

Rölans ya da Poetik Müsameredeki Yırtık

Seküler Şiir Kavramı Etrafında “Berdücesi-1962” Şiiri Üzerine Bir Okuma

Metin KAYGALAK

Özet

Bu yazıda, Cahit Zarifoğlu'nun “Berdücesi-1962” şiirini yazıldığı dönemi ve poetik refleksini metnin tümüne şamil olmak üzere, Seküler Şiir kavramı üzerinden incelemeye çalışacağım. İlk önermem, Harold Boolum'un “yanlış okuma” kavramı etrafında öznel bir şiir değerlendirmesine girişmeyi içeriyor: Sezai Karakoç'un “Mona Rosa”sının özneleriyle ve Cemal Süreya'nın “Üvercinka” şiirinin yarattığı haleyyle bir miktar ‘tek taraflı’ (diğer şiirlere mısra boyutuyla girmeyerek) bir karşılaştırma yöntemiyle “Berdücesi-1962” şiirini anlamaya çalışacağım. Zarifoğlu'nun poetik refleksinin, dize kuruş biçiminin daha çok İkinci Yeni şiiri ile ilinti olduğunu, bu şairlerin poetik anlayışlarına yakın bir söyleyiş gerçekleştirdiğini öne süreceğim. Ve Zarifoğlu'nun poetik olarak İkinci Yeni'ye duyduğu yakınlık ile siyasi tutumu arasındaki karşıtlığın, sıkışıklığın 1960'lar poetik müsameresinde bir ‘yırtık’ metaforu etrafında, “kendini yaratma deneyimi”ne dönüşerek, muzafferâne bir tutuma nasıl dönüştüğünü anlatmaya çalışacağım. Bunu, İslamcı politik kimliği ile modernist şair kimliği arasındaki sıkışmayla nasıl İkinci

Yeni şiirine eklemlediğini ve paralel bir şiir evreni kurduğunu izah etmeye çalışacağım. İkinci olarak, “poetik kefarete” argümanı etrafında Cahit Zarifoğlu’nun siyasi ve poetik endişesini fikrî ve poetik manada kendini borçlu hissettiğini sandığı iki önemli isme; Necip Fazıl Kısakürek ile Sezai Karakoç’a karşı duyduğu siyasi ilginin poetik bir ilgiye neden dönüşmediğini ve bunu okur nezdinde poetik bir kefarete olarak nasıl ödediğini anlamaya/anlatmaya çalışacağım. Üçüncü olarak ise Cumhuriyet dönemi modern şiirindeki (aynı zamanda modern edebiyattaki) hâkim zihinsel evrenin 1970’lere kadar Seküler Şiir tinselliği üzerinden kurulduğunu, dolayısıyla Zarifoğlu’nun (ve de Sezai Karakoç’un) ilk dönem şiirlerinin Seküler Şiir tinselliğiyle ilintili olduğunun öne süreceğim.

Anahtar sözcükler: Poetik Müsamere, Poetik Kefarete, Seküler Şiir, İkinci Yeni, Yanlış Okuma, Harold Bloom, Orhan Koçak, Adorno, Sezai Karakoç, Cemal Süreya.

Giriş

BU YAZIDA, BUGÜNE DEK ÜRETİLMİŞ Cahit Zarifoğlu mitini ‘bir miktar’ (sadece bir şiiri konu edildiğinden) değiştirmeye çalışacağım. Her eleştirmenin peşinde koştuğu “şairi ortaya çıkarma” gayreti, bu yazının da konusu olacak. Zarifoğlu mitini anlamaya çalışırken, yapacağım tüm okumalar, Bloom’un dediği gibi aynı zamanda bir “yanlış okuma” olacak:

Eleştiri gibi, ki eleştiri ya edebiyatın parçasıdır ya da hiçtir, büyük yazılar da her zaman önceki yazıları güçlü (ya da zayıf) bir şekilde yanlış okumakla meşguldür. Metaforik bir esere karşı takınılacak her türlü duruş metaforik olacaktır.¹

Edebî yapıta maruz kalan her okur gibi, ben de öncelikle öznel bir deneyimle yola çıkacağım. Dolayısıyla öznel yargılarımla, yani şairin bir yönünü seçip diğer yönlerinden üstün tutarak parçalara ayırma arzusunun, “şairin modern ölümü”² üzerine bir düşünme sürecine dönüşeceğinin farkındayım. Zarifoğlu’nun incelemeyi

1 Harold Bloom, *Etkilenme Endişesi* (çev. Ferid Burak Aydar, İstanbul: Metis Yayınları, 2008), s. 17.

2 Svetlana Boyn, *Tırnak İçinde Ölüm* (çev. Emine Ayhan, İstanbul: Metis Yayınları, 2010), s. 153.

düşündüğüm “Berdücesi-1962”³ şiirinin, yazıldığı dönemin poetik refleksleriyle nasıl temas kurduğu ya da bu reflekslerden nasıl ayrıldığını anlama çabası, metnin yazılış saikini oluşturmaktadır. Ne var ki, şunu da peşinen teslim etmeli: Şiirde geçen “Berdücesi” kelimesindeki gariplikten başlayarak, kelimeyi muayyen bir yere koyamama, anlamlandıramama hâli; bir başka ifadeyle daha baştan bir ‘sahtelik’, bir ‘artistik’ hâlinin varlığı, okuma vaadine dair sır perdesini iyice kapattı. Şiiri düşünme ve anlama faslında âdeta Adorno’nun, Walter Benjamin’in portresi üzerine söylediklerine benzer bir “kapalı kapıdaki çatlak”a dönüşüveriyordu merakım: “Ona doğru çekilen herkes, kapalı kapıdaki çatlaktan bir an için ışıklı Noel ağacını gören çocuk gibi hisseder kendini. Işık yalnız akıl değil hakikat, hakikatin gölgesini değil, kendisini vaat eder.”⁴ Peki öyleyse, neydi bu şiirin “kapalı kapıdaki çatlaktan” sızdırdığı vaat?

