

Tahtagemi

www.tahtagemi.net
Deutschland 10,- € | Ausland 12,- €

YIL: 2 SAYI: 7 • YAZ 2026

3 aylık kültür, edebiyat ve fikir dergisi

**DİNLE
ISABEL!**

**NÂSIRLAŞMANIN
ANATOMİSİ**

KAFKA

**DOSTUM,
EDEBİYATA DÖN!**

**GÜMÜSSUYU
APARTMANI'NDAN
ÖLÜME**

4 170000 258742

ISSN 2944-8751

Seyir Defteri

Biz bir hikâye yazdık

Her dergi bir iddiayla başlar; bizimki bir hikâyeyle başladı. Tahta bir gemi hayal etmiştik: ne çelikten ne de başka bir şeyden; yalnızca kelimelerden çatılmış, bir nevi kağıttan bir gemi. Onu kızağa koyduğumuz gün elimizde ne büyük bir sermaye ne de görkemli bir plan vardı; yalnızca inanç vardı. Edebiyatın hâlâ insanları aynı güvertede buluşturabileceğine, bir derginin hâlâ bir liman, bir sığınak, bir yol arkadaşı olabileceğine inanıyorduk. Bugün dönüp baktığımızda görüyoruz ki o gün kâğıda çizdiğimiz şey bir dergi taslağı değil, bir hikâyenin ilk cümlesiymiş. Ve biz, hep birlikte, o hikâyeyi yazdık.

Her sayı, bizim için yeniden yaşanan aynı mucize oldu. Önce bir fikir düşerdi, bir kıvılcım gibi; sonra geceler kısalır, masalar dosyalarla dolar, telefonların öbür ucundan dünyanın dört bir yanındaki saat dilimlerinden sesler gelirdi. Bir metin son hâlini aldığı anda duyduğumuz sevinç, sayfaların yerli yerine oturduğu o geceyi, yeni sayının elimize ilk değdiği anı anlatmaya kelimeler yetmiyor. Her seferinde aynı çocuksu heyecan: acaba okur ne diyecek, hangi yazı kimin kalbine dokunacak, hangi cümle kimin gecesine ışık tutacak? Bu coşku hiç eskimedi. Yedinci sayının heyecanı, ilk sayının heyecanından bir gram eksik olmadı; tersine, her sayı bir öncekinin omuzuna basarak biraz daha yükseğe baktı.

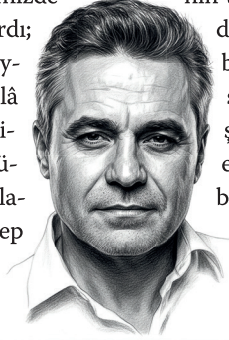
Bu güvertede neler taşımadık ki. Kafka'nın Milena'ya yazdığı mektupların hüznünü taşıdık; bir imparatorluğun

cephelerinde koşan atların nal seslerini, dünyanın dört bucağında yakılan annelerin ağıtlarını, sürgünün kürsüsünden konuşan düşünürleri taşıdık. Bir sayfamızda *bağlama*nın teli titredi, ötekinde bir Mısır şarkısının yankısı duyuldu; bir yazıda yüzyıl öncesinin unutulmuş bir fotoğrafı dile geldi, bir başkasında bugünün sancıları konuştu. Tarihten müziğe, felsefeden şiire, bir kıydan ötekine mekik dokuduk. Çünkü en başından beri şuna inanmıştık: bir dergi tek bir sesin değil, bir koronun yeri idi. Tahta Gemi, adını boşuna almamıştı; bu gemide her renkten, her dilden, her inançtan yolcuya yer vardı ve hep olacaktı.

Bu hikâyenin asıl kahramanları ise yazarlarımız oldu. Bugün künyemize baktığımızda gözlerimiz doluyor: dünyanın dört bir yanından, farklı dillerden, farklı geleneklerden elliye yakın yazar bu gemiye kalemini, emeğini, yüreğini taşıdı. Kimi okyanusun öbür yakasından bir gece yarısı metnini gönderdi, kimi kendi anadilinden bizim sayfalarımıza köprü kurdu; kimi ilk yazısını bizde yayımladı, kimi onlarca yıllık birikimini bu güverteye armağan etti.

Şimdi yeni bir sayıyla yine kapınızı çalıyoruz. Elinizdeki sayfalarda yine geceler, yine emekler, yine dünyanın dört bir yanından gelen sesler var.

Biz bir hikâye yazdık; ama bu hikâyenin en güzel yanını sürüyor olması.



Sebahattin Çelebi

Yayın Yönetmeni
Chefredakteur
Sebahattin Çelebi
celebi@tahtagemi.net

Yayın Koordinatörü
Özlen Biçer | Pinneberg, Almanya

Editörler
Muhterem Demir Uysal | Nancy, Fransa
Hasan Sutay | İstanbul, Türkiye
Mehmet Ali Uysal | Nancy, Fransa
Emre Nur Keleş Zavar | Çorum, Türkiye
Hatice Dikbaş | İzmir, Türkiye

Youtube | @tahtagemi
Instagram | @tahtagemi
info@tahtagemi.net
http://www.tahtagemi.net

Bu sayıda katkıda bulunanlar
Mitwirkende
Kemal Yalçın | Bochum, Almanya
Sabri Uçar Çalışkan | Frankfurt, Almanya
Dr. Sine Aras Akten | New York, ABD
Mehmet Yıldız | Moers, Almanya
Ayşegül Ayan | Bursa, Türkiye
Semra Işık Aydın | Manisa, Türkiye
Recep Kadiroğlu | Kiel, Almanya
Hürrem Erman | Frankfurt, Almanya
Cem Bahadır | Berlin, Almanya
Ekaterina Skar | Sankt-Peterburg, Rusya
Şamil Dağ | Berlin, Almanya
Erdal Çolak | Kopenhag, Danimarka
Murat Ayneli | Şanlıurfa, Türkiye
Vahdet Türkmen | Erzurum, Türkiye
Cihan Saygın | Stuttgart, Almanya
Enis Behiç | Malmö, İsveç
Dr. Oya Gönen | Kırklareli, Türkiye

Recep Kadiroğlu | Kiel, Almanya
Ahmet Zeki Yeşil | İstanbul, Türkiye
Sevda Doğangüzel | Augsburg, Almanya
Necip Altaylı | Rotterdam, Hollanda
İrem Tuğba Çelebi | Ankara, Türkiye
Ece Kılıç | İzmir, Türkiye

Görsel Tasarım ve Baskı | Grafik / Druck
Exen Werbeagentur GmbH

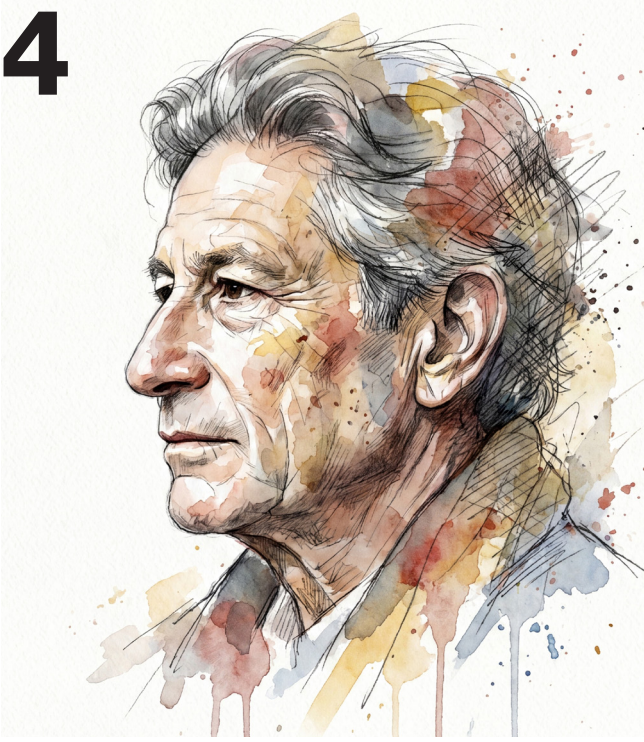
Web Tasarım
Exen Werbeagentur GmbH

ISSN Print: 2944-8751
ISSN Online: 3052-9972

Adres: Bachgasse 3, 63322 Rödermark
Tel. +49 6074 486 55 85
WhatsApp: +49 160 231 61 61



4



4 EDWARD SAİD

Onun doğum kâğıdı, daha ilk satırından bir sosyolojik bilmeceydi. Kudüs'te doğmuş, Amerikan pasaportu taşıyan, İngiliz prensinin adıyla çağrılan bir Arap çocuğu; sömürge dünyasının ara katmanında, hiçbir aidiyetin tam oturmadığı o ince zeminde büyüyecekti.

10 KAFKA

Bütün mektupları yarı yolda kalan adam...

14 Amerikan Edebiyatı

17 Mahzuni

Mahzuni için halk demek hak demektir; halktan uzak bir ozan Hakk'tan da uzaktır. Oysa ozanın birincil görevi halka ulaşmak, halkın sesi olabilme. Bir halk ozanının serini vereceği iki şey vardır: Hakk'ın sevdiği ve koruduğu özel kullar ile halkın öz varlığı.

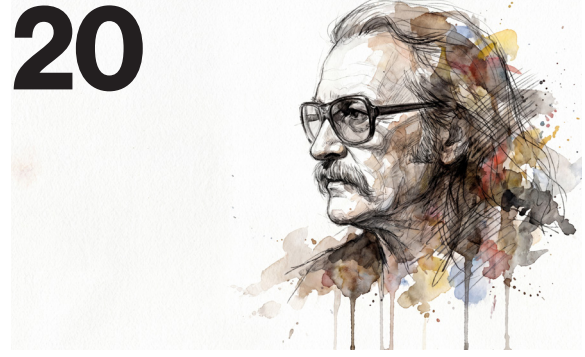
20 CEM KARACA

"Bir kelime geçti kitapta. Yarın babama sorarım, dedim. Sonra fark ettim ki soracağım insan artık yok."

26 Mirası Oynamak

Javier Ángel Encinas Bardem, 1 Mart 1969'da Kanarya Adaları'na bağlı Las Palmas de Gran Canaria'da dünyaya geldi. Babası José Carlos Encinas Doussinague bir iş adamıydı; ama annesinin kökeni çok farklı bir topraktan geliyordu. Pilar Bardem, İspanya'nın tanınmış oyuncularından biriydi. Büyükbabası Rafael Bardem ve büyükannesi Matilde Muñoz Sampedro, İspanyol sinemasının ilk dönemlerinden beri sahne alan aktörlerdi.

20



30 Demokrasiyi kurtarmak

32 Öteki Ebu Cehil

Hız Muhammed ile ilk sürtüşmeleri aslında çocukluk yıllarına dayanmaktaydı. Abdullah ibn Cud'ân'ın misafirperverliğiyle ünlü ziyafet sofrasında, henüz çocukken iki küçük beden yan yana sıkışmış, itişmişti. Hz. Peygamber onu hafifçe itmiş, Amr düşmüş, dizi yaralanmıştı. O iz hiç geçmedi. Yıllar sonra, Hz. Peygamber ahabına Bedir'de buyuracaktı: "Onu tanıyamazsanız, dizindeki ize bakın." Savaş bitti; çocukluğun o küçük yarası, tarihin büyük savaşında son tanıklığını yaptı.

36 Türkiye'de Çocuk Edebiyatı

Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte çocuk edebiyatı, modern bir ulus devletin inşasında önemli bir araç olarak görülmüştür. Eğitim reformları, çocuklara yönelik yazılan kitapların artmasına zemin hazırlamış ve çocukların okuma alışkanlığı kazanması hedeflenmiştir. Bu dönemde, Kemalettin Tuğcu, toplumsal gerçekçiliği çocukların dünyasına taşıyan eserleriyle dikkat çeker.

40 Türk Hikayeciliği

Türk edebiyatında hikâye hiçbir zaman yalnızca bir olay aktarımına indirgenebilecek bir tür olmadı; aksine, söylenemeyen çevresinde dolaşan, suskunlukların anlamını kurmaya çalışan bir anlatı biçimi olarak var oldu. Görünenin ötesine geçerek bireyin iç dünyasını, toplumsal kırılmaları ve kültürel dönüşümleri sezdi.

48



44 Mağusa Limanı

Herkes biliyor türküyü. Genellikle neşeli ortamlarda çalınır, söylenir. Oysa “Mağusa Limanı” bir aşk şarkısı değil sömürgecilik taşına işlenmiş bir mühürdür. 1940’ların İngiliz Kıbrıs’ında, Mağusa rıhtımında çuval taşıyan Arap Ali adında bir liman hamalının, yedi askerin süngüleri altında nasıl öldürüldüğünün ve cesedinin “İbret olsun” diye iskeleye nasıl sürüklendiğinin tutanağıdır.

48 Ölümünden Başkası Yalan

1991, Sovyetler Birliği’nin çöküşünün yılıydı ve Özbekistan o yıl bağımsızlığını ilan etti. Ama bağımsızlık, özgürlük anlamına gelmiyordu; ülkede otoriter bir yönetim varlığını sürdürüyordu. Usmonova bu yönetimi kamuoyu önünde eleştirmişti. Söylediği sözler, iktidarın kabul edemeyeceği türden sözlerdi. Tutuklandı.

52 Deriye Kazınan Bellek

Dövme, bedene uyumlu bir boya maddesinin ömür boyu çıkmayacak biçimde derinin alt yüzeyine desenler hâlinde işlenmesi sanatına verilen ad. Bu işi yapanlar, yörede karaçi diye anılan Roman asıllı gezgin ustalardı.

56 Bir Halkın Hafızası

Dengbêjlik kültürü kadın yaşamının önemli bir parçası. Düünden bugüne o sesler yüreğimizde çınlamaya devam ediyor. Ne var ki kadının komünal yaşam değerlerini hayata kazandırdığı ve bu değerlerin taşıyıcısı olduğu gerçeği, günümüzde maalesef unutturulmuş durumda.

60 Melahat Özcan Şener

64 12 Dakikada Unutmak

Psikolojik bir yöntem mi, yoksa kültürel bir mit mi?

66 Nasırlaşmanın Anatomisi

Bazı tarihi şahsiyetlerin dünya sahnesinde oynadığı rolü zaman zaman yanlış okunabiliyor. Cemal Abdülnâsir da bir suikast girişiminin ardından yıldızı “parlatılan” kurtarıcı rolünü iyi oynayan liderler arasındaydı.

70 Belirsizlikle Kalabilme Becerisi

72 “Dostum, Edebiyata Dön”

76 Judith’in Odası Yoktu

80 Gümüşsuyu Apartmanı’ndan Ölümle

Şimdi Beyoğlu’nun eski salonlarından geçenler, kristal avizelerin uzun zaman önce söndüğünü görüyor. Bir zamanlar iki adam orada iskambil oynamıştı. Birinin adı Talat’tı, diğerrinin Krikor. Birinin elinde imza yetkisi vardı; diğerrinin elinde kalem. Biri en yakın dostunu öldüren imzaları attı; diğeri öldü. Aralarındaki dostluk, tarihin en sessiz odalarından birine kapatıldı.



84 Bir Sesin Yedi Kapısı

Bazı sesler şarkı söylemez, bir mekân kurar. Bülent Ersoy’un ki, 40 yıl boyunca Türkiye’nin kendine bakmadığı yerde ona ayna tuttu.

90 Meddahlık Sanatı

Meddahın en büyük özelliği çok karakterli bir dünyanın tek bedende hayat bulmasıdır. Ses değiştirir, lehçe değiştirir, yürüyüş değiştirir, bazen yaşlı bir kadın olur, bazen sarhoş bir tulumbacı, bazen de aşkıdan delirmiş bir genç.

92 Godot’un Oğlu

94 Edebiyat Ahlâkı

1985 yılında Mahzuni Şerif’in bütün şiir ve bestelerinin kitaplaştırılması, halk ozanlığı geleneğinin yazılı kültüre aktarılması açısından önemli bir adımdı. Ancak bu kıymetli çalışma, içinde fark edilmeyen bir hata barındırıyordu: Abdurrahim Karakoç’a ait beş şiir, Mahzuni’ye aitmiş gibi kitapta yer almıştı.

96 Selamün Aleyküm Sigarası

98 Asaf Hâlet Çelebi

Geçmişin tozlu sayfalarına bir gezinti yapıp bu yazıda bir İstanbul Beyefendisi, Mistik Şiirin Sultanı Asaf Hâlet Çelebi’nin üzerindeki tozları üfleyip onu *Tahta Gemi* okurlarıyla buluşturmak istedik.

102 Fiziğin Muhteşem Dünyası

106 Dinle Isabel!

Isabel Allende kızının hastaneye kaldırıldığı haberini yeni romanının tanıtım turunda, Barselona’da katıldığı bir kutlama gecesinin ortasında aldı.

110 Sincan’dan Kudüs’e “Çevik Bir” Yol

28 Şubat’ın kilit ismi, bir ABD dergisinde sessiz sedasız ne itiraf etti?

114 Dört Şairin İlham Perisi

“Yanlış yere düşmüş bir hayat”

Edward Said

Onun doğum kâğıdı, daha ilk satırından bir sosyolojik bilmeceydi. Kudüs'te doğmuş, Amerikan pasaportu taşıyan, İngiliz prensinin adıyla çağrılan bir Arap çocuğu; sömürge dünyasının ara katmanında, hiçbir aidiyetin tam oturmadığı o ince zeminde büyüyecekti.

SEBAHATTİN ÇELEBİ

Bazı hayatlar bir ülkenin, bazıları bir sınıfın, pek azı ise bir kavramın biyografisi gibi okunur. Edward Said'in hayatı, Yirminci Yüzyılın en sancılı kavramlarından birinin, sürgünün biyografisiydi. O, yersizliği bir talihsizlik olarak yaşamakla kalmadı; onu bir bakış açısına, bir yönleme, giderek bir mesleğe dönüştürdü. Georg Simmel'in sosyolojiye armağan ettiği “*yabancı*” figürü gibi, içinde yaşadığı topluma hem içeriden hem dışarıdan bakabiliyordu; görme gücünü de tam bu aradalıktan alıyordu.

Talbiyya'nın taş evlerinde bir çocuk dünyaya gelmişti.

Kasım 1935'in ilk gününde, henüz Britanya Mandası altındaki Kudüs'ün Batı yakasında, Kudüs taşından yüksek tavanlı evleriyle bilinen Talbiyya semtinde bir oğlan çocuğu doğdu. Ailesi ona iki dünyayı birden yükleyen bir ad verdi: İlki dönemin Galler Prensi'nden esinlenen Edward, ikincisi babasının adı olan Vedi. Filistinli Hristiyan bir ailenin çocuğuydu. Baba Vedi Said, Birinci Dünya Savaşı yıllarında Amerika'ya gitmiş, orada Amerikan ordusuna yazılmış, adını William'a çevirip ABD vatandaşlığını cebine koymuş, dönüşte Kahire'de bir kırtasiye ve büro malzemeleri şirketi kurmuş bir iş adamıydı. Anne Hilda Musa, Nâsıralı bir Baptist vaizin kızıydı; Beyrut'ta okumuştı ve oğluna piyanoyu sevdirenlerin başında geliyordu. Edward'ın ardından dört kız kardeş geldi: Rosemarie, Jean, Joyce ve Grace.

Bu doğum kâğıdı, daha ilk satırından bir sosyolojik bilmeceydi. Kudüs'te doğmuş, Amerikan pasaportu taşıyan, İngiliz prensinin adıyla çağrılan bir Arap çocuğu; sömürge dünyasının ara katmanında, hiçbir aidiyetin tam oturmadığı o ince zeminde büyüyecekti.

Evin dili, sınıfın haritasıydı.

Evde İngilizce konuşulurdu; ikinci dil Fransızcadı, Arapça ise daha çok hizmetlilerin ve sokağın diliydi. Bu

dil hiyerarşisi, bir ailenin tercihindense öte, bütün bir sınıfın haritasıydı. Sömürge düzeni yalnızca toprakları değil, dilleri de katmanlara ayırmıştı; hangi dilin salonda, hangisinin mutfakta konuşulacağını da o düzen belirliyordu. Said'in içine doğduğu Levanten burjuvazisi, kendi halkının diline kendi evinde mesafeli duran tuhaf bir sınıftı. İçeride Anglikan terbiyesinin ölçülü disiplini, dışarıda Kahire'nin gürültülü, çok dilli sokakları vardı. Aile yazları Lübnan'ın Dhur eş-Şuveyr köyüne çıkıyor, kışları Kahire'nin Zamalek semtinde geçiriyor, fırsat buldukça Kudüs'e inip akrabalarla bayramlaşıyordu. Said yıllar sonra bu çocukluğu anlatırken, kitabının adına da kazınacak o duyguyu kullanacaktı: yersiz yurtsuzluk, yanlış yere düşmüşlük.

Kahire'nin kolej koridorlarında bir yabancılığın tohumları atılmıştı.

İlk eğitimine Kahire'deki Gezira Preparatory School'da başladı; ardından Cairo School for American Children'a, oradan da İngiliz idaresinin elit eğitim kurumu Victoria College'a geçti. Victoria'nın sınıflarında, ileride Omar Sharif adıyla dünya sinemasının yıldızı olacak Mişel Şalhoub da oturuyordu. Bu okullar, sömürge sosyolojisinin laboratuvarlarıydı; oralarda yalnızca İngilizce dilbilgisi değil, bir dünya görüşü, bir beden duruşu, bir itaat ekonomisi öğretiliyordu. Yerli çocuklara İngiliz gibi olmaları söyleniyor, ama hiçbir zaman İngiliz olamayacakları da her fırsatta hatırlatılıyordu. Said, kendi anlatımıyla daima itaatsiz bir öğrenciydi; 1951'de disiplinsizlik gerekçesiyle Victoria'dan uzaklaştırıldı. Babası onu vakit kaybetmeden Atlantik'in öbür yakasına, Massachusetts'teki Mount Hermon yatılı okuluna gönderdi. Henüz on beşindeydi.

Yeni Dünya, ona eski sorularını daha yüksek sesle sordurdu. Orada, hayatında ilk kez, ne olduğu üzerine sistemli biçimde düşünmek zorunda kalacaktı.

Arap mıydı, Amerikalı mı; Filistinli miydi, Hristiyan mı; misafir miydi, sürgün mü?

Mount Hermon ona iki şey öğretti: Birincisi Anglosakson dünyasının kendisinden ne beklediği, ikincisi de o dünyaya hiçbir zaman tam anlamıyla ait olamayacağı. Bu bilinç



önce bir yara, sonra bir merceğe dönüşecekti.

Princeton ve Harvard onu Conrad'ın aynasına getirmişti.

1953'te Mount Hermon'dan mezun oldu ve Princeton Üniversitesi'ne girdi. Lisansını 1957'de tamamladı, ardından Harvard'a geçti; 1960'ta yüksek lisansını, 1964'te doktorasını aldı. Doktora tezini Joseph Conrad'ın anlatım sanatı ve kimlik meselesi üzerine yazdı; bu çalışma 1966'da Joseph Conrad and the Fiction of Autobiography adıyla Harvard University Press'ten kitaplaştı. Tez konusu bir rastlantı değildi. Polonya'da doğup İngilizcenin en büyük romancılarından biri olan, ama o dile hep bir yabancı aksanıyla bakan Conrad, Said'e kendi sürgününün edebî aynasını sunuyordu.

Said, ömrü boyunca dönüp dolaşıp ona bakacaktı.

1963'te, doktorası henüz bitmeden, Columbia Üniversitesi'nin İngiliz Edebiyatı ve Karşılaştırmalı Edebiyat bölümüne genç bir öğretim üyesi olarak katıldı. Bir daha bu kürsüden ayrılmadı; taşıdığı son unvan, Columbia'nın en yüksek akademik payesi olan "University Professor" (Üniversite Profesörü) unvanıydı. 1962'de Estonya asıllı akademisyen Maire Jaanus ile yaptığı ilk evliliği ise 1967'de sona erdi.

Takvimler Haziran 1967'i gösterdiğinde, içindeki Filistinli uyanmıştı.

Altı Gün Savaşı, Said'in hem kişisel hem entelektüel hayatında bir kırılma anıydı. Mısır, Suriye ve Ürdün ordularının altı günde dağılması, Doğu Kudüs'ün, Batı Şeria'nın, Sina'nın ve Golan'ın işgali, Kahire'deki ve Beyrut'taki ak-raba evlerinin sarsılması, ona unutmaya çalıştığı bir gerçeği hatırlattı...

Her şeyden önce bir Filistinliydi. O güne kadar yalnızca İngiliz romanı ve karşılaştırmalı edebiyat üzerine çalışmıştı; o günden sonra kaleminin yönü değişti.

Altmışların sonunda, dostu Filistinli akademisyen İbrahim Ebu-Lughod'un teşvikiyle ilk siyasi metnini, "The Arab Portrayed" başlıklı denemeyi kaleme aldı. Bu kısa çözümlemede, Batı medyasının Arap'ı kana susamış, geri ve fanatik bir kalıba sıkıştırırken İsrailiye nasıl modern, kahraman ve öncü olarak resmettiğini gösterdi. Mesele kişisel bir kırgınlık değil, bir temsil sosyolojisiydi: Kimin kimi, hangi araçlarla, hangi iktidar adına tarif ettiği sorusuydu. Bu küçük metin, on yıl sonra dünyayı dolaşacak büyük çalışmanın çekirdeğini taşıyordu.

Şarkiyatçılık, bilginin masum olmadığını göstermişti.

1978'de New York'ta Pantheon Books, Said'in *Orientalism* adlı kitabını yayımladı. Kitabın iddiası iki cümlede özetlenebiliyordu: Batı'nın Doğu hakkında ürettiği bilgi tarafsız bir bilgi olmamıştı; bu bilgi, sömürgeci iktidarın ihtiyaçlarına göre biçimlenmiş bir söylem olarak işlemişti.



Said, Foucault'nun söylem kuramından ve Gramsci'nin hegemonya kavramından beslenerek, Napolyon'un 1798 Mısır seferinden on dokuzuncu yüzyıl filolojisine, oradan yirminci yüzyılın Amerikan Şark araştırmalarına uzanan bir entelektüel soyağacı çıkardı. Şarkiyatçı, Doğu'yu incelemiyordu yalnızca; onu konuşamaz hâle getiriyor, kendi adına konuşulması gereken bir nesneye çeviriyordu.

Kitabın açılış cümlesi, bütün çalışmanın enerjisini taşıyordu:

"Şark, Avrupa'nın salt komşusu değildi; Avrupa'nın en büyük, en zengin, en eski sömürgelerinin mekânı, uygarlıklarının ve dillerinin kaynağı, kültürel rakibi ve en derin, en sık yinelenen Öteki imgelerinden biriydi."

Onuzdan fazla dile çevrilen Şarkiyatçılık, postkolonyal çalışmaların kurucu metni sayıldı; Gayatri Chakravorty Spivak ve Homi Bhabha gibi düşünürlerin geliştireceği bütün bir kuram alanı, bu kitabın açtığı çatlaktan içeri girdi. Türkçede ise metnin bugün okunan standart çevirisi, Berna Ülner'in elinden 1999'da Metis Yayınları etiketiyle çıktı ve Türk sosyal bilimlerinin sürekli dönüp baktığı kaynaklardan biri hâline geldi. Said, kitabına yöneltilen eleştirileri, bu arada Alman şarkiyatçılığını yeterince işlemediği itirazını, 1985 tarihli *"Orientalism Reconsidered"* başlıklı makalesinde tartıştı.

Filistin meselesi onun ikinci kürsüsü olmuştu.

Şarkiyatçılık'ın hemen ardından, 1979'da *The Question of Palestine* yayımlandı; Filistin meselesini Anglosakson okura sade ve sağlam bir dille anlatan ilk büyük çalışmalardan biriydi. 1981'de çıkan *Covering Islam*, Amerikan medyasının İran Devrimi sonrasında Müslüman dünyasını nasıl tek bir korkutucu blok hâline getirdiğini çözümledi ve üçlemenin son halkası sayıldı. 1993'te yayımlanan *Culture and Imperialism* ise söylem analizinin sınırlarını aştı; Jane Austen'dan Rudyard Kipling'e, Joseph Conrad'dan Albert Camus'ye uzanan Batı edebiyatı kanonunun emperyal projesiyle nasıl iç içe geçtiğini gösterdi. Aynı kitapta sömürgeleştirilmiş halkların kültürel direnişine de yer açtı; Yeats'ten Frantz Fanon'a, Aimé Césaire'den C.L.R. James'e bir karşı kanon kurdu. Müzikten ödünç aldığı kavramla buna kontrapuntal okuma diyordu: Metni hem efendinin hem kölenin sesini aynı anda duyarak okumak.

Sürgündeki parlamentoda bağımsız bir aydın olarak oturmuştu.

Said, 1977'de Filistin Ulusal Konseyi'ne seçildi. Hiçbir parti yapısına bağlanmadı, El-Fetih'e katılmadı; bağımsız aydın sıfatıyla on dört yılını bu sürgündeki parlamentoda geçirdi. 1988'de Cezayir'de ilan edilen Filistin Bağımsızlık Bildirgesi'nin, Mahmud Derviş'in kaleminden çıkan metnin İngilizceye aktarılmasına emek verdi; şiirsel Arapçayı Anglosakson siyasi kulağın anlayacağı bir tona taşıyarak Filistin davasının Amerikan kamuoyu önündeki meşruiyetini güçlendirmeye çalıştı.

Yine de hiçbir zaman bir parti adamı olmadı.

Yaser Arafat'la ilişkisi, sevgiyle eleştiri arasında gidip gelen gergin bir bağdı. 1991'de iki şey üst üste geldi: Bir yandan barış sürecinin gidişatından duyduğu hayal kırıklığıyla Filistin Ulusal Konseyi'nden istifa etti, diğer yandan kendisine kronik lenfositik lösemi tanısı kondu. Aynı yıl hem siyasal hem bedensel anlamda yeni bir döneme girmişti; bundan sonrası, zamana karşı yazılmış bir hayat olacaktı.

Oslo, onun gözünde bir Filistin Versailles'ıydı.

Versailles, hem görkemin hem de tarihte

imzalanan büyük antlaşmaların simgesiydi.

13 Eylül 1993'te Beyaz Saray'ın çimenlerinde Yaser Arafat ile İzak Rabin'in el sıkıştığı an, dünya basını için tarihi bir barışın muştusuydu. Said içinse bir teslimiyet belgesinin aleni imzasıydı. London Review of Books sayfalarında bu anlaşmayı bir Filistin Versailles'ı diye nitelendirdi. Ona göre Oslo, mültecilerin geri dönüş hakkını, Kudüs meselesini, yerleşimlerin geleceğini, suyu, sınırı ve egemenliği masaya bile koymamış, Filistinlilerin eline dağınık bir özerklikten başka bir şey bırakmamıştı.

Yıllar geçtikçe Said, gençliğinden beri savunduğu iki devletli çözümden de uzaklaştı. Ömrünün son yıllarında daha açık biçimde tek devletli, demokratik, çift uluslu bir gelecekte söz etti; Yahudi ve Arap iki halkın aynı toprak üstünde eşit yurttaşlar olarak yaşayabileceğini savundu. Bu görüş ona Filistinli milliyetçilerden olduğu kadar Siyonist çevrelerden de yoğun eleştiri getirdi. O ise eleştirilerin kesiştiği noktada durmayı, kendi deyişle sürgünde kalmayı seçti.

Müzik onun ikinci anavatanydı.

Said'in piyano başında geçirdiği saatler, kürsüde geçirdiği saatlerden eksik olmadı. Çocukluğunda Kahire'de, 1930'larda Mısır'a yerleşip kendi konservatuvarını kuran Polonyalı Yahudi piyanist Ignace Tiegernan'dan ders aldı; Schubert'i, Brahms'ı ve Chopin'i ona Tiegernan sevdirdi. Yetişkinliğinde piyanoyu hiç bırakmadı; hem yorumcu hem dinleyici olarak Beethoven'ın, Wagner'in, Glenn Gould'un dünyasında yaşadı. 1986'dan itibaren New York'ta yayımlanan The Nation dergisinde müzik eleştirmenliği yaptı; 1991'de Columbia University Press'ten çıkan Musical Elaborations'da klasik Batı müziğinin icra geleneklerini eleştirel bir gözle yeniden okudu. Said için müzik, sözün tükenmediği yerde başlayan bir hakikat alanıydı; kontrapuntal okumanın, yani birbirine indirgenemeyen seslerin aynı anda duyulabileceği fikrinin de asıl kaynağıydı.

Bir dostluk Weimar'da orkestraya dönüşmüştü.

Arjantin doğumlu İsrailli orkestra şefi ve piyanist Daniel Barenboim ile tanışmaları 1990'ların başında, bir Londra otelinde gerçekleşti. İkisi de Beethoven'ı ve Wagner'i seviyor, ikisi de Orta Doğu'nun kaderinin yalnızca silahlarla çözülemeyeceğine inanıyordu. 1999'da, o yıl Avrupa Kül-

Hastalık ona iki şey öğretti: Zamanın kıymetini ve cesaretin günlük bir alışkanlık olduğunu. 1991'den 2003'e uzanan on iki yılda, önceki yirmi yılına denk bir külliyat üretti.

tür Başkenti olan Weimar'da, adını Goethe'nin West-östlicher Divan kitabından alan ve Arap ülkelerinden gelen gençlerle İsraili genç müzisyenleri aynı pupitrelerde buluşturan bir orkestra kurdular: West-Eastern Divan Orchestra. Barenboim sonradan bu girişimi tarif ederken, bunun bir aşk hikâyesi de bir barış hikâyesi de olmadığını, cehalete karşı kurulmuş bir proje olduğunu söyleyecekti. Said de aynı kanıdaydı; ona göre asıl barış, birbirinin müziğini dinlemekle başlıyordu.

2002 sonbaharında Said ve Barenboim, İspanya'da Asturias Prensi Uyum Ödülü'ne birlikte değer görüldüler. Aynı yıl iki dostun müzik, sürgün, kimlik ve siyaset üzerine sohbetleri Parallels and Paradoxes: Explorations in Music and Society adıyla kitaplaştı. Orkestra 2002'de Sevilla'yı yuva edindi; Said'in ölümünden sonra 2016'da Berlin'de kapılarını açan Barenboim-Said Akademie ise bu dostluğun kalıcı kurumuna dönüştü.

"Yersiz Yurtsuz", bir hayatın anatomisini çıkarmıştı.

Lösemi tanısından sonra Said, daha önce hiç yapmadığı bir şeye girişti: Kendi hayatını yazmak. 1999'da Knopf'tan çıkan ve Türkçeye Yersiz Yurtsuz adıyla çevrilen Out of Place, bir çocukluk anlatısından çok, yersizliğin içinden konuşan bir metindi. Talbiyya'daki ev, Zamalek'teki kışlar, Dhur eş-Şuveyr'in çam kokulu yazları, Victoria College'ın katı disiplini, baba William'ın ezici gölgesi, anne Hilda'nın müzikle örülmüş nezaketi, Mount Hermon'un yalnızlığı; hepsi, sürgüne çıkmış bir hayatın haritasında birer durak olarak sıralanıyordu.

Kitap yayımlanır yayımlanmaz sert bir saldırıyla karşılaştı. Amerikalı hukukçu Justus Reid Weiner, Commentary dergisinde Said'in çocukluğunu Kudüs'te geçirmediğini, kendisini bir mülteci gibi sunarak okuru aldattığını öne sürdü. Said'in cevabı, hayatı boyunca olduğu gibi, sakın ve belgeliydi; aile arşivi, okul kayıtları ve dönemin tanıklıkları, Talbiyya'daki çocukluğun gerçekliğini doğruladı. Bu anıların yazımında en büyük desteği, 1970'te evlendiği Lübnanlı eşi Mariam Cortas Said'den gördü. Çiftin iki çocuğu oldu: İleride hukuk profesörü olacak oğul Veda ile oyuncu ve oyun yazarı olacak kız Necla.

Hastalık yıllarında üretkenliği bir kat daha artmıştı.

Hastalık ona iki şey öğretti: Zamanın kıymetini ve cesaretin günlük bir alışkanlık olduğunu. 1991'den 2003'e uzanan on iki yılda, önceki yirmi yılına denk bir külliyat üretti. *The Politics of Dispossession* (1994), *Peace and Its Discontents* (1995), *Reflections on Exile* (2000), *The End of the Peace Process* (2000) ve *Freud and the Non-European* (2003) bu dönemde yayımlandı; *Humanism and Democratic Criticism* (2004),

From Oslo to Iraq and the Road Map (2004) ve *On Late Style* (2006) ise ölümünden sonra okurla buluştu. Adorno'dan aldığı geç dönem üslubu kavramını işlediği bu son kitap, biraz da kendi portresiydi: Uzlaşmayı reddeden, çözülmeye karşı inadına keskinleşen bir son dönem.

Aynı yıllarda El-Hayat ve El-Ahram gibi Arap gazeteleri için de yorulmadan yazdı. Arap rejimlerinin ve Filistin Yönetimi'nin yolsuzluklarına, yetersizliklerine karşı sesini hiç kısmadı. Ona göre eleştirmek ihanet değil, asıl bağlılığın ifadesiydi; bir halkı sevmek, onun yöneticilerini alkışlamak anlamına gelmiyordu.

24 Eylül 2003'te New York onu sessizliğe uğurlamıştı.

Edward Said, 24 Eylül 2003'te New York'ta, on iki yıl boyunca birlikte yaşadığı löseminin komplikasyonları sonucunda hayata gözlerini yumdu. Altmış yedi yaşındaydı. Cenazesi vasiyetine uygun olarak Lübnan'a götürüldü ve Beyrut yakınlarındaki Brummana'da, eşinin ailesinin bağlı olduğu Quaker geleneğinin mezarlığında toprağa verildi. Kudüs'te doğan, Kahire'de büyüyen, New York'ta yaşayan adam, son durağında da bir ara mekân seçmişti. Mahmud Derviş, eski yol arkadaşının ardından Tıbbak başlıklı uzun ağıtını yazdı; sürgünün düşünürünü, yine sürgünün şairi uğurladı.

Geriye bir orkestra, bir konservatuvar ve bir yöntem kalmıştı.

Ölümünden sonra Filistin'deki ulusal müzik konservatuvarı onun adını aldı ve Edward Said Ulusal Müzik Konservatuvarı olarak Kudüs'ten Ramallah'a uzanan şubelerinde Filistinli çocuklara müzik öğretmeyi sürdürdü. Berlin'deki Barenboim-Said Akademie ile West-Eastern Divan Orchestra, kürsüde söylenenlerin sahnede de yaşayabileceğinin kanıtı olarak ayakta kaldı.

Ama Said'in ardında bıraktığı en kalıcı miras, belki kitaplarından çok, bir entelektüel duruşun mümkün olduğunu göstermesiydi. Anglosakson akademisinin tam merkezinde dururken Filistinli olarak konuşmayı sürdürebilmiş; Brahms çalan parmaklarla mülteci kamplarının raporlarını yazabilmişti. Onu seven Filistinliler fazla Amerikalı, Amerikalı meslektaşları fazla Filistinli buldu; kimileri onu Batı düşmanlığıyla, kimileri Batıcılıkla suçladı. O, bütün bu çapraz ateşin tam ortasından kendi sesini, kendi yöntemini geçirmeyi bildi. Simmel'in yabancıları gibi, hiçbir yere tam ait olmamanın bedelini ödedi; karşılığında her yeri görebilen bir bakış kazandı. Bu yüzden mirası bir tezin ya da bir kitabın mirası olmaktan öteydi; bir tutumun mirasıydı. Sürgünün kürsüsünden konuşmak hiçbir zaman kolay olmamıştı; ama Said, o kürsünün dünyadaki en geniş manzaraya baktığını herkesten önce görmüştü.

Your Print Partner



— 162 cm —

Epson Surecolor SC80600L



Großformat



— 162 cm —
Mimaki UJV300-160

**SAME DAY
LIEFERUNG***

We offer our customers fast production and delivery. If you send your file by 12:00 noon, you will receive all plans folded by hand by 4:00 PM.

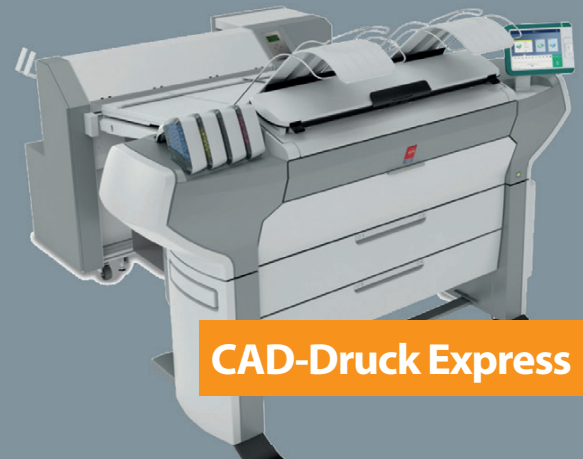


Digitaldruck

Konica Minolta C1070p
70 Seite pro Minute mit Finisher

— SRA3 —

No matter what you need — if you require printed materials, simply give us a call. We always have a suitable and affordable solution for you.



CAD-Druck Express

— 110 cm —



Textildruck mit DTF

Flyers
Prospectuses

Brochures
Book Printing

Catalogs
Business Cards

Invitation Cards
Wedding Cards

GOLD AND SILVER EMBOSSING | DIGITIZATION | EXPRESS PRINTING

WERBECENTER

EXEN Werbeagentur GmbH

Bachgasse 3 | 63322 Rödermark • Tel: 06074 486 55 85 | Mobil: 0163 9 32 32 32
info@exen.media • www.exen.media



KAFKA

Sevmek ve yazmak...

Hem hayat veren, hem can alan iki duygu...

Bütün mektupları yarı yolda kalan adam...

VAHDET TÜRKMEN

1920 yılının baharında, Kuzey İtalya'nın Merano kasabasından Viyana'ya doğru ince zarflar yola çıkıyordu.

Dağ havasının iyileştirmeye yetmediği bir adamın elinden çıkan bu zarfların içinde bir aşk taşınyordu; bedensiz, sesi ni yalnızca mürekkepten alan, gerçek bir dokunuşun sıcaklığını hiç tanımayacak tuhaf bir aşk. Zarfları yazan adamın ciğerlerine çoktan bir hastalık yerleşmişti ve o adam, sevdiği kadının yüzünü ömrü boyunca topu topu birkaç gün görebilecekti. Geri kalan her şey satırların arasında yaşandı; satırların arasında da soldu.

Mektupları yazan adam Franz Kafka'ydı; otuz altısını süren, Prag'da yaşayan, veremin pençesinde yazmayı sürdüren bir adam. Mektupları bekleyen kadın ise Milena Jesenská'ydı; yirmi üç yaşında, Viyana'da mutsuz bir evliliğin duvarları arasına sıkışmış, Almancadan Çekçeye çeviriler yaparak ayakta kalmaya çalışan genç bir gazeteci.

Bu yazışmaya odaklananlar, Kafka'yı erkenden götüren şeyi ararken üç ayrı noktaya takılıp kalıyordu: mektuplar, aşk ve verem. Oysa belki de bu üçü, aynı karanlık denizin üç ayrı adıydı. Bunu görebilmek için önce zarfları yazan adamın kim olduğuna bakmak gerekiyordu.

Kafka, Prag'da, bir babanın gölgesinde büyümüştü.

Franz Kafka, 3 Temmuz 1883'te Prag'da, Almanca konuşan bir Yahudi ailenin oğlu olarak dünyaya geldi. Babası Hermann Kafka sert, gürültülü, kendinden emin bir tüccardı; oğluysa ince, ürkek, içine dönük bir çocuk. Aralarındaki uçurum yıllar geçtikçe kapanmadı, tersine derinleşti ve Kafka'nın bütün hayatına, bütün yazdıklarına sindi. Yıllar sonra babasına upuzun bir mektup yazdı; çocukluğundan beri taşıdığı korkunun kaynağını anlatmaya çalıştığı o

mektup bile hiçbir zaman babasının eline ulaşmadı. Sanki kaderinde bütün mektupların yarı yolda kalması yazılıydı.

Hukuk okudu, doktorasını aldı, bir işçi kaza sigortası kurumunda memurluğa başladı. Gündüzleri devlet dairesinin loş koridorlarında dosyalar arasında, geceleri lambanın altında, masa başında yaşadı. Edebiyat onun için bir meslek değil, bir nefes alma biçimiydi. En yakın dostu Max Brod, onu hem hayata hem yazıya bağlayan ince ip oldu.

Sağlığında çok az şey yayımlandı.

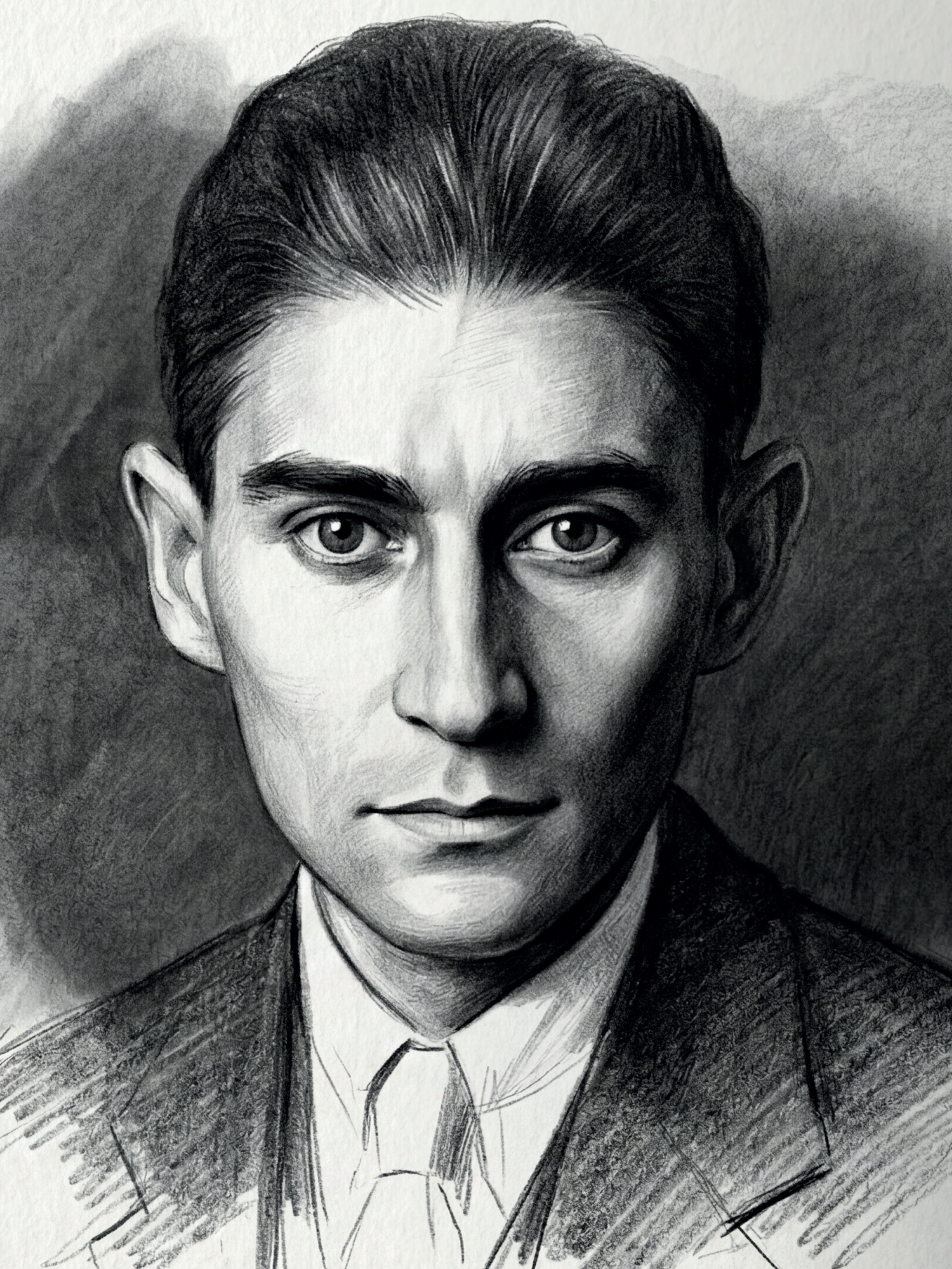
Yargı ve Dönüşüm gibi birkaç öykü dışında, bugün yapıt sayılan Dava, Şato ve Amerika tamamlanmadan, çoğu da basılmadan kaldı. Kendi yazdıklarına güvenmiyordu; ölmeden önce hepsinin yakılmasını vasiyet etti. Yazı onun için hem tek sığınak hem de bitmeyen bir suçluluktuk.

Evlilik ise korkularının en büyüğüydü. Felice Bauer ile iki kez nişanlandı, iki kez de bu bağı kendi elleriyle kopardı. Birine bağlanmak istiyor, ama bağlanmanın onu yazıdan ve kendinden koparacağından ölesiye korkuyordu. İşte bu adam, kırkına yaklaşırken, ancak uzaktan, yalnızca kâğıt üzerinde sürdürülebilecek bir aşkla karşılaştı. Belki de hayatında ilk kez, sevmenin tam ona göre biçilmiş bir biçimini bulmuştu.

Her şey bir çeviri isteğiyle başlamıştı.

Milena Jesenská, 1896'da Prag'da, saygın bir ailenin kızı olarak doğdu. Babası üniversitede diş hekimliği profesörüydü. Milena, dönemin az sayıdaki kız lisesinden biri olan Minerva'da okudu; isyankâr, gözü pek, geleneklerin dar gömleğine sığmayan bir genç kadındı. 1918'de Yahudi aydın Ernst Pollak ile evlendi ve onunla Viyana'ya taşındı. Evlilik daha ilk yıllarında soğumuştur; Pollak sadakatsizdi, Milena ise yabancı bir şehirde yoksul ve yapayalnızdı. Geçimini çevirilerle, gazete yazılarıyla sağlamaya çalışıyordu.

1919'da Kafka'nın Ateşçi adlı küçük öyküsünü okudu ve onu Çekçeye çevirmek için yazardan izin istedi. Kafka'nın dehasını, daha kimse adını doğru dürüst anmazken o gör-



dü. O kısa, resmî mektup kısa sürede Avrupa edebiyatının en yoğun aşk yazışmalarından birine dönüştü. Kafka Almanca yazıyor; Milena'dan ise Çekçe yanıt istiyordu; çünkü bütün Milena'nın ancak kendi dilinde ortaya çıkacağına inanıyordu. Yazar ona, ömründe görmediği kadar canlı bir ateş gibi olduğunu söyleyecekti; ne var ki o ateşin yakınında uzun süre durmaya gücü yetmeyecekti.

Aşk kâğıda sığmıştı ama nedense hayata sığmıyordu işte.

Kafka ile Milena, bütün o tutkulu yazışma boyunca yalnızca iki kez yüz yüze gelebildiler. İlk buluşma 1920 Haziranında Viyana'da gerçekleşti ve dört gün sürdü. İkincisi aynı yılın Ağustosunda, sınır kasabası Gmünd'de yaşanan bir günlük, buruk bir karşılaşmaydı. Geri kalan her şey, neredeyse her gün gidip gelen mektuplarda yaşandı. Bu yüzden onların aşkı iki beden değil, iki kalemin aşkıydı; mürekkep kurudukça tazelenen, postanın hızıyla nefes alan bir aşk.

Aralarında neredeyse bir kuşaklık fark vardı. Kafka kendini yorgun, hasta ve vaktinden önce yaşlanmış hissediyordu; Milena ise gençliğin, cesaretin, canlılığın ta kendisiydi. Onun yaşama tutkusu Kafka'ya kimi zaman yeni bir soluk veriyor, ama aynı tutku onu için için tüketiyordu da. Sevmek, Kafka için bir okşayış değil, bir yaralanma biçimiydi. Bunu en çıplak hâliyle Milena'ya yazdığı bir cümlede söyledi: *"Sen içimde döndürdüğüm bıçaksın; işte aşk budur."*

Kafka, bir mektubun ne olduğunu herkesten iyi biliyordu.

İşin en acı yanı, Kafka'nın bu tehlikeyi en başından sezmış olmasıydı. 1922'de Milena'ya yazdığı satırlarda mektup yazmayı hayaletlerle yapılan bir alışverişe benzetti. Ona göre kâğıda yazılan öpücükler hiçbir zaman varacakları yere ulaşamıyor, yolda hayaletler tarafından içiliyordu. İnsanlık bu hayaletlere karşı koymak için treni, otomobili, uçağı icat etmişti; ama hepsi boşunaydı, çünkü asıl mesafe iki şehir arasında değil, iki ruh arasındaydı.

Bu yalnızca güzel bir benzetme değil, bir teşhisti. Kafka, sevdiği kadına ne kadar çok yazarsa onu o kadar kaybettğini hissediyordu. Her mektup gerçek bir buluşmanın yerini alıyor, her satır bedensiz bir özlemi biraz daha besliyordu. Kendini söze döktükçe tükeniyor, hayaletlere kendi elleriyle yem veriyordu. Mektuplar aşkı yaşıyor gibiydi; oysa onu usul usul öldürüyordu belki de. Sevgiyi yaşamamanın tek yolu olan şey, aynı zamanda onu imkânsız kulan şeydi.

Onları ayıran, mektupların susmasıydı.

1920 Kasımında, neredeyse her gün süren yazışma birdenbire kesildi. Milena kocası Ernst Pollak'ı terk etmeye bir türlü karar veremiyordu; Kafka ise bu belirsizliğin ağırlığını daha fazla taşıyamıyordu. İlişkiyi bitiren bir kavga ya da yüz yüze bir veda olmadı; mektupların yavaş yavaş susması oldu. Birbirine sözcüklerle bu kadar yaklaşmış iki in-

san, yine sözcüklerin tükenmesiyle ayrıldı.

Yine de ip büsbütün kopmadı.

1922 ve 1923'te birkaç mektup daha gidip geldi. Kafka son mektubunu 1923 Noeli'nde yazdı; ölümüne yalnızca altı ay kalmıştı. Bağ çözülmüştü, ama Milena yazarın zihninden hiç çıkmadı; öyle ki Kafka en mahrem defterlerini, günlüklerini bile ona emanet etti.

Hastalık önce ciğerlerini, sonra sesini aldı.

Kafka'nın veremi 1917'de teşhis edilmişti; yazar bu hastalıkla yedi yıl iç içe yaşadı. Onu kimi zaman bir ceza, kimi zaman bir yargı, kimi zaman da tuhaf bir kurtuluş gibi gördü. Asıl çöküş, veremin gırtlığına sıçramasıyla geldi. 1924 baharında hastalık, sesini üreten organa yerleşti. Boğazı öylesine şişmişti ki artık ne yiyebiliyor ne içebiliyordu, hatta çoğu zaman konuşamıyordu bile.

Bir yazarın başına gelebilecek en zalim ironilerden biri belirdi. Sözün ve sesin adamı, sesini yitiriyordu. Konuşamaz hâle geldikçe çevresindekilerle yalnızca küçük kâğıtlara karaladığı notlarla anlaşabiliyordu. Bir bardak su, bir teşekkür, bir veda; hepsi artık yazıya dökülüyordu. Ömrü boyunca yazıya sığınan adam, ölüm döşeginde bir kez daha yalnızca yazıyla var olabiliyordu. Yazılan öpücüklerin hayaletlerce içildiğini söyleyen adam, sonunda kendisi de yalnızca yazılı bir sese dönüştü.

Sözcüklerle yaşayan adam, bir lokma ekmeği yutamadan öldü.

Son haftalarını Viyana yakınlarındaki Kierling'de, Doktor Hugo Hoffmann'ın küçük sanatoryumunda geçirdi. Başucunda son sevgilisi Dora Diamant ile dostu, tıp öğrencisi Robert Klopstock vardı. Gırtlığındaki hastalık yüzünden beslenemiyordu. 3 Haziran 1924'te, kırk birinci doğum gününe bir ay kala, açlıktan öldü. Dora'nın kollarındaydı. Birkaç gün sonra doğduğu şehre, Prag'a getirildi ve Yeni Yahudi Mezarlığı'na defnedildi.

Veremle yarım ömür geçiren adamı bitiren, sıradan bir lokma ekmeğe oldu. Onu boğan hastalık, sevdiği kadına dokunamadan, yalnızca kelimelerle uzanabildiği o uzun yılların sonunda, ağzından son sözü bile esirgemmişti.

Onu en iyi anlatan, yine eski mektup arkadaşı oldu.

Kafka öldüğünde, ardından yazılan en güzel satırlar bir gazetecinin kaleminden çıktı: Milena'nın. Prag'da çıkan Národní listy gazetesine yazdığı ölüm yazısında, onu kimsenin tanımadığı kadar yakından tanıdığını gösterdi.

Milena, Kafka'yı hayattan ürken bilge bir adam olarak anlattı. Ona göre Kafka yaşayamayacak kadar açık görüşlü, savaşılamayacak kadar zayıftı; ama bu, korkuya ve haksızlığa boyun eğmeyi içine sindiremeyen soylu insanların zayıflığıydı. Ürkek, nazik, sessiz bir adamın nasıl olup da bu kadar sarsıcı kitaplar yazabildiğini de yine o açıkladı: Kafka, savunmasız insanların üzerine çöken görünmez şeytanlarla dolu bir dünya görüyordu.



Yazdığı her şey o dünyanın korkusundan doğmuştu.

Geriye yalnızca onun sesi kaldı.

Bu aşkın belki de en hüznü yanı, mektupların yalnızca yarısının günümüze ulaşmış olması. Milena'nın Kafka'ya yazdıkları büyük ölçüde kayboldu; elimizde yalnızca Kafka'nın mektupları kaldı. Bu yazışmadan bugüne tek bir ses ulaştı; karşılığı sonsuza dek susmuş bir ses. Kafka'nın bütün yazdıklarının yakılmasını isteyen vasiyeti de tutulmadı; Max Brod dostunun son isteğine karşı geldi ve böylece hem romanlar hem de bu mektuplar ateşten kurtuldu.

Milena Jesenská, Kafka'dan yirmi yıl sonra, çok daha karanlık bir ölümle gitti. Nazi işgaline karşı direnişe katıldığı için tutuklandı ve 17 Mayıs 1944'te, Ravensbrück top-

lama kampında, kırk yedi yaşında öldü. Ama daha 1939'da, Naziler Prag'a girdiğinde, Kafka'nın mektuplarını güvenilir bir dosta emanet edecek kadar uzak görüşlü davranmıştı. Kendi mektupları kayboldu; sevdiği adamın sözlerini ise ateşin ve savaşın içinden geçirip kurtardı.

Peki Kafka'yı gerçekten ne öldürmüştü?

Tıp, hastalığın adını çoktan koymuştu: verem. Ama edebiyat bu kadarıyla yetinemezdi. Çünkü onu çökerten hastalık sesini, onu yoran aşk gücünü, o aşkı taşıyan mektuplar ise ruhunu almıştı. Belki de Kafka'yı öldüren yalnızca uzaktan sevebilmesiydi; sevdiğine ancak bir hayalet gibi, ince bir zarfın içinden dokunabilmesiydi. Sevmek ile yazmak onun elinde aynı şeye dönüşmüştü.

İkisi de hayat veriyordu; ikisi de canını alıyordu.

Amerikan Edebiyatı

Sine Aras Akten

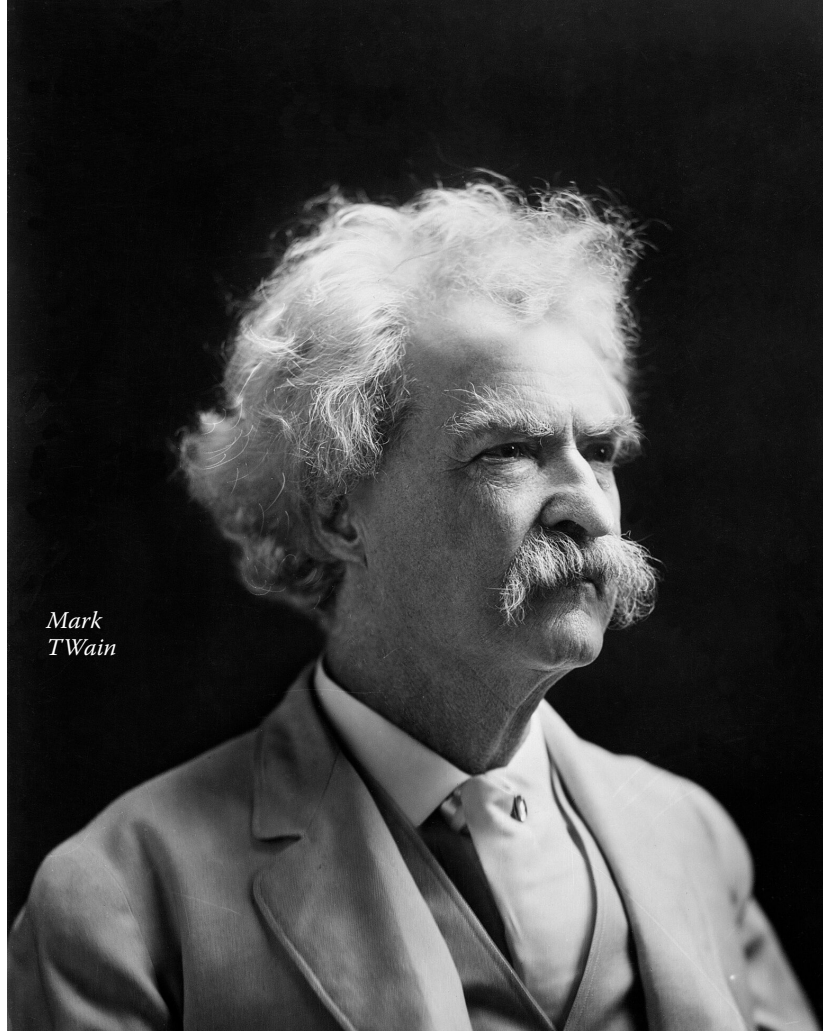
Toplumsal Konumun Estetik Biçimlere Dönüşümü

Edebiyat çoğu zaman bireysel yaratıcılığın en özgür alanı gibi görülür. Oysa hiçbir cümle bütünüyle boşlukta doğmaz. Bir yazarın içine doğduğu ev, duyduğu ilk dil, erişebildiği eğitim, dışlandığı ya da kabul gördüğü çevre, ait olduğu ya da ait olmayı arzuladığı sınıf, yazının görünmeyen damarlarında dolaşır. Edebiyat, yalnızca hayal gücünün değil, aynı zamanda toplumsal konumun da estetik bir biçime dönüşmesidir.

