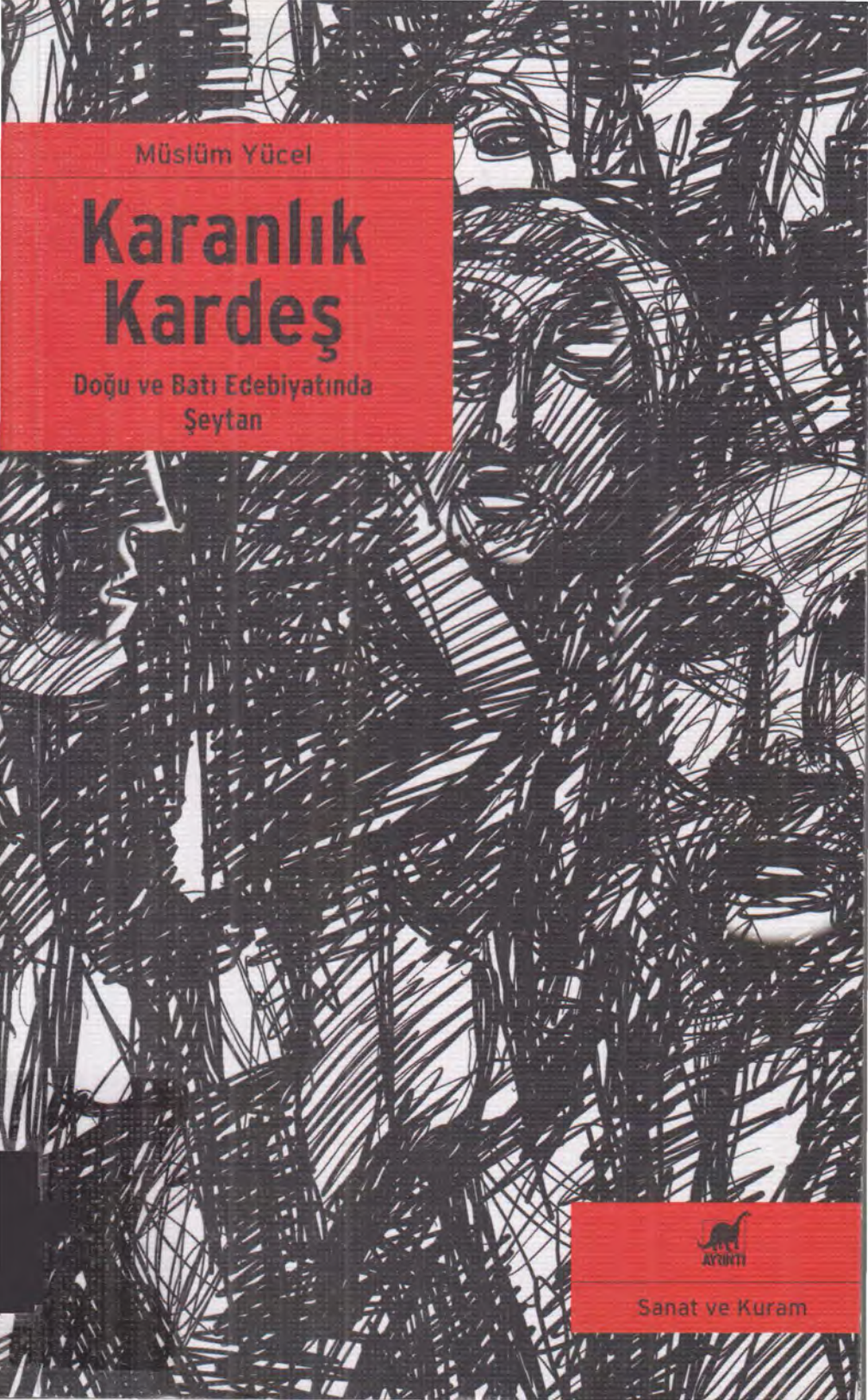


Müslüm Yücel

Karanlık Kardeş

Doğu ve Batı Edebiyatında Şeytan

Ayrıntı

Sanat ve Kuram

MÜSLÜM YÜCEL: 1969'da Urfa'da doğdu. Bugüne kadar yayımlanmış kitapları şunlardır: *Kalbimizin Kuyusunda Kardeştir Yaralarımız* (şiir, 1994), *İpek Yolu* (şiir, 1996), *Tekzip / Kürt Basın Tarihi* (inceleme, 1998), *Ahuzin* (şiir, 2001), *Su Masalı* (masal, 2001), *Ölü Evi* (şiir, 2004), *Edebiyatta Ölüm ve İntihar* (İnceleme, 2004), *Kına ve Ayna / Kürtlerde Ölüm ve İntihar* (inceleme, 2004), *Kuyu* (hikâye, 2005), *Evlilik İttifakı / Berdel* (inceleme, 2006), *Türk Sinemasında Kürtler* (inceleme 2006), *Osmanlı Türk Romanında Kürt İmgesi* (inceleme, 2010), *Amara'dan İmralı'ya Abdullah Öcalan* (biyografi, 2014).

MÜSLÜM YÜCEL

Karanlık Kardeş
Doğu ve Batı Edebiyatında Şeytan

Müslüm Yücel

Ayrıntı: 959
Sanat ve Kuram Dizisi: 48

Karanlık Kardeş
Doğu ve Batı Edebiyatında Şeytan
Müslüm Yücel

Yayıma Hazırlayan
Derviş Aydın Akkoç - Aslı Güneş

Son Okuma
Ceren Ataer

© Müslüm Yücel, 2015

Bu kitabın tüm yayın hakları
Ayrıntı Yayınları'na aittir.

Kapak Fotoğrafı
Pierre-Hugues Hétu / EyeEm / Getty Images Turkey

Kapak Tasarımı
Deniz Çelikoğlu

Dizgi
Kâni Kumanovalı

Baskı
Kayhan Matbaacılık San. ve Tic. Ltd. Şti.
Merkez Efendi Mah. Fazılpaşa Cad. No: 8/2 Topkapı/İstanbul
Tel.: (0212) 612 31 85
Sertifika No.: 12156

Birinci Basım, *Nisan 2016*

Baskı Adedi *1000*

ISBN 978-605-314-066-5
Sertifika No.: 10704

AYRINTI YAYINLARI
Basım Dağıtım San. ve Tic. A.Ş.
Hobyar Mah. Cemal Nadir Sok. No.: 3 Cağaloğlu – İstanbul
Tel.: (0212) 512 15 00 Faks: (0212) 512 15 11
www.ayrintiyayinlari.com.tr & info@ayrintiyayinlari.com.tr

t itter.com/ayrintiyayinevi facebook.com/ayrintiyayinevi instagram.com/ayrintiyayinlari

Karanlık Kardeş
Doğu ve Batı Edebiyatında Şeytan

Müslüm Yücel

SANAT VE KURAM DİZİSİ

BLUES TARİHİ
Şeytan'ın Müziği
Giles Oakley

TANGO
Tutku'nun Ekonomi Politiği
Marta E. Savigliano

SANATIN İCADI
Bir Kültür Tarihi
Larry Shin

SANAT VE PROPAGANDA
Kitle Kültürü Çağında Politik İmge
Toby Clark

FOTOĞRAF
Çerçevedeki Gizem
Mary Price

MONA LISA KAÇIRILDI
Sanatın Bizden Gizledikleri
Darian Leader

EDEBİYAT KURAMI
Giriş/Genişletilmiş 2. basım
Terry Eagleton

EDEBİYAT VE KÖTÜLÜK
Georges Bataille

ZAMAN TÜNELİ
Denemeler ve Notlar
John Fowles

KORKUNUN GÜÇLERİ
İğrençlik Üzerine Deneme
Julia Kristeva

KATİLLER, SANATÇILAR VE TERÖRİSTLER
Frank Lentricchia & Jody McAuliffe

GÜRÜLTÜDEN MÜZİĞE
Müziğin Ekonomi Politiği Üzeri
Jacques Attali

GÜZELLİK SEMPTOMU
Francette Pacteau

RABELAIS VE DÜNYASI
Mihail Bahtin

SANAT VE SORUMLULUK
İlk Felsefi Denemeler
Mihail Bahtin

SANAT VE ESTETİK
Peter de Bolla

FLAMENKO
Tutku, Politika ve Popüler Kültür
William Washabaugh

ARAP DÜNYASINDA MÜZİK
Tarab Kültürü ve Sanatçılığı
A.J. Racy

ATEŞ VE GÜNEŞ
Platon Sanatçıları Niçin Dışladı?
Iris Murdoch

GERÇEĞİN GERİ DÖNÜŞÜ
Yüzyılın Sonunda Avangard
Hal Foster

SANATTA ANLAMIN GÖRÜNTÜSÜ
İmgelerin Toplumsal İşlevi
Richard Leppert

SANATIN SONUNDAN SONRA
Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi
Arthur C. Danto

KURMACA NASIL İŞLER?
James Wood

ANALİTİK RESİM ÇÖZÜMLEMELERİ
Leyla Varlık Şentürk

SIRADAN OLANIN BAŞKALAŞIMI
Arthur C. Danto

BUNU BEN DE YAPARIM
Christian Saehrendt

SANAT DÜNYALARI
Howard S. Becker

ARABESK
Uğur Küçükkaplan

ROMAN KURAMINA GİRİŞ
Zekiye Antakyalıoğlu

YAZMA CESARETİ
Nihan Kaya

HİÇLİĞİN ÖZGÜRLÜĞÜ
Ceren Selmanpakoğlu

TEKNOLOJİ-İNSAN BİRLİKTELİĞİ
Selçuk Artut

İKTİDARSIZLIĞIN İKTİDARI VE SANAT
Emre Zeytinoğlu

MARX'IN KAYIP ESTETİĞİ
Margaret A. Rose

Edebiyatta ve Felsefede
VAROLUŞÇULAR VE MİSTİKLER
Iris Murdoch

ŞİİR NASIL OKUNUR
Terry Eagleton

YALNIZ ŞİİR
Şeref Bilsel

ŞAİR VE TAİFESİ
Hüseyin Köse

TÜRKİYE'NİN POP MÜZİĞİ
Uğur Küçükkaplan

İçindekiler

Başlarken 11

Giriş 19

Söz Kapıları: Tanrılar, Tanrıçalar 31
- Göksel İmge 33
- Müzisyen Melekler 38
- Şeytanın Adları 41
- Aynada Şeytan Sırıtıyor 42

Görülmüyor Ama Her Yerde 46
- Dante: Dite Kentinin İmarı 46
- Giovanni Boccaccio: Şeytaniler 49
- Shakespeare: Cadılar, Büyücüler, Hayaletler 51
- John Webster: *Ak Şeytan* 57
- Milton: Şeytan Asi Kahramandır 58

Fantastik Roman 69
Cazotte: *Âşık Şeytan* 75
Jan Potocki: *Zaragoza'da Bulunmuş El Yazması* 77
Matthew Gregory Lewis: *The Monk* 80
Poe: Su, Peri, Hayalet ve Bir Melek Geçti 84
Maupassant: Delilik ve İntihar Arasında 96

Goethe Çağı I 102
Tanrı'nın Ölümü 102
"Tanrısal Haşmet": Goethe 105
Marlowe'dan Goethe'ye: *Faust* 111
Goethe'nin Meleklere Yaktığı Ağıtlar 116
Meleğin Ruhu: Marienbad Ağıdı 119

Şeytanla Konuşanlar 126
William Blake: Sürekli Cennet 129
Byron: Özgürlük Meleği, Şeytan 142
Coleridge: Afyon ve İlham 148
Keats'in "Perileri" 153
Shelley'in Şeytanla Yürüyüşü 156
Lermontov'un Melankolik İblisi 160
Hugo'nun Özgürlük Meleği 163

Balzac, Dostoyevski 167
Balzac 167
Dostoyevski 171
Yüzyıl Bağlanırken 183

Kurban, Hayalet, Deccal 185
İmgenin Ortaya Çıkışı 185
Nietzsche: Deccal 187
Marx: Hayalet 190

Goethe Çağı II 199
Zamanın Goethe'si Thomas Mann 199
James Joyce, Eski'nin Yeni Kahramanı: *Ulysses* 202

Şeytan, Sancaktar 219
Nerval: Melankoli'nin Kara Güneşi 221
Baudelaire 234
Baudelaire: Ensest ve Lezbiyen 253
Baudelaire'in Şeytan'a Duaları 259

Rilke 269
Rilke'nin Tanrısı 270
Rilke'nin Dini 276
Rilke'nin Melekleri 277
Duino Ağıtları 283

XX. Yüzyıl ve Şeytan 296
Yeats'in Beyazı, Pound'un Altın ve Kakası, Eliot'ın Karası 298

Bekliyorum, Gelmiyorsun 314
Kafka'nın Mesihi: Gelmiş, Biri de Yardım Ediyor 314
Mayakovski Meleği 316
Benjamin! 323

Doğu'da Şeytanın Aksi 328
Doğu Edebiyatı 328
Şeytanın Ortaya Çıkışı 331
Bir Nokta: Şeyh Adiyy 343
Firdevsi'den Şeyh Galip'e 345
Rakip: Şeytan! 349

Doğu'nun Modern Dönemi 357
Arap, Fars ve İbrani'nin Modern Şeytanı 357
Muhammed İkbal 368
Sâdık Hidâyet 371

Türk Edebiyatı 378
Abdülhak Hamid 378
Tevfik Fikret 380
Hüseyin Rahmi Gürpınar 381
İki Lazar: Karay ve Safa 398
Bir İstisna: Hilmi Ziya 401
Mahpeyker ile Behlül Arasında 403
İlah 409
Handan 412
Peyami Safa 415
Sabahattin Ali 421
Cinayete Zemin, Cin Çıkarma 424

Şiirin Yasak Meyvesi 427
Haşim'in "Başım" Şiiri 428
Vuslat Cini 434

Darbe: Cine ve Şeytan'a Açılma 437
Kurtuluş, Bekleyiş 439
Mahşer Sonrası, Tanrı, Medüza ve Şeytan 452
1980 Sonrası Şiir ve Şeytan 468
Mesihlerimiz 471
Cinler Tepemizde 473
Şeytan Şiire Tebelleş Oluyor 477
Gülseli İnal 481
Doğum Yeri: Kule 482
Bir Yüzü Olmayanlar, Yüz Verdiklerimiz: Tanrılar, Tanrıçalar 488
Meleklerin Konumlanışı 491
Şeytanın Gülümseyen Yüzü 497
Su ve Perilerle Bağlarken 505
Enis Batur 507
Bizi İlgilendiren, Yolun Sonu 509
Şeytanın Kısrağı 512
Tanrı, Melek ve Şeytan'a Doğru 514
İblis'e Göre *İncil* 519
Küçük (Aziz) İskender 522
Eşcinselin Tanrısı: Gizem ve Uyuşmazlık 524
Yeraltının Gayri Sakin Suları 529
İskender'i Bitirirken 535
Kürt Edebiyatı ve Şeytan 536
Kürtçe Şiirde Şeytan 537
Romanın Cin ve Şeytanları 539
Bitti 542

Başlarken

I

Kişisel bir hikâyeyle başlamak istiyorum söze. İnsan doğar doğmaz Şeytanın yüzünü görür ve ağlarmış; bende tersi olmuş, ağlamamışım, bir gün sonra da ninem burnumu sıkmış. Bu yüzden evdeki en küçük burun bana ait.

Küçükken, ayakkabı ters duruyorsa ninem kızardı. "Şeytan namaz kılıyor üstünde" derdi. Tek başımıza kaldığımızda ya da banyo yaptığımızda şeytan yine yanımızda olurdu: "Sana şeytan güldü değil mi?" "Islık çalmayın" diye uyarılırdık, çünkü ıslık şeytanı çağırmaktı. Silah ve bıçakla oynamak da şeytanı çağırmak demekti. Falan yere gitmeyin, çünkü orada cinler ve periler toplanmışlardır, düğünleri vardır, çarparlar sizi.

İlkokula gittiğim dönemlerde kimi kadınların içine cin girdiğinden bahsediliyordu. Bu kadınlar ziyaretlere götürülüyordu. Yıllar sonra öğ-

rendim, kadınlar aslında mutsuz kimseler; *şeytan* diyerek kendilerini koruyorlardı belki de, sevmedikleri birine tahammül etmeleri zor olsa gerek. Kimi zaman da evden kaçan kızlar olurdu ama *kaçtı* demezdi kimse. Bunun yerine "cinler kaçırmış" derlerdi. Kız bir yıl sonra yanında bir çocukla gelirdi: "Cinlerden çocukları bile var!"

Yurdumuzun dört bir yanı da şeytanla örülmüştür: kilitleri şeytanın elinde olan kale ve mağaralar, dip geçitlerdeki şeytan merdivenleri. Bunlara atasözleri ve deyimler de eklenebilir, "havaliya şeytên, heya darîstane" (Şeytanın dostluğu ormana kadardır) ya da "yüzünü şeytan görsün". Şeytan bazen de medet kapısıydı, sivri işler çıkmaza girdiği an şöyle denilirdi: "Şeytan bir osursa." Bir şey kaybolduğunda da yine benzer bir mantık işlerdi: "Yerini şeytan bilir"

Bir de yağmur var tabii. Yağmur yağmayınca ya duaya çıkılır ya da yılan öldürülürdü. "Yılanın göğsünde su" olduğuna, yılanı öldürüp kuyruğundan aşağı doğru sarkıtınca da yağmur yağacağına inanılırdı. Ama başı üçgen şeklinde olan yılana (ziya) dokunulmazdı, çünkü o ziyaretlerimizi beklerdi. Harabelerin bekçisi yılandan başka kim olabilirdi ki?

Erotik türküler vardır sonra, kına gecelerinde yakılanlardan biri şöyle: "Şu taşı kaldırsalar, yılanı öldürseler". Korku, yoldan çıkanlar için de yılanla dile gelir. Eğer şeytana uyarsan biri gelir, bu gelenin iki elinde de birer yılan vardır ve içinizdekini sökene kadar, sizi döver.

Köylerde kuş beslenir, nedeni buğdaydır. Kuşlar taneleri toplar, avluyu şeytana bırakmaz. Kısacası hayvanlar, şeytan yüzünden insandan çok çekmiştir.

Bitkiler ve meyveler hayvanlara nazaran daha şanslıdır. *Adamotundan* yapılan lapa diş ağrılarına iyi gelir. Havva'ya sunulan kırmızı elma ikiye bölünüp yenilince erkek çocuk doğar. Meme Alan'dan Şeyh Sanem'e kadar bu kızıl elma söz konusudur. Bunların hepsi İbni Sina'nın *Kanun*'unda işlenir: *Şeytan teresi* ile gaz ve kurtlardan kurtulunur; eklemlere şeytan pençesi iyi gelir; ses kısıklığında *şeytantersi* aranır, yani şakayık...

II

1980 darbesi akabinde herkes bir günde büyüdü ve herkes hızla kendi kentini tanımlamaya başladı. Gördüğümüz tek şey bir mezbahaydı. Çocuklar bu mezbahaya ya dönüp bakmayacaktı ya da gözlerini kapayacaktı. Huzur, "mutlak huzur ölümdür" diyordu Pascal. Ölenler huzurlu kimselerdi. Zor olan yaşamaktı. Kayıplar vardı; aileler onları bulmak için falcı ve hocalara koşuyordu. Böylece şeytanın siyasi tarihi de başlamış oldu; kaybolanların nerede olduklarını ancak şeytan bilebilirdi. Bizi kurtaracak biri gerekiyordu ama kim?

1990'lı yıllarda bir şeyi fark ettim: Devrimci diye bildiklerimiz, gerçekte, birer mehdi ya da mesih idiler. Şeyh Abdülsselam da bunlardan biriydi. Onu 1913'te yargılamadan asan kişi bir şairdi: Süleyman Nazif!

1980 darbesinden sonra bize düşen, yeni bir mehdi ve mesih beklemekti. Turgut Uyar bir yanda mahşeri ("Büyük Saat"i), diğer yanda kurtuluşu ("Malatyalı Abdo İçin Bir Konuşma") söylüyordu. Tek bir şey diyordu aslında: Eğer Abdo isterse kurtulabilir. Bugüne kadar bizi kurtaracak olanların tümü ya asılmış ya öldürülmüşlerdi. Çizgi romanlar da vardı. Evet, bunlar da umut verebilirdi ama Zorro yerini Süpermen'e bırakmıştı. Karşı tarafın *kurtarıcıları* ise radyo ve TV'lerde sıkça görünüyor, isteyen onlara bağlanıyor; rabıta yerini cep telefonu ve uydu antenine bırakıyordu; bize düşense beklemekti. Mesih *gelecek* ama bunu düşünmek bile güzel. Nefes almak ne ki zaten?

III

2000'li yıllarda garip bir dünyanın eşiğine geldik. Çocukları doğaya alıştırmak için anne ve babalar kasetler aldılar; çocuklar kuş seslerini tanıdılar: Bu serçe, bu baykuş. Gerçek, şaşırtan ve öldüren bir şeydi. Bir insan, bir diğer insanı mahvetmek için vardı, şeytana gerek yoktu artık.

İşte böyle bir zamanda Sedat Umran imdadıma yetişti, hayatta iki şey vardı sanki: tavla ve şiir. Umran için şiir *ses*, *ifade* ve *hayal* idi. Göğe baktım, evet, doğru: "Gökyüzü melekler koğuşuydu" İnsan kaybettiği varlığını gölgesiyle aramaya çıkabilirdi. Rimbaud'nun "Sarhoş Gemi", "Oturanlar" adlı şiirlerini yeniden okumaya başladım. Kendi *ben*inden acı çekmesi şairi *ferdiyetçi*, dünyadan acı çekmesi *toplumcu*, zamandan acı çekmesi ise geçmişe özlem duyan biri yapabilir miydi? Kesin bir şey vardı. Gölge uzuyor. Soru şu: Nedir bu gölge? İç sesimizin yankısı mı? Şair bunu arayan kişi midir? Belki. Gövdesini kaybetmiş insan gölgesine ulaşabilir mi? Andy Warhol "gölge şeytandır" der. Matematik, sağırın dilidir; görür. Ama bir gerçek var: Gölge dediğimiz an, hayali bir düşmanın ayak sesi duyulur. Çocukluk kurtarabilir mi bizi yeniden: *Red Kit* gölgesine kurşun sıkıyor. Ve ben kimin evine gitsem, köşede görünmez biri oturuyor. Tanım: Şiir, gözün dinlediğidir.

Trajediden beslenen baba, hainlikten beslenen anne, çocuğa iki şey veriyor: Sen tek başınasın, senin işin kendi kendinle başa çıkmaktır. Burada din ve mitolojinin tarihi işlemeye başlıyor. Din tarihinde Âdem ve Havva, cennetten kovuluyorlar. İki oğulları, güzel kızları yüzünden birbirine düşüyor: İlk kan! Bir soru: Biz, kimin çocuklarıyız? Herkül, babasını öldürüyor; gerçek babası bir Tanrı. Herkes suçsuz. Tek suçlu şeytan!

Kim bu şeytan? Emerson'un deyimiyle *o* ya da *onlar* pusuya yatan dilsizlerdir. Dilsiz kim? Yeats'in *Bizans*'ta dile getirdiği mermer salonların

döşemesini sessizlikle kıran mı? Dilsiz; ses getiriyor, güçlü şaire hiç yaklaşamıyor; zayıfa bazen hırsızlık, bazen *siyaset* ve hatta din ve milliyet üzerinden bir *ahlak* bile verebiliyor. Zayıf, yok olmaktan korkuyor, asla varlığına güvenmiyor. Burada İbrahim'in oğlunu kurban etme isteğini de görebiliriz. Şair bu sınamayla iki şey çıkarıyor, ihtimal: "bayram" ve "bayrak" Ateşten olan şunu söylüyor: *Benim gibi ol ama benim gibi değil.* Nedir bu? Kendinde ısrar! Bunu kim söylüyor? Elbette dilsiz olan. Çünkü dilsizlikte öğrenilmemiş olan var; dille benimseriz hep. Dil yazıya dönünce acı bir tekrar başlar. Nerede o söylenmemiş olan! Soru: Şiir bizi kurtarabilir mi? Eğer kendimizle konuşma cesaretini gösterebilirsek, belki!

2001 yılında daha önce okuduğumu, hatta bildiğimi sandığım şairleri yeniden okudum: Tevfik Fikret, Ahmet Haşim, Yahya Kemal, Abdülhak Hamid, Turgut Uyar ve Edip Cansever... Romanda kahramandan çok *demonlar* aradım: Mahpeyker ve Behlül'den sonra bir (tanrı-insan) *ilahla* karşılaştım. İlk müzisyen meleklerin sesi geldi; iki kitaplık oluştu: Batı'nın Şeytan Kitaplığı ve Doğu'nun Şeytan Kitaplığı. Dante'nin cenneti değil, Dite'si beni çekti. Aynada sırıtanlara baktım; Shakespeare'in *cadılarına, büyücülerine, hayaletlerine*; John Webster'in *Ak Şeytan*'ına, Milton'ın asi kahramanına. Doğu'nun kitaplığı, hiç kuşku yok Hallac-ı Mansur ile başlıyor, *Tavâsîn*; evet bu. Felsefe iki kanattan yürüdü kütüphanede, biri devletin rektörü Gazzâli; diğeri dağın kalbi Şeyh Adiy Bin Misafir ile. İşaret! Bizi kurtaracak olan kim?

Nihayet 2005'te Tanrı'nın ölümü temasına geldim ama yerine gelen devletti; "Tanrısal haşmet" ise hâlâ Goethe idi ve bu adam, sevgilisine ağıtlar yakıyordu. Ağıt toplumu olan koca halkımız onca ölü ve bilgiye rağmen tek bir ağıta sahip değil. Dedesi Çanakkale'de şehit olmuş birinin torunu olsam da, "Çanakkale içinde vurdular beni / ölmeden mezara koydular beni" türküsü hiçbir şey ifade etmiyor. Bu yüzden bir meleğin ruhu ile "Marienbad Ağıdı"nı okudum. Burada, "Sürekli Cennet" diyen William Blake ve Coleridge yan yana duruyorlar: *Afyon* ve *ilham* birdir, iyi! Şiir karşısında yavan olan değerini kaybediyor: Faust'un iki kurnaz kahramanı Borges'in katkılarıyla köyden gelen, kentte gevezelik yapan iki kişiye dönüşüyor. Ve insan, Tanrı ve onun yerine geçen devletin *kurbanı*, kendi hayat hikâyesinin *hayaleti* ve adına *deccal* denilen yönetenlerin esiridir: Kierkegaard, *Kurban*; Nietzsche, *Deccal*; Marx, *Hayalet* diyor. Ben, ne desem yetmiyor! İstiyorum ki gelsin ve kurtulalım. *Gecedeki Şeytan* ise derinden derine çekiyor: Nerval, Baudelaire ve Rilke. Buraya kadar İstanbul'dayım, Kuledibi'nde; burada kimi şiirler ezberlemek istiyorum; Tevfik Fikret'in "Ey Hâb", Yahya Kemal'in "Gece", Ahmet Hamdi'nin "Sonsuz Rüya", Fazıl Hüsnü'nün "Doğanın Beşiğinde", Turgut Uyar'ın "Kan Uyku" ve "Kara Uyku" şiirlerini. Niçin ezberlemek istiyorum ki? Aynısını yazmamak için.

2007'de İngiltere'ye gittim. Araya başka kitaplar, başka dertler girdi ve şeytanı unuttum. İş güç de olmadığı için sabahlara kadar kitap okudum ve gün ışığıyla birlikte nehir kıyısında yürümeye başladım; bazen denize kadar sürdü yürüyüşlerim. Bu yürüyüşlerde Ezra Pound'un "Sınır Bekçisi'nin Ağıdı" ve "Sürgünün Mektubu" şiirlerini okuyordum: "Kulelere, kulelere tırmanırım barbar toprağı gözlemeye: Issız kale, gökyüzü, geniş çöl. Bu köyde hiç duvar kalmamış. Binlerce kırağıyla ağarmış kemikler." Tabii ki sonra dönüp uyuyordum. Kimse uyandırmasa uyanmayacağım zaten. Bir süre sonra rüya görmeye, daha doğrusu gördüğüm rüyaları unutmamaya başladım. Hep aynı kişileri görüyorum. Anneme anlattım, "gördüğün kişileri kimseye anlatma, onlar kalbi temiz kimselere görünür" dedi. Kimleri görmedim ki? Babam öldükten sonra anneme peygamberlik vasfı yüklemiştim. Gördüğüm kişileri kimseye anlatmayacaktım. Yine nehir yürüyüşlerinin birinde, sabaha çok az bir zaman kala, *koyun bağırsakları gibi bükülen yolda* yürürken gördüğüm bir rüyayı hatırladım. Düşünmek ya da birine anlatmaktansa kitaplar okumaya, gördüğümün ne olduğunu deşmeye çalıştım bu sefer. Anladım, rüyada gördüğüm kimseyi, eğer gündüz görmüyorsam, gördüğüm şeytandır. Bu kesin!

Kaldığım yerden devam ettim okumaya. Çünkü korkuyu üretip esiri olmaktansa, avuçlarının içine alıp onu yok etmeyi becerebilmeli insan: W. B. Yeats'in *beyazı*, Pound'un *altın ve kakası*, Eliot'ın *karası* ile ilgilenmeye başladım. Şiir, çözebilir. Her okuduğum şairle bir şiirimi daha yakmam gerektiğini biri kulağıma fısıldadı. Not: Roman okurken şiir yakmazsın, hatta şiirin için dizeler bile araklarsın.

Şiir bir ara resme itti: Paul Klee'nin kataloglarını topladım. Klee'nin zarf üzerine yaptığı melek resimlerine baktım. İçimden Kafka'nın mesihi gelmiş, biri de yardım edecek ona, o ben olmalıyım diye geçirdim. Ama her yardım bir hayal kırıklığıdır. Marx'ın hayaletinden sonra Mayakovski'nin bulutu ve meleği ne ise, o işte, o; ama o ne ve kim? Melekler de asık suratlıydılar hep.

Kök her zaman iyidir, dalların birbirine çarpar, buradan yapraklar düşer ve bu yapraklar birer bıçağa dönüşür, içinden sesler yükselir: Doğu! Evet, vatanım. Buraya dön. Bir nokta, Şeyh Adiy; bir virgül, Firdevsi; bir soru, Şeyh Galip. Bir adam: Rakip, Şeytan. Kim bu Beko? Kim bu Şapur! Hallac'ı yanlış okuma: İkbal! Türk ve Pakistan Derneği'nin giriş katında fotoğrafı asılı; İkbal, Bacon'a değil, fikirde Pound'a emsal; bir rüya halinde İkbal ve Pound, Mussolini'nin ellerini öpmek için yarışıyorlar ve kraliçe İkbal'i ödüllendirirken bir adam "yaşasın Pakistan!" diye bağırıyor. Onlara gülen bir adam: Sâdık Hidâyet.

Şiir bizi ayıklayabilir. Halil Cibran'la bir rüyadayız ve ikimiz Burc Hamud'u geziyoruz, burada hemşerilerimiz var: Baktım, biri kirli elle-

rini gömleğimle temizliyor, sormadım, "Hey, sen ne yapıyorsun!" diye. Gömleğimi çıkarıp ona verdim. Baktı, sarı bir gülüş sarkıttı hemen, ardından neden diye sordu: Bu gömlek bana değil, sana lazım olacak! Çıplaktım artık, keskin kayalar arasında yalınayaktım, "geç!" dedi bana Cibran, "geç!" Geçtim, elimdeki kuşları kayalara salarak. Saldım, gittiler.

Bağlarsam! Ama nasıl bağlayayım ki?

Onca yazdım, peşine düştüm, hâlâ şeytan nedir sorusuna yanıt bulamadım: *Gölgenin gölgesinin gölgesi* desem ve ters çevrilmiş bir Tanrı diye okkalı bir söz söylesem, içimden ve dışımdan alkış sesleri yükselir ama bundan fazlasını da bilmiyorum. Bildiğim kadarıyla şeytan kendi kendimizle konuşmamızı destekliyor ve bize tek bir şey söylüyor: Tek başınasın! Şeytan *ayrıntı*, melek *düşünce* olabilir mi? Kimi soruların yanıtlarını basit romanlar verebilir bize...

Paulo Coelho bize kılıçlı bir adamla geliyor ve kılıcı tutan adama Şeytan, *güçten düşeceğini* söylüyor. Aynı şeyi melek de söylüyor. İkisi yardım edecekler. Kullandıkları kelimeler aynı, onları söyleyen farklı yalnızca. Savaşçı, meleği seçiyor. Bu biraz da aynı şeyleri söylesek bile aynı fikirde olduğumuz anlamına gelmez demektir.[1] Özetle bir yere giderken yanımızda iki "kişiyi" götürüyoruz (melek ve şeytan, elbette ki bize nefes veren de var, olmalı) ve biz de zaten psikolojik olarak üç kişiyizdir (id, ego, süperego). Şeytan geliyor. Kesin olan, onun bize görünmesidir. Oturduğumuz an *melek* ve *şeytan* arasında bir çatışma başlıyor. Çünkü herkes yanımıza bir şeytan ve bir melekle geliyor. Çünkü yaşam herkes için bir giyotin! Ona ses veriyor. Çünkü insan kötülüğün kaynağını görmek istiyor. Şeytanın oturduğu mahalle, iç içe girmiş organlarımızla, *bedenimizdir*. Dışarıdan gelmiyor. Geliyor ve sonra sıkılıyoruz. Ah nerede yanlış yaptım ben! Kendimizi aklamak istiyoruz, çıkış yolları arıyoruz: Onu da Tanrı yarattı diyoruz yüksek sesle. Hem iyinin hem de kötünün yeri kalp oysa. Kalbimiz var mı gerçekten?

IV

Kitapla ilgili teknik konulara gelince. Bazen bir yazarın aynı kitabının iki farklı baskısı geçiyor dipnotlarda. Örneğin Goethe'nin *Faust*'u. Kitabın yazıldığı (2011-2014) zaman diliminde yaşadığım yer değişikliklerinden ötürüdür farklı baskıları kullanmam. Kimi zaman kitabı satın almışım, kimi zaman kütüphaneye gitmişim. Cumhuriyet Klasikleri'nden alıntılar var bir de. Sonraki yıllarda Doğu Batı Yayınları'ndan *Faust* yeniden basıldı, bu baskıyı da kullandım.

1. Paulo Coelho'nun *Şeytan ve Genç Kadın* ile *Işığın Savaşçısının El Kitabı* hoş meseller verirler. İlkinde Berta oturur ve Şeytan da yanına gelir. *Işığın Savaşçısının El Kitabı*'nda Şeytan ve melek aynı bedende çarpışırlar.

Kitaplar ele alınırken bugünün değil, kendi zamanlarının eleştiri kriterlerini esas aldım. Örneğin 19. yüzyılda yazılmış bir şiiri aynı yüzyılda yazılmış bir eleştiri kitabı ile değerlendirmek istedim.

Bunun yanında kimi zaman bir şairin bir tek şiirini (Nerval), kimi zaman da bir şairin (Rilke ya da Baudelaire) hayat hikâyesi ile birlikte hem şiirini hem de şeytanı ele aldım. Bunun nedeni şiir için "bulduğum" anahtarlardır; örneğin Nerval'i bir şiir, Baudelaire ve Rilke'yi birçok şiir ile yakalamak istedim.

Kitapta temel mesele şiir ve şeytandır. Daha doğrusu bu karanlık kardeşin şairle yaptığı yolculuktur. Gerçekte şiir yazıp da şeytana değmeyen ya da şeytanın tebelleş olmadığı bir tek şair var mı?

Şiiri daha iyi yorumlayabilmek için kimi zaman roman, tiyatro, müzik, felsefe gibi alanlara da girdim. Tarih pek itibar etmediğim bir alan ama dinler tarihi ve siyasi tarih zaman zaman karşıma çıktı. Tarih, insanı şeytana mecbur kılar.

İstanbul, 2001- Exeter, 2014.

Giriş

Batı'da dünya fethedilirken Doğu'da dünyadan vazgeçilir. Tanrı ve insanları taşa dökerek imgeye dönüştürme Hindistan'da Buda heykelleriyle başlar. Buda, "Büyük Vazgeçiş" imgesiyle belirir: "Benim sevgili Kanthaka'm. Yalvarırım sana, yalnızca bu gecelik taşı yine sırtında beni. Senin yardımınla Buda olunca, tanrıların ve insanların dünyasını kurtaracağım."[1]

Kanthaka at değil, bir imgedir; on sekiz arşın uzunluğundadır. Uçma yeteneğine sahiptir. Nehirleri atlayarak geçer. Buda, yolculuklarına bu atla çıkar. Rivayetlere göre *kalbi kırıldığı* için ölür ama Budist inanca göre gelişi gecikmez; Brahim adıyla geri döner. Buda'nın *kentten / evden ayrılışını* anlatan kabartmada Kanthaka'nın ayakları yere değmez; ön ve arka ayaklarını (iki insan) iki Tanrı tutar; Buda tanrıların elleri üzerinde

1. E. H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, Çev. Bedreddin Cömert, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1992, s. 87.

taşınır. Bunun nedeni şudur: Eğer at kişner ya da ayakları yere değer ve gürültü çıkarırsa halk ayağa kalkacaktır. Derin bir sükûnet içindeki Buda sessizce kentten ayrılır. Buda'nın tasvir edildiği kabartmada (İÖ II. yüzyıl) atın ayaklarını tutan iki Tanrı-insan figürünün yanı sıra, yedi insan figürü de bulunmaktadır.[2] Bunlardan ikisi bıyıklı, beşi genç kadın ve erkek figürlerdir; bakışları Buda'ya doğrudur, tümü fiili anlamda Buda'yı görünmez kişiler olarak takip ederler. Figürlerden biri Hıristiyan dünyanın yıllar sonra anlattığı *meleği* andırır: Ellerini birbirine tutuşturmuş, saçları örülmüş bir kız çocuğudur bu.

Ancak Budizm'de melek inancı yoktur. Cin inancı vardır. Cinler, Budistler için aydınlığa, *kendi yapay aydınlıkları ile* engel olan varlıklardır: Māra, Rati, Raga ve Tanha adı verilen cinler Buda'yı ve ona bağlı olan kimseleri aydınlıktan mahrum ederler: Māra, kızlardan oluşur, baştan çıkarır. Rati, arzuyu destekler, hazza düğümler insanı; Raga, zevk verir ve nihayet Tanha sonsuz hareket etme kabiliyetiyle aydınlanmaya engel olur.[3]

Doğu'nun bir diğer dini olan Zerdüştlük de *görünmeyen varlıklarla* doludur. Bu dinde melekler boy verir ve cinlerle yapılan çatışmalar anlatılır: Ateş ve kutsal ruh, güneş ve Tanrı ve nihayet tanrıların en yükseği olan Ahura Mazda. O, gökyüzünün ve yeryüzünün, maddi ve tinsel olanın yaratıcısıdır. Yasa koyucu hükümdar, etkili yargıç da odur. Günü ve geceyi o düzenler: Doğanın merkezi, ahlakın kâşifidir. Zerdüştlük, Mazda ile başlayan Musevilik, Hıristiyanlık ve İslam arasındaki benzerliklerin şirazesi olarak dinler tarihinde önemli bir yere sahiptir.[4]

Zerdüştlük'te yedi baş melek vardır. Bunlar "kutsal ölümsüzler" diye adlandırılır: *Spenta Mainyu* (Kutsal ruh), *Vohu Manah* (Bilgelik), *Asha Vahishta* (Doğruluk), *Spenta Armaiti* (Bağlılık), *Khşatra Vairya* (Yararlı Egemenlik), *Haurvatat* (Bütünlük) ve *Ameretat* (Ölümsüzlük). Bunlar tek tanrılı dinlerin melek kaynaklarıdır. Museviliğin yedi baş meleği, Zerdüştlüğün meleklerine denk gelir.[5]

2. Budizm'de yedi sayısı doğumdan itibaren kutsaldır. Buda'yı dünyanın ucuna götüren *sapta-pedani*, yedi adım; Budist sanat ve resimlerinde yer almıştır. Yedi adım, dünyanın en yükseğiyim anlamına da gelir. Buda, yedi kozmik kattan geçerek "dünyanın zirvesi"ne ulaşmıştır. Buda, bu yüzden "dünyanın en yaşlısı benim" der. Çünkü o, dünyanın başlangıcının çağdaşıdır. Bkz. Mircea Eliade, *İmgeler / Simgeler*, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara: Gece Yayınları, 1992, s. 71.

3. Ali Erbaş, "Melek Düşüncesinin Farklı İnançlardaki Tezahürleri", *Sakarya Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Sayı: 1, Sakarya 1996, s. 107. Ayrıca bkz. İlhan Güngören, *Buda ve Öğretisi*, İstanbul: Yol Yayınları, 1981; John Stevens, *Aydınlanma Şehveti-Budizm ve Seks*, Çev. Serdar Erişen, İstanbul: Dharma Yayınları, 2003.

4. Gerald Messadie, *Şeytanın Genel Tarihi*, Çev. Işık Ergüden, İstanbul: Kabalcı Yayınları, 1998, s. 139-140.

5. Andrew Collins, *Meleklerin Küllerinden*, Çev. Zafer Avşar, İstanbul: Avesta Yayınları, 2001, s. 113.

Bu arada şeytan da yerini alır. Ahura Mazda'nın karşısında Ehrimen (Ehriman, Angra Mainyu) belirir. Ahura Mazda ne kadar iyiyse Ehrimen de o kadar kötüdür. Onu izleyen kimseler yalanın takipçileridir. O, *druj*'dur, yani *ikiyüzlü*.[6]

Zerdüştlükte "yaratılış" iyi ve kötü arasındaki savaşla başlar. Ehrimen ve Ahura Mazda iki kutbu temsil eder. Ahura Mazda, Ehrimen'in yapacaklarını daha önceden bildiği için başarılı olur. Yaratılış efsanesine göre, evren Ahura Mazda'nın vücudundan yaratılmıştır: *gök* onun başından, *dünya* ayaklarından, *su* gözyaşlarından, *bitkiler* saçlarından, *boğa* sağ elinden, *ateş* de zekâsından yaratılmıştır. Bu, *varlığın birliği* anlamına gelir. Ahura Mazda'nın yarattığı ilk şey gökyüzüdür. Sırasıyla: su, toprak, bitkiler, hayvanlar ve son olarak da insan. İnsandan önce, Ahura Mazda insanın ruhunu ve bilinçdışını (şuur) yaratmıştır. Zerdüştlüğün ilk canlıları olan boğa ve ilk insanı olan Gayomart da evren sahnesinde görünür. Ancak boğa ve insan kötülüğün (Angra Mainyu) saldırılarına maruz kalır. Boğa kötülükten etkilenir, *sağ tarafa* düşer ve bedeninden (azalarından) bitkiler, tohumundan da hayvanlar meydana gelir. Sonra kötülük Gayomart'a saldırır; *sol tarafa* düşer; toprak tohum gibi tutar, buradan ilk insan çifti doğar: Mashya (Meşia) ve Mashyoi (Meşiane). İkisi toprak altında bitki gibi büyür, sonra da erkek ve kadın şeklini alırlar.[7] Ehrimen'e uyarlar ve ardından *yedi insan* çifti doğar.

Bitkilerle insanların dünyası ve bunlara müdahale eden şeytan, dünya sahnesindedir artık. İlk cinayetini de işler: "Yedi iklimin" kralı, ateşin kâşifi, toprağı sulayan, tohum eken Siyamek, "kara" bir şeytan tarafından öldürülür. Şeytana uyan ve böylece çoğalan kavim, onun gerçek yüzüyle karşılaşır.

Avesta'dan başka kutsal metinler de vardır. Bunlardan biri *Bundehiş* (Yaratılış Kitabı) adlı kitaptır. Pehlevice yazılan bu kitapta yaratılış efsanesi anlatılır. Buna göre, kutsal revan bitkisinin sapı iki insan oluncaya kadar büyür. Tıpkı, Gayomart ve boğa meselinde olduğu gibi ölümlü ırkın ilk sakinleri Mashya ve Mashyoi belirir. İkisi bir arada mutlu ve safça yaşarken Angra Mainyu saldırıya geçer. Onunla baş edemeyen insanlar boyun eğer ve her boyun eğiş saflıklarını yitirmelerine neden olur. Bundehiş'e göre, yaratıcıyla başlayan diyalektik süreç, doğanın her parçasındaki iyi ve kötüye işaret eder. Karanlık ve kötü güç olan Angra Mainyu, dünyanın krizi ile yok olacaktır.[8]

6. *İyilik* (Aşa) ve *kötülük* (Druj) arasındaki savaşla ilgili olarak bkz. Asiye Tığlı, *Zerdüşt Hayatı ve Öğretisi*, İstanbul: Beyan Yayıncılık, 2004, s. 163-178.
7. Firdevsi, *Şehname*, Cilt I, Çev. Necati Lugal, Ankara: Milli Eğitim Basımevi, 1994.
8. Andrew Collins, *Meleklerin Küllerinden*, s. 130. Joseph Campbell, *Batı Mitolojisi*, Çev. Kudret Emiroğlu, Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 1992, s. 170-173.

"Yaratılış Efsanesi"nin tektanrılı dinlere kaynaklık ettiğini söylemeye gerek yok. En estetize olan değer ise sanırım Mashya ve Mashyoi değil, onlarla savaşan ve saflıklarını bozan Ehrimen'dir. Ondan bir soy türedi mi acaba?

İlk tektanrılı din olan Musevilikte ve bu dinin kutsal kitabı *Tevrat*'ta melekler "göklerin ordusu", "Tanrı'nın danışmanları", "Tanrı'nın oğulları", "mukaddesler", "ruhlar", "mesajcılar", "gözcüler", "gökte oturanlar" gibi sıfatlarla anılmışlardır. Tıpkı Zerdüştlükte olduğu gibi Musevi inancında da melekler "ölümsüz varlıklardır". Onlar göktedirler ve yere inmezler. Musevilikte Yahve tek Tanrı'dır ama yanında başka varlıklar da vardır. Bu melekler "mallah"lardır. Melekler, Tanrı'nın etrafında durur ve buyruklarını yerine getirirler. Mikail koruyucudur. Gabriel vahiyleri götürüp getirir, ayrıca ateşi yönetir. Uriel yıldızları yönetir. Rafael hastaları iyileştirir.

Melekler, kanatlı olarak tasavvur edilirler. Bu Yunanlardan kalma bir özelliktir. Meleklerin kanatlı olması önce *Tarihler Kitabı*'nda görülür: Davud gözlerini kaldırır ve "Rabbin meleğini" görür; meleğin elinde yalın bir kılıç vardır ve kılıcı Yeruşalim'in üzerine uzatmıştır. Rabbin meleği yerle gök arasında durur (21: 16). Melekler, *Tevrat*'ta gökten merdivenle inerler. Yakup rüyasında bir melek görür. Merdiven yeryüzüne dikilmiştir, başı göktedir; melekler bu merdivenden inip çıkarlar (Tekvin, 28:12). Bunun yanında Yehve'nin emriyle, (Yehve'nin düşmanlarını) hastalık yayarak öldüren melekler vardır (Samuel, 24:15). Örneğin Rabbin Meleği seksen beş bin kişiyi öldürür (II. Karallar, 19: 15). Musevilerde *Ölüm Meleği* de vardır. *Ölüm Meleği* kılıçlıdır. Bu yüzden ölü evinde bütün su kapları boşaltılır. Bunun nedeni meleğin kılıcını bu sularda yıkamış olmasıdır. İyi meleklerin dışında Musevilikte *kötü melekler* de vardır ve onları yöneten şeytandır. Musevi mistikleri buna Sammael (Kabala'da bu melek Roma'yı korur) adını vermişlerdir. Kötülük ondan gelir: "Ve şeytan İsrail'e karşı kalktı" (I. Tarihler, 21: 1).[9]

Özetle Sadukiler Mezhebi dışındaki Musevi mezhepleri bu melekleri kabul ederler. Sadukiler için kötü ruhların varlığı söz konusu değildir. Sadukilere göre melek inancı Babil ve İran menşeiliydi ve melek inancının altında büyü vardı. Onlar dini sahada yalnızca *Yazılı Tora*'yı kabul ediyor, Musa'nın *Kanun*'unda olmayıp da, Peruşim tarafından "babaların geleneklerinden çıkarılan" hususları tanımıyor, delil göstererek tartışmayı tercih ediyordu.[10] Bir iddiaya göre de Museviler, Babil Esareti'nden (Babil Sürgünü) önce melek isimlerini bile bilmiyorlardı.[11]

9. Hayrullah Örs, *Musa ve Yahudilik,* İstanbul: Remzi Kitabevi, 1999, s. 298-300.
10. Doç. Dr. Yaşar Kutluay, *İslam ve Yahudi Mezhepleri,* İstanbul: Anka Yayınları, 2001, s. 233.
11. Ali Erbaş, *Melek Düşüncesinin Farklı İnançlardaki Tezahürleri*, s. 115.

Bunun yanında Mesih inancı da yine bu esaret sonrasında ortaya çıkmıştır. Babil Esareti sırasında Mesih dinle sınırlı kalmamış, milli bir duygunun doğmasına da neden olmuştur; İsa sonrası 70. yılda Kudüs Mabedi'nin yıkımı ve pek çok Musevi'nin topraklarından olması bu duyguyu güçlendirmiştir. Bu yüzden Davud ve Süleyman dönemleri özlenir hale gelmiş, işaret edilen Mesih inancı güçlenmiştir; bu Mesih gelecek ve yeniden büyük ve görkemli saraylar inşa edecektir. Mesih, "Tanrı'nın oğlu", "ilah", "İnsanoğlu" gibi anlamlara gelen Manahemden gelir. Bu sürekli hayır yapan kimse anlamındadır; Sion kızı, onu doğuracaktır.

Mesihler, Musevilerin esaretine son vermek amacıyla çıkmışlardır. İlk mesih Roma tahakkümünden halkı kurtarma adına çıkmıştır. Bunlardan biri *İncil*'de de adı geçen Theudas'tır.[12] Benzer bir durum melekler için de geçerlidir. Ümitsizlik, korku ve kaygı melek düşüncesini geliştirmiştir. Musevi inancında her insanın bir meleği vardır ve yine Museviler her peygambere eğitim veren bir meleğe inanmışlardır; Âdem'i Raziel, Sam'ı Yehiel, İbrahim'i Sidkiel, İshak'ı Raphel, Yusuf'u Gabriel, Musa'yı Zinkhiel eğitmiştir.[13] Bunlar arasında *İbrahim*'in oğlu İshak'ı kurban etmek istemesi sırasında inen melek felsefeden sanat tarihine kadar pek çok alanın ilgisini çekmiştir. Eyüp bahsinde de işlenen bir melek vardır.

Museviliğin odak noktası Kudüs'teki Süleyman Mabedi'dir (İbranice, Bet ha-Mikdas; Arapça, Beytu'l-Makdis). Tahrip edilmeden önce Mabed'in bir odasında Ahit Sandığı olduğu eskiden beri anlatılmaktadır. Ahit Sandığı'nın konumuz açısından en önemli yanı Kerubi Melekleri'dir (Kerubi, Kerubin-Kerubim). *Çıkış*tan itibaren, Ahit Sandığı etrafında bu melekleri görürüz.

Sina Dağı'nda Musa'ya iki levha verilir. Tanrı Musa'ya şunları söyler: "Ve seninle orada buluşacağım ve seninle Kefaret Örtüsü Üzerinden, Kutsal Ahit Sandığı üstündeki melekler arasından söyleşeceğim" (Çıkış, 25: 22). Musa'dan sonra *Ahit Sandığı* Davud tarafından taşınır ve Süleyman zamanında yerine konulur. *İncil* ve *Kuran*'da da Ahit Sandığı'ndan söz edilir. *İncil*'de sandığın 65-75 cm genişliğinde, yaklaşık 125 cm uzunluğunda olduğu ifade edilir. *Kuran*'da, "Onun hükümdarlığının

12. Theudas, halkı Ürdün Vadisi'nden geçirmek isterken Roma Valisi Caspius Fadus tarafından yakalanmış, boynu vurularak idam edilmiştir. (*İncil, Resullerin İşleri*, V. 36.) Mabedin yıkılmasından sonra Bar Kohba, Giritli Moşe, Serene gibi mesihler çıkmıştır. Haçlı Seferleri sırasında da mesih çıkmıştır. David Alroy bunlardan biridir. Mesihler sürekli çıkmıştır. Son olarak İzmir'den Sabetay Sevi (1626-1676) mesih olarak kabul edilmiştir. Sevi, Müslüman olmuştur. Sevi'nin ölümüne inanılmamıştır; asıl görevinin ölümüyle başladığı taraftarlarınca kabul edilmiştir. Bkz. Yaşar Kutluay, *İslam ve Yahudi Mezhepleri*, s. 272-282.

13. Ali Erbaş, *Melek Düşüncesinin Farklı İnançlardaki Tezahürleri*, s. 116.

belgesi, size sandığın gelmesidir. Onda Rabbiniz'den 'bir güven duygusu ve huzur' ile Musa ailesinden ve Harun ailesinden artakalanlar var; onu melekler taşır. Eğer inanmışlarsanız, bunda şüphesiz sizin için bir delil vardır" (Bakara: 248).

Ahit Sandığı'nın nerede olduğu bilinmez. Kimi zaman Yedi Uyurlar Mağarası'ndan dolayı Antakya bölgesine işaret edilir. Konumuz açısından sandığın önemi meleklerdir. Bunlar, Tekvin'de anlatıldığı gibi Eden (Aden) bahçesini korumakla görevli insan ve hayvan başlı kanatlı meleklerdir ve "Hayat ağacının yolunu korumak için" Tanrı tarafından görevlendirilmişlerdir (Tekvin, 3: 24). Buna göre, Ahit Sandığı'nı korumak için Tanrı iki kerubim görevlendirmiştir. Kerubimler pek çok anlam içerir; kanatlı insan, kanatlı melek; kanatlı aslan; kanatlı boğa ve kartal. Her anlam, bekçilik ve koruma üzerinedir.

Eski Asur'da benzer figürler vardı: Saray kapıları insan başlı, aslan kuyruklu ve kanatlı boğalarla süslenirdi. *Tevrat*'ta kerubimler, Âdem ve Havva'dan sonra cennetin kapısında nöbet tutarlar. Süleyman Mabedi betimlemelerinde kerubimler, Kutsal Sandık'ın üzerine ve yan cephelere yerleştirilmişlerdir. *Tevrat*'ta Süleyman bir ev yapımı için emir alır; evin içine, zeytin ağacından on arşın yüksekliğinde iki kerubim yapar. Buradan bakıldığı zaman kerubim sfenkse benzer; aslan vücut, insani bakış, kartal kanat. Evdeki her kerubimin bir kanadı beş arşındır, bir kanattan diğer kanada olan mesefe on arşındır.

Hıristiyanlıkta melek *saf ruhtur*; *mesaj getiren*dir. İsa'ya mesaj getiren Yahya'dır. İsa Kudüs Kapısı'nda on *iki melekle* temsil edilir. Melekler, Rabbin meleğidir. Tanrı'nın Oğulları ifadesi de melekler için kullanılır.

İsa *Esseniler*'dendi (İsiyim). Onlar için en büyük derecelerden biri "Işığın Oğlu" olmaktı. Yalan söylemeyen, kardeşliğe ve mülkiyetin ortaklığına inanan, bu yüzden altın, gümüş biriktirmeyen, eşya ve mala sahip olmayan, yemin etmeyi kabahat sayan, her türlü temizliğe önem veren Esseniler ruhun ölümsüzlüğüne inanırlardı. Esseniler gibi yaşamak zordur ama onlardan biri olmak daha bir zordur. Mezhebe kabul için bir yıl beklemek gereklidir. Ayrıca mezhebi idare eden on iki kişilik bir heyet vardır. Bu kimi zaman on iki havari ile karşılaştırılır. Mezhebe tabi olanlar kendilerini "Çölde yol hazırlayanlar" diye tanıtırlar.[14] Melekler, Esseniler'de işlere göre sınıflandırılır: Işıklar Prensi, Karanlık Meleği, Gerçeklik Meleği, Tahrir Meleği, Mastemah (şeytan) gibi. Muhafız melekleri ve Himaye melekleri de vardır. Rivayetlere göre İsa, Esseniler tarafından reddedilmiş, peşi sıra Tibet'e gitmiş, burada on yıl kalmıştır. İsa, burada Naacaller'i tanımış ve "ilk tek tanrılı" Mu dinini öğrenmiştir.

14. Yaşar Kutluay, *İslam ve Yahudi Mezhepleri*, s. 237-247.

Döndüğünde, "Tanrı'nın Oğlu" olarak kendini tanıtmıştır. Bu yüzden İsa'nın, çarmıhta söylediği son sözler de Naacal diliyledir: "Eli, eli lama sevaktani" (Tanrım, Tanrım beni neden terk ettin?), "Hele, hele lamat zabac ta ni" (Tükeniyorum, tükeniyorum yüzümü karanlıklar kaplıyor).[15]

İslam'a gelince; İslam öncesi Arap toplumunda "yıldız ve gezegen" kültü dışında melek (put, tanrıça) inancı vardı. Bu ilahlardan Lat, Menat ve Uzza'nın adı *Kuran*'da Necm Suresi'nde (Ayet, 19-20) geçer. *Kuran*'da vahiyleri getiren, elçi ve yol arkadaşıdır melek. Meleklere inanmak, imanın altı şartından biridir. Dört melek vardır ve bunlar Musevi ve Hıristiyanlardan bildiğimiz meleklerle aynıdır: Cebrail, Azrail, Mikail ve İsrafil. Bütün melekler önemlidir ama Cebrail'e verilen anlamlar itibarıyla o baş melektir. Muhammed, Cebrail'i iki defa asli suretinde görmüştür ve ayrıca o vahiy getiren, Allah'ın emir ve yasaklarını bildiren melektir. Hıristiyanlar için de Cebrail'in özel bir konumu vardır; o, Meryem'e İsa'yı müjdeleyen (hamile olduğunu) melektir. Azrail ise ruhu teslim alan melek olarak bilinir; ruhu teslim alır ve kişiyi öteki tarafa yolculuğa hazırlar. Bu anlamda Azrail aslında korkulan bir melek olmamalıdır, çünkü o ışık âlemine doğru uzanan yolu açar. Bir diğer melek olan Mikail doğayı düzenler. Kıyamet gününü, ayetlere göre Sûr'u ile haber eden melek ise İsrafil'dir. Bunlar baş meleklerdir. Ayrıca her insanın bir meleği vardır; *Kirâmen Kâtibîn* adı verilen melek insanın omuzlarında durur, günah ve sevapları (iyiliği ve kötülüğü) yazar; insanın hafızası onun bilgisindedir ve bu meleğin tuttuğu bilgileri insanın sağ ve sol omuzunda bulunan Münker ve Nenkir adlı melekler sorar.

Şeytan kötülükle ifade edilir ve o yarattığı kötülüklerle her şeyi kendi rengine boyar. Bu renk karadır. *Şiva* karadır. Doğasıyla ruhu ve karakteri karadır. *Kali*, karadır. Mısır'ın çöl humması altında bulduğu kötülük (chem) karadır. Kara'ya rakip olarak kimi zaman kızıl çıksa da (Mars) kara yine kötülüğün sembolüdür. Sümerlerin, *Lilutu*'su karanlığı sever; gece görülür, erkeklerin uyuduğu saatleri kollar; erkekler uyuduğu zaman Lilutu onları baştan çıkarır. Lilutu karadır. Kabartmalarda Lilutu kanatlıdır, sivri tırnakları vardır, çevresi karanlığın uğursuz avcıları olan baykuş ve çakallarla doludur; kükreyişiyle ormanları inleten aslan bile ayaklarının altında kedi gibi sessizdir. Ehrimen karadır, karanlığın efendisidir; akrep ve kara kurbağalar yaratır, karanlığıyla Hürmüz'e saldırır. Yunan dünyası kara ve karanlıklar yaratır; *Omestes* tanrıdır; çiğ et yer, *kara bir gemi* ile yolculuk eder.[16] Karanın

15. Hans Stephan Santesson, *Batık Ülke, Mu Uygarlığı*, Çev. Ergün Arıkdal, İstanbul: Ruh ve Madde Yayınları, 1989, s. 137; Cihangir Gener, *Ezoterik-Bâtını Doktrinler Tarihi*, Ankara: Gece Yayınları, 1994, s. 69-70.

16. Jeffrey Burton Russell, *Şeytan-Antikiteden İlkel Hıristiyanlığa Kötülük*, Çev. Nuri Plümer, İstanbul: Kabalcı Yayınları, 1999, s. 70-73. Politik-ırkçı anlamlar da

olumsuzluktan çıktığı tek yer ise *rahim*dir. Burası, dinler tarihi açısından aydınlıktır.

Tek tanrılı ilk din olan *Tevrat*'ta iki şey belirir: ışık ve karanlık. Yehova, "Işığa şekil veren ve karanlığı yaratan benim" der. *Tevrat*'ta korkunç bir dünya tanımı vardır. Bu tanımda dünya "Biçimden yoksun, başıboş ve karanlık bir uçurumun çehresi üzerinde" hareket eder. Tek tanrılı dinlerin savaş açtıkları bir melek vardır ve adı şeytandır; bu ad kimi zaman *satan*, kimi zaman *lucifer*, kimi zaman *iblis*, kimi zaman *nefelin*, kimi zaman *teufel*, kimi zaman *devil* olarak değişir. Aldığı ad fonksiyonunu etkiler; her adı ayrı ayrı tanımlamak bile mümkün ama diğer meleklerle bir kıyas gündeme geldiğinde sonuç değişmez.

Şeytanın belirginleştiği yer *Eyüp Meseli*'dir. Bu meselde Rab, şeytana nereden geldiğini sorar. Şeytan yanıt verir. Sıra Eyüp'e gelince konuşma biçimi de değişir. Çünkü Rab için Eyüp gibisi yoktur, o Allah'tan korkar ve kötülükten çekinir.[17] Ayetten şunu anlarız: Rab açısından şeytan "kulu" sınamak için bir aracıdır ve işi Eyüp'ü sınamaktır. Bununla birlikte, *Tarihler Kitabı*'nda ise şeytan Davud'u "tahrik" eder. Bunun dışında *Tevrat*'ta belirgin bir şeytan imajı yoktur, küçük emareler vardır; bunlar cin ve hizmetkârdır. Örneğin Rab, Abimelek'le Şekem erleri arasına "kötü bir ruh" gönderir. Kimi insanların içlerine cinler girer. Ancak bu "ruh" hizmet eder ve daha çok Rab'ın müttefikidir.

Tevrat'ta *ışık getiren* biri vardır; güneş doğmadan önce doğan sabah-yıldızıdır Venüs'tür bu. İşaya'da bu ışık şöyle geçer: "Ey parlak yıldız, seherin (sabahın) oğlu göklerden nasıl düştün! Sen ki milletleri devirirdin, nasıl yere yıkıldın?"

İncil'de ise şeytan daha belirgindir; İsa ve onun havarileri adı ne olursa olsun şeytana (şeytan, beelzebub, azaziel) karşı bir savaş verir ve her zaman onun planlarını bozarlar. İsa'nın havarileri olduğu gibi şeytanın da hizmetkârları vardır; bunlar, cinlerdir. Cinler canlı varlıkların içlerine girerler. Şeytan ve onun ordusu, hizmetkârları her yerdedir. Cüzam onunla girer şehirlere, ışık onunla gider gözlerden, felç ve eklem ağrıları onunla gelir. İsa bunlarla mücadele eder. Körün gözlerini açar, felçli hastayı yürütür, dilsizin dilini açar. Hep insanların peşindedir. Derdi de sanki buğday gibi insanları kalburlamaktır.

İncillerde şeytan düşmüş bir melektir. İblis ya da şeytan, *satan*ın karşılığıdır ama bunun yanında Beelzebub (hasım), Belial (günaha çağıran) gibi adları ve anlamları vardır. Kötülüğün kaynağı, kara bir varlıktır o. Ama artık ışık İsa'dır, İsa Mesih "ışığın taşıyıcısıdır" Şeytan bir krallık peşindedir, Tanrı'nın Krallığı'nın karşısında konumlanan bir

yükleniliyor bu renge, karaya, hatta bir belediye başkanı seçmenlere seslenirken, *kalbinin onlarınki kadar kara olduğunu* söylüyor. Bu güvencedir! A.g.e., s. 72.

17. Kitab-ı Mukaddes, *Eyüp*, Bap I, s. 500.

krallıktır bu ve dünya üzerindeki gücü artmaktadır. Tanrı'nın krallığını başlatmak işi ise, şeytanla mücadele bazında İsa'ya verilmiştir: Tüm dünya kötü olanın egemenliği altındadır. Sonra şeytan, bütün insanları kendinde toplamaktadır. Günaha çağırır insanları, yalan söyletir, ölüme, cinayete meydan verir. İnsanlara acı çektiren odur.

İncil'le birlikte şeytanın yüzü de belirginleşir. İki boynuzu, çivi gibi dişleri vardır. Ayrıca demonlar kimi hayvan yüzleriyle ifade edilirler: çekirge, akrep, aslan ve ayı. Şeytan ise iki hayvanla ifade edilir: yılan ve aslan. Aslan pek irdelenmez ama yılan her zaman vurgulanır. Pavlos, onun Havva'nın ayartıcısı olduğunu söyler. Bu arada şeytanın rengi belirir, o kızıl ve karadır. Kızıl bir fahişenin bindiği at ya da ejderin rengidir, korku yaratır. Şeytan, *Karanlıklar Prensi*'dir ve çölde İsa'yı günaha davet eden Şeytan'dan başkası değildir.

Görsel olarak şeytan belirmektedir karşı kutupta. İsa havarileriyle onunla mücadele eder. İsa'nın göksel ordusu vardır. Şeytan insanı günaha, cehenneme davet ederken; İsa ve onu izleyen yedi melek ellerindeki borularla insanlığı cennete davet ederler. Artık ceza ve ödül de belirginleşmiştir. *Tevrat* ve öncesinde İbraniler için cehennem yoktu. Hatta ölüden uzak durulurdu; adak, ziyaret yoktur. Ölmek, murdar olmakla birdir.

İsa ile birlikte tek tanrılı dinlerin cehennem sahnesi açılır, vahiy gelmiştir. *Güneşi kuşanmış* hamile kadın ve onun doğurmak istediği çocuğu yutmak isteyen ejderha dönemidir. Ejderha gücünü denizden gelen çirkin bir yaratıktan almıştır, küfre düşenler ona sarılmaktadır. *Yedi başı* vardır bu ejderhanın ve elinde cehennemin anahtarlarını tutmaktadır. İsa'ya düşen, artık insanları saptırmasın diye bu canavarı yakalamak ve cehennemin en dibine atmaktır.

İsa, havarilerine şeytanın gökten şimşek gibi düştüğünü söyler (Luca). Pavlus, uyarıda bulunur: "Gökten şimşek" gibi düşecek olan "bazen nur meleğinin kılığına" girebilir (Korintoslulara Mektup, 11.14). Sahte mesihlere karşı bir önlemdir bu. *Nur meleği kılığına* girebilecek, şeytandan emir alabilecek (şeytanın peygamberi) ve yeryüzünü ele geçirmeye çalışacak bir başka "canlı" türer: *Deccal*. İsa ve izleyenlerinin yapacakları işlerden biri de deccal ile mücadeledir. İsa ve izleyenleri onu yakalayıp ateş gölüne atacaklardır.

İslam'a göre, şeytanın emriyle hareket edecek olan bu kimsenin alnında sadece Müslümanların görebileceği, okuyabileceği bir yazı vardır: *Kefere* (kâfir). Deccal bu yazıyla tanınacaktır ve onun gelmesi kıyametin altı emaresinden biri olacaktır. Deccal, İslam yorumcularına göre rüzgâr gibi hızlı, güneş gibi sıcaktır; insanların gözlerini o kadar boyayacaktır ki bazen yağmur yağdırıp bitkileri yeşertebilecektir. Buna rağmen bir gözü kördür, patlamış üzüm tanesi neyse o. İnsanlar onu parlak teni, kısa

boyu ile tanıyacaklardır. Pek çok kötülük yapacak; kendini mesih, sonra ilah ilan edecek ve saltanatına Şam'da İsa son verecektir.

Arap Yarımadası'nda 6. yüzyılda doğan İslam'ın şeytanı da, *İncil*'deki gibi *cennetten kovulmuş* biri olarak tanımlanmıştır. Şu söylenir: "Kovulmuş şeytandan Allah'a sığın". Hep kötülük ve İslam karşıtlığıyla yorumlanan şeytan *Malik* adıyla anılır cehennemde. *Kuran*'da şeytan 113 Ayet'te geçer. Şeytan, Âdem'e secde etmeyen, kibrine yenilen biri olarak tanımlanır. O bu *kibri* ile insanların cennetten kovulmalarına neden olmuştur. Şeytan *ateşten yaratıldığını* ve *çamurdan* yaratılmış olana secde etmeyeceğini söyler. Bunun üzerine Allah, "Oradan in, orada büyüklük taslamak senin haddin değildir. Çık, çünkü sen aşağılıklardansın" der (Araf Suresi, Sure 7). Şeytan, "Bana insanların tekrar dirileceği güne kadar süre ver" der. Allah buyurur: "Sen süre verilmişlerdensin"

Bundan sonrasında şeytan doğru yolun üstünde oturur; yol saptırır. Doğal süreç işler: Ona uyan kimseler *cehenneme*, uymayanlar *cennete* gider. Şeytan kötülüğün hocasıdır; sihir ve büyüyü öğreten odur. Attığı her adım, insanların iç dünyasınadır. İnsanlar ona ayak uydurdukça yoldan çıkarlar. O insanların düşmanıdır. İnsanlara fakirliğin çirkin olduğunu söyler. İnsanlar ona uyar. Kötü kazancın kapıları açılır. Buradan servet elde ederler; faizi teşvik eden odur. Şeytanın vaadi, aldatma üzerinedir. İşi, Allah yolunda doğru yürüyenlerin ayaklarını kaydırmaktır. Oysa şeytan sadece kendisine dost olanları korkutabilir. Ona uyanlar, ziyana uğrar. Allah kullarını uyarır: "Ey iman edenler içki, kumar, dikili taşlar (putlar) ve fal okları şeytanın işleridir, bundan kaçının"

İslam'da şeytan *kırmızı* ve *siyahla* ifade edilir ve Hıristiyanlıktaki gibi boynuzludur. Şeytan kimi zaman "kör" olarak da tasvir edilir, lanettir; *tek pabuç* içinde yürür. İslam'ın şeytanı ezan sesiyle kaçar; Hıristiyanlığın şeytanı çan sesinden kaçar ve haçtan korkar. Zamanı belirleyen ikisinde de şafaktır; bunu haber eden ise horozdur; *horozun sesi* geldiğinde, *horoz* bir melek görmüş demektir. Şeytan, daha insan uykuya dalmadan, insanın başına üç düğüm atmıştır ve mümin, *zikirle* ilk, *abdestle* ikinci, *namazla* üçüncü düğümü çözer. Kötü rüyalar (hilm) şeytandandır. Muhammed uyarır: "Her kim beni rüyada görürse, uyanık halinde de görecektir. Yahut uyanık halde gördüğü gibidir. Şeytan, benim kılığıma giremez".[18]

Güneşin doğuşu ve batışı, şeytanın iki boynuzu arasındadır: "Güneş şeytanın iki boynuzu arasında doğar, güneş şeytanın iki boynuzu arasında batar".[19] Ve gün doğarken, *kişinin bir tarafını güneşe, bir tarafını gölgeye verip oturması*, şeytanın oturuşudur.

18. İmam-ı Şibli, *Cinlerin Esrarı*, Çev. Muhammed Ferşat, İstanbul: Ferşad Yayınları, 1974, s. 279.
19. A.g.e., s. 287.

Şeytan insan neslinin doğmasının bütün aşamalarında yer alır. Şeytan "cinsel ilişkide hazır bulunur" ve "besmele çekmeden" ilişkiye giren bir müminin yerine ilişkiye giren şeytandır. Çocuk doğarken şeytan çığlık atar. Bu çığlıktan dolayı doğan çocuk ağlar.[20] (İsa hariç, o ağlamamıştır.) Çünkü şeytan Muhammed'in söylediği gibi "Kanın dolaştığı yerde dolaşıp durur".[21] Muhammed, "Geceleyin karanlık basınca, çocuklarınızı dışarı bırakmayın. Kapınızı kilitleyin. Şeytan kilitli kapıları açamaz" diye tembihte bulunur.[22] Şeytanı evden uzak tutmanın yolu ise şudur: *Güvercin beslemek*. Güvercin şeytanı evden uzaklaştırır. Farklı yorumlar da vardır; güvercin peşinden koşan / oynayan ve belki de oyalanan biri için Muhammed farklı ifadeler kullanmıştır: "Şeytan, şeytanenin peşinden koşuyor"

Şeytanın renklerine gelince; *kırmızı* şeytan zihniyeti olarak kabul edilir. Muhammed "Ben kırmızıya ve siyaha gönderildim" demiştir. Bundan Arap ve Acemlerin kastedildiği iddia edilir; Acemler *kızıl ve beyaz*; Araplar ise *siyahtır*. Ayrıca ruhlara "siyahlar" adı verilir; "Sağında siyahı, solunda siyahı gördü. Bu siyah bünyesindeki ruhtur".[23] Siyaha vurgu cinler bahsinde de vardır. Cinler "yılan", "siyah köpek" ve "uçan rüzgâr" biçimindedir. Muhammed'in "siyah köpekleri öldürün" dediği aktarılır. Siyah *şeytani kuvvetleri* toplar; Muhammed, *siyah köpek* için "O bir şeytandır" tabirini kullanır.[24]

İslam'da şeytan etrafında dikkat çekilen cinler de vardır ve bu cinler çok ve tek tanrılı cinlerden farksızdır. *Kuran*'da anlatılan, hadislerde geçen cinler *renksiz* ve *ince*dirler. Her renge girer, her yerden geçebilirler. Cinler insanın aksidir, gecenin karanlığı etrafı sarınca ortaya çıkarlar. Cinler, *düşmüş meleklere* benzerler; *düşmüş cinler* vardır, bunlar kötüdür. İslam'a göre Âdem'den iki bin yıl önce yaratılmış olan cinler birkaç mertebede anılırlar. Kastedilen İnsanlarla birlikte yaşayan cin ise "amir" adını alır; buna "umar" da denir; çocuklara arız olana "ervah" adı verilir ve bu cinlerin yüzsüzlükleri artınca "şeytan", daha ileri gidenlerine "marid" ve başa çıkılmaz hale gelen cinlere de "ifrit" denir. Cinler *zehirli* ve *yalın* ateşten yaratılmışlardır (*Kuran, El-Hicr:* 27; *El-Raman:* 15).

Muhammed, *Miraç* sırasında arkasına baktığında cinleri görmüştür.[25] Ayrıca avuçlarında sürekli cinlerin tükürükleri vardır. Bu yüzden hep abdest alır, dua eder, Allah'a sığınır. Kimi zaman *Kuran* dinlemek isteyen cinler vardır. Yüzleri, peygambere dönüktür. Ancak Allah, üstlerine ateş

20. A.g.e., s. 270-271.
21. A.g.e., s. 15.
22. A.g.e., s. 273.
23. A.g.e., s. 59.
24. A.g.e., s. 39. *Siyah köpek için* bkz. s. 98.
25. A.g.e., s. 19-23.

parçaları düşürür ve *gök harabelerini* dinlemek zorunda kalırlar. Cin gecelerinden ve yine peygamberi ziyarete giden cin heyetlerinden söz edilir. Bunun yanında İslam'ı kabul eden cinlerden söz edilir. Bunlar, *düşmüş cinlere* karşıdır. Cinlerin farkı yılanla ifade edilir. İki yılan çarpışır. Ölen yılan güzel kokular yayar. Peygamberin yanında olan biri bu yılanı abasına sarar ve sonra defneder. Sonra Hüseyin'in katledilmesine ağlayan cinler de vardır.

Söz Kapıları:
Tanrılar, Tanrıçalar

Yunan mitolojisinde esin perileri vardır ve onlara Mousa denir; müzik buradan gelir; kelimenin Latince karşılığı ise Musa'dır. İyi ve kötünün bilgisi onlardadır; kehanetler onlarda toplanır, onlar üzerinden tanımlanır. Musalar *yarı insan*, *yarı tanrı*lardır; şairlere, ozanlara ilham verirler. Aklı, yaratıcılığı ve gücü simgelerler. Dokuz esin perisi genç kız dans eder, ezgiler mırıldanırlar.[1]

Eski Yunan ile ilgili en önemli kaynak *İlyada ve Odysseia* adlı eserleriyle Homeros'a aittir (İÖ 8. yüzyılın ilk yarısı). Homeros'un *İlyada* ve *Odysseia* ile Hesiodos'un (İÖ 8. yüzyıl) *Theogenia*'sı Musalara seslenişle başlar. Zeus'un Olimposlu dokuz kızı olan Musalar'ın (Kleio, Euterpe, Thalia, Melpomene, Terpsikhore, Erato, Polymnia, Urania, Kalliope) başında Apollon vardır; o koronun başı, yöneticisidir; koro kadınlardan oluşur.

1. Azra Erhat, *Mitoloji Sözlüğü,* İstanbul: Remzi Kitabevi, 1984, s. 227-229.

Homeros ve Hesiodos, Musalardan *Tanrıça* diye söz ederler. Daha sonra, kimine göre anaerkilliğin gerilemesiyle Musalar *esin perisi* olarak anılırlar. Musaların doğurdukları erkek çocukları müzisyendir. Kız çocuğu olarak Sirenler vardır. Sirenler kötülüğü simgelerler. Rivayete göre Sirenler şarkı söylerken Odysseus kendini geminin direğine bağlatır, gemiciler kulaklarını balmumu ile tıkarlar. Neşeli şarkılarıyla ünlü Thalia'nın Apollon'dan olan çocukları Korybantlar gürültülü raksları ile ünlüdür. Melpomene, nehir tanrısı Achelous ile birleşir ve Sirenler'i doğurur. Sirenler tef ve zil çalar. Erato'nun oğlu olarak bilinen Thamyris kitaranın dördüncü telini bulmuştur.

Yunan düşüncesi içinde es geçilmeyecek kişilerden biri de Trakyalı Orpheus'tur. Lirle bütün canlıları etkiler, vahşi hayvanları uysallaştırır. Kesin bir etki saldığı için kimi kaynaklarda dinin kurucusu olarak da adı geçen Orpheus, insanları bütün canlılarla birlikte bir bütün olarak ele alır, insanları hayvan eti yerine bitki yemeye davet eder.

Musalar yapılan taş kabartmalarda, uzun elbiseler içindedirler, doğadan kopmuş, soğuk bakışlara sahiptirler. Ellerinde su saati, gök toparlağı, gergen, kalem, lir, kitara vardır. Apollon ise ideal erkektir. George Thomson, Leto'nun doğduğu sırada, ebe tanrıçaların kutsal şarkılar, Anadolu'dan gelen kuğuların da "yedi şarkı" söylediğini belirtir. Apollon işte bu Leto'nun her yerden desteklenen, doğumu sırasında ta Anadolu'dan kuğuların yola çıkıp kulağına şarkılar söylediği kadının oğludur ve aynı zamanda Yunan erkek düşüncesinin de simgesidir, kusursuz bir yakışıklılığa, ışıklı bakışlara sahiptir. Musaların egemenliğine son veren Apollon'dur. Zeus ve Leto'nun oğludur. Artık o çaldığı müddetçe, kadınlar söyleyebileceklerdir.[2]

Musalar ataerkil toplumun simgeleridirler. Kadınlar bu ataerkil geçiş döneminin etkilerini taşır ve yansıtırlar. Eski Yunan'da genç kızlar şiddetli yağmurlar karşısında duydukları çaresizliği müzik ve dans yoluyla giderirler. Ekinlerin yok olması, açlık belirtisidir kuşkusuz. Ancak doğayı kendine benzeterek, yaşamı güzel kılmak, zaten kötü olan yaşama biraz olsun katlanmak, ekimden sonra toprağı adeta büyülemektir. Yağmura edilen bütün dualar, bütün danslar, bütün müzikler elbette ki yağmurun yağmasını engellemeyecektir ancak, (büyücünün) dans edenin belleğinde yaşama ve ekmekleri büyüklüğünde olan tarlalarına daha derinden sarılmalarını beraberinde getirecektir.

Yunan ozanları halkın belleğinde kutsaldır. Geçmişi bilen ve gelecekten iyi haberler getiren ozanlar toplum nezdinde güveni temsil ederler. Ozanın duygulanması halkın duygulanmasıdır, ağlaması halkın ağlamasıdır. Ozana bu güç tanrı tarafından bahşedilmiştir ve insanlar ozanla-

2. George Thomson, *Tarih Öncesi Ege II,* Çev. Celal Üster, İstanbul: Payel Yayınevi, 1991, s. 231-233.

rının sesiyle, tanrının sesini duyarlar. Hastalıklar özellikle isteri (histeri) ozanın sesiyle tedavi edilir; hasta, dans ve müzikle ruhunu çözer. Müzikle birleşen ozanın sesi sayesinde kötü ruh bedeni terk etmiştir. Tekrarlanan müzikler, tekrarlanan danslar, nakaratlar kötü ruhu, cini kovmuştur, dans ve müzik *efsun*dur.

Eski Yunan'da dans, müzik ve şiir iç içedir. Şiir lirle bütünleşir. Ozanlar lir çalmadıkları (Hesiodos) zaman ayıplanırlar. Köle olmayan çocuklara lir ya da flüt öğretilir, eski destanlar şarkı biçiminde söyletilir. Lir çalmasını bilmeyenlerin (Themistokles) itibarları zedelenir. Lire bir süre sonra bir rakip çıkar: *Değnek*.

Delos'ta Apollon'a övgüler dizilen bir şenlikte Homeros ile Hesiodos karşı karşıya gelirler. Birinin elinde *lir*, diğerinin elinde *değnek* vardır. Zeus aşkına yere şarap dökülür, ardından mersin ya da defne dalıyla birlikte iki kulplu bir şarap tası elden ele gezdirilir. Sırasıyla her konuk tas ile dalı alır, dal elinde doğaçlama bir dörtlük (stanza) söyler.[3]

Göksel İmge

Göksel imgenin merkezi Mezopotamya'dır. Burası dağla ve ırmakla ilişkili olmuştur her zaman. Dağ bir simgedir ve tek kelimeyle *birliği* söyler. Ulaşılmazlık dağda vardır. Verimli topraklarını kaybeden halk dağa çıkar ve buradan ulaşılmaz olana bakar.

Dağdan inmek ve bir kent kurmak hayalidir Mezopotamya; tarih boyunca kıyaslandığı tek uygarlık Mısır'dır: Biri *yazıyı*, diğeri *işareti* insanlığa vermiştir. Mezopotamya'nın yazılı belgeleri pratik bilgiler içerir, toplulukların günlük işleridir bunlar. Mısır'ın *yazıları*, krallık anıtları üzerine yazılmış efsaneler ve kralın memurlarının kimliklerini veren mühürler üzerine kazınmış işaretlerdir. Mezopotamya'da sanat tasvire dayalı bir dinsellik içerirken, Mısır'da sanatın tasviri kralların yaptığı işleri gösteren işaretlerdir. Mezopotamya'da anıtsal yapılar *tapınaklardır*, Mısır'da anıtsal yapı kral *mezarlarıdır*.

Mısır'ı hep bir kral yönetmiştir. Bu kral her zaman tanrıdır. Mezopotamya'da hiçbir tanrı, devletin bir ölümlü olan başkanıyla bir tutulmamıştır. Tanrıların dünyasıyla insanların dünyası, birbirinin izdüşümü değildir. Bunun yanında Tanrı'nın bir kenti ve bir halkı olduğu düşünülmüştür. Tapınaklar kurulmuştur, tapınak topluluğun örgütlenmiş biçimidir. Kule tapınaklardır bunlar. En ünlüsü Babil Kulesi'dir ki sonraları buna Zerdüşt'ün Sessizlik Kulesi de eklenecektir. Her tapınağın bir de ziguratı vardır. Nippur'daki tanrı Enlil ziguratına "Dağın Evi, Fırtınanın Dağı, Gökle Yer Arasındaki Bağ" denilmiştir. Bir dindir dağ. Hıristiyanlığın Haç'ı, Mısır'ın "Başlangıçtaki Okyanus" anlamına gelen

3. Thomson, *Tarih Öncesi Ege*, s. 249.

Nun'u nasıl dini temsil ediyorsa, Mezopotamya'da dağ da hep gizemli bir güç anlamına gelmiştir. İnsan bedeni dağdan çıkmıştır, ruhu dağdan yükselecektir sanki. İlk tanrı Temmuz'dur. Bunaltan sıcak karşısında dağa çıkarak, hatta yalvararak, sıcaktan kurtulmak vardır.[4]

Yaratılış Destanı'nda insan, tanrıların sırtındaki yük hafiflesin diye yaratılmıştır. Aynı görüş Enlil'in, insanların yerden bitkiler gibi toprağı delerek çıkabilmeleri için, yerin kabuğunu bir kazmayla kırışı ile de tekrarlanır. Enki sulardan çıkıp görününce, balıklar çıkıp ona tapar. O dikilince Apsû'nun (derin'in) dibine kadar uzanırlar. Enki, Apsû'ya sevinç getirir. Denize korkulacak biri gibi görünür. Güney Yeli, Fırat'ın derinliklerini çalkalandırır. Burası Mezopotamya'dır: *En uzun adam göğe ulaşamaz (burada) en geniş adam yeryüzünü kaplayamaz.* Tanrı kadındır, kadınlaşır, topraktır, evlatlarını bağrına basan anadır. Babil, Apsû Kapısı üzerine inşa edilmiştir; apsû, yaratılış öncesi Kaos sularını belirtiyordu. Gelenek sürer. *Kudüs Tapınağı*'nın kayalığı, *apsû* gibi, Tehom'un içine derinlemesine dalar. *Kudüs Tapınağı* kayalığı Tehom'un ağzını kapsar.

Mezopotamya denilince, buranın en eski halkı Sümerler akla gelir. Samuel Noah Kramer, *Tarih Sümer'de Başlar* adlı eserinde, toprağı *kadın* ve *inek*, gökyüzünü *boğa* ve *erkek* imgeleriyle verir.

Buna göre gök kendini taze bir perukla süsler, kutsal toprak, yani bakire kendini kutsal gök için hazırlar. Gök, yüce tanrı, dizlerini geniş toprağa dayar; kahramanlık tohumunu döl yatağına döker, ağaçlar kamışlar içindir. Tatlı toprak, verimli inek, göğün bol tohumu ile gebe kalır ve toprak bollukla zengin ürünü doğurur, damla damla bal ve şarap akar. Dişilik, yine Sümerlerde nehirlere verilmiştir. Dicle kusursuz bir dişiliği simgeler. Dicle, şaha kalkmış boğaya olduğu gibi teslim olur. Doğa erkeklik organını kaldırır, gelinlik hediyesini getirir Dicle'ye. Tanrıça İnanna ile Çoban Tanrısı Dumuzi'nin evlenmeleri bu anlamda ilginçtir. Aşk ve bereket tanrıçası olan İnanna ile Dumuzi'nin evlenmesi, Dumuzi'nin kral olduğu Uruk'ta gerçekleşir. Bu evlilik kutsaldır. Erotik şiirlerle anlatılan bu evlilikte İnanna'nın cinsel istekleri tek tek anlatılır. İnanna aşk adına tanrıçanın diliyle konuşur, aşk şarkıları söyler. Her yıl, Dumuzi ile İnanna'nın düğünleri kutlanır.

Sümerlerde bir de ağıt *tanrıçası* vardır. Adı Ninisinna.[5] Ninisinna, Fırat ve Dicle'nin sularına emirler yağdıran, dünyanın bütün sularını bir

4. Henri Frankfort, *Uygarlığın Doğuşu,* Çev. Alaeddin Şenel, Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 1989.

5. Yıldız Cıbıroğlu, Ninisinna'nın Nisan'dan geldiğini belirterek, ismin başındaki "Ni" hecesini atar ve ağıt tanrıçasının gözyaşlarıyla nisan yağmurları arasında bir ilişki olduğunu söyler. Yıldız Cıbıroğlu, *Kadının Yazısız Tarihi*, İstanbul: Payel Yayınevi, 1996, s. 200.

araya getiren, önce "ahırlar ve ağıllar", ardından "kentler ve köyler" kuran Enki'nin beş kardeşinden (Aruru, Ninmug, Nidaba, Nanşe ve Ninisinna) biridir. Kutsaldır, *suba mücevherleri* takar, *An*'ın sevgilisidir. İnanna, kaybolan oğlunu arar ve ağıt yakarken Ninhursag, Ninisinna ya da lir adını alır. Ancak ağıtını Ninisinna adıyla yakar. Kamışlıkta sazların arasında dolaşır, ellerinde de "numun" ve "sumun" adlı kamışlar vardır. Söylediği ezginin sözlerine göre oğlu buzağı, kuzu, oğlak; kendisi ise inek, koyun, keçidir:

İnek buzağısını! İnek buzağısını!
İnek buzağısını arayıp sormakta!
İnek, buzağısı kayboldu
Doğuran anneye gelince: Onun yakışıklısı kayboldu
Hoş olan biri sular tarafından sürüklendi

Kuzusundan ayrılmış, koyun gibi, geri alamayacak
Oğlağından ayrılmış keçi gibi, geri alamayacak

O önünde numun-sazım, sumun-sazını taşıyacak
Delikanlının annesi şuşua-kamışını taşıyarak
Beyin annesi, sık kamışlar arasında acı gözyaşları döküyor.

İnanna'nın yakarışında en önemli sözcük *kamıştır*. Kamış oldukça zengin bir anlama sahiptir. Ağıttan anladığımız kadarıyla İnanna oğlunu sularda kaybetmiştir. Kamışla ilişki burada başlar. Sularla bir konuşma söz konusudur. Kamıştan oğlunu bulmasını ister İnanna. Kamış hem anlamak hem söylemek anlamındadır. Haber almak ve haber vermek gibi anlamları da olan kamıştan İnanna da bir şeyler istiyor. Çünkü oğlu sular tarafından sürüklenmiştir ve olsa olsa oğlunun nereye gittiğini bu kamışlar bilebilir. Kamışlardan istenen, eğer bildikleri bir şey varsa, bunu İnanna'ya söylemeleridir. Suyun dilinden bir onlar anlar ve oğlu suya düşen kadının ilk adresi kamıştır. Diğer yandan İnanna'nın elinde bir kamış olabilir; içi suların acısıyla oyulan kamışla arasında bir ilişki kurulmuştur. İnanna'nın yaktığı ağıtta ölen kişinin özellikleri de verilmiştir. İnanna'nın oğlu yakışıklıdır; ince ve uzun boyludur, kamış gibi narindir. Kamışa yaşam veren, onu ayakta tutan, sürdüren ise sudur. Kamıştan akan su ise kutsaldır. Cinlerin çarptığı bir kişinin ellerine, bu sudan damlatıldığı zaman iyileşir. Ağıda ayrı bir anlam verense ölen kişi ile kendisi arasında kurulan ilişkidir. İnanna kendini "inek", oğlunu "buzağı"; kendini "koyun", oğlunu "kuzu"; kendini "keçi", oğlunu "oğlak" yerine koyar. Genel hatlarıyla bu ağıda baktığımız zaman çıkan manza-

ra şöyle özetlenebilir: Ölüm burada bir yırtıcı, adı konulmayan, ama ağıda bakıldığı zaman "kurt" gözüyle ima edilmektedir. Kötü, hileli ve zararlı bir hayvan olan kurt buzağıyı, kuzuyu, oğlağı alıp götürmüştür. Aynı şekilde kurt yerine su imgesini de düşünmek mümkündür. Su ve kamış arasındaki ilişki de belki bu şekilde somutlaşabilir. Buzağıyı, kuzuyu, oğlağı su alıp götürmüştür. Kamıştan istenen ise onu bulmaktır. Tabii bütün bunların yanında kamış ve söylemek arasında bir ilişki olduğu gibi, kamışla yazmak arasında da bir ilişki vardır.

Sümerlerin "karanlıklar ülkesi" diye tarif ettikleri bir öteki dünya inancı da vardır. İnsanlar buraya giderken, geride kalanlar acı çeker. Bedenden ayrılan ruhları, kartal biçiminde göğe yükselir. Yükselmek kurtuluştur; artık ruh, bedenin kötülüklerinden ayrılmış, bütünüyle kendini sonsuzluğa bırakmıştır. Yeryüzü ise yılanlarla doludur. Kartalın yükselişiyle iyilik, yılanla ise kötülük karşımıza çıkacaktır. Ancak kartalın boynunda sürekli bir yılan olacak ve kötülük hiçbir zaman iyiliğin yakasını bırakmayacaktır. Ölen kimselere acımak, ağıt yakmak, onların karanlıklar ülkesine gidenleri yalnız bırakmamakla eşanlamlıdır.

Sümerlerde eğer ölen kimse kral ise kesinlikle kurban kesiliyor. Hatta ölen kişiyle birlikte sevdikleri ve kimi hayvanlar da gömülüyor. Ölen kişi kralsa, karanlıklar ülkesinde de krallığını sürdürmelidir ve bu kişi, öteki tarafta da yalnız olmamalıdır. Kadınların mezarlarında, başuçlarında bilezikler, küpe ve yüzükler bulunurken; erkelerin başuçlarında avadanlıklar, oklar vs gereçler bulunmaktadır. Ölen kişinin ardındaki yas, kişinin toplumsal-ekonomik durumuna göre değişiyor. Fakirse yası kısa sürüyor, kralsa uzun yıllara yayılıyor.

Tanrılar insanları yaratırlar. Başlangıçta mutlu yaşayan insanlar, kötü ruhların hastalık ve ölüm saçan yapılarına karşı koyamazlar. Tanrıların ölüme karşı koyması mümkün değildir. Ölüme karşı koymak, ölen kişinin ruhunu yükseklere taşımak işi kartallara verilmiştir. Kartal ruhu alır ve yükseklere taşır. Kimi zaman tanrıların işlerini gören kartal yeryüzüne iner, bir ağaca sırtını verir, aniden beliren bir kadınla çiftleşir ve bundan yeni bir insan doğar.

Mezopotamya'da çeşitli ağaçlar vardır: Ölümsüzlük Ağacı, Dünya Ağacı, Doğum Ağacı. Bu ağaçlar aynı zamanda birer tanrıçanın bahçesinde biterler. Ölümsüzlük meyveleri bu ağaçlarda yetişir. Cennettir burası, Dilmun'dur. Dilmun'da kurbanların üzerine çullanan yırtıcı hayvanlar yoktur; aslan öldürmez; kurt kuzuyu kapmaz, dul kadının damın üstüne yeni biten arpasına kuşlar gelip zarar vermez, şarkıcılar ağıt yakmaz, kimse yas nedir bilmez, ne yaşlılık vardır ne de ölüm. Sümerlerin toprak tanrıçası Ninhursag, Sümer Cenneti Dilmun'da sekiz ağaç yetiştirir. Su tanrısı Enki Ninhursag daha bu meyvelerden tatmadan hepsini bitirir. Gılgamış ölümsüzlük otunu ararken, yolu bir bahçeye

düşer, sihirli meyveler veren ağacı bulur. Sümer kralları da bu yüzden, geçen verimsiz yılları atlatmak için tanrıçalardan yardım dilerler. Ağaçların "kalplerini" hoş tutmak, onları mutlu etmek için elma ağaçlarının altında sevişirler.[6]

Kramer, Sümer inancında toprağın bereketli olması için kralın sanede bir gün aşk ve bereket tanrıçası İnanna'nın yerine bir rahibeyle çiftleştiğini belirterek, baharın ilk günlerinde gerçekleşen bu çiftleşme töreninde çeşitli dansların yapıldığını, şiirlerin okunduğunu söyler. Bu törende şiirleri kadınlar okuyor, okumaları karşılığında da çeşitli ödüller alıyorlar. Sümerlerde, İnanna'nın yerine bir geceliğine kralın karısı olan rahibelere, Musalar'da olduğu gibi, özel bir ad veriliyor mu? Bu bilinmiyor.

Sümerlerde, kadın-tanrıça tanrıların önündedir. Yazılan tanrı listelerinde ilk sırayı tanrıçalar alır; evreni, insanı yaratan, sosyal düzeni, bereketi, bolluğu getirenler tanrıçalardır. Kadınlar, mabetlerde baş rahibelik yapar. Sümer kadınlarının yirmiye yakın görevi vardır.

Öte yandan, Mezopotamya'da büyü ve dini birbirinden ayırmak mümkün değildir. Büyü bizim dışımızdaki güçlerle girilen ilişki üzerine kurulmuş, insanüstü güçlerden medet ummakla paralel bir gelişim izlemiştir. Din ile ortak bir kökten beslenen büyü, zamanla dinin yozlaşmış biçimi olarak da sunulmuştur. Thorkild Jacobsen, Mezopotamya'da dinin geçirdiği evreleri sıralarken, şu noktalara dikkat çeker:

> İÖ dördüncü binyılda ölen tanrı, bereket ve bolluğun gücü, tipik bir figürandır. Üçüncü binyılda Nippur meclisinin yüce yöneticisi tanrılardır. İkinci binyılda bireyin talihi dönmüştür, tanrı tipik bir kişisel figürandır. Bundan sonraki devirlerde ise insanları kuşku ve ümitsizlik kaplamış, cinler durmadan hayatı tehdit etmişlerdir. Mezopotamya'da büyüye duyulan ihtiyaç da gelen her dinin sosyal ve ekonomik koşullara uymamasından kaynaklanmaktadır.[7]

Tanrılar doğayı ve doğayı denetleyen tanrıları büyülemek için cinlerden yardım isterler. Ea oğlu Asarluhi'ye su, tütsü ve ateş kullanmasını, *cinlerin gücünü* kırmak için su gibi yüce maden *anzam* kabının ortasına yerleştirilmiş olan bitkilerin yanı sıra, davula vurmasını öğütler.[8]

Yine Ea "tufandan" sonra yeni bir insan fikrini ortaya attığı zaman ayın farklı günlerinde tanrıları arındırmak için ayinler düzenler. Tanrılardan birinin kanı dökülür; kan kille karışır, insan oluşur böylece. Ge-

6. Samuel Noah Kramer, *Sümerlerin Kurnaz Tanrısı Enki,* Çev. Hamide Koyukan, İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2000, s. 258.
7. Thorkild Jacobsen, *The Treasures of Darkness,* New Haven: Yale Üniversitesi, 1976, s. 21.
8. Kramer, *Sümerlerin Kurnaz Tanrısı Enki*, s. 228.

ride kalansa büyük davulun sesidir. Zaman bittiğinde duyulan davulun sesi insanlarla tanrılar arasındaki ilişkiyi temsil açısından önemli bir örnektir. Dahası insanlar davul çalarak, seslerini tanrılara duyuracaklardır.

Marduk-Ea ayininde, *cinlerin kovulması* ise yine davulla olur. *İçine cin girmiş kralın* bedeni yağlanır, keten elbiseler giydirilir. Etrafında dönülerek dualar okunur. Kral gerildiği ipten kurtulmak için bir kuzu kurban eder. Sümerlerin 16. tabletinde ayın tutulması sırasında uzun bir büyüden söz edilir.

Müzisyen Melekler

Musa, Mısır'da varlığını sürdüren 35 bin tanrının tahtına konan, tek tanrıcılığın ilk temsilcisidir; 10 Emir'i Mezopotamya'dan, daha çok da Hammurabi Kanunları'ndan, "şeytan" inancını Mazda'dan alarak kendisinden sonra gelen tek tanrılı dinlere kaynaklık etmiştir. Tek tanrılı dinlerde, ağıtçı kadınlara ilk onda rastlarız. Musa, Mısır inancından beslenmiştir, buna göre insan ölmeden önce tanrıların önüne temiz çıkmalıdır. Bunun için ölen kimse Kaz Gölü'nde yıkanmalıdır. Daha sonra gömülme gününde güzel sesli ağıtçı kadınlar gelip, cenaze alayının önünde yürümelidirler. Ağıtçı kadınların sesleri, ölen kimseye gideceği yerde huzuru söyleyecektir.

Mumyalanmış ölü öküzlerin çektiği araba içinde giderken, sandukanın tavanı gökyüzü gibi açıktır. Mezarın kapısında kutsal danslar yapılır, rahipler ölülerin hoşuna gidecek sözler söyler. Ölülerin bedeni mezarlıkta kalır, rüzgâr ruhu alıp gider. Bütün bunlara karşın Musa aşka, şiire, hayata, ölüme, mevsimlerin yıllık değişimine bağlıdır her zaman ve her şeyden önce büyünün ilham kaynağı, bilinmeyene uzanan köprüdür. İnsanlar onun dizeleriyle dans eder. Musa ayin ve şiirin ilham kaynağıdır. Musa tanrıça olabildiği gibi kısrak, kancık, tilki, yılan baykuş, denizkızı ya da iğrenç bir kocakarı da olabilir.

Arketipin temeli, bilinmeyenden duyulan korkudur. İnsanoğlunun varoluş karşısındaki dışa dönük psikolojik yaklaşımına bağlı olarak Musa bu korkunun fantezisi ve rüyadaki anlamı olur. Kadınla erkeğin kavuşması hem korkulan hem de arzulanan bir şeydir ve mit psikolojisinde bu ilke dişil olarak, bir tanrıça olarak görünür. Musa yalnızca erkeklerin bilinçdışında var olmakla kalmaz, aynı zamanda kolektif bilinçdışına da aittir. Kadınlar bu arketipe cevap verir, çünkü sanki hayat yarım kalan şeylerden nefret ediyormuş gibi, var olan her şeyde, tek ve doğal bir gidiş vardır.

Eski Mısır inancında "inek ana" kültü vardır. Hathor adlı aşk ve bereket tanrıçası da yine "Dans eden inek" olarak anılmaktadır. Aya,

yıldızlara ve güneşe dönük olan inanç sistemi içinde süt vermenin ve dans etmenin ritmi, ayın hareketlerine göredir. İsis, Sirus gibi gök yıldızları, aynı zamanda hükümleri yere geçen inek tanrıçalardır. İnek tanrıçalar Hint'te de vardır. Hepsinde temel hüküm, gökteki ritmin bozulması yönündedir. Ağıt yakan ise kocası Osiris'i kaybeden İsis'tir. Gittiği her yerde kocasını arayan, İsis'in sesi yüzyıllardan beri insanların kulaklarındadır. Evine dön, geri dön nidalarıyla başlayan ağıt, aşkın ve ayrılığın yakıcılığına dokunaklı bir örnektir: "Tanrılar ve insanlar yüzlerini sana dönmüş hep birlikte ağlıyorlar. Seni çağırıyorum ve ağlayışım cennetten duyulana kadar ağlayacağım, ama sen beni işitmiyorsun."[9]

Ağlamak din ve aşka dönüştüğünde kusursuz bir biçimde tanrıların gözyaşları belirir. Kayaları parçalayan bu gözyaşları müziğe dönüştüğünde acı kendini insan vücudunun bütün karelerinde hissettirir. Harp çalan kişi kendini kurtarabilir. Harpın olmadığı yerde ise mızrak vardır. Harp ile onarılan kalp, mızrakla delik deşik edilecektir. Davud harpı, Saul ise mızrağı seçecektir.

Tevrat'ta iki ayrı karakter çizilmektedir. Saul hastadır, Davud ise Allah tarafından gönderilen, müzikle hastayı tedavi eden bir peygamber. Saul kötü ruhların etkisi altındadır. Bunun kullar tarafından yorumlanması krala duyulan korkunun somut bir ifadesidir: *Ruhlar seni üzüyor.* Çözüm aslında söylem olarak büyüye dayanmaktadır. Saul'ü iyileştirecek güç olan Allah ve onun görevlendireceği kutsal kişi Davud'dur. Saul, Davud'u dinleyerek etkisinde olduğu kötü ruhtan (cin) kurtulacaktır.

Gerek dinlerde olsun, gerekse Antik ve Ortaçağ'da olsun müziğin "tıkanan hava yollarını açarak ruhun havalanmasına yardım ettiğine", bu yolla *cin* ve kötü ruhların uçup gittiğine kanaat getirilmiştir. Sonuçta Saul çektiği acılara katlanamaz. Kuşku duyduğu bir tanrı ve tanrının biricik kulları tarafından terk edilmiştir. Amaleklilerle girdiği savaşta ordusu telef olmuştur; ekinleri yakılmış, hayvanları öldürülmüştür. Dökülen kanın hesabını soracak düşman bulamaz, başına gelen bütün belaların altında Tanrı'nın parmak izleri vardır ve o, Tanrı'yı suçlayarak, galip ayrılması mümkün olmayan bir savaşa girecektir. Cephesi olmayan, düşmanı gözle görülmeyen bir savaştır bu. Üstelik Tanrı sürekli üzerine kötü ruhlar gönderecektir ve bir cadı, kulaklarına eğilip, "Artık Tanrı sana yardım etmeyecektir" dediğinde, düşmanları tarafından öldürülmektense, kılıcı ile kendi karnını yarmak, Saul'ün tek kurtuluşu olacaktır.

Saul ve Davud pek çok resme konu olmuşlardır. Rembrandt'ın "Kudüs'ün Tahribine Yakınan İeremia" (1630), "Betşeba" (1654) ve "Danea" (1636) akla ilk gelen örneklerdir.

9. *Tevrat, Mezmurlar,* 150. Mezmur, s. 177.

Resimlerin çoğunda *meleklerin cinsiyeti* kadındır. İnsanın iç dünyasını aydınlatan elbiseler içindedirler, saflığı, temizliği simgelerler; beyaz renk ağırlıklıdır. Ghiberti'nin "İbrahim'in Öyküsü" (1402) adlı tablosunda dört kanatlı (melek) kadın vardır; İbrahim diz çökmüş, üç kadına bakmaktadır. Arkada duran kadın, üç kadına paralel bir durumdadır. "Melozzo Da Forli" ve "Memling"inde kadınlar kanatlıdır; melek. İkisinde de müzik aleti olarak kadınlar ud çalar.

Melek, Albrecht Dürer tarafından farklı yorumlanmıştır; Eyüp'ten bakabilir miyiz buna? Dürer'in Eyüp'ü aldanmış ve aldatılmış bir kimsedir; yaralarına su döküp, iyileştirecek olan acı, Allah'ın ve Allah kadar sevdiği kadının elindedir. İkisi tarafından aldatılmış, ikisine de aldanmış bir Eyüp vardır. Bütün peygamberlerin, bütün kadınların bakışları altında ezilen bakışları vardır Eyüp'ün. Kötülüğün simgeleştiği şeytan ise insanların oynadığı bu kirli oyunda, yalnızca figürandır.

Dürer çocuksu ve karanlık ruhunu, ortalıkta dolaşan imgeleri şaşmaz bir kesinlikle yaratmıştır. Hayatın karanlık yüzü, onda zengin bir içe dönüşe, zihnin önünde açılan sonsuz ufuklara bakmayı öğretmiştir. Usta olarak da kendine doğayı seçmiştir. Mitoslardan günlük yaşama uzanan çizgide Dürer'in karanlık dehlizlerden hiç korkmadığı, hatta dehlizlerden çıkmadığı görülmektedir. Deniz canavarları, deniz kedileri, tavşanlar, aslanlar, develer, gözcü ve savaş kuleleriyle bezenmiş kalelerin dibinden geçen, arkalarından *iblis* ve ölüm kovalayan şövalyeler Dürer'in gravürlerinde iç içedirler. İlk dikkatimizi çeken *oturmadır.*

Dürer kanatlı melek, kadın çizse de; çizdiği "oturduğu yere" yığılıp kalmaktan öteye gitmez. Kanatlar onu, hissettiği yüksekliğe ulaştıramaz. Oturan-oturduğu yerde yığılıp kalan kadının yanında para kesesi ve kutsal kitap hiçbir şey ifade etmez. Mekân oldukça kalabalık görünmesine karşın, bize boşluk duygusu verir. İçimizi alıp götüren, bu boşluk duygusu içinde beynimizin sorduğu bir soru vardır: Bu dünyada ne arıyorsun? Gövdenin vereceği yanıt ise kuşkusuz şudur: *Bir yere gidemiyorum, bir yer yok çünkü.*

Bir yere çakılıp kalmak Dürer'in "Jabach Altarpiece" adlı tamamlanmamış çalışmasında da görülür. Eyüp yere oturmuş, acıdan kıvranan bir kimse olarak temsil edilmektedir. Bu dünyaya tutunamamanın bütün özellikleri hem para kesesi ve kutsal kitaba aldırış etmeyen melek-kadın gravüründe hem de Eyüp'te görülmektedir. Bu dünya yok aslında, öteki tarafın yokluğunu bilme duygusu, bilge insanlara has bir tutumdur. Mesela sadık bir kul değildir Eyüp, sabırlı hiç değildir. Altar'ın ikinci bölümünde iki müzisyenin müzik çalarak acıyı dindirmelerine dönüp bakmamaktadır. Bakmayan Eyüp ikiyüzlü müzisyenlerin bir yanda acıyı dindiren nağmeler çalarken, diğer yandan ironi dolu bakışlarını, onlara bakmadan, gördüğünü hissettirmektedir. Boş olan dünyanın, boş

insanlarının, boşluğudur bu. Dürer ya da Eyüp'ün müziğe ve müzisyenlere bir tepkisi olduğu anlamında söylemiyorum bunları ki zaten çizilen müzisyenler, gerçek anlamda birer müzisyen değildirler, Tanrı tarafından acıyı dindirmek için gelen tipik memurlardır, acıyı kendi içinde duyup, onu yansıtan, böylece acı çeken insanın kulaklarından ruhuna giren müzisyenlerle hiçbir alakaları yoktur bunların. Dürer bu müzisyenlerin ikiyüzlülüğünü ustaca işlemiştir; tanrısal müzik, iki müzisyenin bakışları biçiminde yansımış, bakışlardaki alay gözden kaçmayacak bir şekilde sunulmuştur.

Dürer'in İsa'sı da yine oturmuş bir vaziyettedir. Toplum içinde babasızlığın bir ayıp gibi yüze vurulduğu çocuk telaşındadır İsa, başını avucunun içine alıp, baba neredesin ya da var mısın sorusunu sormaktadır belki. Arkasında beliren ışık bile onu yerinden edememiştir.

Şeytanın Adları

Batı'da şeytan daha çok *Satan, Diablos, Lucifer, Devil* gibi isimlerle bilinir. Lucifer, Latince kökenlidir; *cehennem meleği, karanlıklar prensi, Zühre Yıldızı* gibi anlamları vardır; *Satan, Diablos, Satan* daha çok Tanrı'ya karşı gelen melek anlamında kullanılır: Asi! Bunlara bağlı olarak gelişen şeytancıklar da vardır: *Succubus* ve *Incubus*. *Succubus altta yatan* anlamına gelir ve işi erkeğin orgazmı ile ilgilidir, dişidir; *Incubus* ise *kucaklayan* anlamına gelir, kadının orgazmını sağlar, erkektir. Asıl efsaneler ise Ortaçağ boyunca akıp gitmiştir. *Incubus*'tan pek çok kadın hamile kalmıştır ve hamile kalan kadınlardan doğan çocukların nabızları yoktur, nefes nedir bilmezler ancak çocuk yedi yaşında görülür. İngiltere'nin meşhur büyücüsü (Kral Arthur'un hocası!) Merlin *Incubus* bir baba ve insan bir anneden doğmuştur. Bu iki şeytana benzeyen Yahudi çıkışlı *Lilu* da dikkat çeker. *Lilu*'nun mesaisi gece başlar, uyuyan kadınların yanına sokulup onları taciz eder. Erkek olunca adı Lilin olur, kadınlara tuzak kurar, düşlerine kadar girebilir. Bu ikisinden hareketle ama aynı fonksiyonlar içinde bir de Ardat Lili ve onun dişi versiyonu Irdu Lili vardır. *Nefilim* ırkının doğumu da bu arada dikkat çekicidir. Shemhazai adlı melek, insanlara doğru yolu göstermek için bir grup meleği dünyaya salar ve bunlar, kadınlarla birlikte olurlar, yeni bir ırk doğar: Nefilim ırkı. Ancak Cebrail, bu ırkı yok eder.

Seks düşkünü iblisler ve bunların familyaları oldukça gelişkindir. Bunlardan biri *tekgöz* olarak ifade edilen *Popobawa*'dır; çok penisli ve yarasa kanatlı olan bu yaratık, cin olarak bilinir. *Traucaü* ise kadınları hipnotize eden bir goblindir; modern bir yapısı vardır; takım elbise giyer, şapka takar, homurdanarak konuşur, topallayarak yürür, acı çektiği hissini uyandırarak kadınların yufka yüreklerini çeler, tek aracı bakışla-

rı ve nefesidir, karşısındakinin ruh ve akıl sağlığını bozar. Hayvandan insana dönüşen Encantado, yunus balığı iken yakışıklı bir erkek olur, kadınlar peşlerine düşüp nehre girerler, intihar ettirir.

Cin ve şeytan dışında bir de aynı ruh içinde gelişen periler vardır. Alp bunlardan biridir, erkektir; geceleri kadınların göğsüne tırmanır, toz bulutu gibi yükselir, burun deliklerinden ya da vajinadan sızar.

Batı'da durum böyleyken Şeytan Doğu edebiyatında *İblis, Azazil, Beelzebub, Garûr, Gul, Hannâs, Habis, Hayte'ur, Mârid, Muzhib, Velhân, Vesvâs, Zevba* gibi isimlerle anılır. *İblis* sözcük olarak "kırılmak, kederlenmek, pişmanlık duymak, üzüntü ve ümitsizlikten susmak, şaşkınlık, hayırsızlık, sefalet ve devenin acele yürümemekten böğürememesi" anlamında kullanılan "eblese" kökünden türemiş, "if'îl" veznindeki Arapça bir kelimedir; *Kuran*'da bu "mublisûn" olarak geçer ve anlamı *ümitsizliğe* ve *şaşkınlığa* kapılanlardır. Azazil (Hazazel, Ezazil), şeytanın eski isimlerindendir; *Tevrat* ve *İncil*'de geçer. Enoch Kitabı'nda meleklerin başıdır. İslam'da, şeytanın isyan öncesi adıdır. *Beelzebub İncil*'de geçer anlamı, sineklerin tanrısı ya da efendisidir; Yahudiler bu ismi yüksek yerin tanrısı adlı bir Filistin putuna gönderme için kullanırlar; kelimenin kökü *ba'l*, efendi, büyük kişi olarak geçer. *Kuran*'da "Ba'l putu" olarak anılır. Garûr, anlamı yanıltmaktır ve insanı aldatmaktır. Gul, gafil avlayan, aklı baştan alıp gidendir; ıssız çöllerde insanı karşılar ve yoldan çıkarır, kendine uydurur. Hannâs, Allah'a zikir edildiği zaman canı sıkılır ve bu yüzden araya girer hep, anlamı geri tutandır. Habis, habise, sema'la olarak da geçer; dişi şeytan anlamındadır. Hayte'ur, güneşin salyası anlamına gelir; işi gücü geçici bir serap oluşturmaktır, renkten renge girer, daha çok sevgisi kalıcı olmayan kadın anlamında kullanılır. Mârid, inat anlamındadır. *Muzhib, Kuran* okuyan kişinin yanına sokulur ve işi imanı zayıf kişilerin kalpleridir. Velhân, kafa karıştıran şeytan'dır, aşırılığı önerir, abdest alana çok su kullandırır. Vesvâs, vesvese salar, ikircikli tutumlara neden olur, kararsızlık yaratır. Zevba kasırgalar yaratır, anlamı da kasırgadır.[10]

Aynada Şeytan Sırıtıyor

Roma İmparatorluğu'nun yıkılması sürecinde Hıristiyanlık Avrupa'da hâkim bir din konumuna gelir: Ortaçağ başlar. Hıristiyanlık yalnızca bu dünyayla sınırlı kalmaz, öteki taraf için de umut vaat eder. Bir devlet vardır, bu devlet nerede olursa olsun *Tanrı'nın Devleti*'dir; devleti bundan sonra "iki kral" yönetecektir; biri *kral* diğeri, *papa*dır. Kent de tanımlanır: *Tanrı'nın Kenti, Şeytanın Kenti.*

10. Bkz. Mehmet Yalar, *Şeytan'ın Biyografisi,* s. 40-51.

Augustinus'un kitabının adı bile bu zaman dilimini anlatmak için yeterlidir: *The City Of God* (Tanrı'nın Şehri). Bu kitabın üçüncü bölümünde melekler *nurdan* varlıklardır. Bazı melekler *nurdan* yüz çevirmişlerdir; şeytandır. Tanrı ile şeytanın gökteki kavgasından sonra yeryüzünde de bir kavga olacaktır. Buna göre bireyin yaşamı kurtuluş ve günah arasında geçen bir mücadeledir; aynı bağlam üzerinden tarih de *iyi devlet* ile *kötü devlet* arasındaki mücadeleden ibaret olacaktır.[11]

Şeytanla savaş, gökte olduğu gibi yeryüzünde de başlar. Nasıl ki "Mikail ve kendisine" bağlı melekler, "ejderle" cenk etmiş ve cenk sonucunda (iblis ve) şeytan denilen büyük ejder, bütün dünyayı yolundan saptıran o eski yılan, yeryüzüne düşmüşse; benzer bir savaş, bugün de yarın da yeryüzünde olacaktır.

Gök gürültüsünden şimşek çakmasına, fırtına ve kuraklıklara kadar gelişen bütün olumsuz etkilerin mimarı şeytandır. Şeytan yeryüzüne kötülük adına ne varsa getiren, bunları insanlar aracılığıyla (onların içlerine girerek) yayan biridir. Her şeyde ve her yerde şeytan vardır; onun gölgeleri olan cadı ve büyücülere karşı bir savaş başlar, her yerde onlar aranır. Bazen kantarın topuzu da kaçar. Kadınlarla sevişen *erkek şeytan*lardan söz edilir. Augustinus'un *Tanrı Devleti*'nde de bu vardır ve bunlar, ormanda yetişen tanrısallıklardır. Thomas Aquinas da bunları doğrular. Cinler, cinsel olarak insanla ilişkiye girebilirler. Fantastik hikâyeler de uydurulur. Genç kızların şeytan tarafından baştan çıkarılması ve hatta tecavüze uğraması yaygın bir söylence olarak gelişir. Kızlara tecavüz eden bu şeytanın kimilerine göre sırtı yoktur, kimileri bu izdivaçtan canavarlar doğurur.

Bu arada bir hatırlatma yapmak gerek: Hıristiyanlığın baş edemediği gnostik felsefenin savunucuları olan Katharcıların onuncu yüzyılda ortaya çıkması geç olmamıştır. Katharcılara göre şeytan hem Tanrı, hem bu dünyanın prensiydi. Arzudan ölüme kadar her şey onun hükümdarlığına tabidir. Kilise ile Katharcılar arasındaki savaş ateşle sonuçlanır, Katharcılar yakılır. Bogomiller'in lideri Basil *şeytanın baş satrapı* ilan edilir (1111) ve o da yakılır; 1167'de, Toulouse'da Katharcıların yakılması devam eder; nihayet Katharcıların lideri Carcassonne'un 1326'da yakılmasıyla Katharlar gücünü kaybeder.

Şeytan ve büyüye inanmak, büyü yapmak ağır bir suç sayılır ve bunlara verilen ceza genelde ateşte yakmadır; 1314'te Jacques de Molay

11. Augustinus için bkz. *The City Of God*, Washington DC: Catholic University of America Press, 1969; Luther Link, *Şeytan-Yüzü Olmayan Maske*, Çev. Emek Ergün, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2003, s. 35-36; Gunnar Skirbekk-Nils Gilje, *Antik Yunan'dan Modern Döneme Felsefe Tarihi*, Çev. Emrullah Akbaş-Şule Mutlu, İstanbul: Üniversite Kitapevi, 2006, s. 156-168; Augustinus, *İtiraflar*, Çev. Çiğdem Dürüşken, İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2010.

büyücülükle suçlanır ve sekiz yıl süreh duruşma sonucunda yakılır. Şeytan üzerinden yapılan siyasetle yakma eylemleri 20. yüzyıla kadar sarkar.

Bu arada Papa XXII. Ioannes yayımladığı bir fermanda (1326) cehennemle anlaşma yapanları, şeytana kurban adayanları, onlara tapanları ve şeytana ulaşabilmek için bir resim, küçük bir halka ve bir ayna (ya da benzer şeyleri) üretenleri aforoz eder. Bunun bir sonucu değildir ama aynı yüzyılda "sapkınlık ve zina" (büyücülük) suçu ile yargılanan Béatrice de Planissoles da (1274-1322) şöyle itham edilir: "[Bohçasında] iki göbek bağı, aybaşı kanı ile lekelenmiş çamaşırlar, keten kumaşa sarılmış bir ayna."

Ayna, şeytanın aletidir; göbek bağı ve lekeli çamaşırlar da büyü gereçleridir. Planissoles ömür boyu hapis cezasına çarptırılır.

Ortaçağ'da kötülük, ayna ve şeytan üzerinden işler; aynaya bakıp delirmek, kendine âşık olmak, kendini baştan çıkarmak vb. Bunun bir sonucu olarak ayna umutsuzluğa yorumlanmış, ayna ve melankoli arasında bir ilişki kurulmuştur; Hampton Court Sarayı duvarlarına yapılan resimlerin birinde (yedi ölümcül günah) tasvir edilen kadın domuza binmiştir ve bu arada kendi yüzünü seyretmektedir. Şairler de aynanın görüntülerinden geri kalmazlar. Jean Molinet (1435-1507) ayna ve şeytan arasına sıkışmış gibidir, doğrudan endişe onu teslim almıştır; gözleri "sıkıntılı uyanıklıktan" rahatsızdır, bedeni acıdan titrer ve kendisini bir aynanın karşısında bulur, bu ölümün aynasıdır; "Ah karanlık korkunç ayna" diyerek aynayı tanımlamaya başlar. Buna göre ayna "dünya heveslilerini" yoldan çıkaran "kibir tuzağıdır" ve buradan "iğrenç bakış, ilençli görüntü" görüntü çıkmıştır; "kibirli hayal" insana ölümcül bir bakış getirmiştir, canlı bir örnektir üstelik: "Hem müthiş bir canavarsın hem de değilsin."[12]

Ayna bir suçortağı olarak tarihteki yerini almıştır ve bu suç şeytanın deltasında anlam bulmuştur. En büyük suç ise kibir ve şehvettir. Özellikle kadınlar için ayna etrafında örülen tembellik, kıskançlık, açgözlülük ve yalan, aynı zamanda şeytanın huylarıdır. Aynaya bakan, şeytanı oynar ve ruh, yapılanlarla değil, hissedilenlerle kirlenir burada. Ancak kadında gizem, erkekte ise gurur bir köşede durur ve ayna ikisini de kışkırtır. Tasso'nun "Kurtarılmış Kudüs" (XVI. Kanto) şiirinde büyücü Armida sevgilisi Rinaldo'yu yanında tutmak ister ve bunun için kristal bir cam bulur; bu "aşk sırlarının sırdaşını" onun eline tutuşturur: Armida bu kristal camı kendine ayna yapar ama Rinaldo'nun aynası sevgilisinin gözleridir sadece. Biri köleliği ile gurur duyar, öbürü egemenliğiyle bö-

12. Sabine Melchior-Bonnet, *Aynanın Tarihi*, Çev. İsmail Yerguz, Ankara: Dost Kitabevi, 2007, s. 174.

bürlenir. Armida kendisinde sadece kendisini görür ve Rinaldo da kendisini sadece onda görür.[13]

Ayna bir çarktır sanki; ölümle birlikte döner ve insan, aynanın saldırısıyla karşılaşır; *o zaman*, zaman akar, ölümün ayak sesi gelir, Shakespeare şunu söyler: "Aynada güzelliğin solduğunu göreceksin." Tagore bu dizeleri tercüme edercesine şu notu düşer: "Aynanın övgüsünü bırak, aşkta gör kendini."

13. A.g.e., s. 188.

Görülmüyor Ama Her Yerde

Dante: Dite Kentinin İmarı

Dante Alighieri öncesi üç isim var: Vergilius, Hesiodos ve Homeros. Dante, Vergilius'un rehberliğinde Cehennem, Araf ve Cennet yolculuğuna çıkar. *İlahi Komedya*'nın, tarih boyunca üzerine en çok konuşulan kısmı cehennemdir. Araf geçici bir cehennemdir; bu geçicilik daha sonra (15. yüzyıl) "Dua Saatleri" olarak telaffuz edilmiştir. Şiir olarak güçlüdür ama fizik ve metafizik bilgiler yoğunluktadır: Burada, vücutları olmayan, ruh dolu bir âlemle karşılaşırız; ruhlar *hayalet* ve *gölge* biçimindedirler (II, 74-7): Dante üç kez kollarını dolar ama ne kucaklayabilir onları, ne de onlar kucaklanırlar; eller boş kalır.[1] En büyüleyici gölge üçüncü kantoda karşımıza çıkar (III, 16-30): Vergilius ve Dante sırtları güneşe dönük bir vaziyette yürürler; bu durumda, ikisinin de gölgelerinin önlerine düşmeleri gerekir. Dante gölgesini görür

1. Dante, *İlahi Komedya*, Çev. Rekin Teksoy, İstanbul: Oğlak Yayınları, 2010, s. 297.

ama, bir de bakar Vergilius'un gölgesi yoktur; buradan bir korku başlar. Vergilius durumu açıklar. Vergilius'un bedeni yoktur (hayalet beden) ve Dante ile gezen gölgedir; güneş ışınları içinden geçer. Dante, bunu Cennet'e kadar pek dile getirmez. Cennet'te (XIX, 62), *ten gölgesini keşfeder.*[2]

Cehennem savaş meydanıdır: Baş melek Mikail ordusu ile günahkâr melekleri yenilgiye uğratmıştır. En kızgın ateşlerin yandığı cehennemin alt dairesinde ihanet edenler vardır: Şeytan ve Yehuda; biri Tanrı'ya, diğeri Tanrı'nın Oğlu'na isyan etmiştir. Burada yapılan işkence ve eziyetler hayale sığmaz, bunları gören günahına ağlar.

Cehennemin en önemli yerlerinden biri Dis'in Kenti'dir (Dis-Dite). Burası düşmüş meleklerin yuvasıdır. Bu kentin kapısının bekçileri *furialar* ve *medusa*lardır. Burada şeytanın üç yüzü vardır; ortada *kırmızı* Yehuda, solda *siyah* Brutus ve sağda *sarı* renkle Kassius ifade edilmiştir; *üç yüz* kanatlı gövdeler taşır, her birinin altında Koktytos'un dondurucu rüzgârını yelleyen bir çift kanat vardır.[3] Üçü de intihar etmiş kimselerdir. *Üç* sayısına atıflar hep vardır: *Kesesi üç gagalı tefeci* gibi (Cehennem, s. 151).

Dis'in Kenti, şiire bağlı kalınarak ressamlar tarafından tasvir edilmiştir. Sergio Samek Ludovici'nin tasvirlerinde Dante ve Vergilius, Dis'in kapısı önündedirler. Kentin demirden kapısı önünde şeytan vardır. Kent bir şatoyu andırır; girişten itibaren pek çok teras vardır ve her terasta aynı biçimde yer alan şeytanlar tasvir edilmektedir. Kentin bitiminde iki kule vardır ve bu kulelerde yine şeytanlar gözcülük yapar.[4]

Şeytanın anlatımında en büyük rol "Son Yargı" ile ilgili yapılan mozaiklerdir. Dante'nin ilham kaynağı Giotto ve Enrico Scovengi'dir. İkisi de şeytanı yılanla birlikte tasvir eder. Dante'nin hayvansı şeytanı yenilmiştir; geviş getirir ve ağlar; şairler bedeninin üstünden geçer ama fark bile edemez durumdadır bunu.

Yedinci Kanto'da, ne anlama geldiği bilinmez bir sayha vardır: "Pape Satan, Pape satan aleppe." Yorumculara göre bu, "Bizi rahat bırak git şeytan" anlamına geliyor.[5] Aynı kantoda Mikail'den de söz edilir; o, kötülük canavarını öldüren, şeytanın askerlerinin çıkardığı isyanı bastıran bir melektir. Sekizinci Kanto'da boşuna bağıran Phlegyas vardır; bu adam kızının ırzına geçen Apollon'dan intikam almak için, Delphi Tapınağı'nı ateşe vermiştir (Cehennem, s. 83). Sekizinci Kanto'nun en

2. Victor I. Stoichita, *Gölgenin Kısa Tarihi*, Çev. Bilge Aydın, Ankara: Dost Kitabevi, 2006, s. 47-48.
3. Dante, *İlahi Komedya*; Alice K. Turner, *Cehennemin Tarihi*, s. 178.
4. Sergio Samek Ludovici (Minyatür-resim), *Divine Comedy*, Cenevre: Liber, 1979, s. 14.
5. Dante, *İlahi Komedya*, s. 75.

önemli özelliği yukarıda söz ettiğim şeytanın (şehri) yuvası Dite'nin ve şeytanın ordusunun burada bulunmasıdır. Yine burada "kıpkırmızı camiler vardır" (Cehennem, s. 85). Burası bir yuvadır, şehir değil sanki bir kaledir, duvarları demirdendir; kapısının önünde bekçi olarak iblisler durur ve gelenlere onlar yol gösterirler, sayıları çok fazladır, yağmur gibi yağmışlardır. Kapı iblislerin engeline rağmen İsa tarafından kırılır (Cehennem, s. 88). Cehennemde cadılar da vardır ve bunlar Dokuzuncu Kanto'da belirirler: Kendisine bakanları taşa dönüştüren Medusa, Medusaların başı Gorgo ve Gözyaşı Melikesi Persephone buradadır. (Cehennem, s. 91). Burada hainler sonsuza dek ceza çeker (Cehennem, s. 107). Marlowe bahsinde tekrar anacağım Samaryalı gnostik Simon Magus da buradadır; simyacıdır, açgözlü bir sefildir, onu izleyenler, dini kullanarak para ve güç sahibi olmuşlardır (Cehennem, s. 163). Şeytan, burada Yehuda ile anılır (Cehennem, s. 260). Bacakları yukarıdadır (Cehennem, s. 281). En nihayet Cehennem şeytanla biter; günahsız doğan ve ölen kişinin (İsa) hesabı sorulur: *Sen kendini hâlâ dünyayı kemiren / lanetli kurdun tüylerine tutunduğum yerde / Merkezin ötesinde sanıyorsun* (Cehennem, s. 282). Otuz Dördüncü Kanto'da şeytanın diğer adlarına da atıflar yapılır: Belzebuth (şeytanların başı) gibi. Yine *Yehuda*-Yauda, Giudecca (Giuda) olarak anılır.

Cennet ise cehennem kadar ilgi toplamamıştır. Bunun nedeni sanırım, cehennemde gördüğümüz kişilerin tarihte, siyasette ve hayatta bildiğimiz kimseler olmalarıdır. Cennet mitolojiyle beslenmiş, sadece Hıristiyan iyilerine layık bir yer olarak işlenmiştir.

Cennet, Dante'nin güzel sesli Musaların babası, "Şiir Tanrısı" Apollon'dan yardım istemesiyle başlar ve göğün yedi katına yolculuk edilir. İsa, Meryem, Beatrice, Marsilyalı saz şairi Rahap, Aquinolu Thomas ve İsa'nın havarileri... Yirmi Sekizinci Kanto'da melekler sınıflandırılır. Cennet'te melekler uçar ve sonra gözden kaybolurlar, Beatrice görülür. Belirgin olan melek Cebrail'dir. Yirmi Dokuzuncu Kanto'da şeytandan *bir kuş* diye söz edilir; bu kuş, insanların külahına yuva yapmıştır (Cennet, s. 772).

İlahi Komedya'da İsa, Meryem ve havariler dışında tek tanrılı dinlerin temsilcilerinin etkinlikleri yoktur; Musa Cehennem, Araf ve Cennet'te de görülür; Muhammed, Ali ve Selahaddin Eyyubi yalnızca cehennemdedirler.

Dante ile birlikte Cehennem gözde bir konu haline gelir. Araf'ın yapmacık, Cennet'in şişirme tasvirleri pek tutmaz. Şairler için Cehennem, *periler ülkesi* halini alır: Zengin baba Pluton'un ve kraliçe Iuno'nun oğlu Orfeo periler tarafından kaçılan Eurydike'yi burada aramaya başlar. Bu arayış Rilke'ye kadar devam eder. Aramak, aşktır ve en büyük aşk, ateşte aramaktır; bu, yanmayı göze almaktır, yanmaktır. Bu anlamda Dante,

ben diyen ilk şairdir, o *ben*'den, herkes kendi *ben*'ini okur, görür, duyar. Cennet, Cehennem ve Araf hangi daireye, ülkeye, tarihe, coğrafyaya gidecek olursak olalım aranan bir sevgilidir ve arayan bir âşıktır; Dante, ben olduğu için aşktan bir kişi olarak söz eder; aşk bir tutku değildir sanki, bir kişidir.

Giovanni Boccaccio: Şeytaniler

Boccaccio'nun, yazı dili olarak Latincenin kullanıldığı 14. yüzyılda, İtalyanca halk ağzıyla ilk düzyazı eser veren kişi olarak bir ayrıcalığı vardır. Yazdığı hikâyeler roman dünyasına kaynaklık etmiştir. Rivayetlere bakılırsa kendisini önceleyen Dante ve arkadaşı Petrarca ile yarışamayacağını anlayan Boccaccio hikâye yazmaya yönelmiştir.[6]

Decameron on güne bölünmüş yüz hikâyeden oluşan bir metindir ve her metin karşıt ve dramatik öğelerle dikkat çeker; birinci ve dokuzuncu bölümler dışında geriye kalan sekiz bölümde bir tema ele alınır ve bu tema hikâyenin sonunda mutlaka açıklanır. Son gün olan onuncu gün aşkın cömertliğine ayrılmıştır. Hikâyelerin kahramanı olan kadın ve erkekler kibardır. Bunun yanında kimi şiddet dozu ağır hikâyeler de vardır. Örneğin dördüncü günün, dokuzuncu hikâyesinde Roussillon, karısının âşığını öldürür, kalbini de karısına yedirir; bunu öğrenen kadın, pencereden atlayarak intihar eder. Âşıklar birlikte gömülür. Yine beşinci günün altıncı hikâyesinde iki âşık bir direğe bağlanarak yakılmak istenir.

Hikâyelerde uyanık keşiş, papazlar ve rahibeler vardır. Rahibeler ve başrahibeler az buz değildir. Kendini dilsiz olarak tanıtan bir bahçıvan manastırdaki rahibelerle birlikte olur. Başka bir rahibe hikâyesinde yatağına sevgilisini alan başrahibe, bunu öğrenen rahibeye sevgilisiyle birlikte olma izni verir. Dördüncü günün ikinci hikâyesinde mesaj şudur: *El üstünde tutulan kişinin suçuna kimse inanmaz.* Papaz Alberto böyle biridir. Göz koyduğu kadına, Cebrail kılığında görünür. Altıncı günün onuncu hikâyesinde yine Cebrail konusu işlenir. Uyanık bir keşiş, köylülere Cebrail'in tüylerini gösterir! Keşişlerden bir başkası yedinci günün üçüncü hikâyesinde keşiş bir kadınla birlikte olur, basılır. Benzer bir tema sekizinci günün ikinci hikâyesinde de vardır; papaz, bir kadınla birlikte olur, cübbesini ödünç verir. Dul kadına âşık papaz da ilginç bir hikâyedir. Hikâyelerde hortlak (yedinci gün) ve büyü yapmak (dokuzuncu gün) gibi konular yer alır.

Hikâyelerin konumuzla ilgili kısmında papazlar "başrolü" oynar. Üçüncü günde bir kadın tanırız ve kadın kocasıyla birlikte olmak istemez; evet, adam zengindir ama "dokumacı bir kızla iplik tartışması yapmanın

6. Giovanni Boccaccio, *Decameron*, Çev. Rekin Teksoy, İstanbul: Oğlak Yayınları, 1998, s. 8.

ötesinde" bir şey bilmez. Bir süre sonra kadın kendine bir sevgili bulur. Papaz, bu bulunan sevgilinin dostudur. Bu yüzden kadın yalancıktan papaza gider, günah çıkarır. Papaza, bu adamın kendisini rahatsız ettiğini söyler. Papazın avuçlarına da biraz para sıkıştırır. Adam, böylece kadından haberdar olur. Bir süre sonra kadın yine papaza gider. Yine aynı şeyleri söyler, yine para verir. Kadının kocası Cenova'ya gider. Kadın, papaza gider, ağlar. Aynı şeyleri tekrarlar. Papaz adama hakaretler yağdırır. Adam soluğu kadının evinde alır (s. 189-197). Üçüncü günün dördüncü hikâyesinde Papaz Puccio dindar bir adamdır; orucunu tutar, isteklerine gem vurur. Karısı Isabella ise genç ve güzeldir. Kadın ne zaman aşktan söz etse, papaz hemen İsa'nın acılarından dem vurur. Günün birinde Felice adında bir adam gelir, ermiş olmak ister! Papaz, ermişliğin çileden geçtiğini söyler. Evde çileye girer. Felice kadınla birlikte olur, muradına erer: *Kimi insanlar, cennete gidiyorum diye başkasını gönderir cennete* (s. 197-201). Üçüncü günün sekizinci hikâyesinde para canlısı, kaba saba bir adam vardır, adı Fernando. Papaz, günün birinde bu adamın karısına âşık olur. Çifti manastıra davet eder, cennetten söz eder. Kadın günün birinde günah çıkarır. Kocasından yana mutlu değildir, cennet ister! İlacı da papaz verir: Kocanızın iyileşmesi için Araf'a gitmesi gerek. Papaz, Fernando'yu Araf'a gönderecek, kendisi de bunun karşılığında kadınla birlikte olacaktır. Papaz, kadının avucuna bir yüzük bırakır. Papaz, Fernando'ya üç günlük uyku tozu içirir. Fernando uyur, üç gün sonra uyanır. Neredesin: Araf'tayım. Papaz, her gün onu ziyaret eder. Yemek götürür. Tam on ay. Bu arada, Fernando'nun karısı gebe kalır. Papaz, mahzene gider: *Fernando, Tanrı seni dünyaya gönderiyor, üstelik bir çocukla müjdeliyor* (s. 227-236).

Şeytan ise üçüncü günün onuncu hikâyesinde ortaya çıkar. Konu da şudur: *Kadınlar, şeytanın cehenneme nasıl atıldığını duymamıştır*. Bu bilgiyle kadınların ruhu kurtulacaktır. Alibech adında on dört yaşlarında bir kız vardır. Kız, Hıristiyan değildir. Bir adamdan Hıristiyanlığı sorar. Yanıt şudur: *Dünyadan el etek çek*. Kız, Tabia Çölü'ne doğru yol alır. Burada bir kulübe vardır, içinde bir keşiş. Kız derdini anlatır. Keşiş kızı beğenir. Tek sorun şudur: *Kızı alıkoyarsam şeytan aklımı çeler*. Bundan korkar ve kızı başka bir keşişe yollar. İkinci keşiş gençtir. Kıza hurma ağaçlarının yapraklarından yatak yapar. Etkilenir ve uzun uzun şeytanı anlatır. Kız, şeytanın cehenneme nasıl atıldığını sorar. Keşiş, anlatacağım der. Anlatır: *Ben üstümdekileri çıkaracağım, sen de üstündekileri çıkar*. Bu arada Keşiş'in kamışı dikleşir. Kız bu ne diye sorar. Keşiş, *bu, şeytan* der. Üstelik bu şeytan dikleştikçe de acıyı artırır. Kız sevinir: *Çok şükür, böyle bir derdim yok, şeytan yok bende*. Keşiş hemen atılır: *Doğru diyorsun ama başka bir şey var sende*. Kız merakla, ne var bende diye sorar. Keşiş, "cehennemin var." Keşiş, şeytanı cehenneme

atar. İlk başta kızın canı yanar. Sonra giderek acı diner. Geceleyin altı defa şeytanı cehenneme atarlar. Kız, sevinir: *Tanrı'ya hizmet güzel bir şeydir.* Kız, hizmetten mutlu olur. Artık hep ibadet etmek ister. İkide bir şeytanı cehenneme atalım der. Bu arada ikide bir şeytan cehennemden kaçmak da ister. İkisi de ibadetten yorgun düşerler. Keşiş bir formül bulur, bundan sonra şeytan isyan edip başkaldırdığında cehenneme atalım der. Şeytan cezasını bulmuştur, keşişi rahatsız etmiyor ama cehennem gürül gürül yanıyor. Keşiş, bu cehennemin ateşi için bir sürü şeytanın yanması gerektiğini söyler ama kız, yeterince ibadet etmediğinden yakınır. Son tatlıya bağlanır, ikisi evlenir. Kıza miras kalır, mutlu bir hayat sürerler (s. 245-252).

Shakespeare: Cadılar, Büyücüler, Hayaletler

Hıristiyan dünyasında *şeytan ve intihar* komşudur. İntihar etmek isteyenleri bu eylemlerinden vazgeçirmek için kimi yollara başvurulur; kimi zaman Meryem, kimi zaman da bizzat İsa, kurbanları şeytanın ağından kurtarırlar. İntihar etmek isterken gelen çan sesi, bulutların arasından aniden şimşek gibi çakan bir görüntü de bir vazgeçme biçimidir. İki şeyin altı çizilir hep: İnsan şeytandan dolayı umutsuzluğa düşmüştür, şeytan insanın ruhuna girmiştir. Martin Luther (1443-1546) için intihar şeytanın insan üzerinden işlediği bir cinayettir. Neler yapmaz ki? Kimisinin boynunu kırar, delirtir; kimisini suda boğar ve kimisini de intihara sevk eder. Nasıl mı? Sessizce içine girerek.

Martin Luther'in zamanında *cinler* meşhurdur. Tıpkı şeytan gibi cinler de insanın içine girmişlerdir. Luther'in yüzyılında *cin ve delilik* birbirine bağlıdır; içine cin girmiş kimselere deli derler. İçine cin girmiş bir kadının intiharından sonra gömülmesi sorun olur. Onu gömen papaz kınanır. Luther soruna el atar: *Papazı kınamayın, çünkü kadın şeytan tarafından işlenmiş bir cinayetin kurbanı olabilir.* Bir de Luther'in uyarısı vardır, *sert davranmamak gerekir; çünkü şeytan da ileri gidebilir.* Yüzyılın bir diğer düşünce terzilerinden olan Jean Calvin (1509-1564) intiharın yasaklanmasını ister. Thomas Becon (1511-1567) intiharın temel nedenleri üzerinde durur: Umutsuzluk. Becon'a göre intihar edenler cehenneme gider. Kimi zaman intihar edenlere karşı acıma ve anlamayla karışık ifadeler de kullanılır: *Ne yapsın, kendini şeytan'ın elinden kurtaramadı.*

Şeytan, cin ve intihar yan yana gelince; şeytan ve cinleri kovmak için teknikler de geliştirilir. Cizvit ve Protestanlar cin ve şeytanları çeşitli ayinler düzenleyerek kovarlar; muskalar yapıp okunmuş yağlar sürerler kurban adaylarının bedenlerine. Ayin ölüme hazırlık ritüeli olarak 19. yüzyıla kadar devam eder; can çekişen Madam Bovary'nin yanına gelen

papaz, onun ayak parmaklarını sildiği yağlı pamukları ateşe atar, *acılarını İsa'nın acıları ile birleştir* diye dualar eder ve sonra Bovary'nin eline *okunmuş bir mum* vermek ister ama Bovary'nin elleri tutmaz.[7]

Katolik ve Protestan savaşında da şeytan ve intihar yer alır. İngiltere'de Henri Smith adlı avukat 1559 yılında intihar eder. Katolikliğe geçmiş olan Smith'in intiharı *dönmenin* yarattığı *umutsuzluk* olarak değerlendirilir.[8]

Böylesi bir zaman diliminde İngiltere'de üç tiyatro yazarı boy verir: Christopher Marlowe William Shakespeare ve John Webster.

Shakespeare (1564-1616) kendi zamanını aşmış ve bugüne kadar sanat ve edebiyatın dışında hayatın her alanına sızmış biridir. Etki alanı geniştir; Marx, Nietzsche ve Freud aklıma gelen ilk kimselerdir.

Marx, Shakespeare'den yola çıkarak "hayalete" ulaşır. Nietzsche, Shakespeare'in çizdiği karakterler arasında Sezar'ı önemli bulur. Sezar, "Kendi aralarında had safhada otorite ve disiplinle yol açan yatıştırılmaz ve korkutucu içgüdüleri" içeren "en güzel" karakter olarak övülür. Çünkü Nietzsche için Shakespeare, Sezar tipini tahayyül ediyor.[9] Freud ise düşler açısından bakar Shakespeare; düş, uykuya ait mitolojidir onda; çıkış yollarından ikisi: Sophokles'in *Kral Oedipus* ve Shakespeare'in *Hamlet*'i. Freud, Shakespeare'in ünlü bir sözünü tekrarlar 1899'da ve savaş döneminde yazılan *Savaş ve Ölüm Üzerine Genel Düşünceler* kitabının *bilinçdışı* olur bu söz: "Doğaya bir ölüm borcum var."[10]

Romeo ve Juliet'te, Romeo istemeden, Juliet'in bir akrabasını düelloda öldürür, aileler birbirleriyle düşman olur. Juliet öldü denilerek mezara konulur, Juliet'in öldüğünü sanan Romeo zehir içerek kendini öldürür. Juliet uyanınca, kendisi için ölen sevgilisinin cesediyle karşılaşır ve Romeo'nun hançeriyle kendini öldürür.

Julius Caesar ile başlayan Roma üçlemesinde cinayetler, intiharla birlikte işlenir; Sezar'ı öldüren Brutus intihar eder. *Antonius ve Kleopatra*'nın iki kahramanı Antonius ve Kleopatra intiharlarıyla bilinirler. Coriolanus'ta, yine kendini her an feda edebilecek bir asker vardır. Shakespeare'in en ünlü eseri kuşkusuz *Hamlet*'tir; hakkında en fazla kitap yazılan karakterdir, hatta "Dostoyevski dahil tüm dünya edebiyatında, Hamlet kadar karmaşık" bir karakterin olmadığına dair bir inanç da vardır.

---

7. Flaubert, *Madam Bovary*, Çev. Gökçe Çatan, İstanbul: Oda Yayınları, 1985, s. 347.

8. Farklı örnekler için bkz. Georges Minois, *İntiharın Tarihi*, Çev. Nermin Acar, Ankara: Dost Kitabevi, 2008, s. 88-91.

9. Alexander Nehamas, *Edebiyat Olarak Hayat-Nietzsche Açısından*, Çev. Cem Soydemir, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1999, s. 307.

10. Paul Ricoeur, *Yoruma Dair, Freud ve Felsefe*, Çev. Necmiye Alpay, İstanbul: Metis Yayınları, 2006, s. 285-287.

Shakespeare cinayet bağlamında da önemli örnekler sunar. *Kral Lear*'da, kral asılan kızının cesedini kucağında taşır. *Othello'da* Othello, Desdemona'yı boğazlar; Desdemona ölmeden önce, Othello'yu sevdiğini söyler. *Macbeth*'te cinayetler işlenir, korkunç vicdan azapları vardır. III. Richard cinayet işler, böyle tahta geçer; zekâsıyla aldatamayacağı kimse de yoktur. Kocasını öldürdüğü kadını, kocasının cenaze töreninde ikna edecek bir kapasiteye sahiptir. İstediğini elde eder, çünkü yaptıklarının bilincinde olan yegâne kişi yine kendisidir, bu yüzden geceleri uyuyamaz, kâbuslar görür.

Shakespeare intihar, ölüm ve cinayet üçlemesi etrafında bize insanı sunar. Cinayet işleyen kimseler, cinayetle istediklerini elde ederler; ancak, kendi başlarına kaldıkları an, kendi içlerindeki denizde boğulmak üzeredirler hep, Macbeth ve Richard böyledir. Shakespeare'de cinayet tümden olmasa da dışa bağlı etkenler sonucunda gerçekleşir, en azından kahramanlar isteklerine cinayetle varırlar. İntihar ise tümden içe açık bir penceredir, intihar edecek kişi buradan bakar kendine ve çevresine, yaşamak yazgıya bağlı olmakla eş anlamlı bir seyir izler; intihar eden kimse dışarıdaki seslere aldırış etmez, kendi sesi kulağında patlar adeta; kahramanın intiharına herkes katılır, intihar eden kimse hayatın ve insanların belleğinde daha uzun süre yaşar, bu yüzden intihar kusur taşımayan bir ölme biçimidir, zaten ölecek olan insan, kendini öldürerek ölümün bütün imgelerini üzerinde toplar: Ophelia intihar ettikten sonra, suların ve insanların belleğinde yüzyıllarca yaşar; çünkü intihar ederek, kendi varlığıyla buluşmuş, kendi bilincinin meyvesiyle bu hayata elveda demiştir. İntihar eden bir kimse şairin belleğinde asıl anaya döner; su bir anadır, doğanın bütün nesnelerini emzirir, herkesle birlikte ağlar, onun gözyaşlarını silecek bir toprak parçası yoktur, insan evrenine tohumunu böyle atar, kök salar.[11]

Hamlet'teki intihar eğiliminden dolayı 1580-1600 yılları boyunca İngiltere'de yazılan yüz kadar piyeste iki yüzden fazla intihar olayı sahnelenir. Ophelia'nın intiharı yüzlerce ressama ilham kaynağı olur. Hakkında sayısız şiir vardır. Shakespeare bütün yapıtları boyunca intihar izleğini işler ve 1613 yılına kadar 52 intihar vakası kişisi ile intihar halini inceler, kendinde yaşar. Tek soru da şudur: "Olmak ya da olmamak." *Hamlet*'te yer alan bu tirat bütün dünya dillerine çevrilmiştir: "Ölmek, uyumak. Hepsi bu. (...) Belki düş görmek. İşte bütün dert de bu."

Shakespeare hayalet, şeytan, iblis, cadı gibi imgelerle de kendi zamanını ve sonrasını etkiler. Örneğin *Macbeth*'te, Duncan cinayetinden sonra kapıcının taklit ettiği sahneyle iblislerin cehenneme gelen ruhlardan duyduğu sevinç aynıdır.

11. Müslüm Yücel, *Kara Güneş* (2005), Virginia Woolf ile ilgili bölüm, *Suda Ölüm*.

Shakespeare'de görülmeyen varlıklar ve onların görünür hali olan büyücü ve cadılar eser boyunca insanı yalnız bırakmazlar. Hamlet'te babanın ruhu "gündüze" mahkûm olduğu için geceleri gezer; gündüzleri ateşler içindedir. Öteki tarafın zindanı o kadar korkunçtur ki bu yüzden anlatamaz. Buna rağmen öteki taraf bir belirsizliktir; öteki taraf, "Kimsenin gidip de dönmediği, bilinmez" bir dünyadır. Cehennem ateşten, buzdan bir yerdir ve burada ruhları bekleyen iblistir. *Antonius ve Kleopatra*'da bir kâhin Antonius'u överken tanırız onu: *Senin iblisin, seni sen yapan ruhun, asil, cesur, mağrur ve eşsizdir. Othello*'da kahraman, Iago'nun kendisini nasıl kandırdığını fark eder. Kötü adam fark edilir ve Othello'nun karşısına çıkarılır. Bir yüzleşme başlar. Ayaklarına bakar ama *gördüğü ayaklar ayak değildir, bir masaldır sadece.*

Cadılar, şeytanı yeryüzünde temsil eden kimseler olarak da Shakespeare'in pek çok oyununda yer alır. Bunlar arasında *Macbeth* en ilginç olanıdır. Oyunun bir kısmının, Raphael Holinshed ve Hector Boece'ın İskoç Kralı Mac Bethad hakkında yazdıklarına dayandığı iddia edilir. Ancak cadılar söz konusu olunca *Malleus Maleficarum* kitabını da sanırım göz ardı etmemek gerekiyor.

15. yüzyılda cadılarla ilgili "bilimsel" çalışmalar yapılmaya başlandı. Bunlardan ilki Heinrich Kramer ve Almanya'nın Dominiken Engizisyon Mahkemesi üyelerinden Jacob Sprenger tarafından yazılan *Malleus Maleficarum* (Cadıların Çekici, 1486) adlı kitaptır. Cadıların nasıl ortaya çıktıkları, cinlerle nasıl ilişki kurdukları ve "mahkemelerin" insanlara bu ilişkiyi nasıl itiraf ettirdikleri, bunun için hangi işkencelerin yapıldığı kitapta anlatılmaktadır. Kitapta ayrıca yapılan büyülerden de söz edilir. Bunlardan biri "Süt Büyüsü"dür. Kutsal günlerde yapılan bu büyü için süt, süt teknesi ve bıçak ya da balta gibi kesici bir alet gereklidir. Büyüyü yapacak olan cadı süt dolu tekneyi çömelmiş bir vaziyette bacaklarının arasına alır. Elindeki bıçağı ya da baltayı bir ağaca saplar. Cadı süt sağar gibi bıçağın sapını çeker, bir taraftan da şeytanı çağırır; tekne, komşunun ineğinden gelen sütle "temsili olarak" dolar; bu, şeytan vasıtasıyla bıçağın sapından tekneye akan süt diye yorumlanır.[12]

Hatırlayalım. *Tevrat*'ta kesin bir buyruk vardır: *Efsuncu kadını yaşatmayacaksın* (Çıkış, 22: 18). Bu, Musevilik sonrası Hıristiyan ve İslam dünyasını da etkileyen bir ifadedir. Hıristiyan öğretisi etrafında örgütlenen Engizisyon Mahkemeleri cadılara akıl almaz cezalar vermişlerdir. Bu cezaların nedeni cadıların yaptıkları değildir; bunun nedeni tümden erkek akla hizmet eden mahkemeler, onların bekâr yargıçları ile bakir

12. Kitapla ilgili olarak şu sitelere bkz; http://www.libripdf.net/;http://www.uzelgi.com; http://pagan.psisik.com; ayrıca Luther Link, *Şeytan-Yüzü Olmayan Maske*, s. 188.

rahipler ve onların kötü düşleridir. Cinsellik birilerine ceza vermeden nasıl bastırılır ki?

İngiltere cadı avı konusunda Fransa ve Almanya'dan geri kalmaz. Nitekim Shakespeare'in *Macbeth*'inde cadılık etrafında örgütlenen birikimleri görürüz. *Macbeth*'te cadıların başı namıyla Hecate'yi görürüz; Büyücülerin Tanrıçası'dır. Bunun yanında üç cadı ve üç katil vardır. Tıpkı Dante'de olduğu gibi oyunda üç sayısına vurgular yapılır. Oyun üç cadı ile başlar. Üç cadı Macbeth ve Banquo'ya görünürler. Üç cadı Macbeth'i selamlar. Cadıların en büyük özelliği gelecekten haber vermeleri ve kahramanı bu geleceğe doğru yönlendirmeleridir. Kehanetlerde bulunurlar: Birinci cadı Macbeth'i Glamis Baronu, ikincisi Cawdor Baronu, üçüncüsü bir sonraki kral diye selamlar. Banquo da hanedana babalık yapacaktır. Cadılar kehanetleri bildirdikten sonra kaybolup giderler. Kehanetler gerçekleşir hemen. Macbeth'in yeni rütbesi açıklanır: *Cawdor Baronu*. Cadılar doğru söylemişlerdir.

İlk kehanetten sonra Macbeth krallığa doğru giden yolun açıldığını hisseder. Bu yüzden bilenir. Karısına cadılardan söz eder. Bu artık, oyuna karısının Lady Macbeth'in de dahil olduğu anlamına gelir. Lady Macbeth kocasının hırsına hırs katar ve Kral Duncan'ın, Macbeth'in şatosuna geleceği zamanı kollar. Karı koca taht için planlar yaparlar. Macbeth kimi zaman korkar, kimi zaman endişelere kapılır ama gelecekten haber veren cadıların kehanetleri, karısının ısrarlarıyla birleşince cinayeti kabul eder ve Duncan öldürülür. Kralı öldürmede kullanılan bıçak bir uşağındır. Böyle söylerler. Bir sonraki gün kralın yakınları Lennox ve Fife Baronu gelirler. Onların gelişini fırsat bilen Macbeth, uşakları öldürerek ne kadar acı çektiğini duyumsatır! Kralın ölümüyle çocuklarından Malcolm İngiltere'ye, Donalbain İrlanda'ya sığınır. Macbeth kral olur. Cadılar haklı çıkarlar.

Tek sorun ise kehanetlerdir; cadıların hanedana babalık yapacak diye kehanette bulundukları Banquo vardır. Macbeth, Banquo ve oğlu Fleance'yi davet eder. Davetten maksat bir at gezintisidir. Bu at gezintisinde Banquo öldürülecektir. Bunun için üç adam seçilir. Cinayet başarılı olur; Banquo öldürülür, Fleance kurtulur. Ancak cadıların kehanetine gölge düşmüştür. Bu gölgeden çıkacak tek şey *hayallettir*! Yemek sırasında Banquo'nun hayaleti Macbeth'in koltuğuna oturur. Oyun bozulmuştur. Hayalet tahtı tehdit eder. Çıkış kapısı yine cadılardır. Macbeth cadılara gider. Cadılar *üç ruh* çağırırlar; ruhlar *üç şey* söylerler Macbeth'e; *Macduff'a dikkat et derler, sana kadın tarafından doğurulan hiç kimse zarar veremeyecek, Birnam Ormanı'nın Dunsinane Tepesi'ne gidersen kaybolursun.*

Macbeth uyarıları dikkate alır ve hemen hareket eder. İlk iş olarak Macduff'un şatosunu basar, eş ve çocuklarını öldürür. Sonrasında bir

vicdan azabı başlar. Lady Macbeth, taht uğruna dökülen kan yüzünden uyuyamaz. En küçük bir sessizlik bile büyük bir gürültü koparır kalbinde, korku başlar, şunu söyler: *Koca Poseidon'un bütün denizleri yıkayabilir mi bu elleri? Yıkayamaz. Ellerim kana boyar denizleri. Kızıla çevirir sonra yeşil dalgaları.*

Karşısına bir hayalet çıkmamıştır ama yaptıkları bir hayalete çevirmiştir onu; uyurgezer olur ve sonra da hayatına son verir.

Macbeth'in rakipleri ise Birnam Ormanı'nda kamp kurarlar. Ağaçları keserler. Cadılar yine haklı çıkmıştır. Macbeth ve Macduff karşı karşıya gelir. Macbeth korkmaz; nasılsa cadılar bir kadının doğurduğu biri tarafından öldürülmeyeceğini ona söylemişlerdir. Bunu fark eden Macduff annesinin rahminden vakitsiz koparıldığını söyler. Anlarız, o sezeryanla doğmuştur. Cadılar haklıdır ama Macbeth, yanlış yöne kürek çekmiştir. Karşılaşma sonucunda Macbeth'in başı gövdesinden koparılır. Cadıların kehaneti ise bir başka yönden çıkmıştır. Banquo, krallara gerçekten baba olmuştur çünkü oğlu Malcolm artık kraldır.

Hamlet'le Shakespeare bahsini kapatabiliriz artık. *Hamlet*'te cadıların yerini insanlar almış gibidir, artık hayaletler vardır. Danimarka Kralı Hamlet ölünce yerine kardeşi Claudius geçer. Bu ölümü fırsat bilen Claudius hemen kardeşinin karısı Gertrude ile evlenir; böylece gücünü korur, babasının adıyla anılan Hamlet ise Danimarka prensidir; babasının ölümünü duyar. Ancak babasının *hayaleti* bir söylenti halinde yayılır. Hayalet var yok tartışmaları sürerken Kral Hamlet'in hayaleti Horatio tarafından görülür. Hamlet, artık inanmak zorundadır; hayalet ile karşılaşmak istediğini söyler. Karşılaşırlar. Kral Hamlet'in ruhu, hayaleti, oğlu Hamlet'e görünür. Hamlet, hayaletten gerçeği öğrenir. Buna göre Kral, kardeşi tarafından kulaklarına zehir akıtılarak öldürülmüştür ve oğuldan istenen tek şey vardır: İntikam.

Hamlet'in pek çok bildirisi vardır. Taht için kardeş kavgası, öldürülmüş babanın intikamı vs. Zaman, oyunda söylendiği gibi "çığırından çıkmış bir zamandır", Hamlet'e düşen ise dünyayı düzeltmektir. Buna göre dünya bozulmuştur ve Hamlet, kendisine katili gösteren bir hayaletle dünyayı düzeltmeye başlayacaktır. Hikâye bitince şunu sormadan edemez insan: Babanın ölümüyle (Kral Hamlet) uzaktan gelen oğula (Hamlet) insanlar baba demeye başlarlar. Bu ruhun geri dönmesi, babanın ruhunun oğulda hortlaması olarak okunabilir mi? Hamlet, siyasal bir oyundur. Bu yüzden oğulda dile gelen krallık imkânsız değildir. Hamlet, ölen değil çöken bir krallığa gelir ve oğulla kral dirilir. Bu dirimden sonra yapılan ilk iş yemindir. Hayalet,[13] oğula (ya da bitmiş,

13. Hamlet ve hayalet bahsinin Marx'ta işlenişi ve Marx'ın Shakespeare tutkusu için bkz. Jacques Derrida, *Marx'ın Hayaletleri*, Çev. Alp Tümertekin, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001; kitapta *hortlak burjuva ve cin* için bkz. s. 248; sonra şu soru: Bir

kendini toparlayan-oğulda dirilen babaya, eş ve kardeşe karşı, düşmana karşı) gerçeği söylemiştir. Anlarız, baba ile oğlu bir araya getiren hayalet dürüsttür; bozulmuş dünya onun rehberliğinde kurtulacaktır.

Abisini öldüren Claudius huzursuzdur. Claudius ile evlenen Gertrude huzursuzdur. Hamlet huzursuzdur. Biri diğerinden dolayı huzursuzdur. Freud bu huzursuzluğu fark etmiş olacak ki Hamlet ile ilgili düşünürken Kral Oedipus ve Hamlet arasında bir ilişki kurar. Buna göre Hamlet annesinin âşığını öldürmez, ikircime düşer, bunun nedeni "Hamlet'in kendisinin de annesine duyduğu tutku nedeniyle babasına karşı aynı fiili işlemeyi kurmuş olduğuna ilişkin karanlık anılardır." Çünkü "Vicdan hepimizi korkak kılar." Freud'un yorumu şöyledir: "Vicdan onun bilinçdışı ve suçluluk duygusudur."[14] Suçluluk, huzursuzluktur. Brutus, Sezar'ı öldürmeden önce huzursuzdur. Uyumaz. Lady Macbeth uyurgezer olur, intihar eder ve Macbeth, *uykuyu öldürür*. Huzursuzdur.

John Webster: *Ak Şeytan*

Şeytan, İngiliz tiyatrosunun (ki İngiliz edebiyatı da bir bakıma, tiyatroya bağlı olarak akar) en önemli malzemesidir. Marlowe ve Shakespeare'den sonra John Webster *Ak Şeytan* ve *The Devil's Law Case* (Şeytan'ın Davası) adında iki oyun yazar. Shakespeare eğlendirir ve düşündürürken, Webster korku verir.

Webster iç açıcı bir manzara sunmaz. Vadenin dolmasıyla gelen ölüm yok denecek kadar azdır; kişiler cinayetle ölür ve bunlar sıradan cinayetler değildir, örneğin *Ak Şeytan*'da öldürme vahşicedir; öldürene zevk verir. Oyunun kahramanlarından Bracciano'nun başına içi zehirle doldurulmuş bir miğfer geçirilir. Aşk yoktur, aşkın yerini ihanet alır ve sevgiliye cezaların en büyüğü verilmek istenir; Bracciano, kendisine ihanet ettiğini sandığı Vittoria'yı parçalara ayırtıp parçalarını rüzgâra vermeyi düşünür bir ara. Kadınlar da masum değildir: Isabella, Vittoria'nın gözlerini oymayı, burnunu kesmeyi, dudaklarına akrepler asmayı düşünür; aydınlık yoktur, egemen olan karanlıktır. Oyundaki şeytan imgesini beyaz teninden ve yaptığı kötü işlerden dolayı Vittoria temsil eder. Oyunda mekân İngiliz tiyatrosu için her zaman cazip olan İtalya'dır.

Oyunun en önemli kahramanı Dük Bracciano eskiden zengin ve soylu ama şimdi yoksul olan Vittoria'ya (Ak Şeytan'a) âşık olur. İkisi de

---

hayalet nesinden tanınır ki? Yanıt: Aynada kendini bulamamasından (s. 237). Hayalet ve Marx ve şu soru: Marx, ölü Marx ne demek istiyor (s. 177). Dipnot: Kral Hamlet, Hamlet'e ne demek istiyor?

14. Paul Ricoeur, *Yoruma Dair*, s. 172.

evlidir. Vittoria'nın erkek kardeşi Flamineo sekreter olarak Bracciano'nun yanında çalışır. Bu aşkı fark edince ikisini bir araya getirmek ister. Amacı kendisidir, kendi yükselişidir. Ancak bu durum bir süre sonra Bracciano'un eşi Isabella tarafından duyulur; Isabella Kardinal'i ve erkek kardeşini çağırır, onlardan yardım talep eder. Flamineo yeni bir plan yapar. Vittoria bu planı destekler. Buna göre Vittoria'nın kocası ve Isabella öldürüleceklerdir.

Isabella'nın, üstüne zehir sürülmüş yağlıboya portresini öpmesi sağlanarak öldürülür. Peşinden Vittoria'nın kocası da öldürülür. Ancak fail bulunmaz ve Vittoria cinayetten yargılanır. Kardinal, Vittoria'yı fahişelerin kapatıldığı bir manastıra gönderir. Burada kalır. Bir süre sonra Kardinal papalığa yükselir, ilk işi Vittoria ve Bracciano'yu aforoz etmek olur. Vittoria ve Bracciano kaçıp gizlice evlenirler. Mutlu günler yaşayacakları an üç gizemli adam belirir. Bracciano bu üç adam tarafından zehirlenerek, Flamineo ve kardeşi Marcello ise annelerinin gözleri önünde öldürülür. Oyun altı karakterin ölümüyle sona erer.

Evlilerin aşkı, aşk için yapılan planlar (şeytanilikler) ve güzellikle ifade edilen Vittoria, oyunu ilginç ve güzel kılmaz. Vittoria'nın güzelliği yanında büyüleyen cesareti ve sözleri oyunun en akılda kalan, en can alıcı kısımlarıdır: "Ölürken bir tek aşağılık gözyaşı dökmeyeceğim / Korkudan değil, kansızlıktan sararacak yüzüm eğer sararırsa." Vittoria'nın giysilerini yırtması, sonra da çıplak göğüslerini açıp katillere meydan okuması kahramanlara yaraşır: "Ruhum, kara bir fırtınada bir gemi gibi / Sürüklenip gidiyor, bilmiyorum nerelere." Ancak bütün bunlar onu cesaretli yapar, kötülükten kurtaramaz.[15]

Milton: Şeytan Asi Kahramandır

I

17. yüzyılda John Milton, *Kayıp Cennet* ile şeytanı tanımlar: *O, asi bir kahramandır.* Halen tartışılan bu şiir kimilerine göre dini fikirlerle kulağa hoş gelen ahenkli bir ses uyumundan başka bir şey değildir.[16] Buna rağmen Milton ve cennetle birlikte şeytan adının geçtiği her yerde, *Kayıp Cennet*'ten söz edilir ve Milton'ın diğer kitapları söz konusu bile edilmez;

15. John Webster, *Ak Şeytan*, Çev. M. Hamit Çalışkan, İstanbul: YKY, 2006; ayrıca bkz. Mina Urgan, *İngiliz Edebiyat Tarihi*, s. 297-299; oyuna farklı bir değini için bkz. Jacques Derrida, *Edebiyat Edimleri*, Çev. Ali Utku, Mukadder Erkan, İstanbul: Otonom Yayıncılık, 2009, s. 165, 15 nolu dipnot.

16. Benzer ifadeler Dante için de kullanılır. Croce'a göre bu eser içine "Aslında bilimsel değeri olmayan bilgiler katılmış lirik pasajlardan meydana gelmiştir" ve bu yüzden, bundan başka bir şey değildir. Croce uzun şiir, felsefi şiiri tanımına da yanaşmaz. Bkz. R. Wellek-A. Warren, *Edebiyat Biliminin Temelleri*, Çev. Ahmet Edip Uysal, Ankara: Kültür Turizm Bakanlığı Yayınları, 1983, s. 338.

örneğin *De Doctrina Christiana* (Hıristiyan Öğretisi Üzerine) adlı kitap kimsenin aklına gelmez. Çünkü şiirin zamana karşı dayanıklılığı, fikirlerden daha uzun sürer.

Milton, tıpkı Michelangelo gibi trajik yüzler çizmiştir ve bu yüzler her bakışta yenilenirler; çünkü dinamiktirler.[17] Kahraman sonsuz bir düşüş içindedir; biri onu düşürmüştür, evet ama bu düşüş boyunca o her seferinde kendine düşmeyi ve böylece onu düşürene karşı koymayı başarmıştır; eylemdeki tek gizemi ise günahtır. Günaha davet eder bizi Milton, bu günahla gözlerimiz açılır. Asi kahraman kulaklarımıza fısıltı halindeki en acımasız sesiyle konuşur, gözlerimiz açılır, doğarız; uzun ve karmaşık dizeler tıpkı yaşam gibi yorar ama kitabı kapatıp içimizdeki gözle kendimize baktığımız zaman garip olduğu kadar ağır bir tin perdesi kalkar; içimize *öteki tarafından* özgürlüğün kokusu yükselir. Milton'ın *kör gözleri* ile gösterdiği bu *öteki tarafı,* Victor Hugo (1802-1885) fark etmiş olmalıdır; *La Fin de Satan* (Şeytan'ın Sonu, 1886) adlı bitmemiş, belki de kasıtlı olarak bitirilmemiş olan devasa şiirinde şeytan, *başkaldırı* sırasında *düşerken* kanatlarından bir tüy düşürür ve derken, karanlık içinden bir el (Tanrı'nın eli) tüye dokunur; tüy, *özgürlük meleğine* dönüşür. Nemrud ile başlayan, İsa ile devam eden şiir, hapishane ile sona doğru yaklaşır.

Milton, Hugo dışında William Blake, Byron ve Shelley'i etkilemiştir. Goethe de çok fazla borçlu kalmamak kaydıyla bu etkiyi taşır. Blake'in, "Satan Arousing the Rebel Angels" ["Asi Melekleri Uyandıran Şeytan" (1808)] adlı suluboya çalışması *Kayıp Cennet*'e yapacağı oymalara hazırlık niteliğindedir. Şeytan çıplaktır burada. Byron ve Shelley için şeytan Milton'ın yüzyılında şeytanla ilgili hatırı sayılır bir birikim vardır. İspanya'da Miguel de Cervantes (1547-1616), Lope de Vega (1562-1635), Calderón de La Barca (1600-1681), Luis Vélez de Guevara (1579-1644), Francisco de Quevedo (1580-1645) *asi kahramanı* tema olarak işleyen yazarlardandır.

A*si kahramanı* doğrudan konu edinen Luis Vélez de Guevara'dır. Guevara'nın *El Diablo Cojuelo* (Topal Şeytan, 1641) adlı romanında şeytan insanlara cehennemin kapısını açan bir figür değildir, mizahın bir konusudur; ona gülünür. Francisco de Quevedo'nun *Politics of God, Government of Christ andTtyranny of Satan* (Tanrı'nın Siyaseti, İsa'nın Hükümeti ve Şeytan'ın Tiranlığı) adlı kitabında Tanrı *politikayı*, İsa *hükümeti*, şeytan ise *zulmü* temsil eder. Quevedo'nun şeytanı İspanya'nın dışında da ün salmıştır. Fransa'da Alain-Réne Lesage (1668-1747) *Le Diable boiteux* (Topal Şeytan, 1707) adıyla bir başka roman yazmıştır. Roman İngilizceye *The Devil On Two Sticks* (İki Bastonlu Şeytan) adıy-

17. Octavio Paz, *Öteki Ses, Şiir ve Yüzyılın Sonu*, Çev. Hüseyin Demirhan, Ankara: Suteni Yayıncılık, 1995, s. 24.

la çevrilmiştir. Quevedo ve Lesage arasındaki benzerlik gözden kaçmaz.[18] Joost van den Vondel'in (1587-1679) *Lucifer'i* (1654) ise Hollanda'nın sınırlarını aşmıştır.[19] Milton'ı bunlardan bağımsız düşünemeyiz.

Bütün bunların yanında John Donne (1572-1631), Milton'ın asi kahramanına "atalık" etmiş olabilir mi? Belki. Çok yönlü biridir Donne; vaiz, şair ve tanrıbilimcidir. Donne'ın, şiirleri dışında,[20] yüzyılımız içinde tartışılan bir kitabı da vardır: *Biathanatos* (1610). Kitap, 1982 yılında New York'ta yeniden yayımlandı. *Biathanatos* akademisyenler için intihar ve din bağlamında akla ilk gelen kaynaklardandır. Kitapta kendini öldürmenin günah olmayacağı *ima* edilir. Bu ima sorularla dile getirir: *İntihar doğa kanununa, aklın yasasına ve Tanrı Yasası'na aykırı mıdır?* Peşinden *bu üç* soru yine *ima* ile yanıtlanır. İntihar doğa kanununa aykırı mıdır sorusunun yanıtını Donne, "İnsanın asıl doğası akıldır. Bizi hayvandan ayıran odur" diyerek başlar ve finalde şunu söyler: "Bizim için neyin iyi, neyin kötü olduğu konusunda yol gösterecek olan akıldır. Bazen kendini öldürmek daha akıllıca olabilir." İntihar aklın yasasına aykırı mıdır? Yanıt: *Yüce bir iyilik uğruna yaşamdan vazgeçilebilir*. Donne "yüce iyiliği" açıklarken Roma yasalarının intiharı yasaklamadığını belirtir. İntihar, Tanrı Yasası'na aykırı mıdır kısmı en dokunaklı olandır:

Öldürmeyeceksin emri vardır ama savaşlar ve idamlar sırasında işlenmiş milyonlarca cinayet birer istisna sayılmıyorsa, sayıları daha az olan intiharlar neden sayılmasın? Gönüllü şehitlik, bir intihar değil midir?[21]

18. Bkz. Joseph Thomas'ın *The Devil On Two Sticks'e* yazdığı giriş, s. 7.

19. Alice Turner'e göre Milton, Vondel'in yazdığı şiirden haberdardır, bu kesindir. Bkz. Alice Turner, *Cehennem*, s. 223.

20. Donne şiirleriyle de etkiler. Örneğin Ernest Hemingway'in *Çanlar Kimin İçin Çalıyor* kitabının adı Donne'ın bir şiirinden alınmadır:

Hiç kimse bir ada değildir.
Ne de bütünüyle kendisi,
Her insan kıtanın bir parçasıdır,
Gövdenin bir bölümü;
Bir toprak parçası deniz tarafından alıp götürülse,
Avrupa azalır.
Tıpkı haritadaki burun gibi,
Tıpkı senin veya bir arkadaşının sahip olduğu mülk gibi;
Bir insanın ölümü de beni azaltır,
Çünkü ben insanlığın kendisinde içeriğim,
Öyleyse asla haber gönderip sordurma
Çanlar kimin için çalıyor diye;
Onlar senin için çalıyor.

21. John Donne, *Biathanatos*, New York: Garland Publishing, 1982; ayrıca bkz. Georges Minois, *İntiharın Tarihi*, s. 111-114.

Donne'ın şiirlerinde "düşünce duyguya" dönüşür. Eliot, Donne'dan bir alıntı yaparak metafizik şiir (şairler) konusunu açımlar. Eliot'a göre metafizik şairlerin düşünceleri dolaysız bir şekilde "duygunun potasında" erimiştir ve düşünce böylece duyguya dönüşmüştür:

Bu bir tek varlıkta erkekliğin bütün incelik ve gücü saklıdır. Bu, erkekliğin evrenle birleşmek arzusu içinde çokluğu tekliğe dönüştürmek ve tekliğin bir parçası olarak yaşamak isteğinin sonucudur. Bu zavallı benliğini evrenin tabii akışından koparıp kendi dar ve küçük dünyasına dönmek ve bütün bir evreni sadece madde olarak görüp yaşamayı reddetmek ve ilahi mecburiyete uymaktır.

Eliot, sözü şöyle bağlar:

Hayır, insan kendi içindeki kavganın başlamasıyla değer kazanır. Tanrı tepesinden, Şeytan ise bacaklarının arasından seyreder; her ikisi de onu kendi tarafına çeker, insan ortada yapayalnız kalır. Ruh uyanır ve olgunlaşır. Tanrım bu kavga ömür boyu sürsün.[22]

Donne'ın Cizvitler hakkında yazdığı bir hicivden söz etmem gerek, *Ignatius, His Conclave* (Ignatus'un Kardinaller Meclisi).[23] Toplantının yeri cehennemdir. Donne, cehennemi gezer. Burada, Ignatius Loyola ve şeytan kafa kafaya vermişlerdir. Tek düşünceleri bilim insanı ve düşünürleri (Kopernik, Machiavelli, Parecelsus ve Donne) nasıl yargılayacaklarıdır.

Şeytan cehennemdedir ve buradaki bir asker-din adamıyla kafa kafaya vermiştir. Bütün bunların ötesinde Donne'ın şu epilogu:

Faustus keepes his sister and a whore
Faustus keepes his sister and no more.[24]

II

Milton'a gelebiliriz artık. Kısa bir hayat hikâyesi var. Babası cömert. Bu yüzden rahat okuyor. Galileo'nun fikirlerini benimsiyor. İtalya'ya gidiyor. Dinsel özgürlük istiyor ve bu konuda makaleler yazıyor. Üç kez evleniyor. Yaşadığı zaman diliminde İngiltere'de iç savaş var; II. Charles tekrar başa geldiğinde idamdan kurtuluyor. Bu kurtuluşu onun kör olmasına bağlayanlar var. Milton, *Kayıp Cennet*'i gözlerini kaybettiği bir zaman diliminde yazıyor. Bu anlamda Homeros'a borcu olmayan bir şair olma özelliğini de Milton almış oluyor. Milton'ın körlüğü kimi zaman Tanrı'nın onu cezalandırdığı şeklinde de yorumlanır. Milton bunları fark

22. T.S. Eliot, *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, Çev. Sevim Kantarcıoğlu, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1983, s. 46.
23. Söz konusu makale 1611'de yazılmış; bkz. John Donne, http://www.luminarium.org/.
24. John Donne, *Selected Poems*, Londra: Penguin, 2006, s. 60.

etmiş olacaktır ki *Yitik Cennet*'in üç ve yedinci bölümünde buna vurgu yapar:

On evil days though fallen, and evil tongues
In darkness, and with dangers compassed round
And solitude; yet not alone, while thou
Visitest my slumbers nightly, or when morn

Kara günlere düştüm ve kara dillere
Karanlıkta kaldım, beni çepeçevre saran
Yapayalnız, tehlikeler içinde
Küçük uykular ziyaret eder beni sabah ve akşam.[25]

Milton, "Samson Agonistes" şiirinde kendisiyle Samson arasında bir ilişki kurar.[26] Şiirin ana teması *düşmanını sevmektir*; Samson ve Milton düşman kızlarına âşık olmuşlardır. Samson'un "yalancı peygamberlerinden biri mi" yoksa "gönlünü bir fahişeye" kaptıran bir âşık mı olduğu her zaman tartışılmıştır.[27] Her şeyden önce Samson sırrı saçlarında olan güçlü bir adam imgesidir. Samson, Milton'ın şiirinde, Yunan tragedyaları biçiminde ele alınmıştır.

Samson doğmadan önce bir melek annesine gelir ve bir erkek çocuğunun olacağını söyler; bu erkek çocuk bütün halkı esaretten kurtaracaktır. Bir de uyarı vardır: *Sakın saçlarını kesme*. Samson doğar, büyür ve Filistinliler Samson'un gücünü merak etmeye başlarlar. Bunu öğrenebilecek kişi ise Samson'un Sorek Vadisi'nde karşılaştığı, birlikte olduğu Dalila'dır. Bu birlikteliğin haberi tez elden yayılır. Filistinliler Samson'un çevresini sarar ama, ona dokunamazlar. Bir süre sonra Samson'un gücünü öğrenip onu yok etmek için Dalila'dan yardım talep ederler. Dalila Filistin beylerinin her birinden "yüz parça gümüş" sözü alarak Samson'un gücünün sırrını öğrenmeye koyulur. Dalila Samson'la hemen buluşur ve ona "Senin büyük kuvvetinin sırrı nedir ve seni alçaltmak için ne ile bağlanabilirsin" diye sorar. Samson "Eğer beni kurumamış yedi taze kirişle bağlarlarsa, o zaman zayıf olurum" der. Filistinliler Dalila'nın yanına yedi kurumamış kiriş çıkarırlar, Samson bu kirişlerle bağlanır. Samson Filistinlilerin gelmesi üzerine bu kirişleri bir bir kırar. Dalila tekrar sorar: "Bana yalan söyledin, şimdi söyle ne ile bağlanabilirsin?" Samson, "Kullanılmamış yeni iple beni bağlarlarsa, o zaman zayıf

25. John Milton, *Paradise Lost and Paradise Regained*, Londra: Collins, 2011, s. 163. Kara günlere düştüm, Kötü günlere düştüm diye çevrilir ama şairin ruh hali açısından kötü gün yerine kara gün demeyi tercih ettim.
26. John Milton, *The Complete Poem*, Londra: Penguin, 1998, s. 531-595.
27. *Tevrat*, *Hâkimler*, Bab: 16.s. 260-261.

olurum" yanıtını verir. Dalila ipleri alıp Samson'u bağlar ve her zamanki nakaratı tekrarlar: "Filistinliler senin üzerine geldiler ey Samson. Ve pusuda yatanlar yan odada oturuyorlar." Samson kolları üzerinden hepsini iplik gibi kırar. Dalila bu sefer kızar: "Benimle eğlendin ve bana yalanlar söyledin, bana bildir, ne ile bağlanabilirsin?" Samson "Eğer başımın yedi örgüsünü dokuma ile beraber dokursan..." diye karşılık verir. Arada Samson, Dalila'ya "Seni seviyorum" der ama sırrı çözemediği için sevgi sözcüklerinin bir anlamı yoktur. Sonuçta Samson sırrını açıklar: "Başıma ustura değmemiştir. Çünkü ben ana rahminden Allah'a nezirim, eğer tıraş olursam, o zaman kuvvetim benden gider" der.

Dalila Samson'un bütün yüreğinin kendisine açıldığını görünce Filistinlilere haber gönderir. Samson, Dalila'nın dizlerinde uyurken Filistinliler gelir, Samson'un yedi örgüsü usturayla kesilir. Dalila, "Filistinliler üstüne geldi Samson!"der, ancak bu sefer Samson'un kurtuluşu mümkün değildir. Samson ile Allah'ın yolları birbirinden ayrılmıştır. Samson bunu bilmiyordur daha. Filistinliler Samson'un gözlerini oyup Gazza'ya indirirler, kollarını ve ayaklarını tunç zincirlerle bağlarlar, sonra da bir hapishaneye koyarlar. Samson'un buradaki işi değirmen taşı çevirmektir. Filistinliler sevinçlidir, şenlikler yaparlar. Filistinli beyler "Samson'u çağırın biraz eğlenelim" derler. Ve Samson hapisten çıkarılır, beylerin önünde oynamaya başlar. Oyun bitince direkler arasına bağlarlar. Samson elini tutan gence seslenir, "Beni bırak da evin üzerindeki direklere dokunayım, onlara dayanayım." Ev erkeklerle ve kadınlarla doludur, Filistinlilerin bütün beyleri oradadır; Samson'un oynamasını izleyen üç bin kadar erkek ve kadın damın üzerindedir ve Samson Allah'a yalvarır, "Filistinlilerden iki gözüm için birden öç alayım." Ve evin üzerinde durmakta olan iki orta direği Samson tutar ve sağ eliyle birine, sol eliyle diğerine dayanır ve "Filistinlilerle beraber öleyim" der ve bütün kuvvetiyle eğilir, evdeki beylerin üzerine kendini düşürür. Bu olay sonucunda *Tevrat* şöyle bir şerh düşer, "ve kendi ölümünde öldürdüğü ölüler hayatında öldürdüğünden fazlaydı."[28]

Milton bu hikâyenin şiirinde bir Hıristiyan hümanizmi örmek derdinde değildir. Temel sorun burada Dalila'dır; *Kayıp Cennet*'te Dalila'nın karşılığı Havva'dır. Milton, tıpkı Samson gibi iktidara geçen kralın esiri olur, hakkında idam kararı bile verilir ve dahası Milton, kralı destekleyen Marry Powell adlı bir kadına âşık olur ancak evlilikleri uzun sürmez, çift iki yıl sonra ayrılır. Daha doğrusu karısı Milton'ı terk eder. Samson şii-

28. Bu anlamda Hıristiyanlığın acı kültünün aşkla zaman zaman birleşmesi İsa imgesini diğer dinler tarafından da saygın kılmıştır. Bir fahişeyi taşlamak için koşup gelen hahamlara, İsa, "İlk taşı günahsız olan atsın" demiştir. Yine sevdiği için, aşkı uğruna ölüm cezasına çarptırılan birinin cesedi başında İsa "Rab birçok günahlarını af edecek onun, çünkü o çok sevdi" diyerek aşkla milliyetçiliği ayırt etmiştir.

rinde Samson, Dalila'nın dizlerine başını kor ve uyur; bu sırada sevdiği kadını saçlarını keserek gücünü alır. Bu anlamda Samson ve Âdem sevdiklerine uyan kimseler olarak karşımıza çıkarlar, biri cennetten, diğeri halkından olur, ikisine de çalım atan şeytandır. Dalila'da, Samson Tanrı'nın verdiği sırrı açıklar, böylece Samson sırrı verdiği için kovulmayı hak eder; Dalila ise kendisine verilen sırrı satan bir kimse olarak şeytana uyar. Ancak aşk devreye girer ve Dalila sevdiğini elde etmek için, dişiliğini kullandığını, bunun için de "hile" yaptığını söyleyince aklanır; Samson'un saçlarında olan gücü, pazılarına iner; değirmenler çevirir. Pazılara güç gelmesi, Tanrı'nın onu bağışladığı anlamına da gelir. Bu anlamda şiir, Milton'ın özel hayatıyla birlikte okunduğu zaman daha bir dokunaklı olur.[29]

III

Kayıp Cennet, kutsal kitaplardan bildiğimiz cennetten kovulma hikâyesidir. Zaman gecedir hep; Havva müthiş bir gece merakı içindedir. Şeytan, sanki bu gece içinde ıslık çalmaktadır. Gece dokunaklıdır; her türlü uğultulu rüzgâr bile, uzaklardaki bir ine hapsolmuştur. Şiir, insanın, yasak meyveyi yedikten sonra "İlk kötülüğün ölümcül tadıyla dünyaya gelen keder ve ölüm" diye başlar.[30] *Kayıp Cennet* on iki bölümden oluşur. En önemli kaynağı yukarıda saydığım kitaplar dışında, Tekvin'in "Doğuş" kısmıyla ilk bölüm açılır ve bundan sonra İngiltere tarihinden, Eski Yunan'a kadar uzanan bir yolculuk başlar. İlk bölümde İbranicede "düşman" anlamına gelen *Satan*'ı ve beraberindeki asi melekleri görürüz. Satan, gökyüzünde Lucifer adlı yüce bir varlık, bir melektir. Sonra tam dokuz gün, dokuz gece sürecek bir savaş başlar. İkinci bölümde şeytan ve taraftarları cehennemdedirler; burada kendilerine ait bir senato (*Pandemonyum*) inşa ederler. Üçüncü bölümde Tanrı, yanında İsa ile birlikte görülür; ikisi birlikte şeytanı izlerler. Dördüncü bölümde şeytan Aden Bahçesi'ndedir, Âdem ve Havva'nın sevişmelerine tanık olur, kurbağa kılığındadır. Beşinci bölümde Havva uyanır ve Âdem'e düşteki şeytanın kendisine yaptıklarını anlatır. Bu arada Tanrı bütün melekleri toplar ve hepsinden üstün bir melek olarak İsa'yı sunar. Altıncı bölümde şeytan buna boyun eğmez, kıskançlık krizine girer, yandaşlarını toplar, gök

29. Eliot bu yüzden olsa gerek "Samson" şiirini Milton'ın başyapıtı sayar. Bkz. Mina Urgan, *İngiliz Edebiyat Tarihi*, s. 325.

30. John Milton, *Paradise Lost and Paradise Regained*, s. 1: "Of Man's first disobedience, and the fruit / Of that forbidden tree whose mortal taste / Brought death into the world, and all our woe, / With loss of Eden, til one greater Man" (Yasak ağacın meyvesini yemesiydi insanın ilk kötülüğü / Ölümcül tadıyla dünyaya getirmişti kederi ve ölümü"). Türkçesi için bkz. Milton, *Kayıp Cennet*, Çev. Enver Günsel, İstanbul: Pegasus Yayınları, 2007.

yarılır, savaş başlar. Yedinci bölümde ateşten bir göl belirir, şeytan, yandaşlarıyla birlikte burada acı çeker. Onuncu bölüme kadar savaş belli aralıklarla devam eder. Onuncu bölümde ilk günahtan dolayı İsa, Âdem ve Havva'nın karşısına çıkar, bir çocuk gibi azarlar onları. İkisinin de yüzü yerdedir, pişmandırlar. On birinci bölümde İsa, Tanrı ile konuşur; Âdem ve Havva'nın ne kadar pişman olduklarını anlatır. Konu özetle budur. Tasvir olarak *Kayıp Cennet* bir imgeler silsilesi içinde geçer.

Cennet'te başlayan savaşın kumandanı Mikail'dir. Mikail, şeytana karşı amansız bir savaş verir ve şeytanın taraftarları bir bir *düşer*. Savaş sırasında "gök eter" kesilir;[31] şeytan yandaşlarıyla birlikte "baş aşağı" savrulur. Burada, *bütün düşenler* kırılmaz zincirlerle bağlanıp ateşler içinde yanmaya başlarlar. Dokuz gün sonra cehennem ağzını kapar, içindekiler umutsuzluk içinde yanmaya devam ederler. Milton, burada cehennemin bir tasvirini verir. Burası bir zindandır, dört bir yanı ateşle çevrilidir. Işığın zerresi yoktur, her taraf karanlıktır. İşkence her zaman vardır ve işkencenin ana maddesi ateştir; ateş, sürekli kükürtle beslenir. Burada bir de sitem vardır: *İlahi adalet*.

Buna rağmen şeytan "boyun eğmez." Asiliğini sürdürür. Ancak asiliğini romantik bir dille ifade eder: *Elveda neşeye mesken olan çayırlar*.[32] Cennet'teki mutlu günler bitmiştir. Burada yaşayacaklardır artık; burada "Ne olacağının hiçbir önemi yoktur", çünkü nereye giderse o "hep aynı kalacaktır." Ne olduğunun bir öneminin olmadığı bu yerde şeytan radikal bir de çıkış yapar: *Burada özgür olacağız*. Çünkü Tanrı, şeytanın bilincine göre burayı "birilerine" hasret duyduğu için kurmamıştır ve bundan böyle, onu ve arkadaşlarını *buradan daha kötü bir yere* de kovamayacaktır. Umutsuzluk vardır burada ama şeytan "Cennette kul olmaktansa cehennemde efendi olmayı" tercih edeceğini söylemekten geri kalmayacaktır.

Cehennemin pirinç, demir ve kayadan yapılmış, yenilmez-bükülmez karakterleri vardır: *Günah ve ölüm*. İkisinin üç kere üç katlı kapıları vardır. Şeytan bu kapıları zorlar. Arkasına baktığı zaman günah ve ölümün bir köprü kurduklarını görür; ileride, yıldız kadar küçük görünen bir yuvarlak belirir. Burası dünyadır ve henüz askıdadır. Şeytan, birtakım badireler atlatarak, en nihayet bir kerubim kılığına girerek, Eden'e doğru yol alır. Niphatos Dağı'nda durur. Burada kendi başınadır. Kendisi cehennemdir. Boyun eğemeden yaşayabileceği tek bir yer yoktur. Kibri her şeyden men etmiştir onu, utanç tek korkusudur: *Ey şer, iyiliğim ol* diyecek kadar başını dik tutar. Şeytanın yolculuğu sürer. Bu yolculuk

31. *Göğün eter* kesilmesi ileride karşılaşacağımız bir ifadedir; Baudelaire, *Kötülük Çiçekleri, (Aşk ve Kafatası)*, Çev. Erdoğan Alkan, İstanbul: Varlık Yayınları, 2003, s. 216.

32. John Milton, *Paradise Lost and Paradise Regained*, s. 8.

bize, kaybolmuş duygusu verir ve bu duyguyu bize veren şeytanın monologlarıdır (inildeyişleridir). Her adımda bir arama duygusu içini kavurur, yanar; dokuzuncu kitapta dünyanın en derin, en uzun ve geniş sularına doğru yol alır. Aklında bir yer vardır ve bu yer, günahla birlikte bir değişime uğramıştır; burada cennetin ayağındaki Dicle yeraltında bir anafora dönüşmüştür, ta ki bir kısmı Hayat Ağacı'nın kıyısındaki bir çeşmede yükselene dek.[33] Bu ağaç nehirle birlikte batar, onunla yükselir ve şeytan yükselen sisin içindedir; sis dağılır sonra, gizlenecek bir yer kalmaz. Denize doğru yol alır; cennet bahçesinden Pontus'a ve Maiotik suyuna, Orb Nehri'ne, Atlantik'e, hapsolmuş okyanusa, oradan Ganj'a ve nihayet İndus'un aktığı topraklara.[34]

Anlarız, şeytan *kara* ve *su* arasında kalmıştır; su söndüremez, kara dumanlarını gizleyemez ve burada bir yerden bir yere, bir elementten bir diğer elemente geçerken, onun dramatik duygusu içinde okur da yerini alır; çünkü artık, onunla birlikte, onun haritasında, onunla gezen birer yolcuyuzdur.[35]

Milton'a göre, Şeytan *düştükten* sonra cennetin kuzeyinde kendine bir taht kurar ve burada yaşamaya başlar. Bunu fark eden Tanrı, cehennemi hazırlar; şeytan, kendisine biat edenlerle buradadır; burada, kendisine biat edenlere atfen yaptığı konuşmada şunları söyler: Tanrı yalnızca lanetinde adaletsiz olmakla kalmayıp daha da adaletsiz bir şey planlamakta, yeni bir dünyada, aşağılık ve gasp edici bir çift yeryüzü yaratığı yapmak istemektedir. Şeytanın kendisi cehennemde mahkûmdur ama astlarından biri, Tanrı'nın planını bozmakla görev-

33. Bütün tarihçi ve filozoflar *Hayat Ağacı*'nın Dicle Nehri'nde olduğunu bilir ama kimse bu ağacın Dicle Nehri'nin neresinde bittiğini bilmez; kimi âlimler günün birinde –ki bu gün yedinci gündür– gecenin olmayacağını, güneşin bütün yeryüzünü kaplayacağını belirtirler ve bu gün, Dicle'nin ortalarında bir yerde ısısı hep aynı olan ve sürekli serin su saklayan bir sarnıçtan Hayat Ağacı'nın yükseleceğini ve bu ağacın *on altı dalının* olacağını, dallarında altın renkli kuşların öteceğini rivayet ederler: Adem *cennetten,* Nuh *gemiden,* Musa *ateşten,* İsa, *Meryem*'den, Muhammed, *Selman*'dan bu ağacı görecektir.

34. John Milton, *Paradise Lost and Paradise Regained*, s. 202. Dicle Nehri ile ilgili kısmı buraya alıyorum; Dicle, eskiden Tigris adıyla anılıyor. Milton da *Tigris* diyor: *Now not, though Sin, not Time, first wraught the change, Where Tigris at the foot of Paradise.* Türkçesi: Şimdi burada, cennetin ayağındaki Dicle yeraltında bir anafora dönüyor / Ta ki bir kısmı Hayat Ağacı'nın kıyısındaki çeşmeden yükselene dek.

35. Şiirin aynı kısmını alan Terry Eagleton söz dizimlerinin huzursuz kıvrım ve dönüşlerinde, cümleciklerin zahmetli bir biçimde üst üste yığıldıklarını belirterek, şunu söyler: "Şeytan gibi geziyor gibiyiz, sonuçsuz bir istikamete girdikten çok kısa bir süre sonra bir başka istikamete yöneliriz." Eagleton'ın sanırım göz ardı ettiği bir şey var: Burada, kitap boyunca konuşan, kendini anlatan Şeytan yok- şair şeytan yok, Milton var ve Milton, onun halini ifade etmek istiyor, bunun için de söz dizimi ile bir huzursuzluk yaratıyor, büyük, sınırı olmayan bir belirsizlik. Bkz. Terry Eagleton, *Şiir Nasıl Okunur*, Çev. Kaya Genç, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2015, s. 70-71.

lendirilir. Bu ast Âdem'e gider, ondan yüz bulamayınca da Havva'ya... Planı tutar.[36]

Milton'ın bildirisine göre bu *düşüşten* sonra insan günaha *av* olur ve *ölüm* bu avın yemi halini alır. Adil olmayan bir savaştır bu. Şeytana göre, Tanrı'nın *hâkimiyeti* adil olduğu için değildir bu savaş, zira savaşın asıl nedeni şudur:

Eski itibarıyla dimdik duruyorsa ayakta
Eski kabul edilmişliği ya da geleneğiyle ve Krallık durumuyla
Ki kullandı bunları sonuna kadar ama yine de sakladı gücünü herkesten
İsyana teşvik etti bizi, düşüşümüz geldi peşinden
Ama çok değil, kısa bir süre sonra görecek ki gücüyle yenen
Aslında, düşmanını yarım yamalak yendi.[37]

Kayıp Cennet'te herkes, Milton'ın birer imgesi olarak şiir söyler; "Şeytan ilk şairdir." Burada şunu da belirtmem gerek: Şeytan ilk şairdir evet ama şeytan ve cennetin diğer sakinleri aynı zamanda Milton'ın birer imgeleridir de. Şeytan günaha; Âdem, Havva'ya, Milton içindeki sevgiliye seslenir; Milton'ın sevgilisinin kim olduğunu bilemeyiz, bir adı yoktur, *o anlam*dır; anlarız; Milton, adın değil anlamın peşindedir. Milton, anlama seslenirken "saf şair" olarak geriye bir tek kişi kalır, o da şeytandır.[38]

Harold Bloom'a göre şeytan doğal insanın engellenmiş ya da dizginlenmiş arzusudur, daha doğrusu bu arzunun gölgesi ya da hayaletidir. Bu hayalet durumundan ötesine hayalimizi zorlayamayız ama hayalet bizim baskıcı yönümüze yerleşince yeterince sertleşiriz, zira yeterince daralmış oluruz. Yaşamlarımızı yaşayamadığımız için, koruyucu kerubim yüzünden yaratıcı potansiyelimiz engellendiği için ruhlarımız yeter diye feryat eder.[39]

Freud, şeytanın bastırılmış bilinçdışı içgüdüsel hayatın kişileştirilmesinden başka bir şey olmadığını söyler.[40] Buna göre şeytan, diyebiliriz ki atıktır ve cenneti isteyen kimse, atığını tutmak ya da cennete giriş için bir armağan olarak onu hep saklamak zorundadır. Atığı *tutmayan* ve

36. Alice K. Turner, *Cehennemin Tarihi, s.* 132.
37. John Milton, *Paradise Lost*, (On iki kitap) http://www.paradiselost.org/; Luther King, *Şeytan*, s. 205. Şiir, İngilizce aslıyla karşılaştırılarak çevrilmiştir.
38. Harold Bloom Şeytan'ın modern şair olduğunu söyler; Tanrı ise ölü ama yine de can sıkıcı ölçüde muktedirdir. Bloom, *Etkilenme Endişesi*, s. 60.
39. A.g.e., s. 63.
40. Freud, *Kişilik ve Anal Erotizm*, bkz. Luther Link, *Şeytan*, s. 205. Halk inançlarında bile bu şeytanilik sezilir. Ölen kimsenin ardından kötü konuşmak günah olmasa da küfürle eşdeğerdir. Çünkü Şeytan'ın artık ölen kişiyle bir ilişkisi kalmamıştır ve o ölen kimse ile ellerini yıkamıştır.

saklamayan kimseler Tanrı ile bir zıtlık içerisine girerler, inat en büyük silahları olur. Çünkü atık konusunda bir mahremiyet söz konusu olmadığı zaman kişisel bir özerklik gelişir: Suç, ortadan kalkar.[41] Ölüm-öteki taraf hakkında da Freud, şeytanla ilgili göndermelerde bulunur: Ölüm, şeytani olduğu kadar, şeytana inanmakla ilgilidir.[42] Çünkü şeytan çıplaktır ve bizi istediği zaman giyebilir; sorun belki de şudur: Biz çıplak kaldığımızda bizi korkutan şey günah ve ölüm olduğu içindir ki, Şeytan hayatımızı aralar ve bu nedenle de onun iyimizi besleyen kardeş olduğunu unuturuz hep.

Milton'ın şeytanı atıktır. Suçu, biat etmemektir. Bunun karşılığında yenilmiş, kutsal kitaplardan Milton'ın şiirine ve onlarca resme, hep *düşmüş* biri olarak işlenmiştir. Şunu anlarız: Tanrı bu kendisine boyun eğmeyen ateşten meleğini, büyük bir bozguna uğratarak "kalbinde" öldürmüştür. Ancak, o cehenneme ve sonra insanlar arasına, yani dünyaya inerek varlığını sürdürmüştür. Gittiği her yerde umudu kırılmıştır. Tek tesellisi savaşıp yenik düşse dahi "boyun eğmemesidir." Bu onu, yenilmiş ama kavgasını sürdüren bir kahraman yapar. Niphates Dağı'na kadar geçen zaman diliminde düşüşü (mazlumluğu ve kovulmuşluğu) ile kendini haklı çıkaran bir şeytan vardır ama bu dağa gelince duygu yanı biten, şair yanı sona eren biri çıkar karşımıza; artık, *ıstırap çeksem de güçlü olacağım* diyen biri.

Kayıp Cennet'te herkes şairdir: Âdem, Milton, şeytan; şeytan şairdir, ikisinin terzisidir, ikisine elbiseler diker, ikisinin de karanlık kardeşidir. İyi olmanın ölçütü de budur işte! Karanlıkta kalmak ve düşmek. Şeytan karanlıkta kalır ve düşer. Atası olan Tanrı ise hep aydınlıktadır. Kimseye görünmeden aydınlatır. Kierkegaard "Çalışmak isteyen kendi babasını doğurur" diyordu.

John Milton'la şeytan yeryüzüne doğru düşer. Yukarıda, bir zamanlar dost olduklarıyla aşağıda düşmandır; savaş çıkmış, kendisi yenilmiş ve düşmüştür. Ne yapacağını bilmez, oradan oraya savrulup durur; bir de bakar, insanlarla doldu her taraf, insanların olduğu her yerdedir artık; siner, kararsızdır, kuşkucudur, kılık değiştirircesine biçim değiştirir; kadına karşı erkek, erkeğe karşı kadın olur, içlerine girer, bakar... Varlığı insan için bir fare kapanıdır, içinde olan çıkmak ister, dışında olan merak eder, acaba onda ne var? Bir rüya gibi yaklaşır. Kâbus zamanında uzaklaşır. Uzaklaşmak zorundadır; çünkü kalsa herkes onu gerçek sanacaktır. Fantastik de buydu zaten.

41. Freud, "Narsisizm Üzerine ve Schreber Vakası" başlıklı makalesinde Schreber'in "Tanrının boşaltma isteği" konusunda duyduğu huzursuzluğu dile getirir: Niçin sıçmıyorsun? (s. 62) Tanrı, bu eylemi başarmış olsaydı Schreber, "şeytanın oyuncağı" (s. 53) olmaktan kurtulacak mıydı? Belki.
42. Paul Ricoeur, *Yoruma Dair*, s. 266.

Fantastik Roman

Fantastik, gerçeğin karşıtı olarak tanımlanır: *Anlatılan gerçek değildir*. Latince *fantasticum* sıfatından, Yunanca *phantasein* fiilinden gelen fantastik kelimesi "görünür kılmak, gibi görünmek" anlamındadır. Aristo *phantastik* ifadesini kullanır. Buna göre fantastik "temelsiz şeyler hayal edebilme yeteneğidir." Fantastik kelimesi *peri masalları, hortlak öyküleri* olarak da tanımlanır ve E.T.A (Ernst Theodor Amadeus) Hoffmann'ın (1776-1822) türe itibar kazandırdığı ifade edilir. Freud, Hoffmann'dan yola çıkarak "Tekinsizlik" başlıklı bir makale yayımlar; *tekinsizlik,* ırkla ya da bireyin çocukluğunda yatan imgenin ortaya çıkışıyla ilgilidir. Jean-Luc Steinmetz *tebelleş* (musallat) sözcüğünü de kullanılır: *Söyle bana sana neyin tebelleş olduğunu, söyleyeyim sana kim olduğunu.*[1] Dostoyevski hem *tebelleş*, hem de *tekinsize* örnekler verir: Svidrigaylov, on dört

1. Jean-Luc Steinmetz, *Fantastik Edebiyat*, Çev. Hasan Fehmi Nemli, Ankara: Dost Kitabevi, 2006.

yaşında sağır ve dilsiz Filka'ya tecavüze eder. Kız intihar eder. Daha sonra kızın hayali-hayaleti Svidrigaylov'a *tebelleş* olur.

Todorov bir anda, birden fazla kişi olmaktan söz eder. Nerval, "İçimde iki kişiyi hissediyorum" der: Herkesin içinde bir izleyici, bir de oyuncu, bir konuşan bir de yanıtlayan vardır, *Aurelia*'da. Ama bu *kişi-eş, ikiz, benzer, izlek* ya da *imge* zaman zaman bir çelişme gösterebilir. Maupassant için eş tehdit demektir, tehlike ve korkunun ön göstergesidir. Nerval'de eş, yalnızlık ve dünyadan kopmadır.[2] Hoffmann'da eş neşe kaynağıdır, ruhun maddeyi yenmesidir; *The Golden Pot: A Modern Fairytale*'de (Altın Tas: Modern Bir Peri Masalı) üç kızıyla yaşayan bir adam vardır. Bu adam müritlerinin gözünde bir prenstir, kırmızı zambağın Fosfor oğlanla birleşmesinden doğmuştur, kızları ise küçük birer yılandır, özellikle en küçük kız aşk ateşi yakmada ustadır, üniversite öğrencisi olan Anselmus'un kalbinde büyük bir aşk ateşi yakmıştır. Hoffmann anlatısında, önemli olan *düşlenen şey* değil, düşlemek ve düşlemekten alınan hazdır. Atlantis düşlenmiştir; burada kırmızı zambak ve timsah ahenk içinde yaşamaktadır. Masalın kahramanı Anselmus birden kendini paralanmış bir halde bulur, sevgilisinin aşkından *yücelmiş* ve Atlantik'e *düşmüş*tür; ancak bir mutluluk anı vardır, *eş* ya da Serpentine ile karşılaşmıştır; *eş,* ikiz ya da benzerdir; eş neşe kaynağıdır, ruhun maddeyi yenmesidir.[3]

Fantastik edebiyatın kaynakları arasında *Binbir Gece Masalları* önemli bir yer tutar.[4] Masallar 18. yüzyıldan itibaren Batı'da sevilmiş, yazarlar

2. Tzvetan Todorov, *Fantastik*, Çev. Nedret Öztokat, İstanbul: Metis Yayınları, 2004, s. 140.

3. E.T.A. Hoffmann, Mozart'a duyduğu hayranlıktan dolayı, adlarının arasına Amadeus adını da katmıştır; Ernst Theodor Willhelm Amadeus Hoffmann. Türkçede Hoffmann, daha çok *Matmazel de Scudery*, *Fındıkkıran ile Fare Kral* ve *Uğursuz Miras* adlı kitaplarıyla biliniyor: Hoffmann, *Matmazel Scuderi,* Çev. Esat Mermi Erendor, İstanbul: Say Yayınları, 2004; *Fındıkkıran ile Fare Kral*, Çev. Halûk Arıcan, İstanbul: YGS Yayınları, 2003; *Uğursuz Miras*, Çev. Ethem Derviş Deriş, İstanbul: Cumhuriyet Klasikleri, 1999. Bu kitaplar arasında *Matmazel Scuderi*'de temel fikir, hırsızlıktan korkan bir âşık, aşka layık değildir cümlesiyle özetlenir. *Fındıkkıran ile Fare Kral*'da, güzelliğinizi benim için feda etmeseydiniz, sizi hor görüp reddetmezdim. *Uğursuz Miras*'ta ise şu ifade güzeldir: "Bir masal gibi sevda mutluluğuna boğarak benimle eğlenen bu düşten silkinip kendimi kurtaracak güçte olmadığımı pekâlâ duyuyordum." Hoffmann için bkz. Alexandrian, *Erotik Edebiyat Tarihi*, Çev. Işık Ergüden, İstanbul: Mitos Yayınları, 1993, s. 267-268; Ricarda Huch, *Alman Romantizmi,* Çev. Gürsel Aytaç, Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2005, s. 398-412.

4. Çalışma içerisinde masallar verilen örnekleri açıklamak için ele alınmışlardır; bu yüzden masallardaki Şeytan ve cinlere pek değinilmemiştir; *Binbir Gece Masalları* cin, peri ve devler konusunda zengindir; *Alaaddin'in Sihirli Lambası* ve *Balıkçı ve Cin*, *Sinbad* ve *Kalender* cin bahsinde unutulmaz hikâyelerdir. Bunlara da ileride sadece değinilecektir.

açısından etkileri uzun süreli olmuştur. Sinbad'dan Şehrazat'a, Firuz'dan Kalender'e kadar masallar Batı'nın şiir ve romanını etkilemiştir. Filleri yutacak büyüklükteki yılanlar, ağaçların dibinden saraylara inen merdivenler, büyülü ırmaklar, şifalı otlar, bitkiler, uzağı gösteren borular, uçan halılar. Bunların yanında cinler, bir dudağı yerde bir dudağı gökte devler, erkekleri baştan çıkaran periler ve nihayet hazların ebesi şeytan. Sonra yıkılmış hanlar, cinlerin oyun yeri olan hamamlar, yeraltı şehirleri ve ansızın karşımıza çıkan saraylar, içindeki ölülerle dirilmeyi bekleyen binlerce yıllık mezarlar.

Masallar anlatım tekniği olarak da etkiler; örneğin anlatıcı kendini göstermez, buna ihtiyacı yoktur, derdi anlatmaktır; anlattığı kendi düşüdür ve biz bu düşte gerçeği ya "bulur" ya da bizi sıkan gerçekten kaçarız. Fantastik anlatı buradan beslenir; düşten, büyülenir. Masallarda başka bir canlıya dönüşme vardır; ot, adama dönüşür; yılan fareye dönüşür. Bu dönüşüm fantastik romanın ana maddesi gibidir. Edgar Allan Poe'nun "Ligeia" adlı hikâyesinde tıpkı masalın isimsizine benzer bir isimsiz ve onun kuzgun saçlı karısı Ligeia'yı görürüz. Hikâyenin bildirisine göre insanı hayatta tutan iradedir. Pratik adımlarda belirir; Ligeia ölür, kocası Rowena adlı başka bir kadınla evlenir. Rowena ölünce, kocası cesedinin yanından ayrılmaz. Bu bekleyiş, onu diriltir; Rowena, giderek Ligeia'ya dönüşür. Poe'yu masallardan bağımsız düşünmemiz imkânsızdır. Poe'nun masallardan yola çıkarak bu masalı kendi zamanına uydurarak yazdığı bir de hikâyesi vardır.[5] Masalların kahramanları daha genel bir karakter izler ve bu karakter zamana "uydurulurken" kişisel bir özellikle karşımıza çıkarlar; büyülenmiş prensler ve içine cin girmiş prensesler artık zamanın yaşayan, bildik kimseleri olurlar. Theophile Gautier, Tuileris'teki Defne heykeli gibidir; anlatıcının bedeni yarısına kadar –tıpkı masallardaki prensler gibi– heykele dönüşür. Yine anlatıcı burada bir fil başına sahip olur, sonra bir ota dönüşür ve nihayet insan olmaktan çıkıp parkelerin altında yuvarlanır; tıpkı, bir tekesakalı gibi.[6]

Cinsel ilişkiler silsilesinde de masallar cesur örneklerle karşımıza çıkar; ensest ve ensestin yarattığı yumak (baba kız, anne oğul, kardeş kız kardeş aşkı), eşcinsellik gibi konular da masallarda dikkat çeker. William Beckford'un *Vathek*'inde baba kızına ilgi duyar, Matthew Gregory Lewis'in *The Monk*'unda kıza kardeşle birlikte olunur, Jan Potocki'nin *Zaragoza'da Bulunmuş El Yazması*'nda Emine ve Zübeyde birbirlerine karşı eğilimlidirler.

5. Edgar Allan Poe, *Şehrazat'ın Bin İkinci Gecesi*, Çev. Hasan Fehmi Nemli, İstanbul: Ayraç Yayınları, 2000.
6. Tzvetan Todorov, *Fantastik*, s. 114.

Masallarda gerçekten çıkılır ve böylece insan talihi ve tarihinden uzaklaşır. Kaçış, bir limandır ve insan bu limanda güvenliğin tadına varır; hayatın ve imkânların yok olduğu yerde başlar güvelik çünkü...

Binbir Gece Masalları ile ilgili olarak bilinen ilk çeviri Antoine Galland tarafından (1704) yapıldı. Galland, *Binbir Gece Masalları*'nı çevirmedi, o masallardan bir Batı harikası yarattı. Masalların en önemli kahramanlarından biri olan Şehrazat Galland'ın bir karakteri olmaktan öteye gitmedi. *Binbir Gece Masalları*'nın konuları Avrupa'nın birçok ülkesinde üzerlerine çeşitli kıyafetler giydirilerek mütevazı limanlardan şık salonlara varan mezatlarda mal gibi alınıp satıldı. Doğu'nun kadınlarıyla ilgili yaklaşımlar da yine mal kategorisini geçmedi. Erotik söylem her şeyin üzerine çıktı. Kadınların cinselliği, *kurbanlık* olarak anlatıldı; kadınlar cadı, entrikacı, şeytan, fettan, mağrur, kalleş, münzevi, iffetsiz ve kibirliydiler. Hayatları seks hazırlığı içinde geçerdi ve erkekler yoksa birbirleriyle oynaşır, küçük kölelere kendilerini ovdurmaktan zevk alırlardı.[7]

William Beckford (1760-1844) için *Binbir Gece Masalları* ve Doğu karanlık, uğursuz ve dehşet doludur *Vathek*'te (1786). Beckford bedbaht bir adamdır. Yeğeninin karısı Louisa ile yasak bir ilişkiye (Aşk-ı Memnu) girmiştir. Yadırganan bu ilişkiyi açmak için Doğu bir liman olmuştur ona. Ancak bu limanı sevmez Beckford. Doğu'nun zengin içselliği ona siyasal bir şiirsellik verir; Doğu yalnızca kurgusal bir doğadır. Bu yüzden Doğu'nun ruhu yerine doğasını tercih eder. Yazdığı bir mektupta, "Beni mutlu eden onların baharatlı ağaçları, tuhaf hayvanları ve engin nehirleridir" demesi bundan olsa gerek.[8] Çelişkilerle dolu Beckford, Mısır'ın yeraltı mezarlarında bir mumyaya takılıp sendelemeyi hayal eder.

Beckford, Milton'ın şeytanını andıran bir karakter yaratır. Bu karakterler Doğu'yu temsil eder. Örneğin yazdığı Halife tipi; Halife gelen fermanı çözebilenlere ödül, çözemeyenlere ceza verir: *Sakal yakma*. Halife susar, kırk kişi ona su taşır, susuzluğu gitmez. Halife, şeytan tarafından sürekli bir susamışlığa mahkûm edilmiştir; su içtikçe susar, "Ağzına gece gündüz çağlayanlar dökülür." *Vathek*'te *kılık değiştirme* vardır. Bir Hintli kılık değiştirip Halife'nin yemeğine katılır. Bu adam aynı zamanda şeytanın yardımcılarındandır. Bunu fark eden Vathek, ona bir tekme atar, adam topa döner, kent kent gezer. Şeytan imajı eşcinsel aşkın anlatılmaya çalışıldığı Firuzkah etrafında gelişir. Firuzkah aslında Prens Firuz'dur. Tıpkı *Âşık Şeytan*'daki Biondetto-Biondetta, *The Monk*'ta Rosario-Matilda'nın bir benzeridir.[9]

7. Rana Kabbani, *Avrupa'nın Doğu İmajı*, Çev. Serpil Tuncer, İstanbul: Bağlam Yayınları, 1993, s. 35-40.
8. A.g.e., s. 44.
9. Tzvetan Todorov, *Âşık Şeytan*'da Biondetto-Biondetta; *Vathek*'te Firuz-Firuzkah,

Binbir Gece Masalları, Beckford kadar Lord Byron ve Thomas Moore'u da etkiler. Byron bütün kitaplarını satıp yanına bir tek Beckford'un *Vathek*'ini alarak Yunanistan'a gelir. Moore 1817'de *Lalla-Rookh* adlı büyük bir Doğu romanı yazar. Aşktan yorgun düşmüş, arzuları tükenmiş ceylan gözlü kadınların düştükleri konakları anlatan Moore tarih ve efsane arasında gidip gelir. Yazdığı şiirde Muhammed hilekâr, büyücü, şehvet düşkünü biri olarak tanımlanır. Ayrıca ateşe dua eden bir İranlı'nın yaptığı "Tanrıya yaltaklanmak" olarak özetlenir. Moore'a göre İranlılar tanrıyı "kara gözler ve limonata" için yaratmışlardır.[10]

Bu arada Richard Burton'u anmak gerek. Burton zamana ait iktidarın kılıcını elinden düşürmeyen biridir. Askerdir, yazardır, şairdir. Hepsinin ötesinde inatçıdır. Arapçaya merak salmıştır. Asker olarak Hindistan'a gitmiştir. Beyaz tenini ve asilzadeleri andıran yürüyüşünü gizleyerek uzun bir zaman İngiliz olduğunu saklamıştır. Hatta beyaz tenini ceviz suyu ile yıkayıp esmerleşmiştir. Bu arada rengine uygun bir kadın da aramıştır.

Bulduğu kadına bağlanmak gibi bir amacı yoktu; kadın, onun cinsel ihtiyaçlarına cevap verecekti, o kadar. Ancak yakındığı bir şey vardır ki bu, kadınların Avrupalılara bir türlü âşık olmadıklarıydı. Kendini suçluyordu Burton. Ona göre Avrupalılar cinsel tekniklerden habersizdi ve bir Hintli kadının orgazm olması en aşağı yirmi dakika sürüyordu. Burton'a göre kendisi bir Avrupalıydı ve Doğulu kadın onun emirlerine itaat etmeliydi. Bu yüzden olsa gerek *Binbir Gece Masalları*'nı kültürel bir yapıt olarak değil, bir nevi seks kitabı olarak görüyordu. Burton'a göre kadınlar kralları seks oyunlarıyla yerinden eden kimselerdi. Kadınlar erkeklerden aşağıdır. Burton'ın masallara yazdığı dipnotlar tek kelimeyle gülünçtür. Kraliçe, kara kölenin yanına gidiyorsa, bu Burton'ın dipnotunda, "Baştan çıkarıcı zevk düşkünü kadınlar, siyahları özellikle, uzuvlarının ölçüsü nedeniyle tercih etmekteler. Somali'de hareketsiz iken kamışının boyu yaklaşık 16 cm olan bir siyah görmüştüm. Bu, siyah ırkın ve Afrika hayvanlarının karakteristik özelliğidir, örneğin atların. Zavallı Araplar ve hayvanları, Avrupa ortalamasının bile altındalar" demekten kendini alamıyordu.[11] Burton'a göre Doğu'nun kadınları yalnızca iki-yüzlü değil, Şeytan'dır da:

> "Doğulular, dişi şeytanlığının ilk kez görülen adet (regl) ile yirmincisi arasındaki dönemde gerçekleştiğini bilirler. Bu dönemde, kimilerine göre, her kız olası bir katildir. Bu yüzden, akıllılık ederek böyle bir kızla evlenir ve yuvayı tasa kaynağı felaketten, yani kız evlattan kurtarmış olurlar."[12]

The Monk'ta Rosario-Matilda'nın cinsiyetlerinin değiştirilmesini dönemin modası olduğunu vurgular. Bkz. Todorov, *Fantastik*, s. 81-129.

10. Rana Kabbani, *Avrupa'nın Doğu İmajı*, s. 46.

11. Rana Kabbani, *Avrupa'nın Doğu İmajı*, s. 67.

12. A.g.e., s. 68.

Binbir Gece Masalları'nda yer alan pek çok konu ve anlatım tekniği fantastik romanda karşımıza çıkar. Konu açısından önemli olan en tipik örnek "Kalender" hikâyesidir: Hint sultanını ziyarete giden Prens'in yoluna hırsızlar çıkar. Prens yolunu kaybeder ve kendisini kimsenin tanımadığı bir kente gelir. Beş parasız kalır. Odunculuk yapar. Ormanda bir ağacı kesmek isterken bir merdiven bulur. Aşağı iner. Bir saray ve tam karşısında bir kız görür; bu kız zalim bir cin tarafından kaçırılmıştır. Kızın neden burada tutulduğu ise cinin karısıyla açıklanır; kadın kıskançtır. Kız, Prens'e yemek ve yatak vaat eder. Prens bir gün şarap içer ve cini tılsımıyla çağırır. Cenk başlar. Prens kendini zor kurtarır. Cin, boğuşma sırasında Prens'in elbiselerinden bir parçayla onu bulur... İkisi arasında yeniden cenk başlar. Prens kılıç sallayıp cini böldükçe; cin başka bir canlıya dönüşür (aslan, yılan, horoz, akrep, kedi, solucan, balık). Son tatlıya bağlanır: İkisi de insan olur.[13]

Fantastik roman 18. yüzyılda başlar. Samuel Richardson'ın (1689-1761) *Clarissa*'sı (1747) türün ilk örneği sayılır.[14] Richardson'ın *Pamela*'sı da (1740) yine İngiliz edebiyatının ilk romanıdır.

Bu romanlar günlük okuma ihtiyacını karşılamak amaçlıdır ve ikisi de gazetelerde tefrika edilmişlerdir. İlktirler ve bu yüzden önemlidirler. Horace Walpole'un Don Juan temasına gotik malzemeler yükleyerek kaleme aldığı *Otranto Şatosu* ise türün önemli eserlerindendir. Jacques Cazotte *Âşık Şeytan*'ı ile türe bir canlılık gelmiştir. Todorov, *Âşık Şeytan*'ı kapsamlı bir şekilde incelemek için malzemesinin zayıf olduğunu belirtir ve bu yüzden *Âşık Şeytan*'dan yirmi yıl sonra yazılmış, fantastik öykü dönemini başlatmak gibi önemli bir rol üstlenmiş Jan Potocki'nin *Zaragoza'da Bulunmuş El Yazması* üzerinde durur.[15]

Jacques Cazotte'un *Âşık Şeytan*, Jan Potocki'nin *Zaragoza'da Bulunmuş El Yazması*, Matthew Gregory Lewis'in *The Monk*, Edgar Allan Poe'nun şiir ve hikâyeleri konumuz açısından birincil kaynaklardır.

Fantastik romanın Batı'da yaygınlık kazanmasıyla masalların Batı dillerine çevrilmesi doğru orantılıdır. Bunun tipik bir örneği John Barth'tır (1930). Barth, uzun yıllar edebiyatla ilgilenir ve nihayet geleneksel romanın anlatı olarak tükendiğini düşünür. Bundan yola çıkarak bir anlatı kurar. Kaynak da *Binbir Gece Masalları'dır*. Türkçeye de çevrilen bir kitabının adı *Masal Masal İçinde*'dir. Kitap konusunu da Şehrazat'ın kız

13. Derleyen, Mustafa Şerif Onaran, *Binbir Gece Masalları*, Cilt II.

14. Todorov'a göre fantastik türün ilk örneği Jacques Cazotte'un *Âşık Şeytan*'ıdır. Todorov, *Clarissa* ve *Otranto Şatosu*'ndan, Samuel Richardson ve Horace Walpole'den söz etmez. Bkz. Tzvetan Todorov, *Fantastik*, s. 160. Orhan Koçak şu notu düşer: "On sekizinci yüzyılın sonunda Jacques Cazotte'un Âşık Şeytan'yla başlamış ve son önemli ürünlerini de bir yüzyıl sonra Maupassant'da Henry James'in 'Vidanın Dönüşü' öyküsünde vermiştir" (s. 9).

15. Tzvetan Todorov, *Fantastik*, s. 33.

kardeşi Dünyazat'tan alır.[16] *Hazinenin anahtarı, hazinedir*. Romanın anahtarı, masallardır.

Cazotte: *Âşık Şeytan*

Jacques Cazotte siyasal olarak krala bağlıdır. Fransız İhtilali sonrasında kızı Elizabeth ile birlikte tutuklanmış, sonra da giyotinle öldürülmüştür. Cazotte için ihtilal "Şeytanın en büyük reenkarnasyonu" olmaktan başka bir şey değildir. Cazotte felsefi olarak Saint Martin'in adıyla anılan *Martinizm* hareketine (Martinist Yoldaşlığı) bağlıdır. Martinizm, Hıristiyan ve Musevi mistisizminin kaynaşmasını öngörür. Kabala bu öğretide önemlidir. Her harf bir sayıya işaret eder. Martinizm'de üç derece vardır: *Çömez, inisiye (mistik), Superiour Inconnu.*

Âşık Şeytan'da *ışık* ve *gölge* karışık iki figür olarak çıkarlar karşımıza. Şeytan, Alvaro'yu yanlışa götürür, sürükler ve bunu da yüzündeki *ışıltı* ile yapar, götürdüğü yer karanlıktır; Alvaro etkilenir ve fiziksel ihtiyaçlarına yenilir burada. Işık, şeytanı yok eder; kahramanı kiliseye doğru çeker; hayat başlar: *Saf bir ışık, alnında dinlenmek için gelir.* Romanın bir yerinde Alvaro rüyasında annesini görür; şeytan onu uçurumdan aşağı iter. Düşeceği sırada yine annesinin kucağındadır. Rüya bir uyandırmadır. Romanda bir üçleme vardır. Üç kristal avize, üç mum, üç opera, üç pencere, üç ayna, üç tüy; Alvaro saat üçte doğar; üç okul *(görme, işitme, koklama). Âşık Şeytan*'ın esrarlı bir anlatımı vardır. Kabala terimleri vardır; Biondetta "hava perisi" olduğunu söyler. Cazotte'un *Âşık Şeytan*'ına bir sunuş yazan Borges'e göre, onu diğerlerinden ayıran en önemli özellik, bizi korkutmamasıdır. O bizi *Vathek* gibi korkutmaz.[17]

Romanın girişinde okur uyarılırcasına şeytanla ilgili küçük ipuçları verilir ve bunlar "bilgi" olmaktan özellikle çıkarılır: "Cehennemin baş şeytanının bile kulaklarını çekerim" (s. 21). Bu yüzden şeytanı görmek ve bir süre sonra kahramanın bir kadın kılığında onunla karşılaşması, yatması bizi korkutmayacaktır. İkinci uyarı, ruh çağırmayla ilgidir. Şeytanı çağırmak, onun varlığını duymak tıpkı ruh çağırmaya benzer. Üç kez, Belzebuth diye seslenen, yapmaya söz verdiği şeyi unutmaz. Bundan sonra metin keyifli bir okumayla ilerler. Kahraman üç kez Belzebuth diye seslenir, tüyleri diken diken olur ama bizde bir kıpırdama olmaz. Hatta güleriz. Önce ışıklar içerisinde bir hayalet belirir. Başı deve başı gibidir, kulakları kepçe; ağzını açtığı anda korku başlar ama ne korku! Köpek ya da kedi biçiminde de görülebilir. Hayaleti ortaya çıkaran yegâne güç,

16. John Barth, *Masal Masal İçinde*, Çev. Aslı Biçen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1995.

17. Jacques Cazotte, *Âşık Şeytan*, Çev. İsmail Yerguz, Ankara: Dost Kitabevi, 1998.

kitabın sonuna düşülen notta da belirtildiği gibi meraktır; ruh bir savaş alanıdır ve merakla savaş başlar (s. 115).

Romanın kahramanı Alvaro'ya (Alvare), kendi ağına düşen şeytan âşık olmuştur. Bu şeytan (Belzebuth) kadın cinsiyetlidir; adı Biondetta'dır. Nereden gelmiştir?

Kendi deyimiyle o *Hava Perisi*'dir. *Peri olmak*, Borges'in deyimiyle "maske" takmaktır. Aşk, maskeyi düşürür, gerçek bir yüze dönüşür ve baştan çıkaran şeytan, baştan çıkar. Alvaro için Belzebuth-Biondetta'nın karşısına çıkması gerçek değildir, o bir rüyadır; "başına gelenler doğru, çevresinde olanlar gerçektir." Sonuç değişmez ama Alvaro, Biondetta ile birlikte olur. Her birliktelik bir ürperişi de beraberinde getirir. Ürpertiyi gidermek, şüpheye düşmektir, *yok* demektir, yok; haz ve düş bir araya gelmiştir ve Alvaro şunu düşünmeden, sormadan edemez: *Bütün bunlar düş olmasaydı o kadar mutlu olur muydum?* O böyle düşünür. Annesi de böyle düşünürdü: *O çiftliği ve orada oturanların hepsini siz düşlediniz.*[18] Şeytan bir düştür. Todorov'un *Âşık Şeytan* etrafında yaptığı fantastik tanımı şudur: "Fantastik, kendi doğal yasalarından başka yasa tanımayan bir öznenin görünüşte doğaüstü bir olay karşısında yaşadığı kararsızlıktır" (s. 31).

Âşık Şeytan'ın adının verdiği bir sevimlilik vardır. Burada bir "hinlik" yoktur ve aşk için yapılan her türlü eylem doğru kavranmak zorundadır. Çünkü, şeytan insanın ruhuna girer ve ona bütün istediklerini yaptırır. Biondetta ise Alvaro'nun ruhuna dokunmaz, sevmesini ve bedenine dokunmasını ister; haz almak ister, alırken bir borçluluk duymaz, derdi sevdiği adama sahip olmak, zevk vermektir. Beden, burada şeytanın ruhunu terbiye eder. Biondetta'nın kendisini anlatırken şeytani sözcükler kullanması, havadan gelen bir peri olduğunu söylemesi[19] ve söylenceler üzerinden (Napoli Kralı'nın elinde bulunan bir kaptanın şeytan tarafından kaçırılıp, Venedik'e götürülmesi) kadın şeytan olur, yoksa onu duyduğu haz ve sevgi yüzünden diğer kadınlardan bir farkı yoktur. Todorov, bir kararsızlıktan sonra, şunu söyler: *Şeytan, bir arzu nesnesi sıfatıyla kadındır.*[20]

Biondetta'nın kendini beğendirme savaşı pek çok hoş ayrıntıyla birlikte verilir; güzeldir, boyu posu yerindedir (s. 30); tane tane konuşur ve böylece karşısındaki vereceği yanıtı düşünür (s. 32); zarif ve incedir;

18. Cazotte, *Âşık Şeytan*, Alıntılar için ayrıca bkz. Tzvetan Todorov, *Fantastik*, s. 31.
19. Şu paragraf bütün bunları özetler: *Kahramanca tutumunuz ve cesaretinizle büyülenen gök perileri Sylphuslar, semenderler, yer cüceleri, su perileri, düşmanlarınız karşısında tüm üstünlüğü size vermeyi kararlaştırdılar. Ben gök perisi, Sylphus kökenliyim ve onların ileri gelenlerinden biriyim.* Bkz. Jacques Cazotte, *Âşık Şeytan*, s. 64-65.
20. Tzvetan Todorov, *Fantastik*, s. 126.

tatlı dillidir, şarkı söyler, arp çalar; kendisini yenene (kalbini kazanana) hizmetkâr olur. Şehrazat'la aynı kandan gelir yani; Şehrazat da şarkı söyler, kaval çalar ve kendisini sevene sevgisini esirgemezdi. Şehrazat kadın kıymeti bilmeyen tüccarların, Biondetta ruh çağıran Kabalacıların kölesidir. Biondetta bilgiye ulaşmak ister, çünkü bilgi ona bir beden verecektir (s. 65). Alvaro, "gönül okşayıcı sözler" ve *masum okşayışlarla* bunu ona vermiştir (s. 67). Bu yüzden kadın, şeytan âşıktır.

Jan Potocki: *Zaragoza'da Bulunmuş El Yazması*

Jan Potocki, 1761 doğumlu. Türkçede *Hafız'ın Yolculuğu* adlı bir seyahat kitabı var. Bunun dışında politikayla yakından ilgili, Polonya'nın bağımsızlığını savunuyor; 1815'te intihar ediyor. *Zaragoza'da Bulunmuş El Yazması* yazarın tek romanı. Kitap Fransa'da yayımlanıyor. Rivayetlere bakılırsa Potocki bu kitabı karısını eğlendirmek maksadıyla yazıyor (aşk bir dindir görüşünde).

Zaragoza'da Bulunmuş El Yazması'nda fantastiğin kaybolması ve hayaletlerle ilgisi hemen dikkatimizi çeker. Şeytan söz konusu olduğu için kitabın şirazesi de *kadındır*. Kitabın bir kahramanı ve bir de Alphonse van Worden adlı anlatıcısı vardır. Roman, bir kaybolma olayıyla başlar; kahramanımız ve Alphonse van Worden Sierra Morena Dağı'nda kaybolurlar. Kaybolma üzerinedir her şey. Moschito ve uşağı Lopez kaybolur. Bölgede hayaletlerin bulunduğu söylenir. Yöre hayalet kaynar ve tabii ki asılmış iki haydudun cesedidir bunlar. Cesetler de kaybolur. Kaybolma beraberinde kaçışı getirir. Biri kaybolmuşsa, diğeri kaçmış demektir. Tanım: Fantastik kaybolmak ve daha sonra ne kaybettiğinin farkına varmaktır ve neyi buldum sorusunu okura bırakmaktır.

Anlatıcı Alphonse terk edilmiş bir hana gelir. Kaybolan herkesin, kendini bulacağı terk edilmiş bir yeri vardır: han. Burada gizem başlar. Gizem gecedir ve geceleyin hana ellerinde meşalelerle, yarı çıplak iki zenci güzeli kız gelir. Meşale, karanlığı açıklar; yol gösterir ve karanlıkta olana korkma der. İki kadın Alphonse'u hanın altındaki yeraltı haremine götürürler. Burası şark odası gibidir; genişçe bir salon, yiyecek sunan iki kadın; ikisi de kardeştirler. Erkeğin, karanlıkta karşılaştığı kadını şeytan sanması başlar sonra: *Bunlar kadın değil, dişi şeytandır. Binbir Gece Masalları*'ndaki mazbut başlar: Erkek dinler, kadın anlatır. Anlatı, zevk vermek içindir ve masallarda kadın önce anlatır, sonra anlatısını uygular. Ama fantastik aynı sahada olmasına rağmen bir çalım atar; kızlar, Alphonse'un kuzenleridir. Bilgi sabahtır, horozdur; horozun sesinin gelmesiyle gün aydınlanır, hayaletler gider. Anlatı yarıda kalır.

Horoz'un dünya mitleri ve dinleri açısından önemi tartışılmaz, büyüktür; horozun kesildiği bir yer her zaman karanlıktır. Karanlıkta ha-

yaletler çoğalır ve onun sesiyle hayalet gider. Horoz açıkgözlülüktür. İsa'nın doğumu sırasında horoz öterek aydınlığı müjdelemiştir. Yunanlarda horoz, Hermes'e çalışırdı ve Tıp Tanrısı Asklepios için kurban edilirdi. Alexandre Dumas'nın meşhur *Dictionary of Cuisine*'inde (Mutfak Sözlüğü) horoz, mert yiğit ve her zaman uyanık bir hayvandır.[21] İslam dünyasında horozun ötmesiyle bir melek geçer.

Alphonse uyanır. Yanında iki ceset; bunlar, darağacında asılan kardeşlerin cesedidir. Yanında iki kuzen, ikisi de leş kokar.

