunların yanında elbette Hz. Muhammet'in de beşerî ve dinî şahsiyeti hakkında aynı özensizlik ve keyfilik dikkati çekmektedir. Eserlerde onun da yer yer ait olmayacağı bir konumlara yerleştirilmesi ve onunla ilgili hadiselerin tahrifi söz konusu olmuştur. Ancak bu noktada Sezai Karakoç'un seçilmiş imgesi gül ve onun etrafında kurguladığı dünya, büyük bir savunma mekanizması işlevi görecektir. Onun *Yitik Cennet*'inde her peygamber Allah'ın elçisi olması dolayısıyla kabul edilir, sevilir; ancak Hz. Muhammed son ve tamamlayıcı peygamber olması vasfıyla şiirsel söyleminde de en ön sırada yer alır. Göklere çıkarılan ve tanrısallık atfedilen bir peygamber imgesine mütemadiyen karşı çıkmış; Yahudi ve Hıristiyan eleştirisinin odağına bu hususu yerleştirmiş olan Karakoç için İslamiyet'in bozulmamışlığı da çok önemli bir meseledir. Diğer şairlerin, söz gelimi Uyar'ın deforme ettiği naat, münacat gibi dinî şekilleri *Hızır'la Kırk Saat*'te aslına kavuşturan; aynı zamanda da bir peygamberler geçidi sunan Karakoç için İslâmî diriliş, bir medeniyet tasavvuru olarak bütün ideallerin başında yer alır.

Bu peygamber tasavvurlarından başka şairlerin estetiğinde dikkat çekici bir başka örüntü yumağı da dinsel yapılar, ulular, semboller şeklinde ifade edilebilecek niteliktedir. İlhan Berk'in kiliseye yönelik aşırı duyarlı eğilimi ya da Cemal Süreya'nın cami minareleri üzerinden gerçekleştirdiği indirgeme ve kıyaslama bu noktada öne çıkan bazı örüntüleri işaret eder. Bunun yanı sıra Hz. Meryem algısının özellikle Ece

Ayhan tarafından fuhuş ve cinsellikle ilişkilendirilmesi ve kendi şahsî hayatına dair verilerin yanında, Hristiyanî tevatürleri kendi özel durumları için kullanması dolayısıyla da dikkat çekicidir. Çünkü tercih edilen sahanın, İslâmî olmayan ama kendi düzleminde de kutsi olan bir şahsiyetin, bir peygamber annesinin bu şekilde ele alınması kendi bağlamı içerisinde de normal değerlendirilebilecek bir yaklaşım değildir. Hz. Meryem, birçok yönü dolayısıyla her iki alanda ismetli, temiz ve yüce bir konumdadır. Öncelikle Cemal Süreya bu algıyı yerle bir ederek Hz. Meryem’i “Kolay Meryem” (baş harfin büyüklüğü şaire ait bir tasarruf) hâlinde tasarlar. Daha sonra Ece Ayhan ise daha keskin bir hamle ile özel prototipi Çanakkaleli Melahat’i (bir genelev patroniçesi) Hz. Meryem ile eşdeğer görür.

Bir peygamber annesinin cinsel bir çağrışımla ele alınmasına Sezai Karakoç cephesinden karşılık gelmesi kaçınılmazdır. Karakoç, Hz. Meryem’i kadınların saf ve temizliğini, ismetini, kutsallığını sembolize eden bir portre olarak sunar. Diğer şairlerin metalaştırdığı, çoğu zaman cinsel arzu nesnesi olarak tasarladığı kadınlara karşılık Hz. Meryem, Karakoç’un imgeleminde “kutlu bir kadın” tipolojisinin en üst temsilcisidir.

Bahsettiğimiz tüm bu deformasyon faaliyetlerinin yanında, şairlerin kendilerini adeta “gizli bir iman” içerisinde yorumlayabileceğimiz bir alan da söz konusudur. Bu durumu, İlhan Berk gibi uç bir ismin “Çocuk ve Allah” imgelemiyle ya da *Müslümanlar* şiirindeki deformasyon içerisinde dahi kendisini hissettiren yer yer huşu ve saygı içindeki duyuş örneklerinde gözlemlemek mümkün olabilir. Biz bu tip örnekleri çalışmamızda her bir isim için yer yer vurguladık. Burada öne sürdüğümüz düşünce ise her ne kadar arka plan anlamında bir boşluk söz konusu olsa yahut bir reddiye hâli hâkim olsa dahi şairler bağlı bulundukları kültür ve medeniyet dairesinin kaynağına yönelik bir bilinçten ayrılamamışlardır. Okuma faaliyetleri, İslâm büyüklerinin hayatlarını merak etmeleri, *Kur’an-ı Kerim*’i yer yer zikretmeleri bile tam bir kopuşun olmadığına işaret eden önemli verilerdendir. Berk’in kendi kaynağına yönelik okumalar yapmaya Paris’e gittikten sonra karar vermesi bu türden bir aydınlanma hâlini imlemektedir. Yani bu isimlerden kiminin modern olmanın, tıpkı Batı’da olduğu gibi kaynağa yönelme ve onunla sağlıklı şekilde hesaplaşma

neticesinde olabileceğinin farkına varmaları durumu -geç de olsa- söz konusu olmuştur.

İslâmî bir düzlemde onların daha özgür bir alan tercihleri ise birtakım Alevî yönelimlerinde karşımıza çıkmaktadır. Özellikle Turgut Uyar ve Cemal Süreya'da gözler önüne serilen ya da Ece Ayhan'da daha uç bir karşılık bulan bir heteredoks eğilim söz konusudur. Uyar'da herhangi bir Alevî arka plan olmamasına karşın özellikle o kültüre ait sembol ve isimleri tercih etmesi ve olumlu bir atmosfer içerisinde inşa ettiği kurgusu, bu noktada önemli bir ayrıntıdır. Çünkü naat ya da münacat türlerini deforme eden bir ismin, "Hasan'a Hüseyin'e gel" çağrısı bir tercihi, bir yönelimi imleyen önemli bir ayrıntı olarak okunabilecek niteliktedir. Bununla beraber aynı minvalde Cemal Süreya'nın "Kerbelâ yasının Mevlid sevincinin önüne geçtiğini" vurguladığı dizeleri de bu özgür alanın, sünnî sistematik yerine tercih edildiğini ifade eder. Alevî ve Bektaşî eğilimlerin özellikle Türklerin Anadolu'da İslâm'ı daha özgür bir zeminde yaşamalarına yardımcı olduğuna dair hâlihazırda birçok çalışma mevcuttur. Bu bilgilerden hareketle de şairlerin böyle bir tercihte bulunduklarını söyleyebiliriz. Çünkü Alevîlik hem yas eğilimi hem de bu özgür alanı dolayısıyla onlar için önemli bir söylem alanı açmıştır. Sezai Karakoç penceresinden ise "güneşin doğduğu yerden battığı yere kadar kahraman" nitelenmesine rağmen Hz. Ali hiçbir zaman Hz. Muhammed'in önünde konumlanamaz. Hz. Ali'ye dair derinlikli bir hayranlığı söz konusu olmasına karşın, Karakoç için bu noktada da sınırlar bellidir.

Karakoç ve diğerleri arasındaki karşıtlığın ve gerilimin bir diğer durağını da şehir ve medeniyet algısı noktasındaki farklılık oluşturur. Söz gelimi İlhan Berk için önde tutulan, karşısında hayranlık duyulan coğrafya Galata ve Pera iken bu coğrafya Sezai Karakoç için Şam, Bağdat, Mekke, Medine ve Kudüs'tür. Ayrıca İstanbul'un da aynı bağlamda önemli bir konumu söz konusudur. İstanbul fethinden itibaren onun Hakikat Uygarlığı şeklinde tanımladığı uygarlığın son temsilcisi, fakat Batılı etkiler yüzünden bozulmuş bir konumda resmedilmiştir. Tam olarak İlhan Berk'in hayranlık duyduğu yan, Karakoç için İstanbul'un solgun çehresini ifade eder. Galata ve Pera'nın karşısında Süleymaniye ve Ayasofya konumlanmıştır. Bu noktada İslâm âlemine seslenilir ve yeniden Tanrı'nın şehri konumunda bir İstanbul ortaya koymak için dua

edilir. Berk'te takip etme olanağı bulduğumuz flaneur tavrı parçalı bir gerçeklik algısı içerisinde şehri dolaşan, İslâmî unsurlar karşısındaki yoksul ve düşkün kiliseler eşliğinde çizilen semtlerin karşısında, Karakoç'un tercihi tüm köklü arka planıyla ulu mabetlerdir. Çünkü Karakoç, ancak onların ruhunu yeniden yakalayarak dirilişin gerçekleşeceğine inanır ve bütüncül bir yaklaşım içerisindedir.