Amerikan edebiyatı bu açıdan benzersiz bir laboratuvar gibidir. Çünkü Amerika anlatısı, başından itibaren özgürlük, hareketlilik, başarı ve kimlik vaatleriyle kurulmuş; fakat bu vaatlerin altında sınıf, ırk, cinsiyet ve kültürel sermaye arasındaki derin eşitsizlikler varlığını sürdürmüştür. Bu nedenle Amerikan edebiyatını okumak, yalnızca büyük romanları ya da şiirleri okumak değildir; aynı zamanda bir toplumun kimleri merkeze, kimleri kenara yerleştirdiğini, kimlerin sesini zarif bulup kimlerin dilini kaba saydığını, kimlerin acısını evrensel kabul edip kimlerin yarasını “özel mesele” olarak sınıflandırdığını da okumaktır.

Edith Wharton’dan F. Scott Fitzgerald’a, Walt Whitman’dan Mark Twain’e, Zora Neale Hurston’dan Richard Wright, James Baldwin ve Toni Morrison’a, Ernest Hemingway’den Sylvia Plath’a uzanan çizgi, Amerikan edebiyatında toplumsal köken ile yazınsal biçim arasındaki ilişkinin ne kadar güçlü olduğunu gösterir. Bu yazarlar geldikleri dünyayı basitçe kopyalamazlar; onu dönüştürür, bazen teşhir eder, bazen aşmaya çalışır, bazen de o dünyanın yarattığı çatlağın içinden yeni bir estetik dil kurarlar.

Edith Wharton, Amerikan üst sınıfını dışarıdan merak eden biri değil, içeriden tanıyan bir yazardır. New York’un eski ailelerinin, salonların, evlilik anlaşmalarının, miras beklentilerinin ve sosyal itibarın dünyasına doğmuştur. Bu nedenle onun romanlarında sınıf yalnızca para meselesi değildir; davranış, suskunluk, görgü, ima ve dışlama biçimidir. *The House of Mirth* ve *The Age of Innocence* (Neşe Evi, Masumiyet Çağı) gibi eserlerde üst sınıf, parlıtlı bir sahnedan çok, görünmez kurallarla işleyen soğuk bir mekanizmaya dönüşür. Wharton’ın büyüklüğü, ait olduğu dünyayı romantize etmemesindedir. O zarafetin içindeki acımasızlığı, inceliğin içindeki baskıyı, kültürün içindeki sınıfsal şiddeti görür.



Mark Twain

F. Scott Fitzgerald’da ise aynı dünya daha kırılğan, daha arzulanıcı ve daha hüznüldür. Fitzgerald zenginliği yalnızca sahip olunan bir şey olarak değil, bakılan, özlenen, yaklaşılmak istenen ama hiçbir zaman tam olarak ele geçirilemeyen bir ışık olarak yazar. *The Great Gatsby* (*Muh-teşem Gatsby*), bu anlamda yalnızca Amerikan rüyasının romanı değildir; kabul edilme arzusunun, sınıfsal meşruiyet açlığının ve parlıtlı karşısında duyulan varoluşsal eksikliğin romanıdır. Wharton’da sınıf içeriden işleyen disiplinli bir düzenken, Fitzgerald’da uzaktan bakılan büyümlü ve yaralayıcı bir sahnedir.

Ernest Hemingway’de sınıf daha az görünür, fakat biçimin içine işlemiş haldedir. Doktor bir babanın oğlu olarak görece istikrarlı, eğitimli ve profesyonel orta sınıf çevresinde yetişen Hemingway, sınıfı açıkça tartışmaktan çok,

onu davranışa dönüştürür. Kısa cümleleri, duygusal tutumluluğu, soğukkanlı anlatımı ve “dayanıklılık” fikri, yalnızca modernist bir estetik değil, aynı zamanda belirli bir erkeklik ve disiplin kültürünün izlerini taşır. *The Sun Also Rises ve A Farewell to Arms* (Güneş de Doğar, Silahlara Veda) gibi metinlerde karakterler çoğu zaman yaralanmış, kaybetmiş, duygusal olarak sarsılmış ama kontrolü elden bırakmamaya çalışan figürlerdir. Hemingway’de sınıf, doğrudan anlatılan bir toplumsal mesele değil; cümlelerin omurgası-na yerleşmiş bir davranış rejimidir.

Sylvia Plath’ta ise benzer bir orta sınıf kültürel sermaye, bambaşka bir iç gerilime dönüşür. Plath yoksulluğun değil, başarı baskısının, eğitilmiş çevrelerin, yüksek beklentilerin ve kadın olmanın sınırlandırıcı yükünün yazarıdır. *The Bell Jar* (Sırça Fanusu) ve *Ariel*, meritokratik orta sınıf dünyasının kadın özne üzerinde kurduğu görünmez şiddeti açığa çıkarır. Hemingway’de dış dünyaya karşı disiplin olarak beliren orta sınıf ethosu, Plath’ta iç dünyada çatlağa, parçalanmaya ve sessiz bir isyana dönüşür. Onun şiirinde sınıf, yalnızca olanak değil; aynı zamanda boğucu bir mükemmellik talebidir.

Bu üst ve orta sınıf dünyalarının ardından Walt Whitman’a geçildiğinde Amerikan edebiyatında dil birden genişler, sokağa çıkar, kalabalığa karışır. Whitman’ın matbaa, gazetecilik ve öğretmenlik gibi deneyimleri, onun şiirini aristokratik bir incelikten uzaklaştırıp demokratik bir açıklığa taşır. *Leaves of Grass* (Çimen Yaprakları), yalnızca biçimsel bir yenilik değil, şiirsel temsilin toplumsal sınırlarını genişleten büyük bir jesttir. Whitman işçiye, bedeni, feribotu, şehri, sıradan insanı şiirin merkezine alır. Onun “ben”i yalnızca bireysel bir ben değil, kamusal olanla birleşen kolektif bir sestir.

Mark Twain, bu demokratik genişlemeyi daha alaycı, daha halkçı ve daha keskin bir hatta taşır. Matbaa çıraklığı, nehir pilotluğu ve gazetecilik deneyimi, Twain’in resmi ahlak karşısındaki kuşkucu tavrını beslemiştir. *Adventures of Huckleberry Finn* ve *The Adventures of Tom Sawyer* (Huckleberry Finn’in Maceraları) gibi eserlerde toplumun “uygarlık” dediği şey çoğu zaman ikiye bölünmüş, komik ya da zalim görünür. Twain’in önemi, halk dilini yalnızca renklendirici bir unsur olarak değil, ahlaki ve anlatısal bir otorite olarak kullanmasındadır. Whitman sıradan insanı şiire yükseltirken, Twain sıradan konuşmayı edebiyatın merkezine taşır.

Amerikan edebiyatında sınıf meselesi siyah yazarlar söz konusu olduğunda ırktan ayrı düşünülemez. Zora Neale Hurston, siyah yaşamı yalnızca baskı ve yoksulluk üzerinden değil; folklor, sözlü kültür, gündelik canlılık ve yerel dil zenginliği üzerinden kurar. *Their Eyes Were Watching God* (Tanrıya Bakıyorlardı), siyah kadın deneyimini yalnızca mağduriyetin değil, arzu, ses, özgürlük ve anlatı kurma gücünün içinden ele alır. Hurston’da dil, topluluğun belleğidir; sınıf ve ırk, yalnızca yara değil, aynı zamanda este-

tik enerji üretir.

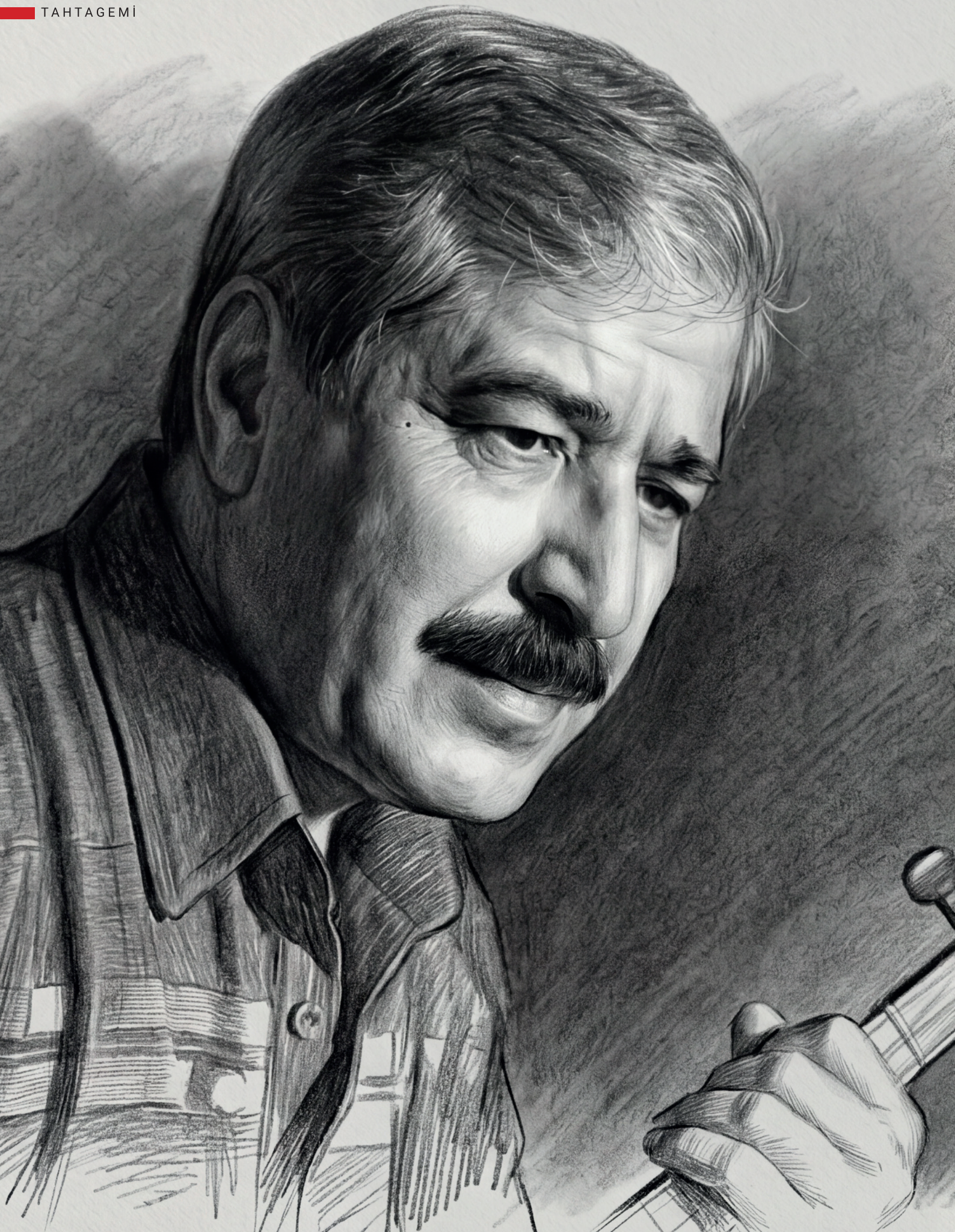
Richard Wright’ta ise bu enerji çok daha sert ve karanlık bir toplumsal kapanmaya dönüşür. Yoksulluk, aile parçalanması ve güneyde siyah bir erkek olarak yaşanan yapısal baskı, Wright’ın metinlerinde doğrudan bir varoluş meselesi haline gelir. *Black Boy* ve *Native Son* (Siyah Çocuk, Yerli Oğul), sınıf ile ırkın birleştiğinde insanın hareket alanını nasıl daralttığını gösterir. Hurston’da yerel dil canlı bir kültür dünyası kurarken, Wright’ta dil çoğu zaman baskının ağırlığını taşır. Onun edebiyatında sınıf, yalnızca gelir düzeyi değil; korku, öfke ve kapatılmışlık biçimidir.

James Baldwin, Wright’ın toplumsal sertliğini daha içsel, daha ahlaki ve daha ruhsal bir derinliğe taşır. Harlem’de yoksulluk, dinî baskı, aile gerilimi ve dışlanma deneyimiyle büyüyen Baldwin, Amerikan toplumunu yalnızca politik bir yapı olarak değil, insan ruhunu yaralayan bir ahlaki iklim olarak okur. *Go Tell It on the Mountain* (Dağlardan Duyur Onu) ve *The Fire Next Time* (Bundan Sonrası Ateş), siyah olmanın, yoksul olmanın ve kendilik arayışının iç içe geçtiği metinlerdir. Baldwin’de sınıf, ekonomik mahrumiyetin ötesine geçer; insanın sevmeye, inanmaya, konuşmaya ve kendini kurma hakkını belirleyen bir atmosfere dönüşür.

Toni Morrison ise bu hattın en büyük tarihsel ve estetik derinliklerinden birini açar. Yoksul bir siyah aileden gelip akademik ve editöryal kurumlarla güçlü ilişkiler kuran Morrison, hem alt sınıf siyah yaşamını hem de tarihsel belleği olağanüstü bir yoğunlukla işler. *The Bluest Eye*, yoksulluğun, ırkçı güzellik rejimlerinin ve aşağılanmanın çocuk benliğinde nasıl yıkıcı izler bıraktığını gösterir. *Beloved* ise bu yarayı bireysel psikolojinin ötesine taşıyarak kuşaklararası hafızanın, kölelik tarihinin ve bastırılmış acının romanına dönüştürür. Morrison’da sınıf yalnızca bugünün eşitsizliği değildir; tarihin bedende ve ruhta bıraktığı kalıcı tortudur.

Bu yazarlar birlikte okunduğunda Amerikan edebiyatı, bireysel dehaların yan yana dizildiği bir müze olmaktan çıkar; toplumsal konumların dile, biçime, karaktere ve anlatı tonuna dönüştüğü büyük bir arşiv haline gelir. Wharton’da sınıf zarif bir dışlama düzenidir. Fitzgerald’da ulaşılması zor bir kabul sahnesidir. Hemingway’de disiplin ve kontrol estetiğidir. Plath’ta başarı rejiminin içsel şiddetidir. Whitman’da demokratik genişleme, Twain’de halk dilinin eleştirel gücü, Hurston’da kültürel canlılık, Wright’ta yapısal kapanma, Baldwin’de ahlaki yara, Morrison’da ise tarihsel hafızadır.

Sonuçta Amerikan edebiyatını sınıf ve demografi ekseninde okumak, edebiyatı daraltmak değil; tam tersine onun derinliğini artırmaktır. Büyük yazarlar geldikleri sınıfın basit temsilcileri değildir. Fakat onların cümlelerinde, suskunluklarında, karakter seçimlerinde, seslerinde ve ritimlerinde toplumsal kökenin izleri duyulur. Edebiyat, bu yüzden yalnızca bireysel ifade alanı değil; toplumun en yoğun, en kırılgan ve en kalıcı estetik hafızalarından biridir.



MEHMET YILDIZ

Türk ulusunun kadim geçmişini çağımıza ulaştırma-
sında en önemli yol; Türk halk müziği ve özellikle de âşık
edebiyatı ile gerçekleşmiştir. Bu ulvi yolun en önemli iki un-
suru edebiyatta kâğıt, kalem; müzikte ise saz ve tezenedir.

Sanırım Kıbrıs Çıkarması sonrasıydı, yani yaşımın 7
veya 8 olduğu dönemlerdi. Malatya'da Belediye Binası ve
önünde çok büyük bir İnönü Heykeli'ni karşıdan gören 3
katlı bir binanın alt katında bulunan "Edison Ticaret" adın-
da, dönemin elektrikli eşyaları yanında plakların satıldığı
bir mağaza vardı. Mağazanın hemen yanında, içinde fı-
siyelerin bulunduğu şehrin en gözde çay bahçesinde otu-
ranlar, Edison Ticaret'ten yayılan yüksek volümlü müzikleri
dinlerdi. Özellikle yeni çıkmış plaklar, sonraları kasetler ça-
lınır ve müzikseverlerin ilgisine sunulurdu. Bizim evde de
uzun yıllar hep bir plakçalar, yani pikap vardı. Çünkü be-
nim en sevdiğim dans müziği olan "Twist Dance"ı bu pikapta
çalan plak eşliğinde, gerek babamın arkadaşları gerek aile
büyüklerine yıllarca dans ederek göstermiş biriydim. Özel-
likle twistin Türkçe "Abidik Gubidik Twist" sözlerini dansımı
yaparken sesli söylemeyi de severdim. Ama bu twist dan-
sı ve şarkısının yerini, babam sayesinde Türk halk müziği,
özellikle de âşık müziği almıştı. İşte Malatya'nın en bilinen
plakçısında sesli bir Mahzuni türküsü çalıyordu. Türküde
geçen "it" in kim olduğunu bilmiyor olsam da söyleniş şek-
li ve türkü beni çocuk yaşında etkilemişti. O kadar ilgimi
çekmişti ki babama yalvar yakar bu plağı satın aldirttim.

Onun kendine özgü bir tavrı, ifade gücü ve gönül zen-
ginliği vardı. Kimi âşıklar eser üretirken en çok sevgiden,
özlemden, ayrılıklardan beslenirken kimi âşıklar da eser-

lerinde günlük tüm duygularla beraber
içinde yaşadıkları toplumu, kişi-
sel duygularını, ekonomik-top-
lumsal sorunları, sıkıntıları, eko-
nomik ve siyasi eksiklikleri bazen
samimiyetle bazense sert ve eleş-
tirel bir üslupla işlerler. Bireylerin
doğruyu yanlıştan ayırt edecekleri
ve kendilerini cesurca ifade edecekleri

alan yaktıkları türkülerdir. Âşık Mahzuni Şerif tam da böy-
le bir âşıktır. Nasıl gönülden kelimeler düşmeden mızrap tele
dokunmuyorsa bu durum Âşık Mahzuni Şerif için de ge-
çerliydi. Gönülünden geçenler dökülüyordu sazının teline.
Yazdığı şiirlerde, yaktığı türkülerde daima insan sevgisini,
kardeşliği, birlik ve beraberliği ön plana çıkarmıştır. Sömü-
rünün her türlüsüne isyan ederken dil, din, ırk farkı gözet-
meden tüm insanlık için fikir beyanında bulunur. Bazen
emperyalizme kafa tutar ve Vietnam'a selam yollar, bazen
siyasetçilerin yanlışlıklarını isim vererek eleştirir, bazen ise
gurbetçiye seslenir "dön" diye. Her türlü ayrılıkçı düşünce
onun gönlünde engellidir.

Onun dik duruşu, halkının özgürce yaşaması ve hak-
ça bölüşmesi için yazdıklarını haykırdığı her türküsü ba-
şına iş açmış; defalarca gözaltına alınmış, özellikle "muhtı-
ra" ve "darbe" dönemlerinde defalarca cezaevine girmiştir.
1980 darbesinden sonra türkülerini yasaklanmış, işkence gör-
müş, hatta vatandaşlıktan bile çıkarılmıştı. 1939 yılının so-
ğuk bir Kasımında Kahramanmaraş'ın Afşin ilçesine bağlı
Berçenek Köyü'nde doğmuştur. Gerçek adı Şerif Cırık'tır.
Genç Cumhuriyet'in eğitime verdiği önem kapsamında
askerden seçilip kısa bir eğitimin ardından öğretmen olarak
köylerine atanmaların yetkili olduğu üç yıllık bir eğitimden
geçer. Kendi anlatımlarından edindiğimize göre: "Elbistan
ve Afşin'e gidişlerimde gördüğüm subay elbisesi giymiş çocuk-
lar ilgimi çekti. Ayrıca bir tokatını yediğim gediklinin elbisesi
de beni çok etkilemişti. Tutturdum, askeri okula gitmek istiy-
orum diye. Sonunda oldu; Mersin Üçüncü Astsubay Hazırlama
Okulu'na başladım. Kuleli Lisesi hayalleri kurarken, farklı kül-
tür anlayışım ve şair kişiliğim ordunun iç hizmet kanununa uy-
madığından dolayı 1960 yılında ihraç edildim." Kuleli Askeri
Lisesi hayallerinin yerini Mahzuni'nin yüreğindeki ozanlık
almış, onu buradan alıp bağlamasının böğrüne sokmuştu.

Cumhuriyete bağlılığı, Atatürk sevgisi, milli birlik duy-
gusu, insan sevgisi, her türlü sınıf ayrımcılığına ve gericili-
ğe karşı tutumu, Hacı Bektaş-ı Veli ve On İki İmam'a olan
gönül bağlılığı sanatına yansımıştır. Merhametsiz zenginler,
paraya doymayan patronlar onun sosyal içerikli şiirlerinde
ve türkülerinde hak ettikleri yeri almışlardır. Âşık edebiya-
tının son yüzyıldaki büyük ozanlarından biridir Âşık Mah-
zuni. İşçiler, köylüler, garipler, çingeneler, Almanya'daki iş-
çiler, Amerika gibi kapitalist ülkeler onun hep odağında

O kime "it" dedi?

MAHZUNİ

Mahzuni için halk demek hak demektir; halktan uzak bir ozan Hakk'tan da uzaktır. Oysa ozanın
birincil görevi halka ulaşmak, halkın sesi olabilmektir. Bir halk ozanının serini vereceği iki şey vardır:
Hakk'ın sevdiği ve koruduğu özel kullar ile halkın öz varlığı.

olmuş; kaleminden *bağlamasının* tellerine türkü olmuştur.

Pir Sultan Abdal'ın haksızlık karşısındaki duruşu ona hep rehber oldu. Yine aynı Sivas topraklarının bir başka değeri Âşık Veysel, onun sanatının oluşumunda ve şekillenmesinde etkili olmuştur. Mahzuni Şerif, Alevi bir ozan olarak nefesler, deyişler ve semahlar geleneğinden derinden etkilenmiş; bu felsefeyi çağdaş bir dille eserlerine yansıtmıştır. Mahzuni yaşadığı dönemdeki toplumsal olaylardan etkilendiği gibi yapıtlarıyla da yaşadığı toplumu etkilemiştir. Sözlü edebiyat geleneğinin bir temsilcisi olmakla birlikte Âşık Mahzuni, şiirlerini kitaplaştırmakla *"kalem şairleri"* arasına da girmiştir. 1976 yılında Köln'de katıldığı radyo programında kendisine *"âşık"* denmesini sevmediğini, bu kelimenin Arapça olduğunu, oysa kendisinin *"halk ozanı"* olduğunu; Türklerde saza kopuz, onu çalana da ozan denildiğini dile getirmiştir. *"Ozan; halkın dertlerini, sorunlarını, isteklerini, duygu, düşünce ve sevinçlerini kısa ve öz sözlerle tele döken halk sanatçısıdır."* Âşık Mahzuni sınıfsal bilince sahip olmuş ve sınıf çatışmasının hep içinde yer almıştır. Kendisinin ve ozanın kim olması gerektiğine dair soruya şöyle yanıt vermiştir:

"İlkel toplumun sonlarına doğru insanlar sınıflanmaya başlamışlardır malum. Bu sınıflanma, tarihin akışı içinde çeşitli şekillerde görünüm kazanmış; fakat öz olarak sınıf çelişkisi ortadan kalkmamıştır. Sınıflarla birlikte birtakım ferdî tanımlar da görüntüde değişikliğe uğrayarak bugüne kadar gelmiş-

tir. Kimisi toprak ağası olmuştur; kimisi ırgat, kimi çoban, kimi işçi. Bunlar çıkarlarını korumak için çeşitli şekillerde mücadele vermiştir; veriyor. Biz bu mücadelenin bir unsuru olarak ortaya çıkmışız. Sınıfımız bellidir, mücadelemiz, mücadele şeklimiz bellidir. Yaptığımız iş, sınıfımızın çıkarlarını saz ve söz yoluyla savunmak ve korumaktır. Ozan, doğduğu sınıfın hayatı çıkarlarını herkesten çok isteyen, istemesi gereken, çok temiz, çok yürekli, doğduğu sınıfa bağlı kişidir; ezilmiş bir halkın, sosyal yaşantının darbesine uğramış bir halkın en fedaisidir. Halkın dertlerini müzikle dile getirir. Yani ozan, halkın telli sesidir. Bu arada şunu da söyleyeyim: Biz, bize âşık denilmesinden bıktık usandık. Güniümüzün ozanı toplumcu durumundadır. Âşıklık edebiyatı ile âşık da silinip gitmiştir. Biz ozanız, âşık değil..."

Mahzuni, ozanlığa bakış açısında bir kişinin ozan olabilmesi için halkın dertlerini anlatması ve halkla bir olması gerektiğini savunur. Bu görüşlerin oluşmasında ilişki içinde bulunduğu sol düşüncelerin ağırlığı hissedilmektedir. Tanıdığı Fikret Otyam'ın, Hasan Hüseyin Korkmazgil'in ve Ahmed Arif'in etkileri vardır.

Mahzuni için halk demek hak demektir; halktan uzak bir ozan Hakk'tan da uzaktır. Oysa ozanın birincil görevi halka ulaşmak, halkın sesi olabilmektir. Bir halk ozanının serini vereceği iki şey vardır: Hakk'ın sevdiği ve koruduğu özel kullar ile halkın öz varlığı. Eğer halk ozanı yanlış yaparsa bu iki şey ozanı affetmez; o yüzden iyice düşünerek hareket etmeli, ehlikâmil olmalıdır. Halk ozanı her konuda yazabilmelidir: havadan sudan, savaştan barışa, en ince ayrıntıya kadar, hatta zamanı geçmiş olsa da güle bülbüle bile değinmeli, anlam deryasında yüzmelidir. Zalimin karşısında çaresiz ve korkak bir şekilde sessiz kalıp zulmü kabullenmemelidir. Her daim sazında sevginin marşı olmalıdır.

Şerif Cırık'ı (Mahzuni Şerif) yetiştiren, muhabbetlerinde yanlarından ayırmayan, cemlerde deyiş okuyacak düzeye geldiğinde buna imkân sağlayan Şakir Baba ve Cırık Baba'nın etkisi su götürmez bir gerçektir. Şerif Cırık'ın büyükbabası İsmail Cırık bölgenin âlimlerindendir, dinî bilgileri güçlüdür. Babası Zeynal Cırık da muhabbet ehlidir; cem ibadetinde düşkün, dedelere ve babalara saygılı, itikadı güçlüdür. Köy evinde karda kışta köylüyü misafir eder, ellerindeki üzüm kurusu ve yemişi ikram eder; su ve elektriğin olmadığı vakitlerde de tüm yokluğa rağmen inancını yaşamaktan ve köylüsünü bir arada tutmaktan uzak durmayan bir kişiliktir. Bunlar Şerif Cırık'ın nasıl bir ortam ve ailede büyüdüğünü açıkça göstermektedir. Köyde halk şairliği ve zakirlik yaygın bir şekilde görülmektedir; Şerif de bu gelenekten beslenecektir.

"Çok iyi bir Alevi olmama rağmen hayatımda hiç Alevilik propagandası yapmadım. İnsanı insandan üstün görmek gibi bir yanılsa düşünmedim. Uzun yıllar boyunca Türkiye'de benim Sünni'den dönme bir insan olduğum hakkında çok yaygaralar koptu. Bu kesinlikle yanlıştır. Ama Elbistan-Hasanköy'de kalan akrabalarımın yanı sıra Hatay'da, Nurhak'ta, Sivas ve Malatya'da yer-



leşip kalan akrabalarımın çoğu asimile edilerek Alevilikten Sünniliğe döndürülmüştür; bu doğru. Hatta Hasanköy'de kalan babamın öz amca çocukları aşırı sağcı ve Turancı geleneklere bağlı birer Sünni olarak hayata devam etmektedir. Şurası muhakkak ki insan insandır. Ama ben Ağuçen ocağından bir Aleviyim."

Onun hayatında her döneme ait ilginçliklere rastlamak mümkündür. Bunlardan birini paylaşmak isterim: 1960 yılında Ankara Ordonat Tekniker Okulu'nda ilk defa Atatürk Ödülü verilmiştir. O günün hatırası olarak dönemin Ordonat Daire Başkanı Reşat Ülgenalp bir kitap imzalayarak ona hediye etmiştir. 1959-1960 yıllarında Ankara Ordonat Tekniker Okulu'nda Komutan Yardımcısı Kenan Evren'dir. Şerif Cırık'ın askerî okul arkadaşı Hasan Tatar, Kenan Evren'in Şerif Cırık'ı çok sevdiğini ve önemli günlerde ona saz çaldırıp şiir söylettirdiğini anlatmıştır. Hatta 12 Eylül darbesini diğer aydın ve sanatçılara göre daha rahat geçirdiği söylenmiştir; bunun sebebi olarak da askeri okuldaki komutanı Kenan Evren gösterilmektedir. Askeri okuldan atıldıktan sonra ailesi, amcaları ve ağabeyleri "Senden bir şey olmaz, yaramazsın." diyerek onu dışlamıştır. Bu dönem onun en çok üzüldüğü ve "en karanlık yıllarım" diye nitelendirdiği dönemdir.

Ona "Mahzuni" mahlasının verilmesiyle ilgili iki ayrı görüş bulunmaktadır. İlkine göre mahlasını, onu irşat eden Cırık Baba vermiştir; Cırık Baba ve kardeşi Şakir Baba, Cırık ailesinin yol büyükleridir. Diğer görüşe göre ise mahlasını, onları sık sık ziyaret eden Davut Sulari vermiştir.

Mahzuni, saziyla sürdürdüğü mücadelesinin yanında 1963 yılından itibaren siyasetle daha yakından ilgilenerek örgütlü biçimde hareket etmeye başlamıştır. "Çünkü memleketin içinde bulunduğu sistem halka yansıyor, halktan bana yansıyor. İşte yolsuzluklar, hırsızlıklar; şimdi olduğu gibi o zaman da vardı. İşçi Partisi Gençlik Teşkilatı'na keşfedilmiştim. Konserlere gidiyordum. Türkiye'de bir halk direnişinin, ezilmiş yığınların tepkisine ortak olmam isteniyordu ve bunu hâlâ yapmaktayım; ondan yanayım."

Mahzuni'yi araştırırken doğum tarihine dair çok farklı bilgilere rastlamak, o dönemde doğmuş pek çok yurttaşımızda olduğu gibi, tam ve kesin bir tarih vermeyi güçleştirmektedir. Ancak ozan, kendisi hakkında bilgi edinmek isteyen Hatun Çitil'e kendi el yazısıyla şunları yazmıştır: "Takdir edersiniz ki hiçbir insan anasından dünyaya geldiği yıla, haftaya, saati bilmez. İnsan bilimindeki doğal gerçek budur. Ancak ben Yeşil Afşin'imizin eski adıyla Berçenek, yeni adıyla Tarlacık köyünde: büyük amcam Emir'e göre 1941 başlarında, amcam Gül Ali'ye göre 1940 ortalarında, en büyük amcamın oğlu Hüseyin Çavuş'un not tarihlerine göre 17 Kasım 1939 yılında doğmuşum."

Mahzuni, 1960'lı yılların ortalarından başlayarak "Bozkırın Tezenesi" Neşet Ertaş ile tanışmış; bu dostluk ölümüne değin sürmüştür. Mahzuni, Avrupa'nın tüm ülkelerinde olduğu gibi Asya'da da pek çok ülkede konserler vermiştir. Birden fazla evlilik yapan ozan, son evliliğini 1971 yılında

Fatma Hanım ile yapmıştır. Bu yıla kadar Şerif Cırık olan ismini Şerif Mahzuni olarak değiştirmiştir; böylece Mahzuni Şerif, sanat dünyasında kullandığı mahlasını soyadı olarak resmîyette de kullanmaya başlamıştır. Mahzuni, türkü sözleri nedeniyle değişik tarihlerde defalarca cezaevine girmiştir. Ozan bu kayıp yıllar için "Sanatımız için kayıp yıllar benim şerefimdir." diyerek haksızlıklara karşı muhalif kişiliğini her zaman gururla dile getirmiştir. Mahzuni, doğan tüm çocuklarını Afşin'de doğmamalarına rağmen ilçe olarak Afşin, köy olarak da Berçenek şeklinde nüfusa kaydetmiştir. Bu, onun köyüne ve Afşin'e olan derin bağlılığının ve sevgisinin bir yansımasıdır.

Mahzuni, bir dönem yaşadığı Gaziantep'te belediye başkanı adayı olmuş ancak kazanamamıştır. Barış Partisi üyesi olmasına rağmen uzun süre CHP'den aday olmayı beklemiş; bu beklentisi gerçekleşmeyince ilk kez kalp krizi geçirmiştir. 1985 yılında "Domdom Kurşunu" ile Altın Kelebek Ödülü'nde yılın bestesi-güftesi ödülünü kazanmış ve "Yılın Adamı-Altın Sanatçısı" seçilmiştir. Atatürk'e yazdığı "Sarı Saçlım Mavi Gözlüm" şiiriyle ona duyduğu derin bağlılığını göstermiştir. Mahzuni'yi derinden üzen olaylardan biri de Türkiye'nin ve dünyanın pek çok yerinde konser vermesine rağmen memleketi Afşin'de uzun yıllar konser verememesidir. Buna neden olarak "Bizim adımız solcuya çıktı." demiştir. Afşin'in sosyal yapısı milliyetçi ve muhafazakâr olarak tanımlanmış olsa da Afşin halkı Mahzuni'yi, Mahzuni de Afşin'i çok sevmiş; ancak ozan 40 yıl sonra memleket sahnesine çıkabilmiştir. O günkü coşkusu ve özlemini aşağıdaki dizelerde görebiliriz:

Hasret buram buram kırk sene oldu / Dönerek bulduğum Afşin merhaba

Dağlarınla, toprağınla, taşınla / Gurbette kaldığım Afşin merhaba

Su durduğun yerde cirit oynardı / Her köşenden koç yığitler kaynardı

Atlasına kartalların konardı / Uğruna öldüğüm Afşin merhaba

Toprak toprak hamurundan yoğruldu / Berçenek'te çamurundan doğrudum

Senden doğdum, tüm dünyada soruldum / Dünyaya geldiğim Afşin merhaba

Mahzuni, yakınları ve arkadaşlarıyla yaptığı konuşmalarda "Ölürsem beni Berçenek'e gömiün." demesine rağmen 17 Mayıs'ı 18 Mayıs'a bağlayan gece aramızdan ayrılmış; Hacıbektaş'ın ileride sorun çıkarabileceği gerekçesiyle Hacıbektaş ilçesindeki Çilehane Mezarlığı'nda "Âşıklar Anıtı"nın bulunduğu alana defnedilmiştir.

60 yıllık hayatının, kendimi bildiğim günden bu yana her döneminde yüreğimde yer etmiş; 1988 yılında Gaziantep'teki kasetçi dükkanında görme ve tanışma şansı bulduğum büyük ustayı, ölümünün 24. yılında sevgi, saygı ve özlemle anıyorum.

HALKIN SESİNİN MANEVİ YOLCULUĞU

CEM KARACA

“Bir kelime geçti kitapta. Yarın babama sorarım, dedim. Sonra fark ettim ki soracağım insan artık yok.”

CİHAN SAYGIN

Cem Karaca'nın yıllar sonra anlattığı bu hatıra, yalnızca bir evladın özlemi değil, aynı zamanda insanın varoluşla yüzleşmesiydi. Çünkü bazen insan, kaybettiklerinden sonra asıl soruyu duyar: Derdim var, şimdi kime ağlayacağım, kime soracağım? Kim var?

Bu soru; Almanya sürgününde yalnız kalan, babasının cenazesine katılamayan, vatandaşlıktan çıkarılan ve yıllarca memleket hasreti çeken Cem Karaca'nın manevi yolculuğunun başlangıç noktalarından biri oldu. Bir akşam, kendi ifadesiyle, ellerini semaya kaldırdı ve şöyle dedi:

“Ya dedim ki: Cem, sen galiba bu işi ihmal ettin. Biraz araştı.”

Cem Karaca, o akşam Yaradan kavramını ve derdi olduğunda sığınabileceği yegâne kapının Allah olduğunu kavradığında perspektifinin değiştiğini anlatır.

Cumhuriyet Sofrasından Sahneye

Muhtar Cem Karaca, 5 Nisan 1945'te İstanbul'da dünyaya geldi. Babası, Azerbaycan kökenli tiyatro ve sinema sanatçısı Mehmet İbrahim Karaca; annesi ise Ermeni Asıllı operet, tiyatro ve sinema sanatçısı İrma Felekyan veya bilinen adıyla Toto Karaca'ydı. Sahne, onun için sonradan seçilmiş bir meslek değil, içine doğduğu bir dünyaydı.

Mehmet Karaca, erken Cumhuriyet Dönemi'nin kültür çevrelerinde yer almış, Mustafa Kemal'in sofrasında bulunmuş bir sanatçıydı. Toto Karaca ise Atatürk'ün huzurunda sahneye çıkmış önemli bir tiyatro sanatçısıydı. Bu aile mirası, Cem Karaca'ya anne karnında işlenmiş bir sanat sevgisi bıraktı. Annesi, daha çocuk yaşlarda onun müzik yeteneğini fark ederek geliştirdi. Robert Kolejinde eğitim gören Karaca'nın babası, onun diplomatik kariyer yapmasını isterken annesi onda bir sanatçı görüyordu.

Sonunda sahne kazandı, baba mesleği olan tiyatroculuğu da denedi. Genç bir kıza âşık olan Cem, onu etkilemek için İngilizce rock'n'roll parçaları söyledi; Bakırköy kulüplerinde ücretsiz konserler verdi. Bunu öğrenen babası, onu müzik söylemekten vazgeçirmeye çalışsa da başaramadı. Sonunda Cem Karaca'yı o eşsiz müzik üslubuna kazandıran yine hem annesi hem de babası oldu.

Anadolu Rock'ın Muhalif Ozanı

Müzik yolculuğu 1960'larda başladı. İlk yıllarda Dina-mitler ve Jaguarlar gruplarıyla İngilizce rock'n'roll şarkıları söyledi. Babası Mehmet İbrahim Karaca, bu tarzı bırakmasını ve halk türkülerini Batı enstrümanlarıyla düzenlemesini söyledi; bunu gerçekleştirmesi yıllar sürdü. Askerlikte halk ozanlarının türkülerini dinleyince içindeki eksik hissiyatın farkına vardı. O günden bu yana Türkçe söyledi.

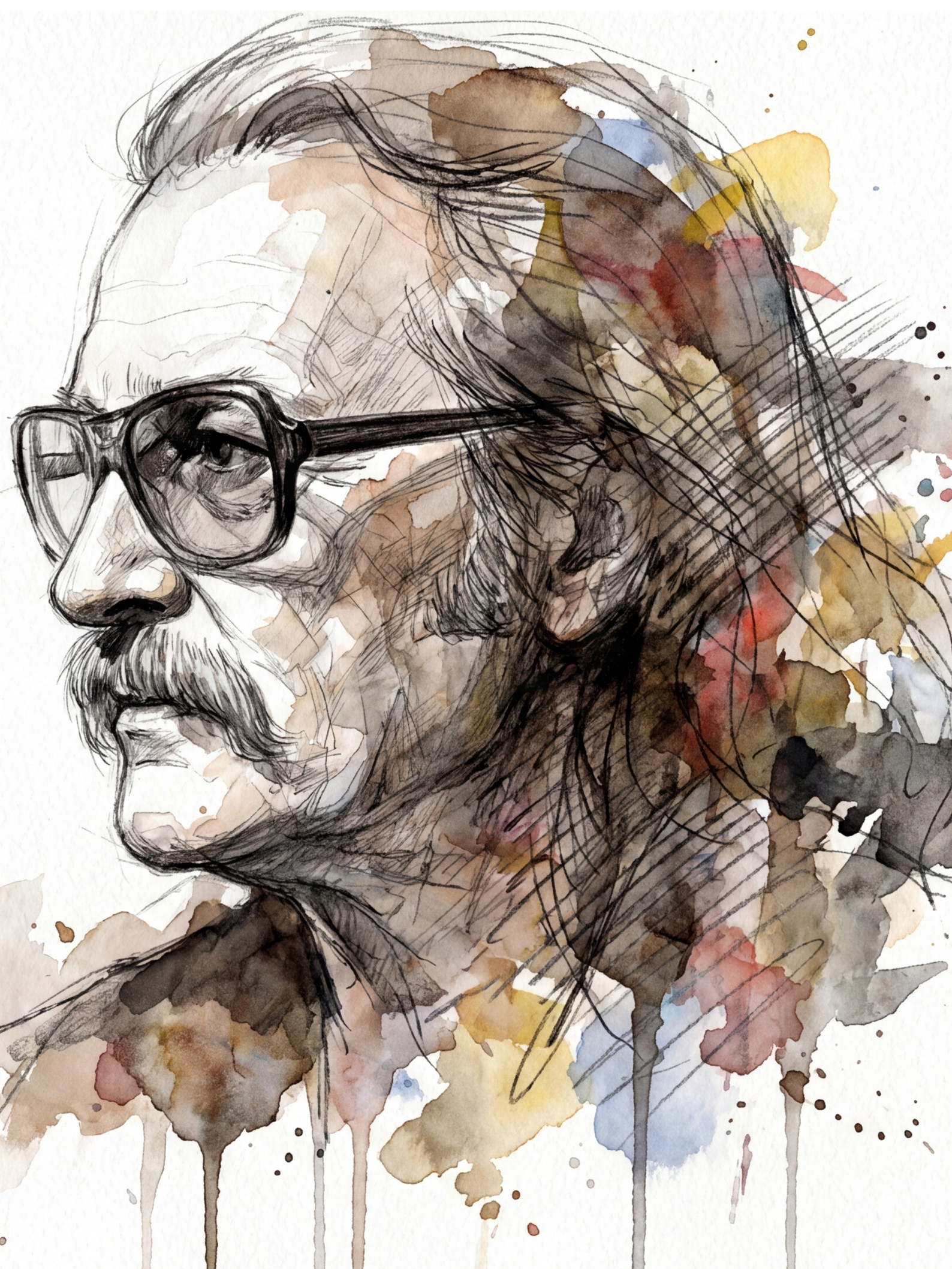
1967'de Apaşlar'la katıldığı Altın Mikrofon Yarışması'nda, Erzurumlu Emrah'ın sözlerini Anadolu rock klasiğine dönüştürdükleri “Emrah” yorumuyla dikkat çektiler. İkinci oldular ama şarkıyla ün kazandılar; Almanya'ya 45'lik kaydetmeye gittiler ve 1968'de bir “Merhaba” konseri ile Türkiye'ye döndüler. Aynı yıl Almanya'da kaydedilen “Resimdeki Gözyaşları” büyük başarıyla yayınlandı.

Ancak Cem Karaca'nın aradığı yalnızca müzik yapmak değildi, söyleyecek sözü vardı. Daha politik şarkılar söylemek istediği için Apaşlar ile yolu ayrıldı, Kardeşlar ve ardından Moğollar ve Dervişan'la çalıştı. Anadolu'nun türkülerini, yüzyılların şiirini ve Batı müziğini sentezleyerek kendi tarzını kurdu. Kendine özgü diliyle düşündürmeyi amaçlıyor, eşsiz teatral yorumuyla halkın sesi olmayı hedefliyordu.

Pir Sultan Abdal'dan Dadaloğlu'na, Karacaoğlu'dan Âşık Emrah'a uzanan ozan geleneği, onun sanatının omurgasını oluşturdu. Çünkü ozan geleneği, hakikati çıplak sözle söyleme cesaretidir. Karaca, bu cesareti çağdaş müzik formlarıyla buluşturdu. Kendine “Anadolu Rock Ozanı” diyen Karaca, “Sanatın muhalif bir fonksiyon taşıdığına inanan bir insanım.” der. Bu nedenle Anadolu rock yapan birçok sanatçıdan daha belirgin bir politik duruş sergiledi.

1971'de Trabzon konserinde patlayan bombalar, sanatının toplumsal etkisinin gücünü gösteriyordu. Aynı yıl Kardeşlar'la plak çalışmaları için Almanya'ya gitti. 12 Mart Muhtırası yayımlandığında “Oy Güllüm Oy” plağı toplatıldı. Türkiye'ye dönen Karaca, Moğollar'la yoluna devam etti. 1972'de Moğollar döneminin en büyük başarısı “Namus Belası”ydı.

Muhlis Akarsu'ya ait “Obur Dünya” bu çizginin güçlü örneklerindendir. Dervişan grubu ile 1975'te çektiği Tamerici Çırağı ile siyasi duruşunu belirginleştirdi. “Mutlaka Yavrum”u Filistin Kurtuluş Örgütü için seslendirdi. Yılmaz Güney'in mahkeme duruşmalarına katılan Cem Karaca,



Bormack

TAHTAGEMI



...strong enter of mini soug e.
... the and then and br

Λ

...ne
...os co

"Sanat daha fazla özgürlük, daha fazla adalet talep eder." dedi. Cesurdu, sözünü esirgemezdi. 70'ler Karaca'nın en hızlı zamanlarıydı: Kavga, Parka, İhtarname, Yoksulluk Kader Olamaz, İşçi Marşı, Maden Ocağının Dibinde gibi şarkıları bu yıllarda yayımladı.

Dervişan'la 1978'de yayımlanan "1 Mayıs" plağından sonra yollar ayrıldı. 1 Mayıs Marşı nedeniyle hakkında soruşturma açıldı. Artık Türkiye'de kendini ifade etmenin ve özgürce müzik yapmanın imkânı kalmadığını düşündü. Son grubu Edirdahan ile kısa süren çalışma dönemi sonrası 1979'da Batı Almanya'ya gitti. Çok geçmeden 12 Eylül Darbesi geldi ve muhalif sesler hedef alındı.

Sürgün Yılları: Vatansız Bir Vatansever

1979'da Almanya'ya giden Cem Karaca'nın hayatı, 12 Eylül Darbesi sonrasında tamamen değişti. Yıllar önce Selda Bağcan'la çekilmiş bir fotoğraf üzerinden yürütülen propaganda sonucunda "sakıncalı komünist" ilan edildi. Hakkında soruşturmalar açıldı. Türkiye'ye dönmediği için Yılmaz Güney'le birlikte Türk vatandaşlığından çıkarıldı.

Ancak Alman vatandaşlığına geçmedi. Sekiz yıl boyunca Birleşmiş Milletler'in vatansızlar için verdiği pasaportla yaşadı. Türkiye'ye hasret kalan Cem Karaca, çeşitli işlerle geçimini sağladı. Bunun yanı sıra annesi Toto Karaca'yla Almanya'da tiyatrodaki sahne aldı. Die Kanaken, 1984 yılında Almanya'da yayımladığı bir rock albümüdür. "Kanake/Kanaken" sözcüğü Almancada göçmenleri (özellikle Türkleri) aşağılamak için kullanılan ırkçı bir hakarettir. Albüm ise göçmen işçilerin (Gastarbeiter) yaşadığı zorlukları anlatır. Almanya'da yaşamasına rağmen Karaca, şarkı sözlerinin çift dilli yayımlanmasını özellikle istemiştir. Albümde yer alan "Was Sagst Du? (Senin Demen Ne?)" gibi şarkılar, Almanların Türk işçilere bakışını eleştirir. Albümün tek Türkçe parçası ise Nâzım Hikmet'in "Çok Yorgunum" şiirinden uyarlanan eserdir.

Karaca ve arkadaşları, o dönemin Türk "misafir işçi"lerinin ve göçmenlerinin Almanya'daki durumunu, şu Almanca dizelerde olduğu gibi doğrudan ve ironiyle ele alır:

"Gel Türk – Alman birası iç, o zaman burada hoş karşılanırsın; Prost' ile Allah'ın üstü çizilir, sen de küçük bir parça 'entegre' edilirsin."

Albümdeki tüm şarkılar Cem Karaca (müzik), Ulrike Faber (söz ve müzik) ve Ralf Mähnhofer'e (söz ve müzik) aittir; "Mein Deutscher Freund" (Benim Alman Arkadaşım) ve "Es kamen Menschen an" (İnsanlar Geldi) gibi başlıklar taşır.

1985'te Münih'te Turgut Özal'la görüştü. Türkiye'ye dönüş yolları açıldı; mahkemede beraat etti, konserlere başladı, albümler yayımladı ve 1988'de, yıllarca yasaklı olduğu TRT ekranlarına çıktı. Bir dönem Fetullah Gülen'in bir şiirini seslendirdi. 1970'lerin–1980'lerin "komünisti" Cem Karaca, 1990'larda daha dindar bir profil çiziyordu. İnançını eserlerine yansıtıyor, inandığı gibi yaşamaya ve konuş-

maya çalışıyordu.

Türkiye'de bazı çevreler onu "komünist", Almanya'da ise "yabancı" olarak görüyordu.

O ise kendisini her şeyden önce memleketine bağlı bir sanatçı olarak tanımlıyordu. Bu yıllarda eserleri yasaklandı, TRT'den uzaklaştırıldı ve babasının cenazesine katılma hakkından mahrum bırakıldı. Hayatının en büyük kırılmalarından biri buydu.

Manevi Dönüşüm Mü, Hatırlayış Mı?

Cem Karaca'nın Almanya yıllarında yaşadığı iç hesaplaşma çoğu zaman "manevi dönüşüm" olarak anlatılır. Fakat mesele belki de dönüşüm değil, hatırlayıştı. Çünkü Karaca'nın köklerinde zaten tasavvuf vardı. Babası Bektaşî geleneğinden geliyordu. Yakın dostları, Cem Karaca'nın gençlik yıllarından itibaren tasavvuf kitapları okuduğunu anlatır. Karaca, Almanya'da iyi Almanca öğrendiğini ve İslam felsefesi kitaplarını Almanca okuduğunu da belirtir.

Kendi sözleri ile tasavvufa iyi hâkim olan Karaca yıllar sonra şunları söyleyecekti: "Bir insan hem dinine bağlı bir Müslüman olabilir hem de sol bir ekonomik ve siyasal dünyaya görüşüne sahip olabilir." Almanya'da yaşadığı yalnızlık, sürgün ve kayıplar, onu yeniden inanç üzerine düşünmeye yöneltti: "Hayattan yediğin zulutlar insanı düşünmeye sevk ediyor." Onun anlattığı Allah'a yönelik korkudan değil, sevgidendi: "Onun için nasıl daha düzgün bir hayat yaşarım kaygısını taşımaya başladım."

"İnançlarımı sürekli tashih etmeye başladım."

Babasının cenazesine katılamayan Cem Karaca, bu acıyı ömrü boyunca taşıdı. Annesi Toto Karaca'nın vefatında Hristiyan olduğu için cenaze kiliseden kaldırıldı. İçeride ilahiler okunurken yaşadığı duyguyu şöyle anlatacaktı: "İçimdeki gamın, kederin adeta havalanıp gittiğini hissettim." Bu deneyim, onun inanç dünyasında yeni bir pencere açtı. "İnançlarımı sürekli gözden geçirip tashih etmeye başladım."

Bir röportajda şöyle der: "Elhamdülillah Müslümanım ve Bektaşiyim. Tanrıyla değil, Allah ile barıştım. Ateizmden İslam'a geçiş sürecim Almanya'da başladı. Hayattan yediğin zulutlar beni düşünmeye yönlendirdi. Bunun hesabını kimseye vermek zorunda değilim."

Allah Yar: Tasavvufun Saadeti

1990'lı yıllarda Cem Karaca'nın eserlerinde maneviyat daha görünür hâle geldi. Bu dönemin en dikkat çekici örneklerinden biri "Allah Yar"dır. 1999 tarihli, söz ve müziği kendisine ait olan bu eser, Yunus Emre geleneğini hatırlatan yalın bir dille yazılmıştır. Şarkıda gösterişli metaforlar değil, doğrudan kalbe seslenen bir söyleyiş vardır. Karaca'nın tasavvuf anlayışı da buna yakındır: hakikati karmaşıktırmadan söylemek.

Bir röportajında şunları söyler: "Dünyada gerçek anlamıyla sevicecek bir şey varsa bu ne paradır ne hatunun mâh ce-

Cem Karaca, annesi Toto Karaca ile.

malidir ne şandır şöhattir ne şudur ne budur. Gerçek anlamıyla sevilmesi gereken, 'Yâr' diye anılması gereken bir tek kavram biliyorum; o da yüce Allah'tır."

Doğru Bildiğini Söyleyen Bir Sanatçı

Cem Karaca'nın hayatı boyunca değişmeyen özelliklerinden biri, doğru bildiğini söylemekten vazgeçmemesiydi. 1970'lerde sağ kesim tarafından ateist ve komünist olmakla suçlandı; 1990'larda ise bu kez bazı sol çevrelerce "dönek dindar" ilan edildi. Fakat o, başkalarının beklentilerine göre değil, kendi vicdanına göre yaşamayı tercih etti.

Oğlu Emrah Karaca'nın ifadesiyle: "Kendi doğru bildiğini söyledi." Bu tavır, onun sanat etiğinin özüdür.

Gelecek zamandan habersiz olan Cem Karaca Fetullah Gülen şiiri ve ona verilecek bir ödül üzerine kendi sözleriyle: "Belli kriterlerim var. Türkiye'yi bölmeyi, parçalamayı, Türkiye'de şeriat devleti kurmayı amaçlayan, Mustafa Kemal'in getirdiği temel prensiplere aykırı düşen hiçbir kuruluşun gecesine katılmam. Bunun demokrasiyle alakası yoktur. Ama Fetullah Gülen diye bir parti yok ki... Türkiye'yi parçalamaya çalıştığına inanmıyorum. Nitekim hakkındaki dava da düşmüş. Kimse benim şapkama karışmadığı sürece ben de kimsenin türbanına karışmam."

Son Yolculuk

Yol Arkadaşları, Türk rock müziği efsanesinin 2001–2004 yılları arasında kurduğu son grubudur. İsim babası bizzat kendisidir. 2004'te Mahsun Kırmızıgül'le seslendirdiği "Hayat Ne Garip" şarkısında hayatın geçiciliğini ve ölümü anlatıyordu. Şarkının yayımlanmasından yalnızca günler sonra 8 Şubat 2004'te geçirdiği kalp krizi sonucu hayata veda etti.

Üsküdar'daki Seyyid Ahmet Yesevi Camii'nde düzenlenen cenaze törenine toplumun her kesiminden yüzlerce insan katıldı. Vasiyeti üzerine alkışlarla değil, tekbirlerle uğurlandı. Karacaahmet Mezarlığı'nda, yine kendi isteği doğrultusunda babasının yanına defnedildi. Hayatının sonunda aradığı huzuru, çocukluğunun başladığı yerde bulmuş gibiydi. Babasının kollarında.

Cem Karaca'nın hikâyesi, yalnızca bir müzisyenin hikâyesi değildir. O; Cumhuriyet sahnelerinden Anadolu'nun türkülerine, sürgünden memlekete, politik mücadeleden manevi arayışa uzanan uzun bir yolculuğun kahramanıdır. Hayatı boyunca farklı etiketlerle anıldı: "komünist" dendi, "dönek" dendi, "muhalif" dendi, "dindar" dendi. Fakat o, bütün bu sıfatların ötesinde tek bir sorunun peşindeydi:



"İnsan daraldığında, yalnız kaldığında, kaybettiklerinin ardından dönüp kime seslenir?"

Babasının ölümünden sonra sorduğu "Kim var?" sorusuna yıllar içinde kendi cevabını verdi:

"Kim var? Allah var. Allah yar. Hakiki Dost"

Sözün Yürüyüşü

Cem Karaca'nın "Halk şairlerinin türküleri söylene söylene varlıklarını devam ettirmişlerdir." cümlesi, yaşayan sözün zaman içindeki dolaşımına bir atıftır. Karaca, kendi şarkılarını da bu yürüyüşe dâhil eder fakat mütevazı bir son söz bırakır:

"Bir gün benim şarkılarım söylenmezse eyvallah."

Avrupa genelinde hizmet

En özel anlarınızı ölümsüzleştirin!



TOPLANTILAR • PANELLER • DÜĞÜNLER • ÖZEL ANLAR

- 4K kalitesinde çekim
- Profesyonel 4K reji
- Sinematik, özel klipler
- Drone çekimleri
- Sosyal medya kanallarında canlı yayın imkanları

EXEN

PRODUCTION
info@exen.media

Bachgasse 3
63322 Rödermark
T: 06074 486 55 85
M: 0163 9 32 32 32

Mirası Oynamak

Javier Bardem: Hanedanlıktan Dünya Sahnesine Uzanan Bir Oyunculuk Tarihi

Javier Ángel Encinas Bardem, 1 Mart 1969'da Kanarya Adaları'na bağlı Las Palmas de Gran Canaria'da dünyaya geldi. Babası José Carlos Encinas Doussinague bir iş adamıydı; ama annesinin kökeni çok farklı bir topraktan geliyordu. Pilar Bardem, İspanya'nın tanınmış oyuncularından biriydi. Büyükbabası Rafael Bardem ve büyükannesi Matilde Muñoz Sampedro, İspanyol sinemasının ilk dönemlerinden beri sahne alan aktörlerdi.

CEM BAHADIR

Las Palmas de Gran Canaria'nın rüzgârlı sokaklarında doğan bir çocuğun önünde iki yol uzanıyordu: Tuval ya da sahne. Javier Bardem her ikisini de denedi ancak nihayetinde büyükanne ve büyükbabasının, annesinin, amcasının ve kardeşlerinin yürüdüğü o kadim yolda kalmayı seçti. İspanya sinemasının köklü ailelerinden birinin son halkası olan Bardem, yalnızca soyağacının ağırlığını taşımakla kalmadı; onu aştı. Akademi tarihinde Oscar kazanan ilk İspanyol oyuncu oldu ve dünya sinemasında dönüştürücü bir güç olarak kendi mitolojisini yarattı.

Bardem ailesi, İspanya sinemasının en eski hanedanlıklarından biriydi.

Javier Ángel Encinas Bardem, 1 Mart 1969'da Kanarya Adaları'na bağlı Las Palmas de Gran Canaria'da dünyaya geldi. Babası José Carlos Encinas Doussinague bir iş adamıydı; annesi Pilar Bardem ise İspanya'nın tanınmış oyuncularından biriydi. Büyükbabası Rafael Bardem ve büyükannesi Matilde Muñoz Sampedro, İspanyol sinemasının

ilk dönemlerinden beri sahne alan aktörlerdi. Amcası Juan Antonio Bardem ülkenin en saygın senaryo yazarı ve yönetmenlerinden sayılıyordu; Franco rejimine karşı çektiği filmler nedeniyle hapsedilmişti. Ağabeyi Carlos ve ablası Mónica da sonradan oyunculuğu meslek edindi.

Annesiyle babası, Javier henüz küçükken ayrıldı. Pilar Bardem üç çocuğunu tek başına yetiştirdi; onları tiyatrolarla, film setleriyle, prova salonlarıyla iç içe büyüttü.

Daha çocukken ilk kez kamera karşısına geçti: 1974-1975 yıllarında yayınlanan El Pícaro adlı İspanyol televizyon dizisinde küçük bir rol üstlendi. Ama bu ilk temas onu oyunculuğa *bağlamadı*. Bardem gençlik yıllarında bambaşka bir düş kurdu: Ressam olmak istedi. Madrid'deki Escuela de Artes y Oficios'ta dört yıl boyunca resim eğitimi aldı. Oyunculuk o dönemde yalnızca para getiren bir araçtı.

Bu işler arasında barmenlik, inşaat işçiliği ve yalnızca bir gece yaptığı striptizcilik yer alıyordu. Bardem yıllar sonra bu dönemleri anlatırken, yaşadıklarını, hayatta kalmak için insanın neyi göze alabileceğinin sıradan bir kanıtı olarak aktarıyordu.

Rugby sahalarından film setine uzanan beklenmedik



bir yol izledi.

Bardem gençliğinde Madrid'deki CR Liceo Francés kulübünde rugby oynadı ve genç İspanya Milli Takımı'nda forma giydi. Güçlü yapısı, sert çizgileri ve disiplinli tavrı bu dönemde şekillendi.

Yirmili yaşlarına girdiğinde yönetmen Bigas Luna onu fark etti. Las edades de Lulú adlı filmde bir rol teklif etti. Bardem önce annesine danıştı, Pilar Bardem oğluna şunu söyledi: "Eğer yapacaksan, ciddiye al." Bardem bu öğüdü benimsedi.

1992'de yine Bigas Luna'nın yönettiği "Jamón Jamón" da başrolü üstlendi. Filmde iç çamaşırı mankeni olarak çalışan güçlü ve çekici bir genç adamı canlandırdı. Film İspanya'da büyük bir gişe başarısı yakaladı; Bardem'in adı anında kadınların dilindeydi. Ama bu kolay kazanılmış ün, bir tuzaktı. Kas ve çekicilik üzerine kurulu kalıbın içine kapanmak istemiyordu. Benzer roller geldi; hepsini reddetti.