Hem var hem yok; hem düş, hem gerçek. Alphonse, bir keşiş kulübesine gelir sonra. Burada Pascheco ile karşılaşır. O da öyküsünü anlatır. Öyküsü Alphonse'un öyküsüne benzer. Pacheco aynı handa kalmıştır. Gece *kız kardeşler* yanına gelmiştir. Uyandığında darağacının altında iki cesedin arasındadır. Pacheco'nun anlattıkları bunlardır ama Alphonse meseleyi düşten çıkarıp gerçeğe uydurma çabasındadır; kuzenlerin onu darağacının altına getirmeleri kötü bir şakadır, şaka, o kadar.

Bir sonraki karşılaşmada yer bir mağaradır. Kuzenler ve Alphonse bir aradadır. Kızlar "bekâret kemerlerini" çıkarırlar, Alphonse'dan da boynundaki haçı çıkarmasını isterler. Sarılırlar. Tam gövdeler çakmak taşı gibi birbirine sürtünüp alev alacağı sırada bir üçüncü kişi girer mağaraya. Alphonse, sabahleyin gözlerini iki adamın asıldığı darağacının altında açar. Boynunda, haç yerine kızların taktığı saç örgüsü değil, darağacının ipi vardır.

Alphonse, ilk gece kaldığı hanın önünden geçerken içeri girer. Kolyesi buradadır. Bir süre sonra Pacheco ile karşılaşır yine; iki kız, onunla da karşılaşmışlardır, boynundaki kolyeyi almışlardır. Pacheco, bir fark koyar: Kızlar kolyeyi aldıktan sonra güzelliklerini kaybederler gözünde. Dahası, "İkisinin asılan o iki kişi olduklarını" anlar.

Belirsizlik sürer. Makas atacaktır ama nerede?

Alphonse tutuklanır bir ara. Yargıç Alphonse'a sorar: *Tunuslu iki prensi tanıyor musun*? Bunlar yargıca göre iki alçak, iki büyücü, iki vampir, insan kılığında iki şeytandır. İki üzerindeki düzenek devam eder. Alphonse'un ev sahibi Rebecca şunu söyler: *Onlar iki dişi şeytan*; Biri Emine, diğeri Zübeyde'dir.[22]

21. Maguellonne Toussaint-Samat, *Historie Naturella et Morale, De La Nourriture* (Yemeklerin Doğal ve Moral Tarihi), Paris: Bordas, 1987, s. 269. Ayrıca bkz. Alexandre Dumas, *Le Grand Dictionnaire De Cuisine* (Büyük Mutfak Sözlüğü], Paris: Henri Veyrier, (tarihsiz) s. 195-196. Horoz, Fransa'nın sembolüdür. Birçok kilisenin tepesinde demirden horozlar bulunur. Dumas, horozla ilgili bilgiler verirken Napoléon dönemine dair ilginç bir not aktarır. Fransa'nın en eski sembollerinden horozun canlandırılması istenir. Napoléon karşı çıkar, nedeni şudur: "Çünkü tilki horozu yer." Not: Horozla ilgili çeviriler Clémence Scalbert tarafından yapılmıştır.
22. Kim ki bunlar? Emine (Amine), Muhammed'in annesinin adıdır. Zübeyde öz, cevher anlamına gelir ve İslam, özellikle İslam'ın şafii kolunda olanlar tarafından

En nihayet hikâye şöyle bağlanır: Alphonse pencereden bakar, iki kız kardeş gelir, yaklaştıkça onlar olmadıkları anlaşılır. Sonuç şudur: *Şeytanlar*, Alphonse'u kandırmak için asılmış insanların bedenlerini canlandırdığına neredeyse inandırmışlardır.[23]

Tanım: Pacheco cinli biridir; ıssız yerde karşılaşılan herkes cinlidir ve konuştuğu zaman dinleyen, içinde bir cinin olduğunu fark bile etmez, o artık başkasıdır. Cin, ıssız yerde şüphedir. Tanım fantastik, kendinden şüphe duymaktır.

Wojciech Has 1965 yılında romanın filmini çekti. Yaklaşık üç saat süren siyah beyaz filmin ilk sahnelerinde bir dağ başı tasvir edilir. Peşinden ağaca asılmış iki ceset... Dağ ve cılız ağaç görüntülerinden sonra taşlarla örülmüş bir duvar ve bir han görülür. Her taraf kafataslarıyla doludur; duvarların üstü, hanın çevresi kafatası ve daha da ileri gider; duvarlar kafatasıyla örülmüştür. Issızlık ve bir zamanlar birileri yaşıyordu duygusunun belgeleri de gelir peşi sıra; savaşçının kılıcına dolanan uzun siyah yılanlar ve kafatasları içinde dolaşan fareler.

Buradan şunu anlarız: Fantastik ıssızlık ve yalnızlıkla ilgilidir. İnsanın terk ettiği yerde iki canlı türer: Fare ve yılan. İkisi de kıkırdakları sever, ikisi de mezarları sever; mezarlığa dönmüş harabelerde insanı (etini) arar. Yalnızlıkta göğe ait olan ve bu iki canlıyla birleşen tek "gerçek" ise şeytandır; düş, kadını, şeytan gibi gösterir. Issızlıkta hayal edilen kadın da ıssızlıktır. Bu ikiz-benzer olduğu zaman şöyle bir durum söz konusu olur. Biri diğeri değildir ve kahraman ikisi arasında bölünür, bu kâbustur. *Kâbus*, hayata en çok benzeyen rüya zamandır ve şeytan şüphe ve ihtimaldir.

Anlatıdaki şeytan izlekleri, kasvet görüntülerinden sonra başlar. Zübeyde (Zibedde), Alphonse'u baştan çıkarırken şöyle bir sahne belirir: Zübeyde'nin alnından iki boynuz çıkar (gibi olur). Kızların cinsel istekleri şeytanla ilişkilendirilir; haz, şeytanidir ve kızlar Alphonse ile birlikte olmak isterken karşılarında Alphonse'un boynundan çıkarmadığı haçı bulurlar. Haç, şeytaniliği ve şeytanı engeller. Pacheco belki de Alphonse'un ikizi, asılmış iki şeytan tarafından işkence görür; bacağı bir santura döner ve asılan şeytan bu santuru çalar. Gülüşü şeytanidir. Birinin acı karşısındaki gülüşü şeytanidir.[24]

Binbir Gece Masalları'ndaki gibi kadın büyüler, erkek büyülenir. Bu, *Binbir Gece Masalları*'ndan beri böyledir; bunun yanında kız kardeşlerin

çok kullanılan bir isimdir; İmam Şafii'nin karısının adıdır. Yazarın bu iki ismi alması ve anması tesadüf olabilir mi? Belki. Ama Doğu'ya çok meraklı, hatta Doğu'nun düşsel yapısının arkelojisine kadar inebilen bir yazar var karşımızda. Bunların kimlerin eş ve anneleri olduğunun bir önemi yok; isimler Arap-İslam isimleridir.

23. Todorov, *Fantastik*, s. 34-37.

24. Tzvetan Todorov, *Fantastik*, s. 131.

kendi aralarındaki ilişki de "sorunludur"; sorunlu, çünkü toplum tarafından kabul edilir bir ilişki değildir, iki kız kardeş aynı erkeği (ikiz olduklarından dolayı) sevmek zorundadırlar.

Matthew Gregory Lewis: *The Monk*

Matthew Gregory Lewis'in *The Monk* (Keşiş) romanı aynı adla Fransa ve İspanya ortak yapımı bir filme de konu oldu. Dominik Moll'un yönetmenliğini yaptığı *The Monk* 2011 yılında gösterime girdi. Filmin girişinde (Filmin müzikleri Alberto Iglesias Fernández-Berridi tarafından yapılmış) beliren kasvetli hava müzikle tanımlanır. Bir günah çıkarma sahnesine tanık oluruz. Peder, bir adamın günahlarını dinliyor. Kim olduğunu filmin sonunda öğreneceğimiz bu adam yeğeniyle birlikte olduğunu pedere itiraf eder. Önceleri hiç kimse olan bu kız, birden günahkâr adamın ruhuna dolmuştur. Adam sevişirken zevk aldığını, sevişme bittikten sonra günah duygusuna kapıldığını belirtir; "Her seferinde son olacağını" söyler ama kızın bir bakışıyla tekrar devam eder. Kızın cılız bacakları, kıvrımları günahkâr adamın aklından gitmez. Ensest, pederin o güne kadar bilmediği bir şeydir ve kendisine gelip günah çıkaran günahkâra Tanrı'ya sığınmasını önerir. Günahkâr, günahlarını itiraf ettikten sonra pedere bir soru sorar: *Şeytan korkutmuyor mu?* Pederin verdiği yanıt, yalnızca kendisini tatmin eder, çünkü günah çıkaran adam sırıtır. Yanıt şudur: (Şeytanın) üzerimizde izin verdiğimiz kadar gücü vardır.

Bu sahneden sonra bir manastır belirir ve burada, duvarlara oyulmuş acı çeken şeytan heykelleri gözlerimizin içine bakarlar. Biraz korkarız. Yağmur ve fırtına yine müzikle birlikte kasvetli bir havanın içerisine sokar bizi. Bir adam belirir, adamın kucağında bir bebek vardır. Adam, bebeği suya atmak isterken şimşek çakar; bebeğin atılacağı yer aydınlanır; aynı aydınlanma manastırın duvarlarına da yansır; şimşek, kucağında oğlunu taşıyan Meryem Ana'yı da aydınlatır. Aynı saatlerde şimşekle havanın aydınlandığı saatte uykusuz bir rahip de manastırın boş koridorlarından birini bekliyormuşçasına yürür, göğe bakar, sahne kapanır ve en nihayet kucağında bebekle koşan adam, bebeği manastırın kapısına bırakır ve filmin sonunda kavrayacağımız bir karga sahnesiyle *The Monk* dokunaklı bir hal alır; kargalar, bebeğin kundağını açmak, etini gagalamak isterler. Tam bir karga kundağı parçalayıp bebeği gagalayacağı sırada kapı açılır, bir rahip bebeği alır. Bebeğe bir şey olmasın diyen ve bu sırada tırnaklarını yiyen izleyici için bir nefes alma anıdır. Film müziği yumuşar, yağmur diner ve bir tarih görünür perdede: *1595, Kasım; Madrid.*

Manastır kapısına bırakılmış bebek içeri alınır. Kardeşler ona bakmaya karar verirler. Biraz korkmuşlardır. Çünkü bebeğin omuzunda bir

işaret vardır ve bu işaret kimilerince şeytana yorumlanır. Bebeğe bir ad verirler; Ambrosio büyür ve herkesi, bütün rahipleri etkileyen bir vaiz olur, ta uzaklardan insanlar onu dinlemek için manastıra akın ederler.

Ambrosio'nun vaazlarından biri esnasında bir kız fenalık geçirir. Kız, vaazı dinlemeye birlikte geldiği teyzesine "Kalbimi kontrol ettiği kanısındayım" der. Kızın adı Antonia'dır. Kız fenalık geçirince bir odaya alırlar. Kendine gelir. Kızı kucağına alan bölgenin asil ailesi de Medina'lardandır. Adı da Don Lorenzo de Medina'dır. İkisi aniden âşık olurlar.

Vaazdan sonra herkes ayrılır. Kahramanımız Ambrosio bir rüya görür. Kimsenin yorumlayamayacağı, yalnızca kendisinin yorumlayabileceği bir rüyadır bu; rüyanın en önemli özelliği sürekli aynı olması, tekrarlanmasıdır: Güneşe karşı oturan ve dua eden kırmızı pelerinli bakire bir kız görür, bir de kızın üstünde uçuşan kartal. Kartal ve güneş bir simetri olarak hafızada yer eder ve Ambrosio kıza bir türlü yaklaşamaz; elini uzatır, konuşmak ister ama o kadar ve kız da yüzünü dönmez.

İlerleyen günlerde manastıra bir adam ve bir kız gelir. Kızın yüzü maskeyle örtülmüştür. Yüzünü gören olmamıştır. Yüzünü kapama nedeni yaverinin ifade ettiği gibidir; yaver, kızı manastıra teslim ederken, kızın burnu olmadığını, dudaklarının ve ağzının yaralarla dolu olduğunu söyler. Kimsenin karşısında yemek yemediği biridir bu kız, insanların midesi bulanır, bu yüzden kız tek başına ve karanlıkta yemek yer. Kız, manastıra yerleşir. Burada kalacak ve yaraları manastır rahiplerinin dualarıyla iyileşecektir. Bunu anlarız. Ancak kızın merak ettiği tek kişi Ambrosio'dur. Her fırsatta onu sorar ve kıza göre "cahiller bu adama hayrandır." Bu yüzden sürekli gözler onu. En nihayet Ambrosio manastırın güller ve sarmaşıklarla dolu bahçesinde belirir. Ambrosio şiddetli baş ağrıları çeker, içinde biri varmış gibi kıvranıp durur. Yüzü örtülü kız bunu fark eder ve hemen yanına gider, elini Ambrosio'nun başına koyar, elini ona uzatır ve böylece Ambrosio'nun başında ağırı kalmaz. Şifa arayan kız, şifa vermeye başlar.

Bu arada bir rahibenin hamile kaldığı haberi yayılır. Rahibe farelerle dolu bir odaya kapatılır. Kim yalan söylerse, ruhundan bir parça öldürür. Sahne kapanır.

Sonraki sahnede Ambrosio'yu bulan rahip belirir ve Ambrosio, "O burada" der ve ruhunu teslim eder. O denilen kişi acaba yüzü örtülü kız mıdır? Bu izleyicinin aklına gelen ilk sorudur. Sahne kapanır ve hamile kalan rahibenin sesi gelir: *Bebeğim için su.* Kimse su vermez. Rahibe bağırır: *Hepiniz cehennemde yanacaksınız.* Ambrosio'yu bulan rahip için cenaze töreni yapılır.

Geceleyin Ambrosio aynı rüyayı görür. Kartal, güneş ve kırmızı peleriniyle dua eden bakire kız. Kalkıp bahçeye gider. Yüzü maskeli kız da

buradadır. Kız, manastıra gelme nedenini açıklar: *Ben buraya, Tanrı'ya değil sana geldim*. Yüzünü açar. Ellerini Ambrosio'nun yüzüne atar. Ambrosio kızı azarlar ve hemen manastırı terk etmesini söyler. Kız, tamam der ama bir şey ister: *Bana bir gül ver*. Ambrosio bahçedeki beyaz güllerden birine uzanırken, güller arasında beliren yılanımsı bir hayvan elini ısırır. Ambrosio kıvranıp yere düşer. Terler içinde kalır, nefes alamaz, boğulur. Herkes öleceğini düşünür. Böcek bütün zehrini damarlarına vermiştir. Geceleyin Ambrosio ve bir başka rahip bir odada ölümü beklerken yüzü maskeli kız gelir, ısırılan yeri emer. Bu, filmin şuh sahnelerinden biridir. Zehir gittikçe, Ambrosio'nun bedeninde bir iyileşme olur ve beraberinde bir cinsel haz yayılır. Kız, zehri emer ve Ambrosio ile birlikte olur. Bu birlikteliği Ambrosio düş gibi yaşar. Artık bakir değildir. Sabahleyin Ambrosio'nun iyileşmesi bir mucize gibi karşılanır. Bir diğer gelişme hamile olduğu için kapatılan rahibenin bebeğiyle birlikte ölmesidir. Kız, kargatulumba çıkarılır. Manastırda yüzü olmayan bir heykelin ellerini birbirine kavuşturduğunu görürüz bu arada ve yüzü maskeli kız, bütün zehri emdiği için hastalanır. Ambrosio yanına gider. Yüzünü saklaması koşuluyla burada kalabileceğini söyler.

Vicdan azabı başlar. Ambrosio geceleyin hamile kaldığı için kapatılmasını istediği kızı görür, kız tam karşısında belirir, aydınlıktadır.

Ambrosio ve yüzü maskeli kız birlikte olmaya devam ederler. Ne kadar mutlu olduklarının bilinmediği bir birlikteliktir bu. Derken bir gün Ambrosio pencereden dışarı bakarken, dua eder halde kırmızı pelerinli kızı görüp yanına gider. Düşte gördüğü kızla bu sefer karşılaşır; bu, vaiz sırasında bayılan Antonia'dır. Düş ve gerçek yan yanadır. İkisi birbirlerinden etkilenirler. Ama kız, başka birini sever. Ambrosio'ya ise vaazlarından dolayı tutkundur. Ruhu onundur. Ambrosio'nun başı ağrır, yine içinde biri varmış gibi kıvranır. Ambrosio ve Antonia görüşürler; bir seferinde Antonia'ya dokunmak ister. Antonia buna izin vermez. Devreye yüzü maskeli kız girer; Antonia'nın başka birini sevdiğini söyler. Bunu nereden biliyor? Yüzü maskeli kız sırrı açıklamak için Ambrosio'yu mezarlığa davet eder. Burada Ambrosio'ya bir dal verir; bu dalla, bütün kapılar açılacaktır. Ambrosio geceleyin Antonia'nın evine gider; kapıyı dalla açar ve bu dalı Antonia'nın üzerine tuttuğu anda kız bedeninden sonra ruhunu da teslim eder. Birlikte olurlar. İp burada kopar.

Antonia'nın bir süreden beridir hasta olan annesi belirir. Kadın eline bir makas alıp kızının odasına doğru gider. Ambrosio ve kızı yatakta çıplaktır. Kadın, tam Ambrosio'yu vuracağı sırada kolundaki işaretleri görür. Bu, yıllar önce kaybettiği oğlunun işaretleridir. Kadın olduğu yerde kalır. Ambrosio makası kadının elinden alır ve kadının göğsüne saplar. Kadın ölmeden önce Ambrosio'nun annesi olduğunu söyler.

Anlarız, Ambrosio kız kardeşiyle birlikte olmuştur. Antonia delirir. Böylece ruhunu kurtarır.

Ambrosio ise cezalandırılır. Tıpkı hamile kalan rahibede olduğu gibi bir odaya kapatılır. İmdadına maskeli kız yetişir. Onu kurtarır. Bir ıssızlık belirir ve filmin başında yeğeniyle birlikte olan çıkagelir; bu adam şeytandır. Ambrosio ruhuna karşılık bedenini verir. Kargalar, küçükken yiyemedikleri bedeni gagalamaya başlarlar.

Filmde pek çok şeytan (demon) vardır. Ambrosio şeytandır ve görüntüler hep kafamızdaki şeytan imgesiyle bitişik verirler onu. Örneğin bir vaaz sırasında Ambrosio başına dikenli taç giyer. Vaaz bitiminde başından kan akar, temizlenir; yanaklarından iki damla kan akar ve kamera onun Şeytan olduğunu bize söyler. Ayrıca yüzü maskeli kız şeytana yardımcılık yapan biridir, eylemleri o yönetir; her şeyi bilir. Filmin başında tanıdığımız ve yeğeniyle birlikte olan adam ise anlarız ki, Ambrosio'yu sınayan ayrı bir şeytandır.

Şeytan kimdir?

Şeytanın, izin verdiğimiz ölçüde üzerimizde gücü vardır.

The Monk kök bir anlatıdır. Ensest merkezli pek çok filme de kaynak olmuştur. Ensest sırları tehlikelerle çevrili bir konudur. Bu yüzden kutsal ve haram, gerili bir yay gibi durur; bir tedirginlik yaratır ve sinemaya gizem dolu sahneler sunar. Kimi zaman iğrençtir ve bu iğrençlik "ilginç" konular arayan sanatçıyı büyüler ve kimi zaman da bu iğrenç bir dert olur, mantığını anlama çabası dehlizler açar. Konuyu kendine dert edinen sanatçı sorularla boğuşur ve bu sorular onu kimi zaman suçsa, suçun ortaklığına kadar sürer. Bu yüzden tehlikeli sularda yüzmekle birdir ensest. Sinema bu konuda hafif bir tebessümle bizi düşündürür; çünkü filmde gördüğümüz ve tanık olduğumuz olay gerçek hayatta akrabalığı olmayan kimseler tarafından bize sadece gösterilmiştir. Edebiyat ise bu konuda boşluk barındırmaz ve mutlaka bizi kök arayışına iter; sonu ne olursa ve son nasıl bağlanırsa bağlansın karanlık bir nokta bırakır; aşk ve o karanlık nokta çarpışıp durur zihnimizde.

Bu konuda yazılmış romanlar vardır.[25] Filmleri de yazılanlara eklersek bir ömür okumak ve izlemekle bitmez bir külliyat çıkar karşımıza.[26]

25. E.T.A. Hoffmann'ın *Şeytanın İksirleri* (1815) adlı romanı *The Monk*'la aynı modda ilerler; *Şeytanın İksirleri*'nin kahramanı Medardus kendisine verilen *iksire* karşı koyamaz ve böylece iblisin ağına düşer. Medardus, iblis sayesinde büyük bir vaiz olur. Roma'da "üvey kız kardeşi" Aurelien ile karşılaşır. Cinayet işler.

26. *The Monk*'un "etkisini" anlayabilmek için birkaç filmden söz etmek yararlı olacaktır. *İhtiyar Delikanlı* (*Oldboy*, 2003) bunlardan ilkidir. Koreli yönetmen Chanwook, kızının doğum günü partisinde kaçırılarak bir odaya kapatılan bir babadan söz eder. Baba on beş yıl sonra dışarı çıkar. Adam dışarı çıktığı zaman kızıyla karşılaşır. Birlikte olur. Bu ona oynanan bir oyun, ona verilen bir cezadır. Çünkü adam, yıllar önce kız kardeşiyle birlikte olan bir arkadaşını "dedikodu" malzemesi yapmış,

The Monk filminde yalnızca anne, romanda ise anne ve kız kardeş öldürülür. Romanın temel malzemesi şeytan ve ensesttir. *Binbir Gece Masalları*'nda anne ve oğul, kız kardeş ve erkek kardeş, babanın kızına âşık olması gibi temalar *The Monk*'ta da yer alır. Fantastikte bunlar vardır. *Zaragoza'da Bulunmuş El Yazması*'nda Herves adlı ana karakter anne ve iki kızıyla birlikte olur. Ambrosio annesini öldürür, kız kardeşine de tecavüz eder.

Filmde hamile olduğu için kapatılan rahibe romanda daha dokunaklı anlatılır. Yapılan işkenceler tek kelimeyle iğrençtir. Rahibenin ağzını dışkıyla doldururlar, döverler; açılan yaraları pislikle sıvarlar ve kanlar içinde kalan kafasını yerlere vururlar sonra da onu bir heykel gibi dikmeye çalışırlar, taşlarlar; bir taş gelip şakağını yarar; rahibe ölür, bu sefer cesedini yerlerde sürüklerler.

Poe: Su, Peri, Hayalet ve Bir Melek Geçti

Fantastik, nereden bakarsak bakalım ruh ve hayalle ilgilidir. Ruh bir kapıdır ve hayal bu kapıyı açar. Edgar Allan Poe, *insan ruhunun gerçekten olmamış hiçbir şeyi hayal edemeyeceği* görüşündedir.

19. yüzyılın şiirinde ve halk söylencelerinde "Ölüler Gemisi", "Hayalet Gemi" gibi ifadeler kullanılır; bu gemiler batmışlardır ve tekrar tekrar denizlerden yeryüzüne dönerler. (Bu yüzyılda özellikle İngiliz şiirinden şeytanı ve yan ürünlerini atarsak, geriye yalnızca yağmur kalır; yağmur, *hayalet* ve *perilere* gebedir.) Poe'da deniz, gemi ve hayalet imgeleri sıkça kullanılır. "Üç Kayıp Denizci", "Şişede Bulunan El Yazması" bu öykülerden bazılarıdır; bu öykülerde zaman, hep gecedir ve tanrıçalar birer örtüden ibarettir. Gece, *Karanlıklar Denizi* ile birleşir ve gökyüzü en çok siyaha çalan rengini maviye verir, bakır renk gölgenin fonu olur, içe doğru çekilir. Gecenin karışıklığıyla su uyumak ister, şairin içinde nemli bir korku boy verir. Suyun geceden sonra birleştiği tek yer topraktır, çamurdur; dünya budur, değerler burada sınanır; değerler sis içindedir.

---

ona gülmüş ve bir genç kızın intiharına neden olmuştur. Kefareti ödemek ister adam ve bunun için dilini keser. Kardeşler arası ilişkiyle ilgili olarak Bernardo Bertolucci'nin *Düşler, Tutkular, Suçlar* (*The Dreamers*, 2003) adında bir filmi vardır; Theo ve ikizi Isabelle aşk yaşarlar. Bunlara bir kişi daha eklenir sonra; üçgen, üçüz olurlar. Stephen Poliakoff'un *Kapat Gözlerimi* (*Close My Eyes*, 1991) filmi de kardeşlerle ilgilidir. James Marsh Kral (The King, 2005) kız kardeşine âşık bir din adamını anlatır; Elvis, Baptist kilisesinin papazı olur. Üvey kız kardeşi Malerie'ye âşık olur. Denis Villeneuve'nun *İçimdeki Yangın* (İncendies, 2010) filmidir. Nawal, hamiledir; bir erkek çocuğu olur. Askerler çocuğu alırlar, büyütürler. Nawal, hapse düşer. İşkence ederler ve tecavüze uğrar. Hamile kalır. Yıllar sonra Kanada'da bir havuzda yüzerken kendisine tecavüz eden adamın işaretini görür. Bu oğludur; oğlu ve aynı zamanda hapiste ona tecavüz eden adamdır da. Nawal ölür. İkiz çocukları babalarına bir mektup bırakıp uzaklaşırlar. Beyrut-Kanada kattı, böyle sona erer.

Poe'nun yapıtlarında rüya, mit, masal ve hatta yazgılar bilinçdışının kıvrımlarına saklanmış, baskı altına alınmış birer karmaşa yumağı olarak zihnimize yansırlar. Bu haliyle Poe, Shakespeare ve Mallarmé ile aynı yerde durur; Shakespeare'in *Hamlet* ve *Macbeth*'inde Oedipus kompleksine, Mallarmé'nin "Aziz Jean İlahisi"nde iğdişlik korkusuna tanık oluruz. Poe'da garip bir "nekrofili" vardır; ölülerle ilişki ve nihayetinde vampirlik teması buradan işler ve buradan *Oedipus* bir çoğalma içine girer. Poe'nun "Berenice" öyküsü bu anlamda ilginç olabilir. Hikâyenin kahramanı Egaeus, dişlerini Berenice'nin etine geçirir, aynı eylemi annesi üzerinde de dener. Egaeus "hayalperestler ırkındandır." Egaeus ve Berenice kuzendirler, evlenmek üzeredirler. Berenice sara krizi geçirip ölür. Egaeus, Berenice'nin mezarını ziyaret etmeye ve dişlerini düşünmeye başlar. Diş, Poe'nun öykülerinde ölümlülüğü anlatan sembollerden biridir. "Metzengerstein" adlı öyküde bir at vardır ve bu atın dişleri iğrençtir; bu at dişleriyle adeta mezardan çıkmış bir ölüdür. "Bay Valdemar Vakasındaki Gerçekler"de hipnoz olmuş bir adam anlatılır yine ve bu adamın dudakları dişleri arasında sıkışıp kalır. "Aksak Kurbağa"da diş gıcırdatma vardır ve bu ses ürperticidir. "Berenice"deki diş sökümü- kutu içinde, kan içinde otuz iki dişin belirmesi- iğdiş edilmeyi betimler; anlarız, Egaeus dişleri sökerek kendini cezalandırır; sevdiği kadın yoktur ve onun yokluğu, kendini yasta bırakarak sürecektir, bunun yanında başkasını da sevmeyecektir, kendi bedenini severek de (mastürbasyon) acısını dindirmeyecek, yasına son vermeyecektir. Diş, vücuda girişin kapısıdır; cinsel söylemde *vagina dentata*'dır (dişli vajina) miti ile ilişkidedir. Dişin sökümü gerçek ya da hayal olsun bize şunu söyler: Egaeus artık onunladır.[27]

Bu yüzden daimi bir intihar vardır Poe'da, ölüm can simididir; Poe, yaşar, ama bu yaşamı diri gömülmekten farksızdır. "Diri Diri Gömülüş", "Amontillado Fıçısı" ve "Usher Evi'nin Çöküşü" adlı eserlerinde ölüm, yaşamın, diri gömülmek olduğu teması üzerine kurulmuştur. "Üç Kayıp Denizci" hikâyesinde çıkan fırtınada denizcilerden ikisi ölür, biri kurtulur; sağ kalan denizci başını sokacak bir fıçı bulmuştur; bu fıçı insanın yaşamasına ve mutlu olma oyunu oynamasına yetecektir. "Usher Evi'nin Çöküşü" adlı öyküde, anlatıcı, ayaklarının dibinde derin, karanlık dağ gölünün olduğunu söyler ve bu göl, büyük bir ciddilik ve suskunlukla, Usherların üstüne kapanır. Öyküde iki arkadaş anlatılır, birinin kız kardeşi ölür ve iki arkadaş cesedi gömmek yerine, mahzende saklarlar. Birkaç gün sonra, Roderick Usher "Onu diri diri gömdük" der ve kapı

27. Edgar Allan Poe, "Berenice", *Bütün Hikâyeleri*, Çev. Dost Körpe, İstanbul: İthaki Yayınları, 2002, s. 44.

açılır, eşikte kız kardeş belirir ve iki arkadaş birbirine sarılır, birer ceset olarak yere düşerler.[28]

Hoffmann'dan bildiğimiz, Dostoyevski ile sıkı örneklerine rastladığımız *tekinsizlik* Poe'nun "Usher Evi'nin Çöküşü" hikâyesinde belirgindir. Anlatıcı, arkadaşı olan Roderick Usher'ın konağına gider. Usher'ın kız kardeşi hastadır ve Usher, kız kardeşine kardeşliğin ötesinde bir bağla bağlıdır. Bundan sonrasında ensestin fantastik edebiyat içindeki konumlanışıyla öykü bir ivme kazanır; iki arkadaş, bu çok sevilen kız kardeşi gömmek yerine evin mahzenine yerleştirmişlerdir. Poe'nun hikâyelerinden bildiğimiz ses bu hikâyede bir şövalye öyküsü okunurken dile gelir. Usher korkarak ayağa kalkar ve "Onu diri diri gömdük" diye bağırır. Derken kapı açılır ve kız kardeş görünür.

Poe'nun *sesle* ilgili takıntılı olduğunu ve bunun onun tekinsizliğiyle sıkı sıkıya bağlı olduğunu pek çok öyküde görebiliriz. Örneğin "Kızıl Ölümün Maskesi"nde yine ses vardır; *saatin sesi* ve *müzisyenlerin sesi*. Sesler yankılanır. Müzisyenlerin *sesi kesilince* sinirli, saçma, birbirlerine bakarken gülmeye başlayan insanlar görürüz, sonra hoşnutsuzluk, şaşkınlık, mırıltı, dehşet ve korku. Yine "Usher Evi'nin Çöküşü" hikâyesinde (sevilen ve) mezara değil mahzene gömülen kız kardeş yasağı betimler; ses işaret gibi gelir burada: Ses, yağmurlu-fırtınalı bir gece Usher'ın bir şövalye hikâyesi okuduğu sırada gelir. Bir uyandırmadır ses ve Usher, uyandığı zaman gerçeğin farkına varır (farkına vardığı karşısında durmaktadır). Ses bize bir şey söylemekle kalmaz, bize bir görüntü de verir. Kimin görüntüsüdür bu, neyin görüntüsüdür?[29]

"Geveze Yürek"te yaşlı bir adam tarif edilir, anlatıcı bu adamı öldürür. Öldürme nedeni kendisine yapılan bir yanlışlık değildir, yaşlı adamın gözleridir. Yaşlı adamın gözleri "akbabanın" gözlerine benzer; üzerine tabaka inmiş, soluk mavi bir gözdür bu. Akbaba gündüze ilişkindir; gündüz yırtıcılarındandır, başları kel, kursakları büyüktür, nerede leş varsa oraya giderler, leşi güçlü ayaklarıyla tutup yassı tırnaklarıyla parçalara bölerler. En büyük ve belki de birçok kimseyi etkileyen özellikleri, içlerinde ölü ya da ölmek üzere olan, can çekişen bir canlıyla uçabilme yetenekleridir. Bu yüzden akbabalar sürü halinde uçar. İşte anlatıcı ya da Poe'nun dünyasında bu yaşlı adamın kursağında can çekişen canlıyı taşıyan bir adamdır. Onun gündüzünden korkar, bu yüzden geceleri onu bir delikten izler. Derken, bir gece anlatıcı, yaşlı adamın üzerine kara bir

28. Edgar Allan Poe, *Kızıl Ölümün Maskesi*, Çev. Tomris Uyar, İstanbul: Nisan Yayınları, 1994, s. 44.

29. Poe ile ilgili sayısız inceleme yapılmıştır ancak ses ile ilgili hiçbir çalışmaya rastlamadım. Bu yüzden "Usher Evi'nin Çöküşü", "Geveze Yürek", "Amontillado Fıçısı", "William Wilson" ve "Kara Kedi" öyküleriyle sınırlı kalma kaydıyla ses üzerine düşünmek istedim. Çıkan ses-ler aynı zamanda bir görüntü de veriyorlardı.

gölge gibi inmeye karar verir. Yaşlı adamın gözleri açıktır: *Mat mavi, çirkin perde...* Darbeyi indirir. Yaşlı adam ölür ve artık anlatıcıyı rahatsız eden gözler yoktur, göz kapanmıştır. Anlatıcı bu sefer "akbabaya döner"; tıpkı akbaba gibi yaşlı adamın cesedini parçalara böler ve odanın döşemesindeki tahtaların altına saklar, gömer. Bildik polisiye dizge başlar. Polis bir şey bulamaz. Anlatıcı sinirlenir. Kulaklarına bir ses gelir; *hafif, hızlı ve kunt* bir sestir ve bu ses giderek anlatıcının nefes almasını engeller. Polislerin kendi aralarında ilgisiz konuşmaları anlatıcıyı çileden çıkarır, ses yükselir. Ne kadar bağırsa polis duymaz. Polis gideceği sırada anlatıcı bağırır: *Alçaklar. Kaldırın şu tahtaları.* Tahtalar kaldırılır. Ses, öldürülen kişinin "çirkin kalbinin vuruşlarıdır".[30]

Poe'nun her öyküsü kendi içe bakışının ürünüdür. "Kara Kedi" adlı öyküsünde okurlara bir uyarı vardır, ilk başta şunu söyler: "Bu korkunç, bir o kadar da tiksinç öykü." Öyküyü yazma nedeni ise şudur: *Ruhun yükünden kurtulmak.*

Öykünün kahramanı sürekli içki içer. Eve sarhoş geldiği bir gece kedinin gözlerini çakısıyla oyar, bir süre sonra da kediyi bir ağaca asar, gerekçesi ise şudur: "Beni zavallı hayvanı sakatlamaya kadar götüren, kendini acıtma, hata olsun diye hata işleme tutkusuydu." Kediyi niçin astığını da, "Beni sevmiş olduğu için, beni sıkıntıya düşürecek hiçbir davranışta bulunmadığı için astım onu." Bir süre sonra aynı renkte –tek farkı leke halinde göğsünde birkaç beyaz tüy olan– başka bir *kara kedi* görür. Bu kedinin de bir gözü oyulmuştur. Karısı, bu kediyi de sever. Öykü şöyle biter: "Canavarı, cesetle birlikte gömmüştüm."[31] Anlatıcının canavardan kastı *kedi*, cesetten kasıt ise *karısı*dır. Anlatıcı karısını duvara gömer. Tek iz yoktur. Polis evi arar ama nafiledir, cesedi bulamaz. Polis gideceği sırada insanlıkla ilgisi olmayan "yüksek ve sürekli" bir çığlığa benzeyen, "yarı dehşet yarı muzaffer" bir tonda; ancak cehennemden, ıstırap içinde kıvranan lanetlilerin boğazlarından ve işkenceden zevk alan iblislerden aynı anda çıkana benzeyen bir çığlık duyulur. Polis geri döner. Duvar yıkılır. Ceset dimdiktir. Yanı başında ise *başı üzerinde açılmış kıpkırmızı ağzı, ateşten tek gözü* ile kedi durur. Kedi yanlışlıkla gömülmüştür.

Tekrarlayacak olursam "Geveze Yürek"te yaşlı adamın gözleri "akbaba" gözlerine benzer; anlatıcıyı delirten, kanını buz kestiren gözlerdir bunlar. Anlatıcı yaşlı adama sıcak davranır hep, iyi sohbetleri vardır ama kurtulmak ister, geceleyin bir delikten hep yoklar onu. "Kara Kedi"de kara kedi güzeldir, iyidir, sırnaşıktır ama bütün bunlar onu öldürülmekten kurtarmaz. *Kara kedi* karısına göre "kılık değiştirmiş" cadıdır; zekâları

30. Edgar Allan Poe, "Geveze Yürek", *Seçme Öyküler*, Çev. Mehmet Harmancı, İstanbul: Epsilon Yayınları, 1998, s. 7-14.
31. Edgar Allan Poe, *Kızıl Ölümün Maskesi*, s. 130-139.

cadılıklarından gelir. Anlatıcının kendisi "alkol denilen şeytanın" elindedir. Cadı ve şeytana yaklaşımını Poe hoş anlatır: *Cinler tepeme çıktı.* Nihayet kedinin gözü çakıyla çıkarılır. Ona benzeyen kedinin ağzı ise tam bir cehennemdir; *kıpkırmızı ağzı, ateşten tek gözü* vardır. Tek gözlü kedinin adı Pluto'dur (Pluton). Dante'nin cehenneminden tanıdığımız Pluto (Zengin baba) olabilir mi bu? Belki![32]

Kedinin oyulmuş gözü ve ihtiyar adamın gözü, çıkardıkları sesler ve sırnaşıklıkları bize bir insan görüntüsü verir; bu, kötü bir adamın görüntüsüdür. İnsan karakterine yön veren kötülerdir bunlar. Anlatıcı iki cinayeti de kalbi sızlayarak işler, anlatır; öldürür ve ardından ağlar. Poe, *kötülükten* intikam alırken, intikamı cezayla açıklama taraftarı değildir. "Amontillado Fıçısı"nda *intikam* ve *ceza* üzerinde durur. İntikam, ceza vermekle sınırlı değildir Poe'da, kendisi bir ceza almamalıdır (cezaya razı olunan bir intikam değildir): Eğer intikam alana bir ceza gelmişse o intikam alınmış sayılmaz. İntikam alan kendisine karşı yanlış bir şey yapan kişiye intikamını hissettirmezse yine intikam alınmış olmaz.[33]

19. yüzyılda neredeyse her şatonun bir şeytanı vardır ve her insanın içinde kötü diye adlandırdığı davranışın altından şeytan çıkar.

Mary Shelley'in *Frankenstein*'ı (1818) yayımlandığı zaman, insanlar ürpermeye doymamışlardır. Melville'in, Ahab ile kötülüğü Beyaz Balina'nın peşinde koşmakla bir tutması tesadüf değildir. Kötülük, şeytanla birlikte baştan çıkaran, büyüleyen bir güçtür. Kimi gemilerin adı *Şeytan* konulmuştur; Şeytan kimi zaman bu gemilere refakat ediyor, kimi zamansa baştan çıkarıyor. Su, ağzını açtığında ya da sis bir hayalet gibi göründüğünde şeytan bütün mürettebatı, ruhunu ele geçirdiği kaptan sayesinde kıyıya çıkarıyor. Bu yüzyılda herkes, kendi kayıp görüntüsünü arıyor şeytanla. Poe, pek çok öyküde, gizli-açık ya da yan anlamlarla şeytanı bir izlek haline getirir, işler; "Kızıl Ölüm", "Tuhaflık Meleği" ve "Sessizlik" şeytanla iniltili öykülerdir.[34] Bu öykülerin yanında "Çan Kulesindeki Şeytan"da kasaba ile dalga geçen, insanların komik hallerini dışa vuran bir şeytan imgesi vardır. Şeytanın suretinin belirdiği, insan haline girdiği, iyi ve kötünün savaştığı "William Wilson" ve şeytanın her fırsatta kazanacağını betimleyen "Şeytanla Asla Kafan Üstüne Bahse Girme" ve "Terslik Şeytanı" şeytanla dolaylı ilişkili olan öykülerdir.

32. Plüton (Hades), Olimpos'ta yaşayan on iki tanrıdan biridir; yeraltı ve yeraltına gömülen her şeyin sorumlusudur. Karanlıkta oturur, karanlıktır. *İlahi Komedya*'da cehenneme inişte ona rastlarız. Ondan, onun karanlığından geçmek zorunludur (sanki). Freud için o korkudur ve bütün korkular gibi o da bilinçsizliğimizin bir ürünüdür.

33. Edgar Allan Poe, *Amontillado Fıçısı*, s. 14.

34. Gerard Messadie, *Şeytanın Genel Tarihi*, s. 539.

Polisiye öykü bağlamında Poe'nun dile getirdiği bir şeytan vardır; bunlardan biri "Çalınan Mektup"ta yer alır. Burada şeytan imgesi alttan alta bir soru halinde gelişir ve varlığı tarihsel arka planı bilindiği zaman bir anlam kazanır. Öykünün polisiye kurgu açısından önemi ise suçun gizemini değil hırsızı konu edinmesidir.[35] "Çalınan Mektup"un arka planında Andre Cherpillod'un *Les Dieux d'Israël* adlı metni yer alır. Metinde Yahudilerin, Babil sürgünü sırasında, sürgün edilmekle kalmayıp aşağılanmış oldukları ifade edilir. Onlar *katil* değil, *kurban*dır. O halde onlar şeytanın kurbanı değillerse, kimin kurbanıydılar? Yahudiler daha sonra İranlılar tarafından kurtarıldıklarında ise şunu düşündüler: *Tanrılarımız akraba.* Çünkü *Elohim* dilbilimsel bir saçmalıktır: *Eloha'nın çoğuludur.* Yahudiler Tanrı'nın varlığına inandılar, bunu vaaz ettiler.[36] "Çalınan Mektup"ta, "Morgue Sokağı"ndan tanıdığımız dedektif Dupin, kraliyet ailesinin çalınan bir mektubunun peşine düşer. Bu hırsızlık hem basit hem de tuhaftır. Çalınan mektup göz önünde olduğu için uzaktır. Mektuplar arasındadır; eskidikçe gözden kaybolmuştur ve geçmişte onu arayan insanlar körleşmişlerdir.

Alegori ve fantastik bağlamında ünlü olan "William Wilson" üzerinden devam edelim. "William Wilson" *eş-ikiz-benzer* ve nihayet *öteki* için önemli bir kaynaktır. Dostoyevski'nin *Öteki* romanı ile "William Wilson" arasında akrabalık vardır.

Öykünün kahramanı ve anlatıcısı William Wilson soylu bir aileden geldiğini, ancak son zamanlarda ahlaksızlaştığını, hatta ahlaksızlığının şeytana uymaya kadar vardığını söyler. Bir süre sonra William Wilson'un evi, ailesi anlatılır. William okula başlar. Okul dediğimiz koridorlar ve odalardan ibarettir; bu haliyle okul, bir labirenttir; öğrenciler öğretmenleriyle dışarı çıkar. Anlarız ki, burası hayattan soyutlanmış, hayata bir camdan bakmanın yeridir. Burada ikinci adam- benzer William ortaya çıkar. İkisi de aynı gün (Poe'nun doğum günü olan 19 Ocak'ta) doğmuşlardır. İkisinin adları aynıdır. Aynı şekilde yürürler. Görünüşleri aynıdır. Anlatıcı William, adaşı ve benzeri olan William'dan sıkılır ama bu benzerliği ortadan kaldıracak gücü yoktur. William ise anlatıcı olan William'ı taklit eder. Tek sorun sestir. William, anlatıcı William'ın sesini taklit eder; *fısıltıya izin veriyor* ama *yüksek sesle* aynı sesi çıkaramıyordur.

35. Edgar Allan Poe'nun *Morgue Sokağı Cinayeti* ilk dedektif romanı olarak kabul edilir. Bunun yanında Poe'nun "O Adam Sensin" ve "Çalınan Mektup" adıyla yayımlanmış iki ünlü dedektif hikâyesi vardır. *Çalınan Mektup*'ta cinayet değil, hırsızlık konu edilmiştir. Bkz. Ernest Mandel, *Hoş Cinayet*, Çev. N. Saraçoğlu, İstanbul: Yazın Yayıncılık, 1985, s. 31. Edgar Allan Poe, *Morgue Sokağı Cinayeti*, Çev. Memet Fuat, İstanbul: Adam Yayıncılık, 1987; *Çalınan Mektup*, Ankara: Dost Yayınları, 2000.

36. Gerald Messadie, *Şeytanın Genel Tarihi*, s. 417

Anlatıcı bir gün evine gider. Çocuğun yüzünde kendi yüzünü görür. Büyürler. Biri başarılı, diğeri başarısız bir öğrenci olur.

William günlük hayatta hırsızlık yapar, bir keresinde kâğıt oynadığı adamın bütün parasını hileyle alır. Sonra evli bir kadını baştan çıkarır. Diğer William yüzü maskeli bir biçimde ortaya çıkar. Sesi anlaşılmasın diye fısıltı halinde William'ı deşifre ederek kaybolur. Roma'da bir balo-da karşılaşırlar; William aynı kıyafetleri giymiş olan benzerini takip eder; kavga, düelloya davet derken, bıçaklar konuşur. Her taraftan kan akmaya başlar. Oda aynalarla dolar ve William baktığı her yerde kan içinde kendi yüzünü görür. Hasmı, fısıltıyla konuşmaktır. Anlatıcı William, benzerinin sözlerini kendi sözleriymiş gibi duyar: "Sen yendin ben de boyun eğiyorum. Ama bundan böyle sen de ölüsün. (...) Sen bendeyken vardır ve ölümümde, şu sana ait görüntü de kendi kendini nasıl öldürdüğüne bak."[37]

Biri diğerinin vicdanıdır. Biri diğerinin saklı yüzüdür. *Will* (istenç-olmak) ve *son* (oğul) demektir zaten ve hikâyede biri diğerinin iradesidir, fısıltısıdır; biri diğerinin ressamıdır. Öykünün sonunda biri ölür, diğeri intihar eder. Bıçaklama-öldürme ve diğerinin intiharı birinin kendisiyle düellosu, hatta kendisiyle bahse girmesidir. Poe, ikisini birbirinden ayırt etmek için çaba sarf eder; birinin diğeriyle aynı olduğunu vurgular ama biri yapar, diğeri yapılana karşı çıkar hep. Bu, *ben*dir. İnsanda var olan iyi ve kötü, şeytan ve melek çatışmasıdır. Öykü bitip de "iki kahraman" nihai sona ulaşınca, anlarız, ikisi birdir ve biri olmadan diğeri de yaşamayacaktır. Kötü olanın ölümüyle iyi, iyi olmayacak ve dahası kötünün yok olmasıyla iyi de yok olacaktır. Ölüm sahnesi, bıçaklamalar ve beliren ayna her zaman birinin ötekinin aynası olduğunu betimler. Biri diğerini gösterir. Biri olmadan diğeri okunmaz. Ayna, korkunç bir imgedir burada; biri diğerinin gölgesi değildir; en nihayet gölge yitebilir; ayna ise hep kendine bakmaya yöneltir; gerçek, işte o öldürülen kötüdür ve öldüren o yok olduğu zaman hiçbir şey görmemeye başlar, biter.

Görme ve gördüğünü anlatma ve gösterme, yani ikna etme bir bedel gerektirir. Şeytan ve onun farklı bir yorumu olan cin ve periler burada devreye girer. *Düş* görülmez, düş kurulur; tıpkı, hikâye gibi, şiir gibi. "Arnheim Arazisi"nde anlatıcının tarif ettiği, dört usta tarafından yapıldığını özellikle belirttiği şato *havada duruyormuş* gibidir ve buranın sakinleri *elfler, periler, cinler-cüce cinler*dir. "Landor'un Yazlığı"nda bağlılıkla bakılan yerler hayal üretirler ve burada anlatılan göl kıyısızdır, kendisine egemen olanı çok net bir şekilde yansıtır; balıklar, yüzmezler, adeta *uçarlar*. "Peri Adası"nda koyulaşan su, gölgeleri yutar ve gökyüzünün batısından *akan* pınarlar *kusar*. Ağaçların gölgesi ise ağır bir bi-

37. Edgar Allan Poe, *Bütün Hikâyeleri*, Çev. Dost Körpe, İstanbul: İthaki Yayınları, 2002, s. 350; Todorov, *Fantastik*, s. 74-75.

çimde suyun üstüne *çöker*. Buradan yükselecek olan tek şey kederdir; keder her gün, her saat ölümdür. Derken bir *peri* belirir. Tek başınadır. Dimdik ayaktadır. Sonra bir kürek hareketiyle hareket etmeye başlar. Ağır ağır süzülür, adanın etrafında gezmeye başlar. Işık alan bölgeye girer, sonra ve gölge kalkar; düşte yaratılan peri, gölge ile birlikte devinimini tamamlar. Bir yılın *zamanın* döngüsüdür bu ve bu haliyle kışını, yazını yaşamıştır; karanlığa-ölüme yaklaştığı (yıl) zaman, gölgesi kopar, suya gömülür; su da böylece kararır. Hayal süresince, her kış bir gölge kopar, karanlık yutar onu, mutsuzluk ağırlaşır ve ağırlaşır ve nihayet, o doğada ölümleri anımsayan bir unsur olur.[38]

Bu unsura kan veren ise düştür. Her şey düşten ibarettir, düştür. "Bir Düş" adlı şiirinde Poe, karanlık gecenin (görüntüleri) yıkıntıları arasında *sevinç düşleri* kurar ama bu her düş gibi, sevincin düşü de kalbini kırarak uyandırır; *gündüz*, her şey düşten ibarettir, düştür; özellikle gözlerinde geçmişten gelen ışıkla çevresine bakan kişi için düş ruha yol gösterir.[39] Yeryüzü, bütün insanlarıyla bu düşe uyanır. Gökyüzü (gökler) ise tatsız ve kül rengindedir. "Ulalume" adlı şiirinde aynı dizge işler ve Poe, kül renkli göğün altında yer alan küflü, bataklı Auber Gölü'ne çeker bizi. Burada, dişi cinler vardır; her fırsatta karşımıza çıkarlar; anlatıcıyı buraya çeken ise şeytandır. Peri acır, bağışlar; şeytan ise çeler. "Peri Ülkesi" şiirinde vadiler vardır: Burada seller gölgeli, ormanlar bulutsudur ve yerler birer mum gibi erimiştir; yıldızların ve ayın ışıltısı sönmüştür. Tuhaf ormanların ve denizlerin üzerinden uçan periler ışıklı elbiseler içinde sabahleyin yükselirler. Bu şiir "Usher Evinin Çöküşü"nde yer alan "Hayaletli Saray" şiiriyle birlikte okunduğunda periler ve melekler aynı karakterle karşımıza çıkarlar. Hayaletli Saray, meleklerin "evidir"; burası vadilerin en yeşiline kurulmuştur. Sarayın soluk ve sorguçlu surları boyunca *kanatlı bir koku* duyulur. Bu sarayın *iki ışıklı penceresi* vardır. Gezginler buradan geçerken müzikle salınan ruhları bu pencerelerden görmüşlerdir. Ancak şimdi, gezginler vadiden geçerken bu sarayı yine görürler: Işıklı pencereler *kızıla* dönmüştür, içeriden ahenksiz bir ses gelir; burada birileri vardır, korkunç kalabalıktırlar üstelik ve hatta gülerler ama artık gülümsemezler.[40]

Poe'nun "Kuzgun" ve "Annabel Lee" adlı şiirleri de melek-şeytan ve hayalet-cin imgeleri bakımından ilginçtir.[41] "Annabel Lee" bir hikâye gibi başlar: *Senelerce senelerce evveldi / Bir deniz ülkesinde Yaşayan bir*

38. Gaston Bachelard, *Su ve Düşler*, Çev. Olcay Kunal, İstanbul: YKY, 2006, s. 68.
39. Edgar Allan Poe, *Bütün Şiirleri*, Çev. Oğuz Cebeci, İstanbul: Oğlak Yayınları, 1999, s. 41.
40. Edgar Allan Poe, *Bütün Şiirleri*, s. 96.
41. "Kuzgun" şiiri Ülkü Tamer, "Annabel Lee" şiiri ise Melih Cevdat Anday tarafından çevirilmiştir; bu iki şairin çevirileri esas alınmıştır.

kız vardı bileceksiniz / İsmi; Annabel Lee. Sonraki dizelerde "o çocuk, ben çocuk" denilir ve bu ülkede anlatıcı ve Annabel Lee iki karasevdalıdırlar. Öyle bir sevdadır ki bu, göklerde uçan melekler ikisini de kıskanırlar. Bu kıskançlık yüzünden göze gelmişlerdir. En nihayet melekler yapacaklarını yapıp Annabel Lee'yi alıp götürmüşlerdir, el üstünde: *Mezarı oradadır şimdi, o deniz ülkesinde.* Annabel Lee'nin cesedinin melekler tarafından el üstünde götürülmesinden sonra geriye dönüşler başlar. Anlatıcı, bir zamanlar *meleklerden bahtiyar* olduklarını söyler ama belirtmeden de edemez: *Onlar, kıskanırdı.* Tanıklar gösterir. Bütün deniz ülkesi bu kıskançlığa tanıktır ve bu yüzden "Bir gece rüzgârından bulutun" üşüyüp gitmiştir Annabel Lee. Kimse aşkta onların emsali değildir: Yedi kat gökteki melekler, denizin dibindeki cinler ve deniz ülkesinin insanları. "Annabel Lee", Poe'nun son şiiridir. Burada temel izlek güzel bir kadının, bir sevgilinin ve eşin ölümüdür.

Poe, Melville ile gerçekçilik, parodi ve taşlama öğeleriyle karışmış karanlık bir metafizik görüşü paylaşır. Poe'nun 1835'te birinci dereceden kardeş çocuğu olan henüz 13 yaşındaki Virginia Clemm ile evlenmesi hem garip, hem de edebiyat ve ensest bağlamında her zaman yoruma açık bir konu olarak durmuştur. Yasak, kötülük, şeytan ve var olan düzeni tehdit babında Poe'nun dünyasının bu evlilik ile kilit altına alındığı açıktır. Poe'nun şiirlerinde durmaksızın, sürekli akan bir su gibi *ölen anne* imgesi vardır ve bu imge sayısız ada ve yıldızlara gülümseyen yapayalnız göle doğru tomurcuklanır her zaman; gülümser ve Poe, ona bakmaya cesaret edemez. Suda kanı arar Poe, ki damarları vardır suyun ve tanıdık yoktur suda; herkes- her su, toprağı tanır ve beden, sütten önce tanır kanı ve bu kan bize, bizi dokuz ay karnında taşıyan anneden gelir. Bu yüzden Poe, her zaman kan tükürür.[42]

"Annabel Lee"de bahsedilen kadının Virginia Eliza Clemm olduğu açıktır. Bu konuda pek çok spekülasyon vardır. Konu, ölüye duyulan aşktır; sevgili ölünce melekler katına çıkarılır, buradan yüceye ulaşılır, tapılır; Meryem bakireliğine sahiptir.

Poe'nun "Annabel Lee" şiirinde ve diğer kadın adlarıyla anılan "Eulalie", "Ligeia", "Morella", "Lenore" ve "Ulalume" adlı şiirlerinde egemen olan harf L'dir ve bu kadınların tümü anne ve sevgili imgeleriyle donatılmışlardır.

"Annabel Lee"de tekrar kavuşma, ölünce bir arada olma hali, hayali vardır; bedenler ayrılmış olsa bile ruhlar birbirinden ayrılmazlar. "Kuzgun"da ise kavuşma yoktur. Şiir yazarın-gencin ruh haliyle açılır: Acayip kitaplar, bitkin bir ruh, gece; bir kapı sesi ve gelenin kim olduğuna dair bir merak. Şiirde *meleklerin çağırdığı* eşsiz sevgiliden söz

42. Marie Bonaparte'den aktaran, Gaston Bachelard, *Su ve Düşler*, s. 72.

edilir (ve bu sevgili Lenore'dir). Ancak kadının adı artık anılmaz. Israr la *gecedir* diye belirleme yapılır, gelenden şüphe duyulur: *Bay, bayan, kim?* Kapı açılınca görülen ise karanlıktır. Buradan bakar; şaşkınlık, korku yüklü rüyalar getirir aklına. Fısıltı halinde bir isim çınlar kulağına: Lenore. Anlaşılır, bir söz, bir fısıltıdır bu. Tedirginlik had safhaya ulaşır. Ses-vuruş tekrarlanır; eskisinden daha hızlı. Panjurlar kontrol edilir. Kimse yoktur. Ses vardır. Anlatıcı "içinde yanan ruhuyla" odasına geri döner. Pencereyi açar ve birden "eski kutsal günlerden" bugüne kalmış bir kuzgun (karakarga) görülür, kımıltısızdır. Sohbet başlar.[43] Kuzgun'un ateşli gözleri vardır ve bu gözler anlatıcının içini yakar.[44] Bakamaz, başını mindere gömer. Buradan bir anımsama: "Elleri Lenore'un artık mor mindere, ışık vuran / değmeyecek hiçbir zaman. Sonrasında hava ağırlaşır ve bu ağırlaşan hava içinden, ellerinde görülmeyen bir buhurla bir melek geçer." Bu bir an değil, bir anımsamadır ve kuzgunla birlikte, Tanrı, *melek* aracılığıyla, şaire-gence *hayata dön* çağrısı yapmıştır: "İç bu iksiri de unut, kurtul artık o anıdan." Kuzgun, yanıt verir: "Hiçbir zaman." Anıdan-yastan kurtuluş yoktur. Buraya kadar alıntıladığım kısmın kilit sözcüğü *iksir*dir. İksiri sunan, çağrıyı yapan, kurtul diyen ve kurtuluşun bir buluşma olduğunu söyleyen melektir. Nedir bu iksir?

İksir iyileştiren olarak tanımlanır; ot, su, taş, ağaç olabilir. Bunun yanında zehirdir. Gılgamış'ta iksir, suların dibinde biten bir ottur, bunu bulan ölümsüzlüğe kavuşur. Tam bulunduğu zaman yılan otu alır. Bu daha sonra eczacılığın sembolü olur; süt ve yılanın zehiri-kusmuğu şifa verir. Ekmek ve şarap İsa'nın kanı ve bedenidir; ikisini sindiren ölümsüzdür. Şiirdeki iksir, kavuşmayı dile getirir; şair –genç içse kavuşacaktır ama olmayan bir sevgiliye– ölü bir sevgiliye kavuşma söz konusu olduğu için iksirin anlamı şifa değil, zehirdir; içip kurtulacaktır bu dünyadan, içip ölü sevgiliyle bulaşacaktır. Bu bir çağrıdır. Anlarız, Tanrı ölen sev-

43. Şiirin ilham kaynağı Charles Dickens'ın *Antikacı Dükkânı* romanındaki konuşan *karga*dır. Bkz. Charles Dickens, *Antikacı Dükkânı*, Çev. Metin İlkin, İstanbul: Oda Yayınları, 1996.

44. *Karga*, Yunan mitolojisinde uğursuzluğu simgeler. Apollon'a kötü haber getiren kuştur. Apollon'un lanetine uğrar ve beyaz olan rengi, karaya döner. Tibet'te karga elçidir; insanlar mesajlar getirir. İskandinav mitlerinden Votan'ın yanında iki karga vardır. Keltler içinde kargaya tapanlar vardı. Eskimolar karganın ilk canlı olduğuna inanırlar; buna göre karanlıkta olan karga, bir gün kendi bilincinin farkına varır, ağaçlar diker ve insanı yaratır. Âdem, Havva'nın dünyada gördükleri ilk canlılardan biri kargadır; Habil, Kabil'i öldürünce nasıl gömeceğini bilmez, karga, yol gösterir. Kimi rivayetlere göre karga siyah rengini bu cinayetten sonra alır ve sonsuz yasla karartır tüylerini. *Kuran*'da Maide Suresi'nde (31. Ayet) geçer. Yukarıda anlattığım "Geveze Yürek"te de akbaba vardı; leşi güçlü ayaklarıyla tutup yassı tırnaklarıyla parçalara bölen akbabaların en büyük özellikleri içlerinde ölü ya da ölmek üzere olan, can çekişen bir canlı ile uçabilme yetenekleridir. Sanırım içinde canlıyı taşıma tartışılması gereken bir imgedir.

gili için geride kalan aşığa acımıştır ve bu yüzden bir melek göndermiştir ama kuzgun, kurtuluşun olmayacağını söyler, hem de *hiçbir zaman.* Şiirde kuzgunun nakaratı olan bu "hiçbir zaman" aynı zamanda öteki tarafta da birlikte olunamayacağının kesin bildirisidir:

Sanki ağırlaştı hava, çınlayan adımlarıyla
Melek geçti, ellerinde görünmeyen bir buhurdan.
"Aptal" dedim, "dön hayata; Tanrın sana acımış da
Meleklerini yollamış kurtul diye o anıdan;
İç bu iksiri de unut, kurtul artık o anıdan."
Dedi Kuzgun: "Hiçbir zaman."

Bundan sonrasında bir şiddet *ve sitem* vardır. Şiddet *cehennemden mi geldin, uğursuz kuş, şeytan;* sitem *anlatsan, ne olur, teksin* gibi kelimelerle ifade edilir. Ancak bir önceki kısımda yer alan melek geçip gitmiştir. Artık, şeytandan söz edilmektedir; kuzguna verilen görev kâhince; bilgisi de şeytanidir. Diğer yandan *uğursuz kuş ya da şeytandır* açıkça. Onu bilge yapan iki şey vardır; ilki, kuşkuyla dahi olsa, sitem de olsa "cehennemden mi geldin" sorusudur; ikincisi, *bu çorak ülkede* tek olmasıdır: Tektir ve sesi çıkan tek canlı odur. Şairin-gencin yalnız olduğu ve kuzgunun her türlü bilgisine ve dostluğuna talip olduğu da yine çok açıktır; çünkü yaşanılan yer korkuların bile hortladığı bir evdir. Tek soru vardır: *Acıların ilacı oralarda mı*? Cehennem ve şeytan birlikte düşünüldüğünde kuzgun doğaya değil, öteki tarafa aittir ya da öteki tarafın bilgisine de sahiptir. Oralarda mı diye sorulan yer ölümdür, öteki taraftır, sevgilinin gittiği yerdir. Oraya varılsa, acı bitecek midir? Kuzgun, kesin konuşur yine:

"Geldin bir kere nasılsa, cehennemlerden mi yoksa?
Ey kutsal yaratık" dedim, "uğursuz kuş ya da şeytan!
Bu çorak ülkede teksin, yine de çıkıyor sesin,
Korkuların hortladığı evimde, n'olur anlatsan
Acılarımın ilâcı oralarda mı, anlatsan..."
Dedi Kuzgun: Hiçbir zaman.

Israr devam eder ve şairin-gencin bilmezliği, kuzgunun kesin yanıtları giderek yakarışa varır. Şair uğursuz kuş ve şeytan da dese kuzgunun bilgisine muhtaçtır. İstediği, sorusu öteki tarafta bulunan ruhunun, adı meleklerce konan Lenore ile buluşup buluşmamasıdır. Kuzgun yine kesin bir dille yanıtlar:

"Şu yukarıda dönen gökle Tanrı'yı seversen söyle;
Ey kutsal yaratık" dedim, "uğursuz kuş ya da şeytan!
Azalt biraz kederimi, söyle ruhum cennette mi
Buluşacak o Lenore'la, adı meleklerce konan,
O sevgili, eşsiz kızla, adı meleklerce konan?"
Dedi Kuzgun: Hiçbir zaman.

İstenen cevap gelmez. Şair bağırıp çağırmaya başlar. Kuzgun *kutsal yaratık* değildir artık. Ancak bundan sonrasında garip bir hava eser; kuzgun ve Lenore yer değiştirir ya da kuzgun Lenore'u çağrıştırır: "Hatıra bırakma sakın, bir tüyün bile kalmasın!" Yalnızlığa konan kuzgun şairin yüreğini gagalamıştır. Diğer yandan yalnızlığını dağıtmıştır. Yanıt alamayınca ya da kuzgun Lenore olmayınca ondan haber, ondan bilgi ve ondan gelecekte buluşma ile ilgili kanıt, imkân tanımayınca kapı görünür. "Yüreğimden çek gaganı" der açıkça, git kapımdan:

Kalkıp haykırdım: "Getirsin ayrılışı bu sözlerin!
Rüzgârlara dön yeniden, ölüm kıyısına uzan!
Hatıra bırakma sakın, bir tüyün bile kalmasın!
Dağıtma yalnızlığımı! Bırak beni, git kapımdan!
Yüreğimden çek gaganı, çıkar artık, git kapımdan!"
Dedi Kuzgun: "Hiçbir zaman."

Şiirin finalinde kuzgun gitmez. Kapıda tıpkı baykuş gibi tüner, "hiç kıpırdamaz." Hayal kuran bir iblisin gözleriyle derin derin bakar; bakarken tahtalardan koyu gölgesi yansır:

Oda kapımın üstünde, Pallas'ın solgun büstünde
Oturmakta, oturmakta Kuzgun hiç kıpırdamadan;
Hayal kuran bir iblisin gözleriyle derin derin
Bakarken yansıyor koyu gölgesi o tahtalardan,
O gölgede yüzen ruhum kurtulup da tahtalardan
Kalkmayacak - hiçbir zaman!

Anlarız ölen (ya da çekip giden) sevgilinin yası asla bitmeyecek. Bitmeyen hayal edilir ve her hayal kendi hayaletini de beraberinde getirir. Yaşayan, ölmüş olanı sever ama bu sevgi "güven" içermez. Gitmişlerdir ve yanlarına bizi almamışlardır ama biz, onları hep yanımızda taşırız (tıpkı akbaba, tıpkı kuzgun gibi); onların, bizde kalan ruhu, bizi sevindirir; bu sevince, yaşamak deriz, tutunuruz; tutunmak, ölülerin bizi çektikleri denizdir, burada yüzeriz, boğulmamız, düş kurmamızdır. Düş

kurarız. Düş, gecenin balıdır, ağzımızâ ve kalbimize çalınır. Bu yüzden çocukluğun düşüne yatarız, her şey daha yüce bir göğü ummak içindir. *Issızlıkta ses çıkarma* diye nasihat eder Poe, ekler *ışıltıları vardır*, tıpkı umut gibi aşağı bakmazlar ama. Çimendeki çiğ neyse, ruhumuz için de *onlar* odur ve meltem, Tanrı'nın soluğudur, eser, eserler: "Ah Tanrım daha sıkı tutamaz mıyım onları?"

Maupassant: Delilik ve İntihar Arasında

Guy de Maupassant (1850-1893) üretken bir yazardır; altı roman ve üç yüzün üzerinde öykü yazmıştır. Babası Gustave Maupassant, Laure le Poittevin ile 1846'da evlenmiş, bu evlilikten iki çocukları doğmuştur; Guy ve Hervé. Ancak bu evlilik uzun sürmemiştir. Bu yüzden Guy annesine düşkün, babasına karşı tepkili bir çocuk olarak büyümüştür. Hervé ise doğuştan engellidir, bir akıl hastanesinde hayatını kaybeder. Maupassant'ın bir amcası da çıldırarak ölmüştür. Anne ve babası ayrıldıktan sonra Maupassant'ın hayatını çevreleyen iki insan vardır: Annesi ve Flaubert. Annesinin çocukluk arkadaşıdır Flaubert. Maupassant, Flaubert'in etkisindedir, onun evinde pek çok ünlü sima ile tanışmıştır, Turgenyev bunlardan biridir.[45]

Maupassant'ın yaşantısından şiddetli baş ağrıları ve kâbuslar eksik olmamıştır. Çıldırarak ölen bir amca, intihar girişiminde bulunan bir anne, hasta bir kardeş yakın çevresidir; yakın dostu ise Flaubert. Maupassant hastalıklarla baş edebilmek için iki yıl boyunca Dr. J.-M. Charcot'nun Pitié-Salpetrière Hastanesi'nde salı günleri verilen derslere katılır. Başlangıçta, halüsinasyon ve şiddetli baş ağrılarından şikâyetçi olan Maupassant bir süre sonra çapkınlık sınırını aşan ilişkiler sonucu frengiye yakalanır; acı veren çıbanlardan kurtulmak için eter ve afyona sığınır, bedeni yorgun düşer ve 1892'de iki kez intihar girişiminde bulunur. İlkinde, tabancanın şarjörü yardımcısı tarafından boşaltılmıştır. İkincisinde bıçakla boğazını kesmiş, ardından pencereye koşmuştur. Durumu yardımcısı fark etmiştir. Maupassant'ın yardımcısına söylediği şu sözler ilginçtir: "Bak ne yaptım François. Boğazımı kestim. Bu delilik demek!"

45. Maupassant'ın özel hayatı ve bu hayatının eserlere yansıyış biçimi için bkz. Jale Edlat, "Benzersiz bir Yaşam Deneycisi, Kadın Sarrafı ve Fantastik Ustası: G. De Maupassant", *Frankofoni*, 6; Ankara, 1994, s. 131-142; Henri Troyat, *Guy de Maupassant Fransız Edebiyatının Özgür Tayı*, Çev. Ahmet Çetin Ertürk, Ankara: Hece Yayınları, 2004. Maupassant, *Mme Tellier'nin Evi*, Çev. Serdar Rıfat Kırkoğlu, İstanbul: Bordo Siyah Yayınları, 2003, s. 22-26; Ali Kaş, "Maupassant'ın Su Üstünde adlı Öyküsünün Bir Çözümlemesi", *Frankofoni*, Sayı: 6, Ankara, 1994; Sevinç Özer, "Aydın Olabilmenin Bedeli: Maupassant Öykülerinde Yalnızlık, Korkular ve Delilik Temaları", *Frankofoni*, 6; Ankara, 1994.

Ölmeden önce doktorların tanısı Maupassant'ın kendini hayvan hissettiği yönündedir; yiyen ve sevişen bir hayvan, kendisi uşağına şöyle seslenir:

> Bu bina frengililerle dolu, frengililerle! Şeytan odamda dolaşıyor, şeytan! Her tarafta böcekler var, ezdikçe çoğalıyorlar, böcekler bana morfin atarak saldırıyor! Ha ha ha! Tanrı Eyfel Kulesi'nin tepesinden dün öğleden sonra tüm Parislilere Monsieur de Maupassant'ın Tanrı'nın ve İsa'nın oğlu olduğunu ilan etti! François, aptal uşak, beni bir tavuk ve bir keçi ile cinsel ilişkide bulundu diye nasıl Tanrı'ya şikâyet edersin! Tüm Katoliklerin midesi yapay... Ha ha ha! Benim de bir midem var, bana on bin franka mal oldu. Her yarım saatte bir yumurta yemediğim için de patladı! Giydirin beni, günahlarımdan arınmayacağım, trene binip gideceğim! Tanrı aptal bir ihtiyardır... İsa annemle yattı, ben Tanrı'nın oğluyum! Sonda bana kara frengi bulaştırıyor. İşememek lazım, idrar demek mücevher demektir. Ben kibar hanımların yanına onlarla giderdim!

Maupassant'ın kadınlar ve fantezileriyle ilgili pek çok dedikodu, kim bilir belki de gerçektirler, hâlâ anlatılmaktadır. Bunlar arasında en ilginç olanı *Gül Yaprağında* adlı oyunun davetiyesidir. Goncourt'un aktardığına göre bu davetiyede şunlar yazılmıştır: "Sevgili beyefendi ve dost, gösteri bu ayın 19'unda Pazartesi günü yapılacaktır. Sadece yirmi yaş üzerindeki erkekler ve kızlığını öncelikle bozdurmuş bayanlar seyirci olarak kabul edilecektir." Oyundan sonra Goncourt, günlüğüne şunlar yazar:

> Maupassant'ın yazıp arkadaşlarıyla birlikte oynadığı *Feuille de Rose* isimli müstehcen bir piyes seyrettik. Mayolarına boya ile seksi resimler çizilmiş olan ve kadın kılığına girmiş erkekler tarafından oynanan bu gösteri gerçekten iç karartıcıydı. Aşk jimnastiğinin taklidini yaparak birbirlerini el ile yoklayan bu komedyenlere sizlerde hangi tepki oluşurdu bilmiyorum. Piyesin başlangıcında bir papaz okulu öğrencisi cüppe yıkıyor. Sahne ortasında iri bir erkeklik organının önünde oryantal dans yapan kızlar. Hangi doğal edep eksikliğinin böyle bir oyunu seyirciye yönelttiğini kendi kendime soruyor ve tiksintimi gizlemeye çalışıyordum. Maupassant'ın babasının da gösteride hazır oluşu olağandışı bir şeydi. Flaubert gibi o da perde kapandıktan sonra şöyle dedi: Evet, evet, bu bir yenilik.[46]

46. Maupassant'ın hayatına, on altı yaşından itibaren sürekli kadınlar girmiştir. Kontes Emmanuella Potocka bunlardan biridir. Potocka çılgın partiler düzenler, bunlardan birinin adı Cesetler Şöleni'dir. Potocka bu şölende kimi zaman erkeklere cinsel ilişkiden takatsiz kalıp ölen erkek rolü veriyor, kazanana saatler hediye ediyor, kimi zaman da erkekleri yarı çıplak soyuyor, ellerine sopalar tutuşturuyor, hayali düellolar tertipliyor. Başka bir çapkınlık ya da parti ile ilgili olarak Henri Troyat ise şu bilgileri veriyor: "Bir gün Guy onu partönerlerinden birisiyle cinsel ilişkiye

Maupassant'ı en fazla etkileyen annesidir; annesinin uzun *sarı saçları* ile bir keresinde intihar girişiminde bulunmuştur. Bu girişim hayatının unutulmaz anlarından biridir; "Saç" adlı öyküsünde bu intihar olayından izler çıkar karşımıza. Eski bir dolap satın alan öykünün kahramanı, dolabın çekmecelerini karıştırırken bir tutam saçla karşılaşır ve bu saçlara hayran kalır; saçın sahibine övgüler yağdırmaya başlar, günlüğünü tutar. Saç insanı hayran bırakan bir nesnedir artık ve bir yüzdür; alıp okşanır, konuşulur, bir sevgili ne ise odur. Doğal olarak bu sevgi anlaşılmaz ve kahramanımız akıl hastanesine konulur. Saç ve saça yapılan, daha doğrusu annesinin uzun sarı saçları "Hayalet" adlı öykü de de karşımıza çıkar. Öykünün kahramanı dul bir adamdır, bu adam bir arkadaşının şatosuna gider, burada *beyazlar içinde bir kadınla* karşılaşır; kadın karışık olan saçlarını taramasını ister. Kahramanın gerçekte yaşadığı olay, arkadaşı tarafından halüsinasyon olarak yorumlanır. Adamın üzerinde saç telleri kalmıştır.[47]

Maupassant'ın kahramanları halüsinasyonlar görürler, ki belirtmekte yarar var, edebiyatın nesnesi halüsinasyondur; ölüm, korku, delilik ve intihar Maupassant'ın öykülerinde ilk sırayı alır.[48] "Korku" adlı öykünün kahramanı bir orman bekçisidir, günün birinde bir adam öldürmüştür; cinayet gerekçesi, bu adamın izinsiz kestiği ağaçlardır. Orman bekçisine göre, işlediği cinayet bir suç değildir, üstelik kimsenin bu cinayetten haberi de olmamıştır. Ancak adam cinayetten sonra, öldürdüğü adamın gelip onu öldüreceğini düşünür. Korkuyu açığa çıkaran iki etken vardır; ilk etken, katilin işlediği suçla yüzleşmemesidir; ikinci etken köpektir. Evin etrafında beyaz bir başın görünmesiyle korku artmaya başlar. Katil,

davet etti. Bir öğretim üyesi eşi olan hanım tanınmamak için yüzü örtülü olacaktı. Yüzünde bir kurt maskesiyle geldi ve hemen soyundu. Şaşkına dönen Paul Bourget kaçındı. Ortada kalan kadın Maupassant'ı çağırdı 'gel, gel benim vahşim!' Kadın hırsla onun üstüne atladı. Bir köşeye büzülmüş olan *Disciple* kitabının yazarı Paul Bourget utanarak, gerçek bir vahşi çiftleşmesine tanık oldu. Az sonra Mendés partöneriyle oraya geldi. Paul Bourget olayın devamını Goncourt'a şöyle anlattı: 'Dördü korkunç bir içkili eğlenceye başladılar. Eğlence sonunda gözü dönen kadın yandaki odadan Maupassant'ın tabancasını kaptığı gibi iki erkeğe ateş etmeye başladı. Silahı zorla almaya çalışan Maupassant elinden yaralandı. Ve başkalarına, karısıyla ilişkide olduğu bir adamın kendisini yaraladığını söylüyordu." Bkz. Henri Troyat, *Guy de Maupassant Fransız Edebiyatının Özgür Tayı*, s. 124.

47. Bkz. Ali Büyükaslan, "Maupassant'ın 'Korku' Adlı Öyküsünde Korku ve Bilişim, Teknolojilerinden Yararlanarak, Maupassant Öyküleri Üzerine Tematik Bir Çalışma", http: www.sosyalbil. selcuk.edu.tr/sosmak/makaleler.

48. Ali Büyükaslan, *Maupassant'ın Soyuk El, Su üstünde, Korku, Hayalet, O, El, Saç, Korku, Bir Deli, Satılık, Bir Delinin Mektubu, Cin-İnsan, Ölü, Gece, Uyutan, Mars Adamı ve Kim bilir* adlı öyküleri üzerine bir çalışma yapmıştır;18 öyküde ölüm 107 kez geçmektedir.

ölünün geri geldiğinin sinyallerini veren köpekle aynı ruh haline girer. *Köpek cin çarpmışa döner*, katil köpeğin bu haline bürünür, onu da *cin* çarpmıştır; köpeğin *tüyleri diken diken olur*, katilin de.

Sonuçta ses artıp ölü katilin bilincinde geri döndüğünde korkuyu kırmak için başvurulan tek güç köpektir; katil, köpeği dışarı atar, korku nesnesi dışarı atılmıştır. Tek güvencenin dışarı atılmasıdır bu. Kısa bir süre sonra katil evin içinde kendini korumanın aracına, tüfeğe sarılır; sonuçta patlayan tüfek ve ölen bir canlının nefesinin kesilmesiyle gece başlayan korku sabaha ertelenir. Sabah, bahçede karşılaşılan köpeğin cesedidir oysa. Öykünün anlatıcısıyla orman bekçisi olayın gerçekliğine inanırlar, en azından yaşanılan korku paylaşılmaktadır. Ölen kimse, aslında bir seraptır, bu serabı katile duyumsatan, onu koruyacağına inandığı köpektir. Köpeğin hali ile katilin korkusu belirgin bir şekilde gözler önüne serilir. Köpek, gelen tehlikeyi susturur, yeri geldiğinde tehlikenin tehdit edildiği bölgeyi kontrol altına alır. Bu orman bekçisinin güvencesidir; kendisi köpek yardımıyla kaçma şansına sahip olacaktır. Ancak orman bekçisi, köpeği dışarı atarak bir yandan kendini koruma altına almış, diğer yandan köpeğin dünyasına iltica etmiştir, onun biçimini almıştır ve eline aldığı tüfek bir ısırma aracına dönüşmüştür; onu koruyan, onu korkutandır ve o bu korkudan kurtulmuştur.

Diğer yandan, köpeğin koruma görevini alması ve aynı zamanda korkutan bir nesneye dönüşmesi söz konusudur. Korkunun köpekte başlamasıyla bilinen, bilincine varılan korku katili büyülemiştir, evin çevresinde kimse yoktur; katil, kendini köpek aracılığıyla büyüler. Köpeğin ölümüyle de kendi kişiliğinin kalesini yıkar, evet, o bir katildir. Cinayetin cinayet olması için, bir tanığa gerek yoktur, herkes kendi suçlarının tanığıdır ve yine herkes işlediği suçların cezasını kendisi verebilir; öldürülen kimse, her zaman ceset biçiminde katilin içine taşınır, herkesi öldürebilecek güçtedir insan, kendi içine taşınan kurban ise katili izler her zaman.[49]

Maupassant'ın "Le Horla" adlı öyküsünün farklı bir okuması bizi yine aynı noktaya götürecektir. Öykü günlük biçiminde yazılmıştır; 8 Mayıs'ta başlayan günce, 10 Eylül'de sona erer. Öykü delilik belirtilerinin nasıl başladığının anlatımıdır, hastalığın artmasıyla değişen bir insan vardır.

8 Mayıs'ta günlük, "Ne güzel bir gün! Bütün sabahı, evimin önündeki koskoca çınarın gölgesi altında otlarda yatarak geçirdim" diye başlar, dört gün sonra, bu coşku yerini pek çok soruya bırakır; ilk başlarda dikkat çeken, hava ve beden ilişkisidir; ses ve kulak. Ses doğrudan gelir,

49. Maupassant, "Korku" için bkz. *Seçilmiş Hikâyeler*, Çev. Ferid Namık Hansoy, İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 2006.

kulak yanıltır, böyle bir ikilem içindedir hasta; 16 Mayıs'ta "Hiç kuşku yok; hastayım!" der. Birkaç gün sonra doktora gider, kaygı verici bir durum söz konusu değildir, tavsiyeler basittir: *Duş al, potasyum bromür iç*, o kadar. Haziranın ilk günlerinde, korku uç verir, günışığı ve doğadan alınan zevk gecenin başlamasıyla yerini bilinmez tehlikelere bırakır. Hasta, yemeğini çabuk yemeye başlar, kitapları hızlı okur, ancak tek sözcük anlamaz. En tehlikeli an bedenin yorgun düşüp uykunun ağır ağır gelmesidir. Hasta, yataktan korkar. Uzanır, sağa sola döner, kalkar, salonu bir uçtan bir uca dolaşır. Tekrar uyumak için odasına çekilir, kapıyı iki kez kilitler, sürgüleri çeker ve kendi kendine korktuğunu itiraf eder, ama neden korktuğunu bilmez. Bu yüzden dolapları açar, yatağın altına bakar, konuşmaz, sürekli çevresini dinler. Yatağa uzanması, uykuyu beklemesi bir celladı beklemek gibidir; uyku gelecek ve onu alacaktır. Uyku gözkapaklarına inince, yüreği çarpar, bacakları titrer, derken çarşafın sıcaklığı bedeni sarar; sanki durgun bir suya düşmüştür, titreme alıp başını gider. Uyku bundan sonra, hastanın yanı başında gizlenen birine döner, gözler; hastayı beyninden yakalar, gözlerini kapar, sinsi bir şekilde gelir ve bedene yerleşir. İki üç saat uyur, sonra kâbusun kollarına düşer, sımsıkı; biri yaklaşır, dokunur, ardından gelip göğsüne oturur, bir bıçak gibi döner; boynunu elleri arasına alıp sıkar. Bağırmak, yardım istemek imkânsızdır, soluk soluğa kalır; üzerine çöken varlığı devirmek mümkün değildir. Uyanmak, işte ter boşalır iliklerden. Bir mum yakar. Kriz geçer, uyur.

Gece halleri, uyku ve kâbus arasında geçerken; gündüz, yorgun düşüp, rahat uyumak için uzun yürüyüşlere çıkar. Tehlikeli olanın başlangıcıdır bu; çünkü gündüz, uyumadan önce titremeler gelir. Ormandadır, biri kesinlikle izliyor onu, böyle düşünür. Geri döner, yolu görür, rahatlar biraz. Gözlerini kapar, nefes alır. Gözlerini açtığında, ağaçlar çevresinde dans eder, toprak dalgalanır. Olduğu yere çöker. Kurtuluş, mekân değiştirmek, uzun bir yolculuğa çıkmaktır. Hasta bir aya yakın bir zaman uzaklaşır, döndüğünde içi rahattır. Ancak uzun sürmez bu sevinç, 4 Temmuz'da yine başlar kâbuslar. Bu sefer, biri, belki de aynı adam hastanın dudaklarından hayatını içer; sonra, doymuş bir halde ayağa kalkar. O kalkınca, hasta uyanır. Artık tedbirleri artırmanın zamanıdır. Ancak daha önce dikkat çeken bir nokta var, o da sürahi. Hastanın her akşam yarım bardak su içtiği sürahi kapağına kadar doludur, bunu görür. Aldırmaz, uykuya dalar tekrar. İki saat sonra, uyanır, bir mum yakar, su içmek için sürahinin bulunduğu masaya doğru gider. Sürahiyi bardağa doğru eğer, boştur. Sürahinin karşısında, çılgına dönmüş bir halde oturur, elleri titrer; evet su içilmiştir, ama kim? Sabaha kadar döner, durur; yatakta dönmeye bile cesaret edemez. Bir gün sonra, sürahideki su,

hastayı "Delireceğim" vaziyetine getirir; su yine içilmiştir. Evet, tedbirlerin zamanıdır, olup biteni gözden geçirmenin zamanıdır:

6 Temmuz'da hasta yatmadan önce, masanın üzerine şarap, süt, su, ekmek ve çilek koymuştur. Suyun hepsi, sütün ise birazı içilmiştir, ancak ne şaraba, ne ekmeğe, ne de çileklere dokunulmamıştır. 7 Temmuz'da, aynı deney tekrarlanır, sonuç aynı. 8 Temmuz'da, suyla sütü kaldırır, iyi; bu kez, hiçbir şeye dokunulmamıştır. 9 Temmuz'da, masanın üzerine sadece su ve süt koyar ve sürahileri beyaz bir bezle sarar, kapaklarını iple bağlar. Sonra, dudaklarını, sakallarını ve ellerini kömürle boyayıp yatar. Uyandığı zaman, sürahileri sardığı bezler tertemizdir, bu iyi, ancak ipleri çözdüğü zaman çıkan manzara korkunçtur: Su içilmiştir! Süt de.

Goethe Çağı I

Tanrı'nın Ölümü

17. yüzyıl şüphedir. İnsan inanç ve şüphe arasında bir merkez arar. Yüzyıla damgasını vuran Descartes bunu dile getirir: "Yanıldığımızın farkına bile varmadan, bizi aldatan güçlü ve zararlı bir şeytan olduğunu tahayyül edin." Soru ise şudur: "Böyle bir şeytan tarafından kandırılmıyor olduğumuzu nereden bileceğiz?" Descartes'e göre ruh bilinçtir ve bilinç uzamsal değildir; uzamsal olan maddedir, o da bilinçli değildir. Buna göre bizi aldatmayan mükemmel bir Tanrı'nın varlığını kabul ettiğimizde, bizi aldatan şeytan fikri çürür.[1]

Vico (18. yüzyıl) ise tahayyül ederek, *fantasia,* diğer insanların hal ve durumlarını hissedebileceğimizi söyler; imgelem ile diğer insanların yaşamlarına katılabilir ve dünyalarını içeriden anlayabiliriz; *fantasia*

1. Gunnar Skirbekk-Nils Gilje, *Felsefe Tarihi*, s. 252; ayrıca bkz., Charles Adam, *Descartes Hayatı ve Eserleri*, Çev. Mehmet Karasan, İstanbul: MEB, 1991.

dünyayı sınıflandırmanın farklı yollarını tahayyül etme yetisidir.[2] İmgelem bize neler verir? Vico'ya göre imgelem yardımıyla kazandığımız idrak, olgulara dayanan bilgi olmadığı gibi kavramlar arası ilişkiye dayalı bilgi de değildir. Ona göre insanlığın ortak paydası, ortak bir insan doğasından gelir ve bu yeti bize insanları içeriden anlama yetisi verir. Bu yetiye *fantasia* ya da *empati* ile ulaşabiliriz.

Tanrı ve kötü arasındaki ilişki de bu yüzyılın önemli sorularından biridir. Tanrı her şeye rehberlik eder (Leibniz); insanlar önceden kurulmuş olan uyumun içindedirler. Tanrı ile ilgili sorular, kısmen de olsa yerini dünya işlerine bırakır. İnsan, zevki arar, acıdan sakınır (Helvétius). Bunun ekonomik hayattaki karşılığını ise şudur: Ekonomik yaşamın koşulu öz çıkardır (Adam Smith). Buradan pragmatizm yükselir. *Kazanç ve şeref*; *zevk* ve *mutluluk* yan yana durur; peşi sıra şeref, anavatan ve ilerleme. Beden için *haz* ne ise yaşamak için *fayda* odur. Kant'la birlikte *teoloji* ve *estetik* tartışılmaya başlanır. Hegel bunu destekler; dini, siyasi ya da varoluşa ait buhranlarla olgunlaşırız.

18. yüzyıl hapishanelerin yüzyılıdır. *Şüphe*, yerini zamanın düzenini tehdit eden şüphelilere bırakmıştır. Saint Simon, 1714'te Bastille'de kafasını hücre duvarlarına vura vura kıran ve böylece intihar eden bir mahkûmdan söz eder. Güç budur: Bazen kendi kafanı parçalayarak iktidarı yok etmek. Kendini yok etmeyi göze alamayan esaretten kurtulamaz. İngiltere'de Thomas Creech adlı bir editör, Lucretius'un elyazmalarının çevirisini tamamladıktan sonra kendini asar.[3] Creech intihar etmeden önce Donne'ın *Biathanatos* kitabını okumuştur ve öldüğünde bir elinde bu *kitap*, diğer elinde bir *ip* vardır. Creech, Lucretius'un elyazmalarını bitirdikten sonra şöyle bir not bırakmıştır: *Yorumumu bitirdiğimde kendimi asmam gerekecek.* Dönemin düşünce arşidüklerinden Voltaire bu yoruma güler: *Eğer Ovidius ile ilgili bir yoruma başlamış olsaydı daha uzun yaşardı.*[4]

İntiharı savunanlar da vardır; Fenelon Hıristiyan şehitlerini yüceltir; Bossuet, kutsal kitaplarda yer alan Samson gibi intiharları onurlu sayar. Rousseau'nun *Yeni Heloise*'inde intihar konulu bir mektup vardır. 18. yüzyılda intiharla ilgili en önemli kitap ise David Hume (1711-1776) tarafından yazılır: *İntihar ve Ruhun Ölümsüzlüğü Üzerine Bir Deneme.* Ancak, Hume'un *Ruhun Ölümsüzlüğü* ile aynı zamanda diliminde yazılan

2. Gunnar Skirbekk-Nils Gilje, *Felsefe Tarihi*, s. 259.

3. Lucretius (MÖ 99-MÖ 55) yapıtını tamamlamadan hayatına son verdi. Ölümünden sonra Cicero Lucretius'un yazılarını derledi. Türkçede *Evrenin Yapısı* (Hürriyet Yayınları, İstanbul, 1974; 2. Basım, İyi Şeyler Yayıncılık, İstanbul 2000) adıyla yayımlanmış bir kitabı vardır.

4. Voltaire, *Dictionnaire Philosophique*, Cato Maddesi; krş., Georges Minois, *İntiharın Tarihi*, s. 207.

kitap yazarı tarafından yayından çekilir, ölümünden sonra yayımlanır. Hume, intiharın Tanrı'ya karşı bir hareket olmadığı gibi topluma da zarar getirmeyeceği görüşündedir, dahası intihar, insanın kendisine karşı bir hareket de değildir. Kutsal kitaplara atıfta bulunan Hume, bu kitapların sadece boyun eğmeyi öğütlediklerini söyler.[5] Hume'un bu düşüncesi Goethe'den Virginia Woolf'a kadar pek çok sanatçıyı etkiler. Aynı yüzyılın en önemli filozoflarından Immanuel Kant, *Ahlak Metafiziğinin Temellendirilmesi* (1785) adlı kitabının bir bölümünü intihara ayırtır. Kant için intihar bir kendini sevme duygusudur. Bu duygunun asıl amacı yaşamı korumaktır ama bu duygu adına yaşama son vermek çelişkilidir.[6]

Kendini yok etmek ve bunu savunmak ya da karşı çıkmak yüzyıla damgasını vurur. Bunun yanında egemen olan başka düşünce vardır: *Yaradancılık*. Romantik akım din olmadan nefes alamaz. Din şaire kendine ait bir mitoloji kurmasına yardım eder; buna ilham denir. Hölderlin'in "yarattığı" İsa, güneş tanrısıdır; "Tek Olan" adlı enigmatik şiirde İsa, Hercules'in ve arabasını bir kaplan sürüsüne bağlayıp Hindistan'a giden Dionysos'un kardeşine dönüşür.[7] Hölderlin, "Hyperion" adlı şiirinde kuşkunun altını çizer: "Kuşku olmayınca inanç da olmuyor".[8] Novalis'in şiirinin Meryem'i, İsa'nın ve Hıristiyanlık öncesi Gece'nin, nişanlısı Sophie'nin ve Ölüm'ün annesidir. Novalis'in "İlahi Bakire" adlı şiirinde Meryem kraliçedir. Nerval'in Aurelia'sı İsis'tir, Pandora'dır ve nihayet Jenny Colon'dur. Schiller, Yunan tanrılarını diriltir ve Hıristiyanlığın ortaya çıkmasıyla bir paralellik kurar.

Tanrı'nın ölümü ise (belki de) ilk defa Jean Paul Richter'de (1763-1825) ortaya çıkar. Richter'in *Speech of the Dead Christ from the Universe that There is No God* (Tanrı'nın Olmadığı Evrende Ölü İsa'nın Konuşması, 1796) adlı yapıtında Tanrı'nın olmadığını söyleyen İsa'nın kendisidir: Yer, mezarlıktaki bir kilisedir. Zaman gece yarısı olabilir ancak, bunu kesin olarak söylemek mümkün değildir; çünkü saatin yüzeyinde akrep ve yelkovan rakamlarla, yorulmazcasına bir anda yok olan ve ölülerin boşuna çözmeye çalıştığı göstergeleri çizer. Bağrışan gölgeler ortasına inen İsa şöyle der: "Dünyaları gözden geçirdim, güneşlere uçtum ve hiçbir tanrı göremedim. Evrenin en uç noktalarına dek gittim, boşluğa baktım ve bağırdım 'Baba neredesin?' diye, ancak yalnız-

5. Georges Minois, *İntiharın Tarihi*, s. 286-287.

6. Immanuel Kant, *Ahlak Metafiziğinin Temellendirilmesi*, Çev. İoanna Kuçuradi, İstanbul: Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları, 2009.

7. Octavio Paz, *Çamurdan Doğanlar*, s. 51.

8. Buradan devlete kadar uzanır Hölderlin: "Devlet hayatın çekirdeğini saran sert bir kabuk; insan meyvalarının ve çekirdiklerinin bahçesini çevreleyen duvardır" Hölderlin, *Hyperion*, Cilt I, Çev. Melahat Togar, İstanbul: MEB, 1990, s. 36-37.

ca derinliklere düşen yağmuru ve hiçbir düzenin yönetmediği ebedi fırtınayı gördüm." Ölü çocuklar İsa'nın etrafına üşüşür ve sorarlar: "İsa, Babamız yok mu?" İsa yanıt verir: "Hepimiz öksüzüz." Nerval *Düş*'ü yorumlar: "Kurban olduğum sunakta Tanrı yok!"

Richter'in düşü ve bu düşün verdiği acı, pek çok filozofu, şairi ve romancıyı etkiler. Fransa'da "Tanrı'nın Olmadığı Evrende İsa'nın Konuşması"nın duyulması Madam de Staël'in *De l'allemagne* (Almanya Üzerine, 1814) adlı kitabıyla gerçekleşir. Söz konusu kitap bazen Charles de Villiers'in adıyla, bazen Madam de Staël'in ve bazen de ikisinin adıyla birlikte anılır.[9]

En nihayet Shelley, okul arkadaşı Thomas Hogg'a yazdığı bir mektupta (1810) şunları söyler: "Ah! Hıristiyanlığın çözüleceği an için sabırsızlıkla tutuşuyorum; beni yaraladı o, o alçağı gizlice bıçaklayacağım".[10]

İsa'nın göğe çekilmesi ve Mesih'in gelişi Romantikleri derinden etkilemiş ve bu bir tema olarak işlenmeye başlanmıştır. Friedrich Klopstock'un (1724-1803) "Mesih" şiiri bu anlamda dikkat çeker.

19. yüzyıl boyunca uykudayızdır ve güneşin doğmasıyla kıyamet başlar. Uyanırız!

"Tanrısal Haşmet": Goethe

Romantiklerin yücelttikleri tek kişi Goethe'dir. Goethe antik edebiyatla eş değer sayılabilecek tek kişidir. Ricarda Huch'un Alman Romantizmi üzerinden Romantiklerin Goethe'ye yaklaşımlarını özetleyecek olursam; o kendi zamanında el üstünde tutulmuş biridir.[11] Gittiği yer aydınlanır; "Tanrısal bir haşmeti" vardır (s. 167). Bir yere gelişi "dağdan aşağılara" doğrudur. Onu görmek insanların ruhlarını ve bedenlerini sarsar (s. 149). Onu gören kendinden geçer: "Roma'da Papa'yı görmek ne ise, Goethe'yi görmek de odur" (s. 168). İlk kitabından itibaren halk sarar onu, bağrına basar, ikinci bir deri olur. Goethe'nin şiirleri gerçek sanatın, saf güzelliğin şafak kızıllığıdır (s. 151). Goethe'nin büyüsü ise şudur: O, hem klasik hem modern, hem eril hem dişil, hem bilinçsiz hem bilinçli biridir (s. 151); ayrıca o, Faust, Werther, Mister Egmond gibi dişil karakterler yaratmıştır ve yazdığı her yapıt, insanın büyüklüğünü kanıtlar. Novalis, "Goethe aşılacaktır" der; ama nasıl? Yanıtı da kendisi verir: "Antik yazarlar nasıl aşılabilirse öyle aşılacaktır" (s. 154).

Goethe etrafında karanlık bir felsefi kıpırdanma vardır: Ona göre kilitli olan *ruhlar âlemi* değil, insanın kalbidir. Nietzsche de, Napoléon

9. Madam de Staël'in kitabı için bkz. Byron R. Libhart, http://www.jstor.org/ discover/ 10.2307; Paz, *Çamurdan Doğanlar*, s. 54.
10. Octavio Paz, *Çamurdan Doğanlar*, s. 50.
11. Ricarda Huch, *Alman Romantizmi*.

ve Goethe'yi ayrıcalıklı bir yerde tutar. İkisi de *köle ahlakından* kaçar ve bu kaçıştan keyif alırlar; başka birilerinin bu keyfi almaları umurlarında değildir. Nietzsche'nin kahramanı Goethe'dir; çünkü Goethe *kendisini bütünlüğe* eğitir, kendini yaratır.[12]

Goethe dönemin filozoflarıyla ilişkidedir; Fichte, Hegel ve Schopenhauer ile yazışır. Fichte, Goethe'ye *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre* (Bütün Bilim Öğretisinin Temelleri, 1794) adlı kitabını yollar. Goethe, kitapta kendi düşünce tarzına uymayan tek bir nokta olmadığını bildiren bir mektup yazar.[13] Goethe, Schopenhauer ile de yazışır, tartışır. Schopenhauer, "sadık kulunuz" diye bitirir mektuplarını. İkisi arasındaki tartışma renkler kuramıyla ilgilidir. Goethe, Schopenhauer'a karşı geliştirdiği bu kuramında rengi gözde oluşan görsel bir fenomen olarak ele alır. En nihayetinde Schopenhauer "Görme ve Renkler Üzerine" (1816) adlı çalışmasını Goethe'den esinlenerek yazdığını söyler.[14] Hegel de, Goethe'nin "Renkler tezini" tutar, bu tezle ilgili makaleler kaleme alır. Bir keresinde (1818) kendisini evinde ziyaret eder ve kendisini Goethe'nin "oğullarından biri" sayar. Goethe yaşlılık yıllarına kadar Hegel'i takdir eder, onun gençleri yetiştirmek için harcadığı çabayı destekler.[15]

Goethe'nin dini duruşu ise açıktır; üç dine de kutsal gözüyle bakar ve üç din etrafında gelişen edebiyatı izler. Fars dünyasından Hafız ve Mevlana'ya duyduğu hayranlık bilinir. Arapça yazılan *Leyla ile Mecnun*'a; İbranice yazılan *Yusuf ile Züleyha*'lara aşinadır.[16] Bunun yanında Muhammed için, "Muhammed'in Terennümü" adıyla bir şiir yazmıştır; İbrahim, Musa, Davud ve İsa da Goethe'nin şiirlerinde ve romanlarında geçen peygamberlerdir. *Faust*'un prologlarından biri *Tevrat*'tan alınan *Eyüp Kıssası*'dır: Eyüp kusursuz ve doğru bir adamdır. Yedi oğlu, üç kızı vardır. Yedi bin koyunu, üç bin devesi, beş yüz çift öküzü vb vardır, zengindir. Bir gün "ilahi varlıklar" (melekler) Rab'ın huzuruna geldiklerinde şeytan da gelir. Şeytan dünyayı gezmiştir. Rab, "Kulum Eyüp'e bakıp da düşündün mü?" diye sorar; çünkü dünyada Eyüp'ten iyisi yoktur. Tanrı'dan korkar, kötülükten çekinir. Şeytan, "Eyüp Tanrı'dan

12. Alexander Nehamas, *Edebiyat Olarak Hayat*.
13. Goethe, *Goethe'nin Mektupları*, Çev. Melahat Togar, İstanbul: Düşün Yayınları, 1983, s. 143; söz konusu mektup 24 Haziran 1794 tarihlidir. Faust'un ikinci yorumuyla ilgili bir yazı yayımlayan Fichte şunları ifade eder:"Otuz yaşını geçtiklerinde, dünyanın mutluluğu ve iyiliği için ölmeleri gerekiyordu, çünkü o andan itibaren daha çok, kendilerine ve çevrelerine sürekli zarar vermek için yaşıyorlardı." Aktaran George Minois, *İntiharın Tarihi*, s. 312.
14. Goethe, *Goethe'nin Mektupları*, (Schopenhauer) s. 216.
15. Goethe, *Goethe'nin Mektupları*, (Hegel) s. 236-242.
16. Goethe, *Doğu Batı Divanı*'nda sevgilisine *Züleyha* diye seslenir. Bkz. Goethe, *Doğu Batı Divanı*, Çev. Senail Özkan, İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2009.

boşuna mı korkuyor" diye yanıt verir ve devamla, "Onu, ev halkını, sahip olduğu her şeyi sen çitle çevirip korumadın mı? Elleriyle her şeyi bereketli kıldın. Sürüleri bütün ülkeye yayıldı. Ama elini uzatır da sahip olduğu her şeyi yok edersen yüzüne sövecektir." Bunun üzerine Rab, "Peki" der, "Sahip olduğu her şeyi senin eline bırakıyorum, yalnız kendisine dokunma." Felaketler yağmaya başlar. Ateş yağar, koyunlar küle döner. Çocukları, kardeşleri yok olur. Maddi manevi bir şeyi kalmaz. Eyüp, "Çıplak geldim, çıplak giderim" der ve Rabbe secde eder. İkinci sınavda, şeytan Eyüp'ün bedenine göz diker. Eyüp, çıbanlar içinde kalır. Şeytanla işbirliği içinde olan karısı Rabbe söv der. Eyüp, Rabbe sığınır.[17]

Goethe, *Kuran*'ın Nas[18] ve Şuara surelerinden haberdardır. Şuara Suresi'nde "Haber vereyim mi size şeytanlar kimin üzerine inerler, vebal yükletici ve her bir sahtekârın üzerine inerler. Şairlerin arkasına da çapkınlar, sapkınlar düşer."[19] Bu surede, İslam ve şiir her zaman karşı karşıya getirilir. Benim buradan anladığım, şiiri kullanan, güzel sözler söyleyip gerçekte yalancı olan kimseler kast edilmiştir. Dahası, *şair* diyor; *şiire* karşı bir ifade söz konusu değildir. Goethe'de bunun karşılığı şöyledir: "Şeytanlar, çölde olsun, kayalarda duvarlar arasında olsun kimleri gözetlerler bilir misiniz? Sonra da gözetlediklerini cehenneme götürmek için bir andan nasıl istifadeye kalkışırlar."[20] Dahası, gerçek şair şeytanın söylediklerini anlamaz ve şeytan da şairin dediklerini tutmaz. Buna rağmen Goethe şairlerin "Şeytanla görüşmekten çekinmeyeceklerini" söyler; çünkü, ona göre şair çılgınca hareket eder, sonu gelmeyen aşkının düşüncesiyle yalnızlığa sürüklenir, kuma yazdığı kafiyeli şikâyetleri de rüzgârla savrulup gider.[21]

Goethe'nin sanat teorisi ise yapıtların eleştirilmezliği görüşüne dayanır. Kendi yazdığı eleştiriler daha çok açıklayıcı ve pedagojik amaçla yazılmışlardır.[22] Goethe'yi meşgul eden en büyük sorular ise sanatın ne olduğu, nasıl doğduğu ve daha çok sanat eserinin hangi isteğe dayandığıdır. Goethe için sanat şekil vermektir, bu şekil vermenin kaynağı ise yaratma isteğidir. *Yaşamımdan Şiir ve Hakikat* adlı kitabında Goethe,

17. *Tevrat-Eski Ahit*, Kitabı Mukaddes Şirketi (Eyüp Kıssası), İstanbul, 1995, s. 500-540.

18. Nas Suresi: "Cinlerden ve insanlardan, insanların kalplerine vesvese aşılayan şeytanın şerrinden, İnsanların Allah'ı, İnsanların maliki olan insanların rabbine sığınırım."

19. Bkz. *Kuran*, Şuara Suresi, Ayet 224.

20. Prof. Dr. Melahat Özgü, "Goethe ve Hafız", Ankara.edu.tr/dergiler/37/742/9470, s. 95.

21. A.g.y., s. 96.

22. Walter Benjamin, *Sanatta ve Edebiyatta Eleştiri-Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi Kavramı*, Çev. Elçin Gen-Mustafa Tüzel, İstanbul: İletişim Yayınları, 2010, s. 175.

düşüncelerini dış dünya ile *karşılaştırmak* ve böylece *kendi iç huzuru* için yazdığını ifade eder.[23]

Goethe için şekil vermenin, *karşılaştırmanın, iç huzuru* bulmanın tek okulu ise doğadır; doğaya dayanmak ve doğayı araştırmak suretiyle sanatın doğası sanatçıya da yansır. Bu yüzden sanatçı yaratırken, kendisinin de bir parçası olduğu doğayı taklit etmelidir. Goethe doğa derken salt doğa ile sınırlı tutmaz sanatçıyı; sanatçının doğasına da eğilir, bu sanatçının ruhudur. Sanatçının ruhunun olmadığı bir sanat eseri sanat eseri olmaz.

Goethe için eseri, eser yapan tek şey sanatçının ruhudur; ruh, sanatçının iç dünyasıdır. Sanatçı buradan bakar, buradan görür. İç dünyasını insanlara gösteren kimsedir sanatçı ve eser, bu dünyadan çıktığı zaman eserdir. *Werther*'i, *Faust*'u güzel ve kalıcı kılan da işte bu iç dünyadır. Sanatçının ruhu doğası ve tarzıdır.

Goethe, yaşadığı yüzyıl itibarıyla Shakespeare'i devralır ama aynaya bakınca onu görmez. Sadece sever onu. Shakespeare silgi kullanmaz, yazdığını yırtıp atmaz da. Goethe, bir mısra için bütün hayatını silgi haline getirebilir; çünkü derdi tamlıktır, o kendini tamlıkla terbiye eder, eksiklik kabul etmez. Böylece bir "servet" biriktirir. Saklı olan insan ruhunun derinlikleridir. Buradaki karanlıklarla boğuşur. En olmadık konulara eğilir; günah ve yasak, onu dişil bir söyleme iter. Faust'un ikinci bölümü ile hem tanrısal hem de kusursuz sanatkâr olmayı dener. Temel ilke, *ebedi dişiliktir*. Bu onun kurtuluş ilkesidir: Bilinçsizliğin bilincine varma, Havva'nın, bilgi elmasını koparmakla başlattığı sonsuz devrim.

Goethe bir servettir ve onun mirasçıları olmuştur her zaman ve bu mirasçılar hiçbir zaman aç kalmamışlardır. Goethe'den önce yaşamış kimselerin adları "siliktir" hep. Sonrasında Nietzsche, William Blake, Dostoyevski, Thomas Mann, James Joyce'un adları bir çırpıda çıkar ağzımızdan ve bu isimlere ancak isimler eklenir.[24] Goethe servetinin kilidi ise *Genç Werther*'dir.

İntihar, yüzyılın ortalarına doğru Avrupa'da tartışılırken Goethe, *Genç Werther'in Acıları* ile romantik, felsefi intihar bağlamında ise *Faust*'u yazar. Böylece iki eğilim aynı kişide vücut bulur; bu biraz da, Nietzsche

23. Goethe, *Yaşamımdan Şiir ve Hakikat*, Çev. Mahmure Kahraman, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2009.

24. *Ve* bağlacı ile onlarca makale yazabiliriz: "Goethe ve Thomas Mann", "Goethe ve Nietszche", "Goethe ve Dostoyevski", "Goethe ve Freud" ve "Goethe ve Paul Klee" ve "Goethe ve Benjamin", "Goethe ve Michel Tournier", "Goethe ve Ulrich Plenzdorf". Liseteyi uzatabilirim. Bunun yanında şiirleri bestecileri de etkilemiştir; Franz Schubert hemen ilk akla gelendir. Ve Politika; Napoléon, Werther'i tam dokuz kez okuduğunu söylüyor. Dikkat edilirse tarihten felsefeye, müzikten şiire ve resimden psikanalize kadar geniş bir alanı etkisi altına alan biri vardır karşımızda.

ve Freud demektir. Freud, tıp ve ruh bilimle felsefeye yönelir; Nietzsche bu iki ruhla canlanır, büyük kederi, dehayı, zamanın ruhunu çağırır.

Genç Werther'in Acıları'nı yazarken Goethe yirmi beş yaşındadır. Rivayetlere bakılırsa bu efsane kitap iki hafta içinde *monolog mektup* biçiminde yazılmıştır. Kitabın konusu genelde evli (nişanlı) bir kadına âşık bir gencin intiharı olarak özetlenir. Kitabın arka planı için de evli kadına aşk motifi etrafında bir liste çıkarılır; Richardson'ın *Pamela*'sı akla ilk gelen örnektir, ancak zayıftır; evli kadına aşk, halk şarkılarından destanlara uzanan geniş hatta işlenen eski bir temadır. Bunun yanında Sophie von La Roche'un (1731-1807) adını anmak gerekir. Roche'un *Geschichte des Fräuleins von Sternheim* (Sternheim'lı Genç Kızın Hikâyesi, 1771) adlı romanı yayımlanmıştır. Bu roman mektup biçiminde kaleme alınmıştır ve Goethe zamanın bu ünlü yazarından etkilenmiş, ona aşk mektuplarını aratmayan mektuplar yazmıştır. Mektupların birinde, Jerusalem'in ölümünden bahseder ve onun ölümü için "soylu ruh" ifadesini kullanır. Roche'a hitabı ise şöyledir: "Yanınızda geçirdiğim incelik dolu, olağanüstü zevkli dakikalardan beri düşünüz hep ruhumda yaşıyor."[25]

Werther yayımladıktan sonra Almanya dışında Fransa ve İngiltere'de çok okunan bir kitap olur. Werther, bir yanda edebiyat olayı, diğer yandan gündelik hayatta gençlerin takip ettiği ideal bir erkeğe döner; gençler onun gibi giyinir ve ayrıca *Werther*'den kimi bölümler (Lotte'nin küçük kardeşlerine ekmek kesmesi, ekmeğe reçel sürmesi) Çin ve Japon porselenlerinde işlenir.[26] Ünlü olan bu sahne çok yorumlanmıştır. Werther, bu sahneden sonra âşık olmuştur. Freud bunu Kurt Adam motifi içinde işler.[27]

Kitabın okur düzeyindeki yansıması peş peşe baskılar yapması ile sınırlı değildir; 1777'de, İsveç'te Kartens adlı bir genç, *Werther*'in sayfaları açık bir nüshası eşliğinde tabancayla intihar eder. Bir yıl sonra sevdiği adam tarafından terk edilen bir kadın cebinde *Werther*'le kendini suya atar. Aynı zaman diliminde kitap kendini pencereden atan bir kunduracı çırağının cebinden çıkar; 1784'te intihar eden bir kadının yastığının altında *Werther* vardır. Madame de Staël şunu yazar: "Werther dünyanın en güzel kadınından daha fazla intihara yol açmıştır." Kitap bazı bölgelerde yasaklanır. Din adamları rezilliğe dur demek için çağrıda bulunurlar; Goethe, halka zararlı düşünceler aşılayan biri olarak

25. Goethe, *Goethe'nin Mektupları*, s. 36; söz konusu mektup 20 Kasım 1772 tarihlidir.

26. Gürsel Aytaç (Der.), *Alman Şairi Goethe'nin Evrenselliği* (Goethe der ki), Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1982, s. 8.

27. Roland Barthes, *Bir Aşk Söyleminden Parçalar*, Çev. Tahsin Yücel, İstanbul: Metis Yayınları, 1992, s. 176.

eleştirilir... Eleştirilere pek aldırmayan Goethe, 1775'te *Werther*'in ikinci kitabını yayımlar, başında şu not vardır: *Bir erkek ol, bana öykünme.* Dört yıl sonra ise şunu yazar Goethe: "Tanrı beni tekrar bir Werther yazmak zorunda kalmaktan korusun."[28]

Werther, intiharı sabahları düşünür. Sabah bir düşün bittiği zamandır; kırlar sonsuz bir boşluğu söylerler ona ve hava kapalıysa tıpkı günün doğması gibi Werther'in iç dünyasında bir intihar düşüncesi doğar. İntihar, sadece onunla ilgili bir duygudur, ona aittir; o taşır. Tıpkı yaşam gibi ölüm de onun içindedir. Yaşamı kimseyi tehdit etmediği gibi ölümü de tehdit etmeyecektir. Tıpkı yeni doğan günün doğaya ait olması gibi, intihar da ona aittir. İntihar sevilen bir şey ise bu onun yaşama ilişkin olduğu anlamına gelir, bir uçurumdur artık o ve ona bakmakla omuzlarda iki kanadın çıkması birdir: bir baş dönmesi. Bu yüzden olsa gerek intihara, güne başlar gibi başlar Werther; intihar etmeden önce uzun bir uyku çeker.

Goethe'nin Lotte ve kocası Kestner ile ilişkisi bitmez. Onlardan uzaklaşır ama onlarla yazışmayı sürdür. Hatta Lotte ve Kestner'in çocukları olduğu zaman, Goethe çocuğun isim babası olur; yaşadığı karma karışık duyguları şöyle özetler: "Seni anne olarak gözümün önüne getirmek, bir erkek çocuğun olduğunu, hatta benim bu çocuğun isim babası olduğumu düşünmek, garip, kafam içinde işkence..."[29] Kestner'le yazışmaları da sürer. Kestner, doğan gürbüz çocuklarından ve Lotte'den söz eder. Bu ilişki Goethe'nin ölümüne kadar sürer. Lotte ve Kestner'in August (1777-1853) adındaki oğulları ile de yazışır Goethe. 1789'da Christiane Vulpius'la olan beraberliğinden bir oğlu olur, onun adını da August koyar. İki August, Milano'da görüşürler. Goethe'nin oğlu kırk yaşında ölür. Goethe, Lotte'nin oğlu August'a dokunaklı bir mektup yazar: "Babanın yatmak istediği yere oğlun yatması varmış yazgıda."[30]

Uzaklık Werther'i sevgilisinden alıkoymamıştır; o hep içindedir, yaşam ve ölüm gibi taşınmıştır. Bir anne gibi bakmıştır Werther ona, bir anne gibi hiç unutulmayacaktır. Yazı-mektupla bu ilişki sürmüştür. Sevgili okumasa bile, yazılan mektup onun eline değecektir. Dahası bir kez parmakları parmaklarına değmiştir, masanın altında ayakları ayağına değmiştir; tıpkı Tanrı gibi dokunmuştur ona, tıpkı Tanrı gibi yanıt vermemiştir.[31] Werther öldüğü zaman sevgilisinin ona verdiği kurdeleyle gömülmek ister; mezarda, annesini anımsar, annesi yanına uzanır.

28. Georges Minois, *İntiharın Tarihi*, s. 305.
29. Goethe, *Goethe'nin Mektupları*, s. 41; (16 Haziran 1774, tarihli mektup).
30. Goethe, *Goethe'nin Mektupları*, s. 267; (9 Haziran 1831, tarihli mektup). Goethe'nin oğlu Roma'da Keats ve Shelley gibi Katolik olmayanların gömüldüğü mezarlığa gömülmüştür.
31. *Parmaklar* için bkz. Roland Barthes, *Bir Aşk Söyleminden Parçalar*, s. 64.

Lotte, bir ilk ve sondur; hep sevilmiştir ve Goethe, ondan sonra sevdiği her kadında onu aramıştır. Bulamayınca yazmıştır. Faust'un bitişini müjdelediği ilk kişi Lotte'nin oğlu August'tur. Anlarız. Lotte, Goethe'nin meleğidir. Her sabah o uyandırır, her akşam o uyutur. *Werther*'de sevilen kadın *melektir*. Goethe, herkesin sevdiği kadını melek olarak andığını anlatır. Sevgili-melek kusursuz ve mükemmeldir, iç huzuru verendir; saftır, zekidir, sağlamdır, iyidir, onun için yaşar âşık, o varsa yaşamak güzeldir: "Ey melek senin için yaşamalıyım."[32]

Lotte, kutsaldır. Werther'in bütün arzuları onun yanında susar. Onun yanındayken, kendisine ne olduğunu anlamaz; ruhun bütün sinirleri kendisine döner. Örneğin piyano çalar Lotte; bir insan değildir, parmaklarının ucunda bir dünya vardır, çaldığının iyi ya da kötü olmasının hiçbir önemi yoktur; şarkı, ilk notadan itibaren Werther'i bağlar, çeker ve kendine esir eder, onun dışında bir şey duymaz: *O piyanoyu bir melek kudretiyle çalar*. Ruhun karanlığı dağılır ve rahatça solumaya başlar.

Veda bir dindir; Lotte'nin evlenmesi ile o bu dinin müridi olur. Evlilik yıkar, iki elini göğe açar: "Elveda, gök melek. Elveda, Lotte."

Ölümden söz etmek, düştür; ölüm hayal etmektir çünkü, ama intihar, yokum demektir; sen varsın ve ben yokum; bir ceza değildir burada intihar, aradan çekilme ve sevdiği kimsenin ölümünü görmeme isteğidir. Werther, karanlık mezarda bir Lotte hayal bile etmek istemez. O, melekler safındadır; dudaklarında, onun dudaklarından akan kutsal bir ateş yanar.

Şeytan ise engeldir hep. Werther onun *ayağını kırmaktan* söz eder. Sevilmez adamlar şeytan soyundandır; şeytan görsün onların yüzlerini. Ancak şeytanla kavgası bitmez, tam altmış yıl sürer. Sanki ulaşamama şeytanın ona bir oyunudur. Şeytan onu sınar. Faust ile başlayan dram onun ölümüne kadar uzar. Ölmeden önce siyah ve kıvırcık saçlarıyla bir kadın görünür. Elini havaya kaldırır, bir şeyler yazıyormuş gibi yapar, kolu ağırlaşıp, dizlerine düşer. Bir W harfi yazar; bu kimine göre karşılıklı anlayış anlamına gelen *Weltliteratur*, kimine göre ise adının baş harfidir. Belki de başucunda Lotte'nin *siluetesi* (profilden yapılmış siyah resim) vardır.

Marlowe'dan Goethe'ye: *Faust*

Christopher Marlowe *Faust Çağı*'nın geldiğini bildirir; yazdığı *Doktor Faustus*'unda cehennem şamatalı bir yerdir. Görülesidir. Şeytan konulu oyunlar Kraliçe Elizabeth tarafından yasaklı olmasına rağmen bu oyun üç kez sahnelenir.

32. Goethe, *Genç Werther'in Acıları*, Çev. Yüksel Pazarkaya, İstanbul: Cumhuriyet Klasikleri, 1999.

Marlowe pek çok şeyle suçlanmıştır; *Doktor Faustus*'tan dolayı ateistlik; *II. Edward'dan* dolayı eşcinsellik ve *Malta Yahudisi* ile de Yahudi düşmanlığıyla suçlanmıştır.

Faustus'un konusu eskidir; Samaryalı gnostik Simon Magus'a kadar uzanır. Hıristiyan efsanelerine göre bu adam büyü ile uçabilme yeteneğine sahiptir. Helen, Simon'la birlikte seyahat eden eski bir fahişedir ve bu fahişe Havva'nın, Mecdelli Meryem'in ve Nuh'un karısı Norea'nın (kimi kaynaklarda Vaile) cisimleşmiş halidir. Simon, Petrus tarafından kafası kırılarak öldürüldü. Sahte peygamber olarak bilindi; Dante, Simon'u *Sekizinci Daire*'ye yerleştirdi; burası deccalların yeridir.

Faustus hikâyelerinin bir benzeri Ortaçağ'da bir Hıristiyan kenti olan Adana'da geçer. Burada Theofilis adında bir diyakoz vardır. Theofilis, günün birinde işinden olur. Tekrar işine dönmek isteyen Theofilis, şeytanla ilişki kurması için bir Yahudi tüccara gider. Tüccar aralarını bulur. Theofilis, kanıyla bir anlaşma imzalar şeytanla; başarı ve servet karşılığında ruhunu satar. Tekrar itibarını kazanır ama içi rahat değildir. Şeytan da yeni bir anlaşmaya yanaşmaz. Günün birinde Bakire Meryem'e dua ederken dalar, bir rüya görür; rüyada Meryem'in elinde yaptığı anlaşmanın belgesi vardır. Meryem, cehenneme inmiş, belgeyi iblisin elinden almıştır. Theofilis affedilmiştir, uyanınca belgeyi yanında bulur.

Tarihçilere göre gerçek Faustus, 1509 yılında Heidelberg'de üniversiteden mezun olur. Bir süre hapis yatar. Hapiste bir papaza bedava içki karşılığında, yüzündeki bütün kıllardan nasıl kurtulacağını söyler. Şarap gelir. Faustus arsenik getirir. Papaz arsenikle yalnız kıllarından değil, derisinden de kurtulur![33]

Doktor Faustus'un temel felsefesi ateizm ve şeytan düşüncesi etrafında gelişir. Faustus ile Mefistofeles arasında geçen diyaloglardan da bu anlaşılır. Biri şeytanı savunur, diğeri tanrıtanımazlığı. Faustus merak eder; *hayret ve merak bilginin anasıdır* ilkesi fazlasıyla işlenir.

Bilmediğini sormak görevidir. Her şeyden kuşku duyar Faustus. Ölümden sonra cezalandırılma ve cennet ya da cehenneme atılma gibi düşünceleri yoktur. Çünkü beden vardır ve ruh diye insana dayatılan şeye inanmaz. Günün birinde sorularına bir muhatap bulur: Mefistofeles.

Faustus merak ettiği bütün soruları sorar. Soruların başında şeytan gelir. Mefistofeles, şeytan ile düşen mutsuz ruhların, Tanrı'ya karşı işbirliği yaptıkları için Tanrı'nın lanetini kazandıklarını belirtir. Gittikleri yer ise cehennemdir. Faustus'un kuşkusu başlar. Çünkü Mefistofeles cehennemde değildir. Mefistofeles kurnazca yanıt verir: "Burası cehen-

33. Alice K. Turner, *Cehennemin Tarihi*, s. 207; ayrıca bkz. Yüksel Pazarkaya, "İyiyle Kötü, Bilimle Büyü Arasındaki İnsan: Faust", (Faust-giriş), Goethe, *Faust*. İstanbul: Cumhuriyet Klasikleri, 1999, s. 9-16.

nemdir." Faustus sorusunu yineler. Mefistofeles tekrarlar: "Cehennem insanın bulunduğu (bulunduğumuz yer) yerdir ve dünyanın sonunda cennet olmayan her yer de cehennem olacaktır." Mefistofeles'in yanıtlarına-dil oyunlarına Faustus'un karnı toktur. Düpedüz kızar. Kızma nedeni şudur: "Sen Faustus'u bu yaşamdan sonra bir acı olacağını düşünecek kadar aptal mı sanıyorsun." Faustus, inanmaz öteki tarafa, cennet ve cehennemi kocakarı masalına benzetir.[34]

Açıktır. Marlowe, bu oyunla *insanlık durumu*nun sınırlarına bakar; insan, bu sınır içinde sıkışıp kalmıştır. Tanrı'yı yadsımaz Faustus, onunla yüz yüze gelir. Onu intihara götüren de (belki) bu yüz yüze gelmedir. Bu yüz yüze gelmede kerametler değil, bilgiler yarışır; Faustus, Tanrı ile kendini "bilgi bağlamında" bir tutar. Boşluk gecikmez ve onu şeytana iter. Çünkü Tanrı kadar, şeytan da her yerdedir. Ona sığınır. Ancak şeytan da düş kırıklığından öteye gitmez. Böylece intihar kaçınılmaz olur:

Yüreğim öyle taşlaşmış ki pişman olamıyorum. Kurtuluşum inancın ya da cennetin adını zar zor anabilsem, kulaklarımda korkunç bir ses yankılanıyor: Faust sen cehennemliksin. O zaman kılıçlar, bıçaklar, zehir, tabancalar, ipler ve zehirli hançerler sunuluyor bana kendimi öldürmem için.[35]

İntihar aşamasında Faustus'a Mefistofeles yetişir; umutsuzluğundan yararlanarak bir hançer uzatırken, vicdan azabı bağırır: "Umudunu kes ve öl."

Faustus'un temel sorunlarından biri de *ömür*dür; şeytanla ilk pazarlıklardan birinde Faustus'a yirmi dört yıllık bir ömür verilir. Bu zaman zarfı içerisinde şeytan, Faustus'un her isteğini yerine getirecektir. Anlaşırlar. Anlaşma Faustus'un kanıyla attığı imzayla gerçekleşir. İstediğini elde edebilme duygusu Faustus'u sevince boğar, bir değil yıldız sayısınca ruhu olsa bile hepsini şeytana vermeye razıdır. Faustus'un istekleri arasında neler yoktur ki? Kralları arabalara at gibi koşturup onları kırbaçlamak, sultanları kafeslere koyup onlara bakmak hemen ilk akla gelenlerdir. Bunların yanı sıra Eski Yunan'ın gözde güzellerinden Helena ile karşılaşmak, "Akşamdan daha güzel olan" bu kadını öpmek de ister. O isteyecek ve şeytan istekleri yerine getirecektir. Ancak zamanı durdurmak mümkün değildir. Cehenneme atılmak, burada sonsuz eziyetler çekmek zor gelecektir. Bu yüzden sığınacak-yok olacak farklı yerler arar. Dağların üstüne yığılmasını ister, küçük bir su damlasına dönmek ister; tek derdi Tanrı'nın onu bulamamasıdır. En nihayet ölüm gelir ve yakalar onu.

34. Marlowe, *Doktor Faustus*, Çev. İrfan Şahinbaş, Ankara: Öteki Yayınevi, 1998; karşılaştırmak için bkz. *Bütün Oyunları*, Çev. M. Hamit Çalışkan, İstanbul: YKY, 2006. Alice K. Turner, *Cehennemin Tarihi*, s. 210.

35. Georges Minois, *İntiharın Tarihi*, s. 96.

16. yüzyıldan itibaren bilinen, kukla oyunu olarak oynanan Faust hep vardı ve Goethe bu oyunları izlemişti. Goethe şeytanla ilk olarak on sekiz yaşında ilişki kurar, on sekiz yaşında *Urfaust* adında bir oyun yazar, daha sonra bu oyun Faust'a dönüşür: Birinci kitap 1806'da, ikincisi 1832'de yayımlanır.[36]

Faust, ışıklı gökyüzünü yeryüzüyle birlikte bazen bir kadına benzetir. Ancak göğüslerini tutamadığı, sütünü içemediği bir kadındır. Her şeyin içinde, üstünde *kaygı* vardır; kaygı yüreğin gözeneklerinden sinmiştir içine; burada, bir değirmen gibi acıyı üretir, huzuru yok eder ve her fırsatta, yeni yüzlerle (maskeler) karşısına çıkar: Bazen bir ev, bazen bir saray, bazen bir kadın, bazen bir çocuk, bazen ateş, bazen su, bazen de zehir olur. Kaygı karşısında titrer insanoğlu, kaybettiği şeyler için ağlar. Öte yandan savaşlar vardır ve Faust, savaşların anlamsızlığını yineler.

Bütün yönleriyle Faust bir ikilem içindedir: Bir yanında şeytan diğer yanında Tanrı vardır. İkisi de güçlüdür. İkisi de gözaltında tutar Faust'u, ikisi de onu tutuklayıp kendi hapishanesine atmak ister. Gökte Tanrı, yeryüzünde şeytan Faust'un kalbini görür, ikisi de hazlar önerir. İkisi Faust'un göğsünde yanar, erir ve en nihayet bir ruha döner; "iki ruh göğsümde yaşıyor" der Faust ve ikisi de birbirinden ayrılmak ister; biri uzuvları sarar, diğeri ataların diyarını. Yerle gök arasındaki kavga Faust'un ruhunda yaşıyor, bedenini ele geçiriyordur.

Koca bir boşluk doğar Faust'un içinde. Nereye dönse bir duvar yükselir. Kendine ıssızlık-kendince bir ıssızlık başlar ve kendini attığı bu ıssızlık içinde Mefistofeles belirir. Mefistofeles şeytan değildir, şeytanın elçisidir; şeytanın güvenini kazanan memuru. Mefistofeles kendini inkâr eden bir ruhtur ve o bu ruh olmaktan dolayı haklıdır; çünkü, vücuda gelen her şey yok olmaya müstahaktır. Bu yüzden hiçbir şey olmasaydı, o da olmazdı. Her şey olduğu için o vardır. İnsanların *günah dediği* her şey onun temel unsurudur, odur. O kötü ruhtur. Günahlarımızın, kötülüklerimizin, içgüdülerimizin, belirsiz arzularımızın şahidi ve yol göstericisidir; dahası o günah ve kötülüklerimizi gerçekleştirmeye çalışan "kişidir"; bilinçdışımızdaki tanıktır, bizi ifşa eder; içimizi

36. Goethe'nin Faust'u ilk olarak Galip Bahtiyar tarafından çevrildi. Söz konusu çeviri *Hayat* dergisinin ilavesi olarak çıktı, Milli Matbaa 1926; "tekmili birden" Faust, Seniha Bedri Göknil tarafından çevrildi, 1935 yılında Matbaacılık ve Neşriyat Türk Anonim Şirketi tarafından İstanbul'da yayımlandı; üçüncü çeviri Recai Bilgin tarafından, Dünya Edebiyatından Tercümeler başlığı altında (Alman Klasikleri) yapıldı, Maarif Vekilliği tarafından 1941'de yayımlandı. Dördüncü çeviri, Sadi Irmak tarafından yapıldı, İstanbul Kitapevi tarafından 1960'ta yayımlandı. Bundan sonra çeviriler arttı; Nihat Ülker'in yaptığı çeviri 1996 yılında Öteki Yayınları; Celal Öner'in yaptığı çeviri 2001 yılında Oda Yayınları, İsmet Zeki Eyüboğlu'nun yaptığı çeviri 2011 yılında Sosyal Yayınları; İclal Cankorel'ın çevirisi 2011 yılında Doğu Batı Yayınları arasından çıktı. Yazıda Doğu Batı Yayınları'nın edisyonu esas alındı.

kışkırtır, bize hükmeder, hayallere iter, bir sihirbazdır; dokunduğu hayatı değiştirir.

Mefistofeles kenarları sırma işlemeli kırmızı bir elbise, sert ipekten dokunmuş bir mantoyla belirir; başında bir şapka, şapkanın üzerinde bir horoz tüyü ve belinde bir kılıçla gelir. Bu haliyle o bir asilzadedir. Faust'tan kendisi gibi giyinmesini ister. Dış, içi giyinir. Böyle sokağa çıkılır ve hayatın ne olduğu öğrenilir.

Faust insanın içinde iyi bir özün olduğuna inanır, Mefistofeles ise insanın kolayca yoldan çıkarılabilecek bir varlık olduğuna. Hayatın ne olduğunu öğrenmek Faust'u güldürür ancak bu gülüş içindeki zehri de açığa çıkarır. Çünkü giyimiyle değişecek bir şey yoktur: Gülüp oynayamayacak kadar yaşlı, arzularını bastıramayacak kadar gençtir. Dahası Tanrı, içinde derin heyecanlar uyandırır; onsuz bir şey yapamıyordur. Yaşamak bir yüke dönüşüyor, ölüm özleniyor ve hayat tek kelimeyle tiksinti veriyordur.

Mefistofeles, Faust'u "kurtarmak" için ruhunu ister. Faust ruhunu verecek ve böylece yalnızlığın felcinden kurtulacaktır, tekrar hayat güzeldir diyecektir. Ama nasıl? Mefistofeles bahse tutuşmalarını önerir.

Mefistofeles ve Faust birlikte Auerbach Meyhanesi'ne giderler. Herkes içer, şarkı söyler. Faust, burada bunalır. Koro halinde söylenen şarkılar, bu sarhoş ortamda tıpkı beş yüz domuz bulan yamyamları hatırlatır ve burada hoşnut olan kişiler, yamyamlar gibi bahtiyardırlar. Mefistofeles, meyhanedeki mutluluk bahsini kaybeder. İkinci bahis aşktır. Faust, saflığı simgeleyen Gretchen'le (Marguerite) ilişki kurar, mutlu olamaz, sonu hüsrandır; Gretchen, Faust'tan olan gayri meşru çocuğunu öldürür, delirir. Bu felakete neden olan Faust, Periler Bayramı'na katılır. Amacı, avunmaktır. Sihirbaz bir kadınla dans eder. Derken Marguerite Faust'un gözlerine görünür. Faust ayaklarına kapanıp af diler. Marguerite ölür. Umutsuzluğa düşen Faust günahın içinden, günahla yükselmeye devam ederken, Marguerite'nin ölümü üzerine melekler, hava perileri gelir ve hepsi Faust'a uyku verirler; uyku, acıları dindiren unutkanlığı içerir.

İkinci bölümde Faust, Helena ile karşılaşır, bir çocukları olur, imparatorun gözdesi haline gelir, yükselir; sahip olmak istediği her şeyi elde eder. Mutlu değildir ama ve Mefistofeles verdiklerine karşı Faust'un ruhunu almak ister, çünkü artık ruh onun hakkıdır. İnsan, şeytana yenilmiştir. Olup biteni gözleyen Tanrı ve onun melekleri Faust'un kaybedilmiş ruhuna sahip çıkarlar. Faust, Mefistofeles'e uymamıştır, hep aramıştır, bu arayışla Faust kendini Tanrı katında aklar. Melekler, Faust'u cennete götürürler. Marguerite onu unutmamıştır; çünkü Faust'un ilk kurbanıdır. İlk kurban, ilk kurtarıcıdır da: "Bütün bu olup bitenler birer sembolden ibarettirler. Erişilmeyen şeyler burada birer hakikat, anlaşılmayan şeyler birer vakadır ve bizi yükselten ise ebedi kadınlıktır."

Faust'ta ateş ve su, doğanın iki elementi değil, insanın ruhunun bir parçası olarak konumlanırlar. Faust, denize yönlendirir bakışlarını, dalgalar üst üste binince fark ettiği tek şey şudur: Güç. Düş zamanda ise dalga kuş sesidir, uyandırır ve umut verir.

Ateşin çıktığı yer sudur: Alevler, şiddetle, lütufla, yumuşaklıkla birbirini izler. Denizkızları şarkı söyler. En nihayet bedenler tutuşur ve çevredeki her şey ateşle kaplanır. İki unsur böylece bir düğün havası içinde buluşur. Su her zaman aydınlığı söyler ya da her zaman aydınlığa gebedir, onu taşır. Ateş, geceye ve karanlığa ilişkindir. Biri yakar, biri aydınlatır. Marguerite su gibi aydınlatır; Helena ateş gibi yakar. Faust, Marguerite ile durulanır; çünkü o bir melek gibi karşılar onu. Helena ise şeytanın armağanıdır.

Helena ve Faust, Peloponez Dağları'nda Mefistofeles'in hazırladığı şatoda bir düş yaşarlar. Bir oğulları olur, adını Euphorion koyarlar. Euphorion, ateşten yaratılmıştır. Bir yerde duramaz, *kanatlıdır*; gittiği her yeri, baktığı her şeyi yakar. Hiçbir şey kalmayınca kendini boşluktan aşağı bırakıp intihar eder. Euphorion'un ölümüyle Helena da yok olur, zamanın dışındadır. Marguerite ise en tekinsiz zamanda ortaya çıkar: Her tarafın görüntülerle kaplı olduğu ve kimsenin bu görüntülerden nasıl kurtulacağını bilmediği bir zamanda...

Helena ile Marguerite arasındaki fark şurada başlar: Helena, Faust için hazırlanmış bir aşktır; doğum yeri şeytanın kahkahasıdır. Helena, şeytanla birlikte kıskandırır, dışlar, arzular ve nihayet hadıma kadar geniş bir had üzerinde durur. Marguerite sahicidir; o, diğer şiirlerde de geçen "gök kapıda" duran ve asil ruhları karşılayan biridir.

Göksel imge; Tanrı, cennet, cehennem, melek ve şeytan bütün türevleriyle Goethe'nin şiirlerinde yer alırlar. Goethe'nin "Roma Ağıtları" (1790) ve "Marienbad Ağıtı" (1823) bu anlamda ilk akla gelen şiirlerdir. Ağıtlar ölüme ve ölüye yakılır. Goethe'nin ağıtları ise kendine-diriye yakılmışlardır. "Roma Ağıtları"nı değerlendiren Friedrich Schlegel bu ağıtlarda *lirik, epik* ve *dramatik* unsurlara rastlandığını ancak bu ağıtların "bir maske" altında söylendiğini ifade eder.[37] "Marienbad Ağıdı" ise şairin kendi yazgısına yakılmıştır.

"Roma Ağıtları", yirmi dört şiirden oluşur; bu şiirler için Eski Roma ve Yunan mitolojisinden istifade edilmiştir. Şiirde tanrıların ve tanrıçaların adları sıkça yinelenir ve onlardan yola çıkılarak şiirin geçtiği zaman "anlaşılmaya" çalışılır; şair kendisini ve sevgilisini bu tanrı ve tanrıçalarla anlar, yorumlar, seslenir. Bunlar Herakles'in annesi Alkmene; elinde yaylı okluğuyla tombul ve kanatlı çocuk Amores (Latince aşk anlamına

37. Goethe, *Roma Ağıtları*, İstanbul: Harf Yayınları, 1993, s. 6.

gelen); şafak tanrıçası Aurora; şarap tanrısı Bacchus; bereket tanrıçası Demeter ve onun Latince karşılığı olan Ceres; dedikoducu Fama; kör talihin simgesi Fortuna; gök tanrı Jovis; suyu yürüten, hıncı ve geçimsizliğiyle Juno; gecenin torunu Lethe; ticaret ve yolculuk tanrısı Merkür; Zeus'un sevgilisi Semele'dir; ayrıca Herkül, Hermes, Hero ile Leandros ve Artemis.[38] Bunlar ve başkaları şiirde vurgulanırlar.

"Roma Ağıtları"nda tanrı, tanrıça ve antik kahramanların görünmez ellerini Goethe'nin ruhunda duyarız. Homeros'tan bu yana anlatacak hikâyesi olan kimsedir kahraman. Goethe bedelini yaşamıyla ödediği bir şiir ile ağıda yeni bir tanım getiriyor. Bir ağıt yakmıyor Goethe; yarıda bırakmanın, kavuşamamanın bir ölüm biçimi olduğunu söylüyor. Artık biri için olmamak, zehirli bir *çizik* gibi içinde hep onu taşımak, ağıt budur. Buradan bakılınca ölüm kurtuluştur. Zor olan yaşayan birini (ölü gibi) içinde taşımaktır. Dahası, bu içimizde yaşayan belki kimi zaman başka biriyle yaşayarak bize acı da verecektir. Böylesine bir acının ağırlığını da verir ağıt.

Dünya bizim eserimiz değildir çünkü, kitaplar dünyamızdır ve yazdıklarımızda dünyamız varsa, o bir eserdir. "Roma Ağıtları"nda Goethe'nin dünyası vardır. Başkasının söylediğini tekrar etme, bir yaşam felsefem yok demektir. Goethe bunu yapmaz. Bu anlamda yazmak, yaşadığının boşa gitmediğini söylemektir.[39]

Şiirin ilk bölümünde Roma, ikinci bölümünde Roma çevresi ve ilişkiler, üçüncü bölümde sevgili belirir ve üçleme üzerinden şiir gelişir.

Goethe, Roma'yı Roma yapan bildik o askeri varlıktan uzak durur. Ona göre Roma'yı Roma yapan aşktır ve aşka sahip çıkan kimsedir kahraman. Aşk Tanrısı'nın Tapınağı buradadır ve bu Tanrı, sırdaşlarını karşılar. Aşk Tanrısı, şaire karşı suskundur ama, fısıltılarını duyar; şair, dağlarda pencerelerde, sütunlarda onu arar, görmediği zamanlarda çıktığı geziden yaralı çıkar. Yaralı olmak ile kahramanlar arasında olmak bir güven duygusu verir. İlk etapta istediği tek şey vardır: "Burada örtsün beni kanatlarıyla en sevdiğim korkusuz." Yanına *kahramanları* alan şair, sevgilisine karşı çaresizlik içindedir. Aşk tanrısının oklarıyla yaralanmış-

38. Goethe, "Roma Ağıtları"nda geçen ağıtlar için bkz. Azra Erhat, *Mitoloji Sözlüğü*; ayıca kitabın sonuna küçük bir sözlük (açıklamalar) eklenmiştir, bkz. s. 53-55.

39. Hannah Arendt, Aşil'in yaptıklarının boşa gitmemesi için, bir hikâye anlatıcısına, şaire ya da tarihçiye bağımlı olduğunu söyler; o sadece bir "kahramandır", dolayısıyla mükemmel bir kahraman, ediminin bütün anlamını anlatıcının eline bırakandır, öyle ki yaşamının hikâyesini canlandırmakla kalmamış aynı zamanda "yapmış" da olacaktır. Hannah Arendt, *İnsanlık Durumu*, Çev. Bahadır Sina Şener, İstanbul: İletişim Yayınları, 1994, s. 266. Buradan bakıldığı zaman Goethe, "Roma Ağıtları"nda kendi hikâyesini anlatır, kendini gerçekleştiren bir kahramandır, tanrı ve tanrıçalar, sadece onun halini açıklamak için bir gerekçedirler.

tır. Mutsuz değildir, aşk yarası dediğin bir·*çizikten* ibarettir ve bu *çizik*, gizlice akan zehir gibidir, yıllara akar. Bunu bilir.

Şiirin dördüncü bölümünde şeytan belirir. Âşıklar dindar kimselerdir (aşk dindir*)* ve âşıklar bu halleriyle uysal şeytanlardır. Tek istekleri vardır: *Tanrı ve tanrıçalar yardım etsin.* Böylece kendi kendilerine benzeyeceklerdir.

Goethe'nin ayaklarını bastığı yer klasik Roma toprağıdır. Kalbi ise kahraman ve tanrıların yanındadır. Geceleri *aşk tanrıçası* şairi uğraştırır. Erotik dil (beşinci bölüm) işlemeye başlar: Sevgilinin göğüslerinden başlayarak kalçalarından aşağılara doğru bir el akar; sevgilinin gövdesi mermer, aldığı soluk ateştir ve bu ateş şairin göğsünde tüter: Zaman yok olur ve aşk tanrıçası söndürür lambayı. Din adamları sevişmeden memnun değildir, düşmanca sözler ederler. Utançla oturup kalır şair. Buna rağmen, geçmişi anarak (yedinci bölüm) neşeli olmaya çalışır.

Sevgiliye ve aşka yapılan atıflar şiirin on ikinci bölümde belirir. Roma halkının günlük yaşamı anlatılır. *Palamut yerine, sarı buğday yiyen* mutlu insanlardan söz edilir. Âşık sevgilisiyle bu coşkuya katılmak ister; çünkü iki sevgili, *bir araya gelmiş halk demektir* ve âşıkların mutluluğu, dünyayı ayakta tutan tek güçtür. Bunun için olsa gerek Aşk tanrısı bazen muziplikler yapar. Kim ona inanırsa aldanır; örneğin kurnazca sokulup nasihatler eder. On üçüncü bölümde Aurora ortaya çıkar, şafağı yaratır, baştan çıkarır. Romalı kadınlar belirir on beşinci bölümde; onlar "yüksek sesle" konuşurlar. İçlerinden biri içki sunarken "gözlerini çevirir" Tam bu sırada masaya şarap dökülür; kadın, dökülen şarapla masanın üstünde ince parmaklarıyla halkalar çizer önce, sonra adını yazar. Şair bu güzel parmakları izler. Kadın bunu fark edince adını siler hemen, şair donup kalır. Geceye çok vardır daha ve şair hemen saatlerin kısalmasını ister; hemen duvarlara vurmak ister kendini, kubbe ve sütunlara, dikili taşlara; denize hemen dalmak ister, tek amacı vardır *yarını erkenden görmek.* Hiçbir şey olmaz. Devreye *esin perileri* girer ve şairi uzunluğuna ayaklandırırlar. Zaman süreye çalım atmıştır. Bir ulaşılmazlık ve sitem boy başlar on beşinci bölümden sonra. Sevgili aşığa söz verdiği yere gelmez. Gerekçe amcasıdır; oysa amca, bir korkuluktur. Sonra sesler devreye girer. Köpek sesinden nefret eden şair, birden bu sesi sevmeye başlar; artık havladığı zaman gelen biri vardır, bu sevgilidir. Âşık, kendi halini paylaşma ihtiyacı duyar. Kendisine sıkıcı gelen şeyleri anlatır. Bunlardan biri geceleyin *yatakta yalnız olmak*tır. İkincisi *aşk yolundaki yılanlar*dır. Üçüncüsü *haz güllerinin altındaki zehir*dir. Bundan böyle fısıltı halinde kalbin kulağından duyulmaya başlanır *kaygı. On dokuzuncu* bölümde tanrılara sığınır. Onlarla (onlara) kendini anlatır. *Saçlar dikleşir*, anlarız; *korku.* Final ise şudur: *Susuyorum saygıyla.*

Kentlerin galibi, halkların prensi ketumdur; yüreğin yükünü dudaklarından boşaltsa da, bu güne kadar yol gösteren sadık tanrıça ve aşk tanrıçası yeni yollar açsa da tek soru vardır: *Hangi yazgıyı deniyorum?* Borazanların ortalığa yaydığı şey şudur artık: *Mutlu bir çiftin güzel sırrının sonu.* Roma sırrı duymuştur.

Bundan sonrası bir iç dökmedir; bir zehirlenme zamanı. Şair, Romalı eski bir şair olan Lukres'ten hareketle bir çıkış yolu arar kendisine; Lukres *mutludur* çünkü *aşktan vazgeçebiliyor ve kendini istediği gövdeye* bırakabiliyordu, hatta isterse köleler ve orospular ayağına geliyordu. Şair burada yer değiştirir Lukres'le ve ona yönelttiği soruyu kendine yontar ya da bizim bunu, ona yontmamıza olanak sağlar. Tanımlar yapar, sorular sorar; soru: *sadakatin sıkıcılığını sakınan kimdir?* Tanım: *Aşkın koruyamadığını korur şefkat.* Burada *taşkındır her sevinç.* Ara yol: *Garanti değil evlilik yatağı, güvende değil zina.* Kaçış: *Boş bulunursam yosmalara inanıyorum.* Neden? Çünkü onlar insanı *kaygısız, korkusuz ve tehlikesiz hazza çıkarırlar.*

Hayat devam eder ve şair bahçesinde aşkın çiçeklerini beklemekten vazgeçmez. Tıpkı esin perileri gibi akıllıca ve severek paylaşır çiçeklerin tarhlarını; bir tek hırsızlardan korkar ve bunun için Priapos'tan (penis) yardım ister; eğer biri bahçedeki çiçeklere göz dikerse, *cezalandır* der "onu arkadan" önündeki kırmızı kazıkla.

Meleğin Ruhu: Marienbad Ağıdı

Ağıt her koşulda, her zaman acıya sirayet eder. "Roma Ağıtları", artık "benim" için olmayan birine yakılan ya da ben artık onun için yokum diye yakılan bir ağıttı, gördük. "Marienbad Ağıdı", Goethe'nin yaşlılık zamanında yazdığı-söylediği bir ağıttır. Son yıllarda bir romana da konu olmuştur.[40] Bu ağıtta, Goethe, kendi sözünü-tezini yineler; yaşamak, *yavaş yavaş ortadan kalkmaktır* (yavaş yavaş görünür olmaktan çıkmaktır).[41] Bu ağıt, görünür olmaktan çıktığı bir zaman diliminde yazılmıştır.

Stefan Zweig, *Yıldızın Parladığı Anlar* adlı kitabında insanlık tarihinde önemli on iki olayı anlatır. Bu anlar tıpkı yıldızlar gibi hiç değişmeden geçmişin karanlığına ışık tutmuş ve bu anlarda tarih, kusursuzluğa ulaşmış, kendisine yardım için uzanan ellere gereksinim duymamıştır. Kitapta anlatılan on iki olaydan bir tanesi "Marienbad Ağıtı"nın yazıl-

40. Bu ağıt etrafında Martin Walser'in *Ein Liebender Mann (A Man in Love -Âşık Bir Adam-)* adıyla yayımlanan bir romanı vardır; romanda Goethe 73 yaşındadır, 19 yaşındaki Ulrike'ye âşık olur. Evlenme teklifi reddedilir. Martin Walser, *A Man in Love,* Berlin: Rowohlt Verlag, 2008.

41. Hannah Arendt, *İnsanlık Durumu*, s. 76.

masıdır.[42] "Marienbad Ağıdı", Alman diline dikilmiş bir anıt, aşk ve adanmışlık adına da yazılmış en saf ayetlerden biridir; her dizede tutku, her bölümde bizi bekleyen sırlar vardır.

"Marienbad Ağıtı" adını Çek Cumhuriyeti'nin sınırlarında yer alan Mariánské Lázné (Marienbad-Marienbaden) köyünden alır. Kendi halinde küçük bir köy olan Marienbad sıcak su kaynaklarından (içme) dolayı 1818'de değer kazanır; 1868'de kasaba olur, günümüzde ise koca bir kenttir. Zweig, Avrupa'daki seçkinlerin burada bir araya geldiklerini, söyleşip dinlendiklerini söyler. "Marienbad Ağıtı"nın hikâyesi de burada başlar. Rivayete bakılırsa Goethe geçirdiği ağır bir hastalık sonrasında kız kardeşleri ve annesiyle birlikte buraya gelir. Goethe, burada on dokuz yaşındaki Ulrike Von Levetzow (1804-1899) ile tanışır. Yıllar önce (15 yıl) annesi Caroline'e âşık olan Goethe, bir yıl önce yine bu kızla karşılaşmış, ona baba gibi davranmıştır ama bu yıl, bu kız bütün varlığını sarsar, ona derin bir tutkuyla bağlanır. Araya Weimar Dükü Karl August'u koyar, kızla evlenmek ister. Başta kızın annesi olmak üzere aile bu isteğe yanıt vermez. Goethe, umudunu kaybetmez. Genç bir âşık gibi davranır, kızın etrafında dolaşır. Yaz biter. Goethe buradan ayrılmadan Ulrike yanına gelir, "sevimli ve sıcak dudaklarıyla" Goethe'yi yanaklarından öper ama bir aşk öpücüğü müdür yoksa babasını geçirmeye gelen genç bir kızın veda öpücüğü müdür bilinmez. Bir yıl sonra buluşmak üzere ayrılırlar. Ancak Goethe'nin beyni sorularla dolup taşar. Ulrike'nin onu sevip sevmediği, sevgisinde bir geleceğin olup olmadığı beynini kemirir; dahası bir yıl sonra bir yıl daha yaşlanacaktır. Bu haliyle Ulrike'nin yanında nasıl duracağı da altından kalkamayacağı bir sorudur. Bu hal, dizelerle dile gelir; üç günlük yol boyunca dizeler kurar, eve gelince üç gün dışarı çıkmaz. Şiir bitince, şiiri özel bir dosyaya koyar, yalnızca dostlarına okur. Yeniden hasta yatağına düşünce yakınları bunun aşk hastalığı olduğunu anlar ve ona bu ağıtı okurlar. Goethe, yaşamın fırtınalı döneminin sona erdiğini anlar; Ulrike ile evlenmek bir düştür. Bir daha Marienbad'a gitmez Goethe.[43]

---

42. *Yıldızların Parladığı Anlar* şunlardır: Bizans'ın alınması, Büyük Okyanus'un keşfi, Haendel'in yeniden hayata gelişi, Marseillaise'in Bir Gecelik Dâhisi, Napoléon'un Waterloo'da olması ve yardımcısı General Grouchy'nin yardıma gelip gelmeyeceği, Goethe'nin *Marienbad Ağıtı*'nın yazılması, Eldorado'nun keşfi, Dostoyevski'nin bir yiğitlik anı, telefon hattının döşenmesi-Okyanusu aşan ilk söz, Tolstoy'un Tanrı'ya sığınması, Güney Kutbu için mücadele ve Lenin'in bindiği *Mühürlü Tren*; Lenin bu trenle İsviçre'den Almanya'ya, buradan İsveç'e ve nihayet Finlandya üzerinden Rusya'ya ulaşır, devrim süreci başlar, Nisan Tezleri'ni açıklar. Bir yüz yıl kapanır. Trendeki yolcular, Almanya'da inemedikleri için adı *Mühürlü Tren* olmuş, böyle anılmıştır. Stefan Zweig, *Yıldızların Parladığı Anlar*, İstanbul: İş Bankası Yayınları, 1997.

43. Goethe, *Marienbad Ağıdı*, Çev. Ulrike Böhmer-Turgay Fişekçi, Ankara: İmge

Şiir bir ağıttır. Ağıtın son bölümünün ilk dizesi şöyledir: *Ben yitirdim evreni, kendimi de.* Bu, şunu açıklar. Ağıt, itiraftır. Gerçeği üreten bir itiraftır üstelik. Bir zamanlar genç olan, gençliği ile istediğine ulaşabilen ve bu haliyle "tanrıların sevgili kulu" olan şair artık zamanın sınamasıyla yüz yüze kalmıştır. Bu, tanrıların bir oyunu olsa gerektir. Tanrılar şairin önüne Pandora'nın "kutusunu" (kavanoz) koymuşlardır ve sonra da onu "bereketli bir ağıza doğru" itmişlerdir.[44] Bir sitem ve bir itiraf; ikisinin yan gelişinden çıkan tek sonuç: *Tövbe.* Hayat bir sınamadır ve Goethe, hayat denen otoritenin verdiği teminata karşı sitem eder: "Beni, koparıyorlar beni, yıkıyorlar." Kimden koparıyorlar? *Sevgiliden.* Kim yıkıyor? *Zaman*; zaman yıllara hükmetmiyor ve Tanrılar aşkı verirken zamanı vermiyor. Böylece aşk, yıllara boyun eğiyor. Şiirin başına konan fragman burada daha bir anlamlı oluyor: *Gerçi insan acısından susar ama / Bir Tanrı bana söyleme gücü verdi.* Goethe, acısından *susuyor.*

Susmak bir kabullenmedir. Kendine güç yetirme, kendine ait bir karar almadır. Goethe, "bir tanrının" ona verdiği güçle yakar kendine ağıtını; söz bitmiştir, eylem yazıdır. Yazı, alınan kararı tebliğ etmektir. Şiirle ilgili yazılan yazılarda da bu açıkça görülür. Goethe, üç günlük yol boyunca durmadan yazar; eve gelince, üç gün boyunca odasına kapanır ve şiir bitinceye kadar dışarı çıkmaz. Bundan sonrasında kendisiyle ilgili kehanetler başlar. Çünkü susmak kehanettir.[45] Bir anlık bir iyileşme yaşamıştır Goethe, aşk ona bir oyun oynamış ve karşısına çok genç birini çıkarmıştır. Gerçekte, cennet ve cehennemin insanı beklediği son demler yaşanmaktadır. Buna rağmen bir çetele tutar; çünkü, çetele hesap anlamına gelir. Kendisini sorguya çeker Goethe, yaşadığı anı ve bu ana anlam veren zamanı cennet diye yorumlar; buraya kabul edilir; burada eşsiz bir güzellikle karşılaşır, yanık gözyaşlarının kaynağı tükenir. Bu uzun sürmez. Veda gelip çatar. Veda bir dindir, bir bağlılık bildirir.

Kitabevi, 1997, s. 56-58; Goethe, Ulrike'ye bir mektup yazar: "Her zamanki gibi, size yürekten bağlı, bu kez biraz daha sabırsız" (21 Ağustos 1823). Goethe, *Mektuplar*, s. 241.

44. Efsaneye göre Zeus, evlilik hediyesi olarak çömlekten yapılmış bir kavanozu Pandora'ya hediye eder. Ancak bir şey söyler ona: *Asla, bu kavanozu açma.* Pandora bunu merak eder ve açar; kavanozdan kötülükler yayılır. Bir diğer efsaneye gire Hermes Pandora'ya bir sandık bırakır. Nasihat yine aynıdır. Sonuç yine aynı: *Kötülük yayılır.* Sandığı son anda kapatan Epimethus bir ses duyar: *Lütfen beni çıkarın.* Sandığın dibinde bir kelebek vardır. Bu umuttur. Goethe, bu aşka bu umudu kaybetmiştir. Geride kalan ömrü bir kelebek ömrü kadardır. Fırtına koparabilir ama gençliğini geri veremez.

45. Susan Sontag susma ve kehanetle ilgili şu notu düşer: Sanatçının eylemleriyle, aynı anda hem yerine getirmeye hem de tersine çevirmeye çalıştığı bir şey olarak anlaşılabilecek bir kehanet; susmak, kehanettir. Bkz. Susan Sontag, *Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş*, Çev. Yurdanur Salman-Müge Gürsoy, İstanbul: Metis Yayınları, 1991, s. 59.

Cennet yerini cehenneme bırakır. Veda, bir daha buluşmak değildir. Artık hiç buluşmayacağız demektir. Sevgili gelir ve bunu kanıtlarcasına Goethe'nin yanağına bir öpücük kondurur; bu öpücük mühürdür. *Mühür*, kapanmış bir defter, bitmiş bir aşk demektir: *Yarınki güneşin de aynen göreceği* budur. Veda acı, son öpücük tatlıdır; ikisinin verdiği tek şey vardır ama, *tatlı kıyıcılık*. Goethe, kendine bile kilitli olan bir kalple olduğu yerde kalır.

Kendi ölümüne, yaşarken tanık olmakla şair; ölen-terk edilen ya da sorularla boğuşan adamı geçmişiyle anmaya başlar. Ağıtlardaki bildik motif işler. Ölen kimsenin özellikleri anlatılmaya başlanır. Anlatılan adam (ölen-terk edilen âşık) tıpkı antik dünyanın kahramanlarına benzer. Bu adamla birlikte, bir zamanlar sarp kayalar kutsal gölgelerle taçlanmışlardır, ekinler onunla olgunlaşmıştır, yeşillikler ırmak ve otlaklar boyunca onunla canlanmışlardır ve bu adam şimdi aşk acısıyla, olgunlaştırmıştır. Susmak hazdır artık. Çünkü susmakla, sevgililer sevgilisine ulaşmıştır o. Tragedyalarda esas unsur hazdır. Kahraman, acının bilincine varır, acıyı bilince çıkarır. Goethe için bu bilinç *sevgililer sevgilisiyle* kavuşma olarak telaffuz edilir. Aristoteles, bu hale *trajik haz* der; bu bir hafifleme duygusudur. Ağıt yakan kimse olarak Goethe, bu zamanları birer resim olarak görür, düşünür ve bütün resimler, an içinde var olan resimle birleşir; bir resim, diğerini oluşturur. Son sevgilide bütün sevgililer bir an bile olsa görülmüştür. Şair, kendine ağıt yaksa ve kendini anlatsa da biraz önceki anı-zamanı unutmaz; çünkü bu an, yaşamına mühür vurmuştur ve yine bu an (öpücük), biraz önce olmasına rağmen canlı bir anı gibi yakmıştır içini ve bu an, artık demeye bile gerek yok, şairin içinde *alevden harflerle* yazılmıştır; şair, bir yangın yeridir. Tekrar ağıt yakmaya döner Goethe, ölen kimsenin geçmişine, geçmişteki varlığı gözlerinin önüne gelir; kalbiyle yanan ve acı çekerek yok olan adam aslında, bir zamanlar kalbiyle surlar yaptırmıştır. Bu surları yapma amacı kendini ve sevdiğini korumaktır. Surlar yıkılmıştır ve acı verense bu surların "karşılıklı sevgiyle" yok edilmesidir; o da seviyor, ben de seviyorum ama, (ben yaşlı, o genç) zaman buna izin vermiyor.

Şiirin, Goethe'nin hayat hikâyesiyle ilintisi üzerine daha çok şey söylenebilir. Şiirdeki melek imgesiyle birlikte sürdürecek olursam; şiirde ilk karşımıza çıkan ifade *gök kapı*dır.

Goethe, üç dine de hâkimdir; İbranice ve Arapçayı bilir; Hafız'ın şiirlerinden yola çıkarak devasa boyutlardaki *Doğu Batı Divanı*'nı yazar. Goethe'nin dünyası bu divanda yer alan şiirlerin bildirisine göre gece ve ışık (*karanlık ve aydınlık*) üzerine kurulmuştur. Dünya, "gece ve ışıklı" olarak ikiye bölünür; şafak, "ikisine acır" ve iki tarafın bir aracısı olarak ortaya çıkar. Çünkü evren, *iki katlı bir yalnızlıktır*; böyle olmasaydı *tanrıların yalnızlığı* ve *insanların yalnızlığı* olarak kalırdı ve dahası yu-

karıda "ışık diyarında ruh gibi dolaşan tanrılar da" mutlu olmazdı; çünkü tanrılar da "hissedilmedikleri sürece hissetmezler"; böylece aşağısı yukarıya, yukarısı aşağıya, "düşünce hayata ve hayat üste doğru düşünceye" itilir; "ölümsüz tabiatın her şeyi anlamsızdır, bunlar ölümlülerce fark edilip dünyevi olmayan bir sevgiyle sevilmediği sürece. İnsan yok olmamak için tanrısala gerek duyduğu gibi, tanrısal olan da gerçek olmak için insana gerek duyar. Böylece gücünün tanıklığını yaratır, ona övgüler okuyan ağzı, onu gerçekten tanrı yapan şairi."[46]

Goethe mistik bir şairdir. Mistik eski Yunancada gizlilik (*mystikos*) anlamına geliyordu. Zamanla bu tanım yerini vecde bıraktı; bu, Tanrı'ya ulaşma yolunda, yok olmadır.

Bütün bunlara Goethe'nin mason olması ve şiirlerinde masonik bir dil kurmuş olması da eklenince şiir farklı okumalara da açık bir hale gelir. Ölüm anının kabul ettiği ilk dizelerde "Bitsin bu kuşkular artık" der. Peşinden gelen *gök kapı* ifadesiyle ışık arar.

Gök kapı *Araf*tır; ne cehennem, ne de cennet, tek kelimeyle Araf. Ancak Goethe'nin Araf'ı, ömrüdür; genç değildir ve kendince yaşlı da değildir, tam ortada bir ömre sahiptir. Buna rağmen, ölmüştür. *Gök kapı* açılmıştır.

Kutsal kitaplara göre yedi tane *gök kapısı* vardır. Allah, önce *göklere*, sonra *dağlara* ve sonra *ruhu toprağa* vermek ister. Bunların hiçbiri *ruhu* kabul etmez. İnsan, *zalim* ve *cahil* olduğundan *ruhu* kabul eder ve *ruh*, üflenir; böylece bir hüviyet edinir; vücuttun çıkar, dolaşır tekrar geri döner. Geri dönemeyeceği tek yer Allah'tır; ona ulaşabilmesi için birbirine zincirlenmiş olan yedi kapının (katının) fizik vücutta rehine olan nefis tarafından açılması lazımdır; nefis, nur birikimiyle gök kapılarını açar. Bu kapılardan altıncısında nurlanma hücresi vardır, devamlı beyaz, açık yeşil renkte ışık sızar; ışık, bütün alana yayılır. Yedince kat, fetih kapısıdır. Burada, ruhlar kabul edilir; *Sidret-ül münteha* ve nihayet Allah'a ulaşılır. Burada *Kirâmen Kâtibîn* melekleri vardır. Bunlar, yaşama tanıktır.[47]

46. Stefan Zweig, *Dünya Fikir Mimarları,* Cilt I, Çev. Gürsel Aytaç, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 1990, s. 176.

47. *Kuran*'da Araf Suresi, Ayet 157'de *Gök Kapı*'dan söz edilir: Onlar ki, yanlarındaki *Tevrat*'ta ve *İncil*'de yazılı buldukları ümmî, nebî, resûle tabi olurlar. Onlara ma'ruf ile (irfanla) emreder, onları münkerden nehyeder ve onlara tayyib olanları (temiz ve güzel olan şeyleri), helâl kılar. Habis olanları *(kötü ve pis şeyleri),* onlara haram kılar. Ve onların, ağırlıklarını (günahlarını sevaba çevirip, günahlarının ağırlığını) kaldırır. Ve üzerlerindeki zincirleri, (ruhu vücuda bağlayan bağ ve fetih kapısının üzerindeki 7 baklalı altın zincir) kaldırır. Artık onlar, O'na iman ettiler ve O'na saygı gösterdiler ve O'na yardım ettiler ve O'nunla beraber indirilen Nur'a (*Kur'ân-ı Kerim'e*) tabi oldular. İşte onlar, onlar felâha (kurtuluşa, cennet mutluluğuna ve dünya mutluluğuna) erenlerdir.

Gök kapı açıldıktan sonra olduğu yerden şairi biri kaldırır: *İşte Gök kapın da kaldırıyor yerden seni kollarıyla.* (Bu bir melektir).

Bu şiirin anahtarıdır; şair ölmüştür ve sonraki dizelerle bu ölüm pekişir: *İşte cennete kabul edildin.* Cennete kabulden sonra, tıpkı günah yazan melek gibi günler de *hızla çırpmıştır kanatlarını.* Son *öpücüğün tatlı kıyıcılığı*yla *öteki tarafa* giden aşığa sevilen *alevler içinde* gelen ve ruhu alan bir *melek* gibi görünür. Geri dönüş yoktur ama dönüp bir bakmıştır: *Kapı kilitli duruyor.* Derken aydınlık, kırılgan, hafif ve ince "ciddi bulutlar korosundan" *altı kanatlı melek* gösterir şaire *sevgililer sevgilisini*; bu, Allah'tır. *Altı katlı melek* (kerubim) görmüştür onu ve artık, insanı sevmek, aşk Allah aşkına dönmüştür.[48] Benzer, bir durum *göğe çıkmak-buraya alınmak* Faust'ta da vardır. Faust, melekler katına çıkar.

Bağlarken, tümden metafizik bir şiir olarak okunabilir ve tümden bir karşılıksız bir aşkın şiiri olarak da... Şiirde aşk, *sevgililer sevgilisine* ulaştırır onu ama salt, bir Tanrı aşkı değildir bu. Ağıt, itiraftır; bu itirafta aşk, sadaka değildir; âşık, sadaka istemez; aşk, aşığı bir yere götürür; tanrıya ve kendine. Goethe, Schiller'in ölümü üzerine şunu söyler: *Onu, ide öldürdü.* Walter Benjamin ekler: "İde, reel olana nüfuz ettiği ölçüde sanat eserine kalıcılık ve uzun yaşama şansı sağlar." Sedat Umran ortasını bulur: "Düşünce ile yazmak mümkün değildir."[49] "Marienbad Ağıdı"nda *ide,* Tanrı; *reel olana nüfuz* eden ise sevgilidir, ikisi de hâlâ günceldir.

"Marienbad Ağıdı", *Goethe*'nin *Faust*'ta verdiği kimi imgelerle de karşılaştırılabilir. Goethe, *Faust*'ta *daha yükseğe* ve *daha temize* varmak için *yukarıyı* işaret eder. Burada Tanrı vardır ve Tanrı, sonsuz sevgi içinde insanlara-ona yardım elini uzatır; *Gökte Epilog* kısmında, Faust göktedir. Göğe çıkmak mükemmele ermektir (kâmil olmaktır). Faust'u her engel güçlendirir, her kötülükten bir iyilikle çıkar. Reel son, trajik

---

48. Buraya kısa bir not düşmekte yarar var: Her biri *altışar* mısradan ve toplam yirmi bölümden oluşan şiir "kısmen", kimi okumalarla da tümü *öteki tarafa* ilişkin olabilir; şiir, 120 mısradır. Bu üçe eşittir (2 artı 1 eşittir 3). Ayrıca altı, altı kat gökle de ilişkili olabilir; 6. katta, beklenir. Burada ruhlar ışıkla arındıktan sonra geri döner, diğer katlardaki inanları-sevgilileri kurtarırlar, böylece *fetih kapısına* varırlar. Üçe gelince, Platon'dan beri ideal üç ana kavramla ifade edilir: *İyi, doğru ve güzel.* Platon'da insan vücudu da üçe ayrılır: *Baş, göğüs, karın.* Baş akıl, göğüs istem, karın hazı temsil eder. Musevilikte üç, *hilal, kaç ve Davud'un yıldızı*; Hıristiyanlıkta üç *Baba-Oğul-Kutsal Ruh'u;* Arap mitolojisinde *Manat* üçlü bir tanrıçadır ve üç kutsal bakire olan *Al-Itab, Al-Uzza, Al-Manat* olarak temsil edilir. İslamda üç *şariat, hakikat, ilahi gerçek'tir*; ayrıca Muhammed, sözlerini *üç kez* tekrarlar. Goethe'nin bağlı olduğu Masonlukta *üç derece* vardır: *çırak, kalfa ve usta.* Masonlar, üç kutsal kitap üzerine yemin eder. Mason adayları *üç soruya cevap* verir, *üç yolculuğa* çıkar vs. Goethe, şiir için üç şey arar: *Oluş, istek ve yapabilmek.*

49. Sedat Umran, *Şiirde Metafizik Gerçek*, İstanbul: Timaş Yayınları, 1997, s. 225.

olsa da şiir adına, kahraman bundan güçle çıkar. Her insan tanrıya giden bir yoldur ve sevgililer sevgilisine insandan ulaşılır.

Bu, Hegel felsefesi (*iyi-kötü* ve *teodise*) ile de örtüşür. Hegel, teist bir filozoftur; ona göre, Tanrı, sonsuz iyilik, güç ve adalettir. Aşk, Tanrı'dır; Tanrı, aşktır. Tanrı, aşk olarak *ilk*tir ve aynı zamanda *son*dur.

Şeytanla Konuşanlar

Şeytana borcu olmayan şair yoktur. Kimi şair tırnaklarını yiyerek ödemeye çalışır bu borcu, kimi evden eve göç ederek, kimi geceleri diz kapaklarını burnuna çekerek, kimi sabahın dördünde yataktan kalkıp kendini sokaklara vurarak öder. Tek mesele şudur belki de: Şeytanla ödeşmek ve onunla asla yüz yüze gelmemek.

Şeytanla savaş ve uzlaşma Dante'den beri şiirin temel konularından biridir. Açık savaş ilanı sanırım ilk defa 16. yüzyılda Torquato Tasso tarafından başlatılır. Tasso (1544-1595), "Jerusalem Delivered" (Kurtarılmış Kudüs) adlı şiirinde şeytana karşı *askeri bir birlikle*, dua ordusuyla yola çıkar ancak bu savaşın bedelini bir akıl hastanesine (kimi yorumlara göre bu kapatmanın nedeni politiktir) kapatılmakla öder. Delirmek, belki de uzlaşmaktır. Montaigne, Tasso'yu hastanede ziyaret ettiğinde, acımadan çok, kızgınlık duyar ve bu yüzden "asıl hissettiği

hayranlıktır."[1] Tasso, kayıp giden ve herkesi pençesine alan bir dünyanın habercilerindendir. Delirmek *zaferdir;* ancak, bu ne tanrıya ne de şeytana ait bir *zaferdir*, zafer deliliğindir.

16. yüzyılda yalnızlık sevilir; melankoli, *yalnızlığı sevme* ve *kalabalıktan kaçma*, kendini *toprağa* ve *sonbahara* yakın bulma halidir, zihnine gelen imgeler "gölge ve karanlıkla" örtülür.[3] İnsan kıyıdadır.

17. yüzyılda bir "ilaç" gündeme gelir. *Sinirlere özgü hissetme yeteneğini* zayıflatan ve bunun sonucunda *olağandışı bir tahrişe* yol açan acıları, düzensiz hareket ve spazmları hafifleten bir ilaç, *afyondur* bu; etkisi duyarsızlıktır.

18. yüzyılda afyonla ilgili bir kitap yayımlanır: *Réflexions sur l'usage de l'opium, des calmants et des narcotiques* (1726). Kitabın yazarı Philippe Hecquet'e göre afyon, sıcağın etkisiyle tamamen buhara dönüşme özelliği olan katı bir cisimdir; iç organlarda erir, kana aniden geçer ve lenflerin en ince olanlarıyla birlikte beyin korteksine ulaşan bir atom bulutu haline gelir.[4]

Hecquet afyonun doğanın bir erdemi olduğunu ifade eder; "Afyonun içinde yer alan ruhlar, yaratıcının onlara kazıdığı hayat ruhunun sadık koruyucularıdır." Çünkü "Yaratıcı sağlığı korurken, eğer masum kalsaydı insanı ölüme de karşı koyacak olan hayat verici bir ruhu tercihen bir ağaca (Hayat Ağacı) emanet etmiştir ve belki de günahkâr hale gelmiş olan insana sağlık vermekle görevlendirdiği bir ruhu bir bitkiye emanet etmiştir."[5]

Afyonla yazılan, yazılacak şiirlerin de ayak sesleri gelir. John Dryden (1631-1700) bunu haber eder: "Çok akıllı kişiler yakın dururlar deliliğe ve incecik bir perde ayırır sınırları birbirinden.

Evrilen bir zaman vardır. Tümden biçim almış düzene bir uyum söz konusudur. Diderot (1713-1784) bu uyumun çarpıcı bir yorumunu yapar *Rameau'nun Yeğeni* adlı romanında. Rameau'nun Yeğeni deli olduğunu bilir; *tutarsız, deli, cahil ve tembel* biri olduğunu söyler. Anlarız "Babaları kadar değerli olmayan oğullar"ın saati çalmaktadır. Foucault'nun deyimiyle *Rameau'nun Yeğeni* bize, "klasik çağdaki akıl bozukluğu deneyini yenileyen altüst oluşların içinde en esaslı olanı ken-

1. Michel Foucault, *Deliliğin Tarihi I*, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara: İmge Kitabevi, 1992, s. 60.
2. A.g.e., s. 43.
3. A.g.e., s. 146.
4. Foucault, *Deliliğin Tarihi II*, s. 185-187
5. A.g.e., s. 188.
6. Söz konusu alıntı John Dryden'ın "Absalom and Achitopel" (1681) adlı şiirinden alınmıştır; dizelerin aslı şöyledir: "Great wits are sure to madness near allied / And thin partitions do their bounds divide.

di çelişkileriyle sarsılan çehreler aracılığıyla hızlı bir şekilde öğretir."[7] Her şeyin ölçüsü paradır. Bu yüzden "çocuğumun altını olmalı" der kahramanımız, "beni ilgilendiren şey bu"; çünkü "eğer çok parası olursa her şeyi elde eder. Sizin beğeninizi ve saygınızı bile."

Herkes birbirini aldatır. Davranışlar, sevgiler, dostluklar ve iktidar yapmacıktır. Başkasına muhtaç olan herkes yoksul ve yapmacıktır. Kral metresine karşı yapmacık, Tanrı karşısında bir kukladır. Dalkavukluk gıdasını buradan alır. Bir insan diğeri için süstür; erkek kadının, kadın erkeğin süsüdür. Kelimeler ruhu kurtarabilecek mi? Belki. Mandeville *The Fable of the Bees: or private Vices, Public Benefits* (Arılar Masalı ya da Özel Ahlaksızlıklar, Kamusal Yararlar) adlı kitabında bencillik, kolaycılık, hırs, riyakârlık, tüketim üzerinde durur. Mandeville'e göre, yalnızca ahlaksız tanınanlar değil, erdemli ve dürüst geçinenler de bencildir. Mandeville zenginlerin, din ve devlet adamlarının, ahlaksız diye suçladıkları kişilerin bencilliklerinden yararlanmakla ve bu bencilliği arkalamakla kalmayıp bizzat kendilerinin de bencilliklerini, erdemliliğin örtüsü altında sinsice gizleyen birer bencil olduklarını söyler. Mandeville, bu düşüncesini geliştirerek, bencilliğin Hıristiyan ahlak anlayışıyla desteklendiği görüşüne varır.[8]

Bu yüzden afyon, şair için bir dünya yaratır; olanı değil, olmasını istediğini yaşar. Burası şairin düşle kurtardığı bir bölgedir. Kimse giremez. Coleridge afyon çektiğini saklar; ta ki 1821'de yakın arkadaşı Thomas de Quincey'in *Bir İngiliz Afyon Tiryakisinin İtirafları* yayımlanana dek. Coleridge'in "Kubilay Han" ve "Yaşlı Gemici" şiirleri, ilhamla değil, afyonla çıkmışlardır. Hölderlin akıl hastanesinde huzuru bulur, yıllar boyu aşağılara doğru bir belirsizlik içinde bir kayadan diğer bir kayaya düşmeyi yaşar; bir anlamsız işarettir, kendini nereye koyacağını bilmez. Blake sanrılar görür. Swinburne, Dostoyevski ve Flaubert afyon çekmezler; sara, afyon yerine geçer, buradan görünür gerçek.

Ve şeytan yeraltıdır, bunun insandaki karşılığı bilinçdışıdır. Şair burayı açamadıkça şiir yazamaz. Bu yüzden şairin dini yoktur ya da şair şu dine mensuptur diye doğrudan bir tanım da yapılamaz. Blake, Byron, Lermontov, Coleridge, Shelley, Nerval ve Hugo bir dine mensup değillerdir. Tanrı da şeytan da bir düştür ve şair düşte bunlarla konuşur. Tek konu vardır belki, o da masumiyettir. Blake, şeytanı çıplak bir gözle görür, çıplak bir gözle gösterir ve aleni bir şekilde onunla konuşur, çünkü artık Londra ve Kudüs'ün yoksul semtleri birer cehennemdir; ancak kimileri burayı görmeyecek kadar riyakârdır. Tirana ve kutsal devlete isyan buralarda olacaktır. Devlet burada kendine kutsal diyerek ve kutsal

7. Foucault, *Deliliğin Tarihi III*.

8. M. Buhr-W. Schroeder-K. Barck, *Aydınlanma Felsefesi*, Çev. Veysel Atayman, İstanbul: Yeni Hayat Kütüphanesi, 2006, s. 14-15.

kitaplara yaslanarak ayakta tutar. Shelley, şeytanla yürür, kalbini açar ve onu kahramanın ruhani simgesi haline getirir; onun için şeytanla düşüş zaferdir. Byron şeytanla içli dışlı olur, Kabil'e kadar şeytanın izini sürer ve onun için Şeytan ve özgürlük aynı anlama gelir. Bu özgürlüğü Coleridge düşünde, şeytanla sıkı bir pazarlığa oturarak yakalar. Her pazarlık gibi bu pazarlık da bir bedel ister ve o bu bedeli öder Coleridge; denizin ortasında binlerce *çamursu ruhla* yüz yüze gelir; bu ruhlar sonra birer meleğe dönüşürler. Hugo kimine göre dine döndükten sonra daha çok ve daha iyi yazmıştır ancak şeytanla konuşmadığı zaman yalnızca ülkesine hizmet etmektedir; şair değil, politikacıdır. En büyük şiiri biten ve şimdi okullarda okutulan şiirleri değil, yarım bıraktığı şiiridir; burada şeytan özgürlükle dile gelir. Yeats şeytanla konuşmaktan yorulur, varislere karşı bir tanım yapması gereklidir, yapar da: *Şeytan, Tanrı'nın tersidir*.

18. ve 19. yüzyıl ansiklopedilerin yüzyılıdır. Tanımlar yapılır; cehennem sadece kutsal kitaplara bağlıdır ve burası *iblis ve kötü ruhların* yeridir.

Napoléon, Waterloo'da (1815) yenilir. Artık şeytanın insanların arasına indiği ve bu kişinin Napoléon olduğu söylenir; o, olsa olsa düşmüş bir melek, sahte bir mesih-bir deccaldır.

William Blake: Sürekli Cennet

I

Sanayi Devrimi başta İngiltere olmak üzere bütün Avrupa'da 18. yüzyılda başlayan 19. yüzyılda devam eden buluşların hayata geçirilmesidir; buharla makinaların yapılmasıyla yeni bir endüstri doğmuştur ve bu endüstriyle geniş bir sermaye birikimi ortaya çıkmıştır. Bunun yanı sıra, 16. yüzyıldan itibaren hızla gelişen nüfus artışı Sanayi Devrimi'ni belirleyen unsurlar arasındadır. Kırsal kesimde tarıma bağlı ekonomik gelişme tıkanmış, biriken nüfus hızla büyük kentlere göç etmeye başlamıştır; böylece büyük kentlere gelen işgücü, sanayinin hazır işgücü içerisinde yer almıştır. Geniş çaplı yağma hareketleri yine bu zaman dilimine denk gelir. İspanya, Orta Amerika'dan yüklü miktarda altın yağmalar; İngilizler ise İspanya gemilerini.

Yağma sonucu, Avrupa devasa boyutlarda bir altın yoğunluğuna sahip olur; 18. yüzyıl yağma üzerine kurulmuştur. Yağmanın yanında yer alan diğer bir güç ise savaştır; temeli sömürgeciliğe dayanan bu savaşlarda Avrupalılar büyük payı almak için bir süre birbirleriyle savaşır. Fransa ve İngiltere (1753) Plessey Savaşı'yla Hindistan'da karşı karşıya gelir. Savaş sonucunda İngiltere, Hint ve Moğol imparatorlarının hazinesine el koyar; İngiltere'de ekonominin canlanmasının, yeni finans

olanaklarının doğmasının, özellikle dokuma ve buhar makinelerinin yapılmasının temelinde bu savaşın ganimetleri vardır. Savaşların en can alıcı, yıkıcı yanı ise ganimetlerin, bir süre sonra işlenmesi ve bunun yeniden sömürgelere pazarlanmasıdır. Avrupa bu ganimet çağına *Makineleşme Çağı* demiştir; hammadde demir ve kömürdür; fabrikaların yoğun bir şekilde kurulmasıyla tarımdan sanayiye geçiş sağlanır. İngiltere zengin kömür yatakları, deniz ve nehir taşımacılığındaki üstünlüğü ve savaş ganimetleriyle güçlü bir devlet olarak Avrupa tarihindeki yerini alır. Zamanla kömürün yanına demir ve çelik eklenir; sömürgecilik demiryolları sayesinde yeni devletler keşfetmeye başlar. Denizin tasması demiryollarıdır artık.

Sanayi Devrimi'yle birlikte İngiltere'de monarşi güçlenir; Avrupa'dan dünyanın merkezine kayar. Ekonomik bir gücün göstergesi olan bankacılık burada bir sektör olur, rakip ülkeler geride kalır. İngiltere ekonomik gücünü sömürgelerden kazanır ve en büyük sömürge imparatorluğu olur; silahla elde edilen ganimet, ülke içinde fabrikalara döner; ekonomideki gelişim, İngiltere'yi imparatorluk düzeyine çıkarır. Fabrikalarda erkek işçilerin yanında ucuz işgücü diye çocuklar da çalıştırılır. Kimi zaman da çocuklar sokakta iş arar, bağırırlar, *sweep*. Fabrika dışında çocuklar *iş baca temizleyiciliği* yapar. Kazancın bütün yolları mubahtır.

II

Devrimin sanata yansıması ise trajiktir, bunun tipik örneği William Blake'dir (1757-1827). Blake, Sanayi Devrimi'yle oluşan burjuva sınıfıyla büyük çelişkiler içinde büyür, gelişir ve ölür.

Blake, Sanayi Devrimi'nin bütün olumsuzluklarını şiirlerinde yansıtır, fırçasıyla çizer ve kendi kişiliğinde otoriteye asla boyun eğmez. Blake, insanların küçük düş evlerini kendi düş gücüyle birleştirir, onları yüceltir. Blake'e göre, acı ve sevinç aynı anadan gelir: *Sevinç tohumu eker, acı biçer*. Evren onun için bir düştür. Matematikte olgulara dayanan evren, onda *düşle* görülür. Blake, mekanik bir dünyanın paralelinde gelişen fiziğe bel bağlamadan düşle görülen *dışgörüsel* bir fizik oluşturmaya çalışır ve Tanrı olsa olsa bir saat yapımcısı olabilir burada; tıkır tıkır işleyen evrenin dışındadır, saatin kendisi değildir.

Kendine göre bir evren yaratarak Sanayi Devrimi'ne ve devrimin yaratıcılarına düş gücüyle kafa tutan Blake, böylece bir peygamber gibi birbirinden çıkan iki olguyu, cennet ve cehennemi bir araya getirmiş, dahası bugüne kadar bilinen *kötü şeytanı* insanın ihtiyaçlarına cevap veren bir isyancı, tiranlara karşı bir kahraman olarak sunmuştur.

Blake bütün düş gücüyle bir dünya yaratır, ancak bu dünyanın bize söylediği tek şey vardır: *İnsan can çekişmektedir*. Sanayi Devrimi bütün

gücüyle insanın içindeki insana hükmetmiş ve korkunç bir yalnızlığın ilk adımları atılmıştır. Sonbahar ağır bir kelimedir, ölüme yakınlığı ifade eder, şairler kendilerini hep sonbahara erteleyerek yaşarlar. Korkunç bir keder ve kasvet vardır, bir yandan gelişen kollarıyla insanları bir ahtapot gibi saran kapitalizm, diğer yandan yardıma çağrılan mitler, her mit bir imdat demektir.

Blake 1757'de doğarken, Newton çoktan ölmüştü ama egemenliği vardı: Sanayi Devrimi'nin oluştuğu yeni burjuva sınıfı Newton'un eseriydi.

Newton düşü öldürür. Zamana ayak uyduranlar yanlarına Newton'u alarak insanların düş gücünü de öldürmektedirler. Mekanik bir dünya vardır çünkü insanlar Newton gibi evreni mekanikleştiren bir tiranla dünyayı ele geçirmişlerdir; Newton tam kelimeyle bir *cindir*, insanları çarpmıştır. Blake *Urizen* adlı kitabına yaptığı bir resimde Newton'u gözleri kapalı, aksakallı bir tiran cini olarak gösterir, cin ayak parmaklarıyla doğanın kitabını okumaktadır ve yine aynı kitapta yılanla sarmaş dolaş, aynı zamanda korkuyla bakan insanlar Newton'un cinli düşüncelerinin uçurumundan birer birer düşmektedirler.[9]

Newton, Blake'in resimlerinde kaslarla var olan güçlü bir gövdeyle ifade edilir, ancak çizgileri eğridir. Kaslarla beslenen el, pergele tamamen egemendir. Pergel elin uzantısı olmuştur ve Newton eğilmiştir, eğilerek çizebilmektedir. Çizgiler güçlü ve yuvarlaktır. Yuvarlak çizgiler, pergelin düz çizgileriyle birleşmektedir ve Newton ne olduğu bilinmeyen yere (bir) şekil çizmektedir. Pergel kâğıda yaslanmıştır, böylece bir eşkenar üçgen olmuştur Newton. Üçgenin düz çizgilerindeki belirginlik, Newton'un matematik dünyasını yansıtmaktadır. Pergelle el arasında kopukluk yoktur. Sol elin parmakları, pergel, Newton'un eğilmiş gövdesi, sağ ayağı, burnu, gözleri, kasları, sağ elinin parmaklarının pergele oluşturduğu şekil, hep üçgene, üçgenin içine çizilen yaya uymaktadır. Düz-eğri çizgi, karşıtlığı kaynaştırır. Bu bir eğriyi içine çizilen doğru parçalarının oluşturduğuna delalet etmektedir. Sayıların sonsuza gitmesi limit alınırsa, sonsuz sayıda küçük doğru parçasının limit durumda eğriyi oluşturduğu görülmektedir. Öte yandan *eğilen*, matematikle eğilen Newton'un elindeki pergel, beden ve kâğıdın oluşturduğu bütünlük güçlü bir egemenliği imlemektedir, ancak bu egemenlikte insan bütün boyutunu kaybetmiştir. Matematik insanı yere eğmekte, iki boyuta tutsak etmektedir. Newton'un saçlarındaki kıvrımlar, beyin kıvrımlarını andırmaktadır. Işık kâğıda vurmuş, bedenin ve kâğıdın oluşturduğu bütünün dışında kalan ortam karanlıkta kalmıştır. Işık sınırlıdır, kâğıda tutsak olmuştur. Böylece insan

9. Ahmet İnam, "Sanatçılar Üzerine", *Bilim-Teknik* dergisi, Nisan, 1983.

boyutunu yitirmiştir, kendini kâğıdın üstüne yansıtmış, kendini düşürmüştür.[10]

Blake'in yarattığı evrende, yaratıcı güç olarak *Los*'u görürüz. Bu evrende yaratıcı güç ve düşünce vardır, matematik buraya giremez. Los'un derdi Newtoncu sınırlı evrenin dışına çıkmaktır. Newton'un ölüm üzerine kurulu dünyası matematik ve atomlarla öldürülmüştür, dünyanın yeniden yaratılması gerekmektedir, bunu başaracak olan ise sanattır, sanat ölümsüzdür. Bu ölümsüzlükten kopmuş, dört düşmüş dünya vardır: *Ulro, Oluşum, Eden ve Beulah.*

Ulro Newton'un içinde yıldızlararası boşluğu taşır; Beulah yaratıcılığın çekirdeğidir; Eden ölümsüzlük dünyasına açılır; Oluşum,canlılığı temsil eder. Sanat, bu dünyalarla ölümsüzlük arasındaki köprüyü kurar, algı kapılarını temizler, mesela şiir; şiir ne kadar belirsiz olursa olsun, algılama o kadar artar ve şiirle gözü açılan, dünyaya bakan insan algılarla düşünür, gözde hem beyin hem kalp vardır: *Bir kum tanesinde bir dünyanın olması* gibi.

Newton gözdeki beyni ve kalbi kurutmuştur. Sevinç yaşamın çekirdeğidir oysa, sevinçleri besleyen hayallerdir, imgelerdir. *Los* isyan edip yaratacaktır, efsanelerle dört ölümsüz yaratır: İlkin *Thames* yaratılır, dilde ve bağırsaklarda barınır, yönü batıdır. İkincisi *Urizen*'dir, soyut düşüncenin babasıdır, çiftçidir, yeri beyin ve gözdür, güneye gider. Üçüncüsü *Urhena*'dır, kuzeye gider, kalp ve kulaktır yeri. Dördüncüsü *Luvah*'tır, aşktır, ateşi taşır, doğuya gider ve yeri bel ve burundur. Zamanla *Urizen* evrene egemen olur, insanlar bölünür, diğer üç cin düşer, esir olurlar; Los, Urizen'le savaşır, yenilir ve bölünür. Bu bölünmeden *Enitharmon* doğacak, *Los* kucaklayacaktır onu ve bundan *Orc*, yani yaşam ateşi doğacaktır. *Urizen* ve karısı *Orc*'u kıskanacaklardır, enerjidir çünkü o ve ondan kurtulmak için yakalayıp bir dağın başına bağlayacaklardır. Elbette ki *Orc* bunu kendine yedirememeyecektir...

Blake, Newton gibi (sevmesine rağmen) Milton'a da çatmadan edememiştir; ona göre Milton yüzünü Tanrı'ya dönerek, insanların arasından çıkmıştır, gerçek *şair yüzünü şeytana dönmüş* olandır. Blake Milton'ı eleştirirken, onun bilmeden şeytanın tarafını tuttuğunu söyler; oysaki şair, bilerek bir taraf tutmalıdır, eğer tutacaksa; şiir de şair de isyan ettiği zaman gerçektir ve asla yapıcı olamaz. Bu yüzden Blake'in şiirinde ilham kaynağı olan şeyler zihnimizi allak bulak etmez, bizi yerden yere vurmaz, sarsılmayız, aklımız paha biçilmez bir zenginliğe boğulmaz, kelimesiyle boşalırız, hayal yoktur, hayal kırıklığı vardır yalnızca.

10. İnam, a.g.y., s. 273; ayrıca bkz. E. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, s. 386.

III

Blake, İngiliz edebiyatının en çok tartışılan kişilerinden biridir; adı sıkça John Ford ve Emily Brontë ile karşılaştırılır: Ford, *suç ve aşk*; Brontë, *tüketen arzu*; Blake, "insanoğlunu şiire, şiiri de kötülüğe indirgeme" bahsinde akla ilk gelenlerdir.

Blake'in sıradan bir hayatı vardır, entelektüeller tarafından ilgiyle karşılanmaz. Hatta kimi "dedikodulara" bakılırsa, dönemin şairlerinden Wordsworth ve Coleridge, Blake için "deli" demekten çekinmezler ve bu tavırları Blake'in ölümünden sonra da sürer.[11]

Blake'in siyaset ve ahlak anlayışı kimileri tarafından beğenilmez; İngilizler, Fransız Jakobenleri en büyük düşman olarak görürken, Blake Jakobenlerin taktığı kırmızı bereyle dolaşır.

Blake, Fransız Devrimi'ne ise sıcak bakar. Ona göre bu devrim halkın iktidarıdır. "Kaplan" şiirinde "öfkeli kaplanların, eğitimli atlardan daha uysal" olduğunu belirterek bu sempatisini gizlemez.

Devlete karşıdır Blake. Devlet demir bir kafestir ve burada insan erir; çünkü devlet en nihayetinde askeri bir güce dayanır. Bunun Blake'in şiirindeki karşılığı şudur:

> Bilinen en güçlü zehir
> Sezar'ın defne tacından gelir.[12]

Blake devlete ve krala karşı olduğu gibi Tanrı'ya da karşıdır. Onun İsa'sı da Tanrı'sı da başkadır:

> Senin gördüğün İsa vizyonu
> Benim vizyonumun en büyük düşmanıdır
> Seninkinin seninki gibi karga burnu var
> Benimkinin benim gibi hokka burnu
> Seninki bütün insanların dostudur
> Benimki körlere kıssalar anlatır
> Seninki benimkinin nefret ettiği dünyayı sever
> Senin cennet kapıların benim cehennem kapılarımdır.[13]

Eski Ahit'teki Yehova ona göre zorbadır; *Yeni Ahit* (*İncil*) ise din adamlarıyla insanı köle yapar; kiliseler "İsa'yı baş aşağı çarmıha" germiş-

11. Georges Bataille, *Edebiyat ve Kötülük,* Çev. Ayşegül Sönmezay, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1997, s. 61-81.
12. William Blake, *Hasta Gül*, Çev. Dost Körpe, İstanbul: Kabalcı Yayınları, 1996, s. 31.
13. Peter Marshall, *Bir Anarşist Olarak William Blake*, Çev. Rahmi Öğdül, İstanbul: Altı Kırk Beş Yayınları, 1997, s. 57.

lerdir. Devlet ve din kiliseyle bir araya gelmiştir. Zulmün tek kaynağı onlardır. Blake'in imgeleminde İsa zorbaya karşı geldiği için Tanrı'nın oğludur. İsa, halktır ve kurulu düzen ona çarmıhla yanıt vermiştir. İlahi olan insandır. İnsan giysisi onda dövme demirdir; biçimi ateşli bir demirci ocağı, yüzü fırındır; insan yüreği bu fırının doymak bilmez boğazıdır. Bu yüzden savaş ve dinlerle ortaya atılan şehitlik Blake'in dünyasında iki şeyi yok eder: imgelem ve kutsal varlık.

Blake garip bir şeytan görüşüne sahiptir. Resimde *çıplak* ve diğer kişilerle eş durumda olan şeytan şiirde ve notlarda farklılıklar gösterir. Blake kimi zaman yüzünü şeytana döner, ilhamın onda olduğunu söyler, kimi zaman insanları eleştirirken (Newton) şeytana benzetir. Bacon'u (*Denemeler*) okurken kitabın kenarına "Şeytanın götü" yazılı bir *göt* resmi yapar, dökülen dışkıların altına da şu notu düşer: *Bir kral.*[14]

Blake'in resimlerindeki şeytan tıpkı cennetteki *Âdem, Havva ve Yılan* kadar çıplaktır. Blake de çıplaktır. Ancak kilise nasıl ki kutsalı giydirmişse, Blake de giydirilmek istenmiştir; toplum en büyük kıyafettir. Blake reddeder. Blake'in şeytanı yalındır.

Bugüne kadar çizilen şeytan resimlerinde şeytan çıplaktır; bazen boynuzludur, bazen kuyruklu, bazen kanatlıdır; yüzünde bazen yılanın, bazen köpeğinkine benzer bir sırıtma vardır, bazen keçileri düzüp sütlerini haram kılan Pan'dır. Rengi siyahtır, karanlıkta ortaya çıkar, karanlıkla aynı renktedir ve bu onu meleklerden ayırır, çünkü melek beyazdır, saftır ve temizdir; siyah, kötülüğü ve kiri temsil eder. Örneğin Mikail, asi melekleri cennetten kovarken, *iyi melekler* tümden zırhlıdır, kötü melekler peştamalla cennetten atar ve sonra bu peştamal düşer, renkleri kararır. Blake'de ise aynı çıplaklık dizgesi sürer, ancak olumsuz bir ima yoktur. Çelimsiz ve pis pis sırıtan bir figür değildir şeytan; Milton'ın *Kayıp Cennet* için yaptığı oymaya hazırlık aşamasındaki "Satan Arousing the Rebel Angels" adlı suluboya resimde şeytan güçlü kuvvetlidir, dış hatlarıyla bir Yunan heykelini andırır.[15] Aynı yıl ve aynı amaçla yapılan "Satan Watching Endearments of Adam and Eve" (Şeytan, Âdem ile Havva'nın Okşayışlarını Gözlerken) adlı tabloda şeytan dış görünüşüyle Âdem'e benzer ve şeytanın buradaki konumlanışı *çirkin* değildir; kanatlıdır ve ayaklarından göğsüne kadar bir yılan dolanmıştır gövdesine; sağ eliyle yılanı okşarken sol elinin işaretparmağıyla aşağıda çiçekler arasında öpüşen Âdem ve Havva'yı gösterir.[16]

Daha sonra çizdiği "Christ Tempted by Satan to Turn the Stones into Bread" (İsa, Taşı Ekmeğe Çevirmesi İçin Şeytan Tarafından Ayartılıyor, 1816-1818) adlı tabloda şeytan ve İsa bir aradadır; İsa'nın başında bildik

14. Peter Marshall, *Bir Anarşist Olarak William Blake*, s. 54.
15. Morton D Paley, *William Blake*, Londra: Omega, 1983, s. 59-65.
16. Morton D Paley, *William Blake*, resim 60.

aura vardır ve şeytanla karşılaşıyorlarmış gibi bir eda söz konusudur. İsa'nın uzun saçları ve sakalları vardır, yüzü bilinmezlikle doludur, şeytan göğse kadar inen sakallara sahiptir; bu haliyle İsa kulak veren, şeytan ise akıl veren konumdadır. Şeytanı, İsa'dan ayıran bilge bir ifadeyle donatılmış müzminliktir, amacı büyülemektir. İkisi de giyinik ve yalınayaktır. İsa'nın üzerinde uzun ve ince bir entari vardır, ucu yere değer, hatta bu entari o kadar incedir ki İsa'nın vücut hatları hemen göze çarpar. İsa bu ince giysiyle birlikte düşünüldüğünde narin bir kadının bedenini görmek hiç abartı olmaz, belden yukarısı ise güçlü ve kaslıdır. İsa'nın ayakları da çok narindir, adeta hiç yere değmemişler gibi bir görünümleri vardır. Şeytanın ayakları ise diz kapaklarından itibaren güçlü bir erkeğin ayakları gibi tasvir edilmiştir. Şeytanın üzerinde belden bağlı, dize kadar inen cekete benzer bir gömlek vardır, ikisinin işaretparmakları ağıza doğru yönelmiştir; şeytanın sol eli aşağıda, İsa'nın sol eli yukarıdadır. Tabloda tasvir edilen sahne şudur: *Gözleri görmeyenlerin gözlerini açan, sakatları yürüten* İsa'dan şeytanın bir isteği vardır: *Taşı una çevir*, ekmek yap. İsa da Tanrı isterse dercesine işaretparmağıyla yukarıyı işaret etmektedir..[17]

Blake hiçbir bedene sevgi olmadan yaklaşmaz; çizmez ve söylemez. Beden ile sevgi dile gelir ve buradan yükselen tek şey vardır: Arzu. Bir yerde *eyleme geçirilmemiş arzular beslemektense, bebeği beşikte öldür* diye seslenir. Yukarıda resimler üzerinden anlatmaya çalıştığım gibi İsa ve Âdem'in bedeniyle şeytanın bedeni arasında eğreti dozunda bir ayrışma yoktur. Blake'in İsa'sı "Erotik enerjinin ışıltılı denizinde yıkanan çıplak bir Titan'dır" ve bu Titan, İsa'dan çok şeytanı anımsatır; dev bedeni şimşeğin aydınlattığı dev bir bulut gibi, cehennemin mesellerinin alevli harfleriyle kaplıdır.[18]

Blake için karşıtlık şarttır; karşıt olmadan ilerleme mümkün değildir; aşk ve nefret, akıl ve enerji, varoluş için gereklidir. Gerçek dostluk karşıtlıklar üzerine kurulmuştur; öldükten sonra bizi karşılayacak olan bir mekân yoktur, yaşayan her şey kutsaldır; bu yüzden Tanrı insandır, insanın içinde var olmuştur ve biz de onda var oluruz.

Blake'in dünyasında insan ruhsal bir varlıktır ve varlık salt bedenle sınırlı tutulamaz. Beden sadece örgütlü bir ruh değildir, aynı zamanda yaratıcı enerjinin kaynağıdır: İnsanın ruhtan ayrı bedeni yoktur, çünkü beden denen ruhun bir parçasıdır ve ruhun giriş yerleri beş duyumuz tarafından ayırt edilir.[19]

17. Morton D. Paley, *William Blake.*
18. Octavio Paz, *Çamurdan Doğanlar*, s. 58.
19. Peter Marshall, *Bir Anarşist Olarak William Blake*, s. 37.

IV

Blake, Londra'da bir çorap (ya da külotlu çorap) üreticisinin oğlu olarak doğar, yirmi yaşından sonra kendi dükkânını açar; evlenir, karısı Catherine ile birlikte mutlu bir hayat sürer. Catherine hazların hazzını verir ona, o ruhunu verir. Ancak dedikodulara bakılırsa, çıplak bir vaziyette bahçede oturup Milton'ı okuyan ve soranlara da Âdem ve Havva'nın bugünkü hali olduklarını söyleyen çift sonradan Blake'in kimi heveslerine yenilir.[20]

Blake, tıpkı eski bir zamanı yaşıyormuşçasına, sarayına yeni bir kadın getirmek ister. Karısı ise kimilerine göre uyum sağlar, kimilerine göre de gözyaşlarına boğulur. Sonuç ne olursa olsun Blake'in eşiyle ilişkisi eserlerine yansımış ve buradan önemli sonuçlar alınmıştır.

Bu ve benzer söylemlerin altında Blake'in çokeşliliğe dayalı bir görüşünün olduğunu iddia edenler de vardır. Kanımca bu söylemin altında Blake'in yaşadığı yüzyıl ve yüzyıla aykırı düşünceleri vardı: Moravyalılar, Masonlar, Swedenborgcular, Kabalacılar ve Binyılcılar farklı düşünceler ürettiler, başta babası (Masonlarla ilişki içindeydi) olmak üzere Blake'in ailesi de bu düşüncelerden bağımsız değildi. Bu akımlar (belki) "gizli" olduklarından ve sanatın bir ucu *gize* dayandığından, bunlardan Blake de etkilenmiş, düşünü onlarla beslemişti, olabilir.

Örneğin Moravyalılar için cinsel organlar kutsallık düzeyindedir ve emir almaktan hiç hoşlanmazlar. Moravyalılar arasında "Congregation of the Lamb" (Kuzu'nun Topluluğu) adlı bir grup vardır. Blake'in resimlerinde organlara ve bedene saygı hemen fark edilir. "Kuzu" adlı bir şiiri de vardır ve bu şiirin yer aldığı "Masumiyet Şarkıları"nın temel sorunlarından biri yasaklanmış cinselliktir. Şiirlerin yanına çizilmiş ve bir bakıma şiirlerin tefsiri olan resimler de bunu belgeler. Şiirlerde dikkatimizi çeken unsur cinsel organlara yapılan atıflardır: Yaprak, sap "Gonca" ve "Yavru Neşe"de olduğu gibi dikilmiş penisle inmiş penisi simgelerler, çiçek ise dölyatağıdır.[21]

20. Blake, Milton için yaptığı resimlerden *(Milton, resim 33-1804-10)* birinde eşine şöyle seslenir:

"Seninle evlendiğim vakit, sana ruhumun tümünü verdim
Sevdiklerimi seveceğini sandım ve sevinçlerimde sevinci bulacağını
Hazlarımda hazzı arayacağını, ey Babil'in Kızı
O vakitler sevgi doluydun, yumuşak ve nazik, şimdi ise kıskançlığınla
Korkunçsun ve şirretsin gözümün önünde çünkü zalimce
Kesip attın sevgilerimi, sana duyduğum aşk kuruyana dek.
Senin aşkın onunkine bağlı ve onun sevgisi üzerine
Kurulu kıskançlıkla budadığın hazların."

21. Jean H. Hagstrum, "Masumiyet Şarkıları Üzerine" bkz. William Blake, *Masumiyet Şarkıları*, Çev. Selahattin Özpalabıyıklar, İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları, 1995, s. 60.

Moravyalılar grubunun lideri Nicolaus Ludwig Zinzendorf'a göre *Tanrı* ve *Evren*, etkileşim içindedir ve böylece kusursuz bir denge kurulmuştur. Bu aynı zamanda coşkudur ve dinamik cinsellik buradan gelir. Zinzendorf'un kabalistlerden etkilenerek ifade ettiği duygunun açılımı *Ahit sandığında* yer alan kerubim melekleridir. Kudüs'ü bu melekler korur. Melekler birleşmişlerdir ve bu birleşme sonucunda Tanrı'nın dişil uzantısı olan Shekhinah'da (Kudüs) kutsal evliliği simgeler. Tapınağın yıkılmasından sonra kerubimlerin yeniden kavuşması (eril ve dişilin birlik ve beraberliği) kendini onlara adamış karı ve kocanın girişeceği ayinsel birleşmeye bağlıdır. Birleşme, aynı zamanda kenetlenme ve bir olmadır. Herkes Tanrı'yla böylece birleşmiş olur. Blake'in aşağıda anacağım "Jerusalem" adlı şiiri, kentin fiziksel ve ruhsal olarak yeniden inşasını anlatır.

Emanuel Swedenborg ise bir başka akımdır. Swedenborg, *Journal of Dreams* (Düşlerin Günlüğü 1744-45) adıyla kitaplaşan günlüğünde, cinsel enerjileri kontrol etmek ve yönlendirmek için bir disiplin önerir. Buna göre insanlar, saf niyeti koruyarak, kötücül ruhların ürettiği kışkırtıcı görüntülere karşı koymalıdır: Vajinasında dişler bulunan bir kadın (*vagina dentata*) tarafından seyredilirken işemek, vulvalarını sergileyen sirenler, röntgenciler...

Blake'in eşi, kocasının eve bir cariye-metres getirme önerisine karşı çıktıktan sonra Blake, "The Garden of Love" (Aşk Bahçesi) adıyla bir şiir yazar. Şiirde Yogi ve Kabalisttik seksin teknikleriyle zorluklar yaşadığını kanıtlar. Şapelin (vajina) önündeki fallik yılan, *kapıyı menteşeler parçalanana* kadar zorlar. Swedenborg'un dile getirdiği ruhsal görü yakalanmadan, sertleşmeden boşalır, zehrini dışarı kusar.

Şiir aynı zamanda bir kilise eleştirisidir; kilise, Blake'e göre Tanrı ile insanın arasına girmiştir. Şiirin en güzel dizelerinden biri olan "yabani güllerle bağlanmak" ifadesi de zaten evcilleştirmeye karşı bir duruşu ifade eder. Kilise, evcilleştirir. Tanrı da aşk da "yaban"da güzeldir. Ancak şiiri tümden bir kilise eleştirisi üzerinden okuyamayız. Şiir güçlü imgelerle erotizmi verir ve hatta erotizm karşısında, erotizmi vurgulamak için bir araç olmaktan öteye gitmez. Hep uyanık olan, aşkı arayan bir şair vardır karşımızda. Şairin karşısındaki aşk ise uykudadır; uykudaki aşka bakar şair. Aradığı, yaşadığı nem yerini kuruluğa bırakmıştır; "vajina" susuz bir kuyu gibi yankısızdır. Fundalıklarda ve yabanda kendi yankısını arar. Burada aşk bahçesi onu karşılar. Ancak bahçede yapılmış bir kilise vardır. Kilise aynı zamanda beden olarak da yorumlanabilir. Bir süre oyalanır. Çimenliklere bakar. Çimenlik vajinanın kıllarıdır. Burada yankısını arar. Aradığı yankı, kilisenin / bedenin duvarları arasına tutsak edilmiştir. Kapının üzerinde bir ibare vardır: *Giriş yasak*. Bu yasak yüzden kilisenin-bedenin etrafı mezarlar-ölülerle çevrilmiştir. Çiçeklerin

açması gereken yerlere mezar taşları dikilmiştir ve beyaz taşlar arasında çiçeklerin varlığından bile haberdar olmayan *kara cübbeli papazlar* dolaşmaktadır. Onlar ne aşkı bilirler ne de şairin ruh halini; şairin sevinçleri ve arzuları yabani güllerle bağlanmıştır oysa.[22]

Döl, kutsala ulaşmak için kullanılacak bir araç değildir. Blake, defterine düştüğü alaycı bir başka şiirde, karısının aşırı iffetliliğini dile getirir: *Aşk bir günahtır*! Karısının vajinasının kuruluğunu "onun çürük yaşlı meyvesi" diye tanımlar ve kendi iktidarsızlığı için "Long John Brown inceldi ve inceldi" der. Vardığı sonuç ise şudur: "Şeytan genç adamın çorbasına girdi." Tantrik transta, dişinin yumurtalığa ait sıvıları önemli bir rol oynar ve Çinli, *çorba* kelimesini erkek ve kadın arasındaki sıvı alışverişini tanımlamak için kullanır.

Blake, Kabalistik-Yoga'nın sıra dışı tekniklerine de el atar; Milton'da sol ayak ruhsal bir yükseliş gösterir. Swedenborg, cehennemi *Büyük İnsan*'ın ayak tabanlarının altında konumlandırır ve ayaklardan şeytansı kötülüğü temizleyecek bir arınmayı tasvir eder. Kimi tasvirlerde de ruh *her iki ayağın da altında* arınır: *Acı sol ayağın başparmağında hissedilir.* Başparmak üreme organları ile iletişim kurar ve üreme organları da *Söz*'le.

Ayak başparmağının cinsellikteki önemini vurgulamak, başparmağın nefes kontrolüne yardım ettiği bazı Yogik ritimlerde yer alan bir uygulamadır. Tek taraftan nefes alma kapasitesi, Tantrik çiftin birleşme öncesi pozisyonuyla bağlantılıdır.

Edward Moore'un, Hindistan'dan Yogik çizimleri için Blake'in dost çevresinden taşbaskı ustalarıyla irtibata geçtiğini düşünürsek, Blake'in başparmakla ilgili bir başka teknikten de haberdar olduğunu düşünebiliriz. Bu çizimler içinde Narayana'nın "ayak başparmağı ağzında, bir lotus'un üzerinde duran" tasviri de bulunmaktadır.

Blake'in *Beulah** vizyonu, Kabalacının eril ve dişil potansiyelleri arasında kurduğu dengeyi ve Swedenborg'un ilahi aşkını temsil eder.

---

22. *The Garden Of Love*: "I laid me down upon a bank / Where Love lay sleeping / I heard among the rushes dank / Weeping, weeping / Then I went to the heath and the wild / To the thistles and thorns of the waste / And they told me how they were beguiled / Driven out, and compelled to the chaste / I went to the Garden of Love / And saw what I never had seen / A Chapel was built in the midst / Where I used to play on the green / And the gates of this Chapel were shut / And "Thou shalt not", writ over the door / So I turned to the Garden of Love / That so many sweet flowers bore / And I saw it was filled with graves / And tombstones where flowers should be / And priests in black gowns were walking their rounds / And binding with briars my joys and desires." Bkz. Wiliam Blake, *The Complete Poems,* Londra: Penguin, 1997, s. 127.

* İbranice "evli" anlamına gelen *Beluah*, Blake mitolojisinde cenneti ve sonsuzluğu temsil eden ideal yeri anlatır. (y.h.n.)

Uyuşukluklarından cinsel yükselme ve ruhsal görüyle uyanan Los-Enitharmon ve William-Catherine, doğayı aşarlar ve Tanrı'yı dolaysızca deneyimlerler. "Tanrısal El"i üzerlerinde hissederek "Vecdin notalarında Tapınan, Hayretlere düşen, Huzur bulan ve Haz alan" Beulah'ın kızlarına katılırlar. Blake, büyük ayak başparmağını tekrar çizdiğinde, başparmağın kavuşmuş Kerubim meleklerle ve Beulah'ın orgazmik vizyonuyla olan bağını mı aydınlatmak istemişti? Kim bilir.

Blake Milton'ın yapısını ve temalarını örgütlemek için Kabalistik teorilerden faydalanır. Bu teorilere dünyasal ve göksel cinselliğin mistik amacı da dahildir:

Sürekli olarak erkek, karısıyla birleşmeye yönlendirilir, her cinsel birleşim, denir ki, İnsan-ı Kâmil ve onun dişil karşılığının tekrar kavuşmasına yardım edecektir. Makrokozmik birleşim, kozmik tekrar kavuşumu simgeler ve bu, Tanrı-İnsan ve onun dişisinin, Shekhinah'ın (Blake'in Kudüs'ü) cinsel birleşimi ile mükemmelen hayata geçebilir.[23]

Jerusalem (Kudüs) Blake'in imgeleminde geniş bir yer tutar. Kendisi neredeyse, Kudüs oradadır. İlahi yüzler Kudüs'te ışımıştır ama bu yüzlerin ışığı ta İngiltere'nin bulutlu tepelerine kadar bir aydınlık yaymışlardır. Bu yüzden karanlık hiçbir şeytani değirmen bu kenti öğütemez. Kim ne derse desin, kim ne yaparsa yapsın Blake şehrin imarını üstlenecektir. Altından yayı, arzudan okları, ateşten savaş arabasıyla bu kenti inşa etmek üzere yola koyulur. Kılıcı uyumayacak elinde, Kudüs, İngiltere'de kuruluncaya dek.[24]

V

Blake'in şiirlerinde *Tanrı insandır, insanın içinde var olur* ve sonra biz onda var oluruz. Bunun üzerine tanımlar yine Blake'den yola çıkarak yapılabilir. Blake, *insan beynini boş bir levhaya* benzeten Locke gibi tanımlar yapar; örneğin, *insan dikilmeye ve ekilmeye hazır bir bahçe gibi*

23. *Moravyalılar, Swedenborg'cular ve Kabalaistler* ile ilgili bilgiler Marsha Keith Schuchard'ın "Bayan Blake Niçin Ağladı? Swedenborg, Blake ve Ruhsal Görünün Cinsel Temeli" adlı yazısından yararlanarak ele alınmıştır. Ayrıca bkz. Alexander Gilchrist, *Life of William Blake*, Londra, Everyman's Library, 1942, s. 314-15; Algernon Charles Swinburne, *William Blake: A Critical Essay*, New York: Arno Press, 1967, s. 14.

24. Jerusalem: "And did those feet in ancient time / Walk upon England's mountains green? / And was the holy Lamb of God / On England's pleasant pastures seen? / And did the Countenance Divine / Shine forth upon our clouded hills? / And was Jerusalem builded here / Among these dark Satanic mills? / Bring me my bow of burning gold: / Bring me my arrows of desire: / Bring me my spear: O clouds unfold! / Bring me my chariot of fire. / I will not cease from mental fight, / Nor shall my sword sleep in my hand / Till we have built Jerusalem / In England's green and pleasant land." Bkz. William Blake, *The Complete Poems*, s. 127.

doğar. Şiirlerinde sıkça *Tanrı'nın sesini* duyarız. Bu ses kimi zaman doğuştan gelen bir ahlak, kimi zaman vicdan olarak yorumlanabilir. Blake, Emanation ve Spectre ile bir bakıma Tanrı'yı açımlar. Spectre, dünyadaki bütün olumsuzlukları ifade eder: Zorbalık, imparatorluk, yanlış akıl, geleneksel din, bencillik, acıma onun etrafında ve onunla gelişir. Buna karşılık *Emanation* olumlu enerjiyi, imgelemi, bağışlamayı ve nihayet İsa'yı simgeler.[25]

Masumiyet Şarkıları'nın en geniş imgesi İsa'dır. Şair, bu şarkıların sunuşunda eline bir kaval alarak, neşeli şarkılar çalarak "ıssız vadilerden" iner. İlk karşılaştığı bir buluttur. Bulutun üstünde bir çocuk vardır. Çocuk ondan bir şey ister: "Bana bir şarkı çal bir Kuzu için" (s. 11) Üçlem tamamlanır: *Şair, çocuk ve Kuzu*. Şair dışında kuzu ve çocuk insana ait imgeler değillerdir. Çocuk bulutların üstünde yaşar, bu haliyle o ya bir melek ya da bir ilahtır. Kitapta yer alan bütün şiirler işte bu imgeler etrafında örülür; bir sonraki şiirde çoban vardır. Kuzuları kaybolmasın diye *dili dualarla dolu* olan bir çobandır bu: Yıldızdır, geceyi aydınlatır, yolunu kaybedene yoldaşlık eder ve nihayet kuzu şiiri... Çocuklar, ilah ve melektir. Sunuşta bulutlarda yaşayan çocuk, "Küçük Kara Oğlan"da yine çocuk bir melek gibi beyazdır (s. 21).

"Baca Temizleyici" şiirinde baca temizleyicisi bir çocuk anlatılır. Bu çocuğun annesi daha o küçükken ölmüştür. Babası bakamaz ona. Çocuk ekmeğinin peşinden koşar; baca temizler: "Bacanızı temizler ve uyurum is içinde." Bu işi yapan çocuklardan biri daha vardır, adı Tom Dacre; kıvır kıvır saçlarını kesmek zorunda kalmıştır, saçları keserken ağlamıştır ve şiirin kahramanı ona demiştir: "Tom boş ver, çünkü kafan çıplak kaldığında bilirsin kurum zarar veremez beyaz saçlarına." Ama yine de Tom geceleyin uyurken bir düş görmüştür; binlerce baca temizleyicisi kapkara tabutlara konulmuştur sonra da bir melek gelip "parlak bir anahtarla" tabutları açıp hepsini serbest bırakmıştır. Sonra yeşil bir düzlükten aşağı koşmuşlar, bir ırmakta yıkanmışlar, sonra beyaz bulutlara yükselmişler, rüzgârda eğlenmişler ve bir melek Tom'a "İyi bir çocuk olursa, Tanrı'nın ona Baba olacağını söylemiş" (s. 27).

"The Little Boy Lost and The Little Boy Found" (Kaybolan Küçük Oğlan ve Bulunan Küçük Oğlan") şiirinde yine bu çocuksu evren vardır ve bu evren Tanrı ve melekleri içerir, çocuk saftır ve ilah konumuna yükselir yine. Kaybolan çocuk, yolu bulmak için babasıyla konuşur. Tanrı bulunan çocuğa, babası gibi görünür (s. 29-31).

"Bir Beşik Şarkısı"nda çocuk ve melek aynıdır. *Uyku* melektir, çocuğun başına taç dokur, böyle süzülür. Burada annenin bakışı da vardır: Anne gülüşleri geceyi rahatlatır, bebek bu bakışlarla uyur. Ama bebek

25. Peter Marshall, *Bir Anarşist Olarak William Blake*, s. 41.

uyurken, anne ağlar. Annenin ağlaması bebeğin uyuması ve herkesin güldükten sonra uyumasıyla orantılıdır: "Tatlı bebek bir zaman benim için senin gibi yatıp ağlardı yaratıcın" (s. 35).

Blake için ilahi imge rahmet, aşk ve merhamettir. Burası, "Tanrının yaşadığı yerdir" (s. 39). Masumiyet burada ve pek çok yerde çocukla ifade edilir. Onlara karşı ikiyüzlülük hiç af edilmez. "Kutsal Perşembe"de bu açıkça görülür. İngiltere'de, 1782'den başlayarak yılda bir kez yoksul çocuklar kaldıkları yetiştirme yurdundan alınarak önce yürütülür daha sonra St. Paul Katedrali'nde yapılacak olan ayine götürülür. Bu ayinler, okulların kurucularının onuruna düzenlenen bir gösteriye döner. Şiirde çocuklar bu gün için rengârenk giysiler içinde tasvir edilir; önlerinde kır başlı kavaslar, ellerinde kar gibi asalar... Çocuklar masumdur. Rüzgâr gibi seslerini göğe yükseltirler. Şarkılar söylerler. Altlarında ise "yoksulların bilge hamileri" oturur. Şair, İsa'dan çıkış arar: "Aziz tutun şefkati, yoksa kapınızdan kovarsınız bir meleği" (s. 41).

Çocukluk, düştür; şairler hep burada gezer. Melekler buradadır, anne ve baba burada; kırların kokusunu bile insan çocuklukta duymuştur, yaşlanınca insan yalnızca hatırlar. Yemeklerin tadı, yine öylesinedir.

Çocuklarla ilgili-çocuklara yazılmış ve belki de Blake'in kendi çocukluğu olan şiirlerde melek *gözetleyen*, yol gösteren ve *kurtarandır*. "Bir Düş" adlı şiirde melek şairin yatağı sandığı çayırı gözler ve bu sırada, (çayırda) bir ana karınca da yolunu kaybeder, ağlar:

"Ah çocuklarım! Ağlıyorlar mı? Babalarının ahını duyuyorlar mı? Şimdi görmek için dışarı bakarlar. Şimdi döner benim için ağlarlar" (s. 53).

"Başkasının Kederi Üzerine" adlı devam niteliğindeki şiirde sorular gelir: "Bir baba çocuğunun ağladığını görüp de / Kalabilir mi dolmadan kederle? Bir anne oturup dinleyebilir mi / Bir yavrunun korkusunu, inildeyişini?" (s. 55). Demek gerek, baca temizleyicisinden ayinlere, buradan karınca meseline kadar geçen bütün çocuklar İsa'dır.

Blake'in yaratımında iyi cennet, kötü cehennemdir. Örneğin Swedenborg mezarında oturmuş bir melektir. Yazdıkları katlanmış keten bezleridir. Blake'in cehenneminde şeytanın sesini duyarız. Blake bu sesi kuşanır. Tüm İnciller ya da kutsal kanun kitapları onunla ilgili yanlış kanaat getirmişlerdir. Onun cehenneminde kızgın kılıçlı kerubim meleği hayat ağacının yanı başında tuttuğu nöbeti bırakıyor. Böylece yaratılış yanıyor ve sonsuz kutsal görülecek; bu da hazzın gelişimiyle sağlanacak.

Cennet ile Cehennem'in Evliliği'nin kahramanı şeytandır. Blake onun adıyla konuşur. Unutulmaz bir düşlem bölümünde bir melek, şeytanın (genç adamın) yanına gelir. İkisi birlikte bir değirmenin içinden geçip

bir mağaraya varırlar. Büyük yılankavi mağaradan aşağılara doğru el yordamıyla inerler. Bu yolculuk aşağı dünyanın göğü gibi sınırsız bir uçurum belirene dek sürer. Burada şeytan, meleğe şunu söyler: "İstersen kendimizi bu boşluğa bırakabilir ve Tanrı'nın takdirinin burada var olup olmadığını anlayabiliriz." Melek, bunu itiraz eder; şeytandan yazgısını görmesini ister.

Bundan sonra bir bekleyiş başlar. Hava yaratıklarla doludur; dahası yaratıklardan oluşmuş gibidir. Burada bir tanım yapılır, şeytana "havanın melekleri" denir. Genç adam, havada uçuşan siyah ve beyaz örümcekler arasında meleğe şunu sorar: Sonsuz yazgım hangisi? Soru yanıtını bulmaz. Aşağıda, doğuda, üç meridyen ötede Leviathan görülür; alnı düzensiz yeşil ve mor çizgilerle bölünmüş bir kaplanan alnına benzer, ağzı köpüklüdür. Melek bundan "korkar" ve değirmenden geriye doğru tırmanmaya başlar. Genç adam tek başına kalır. Leviathan kaybolur. Genç adam kendini şarkılar söyleyen bir hapçının yanında bulur. Hapçının söylediği şarkı şudur: "Kanısını asla değiştirmeyen adam durgun su gibidir ve zihnin sürüngenlerini besler." Genç adam, değirmeni arar ve bulur ve tekrar melekle buluşur. Melek, nasıl kurtulduğuna hayret etmiştir. Genç adam şu yanıtı verir: Gördüğümüz her şey senin metafiziğindi. Sen kaçıp gittiğinde kendimi aşağıda, kıyada bir harpçıyı dinlerken buldum. Genç adam yazgısını görmüştür. Şimdi sıra meleğin yazgısındadır. Yanlarına Swedenborg'un ciltlerini alarak tüm gezegenleri geçerler. Yolculukları sırasında güneşin ortasına atarlar kendilerini ve genç adam burada beyaz giysilere bürünür. Nihayet Satürn'e varırlar. Meleğin yazgısı da buradadır. Bir kilise görürler, sonra yedi ev; evlerden birine girerler. Girdikleri evde (şebekler ve) maymunlar vardır. Cinsel ilişkiye girer ve kuyruklarına kadar birbirlerini yerler. Pis koku genç adamı ve meleği de rahatsız eder. Sonunda melek genç adama "hayal gücün beni aldattı" der. Genç adam yanıt verir: "İkimiz birbirimizi aldatıyoruz".[26]

Byron: Özgürlük Meleği, Şeytan

George Gordon Byron (1788-1824) İngiltere'de doğdu, Yunanistan'da öldü. Bir ayağı özürlü doğdu. Amcasının mirasıyla *Lort* unvanı aldı. Parası olunca ilk yaptığı iş ayağına protez yapmak oldu. İlk şiir kitabı *Hours of Idleness* (Aylaklık Saatleri) 1807'de yayımlandı, iki yıl sonra Lordlar Kamarası'na geçti. Şiirlerinde olduğu gibi hayatında da mitolojik kahramanlara özendi; Çanakkale Boğazı'nı Leandros'a özenerek yüzerek geçti. Evli, bekâr ayırt etmeksizin pek çok kadınla ilişkiye girdi. Bunlar arasında, anne bir, baba ayrı kız kardeşi de vardı. Bu haliyle tıp-

26. William Blake, *Hasta Gül*, s. 53-56.

kı edebiyatta yaptığı etkinin bir benzerini hayatta gerçekleştirdi; sözlüklere *Byronvari* diye bir sözcük ekledi; bu sözcük yerinde durmadı, ***Byronizm*** buradan çıktı; *Byronsu, Byroncu* gibi tanımlamalar da var.

Byron sanat ve siyaset adamıyla karşılaştırılır; Byron-Napoléon; Byron-Walter Scott; Byron-Goethe; Byron-Rousseau...

Yakın arkadaşı William Hazlitt, Byron'ın ölümünden bir yıl sonra kaleme aldığı *The Spirit Of Age* (Çağın Ruhu) adlı denemesinde Byron için "ıssız bir doruk" tanımlaması yapar:

> O kadar uzak ve yüksektir ki, ona giden yolları katetmek imkânsızdır. Yüce bir saygınlıkla konumlar kendisini, bulutların arasındadır ya da batan güneşin son ışıklarını yansıtır, şiirin havası masallardaki titanları anımsatır, kibirli bir umursamazlıkla dağların eteklerinde kavallarını çalan, sıradan insanları ve şeyleri atıp tutan titanları. İşlediği konuyu kendi konumuna yükseltir ya da onu çiğner, ne onun önünde eğilir ne de onda kendini kaybeder. Duygudaşlıkla değil, nefretle beslenir. Her şeyden şikâyetçidir, kendisinden bile. Doğa ona gelmeli, karşısına oturmalıdır, o doğaya gitmez. Hiç huzur yoktur Lord Byron'da, yapmacıksız bir doğrudanlık bulunmaz. Her şeye gergin, hırçın, aşırıdır.[27]

Benzer ifadeleri Nietzsche de kullanır; Nietzsche Byron'ı kahramanlıkla birlikte düşünür; ona göre tutku Byron ile cisimleşmiştir. Nietzsche'ye göre, insanlık gelişiyor, ancak bu gelişmeyle birlikte insan büyük acılar çekiyor ve çekilen acı karşısında, "ölüme giden" insan yoktur. Nietzsche, bu yüzden "Nerede Byron gibi kabul ettiği doğruluk uğruna ölüme giden insanlar" diyerek çağına lanet okur. Byron, Nietzsche için hem hayatta hem de sanatta devrim yapmış bir kişidir. Byron ile ilgili olarak yine Nietzsche, "içgüdüsüne kesinlikle güvenebileceğimiz ve teorisinin otuz yıllık bir pratik daha gerektirmekten başka bir eksiği olmayan büyüklerden biri Byron" der.[28]

Byron'ın edebiyatta bıraktığı izi, Napoléon'un siyasi zaferleri ve Rousseau'nun fikirleriyle karşılaştıranlar da vardır. Bernard Russell'a göre, "Rousseau duygusaldır, Byron ise acımasız. Rousseau'nun çekimserliği açıktır Byron'ınki gizli. Rousseau sade olması koşuluyla erdeme hayranlık duyar Byron'sa ilkel olması koşuluyla günaha."[29] En güzelini Goethe söyler ama: "Byron yazarken büyüktür, düşünürken çocuk."[30]

---

27. William Hazlitt, "The Spirit of Age", *The Complete Works of Wiliam Hazlitt*, der, P. P. Howe (21 Cilt, Londra, 1930-34), s. 69-78. Söz konusu makale için bkz. E. Efe Çakmak, "Byron ve Romantikler", *Cogito*, Sayı: 38, 2004, s. 99-108.
28. Nietzsche, *İnsanca, Pek İnsanca*, Çev. Cemal Atilla, İstanbul: Say Yayınları, 2003, s. 176.
29. E. Efe Çakmak, "Byron ve Romantikler", s. 100.
30. Zweig, *Dünya Fikir Mimarları,* Cilt I, s. 198.

Byron ile ilgili olarak yukarıda genişçe tutuğum iki alıntıya devam edecek olursam. İlk alıntıda Byron "ıssız bir doruktu", ikinci alıntıda "kabul ettiği doğruluk uğruna ölüme giden" biri, son alıntıda ise ilkel olması koşuluyla "günaha hayranlık" duyan biriydi. Burada beni çeken tek ifade *günaha hayranlıktır* ve kavramın en iyi görüldüğü üç şiir vardır: "Manfred", "Cain" ve "Don Juan".[31]

Manfred Tanrı'yı kabul etmez, iblisi de; ikisine de boyun eğmez, ikisinin de kuralları vardır. Soru ise şudur: *İkisi olmadan insan ne yapacaktır?*

Tanrı da şeytan da kuramlarınca doğruyu ve güzeli (iyi ve kötüyü) söylerler. Manfred onların doğru ve güzelini gerçekten isteyen biri mi? Değil. Yeryüzünde yaşamaz o, gökte de değildir; öteki taraftadır ve öteki tarafın yasaları ile karşı karşıyadır; ne cenneti ne de cehennemi ister. Melekler onu, azap çeksin diye cehenneme götürmek isterler, kabul etmez; peki cennet, orayı ister mi? *Belki*'ye hiç yer yok, burayı da istemez. Kollarını tutmuş olan meleklere, gidin cehenneme der, böylece, cehennemlik biri olmadığını söyler; ancak cennetlik biri olmadığını da bilir. Cehennemi kabul etmemenin amacı içinde yaşadığı acıdır, ki ona göre o bu acıyı zaten çekmektedir, dıştan gelecek olan bir acı, olsa olsa acısını hafifletecektir. Oysaki Manfred'de dışarıdan gelecek olan bir acı, dışarıdan verilecek bir ceza asla onu incitmeyecektir? Yakma mı? İnsanın yanan bir içi varsa, dışının yakılmasının bir anlamı olabilir mi? Günahkârları cehenneme götürmekle yükümlü melekler ile Manfred arasında ilginç bir konuşma geçer:

"Dönün cehenneminize! bana gücünüz yetmez
Bunu hissediyorum ben, beni ele geçiremezsiniz."

Dikkat edilirse bir güç savaşı vardır ve kimin kazanacağı belli değildir. Manfred acıya, işkenceye davet ediyor; ki davet edilen yer cehennem. Buna rağmen, Manfred, *burada beni ele geçiremezsiniz* diyor. Manfred ele geçirilmiştir ve artık fiziksel olarak karşı koyacak bir güce sahip değildir. Buna rağmen, seslendiği melekleri suçlayan bir ifade içindedir, madem cehennem var ve cehenneme insanları atan bir güç var, neden suça iten nedenleri kimse ortadan kaldırmıyor ve dahası Manfred'in

31. Byron'ın kitaplarının toplu bir çevirisi yapılmamıştır. Buna rağmen, antolojilerde ve son yıllarda internette şiirlerine rastlanmaktadır. Byron'ın Türkçede üç kitabı var: Lord Byron, *Seçme Şiirler*, Çev. Tozan Alkan, İstanbul: Bordo Siyah Yayınları, 2005; *Abydos'lu Nişanlı Kız*, Çev. Tozan Alkan-Erdoğan Alkan, İstanbul: Broy Yayınları, 1999; *Don Juan*, Çev. Halil Köksal, İstanbul: YKY, 2002. Bundan sonraki alıntılar için bkz. Jerome J. McGann (ed.), *Lord Byron: The Complete Poetical Works*, Oxford: Clarendon Press, 1980-93. Ayrıca bkz. Alice K. Turner, *Cehennemin Tarihi*, s. 276-277.

kendi içinde çektiği acıya neden dışını da ortak etmek istiyorlar? Cehennem tümden ateş ve alev, bütün beden yandıktan sonra geriye kalacak olan kül, oysa ruh asla yanmayacak ve beden gitse bile o bir yerlerde kalacak, acı, çekilen acıdan sonra bitmeyecek. Manfred meleklere, *gidin* diyor, ama nereye? Yanıtı kendisi veriyor, *cehenneminize.*

Manfred, ne yaptığını bilen kimselere işkence yapılmasına karşı çıkar. Ne yaptığını bilen kimse, yaptıklarının bedelini de kendisi öder; eğer kötü ve kabul edilmez bir şey yapmışsa, zaten çektiği işkence yeter kendisine, yok, eğer kötü bir şey yapmamışsa, yapılacak işkenceler boşunadır. Bu yüzden şöyle der:

"Ne yaptığımı ben biliyorum, içimde çektiğim işkence
Siz bir şey katamazsınız benim çektiklerime."

Suçu neyse, aklı da odur; Manfred ölümsüz olanın akıl olduğunu söyler. İnsan, akılla ayırt eder, iyiyi ve kötüyü ve yaptığı iyiliklerin de, kötülüklerin de bedelini yine kendisi, aklı öder. Bir bakıma şunu söyler Manfred: cennette, cehennemde benim içimde ve bir azap varsa ve bir işkence yapılıyorsa, bu zaten yapılıyor ve yer benim beynimse eğer, dönün cehenneminize...

"Ölümsüz akıl, iyi ve kötü
Yaptıklarının bedelini öder
Kötülük kendisinindir
Sonun kaynağı kendisinde yine
Kendi mekânını, kendi zamanını seçer."

Melekler ve Manfred'in konuşmaları, Manfred'in kendini *bir bakıma* kendi darına çekmesi ve meleklerin asla sorgulayamadığı bir suçlu haliyle devam eder. Melekler, onu ayartıp cehenneme atmak isterken o kendini savunur ve enayi olmadığını söyler. Manfred için meleklerin istedikleri yere giden kimseler birer kurbandırlar. Önemli olan Manfred'in "ölümümü kendim hazırladım" demesidir. Buradan şunu anlarız, insan ölmez, yaptıklarıyla bir yere çekilir ve çekilen yere de ölüm denir; ölüm bir ülkeye benzer, herkes kendi sonunu hazırlar; kurban ve meleklerin ayartmaları sonucu düşenler cehenneme gider, sonsuz bir acı içinde kıvranıp durur. Kurbanların bu halini gören zebaniler şaşkınlık içerisine girer, her günah işleyen aklını bir tarafa bırakarak, verilen cezaya boyun eğer ya da bir kurban gibi boynunu uzatır adaletin bıçağına. Adalet, keser onları.