Çalışmamız boyunca sıraladığımız bu dikkatler üzerinde yoğunlaşarak dinî algının, dünyayı din perspektifinden yorumlamanın bir insanın, burada ele aldığımız şekliyle de bir şairin şiirsel kurgusuna dair ne kadar sağlam bir arka planı işaret edebileceğine yönelik önemli verilerle karşılaştık. Bu noktada tarih boyunca dinî bir perspektifle yapılan yorumların ve dinin disiplinler arası bu konumunun ne denli büyük bir zenginliğe, çok yönlülüğe dair kapı araladığı ise çok net bir biçimde gözler önündedir. İnsanlar, bu doğrultuda oluşan arka planlarından çoğu zaman sıyrılamamakta; şehir ve medeniyet meselesinden dünyayı alımlama biçimlerine, siyasî yaklaşımlarından şiirsel kurgularına dek her alanda dinin varlığı hissedilmektedir. Modernist bir eğilimin Türkiye'deki önemli temsilcilerinden olan İkinci Yeni hareketinin varlığında bu dinsel arka plan ve tercihlerin oynadığı rol ise oldukça başat bir konumda değerlendirilmelidir. Şiirlerde yakaladığımız şifreli isimler, kelime ve yazım tercihleri yahut kullanım sıklıkları bu noktadaki yorumumuzu kuvvetlendirir niteliktedir. Fakat kimi zaman şairlerin genel eğilimlerinin aksine söylemlerde bulundukları da aşikâr bir durumdur. Çalışmamızda bu noktalara da yer yer temas edilmiş ve bu zıtlığın arka planlarına dair birtakım çıkarımlar yapılmıştır.

John Berger, *Görme Biçimleri*'nde imgenin de bir görme biçimi olduğundan söz eder. Buradan hareketle şairlerin bizlere bazı imgeler aracılığıyla görme biçimleri sunduğunu ifade edebiliriz. Bu görme biçimlerinin arka planında da insanı kuşatan ve birçok boyutta bilinçaltında yer alan dinsel faktörlerin yer aldığı bir gerçekliktir. Bu tezin en temel amaçlarından biri ise dinselliğin hayatın her alanında olduğu gibi modernist şiirin de temel tepkisellik parametrelerinden biri olduğunu vurgulamaktır. Bu sayede Türkiye'de Batılı bir duyuşla ve yansıtma ile kendini ortaya koymuş bir hareket olan İkinci Yeni'nin eğilimleri ve bilinçaltında yer alan dürtüleri hakkında fikir sahibi olunması amacı gerçekleşmiş, aynı zamanda bu bağlamda ortaya konacak

alışmalar açısından da yol gösterici olma işlevi gerçekleştirilmiştir. Bir yandan birçok disiplinle ilişkili bir unsur, bir yandan da salt kendi gerçekliği ile ele alınabilecek bir mefhum olarak din, reddiye olarak ele alınsa dahi modernist şairin de temel duyargalarından ve dünyayı yansıtmaya biçimlerinden biridir.



KAYNAKÇA

	Kur'ân-ı Kerîm ve Açıklamalı Meali , Ankara, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2007.
	Kutsal Kitap (Tevrat, Zebur, İncil) , İstanbul, Kitabı Mukaddes Yayınları, 2013.
Abacı, Tahir:	Şairler Kahvesi , İstanbul, İkaros Yay., 2018.
Ahmed Naîm:	İslâm Ahlakının Esasları , Ankara, Türkiye Diyanet Vakfı Yay., 2014.
Akdağ, Mustafa:	Celâli İsyanları (1550-1603) , Ankara, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Yay., 1963.
Akın, Bülent:	Kırklar- Mitten Tasavvufa Alevi Ritüellerinin Sır Dili , İstanbul, Kitabevi Yay., 2020.
Aksan, Doğan:	Şiir Dili ve Türk Şiir Dili- Dilbilim Açısından Bakış , Ankara, Bilgi Yay., 2016.
Akşit, B., Şentürk R., Küçükural Ö., Cengiz K.:	Türkiye’de Dindarlık- Sosyal Gerilimler Ekseninde İnanç ve Yaşam Biçimleri , İstanbul, İletişim Yay., 2020.
Aktay, Y., Göka, E., Topcuoğlu, A.:	Önce Söz Vardı- Felsefe, İlahiyat ve Sosyolojide Hermenötik , İstanbul, Vadi Yay., 2020.
Aktulum, Kubilay:	Parçalılık Metinlerarasılık , Ankara, Öteki Yay., 2004.
Akyüz, Kenan:	Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri (1860-1923) , İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 2013.

Alkan, Erdoğan:	Şiir Sanatı- Dünyada ve Türkiye’de Şiir Akımları Şiirin Temel Sorunları-Kavramları , Ankara, Tün Kitap, 2019.
Alpaydın, Mehmet A.:	“Âdem’e (a.s.) Öğretilen İsimler”, Gaziosmanpaşa Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi , C. 4, S. 2, 2016, s. 123-138.
Altan, Erhan:	Turgut Uyar Üzerine Tomris Uyar’la Söyleşi- Ben Koşarım Aşağlara, Koşarım , İstanbul, Dünya Kitapları, 2005.
Andaç, Feridun:	İlhan Berk’le Şiirin Anayurdunda , İstanbul, Dünya Yay., 2004.
Andı, M. Fatih:	“Afrika Bağımsızlık Savaşlarının İkinci Yeni Şiirine Yansımaları ve Sezai Karakoç”, Güneşe Tutulan Ayna , İstanbul, Hat Yay., 2010.
	“Bütün Çocuklar Kurtuldu Demektir: <i>Küçük Na’l</i> ”, Şiirin Ufku- Hz. Peygamber’i Şiirle Sevmek , İstanbul, Şule Yay., 2017.
	“İki Ters, Bir Düz-I: Turgut Uyar- “Naat””, Şiirin Ufku- Hz. Peygamber’i Şiirle Sevmek , İstanbul, Şule Yay., 2017.
	“İki Ters, Bir Düz III- Sürgün Ülkeden Başkentler Başkentine”, Şiirin Ufku- Hz. Peygamber’i Şiirle Sevmek , İstanbul, Şule Yay., 2017.
	“Modern Türk Şairinin Hz. Peygamber İdrâki”, Şiirin Ufku- Hz. Peygamber’i Şiirle Sevmek , İstanbul, Şule Yay., 2017.

Andrews, Walter G.:	Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı , Çev. Tansel Günay, İstanbul, İletişim Yay., 2000.
Archer, Peter:	Dinler Tarihi , Çev. Simge Kaytan, İstanbul, Say Yay., 2020.
Aristoteles:	Poetika-Şiir Sanatı Üstüne , Çev. Samih Rifat, İstanbul, Can Yay., 2020.
Armağan, Yalçın:	İmgenin İcadı- İkinci Yeni'nin Meşruiyeti , İstanbul, İletişim Yay., 2019.
Armstrong, Karen:	Tanrı'nın Tarihi- İslam, Hristiyanlık ve Yahudiliğin 4000 Yıllık Tarihi , Çev. Oktay Özel, Hamide Koyukan, Kudret Emiroğlu, İstanbul, Pegasus Yay., 2019.
Artun, Ali:	Eros ve Sanat- Modernizm Çağında Sanat ve Cinsellik , İstanbul, İletişim Yay., 2022.
	“Sunuş- Baudelaire’de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm”, Modern Hayatın Ressamı , Charles Baudelaire, Çev. Ali Berktaş, İstanbul, İletişim Yay., 2021.
	Modernizm Kavramı ve Türkiye’de Modernist Sanatın Doğuşu , İstanbul, İletişim Yay., 2021.
Asad, Talal:	Sekülerliğin Biçimleri- Hristiyanlık, İslamiyet ve Modernlik , Çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul, İletişim Yay., 2020.
Asiltürk, Bâki:	Hilesiz Terazi , İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2018.
Aslan, Bahtiyar:	“Sezai Karakoç Şiirinde İdeal Kadın Tipi: Hz. Meryem”, Sezai Karakoç’u Anlamak , Haz. Mahmut Bıyıklı,

	Bahtiyar Aslan, İstanbul, Küçükçekmece Belediyesi Yay., 2013.
Ataç, Nurullah:	“Türkiyem’e Önsöz”, Şiirde Dün Yok Mu?- Turgut Uyar Üzerine , Yay. Haz. Tomris Uyar, İstanbul, Can Yay., 1999, s. 15-18.
Atay, Tayfun:	Din Hayattan Çıkar-Antropolojik Denemeler , İstanbul, İletişim Yay., 2019.
Aydın, Fuat:	“Bir Sessizliğin ya da Yhvh'nin Tarihi (YHVH'nin Telaffuz Edilmeme Olgusu Üzerine Bir Araştırma)”, Usul İslam Araştırmaları Dergisi , C. 2, S. 2, 2004, s. 103-128.
Ayhan, Ece:	Aynalı Denemeler , İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2015.
	Başbozuk Günceler , İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2018.
	Bir Şiirin Bakır Çağı , İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2016.
	Bütün Yort Savul’lar!- 1954-1997 , İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2015.
	Çanakkaleli Melahat’a İki El Mektup ya da Özel Bir Fuhşun Tarihi , İstanbul, Korsan Yay., 1991.
	Hoşça Kal- İlhan Berk’e Mektuplar , İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2016.
	İyi Bir Güneş , İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2018.
	Morötesi Requiem-Ağzı Bozuk Bir Minyatür , İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2014.
	Sivil Denemeler Kara , İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2016.
	Şiirin Bir Altın Çağı , İstanbul, Yapı Kredi Yay., 1993.