Şiiri açığa çıkarma gayretimi yazıldığı dönemin poetik atmosferiyle birlikte düşünmeye başladığımda, yan yana okuma ihtiyacını hissettiğim iki şiir daha belirdi: Sezai Karakoç’un “Mona Rosa”sı⁵ ile Cemal Süreya’nın “Üvercinka”sı.⁶ Her üç şiirin merkezinde de “kadın” bulunmaktadır. Şairlerin şiirlerindeki “kadın algılarını” nasıl kurdukları meselesi, ideolojik kimlikleriyle şiirleri arasındaki vaadin nasıl yıkıldığı veya kurulduğu sorununu gün yüzüne çıkarmaktadır. Bugüne kadar Cahit Zarifoğlu, genellikle İslamcı kimliğiyle birlikte okunmuştur. Bu hâkim okuma nedeniyle, şairin gözden kaçan kimi yanlarının olduğu kanısındayım. Bu yazının bir diğer amacı da, buradan hareketle yeni bir ifade alanı oluşturmaktır. Zarifoğlu şiirinin kendine ve elbette döneme özgü poetik gerekçelerini anlamak gerekli. Zarifoğlu, modern şiiri erken kavramış ve Seküler Şiir⁷ dünyasına önemli bir hamlede bulunmuştur. İslamcı ya da muhafazakâr⁸ çevrelerce (ayrıca sıkı şiiri anlayan çevrelerce

3 Cahit Zarifoğlu, *Şiirler* (İstanbul: Beyan Yayınları, 1989), s. 26.

4 Theodor W. Adorno, *Walter Benjamin Üzerine* (çev. Dilman Muradoğlu, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004), s. 11.

5 Sezai Karakoç, *Gün Doğmadan* (İstanbul: Diriliş Yayınları, 2003), s. 13.

6 Cemal Süreya, *Sevda Sözleri* (İstanbul: Can Yayınları, 1984), s. 43.

7 Söz konusu kavram yazının ilerleyen bölümlerinde ayrıntılı olarak açıklanacaktır.

8 “Popüler kullanımıyla muhafazakârlık, genellikle dindar olmayı ve geleneksel dinin belirlediği siyasi tutum alışları ifade eden bir anlam da taşıyabilmektedir.” Bekir Berat Özipek, *Muhafazakârlık* (İstanbul: Timaş Yayınları, 2011), s. 13. Muhafazakârlık siyasi düşünce tarihinde siyasal bir ideolojidir. Türkiye’de muhafazakârlık, geleneksel İslam refleksi gösterir. Dar anlamıyla

de) çok sevilen bir şair olarak, modern şiirin tüm poetik kaygılarını taşıyan bir algı eşliğine sahiptir Zarifoğlu.

1960'lar Türkiye'sinde modern şiirin serüveninde, özellikle İkinci Yeni şiirinde, şairin "kendini yaratma deneyimi"ne⁹ tanıklık edilmiştir. Bir tür poetik müsamerenin¹⁰ varlığı söz konusudur. Dönemin bu niteliğini göz önüne alırsak, Zarifoğlu'nun kendini yaratma, şair mitini oluşturma gayretini sağlarken neleri deneyimlediği konusunda önemli ipuçlarına ulaşmak mümkün. Onun poetik zaafı (şiiri bir varoluş vaadine dönüştürmesi, ki bunun İslamcı varoluş tezahürleriyle hiçbir alakası yoktur) aynı zamanda onu var eden poetik kudrettir (bu vaadi okuruyla paylaşarak kendi okurunu yaratması ve bunu görmesi). Zaafın kudrete nasıl dönüştüğünü anlamak için, şairin hakikatinin aynı yerden nasıl beslendiğini anlamak gerekli.

Bir Vaat Olarak Şiirin Kayıp Hafızası

Bazı şiirler okuruna daha ilk dizesinden itibaren başka bir şiirle birlikte okunma ihtiyacı hissettirir. Gelgelelim Bloom'un deyişiyle, "birbirini doğuran şiirler tezinin geçersizliği"nden¹¹ ötürü değildir bu durum. Hakeza şiirler birbirlerine benzedikleri için de değildir. Daha çok birbirlerini tamamlamış gibi algılanan, birbirlerinin kayıp hafızalarıymış gibi duran şiirler oldukları içindir bu. Birbirini yanlış olarak çağıran hafızalar, bir süre sonra birbirine eklenerek okunur. Öyle ki, önemli olan artık birbirlerine benzeyip/benzemedikleri değil, birbirlerini hangi hafızayla hatırlattıkları, düşündürdükleridir. Cahit Zarifoğlu'nun "Berdücesi"nden, bir kayıp vaat olarak "Mona Rosa"dan, daha baştan bir belirsizlikle kendini tahkim eden "Üvercinka"dan söz ediyorum.

muhafazakârlık, (Aydınlanma karşıtlığı üzerinden) değişim karşısında kültürel ve siyasi bir tutuculuk olarak alınırsa, bu durumun pekâlâ bazı seküler siyasi çevrelere de uygulanabilir olduğu görülecektir.

9 Orhan Koçak, *Bahisleri Yükseltmek* (İstanbul: Metis Yayınları, 2011), s. 24.

10 *Poetik müsamere* kavramını şunun için kullanıyorum: 1950-60'larda plastik sanatlarda, öyküde ve şiirde ortaya çıkan özgüven, kendini yaratma deneyimi, zirve zamanını görmüştür. Dönemin edebiyatçıların (şair ve öyküçülerin) daha sonra modern edebiyatın en özgün yapıtlarını ortaya koymaları nedeniyle, bu dönemi bir özgüven ve kabiliyet patlaması üzerinden, "poetik müsamere" dönemi olarak kavramsallaştırmak istedim.

11 Bloom, s. 47.

Sezai Karakoç'un "Mona Rosa"sı gibi, Zarifoğlu da bir 'yok kadın', 'kayıp kadın' üzerinden kurar şiiri. Ne var ki, "Mona Rosa" şiirinde tanımlı, ama kaybedilmiş, ulaşılmamış bir sevgili varken, "Berdücesi"nde ulaşılmak istenildiğinden şüphe edilen, aynı zamanda varlığının, varoluşunun tüm gayesini ifşa etmeye yarayan bir kadın vardır. "Mona Rosa", okuru özne kaybına uğratmaz. Okur kendini tanımlı, ama imkânsız bir tutkunun şahitliğinde bulur. Şiir, okurda belirsizlik uyandırmaz, en fazla uzak bir sevgili ismi çağırıştırır. Öte yandan, Zarifoğlu'nun "Berdücesi" şiiri, Cemal Süreya'nın "Üvercinka"sıyla birlikte okunmalıdır daha çok. İkisinde de bir yabancılık var zira. Bu şiirler kendini okura kapatarak tanımlanamayan, anlamlandırılmayan bir kayıp öznenin, bir *hayalîleşmenin* üretimine dönüşüverir. Kaybetme ihtimalinin ziyadesiyle arzulandığı bir durum vardır.