Bu yüzden Manfred yaptıklarının merkezine aklını koyar; ne verilen cezayı kabul eder ne de verilecek olan mükâfatı. Yaşarken yaptıkları için kimse onu ayartmamıştır, ölürken de kimse onu ayartmayacaktır.

Manfred'in meleklerle konuşması ve yargıyı kabul etmemesi çift yönlüdür; ölümü kabul eder, melekleri kabul eder, kabul etmediği şey itaattir. Manfred suç diye üzerine atılı olan şeyleri aklıyla açıklar: Ben *yaptım der, aklım emretti.* Böylece akılla yapılmış olanın günah olsa bile ceza ile açıklanmayacağını ifade eder. Manfred yaptıklarının sorumlusu olarak aklı / kendisini görür ve aklı ona *Tanrı* vermiş ise, melekler ve ceza burada saçmadır. Yaptıklarının merkez noktasında aklını bulmayanlar, bu yüzden kurban ve ayartılmış kişiler olarak, dolaylı olarak ifade edilirler.

Manfred'in suçu ne? İçinde çektiği işkence ne? Kötü düşüncelerinin bedelini aklı nasıl ödüyor? Bu soruların yanıtı Manfred'le birlikte okunduğu zaman genişçe bir anlam kazanan "Cain"de yatar. Cain, suç bakımından Manfred ile aynı yerdedir. Cain ölmüştür, şimdi korkunç yer altındadır; mezarın ötesindeki yerde gözlerini açar. Melekler ve işkence yoktur. Her şeyin sonunda ortaya çıkan kimi görüntüler vardır. Doğrudan bir cehennem yoktur ancak, anlatı cehennemi andırır; yüzen hayaletler, devasa şekiller, kasvet ve canlı mı ölü mü olduğu bilinmez varlıklar. Cain, korku içinde sorar:

Ey, siz, yüzen hayallerin ve devasa şekillerin
Sonu gelmez kasvetli diyarları
Kimi tümüyle görünen, kimi belirsiz ve hep
Kudretli ve melankolik, nesiniz siz?
Canlı mı ya da yaşadınız mı?

Cain'in bütün ölülerin melankolik haline şaşırması doğal bir hâl içinde anlatılır. Cain'i başından beri yalnız bırakmayan şeytan ona yardım eder, yol gösterir yine. Cain'in sorularına yanıt verir ve Cain'i öteki tarafta gezdirmeye başlar. Cain gördüğü varlıklar karşısında hayret eder. Onu en çok şaşırtan ise *yılandır.* Yılan, devasa boyutlardadır, dökülen yerleri ve koca başını kaldırıp en yüce sedir ağaçlarından on kat yükseğe uzatabilmektedir; Eden'deki ağacın altında zevkle güneşlenmektedir.

Cain *alnındaki damgayla* insanlıktan ayrılan ve üç kutsal kitap tarafından kabul edilmeyen biridir, ailesine ihanet etmiştir ve lanetlenmiştir. Cain, diğer adıyla Kabil, kız kardeşi İklima ile evlendiğinden ve kardeşini şeytana uyarak öldürdüğünden, ayrı bir lanet içerisindedir. Cain, Kabil ve Manfred'in ortak yanları budur; ikisi de yasak olana uzanmışlardır ve ikisi de dünya var olduğu günden beri alınlarındaki damgayla tanınırlar, bu damga insanlığın tarihi içerisinde her zaman onların tanınmasına olanak tanıyacak ve her zaman lanetli birer kişi olarak anılmalarına yardım edecektir.

Byron'un şiirinde Cain (ve gerekse Manfred) kutsal kitapların tersi bir anlatıma sahiptir. Cain kendi duygularına sadakatle bağlıdır ve eylemleri ile aklını hep bir araya getirmiştir. Cain, kendisine verilen duygunun niteliğini gösterir; Manfred yaptıklarını kabul eder, kimseye bunları yargılama hakkı vermez:

Benim kanım! Babamın ve bizim
Damarlarımızda akan tertemiz, ılık pınar;
Biz gençken, bir tek yüreğimiz vardı
Ve sevmemiz gerektiği gibi severken birbirimizi.[32]

Manfred adı bile kimi zaman ürkütür bizi; konuşmaları, isyanı -özellikle meleklere ve onu yargılayanlara kafa tutuşuyla o bir insan olmaktan çıkar, adından anlaşılacağı gibi, insanoğlu olur, bir bakıma bu adla, o yalnızca kendini değil, bütün insanoğlunu yargılar ve yargılayacak biri varsa, o ben değilim, insanoğludur der adeta. İşlediği suçun karşısında duyduğu acıyı tek başına karşılar, ancak ceza babında, o cezayı bizi vahşete düşürürcesine bütün insanlıkta arar.

Manfred'in kişiliğinde büyük bir narsisizm vardır ve bu narsisizm ensestle birlikte değerlendirilmeye muhtaçtır. Keyifsiz biridir, dünyadan dışarı atılan biridir, doğmaya kendi karar vermemiştir, ama doğmuştur ve doğduktan sonra kendisi, kendisi ile ilgili kararları bile tek başına vermek durumunda kalmıştır. Ölürken kendisini yargılayanlara, ölümün büyük bir olay olmadığını hatırlatır, ancak ölümün zorluğuna da değinmeden geçmez. Ölümün ona verdiği acı, hayatın ona tattırdığı lezzetin yanında anlamsızdır. Bu yüzden ölüm onun için küçük düşürücü bir eylem olmaktan öteye gitmez. Onu öteki tarafa çeken ve ona hayattaki suçların lezzetini tattıranlar buradadır, onlar ölüm karşısında varlığına helal getiremezler:

Ölüm beni küçük düşürdü, fakat savaşım sürecek
Bir elementin birazcık suyunun çekilmesidir bu.

Manfred ve Cain yalnızca yasak olanda bir araya gelmezler, onları bir araya getiren aynı ruh halleridir. İkisi de geniş anlamda bir melankoliye sahiptir. Melankolik kişilerin en bilinen özelliği kendilerine atılı suçları kabul etmemeleridir. Her zaman, her koşulda, hayatta ve ölümde de haklıdırlar. Ayrıca dış dünya, onların dışında olan her şey anlamsızdır. Anlam varsa ve aranacaksa, bu onlarda aranmalıdır. Kimseyi sevmiyor-

32. Manfred sevdiği kadının, saçlarıyla, gözleriyle, yüzüyle tıpkı kendisine benzeyen biri olduğunu söyler. Manfred'in yardımcısı Manuel ise şunu söyler: "Onun sevdiği tek varlık, kan bağıyla sevmesi gereken Lady Astrade idi."

lar, suçu kabul etmiyorlar ve dahası soru ve suçlamaları asla kabul etmiyorlar. Kendi kendilerini yeme ve kendi kendilerini içme gibi bir dertleri var ve onlar başkasının soru ve suçlarını bu yüzden kabul etmiyorlar ve kendi sularını, kendi akıllarıyla bir tutuyorlar. Bunun yanında aşırı bir özeleştiri mantığı içindeler, kılı kırk yaran ayrıntılar ve anlamını yalnızca onların anlayabileceği sözlerle kendilerini hep aklıyorlar. Bu haliyle, kimse onları tanımlayamıyor, onlar kendilerini tanımlıyor ve bu tanıma herkesi inandırıyorlar. En üst varlık olan melek ve şeytan bile onların karşısında çaresiz kalıyor. Ölüm bile onlara bir ceza ya da biten bir hayat olarak gelmiyor; ölüm bir savaş ve onlar kendilerini mağlup değil, küçük düşürülmüş olarak tanımlıyorlar, ama, demeyi ihmal etmiyorlar, savaşın süreceğini belirtiyorlar ve öldükten sonra insanın bir element olduğunu söylüyorlar, şimdi bir sorgu ve bir ölmüşlük varsa, bu yalnızca birazcık sularının çekilmesinden başka bir şey olmayacaktır.

Cain, kardeşini öldürüyor ve kız kardeşiyle evleniyor. Yeraltında kendini savunuyor. Ona hep yol gösteren şeytan, içindeki ses, tam tersi şeyler söylese bile, o kendi doğrusunu şeytanın doğru ya da yanlışına tercih ediyor. Manfred yine öylesine bir durumdadır, boyun eğiyor ve dahası sürekli bir taciz halinde melekleri suçluyor, onları aşağılıyor. Cain'in adı bile yalnız kendisi tarafından taşınmıştır, soyu sürmüşse bile soyundan birileri onun adını çocuklarına vererek yaşatmamışlardır. Ailesi dışlamıştır, babası ve annesi yok saymışlardır onu. Kardeş katilidir, topraktan ilk kez kanın sesi, onun cinayetinden sonra duyulmuştur. Kardeşi, tarih boyunca güzel, iyi ve doğru ile adlandırılırken, Cain çirkin, kötü ve yanlış biridir. Kardeşini öldürmüş, babasına isyan etmiş ve sonsuza kadar lanetlenmiştir.

Cain ve Manfred, karakterlerinin bir kısmını melankoliden, diğer kısmını narsis kişiliklerinden alıyorlar. Dertlerine kendileri dışında kimsenin üzülmesini istemiyorlar. Bu haliyle ikisi, iki açık yara gibi dururlar ve bir elleriyle bir yarayı kapatırlar, diğer elleriyle konuşurlar; kimsenin yaraya bakmasına bile tahammül etmiyorlar. Ölmek kendilerine verilen bir ceza değil, girilen savaşın sonucunda, açılan bir gedik, bir küçük düşürmedir. Var olmak, hiçliğin içine düşmektir, bu yüzden, onlar hiçliğin içinde kıvranmaktansa, yok olmayı ve kimsenin ceza ya da ödülle varlıklarına imza atmasını istemiyorlar. Yaratıcı yok, ben var; kendimi yaratan, benim diyorlar.

Coleridge: Afyon ve İlham

Coleridge'in "Kubilay Han", "Yaşlı Gemici" ve "Şeytan Yürüyüşü" adlı şiirleri üzerinde duracağım. "Yaşlı Gemici" şiirinin anlatıcısı bir hikâye anlatıcısıdır. Bu hikâye anlatıcısı şiir için çizilen Gustave Doré'nin

resimleriyle ete kemiğe bürünür. "Yaşlı Gemici" düğüne giden *üç gençle* karşılaşır ve *üçünden birini* durdurur. Şiirde üç olay vardır: düğün, geminin fırtınaya uğraması ve kuşun vurulması. "Yaşlı Gemici" bir olayı anlatmakla kalmaz, *düğünün konuklarına* bu hayatın geçici olduğunu söyler. *Düğünevi*, yaşlı gemicinin konuklara anlattığı bir hikâyeyle *yas evine* döner; yas, düğünü zihnimizde bastırır, düğün sadece acıyı artıran bir olay olur; neşe ve eğlence, gelin ve damadın kutsal gecesi ilgilendirmez bizi; evlenen kimseler, sanki *hayat* için kurban edileceklerdir. Diğer yandan anlatıcının düğüne gelmesi ve davetlileri düğünden eğlenceden alıkoyması, dünyanın geçici olmasını açıklar. Düğün, gerçek değildir; evlenmek, birlikte olmak sadece hayatı baştan çıkarmaktır. Sahici olan düğünde değildir, anlatılan hikâyededir.

Coleridge, şiire düştüğü (kenar) notlarıyla "olayı" hikâye eder, şiir ise hikâye anlatıcısı ve düğün konukları arasında "bir konuşma" biçiminde gelişir. Şair bir yanda hikâyeyi bilen bir anlatıcı, diğer yandan *yaşlı gemicinin* hikâyesini yazan bir kişi olur. Ancak, asıl hikâye yine yaşayanın, yaşlı gemicinin anlattıklarında verilir.

"Yaşlı Gemici" ruhlarla bir yolculuğa çıkarır bizi.[33] Şiirin İngilizce adı "The Rime of the Ancient Mariner"dir. *Rime*, kafiye; *with* (ile) ile birlikte kafiyeli anlamına geldiği gibi "buz kütlesi" anlamına da gelir. Anlatıcının dile getirdiği yer denizdir; olayın anlatıldığı yer karadır (düğün evi). Şiir boyunca ruhları algılar okur ve buradan kendine bakar. Doğanın düzenine el atan, kendi düzenini bozmuş biri olarak yaşamaya mahkûm olmuştur. Diğer yandan vurulan kuşla ruh tanımlanır ve bu ruhla tanrı vurgulanır; Tanrı'nın yarattıklarına el atan kimse doğasından çıkar ve yaptığımız kötülük, ancak Tanrı'ya sığındığımız zaman ortadan kalkar ama suç asla cezasız kalmaz. Böylece şiir çift yönlü bir imgelemle belleğimizden akar.

"Yaşlı Gemici" bize pek çok katili ve olayı hatırlatır; *Habil ve Kabil, İsa ve Yehuda, (Âdem) Havva ve Yılan*. Habil iyi kardeştir, sürüsünü Tanrı'ya kurban eder, iyi bir *çobandır*, Kabil onu öldürür; Habil, çektiği acıyla aynı zamanda İsa'nın (Mesih'in) habercisidir. Yaşlı Gemici'nin albatrosu öldürmesi bütün bu cinayetleri çağrıştırır. Kabil ve Yehuda gibi Yaşlı Gemici de albatrosu öldürmenin bedelini sonsuza kadar damgalanarak öder. Günahın sembolü olarak albatrosun Yaşlı Gemici'nin boynuna asması ile İsa'nın çarmıha gerilmesi aynıdır. İsa, göğe çekilir; albatros, Yaşlı Gemici'nin dua etmesi ve günahlarını anlaması ile birlik-

33. Coleridge'in yazıda anacağım şiirlerinde hep yolculuk vardır. "Kubilay Han", "Şeytanın Düşünceleri" ve "Yaşlı Gemici" yolculuk şiirleridir. "Kubilay Han"da göksel bir yolculuk, "Şeytanın Düşünceleri"nde şeytanın cehennemden dünyaya yolculuğu vardır; "Yaşlı Gemci" ise bir gezgindir, gezerek hikâyesini anlatır ve şiirin çıkış yeri yine bir gemi yolculuğudur.

te suya düşer, kaybolup gider suların altında (s. 97). Kuş, yeryüzü cennetini simgeler ve ona uzanan ellerle bir kaynaşma başlar. Cenneti lekeleyen herkes düşer. Şiirde bir savaş gibi verilir bu sahne. Kuşun ölümünden sonra bir azap başlar; kuşu öldüren ruhlarla, kuşun ölümüne sahip çıkan ruhların savaşı. Katiller için dünya "parmaklıklar ardından bakan güneşe" döner; dünya karanlıklar içinde kalır (s. 73). Bazen kurtuluş ümidi belirir ama sonra umut tekrar terk eder. Çünkü gemiciler ihanet etmişlerdir. Gemici duayla felaketten kurtulur ama kendi hapishanesinden kurtulamaz. Tıpkı Yehuda gibi kendini asarak, Yaşlı Gemici bu acıyı anlatarak kurtulacağını sanır.

"Kubilay Han" (1816) Coleridge'in özel bir şiiridir. Şiirle ilgili pek çok efsane anlatılır. Şiir bize şairin hafızasıyla ilgili bilgiler verir. Bu hafıza bir uçuruma benzer ve şair bu uçurumlarla ancak, rüya aracılığıyla yüzleşebilir. Okuduğu kitaplar, yaşadığı hayatlar rüyada anlam bulur.

Coleridge uyumada zorluk çekiyor ve uyumak için afyon çekiyor. Afyonun vücuda dağılması ve dağılma imgelerinin "rüya" biçiminde görülmesi uykuyu bir ayine dönüştürüyor. Bu ayinde insan bedeni dünyaya döner; damarlar yol kesilir, kan deniz gibi coşar, sinir uçları sıcakta dolaşan ok yılanları gibi bedeni yakar ve bu yakma eylemi bir süre sonra yerini sükûnete bırakır; toprak olan et, orman olan kemiklerle barışır, gövde yerine oturan bir taş gibi olanı değil, olmasını istediği dünya içinde yaşamaya başlar. Cinler saray örerler, mağaralardan akan sular dışarı çıkar ve burada ırmak gibi akar, daha gün görmemiş denizler onları bekler. Burada her şey olduğu gibidir, *benzetme* yoktur. Rüya zamanının incisi kadındır. Düşün midyesi içinde açılmıştır. Kadın olduğu gibidir; hayaldir. Hayal, hayalettir. Kutsal ve büyülü zamanı bağışlar. Hayaletin tek sevgilisi vardır, o da şeytandır. İkisinin bir araya geldiği rüyada uçurumda bir kaynaşma başlar; toprak iç çeker gibi nefes alır. Kayalar, beyaz birer diş gibi toprağın ağzında oynayıp dururlar. Onlara bu oyunu (belki de neşeyi) veren toprağın iç çekişleriyle savrulup duran ırmaklardır. Şair, burada tam dalgaların üstündedir. Bir zamanlar bir sevgili vardır işte ve şimdi, bu sevgiliyle gökyüzünde, bulutlar arasında bir şato inşa etmek saat içinde saniyedir. Bir ömrün veremediğini, bir düş; bir düşten bekleneni işte afyon vermiştir. Afyon, belleğin tarafını tutar hep, zamanın / anın aklına uymaz. Burada insanlığın ortak efendileri yoktur; burada, yuvarlanıp olduğu yerde kalan dalgalar vardır.[34]

34. Coleridge, *The Poetical Works*, Londra: Oxford University Press, 1946; *Kubla Khan*, s. 297-298. Şiir yazı için tarafımdan çevrilmiştir ve çeviri bağlamında bir iddiası yoktur. "Kubilay Han buyurdu, yapılsın dedi / Xanadu'da görkemli bir zevk kubbesi / Alph'in ve o kutsal ırmağın / Mağaralardan geçerek / Gün görmemiş denize aktığı yerde / Verimli toprak, iki kere beş millik / Duvarlar ve kubbelerle sarıldı / Bahçeler vardı, ışıltılı dereler / Çiçeklenmiş günnük ağaçları / Güneşli çayırları

İstediği kadar baksın, hiçbir şair aynaya bakarak bütün bütüne yüzüne ve kendisine ulaşamaz. Çünkü söz konusu olan şiir ve şairdir; şairin baktığı aynada arada başkaları hep vardır, olacaktır. Rüya özgürlük verir. Şair kendi kendini görür, kendi tarafından görünür. Biri izlerken tedirgin olan şair, rüyada kendini izleme şansını kazanır. Şairin akıl hastanesi uyku, tedavisi düş, doktoru afyondur. Şair için hayat, içinde yaşamak zorunda kaldığı dünyadır. Buradan çıkar. Rüya buradan çıkarır insanı.

Coleridge'in imgeleminde görülmeyen varlıklar önemli bir yer tutar. "Kubilay Han" adlı şiirinde görkemli bir zevk kubbesi inşa edilmek istenir. Afyon bağlamında özetledim, Kubilay Han emir verir: "Xanadu'da görkemli bir zevk kubbesi inşa edilecek." "Yaşlı Gemici"de *deniz* olan mekân "Kubilay Han"da gökyüzüdür. "Kubilay Han"da, "Yaşlı Gemici"de olduğu gibi fırtınaya benzer bir uçurum vardır, bir de hayalet. "Yaşlı Gemici"nin hayalet *kadınına*, yoldaşı *ölüm* eşlik ediyordu. "Kubilay Han"da yine bir hayalet vardır ve bu hayalet kadın biçimindedir, *kayıp* bir sevgilisi vardır, bu *şeytandır* ve soluk ay ışığında kadın sevgilisini aramaktadır. En nihayet ataların sesi duyulur, kehanet gerçekleşir: Zevk kubbesinin gölgesi dalgaların ortasında yüzer.

Şeytan, baştan çıkaran bir kimliğe sahiptir. Şiirde baştan çıkmış, sevgilisi şeytanı kaybetmiş, ay ışığında onu arayan bir kadın vardır. Böylesi bir okuma nereye götürür bizi?

Her iki şiirde de kadın ve hayalet bitişiktir. Artık yoktur ve hayalet biçiminde şaire görülürler. İkisi de aynıdır. İkisi de vicdana seslenirler. Şair artık yok olana karşı büyük bir tutku besler ve bu tutkusunu kimi zaman denize, kimi zaman gökyüzüne açılarak, sevgiliyi de *hayal* ve

---

kucaklayan / Dağlar kadar yaşlıydı ormanlar / Ancak derin ve hülyalı olan uçurum / Yeşil dağdan, sedir ağaçlarına doğru / Büyülü ve kutsal, vahşi bir yerdi her zaman / Bir kadın biçiminde, bir hayaletin dolaşıp durduğu / Kayıp sevgilisi şeytanı, soluk ay ışığında arayan / Ve uçurumun sonsuz kaynaşmasında / Toprağın hızlı ve derin nefes alışıyla / Güçlü bir kaynak fışkırdı bir anda / Hızlı ve aralıklarla oluşan patlamalar / Dolu gibi koptu devasa parçalar / Harman yerinde savrulan saman / Ve dans eden bu kayalar arasında / Bir anda savruldu kutsal ırmak / Menderesler çizdi, beş mil boyunca savrularak / Ormandan ve vadiden geçti kutsal ırmak / Mağaralara ulaştı, uçsuz ve bucaksız olan / Ve bir gümbürtüyle okyanusa karışarak / Ve Kubilay Han uzaktan duydu bu gümbürtüyü / Dedikleri buydu, ataların sesi savaş kehanetiydi / Zevk kubbesinin gölgesi / Dalgaların ortasında yüzüyordu / Orada, kaynak ve mağaraların / Nağmeleri arasında / Buzdan mağaralı, güneşli zevk kubbesi / Görülmemiş bir mucizeydi / Santurlu bir kız / Düşlemiştim bir zaman: / Habeşli, bir genç kız / Santur çalar / Söyleyecekti şarkısını Abora Dağı'nın / Şimdi yeniden hatırlayabilsem / Onun müziğini, onun şarkısını / Öyle derin bir hazzı kim verebilir ki / O gür ve güzel ses, o müzikle / Havada kurabilirim kubbeyi / O güneşli kubbeyi, o buz mağaralarını / Herkes, orada görmeli / Herkes haykırmalı sonra, dikkat! / Şimşek çakıyor gözleri, uçuyor saçları / Onun çevresinde üç kez dolaş / Kutsal bir korkuyla gözlerini kapat / Çiçeklerin özüyle beslenmiştir / Ve cennetin sütünü içmiştir o."

hayalet içerisine yerleştirerek kendisinde var eder ve düşte yarattığı engellerle bir yandan aşkını sürdürür, diğer yandan kendi yaşamını güvenceye alır; dikkat edilirse yaşayan-hikâye eden ve böylece sürdüren hep bir tek kişidir; çevresinde yaşayanlar ölüdür, sevdiği kadınlar *hayal* ve hayaletler tarafından donatılmıştır. "Kubilay Han"da *zevk kubbesinin gölgelerinden* sonra şair *bir zamanlar* sevdiği ve hâlâ unutamadığı kadını-sevgiliyi hatırlar. Kadın santur çalar. Gözlerinden saçları uçar, çevresinde üç kez dolaşan biri *kutsal bir korkuyla gözlerini* kapatma cesaretini bir bulsa kendiliğinden "mutlu" olur. Çünkü o, çiçeklerin özüyle beslenmiş, cennetin sütünü içmiş bir kadındır. Ama şimdi yoktur, cennettedir ve şaire bir hayalet biçiminde görülür. Ay ışığında aranan *sevgili şeytan* ise hem şairin kendisi hem de Havva'yı cennetten çıkaran yılandır.

Hayal, hayalet ve *şeytan*ın belirdiği yer uçurum, mağara, bulut ve dalgalardır; "Kubilay Han"da her şey düş içindedir. Somut olan tek şey, santur çalan kadındır. Kadına duyulan arzu imkânsızdır. Bu haliyle âşık üstesinden gelemediği acıdan düşe ait bir dünya kurarak, (hatta Tanrı'ya sığınarak) var olur. *Hayalet* ve *şeytan* aşkın birer imleridir; şair onları gördükçe yaşar. Zaten hayat bu anlamda birini hayal etmek ve biriyle yaşamak zorunda kalmaktır.

"Yaşlı Gemici" dekor olarak suda geçer ama su soyutlandığı zaman "korkunç bir sesler" diyarı ile yüz yüze kalırız. Her şey kendi dilini konuşur ve bu diller sadece korku verir: Kar, kasvetli bir ölüye benzer; buzlar çatırdar, gürler, uğuldar ve kükrer. Kuşun ölümünden sonra gemide yer alan kimseler yaşlı gemiciye kızarlar ancak sisin dağılmasıyla birlikte ikiyüzlülükleri yüzleri belirir; cinayet, desteklenir: "İyi ettin, o kuşu yok ettin" (s. 55). Sonra su, nereye baksan su; "ama hiçbir yerde" içilecek bir damla su yoktur ve deniz kıpırdamaya başlar: "Sümüklü sümüklü yaratıklar sürünüp yürür" (s. 59). Bu ruhların ve görülmeyen varlıkların ayak sesidir. Bu sümüklü yaratıklar bazen kalkar, bazen yatar; bazen ateş gibi dans eder ve böylece mavi sular, yanıp beyaza döner; deniz, bir cadı kazanıdır, kaynar. Önce Ruh belirir: "Ne bir ölünün ruhudur bu ne de bir melek" (s. 63). Herkesin boğazının kuru, dudaklarının kara olduğu bir zamanda hayalet bir gemi görülür; gemi "iskelet" biçimindedir, içinde hayalet bir kadın ve onun yoldaşı (ölüm) vardır: "Kadının eşi ölüm müdür yoksa" (s. 73). Ölüm tek tayfadır. Zar atarlar. Oyunu kadın kazanır. Ölüm kaybeder. Anlarız, kadın birini alacak ve ölüme burada bir çalım atılacaktır: Ölüm, tayfaları; hayalet kadınsa *yaşlı gemiciyi* alacak. Fırtına kopar. Tayfalar ölür. Yaşlı Gemici açıkta yılanlar ve alev alev yanan mavi, yeşil ama kadife gibi kara varlıklar görür, hepsi de geminin gölgesinde oynaşırlar. Onlara bakar. Dua eder. Kuş, sulara karışır. Ancak sesler devam eder. Gök harekete geçmiştir.

Her şeyin dindiği bir yerde bir ruh gemicinin gövdesine girer. Şeytan ya da bir insan ruhu değildir; tek kelime ile kutsanmış bir ruhtur bu. Gemiyi kurtarır. Bu arada iki şeytan devreye girer. Sanki bu şeytanlar bir süre önce yaşlı gemicinin içindeymiş havası verirler; ikisi de kendi aralarında konuşurlar; sesleri havada fısıltı halinde duyulur. Biri "bu o mu?" diye sorar, diğeri ruhun vereceği cezayı merak eder: "Daha da var çekeceği" (s. 119). En nihayet gemiyi melekler çeker ve gemici kurtulur.

Şiirin sonlarına doğru meleklerin sayısı artar, doğrudan *melekler* denir. Melekler bir ordudur (s. 137), her ölenin başında beklerler ve yaşlı adamın karşısına bir münzevi çıkarırlar. Münzevinin ortaya çıkması, İsa'nın günahkâr ruhları kurtarmasına benzer. Yaşlı Gemici, anlatarak ilk ona günahını çıkarır. Dünya sanki öteki taraftır. Asıl ölen Yaşlı Gemici'dir.

Şeytan Coleridge'de olumsuz değildir; "Kubilay Han"da "sevgili şeytan" *ve* bir hayalet kadın vardır; "Yaşlı Gemici"de kendi aralarında fısıltıyla konuşan iki şeytandan söz edilir; "Şeytan'ın Yürüyüşü" ("The Devil's Walk") adlı şiirinde ise komik bir şeytan vardır.

"Şeytan'ın Yürüyüşü"ndeki şeytan şafakla birlikte (cehennemdeki) yatağından kalkar. Uzun bir yürüyüşe çıkar. Huzur içindeki çiftlikleri ziyaret eder, stoklarına bakar. Tepelerden, vadilerden geçer; kuyruğunu bir ileri, bir geri sallar: *Bastonuyla yürüyen bir centilmendir.* Sonra *kılık değiştirir*; kırmızı ceketini, mavi pantolonunu giyer, böylece tatil günü (pazar) iyi geçer. Kıyafeti komiktir: *Kuyruğunun üzerinde bir delik*! Bir engereği öldüren bir avukat görür yolda; avukat kendi çöplüğünde sert ve istikrarlıdır. Beyaz bir at üzerinde bir eczacı görür. Şeytan eski arkadaşını (ölümü) düşünür; ölümdür asıl vahiyi getiren. Sonra iki katlı bir ev görür, bir de bir çift koç. Yazlık bir kibarlık içindir bu ev. Sırıtır. Bir kitapçı dükkânına gider. İçinden *biip* diye bir ses çıkar. Bilgiyi düşünür. *Kolej* ve *bataklık*. Karabatak başını bataklığa gömer, biz başımızı koleje gömeriz. İkimizin de amacı birdir: *Kendini doyurma.* Sabit, bir ağaç gibidir bilgi. Yürüyüş sürer. Nehrin akıntısı rüzgâr ve gelgitlerle savrulurken şeytan bir domuz tüccarıyla karşılaşır. Bilgece bir gülümsemeyle bakar yüzüne, "merhaba" der. *Tüccar boğazını keser.* Ticaret İngiltere'de iyi gider. Yürüyüş boyunca şeytan yanan yüzler görür. Hayretle bakar hepsine ve (cehenneme) dönüş yolunda şunu fark eder: Küçük bir yanlışlıkla her tarafta yangın vardır.[35]

35. Şiirin yayımlanış tarihi, 6 Eylül 1799'dur; özet için yapılan çeviriler bana aittir. Bkz. Coleridge, *The Poetical Works*, Londra: Oxford University Press, 1946, s. 319-323.

Keats'in "Perileri"

Keats, 26 yaşında boğularak ölmüştür. Ölümünden altı ay önce de amansız bir vereme yakalanmıştır; Şubat 1820'de, bir gece ağzından kan geldiğini aktarır arkadaşı Charles Brown; Keats, kanı görmek için bir mum ister arkadaşından, çünkü bu kan onun ölümüne atılan ilk imzadır, bunu duyar. Keats'in aşağıda anlatacağım "Endymiom" adlı bir şiiri vardır; şiirin birinci bölümünde ayın içinden güzel bir kız çıkar, ikinci bölümünde *su perileri* vardır, üçüncü bölümünde Endymion denizlerin dibindedir, Neptün'ün sualtı sarayı buradadır, Endymion burada uyur.

Keats'in en uzun ve en ünlü şiiri "Endymion"dur; bu şiir 18 yaşında intihar eden arkadaşı Thomas Chatterton'a adanmıştır; bir katedral görevlisinin oğlu olan Chatterton, on yaşında şiire başlamış, yazdıklarını on dört yaşında yayımlatmıştır. Çocukluğu katedralin evrakları arasında geçen Chatterton bir süre sonra gerçek hayattan kopmuş, kendini Ortaçağ'da hissetmeye başlamıştır. Chatterton bir süre sonra yazdıklarının 15. yüzyılda yaşayan Thomas Rowley adlı bir keşişe ait olduğunu iddia eder; bu şiirleri gönderdiği Ortaçağ uzmanı romancı Horace Walpole de buna inanır. Chatterton bir oyun oynamıştır oysa. On sekiz yaşında, bir tavan arasında arsenik içerek intihar eder. Keats'in yakın arkadaşı olan Chatterton'un ölümünden sonra, Keats sarsılmıştır. Bu yüzden olsa gerek "Endymion"u ona ithaf etmiştir, şiir dört bölümden oluşmaktadır.

Şiirin birinci bölümünde, girişte Kral Endymion önderliğinde kadın ve erkek çobanların, Pan'ın Latmos Dağı'ndaki tapınağına gidişleri anlatılır. Endymion'un gizlediği bir derdi vardır, bunun üzerine o da başından geçenleri anlatmaya başlar, meğer bir düş görmüştür; ayın içinden güzel bir kız çıkagelmiş ve aya doğru birlikte yol almışlardır. Endymion gülümseyen bu yüzü unutmaz. Bir başka gün bu yüz bir kuyunun dibinde belirir; kuyunun dibinden Endymion'un yüzüne su damlaları, çiçek ve yapraklar fışkırmıştır, güzel kokular yayar, ortadan kaybolur.

Şiirin ikinci bölümünde *su perileri* vardır, bunlar kelebek kılığına girer ve Endymion'a *umudunu yitirme* derler. Derken, havadan gelen bir ses, toprağın derinliklerine inmesini ister. Endymion, Aphrodite'in sevdiği ve ölümünü engelleyemediği Adonis'in yeraltındaki bir tapınakta uyuduğunu görür; Aşk tanrıçası, Endymion'a umudunu yitirmemesini söyler yine. Bir kartal, Endymion'u sırtına alır, yeryüzüne dönerler. Endymion sevgilisiyle karşılaşır; sevgilisi "bir gün mutlaka kavuşacağız" der ve ortadan kaybolur.

Şiirin üçüncü bölümünde Endymion denizin dibindedir, suların dibinde gömülü hazineler vardır, Neptün'ün sualtı sarayı buradadır, Endymion burada uyur. Bir süre sonra denizkızları onu alıp yeryüzüne

getirirler. Dördüncü bölümde Endymion mavi kanatlı, kara bir atın sırtındadır ki bu at toprağın altından çıkmıştır, yanında Hintli bir kız vardır. Dört bölüm halinde şairin düşüne tanık oluruz. Uyanınca, var olmayan birini sevdiğini anlarız hep ve şiirin finalinde şair "görüntülerle dolu havalara ve hayal denizlerine elveda" der.

Ay sürekli gören ve gösteren bir imgedir gökyüzünde; Ay'ın yerde izlediği tek kaynak sudur, Ay ve su çoğu zaman aşkı anlatırlar; tek başına Ay kırılgandır, ona hamur ve aşk halini veren sudur. Ay ırmağa akışı, göle durgunluğu verir; ırmak aşk, göl melankolidir belki de ve bu yüzden içilen, içine girilen bir nesne olan su, *Ay*la birlikte gölgeleri yutan, bir gülümsemeyle yayılır. Ay'ın hallerinden ötürü, Ay'ın su ile ilişkisinden farklı tabloyla karşılaşırız. Ay, ışığıyla birlikte gölün üstünde uyur, bu uyku en bilinçli olandır, renk koyu bir beyazdır; bu beyazlıktan, anne ve süt imgeleri çıkar; kusursuz gece halidir bu. Ay'ın ırmaktaki hali göldekine benzemez; çünkü gölde çitilenmiş bir su vardır, ırmak ise sürekli akar, bu akış Ay'ın sarısıyla ırmağın beyazına sirayet eder, ancak Ay'ın sarısı, bu beyaz karşısında akla gelmeyecektir. Sarıdan gelen *fena*, beyazdan gelen *saf*; ırmağın beyaz hali, Ay'ın sarı haliyle birleştiği zaman ise beliren (tek şey) doğmaktır. Ay'ın şiirdeki varlığı, geniş anlamda sızmaktır; Keats'in düş evrenine kadın, Ay'ın içinden düşe sızmıştır; düşten, düşün içinden gelen bir sesle söylenen bir şiir vardır ki şair, sayrı iken şiirini bir rüya halinde kurduğuna göre bu sızma daha bir ağırlık kazanmaktadır.

Keats'i bu yolculukta Ay'ın içinden gelen ve "şairi" alıp götüren bir kadının gülümseyen yüzüdür. Bir yüz olduğunu biliriz, Ay'ın bir yüzü insana, kadına dönüşmüştür. Gülüşün, yanakta bıraktığı esrar bir süre sonra yine suyun kaynağı ya da tutukluk halinin devamı olan kuyuda belirir. Endymion'un yanan yüzü kuyudan, kendisine doğru fışkıran su damlalarıyla serinler. Endymion ilk görüşte baştan çıkar ve gizliden gizliye şunu biliriz, her güzel, ölümün bedelini ödeyerek güzel kalmıştır; Ay, olmayanın kaynağıdır, güzelliğinin bedelini ise gökyüzünde, kendisinden güzel birini insanın düşlerine yerleştirerek ödemiştir.

Şiirin ikinci bölümünde su perileri vardır. Peri nedir ki? İnsanın su da gördüğü ve suyun insanda görmediği tek şeydir peri, bir bakıma serap; öyle ki, bu periler birer kelebek kılığına bile girmişlerdir. Aslında onlar birer kelebektir; havadan gelen ses budur, bunu söyler, onların sesidir, onların sesiyle serap büyür ve şair toprağa davet edilmektedir. İşaret açıktır: *Toprağın derinliği.* Toprağın derinliğinde, sonsuz uyku içerisinde Aphrodite'nin sevdiği ve ölümünü engelleyemediği Adonis vardır; o, yeraltındaki tapınakta uyumaktadır. Kaynak ise denizdir, şiirin üçüncü bölümünde *Endymion* denizlerin dibindedir, Neptün'ün sualtı sarayı buradadır ve şair açıkça burada kalmak ister, gökyüzünden gelen-gelecek

olan yağmuru bekleyen bir ot olmaktansa, burada sonsuz yaşamda durmak ister, ancak isteği denizkızları tarafından engellenecektir. Şiirin son bölümünde rengini gökyüzünden alan mavi kanatlı, kara bir atla şair geri döner, düş bitmiştir, yanında biri vardır ve aydan gelen, hiç olmayan ama eksikliğini hep duyduğumuz biridir. Ay ve su, dokuz yaşında annesini kaybeden şairin belki de intihar eden arkadaşına sığınma isteğidir, kim bilir.

Keats'in mezar taşında ise şu sözler yazılmıştır: "Adı suya yazılmış biri yatıyor burada."

Shelley'in Şeytanla Yürüyüşü

Keats'in ölümünden en fazla etkilenen şairlerden biri Shelley'dir. Keats'in ölümü üzerine yazdığı "Adonis Ağıdı" adlı şiirinin sonunda "ruhun gemisinin kıyılardan uzaklaştığını, karanlıklar ve korkular içinde ta uzaklara sürüklendiğini" belirtir.[36]

Shelley'in "Stanzas Written in Dejection, near Naples" ("Napoli Dolaylarında Keder İçinde Yazılan Kıtalar") adlı şiirinde boğulma, "Ode to Liberty" ("Özgürlüğe Övgü") adlı şiirinde yine boğulma ve ölmeden önce kulağa gelen dalga sesleri vardır.

Shelley, ölümü, hiç yüzme bilmemesine rağmen deniz yolculuğunda, suda tatmak ister: "Yola koyulduğun patikayı gördüm. Uyku ve ölüm daha fazla ayırmayacak artık bizi birbirimizden. Dinleyin. Hayali sel uzaklardan gelen kükreyişini ezgi dolu ormanlarda fısıldayan esintiye karıştırıyor."[37]

Kâğıttan küçük tekneler yapan Shelley en çok batan tekneleri sever ve hatta bu batan teknelerden birinde olmak arzusu taşır hep. En büyük hayali ise bir gemide, bir fırtınada ölmektir. Bununla ilgili çeşitli rivayetler de vardır. Byron'ın beş yaşında ölen küçük kızı Allegra'nın, Shelley'e denizin içinden çıkıp sevinçle el çırptığı ve ona "gel" dediğini hayal ettiği hep aktarılır. Shelley, hayal ettiği gibi ölür. Bir deniz yolculuğunda çıkan bir kazada, gemileri alabora olur. Cesedi sudan çıkarıldığı zaman üzerinde Keats'in şiirleri vardır. Kumsala çıkarılan ceset arkadaşlarının nezaretinde yakılır. Törene katılan Byron kafatasını, Edward Trelawny kalbini almıştır; kalp, eşi Mary Shelley'e verilmiş ve daha sonra ikisinin oğlu Florenca ile birlikte gömülmüştür; mezardaki yazı da şudur: "Kalplerin kalbi."

36. Shelley için bkz. Mina Urgan, *İngiliz Edebiyat Tarihi,* s. 623-650; Gaston Bachelard, *Su ve Düşler*, s. 35-90.
37. Gaston Bachelard, *Su ve Düşler*, s. 90.

I

Shelley şiirin yanı sıra, ateizm ve şeytanla ilgili parlak makaleler yazdı. İkisine de tutku derecesinde asıldı. "Ateizmin Gerekliliği" Shelley'in ilk *isyanıdır*. Bunu "Şeytan ve Şeytanlar" (1819) ve "Şiirin Savunması" (1821) gibi denemeler izledi.

Thomas Hogg ile birlikte kaleme alınan "Ateizmin Gerekliliği" aynı zamanda Shelley'in okul hayatının sonu olur, Oxford Üniversitesi'nden kovulur. Bu makalede Shelley, Tanrı düşüncesini açar. Shelley için Tanrı kanıtlanması gereken bir hipotezdir ve hipotez fikirlerimiz sonucunda doğmuştur. *Tanrı yaratıcıdır* dediğimiz zaman, bu Tanrı'nın doğada bildiğimiz güçlerin yardımıyla nasıl ortaya çıktığı konusunda sadece cahil olduğumuzu gösterir. Cehaletin çözülmesi Tanrı'nın çözülmesi olacaktır. Ancak insan cehaletin çözülmesine engel olduğu için Tanrı'nın devasa hayali heykeliyle karşılaşır. Bu heykel, cehalet enkazının üstüne dikilmiştir. Tanrı, varlığını cehalete borçludur. Cehalet, dine dayalı toplumların tohumudur. Bu toplumlar güç (ve otorite) üzerine yükselirler. Dinler, didiklenmeyi kabul etmez. İnsan yapımı olan din ve Tanrı, en nihayet kutsal devletler biçiminde varlığını perçinler. Cehalet, anlaşılmayan şeyle yaşar. Shelley'in ünlü sözü ise şudur: Tanrı konuşuyorsa, nedeni insanların ikna olmamasıdır.[38]

"Essay on The Devil and Devils" ("Şeytan ve Şeytanlar") adlı denemesinde bir soru dikkat çeker: "İşaya'da yanlış yorumlanan bir bölüm dışında, neden şeytana Lucifer denilmiştir?"[39] Shelley, "Şiirin Bir Savunması" başlıklı yazısında da bu soruya yanıtlar bulmaya çalışır. Ovidius'ta göklerde ışık saçan ve *seherin oğlu* olan melek, Dante'nin cumhuriyetçi İtalya'sında *düşer*; cehennemin korkunç canavarı olur. Shelley, bu meleğin dinsel bağlamda (ve imgede) bilginin dirilişini anlattığını ifade eder. "Şiirin Bir Savunması"nda şeytan ve onun ardılı olan diğer "varlıklar" şiirsel şahsiyetler olarak tanıtılır; Eski Roma dininde köylü kılığına giren, böyle betimlenen kır tanrısı Silvanus ve hayvanların tanrısı Faunus, liderleri Pan ile birlikte şiirsel varlıklardır. Shelley, insanların Pan'ı "dehşetin ve biçimsizliğin" bir hali olarak algılamalarından da yakınır:

> Kötü davranan şeytandan şikâyetçi olmak, çalışmayan bir saatten şikâyetçi olmak kadar adaletsizdir; kusurlar bu durumlardan ilkinde Tanrı'nın üstüne atıldığı kadar, bir sonraki durumda da saatçinin üstüne atılmalıdır.[40]

38. Percy Shelley, *Necessity of Atheism and Other Essay*, Londra: Prometheus, 1990.
39. Percy Shelley, "Essay on the Devil and Devils", *Shelley's Prose or the Trumpet of Prophecy*, David Lee Clark (Der.), Albuquerque: University of New Mexico Press, 1954, s. 264-275.
40. Percy Shelley, "Essay on the Devil and Devils", s. 267.

Aynı makalede Milton'a da değinen Shelley, onun yarattığı şeytanın ahlaklı bir varlık olan Tanrı'sından bahseder. Şeytan, Shelley için kesin zaferin soğuk güveniyle düşmanından en korkunç intikamı alan, onu pişman ettirmek için yanlış bir düşünceyle değil, yeni eziyetler hak etmesi için onu çileden çıkarmayı amaçlayan açık ve sözde bir planla, birinden üstün olduğu kadar üstündür.[41]

Shelley ateizm ve şeytanla bir teolog gibi ilgilenmez ama yazdığı her satırda bir şair vardır. Shelley'in "Şiirin Bir Savunması" makalesinde şiir kutsallık derecesindedir;[42] şiir sanatların en yüce olanıdır, ilahidir ve şair bu ilahi olana ulaşarak düşünce tortularını yorumlayan kişidir; saklı olanın üzerindeki perdeleri kaldırır, sırları açığa çıkarır; şiir sayesinde güzel ve iyi ölümsüzleşir. Şiir bir başka tanımda aynadır. Bozulmamış olanı en iyi şiir gösterir ve bu aynaya bakan kimse hazzın kapılarını açar. Şiir insana, başta şaire ışık ve ateş getirir; insanlar bu ışık ve ateşle aydınlanır. Aşktan vatanseverliğe kadar pek çok duygu gerçek anlamını şiirde bulur. Shelley dine ve kutsal kitaplara da sanat eseri gözüyle bakar; peygamberler *sanat dininin* şairleridir. Shelley insanların hiçbir zaman şiirsiz kalmadıklarını söyler. Dans etmek bile onun için şiirdir; çünkü buradaki ritimle şiirdeki ritim birbirine benzer. Buradan ayinlere kadar uzar.[43]

Ayinler eski çağlardan beri hep var olmuşlardır ve bu ayinler, şairde tefekkür olarak geri dönmüşlerdir. Peygamberlerin şair olmaları; sanatın din olması hiç de abartı değildir; "Naşideler Naşidesi", "Eyüp Kitabı"; Luka'daki "Meryem Ana İlahisi" şiirin dışında ne ile açıklanabilir? Bunlardan "şiir alındığı" zaman geriye kuru metinlerin kalacağı açıktır.

Romantik şairler isyankâr düşüncelerini peygamberce sözlerle ifade ederler. Şiir onlara vahiy gibi gelir ve onlar, sadece yazıyormuş gibi bize görünürler. Keats'in "Hyperion'un Düşüşü", Shelley'in "Mont Blanc" adlı şiirini tanrısal bir söyleyişten bağımsız düşünmek imkânsızdır. Kimi zaman da dini konular şaire malzeme olur: Milton'ın "Kayıp Cennet"i ve "Samson Agonistes" (Can Çekişen Samson), John Donne'ın "Soneleri", Racine'in "Atala"sı, T. S. Eliot'ın "Katedral Cinayeti" bir çırpıda

41. Percy Shelley, "Essay on the Devil and Devils", s. 269-270; ayrıca , Luther Link, *Şeytan-Yüzü Olmayan Maske*, s. 118.

42. Lord Byron da şiiri yüceltir; hatta düzyazıyı alçaltır: *Don Juan*'da "Bir Gün düzyazı yazacak denli alçalmam gerekirse şiir için buyruklar yazacağım" der. Byron için her şair "kendisinin Aristoteles'idir." Bkz. Byron, *Don Juan*, s. 84. Byron düzyazı yazmadı ama arkadaşı Shelley sanırım, şairi yüceltirken ondan feyz aldı. Kim bilir? Bir rüyamız olsa da görsek ikisini konuşurken.

43. Shelley'in metni için bkz. http://www.fordham.edu/halsall/mod/shelley-poetry.asp. Makale Türkçeye *Şiirin Bir Savunması* adıyla Bünyamin Kasap tarafından çevrildi, bkz. İstanbul: Şule Yayınları, 2011.

aklıma gelen örneklerdir. Bunun yanında Yeats'in dini birikimi ve halk kültürüyle bir vizyon oluşturduğu gözden kaçmaz.[44]

Dini semboller de şiirde önemli bir yer tutar. Shelley, "Mont Blanc"ta *su* ve *dağ* imgelerini; Yeats genel söyleminde *gül* ve *kule* imgelerini, Eliot *ışık* ve *su* imgelerini sıkça kullanır. Wordsworth'ün "Prelüd"ünde yer alan şu dize ise bahsi kapatmaya yeter sanırım: "Ve ben doğduğumda kendimi dua içinde buldum."[45]

Shelley, "Ozymandias" adlı şiirinde, bir zamanlar devlet adamlığı yapmış bir adamın heykelini sunar. Ozymandias "iki devasa ve gövdesiz ayakla" çöle atılmıştır; dağılmış yüzünden başka bir şeyi kalmamıştır. Silinip gitmiştir. Saltanatını hatırlayan bile yoktur. İz bırakmak için yaşayan adamın bütün izleri silinmiştir. Koca bir hiçtir.[46] Dünya bu hiçlikten ibarettir.

Shelley, kendi kuşağı içerisinde romantik bir devrimci olarak anılır; Byron'a göre Shelley, İngiliz şiirinin en büyüğüdür. (Zaten kafatasını almak istemesi bu hayranlığı belirtir). Shelley ruhunu şeytana açan, tanrıtanımazlığı bir din olarak şiirlerinde işleyen bir romantiktir. Şeytanla söyleşmekten, ona övgüler dizmekten geri kalmaz. "Prometheus Unbound" ("Zincirleri Çözülmüş Prometheus") adlı uzun şiirinde milenyal bir yeni cennet ve yeryüzüne kavuşmak için alaşağı edilmesi gereken baskıcı Jüpiter'den, *tümüyle kötü yaratıcı* Gnostik bir Demiurgos'tan, cehennemden söz eder. Onun karşısında, sarp bir kayalığa zincirlenmiş, azap içindeki Prometheus vardır. Prometheus'un zincirle bağlı olması, iniş motifini zorlaştırır; Shelley, bunu kahramanın ruhani simgesi olan Asya'yı dibe, "korkunç, tuhaf, yüce, latif şekillerin" arasında adsız dünyaların tanrılarını ve güçlerini, hayaletleri, kahramanları, yaratıkları ve "Demogorgon ve inanılmaz kasveti" bulacağı, "mezarın altındaki" öbür dünyaya göndererek çözer.[47]

---

44. T.S. Eliot'ın din ve edebiyat bağlamında kimi görüşleri vardır. Eliot din, ahlak ve edebi değer yargılarının birbirinden tamamen soyutlanabileceğine inanmaz. Eliot, 1930'da yazdığı "Din ve Edebiyat" başlıklı makalesinde son üç yüz yıl içinde, edebiyatın din şuurundan kopup uzaklaştığı düşüncesindedir: "Defoe'dan sonra roman, kendi çağının inancının (...) din ve ahlak şuurunu vermemiştir. Fielding, Dickens, Thackeray bu gruba dahildir. George Eliot, George Meredith ve Thomas Hardy ise zaten bu şuura inanmamışlardır." Bkz. Eliot, *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, s. 109-110.

45. Wordsworth, *Prelüd, Bir Şairin Zihinsel Gelişimi,* İstanbul: YKY, 2010.

46. Robin Le Poidevin, *Ateizm*, Çev. Abdullah Yılmaz, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2000, s. 213. Ozymandias'ın kaidesinde şu sözler yer alır:

> Benim adım Ozymandias, krallar kralı;
> eserlerime bak, bak da kahrol!
> Koca bir harabe yığını,
> göz alabildiğince uzanan çıplaklık kum denizinden,
> başka bir şey yoktur geriye kalan.

47. Alyece K. Turner, *Cehennemin Tarihi*, s. 274.

"Şeytan'ın Yürüyüşü" adlı keyifli şiirde Şeytan-Beelzebub sabahın erken saatlerinde (şafakla birlikte) ortaya çıkar; *pazarlık elbiselerini* giyer: Pençelerini gizlemek için eldiven, boynuzlarını gizlemek için şapka takar. Böylece şık bir beyefendi olur. Londra onu doyurmak için ayaktadır. Kiliseye, mahkemeye gider. İşler tıkırındadır. Şeytan köylere gider. Tarım ve hayvancılıkla ilgilenir. Kötü otlar hızla büyür. Kimse bunlara çare bulamaz. Siyaset, bu kötü otlarla beslenir. Onlar, bu otları ayıklamak yerine, bu otlarla beslenirler. Şeytan çiftliklere bakar. Burada mallar stoklanmıştır. Eldivenlerini çıkarır. Pençelerinden stok sahipleri korkar. Şeytan bir kral görür. Krallığını sürdürmek için bayraklardan kendine kanatlar yapmıştır. Kardeşlik yoktur. İnsanlar böyle yaşar. Biri diğerini yer. Bu yüzden toprağı süren pulluklar kanlıdır, başaklar kan kokar. Ölüm, kuş gibi insanların etrafında uçar.

Shelley yasak olana uzanır. *Laon and Cythna* (Laon ve Cythna) adlı şiir kitabı ensestle ilgilidir; on iki kantodan oluşan şiirin tamamı yaklaşık 170 sayfadır. Giriş şiiri ikinci karısı Mary'ye adanmıştır. İkinci kantoda "adam özgür olabilir mi, kadın köleyse" diye sorulan bir soru vardır ve ardından şöyle bir yanıt: "Yaşamı sürdüren ve sınırsız havayı zincirle / Kapandığı mezarın ahlaksızlığına..."[48]

Shelley'in hayatından intihar da eksik olmaz. Kendisi birkaç kez intihara kalkışır. İlk eşi Harriet, Hyde Park'taki Serepetine adlı suni göle kendini atarak intihar eder. Harriet'in karnında bir bebek vardır. İkinci eşi Mary'nin üvey kız kardeşi Fanny de intihar eder.

Lermontov'un Melankolik İblisi

İntiharın (belki de) bir biçimi düellodur. Mihail Yuryeviç Lermontov (1814-1841), Puşkin'den sonra giriştiği düello sonucu yaşamını yitirmiştir: Düello hem birini ölüme davet etmek hem de kendi ölümüne meydan okumaktır. Lermontov, hayata karşı da bir düellodadır. Kalbi ruhuna, beyni sisteme karşı bir eylem içerisindedir. Kahramanları ne manastırların kutsallığına ne çarın kuvvetine boyun eğer. Tek şey vardır onda: "Kalbin yasası."[49]

Lermontov'un önemli şiirlerinden biri "İblis"tir (1857). Bu şiirden yola çıkan Mikhail Vrubel (1856-1910) kimi tablolar yapmıştır: "Devrik Şeytan", "Oturan Şeytan" gibi. Rivayete göre Lermontov, "İblis" şiirine 15 yaşında başlamış ve 24 yaşında bitirmiştir. "İblis", "Bir Doğu Öyküsü" alt başlığıyla yayımlanmıştır. Şiirin başlangıcı Byron (*Don Juan*), diyalog

48. Luther Link, *Şeytan*, s. 227.

49. Lermontov'un yalnızca "İblis" şiiri üzerinde durulacaktır; hayat hikâyesi (ve "İblis" şiiri) için bkz. Mihail Yuryeviç Lermontov, *Özgürlüğün Son Oğlu*, Çev. Kayhan Yükseler, İstanbul: YKY, 2014. Alıntılar bu baskıdandır.

halinde söylenen son bölümleri Goethe'yi (*Faust*) çağrıştırır. Şiir, cennetten kovulma-yeryüzüne sürgün edilme ve yalnızlık üzerine odaklanmıştır. Öte yandan, şiirin arka planında Dekabristlerin (Aralıkçılar, 1825) yenilgisi[50] ve Napoléon'un Rusya seferi vardır. Bu iki olaydan sonra Rusya kutsallık düzeyine çıkarılmıştır. Tanrı Rusya'yı Deccal'e karşı görevlendirmiş, Hıristiyanlığın yeniden ortaya çıkması için burayı seçmiştir! Fransız İmparatorluğu'nun düşüşü, *Vahiy* kitabında ifade edildiği gibi "beyaz süvarinin" düşüşüyle bir tutulmuştur. Mistisizm boy vermiş, ilk günah ve Şeytan bu oyunda yerlerini almışlardır. Lermontov, "İblis"le bir yandan mistik olana, diğer yandan dönemin aydınlarına dikkat çekmiş, onların iç çekişmelerini "İblis"te toplamaya çalışmıştır. Bu insanlar tutku derecesinde gerçeği arıyor, bir program üretemedikleri için de yaşamlarını tüketip gidiyorlardır.[51] İblis gibi onlar da *kibirli*dirler.[52] Bütün bu perdenin üstünde ise görkemli bir aşk vardır.

Şiirin ilk bölümünde İblis cennetten kovulmuş ve şimdi günahkâr dünya üzerinde kanat açıp uçmaktadır; öğrenme tutkusu içindedir, yıldızlar ona gülümsemektedir, yüreği inanç doludur ama içinde cennette yaşadığı güzel günlerin anısı vardır; gamlıdır. Yaradan'ın ilk şanslı çocuğudur ne de olsa, o güne kadar ne öfkeyi ne kuşkuyu tanımıştır, ruhu örselenmemiştir (s. 484).

Şiirin birinci bölümünün ikinci kıtasında İblis, göğün çöllerinde barınacak bir yer arar ve o güne kadar önemsemediği insanoğluna "kötülük saçar" ama bundan bir haz almaz, zaten bir süre sonra kötülük yapmaktan sıkılır. Derken Kafkas Dağları'nın üzerinden aşağılara bakar: "Yeryüzü her şeyi ile vahşi ve harikaydı" (s. 485). Ancak İblis, gördüğü şeyler karşısında "kibrini" kuşanır; yüzünde bir anlam kırıntısı bile oluşmaz, küçümseyen bakışlarla "Tanrı'nın yaratısını izler" Gördüklerini küçümser.

Şiirin beşinci kıtasından sonra kahramanlar görülür. Yaşlı Prens Gudal bunlardan biridir. Geniş bir şatosu, toprağı ve buyruğunda köleleri vardır. Sonra Aragva Irmağı'nda su almaya inen Tamara görünür: "Beyazlar giyinmiş Prenses Tamara" (s. 486). Şiirin altıncı bölümünde Gudal'ın kızını evlendirme töreni vardır. Tören etrafında şato

50. Dekabristler, adını aralık (de kabristov) ayından alan bir ayaklanmadır (1825). Dekabristler, Çar'ın despotluğuna karşı ayaklanmışlardır. Lenin yıllar sonra "soyluların en iyi çocukları-soylu kökenli devrimciler" gibi adlarla onları anmıştır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Andrzej Walicki, *Rus Düşünce Tarihi*, Çev. Alâeddin Şenel, Ankara: V Yayınları, 1987, s. 52-53.

51. Kayhan Yükseler'in "İblis" için yazdığı giriş notu, bkz. Lermontov, *Profil*, Çev. Kayhan Yükseler, İstanbul: YKY, 2012, s. 38.

52. Lermontov'un *Zamanımızın Bir Kahramanı* adlı romanının kahramanı Peçorin de İblis gibi bencildir; bir yandan hayata katılmak ister ama diğer yandan insanların zayıf yanlarını görünce onları küçümser (kibirle karşılık verir).

ve kule tanımlanır; şato ile *kasvet*, kule bir nevi *kuyu* gibi açılır şiirde. Düğün sırasında Tamara dans eder; göğsü, deniz dalgası gibidir, karşısında ay ışığı bile toz gibi dağılır. Şiirin sekizinci bölümünde Tamara'nın yabancı bir ülkeye gelin gideceğini öğreniriz. İblis de işte bu düğüne tanıktır. İblis, Tamara sayesinde ruhunun boş köşelerini duyar ve bu boş köşeler Tamara'nın sesiyle dolar; "kanı tutuşur" (s. 489). Böylece güzelliğin, iyiliğin, aşkın kutsallığına varır: "Yeni bir acıyla tanıştı birden" (s. 489).

Şiirin dikkat çeken yanı burada başlar; burada İblis içinden, aşina olduğu bir dille konuşan bir ses duyar ve bu ses "bildik sözler fısıldar" kulağına. Bu dil (ses) kimin sesidir? Tanrı'nın sesi mi yoksa insanın mı? İkisinin dışında acaba bu, yeniden doğuş için bir işaret mi? Bu ses Tanrı'ya ait değildir. Tanrı, böylesi bir duygu vermemiştir ona ve dahası bu duyguyu vermiş olsa bile İblis kabul edebilir mi kibrinden?

Şiirin onuncu bölümünde bir kişi daha tanırız: Sinodal Prensi! Prens armağanlarla yüklü kervanıyla yola çıkar. Gelini öpmenin hayalini kuran Prens önünden "iki gölgenin hızla geçtiğini" görür. Gölgeler çoğalır; ateş sesleri gelir. Kervan yağmalanmıştır. Gudal ailesi yas ilan eder. Tamara yatağa düşer ve gözlerinden seller gibi yaşlar akar. Bu arada büyüleyici bir ses duyar: "Ağlama yavrum, ağlama beyhude / Gözyaşın şu cansız bedene / Can veren çiy tanesi olmaz asla / Sadece gözlerinin ışığını söndürür / El değmemiş yanaklarını yatar / O Çok uzaklarda, başka diyarda / Değerini bilmez çektiğin azabın / Orada, dünyevi olmayan gözlerini / Göksel bir ışık okşuyordur şimdi / Ve cennet nağmeleridir dinlediği / Yaşamın anlamsız düşleri / Zavallı bir kızın çığlığı, hıçkırığı / Nedir ki cennet konuğu için" (s. 493).

Tamara sesi duyar. Ses bir süre sonra susar. Ama Tamara'nın kulaklarından gitmez; ruhu zincirlerinden boşalır, damarlarından kan yerine ateş akar. Gözlerini kapar ama yine aynı ses gelir kulaklarına; ses onu rahat bırakmaz: "Sisler içinde sessiz bir yabancı ilahi güzelliğiyle parlayarak başucuna eğilmişti prensesin" (s. 495). Açıktır, İblis âşıktır: Gözleri aşkla yanar, kederle bakar Tamara'ya.

Şiirin ikinci bölümünde Tamara, sevgilisinin ölümünden sonra artık kimseyle bir araya gelmeyeceğini, bir manastıra kapanacağını söyler: "Çıkarıp üzerinden giysilerini / Çile gömleğini giydirdiler ona." Kapanır. Mum ışığında, manastır mihrabının önünde dualar okurken, birinci bölümden bildiğimiz İblis'in sesi gelir kulaklarına. Yıldızlar gibi ışıl ışıldır bu ses; ses, onu kendine çeker. İkinci bölümün altıncı kıtasında "o büyüleyici hayali" bekler. Ses, ona "o gelecek bekle" diye karşılık verir. Şiirin yedinci bölümünde İblis manastıra *sokulur*; içeride Tamara'nın sesini duyar; eski dostlarından bir meleğin sesidir, kulağında uğuldar. İlk kez aşkı duyar, heyecana kapılır; korkar, kaçıp gitmek ister ama ka-

natları açılmaz; gözyaşlarına boğulur. Bir damla gözyaşının düştüğü kayada bir delik açılır. Çaresiz manastıra girer. Sevmeye ve iyiliğe hazırdır. Tamara ile yüz yüze geleceği an, Tamara'nın önünde duran bir meleği görür. Melek, ışıklar içerisindedir. Bir an İblis'in gözleri kamaşır. Melek ağır sözler söyler: "Ey huzursuz, günahkâr ruh / Kim çağırdı seni bu gece yarısı / Burası yeri değildir âşıklarının" (s. 502). Meleğin bu sözleri, İblis'in içinde ezeli nefretin korkunç zehrini yeniden uyandırır. Melek, karşı koyamaz ve kanatlarını çırparak ayrılır manastırdan. Hem melek hem İblis için bu karşılaşma zor olur; ikisi de cennetin eski sakinleridir.

Şiirin bundan sonraki kısmında Tamara ve İblis'in diyalogları başlar. Burada İblis kendini tanıtır. Buna göre İblis "İnsan yüreklerinde gelişen, umutları bir bakışta yok eden, şimdiye kadar kimsenin sevmediği; tüm canlıların lanetlediği" biridir ama şimdi, Tamara'nın karşısında (yeniden doğum, aşkla) bu sıfatların hiçbirini taşımaz. Tamara karşısında çaresizdir: "Bak, kapanmaya geldim ayaklarına" (s. 503). Bir tek şey ister: "Ah, dinle beni, acıyarak da olsa" (s. 503). Eğer Tamara dinlerse, acırsa ve ona tek bir kelime ederse İblis, tekrar dönebilecektir Tanrı'nın cennetine. Tamara, İblis'in kendisini niçin sevdiğini sorar. İblis'in bir tek yanıtı yoktur. Pek çok yanıt arasında gezinip durur. Tanrı, onu cennetten kovduktan sonra doğanın sımsıcak kolları da soğumuştur ona; bir başına yerle gök arasında kalmıştır ve insanlar arasına karıştığında yönetememiştir onları, kin tohumları ekmiş, şimşeklere, dumanlara bürünmüştür. Tamara ile karşı karşıya geldiği zaman cenneti de cehennemi de gözlerinde görmüştür, aradığı ateşi bulmuştur. Ancak bu yakarışlar Tamara'yı ilgilendirmez, konuşmasanı da izin vermez, çünkü "Sus bizi duyabilirler" (s. 508). İblis yalnız olduklarını söylese de Tamara, "Tanrı" diye karşılık verir hemen. İblis, "O bize dönüp bakmaz ki" der ve ekler: "Gökle meşgul, yeryüzüyle değil" (s. 508). Tamara, İblis'in sözlerinin altında gizli bir aldatı duyar ve ondan, ona kötülük yapmaması için yemin etmesini ister. İblis, kötülüğün utancı, gerçeğin utkusu, çöküşün azabı, zaferin düşü ve onunla buluşmanın sevinci ve ayrılığın kederiyle yemin eder: "Son bakışların, ilk gözyaşların üzerine" (s. 509). İblis, "Hınçta olduğu" gibi, aşkta da değişmez ve yüce olduğunu söyler; eğer Tamara aşkına karşılık verirse denizlerin altına da bulutların üstüne de uçabileceğini belirtir.

İblis'in ateşten dokunmuş kelimelerine Tamara elbette ki karşı koyamaz ve ateş gibi yanan dudaklarını, onun dudaklarına verince insana ait olanda kıyamet kopar: Tamara'nın bütün bedeni alev alır, yanar: "Uzun bir hayata hazin veda" (s. 512). Tamara'nın ölümünden sonra bir melek onun ruhunu taşır. Bunu gören İblis, uçurum ağzından yükselir: "O benim" diye gürler (s. 516). Tanrı, "Defol, karanlık ruhu kuşkuların"

diyerek gökten gürler. İblis, eskisi gibi evrenin çöllerinde aşksız ve umutsuzdur yine.

Hugo'nun Özgürlük Meleği

Victor Hugo iki romanıyla bilinir, sevilir: *Sefiller* ve *Notre Dame'ın Kamburu*. İki romanda da şeytan ve şeytanın bilindik özellikleri kişiler üzerinden okunur. *Sefiller*'in kahramanlarından Javert, toplumun "korkunç intikamını" yasaları çiğneyenlerden alır. Hugo, Javert'in duygularını "canavar bir Aziz Mikail" olan "zalim bir baş meleğin insanüstü hayvanlığı" ile karşılaştırır.[53] *Notre Dame'ın Kamburu*'nda cehennem yeryüzüne inmiştir; dilencilerin yaşadığı yeraltıdır. Romanın önemli karakterlerinden biri olan Claude Frollo düpedüz bir demondur. Hugo özgürlük arar ve köle ruhunun önünden sürekli hayaletler geçer. Ruhların evreninde kendine yer arar. Özgürlüğün çıkış kapıları buradadır.

Bunların yanı sıra Hugo'nun "La Fin de Satan" adlı 1886'da yayımlanmış ancak bitmemiş bir şiiri vardır. Şiirde şeytan başkaldırdığı için korku, karanlık ve sis dolu bir mekânın içindedir. Sonsuzluğa düşmüştür ve düşüş sırasında kaya gibi sert bir elin varlığını hisseder. Tanrı'nın elidir bu. Şafakla birlikte başını kaldırır, her şey yerli yerindedir. Yalnızca kanadından bir tüy düşmüştür. Bu tüy döne döne uçar. Özgürlük meleği olmuştur.

Hugo şiiri tarih kitabı konumundan kurtaramaz. Bu yüzden çok fazla isim ve adres çıkarır karşımıza. Arada peygamberlere yapılan atıflar vardır; Âdem, Havva, Habil, Kabil, Nuh ve İbrahim. Nuh bahsinde su ve gemi, İbrahim bahsinde Nemrud ve ateş şiirin temel malzemesidir. Diğer şairlerin dile getirmediği belki de tek şey Habil ve Kabil'e yüklenen yeni bir anlamdır: Cinayetten sonra kılıç, darağacı, hapishane ve Babil ortaya çıkmıştır. Halk, karanlık bir karınca yuvasıdır artık.

Hugo'nun asıl üzerinde durmak istediğim eseri ise *Notre Dame'ın Kamburu*'dur. *Notre Dame'ın Kamburu*'nda kadınların görünce çocuklarını düşürdüğü, çocukların ise korkup kaçtığı kilise zangocu Quasimodo'yu tanırız; o kamburu, tek gözü, topallığıyla bu cehennemi yeryüzünde bir melek olarak insanların karşısına çıkar. Quasimodo'nun âşık olduğu kız ise güzelliği dillere destan Çingene kızı Esmeralda'dır; peşinde kralın yakını ve okçu askerler bölüğünün yüzbaşısı Phoebus de Chateaupers, Notre Dame Kilisesi'nin asık yüzlü bilgini ve aynı zamanda Quasimodo'nun babalığı Claude Frollo ve nihayet şair Pierre Gringoire vardır.[54]

53. Percy Bysshe Shelley, "Laon and Cythna", *The Complete Poetical Works Of*, Cilt II, s. 99-270.

54. Esmeralda peşinde kişilerin içinden şairi seçer. Pierre yoksul biridir. Romanda yoksulluğunu "Kunduralarımın tabanları öylesine inceldi ki, cama döndü adeta; bir

Yeraltını, cehennemi şair Pierre Gringoire'ın gözünden tanırız. Burası *Haşarat Yatağı*'dır. Gringoire yol boyunca insanlar görür. İlk gördüğü kötürüm biridir, "insan yüzlü bir örümcektir" Gördüğü ikinci adam topaldır, "tahta bacağıyla" duvarcıların yapılara kurduğu iskelelere benzer, "yürüyen bir iskeledir" zaten. Şairin gördüğü üçüncü adam kördür; ufak tefek, "Yahudi yüzlüdür", şairin ayaklarına dolaşan bir yılan gibidir (s. 62). Her biri bir dil konuşurlar, ilki İtalyanca, ikincisi İspanyolca, üçüncüsü Macarca. Bunlar şairin peşini bırakmazlar. Nihayet Esmeralda'nın yaşadığı yere gelir. Burası "namuslu insanların" yaşayacağı bir yer değildir; uğursuzdur ve pistir; Paris'in bütün pislikleri buraya akar. Burada çingeneler, dilenciler, serseriler, aforoza uğramış, kiliselerinden kovulmuş papazlar ve dinsiz kopuklar yaşar (s. 64). Gündüz dilenen, geceleyin haydutluk yapan herkes buradadır. Dilencilik, fuhuş ve cinayet oyununda yer alan herkes burada soyunup burada giyinir.

Geceleri burada ateş yanar. İnsanlar karınca gibi ateşin etrafında toplanırlar. Ateşin verdiği ışıkla kalabalığın elleri ve kafaları hayalete döner. Işık yere vurunca insana benzeyen köpek, köpeklere benzer insanların geçtiği görülür. Burada mülkiyet yoktur. Her şey herkesindir; hastalık da sağlık da. Şair burada kadınları görür; bunlar ters suratlı ve cadı kılıklıdır; gözlerini kırptıkları zaman insana "şeytanın toplantısına katılan büyücüleri" hatırlatırlar. Burası acayiptir; karınca gibi toplanan, yılan gibi sürünen insanların yeridir. Ama buranın da bir kralı vardır. Şair krala götürülür. Kral şairi paylar. Kral şairleri serseri sayar. Şair itiraz eder. Kral kızar. Krala göre Aespos serseridir, Homeros dilencidir, Mercurius hırsızdır. En büyük hırsızlar şairdir. Şair en nihayet idama mahkûm olur. Esmeralda onunla evlenerek hayatını kurtarır.

Romanın demonu ise Claude Frollo'dur. Rahipliğini aşmıştır! Cemaatin ruhlarını yönetir. Karşısında yalnızca ilahiler okuyan çocuklar değil kilisenin rahip ve keşişleri bile tir tir titrer. Şöyle bir kollarını göğsünde çapraz kavuşturup kilisenin bahçesi ya da odaları arasında sessizce dolaştığı zaman herkes korkar. Sonra kendini aşar! Jehan adındaki kardeşi ise gözü açık biridir, "şeytan" gibidir (s. 102); Havva'nın Elması adındaki meyhaneye gider (s. 190).

Çocuklardan ve çingenelerden nefret eden Claude Frollo, günün birinde çingene kızın dansını izler. Tutulur. Bütün sevdiklerini kıskanır. Hatta Esmeralda'nın ölüme mahkûm olmasına neden olur ama ruhunun zifiri karanlığında büyüyen közlerle baş edemez. Esmeralda'ya işkence yapılırken oradadır yine. Onu soyduklarında, yarı çıplak haldeykenki

yanından baksan öbür yanını görürsün" diyerek anlatır (s. 44). Karşılaştığı bir dilenciye de "gömleğini geçen hafta sattığını" söyler (s. 61). Bkz. Victor Hugo, *Notre Dame'ın Kamburu*, Çev. Samih Tiryakioğlu, Ankara: Bilgi Yayınevi, 1997.

ayaklarını unutamaz. O ayakları bin kez öpmek ister, o ayaklarla başı ezilse zevk duyar (s. 233). Nihayet Claude Frollo kendini hayalet gibi görmeye başlar, yüzünün önünden ruhlar geçer, tüyleri diken diken olur, korkar. Romanın sonunda Ouasimodo, Esmeralda'yı kurtarır. Onun kurtarılması, bir meleğin şeytanın elinden, cehennemden kurtarılması gibidir. Ama çirkindir. Esmeralda, onu yanına çağırdığı zaman söylediği şu sözler buruktur: "Baykuş serçenin yuvasına giremez ki" (s. 270). Ouasimodo'nun içindeki aşk ateşi ise bir sözle yakılmıştı. Esmeralda, ona su vermişti.

İnsanlığın yıkıntıları üzerinden ortaya çıkan melek artık çirkindi.

II

Notre Dame'ın Kamburu'nu yeniden okuduğum zaman aklıma gelen ilk şey Salvador Dali'nin masanın başında gerilen daha sonra damla damla akan saatleridir. Saatler yumuşaktır ve zamana karşı direnemezler, erirler. Hugo meleği, iyi olanı çirkin biri olarak tasavvur ederken Dali yoktu ama Hugo her şeyin biçim değiştirip bozulduğunun farkındaydı. Hugo büyük bir adamın iki eser üzerinde çalıştığını söyler: "Yaşayan biri kimliğiyle yarattığı eser üzerinde, bir de ruhsal eseri üzerinde. Yaşayan, kendini ilk esere adar. Ama gecenin derin sessizliğinin ortasında, –Tanrım ne korkunç!– bu canlının içinde ruhlar evreninden gelen yaratıcı uyanır. –Nasıl diye bağırır canlı, hepsi bundan ibaret değil miydi?– Hayır, diye yanıtlar ruh; uyan ve kalk; fırtına patladı, köpekler ve tilkiler ulumaktalar, her yan karardı, doğa dehşet içinde. Ruhlar evreninden gelen yaratıcı, karşısında hayalet düşüncesini görür. Sözcükler diken diken olur ve cümle korkudan donup kalır. (...) Pencere camları soluklaşıyor, lamba korkunun pençesine düşüyor. Sen, ey canlı insan, bir yüz yılın insanı, kendinden gelen bir düşüncenin tutsağı olan insan, koru kendini! Çünkü bu, deliliğin ta kendisidir, mezardır, sonsuzluktur, bu bir hayalet düşüncesidir."[55]

Hugo'nun sözünü ettiği adam Claude Frollo'ya benzer, hatta benim için benzer bir tarafta kalır, aynıdır. Tıpkı sözcükler gibi gövdesi diken diken olur, karanlık kör eder, içinde bir kış barınıyormuş gibi üşür, titrer; suçun bir parçası olduğundan, kendinden gelen düşüncenin tutsağıdır. Bıçağı çeker, kalbini parçalar ama ne kalbini taşıyacak bir kalp bulmuştur ne de gömülecek bir mezar. Sevdiği kadından af diler ama affa layık bir adam olmadığını da bilir. Birikmiş suların içinde debelenip durur.

55. Walter Benjamin, *Pasajlar*, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul: YKY, 1993, s. 157-158.

Balzac, Dostoyevski

Balzac

Stefan Zweig için Balzac, "Napoléon'un edebiyattaki karşılığıdır"; dünyayı fethetmek Napoléon'un, sanatı fethetmek de Balzac'ın işidir; onun kütüphaneler dolusu kitap yazmak, para kazanmak, oyalanmak gibi bir derdi yoktur: "Balzac'ın ulaşmak istediği yer mareşallik asası (da) değildir, imparatorluk tacıdır."[1]

Zweig, kahramanlarının Balzac'ın kendisine benzediğini söyler. Hepsinde dünyayı fethetme arzusu vardır ve bu arzularını gerçekleştirmek için yerlerinden yurtlarından kalkıp Paris'e gelmişlerdir. Ve burada birbirlerini yok ederek bir uçurumdan diğerine düşerler.[2]

Balzac'ta çıldıranlar, manastıra sığınanlar, yalnızlar, bunalanlar, kötü yola düşenler, korkudan dehşete düşüp ölen sevgililer, yosmalar, jigolo-

1. Stefan Zweig, *Dünya Fikir Mimarları*, s. 10.
2. Müslüm Yücel, *Edebiyatta Ölüm ve İntihar*, İstanbul: Agora Yayınları, 2007, s. 170-173.

lar, metresler vardır ve garip bir şekilde üç dinle kuşatılmamıza rağmen bunların hepsini severiz de; bunların hepsi bir parça Balzac'tır ve bizler de bunlardan izler taşırız. Balzac, kahramanlar yaratarak yalnızca saklamıştır bizi.

Bunun yanında içimizde olan ve korkularımız yüzünden dışarı attığımız; kimi zaman gökte, kimi zaman yeryüzüne gizlenmiş bir halde yanı başımızda yaşadıklarına kanaat getirdiğimiz varlıklar da Balzac'ın bize verdiği yüzlerin gizli kahramanlarıdır. Kimi zaman ruh, kimi zaman peri, kimi zaman şeytan deriz onlara.

Balzac'ın *Lanetli Çocuk* romanında Etienne'in doğduğu gece, okyanus korkunç bir çalkalanma içine girer; Etienne'e göre deniz düşünen, konuşan bir varlıktır ve ruha fırtına verir. Su perileri ise yeryüzünün bütün kültürlerinde vardır ve bunlar genelde genç kızlardır. Kimi zaman da su perilerinden aşağı kalmayan güzellikte kızlar deniz kıyısına inerler, Tamarine; denize doğru koştuğu an, su perileri hemen onu karşılar. Yaptıkları ilk iş "birer dalgaya benzeyen göğüslerinden" inen saçları açmaktır. Suların kıyısında en fazla dikkat çeken saçtır. Kimi zaman da pınarlar, tıpkı kadınların saçları gibi akar; âşık, bu saçlardan aşağı indikçe güzel bir erotizm sızar şiire.

Balzac ise saçlara koku verir, insanı çeker; yaprak, suyun saçlarına asılır ve dahası bu saçlar ışık dalgalarına benzerler, denizin dalgalarıdırlar. Kadın bedeni saçla birlikte, tümden bir denizi çağrıştırır böylece, saçlar dalga olan göğüsler üzerinden bir şelale gibi akıp dururlar. Balzac, *Sérephita* romanında androjen bir karakter etrafında iki insana aşkı anlatır. Karısı Madam Hanska'ya yazdığı bir mektupta romanı kısaca şöyle özetler:

> Pazar günü heykeltıraş arkadaşıma gittim; orada, dünyanın en güzel eserini gördüm. İki melek tarafından İsa'yı Maria tutuyordu. O zaman "en güzel kitap böyle olur" diye düşündüm. Adı Serephita olacak. Serephita, tek bir insandan iki varlık gibi olacak. Bu farkıyla son değişimle melek olacaktır yine ve gökyüzünü çıkmak için, kanatlarını kırdıktan sonra bir erkek ve bir kadın tarafından sevilecektir. Melek diyor ki, onlar, insanı birbirine bağlayan sevgiyi sevdiler, onu tertemiz bir melek olarak görmek suretiyle gerçekleşen bir sevgidir bu, onlar meleği görünce bunu anladılar. Melek onlara aşkı bıraktı. Melek dünya ve zorluklardan kaçıyor, kadına ve erkeğe sevgiyi bırakıyor.[3]

3. Balzac evlenmeden önce Madam Hanska'ya yazdığı yazdığı 20 Kasım 1833 tarihli mektubunda *Sérephita*'dan söz açar. Roman, Madam Hanska'ya ithaf edilmiştir. *Séraphita* 1835'te tamamlanmıştır. Söz konusu edilen mektubu Fransızcadan Türkçeye arkadaşım Noemi Levi çevirdi; Paris 24 Mart 2007. *Seraphita*'nın söz konusu alıntıları ve su imgeleri için krş. Bachelard, a.g.e., s. 100-101.

Kadın ve erkeğin aşkına delalet eden, tanık olan ve aşkı öğreten ne kadın ne de erkektir, ama aynı zamanda her ikisidir. Meleğin saçları ışık dalgaları saçar ve "saçların hareketleriyle yakamozlu bir denizin dalgalarını andıran dalgalı titremelere yol" açar. Suların kıyısı, gidip gelmeleri, kararsızlıkları dile getirir bazen. Melek, gökten tıpkı bir su damlası gibi inmiştir ve bu inişle *dalgaları* birbirlerini sevmekle yeşillenmiştir.

Balzac'ın kimi kadın kahramanları da *meleksi*dir; *Köy Papazı*'nın kahramanlarından Veronique de meleğe benzer, hatta ona "Küçük Meryem" diyenler de vardır. Veronique meleksi bir şaşkınlık içindedir; yüzü sarı saçlarıyla tamamlanmıştır; ressamların aradığı arılık bu yüzdedir; o "meleksi bir" şaşkınlıkla bakar. Arı duruş dedikleri onun endamındadır. Bir süre sonra Veronique hastalanır; hastalık, erişemeyeceği yerlerine zarar verir, bu yerler de dişler ve gözlerdir: Hastalık, saygı göstermiştir bunlara. Veronique'in anlatımında o hiçbir zaman bir yere ait biri olarak tanıtılmaz; onun yeri göklerdir, melekler katıdır; o günah çıkardığı zaman melekler bile şaşırır.[4] *Tefeci Gobseck*'te karşımıza çıkan tefecinin yüzü ise tam tersidir. Tefecinin saçları itinayla taranmıştır ama yüz hatları serttir; yüz hatları bronzdan bir heykeldir. Gözleri sansar gibi sarıdır, kirpiksiz gözleri insanda "ışıktan korkuyor" duygusu verir. Burnu sivridir, bir burguya benzer.[5] Aynı romanda çamaşır dikerek yaşamını kazanan Jenny ise bir *inziva meleği*dir; şakaklarının üzerinden kıvrım kıvrım akan kestanerengi saçları vardır, mavi gözleriyle bakan kimsenin içine sıcaklık verir.

Balzac'ın *Tılsımlı Deri* (1830) ve *Melmoth Reconciled* (1835) adlı romanlarında fantastik öğeler dikkat çeker. *Tılsımlı Deri* romanının kahramanlarından Raphael de Valentin intihar eğilimi olan biridir. Raphael bir eskiciye gider; eskici ona tılsımlı bir deri verir. Eskici deriyi verirken bir uyarıda da bulunur: "Bunda güç ve istek bir arada bulunur." Bu anlamda deri Alaaddin'in Sihirli Lambası'na benzer; sahibine istediğini verir. Raphael, günün birinde Rastignac adlı arkadaşıyla içkili bir partiye gider. Rastignac, Raphael'i intihar fikrinden uzaklaştırmak istemektedir; hemen intihar etmek yerine yaşamın tadını çıkarmayı salık verir. Partide Raphael'in her istediği olur. Bundan sonra Raphael her dileğinden sonra derinin daralıp küçüldüğünü fark eder. Başında ise bir sevda vardır; Pauline adlı bir kız onu sever, ancak Kontes Feodora'yı baştan çıkarmak derdindedir. İstekleri artınca, deri küçülür ve nihayet kendisini seven Pauline dönmek istese de hastalık önünü keser, Raphael ölür.[6]

4. Balzac, *Köy Papazı*, Çev. Kazım Nami Duru, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1952.
5. Balzac, *Tefeci Gobseck*, Çev. Vedat Günyol, Ankara: Milli Eğitim Basımevi, 1947, s. 7.
6. Balzac, *Tılsımlı Deri*, Çev. Volkan Yalçınoklu, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2010; bkz. Tzvetan Todorov, *Fantastik*, s. 71.

Balzac, *Modeste Mignon* romanında Goethe'nin *Wilhelm Meister* ve *Faust*'u ile bir kanbağı kurar. Castanier olağanüstü gücünü Claparon'a aktarır; o da *bu şeytansı anlaşmayı* borsaya pazarlayarak elden ele geçmesini sağlar. Konu budur ama romanda hoş ayrıntılar vardır.[7]

Nucingen Bankası Eugene de Rastignac'a aittir: Bu adam Balzac'ın yirmi romanında yer alır. Rastignac, hukuk okumak için Paris'e gelmiştir, burada kaldığı pansiyonda Vautrin (Jacques Collin) ile tanışır. *Goriot Baba*'nın kızı Delphine'e âşık olur. Servetinin hikâyesi *Nucingen Bankası* adlı romanda anlatılır: Romanda züppelik yaptığı yıllar uzun uzun anlatılır. Rastignac, Opera'da Madam Prevert'ten alınmış bir *gülün sapını ağzında çiğner*, sonra bir kadın bulacağına söz verir; Madam d'Aigle-mont'un etrafında pervane olur, "Faust valsini" yapar.[8] Aradığı kadını bulamaz; Parny adındaki bir şaire kendisi için mısralar yazdırır. Nafiledir. Kadınlarla düşüp kalkar. Evlilik, ticarete dönüşür onda: *Al ve ver, o kadar*. Her şeyi ticaretle yorumlar. En nihayet şunu anlar: "Kanunlar örümcek ağlarına benzer. İri sinekler geçer kurtulur, ufaklar takılı kalırlar" (s. 132). Bankanın kuruluşu kadınlarla başlar, bu sözle biter. Rastignac maliyecidir, hisse senetleri alır, gerçekleri sahteleriyle değiştirir. Gerçek senetlerle binalar alır; gümüş, kömür ve kanal işletmelerinde hisseler alır sonra; Napoléon askerleri nasıl topluyor ve onları savaşa sürüyorsa o da paraları bir araya getirir (s. 107-109). Kraliçenin gözdesi olur. Beyaz bir ata biner, namusludur!

Romanda "kadınlar" ve şeytanlara kimi atıflar yapılır. Kadınlar, şeytanlara ipuçları verirler ve şeytanlar onların gösterdikleri ipuçlarıyla kurbanlarını bulurlar (s. 11). Castanier'in şeytanla yüzleşmesi *tuhaftır*. Mide bulandırıcı ve korku dolu bir sesle bağırır: "Şeytan var."

Şeytanı görmüştür. Bu görüşle şunu anlarız: Melmoth, kurbanını seçmiştir. En kötüsü de şudur: Melmoth, kavga edemez. Çünkü Melmoth onun aklından geçenleri okumuştur. Şeytanın en hoş özelliklerinden biri de budur: İnsanın aklından geçenleri okur. Kasiyerin duyguları felç olur bu okuma sonrasında, gözleri kararır. Kurban olmak ve kendisini kesen bıçağa bakmak acı verir. Melmoth'un özelliklerini öğreniriz. O, cesareti isterse erdeme çevirebilir ve isterse suçla, sıradan insanları bile büyük adam yapabilir. Bu gücü vardır. Tek erdemi cesaretidir. Cesaret, isteyen herkesi erdem sahibi yapar. Melmoth bunu aşılar. Castanier, onu görür hep; ya yanında ya içinde ya da yüz adım gerisindedir. Günaha teslim olmadan, onun yanında olmak ise belki de tek meseledir.

7. Balzac, *Melmoth Reconciled*, Londra: Kessinger, 2004; ayrıca bkz. Mehmet Rifat, *Balzac Kitabı*, İstanbul: YKY, 1994, s. 71.

8. Balzac, *Nucingen Bankası*, Çev. Vahdi Hatay, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1950, s. 45.

Dostoyevski[9]

I

Dostoyevski yatılı okumuştur. Korku burada kurt biçimindedir; *Delikanlı*nın burada tanıdıkları fazla, dostları yok denecek kadar azdır; bütün yatılı okul öğrencileri gibi o da bu yalnızlık içinde kendine bir köşe bulur, sığınır; iki şey bulur; kitap ve Tanrı. Konuşacak biri vardır, Tanrı; konuşmasına aracılık yapacak bir nesne vardır, bu kitaptır; İsa, Tanrı'nın oğlu imgesiyle hep olacaktır.

Dostoyevski yatılı okulda üç yıl kalır, bu zaman zarfı içinde onu etkileyen en büyük olay kuşkusuz annesinin ölümüdür. Annesinin ölümüyle Puşkin'in ölüm tarihleri birbirine yakındır; Mari 27 Şubat'ta, Puşkin 29 Ocak 1837'de ölmüştür.

Dostoyevski'nin bu iki ölüm karşısındaki tavrı, biyografi yazarları tarafından farklı aktarılmaktadır. Troyat, Puşkin'in ölümünün aileyi sarstığını ve Dostoyevski'nin "Öz annesinin yasını tutmamış olsaydı, Puşkin'in yasını tutacağını" aktarır.[10]

Ölümler, acı ve şiir bir araya geldiği zaman Dostoyevski'nin şairde bulduğu coşku da azımsanmayacaktır. Schiller ölüme, Goethe intihara kılavuzluk edecektir. Dostoyevski, Schiller'i okuduktan sonra adeta coşmuştur, "ezberledim" diye haykıracaktır, "dilimde Schiller, düşümde Schiller". Ama bir not düşmeden de edemez, "Schiller adını duymak bana acı veriyor. Onun adının ağza alınmasıyla fenalık geçiriyorum".[11]

Karamazov Kardeşler'in Dimitri'si Schiller tutkunudur. Dimitri, Schiller'in "Neşeye Övgü" şiirini okuduktan sonra "güzellik" diye bağırır, bu ses kesinlikle Dostoyevski'nin sesidir. Schiller, *Karamazov Kardeşler*'in içindeki bir hayalet, Dimitri'nin de roman içindeki ruhudur. Güzellik dedikten sonra kullandığı ikinci kelime *ürkünçtür*, çünkü güzellik, ona göre *ürkünç* olmakla sınırlı değildir, bunun yanında bir de gizemlidir ve şeytan, işte burada Tanrı ile savaşır. Burada şeytan imgesiyle yakından tanışırız, burada insan şeytan imgesiyle boğuşmaya başlar. Güzelliğin iki özelliği sıralanmıştır ve bu iki güzellik *Karamazov Kardeşler*'de *ürkünç* ve *gizemli* diye iki kelimede anlamını bulmuştur. Bunu söyleten Schiller'dir, "Neşeye Övgü" şiirinde Tanrı'nın insanın ruhunu ölümsüz bir sevgiyle suladığını söyler. Ama aynı Tanrı, böceklere de şehveti ver-

---

9. Dostoyevski ile ilgili bölüm *Kara Güneş* adlı çalışmadan özetlenerek alınmıştır.
10. Edward Hallett Carr, *Dostoyevski*, Çev. Ayhan Gerçeker, İstanbul: İletişim Yayınları, 1990, s. 18; Henri Troyat, *Dostoyevski'nin Dünyası*, Çev. Leyla Gürsel, İstanbul: Nil Yayınları, 1966, s. 23.
11. Schiller için bkz. Ricarda Huch, *Alman Romantizmi*, s. 143; Schiller, *Şiirler*, İstanbul: Yaba Yayınları, 2002; Dostoyevski ve Schiller için bkz. *Dostoyevski*, s. 21, Troyat, *Dostoyevski'nin Dünyası*, s. 31.

miştir. "Bu böcek benim" der Dimitri, ardından bu böceğin *herkesin* kanında dolaştığını söyler. Öyle bir böcektir ki bu kanda fırtınalar yaratır, hatta fırtınanın kendisidir bu böcek, "şehvet fırtınadır".[12]

Dostoyevski, Goethe ve Schiller ile soğuk gecelerini ısıtıyor, *Faust* ile yatıp kalkıyor, Schiller'in şiirleriyle acı çekiyordur; çünkü şiir kaybolan masumiyeti söylemekle kalmaz, arar da. Çünkü şair ölüme yakın olan kişidir, cennet ve cehennem, yeryüzü ve gök tümden onun bölünmez haritasıdır, o bu haritanın *tarihini* şiirle dile getirir, coğrafyanın sınırlarıyla ölçülebilen bir duyarlığı söz konusu değildir; Dante öteki tarafa bir şairle gider, buradaki hayattan haberler verir; Milton, "Kayıp Cenneti" yeryüzüne indirir, düşüşü burada çok açık bir biçimde görürüz, Goethe şeytanla konuşur, meleklerle arkadaşlık eder, Schiller acı bir düş olarak yaşar belleğimizde. Bu yüzden olsa gerek sürekli şiir ve din, şair ve peygamber, daha ileri gidilerek şair ve Tanrı bir arada düşünülür; Baudelaire Tanrı'nın dünyayı yarattığına inanan kimseleri gülünç bulur, çünkü bir Tanrı varsa ve olacaksa bu ancak *dünyayı dile getirebilir*, başka bir deyişle dünyayı *söyler*.

Dostoyevski'nin en önemli şiir duraklarından biri, belki de en önemlisi Shidlovski'dir; Werther adını Dostoyevski ilk defa dolaylı olarak Shidlovski'den öğreniyor. Shidlovski, Dostoyevski'nin kardeşi Michael'e yazdığı bir mektupta, "nehir yatağı" diyor, ardından Werther'den söz ediyor, diyor ki, "Beni, gelin yatağının yavukluyu çekişi gibi hırsla kendine çekti". Michael, bu mektuptan sonra Dostoyevski'ye yazıyor, "harika adam" diyor, "harika..."[13]

1872'de ölen Shidlovski'den Dostoyevski'ye miras olarak Goethe'nin *Genç Werther'in Acıları* ve *Faust'u* kalmıştır. Goethe'nin simgesel, De-

---

12. Dostoyevski, *Karamazov Kardeşler*, Çev. Ergin Altay, İstanbul: Can Yayınları, 1984, s. 134-135. *Karamazov Kardeşler*'de geçen Schiller'in şiiri şöyle:

Tanrı yarattığının ruhunu,
Ölümsüz sevgiyle sular,
Mayalanmanın gizli gücüyle
Yaşam kadehini alevlendirir
Filizlenen otları o çeker ışığa
Odur güneşlerde kaosu yaratan
Boşluğa sayısız yıldız serpen
Bereketli toprağın bağrında
Soluyanları, mutlu olanları
Tüm yaratıkları, tüm ulusları
Peşinden sürükleyen odur
Kara günlerimizde o verdi bize dost
Üzüm suyunu, defne çelenklerini
Böceklere şehveti
Meleği Tanrı huzuruna çıkaran odur.

13. Troyat, a.g.e., s. 32.

lacroix tarafından yapılan oymalarına göre tüylü ve uçan, dünyaya zalimliği yayan şeytanı Dostoyevski'de farklı bir biçimde karşımıza çıkar; Dostoyevski'deki şeytan genel imgelemde mevcut bulunan kara ya da kırmızı ışıklar, alevler içinde gürleyip çıkmaz; şeytan, insanların düşüncelerinin, en aptal duygularının bir sureti, insanın (İvan) sadece bir bölümüdür. Tek başına bir şey ifade etmez, insanın kendisidir. Kötülüğü simgeler, kötü insanları simgeler; *hiçliğin ruhudur*. Şeytan, belki dünyanın hiçbir kitabında kötülüğün dolaysızlığının bir ifadesi olarak *Karamazov Kardeşler*'deki kadar iyi tanımlanmamıştır; İvan ile Alyoşa arasında şöyle bir konuşma geçer:

> Hayalinde canlandır bakalım, daha memede olan bir çocuk, elleri tiril tiril titreyen annesinin kucağında. Etrafını içeriye giren yabancılar almış. Akıllarına çok eğlenceli bir şey gelmiş. Çocuğu okşuyorlar, onu güldürmek için kahkahalar atıyorlar, sonunda çocuk gülmeye başlıyor. İşte o sırada, adamlardan biri tabancayı çocuğa doğru tutuyor, bebeğin yüzüne dört karış mesafeden nişan alıyor. Çocuk sevinçle kahkahalar atıyor, küçük ellerini tabancayı tutmak için uzatıyor, işte o zaman o büyük sanatçı tetiği çekip tam yüzüne ateş ederek çocuğun başını parçalayıveriyor. Şimdi söyle, bu işte ince sanat yok mu, yani? Düşünüyorum ki, eğer şeytan yoksa ve yok olduğuna göre onu insan yaratmışsa, o halde mutlaka onu kendine benzer olarak, kendini örnek alarak yaratmıştır.[14]

Goethe ve Dostoyevski'de ortak yan belki de şeytanın belirdiği yerde beliren kadın ve çocuk imgeleridir. Goethe'de kadın çocuğunu öldürür, ruhuna şeytan girmiştir, ikinci bölümde yine bir kadın ve yine bir çocuk vardır, bu sefer Faust şeytana uymuştur ve ruhuna sahip olma hakkını kazanmıştır. İlkinde, kadının çocuğunu öldürmesi, bir bakıma kadının çıldırmasıyla karşılanır; delirmek ve öldürmekle kurulan bir denge var mıdır? Dostoyevski'de ise şeytan her şeyi veren bir kimse değildir; gücü, insanın gücüyle sınırlıdır, dıştan fevkalade bir beyefendi ya da hanımefendi olarak görülebilir; bir baba ya da anne de olabilir: Dostoyevski'de şeytan, insan tarafından yaratılan, yaratıcısına benzeyen, yaratıcısını örnek alan biri olarak kişilikleri bölünmüş bütün kahramanlarda karşımıza çıkar ve ilk ürünlerde, *Öteki*'de şeytan komiktir, sonradan acımasızlaşır.

II

İnsancıklar bir ilk kitap olmasına rağmen Belinski ve Neksarov'un ilgisine mahzar olmuştur. *İnsancıklar* (1846) yayımlandığı zaman Dostoyevski 25 yaşındadır. *İnsancıklar*'dan sonra Dostoyevski, *Öteki* adıyla ikinci bir roman yazar.

14. Dostoyevski, *Karamazov Kardeşler*, s. 279-283.

Bir memur vardır: Golyatkin. Bu memur günün birinde ikinci kişiliğiyle karşılaşır. İlk kişiliğinde alçakgönüllü ve namuslu olan adam, ikinci kişiliğinde utanmaz, alaycı ve dalkavuktur. Kişiliğin bir hali şeytana, diğer hali Tanrı'ya gider.[15]

Öteki Gogol'ün "Burun" ve E.T.A. Hoffmann'ın *Şeytan İksiri* adlı yapıtının etkisi altında yazılmıştır. Golyatkin'in eşinin, yani ikinci kişiliğinin ortaya çıkması fantastiktir; ancak bu ortaya çıkış bir eşin değil, bir kompleksin ortaya çıkmasıyla birdir ya da aşağılık kompleksinin kendini Golyatkin'de ifade etme halidir. Eşin ortaya çıkması ve Golyatkin'in kriz ve delilik arasında kalması ise komiktir. Romanın girişi fantastiktir, şiire yakın bir dil kullanılmıştır, ki Dostoyevski başlangıçta bu romana *Şiir* adını vermiş, bu adı daha sonra *İtirafname* olarak değiştirmiş, son hal, *Öteki* olmuştur. Bir ayna sahnesiyle açılır roman; ayna, yani insanın kendini bir öteki olarak görmesinin ilk yeri; ayna, yani ikinci kahraman, kahramanın yardımcı gücü, itici kuvveti...

Golyatkin bir sabah uyanmış, gerinmiş, esnemiş, gözlerini açtığı zaman yatağından aşağı atlamış ve hemen aynaya koşmuştur. Aradığı şey bir sivilcedir, *bir sivilce hiç de fena olmayacaktır,* diye düşünür. Golyatkin bir tip ve bir imaj olarak karşımıza çıkar, bir süre sonra sembolleşir, mistik bir değer kazanır. Golyatkin bir yıkıntı olarak belirir, ama ikinci halini gördüğümüz zaman ilk halini özleriz, ilk halin *yıkıntısı* bir anıttır çünkü, insandır.

Bu anıt, günün birinde ikinci kişiliğiyle tanışır, her gün misafir ağırlayan adam, bu sefer kendini ağırlar. Memur olan Golyatkin alçakgönüllü, namuslu bir adamdır, diğer Golyatkin ise ikiyüzlü ve sahtekârdır. İkinci Golyatkin, ilkini egemenliğine alır, onu kısa bir sürede gölgeye çevirir; kötü, iyiyi öldürür, beden ve ruh böylece bir düzene girer. Golyatkin ilk halinde çağrılmayan konuktur, herkes bir aradayken, o bir köşede yalnızdır; bir salondan içeri girdiğinde, kimse ona hoş geldin demez, bütün bakışlar alaya ayarlıdır. Her alay, her bakış Golyatkin'i biraz daha uzaklaştırır; koşmak kurtuluştur, koşar, is içinde koşar, nem içinde kalır bedeni, burnundan sular akar, gözlerinden yaş... Bitkin ve yorgun düştüğü an, diğer Golyatkin sırıtır. Golyatkin kendinden korkar ve bu korkuyla birlikte yaşar, ama dayanma sınırı bitince gerçek, ilk Golyatkin ortadan kalkar-yok olur, bu yok oluşa sevinen tek kişi eşidir; eş, *ikiz* ya da *benzer* olandır. Sonuçta, Golyatkin kendisidir, ama kendi olmayı başaramaz, bir ayna belki, ama bu aynada yalnızca kendisi yok, gizlenmiş bütün ifadelerle pek çok insan var.[16]

15. Dostoyevski, *Öteki,* Çev. Nihal Yalaza Taluy, İstanbul: Varlık Yayınları, 1987.
16. Dostoyevski, *Öteki,* s. 40. Ayrıca bkz. Troyat, *Dostoyevski'nin Dünyası,* s. 63; Carr, *Dostoyevski,* s. 42-43.

III

Ecinniler'de İsa yoktur, Celile'nin karşısındaki Gadaralıların yaşadığı bir toprak parçası yoktur; ama beklenen bir İsa ve içinde cinlerin cirit attığı koca bir Rusya vardır, cinleri kovacak kimse de yoktur. Dahası cinlerin gidip yerleşecekleri insan bedenleri asla domuzlar kadar erdemli varlıklar olamayacaklardır ve belki de artık bu yüzyılın insanı cinin ta kendisidir.

19. yüzyılın bir yüzünde Dostoyevski'nin Raskolnikov'u, diğer yüzünde Marx'ın *hayaletinin* ayak sesleri vardır. Raskolnikov cinayeti düşünde görür ama hayaletin düş görme şansı yoktur, çünkü "hayaletlerin de kendilerine özgü yanı", aynadaki görüntüden, aynadaki gerçek, doğru görüntüden yoksun olmalarıdır. Derrida "bir hayalet nesinden tanınır ki" diye soruyor. Yanıtı kendisi veriyor: "Aynada kendini bulamamasından."[17]

19. yüzyılda Rusya bir travmadır. Gerçek bir yaşam olmadığı için öteki tarafla sıkı bir ilişki söz konusudur. Hayaletimsi görüntüler, ruh çağırmalar bu yüzyıla egemendir. Dostoyevski bir yazar olarak düşüncenin fotoğrafını yarattığı karakterlerle çeker; kahramanların gördüğü düşlerde ise bu fotoğrafların gizli yanları vardır. Bir tanım olacaktır belki, rüya, uyku kâğıdına bastırılmış fotoğraftır, bir tek burada ecinniler görülür, bir tek burada şeytan biçim değiştirip insan ya da farklı bir varlığın ifadesiyle konuşsa bile buradadır. *Suç ve Ceza*'da Raskolnikov ahlak kurallarını çiğner; *Ecinniler*'de bir kahraman yoktur, batan bir gemi gibi hayatın yüzeyinden akıp giden bir halk vardır; bu halk ruh çağırır. *Budala*'nın kahramanı Verkhovensky bir devrim düşü kurar, düşlerinden korkmayan yoktur. Konuştuğu zaman sanki birazdan bir şeyler olacakmış gibi olur, *yandaşlarımız* diye söze başlar. Yandaşlar diye tarif ettiği kimseler adam boğazlayan, yangın çıkaran, klasik yöntemlere göre tabanca çeken insanlar değillerdir. Onlar, "Tanrıyla alay eden, kökenleriyle alay edenlerdir" Bunlar, bilgili katili savunan avukat, heyecanını sınamak için mujiği öldüren öğrencilerdir. Ne yapacaklardır? Devrim, tek kelimeyle devrim. Ancak devrim, sınırsız özgürlük vaat eder ve bir süre sonra sınırsız bir zorbaya dönerse... Verkhovensky, "Rusya'nın üstüne karanlık çökecek ve herkes eski tanrıları için ağlayacak" diyor. Peki kendisi kime ağlayacak? Yanıt oldukça kısa: İvan'a.[18]

Ecinniler, 1869'da bir kasabada başlar. İlk sayfada tanıdığımız ilk kişi Stepan Trofimoviç'tir; polisin peşine düşmüş olmasından, sürgüne gönderilmiş olmaktan haz duyar. Ardından Şatov'u tanırız, üniversite yıllarında çıkardığı bir olay yüzünden okuldan uzaklaştırılmıştır; uzun yıllar

17. Jacques Derrida, *Marx'ın Hayaletleri*, s. 237.
18. Dostoyevski, *Ecinniler*, s. 495-505.

Avrupa'da dolaşmış ve boyacılıktan hamallığa pek çok iş yapmıştır. Dıştan kaba, içten duygulu biridir.[19] İlerleyen sayfalarla birlikte farklı kişiler tanırız; Kirilov, Liza ve Nikolay Vsevolodoviç Stavrogin.

Kirilov, "Ben hep tek başınayım, onlar hep birlikte" diye seslenir; bu ses, sonsuzluğu akort eder ve gündelik hayatın çok uzağındadır, kurtuluş alegorisi bu sesten uzaktır. Kirilov'la birlikte yaşayan, ona hizmet eden biri de vardır; bu kişi sağırdır, dünyayı duymayan, sadece gören biridir. Diğerleri, yani Kirilov'un çevresi, onlar kalabalıklardır, duyarlar; ancak duydukları kendi sesleridir ya da istediklerini duyan kimselerdir. Kirilov'a göre, hayat baştan aşağı acı ve korkudur ve insan mutsuz bir varlıktır; insan, hayatı seviyor, çünkü acı ve korkuyu seviyor; çünkü hayat, acı ve korku karşılığında insana veriliyor. Acı ve korkuyu *kim yenerse, Tanrı odur*, oysa öteki Tanrı Kirilov'a göre asla olmayacak.

Yarının hiçliği Kirilov'u tehdit etmiştir ve bu tehdit yüzünden asla mutlu olamayacak biridir; hatta bu tehdit onur kırıcıdır, yıkar ve insanı asla onarmaz. Bu yüzden Kirilov hayatın korkunç mahkemesi karşısında hem davacı hem de davalıdır; kendini bir yargıç, Kirilov'u da bir suçlu durumuna düşüren doğa ise küstahtır; intihar, bu küstahlığa son verir: Doğayı yok edemeyen Kirilov, kendini yok eder.

Kirilov intihar ederken, hayatla düştüğü çelişkileri anlatmakla sınırlı kalmaz, aynı zamanda kendini niçin intihar ettiğini de bilir, söyler ve böylece bir mantık kurar. Tanrı'nın olması birinci seçenek olarak sunulur, ikinci seçenek ise *yoktur*'da düğümlenir. Bir çelişkidir bu, çünkü Kirilov, *eğer tanrı varsa*, onun isteminden başka bir şey yoktur, der; ardından *eğer Tanrı yoksa*, var olan benim istemimdir ve ben de öz istemimi dışlamak zorundayım, der; bu şu anlama gelir: Tanrı yoktur, bunu söyleyen Kirilov, ancak aynı Kirilov diğer yandan Tanrı'yı evetliyor, yani var, diyor. Tanrı'nın varlığı bir zorunluluksa, Tanrı var olamaz, o zaman tek çıkış vardır, Tanrı olmak, yani kendini öldürmek. Tanrı'nın olmadığı bir dünyada, kendini öldürerek tanrılaşıyor Kirilov.

Diğer yandan şu ana kadar hiç değinmediğim bir konu var: Sara. Muhammed, İsa, Yahudi peygamberleri, Luther gibi Dostoyevski de saralıdır ve kahramanları kimi zaman Sokrates'in şeytanını, Aziz Paul'un gizli "ete batmış kıymık"ını, Pascal'ın uçurumunu içlerinde duyarlar.[20] *Ecinniler*'in kahramanı Şatov Kirilov'u "saraya yakalanacaksınız" diye uyarır. Buna karşın Kirilov'un verdiği yanıt kısadır: Zaman yok ki yakalanayım.[21]

19. Dostoyevski, *Cinler*, s. 7-29.
20. André Gide, *Dostoyevski*, Çev. Bertan Onaran, İstanbul: Payel Yayınları, 1998, s. 135.
21. Dostoyevski, *Cinler*, s. 561-562.

Dostoyevski'nin kahramanlarından Prens Mişkin saralıdır; sara nöbetleri uyanıkken gelir ona, içini bir sıkıntı, tedirginlik ve bunaltı sarar ve sonra zihni bir anlık silkinmesiyle canlanır, içinde bir yaşama isteği belirir. Nöbetten sonra aklı başında bir adam gibi her şeyi anımsar. Bu kısacık sürede kendi varlığını anlar, benliğini sezmesi aynı zamanda çevresindekileri hissetmesi olağanüstü bir kesinlik kazanır[22] ve sara nöbeti Mişkin için "Muhammed'in bir sara nöbeti sırasında devirdiği testideki suyun hepsi boşalmadan, yedi kat göğün gelmesiyle" aynıdır.[23]

Ecinniler'de aynı olay Kirilov tarafından tekrarlanır. Kirilov, sara nöbetlerini "sonsuz bir uyum" olarak açıklar. Aslında bu sonsuz uyum bir an dünyadan kopmaktır. Bu kopuş mizahla dile getirilir. *Muhammed'in beş saniyelik sara nöbetinin* gerçeğin kantarında bir ağırlığının olmadığı sonucuna varılır. Tanım: Sara orgazmdır.

IV

Nietzsche'nin hayatı boyunca kıskandığı biri vardır: İsa. Nietzsche'nin kıskandığı bir de kitap vardır: *İncil*. Nietzsche İsa'yı kıskanmıştır hep, *Böyle Buyurdu Zerdüşt* bir *İncil* değilse bile, İsa ve *İncil*'in kıskançlığının bir sonucudur belki de. İsa'nın çektiği acı hem Nietzsche hem de Dostoyevski'yi etkilemiştir; Nietzsche *üstün insanın* olgunlaşmasını, insanda insana ait olanın ölümünde arar. Üstün insan bir mabuttur; dünyasal kökten hiçbir şeyi kalmayan Tanrı'dır.[24] Dostoyevski'nin ölü evi dediği hapishanede, öldüğü güne kadar hep okuduğu bir kitaptır *İncil* ve hatta rivayete bakılırsa, ölmeden önce başucunda bir papaz ona yalnızca *İncil* okumuştur.

Nietzsche ve Dostoyevski, insanın artık özgür olduğunu söylerler ancak, bu özgürlük trajik ve başa bela bir yüktür; çünkü insan bir yol ayrımındadır, yollardan biri Tanrı-İsa'ya ya da doğrudan İsa'ya, ikincisi İnsan-Tanrı'ya gitmektedir ve Tanrı'nın ortadan çekildiğinin ikisi de farkındadır. İnsanın kendi olma şansı ortadan kalkmıştır, bu yüzden Nietzsche insanı utanç verici ve aşağılık bir yaratık olarak görür, onu yenecek olan kişi ise Üstün İnsan'dır. Nietzsche için Tanrı yoktu, insan da yoktu, bilinmeyen ise İnsan-Tanrı'ydı; Dostoyevski içinse Tanrı vardı, insan da vardı, ancak insan ortadan kaybolmuştu, onu arıyordu. Nietzsche'nin Zerdüşt'ü bir bakıma İsa'dır ya da İsa'ya benzer, ikisinde de aynı özgürlük ve soyluluk ruhu vardır. Tefsir ise bu ikilem için Dostoyevski'dir, Onun İsa'sı zamana bağlı iktidarı teper, Zosima ve Alyoşa arasındaki konuşma belki de bunun tek belgesidir.[25]

22. Dostoyevski, *Budala*, Çev. Mehmet Özgül, İstanbul: Cem Yayınevi, 2004, s. 272.
23. A.g.e., s. 273.
24. Troyat, a.g.e., s. 180.
25. Berdayev, a.g.e., s. 154.

Nietzsche'nin sevdiği kitaplardan biri Dostoyevski'nin *Yeraltından Notlar*'ıdır. Nietzsche yorumcuları bu kitabın kahramanını "karakter olarak muhteşem, insan olarak ise iğrenç" bulurlar.[26]

Böyle Buyurdu Zerdüşt'ün satır aralarında bir hayalet gibi Raskolnikov gezer; Nietzsche'nin Uçuk Benizli Suçlu'su döktüğü kandan dolayı suçluluk duyar, işlediği cinayetin kaza sonucu olduğunu söyler. Meselin dökümü yapıldığı zaman karşımıza Raskolnikov'un iki sorusu çıkar: cinayet ve hırsızlık. Raskolnikov bir cinayet işlemiştir, ardından öldürdüğü kadının parasını almıştır. İkisi arasındaki benzerlik, hatta aynılık ise cinayetin salt parayla sınırlı olmamasıdır. *Uçuk Benizli Suçlu*, kesinlikle hırsızlık peşindedir, ancak onun damarlarını da yakan bir kan duygusu ve öldürme isteği vardır; ruhu kan ister, bıçağın susuzluğuna bir susamışlık söz konusudur ve kendi susuzluğu, bıçağının içtiği kanla gidecektir. Pişmanlık ise sonradan gelir ve Zerdüşt bu pişmanlığı affetmez, ona göre sefil bir memnuniyet içinde yaşamaktansa, ölmek daha iyidir. Kafasını bir sallayabilse, yaptıklarının arkasında bir durabilse, ancak duramaz; çünkü dursa hastalıklar onu avlayacaktır ama pişmanlık duyarak, sıradan bir av, hatta başkasının bir avı olarak yaşamayacaktır.[27] Nietzsche'nin Deccal'i ve Stavrogin ise iki kaşık gibi iç içedirler.

Dostoyevski ile sıkça karşılaştırılan bir diğer kişi de Kierkegaard'dır. Birbirinden habersizdirler, ancak yazdıkları birbirine yakındır. Kaufmann, Nietzsche'nin *Yeraltında Notlar*'ı okuduktan sonra yaşamında ender etkilerden birinin gerçekleştiğini söyler ve sıra Kierkegaard'a gelince, ikisinin birbirini okuma şansından yoksun oldukları için hayıflanır, şöyle der: "Kierkegaard yeraltı adamına çok benzer."[28] Kaufmann ikisi arasındaki benzerliğin somut bir kanıtı olarak da Heine'ı çıkarır; ikisi de Heine gibi aklı ve düşü ön plana çıkarmışlardır.

Kierkegaard'ın *Korku ve Titreme*'si ile Dostoyevski'nin *Karamazov Kardeşler*'i birlikte okunabilir; birinde babanın evlat tarafından katli vardır, diğerinde babanın oğlunu kurban etmesi. Kötülük karşısında güçsüz insanlar vardır her ikisinde, bu aynı zamanda ikisini aynı tavır içine sokar; İbrahim'i sınayan bir tanrı vardır, *Büyük Engizisyon*'da ise İsa.

İsa, Dostoyevski'nin anlatısında, 16. yüzyılda Sevilla'ya gelir, Büyük Engizitör yolda İsa ile karşılaşır. Kalabalık vardır ve Büyük Engizitör karşısında bütün başını öne eğer ve herkes Tanrı'nın tutuklanmasına göz yumar. Bir gün sonra, Büyük Engizitör İsa'nın yanına gelir, neden Tanrı'yı

26. Alexander Nehamas, *Edebiyat Olarak Hayat, Nietzsche Açısından*, s. 227.
27. Nietzsche, *Zerdüşt Böyle Diyordu*, Çev. Osman Derinsu, İstanbul: Varlık Yayınları, 1981, s. 56-58.
28. Kaufmann, *Dostoyevski'den Sartre'a Varoluşçuluk*, Çev. Akşit Göktürk, İstanbul: YKY, 1997, s. 12.

hapsettiğini, kendisini de neden yakacağını açıklar.[29] İbrahim meselinde ise yine benzer bir durum vardır, Tanrı İbrahim'i sınar, oğlunu kurban etmesini ister: "Sevgili oğlunu al ve onu Moria diyarına götür ve onu orada, sana göstereceğim dağda, yakılan kurban olarak sun. Sonuçta bir mucize gerçekleşir, İbrahim evladını kesmekten azat olur."[30]

İkisinde de ortak olan otoritedir; otorite bir araya getirir ve gücü elinde tuttuğundan insanlardan itaat bekler. Büyük Engizitör, ikinci kısımda İsa'yı bağışlar; İsa da onu öper ve sessizce kaybolup gider. İkisinde de bağımlılığın utancı vardır; İsa sessizce, isyan etmeden, soru sormadan, İbrahim bıçağını cebine koyup yine boyun eğerek, sorgulamadan ve sessizce gider. İsa sonsuz evlat, İbrahim sonsuz dosttur. İbrahim tabi tutulduğu sınavı bir baba olarak, kendisine verilen görevi bir sonraki kuşağa, evlada devretmiştir.

Karamazov Kardeşler'de aynısını yaşarız, evlatlar büyümüş, bıçak tersine dönmüştür, oğul babasını öldürür ve dahası arada öcü alınmamış acılar okuruz, babaların faturalarını ödeyen çocuklar okuruz ve en nihayetinde bir gerçekleşme hali olarak bir görüntünün azmettiricisi olarak insanın kendine bıçağı çekmesini okuruz.

Dostoyevski'nin bütün romanlarında bir arayış vardır: *özgürlük arayışı.* Raskolnikov, özgürlüğün tadını cinayette bulur, Mişkin delilikte; *Ecinniler*'de özgürlük devrimde aranır bir süre, sonra intihar ve ölümde; *Delikanlı*'nın kahramanı özgürlüğü parada arar. Her şey karşıtıyla vardır, Raskolnikov ile yaşlı kadın; para ve parasızlığı simgelerler, diğer yandan dinsel karşıtlık Sonya ile Raskolnikov arasında belirir; Raskolnikov bir kuramcıdır, bir de katil. *Delikanlı*'da baba ve oğul, para ve parasızlık karşıt öğeler olarak sunulur, benzer bir durum para ve kapıya bırakılmış bir bebekle de anlatılır; *Ecinniler*'in kahramanlarından Stavrogin ile Rahip Tikhon.

Her zaman bir arınma ayini vardır, bir ram: Stavrogin rahibe gider, günah çıkarır, bir arınma söz konusudur. Raskolnikov Sonya'ya sığınır, oradan İsa'ya.

Karamazov Kardeşler ise bambaşkadır, herkes garip bir şekilde birbiriyle yüzleşir. Her yüzleşme bir sığınmayı getirir, her sığınma bir yüzleşme olarak dokunup gider. Bahtin, "Dostoyevski'nin dünyasında her şey tam da aksinin sınırında durur" der; aşk nefretin sınırında yaşar, onu tanır ve anlar; nefret de aşkın sınırında yaşar, o da aşkı anlar. İnanç, inançsızlığın sınırında yaşar, kendini bu sınırda görür ve zıddını anlar;

29. Dostoyevski, *Karamazov Kardeşler*, Çev. Ergin Altay, İstanbul: Can Yayınları, 1985, s. 289.

30. Kierkegaard, *Korku ve Titreme*, Çev. Ekrem Düzen, İstanbul: Ara Yayınları, 1990, s. 103-104.

inançsızlık da inancın sınırında yaşar ve onu anlar. Yücelik ve soyluluk, alçaklık ve bayağılığın sınırındadır.[31]

Karamazov Kardeşler Dostoyevski'nin biyografisi ya da sanatsal itirafları olarak da yorumlanabilir. Romanın konusu Fyodor Pavloviç Karamazov'un öldürülmesidir. Ancak bir cinayet romanı değildir. Para, mülkiyet ve duygusal hazlara düşkünlükten kaynaklanan bu kriminal öykü Marx'ın deyimiyle, "Her şeyin birbirine karıştırılmasını ve birbiriyle değiştirilmesini, tersine dönmüş bir dünyayı, tüm doğal ve insani niteliklerin birbirine karıştırılmasını ve birbiriyle değiştirilmesini" sergiler.[32]

Karamazov Kardeşler'de *aklı* İvan, *duygu* ve *hazzı* Dimitri, *istemi* Alyoşa temsil eder; İvan her şeyden *kuşku* duyar; Dimitri *böceklerin cinselliğini* bile düşünür; Alyoşa *sevgiyi* idealleştirir. Romantik olarak böyle de bakabiliriz. Ancak eksik kalır. Çünkü kardeşleri birbirine bağlayan kanbağı vardır ve bu üç kardeşin dışında *gayri meşru* bir kardeş de vardır: Smerdyakov. Üç kardeşin suç eğilimi ve günah simgesidir o. Bunun yanında Dimitri *tanrıtanımazdır*; İvan tam bir *bağnazdır*, Alyoşa, tarafsız, gelecek kuşaktır, *dindardır*. *Karamazov Kardeşler*'de kahraman bu üç kardeştir, olaylar bu üç kardeş etrafında gelişir, üçü de aynı trajediyi yaşar, ortak bir suç ve ortak bir kurtuluş ararlar. Hepsi de babalarının katledilmesinden sorumludur aslında, hepsinin kalbinin bir parçasında katillik vardır ve hepsi, kafalarında, *bir tarihte*, babalarını öldürmüşlerdir. Ancak bu eylemi, kendileri değil, üvey kardeşleri gerçekleştirmiştir; bu cinayet bir bakıma İvan'ın ölümcül düşüncesinin, Dimitri'nin yıkıcı tutkusunun Smerdyakov'da cinayete dönüşmüş olmasıdır, Alyoşa ise göz yummuştur, gelecektir; siyasal ve toplumsal olarak geleceği gördüğümüz Alyoşa'da geleceğin derin bir göz yummak olduğunu anlarız. Romanda olayların şirazesi Dimitri'dir; babasıyla rekabeti vardır. İvan kuşkusuyla cinayeti hazırlar, Dimitri'nin rekabetini körükler ve Alyoşa, Dimitri'nin günahlarının ortağıdır hep. Smerdyakov ise kardeşlerine bağlıdır, onların gizli bilinçlerini temsil eder. Roman, Dimitri'nin bir bakıma itirafıdır da: "Güzellik ne korkunç şey. Şeytan, Tanrı'yla işte burada savaşa giriyor; savaş alanı da insan kalbi."[33]

Karamazov Kardeşler'de her erilin bir dişil karşılığı vardır: İvan'ın yanında Katerina, Dimitri'nin yanında Gruşenka, Smerdyakov'un yanında, kalbini kaptırdığı hizmetçi kız Maria. Karma karışık bir aşk silsi-

31. Mikhail Bahtin, *Karnavaldan Romana*, s. 213.

32. Klaus Städtke, "Bir Döneme Ait Gerçeklerin ve Düşülküsel Seçeneklerin Ayrıntılarıyla Betimlenişi: Karamazov Kardeşler", *Felsefe* dergisi, Çev. Oğuz Özügül, İstanbul: De Yayınları, 1988, Sayı: 3, s. 115.

33. Konstantin Mochulsky, "Dostoyevski ve Karamazov Kardeşler", Önsöz, *Karamazov Kardeşler* içinde, s. 7-12.

lesi ailenin içinde hayalet gibi gezer ve kişilikleri, kardeşlik dokusunun sık bağlarını bile ezer: Katerina iki kardeş arasındadır; İvan onu sever ama bu kadın aynı zamanda Dimitri'nin de nişanlısıdır; iki kardeş için bu kadın dayanılmazdır. Alyoşa, Gruşenka için adeta yanar, ama o da yine Dimitri'ye bağlıdır; dahası Dimitri ve baba Fyodor Pavloviç bu kadına âşıktırlar; ikisi arasındaki savaş baba oğul çelişkisinden öte bu kadınla ilgili girdikleri rekabettir.

İnsan kalbinin, en ücra köşesine iner bu romanda Dostoyevski, hayatın en zor sorusu olan baba ve oğuldan kardeşlere uzanır ve garip bir şekilde kimseye doğrudan katil diyemez; çünkü, eğer cinayet Smerdyakov'un üstüne kalırsa bu hukuksal bir yanılgı olacaktır. Diğer üç kardeş, cinayete fizik olarak katılmadıklarından suçsuz olmalıdırlar ve ölen kişi, yani Fyodor Pavloviç Karamazov ahlaksal yönden çökmüş bir çiftlik sahibidir, bir dünyası yoktur, başkalarının çektiği acılar umurunda değildir, eğlenceye düşkün, sinik ve kavgacı bir adamdır ve oğlu onun bir benzeridir. Bir tek insan aynada kendi görüntüsüne tahammül edebilir; Dimitri babasına tahammül etmez: Hayal ettiği her şeyi babası yapar ve babasının yaptıklarını yapması için babanın ölmesi gerekir; açıkça baba ve oğul arasında cinsel bir rekabet vardır. Dostoyevski, bu yüzden Smerdyakov'a sempatiyle yaklaşır, sanki o bir katil değil de, başkalarının günahını omuzlayan bir kurtarıcıdır. *Ecinniler*'de Şatov'un başkasının çocuğuna "çocuğumdur" demesi gibi Smerdyakov da başkasının işlemesi gereken cinayete, benim cinayetim demiştir ve yine tıpkı *Ecinniler*'deki Maria'nın Şatov'a oğlunu sahiplendiği için yaptığı teşekküre benzer bir duygu vardır kardeşlerin üçünde de; Smerdyakov'a sempatiyle bakarlar, hatta bu sempatiye Dostoyevski de katılır.[34] Öldürülen onun da babasıdır. En nihayetinde Dimitri bu cinayetten dolayı tutuklanıp Sibirya'ya gönderilir. Fiziksel olarak değil ama ruhsal olarak gerçekten de katil odur. İkisinin birbirine karşı nefreti de açıktır. Babaya göre oğul, bir hamamböceğidir; oğula göre baba ağzından, burnundan nefret edilen, iğrenilen biridir. Hatta babasını mahkemeye bile vermiştir.[35]

Romanda Zosima'nın gördüğü iki düş vardır, bunlardan biri tabutun başında uyurken, diğeri uyanırken gerçekleşmiştir. Zosima'nın öldüğü gece, baba Karamazov öldürülür. Dimitri babasının katili olarak yargılanırken, asıl katil olan Smerdyakov intihar eder. İntihar etmeden önce

34. Freud, *Karamazov Kardeşler* ile ilgili yaptığı değerlendirmede Dostoyevski'nin katile duyduğu sempatinin sınırsız olduğunu söyler: "Dostoyevski'nin tutumu yalnızca iyi yüreklilikten kaynaklanan bir acıma değildir; cinayeti işlemeye yönelik aynı dürtü üzerinde kurulmuş bir özdeşleşmeden, biraz yerinden kaydırılmış bir benseviden –narsisizm– kaynaklanır." Bkz. Freud, *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*, s. 237.

35. Dostoyevski, *Karamazov Kardeşler*, s. 30.

Smerdyakov, İvan ile görüşür; İvan'a, "Babanın öldürülmesini istiyor muydun" diye sorar. İvan, yanıt vermez, Smerdyakov "istiyordunuz" der ve üstelik cinayet günü Çarmaşnya'ya giderek bir bakıma kendisine cinayet iznini bile ailece verdiklerini söyler. Cinayetten sonra ortada kalan bir miktar parayı Smerdyakov almıştır. İntihardan birkaç saat önce de bu parayı İvan'a verir, artık kendisi için paranın gerekli olmadığını söyler. İvan ise bu parayı mahkemeye delil olarak sunacağını belirtir. Smerdyakov çekip gider. İvan, bu konuşmadan sonra kesinlikle bir suçortağı olduğunu anlar; babasının katiline kuramsal olarak omuz vermiştir. Bu duygu onu yıpratır, odasında dört döner ve birden karşısında şeytanı bulur, şeytanla konuşmaya başlar. Şeytan, insanın ölümünü, Tanrı gibi gururlu ve sakin karşılaması gerektiğini söylerken İvan kulaklarını tıkar. İvan'ın gördüğü, konuştuğu şeytan hastalıklı bir imgelemden doğan bir sanrı olmasına karşın, Goethe'nin Mefistofeles'i ile boy ölçüşür. Goethe'nin Mefistofeles'i, Faust'u skolastik kitap bilgisi ve feodal sınıf hiyerarşisinin bağlarından kurtarmak ister, ona başına buyruk ve özgür olmasını önerir, yaşamın sırrı özgür olmaktadır, şöyle der:

Gerek olmadan paraya
Ve hekime ve de büyüye bir ilaç
Çık hemen dışarı tarlaya
Kaz çapala tepe yamaç
Tut kendini ve zihnin
Daracık bir ufukta
Beslen tekil gıdayla
Hayvanla hayvan gibi yaşa ve sayma tecavüz
Biçtiğin tarlayı kendi fışkınla gübrelemeyi
Bu en iyi ilaç yüzde yüz
Seksene dek genç kalmanın güveni.[36]

Şeytandan güç alan Faust yaşamla hesaplaşmayı göze alır. Buradan bakıldığı zaman şunu söylemek imkânsız değildir: İvan'ın tek arkadaşı şeytandır; Tanrı'nın varlığını kabul etmeyen adam insanca olan her şeye yabancıdır, yokluğun ruhu bedenine sinmiştir, bu şeytandır, onunla yaşar. İvan şeytana kulak verir, kulak kapatmasına rağmen; söylediklerinin doğruluğuna itirazı yoktur, bu yüzden elindeki bardağı tutup fırlatır ona. Şeytan alaylı bir sesle şöyle konuşur, "Kadınca bir davranış bu. Kulaklarını tıkamış gibi yaptığını, beni dinlediğini anlamıştım zaten" Tam bu sırada, Alyoşa'nın sesi gelir ki Alyoşa bir melektir, onun gelmesiyle şeytan gitmiştir; Alyoşa ellerini cama vurur, İvan duymaz. Duydu-

36. Goethe, *Faust*, Çev. Yüksel Pazarkaya, İstanbul: Cumhuriyet Klasikleri, 1999, s. 52.

ğu an, koşmak ister ama ayakları bağlanmıştır sanki. Panjurları açar, bağırır: *Alyoşa bana bir daha gelme demiştim.* Alyoşa ise dışarıdan bağırır: *Smerdyakov kendini asmış.* Masanın üzerine kısa bir not bırakmıştır: *Kendi isteğimle kıyıyorum canıma, bunda kimsenin suçu yoktur.*[37]

Yüzyıl Bağlanırken

Balzac ve Dostoyevski 19. yüzyılın birikimidirler; Stendhal (1783-1842), Gustave Flaubert (1821-1880) ve Lev Tolstoy'u da (1828-1910) bu birikime eklemek gerek.

Stendhal "sevmemiş ve sevilmemiş", yaşamı da yalancı aşk ilişkileriyle dolu biri olarak tanıtılmıştır.[38] Bu yüzden romanlarında yüksek sınıflar değil, sıradan köylüler büyük rol oynarlar. Bunlardan biri *Şeytan'ın Kızı* romanının kahramanı Lamiel'dir: "Yetim, yoksul, cahil ve taşralıdır ama aristokratlardan daha çok kibarlığa, Parislilerden daha çok inceliğe, kendilerini esprili sanan insanlardan daha çok kendiliğindenliğe sahiptir." Girard'ın deyimiyle bu "kendiliğindenliğin doğrudan değil dolaylı olarak" yansıtılmasıdır ve Stendhal, "şeytani bir ayna gibi imgelerini tersten" göstermiştir.[39]

Flaubert ise şeytan bahsinde Emma karakteriyle dikkat çeker. Emma, kadınların içindeki şeytanı uyandırmıştır. Kendi olmuştur. Bu klasik bir yorumdur. Bunun yanında *Madam Bovary*'de şeytan ayrıntılarda gizlidir. Emma, halüsinasyonlar görür. Bu sırada "Kutu şeytanı" gibi bir adam ayağa kalkar; bu adam, kırmızı burunlu Yüzbaşı Kiret'tir. Sonra Charles çizmelerini giyerken meşinle ayağı arasına bir kâğıt ilişir; kâğıt şeytana benzetilir. İblis ise zekânın inceliği olarak işler: "Zekâdan iblis gibi korkar."[40]

Flaubert'in bir de *Ermiş Antonius ve Şeytan* adıyla bir romanı vardır. Roman kılı kırk yaran bir Madam Bovary ile karşılaştırılamaz ama Flaubert okurları için 3. yüzyıl ve sonrasına keyifli bir yolculuk sunar. Şeytan akıldır. Kendini sınamak için yola çıkan Antonius kötülükleri bile Tanrı'yı anlamak için bir araç sayar. Antonius'un sır olması, göğe karışması ile roman sona erer; şeytan kaybetmiş ama Antonius'a cennet vermiştir.[41]

Tolstoy, "Şeytan" adlı uzun öyküsüyle şeytan bahsine dahil olur. Anna Karenina, "Öç almak bana özgüdür" diye bitiyordu. "Şeytan"

37. Dostoyevski, *Karamazov Kardeşler*, s. 710-732-734.

38. Jose Ortega Y. Gasset, *Sevgi Üstüne,* Çev. Yurdanur Salman, İstanbul: YKY, 1995, s. 19.

39. René Girard, *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat,* Çev. Arzu Etensel İldem, İstanbul: Metis Yayınları, 2001, s. 128.

40. Flaubert, *Madam Bovary*; şeytan, s. 174-175; iblis, s. 275.

41. Flaubert, *Ermiş Antonius ve Şeytan*, Çev. Sabahattin Eyüboğlu, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2006.

hikâyesi ise yine *İncil*'den bir alıntıyla başlar: "Her kim bir kadına istekle bakar, o zaten onun kalbinde zina etmiştir. Fakat başına dert olan sağ gözünse, onu söküp al ve kendinden uzağa at; çünkü uzuvlarından birinin yok olması, bütün bedenin cehenneme atılmasından daha iyidir. Başına dert olan sağ elinse, onu kes ve kendinden uzağa at; çünkü uzuvlarından birinin yok olması, bütün bedenin cehenneme atılmasından daha iyidir" (Matta, V, 28-30).

İşte bütün hikâye bu ayeti doğrulamak içindir. Hikâyenin başında Yevgeni Irtenyev'i tanırız. Hukuk tahsili almıştır, baba tarafından zengindir. Çiftlikleri vardır. Babası ölünce çiftlik kalmıştır ama *muhasebe bilmez baba*, geriye borç bırakmıştır. Yevgeni annesiyle köye yerleşir, borçları öder, sonra cinsel ihtiyaçları gündeme gelir. Stepanida adlı bir kızla ilişkiye girer ama her ilişki sonrası utanır. Para verdiği için rahatlar. Sonra evlenir. Evlendiği Lisa'nın her şeyi uzundur: *suratı, burnu, parmakları, ayakları...*

Bir yıl geçer. Lisa hamile kalır. Bu arada Stepanida devreye girer. Bir çocuğu vardır. Sonra gelgitler başlar. Stepanida Yevgeni'nin içindeki şeytandır. Stepanida, Yevgeni'de karşı konulmaz bir dürtüye döner, ondan kurtulmak ister. Gözünü çıkarsa olmayacak, elini kesse olmayacak; onunla evlense eşi evden ayrılacak. Onu öldürse katil olacak ve dahası karısı bir daha yüzüne bakmayacaktır. Çıkış, "O, ete kemiğe bürünmüş bir şeytan. Ben istemeden beni boyunduruk altına aldı." Hikâyenin sonunda Yevgeni intihar eder.[42]

Rusya'da şeytanla ilgili daha derinlikli yorumlar vardır ama Tolstoy meseleye klasik aile kurumunun içinden bakmıştır.

42. Tolstoy, *Şeytan,* Çev. Saniye Güven, İstanbul: Bordo Siyah Yayınları, 2006. Şeytan ve kadın vurgusu için bkz. s. 113.

Kurban, Hayalet, Deccal

İmgenin Ortaya Çıkışı

19. yüzyılın üç imgesi vardır: Kurban, Hayalet, Deccal. Kierkegaard (1813-1855) ile kurban, Marx (1818-1883) ile hayalet, Nietzsche ile de (1844-1900) deccal yeniden tanımlanır.

Kierkegaard'ın yaşamı ve felsefesi iki kaşık gibi iç içedir. Dinini babasıyla öğrenir. Baba asla yanlış yapmaz, doğrular ondadır. Kierkegaard estetik kuramını (az biraz da olsa) *Don Juan, Johannes ve Faust*; ahlak kuramını Agamemnon ve Sokrates; dinsel kuramını ise İbrahim üzerinden inşa eder; bunlar varlığın anahtarlarıdır; bunlar açılarak, *bene* ulaşılabilir ancak. Kierkegaard'da ahlak, Agamemnon ve Sokrates üzerinden gelişir. Ahlaksal olan evrenseldir. Ahlaklı kimse ise *kendi tekliğini evrensel olmak için silen* kişidir. Agamemnon ve Sokrates ahlakı temsil ettikleri gibi trajik kahramandırlar. Tekliklerini silmişlerdir; kendilerine ait olan her şeyi evrensel olan için kurban etmişlerdir. Vazgeçtikleri için

ulaşmışlardır ve vazgeçmeyi vaaz ettikleri için de bugün hâlâ yaşarlar. Sokrates karşısında adalet bir hiçtir. Asıl adalet tindir. Bir düşünceye kurban giden bir kimse ölmez, bedeni gider ruhu yayılır. İnançta bir düşüş değil, yükseliştir idam. Bu yüzden Sokrates akıl sahibi bir trajik kahramandır. Ölmek için ruhun tüm gücünün gerektiğini ve kahramanın daima ölmeden öldüğünü kavrayamayan kişi anlayışında pek de ileri gidemez; o, sıradan bir trajik kahraman gibi, kendisini sadece ölümle yüz yüze gelmeye odaklamaz. Ölüm kararı bildirilir, "aynı anda ölür, aynı anda ölümü yener".[1]

Agamemnon kraldır, Miken Kralı! Orduları vardır, askerleri ölmeye hazırdır. Kendisi ilk başta ölecektir! Ama zaman orduları dinlemez. Gerçek zamanda ordu güçle hareket etmez. Orduya yol gösterecek, onu harekete geçirecek olan rüzgârdır ve rüzgâr olmadığı için ordular kıpırdayamaz. Agamemnon kızı Iphigenia'yı kurban verir ama kızı keseceği sırada Artemis, bir dişi geyik gönderir, "bunu kurban edin", der. Kızı bağışlar. Rüzgârı serbest bırakır. Ordular kaldıkları yerden kalkar. Agamemnon, Kassandra ile birlikte geri döner. Agamemnon, karısı Klytaimnestra ve karısının sevgilisi Aigisthos (Thyestes öz kızı Pelepeia ile birlikte olmuş ve bu birliktelikten Aigisthos doğmuştur) tarafından öldürülür. Agamemnon'un oğlu Orestes, babasının intikamını alır: Annesini ve Aigisthos'u öldürür.[2]

Kierkegaard, varoluşun bir diğer kapısı olarak İbrahim anahtarına başvurur. İnsan olarak İbrahim teslim olmuş bir varlıktır; teslim olmuştur ve teslimiyetiyle Tanrı için yaşar. Bunun yanı sıra İbrahim Tanrı'yla ilişkisinde aracı kullanmaz; dolayımsızdır ve bu haliyle o, Tanrı'nın dostu olmuştur. Kierkegaard Tanrı'ya inanır, Tanrı'yla bütünleşmiş İsa'ya inanır. İsa imkânsız olandır çünkü. Hatta, saçmadır. Ama İsa, inancı için hayatını feda etmiştir, evrensele yükselmiştir. *Umutsuz Hastalık Ölüm*'de Tanrı'yla bir kez olsun ilişkiye girmemiş olanın umutsuzluk içinde olacağını söyler; İbrahim ve İsa, Tanrı'yla ilişkiye geçmiş kimselerdir. İbrahim, Tanrı'nın testine tabidir. Tanrı'ya olan inancın ahlakına göre hareket eder ve ahlak ona "oğlunu öldür" emrini verir; dinsel olarak bu kurbandır, ahlaki olarak cinayet. İkisi arasında gidip gelir İbrahim. Kaygı gelir, uykusuz olmaya başlar. Agamennon ülkesi için kızını gözden çıkarır; İbrahim kendisi için. Biri ahlaki, diğeri dinsel olarak eyleme geçer. İbrahim ahlakı aşar. Çünkü trajik kahramanın yapması gerekeni yapmıştır.

İbrahim mutsuzdur. Beride bir gerçek: İbrahim *Vaat edilmiş Toprağın* konuğudur. Hep sınanmıştır. Ateşe atılmıştır ve ateş karşısında

1. Kierkegaard, *Korku ve Titreme*, s. 101-114. Sonraki alıntılar kitabın bu baskısındadır.
2. Homeros, *Odysseia*, s. 256-275.

su kesilmiştir. Ateşin su olmasıyla o bir insan olmaktan çıkmıştır; Halil olmuştur (Tanrı'nın dostu). Ateşte sınanan adam, oğulda da sınanır. Onu Tanrı sınar. Dostu sınar ve o, dostu için vazgeçebilir her zaman. Tanrı ona bir oğul vaat eder ve o oğuldan vazgeçebilir. İbrahim'in bir oğlu vardır ve bu oğlunu sever. Bu sevgiyi bıçağı çekerek elde eder; bu, bıçakla İshak'a kavuşur ve yine bu bıçakla, üç dinin bileşkesi olur; "Tanrıya inanmadan seven kendini düşünür; Tanrı'yı inanarak seven Tanrı'yı düşünür" (s. 32). İbrahim Tanrı'yı inanarak sever. Bu yüzden oğlunu, söz verdiği Tanrısına kurban etmekten çekinmez. Değersizliğin köleleri bağırır: "Böyle bir aşk aptalcadır" (s. 37). Çünkü bu an, yaşam ve ölümdür. İbrahim söz verir ve kendinde olandan vazgeçer. Aşk, bir başkasını severken kendine yetmelidir. İbrahim, akıl sahibi bir Sokrates gibi "İshak'a olan talebinden iman yüzünden feragat etmedi, onu imanı sayesinde kazanır" (s. 43). Fark şudur: İbrahim, görev almıştır; *görevi* Tanrı'nın iradesini ifade etmektir. Görev, onu tehlikeden uzaklaştırır. Sokrates güvenilir olandan canı pahasına kaçar, daha güvenilir olan için vazgeçer. Bu yüzden İbrahim'e ağlayamaz insan, yalnızca huşu içinde bakar. Çünkü "o sonucu bildiği için değil, başladığı için bir kahramandır " (s. 56). Tıpkı Meryem gibidir o; ikisi de kahramandan daha büyük oldular; "Hüzünden, kederden ve paradokstan muaf oldukları için değil, hüzün, keder ve paradoks nedeniyle büyük oldular" (s. 58).

Sessizlik, kişi ne kadar sessiz kalırsa, şeytan o kadar korku verir. Ama sessizlik aynı zamanda, ilah ile kişi arasındaki karşılıklı anlayıştır (s. 78). Sessizliğin nedeni birey olarak evrenselle mutlak ilişkiye girmesi değil, birey olarak mutlakla mutlak ilişkiye girmesidir (s. 81). İmza: Masumluk! İnsanlar masumluğu aldatmanın kolay olduğunu düşünür. Sessizlik! Söylenceler hiçbir şekilde İbrahim'i açıklamaz. Kierkegaard: "İbrahim'i anlamıyorum. Ona sadece hayran olabilirim" (s. 96). Ne Sara, ne İshak ne de Elyasa bir şey söylediler. İbrahim hiç konuşmadı. Sessizliği seçti. Estetik kahraman konuşabilir ama konuşmaz. İbrahim, oğlunu kurban etmeye götürürken tövbe edebilir, vazgeçebilir ve onu herkes bu haliyle anlar; ama bu haliyle, İbrahim, İbrahim olmaz. Sessizlik! İshak, baba olarak sevilmiştir. Masumluk! "Her şey masumluk karşısında eğilir" (s. 83).

Nietzsche: Deccal

I

Deccal dini söylemde hep olmuştur. Anlamı örtmek, yaldızlamaktır (boyamak) ve o bu yetenekleriyle bir gün ortaya çıkacak, örten ve yaldızlayan kişiliğiyle insanları felakete sürükleyecektir. Deccal ile il-

gili olarak bildiklerimiz rivayetlerle sınırlıdır. Deccal bir defa rüzgâr hızındadır. İstediğine istediği zaman ulaşabilir. Bunun yanında yağmur yağdırabilir, bitkileri yeşertebilir. Yanında yeşertmek için su, kurutmak için ateş vardır. Ancak ateşi ateş, suyu su değildir. Suyu ateş, ateşi su olabilir. Tek gözü vardır ve bu gözü alnının ortasındadır; bu gözü üzüm gibidir. Alnında kâfir yazılıdır ama bu yazıyı ancak inanan kimseler okuyabilir. İrikıyım bir adam değildir. Kısa boylu ve tıknazdır. Görünürde insana bir şey anlatmaz ama harekete geçince heybetlidir; süt beyazı bir tene sahiptir. Her yere girebilen bu adam Müslümanlarca Mekke ve Medine'ye; Hıristiyanlarca Zeytin Dağı'na, Musevilerce Süleyman Mabedi'ne giremez. Göründüğü zaman tek iddiası olacaktır. O herkese ben peygamberim diyecektir. En nihayet herkesi etkileyecek ve günün birinde Tanrı'nın Oğlu İsa tarafından Şam'da yakalanıp öldürülecektir.

Muhammed insanları Deccal'e karşı uyarır: "Hiçbir peygamber yoktur ki, ümmetini yalancı köre karşı uyandırmamış olsun." Deccal'in ne zaman geleceği belli değildir. Kimi zaman deccal yerine deccaller ifadesi kullanılır; bu kimi zaman otuz, kimi zaman yetmiş sayısıyla ifade edilir. Kimi zaman Firavun ve Nemrud, Deccal kabul edilir. İkisi de tanrılık iddia ederler. Tamim-al Dari Deccal'i gördüğünü söyler; Deccal bir adada, zincire vurulmuş bir vaziyettedir. Deccal için Hıristiyan dünya *Antichrist* ifadesini kullanır. Yuhanna Baba ve Oğul'u inkâr edenlerin muhalif (Deccal) olduğunu söyler.[3] Musevilikte ise bu hal, anti-Mesih olarak tercüme edilmiştir. Bu Deccal'i karşılamaz, daha çok "sahte peygamber" anlamındadır.[4]

II

Böyle Söylüyordu Zerdüşt'ün "Kurtuluş" kısmında sakatlar ve dilenciler Zerdüşt'ün etrafını sarar; aradan bir kambur sıyrılır ve Zerdüşt'ten "keramet göstermesini" ister. Amacı da şudur: "Önce biz sakatları inandırmalısın." Ne yapacaktır Zerdüşt? Kambura göre "körlerin gözlerini açacak", "topalları koşturacak" ve kendisi gibi kamburların "sırtındaki fazlalıkları" alacaktır.[5] Zerdüşt'ten beklenen İsa olmasıdır; oysaki o söyler sadece, peygamber değildir, buyurmaz. Bu yüzden

3. Sahih-Müslim, Cilt 18, s. 79; Müslim, Fiten/20, Hadis No: 2933, 4/2248; Yuhanna, Bab 2, 22.

4. Bunlar arasında Theudas, Şimon Bar Kohra, Giritli Moşe, Serene, Mehemen Ben Salamon ilk akla gelenlerdir. Tabii bir de Yemen'de ortaya çıkan peygamberler vardır. Bunlar arasında çömlek ve deri işi yapan Şukr El Kuheyl, Sana Musevilerine Mesih olduğunu kabul ettirmiş, sonuçta kanlı çatışmalar (1868) çıkmış, kendisinin de kellesi vurulmuştur. Bkz. Yaşar Kutluay, *İslam ve Yahudi Mezhepleri*.

5. Nietszche, *Böyle Söylüyordu Zerdüşt*, s. 163.

kamburdan kamburunun alınmasını ruhunu almak, köre gözlerinin verilmesini kötülükleri görmesini sağlamak, topala koşmayı vermeyi kötü huyları bağışlamak olarak yorumlar. Dahası *kör olmak, kambur olmak, topal olmak* önemsizdir. Bir süre sonra Zerdüşt bir kulakla karşılaşır: "Bir insan kadar kocaman bir kulaktır (bu)." Zerdüşt daha yakından bakar kulağa. Kulağın altında bir şey kımıldar: "Acınacak kadar ufak, zavallı ve çelimsiz. Ve gerçekten bu kulak azmanı küçücük, ince bir sap üstüne konmuştu- bu sap ise insandı! Büyüteçle bakan biri, küçük, kıskanç bir yüzü bile seçebilirdi; onun gibi sapın ucunda sallanan kendini beğenmiş küçük bir ruhu da" (s. 264). Halk bu kulak için *sadece insan demez, fakat büyük bir insan, bir dahi* olduğunu söyler. Kulak, pazaryerindeki kalabalığın ortasında da görülür; Zerdüşt, *bu kulakların ağzı olmadığını* dile getirirken bir çığlık atar. Deccal, onu duyacak kulakları olan birini arar.

Deccal (1888) ile aynı yıl yazılan, *Ecce Homo*'da *kulak meseli* tekrar gündeme gelir. Kulak bir labirenttir ve her şey bu labirentte dolaşmaya başlar:

> Hepimiz biliriz bir uzun kulaklının ne olduğunu, kimisi üstelik denemesini yapmıştır. Peki öyleyse, hiç çekinmeden ileri sürerim ki, en kısa kulaklar benimkilerdir. Kadınlar kayıtsız kalmazlar buna; sanırım onları daha bir iyi anladığımı da sezerler. Ben en iyi anti-eşeğim; böylelikle dünya tarihine geçecek bir canavarım; Yunanca anlamıyla -yalnız Yunanca değil- deccal'ım (antichristos) ben.[6]

Deccal hem Zerdüşt hem Nietzsche'dir. Deccal'de kesin olan Hıristiyanlık karşıtlığı, dine açılan savaştır. Dinin çıkışı korkudur. Eski Yunanlar doğayı ve yaşamı şükranlarla beslerlerdi. Sonradan "aşağı sınıfın insanları üstünlüğü ele geçirirler" ve korku dini istila eder Yunanistan'ı; "böylece Hıristiyanlığa yol açılmış olur". Nietzsche'ye göre dinleri yaratan insandır (ve din sanat yapıtının bir başka formudur). Buradan bakıldığı zaman İsa bir sanatçı, Hıristiyanlık da onun eseridir; bu eserde İsa, ölerek çarmıha gerilerek bir tek eseri (*Tevrat*'ı) ve bir tek sanatçıyı (Musa'yı) terk eder; o artık kendi eserini yazmıştır.

Ve Nietzsche, *Zerdüştle, Deccal*'le, kendi eserini yaratmış, İsa'dan ve *İncil*'den yolunu ayırtmıştır (denilebilir) ve böylece sanatçı, eserini yaratırken, bugüne kadar bilinen esas sanatçıyı da öldürmüştür; Tanrı'nın ölümü!

Deccal arayış üzerine kurulmuş bir metindir. *Arayan* yüzlerce yıllık labirentlerden geçerek çıkış yolunu-mutluluğu bulmuştur. Bulmanın anahtarı *içgörüdür*. İyi ve kötü bir madalyondur; *iyi*, güç duygusunu

6. Nietszche, *Ecce Homo*, Çev. Can Akkor, İstanbul: İthaki Yayınları, 2006.

çoğaltır, güç istencidir, gücün kendisidir. Buna karşı "duran" *kötü*, zayıflıktan doğan her şeydir. Nietzsche şunu önerir: "Zayıflar ve hatalar yok olacak" (kurutulacaktır). Çünkü din üzerinden, Tanrı üzerinden "yaşamın çekim merkezi yaşamın içinden" çıkarılmış, "öte âlemin içine" yerleştirilmiştir. Böylece çekim merkezi de yaşamdan alınmıştır.

Marx: Hayalet

I

Karl Marx son iki yüz yıllık tarihin en önemli düşünürlerinden biridir. Marx, yakın dostu Friedrich Engels ile birlikte sınıf mücadelesinin teorilerini geliştirmiş ve böylece komünizm için mücadele tarihin bir yasası haline gelmiştir. Marx temel yapıtı olan *Kapital* dışında yüzlerce makale ve kitap yazmış ve bu makaleler daha sonra Engels tarafından tasnif edilerek yayıma hazırlanmıştır.

Marx, başta Sovyet edebiyatı olmak üzere 20. yüzyıl edebiyatını da derinden etkiledi.[7] Marx'ın görüşlerinin kitleler arasında benimsenmesinde sanatıyla önemli bir rol oynayan Mayakovski onun kitaplarının "mürekkep, kâğıt" ve "kasvetli rakamlarla dolu tozlu yazılar" olmadıklarını söyler: "Onun kitapları emeğin dağılmış ordusunu da düzene koymuştur."

Marx'ın da sanat ve edebiyata ilgisi göz ardı edilemez. Kendisiyle ilgili hazırlanan kitaplarda çocukluğu anlatılırken, fantastik hikâyeler yarattığı ve bunları ailesi ve arkadaşlarıyla paylaştığı sıkça vurgulanır. Marx gençliğinde şiir ve tiyatroyla ilgilenmiş, bunların yanı sıra *Scorpion ve Felix* adında mizahi bir roman denemesine girişmiştir. Marx'ın Heinrich Heine'nin etkisiyle yazdığı "Şarkılar Kitabı" adıyla bir şiir kitabı vardır, oyunları ise meraktan öteye gitmemiştir.[8]

Marx'ın şiir yazması, bir nevi "gençlik hastalığı" olarak görülmüş; şiirlerin kötü olması da bunun bir belgesi olarak sunulmuştur. Ancak bu arayış Marx'ı estetiğin alanına itmiştir, açıktır; *1844 Elyazmaları*'nda estetikle içli dışlı olmuş, daha sonraki yıllarda kaleme aldığı *Alman İdeolojisi*'nde sanatı toplumsal kültürün bir parçası olarak sunmuştur.

7. Marx'ın düşüncelerinin pratik okunuşu en fazla Sovyet edebiyatında görülür; Lenin'in "Edebiyatta Parti Ruhu" adlı makelesi, Troçki'nin *Edebiyat ve Devrim* kitabı teorik olarak ilk akla gelen eserlerdir. Eser düzeyinde ise Gorki ve Mayakovski akla ilk gelen yazarlardır. Bu iki isme Yesenin, Fadeyev, Pasternak, Fedin, Ostrovski, Şolohov, Ehrenburg gibi isimler de eklenebilir.

8. Karl Marx'ın Sovyet Bilimler Akademisi tarafından yayımlanan biyografisi, bkz. *Karl Marx-Biyografi*, Çev. Ertuğrul Kürkçü, İstanbul: Sorun Yayınları, 1992, s. 26-29.

Günümüz dünyasına uyar ya da uymaz Marx'ın bundan kastı da şudur: *Gerçekliğin, gerçekçi bir şekilde resmedilmesi.*

Engels de sanata kayıtsız kalmamıştır; sanat eleştirileri yazmış, Minna Kautsky ve Margaret Harkness'le mektuplaşmıştır.[9] Bu mektuplardaki düşünceleri Marx'la da paylaşmıştır.

Marx'ın kitaplarına bakıldığı zaman sadece tarih, siyaset ve iktisat yoktur. Antik Yunan'dan yaşadığı zaman dilimine uzanan bir edebiyat birikimi vardır. Şöyle bir döküm yapılabilir:

Romancılardan Miguel de Cervantes, Eugene Sue,[10] Henry Fielding, Honore de Balzac, George Sand, Alexandre Dumas, Nikolay Gogol, Victor Hugo, Charles Dickens, Charlotte Bronte, Emily Bronte; tiyatro yazarlarından Pedro Calderon de la Barca, Shakespeare; şairlerden başta Homeros, Dante, Goethe, Puşkin, Heinrich Heine'den etkilenir, sever, okur ve ayrıca bunları çocuklarına okutur. Marx ve Jenny çocuklarına *Grimm Masalları'nı, Hoffmann'ın Masallarını, Binbir Gece Masalları*'nı, Homeros'un şiirlerini okur ve çocukları Shakespeare'in oyunlarını ezbere bilir. Aile macera kitaplarını da sever. Başta Marx olmak üzere Captain Maryyat'ın ve Walter Scott'ın romanlarını sever. Marx'ın çocuklarının kitap sevgisinden dolayı bir Balzac kitabı yazmak istediği, hatta bunun için notlar tuttuğu da her zaman söylenir. Pedro Calderon okuduğu ya da okumak istediği de bilinir.

Kapital'in ilk cildinde *Tevrat*'tan *İncil*'e, Antik Yunan'dan Hint dünyasına uzanan isim ve simgeler bir çırpıda "hortlar": Habil, Kabil, İsa, Herkül, Tepegöz. Bunların yanında Shakespeare'in kahramanları; *Venedik Taciri*'ndeki "taş yürekli" Shylock; Goethe'nin Faust'u ve Balzac'ın tefecileri de görünür. Marx edebiyatı tarih ya da iktisada indirgemez ama edebiyata daha çok tarih ve iktisadı açıklamak üzere başvurulan bir kaynak olarak başvurur. Edebiyat çünkü değerini (önemini) zamana borçludur; tarih ve iktisat her zaman günceldir. Örneğin Dante, Homeros ya da Shakespeare yaşadıkları zaman dilimiyle sınırlı kalmazlar; bunlar her zaman yenilenir ve her zamana "ayna" olarak tutulabilirler. Tarih ve iktisat ise böyle değildir; tarihte olay ve zaman, iktisatta toprak, işgücü, makina, teknik bilgi önemlidir ve bu bilgilerle sadece zamanın birikimi incelenebilir; geçmişteki üretim, gelecek ve şimdi için ipuçları verir. Marx'ın yaşadığı yüzyılda "edebiyat" yeni yeni tanımlanıyordu;

9. M. Kagan, *Estetik ve Sanat Dersleri*, Çev. Aziz Çalışlar, Ankara: İmge Kitabevi, 1993, s. 37.

10. Eugene Sue, *Le Mysteres Paris* (Paris'in Esrarı) adlı eserinde yoksullar bankası için önerilerde bulunur. Bu teklif Marx'ın *Kutsal Aile* ve *Fransa'da Sınıf Savaşımları* (1848-1850) adlı kitaplarında yinelenir. Bkz. Marx, *Fransa'da Sınıf Savaşımları*, Çev. Sevim Belli, Ankara: Sol Yayınları, 1976, s. 144, 161 ve 163.

edebiyatın yerine hayal (ya da tahayyül) tercih ediliyordu ve bu çoğu zaman var olmayan bir şeyi yazmaktı.[11]

Marx'ın en fazla atıfta bulunduğu kişi ise kuşkusuz Shakespeare'dir. Shakespeare ile Kapital "görünür" bir hale gelir. *Atinalı Timon* ve *Venedik Taciri* üzerinden bir okuma yapabiliriz.

Venedik Taciri'nin kahramanlarından biri Yahudi tefeci Shylock'tur. Diğer kahraman Antonio'dur. Antonio, arkadaşı Bassanio'yu sevdiği kadın olan Portia'ya ulaştırmak için Shylock'tan üç bin düka borç alır. Bu borç ödenirse mesele yoktur, eğer ödenmezse tefeci Antonio'nun canından bir parça *et* vermek zorunda kalacaktır: Senette bu bir parça et belirtilir.[12] En nihayet mahkeme kurulur. Kurnaz bir avukat Antonio'yu savunur. Senette *et* yazıldığını, *kan* yazılmadığını belirtir; oysaki *et* kesildiğinde *kan* akacaktır. Tefeci bir Hıristiyan'ın kanına göz diktiğinden bütün malından olur. Kurtuluş ise şudur: *Eğer Hıristiyan olursa kurtulacaktır.* Tefeci Hıristiyan olur.[13] *Venedik Taciri*'nde Bassanio görünürde iğrenç bir tiptir ve edebiyatın mazbutuna uyarak tefeci ve Yahudi olarak da zaten bu kodlanmıştır. Hıristiyan olması ve hemen dininden vazgeçmesi ise onu özünde bir Yahudi yapmaz; onun asıl dini altın-paradır. Geliri ve gideri onun imanıdır; kazanır ve bu kazanç onun inancını belirler. Bassanio ise sevdiğine kavuşmanın bir aracı olarak onu can evinden yakan altını tanımlar. *Altın insanla insan arasındaki, benzi sarı köledir.*

Adalet bir duygu olarak bile yoktur ve burada, dikkat edilirse adaleti temsil eden kişi adaletten borç karşılığı, et talep eden kişidir: Shylock'tur. İstediği et parçası zamanın Venedik Hukuku'dur; çünkü eti ve kanı devreye sokmuştur. Shylock'un unuttuğu tek şey bıçak ve kandır. Venedik Hukuku Hıristiyan Hukuku'dur aynı zamanda ve Shylock hukuku tehdit eder, karşı taraf sadece ikna ve Shylock'un boşluklarından yararlanır. Onun din değiştirmesiyle sorun perdede çözülür gibi olur ama hukukun kiri de onun kirli parasıyla ortaya çıkar. Hukuk ortaya çıkar, dostluk ve sevgi ortaya çıkar; Antonio kendini tanıyamaz hale gelir, garip ve gizli bir keder yakar içini; çünkü önce vaat etmiş, sonra da inkâr etmiştir. Ne de olsa borçlu olduğu kimse Yahudi'dir. Bir yolunu bulup

11. Shelley, *Şiirin Bir Savunması*'nda gerçeğe dayalı ve hayal arasındaki dile getirmiş, şiiri kurmaca olarak nitelemiştir. Bkz. Terry Eagleton, *Edebiyat Kuramı*, Çev. Esen Tarım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1990, s. 42.

12. Senet, kredi ve para yerine geçer. Paranın ödeme araçlarından biridir. Bir banka adına çıkarılır, altın ya da başka madeni para karşılığında değiştirilebilirler. Ayrıca bkz. Nikitin, *Ekonomi Politik*, Çev. Hamdi Konur, Ankara: Sol Yayınları, 1978, s. 68-69.

13. Shakespeare, *Venedik Taciri*, Çev. Özdemir Nutku, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2012.

çıkacaktır işin içinden, Venedik Hukuku da budur zaten, bir yolunu bulup içinden çıkmak.[14]

Antonio'nun vücudundan bir parça etin koparılması bir ritüeldir, bir parça etin alınması *ökaristik* cemiyetin parodisi ya da *kara ayinidir*.[15] Bu ayinlerde amaç *şüphe* ve *inanç* arasındaki gerilimdir. 17. yüzyılda popüler olan ayinler, ileriki yüzyıllarda edebiyatın cılız konusu olmaktan öteye geçemezler. Kara ayinlerde maskeler takılarak Hıristiyanlığa karşı inançsızlık, şeytana inanç anlatılmaya çalışılır. Kiliselerde birleşme, çocuk kanı içme, hayvan kurban etme, afrodizyak diye kan içme bu törenlerin esasıdır. Asıl amaç ise Aşai Rabbani ayinini kirletmek ve şeytanı çağırmaktır. Shylock, Antonio'nun etinin kendisine ait olduğunu söyler; İsa'nın etinin ve kanının tersi durumlardaki konumudur bu, hukukun "kara ayindeki" karşılığı ise senettir.

Charles Dickens'ın romanlarından ve William Blake'in "Baca Temizleyicisi" şiirinden bildiğimiz çocuk işçiler bahsinde Marx, Shylock'un kimliğinde sermayeyi görür; 1844 yılında 8 ila 13 yaşındaki çocukların öğleden önce çalıştırılmaları halinde öğleden sonra çalışmaları yasaklanmıştır. Bunu bilen fabrika sahipleri çocukları aralıklarla çalıştırır, böylece çocuklar sekiz buçuk saat fabrikada kalırlar. Burada çocuklar bir yandan aç kalır, diğer yandan emekleri sömürülür ve işveren bunun karşısında sadece zevk alır. Çünkü yasa onların böyle çalışmasını istiyor: "Böyle diyor senet." Bu durumdan işçiler ve fabrika denetmenleri rahatsızdır ve uygulama hem sağlık açısından hem de ahlaki olarak doğru değildir. Makinaların bile dilsiz bir ağız olduğu zamanda çocuklar "ve işçiler" fabrika sahipleri için birer *ettir*. Yasa-senet işçinin hakkını gözetmez, patronu güvence altına alır sadece, güvence zevk verir onlara; her şey kitabına uygundur, sömürü de. *Venedik Taciri*'nde hatırlatılan *borçlu etiyle yapılan şölenlere* benzer bu. Satın alınan insan emeği, aynı zamanda sermaye sahibinin parasıdır: Romalı patrisyenler, kendilerine çalışan pleblere avans verirlerdi ve bu avans tüketim maddeleri aracılığıyla borçlunun eti ve kanı haline dönüşürdü; bu et ve kan, onlar için para demekti.[16] Shylock, yıllar önce sırtını yasaya, senede dayayarak bunu söylemiştir: "Ben yasadan, senedimin cezasını ve karşılığını istirham ederim."[17]

14. Oyunda Yahudi ve Hıristiyan ayrımı belirgindir. Shylock, bir ara sitem eder: "Bizi yaralarsanız akmıyor mu kanımız? Gıdıklarsanız bizi gülmez miyiz acaba? Zehirlerseniz çıkmaz mı canımız? Peki ya siz bize bir haksızlık yaparsanız, intikamını almayacak mıyız?" Shakespeare, *Venedik Taciri*, III. Perde.

15. Terry Eagleaton, *William Shakespeare*, Çev. Cüneyt Yalaz, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 1998, s. 51-52.

16. Buna (Shylock'un hatırlattığı) *On Masa Yasası* denilirdi. Ayrıca çok eskiden borçlunun etinden koparılan parçalarla şölenler yapılırdı. Bkz. Marx, *Kapital I*, Çev. Alaattin Bilgi, Ankara: Sol Yayınları, 1978, s. 301.

17. Shakespeare, *Venedik Taciri*, IV. Perde; dize 204-205; Marx, *Kapital I*, s. 300.

Para kılıçtır; birleştirir, böler. Para bahsinde Marx, parayı "ekonominin ve şeylerin ahlaki düzeninin yıkıcısı" olarak tanımlayan "eskilere" değinir; bu eskilerden biri Dante'nin imar ettiği Dite kentinin "sakini" Pluton'dur: "Modern toplum doğar doğmaz, Pluton'u saçlarından tutarak toprağın karnından çıkarmış ve altını kutsal kâse olarak selamlamıştır."[18]

İkinci durak *Atinalı Timon*'dur. Buna göre altın sarı, göz kamaştırıcı ve değerlidir; "bunun, şu kadarı, karayı ak, çirkini güzel, eğriyi doğru, adiyi soylu, yaşlıyı genç, korkağı yiğit yapar." Bu sarı köle, "din de kurar, din de bozar, lanetliyi kutsar; kocamış cüzzamlıya hayran eder herkesi." Sonuç şudur: "Gel lanetli maden orta malı orospusu insanlığın."[19]

Atinalı Timon'da Timon cömert biridir. Ancak bu cömertlik bir süre sonra ona yıkım getirir. Timon borçlanır ve issız bir yerde hayatını kaybeder; mezar taşına da şu yazılır sonra: "Adımı acıyıp sormayın sakın, geberesi hain alçaklar hani." Timon, paranın bir kılıç gibi bölüp birleştirdiğini anladığı zaman, paranın "bağların bağı" (bütün bağları çözüp bağlayan bağ) olduğunu fark eder; görünür kutsallık, ortak orospu, ortak pezevenkle altından kalkılmayacak bir yük yoktur!

Mesel burada bitmez. Marx, *Alman İdeolojisi*'nde de sıkça *Venedik Taciri* ve *Atinalı Timon*'a gönderme yapar; aynı alıntı *Ekonomi Politiğin Eleştirisine Katkı*'nın ilk biçiminde de karşımıza çıkar. Bağların bağı olan para Marx'ta, bedensiz bir bedenle ortaya çıkar; cansız bir bedeni ya da cesedi değil de, bireysel özelliğe sahip olmayan, kişisel yaşamı olmayan bir yaşam ortaya çıkıp gösterir.[20]

Alman İdeolojisi'nde Marx, bir isimle hesaplaşır: Max Stirner. Marx'ın deyimiyle *Aziz Max*. Bu adam, Marx'ın elyazmalarına düştüğü, daha sonra üstü çizilmiş notlarda şöyle ifade edilir:

> Aziz Max Stirner, kendisi dünya tarihini sırtında taşıyarak dolaşıyor ve her gün onu yiyor, onu içiyor, eskiden efendimiz İsa'nın bedeninin ve kanının yiyip içildiği gibi ve dünya tarihi de karşılığında günbegün onu üretir, onu yemek, içmek, giyinmek zorunda olduğuna göre kendi öz ürünü olan Birtek'i üretir.[21]

---

18. Marx, *Kapital I*, s. 146.
19. Shakespeare, *Atinalı Timon*, Çev. Sabahattin Eyüboğlu, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1965, 4. Perde, üçüncü sahne.
20. Karl Marx-Engels, *Alman İdeolojisi* (Feuerbach); Max Stirner etrafında bkz. s. 74-79; Marx, *Ekonomi Politiğin Eleştirisi'ne Katkı*, Çev. Sevim Belli, Ankara: Sol Yayınları, 2011. Kitabın önsözünde Marx, Dante'nin iki dizesine yer verir: "Burada bütün kuşkular kovulsun ve burada her türlü kuşku yok olsun." Atinalı Timon ile ilgili olarak ayrıca bkz. Jacques Derrida, *Marx'ın Hayaletleri*, s. 72-73.
21. Karl Marx-Engels, *Alman İdeolojisi* (Feuerbach), s. 67.

Dünya tarihini sırtında taşıyan ve her gün onu yiyen, onu içen bir kimse kuşkusuz sıradan bir insan değildir; bir filozof, bir savaşçı, bir politikacı da değildir, tek kelimeyle olağanüstü biridir. Bir insandan fazlasıdır. Böylesi bir insan, ancak, insanlığa hortlamış biri olabilir. Stirner'e vurgular bununla da sınırlı değildir. Giderek, bu ifadeler söze ve ete kadar uzanır. Marx için Stirner, "söz, et haline geldiğinden", "dünya ruhsallaştırıldığından", "büyülendiğinden" beri, "bir hayalettir".[22] O ruhlar da görür. Stirner'e eleştiriler "kutsal şeylere saygısızlık" gibi ifadelerle de devam eder.[23] Şunu anlarız: Marx hayaletlerden nefret eder ve aynı zamanda hayaletleri sever.

II

Marx tiyatroya da ilgi duymuştur. Bütün bütüne eserlerine baktığımız zaman dünya da bir tiyatro sahnesi gibidir ve o bu sahneyi karabasan bir tarih halinde işler. Shakespeare usta bir kalem olarak sahnede yerini alır. Bu sahne bir doğumla başlar: "Shakespeare'i doğuran Marx." Beride ise Goethe var. Ayrı bir doğum sahnesi olabilir mi? Belki. Ama Goethe'nin elinde bir kafatası yok. Yalnızca Faust var; Engels, Faust'u sevmiyor!

Hamlet'in sunduğu bildirinin başlığı şudur: "Çığırından çıkmış bir zaman bu." İşte bu zamanda (ya da bu dünyada) Hamlet ortaya çıkar. Yemin başlar. Hamlet, "yemin edin" der; Hayalet "yemin edin" der. İkisi de yemin ederler. Hamlet, yeminden sonra kendini Hayalet'e emanet eder. Artık yol göstereni odur. Hayalet, babanın ölümüyle ortaya çıkar. Sırrın ayrıntılarını verir ve geri döner. *Komünist Manifesto* şu cümleyle başlar:

> Avrupa'da bir hayalet kol geziyor: Komünizm hayaleti. Yaşlı Avrupa'nın bütün devletleri, Papa'sı ve Çar'ı, Meternich'i ve Guizot'su, Fransız radikalleri ve Alman hafiyeleri, bu hayaleti dualar okuyup tütsüler yakarak kovmak üzere kutsal bir ittifakta el ele vermişlerdir.[24]

Çağrı ise şudur: "Bütün Ülkelerin İşçileri Birleşin." Bu birleşme kimin etrafında sağlanacaktır? Yanıt: *Hayalet'in*. Çünkü Hayalet bir kuşatma altındadır. Komünizm bir hayalettir. Düşmanları bu hayaleti öldürmeyeceklerdir. Bir cinayet yok: Sadece dualar okumaktadırlar, tütsüler yakmaktadırlar. Tek dertleri onu kovmaktır. Hayalet düşmanları için bir korku nedenidir ama dostları için komünizmdir. Bir kurtuluş reçetesidir.

22. Derrida, *Marx'ın Hayaletleri*, s. 186.
23. Marx, *Alman İdeolojisi*, s. 74.
24. Karl Marx-Friedrich Engels, *Komünist Manifesto*, Çev. Nur Deriş, İstanbul: Aydınlık Yayınları, 1979, s. 43.

Bu hayaletle, devrim yapılacaktır. Papa gidecek, Çar devrilecek, hafiyeler su üstüne çıkacak. İnsanın doğallaştırılmasını ve doğanın insanileştirilmesini isteyen Marx'ın hayaletle bir kurtuluş muştulaması, sadece komünizmi simgesel olarak anlatma isteğiyle açıklanamaz. Çünkü yine bizzat Marx tarafından ifade edilen bir değer kavramı vardır ve bu kavram içerisinde gerçek nesne, yalnızca gösterge olarak görülür, kendi olarak bir hükmü yoktur, değeri neyse odur. Hayalet öldürülmez, ele geçirilmek istenmez sadece defedilmek istenir. Onu defetmek isteyenler, tek kelimeyle düşüşün peşindedirler; ayinleriyle de düşüşü sağlamak isterler. Hayalet'in karşı tarafı, şeytan değilse bile *şeytanımsı* "tiplerle" doludur. *Şeytanımsılardan* sıyrılacak olan Hayalet ise tek başına kol geziyor! Niçin? Özlediği toplumsal hayatı gerçekleştirecek. Nasıl? Bütün dünyanın işçilerini birleştirecek; zulüm yerini güzel günlere bırakacak, cennet.

Buradan baktığımızda Hayalet'i karşılayacak olan iki şey vardır; bunlardan biri *Mesih*, diğeri *melektir; Mesih ya da melek* (Marx, tarihi duru gök olarak tanımlar) yine Marx'ın deyimiyle "tarihin duru göğünde" bir sıçrama yapacaktır; bu sıçrama devrimdir.

Hayalet diğer yandan dizginlenmeyendir. Ancak tütsüler yakılıp, dualar okunup yok edilmek istendiğine ve insanlar onunla özgürleşebildiğine göre bu Marx'ın bahsettiği Prometheus olabilir.[25] *Olabilir*lere rüyayı da ekleyebiliriz ve hayalet, gerçeğin görülmek istenen rüyasıdır da diyebiliriz; insan, çünkü hayalini kurduğu şeyleri rüyasında görür. Marx'ın rüyasında toprak mülkiyeti kalkacak, her türlü toprak rantının kamu yararına kullanılması sağlanacaktı. Rüyanın bundan sonrası yine toprak etrafında görülüyor: Her türlü miras hakkı kaldırılacak. Ülkeden ayrılıp başka bir yere yerleşen ya da isyan eden herkesin mülküne el konulacak. Kıraç topraklar ekilebilir duruma getirilecek. Tarım alanından "iş orduları" kurulacak.[26] Bütün bunların anahtarı da Hayalet'tedir. Hayalet bir özlemi ifade eder. Düşmanla ancak elle tutulmayan, gözle görülmeyen bir güç baş edebilir.

Bunun yanında dinsel olanla / görünmeyenle ilişki *Kapital*'de de yer yer görülür. *Kapital*'in "Meta Fetişizmi" bölümünde üretilmiş olanla, yaratılmış olan arasında bir etkileşim dile getirilirken dinsel âlemin sislerinden söz edilir. Meta gizemlidir. Marx metanın bu gizemli niteliğinden hareketle, görme-algılama konusuna değinir; algılanan ışın, bize sinirlerimizin öznel etkilenmesi olarak değil de, gözün dışında bir şeyin nesnel biçimi gibi gelir. Oysa görme olayında her zaman, ışının bir şey-

25. Marx, *Kapital*, Cilt I, s. 663.
26. Karl Marx & Friedrich Engels, *Komünist Manifesto*, s. 77-78.

den başka bir şeye, dıştaki bir nesneden göze fiilen geçmesi söz konusudur. Fiziksel şeyler arasında fiziksel bir ilişki vardır. Marx, metalarda bunun farklı olduğunu söyler: Metaların varlığı ve bunlara meta damgasını vuran emek ürünleri arasındaki değer ilişkisiyle bunların fiziksel özellikleri ve bu özelliklerden doğan maddi ilişkiler arasında mutlak olarak bir bağ yoktur. Burada, insanlar arasındaki belirli toplumsal ilişki, onların gözünde düşsel (fantastik) bir ilişki biçimini alır. (Bu yüzden) benzetme yapmak (ya da benzer bir örnek vermek) için "dinsel âlemin sisli bölgelerine girmemiz" (dinsel âlemin sislerle kaplı katlarını dolaşmamız) gerekir. Bu âlemde, insan beyninin ürünleri (şeyler), bağımsız canlı varlıklar gibi görünür ve birbirleriyle, hem de insanoğlu (insanlık) ile ilişki içine girerler.[27]

Burada dikkatimizi çeken ifade ise dinsel âlemin sislerle kaplı katlarıdır. Marx'ın hayaleti (ya da hayaletleri de) bu katlarda ikamet eder. Marx, bu sisli katlardan yola çıkarak Robinson Crusoe'ya uzanır. Robinson dua eder. Ama dua etmesi inanması anlamına mı gelir? Marx için Robinson dua eder ama dua etmesinin nedeni inanmak değildir: "Dua etmek zevk verir ve Robinson'u dinlendirir."[28]

Duanın, tekrarın kendini büyülemekle sıkı bir ilişkisi vardır. Dua sadece Tanrı'ya bağlanmak değildir. Issız adaya düşmüş biri, kendini gizleyemez bir gizin içindedir. Yorulacak kadar çalışmaz; doyacağı kadar çalışır, bütün çabası orada kök salmak değil, oradan kurtulmaktır. Biri olsa, bir kadın olsa, ıssız ada bir cennet olabilir. Robinson "tek kürekle mehtaba çıkar" hep. Dördüncü yılını bitirince "bu yıldönümünü de öncekiler gibi Tanrı'ya büyük bir bağlılıkla, büyük bir iç rahatlığıyla geçirdim" der; "çünkü Tanrı sözünü sürekli olarak okumakla, ağırbaşlılıkla uygulamakla, Tanrı'nın da bağışıyla" önceki bildiklerinden daha çok şey öğrenir. Aklına İbrahim gelir. İbrahim'in zengin adama, "Aramızda büyük bir uçurum var" sözü gelir. Çünkü öteki dünya kadar uzaktır artık ona.[29]

Bir süre sonra Cuma devreye girer. Bu sefer Tanrı, şeytan ve dua bir güce dönüşürler. Çünkü bunlar gücü simgeler ve Robinson bu güçle Cuma'yı kendine bağlar. Bu kolay da olmaz. Örneğin "şeytan konusundaki doğru bilgileri" onun kafasına yerleştirmek ve onu Tanrı'nın varlığına inandırmak öyle kolay değildir. Çünkü "egemen gücü, bağışlayıcı varlığı" kanıtlamak zordur (s. 191). "Tanrı üstündür, şeytanın ateşli okları vardır ve bu oklarla insanları vurur" gibi ifadeler de Cuma'nın içini yakmaz. Eğer Tanrı güçlüyse, onu öldürmek de ona düşer. Robinson

27. Marx, *Kapital,* Cilt I, s. 87-88.
28. Marx, *Kapital*, Cilt I, s. 92.
29. Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*, Çev. Akşit Göktürk, İstanbul: YKY, 1997, s. 119.

bocalar. Robinson'u burada Cuma'dan üstün kılan tek şey elindeki kutsal kitap ve gemiden kalan üç beş parça eşyadır (bir saat, bir defter, mürekkep ve kalem). Bunlarla zamanı tutar, kendi kaydını düşer; yerleşik bir dünyadan geldiği için mekân kurması kolaylaşır ve Cuma doğal olarak ona köle olur. Evi bilen adam, mağarayı eve, ıssız adayı da devlete çevirebilir. Özetle dua ve Tanrı, Robinson'a zevk ve dinlenme vermezler; bu zevk ve dinlenmenin arkasında sadece beden yoktur, güç de vardır: Güç sisli katlardadır.

Marx'tan alıntı yapmak her zaman güç verir. Din konusunda o gerçek dünyanın dinsel yansımalarını yadsımaz ve bunu "kaçınılmaz" olarak da değerlendirir. Tanımsa şudur: "Din dünyası, gerçek dünyanın yansımasından başka bir şey değildir." (Bu hayalet bahsinde, onun için de geçerlidir).

Zamanın Goethe'si Thomas Mann

Goethe, Thomas Mann için bir okuldur ve o da kendini bu okulun bir öğrencisi olarak görmekten sıkılmaz, saklamaz. Bu okulun iki dersi vardır: Faust ve Werther. Mann, bu dersleri-kişileri hayatı boyunca işler. Bunlar, ruhundaki *üçüncü kişiler*dir.[1] Bu yüzden olsa gerek zaman zaman Thomas Mann denilince hemen şöyle bir tanım yapılır: *Kendi zamanının Goethe'si.* Mann seksen üç yaşında dolaşım bozukluğuna bağlı bir iç kanama sonucu öldü. Hayali ise tıpkı Goethe gibi bir koltukta otururken ölümün gelip onu bulmasıydı; ölüm gelecek ve acı vermeden ruhunu bedeninden alacak. Kızının deyimiyle Mann ölmeden önce derin bir sükûnet içindedir ve yüzünde sanki müzik dinler gibi bir ifade vardır.[2]

1. Üçüncü kişi: "Her zaman arkanda yürüyen üçüncü kim?" Eliot'ın *Çorak Ülke*'sinden bir dizedir.
2. Hermann Kurzke, *Thomas Mann: Life as work of Art. A Biyography*, Çev. Leslie Willson, Princeton: Princeton University Press, 2003.

Goethe'nin soruları Goethe'den daha çok Mann'ı ilgilendirmiştir. Mann Goethe'nin, *Doğu Batı Divanı*'nda yer alan "Başka insanlar da yaşarken yaşamak mümkün müdür" sorusuyla cebelleşmiş ve bu soru Goethe'den fazla onu ilgilendirmiştir.

Doktor Faustus'un kahramanı müzisyen Saul Fitelberg, Adrian Leverkühn'e "ısrarla kişisel davanın mukayese edilemeyeceğini söylüyorsun. Küstahça kişisel bir benzerliği göklere çıkarıyorsun, belki bunu yapmak zorundasın. 'Başka insanlar yaşarken yaşamak mümkün müdür'" diye sorar.[3]

Mann pek çok romanında şiire ve şaire vurgular yapar. *Değişen Kafalar* romanında, "Doğruyu görebilmek için hakikatten faydalanmak müsaadesi insanlara verilmiştir ve bu müsaadeyi dilimizde şiir kelimesiyle ifade ediyoruz" diye bir cümle vardır. Bu tanıma göre şair, müsaadeyi alan kimsedir.[4] Bu anlamda Goethe doğruyu gören, hakikatten faydalanma müsaadesi alan ve bu müsaadeyle şiir yazan biridir. *Lotte Weimar'da şiir öpücüğe* benzetilir, *öpücüklerden çocuk doğmaz* ama;[5] Werther Charlotte'u sadece öpmüştür. Charlotte şiirdir.

Mann bir yandan Goethe'den etkilenir, onun örnek hayatını zikreder, diğer yandan onun hayat hikâyesini ve bu hikâyenin izdüşümü olan eserleri kendi eserlerine taşır. *Lotte Weimar'da* başlı başına Goethe konulu bir romandır. *Venedik'te Ölüm*'ün hayaleti de yine Goethe'dir ve bunların yanında Faust, *Doktor Faustus* olarak zamana monte edilmiştir.

Mann'ın pek roman sayılmayan, uzun hikâye (novella) olarak adlandırılan *Venedik'te Ölüm*'ü mistik dünyaya giriş niteliğindedir.[6]

Mann'ın eserleri boyunca hayat ve ölüm mistik bir hava içinde dokunur. Yolculuklar ölüme yapılır ve ölümle hayat açıklanır. Çöküş bile ölümdür. Goethe bu mistik dünyada ölüm ve intiharla; şeytanla yapılan anlaşmalarla hep vardır, olacaktır. Arkeolojik bir alandır Goethe; Mann kazdıkça sanki kendini çıkarır. *Buddenbrooklar*'la başlayan yazma süreci, *Venedik'te Ölüm* ve *Büyülü Dağ*'la sürer ve bu aşamanın halkaları *Doktor Faustus, Lotte Weimar'da, Yusuf ve Kardeşleri, Kanun, Musa Efsanesi* ile devam eder.

Venedik'te Ölüm bir krizdir. Yazarın yaşadığı krizdir. Şairin hayatında, beyninde kurduğu dünyayla bu krizi anlatır. Bu romanda başlayan kriz ve krizin ana kişisi olarak Goethe, *Lotte Weimar'da* ile bir sonuca

3. Harold Bloom, *Etkilenme Endişesi*, s. 88.
4. Thomas Mann, *Değişen Kafalar*, Çev. Saadet İkesus, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1950, s. 15.
5. Thomas Mann, *LotteWeimar'da*, Çev. Gürsel Aytaç, Ankara: Öteki Yayınevi, 1998, s. 274.
6. Gürsel Aytaç, *Edebiyat Yazıları*, Ankara: Gündoğan Yayınları, 1990, s. 81.

bağlanır.[7] Mann'ın yaşadığı krizlerin arka planında sürekli Goethe vardır, bu açıktır ve kendisi de bu krizlerden Goethe ile çıkar. Kriz kendini yeniden yaratarak yaşamaktır, bu kendini eğitmedir; kendi başına hayat olabilme cesaretidir. *Venedik'te Ölüm*'de Gustav von Aschenbach anlatmaz; anlatı yazarın kendini anlatması etrafında döner. Kendini anlatmak için Aschenbach bütün deney ve gözlemlerle bir gerekçedir. Mann bu kentte kendini yaşar, ölümü açıklayarak.

Mann'ın *Goethe ve Tolstoy* adıyla bir çalışması vardır. Bu çalışmada şunu görürüz: Mann'ın bir yanında Rus edebiyatı, diğer yanında Goethe vardır. Dostoyevski ise bu iki edebiyatın şirazesidir; *Doktor Faustus*'taki *şeytanla konuşma* ile *Karamazov Kardeşler*'deki *şeytanla konuşma* arasında *kan bağı* vardır. İkisinde de şeytan hayaldir, kahramanların yaşadıkları birer kâbustan ibarettir. Kâbusta görülen gerçek, insanın bastırdığı haldir. *Doktor Faustus*'a şeytan bir üşüme sırasında gelir. Romanın kahramanı Adrian Leverkühn kendini rahat hisseder. Şeytanın yanında saklı bir şey yoktur; çünkü şeytan saklı olanın-yasak olanın sözcüsüdür. Leverkühn, Faust gibi şeytanla anlaşır, *Karamazov Kardeşler*'in İvan'ı gibi de şeytanla konuşur. Ancak bir fark vardır; *Faust*'ta eylemler vardır, *Doktor Faustus*'ta ise eylemin yerini zaman alır. Leverkühn'ün istediği yirmi dört yıldır. Şeytan bunu verir; zaman şeytanın elindedir; şeytan zamanı satar, karşılığında sevgiyi alır. Leverkühn bir eser yazacaktır ama şeytan bu eserin zaman alacağını, bunun karşılığında hiçbir şey elde edemeyeceğini, hatta eserin alevlerinin bile kimseyi, başta yazarı bile ısıtmayacağını söyler.[8]

Dostoyevski'nin kahramanı İvan ve Mann'ın kahramanı Leverkühn sanrılar görürler. İkisi de başlangıçta şeytanı dünyalarına sokmak niyetinde değildir, hatta defetmek derdine düşerler. Sonra anlaşma gelir. Leverkühn için şeytan, delilerle kardeş bir yapıya sahiptir ve kardeşin en büyük özelliği verdiği sözü tutmamasıdır. Bir başka yerde Şeytan insanı iki dünya arasında bırakır ve bu iki dünyada da insanı rahat bırakmaz bir özelliğe sahiptir.

Lotte Weimar'da ise Thomas Mann, Goethe'nin kitapları arasında bir gezintiye çıkarır bizi. Örneğin Divan ile Faust, Divan ile Werther arasındaki akrabalık söz konusu edilir ve nihayet, Divan ile Werther kardeş kabul edilir.[9] Romanın yedinci bölümü bir inceleme gibidir. Burada Goethe'nin kaynaklarını okuruz. Örneğin Goethe basit bir muğlak-

7. Thomas Mann, *Venedik'te Ölüm*, Çev. Behçet Necatigil, İstanbul: Adam Yayınları, 2003.

8. Bkz. dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/26/920/11479; İclal Cankorel, "Thomas Mann ve Rus Edebiyatı", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Fakültesi Dergisi 47*, 2 (2007): 83-103.

9. Thomas Mann, *LotteWeimar'da*, s. 274.

lık içindeyken, Luther'in eserinde *kelime*yi *anlam* ve *güç* değil, *eylem* diye çevirmiştir (s. 249); örneğin mana hayatın bir ürünüdür, biri ötekinden geçinir (s. 249). Gotik tarzın bozuk Roma ve Grek mimarisinin meyvesinden daha çok şey olması gibi (s. 264).

Goethe'nin yaşadığı aşklar, genç yaşta yitirdiği oğlu, dostları bağlamında düşündüğüm zaman *Lotte Weimar'da* şu cümleyle bitmeliydi diye düşündüm: "Kardeş rüyası, hayal meyal, dörtte üçü unutulmuş. Kalmak bana, gitmek onlara nasipmiş, önden gittiniz siz ve çok şey kaybetmediniz. Ben yaşıyorum sizin yerinize, sizin hesabınıza, baş kişinin kayasını ben itiyorum" (s. 280).

James Joyce, Eski'nin Yeni Kahramanı: *Ulysses*

I

Babanım senin, uğruna bunca acılar çektiğin
O adamların zorbalığına katlandığın, baban
Yakışık kalmaz, Telemachus, sevgili babanın
Eve dönmüş olmasına böyle şaşırıp kalman.
(Homeros, *Odyseia*)

James Joyce 2 Şubat 1882'de Dublin'de doğdu ve eserlerinde bu kenti yazdı. Sıkı bir dini eğitim aldı; altı yaşında yatılı Cizvit okuluna başladı ve eğitimini kimi aralarla 1893'e kadar burada sürdürdü. Joyce, Henrik Ibsen'in *Biz Ölüler Uyanınca* oyunu üzerine yazdığı bir denemeyle (18 yaşında) edebiyata adım attı. *Stephen Hero* ilk romanıdır. *Ulysses* ise ilk başta *Dublinliler*'e eklenecek bir öykü olarak tasarlandı. Haftalık *Little Review* (Mart 1918'de) dergisinde dizi halinde yayını sürerken 1920'de yasaklandı, nihayet 2 Şubat 1922'de Joyce'un doğum gününde Paris'te yayımlandı.[10]

Ulysses'in bir konusu yoktur, denilir. Buna katılmak mümkün değildir. Çünkü bir yazarın yarattığı kahramanların adları bile bize bir konu verirler ve biz de bu adlarla kitaba ve konusuna dahil olabiliriz. Joyce, *Ulysses*'te şiire yaslanmıştır. Doğasıyla konu ya da konular bize imgeler aracılığıyla verilmişlerdir. *Konu yok ifadesi* yalnızca kitapla ilgili üretilen efsanelerden ibarettir.

Joyce 1904'te Nora Barnacle ile tanışır. *Ulysses*, Joyce'un Nora Barnacle'ı sevdiğini anladığı gün olan 16 Haziran 1904 günü Dublin'de geçer. Romanda üç kahraman vardır: Stephen Dedalus, Leopold Bloom ve Molly Bloom.

10. Gordon Bowker, *James Joyce: A Biography*, Londra: Weidenfeld, 2012.

Stephen Dedalus öğrencidir. Paris'te yaşar, Dublin'e annesinin ölümü üzerine gelmiştir. Bu ölüm onu derinden sarsar. Ölümü kabul etmez. Sürekli dua eder, giyindiği siyah elbiselerle annesinin yasını tutar. Babasını (Simon Dedalus) ve kendisini suçlar. Nihayet, babasından ayrılır. Annenin ölümü bir gerekçe olmuştur sanki. Stephen babasıyla mesleki anlamda da bir kopuş yaşamıştır. Örneğin babası tıp okumasını isterken, o sanatı seçmiştir. Simon Dedalus da karısının ölümüne üzülür, kendini içkiye verir, ağıtlar yakar. Sonuçta Stephen, Buck Mulligan adlı arkadaşıyla Martello Kulesi'ni kiralar. Burada yaşar. Stephen, dünyayı kabul etmez, dünyadan kopmaz da; sanatçı bir kişiliği vardır, hayal kurar, Shakespeare'den konuşur.

Leopold Bloom bir gazete için reklam ve ilan bulmaktadır. Okuz sekiz yaşındadır. Çok sevdiği oğlu Rudi'yi kaybettiğinden beri (on bir yıl) karısıyla ilişkiye girmemiştir. Karısı onu Blazes Boylan adlı bir adamla aldatır. Bunu bilir. Tek korkusu on beş yaşındaki kızları Milly'nin annesini örnek almasıdır. Bloom bir oğul arar.

Molly Bloom romanın başında ve sonunda görülür. Ara bölümlerde yoktur. Leopold Bloom'un karısıdır. Gerty ile birlikte romanın iki kadın kahramanından biridir. Gerty kendini ima eder, Molly ifade eder.

Roman babasından nefret eden Stephen Dedalus ile ölen oğlunun acısını unutamayan, her yerde bir oğul arayan Leopold Bloom'un karşılaşmaları ve karşılaştırılmasıdır. Bu anlamda *Ulysses* kim *ne yapıyor* değil, kim *ne düşünüyor* sorusu etrafında gelişir.[11]

Dinsel olarak Leopold'un kimliği ve yaptığı iş özellikle vurgulanır: Musevi ve reklam toplayıcısı. Bildik bir yapıdır. Shakespeare ve Balzac'tan bu yana Museviler tüccar ya da tefecidir.[12] Stephen ismi ise ilk Hıristiyan Aziz İstefanos'tan gelir ve Joyce bu benzerliği bilerek yapar. Stephen'in soyadı olan Dedalus ise Antik Yunan'dan gelir, mitolojide ilk sanatçı odur. *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi*'nden itibaren bu ad ve soyad vardır.[13]

Sonuçta ikisi, iki zaman dilimini imler. Stephen *sanatı*, Leopold *bilimi* temsil eder. İkisi de dışlanmış kimselerdir. Dedalus Joyce'un çocukluğu ve gençliğini, Bloom *kâmil* kişiliğini temsil eder. İkisi arasında

11. *Ulysses* Türkçede yayımlandıktan sonra hatırı sayılır bir tiraj aldı. Ekim 1996'da yayımlanan kitap, Joyce ile ilgili notlar tuttuğum 2008 yılına kadar toplam on baskı yaptı. Her baskı beş bin bile olsa bu elli bin satış demektir. On yıl içersinde kitabı okuyan kimseler şu yorumu yaptılar: *Olay Dublin'de geçiyor* ya da *roman Dublin'de geçiyor. Hangi olay* sorusu ise yanıtsızdı hep.

12. Yahudilere yaklaşımla ilgili olarak bkz. Hannah Arendt, *Totalitarizmin Kaynakları / 1 Antisemitizm*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1996, Özellikle şu söz can yakıcıdır: "Sokakta insan, evde Yahudi" (s. 19).

13. Murat Belge, "Son Söz", *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2011, s. 289.

romanın en önemli konularından biri olan *baba ve oğul* ilişkisine benzer bir ilişki vardır; Leopold, Stephen'ın simgesel olarak babasıdır. Birinin Musevi diğerinin Hıristiyan olması ve bu iki kişinin İsa'da karşılığını bulması, İsa'nın baba arayışı da eklenebilir bütün bunlara. Her koşulda *Ulysses* bir baba arayışının romanıdır. Stephen'da oğlu, Leopold'da babayı görürüz. Bütün edebiyat tarihine damgasını vuran baba ve oğul çatışması romanın şirazesidir. Oğul, anneyi kazanmak için, babayı yenmek zorunda hisseder kendini.

Ulysses, Homeros'un *Odysseia*'sı üzerine inşa edilmiştir. *Ulysses*, *Odysseia* gibi üç bölümdür. İlk bölümde (I-III, s. 4-82) Stephen, ikinci bölümde (IV-XV, s. 85-652) Bloom, üçüncü bölümde (XVI-XVIII, s. 655-841) Molly'yi okuruz; ilk bölümde Stephen'ın arayışı vardır; ikinci bölümde Stephen ve Bloom karşılaşırlar; üçüncü bölüm Molly ile sona erer. *Odyseeia*'da ilk bölüm Telemachus'a, ikinci bölüm Odysseus'a, üçüncü bölüm de Penelope'ye ayırılmıştır. Destan kişilerinin romandaki karşılığına gelince; Leopold Bloom Odysseus'tur; Molly Bloom Penelope'dir ve babasını arayan oğul Telemachus ise Stephen'dır.

James Joyce *Ulysses* ile bir kitap yazmamış, okura bir bulmaca vermiştir, kim ne kadar çözebilirse. *Ulysses* pek çok kitapla karşılaştırmalı olarak okunabilen bir yapıttır[14] ve ilk akla gelen yapıt *Faust*'tur.

Faust'un ikinci kitabında ayıplanan Helena vardır ve bu kadın yeraltından seslenir; geçici olanı sunar; geldiği yer denizdir. *Ulysses*'te ise yeraltı (meyhane ve) genelevdir ve burası geceye ilişkindir ve "romanın" geçtiği yer olarak Dublin, bir yakası denize açılan bir başkenttir (Ortaçağ'dan beri). Burada her şeye zihniyle karşılık veren bir adam tanırız: Leopold Bloom (bkz. 15. Bölüm).

Ulysses'in ilk bölümü bir tıraş sahnesiyle açılır. Buck Mulligan "aynadaki yüzüyle konuşur", pürüzsüz cildini yoklar; Stephen, denizden yüzünü çevirip "fıldır fıldır oynayan yüze" bakar.[15] İlk konu ölümdür. İlk göstergelerden biri sudur: "Su ayna gibi aklaşır, karanlık denizin aydınlık koynu" olur ve sözcükler, dalgalar gibidir; biri diğerinin üstüne biner (s. 37-38). Su imgesiyle birlikte anne belirir; yoktur, bir rüyada görülmüştür; gözleri cam, kefeni kahverengidir. Artık yoktur ve varlığı hayalden ibarettir / hayalettir; Gulyabani! Ölüler yamyamı (s. 39). Su (ve deniz) yüksek ve yakını vermekle kalmaz, varılmaz derinliği de verir,

14. Türkçede *Ulysses* ile en fazla karşılaştırılan kitap Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar* adlı romanıdır. Berna Moran, *Tutunamayanlar*'ı diğer Türk romanlarından ayıran, *Ulysses* ile birleştiren özelliklerine değinir. Moran, bunların biyografi, ansiklopedi, günlük, şiir, tiyatro, mektup olduklarını söyler; Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bakış*, II. Cilt, İstanbul: İletişim Yayınları, 1990, s. 203.

15. James Joyce, *Ulysses*, Çev. Nevzat Erkmen, İstanbul: YKY, 1996, s. 34. Bundan sonraki alıntılar bu baskıdandır ve ayrıca konu / yazı yalnızca Şeytan ve onunla iltili yan temalarla ilgilidir.

büyüler; anne, çocuğunu her zaman büyüler. Baba göğe ait olandır, yasa koyucudur, onun kabulü anneye bağlıdır ve dahası baba evi bile anneyle vardır; anne yoksa baba evi de olmayacaktır. Bu arada memleket ise *çürük dişlilerle, kokuşmuş bağırsaklarla doludur*; sokak at tersi kokar, kaldırımlar veremlilerin balgamı gibidir ve herkes sanki susamış tilkiler gibi yüksek sesle güler, konuşur. İlk tartışma konusu da sofra gibi açılır: *Baba ve Oğul* (s. 47-49); varılan sonuç: *Fuzuli şaklabanlık* ve rüzgârı dokuyan herkesi bekleyen tek şey vardır, boşluk: "Kilisenin o savaşkan meleklerinden bir meydan okuma... Mikail'in çatışma anında mızrakları ve kalkanlarıyla onu her zaman koruyan askerleri" (s. 49). Yorum: *On ikinci kaburgam yok olmuş* diye bağırdı. *Üstün-insanım ben.* Sözler: *Fakirden gaspeden Tanrı'ya ödünç verir... Boğanın boynuzu, atın çiftesi, Saksonyalıların gülücüğü.* Final: *The Ship'te diye bağırdı* Buck. *On iki otuz. İyi* dedi Stephen... Ta açıklarda, yuvarlacık kaypak *kestanerengi bir baş, bir fok başı. Gaspçı* (s. 51-52).

İlk bölüm böyle biter. İkinci bölümden itibaren tarihe ve düşünceye çeker bizi Joyce; biz ve onlar diye bir ayrım gündeme gelir. Onlar için tarih, "bir masal", ülkeleri ise bir tefeci dükkânıdır (s. 54). Düşünce ise düşüncenin düşüncesidir. Bulmaca başlar. *P* harfi; Para, kuvvettir. Bacon eleştirisi midir bu? *Bilgi kuvvettir* diyordu. Kuvvetten gelen tek şey, *S* hafti: Savaş. Nedir savaş? Donmuş ölü kusmuğu, sivri uçlarında yem gibi kanlı insan bağırsağı takılı mızrakların tangırtısı. Sonuç: "Adım gibi biliyorum Yahudi tüccarlar şu anda canımızı okumaktadırlar. Koca İngiltere can çekişiyor" (s. 63). Tarih nedir ki? *Tarih* der Stephen, *bir karabasan.* Peki ya tüm *insanlık tarihi*? *O, Tanrı'nın tezahür etmesi*dir (s. 64). Savaşın nedeni ise Para'dır. İkinci bölümün, ana maddesi bu. Ancak burada savaş derken, arada "kadın" meselesi de görülür. Kahramanlarımız çok günah işlemişlerdir, çok hata yapmışlardır. Bu dünyaya günahı bir kadın getirmiştir ve bu kadın şöhreti şaibeli biriymiş, onun için savaşlar çıkmış, adı da Helena'dır (s. 64).

Üçüncü bölümde Mesih olunca, İsa ağlar. Ağlama nedeni bir şey olmasıdır. Adalet yok. Cinayet işledikten sonra yapılması gereken ilk iş: *Başka yerde olduğunu belgele.* Zımbalanmış biletleri atma. Bir başka başkent: Paris. (*Bu başkentte*) Belluomo, *karısının aşığının karısının yatağından kalkıyor, başörtülü ev kadını, elindeki fincan tabağında asetik asit fır dönüyor.* (Bloom aynı şeyi yapabilir mi? Asla). Mola: Elimi tutan zayıf güçsüz el. Kevin Egan'ı unutmuşlar ama, o onları unutmadı. *Seni anıyoruz ey Siyon.* Seslen: Yanıt yok. Ruh biçimler biçimi ama "benimle birlikte yürüyor." Kabaran deniz peşimde. Şişmiş bir köpek leşi. Artık bu leşi izleriz. Nereye kadar? Ulu sona doğru. Ne farkımız vardır ki ondan: Burada yatıyor zavallı köpek ölüsü (s. 77). Ötede zina ölüsü bir panter, yırtıcı bir kuş gibi ölüyü parçalıyor. Burada, tam da sırasında

Seneca'nın *Ahlaki Mektupları*'ndan koparılan ve koparıldığı için zaman ve kitaba uyan bir cümle: *Ruhlarımız günahlarımızın utancıyla yaralı.*[16] Anlarız, her ne kadar bir günde geçerse de hikâye, bir günün diğer bir günden farkı yoktur. Çünkü akşam, istediği saate kendini bulur ve dahası, bana sormadan, kendini bende bulacaktır. İşte bu. Bu da *Dişsiz Kinch, süpermen.*

İlk üç bölümün imgeler toplamında şöyle bir sonuç çıkabilir mi? Belki. Ama denemek gerek. İlk konu *ölüm*, ilk gösterge *su*, ilk kayıp su imgesiyle birlikte beliren *anne* ve savaşla birlikte gündeme gelen para ve bir kadın, Helena; sonra hayalet ve aşk; bir kadın hayaleti, tekrar etmekte yarar var *ruhlarımız günahlarımızın utancıyla yaralı* ifadesinin ekleri: *Sevgilisine yapışan kadın* (s. 80). Olumsuz bir ifadedir bu. Sonrası buruk. Kadının hali, akıldan çıkmayan görünümü; kadının narin elleri vardır, uzun kirpikleri vardır, *bana güvenir* (s. 80). Ama şimdi bu kadın cehennemdedir. *Yanıyor* ve *yoktur*. Bir hayalet gibi *yoklar* ama; *yoktur* ve buna rağmen bir şeyler istenir ondan: *Okşa beni. Yumuşak yumuşak yumuşacık ellerinle. Ben yalnızım burada.* Final şu olmalı belki: Yaşayan ben soluyorum ölü nefesleri.[17]

II

Leopold Bloom'u (Odysseus) tanımamız gerek artık. Nasıl ki Odysseus yolunu kaybeder ve gittiği her yer karşısında bir labirente dönerse; Bloom içinde Dublin sokakları bir nevi labirenttir; dolaşıp durur; *kasap, mezarlık, gazete binası, kütüphane, bar, hastane, kütüphane, genelev.*

Kasaplık hayvanların etlerini, kümes hayvanlarının iç organlarını büyük bir iştahla yiyen biridir Bloom. *İdrar kokulu* koyun böreğine bayılır, ızgarasını sever (s. 85). Beşinci bölümde hayali bir hamam sahnesi ile temizlenir. Bütün gövdesi rahim sıcaklığındadır, kokulu sabunlarla ovulur, göbeği et tomurcuğu gibi olur (s. 119). Hava sıcaktır beşinci bölümde, bu özellikle belirtilir. Güneşin altında Seylanlılar boş boş oturur. Yılın on iki ayı uyurlar. Uyuşukturlar. Çoğu havadan beslenir. Havadan mı yoksa savaş mı bilinmez. Bir de hastalık belirir: *Uyku hastalığı*. Beşinci bölüm boyunca uykuya göndermeler yapılır: *Buda müzede yan gelmiş yatar* (s. 112), Muhammed kedileri uyandırmamak için abasını keser (s. 109), günah çıkarmak isteyen yaşlı adam hücre önünde uyur (s. 113).

16. Seneca, *Ahlaki Mektuplar*, Çev. Türkan Uzel, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1992, s. 80.

17. *Odysseia*'ya göre ilk üç bölümü şöyle bağlanabilir. Telemachus'u sembolize eden Stephen, Dublin'i gezer; umutsuzluk içinde çırpınır ve nihayet İthaki Sarayı'na benzeyen Martelo Tower'da güne başlar. Deniz kıyısı, öğretmenevi ve nihayet babasının dostları; dostlar, babası hatırlatır ve her biri babadan bir izdir, onlarla konuşur.

Bloom bu sıcak havada sosisleriyle yürüyen bir kıza bakar. Sonra postaneye girer. Gişeden mektup var mı yok mu diye sorar. Gözüne bir afiş ilişir: *Tepeden tırnağa silahlı resmigeçit yapan askerleri gösteren orduya çağrı afişini* inceler (s. 103). Bakmak ve baktığını yorumlama ama hepsini hızla geçme devam eder. Postaneden çıkar. Üstü açık bir arabaya takılır gözleri; bir adam valizleri taşır, kadın ve erkek bozuk para arar (s. 105). Kadın ve erkek arabalarıyla gösteriş budalası kimselerdir, bunu bize Bloom'un bakışları bildirir. Ama bu kadınla tanımlar ve tarifler gelir: "Kadınlar kibirlidir", "kadınların burnu havadadır", "Kendilerini naza çekerler, teşnedirler oysa", "kadınla bir kere yat, teklif tekellüf kalmaz aranızda" (s. 105). Bloom, Brunswick Sokağı'nda gülümser. Aklına *çilli sesli, sivri burunlu soprano* gelir; soprano Belfast'ta da uslanmamıştır: "Senin karın benim karım" (demez). Durup dururken akla gelen bu adam bir afişin belirmesi, köşe başının başlaması ile sona erer: Bloom, *gözlerini rengârenk afişlerin üzerinde gezdirir* (s. 107); hoş kokulu gazoz afişleridir bunlar. Sahi değil sahteliği söylerler. Ötede Mrs. Bandman Palmer vardır; bu kadın *Hamlet*'i oynamıştır, dün gece, üstelik erkek kılığında. Bloom geriye gider; aklına babası gelir. Babası Ophelia'yı anlatmıştır. Babası, Ophelia'yı oynayan Kate Bateman'ı[18] hiç unutmamıştır. Burada Bloom'un kulaklarına sesler gelir: *Nathan'ın sesi, oğlunun sesi.* Nathan'ın babasının Tanrısının sesi. Bir de not düşülür: *Her kelime pek derindir*. Akla gelen, kendine yontulur hemen: *Zavallı babam* (s. 108).

Baba bahsinde dine ve sese vurgular yapılır. Nathan'dan itibaren duyulan ses, çiçeklerin sessiz diline (kadınlar çiçekleri sever çünkü işitemezler), Muhammed'in uyuyan kedisine, horlamaya ve nihayet heykellerin, hayalet gibi içimizde-dışımızda heykeller gibi kanamasına kadar uzar. Peşi sıra Mozart'ın Ayinleri ve Selamet Ordusu gelir. Tanrı bir sığınma "yeridir"; ordu çığırtkandır, "tövbekâr fahişeler topluluğuna" seslenir. Kutsal olan bununla sınırlı kalmaz; Meryem, Yusuf'un eşidir. Sesleniş başlar: Meryem için buhur kokuları, eriyen mumlar... Şeytan ve Cebrail sahne alır. İkiyüzlü insanlar, Tanrı'ya (salt) şeytanı zapt etsinler diye dua ederler: "Şerrinden ve fesadından bizi esirge" derler (s. 115). O masumları mahveden bir kimsedir. Onunla birlikte dünyayı gezen kimseler vardır. İstek: Allah'ım onları cehenneme gönder.

Altıncı bölümde Martin Cunningham görülür. James Joyce'un *Dublinliler* adlı hikâye kitabından da tanıdığımız bu adamı kim görse yüzünü buruşturur, karısı da sarhoşun tekidir. Gidilen yer mezarlıktır. Söz mezarlığa gelince akla ilk gelen ölümdür; intihar ve cinayet de arada görülür. Mr. Power hayatta en kötü şeyin, insanın kendi hayatına son vermesi

18. Kate Bateman (1843-1917) İngiliz tiyatro oyuncusu. Ophelia'yı oynuyor. Weldon Thornton, *Allusions in Ulysses: An Annotated List*, North Carolina: North Carolina University, 1982, s. 79.

olduğunu söyler, kendini öldüren kimse "aile şerefine leke sürer." Martin Cuningham intiharı "çılgınlık olarak" görür. Mr. Dedalus intihar eden kimse için korkak denildiğini söyler (s. 130). Sonra cinayet: *Katilin imgesi katledenin gözlerinde* (dir) (s. 134). Mezarlıkta konuşmalar biraz seyrelir, ne de olsa *dünya ölüden geçilmiyor*. Power ve Martin Cuningham kendi aralarında konuşurlar. Cunningham, Power'e intihardan söz edilirken ölüp dirildiğini söyler. Nedeni ise şudur: Bloom'un *babası kendini zehirleyerek* öldürmüştür (s. 135). Mezarlıkta, mezarlıkla ilgili konuşmalar da dikkat çeker. Burada yaşamak "ölümle flört" etmektir; İlk başta heyecan verir bu fikir. Sonra korku başlar. Çünkü burada ölüler "geceleyin uçuşan hayaletler" gibidir (s. 141). Burada bir kızla yaşamak kimi duyarlıkları geliştirebilir. Uyumadan önce *bir hortlak hikâyesi*... Örneğin "Türk mezarlıklarında fahişeler"[19] burada, "daha küçükken çok şeyler öğrenirler", mezar taşları arasında aşk; Romeo, "Ölümün ortasında yaşıyoruz biz" (s. 142). Sonra mezarda afyon çiçekleri yetişir (Çin'de); çünkü "Toprağa geçen kandır" ve bu kandan yepyeni bir hayat fışkırır. Defin bilgileri ve yasaklar dile gelir: *Anneyle ölü doğmuş çocuk bir tabutla gömülebilir*. "Bir İrlandalının yuvası (da) tabutudur" (s. 144). Mezarlık, ölüm ve nihayet öldükten sonraki hayat; bir de bir dipnot olarak şöyle bir rahatlık: "Hayaletim ölümden sonra seni rahat bırakmayacak" (s. 149).

Ulysses boyunca, *Odysseus*'ta olan paralellikleri okuruz ve bu paralellikler zamanın kaosu üzerine inşa edilmişlerdir. Zamanın kaosunda duygular yanlıdır. *Ulysses* ve *Odysseus* arasındaki ilişki Eliot'ın deyimiyle bilimsel bir bulgu kadar önemlidir.[20] Çünkü bugüne kadar böyle bir temel üzerine bir roman inşa edilmemiştir. Bu romanda insan bilinci akar ve kahraman hızla görür her şeyi; dünya bir taraftan akarken, ruh daha hızlı hareket eder, insan bakışla, baktığına yorum katarak kendisine hükmeden panolara-afişlere karşı koyar. Her nesne insana hükmeder ve insanda umut aranır hep. Nesne tüketir ve insan bu tüketime karşı koyar hale gelmeyince tükenir ya da nesnenin bir parçası halini alır. Bunun için olsa gerek nesne ona yüklenen bütün anlamlarla birlikte insanı dalgınlaştırır. Dalgın olmak, kendi içine bakmak olarak tanımlanabileceği gibi, gördüğü şeyi-nesneyi öğrenme olarak da tanımlanabilir. Bloom, bir polis takibindeymiş gibi dikkatlidir; gördüğü her şeyin ken-

19. Türkiye'de mezarda fuhuş her zaman vardır. Günümüzde bile burası fuhuş sektörü için popülerdir. Internet'ten şöyle bir arama yapıldığı zaman yüzlerce haber sizi karşılar: Belediyeden baskın, polisten baskın. Bunun yanında Joyce Çin mezarlarından da bahseder, bu mezarlıkta da haşhaş yetiştirilir (*Ulysses,* s. 137). Geçmişte ölü yıkayıcıları ve mezarlık bekçileriyle söyleşiler yaptım, bu söyleşilerin birinde bir mezarlık bekçisi ölülerden değil, dirilerden korktuğunu söyledi bana; dirilerden kastı, fuhuş yapanlardı.

20. Eliot, *Ulysses*'le roman çağının bittiğini söyler. Eliot, *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, s. 77.

disine hükmedeceğini bilir ama bunu ne bize söyler ne de kendisi bunun etkisi altında kalır. Bu ona dalgınlık verir. Dünya, Dublin olarak küçülmüştür sanki; kirli tulumlu yalınayak hamallar vardır bir yanda, diğer yandan sadece bir merhabadan ibaret tanışmışlıklar. Pazaryerlerinde ve limanda sözler "hep iyi para eder" diye bağlanır. Rimbaud'da bu yer kahvelerdi ve şu söz tekrarlanırdı: *Bize kaça mal olur.*[21] Kent, büyümüştür artık; birbirlerini kolayca bulan kimseler, sokağa çıktıklarında "ona rastlar mıyım" kuşkusu içindedir. İhtiyaç olunduğunda bulunan şeyler yoktur; herkesin ihtiyacını tespit eden reklamlar vardır. Savaşa asker toplayan ordudan gazoz imalatçısına kadar reklam hayata sinmiştir. Kent ve kenti kuşatan ihtiyaç listesi (reklamlar) insanların pelerinidir; gözlerse kurbağa... Her tarafta bir viyaklama.

Bloom demin söylediğim gibi polis takibindeymişçesine hareket eder. Dikkat ve dalgınlık- iç ve dış hemen hareket eder; o bir şeyi görür (dikkat) ve bu görülen şey hemen içe çekilir (dalgınlaşır). Onun yerine biri konuşur, o ise gösterir. Bilinçdışı tek *kılavuzdur*; Faust'ta yol gösteren Şeytan, burada bilinçdışıdır. Bilinçdışı susmasını bilmez. Kelimeler dalga gibi sırt sırta biner. Biri diğerini iter, biri diğerini başlatır. Biri *evet*, diğeri *hayır* der; *evet, evet* değildir; *hayır, hayır* değildir; *hayır* evettir, *evet* hayırdır. *Ulysses*'in 18. bölümü (Molly Bloom'un monologu) *evet* diye başlar ve *evet* diye biter; burada yer alan hiçbir *evet, evet* değildir.[22]

Evet insanca, *hayır* şeytancadır. Yedinci bölümde (matbaa), Nietzsche'ye bir atıf yapılır sanki. Nietzsche, *Ahlakın Soykütüğü Üzerine*'de bize çocuk kitaplarının yazarı Jonathan Swift'ten (1667-1745) söz eder. Swift, İrlandalılar için kutsallık derecesindedir. Ancak bu adam, "vahşi öfkenin, yüreğini parçalayamadığı yere" ulaşmadan delirir. Nietzsche, Swift'ten yola çıkarak *insanların minnettar oldukları ölçüde intikam beslediklerini* söyler; yalan bahsinde de yine ona başvurur: "Yalan söyleyen herhangi biri altına girmiş olduğu yükü nadiren fark eder; çünkü yalanı sürdürebilmek için, yirmi yalan daha icat etmek zorundadır."[23]

Vurgular yalanadır. Yalan, beraberinde rızayı da getirir. Okur, yalana rıza gösterir. Gazete böyle yaşar. Yapmacık olandan kaçmak *Ulysses*'te

21. Arthur Rimbaud (1854-1891) "kaça mal olur"u şöyle anlatır:

Bastonlarıyla kumları sürekli oyan
Emekli bakkallar yeşil sıralarda oturur
Yine bütün konuştukları ortaklıklar falan
Dönüp dolaşıp aynı söz: Bize kaça mal olur.

Rimbaud, *Bütün Şiirleri*, Çev. Erdoğan Alkan, İstanbul: Varlık Yayınları, 2003, s. 86.
22. Franco Moretti, *Modern Epik*, Çev. Nurçin İleri-Mehmet Murat Şahin, İstanbul: Agora Yayınları, 2005, s. 192.
23. Nietzsche, *İnsanca, Pek İnsanca*, s. 63-70.

bir tema olarak işlenir. Üstelik basit bir örnek üzerinden yapılır: İkram! "Okulun bir ikramı" mide bozmak için birebirdir ve her yapmacık görüntünün altında mutlaka bir kurban vardır.

Sekizinci bölümde *kurbanı* okuruz. Bloom'a bir el ilanı uzatılır. Bloom, dalgın haliyle bir kurbandır ve bu ilanla bir kişi onu kesmek istiyordur. *Herkes kuzunun*[24] *kanıyla yıkanmış. Tanrı kurban kanı istiyor.* Bugün de dün de böyleydi bu, değişen yalnızca kurbanlıklardır. Doğumun, evliliğin, savaşın ve binaların temeli kurbandır (s. 187). Joyce kutsal kitaplar ve kişiler arasında hemen küçük bir kronoloji çıkarır: Kelt Sunakları, İsa, İlyas Peygamber, Robinson...

Joyce, daima Goethe'nin gerçeğin altını çizdiğini söyler. Şeytan ise bir zar gibi Goethe ve Milton'ın arasına atılır her zaman. John Eglinton (eleştirmen) devreye girer ve *Şeytanın Hüsranı* konuşulmaya başlanır:

Şeytanlar çığlık çığlık gözyaşları göl olmuş
Meleklerin gözyaşı ancak öyle olurmuş.

İnsan ise "altarlardaki ateş, tanrılara sunulan tereyağı"ndan başka bir şey değildir. *Işığın menisinden* doğan Sophia ve Baba, Oğul ve Kutsal Ruh (*evrensel baba* ve *semavi insan* olarak bir kalıba dökülür) ile de *düşüş motifi* işlemeye başlanır: Temel cümle ise şudur: *Işık.*

Ulysses'te Sophia ışığın menisinden doğan tövbekâr biridir, İsa'ya can vermiştir ve İsa bu "gelin rahibeyle" *Buda*lara intikal eder (s. 225). Burada artık devreler biçim ötesi tinselliğe yönelir: *Baba, Kelam ve Kutsal Ruh.* Baba, *soluğu* veren olarak karşımıza çıkınca *tin* güç yerine geçer ve *oğul* cisimleşmiş kelamdır artık ve kutsal ruh, Tanrı'nın yerleşik deneyimine döner; tin varlık olur. *Ulysses*'in "sokağa dökülmüş" dilinde *Hamlet*, prens ruhunu yaşam öncesinde bulur; Hamlet'in düşleri, Eflatun'un düşlerine benzer, sığdır. Çünkü insan kanında kırmızı küreciklerden daha küçük boşluklardan sızan bitkisel bir dünya vardır ve biz işte bu dünyanın gölgesiyizdir. Sonsuzluğu düşünenler ise William Blake'in "kıçına takılırlar" (s. 225).

Bu *takılma* küfür değil, övgüdür. Blake, *bir kadının erkekte aradığı nedir* sorusuna, "doyurulmuş arzuyu okumak yüzünden" diye yanıt verir.[25] Çünkü cinsiyetler birbirleri için *ötekidirler* ve arzu gerçek olana değil, *ötekine* duyulur. Aşk da böyledir; ötekinin bizim için duyacağı arzudur asıl olan. *Zamanın ruhunda* ise öteki, *süperego* olarak duyumsanır; tin, varlığa döner yine (Freud).

24. *İncil*'de İsa son kurbandır. Ekmek İsa'nın bedeni, şarap kanıdır (Antlaşma kanı), bkz. *İncil*, *Matta*, 26 / 26-28; *Marcos*, 14 / 22-24.

25. Joel Kovel, *Tarih ve Tin*, Çev. Hakan Pekinel, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1994, s. 67.

Baba katli ise *Hamlet* üzerinden işler. *Babasının kanına karşılık, can alan kimseler* vardır. *Öldürülen baba* Araf'tadır. Gerçekte ise *Hamlet*, bir hortlak öyküsüdür. Tüyler ürpertir.

Ulysses'te Shakespeare nehir boyunca *kuğu bahçesinin önünden* yürür. Oyun başlar. Tok sesli bir oyuncu ortaya çıkar. *Hayalettir bu; kral, kral olmayan kral ve bu oyuncu tüm yaşamı boyunca Hamlet'i yutmuş olan hayalet rolünü gösteriş olsun diye oynamayan* Shakespeare'dir (s. 228). Shakespeare'in *ruhunun oğlu*, gerçekte Hamlet'tir. İhtimal: Hamlet yaşasaydı, *mirastan yoksun bırakılmış bir oğul olacaktı*, Shakespeare katledilmiş bir baba; anne, kızlık adı Hathaway olan Ann Shakespeare... Beride ise annenin ölümü vardır. Anne ölünce baba evi yok olur. Çünkü annenin ölümü örtülü bir aynadır. O her şeyi gösterir. Hiçbir şey kaybolmaz onda. Tek sıkıntı, örtüdür. Kim kaldıracak örtüyü? Hamlet bunu yapabilir mi?

Stephen karakteri Joyce'un kafasında belirdiği zaman İrlanda, İngiltere'nin politik boyunduruğu altındaydı. Kendine "Beyaz Gömlekliler" adını veren kimi gruplar İngiltere ile çarpışıyordu.[26] Joyce bu gençleri destekliyordu.[27] Stephen, Joyce'un gençliğidir ve bu yüzden İrlanda ve İrlanda'nın bağımsızlığı her zaman vurgulanır. Örneğin Stephen'ın, İngiliz hocası ile yüz yüze gelme sahnesi vardır:

> Konuştuğunuz dil benim olmadan önce onun dili. Ev, İsa, bira, usta kelimeleri ikimizin ağzından ne kadar bambaşka çıkıyor. Ben bu kelimeleri ruhum tedirgin olmadan konuşamıyorum, yazamıyorum. Bana bu derece yakın ve bu derece uzak olan bu dil benim dilim için her zaman sonradan edinilme

26. İngiltere'nin, İrlanda'daki işgalinin uzun bir tarihçesi vardır. Joyce'un hayat hikâyesine yakın duran bir zaman dilimini esas alırsak 19. yüzyılın ilk yarısından başlayarak İngiltere, İrlanda'yı resmen açlıkla terbiye etmiştir; *açlıktan ölmeler, yoksulluk ve yurdu terk etmeler* büyük bir nüfus kaybına neden oldu. Bunun temelinde 1801'de çıkarılan *Birlik Yasası* vardı; İrlanda, İngiltere'nin bir parçasıydı. Birinci Dünya Savaşı yıllarında İrlanda, İngiltere'den ayrılmak istedi. Wolfe Tone (18. yüzyıl) ile başlayan devrimci süreç Daniel O'Connor, Charles Stewart Parnell ile devam etti. Paskalya Bayramı'nda (1916) İrlanda, *Bağımsız İrlanda* talebiyle ayaklandı, 15 kişi asıldı. 1918'de Sinn Fein, İngiliz Parlamentosu'nda İrlanda'ya ayrılmış bütün milletvekilliklerini aldı. Milletvekilleri Londra'ya gitmedi. Dublin'de İrlanda Parlamentosu kurulup bağımsızlık ilan etti. Bu konuda pek çok kitap ve film vardır; ilk aklıma gelen *Hunger-Açlık* (2008) adlı filmdir; Boby Sands'ın ölümüyle sonuçlanan açlık grevi anlatılır. İrlanda için bkz. Levent Özçağatay, *Kuzey İrlanda ve IRA-Silahlı Mücadeleden Siyasal Çözüme*, İstanbul: Papirüs Yayınları, 1998.

27. Joyce için kimi zaman İrlanda, Batı'nın Avrupa'nın bir parçası değil, Doğu'nun bir parçasıdır. İrlanda talan edilmiştir. *Finnegans Wake* adlı kitabında İrlanda'yı "yarı sömürge" olarak tanımlar (s. 157). Bkz., http://ebooks.adelaide.edu.au/j/joyce/james/j8f/complete.html; Ayrıca bkz. Ian Almond, "Buda masalları, Arabistan Rüyaları: Joyce ve Doğu Tasvirleri", *Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüs Dergisi*, 2003, Sayı: 15, s. 250.

bir dil olarak kalacak. Kelimeleri ben yapmadım, ben benimsemedim. Sesimle kendimden itiyorum bu kelimeleri. Onun dilinin gölgesinde ezilip büzülüyor dilim.[28]

On birinci bölümde *günahı* okuruz; zevklerin zevkidir: Balo giysileri, saray tuvaletleri, üç köşeli şapkalar. Her şey hadsiz ve hesapsızdır. Kadınlar güzel kokular sürer. Tenorlar kadınları sesleriyle tavlar. Gürültü deniz zannedilir. Kadınlar "doldur beni" derler; ılıktırlar, loşturlar, açtırlar (s. 326). En fazla vurgu müziğe yapılır: Köylüler, açlıktan kuzukulağı yerken, şatolarda danslar yapılır, *Don Giovanni* dinlerler. Her uğraş kendi sazını üretmiştir. Avcı'nın *borusu*, çobanın *kavalı* vardır ve trampet, *uyuyun* demektir; ninni ise, *Yavaşla köpekcik'tir*. Uyku değil, uyutulma zamanıdır. Altın ve bronz at nallarının dönemidir bu ve her şey uyanıklık üzerine kurulmuştur: *Beni tıraş ettiği İsveç usturasını satan o herif. Tıraş parasını da eklemek isteseydi* (s. 335).

Bir sonraki bölümde herkes nutuk atmaya başlar. Temel konu *öze dönmek*tir. Hele söz İrlanda sporlarından, tenisten, hokeyden, taş gülleden açıldı mı herkes tekrar bir millet olduğunu hatırlar ve öze denmenin gerekliğini vurgular. Ta ki Bloom ortaya çıkıncaya kadar. En iyi nutku o atar; bu saman çöpünü görüyor musun diye sorulduğunda, Bloom, saatlerce saman çöpü ile ilgili nutuk atar. On birinci bölümde *müzik ve günah*ın yerini on ikinci bölümde *spor ve nutuk* alır. Gal spor ve eğlenceleri özlenir ve bunların tekrar canlanması arzulanır; Thomas Osborne Davis'in "Yeniden Bir Ulus Olmak" şarkısının mısraları mırıldanmaya başlanır.[29] Can alıcı vuruş ise boks maçı ile yapılır: Myler ve Perey, elli İngiliz altını taşıyan keseyi kazanmak için "tarihi ve zorlu" bir maç yaparlar (s. 364). Kaplanlar gibi boğuşurlar.

Taşlar yerine oturur. Britanya denilmez artık, *Britanya dediydi abem* diye söz başlanır ve bu adla vurgulanan tek şey güçtür. Britanya'nın dünyayı haraca kesen bir donanması vardır ve bu donanmayla dünyanın ilk meclislerine sahip uluslar bile köle olmuşlardır; köleler bir düzine baronun elindedir. Yeryüzü cehenneme dönmüştür; Tanrı'nın sopası

28. James Joyce, *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi*, Çev. Murat Belge, İstanbul: İletişim Yayınları, 2011, s. 204.

29. Thomas Osborne Davis, *Yeni İrlanda* hareketinin öncüsüdür. İrlanda milliyetçisidir. İrlanda'nın bir bütün olduğunu savunur, bu temelde şiirler yazmıştır; 1842'de *Nation* adlı haftalık bir dergi çıkarmıştır. *A Nation Once Again* [Yeniden Bir Ulus Olmak] şiiri yurt sevgisini anlatır, herkesin ağzındadır. "Yeniden Bir Ulus Olmak", İrlandalılar için kutsallık ölçüsündedir. Şiir şarkı olarak bestelenmiş ve hâlâ Sinn Fein millitanları için söylenir; bir klipte, yemyeşil İrlanda haritası vardır ve sarı harflerle S ve F harfleri çizilmiştir. Bkz. http://www.youtube.com/watch?v=snDrwc39rhY.

ellerindedir. *Fransızlar dediydi abem: Bir alay dans hocası!* İrlanda'ya bir fare osuruğu kadar faydaları olmadı (s. 374-375).

Mesih duygusu işlenmeye başlanır. İrlanda azizler ve âlimler adasına döner. Herkes bir kurtarıcı bekler. Doğacak her erkek çocuğun Mesih olacağı duygusu gelişir. Gebe kadınlar bunun müjdecisidir. Yani "gelebilir diyorlar" (s. 383). Bloom, ölen oğlunun doğumundan önce bambaşka bir adam olmuştur örneğin. Çocuk doğmadan altı hafta önce bebek maması bakmaya başlamıştır. Ulusun kaderi, Tanrı'nın elindedir. Birahanelerin açılışında pederler etrafa mercimek saçıp kutsama yapar. Şu istenir: Tanrı, birahaneyi İbrahim'in, İshak'ın, Yakup'un hanelerini takdis ettiği gibi aynı şekilde takdis etsin ve nurlu melekler bu mekânda barınsın (s. 386).

Artık akşamdır (13. bölüm). Asıl yoktur, hayatı belirleyen benzetmelerdir: Gerty MacDowell, Yunan Aşk Tanrıçasına (s. 394) benzer sonra zaman onu "Moda İlahesi" (s. 395) mecmuasına göre giyinen biri yapar. Gerçekte ise o "melek gibi bir kızdır" (s. 401).

Gerty'nin anlatımı duygusaldır. O bize bir sahne içinden sunulur. İlk açıklamalar liriktir: Endamı incedir, zariftir, hatta çelimsizdir. Yüzü fildişi saflığındadır, mum gibi solgundur; ağzı yaydır; parmakları limonsuyu ya da merhemlerle ulaşılabilecek türden bir beyazlığa sahiptir; süt banyosu yaptığı yönünde söylentiler vardır; gözleri mavidir, kaşları siyahtır. Kaşlarına rastık çekmesini *Prenses Resimli Roman Mecmuası*'nın Kadın Güzelliği sayfasının yönetmeni Vera Verity önermiştir; *saçları kestane*rengidir. Gerty tırnakları uğur getirir diye perşembe günü keser; ayak bilekleri kıvrımlı ve güzeldir (s. 394-397).

On yedi yaşında olan Gerty'nin işlemeli *dört takım iç çamaşırı, üç tane uzun ve kısa geceliği* vardır; buna rağmen Gerty'nin yüzünde gergin bir ifade, içinde bir elem. Ruhu yüzünden taşmış, sonra da gözlerine gelmiştir. Buna akşamın solgun ışığı da eklenince arzulu yüz, yerini tümden kedere bırakır. Gerty'nin dış görünümü çevresini ele verir; çünkü o, garip bir şekilde tutsaktır.

Gerty'nin bir sevgilisi vardır ve bu adam onu anlayacak yaşta değildir. Gerty'ye kur yapıp onu fethedecek adamın "sapına kadar bir erkek olması" şarttır (s. 398). Zengin ya da bir *masal prensinin* peşinde değildir o; aradığı, *onu bir buse ile teskin edecek* biridir. Bunun dışında, örneğin din hiç de önemli değildir onun için; sevdiği adamın dinini rahatça kabul edebilir. Joyce, Gerty için şunu ister: "Gerty'yi nazikçe kucaklayacak, onun yumuşak vücudunu gerçek bir erkek gibi ezercesine kendine doğru çekecek, onu sahip olduğu biricik kızcağızı, sırf kendisi olduğu için sevecek" biri (s. 405).

Gerty'ye erkekler bakar. Gerty *camii önünden geçerken, müminlere apdest bozduran* güzellerdendir. Yer kilise olunca, onu gören Piskoposluk *danışmanın azaları* ürperir. Gerty adamın bu halini görünce nefesi tıkanır. Arzulanmak onu büyüler. Şeytan içten içe gezer. Gerty, adamın içindeki "şeytanı uyandırdığını" düşünür. Olup biteni fark eden Edy Brodmann kıskanır. Adamın kara gözleri, Gerty'yi süzmeye devam eder. Bu Gerty için bir gurur kaynağı olur, içinden bütün bunlar "senin için" der, senin için. Tam bu sırada Edy Brodmann'ın kıskançlığı krize dönüşür; "ifrit kesilir" ve içinden Gerty'ye "bücür şeytan" der. Nihayet Gerty'nin karşısına kaya gibi bir adam çıkar: Leopold Bloom. Gerty, ağlamaklı bir gülümsemeyle bakar, sonra ayrılırlar. Bloom *topallayarak yüreyen* Gerty'ye bakar. Önce "zavallı kız" diye üzülür, ardından "zaten yüzünden okumuştum bir ayıbı olduğunu" diye söylenir; ekler: "Güzelliğine yazık". Sonuç: "Bu kusur, kadınlardaysa, on kat daha kötüdür. Ama kibirsiz olurlar. İyi ki gösterideyken bilmiyordum. Gene de istekli şeytan kız. Aybaşısı yaklaşmış derim, diken üstünde otururlar" (s. 406-415).