	Yalnız Kardeşçe- Söyleşiler, Konuşmalar, Denemeler, Eskişehir, Evrim Sanat Yay., 1984.
Aytaç, Gürsel:	Edebiyat ve Kültür, Ankara, Hece Yay., 2005.
Ayvazoğlu, Beşir:	Aşk Estetiği, İstanbul, Kapı Yay., 2015.
Ayverdi, İlhan:	Kubbealtı Lugatı- Misalli Büyük Türkçe Sözlük, İstanbul, Kubbealtı İ.İ., 2011.
Bademkiran, Ümit:	Ece Ayhan'da Kötülük Problemi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2018.
Barış, Eren (Haz.):	Ece Ayhan Çağlar Anlatıyor, Ankara, Dipnot Yay., 2012.
Barth, S.J, J. Robert:	“Şiir ve Din”, Çev. Adem Çalışkan, Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi I , S. 3, 2003, s. 223-232.
Batur, Enis:	“Cemal Süreya'nın Şiiri İçin 10 Kıvılcım”, Milliyet Sanat , 1 Şubat 1990.
	“Büyük Saat'in Amansız Tik Takı”, Şiirde Dün Yok Mu?-Turgut Uyar Üzerine , Haz. Tomris Uyar, İstanbul, Can Yay., 1999, s. 114- 116.
	Tahta Troya, İstanbul, Yazko Yay., 1981.
Baudelaire, Charles:	Kötülük Çiçekleri, Çev. Sait Maden, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., 2015
	Modern Hayatın Ressamı, Çev. Ali Berktaş, İstanbul, İletişim Yay., 2021.
	Paris Kasveti, Çev. Hasan Anamur, Beki Haleva, İstanbul, Kırmızı Yay., 2008.
	Paris Sıkıntısı-Küçük Düzyazı Şiirler, Çev. Erdoğan Alkan, İstanbul, Varlık Yay., 2016.

Bauer, Thomas:	Müphemlik Kültürü ve İslâm- Farklı Bir İslâm Tarihi Okuması , Çev. Tanıl Bora, İstanbul, İletişim Yay., 2020.
Bauman, Zygmunt:	Bireyselleşmiş Toplum , Çev. Yavuz Alogan, İstanbul, Ayrıntı Yay., 2018.
	Sosyolojik Düşünmek , Çev. Abdullah Yılmaz, İstanbul, Ayrıntı Yay., 2010.
Baydar, Musa:	Abbasiler Tarihinde (H.255-270/M.869-883) Zenci İsyanı, Sebep Ve Sonuçları , İzmir, Dokuz Eylül Üni., Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2007.
Bayet, Albert:	Dine Karşı Düşüncenin Tarihi , Çev. Cemal Süreya, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 2016.
Bek, Kemal:	Taha'nın Kitabı Üzerine Okuma Notları", Ludingirra , s. 9, Bahar 99, s. 69-75.
Belge, Murat:	Şairaneden Şiirsele- Türkiye’de Modern Şiir , İstanbul, İletişim Yay., 2018.
Bengi, Derya, Zat, Erdir:	100. Yılında Cumhuriyet’in Popüler Kültür Haritası 1 (1923-1950) , İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2020.
Berger, John:	Görme Biçimleri , Çev. Yurdanur Salman, İstanbul, Metis Yay., 2016.
Berger, Peter L.:	Melekler Hakkında Söylenti- Modern Toplumda Tabiatüstünün Yeniden Keşfi , Çev. Ali Coşkun, Nebile Özmen, İstanbul, Rağbet Yay., 2012.
Bergson, Henri:	Ahlâkın ve Dinin İki Kaynağı , Çev. M. Mukadder Yakupoğlu, Ankara, Doğubatı Yay., 2017.

Berk, İlhan:	Ben İlhan Berk'in Defteriyim (Yazarken, Okurken, Çizerken) , İstanbul, Alkım Yayınevi 2004.
	Çiğnenmiş Gül , Yay. Haz. Gonca Özmen, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2011.
	El Yazılarına Vuruyor Güneş , İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2014.
	Enis Batur'a Mektuplar 1975-2005 , Ankara, Çolpan Kitap, 2019.
	İnferno , İstanbul, Dünya Yay., 1994.
	Kanatlı At , İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2005.
	Kült Kitap (Yazarken / Okurken / Çizerken) , İstanbul, Yapı Kredi Yay., 1998.
	Logos , İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2009.
	Poetika , İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2014.
	Şifalı Otlar Kitabı , İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2017.
	Şiirin Çizdiği- Edebiyat ve Şiir Üzerine Yazılar , Haz. Yalçın Armağan, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2019.
	Toplu Şiirleri , İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2017.
	Tümceler Geliyorum , İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2007.
	Uzun Bir Adam (Kendim Üstüne Bir Kalem Denemesi) , İstanbul, Yazarlar ve Çevirmenler Yayın Üretim Kooperatifi (Yazko), 1982.
Berkes, Niyazi:	Türkiye'de Çağdaşlaşma , Yay. Haz. Ahmet Kuyaş, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2014.

Berman, Marshall:	Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor , Çev. Ümit Altuğ, Bülent Peker, İstanbul, İletişim Yay., 2013.
Bewes, Timothy:	Şeyleşme, Geç Kapitalizmde Endişe , Çev. Deniz Soysal, İstanbul, Metis Yayınları, 2017.
Bezirci, Asım:	Edip Cansever , İstanbul, De Yay., 1961.
	İkinci Yeni Olayı , İstanbul, Evrensel Basım Yay., 2003.
Birinci, Necat:	“Tanzimat Sonrası Edebiyatında Tevhit ve Münacat”, Edebiyat Üzerine İncelemeler , İstanbul, Kitabevi Yay., 2000, s. 55-68.
Bonnefoy, Yves:	Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü , Çev. Ed. Levent Yılmaz, İstanbul, Alfa Yay., 2018.
Bora, Tanıl, Ünüvar Kerem:	“Ellili Yıllarda Türkiye’de Siyasî Düşünce Hayatı”, Türkiye’nin 1950’li Yılları , Haz. Mete Kaan Kaynar, İstanbul, İletişim Yay., 2020, s. 159-176.
Borges, Jorge Luis:	Şu Şiir İşçiliği , Çev. Mukadder Erkan , İstanbul, Ketebe Yay., 2020.
Burckhardt, Titus:	Doğu’da ve Batı’da Kutsal Sanat- Sanatın İlkeleri ve Yöntemleri , Çev. Tahir Uluç, İstanbul, İnsan Yay., 2019.
Campbell, Joseph:	İlkel Mitoloji-Tanrının Maskeleri , Çev. Kudret Emiroğlu, İstanbul, İmge Kitabevi, 1992.
Caner, Fırat:	Turgut Uyar’ın Huzursuzluğu , Ankara, Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2006.
Cansever, Edip:	Gül Dönüyor Avucumda , İstanbul, Adam Yay., 1994.