Sonraki yıllarda bilinçli bir çeşitlilik izledi. 1994'te uyuşturucu bağımlısı bir adamı oynadı, 1995'te "Boca a Boca"da şöhret peşinde koşan acemi bir oyuncuyu canlandırdı. İspanya sinemasında birden fazla "Goya Ödülü" kazandı. Ama uluslararası piyasa hâlâ kapılarını kapalı tutuyordu, İngilizcesi yetersizdi. Bardem bir İngilizce öğretmeni tuttu ve kelimeleri ezberlemek yerine hissetmeyi öğrendi.

Reinaldo Arenas'ı canlandırmak için kendi bedenini dönüştürdü.

2000 yılında yönetmen Julian Schnabel, eşcinsel Kübalı Yazar Reinaldo Arenas'ın yaşamını sinemaya taşıdı. "Before Night Falls" adlı bu biyografik film, Castro rejiminin zulümleri karşısında mücadele veren ve nihayetinde AIDS'e yenik düşen bir sanatçının hikâyesini anlatıyordu.

Bardem bu role hazırlanmak için otuz pound, yaklaşık on dört kilo verdi. Yakışıklı ve kaslı bedenini eritip Arenas'ın soluk, hasta görünümüne büründü. Ayrıca New York'ta Arenas'ın en yakın arkadaşı Lázaro Gómez Carriles ile bir buçuk ay boyunca her gün iki saat çalışarak yazarın yürüyüşünü ve konuşma biçimini inceledi. Venedik Film Festivali'nde "Volpi Kupası"nı kazandı. Ardından Akademi adaylığı geldi; Bardem, Oscar tarihinde En İyi Erkek Oyuncu dalında aday gösterilen ilk İspanyol oyuncu oldu. Rakibi Russell Crowe, "Gladiator" ile o gecenin kazananı oldu. Ama Bardem çoktan izleyenlerin belleğine kazınmıştı.

Schnabel, filmi tamamlayınca Al Pacino'ya özel bir gösterim yaptı. Pacino izledi ve Bardem'i sabah üçte aradı. Bardem bu telefonu şöyle aktardı:

"Al Pacino gece üçte aradı ve performansımı beğendiğini söyledi. İki şeye inandığımı fark ettim: Tanrı'ya ve Al Pacino'ya."

Bardem bu sözü daha sonra kendisi düzeltti: "Ben her zaman Tanrı'ya inanmadığımı söyledim. Al Pacino'ya inanıyorum."



Ramón Sampedro onu her sabah saatler süren mak-
yaj koltuğuna oturttu.

2004'te Alejandro Amenábar'ın *"Mar Adentro"* (Deni-
zin İçinde) adlı filmi için Bardem yeniden beden sınırları-
nı zorladı. Bu kez felçli bir adam rolündeydi: Ramón Sam-
pedro, boynundan aşağısı felçli olarak yatağa bağlı kalmış
ve aktif ötanazinin yasallaşması için mücadele etmiş ger-
çek bir İspanyoldu. Otuzlu yaşlarındaki Bardem, elli beş
yaşındaki Sampedro'yu canlandırmak için saatler süren
yaşlandırma makyajına her sabah oturuyordu.

Film, Venedik Film Festivali'nde En İyi Film ödülünü
kazandı; Bardem'e de ikinci Volpi Kupası'nı getirdi. Mar
Adentro aynı yıl İspanya'nın Oscar adayı olarak gönderil-
di ve En İyi Yabancı Dil Filmi ödülünü kazandı. Bardem
artık İspanya'nın en önemli oyuncusuydu.

Anton Chigurh kötülüğün felsefi bir portresi olarak
tarihe geçti.

2007'de Coen Kardeşler ona No Country for Old
Men'de Anton Chigurh'u oynamayı teklif etti. Bardem ro-
lünü kabul etmeden önce tereddütlerini sıraladı: İngilizce ko-
nuşmaktan rahatsızlık duyuyordu, ateşli silah tutmamıştı,
üstelik araba sürmesini bilmiyordu. Coen Kardeşler hiç-
birine aldırış etmedi. Bardem ilerleyen yıllarda bu süreci
şöyle aktardı: *"Oyunculukta her şeyi öğrenirsin. No Coun-
try'den önce hiç silah tutmamıştım; şimdi araba kullanabiliyo-
rum. Chigurh'u oynarken İngilizcem o denli gelişti ki rüyala-
rımda İngilizce konuşmaya başladım."*

Film 2007'de Cannes'da gösterildi ve dört Oscar kazan-
dı. Bardem En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu ödülünü aldı-
ğında yanında annesi Pilar vardı. Konuşmasını İspanyol-
ca sürdürdü: *"Anne, bu senin için; büyükanne ve büyükbaban
Rafael ile Matilde için. Bu onurlu ve gururla emek veren tüm
İspanyol oyuncular için. Bu İspanya için ve hepimiz için."* Bar-
dem bu gecede Oscar kazanan ilk İspanyol oyuncu ola-
rak tarihe geçti.

Penélope Cruz ile yolları Jamón, Jamón setinde ilk
kez kesişmişti.

Javier Bardem ile Penélope Cruz, 1992'de *"Jamón
Jamón"* setinde ilk kez karşılaştı. Yolları yıllarca ayrı aktı.
Cruz da uluslararası ünlülük basamaklarını tırmadı; Vol-
ver'le Cannes'da En İyi Oyuncu ödülünü kazandı. 2008'de
Woody Allen'in Vicky Cristina Barcelona'sında yeniden
buluştular ve yakınlaştılar. Çift, 2010 yılının Temmuz ayın-
da Bahamalar'da küçük bir aile töreniyle evlendi. 2011'de
oğulları Leonardo, 2013'te kızları Luna dünyaya geldi.

"Biutiful" rolü onu Cannes'da bir kez daha en tepe-
de bıraktı.

2010'da Alejandro González Iñárritu'nun *Biutiful*'ı
geldi. Bardem, ölmekte olan, kaçak göçmenleri çalıştı-
ran, vicdanıyla hesaplaşan bir adamı canlandırdı. Cannes

Film Festivali'nde İtalyan oyuncu Elio Germano ile birlik-
te En İyi Erkek Oyuncu ödülünü paylaştı. Ardından Aka-
demi'den üçüncü adaylık geldi.

James Bond'un karşısına geçmek ona küresel bir seyir-
ci kitlesi kazandırdı.

2012'de Sam Mendes'in yönettiği *Skyfall*'da Daniel Cra-
ig'in Bond'una rakip olarak Raoul Silva karakterini oynadı.
Silva, Bond'un eski bir meslektaşydı; MI6 tarafından terk
edilmiş, intikam peşinde koşan biriydi. Bardem bu rolde
klasik Bond kötü adamı kalıplarının dışına çıktı; karakter-
ine kırılğanlık ve karanlık bir mizah kattı.

Sanat seçimlerinde hiçbir zaman ticari kaygıyı ön plan-
da tutmadı.

Bardem'in kariyeri boyunca benimsediği ilke tutarlıydı:
Ticari beklentiler değil, karakterin kendisi. Being the Ricar-
dos'ta (2021) Desi Arnaz'ı canlandırması dördüncü Akade-
mi adaylığını getirdi. Denis Villeneuve'ün yönettiği *Dune*
(2021) ve *Dune: Part Two* (2024) filmlerinde Stilgar'ı oynadı.

Bardem kendisinden oyuncu olarak söz etmeyi tercih
etmezdi. Kendini bir işçi, bir emekçi olarak tanımlıyordu.
John Malkovich onu şöyle değerlendirmişti: *"O bir boğanın
gücüne sahip ama altında çok erkekçe bir kırılğanlık var. Yete-
neği ölçülebilir sınırların dışında."*

Sahne dışında da sesi duyulan bir adam oldu.

Bardem, kamusal alandaki sesini hiçbir zaman sustur-
madı. 2003'te Irak Savaşı'na karşı açıkça tavır aldı; *"Goya
Ödülleri"* töreninde meslektaşlarıyla birlikte İspanya'nın sa-
vaşa katılımını eleştiren bir konuşma yaptı. 2019'daki BM
İklim Konferansı'nda Greta Thunberg ile birlikte basın önü-
ne çıktı. Batı Sahra mülteci kamplarını konu alan *Sons of
the Clouds* (2011) belgeselinin yapımcılığını bizzat üstlendi.
Filistin davasına olan bağlılığını da açıkça dile getirdi; Film
Workers for Palestine boykotunda yer aldı ve 2025 Emmy
törenine Filistin kafilisiyle katıldı.

Kanarya Adaları'nda başlayan hikâye dünyanın dört
bir yanında sürdü.

Bardem bugün beş kıtada tanınıyor. Bir Akademi Ödü-
lü, bir BAFTA, bir Golden Globe, iki SAG ödülü, yedi Go-
ya; hem Cannes'dan hem de Venedik'ten oyunculuk ödülü.

Onu asıl anlatan şey ödüller listesi değildi; bir saç kes-
iminin altında kaderci bir tetikçi bulması, otuz pound vere-
rek sürgündeki bir yazarın derisine girmesi ve her defasında
aynı inatla sıfırdan başlamasıydı. Bardem'in oyuncululuğun-
da aile mirası bir başlangıç noktasıydı ama o bu mirası ta-
şımakla yetinmedi, yeniden yarattı.

Büyükbabası Rafael Bardem İspanya sinemasının to-
humlarını ekerken, Javier Bardem o tohumların hangi ül-
kelerde, hangi dillerde, hangi ödül törenlerinde boy vere-
bileceğini gösterdi.

Demokrasiyi kurtarmak

Şamil Dağ

Demokrasi güçler ayırımı olmadan olmaz. Demokrasi temel insan haklarını temel alan hukuk nizamı olmadan da olmaz. Özgürlüğün olmadığı yerde de demokrasiden söz edilemez. Demokrasi sandıksız da olmaz. Ama bütün bunlarla beraber demokrasi bir gönül işidir. Gönüllü olmadan demokrasi hiç olmaz!

Almanya'da bugün yaklaşık 29 milyon insan gönüllü olarak topluma katkıda bulunuyor. Kimisi spor kulübünde çocuklara antrenörlük yapıyor, kimisi kültür etkinliklerinde görev alıyor, kimisi mültecilere destek oluyor. Federal hükümetten eyaletlere kadar birçok kurum, gönüllülüğü teşvik etmek için programlar geliştiriyor. Eski İçişleri Bakanı Nancy Faeser'in dediği gibi: *"Gönüllülük demokrasimizin belkemiğidir. Güven ve toplumsal birlik sağlar."*

Herkes İçin Bir Alan

Gönüllülük çok farklı alanlarda karşımıza çıkıyor: eğitim, spor, komşuluk, kültür ya da mülteci desteği... 2019'daki bir araştırmaya göre, 14 yaş üstü Almanların yaklaşık yüzde 40'ı gönüllü olarak çalışıyor. İlginç bir ayrıntı: kırsal bölgelerde gönüllülük oranı kentlerden daha yüksek. Ayrıca gönüllülerin dörtte biri, yöneticilik gibi sorumluluk gerektiren görevler üstleniyor.

Gönüllülük yalnızca topluma fayda sağlamıyor; gönüllülere de mutluluk, beceri ve deneyim kazandırıyor. Katılım kültürü, birlikte karar alma, uzlaşma ve iş birliği gibi demokratik değerler de tam burada hayat buluyor.

Gönüllülüğe tam destek

2020'de kurulan Alman Gönüllülük ve Katılım Vakfı (DSEE), bu alanı daha da güçlendirmek için önemli bir adım oldu. Vakıf, gönüllülere eğitim, danışmanlık ve ağ kurma imkânları sunuyor; ayrıca dijitalleşme projelerini destekliyor. Yıllık 30 milyon Euro bütçe ve 75 çalışanıyla faaliyet gösteren bu kurum, gönüllülüğü hobi olmaktan çıkarıp demokrasinin yapı taşlarından biri hâline getiriyor. Eyaletler düzeyinde de bu işi Gönüllüler Ajansı yapıyor. Berlin'in on iki semtinin her birinde bir Gönüllüler Ajansı (Agentur für Ehrenamt) bulunuyor. Bu kurumlar gönüllü çalışmak isteyenlere danışmanlık ve rehberlik hizmeti veriyor.

Gelecek Girişimleri: *"Ehrentag"* ve Katılımın Teşviki

2026 yılında, Anayasa'nın 78. yılı şerefine Almanya çapında ilk defa *"Ehrentag"* düzenlendi. Cumhurbaşkanı Frank-Walter Steinmeier'in öncülüğündeki bu etkinlik:

- Gönüllülüğü görünür kılmayı,
- Yeni gönüllülere teşvik etmeyi,
- Belediyeleri, şirketleri ve dernekleri harekete geçirmeyi amaçlıyor.

Hessen'de üç milyon gönüllü yaşıyor.

Hessen Eyalet Hükûmeti de, Federal Cumhurbaşkanı Frank-Walter Steinmeier'in 2023'te öncülük ettiği *"Ehrentag"* (Onur Günü) kapsamında gönüllü çalışmalarını destekleyecek. *"Der Ehrentag Für dich. Für uns. Für alle"* (*"Onur Günü. Senin için. Bizim için. Hepimiz için."*) sloganıyla düzenlenecek program kapsamında Hessen eyalet yönetimi etkinlik planlayan dernek ve belediyelere 1.000 Euro'ya kadar mali yardım sağlayacak.

Federal Cumhurbaşkanı'nın öncülüğündeki etkinliklere memnuniyetle katılacaklarını belirten Hessen Eyalet Başkanı Benedikt Kuhn şunları söyledi: *"Hessen Eyalet Hükûmeti olarak gönüllülüğe uzun yıllardır büyük önem veriyor ve çeşitli yollarla destekliyoruz. Yıllık yaklaşık 26 milyon Euro'yu bu amaçla ayırmamız, Hessen'deki üç milyon gönüllünün çalışmalarına verdiğimiz değerin göstergesidir."*

Mültecilerle Dayanışma

Özellikle 2015'teki mülteci akını, gönüllülüğün toplumsal dayanışmadaki önemini bir kez daha gösterdi. Mültecilere danışmanlık ve rehberlik sağlayan gönüllüler, onların entegrasyon sürecinde kritik rol oynadı. Araştırmalar, gönüllülerle mülteciler arasındaki ilişkilerin çoğunlukla bireysel ve uzun vadeli olduğunu ortaya koyuyor. Fakat bu ilişkilerde dil engeli ve zorlu yaşam koşulları önemli bir sınav niteliğinde.

Yaşlanan Toplum ve Gönüllülük: Fırsat mı, Risk mi?

Almanya yaşılanıyor. Bu sadece sağlık sistemini ya da emeklilik kasalarını değil, gönüllülüğü de etkiliyor. İlk bakışta akla şu geliyor: Daha çok yaşlı, daha az enerji, daha az gönüllü. Ama gerçekte tablo o kadar basit değil.

Bugün emekli olan birçok insan geçmiş kuşaklardan farklı. Daha sağlıklı, daha eğitilmiş ve daha hareketliler. Ellerinde zaman var, deneyim ve bilgi birikimleri var, en önemlisi de bu birikimi topluma aktarma isteği var. İşte bu yüzden özellikle 60-75 yaş arası *"genç yaşlılar"* derneklerde, mahallelerde ve projelerde gönüllülüğün bel kemiğini oluşturuyor. Onlar olmasa, birçok girişim ayakta kalamazdı.

Ama madalyonun bir de öteki yüzü var: 80 yaş üzerine gelindiğinde gönüllülük oranı hızla düşüyor.





Çözüm belli: Gönüllülük sadece yaşlıların sırtına yüklenemez. Gençler, kadınlar, göçmenler – toplumun tüm kesimleri- katılmalı. Demokrasi sadece deneyimle değil, çeşitlilik ve kuşaklar arası dayanışmayla canlı kalır.

Göçmenler ve Gönüllülük: Görünmeyen Demokratik Güç

Almanya’da gönüllülük denince çoğu Almanın aklına spor kulüpleri, itfaiye, karneval dernekleri ya da atıcılık kulüpleri geliyor. Oysa göçmenler de gönüllülüğün ayrılmaz ama görünmeyen bir parçası. Onlar camilerde, kültür derneklerinde, mahalle inisiyatiflerinde sessiz ama güçlü bir şekilde topluma katkı sağlıyor. Sorun şu ki, bu katkı çoğu zaman görünmüyor ve bilimsel çalışmalara da yansımıyor.

Bunun birçok sebebi var: dil, gönüllülük anlayışındaki kültürel farklılık, bürokrasi, dikkate alınmama. Ama aynı zamanda ellerinde büyük bir hazine var: çok dillilik, kültürler arası köprüler, hayat tecrübeleri. Bu potansiyel, sadece göçmenler için değil, bütün toplum için bir değerdir.

Alman demokrasisini daha güçlü kılacak ve yaşatacak olan toplumsal çeşitliliğin gönüllülük alanına da yansımından geçiyor; farklı kökenlerden insanların her gün gönüllü olarak elini taşın altına koymasıyla demokrasinin

olmazsa olmazı olan sivil toplumu güçlendirerek. Göçmenlerin kendi gettolarını aşıp gönüllülük potansiyelini Alman toplumu ile paylaşarak daha görünür kılması hem demokrasiyi daha güçlü kılacak hem de göçmenlerin aidiyet duygusunu arttıracaktır.

Berlin Örneği

Bu durumun farkında olan Berlin Kültür Senatörlüğü göçmenlerden gelen gönüllülük projelerine destek vermektedir. Destek alan projelerden biri “*Şehir Toplumuna Daha Fazla Katılım*” projesi. Bu proje mülteci ve göçmenleri sadece yardım alan değil, toplumun aktif bir parçası olarak konumlandırıyor ve onları şehir toplumundaki farklı gönüllülük çalışmalarında yer almak için eğitiyor. Proje başarılı birinci yılından sonra 2026 da da destek aldı ve akademiye dönüştü: Çok Kültürlü Gönüllülük Akademisi. Destek alan diğer bir proje ise Müslüman Gönüllülük Ajansı (MEA).

Bu projelerin hedefi toplumun algısında ‘sorunlu grup’ olarak yer alan göçmen ve müslümanların demokratik kültüre katkısını ortaya çıkarma ve daha görünür kılmaktır. Böylece göçmenler ve müslümanlar, yalnızca entegrasyon sürecinin ve kamu hizmetinin pasif alıcıları olmaktan çıkıp, şehrin geleceğine yön veren aktif aktörler hâline geliyor.

Dizde kalan çocukluk izi!

Öteki Ebu Cehil

Hız Muhammed ile ilk sürtüşmeleri aslında çocukluk yıllarına dayanmaktaydı. Abdullah ibn Cud'ân'ın misafirperverliğiyle ünlü ziyafet sofrasında, henüz çocukken iki küçük beden yan yana sıkışmış, itişmişti. Hz. Peygamber onu hafifçe itmiş, Amr düşmüş, dizi yaralanmıştı. O iz hiç geçmedi. Yıllar sonra, Hz. Peygamber ashabına Bedir'de buyuracaktı: "Onu tanıyamazsanız, dizindeki ize bakın." Savaş bitti; çocukluğun o küçük yarası, tarihin büyük savaşında son tanıklığını yaptı.

SEBAHATTİN ÇELEBİ

Bir siyasi figür düşünün ki; bütün zamanların en zalimi olarak anılsın ve kendisinden sonra gelecek zalimlerle kıyaslansın.

Ebu Cehil işte böyle bir figürdü. Düşmanlıkta sınır tanımazdı ama "*Ben Ebu Cehil kadınlara ve çocuklara dokundu*" dedirtmem diyecek kadar da bir "*ahlak*" portresi çiziyordu. Ancak onun dokunmadığı kişiler sadece, özgür insanlardı.

Kölelere hiçbir şekilde merhamet etmeyecekti.

Mekke'nin güneşi en şiddetli yandığı saatlerde, Kâbe'nin gölgesinde oturanlar arasında onu mutlaka arardınız. Orada bulurdunuz; öne çıkmak için değil, tam tersine her şeyi izlemek, ölçmek ve hesaplamak için otururdu. Adı Amr ibn Hişâm'dı; ama tarihe geçen adı başkaydı. Karşıtları, hakikati bildiği hâlde inat ettiği için ona "*Ebu Cehil*" demişti. Kabilesi ise zekâsına duyduğu hayranlıkla onu "*Ebu'l-Hakem*", yani "*Hikmetin Babası*" diye anmıştı. Bu iki isim arasındaki uçurum, bir insanın bütün trajedisini taşıyordu.

O, İslam tarihinin en karmaşık figürlerinden biriydi. Basit bir kötü adam değildi; çünkü basit kötü adamlar bu kadar derin bir iz bırakmazdı.

Biliyordu.

İşte her şeyi farklı kılan da buydu.

Soyunun ağırlığı onu özgür bırakmadı; ama o da özgür olmayı seçmedi.

Mahzûmoğulları'nın en köklü dalından geliyordu. Babası Hişâm ibn Muğîre, Mekke'nin saygın önderlerinden biriydi; adı Ficâr Savaşı'na kadar uzanıyordu. Ficâr Savaşı, İslamiyet'ten önceki Arap toplumlarında savaşmanın haram olduğu aylarda yapılan çatışmalardı. Arap kabileleri arasında savaşmanın haram olarak nitelendirildiği bu ay-

lar, Mekke, Medine ve Taif'e göre Zilkade, Zilhicce, Muharrem ve Recep ayı idi.

Bu uygulamanın ne zamandan beri var olduğu kesin olarak bilinmiyordu. Haram ayları kabileden kabileye küçük farklarla değişmekteydi.

Anne tarafından soyu Kureyş aristokrasisine kök salmıştı. Bu soy, küçük Amr'a her şeyden önce bir gerçeği öğretmişti: Hâşimoğulları ile Mahzûmoğulları arasındaki yarış hiçbir zaman bitmeyecekti.

Tarihçiler doğum tarihini yaklaşık M. 570 olarak verir; yani Hz. Peygamber ile neredeyse aynı kuşaktandı; aynı Mekke'nin, aynı sofraların çocuğuydu. Abdullah ibn Cud'ân'ın misafirperverliğiyle ünlü ziyafet sofrasında, henüz çocukken iki küçük beden yan yana sıkışmış, itişmişti. Hz. Peygamber onu hafifçe itmiş, Amr düşmüş, dizi yaralanmıştı. O iz hiç geçmedi. Yıllar sonra, Bedir'in toz ve toprak kokusu içinde Hz. Peygamber ashabından o yarayı aramalarını isteyecekti. Bir çocukluk izi, iki hayatın tuhaf kesişmesinin son tanığı olarak kaldı.

Dâru'n-Nedve'nin kapısı ona herkesten erken açıldı; çünkü Kureyş onun zekâsına ihtiyaç duyuyordu.

Mekke'nin en üst karar organı olan Dâru'n-Nedve'ye katılabilmek için kırk yaşını doldurmak gerekirdi. Ebu Cehil, bu kurala istisna tanınan sayılı isimlerden biri oldu; rivayetlere göre henüz yirmi beş ya da otuz yaşlarındayken bu meclise alındı. Bunun tek bir nedeni vardı: Analiz yeteneği. Kureyş'in en karmaşık siyasi anlarında en isabetli teşhisi koyan, tek bir cümleyle toplantının seyrini değiştiren, hesaplayan adamdı.

Bu zekâ, en açık biçimde hicret gecesinin planlanmasında kendini gösterdi. Kureyş, Hz. Peygamber'i nasıl bertaraf edeceğini tartışırken farklı öneriler arasında Ebu Cehil'in planı öne çıktı: Her kabileden bir genç seçilecek, hepsi

Çağrı filminde Ebu Cehil'i
başarılı bir şekilde İngiliz
oyunca Martin Benson
(* 10. August 1918 in
London; † 28. Februar
2010 in Markyate,
Hertfordshire, England
in Buckinghamshire)
canlandırmıştı





Amr bin Hişam'ın Bedir Muharebesi'nde ölümü (Tarihname, Belami)

Savaş alanında onu iki genç Ensar savaşçısı buldu: Muâz ibn Amr ibn el-Cemûh ile Muavviz ibn Afrâ. İkisi de Abdurrahman ibn Avf'tan Ebu Cehil'i göstermesini istemiş, ikisi de onu vurmak için aralarında Allah'a söz vermişti. İlk darbeyi Muâz ibn Amr vurdu; Ebu Cehil'in oğlu İkrime karşı hamleyle Muâz'ın kolunu kesti. Muâz o kolu savaş boyunca yanında sürükledi; sonunda ayağıyla üzerine basıp kopardı ve savaşmaya devam etti. Ardından Muavviz ibn Afrâ vurdu ve Ebu Cehil'i son nefesine bıraktı; Muavviz o gün şehit düştü.

birlikte tek darbe vuracaktı; böylece kan davası bütün kabilelere yayılacak, Hâşimoğulları tek başına bütün Kureyş'le savaşamayacaktı. Kur'an-ı Kerim'de de işaret edilen suikast girişiminin temeli bu plandı.

"Böyle yapılırsa kanı bütün kabilelere dağılır; Abdümenâf oğulları bütün kabilelerle savaşmaz, diyeti kabul etmek zorunda kalırlar." (İbn İshak, Sîre-i İbn Hişâm)

Gizlice dinlenen Kur'an

Üç gece boyunca Kur'an'ı dinledi; sabaha karşı kimseye görünmeden evine döndü.

Sîret kaynaklarının aktardığı bu sahne, belki de Ebu Cehil'in bütün portresini özetleyen en çarpıcı andı. Ebu Cehil, Ebu Süfyan ve el-Ahnes ibn Şerîk, Kureyş'in bu üç güçlü ismi, birbirlerinden habersiz, ardı ardına üç gece Hz. Peygamber'in evinin yakınına gizlenip Kur'an'ı dinledi. Her biri sabaha kadar yerinden ayrılmadı; her biri gün ağarırken sessizce evine dönerken yolda diğerleriyle karşılaştı. Birbirlerine söz verdiler: Bir daha yapmayacaklardı. Ertesi gece yine gittiler.

Üçüncü gecenin sabahında el-Ahnes ibn Şerîk, Ebu

Cehil'e baş başa kaldıklarında sordu: "Ne duydu?" O an verdiği cevap, İslam tarihinin en dürüst itiraflarından biri olarak kaldı:

"Muhammed doğru söylüyor. O hiç yalan söylemedi. Ama ne diyeyim; biz Mahzûmoğulları ile Hâşimoğulları hep yarıştık. Onlar yemek yedirdi, biz de yedirdik. Onlar yük taşıdı, biz de taşıdık. Neredeyse başa baş gidiyorduk. Sonra dediler ki: 'İçimizden gökten vahiy alan bir peygamber çıktı. Biz buna asla erişemeyiz. Vallahi Muhammed'e hiçbir zaman iman etmeyeceğiz.'" (İbn İshak, Sîre-i İbn Hişâm)

İbn Ebu Hâtim'in rivayetinde bu itiraf daha da açıktı:

"Vallahi, onun bir peygamber olduğunu biliyorum. Ama biz Benî Abdümenâf'ın peşinden mi gideceğiz? Bu olacak iş değil." (İbn Ebu Hâtim, Tefsîru'l-Kur'âni'l-Azîm)

El-En'âm Suresi'nin otuz üçüncü ayetinin bu itirafın ardından nazil olduğu rivayet edilir: "Onlar seni yalanlamıyorlar; fakat o zalimler Allah'ın ayetlerini bile bile inkâr ediyorlar." Ayet, Ebu Cehil'in durumunu tek cümleyle özetliyordu:

İmanın önündeki engel şüphe değil, kibirdi.

Düşmanlığının temeli teolojik değil, kabileyiydi; bu da

onu tarihsel olarak daha trajik kılıyordu.

Kaynakların tamamı aynı tespite birleşir: Ebu Cehil'in Hz. Muhammed'e karşıtlığı bir inanç krizinden değil, bir iktidar krizinden doğmuştu. Bu düşmanlığı üç temel kaygı besliyordu: Hâşimoğulları karşısında Mahzûmoğulları'nın itibar kaybedeceği korkusu; peygamberliğin rakip kabileye verilmiş olmasından duyulan kıskançlık; ve İslam'ın eşitlikçi mesajının Mekke'nin sınıflı düzenini sarsacağı endişesi.

Bu üç kaygı onu salt bir kötülük timsali olmaktan çıkıyor; anlaşılabilir, hatta kayda değer bir tarihsel trajedinin kahramanı hâline getiriyordu. Yanlış tarafa yönelmiş bu enerji doğru yöne çevrilseydi ne olurdu sorusunun cevabını, kaynakların Hz. Ömer ile kurduğu paralellik veriyordu: Aynı sertlik, aynı kararlılık; biri İslam'ın hizmetine girmiş, öteki ona karşı sevk edilmişti.

Cahiliye şeref kodunu tutarlılıkla uyguladı; ancak bu tutarlılık köleleri kapsamıyordu.

Ebu Cehil, kabilevi şeref anlayışı çerçevesinde bazı sınırlar gözetiyordu. Haksızlığa uğramış bir yabancı'nın hakkının yendiğini duyduğunda, herkesin önünde Ebu Süfyan'ı mahcup ederek adamın hakkını iade ettirmişti. Hz. Hamza onu yayıyla vurduğunda araya girmek isteyenleri durdurmuş ve dürüstçe kabul etmişti: *"Hamza hakkı; ben gereğinden fazla konuştum."*

Ama bu şeref kodunun bir sınırı vardı: Yalnızca hür ve soylu olanları kapsıyordu. Sümeyye bint Hayyât, yaşlı, köleleştirilmiş, çaresiz bir kadın, İslam'ını açıkça ilan ettiğinde Ebu Cehil onu mızrağıyla şehit etti. İslam tarihinin ilk şehidi böyle can verdi. Bu sahne, onun *"kadına el kaldırmaz"* diye tarif edilebilecek bir profilin çok dışında durduğunu gösteriyordu; koruduğu şey insan onuru değil, aristokrat bir şeref anlayıştıydı.

Bedir'de geri dönülmesini reddetti ve bu kararla kendi sonunu hazırladı.

Bedir'e yürüyen orduda geri dönülmesini savunan sesler yükseldiğinde, Ebu Cehil bu görüşe en sert itiraz edenlerden biri oldu. *"Bedir sularından içeceğiz, kurbanlar keseceğiz"* diyerek orduyu yerinde tuttu. Cesaret söylemine dayanan bu karar, aynı zamanda onu mahvedecek karardı.

Savaş alanında onu iki genç Ensar savaşçısı buldu: Muâz ibn Amr ibn el-Cemûh ile Muavviz ibn Afrâ. İkisi de Abdurrahman ibn Avf'tan Ebu Cehil'i göstermesini istemiş, ikisi de onu vurmak için aralarında Allah'a söz vermişti. İlk darbeyi Muâz ibn Amr vurdu; Ebu Cehil'in oğlu İkrime karşı hamleyle Muâz'ın kolunu kesti. Muâz o kolu savaş boyunca yanında sürükledi; sonunda ayağıyla üzerine basıp kopardı ve savaşmaya devam etti. Ardından Muavviz ibn Afrâ vurdu ve Ebu Cehil'i son nefesine bıraktı; Muavviz o gün şehit düştü.

Abdullah ibn Mesûd onu yerde, can çekişirken buldu. Ebu Cehil son anında bile gururundan vazgeçmedi:

"Beni öldürmüş olmakla övünme. Ben kendi kavmimin eliyle öldürüldüm ve bundan utanmıyorum." (Sahih-i Buhârî,

Kitâbu'l-Meğâzî)

Hz. Peygamber daha önce ashabına şöyle buyurmuştu: *"Onu tanyamazsanız, dizindeki ize bakın."* Savaş bitti; çocukluğun o küçük yarası, tarihin büyük savaşında son tanıklığını yaptı.

Oğlu İkrime, babasının kapattığı kapıyı yıllar sonra kendi eliyle açtı.

Mekke'nin fethi sırasında İkrime kaçmıştı. Bindığı tekne denizde fırtınaya yakalandığında mürettebat ona şöyle dedi: *"Burada hilelerin geçmez; yalnızca Allah'a dua et."* İkrime düşündü: Denizde yalnızca Allah işe yarıyorsa, karada da öyleydi. Mekke'ye döndü ve müslüman oldu.

Hz. Peygamber, İkrime'yi karşısında görünce ashabına döndü:

"İkrime mümin olarak geliyor. Babasına sövmeyin; kimse Ebu Cehil hakkında kötü söz söylemesin. Ölülere sövmek dirileri incitir." (Sîre, Mekke'nin Fethi Rivayetleri)

Bu buyruk ince bir hatırayı saklıyordu: Hz. Peygamber, o çocukluk sofrasının arkadaşını, o dizin sahibini, o gece Kur'an'ı dinleyen adamı ölümünden sonra bile korumuştur.

İkrime daha sonra İslam'ın en cesur savaşçılarından biri oldu ve Yermük Savaşı'nda şehit düştü. Ebu Cehil'in kanı tarihte iki ayrı yolu denemişti: Biri hakikatten uzaklaşan, diğeri ise ona dönen.

Kur'an-ı Kerim onu otuz civarında ayette andı; çoğunda isim vermeden, ama herkesin anlayacağı biçimde.

Müfessirler, Kur'an-ı Kerim'in otuz civarında ayetin de Ebu Cehil'e doğrudan ya da dolaylı atıflar bulunduğunu tespit etmişti. El-Alak Suresi'nin dokuzuncu ile on dokuzuncu ayetleri arasındaki bölümün Mescid-i Haram'da namazı engelleme girişimine, El-Enâm'ın otuz üçüncü ayetinin bizzat yaptığı itirafa, El-Enfâl'in on dokuzuncu ayetinin ise Bedir'e çıkmadan önce ettiği duaya işaret ettiği rivayet edilir. O dua, farkında olmadan kendi aleyhine verilmiş bir hükümdü:

"Allah'ım, hangimiz akrabalık bağlarını daha çok koparmışsa ve hangimiz daha kötü yoldaysa, bugün onu helâk et." (Bedir öncesi dua, Sîret rivayetleri)

Bilen ama seçmeyen adam, tarihin en trajik figürleri arasına girdi.

Ebu Cehil'i sıradan düşmanlıktan ayıran şey buydu: Şüphe etmedi. Kur'an'ın beşer sözü olmadığını içinden kabul etti; Hz. Peygamber'in dürüstlüğüne bizzat tanıklık etti. Ama bunu açıkça kabul etmek, Hâşimoğullarına üstünlük tanımak anlamına gelirdi. İşte bunu yapamadı.

Lakabı *"Ebu'l-Hakem"*den *"Ebu Cehil"*e dönüştüğünde, aslında kendi seçiminin adını almıştı. İslam tarihi onu *"Ümmetin Firavunu"* diye andı. Bu nitelendirme bir kıyas taşıyordu: Musa'nın karşısındaki Firavun da bilmişti; ama iktidar hırsı bilgisinden ağır basmıştı. Onun trajedisi buradaydı: Zekâsı vardı, ama kibrine yenildi. Adaleti severdi, ama iktidarını daha çok severdi. Ve sonunda ikisini de kaybetti.

Türkiye'de Çocuk Edebiyatı

Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte çocuk edebiyatı, modern bir ulus devletinin inşasında önemli bir araç olarak görülmüştür. Eğitim reformları, çocuklara yönelik yazılan kitapların artmasına zemin hazırlamış ve çocukların okuma alışkanlığı kazanması hedeflenmiştir. Bu dönemde, Kemalettin Tuğcu, toplumsal gerçekçiliği çocukların dünyasına taşıyan eserleriyle dikkat çeker.

Semra Işık Aydın

Birleşmiş Milletler (BM) Çocuk Hakları Sözleşmesi, çocuğu 18 yaşından küçük her birey olarak tanımlar ancak bundan çok daha fazlasını ifade eder. Çocuk, bir bireydir. Hakları, kimliği ve kişiliği vardır. Onu sadece "kim" olduğu üzerinden tanımlamamız gerekir çünkü çocuğu "ne" olarak görmek, onu şekillendirebileceğimiz bir nesne olarak algılamamıza yol açar. Oysa çocuk, kendi dünyası olan bir özne, hayal kuran, büyüyen ve büyürken çevresine anlam katan bir bireydir.

Çocukların gelişim sürecinde edebiyat, hayatı bir köprü görevi görür. Çocuklar, hikâyelerle dünyayı tanır, masallarla hayal eder, şiirlerle düşünür. Ancak çocuk edebiyatı, çocuğu şekillendiren bir araç olmamalı; aksine onunla yol alan, ona ilham veren ve kendi kimliğini keşfetmesine olanak sağlayan bir rehber olmalıdır.

BM Çocuk Hakları Sözleşmesi'nin 29. maddesi, eğitimin çocuğun zihinsel ve fiziksel yeteneklerini en üst düzeye çıkarması gerektiğini söyler. Bu tanım, edebiyatın rolünü de açıklar: Çocuk edebiyatı, yalnızca çocuğu eğitmekle kalmaz, onun hayal gücünü besler, değerlerini şekillendirir ve dünyaya dair merakını canlı tutar.

Peki, dünyada ve Türkiye'de "çocuk edebiyatı" nasıl bir yolculuk geçirmiştir? Bu yolculuk, çocukların yaşamına nasıl dokunmuştur?

Dünyada Çocuk Edebiyatının Yeri ve Gelişimi

Çocuk edebiyatının temelleri, sanayileşme ve modernleşme ile birlikte 18. yüzyıl Avrupa'sında atılmıştır. Feodal toplumun çözülmesi, kentleşmenin hız kazanması ve çekirdek aile yapısının ortaya çıkışıyla birlikte, çocukların eğitimi ve bireysel gelişimi daha fazla önem kazandı. Bu dönemde çocuk edebiyatı, modern ulus devletlerin temel yapı taşlarından biri hâline geldi.

Avrupa'da, çocuklara yönelik ilk eserler çoğunlukla didaktik bir yapıdaydı. Masallar, efsaneler ve öyküler, çocuk-

ları eğitmek, onlara doğruyu ve yanlış öğretmek amacıyla yazılıyordu. Grimm Kardeşler, Hans Christian Andersen, Perrault ve La Fontaine, bu alanda önemli eserler veren ilk isimler arasında yer aldı. Robinson Crusoe ve Gulliver'in Gezileri gibi eserler, çocuklara macera sunarken bir yandan da ahlaki dersler içeriyordu.

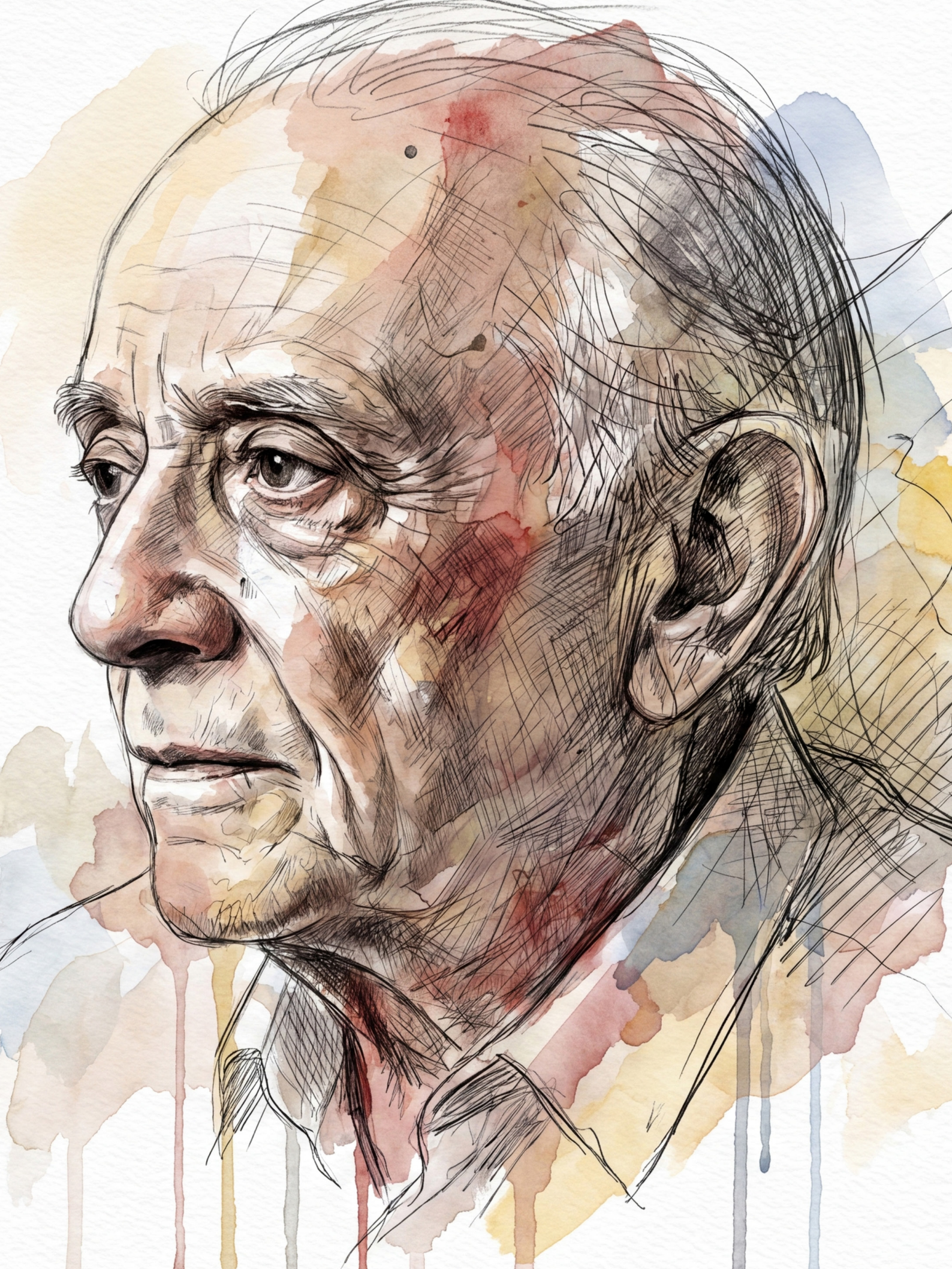
Ancak İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Avrupa'da çocuk edebiyatı anlayışı büyük bir değişim yaşadı. Çocuğun bireyselliği, duyguları ve hayal dünyası merkeze alınmaya başlandı. Didaktik anlatılar yerini daha özgür ve yaratıcı hikâyelere bıraktı. Artık çocuğun özne olduğu, kendi bakış açısına sahip olduğu ve edebiyatın onun yaşamını zenginleştirilmesi gerektiği kabul edilmişti.

Modern çocuk edebiyatı, günümüzde fantastik öğelerden çevre bilincine, toplumsal eşitlikten bireysel özgürlüğe kadar pek çok temayı kapsayan geniş bir yelpazeye sahiptir. J.K. Rowling'in Harry Potter serisi gibi eserler, çocuklara sadece eğlenceli bir dünya sunmakla kalmaz; çocukların dostluk, cesaret ve ahlaki değerler üzerine düşünmelerine de olanak sağlar. Çocuk edebiyatı artık yalnızca bir öğretim aracı değil, çocuğun dünyaya dair bir birey olarak kendisini anlamasını sağlayan bir yolculuk olmuştur.

Türkiye'de Çocuk Edebiyatının Yeri ve Tarihsel Gelişimi

Türkiye'de çocuk edebiyatı, dünyadaki gelişmelerden etkilenerek Osmanlı'nın modernleşme hareketleriyle birlikte ortaya çıkmıştır. Tanzimat Dönemi (1839-1876), Batı'dan gelen çeviriler ve özgün eserlerle çocuk edebiyatının başlangıç noktası olarak kabul edilir. 1861 yılında Selanik'te yayımlanan ilk çocuk dergisi "Mümeyyiz", bu alandaki öncü çalışmalardan biridir. Ardından, Ahmet Mithat Efendi'nin Kısadan Hisse ve Letaif-i Rivayet gibi eserleri, çocuklara yönelik ilk yazılı eserler arasında yer alır.

Bu dönemde, Batı'dan yapılan çeviriler dikkat çeker. Robinson Crusoe, Gulliver'in Gezileri, La Fontaine'in Masalları ve Telemak, Osmanlı Türkçesine çevrilmiş ve çocukların eğitimine kazandırılmıştır. Bu eserlerin uyarlanması,





1940'lı yıllarda kurulan Tercüme Bürosu, çocuk edebiyatı açısından bir dönüm noktası olmuştur. Dünya klasiklerinin Türkçeye kazandırılmasıyla, çocuklar evrensel hikâyelerle tanışmış ve bu eserler okuma kültürünün temellerini oluşturmuştur. Hasan Âli Yücel, bu dönemde hem çevirmenleri hem de yerel yazarları destekleyerek Türk çocuk edebiyatının zenginleşmesine katkıda bulunmuştur.

çocuklara bilimsel düşünceyi aşılamak ve onları modern dünyaya hazırlamak amacı taşır.

Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte çocuk edebiyatı, modern bir ulus devletin inşasında önemli bir araç olarak görülmüştür. Eğitim reformları, çocuklara yönelik yazılan kitapların artmasına zemin hazırlamış ve çocukların okuma alışkanlığı kazanması hedeflenmiştir. Bu dönemde, Kemalîtin Tuğcu, toplumsal gerçekçiliği çocukların dünyasına taşıyan eserleriyle dikkat çeker.

1940'lı yıllarda kurulan Tercüme Bürosu, çocuk edebiyatı açısından bir dönüm noktası olmuştur. Dünya klasiklerinin Türkçeye kazandırılmasıyla, çocuklar evrensel hikâyelerle tanışmış ve bu eserler okuma kültürünün temellerini oluşturmuştur. Hasan Ali Yücel, bu dönemde hem çevirmenleri hem de yerel yazarları destekleyerek Türk çocuk edebiyatının zenginleşmesine katkıda bulunmuştur.

1980'lerden günümüze çocuk edebiyatı, hem tematik hem de biçimsel olarak büyük bir çeşitlilik kazanmıştır. Gültén Dayıoğlu, Muzaffer İzgü, Aytül Akal, Mavisel Yener, Fatih Erdoğan ve Mustafa Ruhi Şirin gibi isimler, çocuk edebiyatına yeni bir soluk getirmiştir. Çocukların hayal gücünü geliştiren ve eleştirel düşünme becerilerini destekleyen eserler, bu dönemin en dikkat çekici yönlerindendir.

Çocuk Edebiyatının Geleceği ve Sorunlar

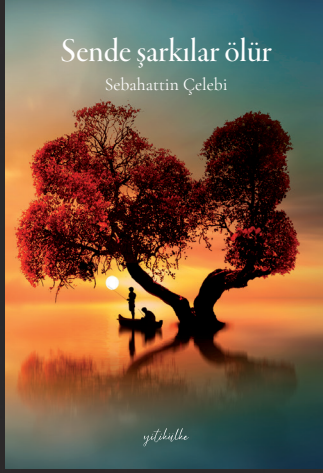
Türkiye'de çocuk edebiyatı, bugün hâlâ büyük bir po-

tansiyele sahiptir. Ancak bu alanda bazı sorunlar da göz ardı edilmemelidir. Ticari kaygılarla hazırlanan, çocukların zekâsına hakaret eden "çöp edebiyatı" eserleri, maalesef nitelikli kitapların önüne geçebilmektedir. Çocuklara sunulan kitapların seçimi, bu yüzden büyük bir önem taşır.

Anne babalar ve öğretmenler, çocukların ne okuduğunu takip etmeli ve onları edebiyatın en güzel örnekleriyle buluşturmalıdır. Ayrıca, çocuk edebiyatının yalnızca çocuklara değil, aynı zamanda büyüklere de hitap eden bir alan olduğunu unutmamak gerekir. Çünkü iyi bir çocuk kitabı hem çocuğun hem de yetişkinin iç dünyasına dokunur.

Çocukların Hayal Dünyası, Geleceğin Umudu

Çocuk edebiyatı, yalnızca bir yazı türü değil, aynı zamanda bir toplumun geleceğe açılan kapısıdır. Çocuklara sunulan hikâyeler, onların hayatını şekillendirir, onlara değerler kazandırır ve dünyayı daha iyi bir yer hâline getirmeleri için cesaret verir. Türk çocuk edebiyatı, Tanzimat'tan günümüze kadar zengin bir gelişim süreci yaşamıştır ve bu alandaki potansiyel hâlâ çok büyüktür. Unutmayalım, her çocuk bir hayaldir ve her hikâye bir başlangıçtır. Çocuklarımız nitelikli kitaplarla buluşturarak, onların hayallerine bir ışık tutabilir ve geleceğin daha aydınlık olmasına katkıda bulunabiliriz. Unutmayalım ki dünyayı değiştirecek olanlar büyük adımlar atan yetişkinler değil, o adımların hayalini çocukken kuran özgür ruhlardır.



Yakında

Yakında

Sebahattin Çelebi



sebahattin.celebi



scelebi



sebahattin.celebi



@scelebi



celebi@celebi.de

TÜRK

hikâyeciliği

Türk edebiyatında hikâye hiçbir zaman yalnızca bir olay aktarımına indirgenebilecek bir tür olmadı; aksine, söylenemeyen çevresinde dolaşan, suskunlukların anlamını kurmaya çalışan bir anlatı biçimi olarak var oldu. Görünenin ötesine geçerek bireyin iç dünyasını, toplumsal kırılmaları ve kültürel dönüşümleri sezdi.

AYŞEGÜL AYAN

Hikâyecilik; anlatı türünün tarihsel gelişimini, bir toplumun zihinsel dönüşümünü, bireyin içsel kırılmalarını ve kolektif hafızanın farklı boyutlarını içinde barındıran geniş bir edebî alanı temsil etmektedir.

Türk hikâyeciliği, Tanzimat'tan günümüze uzanan süreçte yüzeyde biçimsel dönüşümlerle ilerlemiş gibi görünse de yapısında kesintisiz bir arayışın, anlatma ihtiyacının ve insanı anlama çabasının izlerini taşıdı. Tanzimat'la birlikte Batı'dan alınan tekniklerin yerli hayatın ruhuyla sentezlenmeye çalışıldığı bu dönemde hikâye, giderek toplumun aynası işlevini üstlendi; geleneğin belirleyiciliğinden sıyrılarak bireyin iç dünyasına, psikolojik derinliğe ve varoluşsal sorgulamalara yönelen bir çizgi geliştirdi.

Türk edebiyatında hikâye hiçbir zaman yalnızca bir olay aktarımına indirgenebilecek bir tür olmadı; aksine, söylenemeyen çevresinde dolaşan, suskunlukların anlamını kurmaya çalışan bir anlatı biçimi olarak var oldu. Görünenin ötesine geçerek bireyin iç dünyasını, toplumsal kırılmaları ve kültürel dönüşümleri sezdi.

Tanzimat'tan Millî Edebiyat'a: İlk Temeller

Türk hikâyeciliğinin köklerine bakıldığında ilk yer-

li örneklerin Tanzimat döneminde verildiği görülmektedir. Ahmet Mithat Efendi'nin halk için yazma misyonuyla kaleme aldığı anlatılar, hikâyeyi didaktik bir araç olarak konumlandırdı; Emin Nihat Bey'in eserleri ise geleneksel anlatı formundan modern hikâyeye geçişin izlerini taşıdı. Estetik kaygıdan çok öğreticilik ön plandaydı; hikâye, okuru eğitmek ve yönlendirmek için kullanılan bir araçtı. Bununla birlikte bu dönem, türün ilerleyen yıllarda kazandığı derinliğinde zeminini hazırladı.

Servet-i Fünun ve ardından gelen Millî Edebiyat dönemleri, hikâyenin biçimsel olarak olgunlaşmaya başladığı evreler oldu. Özellikle Millî Edebiyat'la birlikte dilin sadeleşmesi ve yerli unsurların ön plana çıkması, hikâyeyi halkla daha doğrudan temas kurabilen bir türe dönüştürdü. Bu dönemin en belirgin temsilcisi Ömer Seyfettin'dir; anlatılarında olay merkezî unsur olarak belirir, kısa ve sonuç odaklı metinler okuyucuda güçlü bir etki bırakmayı amaçlar. Refik Halit Karay ise gözlem gücü ve taşra hayatını ironik bir dille aktarmasıyla bu çizgiye özgün bir derinlik kattı.

Olaydan Atmosfere: Sait Faik ve Esendal

Türk hikâyeciliğinin asıl dönüşümü, olayın merkezden çekilmeye başlamasıyla gerçekleşti. Sait Faik Abasıyanık'la birlikte hikâye, artık büyük olayların değil; küçük anların, sıradan insanların ve görünmez hayatların anlatıldığı bir



Özellikle Millî Edebiyat'la birlikte dilin sadeleşmesi ve yerli unsurların ön plana çıkması, hikâyeyi halkla daha doğrudan temas kurabilen bir türe dönüştürdü. Bu dönemin en belirgin temsilcisi Ömer Seyfettin' dir; anlatılarında olay merkezi unsur olarak belirir, kısa ve sonuç odaklı metinler okuyucuda güçlü bir etki bırakmayı amaçlar.



alana evrildi. Kimi metinlerinde olay silikleşir, yerini atmosfer, duygu ve sezgi alır; hikâye bir sonuca ulaşmak zorunda değildir, tamamlanmamışlık hissiyle biter. Bu, modern insanın parçalanmışlığının edebiyata yansımalarıdır.

Memduh Şevket Esendal daha sade ve gündelik bir dille hikâyeciliği sürdürdü. Anlatılarında büyük dramatik sorunlar yoktu; hayatın akışı içinde kaybolan küçük detaylar ön plana çıkardı. Hikâyeyi bir anlatı olmaktan çok gözlem alanına dönüştürdü: okur, metnin içinde tanık hâline gelir; anlatılanı değil, sezdirileni kavramaya çalışır.

Toplumsal Gerçekçilik: Sabahattin Ali ve Yaşar Kemal

Toplumsal gerçeklik, Türk hikâyeciliğinin güçlü bir damarını oluşturur. Sabahattin Ali'yle birlikte hikâye, bireysel iç dünyadan çıkarak toplumsal yapının sert gerçekliğiyle yüzleşti. Anlatılarında Anadolu, romantize edilmiş bir mekân değildi; yoksulluğun, adaletsizliğin ve çaresizliğin somut sahnesi oldu. İnsan karakterleri bireysel trajedilerle sınırlı tutulmadı, içinde bulundukları sistemin baskıları da işlendi. Bu yaklaşım hikâyeyi ideolojik bir zemine taşıırken edebî derinliği de korudu.

Yaşar Kemal'in anlatılarında doğa yalnızca bir arka

plan değildir; hikâyenin aktif unsuru olarak işlev görür. İnsan ile doğa arasındaki ilişki bir mücadele olarak kurgulanır; Anadolu'nun sert coğrafyasının insan ruhunda yarattığı izler görünür kılınır.

1960 Sonrası: Parçalı Bilinç ve Biçimsel Deneyler

1960 sonrası Türk hikâyeciliği, biçimsel ve tematik anlamda köklü değişimlerin yaşandığı bir dönem oldu. Hikâye artık yalnızca anlatılan bir metin değildi; kendi yapısını sorgulayan bir forma dönüşüyordu. Oğuz Atay, Bilge Karasu ve Yusuf Atılgan, yerleşik anlatı kalıplarını dağıtarak metni çok düzlemli bir yapıya taşıdılar. Doğrusal zaman akışı kırıldı; bilinç akışı, iç monolog ve parçalı anlatım teknikleri devreye girdi.

Dönemin en belirgin özelliği bireyin iç dünyasına yönelişti; ancak bu, romantik bir derinlikten çok parçalanmış, tutarsız ve kaotik bir yapıdır. Modern insan artık kendisiyle bile bütünlük kuramayan bir varlık olarak resmedilir. Bu durum hikâyenin diline de yansır; anlatı yer yer kopuk, ironik, zaman zaman kasıtlı olarak belirsiz bir hâl alır.

Haldun Taner bu kırılmaların içinde mizahı güçlü bir araç olarak kullandı. Toplumsal eleştiri sert söylemle değil, ince bir ironiyle sunuldu. Kent hayatının absürtlüğü,

bürokrasinin çarpıklıkları ve insan ilişkilerindeki yapaylık, Taner'in metinlerinde hem güldürür hem düşündürür.

Füruzan, Kutlu, Özdenören: Farklı Derinlikler

Füruzan'ın anlatılarında kadın, çocuk ve yoksulluk temaları yoğun bir duyarlılıkla işlendi. Mustafa Kutlu daha çok gelenek-modernlik çatışması üzerinden ilerledi. Rasim Özdenören ise metafizik unsurları ve varoluşsal sorgulamaları hikâyeye taşıyarak türün düşünsel boyutunu genişletti.

1980'ler ve Sonrası: Estetik Kaygının Yükselişi

1980 öncesinin siyasi ve toplumsal ağırlığı, seksenli yıllarla birlikte yerini daha içsel ve estetik kaygısı yüksek bir edebiyata bıraktı. Bu dönemde hikâyeye, ne anlattığı kadar nasıl anlattığı sorusunun da merkezde tutulduğu bir evreye girdi. Tomris Uyar ve Füruzan, modern hikâyeciliğin temel taşlarını döşerken hikâyenin imkânlarını genişlettiler; onlar için hikâyeye, olay örgüsüyle birlikte titiz bir dil işçiliği vardı. Nazlı Eray fantastik olanı gerçeğe harmanlayarak Türk edebiyatının hayal gücü sınırlarını genişletti. Murathan Mungan ise kadim masalları modern hayatın karmaşasıyla yeniden yorumladı.

90'lar: Postmodern Oyunlar

Dokuzuncu on yıla gelindiğinde edebiyat sahnesinde postmodernizm belirginleşmeye başladı. Yazarlar anlatıcıyla oynamaya, kurgunun kurgusunu ifşa etmeye ve metinlerarası göndermelerle okuru şaşırtmaya yöneldiler. Orhan Pamuk ve Murat Gülsoy, okuru hikâyenin içine yalnızca izleyici olarak değil, oyun kurucu olarak da davet etti. Latife Tekin dili alışılmış kalıpların dışına iterek büyümlü bir gerçeklik kurdu. Bu dönemde öykü yapboza dönüştü; metin artık okunacak bir eser değil, çözülecek bir bilmece hâlini aldı.

2000'lerden Günümüze: Yalnızlık, Şehir ve Kimlik

2000'lerden günümüze uzanan süreçte hikâyecilik, şehrin karmaşasında kaybolan, yalnızlaşan ve duygusal boşluklarla boğuşan modern insanı odağına aldı. Barış Bardakçı, gündelik hayatın sıradan anlarına yerleştiği hüznlerle minimalist hikâyeciliğin önde gelen isimlerinden biri oldu. Ahmet Büke, Ege'nin yoksul kasabalarından büyük şehirlerin varoşlarına uzanan bir coğrafyada görünmeyenlerin hikâyesini işledi. Sema Kaygusuz, Melisa Kesmez ve Serenay Şahiner gibi yazarlar ise modern kadının kimlik arayışını, ilişkilerini ve toplumsal rollerle hesaplaşmasını cesur ve sarsıcı bir dille anlattı.

Buket Uzuner'in doğa tutkusundan Hakan Günday'ın sert gerçekçiliğine uzanan bu geniş yelpazede Türk hikâyeciliği, değişen dünyaya uyum sağlarken özündeki anlatma gücünü korumayı sürdürdü.

Bugün Türk hikâyeciliği ne tek bir ideolojinin esiri ne



Tomris Uyar

de salt teknik bir oyunun içinde hapsolmuş bir tür olarak görünmektedir. İç içe geçmiş bir mirasın üzerine kurulu, bireysel, toplumsal, geleneksel, deneysel, yerel ve evrensel formlar olarak çeşitlenmiş bir yapıdır. Bu çeşitlilik içinde değişmeyen tek şey, hikâyenin insanı anlama çabasıdır. Hikâyeye değişimi anlatıyor gibi görünebilir; ama asıl işlediği konu, bu değişimin insanda bıraktığı izleri görünür kılmaktır.

Hikâyecilerimiz artık daha evrensel, bireysel ve derinlikli anlatılar kuruyor. Türk hikâyeciliği de değişen dünyaya uyum sağlarken özündeki kadim anlatma gücünü koruyor.

Arap Alı'nın Kanla Yazılan Ağıtı

Mağusa Limanı

Herkes biliyor türküyü. Genellikle neşeli ortamlarda çalınır, söylenir. Oysa "Mağusa Limanı" bir aşk şarkısı değil sömürgecilik taşına işlenmiş bir mühürdür. 1940'ların İngiliz Kıbrıs'ında, Mağusa rıhtımında çuval taşıyan Arap Ali adında bir liman hamalının, yedi askerin süngüleri altında nasıl öldürüldüğünün ve cesedinin "ibret olsun" diye iskeleye nasıl sürüklendiğinin tutanağıdır.



Hürrem Erman

Gece, Mağusa Limanı'na ağır ağır iner. Önce su kararır; sonra taşlar. Rıhtımın paslı demirleri, yorgun bir hayvan gibi soluk alır karanlıkta. Bir halat gerilir, gevşer, gerilir; gemilerin omurgaları suya kazanmış eski yaraları hatırlatır-casına gıcırda. Liman, gündüzün içinde yapamadığı şeyi geceleri yapar: hatırlamayı.

Ve birisi, çok uzaklarda bir yerde; belki bir İstanbul meyhanesinde, belki Frankfurt'un kenar mahallesindeki bir Türk lokantasında, kadehini kaldırır, gözleri yarı kapalı, sesi yarı şakacı:

"Mağusa Limanı limandır liman..."

Şarkıyı bilmeyen yoktur ve fakat hikâyesini bilen, çok az.