Zarifoğlu yazılarında okurlarına ve genç şairlere Karakoç ve Necip Fazıl'ın önemine dair telkinlerde¹² bulunur. Ne var ki, erken dönem şiirinin aslında İkinci Yeni şiirine eklemelenmiş olduğu söylenebilir. Elbette onun itimat telkin eden modern dilinin bir mümin, bir inanç adamının dilinde yeniden hayat bulması, Karakoç'un şiir pratiğinden sonra yeni kuşak şairler için önemli olmuştur. Zira Zarifoğlu, geleneğe prim vermeyen yeni şiiri hemen algılamıştır. Süreya'nın sözünü ettiği Türk şiirinin "oto finansmanı"¹³ olarak kendi şiirini kurmak yolunda, daha baştan İkinci Yenici doğmuş (özellikle Cemal Süreya ile Ece Ayhan) bazı İkinci Yeni şairleri gibi, Zarifoğlu da Süreya ve Ayhan'ın şiire özerk ve hükümler bir yerden girmiş olmalarına¹⁴ benzer bir şekilde, özerk bir hattan dâhil olmuştur bu "yeni" şiire.

Bir Varolma Sahteliği Olarak: Üç kadın / Yok kadın

"Berdücesi" şiiri, Cemal Süreya'nın mottolaşan ifadesiyle, "kelimeye dayanmış"¹⁵ bir şiirdir. Sanki yanlış dizilmiştir ve bundan

12 Zarifoğlu, "Sezai Karakoç'un şiirine duyulan hatırı sayılır ilginin nedeni, sistemli şekilde reddedilen, unutturulmaya çalışılan ecdat mirasına duyduğumuz özlemdir. (...) Solun, başta Necip Fazıl bütün bizlere uyguladığı deveküşü boykotu bu açıdan da değerlendirilmek gerekir." diye yazar. Cahit Zarifoğlu, *Yaşamak* (İstanbul: Beyan Yayınları, 2011), s. 136.

13 Cemal Süreya, *Toplu Yazılar I* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000), s. 81.

14 Koçak, *Bahisleri Yükseltmek*, s. 23.

15 Cemal Süreya, *Folklor Şiire Düşman* (İstanbul: Can Yayınları, 1992), s. 23.

ötürü tuhaf, artistik bir “sahtelikle” başlar: “dehşetli üşüyor / ansızın gözbebeklerinden alaturka kurtulmuş / yoksa saçları bütün saçları dünyaya akıyor”. Daha baştan içselleştirilmiş bir sahtelik, yüksek giriş, okuru baştan itibaren kendi şiirine dâhil etmeme arzusu belirir. Buna karşın, uyandırdığı merakla devamındaki “bütün azaları kirlenmiş” dizesiyle de okurun ilgisini bu şiirde tutmayı sağlar. Ama bu kez bir farkla: “alaturka kurtulmuş” olamayacaktır, şiirin sonunda okurun elde edeceği hissiyat ya da düştüğü yeisten kazanacağı bir içselleştirme toplamı. Muğlak ve belirsiz bir yerden başlayan dil, şehrin sahteliğinde kaybolan bildiğimiz o safraya akar: “aksaray’da ve üç kulaç derinde”. Yani kaybolan bir yerde, bir kirliliğin içinden süzülerek bir arınmaya doğru sürüklenir. Bazen anlatıdan kopan imgeler kendi bağlamından özerkleşerek bir sahne oluşturur: “kızlığından tavşan dokunulmazlığı bir sahne mutlaka / ve galiba / karnının bir bölümünden sonsuz ürperiyor”. Bir kötülükten, kaybolmadan, kirlenmeden yola çıkan bir “arınma” düşüncesinden söz edebiliriz. *Kötü*nün hakikatle ilişkisini Badiou şöyle tarif eder:

Kötü, çoklu varlığın bir biçimi olarak tanımlanabiliyorsa, o zaman *iyi*’nin kendisinin (olası) sonucu olarak ortaya çıkıyor olmalıdır. Yani: Ancak hakikatler varolduğu için ve bu hakikatlerin öznelere olduğu ölçüde *Kötü* vardır.¹⁶

Bu şiirin üç ayrı bölümünde üç ayrı “hakikat öznesi” kadın vardır. İlk (a) bölümünde “aksaray’da ve üç kulaç derinde / beklemek daha başka sırtüstü yatıyor / bütün azaları kirlenmiş” dizeleriyle İkinci Yeniciler gibi şiirine 1960’ların şehir merkezlerinden biri olan Aksaray’ı, bir kötülük olanağı olarak seçer.¹⁷ Şehri bir kötü-

16 Alain Badiou, *Etik* (çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları, 2004), s. 66.

17 İkinci Yeni’de ve özellikle sonrası toplumcu şiirde, şehir, hep kötülük gerekçesi oldu. Sözelimi İsmet Özel, “*Celladına Gülümserken*”de “şehrin insanları, şehrin insanları, şehrin/ bozuk paraların insanları, sivilcelerin” diyordu. 1970’ler toplumcu şiirinde şehrin kötülüğüne karşı bir politik/ ideolojik cevap varken; İkinci Yeni’de çok daha cılız bir sol angajman üzerinden beliren, daha ziyade modernleşme sancıları çeken, geç şehirleşme ve onun ötekileştirici sorunlarıyla mücadele eden, sınıfsal çelişkilerin henüz belirginleşmeye başladığı, daha çok yenilmiş insanlar vardır. Devlete ve onun ideolojik kurumlarına omuzlu cevaplar verebilecek kudrette insanlar değillerdir, henüz bu insanlar. Turgut Uyar Anadolu toplumsallığı terk edip, bireyin daha güçlü olduğu, toplum ve töreyle çatışan bireyin sıkıntularını anlatsa da, 1960’lara dek Kemalist demesek de, “Atatürk devrimleri” fikrine bağlı bir şairdir. Cumhuriyet’in kurucu değerleriyle ➤

lük etiği, dolayısıyla *iyiyi* işaretleyerek, melankolik gerilimin itiraf edilmeyen anlamı olarak şiire sokar. Kaybolma aynı zamanda hürriyet bahşedici bir mekâna dönüşmüştür artık: Kötülük üretiminin habis merkezi. Buradaki tanımlı muğlak özne, öteki, sevgili olunmayan, şehrin tüm kötülüğünü, organik bedenın “bütün azalarını” kaybettiği ya da çözüldüğü, bundan ötürü de organik olan bedenın giderek inorganik/plastik olana dönüşen bir bedenliliğe doğru evrilerek, yaşayan bedenliliğın anlamdışıllığa terk edildiğini görürüz: Bedenin, “bütün azalarını” yitirmiş olana, hükümsüz olana, kırılğan bir arzunun parçasına dönüşmesi. Dizeler giderek bu ‘sırtüstü bedenliliği’ tanımlamaya başlıyor, biraz alaycı-buruk: “delikanlı kucaklardan hoşlandığı kadar / derin yataklarda anlaşılmiş / haydarpaşadan binip kurtalanda / trenden iner gibi bir kız”. Yani bir özgüven tazeliğında, huzurlu, her şeyin farkında, izlenildiğinin de. Başkalarının muhayyel nesnesi, kaybedilmiş hazzın öznesi olarak.