	İki Satır, İki Satırdır- Alev Ebüzziya'ya Mektuplar 1962-1976 , Haz. Habil Sağlam, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2021.
	Sonrası Kalır I , İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2014.
	Sonrası Kalır II , İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2015.
	Şiiri Şiirle Ölçmek-Şiir Üzerine Yazılar, Söyleşiler, Soruşturmalar , Haz. Devrim Dirlikyapan, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2017.
Cassirer, Ernst:	Sembol Kavramının Doğası , Çev. Milay Köktürk, Ankara, Hece Yay., 2011.
Cebeci, Oğuz:	Metafor ve Şiir Dilinin Yapısal Özellikleri , İstanbul, İthaki Yay., 2019.
Cevizci, Ahmet:	Felsefe Sözlüğü , İstanbul, Paradigma Yay., 2013.
Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain:	Dictionary of Symbols , Trans. John Buchanan-Brown, South Boston, Penguin Books, 1996.
Cicero, Marcus Tullius:	Tanrılarının Doğası , Çev. Gül Öztürk, Ü. Fafo Telatar, Ankara, Doğu Batı Yay., 2018.
Cöntürk, Hüseyin:	Turgut Uyar , İstanbul, De Yay., 1961.
Cündioğlu, Dücan:	Bir Kur'ân Şairi , İstanbul, Bîrun Kültür Sanat Yayıncılık, 2000.
Çağan, Kenan:	“Şairin Bir Entelektüel Olarak Portresi”, Sezai Karakoç ve Bir Uygarlık Tasarımı Olarak Diriliş , Hece Özel Sayı, Ankara, Hece Yay., 2018.
Çakır, Ruşen:	Ayet ve Slogan-Türkiye’de İslami Oluşumlar , İstanbul, Metis Yay., 2017.

Çoban, Mustafa:	Sezai Karakoç'un Eserlerinde Dini Referanslar , Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya, 2001.
Çobanoğlu, Şaban:	“İlhan Berk’in Şiirlerinde Nesnelere Bakış”, Bir Yalnız-100. Doğum Yılında İlhan Berk , Haz. BAHANUR GARAN GÖKŞEN, Murat Yalçın, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2020.
Dellaloğlu, Besim F.:	Poetik ve Politik- Bir Kültürel Çalışmalar Ansiklopedisi , İstanbul, Timaş Yay., 2020.
	Romantik Muamma- Modernliğin Kökenleri , İstanbul, Timaş Yay., 2021.
	Zamanın İçinden Dışından-Gelenek ve Modernlik Arasında , İstanbul, Heretik Yay., 2017.
Demiralp, Oğuz:	Okuma Defteri , İstanbul, Yapı Kredi Yay., 1995.
Devellioğlu, Ferit:	Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat , Ankara, Aydın Kitabevi, 2007.
Dirlikyapan, Devrim:	Ölümü Gömdüm Geliyorum- Edip Cansever Şiirinde Varolma Biçimleri , İstanbul, Metis Yay, 2013.
Doğan, Muhammet Nur:	Fuzulî'nin Poetikası , İstanbul, Yelkenli Yay., 2009.
Duhani, Said Naum:	Eski İnsanlar Eski Evler- 19. Yüzyılda Beyoğlu'nun Sosyal Topoğrafyası , Çev. Cemal Süreya, Kırmızı Kedi Yay., İstanbul, 2017.
Durkheim, Emile:	Dinsel Yaşamın İlk Biçimleri , Çev. Prof. Dr. Özer Ozankaya, İzmir, Cem Yayınevi, 2018.
Duru, Orhan:	“Üvercinka”, Pazar Postası , S. 11, 16 Mart 1958, s. 11-12.

Duruel, Nursel (Haz.):	A'dan Z'ye Cemal Süreya , İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2003.
Eagleton, Terry:	Kültür Yorumları , Çev. Özge Çelik, İstanbul, Ayrıntı Yay., 2005.
Ecevit, Yıldız:	Türk Romanında Postmodernist Açılımlar , İstanbul, İletişim Yayınları, 2011.
Eco, Umberto:	Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti , Çev. Kemal Atakay, İstanbul, Can Yay., 2015.
	Yanlış Okumalar , Çev. Mehmet H. Doğan, İstanbul, Can Yay., 2021.
	Yorum ve Aşırı Yorum , Çev. Kemal Atakay, İstanbul, Ayrıntı Yay., 2019.
Eliade, Mircea:	Dinler Tarihine Giriş , Çev. Lale Arslan Özcan, İstanbul, Kabalcı Yay., 2014.
	Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi II- Gotama Budha'dan Hristiyanlığın Doğuşuna , Çev. Ali Berktaş, İstanbul, Kabalcı Yay., 2003
	İmgeler ve Simgeler , Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara, Gece Yay., 1992.
Eliade, Mircea, Couliano, Ioan P.:	Dinler Tarihi Sözlüğü , Çev. Ali Erbaş, İstanbul, İnsan Yay., 2018.
Elias, Norbert:	Uygarlık Süreci I-II , Çev. Ender Ateşman, İstanbul, İletişim Yay., 2004.
Eliot, T. S.:	“Din ve Edebiyat”, Edebiyat Üzerine Düşünceler , Çev. Sevim Kantarcıoğlu, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., 1983, s. 108-117.

	“Kültürün Üç Anlamı”, Kültür Üzerine Düşünceler , Çev. Sevim Kantarcıoğlu, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., 1987, s. 11-28.
Enser, Ramazan:	Sezai Karakoç’un Şiirlerinde Geleneğin Tezahür Odakları Olarak İnsan, Zaman ve Mekân , İstanbul, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2018.
Ercan, Enver:	“Kırk Yıldır Yeni Bir Sözdizimi ile Yeni Bir Dilbilgisinin Peşindeyim”, Şiir Uçar Söz Olur (Şairlerle Söyleşiler) , İstanbul, Yön Yayınları, 1994.
Eren, Burhan:	“Gök Çiğinin Tüveyçleri”, Sezai Karakoç ve Bir Uygarlık Tasarımı Olarak Diriliş , Hece Özel Sayı, Ankara, Hece Yay., 2018.
Erenel, Ender:	“Ece Ayhan Sözlüğü”, Mor Külhani-Ece Ayhan Şiiri , Haz. Orhan Kahyaoğlu, İstanbul, Net Kitap Yay., 2004.
Erdost, Muzaffer İlhan:	İkinci Yeni Yazıları , Ankara, Onur Yay., 1997.
	Üç Şair- Nazım Hikmet, Cemal Süreya, Ahmed Arif , Ankara, Onur Yay., 2017.
Ergül, Mehmet Selim:	Cemal Süreya Şiirinde Bedenin Yazınsallaşması , Ankara, Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2003.
Ergün, Sümeyye Beyzanur:	Türk Aydınının Din Anlayışı (Sezai Karakoç ve İdris Küçükömer Örneği) , Sakarya, Sakarya Üniversitesi Sosya Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2019.
Erhat, Azra:	Mitoloji Sözlüğü , İstanbul, Remzi Kitabevi, 2017.

Eroğlu, Ebubekir:	Modern Türk Şiirinin Doğası , İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2018.
	Sezai Karakoç'un Şiiri , İstanbul, Bürde Yay., 1981.
Ersoy, Mehmed Â.:	Kur'an Meali , İstanbul, Mahya Yay.
	"Âsım", Safahat , Haz. Ömer Rıza Doğrul, İstanbul, İnkılap ve Aka Kitabevleri, 1982, s. 361- 444.
Feuerbach Ludwig:	Hristiyanlığın Özü , Çev. O. Özügül, İstanbul, Say Yayınları, 2008.
Foucault, Michel:	Cinselliğin Tarihi , Çev. Hülya Uğur Tanrıöver, İstanbul, Ayrıntı Yay., 2017.
	Kelimeler ve Şeyler-İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi , Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İstanbul, İmge Kitabevi, 2001.
Frye, Northrop:	Büyük Şifre- Kitab-ı Mukaddes ve Batı Edebiyatı , Çev. Selma Aygül Baş, İstanbul, İz Yay., 2006.
	İkili Görüş-Dinde Dil ve Anlam , Çev. Kemal Atakay, İstanbul, Ketebe Yay., 2022.
	Kudretli Kelimeler- Kitab-ı Mukaddes ve Batı Edebiyatı Üzerine İkinci Bir İnceleme , Çev. Selma Aygül Baş, İstanbul, İz Yay., 2008.
Frazer, James Georg:	Altın Dal- Dinin ve Folklorun Kökleri , Çev. Mehmet H. Doğan, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2021.
Freyer, Hans:	Din Sosyolojisi , Çev. Turgut Kalpsüz, Yay. Haz. M. Rami Ayas, Ankara, Doğubatı Yay., 2016.