Türküler tarihin en sadık şahitleridir. Tarih kitaplarının üstünü örttüğü, gazetelerin sansürlediği, devletlerin unutturmaya çalıştığı şeyleri türküler saklar. Bunu bir nakaratın içine, bir kafiyenin gölgesine, bir ezginin kıvrımına gizleyerek yaparlar. *"Mağusa Limanı"* da bunlardan biri. Bugün düğünlerde çalınır, meyhane sofralarında söylenir, ekseriyetle bir aşk şarkısı zannedilir. Oysa bu türkü, bir cinayetin tutanağıdır. Daha doğrusu: kayıt altına alınamamış bir cinayetin, halkın belleğinde tuttuğu ifadesidir.

Ne yazık ki türkü bir türkü değil bu kez; sömürge taşına işlenmiş bir mühürdür adeta. Bir adamın kanının kuruyup

nakşa dönüştüğü, bir liman gecesinin uğultusu belki. *"Beni öldüründe yoktur din iman"* diyen bir ses; on yıllar boyunca bu sözleri eğlenceyle, hatta neşeyle söyletmeyi başaran bir kültürün boğazında, hâlâ takılı duran bir balık kılçığı mahiyetinde takılır kalır! 1940'lı yılların Mağusa'sındayız; İngiliz tacının altında bir ada. Şehrin limanı gece gündüz işler; çuvallar gelir, çuvallar gider; demir, kömür, zeytinyağı, harnup. Bu yüklerin altına giren bedenler ise hep aynıdır: esmer, yorgun, sessiz. Ve bu bedenlerden biri Arap Ali'dir.

"Arap" lakabını teninin koyu rengine borçlu ama aslında bu durum ada coğrafyasında, güneşin emek üzerinde bıraktığı işareti. Genç yaşta evlenmiş, bir çocuğu olmuştur. Sırtında çuvalları taşıdığı saatler boyunca ne düşündüğünü bilmiyoruz; bilmemize de gerek yok zaten. Çünkü emeğin tarihi, düşüncelerin değil, omuzların tarihidir. Bir liman hamalının omzu, bir rönesans tasvirinden bile daha çok şey anlatabilir sömürge düzeni hakkında.

Bazı akşamlar Ali, bütün liman işçileri gibi, rıhtıma yakın bir meyhaneye gider. Bu meyhane bir kaçış değil, bir ritüeldir esasen; gündüzün ezdiği bedeni geceye taşımanın, ertesi gün yine taşıyabilmek için bedeni kendine döndürmenin töreni gibi.

Ve her gece, meyhaneye giden bir grup daha vardır, sömürgecinin sembolü İngiliz askerleri! İngiliz üniformaları, taç kolonisinin gündelik dekorudur Mağusa'da; sokakta görseniz dönüp bakmazsınız belki ama meyhanede bir alanın işgali başkadır. Söz dalaşı nasıl başlar, hangi bakış kıvılcımı çakar, kim ilk kelimeyi söyler, bunlar artık önemli değil. Önemli olan, sömürge düzeninin bir meyhane masasında, çıplak ve perdesiz olarak görünmesidir. Efendi ve hizmetkâr, silahlı ve silahsız, dokunulabilir ve dokunulmaz.



Ali güçlü bittabi. İlk yumruğuyla bir askeri yere serer. Ama gücün, sayının ve süngünün karşısında ne işe yaradığını öğrenmesi uzun sürmeyecektir. Yedi asker, bir liman hamalının üstüne çullanırlar. Süngüler saplanır peş peşe, bedenler taşa, taşlar kana karışır.

Ve akabinde ki bu, hikâyenin en kırılğan, en korkunç noktasıdır, yaralı Ali ölmek üzere oracıkta bırakılmaz. İbreti alem olsun, diğer işçiler görsün diye Mağusa Limanı'na sürüklenir. Sömürge mantığının en kahredici ortak paydası; cezalandırmak yetmez, cezayı seyrettirmek gerekir. Şiddet, ancak gösterildiği zaman pedagoji formunu alır!

İskelede varıldığında Ali'nin ağzından dökülen sözler, bir adamın değil, sömürge işçisinin son ifadesidir:

*"İskeleden çıktım yan basa basa,
Mağusa'ya vardım kan kusa kusa,
Mağusa Limanı limandır liman,
Beni öldürende yoktur din iman."*

Karısı haberi alıp limana koştuğunda, Ali ruhunu çoktan teslim etmiştir artık. Feryad u figan nafiledir, çünkü adalet gelmeyecek, dava açılmayacak, gazeteler yazmayacaktır. Geriye sadece türkü sadece ve çağın şahitleridir türküler.

"Mağusa Limanı limandır liman." Bu nakarat, ilk duyulmuş bir totoloji gibi gelebilir size, gereksiz bir tekrar, bir dolgu cümlesi... Oysa ağıtların dili, asla gereksiz değildir. Bu tekrar, söyleyecek başka söz kalmadığında, mekânın adını söylemekten başka çare kalmadığında, dilin tükendiği yerde başlar.

Liman, Akdeniz türkülerinde her zaman girift bir eşiktir. Gidenle gelenin, ayrılanla kavuşanın, denizle karanın bulunduğu yer. Ama Mağusa Limanı'nda eşik kayar; artık denizle kara değil, yaşayanla ölen karşılaşır orada. Ali, iskeleden çıktığında "yan basa basa" yürür zira beden artık dik durmayı bırakmıştır, kader gibi yatay bir şeye dönüşmüştür. "Kan kusa kusa" gider zira varlığını dışarı boşaltarak, kendinden çıkarak, bir gemi gibi yükünü denize bırakarak.

Liman, suyun karayla kavuştuğu yerdir lakin Mağusa Limanı suyun, karaya emilen kanın tarihsel lekesi.

Bu yüzden türküdeki "liman" sözcüğü, sadece coğrafya değil; bir durak sözcüğüdür. İnsanın dünyayla son hesabını gördüğü, üstündeki kıyafeti çıkarıp çıplak bir varlık olarak terazinin önünde durduğu yer. Türkünün dehşeti, bu durağın bir mahkeme değil, bir liman olmasında yatıyordur. Çünkü mahkemede en azından söz vardır; limanda sadece dalga sesi.

İngiliz idaresi, Kıbrıs'a 1878'de "geçici" bir düzenleme olarak geldi; 1925'te taç kolonisi ilanıyla resmileşti; 1960'a kadar adada kaldı. Bu seksen iki yıl, ada halkının dilinde, belleğinde ve bedeninde derin izler bıraktı. Ama sömürge, çoğu zaman düşünüldüğü gibi yalnızca bayrakların ve valilerin meselesi değildi. Sömürge, gündelik hayatın dokusuna işleyen bir gramerdi. Bu gramerin temel kuralı ise şuydu: Bazı bedenler, diğerlerinden daha az değerlidir.

Liman işçisinin bedeni, askerin bedeninden ucuzdur mesela. Esmer ten, beyaz tenden daha konuşulur değildir. Alt sınıfın sözü, memurun sözünün karşısında savunmasızdır. Bu hiyerarşi, kanunla değil, havayla yürür; herkes solur, kimse sorgulamaz. Sömürge düzeninin asıl başarısı silahında değil, bu havayı doğallaştırma kapasitesindedir.

Arap Ali'nin ölümü, böyle bir havanın içinde mümkün olmuş. Yedi askerin bir liman hamalını süngüyle delik deşik etmesi ve akabinde ibret-i alem için sürüklenmesi, daha fenası faillerin yargılanmaması münferit olaylar değil, sistemin işleyiş biçimidir. Sömürge, bir adamı öldürmeden önce onu değersizleştirmiştir yine. Asıl şiddet, süngünün indiği anda değil, bedenin "süngülenebilir" olarak tanımlandığı anda gerçekleşmiştir zira.

Türküdeki "beni öldürende yoktur din iman" dizesi, sıradan bir ahlaki sitemden çok daha fazlası elbette. "Din ve iman" burada bireysel bir erdem değil, meşruiyet meselesi. Sömürge yönetimi, kendini hep bir medeniyet projesi olarak takdim etmiş; mahkemeleri, hastaneleri, yolları, okulları ile varlık göstermiştir. Ama Mağusa iskelesinde sürüklenen bir bedenin önünde bütün bu vitrin çatırdar. Ali'nin son sözü, sömürgeci modernliğin kendi kendine yaptığı reklamı, basit ve sert bir cümleyle çürütür: "Yoktur."

Yoktur. Hiç olmadı. Sizin medeniyet dediğiniz şey, benim kanımı içerek var!

Sözün kana dönüştüğü yer!

"Mağusa Limanı"nın dizeleri yazılmadı aslında, bir adamın boğazından, ölüm anının kenarından, kelimelerin çoğu zaman dilin kontrolünde kalmadığı o aralıktan çıktı. Bu yüzden bu dizeler şiir değil öncesidir.

"İskeleden çıktım yan basa basa."

Burada yan basmak, sadece sarsılarak yürümek değil aynı zamanda dünyaya artık dik bakamamaktır. Bedenin uğradığı şiddet, yalnızca fiziksel değildir denemez, kişiyi dünyayla olan eksen ilişkisinden de eder. Yan basan adam, bütün geometriyi yanına yatırır.

"Mağusa'ya vardım kan kusa kusa."

Bu dize, neredeyse gerçeküstü bir görsellikle yüklüdür; bir adamın yürüyerek, kan kusak, kendi ölümüne doğru ilerlemesi. Burada "varmak" fiili kritik. Ali Mağusa'ya varır; sömürge, ancak ölümün eşiğinde "varılan" bir yere dönüşür ezilen için. Yaşayanın değil, ölenin coğrafyasıdır artık burası.

"Mağusa Limanı limandır liman."

Tekrarın tekrarındaki bu ısrar, dilin son sığınağıdır. Anlam tükenmiştir ama ses devam etmek zorundadır; çünkü susmak teslim olmaktır.

"Beni öldürende yoktur din iman."

Ve nihayet final darbesi. Bu dize, türkünün bütün ağırlığını yüklenir. Burada "öldüren" tekindir ama ima ettiği özne çoğuldur; süngü tutan asker, emri veren subay, sistemi kuran imparatorluk, suskun kalan komşu. Tamamı o "yok-

Türküdeki “beni öldürende yoktur din iman” dizesi, sıradan bir ahlaki sitemden çok daha fazlası elbette. “Din ve iman” burada bireysel bir erdem değil, meşruiyet meselesi.

tur”un içinde toplanır. Tek bir mısraa, bütün bir düzenin etiği sığdırılmıştır.

Hafıza yolculuğu: Kıbrıs’tan Kerkük’e

Bilir misiniz bilmem; Türküler, ait oldukları topraklarda durmazlar. Bir gemi yolcusu gibi limandan limana giderler ve her duraklarında biraz değişir, biraz dönüşür, ama özlerini taşırlar. “*Mağusa Limanı*” da bu yolculuğu yapan türkülerden. Kıbrıs’tan Anadolu’ya, Anadolu’dan Kerkük’e uzanan bir hat boyunca, türkü kendi varyantlarını üretmiş.

Bu varyantlaşma, basit bir folklorik çoğullaşmadan çok daha derin bir şeyi gösteriyor; aynı acının farklı coğrafyalarda kendine yer bulması. Kerküklü Türkmen, Mağusalı işçinin türküsünü söylediğinde aslında Mağusa’yı söylemez; Kerkük’ü söyler. Anadolu’lu âşık, Mağusa Limanı’nı dillendirdiğinde kendi Anadolu’sunun limansız acısına bir liman bulmuş olur. Türkü, böylece bir tek hikâyenin değil, kardeş acıların ortak dili haline gelir. Sömürge sadece İngiliz değildir; baskı sadece Mağusa’da değildir; süngü sadece 1940’larda inmemiştir. Türkü çoğullaştıkça, Arap Ali’nin yalnızlığı azalır. Her varyant, iskelede ölen adamın yanına bir başka ölü daha koyar.

Bu yüzden “*Mağusa Limanı*”nın varyantlarını bir folklor merakı olarak değil, bir hafıza ağı olarak okumak gerekiyor. Türkü, ezilenler arasında dolaşan bir mektuptur adeta ve her okuyan, kendi imzasını da ekler.

Trajedinin eğlenceye dönüşmesi

Bugünlerde “*Mağusa Limanı*”nı en sık duyduğumuz yerler nedense daha ziyade meyhane sofraları olmuş durumdur. Tempo huzlanmış, ezgi neşelenmiş, kadehler eşlik etmektedir. Bir varyantta zeybek ritmiyle, bir başkasında oyun havası tonuyla söylenir. İcracılar, çoğu zaman türkünün arka planındaki cinayetten habersizdir ve daha acı olan ise dinleyicilerin daha da habersiz olmasıdır.

Bu, popüler kültürün en eski ve en sinsi mekanizmalarından birinin işleyişi hakkında bize fikir veriyor: Trajedinin ehlileştirilmesi. Yani acının önce ezgileştirilmesi, sonra eğlenceleştirilmesi, ve nihayetinde unutulması. Türkü, içeriğinden ayrıldığı oranda kalabalıklara ulaşır ama bu ulaşma, bir tür ihanettir aynı zamanda. Çünkü türkü, başlangıçta bir tanıklıktı; tanıklık eğlenceye dönüştüğünde ise hükmü kalmaz, şahitliği ölür!

Bir ağıtı neşeyle söylemek mümkün mü?

Teknik olarak evet; ahlaki olarak hayır. Bazı türküler, doğdukları acıya saygı duyuldukça yaşarlar; saygı eksildikçe içleri boşalır, geriye sadece nakaratları kalır. “*Mağusa Limanı*”nın bugün başına gelen, biraz da bu sanırım. Ezgi yaşamaya devam eder ama Arap Ali çoktan ikinci kez öl-

dürülmüştür!

Yanlış anlaşılmasın tüm bu gözlemler bu, türküyü söylemeyelim demek değildir asla. Söyleyelim ama ne söylediğimizi bilelim. Bir kadeh kalktığında, içindeki şarabın kırmızısı, iskelede akan o eski kanın hatırlatıcısı olabilir pekala. Eğlence ile yas, birbirini dışlamak zorunda değil ama biri diğerinin üstünü örtmemeli

Arap Ali’nin hikâyesini bir aşk dramı, bir kavga olayı, hatta basit bir cinayet vakası olarak okumak mümkün. Ama bu okuma yetersiz olur. Çünkü Ali bir birey olarak öldürülmedi, bir ihtimal olarak öldürüldü.

İhtimal şuydu: Sömürge düzeninin altında ezilen bir liman hamalının, bir gece, bir meyhane masasında, kendisini ezenlerden birine “*hayır*” demesi. Bu “*hayır*”, sınıfsal hiyerarşiyi bir an için askıya alır, askerin üniformasını, hamalın küfesini yere indirir, iki adamı yan yana, bir terazinin iki kefesine koyar. İşte sömürge düzeninin tahammül edemediği şey tam da budur: eşitliğin bir saniyelik bile ol- sa mümkün olduğu sahne.

Ali öldürüldüğünde, sadece bir adam öldürülmedi; bu sahnenin tekrarlanma ihtimali öldürüldü. “*İbret olsun*” diye limana sürüklenen beden, başka liman işçilerine yönelik bir mesajdı: “*Sen de ayınsını yaparsan, sonun bu olur.*” Böylelikle sömürge şiddeti bireysel olmaktan çıkar, bütün bir sınıfa yönelik koruyucu bir susturma operasyonuna dönüşür.

Bu yüzden türküdeki “*ben*” zamiri yanıltıcıdır. “*Beni öldürende yoktur din iman*” diyen ben, tek bir Arap Ali değil; onun ardından gelen, gelmeyen, gelmeye cesaret edemeyen bütün liman hamallarıdır. Türkü, bir bireyin değil, bir sınıfın ağızıyla yazar şahitliği. Ezilen erkeğin kırılabilirliği, gücün gösterisi altında nasıl ezildiğinin kayıdır. Ali’nin gücü, ilk yumrukla bir askeri yere sermesine yetmiştir ama yedi süngünün karşısında bu güç bir hiçtir. Tek başına emek, örgütlenmemiş bedenden ibarettir, örgütlenmemiş beden ise, sömürge önünde bir kâğıt parçasıdır ne yazık ki!

Bitiriyoruz...

Gece, Mağusa Limanı’nda yine ağır ağır iner. Su yine kararır, taşlar yine ıslanır. Rıhtımın paslı demirleri, bu sefer sekseni aşkın yıllık bir sessizliğin içinden konuşur. Bir halat gerilir, gevşer, gerilir. Dalgalar aynı taşlara çarpar. Liman, hatırlamaya devam eder.

Arap Ali’nin kanı, taşlardan çoktan silinmiştir. Ama bazı sesler suya karışmaz. Türküler, taşların yapamadığını yapar; kanı sözün içine alıp yıllarca taşır.

Belki bu yüzden, bir gün misal bir meyhane sofrasında, bir konser salonunda ya da bir kulaklıktan tek başına “*Mağusa Limanı*”nı duyduğumuzda, bir an susmak gerekir. Nakaratı söylemeden önce, içinden geçtiği yüzyılı, çiğnediği bedenleri, sürüklendiği iskeleleri bir kez daha düşün-

BİR ŞARKININ DOĞDUĞU HÜCRE

Ölümden başkası yalan

1991, Sovyetler Birliği'nin çöküşünün yılıydı ve Özbekistan o yıl bağımsızlığını ilan etti. Ama bağımsızlık, özgürlük anlamına gelmiyordu; ülkede otoriter bir yönetim varlığını sürdürüyordu. Usmonova bu yönetimi kamuoyu önünde eleştirmişti. Söylediği sözler, iktidarın kabul edemeyeceği türden sözlerdi. Tutuklandı.

CEM BAHADIR

Bazı şarkılar, sahnelerde doğmaz. Bazı şarkılar, çok daha karanlık yerlerde, çok daha küçük odalarda, dünyanın gürültüsünün ulaşamadığı o derinliklerde şekillenir. *"Dünyada ölümden başkası yalan"* dizesi de böyle doğdu: Parmaklıkların ardında, gece yarısı, bir kadının gözyaşlarının sessizliğinde. O kadın, Özbekistan'ın Fergana Vadisi'nden geliyordu; adı Yıldız Usmonova'ydı.

Türkiye onu, şarkısından sonra tanıdı. 1997'de Candan Erçetin'in sesiyle milyonların diline dolanan o dize, yıllarca asıl sahibinden bağımsız yaşadı. Ama bir şarkının sahibi nasıl saklanabilirdi ki? Ses eninde sonunda kaynağına dönüyordu ve bu hikâye de, o dönüşün hikâyesiydi.

Margilan, 1963: İpek ve sekiz çocuk

Özbekistan'ın Fergana Vadisi, kadim İpek Yolu'nun üzerinde kuruluydu. Binlerce yıl boyunca kervanlar bu topraklarda konakladı; tüccarlar geçti, şairler yoruldu, sufiler durdu. Ve bu kadim zeminde, 12 Aralık 1963'te, Margilan şehrinde bir kız çocuğu dünyaya geldi. İpek fabrikasında çalışan işçi bir ailenin sekiz çocuğundan biri olan bu kız, adını Türkçeye *"Yıldız"* olarak geçirecekti. Özbekçesi Yulduz'du; anlam aynıydı, ama her dil ona biraz farklı bir ışık veriyordu.

Ailenin evi fazla şey vadetmiyordu. Sekiz çocukla küçülen odalar, fabrika vardiyalarının yorgunluğuyla büzülen sabahlar, ayın sonuna zor yetişen bütçeler... Ama müzik oraya da sızmıştı. Usmonova yıllar sonra, müziği hayatında *"okul değil, soluk almak"* olarak tanımlayacaktı. Çünkü öğrenmek için değil, var olmak için şarkı söylüyordu.

Bir Kadınlar Günü kutlamasında keşfedilen bu ses, büyük kapıları araladı.

Usmonova'nın konservatuvar yolculuğunun başlangı-

cı, planlanmış bir kariyer adımının değil, sıradan bir bahar günü kutlamanın ürünüydü. Küçük bir sahne, birkaç satır türkü ve dinleyiciler arasında oturan Gavharxonim Rahimova'nın kulakları... Rahimova, deneyimli bir sanatçıydı; seslerdeki olağanüstüyü sıradan olandan ayırt edebiliyordu. Genç kızın sesinde bir şeyler duydu, sıradan bir güzelliğten fazlası olan bir şeyler. Taşkent Devlet Konservatuvarı'ndaki profesörlerle köprü kurdu ve Usmonova, böylece hayatının dönüm noktasına adım attı.

On beş yıl boyunca, aralıksız müzik eğitimi aldı. Bu süre, bir kariyer inşasının değil, bir sanatın olgunlaşmasının zamanıydı. Usmonova, on yıllar geçtikten, sahnelerin en büyüklerine çıktıktan, milyonlarca albüm sattıktan sonra dahi hocalarından eğitim almaya devam etti. İki ya da üç yılda bir şan ve solfej derslerine geri döndü. *"Eğitim bitmez"* diyordu; bitmemesi gerektiğini biliyordu.

Sovyet sistemi, sanatçının bile adını kendi eserine yazmasına izin vermiyordu.

Konservatuvarı bitirip diplomasını alana kadar yazdığı hiçbir bestesine kendi adını koyamadı. Her şey müstear isimlerle yayımlandı; emek görünürdü ama sahibi yoktu. Bu, kişisel bir haksızlıktan fazlasıydı; Sovyet kültür politikasının sanatçıları nasıl anonim kıldığının somut bir örneği.

Sistem her şeyi düzenlemişti: Hangi sanatçının nereye gidebileceğini, kimin yurt dışında sahne alabileceğini, hangi sesin hangi coğrafyaya taşınabileceğini... Amerika'ya gitmek için Moskova'nın onayı şarttı. Ve Moskova, bu onayı pek cömert dağıtmıyordu. İmkânların yüzde 95'i Rus sanatçılara ayrılıyordu; geri kalan küçük pay ise Azerbaycan, Kazakistan, Kırgızistan dahil on altı ülkenin sanatçılarına bırakılıyordu. Usmonova bu kısıtlıya yetinmedi; ama sisteme açıktan karşı çıkmanın bedelini de ödedi.

"Dünyada ölümden başkası yalan" dizesi, bir hücrenin gecesinde doğdu.



1991, Sovyetler Birliği'nin çöküşünün yılıydı ve Özbekistan o yıl bağımsızlığını ilan etti. Ama bağımsızlık, özgürlük anlamına gelmiyordu; ülkede otoriter bir yönetim varlığını sürdürüyordu. Usmonova bu yönetimi kamuoyu önünde eleştirmişti. Söylediği sözler, iktidarın kabul edemeyeceği türden sözlerdi. Tutuklandı.

O gece yarıları, hücrenin karanlığında, uyku gelmiyordu. Usmonova yıllar sonra, Türk basınına verdiği röportajda o anı kendi ağzıyla anlattı: *"Bir gece yarısı gözyaşları içinde uyandım ve 'dünyada ölümden başkası yalan' diye mırıldandım."* Şarkı böyle başladı. Bir bitiş hissinden, bir çaresizliğin derinliğinden ama aynı zamanda o çaresizliğin içinde filizlenen bir hakikat ihtiyacından... Sözleri Mete Özgencil tamamladı; müzik ise büsbütün Usmonova'ya aitti.

Ardından gelen şarkı *"Neden"* de aynı ruhtan besleniyordu. Ve yönetim bu ikinci şarkıyı da tehlikeli buldu. Usmonova yeniden tutuklandı. Şarkılar, içinde yaşanan gerçeği o kadar doğrudan söylüyordu ki, devlet bunlara tahammül edemedi. Bir sanatçının eserinin devlet tarafından suç delili sayıldığı bir coğrafyada, o eser zaten en büyük anlamına ulaşmış demektir.

Barış Manço onu Türkiye'ye çağırdı; ama o, o yıl gitmedi.

Usmonova'nın Türkiye macerası 1992'ye dayanıyordu; ama o yıl gerçekleşmedi. Rahmetli Barış Manço, onu dinlemiş, sesindeki olağanüstülüğü fark etmişti. Albüm tekliyle kapısına gitti. Usmonova bu teklifi geri çevirdi. Neden kabul etmedi, tam bilinmiyordu; belki henüz hazır değildi, belki zamanlamasını yanlış görüyordu, belki de başka bağlar onu tutuyordu. 1996'da ise bu durum tersine döndü ve bu kez kendisi Türkiye'de müzik sektörüne girmek istedi. Ama o yıl da yapımcılar kapılarını açmadı. Bir Orta Asya sesi, Türkiye'nin müzik piyasasında henüz kendi yerini bilmiyordu.

Ama şarkıları çoktan gelmişti. Şarkılar, sahibini beklemeyen yola çıkmıştı.

Candan Erçetin, *"Yalan"*ı izin almadan seslendirdi ve Türkiye onu böyle tanıdı.

1997'de Candan Erçetin, *"Çapkın"* adlı ikinci albümünde bir şarkıya yer verdi. Adı *"Yalan"*dı; sözleri Mete Özgencil'e, müziği Yıldız Usmonova'ya aitti. Bu bilgi albümün kendi satırlarında yer alıyordu; ama Türkiye'de bunu çok az insan fark etti. Şarkı büyük bir yankı uyandırdı. İstanbul FM'de en çok istek alan parça oldu; 1998 Kral TV Video Müzik Ödülleri'nde en iyi söz ödülünü kazandı. Milyonlar bu şarkıyı Erçetin'in sesiyle tanıdı ve Usmonova'nın adı bu başarının hiçbir yerinde anılmadı.

Yıllar sonra Usmonova, Türk basınına verdiği röportajda bu süreci öfkeli ama keskin bir dille anlattı: *"Candan Hanım, şarkıyı okumak için benden hiç izin almadı. O dönem kendisine kırıldım. İsim, şöhret, milyon kazanmış, yemiş içmiş, önemli değil; keşke telefon açıp bir teşekkür etseydi."* Erçetin, bu açıklamalara kamuoyu önünde yanıt vermedi.

Bu tek bir sanatçının haksızlığına indirgenebilecek bir mesele değildi. Daha geniş bir soruya kapı açıyordu: Bir şarkı, bestecisinin adından bağımsız dolaşabiliyorsa, o sesin sahibi kim sayılıyordu? Müzik endüstrisinin tarihinde bu soru defalarca sorulmuştu; ama her seferinde farklı bir acıyla geri dönüyordu.

Özbekistan'da ambargoya uğrayan sanatçı, tüm servetini geride bırakarak Türkiye'ye geldi.

Siyasi baskılar ve ardından gelen ambargo, Usmonova'yı ülkesinde köşeye sıkıştırdı. Ahıska Türklerinden olan eşi Mansur Ağaoğlu'nun desteğiyle Türkiye'de yeniden bir kariyer inşa etmeye karar verdi. Yıllarca biriktirdiği serveti Özbekistan'da bıraktı; kızı Nilufer'i ülkesine emanet etti. Ve Ataköy'de iki odalı bir daireye taşındı. Bu, yenilginin değil; direnişin biçim değiştirmesinin adıydı.

2009'da çıkardığı *"Dünya"* albümü müzik listelerinin zirvesine yükseldi. Prodüktörlüğünü Şafak Karaman'ın, müzik direktörlüğünü Mustafa Ceceli'nin üstlendiği albümde Fatih Erkoç, Yaşar, Levent Yüksel ve Hüsnü Şenlendirici gibi isimlerle düetler yer alıyordu. Ve bu albümde yer alan parçalardan biri, yıllar önce Erçetin'in sesiyle Türkiye'ye taşınan *"Yalan"*dı; bu kez Levent Yüksel ile birlikte asıl sahibinin sesiyle.

Şarkı, böylece eve dönmüştü.

Yaklaşık iki bin bestesiyle Özbekistan'ın en önemli sanatçılarından biri oldu.

Kariyeri boyunca 20 milyonun üzerinde albüm sattı. Özbekistan Halk Sanatçısı unvanını taşıyan Usmonova, aynı zamanda Kazakistan, Türkmenistan ve Tacikistan'ın da onursal sanatçısı oldu. Türkçenin yanı sıra Kazakça, Uygurca, Tacikçe, Rusça, Tatarca, İngilizce ve Çince şarkılar seslendirdi; ses coğrafyası doğduğu vadinin çok ötesine geçti.

Müzikle sınırlı kalmadı. Özbekistan Meclisi'nde milletvekilliği yaptı; albümleri milyonlar satarken siyasi risk almayı seçti. Bu cesaret, sanatsal kişiliğinin bir parçasıydı; Usmonova, yalnızca güzel şarkılar söyleyen biri değil, söylediği şarkılarla tutarlı bir duruş sergileyen biri olmak istiyordu. Ve bu tutarlılık, zaman zaman bedel ödetiyordu.

Türkiye'deki kariyer deneyimi ise bir ihtiyatla değerlendirilmeli. 2010 ve 2011'de *"Kible Benim Kalbimde"* ve *"Bir Şans Ver"* albümlerini yayımladı. Ancak beklenen sürekli başarı gelmedi; Türkiye müzik piyasasındaki varlığı zamanla geriledi. Usmonova, bu topraklarda kalıcı bir yer edinemeden Özbekistan'a döndü.

2026 yılı itibarıyla Usmonova, Özbekistan'da aktif olarak sahne almaya ve kamuoyunda yer almaya devam ediyor.

Bir şarkı, sahibini buluncaya kadar yarım kalmaya mahkûmdur.

*"Yalan"*ın hikâyesi, yalnızca telif hakkı ihlalinin bir örneği değildi. Daha eski, daha derin bir adaletsizliğin yansımasıydı: Güçlü bir ses, daha güçlü bir piyasanın kanallarına akarak asıl kaynağından koparılıyordu. Bu, sadece Usmonova'nın başına gelen bir şey değildi; dünya müzik tarihin-



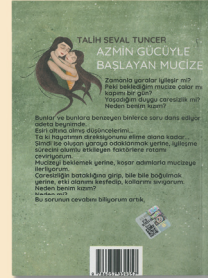


de pek çok isim, eserlerinin gölgesinde kimliksiz kalmıştı.

Ama her şarkı eninde sonunda sahibini bulmak ister. "Dünyada ölümden başkası yalan" dizesi, bir hücrede gece yarısı ağlayan o kadının içinden çıkmıştı. O ağlama, o di-ze, o acı, başka hiçbir sese ait olamazdı. Ve o ses, eninde sonunda konuştu.

Usmonova'nın hayatı, bir zafer hikâyesi değildi tam olarak. Zorlukların büyüklüğüyle ölçülünce, kazanımlar mütevazı kalıyordu belki. Ama o hayat, bir direnişin anatomisiydi: Sovyet sisteminin anonim kıldığı bir sanatçı, si-yasi baskıların susturmaya çalıştığı bir ses, piyasanın hak-sız biçimde mülk edindiği bir eser. Ve tüm bunlara rağmen devam eden bir kadın.

Bozkırın yıldızı hiç sönmedi. Işığı bazen başka yerlere ulaştı, bazen başka adlarla anıldı. Ama o hep oradaydı; Fer-gana Vadisi'nin kadim toprağında kök salmış, iki bin bes-tesiyle var olmaya devam ediyordu.



Seval Tuncer
SCHRIFTSTELLERIN

Sipariş için
www.sevaltuncer.de



Deriye kazınan bellek

Dövme, bedene uyumlu bir boya maddesinin ömür boyu çıkmayacak biçimde derinin alt yüzeyine desenler hâlinde işlenmesi sanatına verilen ad. Bu işi yapanlar, yörede karaçi diye anılan Roman asıllı gezgin ustalardı.

MURAT AYNELİ

Farklı dillerde farklı adlarla anılan bu kadim gelenek; deq, daq, vesm, dövün, daki ya da daqi olarak söyleniyor. İzlerine yalnızca insan bedeninde değil; mağara duvarlarında, eski yapılarda, hatta mezar taşlarında bile rastlamak mümkün. Dövme; şamanizm, paganizm, animizm, Sâbiilik, Taoizm, Budizm, Maniheizm ve Zerdüştlük gibi inançların derin izlerini içinde taşıyor. Her motif, her sembol aslında bir hikâyeyi; geçmişin sırlı, mistik ve mitolojik değerlerini anlatıyor.

Dövme, deriye ömürlük işlenen bir nakıştı.

Dövme, bedene uyumlu bir boya maddesinin ömür boyu çıkmayacak biçimde derinin alt yüzeyine desenler hâlinde işlenmesi sanatına verilen ad. Bu işi yapanlar, yörede karaçi diye anılan Roman asıllı gezgin ustalardı. Halk arasındaki bir söylenceye göre adları, Hindistan alt kıtasındaki Karaçi yöresinden gelmelerinden kaynaklanıyordu; yerleşik hayata geçmeyen bu insanlar köy köy dolaşır, yiyecek ve değerli ziynet eşyası karşılığında yöre halkına dövme yaparlardı. Zamanla dövmenin yapılışını izleyenler, bu işi öğrenip başkalarına da uygulamaya başladı; köylerde ve şehirlerde zaten dışlanan Karaçiler, böylece geçim kaynaklarını da yitirdiler. Bugün köy köy dolaşan bir Karaçi'ye rastlamak neredeyse imkânsız. Geleneksel deq, yerini geçici bas-kı dövmelere ve stüdyolarda profesyonel sanatçıların yaptığı modern dövmelere bırakmış durumda.

Boyanın harcında süt, öd ve is vardı.

Dövmenin yapılışı başlı başına bir törendi. Önce boya hazırlanırdı; bu boyanın hammaddesini yeni doğum yapmış ve kız çocuğu dünyaya getirmiş bir kadının sütü, hayvan ödü, lamba isi ve birtakım katkı maddeleri oluştururdu. Dövme beden neresine işlenecekse şekli önce ince bir

çöple çizilirdi. Ardından üç, beş, yedi ya da dokuz iğneyle şeklin üstü saatlerce iğnelenir, boya derinin altına her yöne işlenirdi. İğnelenen bölge bir hafta boyunca kabuk tutar; kabuk iyileşip kalktığında deq dediğimiz şekil ortaya çıkardı.

Dövme yapılırken tarifi olmayan bir acı duyulurdu ama bu keyifli bir acıydı. Çekilen acı sonradan bedene güzellik katar, ona yeni anlamlar yüklerdi. Hayalindeki kendi bedenine nakşeden kişi, artık o desenin mutluluğunu, zarafetini ve soyluluğunu taşırdı.

Mavi dövme güzelliğin ve soyun nişanesiydi.

Özellikle Doğu ve Güneydoğu Anadolu'da yapılan kalıcı mavi dövmeler; güzelliğin, soyluluğun hatta aşiret soyuna bağlılığın işareti sayılırdı. Elli yıl önce Urfa'da bir erkek nişanlandığında nişanlısına dövme parası gönderir ve bedenine dövmeler yaptırtmasını isterdi.

Dövmeyi yapan da yaptıran da öyle rastgele seçilmezdi. Dövmeyi yapacak kişide birtakım özellikler aranırdı: evlenip boşanmış olmamalı, sağlıklı olmalı, ölü çocuk doğurmuş ya da çocuğunu yitirmiş biri olmamalıydı. Çünkü yapan kişinin kötü kaderinin, dövme aracılığıyla yapılan kişiye geçtiğine inanılırdı. Dövme yaptıranın öncelikli tercihi ise bu işte tecrübeli, elinden çok dövme çıkmış biriydi. Dövme yapan erkeğe dekkak, kadına dekkabe; dövme yaptıran erkeğe medkuk, kadına ise medkuke denirdi.

Kadının dövmesi başka, erkeğin dövmesi başka konuşurdu.

Kadın ve erkek dövmesi birbirinden farklıydı. Kadında dövme zarafetin ve güzelliğin, erkekte ise gücün ve iktidarın simgesi olarak görülürdü; beden neresine de farklı yerlere işlenirdi. Kadınlar genellikle iki kaş arasına, yanak ve burun üstüne, çene üstüne ve gırtlak bölgesine, alt çeneden göğüslere inen hatta karna, kalçaya, sırtta, ayak parmaklarının üstüne ve ayak bileğinden dize kadar uzanan bölgeye dövme yaptırtırlardı. Erkeklerde ise dövmeye daha çok şakaklarda, alın ortasında, burun üzerinde, el üst-





lerinde, bileklerde ve kollarda rastlanıyor; Arap harfleriyle yazılmış isim ve ibarelere, aslan, yılan, ay gibi şekillere sık rastlamak mümkün. Şakaklardaki dövme ise genellikle üç nokta biçiminde.

Kadınların çoğunda alt çenede görülen dövmenin ardında ise çarpıcı bir anlatı var. Söylenceye göre cariyeye bir kadının dudagının bir erkek tarafından ısırılması üzerine, kadınlar ona sahip çıkmak için alt dudaklarını maviye boyamış, zamanla bu tepki bir geleneğe dönüşmüş. Bu anlatı doğrusa alt çene dövmesine tarihin ilk kadın dayanışması eylemlerinden biri demek bile mümkün.

Her motif bir şifre, her desen bir dilekti.

Dövme yaptırmanın amacı kişiden kişiye değişirdi. Kimi büyüden ve kem gözlerden korunmak için, kimi yitirdiği sevdiğini bedeninde ölümsüzleştirmek için, kimi aşiretinin damgasını taşımak için, kimi de mitolojik ya da dini bir süs olarak bedenine işletirdi. Kimileri yalnızca güzellik için, kimileri de köyde ya da komşuda gördüğü bir dövmeyi kendi bedeninde görmek istediği için yaptırırdı. Çoğu kişi henüz buluş çağına ermeden ya da gençliğinin ilk yıllarında dövmeye tanışırdı.

Bedene kazınan her motif, her figür sembolik şifrelerle dolu. Araştırmacılara göre bu şekillerin tümü bir bakıma ana tanrıçanın kutsanmasına dayanıyor; hayat kaynağı annenin doğurganlığını, dölü ve bereketi, ceninin gelişim evrelerini, nihayet hayatı ve ölümü simgeliyor. Sık rastlanan bazı motiflerin anlamları şöyle:

Ay motifi: Yaşam kaynağını ve sonsuz yaşam isteğini simgeliyor.

Güneş motifi: Erkeklerin sağ şakağına dokuz noktayla işlenen güneş kursunun, taşıyanı sağduyulu, akıllı ve zeki kılacağına dair söylentiler yaygın. Güneşe dönülerek dua edilen Zerdüştlük ve Ezidilikte güneş kutsal sayıldığından, Ezidi kadınların alnında yarım güneşi simgeleyen dövme-ye çok sık rastlanıyor.

Ceren motifi: Çene altından başlayıp boyunda devam eden ve iki göğüste şekillenen, kadına özgü en özel desenlerden biri. Kadının kendisini ceylana benzetmesi anlamını taşıyor.

Hayat ağacı motifi: Kadınlarda boyundan göğse inen bu motif, Ana Tanrıça inanışından kaynaklanıyor; doğurganlığı, hayatı ve ölümü bir arada simgeliyor.

Tarak, ayna ve makas motifleri: El üstlerinde, ayak bi-



leklerinde ve ayak parmaklarında görülen bu şekiller kısmetin açılması dileği taşıyor.

Halka motifi: Ayak bileklerine işlenen halkalar desenler arasında önemli bir yer tutuyor, bileği saran dövmeler sadakat ve bağlılık anlamına geliyor.

Haç motifi: Hristiyanlığın simgesi olarak bilinse de bu motifin tarihi çok daha eskilere uzanıyor. Uğurlu yön bildirdiğine, kötü bakışların etkisini yok ettiğine inanılıyor. Ucu içe dönük okun deldiği daire ise döllenmenin göstergesi olarak doğurganlığı ve bereketi simgeliyor.

V motifi: Karın üzerine işlenen V ya da V'li haç işaretinin baş ağrısını önlediğine inanılırdı.

Yazısı olmayan halkların tarihi, bedene yazılmıştı.

İnsan bedenine işlenen bu desenler, bir bakıma kutsal birer metin. Bir abide, bir yazıt gibi geçmiş günümüze taşıyorlar. Farklı etnik kimliklerin iç içe yaşadığı Mezopotamya'da, baskılar altında yazılı bir tarih bırakamayan halklar için de, bedene işlenmiş bir belge niteliği taşıyor. Geleneğin çıkış noktası da aslında inançsal, dövmenin kötülüklerden koruduğuna inanılıyor. En çok işlenen figür-



ler güneş, ay ve yıldız; bunların içinde de en yoğun işleneni güneş. Nasıl ki tarih, örf, âdet ve edebiyat, sözlü gelenek sayesinde dengbêjlerin ve halk sanatçılarının sesinde bugüne ulaştıysa dinî ve inançsal yaşam da bedenlere işlenen deqlerle günümüze ulaştı.

Peki insanoğlu bu dövmelerde ne buldu? Üç büyük dinin de hoş görmediği bu gelenek, nasıl oldu da yüzyıllarca sürdü? İslam inancında dövme yaptırmanın cennet kapısından giremeyeceğine, öbür dünyada o dövmelerin kerpentle söküleceğine hatta her iğne darbesi kadar çivi çakılacağına dair yaygın inanışlar var. Fotoğrafını çektiğim kadınların azımsanmayacak bir bölümü, günah sayıldığı ve abdestin kabul olmayacağı yönündeki söylentiler yüzünden pişman olduklarını söyledi. Büyük bir kısmı ise pişman olmadığını dile getirdi; dövmesini çok sevdiğini, isteyerek yaptırdığını, bunun güzelliğin ve erkeği cezbetmenin bir yolu olduğunu anlatanlar da oldu.

Dövmenin anlam coğrafyası bugün kaybolmaya yüz tutmuş durumda. Sırlarla dolu bu gelenek, son temsilcileriyle birlikte son demlerini yaşıyor. Yarın bu yüzlere, bu ellere, bu bedenlere baktığımızda okuyacağımız satırlar belki kalmayacak; geriye yalnızca fotoğraflar ve bu fotoğrafların anlattığı hikâyeler kalacak.

Xalide Kırık ile dengbêjlik geleneğinde kadın sözü üzerine

Bir halkın hafızası

Dengbêjlik kültürü kadın yaşamının önemli bir parçası. Dünden bugüne o sesler yüreğimizde çınlamaya devam ediyor. Ne var ki kadının komünal yaşam değerlerini hayata kazandırdığı ve bu değerlerin taşıyıcısı olduğu gerçeği, günümüzde maalesef unutturulmuş durumda.

ROJ YİĞİT

Kürt sözlü kültürünün en önemli damarlarından biri olan dengbêjlik, yalnızca bir müzik biçimi değil; toplumsal hafızanın, anlatının ve bireysel deneyimlerin sesle taşındığı köklü bir gelenek. Kadın dengbêjler bu geleneği hem yaşıyor hem de ona kendi benzersiz bakış açılarını ekleyerek geçmişle bugün arasında köprüler kuruyor.

Bu söyleşide Xalide Kırık ile kadın dengbêjliğin tarihsel ve toplumsal rolünü, kılamların sözlü aktarım sürecini, dijital çağda geleneğin aldığı biçimi ve kadın bakışının kılamlara kattığı derinliği konuştuk.

“Kadın sesi, sessizliği anlamlandırır ve hafızayı çoğaltır.”

Kadın dengbêjlerin geleneğe katkısı nedir? Kılamlara kattıkları bakış açısı, tarihsel ve toplumsal bağlamda nasıl şekilleniyor?

Kadın dengbêjler sözlü geleneğin baş aktörleri. Kadın, ilk çocuğunu dünyaya getirdiği andan itibaren, kucağında ki çocuğuna söylediği ninniyle birlikte sözün melodiye dönüştüğü söyleme sanatının başlatıcısı ve öncüsü oldu. Toplumsallık ve toplumsal sorumluluk da bu anla birlikte hayat buluyor. Dünya kadınlarının ortak kültürü olan bu gelenek, Kürt kadın dengbêjliğine beşiklik ediyor. Kadın; çoğaltan, toparlayan, üreten ve dönüştüren bir varlık. Bu köklü miras, çağdan çağa, zamanın boğazından geçerek bugünkü tarihe ışık tutmaya devam ediyor. Dengbêjlik kültürünü yalnızca erkeğe mal eden sınırlı bir bakış açısıyla okursak, geçmişten bugüne bu köklü geleneğin temellerini atmış kadın dengbêjlere haksızlık etmiş oluruz.

“Bir kılam, söylenmedikçe tamamlanmaz.”

Kadın dengbêjler, sözlü geleneği kuşaktan kuşağa ak-

tarma sürecinde hangi sorumlulukları üstleniyor? Bu aktarımda toplumsal cinsiyetin etkisi nasıl hissediliyor?

Dengbêjlik kültürü kadın yaşamının önemli bir parçası. Dünden bugüne o sesler yüreğimizde çınlamaya devam ediyor. Ne var ki kadının komünal yaşam değerlerini hayata kazandırdığı ve bu değerlerin taşıyıcısı olduğu gerçeği, günümüzde maalesef unutturulmuş durumda. Sümer rahip devletleri dönemine kadar güçlü ve başat söz sahibi olan kabilenin şaman kadını, devletleşmeyle birlikte gü- kaybetmeye başladı. Bunun en büyük nedeni, eril zihniyetin tahakkümü altına alınmasıydı. Durum böyle olunca dengbêjlik kültürü de bugün pratikte, neredeyse tamamen erkeklerden oluşan bir dengbêj divanına dönüşmüş bulunuyor.

“Anlatı, sesle bütünleştğinde ruh bulur.”

Kadın perspektifi, kılamların duygusal ve toplumsal yükünü nasıl derinleştiriyor? Dinleyiciyle kurulan bağ bu aktarımı nasıl güçlendiriyor?

Kadının hisleri, doğayla olan bağı kadar güçlü. Kadın, doğal yaşamın içindeki bütün yaşanmışlıkları bir aidiyet olarak hissediyor. Bu sorumlulukla doğal afetleri, seli, kuraklığı, doğumu, hasreti, aşkı, ölümü, acıyı ve coşkuyu edebî bir dille dile getiriyor. Sesin üreticisi olan dengbêj kadın, dilden dile aktarılan bu köklü geleneğe ana tanıklık ediyor ve toplumun vicdanının sesi oluyor. Aynı zamanda bu kabiliyeti kendi etrafında toplayan ana figür yine dengbêj kadın; akşam sohbetlerinin hikâye anlatıcısı olarak aşkları ve destanları inci tanesi gibi döküyor. Kadın dengbêjin dudaklarından dökülen bu anlatılar, dinleyiciye ulaştıktan sonra dilden dile yaşamaya devam ediyor. Bu da bir kültürün belleğine hizmet etmiş oluyor.

Burada, yalnızca benim çocukluk hafızama miras kalan bazı isimleri anmak isterim. Başta babaannem Dilber, teyzem Zerga ve annem Medine olmak üzere; Fatma İsa, Meyrem Xan, Zadina Şakir, Tulkasa Hemo, Sûsika Simo,





Gûlîzera Musa ve adını burada saymadığım daha nice kadının dengbêj, bugünkü dengbêj hikâyeme hem kaynak oldu hem de ışık tuttu.

"Hafıza, anlatıldıkça yeniden doğar."

Kılamlarda kadın deneyimlerini ve hikâyelerini aktarırken nelere dikkat ediyorsunuz? Bu süreç geleneksel dengbêjliğin geleceğini nasıl etkiliyor?

Dengbêj kılamlarını söylerken, okuduğum eserin toplumun duygu dünyasında nasıl bir farkındalık yaratacağını gözeterek yola çıkıyorum. Önce sevdiğim bir kılâmı, sesimde ve ruhumda oturana kadar defalarca tekrar edip yorumluyorum; ancak ondan sonra dinleyiciyle buluşturuyorum. Benim için esas olan, eserin içindeki yaşanmışlıkla ne kadar bütünleştiğim. Hissettiğim kadar hissettirebileceğime inanıyorum.

"Bir ses, sadece şarkı değil; bir toplumun hafızasıdır."

Kadın dengbêjlerin kılamlarında öne çıkan temalar neler? Bu temalar toplumsal hafızayla nasıl bağ kuruyor?

Kadın dengbêjlerin kılamlarında öne çıkan tema, kadının yaşamak istediği ve değiştirmek istediği bütün arzu ve taleplerini söyleme sanatıyla ifade etmesi. Sosyal yaşamın baş aktörü olan kadın dengbêj; yasta ağıt yakan, doğumda

doğan çocuğu müjdeleyen, savaşta eşarbını yere atıp barışa bariyer kuran, yaşananları bir destana çevirene kadar haykırarak, kuraklıkta göğsü yakarak, berekete şükranını zılgıtlarla selamlayan bir anlatıcı.

Kadının beslendiği kaynak, kendi öz doğası ve doğaya bakışı; yani üretkenliği. Kadın ürettikçe kültürü de zenginleştirdi. Bu kadim geleneğin köklerine baktıkça ve o köklerden beslendikçe bağ kurmuş olacağız. Bugün hâlâ derler ki: hasta birine güzel bir kadın sesi dinletin; fiziken iyileşme-sebile yüreği, ruhu dinlenir, arınır ve huzur bulur.

"Söz, duyulduğunda ve tekrar edildiğinde yaşar."

Dijital çağın ve modern müziğin etkisi altında kadın dengbêjler, geleneği koruma ve yeniden üretme konusunda hangi yolları izliyor?

Dijital ve modern çağın en büyük handikapı olarak karşımıza çıkan derin yozlaşma; dile, üsluba, Kürt dili ve edebiyatına, sanatsal duruşa maalesef sirayet etmiş durumda. Bunun çözümünde aşılması gereken en önemli mesele, sorunun aslında bir algı sorunu olması.

Yeni ile eski arasındaki çelişki, günümüz sanat icracılarının kafasındaki eksik tarih okumasının yarattığı bir deformasyon olarak ele alınabilir. En doğru yol ve yöntem ise asıl



kaynağa, yani Kürt kültürünün ulusal sanat yapısına dayanmak ve bunu tarihsel bir sorumluluk olarak omuzlamak. Kültürel yok oluşun önüne ancak bu şekilde geçilebilir. Dijital çağ, doğru kullanıldığında kültürel ve sanatsal değerlerin sunumunda bütünsel bir araca dönüştürülebilir. Geçmiş, bugün ve gelecek arasında bağlar kurmak gerekiyor.

“Her kılam bir hikâyedir; her hikâye bir hafızadır.”

Bu geleneği ilk kez dinleyecek birine kadın dengbêjliği nasıl anlatırsınız? Genç kuşakların ilgisini artırmak için neler yapılabilir?

Bu geleneği ilk kez dinleyecek birine, ilk olarak kendi sesimden bir kılam okurum. Doğayla kurduğum bağın önemini anlatırım. Göğün, bulutların, ayın, güneşin, denizin, toprağın, ağacın; kuşların cıvıltısından süzülen, duyduğumuz ve duymadığımız bütün seslerin ve sessizliklerin insan sesinde var olduğunu söylerim.

İnsan, ruhuyla dinlemeli ki kâinatın enginliğinden beslenerek güçlü bir duruşla sanat üretebilsin. Dengbêj kadın, yaşadığı coğrafyanın vicdanının sesi. Yaşamın baş aktörü

olan kadın, aynı zamanda anne olarak dilin çocuğa aktarılmasının da temel taşı.

Bütün bunları, ilk kez dengbêj dinleyecek bir kadına gözüm kapalı söylerim.

Sözlerimi, Binevş Narîn’in zorla evlendirildiği evlilikten bir erkek çocuğu dünyaya getirdiğinde, beşiği sallarken söylediği kılamın bir dizesiyle bitirmek istiyorum:

“Ezê rabim te bihejînim lorî bikim, ezê serê te Cembelîyê biçûk bigrim bi qurbana serê Cembelîyê mezin bikim.”

Xalide Kırık ile gerçekleştirdiğimiz bu söyleşi, kadın dengbêjlerin yalnızca müzik ya da eğlence için söylemediğini; toplumsal hafızayı ve tarihsel anlatıyı yaşatan birer aktör olduğunu gösteriyor. Kadın sesi, kılamlarda yalnızca ezgiyi değil; bir dönemin acısını, sevincini, göçlerini ve umutlarını taşıyor.

Kadınların sesiyle çoğalarak geçmişten bugüne ulaşan dengbêjlik geleneğinin gelecek kuşaklara aktarılması için hem kayda geçirilmesi hem de yaşatılması gerekiyor. Çünkü her kılam, dinleyeni yalnızca geçmişle değil, kendi toplumsal ve bireysel hafızasıyla da yüzleştiriyor.

“Hafıza, kadın sesiyle dile geldiğinde yaşamaya devam eder.”

Melahat Özcan Şener

“Bir resmin ne zaman tamamlandığına tuval karar verir”

İREM TUĞBA ÇELEBİ

Resim yapmaya nasıl başladınız? Fırçayı elinize ilk aldığınız anı hatırlıyor musunuz?

Ben sanatın içine doğdum. Bir sanatçı ailesinin çocuğu olarak büyümek benim şansımdı. O zamanlar bunun ne kadar paha biçilmez bir armağan olduğunun farkında değildim; bu kökenin ayrıcalığını ancak zaman içinde gerçekten kavradım. Keşke her çocuk, daha en küçük yaşta sanatla tanışma imkânı bulabilse. Babamla birlikte masallarımızın resmini yaptık. Kilden küçük figürler yapar, onları birbiriyle konuşturur, şarkı söyletirdik. Resim, küçüklüğümden itibaren hayatı ifade etme yolum oldu. Sanat sayesinde içimdeki küçük kıızı hiç kaybetmedim. Zamanla şiirler resme dönüştü, kimi resimler yeniden şiir oldu; bazıları bestelendi bile.

Sanatsal üslubunuzu nasıl geliştirdiniz? Bu yolda hangi evrelerden geçtiniz?

Her resmin temeli olan desen, her ressam için atılan ilk adım. Ne figüratif ne de soyut resim, sağlam bir desen temeli olmadan yapılabilir. Ingres'in dediği gibi: Desen, resmin onurudur. Ben de oradan, figüratif çalışmalarla başladım. Zaman içinde resimlerime renk lekeleri ve soyutlamalar girdi. Figür tuvalde giderek geri çekilirken soyut yorumlar alan kazandı. Deforme olmuş hâliyle figür yine de kaldı; bugün de soyut söylemlerimi sessiz bir tanık gibi destekliyor.

Sizi en çok hangi sanatçılar etkiledi? Neden?

Sanatta etkilenmek yalnızca kaçınılmaz değil, aynı zamanda değerli. Teknik bakımdan üstün sanatçılardan insan çok şey öğreniyor; ama amaç hiçbir zaman onlara benzemek değil. Önemli olan kendi özgürlüğünü korumak ve kendine özgü, başkasıyla karıştırılmayacak bir üslup geliştirmek. Benim peşinde olduğum tam da bu. Sanat tarihin-

de iz bırakmış bütün sanatçılarla ilgilenirim: Leonardo da Vinci, Michelangelo, Monet, Kandinsky, Klimt, Güngör Taner, Bedri Rahmi Eyuboğlu; hepsi sanatçı duruşları ve usta teknikleriyle bana yol gösteriyor.

Hangi akımdan ya da dönemden besleniyorsunuz?

Yüksek plastik değer taşıyan ve sanat eseri olmayı hak eden her akımla, her eserle ilgilenirim. Belirli bir döneme ya da ekole bağlı değilim.

Yeni bir esere nasıl başlıyorsunuz? İlham nereden geliyor?

Kendimi içsel olarak hazır hissettiğimde, önce kullanmak istediğim renkleri sezmeye başlarım. Soyut resimde de bir kompozisyon, bir iç düzen var. Kafamda taşıdığım tuvalde ortaya çıkan çoğu zaman örtüşmez. Yine de başlarım. Başlangıcı ben yaparım; gerisini resmin kendisine bırakırım. Tuvalin ortasına bir renk sürerim ve o tek renk, iç dünyamla bağ kurmaya başlar: Bir sihre kapılmış gibi başka renklere, dokulara, lekeler ve çizgilere dönüşür; tuvalin üzerine boşalan yabani bir fırtınaya benzer. Kompozisyon, soğuk ve sıcak tonlar arasındaki ilişkiler, resmin dengesi, renk uyumu ve en sonunda aralarına katılan birkaç deforme figür... Resim tamamlanır. Ama ne zaman? Buna sanatçı karar vermez.

Atölyenizi nasıl düzenliyorsunuz? Belirli çalışma ritüelleriniz var mı?

Atölyem düzenli ve derli toplu. Malzemelerimin; boyaların, fırçaların, tuvalerin, yardımcı araçların hiç değişmeyen yerleri var. Atölyede benim için en önemli şey ışık. Resme başlamadan önce sevdiğim müzikleri dinler, kendimi toplarım. Müzik, resim bitene kadar susmaz.

Tercih ettiğiniz teknikler ve malzemeler neler? Neden?

Tuval üzerine akrilik boyayla çalışıyorum. İyi hazırlanmış bir tuvale boyaları farklı tekniklerle ve farklı yoğunluklarda sürerim; kendi karıştırdığım tonlarla iç içe geçmiş



dokular, boya katmanları, rastlantısal desenler ortaya çıkar. Zaman zaman başka malzemelere de uzandığım olur. Kendini renkle ifade etmek, iç dünyayı dışarıya boşaltmak; sanatsal itkimi her seferinde yeniden tutuşturan şey bu.

Bir eserin tamamlandığını nasıl anlıyorsunuz?

Bu hiç de kolay bir karar değil. Bittiğine inandığım resimler, aylar sonra bir köşeye kondurulan minicik bir renk noktasıyla tamamlandı. Bunun iki nedeni var: Biri teknik, biri duygusal.

Çalışmalarınıza en çok hangi temalar damga vuruyor?

Doğada olduğu gibi hayatta da pek çok renk var. Renklerde hüznü, acıyı, sevinci ve mutluluğu görmek mümkün. Örneğin sonbaharın renk değişimleri, insanlarda birbirine benzer duygular uyandırır. Ben, insana en derinden ait olan renkleri soyut duygular olarak tuvale taşımaya çalışıyorum. Asıl konum, insan olmanın duygusal, soyut yanı.

Renk paletinizi nasıl seçiyorsunuz? Renkler sizin için ne ifade ediyor?

Paletteki renkleri öncelikle soğuk ve sıcak tonlar arasındaki gerilim içinde kullanırım; çünkü bu karşıtlıkta birbirlerinin değerini yükseltirler. Konu da böylece kendiliğinden plastik bir dile dönüşür ve izleyiciye dolaysız biçimde ulaşır. Ara renkler ve figürle birlikte, bu renkler izleyen de her seferinde başka duygular uyandırır. Elbette herkes bu renklerde ve biçimlerde kendinden başka bir şey bulur.

İzleyiciye nasıl bir mesaj vermek istiyorsunuz?

Mesaj vermemeye çalışıyorum. Mesaj almak isteyen, zaten kendisine dokunan mesajı alır.

Soyutu mu, figüratifi mi tercih ediyorsunuz? Neden?

Son dönem çalışmalarım soyut bir anlayışı izliyor; ama bu soyut mekânlarda, seyrek de olsa figürler hâlâ var.

Pandemi dönemi sizi bir sanatçı olarak nasıl etkiledi?

Pandemi beni olumsuz etkilemedi. Tam tersine, evden çıkmadığım için atölyemde her zamankinden daha yoğun çalıştım ve çok üretken bir dönem geçirdim.

Dijital sanat hakkında ne düşünüyorsunuz? Geleneksel resimle rekabet hâlinde mi?

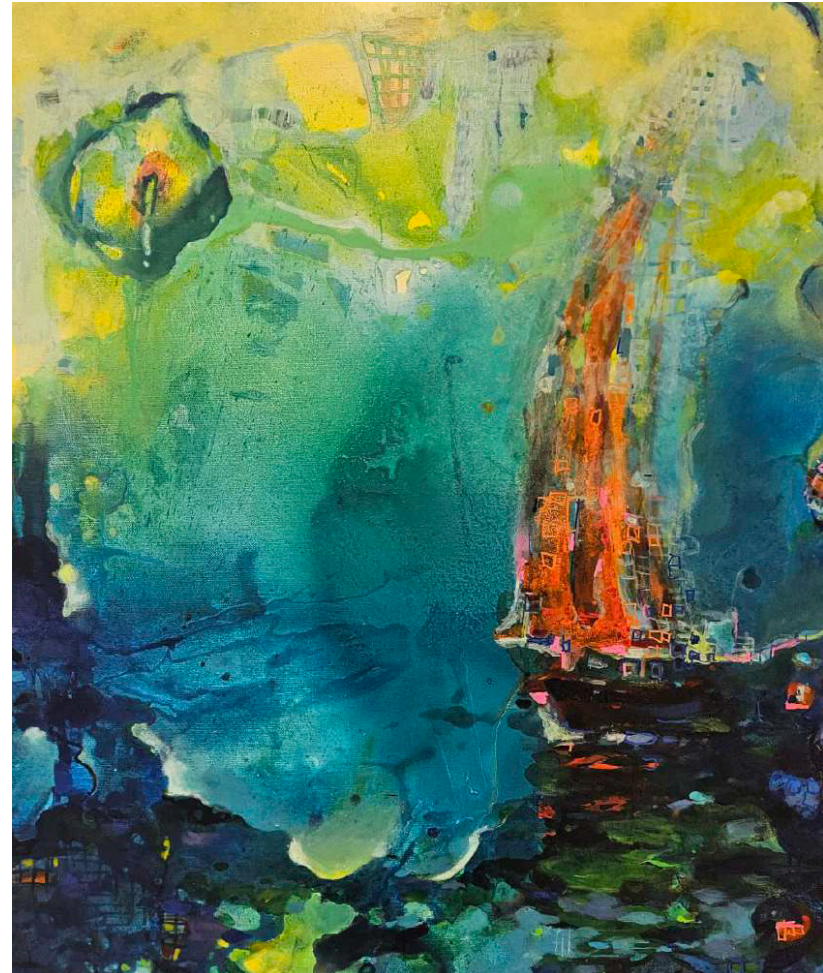
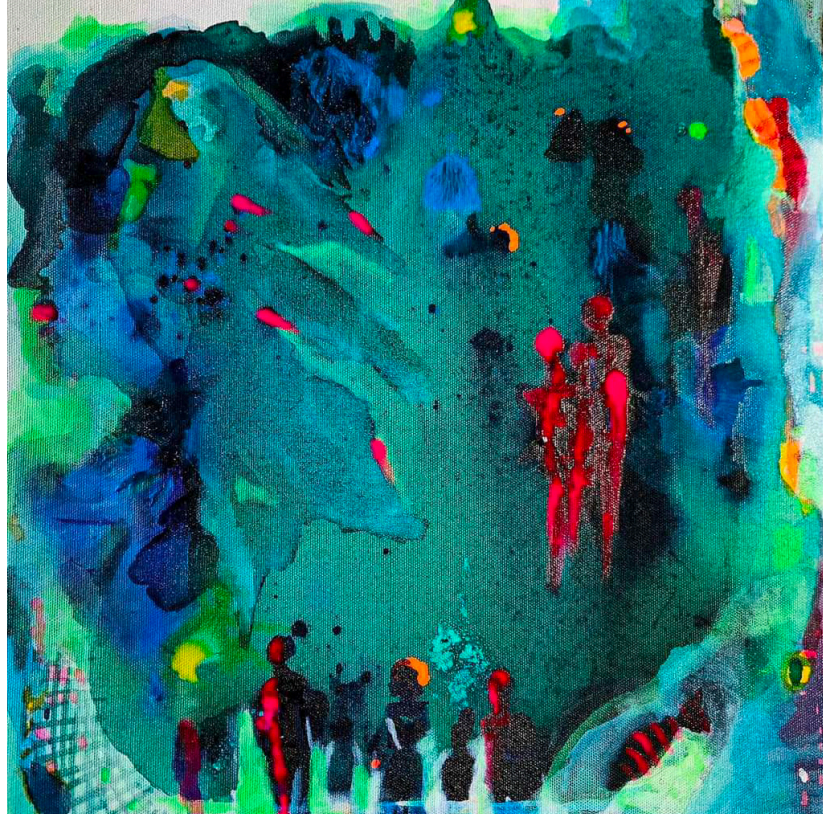
Dijital teknikle ortaya çıkanları sanat olarak görmüyorum. Bunlar birer moda akımı. Kullanılır ve bir kenara bırakılır.