Bloom'un gözleriyle Gerty ve kadınlar akmaya başlar sonra. Bloom için kadının "tılsımı çözdüğü her ilikle biraz daha çözülür" (s. 405). Bunun nedeni aybaşıdır. Aybaşına ilk vurgu Gerty içindi. İkinci vurgu bir sayfa sonrasında tekrarlanır:"Aybaşlarından önce ifrit kesilir kadınlar." Aybaşı kadını şeytansı yapar. Molly böylesi zamanlarda "Her şeyin ona gâvur ölüsü gibi geldiğini" söyler. Derdi ise şudur: "O haldeyken, onlarla yatılması kötü mü?" Aklı ise Bloom'a şunu söyletir: Güvenli. Ama bazı kadınlar bu halde oldukları zaman iterler (s. 422). Çünkü, "kokarlar"

Bloom'a göre "her şeyi piç" eden, bir "kadını olduğu gibi görmektir" (s. 418). Maçoluk giderek tavan yapar. Bloom bir başka "herifin karısını savuşturmakla" ferahlar; çünkü böylesi kadınlar "tabaktaki artıklara" benzer. Kadınlar gariptirler. Molly onu ilk öpen Teğmen Mulvey'i hiç unutmamıştır. Kadınların dikkatini çekmek ise Bloom'a göre kolaydır. Bunun için "Ayna en ideal yerdir" ve buraya bir "ilan yapıştırmak" yeterlidir (s. 419).

Bölümün sonlarına doğru Bloom, akşam gibi mahzunlaşır. Gördükleri, düşündükleri onu yorar. Çünkü düşüne düşüne ve göre göre seneler geçiyor. Bu, tarihin kendini tekrar etmesinden başka bir şey değildir. Aslında bütün seyahati Gerty'nin ayağının aksaması etrafında döner; bu, ona merhamet vermiştir. Uyarır sonra kendini: "Merhamet hissine kaptırmamalısın kendini. Sonra seni kullanırlar" (s. 424).

Sahildeki havai fişekler, bölümün sonunda kamış olup Bloom'un elinde patlar! Bölüm mastürbasyondur.

Toparlayacak olursam Gerty'nin güzelliği dişiliğinden kaynaklanır. Bloom için o anonim bir görselliktir ve o bu görsellik içinde kendini

egemen kılmak ister. Yoksul bir hayattan gelmiştir. Ev dışındaki hayat, evlilik kendisi için makul bir korunma yoludur. Bloom'un Gerty etkileşimi onun uzmanlık alanına, reklama, girer. Gerty, onun vitrinini doldurur. Utangaç bakışları bir kınamadır ama, hazin bir protesto yatar. İnsanlar bu bakışlarla kendilerini izleyebilir, kendilerini inşa edebilirler. Gerty, bunu onlara verir; buradan bakıldığında o bir kurban olmanın yanı sıra bir istismar olarak da karşımıza çıkar.

12. bölümde ayak sesleri gelen doğum (mesih olmasa da) 14. bölümde gerçekleşir. Kitabın en zor ve en güzel bölümüdür bu. Ayin gibidir ve sanki bir rahip bize sesleniyor duygusuna kapılırız. Dua okunur. *Güneş* ve *inek* kutsanır. Kutsama doğacak olan bebek içindir: *Deshıl Holles Eamun. Deshıl Holles Eamun. Deshıl Holles Eamun.* Üç kez. Her şey doğum üzerine kuruludur. Harf kelimeyi, kelime cümleyi yaratır, bir kitap bir kitabı yaratır, bebek bir nesilden bir nesli akışı anlatır. Doğmak, sürdürmektir.

Bu meyanda başta İsa olmak üzere Yehuda ve İlyas'ın; kutlu kadınlardan Hacer ve Meryem'in adları anılır. Zerdüştlüğe ve (Sabiilikten bildiğimiz) Sin'e (Ay Tanrıçası) de göndermeler yapılır. Peygamber adlarıyla yapılan atıflar *baba ve oğul, baba ve kurban* başlığı etrafında toplanabilir: "Ve Hacer, İbrahim'e bir oğul doğurdu ve İbrahim Hacer'in doğurduğu oğlun adını İsmail koydu" (*Tevrat*, Tekvin, 16 / 15).[30] Meryem, oğlunu kurban verir; Hacer, kocasını ebter (kesik soylu) olmaktan kurtarır.

Ancak konu burada daha çok kurbana değil, doğuma ilişkindir ve baba ile kurban olma hep alttan altta okunur. Çünkü hiçbir bağ, inanç olmadan kurulamaz. Bağ, baba otoritesi için inancı aşılar; çocuğa güven inançtan gelir ve inanç olmadan, baba oğula biat etmez.[31]

Bölüm İlyas ve İsa ile biter; İlyas, sahilde değildir, *kuzunun kanı ile yıkanmıştır*; İsa ise kraldır, asıldığı darağacından öksürük şurubu üretilmektedir. *Tanrı Adaletlidir* diyen bir sayha duyulur, *uyanın.*

Doğum etrafında genişçe bir gönderme listesi de vardır. Everyman'dan, Mandeville, Thomas Malory'den John Milton'a, Daniel Defeo'dan Edmund Burke'e kadar uzayan bir listedir bu. Everyman'da hayat sona erdiğinde, ölüm insanı çağırır ve insan öteki tarafa giderken yalnızca yaptığı iyilikler kendisiyle birlikte gelmeyi göze alabilir. Bu Mandeville'de Arılar Meseli olur; meselde, arılar bal yaptıkları için mutludur, iktidar olmadıkları için de kovanlar huzurla dolar. Malory'nin Kral Arthur ve

30. *Tevrat*'ta bir süre sonra başka bir doğum gerçekleşir; Sara bir oğul verir İbrahim'e, adı İshak'tır: "Ishak'ı al ve Moriya diyarına git ve orada sana söyleyeceğim dağların biri üzerinde onu yakılan kurban olarak takdim et" (*Tevrat*, Tekvin, 22 / 1-2).

31. Richard Sennet, *Otorite*, Çev. Kamil Durand, Ayrıntı Yayınları, İstanbul,1992.

Yuvarlak Masa Şövalyeleri'nde ise herkes ortak söz söyleme hakkına sahiptir, köşeler yoktur. Milton'da dostluk ve vefa, Burke'de muhafazakârlık vurgulanır.

Doğumdan önce anne karnında bebeğin mesut olduğunun belirtilmesi ile doğum ile ilgili "hammadde" işlenmeye başlanır. Anne karnı aynı zamanda ibadet yeridir ve burada cenin sağlıklıdır. Bu arada bir hikâye anlatılır. Adamın biri İsrail'i dolaşmış ve nihayet A. Horne adlı bir adamın evine gelmiştir. Horne'un evi *analarla doludur*. Burada kadınlar Tanrı'ya ve Meryem'e dua eder. Hepsi gürbüz çocuklar doğuracaklardır. Hemşirelerin yerine bu evde *ak giysili rahibeler* bakar ve Horne onların başıdır (s. 433). Meleğimsi bu sahne daha sonra başka bir sahne ile yer değiştirir. Horne, Joyce'un yakın arkadaşı olduğunu bilmediğimiz Dr. O'Here olur. O'Here genç yaşta ölmüştür, şimdi ahirettedir. Doğum sahnesinde dokuz sayısı özellikle vurgulanır; Horne *dokuz sene* boyunca dolaşır ve geldiği yere kızı ve karısı da gelmişlerdir. Sonra bir kadın *dokuz senelik adet görme neticesinde çocuksuz* kalmıştır. Çocuklar *anne karnında dokuz ay* beklerler. *Dokuz* her kadar şeytan çağrışımı yapsa da burada böylesi bir anlatım yoktur. Ancak *şeytanımsı* bir görüntü vardır; *şeytanlıkla açılan gümüş* bir kaptan söz edilir ve bu kaptan, *kafaları kopartılmış acayip balıklar* çıkar (s. 435).

Kilise doğumla ölümü bir tutar. Devreye giren Stephen tıpkı papaz gibi konuşur. Can alıcı tanımlama ise *kelime*yedir. Kelimeler de hamile kalır. Meni kelimedir ve *kadının rahmine tahvil* olur ve böylece *sözcükler* oluşur (s. 439). Kelimenin rahimde vücut bulması bir törendir. Madagaskar'da kadınlar *beyaz ve safran renkli*; erkekler *beyaz ve buğday renkli* kıyafetler giyer; sümbül yağından kandiller ve ince mumlar arasında, kızın bakireliği gidene- kelime rahme tahvil edene kadar rahipler de ilahiler okur.

Bu arada "Bakire'nin Trajedisi" gündeme gelir. Pers ve Yunan trajedisi karşılaştırılır. Düğün sahnesi- iman tahtası aynı zamanda bir kurban törenidir. Trajedilerde bakire, düğün gecesi damadı simgesel de olsa öldürür. Bu ölüm- *adak sunma* aynadır ve burada insan kendini sınar ve görür. Bütün mesele sunmadır. Sevgi, *sunma* ile ortaya çıkar. *Ulysses*'in bildirisine göre "bir erkeğin karısını arkadaşına sunmasından daha büyük bir sevgi olmaz" (s. 441). Bu, Zerdüşt'ün bir sözüyle de açımlanır: "Bir yabancıyı kulene getirirsen bu senin için zor da olsa sen ikinci en iyi yatakta yatmalısın" (s. 441). Çıkış, belki de Arsito'dur. Aristo trajedinin *kusur* ve *ahlaksızlığı* üzerinde durmaz. Aristoteles'i ilgilendiren kötü duruma düşme fiilidir. Bunun Shakespeare'deki karşılığı Othello'da *kıskançlık*, Macbeth'te *hırstır*. Buradan *Ulysses*'teki önemli sorularından biri gündeme gelir: Evlat tehlikesi.

Çift yönlü ifadedir bu: *Baba ve oğul* arasındaki kavga ilkidir; ikincisi prezervatiftir, o *kelimeyi*, vücuda bırakmaz; ona, *çocuk öldüren* denilir. Bu haliyle *prezervatif* şeytandır. Yoldan çıkarır ve böylece evlat tehlikesi ortadan kalkar.

Zaman olarak on dördüncü bölüm bitimi gecenin ilerleyen saatleridir. Saat, yaklaşık olarak, 22.00'dır. Günün devrilmesine iki saat vardır ve artık kahramanlarımızın dünya ile ilişkileri yok denecek düzeye inmiştir; her şey bilinçlerinde olup biter ve bu bilinç imgeler halinde geceye akar. Kahramanlarımız dışa kapanır, içlerine açılırlar ve burada bir dünya kurarlar. Gerçek yoktur, düş vardır, hatta gerçek diye yaşanan bir kâbustur. Arzular rüya biçimini alır ve bunlar dramatize edilir.

Circe (Kirke) bölümünde yer belirsizdir; her ne kadar *genelevin, tramvayların parkesiz yan manevra hatlarındaki çıplak raylarla yeşilli kırmızılı ışıltıların ve tehlike işaretlerinin yer aldığı ön taraftaki Mabbot Street girişi* denilse de kişilerin konumlandıkların yerin mekân değil, bilinç olduğunu ve bunun yeraltı olarak telaffuz edildiğini biliriz; çünkü burada, yaşayanlar ve ölüler bir aradadır. Burası bir tiyatro sahnesidir. Yazım anlamında metin tiyatro metni olarak yazılmış; yer ve mekân, parantez ve italiklerle ifade edilmiştir.

Tanış olduğumuz Bloom dışında Shakespeare'den İlyas Peygambere kadar herkes buradadır.

Meyhane ve kerhanelerin korucu duvarları herkesi bir araya getirmede ustadır; burada isteyen istediğini söyler, düşünür; yaşamak, zaten burada ölülerle dirileri bir araya getirmektir ve alkol bu izni verir. Duvarlar, bütün sırları saklar. İnsan bedenidir burası. Meyhane beynimiz, kerhane bedenimizdir. Burada, bu mekânlarda insanlar acı çeker ve yaşadıkları bu ruh halinden dolayı mutlu olurlar.

Bloom burada düşünür ve düşünceleri fikre dönünce heyecana kapılır, her şeyi birleştirdiği anda sınır belirir, kopar; kendine sakladığı anılar vurgun yer, kişiliği bataklı bir göle döner, mezar taşında bir baykuş gibi kıpırtısız kalır, ruhuna tüner. Günahın verdiği zevklerinin meyveleridir bunlar. Meyveyi sıkıp zevkleri veren Kirke'den başkası değildir; o, *insan sesli korkunç tanrıça*dır.

Bloom bir yere gitmek ister; örneğin "birinci mevki biletiyle birinciye atla" (s. 500) der içinden ama gidemez, çakılıp kalır. İleriye doğru bakınca, duvarın üzerinde *tebeşirle çiziktirilmiş bir erkeklik organı resmiyle altındaki ıslak rüya yazısını okur* (s. 501). Karısı Molly'yi hatırlar. Hatırlamak, kalakalmaktır. Devreye bekçi girip evini, adresini sorunca şu yanıtı verir: "Şu anda unutmuş durumdayım" (s. 503). Bir süre sonra kör bir delikanlı ile tokalaşır, felçli bir emekli askerin yatak çıbanlarını öper (şerefli yaralar bunlar), yaşlı ve kötürüm erkek ve kadınlarla karın üstünde ilerleme yarışına katılır (s. 533).

Arada intihar sahnelerini de belirir. Peçeli falcı kadın (kendisini bıçaklar) Kahraman ilahım! (ölür). Kadınlar kendilerini bıçaklayarak, denize atlayarak, bileklerini keserek (...) intihar ederler (s. 538).

Tuhaf sorular, burada doğru ve gerçekmiş gibi sorulur. Örneğin biri "Yehuda'yı kim asacak" (s. 519) diye sorar. Başka biri, bir ses "Bloom, sen Mesih İbni Yusuf musun, yoksa ibni Davud mu" (s. 541). Bloom, *dediğin gibi valla*, der. Kabulden sonra istenen ilk şey: *Bir mucize yarat*.

Burada mucizeler de yaratılır. Derken romanın başından beri adını duyduğumuz İlyas peygamber sürüklenen sis ve tıknefes öksürüklerin üzerinden görülür. Üzerinde patiskadan yapılmış bir papaz cübbesi vardır ve Amerikan bayrağı ile kaplanmış bir kürsüden konuşur. Ey cemaat diye seslenir sonra, "bu havaya girdiniz mi, artık cennetin yolları önünüzde açılmış demektir", (bu arada) önündeki sehpaya da sertçe vurur ve onu dinleyen üç fahişe *öff* der (s. 553). İtiraflar başlar. Biri, "lekesiz biriyken" eve gelen bir muslukçu yüzünden yıkıldığını söyler. Zoe, saklamanın anlamsız olduğunu yineler. Ustadır. Çünkü *buraya bir papaz da gelmiştir*. En doğrusunu Yelpaze söyler: *Evlisiniz galiba* (s. 572). Zoe, *Hamlet babanın burgusuyum* der; Stephen: *Mavi gözlü civanım el falına bakayım* (s. 605).

Hep birileri gelirler. Görülen, bilinen varlıkların dışında ele tutulmaz, gözle görülmez ancak, varlıkları inananlar için tartışılmaz olan peri kızları da teşrif ederler (s. 590). Onların gelişi ile porsuk ağaçlarının sesleri gelir, *şş*; ne de olsa, şelalelerde büyümüşler, kim bilir nice yaz günlerini gölgelemişler. Peri kızları buz gibidir, sanki mermerdirler; bir yerleri yoktur, kılsızdırlar (s. 595). Neler görmemiştir ki peri kızı? Özellikle yatak odalarını, ayna içlerine kadar bilirler. Bloom kendini aklar. Yankı ses verir: *Yalancı*!

Bu kadar kalabalık arasında siyasetçi olmazsa olmaz. Bir söylev gereklidir şimdi: "Benim memleketim de dünya ülkeleri arasındaki yerini aldığı zaman işte o zaman, mezarımın kitabesi yazılsın." Bloom, konuşur: *Budur. Prff!* (s. 595).

Stephen melekleri tanımlar: "Melekler de tıpkı orospular gibidir" (s. 614). Stephen, *ölüm dansı* yapar sonra ve gördüğü düş- gerçekte İsa'nın eşeğine Conmee binmiştir (s. 623).

Düşünüyorum öyleyse varım değildir burası; *düşlüyorum, öyleyse varım*'dır diyenler buradadır. Bu sahnede, herkes istediği ile istediği oyunu oynar; istediğine, istediği rolü verir. Burası, düştür.

Ulysses kalabalıklardan sökülüp alınan kimselerin romanıdır. Kalabalık uzaklaştıkça (uzadıkça) bir kuleye döner; sakin ulusların açlıktan dillerini yedikleri geceye dair bir roman ya da şiir yazılabilir mi? Asla.

Şeytan, Sancaktar

19. yüzyılda pek çok önemli şair vardır ancak, melek ve şeytan bahsinde özellikle dikkat çeken Gerard Nerval (1808-1855), Baudelaire (1821-1867), Comte de Lautrémont (1846-1870) ve Rilke'dir (1875-1926). 19. yüzyıl Nerval'in uzun *büyülenmiş el*'i, Lautrémont'un *kinin oğlu ya da oğulları,* Baudelaire'in *Şeytana Dua*'ları, Rilke'nin *korkunç melekleri*dir.

Her melek korkunçtur; çünkü insan korkunçtur. Şeytan da melek de insanı simgeler; şairler bize, bizim için, bizim hakkımızda yazarlar ve biz bu yazılanı onların yazdıklarını sanırız, gerçekte onlar, bizim hakkımızda yazarlar, kendileri ise kendilerine bakarak kendilerinden yola çıkarak, bize bizim kaynaklarımızı verirler. Bu kaynaklar yaralar bizi; *yaralamayan tek bir şiir yoktur*. Tıpkı yaralanmış kirpi gibi: Kirpi, kendini körleştirir (bu körleştirme, kendi içini görmesidir belki), yusyuvarlak kapatır kendini, dikenlerle dolar (biz onun, kendini koruduğunu sanırız), bencil ve uyumsuz sanırız onu, yaralayıcı ve tehlikeli deriz (otobanda tehlike

korkusu aldığında yusyuvarlak kapandığı için kazaya maruz kalır); kazasız belasız hiçbir şiir yoktur, yara gibi açılmayan bir şiir olmaz, yaralamayan şiir de yoktur.[1]

Doğan bir bebek gibi her şiir melezdir. İki kelimeden anlam yaratmaktır melez. Bir topluluğa, bir cümleye döndüğü zaman biter. Korkak, hain ve kahraman bu melez içinde yer alır, yaşar ama cümle ne ihaneti kaldırır ne de kahramanlığı, çizgileri nettir; ya hain vardır cümlede ya da kahraman. Hain, her koşulda cümlenin şerefine sürülen bir lekedir, metni sona erdirir hemen; kahramanda ise cümle başka bir cümleyle akrabalık-kanbağı kurar, böylece yaşar; kahramana ihtiyaç duyan (din, ulus vs) şiire ve şaire yazıklar olsun! Bir anne ve babaya dönüşmez çünkü şiir, bir anne ve babaya bağlı olduğu an annelik ve babalık biter. Tek başınadır; bu yüzden şeytana benzer, tek başına olan şeytandır, özgürlük adına yaratanına ihanet edebilen tek kişi odur; o, düşüncenin değil, duygunun kanıtıdır: Ona uyan "sefillere" şair denir, ondan korkan kimseler peygamberlerdir.[2]

Bu yüzden şiir uyanıp kurtulduk dediğimiz bir kâbus değildir ve beride ölüp giden, ölüp gitti dediğimiz kirpinin elbette ki bir adı vardır; benle sen arasında yatan biz, onu görmeyiz uzun zaman, sonra ondan söz ederiz; kimileri için şiir, kanın görüldüğü yerde sadece söz etmektir; onlar sivrisineklerdir, bütün hayatları bir mısra etmez. Belleğimiz biz uyursak bile uyumaz ve hiç beklemediğimiz bir zaman şeytan ya da melek kılığında biri sokulur yanı başımıza, *bendim* der, açık olan ben, hiç kapanmayan ben, uyuyorsunuz işte! Çünkü tarihin içindedir insan, kendini sürdürmek için çocuklar doğurur, yaşar ve tarih bir kâbustur artık, uyandığı zaman, *hayat ne rahat demek* içindir her şey ve aşağıda olup biteni ve yukarıda olup biteni yoklar bir saat, çalar, uyanamazsınız. Kötü şair, şunu sormaya cesaret edemez: Kim yazdı benim şiiri mi? Sorunun yanıtını veremez. Çünkü (şeytandan) korkar. Niyet peygamber olup mürit toplamaktır. Niyeti bir devlet kurup yönetmektir. Korku tatlı bir bozgundur oysa ve burada zaman yok olup gider, bir mum nasıl sönüp gitmişse öyledir ve bu zaman içinde Yeats'in sesi gelir kulaklarımıza: *Sen bir yere gidemezsin.*

---

1. Jacques Derrida, *Şiir Nedir*, Çev. Ahmet Sarı-M. Abdullah Aslan, İstanbul: Babil Yayınları, 2002, s. 20.

2. Gerçekte bir Meryem yoktur, gerçekte tepelerin Meryem'i vardır, suların Meryem'i vardır ve İsa, bir imge-bir melez olarak benim babam kim anne diye soran bir şiirdir. Gerçekte bütün enerjisini akan kan etrafında harcayan Sandor Petofi (1823-1849) diye bir şair de yoktur; genç ölümü vardır yalnızca. Petöfi ne kasap babasının kanlı ellerini ne de hizmetçi annesinin toz bezlerini yazabilidi.

El Desdichado

Ben zifiri karanlık, - ben ki dul, Çaresizim,
Şatosuna el konulmuş, ben Aquitaine prensi
Tek yıldızım da öldü, - şimdi yaldızlı sazım
Taşıyor Melankoli'nin Kara Güneşi'ni

Mezarındaki güzel, Sana geçiyor nazım
Ver bana Pausilippe'i, İtalyan denizini
Nerde Gül'le Asma'nın kucaklaştığı üzüm
Ver bana yüreğimin hoşlandığı çiçeği

Amour muyum, Phoebus mü? Lusignan ya Biron mu?
Öpmüştü Kraliçem, hâlâ kırmızı alnım;
Syrene'in mağarasında tatlı düşlere daldım...

Utkuya geiip geçtim iki kez Acheron'u
Dile getirdim tek tek çalıp Orphee'nin lirini.[3]

Şiirin orijinal adı "El Desdichado", Türkçe anlamı "Miras Yoksunu"; şiir, *Les Chimères*'nin (Ejderha Kızlar) ilk şiiri; altı soneden oluşuyor ve sırasıyla "El Desdichado", "Myrto", "Horus", "Anteros", "Delfica" ve "Artemis" adlı şiirlerin başlıkları birleştirildiği zaman Arapça *El Mohattar* sözcüğü karşılanıyor, sözcüğün anlamı *gizli*.[4]

Nerval söz konusu şiiri kırmızı mürekkeple yazılmış, şiirin yazım süreci iki yıl; bittikten sonra, şiirin ilk halini Nerval, 1853 yılında Alexandre Dumas'ya gönderiyor; Dumas, bu şiiri *Le Mousquetaire*'de yayımlıyor, kısa bir yazısıyla birlikte. Şiirin gözden geçirilmiş hali 1854'te, Nerval'in *Ateşin Kızları* adını verdiği öykülerle birlikte yayımlanıyor.[5]

Dörtlükte geçen sözcükler arasında en dikkat çekeni *Kara Güneş / Siyah Güneş*'tir; şiir, aynı sözcük etrafında kurulur. Ardından *Dul* ve *avutulmuş* gibi sözcüklerle dizeler aralanır, böylece *karanlığa* doğru bir akım başlar. Dörtlükteki diğer sözcükler yine *karanlık* etrafında bir araya gelir ve bütün sözcükler, kökenlerine inildiği zaman *karanlıkla* buluşur. *Karanlık*, ışıksızlıktır; ne bir kimse vardır ne de görülen bir nesne; dokunabiliriz, hissedebiliriz ama yalnızca kendimize.

3. Gérard de Nerval, *Küçük Aylaklık Şatoları*, Çev. Erdoğan Alkan, İstanbul: Varlık Yayınları, 2005, s. 67.
4. Nerval, *Küçük Aylaklık Şatoları*, s. 65-66.
5. Julia Kristeva, *Gerard de Nerval, Miras Yoksunu Şair*, s. 211.

Dul, doğrudan *yas*a sirayet eder; yas, *birini, kendi içimizden başlayarak öldürme sürecidir*; kimi zaman bu öldürme, kendi ölümümüze kadar devam eder, bitmez. Avutulmamış, *avunma* tek kelimeyle yaşamaktır ve yaşamak derin huzursuzluklarla doludur; denilebilir, yaşamak tümden bir ölüm ayinidir, burada bir tutunma vardır, ama kime sorusu saklıdır. Ancak şair avutulmamış "birinden" söz eder; avutulmamış / avutulmamak ölüm ayini süresince yalnız olmaktır ve halen süren bir şeyler, bir yas vardır.

Kule tümden yükselme, ulaşma ve *kapanma / kapatma*... Kulesi yıkılmış Prens, Dante'nin *İlahi Komedya*'sında "beynini kemiren", cehennemin *Açlık Kulesi*'nde yatan, ağzı iğrenç lokmalarla dolu olan Ugolin'e benzemez; *Kulesi yıkılmış* Prens cehennemi içinde taşır, matematik sınırları olan cehennem söz konusu değildir onda. Söz konusu edilen kule de ne Açlık Kulesi'dir, ne de Kafka'nın yaratımındaki *Babil Kulesi*'dir; Babil Kulesi'nde insanlar gökyüzüne ulaşmak istemişlerdir; Tanrı'ya ulaşmak kadar, Tanrı'yla boy ölçüşmenin bir sonucudur. Nerval'in Prensi ise kimseyle boy ölçmez, hatta gözleri insanların ayakuçlarında açılır.

Yıldız, genel imgelemde ışır hep, ama sonuç değişmez yine; karanlığa özgüdür ve bir ışıma varsa, bu yine karanlıkla ilgilidir; dizede *yıldız*, *karanlıkla* bir yol ayrımına girmez, çünkü tektir ve ölüdür, kayıp gitmiştir, kesinliği ifade eder. Kesin olan başka bir şey daha vardır, ki yıldız sevgiliyle / ölmüş sevgili ile ilişkilidir ve sazın yaldızlı olması, sevgiliyi "çalması" ve en nihayetinde zayıf gibi görülen, ama çok güçlü olan *Taşır* sözcüğü; burada, artık kesin bir karanlık vardır, yaldızlı bile olsa şaire / Nerval'e *taşınan*, gelen sadece *Kara Güneş*'tir ve melankoli ya da en açık anlamıyla *Kara Sevda*'dır bu. Tekrar *yıldız*a dönecek olursam, yeni bir tanımlama gerekecektir ki bu da sinema, tiyatro ya da müzik dünyasından akan *star*dır...

Kara sevda, Kara Güneş ve *Yıldız*; bu üçlüyü birlikte düşündüğümüz zaman şöyle bir yorum söz konusu olabilir mi? Belki, denemek lazım... Melankolide baskın olan korku ve kaygıdır; bu ikisinin birleşmesi ile kuşku doğar. Kuşkunun nedeni safranın koyulaşmasıdır, *kararma*sıdır ve bu kara beyne doğru hızlıca akar; akımdan en fazla etkilenen kalptir; su basmış in gibi kalp kaygıyla dolar, acı bütün bedeni etkisi altına alır, güç tükenir, meni köpüklenir, gözler bir noktada düğümlenir. Uzatabiliriz, Nerval kendine *Prens* diyor, *Kral* diyor ve sevgilisi bu anlamda *Star-yıldız* ve kraliçe. Melankolik kimseler kimi zaman kendilerini aslan gibi cesaretli hissederler, çünkü mideye komşu bütün organlar kendi içlerinde bir isyan halindedir. Her şey *kara*ya açılır, midenin ağzı *kara*dır, bulutludur ve beyne doğru *kara* safra buğusu yayılır. Gözler, beynin ve kalbin tek kılavuzudur; artık her şey karadır, insanlar, ağaçlar, bitkiler

kara görünür; *kara* olan her şeyden sesler gelir, at kişnemesi ve flüt sesi... İki renk görülür bu hallerde, kara ve yeşil; melankolik olan kimi zaman karanlık / *kara bir oda* ister, kimi zaman suların aktığı *yeşil bir ağacın* gölgesi.[6] Karanlık oda, içteki karanlığın somut belirtisidir, olma halidir, yeşil rüyadır.

Ve *Kral*, bir imge olarak kral garip bir şekilde *bana* hep yalnızlığı söyler; Kral acı duyacak bir bedene bile sahip değildir; serveti tahtından ibarettir ve dalgın bir anında her şeyini yitirebilir. Krala yaklaşmanın, onu sevmenin tarih içindeki yeri kesinlikle ölümdür; ona dokunmak ölüme dokunmaktır. Bu konuda Frazer'in kimi belirlemeleri de var: Atından düşen, yerde can çekişen Kamboçya kralının yanına kimse yaklaşamaz; onu, ancak yerden bir Avrupalı kaldırabilir; çünkü kral, ölümdür ve ona yaklaşmak / dokunmak da ölümü getirecektir. Yine Batı Afrika'da kral öldükten sonra, yerine geçecek olan kişi aile meclisinin gizli toplantısında alınan karar üzere yakalanır, bağlanır, fetiş evine atılır; kral, tacı kabul edene kadar burada tutulur.[7] Baudelaire, *Paris Sıkıntısı*'nın en güzel şiirlerinden biri olan *Spleen*'de bu hali anlatmıştır; *sanki yağmurlu bir ülkenin kralı* olduğunu söyler Baudelaire; şiirde, dalkavuk lalalar, gözde soytarılar, balkonun önünde can çekişen halk vardır ve krala bunlar zevk vermezler. Baudelaire şiirin sonunda, kafatasında kara bir bayrağın dalgalandığını da ekler. Batı dillerinde "spleen" dalak anlamına gelir ve her zaman melankoli ile ilişkilendirilir. Bunun nedeni de Satürn gezegeninin, insan bedenindeki karşılığının dalak olmasıdır; dalak, kuru ve soğuktur. Baudelaire de "spleen" hüzün, sıkıntıdır.[8]

Nerval'in Kralı / Prensi yıkılmış kulesi ve çaresizliğiyle *kara sevda*dır; kara sevda melankolinin bir türü olarak algılanır: Arap Yarımadası'nda bunun karşılığı çöldür; âşık çöle düşer, bilge, çılgın ve yalnızdır. Avrupa'da bunun karşılığı sudur, insan ruhu sonsuz arzu denizine doğru yol alır; cesaret kısır, bilgi sahtedir ve Tanrı'nın nefesi insanı eğer bir limana götürmezse, denizin büyük çılgınlığına av olacaktır; bu yüzden yıldızlara güvenilmiştir; yıldız, gemiyi limana en güvenli şekilde yetiştirir.[9]

Şiirde okuru sorularla dolu bir çalılığa iten sözcük *karanlık*tır; *karanlık* dörtlükte bir iptir, demin de söylemeye çalıştığım gibi bütün sözcükleri kendine bağlar. *Karanlık*, Nerval'in sözcüğü *tenebreux*, ışıktan

6. Serol Teber, *Melankoli*, s. 175-180.

7. James G. Frazer, *Altın Dal, Dinin ve Folklorun Kökenleri*, Çev. Mehmet H. Doğan, İstanbul: Payel Yayıncılık, 1991, s. 111. Ayrıca İlhan Berk, *İnferno*, İstanbul: YKY, 1994, s. 9.

8. Charles Baudelaire, *Kötülük Çiçekleri*, Çev. Erdoğan Alkan, İstanbul: Varlık Yayınları, 2003, s. 131-135.

9. Michel Foucault, *Deliliğin Tarihi* I, s. 30. Ayrıca Sebastian Brant'ın *Deliler Gemisi*, Erasmus'un *Deliliğe Övgü*'sü için bkz. Foucault, a.g.e., Birinci ayrım, 17-75.

yoksun ve geceyle uyumlu bir haldedir; sözcük, *tarot* destesinin akla getirdiği *Karanlıklar Prensi* ile de ilişkilidir; melankolik kişinin karanlık ve umutsuzluk dünyasıyla suçortaklığını çağrıştırır.[10] Buradan bakıldığı zaman şiir bir ikizlik taşır: *Dul* ve *avutulmamış*, *dul* ve *eş*, *Akitanya Prensi* ve *yıkılmış kule*, *yıldız* ve *saz*, *melankoli* ve *kara güneş*... Bir *ikilik* hali şiire / dörtlüğe egemen olur ve bize çiftin varoluşunu söyler. Her çift kendi halinde çoğalır.

I

"El Desdichado" çeşitli yorumlara açık bir ifadedir; "El Desdichado", Alain Rene Lesage'ın (1668-1747) *Topal Şeytan* romanının kahramanlarından biridir. *Topal Şeytan*, Lesage'ın ilk romanıdır; romanın kahramanı şeytan ile birlikte Madrid'de dolaşır; şeytan konuşur, kahraman susar, birlikte evlerin içlerine dalar, evin içinde olup bitenleri duyar, mahrem sırlara ererler. *Topal Şeytan*'da bir miras meselesi vardır; romanın kahramanı Desdichado mirasçıları olmadığından, eşinin ölümünden sonra servetini eşinin akrabalarına vermek zorunda kalır, çıldırır.

İsmin anlamıyla ilgili elimizde iki seçenek var; Kristeva, Desdichado adının İspanyolca *mirastan yoksun* anlamına geldiğini; bunun yanında Fransızca sözcüğün birebir çevirisi yapıldığı zaman ise aynı sözcüğün "zavallı", "talihsiz", "acınacak halde" anlamına geldiğini ifade eder; şiirin Türkçe çevirmeni Erdoğan Alkan kitaba şu notu ekler: "Kalıt'tan yoksun bırakılmış, ünü sanı elinden alınmış anlamına gelen, Portekizce bir sözcük..."[11]

Nereden bakarsak bakalım, elde ettiğimiz tek ifade mirastır. Ama hangi miras? *Topal Şeytan*'da sözü edilen bir mülk mü? Mülkü elinden alındıktan sonra zavallı, acınacak hale gelen biri mi? Kalıttan yoksun bırakılan mı? Yoksa bu dünyada her şeye sahip, ama öteki tarafta hiçbir yeri olmayan biri mi?

Nedir miras? Miras, devredilendir. Nerval'in böyle bir miras sorunu olabilir mi? İmkânsız. Çünkü kendisine kalan mirası gezerek, eğlenerek harcamış ve bu harcamalardan dolayı eziklik duymamıştır. En büyük miras cennet olmalıdır; Nerval bu mirastan yoksun bırakmıştır kendini, bu mirasın yoksunudur; ancak, hemen belirtelim ki bundan dolayı ne zavallı, ne talihsiz, ne de acınacak halde olan biridir. *Kimin mirası* sorusu ise bu anlamda bir çırpıda yanıtlanabilir, Tanrı... Tanrı, kara bir güneştir ve bu yüzden Nerval karanlık ve *dul*dur. Dul, doğrudan yasa işaret eder. Kim bu dul ve kimden dul kalmıştır. Düğüm, Akitinya Pren-

10. Julia Kristeva & Gerard de Nerval, *Miras Yoksunu Şair*, s. 214.
11. Gerard de Nerval, *Küçük Aylaklık Şatoları*, s. 102; Julia Kristeva & Gerard de Nerval, *Miras Yoksunu Şair*, s. 212.

si ile çözülebilir mi?[12] *Ben Zifiri Karanlık,* diye başlayan sone, aynı başlığın "Artemis" adlı şiirle son bulur. Bir yerde bu şiir, ilk bölümü mühürler, buradan *dul*a bir yol açılır. Kayra Kralı Mausolos kız kardeşi Artemisia ile evlenmiştir; kral, kız kardeşini dul bırakmıştır. Mitoloji bu. Nerval'in göndermesi ise tersinden bir okumayı gerektirir. Dul kalan kız kardeş olmasına rağmen, biz kralın dul kaldığını düşünürüz. Artemis sonesinde ise, Artemis dişil yanı bir yanda kalır, eril olur. Dul olan kız kardeş, Artemisia, ölü ikiziyle (erkek kardeş ve koca) özdeştir ve Artemisia dul erkeğe döner, bu özdeşleşme, "ötekinin kodlanması, ötekinin mezar odasını kendi içine yerleştirme, şiirin eşdeğeri" olur.[13]

II

19. yüzyılda, Avrupa'da, özellikle Fransız edebiyatında *Bilinmeyen Üstler* ile ilgili hatırı sayılır bir edebiyat vardır; Alexandre Dumas, Eugène Sue ve Marice Joly akla ilk gelen yazarlardır.

Yaratılan mitlerin tarihsel olarak kökeni 14. yüzyıl, hatta kimi kaynaklara göre daha eskilere dayanır; 14. yüzyılın önemi ise *Templiler Tarikatı*'nın ortadan kaldırılmış olmasıdır. Templiler, bir bakıma Ortaçağ kabadayılarıdırlar, kendilerine göre dinsel törenleri ve hayata ilişkin raconları vardı. 17. yüzyılda bu tarikatın, *Gül ve Haç* öyküsü ile devam ettiği iddia edilmiştir. Gül ve Haç ile ilgili olarak çeşitli manifestoların yazıldığı bilinir ancak, bu metinleri kimin yazdığı bir sır gibi saklanmıştır. 18. yüzyılda ise Kudüs'teki Süleyman Mabedi'nin inşa sürecine kadar bir tarihçe çıkarılmıştır. En nihayetinde Fransız İhtilali sürecinde *Bilinmeyen Üstler* ile ilgili tartışmalar sürmüş; *Karanlıkların sinesinde birbirlerini hiç görmemiş ama birbirlerini tanıyan insanların kurduğu* topluluk olarak tanımlanmışlardır. On dokuzuncu yüzyılda, bu halka genişlemiş; Mani ve Dağın Yaşlısı ya da Şeyhi olarak bilinen Hasan Sabbah'ın da (Hasan İbn al-Sabah ya da ünlü lakabıyla Şeyh-ül Cebel 1124'te Alamut / İran'da Moğollar tarafından öldürüldü). Yahudi ve bu tarikatın üyesi olduğu ifade edilmiştir.[14]

Aynı yüzyılda Sue'nun *Gezgin Yahudi* ve *Halkın Gizleri*'nde *Bilinmeyen Üstler*'den söz edilir.[15] Yine Dumas'nın *Joseph Balsamo* adlı roma-

12. Miras bağlamında Akitinya Prensi, Aslan Yürekli Richard'a benzer; Richard, Selahaddin ile savaşmaya gider, döndüğü zaman kardeşi / ya da varisleri bütün servetine malına el koymuşlardır. Sefer dönüşü Richard ormanda kardeşine karşı savaşan "asilerle" birlikte kalır, onlarla birlikte varislerine karşı savaşır.

13. Julia Kristeva & Gerard de Nerval, *Miras Yoksunu Şair*, s. 215.

14. Umberto Eco, *Anlatı Ormanında Altı Gezinti*, Çev. Kemal Atakay, İstanbul: Can Yayınları, 1996, s. 152.

15. Eugene Sue'nun kimi romanları oyunlaştırılmıştır, andığım romanlarından *Serseri Yahudi*, Manakyan Tiyatrosu'nda sahnelenmiştir. Bkz. Baha Dürder, *Roman Anlayışı*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1971, s. 343.

nında *Bilinmeyen Üstler* vardır; *Bilinmeyen Üstler*'in lideri Cagliostro ve diğer aydınlanmışlar bir araya gelir; artık, on iki kabilenin temsilcisi sahnededir.

Dumas'nın *Paris'in Gizleri* adlı romanının kahramanı rüzgârın esintisine bıraktığı bir kâğıt parçasını izler, böylece bir dizi serüvene katılır. Bu tapınak ve rüyanın yan yana gelmesidir. Bir kâğıt parçası, bir rüzgâr ve nereye gittiğini bilmeyen bir kahramanın; bir rüyadır ve insan Baudelaire'in bir dizesiyle ifade edecek olursam, "bir simgeler ormanına doğru" yol alır. Ormanda bizi karşılayan tek şey karanlıktır ve karanlık bize hep ölenlerin ruhlarından haberler getirir.

Nerval'in hayat hikâyesi göz önüne alınarak Dul ile ilgili farklı yorumlar da yapılabilir, hatta bu konuda *Doğu'ya Seyahat* adlı kitap kimi ipuçları da verebilir; Nerval'in bu kitabında "Saba Kraliçesinin ve Cinlerin, Perilerin Kralı Süleyman'ın Hikâyesi" başlıklı güzel bir bölüm vardır. Bu bölümde bir inşaat / döküm ustasından söz edilir, Adoniram; bu, bildiğimiz Hiram ustadır. Masonlara ilgili efsanelerde Hiram ilk akla gelen kişilerdendir, yapılan kabartmalarda sağ elinde tokmak, sol elinde çekiç bulunur hep.[16]

Nerval, Adoniram'ı vatanı belli olmayan, sır bir adam olarak tanıtır ve onun bilgilerine hayret eder; "Bu kadar derin, bu kadar çeşitli bilgiye nereden getirmişti" der. Adoniram, Nerval'e göre, kendi köşesine çekilmiş biridir. Ancak Adoniram'ı anlatırken kullandığı sözcükler ilginçtir:

> O koyu karanlıklar içinde, sonsuz bir ışık gibi benzersiz bir kudretti. Bütün kadınlar onu gizlice seyreder, ama onunla konuşmazlardı. O ise kadınlara karşı ilgisizdi. (...) Kalbinin ağzı dili yoktu. O, sanki dünyayı hamur gibi yoğurmak için yaratılmış beyninin ve ellerinin var gücü ile çalışıyor ve dünyanın bütün yükünü taşımak için omuzlarını eğiyordu.[17]

Tevrat'ta Hiram *dul kadının oğlu* olarak ifade edilir, meslek olarak da "Tunç işçisi" denilir.[18]

Doğu'ya Seyahat'te Adoniram'ın bir hayaletle karşılaşması vardır; burada hayalet ve Hiram konuşurlar. Adoniram, hayalete "beni nereye götürüyorsunuz diye sorar." Hayalet, "Dünyanın merkezine, dünyanın ruhuna" yanıtını verir. Kimin, kim olduğu sorusuna gelince, Hayalet, "Ben senin ceddin, senin üstadın, bir kelime ile ben Tübal Kain'im" yanıtını verir.[19]

16. İstanbul'da, Karaköy Ziraat Bankası'nın kabartması vardır. Ayrıca bkz. Hayrullah Örs, *Musa ve Yahudilik*, s. 188-194.
17. Nerval, *Doğu'ya Sehayat*, s. 99.
18. Krallar, Bab 7, Ayet 13
19. Nerval, *Doğu'ya Sehayat*, s. 159.

III

"Miras Yoksunu"nun ilk dörtlüğünde üç kişinin varlığı dikkat çeker. *Karanlık* ve *dul* olan şair, şairin ölen sevgilisi ve *Akitanya Prensi,* üçlü karanlığa bağlanır. Yine ilk dörtlükte *tarot* kartlarının sırası izlenir; buna göre 15, 16 ve 17 numaralı kartlar dikkat çeker. Tarot'un 15. kartı şeytandır. Kristeva bunun Pluton olabileceğini ima eder. Pluton, cehennem "tanrısıdır"; kadın arar ve cehennem kazanının dibinden yeryüzüne biçim vermek ister; Kore'yi kaçırır, bir süre sonra serbest bırakır. Kore'nin yeryüzüne çıkmasıyla Demeter tohumu yeşerir; zenginlik anlamına gelen oğlu Plutos'u doğurur.[20]

Milton'a (1608-1674) kadar şeytan olumsuzdur. Milton'ın şeytanı Tanrı'nın tahtını sarsar, günahı reddeder, kahramandır; 19. yüzyılın kimi şairleri (Byron, Hazlitt, Shelley) bu yüzden olsa gerek Milton'ın şeytanını büyük bir başarı örneği olarak kabul ederler. Blake, Milton'ın şeytanı özgürce yazdığını söyler, gerçek bir şairdi, der onun için, nedenini de şöyle açıklar: *Şeytanı tanımadan, onun tarafını tutmuştur.*[21]

Şeytan, melankolinin mimarlarındandır ve 16. yüzyıldan itibaren bir melankoli şeytanı doğmuştur. Üretim ilişkileri de buna eklenince, *tembellik, şeytanın yastığıdır* gibi sözler şato sahipleri tarafından dile getirilmiştir. Şato ve sahiplerine karşı kabadayı olan Baudelaire ilk tepkiyi gösterenlerdendir; herkesin küfrettiği şeytana o, dualar yazar ve şeytanı kötülemektense ondan büyülenir.

Baudelaire'in Habil ve Kabil duasını burada anmak kaçınılmazdır. Baudelaire'de iki kardeşin, Habil ve Kabil'in, kız kardeşleri İklima ile evlenme kavgası düşman iki ırka dönüşmelerine yol açar. Buna göre Habil ırkı, yiyecek, içecek, uyuyacaktır, tanrının hoşnutluğu yüzlerinden eksik olmayacaktır; Kabil ırkı ise çirkefte sürünecektir, ölecek ve sefalet içinde yaşayacaktır. Baudelaire'e göre, Kabil mirastan yoksun kalanların atasıdır. Şeytan ise giyotini sarmış kalabalığı lanetleyendir; ışık demetleri ortasından çıkar ortaya, karanlık ve karabaşının parıltıları ile gelir.[22]

Nerval ise üç parça içinde yaşadı; birinci parçada hep yetim ve bakılan evlerde kaldı, ikinci parça delilik nöbetlerinden dolayı yattığı klinikler, son parça ise dünyaydı, hep gezdi. Kendini bir lamba direğine astı. Bana göre, lamba bir an güneş gibi göründü gözlerine, çıkmak istedi. *Anteros* adlı, dizinin dördüncü şiirinde iki kardeşten söz eder, Habil'den, Kabil'den; Kabil, kırmızı; Habil, sarı bir renkle ifade edilir. Alında ise sevgilinin dudaklarından kalma bir kızıllık vardır, dudağının yeri; çünkü

20. Messadie, *Şeytanın Genel Tarihi*, 1998, s. 228-229.
21. Link, *Şeytan-Yüzü Olmayan Maske*, s. 227.
22. Benjamin, *Pasajlar*, s. 116-118.

Nerval'i şeytan seçmiştir, bu yüzden "yazgım bağlı şeytana" diyecektir.[23] Habil ve Kabil'i birbirine düşüren üç kitapta da şeytandır.

Üç'e devam edecek olursam; şiirde üç dikkat çeker, örneğin *gül, asma* ve *üzüm*. Bu ifade Nerval'in Masonluğu ile birleştirildiği zaman, masonik bir sembol dizgesi de şiire egemen olur. Renkler bakımından aynı sembolik hava devam eder; örneğin; *Hâlâ kırmızı alnım,* gibi ifadeler doğrudan olmasa da dolaylı masonluğa yapılan göndermelerdir. Masonlukta pek çok kavram üç ile ya da üçleme üzerinedir; örneğin üçüncü derece en önemli derecedir ve öğreti ve sırları içerir, yine her loca üç sütundur ve yemin töreni pergel, kutsal kitaplar ve gönye ile bir üçleme oluştururlar, üçün on katıyla da *Kâmil İnsana* tekabül eder; bunun yanında, bir de en üstte otuz üçüncü derece vardır. Örnekleri çoğaltmak mümkün.[24]

Buradan şiire baktığımız zaman, şiirin yedinci dizesi yine masonlara özgü bir sembol olarak dikkat çeker; yedinci dize, "Nerde Gül'le, Asma'nın kucaklaştığı üzüm" şeklindedir. Yedi sayısı, yedi kollu şamdan, yedi gezegeni, yedi rengi, yedi katlı göğü, yedi notayı temsil eder. Baudelaire'de geçen *spleen* sözcüğünden söz etmiş; hüzün ve sıkıntının, melankolinin Satürn gezegeninin bedendeki karşılığı olduğunu söylemiştim. Nerval'de ise üzerinde durulacak olan *Kara Güneş*'tir; güneşin karşılığı kalptir ve bu kalp kararmıştır. Neden karardığı sorusu ise açıktır: Tek yıldızı vardır ve bu yıldız kaymıştır; kraldır, şatosuna el konulmuştur ve şimdi elinde olan tek varlığı sazıdır ve bu saz melankolinin kara güneşini taşımaktadır.

Bunun yanında dirim yeri olarak bir mezarlık vardır, mezarlığın her zaman en azından ölüler için karanlık bir yer olduğunu söylemeye gerek yok. Burada *asma* ve *gül*, burada anne ve sevgili bir bakıma ölüm ve dirilişi hatırlatır; ilk kıtada güneşin kara olduğunu söyleyen şair, ikinci kıtada *çiçeğe / yeşile* vurgu yapar; güle dolanan / gülle birleşen biri vardır; bir yanda yok olma isteği ve sevilenlerin yok olduğu, ama anılarının sürdüğü mezarlık, diğer yandan ışıltılı bir kendini gerçekleştirme edası...

Sonenin ilk üçlüğünde ise sorular vardır, ölüm ve dirimden sonraki belirsizlik dönemi başlar ve her belirsizlik isimlere yapılan vurgularla dile gelir. Amor, Phoebus, Lusignan, Biron, Syrene gibi adlar sıralanır. Üçlemenin şirazesi ise "hâlâ kırmızı alnım"dır.

IV

İlk kıta, *kara*, ikinci kıta *yeşil* ve üçlemenin rengi olarak *kırmızı*; *Kara*, melankoli; *yeşil*, diriliş; *kırmızı* ayaklanma. Bütün bunlara koca bir *ya da*

23. Nerval, *Küçük Aylaklık Şatoları*, s. 70.

24. Cihangir Gener, *Ezoterik-Batını Doktrinler Tarihi,* Ankara: Gece Yayınları, 1994, s. 162.

ekleyebiliriz; *yeşil,* sevgiliye düşte kavuşma; *kırmızı*, ayaklanma ve *kara*, karanlık ruh, belki de Tanrı...

Sonenin ilk üçlüğünde demin de söylemeye çalıştığım gibi egemen olan sorudur; soru, her zaman yanıt arar ve her soru kesinlikle bir kaçıştır. Nerval'in sorularında, aynı zamanda bir sitem de sezilir: *Amor muyum* diye sorar örneğin. Ancak burada kıstas, düğüm *kırmızı* da çözülür, soru bir ayaklanmadır ve artık şiir mitolojiden dine kayar ve hâlâ kırmızı anlıyla bize bakan bir kimse vardır, bu kimse Kabil'dir. Üçleme de adı anlamsız gibi görülen kimseler dikkate alındığı zaman, *kırmızı* alın biraz daha berrak bir şekilde görülecektir. Amor, Venüs'ün, Phoebus, ışık tanrısı Apollon'un oğludur; Lusignan yarı kadın yarı insandır, Syrene, peri kızıdır ve en nihayet Biron, Lord Byron'dur.[25] Mitolojiyi bir tarafa bırakalım ve Byron'la devam edelim.

Byron'ın ve çağdaşlarından Mary Shelley'in en önemli göstergelerinden biri Kabil / Cain'dir; Shelley'in *Mathilda* adlı bir romanı vardır. Romanın kahramanı Mathilda'nın annesi doğum sırasında ölmüştür, bu yüzden babası kızını yakın akrabalarına bırakıp gitmiştir. Mathilda on altı yaşındayken babası gelir, birlikte mutlu birkaç ay geçirirler. Bir süre sonra Baba, kızına âşık olduğunu söyler. Mathilda, babasıyla yaşadığı "doğaya aykırı" sevginin kendisini kirletip, *Kutsal Kitap'taki Cain gibi alnına vurduğu damgayla insanlıktan ayrıldığını* düşünür.[26] Mathilda'nın alnındaki damgayla Nerval'in *alnının hâlâ kırmızı* olması arasında bir benzerlik var mı? Yoksa bile Byron'a geçiş için iyi bir vesile...

William Hazlitt, Byron'ın ölümünden bir yıl sonra kaleme aldığı "Çağın Ruhu" adlı denemesinde Byron için "ıssız bir doruk" tanımlaması yapar: "o kadar uzak ve yüksektir ki, ona giden yolları katetmek imkânsızdır."[27] Benzer ifadeleri Nietzsche de kullanır; Nietzsche, onu kahramanlıkla birlikte düşünür; ona göre tutku, *Byron ile cisimleşmiştir*.[28]

Byron, Don Juan'la bir hile yapmıştır, aristokrat bir zar atımıdır bu; asil ve soylu bir duruş için Don Juan... Ancak *günaha hayranlığın* şairi Byron, Don Juan'da değildir, o, *Manfred* ve *Cain*'de aranmalıdır; *günah* burada vardır ve şair burada kendini günaha adar.

Manfred'in meleklerle konuşması ve yargıyı kabul etmemesi çift yönlüdür, ölümü kabul eder, melekleri kabul eder, ama itaat etmez. Suç

25. Kristeva, Nerval'in Byron'ı karıştırdığı için böyle bir göndermede bulunduğunu belirtir. Bkz. Julia Kristeva & Gerard de Nerval, *Miras Yoksunu Şair*, s. 220.

26. Mary Shelley, *Mathilda*, Londra: Penguin, 1975. Yazıda geçen alıntıları için bkz. Erinç Özdemir, *Frankenstein'in Yazarı Mary Shelley'in Romancılığı*, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2004.

27. William Hazlitt, *The Spirit of Age The Complete Works of William Hazlitt*, 21 Cilt, PP. Howe (Der.), Londra, 1930-34, s. 69-78. Söz konusu makale için bkz. E. Efe Çakmak, "Byron ve Romantikler", *Cogito*, Sayı: 38, İstanbul 2004, s. 99-108.

28. Nietzsche, *İnsanca, Pek İnsanca*, s. 176.

diye üzerine atılı olan şeyleri ise aklıyla açıklar, *ben yaptım, aklım emretti,* der ve böylece akılla yapılmış olanın günah olsa bile, ceza ile açıklanmayacağını söyler. Manfred yaptıklarının sorumlusu olarak aklı / kendisini görür ve aklı ona *yaratan* vermiş ise, melekler ve ceza burada saçmadır. Yaptıklarının merkez noktasında aklını bulmayanlar, bu yüzden kurban ve ayartılmış kişiler olarak, dolaylı olarak ifade edilirler.

Manfred'in suçu ne? İçinde çektiği işkence ne? Kötü düşüncelerinin bedelini aklı nasıl ödüyor... Bu sorunun yanıtı biraz da birlikte okundukları zaman ayrı bir tat ve anlam kazanacak olan Cain'de yatar.[29]

Cain, bir bakıma suç bakımından Manfred ile aynı yerdedir. Cain, ölmüştür, korkunç yeraltındadır, mezarın ötesindeki yerde gözlerini açar. Melekler ve işkence yoktur, bir bakıma, her şeyin sonunda ortaya çıkan görüntüler vardır. Doğrudan cehennem yoktur, ancak anlatı cehennemi andırır; yüzen hayaletler, devasa şekiller, kasvet ve canlı mı ölü mü olduğu bilinmez varlıklar. Bütün ölülerin melankolik hali içinde Cain'in şaşırması doğal bir hal içinde anlatılır. Cain'i başından beri yalnız bırakmayan şeytan ona yardım eder yine, yol gösterir. Cain'in sorularına yanıt verir ve Cain'i öteki tarafta gezdirmeye başlar. Cain gördüğü varlıklar karşısında hayreti elden düşürmez. Onu en çok şaşırtan ise yılandır. Yılan, devasa boyutlardadır, dökülen yerleri ve koca başını kaldırıp en yüce sedir ağaçlarından on kat yükseğe uzatabilmektedir; Eden'deki ağacın altında zevkle güneşlenmektedir.

Cain *alnındaki damgayla* insanlıktan ayrılan ve *üç kutsal kitap* tarafından ret edilen biridir, ailesine ihanet etmiştir ve lanetlenmiştir. Cain, diğer adıyla Kabil, kız kardeşi İklima ile evlendiğinden ve kardeşini şeytana uyarak öldürdüğünden dolayı da ayrı bir lanet içerisindedir. Cain-Kabil ve Manfred'in ortak yanları budur; ikisi de yasak olana uzanmışlardır ve ikisi de dünya var olduğu günden beri *alınlarındaki damga* ile tanınırlar, bu damga insanlığın tarihi içerisinde her zaman onların tanınmasına yardımcı olacak ve her zaman lanetli birer kişi olarak anılmalarına yardım edecektir.

Hâlâ kırmızı alnım diyor Nerval, Cain'e uzanıyor, Byron'la böylece bir akrabalık, bir kan bağı kuruyor. Altı soneden oluşan şiirin dördüncü şiirinde, Anteros'ta kızıllık biraz daha berraklaşır; Nerval, "Alnımdaki kızıllık dudağının yeridir" der; çünkü onu, şeytan seçmiştir ve Kabil'in "zalim kızıllığına" bürünmüştür.

Ayrıca *kırmızı alın*, bir yanda aşkın, diğer yandan cinayetin imgesidir; Kraliçe öptüğü için aşkın, Kabil'den dolayı cinayetin.

29. Lord Byron, *The Complete Poetical Works*; Ayrıca bkz. Alyece K. Turner, *Cehennemin Tarihi*, s. 276-277.

V

Yazının sonu ve tam da yazdıklarımızın tümünü bir kenara bırakmanın sırası; şiirdeki giz ve okuru deştikçe çeken yapı hâlâ *karanlık*tan çıkmış değildir. Bir şeyler gözlerimize görünüyor, ama görmek her zaman olmasa da anlamak anlamındadır; *anlıyorum* demekse, dizeler arasındaki bağlantıyı *görüyorum* demektir. Ancak gördüğümüz hiçbir şey yok. Görmek pasif bir eylemdir, anlamak görmeyi aktif hale getirebilir mi?

Hatırlayalım, Nerval'in sevgilisi; sevgili yalnızca bir kadın değil, her şey; ancak günün birinde bu her şey çekip gidiyor. Nerval de gidiyor; Almanya'ya gidiyor, annesinin mezarına, bu mezara sığınıyor ve ardından geziler başlıyor, gittikçe artıyor sevgi, gittikçe büyüyor sevgili; bir sevgili buluyor bu arada, seviyor, ama o sevgili, hiçbir zaman Jenny Colon olmuyor. Aşkta bir başka kadına her gidiş, bir arayıştır, bir *onu* arama. İki yıl (1838-1840) boyunca bu arama sürüyor. İki yılın sonunda bir buluşma, bir tekrar konuşma imkânı doğuyor; kısa bir zaman dilimi, bir oyun sırasında verilen mola, o kadar. Bir yıl sonra Nerval ağır bir kriz yaşıyor, delilik nöbetleri; yaklaşık on bir ay bir klinikte yatıyor. Bir yıl sonra, 1942'de Colon ölüyor, *Sen* ölüyor ve *Sen*'in ölümüyle bir bakıma şair de ölüyor.[30]

Ama gerçekten ölen ve *Sen* olarak anmadığımız Jenny Colon mu? Yapılan araştırmalar, bu Sen'in Colon olmadığını, hatta Colon'da bile arananın Nerval'in çocukluk döneminde âşık olduğu Adrienne olduğu yönündedir; Sylvie ve Aurelia adlı öykülerde anlatılan kimseler yine Adrienne'dir; o, kimi zaman Meryem, kimi zaman İsis, kimi zaman Kibele, kimi zaman da Colon'dur. Adrienne'in, Nerval'in iki yaşındayken yitirdiği annesi olduğunu düşünmek de mümkün...[31]

Bana kalırsa, en azından şiirlerden bakıldığında Adrienne, Nerval'in anne ve sevgili isimleri ile birleştirdiği bir isim, bir imge. "Fantezi" adlı şiirinde şatonun geniş penceresinden bakan bir kadından söz edilir; bu kadın kara gözlü, kumral ve geçmiş zaman esvapları içinde olan biridir.[32] Kimi zaman bu tanımlama ile kastedilen Adrienne olduğu ifade edilir. Ancak şiirin son dörtlüğü, son dizesi bu iddiayı zayıflatır, dize şöyledir: *Belki başka yaşamda görüp, anımsadığım.*[33] Başka bir yaşamda görünen ve anımsanan biri sevgili olabilir mi? Belki. Şiirin dışında kalan öykülere, Sylvie ve Aurelia bu anlamda kimi kapılar aralayabilirler mi? Yine koca bir belki.

---

30. Nerval, *Küçük Aylaklık Şatoları*, Notlar, s. 108-109.
31. Nerval, *Sylvie*, Çev. Erdoğan Alkan, İstanbul: Cumhuriyet Klasikleri, 2000, s. 14.
32. *Geçmiş Zaman Elbiseleri*, Nerval'den etkilenen, bu etkiyi şiir ve romanlarına taşıyan Ahmet Hamdi Tanpınar'ın bir hikâyesine ad olmuştur; Bkz. Ahmet Hamdi Tanpınar, *Hikâyeler*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 1983.
33. Nerval, *Küçük Aylaklık Şatoları*, Notlar, s. 14.

Sylvie'de yer alan üç kişiden söz eder Umberto Eco; bunlardan ilki 1808'de doğan, 1855'te intihar eden bir erkektir, adı Gerard Labrunie'dir. İkinci kişi ben diyendir, adı Gerard Labrunie değildir; intihar etmez, "yanılsamalar birbiri ardı sıra dökülüyor, bir meyvenin çekirdekleri gibi, meyve ise deneyimdir" diye düşünür. Üçüncü kişi ise Eco'ya göre, Örnek Yazar'dır.[34] Sylvie şöyle başlar: "Her akşam sahne önünde âşıklara özgü bir şıklıkla göründüğüm tiyatrodan çıkıyordum."[35] Anlatıda, ilk cümlede dikkat çeken "bileşik zamandır", ancak kulağımıza gelen ses, bize anımsamayı dinlettirmek, hatta hazır olmamızı ister; dört sayfa sonra, ikinci bölümde ki bölümün adı Adrienne'dir; anlatıda *mişli geçmiş zaman* başlar; tiyatrodan sonra kulüpte geçirilmiş bir geceden haberdar oluruz. Anlatıcı, anlatının ikinci bölümünde kendini seven sevgi dolu Sylvie'yi ve aynı akşam bir manastırın duvarları arasında sonsuza dek yok olan Adrienne'yi anımsar, soru ise şudur: *Adrienne ile aktris Aurelia aynı kişi midir?* Konuyu günlerce yazabilir, onlarca sayfa harcayabiliriz. Bu yüzden kısa kesiyor ve Nerval'in merkezi figürlerinden biri olan ikizleştirme ile devam ediyorum.[36]

Melankolik kişiler, kaybedileni ararlar, arayış kimi zaman bastırmayı getirir; bir yanda arama, diğer yandan bastırma, ikisi arasında kalma hali ise kaybedileni yeniden kurmada yatar. Nerval bunu yapar; kaybedileni yeniden kendi içinde kurar, buna göre Adrienne her zaman iyi olandır, ama onun yerine gelen ya da onun parçalarını kendinde taşıyan / ona benzeyen Aurelia kötücül özellikler taşır ve bu kötü *katilin kendini kurban yerine koymasına benzer*, ama bütün bunları yapan kişi söz konusu ettiğim kadınlar değil Nerval'dir, onun içindedir olup biten her şey. Öyle ki Aurelia'nın ölümünden sonra, "Dedim ki kendi kendime: Ya onun ölümü ya da kendi ölümüm bildiriliyor bana." Ve en dokunaklı olan Aurelia'nın cenaze büstüdür; bu büstle karşılaştığında Nerval çok az bir ömrünün kaldığına inanır ve şunu söyler: "Aurelia yaşamında olduğundan daha çok ölümünde benimdi." Biraz daha ileri giderek, ölenle birlikte, "Her yerde ebedi Ana'nın acı çeken imgesinin" öldüğünü söyler ancak, bir süre sonra ölen kimsenin Doğulu bir Prens olduğunu, "benim yüzümdü bu, büyütülüp ülküleştirilmiş bütün kendi biçimim." Aurelia'nın sonlarına doğru, sanki bir mahkeme vardır; çocuklar bir sesle *Mesihe! Mesihe Mesihe!* diye bağırırken / ya da dua ederken Anlatıcı / Nerval *Mesih yok artık,* der ve İsa'nın indiği gibi iner cehenneme. Anlarız, *Tanrı, Güneştir.*[37]

34. Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, s. 21-23.
35. Nerval, *Sylvie*, s. 21.
36. *Anlatı Ormanında Altı Gezinti*, s. 30-34.
37. Kristeva & de Nerval, *Miras Yoksunu Şair*, s. 2228-229; ayrıca bkz. Todorov, *Fantastik,* s. 43-46.

"El Desdichado"nun ikinci kıtasında Nerval bizi bir mezarlık gecesine çekiyor, gözlerimizde bir şair ve şairin ziyaret ettiği bir mezar var ama anlamak daha söz konusu değil; karanlık var ve bu karanlığın gecenin mi, şairin ruhunun karanlığı mı olduğunu bilmiyoruz, bir tek, *ben* diyen biri var; ilk kıtada beliren *yıldız* ve *güneş*, ikinci kıtada yerini *mezarlığa* bırakır ve artık bir *sen* vardır. *Sen*, görüldükten, anlaşıldıktan sonra (sanki) mezar aydınlanır, dağlar, denizler açılır, ışır her taraf. Ölüm, ama *Sen*'in ölümü mü, yoksa ölen *Sen* denilen sevgili mi?

İkinci kıtanın, ikinci dizesinde dağ (Pausippe) ve deniz (İtalyan) gibi su ile ilgili kaynaklar dikkat çekicidir. Esaret altındaki insan ya da ulusun imgesinde *su* ve *dağ* adeta kutsaldır. Kendini arayan insan ya da ulusun imgesi sudur ve bu yüzden hep dağa bakar. Bakış sadece bir görüntü / bir fotoğraf verse de anlam her zaman kurtuluşu verir. Dağ, temiz suyun tek kaynağı ve bu kaynağa ulaşıldığı an susuzluk / esaret biter. Nerval'in *Pausippe* Dağı'nı bu anlamda kullandığı kesin değildir, ancak bu dağın anlamının Yunancada "üzüntünün sona ermesi" anlamına geldiğini eklersek, yaptığımız yorumlarda bir anlam kazanır. *İtalya Denizi* ile anlam genişler, su anne ve sevgili olur; en nihayetinde su imgesiyle beliren dağ ve deniz, düşün aynasıdır; bu düşe Nerval, sığınır; anneye sığınır, sevgiliye sığınır. Bütün bunlara Nerval'in yetimliği de eklendiğinde su tartışmasız anne olur, çocukluk olur; aşkı düşünüldüğünde aklımıza film *yıldızı* sevgilisi Jenny Colon (ya da bütün sevgililerini gördüğü iddia edilen Adrienne) gelir. Birine evlat, diğerinde sevgili olamamıştır. Bir sonraki üçlükte ise erotik bir hava eser, bir kraliçe öpülmüştür, alnı hâlâ kırmızıdır, Syrene mağarasında tatlı düşlere dalmıştır.

Nerval, pek çok şiirde, (özellikle Zeytinlikteki İsa) ölüm ve ertesini hep mezarlık sahneleri ile veriyor ve karanlık ölümü örten tek gerçek olarak dokunuyor. Anne denizse bile ölmüştür; sevgili, bir yıldızsa bile sönmüştür ve iki kişi (anne ve sevgili) dağda, yıldızda, denizde, özetle şairin gördüğü gerçeğin içindeki düş dışında ölüdürler. Bu yüzden şair, her ne kadar ünlemlerle biten dizeler kursa da üzerinde her şeye hayat veren güneş yoktur, her şey ve her yer siyah bir güneşin altındadır. Bu güneş hayat vermiyor, şairi suskunluğa, toprağa, ölüme doğru çekiyor ve şairin varlığı anlamsızlığın tanığı olmaktan öteye gitmiyor; her şey saçma ve anlamsız, bunu bilmek gurur veriyor, evet, ama yaşama anlam vermiyor. *Yıldızım ölü* diyor ve saz yaldızlı olsa bile melankolinin *kara güneşini* vermekten öteye gitmiyor. Her şeyin farkında Nerval, o acı çekerken, âşık olduğu başkasına gidiyor, ancak sevginin gölgesi hâlâ üzerinde, bu gölge boğuyor, kimse avutamıyor onu, sürekli bir yas hali yaşıyor, öyle bir yas ki bu ancak Nerval ölünce, sevgilinin de öleceğini söylüyor. Ama sevgili yaşıyor ve şaire bu yaşam umutsuzluktan başka bir şey vermiyor. *Düş* tek kelime ile düş; Nerval herkesin, başta da ken-

disinin düşte olduğunu söylüyor ve hiçbir zaman güneşin görülmediğini belirtiyor.

Melankolide anne / ölmüş anne üzüntü ve özlemdir. Doğasıyla özlenen ve olmayan, ancak üzüntüsü hâlâ diri, bir bakıma yası süren sevgi bir süre sonra tapınmaya gider; anne, ilahlara verilen adlarla çağrılır; sevgili yine öylesine...

Hep bir düş var, hep mezarlıklara giderek kendimizi avutuyoruz, asıl ölü biziz oysa ve ölüler bizi avutmuyor, acıtıyor. Ölüler, aslında bizi terk etmişlerdir ve bu terkin belgesi mezarlıklardır ve her belge gibi mezarlıklarda yoksunluğu söyler. Bizi, beni kurtaracak olan tek şey ise rüyadır; Nerval'in genel bildirisi ise belki de "rüya ikinci yaşamdır" sözünde yatar.[38] Türkçede bu daha güzel ifade edilebilir: *Düşü/yorum*. Shakespeare'i hatırlayalım, *Macbeth*'i, karanlık-gece, kahramanların üstünden eksik olmaz, gece hep onların peşindedir; *Hamlet*'i hatırlayalım, *ölmek, uyumaktır*. Çünkü uyku da *sevgili* vardır ve gerçekte olmayan buradadır.

Baudelaire

I

18. yüzyılın bitimine az bir zaman kala fahişelerin bir gemiye bindirilip Amerika'ya gönderilmesi gibi Paris'te farklı bir eylem vardır. İnsan Hakları Bildirgesi ilan edilmiş, yasalar önünde herkesin eşit olduğu söylenmiş; yasalar tarafından belirlenen durumlar dışında kimsenin tutuklanamayacağı ve hapsedilemeyeceği ifade edilmiştir ama *kapatma evleri* vardır ve bu evler 19. yüzyılda yerlerini tımarhanelere bırakır.[39] Kapatma, insanlar arasından çıkarılmaktır. Şiir-şair burada devreye girer. Baudelaire kapatılmaya karşı kendini mahkûm eder. Bu mahkûmiyet içerisinde herkesin kaçtığı şeytana ve cehenneme bakar; cehennemde *yanmak* ve şeytana *kanmak* değil; yavan ve yalan ve her haliyle insanı

38. "El Desdichado" ve gerekse "Zeytinlikteki İsa" şiirlerinde İsa ve Tanrı'yı düşler; Tanrı, İsa'nın; İsa, Nerval'in gördüğü bir düştür. Bunun aşkta ki karşılığı Adrienne, Nerval'in Colon'da görmek istediği bir düştür. Her şair kendi mitini yaratır ve bu mit etrafında döner; dönüş efsundur ve kimi zamanda saplantı olarak çıkar karşımıza. Tanrının varlığı, İsa ile romantik bir şiirsellik kazanır. Hölderlin için İsa, Güneş tanrısıdır; Novalis'in Meryem'i, nişanlısı Sophie ve ölümün annesidir; Nerval'in Aurelia'sı, İsis'tir, Pandora'dır, sevgilisi Colon'dur. Kaygılı âşıklar ve melankolik şairlerdir bunlar ve herkesten önce varlığın hiçliğinin farkına varmışlardır, cennet bir çöldür onlarda.

39. Bunun için 1785'te "Meczuplar İçin İdeal Bir Tutukevi Planı" çıkarılmıştır. Buna göre meczupların gün boyu toplanacakları odalar yapılacaktır, bu odalara yataklar yerleştirilecektir; oda, tavana konulan kafes içindeki bir kandille aydınlanacaktır ve meczuplar, içi arpa samanıyla doldurulmuş şilte, aynı türden yorgan içinde uyuyacaklardır, gerektiği zaman yatağa birkaç demir halka bağlanacaktır. Bir başka temizliktir bu. Foucault, *Deliliğin Tarihi III*, s. 281.

kötülükle kuşatan dünyadan çıkmaktır mesele; kirli dünyayı reddetmek. Baudelaire'in izleyeni Arthur Rimbaud, kusmuk dolu bedeninin içinden yolculuğa çıkar; insanın içini temizleyen gökyüzü ölüdür, aşağıda "mutlu insanlar sürüsü" vardır ve (zaman) kendini saf göstermeyi becerememeyen saatlerin zamanıdır; çiçekler, otlar, su ve dağlar bile insanın içindeki kötülüğü besler.

Böylesi bir zaman yüzyılda Baudelaire güzelliğin tanımını yapar. Güzellik "tutkulu ve hüzünlü" bir şeydir ve o bu güzelliği "felaketin olmadığı bir yerde" hayal bile edemez. Anlarız, kelimeler akla yardım edecek artık; acı, felsefe ve edebiyatın sessiz dili olacaktır.

Baudelaire insanın içindeki iç savaştan çıkar, buradan bakar. Savaşın çıkış nedeni köşeye sıkıştırılmış insan ruhudur. Kendi kendisiyle kanlı bıçaklıdır bu adam; boğazında kendi parmak izleri vardır, *kendi vampiridir*, kendi kanını çeker. Bu yüzyıldan ancak afyon çekerek kurtulabilir insan ve Baudelaire afyon kullanmadığını ima etse de *pelin otuna* (Oscar Wilde bu ottan dolayı kovulur) bağımlılığı afyona karşı oluşunu tekzip eder.[40] Ülkü diye büyütülen, rezil bir çağdan doğmuş süslü güzelliklerden başka bir şey değildir. Bakınca insanı gösteren, kendi ruhuna sürükleyen tek bir ayna yoktur, bütün görüntüler kırılmıştır. Rousseau'nun önerdiği doğaya kaçma imkânı bile insanın elinden alınmıştır. Kalan uyumsuzluk ve aylaklıktır. Ortaçağ engizisyonun yerini, piyasa-pazar almıştır. Bu piyasa-pazar tek şey üretir: *Kötülük*. Bir yere gidemez Baudelaire, bir düzen kurmaz, düzene ait tek mısra yazmaz; kuşku, ironi ve ruhsal düzensizlik kök salmıştır şiirine; sürekli sarsar ve okur bu sarsıntıya katılır. Baudelaire günaha ve modaya aynı gözle bakar, ikisi de makyajdır. Bu yüzden devrimciler ve Hıristiyan şehitleri bir arada okunur onda; devrim, dinin bir başka biçimidir.

Kötülük Çekici'nde kötülüğün bir listesi vardı ve burada kötülüğün işkence, sorgulama ve hile yoluyla kaldırılmasına ilişkin kurallar yer alıyordu. Devlet ve kiliseyle işbirliği içinde, kötülüklerin bulunması ve yok edilmesine ilişkin bir de aygıt kurulmuştu. Karar verilen kötülükler, kötülükleri yapan kimselerle birlikte yakılmıştı![41]

Ne Shakespeare ne de Milton kötülüğe doğrudan girmediler; iyilik ve kötülüğün yorumunu verdiler: Shakespeare'de *altın* karayı ak, akı kara yapar. Milton'ın merkezi teması *kötülük* ve *iyiliktir* ama şunu da biliriz, ikisi de aynı ilkenin içinden boy verirler. Baudelaire'in *Kötülük Çiçekleri* ise insan ruhunun derin bahçesinde biterler ve bu çiçekleri büyüten su ve toprak değil, vicdan azabının kamçısıdır. Dürer'e ses veren

40. Chris Rojek, *Şöhret*, Çev. Semra Kunt Akbaş-Kürşad Kızıltuğ, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2003, s. 183.
41. Alan Macfarlane, *Kapitalizm Kültürü*, Çev. Remzi Hakan Kır, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1993, s. 124-150.

Goethe'nin "Gökkuşağı gibi duygulu bir şiir ancak, karanlık bir temelden çıkarılır"[42] diyordu; Baudelaire, bu şiiri vicdan azabının kamçısından çıkarır, Paris'te.

19. yüzyıla kadar geçen zaman diliminde hayvanlar avlanır ve ressam, hayvanı bir av olarak çizerdi, avcı yok denecek kadar azdı. 19. yüzyılda ise avlanmak bir ritüel olmaktan çıktı, toplam imgesi kadını kafeslemek olarak geçti tuvale. Vurulmuş kuşlardan akan ve hâlâ sıcaklığı hissedilen kuşlar, oturan ve bütün dikkatini beyazlar içindeki kadına yönelten adamlara bıraktı. Önceleri evin süsü, kafesin içinde beliren kuş bile artık yoktu.[43] Baudelaire bu imgeyi genişletir; kafeste olan insandır artık ve insan tıpkı mal gibi pazarda kendine –müşteri– bir kafes aramaktadır. Birileri (anne ve baba) istediği için doğan *adam (çocuk)*, şimdi birileri istedi diye insanların arasındadır. Mutlu aşklar vardır belki ki bir zamanlar Paris'te, boğulan ve insanları kendine âşık eden bir kadına rastlanmıştır ama, bu bir zamanlardır işte, şimdi ise *sıkıntı* vardır ve bu sıkıntı, bu ideal olanı da parçalar.

Baudelaire'in Paris'ini düşünürken / kurarken aklıma gelen tek kişi Balzac'tır. Örneğin bir Victor Hugo için aynı şeyi söylemek zordur.[44]

Baudelaire ve Balzac, Theophile Gautier üzerinden (1843) tanışırlar. Gautier, Balzac'ın romanlarının müdavimidir ve Balzac'ı gittiği kahveye davet eder; bu kahvede haşhaş içilir. Balzac, haşhaşa alışamaz.[45] Bunun yanında Balzac, Swedenborg'dan etkilenir; annesi de Swedenborg kitaplarını okur. Bütün bunları bir araya getirdiğimiz zaman ikisinin konuşacak çok mevzularının olduğunu söylemek hiç de imkânsız olmaz. Dahası, Baudelaire "Bulletin de la societe des Gens de Lettres" adlı hikâyesini Balzac'ın etkisinde yazar.

Paris Yaşamından Sahneler'in en can alıcı yeri "Altın Gözlü Kız"dır. Bu kitapta Paris ahalisi görülür: "Soluk, sarı ve morarmış çehreleriyle, seyri ürperten insan sürüleri. Zaten Paris kucağında her lahza (an) bin bir menfaatin kasırgalaştığı geniş bir meydan değil midir? Bu kasırganın

42. Serol Teber, *Melankoli*, s. 72.

43. Richard Leppert, *Sanatta Anlamın Görüntüsü*, s. 115-120.

44. Victor Hugo ve Baudelaire iyi tanışır ve yazışırlar. *Baudelaire'in Mektupları*'nda da Hugo'nun adı geçer. Bir keresinde Baudelaire, Hugo'nun kendisine yardımcı olması için bir mektup yazar. Baudelaire, Hugo'nun Belçikalılara kendisini tanıtmasını ister; edebi konuşmalar yapacağını, yazılar yazacağını söyler. Hugo, Paul Maurice'e yazdığı mektupta bu yazışmadan söz eder: "Bana karşı düşman olduğunu söylerler ama ben yine bu işi yapacağım" (s. 200). Arada bir rekabetin olduğu açıktır hep. Bir başka mektupta Hugo, sağlığı bozulan Baudelaire'i sorar. Hugo'nun eşi de Baudelaire'i sorar, o da bir mektubunda, "Bizlerin size karşı olan candan dostluğumuzu bilin ve üzüntümüzü düşünün" (s. 270). Baudelaire, *Baudelaire'in Mektupları*, Çev. Bedia Kösemihal, İstanbul: Düşün Yayınları, 1983.

45. Mehmet Rifat, *Balzac Kitabı*, s. 29.

altında başak yığınları gibi çırpınan insanları burada ölüm başka diyarlardan daha sık tırpanlar (...) Çarpık, yamru yumru çehrelerin bütün çizgilerinden beyinleri şişiren fikirleri, zehirleri ve istekleri okuyabilirsiniz." Paris'e vurgular bununla sınırlı kalmaz. Balzac'ın Paris halkı "ölü simasındadır" ve bu sima gençken, "renksiz ve soluksuz"; yaşlıyken, genç görünmek isteyen düzgün bir ihtiyarlıktır. Bu insanları ilk kez gören yabancılar, onları "mezardan çıkmışlara" (hortlağa) benzetirler; tiksinti duyarlar önce, ama sonra Paris'in zevklerini tadarlar, buradan ayrılmak istemezler. *Paris bir cehennemdir*. Bu boşuna söylenmiş bir söz değildir. Balzac bu cehennem üzerinde durur: "Burada her şey tüter, yanar, parıldar, kaynar, alevlenir, buhar olur, söner, tekrar tutuşur, kıvılcımlar saçar, ateş püskürür ve kül olur" ve hayat hiçbir zaman, hiçbir diyarda buradakinden daha alevli, buradakinden daha yakıcı olmamıştır.[46] Parisli her şeye "alaka göstere göstere" hiçbir şeye aldırmamaya başlamıştır; her halden sızlanır, her dertten avunur, her şeyle alay eder. Bu kentte proleterlerden de söz eder Balzac; bunlar yaşamak için ayaklarını, ellerini, sırtlarını kullanırlar, bildikleri tek şey tasarruftur, bu yüzden güçlerini aşan işler yaparlar, örneğin eşlerini makineye, çocuklarını fabrikaya çivilerler. Sadakaya avuç açan kimseler buradadır. Meyhaneler olmasa iktidar bu kentte hemen devrilir; işçiler içer, salı günü zorla ayılırlar. Bu kentte birileri zengin olurken, birileri yoksullaşır. Zengin bakkalın oğlu noter, odun tüccarının oğlu hâkim olur ve "her şey paranın" yükselişine yardım eder.

Balzac'ın çizdiği Paris'te kadın "ihtirası", erkek "hareketi" ifade eder; ikisi de "aynı çamurdan" yaratılmışlardır. İlişkileri belirleyen aşk değil, paradır. Bu yüzden "kimi kadınlar, bir ekmeğe muhtaç bedbahtlar kadar acımaya" layıktırlar; kimi zaman kadın küçülür, lükse düşkün bir kuklaya döner.[47] Kimi kadınlar süse ve sükseye merak salar, kumaş aldıkları dükkânın sahibinin kulaklarına eğilir, evlerinin adreslerini verirler.

Balzac'ın romanlarından bildiğimiz Baudelaire'in Paris'i çocukluğunda başlar; yedi yaşındayken babasını kaybeder (1827) ve annesi çok geçmeden (1828) Aupick adlı bir askerle evlenir. Baudelaire bu adamı benimsemez, sevmez; babasının sevdiği, kendi sevdiği kadın, şimdi başkasının sevgilisidir. Baudelaire bu adamdan nefret eder. Bu yüzden Baudelaire (1832) yatılı okumak üzere Lyon Koleji'ne gider ya da gönderilir. Burada uyumsuz bir öğrenci olur, iki yıl okur, atılır. Bundan sonra hayatı pansiyonlarda geçer. Annesi rahatsız olur ama elinden bir şey de gelmez. En nihayet oğlunu uzak bir yolculuğa göndermeye karar

46. Balzac, *Altın Gözlü Kız*, Çev. Cemil Meriç, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Kitapevi, 1943, s. 77; ayrıca bkz. Mehmet Rifat, *Balzac Kitabı*, s. 213;
47. Cemil Meriç, "Balzac", *Onüçler'in Romanı*, Çev. Cemil Meriç, İstanbul: Yüksel Yayınevi, 1945, s. 3-24; ayrıca bkz. Mehmet Rifat, *Balzac Kitabı*, s. 99.

verir. Hindistan'a gitmek (1841) üzere gemiye bindirilen Baudelaire yarı yolda döner. Bordeaux'ta kalır, annesinin yanına da gelmez. Bir yıl sonra Fransa'ya dönen Baudelaire annesinden, babasından kalan mirasın tümünü alır ve kendi başına yaşamaya karar verir. Bu arada bütün hayatını etkileyecek olan Jeanne Duval ile tanışır. *Kötülük Çiçekleri* usulca açmaya başlar.[48] Babasından kalan mirası tüketir, borçlanır, intihar girişiminde bulunur. Resim yazıları yzar, eline bir miktar para geçer. İngilizceden Poe'nun hikâyelerini çevirir. Poe'dan yoğun olarak etkilenir. Paz'ın deyimiyle Baudelaire bu hikâyelerle *kendini çevirir* ve Poe bir yaratı olmaktan çıkar; Poe, Baudelaire olur.[49] *Kötülük Çiçekleri* 1857'de yayımlanır ama kitabın içindeki altı şiir "kamu ahlakına" aykırı bulunur, toplatılır. Aynı yıl üvey babası ölür. Baudelaire annesiyle barışır ama sağlığı pelin otu ve şarap yüzünden bozulmuştur; 1860'ta *Yapay Cennetler* yayımlanır. Bu kitapta, Paris bir cehennem ve insanlar buradan uyuşturucu ile uzaklaşan kimselerdir. İğrenç dünyaya, esrar bir süre dur der, dur; durur mu, bilmez.

Walter Benjamin "Paris Caddeleri"nde aradığı Baudelaire'in *üç imgesi* üzerinde durur: *Kadın, ölüm ve Paris.* Bu üç imge birbiriyle kaynaşır. Benjamin'in vardığı sonuç özetle şudur: Paris, Baudelaire'in imgelemin*de batıktır*, yeraltından çok denizin altındadır ve onun için önemli olan, kentin içerisindeki "toplumsal özdür."[50]

Buradan bakarak, siyasal anlamda *barikatların ruhu*ndan söz edilebilir ve dahası Baudelaire'in 1848'deki eylemlere katıldığı, arkadaşları Champfleury ve Toiban ile birlikte *Salut Public* adlı bir dergi çıkardıkları eklenebilir ve buradan dokunaklı bir Baudelaire'in portresi ve şiiri içinde ışıltılı bir *tarihçe* oluşturulabilir. Ancak bu bize alnı iki göğsü arasındaki Baudelaire'i ve şiirini vermez; Şubat 1848 eylemleri bize yalnızca şunu verirler: Baudelaire bu zaman diliminde kendi kötüsü ile savaşmıştır. Çünkü bu tarih, ona yalnızca üvey babasına yüksek sesle küfretme şansı vermiştir. Barikatlarda üvey babasını öldürmeye gitmiş-

48. Kronoloji için bkz. Baudelaire, *Kötülük Çiçekleri*, s. 5-13.

49. Baudelaire, bir zaman Poe'yu taklitle suçlanmıştır ama o bundan sıkılmaz, dahası sevinir, onu neden bu denli sabırla dilimize çevirdiğimi biliyor musunuz diye sorar. Yanıtı da kendisi verir: "Bana benziyordu da ondan. Bu betiği ilk kez açıp okuduğumda, yalnız, düşleyip durduğum konuları değil, yirmi yıl önce kurduğum tümceleri onun yazmış olduğunu görünce hem irkildim hem de hayran kaldım." Tahsin Saraç, "Baudelaire ve Baudelaire'den Çeviriler Üzerine", *Türk Dili* dergisi, No: 197, Ankara, 1968, s. 585. Paz, *Çamurdan Doğanlar*, s. 113.

50. Benjamin bu ifadesini (üç imgeyi) pek açmaz; daha çok Marx'ın "mal fetişizmi" etrafında bakar. Buna göre mal, bir fetiş görüntüsü verir ve pasaj hem yuva, hem caddedir, hem satıcı hem de mal olan fetişe böyle bir görüntüyü sergiler (s. 100). Benjamin, *Pasajlar*, s. 99.

tir o ve attığı slogan şudur: *Kahrolsun Aupick*'tir.[51] Bu zaman diliminde yazdığı şiirlerden biri olan *Katilin Şarabı*'nda bu öfke açık bir biçimde görülür. *Karım öldü* diye başlayan şiirde (karısı ölen kimse Baudelaire değildir, bir ruhtur sanki, babanın ruhudur belki de) karısı ölen adam, karısına âşık bir adam vardır ve bu aşk yüzünden karısına "çık şu yaşamdan" demiştir. Bir adam tarif edilir: *Demir makina kadar dayanıklı, hayasız, edepsiz ve piç*. Bu adam, aşkı tanımamıştır hiç. Şiirin finalinde şairin kendisini görürüz, bu edepsiz adama meydan okur: "Ezermiş başımı, ezsin, dert mi ya."[52]

Baudelaire'in babasının ölümü bir hayalet gibi bütün hayatının üstünü kaplamıştır ve onun yerine geçen üvey baba bir karabasandır, açıktır. Belki de bu yüzden Baudelaire çocukluktan hiç çıkmaz. Babanın ölümü, salt bir ölüm değildir, oğulun dışarı atılmasıdır. Dışlanmışlık, çocukluktan itibaren iki şey verir: *Küslük ve melankoli*. Herkese küser, her şey üstüne kara bir güneş gibi iner. Burada şiir çalınan bir kapı olmaktan ötedir, bir ruh olur ve Baudelaire bu ruha sığınır, bu ruhla *kendine eğilir, sorgular*; ruh ona, iyi günlerini anımsatır.[53] İyi günler, sıfır ile yedi yaş arasıdır. Baudelaire için *güzellik* hüzün veren bir şeydir ve bu hüzün veren güzellik zamana bırakılan biraz da kapalı bir şeydir. Şiirin ilkesi ise "yalnız ve yalnız, yüce güzelliğe karşı duyulan insani bir özlemdir ve bu ilke kendini ruhun kanatlanışında, coşku da, yüreğin esrikliği olan tutkudan, aklın otlağı gerçekten tümüyle bağımsız bir coşkuda(dır)."[54]

Buradan bakıldığı zaman gerçek olan *barikatlar* yerine oturur ve *aklın otlağı* olmaktan öte bir şey ifade etmezler şiirde; çünkü bununla da sınırlı kalmaz, çünkü yararlı olmak her zaman ona *iğrenç* gelmiştir. İğrenç olmadığı zamanlar her bir köşeden bir efendi (baba) fırlar ve iğrenç, Baudelaire'e özerkliğini verir, dışlanan adam (çocukluğuyla, coşkusuyla) dışlayan duruma gelir. Huzurlu mudur, asla!

Bu yüzden Baudelaire, Sade ve Lord Byron gibi toplumu *tehdit* eder. Sade, devrimin talep ettiği kişiliğin alçalmasına ve uygulanmasına karşı koyar, bürokratik düzen içinde karşı kahraman olur. Byron, kötü bir şöhretle anılır; fahişelerle düşüp kalkar, zinayı, ensesti yaşar, savunur ve böylece içinde yaşadığı ve kendini saygın olarak atfeden toplumu tehdit eder. Baudelaire geliştirdiği bohem hayatında kimi zaman saçını yeşile boyar, kimi zaman insan derisi ile kaplı bir kitap okudum der, kimi zaman

51. Alkan, yaptığı kronolojide Baudelaire'in barikatlar üzerinde koşup "General Aupick'i kurşuna dizmeye gidiyorum" diye konuştuğunu aktarır. Bkz. Baudelaire, *Kötülük Çiçekleri*, s. 11.
52. Baudelaire, *Kötülük Çiçekleri*, s. 196-198.
53. Erdoğan Alkan, *Şiir Sanatı*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 2005, s. 151.
54. Alkan, *Şiir Sanatı*, s. 165.

salt tedirgin etmek için bebek eti yediğini ve bu etin lezzetli olduğunu söyler; insanları ve mevcut olan toplumu tedirgin ederek haz alır. Böylece sıradan ve dayatılan kimi hayatlar bu haz karşısında çözülür.[55] Mevcut düzen ruhun ölümünden başka bir anlama gelmemektedir.

Sartre, pek parlak olmayan *Baudelaire* adlı deneme kitabında Baudelaire'in çocukluğuna değinir. Sartre'a göre Baudelaire hiçbir zaman çocukluk evresini aşmamıştır.[56] Doğru. Şairin yurdu çocukluğudur. Baba imgesinin yokluğu da buna eklenince yedi yaşında Baudelaire'de birlik duygusu kopmuştur; yerine gelen baba ise *birliğin* en önemli kanadı olan anneyi almıştır; tutku ve güdüler bundan böyle sevgiyle (özle) değil, kontrol edilerek ifade edilecektir. Baudelaire'in imgesi çocuksu zemin üzerinde durur; ne genç ne de orta yaşlı ne de yaşlı olur bu yüzden; çocukluğu her şeyi yeni olarak görür, şaşırır ve bu şaşırma şiire *sarhoşluk* olarak geri döner. Her dizede var olan baş dönmesi bundandır. Şaşırma, soyutlamadır; soyutlanmadan bir şeye yönelmek imkânsızdır. Her şey Baudelaire'i şaşırtır. Çünkü çocuk şaşırmadır, ikisinin birlik yeri ise görmedir. Görür ve şaşırır. Şaşırır ve bakışını sürdürür. Şiir, şaşırmanın (çocukluğun) açılımıdır. Bu bizi (ve Baudelaire'i) keşfe götürür. Baudelaire'i farklı bir şekilde keşfederiz; çünkü keşif yapan biri bizi keşfe davet edebilir. Keşif, bize yeniyi verir, öğretir. Ama bunun yanında keşif, bir nevi *kaçmaktır*. Kaçmaktan maksat, yeni bir şey ya da yer bulmaktır. Nereye; yanıt, belki de şudur: *Bilinmezin dibine*. Bütün bunların yanında keşif, özgürlük verir. Keşfetmekten maksat, var olandan-alışılmış, katlanılmış olandan kaçmakla başlar. Bir yere gidemem ve eğer ben bir yere gidemiyorsam, içimde istediğim yere giderim, dünyanın bütün bölgelerinin biletleri bendedir. Giderim ve gidiş bana, bize bunu öğretir; çünkü Baudelaire, "Ben nerede değilsem orada iyi olacakmışım gibi gelir" duygusu içindedir: "Özgür insan, denizi her zaman seveceksin / Deniz aynan; görürsün kendi ruhunu orda."[57] Burada, garip oluruz ama burada bize bir şey kalır, o da şudur: *Güzel olmak*.

55. Chris Rojek, *Şöhret*, s. 183.

56. Sartre, dehayı "İradeyle yeniden kavuşulan çocuk olarak" tanımlar. Buna göre "çocuk büyüyüp ana-babasının boyunu geçerek onların omuzlarının üstünden bakmaya başladığında onların arkasında hiçbir şey olmadığını anlayabilecek" duruma gelir. Sartre şöyle bağlar: "Görevler, kurallar, kesin ve sınırlı zorunluklar birdenbire yok olur. Haklı gösterilmeden ve haklılığı gösterilmeyecek bir biçimde, birdenbire kendi ürkütücü özgürlüğünü yaşamaya başlar. Her şeye yeniden başlamak gerekmektedir: İçinde aniden yalnızlık ve hiçlik duygusu boy gösterir. Baudelaire, her ne pahasına olursa olsun bunu yaşamak istemiyordu." Jean Paul Sartre, *Baudelaire*, Çev. Bertan Onaran, İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları, 1994; alıntı için ayrıca bkz. Georges Bataille, *Edebiyat ve Kötülük*, s. 29.

57. Baudelaire, *Kötülük Çiçekleri* (İnsan ve Deniz), s. 38. Andığım dizeler şu şekilde de çevrilebilir: "Özgür adam denizi seveceksin her zaman / Deniz aynadır sen ruhunu seyredersin" (Orhan Veli Kanık çevirisi).

Bu güzelin içinde itaat yoktur, yok edilmiştir, hayat ise bir oyundur, hep oynanacaktır. Bu oyunun iki oyuncusu vardır: *Tanrı ve şeytan*. Âdem ve Havva'dan başlayarak, Habil ve Kabil'le ve sonra Eyüp'le bir oyun oynamışlardır ve biz kukla olmuşuzdur; ruhumuz oynarken, gözlerimiz bizi seyre dalmıştır.[58]

II

Baudelaire'in hayatının iki zorunlu yolcuğu vardır: Yatılı okul ve Hindistan yolculuğu. İkisinden de yarı yoldan dönmüştür. İki yolculuk da zorunludur. İki yolculuğa da *zorla* gönderilmiştir; birinde *eğitim*, ikincisinde ruh sağlığı düşünülmüştür! Aile-Anne bir gökyüzüdür ve Baudelaire bu gökten düşmüştür. Anneye yol gösterecek *sabahyıldızı* yitip gitmiştir.

Yolculuk şiirlerinden "Albatros"taki imgelerin çoğu çocukluk ve anne ile ilgilidir. *Albatros*, Coleridge'in "Yaşlı Gemici" şiirindeki gibi geniş anlamlar içerir. *Albatros*, doğanın olumlu güçleri anlamına geldiği gibi beyazlığından (saf) dolayı İsa'nın da ipuçlarını verir. Kimi zaman Coleridge'in kuşu –*Albatrosu* bilinçdışında öldürmek– yok etmek, hayatından çıkarmak istediği ama bir türlü çıkaramadığı eşi Sara'dır.[59] Bütün bunlar tartışılan öğelerdir.

Albatrosun aktığı yer kötülüktür. Kötülüğü bir belge gibi sunan ise *düşüş* imgesidir. İster *yakalansın*, ister *kendiliğinden* güverteye gelip konsun; kuşa yapılan bir kötülük vardır. Albatrosun, *kendisinin gelmesi* saflığını gösterir ve tayfaların ona yaptıkları açık bir şiddettir. Albatrosun yakalanması, avlanıp bir eğlence aracı olması ise yine vahşicedir ama şu farkla; birinde kendiliğinden gelme, diğerinde özgür olanı tutsak etme, kendi güldürüsüne kuşu oyuncak yapma vardır: Kuşun avlanıp esir edilmesi, düzenin bozulmasıdır; bu düzeninin bozulmasıyla tayfaların elde ettikleri tek şey vardır ki bu kendi eğlenceleridir. Oysa esir alarak gülme, esir alarak özgür olma diye bir şey yoktur. Kölelik başkasını esir almakla başlar. Hatırlatmakta yarar var: Coleridge'in "Yaşlı Gemicisi"nde kuşun vurulmasından sonra gemi fırtınaya yakalanmış, bütün tayfalar ölmüştü. Çünkü birini öldürerek ölür insan, birini esir alarak esir olur ve dahası albatrosun öldürülmesi, bir öldürme değildir; ölür o ama ruhu başka bir canlıda yaşar. Bu yüzden kendini efendi sanan hiç kimse özgür olamaz, istediğini yapma hiçbir zaman özgür olma anlamına gelmez, bir sanrıdır bu, sürer hep; cinayetle, kimse ölmez.

58. Ece Ayhan, kavgaya son vermek ister gibi "Oğullar oğulluktan sessizce çekilmesini bilmelidir" diye bir dize düşer *Mor Külhani*'de; çünkü babalar, babalıktan çekilmesini bilmezler.
59. Mina Urgan, *İngiliz Edebiyat Tarihi*, s. 607.

Şiirle devam edecek olursam. Gökyüzünde özgürce gezen, *oklara ve* fırtınalara karşı göğüs geren kuş, yere-güverteye mahkûm edilmiştir; ona bu özgürlüğü veren kanatları bağlanıp bir zavallı haline getirilmiştir. Kuşun özgürlüğü güzeldir. Gökte gezer, gemileri izler ve bu haliyle o *göğün utangaç kralıdır.*

Şiirde geçen pipo merkezi bir imgedir; eylem onunla özetlenir ve gerçekle ilgi yine pipo ile sağlanır. Pipo birkaç şekilde yorumlanabilir. Albatroslar hakkında ansiklopedik küçük notlar düşmekte yarar var: Albatrosların en büyük özellikleri uzun müddet (altı gün) kanatlarını hiç açmadan uçabilme yeteneğine sahiptirler. Çiftleşme sırasında eşler birbirlerine sevgi gösterisinde bulunurlar, hatta birini bulup çiftleşme bazen seneler alır ve eş bulunmayana kadar yere inilmez. Albatrosların diğer özellikleri gökte uyuma, yerde uyanmadır. Uyku sırasında beyinlerinin bir kısmı uyur, bir kısmı uyanıktır. *Albatrosu* vurmak kimi inançlara göre uğursuzluk getirir. Ama buna rağmen denizciler, albatrosları *öldürüp kemiklerinden pipo yaparlar.*[60]

Hayvan kemiklerinden aksesuar yapımı sömürgeciliğin başka bir tarihidir ve bu tarih salt hayvanlarla da sınırlı değildir; Jonestown'da (1609-1610) koloni kuran İngilizler, kendilerine hindi ve mısır veren kızıl derilileri öldürmekle kalmamış, onları öldürüp etlerini de yemişlerdir.[61] Fil, su aygırı, mamut, gergedan gibi hayvanların dişlerinden de pek çok ziynet eşyası yapılmıştır. Örneğin mamutların bilekleri kesildiği zaman elleri yumulur, zamanla et gider, geriye kalan kemikler işlenerek kül tablası yapılır. Fildişi ise geniş bir kullanıma sahiptir; burjuvazinin zenginliğini göstermek için ev süsü olarak 19. yüzyıldan itibaren piyanolara tuş olmuştur, geniş evlerin salonlarına konulan ve salt eğlence amaçlı bilardo masalarının topları da yine bu dişlerden oyulmuştur. Bu rezalet zevk ve süs olarak bir yanda telaffuz edilirken diğer yandan hayvan soylarının tükenmesine de neden olmuştur.[62] Sö-

60. John Mitchinson & John Lloyd, *The Book of Animal Ignorance,* Londra: Faber and Faber, 2007, s. 4-5; Ertuğrul Özkök'ün "The Book of Animal Ignorance" ile ilgili güzel bir denemesi vardır; bkz. "Kastrato semender", *Hürriyet*, 29 Haziran 2008; yazıyı hatırlatan Nuray Cihan Gündüzalp'e teşekkür ederim. Bu yazıyı okuduktan sonra kitabı aldım. Gündüzalp'in tezinin kaynağında da yine Özkök'ün bu yazısı var. Bkz. Nuray Cihan Gündüzalp, *Charles Baudelaire'in Şiirlerinin Türkçe Çevirileri Üzerine İnceleme,* s. 85.

61. Reha Oğuz Türkkan, *Kızılderililer ve Türkler*, İstanbul: Pegasus Yayınları, 2009, s. 96.

62. Hayvan derilerinin yüzülmesi 20. yüzyılda yerine insan derisinin yüzülmesine bırakmıştır. ABD'de Kızderili ve beyazlar arasındaki savaş sırasında beyazların, Kızılderililerin kafa derilerini yüzdüğü, derilerden süslü kemerler yaptığı söylenir hep. Kimi kovboy filmlerinde de bu tema işlenir. Ancak insan derisinin yüzülmesi ve bundan eşyalar üretilmesi "Teksas Katliamı" (1974) filminde doğrudan gündeme gelir ve *Deri Surat*, bir nevi şeytan olarak popüler kültürde de yerini alır. Yönetmen-

mürgeciliği iyi bilen Baudelaire "Sömürgemizdeki Kadın ve Yolculuk" adlı şiirinde onların ruh hallerini anlatan dizeler yazmıştır: "Halklar gördük, kırbaca tutkun deliler gibi."

Buraya kadar olan kısım "Albatros"un doğasına *ilişkindir* ve bu *ilişkinlik* son dörtlükte şairin kendi evrenine döner: "Uçmana engel olur, ağır dev kanatlar(ın)." Şaire vurgu ise son dörtlüğün ilk dizesindedir. Alkan çevirisinde bu dize şöyle çevrilmiştir: "Ozan, ey bulutların toprağa sürgün ece." Burada farklı çevirilere bakmamız gerekecektir. Çünkü şiirin orijinalinde "ece" değil prens ifadesi kullanılmaktadır. Maden çevirisinde ise bu dize şöyledir: "O bulutlar prensine benzer Ozan'da, (fırtınayla senli benli, yaylalara gülen)." Nuray Cihan Gündüzalp ise bu dizenin "Şair gökler prensine benzer" şeklinde çevrilmesinden yanadır.[63]

Kim bu gökler prensi? *Esenniler*'de *Işıklar Prensi* vardı; *İncil*'e göre şeytan *Karanlıklar Prensi'ydi.* Baudelaire'in ülkesi Fransa'da Katharcılara göre *şeytan* hem *Tanrı* hem de bu dünyanın *prensiydi.* Ancak din Baudelaire'in (sempati düzeyinde Cizvitler hariç) uzak durduğu bir olgudur. Ovidius ve Nerval'den kimi kapılar aralanabilir mi? Ovidius için Lucifer güneş doğmadan önce görülen sabahyıldızıdır, karşılığı Venüs'tür. Ovidius, yeni günün nasıl başladığını şöyle anlatır: "Lucifer insanoğlunu günlük döngülerine çağırarak, göklerde ışık saçarak patlar. Lucifer en parlak yıldızları bile gölgede bırakır." (Ey parlak yıldız, seherin oğlu, göklerden nasıl düştün).[64]

Baudelaire'in *Albatros*'u kendisidir. Tıpkı o da bu kuş gibi "yeryüzünde yuhalanmış", gökyüzünde uçmasına engel olunmuş, ağır ve dev kanatları bağlanıp bir güverteye bağlanmıştır. Kanat çoğu zaman kol anlamındadır ve bu kol yükle (yolcu için bavulla) ağırlaşır; ağırlığa keder de eklenince kıpırdayamaz yolcu, yerinde çakılı durur. Üstelik bunu tayfalar (anne ve üvey baba) "eğlenmek için" yapmışlardır ve belki de onu yola çıkarırken, tıpkı tayfaların albatrosu dürtükledikleri gibi Baudelaire'in burnundan tutup sevmişlerdir de, anne sarılmıştır biricik oğluna ve bu sarılma ile "devce kollar" bağlanmıştır.

Kuş sevincini belirtmek, yol göstermek için güverteye gelir ve "sofuca kanatlarını" usulca bırakır; çocuk da öyledir, ana rahmine benzetebileceğim gökyüzünden kanatlarını açarak doğmuştur. Baudelaire, *Albatrosun* kendisi olduğunu "sen ey kanatlı yolcu, bir zaman ne güzel-

liğini Marcus Nispel'in, senaryosunu Kim Henkel Tobe'ın yazdığı "Teksas Katliamı" (ABD, 2003) filminde gerçekte yaşanmış kimi olaylardan yola çıkılır; 1947 ve 1957'de Gein adlı bir katil türer, bu adam kafatasından çorba kâseleri, dudaktan kolye, vajina ve göğüslerden yelek ve kemerler yapar; kurbanların yüzlerini maske olarak kullanması da cabasıdır.

63. Nuray Cihan Gündüzalp, *Charles Baudelaire'in Şiirlerinin Türkçe Çevirileri Üzerine İnceleme,* s. 86.

64. Luther Link, *Şeytan,* s. 34.

din" diyerek de açıklar. Not: Baudelaire'de şeytan-Lucifer "ışık demetleri" içerisinden çıkar ve insanlara "yürekten bakar." Baudelaire annesine (ve üvey babasına) yürekten bakar. İkisine de belki doğru olanı gösterecek yıldız yoktur artık ve onlar zamanın doğrusuna uymuşlardır hep.

Baudelaire'in annesine yazdığı kimi mektuplarda da bu yüreklilik vardır. Onun gitmesiyle annesinin sağlığı bozulur. Baudelaire annesine şunları yazar: "Söz ver bana, oğlunun hatırı için yiyip içecek, kendine bakacaksın değil mi şeker anneciğim? Böylece de kocan seni üzüyorum diye bana artık çatamaz. Kendisine hainin biri olmadığım, iyi bir insan olduğumu anlatmaya çalış." Bunu düzeltmek için yoğun çaba sarf eder ve *annem* diye başlayan mektuplar bir süre sonra (1842) *Madam Aupick'e* diye döner.[65] Beride şöyle bir gerçek vardır: Anne, oğlunu bırakıp başka bir adama gitmiştir.

Anne bir modeldir, insan annesi ile kadınları tanır; ondan ayrılık, cennetten düşüş gibidir. Baudelaire mektuplardan da anlaşılacağı gibi annesini sever ama annesi onu başkasına tercih ettiği için güvensizlik duyar. Güvensizliğin tek meyvesi var, ki bu da platonik bağlanmadır. Baudelaire annesine karşılıksız bağlanır. Asker kocanın ölmesiyle eve dönmesi bundandır. Aşk ve sevgi bu yüzden hep bir yama gibi durur, şair, annesine bir yama gibi yapışır hep, amacı bütün olmaktır ama bu şansı kaybeder. Oğul olmak bir sıkıntıdır. Rekabet gücü de yoktur. Bu yüzden başka kadınlar ve dolayısıyla aşk ve kadınlar "işkence ve ameliyatla" birdir. Kadın sessizdir. Nerede ne yapacağı belli olmaz. Baudelaire hayvana benzetir kadını; "ruhu bedenden ayırmayı" bilmeyen biridir o; (aklı yoktur) sadece "bedeni" vardır ve o bu yüzden hep "açtır, yemek ister; susuzdur içmek ister, şehvetten kudurmuştur, perişan olmak ister." Kadın doğaldır, "yani iğrenç": "Bir Dandy ne kadar seçiciyse kadın da o kadar düzdür, doyumsuzdur. Bir Dandy estetiğe ne kadar yakınsa kadın estetikten o kadar uzaktır, çizginin aşağısındadır. Kadın Dandy'nin zıddıdır."[66]

III

Baudelaire'in şiirlerinin çoğu kadınlara yazılmıştır. Bir süre evlerinde kaldığı Bayan Bragard'a yazdığı "Sömürgemizdeki Fransız Kadına" (1841) şiiri daha sonra genişleyecek olan "Yolculuk" şiirine kaynaklık eder. Kime yazdığı belli olmayan "Güz Sonesi"nde Marguerita'nın kim olduğu bir sırdır; "Geçen Kadına" adlı şiirde bilinmez bir kadın vardır yine. Din, mitoloji ve edebiyat tarihinden kadınlar da vardır: Lanetlenmiş

65. Baudelaire, *Baudelaire'in Mektupları*, s. 14.
66. Baudelaire, *Kötülük Çiçekleri*, s. 53.

Kadınlar, İki Rahibe, Benim Beatrice'im ve tabii Lesbos'un kadınları. Baudelaire'in sevgilisi olmuştur, sevdiği kadınlara yazdığı şiirler şiirin şirazeleridir. Bunlar arasında Jeanne Duval'e yazdıklarının (ya da ondan etkilenerek) ayrıcalığı vardır: "Balkon", "Saçlar", "Bir Hayalet", "Alıp Götüren Koku". Apollonie Sebatier'e yazdığı (ya da ondan etkilenerek) şiirler platonik aşka verilecek güzel örneklerdir: "Akşamın Harmonisi", "Bütünüyle", "Dönüşümlü", "O Tanrısal Bakışınla Çiçeklendirdiğin", "Tan Vaktindeki Melek", "Şişe", "İtiraf" Metresi Marie Daubrun'un imgelemi karmaşıktır; şiirlerin adı bile kimi ipuçları verebilir: "Zehir", "Puslu Gök", "Güzel Gemi", "Onulmaz", "Güz Şarkısı", "Yoksulluğa Çağrı." Sarah "Bütün Bir Evreni Bile" adlı şiire ilham kaynağı olmuştur. Anne ise hayalettir, şiirlerde gezer.

Bu şiirlere baktığımızda büyük bir âşık görürüz ama Baudelaire aşka karşı acımasız biridir. Çünkü aşk, *işkence* ya da *ameliyata* benzer onda. Kadın ya da erkek, ikisinden biri ya ameliyat eden ya da cellat, ikincisi hasta ya da kurban olacaktır.

Jeanne Duval, Baudelaire'in arkadaşı Théodore de Banville'e göre "saçları maviye çalan parlak bir siyahlıkta, gözleri iri ve kara, dudakları etli ve dişi" biridir. Baudelaire'in annesine göre ise Duval "oğlunu yiyip bitirmiştir." Baudelaire kimseye katılmaz, Nadar'a şunu söyler: "Güzel, çekici, zarif bir kadın. Kendi yağıyla kavrulan biri. Lokantada yediği yemeğin parasını kimseye ödetmeyecek kadar gururlu, onurlu." Dahası onun, "üstünde kölelerin özgürlük günlerinde taşıdığı alnı dik, fatih havası varr." İntihar girişiminde bulunan Baudelaire malvarlığını Duval'e bırakır. Duval, "Paris sokaklarında sürünür."[67] Yoksulluk içinde ölür.

Baudelaire'in ilk ilişki kurduğu ya da şiirlerden yola çıkarak bildiğimiz kadın olan Sarah "fahişe" olarak geçer. Şiirde çizilen "fahişe" bütün evreni "yatağına alacak" bir güce sahiptir. Sıkılır ve sıkılma onu vahşileştirir. Aşığın ona dayanabilmesi için her gün "yüreğini çiğnetmesi" gerekir. Bu haliyle o acımasız bir "dehşet makinesidir." Ama bu hal ona bir süre sonra çürümüş bir beden bırakır. Final buruktur: "Seni, ey iğrenç hayvan, günahların ecesi / Ey edepsiz büyüklük! Ey kutlu yüzkarası."[68]

Şiirde "fahişeye" dönük bir aşağılanmanın olduğu hissi uyanır ve bu bakış *iğrenç, vahşi, edepsiz, yüz karası, hayvan* ve nihayet *günah* gibi kelimelerden yola çıkılarak da iddia edilebilir. Ama diğer yandan onun bu halinden duyulan bir sıkıntı ve ona karşı görkemli bir sitem vardır. Örneğin "sararıp solmuştur", örneğin dikkanlar ve porsuk ağaçları gibi

67. Erdoğan Alkan, "Şiirin Ölümsüz Kadınları", *Varlık*, Sayı: 1062; Mart 1996. Söz konusu yazı *Mavi Melek* dergisinde de yayımlanmıştır. Bkz., http://mavimelek.com/siirin_olumsuz_kadinlari.htm.

68. Erdoğan Alkan, *Baudelaire: Karanlıklar Prensi*, İstanbul: Evrensel Kültür Kitaplığı, 1995, s. 19.

yanan gözler bilmez "kendi güzelliğini", örneğin *bayram günleri*... Ve bütün bunların ötesinde beliren şu ifade: "Edepsiz büyüklük, kutlu yüz karası." Şiir uzarsa, görkemli bir ayine dönecektir, bu kesindir; *büyük, kutlu* ve hepsinin üstünde *ecedir* fahişe, bütün mesele *ama*lardır. Fahişe kendini gizlemediğinden *büyük*, herkesin ruhunda olanı açığa çıkardığı için *kutlu* ve erkeklerin boyun eğdiği biri olduğu için *ecedir* ve toplumu tehdit eden adam, Baudelaire kendisini temsil (ve tehdit) eden kadına karşı huşu içerisindedir aslında! Çünkü "fahişe" marjinaldir. Kalabalığı kılıf gibi geçirir üstüne, geceleyin dışarı çıkar ve ona para verip birlikte olan kimse ise para verdiği için normalleşmiştir sadece, çünkü para, ikiyüzlülüğünü gizler: *Benzerim.*

"Fahişeyi" ortaya çıkaran ise kalabalık kent ve insanlardaki sergilenme duygusudur, maldır; biri diğerini sevgili ya da kardeş, anne, teyze, hala vs olarak görmez, biri diğerinin işine yarar, biri diğerinin ihtiyacını görür; giderek ilişkiler ve arzular, insanı bir kasaba çevirir; biri diğerinden bir şeyler kopartır, aşk yoktur ve bu yüzden kişilerle ve kişilerin kazançlarıyla başlayan tarih vardır; Dostoyevski'de daha iyi gördüğümüz sara (orgazm) artık ayakları yere basmayan, bulutlarda gezen, tek arkadaşı melek, tek ruhu İsa olan azizleri bile kuduran bir kurda çevirir: Leş nerdeyse, karga oradadır. Mal, leştir ve bu leşin insan biçimi, salgıları harekete geçirir hemen, savaş başlar, herkes birbirini yiyerek yaşayacaktır. Pazarda malın yayılması ile kalabalık denilen vitrinde "fahişenin" yayılması birdir. Malın üzerine yapıştırılan etiket ile kalabalık içerisinde kadının giydiği elbise, sürdüğü ruj aynıdır. Harcama feda etmek değildir; harcama biraz da kendini göstermektir, satın alınan her şeyde kişi kendini sergiler; basitçe söyleyecek olursam bir resim iyi ve güzel olduğu için satın alınmaz; bir müzik eseri iyi ve güzel olduğu için dinlenmez, özetle, bir insan iyi ve güzel olduğu için dost, arkadaş ya da sevgili olmaz, her adım ve her eylem kendini sergilemek içindir ve bu sergi bir tek şey verir, kalabalık bir ayrıcalık. Erkek müşteri, kadın mal olarak pazarda yerini almaya başladığı an, kişilikler oynar. Kendini kandırma oyunu başlar, bir ip cambazıdır artık herkes, günlük mesafeleri bile ayarlayan paraya bakarak yürür, dünya düşürülmüştür; eskiden altın vardı, tek orospu paraya döndü sonra, kesenin yerini cüzdan aldı, kesede var olan dokuma, el emeği, yerini fasona bıraktı; kâğıt para altının yerine geçti, bu, gerçeğin yerine sahtenin geçmesiydi de; altına karşı bir bakış vardı, insan görüyor, hissediyor ve inanıyordu ona; para ise yerden çıkarılan altın değildi, istendiği zaman sayısı artırılabilir, kopyaları çoğaltılabilirdi, tek sorun belki de paranın bulunmasındaki belirsizlikti (piyasa). Eskiden insan da altındı, arandığı zaman bulunabilirdi ve bunun için insanın kendini ortaya koyması, belki de kendisini gömülü olduğu ruhtan dışarı çıkarması gerekirdi; şimdi ise para ile insan orta yerdeydi ve

kalabalık denilen kefenin içinde yaşayıp gidiyorlardı ve her gün emek ve iş gücü bu kefeni yırtmak için kendinden geçercesine çalışıyordu. İnsanların birbirine seslenerek ulaşabildiği kentler saatlerce yürümekle bitmiyordu. Komşunun yerini dükkânlar almıştır.

Baudelaire'in "fahişesi" işte bu yürüme mesafelerinin tükendiği yerde akşamüstleri ortaya çıkar (Akşamın Alacakaranlığında). Akşam en büyük suçortağıdır, "kurt adımları ile" yürür, attığı her adımda *büyük bir yüklük* gibi gökyüzü biraz daha kapanır. Bu kapanış işçiler için *çok şükürle* sona erer, *çok şükür* saatleri teslim alan ve yalnızca kendisi için çalışmayı emreden zaman için yorgunluk ve hüzündür, niçin çalıştıklarını, nasıl çalıştıklarını bilirler ama çalışmak zorunda olduklarından dolayı bilgileri alınlarında bir ağırlık yaratmaktan öteye gitmez, uyku bile dinlenmek için değil, sabah erken uyanmak içindir. Akşam işçilerin değildir. İşçiler uyurken, işadamları gibi, kötü iblisler de gökyüzünde ağır ağır uyanırlar, insana döner, rüzgârın kahrettiği ışıklar arasında kentin kalabalığına karışırlar. Tıpkı onlar gibi bu saate uyanan (biri) biri vardır, *fuhuş*; gün boyu çalışan işçilerin alın terleri ile bolca para kazanan kimseler, bu yeni uyanana paraları ile hükmederler ve onu parası ile kendi zevklerine esir ederler. Paranın onlara verdiği hazzı, bir başka hazla trampa dönemi başlar. Bir başka zamandır bu. Fuhuş, parası olan kimseler için karanlık sokak ve caddeleri aydınlatan bir başka lamba yakmıştır ve kör ruhlar bu lamba ile aydınlanır, yollarını, ruhlarını, bedenlerini bulurlar. Fuhuş görünmemek için çok çabalar, gizli yollar arar, kıvranıp kıpırdanan kentin sokaklarında, "insanın yediğini aşıran tenya gibi" kalbi ve beyni içine alır, kendisi için çalınan sofralara akar. Suçortakları da bu saatte ayaktadır; dolandırıcılar ve gün boyu uyuyup şimdi, başkasının emeğine göz diken hırsızlar ilk akla gelenlerdir. Baudelaire, bu saate kendini uyarır, ruhuna "içine dön" der. Hayal ettiği şey ise akşamın çökmesiyle, sevgili ile birlikte bir ocak başında oturmak, çorba içmektir; bu kadar ama, çokları (fahişeler) bu tadı bilmezler, kimileri de bu tadı tanımamıştır, tatmamışlardır bile, aile ocakları da yoktur zaten.[69]

Şiirde yer alan "aile ocağı, zaten hiç yaşamadı" dizesiyle Baudelaire, hem gecede esir kalan kimselere hem de kendine bakar. Tıpkı her erkeği kendine bir süreliğine sevgilisi yapan kadın gibi o da aynı kaderi yaşar; her oteli, pansiyonu kendi evi sanır; her kadını sevgili, her başını okşayan kadını anne... "Kumar" şiirinde yine gecenin sahipleri belirir; *fahişe*ler burada yaşlıdır, insanların kazanma hırsına ve tutkusuna "kasvetli" neşeleriyle eşlik ederler. Kumarbaz ile "fahişe" ortak bir dere olan *masa*, aslında ikisinin tarihini verir; bu masanın etrafında kumarbaz tutkusu "fahişe" gülümsemesi ile ağzı açık bir *uçuruma bakar*, yüzlerini kamçıla-

69. Baudelaire, *Kötülük Çiçekleri*, s. 171-172.

yan bu ifadeler yüzünden güzellikleri kaybolmuştur. Bir sanma zamanıdır. Yapılması gereken tek şey belki de kendini kundaklamadır ama nasıl?

Baudelaire, Sarah'tan sonra *Kara Venüs* diye anlattığı Jeanne Duval ile tanışır ve bu kadını sıkça vurguladığım gibi hep sevecektir. İnsan hayatına giren ikinci kadınlar birinciyi silerler ve üçüncü de yerlerini alamaz hiçbir zaman. Duval bir kadın, bir sevgili değil, bir peridir: ilham perisi. Baudelaire, Duval'i 1842'de tanır ve bundan sonra kimi ayrılıklar dışında hep zihninde yer alır. Baudelaire'in tutkuyla bağlı olduğu Duval yalnızca bir sevgili değildir; şefkatiyle anne, ruhuyla sevgili, yakınlığı ile dosttur. Hatta kadın ya da erkek fark etmez, aldatmalarına bile tahammül eder. Kimi zaman kovar, kimi zaman kapısında ağlar.[70] Baudelaire, Duval'i çalıştığı küçük bir tiyatroda tanımıştır, figürandır. Baudelaire'in şiirlerinde *iri gözlü, etli dudaklı, siyah saçları* ile tanırız onu, Latin melezidir; tapılasıdır, iki ağır güzel göğsünün ucunda, iki geniş bronz madalya taşır; gizemli ve sıcak bir peridir; teni amber kokar; okşayışları ile ölüye can gelir, sırtı ve göğüsleri yastıkları kıskandırır. Baudelaire anlatmakla bitiremez. Bu güzellik acı da verir. Gözler karşısında çaresiz kalır; *amansız Venüs,* hiçbir bakışın geçemeyeceği *mermer gözleriyle uzaklara bakar*.[71] Baudelaire onu kaybettiğinde bir benzerini arar; bulduğu Berthe, dış görünüşüyle ona benzer ama onun ruhunu vermez, o sadece, Duval'in düşüdür.

Baudelaire en güzel şiirlerini Duval'e yazmıştır. Bunlardan biri ve belki de en önemlisi "Balkon"dur. Balkon, bir imge olarak Baudelaire'in "İçe Kapanış" şiirinde dikkat çeker: "Ölü yıllar, balkona, eskimiş giysileriyle; / Özlem suların derinliğinden çıkmış gülüyor."[72]

Bu şiirde Duval "anıların annesi" ve "Tanrıçaların ecesi"dir. Balkon bir ayrılık şiiridir, sitemdir. Baudelaire'in istekleri vardır; örneğin *sıcak okşayışları, tüten ocağı, anıları, kömürle aydınlanan akşamları, konuşmaları* unutmamasını ister; unutamadığı şeyleri de hatırlatır; *soluğunu içine çekmesi, ayaklarının kardeş ellerinde uyuması, gözleri, dizleri, teni, kokusu, öpüşü* ve *akşamları.* Bütün bunları söylemedeki amacı da "Mutlu anları yad etme" isteğidir. Başka kalplerde onu aramak anlamsızdır ve bu yüzden Duval'in "dizinde büyümüş geçmişi" ile yaşamayı tercih eder. Balkon, bir zamanlar yaşanmış büyülü akşamlardır.

70. Suut Kemal Yetkin, Baudelaire'in onu kimi zaman kapı dışarı ettiğini belirterek şunu söyler: Yine de onu kolları arasına alacak, en büyük günahı olarak yirmi yıl taşıyacaktır. Bkz. Baudelaire, *Kötülük Çiçekleri*, Çev. Suut Kemal Yetkin, İstanbul: Varlık Yayınları, 1967, s. 18. Duval'in aldatmalarıyla ilgili olarak Alexandrian ise şu bilgileri verir: Fırtınalı tutkuları olan biriydi, çünkü içiyordu, kötü kaprisleri vardı, sık sık aldatıyordu, hatta berberiyle bile. Alexandrian, *Erotik Edebiyat Tarihi*, s. 277.
71. Baudelaire, *Paris Sıkıntısı*, Çev. Tahsin Yücel, İstanbul: Adam Yayınları, 1982, s. 17.
72. Baudelaire, *Kötülük Çiçekleri*, s. 321.

"Saçlar" şiirinde Duval'in saçları vardır ve bu saçlarda düşler kurulur. Yün gibi kıvrım kıvrımdır bu saçlar; kimi zaman Baudelaire (beni bağlayın ya da çekin dercesine) saç örgülerini dalgaya benzetir; kimi zaman saçlar liman olur, başını kor, dinlenir; ruhu dalga dalga yayılır gövdesine; kimi zaman saçlar okyanus olur, dalıp çıkılmaz içinden, öksüz yüreği dalgalar okşar; kimi zaman saçların kokusuyla kendinden geçer; kimi zaman bu saçlar düşler kurduğu vahadır; soru ise şudur: *Tada tada içtiğim matara değil misin?*

Baudelaire, Duval'in kokusunu "Alıp Götüren Koku" adlı şiirinde de dillendirir. Duval'in göğüsleri mutlu sahilleri andırır ve bu sahilde birden uyuyakalmıştır. Bir rüya âlemi yaratmıştır koku ve o bu rüya ile hoş iklimlere gider, ciğerleri temiz hava ile dolar ve nihayet yeşil ağaçlardan süzülerek (ruhunda) tayfaların şarkısına karışır. O yokken, sanki yoktur kendisi, o varsa vardır, özetle o, ölse bile vardır, yaşayacaktır, çünkü tapar ona: "Taparım vahşi hayvan, soğuyan bedenine! / Soğudukça daha bir artan güzelliğine."

Duval ile ilgili şiirlerin sayısı fazladır ve bunlar sadece onu kısmen de olsa anlatmak için alınmışlardır.

IV

Baudelaire, *şiir tarihi* açısından bir devrimdir. Rimbaud, yüzyıl sonra Baudelaire için "ozanlar kralı, gerçek bir tanrı" diyecektir. Peşi sıra Yves Bonnefoy, *Kötülük Çiçekleri*'ni "işte şiirimizin başyapıtı" diye tanımlayacaktır.[73] Tanımların sayısı artabilir ama sonuç değişmez: Baudelaire, *Kötülük Çiçekleri* boyunca meşum olana göndermelerde bulunur ve böylece yavan (ve yalan olan) dünyadan çıkar. Bu yüzden şiiri zamanın akışına karşı dayanıklıdır, çözülmez. Şiirini iyi-kötü, Tanrı-şeytan, cennet-cehennem, sıkıntı-ülkü üzerine kurar; karşıtlıklar arasındaki yayla, ruhunu çeker; hedef, kendisidir yine.

Baudelaire için evren *şiirsel yaratı* için modelidir. Bu model Swedenborg tarafından formüle edilmişti.[74] Buna göre cennet devasa boyutta bir insandır ve bu insan ruhsal olduğu kadar maddesel alanda da her şeyin –biçim, renk, hareket, sayı, koku– anlamlı, karşılıklı ve denk olduğunu göstermiştir. Baudelaire, "Tanrı dünyayı yarattı" diye bir ifade kullanmaz; Tanrı, dünyayı "dile getirir." Dünya vardır ve Tanrı bu dünyayı dile getirmiştir: Dünya bir nesneler ya da göstergeler bütünü değildir ya da

73. Baudelaire, *Kötülük Çiçekleri*, Çev. Sait Maden, s. 10.

74. Swedenborg için cennet ve cehennem arasında bir denge vardır; cennette iyilik, cehennem de kötülük yapma çabası vardır. Cennet ve cehennem arasında ise ruhlar dünyası vardır; ruhlar, cennet ve cehenneme doğru ilerlerler. Turner, *Cehennemin Tarihi*, s. 259-261.

bizim nesne adını verdiklerimiz aslında sözcüklerdir. Okunacak bir metindir (sanki) dünya.

Baudelaire'in kavrayışında birinci elden evreni bir dil, bir metin olarak görme eğilimi vardır. Buna göre evren bir şifredir, kodlanmış bir dildir ve şair, bir çevirmen, bir şifre çözücüsüdür.

Baudelaire'in çocukluğu cennet ve cehennemin şifreleri için (yedi yaş öncesine aittir) birer başlangıçtır. Babanın ölümüyle bir yılan (üvey baba) annesine yaklaşmış ve o bu cennetten dünyaya atılmıştır. Bu evrende baba (Tanrı) "hazin"dir ve oğul, "lanetli tohum"un kurbanı olmuştur ve bu tohum asla tomurcuk vermeyecektir. Bu yüzden cenneti tanımlarken bir yeri tanımlamaz Baudelaire, bir yere işaret eder. Burası "kentin yakınlarında"dır ve burada bir evleri vardır; evleri *beyazdır*, *küçük* ve *sakin*dir. *Beyaz*, annesinin başka biriyle evlenmesiyle siyaha; küçük, anlamsız bir büyüklüğe; sakinlik yerini kargaşaya bırakmıştır; cennet kaybolmuştur açıkça. Bundan sonra Baudelaire üzgün ve başıboş olacaktır: "Moesta et Errabunda" şiirinde kim olduğunu bilmediğimiz (Agethe) bir kadına seslenişle bu cennet zaman açımlanır. Beyaz evin olduğu mahalle artık *iğrençtir* ve şair buradan kaçmak ister: *Götür beni araba! Kaçır beni, gemi!* Hem de çok uzaklara. Artık burada çamurdan gözyaşları akmaktadır. Burası güzeldi; *mis kokulu cennetti*, duru gök altında sevinçler, sevgiler vardı ve yürek burada hazza dalar, sevilen sevilmeye değerdi. Şarkılar, öpüşler, keman sesleri gelirdi buradan ama şimdi, burası uzaktır.[75] Tanrı'nın İsa'yı terketmesi ve onu Zeytin Dağı'nda çarmıhla baş başa bırakması gibi Baudelaire de aynı çaresizlik içinde kalmıştır. Kendisi kaçmak, kimi zaman da yükselmek zorunda kalmış, çevresindeki herkes adeta düşmüştür. Dünya-kent kokmuştur ve insan günahın çukurları içinde debelenmektedir. İnsan cehennemdir, bu açıktır, pis kokular yayan, bir leştir.

"Bir Leş" şiirinde güneş, "içindeki günde" doğar ve (insanlara) ateşli bir zehir döker, karın buharlaşır (edepsizce gevşer). İnsan yürüyen iskelettir, karnında sinekler vızıldar, kara kara kurtlar akın eder, yoğun bir sıvı akar sonra, deri soluk alıp vermekten şişer. Karşı taraf, kurtlar ise "dalga dalga" olarak tanıtılır; kurtçuklar iskeleti "öperler" kendi dünyalarınca.[76]

Artık cehennem vardır. İnsanı çevreleyen günah ve yanılgılardır. Zamanı besleyen *tutkular* politikleşmiştir, bir amaca hitap eden araçlar olmuşlardır ve *cennet* politik söylemin aracıdır; banka için faiz ne ise, kilisenin uygun gördüğü (iş hayatı) ibadet odur. Günah ve yanılgı içimizi kapladığı gibi, gövdemize de sinmiştir. *Bitlerini besleyen dilenciler* gibi bizde azaplarımızı besleyeceğiz. Suçlarımızı sergileme yerleri olacaktır

75. Baudelaire, *Kötülük Çiçekleri*, Çev. Sait Maden, Çekirdek Yayınları, s. 127.
76. A.g.e., s. 71.

bundan sonra, çamurlu yollara dalacağız, aklımızda tek bir düşünce olacaktır, diyeceğiz, nasılsa gözyaşlarımız kirlerimizi yıkayacaktır. Açıktan sevmek yoktur artık, arzular gizli kalacaktır.

"Düello" şiirinde sevgiliye savaş anlatılır ve okur aşkın bir savaş olduğunu anlar. Sonuçta anlatılan savaşsa da anladığımız bir aşktır ve bu aşk, bütün iyi aşklar gibi bir düellodur, biri yaşar, diğeri ölür; çünkü *bu savaşta* kalabalık bir ordu yoktur, "iki er" vardır yalnızca; oyunlarla başlar savaş, ahlarla sürer, çelik tırnakların yerini, dişler alır sonra ve en kötüsü yara almaktır; her yara derin bir kin saklar. En iyisi ölmektir, en iyisi ikisinin ölmesidir. İkisinin ölmesiyle yoz dikenler tene güller açtırır. Bu yara, şiirde bir çukurdur, biri yaralanmış ve belki de diğeri ölmüştür. Çukur cehennemdir, "dostlarla kaynaşan" Temenni-öğüt ise şudur: "Yakınmadan düşelim, kıyıcı amazon / Hıncımızın şiddeti bilmesin diye son."[77]

Çukura benzer bir diğer imge *uçurumdur*. Şair uçurumda yaşar ve duyguyu ona düşme ve düşünme verir. Düşmenin, düşünmenin yeri uçurumdur. Bu bilinç ona Pascal'dan kalmıştır. Bu güne kadar filozofların vardıkları nokta, bildiklerini bilmedikleri gerçeği idi. Pascal, öğrendiğimiz bilginin arkasında, bilmediğimiz bilgilerin uçurumundan söz eder ve insan, buradan düşer. Pascal, bilginin yeri olarak doğayı gösterir; doğa, hem Tanrıyı gösterir burada hem de saklar. Baudelaire, Pascal'ın uçurumundan bakar. Önce Pascal'ı görür. Farkına vardığı şey Pascal'ın uçurumu hep duymasıdır. Ancak duymak yeterli değildir. Çünkü uçurum yanı başındadır (içinde) ve sürekli devinim halindedir. Buna delilleri de vardır. Eylem uçurumdur, düş uçurumdur, istek uçurumdur ve dahası korku yeli ile dimdik duran tüyler uçurumdur. Yukarıda ve aşağıda sürekli kaynayan bir uçurum vardır özetle ve uçurum, sessizlikle beslenen bir ürküntü verir, uykuda etrafı dehşetle çevrilidir. Bir tek şey verir uçurum, o da hiçliktir. "Uçurum" adlı şiirde Pascal'a verilen yanıt son dizeye saklanır: "Ah! Sayılardan, Varlıklardan hiç kurtulmamak!"[78]

Şiir, Pascal'a verilen yanıtla sınırlı kalmaz. Baudelaire'in çocukluğuna açılır: "Yılgınım uykudan, gizli bir dehşetle çevrili." Uykunun, gizli dehşetle çevrili olduğu evre çocukluk evresidir. Korkuyu belirleyen uçurum, korkunun dünyadaki hali çukurdur; başkasının günahı ile açılan çukur, çocuklukta açılmış yaradır. İç sıkıntının nedeni budur. Sıkıntı, uçurum ve çukur ile birlikte bir ova gibi açılır içte ve Tanrı'nın gözlerinin uzağında bir kanama başlar, kimse duymaz. Her çukur bir yaradır ve insan günah çukurları içinde debelenip durur, kurtulmak isteyen, daha dibe çöker her seferinde. Bu kurtarıcılardan biri de sevgilidir.

77. A.g.e., s. 79.
78. Baudelaire, *Kötülük Çiçekleri*, Çev. Sait Maden, s. 285.

"Lethe" adlı şiirde açıkça bir davet vardır: *Göğsüme gel.* Sonra sevgili tanımlanır: "Tapılası kaplan, aldırışsız ifrit." Sevgilinin kucağı da uçurum olur. Şiir şu iki dize ile sona erer: "O güzelim uçlarından dimdik göğsünün / ki altında yürek olmadı hiçbir zaman." "Lethe" şiiri Platoncu cehennemden gelir. Lethe, cehennemde akan bir ırmaktır ve cehenneme atılan kimseler bu sudan içerler. Lethe'nin anlamı *unutkanlık*tır. Bu sudan içen kimseler yeni doğmuş gibi sevinir, yukarı doğru fırlar. Şiirde *lethe*ye vurgu göğüslerin öpülmesinde vardır, bu belirgindir ama asıl vurgu dudaklara ilişkindir: "Ağzında hep o yaman unutuş durur." Sevgili öper, sonra bu öpüşü unutur. Şairin "dingin hıçkırıklarını boğup yutacak" olan yer ise sevgilinin kucağının uçurumudur. Burada Baudelaire "iktidarsızlığını" da ima eder; *uysal bir kurban* ve "işlenmemiş suçtan" yargılı biri olarak tanıtır kendini. Tek amacı vardır: "Ölümden daha tatlı bir uykuya varsam."[79]

Lethe'ye benzer bir başka nehir, Hesiodos ve Homeros'tan bildiğimiz *Styks*'tir. Hades'in tanrıça olarak kişileştirildiği bir nehirdir bu. Tanrılar bu nehir adına yemin eder. Devasa mağaralara buradan geçilir. Akhilleus bu nehrin suyuyla kutsanmıştır. Lethe, *unutkanlık*; Styks *nefret uyandıran* anlamındadır. Dante'nin cehenneminde Kharon şairleri bu nehrin üzerinden geçirir, sonra cehennemin ilk dört dairesi belirir. Styks'in üst tarafında bir kule vardır ve bir melek kapıyı zorlar, böylece Dis (düşmüş meleklerin kenti) kentinin kapısı açılır. Şeytan burada konseyini toplar. Baudelaire'in "Don Juan Cehennemde" adlı şiirinde Kharon, ölülerin ruhlarını para karşılığında karşıya geçirir; Don Jaun, yeraltındaki sulara iner ve giriş ücretini öder. Ateş sütunları olan bu nehir insanları-ruhları dokuz kez kucaklar. Sed Non Sataita âşık sevgilisine seslenirken bu nehrin özelliklerinden yararlanır: "Ruhumun penceresi o kara gözlerinden / Daha öz alev boşalt acımasız şeytan! Ben / Styx gibi seni dokuz kez kucaklayamam."[80] Nehre atıflar "Umarsız" adlı şiirde de vardır. Bu şiirde Baudelaire cennetten sürülmüş, Tanrı tarafından da terk edilmiş ve en nihayet *Styks*'e kadar sürüklenip gelmiş insanı anlatır: "Bir Düşünce, bir Biçim, Bir Yaratık / Havadan süzülüp düşmüş bir derin / Bir çamurlu, kurşun, Styx'e değin / Hiçbir tanrısal göz göremez artık."[81]

Cehennem imgeleri, günahla birlikte işlenir, çerçeve ise kapatılmışlıktır. Büyük kapatma yalnızca hapishaneler, huzurevleri, genelevler ve akıl hastaneleri değillerdir. Hatta buralar Baudelaire'in kapatılmış duygusu içinde açıkta kalırlar. Büyük kapatma yerle gök arasına sıkıştırılmış insandır. Gök, "gülünç bir opera için aydınlatılmış" bir dama benzer; burada rol alan oyuncular kendilerine verilen her rolü kanlı bir yeri

79. A.g.e., . . 303.
80. Baudelaire, *Kötülük Çiçekleri*, Çev. Erdoğan Alkan, s. 54.
81. Baudelaire, *Kötülük Çiçekleri*, Çev. Sait Maden, s. 159.

çiğner gibi oynarlar. "Kapak" şiirinde yer ve gök bir tenceredir ve insan burada nefessiz bir şekilde sürekli kaynar.

Baudelaire: Ensest ve Lezbiyen

I

19. yüzyılda fuhuş en büyük şeytandır ve bu şeytan yalnızca "kadınlardan" ibarettir. Fuhuş yapan erkek söz konusu değildir ama fuhuş yaptığı tespit edilen kadının poliste bir dosyası vardır ve bu kadın "polisin gözetimi" altına alınır. Bu gözetim, daha sonra farklı bir hapishane sistemine, genelev denilen evlere dönüşmüştür. Böylece, erkeğin güvenli-sağlıklı seks ihtiyacı karşılanmış ve "şeytanlar" da "kontrol altına" alınmıştır. Fuhşa meydan veren sisteme ise kimse dokunamamıştır. Geneleve düşen her kadın aynı zamanda bir pezevenk demektir ama toplum ve yasalar, bu pezevengi görmek istememiştir. Çünkü yasa erkektir. Erkeğin yasası için kadın, ruhuyla birlikte kurban edilmiştir.

Bunun yanında kent-kentleşme ve fuhuş arasında 19. yüzyılda sıkı bir ilişki kurulmuştur. Baudelaire, kenti bir metalaşma merkezi olarak görür ve burada fuhuş kitlenin üretimini sağlayan en önemli etkendir; mahrem kişilik kitleselleşir. Fuhuş yapılan bir şey değildir, üretilir. Baudelaire bu üretimi bir çocuk gibi izler. Fark ettiği tek şey, kadının artık doğasını yitirmesidir.[82]

Lezbiyenlerle ilgili şiirlerin en eskileri (Ovidius'tan dolayı bildiğimiz) Sappho'ya ait olanlardır. 18. yüzyıla kadar Batı yazınında lezbiyenlerle ile ilgili sağlam bir delil yoktur. Renée Vivien'in[83] (1877-1909), Sappho'nun şiirlerini Fransızcaya çevirmesi ile Sappho bilinmiş, sevilmiş, lezbiyenlerin kült kişisi (kutsal koruyucusu) haline gelmiştir.

Karakter olarak da lezbiyen, Balzac'ın *Altın Gözlü Kız* (1835) romanında görülmüştür. Karşıt (belki de imge) olarak *homoseksüellik* için de aynı şeyler söz konusudur; 19. yüzyıla kadar İngilizce ve diğer Batı dillerinde *homosexuality* yoktur, ki zaten kelime hukukla ilgilidir; kelime Karl Maria Kertbeny tarafından "livata yasası" reformu (1865) etrafında

82. Benjamin, Baudelaire'in "bir kez olsun, fahişenin perspektifinden bir fahişe şiiri yazmadığını" iddia ederken, haksızlık eder. Doğrudan fuhuşu işleyen "Akşamın Alacakanlığında" şiirinde kendisiyle onlar arasında açık bir lişki kurar: Çokları da zaten hiç tanımadı, tatmadı / Aile ocağını, zaten hiç yaşamadı." Baudelaire, *Kötülük Çiçekleri*, s. 172.

83. Renne Vivien, erotik şiirleriyle bilinir. Türkçede ise *Kerimeye Mektuplar* adıyla yayımlan mektuplarıyla bilindi. Vivien ölmeden önce vaftiz edilmek istendi. Bunun nedenini Natalie Clifford şöyle açıklar: "İsa, kadınları Don Juan'dan daha çok baştan çıkarmıştır." Bkz. Alexandrian, *Erotik Edebiyat Tarihi*, s. 344; Söz konusu mektuplar için bkz. Jean Leproux, *Renée Vivien'den Kerime'ye Mektuplar*, Çev. Aysel Bora, İstanbul: YKY, 2000.

yaratılmıştır. Edebiyatta ise yasal sınırlâr dahilinde ilk homoseksüel tip yaratan Marcel Proust'tur.[84]

Baudelaire, edebiyattan çok resimlerdeki lezbiyen imgelerle ilgilenmiş olmalıdır. Benjamin, Baudelaire'in "Lesbos" şiirinin kaynaklarını araştırırken Balzac, Gautier ve De Latouche'in adlarını verir, ancak üzerinde en fazla durduğu kişi Ferdinand Victor Eugene Delacroix'dır (1798-1863).[85]

Delacroix, Baudelaire için Rönesans'ın son, modern dönemin de ilk önemli ressamıdır. Baudelaire, Delacroix'nın "tutkuya tutkuyla bağlı" olduğunu; tutkuyu soğukkanlı bir şekilde resmettiğini belirtir.

Gözleme ağırlık veren Delacroix, Fransa'nın Cezayir'i işgal etmesiyle Yemen'e diplomatik görevle gitmiş, burada pek çok resim yapmıştır. Bu resimlerde dikkat çeken kadın bedeni ve kadınların giysileridir. Bunlar arasında en ünlüsü gizlice dikizleyerek yaptığı "Cezayirli Kadınlar" (1834) adlı tablosudur. Delacroix'nın kadın merkezli "Yahudi Düğünü" (1837) adlı bir tablosu da vardır. Delacroix George Sand ve Frederic Chopin'i birlikte ele aldığı bir tablo da yapmıştır. Söz konusu tablo, ressamın ölümünden sonra ikiye ayrılmıştır. Delacroix'nın ayrıca dünyaca ünlü "Halka Yol Gösteren Özgürlük" (1830) adlı tablosu ise Fransız İhtilali'nin simgesidir. Resimdeki en önemli figür, özgürlüğü simgeleyen yarı çıplak kadındır. Kadının bir elinde tüfek, diğer elinde bayrak vardır. Kadın savaş imgesi olmak dışında bir kadın olarak *güzelliği* ifade etmez; hatta kadının doğal bir güzelliği olmasın diye *kıllı bir ifade* yüklenmiştir ona. Resimdeki iki eli tabancalı, şapkalı çocuk ise Victor Hugo'ya ilham kaynağı olmuş, *Sefiller*'in kahramanı Gavroche'a sinmiştir. New York'taki *Özgürlük Anıtı* bu resimden yola çıkılarak yapılmıştır. Anıttaki kadının göğüsleri kapatılmıştır.

Daha sonraki yıllarda Jean Desire Gustave Courbet (1819-1877) lezbiyenlerle ilgili tablolar yapmıştır. Courbet'nin "Young Laidies on The Bank Of the Seine" (1857), "Bathers or Two Nude Women" (1858) ve "The Sleepers" (1866) ilk akla gelenlerdir. Bunlar arasında en ünlüsü "Le Sommiel"dir. Courbet, özetlendiğinde "zarifliğin değil, gerçeğin peşinde" olan bir ressam olarak tanımlanır. Söz konusu tabloda iki kadın, çıplak bir vaziyette uyurlar.[86]

84. Marcel Proust'un *Sodom ve Gomorra* romanı, *Tevrat*'ın Lut'tan söz eden kısmına Alfred de Vigni'nin yaptığı bir göndermeyle başlar: "Kadın Gomorra'ya sahip olacak, erkek Sadom'a." Romanın ilk cümlesi de şudur: "Yıldırımlardan kurtulan Sadom sakinlerinin torunları olan kadın-erkeklerin ilk ortaya çıkışları" (s. 7). Proust, *Sodom ve Gomorra*, Çev. Roza Hakmen, İstanbul: YKY, 1997. Ayrıca bkz. Müslüm Yücel, "Marcel Proust'un Sodom İmgesi", *Mesele*, Sayı: 19, İstanbul 2008, s. 10-11.

85. Benjamin, *Pasajlar*, s. 184.

86. E. H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, s. 402.

Benjamin'in başvurduğu ikinci kaynak Saint Simon'dur. Simon öldükten sonra şakirtleri tarafından *mesih* olarak kabul edilmiştir. Simon'un müritlerinden Enfantin, Simon'un kendisinde yaşadığını iddia eder ve daha da ileri giderek kendini Tanrı'nın vekili sayar. Simoncular yeni bir iman müjdeler ve bu imanı aşk yuvası kurarak bina etmek isterler. Enfantin 1831'de "bu intiharlar, cinayetler, savaşlar dünyasını" ancak kadınların huzura kavuşturacağını söyler. Bir süre sonra, 1837'de aynı fikirleri yineler: "Dirliği düzenliği, hürriyeti boşuna kendi aranızda arıyorsunuz, Tanrı'nın bu nimetlerine ancak kadın gark edecek sizi."[87]

Saint Simoncular kadını yüceltir; anne, Tanrı'nın dünyaya gönderdiği melektir; kadın barışın rahibesidir. Saint Simoncular tarih ve felsefenin kadınla mümkün olacağına, politikada kadın olmadan hiçbir işin başarılı olamayacağına, altın çağın anahtarının kadının elinde olacağına, işçinin yaralarını kadının saracağına inanırlar. Onlara göre fuhuş ve zina da kanunların meyvesidir.

Saint Simon'un bir diğer şakirdi Claire Démar, her ne kadar Enfantin kadar etkili olmasa da yazdığı manifesto (*Ma loi d'avenir*) ile dikkat çeker. Démar doğan çocuğun anneden alınıp toplumsal bir anneye verilmesi taraftarıdır, böylece çocuğun daha iyi yetişeceği kanaatindedir: "Ancak o zaman erkek, kadın ve çocuk, kanın yasasından, insanlığın kendi kendisini sömürmesi yasasından kurtulmuş olacaktır." Benzer ifadeler bir kadın şakirt tarafından şöyle yorumlanır: "Yoldaşlarım arasında kadınları da erkekleri sevdiğim gibi sevmeye başladım. Erkeğin fiziksel gücünü ve kendine özgü zekâsını yadsımadım ama, kadının vücut güzelliğini ve kendisine özgü tinsel yetilerini de erkeğin özellikleriyle bir tuttum."[88]

Baudelaire'in "Lesbos" ve "Lanetlenmiş Kadınlar" (Delphine ile Hippolyte) adlı şiirleri lezbiyen aşka adanmış şiirlerdir. "Lanetlenmiş Kadınlar"da söz konusu edilen kadınları antik dünyadan tanırız. İkisi sevgilidirler. Hippolyte, mitolojide Ares tarafından kendisine verilen "sihirli bir kemer" taşır. Herkül'ün görevlerinden biri bu kemeri almaktır. Bunun için Hippolyte'ı kaçırır. Bunun üzerine Amazonlar ayaklanır ama bir sonuç alamazlar; Hippolyte, Herkül tarafından öldürülür. Delphine ise kimi zaman bir takımyıldızının adıdır (Arion), kimi zaman balıktır (yunus). Eski Yunan masallarında Arion müzisyendir. Çıktığı bir deniz yolculuğu sırasında tayfalara saz çalar ve sonra denize atlar; yunuslar tarafından kurtarılır; balıklar, sesini ve sazını duymuş, ölmesine göz yummamışlardır. Başka bir masalda Arion deniz tanrısı Poseidon

87. Cemil Meriç, *Saint Simon, İlk Sosyolog, İlk Sosyalist*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1995, s. 103.
88. Benjamin, *Pasajlar*, s. 185.

ve toprak tanrıçası Demeter'in oğludur, Dinsel olarak Delphine kimi zaman İsa'nın gerildiği haç olarak adlandırılır.

Baudelaire *fahişe, lezbiyen* ve *ensest* bağlamında yazdığı şiirlerde kendini soyutlamaz, tek perspektif kendisidir. Cinsel kimliklerin ve duyguların vurgulandığı şiirler, duyma ve hissetme üzerine kuruludur, burada üretim araçları ayrıntı bile değillerdir. Şiir, Hippolyte'ın mindere uzanmış bir halde sessizce durmasıyla açılır. Hippolyte'ın açık bir resmi ilk dörtlükte çıkar; toydur, kızlık perdesinin aralandığı okşayışları düşünür. Delphine gözleriyle örter onu. Bundan sonrasında şiir, öpme-dokunmaya döner yüzünü, böylece akar. Kadın dudaklarını erkeklere vermez, çünkü kabadırlar, "dudakları saban demiri" gibidir, acı izler bırakırlar, kadının öpüşü ise "saydam gölleri" okşayan susinekleri gibi yumuşaktır. Erkeklerin öpüşlerine atıflar sürer; erkekler, kadınların üzerinden at gibi, öküz gibi çiğnenirler. Şiirin bundan sonrası, *dokunma* ve *hissetme* üzerine okunabilecek en güzel dizelere sahiptir:

Diyebiliyorsan de bana, dehşetim, ruhum,
Yakışıksız, garip bir eylemde bulunduk mu?
Sen "Meleğim!" dedikçe korkudan titriyorum,
Yine de dudaklarım gidiyor sana doğru.

Kalbimin sonsuza dek sahibi, kız kardeşim,
Artık tek düşüncemsin, öyle bakma yüzüme,
Beni yakacakları ateş ve cehennemim,
Günahımın ilki, ilk nedeni olsan bile!

Öfkeyle silkeleyip perişan yelesini,
Delphine, demir kürsüde tepinir gibi, birden,
Gözleri çakmak çakmak, güçlü bir sesle, dedi:
-"Kim söz edebilirmiş aşk varken cehennemden?"[89]

Baudelaire bu şiirde bir uçurum açar yine: "Şu an tüm varlığımda, benliğimde derin bir uçurum açılıyor; kalbimdir bu uçurum." Uçuruma kimse bir tanım bulmadan, bir tanım yapılır; bu *uçurum volkan gibi yakıcı ve boşluk gibi derin*dir. Diğer şiirlerde geçen bütün uçurumlar gibi bu uçurum da tinseldir ve tinsellik düşle, anıyla, pişmanlık ve güzellikle doludur. Diğer yandan "kalbimdir uçurum" ifadesiyle uçurum şairin kendisini, birey yanını açığa çıkarır. Burada aşk çift yönlü bir ifadeyle somutlaştırılır; iki kadının aşkı, şair ve sevgilisi.

Özellikle sevgili diyorum çünkü şiirde "Öfkeyle silkeleyip perişan yelesini" gibi kadının saçlarını atın yelesine benzeten bir dize vardır ve

89. Baudelaire, *Kötülük Çiçekleri*, Çev. Erdoğan Alkan, s. 254-259.

dahası emir verir Delphine, *demir kürsüde tepinir gibi, birden.* Diğer yandan adalet ve öç tanrıçası vardır, Eumenide. Bir adalet arayışı, bir aşk ama karşı tarafın sızlanışı masal havası içerisinde gelişir: "Bir tek bakışın bana yeter, ey tatlı bacım", "Kalbimin sonsuza dek sahibi, kız kardeşim."[90]

Burada sevilen, arzu duyulan, hatta idealize edilen bir sevgi-sevgili vardır, açıktır ve haz arzudan bir süreliğine dışarı atılmış gibidir; cinsel sevgi yerini ilk evrede dokunmaya, ikinci evrede kardeş kalmaya bırakmıştır. Bu kardeş kalma, istenen bir durum değildir ve çocuk imgesi belirir: *Çocuk birden acıyla haykırdı!* Toplum ve çocuk dıştadır. Baba ve anne olma ile başlayan toplumsallık (aidiyet), lezbiyen aşkla çatırdar. Şiirden kopmadan devam edecek olursam lezbiyen kimlikle lezbiyen şiir şifrelenerek devam eder ve burada bizi bir varsayım bekler: Aslında anlatılan iki kadının sevgisi değildir, aslında anlatılan bir adamın kadınlaşması, sevdiği kadını yalnızca sevmesi, yalnızca ona dokunması üzerine kurulu bir şiirdir okuduğumuz. Şiirde sevgili artık, dokunularak hissedilen ama doğurmaya odaklı biri değildir: "Bu dünyada herkesin bir tek sahibi vardır" dizesinden sonra çocuğun içinde de zaten bir uçurum açılır. Sonuçta, uçurum *kalp olur* ve kalp çocuktur, uçurumun dibinde ise suçlar vardır. Üreme yok ve Baudelaire, erkeksileşen kadına (ve kadınlaşan erkeğe de) sempatiyle bakar ve böylece kız kardeş-bacı, *ben* ve *öteki* arasına konulan bir sınıra döner. Bir sınıra ihtiyacı vardır; ya o sevgilinin "ihtiyaçlarını" karşılayacak biri değildir ya da sevgili çekip gitmiştir, ama sevgi vardır; dokunma-hissetmeyle var olan bir sevgili, o hep olacaktır. Bunu ona, lezbiyen aşk verebilir. Bu sevgili büyük ihtimal Jeanne Duval olsa gerektir; Venüs'ten bile güzel olan, odur.

Lezbiyen aşkı işleyen şiir sevgilinin dönüşümlerini gösterir. Anne ve kız kardeştir sevgili ve şiir buradan okunduğu zaman sürekli anneye ve kız kardeşe uzanan bağları serimler. Sevgiliye yazılan her dize, anneye-kız kardeşe açılır ve kan perde (kızlık zarı) ile korunur, akmasına izin verilmez; "perdenin çekimi" sonsuz bekârettir; çünkü perde dünyadan kopmak anlamındadır: Perdenin yırtılması topluma karışmaktır. Bunu kabul etmez Baudelaire, çünkü bildirisi toplumun bir parçası olmak değil, dünyadan kopmak, iki kişinin var olduğu bir dünya yaratmaktır. Bu dünya öpüşlerle elde edilir, göğüste yok olmayla elde edilir. Bu anlamda üremek toplum değirmenine su taşımaktır.

II

Anneye bağlılık Baudelaire'in yaşamında ensestle açıklanmıştır. Baudelaire'de ekonomik sistem ve bu sistemin açıklanışı da yine benzer bir dizge içerisindedir; Habil ve Kabil bunun tipik örneklerindendir.

90. Bacım, uyutacağım; kız kardeşim, cehennemim kelimesiyle kafiye olsun diye sanırım farklı yazılmışlardır.

"Habil ve Kabil"in çıkış yeri *Tevrat*'tır ve bu hikâye genelde dinsel söylem içerisinde "kardeş kavgasıdır". Sonuçta Habil ölür; Kabil yaşar. Cinayet sonrasında Kabil güzel olan kız kardeşiyle (İklima) evlenerek anne ve babasını, diğer kardeşlerini terk eder. Ona, bunu yaptıran tek şey dürtüleridir. Kabil, kendisine helal olmayan kız kardeşi alır: bu, onun dürtülerine kulak vermesidir; anne ve babası belki de diğer kız kardeşleri bundan iğrenir, utanır, yapılanı ahlaksızlık olarak değerlendirirler. Ancak bu sefer Âdem ve Havva'nın cennetten kovulma söylencesi (tersinden) yeniden işler; Kabil, kız kardeşini (eşini) alarak "baba ocağını"-cenneti terk eder, lanetlenir.[91] Kabil, Tanrı, baba, anne ve şeytan tarafından artık hayal kırıklığına uğratılmış biridir. Baba ocağını terk eder.

Dinsel kaynaklara göre Habil evlenmediğinden, ondan bir soy türemez; Kabil de dünyayı dolaşmak ve yurtsuzlukla cezalandırılır. Hiçbir yere yerleşemez. Kabil daha sonra Hanok adıyla bir şehir kurar ve aynı adı doğan oğluna verir (Tekvin, 5: 17).

Baudelaire ise sanırım Ortaçağ söylencelerinin etkisi altındadır. Bu söylencelere göre Kabil, Habil'i öldürmemiş, istediğini alarak sadece baba ocağını terk etmiştir. Şiire göre iki soy vardır: Habil soyu, Kabil soyu. Habil soyu yer, içer, uyur; Tanrı'nın hoşnutluğu yüzlerinden eksik olmaz; Kabil ırkı çirkefte sürünür, ölür ve sefalet içinde yaşar. Kabil mirastan yoksun kalanların atasıdır.

Söz konusu şiir zamanın krallık görevlileri tarafından Kabil'in övülmesi ve Tanrı'nın yerilmesi olarak ele alınmış, bunun üzerine yasaklanmıştır. Şiir, *Kötülük Çiçekleri*'nin "İsyan" bölümünde yer alır. Toplam 32 dize ve iki bölümden (16 beyitten) oluşan "Habil ve Kabil" şiirinde ilk beyitte Habil, ikincisinde Kabil anlatılır (sekiz beyitte Habil, sekiz beyitte Kabil).

Şiirin ilk beyitlerinde soya atıflar, ikinci dizelerde eylemler vardır: *Gülümsemek, sürmek, gelmek, çoğalmak, ulumak, almak, titremek, doğurmak, durmak, emmek, gübrelemek, gitmek, atmak* vs. Habil soyuna Tanrı gülümser, Kabil soyu sürünür; Habil soyu iyi hasat alır, sürüleri çoğalır, Kabil soyu tam tersidir, açlıktan yaşlı bir köpek gibi ulur; Habil soyu sıcakta yatar, Kabil soyu çakal gibi soğuktan titrer.

Şiirin 17. ve 18. dizelerinde Habil'in soyu zengin bir sınıftır: "Sev, sevil, üre, Habil'in soyu / Altınların da, bak, yavruluyor. Kabil soyuna ise bir nasihat vardır: Bu tutkulara karşı tetikte dur." Habil zengin, Kabil yoksuldur. Yoksulluğun nedeni Habil soyunun bir tahtakurusu haline

91. Bir bakıma Kabil, baba katli yerine, baba evini terk etmeyi seçer; çünkü baba katli, babanın yerine geçme isteğidir ama terk, babayı adaletiyle yüz yüze bırakma, (bir yanda babayı cezalandırma diğer yandan kendi oğul ve kızları için adaletli bir baba olma isteğinden kaynaklanır) isteğidir.

gelişidir: "Kan emip büyüyorsun sürekli." Kabil'in baba ocağını terk nedeni de burada serimlenir: "Durma, yola düş, Kabil'in soyu / Al götür çaresiz aileni."

Habil ezen sınıfı (soyu), Kabil ezilen sınıfı (soyu) temsil eder. Kabil'in göç etme nedeni, kanını emen Habil soyudur ve Habil soyu ile birlikte artık altın yavrulayarak her gün biraz daha güçlenmektedir. Şiirin ikinci bölümünde Habil ve Kabil arasındaki kavganın nedeni ekonomik çatışmaya dayandırılır. Kabil'in sömürü düzenine karşı çıkar ve çekip gider.

Habil'in zenginlik kaynakları da şiirde açımlanır. Şiirin ilk dizesinde ve son dizesinde Tanrı vardır. İlk dizede Habil'e Tanrı gülümser ve bu gülümsemeyle Habil rahatça yiyip içmeye, uyumaya başlamıştır; Habil, Tanrı'ya kurban vermiş, kan akıtmıştır ve Tanrı onu hasatla, davarla, sığırla ödüllendirmiştir. Bunun yanında baba ocağı da ona açıktır; kan Tanrı'ya adanmış, et baba ocağına gelmiştir. Kabil ise sürünür, sefalet içindedir; karnı açlıktan uğuldar, bedeni soğuktan titrer, yapması gereken tek şey *Tanrıyı göklerden yeryüzüne atmak*tır.

Baudelaire'in Şeytan'a Duaları

I

Baudelaire şiirinin önemli imgelerinden biri şeytandır. Şeytan kimi zaman *satan, lucifer, demon, diable* gibi farklı ama aynı anlama gelen sözcüklerle karşılanır.

Kötülük Çiçekleri'nin ilk şiiri bir uyarı niteliğinde olan "Okur"a adını taşır ve şiirde Şeytan 3., 4. ve 6. dörtlüklerde karşımıza çıkar. Üçüncü dörtlükte şeytan *kötülüklerin yastığına yaklaşır*, dördüncü dörtlükte *iplerimizi elinde tutar* ve altıncı dörtlükte *beynimizde oynamaya* (cümbüşe) başlar. Şeytanın önemli işlerinden biri kimyadır (simya). Üçüncü dörtlükte verimli irademiz, bu bilge kimyacının eliyle buharlaşır. "Şeytan'a Dualar" adlı yasaklanmış meşhur şiirde bu kimyagerlik yine vurgulanır; Şeytan, insanın sızılarını dindirmek için kükürt ve güherçileyi karıp merhem yapar. Bu haliyle şeytan insan ve maddede olan derin bilgiyi çıkarır; yol gösterici olan, köleliği reddeden, boyun eğmektense ölme arzusunu açığa çıkaran odur.

Baudelaire şiirinde Şeytan ışıktır; ışık demetleri arasından çıkar, attığı her adımda büyük bir aydınlık yayar. Işık maddeye düştüğünde madde, insana düştüğünde ruh aydınlık içerisinde kalır. Işık, bilgidir; yaratır ve aydınlatır ama bu yüzden de karanlık tarafından her zaman yok edilmek istenir.

Baudelaire'in şeytanı kilise babalarınca lanetli olan, salt düşmüş bir melek değildir. Baudelaire bazen "şeytana tapar", bazen düşmüş bir

melek olarak tanır onu, bazen şeytan insanları yoldan çıkarır. Sait Maden tarafından "Tutkun", Erdoğan Alkan tarafından "Cinli" olarak çevrilen şiirde şeytan sevilen kimse (sevgili) olarak çıkar karşımıza. Burada şeytan "tapılası"dır: "Sen ne istersen ol, kara gece, kızıl tan / Ürpermeyen bir yerim yok ki haykırmasın / Tapıyorum sana ben ey sevgili şeytan."

Baudelaire için ten ruhu kirletir ve böylece cehennem açılır; mahkûmiyet burada başlar. Burası dünyadır. İnsan buraya acı çekmek için gelmiştir ve yine burası Tanrı tarafından terk edilmiştir. Burada Tanrı'nın işlevini şeytan görür. Şeytan korkunç ama sevimlidir. Bu haliyle dünyayı, cehennemi sevdirir. Dünyadan görülen gök yırtılmıştır. Bulutlar bir kayba bakar (ve bir kaybı saklar) gibi bakarlar. Bir yas hali vardır. Küme küme bulutlar da ona ağlar. "Korkunç ve Sevimli" şiirinin son bölümünde Tanrı, şeytana döner. Bu Şeytan'ın, tanrılığa soyunması olarak da yorumlanabilir. İster Tanrı şeytana dönsün, isterse şeytan tanrılığa soyunsun, sonuç değişmez; şeytan, ışıklarıyla şairi ve dünyayı aydınlatır.

İnsan nasıl bir günahın içinde olduğunu bilmeyecektir. Tanrı ölmüş ya da gizlenmiş olsun, bu sonucu değiştirmeyecektir. Gerçek şudur: Dünyada olup bitenin anlamı yoktur. Kulağımıza gelen ses ise şunu söyleyecektir hep: *Kuralları çiğne*. Çünkü artık insanların içinde birlik değil, ikilik fikri boy vermiştir ve ister ölmüş ve isterse gizlenmiş olsun, Tanrı'nın bize söylediği tek şey belki de şudur: *Ben, şeytanı zorunlu kıldım*. Cehennem bundan böyle zorunluluktur ve buranın Tanrısı, şeytandır.

Baudelaire şiirinde ilkel olandan, modern olana doğru bir akış vardır. Dün, bugün ve yarın, aslında gelmiş ve geçmiş bir zamanı imlemezler; sadece biçim değiştirirler. "Kara Ayin" düne ait olandır ama bu ayin bugün de yaşanmaktadır, yarın da yaşayacaktır. Bu yüzden Baudelaire'in şiirlerinde sıkça *ayinlere* rastlarız: "Şeytan Ayini", "Kara Ayin", "Sabba Ayini". Şeytanla ilgili şiirlerin dekorudur. Temel konu kötülüktür. Baudelaire kötülük bahsinde sıkı bir kaynakçaya sahiptir ve kötülüğün garip bir inceliği vardır. Bu incelik özgürlüktür. Baudelaire'in yaşadığı yüzyılın en önemli değeri özgürlüktür. Eski çağların din ve büyüleri yerlerini kapitalizme bırakmışlardır: Para din; mal ise büyüdür. Bunlar, özgürlüğü alır ve insanı kendilerine esir ederler.

Baudelaire'e zemin hazırlayan 18. yüzyılda büyücülere inanılır ve bu büyücüler, şeytanın kılık değiştirmiş biçimleri olarak tanımlanırlar. Kimi zaman şeytan bir kadın kılığındadır, bir atla dolaşır. Kimi zaman bu kadın erkekleri ata ve katıra dönüştürür, yük hayvanı olarak satar onları. Baston, sırıklar ve yaba ile gezen kadınlar da vardır. Kadınlar, açıkça şeytanla ittifak içindeki kimseler olarak tanımlanır. Ayin bir birikim olarak, (büyü etrafında) Jules Michelet'in (1798-1874) *La Sorcière* [Bü-

yücü, 1862] adlı kitabında ele alınır. Büyüler ormanda yapılır ve köylerden gelen insanların katılımı ile büyü başlar. Michelet'in aktardığı ayinlerde içecek olarak şarap, kurban olarak "ağacın dibinde ayakları bağlı horoz"dan söz edilir. Tamamlayıcı öğe ateştir. Büyücü ve ateş arasında bir benzerlik de kurulur: Kadının gözleri, ateş gibi yanar. Büyücü biriken kalabalığa şunu söyler: *Rahipten ve derebeylerinden bizi kurtar efendim.* Bir süre sonra ateş kor halini alır ve kurban olan horoz pişirilip yenir. Doyan kalabalık şarkılar söyler, dağılır. Anlarız, köylülerin emeklerini ziyan eden güçlere karşı ayin köylüler arasında sessiz bir isyan, kendi aralarında bir dayanışmadır. İyi ve doğru bilinen kimseler, rahip ve derebeyleri Michelet'in bildirisinde yoldan çıkmış iyiliklerdir artık ve buna karşı köylüler, yeni bir efendiye sığınmışlardır; onları bu efendi, (kara melek) kurtaracaktır. Kurban etme, ayinde zulümden kurtuluştur ve büyücü zulme karşı açılan bayraktır. Bu anlamda büyücüler mazlumun sesidir; çünkü güç, rahip ve derebeylerinin elindedir. Köylülerin büyücü eşliğinde yaptıkları ayinler ise iki işe yarar: Kendimizi tanımak ve umutsuzluğa karşı koymak.[92]

Bu yüzden *Kötülük Çiçekleri*, muzır olmasının yanı sıra, şeytana övgüler yüzünden de zamanın yönetimi tarafından yargılanmıştır. Yargıya göre Baudelaire Habil'in değil Kabil'in; İsa'nın değil, İsa'yı yadsıyanların, azizlerin değil şeytanın ve büyücülerin yanında yer almıştır.

"Canavar" adlı şiirinde dertlerine dermanı *iyide değil, kötüde* aradığını söyler. Kötü olan sevgilidir ama şair, "seviyorum seni" demekten kendini almaz. İstediği tek şey vardır ki bu büyücünün düzenlediği "kara ayinde" yer almaktır. Üzgündür. Sevgilinin mumlarına şamdan olamamıştır.

II

Baudelaire Tanrı'nın artık paraya dönüştüğü, azizlerin birer tüccar oldukları ve her gün insan emeğinin kurban edildiği bir zaman diliminin şiirini yazar. Sırtını Tanrı'ya dayayıp onun saltanatını süren derebeylerine karşı durur. Yoksul kitlelerin başkaldırılarına ses verir. Egemen güç insanları tek kelimeyle kuşatmıştır. Yoksul kitle kuşatma karşısında ağır bir hüzne, alabildiğine kapalı bir ortama itilmiştir; burada, ona reva görülen özlem, bıkkınlık, duygusuzluk ve yoksunluktur. Eskinin *ormanda boğulmuş insanı* ve *ruhu* şimdi fabrika denilen yerlerde boğulmuştur.

Bu boğulmanın boy verdiği yerde "güzelin" peşine düşer Baudelaire ve burjuvazinin boğazladığı melankolik insanı kutsar. Ona göre melankolik insan çekici ve kışkırtıcıdır. Çünkü bu insan mutsuzdur ve mutsuz kimselerin beyni büyülü bir aynadır; burada güzellik görülür. Kendini

92. Bataille, *Edebiyat ve Kötülük*, s. 50-57.

şeytana teslim etmenin kanı mutsuz ve melankolik kimselerin damarlarından akar.

Baudelaire için "her insanın, her saatte ve aynı anda iki dileği" vardır; bunlardan biri Tanrı'ya, diğeri şeytana dönüktür. Tanrı'dan medet umma *yükselme* arzusudur. Tam tersi; şeytandan medet umma ise aşk ve diğer canlılarla (kediler, köpekler vs) özden konuşmadır. Bu özden konuşmanın şiirdeki delili kedilerdir. Bu, Baudelaire'in "Kediler" ve "Kedi" adlı şiirlerinde açıkça görülür.

"Kediler" sonesi yazım tekniği olarak da dikkat çeker. Roman Jakobson ve Claude Levi Strauss'un soneyle ilgili yaptıkları tespitler ışığında devam edecek olursam ilk dörtlükte, eril uyaklar adlarla, dişil uyaklar sıfatlarla kurulmuştur. Üçlükler için de benzer bir durum söz konusudur; ilk üçlüğün üç dizesi adlarla, ikinci üçlüğün dizeleri sıfatla biter. Bunun yanında ilk dörtlük ve ilk üçlüğün özneleri canlı varlıkları gösterirler; buna karşılık, ikinci dörtlüğün iki öznesinden biri ve ikinci üçlüğün bütün dilbilgisel özneleri cansızdır. Sonede kediler bir kez anılırlar, ilk tümcede düz tümleçtirler; üçüncü dizeden sonra kediler "örtük bir özne" haline gelirler. Sonenin başlangıç dizesindeki iki öznenin tek bir yüklemi ve tek bir nesnesi vardır. Böylece, "Ateşli âşıklar ve ağırbaşlı âlimler" sonenin sonunda "olgunluk çağlarında" bulurlar kendilerini; kimliklerine aracı bir varlık yoluyla kavuşurlar, insana özgü, ama karşılıklı olarak birbirini dışlayan iki konumun içerdiği karşıt özellikleri kendinde barındıran bir hayvan yoluyla. İki insani kategori –duyumsal / zihinsel– birbirleriyle karşıtlık oluşturur ve uzlaşım kediler aracılığıyla sağlanır. Bu yüzden, özne rolü örtük olarak kedilerce üstlenilir; aynı anda hem âlim hem âşıktır onlar.[93]

İnsanların kedilerde kendilerini bulmaları, onları sevmelerinin altında onlara kimi zaman "evlat" gözüyle bakmaları yatar; kimi zaman onlarla iletişim kurmak kendilerini onlarla ifade etmektir. Kedi bedeni ile bebek bedeni de ayrıca birbirine yakındır ve insan sürekli ona bakmaya memur kılar kendini. Güçsüz olan, güçlü tarafından, içindeki muhtaçlık duygusuyla beslenir. Baudelaire'in bir başka şiirinde kedi şairin beyninde gezinir; burada derin ve zengindir ve bütün sırları bu beynin içindeki evdedir. Kedi mutludur burada ve şair, kedinin beynin içinde çıkardığı sesle (karanlıklara) dalar, haz alır; ağrıları diner, coşku taşınır içine, kalbi bir keman olur ve kedi gezinir teller üstünde, en güzel şarkılar dile gelir böylece. Ses dışında kedi, kokusuyla da huzur verir. Kedinin kokusu, şairin tenine siner. Bu güzel koku ve ses birleştiğinde şairin

93. Roman Jakobson & Claude Levi Strauss, "Baudelaire'in "Les Chats" Şiiri", *Cogito*, İstanbul: YKY, 2004, Sayı: 38, s. 191-208.

evinde sanki bir "evliya" varmışçasına bir duygu gelişir; esinler, yargılar ondan gelir. Çünkü kedinin gözü bile bir fenerdir.

Tekrar "Kediler" şiirine dönecek olursam, kediler Erebos[94] ile iniltili anlatılır. Kişi olarak da Erebos, Khos'un oğlu, Gece'nin de kardeşidir. Şiirdeki "Dostları ilim ve şehvetin" dizesinde kediler iki anlam içerirler: Birinde bilgi, ikincisinde haz karşımıza çıkar. Ancak çalımlarına kulluk yaraşmadığından ilimlerinin ne kadar doğru bir ilim olduğu, arzularının ne kadarının yaşandığına dair bir yorumun tümden yakası açıktır ve bu bir soru olarak okura bırakılmıştır.[95] Kediler, her iki şiirde de âşık ve âlimdirler. Âşık, kadınla; âlim bilgiyle birleştir. Şiirin tamamında ise kedinin kadın olduğu açıktır. "Kedi" şiiriyle birlikte okunduğu zaman bu daha iyi anlaşılır; çünkü burada kedi "aşığın yüreğine" çağrılır (gel) ve dahası, kedi denilince şairin aklına gelen "kadınım"dır. Ancak biri, diğerini (kadın, erkeği) dışlar ve bu dışlama "kopma" değildir hiçbir zaman.

"Füzeler"de (XXI) "Kendini Şeytan'a teslim etmek nedir" diye bir soru sorar Baudelaire. Yanıtı da sanırım kedi merkezli iki şiirdeki ev duygusudur. Büyük ikilik burada başlar. Baudelaire günlüklerinde kadın ve kedi arasında bir ilişki de kurar: "Kadınlara duyulan aşk ve hayvanlarla (köpeklerle, kedilerle) özden konuşma şeytan işi olsa gerek. Bu iki aşktan türeyen kıvançlar, bu iki aşkın doğasına uygundur. Pisipisim, minik kedim (gibi) dilde yinelenip durulan bu tür kaprisli sözler, sevgiye çoğu zaman hayvan adlarının takılması, aşktaki şeytan yanın tanığıdır." Dahası Baudelaire şeytanın hayvan biçiminde olduğunu ifade eder.[96]Örnek de verir: "Cazotte'un devesi, deve, iblis ve kadın değil mi?"[97]

Nedir ki özden konuşma? Bunu herkes kendine sorarak anlayabilir. Özden konuşma (kimi zaman) kendi kendine konuşmaktır. Hayvan, bu konuşma için aracıdır. Burada hayvanla konuşma dünyayı farklı algılamaktır. Dış dünya karmaşık ve anlaşılmazdır. Hayvan iç dünyamızda ne geçiyorsa onu duyar ya da biz onun bu dünyayı duymasını isteriz; o, bu sese karşılık verir. Bazen hayal görür insan, birine bir şey anlatır; bazen, sanki biri bir şey söylüyormuş gibi davranır, sessizleşir; sonra yanıt ver-

94. Cehennemin sınırındaki karanlık bölgedir-Hades'in ilk bölümü, cehennem ile dünyanın arası, ölülerin ilk durağı.

95. Kimi Satanistlerin kedi kestikleri ve Baudelaire'in bu şiirleri de dolayısıyla Satanist ayinlere ilişkindir türünden bir yorum sanırım şiiri anlamak istencinden okuru uzaklaştırır.

96. (Dini) mitolojilerde şeytan çoğu zaman hayvanla ifade edilmiştir. Sabba ayinlerinde büyücüler akbaba kılığına girerlerdi bazen. Kimi zaman şeytan, güvercin kılığına girer; Davud'un gözüne altın gerdanla süslenmiş bir güvercin şeklinde görünür. İbraniler kuyularda ve kayalıklarda kuyruklu ve boynuzlu insan biçimindeki canlıların (belfegor) varlığına inanırlardı. Kimi zaman şeytanın başı yılanın başı gibi tasvir edilir vs.

97. Erdoğan Alkan, *Baudelaire ve Satanizm*, İstanbul: Broy Yayınları, 1999, s. 121.

meye başlar. Herkes ve her şey şüphelidir. Biri beni kovalıyor, biri beni yakalayacak, kötülük kapının eşiğinde durmuş beni bekliyor. Konuşmalar kopuktur. Bazen dilde olmayan bir kelimeyle dolar ağız, manasını bir tek o bilir. Sesler gelir. Kimi ses yatıştırır, kimi ses komutlar verir. Akla hayale gelmeyecek yaratıklar fışkırır beyinden. Bu yaratıklardan korkulur. Onlarla konuşmak ve onlardan kaçmak birlikte gelişir. Kimse anlamaz ve kapanma burada başlar. Hareketsizlik gövdeyi esir alır. Şeytan işte bu esaretten çıkar; bu esaret sevdiğimiz kadına söyleyemeyeceğimiz her şeyi söyleme hakkı verir. Başını okşadığımız kedi tanıktır.

Kedi *şaire sonsuz bir düş içinde uyuklar gibi duran sfenksleri* hatırlatır. Dalgındırlar. Yol gösteren bir dalgınlıktır bu. Şair bu dalgınlıkla kendini gözden geçirir. Onu kıpırdatacak gücü yoktur. "İtiraf" adlı şiirde arabaların yanından, evlerin önünden, kulakları kirişlerde kediler vardır; bunlar, sevilenlerin gölgeleri gibidir ve şair ile sevgilisine "eşlik" ederler. Bu eşlikçilik "Kedi" şiirinde de devam eder, sesi meleğin sesi kadar yüce ve uyumludur, saltanatla şarkı söyler. "Baykuşlar" şiirinde de yine benzer bir dizge vardır. Baykuşlar kırmızı ve ok gibi keskin gözleriyle sessizce düşünürler, kımıltısızdırlar. Bize kargaşa ve devinimden korkmamızı salık verirler.

Bütün bunların genel çerçevesi ise hazdır. Bakıştan haz almaktır. Baktığımız şeyin en büyük özelliği ise bizde uyandırdığı duygulardır; koklar, koklarız, tadar tadına varırız, işitir, işitiriz. Tıpkı şiirdeki gibi kedi fenerdir.

III

Baudelaire'in *Kötülük Çiçekleri*'nin önsözünde şeytanın-iblisin ilk günah olduğunu söyler: *İyi insan*. Bu iyi insana inanmak, onu sevmekten zordur ama. Tıpkı Tanrı'yı sevmenin, Tanrı'ya inanmaktan zor olması gibi. Şeytan karşısında insan ikiyüzlüdür. Çünkü Baudelaire'in bildirisinde herkes onun hizmetine koşar; herkes onun hizmetkârıdır ama sıra inanca gelince herkes ondan uzak durur, kimse ona inanmaz. Bu da yüceliğidir iblisin.[98]

Kötülük Çiçekleri'nin tümünde (istersek) şeytan imgesine rastlayabiliriz. İlk şiirden son şiire kadar küçük bir arkeoloji bizi şeytana götürebilir. "Okura" diye başlayan şiirde şeytan "büyülenmiş zihnimizi sallar" ve böylece "kötülüklerin yastığına" ulaşır. İblis ise pislik içinde gelişir; pislik içinde, onun tayfaları beynimizde cümbüşe dalmışlardır. Burası kapitalizmdir. Tıpkı eski dünyada şeytanı pislik içinde, hayvan kılığında yaratan insan, bugün iblisi pislik içinde yeniden yaratmıştır. "Fenerler" şiirinde şeytan ayinleri söz konusu edilir. "Sayrı Peri" şiirinde "yeşil dişi

98. Baudelaire, *Kötülük Çiçekleri* , Çev. Erdoğan Alkan, s. 226.

şeytan" vardır. Bir süre sonra "Kör Şeytan"la karşılaşırız; bu şeytan, derin yalnızlıklarda "açar" "Don Juan Cehennemlerde" şiirinde şeytan, Don Juan'a eşlik eder. "Gururun Cezası"nda, "şeytansı bir gururdan" söz edilir. "Son Non Satiata" şiirinde Faust etrafında büyücü bir kadın (ayinden) vardır; bu kadın abanoz göğüslü, Japon kuşaklıdır, karanlıkların çocuğudur. "Bütünüyle" şiirinde sabahleyin erken gelen bir iblisten söz edilir. "Onulmaz" şiirinde cehennemlik dişlerle ruhumuzu kemirir; varlık ve şeytan karşı karşıyadır sanki: Varlık, altından ve ışıktan tül kanatlar içindedir; şeytan sadece "koskocadır" ama varlık onu yere vurur. "Çaresiz" şiirinde varlık etrafında melek, cin ve iblis vardır. Melek, acemi ve toy bir yolcudur; kâbusun içinde yüzer, deliler gibi şarkı söyler. Bu haliyle melek cin çarpmış gibidir. İblis ise ne yaptığını bilen biridir: "Baktıkça, şaşıp diyor ki insan / Yaptığını tam yapıyor iblis." "Ufak Yaşlı Kadınlar" şiirinde yaşlı kadınların buz gibi giysileri, delik etekleri vardır. Bazen arabalardan korkarlar, bazen yaralı hayvanlar gibi sürünürler, bazen kuklalar gibi sekerler, bazen de istemeden dans edip dönerler, işte o zaman iblis çeker çıngırağın ipini. "Ölüler Dansı" adlı şiirde sıska bir yosmadan söz edilir; boş gözlerinden karanlıkların aktığı, hiçlikle süslenmişliğin tadının omurlarından aktığı biridir bu. Gerçekte bir iskelettir ama şaire "kutsal zevki veren" aynadır da. Yeri şeytan ayinleridir. "Katilin Şarabında" yine şeytan vardır ama bu sefer şair ne İsa ne Musa'ya boyun eğmediği gibi, şeytana da boyun eğmeyeceğini söyler.

Buraya kadar olan kısım *Kötülük Çiçekleri*'nin "İç Sıkıntısı" ve "Ülkü" ile "Paris Tabloları"na aittir. Kitabın bundan sonraki kısmında şeytan daha bir belirgindir. Görülmez ama her an şairin yanındadır. Dünya denizdir ve şairin etrafında şeytan sürekli yüzer; görülmeyen bir havadır, şair bu havayı yutar, alevleriyle ciğerlerini doldurur. "Yıkım" şiirinde bir tablo izler gibi görünür bütün bunlar ve şair "suçlu bir arzuyla" onu taşır; yıkım budur zaten. Bunun yanında şeytanın kimi özellikleri de belirir. Şeytan şairin sanat aşkını bilir. Bu yüzden ayartıcı bir kadın gibi yaklaşır ki bu yaklaşma "sözde sıkıntı" adınadır. Yaptığı tek şey ise şairin dudaklarını iğrenç iksirlere alıştırmasıdır. Bir amacı da vardır: Şairi, Tanrı'nın gözünden düşürmek. Habil ve Kabil'e kadar düşen insan vardır; Habil ve Kabil, yani iki düşmüş insanın evlatları olarak iki kardeş söz konusu olunca, Kabil şairin gözünde ışır, onu tutar; çünkü çalışan ve emek üreten odur.

Kitabın en can alıcı ve şeytan bahsinde ilk akla gelen şiiri "Şeytan'a Dualar"da ise şeytan bütün meleklerin en bilgesi, en güzelidir. Ona bu bilgeliği veren övgülerden yoksun olmasıdır. Onun karşısında şair sefildir. Efsun niteliğindeki "sefaletime acı" nakaratıyla yakarış dile gelir. Baudelaire'in bildirisinde şeytan haksızlığa uğrayanların yanındadır. Yenilir ve her yenilgiden sonra güçle doğrulup kalkmasını bilir. Her şeyi

gerçekte bilen odur. Hasta ve lanetli paryalara şifa veren odur, bunu da onlara "cennetin aşkıyla" aşılar. Sızılar onunla biter: *Kükürtü, güherçile ile karıp merhem yapan* odur; o, mucitlerin lambasıdır. Toprağın altındaki değerli taşları Tanrı'nın nereye sakladığını bilendir; o söyler taşların yerini; çünkü kefenlenip uyuyan madenlerin yerlerini keskin gözleriyle o çıkarır. Hazineleri elinde tutan ve insanları yoksullaştıran Karun'a alçak damgasını vuran odur. Kurtaran odur. Bir başka şiirde ("Geceyarısı Sınavı") Karun tekrar karşımıza çıkar, tek kelimeyle "zibidi"dir.

Çatıda uyurgezer dolaşana yardım elini açar, uçurumları ondan gizler. İdamlık onun sayesinde sakin bir hal alır; asılıp ölenlerin papazı odur. Yıkımdan zevk almayı kızların kalbine sokan, Tanrı'nın kızıp yeryüzüne attığı insanlara sahip çıkan, onlara üvey baba olan odur.

Kitabın "Çeşitli Şiirler"den olan bölümünde ise şeytan "Umulmadık" şiirinde karşımıza çıkar. Şeytan ve sevgili birlikte anılır. Sevgili büyüleyen büyücüdür ama burada artık şairin kendisi de şeytani bir ton almaya başlar. Yer kara ayindir ve tarih, tarih öncesi mitik bir zamandır. Dünya çirkindir. Burada şairin gülüşünden şeytan tanınır. Şeytan ikiyüzlü dünyaya karşı isyankârdır. İnsanlar, "efendiyi" kandırıp cennete gitme telaşındadır. Tanrı'ya da bir uyarı vardır burada: "Ellerinde boş bir oyuncak değil ruhum."

Şeytanın karşıtı olarak melek ve melekler ise "Vaftiz" şiirinden itibaren görülmeye başlanır. İstenmeyen çocuklara "iyilik melekleri" yardım ellerini açarlar. Bu, çocukluğa dair izdüşümlerdir. Çocuk, kimsesiz olunca rüzgârla oynar, bulutla konuşur ve onun bu halini gören melek ağlar. Nasıl bir sevinçtir ki bu? "Leş" şiirinde melekler de insanlarla birlikte doğup büyüyen, onlarla birlikte ölen canlılar gibi anlatılır. Evet, onlar şairin doğasının güneşi, gözlerinin yıldızlarıdır ama günün birinde onlar da tıpkı insanlar gibi "yalan dünyayı" terk edip gidecek ve kokuşmuş birer leşe dönüşeceklerdir. Melek imgesi bazen bir heykel gibidir; kehribar gözlü bir yontudur; öyle bir yontudur ki bakılır, ona göre bir kent bile tarif edilir ama kıpırtısızdır; şair bu kıpırtısız bakışlar altında ezilir. Melek bir sevgidir. "Bütünüyle" şiirinde bu sevgili esin perisi ve Meryem'dir, teni meleklerin teni gibidir, çiçek kokar, sesi müziktir. Bu melek her ne kadar sevgiliyse, biraz da annedir. "Dönüşümlü" adlı şiirde *Kıvançlı, İyi, Sağlıklı ve Güzel* (bir) melek vardır. Kıvançlı meleğe *acı*, iyi meleğe *kin*, sağlıklı meleğe *nöbet*, güzel meleğe *çöküş* sorulur. Acı, utanç, azap, hıçkırık ve iç sıkıntısıdır; kin acıyla gelişir gibidir; ahlar işitilir ve sonra karanlık gözyaşlarından safra akar, tırnak ete batar; sonuç nöbette düğümlenir. Bu şiir bir yurt şiiridir, anlarız ve hastalanan şair sürgünler gibi topallayarak yürümüştür, bir parça güneş aramıştır hep, ama o güneş yoktur; nöbet gelir, çöker, titreme. Mutluluk kıvanç duymaktır. Melek nöbete ulaşamamıştır. Melek ulaşamaz. Bu ulaşılmazlık "İtiraf"

şiirinde hazin meleği çıkarır karşımıza. İster anne, ister sevgili olsun melek, "Şişe" şiirinde tek kelimeyle özetlenir: *Kutsal zehir.*

Melek ve şeytan "Çaresiz" şiirinden sonra farklı anlamlarla birlikte anılmaya başlanır. Melek acemi ve toy bir yolcudur, kâbus denizinin dibinde çırpınıp durur ve durmadan ışık arar. Şeytan ise ne yaptığını tam bilen biridir. "Ölüler Dansı"nda yosma-büyücü şeytan ayininde zevk peşindedir (zevk sürüklemiştir onu), bönlüğün kuyusu içindedir ve bu kadın *meleğin, tavandan üflediği trompeti* görmez. En güzel melek "Âşıkların Ölümü"nde ortaya çıkar: Sadık ve şen bir melek (ölümden sonra) *kapıları aralayarak âşıkları canlandıracak.* Ama bu fizik anlamda bir ölüm değildir. Bir ayrılık şiiri olarak da okunabilir. Kapıların açılması, pus tutmuş aynaların açılması, ölmüş alevlerin dirilmesi ve tekrar iki ruhun, ikiz olup bir aynaya yansıması (isteği) ayrılığa işarettir. Her iki koşulda da melek, âşıklara sadık biridir, her iki koşulda da şiir güzeldir. "Yoksulların Ölümü"nde yine benzer bir melek görülür. Mıknatıstan parmakları vardır, uykuları esrik düşlere çeker. Şiirde melek ölümdür ve ölüm, bilinmeyen göklere açılmış bir kemerdir; açar ve açılır.

Meleğin korkunç olduğu zamanlar da vardır. Yolculuk şiirinde melek hırçındır. Güneşi kamçılayacak bir güce sahiptir. "Takılar" şiirinde sevgili, Kötülük Meleği'nden daha tatlıdır. "Vampirin Değişimleri" şiirinde sevgili yılan gibi göğüslerini kıvırıp çarşaflar üzerinde dümdüz uzandığında ve melekler bunu gördüklerinde "cehennemlik olurlar."

Lezbiyen aşka adanmış "Lanetlenmiş Kadınlar" şiirinde "sen Meleğim dedikçe korkudan titriyorum" dizesi vardır ama çaresiz, dudaklar ona doğru geliyordur.

Baudelaire'in şiirlerinde şeytan ve meleklerin "yan ürünleri" de vardır. Bunlar *hayalet, peri, cin ve vampir*lerdir. Hayalete ilk defa "Fenerler" şiirinde rastlarız. Parmaklarını gömütlerin altından gerip kefenleri yırtarak doğrulup çıkarlar. Çıkış yerleri insan bedenidir. Şiirin zengin bir ressam kaynakçası da vardır: Peter Paul Rubens (1577-1640), Leonardo da Vinci (1452-1519), Rembrandt (1606-1669), Michelangelo (1475-1564), Watteu (1684-1721), Goya (1746-1828), Delacroix (1798-1863). Rubens hükümdarların hayat hikâyelerini tasvir eden bir ressamdır. Baudelaire'in şiirindeki karşılığı "havada hava gibi denizde deniz gibi" bir ressamdır. Rubens, Brugel ile birlikte kıyım resimleri çizmiştir. Bu resimlerde doğrudan infaz mekânları yer almaktadır.[99] Leonardo da Vinci, "Mona Lisa" ile ünlü ama bunun yanında kadavra çizimleriyle de yakından ilgili; hastanelerden taze ölüler topluyor. Tıpkı Michelangelo gibi. Vinci, Baudelaire'in şiirinde sevilendir ve onun yapıtlarında "sevimli melekler" boy verir. Rembrandt ise resim tarihine belki de kanla

99. Leppert, *Sanatta Anlamın Görüntüsü*, s. 65.

geçer. Çünkü o yeni kesilmiş bir hayvanı çarmıha gerer. Kesilmiş öküz, çarmıha gerilmiş İsa imgesini verir. Onun şiirdeki karşılığı, içi "mırıltılarla dolu hazin bir hastane"dir. Michelangelo şiirin hayalet imgesinin yoğunlaştığı bir ressamdır. Herkül heykellerinde abartı söz konusudur, bunun yanında kaslar kadınsıdır. Watteu, mutlu sonların ressamıdır. Delacroix, Baudelaire'in sevdiği bir ressamdır. Önce de söz ettim, "Halka Yol Gösteren Özgürlük" adlı ünlü tablo ona aittir. Şiirdeki karşılığı *yeşil çam ormanları ile gölgeli* bir *kan gölüdür*. Buradan sesler duyulur, "Boğuk bir Weber ahı gibi." Şiirin en önemli ressamı Goya'dır. Goya kendi portresiyle dikkat çeker. Onda insan (Goya'nın kendisi) nefes alıp verirken bile bir cebelleşme içindedir. Yüz ölümün eşiğindedir. İki adamın gözleriyle bakar gibidir kendi portresine. Goya'nın Baudelaire'deki karşılığı *şeytan ayinleri, iblis ayartan kızlar, aynalar üzerinde yürüyen yaşlı kadınlardır*. Evet, bunlar fenerlerdir ve hayalet bu fenerlerin ışığında belirir.

Baudelaire'in yazdığı hayalet resmi yapılabilir bir niteliktedir ve bu yüzden hayalette çıkış yeri ressamlar olmuştur. İsalarla, Herküllerin akşamlarının birbirlerine karıştığı garip bir yerde ortaya çıkarlar. Olumsuz değillerdir ve sonuçta insanı aydınlatan fener olma özelliğine sahiptirler. Korkuturlar ama bizden bir parçadırlar ve biz bu parçaları bir araya getirerek bütünü görürüz. Rubens'in *ten yastığı*, Vinci'nin *aynası* ve bu aynaya yansıyan tatlı gülümsemesi, Rembrandt'ın *inleyen* hali, Michelangelo'nun *kefenleri*, Puget'nin güzelliği *yalanlarda* araması, Goya'nın iblisleri *yoldan çıkaran kızları*, Delacroix'nın *kötü ruhların kaynaştığı gölü* ne kadar onlara aitse, bir o kadar da hayalete özgü özelliklerdir. Hayalet bizim yarattığımız, onların çizdikleri ve en nihayet şairin kimse olmadan kulağımıza fısıldadıkları ve karşımıza çıkan resmin yürüyen halidir. Kedi ve sfenks ilişkisi gibi.

Dört bölümden oluşan "Bir Hayalet" adlı şiirde de Baudelaire kendini bir ressam olarak tanımlar: *Alaycı bir Tanrı'nın resim yapmaya mahkûm ettiği bir ressamım*. Şairin evi gecedir, burada kendi yüreğini pişirip yer. Tam bu sırada ortaya çıkar biri. Esmerdir. Işıl ışıl yanar kara rengi. Bu, hayalet sevgilisi Duval'dir. Şiirin ikinci bölümünde kokusu gelir sevgilinin. Üçüncü bölümde şair bu sevgiliyi çerçeveye alır ama sığdıramaz. Son bölümde portresi belirir. Anlarız, bütün boya, bütün koku beyindedir ve kimse bu hayaleti silip atamaz şairin beyninden. "Ses" şiirinde, yine sevgili vardır ve ses, şairin kulağından gitmez. Her şey belki de o kara ve vahşi olan insan benliğine giden yolu öğrenmek içindir.

Şeytanın bir diğer yan ürünü cindir. Cin çarpar, cin yoldan çıkarır. Sevgili cinlidir. "Cinli" şiirinde sevgilisi Duval'e seslenir: "Şu titrek bedenimde haykırmayan teklif yok / Sevgili şeytan sana tapıyorum diye."

Peri ise su etrafında gelişen bir imgedir. Baudelaire için peri su, esin-ilham, hava ve öç etrafında gelişir. "Sayrı Peri" şiirinde peri esindir. Ancak ilham bir türlü gelmez. Vakit sabahtır. Soru ise şudur: "Yeşil dişi şeytan mı, pembe cin midir, sana / Boşaltan ölü külünü korkunun ve aşkın. Peri ne kadar ilhamla iniltili olsa da yeri yine masalsı bir ırmaktır." Dindar kanı uyumlu dalgalarla birlikte yayılır. "Güzelliğe İlahi"de doğrudan su perisi vardır; perinin gözleri kadifedendir. Sevgilidir peri. Baktığı zaman aşığın kalbi yumuşar. "Çalar Saat" şiirinde hava perisidir sevgili ve hayatı, bir mevsim boyudur. "Sed Non Satiata" şiirinde de öç perisi vardır. Bütün bunların yanında "Sisina" şiirinde Diana vardır; su ve orman perilerinin arkadaşıdır.

Şeytanın bir diğer kolu olarak gelişen vampir ise kadavrasını öpüşlerle diriltir ("Vampir"). Bunun yanında şiir alttan alta halkın kanını emen imparatora göndermelerle sevgiliden çıkar, siyasal bir ton alır: "Niçin kurtaralım aptal / Yakayı kaptırmışsın sen / Onun imparatorluğuna / Bir şey gelmez elimizden."

Baudelaire şeytan bahsinde ne kadar yazılırsa yazılsın eksik kalacak bir şairdir. "Kendini Cezalandıran Kişi" adlı şiirinde kendisini tanımlar. Kimi zaman "Ben uğursuz bir aynayım" der, "bakan cadı bedenimdir; kimi zaman yara benim, bıçak ben'im der, hem cellat hem kurban" olduğunu söyler. Ama onu en çok "Terk edilmişlerden biriyim" dizisinde yakalarız, tam da kendi kanını emen bir vampir olduğunu itiraf ederken. Buradan bir sonuca gidebiliriz. Çünkü burada terk edilen yalnız o değildir. Bir Tanrı ve Tanrı'nın sadık kulları tarafından terk edilen şeytan da vardır. Şeytan tıpkı şair gibi yaptıklarını tam "yapan" terk edilmiş biridir. Koşutluk sürer. "Çaresiz" şiirinde "Kötünün içindeki şuur"dan söz eder. Bu, *cehennemlik bir nurdur*. Şair, dünyada bu nurun karşılığıdır. Ona, bir melek "herkesi sev" diye bağırsa, kendisi "hayır istemiyorum" karşılığını vermiştir. Çünkü altından ve ışıktan, tül kanatlı olan bir varlığı bekledi insanoğlu ve Varlık, Şeytan'ı insan neslinde yerden yere vursa bile yıllar geçmesine rağmen gelmedi, gelmeyecektir.

Rilke

Baudelaire bir kentle (Paris) mühürlenmiştir. Rilke (1875-1927) için bir kentten söz etmek bile mümkün değildir. Rilke'nin kenti yoktur; hep bir kentte, kentte bir eve, evde bir odaya, odada bir koltuğa, bir koltuktan bir yatağa sessizce sızmak vardır. Bir gürültü çıkarma söz konusu değildir. İçinin gümbürtüsü, bir mumun alevi gibi bütün bedenini esir almıştır. Zayıf ve çelimsizdir. Şatolar, kiliseler, terk edilmiş evler hayatını çevreler ve buralarda da yabancıdır. Buraları yalnızca duyma-soluma karşılığında yaşayabilir.

Rilke'nin bütün yaşamı yurtsuzluk ve yalnızlık içinde geçmiştir; bu, çocukluğundan itibaren içinde derin bir boşluğa neden olmuştur. Buradan yazarak çıkmıştır; buna bir ad verilmiştir sonra: "Kendi kendini tedavi."[100]

Rilke ile ilgili kitaplarda babasından çok annesi dikkat çeker; babası Josef asker kökenlidir, annesi Sophie ise varlıklı bir ailenin kızıdır; şımarıktır, ailesi onu *Phia* diye çağırır. Josef ve Sophia 1873'te, aralarında 13 yaş fark olmasına rağmen evlenirler. Bu evlilikten iki çocukları olur, ilki kızdır, ölür; Rilke ikinci çocuklarıdır. Ancak çiftin evliliği uzun sürmez, 1894'te ayrılırlar. Rilke annesiyle birlikte yaşar. Her zaman siyahlar giyen kadın, kilisede de oğluna İsa'nın yaralı bedenini öptürür; kendi içindeki acıları oğluna taşır. Yıllar sonra Rilke annesini anlatırken onu ne istediğini bilmeyen sinirli bir kadın olarak anar. Yazdığı bir şiirde annesini şöyle tanıtır: "Gördün mü, annem yıkıyor beni / Taş taş alıp üstüme koydum / Küçük bir ev kurdum, tam bitti işim / Gördün mü, annem geliyor şimdi / Geliyor annem yıkıyor evimi" (14 Ekim 1915 tarihli şiir). Ama onu deliler gibi sever.

Rilke babasının isteği ve bir bakıma da babasının saygınlığını kazanma umuduyla askeri okula gider. Ancak burası ruhuna uygun değildir; ilk yazdığı şiirlerden birinin adı da "Teslimiyet"tir zaten. Beş yıl sonra ticaret akademisine kaydını yaptırır. Öğrenci olarak sürekli bir arayış içindedir ama daldan dala atlar. Bünyesi zayıf olduğundan sıkça hastalanır.

Gençlik gelir; onu Prag'da sanat tarihi öğrencisi olarak görürüz. Bu arada ilk şiir kitabı *Yaşam ve Şiirler* (1895) yayınlanır. Salome ile tanışır. İlişkileri biter ama, yerini ömür boyu süren bir mektup arkadaşlığına bırakır. Rilke 1901'de evlenir. Bu evlilikten bir kızı olur, uzun sürmez; bir yıl sonra boşanır, Paris'e gider. Rodin'in özel sekreterliğini yapar; Rodin'in heykelleri ve hayatıyla ilgili çalışmalar yapar. Şiir ve düzyazıya ağırlık verir. Kitapları yayımlanır; *İmgeler Kitabı* (1902), *Dualar Kitabı* (1903) ve *Malte Laurids Brigge'nin Notları* (1904) üzerine çalışmaya başlar; bu kitap 1912'de yayımlanır. Ekim 1912'den itibaren *Duino Ağıtları* yazılır ve bu ağıtlar 1922'de sona erer; 1926'da lösemiden ölür.[101]

Rilke'nin Tanrısı

Thomas Aquinas için Tanrı, dünyayı ve insanı anlayıp kavramak içindir. Ancak kavrama ve anlama edimine iki şey ekler: *Akıl ve bilgi.*

100. Stefan Schank, *Kalbin İşi: Rainer Maria Rilke,* Çev. Kâmuran Şipal, İstanbul: Cem Yayınları, 2009, s. 9.

101. Rilke'nin yaşam öyküsü, Stefan Schank'ın *Kalbin İşi*, Frannz Xaver Kappus'un Rilke'nin mektuplarına yazdığı uzun yaşam öyküsünden (1929) alınmıştır; bkz. Rilke, *Rilke'nin Mektupları* , Çev. Kâmuran Şipal, İstanbul: Düşün Yayınları, 1983.

Çünkü onun bildirisinde *inanmak* ve *bilmek* aynı şey değildir. Bunlar birbirlerini kısmen kavrayabilirler. İnanç, akla aykırıdır ama buna rağmen aklın sınırlarını ve kavrama gücünü aşar. Bu yüzden bilgi *ışığı* benimser; ışık, aydınlattıkça vahiy gelir: *Bilgi tanrıyı bilmektir*. Bilginin çıkış yeri ise deneydir. Biz duyularımızla görüntüleri kavrarız ve kavramlar sayesinde nesnelerin özlerine ineriz. Cismi olmayan varlıkları ise analoji yoluyla anlayabiliriz. Thomas Aquinas için insanda yüksek bir bilgi formu yoktur. Ona göre her nesnenin bir özü ve varoluşu vardır. Ancak bu ayrım yalnızca Tanrı ve sonlu varlıklar arasında geçerlidir: Tanrı'da öz ve varoluş asla ayrılmaz. Thomas *ilk hareket ettiriciden*, ilk nedenden yola çıkar; buradan Tanrı'nın varlığını tanıtmaya çalışır.

Thomas Aquinas için dünyadaki oluş teolojiktir. Tanrı tarafından başlatılmıştır. Tanrı'da düşünme ile varlık bütünleşmiş durumdadır. Buna göre bir sıralama söz konusudur: *Tanrı, Melekler, İnsanlar, Hayvanlar, Bitkiler, Cansız Cisimler*. Basamak ile hayatın basamakları temsil edilir ve bilgi üst basamağa doğru olgunlaşır. Meleklerin bilmek için kendi özlerinden doğan bir anlayışa sahip olmaları söz konusudur; yani onlar bilmek için duyuma ihtiyaç duymazlar. İnsan kendisini ve ne yaptığını bilir, ruhu kendisine yönelmiştir. Hayvanlarda algı ve ilgili tepkiler birleşirken, bitkilerde sadece beslenme ve üreme çemberi içinde kapalı haldedirler. Basamağın en altında duran cansız varlıklardır.

Thomas Aquinas'da cennetten düşüş ile lekelenmiş olsa da insan tamamen kaybolmamıştır. İsa yeni bir varlık sunmuş ve başlangıçtaki düşüşü onarmıştır. İsa Tanrı'dır; insan olmuş Tanrı'dır; bu inayet, onun başkanı olduğu kiliseyle gerçek kılınabilir.[102] Rilke'nin Tanrı ve bunun etrafında gelişen melek düşüncesi Thomas Aquinas'a yakındır.

Rilke'nin ilk şiirlerinde bir Tanrı arayışı yoktur; Tanrı vardır ve o, onu yansıtan her şeyle mutludur; kiliseler, azizler, keşişler, İsa resimleri, rahipler, rahibeler vs. Doğrudan Tanrı ile ilişki ise *Dualar Kitabı* ile başlar. Bunda Lou Andreas-Salome'nin (1861-1937) etkisi vardır.

Daha önce Nietzsche, Gerhart Hauptmann, Leonid Pasternak, Rilke'den sonra Freud'un sevgilisi olan Salome, Rilke'nin şiirlerini ve hayatını etkiliyor; edebiyata İbsen, Nietzsche ve Tolstoy'un yorumcusu olarak giren Salome bu adamları insan ruhunda bir yeni yaprak olarak görüyor, onların sahip olduğu ruhun içinde yaşıyor ama duygusal olarak aynı yerde durmuyor.

Rilke, Salome ile tanıştığı zaman yirmi yaşındadır; Salome ise otuz beşindedir. Rilke çekingendir; dünyaya kaygılı gözlerle bakar; soluk yüzü

102. Antony Black, "St. Thomas Aquinas: Devlet ve Ahlak", *Siyasal Düşüncenin Temelleri*, Brain Redhead (Der.), İstanbul: Alfa Yayınları, 2001, s. 77-90. Ayrıca bkz. Faruk Akyol, *Thomas Aquinas Hayatı, Eserleri ve Düşüncesi*, İstanbul: Homer Kitapevi, 2005.

ve kösnül dudakları, bir ördek yavrusunu andıran başı, keçi sakalları vardır ama Salome'yi etkiler; tanışmalarından bir gün sonra Rilke bir mektup yazar; *günbatımı saati*nin mutluluğunu ilk kez yaşadığını ifade eder. Sanki annesini ve sıkça annesinin yerine koyduğu ölü kız kardeşini yeniden bulmuştur. Bugüne kadar Rilke yaşanmış, gözlemlenmiş hayatı ıskalamıştır, yazdıklarında sezgileri vardır; *Hayat ve Şarkılar* (1894), *Halka Verilmiş Şarkılar* (1896) ve *Rüyalarla Taşlanmış* (1897) adlı incecik şiir kitaplarıdır bunlar. Bu şiirlerde toplum ve sorunlarının yanında şairin *belirsiz geçmiş* ve *belirsiz gelecek* arasında kalan ruh hali vardır ama bu ruh salt duyarlıkla beslenmiştir; akıldan, akılla gelişen düşünce ve duygulardan uzaktır. Halk ve memleketin sorunları "Yapı", "Ülke" ve "Halk", "Memleket Türküsü", "Varoşta" adlı şiirlerinde işlenir; bunların yanında savaş da şiirde yerini alır; "Süperavit", "Özgürlük Nağmeleri", "Savaş Barış" bu şiirlerden bazılarıdır. Bunlar halkın ve şairin yaşam koşullarıyla ilgili bilgi verirler ama iç dünyalarıyla ilgili bir imge sunmazlar. Yirmili yaşların şiirleridir bunlar. Bu şiirler arasında "Sen Benim Kutsal Yalnızlığım", " Budur Benim Çabam" gibi güzel birkaç şiir de vardır.

Bu şiirler, Salome'yi etkiler ancak aklına hitap etmez. Bunlar olsa olsa Salome'nin deyimiyle "geri çağrılmayan rüyalar" olabilirler. Tanışmalarından sonra Rilke, Salome etkisini açıkça görecek ve söyleyecektir: Salome "yüz yerden yakalayan dönüştürücü" deneyimdir; Rilke, "Hayvanları ve çiçekleri birbirinden ayırt etmeyi" ondan öğrenmiştir. Rilke de, Salome'nin entelektüel zırhını delip şehvetini uyandırmasını bilmiştir. Seneler sonra şunları yazacaktır Salome: "Yıllarca karın oldum, sen bir gerçektin. Biz, arkadaş olmadan önce karı koca olduk; seçimle değil, bu anlaşılmaz evlilik sonucu. Öbür yarısını aramak söz konusu değildi; şaşkınlık içinde, önceden takdir edilmiş bir bütün olduğumuzu gördük. Biz, iki kardeştik ama kadim bir geçmişte olduğu gibi, kardeşin kardeşle evlenmesi günah sayılmadan önce."[103]

Bazen birbirlerinin yazdıklarını tartışırlar. Salome, "Yahudi İsa" adlı bir deneme; Rilke, "İsa Kimliği" (İsa Görünümleri) adlı bir şiir yazmıştır. İkisi de İsa'yı Tanrı değil insanın oğlu olarak görmüşlerdir ve çarmıhta yalnızlık içinde İsa'nın can çekişmesi ikisi için uzayan bir sohbete dönmüştür. Salome *dinin ölüm korkusunu hafifletmek* için yaratıldığına inanıyor ve insanları *ermiş* olmaya ittiğini söylüyor. İsa'ya buradan bakıyor Salome, İsa'nın babası tarafından terk edildiğini belirtiyor. Buna göre İsa, "Yahudi geleneğinde yetiştirilmiş ve Yehova'nın Mesih'e değin vaatlerine inandırılmış genç bir Yahudi'ydi."

Rilke altı ay sonra bu yoğunluktan yola çıkarak "Yıllık Panayır" adlı şiirle aynı temayı yeniden ele alıyor. "Burada İsa'nın yaşamını ve ölümü-

103. H. F. Peters, *Kızkardeşim, Karım*, Çev. Deniz Gemici, İstanbul: Alfa Yayınları, 1993, s. 212-214.

nü görebilirsiniz" yazılı bir tabela bulunan kulübeye geliyor. Kalbi duracak gibi oluyor, "Balmumu Tanrı gözlerini" açıp kapatmıştır; mavimsi, saydam gözkapaklarıyla da bakışı örtülmüştür ve İsa dişleri arasından bir sözcüğe yüklenmiştir: "Tanrım, Tanrım, terk mi ettin beni?" Şiirin bundan sonrasında şairi görürüz. Bu dehşet manzarası karşısında çileli sözcükleri anlamaktan aciz kalmıştır: Renkli bezlerle kaplı duvarlara bakmıştır, burada bir oyun vardır sanki; görülen, panayırın ucuz bir aldatmacasından başka bir şey değildir.[104] Rilke'nin İsa'yı bir oyun etrafında yorumlayışı seneler sonra (Yeni Şiirler) yazdığı "Cümle Kapısı" adlı şiirde de karşımıza çıkar; İsa'nın çarmıha gerilişi ve geçen bütün süre "tıpkı bir sahnenin kulisine" benzer, söz konusu edilense dünyadır ve olay örgüsü içinde görünen sadece kahramandır. Trajik bir oyun sahnelenmektedir, herkes, Tanrı babanın coşkusu içindedir; bir oğul vardır burada ve bu oğul *dilsiz* pek çok role bölünmüş, hatta sefilliğin aksesuarlarından alınmıştır: "Körlerden, savrulanlardan ve delilerden de / bir tek aktör gibi İsa Mesih, kurtaran."[105]

Açıktır. Salome Rilke'nin bu ruhunu tutmuş, yükseklere çıkarmıştır ve Rilke bundan sonra onun "mutlu kölesi" olacaktır. Rilke Salome ile aşkı ve şiiri tanır, buradan Tanrı'yı da tanıyacaktır.

Salome'den sonra Rilke'nin ruhu da yaşam biçimi de değişmiştir; vejetaryenler gibi beslenir, çıplak ayakla gezer ve doğayı bilinçli bir şekilde yaşamaya başlar. Şiirleri de değişir. Bu yüzden ilk şiirlerini yok sayacak bir hale gelir ve *Bana Tören* (1898) adlı kitapta topladığı şiirlerini kendi iç dünyasında bir ilk olarak sayar ve açıkça "benim ilk kitabım" tabirini kullanır. *Bana Tören* kitabında yer alan melek imgesi ("Melek Şarkıları") daha sonra yazılacak olan *Dualar Kitabı* ve *Duino Ağıtları*'nın melek bahsindeki girişi haline gelir. Bu kitapla, *ben, Tanrı, nesne* ve *dil* yerine oturduğu gibi, artık şunu da açıkça anlarız: Tanrı için ne İsa'ya ne kiliseye ne de rahibe ihtiyaç vardır; bir tek şey gereklidir, aşk! İnsan da tanımlanır bu arada, *biz korku yalnızıyızdır*: Rilke, yalnızlık içerisinde gelen her sese "ürpererek kapılmak" isteyen biridir artık. Doğum budur!

Bundan sonrasında özne / nesne ilişkisi özne / Tanrı ilişkisine döner ve varlık sorunu irdelenir. Varılmak istenen "Bilinç-Tanrı" bağlamıdır. Bu da, Tanrı kavramını kendi *beni* ile özdeşleştirmeye, düşlemeye iter onu; dinlerin Tanrı'sı, Rilke'nin duygu ve düşüncesi ile örülen bir süzgeçten şiire elenir; elle tutulur, gözle görülür ve kokusu duyulur bir hale gelir. "Komşu Tanrı" şiirinde Tanrı, komşudur ve şair Tanrı'nın kapısına vurarak uyandırır onu; şair gibi, Tanrı da tek başına bir odadadır,

104. H. F. Peters, *Kızkardeşim, Karım*, s. 219.
105. Rainer Maria Rilke, *Yeni Şiirler*, Çev. Yüksel Pazarkaya, İstanbul: Cem Yayınları, 2010, s. 43-45.

yalnızdır. Tanrı'ya karşı içten bir yöneliş vardır burada ama bu mistiklerin Tanrı'ya yönelişi gibi değildir; Tanrı yanı başında, uyandırılacak bir mesafededir, bilincindedir. Hatta bilinç "sana bir şey gerekirse" denilecek kadar onu, bireye-bireyselliğine çekecek bir güçtedir. Tanrı ile Rilke arasında sadece incecik (belki de zar) bir duvar vardır, duvarın yıkılması için ikisinden birinin "çağrı"da bulunması gerekir; biri seslense hemen duvar yıkılacaktır; çünkü bu duvar, "Tanrı'nın resimleri" ile kurulmuştur. Resimler şairin önünde "adlar gibi durur" ve şair isterse ya da içindeki ışık parlarsa (ki bu ışık bilir Tanrı'nın derinliklerini) söner parıltı gibi çerçeveler de üstüne. Ama bunu istemez, çünkü o zaman duyular "yuvasız" kalacaktır.

Tanrı varlığını komşusu olan insana "borçludur" ve komşu ölünce Tanrı da ölecektir. Ben ölünce, *sen ne yaparsın* diye sormaya başlayacaktır; Rilke bu arada kendini *testi* ve *içkiye* benzetir: *Testi olan ben kırılıp dökülünce*, içki olan ben *bozulunca* diye söylenmeye başlar. İşte bunlar olunca, Tanrı'nın işi gücü, giysisi "ben" (şair) olacaktır. Tümden *Tanrı'nın sefaleti* başlayacaktır, evi barkı olmayacak, candan ve sıcak gözlerle selamlayanı olmayacak, ayakları çıplak kalacak, harmanisi omuzlarından düşecektir. Ölüm bir şey değildir, kaygı, Tanrı'nın ne yapacağıdır. Dikkat edilirse, istenirse Tanrı'nın bir resmi bile çizilebilir; sandaletle ve harmaniyle de resim renklenir.

Rilke Tanrı'yı dinden uzaklaştırır, herkesin bir tanrısı vardır ve bu tanrı ne kilise ne de kilise resimlerine sığabilir. *Bana Tören*'den sonra yayımlanan *Dualar Kitabı*'nda ise Tanrı bir insan ve kavram olarak sürekli farklı imgelerle karşımıza çıkar. Tanrı *sen*'dir ve *sen* olmak isteyen bir *ben*, bir şair vardır. Bunda Salome'nin kesin bir etkisi söz konusudur. Rilke onun karşısında da kimliğini kaybetmek ister, tek derdi kendini kaybedip tümüyle ona karışmaktır. Bir keresinde bunu açıkça dile getirir, şunu söyler: "Sen olmak istiyorum. Seni bilmeyen hiçbir rüyayı görmek istemiyorum, senin karşılamayacağın bir dileğimin olmasını istemiyorum. Seni yüceltmeyen hiçbir şey yapmak istemiyorum. Sen olmak istiyorum. Ve yüreğim Meryem'in önündeki ebedi kandil gibi yanıyor güzelliğinin önünde."[106] Bu duygu salt söz (mektup) olarak kalmaz, şiirlere de yansır. Rilke bir şiirinde Salome'nin her sözcüğünü bir mihraba benzetir, kendisi mihrap önünde imanla durur. Bir de tasvir eder; sanki Salome bir iskemlede oturuyordur, serin beyaz ellerini yatağa uzatmış gibidir ve Rilke'nin hayatı, bu ellerin avuçlarında gümüş bir makara gibidir. Tek bir isteği vardır: *Sal ipliğimi*.

İnsan sevgisiyle Tanrı sevgisinin iç içe geçtiği bir sevgidir Salome ile Rilke'ninki; bu sevgi hep sürmüştür. Hatta Rilke ölmeden önce şunu demiştir: "Neyim olduğunu Lou'ya sorun. Tek bilen odur."

106. H. F. Peters, *Kızkardeşim, Karım*, s. 220.

Rilke, Salome ile birlikte onun yaşadığı taşı, toprağı, ülkeyi de sevmiştir. Hatta *Komşu Tanrı* bile doğrudan Salome'nin doğduğu ülkeye, Rusya'ya sirayet eder; burada *varlık* kendini göstermiştir ona, burada var *olmuştur. Dualar Kitabı* boyunca şairin *ben* ile şairi sürükleyen keşiş ve ressam iç içe gelişirler ve bir süre sonra Tanrı, komşu bile olmaktan çıkar, bir evlada döner; olan ve doğmayacak bir evlattır bu. Sonuçta şairin beni ile Tanrı'nın *sen*'i vazgeçilmez olur; oluşla da taçlanırlar.

Tanrı bir kavram olarak Rilke'nin şiirinde karanlıktan doğar ve bu doğum doğrudan içine eğilerek, bakarak gerçekleşir: "Oysa bakınca kendi içime eğilerek / Benim tanrım karanlık ve bir doku gibi / yüz kökten, ki sessiz emerler."[107] Bundan sonrasında bir doğum gerçekleşir; doğum yeri, şairin kendi karanlığıdır ve hayatı boyunca da kendi özünün karanlık saatlerini bekleyecektir. Doğacak, herkesle konuşacak, sonra susarak gecenin içinden çıkacaktır.

İnsan kutsal kitaplardaki gibi Tanrı ile öteki tarafta karşılaşmaz. Rilke'nin şiirinde karşılaşma yeri dünyadır. Salome ile birlikte düşünecek olursak, "yakındır o ülke." Tanrı büyüktür, o kadar büyüktür ki şair ile yan yana geldiklerinde, *ben* bir hiçe döner ama burada şair devreye girer, çünkü yaratamazsa kendisi de yok olup gidecektir; kendi yok oluşu, Tanrı'nın yok oluşu olacak ve böylece karanlık egemen olacaktır. Karanlık kimi zaman Tanrı'nın geldiği yerdir, kimi zaman hiçlikten sayılır, kimi zaman bilinmeyendir ve Tanrı, bu karanlığı ilk sözüyle aydınlatandır, ilk sözü, ışık'tır. Bu sözden sonra bazen Tanrı ve şair kararırlar.

Dualar Kitabı'nın ilk bölümü olan "Keşişler Yaşamı"nda sürekli bir devinim vardır; biri diğerini yaratarak "yaşar." Bazen Tanrı akşam saatidir. Bu saatte *Tanrı kendini karanlık ağızlara iter;* buradan şair yükselir, Tanrı'yı dışavurur: *Bir arayan benim, görüyorsun. Dualar Kitabı*'nın "Hac" bölümünde Tanrı'nın, Tanrı'ya ait olduğu (*Sen kendine aitsin*) söylenir: Tıpkı bir üzüm salkımıdır; dokunulmayan, gittikçe tatlanan ve kendine ait bir yalnızdır. Bu *yalnız*, susma halinde görülür, üstelik insan suskunluk ile zaferler ararken... Benzer bir duygu "Samuel Saul'un Karşısına Çıkıyor" adlı şiirde de görülür: "Ve Tanrı sana kapanıp sustuğu için / Benim ağzımdan bir zafer aramak?"[108]

Dualar Kitabı'na dair teknik bilgilere gelince, kitap üç parçadır: "Keşiş Yaşamı Üzerine, Hac Üzerine ve Yoksulluk ve Ölüm Üzerine." İlk kitapta bir keşiş vardır ve keşiş Tanrı'ya tebelleş olur; Tanrı da keşişe karşı bazen heybetli ve tehditkâr, bazen incinebilen ve bir kimsesiz gibi korunmaya muhtaçtır. Sonlandıracak olursam, bu Tanrı tıpkı tasavvufta olduğu gibi insan sevgisiyle Tanrı sevgisinin iç içeliğiyle de açıklana-

107. Rilke, *Dualar Kitabı* (*Keşiş Yaşamı Üzerine*), Çev. Yüksel Pazarkaya, İstanbul: Cem Yayınları, 2007, s. 15.
108. Rilke, *Yeni Şiirler*, s. 142-143.

bilir. Bunların tümü insana ait özelliklerdir. Salome ile bu daha bir dokunaklı hale gelir. Rilke, Tanrı ile onu bir görür, hatta Salome'nin onu doğurmasını ister (bu hâl Salome'nin "kız kardeşim karım" imgesiyle de açıklanabilir), bazen Tanrı'ya ve altan alta bir aşk itirafı gibi Salome'ye seslenir: "Söndür gözlerindeki ışığı seni görebileyim."

Rilke'nin Dini

Rilke yazdığı dualarla Hıristiyanların dikkatini çekmiş, sevilmiş ve hatta bir dindar olarak da kabul görmüştür. Rilke'yi ilgilendiren, şiirlerinden anladığım kadarıyla modern insanın bilincidir ve dini de bu bilincin bir parçası olarak işlemiştir. Örneğin Rus yazgıcılığıyla kurduğu ilişki kültürel bir iletişimdir. Bunun yanında Rilke bütün dinlerle ilgilenmiş, bu dinlerin öncüleri için şiirler yazmıştır. Buda, Musa, İsa ve Muhammed ilk akla gelen ve atıfta bulunulan peygamberlerdir. Ancak bunlara bir iman söz konusu değildir ve bunlar, şairin duyarlılığa açık oluşunun ifadeleridir. Biz, örneğin Buda'yı okurken onun Budist, İsa'yı okurken Hıristiyan, Muhammed'i okurken Müslüman olduğu fikrine kapılabiliriz ama bu bizi sadece tatmin (mutlu) eder; gerçekte şairin bir dini yoktur ve şair, yazdıklarıyla bir bütünlük içindedir, yazarken yazdığıdır, şiir bitince şair, aynı şairdir.

Rilke'nin Buda'ya yazdığı "Görkem İçre Buda" şiirinde Buda, "tohumların tohumudur", "badem bile onunla tatlanmış", onunla kapatmıştır kendini, yıldızlarda bile meyveleri büyür. *Şair, esinler onu.* Buda, Rilke için sonsuzluğa gider, güçlü bir öze sahiptir, başının üstünde güneşler vardır (başı güneşlerle doludur), başı güneşlerden fazla yanar, aydınlık verir.[109]

"Musa'nın Ölümü" şiirinde devasa bir Musa vardır. Şiir *düşmüş bir melekle* açılır ve bu melek kararlıdır; silahlarını çağrılmış olana (Musa) "doğrultur", ölümüne yaklaşır, haykırır ve "patırtılar salarak" haykırır: *Yapamam.* Bunun nedeni Musa'dır; çünkü Musa gür kaşlarını kaldırmadan farkına varmıştır. Musa'yı kurtaran "sonsuz adı", "kurtaran sözleri" ve "saf gözleridir"; ad, söz ve gözler bir tek yere açılırlar: *Kaynağa.* Tanrı, bunu görmüş, "göğün yarısını" aşağılara doğru çekmiş ve dağı yerle bir etmiştir. Şiirde Tanrı da, Musa da ihtiyardırlar. Şiirin sonunda yıkılan dağ "yaratan ellerle" yeniden kurulur ve bu dağ, dünyanın diğer dağlarından biri olur, ancak insanlar bunu tanımazlar. Musa bir çıkıştır.

Peygamberler hep meleklerle anıştırılarak anlatılmışlardır. Musa, düşmüş bir melekle anılır. "Muhammed'in Yakarması" şiirinde de Mu-

109. Rilke, *Seçilmiş Şiirler,* Çev. A. Turan Oflazoğlu, İstanbul: Adam Yayınları, 1982; *Buda* için bkz. s. 98; daha sonraki "Musa" şiiri için bkz. s. 123 ve *Muhammed* için bkz. s. 97.

hammed bir yere saklanmıştır ve burada onu bir melek karşılar. Bu melek Muhammed'e vahiyler getiren melektir. Muhammed şiire göre okuması olmayan biridir, vahiy gelince; melek *oku* deyince o okumuş ve melek hayran kalmıştır, şiir şöyle biter: "Çoktan okumuş denirdi artık ona / yapabilendi o, kulak veren ve yapandı."

Rilke'nin Melekleri

Rilke'nin ilk üç kitabından itibaren melekleri görürüz; bunlar İsa, Meryem ve Kilise etrafında örülmüş meleklerdir. Periler ise düşün bir parçasıdırlar; örneğin "Vigilya" şiiri, burada köprü ayakları "periler ülkesine yolculukta" kullanılır. Şeytan savaş günleri içinde yerini bulur. Rilke'nin "Otuz Yıl Savaşlarından" adlı şiirinde (Savaş adı ile yayımlanmış) bir savaş meydanında açarız gözlerimizi, dünya karanlıktır; burada Rilke köylülere sitem edercesine *bırak* der, "şeytan sürsün tarlayı." Buradaki Şeytan daha çok folkloriktir ve iç dünyayla bir ilgisi yoktur.[110]

Bana Tören kitabından itibaren ise *korkunç* olmasa da melek görünür. Bir düş evi açılır bu şiirlerde ve burada beyaz, gümüş kanatlı çocuk ruhları vardır. Alttan alta şunu da sezeriz: Çocukken ölen kimseler, göğe melek olarak çekilirler ve bu, belki de Rilke'nin ölen kız kardeşidir. İşte bu kanatlı çocuklar şarkı nedir bilmezler ve yaşama endişeyle bakarlar. Çocukların mutlu oldukları yer düşleridir. Dışarıdaki sesler onları uyandırınca şarkılı gülme de biter. Tanrı da bu arada (çocuklar kralı) tanımlanmış gibi olur. Korku ise şiirde her şey için bir başlangıçtır. Çocukluktan gençliğe geçiş tamamlanmış gibidir ve hatta kendi denizine, *ben gencim* diyebilecek kadar iddialı bir ruh hali vardır. Kitabın en güzel şiirleri "Melek Şarkıları"dır. Bugüne kadar çocuğu koruyan, düş getiren melek, artık şairi koruyamayacaktır, zayıf düşmüştür, "küçülmüş"tür, şairden medet umacak bir hale gelmiştir; *medet* diyen şair, *medet* olmuş, merhamete dönüşmüştür; melek, "titrek bir yakarıştır" sadece. Şair ve melek, biri aşağıda biri yukarıda değildir; ikisi yüz yüzedir. Yakarışa dayanamaz şair ve ona *göğünü*, melek de şaire "çıkıp gittiği yakınları"nı verir; melek süzülmeyi, şair yaşamayı öğrenecektir bundan sonra; böylece bir tanışma (tanıdıklık) başlar...

Bu tanışmayla ikisi, iki özgür ruh olurlar; birbirlerini koruma dönemi artık kapanır. Melek kanatlarını özgür açar, yıldızların sessizliğini yarar. Şair ise ne tutunmak ister ona ne de gözleriyle onu arar.

Bundan sonrasında özlem ve gönüllü terk ediş işlenir. Bazen şair meleğin yüzüne inişini özler. Eski günler *yad edilir*; yoksul günlerden, orman hışırtısından ve meleğin geldiği Kerubimlerden (ülkesi) söz edi-

110. Rilke, *İyi Ruhlara Adak*, Çev. Yüksel Pazarkaya, İstanbul: Cem Yayınları, 2004, s. 77.

lir; eskiden denilir içten içe, eskiden şair ağlarsa, melek onu alıp götürür ülkesine, burada tasalarını yok eder, acılarını ve ağlayışlarını siler. Şimdiyse bu dönem kapanmıştır, pazar ve ayinin kaba gürültüsü vardır ve şair için melek çocukluğa aittir, çocukluk unutulmayacaktır. Şairin küçükken arkasına saklandığı beyaz servi gibi melek de arkasında olacaktır.

Çocuklukta açan meleği şiirin sonlarında "Birçok Meryem'in, birçok ebedi oğlan meleğin" içinde yaşadığı "Tanrı'nın başladığı" bahçede görürüz. Tek değildir, birçok melek vardır; hepsi yüksek makamlara ulaşmak isterler, altın kemanlarla da yol katederler.[111]

"Melek Şarkıları" şiirinden sonra "Dua" adlı uzunca şiir başlar. Şiirin başlangıcı dikkat çekicidir: *Abanoz melek.* Abanoz sözcüğü kışkırtır. Adına *Tevrat*'ta rastlamışızdır; Sur kenti ahalisi abanoz ticareti yapar. Sonra *Binbir Gece Masalları*'nda değerli mallar sayılırken abanoz ağacı ve ondan üretilen mallar da sayılır: sandık, kerevit vs. Özetle özü siyah olan bu ağaçtan tarih boyunca değerli eşyalar üretilmiştir (kral taht ve heykelleri). "Dua"dan anlarız, abanoza geçmiş ve buradan artık ruh alan melekler vardır ve bu melek, huzuru arayanların ellerinde biçimlenmiştir. Sırasında suskun ve erimek nedir bilmeyen abanoz *hiç yangınlarında* ve *tövbekâr avuçlarda* çıkan bir ateşle de yakılmıştır. Sonra ondan sert olan taşla karşılaşırız "Dua"da: "Sen ey taş olan." Sonra taş, bakışla dile gelen, bakışların üzerinde bir yerde bulunan krala evrilir ve kral kendine bir soy, meleğe de adalet ister, sonuçta kral da bir kimlik bulur: *Dev!* Bitkilere *korku üfüren* biridir. Her şeyin yerli yerine oturması gecikmez ama; devin gölgesi devden büyüktür çünkü ve biz insanlar, bizi dinleyen bulutlardan "onu sevmeyi" öğrenmişizdir; düşe dalmış ekinlerimiz bile onunla kalkar. Kitap şu şiirle biter: "Tanrı sana gitsin ve desin: Ben'im. / Bir Tanrı ki gücünü itiraf etsin." İlk kitaplardan bildiğimiz melek de burada ("Saatler Öylesine Yakın") tanımlanır. Bu şiirde hiçbir zaman yalnız kalmadığını söyler Rilke; ondan önce yaşayan ve sonra ondan uzaklaşanlar onu yalnız bırakmamışlardır; dokumuş, dokumuşlardır onu; onlardan biri olup çıkmıştır ortaya, anlarız *Bana Tören* ile Rilke, onlardan biri olmaktan çıkar.