Fuzulî:	Leylâ ve Mecnun- Metin, Düzyazıya Çeviri, Notlar ve Açıklamalar , Haz. Muhammet Nur Doğan, İstanbul, Yelkenli Yay., 2008.
Gardin, Nanon, Oleransshaw, Robert Gardin, Jean, Klein, Olivier:	Larousse Semboller Sözlüğü , Ed. Prof. Dr. Ömer Faruk Harman, Prof. Dr. İsmail Taşpınar, İstanbul, Bilge Kültür Sanat Yay. 2014.
Gay, Peter:	Modernizm- Sapkınlığın Cazibesi Baudelaire’den Beckett’e ve Ötesine , Çev. Sibel Erduman, İstanbul, Everest Yay., 2017.
Genette, Gerard:	Anlatının Söylemi- Yöntem Hakkında Bir Deneme , Çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul, Ayrıntı Yay., 2020.
Gibson, Clare:	Semboller Nasıl Okunur? , İstanbul, Yapı-Endüstri Merkezi Yay., 2012.
Göle, Nilüfer:	“Batı Dışı Modernlik: Kavram Üzerine”, Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce-Modernleşme ve Batıcılık C. 3. , Ed. Tanıl Bora, Murat Gültekingil, İstanbul, İletişim Yay., 2016, s. 56-67.
	Modern Mahrem- Medeniyet ve Örtünme , İstanbul, Metis Yay., 2011.
	Seküler ve Dinsel: Aşman Sınırlar , İstanbul, Metis Yay., 2017
Gölpınarlı, Abdülbaki:	Mü’minlerin Emiri Hz. Ali (A. M.) , İstanbul, Der Yay., 1990.
	100 Soruda Türkiye’de Mezhepler ve Tarikatlar , İstanbul, Gerçek Yay., 1969.

Guenon, Rene:	Doğu ve Batı , Çev. Fahrettin Arslan, İstanbul, İnsan Yay., 2021.
	Kadim Bilimler ve Bazı Modern Yanılgılar , Çev. Fevzi Lütü Topaçoğlu, İstanbul, İnsan Yay., 2019.
	Mukaddes İlmın Sembolleri , Çev. Filiz Karaküçük, İstanbul, Ketebe Yay., 2022.
	Niceliğin Egemenliği ve Çağın Alâmetleri , Çev. Mahmut Kanık, İstanbul, İnsan Yay., 2020.
Güleç, İsmail:	“Hz. Peygamber’in Şiire Karşı Tutumu”, Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi 19, İstanbul 2017, s. 123-146.
Günay, Ünver:	Din Sosyolojisi , İstanbul, İnsan Yay., 2018.
	“İslâm Dünyasında Bir Din Sosyolojisi Öncüsü: İbn Haldun (1332-1406)”, Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi , 1986, s. 63-104.
	“Türkiye’de Din Sosyolojisi: Teorik ve Metodolojik Meseleler”, Toplum Bilimleri Dergisi , C. 1-3, S. 1-6, 2006-2009, s. 7-46.
Güngör, Erol:	Değerler Psikolojisi Üzerinde Araştırmalar- Ahlâk Psikolojisi , Ahlâkî Değerler ve Ahlâkî Gelişme, İstanbul, Ötüken Yay., 1998.
Gürson, Eser:	İlhan Berk’i Derleyip Toplama Denemesi , İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2007.
Güvenç, Bozkurt:	İnsan ve Kültür , İstanbul, Boyut Yay., 2018.
	Kültürün abc’si , İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2019.

Güzel, Abdurrahman:	Dini-Tasavvufî Türk Edebiyatı El Kitabı , Ankara, Akçağ Yay., 2021.
Hegel, Georg W. F.:	Din Felsefesi Dersleri , Çev. Doğan Naci Kadioğlu, İstanbul, Pinhan Yay., 2016.
Hızlan, Doğan:	Şiir Çilingiri , İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2010.
Isık, Mehmet Ali:	Cemal Süreya Hasretiyle 30 Yıl , İstanbul, Artshop Yay., 2020.
Issı, Ahmet Cüneyt:	“İlhan Berk’in Güvercinler’i- İkinci Yeni Şiirinin ‘Saint-Antoine’ın Güvercinleri’ndeki Görünüşleri”, Bir Yalnız-100. Doğum Yılında İlhan Berk , Haz. BAHANUR GARAN GÖKŞEN, Murat Yalçın, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2020.
İlhan, Attilâ:	İkinci Yeni Savaşı , İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., 2004.
İnsam, Ahmet:	Eleştirinin Kıyıları , Ankara, Hece Yay., 2003.
İnan, Abdülkadir:	Eski Türk Dinî Tarihi , İstanbul, Meb Basımevi, 1976.
İnce, Özdemir:	Tabula Rasa , Ankara, İmge Kitabevi, 2011.
İpek, Selahattin:	“Bir Şairin Varoluş Serüveni: Taha’nın Kitabı”, Sezai Karakoç ve Bir Uygarlık Tasarımı Olarak Diriliş , Hece Özel Sayı, Ankara, Hece Yay., 2018.
Jung, Carl G.:	Analitik Psikoloji Üzerine İki Deneme , Çev. İ. H. Yılmaz, İstanbul, Pinhan Yay., 2015.
	Eşzamanlılık , Çev. L. Özşar, İstanbul, Biblos Yayınları, 2004.
	Feminen-Dışilliliğin Farklı Yüzleri , Çev. Tuğrul Veli Soylu, İstanbul, Pinhan Yay., 2015.

	İnsan ve Sembolleri , Çev. Hatice Mukaddes İlgün, İstanbul, Kabalcı Yay., 2020.
Kahraman, Ahmet:	Mukayeseli Dinler Tarihi , İstanbul, Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, 2019.
Kahraman, Hasan B.:	Bakmak Görmek Bir de Bilmek-Çağdaş Sanat Dünyasında Hayatta Kalma Kılavuzu , İstanbul, Kapı Yay., 2015.
	“Ece Ayhan Ölünce”, Radikal , 15.07.2002.
	Türkiye’de Yazınsal Bilincin Oluşumu- Türkiye’de Modern Kültürün Oluşumu 2 , İstanbul, Kapı Yay., 2014.
	Türk Şiiri Modernizm Şiir , İstanbul, Kapı Yay., 2015.
	Yahya Kemal Rimbaud’yu Okudu mu? , İstanbul, Yapı Kredi Yay., 1997.
Kalın, İbrahim:	Barbar Modern Medenî- Medeniyet Üzerine Notlar , İstanbul, İnsan Yay., 2019.
	Ben, Öteki ve Ötesi-İslam- Batı İlişkileri Tarihine Giriş , İstanbul, İnsan Yay., 2016.
Kaplan, Mehmet:	Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 2 , İstanbul, Dergâh Yay., 1987.
Kaplan, M., Enginün İ., Emil, B.(Haz.):	Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi II , İstanbul, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Matbaası, 1978.
Karaca, Alâattin:	İkinci Yeni Poetikası , Ankara, Hece Yay., 2010.

Karakaş, Nurullah:	Gazâlî’de Din ve Devlet İlişkisi , Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Din Sosyolojisi Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bursa, 2007.
Karakoç, Sezai:	Çağ ve İlham I- Metafizik Gerilim Şartı , İstanbul, Diriliş Yay., 2017.
	Çağ ve İlham II- Sevgi Devrimi , İstanbul, Diriliş Yay., 2017.
	Çağ ve İlham III-Yazgı Seçisi , İstanbul, Diriliş Yay., 2016.
	Çıkış Yolu II-Medeniyetimizin Dirilişi- Dört Konferans , İstanbul, Diriliş Yayınları, 2017.
	“Hâtıralar”, Diriliş Dergisi , 25 Temmuz 1988- 5 Şubat 1992.
	Dirilişin Çevresinde , İstanbul, Diriliş Yay., 2016.
	Diriliş Muştusu , İstanbul, Diriliş Yay., 2017.
	Düşünceler I- Kavramlar , İstanbul, Diriliş Yay., 2017.
	Düşünceler II- Kurumlar , İstanbul, Diriliş Yay., 2016.
	Edebiyat Yazıları I Medeniyetin Rüyası Rüyanın Medeniyeti Şiir , İstanbul, Diriliş Yay., 2017.
	Edebiyat Yazıları II-Dişimizin Zarı , İstanbul, Diriliş Yay., 2016.
	Fizikötesi Açısından Ufuklar ve Daha Ötesi I- Perde Devrildiği An , İstanbul, Diriliş Yay., 2015.
	Gün Doğmadan , İstanbul, Diriliş Yay., 2010.