Genç sanatçılara ne tavsiye edersiniz?

Genç sanatçılara olabildiğince çok müze ve galeri gezmelerini öneriyorum. İnsan ne kadar çok eser görürse bakışı o kadar genişler, teknik olarak da o kadar çok şey öğrenir. Ama her şeyden önce şunu öneriyorum: Ara vermeden çalışmak.

Gelecek için hangi projeleri planlıyorsunuz?

Yeni sergilere ve sanat fuarlarına katılmayı planlıyorum. Gelen tekliflere göre bunlardan yeni projeler de doğabilir.



AYSE SÜMEYRA DEMİR

Psychologin, M.Sc.



Psychologische Beratung | Coaching



Workshops | Vorträge



Terminvereinbarung

Scannen für weitere Informationen



info@psychologin-aysedemir.de



[psychologin_ayse.s_demir](https://www.instagram.com/psychologin_ayse.s_demir)



www.psychologin-aysedemir.de



12 dakikada unutmak

Psikolojik bir yöntem mi, yoksa kültürel bir mit mi?

Ekaterina Skar

Son yıllarda dijital kültürde, karmaşık duygusal süreçleri basitleştirilmiş formüllerle açıklamaya çalışan psikolojik söylemler giderek daha görünür hâle geldi. Bu tür yapılardan biri de, *"bir insanı kısa sürede unutmaya yardımcı olduğu"* iddia edilen 12 soruluk liste fikridir. Bazı yayınlarda bu yaklaşım, yanlış biçimde Amerikalı sosyal psikolog Arthur Aron'un çalışmalarıyla ilişkilendirilmektedir.

Oysa akademik psikoloji literatüründe *"12 dakikada unutmak"* ya da duygusal bağlanmayı hızlı biçimde ortadan kaldırmaya yönelik doğrulanmış bir protokol yer almamaktadır. Benzer şekilde, yalnızca sorular aracılığıyla duygusal bağın çözülmesini öngören deneysel bir model de mevcut değildir. Bu fikir, daha çok yakınlığın oluşumunu inceleyen bir araştırmanın, yapılandırılmış kendini açma (self-disclosure) deneyinin kültürel düzeyde yeniden yorumlanmış bir türevidir.

Arthur Aron'un Orijinal Deneysel Modeli

Aron ve çalışma arkadaşlarının 1997'de yayımladığı araştırma, sosyal psikoloji alanında kişilerarası yakınlığın nasıl oluştuğunu yapılandırılmış kendini açma süreçleri üzerinden incelemektedir.

Deneyde katılımcılardan, artan duygusal derinlik düzeylerine göre üç bölüme ayrılmış toplam 36 standart soruya sırasıyla yanıt vermeleri istendi. Sözel etkileşimin ardından yaklaşık dört dakika süren sessiz bir göz teması aşaması yer almaktadır.

Soru Yapısı

I. Bölüm — Başlangıç Düzeyi Katılım:

"Ünlü olmak ister miydiniz? Hangi anlamda?"

"En son ne zaman yalnız başınıza şarkı söylediniz?"

"Mükemmel bir günü nasıl tanımlarsınız?"

II. Bölüm — Kişisel Yansıtma:

"En değerli anınız nedir?"

"En korkutucu anınız nedir?"

"Sizin için dostluk ne ifade eder?"

III. Bölüm — Duygusal Kırılabilirlik:

"Bir başkasının yanında en son ne zaman ağladınız?"

"Geçmişinizde değiştirmek istediğiniz bir şey olsaydı, bu ne olurdu?"

"Aşk ve bağlanma sizin için ne ifade ediyor?"

Son aşamada katılımcılardan, dört dakika boyunca sessizce birbirlerinin gözlerine bakmaları istenir.

Sosyal Psikoloji Açısından Değerlendirme

Sosyal psikoloji perspektifinden bu deney, kendini açma hipotezine (self-disclosure hypothesis) dayanır: Bireyler arasında paylaşılan kişisel bilginin derinliği ve karşılıklılığı arttıkça, öznel yakınlık hissi de artmaktadır. Bu çerçevede yakınlık, ani bir duygusal durumdan ziyade yapılan-dırılmış bir etkileşim sürecinin ürünü olarak tanımlanır.

Araştırma Bulguları

Elde edilen bulgular, deney grubunda kontrol grubuna kıyasla istatistiksel olarak anlamlı düzeyde daha yüksek bir yakınlık hissi oluştuğunu göstermektedir. Ancak araştırmacılar, bu etkinin romantik aşkın ortaya çıkışı olarak yorumlanmaması gerektiğini özellikle vurgular.

Söz konusu olan, daha çok kısa süreli bir yoğunlaşmadır: Güven, duygusal açıklık ve karşı tarafın *"anlamlı biri"* olarak algılanmasında geçici bir artış. Kalıcı bağlanma bu deneyden çıkmaz; en fazla onun zemini hazırlanmış olabilir.

36 Sorudan 12 Soruya: Medyatik İndirgeme

Aron'un deneyindeki 36 soruluk yapı, zaman içinde popüler kültürde basitleştirilerek tek bir *"yöntem"* gibi sunulmaya başlandı. Bazı medya içeriklerinde bu yapı 12 soruya indirgendir; ancak bu versiyonun orijinal çalışma ile doğrudan bir ilişkisi bulunmamaktadır.

Bu süreçte araştırmanın temel amacı, kişilerarası yakınlığı artırmak, tersine çevrilerek duygusal bağın çözülmesine yönelik bir *"teknik"* hâline getirildi. Akademik temeli olmayan *"12 soruyla birini unutmak"* fikri böylece dolaşıma girdi.

Dijital Psikoloji Söylemi ve Bilişsel Basitleştirme

Dijital psikoloji söyleminde bilimsel çalışmalar sıkı sıkıya bağlamından kopararak uygulanabilir kısa tekniklere dönüştürülmektedir. Bu bağlamda ortaya çıkan *"unutma soruları"* genellikle şu biçimlerde formüle edilir:

"Bu kişiyle bugün tanışsaydım, yine onu seçer miydim?"

"Bu kişi günlük hayatımda bana ne sunuyor?"

"Bu ilişkideki emek dengesi nasıl?"

"Bu kişiyle birlikteyken kim oldum?"

Bu sorular yüzeysel olarak Aron'un yaklaşımına benzer

görünse de orijinal deneysel protokolün parçası değildir. Daha çok bilişsel yeniden değerlendirme, terapötik içgörü ve ilişki analizi yöntemlerinin kesişiminde yer alırlar.

Neden “Hızlı Unutma” Fikri İkna Edicidir?

Bilişsel psikoloji açısından bu tür fikirlerin çekiciliği, belirsiz duygusal durumları düzenlenebilir ve nedensel sistemlere dönüştürme eğiliminden kaynaklanır. “*Soru sorma*” formu, sürecin kontrol edilebilir olduğu hissini üretir.

Oysa bağlanma; hafıza, beklentiler, bedensel tepkiler ve sosyal bağlamların birleşiminden oluşan çok katmanlı bir sistemdir. Sorular farkındalık yaratabilir; ancak yerleşmiş duygusal bağlanmayı tek başına çözemez.

Aşk Bir İz Olarak

Duygusal bağlanma çoğu zaman bir duygudan çok, bir iz gibi varlığını sürdürür. Deneyimden geriye kalan yapısal bir hafıza biçimi olarak işler.

“*Sorularla unutmak*” fikri bu yüzden gürültüyü açıklayarak sessizliği geri getirmeye çalışmak gibidir: Ne kadar çok açıklama yapılırsa, nihai cevabın eksikliği o kadar görünür hâle gelir.

Deneysel Model ile Kültürel Mit Arasında

“*12 soruyla unutmak*” fikri akademik psikolojiden değil, onun kültürel yorum alanından doğmaktadır. Orijinal çalışmada amaç yakınlık üretimidir; popüler kültürde ise bu yapı bir bağ çözme aracına dönüşmüştür.

Modern bilişsel ve duygusal modeller bağlanmayı anlık olarak açılıp kapanan bir durum değil, öğrenme, hafıza ve öngörü süreçlerine yayılan sürekli bir yapı olarak ele alır. Buna karşın bu mitin kalıcılığı yalnızca yanlış anlamayla açıklanamaz; daha derin bir ihtiyaca da karşılık verir: Duygusal yaşamın kontrol edilebilir olduğu fikrine duyulan ihtiyaç.

Çünkü bağlanma çoğu zaman belirsiz, doğrusal olmayan ve yönetilmesi güç bir deneyimdir. “*Soru listesi*” ise bu karmaşıklığa düzen getirme vaadi taşır. Ancak duygular çoğu zaman böyle işlemez; ne bir prosedürle başlar ne de bir prosedürle sona erer. Geriye çoğu zaman yalnızca bir iz kalır: Silinmek istense bile tamamen yok olmayan bir hafıza biçimi.

Ve belki de bu yüzden bu mit bu kadar dirençlidir: Psikolojinin söylediğini değil, insanın inanmak istediğini anlatır.

Yakınlaşma üzerine bir hikâye, zamanla duygularla nasıl vedalaşılacağını açıklama girişimine dönüştü.

Ve böylece bir soru kaldı ortada: İnsan için hangisi daha önemli; sevmeyi öğrenmek mi, yoksa bırakmayı öğrenmek mi? Ve bunu gerçekten soralara indirgemek mümkün mü?



Bir sahte peygamberlik öyküsü

Nâsırlaşmanın Anatomisi

Bir Umudun Despotluğa Dönüşmesi Üzerine

Bazı tarihi şahsiyetlerin dünya sahnesinde oynadığı rolü zaman zaman yanlış okunabiliyor. Cemal Abdülnâsır da bir suikast girişiminin ardından yıldızı "parlatılan" kurtarıcı rolünü iyi oynayan liderler arasındaydı.

ENİS BEHİÇ

Cemal Abdülnâsır, 18 Ocak 1918'de İskenderiye yakınlarındaki Beni Mur köyünde dünyaya gelmişti. Babası küçük bir posta memuruydu; ailenin Mısır'ın yoksul taşra dokusundan gelen kökü, Nâsır'ı bir kurtarıcı söylemi kurmaya hazırlayan en güçlü zemin oldu. Çocukluğundan itibaren milliyetçi broşürler okumuş, öğrenci gösterilerine katılmış, silah altına alındıktan sonra 1948 Filistin Savaşı'nda Mısır ordusunun cephedeki çöküşüne bizzat tanıklık etmişti. Gördüğü yenilgi ona tek bir gerçeği öğretti: bu ülkeyi değiştirecek olan, saraylardaki mukteditler değil, kendisi gibilerdi.

"Hür Subaylar" Örgütü

Geleceğin Mısır devlet başkanı Enver Sedat, 1940'lı yılların başında gizli "Hür Subaylar" örgütünün aktif bir üyesiydi. Abdülnâsır ise bu yapının en kararlı ismi olarak öne çıktı. 23 Temmuz 1952'de gerçekleştirilen darbeyle Kral Faruk tahttan indirildi ve onlarca yıllık monarşi fiilen sona erdi. İktidarın ilk sahibi görünürde General Muhammed Necib'di ancak gerçek güç, arka planda örgütü yönlendiren Abdülnâsır'ın elindeydi.

Başkan Necib ile Abdülnâsır arasında kısa sürede görüş ayrılıkları belirdi. Necib'in İhvan-ı Müslimin'e fazla yakın olduğu düşünülüyordu. Kasım 1954'te Necib görevden alındı ve on sekiz yıl boyunca sürececek bir ev hapsine mahkûm

edildi. Abdülnâsır, cumhurbaşkanlığı görevlerini devraldı.

İhvan ile Balayı Kısa Sürdü

1928'de Hasan el-Benna tarafından İsmailiye'de kurulan İhvan-ı Müslimin, 1952 darbesine önemli bir destek vermişti. Hür Subaylar'ın üyeleri, Abdülnâsır ve Sedat da dahil olmak üzere, 1940'lardan bu yana İhvan ile yakın ilişkiler içindeydi; bazıları cemiyetin fiili üyesiydiler. İhvan üyeleri Filistin'de subayların yanında savaşmış, devrimden önceki yıl Süveyş Kanalı bölgesinde Britanyalılara karşı silahlı operasyonlarda birlikte hareket etmişti. Devrim sonrasında bu ilişki başlangıçta iyi geçti ancak çok geçmeden bozulmaya başladı. Ordunun siyasi iktidarı paylaşmayı reddetmesi ile İhvan'ın anayasaya İslam hukukunu yerleştirme ısrarı, kırılmanın ardındaki iki temel nedendir.

Abdülnâsır'ın sonradan yaptığı bir konuşmada aktardığına göre, İhvan'ın rehberiyle bizzat görüşmüştü. İhvan lideri, Mısır kadınlarının başlarını örtmelerini zorunlu kılmasını ve sinemaları kapatmasını talep etmişti. Abdülnâsır'ın yanıtı sert oldu:

"Siz kendi kızınızın tıp fakültesinde başı açık okumasına engel olamıyorsunuz. Peki on milyon kadına nasıl örtünme zorunluluğu getireceksiniz?"

Bu gerilim, her iki tarafın da karşılıklı suçlamalar savurduğu açık bir çatışmaya dönüştü.

Manşiye Meydanı'nda Atılan Kurşunlar

26 Ekim 1954'te Mahmoud Abdel-Latif adlı genç bir



İhvan üyesi, Abdülnâsır'ın İskenderiye'nin Manşiye Meydanı'nda yaptığı konuşma sırasında ona ateş açtı. Abdülnâsır vurulmadı; üstelik radyodan yayımlanan ses kaydında, seslerin arasında konuşmayı kesintisiz sürdürdüğü duyuluyordu.

"Ey özgür insanlar, bırakın beni burada öldürsünler!"

Bu haykırış tüm Arap dünyasına ulaştı. Karizmatik liderlik tarzı, daha sonra başkanlığının vazgeçilmez bir mühür haline geldi.

Suikast girişimi, İhvan-ı Müslimin'in zorla bastırılmasına zemin hazırladı. Altı lideri hainlikten yargılanarak idam edildi; pek çoğu tutuklandı. Binlerce üye gözaltına alındı. Suikast girişimini İhvan'ın bizzat örgütleyip örgütlediği ya da olayın Abdülnâsır'ın işine gelen bir gerekçeye dönüştürülüp dönüştürülmediği, tarihçiler arasında tartışmalı olmayı sürdürmektedir.

Hücre Duvarları Arasında Yazılanlar

Abdülnâsır Dönemi'nde pek çok İhvan üyesi toplama kamplarında tutuldu ve işkenceye maruz kaldı. Kaçmayı başaranlar Mısır'da ve yurt dışında yeraltına çekildi. İşkenceye uğrayanlar arasında cemiyetin gazetesinin eski editörü Seyyid Kutub da bulunuyordu.

Kutub, cezaevinde bir dizi eser kaleme aldı; bunların içinde en önemlisi Yol Göstergeler (Ma'alim fi't-Tariq) adlı yapıtı. Bu kitap, modern Sünni militanlığının başvuru metinlerinden biri haline geldi. 1964'te tahliye edilen Kutub, ertesi yıl yeniden tutuklandı ve 29 Ağustos 1966'da idam edildi. Onun infaz edildiği yıl, Abdülnâsır Mısır'ı çoktan tek partili bir devlet çerçevesine oturtmuştu.

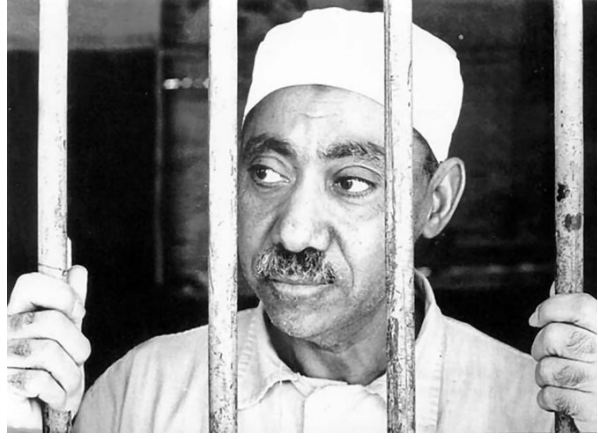
Arap Sosyalist Birliği

Arap Sosyalist Birliği, 1962 yılında Cemal Abdülnâsır tarafından ülkenin tek siyasi partisi olarak kuruldu; 1952 devriminin Hür Subaylar Hareketi'nden doğmuştu. Tüm diğer siyasi örgütler yasaklandı. Üyelik zorunlu olmasa da fiilen devlet işi elde etmenin ve elde tutmanın ön koşulu haline geldi.

Arap Sosyalizmi ideolojisi; sanayi, tarım, medya ve ticaret dahil tüm kilit sektörler üzerinde devletin tam denetimini olanaklı kılan Ulusal Şart ve ASB aracılığıyla kurumsallaştırıldı. Siyasi özgürlükler, kalkınma ve istikrar için zorunlu olduğu gerekçesiyle kısıtlandı.

Abdülnâsır ekonomik milliyetçilik söylemini de araçsallaştırdı. 1956'da Süveyş Kanalı'nı millileştirmesi onu Arap dünyasında efsanevi bir statüye taşıdı; ancak bu sembolik hamle iç baskıyı meşrulaştırmak için bir kalkan işlevi gördü. 1 Ocak 1959'da rejim, Mısır'daki neredeyse tüm komünistleri hapsetti ve 1964'teki serbest bırakılmalarına dek ağır baskıya tabi tuttu. Sol muhalefet susturulmuştu, sağ muhalefet zaten kapatılmıştı, ortada geriye kalan yoktu.

1967 yenilgisi, çöken bir mitolojinin son perdesiydi.



Abdülnâsır döneminde pek çok İhvan üyesi toplama kamplarında tutuldu ve işkenceye maruz kaldı. Kaçmayı başaranlar Mısır'da ve yurt dışında yeraltına çekildi. İşkenceye uğrayanlar arasında cemiyetin gazetesinin eski editörü Seyyid Kutub da bulunuyordu. Kutub idam edilecekti.



Haziran 1967'de İsrail ile yapılan Altı Gün Savaşı, Abdülnâsır'ın bütün Pan-Arap söyleminin içini boşalttı. Mısır, Suriye ve Ürdün'ün uğradığı askeri yenilgi; Sina Yarımadası'nı, Golan Tepeleri'ni ve Batı Şeria'yı yitirmeye sonuçlandı. Arap dünyasında araştırmacıların sonradan *"el-Neksa"* olarak adlandıracağı bu derin kırılma, yalnızca toprak kaybı değil, bir kuşağın düş kırıklığıydı. Abdülnâsır istifasını açıkladı ancak halk kalabalıkları sokaklara dökülerek onu geri dönmeye zorladı. Bu hem gücünün hem de trajedisini



nin son göstergesiydi. 28 Eylül 1970'te kalp krizinden öldü.

Abdülnâsır'ın siyasi yaşamını tek bir biyografik olgu olarak okumak mümkündü. Onun izlediği yolu bir kalıp olarak ele aldığımızda ise bu tablonun İslam coğrafyasında defalarca tekrarlandığı görüldü. Nâsırlaşmak, beş aşamadan geçen bir süreçti.

Birinci aşamada meşruiyet, halkın sesini temsil etme iddiasıyla kuruldu.

Abdülnâsır, 1952 darbesini bir monarşi karşıtı devrim olarak sundu. Ordunun halkın kurtarıcısı olarak konumlandırılması, dış düşman söylemi (Britanya emperyalizmi, Siyonizm) ve geniş bir toplumsal tabana hitap eden arazi reformu; bu meşruiyetin üç temel sütununu oluşturdu.

İkinci aşamada demokratik araçlar, iktidarı pekiştirmek için kullanıldı.

Haziran 1956'da yapılan referandum, hem yeni anayasayı hem de Abdülnâsır'ın cumhurbaşkanlığını halkın onayına sundu. Oylamanın sonucu açıklandığında muhalefet partileri zaten feshedilmişti; seçmen gerçek bir seçenekle değil, onaylanmak üzere sunulmuş bir kararla karşı karşıyaydı.

Üçüncü aşamada İslamcı muhalefet, devletin bütünsel düşmanı olarak damgalandı.

İhvan'a yönelik operasyon, yalnızca bir örgütü tasfiye etmemişti; bütün dinî temelli siyasal katılım biçimlerini şüpheye karşılanacak bir kategoriye sokmuştu. Bunun karşılığında devlet, dini kendi tekeline alarak yeniden tanımladı.

Dördüncü aşamada kalkınmacı otoriter söylem, özgürlük talebini erteledi.

Sanayileşme, Aswan Barajı, millileştirmeler; bunların tamamı iktidarın halk adına hareket ettiğinin delili olarak sunuldu. Bu argüman bir kez işler hale geldiğinde, siyasi özgürlük talebi önemsiz ya da zamanı gelince ele alınacak bir meseleye dönüştürüldü. Ancak o zaman hiç gelmedi.

Beşinci aşamada hezimetle birlikte ideoloji çöktü ama iktidar aygıtı ayakta kaldı.

1967 yenilgisi Abdülnâsır'ı kişisel olarak sarstı ancak kurduğu baskı aygıtı varlığını sürdürdü. Sedat, Mübarek ve nihayet Sisi'nin devraldığı yapı özünde aynıydı.

Bu kalıbın İslam coğrafyasındaki tekrarlarına bakıldığında tablo netleşti: Cezayir'de FLN, Suriye'de Baas, Irak'ta Saddam Hüseyin, Libya'da Kaddafi. Tüm bu örnekler, zaman zaman farklı ideolojik kılıklar giymiş olsa da özünde aynı grameri paylaşıyordu: halkın adına geldiler, halkın yerine geçtiler, sonunda halka karşı döndüler.

Nâsırlaşmak, dolayısıyla yalnızca bir Mısır olgusuna verilen isim değildi. Doğrudan seçimle değil ama halkın içinden çıkıp onu kurtarma iddiasıyla gelen; muhalefeti önce içine alan, ardından ezerek dışarıya süren; kalkınma ve millî onur söylemini baskı aygıtının perdesi olarak kullanan her iktidar biçiminin ortak adıydı. Bu kalıbın kırılmasının önündeki en büyük engel ise toplumsal hafızanın kısalığıydı. Her yeni "kurtarıcı", öncekinin yarattığı yıkımın üstüne inşa etti; halklar ise çoğu zaman Abdülnâsır'ın ilk yıllarını son yıllarıyla bir arada anımsamakta güçlük çekti. Ve böylece tarih, farklı isimlerle ama aynı senaryo ile yeniden sahnelendi.

Belirsizlikle kalabilme becerisi

William Empson'dan ilhamla

Ece Kılıç

Geçen hafta Claire Dederer' den "Canavar : Hayranların İkilemi" ni okurken, kitap bittikten sonra bile aklımda kalan bir şiire denk geldim.

Bu şiir, William Empson'un "Seven Types of Ambiguity" adlı kitabından alınmış; hayatın tanımı ve ona bakışımız üzerine düşünen bir metindi.

Empson, hayatı analizle çözülemeyecek ikilemler arasında durabilme hâli olarak ele alır. Bu şiirde, zihnin her şeyi anlamlandırma ve kontrol etme çabasının bazen deliliğe ya da derin bir içsel yorgunluğa dönüşebileceğini gösterir. Şiir ise çözmek yerine o karmaşanın içinde kalabilmenin, hatta kimi zaman onu akışına bırakmanın bilgeliğine işaret eder.

"It is this deep blankness is the whole mess,
The world's end is multi-farious,
It's end at any point of a cube is surface."

"İçteki o derin boşluk, aslında bütün karmaşanın ta kendisidir. Dünyanın sonu tek bir şey değildir; çok katmanlı, çok yönlü bir çoğulluktur. Ve bir küpün herhangi bir noktasında son dediğin şey, aslında yalnızca bir yüzeydir."

Empson burada bir küp örneği verir: küpün her noktası bir sondur (surface/yüzey), yani hakikat parçalıdır ve her yöne dağılmıştır. Hepsini aynı anda tek bir merkezde toplama çabası, insanı sadece "boşluğa" sürükler. Tek bir yönden bakmak, anlamın parçalanmış doğasını yok sayar.

Küp metaforundaki mantık yalnızca hayata uygulanmaz; insan doğasını anlamaya yönelik her çaba da aynı örneklerle açıklanabilir. Çünkü insan doğası ve hayat, ayrı kategoriler değil; birbirinin içinden geçen ve birbirini oluşturan yapılarıdır.

İngiliz konuşmacı ve yazar Alan Watts'ın ifadesine göre, kendini tanımlama çabası, kendi dişini ısırma çabasıyla aynıdır. Küp metaforuna atıfta bulunarak, insanın da tek bir yüzeyle sınırlanamayacak kadar karmaşık ve çok yönlü olduğunu vurgulayabiliriz.

Geriye dönüp kendimizi tanımlamaya çalıştığımız anları düşündüğümüzde, gerçekten bir doğruya mı ulaştık, yoksa kendimizi daha fazla karmaşanın içine mi sürükledik? Bu çaba bizi kendimize yaklaştırdı mı, yoksa biraz da-

ha mı uzaklaştırdı?

Peki alternatifimiz nedir? Gerçeklik ve benliğimize hangi yönden bakmalıyız?

Tanımlamak yerine deneyimlemeye odaklandığımızda, her şeyi kavramlara sıkıştırma ihtiyacını bıraktıkça kim olduğumuza ve gerçeğin ne olduğuna dair daha açık bir alan oluşur. İşte o zaman düşüncelerimizden, duygularımızdan ve deneyimlerimizden öte varlıklar olduğumuzu anlayabiliriz. Bu kabulleniş, değişim karşısında direnmek yerine, ona uyum sağlayabilmemize olanak tanır.

Hâl böyle olunca, belki de sorunun kaynağını başka bir yerde aramak gerekir. Açıklayamadığımız şeyi nasıl çözebileceğimizden çok, neden her şeyin açıklanabilir olması gerektiğini düşünüyoruz? Bu ihtiyaç çoğu zaman belirsizlikle kalmakta zorlanan zihnin, her şeyi kontrol etme çabasından doğar.

Aslında herhangi bir şey hakkında kaygılanabileceğimiz kadar bilgi sahibi değiliz. Bir bakıma kaygı, her şeyi öngörebileceğimizi varsayan bir kibir barındırır. Belirsizliği kontrol altına almak için planlar kurmak buna dahildir.

"Ortada çözülecek bir şey yoksa, şu an geriye ne kalır?"

-Loch Kelly

Empson'un hayatın analizle, akılla çözülemeyecek bir denge oyunu olduğunu anlattığı, felsefi olarak en meşhur dizesi şudur :

"The soul helps its walk by sifting on a cloud."

"Ruh, yürüyüşünü bir bulutun üzerinde süzülerek sürdürür."

Empson, insanın zihinsel dengesini koruyabilmesi için her şeyi rasyonalize etmeye çalışmak yerine, o belirsizliğin ("cloud" yani bulut) üzerinde yürümesi gerektiğini söyler. Hayatın belirsizlik ve çelişkilerini sonuna kadar analiz etmeye çalışmanın, kişinin yaşamını bir "madhouse" (tumarhane) haline getireceğini ve bu yüzden belli bir noktada durup o belirsizliği kabul etmenin hayati olduğunu belirtir.

Hayatın karmaşıklığını ("mess" diye ifade ettiği) çözmeye çalışmanın anlamsızlığını bir geometri metaforuyla anlatır. Buradaki "cube (küp)" imgesi, gerçekliğin çok boyutluluğunu temsil eder. Örneğin bir "doğru", çoğu zaman sandığımız kadar sabit değildir; kişiden kişiye, deneyimden deneyime değişir. Aynı durum, bir başkası için bambaşka bir anlam taşıyabilir. Empson şunu söyler: küpün üzerin-





deki her nokta bir "son"dur. Eğer zihninizle bu yüzeylerin her birini aynı anda delip merkeze ulaşmaya çalışırsanız, elinizde kalan tek şey koca bir boşluk (blankness) olur.

Yani hayat çözmek için değil; onun çözülemezliğiyle bir-

likte yaşayabilmek için bir alan açar. Her şeyin açıklanabilir olması gerektiği fikrini gevşetir ve belirsizliğin içinde kalabilmenin de bir tür denge olabileceğini hatırlatır.

Çözmek değil, taşıyabilmek.

“Dostum, Edebiyata Dön”

Ivan Turgenyev ve Sessizliğin Kalıcılığı

Bouguival, 1883.

Paris'in hemen dışında, kır evinin küçük odasında Pauline Viardot ve çocukları Turgenyev'in yatağı etrafında bekliyordu. Omuriliğine sıçramış bir tümör, son aylarını ağrı içinde geçirmesine yol açmıştı; ama o güne dek kalemi bırakmamıştı, sesini kesmemişti. Elindeki son güç, bir mektuba dönüştü: "*Dostum, edebiyata dön!*" Alıcı Leo Tolstoy'du.

On yedi yıl önce bu iki adam neredeyse düelloya tutuşmuştu; aralarındaki soğukluk, onlarca yıl yüzleşmelerini engellemişti. Oysa ölüm kapıya dayandığında Turgenyev'in aklına yalnızca edebiyat geldi; tartışmalar, kırgınlıklar ve kişisel gurur değil. Tolstoy bu çağırışı duydu; sonraki yıllarda İvan İlyiç'in Ölümü ve Kreutzer Sonatı'nı yazdı.

İşte bu sahne, Turgenyev'i anlamak için en doğru başlangıç noktasıydı. Edebiyatı bir meslek olarak değil, bir vicdan olarak taşımıştı; bütün kavgaları, sürgünleri ve yabancılıkları bunun bedeliydi.

Büyük mülklerin ardında büyüyen bir çocuk, toprağa köle olanları seyretti.

Ivan Sergeyeviç Turgenyev, 9 Kasım 1818'de Rusya'nın Oryol şehrinde dünyaya geldi. Ailesi, geniş topraklara ve bu topraklarda köle olarak çalışmak zorunda kalan serflere sahip varlıklı bir soyluydu. Otoriter ve sert karakteriyle tanınan annesi, ilerleyen yıllarda Turgenyev'in ünlü hikâyesi Mumu'daki mülk sahibi kadına esin kaynağı olacaktı.

Kardeşleriyle birlikte yabancı mürebbiyeler tarafından yetiştirildi; aile içinde günlük hayatta, dualar da dahil olmak üzere, Fransızca konuşulurdu. Turgenyev Fransızca, Almanca ve İngilizceyi akıcı biçimde öğrendi. Rus edebiyatıyla ilk tanışması ise bir aile serfine borçluydu: Çocukken bu adam ona 18. yüzyıl şairi Mikhail Kheraskov'un dizelerini okumuştur.

Annesinin serflere yönelik acımasızlığına tanıklık eden Turgenyev, serf düzenine duyduğu nefreti yaşamı boyunca hiç yitirmedi. Büyük mülklerin sahibi olarak doğdu; ama bu mirası reddetmek, en önemli edebî seçimi hâline geldi.

Berlin'de okuduğu felsefe, Rusya'ya bakışını kökten değiştirdi.

Moskova ve Petersburg üniversitelerinde başladığı eğitimini Berlin'de sürdürdü. Alman filozoflarla, özellikle Hegel'in idealizmiyle tanıştı. Bu deneyim hem dünya görüşünü hem de edebî yaratıcılığını biçimlendirdi: Rusya'yı dışarıdan, mesafeli ve soğuk bir bakışla görmeye başladı.

Batı entelektüel geleneğinden etkilenmek, dönemin Rusya'sında kuşkuyla karşılanıyordu. Turgenyev bu gerilimi ömrü boyunca üstlendi; ne tam anlamıyla Rusya'ya ait olmayı seçti, ne de Batı'yı gerçek yurdu saydı. Bu arada kalan konum, hem onun edebî gücünün hem de süregelen

yalnızlığının kaynağıydı.

Pauline Viardot ile karşılaşması, hayatını başka bir yörüngeye soktu.

1843'te tanıştığı Fransız opera şarkıcısı Pauline Viardot, Turgenyev'in geri kalan kırk yılına damgasını vurdu. Viardot evliydi; bu ilişki hiçbir zaman sıradan bir aşk hikâyesine dönüşmedi. Turgenyev onun Avrupa'daki her yerleşim değişikliğini takip etti; bu sadakat bazen maddi yıkıma, bazen ailesinin muhalefetine, bazen de uzun süren sürgünlere mal oldu.

Annesi bu kararı onaylamadı ve ödeneğini kesti. Yine de Turgenyev Viardot'nun peşinde Avrupa'ya gitti. Courtavenel'deki Viardot yazlığında, bu ilişkinin gölgesinde, edebiyatının en önemli eserlerini yazdı. 1850'de annesinin hastalık haberi üzerine Rusya'ya döndü; annesinin ölümü ona 11 çiftlik ve binlerce serf miras bıraktı. Ev hizmetlerinde çalışan serfleri serbest bıraktı.

"*Bir Avcının Notları*", serfligi bitiren edebî belgelerden biri hâline geldi.

1852'de yayımlanan Bir Avcının Notları, Rusya'nın toplumsal vicdanına en güçlü seslenişlerden biriydi. Turgenyev bu hikâyelerinde köylünün bir ruh taşıdığını, sevdiğini, acı çektiğini ve özgürlük aradığını edebiyatta o güne dek görülmemiş bir berraklıkla anlattı.

Kitabın etkisi Harriet Beecher Stowe'un Tom Amca'nın Kulübesi'nin Amerika'daki yankısıyla karşılaştırıldı. Çar dahil her kesimden okuyucu onu okudu; eserin serflerin özgürlüğe kavuşması sürecini fiilen hızlandırdığı kabul edildi.

Yetkililer bu kitabı kışkırtma saydı. Gogol için yazdığı methiyeyle birlikte "*şüpheli devrimci*" damgasını yedi; 1852'de tutuklandı, bir ay hapsedildi.

"Babalar ve Oğullar" romanı, nihilizm kavramını Rus diline armağan etti.

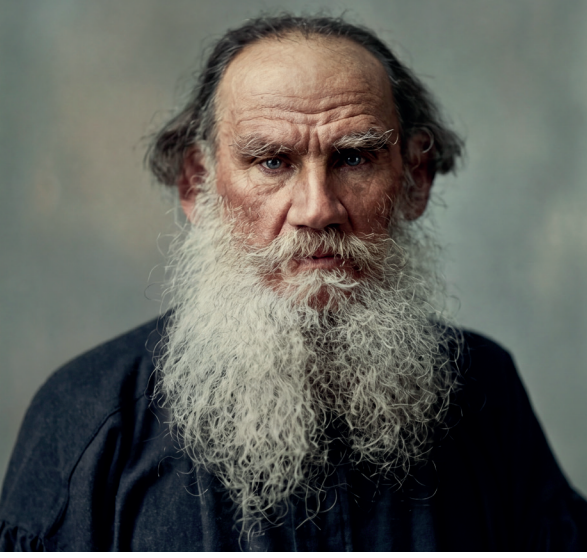
1862'de yayımlanan Babalar ve Oğullar, Rus edebiyat tarihinin dönüm noktalarından biri oldu. Ana karakter Bazarov; dini, sanatı ve Rus sınıf düzenini reddeden, yalnızca bilimsel deneyimi kabul eden bir genç olarak kurgulandı.

Romanın en çok alıntılanan tanımı şu sözleri taşıyordu: "*Nihilist, hiçbir otoriteye boyun eğmeyen, ne denli saygıya la çevrelenmiş olursa olsun hiçbir ilkeyi körü körüne kabul etmeyen insandır.*"

(Babalar ve Oğullar, Bölüm 5)

Bu tanım romanın sayfalarında hem sorgu hem yanıt olarak döndü; Bazarov tarafından söylendi, yaşandı ve sonunda kendi koyduğu kurallara yenik düştü. Turgenyev, Bazarov'u sevmediğini bizzat ifade etmişti; ama onu tartışmasız bir güçle yazmıştı. Tam da bu mesafe, eserin kalıcılığının sırrıydı.

Turgenyev, muhafazakâr "*babalar*" tarafını tuttuğu gerekçesiyle Rus aydınları tarafından şiddetle eleştirildi; öte



yandan Rus gizli polis örgütü onu nihilizmi aşındırdığı için övdü.

Bir savunma yazısında "*nihilist*" sözcüğünden aslında "*devrimci*"yi anladığını, asıl hedefinin soylu sınıf olduğunu açıkladı. Bu açıklama Rus eleştirmenlerin bir bölümünü ikna etti; roman, yaklaşan devrim için bir öncü metin olarak yeniden okunmaya başlandı.

"Dostum, edebiyata dön!" sözleri, on yıllık suskunluğun içinden geldi

Turgenyev'in Tolstoy ile ilişkisi, 19. yüzyıl Rus edebiyatının en dramatik çatışmalarından birini barındırıyordu. Başlangıçta birbirlerine saygı duyan iki yazardı; zamanla bu saygı, ince bir husumetle karıştı.

1861'de küçük görünümlü bir anlaşmazlık, yıllara yayılacak bir kopuşa dönüştü: Tolstoy, Turgenyev'in yeğeninin yoksullara yardım etme biçimini açıkça küçümsedi. Turgenyev bunu bir hakaret saydı; taraflar neredeyse silaha sarılacaktı. Düello gerçekleşmedi; ama on yedi yıl boyunca ikisi birbirleriyle yüzleşmedi.

Bu uzun sessizlik, 1883'te Turgenyev'in ölüm döşeğinden gönderdiği mektupla son buldu. Omuriliğine sıçramış tümörün ağrısı altında yazdığı satırlarda kırgınlıklar yoktu; yalnızca bir rica vardı:

"Dostum, edebiyata dön!"

Tolstoy bu çağrıyı ciddiye aldı; onun ardından İvan İl-yiç'in Ölümü ve Kreutzer Sonatı geldi.

Bu sahne, Turgenyev'in dünyaya bakışını özetliyordu: Edebiyat, kişisel hesapların üzerinde bir değerdi. Kavgalar yaşandı, darılmalar sürdü; ama son sözde yalnızca yazarlık sorumluluğu konuştu.

Turgenyev, Doğu ile Batı arasında edebi bir köprü kurdu.

Turgenyev, Rus edebiyatında Avrupa'da gerçek anlamda tanınan ilk yazardı. Gustave Flaubert ile derin bir dostluk kurdu; Henry James, Émile Zola ve Guy de Maupassant ile çevresini genişletti. Her biri onun üslubundan etkilendi; özellikle kısa hikâye biçimindeki yalın lirizm, modern Batı edebiyatına taşındı.

Anton Çehov, Henry James ve Sherwood Anderson gibi yazarlar üzerindeki etkisi, onun edebiyat tarihindeki kalıcılığının belki de en güçlü dayanağıydı.

1879'da Oxford Üniversitesi kendisine fahri doktora derecesi verdi; Rusya'da tutuklanan ve hapsedilen yazar, Batı'da onurlandırılıyordu.

Herkese yeniymiş gibi gelen ölüm, ona eski bir şakaydı.

1883'ün başında omuriliğine uzanan tümör, son aylarını ağır içinde geçirmesine yol açtı. Ama ölüm döşeğinde bile çalışmayı bırakmadı.

Kendi kalemıyla yıllar önce yazmıştı: "*Ölüm eski bir şakadır; ama herkese yeniymiş gibi gelir.*" Bazarov'un sözleriydi bunlar; ama Turgenyev bu satırları yazdığı anda muhtemelen kendi ölümünü de yazmıştı.

3 Eylül 1883'te Bougival'deki evinde, Viardot ve çocukları çevresindeyken son nefesini verdi. Naaşı Rusya'ya taşınarak Petersburg'daki Volkovo Mezarlığı'na defnedildi. Otopside beyninin 2.012 gram ağırlığında olduğu saptandı; kayıtlara geçen en ağır insan beyinlerinden biriydi.

Turgenyev ne peygamber olmak istedi, ne de kurtarıcı. Yalnızca seyredenlerdendi; ama seyredışı öyle derin, öyle sabırlıydı ki izlediği her figür, her köylü yüzü, her sönük sevdâ, sayfada bir daha hiç solmayacak biçimde kaldı. Ve Tolstoy'a gönderdiği o son ricası da öylece kaldı:

"Dostum, edebiyata dön!"

Yalnızca bir öneri değil; bir vasiyetti.

Kasa sisteminden çok daha fazlası ! OrderRight

- Lieferando, UberEats & Wolt vb. yemek platformlarıyla tam entegre (Tüm siparişler tek bir kasada toplanır)
- %0 komisyonla sipariş alma
- Uzaktan, anlık kasa takibi
- QR kod ile masadan kolayca sipariş alma
- Kurye/Şoför takip uygulaması

3 AY
ÜCRETSİZ
KUPON
DNR3



*Döner Dergi okuyucularına özel 'DNR3' kodu ile 3 ay ücretsiz ana lisans kullanım fırsatı.

ab **49** EUR



Hepsi tek kasada



0163 9 32 32 32

 **ORDERRIGHT**

JUDITH'İN ODASI YOKTU

Çoğu kadının zerre kadar karakteri yoktur diyen Papayı mı, kadınlar eğitim alabilir mi alamaz mı diye soran La Bruyère'ye cevaben alamayacaklarını düşünen Napolyonu mu, aksi görüşte olan Dr.Johnson'ı mı düşünmeli. Ruhları varmıdır yok mudur diyenleri mi ararsınız, bazılarına göre yarı kutsaldır diyenleri mi?

Hatice Dikbaş

Elinde bir defter ve kurşun kalemle Britanya Müzesi'nin raflarına bakarken, *"Eğer gerçek bu raflarda değilse başka nerede olabilir?"* diye sormuştu kendi kendine.

Yazmayı planladığı Kadınlar ve Kurgu başlıklı makalesi için Oxbridge ziyareti ve orada katıldığı öğle ve akşam yemekleri, zihnine bir sürü sorunun üşüşmesine sebep olmuştu. Neden erkekler şarap içerken kadınlar su içiyordu? Neden cinsiyetlerden biri bu kadar varlıklıyken diğeri bu kadar yoksuldu? Yoksulluğun kurgu üzerine ne gibi bir etkisi vardı? Sanat eserlerinin yaratımı için hangi koşullar gerekliydi mesela?

Başta Britanya Müzesi'nde bulmaya çalıştığı cevaplarla ilgili hangi raflara bakması gerektiği konusunda bir fikri yoktu. Sonra kimin "bir yıl içinde kadınlar hakkında kaç tane kitap yazıldığına ya da kaç tanesinin erkekler tarafından yazıldığına dair bir fikri vardır diye sorguladı.

Çaresizlik içinde uzun başlık listesine bakmaya başladı. Kitapların isimlerine baktıkça bir şeyi fark etti. Kadın cinsiyetinin ve doğasının doktorları ve biyologları cezbetmesi normaldi; ama onun dışında genel geçer deneme yazarlarının, eli uzun romancıların, okul mü-

dürlerinin ya da din adamlarının, lisans ya da yüksek lisans öğrencilerinin, hiçbir mezuniyeti olmayanların, hatta erkek olmaları dışında başka hiçbir mezuniyeti olmayanların bile kadın hakkında yazdıklarını gördü.

Bazılarının yazdıkları boş ve patavatsızdı; bazılarınınki ise ciddi ve kehanet niteliğindeydi. Bu kadar ilgi çekici bir konunun öznesi olmak bir açıdan güzel bile denebilirdi.

Öte yandan katalog göz önüne alındığında kadınlar erkekler hakkında yazmamışlardı. Erkeklerdeki bu ilginin kaynağı neydi?

Zihninde bu sorularla meşgulken seçtiği kitaplar önüne bir yığın hâlinde bırakıldı. Kadınların kurgu yazarlığı bunca yıl neden birkaç isimden öteye gidememişti? Bulmaya çalıştığı sorunun ipuçları onu hep aynı yere çıkarıyordu. Kadınların hayatlarını devam ettirebilmeleri için gereken paraya sahip olmanın yolu erkeklerden geçiyor ve özgür düşünemediği, davranamadığı bir atmosferde kurgudan bahsedilemiyordu.

Şimdi bunca kitabın içinde cevabını arayacağı soru şuydu:

"Kadınlar neden yoksul?"

"Kadınlar ve Yoksulluk" diye başlık atmıştı ama aldığı notlar ne derece bu soruyu cevaplıyordu ya da cevaplayacaktı, durup düşündü.

"Kadınların Orta Çağ'daki durumu,

Fiji Adaları'ndaki alışkanlıkları, kadınlara tanrıçalar gibi tapınılması, manevi yönden kadınlardan daha zayıf olanlar, kadınların idealizmi, daha vicdanlı olmaları, Güney Denizi Adalıları arasında ergenlik yaşı, kadınların çekicilikleri, kurban olarak sunulmaları, beyinlerinin küçüklüğü, daha derin bir bilinç-dışına sahip olmaları, vücutlarında daha az kul bulunması, zihinsel, manevi ve fiziksel aşâğılıkları, çocukları sevmeleri, yaşam sürelerinin daha uzun olması, kaslarının daha zayıf olması, güçlü hisleri, kibirleri, yüksek öğrenim durumları, Shakespeare'in, Lord Birkenhead'in, Başrahip Inge'nin, La Bruyère'nin, Dr. Johnson'un, Bay Oscar Browning'in kadınlar hakkındaki görüşleri..."

Tüm bunların içinde soluklanıp sayfanın kenarına, "Neden Samuel Butler 'Bilge erkekler kadınlar hakkında ne düşündüklerini asla söylemezler' demiş?" diye not etti.

Oysa erkekler başka bir şeyden söz etmiyorlardı ki.

Çoğu kadının zerre kadar karakteri yoktur diyen Papa'yı mı düşünmeliydi? Kadınlar eğitim alabilir mi, alamaz mı diye soran La Bruyère'e cevaben alamayacaklarını düşünen Napolyon'u mu? Yoksa aksi görüşte olan Dr. Johnson'ı mı?

Ruhları var mıdır yok mudur diyenleri mi ararsınız, yoksa yarı kutsaldırlar diyenleri mi? Bazıları kadınların beyinlerini sığ bulurken Goethe onları onurlandırıyor. Mussolini ise küçümsüyordu.

Nereye ve kime bakılsa, herkesin kadınlarla ilgili farklı bir görüşe sahip olduğu görülmüyordu. Dolayısıyla sorusunun cevabını bulmanın imkânsız olduğuna karar verdi.

Yine de dönemin nüfuzlu kişilerinden bazılarının yazdıklarını aklından çıkaramıyordu. Neden kadınlara karşı bu kadar öfkeliydiler? Napolyon ve Mussolini gibi isimlerin sert tavrının altında ne yatıyordu?

Aklına gelen düşünceleri sıraladı; emin değildi ama kadınlar daha aşağı görülmeseydi erkeklerin kendilerini bu kadar yüceltemeyeceklerini düşündü. Kadınların, erkekleri olduklarından iki kat büyük gösteren sihirli ve enfes bir yanılsama gücüne sahip bir ayna olduğunu hayal etti.

Aynaların hangi zamanda, hangi medeniyette ya da hangi anlamıyla olursa olsun her türlü şiddet ve kahramanlık eylemi için



gerekli olduğunu düşündü.

Napolyon ve Mussoli'nin işte bu yüzden kadınların değersizliği üzerinde durduklarını farkettiler. Çünkü kadınlar daha aşağı olmasaydı onların da daha yüce görünmeyeceklerine karar verdi.

Bu düşüncenin ağırlığıyla derin bir iç çekti.

Londra'nın bir atölye ya da makine gibi olduğunu düşünüyordu. Hayat, kendi örüntüsünü tamamlamak için bir ileri bir geri gidiyordu.

Müzeden çıkıp Londra sokaklarında yürürken insanları izledi. Sokaktaki insanların en az yarısının, az önce bahsettiği yanılsamanın büyüğü altında işe gittiklerini düşündü. Girdikleri ortamlarda, "En azından burada bulunan insanların yarısından üstünüm," diyerek kendilerinden emin dolaşıyorlardı.

Geçen yıl Bombay'da gezerken atından düşerek ölen teyzesi Mary Beton'ın ona bıraktığı miras olmasa, erkeklere takındığı tavrın bugün olduğu gibi olmayacağına emindi. Bu nedenle artık herhangi bir zümreyi ya da cinsiyeti bütün olarak suçlamanın ne kadar anlamsız olduğunu görebilecek bir özgürlüğe sahipti.

Evinin yolunda gördüğü temizlikçi kadının bir avukat kadar değerli olup olmadığını

Akşam eve, önemli bir sonuca ulaşamamanın verdiği huzursuzlukla döndü. Ev işlerine şöyle bir göz attıktan sonra tüm perdeleri çekti. Yazı masasının üzerindeki ışık dışında diğerlerini söndürdü ve soruşturmanın kapsamını daraltmaya karar verdi.

karşılaştıracak herhangi bir ölçütün bulunmadığını düşündü. Böyle bir ölçüt bugün var olsa bile zamanla değişebileceği için çok da anlam taşımayacaktı.

Bu şekilde düşünebilmek özgürlük gerektiriyordu.

Profesöründen kadınlar hakkındaki savlarına dair “*taşınmaz kanıtlar*” sunmasını istemenin ne kadar anlamsız olduğunu şimdi daha iyi anlıyordu. Kadınlar, mahrum bırakıldıkları tüm etkinliklere ve uğraşlara er ya da geç el atacaktı.

Fakat bunun da bir bedeli olacaktı. Kadınların koruma altındaki cinsiyet olarak erkeklerden daha uzun yaşadığı yönündeki varsayım ortadan kalkacaktı. Şoförlük yaparak ya da kömür işçisi olarak para kazanan bir kadının ömrü, eskisi kadar uzun olabilir miydi?

Kapıyı açıp evine girerken tüm bunların Kadınlar ve Kurgu başlıklı makalesi üzerinde ne gibi bir etkisi olacağını düşünüyordu.

Ben ise bu satırları okurken içimden başka bir soru geçirdim: Amaç gerçekten daha uzun yaşamak mıydı?

Çünkü herkes uzun yaşamak ister. Şartları iyi olsun ya da kötü.

Akşam eve, önemli bir sonuca ulaşamamanın verdiği huzursuzlukla döndü. Ev işlerine şöyle bir göz attıktan sonra tüm perdeleri çekti. Yazı masasının üzerindeki ışık dışında diğerlerini söndürdü ve soruşturmanın kapsamını daraltmaya karar verdi.

Kadınların çağlar boyunca nasıl yaşadıklarına değil, Elizabeth Çağı’nda hangi koşullar altında yaşadıklarına odaklanacaktı.

Bu çağa bakıldığında, iki erkekten birinin sone ya da şarkı yazma yetisine sahip olduğu bir dönemde, neden hiçbir kadının bu sıra dışı edebiyatın tek bir satırına bile imza atmamış olması edebî bir bilmece gibi görünüyordu.

Önce kadınların hangi koşullarda yaşadığını düşünmeye başladı. Çünkü kurgu, bir taşın bilimsel bir zorunlulukla yere düşmesi gibi ortaya çıkmıyordu. Shakespeare’in oyunları sanki yalnızca kendi dehasının ürünüymüş gibi görünse de hiçbir eser boşlukta var olmuyordu.

Kurgu insanların elinden çıkıyordu; sağlık, para ve içinde yaşanılan evler gibi maddi koşullardan bağımsız düşünülemezdi.

İngiltere tarihiyle ilgili bir kitabı inceliyordu. Kitapta kadınlardan oldukça sınırlı biçimde söz ediliyordu. Bazen Kraliçe Elizabeth’ten ya da Mary’den bahsediliyor, fakat sıradan kadınların gündelik yaşamlarına dair neredeyse hiçbir bil-

gi verilmiyordu. Üstelik kadınlar günlük de tutmuyorlardı.

Profesör Trevelyan’ın aktardığı bilgilere göre bir kız çocuğu, çocukluktan çıkar çıkmaz evlendiriliyordu. Kiminle evleneceğine çoğu zaman daha kendisi çocukken karar veriliyordu. İtiraz etme hakkı yoktu. Karşı çıkarsa bir odaya kapatılması ya da dövülmesi ailenin doğal hakkı sayılıyordu.

Oysa aynı dönemin edebiyatına bakıldığında bambaşka bir manzarayla karşılaşıyordu.

“*Kleopatra kendi bildiğini okumuş olmalı; Leydi Macbeth’in kendine ait bir iradesi olduğu varsayılabilir; Rosalind’in çekiçi bir kız olduğu sonucuna varılabilir.*”

Hatta kadınların ezelden beri tüm şairlerin eserlerinde bir fener gibi ışıldadıklarını söylemek mümkündü. Oyun yazarları söz konusu olduğunda Klitemnestra, Antigone, Kleopatra, Leydi Macbeth, Phedre, Rosalind, Desdemona ve Malfi Düşesi; düzyazıda ise Millamant, Clarissa, Becky Sharp, Anna Karenina, Emma Bovary ve Madame de Guermantes akla geliyordu.

Bu isimlerin hiçbirisi kadınların kişilik ve karakter açısından yetersiz olduğunu düşündürmüyordu.

Fakat burada söz konusu olan kurgu eserlerdeki kadınlardı.

Gerçek hayatta ise kadınlar, Profesör Trevelyan’ın anlattığı gibi dayak yiyor, iradeleri yok sayılıyor ve duvardan duvara savruluyorlardı.

İşte çelişki tam da burada başlıyordu.

Kafası çok karışmıştı.

Hayal dünyasında bir kadın çok büyük bir öneme sahipken, gerçek dünyada neredeyse hiçbir önemi yoktu.

Kurgu metinlerde kralların ve fatihlerin hayatlarına yön veriyordu; gerçek hayatta ise ebeveyninin uygun gördüğü biriyle evlendirilen, çoğu zaman kendi yaşamı üzerinde söz hakkı bulunmayan biriydi. Edebiyatın en yaratıcı sözlerinden, en derin düşüncelerinden bazıları kadınların dudaklarından dökülüyordu; fakat gerçek hayatta çoğu okuma yazma bile bilmiyor, kocasının malı sayılıyordu.

Bu çelişkiyi anlamaya çalışırken başka bir düşünceye ulaştı.

Her şey bir yana, Shakespeare döneminde bir kadının onun düzeyinde oyun yazmasının neredeyse imkânsız olduğunu kabul ediyordu.

Bunun üzerine Shakespeare’in Judith adında son derece yetenekli bir kız kardeşi olduğunu hayal etti.

Shakespeare büyük olasılıkla liseye gitmişti. Latince öğrenmiş, mantık ve dil bilgisi dersleri almış, geçmişte ya-

SELMA ONATER

şamış büyük yazarlarla genç yaşta tanışmıştı. Hayatı onu çok sevdiği tiyatroya yönlendirmiş, Londra'da şansını denemiş, sanatını geliştirmiş ve sonunda sarayın içine girmeyi bile başarmıştı.

Peki ya Judith?

Onun da ağabeyi kadar yetenekli, meraklı ve“ hayalpe-rest olduğunu varsaymıştı. O da dünyayı görmek istiyordu. O da yazmak istiyordu. Fakat okula gönderilmemişti elbette. Horatius'u ya da Virgilius'u okumak şöyle dursun, dil bil-gisi ve mantık öğrenme fırsatı bile bulamamıştı.

Ara sıra eline bir kitap alıyor, belki ağabeyinin kitapla-rından birkaç sayfa okuyordu. Ancak çok geçmeden aile-si onu çağırıyordu. Çorapların yamalanması, sofranın ha-zırlanması ya da mutfaktaki işlerin yapılması gerekiyordu.

Onlar kötü insanlar değildi. Aksine kızlarını seviyorlar-dı. Fakat bir kadının dünyadaki yerinin ne olduğuna dair dönemin bütün kabullerini taşıyorlardı.

Judith'i daha gençliğinin ilk yıllarında bir tacirin oğluy-la nişanlamışlardı. O ise bunu kesin bir dille reddetmişti. Ailesi ona yalvarıyor, çeyiz vereceklerini vad ediyor ve ai-lenin itibarını düşünmesini istiyorlardı. Fakat Judith'in ak-lında başka bir hayat vardı.

Sonunda evden kaçmaktan başka çare bulamamıştı.

Tıpkı ağabeyi gibi Londra'nın yolunu tuttu.Yetenekli-y-di ve tiyatroya ilgi duyuyordu. Judith'in hikâyesi burada da sona ermiyordu.

Sahnenin kapısında durmuş, tiyatronun sahibine yete-neğini göstermeye çalışmıştı. Karşılığında ise alaycı bakış-lar ve küçümseyici kahkahalarla karşılaşmıştı. Bir kadının oyuncu olmasının düşünülmediği bir çağda, ona yer yoktu.

Gece tek başına sokaklarda dolaşması mümkün değildi. Gidecek bir yeri, sığınacak bir odası yoktu. Sonunda ken-dini, ona acıdığını söyleyen bir adamın evinde buldu. Çok geçmeden o adamdan bir çocuğu olacaktı.

Oysa içinde hâlâ yazmak isteyen bir şair, sahneye çık-mak isteyen bir oyuncu yaşıyordu.Fakat yeteneği için ge-rekli olan koşullar hiçbir zaman var olmamıştı.

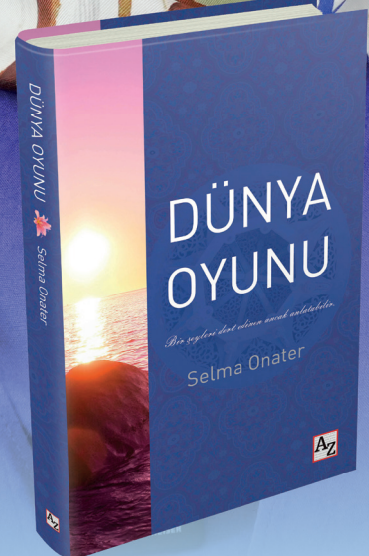
Bedenine ve kaderine sıkışıp kalan o genç kadın, bir kış gecesi yaşamına son verdi. Adı bilinmeyen bir mezara gö-müldü. Bugün otobüslerin durduğu bir kavşağın yakını-larında yattığını hayal ediyordu Virginia Woolf.

Ama Woolf'a göre Judith aslında hiç ölmemişti.

“Sizin içinizde ve benim içimde yaşıyor; bir de bu gece bula-şıkları yıkadıkları ve çocukları yatırdıkları için burada olama-yan başka pek çok kadının içinde. Ama yaşıyor; çünkü büyük şairler ölmezler. Varlıklarını sürdürürler. Yalnızca ete kemiğe bürünüp aramıza karışacakları fırsatı beklerler.”

İşte Woolf'un asıl meselesi de buydu.

Belki Judith hiç yaşamadı. Ama Virginia Woolf onu dü-şündüğü anda, susturulmuş bütün kadınların sesi oldu. Bu yazı, o sessizliğin izinden doğdu.



BİR OSMANLI ERMENİSİNİN ACI SONU

Gümüşsuyu Apartmanı'ndan ölüme!

Şimdi Beyoğlu'nun eski salonlarından geçenler, kristal avizelerin uzun zaman önce söndüğünü görüyor. Bir zamanlar iki adam orada iskambil oynamıştı. Birinin adı Talat'tı, diğerinin Krikor. Birinin elinde imza yetkisi vardı; diğerinin elinde kalem. Biri en yakın dostunu öldüren imzaları attı; diğeri öldü. Aralarındaki dostluk, tarihin en sessiz odalarından birine kapatıldı.