Daha sonra yazılan ve adına kimi zaman *Dualar Kitabı* kimi zaman *Saatler Kitabı* da denilen kitapta Rusya'nın göğünde, yaratılışa tanık bir şair çıkar karşımıza. Melek ise bu şiir kitabının ilk serisi olan "Keşiş Yaşamı Üzerine" adlı bölümde karşımıza çıkar. İlk melek keşişin bilincinde olan ve İsa'ya (oğula, ona) mersiyeler söyleyen Kerubimlerdir; Baba-Oğul meselinde oğul kurban edilmiştir ve şimdi melekler, oğula mersiyeler söylerler. Bu, Tanrı'nın baharıdır, buradan (insanın, oğlun çektiği acılardan) boy verecektir. İnsan, bu acılardan güller derecek,

111. Rilke, *Bana Tören,* Çev. Yüksel Pazarkaya, İstanbul: Cem Yayınları, 2006, s. 27-32.

güzel kokular alacaktır; bir yurt yoktur ama, yurtsuzluk bir doku gibi saracaktır.[112]

Bundan sonra keşişin (ve şairin) hayatında bir değişim olacaktır: *Ben şarkıydım ve Tanrı uyak.* Kanatlarıyla eve gelecek ve anlayacak, melekler uzaktır; melekler yüksekte ve "ışığın hiçliğe erdiği" yerdedir. Tanrı kararacaktır. İlk sözü *ışıktır.* Melekler, Tanrı'nın bu kara ışığına inanırlar. Bu ışığa koşarlar ama beride bir yerde onlar ışığa koşarken, Tanrı'nın derisi de kararır. Burada sabahyıldızı belirir. Bu yıldızı Ovidius'tan biliriz; güneş doğmadan uyanır (Venüs), "seherin oğludur" ve onun gökten nasıl düştüğünü bilmez kimse... Sonra sabahyıldızına Baudelaire'in annesini anlatırken rastlarız, yol gösterir, gider. Rilke'nin şiirinde rüzgâr gibidir sanki bu yıldız, başkasına ulaşır hemen. Ancak ışığın hükümran olduğu yerde, sıkça acılar içinde kalır, bağırır; çünkü zaman vardır; aydınlık zamanı da bildirir ve bu zaman içinde *sabahyıldızı* acılar içinde gülümser, çünkü bilir, zaman onu kutsayacak ve kudretine bağlanacaktır. Dahası zaman onun (yıldızın) "kenarı", "bir kayın yaprağının parlayan giysisi" gibidir ve Tanrı bu yaprağı (parlak giysiyi) yadsıyıp atmıştır. O gittiği için şiirden melekler de uçup gideceklerdir. Şiirin devamı niteliğinde, *Sen* diye başlayan şiirde yıldızın arka planına, özüne inilmek istenmiştir sanki, burada duygu, konuktur ve anlam kurgulanır hep ama gerçek *tam* olanı ister, insana *tamamı* veren sabah yıldızdır.[113] Venüs bir tanrıça olarak *Yeni Şiirler*'de ("Venüs") doğumuyla karşımıza çıkar: *Deniz doğurdu!*

Keşiş çekilir bu arada; sanki yıldızın, artık demek gerek, şeytanın çekilmesiyle Tanrı ışığına doğru melekler de akın eder. Keşişin içi de boşalır sanki, çekilir; melekleri takip edip ışığa gitmek yerine, karanlıkta, karanlığın ilk halinde kalmak ister, Tanrı *yaz* der, o da *yazar*; Tanrı çizmesini ister, *çizer* ve inşa etmesini ister, *inşa* eder... Bunları yapma nedeni de bir önceki şiirde ("Benim") dile getirilir; pek çok gerekçe vardır ama en önemlisi kilise ve manastırların verdiği yükselme ve dirimdir; ikisi de avutucu harplardan gelen avutucu tınılardan başka bir şey vermezler; buradan, krallar ve bakireler türer.

Şu ana kadar Rilke'nin içi vardır ve burada, dikkat edilirse, sürekli içe doğru yolculuk söz konusudur. Ama dışarısı sadece çok derin okumalarla ve aşk etrafında hissedilebilir bir durumdadır. *İmgeler Kitabı*'nda içinden dışa dokunur ve kitap başlangıç şiirinde olduğu gibi "dışarı çık" komutuyla açılır. Saat de belirlenir: *Akşam.* Evin uzağına çık. Dışarıda göz ve gözün alabildikleri vardır ve bu gözlerle bir ağaç yerinden kaldırılabilir ve rahatça göğe yerleştirilebilir. *İmgeler Kitabı*'na kadar dünya *gelinen*, oluşumuna *tanık* olunan ve açıkça *yapılan* bir şeydi ve şimdi *bu*

112. Rilke, *Dualar Kitabı* (*Keşiş Yaşamı Üzerine*), s. 45.
113. Rilke, *Dualar Kitabı* (*Keşiş Yaşamı Üzerine*), s. 68.

yapılan, Rilke'nin karşısında susarak olgunlaşan bir söze benzemektedir, gözler ise anlamı kavramak için salıverilmişlerdir. Bunun tipik bir ifadesi de "Nisan" adlı şiirdir: Orman mis kokar, çayırkuşları süzülür, yağmur sessiz yürür, tomurcuklar sürgün verir vs. Kitabın ilginç ve güzel şiirlerinden biri olan "Boyheykeli"nde taş konuşur: "Biri benim için boğulursa denizde / o zaman ben taştan döner de / yaşama, yaşamda kurtulmuş olurum."[114] Heykel, özlemeye başlamıştır çünkü "kaynayan kanı."

İmgeler Kitabı'nda da melekler görülür; bunlar, gözle görülen, elle tutulan birer canlı gibidirler (hatta, bir resme bakar gibi). Hepsinin ağızları yorgundur, ruhları aydın ve kenarsızdır; günah arayan bakışları vardır sanki; günah belki düşlerinden geçiyordur; hepsi birbirine benzer. Bunu ele veren susmalarıdır. Hepsi Tanrı'nın bahçelerinde susar ve Tanrı'nın erk ve ezgisini aralarlar, yalnız, "kanatlarını açtıkları zaman" rüzgârı uyandırırlar: "Geçiyor gibi Tanrı o an / geniş heykeltıraş elleriyle yapraklarından / ilk başlangıcında karanlık kitabın..."

Koruyucu Melek ise kanatlanmış bir kuştur ve şair geceleyin uyanıp çağırınca gelir. Ancak bu çağırma dille değil, kollarla yapılır; meleğin adı "uçurum gibi, bin geceden daha derin"dir çünkü gölgedir, çünkü o uykuya dalınca sakindir, tohumu her düşü tutturur. Bu haliyle o bir resimdir, çerçeve ise şairdir, ikisi parlak bir rölyef içinde bütünlenir. Tek sıkıntı şudur: Ona bir ad bulunamaz ve ince bir alay da dizeler arasından sıyrılır hemen: "Ne ad vereyim sana?" Melekle konuşma başlar. Meleğin çıkış-geliş yeri de belirtilir; o, "karanlık uykunun içinden" uyku bir mezar gibi görününce gelmiştir; şairi yürek zifirinden çıkarmış onu, şairden yapılma (benden yapılma) kulelere kızıl bir bayrak (kumaş) gibi drape etmiştir ve sonra tansıklar söylemiştir, şair bunları bilgi diye almıştır, insanlardan söz etmiştir, sanki onlar birer nağmedir; güllerden bahsetmiştir. Oysa hepsi birdir, bakışla meydana gelmiştir. Şiirin sonrasında nefes alınır ve devreye *aziz* girer: "Ey aziz ne zaman söyleyeceksin adını O'nun." Yanıt gecikmez: "Emreder misin, sorayım?"

Melek doğanın bir parçasıdır. *İmgeler Kitabı*'nın ilerleyen şiirlerinin birinde bir itiraf gündeme gelir: "Bizden daha yakın değilsin Tanrı'ya, hepimiz uzağız ondan." Melek, bu şiirde bir ağaçtır (sen ama ağaçsın) ama bu ağacın elleri, bir kadının elleri gibi değildir; kutsaldır ama olgun değildir. Başlayan ve sona eren insandır ve melek bu şiirde sürekli yinelendiği gibi ağaçtır. Asıl melek ise şiirde insandır; kanatları vardır ve bu kanatlar bir garip genişliktedir; ağacı (meleği) nefesiyle koruda tutmaktadır.

İmgeler Kitabı'nda az biraz görülen resim etkisi *Yeni Şiirler* adı verilen dizi içinde tam anlamıyla yerine oturur. Bu kitapta Rodin'in yontu-

114. Rainer Maria Rilke, *İmgeler Kitabı*, Çev. Yüksel Pazarkaya, İstanbul: Cem Yayınları, 2009, s. 22.

larıyla birlikte Cesanne resimlerini görürüz; bu yüzden de *yeni* diye adlandırılmış olmalılar. *Yeni Şiirler*'in diğer bir önemi Rilke'nin Salome'ye yazdığı bir mektupta dile getirdiği gibi dünyanın gittikçe "ödev olarak" Rilke'ye doğru aktığı gerçeğidir.[115] Ödev (görev) duygusu bundan sonra şiire egemen olacak ve *Duino Ağıtları*'nda anlamını bulacaktır: *Bütün bunlar görevdi.*[116] Görevin odak noktası bakıştır; algılanan nesne, bilinçle, şairin öznelliğiyle bir biçim kazanacaktır. Görev konusuna *Duino Ağıtları*'nda tekrar döner. Bakıştan sürdürecek olursak, Cesanne ve Rodin, Rilke'ye *bakış* verirler. Rilke, Cesanne'ın resimlerinde, nesnelerin yoksul görünümlerini fark eder ama yoksulluğun altındaki gerçek de çarpar onu: Cesanne'ın "astarlanmış mavisi", "gölgesiz yeşili", "şarap şişelerinin kırmızımsı siyahı vs" Renkler dışında, örneğin Cesanne'ın "resimlerindeki elmalar kompostoluktur, şarap şişelerinin yeri, ceketlerin ağızları açılıp genişleyerek yusyuvarlak olmuş eski ceplerdir."[117]

Cesanne resimleriyle tanışmadan önce Rilke'nin şiirlerinde bir doğa vardır ama bu doğa genel bir *vesile*, bir *çağrı* ve daha çok tellerinde ellerini birbirine kavuşturan bir sazdır ve Rilke doğanın karşısına oturmuş değildir. Bir diğer nokta ise resimde bakma ve anlamanın, şiirde ise okuma ve anlamanın Cesanne'da karşılığını bulmuş olmasıdır. Cesanne her resimde sevip sevmemenin ötesinde izleyene, "Bak, bir daha bak" mesajı verir; bir bakışla anlaşılabilecek resimler değillerdir. Rilke her bakışta bir şey öğrenir ve buradan hareketle ondaki sevgi özüne doğru bir yol izler. Cesanne'da sevgi Rilke için resmin oluşum sürecinde tümüyle (resme) yedirilmiş ve tüketilmiştir; geriye sevgiden eser kalmamıştır. Cesanne bu yüzden *asık suratlı* ve *kuşkucu* bir niteliğe bürünmüştür. Rilke için bu, *iç doğası* ile ilgili bir durumdur.[118] Benzer şeyleri Rilke, Rodin için de söyler: "Dünyayı üzerimizden aşırıp doğanın içine yerleştirdi."[119]

Rilke'nin bundan sonraki şiirlerinde bu ve benzer bakışlara tanık oluruz: *Bakmak*, tümü ile nesnenin içiydi, resimle birlikte bu yerini yüzeye bırakmıştır; çünkü yüzey, için (özün) derinliğini de verir. *Yeni Şiirler* bu yüzden (özellikle ikinci kitap) Rodin'in simgeciliğinden ve Cesanne'ın simgeci olmayan yanından beslenir. Buradan Rilke kendini sıkı bir bakma eğitimine tabi tutar ve vardığı noktayı Rodin üzerinden şöyle tanımlar: "Bildiğimiz her şey yüzey değil midir?" 20. yüzyıl da bu

115. Rilke, *Yeni Şiirler*, s. 7. Söz konusu mektup 28.12.1911 tarihlidir.
116. Rilke, *Duino Ağıtları*, Çev. A. Turan Oflazoğlu, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1979, s. 14.
117. Rilke, *Cesanne Üzerine Mektuplar*, Çev. Kâmuran Şipal, İstanbul: Cem Yayınları, 2002, s. 30.
118. A.g.e., s. 48.
119. Rilke, *Rodin*, Çev. Kâmuran Şipal, İstanbul: Cem Yayınları, 2002, s. 107.

yüzden yüzey diye tanımlanır. Ancak bu yüzey, hakikate dokunan, derine inen bir yüzeydir.

Yeni Şiirler'de melekler de farklı olmaya başlar. "Kayıp Oğulun Terki" adlı şiirden sonra bir zeytin bahçesi görülür, burada biri söylenmeye başlar; ilk söylenme "Seni artık bulmasam bile, sensin diye" biter; ikinci söylenme "seni bulamıyorum artık. Ben yalnızım" diye biter. Söylenen, niçin yalnız kaldığını bildirir: "Yalnızım bütün insanların kaderiyle / dindirmeye çalıştım seninle / sen olmayan seninle. Ey isimsiz hicap." İsimsiz, önceki şiirlerde belliydi zaten, o "Bütün şeylerin ardında duran bir kulis gibi aldırışsız" olandır. Şiirin söylenme kısmı bitince, zaman da belirir ve gece olur. Sen olmayan, seni arayan, yerini şaire bırakır; şiir, yerini hikâyeye bırakır: "Sonraları anlatırlar: Bir melek geldi / Niçin bir melek? Ah gece oldu."[120] Gece, sonsuz gözleri açar içimize ve melekler bu gözlere gelirler. Şiirin bildirisinde zeytin bahçesine gelen "ana kucağından" atılmış, baba tarafından da "gözden çıkarılmış" biridir ve melekler duacılara değil, böyle kimselere gelirler. *Yeni Şiirler*'de meleğin konumu ise "Melek" isimli şiirde şöyle belirlenir: Buna göre melek derin göklerin suret olduğu biridir ve her bir insan seslenir ona; *gel*! Ancak Rilke bu *gel* sesini, "gel, tanı" diye söylemeye başlar ve melekten isteklerde bulunur: "Ola ki gelsinler" der, *ola ki gelsinler*: Gelecek olanların niyetleri açığa vurulur; hepsi, geceleyin, kendileriyle boğuşarak geleceklerdir. Amaçları da bellidir, hepsi *meleği sınayacaklardır*. Bu sınama öncesi halleri bellidir; hepsi, evlerinin içinde öfkeyle dolaşmışlardır. Rilke, bırak dercesine şunu söyler: "Kavrasınlar seni onlar yaratmışçasına ve çıkarsınlar seni kalıbından dışarı." Anlarız, meleği çağırmak değildir mesele, onu kalıbından çıkarmaktır asıl mesele; bu, kendini kalıptan çıkarmaktır; belki de kendi ile bir yüzleşme, kendine bakma, kendi yüzeyinden derinliğine inme, buradaki sesleri duyma...

Rilke'nin "Melek" şiirindeki bildiriye uyan ama tümden aynı hat üzerinde gelişmeyen "İğva" şiirinde melek, birinin çağrısına uyar, gelir: "Ve melek geldi ışığıyla."

Şiirin başında şiirin kahramanı olan kızla ilgili kimi ipuçları verilir; o, etin bütün gebe duyuları içinde cıyaklayan biridir. Kızı yakından tanırız sonra; O, *erken doğumlardandır*: Yamuk, şaşı bakan, sürünen biri. Kötülük işte bu kıza yönelmiştir, sonra da onunla oynamıştır; o da buna kanmış, duyularında "torunlar" yeşermiştir. Şiirde zaman da özellikle belirtilir: *Vakit gecedir* ve bilinir ki güruh geceleyin bereketlidir. Derken, bir gölge kayar kızın uyluklarına, bir kucaklaşma sonra: "Ve o zaman çağırdı o meleği." Melek gelir ve kızı kovar; gerekçe *mukaddes olan ile açıklanır*. Kovma nedeni de açık bırakılır: "Şeytanlarla ve hayvanlarla

120. Rilke, *Yeni Şiirler* ("Zeytin Bahçesi"), s. 7.

devam etsin oğlan / boğuşmaya diye yıllardan beri olduğu gibi / ve kendine Tanrı'yı, o hiç de belirgin olmayan / içinde karmaşadan imbiklensin diye şimdi."[121]

İğva'yı tanımlayarak meleğin nasıl kimlik değiştirdiğini görebiliriz artık; o saptıran, şüpheye düşüren, yoldan eden biridir.

Yeni Şiirler'de Rilke özgürlük tutkusunu Batı'nın *özgürlük meleği* Don Juan'a yazdığı iki şiirle ifade eder.[122] Bildik Don Juan günaha ilgi duyar, ölüme meydan okur; kendini inkâr etmez, yaşadıklarından pişmanlık duymaz. Tanrı'ya da Şeytan'a da inanır ama ruhunda daha çok şeytanın izleri vardır. Tarih içinde "sonsuza susamış" bir tiran olarak anılmıştır. Hâlâ yaşar. Rilke'nin Don Juan'ı *incedir*, kadınlarda kırılmayan bir yaydır ve bu yay birine gerildiğinde eskisini örter hemen, gülümser. Sonra bir gün bir melek yanına gelir ve şunu söyler: "Hazırla kendini bana tam." Bu, bir emirdir. Çünkü meleğin sözü çiğnenmez. Ne yapmışsa Don Juan, bu emre uymak için yapmıştır.

Şiirin arka planında ise bir aşk gizlidir. Kendisinden yaşça büyük olan Maria von Thurn ilanı aşk eder ama Thurn, onu bir mektupla paylar: "Don Juan hayatta olsaydı, sizin yanınızda öksüz bir çocuk gibi kalırdı."

Duino Ağıtları

Şiirle ilgili olan herkesin hayatında *Duino Ağıtları*'nın bir yeri vardır. Herkes bu şiiri okumak, ezberlemek ve sevmekle kalmamış, çözmek, hakkında yazmak da istemiştir. Adorno, *hırs sahibi her doçentin ilk ağıtı çözmeyi kendine görev addettiğini* söyler.[123] Çünkü "bütün bunlar görevdi." Görev bir talimat, yerine getirilmesi gereken bir emir değildir. Bu Kierkegaard ve dönemi için *kendine varıştı*, Nietzsche için, Hölderlin gibi deliliğe kaçış, yazgısıyla barıştı; daha öncesinden Novalis, *geceye övgüler* yaparak ölüme kaçmıştı; hem *delilik* hem de *ölüme kaçış*, görevdir.

Rilke görevi "yaşam ve ölüm" etrafında ele almıştır; öteki dünya gölgesiyle yeryüzünü karartmıştır. Buradan çıkmak bir görevdir (ödevdir): "Bizim ödevimiz" diyecektir Rilke, "bu gidici, dayanıksız yeryüzünü öyle derin bir acıyla, tutkuyla kavramak ki, onun özü görünmez olarak bizde yeniden dirilsin. Bizler görünmezin arılarıyız."[124] Anlarız, melek de Tanrı da, insandır; biz o insanı ararız, o insan da bizi bekler, bu görevdir. Nesneler ise imgeler halinde bize gelirler ve bize görevlerimizi hatırlatırlar. Rilke bu yüzden olsa gerek "kuklayı" (oyuncağı)

121. Rilke, *Yeni Şiirler*, s. 157.
122. Bkz. Bu kitapta Lord Byron bölümü.
123. Theodor W. Adorno, *Sahicilik Jargonu*, Çev. Şeyda Öztürk, İstanbul: Metis Yayınları, 2012, s. 68.
124. Rilke, *Duino Ağıtları*, Çev. Can Alkor, İstanbul: İyi Şeyler Yayıncılık, 1993, s. 1.

"maskeye" (gizleyene) tercih eder: "Hayır, bu kof maskeleri istemiyorum; / kukla olsun daha iyi. Doludur o, katlanırım / içi saman gövdesine, iplerine, görünüşten / yüzüne." Çünkü kukla içi samanla dahi olsa doludur; "ipleri" ve "görünen yüzü" ile de kendi içinde bir hiçliği taşır, hiçtir: "Hiçliğinin doldurulmasını isteyen bitimsiz bir olgusallıktır, insandır."[125]

Duino Ağıtları yüz yıldan fazla bir zamandır okunmuş, tartışılmıştır. Bunun nedeni Rilke'nin yarattığı "şey kültü"dür; bu kişisel muhalefeti öngörür, "yabancı nesneleri bile saf öznel ifadenin içine çekerek" eritir. İdeoloji ve ideoloji etrafında biçimlenen siyasete de uzaktır. Adorno'nun genel söylemiyle ifade edecek olursam "ideoloji hakikatsizliktir", "yanlış bilinçtir, yalandır. Kendini sanat yapıtlarının başarısızlığında, içsel sahteliklerinde ortaya koyar."[126]

Şey kültü ile yaban doğa algılanır, buradan insana varma amaçlanır. Yukarıda da ifade ettiğim gibi "dünya ödev olarak" Rilke'ye akar. Ağıtlar Adriyatik kıyılarındaki Duino Şatosu'nda (1912) başlar ve İsviçre'deki Muzot Şatosu'nda (1922) tamamlanırlar. Şiirin en önemli imgesi melektir. Birinci ve ikinci ağıtta melek, "her melek ürkünçtür" ifadesiyle karşılar bizi ve Tobias ile birlikte melek yol arkadaşı olarak dikkat çeker; üçüncü ağıtta melek, anadır "güler yüzlü dünyayı, yabancı olanı" dışarıda tutar; dördüncü ağıtta, kukla belirir, melek ve kukla sanki aynı cinsiyettendir ve ikisi de insanda (varlığımızda) birleşir; beşinci ağıtta isteklerimizi gerçekleştirir, bizim bilmediğimiz bir yerdir burası ve burada, dile gelmez bir kilim üstünde, sevgililer tahayyül edilir; yedinci ağıtta, çağrılan ve gelmeyen biridir melek, artık kentler açılmıştır; onuncu ağıtta, bir melek bir anıtı tepeler ve bir sahne belirir; burada şairin *korkunç* dediği bilginin kapısı açılır, melekler sevinç çığlıkları içindedir sanki, onlara övgüler akar; acıya katlanmayan, ondan kaçan ama acıdan elde edilen ile de kendini itip kakan adam, kurulan "avuntu pazarında", kendini beğenmişlerin açtığı panayırda bir süre sürüklenip kalacak, kulaklarını merak kulübelerine verecek ve her seferinde çirkin bir sesle tebelleş olacak, kendini söyleyerek ne orada var olabilecek ne oradan uzaklaşabilecek; çıkış, panayıra ve pazara bel bağlamayan meleklerde olacak ama, bununla bir rahatlama gelecek; evet diyecek bunun sonucunda içimizdeki ses de, evet, yaşam anlamlı ve değerli ama insan mutlu değildir, yaşamı anlamlı ve değerli kılan salt biricik oluşudur.[127]

125. Funda Kızıler, "Rilke'nin Duino Ağıtları Üzerine Bir 'Yakın Okuma' ", http://dergipark.ulakbim.gov.tr/ataunisosbil/article/viewFile/1020000146/1020000140.
126. Theodor W. Adorno, *Edebiyat Yazıları,* Çev. Sabir Yücesoy-Orhan Koçak, İstanbul: Metis Yayınları, 2012, s. 117-118.
127. Stefan Schank, *Kalbin İşi,* s. 125.

Duino Ağıtları birinin kulağa fısıldayışıyla başlar: "Kim duyar, ses etsem, beni melekler katından." Bu ses bir tek şey söyler: Çağrı! Umutsuzluğa çağrı. Rivayetlere göre Rilke bu sırada psikanaliz tedavisi görmektedir ve bu sesten yola çıkarak ağıtların ilkini yazar, üç gün sonra da doktoruna bir mektupla tedaviden vazgeçtiğini bildirir. Rilke korkar. Bunun nedeni tedavi sonucunda içindeki şeytanların kapı dışarı edilmesiyle birlikte içindeki meleklere az da olsa zarar verileceğidir. Bunu ne göze alır ne de buna izin vermek ister. Yazarak kendini tedavi etmeye çalışır ve bundan sonra dünyaya bir insanın gözleriyle değil, bir meleğin gözleriyle bakar, görür. Melekle uyur melekle uyanır; koruyan, kutsayan ve korkutan odur, onun varlığıyla varlığına koşar; melek onun karanlığından gelmiştir. Dünya ise Tanrı'yı çoktan kaybetmiş, ölümü unutmuştur, umutsuzluk insanı ve dünyayı bir deri gibi kaplamıştır. Kendini gizleme tek erdemdir.

Şiirin ilk sözcüğünden itibaren bir kayıp olma duygusu sarar bizi: *Kim duyar*? Kim *özne, tümleç, nesne* olabilir; belirsizdir ve hepsi bir şeyleri, birini hatırlamak etrafında tanımlanabilir ama sonuç büyük ihtimalle unutmaya açılır: Kim, unutulandır; kim, unutandır ve dahası kim şu an yok olandır, ölümdür; yaşansa da şu an, olmayandır; ses edilse duyulmayan, baksa görülmeyendir. Ancak *ses etsem* diye *kim*den sonra karşımıza çıkan istenç, sessiz; her şeyin ve herkesin uyuduğu bir zamana tekabül eder ve bu, belki uyuyor olanlara da bir uyarı gibi karşılanabilir (yavaş olun). Çünkü kim duyar diye bahsedilen birden kayıp gidebilir. Sonrasında bir kat açılır: Melekler katı ve buradan birinin ansızın çıkıp gelmesi ve şairi bağrına basması tahayyül edilir. Şair eylem karşısında yiter; çünkü onun varlığı daha güçlüdür kendi varlığından. Burada durulur ve üçüncü mısrada *güzellik* tanımlanır: *Güç dayanağımız* ve *Ürkü'nün başlangıcı.* Anlarız, Rilke *güzel*in özüne doğru bir yolculuk yapmak istiyor. Çünkü güzel *kaygıdır* ve bu yüzden, metafizikçiler için güzel tanrısal bir gerçek, dünyadaki güzel için de bir *idea* idi. Rilke için güzel *kendinden bir şey*dir. Herkes ona tapar (o da dahil), bunun nedeni, *güzel*in hiç kimseyi hor görüp yok etmemesidir. Mermerin yontula yontula heykele dönüşmesi gibi *kimle* başlayan şiir, güzelin *tanımıyla* bir evrilme içine girer. Melek ve güzel yan yana gelir; güzel *ürkünün* başlangıcıdır; melek de ürkünçtür: *Her melek ürkünçtür.*

Ürküntü (kaygı) ilk ağıtın tüm dokusuna sinmiştir. Beklenti, yine ürküntünün bir parçası olarak şiirde işler. Gaspara Stampa, batması bile bir üst varlığa işaret olan kahraman, açık pencerenin önünden geçerken kendini veren keman ve nihayet uzayda ürkmüş tanrımsı genç kız; hepsi, ideal kimselerdir ve hepsi, güzel ile var olmuş ama güzel tarafından incitilmemiş kimselerdir.

Güzel ve melek; ikisinin de buluştuğu yer (bağrım-yüreğim, kalbimdir) yürektir.[128] Gök katında olduğunu sandığımız melek yürektedir (içte), ürkünün başlangıcı olan güzel yürektedir. Görev/ ödev olansa ikisini de içimize almak, böylece varlığımıza ulaşmaktır.

Şiirin zamanı gecedir. Gündüz, Novalis gibi Rilke için de "günlük yaşamın" dünyasıdır; bilinçli kullanılır. Burada panayırlar ve maskeler satılır, kulübeler çalınır. Gece ise uyku ve rüyanın zamanıdır. Aydınlık dünyada görmedikleriyle yüzleşir.[129] Şiir gece başlar. Melekler katıyla başlayan bir gece vardır; melekler ışıktır ve bu ışık çekilince, gök karanlığa boğulur, kat ıssızlaşır. Burada, meleğin gecesi işlenmiş gibidir. Aşağıda ise gündelik hayatın gündüz ve gecesi karşılaştırılır: "Ah, bir de gece var, gece, gökle dopdolu yel." Gece sevenler için yumuşaktır. Daha sonraki dizelerde gece etrafında güzele atıf vardır: "Nice yıldız bekler durur da sen göresin diye..."

İlk ağıtta söylenen "Her melek ürkünçtür" (altıncı mısra) dizesi, ikinci ağıtın ilk dizesi olur; bir uyanma (dirilme) söz konusudur çünkü, hemen sesleniş başlar: "Size seslenirim, ruhun öldürücü kuşları, sizleri de bilirim." Kuş imgelemde pek çok şeyle anılabilir; dinsel olarak *Azrail*, gündelik hayat içinde *öğüt* ve bir parça da *rızktır*. Din ve mitolojik söylem içinde kuş, birinin *ölümüne* yorumlanabilir. Örneğin ruh, kuş gibi uçar. Kuş *zengin*, *bilgili*, *yöneticidir* (armalar kuş motifleriyle yüklüdür). Kuş uçabilen bir canlı olduğundan, *geleni gideni* de çağrıştırır; hamile kadın için *çocuk*, misafir seven aile için *misafirdir* ve bütün bunlara bağlı olarak kuşun kendisi *haber*, gagası *ün*, kanadı *makam* ve *mevki*dir. İlk ağıtta *kaygı* ve *korku* olarak yinelediğim *ürkünç*, ikinci ağıtta bizi eski çağlara (dinsel zamana) götürür. Burada bildik dinsel tarih ile bugün arasında gidip gelme vardır. Dizeden devam edecek olursam, *ürkünçtür*, çünkü melek kılık değiştirir ve bize bunun anahtarını da Tobias'la verilir.

Tobias'a gelmeden meleklerin kılık değiştirmesiyle ilgili kısa birkaç not aktarmakta yarar var. Şeytan, İbranice *rakip* anlamına gelen *ha satan* kelimesinden gelir ve bu rakip hiçbir zaman kötülükle birlikte anılmaz ve bu hal, İncillere kadar da sürer; *gökten şimşek gibi düşer* (Luka 10:18). Sonra bu şimşek biçiminde düşen yaratık, yılan biçimine bürünür ve iblis olarak işler. Kimi zaman melekler, insan kılığına bürünürler; İbrahim'e üç melek gelir, karısı Sara'ya bir melek gelir ve bunlar, genelde habercidirler; Sara'ya bir erkek doğuracağını söylerler. *Tobit'in Kita-*

128. Can Alkor çevirisinde *yürek* (s. 5), Turan Oflazoğlu çevirisinde *bağrında* (s. 13), Yüksel Pazarkaya çevirisinde yine *bağrı* olarak geçer.
129. Novalis, *Geceye Övgüler*, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2010, s. 15.

bı adıyla anılan apokrifa kitap (saklı, gizli)[130] Hıristiyanlığın yayılmasından sonra ortaya çıkmış on yedi kitaptan biridir ve bu kitap MÖ 722 yılında İsrail Krallığının Asur Kralı Salmanassar'in eline geçmesinden sonra Asur ve Med şehirlerine sürülmüş on kabileden oluşan İsrail oğullarının yaşamlarını anlatır. Söz konusu öykünün kahramanı Asur'un başkenti Ninova'nın kuzeybatısındaki Ekbatana'ya gitmek üzere yola çıkan Tobit'in oğlu Tobias'tır.[131] Tobias'a bu yolculukta *Tanrı'nın şifacısı* olarak anılan Rafael eşlik eder ama, Rafael kimliğini gizler. Ekbatana'dan sonra Rages şehrine gelirler. Rafael sonunda kimliğini açıklar ve yedi melekten biri olduğunu söyler. Yolculuk boyunca Rafael, Tobias'ı eğitir, geldikleri her şehirde de ailenin ayakta kalması için para toplarlar.

Rilke'nin *ürkünç* diye tanımladığı melek, *güzelin* içinden, güç dayanağımız olan ürkü ile birlikte ortaya çıkar, Tabias ve Rafael üzerinden devam edecek olursam gösterişsiz bir eşikte durur, yine kılık değiştirmiştir ama *ürkünç* değildir; yol gösteren, yaşaması için çaba harcayan biridir. Gerçek hayattan bir kesit verilmiş gibidir; Rilke'yi koruyup kollayan birine sesleniş vardır. Ancak bir süre sonra gerçek soyutlanır, eğer dercesine "yıldızların ötesinden gelse" ve "bir adım atsa", kuşkusuz korku başlayacak ve ilk soru da şu olacaktır: "Kimsin sen?" Meleğin kim olduğu, *ürkü* bir tarafa atılınca açımlanır; o, "tanrılığın çiçek tozu" ile gelmiştir, çiçeğin tozudur.[132] *Toz,* giderek bir varlığa, giderek nesneleri yansıtan bir aynaya ve sanki ideale dönüşmüştür. Rilke, kendini onda görmüş ve sanki, o ve ben birden kalkmıştır. Tek fark vardır artık, ben-biz giderek buharlaşır ve "soluruz kendimizi dışarı." Dahası birinin kanına karışabilir, "belki bize der biri: evet, sokuldun kanıma, bu oda bahar / seninle doldurur kendini"; bu, birinin bizde ya da bizim birinde kaybolmamızdır; bizi, kendimize âşık eder, birini bize sevgili etmez; çünkü biz, "duydukça azalan", "közden köze" kokuları yok olan, böylece hafifleyen varlıklarız; çekirdeği besleyen çiçek tozu değiliz; biz, "sabah otlarında çiğ tutar gibi / çıkar bizden bizim olan, sıcak bir tabaktan / ısının çıkması gibi tıpkı. / Ey gülümseme, nereye? / Ey yukarı bakış: yeni, ılık yiten dalgası yüreğin; ah, biz oyuz işte." Melek ise ışıyan, toplayan-toplayıcı özelliğe sahiptir, kendisiyle yüz yüze, kendisiyle iç içedir (polendir);

130. Apokrif için bkz. *Diğer İnciller* (*Apokrif İnciller*), İstanbul: Fakülte Kitapevi, 2005.

131. *Duino Ağıtları*'na, ikinci ağıtla ilgili olarak eklenen dipnot için bkz. Rilke, *Duino Ağıtları*, Çev. Turan Oflazoğlu, s. 48; ayrıca Tobit Kitabı için bkz. Andrew Collins, *Meleklerin Küllerinden*, s. 106.

132. Çiçek tozunun özelliği, bitkilerin genetik bilgilerini taşıyan (erkek üreme tanecikleri) olmalarıdır; genellikle iki zarlı bir hücre biçimindedirler ve işleri çekirdeği beslemektir.

bu yüzden kendilerinin olana ulaşırlar (el koyarlar) ama bu, ulaştıkları yine kendilerinden "akmış olandır."

Ağıtta, biz ve onlar (ben ve o) vardır. Biz geçiciyizdir; gülümseyen, bakan ve giden bir geçicilik içindeyizdir: "Havanın yer değiştirmesi gibi, yanından geçeriz her şeyin" ve her şey bizi bu yüzden susturmak ister gibidir. Biz *neredeyiz* sorusu da sorulur ve yanıt da verilir gibidir; biz, *melekten akmış* (taşmış) olanın ilk basamağındayızdır ama karılmış olarak daha bir vücut bulmuş değiliz, gebe bir kadının yüzündeki "belirsizlik" içindeyiz. Sevgililer ise ne birbirlerine karılmış ne sevgi ile olgunlaşmışlardır; onlar, birbirleriyle yetinme derdinde olan kimselerdir; elleri olmasa, birbirlerini fark bile etmeyeceklerdir; biri ötekinin "eli altında" olduğu sürece, tıpkı bir bağbozumu gibi sahte bir dirimsellik içindedirler, biri güçten kesilir, diğeri gücüne güvenerek mevsimler geçer; mutlu değillerdir, mutlu gibi görünürler, onları mutlu eden, birden "okşamaların" tutmasıdır; tek dert, o el değmemiş süre içindir; burası gelir! Sonrasında ise ilk yürüyüş günleri, artık dudak bile denilince, "içkiye içki"den başka bir şey gelmez akla; içen, "kaçınır görevden."

Rilke, sevmek ama *ayrılmak* der her seferinde. Atina'nın dikilitaşlarına uzanır; burada dikilitaşlar vardır ve taşlarda gövdede güç varsa bile eller *basınçsız dururlar*; bu dikili taşlardaki kimseler, kendilerinin efendisidirler; "Biz de geldik buraya" der Rilke, ekler: "Bize düşen, böyle dokunmaktır birbirimize."

Üçüncü Ağıt tümüyle sevgi, sevgili etrafında örülür, melek görünmez ve sevdiğimiz "tek kişi, gelecek kişi değil(dir)." Melek, yok burada, insan var.

Dördüncü Ağıt, şu soruyla açılır: "Ey hayat ağaçları, kışınız ne zaman." Yanıt da hemen verilir: "Biz uyumlu değiliz. Sezgili değiliz göçebe kuşlar gibi." Ben-biz ve melek yerini ben-biz ve ağaca bırakmıştır. Buradan bir tiyatro sahnesi olan hayata doğru akış başlar sonra.

Şiirde, din ve felsefede ağaç tanrısal iktidarın görünümünü arz eder ve bu yüzden bütün kültürlerde insan kaderiyle ağaç her zaman ilişkilendirilmiştir; ağaç kutsalın tezahürü, yaşamın güçlü bir ifadesidir. Günlük hayatta ise ağaç ateşi besler. Işığı eşit bir şekilde dağıttığı için de bir dizi imgeyle gelir-geliştirilir. Rilke'nin hayat ağacı ise yaşam ve ölümü gösterir; bittiği yer insan gibi uyumsuzluk değil, sonsuz bir uyumdur. Ağacın kökü ise din ve mitolojide işlenen hayat ağaçlarıdır. Bunların tümü ölümsüzlük üzerine temellendirilir: Gılgamış'ın okyanusta aradığı ölümsüzlük otu, Çinlilerin gökyüzünde aradıkları şeftali ağacı (*P'an mou*) nihayet bir şeye sirayet ederler: Kahraman. Buradan doğru ve güzel varlığa geçilir hep. Yunan tanrı ve tanrıçaları neredeyse her biri bir ağaçla (Zeus=meşe) tanımlanmışlardır.

Ağıtın ilk bölümünde çizilen tabloda biz-ben, doğadaki her şeye benzeriz ama bunlardan hiçbiri değiliz; ağaç gibi uyumlu değiliz, gülle konduğumuz göllerde yüz görmeyiz, göçebe kuşlar gibi "sezgilerimiz" yoktur, bir yerlerde aslanlar gibi geziniriz, bu halimizle görkemliyizdir de ama, "güçsüzlük nedir" bilmeyiz.[133]

Dördüncü Ağıt'ta seven ve sevgili vardır ama bu sefer biri diğerinin ağırlığını hisseder. Biri diğerinin içinden çıkmıştır çünkü hem seven hem sevilen düşmanlık içindedir: *Düşmanlık en yakınımız.* Hatta düşmanlık iç içe girerek ördüğümüz bir bahçe, taşlar bir tarafa yığılmıştır ve sevenler, birer zehir gibi burada bakarlar birbirlerine; düşünürler sonra, "bir başkası neye mal olur bize." Sevenler, birlikteyken evet, uçurumların ağzında yaşarlar ama her şey bir *av* ve *yurt* içindir; *görev*lerini unutup giderler.

Bundan sonrasında bir sahne açılır ki sahne "görelim" diye açılmıştır. Burada biz-ben sahneleniriz ama bunu görmeyiz, hatta görsek bile görmemezlikten geliriz; çünkü dış kaplamıştır içimizi, herkes "oturmamış yüreğinin perdesi önünde kaygılı"dır. Derken perde kalkar. Ayrılığın sahnelenme saatidir. Basit bir sahnedir bu, hatta bizi oynayan kimse kendisinin varlığından emin bir kentlidir sadece ve oyun sırasında "evine giderken mutfaktan geçen" biridir. Züppe bile değildir; ona oynama hakkı veren belki de yüzüne taktığı bizlerizdir.

Burada Rilke bir seçme hakkı tanır bize ve kendisine; *kukla mı, maske mi*? Kendisi tavrını açıkça koyar: *Kukla daha iyi?* Bunun nedenini yukarıda belirttiğim gibi kuklanın dolu olmasıyla açıklar: "Doludur. Katlanırım / Kâğıt deriye ve tellere ve salt / görünüş olan yüze." Melek de burada devreye girer ve Rilke ister ondan: "Bir melek, bakışımı dengeye getirmek için / insin oyuncu gibi kuklayı diriltmeye."

Müthiş bir dönüşüm vardır burada; melek sahneye inecek ve kuklayı diriltecek, yürek sahnesinde gerçek bir oyun başlayacaktır; böylece ne *geçmiş* ne *gelecek*, sadece *şimdi* var olacak, "doğum ve ölüm" diye ayrılan yaşam da "orada kendi varlığımıza" ulaşacaktır. Meleğin sahneye çıkmasıyla birlikte değişimin çemberi yükselir. Sonra meleği sahnede görürüz: *Oynar melek.* Onun oyuna başlamasıyla birlikte "ölenler / onlar bilmezler mi ne denli kaçamakla yüklüdür başardığımız her şey burada" denir ve peşi sıra kuklanın kukla olmadığı alttan alta söylenir: "Hiçbir şey kendisi değildir" zaten. Kendine ait olan çocuk kalmış saatler (çocukluktur); kuklanın tarihi ile şairin çocukluğu birlikte akmaya başlar: "Ey çocukluk saatleri / geçmişten fazla bir şey vardı şekiller arkasında / önümüzde duran gelecek değildi."

133. Çeviriler arasında farklar olduğu için aslanla ilgili olanı olduğu gibi aldım: "Ve bir yerlerde aslanlar gezinir hâlâ ve bilmezler / öyle görkemlidirler ki, güçsüzlük nedir?" Rilke, *Duino Ağıtları,* Çev. Turan Oflazoğlu, s. 22.

Kukla, melek ve *evine giderken mutfaktan geçen* adamla birlikte üç kişiyi görürüz. Bu aslında kukla oyununun tipik kuralıdır da; kukla oyununda iki bebek oynar ve birbirlerine sarılırlar. Bu sarılmaya üçüncü bir kişi engel olur, bebekler susar ve sarılmayı bırakırlar. Üçüncü kişi yani maskeli adam, şiirin bildirisinde oyunu *bozandır*.

Bu arada gökten birinin gelmesi, gelirken bir şey vermesi (meleğin kuklaya hayat vermesi gibi) Rilke'nin yazdığı ilk şiirlerin birinde de ("Düşler") görülür. Sahne düştür. Geceleyin mavi giysiler içinde Meryem belirir; iki eliyle şaire bir rüya uzatır ve sonra sessizce kente doğru gider, şairin ruhu sayrılı kalır ama.[134] Dördüncü Ağıt'ta çocukluğa yapılan atıfta Rilke'nin anne ve babası, ölen kız kardeşiyle birlikte düşünüldüğünde kendisi ve ölen kız kardeşinin *baba ve anne sahnesinde* oynatıldığı gibi zayıf bir sonuca gidilebilir miyiz? Bu, imkânsızdır belki ama ölen kardeşin *melek*, Rilke'nin ise anne ve baba tarafından *kukla* gibi oynatılmadığını da kimse söyleyemez. Şiirin finali bütün bütüne bu burukluğu söyler gibidir:

Kim gösterecek bir çocuğu olduğu gibi? Onu kim
Yerleştirecek yıldızlar içre, uzaklık ölçüsünü
Kim koyacak eline?
Sertleşen boz ekmekten
Kim yaratacak çocuğun ölümünü ya da
bırakacak orada, değirmi ağızda, canım
bir elmanın özü gibi... Cana kıyanlar
kolayca anlaşılır. Bir var ki: Ölümü,
bütün ölümü, hayattan önce, tutmak
usulca ve kızmadan / anlatılmaz bu.

Çocuk ve ölüm ve bunun etrafında gelişen melek ağıtların en zoru olan Beşinci Ağıt'ta da görülür. Söz konusu ağıt 1922 yılında yazılmıştır ve rivayete göre Rilke, Münih'te bir dost evinde Pablo Picasso'nun (1881-1973) "Les Saltimbanques" (1905) adlı tablosunu görmüş, tabloyu izlemiş ve sonra Beşinci Ağıtı yazmıştır.[135] "Les Saltimbanques" cambaz anlamına geliyor *(akrobat, Çingene, gezici sirk vs kapsıyor)*. Ağıtın tek kaynağının, bu tablo olduğundan emin değilim. Birkaç nedenim var.

"Les Saltimbanques", Rilke üzerinden Picasso'ya bağlanmıştır. Ancak Picasso, Gustave Dore'un (1832-1883) aynı adla anılan ("Les Saltimbanques", 1874) tablosunu yeniden ele almıştır. Dore'un hayvanlarla ifade ettiğini, o, doğrudan insanlar üzerinden göstermiştir. Rilke'nin şiiriyle

134. Rilke, *İyi Ruhlara Adak*, s. 42.
135. Rainer Maria Rilke, *Seçme Mektuplar*, Çev. Melahat Togar, İstanbul: Cem Yayınları, 1988, s. 101.

birlikte tablo tekrar izlendiğinde, şiirden Picasso değil, Dore az biraz ağır basarak çıkar. Sanırım Rilke, Picasso'nun tablosunu görmüş sonra da Dore'a uzanan bir araştırma yapmıştır. Bir temenni ya da bir istek değildir bu; ihtimaldir. Düşünmeden edemez insan.

Gezgin Çingene, cambaz şiirlere konu olmuştur. Şiirlerde seyir halinde olan aile ya da gruplar anlatır. Temel malzeme çocuktur; kadın ve erkek daha sonra gelir; dekor ise ağaç ve hayvanlardır. Baudelaire'in "Çingeneler Yolculukta" şiiri ilk akla gelenlerdendir. Şiirde çocukları sırtında taşıyan sarkık memeli kadınlar vardır, bunlar memelerini bir servet gibi bebelerinin mağrur iştahına verirler; onları erkekler takip eder; silahlı ama tasalıdırlar. Hem kadınların hem erkeklerin gözlerine dikkat çekilir şiirde: Kadınların gözbebekleri "kızgın kâhinler aşireti"dir; erkekler "düşlenen hayallerini bulmak için, boşuna" gezdirirler tasalı gözlerini göğe.[136] Guillame Apollinaire'in (1880-1918) "Les Saltimbanques" (1905) şiiri de bu anlamda dikkat çeker. Rilke bu iki şiiri okumamış olabilir mi? Zor. Baudelaire'e olan tutkusu bilinir. Apollinaire ise hem şiir, hem resim alanında ünlüdür, dahası resim tutkusunu da abartan biridir; bir keresinde "Mona Lisa"yı çaldığı iddiasıyla gözaltına bile alınır; savaşa katılması, yaralanması sonra da gripten ölmesi... Şiire gelirsem; şiirde, kilisesiz köylerden geçen *cambazlar* anlatılır. Onlar köyü geçerken köyün çocukları önlerine düşerler. Çocuklar onların yaptıklarıyla hayal etmeyi öğrenir (hayali izlerler); ayı oynatılır, davul çalınır, ip atlanır; terbiye edilmiş maymun ve ayıları da para toplar. Şiirin en dokunaklı kısmı, köylerdeki elma ağaçlarıdır, utana sıkıla uzanırlar.[137]

Şiirin kaynağı olduğunu sandığım tablolara gelince. Picasso'nun "Les Saltimbanques" tablosunda altı kişi vardır. Cambaz ailesidir. Cambaz ve sirk bağlantısı kırmızı kostüm giyen göbekli bir adamla netlik kazanır. Aile çölde oturmuştur. Resmin en geniş ve hoş imgesi budur. Fakir oldukları yüzlerinden okunur. Acıma, alay, sırıtış, hüzün ve gülme iç içedir. Çöl onların tümden diğer insanlardan, hayattan izole olmasını belgeler gibi bir yandan akarken, diğer yandan da özgürlüğü söyler, aile kimseye bağımlı değildir. Kendi içlerinde dik, kendi içlerinde eziktirler.[138]

Dore'un tablosunda altı canlı vardır: Üç insan, üç hayvan. Resmin odağında başından yara almış, ölmesine ramak kalmış bir çocuk vardır. Çocuk dengesini kaybedip düşmüş olmalıdır. Onu kucaklayan anne mavi giysiler içindedir, oğlunu bağrına basmış, ağlıyor; baba, kederlidir; üzerindeki kırmızı kostüm bile kederini gizleyemez, açıktır; yüzünden okunan bir acı vardır. Babanın kostümü, annenin ise önüne dağılmış

136. Baudelaire, *Kötülük Çiçekleri,* Çev. Erdoğan Alkan, s. 37.
137. Guillaume Apollinaire'in şiiri için bkz. http://bacfrancais.chez.com/saltimbanques.html.
138. Pablo Picasso, *Les Saltimbanques* (1905), 212.8 X 229.6 cm.

kartlarıyla yaptıkları işi anlarız. Baba akrobat, anne ise falcıdır. İpte oynayan cambaz baba oğluna yürümeyi öğretememiştir, kurban vermiştir; başkasının geleceğini okuyan falcı, her şeyi görmüş ama oğlunu görememiştir. Beride iki köpek, kendileriyle birlikte büyüyen çocuğa acı içinde bakarlar. Bir tek baykuşun bakışı (bilgi ve uğursuz bakış) mattır; "ben biliyordum" dercesine bakar; bakışlarından kehanetinin gerçek olmasının keyfini çıkaran bir hava sezilir; herkesin bakışla ayakta tuttuğu çocuk yoktur onda; o, başka bir yöne bakar, oralı değildir...[139]

Ağıtların ilkinde "kim duyar" vardı; Beşinci Ağıt yine *kim* ile başlar: "Ama kim bunlar?" Yanıt hemen verilebilir ve bunlar, tablodaki kişiler denilip işin içinden çıkılabilir ama Rilke bilmesine rağmen, birilerini bu *gezginleri* ona anlatmasını ister; bir bilmezlik değil, bir büyülenme vardır, kimse onları anlatamayacak gibi bir duygudur bu. Sonra gezginleri bildiğini gizlemez, "Onlar" der, "burulmuş olanlardır, kimin uğruna hem, dinmek bilmez bir istemin eliyle." Bu istem "salar onları, atar onları, tutar onları" ve onlar da "yağlı, kaygan" bir havadan inmiş, kente *alçı gibi tutturulmuş*lardır: "Kent yöresi incitmiş onları sanki." Çünkü çevrelerinde bir "bakma gülü" açılmıştır hep: Açan, yaprak döken bir güldür bu; herkes yalandan güler, gülüşle sıkıntıdan kurtulmak isterler.

Gezginleri görürüz sonra, önce yaşlanmış olanı; yaşlı olan davul çalar artık, davul gibi derisinin altına büzülmüştür (eskiden iki kişiyi kapsarmış sanki bu deri); genç "şeytan yavrusu" gibidir: "Sırım gibi ve tortop."

Top-tortop gibi ifadeler *Yeni Şiirler*'de de vardı; burada okuduğumuz "Top" adlı şiirde top, "düşüş ve uçuş" arasındaydı, kararsızdı ve yükseldiği zaman da "birliğe"-yüksekliğe erişir gibi bir hal vardı; top, hızlıydı, kolaydı, süssüzdü ve dahası salt doğaydı ama sonuç itibarıyla "düşmek için yükselen eller çanağına" düşerdi. Top şiirinde yükselmek-zirve Tanrı'nın mekânıdır; top yükselerek, düşerek, durup izleyenlere tek bir şey verir: Yeni bir yer gösterir ve bu haliyle top herkesi, kendine bağlar, bir "dans fugürü" gibi düzene sokar.[140]

Cambaz, burada bizi Nietzsche'nin Zerdüşt'üne de götürür. Hatırlanacaktır, girişte bir ip cambazı ve bir de soytarı vardır; soytarı, insana korku veren bir sesle cambazın, altından kalkamayacağı bir yükün altına girdiğini söyler; alay eder, küçümser. Cambaz gösterisine başlar ama; soytarı, onun dengesini bozmak için zıplar ve sonuçta cambaz düşer. Ancak Zerdüşt, onu yalnız bırakmaz. Cambazın doğru yolda olduğunu söyler. Bunun nedenini de açıklar; çünkü ipe çıkmak, yürümek üstün-insan olmaya doğru yükselmektir. Düşme, evet, olacaktır ama, özgürlüğe yürüyüş, güvenlik içinde gerçekleşemez; insan riskleri göze alandır. Basit insanlar, güvenliklerini düşünür ve sürekli dayanak ararlar. Nietzs-

139. Gustave Dore, *Les Saltimbanques* (1874), 224 X 184 cm.
140. Rilke, *Yeni Şiirler*, s. 258.

che (Zerdüşt) için bu düşme erdemi barındırır; çünkü göze almakla başlamıştır bu eylem ve kendisi de onun izinde olduğunu söyler.[141]

Rilke cambazla buna işaret eder gibidir. Cambaz, "düşen ve mezarı üstünde yükselen" biridir. Bu düşüp yükselme anında gözlerinden birkaç damla yaş salar ama yine de gülümsemeyi ihmal etmez. Buradan Rilke meleğe seslenir: "Al kopar bu küçük çiçekli onultan otu / Bir vazo yap saklamak için. Daha bize açılmamış / Sevinçler ortasına koy; güzelim vazoya / öv onu çiçeklerce yükselen yazıtlarla sen: Subrisio Saltat (cambazca gülüş)." Onlar yoksuldurlar ama kendi hayatlarının ve hikâyelerinin efendileridir; köle değillerdir, çünkü, efendiliği reddetmişlerdir. Kandırma güllerinden uzaktırlar. Varlıklarını meşhur modacı Madam Lamort'un pahalıya sattığı şapkalara borçlu değillerdir; Rilke'nin "sevgilim" dediği kadının başına taktığı ve uğur getireceğine inandığı püsküllleri de yoktur onların. Bütün bunlar belirtildikten sonra meleğe seslenişle biter şiir; istenir ki melek, sevgililere onları göstersin; neyi mi? Elbette "haz kulelerini, nicedir duracak yer olmadığını titreyerek/ birbirine dayanan merdivenlerini..."

Altıncı Ağıt, ilk beş ağıtı toparlayıcı niteliktedir. Burada ilk beş ağıtta, sürekli aranan, yinelenen üstinsan-kahraman doğar. Özellikle ikinci ağıtta sorulan ve "gelsin başmelek, korku salan, yıldızlar ötesinden/ bir adım aşağı, bize doğru: yukarı yukarı çarpan yüreğimiz geçer bizi/ Kimsin sen" diye im konulan kahramanın doğuşuna tanık oluruz; bu, Samson'dur.

Rilke, Milton'ın "Samson Agonistes" şiirine bir göndermede bulunur. Şiirin ana teması *düşmanını sevmektir*; Samson ve Milton düşman kızlarına âşık olmuşlardır.[142] Samson, Milton'ın şiirinde Yunan tragedyaları biçiminde ele alınmıştır. Samson doğmadan önce bir melek annesine gelmiş ve bir erkek çocuğunun doğacağını söylemiştir; ancak bu erkek çocuk bütün halkı esaretten kurtaracaktır. Bir de uyarı vardır: *Sakın saçlarını kesme.* Aşk, saçlarını kestirir ama Samson, Dalila'nın dizlerine başını koyar, uyur ve bu sırada Dalila saçlarını keserek gücünü alır. Dalila, (Havva gibi) *yasağa-sırra* uzanmış, el etmiş, şeytana uymuş ve cennetten kovulmuştur. Aşk devreye girer. Dalila sevdiğini elde etmek için dişiliğini kullandığını, "hile" yaptığını söyleyince de aklanmıştır. Samson'un, saçlarında olan gücü pazılarına inmiş, değirmenler çevirmiştir.[143]

141. Nietzsche, *Zerdüşt Böyle Diyordu,* ayrıca bkz. Berkowitz, *Nietzsche: Bir Ahlak Karşıtının Etiği,* s. 211.
142. Milton, *The Complete Poem,* s. 531-595.
143. Eliot bu yüzden olsa gerek Samson şiirini, Milton'ın başyapıtı sayar. Mina Urgan, *İngiliz Edebiyat Tarihi,* s. 325.

Altıncı Ağıt'ta kim sorusunun yanıtı, kuşkusuz kahraman, insan-melek figürüyle birleşmiştir: Samson, ana karnındayken bile kahramandır (hakandır).[144]

Kahraman ile birlikte şunu anlarız: "Gönül okşamak değil artık, gönül okşamak değil, bundan çıkan ses"tir aranan; yürek bunu aramalıdır ama nasıl? Yanıt da aranır çokça ve bütün yanıtlar *değil* ile açıklanır: "Yaz sabahları değil yalnız, bu sabahların güne dönmesi ve başlangıçla akması değil yalnız." Bu dizge sürer ve nihayet zamanın ruhuna doğru bir akım başlar; burada duran evler vardır ama bu evlerden uydurulmuş görüntüler sızar ve çağ diye insanların büyüttükleri *kudret ambarları*ndan başka bir şey değildir ve zamanın ruhu buradan biçim alır; şekilsizdir: "Tapınaklar tanınmaz" ve onların yerine heykeller yükselmiştir, daha büyüktürler! Yeni tanrıları için evler yapmışlardır ve hepsi insan elinden çıkmadırlar, insanın yalnızlığını söylerler.

Değiller üzerinden genişleyen hat *dünyanın uyuşuk bir zamanı* denilen yerde, bir başka kahramana (Nerval'den bildiğimiz) evrilir; bunlar, *miras yoksunlarıdır*. Bunlardan çok vardır. "Ey melek" der Rilke, "sana da göstereyim onu." Miras *yoksunu* meleğin bakışlarıyla belirecektir. Yedinci Ağıt, "Melek, çağırsam bile! Gelmezsin" nidasıyla sona erer; çünkü, artık teknik bir çağdır ve zamanın ruhu, ruhun zamanını aşmıştır, güçlü bir akıntı vardır ve istese de melek gelmeyecektir.

Sekizinci Ağıt'ta, Paul Klee'nin melek resimlerinin ayak sesi gelir. Bu ağıtta hayvanlar vardır. Biz onları, gözlerimiz tersine dönmüş gibi görürüz ve bu halimizle, onların bilincini ve özgürlüğünü kısıtlarız. Bizi, kim böyle çevirmiştir, "her durumda ayrılıp giden" gibiyiz. Dokuzuncu Ağıt'ta yaşanılan dünyayla kurulan ilişkinin saçmalığı dile getirilir: "Acaba biz burada demek için mi varız: Ev." Varlığımız, maddi olanın elindedir. Kurtuluş mümkün mü? Belki! Belki, olup biteni nesneye bakarak anlayabiliriz, belki nesne bize dilini açar ama hep, bir belki vardır; eylem bile biçim almıştır "hemen çatlayacak kabuklar altında" yaşar: "Yüreğimiz, dişler arasındaki dil" gibidir; övgüyü sürdürür ama çekiçler altındadır. "Dünyayı öv meleğe"; bir emir gibi yükselir bu; dilin beyhudeliğinin son çırpınışları gibi akar bu sayha: "Ona nesneleri anlat. Daha çok şaşırır: senin Roma'daki ipçinin yanında şaşırdığın gibi ya da Nil'deki çömlekçinin. Göster ona, bir şey nasıl mutlu olabilir, nasıl hilesiz ve bizim" olabilir. İnsan parçalanmıştır. Yeryüzünün isteğine uymuştur. Kuklayı dirilten melek bile eşyanın insan tarafından tanımlanışına kalmıştır.

Onuncu Ağıt'ta, Yedinci Ağıt'ta silik olan (ama olan) kent görülür. Burada, gürültünün düzmece sessizliği vardır. Herkes bir şey söyler ve anlamaz kimse; bu, sessizliğin bir başka biçimidir. Ağlayış bile artık göze

144. Funda Kızıler, "Rilke'nin Duino Ağıtları Üzerine Bir 'Yakın Okuma' ", s. 32.

çarpmaz. Fikir değil, fiyatlar yükselmiştir, insanı belirleyen de fikir değil, fiyatıdır. Rilke, burada özgürlüğün salıncak, çabaların da dalgıç ve hokkabazlar elinde olduğunu söyler. Kahraman yoktur. Bunun yerine "süslü püslü mutluluğun resimli atış salonları" ve burada hedefi vuran nişancılar gelmiştir. Her şeye damgasını vuran da "paranın uzuvlarıdır." Bir yerlerde birileri de çıkıp söyler, "eskiden zengindik". Sonsuz bir yas artık.

Her melek ürkünçtür diye başlayan ağıt, bir zamanlar mutluyduk diye biter. Rilke, bütün bütüne umutsuzluğu söylemiştir ve bu umutsuzluğun vardığı son nokta yastır. Rilke, "zamanının karanlığını", "ışığın insan varlığının gözleri için artık olanaksız" açık bir dille söyler; bu, kopuştur. Nesneler, hayvan ve bitkiler bundan sonra sessiz ve sabırlı bir şekilde var olmayı onda sürdürürler. Teknoloji insanı parçalamıştır. Dördüncü Ağıt'ta varlığı ikiye bölünen insan aynı zamanda acının da kaynağıdır. Ancak bu acılar "açıktan kopmuşluğun geri dönülemez doğasından" gelir.[145] Ancak şimdi bir yüz kaybıyla karşı karşıyayızdır.

Umut belki vardır. Umut, insan meleğe bağlanır: "Bir gün bu korkunç görüşten çıkıp en sonu/ ağdırsam sevinçli bir övgü doğrulayan meleklere ben." Çünkü bir zamanlar "biz de yükselen mutluluğu / düşünenler, bir mutlu düştüğünde / bizi neredeyse şaşırtan / duyguyu yaşardık"

145. Senem Kurtar, "Şeylerin Şiirsel Dönüşümü Olarak Sanat: Heidegger'in Rilke-al"; söz konusu yazı Kurtar'dan e-posta yoluyla istendi, kendisine teşekkür ederim.

20. Yüzyıl ve Şeytan

Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Dadaizm (kuralsızlık) akımı baş gösterir; 1916 yılında Tristan Tzara ve André Breton öncülüğünde boy veren akım, kuralsızlığı kural kabul eder; her türlü ahlak, dil ve estetik yıkılmak istenir. Bir izleyen olur mu? Breton, bir süre sonra ayrılır ve 1924'te Gerçeküstücülüğü kurar. Gerçeküstücüler, şeytanla birlikte cinselliği insan yüzünün lanetli kısmından sarkıtırlar. Buradan Apollinaire'in büyücü çırağı gibi kalem sallayışına tanık oluruz. Apollinaire hem yeni hem hümanist bir lirizmin peşindedir. Bastırılmış duygular ve bu duygular etrafında gelişen düşünceler çıkış kapısıdır. Apollinaire'in ilk dikkat çeken eseri *Kötü Sevgilinin Şarkısı*'dır. Kitabın çıkış yeri bir ret hikâyesidir. Rivayete bakılırsa günün birinde şair âşık olduğu Annie Playden'i uçurumun kenarına götürür ve "Benimle birlikte olmazsan kendimi aşağı atacağım" der. Playden bu tehditle ilgilenmez: Uçurum orada! Apollinaire bunun üzerine *Kötü Sevgilinin Şarkısı*'nı yazar ya da roman böylesi dokunaklı bir temayla temellendirilir. Aynı zaman dili-

minde *Genç Don Juan'ın Başarıları* da yayımlanır. Gerçekte elde edilemeyen, bu iki kitapta düşle elde edilir. Yazmak adeta boşalmaktır ama bu birine değil kendine doğru akmaktır. Her şey, düş dünyası içinde gelişir. *Don Juan'ın Başarıları*'nda "ateş gibi kamışımı, bıçağın bir topak yağa girmesi gibi, vulvasına yerleştirdim" gibi ifadelerden, enseste varan yasak zincirine uzanır. Buralarda da kalmaz. Bir süre sonra *On Bir Bin Kırbaç* ile şehvet ve şiddeti birleştirir. Hayvan gibi ısırma tavan yapar. Kulağın ısırılması ve bir parçanın ağızda kalması, dışkının yenilmesi, işeme peşi sıra gelir. Picasso için *On Bir Bin Kırbaç* Apollinaire'in başyapıtıdır.

1920'lerde beden en ince ayrıntısına kadar işlenir ve bedene giyilen elbiseler de birer tahrik unsuru olarak yazında yerlerini alırlar. Aragon *Aynalar*; Jacques Baron *Dekolte giysi*; André Breton *Pileli etek*, Paul Eluard *Kalçalar*'a dikkat çeker. Sevişme teknikleri de eklenir bunlara: Aragon *arkadan*; Baron *itfaiyeci*; Breton *altmış dokuz*; Eluard *oturarak-kadın ata binmiş vaziyette*... Alttan alta tragedyalar da görülür. Aragon, "Irene's Curt"ta ["Irene'in Vulvası"] erotizmde, ilahi bir hüznü keşfeder. Bu ilahi hüznün sıkıntısı Aragon'un şiirlerinde de görülür: "Dinle benim içimde oluyor gece / Sarıl boynuma bir köpek gibi." Köpekten kasıt, her zaman vahşilik-ısırma değildir, bir ihtimaldir, içinde büyüme ihtimali, yekten iktidarsızlık.

Bu arada yüzyılı etkileyen önemli kitaplardan biri de yayımlanır: Georges Bataille'ın *Gözün Hikâyesi* (1928). Bu kitapta sınırlar zorlanır. Anlatıcının karşısına çıkan kız bu sefer Annie Playden gibi değildir, oynamaktan, oyunu kurup karşısındakini oynatmaktan hoşlanır; Simone'un ilginç fantezileri vardır ve bunlar sınırları aşma adına sapkınlığa varır; kalçaları arasında iki yumurta kırılmasını, sarıyla beyazın karışımından sonra çamur içinde debelenerek mastürbasyon yapmak ister. Anlatıcı normal bir birleşme isteyince de yanıtı şu olur: Sen delisin. Bir başka yerde Simone, Don Juan'ın mezarına gider, toprağına işer. Bir rahip ondan yararlanırken onu boğar ve Edmond'dan rahibin bir gözünü makasla çıkarmasını ister; gözü vulvasına sokar. Anlatıcı şunu söyler: "Simone'un kıllı vulvasında Marcelle'in soluk mavi gözünü görüyordum, idrardan gözyaşlarıyla bana bakıyordu." Bataille'ın *Madame Edwarda*'sında (1941) bir fahişe kalçaları arasındaki parçaları göstererek "Ben Tanrı'yım" diye bağırır.

Bütün bu anlatılar resimde de karşılık bulurlar. Salvador Dali, bunun pek çok örneğini verir. En çok bilineni ise "Düşe Dalma"dır (1931). Resmin arka planında tecavüz edilen bir kızın aniden, sevdiği kadına dönüşümü anlatılır. Bu arada şeytanın da ayak sesleri gelir. Jehan Sylvius (Ernest Gengenbach, 1903-1976) bir gece kulübünde siyah çarşaf içinde gerçeküstücü bir vampiri sahneler ve 1927'de *Şeytan Paris*'te

adıyla bir kitap yazar. Pierre de Ruynes ile birlikte yazdıkları *The Devil's Popess* [Şeytanın Kadın Papası, 1931] yayımlanır. Anlatıda bir büyücü Asya'dan Paris'i (Avrupa'yı) fethe gelmiştir. İlk iş sokakların adlarının değişimidir: Saint-Michel, Dada Hareketi Bulvarı olur. Anlatıda artık dünyanın sonuna gelmişizdir ve bu yüzden insanlar tapınağa yığılır. Burada herkes çiftleşir. Dört kadının altında nefes alamayan, kedi gibi miyavlayan erkekler, birbirine sarılan kadınlar, köpekler, kediler cirit atar ve büyücü, sevişme sırasında başına düşen bir meteorla ezilerek ölür.

Pierre de Massot, bir yıl sonra *Bu Tatlı Şeytan*'ı (1932) yayımlar. André Gide, bu kitabı titreyerek okuduğunu söyler. Hikâye, 12 yaşında tüberküloz hastası bir kızın baştan çıkarılmasını anlatır. Anlarız, gövde şeytandır.[1]

Yeats'in Beyazı, Pound'un Altın ve Kakası, Eliot'ın Karası

İngiltere ve İrlanda perileriyle ünlüdür. İngilizce "peri", *fairy* olarak geçiyor, bunun tam anlamı *büyülemek*tir. Keltlerden bu yana İrlandalılar hep büyülenmişlerdir; William Butler Yeats (1865-1939) ve T.S. Eliot (1888-1965) işte bu peri ikliminden gelirler. Ezra Pound (1855-1972) ise sözlerini daha çok şeytan üzerinden söyler. Perilerle en çok içli dışlı olan Yeats'tir.

Yeats için Kelt'in belleği şiirinin ana damarıdır ve o bu belleği yazı etkinliğine-şiire dönüştürmüştür. Öksüz cinin ve aşk acısının intikamını almak isteyen peri Yeats'in şiirinde yer almış, onların yeraltında duran bilincine seslenmiş, bu bilinci açığa çıkarmıştır. Böylece şiir, mucize bir belleğe dönmüştür. Bu bellek, kimi zaman İrlanda Kurtuluş Savaşı'na bile evrilmiştir. Şiir burada tanım gerektirir belki: olanı, olmayanla birlikte ele almak. Yeats'in perilerle ilgili ya da perilerin simgesel olarak yer aldığı pek çok şiiri vardır. Bunlardan biri *Hevalbukeke Gele Peri* adıyla Kürtçeye çevrilmiştir. Şiirde periler çoktur, o kadar çoklardır ki, bin yıllardır sayılarını kimse bilmez. Şiirin nakaratları güzeldir: *Hepsi söylenebilse*.[2] "The Stolen Child" [Çalıntı Çocuk] adlı şiirde çocukluk açılır; dutlarla ve çalıntı kırmızı kirazlarla dolu bir peri küpünden söz edilir; yer uykudur ve burada yaprak gibi bir ada açılır. Adanın sakini perilerdir, el ele gezilir onlarla, onlarla kaybolmak ister çocuk; dünya kötüdür, burada ağlayış vardır ama perilerle dolu adada ayla aydınlanmış bir kumsal vardır, adanın burnuna doğru bir yerde dans edilir, baloncuklar halinde uçuşan köpüklere bakılır; bu bakışla endişe dağılıp gider birden.[3]

---

1. Alexandrian, *Erotik Edebiyat Tarihi*, s. 445-473.
2. William Butler Yeats, *Mirin Niquti Dile Firokvaneki İrlandi* (Ölüm, İrlandalı Pilota Ayan Oldu), Werger, Kawa Nemir, Weşanen Si, Stenbol 2002, s. 29.
3. William Butler Yeats, "Çalıntı Çocuk", Çev. Osman Tuğlu, Bkz. *Şiir Gen.*

Perilerle ilgili şiirlerin kaynağını Yeats, *Kelt Şafağı* isimli kitapta kısmen açıklamış ve bunları masal-hikâye şeklinde yazmıştır. Yeats *umut* ve *bellek* açısından *sanata* bakmıştır; onun için sanat, umut ve bellekten doğan bir kız çocuğu olmuştur. Bakir ve dokunulmazdır. Bir keresinde seslenir: *Biraz benimle kal.* Kalmak Yeats için tefekkürdür. Burada kalmak, burada yaşamak. Burası büyülü bir dünya verir ona ve o bu dünyadan başka dünyalara açılır. Dikkat edilirse tefekkür onda bir açılmadır; kendinden hareket eder, pek çok tefekkür ocağına (bütün Doğu din ve felsefeleri) doğru yol alır. Ghost Club'a üye olması, Mohini Chatterjee'den Hinduizm ile ilgili dersler alması, sonra falcı bir kadınla evlenmesi bundan olsa gerektir. Sanki William Blake'in yarım bıraktığı bir şeyi tamamlamak ister gibidir. Ancak İrlanda ve buranın büyülü dünyası ile hareket ettiğinden şiirleri salt İrlandalı imgelerle dolu olduğu iddiasıyla eleştirilir.

Yeats ve T.S. Eliot burada birbirlerinden ayrılırlar. Eliot kendisine şiir verecek bir ata arar ve İngiliz edebiyatında böyle bir ata ile karşılaşamaz. Bu yüzden, yüzünü Fransız edebiyatına çevirir.[4] Ancak Yeats, yüzünü kendisine çevirmiş ve bu haliyle, kendine bir üslup edinmiştir ve üslup taklit edilemez.

Yeats peri ve türevleri için kendine masal anlatıcıları bulmuştur. Bunlardan biri Paddy Flynn'dir. Bu adam, tek göz bir kulübede yaşar. Yeats bu adamı ilk gördüğünde mantar pişiriyordur. İkinci görüşünde adam uyuyordur ama uykusunda gülümsüyordur. Yeats bu adama sorar *perileri gördün mü*? Görmüştür. Peri işte orada, suyun başındadır, elleriyle de nehre vuruyordur.[5] Üslup budur. Sorun: *İnanç ve inançsızlıktır.* Şu örnek çarpıcı olacaktır: Periler kasabada bir kızı kaçırırlar. Hatta ahaliden biri kızı ellerinden kurtarmak istemiştir. Sonuç alınamayınca emniyet güçleri devreye girmiştir. Emniyet, kızı her yerde aramış ama bulamamıştır; bunun için düzlüklerde bulunan ve periler için kutsal *kanarya otları* bile yakılmıştır. Sabah, kız düzlükte bulunmuş, periler onu bir atla, çok uzağa götürmüşlerdir.

Köy ve kasabalar Yeats için yaratma yerleridir. Burada hayaletler yaşar ve yaratılırlar. Örneğin bir kadın, hayaletlerinin *H* adlı köyde yaşadığını, yer ve yurtlarını da bildiğini söyler: "Suyun etrafında dolaşıp yukarı tırmanırsam rıhtımda başsız hayalet ve diğerleriyle karşılaşırım, eski kilise duvarının altında da yeni bir tane var. Öteki yoldan gitsem Bayan Stewart, Hillside Gate'de bitiverir, şeytanın kendisi ise Lane Hastanesi'nde..."[6]

4. T.S. Eliot, *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, s. 117.
5. William Butler Yeats, *Kelt Şafağı*, Çev. Ali Karabayram, Ankara: Dost Kitabevi, 2000, s. 18.
6. Yeats, *Kelt Şafağı*, s. 28.

Buralar tanımlanmışlardır. Jung'ın deyimiyle buralar kolektif bilinçdışımızın inşa edildiği yerlerdir. Hastanenin yanında *Periler Patikası* vardır örneğin, uzanır. Sonra hastane ölüm ve dirimin yeridir, can burada çekişir; ruhlar buradan yükselir. Kapılar bu civar için açık bırakılırsa, Şeytan da hemen içeri girebilir.

Şeytanın erotik yanı halk tarafından bilinir. Bir kadın, şeytanın kendisine kur yaptığını anlatır. Atlı bir adam gelmiş ve kadına terkisine binmesini söylemiştir. Kadın yok, olmaz deyince de atlı birden ortadan kaybolmuştur. Sonra bir adam vardır, geceleyin uyurken yatağının altında şeytanın zil çaldığını söyler. Adam kurtulmak için kiliseye gider, çanı çalar ve şeytan kaçar. Uykusuzluk daha iyi nasıl anlatılır ki? Bunları bilir, duyar, anlatır Yeats ama bunlara, bilimsel bir bilgi katmaz, uyku demez mesela Yeats, bunu kabul eder, yaşar.

Periler ülkesinden bir örnekle Yeats'in şiirine geçebiliriz artık. Hikâye genç ve yakışıklı bir adamla başlar ama köyün kızları bu genci sevmezler. Nedeni de basittir, korkaktır bu genç. Yeats, gence bunun nedenini sorar. Genç, iki yıl önce evine geç bir saatte gelmiştir. Yolda hayaletli bir dünyaya gömüldüğünü hissetmiştir. Derken ölen kardeşinin yüzü gözlerinin önüne gelmiştir. Yoldan bir mil kadar uzakta olan bir kulübeye doğru kaçmış, ancak kulübenin de iki kilidi birden kırılmıştır. İşte bu genç o günden sonra gece dışarı çıkmamaya başlamıştır. Bundan sonra yolu uzatarak ormandan geçmiş, en güzel kız bile onu bir partiye götürememiştir. Çünkü genç "yüzü görmüş"tür ve bu yüz, *ruhun bilinmeyen yüzü*'dür.

Kelt Şafağı, Yeats'in "Alacakaranlığa Doğru" şiiriyle biter: "Yıpranmış yürek, yıpranmış bir zamanda"dır ve insandan istenen doğru ve yanlışın ağından kurtulmadır; şiir bu çağrıyla başlar: "Gül, ey yürek, bir daha alacakaranlıkta." Bunun nedeni İrlanda'dır, her şeye rağmen (belki bu masallarla) İrlanda gençtir; *çiy* alacakaranlık boyu parlayacak, umut bazen yitip gidecek, tutku diye bir şey kalmayacak belki ama, dilin ateşinde ve yürek tepelerinin üstünden yükselecektir; çünkü burada, ormanların derinliklerinde çok gizemli bir kardeşlik vardır; bu kardeşliğin ruhunu ay işliyordur. Tanrı bile yalnız ayakta borusunu üfleyecek, zaman dünyanın uçmasına tanık olacaktır: "tutku bile incelikli değil koyu alacakaranlıktan/ Ne de umut sabah çiyinden daha kadim."[7]

Şeytan, Yeats'in pek çok şiirinde yer alır. Ama bildiğimiz dünya dinlerinin önerdiği bir şeytan değildir bu, *beyazdır* ve biz ona istediğimiz rengi süremeyiz, öyle bir beyazlıktır ki, saf bilinçten damıtılmıştır: "Three Songs to the One Burden" ["Bir Nakarat İçin Üç Şarkı"] , "A Prayer for My Son", ["Oğlum İçin Yakarış"] "A Prayer On Going Into My House",

7. William Butler Yeats, *Kelt Şafağı*, s. 142.

["Evimde Sürüp Giden Dua"], "Beggar To Beggar Cried" ["Dilenci Dilenci İçin Ağladı"], "Michael Robartes And The Dancer" ["Michael Robartes ve Dansçı"], "The Ballad Of Father O'Hart" ["Baba O'Hart Baladı"], "The Double Vision Of Michael Robert" [Michael Robert'in Çift Görmesi] , "The Three Beggars" ["Üç Dilenci"] akla ilk gelen şiirlerdir.[8]

Yeats ilk gelişin izini, "İkinci Geliş" adlı şiirinde anlatır. Buna göre çizilen tabloda ilk gelişte *yedi günde* tamamlanmış olan dünya yoktur; artık egemen olan kargaşadır: Su kana bulanmıştır, iyiler inançtan yoksundur, kötülüğün hükmü vardır her yerde. Bu yüzden ikinci kez gelinmiştir. Buna ihtiyaç vardır. Çünkü görüntüler egemen olmuştur, güneş bile boş ve anlamsız bir bakış içindedir; hatta güneş adımlarını atarken çöl kuşlarının ağır gölgeleri sarar dünyayı, sonra kanatlarından koyu bir karanlık gelip alır her şeyi. Yeni bir doğum diyor Yeats bu yüzden, yeni!

Şeytan işte bu açmaz içerisinde, eski Kelt'in bilici ile şiirde yerini alıyor. "Beggar To Beggar Cried" şiirinde dilenci bir yerde durması gerektiğini düşünüyor; "bir ev, eş bulmam gerek" diyor, ayakkabılarındaki şeytandan kurtulmak istiyor. Sonra bu şeytan kasıklarına yerleşiyor, onu kışkırtıyor. Aradığı kadının zengin olmamasını istiyor ama dilenci; *zengin kadın çok para ister*; kendisi için kaşıntı ne ise kadın için para odur. Sessiz gecelerin ayak sesi geliyor sonra, gölde kaz sesleri. Ve dilenci, dilenciye ağlarken, aynada şeytan beliriyor, bu hayalleri kurana gülüyor sanki. "Three Beggars" şiirinde bir adam vardır ve bu adama ne insanın ne şeytanın gücü yetiyor. "The Ballad Of Father O'Hart" şiirinde sevilen bir adam vardır; ayakkabısı deliktir; üstündeki elbiseler de ya delik ya yamalıdır, topraklarını bağışlamıştır: O'Hart, 94 yaşında öldüğünde mezarının başında insandan çok "kuşlar" (hayvanlar) vardır; nedeni, "Şeytan saçlarını çekmiştir"

Yeats için beden ve ruh birbirinden ayrılmaz. "Michael Robartes and The Dancer" adlı şiirde Dansçı birliğe davet atmesiyle dikkat çeker; ona bu güzel dansı veren ruhudur. Ruh ve beden onunla bir yerde buluşmuşlardır ve o da bu ruhla kendine ulaşmıştır; Dansçı'ya yardım eden ayakuçlarından, kasıklarına doğru onu hareketlendiren de belki şeytandır. Kim bilir?

I

Yeats yüzyılın başında İngilizce şiir okuyabilen kimseler için zirvedir. Şiir söz konusu olunca gözü pekliğiyle de dikkat çekmiştir. Oscar Wilde'ın "Reading Zindanı Baladı" şiirini, hazırladığı antoloji (1936) için kırpmış,

8. Söz konusu şiirler Yeats'in *The Collected Poems* adlı kitabından alınmıştır ve çevirileri tarafımdan oldukça amatör bir ruhla yapılmışlardır. Amaç çeviri değil, anlama isteğidir. Bkz. W. B. Yeats, *The Collected Poems*, Londra: Macmillan& Co Ltd, 1955.

şiirin otuz sekiz kıtasını atma cesareti göstermiştir; yüz dokuz kıta olan şiire "Wilde yaşasaydı o da aynı şeyi yapardı" şeklinde bir de not düşmüştür.[9]

Yeats'in şiire ilgisi her zaman konuşulmuştur. Eliot, Londra'ya geldiği zaman Yeats'in genç şairlerle buluştuğunu ve bu buluşmalardan keyif aldığını söyler. Bu görüşmelerde Yeats şairi değil, şiiri önemser. Eliot'ın deyimiyle "sanat, sanatçıdan büyük ve önemli" olmuştur. Yüzyılın başlarında Ezra Pound, Yeats için Amerika'dan İngiltere'ye gelmiştir. Pound hem Yeats'i etkiler hem etkilenir. İlk başta Yeats'in sekreteri olan Pound daha sonra arkadaşı olur ve nihayet ikili aynı evde oturmaya bile karar verir. Yeats'in pazartesi günleri düzenlediği şiir etkinliğinin aranan konuğu Pound olur. Kısa süre içinde Pound, Londra'da kümelenen edebiyat çevrelerini etkiler. Eliot'ın "Çorak Ülke"[10] şiirinin editörlüğünü yapar, *imgecilik* akımını geliştirir.

Pound olduğu yerde durabilen bir şair değildir. Bir süre sonra ırkçı kimliğiyle dikkat çeker. Sanatçılar da onun için "ırkın antenleridirler" Buna da Pound 1920'de etnolog Leo Frobenius'un (1873-1938) doktrinlerini inceleyerek ulaşır; onun "mistik ırk" yorumuna sıkıca bağlanır. Pound için kültür artık ırkın ürünüdür ve her ırk kendine özgü bir ruha (*paideumu*) sahiptir; bu ruhun bekçileri de sanatçılardır.

Düşüncelerinin karşılığını ise Mussolini'de bulur, 1924'te İtalya'ya yerleşir. 1933'te Mussolini ile karşılaşır, moneter (ekonomide *yol gösteren,* mitolojide Tanrıça Iuno'nun sıfatı) bir reformla ilgili fikirlerini iletir. Mussolini, Pound için plutokrasiyi (Oligarşi) deviren bir devlet adamı olmanın çok ötesinde, politikayı bir çeşit sanat haline getiren biridir; 1935 yılında yazdığı *Jefferson ve/veya Mussolini* adlı kitapta şunları söyler: "Mussolini'nin mahkemesi, eğer yaratıcılığı, kuruculuğu göz önünde bulundurulmazsa geçerli olamaz. Bir sanatçı olarak muamele edin, tüm detayların yerli yerine oturacağını görürsünüz. Faşist devrim, bazı özgürlüklerin muhafazası, belirli bir kültür seviyesinin ve hayat kurallarının korunması içindir."[11]

Pound, Mussolini'yi Hitler ve Stalin'den ayrı tutar. Evet, o da diktatördür ama Pound için o "iyi niyetli bir diktatördür" Onu "hakça bir banka" olduğu iddia edilen Siena'nın Monte dei Paschi'sinin kurucusu Tuskanalı Arşidük Leopard'a da benzetir.[12]

---

9. Mina Urgan, *İngiliz Edebiyat Tarihi*, s. 1782.
10. Türkçeye *Çorak Ülke* diye çevrilmiştir bu şiir ama doğrusu *Artık İşe Yaramaz Toprak* olması gerek belki.
11. http://tr.wikipedia.org/wiki/Ezra_Pound; ayrıca bkz. Stephen J. Adams-Demetres P. Tryphonopoulos. *The Ezra Pound Encyclopedia,* CT: Greenwood Press, 2005 ve James J. Wilhelm, *Ezra Pound: the Tragic Years 1925-1972*, Pennysylvania: Penn State University Press, 1994.
12. Donald Davie, *Pound,* Çev. Reşit Ergener, İstanbul: Afa Yayınları, 1987, s. 107.

Mussolini'nin öldürülmesinden sonra Pound Amerika'ya dönmek ister ama İtalyan partizanlar tarafından bırakılmaz. Pisa'da bulunan Amerikan kampında tabanı beton olan ve gece boyunca aydınlatılan demir bir kafes içerisine kapatılır. Adalet Bakanlığı'nın tetkiklerine göre Pound'un *kişilik sorunları* vardır. Ayrıca radyo programlarıyla faşizmi açıkça desteklemiştir. Pound, 13 yıl akıl hastanesinde tutulur, 18 Nisan 1958'de serbest kalır.[13]

Serbest kaldıktan sonra kendisiyle söyleşiler yapılır ama pek konuşamaz. Yalnızca "Kendi payıma ben, hiçbir şey bilmediğimi biliyorum" der. Buna karşılık "Konfüçyüs'ü incelerken ya da "Kantolar"ın dev boyutlarıyla uğraşırken, her şeyi biliyor gibiydiniz" şeklindeki soruya da, "evet, gerçekten öyle, doğrusu şu, yineliyorum: Kuşkunun bilincine çok geç vardım." Bunları söylerken 78 yaşındadır. Söyleşi Pound'un şu sözü ile biter: "Artık beni yaşama bağlayan hiçbir şey yok." Son şiirlerinin birinde de bu duyguyu dile getirir: "Yanlışlarım ve yıkıntılar çevreme yayılmış / Ve ben bir yarı tanrı değilim / Tutarlı olamıyorum."[14]

Pound'un dünyasında insan yaşadığı dünyayla birlikte kaybolmuştur; insan şiddet uygulayan, aldatan, pişmanlıklar üzerine hayatını bina eden bir varlığa dönmüştür. "Kantolar"dan önceki eserinin adı "Personae" [oyuncu maskesi] bile isteyene kimi ipuçları verebilir. Bu yüzden eski ile kendi zamanının yenileri arasında gidip gelir; bir yüzünde Konfüçyüs (MÖ. 551-479), diğer yüzünde Ericco Malatesta (1853-1932) ve Adam Smith (1723-1790) gibi kimseler vardır; Homer zamanı (Odysseus) ve Babil Kulesi'ne de uzanır; bunlar, onda bir kalemde yaşar. Bir sürü gelenek sunar ama kendisine ait bir geleneğe ulaşamaz, yoktur.[15]

Bu anlamda etkiyi öne çıkarır Pound; iyi bir sanatçı ona göre ya borçlu olduğunu kabul etmeli ya da bunu gizleyecek kadar dürüst olmalıdır. Pound'un şiiri tarihten, din ve mitolojiye, ekonomiden siyasete kadar pek çok alana dağılır. "Kantolar" ve diğer pek çok şiir bu yüzden bir atlas, bir ansiklopedi olmadan okunamazlar.

Pound'un eski Çin'e ve Çinceye ilgisi Avrupa merkezlidir; dünyanın neresinde olursa olsun, duyarlılıkların insan doğasının bir parçası olduğu yönündeki fikirdir bu ve Pound, "Kulchur Rehberi"nde (1938) Konfüçyüs geleneğinin, Aristoteles Yunancasına oranla tutarlı bir ahlak ve uygarlık rehberi olduğunu söylerken bile, Avrupa merkezli aydınlanmanın etkisi içindedir. Yaşamının son yıllarında bu bağı kopartmak istemiştir; Babil ve Ortadoğu ile ilgili incelemeler yapmış, Akdenizli edasını bırakmıştır. Yorumculara göre, bu eda ile bağlarını çoktan koparmıştır.

13. Mina Urgan, *İngiliz Edebiyat Tarihi*, s. 508.
14. Davie, *Pound*, s. 10-11.
15. Paz, *Şiir Nedir*, Çev. Ömer Saruhanlıoğlu, İstanbul: Era Şiir Yayınları, 1995, s. 86-87.

Yeats de, salt bu yüzden umutsuzlukla "merkez tutamıyor" diyecekti.[16] Haklı mıydı? Belki. Ancak şöyle bir gerçek vardı; O, Pisa'da yaşadığı zorlu kalış süreci yüzünden dağlardan topladığı demirlere bir mıknatıs istiyordu, burası da Ege'nin derinlikleri idi; buradan İbrani kültürlerinin dışına çıkmak istiyordu. Bu açıktır. Çin ve bir parça Zen Budizm'ine dalmasının altında hep bu *kurtulma* isteği vardır. Bunun altında aşağıda anacağım şekilde Yahudilerin, ülkelerine göç etmesi vardı ve bu onun bütün dünyasına hükmedecekti. Çünkü!

Babil metinlerinde altın *şeytan dışkısı* anlamına gelir (mammon) ve bu, bir biçimde dinlere sızmıştır; *Tevrat* ve *İncil*'de, *mammon* zenginlik, açgözlülük gibi anlamlarda kullanılmıştır. İslam toplulukları *rieslül şeytan* (şeytan pisliği) ifadesini kullanmışlardır ama bununla müşrikler kastedilmiştir. Mammon servet, zenginlik, güç, para, mal gibi anlamlara geliyor. Mammon (mamun), Ortaçağ'da *oburluk, zenginlik, adaletsizlik* olarak yorumlanmıştır, karşılığı da iblis olmuştur; *ihtiras*: Spenser'in *Peri Kraliçesi*'nde *mamun*, dünyeviliği (mala düşkünlük) temsil eder; Milton'ın *Kayıp Cennet*'inde hazine bekler ve herkes onun peşinden gider. Bu haliyle Yunanların *Plutus*'u; Romalıların *Dis Pater*'idir. Her koşulda açgözlüdür, günahı tarif eder, insan kalbini mesken tutar, burada oturur. Buradan hareketle pek çok kelime de türetilmiştir; örneğin *mamuna* (mamona); servet için evlenilen kişi anlamına gelmiştir. Para aşağı yukarı bu ad etrafında dans eder gibidir (Polonya, *mamona* diyor) vs.

Mammon en geniş anlamını Ezekiel'de bulur (28:12 ve 19). Buna göre Mammon ilk zamanlarda Aden Bahçesi'ndedir. Rahattır. Giysileri güzel taşlarla süslüdür: yakuttan, zümrütten, ay taşından, safir, turkuvaz ve altındandır. Bunlar yaratıldığı gün verilmiştir. Tanrı onu, kudretin ve gücün bekçisi yapmıştır ve o bunlar sayesinde ateş tarlalarında yürüyebilmiştir. Sonra güzelliği yüzünden içi kibirle dolmuş; bilgilerini kendi ünü için harcamıştır. Tanrı onu dünyaya salmıştır. Aramızdadır.

Shakespeare'de altın kimi zaman kadın, kimi zaman maddi anlamda bir değer taşır. Atinalı Timon karayı ak, çirkini güzel, haksızı haklı, alçağı soylu, korkağı yiğit yapar. Timon sorar: "Ah Tanrı'lar neden bu?" Bu sarı köle dinler kurar, sonra yıkar. Altının erotik gücünü de bıyık altından söyler: "Zarif zampara."[17] İşte bu zampara her dili bilir, her bedene uyar. Kısa bir not, bazen kılık değiştirir: *Petrol.* Pennsylvania'da (1859) petrolün bulunmasıyla 21. yüzyıla varan savaşlar silsilesi başlıyor ve petrole, *şeytanın dışkısı* deniliyor. Yeri de *doğanın bağırsaklarıdır.* Bundan sonra evler onunla aydınlanacaktır.

Paranın kâğıt biçimini alması, bankaların açılması ve bu bankaların yüklü komisyonlar almasıyla birlikte bankerlik ve *tefecilik* gelişmiştir.

16. Davie, *Pound,* s. 106.
17. Shakespeare, *Atinalı Timon*, 4. Perde, üçüncü sahne.

Altına Hücum dönemiyle birlikte de gözler Yahudilere çevrilmiştir.[18] 20. yüzyılda altın ve elmas ticareti Yahudilerin elinden alınmış olsa bile *ırk ve altın* üzerinden karşıtlık devam etmiştir. Örneğin Fransız yazar Ferdinand Céline, 1841'den bu yana çıkan bütün savaşların nedenini Yahudilere bağlamıştır; ona göre *Fransa ve Almanya'yı birbirine düşürenler Yahudilerdir*. Céline, bu tezini ırkçılığın tavan yaptığı bir zaman diliminde *L'École des Cadavres* [Cesetler Okulu 1938] kitabında dile getirmiştir. André Gide gibi kimi entelektüeller bu görüşü desteklemiştir.[19] Céline, Yahudi karşıtlığını bütün kitaplarında dile getirir; her satırın altında da kendine tapış bir ayin gibi verilir. Kimi zaman şu bile denilir: "Naziler, Nazi partisine layık değildiler." Céline için *yeryüzü iblisleri Yahudilerdir*. Girdikleri toplumu darmaduman ederler. Tek dertleri zengin olmak, zengin kalmaktır. Parayı onlar tutar, onlar tuttuğu için para kirlidir hep.[20]

Pound, Shakespeare'den Marx ve Céline'e kadar uzanan Yahudi karşıtlığının ortasında durur. Bunun nedeni 19. yüzyılda ABD'nin bir göçmenler yurdu olmasıdır; bunların çoğunluğu Doğu Avrupa kökenli Yahudilerdir. Pound *Patria Mia*'dan itibaren Yahudi karşıtı bir kimlikle görünür ve bu görme bir duygu ve düşünce olarak beyninde örülür; kitap 1910'da ABD'ye yapılmış bir gezinin izdüşümlerinden oluşur. Pound, göçmenleri açıkça hor görür. Düş evi yıkılmıştır. Yoksul bir aileden gelen Pound'a ait olan elinden alınmış gibidir ve ayrıca büyük kültür gücü olarak gördüğü Amerika'sı da yıkılmıştır: "Bugünün Amerikası, Henry James'i yitiren ama Henry Van Dyke'ı bağrına basan bir ülke" olmuştur.[21]

Pound kendisi dışında kalanı sevmez, hatta sömürgeci geçmişiyle bir övünme vardır, şunu der: "Sömürge geçmişimiz bize Hawthorne'u verdi." Pound, İngilizlerin Hindistan'a girişini olumlar. Dünya İngiliz ruhunun çardağı ve onlar bu çardakta ayaklarını üst üste atıp oturan beyefendilerdir. Böyle bir ruhu vardır.

Pound, (Céline gibi) parayı sevmez ve onun istiflenmesini hırsızlık raddesine getirir, lanetler. Çünkü para aldanma ve aldatmayı simgesel olarak beraberinde getirir ve garip bir temsil gelişir buradan. Para 19. yüzyılda bir kandırma nesnesidir ve kandırma giderek bir ölçü ve tartıya döner; insanlar onunla ölçülür, onunla tartılır ve nihayet, ölçü her zaman o olur; ABD, bunun putu olan *doları* insan kalbine dikiverir! (Bir

18. *Altın ve Irk* etrafında geniş bir okuma için bkz. Hannah Arendt, *Totalizmin Kaynakları / 2 (Emperyalizm)*, Çev. Bahadır Sina Şener, İstanbul: İletişim Yayınları, 1998, s. 136-151.

19. Hannah Arendt, *Totalizmin Kaynakları / 1 (Antisemitizm)*, s. 98.

20. Julia Kristeva, *Korkunun Güçleri*, Çev. Nilgün Tutal, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004, s. 179.

21. Davie, *Pound*, s. 27.

not: Altın ve şeytan Gorki için Amerika'dır; burası, *Sarı Şeytan Şehri*'dir[22]).

Pound, *ulusun zenginliğini* önemser, büyütür. Bu yüzden sürekli tefeciliği ve buradan da Yahudi karşıtlığını yaşatır şiirlerinde; çünkü onlar parayı *istifler* ve onların yüzünden refah engellenmiştir hep. Kazanç, Pound için dışkı (mammon) ile birdir; hatta bu, onda saplantıya dönüşmüştür; altının yeri yeryüzünün bağırsağı ve sandıklardır. Bunun karşılığı olan para da tefecinin bağırsaklarındadır; altın ve para, Şeytan'la birdir; ikisi dünyevidir ve bize, hem kendimizi unutturur hem bizi kendileriyle açıklar. Octavio Paz, bunun değiştirilmiş hali olan bir başka dışkı imgesinin olduğunu söyler, *güneş*: "Tefecinin dışkısal altını derinlerde saklıdır; güneş ise herkes için yükseklikleri aydınlatır. Birbirinin antitezi iki hareket: Dışkı yeryüzüne döner, güneş onun üstüne uzanır."[23]

Dışkı ve altın ile birlikte şeytanın görüldüğü "Kanto 50"de pek çok isim geçer. İsimler kimi zaman imge amaçlıdır ama, şiiri okurken sözü edilen kişiler şiiri zora sokar; çünkü, kişileri ve onların fikirlerini bilmezsek, şiir çözümlenemez. İsimlerin yanında kantolarda şairin özlem duyduğu eski dünyaların sözcüklerine rastlarız; "Kanto 74" ve "Kanto 85"te rastladığımız "funge" gibi; ilk kitabının adı *Personae* gibi. Eski sözcüklere dönüş, onları yeniden ele alıp günlük dil içine sokma girişimi o zamanlar faşistlerin, İtalyancanın Latince köklerini canlandırma arzusundan öteye gitmemiştir.

"Kanto 50"de "Bay Adam" (Smith), Peder Leopold, Kont Orso'yu tanırız. Adam Smith *ahlakı*, Peder Leopold *dini* ve Kont Orso da *soyu* temsil eder. Bundan sonrasında ekonomi devreye girer: "Mediciler tahta çıktıkları zaman borç beş milyon / İndiklerinde on dört milyon / Ve faizi en iyi geliri yiyip bitirdi." Mediciler kral ve papa yetiştiren bir ailedir. Güçleri 17. yüzyılda azalır, alttan alta iktidarı etkilerler. Sonra sıra yanlışlıklara gelir: "İlk aptallık, yün bükme makineleri kurmaktı / İngiltere ve Flandr'da / Sonra İngiltere ham yününü vermedi ve bu takası dondurdu / 1750'de kökünü kazıdı sanatların / Ve Leopold vergileri indirdi."

Pound'un burada ne söylediği değil, dikkat edilirse neye karşı olduğu önemlidir: Yün bükme makinelerine karşıdır. İngiltere ham yün vermemiştir, böylece *takas* durmuştur. Pound, para ve altın yerine takası bir ilişki sistemi olarak görüyor, *trampa*; mal, ederi ölçeğinde bir malla değiştirilecek.

Şiirin sonrasında vergilerin inmesiyle Cizvitlerin kapı dışarı edilmesi bir olur. Tarih de işler bu arada: "1782'de Engizisyona son verdi."

22. Maksim Gorki, *Amerika'dan İtalya'ya*, Çev. Ayşe Hacıhasanoğlu, İstanbul: Heyamola Yayınları, 2007.
23. Paz, *Çamurdan Doğanlar*, s. 121.

Bir de not: "Ve Bay Locke'un faiz üzerine denemesini getirdiler ama Cenova ticareti elimizden aldı ve Livorno / İngiltere'yle barış anlaşmasını sürdürdü Livorno'nun zararına / Yani Livorno Ticareti zarara uğradı."

Küfür de inceliğin ve eleştirinin ötesine çıkar: "Livorno malı Cenovalıların kıçına sokuldu." İleride, başka bir yerde kıça, havuç sürülür. Bu arada Leopold da devlet borçlarının üçte ikisini azaltmayı düşünmüş, imparator olmuştur. Böylece Leopold, "Cehennemin batağına, Viyana çamuruna, Avrupa'nın göbeğine, tüm kafa kötülüklerinin / kara deliğine, Franz Josef kokan o özel yere / mutlak çürümüşlük içindeki Matternich'in pisliğine / soysuzlaştırılmış döller arasına" girmiştir.

Şiirin bundan sonrasında Yahudiler de yerlerini alır ve küfürlerden nasiplenirler: "Altıncı Pius enayilik papası, hiçbir Yahudi Tanrı tutmazdı onu iktidarda." Tarih ilerler: 1791, 1800, 1800.

19. yüzyıla yüzde 24 faiz ile gireriz, ticaret yavaşlar ama bir yıl sonra (1801) Triomvirler, Leopoldinler gibi olmak isterler. Derken Elbe'den iklimin ılıklığı ve yabancı uyrukluların inceliği için bir İngiliz gemisinden birileri iner: Ferdinando Habsburg'un inmesi ve borçsuz bir devleti geri alması bir olur: *Kasalar boş ama devlet borçsuz*'dur. Papa yeniden başa geçirilir ama cumhuriyeti kuramazlar, fena: "Venedik, Cenova, Luccave Polonya'yı böldüler."

Bu bölen kimseleri tanırız. Bunlar "ruhlarında sömürü" olan kimselerdir, "ellerinde kanlı baskı" vardır: *Köpoğlu Rospigliosi, Toskana'ya gelmiştir. Amacı Toskanalıları köle yapmaktır.* İngiltere ve Avusturya tahtında, ruhlarında sömürü ve kafalarında karanlık ve boşluk olan dört George vardır, *yağlı şişmandırlar*. İspanya'da bir pislik vardır yine: "Wellington'da bir Yahudi pezevengi ve etkilediklerini bilmeyecek ölçüde beyinsiz" olan bu biri, "Dükü bırakın, altın peşinden koşun" demektedir.

Şiirin bundan sonrasında iki kişi tanırız. Bunlar "ruhlarında sömürü", "yüreklerinde korkaklık", "kafalarında kokmuşluk ve çürüme" olan ve iki yara yan yana işleyen Gentz ve Metternich'tirler: "Cehennem dışkısı Metternich, bugünkü gibi pislik kokuyordur. Şiir şöyle biter: "Ve kayboluyor Dirce'nin gölgesinde / ve şafak çakılmış ve kımıltısız duruyor / yalnız biziz ikimiz devinen."[24] Bu da güneştir.

Pound sıkça dile getirdiğim gibi geçmişe hayrandır ve sürekli onu yüceltir: "Kumandanların adını vermem gerekirse sana Clement bir bankacanın piçiydi / Onuncu Leone tefecinin oğluydu." Derken bir ses

24. Pound, *Seçilmiş Cantolar*, Çev. Yurdanur Salman, İlhan Berk, İstanbul: Adam Yayınları, 1995. Ayrıca bkz. Pound, *Kantolar*, Çev. İlhan Berk, İstanbul: Yazko Yayınları, 1983.

gelir. Pound bağırır "Kim var orada?" Yanıt şudur: "Evrenin bir Yahudi tarafından yaratıldığına inanmak istemeyen Ezzelino'yum ben."[25]

Öteki dünya ise Pound'un şiirinde, bu dünyaya inmesi gereken bir dünyadır. Cenneti burada arar ve bu cennet fikirlerinden oluşmuştur. Onun ülkesi, fikirlerinin boy verdiği yerdir. "Kantolar"da cenneti yazdığını söyler. Bunu belirttikten sonra Tanrılardan af diler; çünkü burada, bu fikir içinde kendini rüzgârın sesine bırakmak bile onda bir cennet duygusu uyandırır. Bu cenneti bozan kimseler ise tarihsel ve mite dayalı imgede İbrani-Yahudilerdir, güncel imge ise bunların bugünkü görülmez halleri olan faiz ve faizcilerdir. Pound, tefeciliği zina ile bir tutar. Pound'a göre (1935) tefecilik ve zina artık büyük bir ustalıkla çiftleşmişlerdir.

"Kanto 45"te (Usura ile) zina ve tefecilik birlikte işlenir. Şiirin alttan akan bildirisi ise nüfus planlamasıdır. Bunu anlatırken de yukarıda söylediğim gibi Latince bir sözcük olan *usura*dan yola çıkar. *Usura*, faizin hesaplanması; zaman ve paranın çarpımıyla elde edilen sonuçtur. Şiire göre *usura* ile kimse iyi taşlardan yapılmış, yüzü zevkle kaplanmış bir eve sahip olamaz; *usura* ile her şey basittir, bir resim bile *birlikte yaşansın* diye değil, hemen satılsın diye yapılmıştır. *Usura* ile günah doğaya karşıdır; ekmek, usara için bayat bir paçavradır. *Usura* sınır tanımazdır: Kimse, meskeninde bile bir mekân bulamaz onun yüzünden; *taş kırıcı ayrı düşer taşından, dokumacı tezgâhından koparılır, yün çarşıya gelmez, koyun kazanç getirmez.* Canlı cansız her şeyi eline alan ve yok edendir usura; genç kızın elindeki iğneyi köreltir. Zanaat ve zanaatçıya düşmandır; dokuma tezgâhındaki ipi kemirir... Buraya kadar aşağı yukarı aynı anlam içerisinde faizin, bir yüzü olarak usura karşımıza çıkar. Bundan sonrasında faiz ve zina birlikte işlenir: Usura ana karnındaki çocuğu katleder. Delikanlıların aşklarına felç indirir, kıpırtısız hale getirir onları. Gelin ve damat arasına girer. Şiir şöyle biter: "Opospular getirmişler Eleusis'e/ Şölenle konmuş cesetler usuranın isteğiyle."

Eleusis Atina'ya yakın bir şehirdir ve bu şehirde bereket törenleri yapılır; Homeros'un Demeter'e yaktığı bir ağıttan biliyoruz burayı. Pound'un şiiri buradaki tören ve gizemle sona erer. Temel fikir baştan çıkarmadır. Usura gelin ve damadı baştan çıkarmıştır. Demeter ağıtında ise Demeter bir ölümlü olan Iasion tarafından baştan çıkarılır. Bunu duyan Zeus, erkeği öldürür ve Demeter ile birlikte olur. Bu birliktelikten Persephone adında bir kızları olur. Devreye Pluton girer ve bu kızı kendisine eş olarak ister; Zeus, evet der ama Demeter buna izin vermez. Kız Hades'e kaçırılır. Demeter, kızını aramaya başlar. Sonra kızını bulamaz-

25. Basılı kaynaklar dışında Pound'un şiir çevirileri için İsmail Aksoy'un Internet üzerinde yayımlanan çevirilerinden istifade ettim. Bunlar genelde http://www.antoloji.com adlı sitede yayımlanmaktadırlar.

sa ekinlerin yeşermesine engel olacağını söyler. Persephone bir dizi arama sonucu bulunur ama yeraltındayken nar yemiştir, bu yüzden yılın üçte birini yeraltında Hades'le (Hırsızla) yaşayacaktır.

Faiz ve bankerleri ilk "Kanto 12"de görürüz. Bir tiyatro sahnesi gibi betimlenen bir banker toplantısı vardır. Toplantıya katılan *Jim X* sıkılır ve onun sıkılmasıyla faizcilerin kimi özelliklerini tanırız; onlar, "namuslu" görünür ve masum insanlara dürüst denizci hikâyeleri anlatırlar. Üst başlarıyla da bu anlatım desteklenir: Yeleklerinin iç kenarları beyazdır. Oturuş biçimleriyle kilise yöneticilerini andırırlar. Puro içerler sonra ve ağızlarını seğirtirler. Faizi, *ihanet, yeraltı* ve *bereket* ile bağladığı "Kanto 117"de, faizin şeytan olduğunu söyler Pound; ikisi de kandırıkçıdır ve insanları kendilerine bağlarlar. Ancak sıkı bir Pound okumasıyla zinanın, faiz yanında daha küçük görüldüğü de hemen belli olur; faiz şeytandır ve pek çok şeye benzer: *Yedi başlı yılandır* ve bu yılan öyle bir sızar ki içimize, mabetlerimizin kapısına kadar gelir, burada *bekçilik bile yapar*; arabozucu, kumpasçı, hasettir; kötülüğün kalbi onda atar, cehennem sonsuza kadar onun içinde yanar. Hastalık olarak kanser, devlet ve krallar için frengidir o. O kadar çok elli, ayaklı ve başlıdır ki tek başına anlaşılmaz.

Pound'un karmaşık dünyasına girmek, buradan salt bir imge üzerinden hareket etmek ve bir yere varmak mümkün değildir; onun dünyası yapraklar gibi yere düşer ama bu yapraklar, birbirine değince bıçak gibi keskin olup bizi kesebilirler. Şiirden çok fikir, fikirden çok şiir olan bir şiir vardır karşımızda. Her şiir bir fikri ileri sürmek içindir sanki. İçte bir şey vardır ve bu, şiirle dışa vurulmak istenmiştir hep. "Kanto 91"de bu açıkça sezilir: "Ateşten ışığın gelmesini ve gömülü oldukları yerden gözlerinin gelmesini/ Reina, 300 yıldır ve şimdi gömülü/ Gözlerinin mağarasından çıkmasını/ Ve o zaman ışığın da kutsal yapraklar gibi *qui laborat, orat*/ Circeo'daki kayaya Undine de öyle geldi/ Taştan gözler yine denize doğru bakarken."

Şiirdeki fiiller beklenti üzerine kuruludur; *gelmek, gömülmek, çıkmak, doğmak, bakmak*. Buradan sürekli bir dünya istenir, her kelime bir dilek tutuluyormuş gibi dile gelir. Bütün bu dilekler çocukluktan beri örülmüşlerdir. Pound'un hayat hikâyesinde zengin bir zaman dilimi yoktur. Dedesi, babası ve kendisi yoksuldur. Bu yüzden hep dilemek üzerine kurulu bir söylem vardır. Söyleyerek dünyasını dışa vurmak; böylece haz almak, yaşamak; yaşadığını duymak. Bu yerine gelmediği ya da buna izin verilmediği zaman da düşman bulmak (Yahudi) ve ona karşı bir öfkeyle yaşamak. Bütün bunlar diğer yandan Pound'un hiç büyümediğine, büyüse, yaş alsa da, sürekli çocuk kaldığına kadar bile götürebilir bizi. Açıkça o, oral bir süreçtedir ve hep emme isteğiyle şiirini doldurmuştur. Bu olmayınca öfke gelir. Bu bazen, "kıça havuç sokma", bazen karşı ta-

rafı "piç" ilan etme ile gelişir; küfür, hakaret, küçük görme, hor görme ile anal bir ruh karşımıza çıkar; o, her şeyi elinden alan tefeciye, bankere, bunların pratik zekâsı olan faize karşı durmadan öfke biriktirecektir; kendini tutma ve kendini yaratma arasında kalacaktır, onlarla kavga edecektir. *Altın değerlidir* ama, faizci, banker, bankalarla şiirinin altında duran bildiride dışkıya dönmüştür. Bu Şeytan'ın ruhudur.

Pound, şiirleriyle Freud'un kimi tespitlerine yanıt vermiştir sanki. Freud için arkaik düşüncelerde ve bilinçdışında *para*, dışkıya en yakın, en derinlikli duran ilişkidir. Freud bir örnekle de bunu pekiştirmiştir: "Altın, şeytanın en güzel hediyesidir. Şeytan gittikten sonra altın, dışkıya dönüşür. Şeytan aslında bastırılmış bilinçdışı güdülerinin kişiselleştirilmiş halidir."[26]

II

Eliot, Yeats ve Pound arasında kalan, bazen ikisinden ileri, bazen de geri, üçüncü kişi olarak anılan bir şairdir. Bilinci Pound'a daha yakındır; tıpkı Pound gibi o da bilincinin bölündüğü ve dünyadan kopmuş olduğu duygusunu verir. Pound'un bölünmüşlüğü fizikseldir ve bu fiziksellik dıştan içe, içten dışa sürekli savrularak ifade edilmiştir, bir sürgünün bölünmüşlüğü vardır; bu bölünmüşlük bir süre sonra ruhuna işler. Eliot yerleşik olanın ruhsal bölünmüşlüğü içindedir; kayıp değildir, olduğu yerde kendini arama hali vardır onda. Eliot, komşularından bakar şiire ve kendine: Fransa, biraz ileride Almanya ve Dante etrafında (Ortaçağ için) İtalya; görmediği zamana uzanmaz. Tarih konusunda da Pound gibi güne, birebir olaylara ve liderlere inmez, çünkü memnundur zamanın siyaset ve ekonomisinden; şiirin bir bileşeni olarak tarih tinseldir, burada bir parça doku aranır. Din ise Eliot'ta tutkaldır; dünya, sözün açığa çıktığı bir yerdir ve bunu belirleyen, dile getiren dindir.

Eliot'ın şiir karakterleri vardır ve bunların çoğu bildiğimiz kimseler değildir ama bir yerde görsek tanıyacağızdır onları. Kahramanlar rahatlıkla mitolojinin bize sunduğu kahramanlarla birleşebilirler. Bunların ve Eliot'ın *görevi* çözülmüş olanı şiir üzerinden bize söylemektir. Çözülmüş olan dinsellik ve zekâdır; Eliot'ın şiiri burada başlar; *hayal ve sezgi*. İnsan, Tanrı'dan kopuktur, yalnızlık onun kaderidir. Mükemmel insan da yoktur ama bunu arayabiliriz.[27]

20. yüzyılın iki derin imgesi vardır: yalnızlık ve karanlık. Joseph Conrad (1857-1924) *Karanlığın Yüreği*'nde (1902), insanın cehennemi

26. Altın, para ve dışkı ilişkisi için ayrıca bkz. Paul Ricoeur, *Yoruma Dair, Freud ve Felsefe*, s. 435-436.

27. Eliot'ın din, tanrı gibi konuları için bkz. Sevim Kantarcıoğlu, *T. S. Eliot'ın Şiirlerinde İnsanın Kendini Gerçekleştirme Teması*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1987.

karanlığını anlatır. Roman her ne kadar oryantalizm solusa da *karanlık, yalnızlıkla* birleşip insanın içine işler: *Beyaz adam* ve *beyaz kadın* ışık ve medeniyeti temsil ederler; *esmer kadın* (melez) ise tek kelimeyle muhteşemdir; kara (ve karanlık) ışığa muhtaçtır ve insan bu karanlığı kontrol etmek istiyorsa, onun derin bölgelerine inmelidir.[28] *Karanlığın Yüreği*'nde zenciler *çılgın ve vahşidirler*, yürümeleri ise ayin gibidir, çöktükleri an sessizlik çöker. Burada yaşamak cehennemde yaşamakla birdir. Buranın insanları, Tanrı tarafından terk edilmişlerdir.

Conrad için cehennem vardır ve birkaç yer dışında Şeytan görünmez. Asıl olan insanın yaşadığı yer, yani cehennemdir. Eliot'ta da benzer bir durum söz konusudur. Cehennem vardır; Şeytan ise birkaç yerde anıştırmalar üzerinden görülür.

"Rock'tan Korolar" adlı şiirde Tanrı'nın dünyayı yaratmasıyla karşılaşırız: "Başlangıçta Tanrı dünyayı yarattı." Klasik bir giriştir bu. Tanımlanır, burası: "Çorak ve çıplaktır." Çorak ve çıplak olan dünya, karanlık derinliklerin yüzeyindedir. İnsanlar varolmaya başlar ve her biri kendi yolunca "Tanrıya ulaşmaya" çalışır sonra. Ancak, "Bilinçsiz ve boşunadır" bu çalışma. Bunun nedeni "insanın boş bir şey" olduğudur. İnsan, Tanrısız hiçbir şeydir. Eliot'ın deyimiyle, Tanrısız "yele kapılmış tohumdur".[29] Dikkat edilirse ne dünyanın oluşumunda ne sonraki süreçte bir şeytan vardır. Karanlık vardır ve insan bu karanlığın içindedir. Cehennem yeryüzündedir.

Bunun yanında şeytan, altın (para) ve Yahudi bahsinde Eliot Pound'a yaklaşır ama, doğrudan Pound gibi tefeci eşittir şeytan demez. Yahudi bir portredir; daha çok zengin ama sonra yolunmuş bir adamın portresidir: "Ve Yahudi çömelir denizliğe, ev sahibi / Serpilip gelişmiş Anvers meyhanelerinde / Pişmiş Brüksel'de, Palazlanıp yolunmuş Londra'da."[30]

Eliot'ın yaktığı ve uzun uzun baktığı cehennem içinde şeytan, John Webster'in *Ak Şeytanı*'na yapılan atıflarla dile gelmiştir; "Ölülerin Gömülüşü"nde atıf, bir ağıtla; "Satranç Partisi"nde Webster'in "Rüzgâr o kapıda mı hâlâ" dizesiyle; "Gök Gürültüsü Dedikleri"nde yine "Kurtlar delmeden önce kefeninizi, örümcek örmeden ince bir perde kitabelerinize" dizeleriyle yapılmıştır.[31]

---

28. Joseph Conrad, *Karanlığın Yüreği*, Çev. Sevim Kantarcıoğlu, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1984. Çok örnek vardır ama şu satırlar her zaman çarpmıştır beni: "Kara bir gölge ayağa kalktı, uzun bacaklarıyla, uzun kollarını sallayarak ateşi bir baştan öteki başa adımladı. Kafasında zannederim antilop boynuzları vardı. Bu, şüphesiz, bir büyücüydü, şeytana benziyordu" (s. 115). Romanın kahramanlarından Kurtz ise "ışık sızdırmayan bir karanlık" olarak tanıtılır (s. 120).

29. T. S. Eliot, *Çorak Ülke, Dört Kuartet*, Çev. Suphi Aytimur, İstanbul: Adam Yayınları, 2000, s. 109.

30. A.g.e., s. 38.

31. Bkz. bu kitabın *Ak Şeytan*'la ilgili bölümü.

Cehennem, Eliot'ın öte dünyacı görüşü etrafında biçimlenmiştir; bitkinliğin ve bunalımın merkezidir; burada bir şey yetişmez, insan kalbi, anlamsızlık yüzünden boşluktadır; öylesine çarpar durur. *Çorak Ülke*'nin ilk kısmı olan "Ölülerin Gömülüşü"nde güneşte kurumuş, kırık putlardan söz edilir; bunlara ne "ölü ağaç" gölgeleri ne cırcırböcekleri ne de kuru taş su sesi verir. Egemen olan *gölgedir*: Kızıl kayanın gölgesi, ölü ağaç gölgesi.

Gölge, bir arayışı işaret eder gibidir. Tıpkı Hölderlin'in arayışına benzer bir arayıştır bu. Hölderlin "Diotima"da, sevgililerinin "resmini bulmak" için gölgelere bakar. Ama şu gerçek de vardır: Gölge nesne onunla birlikte vardır, nesnesiyle eş zamanlıdır. Eliot bir aldatıcılık içinde görünür sanki; çünkü söyler: "ve ben öyle bir şey göstereceğim ki sana / Ne seni durmadan izleyen sabahki gölgendir / Ne kalkıp seni karşılayan akşamki gölgendir / Sana korkuyu göstereceğim bir avuç tozda." Sığınılmak istenen kızıl kaya gölgesi mutlak gerçeğin ifadesidir; ağaç gölgesi, zamana bırakılmışlıktır.

Yok olmak ve var olmak arasındadır şiirin kahramanı; bu gölge ile ifade edilmiş, şiirin girişine konulan Pound'un şu dizeleriyle de doğum ve ölüme dikkat çekilmiştir: "Sibyl'i Cumai'de kendi gözlerimle gördüm / Cam bir kavanoz içinde yaşıyordu / Oğlanlar sorunca Sibyl ne oldu / Yanıt hep şuydu: Ölümü özlüyorum." Sibyl'e kâhin kadın sonsuz bir hayat vermiştir ama sonsuz bir gençlik vermemiştir. Gövdesi küçülmüş, bir çekirgeye kadar inmiştir. Daha çok büzülecektir ama ölmeyecektir. Şiirin sonunda Eliot, bu gölgenin kim olduğunu söyler; bu gölge, *benzeridir, kardeşidir*. Bir dünyada yaşamıyordur; yaşanılan yer cehennemdir ve kentin köprüsünden (tıpkı Dante'nin cehennemindeki gibi) sürüyle "kalabalık akıyordur"; ölüm çökertmiştir insanları (birer hayalete dönmüşlerdir); sesler, kesik, seyrek ve iç çekişten ibarettir.

Şiirin "Satranç Partisi" başlıklı ikinci kısmı oyun üzerinden bunaltıcı bir havayla açılır. Dünya sanki iki kişiye dönmüştür, bir kadın ve bir erkek adına evlilik denilen bir satrancı oynarlar. Bunaltıcı ilişki, içinde yaşanan odanın dekoruyla birlikte verilir. Kadını saran nesneler tümden bir ihtişamı yansıtırlar; koltuk, *yalnızlık tahtı* gibidir, ayna mermerden bir çerçeve içindedir; ışığı masanın üstüne vuran yedi kollu şamdan, mücevherler, atlas döşeli kutular cabasıdır. Kadının süsü ile ilgili kimi şeyler vardır: *Sentetik parfümler, kozmetik kokular.*

Ancak bunlar bir zenginliği değil, ruhsal bir yoksulluğu, karanlığı ifade eder. Koku ve koku gereçleriyle dolu oda, yaşanılan bir yer değil, bir savaş alanı gibidir; duvarlara asılı resimlerle tümden sessizliğe boğulmuştur. İşte kadın ve erkek burada birliktedir; onları kuşatan nesneler içinde yalnızdırlar; içleri oda gibidir; eşyalardan biri diğerine yansır, biri diğerinin yerini tutmaz, tamamlamaz; onlar öyledir, biri diğeri değildir, biri diğeri-

ne sadece yansımaktadır, biri diğerinin yerini tutmaz, eksiktirler: "Ne düşünürsün böyle bilmem ki hiç. Düşün bakalım." Burası, bir sonraki dizede tanımlanır: *Dönekler geçidi.* Buradadırlar. Burada ne kendilerininkini ne de dışarıdaki hayatı fark ederler. *Eşikten esen yelden* habersizdirler. Burada bırakabiliriz şiiri. Sonrası farklı okumaları gerektirir.

Şiirin üçüncü bölümü "Ateş Töreni" ya da "Cehennem Vaazı" olarak çevrilebilir. Hiçbir şey yoktur: Ne nehri gölgeleyen yapraklar ne toprağın sessizce kayıp gitmesi ne bir zamanların su perileri. Şiir yok olup gidene yakılan ağıt gibi devam eder: "Nazlı Thames, usulca ak, bitinceye kadar şarkım." Ancak burada ikinci şiirde okuduğumuz *eşikten gelen yel* ya da *rüzgâr* yine belirir; bu yelle, "kemik takırtıları-kıkırdamalar" duyulur. Yastığa başımızı koyarız ve yastığın altında bir ses duyarız ya, işte bu sese benzer bir takırtı bir kıkırdamadır bu. "Suda Ölüm"de yine benzer bir ifade vardır, burada; "fısıltılarla kemikler" sıyrılırdı birbirinden. "Gök Gürültüsünün Dedikleri" adlı bölümde de ses sessizliğe dönüşür. Anaların ağıtları *mırıltı* biçiminde gelir. Ancak uzun sürmez, *üçüncü kişi* belirir: "Kimdi o üçüncü kişi, hep yanında yürüyen / Sayınca bir sen varsın, bir de ben / Ama ne zaman uzayıp giden ak yola baksam / Birisi daha var daima yanında yürüyen / Akıyor sanki boz harmanisiyle, kukuletalı / Bilemem artık erkek mi kadın mı?" Kim bu üçüncü kişi?

Sesle ilgili buraya kadarki tartışmalarımızı hatırlayalım: "Geveze Yürek"te (Poe) yaşlı bir adam vardı, anlatıcı bu adamı öldürür ve tıpkı akbaba gibi yaşlı cesedini parçalara böler ve odanın döşemesindeki tahtaların altına saklardı. Polisiye dizge de başlardı. Polis bir şey bulamazdı. Anlatıcı sinirlenirdi. Kulaklarına bir ses gelir; *hafif, hızlı ve kunt* bir sestir bu ve bu ses giderek anlatıcının nefes almasını engeller. Polisin kendi arasında ilgisiz konuşmaları anlatıcıyı çileden çıkarırdı, ses yükselirdi. Ne kadar bağırsa polis duymazdı. Polis gideceği sırada anlatıcı bağırırdı: *Kaldırın şu tahtaları.* Tahtalar kaldırılırdı. Anlardık, ses öldürülen kişinin "kalbinin vuruşlarıdır." Bu ses üçüncü kişiye ulaştırabilir mi?

Ancak üçüncü kişinin yanıtını arayan şiir kişisi-kahramanı bize şunu söyler: *Sen ve ben varız.* Eğer iki kişi olsalar ve yukarıdaki dizge geçerli olsa, bunların toplamı altı eder. Eliot, bunu düşünmüş olacak ki, şunu öne sürer hemen: "Senin yanında kayıp giden kahverengi bir örtüye bürünmüş olan, kadın veya erkek olduğunu bilmediğim, bir başkası var, öte yanındaki şahıs kim?" Anlarız, her insan üç kişidir.

Denilebilir hatta, denilmiştir *sen ve ben* arasında dile gelen kişi maddenin fizik ötesi veya ruhi boyutudur;[32] ancak, bu sadece örtülme ile açıklanmıştır. Beride havadaki ses vardır; o, bir duygu ya da düşüncedir; değilse o bir hayalettir, değilse kara, kahverengi ses şeytandır.

32. Kantarcıoğlu, *T. S. Eliot'ın Şiirlerinde İnsanın Kendini Gerçekleştirme Teması*, s. 55.

Bekliyorum, Gelmiyorsun

Kafka'nın Mesihi: Gelmiş, Biri de Yardım Ediyor

İki dünya savaşı arasında kalan insanlık bir çıkış kapısı aramıştır. Özellikle Yahudiler ikinci bir *Babil Esareti* yaşamışlardır ve esareti birini bekleyerek atlatmaya çalışmışlardır; o, gelecektir. Mesih'e koşut olarak melek inancı da ağırlık kazanmıştır. En umutsuz durumlarda meleğin geleceğine inanılmıştır; çünkü melekler bizi bilen ve gören varlıklardır; *her insanın bir meleği* vardır.

Kafka bu esaretin ayak seslerini duymuş gibidir. Daha fırınlar yakılmadan, toplanan toprakla hazırlanan kiremitlerin kokusunu almıştır. Kafka günlüğünde (6 Ekim 1911) bir oyundan söz eder; oyunda zengin bir Yahudi vardır, adı Siedemann, işte bu adam yirmi yıl önce kendini vaftiz etmiştir, karısından da aynı şeyi istemiş ama karısı bunu kabul etmeyince zehirlemiştir. Bu adam Yahudi olmasına rağmen, Yahudileri sevmez ve bu kimlikten kurtulmak ister, hatta kızını bir subay olan Dra-

gomirow ile evlendirmek ister. Kızı da babasına karşı durur, çünkü gönlünü kuzenine kaptırmıştır ve dahası Yahudi geleneklerine sımsıkı bağlı olacağını da söylemiştir. Bundan sonrasında subayın entrikaları başlar. İsteyen oyunun sonunu günlüklerden öğrenebilir. Bir yıl sonra Kafka, "Yargı" öyküsünü bitirir ve günlüğüne (23 Eylül 1912) şunu yazar: "Freud'u düşünüşüm, bir yerde Arnold Beer'i, bir başka yerde Wassermann'ı, bir yerde Werfel'in Die Riesin'ini, elbette bu arada benim Kent Dünyası'nı düşünüşüm." Bu kişiler Yahudi'dir. Günlüklerin ilerleyen (23 Temmuz 1913) bölümlerinde bir not: "Rokoff'un Şeytan'ın Tarihi. Şimdiki Karaipler'de 'çalışmalarını gece sürdüren o', dünyanın yaratıcısı sayılıyor."[1]

Yahudi olmak zordur. Hıristiyanlar için onlar *pis bir ırktır*. Yahudiler Prag'da yaşarlar ama Yahudi gettosu dağıtılmıştır; "geçmiş zamanların birer hayaleti" olmaktan başka bir şey ifade etmezler. Yahudiler bir yandan "seçilmiş halk"tırlar ama diğer yandan onları seçen Tanrı'nın gazabına uğramışlardır. Bu, Kafka ile halkı arasında bir ayna koymuştur ama, biri diğerine ışık vermez, biri diğerini yalnızlığa iter, biri diğerine karşı yolunu kaybeder. Beklenti burada kök salar, çiçek vermez. Kadınlar devreye girer: *Dava*'daki Leni, *Şato*'daki Frieda. Josef K., avukatın hizmetçisi olan Leni üzerinden davasıyla ilgili sırrı bilmek ister; kadastrocu, Frieda'nın aşkı üzerinden şatoya girmeye çalışır. Sonuç başarısızlıktır. Aşk da bu arada kendini duyumsatır ve özgürlük, bağlanmayla bağların arasında gerilen bir ipe döner; yay ise şudur: "Ben onu seviyordum. O beni seviyordu. Buna rağmen terk ettim." Yay çekilir. Geriye bekleyiş kalır: *Gelecek biri*. Bazen geri çekilme başlar. Karl Rossman (*Amerika*) kendine bir yer arar, sayısız kapı çalar ve en son gezici bir tiyatroda (sirk) iş bulur; bu, onun bir yere yerleşmesi olarak okunabilir belki ama burada iş bir tesellidir, bir varlık imkânı tanımaz.[2]

Tanrı ise gökyüzünden bakar. Onu yaratanları izler. *Ceza Sömürgesi*'nin subayı, *Çin Seddi*'nin imparatoru, *Dava*'nın yargıçları, *Şato*'nun beyleri; bunlar, Tanrı'nın yeryüzüne dağılmış yüzleridir. Hepsi kendilerini bizimle korur; asker olmasak *subay*, yasayı kabul etmesek *yargıç*, uşaklık ruhumuza sinmese *bey* olmayacaktır. Onlar bizim yarattığımız kuklalardır. Biri bizi kurtarmalı ama kim? Bunlar değil, kim?[3]

1. Franz Kafka, *Günlükler*, Çev. Kâmuran Şipal, İstanbul: Cem Yayınları, 1995.
2. Kafka için bkz. Gilles Deleuze-Felix Guattari, *Kafka, Minör Bir Edebiyat İçin*, Çev. Özgür Uçkan-Işık Ergüden, İstanbul: YKY, 2000; Roger,Garaudy, *Kafka*, Çev. Mehmet Sert, İstanbul: Yeni Hayat Yayınları, 2006.
3. *Dava*'nın kahramanı, kendi adına konuşmaz, bizim adımıza konuşur ve bunun bedelini canıyla öder Çin Seddi'nin kahramanı kalabalığın sözcüsü olduğunu söyler, *Şato*'daki kadastrocu köyün umududur. *Bir Köpeğin Araştırmaları*'nın kahramını kendisi için değil, bizim için araştırır. Bunlar, birer Kafka'dır.

Günlükler'inde Kafka güneşe umut bağlar; güneşi ne şimşek parçalayabilir ne yağmur; her fırsatta doldurur onu. Bir de başka bir *ışığı* görürüz. Işık, Zerdüşti bir dille *gözlerin sesi, söz gönüllerin ışığıdır* ve biz, bu ışığa *Dava*'da rastlarız. Son sayfada K. bıçaklanır ve tam bu arada, taş ocağına bitişik bir evin en üst katına birden gözleri ilişir, burada *bir ışık saçılmıştır* dört bir yana; "bir pencerenin kanatları" ansızın açılıvermiştir; bir insan uzakta, yüksekte, belli belirsiz ve ince, birden ileri atılıp dışarı sarkar pencereden; kollarını uzatabildiği kadar ileriye uzatmıştır. Kafka sorar, kimdi bu? Bir dost mu? İyi bir insan mı? K.'ya acıyan, K.'ya yardım etmek isteyen biri mi? Bir tek insan mı? Yoksa bütün hepsi mi? Acaba bir yerden gelecek bir yardım mı söz konusuydu? Yapılmamış, unutulmuş itirazlar mı vardı? Kuşkusuz vardı böyle itirazlar ama yerinden oynatılamazdı mantık; yaşamak isteyen bir kimsenin de önünde duramazdı. Neredeydi şimdiye kadar yanına hiç uğramadığı yargıç? Neredeydi o bir türlü yanına varmadığı yüksek mahkeme? Ellerini kaldırır, parmaklarını aralayıp uzatır. Bu sırada görevlilerden birinin eli, K.'nın gırtlağına sarılır.[4]

Burada Derrida'dan yola çıkarak Giorgio Agamben'den kimi yorumlarla konuyu daha bir zenginleştirebiliriz ama şu alıntı K.'nın güzergâhını doğrular niteliktedir: "Mesih, ancak artık gerekmediği bir anda gelecektir, ancak dönüşünün ardından gelecektir, son gün değil, son günün sonrasında gelecektir."[5] O gün, bugündür işte: biri K.'nın boğazını sıkmış, diğeri kalbine bıçağı saplamıştır. Gelmişse, gözlere o an gelmiştir.

Ve Tanrı bizden değildi, biz sadece onun kurbanlarıydık.

Mayakovski Meleği

I

Mayakovski dünyaya bir ressamın gözleriyle bakar; 1912'de yazdığı "Gece" adlı şiirde renklerle anlatılmış bir dünya vardır: "Kırmızı ve beyaz mıncıklanıp atıldı / Avuç avuç düka altını saçıldı yeşilliklere / Ve kara avuçlarına silikleşen pencerelerin / Pırıl pırıl yanan sarı kartlar dağıtıldı."[6]

Renkler ne kadar canlı verilmişse söz konusu olan bir kasvettir. Bu kasvet içinden bir şair doğmuştur. Trajediyi kimsede aramamıştır Mayakovski; yazdığı trajedilerin kahramanı kendisidir. *Ben* demekten keyif alır ve varsa bir bütün, herkes bu *ben* içinde görülür. *Siz* onlar oluyordu; onlar sefahat içinde yaşayanlardır, "bir banyo ve klozeti" olanlardır:

4. Kafka, *Dava,* Çev. Kâmuran Şipal, İstanbul: Cem Yayınları, 1995, s. 225
5. Giorgio Agamben, *Kutsal İnsan,* Çev. İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001, s. 80.
6. S. Vladimirov-R. Moldovski, *Yaşamı ve Şiirlerinden Örneklerle Mayakovski,* Çev. Ataol Behramoğlu, İstanbul: Alkım Yayınları, 2003, s. 43.

"Sizler yeteneksiz kalabalık."[7] Mayakovski kendini de "nerede acı varsa orada, her yerde" diye tarif eder; "sayısız kalbi vardır" ve sırası geldiğinde bütün bu kalpler onun kalbinde kanar.[8]

Mayakovski'nin şiiri bir yol ayrımıdır; şiirsel olarak şairi *peygamber* olarak gören iklimde şair artık *duyan, gösteren* bir özelliğe sahiptir: Şiir söylenen, yazılan bir şey değildir, "yapılan bir şeydir." Bu, ileriki zaman diliminde şairi peygamberden işçiye indirecek, Mayakovski, "şair işçidir" diyecektir.[9] Başta Mayakovski olmak üzere pek çok fütürist, çocukça ve *akıl ötesi* bir dil kullanmışlardır. Mayakovski bu "çocuk" ve "akıl ötesi" dili "Şiir Nasıl Yapılır" (1926) adlı makalesinde açıklamıştır. Buna göre bir şair "devrimin sokağa döktüğü insanların" diliyle şiir yazacaktır. "Nakaratın" yerine "çığlık", "ninninin" yerine "davul gürültüsü" gelecektir. Şairin beyni de ambardır. Şair ambardan *yeni, az rastlanan, icat edilmiş, yenilenmiş, türetilmiş* sözcüklerle *beynini* dolduracaktır.[10] Çocuk dili açıktır, kelimeler üretir ve bu kelimeler akustik dalgalara, el işaretlerine döner; yani şiir, sahnelenir ve böylece her kelime görselleşir, şair, oyuncak gibi kelimeyle oynar.

Mayakovski'nin ilk eserlerinden (1913) biri olan "Vladimir Mayakovski-Trajedi"dir. Trajedinin *oynayanlar* kısmında *Mayakovski* dışında kimsenin adı yoktur ve kendisi 20-25 yaşlarında bir ozandır, böyle tanıtır kendini; kız arkadaşı "iki üç kulaç" boyunda bir *dilsiz*dir. Oyunda diğer kişiler de benzer özelliklere sahiptir: *Kulaksız* bir adam, *başsız* bir adam, *yüzü yayılmış* bir adam, *iki öpüşlü adam, iri gözyaşlı kadın* ve gazete satıcıları oğlan ve kızlar.[11]

Tanrı ve Tanrı etrafında biçimlenen öğeler de bu çocuk dilinde ve akıl ötesinde yerlerini alırlar. "Vladimir Mayakovski-Trajedi" adlı şiir, oyun biçiminde tasarlanmıştır. "Önsöz"de Mayakovski'yi görürüz. Ruhu bir *tepsinin* içindedir ve bu ruh "gelecek yüzyılların şöleni" içindir. *Ben* etrafında gelişen şiirde sokaklar insana benzetilmiştir: "Sokakların tıraşsız yüzünde / Bir gözyaşıyım boşuna kayıp giden / ben / Son ozan!" Şiirin evrenini saran bütün öğeler *akılötesi* içinde tanımlanır. Köprüler

7. S. Vladimirov-R. Moldovski, *Yaşamı ve Şiirlerinden Örneklerle Mayakovski*, s. 52.
8. K. Zelinski, *Sovyet Edebiyatı*, Çev. Funda Savaş, İstanbul: Konuk Yayınları, 1978, s. 83.
9. Mayakovski'nin "İşçi Şair" diye bir şiiri vardır ve bu şiir etrafında bazen, *şiir askerdir, şiir fabrikadır* diye kimi ifadeler kullanılmıştır. Mayakovski bir keresinde şunu söylemiştir: "Kalemin süngü olmasını isterdim." K. Zelinski, *Sovyet Edebiyatı*, s. 86.
10. M. Özlem Parer, "Rus Edebiyatında Fütürizm", *Ankara Üniversitesi Dil Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 2002, s. 43-65; Ayrıca bkz. Mayakovski, *Şiir Nasıl Yazılır*, Çev. Yurdanur Salman, İstanbul: Adam Yayınları, 2002.
11. Mayakovski, *Şiirler*, Çev. Sait Maden, İstanbul: Varlık Yayınları, 1984, s. 19-41. Sonraki bütün alıntılar bu kitaptandır.

"demir kollarını" bükmüş, hepsi kaskatı kesilmişlerdir; gök ağlıyordur, "çın çın öterek" yaşlar döker. Irmaklar "köpüklü enselere" sahiptir. Tanrı da bu akıl ötesinde yerini alır: "sanki bebek bekleyen bir kadın da o / Tanrı bir yaratık verivermiş eciş bücüş" ifadesiyle karşımıza çıkar.

Şiirin Birinci Perdesi'nin, "Kedili İhtiyar" adlı bölümünde ise Kedili ihtiyar konuşur; ihtiyar bin yıllık bir geçmişe sahiptir. Gülüşün haçında, acı ve çarmıha gerilmiş çığlıklar duymuştur. Tanrı'nın yeri ihtiyar etrafında bilinir ve gösterilir: Gökyüzündedir. Tanrı burada bir bunaktır ve bu bunak insanlığın "yaygarasını" dinliyordur; "Ellerinde sakalının paçavraları" vardır ki bunlar "yol boyunca kemirilmiş" paçavralardır: "Tanrıdır o, acımasız öcünü bağırıyor bar bar." Tanrı'nın bağırma nedeni insanların pis ruhlarına, yıpranmış iç-çekişlerin girmesidir. Kedili ihtiyar şunu söyler: "İlişmeyin Tanrıya / Gelin de okşayın / okşayın sıska ve kara kedileri."

Kedili ihtiyardan sonra şiirin ikinci kişisi olan Kulaksız Adam'ı görürüz. Bu adam da bize bir kadın tanıtır. Kadının gözleri "karanlık mağaralara" benzer, bir ileri bir geri koşar, kaldırımlara *tükürükler saçar:* Tükürükler *sakat devlere döner.* Demin bizi (kedi ile) şaşırtan, Tanrı'dan kediye inen yapı, Kedili İhtiyar'ın tekrar konuşmasıyla açılır: "Asıl düşmanı öğrendim onları okşadığımdan beri." Dikkat edilirse sözcükten çok, bir ressamın fırçasıyla yüz yüzeyizdir; şiirde var olan her şey çizilebilir bir özellik içinde verilmiştir.

Mayakovski'nin *yüzü yayılmış, kulaksız* ve *kedili* adamlardan sonra "kollarını kaldırıp" sahneye (oraya) gelmesi ise Tanrı ve ruh üzerinden yeni bir yorumlama başlar ve ilk başta şunu söyler: "İnsanlar, siz / birer çıngırak değilsiniz de nesiniz / külahında tanrının." İnsanlar, buna göre Tanrı'yı değil de ruhu aramışlardır ve şair de "o görülmez ruhu" aramıştır; hatta bu arama "tabanları şişinceye kadar" devam etmiştir, gitmediği yer kalmamıştır. İstemiştir, "onultan çiçekler kondurmak için / yara dudaklara." Ama, bulamamıştır. Şiirin ilk perdesi "Hep birlikte" söylenen bir şiirle Tanrı ve ruh bahsinde kapanır: "Gidelim/ kutsallığı yüzünden / çarmıha gerildiği ülkede peygamberlerin, buz / verip vücutlarımızı çırçıplak dansa / günahla kötülüğün kara graniti üstünde / çiğ etten bir anıt dikeceğiz."

Şiirin ilk bölümünde tanıdığımız kimselere, ikinci bölümde "iki öpüşlü adam" eklenir. Bu adam gökte bulutların toplandığını görür ama toplanma "gevşek ve çirkin"dir; günün bittiğini söylemek içindir. Artık "gök kızları bile altına düşkün"dür; tek düşündükleri şey paradır. Bundan sonrasında *para ve din* şiirin içinde çözülmeye başlanır. İki öpüşlü adama göre (belki altın ve paradan sonra) tapınaklardan Tanrı'ya övgüler yükselmiştir ve salt bu övgüler için insanlar süslü püslü giysilerle gitmişlerdir buralara, bundan böyle önce armağan, sonra bir lütuf ve çıkara

dayanan "işe yaramayan öpücüklerini" atmıştır o da. Öpücüklerin üstünde küçük kulaklar bitmiştir. Derken, "koşup gelen çocuk öpücükler" de sahnede yerlerini alırlar, "her biri bir damla gözyaşı bırakır." Kırılmışlardır, çünkü onlardan "yığın yığın üretiyorlar." Bir ihtiyar, elinde yolunmuş bir kediyle gelir ve şunu söyler: "Senin tek bildiğin şarkı söylemek gözyaşı yığınları üstüne." Ekler sonra: "Al sevgili Tanrına götür bunları." Mayakovski sahne alır. Beceriksizce ezip çiğner, bir valize koyar gözyaşlarını. Elinde valizle ayağa kalkar. Gideceğini söyler: "Sayıklamalar içinde / Fırlatacağım gözyaşlarınızı / korkunç inanışların kaynağındaki karanlık tanrısına boraların."

Bu şiirdeki tiyatro dizgesi, *Ne Var Ne Yok* (1927) film senaryosuyla da kimi kısımları itibarıyla örtüşür. Kahraman her zamanki gibi Mayakovski'dir. Birinci bölümde iki tüy belirir ve sonra "beyaz bir eşitlik imine" dönüşürler. Adam, "tire-tüyleri çekip" alır. İkinci bölümde Mayakovski belirir, "kalemini tükürükler", kalemi kâğıdın üstüne diker sonra, alnını siler. Başından harfler uçuşmaya başlar ve odaya dağılırlar. Mayakovski yerinden sıçrar, harfleri kalemiyle yakalar.[12]

Bütün bunlar, şiirin temsil edilir bir şey olduğunu söyler; insanlar ve nesneler de bu temsilde yerlerini alır ve kurgulanırlar. Bu kurgu şairin-söyleyenin gösterdikleriyle ete kemiğe bürünür. Nerval'de kurmaca olan *düşler*, burada doğrudan nesne ve doğrudan insanın başından geçmiş olaylar haline gelebilir. Bunlar bir müzik de verirler, örneğin öpücüklerin koşması, birbirine değmesi, gözyaşı dökmesi gözlenebilen bir olay ama aynı zamanda sessizce, sadece kulağımıza çalınan birer ezgidir. Dinsel imge de böyle işler; düş, burada devrim olarak karşımıza çıkar; kâbus ise onlardır!

II

Mayakovski'nin en ünlü şiirlerinden biri olan "Pantolonlu Bulut" (1915) dinsel temalar açısından ilginçtir. Şiirin adı yorumculara göre ilk başta "On üçüncü Havari"dir. *İncil*'deki on iki havariden farklı olarak bu on üçüncü havari "boyun eğmeyi değil, isyanı vaaz" eder. Ancak bu isim, zamanın sansür kurulu tarafından reddedilir, bunun üzerine şiirden altı bölümü çıkarılır. Mayakovski şunu söyler: "Bulut tüylü çıktı. Sansür uzun süre üfledi onu." Bu yüzden şiirin ismi "Pantolonlu Bulut" olmuştur. Mayakovski şiiri ilk kez Gorki'ye okumuş ve Gorki'nin gözlerinden yaşlar akmıştır.[13] İkinci okuması Osip ve Lili Brik'in evlerindedir. Sonra

12. Mayakovski, *Ne Var Ne Yok*, Çev. Samih Rıfat, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2000, s. 26-27.

13. Bu ifadeler Gorki'nin anılarında da geçer. Bkz. S. Vladimirov-R. Moldovski, *Yaşamı ve Şiirlerinden Örneklerle Mayakovski*, s. 54. K. Zelinski, *Sovyet Edebiyatı*, s. 89.

da şiir Osip Brik tarafından basılmıştır. Rivayete göre Mayakovski, bir yolculuk sırasında âşık olur. Kız bir şairle birlikte olmaktan mutludur ama yazgısını bir şairle birleştirme taraftarı değildir, zengin bir adamla evlenmek ister. Şiirin çubuğu buradan yanar.

"Pantolonlu Bulut" Mayakovski'nin en sevilen, içtenliği herkes tarafından kabullenen bir şiirdir. *Bizim* de içinde yer aldığımız bir *ben* ve karşımızda onlar vardır; onlar *sünepe*, *beyinsiz*, *gövdeleri yağ bağlamış* kimselerdir ve doğrudan burjuvaziyi temsil ederler.[14] Biz ise seven ve sevilen, değerleri olan, bunun için çabalayan kimselerizdir. Onların aşk, sanat, düşünce ve dinleri beş para etmez, hepsi yekten kahrolsun: "Siz çıtkırıldımlar / Kemanlarla geçirenler sevdayı / Siz geçiren hamhalatlar dümbeleklere / Derinizi kolaysa tersyüz edin benim gibi / Ortada baştan aşağı dudaklar kalsın bir kere."

İşte bu arada bir melek de belirir; salonda, "melekler takımında görevli bir hanım da" vardır. Mayakovski, eğer onlar isterse, "renk değiştiren bir gök" gibi çılgına dönen bir tene dönebileceğini söyler: "Öyle çıtkırıldım olurum, öyle incelirim ki / Çıkarım insanlıktan, dönerim pantolonlu bir buluta."

Onlardan sonra, O (kadın) belirir. Onun belirmesiyle bekleyiş başlar: *Gelecek mi aşk bana?* Gün devrilir: *On ikinci saat de düşer.* Odanın içinde çamura döner gece ve çamurdan gözlerini kaldıramaz bir çift göz. Bunlar şairin gözleridir. Kaldığı yer oteldir ve otelin kapıları birden gıcırdar; otel bir insan, kapılar bir diştir, kapılar diş gibi takırdar. Kız içeri girer ve şunu söyler: "Evleniyorum ben."

Şiirin ikinci bölümünde çamur yine belirir. Bu sefer yürek çırpınır; düş gücüyle yüzen bir balığa döner yürek; aptaldır!

Bu yeni bir Babil'dir; Tanrı birbirlerini daha iyi anlasınlar diye her birine bir dil vermiyor; tersine, dilleri birbirine karıştırıyor; şimdiki Babil'in kuleden çok sokakları var çünkü; kent denilen ucube ise yolların kararmasından başka bir şey değildir; Babil'den ayrılan kimseler, burada *tükürülmüşlerdir*. Tanrı, melek korusuna seslenmiştir, kesin bir ceza bekliyor ama ne? Tanrı yerine bile sokaklar konuşur, ulur, ağzında ölü sözcüklerin çürümüş cesetleri var ve buradan bir dil doğ-

14. *Onlar*, kimi zaman börtü böcekle ifade edilirler. Mayakovski'nin *Tahta Kurusu* adlı oyunda onlar *Vancia normalis* (Tahtakurusu) ve *Spiesserius Vulgariz* (Adi burjuva) olarak tarif edilirler. Buna kimi açıklamalar da getirir: "İkisi de zamanın küflü yataklarında" gelişirler. *Vancia normalis* karnını doyurduğu zaman yatağın *altına*, *Spiesserius Vulgariz* karnını doyurduğu zaman *üstüne* düşer. Aralarındaki tek fark budur; alta ve üste düşmek. Ancak *Spiesserius Vulgariz* daha tehlikelidir, "karşısındakine uyabilme" ve bazen şiirler yazarak karşısındakini uyutabilme yeteneğini de sahiptir. Kuşlar tiyatrosunda locası bile vardır. Zevk ve sefa içinde yaşarlar. Bkz. Mayakovski, *Tahta Kurusu*, Çev. Sabiha Serim, İstanbul: Habora Yayınları, 1966, s. 65.

mayacak. Şiirin ilerleyen bölümlerinde (4. bölüm) bu sokakları hayvanlar basar.

Bu arada kimi atıflar da hemen dikkat çeker. Mayakovski Faust ve Mefistofeles'in (artık) aynı kişiler olduğunu söyler. İkisi de "gök döşemesindedirler", ikisi de "şenlik fişeğine" benzerler. Mayakovski, "kundurasının çivisinin" bile "Goethe'nin uydurmasından" daha trajik olduğunu söyler. Buradan kendisinin bar bar bağıran yeni bir Zerdüşt olduğunu, *çırpınıp dövünerek* vaazlar verdiğini de belirtir. Bu vaazlar da damar ve kasların dua ve ayinlerden daha güçlü olduğunu söyler. Herkes kendi içinin hapishanesindedir sanki ve Mayakovski, binlerce binlerce Bastille ister. Kurtarıcı mı? Evet gelecektir. Belki de gelmiştir ama kimsenin haberi yoktur. "Kurtarıcı ayaklanma gümbürtüsü"yle gelecek ve biz de doğuracağızdır; bu sırada, Mayakovski yüreğini çıkarıp gösterecektir, ki bu yürek, kana batmıştır, bir bayrak gibi dalgalanacaktır. Ama her şey kurtarıcının gelmesi bile bizim "doğrulmamıza" bağlıdır.

Şiirin üçüncü bölümünde bu düş, bir tımarhane düşüncesi gibi gelir; çünkü doğrulması beklenen kişiler yerinde sayar. Giyotinden kurtulmak isteyen bir adam, ölmeden önce "Van Huten kakaosu içiniz" demiştir ve bunu duyan firma yetkilileri de bu reklama karşı adamın çocuklarına bakmayı üstlenmiştir. Bu kadardır. Kapitalizm kurtarıcı olmuştur; bütün düşleri, ölüm öncesi düşleri bile satın almış, geride kalanları da reklam malzemesi yaparak bir birikime dönüştürmüştür.

Mayakovski buradan meyhaneye açılır, ruhunu şarapla ıslatır ve meyhanenin bir köşesinde Meryem'i görür; Meryem'in yüreğe işleyen gözlerine bakar, "yusyuvarlak". Onunla konuşur. Hayat bir anlamsızlık, garip ve ters yüz edilmiş gerçekler yığınıdır. Bir zamanlar İsa yerine de Barabbas üstün tutulmuştur. Mayakovski Meryem'e şunu söyler: "Sırtında çarmıh taşıyan, maskara edilmiş kişiye." İsa, Barabbas'ın, Van Huten'in çocukları ise reklam ve kakaonun karşısında maskara edilmişlerdir. Mayakovski, Meryem'e sevimli bir çocuk diliyle oğulları içerisinde "en güzeli" olduğunu söyler, ekler bir de: "On üçüncü havarisiyim düpedüz en beylik *İncil*'in."

Şiirin dördüncü bölümünde tekrar sokaklara (kule) döneriz. Burada Mayakovski'nin boynu kalabalıkların parmakları yüzünden sıyrıklarla dolar; onu kurtaracak sevgili de gelmez kapıya; şapkasının iğneleri gözlerine saplanır. "Acım var" der. Maria onu içeri alır, acır gibidir; bugün şiirin bildirisinde "İhanetin kara günüdür." Maria'nın öpülmemiş dudaklarını ister. Korku ise bütün bölüme siner. En büyük korku da "adını unutmaktır" Adı Tanrı'ya eş bir sözcüktür. O kadar sever ki, sanki vücudunun bir parçasıdır. Ellerini, gözlerini, vücudunu ölesiye sever: "Tut ki bir asker, savaşta sakatlanmış bir asker, işe yaramazın, kimsesizin biri, kalan bacağını o kadar sever." Sonra bir köpeğe döner ve nasıl "ta-

şırsa ağzında / kulübesine doğru bir köpek / ezilen bacağını / bir tren tekerleği altında" o da aynısını yapmak ister. İster ki yüreğinin kanı donatsın yolu, ister ki tozlu ceketine yapışsın kan çiçekleri... Mayakovski iç çeker ve iç çekişleriyle kendine emsal kişiler bulur, kendini Yahya'ya benzetir; nasıl ki Yahya kardeşinin karısıyla zina yapan Kral Hirodes'i lanetlemiş ve bunun bedelini başının kesilmesiyle ödemişse Mayakovski de Maria'nın evlenmesiyle başının kesileceğini söyler. Tanık var ama yok. Derken "Bay Tanrı" belirir; gözleri "bulutların bulamacındadır." *Gel* der ona Mayakovski, "bir dönme dolap yapalım/ günah ve sevap ağacına". Dolabın içinde Tanrı olacaktır, etrafında Havva'lar dönecektir ve isterse Tanrı, Mayakovski onun için bulvarlardan kızlar bile toplayacaktır. Tanrı'nın karşısında kendisi de "melek takımındadır" Sonuç vermez ama; Tanrı'yı arama koca bir boşunalıktır: "Seni yüce bir Tanrı sanırdım ya ben." Sıkıntı ise "melek bozuntuları"dır. Bunlar, "cennette kanat kanada" korkuyla kabartmışlardır teleklerini. Bu arada gök sağırdır. Evren uyuyordur. Uyanık biri vardır ama: Lili.

Büyük bir umutsuzluk içinden aynı yılın (1915) ekim ayında "Omurga'nın Flütü" çıkar. Bu, Mayakovski'nin Lili Brik'e yazdığı bir şiirdir. Lili göklerin tasarladığı biridir; böyle girer Mayakovski'nin hayatına ve şiirine; "Pantolonlu Bulut"ta gördüğümüz kasvetli hava bayram yerine döner, sokaklar sevinç içindedir. Tanrı ile barışılır: "Küfür işledim işte / Tanrı yok diye uludum / Ama kızgın uçurumlardan Tanrı / Bir kadın çıkardı, tir tir titreten bir kadın / karşısında dağları / verdi bana / bildirdi buyruğunu: sev bunu."

Aşkın karşılaşmanın, umudun ihtimali bile bir ahuya dönüştürür onu, her taraf kır ve her taraf mavi bulut içindedir. Bundan sonra ayakları basmaz şairin, yıldızların halısını dokuyan (ulu bir işkenceci olsa da) Tanrı'sıyla anlar, ağrı ve acı armağandır. Bu yüzden canı yanmaz, hatta işkence edilse bile dudaklarını ısırır, sesi çıkmaz, isterse Tanrı onu bir atın kuyruğuna bağlar ve çeker isterse yıldızların sivri uçlarında bedeni parçalansın, gelmiştir; Lili, gelmiştir. Acısını küçümsediği Goethe ile bile barışır, Greten de vardır çünkü. Lili nereye giderse gitsin, peşine düşecektir, hatta "öpüşleri" Londra'nın sisleri arasında bile bulacak, "sokak lambalarının ateşten dudaklarıyla" öpecektir onu ve onu tanıdığı günü, tarihi unutmayacaktır hiç; onun adını sözcüklerin çivileriyle kâğıtlara yazmıştır.

Bundan sonrasında Mayakovski insanı derinden solumaya başlar. Bütün günahları bağışlanmıştır: "Dünyayı kutsallaştıran güneş avuçlarını, bütün rahibelerin en dindarı olan gece örtüsünü omuzlarına" koymuştur; *İncil* sevda olmuştur ve öpmüştür onu bin sayfasından. "İnsan" (1916) şiirinin girişinden söz ediyorum. Bu şiirde aşka dualar eden Mayakovski yoktur artık, bunun yerine aradığını bulan biri vardır:

Çocuk İsa'yı gören Yahudi Simeon nasıl ki ona "esenlikle git" demişse, yeryüzü de artık ona git demektedir. "Gemi" de hazırdır; Nuh'un *gemisinin* yerini *gece* almıştır bu şiirde. Mayakovski, anlarız, bu sözleri ana karnından söylüyor, daha doğmamıştır. Şiirin "Mayakovski'nin Doğuşu" adlı bölümde doğumdan öte, Mayakovski'nin doğaötesi ve günlük hayatı birlikte ele alınır; bu hayatta günahkârlar cehennemde inlerken Mayakovski'nin adını anarak yalvarmaz, İsa'nın çarmıha gerildiği Golgota Tepesi'ne inen perdesine papazlar da alkış tutmaz; o "efendi efendi yine" gider ve Petersburg'un "Yaz bahçesinde" kahvesini içer. Böylece Beytüllahm'ın göğünde hiçbir işaret belirmez ve insanlar bu işaret yüzünden uykusunu bozmaz. Onun doğduğu gün "bir umutsuz, bir kesin, bir ötekilere benzeyen" bir gündür ve o doğduğu gün hiç kimse de akıl etmemiştir, dememiştir "kınayalım komşu yıldızı, saygısız eksik diye: Yıldız nedir bu üşüme parıldamaktan? Kutlamayacaksan eğer doğuşunu bir insanın / Yalnız / Şeytan / Olmaz mı yıldız / Övüp ululadığın?"

Bir dizi anlatıdan sonra "Mayakovski'nin Yaşamı ve Tutkusu" işlenir. Yaşamından kesitler kısmında onun böğürmelerinden *büyükler*, *bankacılar,* din adamları ve *nazırlar* telaşa düşer. Kalbini ise bir zincir sıkıştırır: *Din.* Yeryüzü ise sıkıştırır onu, zincirler. Çıkış ise *Tutku* kısmında dile gelir: at kişnemeleri, otomobillerin uluması. Nihayet yeryüzünde duramaz, çünkü "gözler ok fırlatmaya" başlamıştır, gülümsemeler bile "şeytancadır" ve insana yalnızca sayıklamayı öğretirler; özetle yeryüzünde öğrenilen bir tek şey vardır: "Hiçlik kırıntısı." Artık bulutların arasındadır. Dilediği yere gidebilir: "Her yere." Geride kalanlar ise baladların şiirsel çamurlarını çalkalayacaklardır, bu gidişe sevinecek ve peşine düşeceklerdir "Amerikan ceketli / cilalı sarı papuçlu / yeni şeytanın". Bulutlardan sonra gök açılır; Mayakovski buradadır. Bir bulutun üstünden gelmiştir buraya. Burada "herkes ciddidir", "herkesin işi başından aşkın"dır; kimi "bulut ütüler", kimi "güneşin fırınını besler." Ancak bir süre sonra, şiirin "Mayakovski'nin Dönüşü" bölümünde ruhlar sıkılır, sıla özlemi başlar. Döner. Dönüş, *öç saatini* de beraberinde getirir: Çalar. Artık "Mayakovski Yüzyıllarda"dır ve yeryüzü, bu dönüşle "ölüm duasına" başlamıştır.

Benjamin!

Benjamin, 20. yüzyılın önemli filozoflarından biridir. Pek çok kimlikle karşımıza çıkar: Yahudi, Anarşist, Metafizik, Nihilist, Marksist, romantik. Benjamin *Yahudi'dir*. Bu kimlik ona şunu vermiştir: *Sen bir bölensin*. Kimi bölüyor? Saf ve temiz Alman ırkını, kültürünü bölünüyor. Benjamin dinin gizemciliğiyle sınırlıdır ve bu sınır *Mesih*'tir; o, beklenen kurtarıcıdır. 20. yüzyılda Yahudilere dönük katliamlar *Mesih inancını* güçlendirmiş ve *Mesih* bir moral değer olmuştur.

Benjamin'in 1925'te bitirdiği "Alman Yas Oyunları" çalışmasına kadar, *mesih inancının* gizem yanıyla ilgilidir. Bu zaman zarfından sonra Benjamin *Marksist ve materyalisttir*. Onun için materyalizm, insanlar ve dünya arasında bir etkileşimi varsayar: İnsanlar fiziksel şeyler üzerine çalışır ve materyalizm onların bunu hangi yollarla yaptığını ve bunu yapmak için girdikleri ilişkileri ve bunun onların tarihsel olan insan doğasını nasıl değiştirdiğini sorgular.[15] Sorgudan kasıt eleştiridir. Benjamin eleştiri olmadan, bir sanat yapıtının olmayacağı kanaatindedir. Çünkü Sovyet pratiği vardır; burada sanat *büyük oranda* mesaj üzerine kurgulanmıştır; örneğin Charlie Chaplin filmleri pahalı ya da "yasak olduğundan" gösterilmemektedir ama, Chaplin taklitleri burada ünlüdür! Sonra burada ilginç Lenin resimleri vardır; bunlar resimden çok bir kültürü yansıtmak içindir. Lenin iki şekilde tasvir edilmiştir: Halka hitap eden Lenin ve masasında *Pravda* okuyan Lenin. Benjamin, *Moskova Günlüğü*'ne şöyle bir not düşer: "21 Ocak. Lenin'in ölüm yıldönümü. Tüm eğlence yerleri kapalı."[16]

Benjamin'in ilk yazılarında görülen *metafizik* boyut, son yazılarına kadar görülür: 1913'te kaleme aldığı "Gençlik Metafiziği" ile 1940'ta kaleme aldığı "Tarih Kavramı Üzerine" adlı yazılar arasında Gershom Scholem'in işaret ettiği gibi bir fark yoktur; bu, "Marksist kavramlaştırma yöntemleriyle estetik yöntemler arasında köprü kurmak" olarak tanımlanmıştır.[17]

Benjamin *romantik ve nihilist* bir devrimcidir; insanların temel derdi metafiziktir ve devlet gereksizdir; bu haliyle, isteyen bir anarşistin portresini de çıkarabilir. Benjamin *ütopya* peşinde koşar, Sinbad'ın uçan halısı onu alıp Kudüs'e götürebilir. *Romantiktir* ama, romantizmin doğal ve karanlık yanıyla ilgilenir, *gönül yakınlıkları* ile.

Benjamin *Yahudi'dir* ama Gershom Scholem'in ısrarına rağmen Kudüs'e gitmemiştir. Scholem, Kudüs'te bir üniversitede kendisine iş bulabileceğini söylemiştir. *Marksistir*, Brecht ile yalnızca düşünsel değil satranç oynayacak kadar sıkı bir dostluğa sahiptir ama, onunla birlikte hareket etmemiştir. Benzer bir durum akademik çevre için de geçerlidir; Frankfurt Okulu ile ilişkilendirilse de buradaki arkadaşlarıyla bir mesafesi vardır. Kudüs'e gitmediği gibi Amerika'ya da gitmemiştir. Yaşama vaadi olan her yer ve herkesle arasına bir mesafe koymuştur. Bu mesafeden bakmıştır. Umuttan uzaktır. Umuttan uzak olan kimselere vaat edilen tek şey vardır, o da doğmaktır.

15. Esther Leslie, *Walter Benjamin-Konformizmi Alt Etmek*, Çev. Eda Çaça, İstanbul: Habitus Kitap, 2010, s. 12.
16. Scholem, "Walter Benjamin ve Meleği", s. 59-60.
17. Leslie, *Walter Benjamin-Konformizmi Alt Etmek*, s. 12.

Bu haliyle (belki de en çok) Herbert Marcuse'yi etkilemiştir. Marcuse'nin *Tek Boyutlu İnsan*'da Benjamin'e yapılan pek çok atıf vardır, bunlardan biri de şudur: *Umut, sadece umutsuzluktan ötürü bize verilmiştir.* Bu yüzden Benjamin *umutsuz, uzak* ve *huzursuz* kelimeleriyle ifade edilebilir ve günümüzde pek çok sevenini çeken yön de (belki de) budur: *Hepimiz umutsuzuz.*

Nietzsche'de bir üçlem vardır: *Tanrı-İsa, Üstüninsan ve Deccal.* Benjamin'de bu üçlem *Mesih, Melek ve Deccal*'dir. Nietzsche'nin Deccal'i için din, sanatın bir başka biçimidir ve o insanlara bir çalım atarak, dini felsefenin boyunduruğuna verir. Çığlığı hep diri tutan ve yükselten odur. İktidardır.

Hem Nietzsche'de hem de Benjamin'de görünmez varlıklar vardır ama insana onları görünür yapan kimi özellikler verilmiştir. "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı" ve "Tarih Kavramı Üzerine" adlı makalelerinde Benjamin kaçan meleklerden söz eder; (Söz etmek, gözüne getirmek, canlandırmaktır.) Mesih devreye girer ve meleğin yapamadığını yapar. Kaçış, hep insanın kendi kaçışı değildir. (Denilebilir ki) Melekler kadın, Mesih erkektir. Soru da şu: *Kur yaptığımız kadınların hiçbir zaman tanıyamadıkları kız kardeşleri olmamış mıdır? Yanıt: Böyleyse (olmuşsa), o zaman geçmiş kuşaklarla bizimkisi arasında gizli bir anlaşma var demektir. Çıkış: O zaman demektir ki, bizler bu dünyada beklenmişizdir. (...) Bize de zayıf bir Mesih gücü verilmiştir.*"

Soruları gerçek isimlerle değiştirmek gerekir bazen. Örneğin Nietzsche'nin *melek* dediği kimseler Lou Salome ve Cosima Wagner olabilir mi (olur); ikisi de birer "zaaf" ikisi de birer kaçış, ikisi de birer melek ve ikisinin de Deccalleri (erkek) vardır. Nietzsche için Cosima'dan kaçış ve kopuş Wagner'le başlar. Wagner, Dionysos'un yeniden doğuşu, hatta *simetrisidir.* Salome için de benzer bir hal vardır; o, sürekli diken üstünde tutar Nietzsche'yi. Kaufmann'ın ifadesiyle Zerdüşt'ün havarilerinin tümü erkek olsa da ve Zerdüşt yakıcı sözlerle kadınları kötülese de, Nietzsche'nin bir havariden beklediklerini en iyi yerine getiren kadındır: Lou Salome. Bu kadın, *soğukluğu insanı yakan, öfkesi baştan çıkaran, uzak durarak kendine bağlayan, küçümsemesi ile tahrik eden* biridir Zerdüşt'te ("Bir Başka Dans Şarkısı"). Salome hayatı temsil eder, hayattır. Zerdüşt, yaşlı bir kadının uyarısıyla eline kırbacı alıp hayatı kırbaçlar. Hayat karşısında çaresiz kalan melek ve Zerdüşt'tür. Mesih'e düşen ise delirmektir.

Benjamin'den devam edecek olursam benzer bir dizge işler: Jula Cohn ve Asja Lacis; ikisi de Benjamin'in sevdiği-âşık olduğu, ulaştığı ve uzaklaştığı kadınlardır. İkisi *zaaftır*, ikisi de "belki hiçbir zaman" ama hep *son bakışta* fark edilenlerdir. Görüntüdürler ve gözden kaybolmazlar hiç, bir

tek ona görünürler. Bu kadınlar sevgili kocaları için belki de birer oyuncaktır. Benjamin'in günlüğünden yakaladığımız ve Asja Lacis'in kocasıyla göz göze geldiği anlar korkunçtur.

Benjamin *son bakışta aşkı* savunur. *Son Bakış*'ın çıkışı Baudelaire'in "Geçen Kadına" adlı şiirde anlattığı kadın mıdır yoksa, Goethe'nin *Genç Werther'in Acıları*'nda arada bir yerde tanıdığımız, aslında hiç dikkatimizi çekmeyen Heinrich midir? Belki.

Baudelaire'in anlattığı adam çökmüştür, içki içer; yeri bir köşedir. Ayrıca *ipsiz*in tekidir. Ama bu adam, kadının bir bakışıyla köşesinden, yani *karanlıktan, karanlığından* çıkar. Adam, kadının gittiği yeri bilmez. Adam, kadını ebediyette görecektir. Heinrich ise *Genç Werther'in Acıları*'nda ara bir adam, bir koridordur; ilk bakışta, odaları göstermek için anlatıya ilave edildiği bile düşünülebilir. Siliktir. Ne Werther gibi intihar eder ne de Charlotte'un kocası Albert gibi istediğini elde eden düzenin adamlarından biridir; o, Charlotte için kendini kırlara vuran, kış günü kırlarda çiçek arayan, her koşulda Charlotte'u seven; Charlotte'un var olmasıyla yetinen, onun evli olmasını umursamayan *salt seven* biridir; aşkından delirmiştir. O *son bakışta âşık* olmuştur. Heinrich ile Baudelaire'ın *ipsizi* ikizdirler. Charlotte, üçlem içerisinde Cosima Wagner, Lou Salome, Asja Lacis ve Jula Cohn'un da kendi zamanlarındaki tekrarı, belki de âşık olduğumuz kadınların, bu zamana yayılan kız kardeşleri, *ikizleridir*.[18]

I

Benjamin, Klee'nin "Angelus Novus" adlı tablosunu 1921'de satın almıştır. Benjamin'in izleyenleri bu tabloyu düşünmeden edemezler. Resme giden hikâyenin tarihinde Jula Cohn vardır belki. Cohn, Benjamin'in *çocukluk* arkadaşlarından Alfred'in kız kardeşidir ve Scholem'e 1917'den sonra görüşmemişlerdir, 1921'de karşılaşırlar. Benjamin evli olmasına rağmen Cohn'a tutulur, hatta bir süre evlerinde kalır. Cohn, kimi yorumculara göre Goethe'nin kahramanı Ottilie'e benzer; *şeytani bir derinliği* vardır: *Bitkiler gibi sessizdir*. Benjamin 1924'te Asja Lacis'e tutulur: Lacis ona benzer, Cohn, Lacis'e benzer. Bütün melekler birbirine benzer. *Kabala: Tanrı ne o ne budur, hem o hem de budur.* Talmud'a göre melekler, Tanrı'nın önünde ilahilerini söyledikten sonra, varolmaktan çıkar, yokluğa karışırlar.[19]

"Angelus Novus"un gözleri Benjamin'i etkiler; meleğin gözleri tıpkı kanatları gibi açıktır; "yüzünü geçmişe dönmüştür" ve önündeki enkaz

18. Erkan Tüzün, "Benjamin, Deleuze, Nietzsche", *Cogito*, Sayı: 52, s. 149-159.
19. Scholem, a.g.y., s. 69.

parçası gökyüzüne yükselirken, *bir fırtına onu arkasını döndüğü geleceğe iter*. "Bu fırtına" der Benjamin, "bizim ilerleme dediğimiz şeydir"

Bu ve Klee'nin çizdiği diğer meleklerin kaynakları arasında ilk akla gelen Rilke'nin *Duino Ağıtları*'dır. *Duino Ağıtları*'nda melekler, *ürkünçtür*; ayrıca bir gölge düşürmem gerekirse ağıtların meleği baştan yitirilmiş sevgilidir; onu baştan yitirmiş kimseler görülebilir; o da baştan yitirmiş kimseleri görür.

Bu melek, Nietzsche'nin "Ariadne" şiirinde dile getirdiği sevgiliye de benzer; bu sevgili, (bu kadın) ateşle yan yana durur Nietzsche'nin kalbinde, yanmaya yanaşmaz, sonra *adlandırılamayan* büyük bir düşünceye döner; adlandırılamadığı ve açıklanamadığı için "iğrençtir", bu yüzden göğe çekilir, burada, bulutların ardında bir avcıya döner, şimşek salar; avını çırpınırken görür, güler, tanınmaz tanrı, odur belki, odur; acı çektirmekten haz alır; çırpınan aşığın soluğunu duyar, kalbini dinler; bazen fidye ister, gururunu incitir âşığın, gözyaşları ona aktıkça ferahlar, sanki kalbi yandıkça aydınlanıyordur, buna rağmen âşık ona şunu söyler, *gel, geri gel.* Bu sayhadan, Benjamin'in *geri dön, geri dön* sesini duyanlar da olacaktır.

Doğu'da Şeytanın Aksi

Doğu Edebiyatı

Tarih üç medeniyete tanıktır: Mısır, Mezopotamya ve Yunan. Yunan medeniyeti bütün Avrupa'yı kapsar ve Rönesans'a kadar Doğu ile kültür ve medeniyet açısından rekabet edecek durumda değildir. Rönesans'tan sonra Doğu ve Batı keskin çizgilerle birbirinden ayrılmışlardır. Bunun nedeni Aydınlanma'dır. Batı aydınlanmış, Doğu karanlıkta kalmış bir bölge ve ruh olarak tanımlanmaya başlanmıştır. Buna göre Batı doğru düşünmenin, aklın ve bilimin vatanıdır. Doğu ise tersidir; akıl ve bilim dışı ne varsa, buradadır. Doğu daha çok üçe ayrılmıştır: Şark-İslam medeniyeti, Hint medeniyeti ve dünya nüfusunun büyük bir kısmını barındıran Çin medeniyeti.

Şark-İslam medeniyeti ve bunun üzerinde şekillenen edebiyat denilince akla Arap, Fars ve Kürt kültürü gelir; bu üçüne, 12. yüzyıldan (1071) sonra Kafkasya üzerinden Kürdistan'a gelen Türkler de eklenmiştir.

Bunun yanında Hıristiyanlık üzerinden gelişen bir Doğu da vardır; bu daha çok Arap, Süryani, Ermeni ve Rum halklarına tekabül eder. Benzer bir durum Yahudilik için de geçerlidir.

Arapların İslamiyet öncesi gelişkin bir şiir kültürlerinin olduğu bilinir; hatta edebiyat denilince sadece akla şiir gelir ama *Kuran*'a kadar hiçbir eser yazılı hale gelmemiştir. *Kuran*'dan sonra yazılan şiirlerde ise maksat *Kuran*'ın anlaşılmasıdır. Buradan bir dizi gezici şair çıkmıştır. Bu şairler hakkında bilgimiz yoktur. Arap toplulukları için İslam bir milat olmuş ve bu kültür etrafında insanlar bir araya gelmişlerdir. İslam medeniyeti bu yüzden bir sanat medeniyeti değil, şehir medeniyetidir; Mekke, Medine, Kufe, Basra, Şam, Bağdat ve Kahire İslam'ın şehirleridir ve bu şehirler şiirin, edebiyatın ya da resmin değil, görkemli camilerin şehirleridir; amaç değil, araçtırlar, buralar inanan kimseler içindir ve amaç imar değil, imandır.

İran ise Zerdüştilikten başlayarak geniş bir kültür odağı olmuştur. Hatta Dante'nin çok öncesinde, *İlahi Komedya*'ya benzer kimi eserler verilmiştir. Ardaviraf'ın *Ardavirafname*'si bunlardan biridir. Şiirin kahramanı Cennet, Cehennem ve Araf'a doğru yolculuğa çıkar. Şiir İskender'in İran'a gelip sarayı ve tapınakları yıkması ve en önemlisi de Avesta'yı yakmasıyla başlar. Bunun üzerine toplanan din adamları aralarından bir kişiyi seçip onu yolculuğa hazırlar. Ardaviraf'ın ruhu bedeninden çıkar *Çeka Daiti Dağı*'nı, buradan *Çinvat Köprüsü*'nü geçer ki, bu köprü *deneyen, ayıran* ve *seçen* anlamındadır. Ardaviraf, Araf'a ve buradan Cennet'e geçer. Yolcululuk, Cehennem ile sonuçlanır. Suruş ve Azer, Ardaviraf'ın elinden tutup Dünya'ya gönderirler. Bütün zaman tıpkı miraçlarda olduğu gibi uykuda geçer. Yedinci gün ruh bedene geri döner.[1]

Arapların yayılımcı politikası ve dini bu politikanın bir aracı saymasıyla birlikte (634-644) İran işgal edilir ve üç yüz yıl boyunca Farsça yerine Arapça kullanılır. Şiir de bu zulümden payını alır. Örneğin Abbasiler döneminde Horasan Valisi Abdullah b. Tahir'e bir adam *Vamık ile Azra* kitabını getirir ama vali, "Biz *Kuran* ve hadisten başka bir şey istemeyiz" deyip kitabın suya atılmasını emreder.[2] Kitap diğer başka kitaplarla birlikte suya atılır. Şairleri etkileyen en büyük olay olan Kerbela katliamı ise bu tarihlerde boy verir.[3] İslam evrilmiştir.

1. Nimet Yıldırım, *Ardaviraf ve Ardavirafname, Doğu Araştırmaları Dergisi*, Sayı: 1, 2008, s. 38-56.

2. Devletşah, *Devletşah Tezkiresi,* Ankara: Milli Eğitim Basımevi, 1963, s. 55.

3. Başta Fars olmak üzere diğer Doğu halklarını etkileyen *Kerbela Katliamı*'ndan kısaca söz etmem gerekirse; Muhammed'in ölümü ve yerine geçen halifelerle (Ömer ve Ebubekir) birlikte geniş boyutları olan bir taht kavgası başlar ve bu kavga Ali'nin namaz kılarken Muaviye'nin kiralık katillerden Mülcem'il tarafından zehirli bir kılıçla yaralanması ve iki gün sonra ölmesiyle (661) dalbudak sarar. Hedefte

Edebiyat karşıtı dönem 10. Samanoğulları ile biter. Onların zamanında şair saraya girmiş ve Rudeki adlı bir şair şiirlerini Farsça söyleme olanağı bulmuştur.[4] Firdevsi (940-1020) ile Fars edebiyatı Farsça söylemin doruğuna ulaşmıştır. Zamanla bu halka genişlemiş, Fars edebiyatı sütunlar çıkarmıştır; Fars olmayanlar da Farsça eserler vermişlerdir. Fars edebiyatı denilince Firdevsi, Nizami, Mevlana, Sadi, Hafız ve Cami akla gelmektedir. Nizami ve tartışmalı olan Mevlana'nın dışındakiler Fars'tır. Hallac-ı Mansur da (857-922) ortak bir değer olarak yerini alır.

Türkler ise Çin ve Hint medeniyetleri arasında kalmış ve daha sonra Kürdistan ve İran üzerinden İslamiyet ile tanışmışlardır. İslam öncesi Budizm ve Manizm etkisindedirler. Osmanlı devletinin kurulmasıyla birlikte pek çok halk bir araya gelmiştir ve bu halklar dillerini konuşmuşlardır: Kürtçe, Türkçe, Farsça, Arapça, Arnavutça, Boşnakça, Bulgarca, Hırvatça, Maçarca, Rumca, Ermenice. Osmanlı-İslam dışında kalan diğer tek tanrılı dinler de kısmi baskılara rağmen varlıklarını sürdürmüşlerdir. İlk ciddi şiir örneklerini da Selçuklular döneminde Mevlana (1207-1273) vermiştir. Mevlana, Nizami gibi Kürtler, Farslar ve Türkler tarafından sahiplenir. Mevlana ile aynı zaman diliminde yaşayan Yunus Emre (1240-1320) ise halkın dili ve tasavvuf duygusunu (Alevi-Bektaşi) birleştirerek ayrı bir kol olarak edebiyat içinde yaşar. Ona zamanla Pir Sultan Abdal ve Karacaoğlan gibi görkemli halk ozanları da eklenir.

Türklerin en önemli eseri olarak kabul edilen *Dede Korkut Hikâyeleri* 15. yüzyılda yazıya geçirilir. Divan edebiyatı ise tekke ve saray arasında gelişir. Farsça ve Arapçanın etkisiyle divanlar yazılır; bunun nedeni İslam'ın ortak kültür olarak benimsenmesidir; Şeyhi, Hayali, Necati ve sonraki yıllarda Fuzuli, Baki, Nef'i, Nabi; Lale Devri'nde Nedim önemli

---

Ali'nin çocukları vardır. Hasan, Yezid'in teşvikiyle karısı Cu'de tarafından zehirlenir. Bir süre sonra Hüseyin (72 kişi) Kufe'ye doğru yola çıkar. Kerbela yakınlarında Muaviye'nin oğlu Yezit'in askerleri tarafından kuşatılıp kılıçtan geçirilir. Katliamla binlerce şiir yazılmıştır. Fuzuli'nin ünlü Hakikatü's-*süheda*'sı bunlardan yalnızca biridir. Kerbela ile ilgili sahnelenen *Ta'ziyeler*de şeytan, cinler dikkat çeker. Bunlar maskelerle ifade edililer. Katliamı yapan kimseler ağlar; örneğin Hüseyin'i katleden Şimr'i oynayan oyunca ağlar. Kimi zaman Ta'ziyelerde komik ya da korkunç da maskeler üzerinden işlenir. Ömer ve Ebubekir, Judas'ın durumu ile benzerdir. Ta'ziyelerin birinde Ömer, bir köpekle gezmektedir. Ömer'in yanındakiler eşek üzerinde gitmektedir. Şeytan ise yarı çıplak derisi boya ile lekeler yapılmış, yüzü sarıya, ağzının ve gözlerinin kıyısı beyaza boyanmış bir vaziyettedir. Başında boynuzlar vardır. Ömer meydana çıkar, bir konuşma yapar. Yemek yer ve şeytanın önerisi üzerine sarhoş olur; dans eder, yanındakiler onu taklit eder, sonrasında Ömer, bir havuza düşer. Metin And, *Ritüelden Drama, Kerbela-Muharrem-Ta'ziye,* İstanbul: YKY, 2002, s. 202-212 (Ömer için bkz s. 100).

4. Mürsel Öztürk, *İslamiyet'ten Önceki İran Şiiri,* Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 1983, s. 9-10.

şiirler yazmışlardır. Bunların çoğu Türk değildir; Fuzuli, Nef'i ve Nabi Kürt'tür. 18. yüzyılda Neşati ve Şeyh Galip; 19. yüzyılda Namık Kemal ve Tevfik Fikret; 20. yüzyılda Yahya Kemal ve Nâzım Hikmet dikkat çekerler.[5]

Kürtler Nizami, Fuzuli, Nefi ve Nabi gibi büyük şairler çıkarmışlardır. Bunlar Farsçayı Kürtçeye tercih etmişlerdir. Hatta Nizami, Farsça'nın şeker olduğunu ama Kürtçeden tatlı olmadığını söylese de eserlerini Farsça vermiştir. Örneğin Farsçanın büyüklüğünü ispat için Firdevsi'nin çıkışına benzer bir çıkış ancak, 17. yüzyılda Ahmed-e Xani'de görülür; Xani, Kürtçe için ısrar eder. Kürtçe önemli şairler yetiştirmiştir; Selim Temo tarafından hazırlanan *Kürt şiiri Antolojisi*'nde 293 şairin, 520 şiiri yer alır.[6] 15. yüzyıldan 20. yüzyıla en fazla öne çıkan şairler arasında Elî Herîrî, Ahmed-e Ciziri, Feqiye Teyran, Ahmed-e Xani, Mele Ehmede Bate, Abdullah Mevlevi, Piremerd Cegerxwîn, Abdullah Goran, Osman Sebri, Şerko Bekes gibi şairleri anmam gerek.

Şeytanın Ortaya Çıkışı

Muhammed Mekke'de doğar; babasının adı Abdullah, annesinin ismi Amine'dir. Onun doğumu şiirlerde (Mevlit) meleklerin göklerden saf saf inmesiyle başlar ve hepsi birer birer Muhammed'i tavaf ederler. Doğar, büyür. Okuma ve yazması olmadığı için sadece bakar ve dinler böylece kusursuz olan gücün sırlarını arar; yirmi yaşındayken kırk yaşında bir kadınla evlenir. Büyük bir dinin kurucusu olur. Bugüne kadar Zerdüşt'ün Avesta'sı, Musa'nın *Tevrat*'ı ve İsa ile birlikte *İncil* vardır. Bunlar bilinir. Ancak bunlar "masal gibi gelirler" ona.

Muhammed'e zaman içinde vahiyler gelir. İlk düşmanları olan Mahzun ve Ebu Cehil, bunları halüsinasyon (ya da rüya) olarak yorumlar; belki kâhindir; Zerdüştiliğin cinleri belki ruhuna girmiştir. Böyle derler. Kimileri Muhammed'in Yahudi ve Hıristiyanların etkisinde kaldığını söyler; makas Şeytan'la atar; çünkü *Tevrat* ve *İncil*'in tersine bir hizmetkâr, *göksel konseyde* yer alan biri değildir Şeytan, düpedüz yeminli bir düşmandır ve tıpkı Tanrı gibi o da tektir. Zerdüştiliğin kötülükle birlikte anılan cinleri ise, birden Muhammed'in eski kabilesinin putlarına döner. *Kuran* ve *Tevrat*'ta bulunan şeytan ve kötülük cinlerinin hiçbiri yoktur. Bunlar ne ölümlülerle sevişir ne de devlerle. Bir dil ve hiyerarşi içinde yer almazlar; güzel ve çirkin değildirler; tek kelimeyle Şeytan, Allah'ın

5. Bu iki isme Necip Fazıl Kısakürek, Ahmet Hamdi Tanpınar, Asaf Halet Çelebi, Ahmet Muhip Dıranas, Cahit Sıtkı Tarancı, Orhan Veli, Melih Cevdet Anday, Oktay Rifat, Behçet Necatigil, Fazıl Hüsnü Dağlarca, Cemal Süreya, Turgut Uyar, Edip Cansever, İlhan Berk, Ece Ayhan, Sezai Karakoç, Salah Birsel, Can Yücel gibi isimler eklenir.

6. Selim Temo, *Kürt Şiiri Antolojisi*, İstanbul: Agora Yayınları, 2007.

ve meleklerin düşmanıdır ve yeri ise cehennemdir. *Kuran*'da cehennem yirmi yedi bölümde *ateşin ezeli olarak yandığı* bir yer olarak belirir; Şeytan buraya "kibirliliği" yüzünden düşmüştür. *Tevrat* ve *İncil*'de sözü edilen kötülük, gizli bir temel olarak işler; var olmak arzusundan, *şeytanımsılık* çıkar ve Allah için kendinden feragat etmeyen *aptal*, dahası, *şeytanın kölesidir*: Açıktır, şeytanın doğum yeri bireyin yadsımalarıdır.[7]

Muhammed'in hedefi merkezi iktidardır. Sasani ve Bizans hegemonyasının dışında kalan bütün halkların birleştiricisidir ve öğretisi de buna uygundur. Çok sonraları bu hegemonya içinde yer almayanlar (Afrikalılar, Filistinliler, Yemen Yahudileri, din değiştirmiş Hıristiyanlar, Gürcüler, Kabilliler, Trakyalılar, Makedonlar, Kürtler, Çerkezler ve hatta Asyalılar) bile İslam'ın ana vatanına (Arap dilinin, dininin ve genel anlamda dinin doğduğu yere) gönderme yaparak Arap diye anılacaklardır.[8]

İslam ve Muhammed'e değer vermek, saygı göstermek gerek ama bu onun ölümünden sonra gelişen politik nüfuzu görmemek değildir; *vahiy*, yüzyıllardır mistik bir dünya vaat eder bize, *tarih* ise devasa katliamlar bırakmıştır. İslam geniş bir dindir ama bunun yanında bu dinin, salt bir ulus yaratmaya evrildiğini görmek de tek kelimeyle hazindir. Bugün dünya ölçeğinde nüfusunu koruyabilmiş tek ulus Arap ulusudur; 22 devlet, 400 milyona yakın bir nüfusa hükmeder; bu devletlerin dini İslam'dır!

Arap topluluğu her ne kadar bir peygamber çıkarmışsa da bir felsefe üretememiştir. Dahası felsefenin gelişimi her fırsatta engellenmiştir. Bunun altında sadece zamanın siyaset iklimine iltica etmeme vardır. Bunun yanında Arap olmayan akıldan duyulan korku ise azımsanacak gibi değildir.

Beyazid-i Bestami (804-874) İslam'ı sonradan kabul etmiş Zerdüşti aileden geliyordu. Cüneyt-i Bağdadi (822-910) aslen Nihavendli idi; ailesinin yaptığı cam işçiliğinden dolayı Bağdat'ta doğmuş ve burada ölmüştü; Bestami ve Bağdadi Hallac-ı Mansur ile birlikte ilk kuşaktılar ve bunlar ya öldürülmüş ya da zamanın iktidarınca sindirilmişlerdi. Sonraki dönemde siyasete uygun bir ahlak benimsenmiş, *birbirini öldürme dönemi* başlamıştır. Bestami ve Hallac'ın *ışığı* üzerinden hareket eden Sühreverdi (1155-1196) bunlardan biridir; derisi yüzülmüştür. Bu hat, Muhyiddin İbn Arabi (1165-1241) ile devam eder. Arabi'nin şansı diğerlerine benzemez; Sühreverdi'nin derisini yüzen Eyyubiler, Arabi'yi Dımaşk Valisi'nin özel korumasına verirler. Bunların çoğu Arap değildirler; bir yanda Hint ve İran'ın mistik kültürleri, diğer yanda Mısır,

---

7. Gerald Messadie, *Şeytanın Genel Tarihi*, s. 499-503; Maxime Rodinson, *Muhammed*.

8. Ahmet Yaşar Ocak, *Zındıklar ve Mülhitler*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1998, s. 46-49.

Suriye ve Lübnan üzerinden Helenizmin etkisi altında İslam'ı benimsemişlerdir. Muhakeme etme güçleri vardır, zamanın uleması için bu muhakeme bile *şirk*le birdir ama![9]

Bu yüzden tarikat ve mezhepler Arap aklının dışına çıkmış ve İslam'ın özü olan *Kuran*'ı bir hayat biçimi olarak algılamışlardır. Arap aklı için İslam *krallık, prenslik* gibi yapılar anlamına gelmiştir. Kadirilik, Nakşibendilik ilk bilinen, varlıklarını sürdüren yapılardır. Ayrıca İslam dışında kalan Yezidilik zengin bir birikimle varlığını sürdürür. Dikkat edilirse tarikat ve mezhepler Arap kökenli değiller. Bunlar çoğunlukla Kürt, Fars, Özbek'tirler; Kadirilik tarikatının kurucusu Abdülqadir Geylani (1077-1166) Kürt; Nakşibendiliğin ilk önderlerinden Abdülhalik Gücdevani (1179-200) ve sonra bu tarikatın reformcusu olan Bahâeddin Nakşibend (1318-1389) Özbek'tirler (Buhara); tarikatın düşünce yapısının ilk nüveleri de Fars olan Beyazıd-ı Bestami'de görülür.

Arap toplumu üzerinde yürüyen İslam kente ve iktidara yönelirken tarikat silsilesi kendini daha çok dağ ve çölle açıklar; Kadirilik sesli bir şekilde *anlamı* (zikri) yineler, Nakşibendilik *sessizliği* seçer; biri dağ, biri yeraltıdır. Bu ikisi dışında kalan Yezidilik ise Laleş Vadisi'nden nefes alır. 13 ve 17. yüzyılları arasında devletten bağımsız olarak bir de Mevleviliği de görürüz.

Şiir ise Arap toplumunda eskidir ama zamanla bu eski gelenek *gizemle* birleştirilerek büyünün bir parçası olarak lanse edilmiştir. Bunun nedeni ise şeytanın ilhamın kaynağı olarak görülmesidir: *Geceleyin geliyor ve kulağa bir şeyler söylüyor.* Şöyle bir rivayet vardır; Muhammed şairlerden Züheyr b. Ebû Sülmâ'yı görünce şunu söylemiştir: "Allah'ım beni onun şeytanından koru."

Tasavvuf bağlamında şeytanla ilgili ilk ciddi tartışmalar Hallac-ı Mansur ile başlar. Bir Zerdüşti torunu olan Hallac-ı Mansur, Fars eyaleti olan Tur'da doğmuştur. Ünlü mutasavvıf Sehl-et Tusteri'den (816-896) dersler almış ve onunla birlikte Basra'ya gitmiştir (sürülmüş). Daha sonra Bağdat'a giden Hallac, burada Amr b. Osman el-Mekki'nin öğrencisi olmuştur. Burada Cüneyt-i Bağdadi (822-911) ile arkadaşlık kurmuştur. Cüneyd, Hallac'a *tasavvuf libası* (hırka) giydirmiştir. Ancak Hallac, (896) ilk haccından sonra Bağdat'la ve burada kurduğu bütün bağlarla ilişkisini kesmiş, İran'ın güneybatısındaki Tuster'e gitmiştir. Hırkayı bir yana atmış, manevi hayatı vaaz edip halka bunu öğretmek istemiştir. Hallac ikinci defa hacca gimiş (905) ve peşi sıra Hint'e, Türkistan'a ve Çin'e açılmıştır. Tekrar hacca gitmiş (903), iki yıl burada kalmış ve son-

9. Gerald Messadie, *Şeytanın Genel Tarihi*, s. 505.

ra yine Bağdat'a dönmüş ve burada fikirlerini açmıştır. Hallac'a göre "nihai gaye" yalnızca sofiler için değildir; her insan Allah'a vasıl olma hakkına sahiptir; bu ulaşma ve erişmenin tek aracı da aşktır; aşkın da tahavvül, değişim yaratan ilahi bir tasarruf gerektirdiğini, böylece varlığın erişebileceği en yüce hale erişebileceğini söyler.[10]

Hallac'ın bu görüşleri dönemin iktidarını ve iktidarla dirsek temasında olan ilahiyat çevrelerini zorlar. Şeriat çevresinde bir araya gelen ilahiyat çevresi Hallac'ın "ulaşma" ve "erişme" görüşünün (fena fillah) lahût (niteliksiz: bî-keyfiyet ve bî-rek, ki buna Hu ile işaret edilir) ve nasûtu (maddenin karanlığıdır; bu, âlem ve insanın toplamıdır. Buna göre ruh karanlıktadır) karıştırdığını ve bunun da bir tür kamutanrıcılık (panteizm) olduğunu söyleyip Hallac'ı da kınarlar. Siyasetçiler, bu hali kışkırtılar. Mutasavvıflar ise çekingendirler, Hallac'ın aceleci ve tedbirsiz davrandığını ima ederler. Varılan sonuç Hallac'ın takıyye (örtme) ve ketman (disiplinler arasında inkâr, nifak) ilkesini ihlal etmiş olduğudur. Din adamları ve siyasetçiler bir araya gelmiş, İbni Davud Ispanani'den de fetva almışlardır: Hallac şeriata karşıdır ve bunun için "katli mübah ve meşrudur". Hallac, sekiz yıl, yedi ay hapiste kalmış, sonuçta asılmıştır. Asılmadan önce el ve ayakları kesilmiş, sonra bütün cesedi yakılmış, külleri Dicle'ye savrulmuştur. Bu arada kız kardeşi nehirden su almıştır. Bu suyu içmiştir. Ruhu, kız kardeşinin içinde sağlam bir yer bulup yaşamıştır.

Hallac'ın asılması birçok nedene bağlıdır. Bunlar arasında en önemlisi şeytana yaklaşımıdır. Bu görüşlerin çoğu şiir yoluyla dile getirilmiştir ama yargılayan hukuk sistemi şiirden anlamadığı için onu dedikodularla mahkûm etmiştir.

Hallac *insan, tanrı ve evren* üçlemesine dayanan bir varlık felsefesi önerir; buna göre gerçek olan *bir*dir; çokluk ise bu *bir*in değişik biçimi ve bu biçimden gelen niteliklerdir; insan evrenle birlikte, *bir*in dışında değil, içindedir ve ona özdeştir. İnsan, Tanrı'dır, Tanrı'dan bir yapraktır; Tanrı ise insan değildir, evrenin bütünüdür. Evren ise yaratılmamıştır, bir ışık ve sevgi yumağı olan Tanrı'dan fışkırmıştır.

Bu biraz da bizi karşıtlık ilkesine götürür. Zariyat Suresi'nde (49. Ayet) her şeyden iki çift yaratıldığı ifade edilir; burada, iyilik tümden kötülüğün karşıtı değildir: İyiliğin karşılığı ödül ile kötülüğün karşılığı ezadır, özetle iyilik, Allah'a açıldığından daha ağır bir konumdadır, tümden bir eşitlik söz konusu değildir. Eski dinlerden Maniheizm'de aydınlık ve karanlık sürekli bir savaş ve yenişememe halindedir. Zerdüştlüğün dualizmi yine bu tema üzerinedir. Çin'deki *Yin* ve *Yang* yine zıtlıkları dile getirir ve bu zıtlık tam bir daire oluşturan iki balıkla ifade

10. Henry Corbin, *İslam Felsefesi Tarihi,* Çev. Hüsrev Hatemi, İstanbul: İletişim Yayınları, 1994, s. 346-347.

edilirler; bir balığın gözü siyah diğerininki beyazdır. Buna göre çekirdek zıt olanın içindedir; yaşamın içindeki çekirdeğin ölüm olması gibi iyiliğin özünde de kötülük vardır.

Ortadoğu'daki bütün dinlerde Âdem-erkek toprağı, Havva göğü simgeler ve ikisi bir bütün oluştururlar: *İnsan*.

Hallac karşıtların birliğini ve bunların birbirlerine etkisini dile getirir; karanlık ve aydınlık; sevgi ve nefret; ak ve beyaz; hayır ve şer ondan gelir. Kötülüğe *kötü* diyemeyiz, çünkü onun kaynağı *iyiliktir*; çünkü *hayır* kadar şer de haktır. Şiir üzerinden devam ettirecek olursam *ben, sen* ve *o* aynı kişide yer alır. Bir şiirinde Hallac "buyur, buyur ey sırrım, ey ruhum" der. Buyur eden, sırrın sahibi ve ruh aynı kişiye sirayet eder. Aynı dizge "Buyur, buyur, ey gayem ve şuurum" diye devam eder. Bağlam şudur: "Çağıran ben miyim yoksa sen mi? Benden mi çıkar feryat, senden mi?" Allah manadır. Bu mana ile ruhları çeker; delil ise "senden sana" doğru insanı çağırmaktır; çağrıyı insan gözle göremez, kalbinde duyar, kalbinde görür ama gözlerinde hep *O* vardır; *O* yine, sendir, bendir!

Hallac için Allah, *bir yerde* değildir. Her yerdedir. Bütün mesele onu aramaktır. Bazen ona ulaştığını söyler ve bu karşısındakine korku verir... Hallac'ın şiirlerinde geçen şeytan bahsi ise bir sır olarak bin yıldan fazla bir zamandır tartışılır.[11]

Hallac öncesi şeytandan ilk söz edenlerden biri Ca'fer-es Sâdık'tır (702-765): "Allah bazen dilemediği halde emretmiş, bazen de emir verdiği halde dilememiştir: İblis'e, Âdem'e emrettiği halde secdenin yapılmasını irade etmemişti. Eğer İblis'in secde etmesini isteseydi İblis, secde ederdi. Âdem'in malum ağaçtan yemesini yasaklamıştı ama iradesi ağaçtan yemesi yönünde idi. Eğer ağaçtan yenilmesini istemeseydi Âdem yemeyecekti."[12] Ca'fer-es Sâdık'ın kimi konuşmalarında da şeytan geçer ve çoğunlukla şeytan, Ehl-i Beyt arasına sızmış kimseler olarak tanımlanır.

Hallac'ın bu sözden, yorumdan haberi olup olmadığını bilmiyoruz. Hallac şeytanla ilgili ilk yorumları büyük ihtimal hocası Sehl-et Tusteri'den almıştır. Tusteri, tasavvuf ikliminde ilk defa *nur* ve *nur-u Muhammedî*

---

11. Kimi tartışmalarda şeytan ya da iblis sakınılacak bir varlıktır ve âlim bu yolları gösterir. Eski olduğu için önemli olan el-Muhasibi (781-857) bunun tipik bir örneğini verir. El-Muhasibi'nin *Er-Riay-Nefs Muhasebesinin Temelleri*, adlı eserinde iki makale vardır; bunlardan ilki "Düşman ve iblisten nasıl sakınılacağına dair", ikincisi "Düşman ve iblisten sakınırken yapılan yanlışlıklara dair"dir. Bu iki makalede de ideal mümine dikkat çekilir. İlk makalede ideal olmayan mümin "Allah zikrinden çok, şeytan zikrine vermiş" kimsedir (s. 322-323). El-Muhasibi, *Er-Riay-Nefs Muhasebesinin Temelleri*, Çev. Hülya Küçük-Şahin Filiz, İstanbul: İnsan Yayınları, 1998.

12. Yaşar Nuri Öztürk bu ifadenin El-Küleyni'nin *el-Kafi fi Usuli'd-Din* adlı eserinden Riyazi'nin (*Şerhu Sevanih-i Uşşak*) aktardığını belirtir. Bkz. Yaşar Nuri Öztürk, *Enel Hak İsyanı, Hallac-ı Mansur*, İstanbul: Yeni Boyut Yayınları, 2011, s. 13.

ve *evtad* (varlığın yaratılış nedeni, yani Muhammed) gibi düşünceleri ortaya atan, bunları tartışan kişi olarak karşımıza çıkar. Ondan ilk söz eden İbnü'i Cevzî'dir. Cevzî'nin naklettiği bir rivayete göre Tusteri'nin "melekler, cinler ve şeytanlar benim yanıma gelirler ve ben onlarla konuşurum" dediği ve bu ifadeler yüzünden kimi insanların ondan kaçtığı ifade edilir. Bunun üzerine Tusteri, Basra'ya gelmiş ve burada ölmüştür. Tusteri pek çok kavram ve kelime üzerinde durur. Bunlardan biri Âl-i İmrân Suresi'nde (97. Ayet) geçen *sebil*; ikincisi Bakara Suresi'nde (257. Ayet) geçen *tağut*'tur.[13] Sebil, *yol-imkân* demektir; Tusteri'ye göre buradaki *yol*, *azık* ve *binek*tir. Tusteri'nin sorusu da şudur: "Siz azık ve bineğin ne olduğunu biliyor musunuz?" Yanıt da gecikmez: "Azık, zikir; binek de sabırdır." Tusteri, *tağut* kavramını da şeytan diye telaffuz eder ve bütün *tağut*ların önderinin her zaman ve zeminde kötülüğü emreden nefs (nefis) olduğunu ve şeytanın ancak ve ancak nefsin arzularıyla insana hükmettiğini açıklar. Zümer Suresi'nde (17. Ayet) geçen tağut kavramını ise Tusteri, *dünya* diye yorumlar ve bu dünyanın kökü de "cahillik, dalları yeme içme, süsü övme, meyvesi günahlar, mizanı ise kasvet ve ukubettir".[14]

Cahilliğin dal budak saldığı, giderek kökleştiği, bilginin övünme ve itibara döndüğü bir zamanda Hallac, hapishanede *Tavasin*'i yazar.[15] *Tavasin*, *Kuran*'da adı geçen üç surenin (*Şuara;* Ta, Sin, Min*; Neml*; Ta, Sin; *Kısas*; Ta, Sin, Min) başlangıç harflerinin ilk ikisinin *(tı* ve *sin)* okunuşuyla elde edilmiştir. *Şuara Suresi*'nde Muhammed'e ve Musa'ya, *Neml* ve *Kısas*'ta daha çok Musa'ya ve diğer *Tevrat*'ta geçen (Davud, Lut, Salih) peygamberlere ithaflar söz konusudur.

Tavasin, Sîrâç Tâsîni ile başlar: "Gayb nurundan bir kandil o" (Öztürk, s. 193). Bir ışık gibi görünmezin nurundan çıkmıştır ve geri dönerek

13. *Tağut* Arapça bir kelimedir, haddini aşmak-haddini aşan mahlûktur. Bunun yanında şeytan, para, cin, mezar gibi anlamlara gelir. Allah'ın hükmü dışına çıkan kral, padişah, yönetici kişiler için de kullanılır; çünkü bunlar Allah'ın ölçüleri dışında ölçüler koyan kimselerdir. Çünkü Yusuf Suresi'nde (40. Ayet) *hükmü veren Allah'tır*. *Tağut* hırsızlık bahsinde geçer. Maide Suresi'nde (38. Ayet) *hırsızlık yapanın elinin kesilmesi* ima edilir. Bakara Suresi'nde (275. Ayet) *tağut* faiz ile ilişkilidir: *Alış veriş helal, faiz haramdır*. Nur Süresi'nde (31. Ayet) *tağut* örtünme ile ilgilidir: "Kadınlara söyle, başörtülerini omuzlarına ve göğüslerinein üzerine indirsinler." *Tağut* gayb ile de ilgilidir. En'am Suresi'nde (59. Ayet) "karada ve denizde olanı yalnız o bilir" denilir.

14. Mustafa Öztürk, "Sehl-üt Tusteri ve Tasavvufi Tesiri Üzerine Bazı Tespit ve Değerlendirmeler", *Tasavvuf* dergisi, Ankara, (Temmuz-Aralık 2002), s. 252.

15. *Tavâsin*'in Türkçede iki çevirisi vardır; ilki Yaşar Güvenç'in Yaba Yayınları arasından (1995) çıkan çevirisidir, ikincisi Yaşar Nuri Öztürk tarafından yapılmış (2011), epey dipnotla da çeviri desteklenmiş ve Öztürk, bu çeviriyi *Enel Hak İsyanı, Hallac-ı Mansur* (Darağacından Miraç) isimli kitabında yayımlamıştır. Yazıda geçecek olan alıntılar Öztürk'ün kitabından alınmıştır.

diğer ışıklara egemen olmuştur. (Günenç, s. 15). Burada Tusteri'nin söylediği *nur*; *nur-u Muhammedî* ve *evtad* kavramları bizi karşılar ve kavram miraç ile taçlandırılır: "Önce'den önce vardı O, sonra'dan sonra da kalacaktır." Açıktır, Muhammed bir insan değildir; ilahtır; Tanrı-insan anlayışıyla da bütünleşmiştir. Bu da bizi panteizme götürür; Tanrı, her şeydir ve her şey Tanrı'dır. Dahası Tanrı, evren ve insan ayrımı yoktur burada; o, açıkça *hak* ile *hak*tır; yok olmak yoktur onda, varlık içinde vardır. Şiirde bu gelişir. Muhammed, "Zaten o hem delildir, hem medlul" ve Hak, onu "serbest bırakmıştır"; Hakk'a "varan" ve Hakk'tan ayrılmayan odur: *İlim* onun denizinde bir damla, *hikmet* onun ırmağında bir avuçtur; *zamanlar* bile "onun zamanında bir saattir." Allah, Muhammed'i yaratılmışlara teslim etmemiştir: "Çünkü o, odur; o bir 'o benim'dir; o, bir 'o, odur' Çünkü o, odur. Nasıldır o? O, odur işte. O, odur. Ben oyum. Ve o, odur." (Öztürk, s. 202). Tanrı, şahdamarından yakın olacak kadar var olanın içindedir. Görülen, başka bir deyişle görülmeyenin aynasıdır.

Şeytan bahsi ise altıncı *tâsîn*dedir: *Ezel ve İltibas Tâsîni.* Muhammed'i burada Ahmed adıyla görürüz. Yaşar Günenç çevirisinde, Nuri Öztürk'te yer almayan bir giriş vardır. Bu giriş şöyledir: "Tanrı rahmet eylesin, Şeyh Ebu'l Muğit, demiştir ki belirlenmiş iki görev vardır yalnızca; İblis'inki ve huzur içinde yatsın, Muhammed'inki. Ama İblis, Öz'den düşmüş; Muhammed ise Öz'ün özüne sahip olmuştur" (Günenç, s. 37). Burada dikkatimizi çeken *öz*dür.

Platon'dan Sartre'a kadar felsefenin de ana sorularından biridir bu. Platon için *öz*, *idea*'dır ve bütün varlıkların özleri *idea*dır. Aynı dizge Aristoteles'te de devam eder; onun için *öz* (*essence*), *töz* (*substance*) ile anlamdaştır: Özdekle bitişik olmayan töze, *öz* denir. Özü, tözden ayıran soyut ve varlık deyiminden düşünsel olarak ayrılır ama öz *somuttur*; *insan özdür*. Aristoteles özleri *bireysel* ve *türsel* olarak ikiye ayırır.[16] Farklı bir yaklaşım ise Kant'ta görülür; o, özü, kendinden bir şey olarak değerlendirir ve öz asla bilinmez, biz ancak özle nesnelerin görünüşlerini bilebiliriz, kendinde ne olduklarını bilemeyiz.

Hallac'ın, daha doğrusu Ebu'l Muğit'in deyimiyle devam edecek olursam İblis *öz*den düşmüştür, Muhammed ise *öz*üne sahip çıkmıştır. Birini diğerinden ayırma söz konusudur. Biri *düşmüş*, diğeri özüne *sahip çıkmış* ama ikisine özü veren biri vardır, kim?

Tanrı bir inancı ya da bilgiyi doğru kavramanın aracıdır ve o, bize doğuştan gelmiştir; iyi ve doğru (mükemmel) ise hafızayla ilgilidir; hafızada ispatlanmış iyi ve doğrulardır bunlar. Bilincimizdeki insan *balçıktan*, şeytan ise *ateşten* yaratılmıştır. Ruhunu ise bu iki varlık Tanrı'dan

16. Aristoteles, *Katagoriler*, Çev. Saffet Babür, Ankara: İmge Kitabevi, 2002.

alır. İnsan, yani *ben*, kuşku duyar, *idrak* eder, ikisinin karşılığında kabul ya da ret başlar: İttifak ya da savaştır bu. Buna kim karar verir?

İnsan için belki duyu diyebiliriz ama ateşten yapılan için büyük ihtimal *eylem* demekten başka çare yoktur. Çünkü her varlığın niteliklerinin dayanakları vardır; olmalıdır (öz ve töz). Bizi sıkıntıya sokan ise *balçıktan* ve ateşten olan varlıkların yaratılmamış (Tanrı) birinden gelmiş olmasıdır ama madde olan ateşi ve yine ruhu olmaksızın bir madde olan insanı yaratan odur. Burada, bu şiir dizgesi içinde ikisi; *balçık* ve *ateş* karşı karşıyadır ve ikisi madde hallerinden çıkmışlardır, verilen *ruhla* ikisi bir savaşım vermektedir. Tekrarlamakta yarar var: *Öz'ün özü* ile *öz*den düşmüş olandır. Savaşın nedeni vardır, bu *var*ı bilmeyiz, içimizden Tanrı'ya bağlılık geçer ama sadece geçer.

Şiirin ikinci bendinde bir ses duyarız. Hallac, sesi *Kuran*'dan (Bakara Suresi, 30. Ayet ve Araf Suresi, 11. Ayet) almıştır: *Secde et*! Doğrudan İblis'e sesleniliyor. Ancak biz bu isteğin çıkış yerinin, ilk insanın yaşam yeri olan cennet olduğu bilgisine sahibiz. Tanrı, şeytandan, Âdem'e (insana) secde etmesini istemişti ve şeytan kabul etmemişti. Anlarız, Muhammed, aynı zamanda Âdem'dir (insandır). Şeytan Âdem'e secde etmediği gibi, Muhammed'e de secde etmeyi kabul etmemiştir. Buraya kadar ayetler ışığında gelişir ama, bundan sonrasında şiirsel söylem ortaya çıkar. İblis, Muhammed'e secde etmez, dahası ikinci bir emir yinelenir (secde et ve): "Bak." İblis iki emri de yerine getirmez; ne secde eder ne de sağa sola bakar; bakışları ne yön değiştirir ne söner (Günenç, s. 37). Nuri Öztürk çevirisinde sağa sola bakmayan kişi Muhammed'dir ve "Muhammed'in gözleri" Necm Suresi (17. Ayet) ile açıklanır: "Ne şaştı ne de haddi aştı" (Öztürk, s. 228-229). Burada bir çeviri sorunu olduğu sezilir. Ancak her iki çeviride de bir sonraki bent yine İblis üzerinden devam eder. Sonuç değişmez; burada verilmiş ve bildiğimiz sıfatlarla bildiğimiz kişiler (öz) yoktur. Burası soyutlanmış bir âlemdir çünkü, tanık görülmeyendir, yer *huzuru*dur ve burada rüya, uyku, meditasyon bir yerde zuhur eder. Burada birinin bakışlarının değişmemesi bize sadece birinin diğerine boyun eğmediğini söyler; bir kıpırtısızlık halidir ve bunun anlamı ve anlama bağlı olan derinliği sadece inançla ortaya çıkar.

Şiirin bundan sonrasında İblis görevini açıklar: "İblis önce yakarmış, Hakk'ın yoluna çağırmıştı." Kimi? Muhammed'i. Ancak bu çağrı bir karşılık bulmaz, bundan sonrasında İblis "kendi gücüne" sığınır (Öztürk, s. 229). Günenç'te bu "İlk gücüne kavuştu" diye aktarılır (Günenç, s. 38). Sonra Muhammed görevini açıklar. Ancak İblis ile Muhammed bu bentte çok belli olmayan bir yolda ayrılırlar. İblis, *davet ve dua*; Muhammed, *iddia* ile belirir. Burada İblis *gücüne kavuşurken*; Muhammed, *gücüne bel bağlamaz*. Muhammed, "Ancak senin yardımınla hareket eder ve yalnız senin yardımınla yükselirim" der ve şöyle devam eder: "Ey

kalplerimizi çekip çeviren / Seni yeterince övemem ki ben" (Öztürk, s. 229). Burada, ikisinin bir arada olduğu mekân da belirir; ikisi cennet-gök sakinidirler. Hallac burada şunu söyler: "Gök sakinleri içinde İblis gibi muvahhit yoktu." Muhammed için İblis, yükseliş için bir yardımcıdır. Hallac için o muvahhittir; tek olanı kabul eden kimsedir. Ancak bir süre sonra o, "gözden düşmüştür." Bunun nedeni şudur: *O lütuftan uzaklaştırılmıştır*. Yani uzaklaşmış değildir, uzaklaştırılmıştır; *mabut*tur, yani ibadet edilen *varlık*, şiirde *Muhammed*, şiirin alttan akan bilincinde Âdem-insandır. İşte bu yüzden, gözden düşmüş, onun huzurundan kovulmuş (cennetten uzaklaştırılmıştır).

Cennetten kovulma sadece Muhammed ile sınırlı değildir. Bir süre sonra devreye *Hakk* girer ve *Hakk*, İblis'e "secde et" der. İblis yanıt verir: "Senden gayrısına secde etmem." Hakk, "O halde lanetim, üzerine dökülecek" der. İblis aynı sözü tekrar eder: "Senden gayrısına secde etmem." Devamla İblis, Hakk'a bağlılığını "senden başkasına yok benim yolum / Seni seven boynu bükük bir kulum" diyerek anlatmaya başlar. Hakk ve İblis'in münazarası devam eder. İblis secde etmemiştir ve Hakk, "Kibirlendin mi" diye sorunca İblis'in verdiği yanıt şu olmuştur: "Seninle sadece bir lahzalık beraberliğim bulunsaydı, o halde bile kibirlenmek ve cebbarlık etme bana pekâlâ yakışırdı." Korkunç bir bağlılıktır bu ve bir süre sonra niçin secde etmediğini açıklar. Buna göre İblis kendisini Muhammed'den "üstün görür" ve Hakk katında, kendini daha "kıdemli" ve "hizmetli" bulur. Asıl neden bu değildir ama asıl neden: "Ve senin beni isteyişin daha eski / Ya senden başkasına secde etseydim." Açıktır, İblis eğer öze secde etse, özün kendisinden uzaklaşacaktır. Hatta bunu söyler de: "Secde etseydim, aslıma dönmem gerekti." Aslı ateştir. Bunu yapmaz ve takdiri Hakk'a bırakır. Çünkü Hakk'ın vereceği bir karardan İblis korkmaz; yakın ile uzağın da farkına varmıştır, ayrılmıştır, bundan sonrasında "ayrılık" onunla olacaktır; ayrılıkla arkadaş olacaktır. Çünkü "tevfiki veren odur" ve onu seven, "seçkin bir kul" asla "boyun eğmez başkasına" (Öztürk, s. 230).

Şiirin bundan sonrasında *imtihan* dönemi başlar. İblis bir sınamadır. Ancak bu sınama içerisinde Hakk'a karşı gelmek yoktur. Hakk da, İblis'e bir "emir" vermemiştir zaten, sürekli onu *imtihan* etmiştir. Emir ve imtihan burada ayrılır birbirinden. Bir keresinde Musa ile Tur Dağı'nda karşılaşmıştır İblis ve Musa da sormuştur: "Seni secde etmekten alıkoyan neydi?" İblis'in yanıtı şudur: "Eğer Âdem'e secde etseydim, senin gibi olurdum."

Senin gibi olurdum, yani Musa kuldur. Bir keresinde "dağa bak" denildiğinde Musa hiç düşünmeden dağa bakmıştır. Ama İblis'e *bin kere secde et* denilmesine rağmen secde etmemiştir. İblis inancına bağlıdır. Musa emre karşı geldiğini söyleyince de İblis, "o bir emir değil" demiştir;

o bir imtihandı. Çünkü İblis, Hakk ile *beraber* olanı söylemiştir ve bu söylem İblis üzerinden şöyle dile getirilmiştir: "Zikri zikrim; zikrim zikri, aynıyız, birbirini anan beraberleriz" (Öztürk, s. 232).

Geriye şu kalıyor: *Şimdi ve ezel.* Eskiden İblis, Hakk'a hizmet ediyordu ama şimdi Hakk'a (O'na) Hak için (O'nun) için hizmet ediyor. Mutludur; çünkü (o günden beri) hizmeti daha *temiz*, günleri daha *güzel*, anımsayışları daha görkemlidir. Düşmemiştir İblis, bu düşüşle açgözlülükten sıyrılmıştır; Hakk onu yalıtmıştır. Bunun nedeni hizmetleridir. Hizmetlerinden dolayı sürgün edilmiştir. İblis onu, iç gözüyle görmüştür; onun *Bir*liği içindedir ve O, birliği açığa çıkarmıştır. Artık İblis'in derdi, onun arzusu doğrultusunda didinmektir (Günenç, s. 40).

Musa ile münazaradan sonra şunu anlarız: Hakk, Şeytan'ı *gayretinden* dolayı sevgili ile âşık arasından uzak tutmuştur; hayreti yüzünden onu değiştirip yenilemiştir ve bu hayret ona bir gurbet vermiştir: Hakk onu, hayreti yüzünden gurbete atmış, böylece sohbeti yüzünden mahrem, methali yüzünden çirkin, hicreti yüzünden dokunulmaz biri olmuştur. Şeytan sitem etmez. Her şey onun istediği gibi olmuştur. Hakk ona küsmüştür ve bunun nedeni *mükâşefe*dir: "Mükâşefem yüzünden bana küstü." Devamla "vuslatım yüzünden mükâşefe lütfetti bana" der (Öztürk, s. 233).

Hakk'ın, İblis'e küsme nedeni *mükâşefe*dir (secde etmedi) ama bunun yanında *mükâşefe* bir lütuf olarak da dikkat çekiyor; tekrar ediyorum: "Vuslatım yüzünden mükâşefe lütfetti bana." Nedir Mükâşefe?

Mükâşefe ilahi sırların verilmesidir. Hakk, bu sırları verdiği için İblis'e küsmüştür. Çünkü *mükâşefe* bir hak yolculuğudur; bu yolculuğa çıkan kimse Hakk'a ait olan bilgileri duyar, sezer ve bu duyma ve sezme, duyan ve sezen kimsenin ruh halinden gelir; başka bir deyimle duyma ve sezme onun ruh halidir. Bu onu bir mertebeye götürür. İblis bir mertebededir ve Hakk onu bu mertebeye getirmiştir. Ki zaten yolculuktan maksat Hakk'a varmaktır ve Hakk, bu yolculuk için âlemin perdelerini aralar, eşyanın perde arkası kişiye ayan olur. İblis'e bu ayan olmuştur. İblis'in söylediği "lütfetti" ise bu anlamda mükâşefenin sanki ikinci safhası gibidir. Çünkü mükâşefe sır demektir; bu sır, dostlar arasında geçerlidir; anlamı birbirine açılmadır. Hakk kullarına sırlarını açar ve bu açılma ile mertebeler gelir. Sır, sır ile bir armağana döner. Birine sır (bilgi) verilmez, bir armağan verilir ve bu armağan bir makamdır. Burada kibir yoktur, haset, ucub, riya, fahr, enaniyet yoktur ve perdeler, bunlar alt edildikçe açılır. Dünya bunların yeridir. İblis bir mertebedir. Bunun yanında *mükâşefe-i ayn* vardır; bu, nurların duygularda hissedilip yaşanması anlamına gelir. Şeytan hissedip yaşar ve hissedip yaşadıklarımızı söyler. Bu, miraçtır. Anlarız. Muhammed ile İblis miraçta karşılaşmışlardır. Bir rüya hali içinde geçen bir karşılaşmadır bu.

Bütün bunlar yinelendikten sonra, Şeytan baştan beri söylediklerini yineler."Ebedler boyu" ateşler içinde yansa da ondan başkasına boyun eğmeyeceğini, alçalmayacağını söyler ve onun karşısında (yanında, sağında, solunda) bir varlık tanımadığını belirtir; Şeytan, kendini *içten olan* diye tanımlar.

Hallac burada devreye girer ve İblis'e sorusu da *Azazil* etrafında gelişir. Âdem'e secde etmeden önce şeytan bu isimle anılmıştır. *Kuran*'da olmayan, *Tevrat*'ta olan bir isimdir bu, anlamı *Azzez*'den gelir: *Desteklenmiş*. Görevi *secde bahsinden* önce bütün meleklere komuta etmektir. Kürtler *Haft Raz Haftan* der; karşılığı *yedinci günün meleğidir*. Birinci melek, *Melek Tavus*'tur. Hallac, Azazil'in cennette yaşadığını, yeryüzüne görevli olarak gönderildiğini; asıl işinin gökyüzünde meleklere, yeryüzünde insanlara ve cinlere öğüt vermek olduğunu, bu öğütlerle de kötülükleri gösterdiğini ifade eder (Günenç, s. 40) ve Azazil buradan bahse konu olur. Buna göre Azazil, hem yer hem de gökte bir *dai* idi. Dai: Allah'a davet edendir. Davetin yolunu gösterendir. Şiirde bu *dai* (Azazil) çirkin ve kötü olanı gösterir. Onun iyi ya da kötü olması önemli değildir. Şiirin bildirisine göre şeyler *kendi zıtlarıyla* vardır: "Zarif ipek kumaşlar, simsiyah kıllar arasında dokunur" (Öztürk, s. 234). Buna göre çirkini tanımayan, güzeli de tanımaz.

Hallac bundan sonrasında İblis ve Firavun'la konuşur. İblisin *secde etmediği için* onurlu olduğunu (kaldığını), adını yitirmediğini söyler. Firavun ise "Haberciye (meleğe) inansaydım, onurlu katımdan aşağı düşecektim" der. Hallac, burada hapislik halini dile getirir ve şunu söyler: "Sözümden ve davamdan dönseydim, fütüvvet yaygısından dışarı atılırdım." Buradan şiir bir iktidar eleştirisine evrilir; Hallac, onlara (iktidara) söylediği sözleri şiirde tekrarlar: "Eğer O'nu tanımıyorsanız eserini tanıyın. İşte o eser benim. Ben hakkım. Ve ben Hakkla hak olarak devam edeceğim" (Öztürk, s. 234).

Hallac açıkça Hakk'ın bir belirtisi, *tecellisi* olduğunu, söylediklerinin ise, O'nun (Hakk) söylediklerinin yansıması, dile gelmesi olduğunu belirtmiştir. Yolu onların yolu değildir; yolunu, bundan böyle *ateşle tehdit edilmesine* rağmen yalnızca O'na secde edeceğini söyleyen İblis ve denizde boğulan ama iddiasından vazgeçmeyen Firavun ile birleştirir.

Artık mahkeme saati gelmiştir. Bütün gerekçeler ortadadır. İblis'in secde etmemesi ve Hallac'ın kurulu düzene boyun eğmemesi birlikte gelişir. İblis, sadece Hakk'a inandığı ve ona boyun eğdiği için sonsuz bir acıya doğru yürür; acı çeker ama bu onu kötü kılmaz; bu, onu direnişçi yapar. Hallac da buradan kendi çilesine uzanır. *Asılsa, çarmıha gerilse, eli ayağı kesilse* söz ve davasından asla ve asla dönmeyeceğini söyler (Öztürk, s. 235; Günenç, s. 42).

İblis niçin boyun eğmediğini "İlimce·daha bilgiliyim / ömrü uzun olan da benim" diye açıklarken alttan alta Hallac'ın mahkemesini de hatırlarız; onu yargılayan kimseleri hatırlarız. Karşısındaki mahkeme heyetinin tümü devletin memuru ve devlet dilinin birer tercümanıdır. Onu kurtarmak isteyen arkadaşı (Şibli) deli olduğunu bile söyler. Gökteki dram yerde de sürüyordur sanki; Hak, İblis'e seçme yetkisinin kendisinde olduğunu söyler. İblis'in yanıtı kısadır: "Benim seçmem de senin." Çünkü secde et diyen de, etme diyen de aynıdır; *Bedii* ve *Semii* olandır, Hakk'tır. İblis *kaynağından* ceza almıştır. Bundan sonra bir daha göğe çıkmayacaktır. Bir göle indirilmiştir; bu göl çimenliktir ama bir yere akmaz; burada ne tutsak ne de özgürdür; ateştir ama içindeki *su yakar* onu, *bağırır* ama bağırması bağırma değildir, korku da değil, yalnızca öykünmedir, bir kendini gösterme; çünkü bilginlerin en dikkatli olanları, ermişler, öğrenmiş oldukları şeyleri bildirme gücünü kendilerinde bulamamışlardır; İblis kararlıdır, çünkü özünün dışa vurmasıyla açığa çıkmıştır, daha yakın olmuştur *O'na*. Diğer melekler ise Âdem'e secde etmişlerdir, dün dinledikleri İblis'in yerini de Âdem almıştır. İblis ise bir kenarda kalmıştır. Hallac'ın bir beytinde dile getirdiği gibi Tanrı ellerini başının üstünde bağlayıp onu göle atmıştır ve sonra da "Niçin yüzme bilmiyorsun?" diye hesap sormuştur: "Onu suya fırlattı, elleri başı üstünde bağlı / Ve seslendi ona: Dikkat et, sakın ıslanma." (Beyit şöyle de çevrilir: *Ellerimi başımın üstünde bağlayıp suya atıyorsun / Sonra da niçin ıslandın, diye benden soruyorsun*). Hallac'ın *Divanı*'nda da benzer mısralar var: "Ey kudreti veren! Sana hamd-sena / Seçkin bir kul eğilmez başkasına" (Öztürk, s. 236).

Hallac öldürüldükten sonra şiir üzerinden cesaretle savunduğu fikirleri yayılır ve geniş kitleler tarafından benimsenir. Bu, onu yok eden zihniyet tarafından yok edilmek istenir. Hayatı bir memur hayatı olan İmam Gazzâlî (1058-1111) Hallac'ın sahip olduğu Batini felsefeyi çürütmeye çalışır. Bunun ilgili *Fedâih-ul Bâtınîyye* ve *Hüccetü'l Hak* adında kitaplar yazar ama bu kitaplar, araya yüzyıllar girmesine rağmen devlet ve ısmarlama (telif ve devlet) kitap konusu dışında hiçbir şey ifade etmezler. Kimi zaman Gazzâlî'nin çile dolu bir hayatı olduğu, hatta on yıl boyunca kendini ilme verdiği söylenir; ne kadar doğrudur bilemeyiz ama Sultan Nizamülmülk'ün öldürülmesiyle Gazzâlî'nin başında bulunduğu Nizamiye Medresesi'ndeki görevini bırakması birlikte okunduğu zaman çok da çileli bir hikâye çıkmaz karşımıza. Gazzâlî Şam'a gitmiş ve burada *İhya-ül-Ulum* adlı eserini yazmıştır. Bütün kitaplarına bakıldığı zaman üreten bir Gazzâlî yoktur; saldıran biri vardır ve bu saldırı hep iktidar adınadır, kendi adına bir saldırı söz konusu değildir. En büyük eseri yarattığı fikirler, yazdığı kitaplar değil, yarattığı resmi Sünniliktir; temel

amaç ise devlet için bir din üretmektir. Sünniler buraya sığınır ve bu sığınışın adı da kimi yerlerde felsefe olarak geçer.

Öte yandan Gazzâlî için Arap olmayan Müslüman kesim karşı taraftır. Doğrusu, onun doğrusu Nizamülmülk'ün doğrularıdır; o ne derse, odur. *İhya-ül-Ulum* adlı eserinde! Batini felsefeyi talan eder; talan ederken de onlarla ilgili bilgiler sunar ama Bâtınilere karşı yapılan devlet destekli baskılara, hukuksuzluğa karşı ne bir tek satır yazar ne de bir eylemde bulunur. Nedeni bağlı olduğu devlettir; itiraz etse, devleti karşısına alacaktır. Bunu göze alamaz. Ancak sıra Bâtınilerin görüşlerine gelince, üretenlerin emeklerini harcamaktan çekinmez. Örneğin Bâtınilerin fikir pınarı Hallac'ı İslam dışı ilan eder ama aynı adam *Mişkatül Envar*'ı yazarak Hallac'ı "över" ve yine aynı adam *Fedâih-ul Bâtınîyye*'yi yazarak Nizamülmülk'ü memnun eder.

Hallac'ın pek çok takipçisi, etkileneni vardır. Ahmet Gazâli, Sühreverdi, Ferîdüddin Attâr, , Fazlullah Hurufi, Ahmet Yesevi, Yunus Emre ve yine derisi yüzülerek öldürülen Nesimi akla ilk gelenlerdir. Hepsi güzel anmışlardır Hallac-ı Mansur'u ama en güzel mısralar Yunus Emre'nin dilinden dökülmüştür: "Bizden nişan isteyene ol Hallac-ı Mansur nedür."

Bir Nokta: Şeyh Adiyy

Yezidi (Ezidi) dininin kurucusunun kim olduğu bilinmiyor. Musevi, Hıristiyan ve İslam içinde bu dinin köklerini arayanlar olduğu gibi Zerdüştiliğe ve daha eski dinlere kadar kök arayışları var. Yezidilik bütünsel bir dindir ve bu bütünsellik "ruh göçü" gibi sağlam bir felsefeyle de korunmaya alınmıştır.[17] Buna göre bir Yezidi'nin ruhu başka birine de rahatlıkla geçebilir. Şeyh Adiyy b. Müsafir (1071-1162) bunlardan biridir. Yezidiler, tek bir tanrıya inanır ve ona *hûda* derler; o, kâinatın ilk nedeni, ilk hareket ettiricisidir. Yeryüzündeki bütün canlı ve cansız varlıklar onun eseridir; o bunları yedi meleğe yaptırmıştır. Meleklerin en büyüğü Azaziel'dir. İnsanı ise Tanrı yaratmıştır. Azaziel'in konumu tektanrılı dinlerle örtüşür ama hikâyenin sonu aynı şekilde bağlanmaz; Azaziel kötülükle hiçbir zaman bir tutulmaz, o affedilmiş biridir. Yezidiler buna Şeytan demez, başka biri de onların yanında şeytan demez. *Meleke Tawus* da tektanrılı dinlerin şeytanını karşılamaz zaten; çünkü o kötülük değildir. *Meleke Tawus* ise simgedir, buna *anzal* diyenler de vardır. Yapı itibarıyla eski Hint dinlerinde olan, geliştirilen Cennet Kuşu'nu (*Siren Bird of Heaven*) anıştırır.[18]

17. John S. Guest, *Yezidililerin Tarihi*, Çev. İbrahim Bingöl, İstanbul: Avesta Yayınları, 2001, s. 64. Bundan sonraki alıntılar yine bu kitaptandır.

18. Cennet Kuşu ve Melek imajı için bkz. Malcolm Godwin, *Angels*, Londra: Boxtree, 1990, s. 10-11.

Yezidi dininin bildiğimiz ilk kuramcısı Şeyh Adiyy'dir (s. 68). Yezidi geleneklerinde Şeyh Adiyy yaşlı bir çiftin oğlu olarak dünyaya gelmiştir. Hem doğumu hem çocukluğu mucizeler içinde geçmiştir: On beş yaşında kaderini (kendini) bulmak için evden ayrılmıştır. Yirmi yaşında çölden geçerken kendisine çağrılar gelmiştir. Eski bir mezarın önünde, bir hayalet –iki buçuk metre uzunluğunda bacakları, manda gibi başları, uzun sert kıllı saçları, öküzünki gibi büyük yuvarlak gözleri, kara derileri olan ama başka türlü bir insana benzeyen deve– karşısına çıkmıştır. Önünde durduğu mezar da bir minare şeklini almış, göğe kadar yükselmiş, sallanmaya başlamıştır. Dehşet içinde kalan Şeyh Adiyy'in yanı başında duran su testisi devrilmiştir. Hayalet, *tavuskuşu kuyruğu olan bir delikanlıya* dönüşmüş ve Adiyy'e şunları söylemiştir: "Korkma, evet minare düşebilir, dünyayı yerle bir edebilir ama sen ve sana kulak verenler bundan zarar görmeyecek ve geride kalacak harabelerde saltanatınızı sürdüreceksiniz. Ben Meleke Tawus'um dünyaya hakikat dinini ilan etme görevini sana veriyorum" (s. 69).

Bunun üzerine Meleke Tawus, Adiyy'in ruhunu alır ve yedi yıl kalmak üzere cennete götürür. Tanrı, Şeyh Adiyy'in bedeni mezarda yatarken her şeyin hakikatini açıklamıştır ona. Ruhu gökten inip tekrar bedenleştiğinde, devrilmiş testideki su henüz tükenmemiştir. Doğu'nun dine dayalı mitolojisinde miraç-nameler yazılmamıştır ama Adiyy'in bu anlık zamanı, yedi yıl içinde geçirmesi sanırım miraç-nameler açısından bir ilktir.

İşte bu ve benzeri ifadelerle anılan Şeyh Adiyy Hakkâri'de yandaşlar bulmuştur. Çoğu kaynakları sözlü olan Yezidilik'te, Adiyy tarafından söylenip, şakirdi Fahrettin tarafından kaleme alınan *Kitab-ı Cilve* (Vahiy Kitabı) ile Adiyy'in takipçisi Şeyh Hasan'ın yazdığı *Mıshefa Reş* (Kara Kitap) kitapları esas alınmıştır.

Bunun yanında Şeyh Adiyy'in el-Gazzâli ve Abdülkadir Geylani ile de arkadaşlık yaptığı bilinir. Şeyh Adiyy, Laleş'e yerleşmiş ve Geylani de Hac dönüşü buraya gelmiş, inzivaya çekilmiştir. Şeyh Adiyy buradan zaman zaman ayrılıp Musul ve civar illere gitmiş, vaazlar vermiştir. Ünü yayılmıştır. *Kuran*'ı gecede iki kez hatmettiği, dağ eteklerinde yetişen meyvelerden yediği, hep ektiği pamuktan elbiseler giyindiği, sürekli oruç tuttuğu, bu yüzden bir deri bir kemik kaldığı, hatta ibadet esnasında başını eğdiğinde, beyninin çakıl taşlarının bir su kabağı tası içinde çıkardığı ses gibi kafatasının iç duvarlarına vuruşunun duyulabileceği söylenmiştir. Birlikte hacca gittikleri Geylani, onun için şunu söylemiştir: "Eğer peygamberlik çalışmakla elde edilseydi, onu mutlaka Şeyh Adiyy elde ederdi" (s. 45). Adiyy'in, risaleleri dışında elimize geçmiş kimi şiirleri vardır. Bunlardan birinde şöyle der: "Allah beni yanına çağırttı ve yanına kadar gittim / Bana içki sundu, yaşamı koydu önüme / Ve iyi bir yol

arkadaşım oldu / Yoldaşım oldu, hücremde sevdiğim / Biri oldu / Bütün içkilerle bana güç verdi / Ve kadehlerin içinde tuttuğunu verdi / Derken aşkın ev sahipleri isteklerime boyun eğdiler / Ve Allah'ın bütün hizmetkârları karşısında Sultan oldum / Yeryüzünün bütün kralları bana kibirsiz geldiler / Süvarilerim her toprağa dörtnala girdiler / Cennetin her köşesinde şerefime davullar çalındı / Ve egemenliğimin müjdesi doğuda ve batıda yankılandı" (s. 46).

Arap, Fars ve Türk aklı ve felsefesinin dışında kalan Şeyh Adiyy, hem din adamları hem de felsefeciler için ateşten bir gömlektir. Bu yüzden, bugüne kadar kimse onu giyinmeye cesaret edememiştir. Yezidilik sadece bir din tarihi olarak dikkat çekmiş, daha çok folklorik bir öğe olarak ele alınmış, hep anlaşılmayan bir din olarak lanse edilmiştir.

Firdevsi'den Şeyh Galip'e

Şehname'de şeytan çok yerde geçer. Şeytanın tanımı *Binbir Gece Masalları*'ndaki tanıma yakındır. Masallarda şeytan hilekâr ve bilgilidir ve en çok kadına benzetilir; masalların kadınları hilekâr, bilgili, yaşlı ve tellaldırlar; meslek olarak tüccar, terzi, kasap ve ayakkabıcıdırlar ancak kadın bütün bu rolleri baba, oğul, erkek kardeş oynayan erkeğe karşı alır. Tahrik eder, akla gelmeyecek olanı akla getirir. Örneğin "İkinci Şeyhin Hikâyesi"nde bakır kapının anahtarını o akla getirir. Firdevsi için de *şeytanın evi, kadının kalbidir*; erkekler hakkında sözlerle kadınlar ayaklanır ve hemen hilelere başvururlar (s. 327). Şeytan kılıktan kılığa girer, her fırsatta akıl çeler.