	Gün Saati- Günlük Yazılar IV , İstanbul, Diriliş Yay., 2017.
	İnsanlığın Dirilişi , İstanbul, Diriliş Yay., 2017.
	İslamın Dirilişi , İstanbul, Diriliş Yay., 2018.
	Kıyamet Aşısı , İstanbul, Diriliş Yay., 1995.
	Ruhun Dirilişi , İstanbul, Diriliş Yayınları, 2017.
	Sûr: Günlük Yazılar III , İstanbul, Diriliş Yay., 2014.
	Sütun- Günlük Yazılar , İstanbul, Diriliş Yay., 2017.
	Yapı Taşları ve Kaderimizin Çağrısı I- Başyazılar , İstanbul, Diriliş Yay., 2016.
	Yitik Cennet , İstanbul, Diriliş Yay., 2018.
Karaman, Hayrettin vd. (Haz.):	Kur’ân Yolu Türkçe Meâl ve Tefsir, I-V , Ankara, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları C. IV., 200.
Karataş, Turan:	Doğunun Yedinci Oğlu Sezai Karakoç , İstanbul, İz Yay., 2019.
Kayalı, Kurtuluş:	“Sezai Karakoç’un Düşünceleri Konusunda Bazı Gözlemler Yapmayı Denemek”, Sezai Karakoç ve Bir Uygarlık Tasarımı Olarak Diriliş , Hece Özel Sayı, Ankara, Hece Yay., 2018.
Kierkegaard, Soren:	Korku ve Titreme , Çev. Nur Beier, İstanbul, Pinhan Yayıncılık, 2014.
Kirman, Mehmet A.:	“Tektanrıcılık”, Din Sosyolojisi Sözlüğü , Adana, Karahan Kitabevi, 2016.
Koç, Turan:	İslâm Estetiği , İstanbul, İsam Yay., 2015.

Koçak, Orhan:	Bahisleri Yükseltmek-Turgut Uyar Şiirinde Kendini Yaratma Deneyimi , İstanbul, Metis Yay., 2014.
	Kopuk Zincir-Modern Şiir Üzerine Denemeler , İstanbul, Metis Yay., 2012.
Koçak, Orhan, Göktürk, Yücel:	Turgut Uyar ve Başka Şeyler , İstanbul, Metis Yay., 2016.
Koçak, Orhan, Savaşır, İskender:	“İlhan Berk’le Söyleşi, Kendi Seçtikleriyle İlhan Berk Kitabı , İstanbul, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, 2004.
Köksal, Mustafa Asım:	Peygamberler Tarihi , Ankara, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2005.
Kneale, Matthew:	Bir Ateistin İnanç Tarihçesi , Çev. Şahika Tokel, İstanbul, İletişim Yay., 2016.
Kolektif:	Atatürk’ün Söylev ve Demeçleri , 2. Cilt , Ankara, AKDITYK- ATAM Yay., 1989.
	Dinler Kitabı , Çev. Ahmet Fethi Yıldırım, İstanbul, Alfa Basım Yayın, 2019.
	Türkçe Sözlük , Ankara, Türk Dil Kurumu Yay., 2009.
Kul, Erdoğan:	“Ece Ayhan’ın Şiirleri Üzerine Bir Araştırma”, Ankara, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2007.
	“Edip Cansever’in “Çağrılmayan Yakup” Şiirinde Birey Algısı”, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi , C. 19 S. 2, 2012, s. 45-65.
Kürkçüoğlu, Kemal E.:	Din Sosyolojisi , Haz. Mustafa S. Kaçalın, İstanbul, Büyüyenay Yay., 2016.

Manguel, Alberto:	Okumanın Tarihi , Çev. Füsün Elioğlu, İstanbul, Yapı kredi Yay., 2018.
Mardin, Şerif:	Din ve İdeoloji , İstanbul, İletişim Yay., 2012.
Marx Karl, Engels Friedrich:	Din Üzerine , Çev. Kaya Güvenç, Ankara, Sol Yayınları, 2019.
	Komünist Manifesto , Çev. Levent Kavas, İstanbul, İthaki Yayınları, 2014
Melikoff, Irene:	Uyur İdik Uyardılar- Alevîlik- Bektaşîlik Araştırmaları , Çev. Turan Alptekin, İstanbul, Cem Yay., 1993.
Meriç, Cemil:	“Sağ, Sol, Münzevî Aydın”, Jurnal II- Cilt 2 1966-83 , Yay. Haz. Mahmut Ali Meriç, İstanbul, İletişim Yay., 1993.
Mete Yuva, Gül:	Modern Türk Edebiyatının Fransız Kaynakları , İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2011.
Moran, Berna:	“Alımlama Estetiği”, Edebiyat Kuramları ve Eleştiri , İstanbul, İletişim Yay., 2012, s. 240-249.
Moretti, Franco:	Mucizevi Göstergeler- Edebi Biçimlerin Sosyolojisi Üzerine , Çev. Zeynep Altok, İstanbul, Metis Yay., 2005.
Morris, Brian:	Din Üzerine Antropolojik İncelemeler , Çev. Tayfun Atay, Ankara, İmge Kitabevi, 2004.
Muharrem, Mustafa:	“Geometri Sağanağı Altında Sesler ve Sezai Karakoç”, Sezai Karakoç ve Bir Uygarlık Tasarımı Olarak Diriliş , Hece Özel Sayı, Ankara, Hece Yay., 2018.

Naci, Fethi:	“O Korkak Geyik Yavrusu Bayram Arifesi”, Turgut Uyar- Sonsuz ve Öbürü , Haz. Tomris Uyar, Seyyit Nezir, İstanbul, Broy Yay., 1985.
Namık Kemal:	Renan Müdâfaanâmesi , Haz. Abdurrahman Küçük, İstanbul, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1989.
Nasr, Seyyid Hüseyin:	İslâm Sanatı ve Maneviyatı , Çev. Ahmet Demirhan, İstanbul, İnsan Yay., 2019.
	Modern Dünyada Geleneksel İslâm , Çev. Sara Büyükduru, İstanbul, İnsan Yay., 2019.
Nietzsche, Friedrich:	Şen Bilim , Çev. Levent Özşar, Bursa, Asa Yayınları, 2003.
Ocak, Ahmet Yaşar:	Alevi ve Bektaşî İnançlarının İslam Öncesi Temelleri - Bektaşî Menakıbnamelerinde İslam Öncesi İnanç Motifleri , İstanbul, İletişim Yay., 2002
	Veysel Karanî ve Üveysîlik , İstanbul, Dergâh Yay., 1982.
Odunkıran, Cemile:	“İkinci Yeni Hareketinin Zihinsel Kütüphanesi: Şairin Okur Olarak Serüveni”, Türk Edebiyatında Kitap, Kütüphane ve Okuma Kültürü , Ed. Mehlika Karagözoğlu Aslıyüksek, Ankara, Hece Yay., 2021.
Okay, Orhan:	Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı , İstanbul, Dergâh Yay., 2011.
Oktay, Ahmet:	Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı 1923-1950 , Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993.
	İmkânsız Poetika , İstanbul, İthaki Yay., 2008.
	“Zamanla Göz Göze: ‘Uzaklarda Yapıldığı Sanılan Bir Şiir’in Arka Fonu, Şiirde Dün Yok Mu?- Turgut Uyar

	Üzerine , Haz. Tomris Uyar, İstanbul, Can Yay., 1999, s. 121-144.
Okumuş, Ejder:	“Fârâbî’nin Din Sosyolojisine Katkıları -Bir Giriş Denemesi-”, Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi , C.18, S. 3, 2018, s. 9-30.
Oskay, Ünsal:	“Yüzleri Giyotine Abone Üç Şair: Cemal Süreya, Sezai Karakoç, Ece Ayhan”, Hürriyet Gösteri Eki , Şubat 1990.
Öcal, Oğuz:	Bir Şair, Bir Antagonist Tavır- Edip Cansever , Ankara, Akçağ Yay., 2013.
Özakpınar, Yılmaz:	İnsan İnanan Varlık , İstanbul, Ötüken Yay., 2020.
Özberk, Fevziye:	Cemal Süreya-Papirüs Düşçüsüyle Buluşma , İstanbul, Boyalıkuş Yay., 2016.
Özer, Nilay:	Turgut Uyar’ın Divan’ında Bir Araç Olarak Biçim , Ankara, Bilkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2005.
Özmen, Kemal:	Modern Türk Şiirinde Fransız Etkileri , İstanbul, Sel Yay., 2016.
Özcan, Tarık:	Aykırı ve Şair- İlhan Berk İnsan-Eser , İstanbul, Kesit Yay., 2017.
Özdamar, Emine Sevgi:	Kendi Kendinin Terzisi Bir Kambur- Ece Ayhan’lı Anılar, 1974 Zürih Günlüğü, Ece Ayhan’ın Mektupları , Yay. Haz. Gültekin Emre, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2007.
Özel, İsmet:	Şiir Okuma Kılavuzu , İstanbul, Şule Yay., 2010.