İkili önermelerin sağlamlığı, bu kez mekânsal kurulum: “Haydarpaşa-Kurtalan hattı”. Bu kez Batı’dan (Aksaray’dan) Doğu’ya (Kurtalan’a) bir gidiş ihtimali vardır, ama dönüş ihtimali yoktur. Zira Aksaray’da kaybolan kız, “Kurtalan’da iner gibi” yapan, ama oraya gitmeyen bir kayboluş imgesi olarak anlatılır. Haydarpaşa ve Kurtalan bir analojiden ziyade, kayıp bir ittifakın mekânlarıdır artık. “Bütün azalarını kaybetmiş” bir kadının Kurtalan’a varması, tersine

(pozitivist, seküler) düşünen bir zihin coğrafyasının hâkim olduğı dönem 70'lere kadar sürmüştür. Turgut Uyar’ın insanları daha ziyade; şehre yeni göçmüş, yarı köylü ya da henüz kentli kişilerdir. Ece Ayhan’ın şiir kişileri de benzer şekilde bu yenik, bugun insanlardır: *gece çamaşırıcısı kadınlar, emeği eline verilen oğullar, fahişeler, güllabici odunlarla dövülenler, ortaokulu terk eden çocuklar*, varoşlarda oturan politik bilinci olmayan gariban takımı vs. Cemal Süreya’da kimi zaman “işçi/emekçi kadın” olarak karşımıza çıksa da son tahlilde yoksullar, örtük, korkak ve giderek silikleşmiş muhalif özneler sarar etrafınızı. Toplumsal ilişkilerdeki çelişkiler, sınıfsal problemler, şehrin tekinsizliği ve heder olan, ziyan edilen hayatlar toplumunda şehir, “hakikat etiği”nin kötülük kanaatlerine yenik düştüğü bir merkez olarak şiirde yerini alır. 70'lere doğru İkinci Yeni şairleri, bu kez toplumcu bir şairden çok, Orhan Koçak’ın ifadesiyle “Kemalist çerçeveden sıyrılarak, ilerlemeci, reformcu bir ilgi” geliştirirler. Buna mukabil, İkinci Yeni’ye “yeterince toplumcu olmadığı” için yapılan saldırıların sahipleri ile sosyalist-devrimci kuşak arasında tuhaf bir uzaklık olduğunu görürüz. '68 sol hareketinin (THKP-C) liderlerinden Hüseyin Cevahir’in, 1968 yılında Eşber Yağmurdereli’nin çıkardığı *Yeni Eylem Dergisi*’nde İkinci Yeni üzerine yazdığı olumlu yazılar bugün bile itibar edilecek tespitlerle doludur. Genel olarak 70’ler toplumcu-gerçekçiliği, edebiyatın poetik ve estetik alanıyla bir çatışkı halindeydi: Kaba bir halkçılığın, sloganik-süfli bir edebî hazcılığın tavan yaptığı yıllardı.

determine edilebilecek bir durumun tuzağına çeker bizi. Zira Haydarpaşa'dan binip Kurtalan'da "iner gibi" yapan kadın, kaybolma arzusunun karşı öznenin sosyolojik olarak yanlış serüvenini işaret eder. 1960'lar Türkiye'sinde kaybolma, izini kaybettirme ve hürriyet mekânları Batı'ya (merkeze) yapılan "kaçışlar", "göçler" için söylenebilir. Bu açıdan Kurtalan, bir kaybolma sahteliğinin, sosyolojik açıdan diyalektik yanlışın müstakbel mekânı olarak tanımlanır, ama gerçekleştirilmez. 'İner gibi' hiç gerçekleşmeyecek diyalektik arzusunun kaybı olarak şiirdeki yerini alır. Bir "delikanlı kucak" olarak "haydarpaşadan binip", gene başka bir "delikanlı kucak" olarak "kurtalanda / iner gibi", bedeninin "anlaşılmasının" mutlak "derin yataklarda" tüm o melankolik savruluşunu, bağlamın atfettiği anlam kaymalarıyla yeniden elde eder. Ve Kurtalan, ikilikçi kategorilerin olanağıyla Haydarpaşa kadar bir kaybın besleyici "anlam dışılığın nostaljik göstereni"¹⁸ olarak şiirde yer açar kendine. Ayrıca Haydarpaşa-Kurtalan Expres hattı, âdeta 'gitmek' fiili için tanımlanan klişe bir imge düzeneğinden öteye geçmez. Bu anlamda Haydarpaşa, şehrin girişi (dolayısıyla kaybolmanın, kötülüğün), kapısıysa; Kurtalan, kaybın, heder olmuş hayatın, ziyan olmuş hayatın son tiradını atacağı, çıkışın olmadığı nihai bir nokta olarak tasavvur edilebilir. Böylece, mukadder olan şeyle bağlar Zarifoğlu, tüm bu simgesel düzeneği: İstanbul'da (muhtemelen) pavyona düşmüş bir kadın (bütün delikanlı kucakları dolaşmış bir konsomatris ya da) jübilesini elbette bir kasaba pavyonunda (bir niyet olarak şimdilik ve gerçekleşmeyecek bir "asla") yapmak isteyecektir. Kurtalan, kötü yola düşmüş, bütün "delikanlı kucak"ları dolaşmış kadının gideceği son yerin olası simgesel mekânıdır sanki.

Tüm bunları dışarıdan izleyen hâlin giderek yarattığı başlangıçsızlık, eksiklik hissini Zarifoğlu tarafından son bulacağı, bölümün sonlarına doğru söylenir: "bunca tanışıklığımız varken / sana dair / bana söz düşmüyor eğer düşerse / benimle kutsaldır". Kendisiyle başlayacak olan kutsallık, gücünü kendine içkin olan imge-arzunun mirasçısı olan melankoliden alan şair miti ve onun hiç tükenmeyen ego'su. Karşılaşacağı insanlarda ileride hatırlanmasını muhakkak istediği bir şaşkınlık, bir davranış ya da mutlak bir iz; unutulmayı engelleyecek bir tavır gösterir.