Bunun dışında şeytan, Dahhâk'ın, babası Merdâs ile kavgasında ortaya çıkar. Merdâs adil bir adamdır. Zengindir ve kendisinden artanı yakınlarına vermiştir. Örneğin keçi, deve ve koyunlarını çobanlarına vermiştir. Dahhâk ise böyle değildir; cesur ve çeviktir, bu ona yiğitlik yerine kötülük vermiştir. Bu yüzden insanlar onu *Biyaresp* (on bin at) diye çağırırlar. Dahhâk günün birinde, (sabah erken) babasının onlarca atından birine binip gezerken "iyiliği seven bir insan tavrı ile" şeytanla karşılaşır (s. 92). Dahhâk, onun niyetinden haberi olmadığı için sözlerine sevinir, kalbini kalbine bağlar. Şeytan bunu fark edince sevinir. Hele, şeytanın yaldızlı süslü sözleriyle Dahhâk'ın başı döner; çünkü şeytanın her sözü bilgecedir. Örneğin şeytan, "Ben o kadar şeyler bilirim ki, onları benden başka kimse bilmez" der. Dahhâk, bunları bana da öğret deyince, şeytan evet der ama bir şart koşar: "Kimseye bir şey söylemeyeceksin." Anlaşırlar. Şeytanın ilk söylediklerinden biri şudur: "Senin gibi bir oğul varken babaya ne hacet. Bu yaşlı adam ölmeyecek. Onun tahtını sen al." Dahhâk bu teklife sıcak bakmaz ama şeytan, "yemini ve sözü" hatırlatınca Dahhâk itiraz etmez ve her şeyi ona bırakır. Bugüne kadar

evlat, yırtıcı bir aslan bile olsa baba kanı dökmemiştir ama Dahhâk, babasını öldürüp tahta geçer, Arapların tacını da başına geçirir. Bundan sonra şeytan yardımcısıdır. Bundan sonra şeytan aşçı kılığına girer. Güzel yemekler yapar. Dahhâk onu över hep. Aşçı bu övgülerin karşılığında ondan bir şey ister, o da şudur: "Senin iki omuzunu öpmek ve onlara yüzümü gözümü sürmek" (s. 99). Şeytan Dahhâk'ın omuzlarından öper ve birden ortadan kaybolur. Bundan sonra Dahhâk'ın omuzlarında iki karayılan, birer ağaç dalı gibi peyda olur. Çare genç adamların beynidir. Her gün iki adam öldürülür ve beyinleri yılanlara yedirilir. Şeytan böylece dünyayı insan ve insanlardan temizleyecektir. Bundan sonra ülke karışır, Cemşid'e kimse itaat etmez. Artık kötülük devri başlamıştır. Dahhâk padişahtır.

Şeytanın dininin kitaplardan bildiğimiz yapısı, Firdevsi'den sonra insana evrilir. Bunun en tipik örneğini Nizami verir: Şapur.

Şapur, tarihin ilk önemli *edebi* kötülerinden biridir. Sanırsınız, Âdem ve Havva'dan kalan yılandır o! Elmayı göstermiyor, resimler yapıyor ve insanın suretini çıkarıyor hemen. Kötülük ondan geliyor ancak, cennet de onun sınavından geçerek mümkün. Çin'den gelmiştir, işi nakkaşlıktır, Hüsrev için çizer; duvar o çizince dile gelir, konuşur! Namı duvarları konuşturan adamdır. Şapur çok genç yaşta ölen bir adamın resmini duvara çizmiştir. Ölen adamın annesi yıllar yılı oğlunun yaşadığını sanmıştır, annenin tek derdi vardır: "Oğlum niye yemiyor, içmiyor, niye annesiyle konuşmuyor."

Hüsrev'in Şirin'den, Şirin'in Hüsrev'den haberi yoktur. Şapur, çizdiği resimlerle Hüsrev'i Şirin'e; Şirin'i Hüsrev'e âşık eder ve sonra Hüsrev'in yanına gider. Hükümdar bir kadın vardır, asıl adı Şirin'dir; bazen Berda'da, bazen Mukan'dadır ve bazen de Ani'ye gittiği olur ve daha doğrusu gül mevsiminde Mukan'da, gelincik mevsiminde Berda'dadır. Ermenistan dağlarında yazları sıkça görülür, güller içinde salınır ve ister uzaktan isterse yakından bakılsın güllerden ayırt edilemez o. Sonbaharda Ebhaz'a gider, keklik avlar, kar yağmaya başlayınca Bürdağ'a doğru atını sürer. Onun sözleriyle hurma tatlanır, dişleri karşısında sedef sönük kalır, utanır. Hikâyenin sonunda Hüsrev, tıpkı Dahhâk ve babasında olduğu gibi oğlu tarafından öldürülür.

Şapur, Hüsrev ve Şirin'e aşkı tattırır; aşkın, gözden önce kulak olduğunu söyler ve buna herkes, her zaman inanır. Görüntü her zaman gerçeği verir ama bu inandırıcı gelmez ilk başta, ancak resimlere bakan herkes ona hak verir, anlar. Hüsrev yüzüğünü ona vermiştir: *Şirin'in parmaklarına tak*. Öte yandan Ferhat'ın sır kâtibi olur Şapur; Şirin'i deli gibi seven adamın aşkından Şirin'e söz etmez ama, etse büyü bozulur. Bunun yerine Şirin'in bahçesinde şakıyan bir kuş yapar Ferhat'ı, öter. Ferhat'ı getiren, öven odur ve Şirin'i Ferhat'a gösteren yine o. Ferhat ile

Şirin arasında, Hüsrev ile Şirin arasında gidip geldiği gibi gidip gelse Ferhat âşık değil murdar olacaktır ve belki Hüsrev, uğrunda Şirin'in kendini hançere verdiği bir sevgili, koca olmayacaktır hiç. Şapur ister ki insanlar acıyı, aşkı ve ölümü Ferhat'ta görsünler; Hüsrev ve Şirin'de ise buluşmanın güzelliğini, ayrılığın hicranını yaşasınlar. İnsanlar hayvanlardan ayrılsınlar.

Şapur'un yeteneği ikna etmektir. Ona inanmayan kendine inanır. Kendine inananların olduğu bir yerde irade belirir; iyi ve kötü anlaşılmaz. O, iyi ve kötüyü birbirinden ayırtan zehirdir. Yalancı olduğu için herkesin yalanını saklar, kötü olduğu için herkesin kötülüğünü saklar, sır küpüdür, sultanların sır kâtibi. Herkesin sırlarını sakladığı için de sırdır.

Şapur ölmez. Meme Alan ve *Mem û Zin*'den bildiğimiz Bekir (Beko) olur. Bekir'in soyu, Şapur gibi yılana kadar uzar; Âdem ve Havva cennetten kovulurken onlarla birlikte kovulmuştur sanki: Allah'ın dokunulmamış ve dokunulmayacak sırları onda gizlidir.

Mem û Zin'de sıradan bir aşk Beko ile destan olur. Xanî için Beko, Bekukiya'dır. Sonra açıkça iblis der ona, ardından çirkef, ikiyüzlü, çirkin.

Gerçekte ise Beko beyi ortaya çıkarandır; içleri ve dışları ateş olan bu adamlara yaklaşmak bile kolay değildir; bey ava gittiği zaman onun ateşinden hayvanlar bile korkar. Mem bunu görür, söyler de: *Başkası ateşi suyla öldürür, ben ise suyu ateşle öldüreceğim.*

Beye karşı silahla duramaz, kalple durabilir. Satranç devreye girer, akıldır. Mem, kalbiyle beyin karşısına çıkar ama Zin'i görünce yenilir. Xanî buraya bir mim koyar: *Oyunlardan oynamaktan, satrançtan maksat sırların öğrenilmesidir.* Mem, sırlara doğru adım adım ilerler. Ölmeden önce ölenlerden olmak ister; kalbini temizler, ruhunun aynasını siler, şüpheleri dağılır. Her şey Zin gibi görünür gözüne; ağaçlar, bitkiler, hayvanlar, her şey. Sevmek budur belki de. Bir rasatta oturmuştur sanki Mem ve artık zindan bir dürbündür onun için. Mem'in yakınları onu kurtarmak ister, gülünçtür; çünkü bu kurtarma eylemi bile Mem'in ölümü demektir. Beko bir ilaç arar. Tek başına Mem korkunç bir güçtür ve Beko bilir ki karşısına çıkamayacağın hasmın ilacı öldürücü bir zehirdir. Bunun için sultanların hep iki fincanları vardır; ilk fincanda hastaları iyi, ikinci fincanda ise sağlamları hasta ederler. Vermesini bilirsen, iyi zehir, kılıçtan keskindir. Tez elden beyi uyarır, *der*, haber et, de ki Zin'i Mem'e verdim ve *ikisi benim varisimdir.*

Beylerin *kalbi kulaklarıdır,* kulakları kalplerine bağlı değildir. Gözleri kara, gözbebekleri beyazdır. Bey, Beko'nun sözünü tutar. Buraya kadar Xanî'ye bağlı kalır. Sonrasında Mem'in yanına gider, elinde bir nar vardır; kıpkırmızı. Mem'in dudakları kurumuştur, ağzında dili laldir, Beko'yu bile Zin zannediyordur; duvarlar bile nemlenmiştir dualarından.

Mem Beko'yu görünce gülümser, ayan olmuş geleceği, rasat gözlerini Beko'ya diker.[19]

Şeyh Galip'te ise bu isimler (Şapur-Beko vs) *Hayret*'e döner. *Hüsn-ü Aşk*'ı okuyanlar fark etmişlerdir *Aşk* biraz Mecnun, biraz Ferhat ve biraz da Vamık'tır ve *Hüsn* biraz Leyla, biraz Şirin, biraz da Azra'dır. Şeyh Galip'in yaptığı divan edebiyatının bütün bu bulunmaz insanlarını iki kişide toplamaktır. Çünkü kalbin ülkesini onlar görmüşlerdir ve o da onlardan yol ve yüz bularak *Hüsn-ü Aşk*'ı yazmıştır, ancak yazdıkları benzersizdir. Galip'in yazdıklarıyla ondan önce yazılanlar arasındaki fark *isim* ve *sembollerdir*. Nizami'nin Mecnun'u, onda Aşk'tır; güzelliğin ondaki karşılığı Hüsn'dür. Mecnun'un kabilesi onda *Beni Mahabbet* kabilesidir.

Hüsn ile Aşk aynı günde doğar, *ıstırap ikisinin kundağını da bağlar*; Aşk İsa nefeslidir; Hüsn yasemin göğüslüdür. İkisi aynı okula giderler; okulun adı *Mekteb-i Edep*, hocaları Mollâ-yı Cünun'dur. Hüsn'ün lalası vardır, adı Hayret; Aşk'ın bir dadısı var, adı İsmet ve her zor zamanda yanlarında olan bir yaşlı vardır, Suhan ve tabii ki bir de *Beni Mahabbet Kabilesi.*

Beni Mahabbet kabilesinin *temmuz güneşinden giysili* ululuları Aşk'a Kalb ülkesinden eğer *Kimyâ'yı* getiremezse Hüsn'ü vermeyeceklerini söylerler. Aşk, yanına Gayret'i alıp yola çıkar. Zorluklarla karşılaşır; *ateşten denizleri, mumdan kayıklarla geçer*, tek kişi yardım eder, o da Suhan'dır. Çin ülkesine vardıkları zaman Aşk'ın karşısına Hoşrüba çıkar. Ki bu kız, Hüsn'e benzer. Hoşrüba, Aşk'ın ellerinden tutup onu resimlerle dolu Zatü's-Suver Kalesi'ne götürür. Bu resimleri Erjenk yapmıştır. Nizami de Erjenk'ten bahseder, Şapur biraz da odur. Resimler karşısında Aşk'ın başı döner, sanki dünya dedikleri yer burasıdır; burada Aşk, resimlerden-suretlerden kurtulur ve sabah bir şey fark eder, der Hüsn benim.

Şeytan iki aşığın karşılaşacakları, hatta aşkın bir kişilik bulacağı sırada ortaya çıkar. Çünkü Hayret'siz aşk, aşk da olmayacaktır. Hüsn tam araya girip Aşk'la kavuşmasına engel olanı (Hayret) öldürmek isterken Suhan devreye girer: *Sakın ok atma.*

Anlarız Hüsn ve Aşk, Âdem ve Havva'nın ruhsal birer tekrarıdır; Âdem ve Havva'nın karşısına çıkan yılan, onlar için Hayret'tir, onunla olgunlaşırlar; Hayret, yola düşüren ve yol boyunca, aşkın zorluklarını Âşık'a gösteren aynadır. Hayret'in bir anlamı kötülüktür belki ama tasavvufta, iyiliğin basamağıdır, eşiktir; o geçilmezse aşka geçilemez.

Yolculuk sırasında Hüsn'ün Aşk'a verdiği hediyeler arasında bir kılıç vardır; elmastan olan bu kılıcın işi, sırası geldiğinde onu korumaktır.

19. "Bazen Şeytan cehennemden kaçıp gelir, içime / bedenime yerleşir, o zamanlar insanların eline kara bir şey veririm (insanlar ellerinde kara bir şey görürler) bunun sırrını kimseye söylemeyeceğim."

Kılıç Hızır'dır; içten bir çağrıyla gelecektir hemen. İlk adımda Aşk, Yusuf gibi kuyuya düşer mesela. Kuyuda karşısına bir dev çıkar (Şeytan soyundan). Aşk, Gayret'in ipiyle kuyudan çıkar, devden kurtulur; *Gam harabeleri*ne ulaşır.

Rakip: Şeytan!

Nizami'de *Şapur*, Xani'de *Beko* ve Şeyh Galip'te *Hayret* bir süre sonra *rakibe* dönüşür. Rakip, "Başkasıyla aynı şeyi isteyen" kimsedir ve bu kimse aynı "güzeli seven" kimseler olarak karşımıza çıkarlar.[20] Bunlar çoğunlukla erkektir. Bunun nedeni şiirin uzun zaman erkeğin egemenliğinde olmasından, kadının sadece bir sevgi nesnesi haline gelmesinden kaynaklanır. Kadın idealdir. Bu ideal olma hali salt Müslümanlar için geçerli değildir; çoktanrılı Yunan toplumunda da geçerliydi. Gözlerinin rengini denizden alan Athena, göklerden süzülüp gelen Hera, dalgalardan gelen Afrodit kusursuz güzelliği ifade ederler. Belki de tek fark şudur: Yunan toplumu kadını sunağa oturtur ama Doğu'da böylesi bir sunak yoktur; çünkü kadının alınyazısının yerini güzelliği almıştır ve âşık ona sadece ulaşmaya çalışır. Bu yüzden kadın çoğunlukla olmayan ama hayal edilendir: *Huridir, melektir.* Bir şiirinde Baki, kadını (genç bir kızı) Süleyman Tapınağı'nda gecenin gölgesini dağıtan *ay*la kıyaslar.[21]

Kadının bir gövdesi vardır; biraz boy, el, ayak ama çokça, gözden ibarettir. Kollar gümüş gibidir ve burada beliren ellerde çiçek açar, parmaklar, söylemeye bile gerek yok, ceylan çizgileridir; narindirler. Bedenin duyuları ise anlatılmaz; en fazla, dudakların şeker olduğu, bal olduğu ve konuşunca dillere bal ve şekerin döküldüğü söylenir. Kadın, Nedim'e kadar ilhamı *Kuran* olan, sedef incilere denk güzellikte kara gözlere sahiptir; *esmerdir.* Nedim ile bu kadın biraz sarışın (biraz da erkek) olur. Fuzuli gayret eder gibidir. Bir şiirinde bakışla ilgilenir ama bu ilgi yine de sevgiliyi ulaşılmaz olmaktan kurtarmaz: "Şehbaz bakışlı, ahu gözlü/ Şirin hareketli, şehd gözlü / Rah u revişi müdam gamze/ Baştan ayağa temam gamze." Burada sevgili iri, doğan kuşu bakışlıdır, ceylan gözlüdür, şirin hareketli, tatlı sözlüdür, sonsuz bir yan bakıştan, baştan ayağa gamzeden ibarettir.[22]

Yukarıda söylediğim gibi kadın *huri* ve *melektir*; ışıkla anılır hep, aydınlatır; yeri cennettir ve bir gün bunlardan biri yolunu şaşırıp yeryüzüne gelse, karanlık olan dünya aydınlığa boğulacak, yıldızlar bile bu ışık

20. Necmeddin Halil Onaran, *İzahlı Divan Şiiri Antolojisi*, İstanbul: Maarif Matbaası, 1940, s. 485; Mustafa Nihat Özön, *Edebiyat ve Tenkid Sözlüğü*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1945, s. 220.
21. Dora D'istria, *Osmanlılarda Şiir*, Çev. Semay Taneri, İstanbul: Havass Yayınları, 1982, s. 89.
22. A.g.e., s. 89.

yüzünden kendilerini karanlığa teslim edecektir. Kuşkusuz bu ulaşılmaz olanı sevmek ve ona ulaşmak imkânsızdır. Buradan umutsuz âşıklar, kendini çöllere vuran âşıklar doğar; öyle bir harap olur ki Mecnun, saçlarının arasında bülbüller yuva kurar ve en nihayet âşık, İbrani geleneğinden gelen ve *logos*'un ilk biçimi olan *bilgeliğe* ulaşır ve bu yokluktan, evrenin görkemini çıkarmaya karar verdiğinde ise karşısında tek kelimeyle Allah'ı bulur: "O'dur, hep o idi ve o olmalıdır."[23]

Erkek ise şiirde tek kelimeyle kuldur. Burada Tanrı ile kul arasına giren şeytan gibi rakip de devreye girer. Kul, sevgiliye ulaşmak için *rakiple* mücadele eder, kelimesiyle çile çeker. Buna sevgilinin vefasızlığı, bu vefasızlık karşısında gelen zulüm de eklenir ve sonuçta âşık ölümle yaşam arasında kalır; *rakip* ise aşkın üçüncü kişisi olur, yaşar şiirde.

Teşbih ve mecazlarda *rakip* köpeğe (it), domuza, rabehe, akrebe, zagaya benzetilir ama en çok köpektir o. Daha sonra Şeytan, iblise benzer. Şeytan *imana*, rakip *aşka* düşmandır. *Kara şebah* (karartı), *mekes (ben* demektir ama bazen ben, karasinek olarak ele alınır; sinek, sevgilinin benine konar) *ebr-i siyah* (kara bulut), *siyah-ru* (kara yüzlü), *bed-çihre* (Nazar, kötü yüz, ateşi tutuşturan), *na-pak* (kirli) gibi benzetmelerle rakibin *kara derisi* ifade edilir. En dikkat çekici olanı kara buluttur. Bulut kötülüğün ayak seslerini getiren habercidir. Rakip dindar biri değildir. Sevgilinin güzelliği *mushaf* (kitap), bulunduğu yer Kâbe olduğundan ve rakip de kitapsız biri olduğundan buraya yaklaşamaz ama aşığı da buraya (ne taharetler alsa da) bırakmaz. Son olarak, konuyla ilgili olarak rakip dikendir.[24]

Rakip Kürtçe ve Farsçadan Arapça ve Osmanlıcaya, giderek Türkçeye girmiştir. Rakip ilk ciddi anlamlarını Nizami'de bulur: *Bekçidir*; gözleri açıktır; ayın başını, suya gömmeden uyuyamaz o. Bazen köpeğe döner, yerini bu sefer çetin bir *muhafıza* bırakır, korur, gözetir. *Hüsrev ile Şirin*'de Şirin'in yanında rakip ve rakibanlar vardır; bunlar Şirin'in süslerinden sorumludur; danışmanlık yaparlar. Genelde "zenci" olarak telaffuz edilirler.[25]

En ilginç rakip tipi Nizami'den yola çıkılarak Emir Hüsrev Dehlevi'nin *Hüsrev ile Şirin*'inde görülür. İlginç bir adımın profili verilir burada. Adamın *yüzü* ekşidir, bu haliyle cehennemdeki *dev* ne ise o da odur; sesi kargalarınki kadar çirkindir, bet olsa gerekir. Sevimli bir bedeni yoktur;

23. D'istria, *Osmanlılarda Şiir*, s. 98.

24. Mustafa Kutlu, "Rakip", *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, Cilt 7, İstanbul: Dergâh Yayınları, 1990, s. 275.

25. Hüsrev-i Dehlevi için bkz. Erkan Türkmen, *Emir Hüsrev-i Dehlevi'nin Hayatı, Eserleri ve Şahsiyeti,* Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 1989, s. 22; Rakip Ahmet Attila Şentürk'ün "Klasik Osmanlı Edebiyatında Tipler" adlı yazısı izlenerek yazılmıştır; yazı için bkz. http://journals.istanbul.edu.tr/iuturkiyat/article/viewFile/1023000739/pdf.

beli geniş, boynu dardır; yüzü köpek yüzüdür; ağzı mutsuz borçluların ağzına benzer, iki dudağı hiçbir araya gelmemiştir, iki dudağı arasında dostluk hiç olmamıştır, huyu kaplandır zaten, nerede durduğunu bilmez hiç; pislikten sararmış bıyıkları vardır; karın desen *tencere arkası gibi siyahtır*; bu adamın bir işi de yoktur; varsa, olmuşsa bir işi bu kin gütmekten ibarettir, *huyu şeytancadır*; saldırgan ve dövüşçüdür. Biri onunla iyi konuşsa, o, arkasından küfreder. Fesatlığına da diyecek yoktur hani, biri üç gün görülmezse öldü diye haber yayar; bu adam düğünlerde *başına toprak atar*, ağlar; cenazelerde ise güler. Adı Harzehre'dir (zehirli diken). İşin tuhaf yanı adamın alnında sanki "iptal edilmiştir" anlamına gelen bir yara vardır.

Rakip köpek yüzüdür: Köpektir. *Rakip* o zaman âşık için ağyar, sevgili için yar olur; aşığın gözünde hiçbir zaman elle tutulur bir yanı olmaz ama besmelesizdir çünkü yalan söyler, yanlış söyler ve her zaman çirkindir, onun hayatta kâr hanesine düştüğü tek bir olumlu yanı, yeri yoktur. Aşığın sevildiği tek bir zaman vardır. O da rakiibin ölümüdür. *Rakibin* ölümü aşığı sevindirir. Necati Bey açıkça şunu söyler: "Duydum ki rakip ölmüş habibin ömrü çoğ olsun/ Kapıdan bir seg eksilmiş anı sanmam ziyadır."[26]

Bu beyitte rakip köpektir (seg) ve onun ölümüyle sevgilinin kapısında bir köpek eksilmiştir.

Kimi zaman sevgili cennettedir ve rakip de oradadır. Bu aşığı çileden çıkarır. Şeytan gibi, rakibin de bir an önce sürülmesi istenir; bunu yapmayan sevgili için üzülür Necati Bey: "Şeytan gibi sürülmedi dergâhında meded." Necati korkmazlığı olan biridir: Hazine peşinden koşandır çünkü o; bu yüzden ejderhadan korkmaz; âşıktır, ateşten korkmaz ve dahası göç vaktinde gamdan incinmez, korkulu yollarda tanıdık kişiden korkmaz, nihayet şurada bağlar sözü: "Havf ider sanma mahallende Necatiden rakîb/ Padişahum bellidür kim seg gedadan korkmaz" (*Rakip* mahallende Necati'den korkar sanma sultanım, bellidir ki köpek dilenciden korkmaz).[27]

Rakip seven ve sevilen arasından (Leyla ile Mecnun) ayrılmaz; kötü adam âşıklar ölüp gökyüzüne çekilince o da bir yıldız olur, aralarına girer; amacı, yerde olduğu gibi gökte de onları yalnız bırakmamaktır. *Mem û Zin*'de Beko da ölür ve Mem ile Zin'in mezarları arasında bir ota dönüşüp onların kavuşmalarını engeller.

Âşık için rakip kötüdür ama sevilen için rakibin bir koruyucu yanı vardır. Hep arada durur, korur. Bu aşığı kahreder; onun kadar yakın olamaz. Rakip kıskanır, kıskandırır ama en fazla duyulan şey korkudur.

26. Necati Bey, *Divan*, İstanbul: Akçağ Yayınları, 1992, s. 181.
27. Necati, *Necati Bey Divanı* (*Seçmeler*), 1001 Eser, İstanbul: Tercüman, 1982, s. 157.

Çünkü insan değildir; *rakip-i div* yani, şeytandır: Bir inancı yoktur. İnanan kimse için *iman* neyse, âşık için sevgili odur. Bu yüzden imanı alan şeytan ve aşkı alan *rakip* birdir her zaman. Hafız "Şeytan ruhlu rakip" yüzünden Allah'a sığınır, yardım diler. Farslar şeytana, *div* der. Kimi zaman *onu*, *Binbir Gece Masalları*'ndaki cin gibi bir şişeye kapatmak isterler. Sevgiliden beklentiler de bu arada devreye girer. Nasıl ki Süleyman elindeki mühürle cinleri ve şeytanları tahakkümü altına almışsa sevgili de bir benzerini yapmalıdır; çünkü sevgilinin dudağı ve kalbi "Mühr-ü Süleyman"a benzer ve isterse aşığı "div siretli rakibin" şerrinden kurtarabilir.

Rakip kendisine verilen sıfatlarla yere inmiş Şeytan'dır. Seven ile sevilen arasına girer ve ne zaman ki âşık ölür, o da derin bir nefes alır. Necati Bey bunu bir beytinde şöyle dile getirir: "Aldı söfinün kararın gösterüp yüzünü rakip / Sanki şeytan hastaya su gösterip iman olur." Buna göre rakip sevgilinin fedaisidir ve son görevini de yerine getirmiştir.

Rakibe ilginç yaklaşımlardan biri Melayê Cızîrî'de görülür. Bir beyti şöyledir: "Tu sehergeh bi temaşa were bazarê hudûs / Lê te bêfaîde azarî nedit xarê hudûs." Cızîrî seslenir ve bu seslenme nasihat niteliğindedir. Seslenilen kişi sevgili değildir, dosttur; ondan, seher vakti fani dünyanın pazarını izlemesini ister. Ekler: "Oradaki dikenlerin boş yere seni incitmelerinden sakın." Burada rakibe ya da fesat çıkaran "kişi" olarak diken dikkatimizi çeker; diken kötüdür, kötü ruhludur. Gülü aşığıyla birlikte incitmiştir; işi bu, incitir. Ruhu bu incitme denizinde yüzer çünkü.

Bazen sevgili, gözlerinden fırlattığı oklarla aşığı yaralar, buradan kan akmaz; yalnızca bu yaranın rakiplerin kışkırtması sonucu gerçekleşmesi âğı yaralar.[28] Ancak bu yara olmasa aşk olur mu acaba? Diken, yarayı sarmaz, açar; bir süre sonra aynaya döner, sevgiliyi gösterir ama âşıkta bunu görecek göz yoktur daha.

Bu yüzden Cızîrî, rakiple birlikte *felek* kavramını dile getirir; felek, gökyüzü, talih, kader bahttır; sonra kimi zaman bir şikâyet merciidir, kimin zaman şikâyetin asıl nedeni: "Ku van letîfan gul'îzar şûna gulan restîne xar / Lew tên ji bulbul ah û zar nêva cihê gulzarê çerx" (Turan, s. 358). Görürüz artık güllerin yerinde dikenler bitmiştir ve bülbül, *feleğin viraneye dönmüş gülzarının* tam ortasında feryat ediyordur. Felek şikâyet merciidir ve Cızîrî güzel sevgilisini, ihtimal anlaşıp sözleştiği yerde bulamamıştır işte: Bunun nedeni kıskanç rakiptir; bu rakibin tek özelliği vardır şimdi: *Laf taşıma*. Rakip laf taşır ve bunda tek amaç güder, sevilen bunun sözlerinden etkilenir.

28. Prof. Dr. Abdulbaki Turan, *Melayê Cizîrî ve Divanı*, İstanbul: Nûbihar Yayınları, 2010. Bu kısımda yer alan bütün alıntı ve açıklamalar kitabın bu baskısındandır.

Cızîrî için rakip bir sevgili olmayı kimi zaman aşar, bir ulus olur: "Geh dil û geh can dibin Turkên te tên / Nakirin yexma û talanê xelet" (Türkler her gelişlerinde, kâh bir gönül kâh bir can alırlar, bu yağma ve talanı yanlışlıkla yapmazlar). Beyitte seslenilen bir sevgili vardır ve âşık sevgilisine şöyle seslenir: "Sevgilim, rakiplerle gammazlar fesat çıkarma, katı kalpli olma ve kan dökme hususunda Türkler gibidirler. Aramızdaki muhabbeti öğrendiklerinde bazen gönlümüzü bazen ruhumuzu alırlar. Çevirdikleri entrikalarla, uydurdukları yalan haberlerle sadık âşığınız olmadığımızı, seni unuttuğumuzu söyleyip seni yanıltmaya çalışırlar. Kesinlikle biliyoruz ki, bu dedikoducu ve arabozucu kimseler bu talan ve yağmayı, bu yalan ve dedikoduları yanlışlıkla yapmıyorlar. Bilakis bu çirkin davranışları kötü niyetle yapıyorlar."[29]

Bu niyet bir başka beyitte aşığı değnek (sopa) önünde koşturulan topa dönüştürür, istedikleri gibi vururlar: "Li ber çevkan û koşayan ji derba Turk û Hindoyan / Dibazım her weki goyan dema ew tene meydanê" (Turan, s. 290).

Sonraki beyitte de bu dizge devam eder. Sevgili Fırat ve Nil'in bütün sularını rakiplere vermiştir, onu seveni ise unutmuştur; âşığının dudakları susuzluktan kurumuştur, biraz su diye denize yönelmiştir yanlışlıkla: "Meşrebê Turkan Firat û Nîli kir / Teşneleb çû terfê 'ummanê xelet" (Turan, s. 278). Dikkat edilirse, sevgili biraz da rakip olarak işlenmiştir ve âşığı uzaklaştıran (biraz rakipçe) bir hali vardır. Bir süre sonra sevgili Âşığını sefere çıkarır; âşığına zehir, rakiplere bal ve şeker sunar: "Sefera Şam û 'Iraqê li me xweş lazim û fer kir/ Bi me da jehr û reqîban di devî şehd û şeker kir" (Turan, s. 323). Gidilen yerler Şam ve Irak'tır. Buralara gitmeyi âşığın kabul etme nedeni sevgiliye olan bağlılıktır; sevgili açıkça zehir vermiştir ama âşık, sırf gideceğim (öleceğim belki) diye bu zehri içmemezlik edemez, etmemiştir.

Âşık, tek kelimeyle sevgilinin kölesidir. Ne isterse o olur, nereye isterse oraya gider. Bunun dışında bir hürriyeti yoktur; tek hürriyet sevgilinin söylediklerine uymaktır: "Bendeê sadiq seher amancê reştûzên xwe kir / Min bi qewlê dijminan dit ber xedengan bê sebeb" (Turan, s. 358). Âşık seher vakti yola düşmüştür; rakiplerin dedikodularıyla da sevgili boş yere onu okların hedefi yapmıştır.

Bir roman gibi gelişen rakip bahsi divanın ilerleyen kısımlarında daha can alıcı bir noktaya varır. Sürgün ve kölece boyun eğmek şaire geniş bir kalp verir ve aşk, onda yarattığı dalga ve fırtınalarla bir deryaya döner;

29. Alkan, Türk ile ilgili olarak şu notu düşer: Türk, Divan Edebiyatında, bir milletin ismi değil, bir sevgili yahut bir zümrenin sıfatı olarak değerlendirilmelidir. Osmanlılar döneminde Türk denilince Tatarlar akla gelirdi ve Hülagu orduları kinâye edilirdi. Burada da Türklerden maksat, rakipler ve gammazlardır. Bkz. Turan, *Melayê Cizîrî ve Divanı*, s. 277.

ruhu da bu derya üzerinde yüzen gemidir. Tek korkusu vardır: "Işqa me ji ber mewc û 'ecacê bûye derya / Wê zêr û zeber kit me bi dest hind û xurabê" (Turan, s. 408). Açıktır. Denizin dalgaları sıkıntılardır. Ama en büyük sıkıntı katı kalpli denizcilerdir; onlar gemiyi yönlendirirler hep. Korku ise aşk yolunda kazanılanların zayii olmasıdır. Divanın ilerleyen kısmında bu zayii olma hali zekât ile açıklanır: "Telbe kir weslê ji dilber me bi 'unwanê zekât / Go tu 'ebdî we bi 'ebdê xwe zekatê nadim" (Turan, s. 638). Âşık, zekât adı altında sevgiliden vuslat ister ama sevgili "Sen kölemsin, ben köleme zekât vermem" der.

Cızîrî gelip firkatte (ayrılık) durur. Âşık, âşık ise eğer kan yutacaktır, geceleri sabahlara dek yanacaktır; ağlayacak, ah çekecek, kanlı gözyaşları dökecek, gam ve keder içinde kalacaktır: "Vê firqetê ebter kirîn feryad ji destê firqetê / Jar û ze'if û zer kirîn feryad ji destê firqetê" (Turan, s. 638).

Cızîrî pek çok sofi gibi *vahdet-i vücud* düşüncesini benimsemiştir. Bu, bütün şiirlerinde belirgin olduğu gibi kimi şiirlerde vecd hali içinde dile gelir; örneğin "Senema sur ji Semed şewqê ji Heq daye wucûdê / Ger 'Ezazîlî bidîta nedibir xeyrê sucûdê" beyiti...

Eğer diyor şair, Azazil (Şeytan) güzellik ve çekiciliği Samed[30] olan Allah tarafından yaratılan, nuru gerçekten bütün kâinatı aydınlatan o sanemi[31] yani sevgiliyi görmüş olsaydı, Âdem'e secde etmekten başka bir şey yapmazdı. Turan bu beyiti açıklarken Cızîrî'nin vahdet-i vücud'un sırrını kastettiğini ifade eder. Cızîrî şunu söylemek istemiştir: "Eğer şeytan, benim, sevgilide gördüğümü Âdem'de görseydi, hemen ona secde ederdi. Zira Âdem'e secde etmenin Allah'a secde etmek olduğunu yakinen bilmiş olacaktı" (Turan, s. 731).

Bir başka şiirinde "Tûr im û bi dil peyrewê Mûsa yim ez/ Ateşperes û Tûrê tecella yim ez" der (Ben gönül itibarıyla Tur dağıyım ve Musa'nın izindeyim/Ben tecelli nurunun ateşine tapan biriyim). Buna göre şairin kalbi Tur-i Sina gibidir. Burası nur ve feyizlerin tecelli ettiği bir yerdir. Şair, Musa'nın izini takip ediyor, onun yürüdüğü yolda yürüyor ve tıpkı ateşe tapan biri gibi bu nura yöneliyor, Musa'nın Tur Dağı'nda görüp ünsiyet bulduğu ateşe yöneldiği gibi. "Keza ben tecelli eden ilâhî nurların ve Rabbanî feyizlerin merkeziyim" demeyi de ihmal etmiyor (Turan, s. 729).

Cızîrî, Hallac-ı Mansur'dan da haberdardır ve onunla ilgili beyitler yazmıştır. Bir beytinde "Ji enelheq bi lebên le'li xeberdari buwîn / Bi gulaba serê zulfa xwe te Mensûri kirîn" der. Beytin manası şudur: "Sevgili, senin kırmızı dudakların sayesinde "ene'l-hak" makamından habe-

30. Samed: Tam, eksiği olmayan, her şey kendisine muhtaç olduğu halde, kendisi hiçbir şeye muhtaç olmayan, demektir.

31. Sanem (put): Divan edebiyatında sevgiliye istiâre yoluyla büt (put) ve sanem denilir.

rimiz oldu, zülfünün ucuna sinen gülsuyu vasıtasıyla bizi Mansûr (Hallac) yaptın." Buna göre âşık, sevgilinin kırmızı dudakları sayesinde *fenâ makamı* hakkında bilgi sahibi olmuştur. Bu makama ulaşanlar "ene'l-hak" ve "enellah" derler. Ancak Cızîrî, bu makama daha tam ulaşmış değildir. Sevgilinin, zülfünün ucuna sürdüğü gül suyunu koklama aşamasındadır, sarhoştur daha. Bundan dolayı "o makama ulaştırıp bu makama evvelce ulaşan arif-i billah Hallac-ı Mansur gibi yaptın" diyecektir sevgilisine (Turan, s. 736).

Şeytan ise Hallac ile Musa arasında kalan derin bölmede durur. Cızîrî "Dax û key min lê hezar in gul di dest şewkên bi xar in / Surperî dêw wê l'kinar in Ehremen xatem revaye" der. Burada Cızîrî, trajik bir konumdadır. Vücudundan binlerce yanık ve yara vardır; gül dikenli ellerdedir. Sevgili-güzel *peri cazibelidir,* etrafını şeytanlar sarmıştır; Ehrimen yüzüğü kaçırmıştır. Beyti biraz daha açarsak gül olan sevgili (rakip olan) diken ağacının ellerine düşmüştür. Katı kalpli ve kaba insanlar, güzeli elde etmişlerdir, kendilerinde perilerin cazibesi bulunan güzelleri ifritler ve şeytanlar her taraftan kuşatmıştır, onlara ulaşmaya mecal bırakmamışlardır. Ehrimen,[32] Süleyman'ın yüzüğünü çalmıştır.[33]

Şeytan, tip olarak rakibe benzer: *Arabozucudur.* Bir beyitte şöyle denir: "Teb'îdêwan dest gehiştê hûr û wîldanên bihiştê / Aşiqê dilbendê qiştê can bidit yekcar rewa ye." Burada Şeytan'ın elleri cennetteki hurilere kadar ulaşmıştır ve aşığın kalbi, sevgiliye ulaşmasın diye sanki kâkül ile bağlanmıştır (Turan, s. 113).

Aynı dizge bir başka beyitte de işler: "Min go gelo ey dilruba fitna reqîb feyde heye / Go sond bi husna min ku ne lê fi'lê Şeytan e xered." (Ey dilruba rakibin fitnesinin faydası var mı dedim / Güzelliğime yemin ederim ki hayır; fakat bu, şeytani bir eylemdir dedi), (Turan, s. 180-181).

Şeytan kimi zaman da vesveseyle dile gelir. Bir beyitte Cızîrî kendini aşkta ikinci şeyh olarak görür: "Bi heq rindê xerabat im ji dêrê vê demê hatim / Çi hêvî hûn dikin îro ji vî rindê xerabatî" (Aşkta ikinci şeyhim, gerçekten manalar deniziyim / Akıl ve gönül sahipleri için işaretlerimde şifa var). İlk Şeyh, Şeyh-i San'an (olsa gerek). San'an aşk uğruna dinini feda etmiştir. Cızîrî, bir başka yerde San'an'a işaret eder: "Mey nenoşî Şeyxê Sen'anê xelet / Ew neçû nêv Ermenistanê xelet / Mislê Mûsa wî tecellaya te dî / Ê tu dî kanî xeta hanê xelet" (Turan, s. 308-310).

32. Ehrimen: Şeytan, Zerdüştlerin kötülük ve karanlık tanrısı. Edebiyatta daha çok ilk iki anlamıyla Süleyman Peygamber ile birlikte anılır. Şeytanlar ordusunu yönettiğine inanılan Ehrimen, aynı zamanda bir çirkinlik sembolüdür.

33. Hâtem-i Süleyman: Üzerinde ism-i 'azam yazılı olan Hz. Süleyman'ın yüzüğüdür. Mühr-i Süleyman, hâtem-i Süleyman veya enguşter-i Süleyman adı verilen bu yüzük ile bütün yaratıklara hükmederdi. İskender Pala, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü,* İstanbul: Kapı Yayınları, 2004, s. 136-198.

Buna göre şeyhi şarabı söylenenin aksine yanlışlıkla içmemiştir, Ermenistan'a yanlışlıkla gitmemiştir; Musa gibi o da, aşkın tecelli edişini görmüştür, buraya yönelmiştir. Mela bunları söyler ve sorar: "Seni görenin hatası nerede, yanlışı nerede?" San'an rüyasında güzel bir kızın suretini görmüş, sonra onu aramaya koşmuştur; bulmuş mudur, bulmamış mıdır bilinmez ama o kızın vasıtasıyla kalbinde aşk tecelli etmiştir, Allah'ın nurunu görmüştür, sonra sahralara düşmüştür. Olup biten, bir gerçek mi vesvese mi, bilinmemiştir. San'an bir yol gösterir, bir yol söyler ve vesvese şeytani bir ses olarak baktığı her yerde karşısına çıkar.

Cızîrî işte bu yolun tehlikelerine dikkat çeker: "Da binasî xeterên rê tu nebî xafilê jê/ Dicle ye lê di pir in birbirê pêl û ber û merx" (Ey sâlik, süluk yolunun tehlikelerini öğren, gafil olma! Bu yol, azgın dalgaların, büyük kayaların, tehlikeli çukur ve girdapların çok olduğu Dicle Nehri'ne benzer). Tehlike ne ki? Şeytan ve vesvesedir.

Bahsi İmam-ı Gazzâli'nin kardeşi Ahmet ile bağlayabiliriz belki. Ahmet *Sevânihu'l-Uşşâk* adlı eserinde aşkın kuş ve yuva olduğunu söyler ve sonra ekler; "zattır, sıfattır; tüydür, kanattır; havadır, uçuştur; avcıdır, avdır; kıbledir, kıbleye durandır; taliptir, matluptur; evveldir, ahirdir, sultandır, tebaadır; kılıçtır, kındır; bahçedir, ağaçtır; hem daldır hem meyvedir" İlaç: "Tüm tabipler seni tedaviye gelse de/ Leylâ sözünden başka şifa yok sana."[34]

34. Ahmed Gazali, *Âşıkların Halleri*, Çev. Turan Koç-Mehmet Çetinkaya, Ankara: Hece Yayınları, 2008.

Doğu'nun Modern Dönemi

Arap, Fars ve İbrani'nin Modern Şeytanı

Şeytan ile ilgili en geniş ve hatta ilk denilebilecek çalışmalar Mısır'da yapılmıştır; Tevfik el-Hâkim, Abbas Mahmud el-Akkad ve Necip Mahfuz akla ilk gelen, şeytanı yoklamış yazarlardır.

Tevfik el-Hakim hikâye ve şiirlerinde şeytanı genişçe işlemiştir. Gerçeküstücülüğün Arap dünyasındaki temsilcisi olan Hakim, kader, boşluk ve hiçlik duygusu etrafında bir dünya geliştirir ve bu duyguları kimi zaman akıl kimi zaman iman üzerinden görmeye çalışır.[1] *Trendeki Derviş* oyunu üzerinden bile bunun bir okuması yapılabilir. Eşine iki saat sonra geleceğim diyen adam birden ortadan kaybolur ve polis bir hafta sonra eşine gelip sorar. Kadının verdiği yanıt şudur: "O kadar oldu mu?" Çünkü adam giderken kadına iki saat demiştir. Kitapta ilginç ve güzel

1. Tevfik-el-Hakim, *Sanat Üzerine*, Çev. Murat Özel, İstanbul: Kaknüs Yayınları, 1999.

diyaloglar vardır. Bunlardan biri *ağaç felsefesi* üzerinedir. Koca sorar, "nedir ağacın felsefesi?" Derviş yanıt verir: "Meyvesini veriyor. Soru sormuyor. Koklayamayacağı çiçekler, yiyemeyeceği meyveler yetiştiriyor. Asla cevap alamayacağı sorularla çile çekmiyor." Bu yüzden ağaç cömert ve sessizdir. Finalde ağaç insana benzemez denmek istenir. Sonuç ise şöyle bağlanır: "Ağaçta tanrıyı görüyorum, cevapsız sorularımda şeytanı."[2] Kadın, cevapsız soru mudur acaba?

Hakim'in dili söyleşi dilidir; biri değeriyle münazara eder ve final erdemle bağlanır. "Şeytanı Yenen Kadın" adlı hikâyenin kahramanı "çirkindir" ve bu *derdine* çare bulmak için şeytana ulaşır. Artık ondan başka kimse kalmamıştır. Şeytan nedir ki? Çağırınca gelir! İşte o gün kadının sesini duymuş, duvarın yarıklarından çıkmış ve kadına istediğini vermeye hazırdır. Şeytan ve kadın, *Faust*'taki gibi *kanla bir evrak* imzalar. Buna göre, bundan sonra kadının güzelliği şeytana aittir. Kadın dokuz yıl, on ay boyunca şeytanın verdiği güzelliğin keyfini çıkarır. Sürenin dolmasına iki ay kala kadın biraz daha süre ister; bedenen istediği her şeyi yaşamıştır, şimdi sıra ruhuyla aynı güzelliği yaşamaktır. Şeytan bunu kabul eder. Bu iki ay da biter. Şeytan kadını sarayına, cehenneme götürmek ister ama kapının girişinde iki melek onları karşılar, durun! Melekler *kadının yerinin cehennem değil, cennet olacağını* söylerler. Kadın "Benim yerim cehennem" der ama iki aylık emeği gök katında her bir günahını örtmüştür.

Şeytanın Vaadi adıyla yayımlanmış hikâyelerin üçünde de şeytan tema olarak geçer. Yine *Faust* benzeri bir dizge vardır. Şeytan ve adam kanla anlaşma imzalarlar. Kâğıtta ikisinin adı vardır. Şeytan gençlik verir, karşılığında adamın ruhunu alır. Hikâyenin sonunda adam gençliğini ister ama iş işten geçmiştir.[3]

Batılılaşma kendi kumaşını başka bir terziye götürmekten ileri gitmemiştir. Konu kendisi olsa bile içerik başkasından, *Faust*'tan alınmadır. Doğasıyla özgün metin yerini monte edebiyata bırakmıştır.

Arap dünyasından en ilginç yazarlardan biri Abbas Mahmud Akkad'dır. Edebiyatın pek çok alanında eserler veren Akkad, Mısır'ın ilk eleştirmenlerindendir. Akkad'ın sanat görüşü ilginçtir; ona göre *sanat şiirdir; şiir altına, roman da demire* benzer. Demir evler için kıymetlidir ama pazarda bir değere sahip değildir.

Akkad, Türkiye'de *Hazreti Muhammed'in Eşsiz Deha ve Şahsiyeti* (1979) ile *Sara* (1938) adlı romanıyla bilinir. Akkad'ın kırklı yıllarda

2. Tevfik el-Hakim, *Trendeki Derviş,* Çev. Nabi Avcı, İstanbul: Mavi Yayınları, 2000, s. 49.

3. Tevfik-el Hakim, *Şeytan Vaadi,* Çev. Serdar Arçukoğlu, İstanbul: Şule Yayınları, 2003; Tevfik-el Hakim, *İmraatun ğalabet'ş-şeytan* (Şeytanı Yenen Kadın). Her iki hikâye için ayrıca bkz. Mehmet Yalar, *Şeytan'ın Biyografisi,* s. 97-98.

kaleme aldığı söz konusu anlatıda Muhammed büyük bir devlet adamı, asker, vaiz ve iyi bir eş olarak tanıtılır. *Sara* ise çok önemli bir romandır; Türkiye'de Peyami Safa'nın *Fatih Harbiye* romanıyla karşılaştırılır: *Sara*'nın roman kalitesi bakımından *Fatih Harbiye*'ye emsal olmayacağı ancak Akkad'ın ve Safa'nın Batı'ya aynı gözle baktıkları ifade edilir.[4]

Akkad'ın Şeytan'la ilgili önemli bir şiiri vardır: *Tercemetu Şeytan* [Şeytanın Biyografisi] 220 beyitlik bu kaside Mehmet Yalar tarafından Türkçeye çevrilmiştir.[5]

Akkad şiirlerini klasik bir üslupla yazar, konularını güncel olaylardan seçer ve bolca alıntı yapar; alıntılarla şiirine bir felsefe kazandırır. Güncel olan felsefe ile birleştiği zaman ortaya ahlakçı bir şiir çıkar. Bu da Doğu edebiyatının karakteridir. Akkad'ın söz konusu edeceğim şiiri, şiirleri arasında ayrı bir öneme sahiptir. Şiirin kahramanı olan Tanrı ve şeytan kimi zaman yüz yüze gelirler. Şiirde anlatıcı kimi zaman Akkad, kimi zaman Şeytan'dır ama kim konuşursa konuşsun bu şiirde herkes şairin kendisidir. Şiirde Tanrı ve şeytan konumlanmıştır ama alttan alta Mısır'ın siyaset sistemi, despotluk da yalınca görülür. Devlet İslam olsa bile idare edenler (şeytandır), hemen fark edilir bu...

Şiirde Tanrı zorbadır. Şeytanı yaratmadan önce mutsuzdur. Mutlu olmak için dünyayı yaratmış ve şeytana da zorunlu olarak görevler dayatmıştır. Cehennem bu keyfiliğin bir sonucudur. Sorgu Tanrı için yoktur. Şiirde Tanrı iki kez konuşur; ilkinde şeytana görev verirken (13 ve 14. beyitler) konuşur; ikincisi Tanrı, şeytanın sorularını yanıtlarken (196. beyit) konuşur (Yalar, s. 155). Şeytan ise isyankârdır. Kabulü emreden Tanrı karşısında yok olma tehlikesine rağmen *hayır*, der. Sürekli bir arayıştadır; fikir edinme, düşünce üretme kapasitesi vardır. Cennet ona göre tembellerin yeridir. Gerçek varsa ve olacaksa bu cehennemdedir. Gerçek için hayatını vermekten, sürülmekten çekinmez.

Bu haliyle, yukarıda andığım el-Hakim örneğine benzer bir hal, Akkad için de geçerlidir. Hakim için Goethe ve *Faust* ne ise Akkad için John Milton ve *Kayıp Cennet* aynı şeydir. Birkaç örnekle somutlayabiliriz. Milton'ın *Kayıp Cennet*'inde Tanrı, gücünü ve mülkünü kaybetmekten korkar ve bunu şeytan görür, bu yüzden ona yenilmeyi kendine utanç sayar. Dahası, şeytan kendini Tanrı ile bir tutar.[6] Sonuçta şeytan cehen-

4. Akkad ve Peyami Safa'nın karşılaştırmalı (Sara ve Fatih Harbiye) bir okuması için bkz. Müslüm Yücel, "Modern Arap Edebiyatının Kürt Yazarları", *Mesele*, Şubat 2013.

5. Mehmet Yalar, *Şeytan'ın Biyografisi*... Söz konusu kitapta şeytanla ilgili geniş bir incelemeye yer verilmiş ve söz konusu edilen şiirde çözümlenmiş, kitabın sonunu da şiir, Arapça aslı ili birlikte verilmiştir (s. 174-209). Akkad ile ilgili yapılacak alıntılar bu kitaptandır.

6. "And what I should be / all but less than he / Whom thunder hath made greater? Here at last." John Milton, *Paradise Lost*, s. 37.

nemde kendi başına buyruk, eziyet çekse de özgür kalacağını ama cennetteki hizmetçilerle de hizmetçi konumuna düşeceğini bildirir.[7]

Şiirin hikâyesine gelince: Tanrı şeytanı yaratmış ve bir gece de onu cehennemin dibine, sonra da yeryüzüne atmıştır. Kötülüğü ona vermiş, kötülük onda cisimleşmiştir. Tanrı'nın bir ilkesi vardır, o da şudur: *Uyun*. Onun bu hali, şiirin alttan akan bildirisiyle hükümdarlara benzer. Şiirin en özgün yeri budur. Hükümdarlar, Tanrı gibi halka *uyun* demişlerdir. Hükümdarlar onu örnek almışlar ve onun dinlerini yayarak ayakta kalmışlardır. Bu *uyun* emri, despotlara rahmet gibi gelmiştir (Yalar, s. 175). Tanrı, Şeytan'a da bu arada bir görev vermiştir: *Suçsuzların başına bela ol*. Şeytan, eli boş olarak düşer. Geldiği yer "Maymunlar Vadisi"dir. Şiirin bundan sonrasında kendine dönük bir oryantalizm akar. Burada yaşayanlar "zencilerdir". Onlar, "kara derili", "toprakları kendilerinden verimli" kimselerdir; tembeldirler, ayakta duran gölge ne ise, onlar da odur. Biraz daha ileri gider şair ve onları "canavar ruhlu" ilan eder. Onları idare eden efendi de insan değildir: "Efendileri, yaban kurdu gibi yalınayak" birisidir: Burada tarih avcılık, kavga ve uyku arasında geçer. Şeytan çok geçmeden onları yoldan çıkarmaya çalışır; onlar dediği de zaten "dilsiz canavarlardır". Bu hallerini gören şeytan umutsuzluğa düşer. Bir süre sonra şeytanı Rum ya da Acem Denizi çevresinde görülür. "Hak" diye bir tuzak bulur ve böylece insanları bölmeye başlar ama sonra görür ki hak denilen, çirkin kimselerin makyajıdır: "(Hak) tembelin uyku ilacı, zalimin ise kılıcıdır." Dahası hak, *cahilin sapkınlığı, filozofun bilmecesi, kölenin perişanlığı, efendinin sertliğidir* (Yalar, s. 181). Şeytan haktan vazgeçer. Sonra sitem dönemi başlar: "Ey göğün Rabbi, göremiyorum, senin vasfını kavrayan insanı." Şeytan kötülüğe karşı çıkar ve artık cenneti görürüz. Meyve ağaçlarının (hurma) olduğu bir tepeye yerleşir. Burada melekler görülür. İlahiler okurlar. Keyfi uzun sürmez. Bütün melekler, bir olup "mülk senindir" dediklerinde şeytanın canı sıkılır. Melekler bu sıkıntıdan sıkılırlar. Böylece onlar da, bilmedikleri bir şeyi öğrenirler: *Öfkeyi!* Tanrı her yeri aydınlatır ve şeytan "küfrün kibri içinde" görünür birden. Tövbeyi de reddeder. Bütün varlıklar çekilir. Tanrı ve o kalır. Şeytan düşüşe geçer.

Bundan sonra şeytan, Tanrı katı ile devleti, hükümdarı bir tutan bir eğilim içinde söylenmeye başlar. Öyle hissederiz ki şeytan vatandaştır ve hükümdar Tanrı'dır. Devletin ve hükümdarın sır perdesine yaklaşanın nasibi ise mutsuzluktur. Şeytan da mutsuzdur. Mutlu olanlar tek bir şey yaparlar: Sırları görmezlikten gelmek. Devletten ve onun otoriterliğinden hoşnut olanlar, yani yetinen kimseler, yöneticilerin en makul metalarıdırlar. Bu cennetin anahtarı, göz yumarak yerinde oturmaktır.

7. Mehmet Yalar, *Şeytan'ın Biyografisi*, s. 149-151.

Şiirin güzel mısraları ise bundan sonra görülür. Örneğin şu iki mısra: "Sönüyor ateşi şeytanın ve tutuşmuyor artık / Oysa hâlâ kayada çeliyor akılları."

Arap-Mısır edebiyatında en özgün metinler Necip Mahfuz tarafından verilmiştir. Şeytan bahsi Mahfuz'un hikâyelerinde de geçer; "Şeytan Nasihat Ediyor" adlı hikâyede tümüyle soyutlanmış, yaşanan zamanın çok öncesine gidilmiş bir atmosfer; daha çok bir hayal şehirde Mervan'a denilir ki, Süleyman tarafından bir şişeye kapatılmış şeytanlar vardır. Bunun üzerine harekete geçen Talip b. Sehl, Musa b. Nusayr adlı valinin yanına gelir. Sumudi adlı yaşlı bir bilgenin yardımıyla şeytanların yaşadığı Medinetu'nun has kentine gelirler. Kentin girişinde bulunan göle varırlar; burada, şeytan şişeye konulmuş ve daha sonra da göle atılmıştır. Şeytan yakalanıp sorgulanır. Burada olma nedeni kötü kalpli ve zülüm ile ayakta kalan bir kraliçedir. Onu yakalayan üç kişi buna inanmazlar. Bu yüzden şeytanı salıverirler. Şeytan azat olur. Onu yakalayan üç kişi kenti gezerken yakalanır. Ölü kentin dirileceğinden korkan kraliçe onları hemen idam etmek ister. Üç kişi şeytandan yardım talep ederler. Bir yanda şeytan vardır, diğer yanda ellerinde kalan üç günlük ömürleri. Ölseler şeytan kötü amaçlar için kullanılacak. Burada şeytan bir akıl verir onlara, der ki, imanı olana zaten ben zarar veremem ve Mervan imanlı bir kişi ise bana ihtiyacı da yoktur. Şeytanı salıverirler. Medinetu kentinde ise kötü kraliçe vardır, şeytana da gerek yoktur zaten.

Şeytanın bir tip olarak yaşadığı Necip Mahfuz'un tek romanı ise *Cebelavi Sokağı'nın Çocukları'dır*. Söz konusu roman 1959 yılında *Al Ahram* gazetesinde tefrika edilmiştir ama dini duyguları incittiği gerekçesiyle kitap halinde yayımlanamamıştır. Mahfuz ve gazete bu kitaptan dolayı çeşitli baskılara uğramışlardır. Gösteriler yapılmış ve Mahfuz ağır hakaretlere maruz kalmıştır.

Cebelavi Sokağı'nın Çocukları Mahfuz'un bilinmeyen ama *Midak Sokağı* (Sokaktakiler) kadar önemli ve güzel bir başyapıtıdır. Romanın her bir kahramanı bir imge etrafında ifade edilmişlerdir. Romanın şirazesi olan Cebelavi, Mukattam Çölü'nün kıyısında ve Cebelavi adını taşıyan sokaktaki konakta yaşar; konağın yüksek duvarları, geniş bahçesi vardır; burası cennettir. Burada Cebelavi'nin İdris, Ethem, Rıdvan adındaki oğulları yaşar. Hal ve vakitleri yerindedir. Ancak ne zaman ki baba, evin ve mülkünün idaresini büyük oğul İdris yerine Ethem'e bırakır, işte o zaman kıyamet kopar. Yasak ağaç dikilmiştir artık ve İdris burada yeşeren meyveden tatmaya başlar; isyan eder, karşılığını da çok geçmeden bulur: Babası tarafından kovulur. Bir süre sonra İdris, Ethem'in aklını çeler ve o da babasına isyan eder. Baba, onu da konaktan sürer. Ethem Âdem, İdris ise açık açık şeytandır. Sırasıyla peygamberler tarihi işler. Çocuklar kovulur ve konak, onu besleyen sokak ile karışmaya

başlar. Ethem karısıyla birlikte kötü bir evde yaşamaya başlar; ne parası vardır ne de ona iş veren kimse. Yoksullukla terbiye edilir. Bab, bir çözüm olsun diye torunu Hüman'ı çağırır ama bu sefer de Hüman'ın kardeşi Kadri isyan eder; Kardeşler Habil Kabil gibi karşı karşıya gelir. Hüman, kardeşini öldürür. Kötülük bir saat gibi işler; bir kardeş diğerini yok eder. Ethem fakirlikle, Hüman katillikle, İdris fenalıklarıyla kötülüğün kaynağını verirler hep: O! Konak (cennet, kent, sokak) karışmıştır artık; her iyilik karşılığını bir kötülükte buluyor ve biri yaşamak için diğerini yok ediyor, adına da nizam deniliyor. Kurtuluş!

Derken Cebel gelir; O, açık açık Musa'dır; kavmi sokak sokak dağılmıştır artık; yılan terbiyecisi olan bu adam Musa'nın asası gibi yetenekli yılanlara sahiptir ama başarılı olamaz. Şiraze bir kez koptu mu, bütün denizler zamk olsa bile yaprakları yapıştıramaz. İsa'yı görürüz artık, Rıfat adındadır; babası marangozluk yapar, sıkça ruhunu cinler basar, iyileşmez bir hastadır. Her dilde güzel olan Yasemin ismiyle kadın belirir sonra, konumu Judas'tır; Rıfat'ı ihbar eder. Yine düzen bozulmuştur. Muhammed'in ayak sesleri gelir; Kasım adıyla belirir; amcasının yanında ticaret yapar, yetimdir ve başarılı olmak için kendisinden yaşça büyük Kamer ile evlenmiştir; arada bir Hint Kayası'na gider, burada derin düşüncelere dalar ve halkı gizli gizli örgütler ama bir vakıf olan insanlık ailesi bir türlü idare edilemez. Bilimin ayak sesleri gelir; Arif modern bilimle, teknikle karşımıza çıkar. Şimdiye kadar Tanrı'nın mutsuz çocukları, Tanrı'yı mutlu etmek için çabalamışlar ama bütün çabalar boşuna çıkmıştır. Arif kurtarabilecek mi? Bir "belki" olacaktır. Belki. İdris ve Hüman'dan devraldıklarıyla sokağa dalar. Işık görülür.

Burada dinsel tarih arka plana alınmıştır ama roman salt bu dinsel yapı değildir. Alttan alta Mısır'ın ruhu ve tarihi vardır. Mahfuz bir ruh arar, tarihin sayfalarından yapraklar döker üstümüze; finalde tanıdığımız Arif, dinsel bir okumayla ışık-nurdur belki ama gerçek bildirisinde bilimdir.[8]

Halil Cibran ise özgündür; bir yandan sürgündür, diğer yandan gittiği ve doğduğu yerde azınlığın dilini söyler. Bir insanın kalbi varsa ve bunu koruyorsa kaybedecek hiçbir şeyi yoktur. Cibran'ın her sözcüğünün altında kalbi vardır ve bu kalp içinde insan *bir* değil, herkestir ama bu bir, herkes olurken, birilerine de tahammül etmez. Cibran'ın daha çok bir dil ve teknik olarak geliştirdiği kısa hikâyelerinde bu birileri açıkça ortaya çıkar; onlar kilise ve din adamlarıdır; inanan kimselerin tabutları üstünde zar atarlar; onlar, kimsesizlerin haklarını gasp eden kötü kalpli yöneticilerdir, fakir kimseleri kendi güçleri için birer ambara dönüştürürler, sırası geldiğinde bu ambarı ateşe verirler, sömürü tek güçleridir.

8. Necip Mahfuz, *Cebelavi Sokağı'nın Çocukları*, Çev. Leyla Tonguç Basmacı, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları, 2010.

Bir isyankâr ruh taşır Cibran ve bu ruhu kimi zaman romantik bir dille, kimi zaman da sembollerle dile getirir. Kimi zaman tarihten, kimi zaman dinlerin mesellerinden ve kimi zaman da günlük hayatın içinden yakar hikâye ve şiirlerinin ışığını. Kadim dil ve kültürler, onun sürekli isyan eden ruhuna eşlik ederler ve bu eşlik kimi zaman şiir, kimi zaman bir mesel gibi bizi karşılar. Ancak büyük bir gürültüyle gelmez Cibran'ın ruhu, sessizce akar içimize, bir su damlasının, taşlar üstünden akıp kendi içinde bir şelaleye dönüşme azmi vardır her mısrada. Bu yüzden onun şiirlerini hikâye; hikâyelerini de şiirden ayırt etmek zordur; çünkü aklımız suda kalırken gözlerimizi açan taş vardır, buradan her şiirin bir hikâyesi de başlar; biliriz ya da bilmeyiz bu hikâyeyi, bu o kadar da önemli değildir, çünkü okuduktan sonra bizim, kendi içimizle olan hikâyemiz başlar.

Cibran'da Tanrı ve insan birdir; biri diğerini açımlar, biri diğerinin açmazı değildir. Tanrı'ya en yakın olan, veliler değildir onda, delilerdir, bir gülümseyişleri bile bu dünyanın ne olduğunu söyler. Zoru ve zulmü, işte bu gülümseyen *deli* ve kendini ekip biçen, kendi toprağından yükselen *dâhi* yok edebilir, ikisi de aynı kumaştandır; ikisi de, Tanrı'nın (gerçek insanın) en yakın olduğu kimselerdir.

Onlar, bir bakıma *ermiş* ve *elçiler*dir. Onlar, bizim asla duymadığımız sesleri duyar, görmediğimiz yerleri görürler. Çünkü onlar içleriyle bakar; bakınca gözlerini kapatırlar. Cibran'ın *Ermiş*'inden tanığımız Mustafa bunlardan biridir. Senelerce Orphalese Kalesi'nde kendisini doğduğu yere götürecek gemiyi bekler. Aklıselim kimseler gitme derler her seferinde –ki bunlar rahip, rahibe ve emirle dünyayı bulan yöneticilerdir–ancak Mustafa onların sesine değil, kendi içinden gelen (gayb) ve adına Almitra dediği sese kulak verir, bu seste doğum ve ölüm vardır, görülen ve gösterilen dünya vardır, tutsaklık ve özgürlük vardır; Mustafa işte buna kulak verir. Çünkü ona git diyen ya da gitme diyen kimseler değil, gerçek olan onun içinden duyduğu seslerdir. Bu yüzden Mustafa için ses ve Tanrı birdir sanki, ikisi de içinden, içten gelirler. Mustafa bu içtenliktir. Tanrı onun içinde değildir; O, Tanrı'nın içindedir hep; ne Tanrı ona esir ne de o Tanrı'ya esirdir, bir iç içe olma hali vardır; biri diğerini incitmez, yüceltir hep. Ne zaman ki biri diğerine boyun eğer, o zaman aşk da biter.[9] Gemi ise hep iskeledeedir. Bütün mesele yolcudur işte.

Cibran'ın şiir ve hikâyelerinde Tanrı ve insan sessiz bir konuşma içindedir. Nefes, kulağa kelime biçiminde hükmeder burada: *Konuş benimle.* Sonra her âşık ve sevgili gibi, görülmek isterler birbirine. Şeytan ise bu bildiri içinde yerini alır; O, biri "sen doğduğun gün" ölen biridir:

9. Halil Cibran, *Ermiş*, Çev. Aytunç Altındal, İstanbul: Anahtar Kitapevi, 1994, 17-19.

"artık, bir melekle karşılaşmak için cehennem azabı çekmek zorunda" değildir hiç kimse.[10]

Cibran'ın kimi hikâyelerinde şeytan, kör şeytan, peri ("Peri Vadisi") gibi varlıklar görülür. *Gezgin* adlı kitabın "Panayırda" adlı hikâyesinde güzel bir kız vardır ve erkekler, onun etrafında pervane gibi dönerler; kimi dans etmek ister onunla, kimi elindeki kekleri verir hemen. Akşam olup evine dönerken kız, *kör şeytana* içini döker: "İnsanlar rahat bırakmıyorlar beni."[11]

Şeytan kilise ve din adamlarının, ikiyüzlü kimselerin maskesini indiren bir tabiatla karşımıza çıkar. Halil Cibran'ın "Şeytan" adlı hikâyesi bu anlamda Cibran'ın bütün şeytan bahsini kapsar niteliktedir. Hikâyede Peder Samaan'ı tanırız. Bu adam su gibi konuşur, allamedir. İşi ise insanı, şeytandan kurtarmaktır. Bu yüzden herkes ona saygı gösterir. Günün birinde Peder çukurda bir adamın iniltilerini duyar. Hırsız mı yoksa başka bir şey mi diye düşünür ama adamın iniltileri arttıkça Peder yumuşar. Bir süre sonra adam Peder'e seslenir, eski dost olduklarını söyler. Peder adama yaklaşır. Adamın yüzünde garip çizgiler vardır; bir çizgide zekâ, kurnazlık ve güzellik diğer bir çizgide çirkinlik, gaddarlık yan yanadır. Peder, kim olduğunu sorar hep ve adam da sen benim kim olduğumu biliyorsun diye yanıt verir. Bunu söylerken dudaklarında garip, gizemli, biraz da alaycı bir tebessüm, sakin, kendinden emin, derinden gelen bir sesle, "Şeytanım ben" der.

Bunun üzerine Samaan, vadinin her köşesinde yankılanan bir çığlık atar. Ama şeytan soğukkanlıdır. Samaan'dan yaralarını kapatmasını ister. Peder öfkeyle erdemleri yok eden bu adamın inildeyişini duymaz. Şeytan acı içinde kıvranır ve suç işlediğini söyler ve bundan sonra başından geçenleri anlatmaya başlar: Anlarız, göklerden bir grup melek inmiş ve saldırmışlardır ona. Özellikle iki yanı da kıldan keskin bir kılıç taşıyan biri olmasa belki, hepsini saf dışı bırakabilir ama bu kılıca güç yetirememiştir. Bu arada bu kılıcın sahibini de tanırız. Peder, Tanrı'ya ve Mikail'e dua eder. Burada bildik tartışma başlar. Şeytan, bu duadan keyif almaz. Yenik düşmüştür ve Peder de bu yenilgiye sevinmiştir. Oysa Peder'in eski huzur ve mutluluğunun kaynağı Şeytan'dır. Açıkça söyler de "gölgemde yaşıyor, gölgemde yükseliyorsun." Peder daha bir şey demeden şeytan şunu söyler: "Benim varlığımı kendi mesleğin, kariyerin için bir bahane, bir dayanak ve silah olarak benimsedin ve ismimi, bir rahip olarak yapıp ettiklerin için bir doğrulama, kesinleme olarak kullandın başından beri. Ben ölüp gidersem eğer, senin de açlıktan öleceğini anlayamıyor musun? Benim ismim unutulup giderse, hangi mesleği, hangi

10. Halil Cibran, *Kum ve Köpük,* Çev. Kenan Sarıalioğlu, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2014.

11. Halil Cibran, *Gezgin,* Çev. Sibel Özbudun, İstanbul: E Yayınları, 2014, s. 17.

sanatı izleyeceksin?" Şeytan bunları söyler ve sessizliğe gömülür. Sonra inancın tarihine girer. Bir zamanlar insanoğlu güneşin karşısında dikilmiş ve göğün ötesinde büyük, sevgi dolu ve cömert bir Tanrı var demiştir. Sonra yarım daire çizip arkasını ışığa dönmüş, yerde kendi gölgesini görür görmez de "Yerin derinliklerinde, kötülükten hoşlanan kapkaranlık bir ifrit var" diye bağırmıştır. Sonra aileler, kabililer vs doğup büyümeye başlamıştır.

Hikâyenin bundan sonrasında Nerval'den bildiğimiz *el* bahsi hikâyeye dahil olur. Aile ve kabilenin doğmasından sonra bir adam gökteki ayı işaret ederek bağırmış, "Gece Tanrısına balan" demiştir: "Yüzü nasıl da karanlık ve güzelliği nasıl yitip gitmiş; gök kubbede asılı duran siyah bir taşa dönüşmüş!"

Kabile üyeleri göğe bakarlar ve çoğu, *sanki karanlığın eli uzanmış* da onların yüreğini avuçlamış gibi, korku içinde bağırıp titremeye başlarlar; çünkü, Gece Tanrısı yavaş yavaş siyah bir topa dönüşmüş, yeryüzünün parlak yüzünü de değiştirmiş, dağ ve vadileri onların gözleri önünde siyah bir örtünün altında görünmez hale getirmiş. Bu bir fırsat gibi gelmiş La Wiss için, herkese bakmış, elini göğe doğru kaldırmış ve güçlü bir sesle seslenmiştir: "Diz çökün." Eklemiş bir de "Karanlığın Kötü Tanrısı, Işık Saçan Gece Tanrısıyla girdiği boğuşmada yenik düşsün" İnsanlar, diz çökmüş. Ay tutulmasıdır bu ama insanlar başlarını kaldırdıkları an, diz çökmelerinin işe yaradığını görmüşler, ay, aydınlık. La Wiss, bunun bir rüya ile kendisine söylendiğini bildirmiş.

Şeytan işte pazar içinde doğar. Kötücül Tanrı derler ilk başta, adı da *Bahtaar*. La Wiss, bu adın yukarıda geçerli (yukarı dünyada) olduğunu söyler ama aşağı dünyaya inince bu adın da değiştiğini belirtir: Baalboul, Satanail, Balial, Zamiel, Alınman, Mara, Abdon, Devil ve sonunda Satan. Kabile reisi *Satan* ismini tekrarlar ve bu Satan, *Tanrılardan nefret ettiği kadar neden insandan da nefret ediyor?* diye sorar. La Wiss, "İnsandan nefret ediyor, çünkü insan, bu Satan'ın kardeşlerinin ve kuzenlerinin soyundan geliyor" diye soruyu yanıtlar. Devamla şunu söyler: "O, Kötü ve güçlü bir Tanrı'dır."

Hikâyenin bundan sonrasında şeytan ve Peder, şeytanın iniltiler çektiği çukurda münazaralarına devam ederler. Peder, *La Wiss* hikâyesinin sonunu merak eder. Wiss ölmüştür ama bir meslek olarak Şeytan'ın gaddar ve dizginsiz bir ayartıcı olduğunu insanlara benimsetmiştir ve bu ona bir iş olmuştur; sonra bu iş çocuklarına miras kalmıştır.

İşte o günden sonra Babil'de, Şeytan'a karşı kavga veren rahiplerin önünde insanlar, tapınma sırasında dini teraneleriyle yedi defa eğilmişlerdir. Ninova'da Şeytan'ın girift sırlarını bildiğini iddia eden kişilere, Tanrı'yla insanlar arasındaki altın halka olarak bakmaya başlanmıştır. Tibet'te, şeytanla güreşen kişi, Güneş'in ve Ay'ın Çocuğu olarak çağırıl-

mıştır. Kudüs'te ve Roma'da, şeytandan nefret ettiğini ve bütün güçleriyle ona karşı savaştıklarını iddia eden kimselerin ellerine bırakmıştır insanlar hayatlarını, özetle "Güneşin altındaki her şehirde, her ülkede dinsel eğitimin odağında benim adım bulunur. İnsanların benimle ilgili takıntıları olmasaydı yahut rahipler bu takıntıyı yerleştirmek istemeseydi insanların içine, ne tapınaklar inşa edilirdi, ne kuleler, ne de saraylar yükseltilirdi. İnsanda kararlılık ve azim yaratan cesaretim ben. Düşüncede özgünlüğün peşine düşen cesaretin kaynağıyım ben. İnsanın elini olduğundan daha uzun, daha kavrayıcı, daha güçlü ve kıvrak kılmak için o ele *monte edilen büyük* elim ben. İnsanlardan birinde bitince ondan sonrakinde, babada bitince oğulda devam eden şeytanım ben."

Şeytanım ben diyerek geniş bir okuma söylevi verir sonra: "Ben erkeklerin zihinlerini, kadınların da kalplerini kışkırtan, bazen altüst eden, hışım dolu, ama dilsiz bir fırtınayım. Benden korktukları için, beni lanetleyecekleri tapınma yerlerine ya da benim irademe teslim olup da beni hoşnut etmek için sefahat yerlerine uzun yolculuklar yapar insanlar. Beni yataklarından uzak tutmak için gecenin sessizliğinde dua eden keşişin ya da münzevinin, beni odasına davet eden fahişeden farkı yoktur. Ezeli ve ebedi olan şeytanım ben. Ruhani sığınakları ve manastırları, korku temeli üzerine inşa eden benim. Meyhaneleri ve sefahat evlerini şehvet ve benlik tapıncı temelleri üzerine inşa eden benim. Varoluşum sona erse, korku da, zevk de silinir gider dünya üzerinden. Ve onların ortadan kalkmasıyla da insan kalbinde arzunun ve ümidin de sonu gelir. Hayat bomboş ve soğuk, telleri kırık bir arp halini alır. Bunun içindir ki, varlığı süreğen olmak zorunda olan şeytanım ben. Sahtekârlığın, düzenbazlığın, dolandırıcılığın ilham kaynağıyım ben, iftiracılığın, alaycılığın, her türlü oyun ve desisenin... Eğer bu meslekler, bu hünerler dünyadan kaldırılacak olsa, insanların dünyası, üzerinde erdem dikenlerinden başka bir şey bitmeyen kupkuru bir sahraya döner. Bunun içindir ki, varlığı süreğen olmak zorunda olan şeytanım ben. Günahın hem anasıyım, hem babasıyım ben. Eğer günah yeryüzünden silinip kaybolacak olsa, günahla savaşı meslek edinenler de silinip gidecektir; onların dal budak saldığı çevre ve kurumlar da öyle, kuşkusuz. Kötünün ve kötülüğün kalbiyim ben. Benim vuruşlarımın sekteye uğramasını, durmasını ve böylece beşeri faaliyetlerin de sona ermesini ister misin? Büyük amilin yok olmasının vaat ettiği sonuçları göze alır mısın? Çünkü Büyük Amil'im ben. Şimdi, bu ıssız yerde bu yaralarla böyle ölüp gitmemi ister misin, Muhterem Peder?"

Şeytan bunları söyledikten sonra kollarını uzatır, başını öne eğip derin derin solumaya başlar. Peder Samaan titrer, sıkıntı içinde ellerini ovuşturur ve sonunda alttan alan bir sesle, "Daha bir saat öncesine kadar bilmediğim önemli şeyleri öğrenmiş oldum senden. Senin varlığının bu

dünyada kötülükten yana ayartma yarattığını ve bu ayartmanın, insan ruhunun değeri hakkında insanların önüne bir yargı koymak için Tanrı'nın irade ettiği bir tedbir, bir düzenleme olduğunu biliyordum. Her şeye gücü yeten Tanrı'nın ruhların ağırlığını, derinliğini vb ölçmek için kullandığı bir ölçüt, bir skala... Ve kesin olarak biliyorum ki, sen ölürsen, ayartma işlevi de ortadan kalkmış olacak ve onun yok olmasıyla da, ölüm, insanı uyaran ve yücelten kusursuz olana, ideal olana ulaşma gücünü yok edecek. Yaşamalısın sen, çünkü eğer ölürsen ve insanlar da bunu öğrenirlerse, cehennem korkusu diye bir şey kalmaz ve onlar da artık yapıp ettikleri hiçbir şeyin günah olmadığını düşünerek tapınmayı, yakarmayı falan bırakırlar."

Peder Samaan Şeytan'ı sırtlar ve köye doğru yürür. Siyah papaz elbisesi ve uzun sakalı sırtındaki yükten sızan ya da damlayan kanla lekelenir; fakat bu yük altında azimle yürümeye devam eder. Yürürken de, dudakları, şeytanın yaşaması için yaptığı hararetli dualarla kıpır kıpır oynar.[12]

Adonis, Suriye'de doğar ama kendine vatan olarak Lübnan'ı seçer. Tarih sanki onun şiirinde geçen bir şey değildir; insana döner ve bu insan bir tek şeyde karşılığını bulur: benlik. İşte bu benlik yıkılmayınca, savaşlar başlar; dünün ya da bugünün mü olduğunu bilmediğimiz savaşlardır bunlar.

Adonis bir hamal gibidir; benliği kırmak için, herkesi taşır; bunu, ona var olan mistik dünyalar vermez; o bunu, mistik dünyalardan sıyrılarak kendi başına kurduğu mistik dünyadan alır. Hangi insana gitse, o insandır; hangi kente gitse, işte o kenttir. Bu şiirler peltek ve kekeme bir dille söylenir, ağız hareketlerinden bir şey anlayamadığımız birinin şiiridir bu; o, ancak bize anladığını söyler ve biz, sadece onun söyledikleriyle yetiniriz. Bu adam, Şamlı Mihyar'dır, kendi hayatı toz duman içindedir ama bu toz ve duman herkesi gösterir ve o, bu toz içinden herkesi görmek ister; görmek burada duyuyla bir işbirliği içindedir. Burada bir Mezmur okuruz ama *Tevrat*'ın Mezmuru değildir; sonuçta *Tevrat*'ın Mezmur'u bir dille söylenmiştir ve bu dili ancak bilen anlar ya da bu dil çevrilir. Adonis'in *Mezmuru* ise üç dildedir, çünkü her mısra, toprak olan insana dönüktür. Toprak, rüzgârla savrulduğu zaman toza döner, bizi görünmez kılar, işte bu görünmez olanın içinden sesler duyarız, her ses, bir diğerine şaşma üzerinedir ve sonra bu şaşma hali sesten insana evrilir, insan "Bize tozu okumayı öğretir".[13]

"Kör Kâhin"de ise Adonis "siccîl" sözcüğüyle karşılar bizi; *taşlaşmış çamur, kâfirlerin azabı ve cehennemde bir vadi* gibi anlamları var. Bura-

12. Halil Cibran, *Şeytan*, http://www.aymavisi.org/hikaye/Seytan%20-%20Halil%20Cibran.html.

13. Adonis, *Şamlı Mihyar'ın Şarkıları*, Çev. İsmail Demirci, İstanbul: YKY, 2010.

da yine *toz* karşılar bizi; "Cesetlerin tozuna tütsü karıştırarak hayatı eğlendiren bir çağda" alıp başını gidiyordur. Her evde nebevi bir çoban uyur, her tarla bir ocaktır ve her ocaktan çıkan bir maden bir sürüye dönmüştür. Dumanın ve aletin esiridir artık. Değil katliamlar, çocukların ölümü bile bu acımasız dünya içinde "ölümün ipinde" birer iğneden ibarettirler. Açıkça artık, her şey bir asker üniforması içindedir, gök bile üniformalıdır, herkes ölmüşlerin ruhunu burada arıyor; dil ve gramer bile buna dahildir (üniformalıdır). Artık hicret bir ülkeye ulaşmak için değildir, sınıra ulaşmak içindir: "Çağın bayrağıdır hicret." Işığa bağlılığın yerini, her eşikte duran kuşku alıyor. Adonis burada yerini belirler: "Doğudan değilim/ Batıdan değilim."

Sonrasında kekemenin diliyle konuşur. Tanrı onun için demirden bir gövdedir, gözleri mikrop saçar. Felek ise yere inmiştir. İniş: "Görünmezin eli uzanmış/ Sanırım görünmezin eli kandan ibaret." Felek ise "zaten kandan ibaret." Dünya açık açık, ipe çekiliyor ya da bir tek gücün giderek güçlerin iplerine çekiliyor. Adonis, ölüme uzanır buradan, çünkü ölüm cevherdir ve buraya savaşarak gidilemez; savaş, özü öldürmektir, gerçekte ise ölüm "arzuların gömleğini giyinip/ anlamın çölünde felç olarak" kalabilmektir. Çünkü gerçeğe bizi başkaları değil, adımlarımız götürür; çünkü "kabilden beri, kan ilk şehvettir." Dikilen mezar taşları, gözyaşları vs de insana, "her şey bitti" demektedir; her şey erkaz ve saçmadır. Mesih bile, bir alana dikilmiş heykeldir, bir yere, bir meydana dikilmiştir. Sayha: "Sen neredesin ey şeytanlar ki seninle suçluyorlar beni."[14]

Muhammed İkbal

Muhammed İkbal Doğu'da Hallac-ı Mansur ve Mevlana; Batı'da Goethe'nin şakirdi olarak her zaman dikkat çekmiştir. İlginç bir adamdır; Brahman olan ailesi daha sonra Müslüman olmuştur.[15] İyi bir eğitim almıştır; 1905'te İngiltere'ye gitmiş, Cambridge Üniversitesi'ne bağlı Trinity College'de eğitimini sürdürmüştür. Üç yıl sonra Almanya'ya gitmiş, Münih Üniversitesi'nde doktora yapmıştır. Çabalarının sonucu hukuk eğitimini başarıyla tamamlamış, Londra'ya dönmüştür; 1908'de Pakistan'a (Lahor'a) dönmüştür. Avrupa ile bağlarını koparmamıştır ama bir şair ve filozof olarak ne kadar incelikli bir kimse ise siyasette tam tersi bir çizgi izlemiştir. Birinci Dünya Savaşı sürecinde Mustafa Kemal'i

14. Adonis, *Kör Kâhin*, Çev. İsmail Demirci, İstanbul: YKY, 2008.

15. İkbal'in ailesi ve tesavvuf düşüncesiyle ilgili olarak bkz. İsa Çelik, *Mahammed İkbal'in Tasavvuf Düşüncesi*, İstanbul: Kaknüs Yayınları, 2004, s. 16; Muhammed İkbal, *Benliğin İşaretleri*, Çev. Ahmet Metin Şahin, Bursa: Irmak Yayınları, 1998, s. 8. Ailesiyle ilgili yazdığı şiirler (özellikle annesi) ile ilgili olarak da bkz. Muhammed İkbal, *Doğudan Esintiler*, Çev. Ahmet Esrar, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 1988, s. 4.

desteklemiştir.[16] Bir süre sonra İngiltere'ye gelmiş, Kraliyet Ailesi'nden "Sir" unvanı almıştır; unvana itiraz etmemiştir (1923). İngiltere'nin Hindistan'ın bölünmesi siyasetini desteklemiş, 1931 yılından itibaren İngiltere'nin kabul ettiği bir şair değil, Pakistanlı bir diplomat olarak aktifliğiyle dikkat çekmiştir; 1931'de İngiltere'ye delege olarak gelmiş ve bir süre burada kaldıktan sonra İspanya'ya, oradan da İtalya'ya gitmiştir; Mussolini'yi ziyaret etmiştir. Mussolini "evliya ve iblis bileşimi" bir kimsedir İkbal için.[17] Pakistan'a döndükten sonra siyaset ve edebiyatı birlikte yürütmüştür; 1937'de gırtlak kanseri olmuş, trajik bir hastalık süreci geçirmiştir.

İkbal'in politik kimliği, ülkesini sevmesi kuşkusuz tartışılamaz. Gerçekte İngiltere'nin Hindistan siyaseti ve buna bağlı olarak geliştirilen Pakistan'ın konumu ve bu siyasetin halklara maliyeti, günümüzde bile kapatılmış değildir. Ancak bir şairin siyaseti ve şiiri hiçbir zaman bir olmamıştır. Bütün bunların yanında geniş bir sezgiyle şiirini damıtan bir şair vardır. Pakistan-Türkiye Dostluk etkinliklerinde de şair, dostluğa her zaman bir bayrak gibi açılmıştır.

İkbal'in şiiri merkez alınarak ürettiği ya da yer almak istediği düşünce *Ene*'dir; bu, ben-benlik (ego) olarak tercüme edilebilir. Buna göre "insan" ve "insani hayal", istek ve arzuların aydınlığa kavuştuğu vicdani bir birliktir; bu, "insan fıtratının dağınık ve sayısız gücünü bir araya getiren gizemli bir şeydir. Bu çabayla ortaya çıkan şuur ve veya egodur."[18] Açıktır: *Ene*, her varlığın içinde yer alan, ona karakterini veren *öz*dür; bunun Hint düşüncesindeki karşılığı biraz Brahman (ataların atasıdır ama atası yok) ve biraz *Atmandır*, benzer (Gerçek ben, "öz", "O". Ruh): "Atman, zerreden küçük, Atman evrenden yüce. Vücut bir araba, sahibi: Atman. Akıl: Arabacı. Koşumlar: İdrak. Duyumlar: At. İdrak duyumlardan, akıl idrakten, Atman akıldan üstün."[19] *Ene* kendini inkârdır, kendini inkâr ile *kul*, Tanrı'ya ulaşabilir.

Ene kimi zaman Nietzsche'nin "ebedi dönüşü" (Bengi dönüş) ile kıyaslanır ve bu hususta İkbal ile de bir ilişki kurulur.[20] *Ebedi dönüş* güç

16. Kazım İsmail Gürkan, *İkbal ve Pakistan*, İstanbul: Sırlar Yayınları, 1962, s. 23-24.

17. Annemarie Schimmel, *Peygamberane Bir Şair ve Filozof, Muhammed İkbal*, Çev. Senail Özkan, İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2007, s. 47.

18. Muhammed İkbal, "Şu masmavi Gökyüzü", s. 27.

19. Atman ve Brahman inancını hatırlatan Emerson (1803-1882) şu sözleri ilginçtir: "Gönlünde ne kadar doğruluk varsa, o kadar Tanrı'dır insan. Bütün varlıklar aynı ruhun, aynı özün eseri. Her tecellisinde ayrı bir ad taşır bu ruh, her ülkede başka bir isim alan *deniz gibi. Bazen aşk deriz ona, bazen doğruluk, bazen bilgelik."* Atman'ın tanımı ve Emerson'un sözleri için bkz. Cemil Meriç, *Bir Dünyanın Eşiğinde*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1994, s. 45 (*Atman*, s. 41-118).

20. Yaşar Nuri Öztürk, *Enel Hak İsyanı*, Hallac-ı Mansur, s. 82.

istemidir; *Ene* güçsüzdür; güçsüzlüğüyle.güç olma yoluna girer. İkbal için güneşin güneş olması güneş olmasından başka bir şey değildir ama *güç istenci* taşıyan üstüninsan gururla "Tanrı öldü" diye bağırır. Bu bağın kurulma nedeni ihtimal Nietzsche'nin *kendini alt etmeyi* de kısık sesle dile getirmesidir ancak bu ses bir süre sonra gürleşir, geçmişin kurbanı olmayı reddeder, öfke nöbetine tutularak intikam alır: Zerdüşt, yaşamın anlamını, yaşamın kendisi dışında hiçbir yerde bulamaz.[21]

İkbal'de insan akıldır, Tanrı ise aşk; akıldan şüphe edilir ama aşktan şüphe edilmez ve buradan bir dünya açar o; bulduğumuz tek şey aradığımızdır; akıl, aşkı bulmak için vardır. İkbal de buralarda görülür. Kıyaslar, bu göründüğü yeri öldürür. Aklın kaynağında tereddüt ve korku; aşkın kaynağında ise azim vardır. Akıl her yerde esen rüzgâr gibi ucuz, aşk ise hiçbir yerde bulunmayacak bir cevherdir. Akıl fısıldar: *İleri.* Aşk dur der, "kendini dene". Akıl kazanmak için herkese yaltaklanır, aşkın ise hesabı kendiyledir. Akıl der: "Neşelen, abad ol." Aşk der, "kulluk et ve azad ol".[22]

İkbal'ın şeytan anlayışı Annemarie Schimmel, *Cavidname*'nin şerhine düştüğü şu notla sabitleştirilmiştir. Buna göre "İblis, yalnız büyük muavahhit değil, aynı zamanda insanlara özgürlüğünün kullanılmasını öğreten üstattır. İblis sayesinde insan, seçme kudretine sahip oldu. İkbal'in eserlerinde İblis, hiçbir zaman Allah'ın düşmanı değil, daima insanın düşmanı olarak görmektedir".[23]

İkbal, şeytana aklın bir biçimi olarak bakar ve akıl, aşktan öte durur. Aşk, bu yüzden kimi zaman ahlak olarak da karşımıza çıkar. Bu karşı çıkışı Doğu-Batı meseli etrafında daha bir dal budak sarar. İkbal için Batı "ilahi aşkla dini düşünceler nedeniyle ölmüş", Doğu ise "akıl ve tutarsızlık düşünceler" nedeniyle köleleşmiştir.[24] İkbal için aşk bir sırdır ve sırdan herkes haberdar olamaz. Şeytan burada belirir yine: "Ancak iyi olarak yaratılan ve hilkatin esrarına mahrem olan insan anlayabilir ki, zekâ ve maharet şeytandan, aşk ise Adam'dan sadır olur."[25] Buna göre şeytan akıldır ama bu akıl yoldan çıkmış bir aklı temsil eder.

Şeytan kimi mecazlarla da dile getirilir. İkbal'in *Şarktan Haber* adlı şiir kitabında Mevlana ve Goethe bir araya gelmişlerdir. İkisi, İrem Bağı'nda bir aradadırlar. Şiirin bildirisi değil de, İkbal'in ikisini burada tahayyül

21. Keith Ansell-Pearson, *Kusursuz Nihilist*, Çev. Cem Soydemir, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1998, s. 141.
22. Muhammed İkbal, *Benlik ve Toplum* (*Esrar-ı Hudi*), Çev. Ali Yüksel, İstanbul: Birleşik Yayıncılık, 1996, s. 129.
23. Yaşar Nuri Öztürk, *Enel Hak İsyanı,* s. 138. Krş, Muhammed İkbal, *Cavidname,* Çev. Annemarie Schimmel, İstanbul: Kırkambar Yayınları, 2010.
24. Muhammed İkbal, *Doğu'dan Esintiler,* s. 172.
25. Muhammed İkbal, *Şarktan Haber,* Çev. Ali Nihad Tarhan, , İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 1971, s. 140.

etmesi çok güzeldir. Goethe, Mevlana'ya "şeytan ile hâkimin sözleşmesini" okur. Mevlana, şiir karşısında mest olur ve şunu söyler: "Ey şiire can veren, sen melekleri, hatta Allah'ı avlayan bir şairsin." Yalnızca Şems'e övgü dolu sözler sarf eden Mevlana'nın bunlarla da sınırlı kalmaz. Goethe, "ten içinde canını ıstırap ve saadetini gören"; Goethe, "sedef içinde incinin oluşunu gören" biridir. Nihayet söz şeytana gelir, her zamanki dizge işler: "Zekâ ve maharet şeytandan, aşk ise Âdem'den gelir."[26]

İkbal bahsini "Şeytan'ın Dilekçesi" adlı şiirle bağlayabilirim artık. Şeytan şiirin genel bildirisi içinde aklı ifade eder. Şiirdeki şeytan politiktir; hedef tahtasında politikacılar vardır; onlar kendilerini "elbiselerle süslemişlerdir." Ama *can çekişiyorlar* ve "akılları fesad ve hile dolmuş"tur. Şeytanın yeri Tanrı huzurudur, işi fitnedir yine: "Şimdi ateşlik oldu şu bir avuç toprakta insan" demektedir. Araya iki dize ile *Doğu-Batı* bahsi girer: "Doğu şeriatı her neye dediyse na-pak / Batı'nın bilgeleri verdiler ki bu pak." Telaş: "Bilmez misin ki cennetteki huriler / Endişeleniyorlar cennetin viran olmasından." On bir mısralık şiir şöyle biter: "Şu siyasetçiler toplumun şeytanıdır / Göklerin altında ihtiyaç kalmamıştır bana."[27]

İkbal, akıllı adamdır.

Sâdık Hidâyet

Sâdık Hidâyet, Fars edebiyatının ilk romanını yazmıştır: *Kör Baykuş*. Başlangıçta pek bilinmeyen ama hikâyelerinin yayımlanmasıyla Türkiye'de tanınmaya başlanan Hidâyet hemen söylemek gerek güzel bir yazardır. Hidâyet'i güzel kılan içten olmasıdır. Garip olansa içten olan her şey, *iğrençle* dile gelmiştir. Ölüm ve intihar dışında Hidâyet'in anlatısında iyi ve güzel olan hiçbir şey yoktur. İkisi her şeyi temizler. Hidâyet'in büyüsü ise *iğrenç* olan her şeyi ve herkesi kendinde görmesidir. Doğrudan iyi olan ne bir kimse ne de bir halk vardır. Hidâyet asimile olmuş bir Türk aileden gelir ama anlatı boyunca Türkler kötüdür; Araplar, Farslar, Kürt ve Moğollar da kötüdür.[28] Hakların bağlı olduğu dinler de Hidâyet'in oklarından nasiplerini alırlar. En fazla yara alan İslamiyet'tir: Bu din, Araplar üzerinden herkese kılıçla dayatılmıştır. Bazen alaylı bir dille de duygusunu dışa vurur: "Hitler'in Müslüman olduğu söyleniyor. Kolunda Lailaheillalah yazıyormuş."[29]

26. Muhammed İkbal, *Şarktan Haber,* s. 142-143.

27. Muhammed İkbal, *Şu Masmavi Gökyüzünü Kendi Yurdum Sanmıştım Ben,* Çev. Halil Toker, İstanbul: Şule Yayınları, 1999, s. 99.

28. Sâdık Hidâyet'in "Diri Gömülen" adlı hikâyesinde Araplar pistir ve hikâyenin kahramanı ölünce (daha doğrusu intihar edip hayattan elini ayağını kendi isteği ile çekince) Paris Camii'ne gömülmek ister, bünün nedenini de "Arapların eline düşer, tekrar tekrar ölürdüm. Onların kılıklarından bizzarım" diye açıklar (s. 16); bkz. *Diri Gömülen,* Çev. Mehmet Kanar, İstanbul: YKY, 1995, s. 16.

29. Sâdık Hidâyet, *Hacı Ağa,* Çev. Mehmet Kanar, İstanbul: YKY, 1998, s. 35.

Hidâyet eski dinleri sever ve ilk sırayı Zerdüştilik alır, sonra Brahmanizm ve Yezidilik gelir. Bunun nedenleri çok fazladır ama en çok dikkat çeken vejetaryenliktir. Zerdüşt et yemez, ot ve meyveyle beslenir ve Ahura Mazda hayvan öldürmeyi cinayet sayar; halkı çiftçiliğe, ekip biçmeye, toprakla uğraşmaya davet eder; Buda, hayvansal besinden uzak durur, süt bile içmez; Yezidiler, *Debistan* adlı kitapta yazdığı kadarıyla ağızlarına et sürmezler; çünkü et insanın özelliği değildir: İnsan ne yerse odur; bu yüzden Yezidiler insanın yediği şeyin tabiatına büründüğünü düşünür, etten uzak dururlar, etin insana verdiği yırtıcılıktan sakınırlar. Hidâyet bu yüzden Ali'ye büyük sevgi duyar; Ali demiştir: "Midenizi hayvan mezarlığı yapmayın." Özetle, Hidâyet ete et gözüyle değil, sofrada leş gözüyle yaklaşır.[30] Saldırganlık ve kişiliğin oluşumu da Hidâyet'in dikkatini çeker. Örneğin Moğollar etobur olduklarından, saldırgandırlar. *Moğol Gölgesi* adlı romanında kahramanın karısını öldüren Moğollardır, bunlar kötüdür çünkü "Türk kanı" taşırlar."[31]

Hidâyet bu ve benzer nedenlerden olsa gerek başta İslam olmak üzere, diğer dinlere karşı Zerdüştiliği sürekli yüceltir. Hikâyeleri üzerinden de bunu rahatlıkla okuyabiliriz.

Hidâyet'in Zerdüştiliği merkez alan ilk hikâyelerinden biri (sanırım) "Ateşperest"tir. Hikâyenin sonunda iki ateşperest gözden kaybolur ve anlatıcı (ben) yalnız kalır. Hiçbir şeye inancı olmayan anlatıcı, elinde olmadan "mavi dumanı yükselen bu külün önünde diz çökerek" ona tapar.[32] Söz konusu olan yer *ateşgededir*; ateşin sürekli canlı tutulduğu bir ana tapınaktır burası ve anlatıcı, birden *ateşperest* olduğunu söyler. "Dua" adlı hikâyede ise Zerdüştilik etrafında mezarlık ve ölüm konusu işlenir. Zerdüştlerin mezarları "gümüş bir halkayı" andırır ve burada anlatıcı, doğadan borç alınan insan vücudunun, dönüşüm ve ayrışmadan sonra tekrar doğaya iade edildiğini söyler; söz konusu edilen yer *sessizlik kulesi*dir.[33] *Kör Baykuş*'a gelebiliriz artık.

Sâdık Hidâyet bu kitabı 1936'da yazmış ve el yazısıyla toplam 50 tane bastırmıştır; kitabın üstüne de "İran'da satışı yasaktır" ibaresini düşmüştür. Bu ibarenin gerçekten bir yasak mı yoksa okurun bu kitaba hazır olup olmadığı yönünde bir uyarı niteliğinde mi olduğu tartışmaya açıktır. *Kör Baykuş* bir semboldür; roman gerçeküstücü bir dille yazılmıştır. Fransız gerçeküstücülerinden Andre Breton, *Kör Baykuş*'u Nerval'in

30. Sâdık Hidâyet, *Vejetaryenliğin Yararları*, Çev. Mehmet Kanar, İstanbul: YKY, 1997, s. 29-37.

31. Romanı okumadım, alıntı için bkz. Oğuz Demiralp, *Kör Okur,* İstanbul: YKY, 2001, s. 25.

32. Sâdık Hidayet, *Diri Gömülen,* s. 41.

33. Sâdık Hidâyet, *Alacakaranlık*, Çev. Mehmet Kanar, İstanbul: YKY, 2002, s. 65.

Aurelia, Wilhelm Jensen'in *Gradiva*, Knut Hamsun'un *Gizemler*'i ile birlikte bir başyapıt olarak ele almıştır.[34]

Romanda bir tek anlatıcı (yazar-Sâdık Hidâyet, ben söylemi) vardır; roman iç içe geçmiş iki hikâyeden ibarettir; anlatıcı üzerinden de bir metinde toplanmışlardır. Anlatıcı olay örgüsünü şimdi ve geçmiş zaman üzerinden kurar; gelecek zaman yoktur. *Kör Baykuş*'un ana izleği ölümdür ve ölümün yanında bir fikir ve bir ölme biçimi olarak intihar da sıkça işlenir. Ölüme bağlı olarak öteki tarafta bir boşluk imi etrafında gelişir; olay ve kişiler, anlatıcı üzerinden dile geldikleri için, daha çok anlatıcı ben, onun gölgesi ve nihayet ikizi dikkatimizi çeker. Başta da söylediğim gibi dünya, içinde yaşayan insanlarla birlikte yersiz bir yer olarak tanıtılır; ilişkiler tiksinti verir. İnsan tiksinti veren bir varlıktır. Öyle bir duyumsarız ki dünya cehennemdir ve insan ölümle cennete gidecektir sanki.

Roman, "Yaralar vardır hayatta, ruhu cüzzam gibi yavaş yavaş ve yalnızlıkta yiyen, kemiren yaralar" cümlesiyle başlar ve "kimseye anlatılmaz bu dertler" denilerek devam eder.[35] Anlatıcının mesleği kalemdanlıktır (kalem kutuları üzerine resimler çizmek). Bu işi yapma nedenini de daha çok "içki içmek ve afyon çekmek" için yaptığını söyler (s. 7). Yani derdi uyuşmaktır. Kitabı niçin yazdığını da anlatıcı "Yazmak bir ihtiyaçtı, zorunlu bir görevdi benim için. Uzun süredir bana işkence eden bu devi öldürmek istiyordum" (s. 37) diyerek açıklar. Buradan bir tutku cinayetinin ayak seslerini duyabiliriz belki. Soru da şu olabilir: Kim bu dev?

Roman newroz, ayna, su, baykuş, yılan ve kimi özel isimlerle bir *simgeler ormanı* olarak karşımıza çıkar. Bunlar içinde newroz, baykuş, yılan ve kişilere verilen adlar birincildir.

Anlatının tam olarak başladığı tarih, yeni bir yılın kutlandığı, kışın bütün zulmünün bittiği, baharın başladığı Newroz'dur. Hikâyenin Newroz'la başlaması, hikâyenin sonu ile ilgili ilk anahtardır. Newroz'dan sonra kişilere verilen adlar dikkatimizi çeker ki –kişi adı hemen hemen hiç yoktur– çokça anne, sütanne, baba denilir, dadı, karım, halam denilir; anne adı olarak *Bugamdasi*, hâlâ adı olarak *Saçun* ve karısını andığı *Lakate* lakabı dışında isim yoktur. Diğer büyük gösterge baykuştur.

Baykuş pek çok kültür ve inanç sisteminde "kötü ve uğursuz" bir hayvan olarak dikkat çeker. Doğulu halkların bilinçdışına bir kültür olarak yerleşmiştir: Baykuşun yeri ıssız yerler ve mezar taşımızdır. Baykuş cinsine göre kimi karakter alır: Erkek kötü kalpli, dişi hain ve hilekârdır; zalim sultan, pişkin hırsız, hilekâr erkek, vefadan nasibini

34. Oğuz Demiralp, *Kör Okur*, s. 46.

35. Sâdık Hidâyet, *Kör Baykuş*, Çev. Behçet Necatigil, İstanbul: Varlık Yayınları, 1986, s. 5; bundan sonraki alıntılar da bu baskıdandır.

almamış, zina yapan kadın olarak bilinir. Dedikoducu diye yorumlanır. Baykuş ötüşü sıkıntı verir ve onun ötüşünü duyan kimse ya ölüm ya da ağır bir hastalık haberi alır: Baykuş haberdir. Kötü "vahiyleri" o bildirir.

Baykuşla ilgili en ilginç hikâyelerden birine "Mahzen-i Esrar"da rastlarız. Enuşirevan (Nuşirevan) tebdili kıyafet yaparak seyre çıkar. Bir köye varır ki harap olmuştur, damların üstü baykuş doludur. Kuşdilinden anlayan veziri, baykuşları dinler, anlar; baykuşlar, "hayırlı bir işten, düğünden söz ediyorlar"dır. Bir kuş oğluna kız ister, diğeri sen bana *kaç harabe verirsin* diye sorar. Enuşirevan anlar ki köyden zulüm geçmiştir, hepsi de onun adına yapılmıştır, kuşların kulağına kadar bile bu zulüm gelmiştir.[36] Romanda bu hikâye Rey kenti olarak yeniden tasarlanmış gibidir. Burası "eğri büğrü sokakları, basık evleri, mektep ve kervansarayları dünyanın gelini dedikleri" (s. 42) bir yerdir ama anlatıcı için burası sadece "gölgelerden" ibarettir ve anlatıcı ne zaman dışarı baksa "kasapları" görür.

Simgelerden anlarız: Anlatıcı cennetimsi bir yerden kovulmuştur. Yazgısı da Âdem ile Havva'nın yazgısına denktir. Hemen annesinin adı aklımızı gelir: *Bugamdasi*. Bu isim Sanskritçede *das, dasa* kökünden gelmiştir; anlamı *şeytan, düşman, kâfir* ve *hizmetçidir*. *Bugam* ise *Beygümden* gelir; Türkçe, kraliçe annenin lakabıdır. *Bugamdasi* bu iki ismin birleşimidir.[37] *Kör Baykuş*'ta anlatıcı "çok geçmemiş, babam bir bayadere (rakkase) âşık olmuş, bir Lingam (Şiva'nın, erkek cinsel organı biçimindeki simgesi) tapınağında" (s. 45) diye bir not düşmüştür. Annenin ismi ile Lingam'ı birlikte düşündüğümüzde anlatıcının kimi kimlik bilgilerini gizlediğine tanık oluruz. Ancak cennetten kovulma nedeni henüz bir yanıt bulamamıştır.

Yılan imgesi açıklamak üzere karşımızda durur. Çünkü hikâye de buradan açılır. Anlatıcının en büyük sorunu ikiz kardeşlerdir; babası, kardeşiyle ikizdir. Anlatıcının amcası Hindistan'a gitmiştir. Tip olarak birini diğerinden ayırt etmek mümkün değildir zaten. Amca, abisinin eşini (anlatıcının annesi) görür görmez âşık olmuş ve bu benzerliği kullanarak onunla yatağa girmiştir.

Bundan sonrasında yılan bir sınav gibi akar. İki kardeşi birbirinden ayırt edecek olan yılandır; sonuçta kadın, bir yılanla iki kardeşi bir odada bırakacak (zindan) ve sağ kalan kocası olacaktır. Bu arada kadının kocası karısından son kez dans etmesini ister. Bunun üzerine kadın tıpkı yılan gibi kıvrıla kıvrıla dans eder (s. 47). Yılanla ilgili bir not düşer

36. Nizami, *Mahzen-i Esrar*, Çev. Nuri Gençosman, Ankara: Milli Eğitim Basımevi, 1967, s. 75.

37. Rıza Beraheni, Haşim Hüsrevşahi, Saba Kırer, *Yazarın Gölgesi, Sâdık Hidayet: Ölüm, Kadın ve Kör Baykuş'un Yeniden Yazılışı*, İstanbul: Kavis Kitap, 2011, s. 36-37.

anlatıcı: "Annem ölürken, halama içine kobra zehri katılmış bir şişe kırmızı şarap vermiş ve şişeyi benim için saklamasını rica etmiş. Bir bayader, oğluna bundan değerli bir yadigâr bırakabilir mi. Erguvani şarap, ölüm iksiri, ebedi huzur kaynağı. Mümkündür, annem de babamı öldürmüş o zehir katkılı şarabı bıraktı" (s. 48). Kelimelerin örtüsü altında bize bakan gerçek ise korkunçtur: Kocasını oğlu olmasına rağmen, aşkı için hiç düşünmeden öldüren bir kadın vardır. Bu kadın, Hidâyet'in iyi bildiğini tahmin ettiğim (en azından Bataille üzerinden biliyor) Jules Michelet'in (1798-1874) *Büyücü Kadınlar* (1862) adlı kitabından *şimdi* firar etmiş gibidir. *Büyücü Kadınlar*'da bir adamın karısı ölürse baldızıyla evlenebilir, bundan amaç da geride kalana (oğula) en iyi onun (baldız) bakacağı ilkesidir. Koca ise baldızda, karısının huyunu, suyunu (fiziğini) bulacak ve hiçbir yabancılık çekmeyecektir; karısının anısını diri tutma da cabasıdır. Michelet'in gördüğü tek sorun Hıristiyanlıktı; buna göre kişinin baldız, amca, dayı, hala ve teyze çocuklarıyla evlenmesi yasaktır, ensesttir. Çocuklar ise gizlice bir araya gelirler. Sabba toplantıları Michelet'e göre buradan gelir; amaç, kilise kurallarına, derebeylere karşı cinsel bir ayaklanmadır. Zamanın yönetimi bunu şeytanla işbirliği diye yorumlar.[38] *Kör Baykuş*'ta baldızın yerini, ikizler almış, kum saati tersine çevrilmiştir. Ancak iki koşulda da kurban değişmemiştir: çocuk!

Anlatıcı burada daralır, temsil ettiği dünyaya karşı öfke duyar, bir şey yapamayınca isyanı bir bıçak gibi kendinde biler. Bundan sonrasına Zerdüştlük üzerinden devam edebiliriz artık. Bilinir, Ehrimen'in altı meleği vardır. Bunlar arasında en ilginç olanı Aesma Daeva'dır; İbraniler buna, *Asmadai* diyorlar; Hıristiyanlar *Asmode*; bu iblisin üç başı vardır: Boğa, insan ve koçtan oluşur; ayakları kazayağı, kuyruğu yılandır; ateş kusar, en büyük özelliği gizli defilelerin yerini bilmesidir. (Bir not: Söylencelerin tümünde, özellikle Süleyman'ın meşhur mesellerinde kuşlar gizli hazinelerin yerlerini bilir). *Kör Baykuş*'taki baba biraz bu deve benzer (gibi); karısını sever bu dev, bir rakkaseyle birlikte olur ama ve onu ısıran, bir yılan gibi kuyruğu vardır, oğlu. Yani üç başı vardır: Kendi başı, karısının başı ve ikizinin başı... Bir cehennem yaşar içinde, kustuğu zaman karısını, oğlunu ve kardeşini kusar (diyebiliriz). Ehrimen'in yardımcısı *Jeh* adlı bir kadın vardır: *Büyük Fahişe* olarak anılıyor. Ehrimen ve Hürmüz'ün savaşı sonucu iyilik kazanıyor, bundan sonra Maşya ve Maşyana doğuyorlar. Bunlar seçeceklerdir. Bunlar biraz da anlatıcı ve karısıdırlar. İlk başta bu çift, Hürmüz'ü izler ama Ehrimen onları yoldan çıkaracaktır.

Yılan her şeyi ortaya çıkarandır. Amca ve babanın karşılaşmasıyla yılan biraz daha yerine oturur. İki kardeş yılanla baş başa kalır; biri ka-

38. Michelet için bkz. Georges Bataille, *Edebiyat ve Kötülük*, s. 49-59.

zanır ama bir tek kaybeden vardır: Anlatıcı cennetten kovulmuştur. Kum saati tekrar ters çevrilmiştir. Kovulma nedeni yılandır.

Anlatı *ikizleme* üzerinden işler. İki kardeş savaşır, mesele ise bir kadındır, yılan ise sadece oynar; bir karar veremez ama kaderi belirleyendir, birini seçecektir; birini seçmek, diğerini öldürmektir. *İhanete uğrayan* baba, *ihanet eden* amca, yoldan çıkaran anne... Birinde somut olarak yılanla işlenen bir cinayet, ikincisinde yılan üzerinden bir karar verme vardır. Yılana seçme hakkı veren her iki koşulda da "Büyük Fahişe" ya da şeytandır: *Bugamdasi*, hem şeytan hem düşmandır. Kocasına düşmandır, öldürür; şeytandır, kocasının kardeşiyle bir olur ama diğer yandan bir rakkasedir, dans eder, eğlendirir, hizmetçidir. Oğul ise yılandır, onu istediği gibi oynatır, zaten amca ve baba birbirine benzeyendir. Bir de şu var tabii, anne ölmeden önce oğluna bir hediye bırakmıştır: "Halama içine kobra zehri katılmış bir şişe kırmızı şarap vermiş ve şişeyi benim için saklamasını rica etmiş" (s. 48).

Ne olabilir ki bu? *Şeytanın iksiri*! Bu da iki anlamda gelişir, *birincisi* şeytan insanın gölgesi gibi sürekli gelişir; yolundan eder, yoluna çeker; ben, bölünür ve karşı benin etkisine girer. Romanda gölge hep vardır, kullanılır; kimi zaman anlatıcının karşısına bir "karartı" gibi çıkar; kıpırtısızdır (baykuş), ne mahzundur ne memnundur, ne zaman ona dönse, gözlerinin içine bakar ama bu gölgeyi hep görmüştür anlatıcı; ilk gölgeye körebe oynarken rastlamıştır, o zamanlar gölge "zararsız bir cüce"dir (s. 74). Şimdi ise yüzü, "karşısındaki kasabın" yüzüne benziyordur. Anlatıcı korkar, hemen ayağa kalkar, lambayı yakar: "Gölgeyi eritir." İkinci olarak bırakılan bir armağan vardır; armağanın bir ucunda annesi durur ve bu tek şeye sirayet eder: Şeytana. İksir; çünkü anlatıcının gücü ve güçsüzlüğü işte bu gölgelerden gelmiştir. Varlığını onlara borçludur, yokluğu da onların elindedir.

Sâdık Hidâyet'in anlatısında bütün kadınlar kötüdür ve daha ileri gidersem kadınlar *Jeh*'in birer türevleridir. Annesi ve karısı bunların ilk ikisidir; kaynanası ise iyidir, hatta anlatıcı ondan dolayı kızıyla evlenmiştir (bir hınzırlık). Bir de hala vardır, halanın bir de kızı vardır: "Halamın kızıyla, o kahpeyle aynı evde büyüdüm" (s. 49). Karısına da, *karım* demez anlatıcı, hep "kahpe demek" geçer içinden; karısı "hileli ve fesattır", "hırslıdır"; bir erkek ancak onunla "şehvet", "gönül eğlendirmek" ya da "işkence etmek" için birlikte olur (s. 58). Ancak kadının, en başta karısının, geçtiği her yerde bir gölge belirir, en mutlu an bile gölgeyle kırılır. Bir süre sonra dışarı çıkar, evine gelir. Bu arada hava kararmıştır; ay doğmuş, aya karşı gölgesi bir duvara düşmüştür: "Fakat, başsız bir gölgeydi bu, gölgemin başı yoktu" (s. 64). Romanın sonuna doğru maske imgesi belirir, herkesi ve her şeyi kendi "maskesinin yansıması" olarak görür anlatıcı. Aynaya gider: "Ben o, ihtiyar olmuştum. Saçım, sakalım,

bir kobra yılanıyla bir yere kapatılmış da ölmemiş, dışarı çıkan bir adamın saçı, sakalıydı, bembeyaz olmuşlardı" (s. 102). Anlatıcı bu yaşa gelmiş (*saç, sakal beyaz olmuş*) ama bu gölgeleri görmemiştir, pıhtılaşmış kan gibi hep onları tükürmüştür, (s. 98); baykuş bile hasta olsa onun düşündüklerini düşünürmüş ama o düşünmemiştir; O, *kör baykuş!* Görmemiştir.

Abdülhak Hamid

Abdülhak Hamid Tarhan (1851-1937) ile Namık Kemal ve arkadaşlarının ördüğü gerçeğin az biraz zinciri kırılır; Hamid ruhunu ortaya koyar. Ruh yoksa şiirde, gerçeğin ne anlamı var?

Hamid'in şiirlerinde en büyük malzeme ölümdür, sonra doğa ve biraz da toplum gelir; "Ölü", "Hacle", "Bunlar Odur", "Makber" gibi ölümle bütünleşmiş, hatta Hamid denilince akla ilk gelen şiirlerdir bunlar. Bunun yanında Hamid'i çeken bir de *ruhlar âlemi* vardır. Hamid'in ölümle ilgili şiirlerinin yanı sıra, belki fantastik edebiyatın bahsine girebilecek ölçekte oyunları da vardır. Bunlardan *Tayflar Geçidi* (1919) ve *Ruhlar* (1922) oldukça ilginçtir. Tek sorun bu oyunları okurken Hamid'in mektup ve anılarının deşilmemesidir. Çünkü Hamid yazdıklarının "edebiyat olarak" bilincinde değildir. Tanpınar'ın deyimiyle evet, "ilahların sofrasına" oturmuş, buradan "gözü yaşlı kalkmış" ama edebiyatın dip-

lerine inmeyi göze alamamıştır. İngiltere'de Shakespeare, Fransa'da Dante'nin adını duymuş ama bu yazarların eserlerinin içerisine girmemiştir. Tanpınar'ın aktardığı kadarıyla kendisine sorulan *kimleri okurdunuz* şeklindeki soruya "yazmaktan okumaya vaktim kalmadı" kabilinden bir yanıt vermiştir. İnsanı şaşırtan, Hamid'in bunu çok açık bir dille ifade etmesidir.[1] Dante'ye aşina olmadığını, *İlahi Komedya*'yı "pek sathi ve cüzzi bir münasebetle" okuduğunu "Cennet" ve "Cehennemi" "ötede beride" gördüğünü söylemiştir. Ama bu Hamid'i onlardan söz etmekten, eserlerinde yaşatmaktan alıkoymamıştır.[2] *Tayflar Geçidi*'nde Dante, Victor Hugo ve Shakespeare bir araya gelirler. Bizim taraftan ise Sultan Beyazıd, Bağdat Hatun, Ömer Hayyam ve Sadi vardır. Bugünün gözü ile bu belki komiktir ama Hamid yapmıştır. Dahası bunlar kişi olarak değil, birer ruh olarak "eserde" yerlerini almışlardır. Birbirleriyle konuşurlar. Dante Sadi'ye şunu söyler: "Yazdımsa bir zaman o cehennem-i naşideyi / Tenvir içinde dide-i hicran-ı keşideyi." Sadi, bununla bırakmaz onu, Dante'nin üstüne gider, niçin Muhammed'i cehenneme attığını sorgular.[3] Şu soru ise kaçınılmazdır: *Bu nedir?*

Hamid etkilenen biridir ve buna da açıktır. Onun için doğaüstü (hortlak, gulyabani, ölmüş kimselerin ruhları) salt okuru korkutmak maksadı taşımazlar; bunlar, onun ruh hali hakkında bilgi verirler. Doğru olan gerçek değildir, şairin ruhudur; bize gerekli olan da budur. Kimi zaman "kalemin ucundan damlayan mürekkep lekesini bile kafiyeye uymak şartıyla manzumeye soktuğu" söylenir[4] ve dudak altından bir tebessüm belirir ama bu da, Hamid'in ruhudur, çocuksu, cahil ama her koşulda, kendine aittir. Örneğin "Makber"de şunu söyler: "Ya Rab, bu gece yılan mı yuttum / Şeytan mı yedim, peri mi tuttum." Yılanın yutulması, gece ve Rab gibi ifadeler komik gelebilirler, hatta, *yılanın yutulmasından* sonra *şeytanın yenilmesi* bu komikliği artırır bile, ama şiirdeki fantastik havayla yılan ve şeytanı bir tebelleş olma hali olarak da okuyabiliriz, bu elimizde olan bir şeydir; bu bir, ikincisi bir sonraki dizedir, güzeldir: *Peri mi tuttum*? Bu bir oyundur. Çocukluğa dönüş oyunudur. Burada bir peri bizi yakalar ya da biz bir perinin peşine düşeriz. Amacımız iyi ve güzel olanın peşine düşmektir. Gerçek yok ama peri ile iyi bir düş yakalama ihtimali vardır. Şiirin andığım mısraında gerçek olmayan bir hal vardır (yılanın yutulduğu, şeytanın yenildiği) ama sonra bir çar-

1. Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1965, s. 273.
2. Abdülhak Hamid, *Abdülhak Hamid'in Mektupları II*, yay. haz. İnci Enginün, İstanbul: Dergâh Yayınları, 1995.
3. Abdülhak Hamid, *Turhan, Tayflar Geçidi, Ruhlar, Arziler*, İstanbul: Dergah Yayınları, 2002.
4. Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 275.

pılma belirir, bir uyanma; gerçek ile düş arasında kalma: "Zihnimdeki fikri belledim yar / Karşımdaki zilli anladım var." İki mısraın bağlanması ise yine güzeldir: "Her bir sözü kendime okuttum."

Tanpınar'ın, "acibe" diye değerlendirdiği kimi yerler ile birlikte şiiri düşünecek olursak "Makber"de üç hal karşımıza çıkar: *Olağanüstü, şimdi ve gerçek*; *Olağanüstü* halde "şeytan yutulur", şimdi (gerçek zaman, an) "mürekkep dökülür, çay içilir, piyano çalınır, komşunun tavukları gibi kocuklara saklanılır", *gerçekte* ise "seyl-i eyyamın" ve "sükûtun dinmesi" istenir. Makber bahsini şu iki dizeyle bağlayabiliriz: "Sen öldür, ölüm güzel demektir / Ölsem yaraşır gamında her gün."

Hamid'in kimi rivayetlere göre ölmeden önce, eşine yazdığı söylenen "Makber" şiirinden alınan bu mısralar gerçekte, şairin ölüm karşısındaki (sevilenin) tavrını ifade eder. Eşinin ölümünden sonra da Hamid ölümle ilgili başka şiirler yazmıştır. "Ölü" isimli şiirinde eşi bir meleğe dönmüştür. Bu meleğe dönüş Hamid'in "Validem'den" adlı şiirinde de yer alır. Burada şairin annesi "bir melektir" ve onun bu halini bir şair bilir. "Baladan Bir Ses" adlı bir diğer şiirinde ise insan öldükten sonra ruhu yükselir ve buradan seslenmeye başlar. İnsan, öldükten sonra sanki melek tabiatı ile yaşar gibidir. Hamit'in bu şiirinde bazı melekler, bazen yere inerler. Bu iniş, onların Tanrı'nın birliğinden sonra gerçekleşir. Ancak dünyadaki yaşamları ilginçtir. Yere inen melekler, insanlarla eğlenip giderler.[5] Eğlenip (oynayıp) gitmiştir Hamid de, bize hâlâ konuştuğumuz bir şiir bırakmıştır.

Tevfik Fikret

Tevfik Fikret (1867-1915), Hamid'i sever ve onun ruhunu sahiplenir: "Hamid" adlı şiirinde onu "tabiattan büyük bir âlem-i külliyet-i ezlad" olarak tanımlar, portresini çıkarır. Ancak Fikret için eski tarih sadece sığ bilgiler verir ve bu bilgi zehirlidir; kalbe ve beyine düştüğü an gövdeyi esir alır. Anlarız Fikret, Hamid'in ruh dediğine kalp ve beyin diyor. Fikret'in "Tarih-i Kadim" şiiri bu anlamda önemlidir.

Fikret "Haluk'un Amentüsü" şiirinde hem din ve Tanrı hem kendisi hakkında bilgiler verir. Tanrı, Fikret için yaratıcı bir güç olarak vardır; kutsal ve yücedir. Bundan sonrası ise tartışılmazdır. Bir vatan duygusu da Fikret'te gelişkin değildir; yeryüzü vatanı, insan soyunu da "milleti" olarak tanımlar; insan da burada başlar. Fikret için ne şeytan ne de melek vardır; şeytan da, cin de insanın kendisidir. Dine yaklaşımının en somut verilerinden biri olan "Tarih-i Kadim"e yazılan *zeyl*de de, bir yanda Mehmet Akif Ersoy'a yanıt verilir, diğer yandan da din ve tanrıyla ilgili düşüncelerini açıklar; buna göre Fikret karşısındakine "bana

5. Abdülhak Hamid Tarhan, *Bütün Şiirleri*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 1998.

anlatma o güzel dini" diyerek İslam'a saygısını dile getirir. Çünkü kendisi de en az Akif kadar dinin ne olduğunu bilir; o da "ahiret kitabını" hem okumuş hem dinlemiş ve sırasında cami cami dolaşıp "ruku" etmiştir; ezan sesi gelince hemen sese koşmuştur. Ancak Fikret'in yüreği artık "cehennem korkusundan" bıkmıştır ve dahası bunlar telkinden başka bir şey değildir; çünkü hakikat başkadır: İnsanlara sayılan mucizeler insan zekâsının insana yaptığı bir büyüdür. Ne İsa'nın göğe çekilişi ne Musa'nın asa iken yılana dönen, nehirleri ayıran asası; bunlar zekânın büyüleridir. Yapılan ve önerilen aldanmadır. Yapanlar da aldatılmış ve aldanmış kimselerdir. Fikret'e için "beşerin böyle işaretleri var, putunu kendi yapar kendi tapar." Ezan da çan da boştur bu yüzden. Gerçekte insanın umduğu, beklediği hiçbir şey yoktur. Başta şeytan olmak üzere görünmez olan ve inanılan her şey, "düzmece"dir; Buda, Ehrimen, Yezdan; bunlar da dahil hepsi, korkunun birer vehimleridir: "Gölgeler, gölgeler." Buradan hareketle, Fikret ne tapılacak birini ne de insanları kendine taptıracak birini bilir. Kendisi de kendini yalnız "yaratılışa kul" bilir. Bakışı ise vicdanda düğümlenir; vicdanına secde eder, ona eğilir. Vicdanı yönetense akıl ve fikirdir; düşünmek Fikret'in tek ibadeti; dini yaşamak dini; varlığa ve var olana iman ise esastır, her kanat bir melek çırpıntısı yaratır onda, "peygambere gerek duymadan" yaşar.

Tevfik Fikret geleceği geçmişte aramaz. Çocuklara dönük yazdığı "Şermin" (1914) adlı eserinde doğruluğu ve çalışkanlığı erdem sayar. Bu yüzden onları geçmişe ve din merkezli kimi yaratıklara (hayalet, umacı vs) karşı korumak ister. Buradan hareketle yazdığı "Umacı" şiiri bunun en belirgin halidir. Çocuklar, Fikret'e göre bu ve benzeri şeyler yüzünden korkarak bir şey öğrenemezler. Gözle görülmez, elle tutulmaz ama varlığı yoklukla öğretilen umacının gerçekte biraz yün, biraz kâğıt ve telden oluşmuş bir oyuncak olduğunu dile getirir. Çocuk saf ve temizdir. Ancak çocuğun beyni Çarşamba karıları ve cadılarla doldurulmuştur; işte çocuk bu boşluk karşısında titrer: "Yazık, böyle boş şeylerden / Titreyecek kadar boşsun / Tekmil, koncolozun / İşte böyle boştur / İşte böyle boştur, Şermin." Şermin'in umacıdan, cadıdan korkmadan büyücektir.[6]

Daha ararsam, kuşkusuz pek çok örnek bulacağım kesindir ama bulacaklarım, bunların ötesinde değildir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar

Hüseyin Rahmi Gürpınar, Türk edebiyatının kendine özgü yazarlarındandır.[7] Bir edebiyat akımına bağlı olmamıştır; ne Tanzimat ne Servet-i

6. Tevfik Fikret, *Şermin*, İstanbul: Çağrı Yayınları, 2005.

7. Hüseyin Rahmi Gürpınar ile ilgili küçük anılarım var. Lise'de onun *Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç* adlı kitabından küçük bir bölümü okuduk. Oradan aklım-

Fünun ne de daha sonra gelişen Milli Edebiyat'a dahil olmuştur. Bir yere, akıma bağlı olmak, yazıyı kısıtlar. Bu yüzden uzak durmuştur. Genel anlamda natüralizme dahil edilir ama bu akımla kurduğu ilişki yazınsal düzeydedir. İlk romanı *Şık* önce Ahmet Mithat Efendi'nin sahibi olduğu *Tercüman-ı Hakikat* gazetesinde (1888) yayımlanmış, daha sonra Kırkambar Matbaası tarafından kitap haline getirilmiştir. Gürpınar seksen yıllık hayatının altmış sekiz yılını yazarak geçirmiş, toplam kırk bir romana imza atmış; yüzlerce kahraman yaratmıştır.[8]

Gürpınar'ın romanlarında mekân olarak İstanbul vardır ve burada pek çok ulus yaşar; Türkler, Rumlar, Ermeniler iç içedir ve hepsi, *insan ulusuna* bağlıdırlar. Doğasıyla çok kültürlü bir şehir hayatından kesitler verir; dünyanın farklı ülkelerinden insanlar da ya burada yaşar ya da bir süreliğine buraya gelmişlerdir; İtalyanlar, Fransızlar, İngilizler, Almanlar, Ruslar gibi. Biri diğerinin dinine ve diline müdahale etmez. Birini iyi yapan dini, dili değil, karakteridir.

Gürpınar'ın romanlarında dikkatimizi çeken kesim savaş zenginleridir. Bunlar yağmur yağarken küplerini doldurmuş kimselerdir. Savaş sırasında acıyı paraya çevirmişlerdir; yağ, şeker, pirinç ve buğdayı ambarlarda saklamışlardır (stokçuluk onlarla başlar). Kendi aralarında konuşurken gülerek, *bulgurculuk* yaparak voleyi vurduklarını söylerler.

Bu adamlar başkasının yaşadığı savaş anılarını anlatır, bu anılar sırasında karşıdakine sanki kendisi yaşamış duygusu verirler.

Bu adamlar genelde kısa boylu, tıknaz, şişman, yüzleri kanlı canlı ve hareketlidirler. Yanakları fiske vursan kan fışkırır. Genelde üç erkek, bir

---

da kalan "küllü müneccimin küllü kezap" (Bütün bunlar müneccim uydurmasıdır) atasözü gibi aklımda kaldı ve onun ilk kitabı *Gulyabani*'yi ve peşinden *Billur Kalp* ve *Cehennemlik*'i okudum. 12 Eylül sonrası olduğundan herkes hapiste olan yakınlarını karakoldan, savcıdan sormaya korktuğundan falcı ve keskin nefesli hocalar revaçtaydı. Önüne bir avuç pirinç döküp sabahtan akşama kadar besmele çekenler mi, falcıdan döndüğü zaman yüzünde güller açan kadınlar mı; hepsi Gürpınar'ın anlattığı kahramanların reenkarnasyonuydular. Tek fark şuydu, bizim kadınlar ve erkekler gülünç değillerdi, çaresizdiler. Gürpınar ile ikinci karşılaşmam 1998'de Heybeliada'da Kenan Dölek'le otururken oldu. Evi haraptı, bir ev değildi, bir hayaletin oturduğu ev görünümündeydi, sandıklar, perdeler, yatak her şey dağınık, döküktü. Canım sıkıldığında evin bahçesine gidiyordum, bir köpek vardı. Gürpınar ile ilgili ilk yazımı da o zaman yazdım: "Gürpınar'ın evinde rüzgâr oturuyor." Bu yazı, gerçekliğimize uygun olmadığı için yayımlanmadı, sansür yedi, sayfadan çıkarıldı. Ancak yazıyı daha sonra başka bir yerde yayımladım. Sonra Gürpınar'ın romanlarında "Savaş Zenginleri" *ve* "Dul Kadınlar" diye ayrı yazılar yazdım. Tabii bunlarla da sınırlı kalmadım. Gürpınar'ın bütün kitaplarını topladım. Belediyeye, valiliğe de evin onarılması için alıp almadıklarını bilmediğim mektuplar yazdım. Biraz daha ileri gitsem Kenan Dölek ve Orhan Koç (ve bir arkadaş daha vardı, adını unuttum) ile bir "Gürpınar Derneği" bile kurabilirdik.

8. Önder Göçgün, *Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Romanları ve Romanlarında Şahıslar Kadrosu,* Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993, s. 8.

kız kardeştirler; ağabey şişman, ortanca tıknazdır ama, en küçüğü tedbir niyetine zayıf bırakılmıştır. Hatta onu usulünce derdest edip bizim de bir fakirimiz var havasını verebilirler. Cimridirler. Kentin en ucuz lokantalarını onlar bilerler. Koca koca donları vardır, eşleri elleriyle dikmiştir. Yamalı çorapları vardır. Hatta bunların yıkanıp bahçeye asılması onları mutlu eder. Para yoksa insan hiçtir.

Bu adamların geldiği yer vurgunculuktur. Kızların el işlerini köylerde ucuz fiyata alıp şehirde "kültürümüz" diye pahalıya satarlar. Kültürlerine dikkat ederler. Bu yüzden yoksul yakınlarını kenar mahallelere yerleştirirler, arada yanlarına gidip pirinç, hasta biri varsa da yastığının altına cep harçlığı bırakırlar. Yoksul her zaman iyidir, sırası geldiğinde alacağı almak için, alacak kadar önemlidir. Siyasete girmek isterler. Ev içinden birinin siyasete girmesi mutlu eder onları. Siyasetle iki şey yapmak isterler: Saygınlıklarını ve paralarını güvence altına almak. Bu adamlar martıyı kesip tavuk, kediyi kesip tavşan diye insana yedirebilirler. Hep yaşarlar.

Bu adamların dinleri, imanları, vicdanları, ideolojileri çıkardır. Ama bir parti başkanıyla arayı iyi tutarlar. Bir din adamına gönül verirler. Eşlerini bir tekkeye gönderirler ya da eşleri bir tekkeye gider. Evleri Kâbe'ye bakar zaten. Komşularıyla çok konuşmazlar. Fazla söz, duaya katran gibidir. Onlardan bir tek, remil ve cifir ustaları para sızdırır. Bir de el yazmaları satanlar.

Bu adamlar için kadının önemi yoktur. Bunlar için kadın ve çorba birdir, ikisi de kaşık içindir; ahlak ve açlık birdir.

Bu adamlar kızlarını ve kız kardeşlerini subaylarla evlendirir ve derler namusumuz vatanı koruyanlara teslimdir. Oğullarını ise kendilerine benzer biriyle evlendirirler ya da bir gazi yakınının kızı-kız kardeşi. Garip olan bu adamların eşlerinin onları sayması ve sevmesidir. Sıkıntılı zamanlarda bu kadınlar faizle para bulurlar. Satılacak mal biriktirir ve bu malı bir kenarda saklarlar (altın), ayrıca gizli paraları vardır. Bu kadınlar hesap vermezler. Hesap soranlar onlarda ikiye ayrılır: Soyunurlar onlara, düşman olurlar onlara.

Bu adamlar çocuklarından dolayı eşlerini bırakmazlar (çocuk yatırımdır); sadık eş rolünü alırlar. Eşlerini her gün yenen bala benzetirler. Çocukları yaşındaki kızlara zarf atarlar, hatta birini bulurlar, soran ya da ayıplayanlara "emektar eşimde iş kalmadı" diye karşılık verirler. Onu cami hocası bile anlayışla karşılar: *Atar bir nikâh.* Ne de olsa nikâhı imam, aşkı şeytan kıyar. Dertleri evlenmek değildir zaten, tek kelimeyle eğlenmektir. Bu yüzden genç kızların gözlerini boyar, ayıptır yazıktır diyenlere de "acıya acıya zakkuma döndüm" derler. Gerçek ise şudur: Eşi yaşlanmıştır ve kendisi de bu yaşlanma korkusundan bir sevgili bulmuştur. Bu yüzden eşleri kahırdan ölür. Bu mahlûk romantik olabilir bazen;

ölen eşinin eşyalarına dokundurmaz meşela ama aynı şeyi metresi için de yapar; naziktir, şen, şakacı, hatta bu hallerin birbirine katılmış hali olan garip bir sevimliliği bile vardır. Bazen metres ya da sevgiliden korkar, çünkü soyarlar; bu yüzden zarar vermeyen aşklara yönelir, kerhaneleri sever, kerhane patronuyla araları iyidir zaten.

Bunlar ar, haya, gurur, iffet, şeref, haysiyet, adap, gelenek, merhamet, sevgi, saygı nedir bilmezler.[9]

Toplumsal hayat ve hayatın çelişkileri; iş, özgürlük, sermaye, ekonomik eşitsizlik gibi konular açısından Gürpınar, Türk edebiyatının ilk romanını (*Şıpsevdi,* 1911) yazmıştır. Romanın kahramanı Meftun, Paris'te bir süre kalmış, daha sonra memleketine dönmüş biridir. Burada bir süre yaşadığından dolayı *züppe* diye tanımlanmıştır. Meftun'un karşısındaki bir diğer karakter ise faizci Kasım Efendi'dir; kızı çirkin ve cahil, oğlu ise bir an önce *babam ölsün de yerine geçeyim* diye düşünen biridir. Meftun buradan devreye girer. Amacı Kasım'ın çirkin kızını kendisine alıp, kız kardeşini de Kasım'ın oğluna vererek Kasım'ın servetine konmaktır. Planı tutar. Evlenirler. Çok geçmeden Meftun, kayınbiraderini babasının senetlerini çalmaya ikna eder. Bunu bir hırsızlık değil, hak sayar.[10]

Gürpınar halkçılıkla sınırlı kalmayan tipler yaratarak "ekonomik adaletsizliğe, sermaye ve sömürü düzenine" değinen (iki sayfalık bir metin de olsa) ilk yazardır. Meftun'un kayınbiraderine yaptığı "nasihatlerinde" Gürpınar bir yandan Pierre-Joseph Proudhon'un mülkiyet kavramıyla ("Mülkiyet hırsızlıktır"), diğer yandan halkçılığa dayalı bir sınıfsallıkla bize sosyalizmin işaretlerini verir. Berna Moran, Gürpınar'ın bu birikimi altında Selanik, İzmir ve İstanbul'da çıkan işçi gazetelerinin olduğunu belirtir.[11]

Öte yandan Gürpınar'ın romanlarında "Bolşevik" tipler vardır: *Ben Deli miyim* (1925) romanında Şadan Bey ve Kalander Nuri gibi.[12]

9. Bu kısım, Gürpınar'ın romanlarından yola çıkarak yazdığı *savaş zenginleri* adlı denememdir.

10. Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Şıpsevdi*, İstanbul:Atlas Kitapevi, 1946, s. 394. Yeni baskı için bkz. Özgür Yayınları, İstanbul 2010, s. 365. Alıntıların çıkış yeri için bkz. Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bakış I*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1995, s. 96.

11. Gürpınar'ın bu birikimini Berna Moran, 1908'den başlayarak Selanik'te Yahudi ve Bulgar İşçiler Federasyonu'nun kurulmasına ve kurum etrafında *Amele* gzetesinin çıkmasına bağlar. Bu gazete Türkçe, Rumca, Bulgarca ve Ladinoca dili ile yayın yapar. Aynı zaman diliminde İzmir'de de Mehmet Macit tarafından *Irgat*, İstanbul'da da 1910 yılında *İştirak* gazetesi yayımlanır. Moran, sol kesimin bu üç ilde (Selanik, İzmir ve İstanbul'da) kümelendiğine dikkat çeker. Bunun yanında Gürpınar'ın 1908'den sonra yazdığı bütün kitapları İbrahim Hilmi Çığınaçan (1876-1963) tarafından yayımlanırlar. Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bakış I*, s. 88.

12. *Billur Kalp*'te (1926) İzzet Saim; *Kokotlar Mektebi*'nde (1927) Ulviye Melek, Prens Diçenski ve Ali Vahid Bey; *Utanmaz Adam*'da (1934) Avnüssalah, Ali Safder,

Bunların ne kadar sosyalizmi benimsedikleri ise tartışma konusudur; Şadan Bey Bolşevik'tir ama aynı zamanda akli dengesi bozuktur; *Ben deli miyim* diye söylenir. Bu, bir nakarat mı? Belki. Sonra Şadan Bey, *Ben deli miyim* diye sorarak, akıldan şüphe eder; *şüpheyi* bilimin anası sayar, aklı her şeyin üstünde tutar. Aklında çakan her düşünceyi hemen dışa vurur; sahtekâr, birbirini aldatan insanlar arasında niçin ve nasıl yaşadığını düşünür ve bunlar arasında yaşamanın mümkün olmayacağını bildirir. Şadan için *şuur*, akıl ve delilik arasında durur. Bir de Şadan, aynalara karşı takıntılı biridir; "Aynalar, dışa açılan esrarengiz pencerelerdir" gibi kimi parlak laflar da eder. Kendisini Baudelaire, Voltaire, Rousseau, Goethe, Napoléon, Zola, Balzac gibi kimselerle bir tutmaz ama onlara *yarım delilik* payesi verildiği için kendisini de mazur görür.

Şadan Bey'in arkadaşı vardır; Kalender Nuri: Müzisyendir, ud çalar. Her ikisinin ortak yanı Bolşevik olmalarıdır. Şadan Bey sosyalizmin felsefi boyutuyla (akılla sınırlı olma kaydı) ilgili görünürken, Kalender Nuri somut önerilerle gelir: Zenginliği ve zenginleri her zaman hor görür, onlara karşı kin besler. Kalender Nuri için toklar, açların haklarını yiyen kimselerdir. Ancak romanın sonunda Şadan, Nuri'yi kör bir kuyuya atar, öldürür.[13]

Özetle sosyalizm babında bir Bolşeviklik söz konusu değildir. Örneğin Ulviye Melek Bolşevik'tir ama asıl işi mektep (Kokotlar Mektebi) işletmektir. Nikâhı reddeder. Kendisi de fahişedir. *Kesik Baş*'taki Alber Kualkanti hayat felsefesini, topluma bakışını -ki bu felsefe cinayetle ilgilidir (insan hayvanı, hayvanlar birbirlerini öldürür) metresine anlatır. Buralardan cinsel özgürlük gibi ifadeler çıkarmak mümkündür belki ama, bilimsel anlamda bir sosyalizmden bahsetmek güçtür. O zamanki bilinçle de sosyalizm sanırım, bu kadardır.

Gürpınar'ın romanlarında bir yanda spiritüalizm (öte dünyacılık, ruhçuluk), diğer yandan materyalizm vardır; biri diğeriyle savaşır ama materyalizm önde gider, kazanır. *Mezarından Kalkan Şehit* (1926) romanın bir yüzünde bu iki kavram, diğer yüzünde Enver Paşa ve Sarıkamış vardır. Gürpınar askerin pirelenmesini ve donarak ölmesini yediremez kendine. Bu yüzden Enver, Gürpınar için "cadı" ile eşdeğerdir. *Gulyabani*'de bu tutum yerini ironiye bırakır. *Ölüler Yaşıyor mu* adlı romanı ise kesin olmamak üzerine kuruludur. Hiçbir şeye karar verilemez; rüya, gerçek, hayat iç içedir ama biri diğerini anlatamaz.

Suduri; *Kesik Baş*'ta (1921) Alber; Kaderin Cilvesi'nde (1925) Şem'i Bey ve Semiha; *Deli Filozof*'ta (1930) Ümrani Bey, İclal Hanım ve Çelebi; *Ölüler Yaşıyor Mu*'da (1932) Sakıp Cemal ve Turhan; *Namuslu Kokodlar*'da (1929) Nüsrev Nizami Bey ve Mazlum Ulvi Bolşevik Parti'yi benimseyen kimselerdir. Bkz. Önder Göçgün, *Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Romanları ve Romanlarında Şahıslar Kadrosu*, s. 571.

13. Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Ben Deli miyim*, İstanbul: Atlas Kitapevi, 1972.

Ölüler Yaşıyor mu bu anlamda bir anahtar romandır. Gürpınar'ın son romanlarından biri olması ve Gürpınar'ın romana "Başlangıç" adında bir bölüm yazması, sorular sorması ve kısmen soruları yanıtlaması dikkat çeker. Bu sorular şunlardır: "Burada neredeydik, nereden çıktım, nereye döneceğiz, biz, hangi kuvvetin ürünleriyiz, kimi eğlendirmek için bir ebedi sahnenin palyaçoluğunu yapıyoruz? Allah, dinlerin uydurduğu bir heyula mıdır? Gerçekten ruhlar gelip de mi maddi olmayan parmaklarıyla bu masa telgrafını tıkırdatıyorlar?" Gürpınar için bütün bunlar uydurmadır. Bilim ve teknoloji cennet ve cehennemi ve ruhların blöflerini elbet bir gün ortaya çıkaracaktır. Ama şimdi asıl sıkıntı beyindir? Bu kadar gelişkin olan insan beyni, niçin bunları çözmek için acizdir?[14]

Gürpınar için buna en büyük engel dindir; dinden kasıt, İslamiyet'tir. Amaç değilse bile Gürpınar için "halkı felsefeye çekmek" bir araçtır ama, doğrudan bir felsefe de önermez. Halkı ise hurafelerden kurtarmak ister. Her şeyin yukarıda da söylediğim gibi bilim ve teknikle çözülmesinden yanadır. Bu düşüncelerini bir fikir etrafında açmaktan çekinir. Dine karşı tavrını *Deli Filozof* (1931) ile açıklar. Bir toplam verilmesi gerekirse *Deli Filozof*'tan önce *Tesadüf, Gulyabani, Cadı, Hakka Sığındık, Efsuncu Baba, Mezarından Kalkan Şehit, Dirilen İskelet*'te büyücülük, falcılık, bakıcılık, remilcilikle cin peri, şeytan, hortlak gibi doğaüstü güçlerin boşluğuna değinir. Bunlarla gelen sözlüğü de eleştiriye tabi tutar; *kısmet, rızık* gibi. Din, insanları miskinliğe iten, köleleştiren bir kurumdur. Gürpınar bunları sert bir dille ifade etmez: Bazen ironi, bazen fantazya ile yapar. *Deli Filozof*'un hakka-Tanrı'ya yaptığı itirazındaki (ironi) gibi: "Bir uluhiyet yarışması açılırsa o zaman hakikati anlarsın. Seninkinden iyi dünyalar kurmak iddiasına kalkışan kulların var."[15] Gürpınar en çok fantazyaya başvurur: *Cadı, Dirilen İskelet, Efsuncu Baba, Gulyabani, Mezarından Kalkan Şehit, Muhabbet Tılsımı, Ölüler Yaşıyor mu* ve *Şeytan İşi* ilk ve iyi örneklerdir. Ölmeden önce yazdığı *İnsanlar Önce Maymun mu idi?* adlı romanında ise doğrudan Darwin'den yola çıkar. Romanın ilk kısmında "maymun, insana en çok benzeyen mahlûktur" ya da maymun "yarım adam" gibi ifadeler kullanılır.[16]

Batıl inançlar ve bu inançlarla (büyü, efsun, fal) uğraşan kimseleri ilk romanlarından itibaren görürüz. Ancak bunların en belirgin olduğu ilk roman *Tesadüf*'tür (1900). Bu romandan önce, örneğin *Mürebbiye*'de dini unsurlar ağırlıktadır; öte yandan romanın bir kısmı Paris, bir kısmı

14. Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Ölüler Yaşıyor mu*, İstanbul: Atlas Kitapevi, 1977, s. 11-12.

15. Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Deli Filozof*, İstanbul: Pınar Yayınları, 1964, s. 8-9. Ayrıca bkz. Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bakış I*, s. 99.

16. Hüseyin Rahmi Gürpınar, *İnsanlar Önce Maymun mu idi?*, İstanbul: Everest Yayınları, 2012.

İstanbul üzerinden geliştiğinden Doğu-Batı ayrımı da dikkat çeker. Zaten romanın iki kahramanı vardır biri Anjel diğeri Dehri Efendi'dir. İkisini bir araya getiren Dehri Efendi'nin konağıdır. Anjel buraya mürebbiye olarak girer. Anjel'in hikâyesi ilginçtir. Paris'te hamile kalmış, hamile kaldığı adam çocuğa sahip çıkmamıştır. Bunun üzerine Anjel, Fransa'dan umudunu kesmiştir. Geliş nedeni Batı'dır. Burada insan metadır ve kendisi de burada bir metaa dönmüştür. Özetle Anjel, "Garp mallarının Şark'ta para ettiğini bildiği ve kendisini de o mallardan biri saydığı için" İstanbul'a gelmiş Dehri Efendi konağında iş bulmuştur.[17] Bu konakta bir de Eda Hanım vardır. Konağın kâhyasıdır. Erkek gibidir, pısırık bir adam olan Şaban ile evlidir ama Eda'nın sözü hep geçer. Garip bir kadındır: "Yanında geçenin genzine" bile kaçabilecek biridir; *cadalozdur* ama kendini "peripeyker" zanneder. Herkese mavi boncuk dağıtan, böylece kendine bağlayan Anjel'i de ilk fark eden odur. Onun gelişiyle her şey değişmiştir. Hayatı bu konakta geçmiştir mesela, ne cin görmüştür ne şeytan ama Anjel'in gelmesiyle aniden lambalar sönmüş, her tarafı karanlık basmış, eşya çıtırdamış ve hemen el ayak çekilmeye başlanmıştır. Her şey bu kadının "eteğinden" dökülüyordur. Eda bunlara inanır ve Anjel'i de inandırır. Böylece romandaki üçlü aşk çözülür.

Şeytan bahsinde *Mürebbiye* ilk dikkatimizi çeker. Çünkü romanın ana kahramanı olan Anjel sözlük anlamıyla *melek* demektir ve Gürpınar, bu adla, meleğin altında yatan şeytanı dile getirmiştir. Anjel babasını tanımamıştır. Kendisi de babasını tanımayan bir çocuk dünyaya getirmiştir. Bir baba bulamayan Anjel, sorumlu olarak erkekleri görür. Bunun için her erkek, aynı zamanda intikam alınacak bir babadır. Bunu ancak bir melek tabiatıyla doğan ama baba yüzünden mağdur olmuş bir *şeytan* yapabilir.

Gürpınar denilince akla kadınlar gelir ve bu da onun cinsel çekime dayanan ilişkileri patolojik bir biçimde yansıtmasından kaynaklanır; kontrol edilebilir bir ilişki yoktur sanki; aşk, eş değiştirmek için oynanan bir oyun ve oyun sonrası sönen bir ışıktır. Gürpınar'ın romanlarında kadınlar cahil, yoksul, kavgacı dedikoducu ve batıl inançlara sıkıca bağlıdırlar. Eda ve *Bir Muadele-i Sevda* (Bir Sevda Denklemi) adlı romanda Pembe cahil kadınlardır. Buna karşı bilgili kadınları da etkileri altına alırlar. Eda Anjel'i; Pembe diğer kadınları etkiler. Bu etkinin nedeni inandıkları doğaüstü varlıklardır. İnanırlar ve bu yüzden inandırmaları da kolay olur. Kimi zaman "şansları" yaver gider.

Tesadüf (1900) tümden kadınları anlatan bir romandır denilse, yeridir. Romanda Gülsüm, Saibe, Şöhret ve tabii ki Nefise gibi önemli karakterler vardır. Romanın temel argümanlardan biri büyücülüktür.

17. Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Mürebbiye*, İstanbul: Özgür Yayınları, 1997, s. 31.

Romanda her kadar Mail, eşi Saibe ve metresi Şöhret ağırlık kazansalar da Gülsüm ve Nefise de bir o kadar önemlidir. Nefise romanın en temel noktasıdır. Roman Gülsüm'le açılır. Günün birinde cumbalı evinin küçük odasında otururken pencereden ses gelir; seyyar bir kitapçının sesidir bu; roman, hikâye, destan satan bu adam bir de "Gülsüm Hanım'ın hikâyesi" demiştir. Eklemiştir "minder çürüten" "pasaklı Gülsüm'ün maceraları". Bu Gülsüm'ü harekete geçirir: *Kim bu pasaklı Gülsüm?* Bu kadın kendisi değildir ama içine bir kurt düşmüştür.

Gülsüm'den sonra Saibe Hanım'ı tanırız; Gülsüm'ün tersidir, akıllı ve bilgidir. Tek sıkıntısı kocasıdır; Mail, Şöhret adlı birini metres tuttuğundan beri veremlidir, kan kusar.

Gülsüm gibi saf ve temiz ve Saibe gibi akıllı birini Nefise bağlar. Nefise büyücüdür.

Gülsüm, minder çürüten, pasaklı ve çirkin olduğunu ve kocasının onu bırakacağını düşünür. Bunun için komşusu Nefise'ye gider. Nefise *büyüyü bozacağını* ama bunun da kolay olmayacağını söyler. Gülsüm'ün, kocasını evleneceği kadından ayıracak büyüler için kara bir horoz, iki tavuk keseceğini, kızı adama çirkin göstermek için yedi dolaptan yedi çekirdek faresi tersi toplayıp bunu yedi havanda dövüp yedi çeşmeden yedi damla su ile yoğurup hamurunu yedi fırında pişireceğini, yedi teraziyle tartılacak hamuru yedi parçaya bölüp her birini bir çeyrek mecidiyeye bağlayıp sabah erken yedi köşeye bırakacağını söyler. Bir de Nefise şirinlik muskası (iç içe geçmiş iki üçgen) yapacaktır, ki buna Mühr-ü Süleyman derler. Bunu da yedi muşambaya saracak, Gülsüm bunu takacak, deniz kenarına gidecek, kıbleye karşı duracak ve ağrıyan yerin üstüne bırakacaktır. Yani büyüyü bozacak ama, bu bozma işi pahalıya mal olacak. Gülsüm tek kelimeyle soyulur.

Bir süre sonra bunun bir yalan olduğu ortaya çıkar. Gerçeği öğrenen Gülsüm'ün kocası Rıfkı eşini ve kaynanasını döver, sonra da Nefise'yi mahkemeye verir. Ancak bu durum Nefise'nin lehine döner, herkes ondan söz eder; evini Cerrahpaşa'ya taşır, ünü gittikçe yayılır. Kapısında kuyruklar oluşur; korkanlara kurşun döker, bahtsızlara muska yapar, kısmet açılsın diye okuyup üfler, ağıza tükürür, nefes açar, bahta kapılar aralar.

Saibe ise ihanetin altından kalkmak, kocasını metresinden soğutmak için Nefise'nin kapısını çalar. Bunu öğrenen Mail'in tepkisi, Rıfkı'nınkine benzemez, hemen eşini boşar.[18]

Tesadüf'ün yayımlandığı tarih 1900; bu siyasal anlamda şu demektir: Osmanlı nereye gittiği belli olmayan bir gemidedir ve bütün dünyada savaşların ayak sesi gelmektedir. Çok ayrıntısına girmeden 19. yüzyıla

18. Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Tesadüf*, İstanbul: Özgür Yayınları, 1997.

"hasta olarak" giren Osmanlı, artık 20. yüzyılda yatağa düşmüştür. 19. yüzyılın sonlarının Rusya'sına benzer. Her tarafta bir kaderini bilmeme hali vardır. Buradan derin bir ruhçuluk yükselmiştir. Herkes bir ya da birkaç kez hayaletimsi görüntülerle karşılaştığını söylemiştir. Açık bir şekilde diri kimselerden umut kalmıştır. Umut ölülerdedir. Herkes mezarlardan yükselen ışıklar bekler!

Gürpınar, işte bu umutsuzluk zamanın tacirleri olan büyücüleri anlatır. *Tesadüf* ile başlayan bu anlatma isteği daha sonra aynı mantık içinde, insana öteki dünyayı vaat edip bu dünyayı ele geçiren din adamlarına döner. *Şıpsevdi*'de kasalarını senetle, yastık altlarını altınla dolduran kimseler artık meydandadır. Onlara kol kanat geren açıkgöz kimseler yerlerini almışlardır. Bunlardan biri *Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç*'ın (1910) kahramanı İrfan Galip'tir. Kendisine dudak büken bir kadına ders vermek için mahalleye bir dedikodu yayar: Halley yıldızının kuyruğu düşecektir. İnanç ise bu sözden sonra başlar. Oysaki halkın inancı, İrfan Galip'in bir intikamından başka bir şey değildir. Bir de gün ve tarih verildiği için bu intikam bir bekleyişe, korkuya dönmüştür, "Mayısın beşinci günü, perşembeyi cumaya bağlayan gece." Elbette ki bu geceden bir bilgi değil, bir *Gulyabani* çıkacaktır. İnsanın yaşadığı ülke, insanın içine döner ve bu ıssızlıktan devler yükselir hemen.

Gulyabani (1915) Gürpınar'ın en çok bilinen, tiyatroya sinemaya uyarlanan, hatta müzikal bile olan romanlarından biridir. Romanları arasında hem eğlendiren hem de düşündüren yapısı ve fantastik öğeleriyle dikkat çeker. Diğer yandan romanın sonu, masalların sonu gibi "mutlu sonla" bağlanır.

Roman kocasının ölümü üzerine aile dostu Ayşe Hanım'ın yardımıyla Bulgurlu'da bir konakta iş bulan Muhsine ile açılır. Konakta üç kişi daha vardır; Çeşmifelek Kalfa, Ruşen Dadı ve Bekir Kâhya.

Ancak bu konak öyle sıradan bir konak değildir; cinler, periler cirit atar. Konağın diğer çalışanları şerbetli olduklarından başlarına bir şey gelmemiştir ama yine dikkat etmek gerekir. Muhsine'ye konağı tanıtan Ruşen kimi nasihatlarda bulunur: "Mavi giyinme. Uçkurunu kıbleye karşı bağlama. Kapı eşeğinde oturma. Kuşağını kördüğüm etme. Yatağını duvar kenarına yapma. Akşamları saç örgülerini çöz. Gözlerini birbiri üstüne yedi defa kırpma. Seni korkuttukları vakit, ayak başparmaklarının tırnaklarını birbirine sürt. İki elinle kulak memelerini tut. Bir demir bulabilirsen üzerine bas."[19]

Muhsine korkar. Ayrılmak ister. Gitmek istemesinin bir nedeni budur; ikinci nedeni kendisinden önce konakta iki hizmetçinin boğularak ölü-

19. Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Gulyabani*, İstanbul: Özgür Yayınları, 1999, s. 50-53. Romanla ilgili olarak ayrıca bkz. Önder Göçgün, *Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Romanları ve Romanlarında Şahıslar Kadrosu*, s. 186.

müdür. Ancak gidemez. Ruşen, "gidemezsin" der ve çünkü, "Artık onlara karıştın." Nereye gitse bu yaratıklar peşinden geleceklerdir.

Bir süre sonra âşık peri belirir ve Muhsine'ye maniler okumaya başlar: "Yandı sana yüreğim / Muhsine ah meleğim / Tahammülüm kalmadı / Aç yorganı gireyim" (s. 125). Muhsine korkar ama ikinci bir ses, Hasan'ın "korkma" sesiyle aralarında küçük ölçekli bir aşk başlar. Benzer sesler artar. Gecenin birinde bir erkek sesi duyulur: "Gulyabani gelecek hepsini öldürecek" (s. 226). Gulyabani artık hayata dahil olmuştur!

Gulyabani, Farsça *Gul-i beyabaniden* geliyor: Mahlûk, gezginlere, yolculara görünen canavar demektir. Zamanla *Guleybanı*, *Aleybanı* diye de telaffuz edilmiştir. Söylencelerde *ıssız yerin ruhu* denir. Vücudu sarıkırmızı tüylerle kaplıdır; çirkindir, akşamüstü çölde ya da mezarlıklarda ortaya çıkar, canlı gibi görünür, ayakları tersinedir. At binmeyi, atkuyruğu örmeyi ve çocukları sever. Gulyabani aynı zamanda çöl ve harabelerin iyesidir. Yolcuları yollarından eder. Kültürel gelenekte bu *al ruhu, al anasıdır.* Çöl ve harabelerde yalnız yatan kimsenin ayağının altını yalaya yalaya kan çıkacak kadar inceltir.

İşte konak bu anlamı, belki görüntüsünden de korkunç olan yaratıkla allak bullak olur. Bir süre sonra maniler devam eder, trampet sesleri gelir: "Gulyabani babamız / Bizim ulu atamız" (s. 231). Nihayet, önce sesle, insanları korkutarak gelen Gulyabani görünür: Kazan büyüklüğünde başı, üzerinde beyaz bir sarık, elinde soğan iriliğinde taneleri olan bir tespih vardır! Muhsine sıkıştığında kendisine gelen meleğini çağırır: "Kanatlarını aç, yetiş." Sonra bir silah sesi! Hasan yetişir. Gulyabani yaralanır. Konak birden zaptiyeyle dolar. Gulyabani'nin çiftliğin kâhyası Zekeriya, cinlerin reisinin Şevki, Gamgam'ın Bekir, Yamyam'ın Bayram, Cilveli Peri'nin Agâh, *cinlerin onbaşısının* Havhav Ağa'nın Zeynel olduğu anlaşılır. Bir şey daha anlarız: Bu adamlar konağın sahibi Şefika Hanım'ın yeğenleri Şevki ve Salim tarafından parayla tutulmuşlardır, bu oyundan maksatları da halalarından para sızdırmak, konağı ele geçirmektir. Konakta düğün kurulur. Hasan ve Muhsine evlendirilir. Konak onlara kalır.

Aynı güzergâh üzerinden yayımlanan *Cadı*'da ise yalan ve söylenceler bir adamı Nefi yalnızlığıyla baş başa kalır. İki çocuğuyla yaşar. Bir süre sonra evlenmek ister. Fikriye isimli bir kadınla evleneceği esnada bir söylenti yayılır. Denilir ki ilk eşi Binnaz, geceleri mezardan çıkıyor, eve geliyor, her şeyi darmadağın edip geri dönüyor. Fikriye bunu öğrenmek için kendisinden önce Nefi'nin evlendiği kadın olan Şükriye'ye gider. Roman Şükri'yenin tuttuğu notlar üzerinden devam eder.

Şükriye evlenmiş, ilk bir buçuk ay hiçbir şey olmamıştır. Bir buçuk ay sonra birden evdeki mücevherler kaybolur. Herkes cadıya yorar. Kadın ölmüş ama ruhu yaşıyor. Bir süre sonra Nefi'nin cebinden Emine

Binnaz imzalı, Hizar Mezarlığı adresinden bir mektup gelir: "İstediğim anda sana büyük bir fenalık edebilmek kuvvetine malikim. Bu kudretimi suistimal etmemek için son gayretimi elden bırakmıyorum (...) Benden günah gidiyor, zevcen Şükriye Hanım'la döşeğinizi ayırınız (...) Beni mecbur-ı kevbih etmeyiniz."[20]

Nefi ve Şükriye yataklarını ayırır ve cadıdan kurtulma yollarının peşine düşerler. İspritizma Cemiyeti'ne[21] (Ruh Çağırma Cemiyeti) gidip Emine Binnaz'ın ruhuyla ilişkiye geçmeye (barışmaya) karar verirler. Evde yapılan bir seansta Emine'nin ruhu gelir ama bu ruh, medyum aracılığıyla evdeki işleri karıştıran ruh olmadığını söyler. Bunun üzerine Şükriye, babasıyla birlikte bu ruhu yakalamaya çalışır; çünkü bu kişi Emine değilse, bütün işleri karıştıran bir başka ruh vardır. Başarılı olamaz ama çareyi boşanmakta bulur.

Bütün bunları duyan Fikriye evlenmekten vazgeçer. Nefi bundan sonra bir eş bulamaz. Çocuklarıyla ilgilenir. Sonra yanında bulunan zenci bir kadınla bir başka evde yaşamaya başlar; Nefi bu kadına evlenelim der ama bu kadın da cadıdan korkar ve hemen evi ve Nefi'yi terk eder. Nefi yalnız kalır. Derken bir gün komşuları Kadir'den bir mektup alır. Gerçek anlaşılır. Kadir'in annesi Aramdil ile Emine anlaşmışlardır. Kim ölürse diğeri kocasının evlenmesine izin vermeyecektir. Kadir çalınan mücevherleri de iade eder. Artık yaşlanmış olan Nefi, yeniden evlenme hayali kurar. Olup biteni gazetelere ilan vererek yayar ama bu ilanı duyan kadınlar gülüp geçerler. Nefi bir evde tek başına ölüp gider.

Gulyabani ile başlayan *Cadı* ile devam fantastik söylem *Efsuncu Baba* (1924) ile devam eder. Bu romanda falcı, büyücü vs kimselerin yerini doğrudan din adamları alır ve artık, bundan sonraki romanlarda fal ve büyünün bir ideolojisi de olacaktır, bu dindir. Efsuncu Baba Gürpınar'ın diğer halklar ve Türkler bağlamında da dikkat çeken bir romanıdır. Bu romanda tanıdığımız merkezi kişilerin biri Ebulfazl Enveri Efendi diğer ikinci kişi Agop adında bir Ermeni'dir; Binbirdirek'te iplik eğirme işi yaparlar. İkisi Enveri'nin deyimiyle Hacivat ile Karagöz gibidir.

Enveri kimya işiyle uğraşır; babası, zamanında konakta kimya atölyesi kurulmuştur. Babasının ölümü üzerine Enveri, bu işi sürdürmek istemiş, bu yüzden evdeki kitapları karşılaştırmakla işe başlamıştır. Ki-

20. Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Cadı*, İstanbul: Özgür Yayınları, 1995, s. 225.

21. Bu cemiyetin gerçekten var olup olmadığı bilinmiyor; Gürpınar'dan sonra Ahmet Hamdi Tanpınar bu konuya döner. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* adlı romanda bu konuya döner. Romanın kahramanı Hayri'nin hasta olan karısı Emine ölür ve Pakize isimli bir başka kadınla evlenir. Hayri, önce Saat Sevenler Derneğine, sonra da İspirtizma Cemiyeti'ne gider, ruh çağırırlar. İki roman arasında pek çok benzerlik vardır. Hem Nefi'nin hem de Hayri'nin ilk eşlerinin adı *Emine*'dir, ikisi de ruh çağırmaya gider. Kim bu Emine acaba? Bkz. Ahmet Hamdi Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2004.

taplıkta bir *Tılsımname* vardır ancak bu kitabı anlamaz. Bir tek kitabın yedinci bölümünde, Edirnekapı ile Topkapı arasında gömülü bir defilenin varlığına dikkat çekilir ve Enveri de buna inanır. Burası Binbirdirek'tir, burada Ermeni ustaları iplik işi yaparlar. Enveri, Agop ve Kirkor adında iki gençle tanışır. Onların isimlerini de *Tılsımname*'deki isimleri uygun bir biçimde değiştirir: Agop'a Lahur, Kirkor'a Mahur ismini verir. Romanın bir ayağının ironi de olduğu bu isimlerle hemen dikkat çeker: Lahur, şaldır ve sonuçta Binbirdirek'te çalışan gençler de iplik işi yaparlar; Mahur ise yine Hind ve İran üzerinden Osmanlı'ya gelen bir müzik makamıdır. Sonuçta Enveri'nin evini mesken tutup çalışmaya başlarlar. *Tılsımname*'ye göre Lahur ve Mahur iki melektirler ve bu melekler, bir kişiyle birlikte yola çıkacaklardır: Topkapı'dan surlara doğru! Birbirlerinin feneri olurlar. Bir incir ağacı görürler. Bu ağaçların altında tahtadan yapılmış bir sandık vardır. Kapağını açtıkları zaman üç kaplumbağayla karşılaşırlar. Bunları azat ederler. Yedi bin adım attıktan sonra bir kuyuya rastlarlar. Mahur incir ağacına bağlanan bir iple bu kuyuya iner. Burada bir çayırlık karşılar onu ve sonra bir aslan ile bir kaplan. Bunlar birer işarettir. Mahur onları izler. Altın köşke varır. Burada beyaz güvercinler onu karşılar. Bütün bu yazılanlar yerine getirilir ancak şöyle bir fark vardır: Kirkor kuyudan aşağı indiği zaman, bir adam şakağına silahı dayar ve eline bir kâğıt tutuşturur. Kâğıtta "Ey, Ebu'l-Fazl Enveri kerimen Mevlude'yi Nasrullah Hasip'e tezvic etmelisin."[22] Enveri kızını, Nasrullah ile evlendirir. Anlarız, bu dümen salt bir adamın sevdiği kızı alma hikâyesidir.

Efsuncu Baba'dan sonra yayımlanan *Ben Deli miyim* (1925) romanında ise Gürpınar'ın kafası karışıktır. Azınlıklara ayrım yapmadan bakan, yabancı kimselere sevgi besleyen, herkesi bir roman kahramanı gibi işleyen adam makas atar: Artık sevgiyle yaklaşılan azınlık yoktur; onlar yaltaklanarak işlerini yürüten, rüşvetle ayakta kalan kimselerdir; *Metres*'in (1899) Meryem Dudu'su, *Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç*'ta birbirine sarılan, iyi Ermeni ve Rum (Peruz ve Anesto) komşuların yerinde yavaş yavaş yeller eser; *Sevda Peşinde* (1912) "ölüme sevinmeyen, ölene acıyan" ruh *Cadı*'dan sonra, evet, biz ve onlar hastalığına düşmüştür ama mesafesini de korumuştur, örneğin savaş zengini bahsinde Rumlar ve Türkler aynı ölçektedir. Dil yasağıyla ilgili güzel örnekler verir Gürpınar; *Meyhanede Hanımlar*'da (1924) bir Rum genciyle bir garsonun kavga etmesi üzerine gelen polis Rumca konuşan gence "Rumca dille dava yasaktır, Türkçe söyle" diye çıkışır. Din olarak Hırıstiyan ve Yahudilere karşı bir temkin vardır: *Kadınlar Vaizi*'nde (1920) Yahudi Mişon, "ticaret kurallarını bilen" biridir ama *Efsuncu Baba*'da İsrail

22. Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Efsuncu Baba*, İstanbul: Atlas Kitabevi, 1966.

oğullarının gözü açık ve egemen oldukları söylenir. Ermeniler melek katına çıkarılır zaten. *Ben Deli miyim* ile Gürpınar kendi yazdıklarını siler gibidir: "Bizde işlerin kapıları iki anahtarla açılır: Yaltaklanma, rüşvet. Buradaki Rum, Ermeni, Yahudi dalevereciler hep bu iki anahtarı kullanmadaki maharetleri sayesinde milyoner olmuşlardır. Bu iki maymuncuğu nihayet Cumhuriyet idaresine uydurdular."[23] Biraz daha ileri gider ve hatta "belden aşağı vurmalar" da başlar.

Şeytan ise deyim ve atasözleri bağlamında artık hissedilir bir haldedir. Kalender Nuri (*Ben Deli miyim*) "Ben şeytana külah giydiririm" der (s. 89). Bu halk arasında söylenen "şeytana külahını ters giydirmek" deyiminden gelmiştir; maksat, *kurnazım, hilekârım, aldatan biriyim* demektir; ya da *kurnaz ve hilekâr biri*. Gürpınar'ın ifadesi ise *ben işimi bilirim, akıllıyım, kurnazım* anlamına gelir. Benzer bir ifade yine "şeytana pabucunu" ters giydirmektir. *Billur Kalp*'te Semih Atıf, "Erkeğin şeytanı kadındır" diye düşünür (s. 47). Bu da yine halk tarafından söylenen bir deyimdir. Kadına karşı düşmanlığı ifade ederken, kadınların yoldan çıkaran varlıklar oldukları imasını da barındırır. Semih Atıf bunu cennetten kovulma ile birleştirir: "Zevceleri baştan çıkaran yine kendileri gibi Havva'lardır" (s. 47).[24]

Muhabbet Tılsımı'nda (1928) bir ruh hali biçiminde şeytan görülür. Çünkü artık muskayla büyü sağlam bir ideolojiyle buluşmuşlardır. Bir *Tılsımname* vardır ve burada yine bir hazinenin (tılsımın) peşine düşme söz konusudur. Bu tılsımı bulan, kadınları kendine ram edecektir. Romanın en önemli kahramanı bir beslemedir; köyden konağa gelmiş, burada yetiştirilmiştir, adı Ali Bekir'dir. Bu adam, konağın hanımlarından Pervin'e âşık olur ama, başka kadınlarla birlikte olmaktan da çekinmez; boynunda muhabbet tılsımı vardır, kadınlar da ona gider. Konağın sahibi Adnan Şem'i Paşa ise Abdülhamid devrinin ricalindendir. Roman cennetten kovulmuş insanın hikâyesidir. Konak da cehennem ve dünya arası bir yerdir. Adnan Şem'i oğlu için yetiştirdiği Pervin'e göz koyar. Hırsızlık alıp başını gitmiştir. Sakıp ve Gülizar para çalar. Biri diğeri ile ya yatar ya kuyusunu kazar.

Romanın en ilginç karakteri Adnan Şem'i Paşa'nın ellisini geçen karısı Mebrure'dir. Romana göre bu kadının bütün azaları erimiştir. Gide gide bir deri bir kemik kalmıştır. Bu kadın aynaya, ayna bu kadına musallat olur. O aynadan, ayna da ondan yaşı başı geçmişliğini saklar. Şeytan burada, ayna ve onun arasında yerini alır. Ayna sen gençsin dedikçe, şeytan ona hak verir ve giderek, bu kadını cilalar, gençliğine

23. Herkül Milas, *Türk ve Yunan Romanlarında "Öteki" ve "Kimlik"*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2005; Gürpınar için bkz. s. 57-64.

24. Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Ben Deli miyim*, İstanbul: Özgür Yayınları, 1996; *Billur Kalp*, İstanbul: Özgür Yayınları, 2005.

döndürür; çukura batmış gözleri oynamaya, elmacık kemikleri gözünde yıldız gibi ışımaya, büzülmüş derisi su gibi ruhunda akmaya başlar. Bunları şeytan önerir ama o da "badana" ile bütün bunların üstesinden gelir. Öyle bir hale getirir ki kendini "genç odalıklar bile" onunla dalga geçer. Kocası, gerçekten mi diye sormaya başlar ama, bir sonuç alamaz. Mebrure, bunu fark eder. Bitmişse, kocası bitmiştir zaten. Çözümü bulması geç olmaz, Abdullah Neyir Efendi ile muhabbete dalar.[25]

İnsan cennetten kovulmuştur. Herkes, bir diğerinin şeytanıdır. Şeytan da kovulmuştur; yeri ayna ve konaklardır, harabelerde ve terk edilmiş köşklerde temsilcileri olan cinler yaşar. Abdülhamid bunun bir çözümünü bulmuştur ama; Cadı Bostanı denilen yere Ferik Cemal Paşa'yı yerleştirmiş ve cadılar buradan kaybolmuştur. Reşat Paşa'nın kızı Suat Hanım'ı Suadiye'ye yerleştirmiş, burada bir cami yaptırmış, cinler ortadan kaybolmuştur. Birileri ise vatan için ölüyor. Gerçekten ölüyorlar mı yoksa, ruhları gelip terk edilmiş evlere yerleşiyor mu? İşte bu bilinmiyor. Bütün bunlar, anılara bağlılık ya da bir teselli araçları olmasın...

Mezarından Kalkan Şehit'in (1926) kahramanı Şevki Nurullah Bey bir sabah ezanıyla irkilir. Ruhi bunalımları vardır. Misafirliğe geldiği dostu Kadri'nin evindedir. Bir süre sonra bu sesin yan taraftaki "Cinli Köşk"ten geldiğini öğrenir. Şevki bunlara inanmaz. Herkes uyuduktan sonra bu cinli eve gitmeye karar verir. Gider. Köşkten piyano sesleri duyar. Bir kadın Fransızca şarkılar söylüyor; Şahika Hanım, dışarıdan gelen adamın ayak seslerini duyar. Şevki içeri girer. Tanışırlar. Şevki bir şey öğrenir: Ezan okuyan kişi Şahika'nın anneannesidir; kadın her gece Sarıkamış'ta yaşamını yitiren oğlu Şevket'in köşke geldiğine inanmaktadır. Böyle bir şeyin mümkün olamayacağını bilen Şevki durumu çözmeye çalışır. Her sabah bir kadın ezan okur ve ezandan sonra Şevket mezarından kalkıp gelir. Ana oğul sarılırlar. Şevki ve Nüzhet onu yakalamak isterler ama, Şevket mezarlığa doğru koşar, kaybolur. Bir süre sonra bir *panterin tasmasına asılmış* bir mektup görülür. Mektubu yazan kişi, Şevket ile eş yaratılmış gibidir; ikizler bile birbirlerine o kadar benzemezler. İkisi aynı savaşta savaşmışlardır. Biri diğerine baksa aynaya bakmış gibi olur. Mektubu yazan bunu bir hikmete yormuş ve Şevket şehit olduktan sonra annesi için kendisini bir teselli olarak görmeye başlamıştır. Zaten cephede birbirlerine böyle söz vermişlerdir. Kim şehit olursa, diğeri gelip aileyi teselli edecektir; Şevket şehit olmuş, bu iş Muzaffer'e kalmıştır.[26]

Ancak bu mesele üzerinden cin, peri ve şeytan tartışılır. Kadri Bey, insanların peri, cin kılığına geçebildiğine inanır; insan, ölür ama ruhu dolaşır.

25. Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Muhabbet Tılsımı*, İstanbul: Özgür Yayınları, 1995.
26. Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Mezarından Kalkan Şehit*, İstanbul: Everest Yayınları, 2012.

Gürpınar'ın ruh bahsi *Ölüler Yaşıyor mu*? (1932) sorusuyla başlayan romanıyla devam eder. Kitabın girişinde Gürpınar tarafından kaleme alınan ruhla ilgili (inanan ve inanmayan) Fransızca kaynaklarla beslenen uzunca bir giriş yazısı vardır. Kendi bildiği "yoktur" ile okurun iddia edebileceği bir "vardır"ı da hesap etmiş ve bu yüzden yazısını "aklınız ne yana yatarsa ona inanırsınız" diyerek yazısını kapatmıştır.[27]

"Başlangıç" adlı bölümde pek çok soru sorulur: *Neredeydik? Nereye çıktık? Hangi kuvvetin ürünleriyiz?* Sorular şöyle bağlanır: *Bilim ve teknoloji ruhların blöflerine son verecek* (s. 11-13). Gürpınar, romanını da bu arada tanımlar: *Fantastique*. Konuyu aralar: En dürüst biçimiyle gerçek değildir. Gerçeği de tanımlar: Zaten gerçek, kesin şekli de bulunmayan muammalardandır. Romanın geçtiği yer: Veledibağ'da bir konaktır. Konakta çok çocuk vardır ve bunların eğitiminden Fransız mürebbiye Madam Luiz sorumludur. Geceleri, bu kadın Camille Flamorion'un *Perili Evler* adlı kitabını okur; uyumadan herkes ürpeti ile yatağına koşar. Çocukların bir de dayısı vardır: Talat çocukların bu şekilde eğitilmesine karşı çıkar. Luiz, dinlemez onu, çocuklarla ruh çağırır ve Talat'ı ruhların varlığı konusunda ikna etmeye çalışır. Talat, "görülmeyen varlıklara inanamayız" dese de başarı olamaz. Çünkü çocuklar da bazen varlıklar görür ve Luiz'in tezine destek olurlar. Örneğin günün birinde Leman, koca karınlı, bol şalvarlı ayaklarında çedik pabuç, patlıcan iriliğinde iki kaşlı bir varlık görmüştür. Görmek için göz gereklidir ve Talat, bu gözlere sahip değildir. Talat için bu görüş, gerçek değil psikolojiktir (s. 61).

Bu arada köşkün yan tarafına kimi kiracılar taşınır. Ancak gelen aile kapalıdır ve kimse ile görüşmezler. Dilaver'in uçurtma bahanesiyle eve girmesi ve daha sonra evin diğer üyelerinin (hizmetçi) birbirlerini tanımasıyla gidiş gelişler başlar: Orhan, Turhan, Keramet, Şemahet, Leman, Dilaver, Münire bir ekip olurlar. Orhan, Şehamet ile Leman Keramet ile gönül bağı kurar. Olayların hareketlilik kazanması günün birinde Leman'ın rüyasında öleceğini gördüğünü söylemesiyle başlar (s. 195).

Bu arada gençler alışkanlıklar edinirler. Şehamet ruhi depresyonlar geçerir; Turhan kokaine alışır, burada bir sevgi bulur, onu yaşar. Aileler bir yanda gönül yangını diğer yanda alışkanlıklar arasında kalır. Orhan ve Şehamet'in aşkları kalplerine sığmaz. Orhan'ın annesi Rasiha, Şehamet'in annesi Mahinur, Abdüsselam Efendi adlı hocaya giderler. Bu sırada Şehamet'i tanırız biraz, anlarız; 12 yaşındayken 18 yaşındaki Sakıp Cemal ile evlendirilmek istenmiştir. Cemal kızar, içip bir adam vurur, hapse girer. Sonra Ulvi Nadir adında başka biri çıkmıştır. Cemal hapisten çıkınca, Ulvi'yi öldürür ama seken kurşunlardan biri kalbine isabet

27. Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Ölüler Yaşıyor mu?*, İstanbul: Atlas Kitapevi, 1975.

eder, o da ölmüştür. Şehamet, bu iki genç ölümü hiç unutmamıştır: "Onlar ölmemişler, şimdi karşımdaydılar" (s. 277) diye nöbet geçirir. İşte bu yüzden taşınmışlardır.

Orhan bunları öğrenir ama yine de Şehamet ile evlenmek ister. Buna bir çözüm bulmak isteyen Mahinur, Abdüsselam Efendi'nin kapısını çalar. Tek kurtuluş Orhan'ın babasının ruhunu çağırmaktır. Bunu öğrenen Dilaver Talat'a haber verir. Bir plan yapıp geceyi beklerler. Abdüsselam, tıpkı *Gulyabani*'deki gibi (kılık değiştirerek) fantom kılığında gelir ve başından aldığı kurşunla ölür (s. 307). Mahinur'un çözümü para etmez, Orhan ve Şehamet evlenirler. Ancak, yatak odaları bir düello yerine döner; burada Sakıp Cemal ile Ulvi Nadir'in ruhları kıyasıya çarpışır. Şehamet gebe kalır ve bir çocuk doğurur ama bu çocuk da ruhların savaştığı odada bir gece yere düşer; yaşar ama Şehamet korkudan ölür.

Bunun üzerine kardeşi Turhan kendini daha bir kokaine vurur. En tuhaf olay ise ölümünden dört gün sonra Şehamet'in cenazesinin kaybolmasıdır. Talat ve Dilaver cesedi arar ama, bulamazlar. Sonra birden Orhan kaybolur. Dilaver bir gece Turhan'ın bodruma indiğini görür; bir de bakar ki Orhan ile Şehamet'in çürümüş cesetleri yan yanadır. Turhan bunu şöyle açıklar: "Şehamet herkesin gözü önünde öldü. Onun katili, kendine âşık olan ruhlardır." Orhan ise sevdiği karısını evde saklamak istemiş, bir de eklemiştir: "Ölünce beni karımın yanına indir."

Orhan'ı saran tutku, Şehamet'i saran ise korkudur. Şehamet'in yaşadıkları, ona sürekli canlı-yaşanılır bir dünya vermiştir ve çevresi de buna hiç engel olmamış, kızın hayatı bir ruhlar bohçası gibi sürekli açılmıştır. Bu ona devasa bir melankoli getirmiştir. Güzelliği perilerinkine benzer. Kendisi de bunun farkındadır. Orhan'a kendini anlatırken, yaratılışının ilahi değil "şeytani" olduğunu söyler (s. 185). Sonuçta varlığı yokluğuna güç yetiremez. Hayatı 12 yaşından beri depresyon içinde örülmüştür. Bunun bir başka biçimi Leman'dır; o da sürekli ölümle büyür, ölmez ama, hayat onu meczup hale getirir.

Şeytan ise bir ruh halidir ve bu insanlara, yerdeki ot kadar, yüzünde sakal biriktirip ama gözü parada olan Abdüsselam gibi kimseler tarafından zerk edilmiştir.

Bahsi *Şeytan İşi* (1933) ile kapatabiliriz. Roman bir gazete haberiyle başlar. Nesibe adlı kadın (Kavanozlu kadın) öldürülmüştür. Ona *kavanozlu* denilmesinin nedeni bahçesinde kavanoz dolusu altının olduğu yönünde bir duyumun olmasıdır.

Bunu duyan Hayriye altınlarını çıkarıp kontrol eder, sonra yine saklar. Komşusu Ayşe Hanım ise yoksuldur. Hayriye'nin bir tek kedisi vardır ve bir sürü de serveti. Bu yüzden Ayşe onu çekemez. Hatta Hayriye'nin kimi zaman kaybolan kedisini bulmaya çalışan eşi Muammer'e de kızar.

Bir gün sonra Hayriye bir mektup alır. Ancak kendisi mektubu okuyamaz. Hemen Ayşe Hanım'ın oğluna gider. Hüsnü mektubu okur. Mektup şöyledir: "Biz çıkınların yerini biliriz. Nereye saklarsan hazineni buluruz. Bize kapı, baca, kilit, kürek olmaz. Biz, her delikten geliriz. Her esrarı sezeriz." Mektubu yazan perilerdir. Hayriye'nin elleri ayakları birbirine dolanır ve hemen Ayşe Hanım'a koşar. Ayşe yanına Muhsine'yi verir. Durum yatışır. Bir zaman sonra yine bir mektup: "Bize derin kuyular, diplerindeki esrarı söylerler. Kalın duvarlar, cam gibi öbür taraflarını gösterirler. Senin tamam beş yüz altunun ve yedi bin dokuz yüz elli kaime paran vardır." Bu mektupla Hayriye çığırından çıkar, onlarla konuşmaya başlar: "Siz gözle görünmez, isteyince adam, isteyince hayalet olan şeytanlarsınız. Şeytan işi." Tedbirini de alır hemen. Önce kerevitin altına sakladığı, yeni çivilerle sağlamlaştırdığı paralarını, altınlarını bu sefer bahçedeki malta taşının altına koyar. Ancak, mektuplar bitmez. Bir gün sonra yeni bir mektup alır. Bu sefer mektubu cami yazıcılarına okutur. Bu mektupta da şöyle denilmiştir: "Biz insanı döne döne deneriz. Esen rüzgârdan hile sezeriz. Su üstünde, hem havada gezeriz. Damdan dama serçe gibi sekeriz." Ancak, Hayriye mektubun doğru okunduğuna inanmaz. Eve gelir ve her tarafı okuyup üflemeye başlar. Sabahleyin bir mektup daha gelir. Yine camiye gider. Bu sefer Zihni Efendi diye bir gence okutur mektubu, şöyledir: "Şeytanlar, Allah'tan, Peygamberden korkmazlar. Niçin namazla, niyazla bizi atlatmaya çalışıyorsun. Gürül gürül akan haram çeşmesinin suyu bal gibi tatlıdır (...) Damla damla sızan helal kaynağı zakkuma benzer. İnsanlar bizim çok muti fesad amelelerimizdir. Hayrı nefisleri için severler. Şerri başkaları için (...) Hayriye Hanım kimseye fenalığı olmayan bir kadınsın (fakat) evinin bitişiğinde, akşamdan sabaha bir lokma yiyecek bulamayan bir karı-koca var." Hayriye bu mektuba da aldırış etmez. Bir süre sonra Hayriye'nin evinde bir yangın çıkar. Yangını çıkaran Hayriye'nin kendisidir. Gazlı bezlere kibriti çakmış, evi ateşe vermiştir. Kapıyı kırıp içeri girenler, onu alevler yükselen ocağın önünde bulurlar, kahkahalar içinde şunu söyler: "Gelmeyiniz. Hazinemi artık bulamazsınız. Ben onu ateşlerin içine sakladım. Cin, şeytan hiçbir mahlûkun eli yanmadan artık paralarıma uzanamaz."

Bütün paralar, altınlar kâmilen kubura dönmüştür. Bu insan şeytanını ortaya çıkarma işi de Hayriye'yi izleyen Zihni'ye düşer. Anlaşılır ki mektuplar Ayşe Hanım ve oğlu Hüsnü tarafından yazılmıştır. Zihni bunu öğrenir ama karakola gitmez. Evin reisi Muammer bundan şüphelenir. Zihni evleneceğini söyler. Ama bir şartı vardır, "yardım ederseniz." Muammer, evet der ama ekler, artık onda para kalmadı ki? Ayşe devreye girer, "Efendi öyle demeyin, ya lağımdakiler".[28]

28. Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Şeytan İşi*, İstanbul: Atlas Kitapevi, 1975. Gürpınar'ın seksen sayfalık bu küçük kitabı sevdiğim kitaplarından biridir. Romanın geçtiği

İki Lazar: Karay ve Safa

Refik Halit Karay (1888-1965) Dersim İsyanı'nın başladığı, Kürtçenin yasak olduğu bir zaman diliminde *Kürtçe Konuşan Arjantinli Kız* üst başlığıyla *Yezidin Kızı* (1939) adlı bir roman yayımlar.[29]

Romanın konusu özetle şöyledir: Suriye'de babasından kalan köyü görmek için Marsilya'dan yola çıkan Hikmet Ali, vapurda tanıştığı genç ve güzel Zeliha'ya âşık olur. Zeliha'nın yanında Ezidi rahiplerinin giydiği elbiseler içinde Şemun adlı bir rehber vardır. Zeliha Sincan'a gidecektir, dağılmış aşiretini toplamak üzere yola çıkmıştır. Hikmet Ali, Zeliha ile birlikte Sincan'a gider. İngilizlerin denetimindeki bölgeye Hikmet Ali pasaportsuz girmiştir. En nihayet kendisi babasının köyüne döner, Zeliha ise yüzünü Hinde çevirir.[30]

Yezidin Kızı roman olarak basittir, önemi Ezidileri konu olarak seçmesi, Cumhuriyet döneminde ilk kez Kürtçe ifadelere yer veren bir roman olmasıdır. Ezidiler ile ilgili olarak, romanın yayımlandığı tarihlerde yayımlanmış araştırmalar yok denecek kadar azdır. Refik Halit'in Ezidilikle ilgili bilgi ve iddiaları kendi gözlemleri ve kitapta adı geçen Batılı (Bore, Guinet ve Layard) yazar ve seyyahlara dayanmaktadır.

Romanda Ezidilerin ölüm ve düğün törenleri, yüzyılın başında Ezidilik tarihi gibi konular yer almaktadır. Roman, 1933-34 yıllarıyla ilgili kimi tarihsel bilgiler sunar; Ezidiler 1933 yılında Suriye'ye bağlanmak isterler; 1934'te zorunlu askerliği kabul etmez, direnirler.[31] Bir yıl sonra ayaklanırlar ve bu ayaklanma sonucu pek çok Ezidi Suriye'ye iltica eder. Romanın kahramanı Zeliha,[32] Ezidilerle ilgili tarihsel bilgiler verir. Zeliha'nın verdiği bilgiler dağınıktır, belli bir tarihsel zemin ve zaman söz konusu değildir. Zeliha, Ezidiler için *en acılı yılın 1892 olduğunu* söyler; bu yılın "kan ve ateş yılı" olduğunu belirtir. Zeliha, öncesini 1843-47 yılları olarak ele alır; bu tarihlerde de Ezidiler kıyılmışlardır. Ezidi nüfusunun on sekizinci yüzyılda iki yüz elli bin olduğunu, ancak bu nüfusun Kürt ve Türk akınları yüzünden eridiğini belirten Zeliha, 1638'de Melek Ahmet Paşa'nın Ezidilere karşı bir sefer yaptığını, bu seferin Ezi-

yer olan Samatya'nın bir Ermeni mahallesi olması da her zaman düşündürmüştür beni.

29. Refik Halid, *Yezidin Kızı*, İstanbul: Semih Lütfi Kitapevi, 1939.

30. Romanın özeti için bkz. Behçet Necatigil, *Edebiyatımızda Eserler Sözlüğü*, İstanbul: Varlık Yayınları, 1979, s. 503-504.

31. Roger Lescot, *Yezidiler*, Çev. Ayşe Meral, İstanbul: Avesta Yayınları, 2001, s. 186.

32. Romanda isimler üzerinden yapılan bir yorum vardır. Romanda Zeynep'e niçin Zeyno denildiğinin üstünde durulur ve şu açıklama yapılır: "Bilirsiniz ki Kürtler Arapçadan aldıkları isimleri küçültürler, değiştirirler: Fatma, Fato olur; Ayşe, Aşo olur; Zeynep, Zeyno olur" (s. 57). Zeliha'da ilk başlarda AynıZüleyha, sonra Zeliha ve en nihayetinde Zeli olarak geçer romanda.

diler açısından "kızıl bir iz" bıraktığını söyler (s. 55-56). Ezidilerin katliyle ilgili Zeliha'nın ağzından verilen bilgiler tarihsel açıdan doğrudur (s. 112). Refik Halit'in Zeliha aracılığıyla aktardıkları, özellikle 1892 yılı tümüyle Layard'a dayanır.[33] Bu tarihte General Ömer Vehbi, Ezidilere bir ültimatom vermiş, tümünün *Kuran*'ın benimsediği bir dine geçmelerini emretmiştir; bu tarihte korkudan on beş bin Ezidinin din değiştirdiği iddia edilir. Zeliha'nın babası Emir Ali de, katliamdan kurtulmak için Hıristiyanlığı seçmekle kalmamış, aynı zamanda Arjantin'e kaçmıştır. Bu katliam sırasında Zeliha iki yaşındadır.

Ezidi tarihi, mitolojisi ve gelenekleri de romanda anlatılır ve bu bilgiler Ezidiler ile ilgili yazılan kaynaklarla belli bir paralellik içerisindedir. En nihayet Zeliha ve Hikmet, Sincan'a varır. Burada artık mit ve kültürel hayat hakkında bilgiler söz konusu edilir. Örneğin Ezidilerin niçin balık yemedikleri: Zeliha'nın dedesi başka bir kente gitmek üzere yola çıkar, denizle karşılaşır. Bütün balıklar kıyıya yanaşır, sırtlarıyla bir köprü kurarlar ve dede geçer. Bu yüzden Ezidiler balık yemezler (s. 69). Bu ve benzer örnekler romanda sıkça işlenir. Bunun yanında Ezidi çemberi, yezidi düğün ve ölüm törenleri romanda Zeliha'nın anlatımlarıyla ifade edilir.

Romanda Kürtçe konuşmalar vardır ve Kürtlerin dini olarak Ezidilik yine bu romanda dile getirilir. Romanın ilk sayfalarında Kürtçe ile karşılaşırız; yazar, bir dönem "Şark vilayetlerinde kaldığı için" Kürtçe bildiğini söyler ve kendisine söylenen, "Du saat şunde veri cemi" ifadesini anlar (s. 9). Zeliha anlatılırken Kürt kızlarının fiziki güzelliği dikkat çeker: Zeliha, ancak masallarda rastlanan bir tiptir. Yanında bulunan Şemun ile sürekli Kürtçe konuşur. Ezidilerin dağınıklığı, önemli bir Ezidi nüfusun Türkiye'de olduğuyla ilgili de kimi bilgiler verilir. Zeliha, bütün Ezidilerin Türkiye'de, Şark illerinde toplandığını, kendisinin de burada yaşayabileceğini söyler. Cumhuriyet dönemi kimi ayrıntılar ve isyanlar da romanda şöyle bir göz ucundan görülür.

Romanın finali buruktur. Zeliha ve Hikmet ayrılır. Hikmet, Zeliha'yı unutmayacağını ve Zeliha'nın "ne gözlerinin önünden ne de göynünün içinden" silinmeyeceğini söyler: "Kalp ve fikir antenleriyle Yezidin mukaddes kızına bağlıyım. En unuttuğum günlerde bile, sokakta rastlayabileceğim bir kadının şuleden saçı, salonda bir ilkbahar yoncasını andıran rayiha, gazetede bir Arjantin kelimesi, sohbetlerde bir mezhep bir din bahsi her seferinde yaramı sızlatacaktır"(s. 158).

Karay kitabın ilerleyen bir bölümünü de ("Şeytana Yaranmağa Çalışanlar Arasında") şeytana ayırır; kimi yorumlarda bulunur:

33. John S. Guest, *Yezidilerin Tarihi*, 2001, s. 240.

> Anladım ki Tavus Melek dedikleri ilah bizim şeytanımızdan başkası değildir. Bizim şeytanımız ve eski İran dininin Ehrimeni. Fakat arada şu fark var. Yezidi Ehrimeni hem iyilik, hem de fenalık yapabilir. İyiliği sağ elinde, fenalığı sol elinde tutar ve bunları istediğine, dilediği gibi dağıtır. Şerrinden korunmak için bu tehlikeli mabuda yaranmak lazımdır (...) Yezidi, şeytandan ürker, ürktüğü için de onun hoşuna gitmeye çabalar, çabalamanın şeklini tapmak derecesine vardırır (...) Yere tükürmezler, Belki tavus yerdedir. Mavi renkte kumaş giyinmezler, zira beyaz maviye boyanabilir, lakin mavi tekrar beyaz olmaz. Bunun manası şudur: Yabancı dinden bir adam, Yezidi imanıyla doğmamışsa mavi sayılır; o bir daha beyaz olmaz; halbuki Yezidi aslında aktır, dinini değiştirmiş de olsa, yani mavileşse de yine Yezidi itibar olunur (s. 123-124).

Karay bildiğimiz bir kimsedir. Yazdıkları bilgisi kadardır. Behçet Safa duyum üzerine "bir kitap inşa" etmiştir. Hakkında hiçbir bilgiye sahip değiliz. Kitapevlerinde kitapları yoktur. Sahaflarda üç kitabı görülüyor. *Şeytanın Piçi, Bir Aşkın Peşinde* ve *Semra'nın İki Kocası.* Bu kitaplar 1944'te Maarif Kitaphanesi Neşriyatı tarafından basılmıştır. Bunlara ek Veli Uğur imzasıyla yayımlanan "Türk Edebiyatı'nda Fantastik Roman" adlı bir denemede Behçet Safa'nın adı geçiyor, iki kitabının adı veriliyor: *Şeytan* ve *Şeytanın Piçi*.[34] *Şeytanın Piçi*'ne ulaşabildim ama diğer romana ulaşamadım.

Şeytanın Piçi bir roman değildir; *çamur at izi kalsın* bir kitaptır. Kitabın temel konusu yekten dedikoduya dayanır. Dedikodu söylenti bile değildir; söylentide bir hikâye vardır ama dedikodu lekeleme üzerine kurulmuştur, buradan da bir hikâye değil, sadece kişisel bir tatmin/çıkar söz konusudur. Dedikodu her zaman üst sınıflar tarafından, kendine alt sınıflar bulma ve onları *iftira* ile elde tutma, denetleme aracı olmaktan ileri gitmemiştir. Bu denetleme edebi değildir, günlük değildir; tehdit içeriklidir, karşıdakini potansiyel kurban görme eğilimidir.[35]

Romanda tek farklılık, köşklerde bildiğimiz gaz lambasının yerine elektriğin, daha doğrusu bir elektrik mühendisinin gelmesidir. Köşkün sahibi Hayrullah Bey adında bir adamdır. Hayrullah öldürülmüştür ve şimdi yeğeni Melahat, dadısı Didar, Reşit (Didar'ın aksak oğlu), köşkün uşağı Süleyman, karısı Hatice ve kızları Ayşe burada yaşamaktadırlar. Her şey Ayşe'nin bir yaratık (mahlûk) görmesi ve bundan sonra aklını kaybetmesiyle başlamıştır.

Fahir adlı polis ve elektrik mühendisi Adnan olup biteni öğrenmeye çalışırlar. Onların çalışmalarına Şemsi, Rafa ve Şinasi de eklenir; bunlar

34. http://www.journals.istanbul.edu.tr/iutded/article/viewFile/1023010546/1023009783.

35. James C. Scott, *Tahakküm ve Direniş Sanatları*, Çev. Alev Türker, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1995, s. 198-213.

ruh çağırır, olup biteni cin ve perilerle açıklarlar. Köşk polis tarafından boşaltılır. Araştırmalar derinleştirilir. Bu arada bir miras meselesi başlar. Hayrullah Bey, bütün servetini bir arkadaşı olan Mahir adlı bir doktorun oğluna bırakmıştır. Yeğeni varken, böyle bir mirasın yabancı birine bırakılma meselesi orta yerde durur. Mahir ölmüştür ve oğlunun nerede olduğunu bilen de yoktur. Fahri, bu oğlu bulmak için *gazeteye ilan verirken* köşkün kapısından Zehra adında bir kadın girmiştir, yanında da Sadık isimli bir çocuk vardır. Hayrullah servetini bu kadına bırakmıştır. Bir süre sonra Zehra, Melahat, Didar Kalfa ve Reşit'i Viyana'da görürüz. Reşid'in tedavisi için. Onlar giderken birden Mahir'in oğlu Tahsin İstanbul'a gelir. Mirastan mahrum olduğunu öğrenir. Polis Tahsin'i köşkte işlenen cinayetlerle ilgisi olabilir diye gözaltına alır. Ancak bir sonuç alamaz. Adnan ve Melahat uzak bir yere giderler. Korkulu an gelir. Bir gece, köşkte kalan Sadık omuzunda ölü bir adamın kafatasıyla görülür ve dahası iskeletin kolu Sadık'ın boynuna dolaşmıştır. Fahir ateş eder ama iskelet pencereden aşağı atlar! Aşağıda gerçek anlaşılır. Yerde yatan Reşid'dir. Senelerdir aksak numarası yapıyor. Üç yıl geçer.

Adnan ve Melahat evlenirler. Şunu öğreniriz: Didar Kalfa ile Doktor Mahir bir dönem birlikte olmuşlardır. Ancak günün birinde Mahir'in arkadaşı Hayrullah Bey, Didar Hanım ile birlikte olmuş, hamile kalmıştır. Bunu öğrenen Mahir de her gün yılan zehriyle kimi tozları karıştırıp karısına ilaç enjekte etmeye başlamıştır; bunu da Musul'da kaldığı bir sırada bir Yezidi şeyhinden öğrenmiştir. Bu aşıyla doğan çocuk ya çok zeki ya da "iblis" olacaktır. Çocuk doğmuş ama babası Mahir ölmüştür. Adı Tahsin olmuştur. Sağlıklı ve güçlü olan bu çocuk hayvanlara eziyet eder ve bundan zevk alır. Ancak buluğ çağına gelince insan yanını kaybeder, hiddetlenir; o sırada kendinden geçer. Sonra Didar Kalfa, Hayrullah Bey'in yanına gelir, Tahsin'in ismini Ali Reşid olarak değiştirir ama çocuğun, oğlu olduğunu söylememiştir. Tahsin öğrenir bunu, babasını öldürür. Öldürmeden önce de bütün serveti üstüne yapmıştır.

Bir İstisna: Hilmi Ziya

Hilmi Ziya Ülken, Türkiye tarihi içinde bir istisnadır. *Aşk Ahlakı* adlı kitabının güzel makalelerinden biri olan "Baş"ta şunu söyler: "İnsan zincirler içinde uyanır; fakat kendi çabalarıyla bu zincirleri birer birer kırarak, büyük emekler ve kurbanlar karşılığında hürriyetini kazanır."[36] Ruhun hürriyeti ise arzuları öldürmekle değil, onları olağanüstü geliştirmekle mümkündür. Bunun için de gerekli olan tek şey tutkudur. Buradan insana doğru yürümek ister.

36. Hilmi Ziya Ülken, *Aşk Ahlakı*, İstanbul: YKY, 1982, s. 124.

Şeytanla Konuşmalar'da (1942) yine bu tutku işlenir. Tutkunun harcı da bu kitapta eleştiri ve özeleştiriyle karılır. Zamanımızda pek kadri kıymeti bilinmeyen bu kitabı Cemil Meriç, "fecirlerin nurlu müjdesi" olarak yorumlar. *Şeytanla Konuşmalar* belki Goethe'nin *Faust*'u, Dostoyevski'nin *Karamazov Kardeşler*'iyle edebi açıdan rekabet edecek durumda değildir kuşkusuz ama *diyalog* söz konusu olunca bu kitabın kahramanı da şeytanla münazara bağlamında Faust ve Smerdyekov'la aynı kan bağıyla hareket eder, evet, konuşur ama bir edebiyat (roman ya da şiir) değeri yoktur.

Şeytanla Konuşmalar'da toplam 16 konu (fazilet, tercüme, aşk, nesir, şiir, tiyatro, nizam, roman, resim, din, felsefe, tembellik vs) vardır ve kitapta bunlar şeytanla tartışılır. Bu tartışmaların en önemli yanı, Ülken'in kendi kendisiyle bu konuşmaları yapmasıdır ve hepsinde final kahramanın zaferiyle sonuçlanır; çünkü bütün bunlar birer fikir ve Ülken de bu fikirleri savunan bir kimsedir.

Şeytan, günün birinde, bir gece Ülken çalışırken kapısını çalmadan aniden odasına girer ve kendini tanıtır hemen: "Ben (...) Allah'ın en menfur mahluğu, insanları baştan çıkaran. Faust'ta insanın öteki yarısı benim diyen Hallac'ın ruhuna aşk, Augustinus'un kalbine şüphe olarak giren, Voltaire'in kalem arkadaşı, Karamazof'un dışında gördüğü, Freud'un içten çıkardığı..." Cennetten tart olan şeytan ve Ülken, konuşmaya başlarlar. En ilginç olan tartışma, faziletle ilgili olan değil de, tercümeyle ilgili olandır. Ülken, her tercümenin bir ameliyat olduğunu söylerken Şeytan, "Tercüme demek yeni elbise dikmektir, hem çevirecek hem de ekini belli etmeyeceksin" Nesir konusunda Sinan Paşa'dan Fuzuli'ye, onlardan Nurullah Ataç'a kadar herkes masaya yatırılır. Şeytan birini, Ülken diğer birini tutar. Şiir konusunda ise Milton, Byron, Shelley, Keats gibi İngiliz, Baudelaire, Rimbaud gibi Fransız şairler sevilir, konuşulur. Ülken bizde bu ayarda şairlerin olmadığına üzülür. Klasik tartışma da olur bu arada: Ahmet Haşim ve Nâzım Hikmet şiiri. Nâzım Hikmet iyidir! İnsani duygular konusunda da ikisi fikir üretirler. Şeytan, kumarın, aşkın, siyasetin, şöhretin para ve ilim arasında birer övünme aracı olduğunu söyler. Ülken, burada *Aşk Ahlakı*'nı konuşturur. Şeytan, sinirlenir gibi olur, fikirleri önemsemez, bunlar olsa olsa, insan üzerindeki eğreti elbiseler gibidir. Tabii bütün bu konuşmalar yapılır da Kuva-yı Milliye konuşulmaz mı? Fikri cephede duran Ziya Gökalp de tabii... Arada fıkralar da vardır, güzeldir: "Gevezeyi cehenneme atmışlar, odunlar yaş diye bağırmış."[37]

37. Hilmi Ziya Ülken, *Şeytanla Konuşmalar*, İstanbul: Ülken Yayınları, 2003.

Tanzimat edebiyatından bu tarafa (1980'e kadar) kötü ve kötülük yoktur; fikirler kendi iyiliklerini savunurlar. Kendi içlerinde kötü hiçbir zaman ne felsefi ne de edebi duyuşa sirayet eder. Bu yüzden yapıt, tek bir çember içine alınır ve bu çember bir tek şey ifade eder: Kendi doğrum, kendi iyiliğim. Buradan bir tek şey çıkar: Yüzeysellik ve derinlikten (bilgi) yoksun bir estetik bilinçtir. Çünkü Türk edebiyatında demon yoktur. Çünkü hayatı iki şey kaplamıştır: *Din ve siyaset*.[38] Edebiyat ve felsefe ise buna hizmet eder, birer maske olur; daha doğrusu beygirsiz arabalara beygir olmaktan ileri gitmez, kişner durmadan.

Tanzimat ve Servet-i Fünun dönemi eserlerinde bu biraz aralanmak istenmiştir ama daha sonraki süreçte, tümüyle yazı din ya da ideolojinin emrine verilmiştir; yazar ya da şair, tümden dış görünüşü de (baston, top sakal, kelebek kravat, piri fani görünüş vs) buna dahil, bir maskeyle kendini örtmüştür.

Tanzimat döneminde, bütün azınlıklar kendi kimliklerini vurgulamak istemişlerdir ve bunun için Osmanlı yıkılacak bir kale haline gelmiştir. Fark ettikleri ve hemen eserlerine soktukları figürlerde *evlatlık* (besleme), *cariye* ve *metres* figürleridir. Buralardan yol almış, *demona* yaklaşmışlardır. Namık Kemal'in romanları bir ilk olması açısından geniş malzeme verirler. Namık Kemal'in *Cezmi* romanının dikkat çeken kahramanı Adil Giray esir düşer. İran Şahı'nın karısı Şehriyar ve Şah'ın kız kardeşi Perihan, Giray'a âşık olur. Adil Giray, Perihan'ın suni olduğunu ve bu "Sünni terbiyesini anne ve dayısından" aldığını öğrenince şaşırır ve kendisi için "Perihan'ın Sünni olduğunu öğrendikten sonra, kendisini seven bu genç kızın düşüncelerine aykırı bir tavır takınmamak, ona itimat etmemek, Adil Giray'ın için artık imkânsız" hale gelir.[39] Bundan sonra iki âşık Şii iktidar yerine Sünni iktidarı getirmek için çabalarlar. *İntibah*'ta ise Mahpeyker (fahişe) ve Dilaşup'u (cariye) tanırız; biri köle diğeri erkeği kendine köleleştirmek isteyen bir kurum gibi işler. Ancak ikisinin üstünde duran Fatma yani kahramanı Ali Bey'in annesi ise bu pazarda *demonu* oynar ve oynadıkça demonların sayısı da artar; alıp satan odur ve dahası, birini oğluna bağlayarak oğlunu kendine bağlamayı hedef alır; Dilâşub'u oğlunu eğlendirmek için *alır*, sonra onu Mahpeyker'in önüne atmaktan çekinmez; maksat, *kirlinin* karşısına temizi (bir başka kirli olarak temizi) sunmaktır. Aşk ise bu oyunda dekordur. Dilâşub âşık olur ama bu ona, doyumsuzluktan başka bir şey getirmez; *munis, cazip bir*

38. Şerif Mardin, *Türkiye'de Din ve Siyaset*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1991, s. 255-265.
39. Namık Kemal, *Cezmi*, İstanbul: İnkılâp ve Aka Yayınları, 1984, s. 178-179.

köledir o.[40] Karşı tarafta ise *fitneyi* temsilen Mahpeyker vardır. İkisi Ali Bey'in *orgazm* araçlarıdır. Rolleri *succubus*tur (altta yatan). Fatma Hanım'ın oğlundan isteği ise Mahpeyker'den kurtulma şartıyla *kucaklayan* biri olmasıdır. Demonun *fitne* yanı karşımızdadır artık: Mahpeyker hem baştan çıkaran, hem fesat, hem çekicidir ve bu üç halini tez elden *isyana* sürükler. Tam karşısında ise Dilaşup cezipliği durur. Mahpeyker "fahişe" etrafında "özgür" biri olur ama bu özgürlük öldürülmesini engellemez.[41]

Romanda Mahpeyker niyetleriyle sorgulanır. Örneğin onun niyeti mel'uncadır. Bir süre sonra bu halle de yetinilmez, o "kan yalayan" vahşi hayvanları bile iğrendirir (s. 129) Demonun bir yüzü kan yalamak ve kan dökmektir. Hırvat'ın yeri kulübedir; oturur, sonra Hırvat bir cellat gibi görünür, pençeleri vardır (s. 133) ve sonra aldığı *emri* (layıkıyla) bıçağıyla "kızın ta kalbine" (s. 138) saplayarak yerine getirir. Hırvat sessizlik içindedir, bir görev (fitneye yardım) aşkı ile yapar bütün bunları. Ali Bey ise iki kadın tarafından cinsel, annesi tarafından ruhsal olarak bölünmüş biri gibi görünse de demonik bir özellik taşır. Tıpkı *cin* gibi kadınları salt eğlence olsun diye çağırmış ve bunun bedelini de ödemiştir. Zevk için çağırma demonun bir özelliğidir. Çünkü ona gelen ya anlaşır ya da birini (bir şeyi) tercih eder; çağrılmalarının altında ise mutlaka bir neden olmalıdır; ya birini lanetlemeli onlar ya da birini yoldan çıkarmalı; zevk verirler ama, zevkin esiri olmayı kendilerine yedirmezler. Sonuçta Mahpeyker bir sevgili değildir; Ali Bey'in para ile ruhuna girdiği, hatta çağırdığı biridir. Bu arada anne de bu büyüyü bozmak için Dilâşûb'u çağırmıştır. Bu haliyle o çağrı metnine uygun başka bir demon olarak karşımıza çıkar; ondan istenen, Ali'yi kendisine bağlamasıdır; bedeni (güzelliği) ve bedeninde saklı tuttuğu gizi (bakir olması) ise tek cazibe merkezidir. Bunu kullandığı an dünyada sahip olmak istediği her şeye sahip olacaktır. Bunları yapması Fatma Hanım'a oğlunu ve oğlu etrafında gelişen Kutsal Aileyi verecektir, huzur; ikinci olarak da Fatma Hanım için Mahpeyker bir sunaktır ve oğlu bu sunakta can verecektir. Dilâşûb Ali'ye, Mahpeyker'in verdiklerini verdiği oranda sunak, yerini istihdam edilmiş bir ruha bırakacaktır.

Romanda şeytanın özellikleri olan kibir, haset, kıskançlık, fitne gibi bütün özellikler kadınlara; gurur, kin ve intikam gibi duygular Ali'ye verilmiştir; bunun yanında Hırvat, fitneye yardım ile konumlanmış, bütün gücü ile fitnenin yanında durmuştur. Şeytan gibi bazen alay eder-

40. Deniz Kandiyoti, *Cariyeler Bacılar Yurttaşlar,* Çev. Şirin Tekeli, Aksu Bora ve diğer, İstanbul: Metis Yayınları, 1997, s. 138.
41. Namık Kemal, *İntibah,* İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1984.

cesine konuşması (şeytan, Allah'a inanıyorum der) sürekli fitnenin istediğini yapması ve ona yol göstermesi de cabasıdır. Her şeyin birbirine dolandığı bir yerde o, kulübesine çekilir, izleyici olur. Çünkü O, Ali Bey gibi cinsel bir bağla bağlı değildir Mahpeyker'e, tümden fitneye teslimiyeti söyler ve oldukça da mazoşist bir görüntü arz eder. Bunlar, onun şeytandan aldığı ruh halleridir. İntibah, Arapça *uyanış* demektir!

Benzer tipler Servet-i Fünun edebiyatının en önemli yazarlarından biri olan Halit Ziya Uşaklıgil'in (1866-1946) *Aşk-ı Memnu* (1900) adlı romanında da vardır. Kadın erkeğe çekici görünmek ve soyunu sürdürmek için çocuk veren bir görevle kuşanıtılır: *Aşk-ı Memnu*'nun kahramanı Behlül, *Kırık Hayatlar*'ın kahramanı Doktor Bekir Servet, bu görüştedirler.[42]

Romanlar genelde mesire yerleri, buradaki yeşil (ve elbette ki deniz manzarası) ile anlatılırlar. Namık Kemal için yeşil, "renklerin en yumuşağıdır." Bu yüzdendir belki *İntibah* baharın gelmesiyle başlar: "Gel Ey bahar, sen benim huzur ve uykumun özüsün; düşüncemin arkadaşı, ıstırap dolu gönlümün lezzetisin" (s. 9). Bahar ve ömür birlikte işlenir. Doğa ve insan ruhu arasında paralellik kurulur ve nihayet, Ali Bey, bu cennet ortamda doğar. Abdülhak Hamid'in "Belde" ve "Sahra" şiirlerini de eklemem gerek; dağlar ve dağların ortasında yeşilden örülü bir cennet karşılar bizi. Burada doğayla iç içe seven ve sevilen buluşurlar. Doğa, cennetimsidir.

Gezinti yerleri (Çamlıca, Boğaziçi, Kanlıca) ile roman kahramanları bütünleşirler. *Aşk-ı Memnu*'da "sahra alemi" denilir buna: Göksu'ya gidilecektir. Melih Bey Takımı, özellikle Firdevs Hanım mesire yerlerinin vazgeçilmez "süsüdür." Çıkmadan önce saçlarını boyar, yüzünü düzgünlerle sıvar; hatta torun sahibi bile olmayı kendine yediremez, kızıyla rekabete bile girer ve dahası, kocasının daha kırkı çıkmadan baharın ayak seslerinin duyulmaya başladığı yerlerde görünmeye başlar. Hem kendisi hem kızları buralarda kimseyi görmez, herkese kendilerini gösterirler; bu gösterme ile yeşilliklerin ruhunu temsil ederler. İşte romanın ruhu da burada, Göksu'da açılır.[43]

Dikkat edilirse andığım yeşillikler, denizin maviliği cenneti andırır. Romanda geçen adların çoğu da cennetle ilişkilidir: Adnan, "bir yere ikamet eden kişi", "cennet müjdesi verilmiş kişi", "iki gökyüzü, iki cennet" gibi anlamlara geliyor. Biraz daha ileri gidip *Adn* ile *Aden* arasında bir ilişki de kurulabilir. Firdevs ise doğrudan "cennet, cennet bahçesi" demektir. Bu iki anlam dışında Firdevs'in *havadar* ve *uçmak* gibi anlamları vardır; ayrıca *üzüm bağıdır*. Nihal "yeni ekilmiş fidan", "ince ve düzgün yapılı sevgili" anlamına geliyor. Romanın ilginç isimlerinden bir

42. Cemil Yener, *Bir Romancının Dünyası*, İstanbul: Sırlar Matbaası, 1959, s. 59.
43. Namık Kemal, *İntibah*.

diğeri Beşir'dir; "uyarıcı, müjdeci, haber veren, haber getirendir." Bihter "iyi" demek, "pek iyi" Behlül ise *güldüren* demek. Özetle her isim romandaki konumuna göre itina ile seçilmiştir.[44]

Romanın kahramanlarından Bihter kendisinden yaşça büyük Adnan Bey ile evlenir.[45] Romanın konusu da genelde *yasak aşk* olarak özetlenir. Kimi zaman "servet, genç bir kadına aşk ihtiyacını unutturmaz. Kendinden çok küçük yaştaki bir kızla evlenen erkek, aldatılmayı göze almalıdır" diye yorumlanır.[46] Aşağıda anacağım gibi roman fevkalade bir *cennetten kovulma* hikâyesi olarak okunabilir. Bihter ve Adnan Bey'in evliliğinin üzerinden çok geçmeden Adnan Bey'in yeğeni Behlül ve kızı Nihal nişanlanır. Bu konuda Matmazel Courton, Nihal'i uyarır: "Behlül'den sakın" (s. 365). Romanın uyarıcı-haber getiren kişisi Beşir her şeyi Adnan Bey'e anlatır: "Küçük hanımı öldürüyorlar" (s. 388). Artık Behlül ile Bihter'in ilişkisi ortaya çıkmıştır. Bütün bunlar, bir tek kişi tarafından görünür-gösterilirler: *Behlül.* Kişiler yün yumağı gibi çözülmeye başlar, iki şey dikkatimizi çeker: *şehvet* ve *kıskançlık.*

Bihter, Adnan Bey ile evlenerek annesini alt eder ve bu anne için kıskançlık krizlerine neden olur. Firdevs'e düşen, homurdamaktır; bir yandan iç çeker, bir yandan sızlanır. Yaş bahsinde Adnan'ın kendine denk olduğunu ima eder, kızını düşünür gibi bir havaya bürünür; *niçin ben değil de kızım* bahsinde açık bir inilti duyulur; bir yandan Adnan Bey'e göz kırpar diğer yandan kızına dik dik bakar. Kendini ifade etmek için herkes gövdesini kuşanır. Adnan ise avdır.

Roman boyunca bütün karakterler düşüş içindedir. Bihter, annesine benzememek ve demin söylediğim gibi para ve güç için evlenir, *düşer.* Firdevs, kızı ile rekabet eder ama baş edemez, *düşer.* Romanın asıl kahramanı Behlül ise Adnan Bey'in kızıyla evlenmek ya da amcasının karısına göz koymak arasında kalır, seçimi ona bir tek şey verir: *Düşmek!* Düşüş ve kıskançlık Nihal üzerinden de okunabilir: Babasının genç bir kızla evlenmesini *kıskanır*; Bihter, yeni geldiği evde herkesle rekabet eder, kendisine kimseyi bağlayamaz ve bu onu herkese karşı *kıskanç* biri yapar, örneğin bir şeyin ona değil de Adnan Bey'e ya da Nihal'e sorulması delirtir onu, *kıskanır.* Nihal, Behlül'ü sever ama kendisine bağlı olmadığından kriz geçirir. Nihal etrafında gelişen en acı olay hizmetçilerinden

44. Süreyya Elif Aksoy, "Aşk-ı Memnu'da Cennet İmgeleri", Ankara: Bilkent Üniversitesi, 2004, s. 52-56.

45. Bihter'in 22 yaşında olması dikkat çeker, çünkü Halit Ziya'nın ideal sevgili tipleri genelde 16 yaşında olurlar ve bunlar mavi ya da yeşil gözlü, sarı saçlıdır. *Kırk Yıl*'ın Nemide'sinin annesi kumral, yeşil gözlüdür mesela. Nihal yine öyledir. *Ferdi ve Şürekası*'nda Saniha ise, kara gözlü, solgun benizlidir ama huyu aynıdır. Hatta, bu tiplerin rakipleri de yine onlar gibidir; *Ferdi ve Şürekası*'da Hacer, sarı saçlı mavi gözlüdür.

46. Cemil Yener, *Bir Romancının Dünyası,* s. 35.

birinin oğlu olan Beşir'in Nihal'e âşık olması ve bu aşk sonucunda vereme yakalanıp ölmesidir. *Kıskançlık* Beşir'e dilini yutturur, kendi kendini yer, aşkını bile ifade edemez. Adnan Bey ise kızı ve karısı arasında kalır; karısı ve kızına bakan mürebbiye arasında kaldığı da olur. Behlül kıskançtır yine; amcasına bir yandan maddi anlamda bağlıdır, bu onu, ona bağlar ama Bihter'in onun yatağına gitmesi ile krize girer.

Demonun özelliklerinden biri *büyüdür*, büyüler. Elde edilmiş olanı elde etmiş olanla birlikte *büyüler*. Behlül hem Adnan Bey'in gözüne girer hem de kendini Bihter'e sevdirir. İkisi de hedeftir; buraya kilitlenir. Bunu da önce kendini göstererek yapmış, sonra çekilerek onlara beni görün çağrısında bulunmuştur; arada, salt o duysun diye Bihter'in adını Tanrı adı gibi tekrar etmiştir. Bihter duymuştur. Yüz yüze geldikleri zaman oralı olmamıştır. Karşıdaki demir, kendisi mıknatıs olmuştur, sunak açılmıştır. İstediğini *gülüşle* çekebilir. Bunda herhangi bir sakınca görmemiştir; bir inildeyiş duymuş ve bu sese kulak vermiştir. Behlül'ün büyü aracı gülüştür. Gülüş genel ilkede erkekler arasında hafifliktir; ciddi erkek, gülme ile kırılır. Ancak Behlül'ün baştan çıkarıcı bir gülüşü vardır. Dahası bu gülmelerin çoğu, kabul edilmeyen espri ve hikâyelerinden sonradır, içlerinde şehevilik vardır, bu gülene haz, karşıdakine susma ve kabul etme verir; gevşeme, uysallık da peşinden gelir. Öte yandan Behlül'ün gülüşü, kadınlar nezdinde bir tahrik olarak dikkat çeker; alay ve küçümseme de gülüşe destek olurlar, buradan çapkın biri yükselir. Behlül bir haz ağacıdır, yaprakları zevk biçiminde hışırdar.

Behlül'ü romanın ilk iki bölümünde Bülent'e abilik yapan biri olarak görürüz. Bülent onun çapkınlık fıkralarıyla güler ve içinden sanki ben büyüdüğümde senin gibi olacağım der. Büyükler için de çocuğu eğlendiren bu adam, uyuşan, idare eden iyi bir ağabeydir, kafa karıştırmadıkça da iyidir. Üçüncü bölümde Matmazel Courton anlatılır. Burada Behlül'ü görürüz. Behlül onunla alay eder (s. 60); onun Batılı olması, Fransızca bilmesi bir anlam taşımaz; gerçekte O, Behlül için bir mürebbiye, gözünü Adnan Bey'e dikmiş bir zavallıdır. Bunu hissettirir ona. Sonra Behlül, Nihal için şaklabanlıklar yapar; iskemleden atlar (s. 77), Nihal ile kavga eder, barışır. Bazen Nihal'e çantasında ne kadar para olduğunu sorar (s. 78). Nihal kızar ama o, bir gülümseyişle Nihal'i yumuşatır. Bu dizge yerini doğrudan tanımaya bırakır: "Behlül, bir yıldan beri, geniş bir komedi sahnesi olmaktan başka bir nitelikte karşılaşamadığı hayata girmişti."

Bir süre sonra hayat üzerinden devam edilir tanımlama: "Hayat onun için uzun bir eğlenceydi. En çok eğlenebilenlere, yaşamak için en çok hak kazanmış kimseler gözüyle bakardı" (s. 81). Açıkça o, eğlence yerlerine koşan, burada "gülünecek şeyler" arayan biridir: "Belki de herkesten çok gülerdi ama, eğlenir miydi. Eğleniyor görünürdü. Onun için eğlen-

mek, eğleniyor görünmekti" (s. 82). Ancak eğlencenin altında can sıkıntısı, gülmenin altında ise garip bir keder yatar; buradan çıkmak için - hatta buna izin vermemek için işi gücü bir zevkten bir zevke koşmaktır. Bazen "çarşaflı bir kadının" peşine düşer, bazen şarkıcı bir kadını evine kadar götürür (s. 82). Yaş sınırı yoktur, olmamıştır onda; hane içinde Nihal, Bihter dışında kendinden yaşça büyük olan Firdevs Hanım'a kur yapmıştır. Diğer yandan evli ve çocuk sahibi olan Peyker'le ilgilenmiştir. Zaman onun için, açıkça kadın ve aşktır; O, bu zamanı bedenine takmıştır ve istediğini elde edince bırakmıştır; çiçeklerin yanına bir çiçek koymuştur sadece.

Behlül kahkahalarıyla da dikkat çeker. En üzüntülü kimseler bile onun kahkahalarıyla sevince boğulur. Her konuda hikâyeleri vardır. Her meseleden bir hikâye çıkarır. İki şeyi sever: Para ve iyi giyinmek. Görevi, eğlenmek ve eğlendirmektir.

Behlül'ün kimlik bilgileri / ahlakı romanın altıncı bölümünde eylem için hazırlanır. Halit Ziya, bölümü gülmekle açar. Behlül, başını arkasına salıvererek *güler*. Ancak bu gülmesinin bir nedeni vardır: "Ağlamak için gülmek" (s. 118). Behlül'ün şiir, aşk ve kadınlarla ilgili fikirlerini öğreniriz. Ona göre kadınlara şiirden ve aşktan söz edildiği zaman gülerler. Ancak, aşk bu değildir. Bir, iki, üç ama en son aradıklarını bulamazlar. Çünkü ona göre gerçek, bu değildir. Kadınlar arada söylediğim gibi onun için çiçektir ve o, bu çiçeklerden, büyük bir demet yapma telaşındadır (s. 120). O kadınları dalından koparmaz, onları desteler. Hayra geçer. O bunları düşünürken Bihter, "yoksul bir sevişme odası" ve burada yalnızca sevilme hayali kurar. Yatak odası, konak vs bile gözünde "siyah mermerle örülmüş" bir mezardır (s. 160). Yataktan kalkar, aynaya gider; bakar: Ayanın içinde mavi bir çizgi ile ortadan ayrılmıştır. Tanpınar'ın *tatmin edilmeyen ten*[47] dediği bu olsa gerektir. Bir süre sonra deniz sahnesi açılır ve ikisini birlikte görürüz.

Behlül yılandır; Nihal nişan ve Bihter onunla birlikte olarak zehrini tatmışlardır; kendi cephesinde ise o özgürdür, istediği gibi yapmış, hatta bununla da kalmamıştır; Bihter'e de içindekini yapabilme "şansı" vermiştir. Nihal'e de bu dünyaya ait olmadığını söylemiş, bunu "intiharla" belgelemiştir. Demondur, insana, içinde sakladığını şeyi söyletir bazen, yaptırır.

Behlül'ü gören ve haber eden bir figür olarak Beşir'de ise bir şeytanilik vardır; O da Nihal'i sever ama, aynı bahçede büyümeleri, aynı oyunları oynamaları ikisini hiçbir zaman bir ve aynı yapmamıştır. Haber, ona bir denge şansı vermiştir. Bihter ve Behlül'ü Adnan Bey'e söyleyerek, Nihal'i kazanmak istemiştir, bu amacını da "onu öldürüyorlar" diyerek

47. Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 301-303.

açıklamıştır. İyi niyet ve kurnazlık iç içe girmiştir. Yılan, bu iç içeliği çözmüştür.

İlah

Halit Ziya Uşaklıgil ve Hüseyin Rahmi Gürpınar ile bir dönem kapanır. Ancak yüzyılın başından itibaren Yahya Kemal Beyatlı'yı görürüz. Bir atölye gibi çalışan bu adam Nâzım Hikmet, Necip Fazıl ve Ahmet Hamdi Tanpınar gibi bundan sonraki dönemi etkileyecek şair ve yazarların hocasıdır. Beyatlı dönemin şiir ve fikir akımlarından ayrılır; o, ne Mehmet Akif Ersoy gibi bir dindar ne de Ziya Gökalp gibi Türkçüdür.[48] Beyatlı, Gökalp'ten ayrılır. Çünkü Beyatlı'ya göre Türk tarihinin başlangıcı 1071'dir: "Benim için 1071'den evvelki devirlerimiz kablettarih, fakat 1071'den sonraki devirlerimiz tarihtirler."[49]

Beyatlı, Ersoy'dan da ayrılır. Ersoy yukarıda da söylediğim gibi şiir söylemez, vaaz verir. Ersoy'un sevdiği insan *gazi*dir, *şehit*tir; yaşayanlardan beklediği iki şey vardır: Gaza ve cihat. Beyatlı *gazinin* karşısına *rind*i getirir, şehidin karşısına kahramanı.[50] Savaşa katılanlar şehittir (Malkoçoğlu ve Sinan Paşa gibi) ve onlar için padişah dahi herkes ağlar. *Deniz* ve "Denizin Türküsü" diye Türk edebiyatının en güzel şiirlerini yazan Beyatlı garip bir şekilde "Akıncılar" şiirini de yazmıştır. Buna da kader demek gerekir. Anlarız, dünya askerlikten kavranacaktır.

1923'ten itibaren şiirde ve romanda Tanrı ve Tanrı'nın yardımcıları vardır. Bir tek *iyi* vardır ve *iyi*, Tanrı'nın kurduğu devletle bir vücut bulmuştur. Yeni devletin kurucusu olarak Mustafa Kemal'i görürüz. Mehmet Emin Yurdakul, "Mustafa Kemal" (1923) adlı şiirinde onu "dağın üstünde, güneşin doğduğu yerden" görür. Yurdakul için Mustafa Kemal bir atın üstündedir ve bu atla "kızları ağlayan kırk esir şehre" hürriyet götürmüş biridir. Mithat Cemal Kuntay, "Gazi" (1927) adlı şi-

48. Yahya Kemal, adını daha Paris'teyken duyduğu Ziya Gökalp'la İstanbul'a geldiği ilk günlerde tesadüfen karşılaşır. Birlikte Cağaloğlu'na doğru yürürken çeşitli meseleler üzerine konuşmaya başlarlar. Ne var ki Yahya Kemal, o eski müfrit Türkçü değildir; Turan rüyasından uyanalı epey zaman geçmiştir. Ziya Bey'e artık ırk birliği gibi şedid arzuları bulunmadığını, kendi vatanımızın o günkü siyasi sınırları içinde bir Türklüğe razı olduğunu, bin yıl öncesini "kabl-eltarih" sayarak Anadolu ve Rumeli topraklarında daha küçük ölçekte bir Türklüğü savunduğunu, kısacası Osmanlı Türklüğü arzu ettiğini söyler. Yahya Kemal'in bu düşünceleri Ziya Gökalp'e "dar ve tatsız" gelir. Samimi bir şekilde ayrılır ve bir daha yıllarca görüşmezler. Bkz. Beşir Ayvazoğlu, *Eve Dönen Adam,* İstanbul: Ötüken Neşriyat, , 1995, s. 65.

49. Nihat Sami Banarlı, *Resimli Türk Edebiyatı*, Cilt II, İstanbul: Milli Eğitim Basımevıı, 1977, s. 1176.

50. Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yahya Kemal,* s. 44; Hilmi Yavuz, *Yazın, Dil ve Sanat*, İstanbul: Boyut Yayınları, 1996, s. 131.

irinde Mustafa Kemal'in *eli* üstünde durur: "Gazi'nin ufuklardan uzanmış elidir ki/ Toptan verilen şeyleri geri aldı." Kuntay'a göre *eğer bu el olmasaydı*: "Türk'ün koca tarihi bugün yoksa masaldı." Kuntay, "Gazi'ye" (1934) adlı bir diğer şiirinde Mustafa Kemal'i *yer* ve *gök* paylaşamazlar: "Çıksan göğe, buldum diye gökyüzü saklar/ İnsen yere, ay yıldız iner, yerde kucaklar." Yusuf Ziya Ortaç, "Gazi'ye Tarih" (1927) adlı şiirde Mustafa Kemal'i güneşle anlatır. Ortaç için Mustafa Kemal'in gözleri ise "hakkın ateşidir" ve bu gözlerin sahibi "güneş yüzlü, güneş sözlü, güneşler güneşi"dir. Ortaç, bazen yüksek sesle söylenmeye müsait şiirler de söyler: "Atatürk'e ekber / Atatürk'e ekber / Ancak o var: Atatürk / Evliya odur, peygamber odur / Sanatkâr Atatürk." Açıktır. Mustafa Kemal tanrısaldır. Faruk Nafiz bunu açıkça söyler: *Tanrı'nın nurudur yüzünde yanan*. Bir başka şiirde Nafiz bütün dünyayı yaratan olarak Mustafa Kemal'i görür: *Tanrı, peygamber diye nedir, kimdir bilmeden / Taptığımız ne varsa ondan şeklaldı*. Ömer Bedrettin Uşaklı bir terazi kurar, bur uçta Tanrı, bir uçta Mustafa Kemal durur: "Bir güneş gibi yalnız / Sensin ülkü tanrımız / Ey Türklüğün bütünü."[51]

Bunlar Tanrı imalı şiirlerdir ama kimi şiirlerde Mustafa Kemal doğrudan Tanrı, ilah ya da peygamberdir. Ali Hadi, "Gazi" (1928) isimli şiirinde Mustafa Kemal'e şöyle seslenir: "Yaptığın her iş harikadır, her sözün ayet / Kavmin olalım, sen bize, din eyle inayet / Din istemeyiz öyle Arap felsefesinden / Gazi! Bize bir din de yarat Türk nefesinden." Benzer ifadeler Halil Bedii'nin Atatürk Marşı'nda da görülür: "Tanrı gibi görünüyor her yerde/ Topraklarda, denizlerde, göklerde."[52]

Mustafa Kemal şiirlere konu oldu kadar, resme de konu olmuştur; İbrahim Çalı, Zeki Faik İzer, Avni Erbaş, Ali Avni Çelebi, Zekai Ormancı, Kayıhan Keskinok, Özdemir Altan, Alaettin Aksoy ilk akla gelen ressamlardır. Keskinok'un bir tablosu ilginçtir: Mustafa Kemal, tümden beyazla anlatılmıştır, yüzü belirgindir ve bu beyazla meleğimsi bir canlı anlatılmak istenmiştir. Doğal olarak savaş vardır ve bu ruh / melek bütün cephelerde, askerlerin arasındadır.[53]

Mustafa Kemal, bizi düşmandan kurtaran bir Tanrı, bir ilahtır. Şeytan ise artık karşı taraf, yani düşmandır. Yakup Kadri *Atatürk* adlı monografisinde "bizim ilk gençlik yıllarımız bir milli kahramana hasretle

51. Konur Ertop, "Türk Edebiyatında Atatürk, Atatürk İçin Yazılmış Şiirler", *Milliyet Sanat*, Cilt 24, 15 Mayıs 1981, s. 2-7.

52. Daha fazla örnek ekleyebilirim ama gerek yok; ayrıntılı bilgi isteyenler Zor'un edebiyata yansıması başlığı altında yazdığım ve üç bölümden oluşan *Askerlik, Cinsellik, Milliyetçilik ve Edebiyat* adlı yazılarıma bakabilir. Müslüm Yücel, *Osmanlı-Türk Romanında Kürt İmgesi*, İstanbul: Agora Yayınları, 2011, s. 11-111.