Özgül, Kayahan:	Babil’le Ebabil , İstanbul, Kitabevi Yay., 2013.
	Divan Yolu’ndan Pera’ya Selâmetle- Modern Türk Şiirine Doğru , Ankara, Hece Yay., 2006.
	Kandille İskandil , Ankara, Hece Yay., 2003.
	Seke Seke Ben Geldim- Sekmeler I , Ankara, Çolpan Kitap Yay., 2018.
Özkarcı, Ali Özgür:	Ece Ayhan- Şiir, Tarih, İdeoloji , İstanbul, Edebi Şeyler, 2018.
	İki Ucu Keskin Bıçak (Cemal Süreya Üzerine) , İstanbul, Edebi Şeyler Kitaplığı, 2017.
Özkırımlı, Atilla:	“Turgut Uyar ile Şiirden Hayata”, Günümüzde Kitaplar , Ağustos, 1984.
Özlem, Doğan:	Hermeneutik ve Şiir , İstanbul, Notos Kitap Yay., 2019.
Paz, Octavio:	Çamurdan Doğanlar , Çev. Kemal Atakay, İstanbul, Ketebe Yay., 2020.
Perinçek, Feyza, Duruel Nursel:	Cemal Süreya- Şairin Hayatı Şiire Dahil , İstanbul, Can Yay., 2017.
Rifat, Mehmet:	“İçkin Bir Ece Ayhan Sözlüğü: ‘Şair’ ile ‘Şiir’in Durumu ve Edimi”, Mor Külhani-Ece Ayhan Şiiri , Haz. Orhan Kahyaoğlu, İstanbul, Net Kitap Yay., 2004.
Russel, Bertrand:	Din ile Bilim , Çev. Akşit Göktürk, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2020.
Said, Edward W.:	Entelektüel: Sürgün, Marjinal, Yabancı , Çev. Tuncay Birkan, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2018.

	Şarkiyatçılık-Batı'nın Şark Anlayışları , Çev. Berna Ülner, İstanbul, Metis Yay., 2014.
Salt, Alparslan:	Semboller- Neo-Spiritüalist Yaklaşımlarla Ezoterik Bilgilerin Işığında , İstanbul, Ruh ve Madde Yay., 2017.
Samsakçı, Mehmet:	“Türk Kültür ve Edebiyatında Tuz ve Tuz-Ekmek Hakkı”, İÜ Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi , 2007, C. 36, S. 36, s. 181-199.
	“Ece Ayhan’ın Hâl ve Gidişi”, Tuzu Engin Denizlerin-Türk Kültürü ve Edebiyatına Dair Yazılar , İstanbul, Kitabevi Yay., 2017, s. 69-76.
Sarıkaya, Orhan:	İkinci Yeni’nin Boy Aynası , Ankara, Hece Yay., 2014.
Sartre, Jean Paul:	Varlık ve Hiçlik , Çev. Turhan Ilgaz, Gaye Çankaya Eksen, İstanbul, İthaki Yay, 2017.
Schimmel, Annamarie:	Dinler Tarihine Giriş , İstanbul, Kırkambar Yay., 1999.
	Sayıların Gizemi , İstanbul, Alfa Yay., 2021.
Sezen, Yümni:	Kültür ve Din-Türk-İslâm Örneği , İstanbul, İz Yay., 2015.
Sezer Öztemiz, Betül:	Sezai Karakoç’un Din ve Toplum Anlayışı , Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale, 2019.
Shayegan, Daryush:	Melez Bilinç , Çev. Haldun Bayrı, İstanbul, Metis Yay., 2013.
	Yaralı Bilinç- Geleneksel Toplumlarda Kültürel Şizofreni , Çev. Haydun Bayrı, İstanbul, Metis Yay., 2018

Shick, İrvin C:	Bedeni, Toplumu, Kâinatı Yazmak- İslâm, Cinsiyet ve Kültür Üzerine , İstanbul, İletişim Yay., 2020.
Simmel, Georg:	Bireysellik ve Kültür , Çev. Tuncay Birkan, İstanbul, Metis Yay., 2009.
Soysal, Ahmet:	A’dan Z’ye Ece Ayhan , İstanbul, Yapı Kredi Yay.
Soysal, Sait:	İkinci Yeni Şiirinde Din ve Medeniyet Algısı , Batman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Batman, 2016.
Sönmez, Sevengül (Haz.):	Elin Üstünde Gezsin- İlhan Berk’ten Memet Fuat’a Mektuplar , İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2021
Süreya, Cemal:	Aritmetik İyi Kuşlar Pekiyi , İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2020.
	99 Yüz-İzldüşümler, Söz Senaryosu , İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2017.
	Günler , İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2018.
	“Günübirlik”ler- Toplu Yazıları II , İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2016.
	Güvercin Curnatası- Konuşmalar, Soruşturma Yanıtları , Haz. Nursel Duruel, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2017.
	On Üç Günün Mektupları ve 1967-1978 Mektupları , İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2018.
	Papirüs’ten Başyazılar , İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2015.
	Sevda Sözleri , İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2010.

	Şapkam Dolu Çiçekle- Toplu Yazılar I , İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2018.
	Yabancı Yayınlar- Türk Dili Dergisi 1968-1975 , Haz. Erol Gökşen, Bahanur Garan Gökşen, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2017.
Şehbenderzâde Filibeli Ahmed Hilmi:	Üss-i İslâm- İslâmî Hakikatlere Dayanan Yeni Akaid İlmi , Haz. Hicret Yavuz, İstanbul, Büyüyen Ay Yay., 2021.
Şentürk, Ahmet Atillâ:	Osmanlı Şiiri Kılavuzu 5 , İstanbul, DBY Yay., 2021.
Şinasî:	Bütün Eserleri , Haz. İsmail Parlatır, Nurullah Çetin, Ankara, Ekin Kitabevi, 2005.
Tahir, Kemal:	“Turgut Uyar’ın Kitabı Dolayısıyla Tarih ve Şiirimiz”, Turgut Uyar- Sonsuz ve Öbürü , Haz. Tomris Uyar, Seyyit Nezir, İstanbul, Broy Yay., 1985, s. 25-28.
Tanpınar, Ahmet H.:	“Türk Edebiyatında Cereyanlar”, Edebiyat Üzerine Makaleler , Haz. Zeynep Kerman, İstanbul, Dergâh Yay., 2007, s. 104-129.
	XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi , İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2007.
Tatar, Burhanettin:	3 Derste Hermenötik , İstanbul, Vadi Yay., 2021.
Tayanç, Tunç (Haz.):	Adım Ece Ayhan Çağlar.. , İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2014.
Tevfik Fikret:	Bütün Şiirleri , Haz. İsmail Parlatır, Nurullah Çetin, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yay., 2001.

	Rübâb-ı Şikeste , Haz. Abdullah Uçman, Hasan Akay, İstanbul, Çağrı Yay., 2010.
Toprak, Metin:	Hermeneutik ve Edebiyat , İstanbul, Dergâh Yay., 2016.
Tural, Secaattin:	Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Din Duygusu , İstanbul, Kitabevi Yay., 2003.
Turhan, Mümtaz:	Garplılaşmanın Neresindeyiz? , İstanbul, Türkiye Basımevi, 1959.
Tunaya, Tarık Z.:	Türkiye'nin Siyasî Hayatında Batılılaşma Hareketleri , İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2016.
Tümer, Günay:	Hristiyanlık ve İslam'da Hz. Meryem , Ankara, Türkiye Diyanet Vakfı Yay., 1996.
Uçerol, Tuncer:	“Turgut Uyar'ın Büyük Saat'i”, Turgut Uyar- Sonsuz ve Öbürü , Haz. Tomris Uyar, Seyyit Nezir, İstanbul, Broy Yay., 1985.
Uluırmak, Ülkü:	Edip'in Lastik Topu-Dostlarının ve Ailesinin Anlatımıyla Edip Cansever , İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2016.
Usluer, Fatih:	Hurufilik-İlk Elden Kaynaklarla Doğuşundan İtibaren , İstanbul, Kabalcı Yay., 2014.
Uyar, Turgut:	Arz-ı Hal ve Sonrası , Yay. Haz. Tomris Uyar, İstanbul, 1999.
	Büyük Saat , İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2013.
	Korkulu Uсталık-Şiir Üzerine Yazılar, Söyleşiler, Soruşturmalar , Haz. Alaa'tin Karaca, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2016.