Kendisinden etkilenen genç şairlerle karşı hiç "cömert" değildir Zarifoğlu. Okurlara mektuplarında -ki bunların çoğu genç şairler-

¹⁸ Julia Kristeva, *Kara Güneş* (çev. Nesrin Demiryontan, İstanbul: Bağlam Yayınları, 2009), s. 123.

dir, ya da şair adaylarıdır- öfkeli, cüretkâr telkinlerde bulunur. Ama asla müşfik bir baba edasıyla konuşmaz onlarla, çünkü yaydığı hâlenin farkındandır. Bloom’u hatırlayalım:

Cömertliğin işin içine girdiği yerde, etkilenen şairler daha düşük seviyedeki ya da zayıf şairlerdir; cömertlik ne kadar çok olursa sürece dahil olan şairler de o kadar zayıftır.¹⁹

Kendisiyle kurduğu kutsallaşma eğilimi psişik bir sıkışıklık olarak da okunabilir. Bu aynı zamanda dünyevi bir kutsallıktır. Kutsallığı kendi üzerinden sağlama gayretinin ona sağlayacağı dünyevi kudret, seküler bir kutsallık olanağı sağlayacaktır. Bilerek, metafizik-dışı, sonlu, yitimli bir kutsallık arayışında fırlatır geleceğe doğru yitimli kudretini. Tipik Tanrı-şair tavrıdır bu aslında. Şair miti içinde kabul edilebilecek bir varlık kurulumu denebilir buna. Gücünü inançtan alan bir kutsallık değildir bu; şair kudretinden, toplumsal pragmanın üretimlerinden, ideolojiden, politik özne kurulumu ile tahkim olan bir kutsallıktır. Bir tür narsizmi de eklemeli bu kutsallığa: Bir fani olarak inancın dışında, ama inanca dair söz söylemeyi başarmış bir “şair kurnazlığı” denebilir. Bununla şiirdeki seküler fikri bertaraf etmeyi amaçlamış da olabilir. Tam da bu yüzden şair, modern toplumun nihilist yanlarını, kaybolan bireyin dünyevi özlemlerini, kaygılarını tartımlar bir miktar. Bu izlenimleri dağıtmak, kayboluşa müdahale etmek adına, “kendisiyle kutsal” olunabilecek bir rabıta oluşturma gayretine girer. Kendisi olmasa kutsallaşamayacak, inanca erişemeyecek, kutsalla buluşamayacak, müminleşemeyecektir. Tüm bunları böyle algılamak mümkündür. Ancak kendisinin dokunmasıyla sağlanabilecek bir inanç koridoru, bir rabıta oluşacağını düşünür. Kendi kendine hayran kalmış, bir miktar kendini kutsamış bir şair tipi çıkar ortaya. Kendine dair oluşturduğu bu “dünyevi kutsallığa” vurgu yaparak bir miktar inanç dışı kılmaya çalışır bulunduğu yerde. Kendi kutsallığını âdeta seküler ve negatif teolojinin içine fırlatır, cılızlaştırarak kuvvetlendirir varlığını. Hatırlayalım, neydi Şeyh’in müritlerinde soyulaştırdığı kazı? Kuvvetten gücünü alan bir zayıflık (hiçliğe erme) iradesi mi, yoksa zayıf bir yerden (varlığın geri çekilmesi) sağlanan kudretin muzafferane büyü mü?

İkinci (b) bölümünde, birinci bölümdeki kara kadının, öteki olan ve herkesi dolaşan öznenin yeri bu defa kendisinde oluşan hislerle yeni bir kadına evrilir. Bu başka bir kadındır. Ya da bundan söz

¹⁹ Bloom, s. 68.

edildiği andan itibaren, kendi olmayan bir kadın olarak sürekli değişen bir özne zuhur eder: “senin kır çiçekleri ayarında laleliğin //... sendeki santa luçiya gözleri”²⁰ gibi bir eşleştirme, bir ünsiyet kurma gayreti, giderek muğlak olandan, sevgili olma ihtimaline evrilen, arzulan bir kadın imgesi. İkinci (b) bölümün giriş kısmındaki, “yaratılmanın bir yoksulluğu da gereklilik / bir de / öğünmüş gibi değil oysa kuşların / ikimizi gece yirmi dört cephelerinde gözlemesi ustalıklı / yüzde yüz bir tanımazlık sorunu” dizeleri şiirin dışında kurulmuş gibidir. Evet, şiirin içindedir, ama sanki şiir kişisine odaklanmış bir şiir olmadığını, bir başkalık, yabansılık olabileceğini göstermek istemektedir. Şiiri bazen kendisinin dışına çıkartarak bir “kayıp-iç”²¹ yaratır: Başka bir şiir parçasının yanlışlıkla ama tam da bu yüzden sahiden bir doğrulukla karşımıza çıkması durumu. Elbette bunu, okuru şiirin dışına çıkarmak için de yapmış olabilir. Bu şiirdeki kusurlu algı, okurun bazen bir aşk şiiriyle karşı karşıya kaldığı hissine kapılmasıdır. Belki de şiir ucu vermek adına okuru dışarıda tutma isteğini önemsemesinden olacak ki, şiiri zaman zaman okurun algısındaki işlevselliğe aykırı yerlere sürükler. Böylece, bu bölüm, daha ziyade okurun alımlamasını işlevsizleştirme deneyimine dönüşür.

Üçüncü (c) bölümünde ise kadın artık arzusunu dışa vuran gizli bir özneye dönüşür: “saygılı dudaklarınla yarıştım / ince bir ilgi yaşadım kıvranırlarında //.. / yürek safındayım sen bin mil uzaktan koska”. Buradaki “sen”, uzakta olan, ulaşılamayacak olana duyulan şahsi teolojik bir endişenin dışavurumu gibidir: Kıymetli bir hissiyata ulaşamamanın füsunkâr hüznü belirir âdeti; uzak, nemli bir ara bölgede.

Şiire Garip’le giren gündelik hayat ve gündeliğe dair o anonimleşme söylemi, Zarifoğlu’nun şiirinde de vardır: “lalelide otobüse biniyor / kim bilir nerede oturuyor”. Orhan Koçak’ın deyimiyle, bahisleri yükseltirken, her onulmaz kumarbaz gibi gözünü kaybın büyüklüğüne dikmiştir;²² o kayıpta kazanmış olacaktır, ya da doğrulanmış: “hep blek börd gözdeyiz / sıra kimin / benimse- rölans”.

20 Meşhur şarkı Santa-Lucia’yı önce kim kullanmıştı şiirinde? İsmet Özel mi, Zarifoğlu mu? Elbette Zarifoğlu! Yabancı özne kurulumu, bir yabansılık, bir artistik özne arayışı her zaman vardır, şairlerde. Santa Lucia, bu özlemin bir parçası olarak, bir miktar sestten aldığı güçle, dekoratif bir eklentiden öteye geçmez her iki şairde de.