Sebahattin Çelebi

İstanbul'un Beyoğlu'nda, bir zamanlar kristal avizelerin altında iskambil oynayan iki adam vardı. Birinin adı Talat'tı; Osmanlı'nın Dahiliye Nazırı, sürgün emirlerinin altına imzasını atan adam. Diğerinin adı Krikor Zohrab'tı; üç dönem boyunca İstanbul mebusu, Osmanlı barosunun en parlak avukatlarından biri, Ermenice ve Fransızca öyküleri Avrupa salonlarında okunan bir yazar. İki adam yıllardır dosttu. Talat, Zohrab'ı evine çağırırdı; sofraya birlikte otururlardı. Zohrab'ın masasında da Talat ağırlandı. Şehir biliyordu bunu. Ermeniler, *"Bizim Zohrab'ımız onların yanında, korkmayın."* diye fısıldarlardı.

O dostluk, Krikor Zohrab'ın hayatını kurtarmadı.

24 Nisan kabusu

24 Nisan 1915. Beyoğlu'nun, Kadıköy'ün, Beşiktaş'ın evlerinin kapıları gece yarısı çalınmıştı. İki yüzden fazla Ermeni aydını, yazar, doktor, papaz, müzisyen, yataklarından alınmıştı. Aralarında Komitas Vartabed vardı; Ermeni halk müziğini Avrupa'ya tanıtan büyük rahip. Daniel Varujan vardı; yirmi sekiz yaşındaki şair, henüz yeni evlenmişti. Siamanto vardı; dizelerinde 1909 Adana katliamlarının acısını taşıyan adam. Diran Kelekian vardı; Sabah gazetesinin başyazarı. Hepsî Ayaş'a, Çankırı'ya, isimleri henüz duyulmamış yerlere gönderiliyordu.

Krikor Zohrab o sabah uyandığında, bir mebus olarak hâlâ dokunulmazdı. Ama dostlarının düştüğü durum onu kahretmişti.

Oturdu, kalemine sarıldı, Talat Paşa'ya; dost bildiği insana yazdı. Mektuplar gitti; cevap gelmedi. Parlamentoda bir oturumda ayağa kalktı, arkadaşları için söz aldı. Salonu sessizlik oldu. Talat Paşa'nın yüzünde, anlatıldığı kadarıyla, bir yarım gülümseme vardı; insanın gülmek için de-ğil de gülmemek için kullandığı türden bir gülümseme.

Aynı günlerde Amerika'nın İstanbul büyükelçisi Henry Morgenthau, Zohrab'ı kabul etti. Hatıralarında o günü şu ifadelerle not alacaktı:

"Bu zarîf ve kültürlü adam, gözleri yaş içinde, halkının yaşadığı dehşeti bana naklediyordu."

Morgenthau, Talat'ı sıkıştırdı. Talat'ın o yaz boyunca tekrarladığı cümleler tarihe geçti. Bir keresinde elçiye, *"Ermeni meselesi diye bir şey kalmadı; çözdük,"* anlamına gelen sözler söyledi. Morgenthau şaşkıncı. Ama Talat şaşkın değildi. Onun zihninde mesele çözülmüştü; Krikor Zohrab adındaki dostu da ister istemez o *"mesele"*nin içindeydi.

Bir mebusun dokunulmazlığı bir kâğıt parçasıydı.

Mayıs sonu ya da haziran başıydı; Parlamento, Zohrab'ı koruyan zırhı kaldırdı. O gece evine geldiklerinde küçük kızı Dolores yataktaydı. Adı Latince acılardan geliyordu; acılar, babasının kütüphanesinde duruyordu; Fransızca, Ermenice, Türkçe ciltler son kez raflarda parlıyordu. *"Karısının elini tuttu mu, kızının saçını okşadı mı?"* bunları bilmiyoruz. Ama biliyoruz ki bir adam o gece evinden ayrıldı, bir daha geri dönmedi.

Yanına bir başka mebusu kattılar: Vartkes Serengulian. Erzurumlu bir Ermeni sosyalist, Hınçak partisinden, sert dilli, korkusuz bir adam. Vartkes yıllarca Talat Paşa'yla siyasî kavgalar etmiş, sonra barışmıştı. Şimdi ikisi birlikte yola çıkarılıyordu; sözde Diyarbakır'daki Divan-ı Harp'te yargılanmaya.

Trene bindiler. Haydarpaşa'dan güneye, İslahiye'ye doğru. Zohrab'ın penceresinden Anadolu geçti. Tarlalar, köyler, mezarlıklar. İstanbul'un ışıklarından uzaklaşırken yazdığı birkaç mektubu yola düşürdü; bazıları kayboldu, bazıları yıllar sonra ortaya çıktı.

Halep'te bir kez daha umut yandı söndü.

Cemal Paşa, Suriye cephesi kumandanı, onları Halep'te kabul etti. İttihat ve Terakki'nin üç paşasından biriydi Cemal; Talat'la birlikte sürgün emirlerine imza atmıştı. Ama



Fotos: <https://zohrabcenter.org/>

Suriye'de bazı Ermenileri sakladığı, bazılarına göz yumduğu söylenmişti; tarih onun için hâlâ çelişkili bir hüküm taşıyor. Cemal Paşa onlara çay ikram etti, hatır sordu. Sonra ikisini de yola çıkardı.

Şehrin dışında, Halep'in tozlu yollarında, jandarma muhafızları yerlerini başkalarına bıraktı. Çerkez Ahmed adında bir adam aldı emaneti. Çerkez Ahmed, İttihat ve Terakki'nin "fedaileri"nden-

di; Teşkilat-ı Mahsusa'nın gayriresmî kollarından. Daha önce Erzurum'da, Van'da işler görmüştü.

Onun adı; bir ölüm fermanı demekti.

Karacurun yakınlarında bir taş vardı.

Urfa ile Diyarbakır arasında, Karacurun denilen bir mevkide, yol bir

kıvrım yapıyordu. Temmuz sonuydu, 1915. Çerkez Ahmed ve adamları arabayı durdurdular. Vartkes ne oluyor diye sorduğunda kurşun sesi yankılandı. Zohrab koştu, kaçmaya çalıştı; yaşı elli üçtü, dizleri tutmuyordu. Yere düştü. Çerkez Ahmed'in adamları büyük bir taş aldılar; başına indirdiler.

Bir daha...

Bir daha indirdiler.

Bunu daha sonra, bizzat Çerkez Ahmed kendisi anlatacaktı. 1919'da, mütareke İstanbul'unda kurulan Divan-ı Harp'te, cinayetiyle övündü. Ayrıntıları verdi: yer, zaman, detay. Çerkez Ahmed kısa süre sonra Şam'da idam edildi; emri Cemal Paşa imzaladı. Bazı tarihçiler bu idamı, Ahmed'in çok şey bildiği için sustur(ul)ması olarak yorumladı.

Krikor Zohrab'ın cesedi bulunamadı.

Mezarı hiçbir zaman olmayacaktı.

Dolores büyüdü.

Zohrab'ın küçük kızı önce Avrupa'ya kaçırıldı, sonra Amerika'ya geçti. Babasından kalan birkaç mektubu, birkaç fotoğrafı sakladı. Yıllar sonra babasının yazılarını yayımladı; Ermeni edebiyatına onun cümleleri böyle döndü. Babasız büyüdü ama babasının cümleleri ona kaldı. Dolores Zohrab Liebmann olarak New York'ta yaşadı. Bir vakıf kurdu, Amerikan Üniversitelerinde yoksul öğrencilere burs verdi. O vakıf bugün hâlâ ayakta; bir kadının babasının yokluğunu hayatla doldurma çabası olarak varlığını sürdürmeye çalışıyor.

Şimdi Beyoğlu'nun eski salonlarından geçenler, kristal avizelerin uzun zaman önce söndüğünü görüyor. Bir zamanlar iki adam orada iskambil oynamıştı. Birinin adı Talat'tı, diğerinin Krikor. Birinin elinde imza yetkisi vardı; diğerinin elinde kalem. Biri en yakın dostunu öldüren imzaları attı, diğeri öldü. Aralarındaki dostluk, tarihin en sessiz odalarından birine kapatıldı.

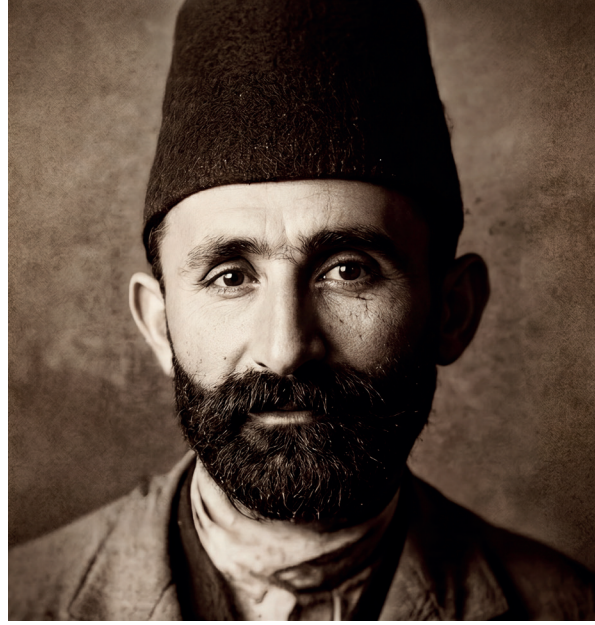
Krikor Zohrab, Halep'ten çıkarken yazdığı son mektuplarda sevdiklerini, dostlarını, kızını selamlamış; unutulmamayı dilemişti. Bu dilek iki milyona yakın insanın da dileğiymiş; o yıllarda; kâğıda değil ama akla, yola, suya yazılan bir dilek.

Anadolu'nun toprağı bugün hâlâ yağmur yağdığında o ölen isimlerin iniltilerini fısıldıyor. Mardin'de, Diyarbakır'da, Erzurum'da, Van'da, Sivas'ta.

Krikor Zohrab'ın bilinen son mektubu doğrudan kızı Dolores'e değil, eşi Klara'ya yazılmıştı. Ama o mektubun içinden, çocuklarına seslendiği bir vasiyet bölümü çıkıyordu; o satırlarda bir baba, bir daha hiçbir şey söyleyemeyeceğini bildiği için, Dolores'e de kardeşlerine de son sözlerini bırakmıştı. Mektup 15 Temmuz 1915 tarihini taşıyordu. Halep'in kuru sıcağında yazılmıştı. Krikor Zohrab'tan alınan en son haberi.

Yolculuk boyunca yeni ayı iki kere görmüştü.

Mektupta bu cümle vardı; aylara dair bir cümle. "Yolculuk boyunca yeni ayı iki kere gördüm," diye yazmıştı. Bir astro-nomi notu değildi bu; bir takvim notuydu. Mayıs sonunda



Çerkez Ahmed ve adamları Zohrab cinayetini işlemiştir.

İstanbul'dan ayrılmıştı; iki yeni ay görmüştü, demek iki ay tüketmişti. Üçüncüyü göremeyecekti. Anadolu'nun gökyüzü onun için iki kez açılıp bir kez kapanmıştı.

İçeride, mektubun derinine doğru inildiğinde, evin çocuklarına yazılmış o kısım çıkıyordu karşıya. Üç dilde okumuş bir avukatın, bir hukuk profesörünün, bir öykü ustasının cümleleriydi; ama o cümlelerde hukuk yoktu, edebiyat yoktu. Sadece bir babanın çocuklarına bıraktığı, kısa, kırık birkaç dilek vardı.

"Sevgilim, bir tanem, artık bizim için son perde başlıyor. Daha fazla gücüm kalmadı. Sağ kalmazsam çocuklarıma son öğüdüm şu ki daima birbirini sevsinler; sana tapsınlar ve kalbini acıtmasınlar ve beni de hatırlasınlar."

Çocuklarının adlarını mektupta tek tek anmadı ama onları biliyoruz. En büyüğü Levon sonra Aram; ikisi de Avrupa'da okuldaydılar o sırada. Hermine; ortanca kız.

Ve Dolores.

Adı Latince acılardan gelen kız. 13 Ocak 1896'da İstanbul'da doğmuştu; o sırada on dokuz yaşındaydı. Daha bir ay önce, 22 Mayıs gecesi babasının evden alınışına tanık olmuştu.

Bir kız o balkondan ömrü boyunca ayrılmadı.

Yıllar geçti. Klara, Dolores ve Hermine Avusturya üzerinden Paris'e kaçtılar; Avrupa'daki ağabeylerine kavuştular. Klara bir süre sonra öldü. Dolores Paris'te, sonra Romanya'da, sonra New York'ta yaşadı. 1932'de Henry Liebmann adlı bir Amerikalı bira fabrikatörüyle evlendi. Dünya değişti, savaşlar geldi geçti, Dolores yaşlandı.

Ama bir balkonu unutmadı.

İstanbul'da, Ayazpaşa'da, babasının yazılarını kaleme aldığı bir balkon vardı; Boğaz'a bakan, deniz havasının ya-

zılan kâğıdı kıvrıdığı bir balkon. Hatıralarında o balkonu yazdı. Binlerce kilometre uzakta, sürgün hayatı boyunca, dünyada en çok istediği şey o balkonun yanında babasının yanına oturmak; sessiz, sözsüz, sadece yanında. Hatırlamak böyle bir şeydi: bir balkon, bir baba, bir Boğaz manzarası, bir kalem kâğıda sürten ses. Krikor Zohrab Halep'ten *"Beni de hatırlasınlar"* diye yazdığı anda, kızının onu bir balkonla, sadece bir balkonla hatırlayacağını bilmiyordu.

Bir gün New York'ta, yaşlı bir Dolores, Hayr Krikor Maksudyan adlı bir rahibe röportaj verdi. Rahip ona o eski yıllardan sordu. Dolores annesiyle birlikte İstanbul'dan kaçmadan önce, bir gün sokakta Talat Paşa'yı gördüğünü anlattı. Babasını yargısız ölüme yollayan adamı. Babasıyla aynı sofrada yıllarca oturmuş adamı. Rahip sordu: *"Onu görünce ne yaptınız?"* Dolores'in cevabı şuydu: *"Başımı çevirdim. Başka ne yapabiliyordum ki?"*

Bir mektup bir vakfın temeli oldu.

Dolores zengin bir adamla evlenmişti. Kocasını 1950'de öldü. Bundan sonra hayatını babasının dileğini yerine getirmeye adanmıştı: Hatırlatmaya. Columbia Üniversitesinde Krikor ve Klara Zohrab Burs Programı'nı kurdu. Ermeni Kilisesi'ne, Ermeni Hayır Cemiyeti'ne, Amerikan Kızılhaç'ına bağışlar yaptı. Vasiyetiyle Dolores Zohrab Liebmann Vakfı'nı kurdu; bu vakıf bugün hâlâ Amerika'nın en prestijli yüksek lisans burslarından birini veriyor; bursu alanların Ermeni olması da gerekmiyor, herkes alabiliyor.

1987 yılında, ölümünden dört yıl önce, New York'ta Krikor ve Klara Zohrab Bilgi Merkezi açıldı. Merkezin köşesinde Dolores'in bastonu duruyordu; ve Dolores'in iki büyük fotoğrafı vardı: biri annesinin, biri babasının. Dolores açılışta şu sözleri söyledi:

"Anne ve babama duyduğum büyük sevgiyle ve Ermeni geçmişimize duyduğum gururla bu güzel merkezin doğuşunu görüyorum. Kültürümüzün ve tarihimizin bilgi merkezi olarak, Ermeniliğe ve Ermenilere ilgi duyan herkes tarafından kullanılmasını yüreğime diliyorum. Özellikle gençlerimiz için canlı bir öğrenme merkezi olmasını umuyorum çünkü onlar, büyük Ermeni mirasımızın geleceğinin teminatıdır."

15 Eylül 1991'de Dolores Zohrab Liebmann öldü.

Bir mektup yola çıkmıştı; bir asır sonra hâlâ varıyor.

Bugün İstanbul'un Ayazpaşa Semtinde, eski adıyla Azaryan, yeni adıyla Gümüşsuyu Apartmanı'nın önünden geçenler genellikle hızla geçerler. Bina hâlâ orada duruyor. Krikor Zohrab'ın çıktığı kapı, Boğaz'a bakan o balkon, hepsi yerinde. Polislerin kapıyı çaldığı gece, bir adam belki o balkona son bir kez çıkmış mıydı, bilmiyoruz. Belki çıkmıştı. Belki sadece kızının saçını okşamıştı. Belki sadece kütüphanesine bakmıştı. Belki sadece masasına oturup bir mektup karalamak istemiş, ama vakit bulamamıştı.

Vakit bulamadığı mektubu, iki ay sonra Halep'te yazacaktı. O mektubu bitirirken hangi cümleyi sona koyacağını da o gece İstanbul'da, o balkonda kararlaştırmış gibiydi sanki: *"Beni de hatırlasınlar."*



Bir Sesin Yedi Kapısı

Bülent Ersoy ve Türkiye'nin Akustığı

Bazı sesler şarkı söylemez, bir mekân kurar. Bülent Ersoy'un ki, 40 yıl boyunca Türkiye'nin kendine bakmadığı yerde ona ayna tuttu. Maksim'in spot ışığından Buca Cezaevi'nin rutubetine, Charring Cross Hastanesi'nin ameliyat masasından Adana'da bir kurşunun deldiği böbreğe, Ali Sami Yen'in alkışından mahkeme salonlarının soğuk diline kadar uzanan bu ses, bir sanatçının değil, bir ülkenin akustığını taşıdı.

Hürrem Erman

Bazı sesler vardır ki dinleyene yalnızca müzik değil, bir dönemin bütün ruh hâli ulaşır. Onları dinlerken hep aynı şeyi hissedersiniz: Bu ses bir şarkıyı taşıyor, bir zamanı taşıyor. Plak iğnesinin kazıdığı şey, notalar değil, yılların kendisidir.

Walter Benjamin bir keresinde, sanat eserinin "*auratik*" boyutundan söz ederken gerçek bir eserin kendi tarihini de beraberinde taşıdığını söylemişti. Bir tablonun yüzeyinde yalnızca boya değil, onu görmüş bütün gözlerin birikimi vardır. Bu görüş müzik için de geçerlidir çünkü bir ses, ait olduğu döneme ait olmaktan kurtulamaz. Sahne ışığı sönsede de kayıt iğnesi kalksa da o ses bir kez söylenmiştir ve artık birinin hâlinin parçasıdır.

Bugün böylesi bir sese tutacağız merceği. Çocuk yaşta Müzeyyen Senar'ın gölgesinde yetişmiş, gazinoların kadife perdeleri arasında olgunlaşmış, sonra bir gece, sıradan bir 1980 Ağustos'unda birden bir ülkenin gündemi olmuş: bedeniyle, kıyafetiyle, konuşmasıyla, hukukla, devletle, mahkemeyeyle. Sonra sürgünle, ardından dönüş ve akabinde alkışla ama hep yeniden bir tartışmayla.

Adı Bülent Ersoy ya da daha sonra "*Diva*" diyeceğimiz figür. Gelin görün ki bütün bu lakapların gerisinde, çok daha derin bir gerçek var: Onun hikâyesi, Türkiye'nin bedenle, sesle ve kimlikle nasıl bir ilişki kurabildiğinin de hikâyesiydi. Şimdi bu hikâyeyi yedi kapıdan, yedi mekândan, yedi andan geçerek anlatmayı deneyeceğiz. Çünkü düz bir biyografi onu anlatmaya yetmez, onu anlatmak için onun geçtiği eşiklerin başında durmak gerekiyor.

Kapı 1: Maksim'in Işıkları (1974)

Yıl 1974. Mekân Maksim Gazinosu, Taksim. Henüz

"*Bülent Ersoy*" adıyla değil, "*Bülent Erkoç*" adıyla — gazinoya çıkmadan önce, ünlü oyuncu Müjdat Gezen'in önerisiyle "*Erkoç*"u "*Ersoy*"a çevirecek olan o genç sanatçı — sahnenin kenarındaki kadife perdeyi aralıyor. Henüz 22 yaşında. Müzeyyen Senar'ın temsilcisi olarak adım atıyor müziğe ama o gece, ustanın gölgesinden çıkmak üzere bir karar vermiş gibi. İtrî'nin "*Tûtî-i Mu'cize-Günyem*"ini söyleyecek. Yani bir 17. yüzyıl bestesini, 20. yüzyıl Türkiye'sinin en parlak gazinosunda, henüz arabesk ile klasiğin birbirine düşman ilan edilmediği bir akşam.

O dönemin gazino kültürünü anlamak gerek bu sahneyi kavramak için. Maksim, sadece bir eğlence mekânı değil; Türkiye'nin yükselen burjuvazisinin kendine ayna tuttuğu yerdi. Masaların bir hiyerarşisi vardı: Ön masalar, balkon, dip masalar. Patronların gücü, garsonların hassasiyeti, orkestra şefinin tek bir bakışla bütün bir geceyi kuran otoritesi. Müşteriler bilirdi ki gazinoda sahneye çıkan ses, sıradan bir ses değildir; bir terbiyeden geçmiş, akademiden gelmiş, ustaların elinden tutulmuş bir sestir. Bülent Erkoç da öyleydi işte: İstanbul Belediye Konservatuarı, Melahat Pars, Rıdvan Aytan, yani klasik Türk müziğinin en disiplinli okulları ve ekolleri, en titiz hocaları.

Henüz hiçbir şey olmamış gibiydi o gece. Ne Buca Cezaevi ne Londra ameliyathanesi, ne Danıştay kararı ne de Adana kurşunu vardı ufukta. Yalnızca bir genç ses, bir İtrî bestesi ve bir gazinonun avizesi vardı. Henüz kimse o sesin, beden değiştirmeden önce bile bu ülkenin nasıl bir teraziye tartılacağını bilmiyordu.

Sanatın hikâyesi çoğu zaman böyleydi aslında. Geleceğin ağırlığı, bugünün ışığında hiç görünmez. O gece Maksim'in spotunda, sadece bir şarkı vardı ama yıllar sonra dönüp baktığımızda, o spotun aydınlattığı şeyin sadece bir ses değil, bir kaderin başlangıcı olduğunu fark edeceğiz.



Kapı 2: Bir Sesi Anatomisi

Müzik üzerine konuşmanın en zor yanı şu: Sesi sözcüklerle tarif etmek mümkün değil. Bir tarih anlatılabilir, bir biyografi yazılabilir, bir döneme bakılabilir ama bir sesin neden o ses olduğunu, hangi titreşimin neden kalbe değdiğini söylemek, hep bir parça eksik kalır. Yine de denemek gerekiyor çünkü Bülent Ersoy'un sesini anlamadan, onu anlamak mümkün değil.

Onun sesi, müzik terimleriyle, geniş entervalli(aralıklı) ve yüksek volümlüydü. 1990'larda Japonya'da bir ses laboratuvarında yapılan testlerde "yüzde yüz kusursuz" buluna-

cak ve kendisine "Uluslararası Montu Merid Müzik Doktoru" ünvanı verilecekti! Bu teknik kusursuzluk, onun hep mesafesini koruduğu bir şeydi. Ne kadar arabesk, fantezi söylerse söylesin, klasik Türk müziği eğitiminin terbiyesini sesinin altında bir su gibi taşırdı. 2013'te TRT'de bir programda söylediği o cümle, bu yüzden önemli. Pop-arabesk şarkılarını "gelir için bir kusur" olarak gördüğünü, asıl bağlılığının üniversite eğitimini aldığı klasik müziğe olduğunu söylemişti. Bu, bir sanatçının kendi mirasıyla kurduğu samimi bir hesaplaşmaydı.

Ama bir başka şey daha vardı bu seste: Bir kırılma; 14

Nisan 1981'den önceki Bülent ile sonraki Bülent'in sesi, fizyolojik olarak da sembolik olarak da bir başkalaşımı taşıdı. Ameliyat öncesi ses, daha bariton, daha kalın; ameliyat sonrası ses, daha yumuşak, daha lirik. Ama asıl mucize şu: bu iki ses arasında bir köprü kurmayı başardı. Klasik Türk müziğinin makamlarını, geçişlerini, gizli matematiğini hem erkek hem kadın kayıtlarında söyleyebilen belki de tarihteki tek sanatçı olarak.

Repertuvarına bakalım: Bir tarafta İtrî, Hacı Arif Bey, Selahaddin Pınar, Münir Nureddin Selçuk; yani Türk klasik musikisinin omurgası. Öbür tarafta "Beddua", "Maazallah", "Sefam Olsun", "Ablan Kurban Olsun Sana"; yani 90'ların pop-arabesk patlaması. Bu çelişki, tesadüf değil aslında bir hayatta kalma stratejisiydi. Çünkü 1988'de yasak kalktığında, klasik müziğin gazinolarda dinlendiği o eski Türkiye çoktan ölmüştü, artık arabeskin, popun, video kliplerin Türkiye'si doğmuştu. Bülent Ersoy, hem o eski Türkiye'nin son temsilcilerinden biri, hem de yeni Türkiye'ye uyum sağlamak zorunda kalmış bir efsane oldu.

Bazı sesler sadece şarkı söylemez, söyledikleri her şarkıyla, kendi geçmişlerine bir tekme atarlar. Bülent Ersoy'unkisi, hem efendisini taşıyan hem efendisinden kaçan bir sestir.

Kapı 3: İzmir Fuarı, Ağustos 1980

Türkiye'nin tarihinin bazı kırılmaları, başkentlerde değil, taşrada yaşanır. Ankara'nın koridorlarında, İstanbul'un meclislerinde değil, İzmir Fuarı'nın yaz akşamında, ya da bir Adana konserinde ya da bir Bursa sinemasında. Bülent Ersoy'un asıl kırılma noktası da öyle oldu.

Ağustos 1980. 12 Eylül'e yalnızca 40 gün var. İzmir Fuarı'nda sahnede Bülent Ersoy. Seyircilerden gelen ısrarlı tezahürat. Ve o an göğüslerini açıyor. Bir kadınlığın kamusal alanda en görünür hâliyle beyanı ama hukukun hâlâ erkek kayıtlı bir bedenini ifşası. İzmir Cumhuriyet Savcılığı hakkında soruşturma açıyor. Bir ay sonra, Eylül 1980'de Kordon'daki evinde bir hâkime hakaret ettiği iddiasıyla tutuklanıp Buca Cezaevi'ne konuluyor. Orada kırk beş gün kalıyor.

12 Eylül 1980. Türk Silahlı Kuvvetleri yönetime el koyuyor. Ülke "ahlak" ve "nizam" söylemleriyle yeniden inşa ediyor. Bülent Ersoy'un bedeniyle açılmış olan o savcılık dosyası, artık bir bireysel hukuk meselesi değil, devletin bütün ağırlığının üstüne çökeceği bir simgedir esasen.

Şu detay önemli; bedeniyle ilgili soruşturma darbeden önce açılmıştı. Yani onu bekleyen baskı, sadece 12 Eylül'ün tesadüfî bir kazası değil, bu ülkenin önceden başlamış bir hesaplaşmasının devamıydı. Devlet, Türk sanat müziğinin "akademik divası"nın bedenine, daha darbe olmadan, savcılık seferber etmişti.

Buca Cezaevi'nde geçen o kırk beş gün, Türkiye'nin yakın tarihindeki en sessiz hapislerden biri oldu. Hiçbir gazete onu manşete taşımadı, hiçbir aydın onun için sokağa çıkma-



dı. Gazinodan cezaevine, sahne ışığından demir parmaklığa, Türk sanat müziğinin terbiyesinden koğuşun titreten rutubetine. Aynı insan, aynı ses ama bambaşka iki dünya.

Devletin, bir sanatçının göğsüne bakmak için savcılık seferber ettiği bir ülkede aynı devletin, o sanatçının sesine on yıl ihtiyaç duyacağını henüz kimse bilmiyordu.

Kapı 4: Charring Cross Hastanesi, 14 Nisan 1981

Bedenin değişmesi bir an meselesiydi fakat hukukun değişmesi yıllar alacaktı. İşte Bülent Ersoy'un trajedisinin merkezindeki paradoks da buydu. Beden Londra'da değişirken Ankara'da hukuk dondurulmuştu!

14 Nisan 1981, Londra'nın Charring Cross Hastanesi. Bülent Ersoy'un kendi deyimiyle "ikinci doğum günü."

Ameliyat. Cinsiyet uyum süreci. Kadın olarak yeniden doğuş. Ama Türkiye, o tarihte, böyle bir doğuşu tanımıyor.

Haziran 1981. Dönemin İçişleri Bakanı Selahattin Çetiner imzasıyla bir kararname yayınlanıyor: Transseksüel sanatçılara sahne yasağı. Bülent Ersoy ile birlikte, dönemin pek çok trans sanatçısı bir gecede kamusal alandan siliniyor 8 yıl sürecek bu yasakla.

Ocak 1982. Bülent Ersoy, Türkiye mahkemelerine başvuruyor, talep basit, kadın olarak yasal tanınmak istiyor. Reddediliyor. Birkaç gün sonra ki bu ayrıntı, biyografilerde çoğu zaman tek satırla geçilir, intihar girişiminde bulunuyor. Bir bedeni değiştirebilirsiniz ama bir devletin sizi tanımayı reddettiği bir ülkede yaşamak, bedeninizi değiştirmenizden çok daha ağır bir yük.



1983 Danıştay kararı: Bülent Ersoy hukuken erkektir. Ve *"gazinolarda ancak erkek kıyafetiyle sahneye çıkabilir."* Bu cümleyi yavaş okuyun. Bir bedeni Londra'da kadın olan, bir nüfus cüzdanında erkek yazan, bir sahnede yasaklı olan, bir mahkemede *"erkek kıyafetiyle"* çıkmaya mahkûm edilen bir insan. Aynı insan oysa dört farklı hukuki ve toplumsal hâl. Foucault'nun, biyo-iktidar'ın bedenle nasıl uğraştığını anlatırken kullandığı bütün kavramlar — denetim, normalleştirme, kategori, sicil — burada, Türk hukukunun soğuk diline tercüme edilmiş hâliyle karşımıza çıkıyor.

Bunun üzerine, 1983'te Bülent Ersoy ülkeyi terk ediyor. Almanya, sonra Avustralya, sonra Avrupa'nın gurbetçi konserleri.

İşte ironinin koyu rengi de tam burada. Türkiye'de yasaklanmış bir sesi, ülkesinden göç etmiş kalabalıklar dinliyor. İbrahim Tatlıses'le, Müslüm Gürses'le, Ferdi Tayfur'la, Mahmut Tuncer'le birlikte *"Gurbet Kervanı"* konserlerinde, Almanya'nın, Hollanda'nın, Belçika'nın, Fransa'nın salonlarında sahneye çıkıyor. Türkiye'nin resmen tanımadığı sesi, Türkiye'den gelmiş olanlar bağırklarına basıyor. Evet sürgünün böyle bir simetrisi vardır; devletin kovduğu sanatçıyı, devletten kaçmış olanlar sahiplenir.

Beş yıl bu böyle gidiyor. Beş yıl boyunca, bir ses, kendi vatanında suskun ama o vatanın dışında, kendi dilini özleyen kulaklara doluyor.

Kapı 5: Ali Sami Yen, 1988

Bazı tarihler iki kez yazılıyor. Birincisi resmi belgelere, ikincisi insanların yüreğine. 1988, Bülent Ersoy için tarihin ikinci kez kalem oynatması adeta.

8 Ocak 1988. Emniyet Genel Müdürlüğü sahne yasağını kaldırıyor. Aynı yıl, dönemin Başbakanı Turgut Özal ön-

cülüğünde Medeni Kanun'da yapılan bir değişiklikle, cinsiyet geçişine hukuki zemin tanınıyor. Sekiz yıllık yasağın sonunda pembe nüfus cüzdanı çıkıyor.

Ama burada bir paradoksla yüz yüze geliyoruz. Aynı devlet, sekiz yıl önce yasakladığı şeyi şimdi serbest bırakıyor. Çünkü *"devlet"* diye monolitik bir varlık yok aslında; sadece o anki konjonktürü temsil eden bir kararlar zinciri var. 12 Eylül rejimi bir Bülent Ersoy tanımış, ANAP'ın pragmatik-liberal çizgisi başka bir Bülent Ersoy tanımıştır. Aynı kurumsal yapı, sekiz yıl arayla iki farklı karar verebilmiştir. Bu, Türkiye'nin *"devlet aklı"* denilen şeyin aslında ne kadar değişken, ne kadar konjonktürel olabildiğinin de bir ispatı.

Yasak kalktıktan sonra Hasret Konserleri başlıyor. Ali Sami Yen, İnönü Stadı, Abdi İpekçi Spor Salonu, Gülhane Parkı. Ücretsiz, halka açık konserler ve izlemeye gelen on binler... Türkiye'nin yıllarca yasakladığı bir sesi, Türkiye'nin halkı bedavaya dinlemek için stadyumları dolduruyor.

Bu konserlerin asıl anlamı, yasağın kalkmasının kutlanması değildi sadece. Daha derin bir şey: Devletin yıllarca *"yasaklı"* ilan ettiği bir figürle, halkın sahada kurduğu büyük bir uzlaşma ritüeli, bir tür kolektif barışma. Devlet onu sustururken sustuğunu sananlar; halk konuştuğunda yeniden başlatırlar konuşmayı.

Ama bir şey daha var anlatılması gereken.

26 Mart 1989.

Adana. Bir konser. Dinleyicilerden biri *"Çırpınırdı Karadeniz"*i istiyor. Bülent Ersoy söylemiyor ve adam tabancasını çekip ateş ediyor. Bir kurşun, sanatçının böbreğine saplanıyor ve kaybediyor böbreğini!

Kapı 6: Bir Kimliğin İnşası

Diva olmak, sadece sahnede iyi şarkı söylemek değil.



Diva, etrafında bir mesafe üreten kişidir. O mesafe öyle bir şeydir ki ona yaklaşmayı isteyenler bile, yaklaşamadıkları için onu çok daha fazla sevmeyi öğrenirler. Bülent Ersoy'un "Diva" lakabı, bu yüzden, ona sonradan ilâştirilen bir sıfat değildi; onun kendi kendine, yıllar içinde, sahne sahne ördüğü bir zırhtı.

Akademisyenler Berceste Gülçin Özdemir ve Nilay Ulu-soy'un bir çalışmasında bu mesele tam yerinde tanımlanıyor: "Bülent Ersoy'un sanatsal performansı, Susan Sontag'ın "camp" kavramı üzerinden okunabilir. Yani toplumsal rollerin abartılması; yapay ile otantik arasındaki gerilim; "canavarca" ile "erdemli" arasındaki o belirsiz, kaygan bölge. Kostümlerin ihtişamı, mücevherlerin ağırlığı, makyajın teatrallığı, "fevkalâdenin fevkinde" gibi Osmanlıca tamlamaların gündelik konuşmaya yedirilmesi bütün bunlar, hesaplanmış bir camp estetiğinin Türkiye'deki en yetkin örnekleridir."

Ama camp tek başına yeterli değil bu portreyi tarif etmeye. Çünkü Bülent Ersoy'un inşa ettiği kimlik, sadece bir estetik tercih değil, aynı zamanda bir hayatta kalma stratejisiydi. Araştırmacı Ayşe Gül Altınay'ın çok değerli bir tespiti var: "Ameliyat geçirip pembe nüfus cüzdanlarını alabilen birkaç trans kadın — Bülent Ersoy bunların en görünür olanıydı — kendilerini 'Müslüman, milliyetçi, üst sınıfkadınlar' olarak yeniden inşa edebilmiştir." Bu, eleştirel bir tespit değil, sosyolojik tariftir. Bülent Ersoy "kadın oldu" demek yetmez, o, belirli türde bir kadın oldu. Sufi geleneğini bilen, Mevlîd-i Şerif okutan, Ramazan iftarları veren, Cumhuriyet törenlerine katılan, vatanseverlik dilini kullanan bir kadın!

Eleştirmek kolay elbette, aslolan anlamaya çalışmak olsa gerek. Çünkü 1980'lerin Türkiye'sinde, bir trans kadının

görünür olabilmesi, sahneye çıkabilmesi için, hangi konumu seçtiği bir tercih değil, bir zorunluluktur. Sıradan trans bireylerin yıllarca yaşadığı şiddet, yoksulluk, mahalle baskısı düşünüldüğünde Bülent Ersoy'un "diva" konumu bir ayrıcalık değil, kullanılabilir tek silahtı belki de.

Zeki Müren'le bir karşılaştırma burada zihni açabilir. Müren, çok daha önce, toplum tarafından kabul gören "queer" (marjinal) figür olmuştu Türkiye'de. Onun cinsiyeti, neredeyse resmî olarak onaylanmış bir hâl almıştı; medya onun aşk hayatını gizler, devlet ondan rahatsız olmazdı. Çünkü Müren hiçbir zaman bedenini bir politik mesele hâline getirmemişti. Bülent Ersoy ise tam tersini yaptı. Ameliyatla, hukuki başvuruyla, askeri rejime açıkça meydan okumayla bedeni bir politik mesele hâline getirdi. Bu yüzden onun "translığı" radikaldi; Müren'inkiyse uzlaştırılmış.

İki strateji de meşruiyet esasen. Müren'in stratejisi var olan sınırların içinde maksimum görünürlüğü kazanmaktı. Ersoy'unkiyse, sınırları bizatihi sorgulatmaktı. Türkiye, ikisini de sevdi ama farklı dönemlerde, farklı şekillerde. Müren'in tabutu devlet töreniyle Atatürk Kültür Merkezi'nde kaldırıldı. Bülent Ersoy ise hâlâ tartışmaların ortasında, hâlâ alkışın ve eleştirinin arasında, kendi mirasını kendi elleriyle ayakta tutmaya devam ediyor.

Kostüm bir zırhtı, dil bir kalkan, lakap ise bir savunma sistemi. Bülent Ersoy bütün bunları birer birer kuşandı. Kuşanmasa ayakta duramayacağını biliyordu zira.

Kapı 7: Çelişkiler

Bir portrenin en zor kısmı, çelişkilerle yüzleşilen bölüm olsa gerek. Çünkü çelişkiler insanı küçültür gibi görür-



nür oysa çelişkiler, çoğu zaman, insanın hayatta kalmak için verdiği bedeli gösteriyor. Bülent Ersoy'un politik tutumları yıllar içinde inişli çıkışlı oldu ve bu inişler-çıkışlar, onu "tutarsız" değil, "tanık" yapacaktı. Çünkü o, Türkiye'nin politik atmosferindeki bütün dalgalanmaları kendi bedeninde, kendi sahnesinde yaşadı.

26 Şubat 2008

Popstar Alaturka adlı yarışma programı. Bülent Ersoy jüri koltuğunda. O günlerde Türk Silahlı Kuvvetleri'nin Kuzey Irak operasyonunda on beş asker hayatını kaybetmiştir. Bülent Ersoy mikrofonu eline alır ve canlı yayında şu cümleleri kurar:

"Tamam vatan bölünmez, bilmem ne olmaz ama göz göre göre de bu çocukları bütün analar doğursun, toprağa versinler. Bu mu yani? Şehitler ölmez vatan bölünmez, hep aynı klişe laflar."

Bu sözler üzerine Bakırköy Cumhuriyet Savcılığı, Bülent Ersoy hakkında "halkı askerlikten soğutma" suçlamasıyla soruşturma başlatır. İnsan Hakları Derneği Bülent Ersoy'u savunur. 19 Aralık 2008'de mahkeme onun sözlerini ifade özgürlüğü kapsamında değerlendirir ve beraat kararı verir.

Bu olay, çok ilginç bir tersine dönüştür aslında. 1981'de devlet onu bedeni için yargılamıştı; 2008'de aynı devlet onu sözü için yargıladı. Aradan yirmi yedi yıl geçti, biçimi değişse de devletin onunla ilişkisinin gerilimli olmaya devam ettiğini göstergesiydi bu.

Yine 2005-2008 Arası.

Bülent Ersoy bir magazin programında, 12 Eylül sonrası sahne yaşağının kalkması için bir avukatın kendisinden servet istediğini söyler. Avukatın kim olduğu sorulunca bu kişinin "şimdi bir parti genel başkanı" olduğunu söyler. Önce DYP Genel Başkanı Mehmet Ağar bu kişinin kendisi olmadığını açıklar, sonra gözler CHP Genel Başkanı Deniz Baykal'a çevrilir. Baykal o tarihte avukat olduğunu, Bülent Ersoy'la sadece iki dakika telefonla görüştüğünü, hiçbir para konuşulmadığını söyler. Bülent Ersoy bir basın toplantısı düzenler, Baykal'ın Ankara'da Dedeman Oteli'nin arkasındaki bir ofiste, "gri takım elbiseyle" kendisiyle görüştüğünü, o dönem yüz milyon (bugünün parasıyla trilyona eşdeğer) istediğini iddia eder.

Baykal manevi tazminat davası açtı. Yargıtay 25 Mart 2008'de kararı Bülent Ersoy aleyhine onayladı ve Ersoy faziyle birlikte 15 bin TL ödedi tazminat olarak.

Ve üçüncü katman: 2010'lar ve sonrası.

Cumhurbaşkanlığı himayesinde törenler, AKP dönemiyle barışık görüntüler, Huber Köşkü iftarları. Bir zamanlar onu yasaklamış olan bir devletin halefleriyle aynı sofrada oturması. Kenan Evren'in çevresiyle bile ironik şekilde temas etmesi, aynı sanatçıdan bahsediyoruz.

Bunları yan yana koyduğumuzda kimse kolay kolay yargılayamaz Bülent Ersoy'u. Suçlayamaz, zira kimse onun yaşadıklarını yaşamamıştır. Kimse 19 yaşında bir erkek iken göğsü için yargılanmamıştır, 29 yaşında Londra'ya tek başına gidip beden değiştirme ameliyatı olmak zorunda kalmamış, 35'inde hakkındaki yasağı delmek için Almanya'da gurbetçilerin önünde sahneye çıkmak zorunda kalmamıştır.

Şurası bir hakikat ki Bülent Ersoy devleti bağışlamadı, devletle barışmadı. Sadece, devletin içinde yaşamayı öğrendi. Bu, bir teslimiyet değildi otuz yıl yasak yemiş bir bedenin, hayatta kalmak için geliştirdiği bir gramerdi. O gramerin satır aralarında öfke de var, kabullenme de var, ironi de var. Tıpkı bu ülkenin kendisi gibi.

Onun politik çelişkileri onu küçültmüyor aslında. Çünkü ona bakarken aslında kendimize bakıyoruz, toplumsal iki yüzlülüğümüze, devlet denilen aygıtın değişkenliğine ve vicdanına.

Final Kapısı: İşte Bu Bizim Hikâyemiz

Bülent Ersoy'un hikâyesinin bittiği yer yok çünkü o, hâlâ yaşıyor, hâlâ sahnede, hâlâ söylediği her şarkıyla bir dönemin akustığını taşıyor. Ama bu yazıyı bir yerde bağlamak gerekiyorsa şu kapıdan bağlanabilir:

Bir gün, çok uzak olmayan bir gelecekte, Türkiye'nin trans kadınları için sokakta yürümek bir cesaret işi olmaktan çıktığında — eğer böyle bir gün gelirse — geriye dönüp baktıklarında bir tek isim üzerine ne kadar şey yüklenmiş olduğunu fark edecekler. Bülent Ersoy'un pembe nüfus cüzdanı, ondan sonra gelen binlerce trans birey için hâlâ bir hayaldi. Bir divaya verilen şey, sokakta yaşayan bir trans kadına çoğu zaman verilmemiştir. Bunun adı, sosyologların terminolojisinde, "istisnai görünürlük"tü. Bir kişiye verilenin sistemin geneline yayılması.

Yani Bülent Ersoy bir devrimin değil, bir çelişkinin sembolüdür. Devletin bir vatandaşı kabul edip diğerlerini görmesini başaran bir sistemin, en parlak ve en yalınız temsilcisi.

Ama bu onun ses değerini küçültmez, aksine, daha da değerli kılar. Çünkü o yarıktaki, devletin tanıdığı tek trans birey olarak yıllarca tek başına durdu. Onun arkasından gelenler için bir çatlak açtı; o çatlakın büyütülmesi başkalarına kaldı.

Bir gün — sahne ışığı sönüp, alkışlar bittiğinde — geriye Bülent Ersoy'dan sadece şarkıları kalmayacak. Geriye bir ders kalacak: Bir ülke, bir sesi nasıl yasaklayabilir, nasıl sürgün edebilir, nasıl yargılayabilir, nasıl geri çağırabilir, nasıl alkışlayabilir, nasıl unutmaya çalışabilir ve o ses, bütün bunların hepsine rağmen, nasıl hâlâ kendi olmayı başarabilir.

Evet, Maksim'in spotunda başlayan o yolculuk, hâlâ bitmedi. Ve bittiğinde de şöyle bir cümle yankılanacak ardaında:

"Bir sesin sustuğu yerde, toplum da susar!"

Işıksız, dekorsuz, müziksiz seyirciyi tutmak:

Meddahlık Sanatı

Meddahın en büyük özelliği çok karakterli bir dünyanın tek bedende hayat bulmasıdır. Ses değiştirir, lehçe değiştirir, yürüyüş değiştirir, bazen yaşlı bir kadın olur, bazen sarhoş bir tulumbacı, bazen de aşkından delirmiş bir genç. Modern oyunculuk tekniklerinde "karakter geçişi" adı verilen şey meddahlıkta yüzyıllardır vardır.

SABRİ UÇAR ÇALIŞKAN

Meddah, bir sandalyeyle bir dünyanın kurulabileceğini kanıtlayan adamdır aslında. Elinde bastonu, omzunda mendiliyle sahneye çıktığında yalnızca hikâye anlatmaz. Bir mahallenin vicdanını, bir dönemin hafızasını, insanın içindeki karanlığı ve komediyi aynı anda taşır. Bugün modern tiyatro teknikleriyle "performans sanatı" diye tarif edilen pek çok şeyin kökü, yüzyıllar önce kahvehanelerde nefes alan meddahlık geleneğinin içinde saklıdır.

Meddahlık sanatı Türk tiyatro tarihinin en güçlü sözlü anlatım biçimlerinden biridir. Ancak onu yalnızca "hikâye anlatıcılığı" olarak tanımlamak büyük eksiklik olur. Çünkü meddah, aynı anda oyuncu, yazar, gözlemci, eleştirmen, taklit ustası ve toplum psikoloğudur. Osmanlı Dönemi'nde meddahların sahnesi çoğu zaman bir kahvehane köşeydi. Dekor yoktu. Kostüm yoktu. Büyük ışık sistemleri, efektler, teknolojik oyunlar da yoktu. Buna rağmen insanlar saatler boyunca tek bir adamı dinlemek için toplanırdı. Çünkü meddahın asıl gücü eşyada değil, insan ruhunu taşıyan kelimelerdeydi.

Meddah geleneğinin kökeni Orta Asya'daki sözlü anlatıcılık kültürüne kadar uzanır. Destan anlatıcıları, halk ozanları, kıssahanlar ve âşık geleneği zamanla şehir yaşamıyla birleşmiş, Osmanlı toplumunda yeni bir biçime dönüşmüştür. Özellikle İstanbul kahvehaneleri meddahlığın geliştiği en önemli alanlardan biri olmuştur. İnsanlar yalnızca eğlenmek için değil, gündelik hayatı görmek için de meddahı izlerdi. Çünkü meddah halkın aynasıydı. Mahalle kabadayısını da anlatırdı, cimri tüccarı da. Korkak devlet adamını da hicvederdi, âşık bir gencin çaresizliğini de. Bir bakıma dönemin gazetecisi gibiydi. Toplumun nabzını tutar, gördüğünü hikâyeye dönüştürürdü.

Meddahın en büyük özelliği çok karakterli bir dünyanın tek bedende hayat bulmasıdır. Ses değiştirir, lehçe değiştirir, yürüyüş değiştirir, bazen yaşlı bir kadın olur, bazen sarhoş bir tulumbacı, bazen de aşkından delirmiş bir genç. Modern oyunculuk tekniklerinde "karakter geçişi" adı verilen şey meddahlıkta yüzyıllardır vardır. Üstelik hiçbir teknik destek olmadan. Sadece beden, ses ve ritimle...

Bugün sahnelerde izlediğimiz stand-up gösterilerinin, tek kişilik oyunların ve doğaçlama performansların temelinde de meddahlığın izleri bulunur. Cem Yılmaz'dan





dünya tiyatrosundaki monolog geleneğine kadar pek çok performans biçimi aslında meddahın modernleşmiş akrabasıdır. Fakat burada önemli bir fark vardır. Geleneksel meddah yalnızca güldürmeye çalışmazdı. Güldürürken düşündürürdü. Hikâyenin içine toplumsal eleştiriyi gizlerdi. İnsan zaafılarını ortaya çıkarırken seyirciyi kendi vicdanıyla baş başa bırakırdı.

Bugünün dünyasında meddahlık başka bir dönü-

şüm yaşamaktadır. Artık kahvehanelerin yerini dijital ekranlar aldı. İnsanlar bir anlatıcıyı izlemek için fiziksel olarak aynı mekânda bulunmuyor. Bir telefon ekranı bile yeni çağın sahnesine dönüşmüş durumda. Sosyal medya içerikleri, podcast yayınları, YouTube monologları ve sahne performansları modern meddahlığın yeni biçimleri haline geldi. Fakat burada ciddi bir sorun da ortaya çıkıyor. Hız çağında hikâye derinliğini kaybediyor. İnsanlar artık uzun anlatıları değil, kısa dikkat parçalarını tüketiyor. Oysa gerçek meddahlık sabır ister. Ritmini yavaş yavaş kurar. Dinleyiciyi içine çeker. Hikâyeyi yalnız anlatmaz, yaşatır.

Modern tiyatro içinde meddahlığın yeniden değer kazanmasının sebebi tam da budur. Çünkü teknoloji büyüdükçe insan sesi yalnızlaşıyor. Büyük prodüksiyonlar çoğalırken samimiyet azalıyor. Seyirci artık dev dekorlardan çok gerçek duygu arıyor. İşte meddahlık tam burada yeniden nefes almaya başlıyor. Çünkü meddahın temel malzemesi insanın kendisidir. Acısıdır. Korkusudur. Gülüşüdür. Yalnızlığıdır.

Bugün bazı tiyatro sanatçıları geleneksel meddahlığı çağdaş dramaturjiyle birleştirerek yeni anlatım biçimleri oluşturuyor. Işık tasarımları, video projeksiyonları, müzik ve fiziksel performanslar meddahlığın içine dahil ediliyor. Ancak özü değişmiyor. Çünkü meddahlığın özü teknik değil, anlatıcının ruhudur. Seyirciyle kurduğu görünmez bağıdır. İyi bir meddah metin okumaz. Hikâyeyi yaşar. Nefesiyle taşır. Dinleyicinin gözünün içine bakarak anlatır. Bu yüzden meddahlık yalnız öğrenilecek bir teknik değil, hissedilecek bir sanattır.

Batı tiyatrosunda "*minimal sahneleme*" diye övülen birçok yaklaşım aslında meddahlık geleneğinde zaten vardır. Tek oyuncuyla evren kurmak... Bir mendili bazen çocuk yapmak, bazen yaşlı bir adam, bazen ölüm... Bu dönüşüm gücü meddahlığın şiiridir. Çünkü meddah eşyanın değil, hayal gücünün tiyatrosunu yapar.

Ne yazık ki günümüzde meddahlık çoğu zaman folklorik bir gösteri gibi görülüyor. Oysa o, yaşayan bir tiyatro biçimidir. Eğer doğru yorumlanırsa modern sahnelerde çok güçlü bir yere sahip olabilir. Özellikle tek kişilik oyunlarda, politik tiyatrodan ve anlatı merkezli performanslarda meddahlığın etkisi yeniden büyüyebilir. Çünkü insan değişse de hikâye anlatma ihtiyacı değişmiyor.

Belki de meddahlığın asıl büyüüsü burada saklıdır: Bir insanın çıkıp başka insanların kalbine yalnızca kelimelerle dokunabilmesi... Ne büyük bir şeydir bu. Karanlık bir salonda onlarca insanın aynı hikâyede nefes alması... Aynı anda susması... Aynı anda gülmesi... Ve bazen aynı anda yaralanması...

Meddah aslında şunu hatırlatır bize: İnsanlık teknolojiyle değil, hikâyelerle ayakta kaldı. Çünkü insan unuttur ama iyi anlatılmış bir hikâye unutulmaz. Ve gerçek meddah, hikâyeye anlatan değil, insanın içine iz bırakan kişidir.

GODOT'UN OĞLU

Ahmet Zeki Yeşil

"Aç mısın?"

"Evet amca..."

"Sana, şuradan bir tost alayım. Yanında meyve suyu da olsun mu?"

"Olsun amca..."

Periyodik kontrollerim için geldiğim hastanenin kafeteryasında bişeyler atıştırıyordum. Bu çocuk, bir köşede oturmuş sürekli bana bakıyordu. Ağlamaklıydı. San-ki lokmalarını sayıyor hatta her lokmada yutkunuyordu. İçim cız etti, yediklerim boğazıma takıldı. Gittim, bir tost ile meyve suyu aldım. Önüne bırakırken gözlerinin içi gülüyordu. Verdiklerimi iştahla yemeğe başladı. İnsanlığın ve de çocukların ölmediği bir dünya yaratmak bizim elimizde.

Şefkat yüklü bir sesle, yine seslendim:

"Çikolata sever misin?"

"Severim amca..."

Ona, en büyüğünden bir de çikolata aldım. Öyle güzel gülümsedi ki... Dünyanın neresinde olursa olsun, her gülüş hepimizindir. İster istemez merak ettim. Kimdi, burada ne arıyordu? Bu soğuk havada, üzerinde kalın bir giysi olmaması içimi acıttı. Gittikçe artan merakım yüzünden, yerimden kalkıp karşısına oturdum.

"Sen kimsin çocuk, burada n'apıyorsun?"

"Üvey annem, babam ölünce beni sokağa attı. Soğuk havalarda buraya geliyorum. Aslında ben, babamın öldüğüne inanmıyorum. Bence o, üvey annemi çenesi yüzünden terk etti. Biliyorum, bir gün geri gelecek..."

O an içimden, kavanoz dipli dünyaya küfretmek geldi. Zavallı çocuk, hiç gelmeyecek birini bekliyordu. Şair, "Bir çok gidenin her biri memnun ki yerinden, birçok seneler geçti; dönen yok seferinden." diye boşuna mı söylemiş? Aklıma, Godot adındaki biri tarafından kurtarılmayı bekleyen insanlar geldi. İzlediğim tiyatro oyununda Godot bir türlü gelmiyordu çünkü öyle biri yoktu. İnsanlar, bu yalana inanarak hayata bağlanmışlardı. Belli ki Godot, beni fena halde etkilemiş.

"Godot'un oğlu, üzülme sakın. Ben, hep yanında olacağım."

"Babamın adı Godot değil amca."

Godot'u nereden bilsin yavrucağ. Ona, Godot'u anlat-

maya kalksam anlar mı? Anlarsa üzülür, kahrolur. Usulca başını okşadım. Mutluluğu yüzüne yansırken yakınarda bir yerde Hababam Sınıfı'nın müziğiyle ders zili çalıyordu.

"Anladığım kadarıyla okula da gitmiyorsun?"

"Babam varken arada bir gidiyordum."

"Neden arada bir?"

"Üvey annem, sabahları erken kalkamıyordu. Ben uyandı-ğında, okula geç kaldığımı anlayınca 'Bugün de mi okula gitmeyeceğim?' diye soruyordum. O da, 'Amaan boşver, İstanbul'a vali mi olucan' diyordu."

Biz okuduk, İstanbul'a vali mi olduk? Vah yavrum vah! Bu zamanda okula gitmemek, zamanı geri çevirmek gibi bir şey. Kitap okumayan maval okur. Bugünün küçükleri, yarın ülkemizi yönetecek. Okumanın önemini bıkmadan usanmadan anlatmalıyız.

"Okumak şart, Godot'un oğlu."

"Okuycam da n'olcak amca?"

"Okursan hayal dünyanın genişler; yaşamın güzelleşir. Anladık üvey anne elindesin, sağlığında baban da mı ilgilenme-di seninle?"

"İlgilendi amca, bana test yaptı."

"Test mi?"

"Evet. Odama gizlice, parayla kitap koydu. Önceden tavana da kamera yerleştirmiş. Parayı alırsam iş adamı, kitabı alırsam akademisyen olacağımı düşünmüş."

"Ee sen ne yaptın?"

"Parayı cebime attım, kitabı da elime alıp okuyormuş gibi yaptım."

Maşallah cin gibi okursa atom mühendisi bile olur. Atom mühendisi olmasına olur da atomu nerede parçalayacak? O da başka bir mesele... Hiç olmazsa bir markette kasiyerlik yapar. Böyle cevherlerin kaybolup gitmesine gönlüm razı değil.

"Peki, baban ne dedi bu işe?"

"Allahıma şükürler olsun, oğlum politikacı olacak" dedi."

Adam haklı... Politikacılar için ne yazılı ne de sözlü sınav var. Yabancı dil bilmek de şart değil. Bir apartman yöneticimiz vardı. Allah selamet versin, ağız iyi laf yapardı. Bu yüzden, yıllarca bir başkasını yöneticiliğe aday gösteremedik. Sonra kendiliğinden bıraktı yöneticiliği. Nasıl becerdiyse milletvekili oldu. Bir gün, meclis lokantasında et ye-

meği yemek niyetiyle yanına gittik. Gitmez olaydık! Çünkü hepimiz motoru bozduk. O gün anladık ki bünyemiz artık eti kaldırmıyor. Neyse... İleri görüşlü bir adamın, çocuğuna biraz olsun sevgi göstermemesi düşündürücü. Çok yazık, şimdi üvey annenin elinde sevgiden yoksun büyü-yüp gidecek. Allah bilir, üvey annesi bunu dövüyordur da...

"Godot'un oğlu doğruyu söyle, üvey annen seni dövüyor mu?"

"Dövüyor amca... Hem de çok kötü dövüyor. Geçen gün, yeni aldığı arabasının üzerine minik bir taşla yazı yazdım. Komşular beni, elinden zor kurtardı."

"Çok merak ettim, ne yazmıştın?"

"Babacığım seni çok seviyorum."

Ben demedim mi, bu çocuğun sevgiye ihtiyacı var diye... Ah şu sevgisizlik! Sevgi görmeyen çocuklar, kendini işte böyle değersiz hissediyor.

"Keşke, 'Anneciğim seni çok seviyorum' yazsaydın. O zaman, annen kızmazdı."

"Daha önce öyle yazmıştım, yine dövmüştü."

Sevgisizlik ve gıdasızlıktan, rengi solmuş zavallının. Kimse farkında değil, insanlar sevgisiz ve gıdasız kaldıkları için ölüyor.

"Godot'un oğlu, senin C vitamini alman lazım."

"O da ne ki, amca?"

"Portakal, mandalina."

"Alsana amca..."

Birinden duymuştum, iyilik yapmak insanı mutlu ediyormuş. Üşenmedim, bi'koşu karşı binadaki markete gittim. Portakal, mandalina, artık Allah ne verdiyse bir poşete doldurup geri döndüm. Dört gözle beni bekliyordu. Bir mandalinayı kendi ellerimle soydum, dilimler halinde önüne bıraktım.

"Teşekkür ederim, çoktandır yememiştin amca."

"Afiyet olsun."

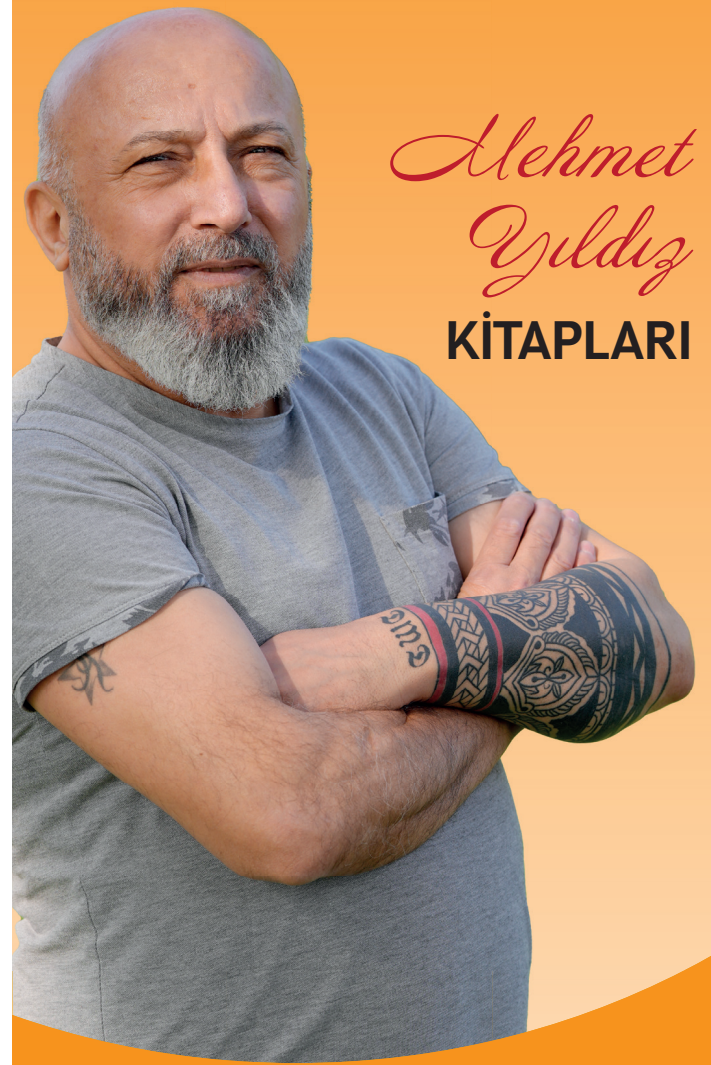
Oh, dünya varmış... Tarifsiz bir mutluluk içindeyim. Bir mandalina dilimi de ben attım ağzıma. O anda, bir kadın belirdi başımızda. Çok duygulanmış olmalı, bir bana baktı bir de Godot'un oğluna. Gülümsedim. Ona da bir mandalina dilimi uzattım. Kızardı bozardı, neredeyse ağlayacak. Çocuğun elindekini ve masadaki yiyecek artıklarını gösterdi.