	Veys , İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2017.
Ülken, Hilmi Z.:	Eski Yunan'dan Çağdaş Düşünceye Doğru İslâm Felsefesi- Kaynakları ve Etkileri , Ankara, DoğuBatı Yay., 2020.
Ünal, Hayriye:	Tahlil Tahrip İnşa- Modern Şiir Eleştirileri , Ankara, Hece Yay., 2014.
Ünsal, Kubilay:	“Bir Şiiri Ece’leyebilmek İçin Kolay Denemesi”, Mor Külhani-Ece Ayhan Şiiri , Haz. Orhan Kahyaoğlu, İstanbul, Net Kitap Yay., 2004.
Valery, Paul:	Monsieur Teste , Çev. Fahrettin Arslan, İstanbul, Ketebe Yay., 2018.
	Şiir Sanatı , Çev. Ahmet Ölmez, İstanbul, Ketebe Yay., 2020.
Varenne, Jean:	“Hinduizm”, Din Fenomeni , Ed. Mehmet Aydın, Konya, Din Bilimleri Yayınları, 1995, 289-331.
Watt, Ian:	Romanın Yükselişi-Defeo, Richardson ve Fielding Üzerine İncelemeler , Çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul, Metis Yayınları, 2007.
Weber, Max:	Din Sosyolojisi , Çev. Latif Boyacı, İstanbul, Yarın Yay., 2012.
Willaime, Jean-Paul:	Dinler Sosyolojisi , Çev. Ramazan Adıbelli, İstanbul, Pinhan Yay., 2017.
Yahya Kemal:	Aziz İstanbul , İstanbul, Fetih Cemiyeti İktisadi İşletmesi Yay., 2010.
	Eski Şiirin Rüzgârıyla , İstanbul, İstanbul Fetih Cemiyeti İktisadi İşletmesi Yay., 2008.

	Kendi Gök Kubbemiz , İstanbul, Fetih Cemiyeti Yay., 2008.
Yalgın, Kemal, Alkaya, Orhan:	“Ece Ayhan ‘Çok Eski Adıyladır’ Sözlüğü”, Mor Külhani-Ece Ayhan Şiiri , Haz. Orhan Kahyaoğlu, İstanbul, Net Kitap Yay., 2004.
Yavuz, Hilmi:	“Yahya Kemal Deist miydi?”, Zaman , 9 Aralık 1997.
Yıldırım, Fariz:	Turgut Uyar’ın Şiirlerinin Yapı Ve Tema Bakımından İncelenmesi , Elazığ, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2007.
Yurdakul, Mehmet E.:	Türkçe Şiirler , Haz. Hasan Kolcu, Fatih Kıran, İstanbul, Çağrı Yay., 2007.
Yuva, Gül Mete:	Modern Türk Edebiyatının Fransız Kaynakları , İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2011.

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

	https://kuran.diyaret.gov.tr
	https://www.bbc.com/turkce/haberler/2015/07/150722_e_n_eski_kuran_1 (Erişim tarihi: 09.11.2021).
Aydın, İbrahim H.:	"Kenz-i Mahfi", TDV İslâm Ansiklopedisi, (Çevrimiçi) https://islamansiklopedisi.org.tr/kenz-i-mahfi (12.07.2021).
Ceyhan, Semih:	"Mesnevî", TDV İslâm Ansiklopedisi, (Çevrimiçi) https://islamansiklopedisi.org.tr/mesnevi--mevlana (09.11.2021).
Demirayak, Kenan:	"Kasîdetü'l-Bürde", TDV İslâm Ansiklopedisi, (Çevrimiçi) https://islamansiklopedisi.org.tr/kasidetul-burde--kab-b-zuheyr (17.08.2021).
Duman, M. Zeki, Altundağ Mustafa:	"Hurûf-I Mukattaa", TDV İslâm Ansiklopedisi, https://islamansiklopedisi.org.tr/huruf-i-mukattaa (22.03.2022).
Erul, Bünyamin:	"Vedâ Hutbesi", TDV İslâm Ansiklopedisi, (Çevrimiçi) https://islamansiklopedisi.org.tr/veda-hutbesi (01.02.2021).
Fığlalı, Ethem Ruhi:	"Ali", TDV İslâm Ansiklopedisi, https://islamansiklopedisi.org.tr/ali#1 (17.03.2022).
Fuzulî:	Leylâ ve Mecnûn , Haz. Muhammet Nur Doğan, Ankara, T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay. (Çevrimiçi) (https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/10680,metinpdf.pdf?0).
Harman, Ömer Faruk:	Ömer Faruk Harman, "Firavun", TDV İslâm Ansiklopedisi, https://islamansiklopedisi.org.tr/firavun#1

	(21.03.2022).
	"İbrâhim", TDV İslâm Ansiklopedisi , https://islamansiklopedisi.org.tr/ibrahim--peygamber#1 (28.02.2022).
	"İshak", TDV İslâm Ansiklopedisi , https://islamansiklopedisi.org.tr/ishak (23.02.2022).
	"Lût", TDV İslâm Ansiklopedisi , https://islamansiklopedisi.org.tr/lut#1 (12.04.2022).
	"Rûhulkudüs", TDV İslâm Ansiklopedisi , https://islamansiklopedisi.org.tr/ruhulkudus#1 (14.02.2022).
	"Süleyman", TDV İslâm Ansiklopedisi , https://islamansiklopedisi.org.tr/suleyman#1 (22.02.2022).
	"Ya'kûb", TDV İslâm Ansiklopedisi , https://islamansiklopedisi.org.tr/yakub#1 (28.02.2022).
	"Yed-i Beyzâ", TDV İslâm Ansiklopedisi , https://islamansiklopedisi.org.tr/yed-i-beyza#1 (03.01.2022).
	"Yûnus", TDV İslâm Ansiklopedisi , https://islamansiklopedisi.org.tr/yunus (28.02.2022).
	"Yûsuf", TDV İslâm Ansiklopedisi , https://islamansiklopedisi.org.tr/yusuf (22.03.2022).
Işık, Emin:	"İhlâs Sûresi", TDV İslâm Ansiklopedisi , https://islamansiklopedisi.org.tr/ihlas-suresi

	(18.04.2022).
Kuzgun, Şaban:	"Hâcer", TDV İslâm Ansiklopedisi , https://islamansiklopedisi.org.tr/hacer (28.02.2022).
Küçük, Abdurrahman:	"Bünyâmin", TDV İslâm Ansiklopedisi , https://islamansiklopedisi.org.tr/bunyamin (22.03.2022).
Macit, Muhsin:	"Münâcât", TDV İslâm Ansiklopedisi , https://islamansiklopedisi.org.tr/munacat (12.01.2022).
Öz, Mustafa:	"Kerbelâ", TDV İslâm Ansiklopedisi , https://islamansiklopedisi.org.tr/kerbela#1 (21.03.2022).
	"Şîa", TDV İslâm Ansiklopedisi , https://islamansiklopedisi.org.tr/sia#1 (16.06.2022).
Sinanoğlu, Mustafa:	"İslâm", TDV İslâm Ansiklopedisi , (Çevrimiçi) https://islamansiklopedisi.org.tr/islam#1-etimoloji-ve-tanim (03.02.2021).
Topaloğlu, Bekir:	"Esmâ-i Hüsnâ", TDV İslâm Ansiklopedisi , (Çevrimiçi) https://islamansiklopedisi.org.tr/esma-i-husna (09.11.2021).
	"Şuarâ Sûresi", TDV İslâm Ansiklopedisi , (Çevrimiçi) https://islamansiklopedisi.org.tr/suara-suresi (10.08.2021).
Tosun, Necdet:	"Üveysîlik", TDV İslâm Ansiklopedisi , (Çevrimiçi) https://islamansiklopedisi.org.tr/uveysilik (19.01.2022).

Tümer, Günay:	"Din", TDV İslâm Ansiklopedisi , (Çevrimiçi) https://islamansiklopedisi.org.tr/din#1-genel-olarak-din . (25.01.2021).
Türer, Osman:	"Hû", TDV İslâm Ansiklopedisi , https://islamansiklopedisi.org.tr/hu (18.04.2022).
Ünal, Sadettin:	"Kâbe", TDV İslâm Ansiklopedisi , https://islamansiklopedisi.org.tr/kabe#1 (28.02.2022).
Yenikale, Ahmet (Haz.):	Sünbülzâde Vehbî Dîvânı , Ankara, T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay, 2017. (https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/56212,sunbulzade-vehbi-divanipdf.pdf?0)

ÖZGEÇMİŞ

İlk ve orta öğrenimini İstanbul'da tamamladı. 2012 yılında İstanbul Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünden bölüm derecesi ile mezun oldu. Aynı yıl kaydolduğu İ.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalındaki Yüksek Lisans programından 2015 yılında *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Romanlarında İdeoloji* başlıklı tezini savunarak mezun oldu. Akabinde yine 2015 yılında İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Doktora programına kaydoldu. Yüksek Lisans ve Doktora eğitimi TÜBİTAK tarafından desteklendi.

Ulusal ve uluslararası düzeyde yayınları bulunan ve 2013 yılından bu yana İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı'nda Araştırma Görevlisi olarak çalışan Odunkıran, evli ve bir çocuk annesidir.