21 Berat Açıl, “Kayıp-İç: Dışarıda, Metin Kaygalak Şiiri Üzerine”, *Virgül Dergisi* 106, (2007): 17-20.

22 Koçak, *Bahisleri Yükseltmek*, s. 24.

Bu yüzden şiirin en kazanımlı yerinde bilerek çeker bir *rölans*: bir bekleme, kıvam bulma, kapı aralama gayretine dönüştürür. Artık kaybetmiştir o. Bilir kendinin olamayacak olana razı gelerek; nereye gideceğini bilmediği ve üstelik bunu sanki bilmek de istemeyen bir ‘takipsizlik merakı’ üzerinden; sadece bununla kalmak, bu arzuyla, bu kayıpla elde edeceği o melankolik, o hükmünü kaybetmiş sancıyı arar.

Onun korkuyla kaybettiği şey, o melankolik özne arayışında vücuda gelir: “bunca çıldırdım hem ilgisiz / koridor görüp ölüyordum / çizmeli tülbentli kız”. Zarifoğlu, “tülbentli kız”la birlikte, ilk iki bölümde anlattığı “bütün azalarını kaybetmiş” olan; şehrin sahteliğinde kaybolmuş, haram edilmiş bedeni, kayıp kızları anlatmıyor artık. Giderek şiir, kaybettiği, ulaşamadığı kıza aramaya çıkar. Ve şiir, “tülbent”²³ kelimesiyle, iffetli bir metaforla geri döner, ama bu kez modern dünyanın tamamlayıcı parçası bir olan “çizme”yle. 1960’ların başında tanımladığı “tülbentli kız” metaforu, aslında onun seküler dünyasının ahlakçı yanının bir parçası olarak okunabilir. Her ne kadar kayba gözünü dikmiş, melankolik olanı, heder olanı merkeze almışsa da, şiirde üçüncü kez kurduğu öznenin kaybolmasına razı gelmez. Kaybı mutlak ve mukadder olan şey’le bağlama gayreti ve telaşına düşer âdeta Zarifoğlu. Bu açıdan “tülbentli kız” onun sadece dindar kimliğinin bir parçası olarak şiirde yer bulmaz. Aksine bu durum tam da dile geldiği, seküler zihnin lapsusu olarak girer şiire. Negatif teolojinin olanağıyla söylersek, burada, “tülbent” dinle ilintili bir değeri değil, seküler olmayanla ilgili bir değeri temsil ettiği için dinsel olanı değil, dünyevi olanı işaret eder. Bu açıdan, şiir tinsel olarak seküler bir zihin evreniyle örgütlenen kelimeler kadrosuyla örülürken, son kertede ideolojik bir tavırla dinsel olana evrilme gayretine dönüştür.

Zarifoğlu ilk iki bölümde anlattığı, revnakları alınmış, ışıltısız kadınları üçüncü bölümde ‘tarif edeceği’ “tülbentli çizmeli kız” a tahvil eder. Bunu yaparken “tülbentli kız”ı tahkim eden bir değer katma eyleminin yazgısal bir parçasına dönüştürür. Üç ayrı kadından ikisini *harçayarak*, iffetli kıza daha güçlü kılmak adına, malum dü-

23 “Tesettür Türkiye İslamcılığının ‘siyasal’ gündemine 1970’lerin sonlarında girmeye başlamış, küreselleşen siyasal İslamcılığın sembolü olarak görünürlük kazanmıştır.” Elifhan Köse, “İki Düz Bir Ters ya da Paralel Evrenler”, *Birikim Dergisi* 276, (2012): 40. Tülbent ise daha çok kırsal örtünme tarzıdır. Bunu tersine çevirerek bir modern araçla (çizme) kentli kılar Zarifoğlu. Böylece İslamî iffetin, ahlakçılığın küresel sembolünü de çok erken farkına vararak şiirinde kullanmış olur.

şünceyi fırsat bilerek kullanır. Fırsat bilerek, zira şiirin güçsüzleştiği yer tam da burasıdır: Yazgısal olarak ziyan olan başka hayatların güçlü bir imge için heba edilerek kullanılması fırsatını yakalar ve şiirin cılız, zayıf olan özneler üzerinden sağladığı gücü; daha güçlü, bir özne arayışı (“tülbentli çizmeli kız”) metaforuna teslim olarak, şiirde yakaladığı fırsatı doğru kullanmayarak zayıflatır. Orhan Koçak, Enis Batur üzerine yazdığı “Kendi Talihiyle Karşılaşması” başlıklı yazısında aktarır:

Bir denemesinde “seyrek fırsat” diye bir düşünceden söz etmişti Enis Batur: Sanat uzun, hayat kısa, özdeyişinin Latince orjinalinde tamamlayıcı bir üçüncü kısım olduğunu bilmiyordum, diyordu, okuyunca donup kaldım: Sanat uzun, hayat kısa, fırsat seyrek.²⁴

Bu şiirde de şair önüne çıkan bu “seyrek fırsat”ın hakkını verdiğini zanneder. Tam da güçlü bir imgeye dönüştüğü için “tülbentli çizmeli kız”, biterken, giderek şiirin en zayıf yerine doğru ilerler. Birçok şairde olduğu gibi, bu kez de Zarifoğlu, önüne çıkan bu “seyrek fırsat”ı ‘doğru’ kullanamamıştır.

Zarifoğlu, bile isteye kavuşmamayı “lâleliden otobüse biniyor / kim bilir nerede iniyor” derken, uzak kalmayı ya da kaybetmeyi daha baştan görerek ve böyle olmasını bir kumarbazın kaybetmeye duyduğu hazla âdeta istiyor gibidir. Sanki bu dizeyle Cemal Süreya’nın *Üvercinka* şiirindeki “Lâleli’de dünyaya doğru giden bir tramvaydayız”²⁵ dizesinin sağladığı o kuvvetli eksiklik, kaybolma hissini daha bir güçlü kılmak adına âdeta tahkim eder. İkisi de bir kaybolmaya, nereye gittiği belli olmayan bir yere doğru ilerler. Bu şaire iyi geldiği kadar, okurun ilgilendiği kayıp özneyi de kuvvetlendirerek yeniden ilgi odağı yapar. Zira okur, tam da burasıyla ilgilenecektir: Giderek kuvvetlenen kaybın, muzafferane bir zayıflıkla geri dönmesi... Sezai Karakoç, *Dişimizin Zari*’nda şöyle not düşer:

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

24 Sezai Karakoç, *Edebiyat Yazıları II* (İstanbul: Diriliş Yayınları, 1986), s. 27.

25 Süreya, *Sevda Sözleri*, s. 43.

neo-realist akımdır), Lâleli'den çıkar yolculuğa, tramvayla, ama dünyaya gider.²⁶

Her bölümde okur biraz daha yaklaştığını zannettiği personadan ayrı düşecektir. Zarifoğlu bilerek tam alışılacak noktada, özneyi yeniden unutarak döner şiire. Gene de okur, son kozunu oynayacağını hatırlatarak, şairinden iyi bildiği bir şeyi yaptırır ona: kendi potansiyelini, bir temrine çevirerek (her üç bölümde aynı kadını farklı algılarla yeniden kurarak) tekrara ve hatırlamaya dönük bir imgeye dönüştürme gayretine girişir şair. Hatırlamayla tekrarın bağı en iyi Kierkegaard kurar: “Tekrar ve hatırlama aynı harekettir, ama zıt yönlerde. Çünkü hatırlanan şey olmuştur, geriye doğru tekrarlanır; oysa gerçek tekrar ileriye doğru hatırlanır.”²⁷ Tekrar bir “içkinlik” değil, “aşkınlık”tır. Zarifoğlu bu şiirdeki kayıp kadını geleceğe fırlatarak saklar, o geleceğin kaybidir, geçmişin değil. Tersini de söyleyebiliriz: “kurtalanda iner gibi” geriye dönme fikri, tuzak bir hatırlama sahteliği olarak da düşünülmüş olabilir.