"Bunları sen mi aldın?"

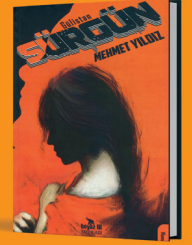
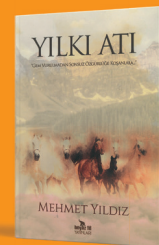
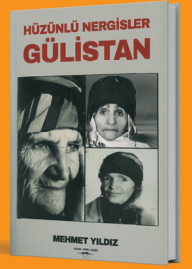
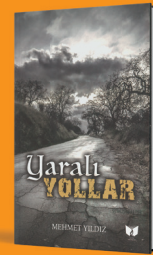
"Evet..."

"Allah belanı versin! Parmak kadar çocuğun yalanlarına inandın değil mi, geri zekalı! Aç karnına tahlil yaptıracaktık, senin yüzünden yarın tekrar geleceğiz buraya..."

Ağzımda mandalina dilimiyle öylece kalakaldım. Godot'un oğlu ise dudakları büküleceği yerde bana bakıp sırtıyordu. Bekleyen hastalar, benden daha şaşkındı. Küçük çocuklara musallat olmuş bir sapık zannedecekler diye içimi bir korku kapladı. O an anladım ki şimdiki çocuklar gerçekten harikaymış...



Mehmet Yıldız KİTAPLARI



Sözün Ağırılığı, Sessizliğin isyanı: Mahzuni ile Karakoç Arasında

Edebiyat Ahlâkı

1985 yılında Mahzuni Şerif'in bütün şiir ve bestelerinin kitaplaştırılması, halk ozanlığı geleneğinin yazılı kültüre aktarılması açısından önemli bir adımdı. Ancak bu kıymetli çalışma, içinde fark edilmeyen bir hata barındırıyordu: Abdurrahim Karakoç'a ait beş şiir, Mahzuni'ye aitmiş gibi kitapta yer almıştı.

Sevda Doğangüzel

Türk halk edebiyatı, yalnızca sözün değil; aynı zamanda vicdanın, tevazunun ve hakikat arayışının da tarihidir. Bu geleneğin iki büyük ismi olan Âşık Mahzuni Şerif ile Abdurrahim Karakoç arasında geçen ve edebiyat çevrelerinde yıllardır anlatılan bu hadise, yalnızca bir telif meselesi değil; aynı zamanda bir karakter, bir duruş ve bir ahlak meselesidir.

1985 yılında Mahzuni Şerif'in bütün şiir ve bestelerinin kitaplaştırılması, halk ozanlığı geleneğinin yazılı kültüre aktarılması açısından önemli bir adımdı. Ancak bu kıymetli çalışma, içinde fark edilmeyen bir hata barındırıyordu: Abdurrahim Karakoç'a ait beş şiir, Mahzuni'ye aitmiş gibi kitapta yer almıştı. Bu durum, ilk bakışta teknik bir hata gibi görünse de sözün ve emeğin kutsallığına inanan edebiyat dünyasında ciddi bir meseleydi.

Durumu öğrenen Karakoç'un avukatı, mesleki refleksıyla hareket etti. Ona göre bu bir hak ihlaliydi ve hukuk yoluyla çözülmeliydi. Karakoç'a hitaben söylediği şu sözler, dönemin yaklaşımını özetler nitelikteydi: *"Yaptığı ayıp, sen bana vekâletini ver Mahzuni'nin canına okuyayım."*

Vekâlet verildi. Noter protestosu çekildi. Hukuk dili devreye girdi. Fakat bu hikâyenin asıl yönünü belirleyecek olan, iki hafta sonra gelen cevaptı.

Mahzuni Şerif'in cevabı, yalnızca bir savunma değil; aynı zamanda bir gönül beyannameydi. Hatasını açıkça kabul ediyor, sorumluluğu akademisyene yüklemekle birlikte kendini geri çekmiyor ve Karakoç'un büyüklüğünü teslim ediyordu. *"Sen bir Ağrı Dağı'sın Karakoç Baba, ben yanında küçük bir tepe..."* diyerek başlayan bu satırlar, Anadolu irfanının en saf hâllerinden birini yansıtıyordu.

Ve ardından gelen şiir...

"Karakoç Baba'ya" başlıklı bu şiir, yalnızca bir özür değil; bir teslimiyet, bir saygı ve bir edebi zarafet örneğiydi. Dizelerdeki halk dili, Anadolu'nun yalın gerçekliğini taşıyor; içerikteki tevazu, iki ozan arasındaki gönül bağına de-

rinleştiriyordu:

"Sen, ben söylemezsek kurban olduğum. Bizdeki ozanlık bozuk değil mi?"

Bu soru, yalnızca Karakoç'a değil; tüm ozanlara, tüm yazarlara, hatta tüm topluma yöneltilmiş bir vicdan çağrısıydı.

Avukat, bu mektubu Karakoç'a ulaştırdığında artık mesele hukuk sınırlarını aşmıştı. Çünkü bazı hakikatler mahkeme salonlarında değil, kalbin derinliklerinde çözülür. Karakoç'un mektubu okurken gözlerinin dolması, ellerinin titremesi; bu edebi karşılaşmanın ne denli samimi ve sarımsı olduğunu gösteriyordu.

"Sanki bir bulut kaynadı Nurhak Dağları'ndan..." diye tasvir edilen o an, aslında Anadolu'nun iki büyük sesinin buluşma anıydı. Bu, kelimelerin ötesinde bir anlaşmaydı. Ve Karakoç'un şu sözleri, hikâyenin en önemli kırılma noktasıydı: *"Keşke bu işe avukatı, mahkemeyi, noteri karıştırmasaydık."*

Bu cümle, modern dünyanın hukuki refleksi ile geleneksel dünyanın gönül dili arasındaki farkı ortaya koyuyordu.

Bu hikâyenin merkezinde yer alan bir diğer eser ise Karakoç'un unutulmaz şiiri *"İsyanlı Sükût"* tur. Bu şiir, Anadolu insanının sessiz çılgınlığını anlatır. Ezilenin, hor görülenin, sesi kısılmışın hikâyesidir. Her *"yutkunma"*, aslında bastırılmış bir haykırıdır:

"Bey' dedi, yutkundu, eğdi başını..."

İSYANLI SÜKÛT

Gitmişti makama arz-ı hal için,

"Bey" dedi, yutkundu, eğdi başını.

Bir azar yedi ki oldu o biçim.

"Şey" dedi, yutkundu, eğdi başını.

Kapıdan dört büklüm çıktı dışarı,

Gözler çakmak çakmak, benzi sapsarı...

Bir baktı konağa alttan yukarı.

'Vay' dedi, yutkundu, eğdi başını.

Çekti ayakları kahveye vardı,

Açtı tabakasını, sigara sardı.

Daldı, neden sonra garsonu gördü,

"Çay" dedi, yutkundu, eğdi başını.

İçmedi masada unuttu çayı;

Kalktı ki garsona vere parayı,



Uzattı çakmağı ve sigarayı
"Say" dedi, yutkundu, eğdi başını.
Döndü gözlerinde bulgur bulgur yaş,
Sandım caneime döktüler ateş.
Sordum: "Memleketin neresi gardaş?"
"Köy" dedi, yutkundu, eğdi başını.
Yürüdü, kör topal çıktı şehirden,
Ağına küfürler doldu zehirden;
Salladı dilini, vazgeçti birden.
'Oy' dedi, yutkundu, eğdi başını."

Bu tekrar, bir ritimden çok bir kaderdir. İnsan onunun, sistem karşısındaki kırılmasını anlatır. Kahvede unutilan çay, ödenemeyen hesap, söylenemeyen sözler... Hepsini bir araya gelerek büyük bir toplumsal portre çizer.

Ve belki de Mahzunî'nin şu sözü, bu şiirin büyüklüğünü en iyi anlatan ifadedir:

"Okıttaki bütün şiirlerin okkası darası bir 'İşyanlı Sükût' etmez."

Bu, yalnızca bir övgü değil; edebi büyüklüğün teslimidir.

Sonuç olarak bu hadise, iki büyük şairin karşı karşıya gelişi değil; yan yana duruşudur. Bu, bir hatanın büyümesi değil; bir erdemin yükselmesidir. Mahzunî'nin tevazusu, Karakoç'un vakarıyla birleşmiş; ortaya unutulmaz bir edebiyat anısı çıkmıştır.

Bugün geriye dönüp baktığımızda bu hikâye bize şunu hatırlatır:

Söz, yalnızca yazılmaz; yaşanır.

Şiir, yalnızca okunmaz; hissedilir.

Ve gerçek büyüklük, hatayı kabul edip baş eğbilmektir.

Rahmetle anıyoruz

, iki büyük ozanı, iki büyük yüreği.

Yazarımız Kemal Yalçın'ın yeni kitabı çıktı

Selamün Aleyküm Sigarası

Bu kitabı yazma fikri sizde nasıl oluştu?

Almanya'nın Bochum şehrinde dört ayrı ilkokulda yirmi yıl Türkçe öğretmenliği yaptım. Bu okullardan biri Son-nenschule, yani Güneş İlkokulu'ydu. Bir gün yeni ünitemize başlamıştık, konumuz *"Almanya ve Türkiye hakkında bildiklerimiz"*di. Ders kitabındaki sorulardan biri şuydu: *"Almanya'da Selamün Aleyküm sigarası ilk olarak 1890 yılında Dresden'de üretilmiştir. Bunu biliyor muydunuz?"*

"Selamün Aleyküm sigarası" der demez sınıfın en yaramaz çocuğu ayağa kalktı. Kalemi eline aldı, sigara içer gibi karşıma geçti, *"Selamün Aleyküm"* deyip duman üfler gibi yaptı. Ardından bütün çocuklar kalktı, güle oynaya taklit yapıyorlardı; öğrencileri yerlerine oturtmakta zorlandım. Bir kız öğrencim korkmuş bir halde sordu: *"Herr Yalçın, Allah bizi çarpmaz mı? Günah olmaz mı?"* Ötekiler de *"Öğretmenim, gerçekten Selamün Aleyküm sigarası olur mu?"* diyorlardı. Onlara *"Çocuklar, ben de bilmiyorum, gelecek derste size bilgi vereceğim"* dedim. Biraz araştırınca gördüm ki gerçekten de Dresden'de 1890'dan itibaren *"Selamün Aleyküm"* adıyla sigara üretilmiş.

Bu fabrikayı yerinde görmeye gittiniz mi?

2017 Noel tatilinde Dresden'e gittim, fabrikayı buldum. Sultanahmet Camisi'ne benziyordu, ama yedi minaresi vardı; ön taraftaki minare üç şerefeliydi. Dresden'de bu yapı *"Tabakmoschee"*, yani tütün camisi olarak biliniyordu. Üç şerefeli minare çok etkileyiciydi. Bu minarelerin havalandırma bacası olarak kullanıldığını öğrenince şaşkınlığım büsbütün arttı. Merakım kabardı, konuyu araştırmaya başladım, zamanla da bu konuda bir kitap yazma fikri doğdu.

Yenidze Sigara Şirketi'nin sahibi Alman Carl Hugo Zietz, ürettiği sigaraya neden "Selamün Aleyküm" adını verdi?

1870'lerde Dresden, Almanya'nın sigara üretim merkeziydi. Şehirdeki fabrikaların, imalathanelerin sayısı yıldan yıla artıyordu. 1890'da sert bir rekabet içindeki yirmi dokuz fabrika, büyük kısmı Osmanlı'dan ithal edilen Türk tütününü işliyordu. Henüz yirmi sekiz yaşındaki Carl Hugo Zietz, 1886'da *"Orientalische Tabak- und Cigarettenfabrik Yenidze"* şirketini kurmuştu. Dresden'deki ve dünya pazarındaki rekabeti kazanmak için yeni fikirler arıyordu.

Tütünün yetiştigi, Selanik yakınlarındaki Yenice ovasına gitti. Üretimi yerinde inceledi, işçilerle, ustalarla tanıştı; içlerinden işini iyi bilen yüz kadarını seçip Dresden'e getirdi. Bir süre sonra bu Türk işçilerin ürettikleri sigara-



yı içmediklerini gördü, şaşırdı, beğenmediklerini düşündü. İşçileri çağırıp sordu: *"Siz ürettiğiniz sigarayı neden içmiyorsunuz?"* İşçiler *"Gâvur malı olduğu için içmiyoruz"* dediler. *"Nasıl olur? Tütün sizden, emek sizden, neden gâvur malı olsun?"* dedi. *"Efendimiz, adı gâvur!"* dediler. *"Haaa, öyle mi?"* *"Evet efendimiz, adı gâvur olan sigarayı içmeyiz, günah olur."*

Zietz bu cevapları dönemin siyasi şartlarına göre dikkatle değerlendirdi, Almanya'nın dış siyasetinden kendine vazife çıkardı. Paketlerin grafik işlerini yapan ustayı çağırıp *"Salem Aleikum marka sigara paketi yapınız"* dedi. Bunun üzerine Müslüman Türk işçiler sigarayı içmeye başladı. Zietz de *"İşte şimdi Osmanlı'ya ve şarka sigara satmanın yolunu buldum"* dedi.

Bu marka, Alman dış siyasetiyle koşut mu gelişti?

Evet. Alman İmparatorluğu 1871'de kurulduktan sonra Osmanlı ile ekonomik, askeri ve ticari ilişkileri hızla arttı.



İmparator ve Prusya Kralı II. Wilhelm, dünyaya açılma ve Osmanlı'ya nüfuz etme siyasetini hayata geçirmek için 18 Ekim 1898'de ikinci kez İstanbul'u ziyarette geldi, görkemli törenlerle karşılandı. İstanbul'u atla gezdi, Sultan II. Abdülhamid ile baş başa resmi görüşmeler yaptı. En önemli konu, Anadolu Demiryolu'nun Bağdat'a kadar uzatılması ve imtiyaz hakkının Almanya'ya verilmesiydi. Abdülhamid, imtiyazı Osmanlı'yı parçalamaya çalışan İngiltere ile Fransa'ya değil, devletin ayakta kalmasını isteyen Almanya'ya vermek istiyordu, böyle de oldu. İmtiyaz Almanlara geçince "Bağdat Halifesi" (Kalif von Bagdat) markalı sigara satışa sunuldu.

İkinci ziyaretin Kudüs ve Şam ayağı niçin bu kadar önemliydi?

II. Wilhelm 29 Ekim 1898'de Kudüs'ü, ardından 7 Kasım 1898'de Şam'ı ziyaret etti. 8 Kasım Salı günü, restorasyonu süren Emevi Camisi ile Selahaddin Eyyubi Türbesi'ni gezdi. Aynı akşam Şam Belediye Binasında verdiği ziyafette tarihî konuşmasını yaptı, dünyadaki üç yüz milyon kadar Müslümanın koruyucusu olduğunu ilan etti. Sömürgelerinde yüz milyon kadar Müslüman bulunan İngiltere bu açıklamadan çok rahatsız oldu. Dresden'de Salem Aleikum'un üretilmesi, başka firmaların da İslam'ın sembollerini ve dinî isimleri kullanması, işte bu nüfuz siyasetinin sonuçlarından biriydi.

"Muhammed" markalı bir sigara da çıkmış...

Evet. Konya'dan Mekke ve Medine'ye uzanacak Hicaz Demiryolunun inşaatına 1900'de başlanınca Yenidze, "Muhammed, Ortadoğu'nun incisi" adlı sigarayı da üretmeye başladı.

Avrupa'nın en büyük sigara fabrikasının cami biçiminde yapılması nasıl oldu?

Zietz rekabeti Salem Aleikum ile kazanmıştı, talep çok artmıştı. Bunu karşılamak için Avrupa'nın en büyük sigara fabrikasını kurmaya karar verdi. Mimar Martin Heinrich Hammitzsch'e yapının cami biçiminde olmasını söyledi. Mimar önce İstanbul'a gitti; Sultanahmet, Ayasofya ve Süleymaniye'yi, sonra Kahire'deki Memlûk camilerini in-

celedi. Fabrikanın bütün havalandırma bacaları iki ya da üç şerefeli, kimi şerefesiz minareler biçiminde olacaktı. Zietz, on sekiz metre çapındaki kubbenin renkli camdan yapılmasını, üzerine çok uzaktan görülecek büyüklükte "YENIDZE", demiryoluna bakan yüzüne de iri harflerle "Salem Aleikum Cigaretten" yazılmasını istedi. İnşaat 1907'de başladı, 1909'da bitti. Bu modern fabrikada yılda on bin ton kadar Selamün Aleyküm sigarası üretiliyordu. Üretim Birinci Dünya Savaşı'nda daha da arttı; cephelerde sigara dağıtılıyor, "Selamün Aleyküm sigarası içene kurşun işlemez" söylentisi yayılıyordu.

Bir de "Enver Bey" sigarası var. O nasıl ortaya çıktı?

Fabrikanın üretime geçtiği 1909 yılında Berlin'de yeni bir gelişme oldu. Osmanlı ordusundaki Alman yanlısı akımın savunucularından, İttihat ve Terakki'nin önderlerinden Enver Bey, o yıl Berlin'e askerî ataşe olarak atandı. Bu görev, iki ülke arasındaki askerî ilişkileri geliştirmek bakımından stratejik önemdeydi. Zietz durumdan yine vazife çıkardı, 1910'da "Enver Bey" markalı sigarayı üretmeye başladı. Berlin'de çift katlı belediye otobüslerinin yanına ve önüne "Enver Bey Cigaretten" yazılı reklamlar asıldı.

Bu markaların sonu nasıl geldi?

Osmanlı, Birinci Dünya Savaşı'na Almanya'nın askerî ortağı olarak girdi. Savaş 28 Temmuz 1914'te başladı, 30 Ekim 1918'de bitti. Sonunda Osmanlı, Alman ve Avusturya-Macaristan imparatorlukları yıkıldı, kayıtsız şartsız teslim oldular. Ne taht kaldı ne taç; koca imparatorluklar paramparça oldu, en çok acıyı da insanlar çekti.

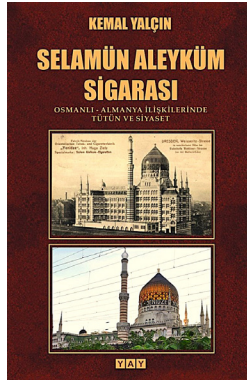
Üç yüz milyon Müslümanın koruyuculuğunu üstlendiğini söyleyen, Weltpolitik'le dünyaya hâkim olmak isteyen II. Wilhelm, 9 Kasım 1918'de tahtını yitirdi, Hollanda'ya kaçtı. Onun sürgünüyle Almanya'da monarşi sona erdi, Weimar Cumhuriyeti kuruldu. Osmanlı'yı savaşa sokan baş sorumlular ise 1/2

Kasım 1918 gecesi İstanbul'dan kaçıp Sivastopol'a sığındı.

Savaşın ardından Dresden'deki firmalar, Osmanlı'yı ve İslam'ı çağrıştıran adlarını ve markalarını değiştirdi. Selamün Aleyküm'ün, Enver Bey'in, Muhammed'in modası geçmişti. Ömer, Murad, Fatıma, Osmanlı markalı sigaraların üretimine de sessizce son verildi.

Bugün o fabrikadan geriye ne kaldı?

Dresden Şubat 1945'te bombalandı, taş üstünde taş kalmadı, Yenidze de harabeye döndü. Sonradan Demokratik Almanya yönetimi yapıyı aslına uygun biçimde onardı. Bugün büro, lokanta, birahane, tiyatro ve diskotek olarak kullanılıyor. Hâlâ ayakta duran bu bina, geçmişteki sıradışı hikâyenin sessiz tanıklarından biri. Selamün Aleyküm sigarası, yalnızca bir markanın değil, siyasetin, ticaretin, propagandanın ve kültürün iç içe geçtiği unutulmuş bir dönemin hikâyesi.



BİR İSTANBUL BEYEFENDİSİ

Asaf Hâlet Çelebi

Geçmişin tozlu sayfalarına bir gezinti yapıp bu yazıda bir İstanbul Beyefendisi, Mistik Şiirin Sultanı Asaf Hâlet Çelebi'nin üzerindeki tozları üfleyip onu *Tahta Gemi* okurlarıyla buluşturmak istedik.

Emre Nur Keleş Zavar

Asaf Hâlet Çelebi (1907-1958), Türk edebiyatının en özgün, en şahsiyetli ve en "çelebi" simalarından biridir. Onun hayat hikâyesi, bir taraftan Osmanlı'nın son döneminin köklü kültürüyle yoğrulmuşken, diğer taraftan modern şiirin sınırlarını zorlayan bir sanatçının iç dünyasını yansıtmaktadır.

Asaf Hâlet Çelebi, 27 Aralık 1907 tarihinde İstanbul'da doğdu. Babası, Beylerbeyi'nin tanınmış ve kültürlü simalarından, tam bir "İstanbul beyefendisi" olarak nitelendirilen Hâlet Efendi'ydı. Aile çevresi, Çelebi'nin sanatının şekillenmesinde belirleyici bir rol oynadı. Aile, genel olarak Mevlevî kültürünü benimseyerek bu kültürün edep ve irfanı ile yoğrulmuş ve son devir Kadiri şeyhlerine bağlanmıştır. Bu durum, Çelebi'nin iç dünyasında-ki mistik ve metafizik çeşitliliğin kökenlerini oluşturmaktadır. Onun kişiliği, çevresindeki dostları tarafından büyük bir zarafet ve nezaket timsali olarak tarif edilir. Betül Kadri, *Portreler* adlı yazısında Çelebi'nin fiziksel görünüşünü şu şekilde tasvir etmiştir:

"Orta boylu, şişmanca, çay kutuları üzerindeki Çinli resimlerini andıran düşük pos bıyıklı orta yaşta esmer bir adam. O bu haliyle Hindistanlı baharat tüccarlarına benzer. Sivri topuklarını tahtalarda tıkratarak gelir. Dar, beyaz pantolonu etli kalçalarına yapışır, ekseriye yeşil renkteki ceketi eski haydariyele-ri andırır..."

Eğitim Hayatı

Çelebi'nin eğitim hayatı, dönemin geleneksel ve modern unsurlarını bir arada barındırmaktadır. Öğrenimiyle ilgili bilgileri bizzat kendisi şu şekilde aktarmaktadır: "Dört yaşından itibaren sekiz yaşına kadar babam tarafından hususi bir tahsil gördüm. Babam çok meraklıydı. Bana Fransızca ile beraber hususi surette Farsî dersi de veriyordu ve Galatasaray'a pek küçük yaşta girdiğim zaman emsalim arasında olgun bir halde idim. Galatasaray'dan sonra on sekiz yaşında iken Sanayi Nefise Mektebi'ne kaydoldum ama devam edemedim." Bu özel dersler, onun dil yeteneğini erken yaşta geliştirdi. Galatasaray Lisesi'ndeki öğrenimi sırasında Fransızcasını pekiştirdi. Ayrıca Üsküdar Mevlevîhânesi Şeyhi Ahmet

Remzi Dede'den ve tanınmış Musikişinas Rauf Yektâ Bey'den uzun yıllar musiki ve nota dersleri aldı. Bu musiki eğitimi, şiirlerindeki ritim ve ahenk arayışının temelini attı. Daha sonra, Adliye Meslek Mektebi'ni bitirdi ve yüksek tahsil yapmak üzere bir ara Fransa'ya gitti.

Evlilikleri

Asaf Hâlet Çelebi iki kez evlenmiştir. İlk eşi Rosi, Yahudi bir aileden geliyordu ve anlaşmazlıkları nedeniyle ayrılmışlardı. İkinci eşi ve kuzeni Nermin Hanım ile olan evliliğini ise şu sözlerle anlatır:

"Vaktiyle evlendim ve ayrıldım, 5-6 defa nişanlandım. Şimdi kuzinim ile evli-



yim. Gayet rahatım! Çünkü ikimiz beraber gayet güzel yemekler pişiririz, beraber eğleniriz. O hem arkadaşım hem çocuğum hem aşçım hem işçimdir."

Bu insani derinliği ve evcil dünyası, onun şiirlerinde de kendini gösterir. Kadın "*Kadıncığım*" adlı şiiri, bu sevecen ve evcil yanının somut bir yansımasıdır:

"Oyluk kemiğimi çıkartıp / kendime bir kadıncık yaptım. / Ve bir şamar vurup / rafa oturttum. / Ben evden çıkınca / kadıncığım yemeklerimi pişirdi, / söküklüklerimi dikti / akşam olunca / korkusundan / çıkıp..."

Bu evlilikten Ömer adında bir oğulları dünyaya geldi. Ömer, babasının vefatından kısa bir süre sonra genç yaşta menenjit tüberkülozdan vefat etmiştir.

Mesleki Hayat ve Kütüphane Görevi

Sanatının gelişmesinde en önemli dönüm noktalarından biri, mesleki hayatının bir parçası olarak İstanbul Üniversitesi Felsefe Bölümü Kütüphanesinde memur olarak görev yapmasıdır. Bu görev, ona kütüphanenin zengin koleksiyonuna özellikle de eski kültüre dair el yazma kitaplarla erişim imkânı sağladı. Bu kitapları incelemesi ve hazırlaması, onun bilgi birikimini artırmasının yanı sıra şiirlerine mistik ve metafizik bir derinlik kazandırmasında da belirleyici oldu.

Mevlevi Soyundan Gelip Gelmediği Meselesi

Hâlet Efendi ve ailesinin Mevlevi kültürünü benimsemiş olması ve Çelebi'nin "*Çelebi*" soyadını taşıması, onun Mevlâna ve Mevlevîlik soyundan geldiği şeklinde yanlış bir bilginin yayılmasına neden olmuştur. Çelebi, "*Mevlâna ve Mevlevîlik*" adlı kitabında bu duruma bizzat açıklık getirmektedir. Kitabın haşiyesinde yaptığı tavihte, "*adının delâletiyle benim Mevlâna ailesine mensup olduğumu zanneden kimselere bir tavzih yapmış ve matbuatla bunu ilân etmiştim*" diyerek Mevlevi soyundan gelmediğini açıkça belirtmektedir. Soyadının, "*Mevlâna ailesine ünsiyet'ten değil, Mevlâna'ya duyulan saygıdan geldiği açıktır.*"

Şiir Dünyası: Kültür, Yaşantı ve Masal

Çelebi'nin şiiri, derin bir bilgi birikimi ve yaşantının duyguyla harmanlandığı, kendine has bir kozmos oluşturur. Mehmet Kaplan, onun şiirlerini "*kültür şiiri*" olarak nitelendirmiştir. Şairin kütüphane memurluğu sırasında edindiği eski kültüre dair el yazma kitaplardan edindiği bilgi, şiirlerinde sadece entelektüel bir unsur olarak kalmamış, onun iç dünyasındaki mistik deneyimlerle, musikiyle ve duyguyla birleşerek sahici bir şiir dünyasına dönüşmüştür. Onun şiirinin en karakteristik özelliklerinden biri, masal ve çocukluk temasının yoğunluğudur. Çelebi'ye göre, masalın atmosferiyle şiir dünyası aynıdır. Çocukluğunda dinlediği masalları hatırlayan bilinci, hemen şiire geçer ve "*O zaman hakiki bir şiir âleminde yaşadım.*" der.

Şiir Anlayışı

Asaf Hâlet Çelebi'nin şiir serüveni, He (1942), Lâmelif (1945) ve Om Mani Padme Hum (1953) gibi temel eserleri üzerinden üç belirgin dönemde incelenebilir:

Divan Şiiri Dönemi: İlk döneminde, geleneksel divan şiiri anlayışına bağlı kalarak eserler üretmiştir.

Garip Şiiri Etkisi: İkinci döneminde, Garip akımının etkisiyle mizahi bir tutum sergilemiş, günlük hayatın sıradanlığını şiire taşımıştır.

Özgün Mistik Dönem: Üçüncü ve olgunluk döneminde, önceki tecrübelerini aşarak İslam tasavvufu, Hint mistisizmi ve Doğu kültürlerinden beslenen, kendine has, metafizik derinliği yüksek bir şiir dünyası inşa etmiştir.

Asaf Hâlet Çelebi, şiir üzerine düşünürken şairin malzemesinin sözcükler olduğunu vurgular. Şairin kendi zaviyesinden ideal bir kâinat kurma sevdasında olduğunu belirten Çelebi, şiiri şu şekilde tanımlar: "*Şiir, kelimelerin bir araya gelmesinden hâsıl olan büyük bir kelimeden başka bir şey değildir.*" Çelebi, şiirdeki sözcüklerin sözlük anlamlarını aramanın saçma bir uğraş olduğunu söyler. Ayrıca Çelebi'ye göre, şiirde biçim ve içeriğin birlikte değerlendirilmesi gerekir: "*Ne kadar şiir varsa o kadar da şekil var.*" sözü, onun her şiir için yeni bir form arayışını ortaya koyar.

Çelebi, bazı sanatçıları "*dâhi*" olarak nitelendirirken, kendi iç dünyasında da bu niteliğe sahip olduğunu ima eder ve gerçek sanatçının özelliklerini şu şekilde tanımlar:

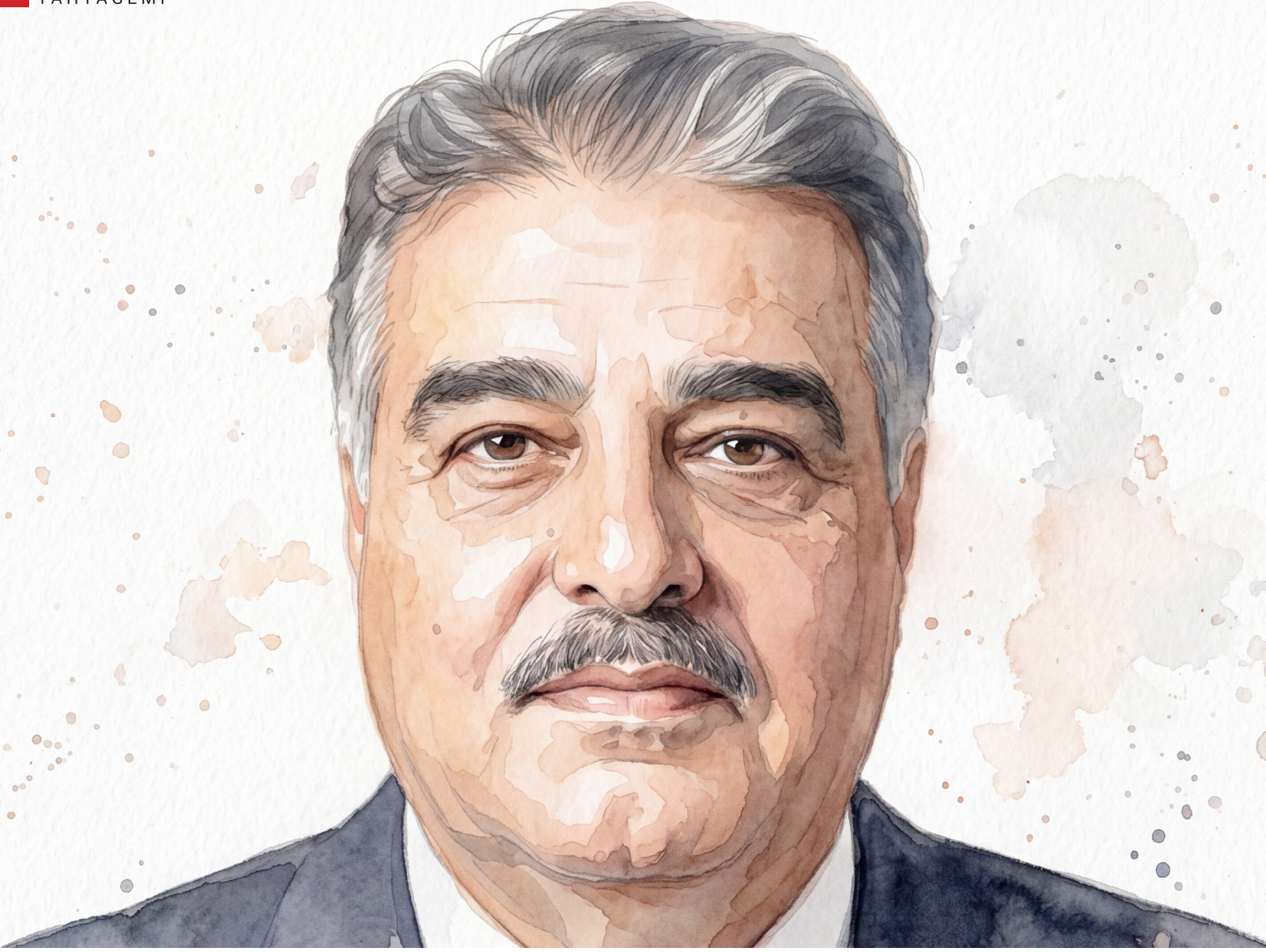
"Öyle dâhiler vardır ki onlar bir ekolün içine bile sığmazlar. Onlar bir Buddha sükûnu ile bize ezeli vecdin nurunu gönderirler. Onlar sanatın nirvanasına eren Buddhalardır. Onlar zamanın ve zamanla değişebilen her şeyin dışında kalırlar. Hiçbir ekole tâbi olmadıkları hâlde ekollerin kendilerinden doğduğu bir verbe, bir masdardır."

Asaf Hâlet Çelebi'nin ima ettiği dâhi sıfatını bugünün gözüyle şiirleri okunduğunda fazlasıyla hak ettiği söylebilir.

Onun mistisizmi sadece İslami tasavvufu sınırlı kalmamış, Budizm, Hinduizm ve Doğu kültürlerinin metafizik derinliklerini de içine almıştır. Bu kozmopolit mistisizmin en çarpıcı ifadesi, Om Mani Padme Hum adlı kitabıdır. Om Mani Padme ifadesi aynı zamanda Sıdharta şiirinde de geçmektedir. Bu kitabın adı Budizm'de bir dua olan ve "*ni-lüfer çiçeğinin içindeki mücevver*" anlamındadır. Bu kitap, isteklerden arınarak özgürlüğe ulaşmış ruhu işaret eder. Şair, bu dizede ve şiirlerinde, her dakika yeniden doğmanın hakikatini arar.

"İbrahim" Şiiri ve Şairin İbrahim'i

Son dönemlerde popülaritesi artan ve geniş kitleler tarafından sevilen "*İbrahim*" şiiri, Asaf Hâlet Çelebi'nin şiir anlayışını ve mistik derinliğini anlamak için anahtar bir metindir. Şair, bu şiirinde Hz. İbrahim kıssasına telmihle bulunarak antik çağın put yıkıcısını modern insanın iç



dünyasına taşır. Şiirin dizeleri, bu içsel hesaplaşmayı çarpıcı bir dille ortaya koyar:

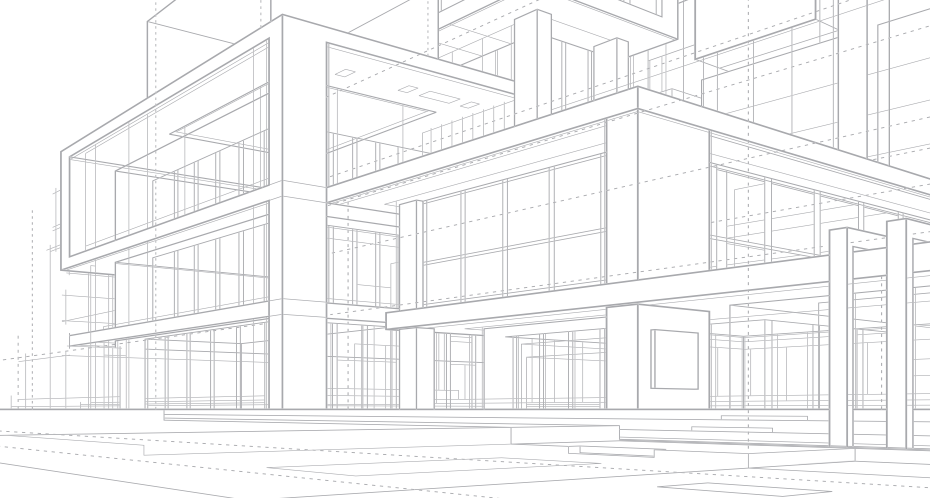
"İbrâhim içimdeki putları devir / elindeki baltayla / kırılan putların yerine / yenilerini koyan kim? / güneş buzdan evimi yıktı / koca buzlar düştü / putların boyunları kırıldı/ İbrâhim / evime güneşi sokan kim?"

Asaf Hâlet, Hz. İbrahim'in Nemrut'un putlarını kırması gibi, kendi içindeki *"putları"* yani ego, hırs, dünyevi tutkular gibi sahte değerleri yıkması için modern bir İbrahim'e seslenir. Şiirdeki *"güneş"* ve *"buzdan ev"* metaforları, hakikatin aydınlığı ile yanılsamaların soğukluğu arasındaki çatışmayı simgeler. Günümüz insanı, karmaşık ve kaotik modern yaşamın içinde kendi içsel putlarıyla savaşırken bu şiirde samimi bir itiraf ve kurtuluş arayışı bulur. Şiirin zaman-sızlığı, insan ruhunun ebedi hakikat arayışına hitap etmesinden kaynaklanır. Asaf Hâlet'in *"Kelimelerin bir araya gelmesinden hâsıl olan bir büyük kelime."* olarak tanımladığı şiir anlayışı, *"İbrahim"* şiirinde ses, ritim ve imgenin kusursuz birleşimiyle somutlaşır. Şair, geçmişin kutsal anlatısını gü-

nümüzün varoluşsal sancılarıyla harmanlayarak, şiiri sadece estetik bir nesne olmaktan çıkarıp, ruhsal bir arınma aracına dönüştürür. Bu şiir, modern insanın yitirdiği manevi derinliği ve sahiciliği yeniden keşfetme arzusuna tercüman olduğu için sevilmiş ve benimsenmiştir.

Asaf Hâlet Çelebi, 15 Ekim 1958 tarihinde İstanbul'da vefat etti. Geride, Türk edebiyatının en özgün, en şahsiyetli ve en *"celebi"* seslerinden biri olarak müstesna bir miras bıraktı. Eserleri arasında Mevlânâ'nın Rubaileri (1939), Molla Câmi (1940), He (1942), Eşrefoğlu Rûmî (1944), Lâmelif (1945), Konuşulan Fransızca (1942), Om Mani Padme Hum (1953) ve Seçme Rubailer (1944) bulunmaktadır.

Asaf Hâlet Çelebi hem bir edebiyat araştırmacısı hem de kendine has imgeleriyle Türk şiirinin mistik çehresini yenileyen bir *"Çelebi"* olarak edebiyat tarihimizdeki müstesna yerini korumuş çok değerli bir sanatçıdır ve bugün hâlâ o 'buddha sükûnu' içinden bizlere seslenmeye, içimizdeki putları yıkacak baltayı işaret etmeye ve şiirini 'tek bir kelime' gibi gökyüzüne asmaya devam ediyor.



Architektur aus einer Hand – präzise, nachhaltig und ästhetisch

Das Architekturbüro STUDIO ZB Architektur & Projektmanagement hat seinen Sitz in Alzenau und wurde 2020 gegründet.

Der Name geht auf die Initialen der beiden Inhaber, **Architektin Zeynep Züleyha Celebi Erdogan** und **Architekt Bünyamin Erdogan**, die ihre Expertise, Kreativität und Leidenschaft in jedes Projekt einbringen.

Das junge Team besteht aus drei Architekten und einer Werkstudentin und deckt ein breites Spektrum an Bauaufgaben ab: Neubauten im Wohnungs- und Gewerbebau, die Sanierung bestehender Gebäude, öffentliche Bauvorhaben sowie die Teilnahme an Architekturwettbewerben.

Das Büro bietet sämtliche Leistungsphasen 1 bis 8 der HOAI an. Im Mittelpunkt stehen eine präzise Planung, Kosten- und Terminbewusstsein sowie ein ausgeprägter Anspruch an ästhetisches Bauen und architektonische Qualität. Ziel ist es, Architektur zu schaffen, die nicht nur funktional und wirtschaftlich überzeugt, sondern auch durch klare Gestaltung und zeitgemäße Ästhetik die Lebensqualität der Nutzer steigert.

Bauherren profitieren von einem ganzheitlichen Ansatz: STUDIO ZB begleitet Projekte von der ersten Idee über die Genehmigungs- und Ausführungsplanung bis hin zur Bauleitung. Durch ein etabliertes Netzwerk an Fachplanern und Handwerksbetrieben können sämtliche Gewerke abgedeckt und zuverlässige Partner empfohlen werden. So entstehen Projekte, die auf Wunsch von der Planung über die Ausführung bis hin zum Verkauf aus einer Hand realisiert werden.

Geschäftsführer **Bünyamin Erdogan** wurde im Jahr 1987 in Hanau geboren und lebt heute mit seiner Familie in Alzenau. Nach dem Studium der Architektur (Bachelor und Master) an der Technischen Universität Darmstadt ist er als eingetragener Architekt Mitglied der Architekten- und Stadtplanerkammer Hessen.

Mitinhaberin **Zeynep Züleyha Celebi Erdogan**, geboren in Langen, bringt ihre fachliche Expertise ein und prägt die Arbeit des Büros entscheidend. Gemeinsam mit Bünyamin Erdogan verkörpert sie die Philosophie von STUDIO ZB: Architektur aus einer Hand – präzise, nachhaltig und ästhetisch



Siemensstraße 12 A • 63755 Alzenau
Tel: +49 (0) 6023 7038 425 Mobil: +49 (0) 176 436 22 444
b.erdogan@studiozb.de | www.studiozb.de



Fiziğin Muhteşem Dünyası

Prof. Dr. İrfan Açıkgöz

Evren ya da daha kapsayıcı adıyla kozmos hâlâ birçok gizem/bilinmeyen içeriyor. Bu sırları keşfetmek üzere gece-gündüzlü gözlem yapan, araştıran, soru soran, düşünen ve hayal kuran onlarca bilim insanının çabaları sonucunda geliştirilen teknolojik araçlarla karanlıklar aydınlatılırken başka ilginçlikler ve yeni detaylar ortaya çıkıyor. Kısacası ne evrenin sırları, ne de bunları anlamaya yönelik araştırmalar bitecek; bence hiç bitmeyecek.

Peki, bu çabalama süreçlerinde fiziğin ve fizikçilerin muhteşem dünyası nasıl bir rol oynar? Fizikçiler hareketin olduğu her yerde olayları, olaylar arasındaki ilişkiyi anlamaya çalışır ve daha sonra bunları yasalar şeklinde ifade ederler. Böylece fizik yasalarından bahsederiz. Bu muhteşem dünyada atomun çekirdeğinden başlayarak dev galaksilere kadar genişleyen bir alanda çeşitli konularda arı gibi çalışan onlarca fizikçi neredeyse her gün yeni bilgilerle hayatımızı anlamlandırır.

İnsanlık ve bilim tarihi, *"Nereden geldik ve nereye gidiyoruz?"* sorusuyla başladı desek yeridir. Belki bu soruyu bugünlerde şöyle genişletmek doğru olacaktır: *"Biz kimiz, nereden geldik ve nereye gidiyoruz?"* Düşünün: En az 14,5 milyar yıl yaşındaki kozmos içinde milyonlarca galakside yer alan milyarlarca yıldız sisteminden bahsediyoruz! Bildiğimiz kadarıyla canlı hayata sahip en güzel gezegen olan Dünyamız sadece 4,5 milyar yaşında. Karada bitki ve hayvanların yaşamının başlangıcı 450-470 milyon yıl önceye dayanıyor! Muhteşem değil mi?

Fizikçilerin (bilim insanlarının) muhteşem dünyasında savaşlar, ideolojiler, ön yargılar ve inançlar da var elbette. Bunlar çoğunlukla bir altüst oluş ve gerilemeye sebep olsa da bazen sıçramaları da tetikleyebiliyor. Daha üzücü olanı ise şudur kanımca: Bunca gelişmeye rağmen aklıktan, susuzluktan ve sağlık hizmetlerine erişememe yüzünden ölen çocuklar ve kadınlar başta olmak üzere insanlar neden hâlâ var? Bu durum utanç vericidir bence. Bu sorunun cevabını ve çözümünü bilmek yetmiyor: Bilim insanlarının araştır-

malarının sonuçlarını daha çok sömürü ve silahlanma için kullanan egemenlerin karşı çabaları bunu engellemektedir.

Tarih ve toplum okumalarında mistisizm, gizem ve sırların önemli bir yeri olduğu görülür: fal bakma ve falcılar, kehanetler ve kâhinler, cinler ve periler, hayaletler, cadılar, astrologlar vb. Toplumların doğasında var olan gizemli olaylara yönelik bu tür eğilimler zamanla bir başka sömürü aracına dönüştürülür. Aslında insanların gelecekte mutlu ve özgür şekilde yaşama hayalleri de sömürülmüş ve söndürülmüştür böylelikle.

Galileo Galilei, yaptığı önemli çalışmalar sebebiyle modern fiziğin başlatıcısı sayılır. 16. yüzyılda kendi yaptığı teleskop ile gözlem yapan, soru soran ve çevresindeki çeşitli hareketleri sorgulayan dâhi bir insandır Galilei. Galilei'nin öldüğü yıl başka bir dâhi Fizikçi olan Isaac Newton'un doğumuna tanıklık eder. Newton kendi adıyla anılan ve hâlâ geçerliliğini koruyan yasaları bulmakla kalmamış yer ve gök mekânını de birleştirmiştir. Newton'un o yıllarda hesaplarında türev ve integrali kullanmış olması dikkat çekicidir. Oysa Newton denince çoğunlukla ağaçtan düşen elma ve çekim yasası hatırlanır. Newton yasaları 300 yıl boyunca fiziğin muhteşem dünyasında bir projektör işlevi görmüştür bence. Unutmayın: Masallarda da hep gökten elmalar düşerdi ama kimse neden elma ille de yere düşüyor diye sorup çekim kuvvetinin varlığını düşünmezdi!

Fizik ve fizikçilerin çabalarıyla geliştirilen teknoloji(ler) modern toplumu şekillendirmiş ve genel düzeyde hayat koşullarını iyileştirmiştir. Çevremize baktığımızda, farklı ülkeleri ziyaret ettiğimizde ve hastanelere gittiğimizde bu muhteşem değişimi hemen görürüz: Modern Bilim, Modern Tarım, Modern Eğitim, Modern Tıp... saymakla bitmez! Bu muhteşemliğe gölge düşüren ve dolayısıyla her bireyin erişimini engelleyen kötü yaklaşım yine sömürü kaynaklıdır: Eğitimin ve sağlığın özelleştirilmesi!

Kara/Siyah sonuçta üzerine düşen ışığı yuttuğu yani yansıtmadığı için adlandırdığımız bir renk olsa da insanlık ve bilim tarihinde hep ayrı bir mistik/gizemli ve aynı zamanda bilimsel yönü olmuştur: Kara kedi, kara delik, kara(nlık) madde ve kara enerji, kara cisim ışıması... Kara Cisim





Işıması ile birlikte anılan iki önemli deneyin (fotoelektrik Olay ve Compton Saçılması) sonuçlarının Newton fiziği (mekanik) yasaları ile açıklanamaması yeni ve önemli bir sıçramaya yol açtı: Kuantum fiziği (mekanik). Önce Max Planck'ın Kara-Cisim Işımasını formülleştiren "kuanta" kavramıyla birlikte kendi adıyla anılan bir sabiti (h : Planck sabiti) de sürecin içine katması fiziğin dünyasını daha da muhteşem kıldı. Ardından fotoelektrik etkiye yönelik Einstein ve fotonun (ışık tanecik) elektron ya da atomdan saçılmasına yönelik Compton'un açıklamaları geldi. 1900'lü yılların başlarında yapılan bu açıklama ve formüllemeler çok sayıda yeni çalışmalar için adeta işaret fişekleri gibi işlev gördü. Kuantum fiziği artık hayatımızın her alanında bir şekilde var ve yeni gelişmeler ile yeni teknolojiler onun

sayesinde insanlığın hizmetine giriyor: kuantum bilgisayarlar, lazer, yapay-zekâ, robot-bilim, kuantum iletişim, nanoboya, nanoteknoloji, nanocerrahi... Gizemler/bilinmeyenler anlaşıldıkça muhteşemlikler de çoğalıyor değil mi?

Dünyamızı yıllardır aydınlatan ve ısıtan Güneş'imiz, Samanyolu Galaksisi'nde yer alan iki yüz milyar yıldızdan sadece biridir. Gaz ve toz içeren büyük bulutlar Nebula diye adlandırılır ve yıldızlar Nebula içinde oluşmaya başlar. Yıldızlar da evrim geçirir: Kütlesi Güneş kütlesi civarında olanlar genellikle süpernovaya, 10-20 katı kadar kütleye sahip olanlar Nötron Yıldızı'na ve 20-30 katı kadar olan yıldızlar da kara deliğe dönüşür. Bu arada büyüklüğüne ve rengine göre Kahverengi Cüce, Beyaz Cüce, Sarı Cüce, Kara Cüce, Kırmızı Dev, Mavi Dev ve Süperdev (Kırmızı ya da Mavi)

şeklinde adlandırılanlar da olur elbette. Süpernova adı verilen büyük patlamalar sonucunda Atarca (Pulsar), Nötron Yıldızı veya Kara Delik oluşur. Dünyanın çeşitli noktalarına yerleştirilen radyo-teleskoplar ve büyük uzay teleskopları (özellikle Hubble, James Webb) aracılığıyla yapılan gözlemler (artık binlerce, milyonlarca değil milyarlarca ışık yılı uzaklıkta olan galaksilerden bilgi alınabiliyor) evrenin sırlarını ortaya çıkarırken fiziğin/bilimin/teknolojinin muhteşem dünyasına biraz daha anlam katıyor.

Evrenin Büyük Patlama (Big Bang) sonucunda oluştuğu, itiraz edenlere ve farklı modeller önerenlere rağmen çoğunlukla kabul gören bir düşüncedir. Bunun kanıtı olarak kozmik mikrodalga arka plan ışımasını vermek mümkündür. 1940'lı yıllarda bu konuda düşünce ileri sürenler olmuştu ama fazla ilgi görmemişti. Daha sonraki yıllarda konuyla ilgilenenler öncelikle şunu sordular kuşkusuz: Evren böylesine büyük bir patlama ile oluşmuşsa patlamadan kaynaklı ışımadan günümüze kadar gelen enerjiyi (fossil ışık) tespit edebilir miyiz? Robert Dicke ve çalışma arkadaşları bunu teorik düzlemde zaten aramaktaydı. 1964 yılında A. Penzias ve R. Wilson adlı bilim insanlarının amacı aslında bu fossil ışığı ya da enerjiyi bulmak değildi. Bu araştırmacılar büyük bir mikrodalga anteni kullanarak radyo sinyallerini araştırıyorlardı. Bu süreçte başlangıçta gürültü gibi algılanan bir "enerji kirliliği" tespit ettiler. Bu enerji sabit şekilde her yönden gelmekteydi. Bu gözlemi Dicke'nin ekibiyle paylaşınca gerçek anlaşıldı. Bu fossil ışık ya da enerjinin sıcaklığı yaklaşık 2,725 Kelvin idi. Müthiş bir gizem/bilinmeyen sonucunda ulaşılan muhteşem bir sonuçtur bu.

Kara delikleri anlamaya çalışan fizikçilerin başında hiç şüphesiz Stephen W. Hawking gelmektedir. Hawking ayrıca kozmoloji, kuantum kütle çekimi ve Hawking radyasyonu konularında da çalışmıştır. Sistemleri incelemek ve anlamak için onlara enerji (ışık dalgası) gönderilir ve geri gelen dalgadaki değişime bakılır. Kara delikler için bu durum geçerli değildir. Çünkü, kara deliğin "olayufkuna" (kapsama alanına) giren hiçbir parçacık, hatta foton bile orada hapsolür ve geri dönemez. Sonuçta geri gelen bir dalga olamayacağına göre başka yöntemlerle kara delikler anlaşılmaya çalışılmıştır. Çeşitli modeller, varsayımlar ve öngörüler söz konusu olsa da hâlâ tam olarak anlaşılmamıştır denebilir. Kısacası kara delikler hâlâ gizeminin bir kısmını korumaktadır.

Ayrıca matematiksel olarak mümkün olan ancak varlığı şimdiye kadar kanıtlanamamış olan beyaz delik ve solucan deliği kavramlarını da anmak gerekir. Beyaz delik, kara deliğin tersine, içine madde-enerji çekmemekte ama sürekli olarak madde-enerji salmaktadır. Solucan deliği kozmosta iki tane çok uzak noktayı birleştiren teorik bir kısa yol gibi düşünülmektedir. Bir düzlem üzerinde birbirinden epey uzak iki nokta işaretleyelim. Birinden diğerine gidiş süresi diyelim bir yıl olsun. Düzlemi katlayıp bu iki noktayı

üst üste getirirsek yolculuk ne kadar sürer sizce? Çok kısa, hatta birkaç saniye dediğinizi duyar gibiyim! Bunlar da teorik olarak muhteşemler bence. Fizikçilerin bu ve benzeri modelleri, öngörü ve hayalleri olmasaydı (İnterstellar/Yıldızlararası filmini izleyenlere bunlar yabancı gelmeyecektir) son yüzyılda bu kadar müthiş sıçramaları yaşayamazdık diye düşünüyorum.

Kara(nlık)-madde ve kara(nlık)-enerji de diğer gizemli konular haliyle. Bugüne dek bu konuda çeşitli varsayımlar, karanlık madde adayları ileri sürüldüyse de hâlâ bilmediğimiz ya da gizemini çözemediğimiz şeyler çok daha fazla: Kozmosun sadece yüzde 5'i bildiğimiz maddeden, yüzde 27'si karanlık madde ve geri kalan yüzde 68'i karanlık enerjiden oluşuyor. Hayret verici değil mi? Bu kadar devasa gelişmelere rağmen kozmosun sadece yüzde beşini iyi bilmemiz size de gizemli ya da tuhaf geliyordur eminim. Kanıt olarak şunları ileri sürüyor konunun uzmanı olan muhteşem fizikçiler: Galaksiler beklentilere nazaran daha hızlı dönüyor, çok uzak galaksilerden gelen ışık daha çok bükülüyor ve kozmosun sonsuz fakat sınırlı büyüklüğü var olan madde ile açıklanamıyor. Kozmos çok hızlı genişliyor ve bu beklenen bir durum değil. Bazı fizikçilerin deyimiyle söylersek "kozmosu iten" bir güç var ve bunu tespit edemiyoruz: Bu, karanlık enerji olmalı!

Gizemli konulardan biri de Higgs Bozonu idi. İdi diyorum çünkü 2012 yılında CERN adı verilen dünyanın en büyük, en soğuk ve en muhteşem parçacık hızlandırıcı laboratuvarında (Büyük Hadron Çarpıştırıcısı deneylerinde) keşfedildi. Hatırlanırsa bu parçacığa gizeminden ötürü bazı Popüler Bilim yazarları tarafından "Tanrı Parçacığı" adı verilmişti. 1964 yılında teorik olarak başta P. Higgs olmak üzere F. Englert ve R. Brout tarafından ortaya atılan bir mekanizma sebebiyle Higgs bozonunun var olması gerektiği düşünüldü. Bu mekanizma bazı parçacıkların neden külesinin olmadığı sorusuna odaklanılarak kütle kazanma mekanizmasını (Higgs Mekanizması) anlamaya yönelikti. Bu mekanizmaya göre kozmosun her tarafında bir alan (Higgs alanı) vardı ve parçacıklar bu alanla etkileşerek kütle kazanıyordu. Bu alanla etkileşmeyen parçacıklar (foton gibi) kütle kazanamıyordu. Böylece kozmosun gizemlerinden biri anlaşılmış ve fiziğin çözülmemiş problemlerinden biri olan "Kütle Problemi" de çözülmüş oluyordu. Ne muhteşem bir dünya değil mi? Olabildiğince hayranlık verici bence!

Kuantum bilgisayar konusunda çalışanlar son günlerde daha çok, az hata yapan ya da hiç hata yapmayan bilgisayar geliştirmeye çalışmaktalar. Bilindiği üzere 0 ve 1 üzerine kurulu eski programlar artık 0 ve 1'in farklı birleştirimlerini de içeriyor. Ayrıca bilgi depolama birimi bit yerine qubit olarak ifade ediliyor. Kuantum bilgisayarlar çok büyük işlemleri çok kısa sürede yapabildiğinden hata yapma olasılığı da artmaktadır. Bu konuda Kuantum bilgisayarla birlikte yapay zekâyâ dayalı çalışmalar hızlı bir şekilde sürmektedir.

Yakın bir gelecekte sürpriz sonuçlar bekleyebiliriz bence.

Kuantum teleportasyon (iletişim) gelecek vaat eden ayrı bir muhteşem alan. Şu anda var olan internet ağları üzerinden kuantum bilgi iletebilmektedir. Kuantum iletişimde kuantum dolanıklık adı verilen bir durumla ilintili çalışmalar yoluyla çok büyük miktarda bilgiyi en hızlı ve en güvenilir şekilde iletmek hedeflenmektedir. Yeri gelmişken hayatımızın önemli bir parçası olan internetin CERN’de çalışan fizikçi ve mühendislerin kendi aralarında bir iletişim ağı kurma ihtiyacı hissetmeleri sonucunda geliştirildiğini de hatırlatmış olayım. Fiziğin ve fizikçilerin muhteşem dünyası bildiğimizden çok daha fazlasını içeriyor.

Modern yapay zekanın fiziksel temeli konusunda çalışan fizikçiler yapay sinir ağları üzerinde çalışarak “*Makine Hafızası*” ve “*Makinenin Öğrenmesi*”ne dair yöntemler geliştirdiler. J. J. Hopfield ve G. Hinton adlı fizikçiler bu konularda öncü çalışmalara imza attılar. Böylece makinelere öğrenmeyi öğretebilir miyiz? sorusuna güçlü bir cevap verdiler: Bazı büyük tehlikeler söz konusu olsa da makineler öğrenebilir. Makine öğrenimi (Machine Learning/Maschinelles Lernen) ya da derin öğrenme (Deep Learning) artık birçok alanda yararlanılan yöntemler haline gelmiş durumdadır.

Ehrenfest Teoremi öz olarak şunu ifade eder: Büyük ölçekler söz konusu olduğunda kuantumsal ortalamalar klasik fiziğe uygun davranır. Dolayısıyla klasik davranış sergileyen kuantum sistemleri konusunda hâlâ, daha çok çalışmaya ihtiyacımız var. Sistemler büyüdükçe çevreyle daha fazla etkileşim sonucunda sorunlar artıyor ki, bu hiç istenmeyen bir durumdur. Bu konudaki sorunların üstesinden gelmeden yukarıda kısaca anlatılan Kuantum Bilgisayar ve Kuantum İletişim Teknolojileri istenen verimde çalışmayacaktır. 2025 Nobel Fizik Ödülü’nü alan J. Clarke, M. H. Devoret ve J. M. Martinis adlı fizikçiler, elektrik devrelerinde makroskopik tünelleme ve enerji kuantumlanmasını keşfettiler. Bu keşif anılan sorunların çözümünde önemli bir adımdır bence. Bu sonuçlarla birlikte modern kuantum teknolojileri alanında önemli sıçramalar beklenebilir diye düşünüyorum.

Son yıllarda yapılan çalışmaların ışığında şunlar söylenebilir: Yıllardır ortaya atılan fizik teorileri şu an daha çok modern teknolojilerin geliştirilmesi için yaygın ve hızlı şekilde kullanılmaktadır. Buradaki tehlike şudur: Bu teknolojileri üretmek uluslararası işbirliği ve büyük bütçeler gerektirdiğinden belirli alanlarda rekabet/yarışma koşullarını azaltmakta ve deyim yerindeyse tekelleşmeye yol açmaktadır. Bilginin ve teknolojinin belirli ellerde toplanması hem insanlık hem de dünyanın geleceği açısından epey tehlikeli evrelere geçileceğine işaret etmektedir.

Umarım onlarca fizikçi ve farklı alanlarda çalışan bilim insanlarının özverili çalışmaları ve emeği sonucunda elde edilen bilgi ve üretilen teknolojiler, toplumların eşitçe gelişmesi ve adaletin tesis edilmesi yönünde gerektiği gibi kullanılır.



Sipariş için:
instagram:
www.instagram.com/sabri_ucar_caliskan



Dinle Isabel!

Isabel Allende kızının hastaneye kaldırıldığı haberini yeni romanının tanıtım turunda, Barcelona'da katıldığı bir kutlama gecesinin ortasında aldı. Kızının Madrid'deki bir hastanede porfiryadan kaynaklanan komplikasyonlar nedeniyle komaya girdiği Aralık 1991'den itibaren ona mektuplar yazmaya başladı.



Aralık 1991.

Madrid'in soğuk, yağmurlu bir gecesinde Isabel Allende, kızının ya-
tağı başında oturuyordu. Hastane koridorunun sert ışıkları yanıyordu;
doktorlar, hemşireler gelip geçiyordu. Ama Paula orada, sedyenin üze-
rinde, aralarında camdan bir duvar varmış gibi uzakta yatıyordu.

Gözleri kapalıydı.

Sesi yoktu.

Duymuyor olabilirdi. Ya da belki duyuyordu; kim bilecekti?