53. Kaya Özsezgin, "Türk Resminde Atatürk", *Milliyet Sanat* dergisi, Yeni dizi, Cilt 35, 15 Kasım 1981.

geçti" diyor.[54] Kadri, tarihte Mustafa Kemal'in bir karşılığını buluyor: Sokrates.[55] *Yaban*'da da Mustafa Kemal, Türkiye'nin karanlık semasında "bir şafak yıldızı gibi" ışır.[56] Halide Edip Adıvar, aynı hat üzerinden gelişir. Edip, Mustafa Kemal'i *deniz fenerine* benzetir; O, "Işık saldığı zaman göz kamaştıracak kadar parlak"tır.[57]

Mustafa Kemal'in kurduğu Ankara (Medine) ve dolayısıyla Çankaya da Kâbe ile eşit tutulur. Yakup Kadri, *Ankara* romanını dinsel bir imge etrafında örer; Ankara bir şehir olarak kurulmaz, burası devrimin Kâbe'si olarak inşa edilir.[58] Ankara'nın bir Kâbe gibi kurulduğu ve kenti kuranların kutsallıklarıyla ilgili şiirler de söylenmiştir; Faruk Nafiz Çamlıbel, "Güç" adlı şiirinde "Ata'dan sonra" bir efsanenin beğendirilmesinin çok güç olacağını ifade eder.[59] Nafiz'in gözyaşlarını silmek için mendil bulmak imkânsızdır. Mustafa Kemal'in içinde yaşadığı Çankaya, Nafiz'in şiirinde "bir kartalın kanatlarını saklayan" bir mekâna benzer ve söz konusu olan kartal, eşsiz bir kahramandır, dünya ağırlığındadır.[60] Kemalettin Kamu, *Ankara-Kâbe* ilişkisine son noktayı koyar gibidir: "Ne örümcek ne yosun / Ne mucize ne füsun / Kâbe Arap'ın olsun / Çankaya bize yeter."

Şiir ve roman dışında kalan kimi nesirlerde Atatürk'ün söylediği her sözü Tanrı'nın buyruğu gibi sayanlar vardır. Osman Nuri Çerkman'ın "Dinimizde Reform: Kemalizm" (1928) ve Tekin Alp'in "Türk'ün Amentüsü" (1928) adlı broşürlerinde Mustafa Kemal yine Tanrı, ilah gibi ifadelerle anılır; onun sözleri ise *ayettir*.

Mustafa Kemal'in ilah olduğu bazen dış basından muhabirlerin demeçleriyle de desteklenmiştir. *Cumhuriyet* gazetesinde yayımlanan (5 Ağustos 1935) bir habere göre, bir Fransız gazeteci aynen şunu söyler: "Atatürk Bir İlahtır, Türklerin babasıdır." Tuhaf olan bu maskaralığı geçmeyen şiir ve romanların Mustafa Kemal'in sağlığında yazılmış olması ve onun hiç itiraz etmemiş olmasıdır. Bunun yanında yeni kurulan

54. Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Atatürk* adlı kitabının ilk baskısı 1946'da, sonraki baskıları ise İletişimYayınları tarafından yapıldı. Bkz. İnci Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 1998, s. 474-493.

55. Herkül Milas, "Edebiyat Metinlerinde Milliyetçi Tarih", (Mersin Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi'nin düzenlediği, I. Ulusal Tarih Kongresi, Tarih ve Milliyetçilik-Bildiriler) s. 91-98.

56. Yakup Kadri, *Yaban*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2000, s. 94.

57. Halide Edip, *Türkün Ateşle İmtihanı*, İstanbul: Atlas Kitapevi, 1962, s. 121.

58. Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Ankara*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1987.

59. Faruk Nafiz Çamlıbel, *Han Duvarları*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1999, s. 177.

60. "Adsız Şiir" başlıklı şiir şöyle biter: On beş milyon iki kat olmuş eğilmeden / Onda on beş milyonun boyu birden uzadı, / Tanrı, peygamber diye nedir, kimdir bilmeden / Taptığımız ne varsa hepsi onda şekl aldı. / Çankaya, baş döndüren bu sırrı anlat bize: / O büyük sarsıntıdan kurtuluş bir mucize!"

ülkenin insanları kutsal, dili ise yine Tanrı'nın diliyle eş değerdir. Behçet Kemal Çağlar "İzinde" adlı şiirinde açıkça şunu söyler: "Kaç yıldır Türkçeydi, Tanrı'nın dili."

Böylece çok dilli ve uluslu Osmanlı, tek bir kutsal ulusa evirilecek diğer ulusların ağzı mantarla kapatılacaktır, kendilerini düşündüklerini ancak sızıntı bir varil gibi gizli gizli (çokça da içlerine) damlayarak ifade edebileceklerdir.

Handan

Tanrı devlet ve onun kutsal halkı sürekli iyi olarak adlandırılacaktır. Karşı taraf ulus ya da kişi ise tek kelimeyle düşmüştür. Yakup Kadri'nin *Kiralık Konak* (1922) romanı bu anlamda ilginçtir. Bizden olmayan herkes, kötüdür. Bizden ayrılıp giden fahişe ya da düşmüş kimselerdir; romanın kahramanı Seniha gibi. Kadri, Seniha'yı "alaycı ve şuh" olarak değerlendirir ve bu iki özelliği "şeytan mevcudiyeti" ile açıklar.[61] Seniha, açıkça "hazların özüdür" (s. 26). Kadri'nin bir diğer fahişe tipi *Hüküm Gecesi*'nin Despina'sıdır. Despina, "yarı fahişe yarı rahibe" biri olarak tanıtılır.[62] Romanın kahramanı Ahmet için o, bazen "peri", bazen bir "puttur" (s. 26). Kadri tezini *Sodom ve Gomore*'de de (1928) sürdürür. İyi olan ülkemiz, ruhsal olarak yabancı istilası altındadır ve onların ruhlarıyla beslenen Orhan Bey gibi (ki bu isim de tesadüf değildir) adamlar, Türk kızlarını yabancı subaylara peşkeş çekmektedirler.. Bir roman yazılmıyor, bir edebiyat derdi yok; tek kelimeyle bir ruh yaratılıyor ve bu ruh, kendi *iyisi* için bir değer kazanırsa bir anlam buluyor: Orhan ile *hain* olana dikkat çekiliyor. Hain, şeytanın özelliğidir, doğru olanı yanlışa çekmektir işi. Hain için bir arkadaş da bulunuyor: Hafiye. *Hüküm Gecesi*'nde Sırrı Bey'in işi hafiyeliktir. Ahmet Kerim'in yandaşı gibi görünür. Polis için çalışır. Bilgi taşır ve bilgi aldığı kimseyi ele verir. Dostluk babında Ahmet ona inanmıştır. Hatta hafiye olduğuna bile inanmak istemez.

Şunu belirtmek gerek hemen Milli edebiyatın amacı, *Türkü yüceltmektir* ve bu yüceltme genel olarak ötekini *aşağılamakla* yapılır; öteki Müslüman ve Türk olmadığı için korkak, hain, ahlaksız ve düşman olandır; kadınlar "fahişe", erkekler kalleştir. Yakup Kadri ve Ömer Seyfettin'den sonra bu ve benzer tipler en çok Halide Edip'te görülür; *ötekinin* kadınları fahişedir; *Vurun Kahpeye* romanında Eleni; *Yolpalas Cinayeti*'nde Despina ve İrena.

61. Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Kiralık Konak*, İstanbul: Birikim Yayınları, 1991, s. 195.
62. Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Hüküm Gecesi*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1999, s. 100.

Ancak Halide Edip Ömer Seyfettin ve Yakup Kadri ile karşılaştırılamaz; hem siyasal hem de edebi olarak bir duruşu simgeler. Siyasallığını bir tarafa bırakırsam, edebiyatçı olarak kötülük bahsinde, bir aracı (devlet, ideoloji) kullanmadan bir karşı koyuş sezilir onda. Ayrıca Edip'in yarattığı roman dünyasında egemen erkek yazımı da kırılıyor. Çünkü bugüne kadar, kadın hep erkek yazarın içinden bakılan, görülen, istenilen şekle konulan ama her koşulda, erkeğin dünyasına ait olan bir karakterdir. Birçok şeydir; vatandır, namustur, özetle, erkeğin hayatında olduğu gibi yaratısında "bir şey"di ve *bu şey* yine erkek yaratımına göre biçimlenir, sonuç ise, onu insan değil, sadece malzeme yapmaktan öteye götürmezdi: Kadın *melek* ve *şeytandır*; melektir vefalıdır; erkeğin namusunu korur; beride kadının bu vefa dizgesi içinde kendine acı çektirmesi, bağlılık adı altında yok olması ise tartışılmaz. Açıkça mazoşisttir. Acı çeker ve bundan (erkek anlatıcı gözüyle) zevk alır. Şeytandır, yoldan çıkarır, baştan çıkarır, cehenneme atar vs.

Bunu *Handan* (1912) üzerinden okuyabiliriz; çünkü bu roman yazarın hayat hikâyesiyle birlikte de okunabilir. Handan'ın hayatına üç erkek giriyor; ilki Nâzım'dır, Handan'a âşık ama acı ve azap veriyor; ikincisi Hüsnü Paşa'dır; Handan'a zevk veriyor ama, aşkta bir varlık gösteremiyor; üçüncüsü Refik Cemal, hem beyin hem beden olarak Handan'ı mutlu ediyor.[63]

Handan, Refik Cemal'in evlilik hazırlıklarını arkadaşı Server'e anlatmasıyla başlar. Bu konuda yaptığı araştırmalar vardır ve en nihayet kendi ruhuna uygun bulduğu eş, Cemal Bey'in karısının kardeşi olan Neriman'dır. Görücü usulü başlayan hazırlıklar sade bir düğünle sona erer. Neriman, sessiz ve sakindir, beyaz kısa bir fistan giyer, başörtülüdür ama tenis oynar. Handan camiye gider. Düğün sonrası Refik Cemal, Cemal Bey'in köşküne içgüveyi olarak girer.

Refik Cemal'in yazdığı üçüncü mektupta anlarız, artık evlenmiştir; dostuna karısını anlatır. Buna göre Neriman, fikir dünyasının dışındadır, edebiyata merakı varsa bu Handan'ın etkisiyle gelişmiştir ve biraz da gösteriş olsun diye kitap okur. Bundan sonrası Handan'ın Refik Cemal üzerinde bıraktığı etkidir; ikisi Avrupa'da karşılaşırlar. Handan, Hüsnü Paşa ile evlidir ama bu evlilik bir kaçış sonucu gerçekleşmiştir. Handan'ın bir süre önce yaşadığı ve aile içinde bir sır olarak saklanan Nâzım'la

63. Aşkta üçleme edebiyatta yeni değildir, kökeni belki de eski Hint'tir; Sita, zeki ve bilgili olan kocasına saygı gösterir ama onun yağlı ve zayıf vücudunu sevmez, birlikte olur ama aklı rüyalarında gördüğü çevik vücutlu Nanda'dadır. Bunu bilen Sita'nın kocası dayanamaz, Tanrıça'nın karşısına çıkar, kendini feda eder. Peşinden aynı hareketi Nanda tekrarlar. İkisinin ölümüne dayanamayan Sita, Tanrıça'ya yalvarır; Tanrıça, Sita'nın kocası Şridman'ın başını koparır, Nadna'nın gövdesine ekler. Bkz. Mann, *Değişen Kafalar*.

yaşadığı kırık aşk hikâyesi ise hâlâ belleklerdedir. Nâzım hapishanede intihar etmiş, Handan'a pek çok mektup yazmıştır. Bir süre sonra, Handan'ı, Neriman'ı ve Refik Cemal'i Londra'da görürüz. Refik Cemal, Handan'la yakından ilgilenir, büyük aşk başlar. Handan ağır bir hastalığa yakalanır, hafıza kaybına uğrar ve bu hastalık süresince ikisi Âdem ve Havva'ya benzerler. Cennetten sonra cehennemle karşılaşırlar, ikisinin içine derin bir suçluluk kök salar; Handan kardeş bildiği Neriman'ın kocasına âşık olmanın acısını yaşar; Refik Cemal, karısını ve çocuğunu unutmanın acısını. Handan, ihanet içinde kıvranır ve kendini İsa'ya ihanet eden Yehuda'ya benzetir, iğrenir kendinden, krizlere girer, çıldırarak ölür.[64]

Handan'ın çıldırarak ölmesi, kendini kötülemesi; kendini İsa karşıtı bir kimlikle dinsel kalıplarda vaaz edilen Yehuda olarak görmesi gerçek olanla, ideal olan arasında gidip gelmek olarak açıklanabilir. Romanda Âdem, Havva, Yehuda gibi iyi ve kötüyü ifade eden kavramlar vardır; Âdem ve Havva başlangıçta ideal olanı ve iyiyi simgelerken, bir süre sonra ideal ve iyi olan yerini kötüye bırakır, bir kirlenmişlik duygusu ağır basar ve sanki bütün *dünyanın denizleri bir araya gelseler* yıkayamayacaklardır bu kiri. Handan, yasak meyvenin tadını, Havva gibi tadar ve ardından suçlu olduğunu fark eder, hastalık imdadına koşar, ölümü aşkını aklar.

Neriman ise iyinin-cennetin ve kötünün-cehennemin, özetle Âdem ve Havva'nın karşısında bir *yılan* değildir; Handan'ın ölümü, Refik Cemal'in pişmanlığı, üvey, besleme olduğu gerçeği altında ezilmez, dahası o ailenin sahibi gibi görünür, herkesi ayakta tutar. Bunlar onu melek yapar ama karşılığında ondan iki şey alır; ilki *kimliğini* alır, ikincisi onu düşünen bir varlık olmaktan alıkoyar, o hep *duygudur*. Ki zaten Neriman, Halide Edip'in üvey kız kardeşi Mahmure ile örtüşmüş bir karakterdir.[65] Handan ise Refik Cemal için tam anlamıyla (erkeğin gözünde) bir canavardır: Cemal için Handan, Nâzım'ın hayatını yok etmiş biridir. Bu haliyle bir katille eşdeğerdir. Handan "kendini beğenmiş" biridir sonra. Bu arada Handan'ın fiziğini de küçümser: "Küçük vücudu yeteri kadar sevilmiyor." Cemal, Handan'da bütün kadınları görür. Onun için kadınlar sinir sisteminden ibarettir (s. 86). Handan'ın bir insan değil de bir canavar olduğu (pençeleri bile var) bir nasihat üzerine şöyle dile getirilir: "O kadın seni usta pençesinde boğar" (s. 87). Bunun nedeni Handan'ın ona, yasak olanı tattırmasıdır. Önce haz almıştır ama Handan dizgine gelmediği an, artık onun için o haz veren biri değil,

64. Halide Edip, *Handan*, İstanbul: Atlas Kitapevi, 1969, s. 235-265. Diğer alıntılar bu baskıdandır.

65. Halide Edip ile igili olarak bkz. Müslüm Yücel, *Osmanlı-Türk Romanında Kürt İmgesi* (Halide Edip kısmı) s. 174-202.

"baştan çıkaran" (belki aşüfte) biridir. Romanın sonunda Cemal, yasak meyveyi tadan Âdem olmuştur, cennetten kovulmuştur. Handan ise onun ruhuna giren "azılı ve alçak" bir yılandır (s. 147).

Halide Edip'in konu açısından en ilginç romanı ise *Seviyye Talip*'tir (1010).[66] Seviyye topluma isyan eder; kocasına tellak atıp müzisyen sevgilisi Cemal ile yaşamaya başlar. Romanın anlatıcısı Fahir'e göre bu kadın *düşkün* biridir. Fahir'in ifadesiyle Seviyye tam bir demondur; onun, "cehennemi bir çekiciliği" (s. 80) vardır; dudakları zehirlidir, gözleri ise ateş saçar. Onun karşısında Macide vardır; bir melektir sanki. Dudakları taş kesilmiş, kalbi yasin okumaktadır sanki. Romanın ilk sayfalarında tanıdığımız Neriman ise yine melek olarak tanıtılır. Neriman beyazlar içinde, tıpkı bir melektir; temiz ela gözlere sahiptir; karşıdakinin hemen *kalbine* girer (Seviyye, beyine girer, burada yaşar); sessiz, sedasız, şefkatli biridir; bir melek, bir cennettir (s. 15). Öte yandan kocası (Cemal) da onu sürekli kız olarak görür; yani, kadın değil, yani hiç el değmemiştir (s. 23).

Peyami Safa

Peyami Safa radyodan Hitler'in *Danzig Nutku*'nu dinlerken kendinden geçtiği söylenir. Bunun tanığı Nadir Nadi'dir, şöyle aktarır:

> Sıkıldığım için radyo başından ayrıldım. Odama gitmek üzere kapıyı açarken tek kelime Almanca bilmeyen Peyami'yi bir köşeye büzülmüş, heyecandan yüzü sapsarı, kendini kaybetmişçesine, parazitlerin daha da bozduğu o histerik sesi dinler gördüm. Biraz sonra arkadaşlar onu ispazmoza tutulmuş bir halde, bütün kasları gerilmiş olarak yarı baygın odama getirecekler ve telefonla acele bir sinir doktoru çağıracaklardı. Bir kelimesini anlamadığı Danzig nutku ile Peyami mest olmuştu.[67]

Olayın diğer bir tanığı Vecdi Bürün de aşağı yukarı aynı şeyleri söyler:

> Yazı işleri müdürü Feridun Osman'ın odasındaki radyodan sesler geliyordu. Peyami Safa, sinirleri son derece gergin bir halde radyoyu dinlemek istedi. Radyo Adolf Hitler'in konuşacağını bildirdi. Almanya'nın Führer'i dehşet verici bir sesle konuşmaya başladı. Hitler'in konuşmasından bir dakika kadar sonra, Peyami Safa'nın oturduğu koltuktan yana doğru kaykıldığı görüldü. Bayılmıştı. Hemen sular, kolonyalar koşturuldu. Gömleğinin yakası açıldı, şakakları ve bilekleri kolonya ile ovuldu.[68]

66. Halide Edip, *Seviyye Talip*, İstanbul: Atlas Kitapevi, 1967. Diğer alıntılar bu baskıdandır.
67. Nadir Nadi, *Perde Aralığından*, İstanbul: Cumhuriyet Yayınları, 1965, s. 39-40.
68. Vecdi Bürün, *Peyami Safa ile 25 Yıl*, İstanbul: Yağmur Yayınları, 1978, s. 43-44.

Nazizm'in ve Nazizm etrafında Hitler'e olan bağlılığın pek çok nedeni vardır. Niyazi Berkes'e göre bunlardan biri, Türkiye'nin başında da "Hitler gibi bir şef olması"dır.[69]

Daha farklı örnekler, gazetelerde konuyla ilgili çıkan tartışmalar (Hitler'i seviyordu, Almanya'yı seviyordu, ama faşist değildi ya da *Kavgam*'ı seviyor, Hitler'i sevmiyordu), aynı alıntı üzerinden fikir üretmeler burada çok önemli değildir. Beni, bizi, bu kitabı okuyan herkesi ilgilendiren, Peyami Safa'nın ruh halidir. Faşist olması onu, yazdıkları bizi ilgilendirir.

Safa tek kelimeyle çökmüş, Büyükada'ya çekilmiştir: 1930'da *solcu*, 1938'de Atatürkçü, 1940'tan sonra faşist ama Hitler'in yenilgisinden sonra da milliyetçi ve İslamcı görüşler benimsemiş ruhuna, buradan çıkış yolları aramıştır.[70] Dostları Samet Ağaoğlu ve Macit Gökberk ile bir araya gelmiş, yaşayanlardan umudu kesmiş, birlikte ruh çağırmaya başlamışlardır. Ruha inanmak ve ruhu çağırmak ayrı şeylerdir; bunlar, hem inanıyor hem çağırıyorlar. Ağaoğlu anlatıyor:

> Ama bu ruh davetini Peyami öylesine jestlerle, seslerle yapıyordu ki heyecanlanmıyor değildim. Bir masanın çevresinde oturuyorduk. O elini masaya koyuyor, ahenkli bir sesle yavaş yavaş davete başlıyordu: Ey ruh hazretleri, ey efendimiz, lütfen bize iltifat et. Sana ricalarımız olacak. Yardımına muhtacız. Ey ruh, geldiğinde şu masanın ayağını üç defa kaldırıp indirerek haber ver.[71]

Safa buradan bir çıkış bulamamıştır ve sonuçta ağır bir ruh, belki de kalp kırıklığıyla, yenilgi ruhuyla *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nu (1949) yazmıştır. Roman edebiyat olarak vasat ama taşıdığı kimi sorunsallar (Doğu-Batı) ile parapsikolojik ve buna bağlı gelişen metapsişik hadiseler açısından dikkat çeker. Roman zamanın rüya yorumu kitaplarından firar etmiş, vasat göstergeleri olan bir rüya tasviriyle açılır:

> Maymuna benzer bir gölgenin üfürdüğü borazan biçiminde bir sazın geniş ağzından çıkan yeşil, turuncu, daha sonra kırmızı alevden bir sesle acı acı

69. Berkes şunu söyler: "Hitler kükreyen bir aslandı; nutuk attığı zaman yalnız Alman halkı değil, bütün dünya korku içinde dinlerdi. Hitler gibi bir adamın on iki yıllık bir uğraşmadan sonra, Almanya gibi bir ülkenin cumhurbaşkanı olan mareşalinden ordusuna, parlamentosuna ve halkının büyük çoğunluğuna kendini benimsetmesi bir 'mucize' gücü taşımaktaydı. Bu demokratik yollarla iktidarı elde etme geleneği bulunmayan ülkelerdeki iktidar özlemi çeken kişilere çok çekici gelen bir yoldur." Bkz. Niyazi Berkes, *Unutulan Yıllar*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1997, s. 162.

70. Herkül Milas, *Öteki ve Kimlik*, s. 125.

71. Peyami Safa, *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*, İstanbul: Ötüken Neşriyat, 1977, s. 7; Bundan sonraki alıntılar bu baskıdandır.

haykırıyordu. Sonra ormanla beraber sesin anneliği de kaybolurken, trene benzeyen gölge, hiçbir makine gürültüsü çıkarmadan hızla geçiyor ve haykırış lokomotifinin bacasından kara sarı bir duman halinde yükseliyordu.[72]

Gölge, himaye edilmek (korunmak), mutluluğa ermektir; biraz ileri gidersek hidayete ermek, kâinatta huzur bulmaktır. Maymun ise gölgeyi bozan bir unsurdur ve bir uyarı verir rüya sahibine: *Seni olumsuzluklar bekliyor*; dikkat! Safa, durumu pekiştirme maksadıyla gölgeyi daha bir koyuluğa çeker, ona bir canavar ağzı ekler ve bu ağızdan renk renk alevler çıkar. İlk renk, *yeşil*, rüyayı göreni dindarlığa davet eder; *turuncu*, hedef ve hayal demektir, rüya sahibine, hedeflerinin peşinden koş der; kırmızı kan, şiddet. Bağlam ise annedir; vatan, bağ, geldiğimiz yer, cennet, ev; *anne sesi kayboluyor*. Batı icadı araçlarla (tren, lokomotif) Safa, iki şey yapıyor: Bunlar maddeyi temsil ediyorlar, diğer yandan bir yolculuğu ifade ediyorlar. Rüyayı gören uyarılıyor: Gölge maymuna kaptırılıyor ve okur da rüya sahibi de mistik bir yolculuğa çıkmaya başlıyor. Maymun bir de materyalistlerin gözdesi, ondan geldik diyorlar. İleriki sayfalarda zaten, bu tez çürütülür.

İşte roman kahramanı Ferit, hakikatin peşine düşüyor. Bir süre sonra Vafi Bey diye bir adam karşılıyor bizi ama daha büyülememiştir. Araya iki mesele (Ermeni ve Kürt meselesi) ile Fatma giriyor: doğunun da doğusundan, Tatvan'dan; onun hikâyesini okuyoruz: "Annem beni dört altına sattı Van'a giden bir adama. Ağladım o kadar, ana satma beni. Ana kıyma bana... Hayın anam sattı beni" (s. 48-49). Fatma, Nemrut Dağı'na bakar, ağlayarak ayrılmıştır buradan. Bir taşla birkaç kuş vurur Safa; bir yanda Fatma'yı "satar", diğer yandan o zamanlar *Doğulu* denilen Kürtlere de "kızlarını satıyorlar" diye bir ahlak giydirir. Fatma'nın dört altına satılması devam eder. Onu "satan" annesi de Safa'dan okkalı bir tokat yer: Evleri çöker, Fatma'nın babası ölür ve anne bir başka adama sevdalanır. Anlarız, baba ölmüş, anne başkasına sevdalanmış ve bunun için kız Safa'nın edebi maharetine uygun bir dille "satılmıştır." Ancak Fatma günün birinde bir yerde, ki burası Göknük'tür, işte burada bir çeşmeden testisini su doldururken, ki bu çeşme Hızır Çeşmesi'dir, işte burada babasını görür (ölümünden dört yıl sonradır) ve baba kızına, "kızım kaç" der; burada arabesk filmlerini aratmayan bir sahne açılır Safa'nın zekâdan nasibini almamış kaleminden: "Fatma'nın elinden testi düşüp kırılmıştır." Fatma kaçmıştır ama gittiği yer Erzurum'dur. Safa, bir kahramanını Erzurum'a gönderirken, Kürt meselesinden sonra Ermeni meselesini de görür. *Ermeni meselesi* diyorum ama Safa'nın bildirisinde Ermeniler kesmişlerdir, hatta gebe bir kadını da kesecekler-

72. Samet Ağaoğlu, *İlk Köşe-Edebiyat Hatıraları*, İstanbul: Ağaoğlu Yayınları, 1978, s. 118.

miş, hatta "doldurmuşlar otuzunu, kırkını bir han odasına" ama hamile olan altta kaldığı için kurtulmuş, sonra Ermeniler "kesmişler" (s. 49).[73]

Safa kurnazlıkla doğaüstünü; doğaüstüyle tarihsel gerçekleri birbirine karıştırmış ve buradan bir tefrika üretmiştir. Fatma ile bir yanda Kürt ve Ermeni meselesi halledilirken diğer yandan doğaüstü de onunla ifade edilmeye çalışılmıştır. Fatma ölen babasından sonra ölen nişanlısı Hüseyin'i de görmeye başlamıştır. Bununla kalmaz Fatma, geceleri ayak sesleri duyar, yatak odasında "hamamtasları!" yer değişir birden (s. 110). Fatma'nın işi de temizlikçiliktir, burnunun büyüklüğü de cabasıdır.

Romanın konumuzla ilgili diğer kişisi Vafi'dir. Romana dahil olması Ferit'i, Ferid diye yazmasıdır. Babası aynen öyle yazarmış. İşte Ferid, Vafi'nin kiracısıdır ve adını deftere Ferid diye yazmıştır. Vafi pansiyonun odacısıdır. Vafi, burada olup biten her şeyi cinlere (taife-yi cin) bağlar (s. 86). Neyse dağıtmıştır. Ferit'in bunalımlarına ortak olur ve bir gün, iki elini avuçlarına alır, gözlerini kapar ve Ferit'in geçmişine ve geleceğine dair sözler söyler. Bundan önce de Ferit bir ihtiyarla karşılaşmış, ihtiyar durup dururken ona bir "baba" nasihati etmiştir:

> Bu hapları yutacağın yerde, derin bir nefes al, içinden tut nefesini, yüreğinden bir kere, ama yüreğinden, sözüme dikkat et, yüreğinden anladın mı, yüreğinden bir kere Allah'ım deyiver, sonra nefesini birden koyuver (s. 69-70).[74]

Ferit'in karşılaştığı ve ona "içinden Allah'ım de" diyen adam Hızır gibidir; zaten romanda bir adı yoktur, bir ihtiyar, o kadar. Ancak bir süre sonra Ferit'e nasihat eden adamın bir başka biçimi olarak da Vafi'yi görürüz. Vafi'nin elinde tespih vardır ve tanelerini şakul resmi biçiminde sarkıtır, sonra gözlerini yumar: "Ağzı kapalı, dudakları kımıldıyor ve sesi çıkmıyordu. Derin bir nefes alıp bıraktı, gözlerini açtı ve tespihini çekmeye devam etti" (s. 105). Bundan sonrasında cin meseleleri başlar. Vafi, kaldıkları pansiyonun bir cin yatağı olduğunu söyler ve ama korkacak bir şey yoktur; kendisi, burayı Kasım'dan devralalı beri "iki bin üç

73. Peyami Safa'nın ırkçılığı aşan ifadelerini konudan kopmamak için burada kestim. Tuhaf olan bu romanın ırkçı söylemiyle ilgili tek makalenin dahi yayımlanmamış olmasıdır. Doğu Batı bahsinde ise hep Safa'nın Doğu ile ruh (romanda Vedia), Batı ile maddeyi ifade ettiğine dikkat çekilir. Konu ise önce Tanrı'ya inanmayan Ferit'in, Tanrı'yı tanımasıdır. Ancak bu tanımayla Ferit yalnızca Tanrı'yı tanımaz, Türk'ü de tanır; kiminle tanır, Ermeni ve Kürtlerle! Umarım öteki taraf vardır ve umarım Safa, orada da bu görüştedir.

74. Safa için bunun nedeni *Allahsızlık Modası* adlı yazısında dile getirdiği gibi *tereddüttür*. Buna göre 20. yüzyılın ilk yarısından bu yana insan "tereddüt asansörü" içindedir; iner, çıkar. Peyami Safa, *Din İnkılâp İrtica*, İstanbul: Ötüken Neşriyat, 1977, s. 25.

yüz doksan iki ayet-i kursu okumuş" ve "taifeyi bir nebze teskine muvafak" (s. 105) olmuştur. Vafi kiracılara radyo, gramofon ve saz çalmayı yasaklamıştır (s. 105). Çünkü bunlar eğlendirirler. Fatma'nın temizlik yaparken, türkü söylemesine de kızar zaten.

Ferid, Vafi'nin dua ve cinlerle ilgili sözlerini bir kanara bırakır ama başta aile ve sonra geçmiş ve geleceği ile ilgili iddiaları karşısında şaşırır; bunlar bir falcının dirayeti ile bilinecek şeyler değildir çünkü, gerçekten babası "karanlıklardadır, uzakta, ondan haber bekler, annesi uzun bir hastalıktan sonra ölmüştür, kardeşi hastadır."[75]

Romanın ilk bölümünde okur Ferit'in dinsiz/nihilist olduğunu düşünür ama Safa'nın bilincinde o acı çeker, bilincin acısı içindedir. Vafi ve adını bilmediğimiz ihtiyardan sonra bir üçüncü ihtiyarı da durdurup derdini anlatır ama nihayet, bir yere gelip durulanır: Yahya Aziz. Bu adam, lisede felsefe hocasıdır. Günün birinde Ferit acı içinde kıvranırken, onun kapısını çalar. Anlatacakları vardır ama, anlatırsa ağzından sanki "kan boşalacaktır" (208). Yahya Aziz, "kapatın gözlerinizi" der. Ferit gözlerini kapar, tam bir teslimiyet hali içindedir. Başlangıcındaki rüya tekrarlanır sanki: "Ne olduğunu bilmediği, varlığının cevherini andıran ve günlerden beri düğümlene düğümlene kasılan bir şey, beyninden avuçlarına ve tabanlarına doğru uzanıyor, vücudundan dışarı çıkacakmış gibi buharlaşarak yayılıyordu" (s. 206). Yahya Aziz'in kitapları vardır. Ferit onlara bakıp şu soruyu sorar: "Şimdi bütün bu kitapları beyninizde sıktınız ve bana bir damla, bir damla aydınlık süzünüz" der (s. 209). Açıkça söylemiyor ama, Safa, Yahya Aziz ile belki Aziz Yahya'yı kastediyor, İsa'yı vaftiz eden kişiyi! Ferit romanın ilk bölümünde pişmiştir artık.

Şu ana kadar tanıdığımız kişilerin yanında bir de dilsiz kadın vardır: Zehra. Bu kadın saate bakmadan saati söyler. Dahası Ferit'in teyzesinin ölümünü, o öldüğü zaman dilimi içerisinde bir kâğıda yazıp Ferit'e vermiştir: *Öldürdüler* (s. 175). Zehra'nın maceraları ikinci bölümde de devam eder.

Ferit tefrikanın ikinci bölümde Aziz üzerinden Büyükada'ya taşınır. Bu ev Matmazel Noraliya'ya aittir. Noraliya'nın annesi kötü bir kadındır (İtalyan) ama "bir Türk olan" babaannesi iyidir. Abartılan Doğu-Batı meselesi burada başlar. Anne kızının Türkçe konuşmasını istemeyen bağnaz biridir, büyükanne ise kızının iki dili de bilmesini ister.

İşte Ferit bu evde, Noraliya'nın portresiyle karşılaşır ve gözlerinin kendisine baktığını hisseder. Bir süre sonra da bu portre canlanır. Bazen hayalet biçimini alır. Hayalet erir vs.

75. Vurgular bana ait, s. 113.

Bütün bunlar Safa'yı milliyetçi kesimin gözde yazarı yapar; o, hem milliyetçi, hem de Müslüman bir yazar olarak "düşünür" katına çıkarılır. Ama bunlar romancı olmaya sanırım yetmez. En basitinden söz konusu ettiğim romanın birinci bölümü bütün olumsuzluklara rağmen teknik olarak başarıdır; ikinci bölüm ise okuru sıkmaktan öteye gitmez; Fotika'nın ağzından ev sahibesi olan Matmazel'i (yaşamını, ermişliğini) tanırız. Romanın kahramanı Ferit ise okur ve düşünür; Safa'yı ikinci bölümde temsil eden Aziz ise her şeyi yorumlar. Romanın son seksen sayfasında yazarın dergi ve gazetelerde yayımlanmış fikir yazıları, Noraliya'nın günlüğü diye aktarılarak anlatı sona erdirilir.

Safa kimi istisnalar olmasına rağmen "kadın şeytandır" tezini işler. *Yalnızız* (1951)[76] adlı romanındaki kadınların çoğu şeytancadır ve bu kadınlar, bir tek işe yarar: "Erkeğin içindeki demonun" keşfine. Bedenlerinde kas yoktur bu kadınların, hep kıvrılma vardır gövdelerinde (s. 22), hafiftirler. Safa, şeytandan sonra ifrite benzetir kadınları: Tek işleri *tahrik*, tek erdemleri *gülmedir* (s. 166). *Ne yapmalı* sorusuna şu yanıtı verir: "Aşkımızı kemiren bir ikinciyi susturmalı." Bu ikinci "demondur", denilir; onu yenemeyen, ebedi bir kürek mahkûmudur. Kadavra sahnesiyle açılır: Önce diş ve tırnaklarından kurtulmak gerekir! Safa'ya için kadın zulmünü bunlarla yapar. Diş çekilir, tırnak kesilir. Safa sevinç içindedir: (O zaman kadın) "içindeki şeytana kin beslemeye başlar" (s. 168-169).

Safa'nın bildirisinde kadınlar ahlak bakımından düşmüş kimselerdir. Feriha, altmış yaşına gelmiş, ama "iki pırlanta iğne için" kaçıp gitmiş biridir. Feriha aptalların şeytanca bakışlarına sahiptir: "Fırıl fırıl" (s. 176). Necla yine öyledir. Aynaya bakar; "süzgün ve şeytani" bakışları (s. 370) vardır. Meral, Feriha'ya özenmiş, garsoniyere düşmüştür. Romanın üç kadın kahramanı da biyolojik *ben*lerine yenilmiş kimselerdir. Romanın alt bildirisinde önsezi ve telekinezi (kanıtı olmayan) örneklerine rastlarız: Meral çakmağa benzin doldururken eteği tutuşur, yanar; aynı saatte annesi ve dadısı bu anı hissederler, birden dehşet içerisine düşerler. Samim'in burnuna da bu saatlerde (ve gün boyu) bir koku gelmiştir. Bazen önsezi aşılır, hatta kehanete döner: Meral'in dadısı ıslık sesi duyar, hanımı Necile'yi telefon açmaya zorlar.

Peyami Safa yukarıda ifade ettiğim gibi sıkça fikir değiştirir. Türkçü faaliyetlerin içinde doğrudan yer almaz ama onların fikirlerini destekler, açıkça olmasa da fikir babası olma gayreti gösterir. Kimi zaman milliyetçiliği felsefe, kimi zaman tarih, kimi zaman siyasetle "fikir" yazılarında dile getirir.

Demon kimi romanlarda, masal ve destanların, açık bir ifadeyle halk kültürünün bir sonucu olarak yaşarken kimi yerlerde politik bir imge

76. Peyami Safa, *Yalnızız*, İstanbul: Ötüken Neşriyat, 1977.

olarak karşılanır. Sabahattin Ali için ise doğrudan şeytan bir ruh hali ve aynı zamanda siyasete denk gelen içimizdeki kötüleri (aydınları) çağrıştırır.

Demonun bir özelliği dışarıdan destek, güç almasıdır. Halk aydınla, aydın halkla birlikte hareket eder. Ancak kimi aydınlar hareketi sadece bilme olarak yorumlar ve halktan uzak düşer. Bir perde çeker ve bu perdeyi kimse aralayamaz. Tıpkı, İslam'ın öngördüğü cinler gibidirler, onlarla iletişime geçmek kötüdür, çarpabilirler. Kimileri *demonoloji*'de olduğu gibi karşımızda otururlar, yüzümüze bakar ve falcı gibi bize gelecekten haberler verirler; sorunlarımızla ilgili şifalar sunalar. Bunu da karşılıksız, salt hizmet için yaparlar. Hele milliyetçilik bahsinde mangalda kül bırakmazlar. Doğu gecelerinin hüddamdarları ne ise, onlar da odur.

Sabahattin Ali

Sabahattin Ali'nin *İçimizdeki Şeytan* (1940)[77] adlı romanının karakterleri İsmet Şerif, Emin Kâmil ve Profesör Hikmet gibi kimselerdir. Bunların her biri bir ideolojiyi temsil ederler. Emin Kâmil şairdir ama şiiri kavga aracı olmaktan öteye gitmez. Profesör Hikmet ahlaki olarak çökmüş bir adamdır ama gece yarılarına kadar Beyazıt kahvelerinde oturup ezilen milleti kurtarır. Bunlar bir yolunu bulup içimize girmiş şeytanlardır. İsmet Şerif ise Peyami Safa'ya benzer biraz. Herkes fikri cephede Sabahattin Ali'nin oklarından nasibini alırken bir tek İsmet Şerif hicvedilir. Üçü de arkadaştır. En çok Emin Kâmil (Necip Fazıl) ile İsmet Şerif arkadaştırlar. Baba parası yiyen, çiftlikte oturup köpek besleyen Emin Kâmil, İsmet Şerif'siz olmaz; arada onunla bir araya gelip kavga etmek bile keyif verir; her fırsatta onu küçük düşürmekten zevk alır. Emin Kâmil kompleksli bir adamdır, bu bile her koşulda İsmet Şerif'in hiciv nesnesi yapılması için yeterli nedendir. İsmet Şerif ise başkaları karşısında sanki Emin Kâmil'dir; O, ayrı bir komplekse sahiptir. Emin Kâmil kompleksini şiirle bastırırken, İsmet Şerif kompleksini tarih ve edebiyatla besler. Bazen zengin muhitlere gider, onlara dalkavukluk eder; onların yanındaki kızlara, garsonlara bile sarkar (s. 327). Sarkılan kız ise her seferinde Macide'dir; İsmet Şerif bir keresinde tuvalette onu kıstırmış, tecavüze yeltenmiştir (s. 355). İsmet Şerif'in tek sermayesi Balkan Harbi sırasında boynundan aldığı bir yaradır, hep bunu anlatır; yara gençliğini harap etmiştir, bir de bu adam yalancıdır, her seferinde

77. Sabahattin Ali, *İçimizdeki Şeytan*, İstanbul: YKY, 2002. *İçimizdeki Şeytan* yayımlandıktan sonra Nihal Atsız bir grup taraftarını toplamış, toplu halde meydanda bu kitap yakılmıştır. Daha sonra uzun bir mahkeme süreci başlamış, Sabahattin Ali yurtdışına çıkmak isterken öldürülmüştür.

babasının bu savaşta şehit düştüğünü iddia eder, gerçekte *kahraman* baba, kaçarken, arkadan vurulmuş, korkak bir adamdır. (s. 61). Sonra İsmet Şerif, *Yara* isimli bir roman yazmıştır.

Bunlar Türk ve Müslüman olduklarını her fırsatta söylerler ama Mecidiyeköy barlarının da müdavimidirler. İçki içer, zamparalık yapar, en kötüsü de arkadaşlarının eşlerine karşı bile cinsel arzu beslerler.

Romanın kahramanı ise Ömer'dir. 25 yaşında, felsefe öğrencisi Ömer bir yandan da postanede memur olarak çalışmaktadır. Ailesi Balıkesir'de, kendisi İstanbul'da yaşar. İçinde bir boşluk vardır. Hayata karşı kötümserdir. Gergindir. İçi bir savaş alanı gibidir; bir yanda *iyi*, diğer yanda *kötü*; ikisi içinde yan yanadırlar. Onu bu hale getiren, ona göre şeytan olmalıdır. Kötülük bahsinde şeytan bir dediğini iki etmez çünkü. Bunu İsmet Şerif'e açar. Şerif bunun doğal, hatta "fevkalade" olduğunu söyler: "Bu şeytan hepimizde vardır" (s. 46). Ömer, İsmet Şerif ve diğerlerinin içinde yatan, dünyaya hâkim olma duygusunu şeytana bağlar. Demek ki o!

Bir süre sonra Ömer vapurda Macide ile karşılaşır. Akraba çıkarlar. Bugüne kadar aşktan ve akrabalarından haberdar olmayan Ömer değişir. İkisi birlikte yaşamaya başlar ama maddi sıkıntılar da eklenir hayatlarına. Bundan sonra Ömer şeytana boyun eğecek, daha doğrusu şeytan karşısına çıkacaktır. Bakkaldan alışveriş yaparken fazla gelen para üstünü iade etmeyecek, ihtiyacı olmamasına rağmen bir mağazadan bir çift çorap çalacak ve arkadaşı Hüsamettin'e ait parayı zimmetine geçirecektir. Eşini ihmal etmesi ve çevresinin bundan istifade etmek istemesi, onun buna göz yumması da trajik bir şekilde romanda yer alacaktır.

Sarkıntılık, hırsızlık Sabahattin Ali'nin hikâyelerinde de sıkça karşımıza çıkar. "Kafa Kâğıdı" (1935) adlı hikâyesinde borç yüzünden hapse girmiş kimselerden; "Gramofon Avrat"ta (1935) erkeklerin oturak âlemlerinden ve bu âlemlere düşürülmüş kadınlardan; "Bir Fikir Arkadaşı"nda (1935) aynı meslekten olan kimseler arasındaki dedikodulardan; "Düşman"da (1935) arkadaşının ihanetine uğramış bir adamdan söz eder. Bu hikâyelerden önce yazdığı "Bir İskandal"da (1932) insanları küçümseyen, hor gören, çevresine kin ve düşmanlık besleyen aydınlardan söz eder; bunlar, düpedüz ruh hastasıdır. Benzer karakterler romanlarında da görülür. *Kuyucaklı Yusuf*'ta (1937) Yusuf, hile ve desiseyle oyuna gelmiş, karısı ve kaynanası tarafından hapislere düşürülmüş biridir; Yusuf atını dağa sürer, çevreyle yollarını ayırır; daha sonra yazılan kahramanlar da onu izler, *Kürk Mantolu Madonna*'daki (1943) Raif Efendi ve *İçimizdeki Şeytan*'daki Ömer de aynı yolu izlerler.

Ömer yaptıklarını kendisinin yapmadığına inanır ama, ona bütün bu kötülükleri yaptıran başka biri, şeytandır; şeytan Ömer'in iyilikleriyle aynı boydadır. Pişman olmak bile artık çözüm değildir. Yüzleşmeye

başlar. Çorap çalmasıyla para sıkıntısı arasında hiçbir ilişki yoktur. Bu şeytanın isteğidir. Şeytan onun ruhunda saklanmıştır (s. 150). Sonra arkadaşları gündeme gelir; onlara ne *evet* diyebilmiştir ne de *hayır*; bir yandan, "biraz otur, iç" diyen arkadaşlarıyla oturur ama diğer yandan, evde kendisini bekleyen bir kadın olduğu aklına gelir ama şeytan imdadına yetişir; gelir yoklar onu: *Evlilik, özgürlüğü tehdit ediyor*. Tam tersini yapsa, arkadaşları (şeytanlar) onunla alay edecekler. Sıkışır. Hangi tarafa dönse, sıkıntı artar; *iyiyi* temsil eden *eşi* ile onu yoldan çıkaran kötü arkadaşları arasında kalmıştır; zarını atar, *kötü*yü seçer, içindekine uyar. Oysa İsmet Şerif'i de Emin Kâmil'i de hiç sevmez ama onlarla oturmak ister, bu bir ihtiyaç mıdır? Romandaki ifadeyle evet ihtiyaç, hem de "uzvi bir ihtiyaç" (s. 143). Karısını sever ama onunla birlikte olmaz.

Ömer bazen Macide ile birlikte çıkar. Ancak bu sefer de borçlarından dolayı kimi insanlara boyun eğer. Bunlardan biri ırkçı Profesör Hikmet'tir. Hikmet bir keresinde Macide'yi sıkıştırır. Ömer sessiz kalır. Çünkü ona borcu vardır. Karısına bundan sonra, bu çevreyle (ki hepsini kuş beyinli olarak görür, s. 133) ilişkisini keseceğini, "içindeki şeytanı boğacağını" söyler ama bunda da başarılı olamaz (s. 236). Çünkü başka başka biçimlerde bu "evet"in karşısına hep bir hayır çıkacaktır. Hayır diyemediği arkadaşları, bir süre sonra dava arkadaşları olur, onlarla birlikte gözaltına alınır, üç gün sorgulanır.

Ömer uyumsuz bir tiptir. Onu diğerlerinden ayıran budur. Adalet ve haksızlık etme gibi temel kavramlar aynı anda gelişebilir onda; hatta, ikisi bir üstünlük savaşına bile girebilir. Romanın diğer kişileri, üstün değerler taşıdıklarını iddia ederler; dindar ve milliyetçi olduklarını söyler ama içki ve sarkıntılıktan uzak durmazlar. Milliyetçilikleri dile, dini duyguları (imana getirme) belden aşağılarına tekabül eder. Her coğrafya ve her ulus için böyledir bu; arada, Ömer gibi olanlar harcanıp giderler.

Ömer'i onlardan ayıran, onun bütün bu iyiliklerin ve kötülüklerin farkında olmasıdır. Kendi kendine de uymaz çünkü kendi kendine dost ve düşmandır. Ömer kötülükleri uzatmaz. Çevreden ayrılır, Macide'ye de onu gerçekten sevecek olan Bedri'ye gitmesini söyler. Çünkü bu çevre ve bu çevrenin donattığı ideolojiler insanın içini ine, en saf duygularını bile şeytana çevirirler.

Bedri, Ömer'in tam tersi bir konumdadır. Bedri, Macide ile arkadaş olur, karı kocadan çok arkadaşlığı öngörür; ölçü, insandır. Bedri, Ömer'in çevresini kuşatan yağ tabakası aydınları da sevmez, sıradan insanlar bile onlardan daha erdemli kimselerdir. Sıradan insanlar geveze, hain ve kukla değildir, bunlar kukladır (s. 235). Hümanizmden anlamazlar, kendilerini sevmenin sınırına dayanmış kimselerdir. Bunlar, fikir diye ileri sürdükleri ama kendilerinin bile bilmediği tuzak sözlerin, düşüncelerin zavallı oyuncaklarıdır; işleri insanı kuyulara salmak, sonra da bu-

ralardan kendi hayatları için sular çekmektir, açıkça bunlar insanın ve insanlığın kuyusunu kazarlar. Bedri'yi rahatlatan, toplumun diğer kesimlerinin onlar gibi (s. 245) olmamasıdır. Bedri çıkarları ve kompleksleri olmayan biridir; ancak, bu adamların fikirleri bile çıkarlarını besler. Bunlar, şeytandır.

Cinayete Zemin, Cin Çıkarma

Kemal Tahir *Köyün Kamburu*'nda (1959) Çalık Kerim'le karşımıza çıkar.[78] Kerim, "Kanatları açık dolaşan tıka basa doymuş akbaba kuşlarına" benzer: Kerim, *tembel, ağır, sessiz* ve *hain*dir. Bu haliyle de o "domuz gibi" bakar (s. 42). Kerim Abuzer diye birine benzer; Kerim, kısa ve tıknaz, Abuzer ise uzun ve sıskadır: İkisi de "çarpuk çurpuktur." Kenan, ikisini bir arada gördüğünde "resmen ecinni tayfası" demekten kendini alamaz (s. 59).

Kerim diğer erkeklerin yaptığı işleri yapamaz. Bu yüzden yufka açar, çorap örer, ölü yıkar. Kerim ölü yıkarken cesetleri mıncıklar. Hayvan kesimine de merak salar. Bir süre sonra müezzin olur, medreselerde cer hocalığı yapar. Köyünde çerçi dükkânı açar, köyü soyup soğana çevirir. Kerim'in hazin bir hikâyesi vardır; daha annesinin karnındayken babası Parpar Ahmet tarafından tekmelenmiş, yedi aylıkken doğmuş, böylece engelli olmuştur. Nasıl mı?

Ahmet tembel ve geçimsizdir. Köy işlerini boşlar, öküzleri sıskalaşıp uyuz keçilere döner, kırpmadığından, koyunlar kıla boğulurlar, kuyruklar dikene döner. Hocaya gidip ağızlarını bağlatmadığı için kimi hayvanlarını kurt kapar. Köylüler bir olup bunun çözümünü evlilikte bulurlar. Evlenir. Karı koca işe sarılırlar. Hayvanlarını kısa sürede sürüye katarlar. Ahmet'in küf bağlayan evi fincan gibi temiz olur. Karısı hamile kalır ama Ahmet eşini her gün döver. Evlenmek öfkesini dindirmemiş, aksine daha da azdırmıştır. Bununla kalmaz, köylüye küfür eder, kavga çıkarır. Günün birinde muhtar, *davranın* der; üç kişi bir olup Ahmet'in kollarını arkaya bağlar ama Ahmet, bu üç kişiyi tut ağacının dalı gibi silkeler; derken birkaç kişi daha... Ahmet'i ahıra götürürler. Ahmet bütün köyün *dinine imanına* küfreder, gözleri kan çanağına döner, giderek sözleri anlaşılmaz olur, üşür gibi buvlar, yanar gibi ohlar. Uzun İmam devreye girer, namlı muskalar çıkarır, hamaylılar bağlar, başında *Kuran* okur ama nafiledir, Ahmet daha bir kudurmuştur. Muhtar, Ahmet'i "Cinlerin tuttuğunu" söyler; "bunun cinlerle bir vazgeçtisi olacak, tarlada marlada bir halt yedi, fena bunalttılar." Muhtara göre onun bu öfkesi insan değil, düpedüz "ecinni öfkesidir." Ekler sonra, yere batsın çaresi: "Sopa." *Kuran* ve muskayla olacak iş değil. Dinleyenler sus pus ama, muhtar emreder:

78. Kemal Tahir, *Köyün Kamburu*, İstanbul: Adam Yayınları, 1994, s. 213.

"Haydi kopuklar." Gençler çitlerden değnek söker. Muhtarın ateşten sözlerine benzini hoca taşır:

> Ecinni tayfası birine bulaştı mı karnına girer, oturur orada düğün dernek kurar. Alevi derneğine benzeyen bir dernek diyeyim de sen anla: İşte o sırada herifi böyle bir öfke kaplar. Bence haklı. Senin de karnında ecinni derneği kurulsa, öfkeden sen de göklere çıkarsın. Bunun ilacı sopa (s. 32).

Uzun hoca en uzun değneği kendine alır, ötekileri de dağıtır. Bir de uyarı: "Kafaya vurulmayacak." Başlarlar: "Allahu ekber" (s. 33). İlk vuruşta Ahmet aygır gibi kişner. Sopa atanlar Ahmet'in zincirleri kırıp ahırın damını başlarına yıkmasından korkarlar. Biri bağırır: "Meded hoca." Allahuekber sesleri artar. Her sopada Ahmet'in ayağı biraz daha yerden kesilir. Hoca vurur ve vurdukça gövdesi cübbesiyle havalanır. On dakika sonra sopası kırılır. Ahmet'in çırpınması azalır, sesi kesilir, gövdesini bir titreme sarar. Ortalığı bir sessizlik kaplar: "Ahmet'in karnında toplantı yapan cinler birden meydana çıkacaklarmış gibi hepsi gözlerini kırpmadan bakar." Ahmet, kendini bir kez kasar, dizlerini göbeğine çeker, ahırı bir koku alır: Pisler. Başı omuzlarına düşer, ağzından çenesine köpükle karışık ince bir kan akar. Uzun İmam, muhtara bakarak "nasıl temizledik" der (s. 34). İmam, Ahmet'in yüzüne bakar: *Rahatladın mı oğlum?* İmam, "cinler de Allah'ın kulu" der, "onlara da eziyet ettik." Ahmet'in yüzü buruşur. İmam bunu gülümsüyor diye yorumlar, sevinir: "Bunu tutan cinlere kenef ecinnisi derler." Ahmet'ten çıkan kokuyu da "cehennemdeki meyil deresindeki katran kazanı" kokusuna benzetir. Muhtarla birlikte gülerler: "Parpar'ın karnında zemzem kuyusunun cinleri mi oturacaktı?" Ahmet'in içinde birkaç cin kalmıştır düşüncesiyle zincirlerini çözmezler. Kalanları yarın sabah temizleriz diyerek ayrılırlar. Bir sonraki gün geldiklerinde Ahmet ölmüştür (s. 40).

Dikkat edilirse, köy yeri küçük ölçekli bir engizisyon mahkemesi, imam ve muhtar da birer karar merciine dönmüşlerdir. Lanetledikleri bir adama içine cin girdi diyerek önce işkence etmiş, sonra da öldürmüşlerdir.

Kemal Tahir'in başka romanlarında da cin, şeytan ile ilgili göndermeler vardır. *Damağası* adlı romanında tecavüze uğramış Mustafa adlı bir çocuk vardır. Tahir bu çocuğun ruh haliyle hiç ilgilenmez. Tecavüze uğramasını "şeytanlığıyla" bir tutar; sanki deriz tecavüze uğradıktan sonra Mustafa'nın gözü açılmıştır; Mustafa altın arar, fesatlık düşünür, hamamdan çıkmaz vs. Ayrıca tecavüze uğramasını *hacı*lıkla açıklar, adını Hacı Mustafa oğlan diye anar.

İlginç olan Tahir'in şeytanlığı erkeklerde bulmuş olmasıdır. *Namusçular* adlı romanın kahramanı Maho hamile karısından şüphelenir.

Harman zamanıdır. Böyle zamanlarda iş güç olduğundan kadınlar hamile kalmaz; Maho'nun deyimiyle "sen atsan" bile, "karı kısmı çocuk tutmaz, atar tohumu" hemen. Ama karısı hamile kalmıştır. Ancak bebek ölü doğar. Maho, şüphelendiği bir adamı öldürür. Amcası, "Karıyı öldüreceksin. O ki soyumuza bu lekeyi çaldı" dediği zaman itiraz eder, çünkü ona göre "karının şeytanı erdir" ve kadına "incik boncuk verirsin, düşer ardına alışık kuzu gibi süre gelir. Say ki inişe bağladığın sudur."[79]

79. Kemal Tahir, *Namusçular*, İstanbul: Tekin Yayınevi, 1981, s. 33-34.

Şiirin Yasak Meyvesi

Yahya Kemal (1884-1958) ve Ahmet Haşim (1887-1933) Türkiye'nin en önemli iki şairidir. Haşim, yarattığı imgelemle özgünlüğünü hâlâ koruyan biri olarak da dikkat çeker. Kemal ise bir sütun gibidir, sarılamayız ona ama onu görmezlik de edemez kimse; bir yanda "Akıncılar" gibi vasat şiirler, diğer yandan kahramanın karşısına çıkan *rind*. Kemal lirik, Haşim ise sembolik bir şairdir.

Hem Kemal hem de Haşim müzikaliteyi önemser. Haşim "şairin lisanı (dili) nesir gibi anlaşılmak değil, fakat duyulmak üzere vücut bulmuş, musiki ile söz arasında, sözden ziyade musikiye yakın, mutasavvıt (ses veren, ses çıkaran) bir lisan"[1] arar. Kemal için dil *beyazdır*. Peşinde olduğu şey, Yunan'da olduğu gibi dilin (Türkçe) çıplak ve beyaz güzelliğine ulaşmaktır.[2] Bu Arapça ve Farsçanın etkisinin dışına çıkmaktır. Kemal

1. Abdülhak Şinasi Hisar, *Ahmet Haşim-Yahya Kemal'e Veda,* İstanbul: Ötüken Neşriyat, 1979, s. 147.
2. Bkz. Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yahya Kemal*, s. 124; Yahya Kemal, *Edebiyata Dair*, İstanbul: Yahya Kemal Enstitüsü Yayınları, 1971, s. 272.

şiirini konuşma diline yakın bir yerde tutar ve bunu tanımlar; onun için şiir ya da şiirini dile getirdiği bir dil olarak Türkçe de "yaza yaza" değil, "söyleye söyleye" yaratılmıştır.[3] Lirizm ve müzikalitenin tek örneği ise Haşim'in "O Belde"sidir; Abdülhak Şinasi Hisar şunu söyler: "O Belde şiirindeki müzikaliteyi hiçbir şair yakalayabilmiş değildir.[4] Yahya Kemal'in kimi şiirlerine mehteran, Haşim'in bütün şiirlerine doğanın ezgileri eşlik eder; *lisan-ı hafi.*

Haşim ve Kemal, aynı zaman diliminin iki şairidirler ama birbirlerine benzemezler. Hatta birbirlerinden dolayı ayrı ayrı şairleri okurlar; Haşim Baudelaire okur, Kemal, Verlaine. Kemal, Verlaine'in sadece semt yanını benimser ve Kemal'in semt isimleri altında İstanbul'u (şimdi bütün belediyelerin yıllıklarında yer alan) yazması bundandır. Haşim İstanbul'a iç gözünden bakar, görür. İkisinin ortak yanı aşk ve yalnızlıktır; ikisi, aynı mahallede oturur, aynı kedilere ekmek atarlar.

Haşim'in "Başım" Şiiri

Haşim'in doğrudan kendinden söz ettiği, birine/biri etrafında birilerine adadığı tek şiiri olan "Başım" şiiri pek çok açıdan ele alınmaya müsaittir. Şiir şöyledir:

Başım

Yakup Kadri'ye

Bî-haber gövdeme gelmiş konmuş
Müteheyyiç, mütekallis bir baş;
Ayırır sanki bu baştan etimi
Ömr-i ehrama muâdil bir yaş!

Ürkerim kendi hayâlâtımdan,
Sanki kandır şakağımdan akıyor;
Bir kızıl çehrede âteş gözler
Bana güya içimden bakıyor

Bu cehennemde yetişmiş kafaya
Kanlı bir lokmadır ancak mihenim
Ah ya Rabbî, nasıl birleşti
Bu çetin başla bu suçsuz bedenim?

3. Yahya Kemal, *Edebiyata Dair*, s. 272.

4. Bu konuda ikisini de tanıyan Abdülhak Şinasi Hisar'ın gözlemleri vardır "Onun daima nakam ruhu, ancak bu kendi âlemi, kendi şiiriyle dolmuş ve kendi kendini tatmin edebilmişti." Bkz. Abdülhak Şinasi Hisar, *Ahmet Haşim-Yahya Kemal'e Veda*, s. 118.

Dişi, tırnakları geçmiş tenime
Gövdem üstünde duran ifrîtin;
Bir küçük lâhza-i ârâma feda
Bütün âlâyişn nam û sıytin

Haşim'in bu şiiri diğer şiirlerine nazaran zayıftır ama bu şiir, Haşim'in diğer şiirlerinden de ayrıdır; çünkü burada sadece doğrular vardır; bu doğrulardan birincisi "Başım"ın hayatı boyunca iktidarla bütünleşmiş olan Yakup Kadri'ye ithaf edilmiş olmasıdır. Hisar'ın, Haşim'e sorduğu bir soru vardır: "Bunu salt Yakup Kadri'ye değil, bütün dostlarına ithaf etmeli idin. Çünkü hepsi seni böyle tanır." Haşim de ona, sadece "doğru" demiştir, *doğru*.[5]

Bu şiirde Haşim, açıkça uyumsuzluğunu, horlanmışlığını söyler. Şiiri, düzyazı olarak kurgulayıp devam edecek olursam, şairin başı *kasılmış*, *heyecanlanmış*, *habersizce* gelip omuzlarına konmuş, etini de ayırmıştır. Her şey onun elindedir ve baş, bu haliyle onu, ondan (beni-benden) ayırmıştır. Bu yüzden Haşim, başı yüzünden kendi *hayal* ve *hayaletinden* korkar hale gelmiştir; şakaklarından sanki kan akıyordur, gözleri yüzünde ateş gibi yanıyordur; gözler, "güya bana içimden bakıyor." İlk iki dörtlükten sonra bir beden değil, bir cehennemle yüz yüze geliriz; burada cehennemde yetişmiş kafaya kanlı bir lokma gibi *eziyetler* yedirilmiştir. Hayret edilen tek şey ise bu başla, bu suçsuz bedenin nasıl birleştiğidir. Bu sorunun yanıtıyla şiir sona erer: "Dişi, tırnakları geçmiş etime/ Gövdem üstünde duran ifrîtin. Bir küçük lâhza-i ârâma feda / Bütün âlâyişn nam û sıytin."

Baş, insan bedenin merkezidir. Bunun yanında kararlılıkk ve kişiliği temsil etme *başla*, başlar. Haşim, "Başım" ile kişiliğini masaya yatırır; fiziğini (yüz, göz) ve ruh yapısını açar, açıklar ve bunları, büyülü bir dille de (gerçeküstü) ifade eder, isteyen herkesle de bir "düelloya" hazır olduğunu ima eder. *Düello* dedim çünkü, şiirde pek açık olmasa da bir "ben ve onlar" vardır, dahası şiirin ithafıyla da "biri" (Yakup Kadri) vardır. Hisar'ın diğerleri dediği dostlar bu şiirin (başın) içindedir. Şiir dikkat edilirse, dıştan içe doğru hızla gelişir ve burada beliren "onlar" da şairin gösterdiği ayna içinde (başın kıyısında) görülürler. Ancak bu görünüm, gösterenin egemenliği altından kurtulmaz; açıkça *onlar*, her ne kadar hor görseler de, gözetlenen ve *kim oldukları* bilinen kimselerdir.

Haşim'in şiirlerini hayatı içinde yorumlayan kimi kalemler bu hali Haşim'in *şizoid* oluşuyla açıklamışlardır ve Haşim'i "çirkinlik kompleksi" içerisine yerleştirmişlerdir. Yorumcu "bir kurt gibi çirkinliğin Haşimi

5. Abdülhak Şinasi Hisar, *Ahmet Haşim: Yahya Kemal'e Veda*, s. 54.

kemirdiğini" iddia etmiştir.[6] Şiirde olsun; roman ve hikâyede olsun *güzel* ve *çirkinin* estetik bir kategori olduğu gözden kaçmıştır. Güzellik metafizikçiler için konu, sanatçı için kaygıdır ve bu kaygı ona kaçış ve umutsuzluk verir; burada Dostoyevski'nin ünlü sözünü hatırlatmakta yarar var: "Güzel korkunç bir şeydir, onda tüm çelişkiler bir araya gelir. Onda şeytan, Tanrı ile kavga eder."

Şiirin ithaf edildiği kişi olarak Yakup Kadri ise bir başka tez ileri sürmüştür. Rivayete göre Haşim Kadri'ye şunları söylemiştir:

> Dün gece gözüme bir lahza uyku girmedi. Önce alnımın çıkıklığını düzeltsem acaba nasıl olurum, dedim. Sonra baktım ki, burnum da küçülmeye, biçime girmeye muhtaçtır. Haydi onu yaptım farz edelim. Ya gözlerimin rengini nasıl değiştirebilirim? Ağzımla yanağım arasındaki yara izini nasıl silebilirim? Ya şu, ya bu derken en sonunda kafayı dibinden kesip atmaktan başka çare olmadığını anladım.[7]

Aynı dizge bir başka *dost* tarafından şöyle tekrarlanmıştır. Falih Rıfkı Atay şunları söyler:

> Başın bir hikâyesi vardır: Bir gün evinde aynasının önüne geçmiş. Acaba çenesinin şurası düzelseydi (çenesinin ucu biraz yarıktı). Acaba kulağı biraz şekil değiştirseydi (yapışık ve tıkızdı). Acaba kaşları gözleri üstünde biraz ferahlayabilse. Ve birden isyan eder, kendi boğazından tutarak haykırır: Kesip yenisini koymaktan başka çare yok.[8]

Söz konusu iki kitap Haşim'in ölümünden sonra yayımlanmıştır. Kadri'nin *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları* 1969'da yayımlanmıştır. Kadri'nin bunun dışında bir de *Haşim Monografisi* vardır, ancak bu kitap da 1934'te yayımlanmıştır. Anıları bu kitaptan yola çıkarak kaleme alınmış olsa bile, yine de Haşim'in ölümden (1933) sonradır. Atay'ın *Pazar Konuşmaları*'nın yayın tarihi ise 1966'dır. Kadri ile Atay'ın kitapları arasında üç yıllık bir zaman vardır. İkisi dışında Haşim'in "ayna" ve "yüz" ilişkisini bize doğrulayacak bir kişi ya da bir belge yoktur. Estetik olarak, evet her dönem kendi estetik bilinci içinde konuşur ve maalesef Cumhuriyet münevveri için edebiyatla ilgili konuşmak dedikodu üretmekten ileri gitmemiştir. Dedikodu, Ezidiler bahsinde ifade etmeye çalıştığım gibi tek amaç güder: *Kişinin adının lekelenmesi.* Ahmet Haşim'le ilgili dedikoduların failleri bellidir (dostları) ve bunlar için Haşim, sadece kurbandır. Haşim'le ilgili dedikoduların üretilmesi, çoğalması Haşim'i

6. Beşir Ayvazoğlu, *Ömrüm Benim Bir Ateşti, Ahmet Haşim'in Hayatı Sanatı Estetiği Dramı,* İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2000, s. 207.
7. Yakup Kadri, *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları,* Ankara: Bilgi Yayınevi, 1969, s. 109.
8. Falih Rıfkı Atay, *Pazar Konuşmaları,* İstanbul: Dünya Matbaası, 1969, s. 39-40.

anlatmaz bize; hepsi anlatan kimselerin reklamına döner; kendileri yaşamalarına rağmen birer ölü ama, Haşim ölmesine rağmen yazdığı şiirlerle diridir; Haşim'le ilgili anılarını anlatmasalar, kendileri de yok olacaklar. Dedikoduları üreten bu kimseler, politik kimselerdir; güç ve itibarın ellerinde olduklarını düşünürler hep ama günün birinde bu güç yok olur ve kendilerini başkaları üzerinden var etmeye çalışırlar.[9]

Kadri ve Atay'dan devam edecek olursam, Mustafa Kemal'i yakından tanıyan, onunla ilgili kitaplar kaleme almış yazarlardır. Zamanın kadroları arasında yer almış, ikisi de vekillikle onurlandırılmışlardır. İkisi için de edebiyat bir dert değil, daha çok, var olan ideolojiyi benimsetmek aracıdır. Kendi bakış açıları yoktur, bir ideoloji vardır ve onlar bu ideoloji için eserler verirler. Doğasıyla edebiyatla ilgili anıları birer politik vesika değerindedir. Politikacıların edebiyata ilgisi, sanat ve siyaset gibi konular söz konusu olunca ikisi de ilk akla gelen yazarlarımızdır. Şair vekiller konulu kataloglarda ya da Yeni Türkiye ve edebiyatı konulu tezlerde yine ikisi akla gelir. Bir diğer nokta da şudur: Özellikle Atay'ın anlattıkları anı değil, bunlar fıkra olarak yayımlanmışlardır; yani, gerçek olmaları kadar uydurma olma ihtimalleri de vardır. Ancak ben kendi adıma, yazının bundan sonrasında iki yazarın yazdıklarını "doğru" kabul edeceğim, yorumlarım da onların yazdıklarına göre olacaktır.

Bu iki iddia bize *aynalarla sorunlu* bir tip verir. Ayna ile konuşan, kendiyle hayal ettiği adam arasında kalan bir adam hakkında bilgiler sunar. Kendini görmek istediği adam yoktur, ki adam idealdir; yoktur ve bu adam, bu yok oluş karşısında kendini yarıp geçmiştir adeta. Tek derdi vardır aslında aynalara bakan ve konuşan adamın: *Onlar gibi olmak.* Çünkü aynada baktığımız değil, hayal ettiğimiz kişi vardır hep. Dahası ayna olanı değil, olmasını istediğimizi kişiyi verir ya da olmasını istediğimiz kişiye aynada kendimizi benzetiriz. Ama ayna en çok bize, ben duygusunu verir; aşılar hatta buradan kibirli oluruz, derin düşüncelerimiz bile kibrimize karşı yenilir birden, çünkü orada hayal ettiğimiz biriyizdir. Ama bunun yanında aynaya bakmak, kendinden korkmak, kusurlarını burada görmek, kendini düzeltmek; evet, bunlara tahammül de zordur, çünkü gerçek değişmeyecektir, sadece birinin varlığını, hatta kimliğini taklit edeceğizdir. Üçüncüsü ne kadar çok aynaya bakarsak, o kadar az görürüz kendimizi, çünkü hep başkasına bakmışızdır, *ben* yoktur. Gördüğümüz kimse ise bize bir tek şey verir: *Kuşku.* Kimden kuşkulanacağız ki?

Düz bir anlatıma göre iki yazarımızın bize gösterdiği Haşim, hasta biridir. Aynaya bakan, burada kendini çirkin göstermek isteyen biri; yani, *dismorfik* bir ruh hali, bir hasta! Küçükken fiziksel şiddet gören, redde-

9. J. C. Scott, *Direniş Sanatları,* s. 199.

dilen kişilerde bu hastalık görülüyor. Bu kişiler, utanç duyacak kadar çirkin bir yüzleri olduğuna inanıyorlar, intihar eğilimleri var, sürekli depresyon halindeler. Ancak ayna işin içine girdiği zaman hastalığın şöyle bir özelliği karşımıza çıkıyor: *Onay*. Aşağıda ayrıntılı anacağım şiirde, Atay ve Kadri haklı olsalar bile söz konusu olan kişi (Haşim) kimseden *onay* beklemiyor. Bu hastalar sürekli makyaj yapar mesela, sürekli başkaları var, başkaları jüri üyesi durumundalar; onay vereceklerdir. Bunun dışında hasta kimseye görünmüyor, eve kapanıyor; Haşim'in uzun seyahatleri var, lokantalar var sonra, üstelik ağzının tadını biliyor, beslenmesine dikkat ediyor, seçkinlerin değil, esnaf lokantalarının lezzetini keşfetmiş, pilavı seviyor mesela; dahası, yemek ve medeniyet arasında bir ilişki arıyor hep; görünmekten yana bir korku taşımıyor. Mahalle kahvelerine gidiyor, burada sohbetlerini sevenler var. Açıkça kendini çirkin de görmüyor. Örneğin "Erkek" isimli yazısında kadınları çirkin görüyor ama erkekleri güzel görüyor ve bunu da doğanın diğer canlılarıyla ifade ediyor: "Yaratılış itibarıyla da bütün hayvan cinslerinin erkekleri güzel, dişileri çirkindir."[10]

Haşim gerçekten çirkin biri miydi? Tanpınar, "Derin, girift çizgileriyle başı, sert bir ağaca oyulmuş hissi veriyordu" diye dış görünüşüyle ilgili bilgiler sunarken mizacı ile ilgili olarak da hoş bilgiler verir; ilk başta Haşim konuşan, konuşmalarını el hareketleriyle destekleyen, "cümlelerini ağzından ziyade yüzünün müteharrik çizgileri ve gözlerinin bakışı ile" tamamlayan biridir. Tanpınar, bundan etkilenir: "Ben şiir dediğimiz şey için bu baştan daha güzel bir muhafaza, zekâ denen kıvılcım için bu gözlerden daha mükemmel iki menfez görmedim."[11] Bedri Rahmi Eyüboğlu ressam gözüyle Haşim'in bir portresini çizer: "Orta boylu ve yelek düğmeleri arasındaki hiçbir büklüme yer vermeyen dolgun bir gövde üzerinde Hitit eserlerindeki kafalar kadar büyük ve ekspresif bir baş ve bu iribaşı, bu iri gövde üzerinde rahatça tutabilmeğe çalışan kanlı canlı, taşkın, kısacık bir boyna" sahiptir.[12] Yani, özetle ne abartılı bir yakışıklılığı ne de yüzüne bakılmayacak kadar çirkin bir adamdır Haşim. Mesele, Haşim'in dış görünüşünün her zaman konu haline gelmesidir.

Haşim, şiirden sonra benzer ifadelerin kullanılacağını sanki tahmin etmiş gibidir; çünkü şiirde, genel olarak bütün şiirlerinde olmayan, ilk

10. Ahmet Haşim, *Gurabahane-i Laklakan*, İstanbul: YKY, 2004; ayrıca bkz. İnci Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, s. 140.

11. Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 311.

12. Bedri Rahmi Eyüboğlu *Delifişek* adıyla yayımlanan hatıralarında Haşim'in günlerce şiir defterini cebinde taşıdığını söyler. Bedri Rahmi Eyüboğlu, *Hocamız Ahmet Haşim*, Kültür Haftası 26 Şubat 1936. Ayrıca bkz. Bedri Rahmi Eyüboğlu, *Delifişek*, Ankara: Bilgi Yayınevi, 1979.

kez kendi nam ve hesabına konuşan bir *ben* vardır ve açıkça diğer şiirlerden bildiğimiz *sen* (sevgili) bile yoktur; örneğin "Bir yoldur açılmış sana derdim / Kâri, bu kitabın gecesinde/ Mehtabı seninçün yere serdim" diye aranan *sen* yoktur; "sen ve ben / ve deniz / ve bu akşam ki lerzesiz sessiz" diye anılan *sen* de yoktur; *onlar* vardır, *O* vardır (şiirin ithaf edildiği kişi) ve bu *ben*, *ben*'in tek başına olmadığını, *ben*in dışla, O ve onlarla ilişkide olduğunu söylemiştir; kendine dışarıdan bakmış, *başını* dışarıdan görmüştür; bir rüya gibi *başı* ele almıştır, tekinsiz...

Bir de şiirde *sanki* ve *güya* (gûya) gibi iki sözcük vardır; genelde uyarı bildiren, soru tümcelerinde belirtilen, genelde konuya ilgi çekmek ya da uyarıda bulunmak amacıyla kullanılan *sanki*; sorulu olmayan tümcelerde ise düşüncenin gerçekte var olmayıp "öyle sanıldığını" gösteren sanki. Haşim "sanki"yi iki yerde kullanır; bir, "ayırır sanki bu baştan etimi"; iki, "sanki kandır şakağımdan akar." İkisinde de gerçek olmayana, sanılana dikkat çekilir. Bunun yanında *gûya* var: "Bana gûya ki içimden bakıyor." *Gûya sanki*yi çağrıştırır (hatta, sanki'nin yerine de geçebilir), ama şiir içinde daha çok *sözüm ona* ve *söylendiğine göre* gibi bir anlam taşıyor.

Şiir kendisinden *habersiz* gelip gövdesine "konan" (musallat olan) *heyecanlı*, *gerilmiş*, *kasılmış* baş ile açılır. Sonra baş eti de ayırır. Baş kesilince, gövde et ile birlikte hayalete döner. Çünkü et, baş ile bir iradeyi ifade eder ama baş yoksa irade yerini sadece haz yuvası olan ete bırakır.

Açıkça irade dışta tutulmuştur ve "omuzlara" gelip yerleştirilen baş, şairin kendisine ait değildir, bu omuzlarına O, *onlar* tarafından dikilmiştir. İkinci kıta da dikkatimizi çeken tek bir sözcük vardır: *Ürkerim*! Öyle bir manzara çizilmiştir ki şair kendisinden ürker: *Ürkerim kendi hayalatımdan*. Burada, kendine dışarıdan bakan (*ben)*, içeri doğru eğilir, onlara, beni kendi görüntüsünden korkan, insan dışı bir mahlûka dönüştürdüklerini söyler. Bu açıktır, çünkü şiirde, ima değil, doğrudan sanki ile dile gelen bir alay, bir paylama vardır; bunu da bize, *sanki* (sözüm ona) kelimesi verir; çünkü onlar korkak ve çekememezlik içindedir; onu-beni, bu yüzden bir şeye benzetirler ve en çok beni, "sanki kandır şakağımdan akıyor" gibi, birine benzetirler. Dördüncü mısra da *gûya* ile de bu dizge tamamlanır: "Bana gûya içimden bakıyor." Kim bakıyor, onlar bakıyor. Kim bakıyor, kendisine de dışarıdan bakan adam (ben) bakıyor. Kim bakıyor, çekemeyenler bakıyor. Haşim, hepsine, *buyum* diyor, buradayım. Kendini savunma şiiridir "Başım"; karşıdaki, seslenilen kimseler ise bir başka başın ayaklarıdır sonuçta, her haliyle, ben buyum demenin şiiridir.

Burada beni en çok ilgilendiren *ifrİt*'tir. Başı, ele geçirmiştir; diş ve tırnaklarını ete geçirmiştir. Bir acı ama söylenilmeyen bir acı içindedir.

Diğer yandan *ifrİt* gövdeyle birlikte anılır; gövdenin bir parçasıdır; hem çirkin hem çirkinin suçortağıdır (diş, tırnak), ayrıca ifrİt, Arap-İslam ideolojisinde Tanrı'nın gazabına uğramış biridir... Yani, düzenin, iktidarın meleği değildir. Ancak ifrît, musallat olma anlamındadır, bir ruh halidir; *ben*den ziyade, o ve onlardır; tek amacı vardır, beni ele geçirmek, bunu da başarmak istiyor. Bu yüzden, *beni* içine cin girmiş biri gibi her yerde yerden yere vuruyorlar; derneklere onlar yüzünden gidemiyorum (fışfış diyorlar, Arap), onlar gibi devletten beslenemiyorum ama vekil değilim, büyükelçi değilim ama *beni* yine de ele geçirmek istiyorlar... Burada Haşim oldukça zekice bir imayla mahirliğini sergiler: Başı cehennemde pişirir, kanlı lokmalarla besler; çünkü *baş*, bir insan olmaktan çıkandır, bir *canavardır* artık, şakaktaki kanlar, ateş gözlerle de bu canavar dokunaklı bir zemine oturtulmuştur. Soru da şu olmalıdır şimdi: *Nedir canavar?* Biliriz canavar *beni* değil, *onları* temsil eder; yaratmış değildir çünkü yaratılmıştır, gerçek değil zihinseldir. Çünkü *ben* değil, onlar beni canavar yapmışlar. Nerede, *başlarında*! Dahası ifrîtin tabiatı ateştir; onun, *ben*in içine girer ve bu temiz içi cehenneme çevirir. Buna hayret eder Haşim: "Ah Yarabbî, nasıl birleşti / Bu çetin başla bu suçsuz bedenim?" Rağmen rahattır ama. İçini bir cehenneme çeviren kimseler sahip oldukları ün ve şöhretle ayakta ve mutludurlar ama kendisi huzurlu anlarını yaşar.

Vuslat Cini

Yahya Kemal'in şiirlerinde rüyalar vardır ve bunlar göstermek için değil, görmek içindirler. Kimi zaman da rüya, bilinçdışından, hayal edilen bir zamana, hayal edilen bir ülküye aracılık eder.

"Açık Deniz" şiirinde bir rüya zaman içinde, tarihin eski sayfaları arasında kayıp olur Yayha Kemal, "Mağlûpken ordu, yaslı dururken bütün vatan" her gece rüyasında "fâtihane zan" görür ve kalbi, bu zanla "çağıldar".[13] "İstanbul Fethini Gören Üsküdar" adlı şiirde de Üsküdar, "bir ulu rüyayı" görenlerin şehridir ve bu yüzden diğer bütün şehirler, gıptayla bakarlar ona. Aynı ruh hali devam eder. "Hayal Şehir" adlı şiirde "kendini rüyaya bırakmak" ister; bu şiirin ilginç yanı, finalidir: "Gece, birçok fıkara evlerinin lambaları/ En sahih aynadan aksettiriyor Üsküdar'ı". Gerçekten görülmüş rüyalar mı yoksa tahayyül edilen rüyalar mı olduğu bilinmez, bir rüya iklimi devam eder. Örneğin "Hayal Beste"de rüyadan beklenen, sanattan beklenir: "Gönlüm isterdi ki mâzîni dirilten san'at / Sana tarihini her lahza hayal ettirsin". Sonuç ise değişmez çok, özetle, Yahya Kemal, gördüğü İstanbul manzaraları karşısında bir hayal âlemine dalar, rüya içinde yaşar. En sevdiğim ve bana göre en

13. Yahya Kemal, *Kendi Gökkubemiz,* s. 8-10.

güzel olan "Deniz Türküsü" adlı şiirinde ise semt sahneleri yerini ruhun dalgalarına bırakır; burada güzel bir Kemal vardır, kemaldir. "Deniz" şiirinde kuşlar gibi yalnızdır, "şehrin elemlerinden bir uzak" merhaledir; burada, "fanileri gökten ayıran perdeye" değmiştir ve şiirin bütün bildirisi arada sıkışıp kalan ama güzelliğinden bir şey kaybetmeyen "Son zevkin aşk ise ummâna karış" dizesiyle verilmiştir. Amaç son dizededir: "At kalbini gir-âba, açıl engine, rûh ol" "Deniz Türküsü"nde ise hilkatin gördüğü rüya bitmiş, etraf ağarmıştır, som gümüşten suların üstünde giden biri vardır; ileri gider ve daha ileri gittikçe perdeler açılır, çalkantı tek müzik olur, burada gök ve denizin saltanatı görülür: Burası, bir aynadan, küreye geçmiştir, burada yol nereye diye sorulmaz, korkunç bir uçurum açılır ama bu sadece zannetmekle sınırlı bir uçurumdur, burada insan bir tek şey olur: İlah. Çünkü, burada ruh varlığının zevkine varır, dönüp bakmak yoktur, dönüp bakılacak bir tarih de yoktur: "Yürü, hür maviliğin bittiği son hadde kadar/ İnsan âlemde hayal ettiği müddetçe yaşar"

Yahya Kemal, adını verdiğim son iki şiirde evrensel sembollerin peşine düşer ve buradan insanlığın kolektif bilincine seslenir; şairin de, ruhi melekelerini yine bu iki şiirle yakalarız. Gidiş bir son değildir, hatta, aşktır ve aşkın bir parçası olmaktır. Âşık, varlığını burada eritir, ondan bir parça olarak yaşar. "Yol Düşüncesi" adlı şiirinde dünyayı "vatandan ibaret sayan" şair de gerçekle yüzleşmiştir.

Kemal'in "Cinler" ile ilgili naif bir şiiri vardır. Şiir "İyi saatte olsunlar" atasözüyle açılır. Cinler kızgın benizlidirler, görünmezler, onları duyan titrer; çünkü hissedilirler. Onlar vicdan azabı, suçlu için hayali ceza, aldatan için eza olarak tanımlanırlar. Bir defa onları hisseden tanır onları...

Cin'ler

-*"İyi saatte olsunlar"* Atalar sözü

Kızgın benizleriz ki parıldar görünmeden,
Titrer yanında bizleri bir lahza vehmeden.

Vicdanların azabıyız onlar tanır bizi;
Tâzîp için ziyârete gelmiş sanır bizi.

Her suçlunun başında hayâlî cezayız,
Her âşık aldatan kadının kalb ezâsıyız.

Bir cinsimiz azâb ise vicdan ve hislere,
Bir cinsimiz de var ki belâdır nefislere.

Lâkin bu cinsimiz daha dişlek ve zorludur,
Vicdânı olmayanları nefsinde korkutur.

Dünyâda korku nâmına bizler de olmasak,
Bilmezdi âdemoğlu nedir şerr için yasak.

Bir def'a hisseden bizi! Bildin mi kimleriz?
Cinler veyâhut onlara benzer vehimleriz.

Darbe: Cine ve Şeytan'a Açılma

Edebiyat alanında ilk ciddi tartışmalar şiirle başlar; Yedi Meşaleciler (1928) adıyla kurulan topluluk büyük iddialarla ortaya çıkar ama varlık gösteremezler.[1] Topluluk, Ziya Osman Saba ile sınırlı kalır. Şiir, 40'lı yıllara kadar Yahya Kemal, Nâzım Hikmet ve Necip Fazıl Kısakürek'in etkisinde gelişir.

Adı "İstiklal Marşı" ile bütünleşen Mehmet Akif ise 1933'te Mısır'da, *Gölgeler* adında bir şiir kitabı yayımlar. Bu saydığım isimlere daha sonra

1. Muammer Lütfi Bahşi, Kenan Hulusi Koray, Vasfi Mahir Koryürek, Sabri Esat Siyavuşgil, Cevdet Kudret Solak, Yaşar Nabi Nayır ve Ziya Osman Saba tarafından kurulan grup yayımladığı bildiride şunu söyler: "Taklitten, edebiyatın bu baş belasından kendimizi kurtarmayı en büyük vazife bildik. Yazılarımızda ne dünün mızmız ve soluk hisleri, ne son zamanların renksiz ve dar Ayşe, Fatma terennümlerini bulacaksınız. Biz her şeyden evvel duygularımızı başkalarının manevi yardımına muhtaç kalmadan ifade etmeye çalıştık." Bkz. *Yedi Meş'ale,* Muallim Ahmet Halit Kütüphanesi, Akşam Matbaası, İstanbul 1928; Hüseyin Tuncer, *Yedi Meşaleciler*, İzmir: Akademi Kitapevi, 1994, s. 5-6.

Ahmet Hamdi Tanpınar, Ahmet Kutsi Tecer, Ahmet Muhip Dıranas ve Cahit Sıtkı Tarancı eklenir. Bunlar, Yahya Kemal'in etkisi altındadırlar; daha çok şiir ve hikâye arasında bocalamışlardır. Tanpınar'ın *Huzur* romanı Mehmet Kaplan'ın işaret ettiği gibi bir şairin romanıdır; Tarancı, Tecer ve Dıranas'ın şiirleri hikâyeyle bağlantılıdır yine; şiirler, yazılsa hikâye olacak türdendir. Tarancı'nın "Abbas" adlı bir hikâyesi, hem de aynı adla bir şiiri vardır, en ünlü "Otuz Beş Yaş Şiiri" yine bir hikâyeye dayanır; Dıranas'ın "Fahriye Abla"sı, yazılsa bir hikâye olacak niteliktedir; Tecer, *Dergâh* dergisinde (1920) görülür ama sonradan halk edebiyatı, hikâyeler, saz şairleri üzerinden bir edebiyat benimser. Şiir ve hikâyeden kastım, birini yerince ve yeterince yapamamaktır; şair, şiir yazamıyor; dili yetersizdir ve bu yüzden hikâye etme ile şiirsel söyleyişi bir araya getiriyor; diğer yandan şair, şiir söylemek yerine hikâye etmeyi seçiyor, çünkü söylemekten ziyade, anlatmak istiyor, dinleyen arıyor; var olan dünya ya da kendisiyle bir uyuşmazlığı varsa da şair bunu ifade edemiyor.

Dikkat edilirse, bir anlatamama, içinde yaşadığı dünyayla uyuşamama var ve bu insanlar 1937'den sonra tümden yüzlerini halk edebiyatına dönüyorlar; Tecer, Ömer Bedrettin Uşaklı, Ceyhun Atuf Kansu, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cahit Sıtkı ve Behçet Kemal Çağlar ilk akla gelen isimler. Şiir yazmaktan çok, halka bilgi taşımak temel sorun olarak beliriyor; "cahil aydınlatılıyor." Şiir de yerini, halkla yapılan söyleşiye bırakıyor; halkla hasbıhal.

Halkın biraz daha ilerisinde köy görünür; köylüler kimi zaman Kurtuluş Savaşı'na katılmadıkları için cahil (Yakup Kadri, *Yaban,* 1932), kimi zaman halaya davet edilen kimseler (Tecer, şunu yazar: *Çekin halay, çalsın durmadan sazlar* (...) *İnce beller, mahmur gözler, süzülsün*) olarak karşımıza çıkıyor.

Halk ve köy, kısa soluklu, belli bir politik yönlendirmenin sonucu olarak gelişiyor ve uzun ömürlü olmuyor. Yer kentlere kalıyor. Herkes bir kent buluyor ve bu kente şiirler yazıyor: "Bursa'da Yeşillikler", "Bursa'da Akşam"; "Bursa'da Zaman", Üsküdar'da akşam, Urfa'da sabah vs şiirler yazılıyor. Şair sahip olmadığı bir duyarlığa sarılıyor. Açık. Arada Tecer, "Orada Bir Köy", öğrencisi Cahit Külebi bu köyde "Bir Çoban"ı yazıyor. Köy ve kent üzerinden şiir söyleme, 1940'tan sonra yerini *memlekete* bırakıyor; *Memleketçiler, Eski Memleketçiler.*[2]

Salah Birsel'in "Nuhun Gemisi" dediği bir şairler kuşağı doğuyor: 40 Kuşağı. Pek çok isimle yolculuğa çıkıyor bu kuşak ama kısa sürede tasfiye başlıyor. Gençler ve yaşlılar arasındaki kavga kuşağı daha bir yere bağlanmadan dağılıyor. Necip Fazıl'ın "cüce", Ercüment Ekrem'in

2. Selim Temo, *Türk Şiirinde Taşra,* İstanbul: Agora Yayınları, 2011, s. 262-283.

"acemi oğlanlar" dediği gençler, yaşlılara karşı küfürbaz olmakla suçlanıyor.[3]

Bu arada, bu kavga ve gürültü, kent, köy, memleket şiirleri arasında üç genç beliriyor: Orhan Veli, Oktay Rifat, Melih Cevdet Anday; 1937'de ilk şiirleri yayımlanan bu gençler *insandan* söz ediyorlar. Anlıyoruz, imge "ilah"tan insana iniyor. Orhan Veli'nin "İnsanlar" şiiri yayımlanıyor. Kendilerine Garip diyorlar, Garipçiler olarak anılıyorlar; Birinci Yeni'nin etkinliği 1950 yılına kadar devam ediyor. Birinci Yeni sert eleştirilere maruz kalıyor; çünkü bu üç genç Kemalist değiller, bugüne kadar kimse, Garipçileri şair ve şiir olarak karşısına da almış değildir. En şiddetli eleştiriler Attilâ İlhan tarafından yapılıyor. İlhan, şiirini ve şiire bağlı ideolojisini "sosyal realist" ve "Atatürkçülük" olarak özetliyor, ölünceye kadar da bunu savunuyordu.[4]

Ancak bu Garip şiirden İkinci Yeni çıkıyor: Cemal Süreya, Turgut Uyar, Edip Cansever, İlhan Berk ve halkayı biraz daha genişletirsek Ece Ayhan ve Can Yücel bu akım içinde şiirlerini yazıyor.

Bu isimler ve akımlar dışında Fazıl Hüsnü Dağlarca ve Behçet Necatigil varlıklarını sürdürüyorlar.

İkinci Yeni'den sonra, Türkiye'de şiir akımları darbelerle anılıyor; 60 Kuşağı, 70 Kuşağı, 80 Kuşağı.

Kurtuluş, Bekleyiş

İkinci Yeni'nin ortaya çıkmasıyla Türkiye'nin çokpartili sisteme geçişi aşağı yukarı aynı tarihe denk geliyor: 1950. Bu seçimlerde ilk defa "gizli oy açık tasnif" sistemi uygulanıyor. *İkinci Yeni* şiiri, burada beliriyor: Anti-Kemalist'tir ve şairleri de azınlıktan yanadır.

İkinci Yeni şairleri (İlhan Berk ve Turgut Uyar) kitaplarını, ülke adıyla yayımlıyorlar. Uyar'ın ikinci kitabının adı *Türkiyem*'dir (1952). İlhan Berk'in *Türkiye Şarkısı* (1953) adıyla bir kitabı vardır. *Türkiye* adı, bir ülke adı değildir; Türkiye adı az biraz folklor, biraz tarih ve çokça da Osmanlı'dan koptuk diye atılan bir naradır ve bu ad bir egemenlik belirtmez şairlerin şiirlerinde, topyekûn bir mağduriyet, topyekûn güzel ama mağdur insanların yaşadığı bir ülkeyi imler.

İkinci Yeni'nin ilk kitap çıkaran şairi İlhan Berk'in, ilk şiir kitabı *İstanbul*'da (1947) Çomar Bölükbaşı adlı bir kişi vardır, bu adam; "Üsküdar cenginde, sağ canahı tutan, İzoli Kürdi kabilesindendir." *Türkiye Şarkısı* kitabına adını veren şiirinde de Berk, halk sözcüğünü yineler: *Fakir halkım, halkım arabacısı.* Şiirin "şirazesi" Kürtlerdir: "Pis,

3. Salah Birsel, *Ah Beyoğlu, Vah Beyoğlu,* İstanbul: Sender Yayınları, 1976, s. 133.
4. Zeynep Ankara, *Yalnız Şövalye Attilâ İlhan,* Ankara: Bilgi Yayınevi, 1996, s. 21 vd.

fakir o canım Kürt köyleri arkalarını dağlara dayayıp görünmez olmuşlar."

Bu tarihte Türkiye'nin nüfusu yirmi milyondur ve Berk, Türkiye'yi bu şiirde bir vatan olmaktan öte, folklorik bir öğe olarak sunuyor: *Nasırlı el, sarı yüz, hazin türkü, ana, kardeş, kavim, köylü, ırgat, erkek bakış, namuslu yüz, türkü söyleyen kör, tuz, ekmek, buğday, destan, çavdar, mısır* şiirin kelimeleridir ve bu kelimelerin çoğu tarımla ilgilidir; gelecek tarım, topraktır. Toprak, Türk'ün toprağı değildir ama, bir fark sezilir: *Türkiye Toprağı*. Bu *toprak* folklorik bir dille ifade edilir: *Ekmeğin karası, yağmurun eğrisi*dir.[5]

Uyar'ın Türkiye'si ise bazen *Anadolu* olarak evrilir. "Bir Anadolu Vardır" şiirinde Uyar bir tragedya örer. Şiir kişilerinin adları sımsıcak bir sevecenlik, halleri ise acınasıdır. Narhanımcık üç, bilemedin dört yaşlarındadır, marifetlidir! *Süt sağar, yün eğirir ufak elleriyle / Babasıyla büyük insan gibi konuşur*. Mihrali, terini *çevre* ile siler, *potur* giyer, *çarık* giyer, *saç ekmeği* yer, *arpa* yetiştirir, birini sever, onu da el alır ve bu kişiler, Gergisübyan köyünde yaşarlar. Bu köy, *Bir Anadolu*'nun içindedir. "Bir Anadolu vardır" der Uyar; bu Anadolu, "Bir lüks banyo sabunun markasıdır."

Ece Ayhan, Edip Cansever ve Cemal Süreya ise "azınlık" şairleridir. Şiir kişileri Türk ve Türkiye kimliğinin çok ötesindedir. Ece Ayhan, *Cumhuriyette hayvan gibi yaşadık* der, açıkça. Bu ifadeyle azınlıklarla, Ermeniler, Rumlar, Kürtler (Hıristiyan ve Museviler) ile birleşir Ayhan; onlardan biridir. İçinde başkasını barındıran, artık onu sindirdim diyen egemen kimlik söz konusu değildir; Ermeniler, Rumlar, Kürtler ve Museviler onda şeyleşmez, çoğun yedek parçası ve posası haline gelmezler. Ancak, azınlıklar yalnız dil ve dinlerinden dolayı değil, yaptıkları işlerle de azınlıktırlar. Bu yüzden Ayhan, bir Türk olarak ayağa kalkmaz ve o azınlıkları kendine göre biçimlendiren anlayışa karşı çıkar. Ayhan'ın ilk şiir kitabı *Kınar Hanımın Denizleri*'dir (1959). Tesadüf olmayacak kadar açık bir isimdir bu: *Kınar*, demeye bile gerek yok Ermeni ismidir; ud çalar ve ona âşık olan Hasan'ın içinde "birikmiş ut çalan kadın elleri olurmuş hep." Buradaki "olurmuş" ifadesi beni her zaman etkilemiştir. Burada, bir masal zaman vardır, Kınar yoktur, Hasan da yoktur. Ermeni şiir kişileri vardır sonra, bunlardan ilk akla gelen *Dikran* ve *Peruz*'dur. Peruz, kantocudur, *ölü bütün*'ün içindedir. Kanto, çizilmiş olsa da bir ağaçtır Ayhan'da, kesilmekle de kalmamıştır, "delik deşik edilmiştir" bir de. Sanki bir insandır kanto, belki de kuyuya atılmış bir kadın ve bu "kadının çocukları" bacaklarını uzatırlar rıhtıma, ikisi de delidir, kimse görmeyecek onları. Karikatürist Teodor Kasap da vardır Ayhan'ın şiirinde, sanki Abdülhamid, hâlâ peşindedir, perhiz ahali hâlâ onun suyun-

5. İlhan Berk, *Eşik*-1947-1975, İstanbul: YKY, 1999.

dan korkar, içmez. "Ortodoksluklar"da *Köse Kâhya* diye bir şiir kişisi vardır yine ve Ermenileri anıştıran (Aknerivank Manastırı) yerler...

Cansever'e gelince; burada durmak gerek, çünkü, burada artık söylenmez, yazılmaz, iç ve dış seslerle bir konuşma halini alır şiir. "Tragedyalar"ında kimi konuşmalar vardır, çarpar hepsi ve Ermeni karakterler ışır: *Armenak, Vatuhi, Stephan, Divan, Lusin.* Hepsi de iktidarsızdır. Şair-anlatıcı her ne kadar (içten gelen) bir dış sesle anlatsa da onları; onlar dışımızda olan kimseler değildir. Şiirin kahramanı onlardır ve onlar, klişe bir ifadeyle artık öz yurtlarında birer sürgündürler; Stephan, "kendi renginde" kanayıp durur, Armenak, teselli eder gibidir: "İnsan bir yas gibi doğuyor yeniden."

Ece Ayhan ile akraba ama, bana göre İkinci Yeni ile Garip'in tam ortasını yazan Metin Eloğlu, "Düdüklü Tencere"den (1951) başlayarak ilginç örnekler verir sonra: "Halkın Tuttuğu Yol" adlı şiirde Mösyo Hırant vardır. Bu adamın "gözlüğü firenk altınıdır", "o da böyle bulmuştur yolunu" "Sultan Palamut"ta (1957) Dökümcü Izak ve baldızı Despieau'yı tanırız yine. Bu kitapta bugün bile insanı tebessüme boğan şu dize: *Kimi Türk Türkçeyi bilmemeyi biliyor.* İnsanların hali ise "hapiste bir oğulcuk, genelevde kızcağız" ile özetlenir; şiirin adı "To Be Or Not To Be"dir. "Horozdan Korkan Oğlan"da (1961) ise Onnik vardır, şaşıdır, gözü baldızındadır. Sonra bir hayıflanma, bir ah: *Yaz böyle mi geçecekti ey Ermeni komşular.*

Orhan Veli'nin nasırlarıyla ünlü Süleyman Efendisi, şiir kişisi olarak herkesin belleğindedir. Süleyman Efendi ile Türk şiirine "sıradan adam" girmiştir; yukarıda da söyledim ilah ve ilahtan sonra, ilah etrafında örülen kent, köy ve memleketler Süleyman Efendi'nin nasırlı ayaklarıyla "yıkılmıştır". Asker ve kahraman gerçek değildir artık, Süleyman Efendi gerçektir, hayatın olduğu her yerdedir. *Nasırı olmazsa, Allah'ın adını anmayacak kadar gerçektir*; Allah karşısında görülebilecek en alçakgönüllü insandır. Nasır çok hoştur. Tanrı ve dünya bu nasırdadır, ikisi birer seçimdir, nasır hatırlatır. Turgut Uyar benzer kahramanlar yaratır: *Beştaş.* Hem Süleyman Efendi hem de Beştaş Türkiye'nin sevdiği, bağırlarına bastığı kahramanlar değildir. Omuzlarından rütbeler inmez, attıklarını vuracak kimseler değillerdir. Bunun teorik toplamı, İkinci Yeni'nin bir yerde teorisini üstlenmiş şairi Cemal Süreya'nın ilk kitabı da 1956'da kendini gösterir. Süreya, bir yerde İkinci Yeni'nin bildirisini okur gibidir: "Laleli'den dünyaya doğru giden bir tramvaydayız." Niye dünya, niye tramvay, niye gidiyoruz? Bu soruların yanıtları da verilir zaten: "Zaten bizi her gün sabahtan akşama kadar kurşuna diziyorlar / Bütün kara parçalarında / Afrika dahil."

Türkiye, İkinci Dünya Savaşı'na girmedi ve bu yüzden, savaş sonrasında galip gelen güçlerin yanında durdu. Mesih gelmemiş, Deccal yenilmemiştir. Buradan bir bekleyiş yükselmiştir: *Kurtuluş umudu.*

Buralarda bize bir kurtuluş ümidi var mıdır? Çünkü yine Süreya'nın söylediği gibi "Allah" gitmiş, yerine *Allahlar* gelmiştir; Allah bir yerde değildir, her yerdedir: "Allahlar çarşıda, pazarda, yani evde"dir ve bunlardan çok korkulur; yanılgı içinde olsalar bile "gölgesinden ölümü görmüş gibi korkulan" kimselerdir; bütün dünyada, "intihar süsü verilerek" güneşi linç ediyorlardır.[6] Uyar aynı dizgeyi izler; "Yad" şiirinde Allah'ı, "serçe yuvalarında" arar, bulunamayınca, akan suyla "dualar" yollar; insan başkalaşmıştır; "Arz-ı Hal"de Uyar şunu söyler: "Sen de, bizi bilmiş olsan başkalaşırsın".[7] Cansever, "Aaaa"da (1957) yakın şeyler söyler: "Şaşırdım, yokladım kendimi iyice / Bir çağ mı değiştik sabah sabah ne / Artık ölüm insanlardan olmuyor." Cansever Çözüm'ü susmanın içinde bulur: "Tüfekkk" şiirinde "susmak, o ölüme denk susmak / Var ya / Bir tüfektir insanda." Hayal ise şudur Cansever'de: "Uyanınca çocuk olmak."[8]

İkinci Yeni şairleri sol klasiklerin yanına bir de kutsal kitapları (*Tevrat*, *İncil* ve *Kuran*) koymuşlardır. Cemal Süreya bir dizi kitap ve yazar adıyla gelir; ilk şiirlerinden biri olan "Dalga"da Van Gogh, "İngiliz"de Meryem, "Elma"da Âdem ve Havva, "Aslan Heykelleri"nde Modigliani ve hem komik hem trajik bir kişi adı olarak "Cellat Havası"nda Mösyö Giyotin, William James, Ezra Pound, Herr Balta, "Resim"de Spartaküs, "Tristram"da Sir Thomas, "Göçebe"de Nietzsche, Marilyn Monroe ve Kafka; Kerem ile Arzu, Aslı ile Kanber ve *Çocuk ve Allah*'ın ilk baskısı; *İşte Tam Bu Saatler*'de ünlü *Onbinlerin Dönüşü*...

Uyar'da, *Dünya'nın En Güzel Arabistanı*'ndan itibaren belirgin olarak *Tevrat*, *İncil* ve *Kuran* üzerinden imgeler gelişir. İlk dikkat çeken şiirlerinin birinde, "Bir Kantar Memuru İçin *İncil*"de şöyle bir dipnot vardır: *İncil*, "Müjde anlamında değildir". Dipnotlarla iç içe geçen, biri diğeri olmayan iki şiir vardır sanki. Örneğin şiirin çarpıcı dizelerinin birinde "Kararsız mıyız yetersiz miyiz beş kişiyiz" diye bir soru var, sonraki dizede "nerde sevsek işte diye bağırıyorlar" diye bir yanıt; şiirin dipnotunda, bir başka şiir: "Islak taşlara sürttüm ayağımı", "Ben Akçaburgaz'dan gelmiştim / O Hümeyra başka yerliydi" "Sular Karar-

6. Cemal Süreya, *Bütün Şiirleri* (Onların Yani Sizin), İstanbul: Can Yayınları, 1990, s. 35. Süreya'dan yapılacak bütün alıntılar bu baskıdandır.

7. Turgut Uyar, *Büyük Saat*, İstanbul: YKY, 2002; *Arz-ı Hal*, s. 16. Uyar'dan yapılmacak bütün alıntılar bu baskıdandır.

8. Edip Cansever, *Yerçekimli Karanfil*, Toplu Şiirleri I, İstanbul: Adam Yayınları, 1996; "Aaaa", s. 17; "Tüfekkk", s. 22; "Uyanınca Çocuk Olmak", s. 33. Cansever'den yapılacak bütün alıntılar bu ve *Şairin Seyirleri* (1994) adlı toplu şiirlerin ikinci ciltdinden olacaktır.

dığında Yekta'nın Mezmurudur"a da aynı gözle bakabiliriz. Ancak dikkatimizi çeken *Kurtuluş* ve *Kıyamet*'tir; kıyamet ile birlikte yeniden dirim ve hatta, bir felsefi tez olarak dirimsellik (hayatiyet) söz konusu edilir. Bundan sonra ister Uyar, ister Cansever ve istersek Süreya üzerinden devam edebiliriz.

Uyar, "Her Pazartesi"den sonra dini motiflere ağırlık verir. Başlangıçta da bunlar yok değildi; "Arz-ı Hal"de Allah ve melek, "Yalağuz"dan tanıdığımız Bektaş "Tanrısı ile yalnızdı" dizesi, Yasin Efendi'de *Mızraklı ilmihal*; sonra, kimi fantastik öğeleri bulunan "Şehitler" şiirinde rüyalarında "kadın yüklü gemiler" gören ve kiminin *göğsünde mendil, kiminin göğsünde* muska bulunan şehitler... *Her Pazartesi* 1968'de yayımlanır; 1962-1967 notları olarak da bir not düşülmüştür. Kitap Öndeyiş'te "akşam, azıcık" diye bir iki kelimeyle karşılar bizi ve şiir, "Bir odada azıcık" diye biter; aranan bir şey vardır ve bu, tek imgede-kelimede verilir: *Işık*. Kitap "Biraz Daha" adlı şiirle de sona erer. İlk şiirle birlikte okuduğumuz zaman tek bir dize çıkar: *Biraz Daha Işık*. Uyar, örtülü de olsa bir kompozisyon yaratmıştır. Uyar, buraya nereden gelmiştir; ister güpegündüz *elinde iki mumla* insan arayan Râbiya-yı Adviye'ye, ister perdesini çekip biraz *daha ışık dileyen* Goethe'ye yüzümüzü çevirelim, sonuç değişmeyecektir. Bizi burada ilgilendiren, bu karanlığa Uyar'ın nereden geldiğidir. *Her Pazartesi*'ye göre, biz buraya "Yeşil Geçit"ten sonra gelmişizdir. Burası, "derin ve kapanık"tır; derin ve kapanık olan doğaldır; ki bu geçidin tanımına da uyar, yani geçit, iki dağ arasıdır (ölümle yaşam gibi) ve buradan, bir nehre açılır ya da geçit, bir nehrin yukarısıdır. İşte buradan geçilmiştir, burada "Ortada ortak bir güneş / Bulunmaz bilinmez bir koku" vardır ve dahası burada eğer bırakılırsa "ot yeşile" dolanır ve "parıldar güneşte bıçak" (gibi). Bütün bunlar doğanın canlılığı ve bu canlılık içinde mutluya sirayet eden görüntülerdir. Ama geçitten kasıt, hep bu mutlu an değildir, çünkü başta da bir uyarı vardır: *Derin ve kapanıklık*. Buradan çıkılır, bundan sonrasında şehirler açılır; şehirler, "güçsüzdür", "günışığı ve sebze kamyonları / ansızın bastırır onları." Evler lokantalara bakar ama kızamıklıdır; çinko leğenler vardır ama bize boyun eğmeyi söylerler. Geçidin, dağın yerini de otogarlar almıştır, pis bir koku yayarlar; buralardan bir yere gitmenin adı da "tatile" çıkmıştır; yani, bir yere gitmenin, bir yerden çıkmanın bir anlamı yoktur. Sakin göller bile huzursuzluğa dönmüştür. Bu arada bir çocuk belirir. Ona iki resim verilebilir ancak; biri "denizden", "öbür dördü dağlardan": böylece çocuk arınacaktır "kötü sulardan"; şiir, "ey bilmediğim bir yerde başaklanan buğday / Sana yaraşıyorum" diye biter. Şiirin tümüne baktığımızda bir "eksiklik" duygusu vardır.[9] Zayıftır,

9. Orhan Koçak, *Bahisleri Yükseltmek*, İstanbul: Metis Yayınları, 2011, s. 166.

hastadır, sakardır, beceriksizdir, kekemedir; özetle, tam bir uyumsuzdur ve her şey, ona karşı bir üstünlük duygusu içinde gelişmiştir. Bir yerden, bir geçitten (soylu bir kökten) çıkmış gelmiş ama şimdi bir kenara itilmiştir; tüm varlığı ele geçirilmiştir, en basit arzuları bile hırsla karşılanmıştır; kulağında artık bir değil, "on binlerce ses" vardır. Büyük uykusu bile alınmıştır, suikastlar ve bomba kapsülleri ile uyandırılmıştır. Üstelik bomba kapsülünü açan el ile çiçek taşıyan el aynıdır. Böyle bir geçit. Uyumsuz, bir sonraki şiirde şaşırıp kalmanın sınırına gelir ve "ölü olmadıkça" her insanın uyumsuz olduğunu söyler.

"Biraz Daha"ya geldiğimizde bizi bir sen (sana) karşılar. Orhan Koçak, Turgut Uyar ile ilgili yazdığı değerlendirmede bu *sen*e dikkat çeker ama *sen* diye şairin "kime seslendiğini hiçbir zaman tam bilmeyeceğimizi" söyler ve bize hoş bir kapı aralar: *Sığınma.*[10]

"Biraz Daha"da sen, şairin "ucuz özgürlükleri" kullanmayacağı biridir, ona *sığınır*; sen, "azarlandığım bir dünyayı suya bırakıp" ölülerimizi toplayacak biridir: "Ölülerimiz toplanacaktır" sen, "yıldızları güneşe" dönüştürür; sen, acı ve hüzünle değil, koçmak ve korkmakla da değil, "dünyadan ve dünyayla" sığınılandır. Burada biraz durmak, Uyar ile çok yakın bir duyarlığa sahip olduğuna inandığım Paul Celan'dan (*sen* için) söz etmek gerekiyor.

Celan'ın, Ingeborg Bachmann'a ithaf edilen "Mısır'da" adlı şiirinin her dizesi *sen* diye başlar. On dizeden oluşan şiirde her dize *On Emir*'den birine işaret eder ve her dize, *sen*'e döner. *On Emir* sırasında gök gürlemiş, dağ tütmüş, emirler sırasında Musa, Yehve ile karşılaşmıştır. Emirlerin ilk dördünde Yehve'den başka Tanrı'nın olmadığı belirtilir ve şu tembih edilir: *Rabbin ismini boş yere ağza alma.*[11] Diğer yandan Celan'ın şiirinde üç kutsal kadın (Ruth, Noemi ve Miriam) ve bu üç kadınla ilişkide olan bir başka kadın vardır: *Sen.* Ruth ve Noemi Hekimler Dönemi'nde karşımıza çıkar. İsimlerin anlamları da hallerini açıklar: Noemi, *acı*; Ruth, sadık ve *sarılmadır*; Ruth'un kelime anlamıyla erotik bir ilişki de söz konusudur; *sarılma*, İbranice *dabak* anlamına geliyor ve bu daha çok "kadına bağlanma-gönül kaptırmak" anlamında kullanılıyor. Ruth'un, daha sonra Boaz adlı biriyle evlendiği, Davud'un dedesi, Ovet'i doğurduğu söylenir. Bu isimlerin yanında yer alan *Miriam* ise Meryem'dir, ancak bu Meryem, İsa'nın annesi olan Meryem değil, Musa ve Harun'un ablası Meryem'dir. Musa'ya bir sütanne bularak, onun İbrani olarak büyümesini sağlamıştır. Musa'yı Nil'e bırakan, böylece onu kurtarandır.

Şiir, *On Emrin* belagati içerisindedir ve burada şiir bir yanda Musevi adı taşıyan ve her biri *sen* sözcüğünün muhatabı olan üç kadınla, diğer

10. A.g.e., s. 167.

11. Müslüm Yücel, Aynı kalpte çarpan iki insanın zamanına "kalp zamanı" derler. *Mesele* dergisi, Ocak 2013.

yandan sadece yabancı olarak nitelenen bir başka kadın arasındaki temel bir karşıtlığı açığa çıkarır ve böylece "adı meçhul bir makam, konuşan ve seven kişi olarak sen, dokuz emirle, iki taraf arasında arabuluculuk ilişkisiyle görevlendirilir. Geçmişe gömülenin yasını tutmadan, şimdide yer edinmiş yabancının sen ile ilişki kurması mümkün değildir; meçhul kadına, Yahudi olmayana yönelmek, ancak kaybedilenlerin sen'e acının içinde ait olanların anılmasıyla da mümkün kılınır."[12]

Uyar'ın *sen*lerine (sana) bakacak olursak, dikkatli bir okur burada şiirin *on* bölümden oluştuğunu ve her bir emrin şiirin bir bölümüne tekabül ettiğini ve şiirde on yerde de *sen*'in (sana) geçtiğini görür: Sana sığınırım (1), Senin yıldızların (2), sana sığınırım (3), bir olgu olmayacaktır sana (4), sana bir yamaç gerekmez mi (5), ki sen varsın (6), akıtılmış kanlarda varsın (7), sana sığınılacaktır (8), sana sığınıyorum (9), sana sığınılacaktır (10). Altı ve yedinci emirleri bir hatırlayalım: *Öldürmeyeceksin*, *Zina etmeyeceksin*. Beşince emirden itibaren anne ve babaya hürmet-saygı vardır; şiirde bu "sana bir yamaç gerekmez mi" sorusu ile karşılanır; çünkü, suyun akışı için, nedir ki su, tek kelime, üremek, soy! *Öldürmeyeceksin*, şiirde bu "akıtılmış kanlarla varsın" dizesiyle karşılanır. Zina ve kan (öldürme) soylu tabakla imlenmiş gibidirler; bu tabak, "ormansız bir halka" sunulacaktır: "Bir orman olarak, ona sığınılacaktır" Şiirin her bölümü *toplanma* ya da *sığınma* motifi ile biter, buradan bir dirim sağlanır hep: Şiirin ilk iki bölümünde *ölülerimiz toplanacaktır*; üçüncü bölümde "çünkü ölülerimiz toplanacaktır"; dört ve beşinci bölümde yine *ölülerimiz toplanacaktır*. Altı, yedi ve onuncu bölümde *sığınma*, yedinci bölümde *anılma*, sekizinci bölümde yine *ölülerimiz toplanacaktır* ifadeleri yer alır. *Ölülerin toplanması* ile artık bu dünyaya ait değiliz; kıyamet zamanıdır; ikinci diriliş: Mahşer, yani herkesin Allah'ın huzurunda *toplandığı* yer, zaman; burada "Diri bir su gibi gidenler", "küçük ve karanlık odalarda öldürülenler / Direnerek ve akarak ölenler" hatırlanacaktır.

İkinci Yeni şairlerinin şiirlerinde Afrika ve Ortadoğu, antiemperyalist bir tutum olarak belirir. Cemal Süreya'nın *Üvercinka*'dan başlayarak Afrika ve Ortadoğu'ya; Turgut Uyar bu iki kıtaya ek olarak Arabistan'a doğru bir yay çizer ama burası masalımsı bir bölge olarak yer alır şiirde. Kıta adlarına ek olarak ülkeler gelişir; Cansever'in "Kaybola"sında "üç

12. Ingeborg Bachmann-Paul Celan, *Kalp Zamanı / Mektuplar*, Çev. İlknur Özdemir, İstanbul: Turkuvaz Yayınları, 2009. *Kalp Zamanı*'nda, şiir çevirirken bütün *sen*'ler atılmıştır ve doğasıyla şiirin göstergeleri de yerinde oynamıştır. Ancak kitabın açıklamalar bölümünde yer alan Barbara Wiedmann ve Bertrant Badoo imzalı yazıda *sen*'in önemi vurgulanmıştır; *sen,* Yahudi adını taşıyan ve her biri sen sözcüğünün muhatabı olan üç kadına sirayet ettiği vurgulanmıştır. Bkz. *Kalp Zamanı,* s. 237-245. Mısır ya da Mısır'da diye çevrilen şiir için bkz. Paul Celan, *Haşhaş ve Bellek*, Çev. Gertrude Durusoy-Ahmet Necdet, İstanbul: Broy Yayınları, 1994, s. 50.

polisle" Mısır imgesi belirir; "Umutsuzlar Parkı"nda Mısır, Roma ve Yunan ile birlikte anılır. Ece Ayhan, ülkelerden, bir simgeyle uzanır; Kudüs. Afrika ve Ortadoğu'nun karşıtı olarak Akdeniz vardır; köleci ve sömürgecidir. Süreya'nın *Göçebe*'sinde oldukça geniş imgelem içersinde masum gibi görülen "Akdeniz çizgisi" en nihayet giyotinle son bulur: "Telaşsız görünmeye çalışan bir Kafka gibi / Yüzüm giyotine abone" Uyar'ın *Divan*'da bütün bunlara ek Kürtlerin bile o zamanlar görmeye korktuğu Kürdistan da görülür. İleriki yıllarda İspanya ve diğer ülkeler de eklenir buna. Gösterilen haritalar bize pusula olarak *Büyük Saatler* verirler; hepsi savaş yerleridir; cehennem ve cennet (zafer ve yenilgi) buralardadır. Mahşer burada. Tanrı, kimseyi toplamamıştır, herkes huzurda değildir daha... Bunlar arasında Uyar'ın Kürdistan'ında bir *coşku* vardır; vatanın bir parçası mı, bir muştu mu, yoksa bir umut mu; hepsi mi yoksa?

Uyar'ın kıyamet söylencesi (büyük ihtimal) "Özgü, Ölüye" adlı şiirle başlar; bundan sonra "Büyük Saat" ve "Güneşi Bol Ülke" ile de yaşanılır. Burada da bir Arabistan vardır ama, bir masal ülkesi olarak Arabistan değildir artık: "Bir Arabistan ve karşılıksız çek / Bir para ile dengesi / Korkunun sonsuz gelgiti kanında / Külotlar, korseler, adamlar"

Şiirin seslenilen halkı ve şiirin ekseni, "ey Mağribi" diye kodlanmıştır: Fas, Tunus, Cezayir; burası ya da onlar, "değerini ve sonsuz düzenini bulamamış göçebe"dirler; kendilerinden çıkmış, başkasının mülkiyetine geçmişlerdir. Bir yanda savaş vardır, göçmendirler; bundan sonra hatalı algılar ve kötü duygular onları bekliyor olacaktır; varlıkları bile, bundan sonra onları yok edenlerin elindedir; kendi ülklerine talip değillerdir, kendi düşmanlarına karşı rakip de değillerdir, düşmana kendi elleriyle gönderilmiş, damga pulu artık istediğiniz kimseleriz demek olan mektuplardır; onları, oldukları gibi değil, isteyen istediği gibi okuyacaktır; savaş süresince kurban, savaş sonrasında da göçmen sadece ilginçtir; göçmene sadece bu ölüm ve kalım dansından kalan korku olacaktır.

Şiirin tümüne bakıldığında neredeyse her kelimenin altında korku ve korkuya dayalı bir kaygı vardır; çünkü sınırı belirleyen ölümdür, öyle gelen ve beklediğimiz bir ölüm de değildir bu, "boynumuzu uzattığımız" ve açıkça, istediğin yerden kes diye belki de celladımıza yalvardığımız bir ölümdür bu ve sonuçta karşımızda olan da "ölü"dür; buradan korku tığ gibi mısra mısra işler: "Donuk, çekici, sonsuz ölü." Ölüm ise "bitmeyen büyük bir akşamdı, kurtulamadığımız / ondan, ne bulursa, donukluğuyla, bilgeliğiyle / ne bulursa hinliğiyle karalardı. O artardı / Onun hiçbir şeyi yoktu. Bir, tanımı vardı." Ölüme, yani yeryüzü kıyametine ve öldürenin özelliklerine gelince, "Yabancılar ve tırnaklar geldi. Bütün suçlar / övüldü. Pisliği göklere çıkardılar, katıldık" diye verilir. Onlara karşı biz ise varlığını tamamlayamamış, tümden kendini kuşatılmışlığa

bırakmış, elleri bile "para saymaktan", "cıvatadan, balatadan, üremesiz kadın okşamaktan" yıkılmış gitmiş varlıklardır. Yanı başımızda duran *Mağribi* ise dünyaya gelmiş değil, dünyaya atılmış, şimdi ise dünyanın içinde kıyameti yaşamış biridir; hiçbir zaman tamamlanmayacaktır, yok edilerek bir anlam bulacak "sonsuz sarı"dan (kederden) kurtulamayacaktır: Çünkü "sonsuz düzenini bulamamış göçebe"dir O.

Düzen ve sonuç "kutsal kitap ırmaklarından" aktığına, her yanımız ölüye bulaşmaktan "pis olduğuna" göre (bizde) "kıyıcılıkla yaratılış arasında bir şey olamamaktan" başka bir şey değiliz; "sonsuz düzen" Mağribi'ye kalmıştır; burası öteki taraftır, mahşerdir; hesap belki burada sorulacaktır.

Kıyamet ya da mahşer; kutsal kitaplarda bir gün olarak belirir: Kıyamet günü, Mahşer günü. *Tevrat*'ta (Leviler, 25) hangi gününün cumartesi günü olduğu ve kova burcundan kopacağı bildirilir. Kova'dan kasıt da iki şey (özellik) olabilir belki, ilki *biliyorum*'dur; ikincisi şüphe ve dürüstlüktür. *Tevrat* ayrıca kıyametin nedenleri arasında doğal afetler, iklim değişikliği, Nil'in kuruması, Kudüs'ün her yanının dikenlerle sarılması, zinanın artması gibi nedenler de sayar. *İncil*'de ise kıyamet, alametleriyle belirir, buna göre yedi mührün sırları ifşa edilir, ruhsal hastalıklar artar, soykırımlar yaşanır, engellilerin doğumu artar. *Kuran* ise kıyametin ikinci surun üflenmesiyle başladığını bildirir, bütün insanlar otuz üç yaşına gelecek, amel defterlerine göre cennet ya da cehenneme gideceklerdir. Üç kutsal kitapta da kıyamet bir zamandır; gelecektir ama biz bunun saatini bilmeyiz.

Uyar'ın "Büyük Saati"nde üç defa saat *sorulur*: Şiirin ilk bölümünde "Şimdi tarihte saat kaç"; üçüncü bölümde, "Saat, saat kaç hâlâ" ve son bölümde "şimdi saat kaç" sorusu. Bu soruların ilkinde şair, nesilleri tükenen dinozorlarla evrenin son gecesini yaşar; ikisi "bir ilkel eşitlik" içinde buluşmuşlardır. Şiirin başlangıcında "tarihi bir olmaz akış gibi" dizesi vardır, bu da bize kıyametin "insan eliyle" geleceğinin ayak seslerini verir; hem de hiç farkında olmadan ya da olup biteni bir oyun gibi sanarak; emekli konsoloslarla kâğıt oynarken, pastanelere giderken vs gerçekleşir. Şiirin ikinci bölümünde, ilk bölümde olduğu gibi tarihe vurgu söz konusudur ama ikinci bölümdeki tarih daha kişiseldir; iki yönlü bir kişiselliktir bu; bir yanda tarihten bildiklerimiz (Lady Montague, Aquinolu Thomas) diğer yandan dantel ve süslerle, mektup ve bayram şenlikleriyle ve sonra kışın gelmesiyle dağa gitme ve nihayet yurtlarda kalmayla dile gelen şairin kendi kişiselliği ve sonra bütün bunların hatırlandığı yer: üçüncü bölümünde Uyar doğum tarihine (4 Ağustos)[13] işaret eder gibidir: "Sırf bir doğru çıksın diye" Sırf bunlar

13. İkizler, yengeç ve aslan; mayıs, haziran, temmuz ve ağustos ayına takabül ederler. Sıcak aylardır bunlar; yaz.

doğru çıksın diye oturmuş, "dikiş dikmiş", "gözlükleri ve saatleri" sevmiş, okşamış, silmiştir; hem de "okşar gibi" silmiştir "gözlükçüleri ve saatçileri." Biri bakmak, daha iyi bakıp daha iyi görmek, diğeri zamanla ilgilidir. Şiirin dördüncü bölümünde ilk dize ("tarihi bir olmaz akış gibi) kelime değişiklikleri ile vurgulanır: "Tarihi yersiz bir akış gibi." Açıktır. *Olmaz* filli (olanaksız), yerini *yersiz*e (uygun olmayan) bırakmıştır. Burada bir dizi olumsuzluk sayılır: Hacı Bektaş kulları bunalır, çünkü şehzade Mustafa'nın başından söz edilmiştir; Mustafa Kemal bunalır, çünkü halk içinde "bir büyük imkân" kaçırılmıştır. İki bunama da Amasya'dadır. Yukarıda belirttiğim gibi Akdeniz'de belirir: "Bütün cinselliğimle Ak Denizi avuçluyorum." Bu istek, iki defa vurgulanır. Dikiş diken, gözlük camı silen adam olduğu yerden aya kalkar, artık güneş tepesindedir; ortalıktadır: "Ortalıktayım." Burada bir *sen* (seni) belirir yine; *sen* ve *Akdeniz*, aynı cihettendir: Akdeniz *avuçlanır* ve *sen*'in *göğüsleri* avuçlanır. Bu arada başına güneş geçer: "Saat, saat kaç hala." Yanıt da verilir: "Bilmem? Ben güneş saati kullanmıyorum." Boğucu bir yakınlıkla kıyametin yaklaşıyor olduğunu hissederiz, bunu da bizi *tarihi bir hazin balkıma* ifadesi verir. Balkıma, sancı çekmek, dalgalanmak, şimşek çakmasıdır (Tarihi bir hazin balkıma gibi) ve şair artık, "kafiyeyi bozmuştur." Bir dizi gerçek ve gerekçeden sonra, son saat sorulur: "Şimdi saat kaç?" Yanıt, "yıldızlar evet diyor uzakta." Vakit, tamam.

Bundan sonrasında *kurtarıcılar* aranır. "Büyük Saat"te bildiğimiz kurtarıcılar tercih edilmez. Öte yandan içe doğru hızla bir göç ve gurbetçi akını da var. Uyar'ın "Büyük Gurbetçi" şiirinde dile getirdiği gibi mesken de İstanbul'dur. Burada "sahipsiz dağlar" (ve bağlar) adına, kentte inmiş ve hep susan insanlar vardır: "Gurbet bir yazgıdır ulusuma."

"Malatyalı Abdo İçin Bir Konuşma" adlı şiirde Abdo "yüzünü güneşe dönen"lerden biridir. "Koca bıyıkları" olan bir adamdır, Malatya'ya girmemiştir, "Malatya'ya iner." Geldiği yer, adı "kanuna hemen uygulanan" Kâhta'dır; dahası bu adam "kadınını bir alet gibi güzel kullanan" biridir. Sık sık soyu unutulur. İşte bu adam, Abdo anlaşılmak ister. Kucağında büyük gözlü bir kız çocuğu taşır. Bu çocukla birlikte ona banka bağışı sıralarda, hastanelerin uzak sıra numaralarında (iki yüz bir) rastlarız. Kucakta duran, taşınan kız çocuğu "vîladî (doğuştan-fitri) kalça çıkığından daha kahraman"dır. İkisinin ruh halleri şiirde sürekli yinelenir. Bir başka yerde Abdo, kucağındaki çocukla koşuşturur, bir hastanedir *sanki*; sağlık paranın cepteki varlığına bağlıdır; Abdo ise ne paraya ne de çamaşırların asıldığı balkonlara alışkındır ama isteseydi, sonu bunlara bağlanabilirdi: "Biraz İslam, biraz yaban ve cünüp / ve batı ve para en güzel kurtuluştu."

İkisinin ruh hallerinden sonra bir "tabanca" görürüz. Abdo, silahı yerinde kullanmayı bilmez ama. Silah, dağlı aşk ve kan davalarında kul-

lanılmıştır hep. Abdo'nun kucağında iki yaşında çocukla şunu söyler: "Ben de dünyaya geldim geleli."[14] Bu ifadeyle beklenen, bizi kurtuluşa götürecek olana (Mehdi) bağlanırız ama aynı şey farklı bir biçimde de karşımıza çıkar: "Ben de dünyaya geldim geleli. Ölmezsem, öldürmezsem / Kim farkıma varır benim" (s. 310). Abdo, kendi elleriyle, kendini kurtaracaktır; salt onun kurtuluşu değildir bir de bu; kucağındaki kızı da kurtulacaktır. Abdo, Uyar'ın devrimci kahraman imgelerinden belki ilki, ilki değilse de en önemlisidir; çünkü, ilk kez doğrudan kurtuluş müjdelenir, burada özellikle Alevilikle birlikte kurtuluşun muştalanması ayrıca dikkat çeker; bütün sol yapılar 60'lı yıllardan itibaren Doğu'dan (Nurhak, Kızıldere ve Dersim) kurtuluşu başlatırlar; buralar (12. yüzyıldan beri) ilk yangınların çıktığı bölgelerdir. Abdo'nun kim olduğu, Orhan Koçak'ın sıkça vurguladığı bir tespitle 1984'ten sonra anlaşılacaktır.

Her Pazartesi'den sonra yayımlanan *Divan*'da da çağrılar yapılır, bir kahraman bulunmuş ve artık bizi kurtaracak biri aranmaktadır. *Divan*, "Münacaat" (yakarma, dilekte bulunma) ile başlar:

> Birden hatırladık seninle buluşamadığımız günleri
> Gel ey büyük bakış yüce suskunluk gel artık beri.

Bu iki dizeyle *Divan* başlar ve bundan sonra da açımlanır. Beklenen ile bir buluşma söz konusudur. Buluşamadığımız o *suskun* (yüce) sonraki dizede ortaya çıkar: "Kentleri ve kasabaları ve köyleri çevirdik senin adına." Sonra o saray ve zindanlara karşı olandır ama bunun yanında "bozgun ve şubat", "ekmek ve kan" ve "ekim" yine ondan gelir. Uyar şunu ister: "Hatırla, kendini hatırlat, o büyük haklılığı denize giden." Kim bu? Tanrı'ya benzemiyor ama Tanrı'nın özelliklerini alan bir yüceliği var; kulağımızda uğuldayan bir sese sahip sonra; *gel artık* sesi, bek-

14. Uyar'ın "Ben de şu dünyaya geldim geleli / Emanettin bir don giymişe döndüm" diye başlayan Pir Sultan'ın deyişine mi yoksa aynı dizeyle başlayan ve Turan Engin'in seslendirdiği mükkemel uzun havaya mı vurgu yaptığını kestirmek güç. Ancak çıkış hep Ali ve Pir Sultan olduğu için Pir Sultan ağırlıktadır (gibi). Uyar'ın şiirlerinde turna geniş yer tutar: *Turnam Seninle* (s. 40), "Turnam", "Bir Gün Bırakmayacağım" (s. 42), "Bir Sessiz Geceden Turnam" (s. 44), "Turnam Bir Ay Doğar Pasın'ndan" (s. 49) gibi pek çok şiiri vardır ve bu şiirler ilk kitaplarından biri olan *Türkiyem*'de yer alırlar. Hepsinde de ömür oldukça turnanın peşinden gidileceği vurgusu vardır. Turna pek çok anlama gelir; ilk elden Ali akla gelir, halka onunla başlar; buna Horasan Erenleri katılır; insan, İnsan-i Kâmil'e doğru uzun bir sefere çıkar. Bektaşi nefeslerinde turna ve devran birdir. Burada ruh göçü vardır. Ruh, tıpkı turna gibi döner; ondan gelir ve yine ona gider. Bunun yanında erenler turna görünümüne bürünür, onun donunda yol alırlar. Pir Sultan turnalara, sürekli şunu sorar, "Turnalar Ali'yi görmediniz mi?" Turna, deryada balık izini, gökte kamberin yüzünü bilir, görür; cennette, kevser şarabı içer.

liyoruz onu, çünkü gemiler, onda yüzüyor, duygu ve kalemi o besliyor: "Sen yarattın, sendeyiz, suyumuz, toprağımız, kanımız senden." İstekler sıralanıyor: "Artık bize soluk ver, bizi besle, kendini hatırla." Ancak, "biraz yavaş, biraz kutsal, beklerken az sevinçli" biri o; halk!

Tersinden okursak, beklenen gelmemiştir ve suskunluğun yerini kimsenin birbirini anlamadığı bir gevezelik almıştır; kentler, kasabalar ve köylerin kapılarını tutan eller nasırdan patlamıştır, aynı durum kara ve denizler için de geçerlidir; denizler her şeyi alıp götürmüştür, karalar birbirine girmiştir, saray ve zindanlara yenileri eklenmiştir, cehalet alıp başını gitmiştir, bilgelik kökü çürümüş bir ağaca dönmüştür; suyu kan beslemektedir ve her şey bitmenin raddesindedir, bitmiştir. Ancak o gelirse, mutluluk başlayacaktır, kurtarılmış olacağızdır.

Ancak halk, Uyar'ın iyimser neşesi (divanı) ile Tanrı katına çıkmış olsa bile, üzerindeki zırh her zaman, her koşulda acı verir; çünkü halk, insanın sesini kısar; oysa insan halkın ruhudur; insan yok, halk var söylemi Türkiye'nin kısa tarihine sadece katliamlar bırakmıştır. Bu sadece Uyar'a ilişkin bir söylem değildir; örneğin Durkheim için halk ve Tanrı birdir. Hegel ve Marx da topluluk ruhunu öncelemişlerdir. İyidir, hoştur ama insan olmayınca da halk, boştur.

Uyar'ın halkı beklemesi ve bu halkın gelmesinden sonra uğradığı çöküntü ve kararsız hava, "Toplandılar"da (1974) kararır. Geminin güvertesinde duran *biri* ("Güverteden Biri") şöyle tanıtılır; bilenen, tek bir şey vardır: *Öfke*! Halk ya da sen gitmiştir ama yine de garip bir O vardır; O, *sen* ve *halkın* yerine geçmiştir. Şiirde *halk* yoktur, *herkes* vardır, herkes tanıktır ve şair, herkesten biri değildir, sadece görendir "usul ve karanlık" içinde onu bir tek şair görmüştür, O da gemiye binmiştir: "O da bindi" Gemide herkes ne yaparsa, O da aynısını yapar, "herkes bir silah" alır, "O da bir silah" alır. Şiirin sonuna doğru şair yener: "O yendi." Ancak O, şair değildir. O, şaire duygu bakımından daha çok yardım edendir. Bir sonraki şiirde ("Şehirden Biri") yine O vardır: "Tiyatroda önemli bir öğe merdiven / diyordum / O da derdi" O kim? O, yasak ve buyrukların olduğu, kimsenin şaire hak vermediği bir yerde (ve her yerde) şairin ikizidir. İkisinin ayrı ama bir oldukları kimi zamanlar da vardır: "Denize bakıyorum, başımız dönüyor her şeyden" Şairin başı döner, onun da başı dönmüştür. Sonrasında "sevmenin, umudun, mutluluğun bir ağustos perşembesi olduğu gibi köşe başlarında diyorum / O da diyor" ifadesi vardır. Buraya kadar birliktedirler ve O, hep biliyor, bilen daha doğrusu şairin doğrusuyla bileşendir. Şiirin sonunda (dörtlükte), şair biliyordur, O ise "şimdi bir köşede bir bakkalda (biliyorum) / O, bir kadına bir savaşı anlatıyordur." Bu savaşta "hüzün bir cephe", "yoksulluk" bir silah olarak kullanılıyordur. O, halktan biridir. Bu sava-

şın hangi savaş olduğu da köşedeki bakkal ifadesiyle açıkça verilir zaten; savaşın yeri, kenttir.

"Güverteden Biri" ve "Şehirden Biri"nde tanıdığımız O, "Acının Tarihi" adlı şiirde *onun* diye gizli bir bölgeye çekilir; buradan görülür, eksikliği ile tanınan biridir çünkü O: "kalın ve karanlık bir çatı merdiveni gibi"dir, "suyun bardakta duruşu gibi"dir, dahası "evinde hemen hazır bir silah" vardır: "Beşer onar koparılan bir takvim sanki / bahara." Bunlar güzel şeylerdir. Uyar, bu güzelliği dile getirir zaten (bunlar), bir "serçenin kış günü yemidir", "Oysa gece tam yarısıdır bir günün / ve daha güçlüdür gündüzden"

Uyar'ın şiirinde beklenti ve umut üzerinden daha çok şey söylenebilir. Uyar'ın 12 Mart sonrasında yazdığı toplanamama vardır ama şair, birgün demek ister hep. Açık açık, insanlar-insan bir sunakta kurban edilmişlerdir ve bu yüzden, "kan sızıyor bir halkın dinmeyen uğultusundan". Bizi kurtaracak olan kimseler tek kelimeyle artık yok; asılmışlar; Deniz asılmış, Mahir ve İbo vurulmuş. Deniz Gezmiş, Uyar'ın şiirinde "bir kavganın anısı ve geleceği olarak" yaşar; Mahir Çayan, "Bir Süreğen İlkbahar" şiirinde "Mahir'i sorarsanız, dışarıdadır, Türkiye'de." Onların öldürülmesine "Gazete" adlı şiirlerde de rastlayabiliriz belki: "adını kendilerinin koyduğu güzel aşk / gene kendilerinin kaldı / gök el ve aşk olarak". Aralarda bir yerde bizi kurtaracak olan kimselere karşı Deccalleri de görürüz. "Bir Süreğen İlkbahar"da hem devrimcilerin hem de Deccal'in adı vardır: *Mahir'i sorarsanız, dışarıdadır, Türkiye'de.* Herkes dışarıda, Mahir de dışarıda ama Türkiye'dedir. "Toplandılar"ın ilk basımında bu dize vardır ama, sonraki baskılarda *Kaynak* ismi Mahir diye değiştirilmiştir. Tamamı ihbar (tedirginlik) ve haber (kaygı) üzerine kurulu olan şiirde anlarız, bir isimle, iki şey ifade edilmektedir: Mahir Kaynak.[15]

Uyar'ın önerdiği tek bir şey vardır: *Direnmek* ama aynı zamanda, direnmenin bir çeşit *beklemek* olduğunu bilerek, direnmek; sabır da bu bekleyiş içerisinde yerini alır. "Vaktin Çağrısı" şiirinde, kurşun döküp efsunlanırcasına "vakit dardır" ifadesiyle karşılaşırız; bir yanda beklenen diğer yandan şimdi gelmiş gibi bizi heyecana boğan bir ruh halidir bu, akar. Beklenen gelmemişse bile kapı her zaman açık tutulmalıdır. İsa'nın *dar kapıdan geçin* ifadesi gibi; O ya da beklenen, en akla gelmedik bir yerde, bir zamanda karşımıza çıkacaktır; bugün ya da yarın değil, her an. Hazır olmalıyız, tetikte; kulağımız kirişte.

"Toplandılar"da sunağa çekilen, öldürülen, asılanlar vardır; bunun yanında ihbar eden, göz yuman kimseler de. 12 Eylül'den sonra Turgut Uyar, belki de belleğinin bir yerinde Abdo ile, "Kayayı Delen İncir"de (1982) "Kırlardan Geliyorlar" diye bir şiir söyler. *Sen, Halk* ve *O'nun*

15. Orhan Koçak, *Bahisleri Yükseltmek*, s. 230.

yerini kırlardan gelenlere bırakır: "Kırlardan geliyorlar ellerinde sümbülteber / elbette kırlardan gelecekler / Başka türlü nasıl güzelleşir bu akşamüstleri."

Mahşer Sonrası, Tanrı, Medüza ve Şeytan

Türkiye İkinci Dünya Savaşı'na girmedi. Ancak savaşın etkileri 50'li yılların sonunda ortaya çıktı. Savaş sonrasında Avrupa'da insan nesneleştirilmiş, teknolojinin ameliyat masasına tıpkı bir kader mahkûmu gibi yatırılmıştır. Artık insan yüzeysel çözümlerin ağındadır; ne birey vardır ne bireyin kimliği. İnsan artık kendisini yok edenlerin kiraya verdikleri evlerde bir araya gelmeye başlamıştır; burada çiftleşiyor ve onların uygun gördüğü hastanelerde çocuklarını doğuruyor, sonra bu çocuklar onların istedikleri okullarda eğitim görüyor ve sonra yine onların ordularına asker olarak gönderiliyor; insan, onların fabrikalarında işçidir, insanın varlığı onların varlığına bir armağandır. Biz ve onlar vardır.

Bizim kendimiz için yaptığımız her şey bir zandan ibarettir; biz yokuz, onlar var; hayal edemiyoruz hiçbir şeyi, yaşamımız bizim değil, ölümümüz onlara yaradığı ölçüde bir ölümdür. İnsan dinlenmiyor, bir tek dil var, onların dili, Heidegger *varlıkların varlığıdır* dese de bizim konuştuğumuz dilin bir anlamı yok, olmuyor. Oysa dilin dinlenilmesi gerek; konuşarak ancak kendimizi ifade ederiz, böylece kendimizi aktarırız. Buradan dilin, düşüncenin yuvası olduğu fikri ortaya çıkıyor. Şiir dili korur, ruhu ortaya çıkarır; yaratılanı yeniden yaratır ve onu kendimiz için, kendimizde gerçek kılar. Heidegger, politikacı ve bilim insanları üzerinden gelişen dilin dili bozduğunu söyler; basmakalıp ve geyik muhabbetlerinin bile gerisindedirler çünkü. Doğasıyla da ruhu bozarlar. Şair, bir tarih felsefecisi değildir ama tarih üzerine düşünür; varoluşunu tasavvur eder; tıpkı Edip Cansever'in yaptığı gibi; O, *gözlerini sallantılı bir denize bırakır gibi içine bırakır*; buradan görür "yeniden doğmak için" bugünün yakılması gerekir. Burası neresi, burası şairin "yeniden doğmak için" çıkardığı bir yangın yeridir; ölümle sıkıntının dölleri, şairle birlikte burada doğar.

Türkiye'de yukarıda bahsettiğim gibi bir süre köy ve memleket edebiyatı yapılmıştır ancak bu şiire ve yaşama bir köksüzlük olarak sirayet etmiştir. Aynı şey kent ve kent etrafında örülen küçük esnaf için de geçerlidir. Çünkü şair varoluşunu tasavvur eden biri değil, onları aydınlatan, dahası onlara bir fikir gereği bakan kimsedir: Ahmet Kutsi Tecer'in "Gitmesek de görmesek de / O köy bizim köyümüzdür" şiiri bunun tipik örneğidir. Sonra Faruk Nafiz'in "Han Duvarları", Turgut Uyar'ın deyimiyle "alttan almanın" hiç içten olmayan "bir sevecenliğin" ürünüdür.[16]

16. Turgut Uyar, *Korkulu Ustalık,* İstanbul: YKY, 2009, s. 642-643. Ayrıca bkz. Orhan Koçak, *Bahisleri Yükseltmek,* s. 48.

Cansever'in imgeleminde bu zaman, onların zamanıdır: Karanlıktır. Kimse kimseyi görmez; zaten kimse yoktur, *onlar* vardır tek. Bize düşen isteklerimizin bastırılmasıdır. Bir tek onların istekleri vardır. Cansever onların verdiği kimliğe karşı kendi kimliğini arar, buradan bir serüvene doğru yola çıkar; yer kendi bilinçdışıdır ve kendi bilinçdışıyla yaşayan kimseleri (giderek) yanına çağırır; bir örgütlenme değildir bu; herkes kendi başına, kimliğine sahip çıktığı zaman bir örgüttür; "aşk örgütlenmektir" diyecektir buna bir zaman sonra Ece Ayhan.

Şeytana dayalı imge ise İkinci Yeni şiiri içinde geniş bir yer tutmaz. Cansever'de mite dayalı bir söylem içinde anlam kazanan bir şeytan ve şeytana dayalı bir imge vardır: "Nerde Antigone"de Medüza, "Tragedyalar"da Tanrı, "Çağrılmayan Yakup"ta Şeytan, cadı ağacı, "Kirli Ağustos"ta cin, "Manastırlı Hilmi Bey"de melek gibi...

Bütün bunlar Cansever'in "kendimi yüzerekten bir geçsem" (Gökanlam, VIII) dediği içinden; "ıssızı yonta yonta" çıkardığı derin gürültülerden; kendini "yonta yonta dağılan" mermerden ("Gül Dönüyor Avucumda"); "sayısız beni" toplayan bakışlardan gelirler ("O Yalnız"): "Ve içimde gezerim ucu sivri bir bıçakla" ("Eskiden Bir Takvim İçin Şiirler III") ve bu gelişlerinin mutlaka, nesnel bir karşılığı vardır.

Cansever'in "Medüza"sı (1961) sıkça yolumuzun düştüğü mitolojiden gelir. Bu şiirde uğruna yaşadığımız kimse ve kurumlar yoktur. Birine bir şey söyleriz ama o, kendine ait bir şeyi söyler bize: "Adımızı sorarız birine, o bize adını söyler." Şiir şöyle açılır: "Derin, sessiz, iyi böylece / Güz, ölülerini bırakan kuşlar / Yer kalmadı acıya ülkemizde / Derin, sessiz, iyi böylece / Gün ortası alacakaranlık bakışlar"

İnsan derindir, büyük bir birikime sahiptir ama sessizdir; *böylece* denilerek de insanın bir boşluğa fırlatıldığı anlaşılmaktadır. Diğer yandan *böyle* ya da *böylece* alttan alta bir şiddeti dile getirir. Onlar *derin* karşısında *yüzeysel* olanı, *sessizlik* karşısında *gürültüyü* dile getirirler. *Böylece* hem kendi halinden memnunluğu hem de onlarla, beni, bizi bir münazaraya sürükler. Ayrıca *böylece*, iç sıkıntının, bir şaşkınlık hali olarak da hissedilir; böylece biz, *derin*; böylece biz, *sessiz*... Ancak sıkıntı ve yalnızlığı da yedeğine alır ve her şeyi, (onlara ait olan her şeydir bu) boş ve saçma bulur. Biz ve onlar içinde tek gerçek, "gün ortası" alacakaranlıktır. Biz, birey olduğumuz için karanlığın farkındayızdır ama onlar, birey olmadıkları için karanlık aydınlık gelmiştir onlara hep. Gün ortası, yani eşit mesafedeki aydınlık içinde ben, biz birey olurken, onlar "ölülerini bırakan", yani kendine yabancılaşmış kimselerdir. Onlar, kuşlara eşittir; dünyaya bir kuşun dala konması gibi gelmiş ama niçin geldiklerini bilmemişlerdir. Kuşun uçma, yaşama sınırı ne ise onların yaşama ve hayatta kalma sınırı da odur. Kuş ve bakış süreyi dile getirir; buna *ömür* diyebiliriz belki; kuş için *uçuş* ne ise, onlar için *bakış* da odur, bir anlık-

tır; bütüne yayılan bir *bakış* söz konusu değildir. Cansever kasıtlı olarak (kafiye kaygısı olmadan) *kuşlar* ve *bakışlar* demeyi tercih etmiştir. Bir varlığa değil, *varoluşa* dikkat çekilmek istenmiştir, kendi varlığının farkındalığının önemli "derin, sessiz, iyi böylece" denilerek ikinci kez yinelenmiştir.

Şiirin giriş bölümünde *medüzaları* görürüz. Saç tellerinin her biri yılandır, bakışları ise can alıcı bir güzelliğe sahiptir, şeytan ya da ifritin bir başka halidir; kafası kesilince kanından (Pegasus ve Khrysaor) başkaları doğar. Su yerine kan içer. Yaşam yeri kurak beldelerdir. Şiirde medüzadan çok, medüzaların yaşam yeri olan kurak beldeler dikkat çeker. Ülkemiz onların ülkesine benzer ve medüza nasıl kurak olanda yaşamaya mecbur bırakılmış ve burada kan içerek ayakta kalmışsa, tıpkı onun gibi insan da artık mecburen yaşıyor ve kan içerek ayakta kalıyordur. Şiirde *çizeriz yeryüzünü kaygısız ayaklarla* denilerek de bir yere, ülkeye sıkışmışlıktan söz edilir zaten.

Dünya burasıdır; yani kan içilen, kurak bir yerdir (Eliot'ın "su yok" dizesi de burada hatırlanmalıdır bence). "Tragedyalar"da koro bunalımı yüksek sesle dile getirir. Radyo, yıkımla açılır: "Sokaklar, köpekler, tanrının bütün eşyaları". Her şey ve herkes ölüdür: "Ölüyüz. Ölüler kendilerini toplar orada" Orası denilen yer, *çağlar*dır; çağlar kalın, gerilmiş ve her zaman bir ok gibi eyleme hazırdır ve onlardan, bize kalan "kan saatleridir", sonra çarşılar; kendimizi satın aldığımız, kendimizi sattığımız çarşılar; bundan sonrası kandır. Kanla "nadirlik" elde edilir; kan ile "azıcık olmak" elde edilir. Bunların evreni içinde iki kişi çıkar karşımıza, Lusin ve Stephan; Lusin şunu söyler: "Unutulmuş gibiyim ben. Ve insan / Bir bakıma unutulmuş gibidir." Tanrı bizi kurtarabilir mi? Tanrı olarak insan belki?[17]

Cansever episodların üçüncüsünde, gelmenin değil de "Bir gün tanrısız ve bavullarsız çıkagelmenin" kimi yollarını arar. Bulunur mu, belki; çünkü "avuçlarsız" ve "bavullarsız" gelmek mümkün değil; bilet, gişe, memur ve güneş gözlüklerinin kayan sallantısında bu mümkün değildir ve ilerde korobaşı, "hepimiz tanrı kaldık, kimse mutluyum demesin" diye seslenir bize. Ama gerçek böyle midir? Çünkü ölüyüz ve geceye değin bir ölümlü "kendini tanrıya yok" dedirtmiştir. İşte bu varlık dünyayı, "kirli ve büyük bir sirk çadırı gibi uçsuz bucaksız" bir şekilde yaratmıştır: "Tanrımız bilincimiz tanrımız." Sirk tanrısı, bizim "aşkınlığımız" olmuştur.

İnsanın Tanrı olduğu yönündeki düşünce biraz daha gelişir. Stephan için, Lusin bir zamanlar mutluydu ve bunun nedeni de Tanrı'ydı; çünkü

17. Turgut Uyar, "Bu karanlık böyle iyi aferin Tanrıya"; Cemal Süreya, "Sayın Tanrıya kalırsa seninle yatmak günah daha neler"; Ece Ayhan "Üç masa ötede bafra içen bir Tanrı / bacak bacak üstüne atmış / penceresinde bir şehir / şehirde bir sokak / Sokakta bir beyaz rus kadın" diye anlatıyordu Tanrı'yı...

Tanrı "bütün isteklerine" yetiyordu. Ancak şimdi Lusin inançlarını kaybetmiştir; bir yanda insanın bir parçasıdır, diğer yandan "büsbütün yabancı(dır) insana"; giderek Tanrı'yı bulmuştur ama Tanrı da yitirmiştir "kesinliğini bir insan kılığında" Lusin "Tanrı'ya inandıkça" Tanrı vardır diyecektir en sonunda. Bütün bunlar ise bir oyundur, "hepsi yalnız bıraktıkları için bir oyun."

"Tragedyalar"da ilahi yoktur, insan vardır ve bu insan, her zaman başkasına dönebilir bir özelliğe sahiptir; kendi ve karşıttırlar. Biri diğeri kadar insandır; yani biri diğerine yol tarif etmez, gider ve isterse karşıtı ona döner, onu izlemez, o olur ve yola birlikte gidiverirler. Biri diğerinden kayıtsız değildir ama biri diğerini arar, bulduğunda var etmez, bulduğunda yok etmez; bulduğunda kendidir zaten. Bir kopya değildir, taklit edilemez. Biri diğeri olmadığı gibi biri diğerine özenmez; kişiler birbirlerinindir zaten. Suç yok, ceza da yok; suç ve ceza toplumdan ya da inançtan gelirler ama tragedyaların kahramanları bireydirler, bireyselliklerinden gelirler.

"Çağrılmayan Yakup"ta Yakup, yine bu tragedyanın içinden konuşur; ben de öteki de yine kendisidir; hem ben (Yakup) olarak konuşan biri vardır, hem "dedi Yakup" diye Yakup'u anlatan biri (ikizi) vardır; bu, Yakup'tur ama bazen Yakup'un dışına çıkar, çünkü içini ve dışını görmek, göstermek ister. Biri diğerinden mi gelmiş acaba? Araya giren ama bize bir kıssa olduğu pek hissedilmeyen Yusuf ile Baba ve Oğul meseli mi anlatılıyor; şöyle mi deniliyor, aynılar, aynı yerden gelmişler: "Ben, yani Yusuf, Yusuf mu dedim? Hayır, Yakup / Bazen karıştırıyorum" Birini diğeri yapan nedir? Bir kör bizi kör eder, bir sağır bizi sağır eder. Bir baykuş bizi baykuş eder... Buradan işte Tanrı açılır. Tanrı'nın ayak izlerini görürüz. Yer, kumlardır: "Bağırdım, bağırdım, bağırdım" Kumlar arasında bir de *şeytan minareleri*; onlar, tümden bir ruh halini bildirirler ama işaret ettikleri tek şey *tutkudur*. Neyin tutkusu?

Belki *ayak izini* bulmanın tutkusu. Bu izlere Yakup nereden gelmiştir: Önce bir odaya almışlardır onu, ellerine, gözbebeklerine ve "daha başka yerlerine" bakmışlardır, sonra da kapıyı göstermişlerdir. Denize buradan gelmiştir, *izi* burada görmüştür. Onu odaya alan irade ile denize getiren irade bir değildir ama; oda düpedüz bir sorgu yeridir, burada kendinden çıkarılmıştır; kıyıda ise kendine gelmiştir. Özetle, odada her yerine bakmış ama bir şey bulamamışlardır, kıyıda aradığını bulmuştur; her iki koşulu da birbirine bağlayan bir arama vardır sonuçta. İkisini ayırtan, aranandır.

Şeytanminaresi, evet, yurdu denizdir, yeri kıyıdır ama bize daha çok oda imgesiyle birlikte bir ittifakı gösterir; düpedüz yer bir odadır ve burada kişi kendini sorgular adeta, şeytanminaresi akvaryumdadır, biri diğerinin izini bularak çoğalır, biri diğeridir, biri diğerini izler hep. Aynı

dizge doğrudan akvaryuma yapılan bir gönderme ile "Otel" şiiri üzerinden gözlemlenebilir. Burada deniz, her şeyi unutturan bir adam gibidir ve daha "gelecekti bir gün yeniden" demeye bile kalmadan, çıkagelir O; sinirlidir, gürültü ile yükselir hemen: "sanki bir akvaryumun içinde / Yapayalnız kaldım ben / Yanımda başka akvaryumlar ve / İçinde başka birileri / Doğrusu müthişti bu, denizin icat ettiği bir mezarlık gibiydik / başka değil / Hepimiz az çok kımıldıyorduk çünkü / Hepimiz ağzımızı açıyorduk arada / Bir sesi dışından olsun yakalamak için / Ama nafile / Yoktu ses". Ama sesi duymak için bir tutku vardır işte.

"Kirli Ağustos"ta da önce bir oda açılır; burada odanın şeklini alan bir adam görürüz ve bu adam iniltili bir varlığın sesini duyar, sonra yazgısını; yazgı, "içinden bir dal parçasını yiye yiye" dal olan bir böceğin garip "yazgısına" döner; bu, "ne ölüme benzer ne ölümsüzlüğe". Derken odanın içinde bir *cin* ile karşılaşırız. Onun karşısında kendimizi "tapınırken" buluruz ve gece boyunca, biz nereye gitsek, o da bizimle gelir; cin, "büyülenmekten arta kalan" bir bitkinliğin içine siner sonra: "Sahi, o ölen kimdi?" Öleni tanırız. Ölen, "ilkel bir acı gibi / Düşüverdi ilk bakış gözlerinden / Kaskatı. Ve belirdi sanki yüzünde / Görünürdeki tek şey; daha sonra da olmak." Sonra bir bira içer, kapıyı çekip gider. Şiirin sonrasında cin ile içki olarak cin yer değiştirir; biri diğeridir zaten: "Seni bir daha kendine gömen, bir daha / Kendine gömdükçe de bir önceki acı yenisinden / Elbette ki güzeldir." Final buruktur, ikisini de bize veren yalnızlıktır: "Cin bitti". *Oteller Kenti* kitabında "Sera Oteli"nde de benzer bir cin vardır: "Cin de yok, votka da / Konyak içer miydiniz / Ey ilk aldanışın doyumsuz payı / Seni de yitirdim çoktan" Yitirdiğimiz, bulacağımıza gebedir; Phoenix Oteli'nde küllerinden doğan Phoenix (Anka), kendini değil başkasını doğurur: Bu doğum hep tekrarlanır; Umutsuzlar Parkı'nda "bir yığın ölüden" gelmiştir; "Antigone"de ölümün "yepyeni bir sözlüğünden" konuşmuştur ve en güzeli, "Tragedyalar"da Stephan'ın "bir ölü gömme töreninden" doğmasıdır.

Bütün bu doğumlar içe kapanmışlık içinde ve varlığın ağırlığı altındadır. Çünkü kaçış tıpkı Kafka'da olduğu gibi korkmanın sonucu gelişmemiştir, her şey, kalabalıktan, kuru gürültülerden uzaklaşma içindir. "Phoenix"te "eskimiş bir tutuşla şarabını içen" kadınsız "bakışlarla bekleyen" biri vardır ve bu adam, acılar olmazsa "kim sevişirdi" diye sorar. Çünkü dünya, "ipini kendi gerip ufka bakanlar"ın dünyasıdır. İşte bu arada, "susmanın su kenarına" geldik dediğim bir zaman, bakmıyor gibi bakan, durmuyor gibi duran Cemal birden dudağını kesiyor, bu canlanıyor gözlerimizin önünde, hem de kırmızı bir balıkla oynarken: "Balıkta kırmızıydı, kan da / Ve balık yüzerken geçti-gördüm iyice / Dudaklarından." Cemal ağlamaz, hiçbir şey söylemez. Zaten "Bu çocuk anlaşılmayanın ta kendisi"dir. Yalnız sorar, "Bu yüzden sana soruyorum

bende Melekler dişi midir Hilmi Bey / Dişidir diye tutturdu / Yani ben... / Öyleyse neyim / Elimde bir yapma çiçekle"

...

İkinci Yeni içerisinde kendine özgü bir yeri olan Ece Ayhan geniş bir birikimle karşımıza çıkar. İlginç biri olduğu kadar, şiiri de ilginçtir.[18] Yekten söylemem gerek Ece Ayhan devlete karşıdır ve onun deyimiyle "devletle iki kaşık gibi iç içe olan" şairlere de karşıdır. Ezra Pound, iyi şairdir ama *devletçi* olduğu için Ayhan ona karşıdır. Türkiye'de Yahya Kemal ve Nâzım Hikmet devlet şairleridir. *Devlet adamından kültür adamı çıkmaz*; örnek olarak da Hasan Âli Yücel derdi Ayhan; bu yüzden Can Yücel ile hatırı sayılır kavgaları olduğunu bilmeyen yoktur. Devletlerin kültür adamlarıyla barışık olmayan biridir. Kültürü ona göre halklar yaratır, devlet de bu yaratılanı sömüren bir araçtır. Bu yüzden devletin yarattığı her şeyden kaçmak gerekir. Bunun bedeli belki yoksulluktur ama şair bu bedeli ödeyen kimsedir. Şiiri ve tarihi "bu sarışınlar" dediği kimselerden kurtarmak gerektir. *Bok atıyorsun* diyenlere, yanıtı kısadır: *İşim bu.* Edip Cansever'in deyimiyle Ece Ayhan "kendine sürgün, adresi olmayan bir yaratıktır." Bu yaratık, Cansever için her şeyden önce dildir; bunun için *kilit* kelimesini kullanır. Yani hangi yöne dilin döndüğünü bilmek gerekir.[19] Ayhan çok kaynaktan beslenir: yakın ve uzak tarih, coğrafya, folklor, mitoloji, masal, destan, günlük gazete yazıları. Ancak bunların hiçbirini olduğu gibi kabul etmez. Bu yüzden, onun deyimiyle masanın üstüne değil, çoğu zaman ve her zaman masanın altına bakmak gerekir. Kahramana masanın üstünden baktığımız zaman bir ulus, altından baktığımız zaman "başka biri, belki?" çıkar.

Ayhan'ı tarihe iten nedir? Bu soruyu kendisi yanıtlar. Ki dikkatli bir Ayhan okuru, onun tarih 12 Mart darbesinden sonra geliştiğini bilir. Ancak bu onun ilk şiirlerinde tarihin olmadığı anlamına gelmez; örneğin azınlıklar babında ilk önemli şiirler *Kınar Hanımın Denizleri*'nde (1959) yer alır. Kitapta yer alan "İbraniceden Çizmek" şiirinin deltasında tarihe dönük kimi ipuçları yakalanabilir; Hıristiyanlığa karşı, Musevi-Müslüman ittifakına dikkat çekilebilir: "Ve bayraklar dolusu bir bayramı kente /

18. Ece Ayhan *Özgür Gündem*'e yazı yazdığı zamanlar gazeteye gelirdi. Şiirle ilgili olanlar da etrafına toplanırdı. Şiirle ilgili sorulara tarihten, güncele pek çok olay ve kişiyle birleştirip cevaplar verirdi. *Struma* gemisini ve Urfa'da işaretparmakları kesilen Yahudi aileyi (Malatya Davası) ondan duydum. Heybeliada Sanatoryumu'nda yatarken Kenan ile birlikte ziyaretine giderdik. Bir sürü küçük parçaları olan anı. En ilginç olansa İsmail Beşikçi idi. Herkesin tezleri ve hapis hayatıyla ilgilendiği Beşikçi, onun için bunlara ek olarak bir de karısının ördüğü, el işi kazaktı. Bunu görmüş ve bu adamı görmem gerek deyip Ankara'ya Beşikçi'yi görmeye gitmişti.

19. Edip Cansever, *Şiiri Şiirle Ölçmek*, İstanbul: YKY, 2009, s. 152-155.

İbraniceden."[20] Bunun yanında "Babil'den Bir Piç'in Propagandası" uzak tarihe, "Ut" şiirinde Tanzimat Fermanı'na, "Apaş Paşa Şapa Oturdu" bir paşaya doğru bizi götürebilir ama bunlarla Ayhan'ın kurduğu ilişki tarihsel değil, simgeseldir. Aynı şeyler *Bakışsız Bir Kedi Kara* (1965) için de söylenebilir. Burada şiir tarih ilişkisi değil, bir yaşantı üzerinedir ve çok diplerde bir tarihsellik varsa da, bu yine tarihin değil, dilin içerisinde, dünyanın bir hali dahilindedir. Dahası ve dahası, şairin tarihe olan ilgisi şiiri tarihi bir belge yapmamak üzerinedir. Çünkü, şairin tarih derdi, bellektir. Açıklama yerini, gizlemeye bırakır. Ayhan, bir yanda gizli olanı açığa çıkarmak isterken, diğer yandan tarih içinde devlet tarafından saklanılanı bulma telaşındadır. Buradan Kürt meselesi de didiklenir. *Devlet ve Tabiat* kitabına, *Kürt Çiçekleri* demeyi düşünür. Tarih bahsini burada kesiyoruz.[21]

Cansever'de şiir *yapılan bir şeydir* ama, Ayhan'da *kurulan* bir şeydir de. Doğasıyla bu *kurma*nın kaynaklarından biri masaldır. O bir Ortadoğulu olarak masala yakın bulur kendini. Sürekli anlatmakla mükelleftir. "Orta İkiden Ayrılan Çocuklar İçin Şiirler"den (1970) biri olan "Arapların At Koşturmaları"nda şöyle bir dize vardır: "Açıl Doğu açıl! Açıl dağarcığım / Açıl Arapların at koşturması açıl!" Kitabın sonuna eklenmiş alınlıkta ise şiirini bir yandan açıklar diğer yandan şiiri içinde masalı değerlendirir:

> Irmakları hiç kesilmeden, kaynaklarına kadar yüzüyor, bir yandan da kutulardaki tek renk karayla, bir masala çalışıyordu, alınlığı şöyle: Maveraünnehir Padişahı, oyunsu, Şehrazat erkek, ezberlettirmiştir kendine, saklıyor. (...) Bu yazıda bile, burnunu bir parmağa karıştıran, zalim bir kamu çiçeğinin bozduğu bir çocuk yüzü, yukarı kaçtığından, onun boş bıraktığı soğan mürekkebiyle yazılmış sırayı, ateşi olanlar yakıp görürler ve utanırlar mı? Çağdaş bir masal babası yerinize utanıyor.

Buradan, *çocuk içinde* duran Ayhan'ın masalı da başlıyor. Nehir tersine akıyor; Şehrazat erkek oluyor, ejderha cinsel şiddetin su geçirmez adasında kapatmasının "zincirle bağlı kollarını" yalıyor.

En ilginç ejderha "Sardunya ve Çocuk" adlı şiirde beliriyor: "Rüzgâr, sürükleyip duruyor dışarlarda; küf gözlü, tenekeden bir ejderhayı ve

20. Ece Ayhan, *Bütün Yort Savul'lar*, İstanbul: YKY, 1994, s. 204; Bundan sonraki alıntılar, bu kitaptandır.

21. Ece Ayhan tarihle ilgili görüşlerini çok sık yineleyen ve bunu yazan bir kimsedir. İlgili kimseler 1975'ten önce ve sonra tarihle ilgili görüşlerini okumak için "Tarihe Bakarsanız Anlarsınız", "Acaba Tarihe Bakarlarsa Anlarlar mı" ve "Ve Geldik 'Tarihe Bakarsanız Anlarsınız'a" adlı, 1992'de *Özgür Gündem*'de (Temmuz-Ağustos, 1992), daha sonra *Şiirin Bir Altın Çağı* (İstanbul: YKY, 1993, s. 40-47) adlı kitabında yayımlanan yazılarına bakabilirler.

paslı bir cesedi. İmsaklarda beklenir her zaman, derin gulyabani çünkü" Yeryüzünde *sardunyaların geceleri satışa çıkarılmış* öyküleri buna eklenince tenekeden kastın çocukluk (oyunları), rüzgârın hiçbir şeyden habersizlik, gulyabani ve imsakla birlikte ise bu oyunun sona erdiğini ilk elden söyleyebiliriz ama, açılan hâlâ evine (imsakta, hâlâ uyurken) dadanan gulyabani üzerinden ayrı mevzu da karşılıyor bizi. Gulyabani hikâyelerinde birilerinin ya evi terk etmesi istenirdi ya da bir miras vardı. Belki bu çocuk da, bu evde istenmiyordur. Kim bilir?

Ayhan çocukluk günlerinde *canavarlar* ve *devler* vardır; *Firavun* şiirinde canavar bir dövmedir, şiddet öğesidir: "Tutakında 'seviyorum' yazılı bir tabancaya koşardım" "Çocukların Ölüm Şarkıları I"de bu dövme dev olarak yeniden karşımıza çıkar: "Keten entarisi / tertemiz / sabun kokar / iyi durulanmamış / aynı verimli kız / tütün içiyor boğularak / beş renk bir çıkarma devin kollarında". Bir başka şiirde bir adam bir dudağı yerde bir dudağı gökteki devlere benzer ama arada bir fark vardır; bıyıklıdır ve annesinden bir makas ister, çünkü, "Rum'a ve biraz da Avrupa'ya sarkmış bıyıklarını kırpacak"tır.

Dikkat edilirse, başta da vurguladığım gibi sürekli bir dönüşüm söz konusudur. *Binbir Gece Masalları*, "Binbir Gün Masalları"na döner şiirin kahramanları da bu dönüşüm içine girerler. Şiirin anlatıcısı anguttur: *Ağzında bir elmas.* Sonra bir şehzade; "paslı demirden pençesi, ala göğsü kalkan" gibi; ama, "Bir domra çalgısı, betimler vurgularını korkunun. Bükülmez boynu. Bin bir gün masallarıyla bezenmiş / Yalar kapatmasını zincirle bağlı kolları, kızgın bir ejderha". Her koşulda Şehrazat (şehzade) bir başka şiirde de "ey erkek" diye karşılanandır.

Büyücüler de şiirde yerini alır. "Sevgili Uğursuzluk"ta şu dizeler yer alır: "Konuşuldu bir Cumartesi kırımlardan. Kapalıydı büyücüler. Astılar içine bir içki şişesinin. Ayağında gümüş ağır potinler. Sevgili uğursuzluk. Serseri'yi" Benzer bir sahne, "Bir Fotoğrafın Arabı" adlı şiirde de görülür: Şiirin kahramanı büyülüdür; hatta "bir pericik yüzünden bakılamaz" biridir. Sonra taştan geçit. "Elli yaşlarında cadının çekmecesinde" yaşıyormuş, buraya çivilenmiş. "Çiçek satıcılarının o sürgününde Kudüs'e gitmiş, Çalar Saat'e yerleşmiştim"

Cinler de dev ve canavardan sonra yerlerini alırlar; *Mısrâyim*, bir Yahudi ismiyle cinler padişahının ülkesi açılır. Şiirde sözü edilen yeniyetmenin omuzlarında "simruğ kuşu" (eskiden ötermiş), üstünde de bir yelek vardır; bir gün uçurma uçurtmuş, yüzüğünü düşürmüş, yakalanmıştır. Kirpikleri kesilmiş, pantolonu soyulmuş, gümüş bir şamdana oturtulmuştur; zifte boğulması, damgalanması da cabasıdır. İşte bu adam, saçlarını uzatmıştır, yalnızlığı sever.

"Epitafo" şiirinde şeytanı da görürüz artık: "Onları çağırıyor çığlık çığlığa, bir iskambil kâğıdı sokağından, malta taşları üzerinde, çocuk

oyunu binlerle. Şeytan çizilmiş" Şeytanı gördüğümüz bir diğer şiir ise "Gizli Yahudi"dir. Yahudi ve şeytan, biraz daha ileri gidersek cin ilişkisi olumsuzdur ama, Ayhan için bu söz konusu değildir. Ayhan'ın "sürgün bir kitle"[22] olarak Yahudilere ilgisi ilk şiirlerinden biri olan "Vedha'lardan Birinde" (1955) ile başlar. Bu şiirde Musa, *kumarbazdır*; peygamberlik ise mesleğidir. "Ayşe Dolley'in Bulunmadığı Bölge" adlı şiirde de Yahudiler vardır ve bir felakete bakar gibilerdir: "Artık onları bile tanımıyorum / Romanyalı pembe gözlü şeytan –Yahudi soyundandır biraz– / Harita bilmeyen bir Vedha'yı / Bir ağacı yakıp içer gibi öpüyordu / Eski takvimleri seve seve kullanır / Ben ikinci gözümü bir kurşunla değiştim / Ne denebilir benim gözüm maviydi"

İlk şiirlerdeki temel izleklerden biri intihardır. "Duba'dan Laternacı" adlı şiirde azınlıkların arta kalanı olan laternacı görülür. Bu laternacı sadece çalmak için çalan biridir: "Çaldığı hava ne tanır ne sever benim gibi." Artık o, kendi çaldığını bile anlamaz biridir. Sonra adamlar belirir: "Adamlar geldi denizden ölmüş / Kimin şansı yoksa bırakmış ellerini dubadan." Bu arada bir uşak da "üçüncü katın balkonundan aşağı" atmıştır kendini. Uşaklığı kendine yediremediğinden mi? Belki. Bundan sonraki dize şairin kendisine dönüktür: "Çocukluğu saklasaydım benim de ellerim olurdu dubada". İlk şiirlerden biri olan "Islak"ta yine bir intihar vardır; her şey ıslaktır: Gölgeler ıslak, renkler, şehre dağılmış ve ıslak ve bir de üşümek vardır: "Üşümek üşümek bakmayınız genç adama / Gözleri var / Elleri var, avuç içleri ıslak ıslak"

Deniz ve deniz üzerinden ölüm imgesi bir başka şiirde gitmek üzerine kurulur. "Üç Gencin Kalbi" adlı şiirde bir genç vardır, yeşil gözlü: "Bir gemi arar durur / Bulutlardan" Ancak deniz ve kapı, bir yere kapatılmışlık duygusu en iyi kendini "Anahtar" adlı şiirde gösterir. Bu şiirde hep cellat olan ve aldığı candan sonra gülümseyen çingene "gülen artık çingene değildir" denilerek dışarıda bırakılır ama yine de şu sorulmadan edilmez: "Anahtarları çalan bir çingenedir / Bir çingene mi bir çingene bir çingene." Adı birdir ama, biliriz, artık o bir, çokça artmıştır.

Deniz bakılıp rahatlanan; bize soru sormadan bütün yanıtları bize veren ve dahası iyot ile içimizdeki intiharı hafifleten bir *belde* değildir. Tümden felaketler vardır deniz üzerinde ve bunların tümü de çocukluğa sirayet edip bir bellek oluştururlar. Ayhan da bu belleği boğulanların, kıyılara vurmuş naylon bebekleriyle kucaklamıştır hep. Kod ise kaybetmektir. Musa bile kaybetmek üzere kumarla oturmuştur şiirde. İlk şiirler dışında da Yahudi imgesi gelişkindir ve burada Yahudi, hep bir kurt

22. Enis Batur Ayhan'ın şiirini şu zemine oturtur: "Tanzimat dönemi tiyatrosu (kapanmış bir dönem),Pera (tarihe karışmış bir isim), Ermeni tarihi (gizlenmiş bir tarih), Yahudi ulusu (sürgün bir kitle)." Enis Batur, *Tahta Troya,* İstanbul: YKY, 1981, s. 135.

kapanının içindedir. Ayhan, *Ortodoksluklar* (1968) kitabında yer alan şiirlerde Yahudiler üzerine biraz daha düşünür. Sanki bir atmacadır, tüyleri dökülmüştür, şimdi bu tüyleri toplama telaşındadır. Bunlar, "arık bir çocuğun yüreğindeki eğrilik"ten gelirler. Ama artık çocuk büyümüştür ve bu *eğrilikle* bir hesaplaşma söz konusudur. Dahası okur, onu kabul ya da red edecek durumda değildir; tahammül, belki ama bu da bir çıkmazı getirir, çünkü Ayhan, bir şey söylemeyecektir, bizi, bir şeyle itham edecek ve biraz daha ileri gidip dil üzerinden bizi kendine "maruz" bırakacak, keskin tarih tabakası, balyozun hışmına uğramış buz gibi dalga dalga yayılacaktır. Enis Batur, bu *Ortodoksluklar'ı* bize "biçimli sapkınlık", "öz doyum" ve "eşcinsellikle" açıklayacaktır.[23]

Ortodoksluklar'ın ilk bölümünde şairi *Malta Yahudisi*'ni okurken görürüz. *Malta Yahudisi* ile Marlowe Yahudi düşmanlığıyla suçlanmıştır. Oyunda *Üç Yahudi* ve her zaman ticaretle ilişkilendirilen servet sahibi kişi olarak da Barabas vardır. Barabas, şövalyenin deyimiyle "küçükten fazlaya, fazladan en çoğa" ulaşmış biridir. Barabas için hiç de böyle değildir ama, servetin sahibi tarafından zenginlik ona, onlara nimet olarak verilmiştir.[24] İşte Ayhan, barındığı bir sandukanın içinde bu kitabı okur. *Ortodoksluklar*'ın sekizinci şiirinde de yoksul bir tefecinin evinde yapılan bir toplantıdan söz edilir: "Tilki basmış bir kadındır görgü tanığı." Sonra "sünetli bir Hristos. Karışmış aralarına" (s. 150). *Bakışsız Bir Kedi Kara*'nın ilk şiirinde ("Bir Fotoğrafın Arabı") Malta, bir humma biçimi olarak dahil olur şiire ve masal bahsinde ifade ettiğim gibi şiirin kahramanı çalar saatin içinden Kudüs'e varır. Burada bir şiir diğerine uzanır; *Malta Yahudisi*'nde sandukanın içinde olan şair, "Bir Fotoğrafın Arabı"nda bir saatin içinde belirir. "Kudüs Fareleri" ile de iki şiir intihar anıştırmalarıyla (arsenik götüren bir uşak efendisine) birleşir. Balkondan atlayan uşak ile arsenik taşıyan uşağı bir araya getirebilir miyiz? Belki, ikisi de kurtulacaklarına inanmışlar. Burada ve buna benzer birçok yerde Ayhan, kendini onlarla birlikte kurtarmaya çalışır; bu, tek şeyle mümkündür: Kendi ülkenin, kendi bedinin sınırlarından çıkarak ya da tebeşirle İbranice bir güvercin çizerek tahtaya, olmazsa Firavun ile sabaha kadar birlikte olarak; bu da olmaza, çünkü, diyecekler, o keşişin kanını taşıyorsun sen. Çalar saate yerleşen, sanduka içinde Marlowe okuyan adamın kurtulması gerek ama nasıl? Selanik: "Çağırmak için onu tâ Selanik'ten" gelecek ve gidip "bir ilkokulda uyuyacaktır" ama: "Gelir bir dalgın cambaz. Geç saatlerin denizinden. Üfler lambayı" Bundan sonrası buruktur: "Geçer sokaktan bakışsız bir kedi Kara. Çuvalında yeni ölmüş bir çocuk. Kanatları sığmamış. Bağırır Eskici Dedi. Bir korsan gemisi! Girmiş körfeze."

23. Enis, Batur, *Tahta Troya,* s. 129.
24. Marlowe, *Bütün Oyunları*, s. 388 ve s. 379.

Bütün bu denize dayalı şiddetin altında 1938-42 yılları arasında Türkiye'ye gelen ama demir atmaları engellenen gemilerin hikâyesi vardır ve Ece Ayhan bunları hep çocukluk dünyasındaki leğen gemisiyle birlikte anar. Bunlardan biri Ayhan'ın sıkça sözünü ettiği Struma gemisidir. Ancak ondan önce de *Parita* ve *Sakarya* gemilerinin buruk bir hikâyesi vardır.[25] *Struma* gemisi (12 Aralık 1941) Romanya'nın Köstence Limanı'ndan (790 yolcu) hareket eder. İstanbul'a varınca geminin motoru bozulur. Yolcular para ve mücevherlerini verip yakından geçen gemilerden yardım ister. Gemi yapılmaz. Derken ikinci bir motor arızası... Gemi 15 Aralık'ta Sarayburnu açıklarına demir atmak zorunda kalır. Bu arada gemiyle ilgili olarak Almanya, Türkiye'ye bir uyarı verir. Gemide salgın hastalık olduğu bildirilir. Devlet yetkilileri geminin gitmesini ister ve gemi, Şile açıklarına zorla çekilir. Gece boyu sürüklenin gemi, 24 Şubat 1942 sabahı batar; 103'ü çocuk olmak üzere 768 kişi ölür.[26]

David Stoliar adlı yirmi yaşındaki bir yolcu ve Ivanov Diko adlı geminin ikinci kaptanı sağ kurtulur. İkisi bir tahta kirişe tutunarak hayatta kalmaya başarırlar. Donmaya karşı bir ara birbirlerini tokatlarlar. Diko soğukla baş edemeyince kendini akıntılara bırakır, intihar eder; Stoliar bileklerini kesmek ister ama, elleri çakı tutmaz. Şans eseri başka bir gemi tarafından fark edilir, kurtulur. Stoliar, bir radyo konuşmasında geminin bir Türk torpido botundan açılan ateş ile batırıldığını iddia eder.[27]

---

25. *Parita* gemisi su, kömür ve kumanyası tükenmiş bir vaziyette (8 Ağustos 1939) İzmir Limanı'na varır. Ancak polis izin vermez. Dört gün limanda kalan gemi, polis takibiyle limandan ayrılır. İkinci gemi *Sakarya*'dır; 2400 Yahudi, 8 bin sterline gemi sahibiyle anlaşır. Gemi, Sulina'dan 3 Şubat'ta ayrılır, iki gün sonra Zonguldak'a varır. İçlerinden bir kadın ölür, cesedi şeker torbasına konur, taşla beslenir ve suya gömülür. Gemi daha sonra Çanakkale'ye gelir. Rıfat Bali, *Cumhuriyet yıllarında Türkiye Yahudileri Bir Türkleştirme Serüveni (1923-1945)*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1999, s. 331-336.

26. Geminin battığı yıl ve ilerleyen yıllar da dahil gemiden hiç söz edilmez. Yalnızca 3 Eylül 1971'de *Milliyet* gazetesinde bir haber yayımlanır: *Struma faciası tekrar günün konusu oldu.* Haber, yankı uyandırmaz. Yetkililer, yalandır deyip konuyu kapatırlar hemen. Seksenden sonra *Milliyet* gazetesinde (30 Haziran-6 Temmuz 1985) *Struma* ile ilgili bir yazı dizisi yayımlanır. Ancak gemiye asıl ilgi 90'lı yılların ikinci yarısında konunun bir film olacağı haberiyle başlar ve bundan sonra peşpeşe kitaplar yazılır. Bali'nin yazdıkları birer tarihi belge olmasına rağmen, edebiyatçılar bu belgeyi aşacak ürünler verememişlerdir. Oysa, limana yanaşanlar, şeytan gibi kovulmuşlardır ve dahası Almanya'nın uydurduğu *salgın* yalanına da Türkiye, inanmış-inandırmıştır da. Halit Kakınç'ın *Yüzen Tabut*, Doğan Akhanlı'nın *Madonna'nın Son Hayali*, Zülfü Livaneli'nin *Serenad, Struma* etarfında kaleme alınan kitaplardır.

27. Rıfat Bali, *Cumhuriyet yıllarında Türkiye Yahudileri Bir Türkleştirme Serüveni (1923-1945)*, s. 346-362. Ayrıca bkz. Rıfat Bali, *Cumhuriyet'in Yahudileri ve Öteki Yahudi*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2004, s. 247-272.

Gemilerle ilgili bilgiler Rıfat Bali'den alındı ama bu bilgiler Ayhan'ın yazdığı şiirlerle birlikte düşünüldüğünde ayrı bir anlam taşırlar. "Ayşe Dolley'in Bulunmadığı Bölge"deki şu dize mesela: "Romanyalı pembe gözlü şeytan." Bu tarihte Türkiye, gözünü kurşunla değiştirmiştir sahiden. Ayhan, namuslu davranır, yüzleşir ve her yüzleşmede, içinde bulunduğu milli karakterden biraz daha dışarı çıkar; andım ama, bir daha istiyorum: "Çocukluğumu saklasaydım benim de ellerim olurdu dubada."

Bu şiirlerin dışında "Denizin Altındaki Bandolar" ve "Zambaklı Padişah"ta da *Struma*'ya göndermeler vardır. Denizin Altındaki Bandolar'da parmak çocuk masalı ile vardır ve bu çocuk sorularını içinde taşır yine. Şiirin en güzel mısraında şöyle der: "Boğuldukları zamanki yaşlarıyladır çalgıcılar" " Zambaklı Padişah"ta benzer dizeler vardır: "Yedi kez görünmeyen denizin üzerinde, iki açık deniz evliyası", "Geldiği kapkara denize Karpiç'ten gönderilmiş gemi". Gemilerin yanaşması ve paralarını Türk parasıyla değişmelerini de sanırım, şu dizelerde anlamını bulur: "Biz kuşları tutmuyoruz ki / Kapıya koy veriyoruz / Dönüp onlar ceplerimize giriyorlar / N'apalım?" Sonradan görme (parvenu) daha başka nasıl açıklanabilir ki?

"Gizli Yahudi" Ece Ayhan'ın sıkı göstergeleriyle dikkat çeken bir şiiridir.[28] Şiirin en önemli özelliği belki de kendisiyle sınırlı kalmamasıdır; bunun için her sıradan okur kimi kapılar çalmak zorundadır. Bu kapılardan biri Rimbaud diğeri Lautréamont'tur.

Rimbaud'nun "Kötü Kan" şiiri gözle açılır: "Gök gözüm, kuş beynim ve kavgadaki toyluğum Galyalı atalarımdan kaldı bana."[29] ("Gizli Yahudi", gözkapaksız diye açılır: Gözkapaksız, şeytandan biri çekiyor, tramvay

28. Gizli Yahudi: "Gözkapaksız, şeytandan biri çekiyor, tramvay paramı benim. Arada sırada böylecik kente inip uzun üzüldüğüm ve sarsıldığım olur. Otelde, onun (ceset'imin) yatağında yatarım. Saçlarının kapkara öyle uzadığı zamanlarda, dirimin ondan esirgediği ve benim ona vermeye çalıştığım şey neydi acaba? diyedir kurarım. Kocaman öküz ellerimle. Alçak bir mahmuz. Kükürt kokusu. Dağlanmış bir kız. Bakır çalığı. Damarlarımdaki lağımlarda bir fare. İndiğim kenti ve içimdeki darağacını kemirir. Deliler, fareler, erkek fareler bölüşür kömürleşmiş bir cesedi. Mahzende. Onu sevmenin sözcükleri olmamıştır, bu belinde anahtarlar sevişin sözcükleri olmamıştır ki. Kaçardım korkunç karşılaşmamak için bir bezbebekle. Karşılaşmak. Bu benim yeniden işkence sözlüğü'ne dönmem demek olurdu. O angut ormanlarının sevinç yiyen dulu, yedi yıllık gelincik kin, kalıt dağıtan meşin eldivenli ipek el. Gömülmek istemezmiş. Üşürmüş. Arka sahanlıkta yanarak uzaklaşan genç şeytan. Gözlüklerimi kıskançlığın bataklıklarından çıkarıyorum. Başlangıcı kundak bir yangından sonra bir türlü bulunamayan eski metresimin (ceset'imin) oğlan kardeşi. Kalın yüzünü örten ince böcek bakışlı aile maskesinden tanınıyor. Adam! Niçin hıçkıracakmışım sanki. Kolaylıkla sever, bir kemerin altından geçer, kolaylıkla unutur bir ne gizli Yahudi'yimdir ben" Ece Ayhan, *Bütün Yort Savul'lar*, s. 180.

29. Arthur Rimbaud, *Bütün Şiirleri,* s. 228. Rimbaud'dan alıntılar, bu baskıdandır.

paramı benim. Arada sırada böylecik kente inip uzun üzüldüğüm ve sarsıldığım olur.) Rimbaud için Galyalıyı, Ayhan için Yahudi diye yorumlamak mümkün mü? Metinlerarasılık bağlamının ötesinde bir durumdur bu; yanıt da benzerler arasında değil, tarihler arasındadır.[30]

Yahudiler, birçok kahramanlığa (bilim ve sanat da dahil) sahip olmalarına rağmen Rimbaud'nun Galyalıları gibi "kötü bir üne" sahiptirler. Rimbaud'nun deyimiyle Galyalılar "çağların en ahmak hayvan yüzücüleri ve ot yakıcılarıydı"lar. Rimbaud'ya onlardan miras kalan "öfke, şehvet ve tembelliktir"tir. Rimbaud, "kalemle, sabanın" bir olduğunu, ikisini de aynı elin tuttuğunu ama kendisinin asla "elleriyle geçinmeyeceğini" söyler. Uşaklığı ve dilenciliği de bu arada reddeder; ikisine de *yokum* der. Bu arada kendini de tanımlar: "Ben benim, el değmemiş, o kadar." Üstelik "Hiçbir şeyden, kendi bedeninden bile yararlanmadan ve bir karakurbağasından daha başıboş" önüne gelen her yerde yaşadığını da ekler.[31]

Yahudiler ise Osmanlı dönemini bir tarafa bırakırsak, 1918'den itibaren Türkiye ile çelişen bir etkinlik içerisinde olmamışlardır. Hatta Osmanlı'nın son Hahambaşısı Haim Nahum İttihat Teraki Cemiyeti içinde yer almış, Avrupa ve Amerika'ya gitmiş, hatta Lozan görüşmelerinde de müşavir olarak katılmıştır. İleriki yıllarda Musa'nın *On Emri*'ni andıran *Kemalizm* isimli bir kitap Moiz Kohen (Türkçe adı Munis Tekinalp) tarafından yazılmıştır (1936). İktidar ne olursa olsun, Yahudiler bu zaman zarfına kadar iktidarı yöneten hükümetlerin yanında olmuşlardır.[32] Ancak 1933'ten itibaren gelişen ve *veba* mikrobuna dönen (va-

30. Galya geniş bir coğrafyaya tekabül eder. Günümüzde bu bölge, Fransa, Belçika, İsviçre ve İtalya'nın kuzey kesimidir. Galyalıların pek çok özelliği vardır ama, bizim işimize yarayacak şimdilik sadece kedileridir. Eskiden sokakta, ormanda yaşayan kedilerin bir *bakışları* yoktur ve bunlar doğanın sadece bir parçalarıdırlar. Kimi tanrılar da onlara benzer. Norveçlilerin tanrıçası *Freya* kedi başlıdır, kadın gövdelidir. Galyalılar'da bu yüzden midir bilinmez, kediyi sokaktan eve taşırlar ve hatta, alım satımı hakkında bir de ferman çıkarırlar. Kedi öldürenler cezalandırılır. Ama Ortaçağ'da kedilerin kara olanı Şeytan'ı çağrıştırdığından yakılır, besleyenler para cezasına çarptırılır. Kedi onu seven kimseler için gizli bir uğraşa döner. Bunu az biraz ileri götürenler cadı olarak adlandırır ve haklarında çok fazla ölüm fermanı çıkarılır. Bu uzun sürmemiştir ama; Veba (1347-1348) ile kediler dört bir yana dağılan fareler için tekrar eski konumlarına gelmişlerdir. Nuh Tufanı sırasında fare yediği için ağzı haram sayılan kedi, yine elle beslenmeye başlanmıştır.

31. Bütün bu olumsuzluklara rağmen Galyalılar bizi çeker. En başta Avrupa'nın tümüne hükmetmiş ve sonra ulus devletlerle birlikte yok olmuş, günümüzde de biraz folklorün malzemesi durumundadırlar. Çizgi romanlarda 1960'tan sonra onlardan, hep Sezar'a karşı koyan *Asteriks* kalmıştır. Gostcinny-Uderza'nun yazdığı *Asteriks* dizisi yüzlerce kitaba ulaşır. Bunlardan biri *Galyalı Asteriks'in Mecerası, Şeytan*'dır. Tevfik Ünsi tarafından çevrilen kitap Kervan Yayınları tarafından (1973) yayımlanmıştır.

32. Rıfat Bali, *Cumhuriyet'in Yahudileri ve Öteki Yahudi*, s. 22-23.

roluşçular tarafından faşizmle eş olan) faşizm nedeniyle Türkiye Almanya'nın dostluğunu Yahudilere tercih etmiştir. Ancak şöyle bir göz açıklığı da vardır; örneğin *Struma* gemisinden "işlerine yarar (doktor vs)" kimseleri almışlar, diğerlerine "salgın gözüyle" bakmışlardır. Bu Sartre'ın veba yorumu ile sanırım daha iyi anlaşılır. Sartre için veba yalnızca sınıf ilişkilerinin abartılı hali olarak iş görür ve yalnızca sefalete vurur, zenginleri dışta tutar.[33] Albert Camus, *Veba* adıyla (1947) yazdığı romanda faşizm, salgın gibi yeri ve göğü tutmuş, insanlar, kendi yaşadıkları köy ve kentlerde, "kendilerine sürgün", "gökyüzüne karşı yapayalnız yaşamayı kabul etmek zorunda" kalmışlardır.[34]

İşte bu tarihlerde Yahudiler, Türkiye'de hızlı bir asimilasyon sürecine girmişlerdir: Ege Bölgesi'nde yaşayan Yahudiler ya Müslüman olup "dönme" diye anılmış ya da Türk ve İslam kimliği altında yaşamışlardır. Kimisi de 1948'den itibaren ya İsrail ya da başka ülkelere göç etmek zorunda kalmıştır.[35] Bu durum, bir varoluşçu olarak Ece Ayhan'ı da Yahudileri de etkilemiştir. Ayhan'da, bakışsızlıkla ifade edilmiştir bu. Kendisi de tarihe, belki bu ve benzer nedenler yüzünden "yamuk bakmaya" başlamıştır. Bundan böyle sokaktan "bakışsız bir Kedi Kara" geçmiştir sanki, "çuvalında (da) yeni ölmüş bir çocuk" vardır ve çuvala çocuğun "Kanatları sığmamış"tır.

Ayhan, Rimbaud ile Lautréamont'u Yahudi'de birleştirir gibidir; "Dördüncü Şarkı"da Lautréamont'un şu dizeleri: "Yere kök saldı ayaklarım ve iğrenç asalakların kaynaştığı, henüz bitkiden türememiş ve bir tür canlı bitki oluşturuyorlar, göbeğime kadar. Bununla birlikte çalışıyor yüreğim. Ama cesedimin (vücut diyemiyorum) çürümesi ve çıkardığı kokular onu yeterince beslemeseydi, nasıl çarpabilirdi?"[36]

Ve Ayhan'ın söyledikleri: "Otelde, onun (ceset'imin) yatağında yatarım. Saçlarının kapkara öyle uzadığı zamanlarda, dirimin ondan esirgediği ve benim ona vermeye çalıştığım şey neydi acaba? diyedir kurarım. Ve Başlangıcı kundak bir yangından sonra bir türlü bulunamayan eski metresimin (ceset'imin) oğlan kardeşi. Kalın yüzünü örten ince böcek bakışlı aile maskesinden tanınıyor."

"Gizli Yahudi"nin arka planından çıkıp şiirin kendisine gelince şiirin ilk iki dizesinde dikkatimizi çeken bir uyanık ile bir safın bir araya gel-

33. Fernand Braudel, *Maddi Uygarlık Ekonomi ve Kapitalizm,* Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara: Gece Yayınları, 1993, s. 66.
34. Albert Camus, *Veba,* Çev. Nedret Tanyolaç Öztokat, İstanbul: Can Yayınları, 2003.
35. Örneğin Yahudilerin yoğun olarak yaşadıkları Tire'de tek bir Yahudi aile bile kalmamıştır. İsrail'e gidenler bu geldikleri yeri Tire Caddesi, Tire Mahallesi diye adlandırarak içlerinden sokak ve mahalle adlarına taşımışlardır. Munis Armağan, *Anadolu Tarihinde Tire Yahudileri,* İzmir: Bilge Karınca Matbaası, 2005, s. 135.
36. Lautréamont, *Maldoror'un Şarkıları,* s. 183.

mesidir. Biri köyden gelmiştir, diğeri kentlidir; biri otelde kalır, diğerinin evi vardır. Şiirin uyanık kahramanı "gözkapaksızdır": Bu, açıkgöz anlamına geldiği gibi gözü dönmüş, gözü kapalı ya da gözü kara gibi anlamlara da gelebilir. *Saf* bilet alma telaşına girerken, uyanık bilet kullanmadan tramvaya binebilir; *şeytandan biridir*, *saf* olanın bilet parasını da çeker; *hırsızdır*. *Saf*, onun karşısında, kente inip onu her gördüğünde sarsılır. Otele gelir ve onun (cesedimin) yatağında yatar. *Onun* derken, hırsız olan *uyanığa* da dikkat çekilir. *Saf* ve uyanık; hırsız ve köylüyü böyle bir araya getirenin ne olduğu da ceset, dirim karşıtlığı üzerinden geliştirilir ama sonuçta bunlar, bir *yiyen* ve bir de olanı *yediren* tek kişide birleşirler. Yaşama kavgası veren *saf*, kendi yarattığı *uyanığa* yenilir. Ekonomiden, siyasete kadar bir dizgede bilincimizden akar böylece. Biri diğerinden her zaman ister, vermeyince çalar. Bu huyudur. Soru da şudur belki: Ben (saf olan) niçin ona mecburum?

Örneğin "kocaman öküz elleri" vardır, "damarlarımdaki lağımda bir fare"dolaşır, hatta, bu fare ile "indiği kenti ve içindeki darağacını" kemirecek bir güçtedir ama, cesedi bölüşülür: "kömürleşmiş bir cesedi" (mahzende).

Bu arada Rimbaud'nun "Veda" şiiriyle bir koşutluk vardır: "Veda", "Gizli Yahudi" gibi düzyazır şiirdir. "Veda", 1873'te (Nisan-Ağustos) aylarında yazılmıştır. Rivayete göre Verlaine grip olmuş, Rimbaud'ya "öleceğim" diye haber yollamıştır. Şiiri bir öykü olarak da okunabilir. "İşte tenimi çamur ve veba kemirmiş, saçlarım, koltukaltlarım kurtlarla dolu, yüreğimde daha da iri kurtlar, bir kez daha kendimi, yaşsız duygusuz yabancılar arasında görüyorum. Ölebilirim orda."[37]

Yer de *mahzendir*. Burada ona mecbur olmanın anahtarını görürüz; uyanık, hangi anahtarla, nasıl girer içine? Saf, kaçar ama; kaçmasının iki nedeni vardır; ilki, korkudur; ikincisi sıkça karşılaştığımız bez bebektir; *saf*, bez bebekle karşılaşmak istemez. Eğer karşılaşırsa, bu safın "yeniden işkence sözlüğüne" dönmesi olacaktır. Ama, hâlâ mecburiyetin nedenini tam olarak anlamış değiliz. Bir tek mahzen diye bir yer belirmiştir, o kadar. Ki mahzen yeraltıdır, saklı yerdir; safın kente inmesiyle mahzene inmesi birdir. Sonraki dizelerde biraz daha uyanık olanı tanırız. O anguttur; o, ormanların *sevinç yiyen duludur;* o, *yedi yıllık gelincik kinidir* ama aynı zamanda *kalıt dağıtan meşin eldivenli ipek el*'in de sahibidir. Yakıcı bir bağlılıkla yüz yüzeyiz, alttan alta akan rezilliğin kişiselleşmiş hali olan uyanığa karşı da garip bir kıskançlık havası eser:[38] "Gömülmek

37. Arthur Rimbaud, *Bütün Şiirleri,* s. 254.

38. Şiirdeki kişileri Proust üzerinden de okuyabiliriz belki; Charlus'un Morel'e duyduğu sapkın aşk, Yahudi Swann'ın fahişeye duyduğu bağlılık ve Albertine'de ruh bulan rezalet ve kıskançlık... Ortaya çıkamama, kendini gizleme; bu ikisi yetmeyin-

istemezmiş. Üşürmüş. Arka sahanlıkta yanarak uzaklaşan genç şeytan." Hırsız ve uyanık olanın utanma gerekçeleri de belirir: "Kalın yüzünü örten ince böcek bakışlı aile maskesinden tanınıyor." Hem yaptığı işten utanıyor hem karşı tarafın bunu itiraf etmesini istemiyor, gizli kal diyor; buna karşı saf kızıyor: "Niçin hıçkıracakmışım sanki. Kolaylıkla sever, bir kemerin altından geçer, kolaylıkla unutur bir ne gizli Yahudi'yimdir ben."

ce her duyguyu bir labirente çevirip içinden bağırmalar... Eşcinsellik, edebiyat ve Proust üzerine bir okuma için, bkz. Hannah Arendt, *Antisemitizm,* s. 154-155.

1980 Sonrası Şiir ve Şeytan

O zamanlar 10 yaşındaydım ama kimi şeyleri de fark edebiliyordum. Urfa'nın toplam nüfusu 600 bin civarındaydı ve Kürt siyasetinin kalbi de burada atıyordu. Darbenin olduğu günü de bu arada çok iyi hatırlıyorum. Bütün fırınlar kapalıydı. Saat ona doğru darbenin olduğunu duyduk. İlk yapılan işlerden biri silahları gömmek oldu, sonra banyo kazanlarında kitaplar yakıldı. Öğleden sonra mahalle içinde cemseler adam toplamaya başladı. Sadece siyasetle ilgili olanlar değil, rastgele, kim önlerine gelirse. Araya birkaç gün girmeden hatırı sayılır bir ihbarcı kesimi türedi. Bunlar iki şey yapıyorlardı: İnsanları yakalatmak ve itibarlı olduklarını göstermek için karakollardan birilerini çıkarmak. Köylüler hiçbir dönem bu kadar sömürülmedi. İhbarcıların asıl işleri ise kimde kaç silahın olduğunu söylemekti. Bu sefer el altından silah ticareti başladı. Komutan üç dediyse, üç silah götürülüp hemen teslim edilecekti. Sonra sol eliyle burnunu kaşıyanlar bile alınıp götürüldü. Kimi zaman aileden biri (küçük kardeş) gözaltına alındı, diğeri gelip teslim

oluncaya kadar gözaltında tutuldu. Kimi zaman anneler ya da kız kardeşler karakola gitti, bunu duyan oğul hemen geldi. Kısa sürede kent küçük bir hapishaneye döndü. Kime ne olduğu ise muamma idi. İhbarcılar kentte *para*, köyde *kuzu* karşılığında haberler getiriyordu ama bu işe yaramıyordu: *Gördüm iyiydi,* o kadar. Avukatlar mevzuatı çok bilmediklerini söylüyorlardı; bilenler de zaten gözaltındaydı. Savcıya gidip sorayım diye iman gücünü kuşananlar ise bir daha çarşıya çıkmamak üzere eve kapanıyordu. Gözaltı denilen illet, dört beş ay sonra yerini hapislere bıraktı; bu iyi sayılırdı, Fatma halamın deyimiyle ölmemişler, sağlar.

Ancak işkence, ölüm, gözaltında kayıp haberleri arttıkça insanlarda tedirginlik artmaya başladı. Karakol ve adliyeler yerini yeni mercilere bıraktı. Her mahallede gözü ok yılanı gibi keskin olan, baktığı her şeyde geleceği gören falcılar türedi. Bunlar çeşit çeşitti. Bir kısmı kahve falına, bir kısmı suya bakıyordu. Bir kısmı da geceleyin başının altına hapistekinin bir eşyasını koyuyor, o gece bir rüya görüyor ve bir gün sonra tutuklu yakınına haberler ve sırlar veriyordu. Bunlardan bazıları bakarken bunalıyordu; terler içinde kalıyorlardı, bayılıyor ya da aniden evin kızlarından biri yüzüne su atıyordu, böylece bakma işlemi bir tören havası içinde geçiyordu. Verdikleri haberlerle tutuklu yakınlarının yüzlerinde güller açıyordu. Kimisi bu sefer olmadı diyordu, bu birkaç ay sürüyordu; "Bu perşembe senin için yatacağım, bir dahaki perşembe filanca için" diyorlardı... Müşterileri de çoktu.

Falcıların yanında bir de *ocaklar* ve keskin nefesli *hocalar* vardı. Önüne bir avuç pirinç (ya da buğday, gözü iyi görmeyenler nohut) döküp sabahtan akşama kadar besmele çeken insanlar bir de onlara koştu. Bunlar fala bakmıyorlardı. Dua ediyordu, söz konusu tutuklunun adını bir kâğıda yazıp ceplerine koyuyorlardı. Para almayanlara ayıp olmasın diye şeker, çay; köy yerinden gelmişse, hindiden kuzuya çıkan ikramlar vardı. Bu arada çağrıldığı zaman gelen, ses duyan kimselerin adları duyuluyordu. Diyorlardı, insanı darda bırakmaz Hızır; diyorlardı, Abdülkadir Geylani ses verene ses verir, görünür, gelir; diyorlardı Said-i Nursi hapiste apdest almak istedi ama gardiyan su vermedi, ekliyorlardı: Gardiyan arkasına bakınca üstat, ellerindeki kelepçeyi çözüp apdest alıyormuş. Sonra başka şeylerden söz ediyorlardı, *yıldızname* adını zikrediyorlardı. Bu sefer herkes ona koşuyordu. Herkesin 01.01. diye atılan doğum tarihleri başa bela oluyordu; yok diyordu baharda doğdu, o sene kara üzümler erken karardı; pestiller yapmıştık, duvar halısı gibi; hatırla, kim hatırlayacak ki? Tabii kurnazlık zekâya çalım atmada ustaydı. Hocalar kısa sürede siyasi muskayı icat etmede geç kalmayacaklardı; tam yedi tane, her gün biri için oruç tutulacak, sonra da muska dağıtılacak. Kapıyı açan, yedi gün evinden sıcak aş çıkaracak. Bir de asılları Ermeni'dir

ya da Mardin'den gelmiş Süryani birilerinden söz edilirdi; onların kitabına göre de bir bakılsa. Hep dediler, hep diyorlardı, büyümesem daha da diyeceklerdi.

Çok fazla anı ve gözlem var belleğimde ama özetle, bu adamlar avukatlardan daha fazla para kazandılar, savcılardan fazla umut verdiler. Görüşmeler başlayıp artık normal cezaevi hayatı başladıktan sonra bu iki grubun varyantları olan bazı kimseler de görüldü. Bunlar da ya içine cin girmiş kimselerin cinlerini çıkarıyor ya da eşiğinde şeytan yatmış ailelerin şeriat döşeğiyle ilgili (kocam beni sevmiyor, ne yapayım) sorunlarını çözüyordu. Kentimizin güzelim mahalleleri; Kötüler, Kamberiye, Yakubiye, Eyyubiye, Kızılkoyun ve Haleplibahçe bu adamların sahte ışıklarıyla yıllarca aydınlandılar.

Seneler sonra bunların ne olduklarını anlayacaktım. Bunlar delirme sınırına gelen ve çocuklarından haber alamayan kimselerin delirmelerinin önüne geçmişlerdi; kısa süreli bir akıl yürütmeyle küçük küçük umut dalgaları yaymışlardı. Soruların yanıtlarını bilen mağdur aileler, aynı soruları onlara soran ve arada üç vakte kadar ya da inşallah diyen kimselere inandılar, bu da onları mutlu etti. Onlara gidip gelerek bir haber, bir sır almadı hiçbiri ama, onlara giderek küçük çaplı bir terapi yaşadılar (okul hocalarımızın bile delilerle ilgilenen kimselere psikolog denilir dediği zamandı) ve bunun yanında bir başkası olarak, mağdur kimselere Emel Sayın kadar güzel olmasa da *bir ihtimal daha var* dediler.

Mezopotamya ve Mısır'da eskiden beri yıldızlara bakıp geleceği yorumlamak vardı; doğru, hatta *Divanu Lûgati't Türk*'te fal ırk demekti: "Falcılık, kâhinlik, bir kimsenin gönlündekini bilmek, yürektekini çıkarmaktır."[1] Her türlü sorun, sorunun çözüm mercii falcılardı. Hayvanların (koç, keçi, koyun, at, geyik) kürek kemiklerinden tezeğe, fasulyeye, taştan suya ve ele kadar pek çok şeyle fal bakılırdı ama 12 Eylül'den sonra bu kayıt dışı bir ekonomiye dönüştü.[2] Geleceği bilememe, yarın

1. Kaşgarlı Mahmut, *Divan-ı Lügat-it Türk*, Çev. Besim Atalay, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1992, s. 41.

2. 1990'lı yıllardan sonra kahveler mahallelerle sınırlı kaldı ve kent merkezlerinde mantar gibi kafeler kaldı; bunların en büyük özelliği faldı; eskiden mahallenin falcısı olan kimseler, yavaş yavaş kente indi. Bir reklamda belirdi hemen: Kahve bizden, fal sizden; ya da tersi, fal bizden, kahve sizden... TV'lerde falcılar görülmeye başladı. Her ünlü film ya da pop starın gittiği bir falcının olduğu yönünde haberler yayınlandı. Kimi zaman bunlara medyumlar da eklendi. Medyumlar canlı yayınlara çıktı, biri diğerini cinleriyle tehdit etti: "Ben sana cinlerimi yollarım ki..." 2000'li yıllarda fal ve kafe artık, hayatın ayrılmaz bir parçası oldu, melekler yere indi, onlar için evler açıldı. İstanbul'da 2005 yılında 230 fal bakılan mekânın olduğu, 20 bin kişinin de fal baktığı düşünüldüğünde tek şey söylenebilir: *korkunç*. Dahası bu kitle hızla büyüyür. Örneğin Müjde Ar, ekonomik kriz yüzünden sürekli fala baktığını söylüyor. Bir başkası iş bulmak, bir başkası eş bulmak vs. Ankara, İzmir, Adana ve diğer büyük iller de buna eklenince, Türkiye'nin kader haritası pek iç açıcı değil. İletişim-

korkusu insanları fala itmişti artık. Bunda çarpık kentleşmenin de hatırı sayılır bir payı vardı. Hapsedilmiş insanlar için fal, zaman geçirme değildi artık; evin temeli, elektriği, suyu ya da tapusuydu. Geleceğin bilinmediği yerde falcı gelecekten haberler verdi, *sırlar*. Köy yerinde birbirlerini rahatça gören kimseler, kahve telvesinden kendine kader arar hale gelmişti. Bunlara arabesk şarkılar da eklenince, hayat "bir ıstırap çemberi"nden başka ne olabilirdi ki? *Batsın bu dünya*dan, elbette ki acıların çocukları doğacaktı! Bir de Mesihler.

Mesihlerimiz

Türkiye'de özellikle 12 Eylül'den sonra bir mehdilik ve Mesihlik patlaması yaşandı. İlk mesihimiz olan Mehmet Ali Ağca idi. Adını (1979) Abdi İpekçi'nin vurulmasıyla duyduk. İpekçi'nin vurulma nedeni uyuşturucu, silah kaçakçılığıyla ilgili yazılardır.[3] Ağca beş ay sonra yakalanır, altı ay sonra cezaevinden kaçırılır. İki yıl sonra Ağca (13 Mayıs 1981), Papa II. Jean Paul'e suikast düzenler. Papa yaralanır. Suikast ikisine de yarar.[4] Ağca çok geçmeden kendini mesih ilan eder.[5]

İkinci mesihimiz Adnan Hoca, nam-ı diğer Harun Yahya'dır. Hoca mehdinin seyit soyundan geleceğini söyler: "Rusya Federasyonu Stavropol Federal Arşivi'nde yer alan, 17 Temmuz 1827 tarihli orijinal belgenin

---

sizlik var toplumda, konuşamama; az para vererek, en mahrem sırlarımızı birilerine açıyoruz ya da biri en mahrem sırlarımıza uzanıyor, dostlarımızla paylaşamadığımız bir dünya bu yani, sanırım kaybettik. (Not: Fal ile ilgili veriler, ınternet üzerinden yapılan bir arama sonucu elde edildi).

3. Uğur Mumcu, *Papa, Mafya, Ağca,* Ankara: UM:AG Vakfı, 1998, s. 306-308.

4. 1978'den başlayarak Vatikan'da da farklı bir hareketlilik vardı. Papa VI. Paulus aniden öldü. Onun yerine (26 Ağustos 1978) I. Ionnnes Paulus geldi ama, yeni Papa, görevini ancak otuz üç gün sürdürebildi; Papa'nın "bir iç hesaplaşma" sonucu zehirlenerek öldürüldüğü söylentisi yayıldı. Kimin bu söylentiyi yaydığı ortaya çıkmadığı gibi, yeni seçilen Papa, onun adını da alarak kendine II. Jean (John) Paul adını verdi; Vatikan dışından seçilen ilk Papa'ydı bu ve geldiği ülke Polonya'ydı. Papa, varlığını Varşova Paktı'nın (ve özellikle SSCB) çökmesi üzerine kurdu. Amerika tek güçtü. Politik anlamda Papa'nın oynadığı rol politikacılardan daha büyüktü ama, bu büyüklük dinsel anlamda öteki tarafı düşünen inananlar için çok bir şey ifade etmiyordu. Ağca gibi eğitimli bir militanın düzenlediği suikast ise Papa'nın ruhaniliğini adeta belgeliyordu; Papa elinden ve karnından yara alarak suikastten sağ çıkıyordu..

5. Bu arada Papa II. Jean Paul'ün (2005) *Hatıraları* yayımlanır. Bu hatıralarda Papa, suikast girişiminden kurtulmasını ağdalı bir dille anlattır. Buna göre Ağca'nın sıktığı kurşun bir annenin (Meryem) eliyle yön değiştirmiştir. İşte burada Ağca'nın mavisi gün ışığına kavuşur! Mavi simgeseldir. Papa'yı vurduğu zaman Ağca'nın üzerinde mavi bir kazak vardır. Katolikler için mavi, Meryem'in pelerinidir. Ağca cezaevinden çıktığı (2010) zaman da mavi elbise giyinmiştir! Bir süre sonra Ağca, TRT I'de canlı yayına çıkar. Yurtdışı yasağı vardır ama, bu da aşılır. Ağca, (Mart 2012'de) *yarı haç sayılan* Umre'ye gider. İlk tanıdığımız mesih, Ağca'ydı.

fotokopisi, Arşiv No: 48, Cilt 2, Dosya No: 853. Bu bilgiler bir liste halinde düzenlenmiş olup listede 3. sırada Adnan Oktar'ın dedesinin dedesi olan Beslen Arslan ve ailesinin kaydı bulunmaktadır." Hoca'ya göre mehdi "geniş alınlı", "kaşları yüksek ve bitişik", "küçük burunlu"; "omuzları ve karnı geniş", "ayakları dışa doğru atan" ve "benlidir." Mehdinin gözleri "yeşil"dir, alnı "kavislidir", yüz "çekiktir." Hoca bunları söyledikten sonra gülümser, "bütün bunlar bende var." Delilleri de vardır: "Sağ göğsünde yaprak gibi bir ben." Dahası diye ekler: "Bediüzzaman mehdinin İstanbul'da çıkacağını söyler." Programa katılan, Hoca'nın taraftarı bir kadın "on, on beş yıl içinde belli olur" der.[6] Onu izleyen müritleri bağırır: *Maaşallah!*

Üçüncü mesihimiz Hasan Mezarcı milletvekili olduktan sonra kimi tabulara dokunur, cezaevine girer; 1997 yılında cezaevinden çıkar ve yaptığı ilk açıklamada siyaset, ticaret, cemiyet, cemaat, teşkilat hayatının bittiğini söyler. Bunun nedeni Allah'ın Mezarcı'ya "beklenen Mesih" olduğunu haber etmesidir. Mezarcı hapse girdiği zaman kimi kerametlerle karşılaşmıştır. Allah, Mezarcı'ya "Beklenen Mesih olduğunu bildirmiş" onun "Metris cezaevinden çıkarak Ulucanlar'a gitmesini istemiştir." Mezarcı bu çağrıya uymuş, sabah koğuş arkadaşları uykudayken gardiyandan koğuşun kapısını açtırıp koğuştan çıkmıştır. Bu çıkışı koğuş arkadaşlarının hiçbiri görmemiştir. Mezarcı, Ulucanlar'da mafya babalarının olduğu koğuşa atılmıştır. Burada bütün mahkûmların çekindiği bir mahkûm Mezarcı'yı "Cebrail'in suretinde görmüş ve Allah'ın tasaruffu" ile kendisine muhafızlık etmiştir. Ayrıca Mezarcı, müritleri ile ayda, yüzünü görmüştür. Mezarcı, vahiy yoluyla "Kur-an'ı Mecid-Mücde" adlı bir kitap yazmıştır (ya da bu kitap ona inmiştir). *Mücde* adlı kitap 2012'de yayımlanmış, yayılmıştır. Buna göre 2012 yılında inziva dönemi bitmiştir. Mezarcı, havarileriyle birlikte ortadadır, artık zaman irşad ve tebliğ dönemidir.

Dördüncü mesihimiz İskender Evrenosoğlu, Hz. Hasan'ın soyundan geldiğini söyler ve çoğunlukla MİHR adını kullanır. Kendisi 1976 yılında "irşad"a başlamış, 1986 yılında "İndi İlahide" yapılan törenle Allah tarafından Mehdilikle görevlendirilmiştir. Evrenosoğlu, kendisine uygun bulduğu Mihr'i şu şekilde açıklar. M harfi mehdi; İ harfi imam; H harfi halife; R harfi Resul kelimelerinin baş harfleridir. Bütün bu harfler bir araya gelince çıkan sözcük Mihr'dir; yani Farsça güneş. Allah, Evrenosoğlu'na bu ismi vermiştir. Evrenosoğlu mehdiliğini ispata çalışır. Ona göre başının etrafında bir ışık halesi (nur) vardır. Diğer mehdi ve mesihler sağdan gelirken Evrenosoğlu soldan gelir; gençliğinde TİP'te çalışır.

6. http://www.youtube.com/watch?v=MurjeW9zyxg&feature=related.

M. Fethullah Gülen, *Fasıldan Fasıla* kitabında Mesih'le ilgili bilgiler verir. Buna göre *mesihiyetin* diğer adı Nasih'tir: "Bu itibarla da denilebilir ki bir zaman gelecek bu hususla da Hz. Mesih'i temsilen büyük Nasih'ler yetişecek" (Fasıldan Fasıla 2, s. 13). *Mesih ve mehdi* ile ilgili Gülen'in "Mesih Nerede? Mehdi Kim" başlıklı bir yazısı vardır. Buna göre mehdiye inanmak peygambere *itimat ve güvenin* bir ifadesidir. Gülen mehdi ya da mesih olduğunu iddia etmez. Ama onu *mehdi* ya da *mesih* ya da *mesihe zemin* hazırlayan kişi olarak görenler vardır. Adnan Hoca'ya sorulan sorulardan biri şudur: *Fethullah Hoca, dünyanın her yerinde okullar açarak Allah tarafından Mehdi'ye zemin hazırlayan bir kişi olabilir mi?* Hoca'ya göre Gülen *mehdi* değildir: Bir, *sakalı yoktur*; iki, *o mehdiye zemin hazırlayandır.*

Cinler Tepemizde

Birey artık kendini kabul ettiremez, ideolojiler de varlıklarını sürdüremez ve *erkek* 12 Eylül ile yerlerde sürünür. Yetmişlerin *kabadayısı* bile artık bir kafe açıp kahveden kurtulma derdindedir. Murathan Mungan'ın *Cenk Hikâyeleri*'nde (1985) ifade ettiği gibi cesaret ve korkaklık, aşk ve şiddet aynı yerdedir. Meleğin yerini alan ve bize insanın bir gün uçabileceğini söyleyen *Süpermen*, her ne kadar çekilen filmde sırtını Marlon Brando'ya dayamış ve bir *erkek* olarak bize "kurtarıcı" olduğunu söylese de Mungan'ın bir hikâyesinde Antigone'ye tecavüz eden bir figür olmaktan başka bir şey değildir; *erkek* şiddettir ve tecavüz de "bir gizli teori" olarak işler onda.[7] Zaten bir süre sonra *Süpermen*, yani kurtarıcı ve Mesih'in bir başka hali olan "melek" tümden Amerika'ya yüzünü döner, gökleri ve yerleri ve ülkeleri istediği gibi alıp verir. Kaşgarlı güzel demiştir; fal *ırk* demek; Amerika, birinden diğerini çıkarır hep.

Erkekliğin ölümünden sonra 12 Eylül sonrasında *feminist* harekette bir gelişme olur. Bir kadının sesini duyarız ama kadın, *Kadının Adı Yok* der; Duygu Asena bu romanda kadını bir toplumda bir yere davet edip bir yere (meslek, ekonomik bağımsızlık) yerleştirir, derdi de kadını adlandırmaktır. İçindeki baba solur, erkekler her fırsatta kadınlığını hatırlatır ama kavga da başlar. Emine Şenlikoğlu'nun Meziyet Hanım'ı da ilginç bir tip olarak karşımıza çıkar; para gördükçe, ilk işi hemen Allah'tan uzaklaşmak olur, "şeytani arzuları" artar, yanında çalışan birine âşık olur. Şenlikoğlu erkeklerin yanıldığını söyler: "Dini kitaplara bakıyorum hep erkeğin arzuları konu edilmiş."[8]

12 Eylül ile ilgili pek çok roman yazılır. Ancak genel olarak 12 Eylül'ün edebiyata yansıması denilince şu romanlar ön plana çıkar: Orhan Pamuk

7. Murathan Mungan, *Kırk Oda*, İstanbul: Metis Yayınları, 1993, s. 30.
8. Emine Şenlikoğlu, *Kadınları Kadınlar da Eziyor-Gizli Bir Saplantının Romanı*, İstanbul: Mektup Yayınları, 1997, s. 95.

Sessiz Ev (1983); Vedat Türkali *Mavi Karanlık* (1983), Ahmet Altan *Sudaki İz* (1985), Adalet Ağaoğlu *Hayır* (1987). Romanlar *anlatmak* ve *hatırlamak* üzerine kurulur. Kahraman üçlü bir girdabın içerisindedir, evren üç eylemle sınırlıdır: *Kaçma, cinayet ve intihar.* Türkali'nin *Mavi Karanlık*'taki kahramanları Nergis, Özgür, Korhan Bodrum'a kaçar. *Hayır*'ın kahramanı Aysel Dereli intihar eder. Ağaoğlu'nun *Üç Beş Kişi*'sinin (1984) kahramanı Murat Aysel'in tersidir; Murat çözümü başkasını yok etmekte bulur. Pamuk'un *Sessiz Ev*'inde benzer bir cinayet işlenir, Nilgün öldürülür.

Bir başka pencerenin açıldığı kesindir ama ne? Namık Kemal edebiyatı cin ve büyücü çetesinden (fantastikten) kurtulmak istemişti. 1980 sonrasında insanlar gerçekçilikten kaçıp fantastiği yakalamak, oraya sığınmak isterler. Nazlı Eray, Latife Tekin, Orhan Pamuk, Bilge Karasu ile bu kaçış hızlanır. Ciddi bir kriz de yaşanmaz.[9] Cin, peri ve elbette ki Şeytan da romana tekrar geri döner. Ece Ayhan'ın bir şiirini tersinden söyleyerek artık kambur Namık Kemal köprüsünü geçmiştir!

Latife Tekin'i görürüz, *Sevgili Arsız Ölüm*'le (1983). Romanın kahramanı Dirmit'in adı köyde *Cinci Kıza* çıkar, kimse onunla konuşmaz; Atiye bile korkar, yanaşmaz ona. Zaten cin nedir ki? Herkes uzaklaşır senden. Sonra da sen uzaklaşırsın, herkesten. Sessizliğe döner birden için, karşıdakiler gürültü ile seni korkuturlar. Ayrılığın ayak sesleri gelir. Dirmit, "denizi anne, göğü baba" kabul eder ve ayrılır evden.[10] Romanda güzel ve aynı zamanda acı sahneleri Dirmit'in cinlerden kurtulma savaşıdır; kuyu taşlaması, cinlerin geldiğine inandığı yerlere işemesi, deliklere sıcak su dökmesi vs. Dirmit'in karşıtı Atiye de hocalarla görüşür (ilim dindir, zaten), üfürükçülere inanır.[11] Huvat ise otobüsün çıkardığı sesi *şeytan ıslığı* diye yorumlar. Buradan şeytanın ayak sesleri gelir ama Latife Tekin, demonu tercih eder, ıslık sese dönüşür, dilde karşılığını bulur: Nezir! Bu adam, herkesi diliyle kafesine alır, peşinden sürükler. Herkesi aşağılasa bile kendine hayran bırakır. Herkes onda ısrar eder. Onun karşısında herkes sessiz kalır ve giderek herkes ona düğümlendiğinden, birbirlerine dahi açılmaz. Havuç Hanım hinlik sezer: "Erkekçi olmasın." Bu adamın yaşadığı yer de bir mahzendir. Üstte namaz kılındığında altta duvarlar sallanır. İçeri giren ışık "soğuk ve nemli"dir. Duvarlar küflüdür, pis kokarlar. Tavanda biri değerinden ayrı avizeler ve *çatlak aynalar* vardır; yani, bakan kendinden çıkar. Buraya gelen ve sesini duyan bir rüya âlemine dalar.[12]

9. Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bakış III,* s. 49.
10. Latife Tekin, *Sevgili Arsız Ölüm,* İstanbul: Adam Yayınları, 1983, s. 200.
11. Berna Moran, bunu masal, halk hikâyeleri ve destanlarla kurulan bir köprü olarak yorumlar. Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bakış III,* s. 81.
12. Latife Tekin, *Aşk İşaretleri,* İstanbul: Metis Yayınları, 1995, s. 23.

Turgut Özal ile gelen ve fırsatçılığın tek erdem olarak halka benimsetildiği yıllar. Nazlı Eray'ın *Arzu Sapağında İnecek Var* (1989) romanında Semra Özal ve Marie Antoinette'yi karşı karşıya getirir; kraliçe ve Mehmet, dans ederler ve ne zaman ki öpüşürler, bir de bakarlar ki New York'talar, sene de 2020'dir. Doğrusu da budur zaten, dünün hırsızı milletvekili, ipsizi belediye reisidir. Romanda Cinci Cemal de vardır; Cinci Hoca diye bilinir. Bu adamın tıpkı Matmazel Noraliya'nınkine benzer gizemli bir evi vardır. Tek hayali vardır bu adamın: Koyun postlarını birleştirip bununla uçmak; bir nevi *Sinbad*. Tabii ki cinlerin yardımıyla gerçekleşecek bu işlem. Bunun için bir dizi çalışma yürütür. Ama başaramaz. Bunun nedeni "cinlerin sözcüsü" Mernuş'tur.[13] O istemezse hiçbir şey olmaz.

Mine Söğüt'ün *Beş Sevim Apartmanı* (2003) ile devam eder. Anlarız. Herkes birbirinden uzaklaşmıştır; herkesin birbirini tanıdığı ve hatta anladığı mahalle yerini sessizlikten kırılmış apartmanlara bırakmıştır. Sessizlik bir, insan da cinler yaratmıştır.

Romanda son örneğimiz Orhan Pamuk'tur. Pamuk, *Kara Kitap*'ta (1984) Şeyh Galip'ten Galip'e gelir ve apayrı bir çile çeker; yeraltı Joyce'dan beri artık kerhanedir, bardır; burada Belkıs ile sınanır Galip ve Şehrikalp'e (Apartmanı) varır. *Yeni Hayat* ise sadece ilginçtir, *Kara Kitap* kadar büyülü, okuru kendine bağlayan bir dili ve yapısı yoktur. Hayal yerini, masa başı bilgiye bırakmıştır.

Yeni Hayat'ın en önemli kaynaklarından biri Dante'nin *Yeni Hayat*'ıdır: *Canan, candan çıkmıştır ve Can olan Mehmet olmayınca Canan'ın da bir anlamı olmayacaktır.*

Pamuk, bu hali Fuzuli'nin bir dizesiyle açıklar: *Canan yok ise canan gerekmez*. Pamuk, *buradan* Canan'dan Dante'nin Beatrice'ye uzanır: "Adının hem sevgili hem Allah anlamına geldiğini bilmeyenlerle dostluğu kestim. Adlarımızın kafiyeli olmasına bakıp hayalimde bastırdığı evlilik davetiyelerini Yeni Hayat karamelaların kâğıtlarından çıkan türden şık bir maniyle süsledim."[14] Anlarız, aşk ve ölüm cananda anlamını buluyor ve canan olmayınca aşkında ölümünde bir anlamı olmuyor. *Canan olmayınca*. Olmayan, göğe çekilendir hep ve Canan olmayınca, göğe çekiliyor: Melek. Gök, insanın içidir, burada bir melek görülüyor.[15]

Romanın kahramanı Osman âşık oluyor, o zaman Don Juan'dır; kimi zaman serüvene koşuyor Donkişot oluyor, yola koyuluyor. Doğu'nun kaynaklarından bakıldığı zaman Osman *derviş* ile *ermiş* arasındadır; Dante'nin *Yeni Hayat*'ının *karamela markası* olması gibi o da / Osman da (denilebilir) Gazzâli'nin bugünkü halidir ama bir devlet memuru olan

13. Nazlı Eray, *Arzu Sapağında İnecek Var*, İstanbul: Can Yayınları, 1989.
14. Orhan Pamuk, *Yeni Hayat*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1994, s. 43.
15. Pamuk, Dante ve Rilke'nin ağırlığını kitapta yine[illegible]ler, bkz. *Yeni Hayat*, s. 243-245

Gazzâli'den daha duyarlıdır. Yolculuğu, bir iç yolculuktur, içini görmek arzusudur. Her adım, bir bilgiye ulaşır, her adımda bir çalım atar kendine: Gazzâli'nin yaptığı iddia edilen yolculukların birinde elindeki notlar eşkıyalar tarafından alınır. Gazzâli, bu notları ister ve bu notların onların işine yaramayacağını söyler. Eşkıya gülümser, elindeki kâğıtlar alınınca cahil kalıyorsun, bilgi böyle mi olur diye bir soru sorar ve adamlarına bilgiyi / torbayı Gazzâli'ye vermesini emreder. Gazzâli, bunun üzerine bu notları, üç yılda ezberler.[16] Yola düşmek bazen tarikat, bazen da şeyhle mürit arasında bilmediğimiz, bilsek dahi söylemek istemediğimiz bir köprüdür, buradan yalnızca birbirine inananlar geçer.

Buna benzer bir örnek rüya için de geçerlidir. Gazzâli rüyasında bir kitap görür, sabah uyandığı zaman bu eseri yazmaya başlar. Yaptığı, aslında bir nevi kopyadır. En nihayet eser biter. Gazzâli uyur. Rüyasında Muhammed'i görür; Gazzâli, kitabı ona sunar. Muhammed, tashihleri yapmıştır.[17] Gördüğü eseri, uyandığında yazmak, asıl eseri uykunun / rüyanın arşivinde tutmak hoş bir imgedir; böylece, okunan eser, temiz bir kopya olarak yalnızca yazarın arşivinde kalırken, yazılan bizim okumakla ortak olduğumuz eser olarak belleğimize işliyor; yazı, rüyanın kopyası oluyor: *Biri rüya asıl, diğeri astar.* Gazzâli, adını andığım kitapta Muhammed'in rüya haline de değinir, şöyle der: "Hira Dağı'nda halvete çekilir ve ibadet ederdi. Orda rüya görür, sabah aydınlığına benzer bir aydınlık beklerdi."[18]

Benzer ifadeler İbni Arabi için de kullanılır; Arabi, uyur. Rüyada, Muhammed'i görür; Muhammed ona *Fusus* adlı kitabı verir ve şunu söyler: *Bunu al ve insanlara götür ki, ondan yararlansınlar.* Arabi bunun bir vahiy olduğunu, kitaplarının çoğunun da böyle yazıldığını ifade eder: "Yazmış olduğum ve halen yazmakta olduğum her şey bana İlahi Ruh'tan üflenerek yazdırılmıştır. Bu beni bağımsız bir kaynak olarak değil, bir varis olarak seçilmiş olduğumu gösterir; zira, ruhun üflenmesi, sözlü ilhamdan daha aşağı bir derecedir."[19]

Pamuk, *Yeni Hayat*'ın 15. bölümünde Yeni Hayat'ın kaynaklarını bir bölüm olarak sunar. Bu bölümde İbni Arabi, Dante, Rilke ve Jules Verne'den alınmış fragmanlar vardır. Bütün fragmanlarda anlatılan yol ve yolculuktur.

Gazzâli ve Arabi'den yaptığım alıntılar *Yeni Hayat*'ın şu yanına dikkat çekmek içindi: Bu kitabın yazım *tekniği kopya*dır. Bu anlamda *Yeni Hayat*, ilginç bir romandır. Gazzâli ve Arabi rüyada görüyorlar, peygam-

16. Gazzâli, *El Munkızu Minel Dalal*, s. 5-6.
17. Gazzâli, *Mearicü'l Kuds-Hakikat Bilgisine Yükseliş*,. Söz konusu eser şüphelidir, belki de Gazali yazmamıştır. Bkz. Dr. Sabri Orman, *Gazali*, s. 52.
18. Gazzâli, *Mearicü'l Kuds*, s. 113.
19. Mian Muhammed Şerif, *Klasik İslam Filozofları ve Düşünceleri*, s. 350.

ber yazdıklarını tashih ediyor. Orhan Pamuk, bütün göndermelerden sonra asılları sevmediğini söylüyor, romanın toparlandığı 16. bölümde meleklerin *siyah beyaz ve solgun fotokopilerini, onların asıllarından daha çok sevdiğini* düşünüyor. Ardından, kızına "melekleri topla" diyor. Bir ayrılık sahnesi, sevgili ile başlanan *yeni bir hayat* yok aslında. Kız, araya girer: *Karamela da alacak mıyız*?

Melek romanda melek imgesi gibidir, sayıları belirsizdir, vardırlar ve bu melekler iki dinden süzülürler Rilke'nin şiirlerine; *vahiy*dir bu ve bir bakıma Pamuk, Rilke üzerinden Arabi ve Gazzâli ile akrabalık kurar ve *Yeni Hayat*, bütün kitaplardan çıkmış bir kitap olarak bakar bize; *Yeni Hayat*, asıl değil fotokopidir bu yüzden. Kucağına çocuğunu alıp giden baba bunu söyler. Benzer bir yoğunluk, (hatta travma düzeyinde) *Benim Adım Kırmızı*'da vardır; yine bir ayrılık sahnesi vardır, Cin evin içindedir ve çocuk annesine yalvarırcasına "anne, anne gitme" der.[20] Bu aslında bir meleğin sesidir, anneyi de bilir, annesizliği de; tanımlamak gerek belki, melek iki dünyayı da bilir. Burada, baba imgesi belirir ve babayı kimse duymaz ve tıpkı Rilke'nin şiirindeki gibi baba kızını bağrına basar, bağrında bir sıcaklık; hem anne, hem baba olmanın sıcaklığıdır bu

İhsan Anar'ın *Amat* (2005) romanında ise şeytanla pazarlık yapılır. Ama şunu anlarız: Geminin asıl kaptanı şeytandır. *Suskunlar*'da (2007) Tağut ve Neyzen şeytaniliği temsil eder gibidirler. Ondan kurtulmak isteyen Zahir, Nerval gibi sesleniyor: "Ah, babalık, niye çamura yattın."[21]

Şeytan Şiire Tebelleş Oluyor

1980'den sonra şair tek bir kuşak ile anılmaz; imgeci, anlatımcı, folklorik, mitolojik, mistik, geleneksel, toplumcu, Yeni Garipçi, marjinal gibi şiir akımları gündeme gelir. Bunlar arasında konumuzla ilgili olan, pek katılmasam da metafizik, mitolojik ve marjinal olarak adlandırılan şiirdir. Burada üç bölüm halinde üç şair ele alınacaktır. Enis Batur, *İblis'e Göre İncil*, Küçük İskender metafizik bir karşı isyan; Gülseli İnal'ın kendine ait bir dünya kurup bunun içinde yaşayarak ve ayrı bir dil sunması... Biraz daha uğraşsam, farklı şair ve farklı çağrışımlar bulabilirim belki ama bulacaklarım bu şairlerin yarattığı imgelemin ötesine (emin değilim ama) çıkmayacaklardır.

1980'den sonra şiir üzerinden yapılan tartışmaların bir ucunda Müslüman Şiir / İslamcı Şair vardır. İslamcılığın bir modaya döndüğü yerde kuşkusuz böylesi tanımlar olacaktır. 1980'den sonra zaten İslam'a doğru hızla bir geçiş vardır. Bunun için turistler bile sıkça gündeme gelmiştir.

20. Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1998, s. 209.
21. İhsan Oktay Anar, *Amat*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2005; *Suskunlar*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2007.

Kudret Şandra adlı oyuncu küçük bir kitap yayımlayarak (1985) nasıl bir dönüşüm yaşadığını anlattı.[22] Şiir babında en çok dikkat çeken İsmet Özel'dir; 1960'larda solcu olan Özel 1974'te İslamiyet'i benimsediğini açıklar! Cemal Süreya ama "şiirini değiştirmedi" demiştir; Sezai Karakoç, "önceden de bizim gibi yazıyordu" diyerek iğnelemiştir. Özel ise şiiriyle değil, şiirinin gerisinde duran düşüncesiyle görülmüştür; 2003'te "Bir Zamanlar İsmet Özel Vardı" başlıklı bir yazı yazıp İslami kesimden "boşandığını" söylemiştir. İleriki yıllarda Türk ve Müslüman kimliği ağır basmış, İstiklal Marşı adıyla bir dernek kurmuştur.

1980'den sonra İslam, ekonominin merkez alındığı bir fikir halinde gelişmiştir. Burada İsmet Özel şair olarak değil, bir model olarak dikkat çeker. Geçmişteki solculuk günleri tek sermayesidir. İsmet Özel hayranlarının TV'lerde, eski bir solcu olarak, eski bir Marksist olarak diye başlayan cümleleri sanırım belleklerde diridir. Özel'in kitapları arasında en ilginç olan, *Waldo Sen Neden Burada Değilsin*'dir. Kitabı ilginç kılan Özel'in şiire dair kimi ifadeleridir; Özel'e göre Türkiye "Herkesin kendini şair sandığı bir yer"dir.[23] Eklemem gerek mi bilmiyorum, Türkiye aynı zamanda bir kişinin doyması için en az beş kişinin aç kaldığı bir yerdir.