Poetik Kefaret

Zarifoğlu'nun, poetik olarak Sezai Karakoç ve Necip Fazıl Kısakürek'e olan uzaklığı, kendi şair mitinin dengeleyici, muhafazakâr güç arayışının bir parçasıdır. Şiirsel akrabalık açısından bu iki şaire olan uzaklık; kurduğu ünsiyet, politik ve ideolojik bir yakınlıkla kapatılabilir ancak. Onun ideolojik tavrı ile, ferahfeza bir aydınlığa açılan poetik tavrı arasındaki fark hiçbir zaman kurtulamayacağı o “burallığa” içkin huzursuzluğun, melankolinin bir tezahürüdür. Başlangıç dönemi şiiri ile ideolojisi arasındaki büyümlü uzaklık; şiirde gelenek karşıtı poetika ve tarihsel süreksizlik izleriyle kurduğu dünya ile siyasi muhayyilesinde ve ideolojisindeki tarihselci, medeniyetçi/gelenekçi tutum, onu anlamının dayanılmaz kefareti- ne dönüşüyor. Oysa Zarifoğlu, tam da bu siyasi prangadan azade, özerk bir yerde kuruyor şiirini başlangıç evresinde. Ve İkinci Yeni evreniyle ziyadesiyle ilintili modern seküler bir şiirdir bu. Birçok şair gibi, o da, siyasetin kefareti- ni şiiriyle ödüyor.

Potansiyel bir şair etkilenme diyalektiğini ilk keşfettiğinde, yani şiirin kendisinin hem dışında hem de içinde olduğunu ilk keşfet-

²⁶ Orhan Koçak, *Kopuk Zincir* (İstanbul: Metis Yayınları, 2012), s. 220.

²⁷ Koçak, *Bahisleri Yükseltmek*, s. 105.

tiğinde, kendi içinde hiç şiir kalmayana dek, şiiri tekrardan kendi dışında keşfetme gücünü (ya da arzusunu) bulduktan uzun zaman sonrasına kadar devam edecek bir süreç başlatır, der Bloom.²⁸ Zarifoğlu'nun "yaratıcı endişesi" şiirinin kurucu dışında uç verir. Bu şiirdeki dışsallık, şiirsel sürekliliğin yitimi gibi zaman zaman birbirinin devamı değilmişçesine duran dize yapıları, dizelerdeki mec-buri sesin okur için bir yol göstericiye dönüşmemesi; dizelerin birbirlerini basamak yapmaması ya da koruyarak ilerlememesi; şiirde bir ahenk tutturma ya da şiire musallat olabilecek bir sesin eşlik etmemesi; şiirin tam da kendini riske ederek kurması, yani kendisi için mukadder olan bu kaybın giderek bir kazanca dönüşmesi hâli. Böylece şiir asıl tahripkâr yanını ilerleyen karanlığına borçlu olduğunu gösterir bize: "kana bulanmış bir yürek / bir etek serüveni / sonuç zavallı ilkbahar giyotinleri / güneşin ilgisiz damarlarıyla yapayalnız bir keder". Kendi muhtemel kırılma noktasının ihlal edici doğasını, göz alıcı sahteliğine olan muhtemel hayranlığı çok rahat elde eder. Okurun dirayetsizleşen ruhunu 19. yüzyıl burjuva bireyine özgü bir mahremiyetle²⁹ fırlatır. Zarifoğlu'nun tekinsizliğine karşı, şiirinin tahkim ettiği irade arasında modern yanlarının mahut etkileri vardır. Geçici olarak onu ele geçiren şeyin, ideolojik tutum olduğu söylenebilir.

Bir İmkân Olarak Seküler Şiir

Romantik poetikanın ve İslami alegorilerin eleştirisi içinde değerlendirilen okuma biçimlerine itiraz etmek isterim.³⁰ Zarifoğlu'nun dışsal görkemini ve anti-Batıcı yanını devralan genç kuşak İslamcı şairler esasen seküler bir şiir kurduklarını düşünmelidirler. Bu açıdan baktığımızda, Zarifoğlu'nun yarattığı etki aynı zamanda seküler bir etkidir. Bu onun kendine rağmen kurtulamadığı bir şeydir. Bu durum onun şairliğinin sekülerliği anlamına gelmez. Ama

28 Bloom, s. 64.

29 Boyn, s. 203.

30 Zarifoğlu'nun arkadaş çevresince aktarılan hatıralar ya da tanıklıklarda; 60'lar Türkiye'sindeki Maraş Lisesi yıllarının algı biçimi şöyledir: Daha ziyade taşra münevverlerinin şiir okuma ve tahlil etme kabiliyetinin, giderek, kent entelektüellerine yenilmesiyle ortaya çıkan iki tür Zarifoğlu algısından söz etmek mümkün. Kent entelektüelleri daha çok romantik (bir miktar da İslamî) poetika üzerinden bir algı oluştururken İslami alegorilere karşı algıyı ise daha çok bu taşra münevverlerinin dillendirdiklerini görürüz.

modern şiir dışsal olanın, kurucu dış'ın, dünyevi olanla birlikte kurulduğunu, birlikte yürüdüğünü gösterir.