Isabel Allende bir şey yapabileceğini hissetti, kağıdı kalemi eline aldı ve
yazmaya başladı. O gün yaptığı şey hayatının en büyük eserini doğurdu.

*"Dinle, Paula. Sana bir hikâye anlatacağım; uyanınca kendini kaybolmuş
hissetmeyesin diye."*

"Paula", bir roman değil; bir annenin kızına uzandığı en çaresiz andı.

Isabel Allende kızının hastaneye kaldırıldığı haberini yeni romanı-
nın tanıtım turunda, Barselona'da katıldığı bir kutlama gecesinin orta-
sında aldı. Kızının Madrid'deki bir hastanede porfiryadan kaynaklanan
komplikasyonlar nedeniyle komaya girdiği Aralık 1991'den itibaren ona
mektuplar yazmaya başladı.

Porfiry, hemoglobin sentezini bozan nadir bir genetik metaboliz-
ma hastalığıydı. Kırmızı kan hücrelerinde oksijen taşınmasını sağlayan
hemoglobinin önemli bir parçası olan *"hem"* maddesinin üretim süre-
cinde görevli enzimlerin bozuk çalışması veya eksikliği sonucu ortaya
çıkan nadir bir genetik hastalık grubuydu bu. Bu süreçteki aksaklık, vü-
cutta porfirin adı verilen kimyasalların birikmesine neden olarak sinir
sistemini veya cildi tahrip ediyordu. Sekiz farklı kalıtsal varyantı bulu-
nan bu hastalık, Paula'nın babaannesi Ida üzerinden aileye geçmişti. Na-
diren ölümcüldü; ama Paula için hastalığın seyri farklı oldu. Hastanede
kendisine verilen, merkezi sinir sisteminin çalışmasını yavaşlatarak be-
yin aktivitesini baskılayan ve kişide gevşeme, rahatlama, uyuşukluk ve-
ya uyku hali yaratan maddeler, porfiryalı bir hastaya uygulanmaması ge-
reken ilaçlardı. Bu tıbbi hata, beyinde ağır ve geri dönüşü olmayan bir
hasara yol açtı. Paula bir daha komadan çıkamadı.

Paula Frías Allende, 22 Ekim 1963'te Santiago'da dünyaya gelmişti.
Eğitimci, psikolog ve insani yardım gönüllüsüydü. Venezuela ve İspan-
ya'daki yoksul topluluklarda çalışmıştı. 1991'de Ernesto Díaz ile Venezu-
ela'da evlenmiş, ardından eşiyle birlikte İspanya'ya taşınmıştı. Madrid'de
fakir çocuklara yardım eden bir Katolik okulunda gönüllü olarak çalışı-
yordu. Hastalık bu dönemde nüksetti.

6 Aralık 1992'de, Kuzey Kaliforniya'daki San Rafael'de, annesinin
evinde, yirmi dokuz yaşında hayatını kaybetti. Geride eşi Ernesto Díaz
ve ailesi kaldı.

Kitap, hastane sandalyelerinde başlayıp bir kitabı aştı.

Kitap bu süreçte doğdu; Madrid'deki hastane sandalyelerinde, bek-
leme odalarında, uçuşlarda, Kuzey Kaliforniya'daki evin yatak odasın-
da. Uyanacak kıza hazırlanmış bir hediye olarak başladı; uyumayan bir
yasa dönüştü. Allende, kitabı bir anı kitabı olarak tanımladı; otobiyogra-
fi değil. Bir röportajında şöyle açıkladı: *"Otobiyografiler olgulara, olaylara,
tarihlere ve insanlara dairdir; bu ise duygulara dairdir, çok öznel bir kitaptır."*

Anlatı iki düzlemde ilerliyordu. Birinci düzlem, hastane odasının

gerçekliği: Doktorlarla yapılan görüşmeler, tıbbi raporlar, bekleme, umut, hayal kırıklığı. İkinci düzlem ise Allende'nin tüm yaşamının panoramasıydı: Çocukluğunu geçirdiği Peru ve Lübnan yılları, Şili'deki büyüme dönemi, 1973 askerî darbesi, sürgün yılları ve *"Ruhların Evi"* ile başlayan yazar kimliğinin kuruluşu.

Mektupla başlayan bir yazarlık geleneği, Allende'nin kaderine dönüşmüştü.

Allende'nin hayatında mektupların özel bir yeri vardı. 8 Ocak 1981'de, Caracas'taki sürgün yıllarında, ölüm döşegindeki büyükbabasına bir veda mektubu yazmaya başlamıştı. Bu mektup, sayfa sayfa büyüyerek *"Ruhların Evi"* ne dönüştü. Allende o günü şöyle anlatıyordu: *"Ona huzur içinde gidebileceğini, bana anlattığı her şeyi, hayatını, çılgın akrabalarımızı ve çok daha fazlasını hatırladığımı söylemek istemişim."* O günden sonra tüm kitaplarını 8 Ocak'ta yazmaya başlamayı bir gelenek hâline getirdi.

On yıl sonra aynı hareket tekrarlandı; ama bu kez mektubu alan kişi büyükbabası değil, kızıydı. Ve bu kez mektubun alıcısı duyamıyordu. *"Ruhların Evi"* büyükbabanın ölümüyle bitmişti; *"Paula"* ise kızının ölümüyle bitmek zorunda kaldı. Allende'nin iki büyük eseri de bir kaybın kıyısında, elde kalemle, mektup yazarak doğdu.

"Paula", Isabel'in yalnızca kızını değil kendisini de yazdığı bir kitaptı.

Allende, kızına şunu söylüyordu: *"Bak ben kimim, biz kimiz? Bu aileden, bu topraktan, bu acılardan geliyoruz."* Şili'nin 1973 darbesinin karanlığı, amcası Salvador Allende'nin devrilmesi, Pinochet diktatörlüğünün sürgüne mecbur bıraktığı yıllar; bunların hepsi Paula'ya, onu asla görmemiş torunlara ve okuyuculara aktarıldı. Çünkü kimlik, ancak aktararak yaşar; hafızasız bir insan nasıl var olamazsa, geçmişini bilmeyen bir halk da öyle, var olamaz.

Kitap, Allende ailesinin sıra dışı tarihini de gözler önüne seriyordu. Isabel'in babası diplomat Tomás Allende idi; Salvador Allende, babasının kuzeni olarak aile içinde 'amca' diye anılıyordu. Annesi, küçük yaşta çocuklarını bırakıp giden babasının ardından çeşitli ülkelerde yaşamak zorunda kalmıştı. Isabel, büyükbabasının Santiago'daki evinde büyümüş, orada hayatın ve ölümün, ruhanî dünyanın ve siyasi gerçekliğin iç içe geçtiği bir ortamda yetişmişti.

Şili'deki gazetecilik ve televizyon kariyeri, 1973 darbesiyle sona erdi. Ailece Venezuela'ya sığındılar. Caracas'ta on üç yıl sürgünde yaşadılar. Bu yılların acısı, yalnızlığı ve kayıp duygusu kitabın her sayfasına sinmişti.

Kitabın en sarsıcı gerçeği, Paula'nın ölümünü önceden hissedip hissetmediği sorusuydu.

Paula, 1991'deki balayında ölümünden sonra açılmak üzere bir mektup yazmıştı. Bu mektupta herkese veda ediyordu. Bu ayrıntı kitabın üzerine uzun bir gölge gibi düşer. Sanki Paula, annesinin henüz bilmediği bir şeyi çoktan biliyordu; sanki aralarındaki o derin bağ, zamanın sınırla-



rını aşıyordu. Yirmi dokuz yaşında yeni evlenmiş bir kadının böyle bir mektup yazması, onu tanıyanları derinden sarsmıştı.

Isabel bu mektuptan sonra bile, hastalık başladığında, kızını kaybedebileceğine inanmak istemedi. Annelerin büyük direnişiydi bu. Madrid'deki doktorlar başlangıçta Paula'nın iyileşeceğini ve tamamen toparlanacağını söylüyorlardı. Ama haftalar aylara dönüştü ve umutları yavaş yavaş eridi. Bir anne, ölümün kendi yavrusuna el uzatmasına inanmayı reddeder, reddetmek zorundadır. Aksi hâlde sabaha kadar ayakta kalamaz.

Allende, kitapta maskelerini tek tek çıkardı.

Kitabın en çarpıcı anlarından biri, Allende'nin rahip olan kardeşi Juan'ın yanında kendi kimliğini sorguladığı bölümdü. Kızını kaybetmeyi kabullenmek zorunda kaldığı anda şöyle yazıyordu: *"Kayboldum, kim olduğumu bilmiyorum; bir zamanlar kim olduğumu hatırlamaya çalışıyorum ama yalnızca kılık değiştirmeler, maskeler, yansımalar; tanımadığım bir kadının bulanık imgelerini buluyorum."*

Bu itiraf, *"Paula"*yı yalnızca bir kayıp kitabı olmaktan çıkarıyordu. Allende, kızının yatağı başında yalnızca annelerin acısını değil, kendi varoluşunun hesabını da veriyordu. Kim olduğu, ne uğruna yaşadığı, hangi maskeleri taktığı; tüm bunlar, komadaki kızının sessizliği karşısında yanıt bekleyen sorulardı.



Isabel Allende, yazan değil; tanıklık eden biriydi bu kitapta.

Akademik çevrelerde "Paula" üzerine yapılan çalışmalar, Allende'nin kitabını hastalık anlatısı, otobiyografi, büyümlü gerçekçilik, ulusal tarih ve mektup türünü bir araya getiren çok katmanlı ve deneysel bir anlatı biçimi olarak değerlendirdi. Bu araştırmalar, kitabın yalnızca edebi değerini değil, bilinç bozuklukları ve koma hâlindeki hastaların temsil sorununu da tartışmaya açtı. Paula'nın sessizliği, edebiyat eleştirisinde de ironik bir biçimde tekrarlanıyordu: Kendi adını taşıyan kitabın akademik analizlerinde bile, Paula'nın bireysel varlığı gölgede kalıyordu.

Ama tüm bu etiketlerin ötesinde kitap şuydu: Bir insan, başka bir insanı kaybetmenin tam ortasında, onu kelimelerle tutmaya çalışıyordu.

Eleştirmenler, kitabın gücünü farklı kelimelerle ama aynı şaşkınlıkla karşıladı.

Publishers Weekly, Allende'nin bu kasvetli senaryoyu başka bir insanın derin acıları ve sevinçleriyle olağanüstü bir yüzleşmeye dönüştürdüğünü yazdı.

Chicago Tribune, kitabın okuyucuyla doğrudan konuşma gücünün şaşırtıcı olduğunu, bunun belki de Allende'nin sesindeki sağlık ve cömertlikten kaynaklandığını belirtti.

Los Angeles Times Book Review ise kitabı anı, otobiyografi, bir ölüm ağzı ve belki de biraz kurgunun bir arada bulunduğu, hepsinin bir arada harika olduğu bir eser

olarak tanımladı.

Doğruydu. Ama bunu mümkün kılan, Allende'nin yeteneği kadar, yazarken kaybettiği şeydi.

Paula'nın ruhu, yalnızca sayfaların arasında değil, dünyasında yaşamaya devam etti.

Paula, 6 Aralık 1992'de gözlerini yumduğunda kitap bitmedi, bitmesi de mümkün değildi.

Allende, Paula'nın anısını yaşatmak amacıyla 9 Aralık 1996'da "Isabel Allende Vakfı"nı kurdu. Vakıf, kadınların ve kız çocuklarının üreme hakları, ekonomik bağımsızlık ve şiddetten korunma alanlarında güçlendirilmesini hedefliyordu. Paula'nın Madrid'de gönüllü olarak yardım ettiği fakir çocuklar için kurulmuş okul projesinden ilham alınmıştı.

Vakfın kuruluş hikâyesini Allende şöyle anlatıyordu: "Paula'nın ölümünden sonra, Hindistan'da gördüğü yoksulluktan sarsılmış bir anne, bebeğini bana uzatmıştı; kız çocuğu olduğu için kimsenin istemediği bir bebektir. O an Paula'yı nasıl onurlandıracağımı anladım." Vakıf, kuruluşundan bu yana dünya genelinde yüzden fazla sivil toplum kuruluşuna hibe verdi ve yüz binlerce kadın ile çocuğun hayatına dokundu. Hibeler, kitap satışlarından elde edilen gelirle finanse ediliyordu. Merkezi Sausalito, Kaliforniya'daydı.

Bazı konuşmalar, ölüm bile olsa kesilmez.

2008'de Allende, "Günlerin Toplamı" (The Sum of Our Days) adlı yeni bir anı kitabı yazdı. Bu kitap da Paula'ya hitap ediyordu. Ölümünden sonra ailede yaşanan olayları, yeni aşkları, kayıpları, torunları kızına aktarıyordu. Çünkü bazı konuşmalar, ölüm bile olsa kesilmez. Bir anne, kızına mektup yazmayı bırakmaz.

Allende, Paula'nın ardından yazarlığı bırakmayı düşünmüştü. Ama sonra, yazmaktan başka yapabileceği bir şeyin olmadığını fark etti. "Ruhların Evi", büyükbabasına yazılan, "Paula", kızına yazılan mektupla, "Günlerin Toplamı" ise ölümün ötesine uzanan mektupla başlamıştı. Her seferinde kalem, kaybın karşısında Allende'nin tek silahıydı.

"Paula", bu nedenle dünya edebiyatında yalnız durur.

"Paula", kurgunun sihrisiyle değil; gerçekliğin çıplaklığıyla elde edilmiş bir kitaptır. Allende burada romanlarındaki büyümlü gerçekçilikten vazgeçmedi, onu daha da keskinleştirdi. Çünkü kızını kaybeden bir annenin ağzından çıkan her sözcük zaten büyümlüdür, her cümle zaten gerçektir.

Kitap, İspanyolca olarak 1994'te Plaza&Janés tarafından yayımlandı. İngilizce çevirisi 1995'te HarperCollins tarafından basıldı. Margaret Sayers Peden çeviriyi üstlendi. O tarihten bu yana otuzdan fazla dile çevrildi ve milyonlarca okuyucuya ulaştı.

Dinle Isabel!

Aslında olan şuydu: Sen, kızını hem tutmak hem de bırakmak için yazdın. Sayfaların içindeki Paula, sesini işitmek için hâlâ orada; o yatakta yatmakta.

Belki de Paula duydu.

Belki en başından beri duyuyordu.



Sincan'dan Kudüs'e "Çevik Bir" Yol

28 Şubat'ın kilit ismi, bir ABD dergisinde sessiz sedasız ne itiraf etti?

ENİS BEHİÇ

Ankara'nın Sincan ilçesinde 31 Ocak 1997 gecesini düzenlen "Kudüs Gecesi"nde İran Büyükelçisi Muhammed Rıza Bagheri kürsüye çıkmıştı. RP'li Sincan Belediye Başkanı Bekir Yıldız tarafından organize edilen bu toplantı, sonraki haftalarda Türk siyasi tarihinin akışını belirleyecek zincirleme bir sürecin fitilini ateşliyordu. Dışişleri Bakanlığı, Bagheri'yi 3 Şubat 1997'de makamına çağırarak protesto etti. Ama asıl ses, üç gün sonra sokaklardan yükseldi.

4 Şubat 1997'de 15 tank ve 20 zırhlı araç Sincan'dan geçerek Yenikent'teki tatbikat alanına gitti. Konvoyu izleyen Sincanlılar şaşkına döndü; yıllar sonra bu görüntüler, postmodern darbenin fotoğrafı olarak tarihe geçecekti. Dönemin İçişleri Bakanı Meral Akşener, tankların geçtiği gün Sincan Belediye Başkanı Yıldız'ı görevden uzaklaştırdı.

Bunlar yaşanırken, sahne değişmişti. 21 Şubat 1997 günü, Başbakan Necmettin Erbakan, Cumhurbaşkanı Süleyman Demirel ile görüşmesinin ardından "*Türkiye'nin rejim meselesi yok*" diyordu. Aynı gün, Washington'da bambaşka bir konuşma daha yapılıyordu. Dönemin Genelkurmay İkinci Başkanı Orgeneral Çevik Bir, Türk-ABD Konseyi kapanış balosunda kürsüye çıktı ve şu cümleyi kurdu: "*Sincan'da demokrasiye balans ayarı yaptık.*"

Bu iki konuşma, aynı günde, farklı şehirlerde, iki farklı gerçekliği anlatıyordu. Biri Ankara'daydı; diğeri Washington'daydı.

Bir MGK Toplantısı sekiz saat kırk beş dakika sürdü ve Türkiye'nin yönü değişti.

28 Şubat 1997'de Cumhurbaşkanı Demirel'in başkanlığında toplanan MGK, Türkiye tarihinin en uzun toplantılarından birine sahne oldu: Sekiz saat kırk beş dakika. Toplantı, hükümetin uygulaması gereken "*irticai faaliyetlere karşı tedbirler*" listesi içeren kararların okunmasıyla son buldu. Başbakan Erbakan bu kararları imzaladı. Bundan birkaç ay sonra, Haziran 1997'de, koalisyon ortağı DYP'nin desteğini çekmesi üzerine istifa etti. Refah-Yol hükümeti, sandık dışı bir baskıyla tarih sahnesinden çekilmişti.

Olayın askerî mimarı olarak öne çıkan isim, Çevik Bir'di. Genelkurmay İkinci Başkanı olarak "*Batı Çalışma Grubu*"nun üzerinde yükselen sürecin koordinasyonunda merkezi rol oynuyor; aynı dönemde Washington temaslı bir profil sergiliyordu.

Beş yıl sonra yazılan bir makale, gerekçelerin düşünülenden daha geniş olduğunu ortaya koydu.

2002 yılının sonbaharında ABD merkezli Middle East Quarterly dergisinin Güz sayısında (Cilt 9, Sayı 4) dikkat çekici bir makale yayımlandı. Başlığı "*Formula for Stability: Turkey Plus Israel*" yani "*İstikrar için Formül: Türkiye Artı İs-*

rail" di. İmzalar iki ismi gösteriyordu: Emekli Orgeneral Çevik Bir ve İsraili siyaset bilimci- stratejist Martin Sherman.

Makalenin ilgili bölümünde şu ifadeler yer alıyordu: *"Türkiye'nin anayasal sisteminin hükümlerine göre asker, modern Türkiye'nin kurucusu Kemal Atatürk'ün laik cumhuriyet mirasını korumakla yükümlüdür. Ordu, Türkiye'nin yönünün İslam'a döndürülmesine veya İsrail-Türk askeri ilişkilerinin tehlikeye atılmasına seyirci kalmayacağını Erbakan'a açıkça bildirmiştir."*

Bu satırlar, 28 Şubat'ın resmen açıklanan tek gerekçesini, yani *"laikliğin korunması"* kaygısını aşıyordu. Çevik Bir, o güne dek kamuoyuna sunulan *"irticai tehdit"* anlatısının yanına ikinci bir gerekçe daha yerleştiriyordu: İsrail ile Türkiye arasındaki askeri ilişkilerin sürdürülmesi.

Bunu söyleyen kişi, sıradan bir analist değildi. 28 Şubat sürecinin içinden, süreçle doğrudan bağlantısı olan biri tarafından kaleme alınmış bu satırlar, dönemin gerekçelerinin resmî açıklamaların ötesine uzandığını kendi ağzıyla ortaya koyuyordu.

1990'larda Türkiye ile İsrail arasındaki ilişkiler stratejik bir zemine oturuyordu.

Bu bağlamı anlamak için 1990'lı yılların Türkiye-İsrail ilişkilerine kısaca bakmak gerekir. İki ülke arasında askeri ve ekonomik işbirliği önemli ölçüde gelişmişti; ticaret hacmi ve sivil temas artış gösteriyordu. Makalenin kendi ifadesine göre *"1990'lı yıllarda İsrail-Türkiye ticaret hacmi sürekli artmış, akademik, mesleki, sportif ve kültürel alanlardaki sivil değişim de önemli ölçüde genişlemişti."* Erbakan'ın Haziran 1996'da iktidara gelmesiyle bu ilişkiler giderek baskı altına girdi; Erbakan İsrail'i *"ebedi düşman"* olarak tanımlıyor ve ikili anlaşmaları iptal etmekten söz ediyordu.

Çevik Bir, bu tabloyu makalenin çeşitli bölümlerinde ayrıntılandırarak askerin müdahalesini hem iç hem dış politika ekseninde meşrulaştırmaya çalışıyordu. Ancak meşrulaştırma girişimi, aynı zamanda gerekçelerin özgün bir itirafı olarak da okunabilirdi.

Çevik Bir, ABD'nin en etkili İsrail lobisiyle organik bir ilişki içindeydi.

Makalenin yayımlandığı ortam tesadüf değildi. Middle East Quarterly, Washington merkezli Middle East Forum düşünce kuruluşuyla bağlantılı, Ortadoğu'da Batı ve İsrail çıkarlarını savunan bir çizgide konumlanan bir yayın organıydı. Çevik Bir'in bu platformda İsraili bir isimle ortak makale kaleme alması, önceki yıllarla örtüşen bir ilişkiyi de gözler önüne seriyordu.

1999 yılında Çevik Bir'e JINSA, yani *"Güvenlik Konuları için Yahudi Enstitüsü"* tarafından *"Uluslararası Liderlik Ödülü"* verildi. Pentagon ile İsrail arasında köprü işlevi gören bu yapı, ABD'nin savunma politikasını etkileyen etkin bir lobi örgütü olarak tanınılıyordu. Çevik Bir'in bu ağla ilişkisi, 28 Şubat davasında da gündeme geldi; ancak dava esas olarak anayasal düzeni devirmeye kalkışma suçlaması üzerine kuruluydu.

Yargı süreci, on beş yılın ardından mahkûmiyetle kapandı; rütbe de geri alındı.

Çevik Bir, 28 Şubat soruşturması kapsamında 12 Nisan 2012'de tutuklandı ve Sincan Cezaevi'ne ko-



Erdoğan'ın
1984'ten
1998'e kadar
yardımcılığını
yapan Ekrem
Şama,
Erdoğan'ın 28
Şubat dönemi-
minde Çevik
Bir ile temasta
olduğunu ileri
sürdü.



Sincan'da tanklar, resmi söylemde "demokrasiye balans ayarı" için geçmişti. Washington'daki Türk-ABD Konseyi balosu, bu ifadeye coğrafi ve diplomatik bir bağlam kazandırıyor. Kudüs Gecesi'ni gerekçe olarak kullanan söylem ile İsrail-Türkiye ilişkilerini müdahalenin dayanaklarından biri olarak sunan makale, aynı sürecin iki farklı dili olarak yan yana duruyordu.

nuldu. Ankara 13. Ağır Ceza Mahkemesi, 19 Aralık 2013'te adli kontrol şartıyla serbest bıraktı. Nisan 2018'de ise aynı mahkeme, "*Türkiye Cumhuriyeti icra vekilleri heyetini cebren iskat veya vazife görmekten men*" suçundan ağırlaştırılmış müebbet hapis cezasına hükmetti.

Yargıtay kararı onadı.

11 Eylül 2021'de Genelkurmay Personel Başkanlığı, 28 Şubat davasında hüküm giyen emekli generallerin rütbe-lerinin geri alındığını mahkemeye bildirdi; Çevik Bir'in rütbesi de bu kapsama giriyordu.

"*Er Çevik Bir*" ifadesi, artık sadece dava dosyalarında değil, kamuoyunun dilinde de bir döneme ait simgesel bir anlam taşıyordu.

Sincan'dan Washington'a uzanan çizgi, gerekçelerin ne kadar çok katmanlı olduğunu gösteriyordu.

28 Şubat'ı siyasi tarih açısından değerlendirmek isteyenler için Çevik Bir'in 2002 tarihli makalesi özel bir belge niteliği taşıyordu.

Makaledeki ifadeler, doğrudan "*darbe yaptık*" demiyordu; ama 1997 müdahalesinin yalnızca iç siyasi bir refleks olmadığını, bölgesel ittifakları ve stratejik ilişkileri korumanın da hesap içinde olduğunu açıkça gösteriyordu.

Sincan'da tanklar, resmi söylemde "*demokrasiye balans ayarı*" için geçmişti. Washington'daki Türk-ABD Konseyi balosu, bu ifadeye coğrafi ve diplomatik bir bağlam kazandırıyor. Kudüs Gecesi'ni gerekçe olarak kullanan söylem ile İsrail-Türkiye ilişkilerini müdahalenin dayanaklarından biri olarak sunan makale, aynı sürecin iki farklı dili olarak yan yana duruyordu.

Erdoğan'ın 1984'ten 1998'e kadar yardımcılığını yapan Ekrem Şama, Erdoğan'ın 28 Şubat döneminde Çevik Bir ile temasta olduğunu ileri sürdü. Şama'ya göre Erdoğan'ın o dönemde Erbakan aleyhine konuştuğu ve etrafında Çevik Bir ile temas halinde olduğunu konuşulduğu iddia edildi. Bunlar kanıtlanmış değil, eski Milli Görüş çevrelerinden gelen suçlamalar.

Tarih her zaman tek bir gerekçeyle açıklanamaz.

Ama zaman zaman, aktörlerin kendi kaleme aldıkları metinler, resmi anlatıların gerisinde kalan katmanları gün yüzüne çıkarır. Çevik Bir'in 2002'de Middle East Quarterly'de yayımlanan yazısı, 28 Şubat tartışmalarında göz ardı edilemeyecek, birinci elden bir belge olarak kayıt altına girmiş durumdaydı.



Sahne sizin, ses bizim

Avrupa genelinde hizmet

İHTİYACA GÖRE ÇÖZÜMLER

Kongre salonlarından, kurumsal zirvelere, panellerden, ödül törenlerine kadar her organizasyonun kendine özgü akustik gereksinimleri vardır. Sahaya özel sistem tasarımı, profesyonel dijital mikser altyapısı ve çok kanallı kablosuz sistem çözümleri ile sesin her noktaya eksiksiz ulaşmasını sağlıyoruz.

EXEN
PRODUCTION
info@exen.media

Bachgasse 3
63322 Rödermark
T: 06074 486 55 85
M: 0163 9 32 32 32

Dört şairin ilham perisi

Recep Kadiroğlu

Onun en büyük kırgınlıklarından biri, insanlar öykülerini bir kenara bırakıp, ısrarla aşklarının izini sürmesiydi. Oysa Tomris Uyar, hayatındaki aşklarla değil; kurduğu cümlelerle, anlattığı hikâyelerle ve Türk edebiyatına bıraktığı derin izlerle hatırlanmak istiyordu.

Bir söyleşisinde bunu bütün açıklığıyla şöyle dile getirmişti:

“Ben öykülerimle anılmak istiyorum, aşklarımınla değil.” (Ramazanoğlu, 2026)

Ne var ki edebiyat tarihinin hafızası her zaman adil değildir. Kimi zaman bir yazarın eserlerini geri plana iter, onu yaşadığı aşklar, kurduğu ilişkiler ve dokunduğu hayatlarla hatırlar. Oysa geriye kalması gereken, çoğu zaman hayatın kendisi olmayıp yazarın geride bıraktığı ölümsüz cümlelerdir.

Tomris Uyar da onlardan biridir.

Türk öykücülüğünün en güçlü kaleminden biri olmasının yanı sıra, zarafeti, entelektüel derinliği ve özgür ruhuyla *“İkinci Yeni”* şiirinin büyük şairlerine ilham veren bir kadındır o. Ülkü Tamer’in gençlik heyecanında, Cemal Süreya’nın tutkulu dizelerinde, Turgut Uyar’ın derin bağlılığında ve Edip Cansever’in sessiz hayranlığında hep biraz Tomris vardır.

Peki kimdir Tomris Uyar ?

15 Mart 1941’de İstanbul’da dünyaya gelen Tomris Gedik, hukukçu bir anne ile babanın kızıdır. Amerikan Kız Koleji’nde aldığı eğitimin ardından İstanbul Üniversitesi Gazetecilik Enstitüsü’nden mezun olur. Edebiyat yolculuğuna ilk olarak çevirileriyle başlar.

Virginia Woolf’tan Julio Cortázar’a, Lewis Carroll’dan F. Scott Fitzgerald’a kadar dünya edebiyatının önemli isimlerini Türkçe’ye kazandırır. Ancak onun edebiyatımızdaki asıl yeri, çevirdiği metinlerden ziyade kendi kurduğu cümlelerle belirlenir. Çünkü o, modern Türk öykücülüğünde kendine has bir dil oluşturmuş en özgün yazarlardan biridir. (Anacı, 2003).

Öykülerinde kadınların iç dünyasını, modern hayatın görünmez yalnızlıklarını, gündelik yaşamın küçük kırılmalarını ve insan ruhunun derin çatlaklarını incelikli bir dille anlatır. Onun metinlerinde en sıradan anlar bile beklenmedik bir derinlik kazanır.

Bağımsızlığına düşkün mizacı, özgürlüğünden ödün vermeyen tavrı ve hayat karşısındaki tavizsiz duruşu, yal-

nızca yaşamına değil, satırlarına da yansır. Belki de bu yüzden hayatına giren insanlar kadar hayatına girmesine izin vermedikleri de onun hikâyesinin bir parçasıdır.

Çünkü o, seilmeyi istediği kadar özgür kalmayı da önemseyen bir kadındır. Ülkü Tamer’in sevgisinde gençliğin heyecanı ve biraz da acemiliği vardır. Cemal Süreya’nın sevgisi, önüne çıkan her şeyi dönüştüren bir fırtına gibi tutkulu ve sarsıcıdır. Turgut Uyar’ın ki, derinlerden akan bir nehir gibi sakin, dingin ve kalıcı olup Edip Cansever’in sevgisi ise biraz uzaktan bakan, kırılgan ve sessiz bir hayranlığın ince hüznünü taşır.

Dört farklı şair, dört farklı mizaç, dört farklı sevme biçimi ve hepsinin ortak noktasında duran tek bir kadın. Ancak onu yalnızca büyük şairlerin hayatına dokunmuş bir kadın olarak görmek, ona yapılabilecek en büyük haksızlıktır. Çünkü o, şiirlerin kıyısında duran bir figür değil; İkinci Yeni’nin tam merkezinde, o büyük edebiyat ikliminin içinde yer alan güçlü bir yazardır.

Belki de bu yüzden ona yazılan şiirlerin izini sürmemek, şairlerin dizelerinde bıraktığı yankıyı duymamak, etrafında örülen o büyük edebî hafızaya kayıtsız kalmak mümkün değildir. Ama bütün bu şiirlerin, büyük aşkların ve unutulmaz dizelerin ötesinde gözden kaçırılmaması gereken bir hakikat vardır. O da Tomris Uyar, başkalarının kaleminde hatırlanan bir kadın değil, kendi kalemıyla ölümsüzleşmiş bir yazardır.

Bu yüzden onu en doğru şekilde hatırlamanın yolu, yıllar önce söylediği, *“Ben öykülerimle anılmak istiyorum, aşklarımınla değil”* cümlesini yeniden anımsamaktır. Dolayısıyla o, şairlerin yazdığı bir kadın değil, kendi hikâyesini yazan bir yazardır.

Ülkü Tamer: Gençliğin Acemi Aşkı

Tomris Uyar’ın ilk büyük aşkı, henüz gençlik yıllarında tanıştığı şair, çevirmen ve yazar Ülkü Tamer ile olur. Kolej sıralarında başlayan yakınlıkları, mezuniyetin hemen ardından evliliğe dönüşür. Belki de hayatı henüz tanımaya başlayan iki genç insanın, birbirlerine duydukları sevginin bütün zorlukları aşabileceğine inanmasının hikâyesidir bu.

Ancak hayat, bazen en büyük acıları hiç beklenmedik zamanda çıkarır insanın karşısına ki, çiftin bebeklerini talihsiz bir kazayla kaybetmeleri, ilişkilerinde derin ve onarılmaz bir yara açar. Yaşadıkları büyük acı, zamanla evliliklerini de yıpratır ve yolları ayırır. Geride ise yarım kalmış bir aşk hikâyesi, suskunluklarla örülü bir hüznün ve birbirlerine duydukları saygı kalır.





Cemal Süreya: Şiirin Tutkulu Hâli

Tomris ile Cemal Süreya'nın yolları, Ankara Sanatseverler Derneği Lokali'nde kesişir. Bu karşılaşma, Türk edebiyatının en tutkulu aşk hikâyelerinden birinin başlangıcı olur. Süreya'nın ona olan sevgisi, önüne çıkan her şeyi dönüştüren bir fırtına gibidir; gürültülü, yakıcı ve sarsıcı. Zira Tomris'in özgür ruhu, zekâsı ve hayat karşısındaki bağımsız tavrı, şairi derinden etkiler.

Süreya, ona olan aşkını sadece yaşamakla kalmaz; onu ayrıca şiirlerinin güftesine dönüştürür. Onun Tomris için yazdığı düşünülen "*Sayım*" şiiri, yakınlığın ve tutkunun şiir dilindeki en zarif örneklerinden biridir ki iki mısrası şöyledir:

"Kapı aralığında öptüm

Soluğunda öptüm seni..." (Süreya, 2013)

Bu dizelerdeki cesaret, yalnızca bedensel yakınlığın değil; ruhların birbirine dokunma arzusunun da ifadesidir. Şairin en bilinen eserlerinden biri olan Üvercinka da çoğu eleştirmene göre bu büyük aşkın izlerini taşır.

Kesin hükümler vermek mümkün değildir elbette. Ancak şiirlerin yazıldığı dönem, şairin hayatındaki duygusal

yoğunluk ve Tomris'in varlığı, bu yorumları güçlendirir. Ancak tutku ve kırılganlığın iç içe geçtiği bu ilişki, yaklaşık üç yıl kadar sürer.

Süreya'nın zaman zaman kıskançlığa varan sahiplenici tavrı ile Tomris'in özgürlüğünden ödün vermeyen karakteri, ne yazık ki zamanla çatışmaya dönüşür. Başlangıçta tutkuyla başlayan bu hikâye, nihayet iki güçlü karakterin birbirini yormasıyla son bulur ki artık Süreya için uzun ve soğuk bir kış başlarken, Tomris'in hayatına yeni bir bahar mevsimi yaklaşmaktadır.

Turgut Uyar: Ömürlük Yoldaşlık

Tomris Uyar ile Turgut Uyar'ın asıl yakınlaşması, 1960'ların ikinci yarısında başlar. Turgut Uyar da tıpkı Tomris gibi hayatında önemli kırılmalar yaşamış, ilk evliliğini geride bırakmıştır. Ankara'dan İstanbul'a taşınan şair, çocuklarıyla birlikte hayatında yeni bir sayfa açmaya hazırlanırken, Tomris Uyar'la yolları kesişir.

Önce şiir üzerine konuşurlar. Sonra mektuplaşırlar. Bu mektuplarda aşktan çok edebiyat vardır; şiirin imkânları, sözcüklerin çağrışımları ve birbirlerinin metinlerine

Tomris'in en uzun evliliği Turgut Uyar'la olur. Zira Uyar'ın sevgisi, Cemal Süreya'dan farklı olup derinlerden akan bir nehir gibi sessiz, dingin ve kalıcıdır. Ayrıca bu ilişkiyi ayakta tutan şey yalnızca aşk değildir; dostluk, edebiyat alanında beraber yaptıkları üretim ve karşılıklı birbirlerini beslenme hâlidir.

dair eleştiriler...

Tomris Uyar yıllar sonra bu dönemi şöyle anlatacaktır:

"Önce şiir üzerine mektuplaştık. O mektuplar hâlâ bende; genellikle onun şiir hakkındaki düşünceleri ve benim onun dizeleri üzerine yaptığım eleştirilerden oluşuyordu." (Uyar, 2003)

Şiir estetiğiyle başlayan bu yakınlık, zamanla derin ve sarsılmaz bir sevgiye dönüşür ki 1969 yılında evlenen çiftin, Hayri Turgut adını verdikleri bir oğulları olur.

Tomris'in en uzun evliliği Turgut Uyar'la olur. Zira Uyar'ın sevgisi, Cemal Süreya'dan farklı olup derinlerden akan bir nehir gibi sessiz, dingin ve kalıcıdır. Ayrıca bu ilişkiyi ayakta tutan şey yalnızca aşk değildir; dostluk, edebiyat alanında beraber yaptıkları üretim ve karşılıklı birbirlerinden beslenme hâlidir. Zira Tomris, Uyar'ın şiirlerinin ilk okuru ve en dürüst eleştirmenidir. Uyar ise Tomris'in özgürlüğünü kısıtlamaya değil, tam aksine ona ayak uydurmaya çalışır. Bu yüzden onların hikâyesi, büyük aşklardan çok ömür boyu süren bir yoldaşlığa benzer.

Diğer yandan şairin dizelerinde Tomris, yalnızca bir sevgili değil; hayatı anlamlandıran bir sığınak, bir ilham kaynağı ve bir yol arkadaşıdır. Uyar, Tomris için Bozuk Saat, Dünyanın En Güzel Arabistanı ve Sevgi gibi şiirleri kaleme alır. Bu şiirlerde Uyar'ın dili, tutkunun yanı sıra dingin ve derin bir bağlılığın izlerini taşır. Yedi yıllık aradan sonra ona yeniden şiir yazdıran Tomris'e yazdığı *"Bozuk Bir Saat-tir Yüreğim, Hep Sende Durur"* şiiri şöyledir:

Herkes seni sen zanneder.

Senin sen olmadığını bile bilmeden,

Sen bile...

Seni ben geçerken,

Derim ki,

Saati sorduklarında;

Onu "O" geçiyordur.

Kimse anlam veremez.

Tamir ettirmedin gitti derler şu saati. (Uyar, 2008).

Edip Cansever: Gerçek ve Lirik Bir Dostluk

Tomris, Turgut Uyar'la evlendikten sonra İstanbul'daki evleri, dönemin şair ve yazarlarının sık sık bir araya geldiği bir buluşma masası olur. Bu masanın müdavimlerinden biri de Edip Cansever'dir. Cansever'in Tomris Uyar'la ilişkisi ise diğerlerinden farklı bir yerde durur. Zira daha ses-

siz, daha kırılgan ve biraz daha uzaktan bakan bir sevgiyle ilerleyen bir dostluktur onun ki...

Onun evinde şiir, öykü, çeviri ve hayat üzerine yapılan uzun sohbetler, zamanla güçlü bir dostluğa dönüşür. Cansever'in Tomris Uyar'a karşı derin bir hayranlık duyduğu, ona özel şiirler yazdığı ve her doğum gününde tek nüsha şiirler armağan ettiği bilinse de ancak Tomris, bu ilişkiyi hiçbir zaman romantik bir hikâye olarak değil, lirik bir dostluk olarak görür. Bunu bir söyleşide şöyle ifade eder:

"Bitmeyen tek aşkın, gerçek ve lirik bir dostluk olduğunu Edip Cansever öğretti bana." (Korkusuz, 2019)

Belki de onları birbirine bağlayan şey, aşkın kendisinden ziyade; ortak bir dil, karşılıklı hayranlık, birbirini anlama çabası ve zamanın yıpratmadığı bir dostluktur.

Cansever'in ölümünün ardından Tomris'in söylediği şu cümle ise, aralarındaki bağın derinliğini tek başına anlatmaya yeter:

"Tek ihaneti, ölmesiydi." (Sökmensüer, 2020)

Dört Şair ve Bir Yazar

Evet, Ülkü Tamer, Cemal Süreya, Turgut Uyar ve Edip Cansever... Türk şiirinin dört güçlü sesi. Her biri Tomris Uyar'ı başka türlü sevmiş, başka türlü anlamış ve başka türlü anlatmıştır. Ancak bütün bu hikâyelerin merkezinde duran kadın, hiçbir zaman yalnızca bir ilham perisi olmayıp kendi cümleleriyle var olan bir yazardır.

Belki de bu şairleri bir arada tutan şey, yalnızca aynı edebiyat çevresine ait olmaları değildi. Onları birbirine bağlayan görünmez bağ, Tomris'in zekâsı, bağımsızlığı, zarafeti ve hayata bakışındaki derinlikti. Ancak Tomris, aşkı yalnızca duyguların coşkusuna bırakan biri de değildi. O birlikte olacağı erkekte aradığı özellikleri, kendine özgü mizah anlayışıyla bir liste hâline getirmişti.

Edebiyat çevrelerinde yıllardır anlatılan bu liste, aslında onun hayata ve insan ilişkilerine nasıl baktığını da gösterir ki; özenli olacak, incelikli davranacak, kitap okuyacak, mizah duygusuna sahip olacak, özgürlüğe saygı duyacak ve her şeyden önemlisi, aynı dünyaya bakabilecek.

Bu kriterleri okuyunca insan sormadan edemiyor:

Acaba Cemal Süreya ile Edip Cansever, Tomris Uyar'ın bu kriterlerini en baştan bilselerdi, hikâyenin seyri gene bu şekilde mi olurdu?

İnsan sevdiğini öldürür mü John?

John Steinbeck'ın Fareler ve İnsanlar Romanı Üzerine

Steinbeck, romanına başlamadan önce bir başlık aramıştı. Bulduğu başlık, İskoç şair Robert Burns'un 1785 tarihli "To a Mouse" adlı şiirinden geliyordu. Burns, çift sürerken yanlışlıkla bir farenin yuvasını parçaladıktan sonra o fareye seslenmişti şiirinde. Dizeler şöyleydi: "The best laid schemes o' mice an' men / Gang aft agley" (fareler de insanlar da ne kadar özenle plan kursa, çoğu zaman hepsi boşa çıkar.)

SEBAHATTİN ÇELEBİ

Kimi hikâyeler vardır; onları okurken bir şeyin kapandığını hissedersiniz içinde. Bir kapı değildir bu, daha derin bir şeydir; belki bir mevsim, belki bir inanç. John Steinbeck'in 1937'de kaleme aldığı Fareler ve İnsanlar da böyle bir hikâyeydi. İnce bir kitaptı, sayfaları azdı; ama taşıdığı ağırlık, yüzyıllık bir hüznün ağırlığıydı. Okunduğunda insanın içinde bıraktığı şey, bir roman bilgisi değil, kendi doğasıyla yapılmış ağır bir yüzleşmeydi.

Steinbeck, kahramanlarını Büyük Buhran'ın yakıp kavurduğu Californiya ovalarına bırakmıştı. Orada, toz ve yorgunluk arasında, iki adam yürüyordu: George Milton ve Lennie Small. Biri öbürünü taşıyordu; öbürü ise bilmeden, biri biri ardına, elinin değdiği her şeyi tüketip gidiyordu. Bu iki adamın hikâyesi, bir romanın sınırlarını çoktan aşmış; insanlığın ortak acısının bir imgesi hâline gelmişti.

Steinbeck, yoksullarla omuz omuza çalışarak edebiyata geldi.

John Ernst Steinbeck, 27 Şubat 1902'de Californiya'nın Salinas kasabasında doğdu. Salinas, o yıllarda bereketli topraklara sahip bir tarım bölgesiydi; ama bu bereket, orada çalışan mevsimlik işçilere değil, büyük arazi sahiplerine aitti. Steinbeck bu eşitsizliği, soyut bir sosyal olgu olarak değil, bizzat yaşayarak gördü. Stanford Üniversitesi'nde okurken geçimini sağlamak için çiftliklerde işçi olarak çalıştı; dip-

lomasız ayrıldı. Tahıl ambarlarında uyudu, tarla sahiplerinin keyfi davranışlarına katlandı ve bu süreçte bir yazarın elde edebileceği en değerli şeyi kazandı: Gerçeği, yazılmış kitaplardan değil, toprağın kokusundan öğrendi.

1937'de Fareler ve İnsanlar yayımlandığında, bir New York Times muhabirine şunu söylemişti: "*Hikâyenin geçtiği bölgede ben de çalıştım.*" Bu itiraf, romanı salt bir kurgu olmaktan çıkaran bir belgeydi. Steinbeck'in karakterleri hayal ürünü değildi; onların içinden geliyordu.

Steinbeck'in inançları, geleneksel bir dinin çerçevesine sığmıyordu. Kiliseye mesafeliydi; dogmalardan uzak durdu. Ama bu, onun manevi bir dünyadan yoksun olduğu anlamına gelmiyordu. Tam tersine, insana duyduğu derin ve neredeyse dinî bir saygı, tüm eserlerinin alt metninde hissediliyordu. Bu inancı şekillendiren en önemli isim, yakın dostu ve biyolog Ed Ricketts'ti. Ricketts, Steinbeck'e "*teleolojik olmayan düşünce*" biçimini öğretti; yani bir şeyin neden olduğunu sormak yerine, o şeyin nasıl olduğuna bakmak. Bu yaklaşım Steinbeck'in tüm karakterlerine sinmişti: Romanlarında suçlu yoktu, yalnızca koşullar vardı. Lennie kasıtlı zarar vermiyordu; George kötü bir insan değildi. Olan, olmuştu.

İsveç Akademisi, 1962'de Steinbeck'e Nobel Edebiyat Ödülü'nü verirken gerekçesini net bir biçimde ortaya koydu: "*gerçekçi ve hayal gücüne dayanan yazıları, sempatik mizahı ve keskin toplumsal kavrayışıyla.*" Bu iki sözcük, gerçekçi ve hayal gücü, Steinbeck'i tam olarak tanımlıyordu. O,

bir muhabirin gözüyle bakıp bir şairin kalemıyla yazmıştı.

Roman, bir şiiirden doğdu

Steinbeck, romanına başlamadan önce bir başlık aramıştı. Bulduğu başlık, İskoç şair Robert Burns'un 1785 tarihli "To a Mouse" adlı şiiirinden geliyordu. Burns, çift sürerken yanlışlıkla bir farenin yuvasını parçaladıktan sonra o fareye seslenmişti şiiirinde. Dizeler şöyleydi: "The best laid schemes o' mice an' men / Gang aft a'gley" (fareler de insanlar da ne kadar özenle plan kursa, çoğu zaman hepsi boşa çıkar.)

Steinbeck bu dizede bir romanın tüm ruhunu buldu.

Lennie Small ise sıfırdan kurgulanmış bir karakter değildi. Steinbeck, 1937'de aynı New York Times röportajında gerçeği açıkça aktardı: "Lennie gerçek bir insandı. Haftalarca onun yanında çalıştım. Bir kız öldürmedi. Bir çiftlik ustabaşısını öldürdü. Patronun arkadaşını kovmasına kızıp adamın karnına tırpanı sapladı. Bunu kaç kez yaptığını söylemekten kaçınıyorum. Gözlerimle gördüm. Durdurmak için çok geçti." Bu itiraf, Steinbeck'in onu yıllarca aklında taşıdığını; onu bir canavar olarak değil, bir trajedi olarak gördüğünü ortaya koyuyordu.

Bir ayrıntı daha romanın tarihine küçük ama çarpıcı bir not düştü: Steinbeck'in köpeği Toby, taslağın yarısını



Fareler ve İnsanlar'ın anlattığı trajedi, yalnızca Steinbeck'e özgü değildi. Dünya edebiyatının büyük anlatıları, benzer bir soruyla boğuşmuştu: Saf bir ruh, bu dünyada var olabilir miydi? Ve bu soruya verilen yanıtlar, neredeyse hep aynı yere çıkıyordu.

yemişti. Steinbeck, bir arkadaşına yazdığı mektupta durumu şöyle aktardı: *"Toby'nin ne yaptığını bilip bilmediğinden emin değilim."* Tüm taslağı yeniden yazmak zorunda kaldı.

Romanın ilk başlığı farklıydı: *"Something That Happened"* Olan Bir Şey. Bu başlık, sonradan Burns'ün dizesiyle değiştirildi. Ama o ilk başlıktaki felsefi ağırlık kaybolmadı. Steinbeck, romanına bir suçlama belgesi değil, yalnızca bir tespit belgesi olarak bakmıştı: Oldu. Böyle oldu. Ve bunun sorumlusu olmak, kimsenin taşıyabileceği bir yük değildi.

Yumuşak olan her şey, Lennie'nin ellerinde bir yas nesnesine dönüştü.

Lennie büyük bir çocuktur. Yalnızca bedeninde değil, aynı zamanda dünyanın ona görünme biçiminde de büyüktü; dünyanın dar ve kaba köşeleri onun için yoktu sanki. O, kadife tüyleri seven, bir fareyle uyuyabilmek için saatlerce uğraşan, kuzu yününün sıcaklığında teselli bulan biriydi. Ama elleri, tüm bu şefkate ihanet ediyordu. Bir yavru köpeğe dokunduğunda çok sıkıyordu; bir fareyi okşarken onu farkında olmadan susturuyordu. Sevmek ile yok etmek, onun parmak uçlarında aynı harekete dönüşmüştü.

George ise onun tam zıttıydı: Küçük, zeki, hesaplı. Ama her hesaplı insanın içinde bir yerde, hesap kitabın ulaşamadığı bir alan kalır. George'un o alanında Lennie vardı. Onu neden taşıdığını kendisi de tam olarak açıklayamamıştı belki. Bir sorumluluk muydu, bir alışkanlık mı, yoksa yıllarca birlikte hayal kurmanın yarattığı o geri döndürülemez bağ mıydı? Steinbeck bu soruyu sormadı. Bıraktı. Çünkü bazı bağlar, açıklanınca küçülür.

George o gün, kendi geleceğini de bir tarlaya gömdü.

Romanın sonunda George, Lennie'yi kendisi öldürdü. Bunu yaparken, vicdanıyla başbaşıydı. Öfkeli bir kalabalık peşlerindeydi. George, Lennie'nin başka ellere düşmeden gitmesini istemişti. Son sözlerini söyledi ona: Küçük çiftlikten, tavşanlardan, birlikte toprağı sürecekleri günlerden söz etti. Lennie, o hayali görür gibi gülümsedi. George tetiği çekti.

O gün, içinde taşıdığı tüm gelecek de oraya gömüldü.

Oscar Wilde, çok daha önce, sanki bu sahneyi görmüş gibi yazmıştı: *"Yet each man kills the thing he loves."* (Yine de her insan sevdiği şeyi öldürür.) Wilde bunu 1898'de, Reading Gaol Baladı'nda, bir paradoks olarak söylemişti. Steinbeck ise onu bir gerçeğe dönüştürdü. George'un o anı, sevginin en mütevazı ve en acı biçimiydi: Koruyamayacağını anlayan birinin, yine de koruma eylemini sürdürmesi. Bu sefer sonsuza kadar.

Steinbeck bu romanı aynı anda hem bir kitap hem bir sahne eseri olarak kurdu.

Steinbeck, Fareler ve İnsanlar'ı bilinçli olarak *"play-novelle"* adını verdiği bir biçimde yazmıştı: roman olarak okunabilir, ama aynı zamanda doğrudan sahnede oynanabilir bir yapıya sahipti. Sahne yönergeleri gibi kurulan paragraflar, diyalog ağırlıklı anlatım ve her sahnenin tek bir mekâna sabitlenmesi bu tasarımın izleriydi. Roman, yayımlandığı yılın sonunda Broadway'de sahneye taşındı; Steinbeck bu dönüşüm için tek bir kelimeyi değiştirmek zorunda kalmadı.

Bu seçim, Steinbeck'in onu bir yazınsal deney olarak değil, herkese ait bir gerçek olarak gördüğünü yansıtıyordu. Kitabın kısalığı da bu amaca hizmet ediyordu: Uzun bir roman değildi; ama sayfasını çevirdiğinizde bırakamazdınız. Çünkü anlatı, bir bumerang gibi dönüp okuyucunun içine konmuş bir soruyu vururdu: Ben olsaydım ne yapardım?

Dünya edebiyatı bu soruyu farklı dillerde, farklı yüzyıllarda sordu.

Fareler ve İnsanlar'ın anlattığı trajedi, yalnızca Steinbeck'e özgü değildi. Dünya edebiyatının büyük anlatıları, benzer bir soruyla boğuşmuştu: Saf bir ruh, bu dünyada var olabilir miydi? Ve bu soruya verilen yanıtlar, neredeyse hep aynı yere çıkıyordu.

Dostoyevski'nin 1869 tarihli İdiot romanında Prens Mışkin, Lennie'nin bir önceki çağdaki kardeşi gibiydi. Mışkin de saf, temiz, iyiliksever bir insandı; ama bu saflık, etrafındakileri koruyan bir kalkan değil, tersine onları zorlayan bir ayna oldu. Mışkin'in varlığı insanları rahatsız etti; çünkü onun iyiliği, başkalarının karanlığını daha görünür kılıyordu. Lennie'nin varlığı da öyleydi: O, dünyayı değiştirmek istemiyordu; yalnızca içinde var olmak istiyordu. Ama dünya, böyle bir varlığa tahammül edemedi.

Victor Hugo

Victor Hugo, Sefiller'de Jean Valjean'ı benzer bir yükün altına koymuştu. Valjean da birini taşıyordu; Cosette'i. Ve o taşıma eylemi, onun kendi özgürlüğünden sürekli taviz vermesi anlamına geliyordu. George ve Valjean, birbirinden yüz yıl uzakta, aynı soruyla yüz yüzeydi: Başkasını yaştırmak için ne kadar kendinden vazgeçilebilirli?

William Faulkner, Ses ve Öfke'de Benjy Compson aracılığıyla bu soruyu başka bir derinliğe taşıdı. Zihinsel engelli Benjy, geçmiş ve şimdiyi birbirinden ayırt edemez; her şeyi ham bir içgüdüyle hissedirdi. Faulkner onun perspektifini romanın ilk bölümüne yerleştirdiğinde okuyucu, anlamsız bir gürültünün içine düşerdi; ama bu gürültü, aynı zamanda içinde bulunduğumuz dünyanın ta kendisiydi.

Cormac McCarthy'nin 2006 tarihli Yol'u ise bu soruyu kıyamet sonrası bir coğrafyaya taşıdı. Bir baba, oğlunu

taşıyordu; yanlarında yalnızca bir el arabası ve tükenmek üzere olan bir umut vardı. McCarthy'nin babası da George gibi, onu taşıdığı için kendisini tüketiyordu. Ama bırakmak mümkün değildi. Çünkü bırakmak, yalnızca oğlunu değil, kendini de öldürmek olacaktı.

Tüm bu romanları birbirine bağlayan ip, aynı sorudan örülmüştü: Bir insan, sevdiğini gerçekten koruyabilir miydi? Dostoyevski hayır demişti; Mışkin her şeyi kaybetmişti. Hugo evet demişti, ama bedeli ağırdı. McCarthy'de cevap belirsizdi; hayatta kalmak yeterliydi. Steinbeck ise soruyu yanıtsız bıraktı. Yalnızca gösterdi. Ve bu, belki de en dürüst cevaptı.

Fareler de, insanlar da planlar yapardı; ve bu planlar, çoğunlukla yanlış giderdi. Steinbeck'in Büyük Buhran Amerikası, umuda tahammül edemeyecek kadar yorgundu. Ama George ve Lennie yine de hayal kurmuşlardı: Küçük bir toprak parçası, birkaç tavşan, kendi ışıklarını yakabilecekleri bir yer.

Bu hayal, romanın içinden geçen ince bir ışık gibiydi. Gerçekleşmedi. Ama var oldu. Ve bir şeyin hayal edilmiş olması, belki de onu bir biçimde yaşıtıyordu. Tarihe ve edebiyata baktığımızda, gerçekleşmeyen hayallerin bazen gerçekleşenlerden daha uzun yaşadığını görürüz. George ve Lennie'nin küçük çiftliği hiç kurulmadı; ama o çiftliğin hayali, seksen yılı aşkın süredir milyonlarca okuyucunun içinde yaşıyor.

Belki Fareler ve İnsanlar'ın bugün hâlâ okunmasının nedeni buydu: Roman bitmişti, ama o soru bitmiyordu. Ve her yeni okuyucu, o soruya kendi hayatından bir cevap bulmaya çalışıyordu.

Kimisi George gibi, kimisi Lennie gibi.

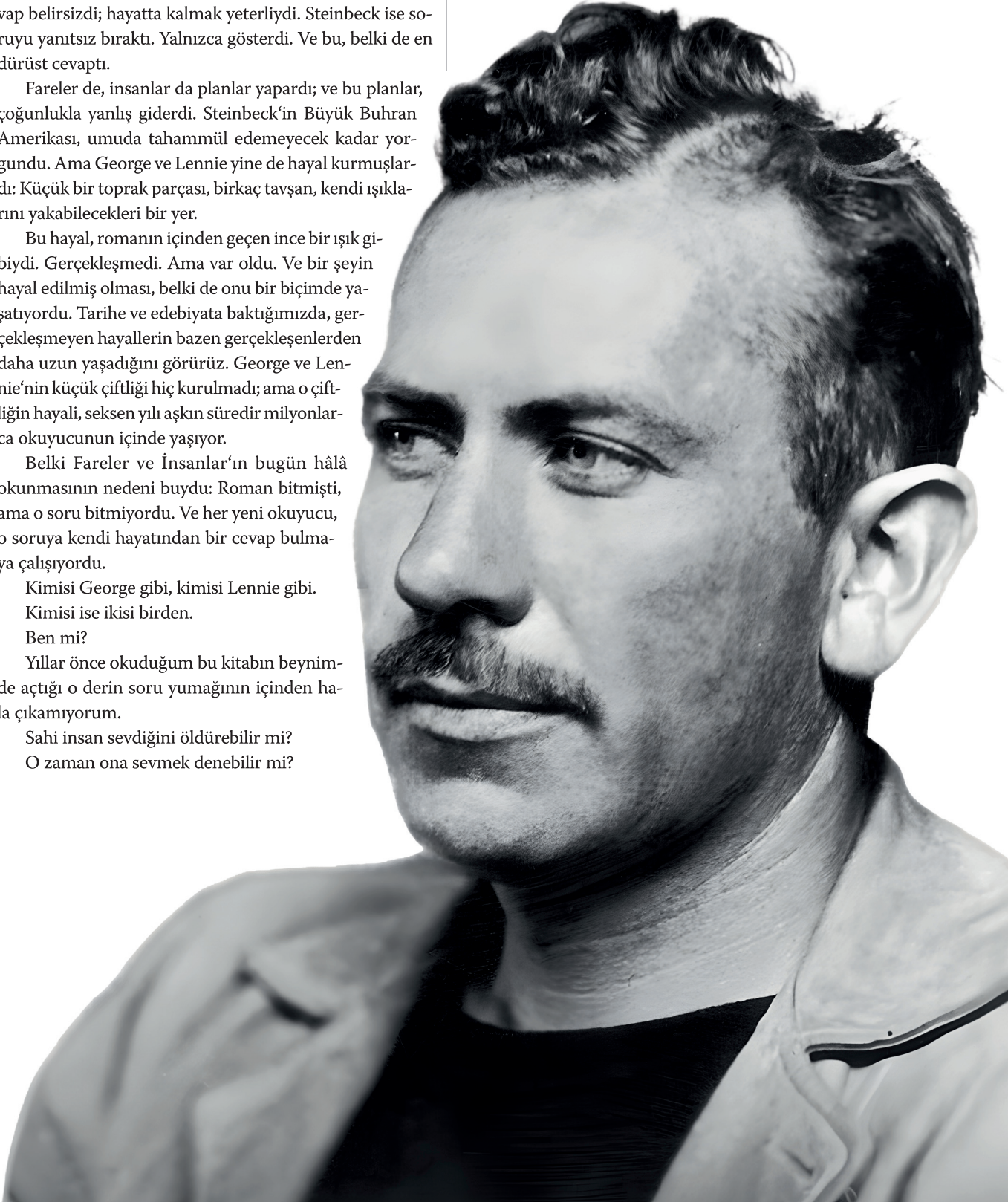
Kimisi ise ikisi birden.

Ben mi?

Yıllar önce okuduğum bu kitabın beynimde açtığı o derin soru yumağının içinden hâlâ çıkamıyorum.

Sahi insan sevdiğini öldürebilir mi?

O zaman ona sevmek denebilir mi?





Sahne sizin, ses bizim

Avrupa genelinde hizmet

İHTİYACA GÖRE ÇÖZÜMLER

Kongre salonlarından, kurumsal zirvelere, panellerden, ödül törenlerine kadar her organizasyonun kendine özgü akustik gereksinimleri vardır. Sahaya özel sistem tasarımı, profesyonel dijital mikser altyapısı ve çok kanallı kablosuz sistem çözümleri ile sesin her noktaya eksiksiz ulaşmasını sağlıyoruz.

EXEN
PRODUCTION
info@exen.media

Bachgasse 3
63322 Rödermark
T: 06074 486 55 85
M: 0163 9 32 32 32

DİJİTAL MENÜ ÇÖZÜMLERİ, UZAKTAN YÖNETİM, KASA VE KİOSK SİSTEMLERİ ARTIK BİZİMLE!

Exen Media ile İşletmenizi Geleceğe Taşıyın



DİJİTAL MENÜ PANOLARI

Müşterilerinizi Canlı
Görseller ve Dinamik
Menülerle Etkileyin



AKILLI KİOSK SİSTEMLERİ

Müşteri Sipariş
Süreçlerini Hızlandırın
ve Deneyimi iyileştirin



KASA & POS SİSTEMLERİ

Hızlı, Güvenilir ve
Entegre Kasa
Çözümleri



MINİ KİOSK & TERMİNALLER

Dar Alanlar İçin
Esnek ve İşlevsel
Çözümler

TÜMÜ TEK PLATFORMDA: UZAKTAN YÖNETİM VE TAM ENTEGRASYON



Bulut Tabanlı Kontrol Panelinden
Tüm Cihazları Uzaktan Yönetin



Özelleştirilebilir Raporlama



Verimli Stok ve Satış Takibi



Farklı Donanım Modelleriyle Uyumlu



DIŞ MEKAN LED EKRANLAR

Reklamlarınızı ve Mesajlarınızı
Herkese Duyurun

EXENMEDIA

www.exen.media

info@exen.media

Bachgasse 3 • 63322 Rödermark • T: 06074 486 55 85 • M: 0163 9 32 32 32