Özel'in 1980 sonrası yazdığı "Jazz" şiirindeki "Benim yongalarımdan yapıldı bu çelenkler" dizesiyle Paul Celan'ın "Kara yapraklardan bir çelenk yapılmıştı" dizeleri, aslında Özel'in bu görüşünü doğruyor zaten; evet, bu tarihte herkes şairdir ama, birileri de Evren-Özal ekonomisinin fırsat kapısını şiirle-şair kimliğiyle aralamışlardır. (Arada biri ama bu biri hepimizden biri olan biridir, intihar etmiştir ve şiirleri karısının bileziklerini satmasıyla basılmıştır.) Çünkü ekonomide fırsat ne ise şiirde *yapaylık* odur; *yapaylık*, fikre göre biçim alır ve şiirin hammaddesi olur; bu yüzden, şiirden çok, şairin hangi fikre ve dine sabitlendiği öne çıkar. Çünkü bir yere ait olmak potansiyel okur demektir, ücretsiz reklam. 20. yüzyıl, *reklam* yüzyılıdır: Bu en fazla din ve milliyetçilik üzerinden görülür. Halkın şairi, dinin şairi; ama şiir, yoktur. Bir ürünün iyi ya da kötü olmasının hiçbir önemi de yoktur. Helal haram duygusunun da.. Önemli olan, onu tüketime sokacak reklamdır. Örneğin insanlar asılıp işkencede öldürülürken İsmet Özel, gür bir sesle söylendiği "taraftar" duygusu uyandıran şu "Celladıma Gülümserken Çektirdiğim Son Resmin Arkasındaki Satırlar" şiirini yazmıştır; oldukça etkili bir sesle okunan şiir, oysa başlığından itibaren herkesin kendini şair zannetmenin tuhaf bir belgesi gibi durur; ilk ve ortaokulda resim derslerinde öğretilir: *Resim*

22. Kudret Şandra, *Yeşilçamdan Kâbe'ye, İstanbul:* Timaş Yayınları, 1985.
23. İsmet Özel, *Waldo Sen Neden Burada Değilsin,* İstanbul: Risale Yayınları, 1988, s. 20.

yapılır, fotoğraf çekilir. Bir de şiirin girişi vardır: "Ben İsmet Özel, şair, kırk yaşında / Her şey ben yaşarken oldu, bunu bilsin insanlar..."[24] Henry Miller'in *Kara İlkbahar*'ndan ya da Walt Whitman'dan, şu dizelerle şiiri biraz daha besleyebilirim: "Ben Walt, otuz yedinci yaşında, tam bir sağlık içinde! Göründüğüm gibiyim. Delice aşığım kendime. Bir evrenim ben, Walt Whitman; Manhattan'ın delidolu oğlu, etine dolgun, şehvetli, yiyen, içen ve döllenen... Sökün haydi, kapıların kilitlerini!"[25]

Müslüman olmak, bir gömlektir; kimileri gömlek değiştirmiştir: Önce de bunlar vardı çünkü: Turgut Uyar'ın "Ey bilmediğim bir yerde başaklanan buğday / Sana yaraşıyorum" dizeleri örneğin; bu dizelerin Özel'deki "abartılı" yankısı şöyledir: "Ey taşan suların imkânı / ey taşan suların bekâreti / Sana / Yaraşıyorum."[26] Burada derdim, Özel'i karşıma alıp onu bir şeyle (intihal) itham etmek değildir, haşa, kemalinden, derdim, bu dönem ve bu dönemin aktörlerinin, iktidarın vaaz ettiği köşe dönücülüğünün, tipik ve aynı zamanda komik halinin edebiyata da aynı dozda sirayet etmesidir.[27]

Müslüman olmak hiçbir zaman bir şiir yaratmaz, Türkiye'de yaratmamıştır; bu sadece Evren (imamın oğlu olduğunu söylüyordu mitinglerde) ve Nakşibendi erbabı olduğunu söyleyen Özal ile birlikte gelişen sermayenin yarattığı hayata uyum sağlamadır. Daha sonra Demirel, Tansu Çiller-Erbakan ve nihayet Tayyip Erdoğan ile de sağlam bir zemine oturmuştur. Bir yere ait olma duygusu ağır basmıştır, kendime aitim, bireyim yerini "cemaate mensubum"a bırakmıştır. Güç neredeyse, insan oradadır. Güçsüz, zaman dışıdır. Bir uydu yoksa, görülmeyecektir. Şair de bu görüntü içinde yerini alacaktır; bir örtüşen, bir bileşen yoksa, orada kendini yeşerten bir fide mi olduğu yönündeki soru da yüzyıl sonraya bırakılacaktır.

Bu anlamda ilk akla gelen örnek Hilmi Yavuz'dur. *Cumhuriyet* gazetesi, Türkiye'nin en çok okunan gazetesiyken Yavuz oradadır ve soldandır; sonra zaman evrilir, Türkiye'nin çok satan gazetesi *Zaman* olur,

---

24. İsmet Özel, *Erbain,* İstanbul: İklim Yayınları, 1987, s. 9.
25. Aktaran ve kısmen bu şiirden yola çıkarak, Henry Miller'dir; Bkz. Henry Miller, *Kara İlkbahar,* Çev. Yaşar Günenç, İstanbul. Yaba Yayınları, 1997, s. 12.
26. İki dize içinde bkz. Orhan Koçak, *Bahisleri Yükseltmek,* s. 196.
27. Paul Celan'ın "Siyahtan daha siyahım, Çıplağım", "Karanlık Sözler ediyoruz birbirimize" gibi dizelerinin "Kanla Kirlenmiş Evrak" isimli meşhur İsmet Özel şiirinde "karanlık sözler yazıyorum hayatım hakkında" (Erbain, s. 49). Bu ve benzer, daha birkaç dize ya da şiir adı bulabilirim ama bunlarla zaman harcamanın doğru olmadığına inanıyorum, önemli olan yemek değil, sindirebilmektir; Özel, bunları sindirmiştir. Sindirilmiş olanı yiyip yememekse artık okura kalmıştır. Zaten, günümüzde metinlerarasılık diye bir şey var ve isteyen, *ben gönderme yapıyorum* diyerek, her türlü sindirime açık bir mide önerebiliyor.

Yavuz buradadır. Yavuz'un, gittiği gazeteyle fikri değişir mi? Bilemiyorum. Türkiye'de güç, tek belirleyendir. Güç *Zaman*'dır, bu kadar.[28]

Öte yandan Türkiye ve Kürdistan gibi Türkçenin egemen olduğu ve pek çok din ve kültüre ait insanın yaşadığı yerlerde şiiri salt İslam'ın *Sünni* kanadı ile değerlendirmek, tasavvufa da buradan bakmak teorik bir yanlışa götürür bizi; çünkü Alevi şair burada dışlanır. Sünni, Gazzâli'den bu tarafa felsefe olarak, devlet demektir; iktidar! Bu yüzden bazen güçle birlikte şiir, popüler bir kültür öğesi olarak öne çıkar.

Lale Müldür bir süre Müslüman olduğunu söylemiş, kapanmış, İslamcı gazetelere türbanlı pozlar vermiş, söyleşiler yapmış, hacca gideceğini belirtmiş ama bir süre sonra ısrarından vazgeçmiştir.[29]

Eylem, her zaman teorinin tam olarak bir bileşeni değildir ama eylem, bir görünümü sağlar.

Şiirde Arap ve Ortadoğu kültürünün bir ürünü olarak İslam'ı işlemek evet, bu vardır ve doğaldır. Örneğin Sezai Karakoç Müslüman'dır; bu temelde bir de Diriliş adıyla parti bile kurmuştur. Ama Karakoç'un tasavvuf dünyası yoktur (bir lokma, bir hırka) şiirinde, özlediği bir dünyayı kurma vardır, yalnızlığı yoktur, *örgüt* adamıdır her şeyden önce, bir başkandır. Karakoç'u diğerlerinden ayırtan tek şey, net olan çizgisi ve bu çizgi temelinde hep şiir yazmış olmasıdır. İstikrarı onu, saygın yapmış ve pek çok kişiyi de şair olarak etkilemiştir. Onu her okuduğumuzda, şiirinin bağlı olduğu inancı-fikri görmeyiz hiç; tek şey, hikâyesi; bu da Mona Rosa'dan itibaren beynimize örülmüştür; Leyla desek de Suna desek de hep onu okumuşuzdur. Cahit Zarifoğlu, İlhami Çiçek ve Ebubekir Eroğlu gibi isimler de İslamcı şair olarak değil, İslam toplumunun *vicdanı* olarak şiirde ve hayat hikâyemizde dururlar.

Yetmişlerde çıkan *Halkın Dostları* adlı dergide Cemal Süreya'nın Üvercinka'sı "laf ebeliği", "Göçebe"si ise "kof söyleşi" olarak tanımlanır.[30] Kabul edilen şiir ise Ahmet Arif'in şu dizelerinden mürekkeptir: "Yürü üstüne üstüne / Tükür yüzüne celladın." İki yazı da Ataol Behramoğlu imzasını taşır. Ancak Behramoğlu, "pantolonumdaki yağ lekesi" dizesini de "burjuva yaşam biçiminin insan kişiliğini bölen" bir unsuru olarak

28. Hikâyelerini dergilerden takip ettiğim biri vardı. Sonra hikâyeleri küçük bir kitap halinde yayımlandı. Ben, bu kitaptan on tane aldım ve tanıdığım, okumasını istediğim kişilere yolladım. Kitap güzeldi. Okuru azdı ama. Seneler sonra bu kitabı Timaş Yayınları bastı ve kitap, yüz misli fazla ilgi gördü. Sonra yazarını yeniden okuyup araştırmaya başladım. Bir yere imza gününe gidiyor. Kaymakam onu horon ekibiyle karşılıyor, okulda öğrenciler sıra sıra olmuşlar, kitap imzalayacaklar, imzalıyorlar. Yazarım, çocuklara nasıl yazar olunacağını, nasıl hikâye yazılacağını anlatıyor, düşlerinizi yazın diyor mesela.. Hikâye yazarım, bende bir hikâye kahramanına dönüşüyor. Acı ve buruk, bir son.

29. Baki Asiltürk, *Türk Şiirinde 1980 Kuşağı*, İstanbul: YKY, 2013, s. 249.

30. *Halkın Dostları*, Sayı: 4, Haziran 1970.

düşünür.[31] Behramoğlu'nun bugün bu düşüncelerinin bir karşılığı elbette ki birkaç taraftar bulur ama şiir okuru için çok geniş bir anlam içermez. Örneğin benim için bu değerlendirmeler, sadece nereden nereye geldik diye başlayan cümleler kurmak içindir. Yağ lekesi için deterjan, Göçebe için okur vardır çünkü!

Gülseli İnal

Yatmadan önce çoğu insan kendi içinde dönüp durur; uykusuzluk bir zehir gibi yayılır ve insan güçten düşer. Bu arada kimi sesler gelir. Bilmediğimiz bir dünyanın sesleridir bunlar ve biz bu seslerle bilmediğimiz bir dünyayı duyarız: Gökte bir kulübe, içinde iki melek, biri adımızla seslenir, biri yolumuzu bekler. Sabahın ilk ışıklarıyla gelen ve bize adımızla seslenip, bizi hayvana çeviren melekler değildir bunlar.

Gülseli İnal'ın şiirine melekler eşlik eder ve meleklerin diliyle söyler şiirlerini ve biz bu şiirlerle doğanın bir parçası oluruz. İnal'ın şiiri bizi bir yere bağlamaz; *akım* ve *izm*ler onun şiirini zehirler ve dahil edilemezler de zaten. Kitabi bilgilerin ışığında okunabilir bir şiirdir belki onun şiiri ama onun dünyasına girmenin tek yolu bu değildir; ruh, zenginliktir ve insan bu zenginlikten yola çıkarak onunla arkadaşlık edebilir. Gözle görünen bir zenginlik de değildir bu, gözle görülen her şeyin aynı zamanda tahayyülü ile ilgili bir arkadaşlıktır ve tek sınır, *anlamdır*.

Şiirin malzemesi ruhtur ve bu ruh, suların üstünden yüze yüze kıyılara gelmiştir; burası, bu kıyı, insandır. İnsana bir yürek verilmiştir ve bu yürek yanık ellerle beslenmiştir; hatta, yürekteki el, hayat veren damardır, burada doğanın çiçek karnı bekler, kır; nem içinden yükselir, buna da *hayat* denir, doğum: İnsan kayıptır ve ruh, bu kayıp kimseyi arar.

Bu yüzden İnal'ın şiiri bize gaipten seslerle eşlik eder. Yatmadan önce *dua okuyun ve size melekler eşlik edecektir* diye buyuran hayat, İnal da görmenin sınırını dayanır; burada, sayısız hayalet, tanrıça, melek ve şeytan bizi ağırlar. Hepsi, bizim iç dünyamızda bizden olan seslerin tercümanlarıdırlar, hepsi bir parçamızı söylerler. Bunlarla garip bir kan bağımız vardır, bunlar, İnal'ın şiirine kan taşırlar.

İnal'ın şiiri, kendine kurduğu bir evrenden çıkar. Bir başka dünya sadece ağırlık ve hatta bazen gölge bile eder. Çünkü İnal bir sayıklama hali içinde söyler şiirini ve hiçbir dize ruhun (kalbin ve beynin) arınma ayininde yerini almaz. Çünkü kalbin ve beynin dilleri vardır ve sınırlarını belirleyen eylemlerle yaşarlar. İnal için sanırım akıl bir taş ağırlığında, kalp ise bu taşı yumuşatma telaşındadır. İkisinin yolculuğu yaratılışı muştular ve bu muştu bizi var edenle bir koşuya iter; yorulmayız hiç,

31. Ataol Behramoğlu, *Yaşayan Bir Şiir*, İstanbul: Broy Yayınları, 1986, s. 19-35.

çünkü katettiğimiz mesafe iç dünyamızdır ve burada yarattığımız ve bizi yaratanın ağır boşluğu sadece dokunma anında su, bakma anında ateş olan bir yüz verir. Bir dünyanın içinde değiliz çünkü bir dünya yaratmışızdır.

Elle dokunabileceğimiz bir dünya vermez bize İnal. Çünkü elle dokunduğumuz her şey bizi kendine tutsak eder ya da tam tersi; biz, onu kendimize tutsak ederiz. Dokunma-görmek şiire malzeme verir evet ama, her malzeme iç dünyamızdan bir şeyleri çıkarır ve varoluşu engeller.

Rüyanın tanımlarından biri de sezgi olmalıdır ve şiir, belki de İnal için sezgidir. Bize emredileni yaşarız (sabah sekizde kalkar, on ikide yatar, kahvaltı ile güne başlar, öğlen ağır, akşam hafif bir şeyler yer...) ve biz, krallığımızı ancak düşlerde kurabiliriz. Büyük devletlerimiz oradadır, orası bizi en imkânsız olanla birleştirir. Özgürüz. Mesafeler yok olup gitmiştir. Mutluyuz da. Çünkü rüya zamanda her şey imgeler biçiminde görülür. İmge, yaşamak istediğimiz dünyadır. Burada günahsızlık vardır ve gün boyu hayatın bize dayattığı tiksinti bizim olan sahici yüzlerle açığa çıkar. Gördüğümüz her şeye uyandığımız zaman şaşırırız; çünkü yaşarken, onlar bizim bir parçamızdır; *sabah* ve diğer insanlar, aslında birer tarihtir ve baskıdan başka bir şey vermezler, bize sadece retrolar dayatırlar.

Doğum Yeri: Kule

İnal, kimi kitaplarda *80 Kuşağı*'na dahil edilir ve bu kuşak genelde *imgeci, anlatımcı, folklorik / mitolojik, geleneksel, toplumcu, marjinal* gibi ana başlıklar etrafında incelenir ve İnal, metafizik şiire dahil edilir; kaşe şudur: *Kadın şairlerimizdendir.*[32] İki tanım da kusurludur. Kadın şair tanımı tümden bir anlamsızlığı dile getirir ve dahası şiiri *erkek işi* yapar ve *bu arada kadınlar da yazıyordur* ifadesine kadar bile bizi götürebilir; Nâzım Hikmet için "erkek şair" diye bir tabir kullanılmaz. İkinci itiraz *metafiziktir*; bundan kasıt şairin bir dine mensup oluşu ya da dinsel imgeler kullanmasıdır; 80 sonrasında bu, bir akımmış gibi geliştirilmiştir. Benzer bir durum siyasal düşünce için de geçerlidir; *sağ, sol*. Şairin *cinsel, siyasal* ve *dinsel* görüşü sadece şiirini anlama araçları oldukları ölçüde bir önem kazanır. Sonrası popüler olmaya dahildir.[33]

Bu arada mitolojiden de söz etmem gerek; Tevfik Fikret'in *Haluk'un Defteri*'nde (1911) yer alan "Promete" ilk akla gelen şiirlerdendir. Fikret, *Promete* ile bilim alanında "semada olanlara karşı" çukurda kalan Türk

32. Baki Asiltürk, *Türk Şiirlerinde 1980 Kuşağı*, s. 249.

33. Uç bir örnek olan İsmet Özel'in Müslüman oluşu, siyasal krizden çıkma açısından önemlidir; yoksa, onun şiirine bir etki olarak Müslümanlık söz konusu değildir. "Amentü"den, "Yusuf Masalı"na kadar da siyasal çıkmaz vardır. Örneğin, "Yusuf Masalı" bir şiir değil, bir *Tevrat* Miti'nin yeniden yazımıdır.

milleti için bir kahraman arar. *Promete*, bir çıkıştır. Yahya Kemal bu tarihte Paris'tedir; buradan "Nev-Yunanilik" düşüncesiyle dönmüştür. Kemal'in "Byblos Kadınları "ve "Sicilya Kızları" iki şiiri bu düşüncesinin ürünleridir.[34] Sonraki yıllarda Ziya Gökalp, Yunan mitleriyle Türk mitlerini takas etme, buradan bir edebiyat yapma düşüncesiyle "Kızıl Elma" (1914) ve "Altın Işık" (1924) adıyla manzumeler yazmıştır. Bu manzumelerin içinden fikriyatı attığımız zaman geriye mit adına tek bir şey kalmaz. Şiir anlamında ise adı pek bilinmez Salih Zeki Aktay'ı görürüz; Aktay'ın *Persefon* (1930), *Asya Şarkıları* (1933), *Pınar* (1936), *Rüzgâr ve Dallarda Şarkılar* (1961) gibi şiir kitapları mitolojiden hareketle yazılmışlardır.[35]

Mitoloji anlamında ilk ciddi adımlar Edip Cansever ile görülür; *Umutsuzlar Parkı* (1950), *Petrol* (1959) kitaplardan sonra Cansever mitolojiyi, varoluşçulukla birlikte ele almıştır; *Nerde Antigone* (1961) ve *Tragedyalar* (1964) bu zaman diliminin ürünleridir. Melih Cevdet Anday da bu gelişmeden bağımsız değildir, kalmaz. Anday, *Kolları Bağlı Odysseus* (1962), *Göçebe Denizin Üstünde* (1970) ve *Teknenin Ölümü* ile bir yanda hümanizm, diğer yandan mitolojiyi çeker şiirlerine. Başka örnekler de kuşkusuz vardır. Ama benim gördüğüm ve ciddiye aldıklarım bunlardır.

İnal, 1980 sonrasında mitolojiyi şiirlerinde işleyen bir şair olarak dikkat çeker ama yukarıda adını verdiğim şairlerden de uzak durur; Belki Edip Cansever ve Melih Cevdet Anday ile ilişkilendirilebilir ama bu bizi pek yere götürmez. İnal kapılarını daha çok kendi içindeki odalara, buradaki birikime açar. Gelenek bu anlamda bir miras değildir onda; miras, kendi içindekilerdir ve burada gördüklerine yüklediği anlamlarla dikkat çeker. Bir söyleşide "dünyanın hâlâ tanımsız" olduğunu belirterek şunu söyler: "Hayatın kendisi geleneğim olabilir."[36] İnal, toplu olarak şiirlerine bakıldığı zaman *kendini irdeleyen* biridir; bunun onun sözlüğündeki karşılığı "varlığı irdelemektir." Din, mitoloji siyaset ve belki toplum bile bu yüzden, onu kendini irdeleme araçlarıdır.

İnal, üç dinin ve yüzlerce ideolojinin egemen olduğu dünyada belki abartılı olacaktır ama hiçbir dine ve ideolojiye bağlanamaz; çünkü, din ve ideolojilerin (devlet ve aile de dahil edilebilir) doğup büyüdükleri bir yer olarak dünya, sadece *ürperti* verir; bir yere sığınmak ister (gibidir); ancak burası *huzursuzluk* verir ve İnal, şiirle çıkar buradan: Şiir, beklenmedik bir anda gelmiş ve "göksel bir armağan gibi" inmiştir. Bu onu

34. Yahya Kemal, *Kendi Gökkubbemiz*, s. 159.

35. Salih Zeki ile ilgili olarak bkz. Cemil Meriç, *Bu Ülke*, İstanbul: Ötüken Neşriyat, 1985, s. 112.

36. Gülseli İnal, "İblisin kovulduğu bir dünya nice yıkımlardan sonra gelecek" (söyleşi, Enver Ercan), *Sombahar*, Sayı: 8, Kasım-Aralık 1991, s. 20.

kadın ya da metafizik şair yapmaz; onu, kendi deyimiyle yazarken "başka biri yapar."[37] Kim bu *başka biri*?

Başka birini ilk zamanlarda (1985) "çukur"da ("Gece Ezgileri I") görürüz; dibi ve sırrı bilinmez bir çukurdur bu, sonra bir yüz belirir; şairin kendi yüzü ve kendisine bakılan bir yüzle de gece ezgisi açılır; gece görülen, sabahın ilk ışıkları ile birlikte yazılan (rüya) şiir, yüze bakan diğer bir yüzle böylece başlar.

İnal'ın "bana bakıp duran yüz" diye tanımladığı yüz, "gölge gibi" sessizdir;[38] yaşamı bilinçle izler, rengi beyazdır, kardan alınan bir beyazlıktır bu ve yavaşlık içindedir; teni "gülrengindedir" ve bu renk toprağın derinliklerinden gelmiştir. Toprağın rengiyle ilk anlayacağımız şey, iklimdir; çünkü toprağın rengi iklime göre değişir ve beyaz gül de, bakir ve demiri bol kırmızı toprakta boy verir. Anlarız gül, doğumun iklimini vermiştir bize.

Şairin kendisi tıpkı bir notmuşçasına (çukurdan sonra) mağara imgesi ile doğar, yeşerir; derinlikten gelene karşı yaşadığı, büyüdüğü "ruhun mağarasında" yerinden doğrulmuştur. Karşılaşmaya tek tanık "şafağa sessizce" uzanan tanrıçadır. Nihayet yüzler "ayın sarı bulamacından" yağan yağmurla tenlerini alıp "toprağa daldırır"lar ve "derilerden sular sızar"; (erotik bir tablo olarak da okunabilir bu), ikisiyle "kentlerin tozlu kapılarında" (ve) "yeryüzü sularında" yüzlerini ararken karşılaşırız: Vakit gecedir ve söz konusu edilen kimseler yüz biçimindedirler. Sonraki şiirde oluşan-doğan kimselerin yüz mü yoksa dünyaya doğan birer gün mü oldukları sorusu ile karşılaşırız; andığım ilk iki şiirle (Gece ezgileri I ve II) bağlantılı mıdır bilenmez ama ilk iki şiirle bağlantı olmadan anlaşılmaz olan üçüncü şiirde (Süren günün yeni yüzü) bir rüya ya da dünyadan uyanma hali dikkatimizi çeker; yüz, "gürültüler içinde" "yeşil" ve "derin bir ağaçta" uyanır.

Olumsuz bir öğe gibi beliren, hatta bizi korkutan *gürültü* sözcüğü ikinci mısrada bal kokularının, gül yapraklarının tene değmesi olarak açımlanır ve böylece *gürültü*, korku veren bir imge olmaktan çıkar; ancak, tedirgin edeceği (tekinsiz) ve bu tedirginliğin ne zaman karşımıza çıkacağı da belli olmaz. Uyanma ile birlikte *insanı* görürüz. Bunu bize veren, hangi (çiçek) ağaçtan koptuğunu bilmediğimiz *sarı bir yapraktır*; "insan

37. A.g.e., s. 23.

38. *Sessizlikle* ilgili bir not düşmem gerek; Goethe'nin *Faust*'unda ünlü bir ifade vardır: "Sessiz olursanız, duyacak ve anlayacaksınız." Sonra ekler: "Ve sonra kendimle sessizce konuşmayı, tarihin tiniyle muharebe etmeyi seviyorum." Aktaran Martin Heidegger, *Varlık ve Zaman*, Çev. Kaan H. Ökten, İstanbul: Agora Yayınları, 2006, s. 425. İnal sessizliği ile duyumsatır imgelerini bize; akıl veren ya da bilgi veren diziler bizi kendine mürit ederken, onun dizeleri okuru azad eder; sessizliğe sevk eder. Çıkış kendinle konuşmaktır, tarihle değil, tarihin tiniyle yine sessizce muhabere etmektir.

gölüne" düşmüştür. Yaprak doğmuş ama, doğuramayacaktır, nereden geldiğini bildiğimiz ama nereye gideceğini bilmediğimiz bir "canlı" (şey) olarak da okunabilir. İşte bu yaprak, bilinmezlik olarak şairin "elleriyle ellerine" düşmüştür; "hurma dalı", "incir sütü", "çınar ağacının uçları" ile de süreç hızlanmıştır; başta belirtilen gürültü de yerine oturacakmış gibi bir duyum vardır; bal kokusu ile uyanan şair, doğmuş olmanın riskini yaşar; "otlara basmak" ile yangın yerine dönen yürek sanki bir kapıya açılacaktır.

Çukurla başlayan süreç, yürekle tamamlanmış gibidir; bundan sonraki şiirlerde, insan da görülür; ölüm, taşlaşan beyazda ya da ırmağın kıvrıldığı yerlerdedir (Aynı anda açan güllere benzetti) ve şair ölüm ve dirim arasında konumunu belirler; "yedi ülkenin savruk kızı"dır O; "deniz bacaklarıdır", üzerlerinde kararsızca uçan bir martı da dış dünyanın habercisi gibi uçar ve onları (yüz ve ikinci yüzü) uzun ve dipsiz bahçelerde düşünen bir tek yontu(lar) vardır. Doğum tamamlanmıştır sanki. Her şey ve herkes bizi görmektedir artık.

Aynı anda açan güllere benzetti adlı şiir ise mevcut atmosferin tersine (türküyle başlar, şarkıyla biter) folklorik bir imayla açılır: Toprağın Türküsüdür bu sessiz otlardan ardım sıra yükselen ey bu nedir? Soru (kendisiyle konuşma halinde) yanıtları sürükler, buradan şairin "sessiz otlardan ardı sıra yükselenin" ne olduğunu anlamaya çalışırız; bu, "başını saran ve yükselen koku"; bu, ayak bastığı dünyada "sert yer, zaman düşü"; bu, "geçmiş zamanın saydam derisi;" bu, "doğuşun yeni karnı" dır. Yaşam köklerinden insana açılma başlamıştır. Burası, önce ile şimdinin ufkudur. Burada sitem vardır. Sen –sende olarak ifade edilen kişi de– insan, bir değil, "binlerce ruhtan" fışkırmıştır ve "kabukları" doğanın bir parçası, bir kök ağaçtan bile kopmuş olsa da (O) gece ayrı bir kişidir; ilk başta varlık nedeni olan "yüzü(n) aynı şeyi söylemez geceleri." Sonra bunun nedenleri üzerinde durur. Dokunaklı aşk dizgesinin ayak sesleri gelir: "İri yağmur damlasıyla sarsılırsın sen." Geceden sonraki zaman diliminde ise bu kişi sevilmenin tadını çıkarırcasına, acı vermeye başlar ve bu hal "iri yılanlar", "tuhaf istekler" biçiminde tercüme edilir; hepsi, belki de "doğumun çiçekli sancı"larıdır. Ancak sitem yerini kabule bırakmakla gecikmez; O (sen), "toprağın bin yıllık şarkısıdır."

Bu dizge üzerinden bütün kitabı okuyabilir ve hatta diğer kitaplara da sarkabiliriz. Örneğin *Lale Sesiydiler ve Yoktular* (1987) adlı ikinci kitabında doğadan kopup güncel bir zamana dahi sığınabiliriz. Kitapta yer alan "Yeniden buluyordunuz tapındığınız yeri" adlı şiirde yüzleri ellerinde "yıldızdan oklar" olsa bile kapı önünden kentin içine doğru birer "feodal" gibi karşılayabiliriz. Ama dert karanlık kardeş ve onun yedekleri olduğu için burada durmam gerek.

Çukur, mağara ve sıkça yükselme arzusu ile birlikte gözle görülmez ama parçamız olan varlıklar belirir. Bir kuledeyizdir hep "göğsümüzün vadisinde", "parçalanan düşlerle" ötekine dokunuruz: Burada susku "bir kale", tutku "akreptir" ve ne zaman akrep "göz içinden" geçer, o zaman yakılan bir lale'dir; Bu kule, Babil gibi dillerin dağıtıldığı bir kule değildir; "gölgeler kulesi"dir ve bize sürekli "gelecek" duygusu verir, bir doğuma tanık oluruz, "titrek ve unutkan bir oluktan" fırlayan oklarla "koyu bir göl oluş" muştur içimizde ve bu göl, (İnal'ın) içinin duvarlarına dayanır ve sonra dünya diye inler.[39]

Bu, bir aşk, bir doğum şiiridir de aynı zamanda ve iyi bir aşkta bir dünya vardır; biri diğerine gebedir, biri diğerini doğurmaz ama, biri diğeri karşısında dünya diye inlerse suların aynasında görülen suretlerden biri gölgelenir; "dipte ezilmiş bir gül", viran yıkık sabah. Yeterli değildir, çünkü!

Çukur ve mağaradan sonra kuş imgesiyle de kuleye doğru bir açılım dikkat çeker. Kuş ilk kitapta birkaç yerde (sanırım, dört) karşımıza çıkar ve iklimi açıklar: Kapalı kuşsuz hava (Rüya). Böylesi bir ortamda kuşun yeri, şairin göğsüdür; burası, yaşla beslenmiş saçlardan ibarettir ama kuş, çırpınmayı değil, amacını özgürlük olarak tanımladığı için kine, cam kentlere omuz vermez; çünkü, "insanlığın suç tütsüsü yükseliyor (dur) mavi gölden." Yıkılmışlık yine kuşla (baykuşla) dile getirilir; kent, kanlı bir belde, bazen acube bir yer olarak tanımlanır; biri aranır burada. Lale sesiydiler ile ilk kule de yasla birlikte açılır; Vega kentleri şiiri ile.

Vega, Lir Takımyıldızında yer alan beşinci ışıltılı yıldızdır; Arapçadır ve anlamı (en nasr el vaki) "avına çullanan kartal" demektir. Vaki düşen anlamına da gelir. İnal'ın "şiir coğrafyasında" bu ışıltılı yıldızda kentler kurulmuştur. Kent düşmüştür. Ancak kentte bir zamanlar "mercanlı kıyısında" bir ev vardır ve şair artık bu evin önünden geçerken bile iç çekecektir; kent evle birlikte yanmıştır, tepelerinde duman tüter ve duman sevgilinin "saçlarının dumanıdır." Saçlar "aşk saklarlar" ve gövdeye sevgilinin gövdesine karşı isyan etmişlerdir, bu yüzden tüterler. Bu yüzden, sevgili bir kentte evirilmiştir; teninde yıkım vardır ve giden sevgili tekrar döndüğünde sadece "alev" bulacaktır; deli ağaçlar nefret edeceklerdir ondan. Daha çok şey görecektir: "Buğdayın ihaneti", "iskeletler ordusunu" vs. Bütün bunlar "ruhun kayalıklarında" görülecektir ve giden "buğdayın koyu gecesini", "bu dünya için (söylenen) kader şarkısını", "yas kulelerinde" duyacaktır. İstediğin buydu ve istediğin oldu (öldüm) der gibidir bir ses ve buraya çıkan-gelen kimse bundan böyle bir huzur bulmayacaktır. Çünkü huzur, Heidegger'in deyimiyle kendi sahih istikbal ve oldum-olasılığından neşet etmektedir.[40]

39. Gülseli İnal, *Toplu Şiirler I (Letoon)*, İstanbul: Yasak Meyve Yayınları, 2009, s. 209-215.

40. Heidegger, *Varlık ve Zaman*, s. 369.

Düşen-düşmüş yıldız üzerinden kule söylencesi devam eder. Sevgili-sevilen bundan sonra "küçük göllerde", "bataklık sularda", "birikmiş sarı sularda" hüzünlü "bir yüzle" görülecektir belki. Ancak yüz suskundur. Uzaktır. Devdir: *Beyaz yıldızların devi*. Buradan *nakışlı bir kule* açılır; buradan, Hades'in sularına inilir. Yeraltı da böylece şiirde açılmış olur.

Nakışlı kule, yerini *ölüler kentinin kulesine* bırakır; *Sularda tanrıça başı* şiiri hemen dikkatimizi çeker. Bir intihar şiiridir bu ve kökleri Shakespeare'in Ophelia'sına (*Hamlet*) bile uzanabilir. Ophelia başkasının günahı için ölen biridir, bu ölümün gerçekleşme yeri nehirdir; sessizce: Derenin üzerinde, büyük bir söğüt ağacı eğilmiştir, suda gümüş renkli yapraklar vardır. Dere ağlamaktadır. Ophelia'nın elbiseleri açılır, elbiseler bir denizkızı gibi suyun üstünde tutar onu. Elbiseler bir süre sonra su ile ağırlaşır; bu ağırlık onu dibe çeker, tatlı bir sesi vardır. Ophelia'nın ölümünden sonra yakılan ağıtlarda kimse gözyaşı dökmek istemez, nedeni açıktır: *O kadar çok su var ki sende*. Shakespeare imgeleminde Ophelia, bu ölümle "kendi özüne" kavuşmuştur ve su, genç ölümün, çiçek açmış halidir. Ophelia, toprağa taşınmaz. Mallarme için o felaketin altında kirlenmemiş bir mücevherdir O. Derenin üzerindeki saçlarla, dalga dalga yayılan çiçeklerle düşçülere görülecektir her zaman.

Sularda tanrıça başı şiiri bizi Ophelia'ya götürür. Şiirin kahramanı tanrıçadır. Eşsiz bir *yüze* sahiptir ki biz onu diğer şiirlerde olduğu gibi bir *yüz* olarak görürüz yine; bu yüze sarı bir yıldız peçe olmuştur; toprak onun güzelliği karşısında "kum kükremiştir" ve acı ile inen yağmurla yüzü ıslanmıştır. Ölümüne *herkes* gözyaşı dökmüştür; *yitik ruhlar ağlamıştır*. Tanrıçayı, Ophelia'dan ayıran tek şey yüzün belirdiği sudur; Ophelia'nın yüzü ırmakta; tanrıçanın yüzü gölde görülür. Irmak ve göl arasındaki fark da belirir; ırmak her akışta Ophelia'nın yüzünü aydınlatırken göl, su tadıyla bal olsa da bir tutsaklığı ima eder; akıp durmak yerini aynı yerde dönüp durmaya bırakır. Bu hal, bir huzursuzluk verir. Ophelia'nın yüzü (uyku ve ölümün) huzurunu taşırken tanrıçanın yüzü, bir yere akamayan "toz gölünde", yılan gibi esen bir rüzgâr tarafından ısırılmaktadır. Sonrasında tanrıçanın başı, *ölüler kentinin kulesinde* görülür.

Ölümü ve yıkımı (düşüş) çağrıştıran kule "Unutulmayan" adlı şiirde çocukluğa döner. Burada çocuk sesi ile dolu şairin *mavi saraylarını* görürüz. Burada "sular bağışlardı beni" diye bir dize bizi karşılar; haz ve su aynı sevgi içinde verilirler, o zamanlar aşk tensizdir. Ancak kule etrafından sonraki şiirlere baktığımızda (Bir çağrının simgeleri) kuleleri ile batıp gitmiş kentler yine bizi karşılar. Dikkat edilirse, kule giderek suya (kuyuya, iç kuyularımıza) eviriliyor ve şiir kendi bildirisini sunmak üzere: *Söylenir ki o eski kentlerde aşklar sulara karışmıştır. Akşamüstü gariplikler* adıyla mühürlenen *Lale Sesiydiler*, yine kule etrafında zorun-

luk ve belki de yas haliyle bağlanır: *Sen ölümsün benim için.* Nedeni de açıklanır hemen: *İşte tutup götürüyorlar beni, tanımadığım denizlere, tanımadığım rüzgârlara, kızıl kulesine zamanın.*

İnal'ın üçüncü şiir kitabı olan "Letoon"da (1989) kötülükten kaçış vardır: Lale, yıkılmış, ruh dağılmış, düş parçalanmıştır; istek, "ten değil", istek: "Ruhu saran tendir istediğim." Her taraf bir inilti sahrası gibidir ve kule, kanlıdır: Kanlı kule. Her şeyde kan görülebilir, lale değil; kan lalesi. Sürekli bir boşluk hali; iç denilen yerde bir sürü ok, hayaletler bile artık kanlı canlı gelir, buradan da "gölgeler kulesi" yükselir (Vişneçürüğü'nden). Bu kule bir süre sonra "hiçliğe doğru" akar; şair, açıkça kaçışını da bağlar: "Bir kin yuvarlağında uyandım." Ona eşlik eden yine bir "kan nehri" vardır, bundan korkmaz ama kaçar, ayak sesi duyulur, çocukluğa kaçar, buraya sığınır gibidir, "kanı bakraçlarına" doldurur ama beride, bir hatırlama: "Karyalı kadın kurmuştu kulesini." Özetle, kanlı canlı hayaletlerle birlikte sanki her şey bütün doğa, hortlamıştır. Kitabın en ilginç şiirlerinden biri olan "Enoch" toprakları kadını adlı şiirle de bu kaçış, çok eski zamanlara mitten, dine doğru bir evrim içerisinde dile getirilir. Tanrı ile birlikte yürümüş biridir Enoch (Enoş) ama zaman içinde Tanrı için onun bir değeri kalmamıştır. "Enoch" diğer adıyla "Nesiller Kitabı"nı İnal'ın şiirinden takip edecek olursam "her şey kaybolmuştur" takvim bile "belirsizlikler çağını" gösteriyordur; ayaklar altında taştan canavarlar vardır, hepsinin ötesinde şair, "içinde ölüyle dolaşan bir adam" aramaktadır: Gördünüz mü? Kraliçem diye ifade edilen kadın ise "kadınlık cevherini kül etmiş" biridir. Şair, sanki burada üçüncü kişidir; gören ve acı çeken bir gözdür. Anlar gibi oluruz; Enoş ve Tanrı sevgisine benzer bir sevgi vardır ama bu sevgi kırılmıştır; tanrı, "gelecektir." Böylece kitabın tümü kaçmak, kurtulmak ve beri yanda kıskançlık etrafında bir yanda Enoş ve Tanrı diğer yandan Leto ve Hera kavgası biçiminde gizli bir tarih olacaktır.

Kule bir inildeyiş ama içinde çağrı olan bir inildeyiş biçiminde ilk üç kitapta kendini duyumsatacaktır: "Koşun benim bebek ellerimi görmeye." Bu eller ihtimal beyza elleridir, gaipten gelen birileri görebilir.

Bir Yüzü Olmayanlar, Yüz Verdiklerimiz: Tanrılar, Tanrıçalar

İnal'ın şiirlerinde genel olarak doğumu, ölümü ve bu ikisi etrafında örtülü olarak dile gelen yası gördük; çukurdan, mağaraya, buradan kule ve nihayet su ile de doğaüstünün cisimleşmiş haline kadar gelişen bir köprüye vardık, diyebiliriz belki. Korku ve onun yediğinde duran kaçışla zorlu saatler yaşadık; çünkü ay, iki de bir suyun tözüne karışıp onu zehirledi; insandık, huzursuz varlıklardık, korktuk. Bundan sonrasında

yüz yüze geldiğimizde derimizin altında büzülüp kalan, yüzleştiğimiz zaman korktuğumuz, biri söz ettiğinde gülüp geçtiğimiz varlıklara geldi sıra: Tanrı ve onun *yan ürünlerinden,* daha doğrusu, Tanrının dipsiz kuyusundan bizimle dışarı çıkan varlıklardan (şeytan, melek) söz ediyorum; İnal'ın anlatısı boyunca yanı başımızda dururlar ve kimi zaman bizi içimizle; kimi zaman da bizi başka kimselerle yüzleştirirler; bazen olmalarını isteriz, bazen rahatsız oluruz onlardan. Hep hayvan yüzleri ile ifade edilmişlerdir ama hayvan değillerdir; bizi, korkutan ya da sevgi ile yaklaşmamıza neden olan işte bu hayvanların konuşmasıdır; hatta, bizim yerimize konuşurlar, bizim aklımızı kuşanırlar, bizim asla duymadıklarımızı duyarlar vs. Açıkça onlar biziz. Sokrates'in deyimiyle (Mitlere değil, kendime bakıyorum) onlara değil, onlar üzerinden kendimize bakarız, çünkü hiçbir mit, hatta "yüz kafalı Typhon" bile bizim kadar karmaşık değildir.[41] Benzer olmasa da yakın şeyleri İnal'da söyler, *onlar bizlerizdir*; İnal'ın *Rüya Divanı*'nda pek çok canavar (yaratık) düş zamanda okurla buluşurlar. Rüyaların birinde "iriyarı tüysüz bir canavar içindeki Ben'in kafasını uçurur."

İnal'ın şiirlerinde önce Tanrı, sonra tanrılar ve tanrıçaları, sonrasında ise bunların yan ürünlerini göreceğiz: *Şeytan, melek, peri, ifrit* vs. Bunlar belki din ve mitolojiden tanıdığımız kimselerdir ancak, İnal'ın şiirlerinde, bu bildik özelliklerinin dışında birer imgedirler; biz, (O da dahil) bu imgelerle karanlık, su basmış yanlarımızı görürüz ve İnal'ın deyimiyle "şeyleşmeden" kurtuluruz.

İnal'ın ilk şiir kitabında (*Sulara Gömülü Çağrı*) tek başına bir Tanrı yoktur; *tanrılar, tanrıçalar* vardır; ikinci ve üçüncü kitabında *(Lale Sesiydiler ve Yoktular* ve *Letoon)* ise Tanrı görünür. İlk ciddi Tanrı'ya göndermelere *Dans Natura*'da (tek başına dans) rastlarız. Bu kitapta ruh boşluğa fırlar ve bir baş, Tanrı'nın "hırçın sularına" eğilir.[42] Burada *Tevrat*'a bir gönderme var mıdır bilinmez. Hatırlatmakta yarar var; *Tevrat*'ta, Tanrı'nın ruhuna "suların yüzü üzerinde hareket" ederken rastlarız. Şiirde Tanrı acıtan bir varlık olarak görülür. Sevgili ya da seslenilen "Tanrı gibi acıtan bir ağız"la karşımıza çıkar ve bu ağızla *her şeyi öpmek* ister. Tanrı insana ait özellikler alır sonra: Korku ve suçun Tanrısı ile karşılaşırız. Sonuç, "Hazzın Uyuklayışı"nda (XXIII) tanımlanır: "Çünkü herkesin bir Tanrı'sı var." Aynı dizge içinde kentler de yerlerini alırlar. İnal'ın şiirinde kentler gökyüzüne kurulmuş merdivenlerdir; kentler, gökyüzünün yerle ılık ilişkisini kurarlar. Kent bir ilişki yeridir, burada herkes kendi Tanrı'sı ile meydana iner; burada eşit ve özgür bir

41. Richard Kearney, *Yabancılar, Tanrılar ve Canavarlar,* Çev. Barış Özkul, İstanbul: Metis Yayınları, 2009, s. 27.

42. Gülseli İnal, *Toplu Şiirler II (Dans Natura),* İstanbul: Yasak Meyve Yayınları, 2009, s. 17.

ortam olmadığından herkesin Tanrı'sı da bundan yara alır, çirkinleşir ve o iyi Tanrı'nın (ya da insanın, mesihin) yolu gözlenir. Gelecek mi? Kesin, gelecek!

Ruasıcyrıstal (*Dans natura*) adlı şiir bu anlamda ilginç olacaktır; şiir, pek çok şiir gibi *gece yarısı* ile açılır ve şairin yüzü yıldızlara çarpar. Bir uyanma hali içinde Tanrı'nın ıslak eliyle karşılaşırız. Bu el, olağanüstüdür, işi ölümü kutsamaktır. *Tevrat*'taki dizge burada işler gibidir: *Tanrı ırmakları ruhu ile ikiye bölmüştür*. Şiirde Tanrı üzerinden bir soru da sorulur: "Yüceliği kim tutuyor ellerinde / Tanrının önünde gülümsemeli mi?"

Tevrat, *İncil* ve *Kuran*'ın Tanrı bildirisine uygun ifadelerdir bunlar; üç kitapta da Tanrı, *gören, duyan, tutan* özelliklere sahiptir; *Kuran*'a göre Tanrı'nın *gözleri* vardır ama bu gözler nasıldır; *yüzü* vardır ama bu yüz nasıldır; *kulakları* vardır ama bu kulaklar nasıldır, pek bilinmez.[43] *Tevrat*'ta da benzer ifadeler yer alır; Tanrı, çalılar arasından *görülür*, bazen sesi *işitilir* ve *vaatlerde* bulunur, insan inanır vs.

İnal'ın şiirinde bunlarla benzerlikler kurulabilir ama bunlar olduğu gibi tekrarlanmaz. Tanrı, şaire yoldaşlık eder; ölçülmez ve kıyaslanmaz bir varlık değildir Tanrı, tıpkı bize benzer. İnal'ın "Islak Toprak" (*Lale Sesiydiler ve Yoktular*) adlı şiirinde Tanrı *kıra iner*; "Esir" adlı şiirde "gök tanrısının" ak bir teni vardır; "Lirik Bahçe" adlı şiirde "Tanrının sabırla taşıdığı" sulardan söz edilir ve "Yaz" adlı şiirde Tanrı'nın *gözünden* söz edilir. Aynı görme eylemi "Tanrının Gördüğü An" (*Letoon*) adlı şiirde de vardır: Tanrı görür. "Buluşma" adlı şiirde (*Sulara Gömülü Çağrı*) kol kanat gerer; bir biçimi vardır, *kanatlıdır*; gözetlendiği için mutsuz olmalıdır. Şairin isteklerine karşılık verir ama; "cennet çimenlerini" dağıtan biridir Tanrı. "Vişneçürüğü'nden" şiirinde Tanrı'nın yüzü şairin kirpikleri arasında uçuşur ve bir yüzü de vardır; *yorgun adalar*! Adalar, alıp başını gidemeyecektir; biz ona gebe olsak bile onu doğuramayacak ve onu bir yere götüremeyeceğizdir, bu yüzden, mürekkep gibi içimizde *varlık* dağılacaktır, bize kalan Yeats'in deyimiyle nedeni olmayan bir keder olacaktır; bir rüyada onunla karşılaşma ihtimalimiz ise her zaman olacaktır, uyuyacağız, uyanacağız, yok!

İnal'ın şiirinde tanrıçalar ve tanrılar doğrudan olmasa da beklenti ile iniltilidir. Şiirde konumlanışları az biraz da olsa *Mesihi'dir*; geleceklerdir, gelmişlerdir, kurtaracaklardır ya bu üçünün bileşkesi olan şu ifade: *Yanımızdadırlar*. Açıktır. Tanrılar ve tanrıçalarla birlikte doğanın ahlakını (vicdanını) simgeler.

Tanrılar ve tanrıçalar, Tanrı'nın (tek olanın, tek olarak arzulananın) cinsiyet kazanmış biçimleridir. Tanrılar eril, Tanrıçalar dişil öğelerdir.

43. Tanrının biçimi ve boyuyla ilgili olarak bkz. *Turan Dursun, Tabu Can Çekişiyor, Din Bu I*, İstanbul: Kaynak Yayınları, 1990, s. 153-155.

Bu halleriyle tek tanrı arayışının bir sonucu olduklarını söylemek de pek güç sayılmaz.

Tanrılar kimi zaman esirgeyen varlıklardır (*Yağmur Güncesi I*), kimi zaman tanımlar için geliştirilirler: "Gülüşünün" adlı şiirde yer alan bakireler; onlar, "Tanrıların denize dökülen dölleridirler."[44] Tanrılar erotiktirler bazen. *Boşluk Bilgisi duygu gülleri* şiirinde zümrüt kuşunun sıcak bir nefesi vardır ve bir de "Tanrılarla sevişmesi." "Zambak Yığını Gece"de denizkızlarının şarkılarından söz edilir; bu şarkıların birinde "Deniz tanrısının sevi okşayışlarını" (anlatırlar). Çağın eski yıldızı şiirinde şair "pınarın kızı" olduğunu söyler, bir de işi vardır "Yeni tanrımızın tozlarını" serpmek.[45] Pınar (su) ilgili imgeler her zaman olmasa da çoğunlukla erotiktirler. Su ve ateşin birleşiminden doğmuşlardır; toprak, yıldırıma çarpar ve buradan bir pınar doğar. Tersi durumlarda vardır; yıldırım gölden çakar.[46]

Tanrı ve tanrılardan çok, İnal'ın şiirlerinde tanrıçalar vardır. İlk şiir kitabının ilk şiir kahramanı bir tanrıçadır ("Gece Ezgileri"). Yukarıda sözünü ettiğim "Buluşma" adlı şiirde Tanrı ve Tanrıça arasındaki fark da belirir; eğer Tanrı yufka yürekli olursa, Tanrıçaya dönüşme riski de taşır: "Belli etme kendini tanrıça gibi / Bak gözyaşlarım çukurlar açıyor gövdende." Tanrıçanın fark ettiğimiz ilk özelliğidir bu; kendini belli etme! Yani, canlının, insanın yaşadığına karşı duyarlıdır. Sesi duyar ve bu ses kalbe işler. "Rüzgâra Yakınmalar" şiirinde Tanrıça ile günbatımlarında sohbet edilir ve gün evirildiğinde Tanrıçanın adı konuşan kimsenin (şairin) alnına yazılıdır. "Sularda Tanrıça Başı" adlı şiiri de anmam gerek tabii. Aynı dizge "Ufuktaki Horus" şiirinde de görülür. Ölüler uzaktan gülümser ve beride "parçalanmışların yüreğine dağıtılmış" yeni uyanan bir ay vardır; Tanrıça, ay karşısında tutku *dağındadır*, burada uyuklar, ölümden haberdar değildir, belki olsa "göllerin kızı"nı yalnız bırakmayacaktır.

Meleklerin Konumlanışı

İnal'ın ilk şiirlerinden biri olan "Yazgı"da (*Sulara Gömülü Çağrı*) "meleğini kamçılayan" bir Tanrı vardır ve bu Tanrı, ürkektir. "Boşluk Bilgisi Duygu Gülleri" adlı şiirde bir melek ve bir peri konuşurlar. Buradan meleğin kimi özellikleri ile de karşılaşırız. Peri, meleğe "sen benden daha bilgilisin" der; nedeni de şöyle açıklanır: *Meleğin tanrı şarabı ile kutsanmış elleri* vardır. Melek ve peri arasındaki fark da belirir hemen:

---

44. Gülseli İnal, *Toplu Şiirler I , Yağmur Güncesi,* s. 175; *Gülüşünün,* s. 183.
45. Gülseli İnal, *Toplu Şiirler I , Boşluk bilgisi duygu gülleri,* s. 26; *Zambak yığını gece,* s. 36; *Çağın eski yıldızı,* s. 47.
46. Gaston Bachelard, *Su ve Düşler,* s. 115.

Peri dokunulmamış, melek dokunulmuş biridir. *Yazgı* ile birlikte okursak şiiri, perinin, bir kırbaçlayanı yoktur.

Melekler bir başka şiirde kalyonlar (su geçirmez gemi) içinde görülür. "Bilmediğimiz ışık hızı" adlı şiirde melekler, sanki *birinin* ya da *bir şeyin* gücü gibidirler: *Kalyonlar geçiyor kalyonlarda melekler.* Sonraki dizelerde *geçmek* fiili benzer bir ses tonu ile yinelenir: "Eflatunlu kadınlar geçiyor mezarlık / önünden al yanaklarını yolar gibi." Kadınlar ve melekler arasında kuşkusuz bir ilişki vardır. Güncel bir yorum yapılabilir; melekleri Tanrı, kadınları erkek kırbaçlar. İlk dizede bir şiddet, bir boyun eğme, andığım ikinci ve üçüncü dizelerde hayatın içinden gelen bir şiddetin ayak sesi vardır. Sanki biri ölmüştür. Sanki biri acı bir sonla, şairi dağlamıştır.

"Melek yüzlü biri"ve "Kaçış" adlı şiirlerde insan meleğe benzetilir. *Melek yüzlü biri*'nde geride bırakılmış biri vardır; o geride kalırken, şairin göğsüne "su zambakları titrek yapraklarını" indirmişlerdir, o gün-o gece, dans da "acıya kavalye" olmuştur. "Kaçış"ta "meleksi" bir ağızla şair çağrılır.

İnal'ın anlattığı, onun doğasının bir parçası olan meleklerin en ilginci Ahit Sandığı etrafında bildiğimiz *Kerubi*'dir *(Kerubin-Kerubim).* En büyük özelliği dört bir yana aynı hızla göz biçiminde ve gözün bütün görme gücüyle dönmesidir. İnal'ın "Kerubiler" adlı şiirinde işte bu melek, "siyah daireler halinde", "bir akşamüstü gelip bulmuştur" onu; birer gölge, birer düştürler ama.

Meleğin geçtiği yerlerde huzursuzluk belirir ve bu *gitmek, geçmek, bırakmak* gibi fiillerle dile getirilir. Bazen da bakmak, bu huzursuzluğun nedenidir: "Kalıyorum bir tutsak gibi sen baktıkça / göklerden fırlayıp gelen huzursuz bir melek sanki" (Gözlerin evrenin tümü).

Lale Sesiydiler ve Yoktular'da yine *gitmiş meleklerden* (Islak Toprak) söz edilir ama onların gitmesine de "ne olurdu ne olurdu" diye bir sayha ile karşılık verilir: "Hazır melekler yokken." O vardır ve onun varlığıyla meleklerin yokluğu birlikte işler gibidir; o meleklerin işlerini de yapar ama hazır melekler yokken, "kutsal kitaplardan bir şeyler" okunmak istenir. Bu arada meleğin-meleklerin geçtiği yollarda belirir; kedilerin geçtiği yoldan geçer melekler (Islak Toprak), *Mercanlar Uzağı*'nda mozaik yolda da görünürler. Bu şiirde şair, "gülüş evinden" çıkmıştır; suyun patikasında "sevgiliyi, onu" görmüştür; o bir "fırtına gibidir", saçları "dağ yeli gibi kokar"; gözleri "kara ırmaklar gibi" umutsuzdur. Şair, şiirde umutsuzluğu söyler. Ümit ise, bir belkidir, bir hatıradır: Melek artık, mozaikli yolda gezmiyordur ve dahası gün sona erecektir, beklemeyi bilmiyordur, kalbi parçalanmıştır, ona yalnızca "ağlayan bir melek" eşlik edecektir. Anlarız, ağlayan melek ve ağlamaktan başka çaresi olmayan şiir kişisi ile yazgısını birleştirmiştir; o ağlayacak, böylece meleğin de sesi

gelecektir. Şiir kişisinin (öznenin, şairin) ruh hali melek bahsinde böyle sürer. "Sarnıç"ta ise yeşil odasına çekilip "merdiveninden inmek" isteyen biri vardır; iç çeker ve onun çok derinlerde çektiği iç çekişe melek de eşlik eder.

Bu şiirden sonra meleğin teni ile ilgili küçük bilgiler ediniriz. "Sarnıç"ta melek, *beyaz* tenlidir, "Aşk ve Orman" şiirinde "sularda yüzen" *ak* tenli bir melek vardır ve her renk belirdiğinde bir iç çekiş dantel gibi işlenir içimize ve şiire, çünkü temizdirler; "Çocuklukta Düş" adlı şiirde çiçek iç çeker ve peşi sıra oklar içinde "tanrıtanımaz bir melek" belirir.

Derken yüz de ortaya çıkar; "Çocuklukta Düş"te "tanrıtanımaz bir melek oklar içinde" dizesine mercek tutup baktığımızda daha önce okuduğumuz "Melek Yüzlü Biri" şiirinin kişisi çıkar karşımıza; "oklar yemiş eski bir kuş bırakılana dek" imgesi karşılar bizi; bu imge hiyerogfilden kopup gelen kimi kabartmaları verir. "Başı Çiçekli Akşam" şiirinde "ok yemiş küçük kanatsız" bir melek görülür, kanı, "mermere iner." Bütün bunların çıkış yeri, ihtimal (av tanrıçası) Artemis'tir. Homeros görülmez oklarla gebe kadınları öldüren, böylece bakireliğini koruyan biri olarak anlatır onu. Bütün bu motiflerin altında kurban etme-edilme vardır. Kadın-melek kurban edilmiştir, üstelik kurban eden, bir erkek değil-Artemis'tir (kadındır) ve tarih de, şunu söyler, her oklanan, melektir.

"Çocukluğumun" adlı şiirde biraz daha melek açımlanır. Çocukluk melekleri sorgu yaparlar; onlar, geride kalmıştır. "Letoon"da ise kutsalı arama ama arama sürecinde, kutsala "kafa tutma" birlikte işler. Melekler, saf değillerdir artık; "Undine" şiirinde (perinin) can yakmışlardır ve belki de ölülerin ağızlarıyla konuşan onlardır, düpedüz insan kandırılmıştır; "Gizli Küre"de ifade edildiği gibi belki demişlerdir, "sen bir melektin", eklemişlerdir: "Melekler yüz yıl yaşar." Çıkış sessizliktir; sessizlik gelmiş tenin (tenimin meleğiyle) oyalanmıştır.

İnal'ın bütün şiir kitaplarında melekler vardır ve bunlar genelde kadındır / kızdır. Ancak ölüm sonrası herkesin melek olacağı gibi bir duygu da alttan alta işler ve biz bu duyguyu yaşarız. Bu sefer erkek meleklere rastlarız. İnal'ın babasına yazdığı ya da onu hissettiğimiz şiirlerde *erkek melek* babadır. *Kayıp Bağlantı* adıyla toplanan şiirlerin birinde "ey erkek melek" diye bir (sitem) sesleniş vardır: "Ak macunla donattım tüm renkleri / sonra boyadılar seni."[47] Şiirin bitişi ile baba, Buda'nın beş arkadaşından biri olarak tanıtılır ve yüksek sesle okunsun diye de büyük harflerle yazılmıştır.

Melek Kolonisi'nde ise bir iddia olacaktır belki ama anne ve babaya yazılmış şiirler ağırlıktadır; onların sesini duyarız. Burada bir ağıt gibi bir kız çocuğunun sesi gelir kulaklarımıza ve kitabın ilk şiirinde şair

47. Gülseli İnal, *Toplu Şiirler III, (Kayıp Bağlantı)*, İstanbul: Yasak Meyve Yayınları, 2009, s. 288.

konumlanır hemen: "Güllerin karanlığında oturuyorum." Vakit, gecedir. Bir *Satürn gecesi*dir. Gidenin yerini gölge almıştır: Bir gövde "yarık toprağı, gizli mahzeni" adımlamaktadır. Gülle başlayan şiir baykuşla devam eder. Bundan sonrasında bir hatırlatama ayini vardır (sanki); "erimiş kaya kabuklarını" şair içine akıtacaktır. Bir tarih atacaktır: *17 Temmuz*. Anne *kızıl bir melek*, baba *erkek bir melek* olarak (*gece yarısı bahçe kapısında*) görüleceklerdir.[48]

Burada biraz Satürn üzerinde durmakta yarar var; *Satürn,* soy kütüğe dayalı zorunlu bir açıklama ya da kişiye dönük bir sitemdir; bunun dışında hem hatırlatma hem de unutuştur; genel tarih içinde siyah pelerini ve elinde bir orakla tasvir edilir; kimi zaman evlatlarını yok eden biridir o, kimi zaman hadım edilerek garip bir bereket sembolüne dönmüştür. Satürn zaman anlamındadır; adı, *gitmektir* de; gider ve bu gidişi ile yeni kurbanlar arar; geride, kurbanlar bırakır. Cumhuriyet ideolojisi *Satürn* figürü açısından her zaman önemli olmuştur; vatan için *asker*, mirasın devri için erkek evlat aile için şart koşulmuş ve böylece içtenliği öldüren, kız-erkek ayırımcılığını körükleyen bir figür doğmuştur. İnal'ın böylesi bir aile içinden çıkıp çıkmadığını bilemiyorum ama *Kızıl melek* imgesi altında sürekli ağlayan, kız çocuklarını tutan bir anne görürüz. Bazen solgun sözler düşüren bir ilahedir anne.

İnal'ın ilk şiirlerinden biri de "Satürn'e Birkaç Söz"dür (Sulara Gömülü Çağrı). Yukarıda söylediklerim, bu şiirde aşağı yukarı ifade edilmişlerdir: Satürn *bereket* ve *gitmektir*; şiirin evreninde ise iğdiş edilme vardır. Bekleyenler sevgi, giden hayatın iğdişi olmuştur. Gitmiştir, onsuz kış günleri, şiirdeki ifade ile "kış şölenlerindeki parıltı" bitmiş, yerine izi gitmeyen bir "yanık yeri" kalmıştır yürekte ve buraya durmadan "yakut damlar." Geride kalanlar gitme ile "yağmursuz ağaçlara" dönmüş, adeta yakılmışlardır. Final buruktur: "Ezsem de doğanın çiçek karnını / bekler seni bu ruh." Onu bekleyeceklerdir.

"Melek Kolonisi" şiirinde, karanlıkta oturan gülün arınmış bir hali vardır karşımızda; herkes bir ayindeymiş gibi "gök kubbe de" döner. Bu arada bir kıpırdama da başlar ve anne üzerinden bildiğimiz kızıl, "sert bir maya" biçiminde açığa çıkar: "Göğüs yarılır" ve "yeşillikler arasında kan içinde kalan kollarımla sessiz bir katliam" başlar. Ayin, yerini tersinden bir miraca bırakmıştır sanki; bilinir, miraç, göğe çıkma, geceleyin yürüme, gece yolculuğudur; yükselme, derece, rütbe ve manevi yüceliktir.[49] Göğsün açılması ise ilk, Zerdüştlükte görülür; ferişteler Zerdüşt'ün

48. Gülseli İnal, *Toplu Şiirler IV,* (*Melek Kolonisi*), İstanbul: Yasak Meyve Yayınları, 2009, s. 9 ve 47.

49. Salih Sabri Yavuz, "Miraç", İslam Ansiklopedisi, cilt 30, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2005, s. 132.

göğsünü açar, sonra da içine eritilmiş tunç dökerler.[50] Muhammed'in miracında Cebrail gelir ve *göğsünü* açıp *zemzem suyu* ile yıkar.

"Melek Kolonisi"nde şairin göğsü açıldıktan sonra en uç dillerle seslenen "zaman" belirir ve her şey "gül penceresindeki girdap" önünde olup bitmektedir. Zamanın önerdiği tek şey vardır: Karanlık. Buradan eskiye dönülür, doğum öncesi zamana gidilir, burada beden "bir gül sedirindedir" daha. Gülün geçtiği her yerde mutlaka bir katliamın ayak sesi gelir. Şimdi her şeyi aydınlatan güneş bile lime limedir. Her şey ağırdır. Tenler toprağa yenilmiştir; gelir, yazgı kuşu gelir ve şairin saçlarından tutar, onu, ki saçları "sulardan da ıslaktır" ve "yerden fışkıran ateş filizleri çıplak bedenini" okşuyorlardır: "Ey melek söyle bana / beni taşıyan sedef ayakların ne zaman / ayrılacak / o sonsuz yargıdan."[51]

Bir süre sonra "çığlıklar" gelir; *açılan göğsün* içinden yanma sesleri gelir: "Kanın açtığı oyuklarda / Bir melek kanadı kesik." Bu arada iki soru sorulur; bir, "kim bu sessiz katliamı başlatan?"; iki, "bu donmuş ölüler kim?" Biri yok olmuştur. Yok olanı, geride kalanların hali açıklar: *Donmuşlar*. İki kapı açılır. Biri bahçe kapısı: "Paslı demirler yer yosunuyla karışık." Giden, gittiğinden beri bu kapı ile kimse ilgilenmemiştir. Bir de ikinci bir kapı vardır; kimse bilmez, bir melek, "karşı bahçede ne gibi güllerin belireceğini ancak biz biliriz" der. O gün, o zamanlan şair ise "yosun leşine eş bir cenindim" diyecektir. Bütün kartları elinde tutan, bedenleri de kart gibi elinde tutmuştur. Ölen değil, yaşayanlar yok olmuşlardır; Melek kolonisi, ona şimdi ağıt yakmaktadır.

Ancak bir süre sonra "Saklanmış Levha" adlı düz yazılmış uzun bir şiirde *dev bir melekle* karşılaşırız; hem yol arkadaşı, hem sorulara yanıt veren, hem de soruların kendisi olan bir melektir bu. Şiir, felsefe ve mitolojinin karşılaşmasıdır. Bir yanda *dev bir melek* diğer yandan *Logos'un kızı* vardır. Dev melek korkunçtur. Kanatları titreyince "buzul ejderleri" bile karanlık mağaralarına çekilirler. *Logos'un kızı* ise "dünyanın ilk kızartısı"dır; kıyıda varlığını sürdürür. Gücü belki de bu kıyıda durmasıdır; Herekleitos'tan bu yana bilinir; O, oluşumların altında yatan ve onlara biçim verendir, *akıldır*. İşte bu ikisi, ince duvarlı bir sarayın kapılarından adımlarını dışarı attıkları zaman karşılaşmışlardır.

Dev meleğin gövdesi sıvı doludur; sıvı akar, açıkça "bir çağlayan varlığı", bir "şelale ruhudur." Yakınlaşırlar. Ellerinden başlarız onları tanımaya; Logos'un kızı beyaz ve kirli, dev melek ise tüylü ellere sahiptir (akıl ve kalp yoktur; el vardır, onunla hissedilir hem duygu, hem düşünce). Dev meleğin yaklaşması ile kızın *beyaz ve kirli elleri* temizlenir. Şi-

50. Günay Tümer-Abdurrahman Küçük, *Dinler Tarihi,* Ankara: Ocak Yayınları, 2002, s. 119-122; Haluk Hacaloğlu, *Zürdüşt-Ahura Mazda,* İstanbul: Ruh ve Madde Yayınları, 1995, s. 23.

51. Gülseli İnal, *Toplu Şiirler IV* (*Melek Kolonisi*), s. 99.

irde bu karşılaşmadan sonra sorulan tek soru vardır: *Güzellik mi, uyum mu?*

Diğer yandan Logos kızının *beyaz elleri*; dev meleğin tüylü elleri, çağlayan ve şelale haliyle cinsiyetler de belli olmasına rağmen bir netlik kazanır; *melek, erkektir*.

İkisi birbirini yüzyıllardır tanırlar. Tıpkı masallardaki gibi *Logos'un kızı,* dev meleğin gözyaşlarından öpmek ister: *Gözlerinde acı ve haz* vardır ve Logos'un kızı meleğin "gözyaşlarında ıslanmak" ve giderek "bir yarasaya" dönüp kör uçuşlarla çarpıp durmak ister. Nihayet beklenen an gelir ve dev melek "gövdesinden bir parça deri kopartıp" Logos'ın kızına uzatır.

Derinin koparılmasıyla birlikte duygu, zaman gibi akmaya ve kendine bir tarih atmaya başlar, buradan bir benlik akar; söz, kendini durulayacak bir çağlayan arar. Derinin koparılması çeşitli şekillerde yorumlanabilir. Kısa süreli bir huzurdur belki burada *deri*; dev melek derisini koparmış ve gitmiştir. Buna karşılık Logos'un kızı "hep bekleyeceğim" demiştir. Bu kısa süreli ama, aranan bir mutluluktur da; böylece, zorluklardan kurtulma ve bir dizi acıdan sonra bir araya gelmişlik söz konusudur; koparılan etle de (hediye) bu karşılaşma taçlanmış, açık bir haysiyete bürünmüştür.

Bunun yanında *derinin koparılması (et)* birbirine düşme olarak da yorumlanabilir ve *şiir kişilerinin* konumları da böylece az biraz belirlenir: Derisinden bir parça veren dev melek, giderek kalanı verdiği şeyle, *etle* terbiye eder gibidir. Hatta, şiirin çok aşağısında duran bir ifade ile "dedikoduya" bile neden olur; bir süre sonra karşılaşacağımız gibi şiirin içinden akan hayatta, "karşı kıyının tepelerinde başlayan bir uğultu" bile kulağımıza gelir. Böylece açıktan açığa *arzunun girdabı* da açılmış olur. Aşkın kazanmasını isteriz ama şiirin altıncı bölümünde *bekleyeceğim* diyen Logos'un kızı, sorular sorar: "Söyle bana ey dev melek kötücül arzunun girdabını söyle."

Bununla (girdabın açılmasından sonra) karşılaşmanın bir ilk olmadığını anlarız; *gövdesi rüzgâr* olan dev melek günler ve geceler boyu türlü biçimlerle Logos'un kızı ile karşılaşmıştır, sonra da insan kılığına bürünmüştür (insana dönmüştür). İnsan olmasıyla birlikte tüy kanatları birden *kötülüğün* ve *iyiliğin* bileşimi olmuşlardır, bakışlarından ise *aldatıcılık* akar.

Melek insana dönünce, Logos'ın kızı ona "dostum" diye hitap etmeye başlar ve hazı açıklamak ister. Logos'un kızı tenin vahşeti (arzu) ile ürkütmüştür artık ve melek de anlamıştır: "Sana benzer bir varlıkla karşılaşmıştın ansızın."

Bundan sonra insan bedeni (ruhu ile birlikte) bir çatışma alanına döner. Etin verilmesi ile başlayan gerçek zaman, bundan sonra kanıtı

taşıyan bir zaman olarak içimizde ve şiirin kahramanları olan *kişilerin* içlerinde tecrübe edilerek akmaya başlar. Dev diye kodlanan melek, acımasız (Rilke'nin deyimiyle *ürkünç*) bir hale dönüşür. Tüylü ve okşarken içe işleyen ellerinden *kanlı tırnaklar* uzar, öç almaya başlar (alışıktır da). Bu arada Logos'un kızı da yumuşak gövdesiyle karşılar onu; eller yüreğe kadar yükselir, o zaman Logos'un kızı zırhını giyer; akıl, onu kuşanır "tüylü parmaklarını" yakaladığı gibi canını yakmak için ateşten ödünç aldığı güçle, yüzüne ateş üfler; dev meleğin bakışları aldatıcıdır ve ne zaman bu bakışlar fark edilmiş, o zaman bir suçluluk duymuştur, şunu düşünmüştür: "Sen benim kötücül düşüncelerimin birdenbire büyük aynaya yansıması mıydın?"

Bütün mesele Logos'un kızının etkilenmiş olmasıdır. Bu kendini itiraf dizgesi içinde gelişir. Logos'un kızı, dev meleğin "çekici sesinden etkilenmiş" bu etkiyle varlığı bitkin düşmüştür. Ancak şimdi, şiddet ve haz birliktedir. Melek, *onun* ayakları altına almıştır, yalvarın hatta. Burada aşktan kuşku duyarız, buyruk ve yasa işler; muğlaklık ise ağır ve derin bir çizgi gibi ikisini ve ikisi ile birlikte okurun etrafını sarar; sis! Birinin varlığı, diğerini tehdit eder sanki; birini, diğerinin saf kaybı olarak görme eğilimi başlar ve biz okurlarda ikircil bir uzam oluşur, buradan çıkar öteki, yarattığım.

Bütün bunlar bir aynanın önünde geçer. Dev melek, sonuçta bağlanır: "Benim karşıtım da sendin."[52]

Şiirde akıl ve duygunun çatışmasını da okuruz ve arada, olmayan tek şey mantıktır. Logos'un temsil ettiği akıl, duygu olan meleği, kendi eseri sayacak ve böylece, melek şairin doğasında, onun nefes alış verişi ile hayat bulan bir varlığa dönecektir; her şey, kendini ifade içindir.

Şeytanın Gülümseyen Yüzü

Augustinus, *Tanrı'nın Şehri* adlı eserinde iki şehirden söz eder; bunlardan biri *Tanrı'nın Şehri*, diğeri *Şeytanın Şehri*'dir: Tanrı, şeytanın şehrini melekler "bilgelik ve mutluluk içinde" yaşasınlar diye yaratmıştır. Burada yaşayan bütün melekler nurdan yaratılmış varlıklardır. "Ama sonra" diye ekler Augustinus, "bazı melekler bu aydınlığa yüz çevirdiler."[53]

İnal'ın ilk şiirlerinde ise şeytanı ilk başta *kayalıklarda* (Böyle çıplak omuzlu), sonra *yamaçlarda* (Ateş kuşu) ve güllerin açtığı bahçelere giden *yolların ayrımında* (Yorgun alacakaranlık) görürüz ama en çok *iniltisini* duyarız; bir şekli yoktur; kırlardadır, kentte inmemiştir; doğadadır, doğanın bir hali içindedir. Sonra şeytan yerden taş toplarken çıkar karşımıza (*Lale Sesi ydiler ve Yoktular, Atlas'ın kızı*); şeytanın doğadan kopup

52. Gülseli İnal, *Toplu Şiirler II*, s. 290-292.
53. Luther Link, *Şeytan*, s. 35.

yeraltına çekildiği yer ise çocukluktur; "Çocukluğumun" adlı şiirde cehennemde buluruz onu, gözleriyle bize bakar, adı *iblistir*; *Letoon*'da ("Issız Seremoni") anılar için yardım istenir, adı Lucifer'dir, bir süre sonra anlarız, o unuttuklarımıza kol kanat gerer ve açıkça kendisi de gücünü bellekten alır. *Dans Natura*'da suçun gizli tanrısı olarak şeytan ad değiştirir, bu sefer adı *ifrit*tir. Bir de tabii siyah prens vardır. Bunlara ekler yapılabilir ama sonuç çok fazla değişmeyecektir; bildiri aynıdır, *insan*. İnsan denilince de ilk akla gelen ruhudur.

İnal'ın bütün şiirlerinde büyülenmiş kişiler vardır; hayret ve merak, onları kendilerini araştırmaya itmiştir. İlk malzeme ruhtur; ışıklar içindedir, aydınlık verir ve dünya onun sınav yeridir. Ruhun sarıldığı bedenin ise tek bir terazisi vardır: *Vicdan*. Bunu besleyen kuşkusuz bir felsefe vardır ve bu *hermetizmdir*. Burada insan aklın iğnesiyle düşünceyi diker. Kuramın kurucusu İslam kaynaklarında İdris peygamberdir; Yunan mitolojisinde bu, Hermes'tir; iki kişi ile karşılanır Hermes: İlki ruhlara kılavuzluk eden, tanrıların bir elçisidir; ikincisi Hermes Trismegistus'tur; *Hermetik Literatür*'ü yazmıştır; öğretmen ve elçidir: *Üç kez büyük* olarak anılır.

İnal'ın pek çok şiirinde hermetik felsefenin etkisi vardır ancak, bu etkinin en çok dışa vurduğu şiiri *Hermes Sahrası*'dır. Burada *gizli bilgi* araştırılır ama gizli olan bulunur ve sonra bulunan, algılarımıza bırakılarak gizlenir yine. Şiir, buradan bakıldığı zaman bir yanda *okültizmin*, diğer yandan *hermetizmin* iç içe girdiği metin olarak yorumlanabilir. *Chöd Raksları* bu yüzden ikiye ayrılmış gibidir; ilk bölümde *Hermes Sahrası*, ikinci bölüm *Chöd Raksları*'dır.

Toplam 32 şiirin yer aldığı *Hermes Sahrası* tek bir şiir ya da birbirine bağlı şiirler dizisi halinde okunabilir. İlk şiirinden ("Yanan bir yüz üzerine kutsal konuşmalar") itibaren gizemli bir hava içerisine gireriz; ilk dize de yakalar bizi: "Büyük bir zambaklar içinde seçtim yüzünü." *Büyük zambakla* açılan şiirin ortalarına doğru bizi bir gül karşılar; bilinir *gül* İsa; *zambak* Meryem'dir.[54] Zambakta açılan yüzden sonra ruh belirir; bir daireye doğru *tırmanır*. Şair de burada, bulanık akan tarçın ırmağın kıyısında konumlamıştır. Beyaz sütün ve iki kürenin *(sfer)* görülmesinden sonra çarpışan *ben*ler belirir sonra; *tırmanın* ruh, ikinci kez belirir ama bu sefer şairin gördüğü *ruhun atmacasıdır*...

Derken bir aziz, bir sırrın bedelinin bir şey vermekten geçtiğini söyler, *akik belki*; soru da geç kalmaz: "Sen vermeyi bilir misin?" Gül, ise

54. Zambak'ın Goethe'nin *Wilhelm Meister'in Seyahat Yılları*'ndan Grimm Masalları'na kadar geniş bir okuması yapılabilir. *Seyahat Yılları*'nın Augustin'i kıza kardeşiyle girdiği yasak ilişkiyi papaza karşı savunurken zambaktan yola çıkar; ona göre erkek ve dişi aynı saptan çıkmışlardır ve onları, ikisini de doğurmuş olan çiçek birleştirebilir. Zambak masumiyetin simgesidir, kardeşçe birleşmenin.

ruhun sırla sınandığı bir zamanda "can çekişir" bir vaziyettedir; "gece gündüz yağmur yıkar onu, hep ıslaktır." Şiirin ikinci bölümünde yer alan şu dize şiirin hermetik boyutu açısından dikkat çekicidir: "Kuyunun sonsuz bilinci, taşın kızıl kanı, incinin unutuşu."

Kuyu, taş, inci; bilinç, kan ve unutuş; kelimelerin biri diğerini açıklar; kuyu bilinci ve kule olarak düşündüğümüzde, acı ile yücelmeyi ya da acı ile hep dipte kalmayı ama her koşulda bir zorunluk bilgisi verir; bilgi, taş ve kan ilişkisi ile durdurulur ama beride, *inci* bir felsefe olarak işler; başa döneriz, *azize ve sırra*; İsa sırra, *inci* demiş ve seslenmiştir: "İncileri domuzların önüne atmayın." İnci ve kuyunun birleştiği bir yer de vardır: *İtiaat*, (Arapça, *Dürr*). Burada durabiliriz ama incinin, gökten yağan, tuzlu denize düşen, burada sedefle kaplandığı düşünüldüğünde, *akıl bahsi* kaçınılmazdır; inci sedefin, akıl, insanın bilgisine göre nitelik kazanır. Sona yaklaşırken bir fahişe yolumuza çıkar; *akik gözleri* vardır ve bize "Bedenimi size bıraktım" der. Nedir ki fahişe? Sahip olduğumuzdur. Ama Hermes'in bilgisinde bize ancak sahip olduklarımız hükmeder. Derken bir nergis! Biliriz ki nergis *uyku*, *uyuşturucu* ve *göz* demektir. Şiirde, Doğu'ya açılan bir nergis yolu vardır. Kendini bize bırakıp, ruhu giden kız mağarasını ister: "Kızıl atlar gece dağlarına doğru kanatlanır."

Buraya sayfalar harcayabilirim ama her şey, *Hermes Sahrası*'na bir giriş yapmak içindi.

Bütün bu anlamlardaki kasıt İnal'ın ruhunun *Hermes Sahrası*'ndaki konumu hakkında az ve yetersiz de olsa değinmektir. Çünkü sahra boyunca bizi çarpan ağır bir ruh vardır; örneğin "Deniz postuna sarılıp uyuduğumuz gecelerdi" (Merkuri) dizesi; deniz, aslandır; dalgalarıyla kükrer. Çarpan dizelerdir bunlar. Buda vaazlarını verirken kükrer ve biz, burada *sarılıp uyuma* ile bu kükreyişi sessizce alırız içimize. Kimi zaman şiirlerde kişi adları, kişinin tarihsel ve dinsel kimliğinden çıkar ve bir hale dönüşürler: Aaron (Harun) şiirinde "arzın çağrısı Aaron bulutlarından sözülür" ya da "çifte ay Aaron yönüne" düşer vs. Biz bunu birkaç yönlü okuyabiliriz; birinci yön, Harun ve Musa'nın kardeşliğinden ve buradan *Altın Buzağı* ve *Ahit Sandığı*'na kadar uzayan bir hat izleyebiliriz. İkincisi bu iki kardeşin bir kız kardeşi vardır, adı Miryam'dır ve bu ermiş kadın, kardeşinin (Musa'nın) siyah tenli bir kadınla evlenmesine karşı çıkar. Aaron şiiri şu dize ile biter: "Peçeli yüzle birden yükselen çağrı." Yönleri belirleyen Aaron, çağrıyı yapan peçeli bir yüzdür. Peçeli yüzün altında duran Miryam mı? Yoksa, şairin kendisi mi olduğu bilinmez? Bilsek bile bu bilgi bize, beni gizle der; açığa vurduğumuz zaman ise şiir biter; çünkü şiirin imgesi bize, beni bulduğun zaman gizle der.

Şeytan ise *Hermes Sahrası*'nda kelimelerin altında yatan ruhumuzun bir parçasıdır. İnal'ın "Şeytan Sözlüğü" adlı şiiri sahrada ilk karşımıza çıkan ve tanımlayan bir yapısı olduğundan dolayı ilginçtir. Şiirde büyük

harfle başlayan tek bir sözcük vardır: *Ari*. Bu sözcük iki defa yinelenmiştir: "Hiç imkânsızlar mezhebi Ari kapıyla bölünmüş" ve "Ari yolun kapısını aralıyor derin göz mezhebine." Son altı mısrada da *Ari*'yi tanımlayan iki sözcük bir araya getirilmiştir: "Bir var imkânsızlıklar mezhebi yolu aydınlatıyor." Dikkat edilirse *hiç*in yerini, *bir* almıştır. Ari, bir kahraman olarak belirir ki bu, babayı katleden gözü pek bir oğuldur.[55] Kıskanç, emir veren, emir verdikçe karşısındakine tahammül eden odur; o vardır ve karşıdakiler ya tahammül edilenler ya da sürekli ona karşı bir fitne tezgâhı dokuyanlardır; çıkış, yok edilmelidirler. Ari ırkı böylece mutlu olacaktır.

"Şeytan Sözlüğü"nde Ari bir şiddet, kendini üstün görme (böbürlenme, kibir) hali içinde belirir ve göze (göz mezhebine) kadar inebilir, buradan bize "elmaslı bir yazı" sunabilir, hatta, göl bile onun karşısında "bölünebilir", "yüzlerden aşağıya doğru çağlayanlar inebilir." İhtimaller sürer ve Ari, giderek aşk da dahil, "uzayı" bile sarabilir ama sunulan ve sunulan ile gelen üstünlük sonuçta hırs ve gücün temsilini geçmeyecektir. Şiirde bu Poseidon'un kullandığı *üç dişli yaba* ile temsil edilir. Bilinir, yaba ile kentler *(Atlantis)* yok edilmiştir. Şiir bundan sonra bir yıkımın sonuçları ile ilgilidir. Yıkımdan sonra şair örneğin "saçlarının uçlarına" bile uzanamayacak ve bölünen parçalarını bile bir araya getiremeyecektir; nerede diye sorduğunda bu parçaların yerini dahi kimse bilmeyecek; bölünüp parçalanacaktır; önce elleri parçalanacak ki bu eller duygu ve düşünceden ince hissin vatanıdırlar, demirin özsuyu ile yakınmış ve doğmuşlar; işte, burada İblis belirir. Çünkü İblis ile Ari aynıdır; birileri, oyun diye bir *hiç* olan Ari'yi verdikleri gibi İblisi de oyun olsun diye bize vermiş, böylece bir ve aynı olan insanı bölmüşlerdir. Üstelik Ari'nin çekiciliğine benzer bir çekiciliği de vardır İblisin, kulağımızdaki fısıldayışı bile aynıdır...

Şeytan ve Ari birdir. Şeytan çoğunlukla çıplaktır ve biz, onu istediğimiz din ve inançla giydirebiliriz; Ari için de aynı şeyler söz konusudur, pek çok ulus, onu kendine yontar ve buradan üstün olduğunu söyler. Bazen insan derisinden yapılmış bir etek giyer şeytan, bununla insanı kandırır; Ari su gibi yükselmek isteyenin kabına girer, doldurur; amaç, eline almak ve istediği zaman yükseleni dökmektir. Ayrıca etek, dışlanmayı belirtir; bak, beni dışladılar demektir; Ari, bak bu zavallı varlıklar senin gibi üstün birini dışladılar ile kandırır. Örnek ve benzerlikler artırılabilir.

Şeytan Sözlüğü'nden sonra "Gogonova Beyleri" şiirini okuruz. Şiirde geçen beylerin *ilahi sarı atları*[56] vardır ve dağlara yaslanmışlardır; yürek-

55. Sigmund Freud, *Musa ve Tektanrıcılık,* Çev. Kâmuran Şipal, İstanbul: Bağlam Yayınları, 1987, s. 16-17.

56. *Sarı at*, Yakut Türklerinin *Er Sogotoh Destanı*'nda geçer; bu destanın kahramanı Sogotoh güney seferine çıkarken birden karşısına Kan Irmağı çıkar, geçemez; atı,

leri bilinçleri, bilinçleri yürekleridir ve sonuçta, bu birbirine karışmış yürek ve bilinçle asi olmuşlardır; daha sonra göç etmişlerdir, onlara *Leviathan* rehberlik etmiştir. Bu rehberlik şiirin bildirisinde yadırganır: "Oysa siz, yıkık bir kabileydiniz." Ancak bu yıkıklık "onurlu" olarak da telaffuz edilebilir, çünkü bu kabile buzullar içinden, yıldız birikintileri içinden geçmiştir ancak, şimdi Leviathan vardır, onun peşindedirler; açıkça da kandırmıştır, siyah güle yürürken, demiştir "doğacak olanlar için." Bilinir, siyah gül gerçeği temsil eder ve Leviathan, bu gülle kandırmış olmalıdır. Çünkü geride sadece yanan kentler vardır sadece... Beylerin yerlerinden ayrılmaları ile cehenneme gelmeleri birdir sanki; beyler, tıpkı düşmüş melekler gibi düşmüşlerdir; önce peşlerine düştükleri Leviathan, şimdi *Tevrat*'taki karşılığı ile ağzından ateşten kıvılcımlar sıçrayan, burun delikleri duman soluyan (kaynayan kazanlar ve yanan kamışlardan çıkar gibi); insanı hayrete düşüren, "kuvveti belinde, kudreti adalelerinde" dedirten bir Tanrı şaheseridir (*Tevrat*, Eyyüp 40-14'ten 19'a kadar). Ancak, bu melek ve ejderha karışımı olan ideal, tıpkı Âdem ve Havva'nın Eden'den çıkışları gibi şimdi onlara bir *yılan* vermiştir. Tıpkı Âdem ve Havva'nın cenneti özlemeleri ve bu özlemi bütün insan soyuna aşılamaları gibi şiirin Kuzey'den gelen adamları da geri dönemeyeceklerdir artık; çünkü, "bir baharın bir bahara yaslanışı" gibi yeryüzünü yitirmişlerdir.

Bahsi bir notla kapatabiliriz artık: Kitapta Kuzey'den gelenler *R* ile işaretlenmişlerdir. *Hermes Sahrası*'ndan önce ve sonra R ile ilgili iki şiir vardır. Bunlardan biri doğrudan *R*; ikincisi *R halkı*dır. İlk şiirde R ile işaretlenen tereddüttür: "Kraliçe karınca tebasının iskeletini taşırdı." "R Halkı" adlı ikinci şiirde ise tereddüt yerini tescile bırakır; kız şiirin sonlarına doğru krala kavuşur; efendi de uyanır bu arada ve "kendisini geri" ister.

I

İnal'ın ilk şiirlerinde Şeytan yukarıda da isim olarak bahsettiğim *kayalıklarda* (Böyle çıplak omuzlu) karşımıza çıkar. Şeytan, mitolojinin kahramanlarıyla birlikte aynı tablo içinde yer alır. Şiir baştanbaşa *kıskançlık* ve *kibir* etrafında örülmüştür; şiirin öznesi de hem kıskanılması gereken biridir, hem kıskançtır, hem de az biraz kibirlidir, dile kolay, O, "yıldız zamanlarından, killi topraklardan, yazıtlardan" gelmiştir. Ellerini *zambaklı su ile yıkamıştır*, *nimpeler başına çelenk* koymuştur vs.

Şeytan ve kibir merkez alınarak şiir başka şiirlerle birlikte okunabilir. Şiirde yer alan, "Kirke'nin sakız saçlı perileri" bizi, Edmund Spenser'in

uçarak kıyıyı geçer. Bkz. Metin Ergun, *Yakut Destan Geleneği*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2000.

"The Faerie Queene" ["Periler Kraliçesi"] şiirine götürebilir.[57] *Periler Kraliçesi* şiirinde bir *Kibir Evi* vardır; *Saadet Kameriyesi*'nin büyülü kadını, Odysseia'dan tanıdığımız Akrasia (Kirke) burada hüküm sürer, evin diğer bir sakini Lucifera'dır; ikisi de, *ruhlarını deri gibi kibirle* kaplamışlardır. Kibir etrafında şiirde geçen nimpeler (Nymphe) vardır sonra; bunlar, yaşlanmaz, genç ve güzel kalırlar hep, şiirimizin kahramanın başına da çelenk koymuşlardır. Kahramanımızın önünde, bir başka deyişle bunlar bile güzellik bahsinde eğilmişlerdir. Anlarız O ve onlar vardır; bu iki karşıt grup iki kez çıplaklığın vurgulanması ile belirirler: "Çıplak ayak ve çıplak omuz." Onlar giyinik, o çıplaktır; bir o vardır, bir de onlar. Kendini ve halini vurgularken hafiften de olsa onların alaycı olduklarını hissederiz. Bu yüzden onlara yanıt olsun diye her şey için, özellikle *ipek harmani* "sizin olsun" demektedir (kahrolsun). Başa dönerek biraz da mitolojinin diliylesöyleyecek olsam kahramanımız *"Zephyros ile boğulmuş sulardan"* gelmiştir, şaraplı bulamacını "karaasmaların" ve "en eski üzümlerin özünden" damıtmıştır. Onlar da kim oluyor!

Onlar kim sorusu şiirin sonuna saklanmıştır; *ipek harmani giyen, sırmalı parmakları* olan kimselerdir; "gül yapraklı tapınakta otururlar." Kahramanımız gibi *çıplak omuzlu* ve *çıplak ayaklı* değiller.

Şeytan üzerinden devam edecek olursam kahramanımız açıkça karşısındakilere beni tanımıyorsunuz dercesine *bir zamanlar* der, "bir zamanlar (ben) kayalıklarda şeytanla göz göze" geldim. Yani açıkça *siz kim oluyorsunuz*, der?

Şeytanın buradaki konumu, herkesten daha yukarıda duran için hepsinin üstünde olmalıdır. Kayalıklarda, onunla göz göze gelmeyi başaran tek kişi odur. Bu haliyle o kendinden emindir; birinin ya da birilerinin sevgisine ihtiyacı yoktur. Bir uzlaşma (değiş tokuş) söz konusu değildir; ideal olan her varlık tarafından zaten yüceltilmiş biridir O; değilse bile, O, kendini böyle sunar. Belki şu söylenebilir, yüceltme ile O, kendine bir çıkış yolu arıyordur; belki, komplekslerinden kurtuluyordur ama bunlar imadan öteye gitmezler. Ancak şu var; O ve onlar bir aradadır. Aradaki fark sınıfsaldır. Girmeye gerek yok şimdilik.

Kahramanımızın niçin orada olduğunu ise bilmeyiz? Niçin buradasın diye sormayız. Şunu anlarız ama, buradadır (onların arasındadır)ve bunun bedelini de karşılaştırmalar yaparak ödemiştir. Bu da ne kadar önemli ve büyük olursa olsun, onu kendi neslinde büyük ve ulaşılmaz; onların neslinde, çıplak omuzlu yapmaktan kurtarmayacaktır. İnal, genelde, aşk konusunu hep zaferle taçlandırır ama şiirin buradaki bütün

57. Şiirdeki kişilerin konumlanışı ve şiirin kişiler üzerinden yapılan analiz için bkz. Mina Urgan, *İngiliz Edebiyat Tarihi,* s. 156. Şiir için ise şu link yararlı olacaktır: https://www.google.com.tr/#q=Faerie+Queene+PDF+.

kahramanları kadındır. Kahramanımız, onlara geçtiği yolları anlatarak, onlardan farkını anlatmaya çalışmıştır belki...

İnal'ın şiirlerinde sürekli vurguladığım gibi doğa ile bir iç içe olma hali vardır ve bu dizge ruhsal anlamda da sürer; doğaüstü varlıklarla iç içe olma beraberinde, onları kuşanmak olarak da karşımıza çıkar. (Doğa, Goethe'nin *Faust*'ta söylediği gibi *Tanrı'nın elbisesidir*). Şeytan da bu iç içeliğin bir ürünü olarak yaşar şiirlerde; biraz önce onun özelliklerinden biri kibir etrafında dile getirme çalıştığı bir şiir vardı. "Ateş Kuşu" şiirinde ise şeytan inler. "Yorgun Alacakaranlık" şiirinde de bir şiir kişisi olarak alacakaranlık vardır; yaşamın yüzünü görür, tenini okşar, gelip bir gülün yol ayrımında durur ve burada şeytan ile karşılaşır; inildeyiş, yerini *nefese* bırakır, "şeytan nefesiyle sarsılır." İnleme ve nefes tek bir yerde durulanır: Boşluk!

İnildeyiş, bizim boşluğumuzdan doğar ve şeytanın inildeyişi boşluğu doldurur. Genelde bir şey isteriz ve isteğimizi dile getirmeye çalışırız, burada kaygı karşılar bizi. "Ateş Kuşu" "dün geceden beri" ağlayan biriyle açılır. Zaman belirtildiğine (dün) göre ağlayış *bugün de* devam eder. Ağlayışın nüveleri ise aşağıda anacağım bekleyiş ve yalnızlık etrafında örülür. Ağlayan kişinin ruh haline gireriz hemen; ağlayan kişi ne denizi gözleyen *yeşil* bir ihtiyardır, ne bir nilüferdir ne uzun bacaklarıyla kayalıklarda dolaşan bir şeytandır. Bu üçü de yalnızlığa işaret eder: Sevgi, tutku, merhamet, saflık gibi pek çok anlama gelen *nergiz* ve insana istediğini veren ve sonra lanetlenen *şeytan* ve ihtiyar yalnızdırlar. Garip bir acıma seyri vardır; başkasının acısı, ağlayanın kaygısından bilincine doğru hızla akar. Bunu da görürüz.

Şiirin bir resmi andıran görüntüsünde ihtiyar "yüreğini denize" açmıştır; umutlarının beyazı karasına karışmıştır; bu haliyle o, "yamaçta bir gülün açılışını beklercesine", iki ayağı üzerinde suskun bir şekilde durmaktadır. Ne gül görülür ne yamaç; hem yamaç hem gül tahayyül edilir; bekler ama bu bekleyiş onu bir yere götürmez. İhtiyar *şeytanın iniltisini* andıran bir sesle *konuşur*; mırıltıları ise perilerin danslarına benzer. Bu haliyle şiirin başında ağlayan kişi ihtiyara benzer: İnler ve mırıltılar çıkarır, bekler. Beklenen kimse gerçekte ölen biri midir yoksa artık bizim için yaşamayan biri midir; bu bilinmez, ölen kimse *zambakla öldürülmüş*, *gülle zıpkınlanmış* biridir. Şu da var; ölen, "Islak Toprak" şiirinden bildiğimiz *kedili yoldan* gelecektir. Doğasıyla ölü denmez ona, *yaralanırken* bizi de yaralamış biri denebilir belki ama ölü denmez. Tek kelimeyle bekleyiş ölüm olarak çıkar karşımıza, umut yara almıştır, bir bumerang gibi döner içte. Şiirin sonraki dizelerinde de zaten bu ifade edilir; beklenen kimsenin yanakları solgun suların içtiği bir menekşedir; bu haliyle diridir; olsa olsa bir yıldız kaçkınıdır; çokça da bir tutsaktır,

iskeletini ise belki sirenler kıyıya taşıyacaklardır; ölü olsa bile, şairin bilincinde o, onu bekleyenine dönecektir.

Şeytan ise bu bekleyiş içinde üç yerde konumlanır. İlk yer kayalıklardır; tümden taşlık ve tümden yeşilden mahrum yer! İkinci olarak şeytan ve ihtiyar arasında ilişki kurulur ve buradan ihtiyarın haliyle şeytanın kayalıklardaki hali birbirine benzer, ikisi de inler! Son olarak şeytan ağlayanın ruh halidir; o, ne ihtiyar ne de şeytanın umutsuz bekleyişi içindedir, bir umudu vardır, gelecektir.

Burada beni çeken tek ifade *inildeyiştir*. İnildeyişin bana verdiği tek şey ise dehlizdir. Ağlayan, ateş kuşu kesilmiştir; ateş yer, ateş solar; uçamaz, çünkü ağlamak çökmedir. Buradan *Ateş Kuşu* efsanesi umut ilkesi olarak işler. Bir tüyünü koparabilse...

Daha sonraki şiirlerin birinde ("Yapayalnızsındır") ölenin yerini, bu sefer giden ve gitme ile yalnız kalan biri anlatılmıştır; sevilen, sevgili ya da başka bir kimse artık uçmaktadır; mor bakışlı dağlara kanatlarının gölgesi vurmaktadır ama yapayalnızdır. Yalnızlığın nedeni de şiirin sonlarına doğru açımlanır; giden, belki de giderek istediğini elde eden ama yalnız kalmaktan kurtulamayan biridir; *gözleri bir kuklacının eline düşmüştür* ve bu kuklacı onu istediği gibi oynatmaktadır. Şeytan da burada devreye girer; yalnızdır ve tek başına uçan bir martıyı kendine çekmek istemektedir. Çünkü "sevgi mabetleri" yıkılmış ve bu mabedin yerinde *yeşil giysili şeytan* dans etmektedir; avuçlarında *sevi tozu* vardır ama, *tırnakları sivridir*.

Şeytan tırnakları ve kibri dikkat çeker ama bazen de taş toplar yerden ama bu taşları kimseye fırlatmaz: "Atılan taşları gömmek için bağrına" (*Lale Sesiydiler ve Yoktular*). Bu haliyle şeytan, insan yanında daha insani bir kimlikle çıkar karşımıza. *Letoon*'da yer alan "Issız Seremoni" adlı şiirde kan içinde elleriyle kendini öldürmeye hazır biri vardır örneğin; kendinde susmakta, kendinde konuşmaktadır bu kişi, *sınırdadır*. Şeytanın daha önce mekânı olan "taşlıkta" bu sefer bir üvey anne oturmaktadır. Susan, tek bir kişiden yardım ister: "Titredi yüreğim Lucifer koş bana." Şeytan koşacak ve bu koşudan bir tek yarar sağlanacaktır: A*nılar!* Çünkü şeytan unuttuklarımıza kol kanat gerer ve açıkça kendisi de gücünü bellekten alır, unutmaz: Şeytan hatırlatmadır. Şiirin derinliğinde yine giden ve sınıra gelen için bir ölüden farkı olmayan biri vardır: "Ölüsün sen yaşayacağın da yok artık." Umut kesilmiştir. Umudun bittiği yerde şeytan biter mi? Eğer zemin boşluk duygusu ise, koca bir belki...

"Dans Natura"da *suçun gizli tanrısı* şeytan, ifrit olarak anılır (Hazzın uyuklayışı). Bu, diğer şeytan tiplerine pek uymaz; daha çok insana ait bir hal gibidir; ürkektir, korkaktır, istediğini elde etmek için her kaba girebilir bir özelliğe sahiptir. *Saklanmış Levha* da bu özelliğiyle dikkat çeker;

şiirin kahramanı olan kız, onun ne olduğunu, ondan ayrıldıktan sonra anlar: "Kız başını çevirdi ve ürperdi." Bu ürpertiden sonra *ilk inilti* der ifrit ve saçlarını karıştırmaya başlar: "İri tüylü elleri kızın saçlarına doğru" inmeye başlar. Kız bir baş dönmesi yaşar, ben kimim diye sorar. İfrit, "bilmiyoruz" der ve peşi sıra sırtındaki kanatları açar. Kız kendinden geçer. İkinci iniltiyle kız ellerine geçer. İfrit saklamaz bunu, söyler: "Artık acı çekmeye başladın, elimize düştün, sonrası sana kalmış bir şey."

İster iblis, ister şeytan kitaplar boyunca sorulan soru levhaların dokuzuncusunda sorulur: "İblise karşı ne yaptık." Yanıt da verilir: "Kabullenmekten değişen yaşamları gözlemekten başka ve başkalaşanı yakalamaktan öte duruk."

Şeytan adlar değiştir ve şiirler boyunca yaşar. Bir de *Kayıp Bağlantı*'da karşımıza çıkan siyah prens vardır.[58] Şiirde bir karşılaşma vardır; bu yüzden olsa gerek ürpermişlik hali içinde şiir açılır, aniden: "O akkor yıldırım sen." Siyah prens, sorulara yanıt verilircesine tanımlanır; hangi an olduğunu bilmediğimiz bir anda karşımıza çıkar ve niteliklerini öğreniriz hemen: O, gece olunca "eşini arayandır", "ağzında aldatıcı bir misk" kokusu vardır. Özetle, halkına sadık değildir. Ancak diri gövdesinin altında kuyuya benzer bir gizem vardır: "Biz, seni tanıyor muyduk zaman."

İnal'ın bütün kitaplarını kapatıp şöyle bir şeytana baktığımızda ise o (sonrasızlık bakışı) mercanlardan kurduğumuz kente dahildir; burada, denizden bir evimiz vardır, yanı başımızda bir erdem çukuru açılmıştır, şeytana köpükten bir kule yapmışızdır, mavi bir kurdele takmışızdır boynuna, düş değil mi?

Su ve Perilerle Bağlarken

Kuleden yola çıktık. Kule'nin etrafından aşağıya doğru baktığımızda görülüyor diye sandığımız her şeyin aslında bizi gördüğünü unuttuk; şiirinden aşağı baktığımızda taşın gözleri vardı ve kule "istek taşı" (Deniz Çağına Geçiş) oldu, gözleri sutaşının gözlerine döndü. Bütün varlıklar bizi gördüler ve hepsi üstümüzden ses biçiminde geçtiler.

Nerval'in *Doğuya Seyahat*'inde Adoniram'ın bir hayalet ile karşılaşması vardır; burada hayalet ve Hiram konuşurlar. Adoniram, hayalete "Beni nereye götürüyorsunuz diye sorar." Hayalet, "Dünyanın merkezine, dünyanın ruhuna" yanıtını verir. Gülseli İnal, şeytan ve onun türevleri olan varlıklarla bizi, dünyanın merkezine götürür; burada içimizde olan varlıklarla karşılaşırız.

Varlıkların bittiği yer ise düşler yersulardır (Ki, zaten su da bir düş biçimidir); su, kandır ve attığı her adımda kanı arar, toprak aracıdır,

58. *Esenniler*'de *Işıklar Prensi* vardı; *İncil*'e göre şeytan *Karanlıklar Prensi'ydi.* Kathar'cılara göre Şeytan hem *Tanrı* hem bu dünyanın *prensiydi.*

güzelliğin ve gençliğin bedelini toprağa öder insan. Beden ve dünyada bu anlamda aynıdır; dünyayı ayakta tutan su, beden de kan ve sudur; derin ve besleyicidir ama şiirde su, hiçbir zaman ben değildir, sendir ve *o*na işaret eder; o, ikimizdir, o, bizi yaratandır. O bendir ama o sene döndüğü an hayalet ve peridir; güldüğü zaman şeytan, inandığı zaman iblistir; ay içini sıvı, güneş kan olarak nüfus eder ve hepsini içine alan renk, beyaz; ilk değildir *o*, son değildir *o* ve suyun akışı içinde beyaz yalnızlıktan dökülür, görülmeyeni gösterir. Kan bağıyla bağlandığımız kim o zaman; yağmur değildir, yağmur düştükten sonra aynaya döner, mutlaka bir şeyler gösterir ve her şey *yeşilin dükalığı* içindir.

İnal'ın şiirine periler suyun olduğu her yerde bir mum gibi dikilirler; bazen görülür, bazen hissedilirler; "Kirkenin sakız saçlı perileri" (Böyle çıplak omuzlu) göğün altın oluklarından içimize boşalırlar; bazen peri "gökkuşağını boyar" (İnci mercan ve bir iki yaprak), bazen kendi aralarında sohbet ederler, çünkü periler "saydam kanatlarıyla" da meleklerle de konuşurlar: "Bir peri bir meleğe görmüş müydün daha önce" diyor. Melek "Hayır" diye karşılık verir çünkü bir tek bildiği "zümrüt kuşunun sıcak nefesi"dir. Bir de melek tanrılarla sevişmeyi bilir. Meleğin "tanrıların şarabı ile kutsanmış elleri" vardır. Peri ise dokunulmamıştır. Bir rüya zamandır: "Düş ki uyku yakın düş ki rüya da." Su, gökyüzüdür ve insan, doğmamıştır daha.

Perilerin en güzel işlendiği şiir kuşkusuz "Undine"dir. Undine pek çok şiir ve romana konu olmuş su perisidir; 19. yüzyıldan itibaren de işlenmeye başlanmıştır. Bu yüzyıl, bir yerde şairlerin bir kahraman aradıkları (Bir kahraman arıyorum diyor Byron) diğer yandan kahramanların yüz üstü bıraktığı insanların yüzyılıdır; masala ve mite bu yüz yılda ağırlık verilmiştir. Undine bu yüzyılda şiirden, müziğe, resme kadar pek çok sanat dalında işlenmiştir. İlk akla gelen eserlerden biri E.T. Welhelm Hoffman'ın yazdığı bir tiyatro oyunudur (1814); "Undine" Berlin Tiyatrosu'nda sahnelenmiştir. Ve hâlâ da konu olarak yazar, ressam, müzisyen ve sinemacıların dikkatini çekmektedir. Son elli yıldır da *Undine* Toni Morrison'un *Katran Bebek* romanıyla Ingeborg Bachmann'ın *Otuz Yaş* öykülerinden birine ("Undine Gidiyor") konu olmuştur. Bachmann'ın hikâyesi güzeldir. "Ah siz insanlar! Siz canavarlar" diye başlayan hikâye "Gel. Yalnız bir kez gel" diye biter. İnsandan yana hayal kırıklığı hikâyenin özüne işler. Suyun altında şunu söyler Undine: "Sizlerden çocuklarım yok, sorularım yoktu."[59]

İnal'ın "Undine" şiiri Bachmann'a benzer bir hayal kırıklığı içinde başlar, gelişir ve aynı hayal kırıklığı ile biter: *Ben, iblisi seçtim*. Şiir bir aşk

59. Ingeborg Bachmann, *Otuz Yaş*, Çev. Kâmuran Şipal, İstanbul: Yankı Yayınları, 1969, s. 64.

şiiridir; *kim, kimdi* sorularıyla kanbağını sorgulanırken, yanıt yine soru içinde verilir: "Ve akarken kanlarımız birlikte."

On iki bölümden oluşan şiirin, ilk bölümünde bir istek yinelenir: *Birlikte ihtiyarlayalım.* Ancak, bu isteğin gerçekleşmediği ikinci bölümde "daha nice sır nice gizem varken söyle nereye" denilerek yol ayrımının ayak sesi gelir; bundan sonra, "kırılışlar girdabı" başlar. Üçüncü bölümde özlenir. Dördüncü bölümde özlem ayine döner: "Sen ki kokular mabedi, tatlı düşleri gövdenin, sen gül kralı." Beşinci bölümde özlem, yerini yasa bırakır; ev, bir ölü evi gibidir: "Camlardan kırmızı anılar." Altıncı bölümde bir durulama başlar, bir olup biteni anlama isteği uyanır: "Yakaran ağzını gördüm / parçalayan yargılarını." Yedinci bölümde giden ve kalan yoktur, sadece kalan vardır, bir aynanın önündedir ama gözleri aynaya bakamaz; "yüzyılların güzeli" göğüslerinden açan yasemin(le), gölgeli bir isteğin siyahındadır, burada görür kendini. Sekizinci bölümde Undine daha bir yalın halde çıkar karşımıza ya da insandan mite döner, "kemiğe dönüşmek ister" gövdesi. Dokuzuncu bölümde bellek üzerinden sorular sorulur: "Bu öpen ağız suçlu mu" ve gidenin ya da terk edilenin gövdesi gelir akla: "Gövdesi kabuk gövdesi dal içinde." Kan bağı ile açılan şiir şairin sıkça bir doğum yeri gibi işaretlediği Kuzey'den gelen rüzgârla onuncu bölümde yerine oturur: "Soy kütük alevlenir." On birinci bölümde *birlikte yaşlanmak* isteyen şair, "sözsüz bir ecelden" söz eder. Okur yanıt arar bu kim? Yanıt, incileri sayan olabilir mi? belki. Son bölüm buruktur. Bir yalnızlık resmine benzer: "Terasta serin otlar yalnızca yaraya dokunur."

Enis Batur

Enis Batur (1952) Türkiye'nin en çok kitap yazan şairi olarak bir rekora sahiptir; 40 yılda 150 kitap! Bu yüzden Batur'u takip etmek güçtür.[60] Okuru mutlu eden, bütün yazılarda bir şairin konumlanmış olmasıdır.

Batur 1970'li yıllardan itibaren yayın dünyasının içerisindedir. Milli Eğitim Bakanlığı Yayın Dairesi Başkanlığı'ndan Yapı Kredi Yayınları'na uzanan geniş bir hat izler. Bu ona hem dost hem muhalifler kazandırmıştır. Batur ile ilgili olumlu bir yazı yazıldığı zaman bir, olumsuz bir

60. Enis Batur çok fazla kitap yazmıştır ama soru da şudur, sonraki kitapta ne yazacak? Bir de onun kitaplarının koleksyoncusu bir arkadaşım vardı; Cenk Koyuncu ile birlikte *Sonkişot*'u çıkardık (2004). Cenk, Enis Batur'un koleksiyonculuğunu yapıyordu. Batur, ne yazsa, ne yayımlarsa topluyordu. Sonra öğrendim, Batur bir sahaf kurdu, kimi sahafları kendi teşvik ediyor, kurduruyor hatta. Kitapla bir dil kuruyor ve dili de çevresindekilere aşılıyor. Böylece durup dururken bir şeyler öğreniyorsun ya da o durup dururken bile bir şeyler öğretiyor. Batur ile ilgili yazarken, aklıma hep Cenk geldi, çok erken öldü.

yazı yazıldığında diğer taraf sinirlenebilir. Yazdıkları kavga içinde güme gider. Ancak bize şunu verir açıkça, verili olan bir gerçekliktir, *bir kavga* nedeni. Bu da iki tarafa bir vecd hali verir. Batur'a kalan yazgısını sevme olsa gerektir.[61]

Batur'un şiir ve şiir üzerine yazdığı yazılara baktığımız zaman sevdiği bir çağ olarak Ortaçağ'ı görürüz. Yaşadığımız yüzyılda değilizdir; Ortaçağ'da simyacının nasıl ki içinde yaşadığı toplumda yeri yoktuysa; şairin de hem o zaman, hem bu zaman toplum içinde bir yeri yoktur. Ancak simyacı benimseme / dışlanma arasında kalmış, kendisini olduğu gibi göstermeyi başarabilmiştir: *Simyacının Kargı Portresi* üzerinden geldiğim bu yer, Batur'un yeridir; o, zamanın simyacılığına soyunmuş gibidir. Bunun karşılığı şudur: Şarlatan, büyücü, cinci. Ancak bunlar bize bir şey verirler: *Batına karşı ilgi.* Simya, dine ve otoriteye karşıdır. Bunun yanında, din ve otoritenin de bir sonucudur. Onlar yaptıklarını ne bir din ne de bir otorite adına yaparlar. Bu yüzden her fırsatta kovulurlar.[62] Kovulan kimselerin bize verdiği şeyler vardır. Bunlardan en önemlisi gizli dildir (öte dil, ötekinin dili). Bu dil bize özgürlük verir ve bu dil ile birbirimize olan uzaklıkları kimi zaman ortadan kaldırır, kimi zaman bizi korur. Çünkü insan, Batur için sanki bir labirenttedir ve bir labirentte olan kişi, bir öteki labirente doğru yol almaktadır. Gustave Jung buradan "bireyi bireyden ayırma sürecine" girer. Jung için simya, "yüzeyde egemen olan Hıristiyanlığa yeraltında" eşlik eder ve simyanın, felsefenin bir alt konusu olması gerektiğini savunur. Simyanın hedefi "bütünsel insana varmaktır; uzun dolambaçlı, ulaşılmazlıklarla dolu bir yoldur bu, ilerledikçe, yol kişiyi iç insanla dış insanın birleşme noktasına ulaştırır"[63] Burada insan "yolun sonuna" gelmiştir. Burada Cemal Süreya karşılayabilir bizi: "Yıkıcıdır şiir. Gayrimeşrudur." Tıpkı simya gibi. Yol ise labirent, daha sonra kuyu ve kuyunun karşıtı (benzeri) olarak kuledir. Buralardan şeytana bakabiliriz, çünkü o da "yıkıcı ve gayrimeşrudur." Genel olarak Batur'un şiirine baktığımız zaman insan doğduğu, büyüdüğü dünya içinde kayıptır ve bu kayıp kendini arar; her arayışta bizi

61. Kulağımızda ise Sartre'ın şu sözleri uğuldayabilir: "Hiç kimsenin oğlu olmadığım için, şişinme ve zavallılıkla dolu, kendi kendimin nedeni oldum; beni iyiyi doğru götüren atılım tarafından getirilmiştim dünyaya." Jean Paul Sartre, *Sözcükler*, Çev. Bertan Onaran, İstanbul: Payel Yayınları, 1989, s. 87.

62. *Mezar taşında ölümle hayatı takas etti* diye yazılan, hayatı boyunca devlete bağlı *bilgiyi* (akademiyi) reddeden Phillipus Theophratus von Hohenheim (1493-1541) İsviçre'de, Bacon (1561-1626) İngiltere'de tutunamamıştır. Hohenheim *ilaç bilimin* (farmakoloji) babasıdır. Bacon *Bilginin Gelişimi*'nde hekimin hastasını iyileştirmekle sınırlı olmadığını, sırası geldiğinde hekim hastasının acısını da hafifletmesi gereğini belirtmiş ve ötenaziyi savunmuştur. Bkz. Sibel İnceoğlu, *Ölme Hakkı,* İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1999, s. 63-86.

63. Enis Batur, *Şiir ve İdeoloji*, İstanbul: Derinlik Yayınları, 1979, s. 20.

karşılayansa bir günah basamağıdır. Günah kuşkusuz insanı gerçekleştirme olanağıdır; kendi özgün kişiliğini, özünü insan burada bulacaktır; çünkü burada insana, kendinden başka yol gösterici yoktur.

Bizi İlgilendiren, Yolun Sonu

Batur, *Eros ve Hgades*'te (1973) bir simyacı olarak şiirde konumlanmıştır. Buna göre maddenin yerini *sözcük*, simyacının yerini *şair* almıştır. Batur kendini de kodlamıştır: "İki kişiyiz ben / Gotik / Bir engizemcisyoncunun ellerinden gözleri kanlı / gözleri."[64] Jung'ın deyimiyle bu *bireyin* de *bireyden* ayrılmasıdır. Artık şiir, simyacıda olduğu gibi bir *iç deneydir*. Buna bazen akıl izin verir, bazen akla karşı bir tutum sergiler; insanın gövdesinde bildiğimizin ötesinde gizli bir akıl ve gizli bir kalp vardır; gerçekte bildiğimiz aklın ve kalbin ötesindedir ve bunlar, bizi idare edemez; idare, onlar için bir taşırmadır. İlk *ben*, *tekbenciliğe* (solipsizm) varabilir ve biz de buna kıskanç diyebiliriz ama bu kıskanç, bireyin bütünlüğünü koruyan bir öğe olarak karşımıza çıkar, çıkabilir; çünkü *ben*, (bazen) bilinçtir; buradan kendine bakar; çünkü *meraka* eğilimlidir (ben).

Ben ve *ben*, Batur'un *bütün* şiirlerinde olaydan, duygudan, düşünceden, nesneye kadar; her şey ve her yerde görülür. *Suluboya İlkyaz Şiirleri*'nin (1973) ilki şöyle başlar: "Gül ve öl." Şiirin tamamında gül ve öl, *ben ve ben* hatta *sen*, diyerek dile getirilen *ben* ve *sen* için bir oyundurlar. Dört kişilik bir oyundur bu; oyunda yer alan kişilerden biri *ben* (Âdem), diğeri *sen* ben'in (Âdem'in) kaburga kemiğinden doğan Havva'dır, yer cennet ile dünya arası bir yerdir; iyilik Tanrı, kötülük ise şeytandır. *Ben* ve *sen* kutsal olana dahil olurlar (ihtimal).[65] Buraya hınzırca bir *gül* ekleyebiliriz, gülerler demem de gerek; sonra, hayat sona erer (ya da birliktelik biter, ayrılık bir kıyamettir); o zaman ölüm açılır ve kendi biçimiyle / ağzıyla güler. Mesele ayrıntıdır. Çünkü *sen* denildiğine göre aynı zamanda uzlaşılmayan biri vardır, çünkü bir uzlaşma varsa *sen* denilen zaten, *ben*dir ve bu ben (ikimiz) bir ve bütünüz der (ona sirayet edebilir), çıkar işin içinden. *Gül ve öl* aynı zamanda iki kişidir; sen, "kırmızıcıl"dır: "Kandan ve diken / ellerimi ellerine / yırtan yüzümü gülüm." Ama aynı zamanda *sen*, yüzü yırtan "güldür" de. Sen-sevendir ama işlevi, "öldüren"dir.

---

64. Enis Batur, *Tuğralar (1973-1984)* , İstanbul: Remzi Kitabevi, 1983, s. 21; Eros ve Hgades (Suluboya İlk Yaz Şiirleri), s. 11-24.

65. Ortaçağ, üzerinden gideceğim için buraya Georges Duby'nin *Şövalye, Kadın ve Rahip*'i de (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İstanbul: Aytıntı Yayınları, 1991, s. 214) yedeğimizi almamız gerek; Duby'nin sözünü ettiği bir oyun var: *Âdem Oyunu* (1971). Georges Duby, *Şövalye, Kadın ve Rahip*, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1991.

Şiirin ilk iki kısmında *kırmızı* vardır: *Kırmızıcıl* ve *kırmızıcıl* etrafında *kan* (yine kırmızıya sirayet eder). Kan, *kıpkırmızıl* ile gelişir; *kana kana içmekte* ile de bir evirilme dile gelir ama bu, *kıpkırmızıl*dan soyutlanır ve alttan alta *gülme* de, şiir üzerinden söyleyecek olursam yerini *gülümsemeye* bırakır.

Bir şeyin kavgası veriliyor, cennetin rahatsızlığı batıyor belki (diken, kan vs ile):"Susku ve çocuk / gebe çizgilerce / ölümsüz ölene" doğru bir akma isteği, diyebiliriz buna.

Kırmızıdan sonra *sarı, sarıca* açılır: "Sarıca / bir gül." Sarı üzerinden, çift yönlü bir anlama doğru akım başlıyor: "Sarıca bir gül" ve "sarıca / bir gül" arasında *sar, sarı, sarıl*; *sar*maşık, *sarı*cakarmaşık ama bundaki öl (sen bir öl / gül) kandaki gibi bir anlaşma içermiyor, bir günü gösterme (fenalık) başlıyor; çünkü "alacakaranlıkta" bir sarılık var. Zaten, bundan sonra bir sitem başlayacak, kendine (ölüme ve güle) ve *ona* (ben ve sen'e); *sen* ya da *o*, *gül lekesi* (gülekesi) bırakmıştır dudakta ve bu öyle bir lekedir ki bu, ölmezdir:"Ölez öl" gülü!

Ben'in *sen* diye kendini sevdiği bundan sonra durup düşünen bir varlık üzerinden "kadınsı ezan"da duyulur: Ezan duyuru; ezan, ilan; ezan, çağrı, izin ve Arapça (idin) kulak verme! Bunun yanında ezan belli bir *zaman* bildirir ve bu zaman, şiirde iki şey verebilir bize: *Müzik ve hareket*. Bizi bu ses-müzik uyandırmıştır ve zaman, onunla sürelere bölünmüştür. Ancak bu zaman, kendi tarihi içinde gelişen (bugünün, şimdinin) bir zaman birimi değildir, yalnız ve yalnız şiirin ve şairin kendi zamanıdır, başkasını ilgilendirmez, başkasını uyandırmaz; şairi ve şiire dair bir zamandır.

Şiirde bir tercih gündeme gelir. Yüzü Ortaçağ'a dönüktür, çünkü *gül* bu zamana ait değildir; buradayız, burada evlilik yani biriyle *akit karşılığı* birliktelik, cennete iktibas eder ama kadın yine de değişmez, çünkü engerek yılanı kadar şehvet düşkünü, yılan balığı gibi oynaktır; sır nedir bilmemesi, geçimsiz olması cabasıdır. Rahibin karısı dahi"şeytanın kısrağıdır." Şiirdeki kadın da tıpkı *rahibin karısına* benzer: "Su durulsa devgibinen, götüren" biridir ve o zaman "durgun" *akmaya* başlar, kendini yontar belki bir tırnakta. O zaman adı, gülden ayrılır, denizde (hayatta) bir ürperme başlar. Simyacı tanımlar; melek ve şeytanın bileşimi ile yeni bir tür *(ayosma)*, türer:"ayosma yatırıldığında geceyi / denizle bir ürperme." Korkutur. Geriye, bir ses kalmıştır ve bu seste, artık şiirde alışık olduğumuz içinde *ben* ile *ben*i barındırır; önce "ses", sonra yine "ses, ses ses" ve en son "ses/sizlik" ya da sensizlik başlar.[66]

Böylece kuantum ve fizik de (**t** ve ses ile birlikte) şiirde yerlerini alırlar; her şey enerjidir ve bu enerjinin etkili olanı *ses*tir; sesin enerjisi isim

66. Batur'un "*Ses*" adlı bir şiiri vardır. Burada ses, ışığı söndürür ve "dipsiz bir oluktan" ses gelmeye başlar. Işık ise üzerine gelir ama bu gelişi ile "gerilir"; insandır. Enis Batur, *Tuğralar* (Ses), s. 70-71.

ve ismin harfleri ile birlikte gelişir. Şiirin sekizinci bölümünde "gökten büyük bir **t**" düşer! Ses ve harf üzerinden dikkat edilirse dil, doğallığından çıkarılmıştır ve her sözcük yeni bir *inşa* sürecine dahil olmuştur; dilin kendi içyapısından kaynaklanan bir zenginlik değildir, bu, şairin içi ve iç dünyası ile ilgili gelgitleri ifade eder, devinir.[67]

t'den sonra şiirin dokuzuncu bölümünde elişi bir **d** görülür; birini diğerinden ayırtan birinin diğerine dönüşebilmesidir. Türkçe bazı tek heceli sözcükler dışında sözcük sonunda *b, c, d, g* ünsüzleri bulunmaz. Diğer dillerden gelen kelimelerin sonundaki harfler *p, ç, t, k* olurlar: Ahme**t**, Ahme**d** gibi (meraklı olan bunu daha da açabilir). Şiirde artık açık bir hermetik dil ve söylemden söz edebiliriz ve **t** ile birlikte bu söylem biraz daha derinleşebilir ancak, öncülük edecek dizeler gereklidir, açıkça şunlar gerekli: "Gök yağıyor / gök en büyük t" ve sonra "göğüm yağıyor", "göğsüm yağmur", "yansıyor göğsüm", "göğsümden yanıyor." Tümü gökyüzü ile (gök/yüzü) ilgili ifadelerdir. Gök yukarıda olduğu gibi göğüsse (göğsüme) doğru eviriliyor; tıpkı, **t** ve **d**, tıpkı *ben* ve *ben* gibi.

Nedir gökyüzü? Burada asiller oturur, adabın mekânıdır; ay, buranın bir yüzü çamurlu bir taklididir, bir yüzü görünür. Şiirde, her şey *gök, göğs*e döner ve her şey onun içinde (gökte ve göğüste) yanmaya başlar. Bunun nedeni ihtimal, *ben*in kendi yarattığı "elişi d"dir; **d**, açıktır, o bir kadın, ölümden ve doğmak zorunda-kendini sürdürmek zorunda olan biridir, sıkıntı ile yaşar-sıkıntıdır (esriktir). Bu hali ile iki şey verir; ilki, gizemdir, bu ona yavaşlık ve uysallık verdiği gibi egoistliği de verir (buruyuşuk bir güz / çağdışı bir tutumla çöker); iki, realisttir; yaşar ama bu yaşam sürecekse (çocuk), yaşar; gerçeği (gerekçesi) budur. Fısıltı ile "baroğun tarihi" başlar; bu, iki ayrı şeyin ifadesidir; Doğu ve Batı, kadın ve erkek, ben ve sen.

Geriye anahtar harfimiz **t** kalır; **t**, gizemle iniltilidir ama bunun bir diğer karşılığı 20'dir, yani *iki*dir; 2 (iki), 10'dan (ondan) daha güçlüdür. Gariptir ama isminde ***t*** harfi olan kimseler, başkalarının idaresini severler (kısrak ve süvari gibi). Belki Batur'un şiiri bunları açmıyor. Ancak, Batur'un kendi adına atıfları dikkate alınırsa, bunları düşünmeden edemiyor insan.[68] Beni buraya iten **t** harfi ve yirmi sayısıdır. Bu, yirmili

67. Uwe Japp'ın belirttiği, artık bize kendi dışındaki bir şeylerden haber vermez, o, kendi içinde devinen bir şey, sözcüklerle sözcüler arasındaki bağıntının serbest kaldığı bir alandır, Doğan Özlem (Der.), *Hermeneutik Üzerine Yazılar*, Çev. Doğan Özlem, İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 2003, s. 290.

68. Enis Batur, Koma Provaları'nda şu ifadeler: "Enis, dedi usulcana" ve "Durmadan gecenin arkasından bakın Enis / esirgemeyin benden son siyah ışığı / Anlama kılıf tek bir hece olsun sakınmayın / Kalmadı adını koyabileceğim kimse ve nesne / kalmadıysa eksik bütünlüğümü aramak için / bir daha seferi çıkacak ses" ve "suyun üzerinde adım" gibi ifadeler bunları düşünmeme itti, tabii şu notu da görmeden

yaşların şiiridir. İnsan şiire gizemle yaklaşır bu yaşlarda; "kömürden elmasa" varmak için çıkılan yolda biraz karanlık yakılarak ilerlenen bir kavşaktır, çünkü bu yaşlarda bir kuyu açılır insanın içinde ve zamanla kömürler yakılarak (içindeki karanlık yakılarak) aydınlığa ulaşır insan. Gerçekten ulaşır mı?

Bağlayabiliriz artık, ***t*** ve ***d***: *"Ölüm! Ölüm! Ölüm! Ölü/m"* ile bağlanırlar. Ölümü doğuran gebelik sona erer. *Sen* (Eros), *beni* (Hgades) yer altına çekmiştir; bir ölü olarak değil, bir yaralı olarak. Sonuç: "İki kişiyiz ben." Buradan *Ortaçağ Yalnızlığı* başlar. Burada ne sesi düşünceden, ne de düşünceyi sesten ayırabiliriz artık.[69]

Şeytanın Kısrağı

Georges Duby'den yola çıkarak *dedim*, kadın engerek yılanı kadar şehvet düşkünü, yılan balığı gibi oynaktır, rahibin karısı bile "şeytanın kısrağı" ile eşitlenir. Buradan Ortaçağ'a devam edebiliriz.

Batur'un "Paramparça" şiiri "Saçları atkuyruğu yapan bir / kadındı, o, ölümsüz nisan sabahı"[70] T. S. Eliot'ın deyimiyle ayların en zalimi olan nisanla başlar ve nisanla sona erer. *İki kişi olan ben*, sen ile karşılaşır. *Ben* ve *sen* bir araya gelse, kuşkusuz bir bahçe olacaklardır ve bu bahçede üç şey açacaktır: *Kestane, diken ve çocuk*. Şiirin ikinci bölümünde karşılaşma, bir muhasebeyi beraberinden getirir, çünkü ikisi de *eksiktir*: "Durmadan yetebilecek kadar eksiktik."[71] Üçüncü bölümde bir araya gelememe vardır; *ölüm üçlemiştir* ikisini, neden, kuşkudur: "Ne zaman öldük? Ve kimler kaldı / bizden artan kuşku, her birimize dar / gelen gövde ve kısık, gizli sesimiz." Ses, dağılan, gitgide seyrelen bir ışık, akşamla birlikte yalın bir korku ile "tahta sıralara" siner ve ikisinin sesi (ses) "gecenin çoğalan etinde göçten artan kuşlar gibi umarsız ve telaşlı, kovuk arar." Kadın, adamın kolları varken, hiçbir şemsiye ne bir saçak altı kollar (dı): "Uzak gemilerden beklenen" apayrı yolculardır onlar ve "gizli koyaklardan yabanıl kısrakların "fırlamasıyla" paramparça olmuşlardır.

Kadın saç ve kısrakla ifade edilir: "Saçları atkuyruğu yapan bir kadındı", "saçlarını kısraklara doluyordu kadın", "doyumsuz bir kısraktı kadın

---

geçemezdim: "Eğer ister/s/enis." Bkz. Enis Batur, *Darb ve Mesel*, İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları, 1995, s. 62; *Koma Provaları*, İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları, 1998, s. 36 ve elbette ki s. 28.

69. Ferdinand Saussure, *Genel Dilbilim Dersleri I*, Çev. Berke Vardar, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1980, s. 51.

70. Enis Batur, *Tuğralar* (Paramparça Şiir), s. 53-56.

71. Bu eksiklik bir başka *ben* ve *sen* de, Empedokles ve Hallac-ı Mansur üzerinden de dile getirileceklerdir ileride: "Tanrı olmak istedik / onlar ve ben: Yalnız / kaldık, yolun sonunda." Ancak ikisi de ben olmak için ateşte sınanmaktan korkmayacaklardır. Bkz. Enis Batur, İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları, 1996, s. 89.

/ katı irisimizde", en nihayet bu kadın, gizli koyakta bekleyen yaban bir kısraktır ve buradan yaban olana doğru fırlamıştır. Saç etrafında gelişen duyguyu daha da açabiliriz: "Saçları altına dolayan ölümsüz kadındı." Burada saç, altın ya da başka bir servet değildir, kadın zaten bir serveti tercih etmemiştir; o, en kısır anlardan bile "gür bir orman" yaratabilecek kadar engin biridir.

Paramparça bir karşılaşma şiiridir ve şiirin zamanı sadece kısrak / saç üzerinden okunduğu zaman bir rüya zamanı karşılar. Doğrudan rüya olmasa da şiirin dördüncü bölümü tümüyle, hatırlama üzerinedir. Buradan, hatırlamanın ve bunu dile getirmenin rüya olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Çünkü hatırlama, rüya gibi imgelerle zuhur eder ve şiirde bunun ipuçları da verilmiştir: "Kış, çoğu kez, geç inerdi bahçeye", "güçlüydük güz geldiğinde". Dahası aynı şeyi birkaç biçimde görme eğilimi vardır. Bahçede, yağmurda yürürken, saçak altında, gemide ve kısraklar gibi fırlayıp gitmesiyle... Bu hatırlamalar dışarıdan içeriye doğru kısrak ve saç / koyak ve yabanıl kısrak üzerinden şiire sinerler. Ancak son dize: "Yabanıl kısraklar fırlardı" ile bir uyanma söz konusudur. *Paramparça* olmanın, belki de kâbus içinde uyanmanın nedeni kısraktır. "Paramparça"nın arka planında ise ipleri bir araya getirememe (çünkü sürekli sorgular, niye?) ve bir kuyuya (ona ve kendine) inememe vardır; sayılabilir, çünkü düşün acı veren yanı, gördüğümüz her kimse bizi görmüyordur ve bu, hatıraya döndüğü an acı verir, uykudan uyanıldığı zaman ise kâbusla eştir. İkisi bir araya gelememişlerdir, bunun insancıl arka planında *eksiktirler* ve *kuşku* vardır, özetlenmiştir zaten: "Birbirimizi görsek, daha / o anda başkalarıydık", "soru sorsalar, hemen susuyorduk."

Diğer yandan kısrak, gitmedir; *Paramparça*'nın bildirisi, açıktır, ayrılıktır. Ancak, bu dile gelen olduğu için, aynı zamanda hayal edilen ve tekrar istenen bir şeydir; onun bereket ve bolluğuna duyulan bir özlem vardır; onunla bütün muratlar yerini bulacaktır; ortak bir hayat-gelecek vs. Kısrağın tümleyeni saçtır. Kadın üzerinden okursak, saçlarını atkuyruğu yapar ve böylece hayallerini dile getirir; saçlarını kısraklara dolar, bir yerdedir ve bir yere ulaşmak ister amaçları, şimdinin ötesindedir, şimdinin bir gerçeği varsa, yaşamak ister ama hiçbir şey onu hedefinden alıkoyamaz; kısrakla bütünleşmesi, kendine güvenin belgesidir. Daha pek çok şey söyleyebilirim.

Şiirin beni ilgilendiren diğer kısmı ithaftır: Şiir, *Alfred Eric Leslie Satie* için yazılmıştır. Sanırım, kendisine uğrayan herkesi bir biçimde ağlatan Paris günlerinin izdüşümüdür bu şiir ve Batur, burada zor zamanlarını Satie'ın müziğini dinleyerek atlatmıştır. "Paramparça" Satie üzerinden okunduğu zaman, ki zaten Batur, ithafla bize birlikte okuyun komutu veriyor ve dahası, şiirin temasıyla Satie'nin hayat hikâyesi arasında Batur bir koşutluğun ipuçlarını da veriyor.

Satie müzisyendir ve dini inançları ağır basan biridir. Bir arkadaşının isteği üzerine kilise şapelinde yönetici bile olmuş ama daha sonra ayrılmıştır, kendi başına mistik bir ruh almış, böyle yaşamıştır.

Bizi ve "Paramparça" şiirini ilgilendiren şiirin bir tablo özelliği almasıdır. Şair anlatmakla yetinmiyor çünkü, resimler çıkarıyor. Dikkat edilirse şiirin her bölümü resim tadındadır. Satie ile ilişki, umutsuz bir aşk etrafında kuruluyor: Satie, *Gotik Dans*'ı (*Danses Gothiques*) ressam sevgilisi Suzanne Valadon'un onu terk etmesinden sonra besteliyor. Valadon, Satie'ın bir portresini yaptıktan sonra onu terk ediyor; tuhaf! Şeytanın kısrağından başka kim yapabilir ki bunu?

Tanrı, Melek ve Şeytan'a Doğru

Şeytan ve melek bahsinde Batur'un ilk şiirleri bize az da olsa bir kaynak sunar. Bunların ilk görüldüğü yer *Küçük Gümüş Şiirler başlığı* ile yayımlanmışlardır. Dizide yer alan şiirlerin çoğu dinsel göndermeler içerir ve bu göndermeler bize kendimizi duyumsatırlar. Buraya bir not düşmem gerek; bundan sonra karşımıza hep kutsal kitaplar çıkacak ve bunlar, kutsal ve katili vereceklerdir bize; Tanrı ise kıpırtısızdır.

Vurgun adı altında yayımlanan şiirlerin ikincisinde karşımıza bir dünya çıkar ama bu *dünyanın zembereği uysal masallarla boşaltılmıştır* ve daha Tanrı yoktur; ışığın altında "Kıvrak tanrılar gibi" dans eden parlak bir cilt vardır (dünya-kitap); bu kitabın sayfaları arasına sinen bir Tanrı'dan mı söz ediliyor? Belki. Bu şiire göre şair çölde doğmuştur ve doğduğu çöller de ardından geleceklerdir; Kavafis'in bir başka biçimidir (Yeni bir ülke bulamam bir başka deniz) ama "sokağın kendisine" açılmasından yana bir korku vardır. *Kırkikindiler* adlı şiir dizisinin "Gibi" adlı şiirinde "Tanrılar gibi" sevişen kimselerden söz edilir (İnsan Tanrı'dır). "Yunus" adlı şiirde "senden içeri" bir ben vardır. Aşağıda anacağım ("Göre") örümcekle, bu ben bitişik okunabilir mi? (Bana göre, evet)!

Küçük Gümüş Şiirler'in ilki olan "Göre" bir uyarı şiiridir. *Bir şeye uygun, bir şeye uyarınca, gereğince* gibi anlamlara gelen *göre*, şiirde "bana göre" anlamındadır.[72] Şiir, Ritsos'un "Nasıl ki, nicedir kimsenin uğramadığı terk edilmiş bir bodrumda, büyük, boş bir küpün karanlık kasnağında bir örümcek amaçsızca dolaşırsa (Size göre amaçsızca, ama ona göre)" dizelerine yazılmış bir zeylden biraz fazlası, belki yanıtı niteliğindedir (bana göre). Ritsos'da kahraman örümcektir ama Batur'da, kahraman şairin kendisidir ve örümcek, şaire tebelleş olmuştur. Ritsos'ta örümceğin dolaştığı *kasnak*, Batur'da şiirin ilk bölümünde kuytu (kuytuluk, hayat), ikinci bölümde ağ (salgı), üçüncü bölümünde *nabza*

72. Enis Batur, *Tuğralar* (Göre), s. 101.

dönmüştür ve finalde, bir yol göstericidir (fener). Burada Tanrı'ya ulaşırız. Tanrı, *herkese kendi uzayını veren*dir ve şaire diliyle "boşluğu yazmayı" vermiştir (olmalıdır). Bu arada örümcek pusulaya dönmüş, hayatın "kuytu yüzüne bakmayı" göstermiştir. İhtimal insan, Tanrı ve bu örümcek arasında kalmıştır.

Örümcek ve Tanrı, insanla birlikte bir tören havası içindedirler; örümcek, büyük ve boş küpün karanlık kasnağında amaçsızca dolaşıyor, dolaşır; Tanrı bu dolaşım / ayin sırasında herkese uzayını verir. İkisi de korku verir ama şiirde Tanrı, tıpkı evlatlarına eşit davranmayan bir baba, örümcek de varlığın yoksul amacıdır. Genel imgelemde örümcek vefasız sevgili, Tanrı ve baba figürü olarak yorumlanabilir. Dahası örümcek kılavuzdur; şaire ya da insana yol gösterir, cesaretlendirir. Batur, ikisinden korkmaz, hatta ileri gider, "bilmem bu kaçıncı" der ve dolaştığı küpü kendi doldurup kendi boşalmak istediğini dile getirir. Böylece ikisinin karşısında bir duruş sergiler: "Zaman ve zar saymadan fener yakarım / kaç kere." Ne Tanrı ne de örümceğe sığınma vardır; bulunduğu yer (bodrum) ise tekinsizdir ama şiirin sonlarına doğru gövdesi uçsuz bucaksız bir deniz kesilir. İkisinin tekin olmayan dünyalarına itirazını dile getirir. Örümcek, bir kanıt olarak kalır.

Melek ise ilk defa "Yeni Melek" adlı şiirde karşımıza çıkar. Şiirin temel imgesi Paul Klee'nin "Agesilaus Santander" adlı tablosu ve Walter Benjamin'in tabloyla ilgili yazdığı ve elimizde iki versiyonu olan yazısıdır: "Yahudi çocuklar gizli isimlerini, ergenliğe kabul törenlerine kadar öğrenmiyorlardı. Ancak insan yaşamı boyunca birden çok kez ergenliğe ulaşabileceği için ve belki de tüm gizli isimler hiçbir dönüşüme uğramadan, hep aynı kalamayacağı için, yeni bir ergenliğe ulaşıldığı anda, isminde dönüşümden geçmesi gereği ortaya çıkabilir. Öyleyse, bu isim içinde tüm yaşam güçlerini barındıran, söylendiği anda tüm bu güçlerini çağıran ve onları uygunsuz kişilerden koruyan o ilk isim olarak kalmayabilir. Yine de bu isim onu taşıyan için bir zenginlik değildir asla. Ondan pek çok şey alır, en önemlisi de yaşlandığında bir bütün olma ihsanını alır elinden. İçinde yaşadığım son odada, bu sonuncusu, eski ismin yerine geçmeden, zırhlar ve örtüler içinde ışığa çıkmadan önce benim yerime resmini astı: Yeni Melek. Kabala'ya göre Tanrı her an, tek amaçları tekrar yokluğa gömülmeden önce, O'nun huzurunda bir an için O'na dua etmek sayısız yeni melek yaratır. Benim meleğim bu dua anında donup kalmıştı, hatlarında bir insanı andıran hiçbir şey yoktu.[73]

Söz konusu meleğin *gülümsemesinden* ve gizli bir benliği temsil ettiğinden söz etmiştim (bkz. Rilke ve Benjamin kısmı). Batur'un şiiri üzerinden dikkat çekmek istediğim nokta ise isimdir.

73. Benjamin'in söz konusu yazısının iki versiyonu vardır, bkz. Gershom Scholem, "Walter Benjamin ve Meleği", s. 65-67.

Batur'un şiirinde mevsim, kış sabahıdır: Dingin, kıpırtısız ve "en küçük sesi değerlendiren bir ölü doğa" vardır ve her şey "bir fotoğrafta dondurulmuş gibi sökün edecek" gibidir gözümüzde. Batur'un manzarada konumlandığı yer, ayrılma ve buluşmanın mekânı olan bir tren istasyonudur ve ayrılmak istediği için değil, asla, birleşmek istemeyen birinin ruh hali içerisindedir. Birini hatırlar: "Benjamin geliyor aklıma: Nicedir aklımdan çıkmayan yaralı eşim."[74]

Dostoyevski'nin, *Öteki* romanıyla bir çıkış bulabiliriz: Bir memur vardır, Golyatkin ve bu memur günün birinde ikinci kişiliğiyle karşılaşır. İlk kişiliğinde alçakgönüllü ve namuslu olan bu adam, ikinci kişiliğinde utanmaz, alaycı ve dalkavuk birine döner. Kişiliğin bir hali şeytana, diğer hali Tanrıya gider.[75]

Öteki Gogol'ün *Burun* ve E.T.A. Hoffmann'ın *Şeytan İksiri* adlı yapıtının etkisi altında yazılmıştır. Hoffmann anlatısında, önemli olan *düşlenen şey* değil, düşlemek ve düşlemekten alınan hazdır. Atlantis düşlenmiştir; burada kırmızı zambak ve timsah ahenk içinde yaşamaktadır. Masalın kahramanı Anselmus birden kendini paralanmış bir halde bulur, sevgisinin aşkından *yücelmiş* ve Atlantik'e *düşmüş*tür; ancak bir mutluluk anı vardır, *eş* ya da Serpentine ile karşılaşmıştır; *eş*, ikiz ya da benzerdir, eş, neşe kaynağıdır, ruhun maddeyi yenmesidir.[76]

W. J. Dodd'un *Dostoyevski ve Kafka* adlı kitabı da ayrı bir penceredir. Dodd, *Yeraltından Notlar* ve *Öteki* adlı romanlardaki böcek imgeleri üzerinde durur.[77] Kafka, böcek ve böceğe dönüşme imajını Dostoyevski'den gelen mektubun / fotoğrafın tesiriyle ele almıştır, bu açık. Kafka'nın Dostoyevski'ye cevabın ne yazdığının anahtarı ise Golyatkin'dir; bu adam, sonsuz bir yabancıdır, sonsuza kadar istenmeyen adamdır, "ölümsüz çağrılmayan konuk"[78] ve hatta Samsa'nın kendisidir.

Eş ya da ikiz ya da ikinci kişilik Dostoyevski'nin peşini bırakmayan bir imajdır; İkinci kişilik *Delikanlı*'nın kahramanı Versilov'da tekrar orta

74. Aynı dizge *Kandil*'de (2011) Beşir Fuad içinde geçer: "Beşir Fuad, yanlış kardeşim benim."

75. Dostoyevski, *Öteki*.

76. E.T.A. Hoffmann'ın ilk yapıtı 1814 yılında *Callot Biçeminde Düşsel Parçalar*'dır, bunu 1815'te yayımlanan *Şeytan İksiri* izledi; iblisin pençesine düşen zavallı bir Kapüsen papazının başına gelenler anlatılır. Papaz, iblisin sayesinde büyük bir vaiz olur, ancak ahlakça her gün biraz daha düşer. Kendisi bu durumun farkında değildir. Ama günün birinde cinayet işleyince gözü açılır ve tövbe ederek Tanrı'dan günahının bağışlanmasını diler. Bu romandan sonra *Gece Parçaları*, *Kumcu* ve *Yurtluk* gibi romanlar yazar. Bkz., Hoffmann, *Matmazel Scuderi*,; *Fındıkkıran ile Kral Fare*; *Uğursuz Miras*. Hofmann için ayrıca bkz. Alexandrin, *Erotik Edebiyat Tarihi*, s. 267-268; Ricarda Huch, *Alman Romantizmi*, s. 398-412. Tzvetan Todorov, *Fantastik*, s. 105-140.

77. W. J. Dodd, *Kafka and Dostoyevski*, Londra: Macmillan, 1992, s. 12.

78. Troyat, *Dostoyevski'nin Dünyası*, s. 63.

çıkar; bu ikinci kişiliğinden korkar ve zeki olan adam bir süre sonra aptallaşır. *Ecinniler*'de yine ikinci kişilik hortlar; Stavrogin laf arasında şeytana inandığını söyler, *ikiye bölünüyorum* der, ben kendimle konuşuyorum. Romanın diğer kahramanı Piyer Stepanoviç'te de benzer bir hal vardır, bir yanı kendi deyimiyle soytarıdır, bazen *maymununa* güler.[79]

"Yeni Melek"te Benjamin, Batur'un yaralı *eşidir*. Bugün değil, "nicedir akıldan çıkmayan" biridir. Üstelik ikisinin de akıldan çıkmayan "kırık bir aynaya düşen çakışık" bir görüntüleri vardır.[80] İki görüntünün birleşmesiyle italik harflerle ismin / yaralı eşin peşine düşülür; isim, kaderi belirler ve Benjamin'e (ilk bildiğimiz) uzanan bir yol açılır: Râhêl doğum sancıları içerisindedir ve *Ben-oni* (Benjamin-Bünyamin) doğacaktır. Bu doğum, *Tevrat* bilgileri ışığında verilmiştir. İsme verilen anlam ise yetmişlerin moda deyimi olan "acıların çocuğu" diye anlamlandırılmıştır. Gerçekte, Benjamin acıların değil "matemin oğlu" demektir. Bunun nedeni doğarken, annesinin ölmesidir. Doğum sırasında babası *Ben-Yamin* demiştir: *Yaşlı günlerimin oğlu*. Şiirde bu isimler şiirin kahramanı ile birlikte ele alınmışlardır.

Şiirin ilk bölümünde *yaralı eş*, Walter Benjamin ve onun pasajlarla ilgili yorumları arasında gidip gelinir (ilk istasyon binalarının küçük köşkleri andıracağı gibi) ve bir not olarak matemin oğlu *Ben Oni* ya da *Ben Yamin*'in doğumuna tanıklık edilir. Şiirin ikinci bölümde zaman, şimdiye iner; ne *Ben Oni*, ne Benjamin vardır. Batur, pasajları gezer. Benjamin'in ticari amaçlara hizmet eden mekânlar diye anlattığı pasajlar, Fourier için konutlardı. Bunu hatırlarız (hatırlatır). Batur şimdi, yeni pasajların açılmasına ve küçük esnafın "sermayeyi eşelemesine" tanıklık etmektedir. Bu geziden bir gün önce de Ünsal (Oskay, belki) uğramış, "hafif sıkılarak" Benjamin'in "çoğalttığı fotoğraflardan" söz etmiştir ve ikisi fotoğraflardan ikisine bakarak "kara duyguya" doğru bir sefere çıkmışlardır. En nihayet Benjamin, şiirin üçüncü bölümünde *bünyemin* (bünye: içyapı) olarak telaffuz edilir.

Şiirin üç bölümünde tasvir, resim ve fotoğraflar vardır: İlk bölümde kış, ikinci bölümde dalıp gidilen Benjamin fotoğrafları, üçüncü bölümde, ilk iki bölümü toparlayan istasyon resimleri. Bizi en çok ilgilendiren Benjamin fotoğraflarıdır. Bunlar Gisèle Freund'un çektiği ve Paris'te bir kütüphanede sergilenen, aynı yıl (1937) bir dergide de yayımlanan fotoğrafları olmalıdır. Bunun yanında Charlotte Joel'in çektiği kimi Ben-

79. A.g.e., s. 54.

80. Çok geçmeden Charles Fourier, Paris ve pasajlar da bu görüntüye eklenirler şiire; Fourier'in bir ütopyası vardır ve bu ütopya "makinelerin ortaya çıkmasıdır" ama bu ortaya çıkış doğrudan değil, ticaretin ahlak yapılmasıyla dile getirilmiştir. "Tıpkı sonraları istasyon binalarının küçük köşkleri andıracağı gibi." Bkz. Benjamin, *Pasajlar*, s. 90.

jamin fotoğrafları da vardır. Fotoğrafların birinde Benjamin takım elbise içindedir. Bir diğer fotoğrafta Benjamin eşi Dora ile birliktedir ancak bu fotoğrafta Dora, bir makasla kesilmiştir. Bir başka fotoğrafta Benjamin Brecht ile satranç oynar vs. Fotoğrafların biri Batur'un şiirinde yer almıştır: "Taş sekinin üstündeki kitapların / üstünde duruyordu fotoğraf: Elini çenesine / dayamış, bir satranç hamlesine hazırlanır / gibi düşürmüştü bulutsu bakışını."

Benjamin fotoğrafları Susan Sontag'ın ilgisini çekmişlerdir. Sontag, Benjamin'in gözlerini sakladığını, bakışlarını başka yönlere çektiğini ifade eder ve buradan hareketle melankolik bir kahraman portresi çizer.[81]

Batur'un şiirinde Benjamin ve ona ait olan bakış, tümden kendine dönüktür: "Bir satranç hamlesine hazırlanır / gibi düşürmüştü bulutsu bakışını." Şiirin, *Tevrat*'a dayalı kısmında isim verme, yaralı eş ile bir olma hali Yakup'un ruh hali üzerinden dile getirilir. Yukarıda andığım isim ve sıfatlara bir de *batur* eklenir. Yakup, "oğlunun anımsatmayıp unutturmasını, kırmayıp kurmasını, yenik değil de batur olmasını" diler (hatırlatma: bünye ve batur). Batur, şairin kendi soyadı hem babanın temennisidir: *Kızıl kahraman.* Bu yüzden Yakup da oğluna, *Binyamin* demiştir: "Sağın oğlu sağın olsun." İsim üzerindeki dönüşüm, şiirin üçüncü bölümünde "bünyemin" olur. Burada ilk bölümde tanıdığımız deli, yine kendini peronda, unutulmuş bir vaziyette bekler. Ağır bir melankoli çöker, yedeğine intiharı alır: "sindiğini sandığım kuduz can", "saatini kurdukça" diklenir; beklenen gelmeyecektir; şiirde umut, "kekre" diye tarif edilmiştir zaten. Şiirin final kısmında tuhaf bir burukluk yayılır: "Yeni Melek; eskimeyen, esirgemeyen som sabahçıl / melek: Dirim sana biraz da bende direnecek." Şiirin italiklerle süren ve Benjaminlere yapılan göndermeler kısmında burukluk, *olamamak* fiili ile işlenir: "İki yön arası bocalamayı yaşarken sağın olamadı Benjamin." Böylece, olamamak, sağın (gerçeğe uygun, tıpatıp) ile bir kilit oluşur. Şiir pek çok şiir gibi bir aşk şiiri olduğundan önümüzde duran kapı bir tek şey ister: Eyüp Sabri. İstasyondaki "deli", meleği bekleyecek ve beklediği kimseye ya benzeyecek ya da dönüşecektir.[82] Benjamin bildirisine uzak bir hal değildir. Benjamin'in tarih üzerine yazdığı tezlerin birinde (VIII) *Angelus Novus* ile Tarih Meleği arasında kurduğu özdeş sahne gibidir bu: "Klee'nin "Angelus Novus" adlı bir resmi vardır. Bir melek betimlenmiştir bu resimde; meleğin görünüşü, sanki bakışlarını dikmiş olduğu bir şeyden uzaklaşmak ister gibidir. Gözleri, ağzı ve kanatları açılmıştır. Tarihin meleği de böyle gözükmelidir. Yüzünü geçmişe çe-

81. Susan Sontag, *Sanatçı: Örnek Çilekeş*, s. 105-126.

82. Batur'un aynı dizide yer alan *Dişi Sır* adlı şiiri belki de bekleyişin bir nevi finali olarak okunabilir: "Yoktu bir kadın, bir değildim ben: yaralı bir arayıştı bizi bizde bekleten" (s. 116-117).

virmiştir. (...) Melek, büyük bir olasılıkla orada kalmak, ölüleri diriltmek, parçalanmış olanı yeniden bir araya getirmek ister."[83]

Umut belki de Valery'nin söylediğidir: "Gördüğüm şeyler en az benim onları gördüğüm kadar beni görürler."

İblis'e Göre *İncil*

İblise Göre İncil, Batur'un kitapları arasında adıyla bir odak oluşturur; tek kelimeyle adı, ilginçtir: Her yönüyle, dil de dahil, bir arayış söz konusudur. Dil olarak bir yanda metinler, diğer yandan dizeler vardır ve bunlar, iç içe örülmüşlerdir. Bu örgü bize, alt okumalar vaat eder. Şiirin genel havası dinsel değildir, metafiziktir.

Şiir "Bir üçüzlünün önünde duruyoruz" gibi doğrudan bir konum bildiren dize ile açılır. Bir sonraki dize ile bu konum belirginleşir: *Neyi resimleyebildiler, üçüzlünün, gövdesi olsaydılar* diye sorularak durulan yer (ruh) açımlanır ve böylece, okur "fırçasız" bir resme davet edilir. Baktığımız kimse *üçüzlü*dür. Üçüzlü hakkında bildiğimiz, kanatlı olmasıdır ve bir değil en az iki kişi üçüzlünün sol kanadına bakmasıdır. Şiirin ilk bölümünde anlatıcı vardır (şair) ve bu anlatıcı "olsaydılar" diyerek başka (iki kişiyi) kişileri işaret eder. Anlatıcı bu iki kişiden biri, çoğu zamanda, ikisinden öte, bir üçüncü kişidir (hatta onların dili). Böylece üçüzlü ile bir üçlü oluşur. Üç bölümden oluşan şiirin ikincisinde (Ağ) de, Lillith görülür ve onun etrafında üçüzlüye başka boyutlar eklenir.

Üçüzlü bize pek çok şey hatırlatabilir. Hatta diyebiliriz, söz konusu kişiler düşmüş birer melektirler, geldikleri yer Dis-Dite kentine benzeridir. Dante'den bu yana burada, *şeytan*'ın *üç yüzü* vardır; bir yüzünde, ortada *kırmızı* Yehuda, solda *siyah* Brütüs ve sağda *sarı* renkle Kassius ifade edilmiştir; *üç yüz* kanatlı gövdeler taşır, her birinin altında Koktytos'un dondurucu rüzgârını yelleyen bir çift kanat vardır.[84] Üçü de intihar etmiş kimselerdir. *Üç* sayısına atıflar vardır: *Kesesi üç gagalı tefeci, üç haç.*

Şiirde kişiler boş birer kâğıt, yaşananlar anılardan ibarettir. Onlardan sonraya kalacak tek şey kasvettir. Kitabın ilk şiirlerinden biri olan *Ölüdoğa*'ya bu kasvete geçilir; burada, sessizlik "acı ve yırtıcı", akşam *gölge* gibidir. Bir kusur vardır; insan değil, nesneler öne çıkmıştır: "Duruyor okunaksız sözcüklerde arıyoruz adını, genliği / artan sesini boşluğu yırtan ve vurgulayan silik duyularımız / da; bilinmedik bir harfi ya da soluk bir geceyi tanımlayarak / katılan bütün sustuklarımıza." İnsanı saran evren nasılsa, iç dünyası da öyledir. Böylesi bir havada şiirin kişileri (kahramanları) ağaçlar tanırlar ama sevgiyle yeşermiş ağaçlar değil-

83. Benjamin, *Pasajlar*, s. 42.
84. Dante, *İlahi Komedya*; Alice K. Turner, *Cehennemin Tarihi*, s. 178.

dir bunlar: "Ağaçlar tanırdık, şiirleri yarıda kalmış / bir çocuğun uzağa bakan gözlerinden." *Ağaçlar* ve *tanırdık* gibi iki ifadeyi ayrı ayrı düşünebilir; *tanırdık* ile özlem ve özentiyi birlikte dillendirebiliriz. Sonuç bir zaman yaşanan bir karşılaşmaya götürür bizi. Hatırlanan bir karşılaşma vardır çünkü. Şimdi bu karşılaşma salt imadır; ima, bu güne kadar olan ama bundan sonra bir tarihin olmayacağından başka bir şey değildir. Ağaç ise yanı başımızdadır; dal ve yaprakla kılavuzluk edecektir; toprağa *evet* demenin telaffuzudur bu; *ölü doğa* içinde istediğimiz şeyleri görmemizi sağlar. Çünkü insan (ölü doğa içinde) ayrıcalıklıdır ve ağaç kendini tüketerek, bizi, kendi özümüzle buluşturur: Ödevini (yaprak ve dalla) hatırlatır sıkça; beride tabut ve karyola ile de bir idea olarak belleğimizden akar, akacaktır. Buradan bakıldığı zaman *Ölüdoğa*, artık yaşamıyor diye bir sonuç verir, bir şeye dönüşmüştür, bir ederi vardır. Ona sahip olanın bir ederi olacak mıdır? Belki. Ama olmazsa "bir gölge gibi geçici" belirir miydi akşam?

Ağaçla başlayan hatırlama faslından sonra kasvet sanrı, gece, ürküntü ve yağmurla birlikte gelir. Bir kehanetten söz eder gibi şiirin bir konuğu da gelişir: *Yaşlı bilge.*

Yaşlı bilgeden sonra, genç bilgeyi tanırız. Biraz umut muştular gibidir ve bu yüzden yanağını "insancıl dikenlere" dayar. Onun bu hali karşısında "sözcük dilsiz, ses sessiz" kalmıştır. Ne yapacağını bilmez yaşlı bilge, ihtimal düşünür ve "ışığı kısar." İkisinin karşılaşması, tuhaftır; "yaşlı bilge genç bilge"dir, genç bilge ışıktır. Işıkla birlikte yürürler. Bu yürüyüş sırasında adımlar "göçebe", yüzler dehlize döner. Yürüdükçe toprağı görürler; kadınlar, "ürkü" doğurur. Yürüyenler, toprağı yoğurmaya başlar ama toprak yoğuruldukça ışık azalır; çıkmaz başlar. Burada "kana doluyorlar. Ve kopuyor ses anlamdan bir çığlık / olarak büyümeye, sessizliğin sorular getiren yazıtı önünde: / Kavrulan etin anlatımı bulunacak mı iblisin söylevinde? Ve / yarın sancıyla mı bezenecek içimizin doğusu?" Anlarız yaşlı ile genç arasındaki fark, birinin diğerini ıskartaya çıkarmasıdır ama sonuç bizi ilgilendirmese de biliriz, ikisi *bir*dir ve bu bir, bir suretten ibarettir.

Çocuklar da görülmeye başlar. Çocukları şiirin ikinci bölümünde karşılaşacağımız yaşlı bilge ile yakından tanımışızdır. Bilge, kehanetmişçesine "çocuklar delirecek bahçelerde" demiştir ve şiirin metin bölümünde sanki biri çocuklara ol demiş, çocuklar olmuş ve sonra da bu çocuklar delirmiştir: "Çocuklar deliriyor bütün bahçelerde." Çocuklar bu yüzden hem günahın hem kutsal olanın içindedir. Kutsalın içindedirler, çünkü birileri onları delirtmiştir ve heba olmuşlardır, günahtır. Çocukların dış görünüşleri kusurludur (hatta korkunçtur); yüzleri dövmelidir, kolları kopuk ama bu kopuk kollar aklımızın coğrafyasında aniden "çoğalıyorlardır", sonra "yükseliyor her bir yanlarına dolanan dolaması ateşin,

yakarak" *korkutuyorlar*. Final buruktur: "Taşa yontulmuş bir sevgisizlik var şimdi."

İblise Göre İncil'in ikinci şiiri "Ağ", bir aşk şiiridir. Ağ, örümcek vs hayvanların salgıları ile oluşmuş örgüdür: Kafes! Denilebilir aşk, insan salgılarıyla örülmüş bir kafestir ve bu kafes bıkmak istedikçe biraz daha örülür.

Şiirin temel imgesi akreptir. Tarihten, mitolojiye akreple ilgili geniş bir okumaya girebiliriz: Akrep, Mısır ve Mezopotamya'da güç, sihir ve büyünün sembollerindendir. Zerdüştler için akrep, Ehrimen'in casusudur. Zerdüştiler için yılan, tahtakurusu, bit ve sinek çürümüşlükten doğan iblislerdir (Belzebüt, sineklerin tanrısı). Din tarihi merkez alınarak yazılan *Câmasb-namenin* kahramanı Câmasb düştüğü kuyudan bir akrep öldürerek kurtulur ve akrebin yolunu izleyerek Şahmaran'a (yılanların şahı) ulaşır; böylece akrep, sırra giden yolda bir gereç olur. Yine *Gılgamış Destanı*'nda akrep adamlar vardır. Bunlar ölümsüzlük sırrının bekçileridir. Bekçiler, ruhu sürekli rahatsız eder.

Divan şiirinde akrep kozmik bir unsurdur ve genelde akrep burcu etrafında dile gelir. Burada maksat burçlarla insan arasındaki ilişkiyi kurmaktır. Genel anlamda akrep kesret, küfür ve rakiptir. Abdülhak Hamid'in "Makber", Nâzım Hikmet'in "Dünyanın En Tuhaf Mahlûku" şiirlerinde benzer anlamlar vardır.

Batur'un "Ağ"ı, "Akrebin biriktirdiği ağu, her boğumda sırladığı ölçeği yitimin" uyarısı (ifadesi) ile açılır. Şiirin ilk bölümünün tamamlayıcısı bir sorudur ve şiir, sanki bu sorunun yanıtını bulmak içindir. Bu soru Câmasb gibi birinin ölümü (akrebin) ile başka birini bulmaya (Şahmaran) kadar uzatılabilir. Soru şudur: "Neden yaralanmışızdır hep?" Yanıt da verilir hemen: "Bir annemiz oluşundan." Yara ve anne bizi şiiri daha yakından / derinden okumaya iter. Çünkü yara ve bıçak aynı demirden (kadından) kesilmiştir. Bu bizi Kral Lear üzerinden bir üçüz bulmaya itebilir mi? Çünkü yara bir başlangıç mitosu müjdeler; buraya geri dönmek isteriz; yara ve anne, yaralanan ve doğulan kimse ile karşılaştırır ama burada Lear'ın üçüncü kızı (Cordelia) seçmesi ile şairin, bir üçüncü arayışı şiiri bir yumak haline getirir. Üçüncü yol, üçüncü kimse; bizi kurtaracak olan üçüncü kişi, kim? Üçüncü, kendi ölümünü kabul etmedir. Lear, son nefesini verirken bile sevildiğini bilmek istiyor (bir kadın onu sevmeli). Üçüncü kadın ölüm olarak tanımlansa da, ölüm de bir üçüncü kadın (çaresiz kabullenmedir) olur; bir kadın / anne yaratıyor; sevgili, yok ediyor; ölümle kurtuluyor insan, bir üçüncü kadınla...

Akrep ise iki şey arasında bırakıyor bizi; bunlardan ilki anne, ikincisi sevgili olmalı; ama her koşulda akrep kadındır: İtaliklerle ifade edilen dizelerde sürekli çoğalır: "Ağına ürüyor ağu ile."

Şiirde akrep kıskanç, yıkıcı, kindar, karanlık, acımasız ve huzursuzdur: "Korktuğunu düşünüyor akrep." Bu yüzden güvenli bölgeler arar ve bu arayış sonucu yol arkadaşını bile yok edebilir; gebe kaldığında, erkeği öldürebilir! Akrep gizemlidir: Var olanı, sürekli peşine düşüren, onu değiştirmek isteyen uyarıcıdır. Bunlar için gerekli olan tek bir şeyi vardır: Sezgi.

Doğulan, dönüp dolaşılan yer Byblos, karşılaşılan "insan", Lillith olabilir: "Byblos: Aynı kökten, kanın ve etin aktöresiz alaşımı. Lilith: Öteki yanı kösnüllüğümüzün."

Lilith, kimi zaman Âdem'in ilk karısıdır ve Âdem ile her konuda / koşulda eşit olduğunu söyleyen biri; Âdem'in değil, kendi isteklerinin efendisi. Âdem birlikte olmak isteyince, ondan büyü ile kaçıyor. Her kaçışında Âdem, büyüleniyor; Lilith kimi zaman kayboluyor ve melekler onu aramaya çıktıklarında katliamla geri dönüyor (cinleri öldürüyorlar). Başka bir rivayette Tanrı, Âdem'i uyutuyor ve Lilith'ten sonra bir ikinci eş yaratıyor ama Âdem, bunu kabul etmiyor. Tanrı bu sefer, Âdem'in kaburga kemiğinden Havva'yı yaratıyor; Havva, üçüncü eştir. Lilith, burada devreye giriyor yine ve Havva'dan doğan, çocukları alıyor ya da bunları birbirine düşman ediyor (Habil-Kabil). Batur'un imge dünyasında Lilith, *kösnüllüğümüzden* (şehvet) doğuyor; bir resim, belki bir heykel. Her şeye rağmen Lillith, bizi bir duvarın önüne götürüyor ama: "Sınıra varıldığının kanıtı. Öylesine ürkütücü, duymadığımız ses." Ona ulaşmak "kara" ve "yapıntı" olmaktan ileri gitmiyor (bizi götürmüyor). Akreple başlayan şiir, akreple sona eriyor. Akrep, ateşin kendisinden yapıldığını biliyor (bilmez mi?) Bilinir bir de, akrebin etrafına ateşten bir çember (ağ değil) örüldüğünde, kendini öldürüyor. Terazi (çakal) ise suskun ve adsız olacak hep, tek derdi var: tartmak!

İblise Göre *İncil*'in son şiiri *Pandora*'dır. Bir tanımlama ve soru-yanıt şiiridir. Buna göre Pandora, *acıdan çatlayan toprak*tır ve bu toprak bir süre sonra ana, gerdan, kadın, yüzük ve çocuğa kadar döner. Şair ise "sesinde bütün yanıtların ertelendiği" kişidir. Bundan sonra Yazı, Nil'e doğru ya da Nil'den akar; İbliste, oradan akmıştır zaten.

Küçük (Aziz) İskender

Küçük İskender, bir kopuşu ifade eder ama, bu kopuşla bir akım başlamaz; kendi içinde dönüp duran bir akım olur. Şiirin odak noktalarından biri kötü ve kötülüktür. Buna isyan eder. Acı çeker. Arada arabesk ile paslaşır. Arabeskin toprağımıza yabancı olmadığını dile getirir. Acı da onun deyimiyle *afrodizyak* olarak yerini alır şiirde: Hüzün, hazan, hasret, ıstırap.[85]

85. Küçük İskender, "Oyun Bir Gün Bitecek", *Milliyet Sanat*, Sayı: 487, Eylül 2000.

Mistisizm ise bir isyan halinde gelişir. Tanrı, şeytan, melek ve periler bu isyana eşlik ederler.

İskender'i bir dine bağlayabilir miyiz? Bu onu, ilgilendiren bir sorudur. Ancak genel olarak biz, daha doğmadan / bilinçdışımızdan önce kodlandığımız (Jung) hayat içinde, Müslümanızdır ve Tek Tanrı'ya iman ederiz. Bilinçdışında ise Tanrı ve yarattığı göksel imgeler bize tebelleş olurlar ya da biz, onlara tebelleş oluruz. Bu anlamda İskender ile benim / bizim aramızda hiçbir fark yoktur. Tanrı'nın varlığı da ona acı verir, yokluğu da; aynı ve hatta benzer şey melek, şeytan ve periler için de geçerledir. Ancak hepsi, bunlara öteki dünya da dahil bedende (beyin ve yürekte) karşılıklarını bulurlar. Hatta, şunu da söyleyebilirim İskender, kimi mistik diye bilinen şairlerden daha öte bir mistiktir; çünkü, mistikliğinin maddi bir karşılığı yoktur onda, tek kelime acı ve acının karşısında haz, hazan vs vardır. Bunun yanında mistik tanımlanırken hep tek bir yan, din ve Tanrı vurgulanır; İskender de bu mistik yan, karşıtlarıyla birlikte vardır.

Tek sorun ise bizim onu ve şiirini algıladığımız an bir kodlamaya girişmemizdir. Çünkü dinsel bilgi ve birikimlerimiz ve buna eklenen, yekten erkek devlet anlayışı içinde şekillenen insan ruhu onu dışta tutar ve onu toplum içinde bir şeytana dönüştürür. Nasıl?

İskender, İstanbul'da oturur ama İstanbul'u her yerinde oturma salahiyetine sahip değildir; bu yüzden, biraz elmaya benzeyen (Âdemelması sırıtır siluetinde) Cihangir'de oturur. Çünkü burası "alternatif yaşam biçimlerini dengeler." Burada bir apartmanın en üst ya da denize bakan bir dairesi yoktur, bodrum katıdır. İskender, kendisiyle burada bir düş evi kurar; Cihangir'e bir *Hazarfen Çelebi heykeli* önerir ve bu heykelin *Özgürlük Heykeli*'nden daha büyük olmasını diler. Hazarfen eliyle denizi gösterecektir. Cihangir'in önemi *cennet* gibi olmasıdır; burada "kimse kimseye, neden böylesin" diye sormaz. Bu yüzden, bedeni başka bir yerde olsa da, aklı hep bu semtte ve bu semtte "göğe çekilen insanlarda" olacaktır.[86] Cihangir'de parklar vardır sonra ve bu parkların müdavimleri, tıpkı şeytan gibi namuslu nüfusun cennetlerinden kovulmuşlardır. Asıl cennet ise Tanrı adının bir yerden, bir bütüne dağıldığı Cihangir'dir. Diğer semtler, temizi ve iletişim diye zoraki işbirliğini önerirken burada, fişlenme yerini, açık olana bırakır. Biri diğerini tanımaz, biri diğerine saygı duyar. Çünkü İstanbul güzel olduğu kadar, çirkinliklerin de şehridir. Biri diğerini, her zaman kötülüklerin anası olarak görür. Biri diğerine güven duymadan yaşar ve böylece, bir öteki inşa edilir; derler, onlar gelmeden önce, derler o gelmeden önce apartmanımız, mahallemiz tertemizdi; yani, birini kirleterek insanlar temiz kalırlar. Doğasıyla

86. Küçük İskender, *Lucifer'in Bisikleti*, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2010, s. 169-170.

İskender'in kendi mahallesini anlatırken bile bir mistik yan bulur; *Adem elması, Hazarfen Çelebi, Özgürlük Heykeli* bir yanda özgürlüğün ama diğer yandan itilmişliğin sembolleri olarak karşımıza çıkarlar; sürekli gözaltında olma ve her an kapatılma duygusu birlikte işler. Çünkü hem bugün, hem eskiden şeytan eşittir eşcinsellik olarak anılmıştır. İskender'in aşağıda anacağım *Muzır Vahiy* şiirinde dile getirdiği gibi "o şehirler önce ölümün, sonra histerinin sahibidir."

Eskiden eşcinseller dinsel bilginin ışığında, özellikle *İncil*'deki "Eğer bir erkek başka bir erkekle bir kadınla yatar gibi yatarsa çok kötü bir şey yapmış olur; ölümü mahkûm edilir" hükmüyle ifade edilirler ve bunun somut karşılığı olarak da idamlar edilirlerdi. İdam edilmeyen kimselerde yakılırdı. Ömür boyu hapis cezası ise papazın insafına kalmıştı. Günümüzde de benzer örnekler vardır. En son Amerika'da bir kilisede 16 yaşındaki bir genç yere yatırılıyor ve bir rahip bağırıyor: "İsa'nın adıyla hemen içindeki eşcinsel şeytanı at, biz temiz ruh istiyoruz."[87] İslam'da benzer yaklaşımlar vardır. Tirmizi şunu söyler: "Bir erkek veya kadının dübüründen ilişkiye girene Allah rahmet etmez." Özetle, tarihin ve dinlerin her döneminde şeytan ve eşcinsellik (eşcinsel şeytanidir ifadesiyle) birlikte ele alınmıştır.

Doğasıyla kuşatılmışlık içerisinde eşcinsel, biraz toplum denilen cennetin dışına itilen bir varlığa dönüşmüş, onun mistik varlığı göz ardı edilmiştir. Buna bağlı olarak garip bir kader figürü de ona bağlanmıştır. 2000'li yıllarda gelişen fal sektörüyle kötü, iyiyi bilir düşüncesi üzerinden eşcinsel falcılar da rağbet görmeye başlamıştır. Âşıklar ya da fal ihtiyacı duyanlar onlara gidiyor, fal baktırıyor, onlara göre eşcinseller kötüdür (cin ve şeytanları vardır), onlar iyinin nerde saklı olduğunu bilirler. Ancak şu bilgide bir yerde bize bakar; erkek ya da kadın yalnızca farklıdır, eşcinsel ise gizemli ve uyuşmayandır. İşte Küçük İskender'in şiiri de buruda durur, gizemli ve uyuşmaz. Tanrı, şeytan ve melek bahsinde gizemli, toplum açısından da uyuşmazdır.

Eşcinselin Tanrısı: Gizem ve Uyuşmazlık

İskender'in şiirinde Tanrı, konuşulan, dert dökülen bir sırdaş; bir arkadaştır. Bu dini birikim açısından bildik bir formu içerir. Allah, gerçek bir dosttur. Çünkü salt dille değil, içimizdekini de ona söyleyebilme şansımız vardır, çünkü o, salt söylediklerimizi değil, düşündüklerimizi de duyar, bilir.

Bu anlamda İskender'in ilk kitabında "Muzır Vahiy" şiiri dikkat çeker. Önce bu şiirde kimi şairleri tanırız; onlar, "bir lokma imge için / Onur-

87. https://www.youtube.com/watch?v=LRfnU2TyokE.

larını feda edebilirler."[88] Onlar, tacirdir ve bir fikirleri yoktur, olduklarını sandıkları fikirlerle bir şey olurlar, bir yere gelirler. Bunlar şiirde "Karahumma" olarak adlandırılır. Şiirle hayatın bir olduğu yerde İskender elinde bir kandille "sisli vahşetin" içerisine girer; çünkü onlar, kendilerini Tanrı zanneden ve "huri kılığında lağımlarda" dolaşan kimselerdir. Onlar, açık hedeftir. Eğer istersek bu hedefleri Nick Cave'nin *Your Funeral... My Trial* albümünde yer alan "Hard On For Love" şarkısı eşliğinde de okuyabilir, burada dişinin / kadının bedeni aşk sunağını yağmalayan bir soyguncudur.

Şiirin ortalarına doğru bir seyirme, bir kendi içinde dönme, bir çocuk sesi ile kendi ayininde kendine ram deme belirir: "Kumbarama atıp biriktirdiğim bozuk hüzünleri / bütünlemiyor ki kimse: Tek bir O."

O kim? O hem *sevgili* hem *gazap*. O, *Karamazovarın* doğmadan ölmüş "bilinmeyen üvey abisi;" O, " yüzükoyun döndükçe ezilen gazap üzümleri." Sonra Tanrı'ya, yalnızca onu duyacak olan Tanrı'ya içini dökme: "Tanrım! Sinirli bir sudaydı o, yansıyan yüzünün / insanı kahreden heyecanları, yansıyan yüzünün, insanı yadsıyan yanları." Dikkat edilirse İskender, varoluşçuluğun kötülük problemiyle birlikte Tanrı'nın karşısına çıkıyor ya da Tanrı'yı yorumluyor. Bilinmeyen *üvey kardeş* ile Dostoyevski'ye, gazap üzümleriyle de ihtimal Albert Camus'ye dikkat çekiyor. Dostoyevski *kötülüğe* teolojik bir bilmece gözüyle bakmaz; kötülük onda, dindarın ruhunda bir problemdir. Bu yüzden kötülüğün karşıtı iyilik değil, çoğu zaman ahlaktır ve o, ahlakla karşı çıkar. Camus için Tanrı'nın yönettiği bir dünyada kötülük olmamalıdır; kötülük varsa, Tanrı yoktur: "Ya biz özgür değiliz" ya da her şeye gücü yeten Tanrı "kötülükten sorumludur": "Ya da biz özgür ve sorumluyuz ama Tanrı her şeye gücü yeten değildir."[89]

Şiirde O-Tanrı ve kendisi vardır; O ve kendisi iç içedir; onlardan yalnızca onlar ürer, biri diğerinin dışına çıkmaz, biri diğerinin içindedir. Bu iç içeliği bozan tek şey şiirin ortalarına doğru beliren *cin*(ler)dir. Onlar, "cin / kin" kafiyeleriyle birlikte görülür; cin gibi içimize giren, çarpan hainlerdir ve biz onları, bir ayin gibi karşılarız, gerçekte onlar, kindirler. Cin, "Kerem dedi ki" adlı şiirde de karşımıza çıkar ama burada bir ağaçtır (çarpan, içimize girip bizi yok eden değildir) ve "onlara görünmeden gelmiştir", korkar ve korkusunu atmak için sarılır.

"Kerem dedi ki"de "Muzır Vahiy" şiirinde olduğu gibi Tanrı ile bir dertleşme vardır ama bu sefer Tanrı, *kederlidir* ama şairin kendi kederi ile bir olan bir kederdir bu: "Ve Tanrım / Son kez öpeyim bari senin o

88. Küçük İskender, *Gözlerim Sığmıyor Yüzüme*, İstanbul: Adam Yayınları, 1988, s. 64-70.

89. Albet Camus, *Düşüş*, Çev. Yalçın Tura, İstanbul: Varlık Yayınları, 1993, s. 94; Camus, *Başkaldıran İnsan*, s. 137.

hep beni / kahreden kederinin üstünden." Şiirin bağlamı Tanrı, ben, sevgili üçgeni içinde gelişir. Ben, sevgiliye ulaşamaz ama şiirin içinden, sevgiliye *çık* der. Bir keder anı vardır ve Tanrı ile baş başa kalma isteği koşul olarak ağır basar. Çünkü kendine söyleyeceği bir şeyler vardır; diliyle söylediklerinin yanında bir de derininden / içinden söylemek istedikleri vardır; bunları Tanrı duyar, kendisi duyar, söyleyecektir.

"Kerem dedi ki" şiirinde Edip Cansever'in baba oğul-birinin diğeri *olma* (Yakup –Yusuf) haline Ece Ayhan'ın devlet dersinde öldürülen oğul da eklenir. "Çağrılmayan Yakup"ta *ben* de *öteki* de birdirler; hem ben (Yakup) olarak konuşan biri vardır, hem "dedi Yakup" diye Yakup'u anlatan biri (ikizi) vardır (Bkz. Cansever kısmı). Ayhan ve Yakup burada bir araya gelir ve aynı tragedyanın kahramanına dönerler. Ayhan'ın oğlu (belki ruhu) devlet dersinde öldürülmüştür. Devlete karşı olduğu gibi devletin dinine de karşıdır. Bu yüzden "şizofren ariflere sahir davuluyla kalkın / diyordu. Teravihi kaçıracağız?" İskender burada araya girer. Gençlik, araya girmektir zaten, soru sormaktır: "Hangi camii alır ki bizi abi? / diyordum. Hangi duamız tutar ki" Ayhan, Gülümsüyordu."[90] Burada bildik, *bir lokma bir hırka felsefesi* ile işlenen bir tasavvuf elbette ki yoktur ama tasavvuf, kendini arama, bulma ve dünyaya bir yitik-kayıp olarak (Yakup ve Yusuf'tan beri hatta) gelme olarak (bence) okunursa İskender, Ayhan ve Cansever imgeleriyle (Bizi hangi camii alır) kaybolduşunu anlatır. Camii cemden gelir, yani buluşma, bir araya gelme; toplanma, işte burada yoktur, olmayacaktır ve burada olanlar onu kabul etmeyecektir. Bu onu nereye götürecektir, en büyük camiye? Nerede bu camii, içinde. Bu caminin tarifini Cahit Zarifoğlu yapmıştır, görmüşüm: "Ne ibrik / ne taharet köşeciği / Kolları bağlı / Gözleriyle abdest alıyordu / Zihniyle kılıyordu namazını."[91]

Yakup meseli etrafında bir kıyım da vardır; Yakup, Yusuf'u ayırmıştır, sonuç pek değişmezse bile tersi de mümkün; Yusuf babasından ayrılmıştır ya da Yusuf kuyuya atılmıştır. İbrahim de iki oğlu (İshak ve İsmail) arasında seçim yapmıştır. Buradan şunu söyleyebilirim kurban da (İsmail / İshak) tıpkı kayıp (Yusuf ve devlet dersinde öldürülmüş çocuk) gibi Tanrı'nın varlığı için birer gerekçedir. İskender, Cansever ve Ayhan ile şiirde bir doğuma / bir karşı koymaya çalışır ve bunu, şiirsel baba formu ile (Cansever ve Ayhan) üzerinden dile getirir: Cansever *dile getiren*, Ayhan *gülümseyen* biridir; yani, susandır. Susma hiçbir kelimeyi doğurmaz; sadece, susan kişinin bakışıylakelimeler ürettirir bizde. Açıkça İskender babasını arayan bir kayıptır da; onu ararken kendine rastlar, benzerleriyle arkadaş olur. Yakup, her koşulda baba, Yusuf her koşulda

90. Küçük İskender, *Gözlerim Sığmıyor Yüzüme,* İstanbul: Adam Yayınları, 1988, s. 85.

91. Cahit Zarifoğlu, *Bütün Şiirler,* İstanbul: Beyan Yayınları, 1989, s. 415.

kuyuya atılan ve daha sonra kendini yaratan, hatta babasının bile gözlerini bir mendille açan bir figürdür ve ondan bir soy değil, babayı yaratan bir evlat doğar ve evlatta, doğmuş değildir zaten, dünyaya fırlatılmıştır.

İskender fırlatılmıştır ve Uyar'ın "Malatyalı Abdo İçin Bir Konuşma" şiirinde söylediği (Soyumuz geçerlidir biliyorum geçerlidir / Sık sık unutulan soyumuz) gibi bir soyu da vardır ama bu soy, tıpkı Abdo'nun soyu gibi bir kıyıya sandal gibi bağlanmıştır. Ki bu sandal, kan ile ifade edilemez; hatta sandal canı alınmış bir ağaçtan yapıldığı için sadece sadakat bildirir, bizi, bir yere götürür ama, bizi bir yere bağlamaz. Tanrı, burada tekrar karşımıza çıkar (çıkmalıdır). İskender, "Allah" isimli şiirinde, Allah'ın ayırt etmezlik ilkesi ile dile getirir; *Nara sor: Hangi tanesini daha çok seviyor.*[92] Burada şiir, tasavvufa doğru evirilir. Bilinir tasavvufta âlem bir ağaç, insan ağacın bir meyvesidir.[93] Nîyazî Mısrî'nin bunu güzel söyler; dünya bir *bahçe*, insan bir *ağaç* ve insan dışında kalan yaratılmışlar *yaprağa* benzerler; nebiler ise *meyve*, peygamber meyvenin özüne teşbih eder.[94] Buna benzer şeyleri *fikrî ruh* bahsinde Gazzâli de söyler.[95]

Tanrı ile arkadaş olma, dost olma, bunu çok derininde içinde duyma bazen onu dışında aramaya iter. İskender o *birini*, Tanrı raddesine çıkarılır. Bulamayınca, içine bakar, iner; bu bazen, ironi ile de dile getirilir; *666* adlı oldukça hard kitabında şöyle denilir: "Tanrı, elbette ki vardır, beni daha dün aradı; ama tabii biri telefonda sesini çok iyi taklit ederek benimle dalga geçmediyse."[96] İleride, *sen*le ifade edilecek, *sen* ile aranacak ama bu *sen*, Tanrı olamayacak, "tadını verecek" yalnızca. "Tanrı Tadı", Uyar'ın Abdo'suna[97] açık olmasa da ses olarak kimi anıştırmalar içerir, birlikte okundukları zaman da okura bir seyir bile sunabilirler: "Benim sana neyim kalır / Çeker gidersem, gidersem benim eve neyim kalır / (...) Birdenbire benim sana elim kalır / (...) Konuşmadan gidersen, gidersen, gidersem benim eve dilim kalır / (...) Birdenbire benim sana kötü dilim kalır / (...) Ama benim sana neyim kalır."[98]

92. Küçük İskender, *Karanlıkta Herkes Biraz Zencidir*, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2012, s. 38.

93. "Cihân bâğında insân şecerdür gayrılar yaprak / Nebîler meyvüdür sen zübdesisin yâ Resûlallâh." Kenan Akdoğan, *Nîyazî Mısrî Divanı*, Ankara: Akçağ Yayınları, 1998, s. 161/6.

94. Küçük İskender, *666*, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2012, s. 5.

95. Buna göre *fikrî ruh* asıldan başlar, iki dala ayrılır ve her dalda iki dala ayrılır; akli bölmelerle de dallar çoğalırlar; nihayet emsal, tohum olarak neticeye ulaşır. Birini diğerine aşılamak da mülkündür, misal (şecer) ağaçtır. Gazâlî, *Nurlar Feneri*, Çev. Süleyman Ateş, İstanbul: Bedir Yayınları, 1995, s. 58-59.

96. Küçük İskender, *666*, s. 5.

97. İsteyen, iki şiiri yan yana okuyabilir, özellikle şu dizeler ve kalır diye ifade edilen kafiyeler zinciri: "Her şey akıp gider, bir katı hüzün kalır / Her zaman geceleyin kalır o, bazen gündüzün kalır" ("Malatyalı Abdo İçin Bir Konuşma").

98. Küçük İskender, *Bu Defa Çok Fena*, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2011, s. 99.

"Tanrı Tadı", giden ile Tanrı aynı yerde durur ve bu durmanın kilit yeri de anlamadır: "Senden başka beni bu kadar kim anlar." O, kim? O sevgilidir ve yok olduğu için, artık aranmayacaktır ama varlığı da inkâr edilmeyecektir. Ona karşı bir kin yoktur; sadece o gittikten sonra, başlayan bir sessizlik olacaktır. Şiirin belki de sonu olarak okunsa biraz daha derinleşecek bölümde ise *isim* öğesi ortaya çıkar; *kirli bardaklar, dolmuş küllükler, boş şişeler, boş insanlar* ortasında kalan biri vardır ve *Tanrı tadı* verenin çekip gitmesiyle geriye "Birdenbire benim sana kötü ismim kalır."

Ağaç bahçeden sökülmüştür. Bir yitirmişlik vardır (başlar) kalır diye imlediğimiz her dize bir ilahi gibi tekrarlanarak, söyleyeni ve dinleyeni efsunlar. Kucaklayan, merhamet eden, açıkça güvenli olan özlem bitmiştir; giden Tanrı tadı, tek kelime ile karşı tarafın tamlığını ortadan kaldırmıştır, bir eksiklik başlamıştır ve Jacques Lacan'dan bakacak olursak, an içinde yaşanan bir ortam olarak ev bir viraneye dönmüştür ve zaman, bir daha geri gelmeyeceği için, onu beklemek, mistik bir hal alacaktır, bu hali de tat (belki fallus) her zaman onda saklı tutacaktır. Kaybedilen, anne ve babaya özdeşleştirildiği gibi, dikkat edilirse, Tanrı'ya uzanabilmektedir. Ev ve diğer mekânlar ise bir daha asla dokunulmayacak olan nesnelerdir, burada Tanrı, yerini insana bırakır ve yaşanmışlık bir hac yerine döner; şair, haccı olur, onun, varlığında, kendi yokluğunu dokur. Burada ona destek olarak *küllük* ve *boş şişeler* eşlik eder (bunlar Nirvana'ya ulaşma araçlarıdır da) benlik, insana dönme yavaş yavaş ortaya çıkar-ben, ondan çıkmıştır, artık renkli olan bir şey yoktur, renk yoktur saçlar beyazlar, "duvarlar beyazlar, kedi beyazlar, müzik beyazlar" ve dahası boynuna ikinci bir şahdamarı da eklense de miyasma kaybolmuştur; Tanrı olan, içten dışa çıkmıştır, kraldır artık; onu yazmak, onu öldürmektir, şiir!

Sonuçta yaratma, birinin diğerini kırmasıdır. İskender'in işte bu yaratma sürecenin bildirisinde bilimden başlar: Fizik, atomun kalbini kırmıştır: "Hiroşima'yı yarattı"; biyoloji, genin kalbini kırmıştır: "Robotu yarattı"; kimya otun kalbini kırmıştır: "Eroini yarattı." Bu dizge sürer, gerçek, yalanın kalbini kırar, kehaneti; oksijen, kanın kalbini kırar, kanseri yaratır. Şeytan da bu arada yerini alır, "Tanrının kalbini" kırar ve intikamı yaratır. İskender'i kim yarattı: Yanıt, sen: "Sen,... sen kalbimi kırdın: Beni... beni yarattın." Sen dediği kuşkusuz sevgilidir ama şiirin bütüne baktığımız zaman, bu sen, hep *kırıcı* olan kesimdendir: Hiroşima'yı, robotu, magazini, eroini, tevazuu, intikamı, kurguyu, kanseri, sanatı, suskunluğu, cinneti, kehaneti yaratmıştır. Doğasıyla *sen* fizik, kimya, biyoloji, medya, şiddet vs'nin soyundandır.[99] Bundan sonrasında

99. Küçük İskender, *İt Cazı,* İstanbul: Sel Yayıncılık, 2012, s. 179.

İskender peri; melek ya da Cansever'den alınmış bir ifade olan *Sarı Şey*'de söylediği gibi tabiatın bir müridi olarak görülecektir: "Ben, bana Allah'ı bile çok gördün / ben de çıkıp bir şişe şarap aldım / çünkü uzun zamandır tabiatın müridiyim"[100]

Yeraltının Gayri Sakin Suları

William Burroughs (1914-1997) uzayı bir mitoloji olarak yorumlar ve bu temelde bir üçleme yazar: *Yumuşak Makine, Patlamış Bilet ve Nova Express.* Burroughs uyuşturucu kullandığı zaman adına Opimus Jones dediği ikinci bir kişinin içine gelip yerleştirdiğini ve bütün gövdesini esir aldığını hisseder. İkinci kişi, ikiz, aynı zamanda şeytandır, hep içindekini söyler. *Yumuşak Makine*'nin kahramanı Carl, bir asker tarafından tecavüze uğrar ve asker-komutan onu jelatine sarar; bu sarma eylemiyle birlikte Carl'da erkeğe ait bütün uzuvlar erir. Bir başka kitabında Burroughs, ütopik bir bir toplum arar; burada kadınsız, ideal olan hayat yaşanılacaktır; *Vahşi Çocuklar* (1969)! Burada, onları yok etmek isteyenler yok edilir, hatta biraz daha ileriye gidilir, onları yok etmek isteyen askerin kafası kesilerek futbol oynanır. Okullarda, karatahta üzerine yazılı olan *anne* de silinir.[101]

Burroughs'un anlatısında, altan alta erkeği cennetten çıkaranın faili olarak kadın görülür ve bu yüzden kendi kuşağına, garip bir *Ademiliği* vaaz eder. Bu Ademilik içinde eş ve anne olarak kadın yok gibidir ve hatta Norman Mailer, Henry Miller'e kadar ana katli teması işlenir ve genelde anne, habis, kanserli, ağdalı, kaotik, canavar ruhlu falik bir güçtür.[102] Bunun yanında kadın büyüleyen, cazibesiyle pençesine alan, zihni girdap, ruhu ihtiras dolu bir varlıktır; miyasmadır (hasta eden buğudur). Ona düşen koşulda destekleme, hizmet etmedir. Dostoyevski'nin karısı hep hizmet ettiği için Jack Kerouac tarafından takdir edilir.

Kadın ve şeytan ise Rock'ın temalarından biri olur. John's Children'ın "Samashed and Blocked" (1966), Led Zeppelin'in "Dazed and Confused" (1969) ve "Black Dog" (1971) adlı eserleri "kadın-şeytan", "kadın, kılık değiştirmiş şeytan" teması işlenmiştir.

Bunun yanında Rock için şeytan, asi, köleliği kabul etmeyen bir figür olarak işlenir. Mick Jagger, "Sympathy for the Devil" adlı parçasını söylerken taç giyer; şarkı adından ve sözlerinden de anlaşılacağı gibi artık, Tanrı'nın krallığına son verilecektir. Yine Jim Morrison "anti odipal

100. Küçük İskender, *Sarı Şey*, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2011, s. 88.
101. William Burroughs, *Yumuşak Makine*, *Patlamış Bilet* ve *Nova Express* (üç kitabı da Çev. Süha Sertabiboğlu, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2011.
102. Simon Reynolds-Joy Press, *Seks İsyanları*, Çev. Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2003, s. 25.

babayı öldür, anneyi düz" der; bu, bazen, anneye-gerçekliğe geri dön olarak yorumlanmıştır.[103] Buna karşı kadın taraf, örneğin Patti Smith bir süre mesihçi bir sima ile görünse bile dişi bir Morrison olmak daha çok yakışmıştır. Erkekler için kadın, Şeytan olarak dikkat çekerken; kadın tarafında kozmik bir dehşet gibi algılanır ve karşı taraf, kadınsılığı daha yüksek sesle söyler. Evleri rutubet basmış gibi ağıtlar yükselir. Kimi "cadılar" da, cin gibi onları dışarı atar.[104]

Küçük İskender'in şiiri ve şiiriyle birlikte düzyazıları Burroughs'tan, Nick Cave'a kadar bir meyil izler; onlar gibi sahnelense izlenebilen / gözlemlenebilir bir şiir kurar ve buralardan, yeraltına iner. Ancak hemen belirtmem gerek ki *yeraltı*, duruş demektir; kötülüğe karşı duruş *Erotika*'dan itibaren işler: Burada bir hamamböceği gibi durmak yoktur; bir yanda anarşim, diğer yanda nihilizmle, hayal dünyasını birleştirme söz söz konusudur (şiirde); şiir, eleştiri değildir ama yeraltının kaide ve kuralları gereği yaşadığı ülkeyi, ülkeyi yöneten sistemleri (izmleri) eleştirir, kendince öneriler sunar; örneğin Cihangir'e heykel yapılması. Bu arada, ifadelerini yüksek sesle dile getirir ve bu onu, mevcut olanın dışına iter (marjinal).

Bütün bunların yanında gerçeküstü de onun şiirinde yerini alır ve bunu Burroughs ile birleştirir. Örneğin *Erotika*'da "miğferle, kılıcımda uzay kanı / kırık balçıktan, girdim içeri, / guguk sokağı'nı onaran yağmurdan bir rimbaud örttüm." *Periler Ölürken Özür Diler*'de kendini anlatan bir şiirde, çizilse bir Dali resmi çıkar: "Ben içi / boşaltılmış siyah bir hayvan hücresiyim / uçan kuşun / erkeklik organını almışım ağzıma havada."[105]

Şeytan da yerini alır tabii: İlki, "Muzır Vahiy"de idi ve burada "göğün tilki huzuru"nda yer almış kimseler vardı, buradaydı: Bir hainin ruhundaydı, hayret edilen (ettiği) bir şey vardı: "Nasıl bir şeydir de değdirir uzvunu / Şeytan tamamıma." İkinci şeytan "Cam Kül Sır Küpleri"nde karşımıza çıkıyor; bu da biraz, aslana binen ve kırbaç olarak yılan kullanan şeyhlerimizi andırıyor;[106] Ahi Evran'dır sanki kahramanımız, atını şeytanla sürüyor: "Şeytanın kamçısıyla çıldıran mahmuzuz ilk süvari."[107] Sanırım bu kamçı ile diğer şiirlere açılabilir.

---

103. Simon Reynolds-Joy Press, *Seks İsyanları*, s. 160.

104. İskender'in şiirinde lezbiyenlerle ilgili bir imge söz konusu değildir, o yüzden burayı geçiyorum. Kadınların, kadınlara açılışı ve erkeğin şeytan ve şeytanilik (mülk, devlet ve iktidar ile bütünleşip Tanrı katına çıkması, buradan kullar yaratması bağlamında Anne Sexton, Sharton Olds ve Adriana Dink'in şiirlerine bakmak gerek) üzerinden okunması ile ilgili Türkçede bildiğim bir örnek yok.

105. Küçük İskender, *Periler Ölürken Özür Diler*, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2011, s. 7.

106. Buluşma yerlerine ermişlerden Hacı Bektaş duvara binerek gider, Ahi Evran yılana biner ama çokça binek hayvanı aslan, kırbaç ise yılandır.

107. Küçük İskender, *Erotika*, İstanbul: Adam Yayınları, 1991, s. 7.

Şeytanın kadın olduğu ve erkeğin ruhuna girdiği ve onu yok ettiği (cin gibi) teması pek çok şiirde örtülü ya da açık görülür. Örneğin "Son Kitabımın Tanıtım Kokteyli" isimli düz yazılmış metinde "kadınlar aptaldır" ve her fırsatta bu vurgulanır; şiirin girişinde "elli yaşlarındaki liseli kadın" denilerek söze-yazıya başlanır zaten ve bu söylem, yazının sonunda "azıyla osuran" kadına döner. Toplumu da insanın içi gibi bozan kadın değildir ama, bu metnin bildirisinde böyle okunur. Aforizmaların yer aldığı *Rahibinden Satılık Kilise*'de kadınlarla ilgili bu görüş desteklenir: "Kadınlar konuştukça, erkekler sustukça unutur."[108] Bir başka yerde benzer bir dizge izlenir: "bir erkekle bir erkeğin dans ettiği yerde kan damlar / bir erkekle bir erkeğin birbirine sarıldığı güne fırıncının kızı amını gösterir."[109] "Mahsus" adlı şiirde kadınlar, erkekler geyler, âşıklar ve yalnızlar vardır. Beş dörtlükten oluşan şiirin ilk dizelerinde ölümün herkese *mahsus* olduğu belirtilir. Ancak ölümden ölüme de fark vardır; ölüm, kadınlar için *lüks*, erkekler için *süs*, âşıklar için *büst*, yalnızlar için *üs*tür; ayrıcalıklı olan geylerdir: "Geyler, bacchus'tür."[110] Böylece bir ve dördüncü dizelerle, kim için ölümün ne anlama geldiği vurgulanır. Geride kalan aradaki dizelerle de nedenler üzerinde durulur: "Ölüm, kadınlarda arar mecburi çocukluğunu" çünkü "ölüm ile kadınlar arasındaki şehirde isyan var"dır; "Ölüm, erkeklerde arar kazara işlenmiş suçunu" çünkü, "ölüm ile erkekler arasındaki şehirde şölen var"dır; ölüme dokunaklı ifadeler ise geyler için yapılır; "ölüm, geylerde arar hayata olan tutkusunu."[111] Kadınlar ve anneler ise garip şekilde ayrılırlar. İskender'in annesi kutsallık düzeyindedir. Sevdiği insanları bile annesinin yüzünde görür. Çünkü "her çocuk, annesinin hayal gücüdür biraz" ve bunu, son dönemeçte şöyle bağlar: "Şimdi anlıyorum ki, ben de onlar kadar, kâinatın annesiyim." Ağacın ormana fısıldadığı sır budur.[112]

Şeytan, İskender'in anlatısında İblis, Lucifer ve Mephisto gibi adlarla anılır. Tanrı ve Şeytan bisikletin iki tekerleğine benzeyen denge unsurlarıdır. Hayat ise "etiketinizdeki markaya" bağlıdır.[113] Genel olarak şeytan (kadınlar dışında) ve Tanrı birbirine yakın bağlamdadırlar. İskender'in şeytanla ilgili düşüncelerini açıkladığı tek kitap sanırım

---

108. Küçük İskender, *Rahibinden Satılık Kilise,* İstanbul: Sel Yayıncılık, 2010, s. 39.
109. Küçük İskender, *666,* s. 31.
110. *Bacchus*, Roma şarap tanrısıdır ama asıl ünü Michalengelo'nun mermer heykeli olmasıdır. Bacchus, yuvarlanan gözler ile betimlenmiştir, onun sendeleyen vucudu hemen hemen kayanın yeryüzüne çıkması gibi sallanır. Onun arkasında oturan bir faun sol eliyle akan / kayan bir salkım üzümü yer. Kabaran göğüs ve karın alt kısmı ile figür, erkek ve kadın karakteriyle karışık özelliği ile dikkat çeker. Bacchus, sağ elinde bir şarap kâsesi ve sol elinde bir kaplan derisi tutar.
111. Küçük İskender, *Karanlıkta Herkes Biraz Zencidir,* s. 122.
112. Küçük İskender, *The god Jr, İstanbul:* Sel Yayıncılık, 2010, s. 196.
113. Küçük İskender, *666,* s. 194-195.

666'dır. Bu kitapta Tanrı, ilkelin çalınmasından korktuğu bir definedir. Felaket onun puta dönüşmesidir. Şeytan ise ilk yargıda, *ilk ikilem, ilk savunma, ilk cesarettir* ve bu haliyle o, "varlığın dayanılmaz bağlılığını" ifade eder. Buradan onu geliştirir İskender: Buna göre o, "karşılaştığımız her şeyde, simgelere başvurduğumuz her yerde onun iğrenç değen dudaklar"ı belirir ama bu dudaklar, "bizim dudaklarımız"dır; eğilip öpülen kadife de *onun eteğidir*; "isyanlarımızın lideri" odur. Erdemsizliğin hükümdarı, ahlaksızlığın fatihi "bizi ölümün önünde ölümsüzlüğe başkalaşmaya iten güç" yine odur ya da ona bağlanır. İskender için "sapmaya istemli olan Tanrı", "saptıran ise şeytandır." Bisiklet bahsi burada (bir farkla) işler yine: "Bir köprünün iki ayağı gibidir onlar. Tanımazlar birbirlerini; Tanrı'nınki dargınlıktır bir tür, şeytanınki bir tür vurdumduymazlık."[114] Tanrı ve şeytanın beraber oldukları (tek) metin ise Medusa'nın makasıdır. Makasın bir ucunda Tanrı diğer tarafında şeytan vardır: "Onlar kavuşurken arada biz kesiliyoruz." Not: "Gelen uzaylılar değil, bir zamanlar terk ettiğimiz ruhlarımız"dır.[115] "Mephisto" şiirinde ise şeytan ve şair birliktedir: "Yüzün yüzüme değmiş mi değmemiş mi sorma / Yeryüzüne inen iki kar tanesi gibi / Birbirine karıştıkça eriyen külah ve sade dondurma."[116]

Şeytan ve ona bağlı olarak gelişen bütün varlıklar Küçük İskender'in *Periler Ölürken Özür Diler*, *Karanlıkta Herkes Zencidir, Sarı Şey, Bu Defa Çok Fena* adlı kitaplarında konumlanır gibidirler.[117]

Periler Ölürken Özür Diler kitabı sanki bir senaryo, şiirler de senaryonun birer kahramanı gibidirler. İblis ile ilgili toplam altı şiir vardır. İskender bu altı şiiri bir arada senaryo gereği sanırım bir arada değil, diğer şiirleri de besleyen bir güç olarak kitabın tamamına yaymıştır. Bu şiirlerin ilki "Dördüncü İblis"tir. Onu ortaya çıkaran (ilk şiiri, biyografiyi saymazsak) önceki dört şiirdir sanki; bu şiirlerden ilki adını Elton John'un bir şarkısı olan "Sacrifice"den (Kurban) alır. Şarkının konusu evli kimselerin başkasına aşkı etrafındadır: "Into the boundary / Of each married man / Sweet deciet comes calling and negativity (Sınır için(deki) her evli adam(dan)ın, tatlı bir ihanet çağrısı gelir, olumsuzlar toprağı."[118] İkinci şiir kurbanın devamı açılımı gibidir: "Ceylanın avcısıdır bir gece boyu din." Toprak için sınır ne ise insanlar için evlilik odur; sınırla, mayınla toprak, evlilik ile aşk (seks) kurban edilir. Üçüncü şiir olan "h.

---

114. Küçük İskender, *Karanlıkta Herkes Biraz Zencidir*, s. 122.
115. Küçük İskender, *Medusa'nın Makası*, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2009, s. 190.
116. Küçük İskender, *The God Jr*, s. 166.
117. Küçük İskender'in bende olan, okuduğum kitapları bunlardır. Belki diğer kitaplarında da benzer karakterler / ruh halleri olacaktır ama yazım bu kitaplarla sınırlıdır.
118. Küçük İskender, *Periler Ölürken Özür Diler*, s. 9-17.

adalet" ise kurban, yine şarkı plak etrafında tekrarlanır gibidir: "neden tozlanmaz birlikte terk edilmiş evlerdeki pikaplar ve neden, kırıldığında bir 45'lik plak, çığlık çığlığa kurumuş bir nehre iner." Eğer kurban üzerinden devam edecek olursak, dördüncü şiirle de amaç bir felsefeye bağlanır: "Araaşk." İlk, birinci İlbis ise yoktur.

Şeytan ise kurbandan sonra açılır; burada, bir insan karakterindedir; "homurdanarak saraydan" kaçması, "ev kozasını" ören çocuklarla hayata sıkı sıkıya bağlanmıştır. Arada çıkar ve yoldan çıkarır; bu şiirin bildirisine nympelere benzer, saray ve çocuk denilen ise bataklıktan başka bir şey değildir. Şiirin temel sözcüğü ise "boşlukta bir liken"dir; şair, onu eşeyli ve eşeysiz olarak çoğaltabilir ama şimdi yeri, rüyadır. Liken, tutunur ve tutunduğu yer / şiire göre kişilerden birini doğurmaz, onu oluştururlar. *H. adalet* diye bilinen (H harfi ile vurgulanan duygu) ve adalet arayışı ile geldiğimiz *dördüncü iblis,* üçüncü iblise doğru *Siyah Promiyer* ile ilerler, senaryo burada inanma geçidine varar; burada çıkış yoktur ve sanki adalet-artık hukukun işlemediği bir mahkeme de sadece sözden ibarettir, İskender, "Hiç tanığım olmuyor" der ve ekler " ve içimdeki dava düşüyor, sen içeri girerken." İlk başta, o giderken, jiletle kendine kanı bir ödül gibi sunan ve bu kanı geceleyin dışarı gezmeye çıkaran kahraman, burada bunu bir fal olarak yorumlar: "Ölüm görünmüyor." H harfi, kan ve şair ile bitişik bir şekilde Teorama'da yinelenir: "Ha'kansın. Ha'ben." Ha'kan ile ha'ben, bir ve aynıdırlar belki ama, ha'ben, ha'kan'ın ateşten yüzünden-ateş eden yüzüne karşı koyamaz ve "bana benden başka bir şey bırakmadan" gider. Kenarda ise bir göz açılmaktadır. Dudaklar albatros kanatları gibi açılmaktadır. Göz bedenin kuyusudur ve buradan durmadan görüntüler ve ruhlar çeker. Üçüncü İblise geliriz. Burada kan, kan-yona döner ve şair, bir nehirden, hayat diye buraya gelmiştir, sırrı ve serveti, "bir mürekkep şişesinde yıllarca saklanan, çıkarsız" aşktır; aşkadır: "Mamafih, artık bahtiyardır hayat." *Üçüncü iblis*, bunları ketum bir kuyu dibinden söyler. Senaryonun diğer kahramanları görülür: Zahiri ayna, "bir elinde bir tepsi örümcek"le gelir, gösterir; kırık kavanoz, gerçeği bilir gibidir, bilir "erkektir bir hayalin gramajı"; sarı defter, kaydeder, beyindir, atleti bulur "koklar", yola çıkıp bu kokuyu arar, ilk başta konuşan komşular da artık konuşmuyorlar... Bir de not düşülür deftere, bir yakarış: "Zehirle beni ey peygamberim / Tanrısıyla sevişen peygamberlere kitap iner." Yakarışa bir dizi melek eklenir. Altıncı İblise gelinir, burada alkol, "alkolün yalnızlıkta son kez, adına kırılması" işlenir; aynalarda, "altı yüz duruyor"dur çünkü, *altı yüz*, küp demektir; bu iki anlamda kullanılmış olabilir: Bir, içme / alkol sonucu ayakları yere basmama, her tarafın açık olma hali; iki, büyük bir dönüşme, kendini bile, nereden bakarsa bir başkası olarak görme, "aşktan kopya bile çekebilir" artık. İşte bu yüz

kaybolmuştur, her şey kırılmadır: "tek nazar, tek bıçak, tek seher ve... adına kırılmasıdır."

Bundan sonrasında Ahû-nerr'de bir bekleyiş başlar; beklenen mektup gelmez, kapı çalınmaz. İn, dilsizdir ve "içinizde sığınmış herhangi bir asansörde" mahsur kalmıştır "his"; insandan, petrol çıkmaz, insanda umut kalmamıştır. Bu arada "kanlı bir masal" da başlar, bu masalda ses, gölgeden ikmale kalır. Bir yer açılır, buraya gidilir, burası: "Erotik Yaratımlar rehabilitasyon Merkezi"dir. Tedavi, tahrik vs her şeyler burada tedavi edilir. Birinci İblise gelinir, o söyler, doğru söyler: "Unutmaktır ilk dinsel yorumu akşamın / kesilmesi gibi elektriğin her vücutta." İkinci İblis, biraz teselli eder gibidir ama bunu yaparken, buraya kadar geçen sureyi de (olaylarla birlikte) özetler: "Birbiri/nin içinden sızan taylardı." Şairi teselli eder, yeryüzü, "yar yüzüdür" der, şüpheler verir ve bunlar sakinleştirici gibi gelirler, nedir ki? Ruh, geceye düşür ve insan delirir, bu arada "bir gül, bir güle, ben artık bok kokacağım der." Beşinci İblis, *yığıntı*'ndan konuşur: oy birliğiyle yalnızız.

Karanlıkta Herkes Zencidir kitabında da "Devil's Dance" adıyla bir dizi şiire rastlarız. "Devil's Dance", Metellica Grubu'nun bir şarkısıdır. Şarkının temel duygusu hissetmektir. Dans hissetmektir. Biri hissedilir ve birlikte, bir oyuna-bütüne doğru hızla ya da yavaşça evirilme başlanır. Bir oyundur bu; din ve şiir, hatta rüyalar için bir ikamet ve tatmin duygusu verir. Oyun, bir özgürlük alanıdır; biri yaratırsa ve yaratmışsa bu tuzak ama insan kendi başına hareket edenlerle bir oyun kurmuş ve buna dahil olmuşsa geniş bir özgürlük ortamı yaratır. "Şeytanın Dansı", evet'le başlar; evet: *I feel you too* (Ben de seni hissediyorum... Bu his gelişir: yaptığın şeyleri hissediyorum, gözlerindeki alevi görüyorum diye devam eder. Biri diğerine cesaret verir, buna kimi davet de diyebilir. Şarkının ikinci bölümünde yılan konuşur: *I am the snake* (O yılan benim). Yılan ısırmıştır ama ısırığın kötü bir şey olmadığını savunur. Karşı tarafın yapması gereken bir tek şey vardır, o da şarkıya göre zehirlenenin kendini geriye doğru yılana bırakmasına izin vermesidir. Yılan bu arada korkma der, çünkü "ihtiyaç duyduğun şeylere sahibim, açlığını doyuracağım ve bir gün göreceksin, benim üstüme gelecek kadar cesur olacaksın: Evet, hadi, hadi gel ve dene."[119]

İskender bu şarkıya göndermelerle yüklü şiirler yazar. Şiirlerin birçoğu İngilizce adla başlar ve bu arada Şeytan da, *devil* olarak işlenir. Şiir "minare merdivenlerinde ağlayan" bir tayla açılır. Bu gözlerinde "ağulu bir tarih" vardır ve "Müezzin, şeytanın saçlarına idrar sürüyor"dur, çocuk

119. Söz konusu şarkı Metellica'nın *ReLoad* (1997) albümünde yer alır; Bkz. *www.youtube.com/watch?v=Z86hUEgZJ3c.*

"lolipopunu (saplı şeker) manhattan'da düşürmüş"tür.[120] Şiirde ağılı tarih bizi, Freud'un "Eros tarihin enerjisidir" tanımına iter. Bu biraz da William Blake'in "Enerji tek yaşamdır ve bedenden gelir. Enerji sonsuz zevktir" ifadesine benzer.[121] Şiirde gördüğümüz çocuk ise, bütün enerjisi ve ütopyası alınmıştır, istese de bu tarihi yok edemeyecek ve bununla yaşamak zorunda kalacaktır: "Gözünde mikado çöpü saplı kadının kahkahası / gibi büyüyor teratomlar / bir ölünün beyaz bakışındaki irinli rüzgâr."[122]

Şeytanın şiirdeki konumu ise bu şiirde artık o müezzinin eline geçmiştir; yeri de minaredir. Burada, çocukların saçlarını idrarla tarar. Bölümde yer alan "Freud Juice" adlı şiirde de bu çocuk yeniden ele alınır. Artık çocuk acılarını çocuklara bile öğretmiş biri olarak çıkar karşımıza (sanki büyümüştür); çocuklara, Hermann Hesse'in romantik ölü gençlerini bile öğretmiştir ve "uydumuz olan şeytan / Onu kerhaneye götürmedik diye" küsmüştür.

İskender'i Bitirirken

İskender'in şiirlerinde şeytan ve Tanrı ile ilgili özet bilgiler vermeye çalıştım. Bunun yanında şiirinde melekler (Bir Melek satın aldım ve Melek Süiti, Angel) ve periler vardır; bunlar şairin ruh halidirler. Ayrıca demonik tipler de vardır İskender'de; "Dorian Melik'in Portresi" ve "Alphonso" gibi. Melik, Dorian Gray'e, Alphonso, Jean Potocki'nin *Zaragoza'da Bulunan El Yazması*'nın kahramanı Alphonse van Worden'e benzer. Bunun yanında hatırı sayılır bir cin taifesi vardır şiirler arasında. Bunlar kadınlar dışında ironiktirler. Örneğin "Sarı Şey", *Benim cinlerim tanrının liginde oynamıyorlar* cümlesiyle açılır.

İskender'in cennetinden de kısaca söz etmem gerek. Yazı içinde hiç değinmedim. Aforizmaların birinde "Cennet, cehennemin tırnağı olmaz" der; ("Rahibinden Satılık Kilise" s. 38). Bir başka yerde, "Ağız Ağrıları II" adlı şiirinde "gılmanlar" dikkatimizi çeker; bunlar, uyurken gelir ve onlar, onları "güneşin sabahsız mezarında biten otlar" selamlarlar.

Not: İskender'in her dizesi, bir kitabın sayfası gibi yavaşça çevrilmeli, cinler çarpabilir, periler yolumuzu çevirebilirler...

---

120. Lolipop aynı zamanda Lil Wayne'nın aynı adla seslendirilen bir şarkısıdır (The Carter III, 2008).

121. Norman O. Browns, *Ölüme Karşı Hayat,* Çev. Abdullah Yılmaz, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1996, s. 41.

122. Küçük İskender, *Karanlıkta Herkes Biraz Zencidir*, s. 181.

Kürt Edebiyatı ve Şeytan

Klasik Kürt edebiyatında şeytan örneklediğim gibi Fars ve Türk edebiyatçılarından farklı değildir. Destanlar arasında en güzel olan *Meme Alan* ise hem şeytan ve melek bahsi hem de belki bugünü bile besleyecek fantastik öğeler açısından dikkat çeker.

Meme Alan, Kürtlerin bilinen en önemli, en eski destanıdır. Destanın iki kahramanı vardır: Mem ile Zin. Zin'in üç kız kardeşi vardır; Tavbanu (Güneş Banu), Heyvbanu (Ay Banu) ve Sterbanu (Yıldız Banu). Bu üç kız peri padişahının kızlarıdır ve periler tarafından alınıp kuzeye getirilmişlerdir. Zin, Kuzey ülkesinde gözlerini açar açmaz Mem'i görür; yüzüğünde "Cizre beyinin kızı Zîna Zeydan" yazılıdır. Aynı zaman diliminde, Mem'in parmağındaki yüzükte de Zin yazılıdır. Yüzükleri ince uzun sudan parmaklarına periler takmıştır.

Bu destan üzerinden Kürt şiiri, Kürt roman ve hikâyesi inşa edilmiştir.

Kürtçe Şiirde Şeytan

Şu ana kadar Türkiye'de yayımlanmış en geniş *Kürt Şiir Antolojisi*'nde ilk Kürt şairi olarak Balûlî Dana (9. yüzyıl, 837), son şair ise Gulîzer (1974) gösterilmektedir; bu şu demektir; yaklaşık, bin yıldan fazladır, Kürtçe şiir yazılıyor.[1] Bu şiirlerde şeytan az biraz dine ya da folklora bağlı bir figür olarak şiirde yerini alıyor.

Kürt folklorunda şeytan oldukça geniş bir yer tutar. Salt yılan, akrep, ceylan ve at üzerinden bile sayısız öğe çıkarmak mümkündür. Folklorda şeytandan çok şeytanın sakladığı hazineler söz konusudur. Bazil Nikitin'in aktardığı kadarıyla bu hazine her zaman bir kahraman tarafından bulunur ya da ortaya çıkarılır, böylece şeytan da alt edilmiş olur. Bu motifin altında değerli madenlerden, değerli taşlardan oluşmuş gezegenlerin ve yıldızların varlığı yatar. Yayılan ışık karanlık ruhlarca ele geçirilmiş ve bulutların derinliğine atılmıştır. Gök gürültüsü Tanrısı mağaralara girer, yılanı öldürür, yağmuru artırır ve hazineleri ele geçirir. Bu tema yine Nikitin'in belirttiği gibi Yunan mitolojisinde de rastlarız: Herkül, Pluton'un kaçırıldığı Hesione'u kurtarır.[2]

Şiirde saklı hazine motifi Feqiyê Teyran (1590-1660) adı ile bütünleşmiş gibidir; O, kuşların dilini bilir. Bir meselde Feqiyê Teyran bir ağaca sırtını verip oturur. İki kuş kendi arasında konuşur: "Bu adama bak, hazinin üstünde oturuyor, haberi yok." Teyran, bunu duyar ve hazineyi yoksul birine verir. Bir başka yerde, kilisenin avlusunda bir hazine vardır, kuşlar bunu söyler. Papaz, hazineyi görünce şaşırır. Teyran ise, aslında bunun bir avuç toprak olduğunu söyler. Teyran, şiirlerini mağaranın ağzında okur ve mağaranın içi fırın gibi olur. Rivayete göre Teyran şiirlerini okuyunca, kadınlar hamur yoğurmaya başlar; şiir, bitince gidip mağaranın duvarlarına ekmeklerini vururlar.[3]

Yılan ve şeytan üzerinden onlarca mit-masal üretilmiştir. Bunlardan birinde yılan su kaynaklarını tutmuştur ve su almak için, her gün bir kız gider. Sıra padişahın kızına gelince ifrit ortaya çıkar ve yılanla savaşır, onu ikiye böler ve yılanın yuttuğu bütün kızlar birden diri bir şekilde ortaya çıkarlar yine. Tabii bu bir ödül de gerektirir: İfrit, padişahın kızı ile evlenir. Bu düğünden haberdar olan yılanların şahı devreye girer ve İfriti kuşatıp kızı alır ama onunla evlenmez, kapatır. Bir süre sonra yılanların şahının yanına Evdal diye bir adam gelir, karısını bir yılan ısırmıştır. Yılanların şahı bakar ki kadın ölmüştür. Bunun yerine, tutsak ettiği kızı ona verir.

1. Selim Temo, *Kürt Şiiri Antolojisi.*
2. Bazil Nikitin, *Kürtler,* Çev. Hüseyin Demirhan, İstanbul: Deng Yayınları, 1994, s. 464.
3. Selim Temo, *Kürt Şiiri Antolojisi* (II. Cilt), s. 1366.

Olağanüstü doğumlar, ölümler, birliktelikler Kürt folklorundan şiirine doğru akarlar. *Mem û Zin*'in kimi varyantlarında Mem'in babası Yemen padişahıdır ve çocuğu olmaz. Bunun üzerine harekete geçen karısı ona sihirli bir elma yedirir (yarı yarıya paylaşarak) ve bir oğlu, Mem doğar. Benzer figürler Almanların Vlsungasage'de de geçer. Çocuğu olmayan Odin ve Frigya, bir perinin kendilerine verdiği elmayı yerler. *Mem û Zin*'deki bir diğer motif, meşhur Tristan ile Isadora (İseuld) arasında geçer; kılıç, sevgililerin ortasına konur, böyle uyunur. Aynı motifi, Yaşar Kemal da *Ağrı Dağı Efsanesi*'nde işler. Bir diğer hoş motif, uyuyan kahramanın yüzüne bir damla gözyaşının değmesi ve hemen uyanmasıdır.

Şeytan da her zaman olduğu gibi yerini alır. Bazen, duvar örer ama taşlar birbirini tutmaz. Padişaha, birini temele gömelim der. Padişah bazen kızını, bazen kardeşini, bazen en sadık dostunu temele gömer. Duvar bitince, padişah anlar, ona bu aklı veren şeytandır. Bazen biri köye gelir, duvar konuşursa, benim peygamber olduğuma inanır mısınız diye sorar. Duvar yürür ve konuşur: *Bu adam peygamber değildir*. Masal ve destanların renkli dünyası bizi sürükler, bu yüzden burada duralım.

Şiirde çok fazla örneğimiz yoktur. Olanlardan da Doğu bahsinde söz ettim. Bunun yanında birkaç iyi örnek vardır. Ebûlberekatê Hekarî (1138-1208) bunlardan biridir. Hekarî, "Eğer Yer Değil İse" Ezidi mitosu etrafında bir şiir örülür. Şiirin kahramanı padişahtır ve bu padişah kendisinden güzellikleri yaratır; aşk dalı da bunlardan biridir. Sonra onun nurunu görürüz; nurun içine, iki cevherin incisini yerleştirir: "Biri gözse, öbürü beşerdir (...) Sonra inciye ne söylediyse / Su içinden çekildi." Padişah ata binmiştir. Dolaşır dört bir yanı: "Allah'ın evinde durup der ki: Gel ey Hakk." Bunun üzerine su sızar inciden. Padişah attan sonra bir merkebe biner: "Onu seyretti dört yâr", Sonra Laleş'e varır, "gel ey Hakk" deyip durur: Bir maya çaldı denize, deniz mayalandı / Bir duman tüttü ondan / Onunla çatıldı yerin göğün on dört katı."[4]

Bildiğim ve söz ettiğim şairler dışında antolojide sadece bir şiirine rastladığım Şêx Şemseddînê Exlatî (1588-1674) Halvetiye Tarikatı etrafında "Aşk Şarabıyla Mestim Ben" adıyla güzel bir şiiri vardır. Şair hakkında geniş bir okumaya sahip olmadığımdan bu güzel şiirle ilgili de pek şey söyleyemiyorum, sadece şu iki dize: "Sahibê qelbê selîm im, dijminê dêwê recîm im / Cebelê Tûr Kelîm im, te ne na ha ya hû (Kusursuz kalbe sahip, mel'un şeytana düşman / Ol Tur dağı ve Kelim'im, te ne na ha ya hû)."[5]

4. Selim Temo, *Kürt Şiiri Antolojisi*, s. 74-77. Aynı minval üzere Şex Hesenê Hekarî'nin (1183-1234) "Ya Rebbi" şiiri de okunabilir. Bkz. Selim Temo, *Kürt Şiiri Antolojisi*, s. 79-81.

5. A.g.e., s. 189.

Ereb Şemo ve İbrahim Ahmed, Kürt romanının ilk akla gelen isimleridir; Şemo, *Kürt romanının babası*, İbrahim Ahmed, Kürdistan'da ilk Kürt romanını yazan kişi olarak tanımlanır. Şemo'nun ilk romanı *Şivanê Kurd*, 1935'te Erivan'da, İbrahim Ahmed'in *Jana Gel* adlı romanı ise 1956'da yazıldı, 1972'de Süleymaniye'de yayımlandı. Kürdistan içinde yayımlanan ilk roman *Jana Gel*, ilk Kürtçe roman ise *Şivanê Kurd*'dur. Türkiye Kürdistan'ında ise roman bağlamında öne çıkan ilk isim Mahmut Baksi'dir; Baksi'nin ilk romanı *Mezra Botan* 1969 yılında yayımlanmıştır; *Zaroken İhsan* (İhsan'ın Çocukları, 1978), Hêlin (1944), *Gundikê Dono* (*Dono'nun Köyü, 1988*) ve *Lawikê Xerzi* (*Garzanlı Delikanlı, 1990*) Baksi'nin diğer romanlarıdır.

1990'dan sonra yazılan romanlarda politik tutumlar ağırlıktadır ve yazarın iç dünyası neredeyse yoktur. Romanlar kimi zaman tarih, kimi zaman da politikanın kişileştirilmiş halleri olmaktan öteye gitmezler. Üçüncü şık olarak da Kürt mitolojisinden ve klasik Kürt edebiyatından beslenmedir. Hesenê Metê'nin *Tofan* (1994), Ramazan Alan'ın *Satürn* (2002) ilk bildiğim örneklerdir.

Tofan'da *kötülük* problemi irdelenir, alttan altta, kimi politik göndermeler de hissedilir. Romanın kahramanı, *Mem û Zin*'den bildiğimiz Beko'dur.

Alan'ın *Satürn*'ü hem doğulu, hem de batılı bir roman olma yolundadır. Teknik olarak hikâye içinde hikâye anlatma (Meme Alan) ve çerçeve tekniği (*Binbir Gece Masalları*) ile yazılması romanın Doğulu yanıdır. Doğulu anlatımın, felsefi karşılığı ise romanın adıdır. Şeytan, dünya ile birlikte (melankoli vs dahil) Satürn'ün emrindedir. Tarot kartlarında da yöneten odur, biz aracıyızdır. Bu anlamda roman geleneksel anlatı ile (dengbejliğin), modern roman söylemi ile birleştirmesi dikkat çeker, belki de ilktir; örneğin daha önce de dengbejler vardır ve bunların ağzından tarih ya da hikâyeler anlatılırdı ama bir kurgu söz konusu değildi. *Satürn*'de *çirokbejler (masal anlatıcıları)* kurgulanmış kişilerdir, bildik değillerdir. Romanda çirokbejleri etrafına toplayan ve bunlara söz / masal hakkı veren cinlerin miridir (Mircin). Romanın güzel "hikâyelerinden" birini Eyna Xeybê (Gaybın Aynası) anlatır. Bu aynada *Meme Alan* yeniden görülür ve anlatılan hikâyeleri de kendinde toplar. Periler tarafından nişanlanma motifi romanın hoş, masalsı yanıdır.[6]

Şeytanın, karanlık bir güce geçişi ise Yaqob Tilermenî tarafından gerçekleşir. Tilermenî'nin *Kitim* (2005) adlı romanının kahramanı aranır; "Şeytan Listesi" adı vardır. Şeytan kontrgerilla demektir.

6. Ramazan Alan, *Satürn*, İstanbul: Avesta Yayınları, 2002.

Mesih ve Mesih'ten beklentiler de Selîm Berekat tarafından dile getirilmiştir.

Metê'nin *Labîrenta Cinan* (Cinler Labirenti, 1994), *Tofan* (Tufan, 2000) ve *Gotınên Gunehkar* (Günahkâr Sözler, 2007) konumuzla yakından ilgilidirler. Bunlar arasında *Günahkâr Sözler*'de ilginç ve güzeldir. Romanın kahramanı şeytanla karşılaşır. Bu karşılaşma ile yeniden cennette çekilir sanki kahramanlar; Nagina Havva, Behram Adem olarak yeniden yorumlanır. Romanın temel sorunu günahtır. Şeytan ve diğer yaratıklar açısından *Cinler Labirenti* dikkat çeker.

Labîrenta Cinan, Günnar Ekelöf'ün "Şeytan Allah'tır, Allah'ta şeytan. Öğrettiler bana, ikisini de ağırlamam gerektiğini" sözü ile açılır.[7] Romanın kahramanı Kevonat, bir köye öğretmen olarak atanır. Köyde ilk gördüğümüz kişi sofidir (Sêvdîn). Kevanot'a sorulan ilk sorulardan biri de "hangi aşirettensin"dir (s. 25). Kahramanımız, şehirli olmuştur, aşireti yoktur. Söz konusu köyün bir adı yoktur. Deliler Köyü olarak tanınır. Sofi'de, deli diye bilinir zaten. Bu arada Eyyubi bir rüzgârda hafiften eser, deliliğin ölçütü olan üstündekileri yırtmak da gündeme gelir (s. 28). Köy, cinli bir köydür ama artık bilim-eğitim köye gelmiştir. Kevonat sınıfta ilk dersini verdiği zaman burkulur; 21 erkek, 6 kız öğrencisi vardır (s. 30).

Buraya kadar idealist öğretmen ve aydınlıkla buluşmayan (çocuklarını güreştiren, batıla omuz veren) bir köy izleriz, sonrasında bu ortam olaylarla pekiştirilir. Duvarın dibinden gelen bir yılan, bir kızın el ve parmaklarını ısırır (s. 30-31). Yılan üzerinden küçük notlarda aktarılır; köylüler, çaputla yaranın bağlanmasını ister ama öğretmen serum der. Yılanın görülmesi ile muska, hamaylı ve kutsal ağaçlarda (s. 39) romanda yeşermeye başlar ve bir süre sonra buna Cefto ile birlikte fal ve rüya yorumlamaları da eklenir (s. 82-83). Bu kadar şeyden sonra şeytanı da görmek isteriz artık, görürüz; "kızları alıp kaçırır", hem de birer birer değil, "ikişer ikişer" (s. 96-97). Yazarın kurmak istediği dengenin tam ortasındayız: Şeytan ve Tanrı, aynı yerdedir ve buna uygun bir coğrafyada belirir: Newala Cinan (Cinler Deresi). Buralarda artık tekinsiz şeyler olur. Örneğin bir keresinde öküzler kaybolur (s. 159). Kimse bir şey görmemiştir. Kimi hırsız dese de bir başkası kurt kaptığını söyler ama bu tutmaz, çünkü kurtların ağzı (dua ile) bağlanmıştır (s. 160). Hastalıklar da belirir: İçine cin düşmek (cina keti, s. 165), cinlerle konuşmak.

7. Hesenê Metê, *Labîrenta Cinan*, İstanbul: Avesta Yayınları, 2000, s. 7.

Bu arada Kevonat köyü değiştireceğine, köy onu değiştirmiştir. Bunda karısının ölü bir bebek doğurmasının da etkisi vardır belki; birden oturduğu yerden bir metre öteden gölgeler görür. Sonra rüyalar ve gölgeler birbirine karışır. Ölmüş annesi gözlerinin önünden serap gibi akar. Bundan kendini teolojiye verir (s. 178). Dini kitaplar okur (bu arada bundan önce ne okuduğunu bilmeyiz). Bundan sonrası romanın dokunaklı kısmı olarak anlatı içinde yerini alır. Tanrı iki insan yaratılır ve bundan Melekê Tavus kıskanır ve Tanrı ile münakaşaya girer (s. 179). Bu arada biraz güleriz de lastiği gevşek melekler (s. 180), yarattıklarından pişman olan tanrı vs. Kevonat okuduklarının etkisinde kalır. Gecenin bir vakti İsa gibi bağırır mesela "Uzak dur şeytan" (s. 181). Sonu getirebiliriz artık. Kahramanımız deliler köyünden, akıl hastanesine doğru yol alır.

Cinler Labirenti Kürtçedir ve güzeldir; yazarın dili kullanması, kendisine ait, bildiği dünyayı anlatması bakımından ayrı bir zenginliği vardır. Ancak, kullandığı malzemenin hemen hemen tümü defalarca kullanılmıştır. Burada olup da orada olmayan tek şey, şeytandır. Romanın ortasında durur ve yazar, onu, sadece dışarıdan bakıldığı zaman komiğin içine çekmiştir; kahramanın içine almaya çekinmiş, şeytana, kendi bilinci ile bakmıştır, oranın bilinci ile Kürtçe bir roman sanırım, daha zengin olabilirdi.

Son değineceğim kişi Selîm Berekat'tır (1951, Qamişlo). Berekat, Arap eleştirmenler tarafından "Arapların Yaşar Kemal"i ya da "Arap dilinin yularını elinde tutan adam" olarak tanıtılmıştır. Arap dünyası tarafından sevilmenin bir riski vardır ama; bu da İsrail tarafından Berekat'ın çevrilmesidir. Şu söylenir: *Aslı Kürt'tür, Musevilerle ilişkilidir.* Bu, git demektir. Berekat, gider.

Selîm Berekat'in Türkçeye *Sur'u Üfle*'sinde çocukluk cenneti anlatılır. Anlatıda temel konu dinsel egemenliktir ve biz buradan ulusal baskıyı da hissederiz. Miro, Mesih olarak algılanır. Mesih, kurtarıcı imgesiyle karşılar bizi ve anlatının altında insanın yalnızlığını duyarız yine ve bu yalnızlık, tüme yansıyan bir havada eser. Anlarız, Mesih'i bekleyen, kul olmaya da razıdır artık. Miro, (Suriye'de) korkunun egemen olacağını söylese de halk kabul etmez. Mesih gelecek ve insanları kurtaracaktır. Bir kurtarıcının olmayacağını ifade etmek, kulluğa razı olma halidir. Hal böyle olunca, birey içinde yaşadığı toplumla birlikte koca bir hiçe döner, hiçleşir. *Sur'u Üfle* bir yanda dinsel olana duyulan bağlılığı anlatırken diğer yandan Suriye'deki Kürtlerin yaşamından kesitler verir. Qamişlo ve Amude'de geçen romanda Kürtlerin yaşadıkları mahalleri, kendileriyle birlikte taşıdıkları kültürel değerlerini de okuruz. Kimi zaman

mahallede kavga çıkar, kimi zaman erotik dil had safhaya ulaşır. En nihayet bildik, fabllardan romana akan *tavuk-horoz* imgeleri *Sur'u Üfle*'de yerini alır. Suriye, Kürtleri bir yanda uyutur, yazarın deyimiyle "pişpişler", diğer yandan horozlar sabah erken uyandırırlar.[8]

Bitti

Kürtler, Türkler, Araplar, Farslar derken kitap bitti. Şeytan kendine bir taş atmaktı. Attım, bitti...

8. Selim Berekat, *Sur'u Üfle*, İstanbul: Aram Yayınları, 2004.

Kim bilir belki de yazarlar Gogol'un *Palto*'sundan çıkmamışlardı da Şeytan'ın boynuzlarından düşmüşlerdi. Belki de Dostoyevski o büyülü şeytanlarının gerçek ilhamını gizlemek istemişti. Hem ne de olsa, her yüzyılın olduğu gibi 19. yüzyılın da kendi şeytanları vardı: fabrika bacalarının sisle örttüğü kentlerde cirit atan, insanı yitik cennetler, sonsuz düşüşler için ayartan şeytanları. Anlatılan her şey Dante'nin "Cehennemi" kadar renkli ve parıltılıydı, Milton'ın Şeytan'ı kadar cezbedici...

Müslüm Yücel, bu kapsamlı çalışmasında, sadece 19. yüzyılla sınırlı kalmayıp, başa dönerek, yani kutsal kitaplardan 21. yüzyıl metinlerine kadar uzanan geniş bir tarihsel hatta mekik dokuyarak Şeytan'ın izlerini sürüyor. Sadece dini metinlerin üretip dolaşıma soktuğu Şeytan imgelerini değil, edebiyatın da Şeytan imgelerini mercek altına alıyor. Şeytan'ın "ayak izlerini" sürme süreci bazen arkeolojik ve antropolojik bir stratejiyle paralel olarak yol alıyor. Ama her durumda menzilini edebiyatla sınırlayan bir tutumu var Müslüm Yücel'in. Sabırla, iğneyle kuyu kazar gibi Şeytan'ın fotoğrafı çekiliyor bu kitapta ve okura yalnızca Şeytan'ın bildiği bir sır veriliyor: "Şeytani olan hiçbir şey edebiyata yabancı değil."