Zarifoğlu yazılarında ve mektuplarında inatla ütopyik ve ideolojik bir Müslüman hayat çizer. Ve bu hayatı birtakım aktörler (Kısakürek, Karakoç) üzerinden de tahkim etmeye çalışır. Sanki şiir için Müslümanlık, Zarifoğlu için, varoluşsal bir rutin gibidir: İdeolojik bir gayretkeşin poetik sıkışıklığı. Şiirindeki büyüleyici tesirin asıl gücünü bu sıkışıklığa borçlu olduğunu düşünmeyi ihmal eden tavır takınır. Bu sıkışıklık tipik Doğu aydınında gözlemlenebilecek bir sıkışmadır. Ne oralı ne buralı olamamışların; itiraz ettiği Batı'ya kafa tutacak kudreti bulamayıp, hâsılı kendi değerlerinde kıvama bulma gayretiyle yeni bir olgunluk kurma arzusu ve geleneğe bağlı toplumlardaki modernlik problemlerinin o dayanılmaz “fikre geç kalmış bilincin”³¹ yarattığı kültürel şizofreni. Bunun en kristalize örneği şüphesiz Cemil Meriç'tir:

Evet belki Spinoza olamazdım. Ama Batı yalnız Spinoza mıdır? İnsanlara kalbimin bahçesinden çiçekler devşirdim. Ve kucağımda çiçekler kollarımı çaldım. Açılmadı. Coğrafi kader, biyolojik kader, sosyal kader. Bunların bir tanesi benden çok daha kabadayısını felce uğratmaya kafi iken üçü birden çullandılar üstüme.³²

Belki de bunu örten bir perde olarak ideolojik tutumla şiirin değerlendirilmiş olması ya da gözlerini Müslüman dünyanın sancısına dikmiş bir siyasanın modern tezahürleri olarak şiirdeki yırtılmalara meyletmiş bir şair görünümünden söz etmiş oluyoruz. Esasen, onun tüm o romantik tutumunun, kayıp, soyutlaşmış, öznesi belli olmayan Müslüman dünya hayalindeki insanlar, yok-insanlar neredeler? Biz neden o insanları göremiyoruz? Ya da onun tanımladığı gerçek yaşam var mıdır? Biyolojik bir yaşamdan çok politik gerekçelerle kabiliyetlendirilmiş bir tutum belirir. Ona göre “modern şair” ifadesi ütopyik bir geleceğe fırlatılmış politik bir öznedir. Zira ondaki 20. yüzyıla dair “varoluşsal bulantı” (tıpkı Sartre/Camus'da olduğu gibi)³³ yeteneğe göz kırparak ilerler. Zarifoğlu'nun bulantısı varoluşsal düzlemde değil, daha çok akıl düzleminde. Onun kendiyi ideolojik olarak yan yana düşmeyenlere karşı her koşul altında politik olarak inşa ettiği ilişki biçimi; Martin Buber'in ifadesini kulla-

31 Daryush Shayegan, *Yaralı Bilinç* (çev. Haldun Bayrı, İstanbul: Metis Yayınları, 1997), s. 66.

32 Cemil Meriç, *Jurnal*, c. 1 (İstanbul: İletişim Yayınları, 2008), s. 129.

33 Boyn, s. 150.

nırsak “ben ve sen”³⁴ arasındaki türden bir ilişki değildir. Bu tarz bir ilişki, her birinin diğeriyle bütünlüğü içinde karşılaşmasını öngörür; bu her biri kendini tatmin edecek bir açıklama isteyen iki rasyonel aklın karşılaşmasıdır.³⁵ Son derece rasyonel dayanakları olan Zarifoğlu, belki de bu yüzden politik angajmanları konusunda bu denli radikal sözler söyleyebilmektedir. Bu tutum onun “ben ve sen” inşasını geciktirmiştir, “sen” yoktur orada. Zarifoğlu’nun, diğer bazı şiiirlerindeki İslami figürleri seçerken, varoluşsal sancıyı çekenleri (Eyüb Peygamberin Tanrı’yla ilişkisi varoluşsal bir ilişkidir) değil de daha çok politik meselelerin öznelerini (Filistin ve Afganistan üzerine şiiirleri) seçmesi de bundandır. O, irrasyonel insanı politik tahayyülünde muteber görmemektedir. Batı rasyoneldir, dolayısıyla onunla mücadele edebilmek için de rasyonel olmak zorundadır. Bir açıdan seküler şiiir poetikası etrafında, kendini gerçekleştiren bir şair için, doğru bir tavır olarak görülebilir bu durum.

1950’lerden itibaren ve İkinci Yeni’yle birlikte modern şiiir ağırlıklı olarak seküler bir şiiir etrafında toplandı. Sol şiiiri demeyeceğim, daha ziyade o dönem şiiirini tayin eden gücün neliği üzerine düşünmeye başladığımızda, daha sonraları toplumsal muhalefetin, dünya sol hareketleriyle paralel olarak Türkiye’de sol muhalefetin görünürlük kazanmasıyla bu şairlerin giderek sol cenah³⁶ içinde

34 Martin Buber, *Ben ve Sen* (çev. İnci Palsay, Ankara: Kitabiyat Yayınları, 2003), s. 47.

35 William Barrett, *İrrasyonel İnsan* (çev. Salih Özer, Ankara: Hece Yayınları, 2003), s. 79.

36 Cemal Süreya hariç, zira o baştan itibaren sosyalistti. Negatif realitenin şairi Ece Ayhan, kendi deyimiyle daha çok bir etikçi, Turgut Uyar ise 60’ların sonuna dek, Atatürk devrimleri fikrine bağlılık göstermiş biridir. Belki de şiiiriyle en toplumcu görünen ise Edip Cansever’dir. Ama ona gene de bir sosyalist denemez. Dönemin ruhu (DP iktidarı ve sonrası) göz önüne alınırsa, toplumsal muhalefetin temel argümanları daha çok halkçı, toplumcu modern ulus paradigmasıyla paralellik sergileyen bir tür sosyal-demokrasi özlemi gösteren tavrılardır. Dolayısıyla, olsa olsa demokratik özgürlük alanına dair özlem duyma, bir ortak yan olabilir. Kurtuluşçu-toplumcu yanın ortak olduğu söylenemez. Hatta nihilist-toplumcu bir algının olduğu, bulunduğu bile söylenebilir. Oysa biliyoruz ki, sosyalizm kurtuluş fikrine yönelik bir siyasi tavidir. Zira 1960’lardaki “varoluşçuluk” bunalımı ile nihilist-toplumculuk birbirine uyum sağlayan tavrılardır. Sosyalist olmak ise, olsa olsa bu şairlerin uzak yaşlarını bekleyecek bir yeni kimlik olabilir ancak: Turgut Uyar’ın Deniz Gezmiş’in arkadaşı çevresiyle kurduğu arkadaşlık ve onlara ilişkin bir şeyler yazma arzusu vs. Ayrıca, Sezai Karakoç, Cansever’in *Yerçekimli Karanfil*’ni “bir materyalist şiiir” olarak değerlendirir, sol duyumsayıştan söz etmez. Edip Cansever, *Gül Dönüyor Avucumda* (İstanbul: Adam Yayınları, 1994), s. 128.

görünmüş olmalarının ve öyle kabul görmelerinin; ayrıca bu şairlerin de bu duruma itiraz eden bir tutum göstermemelerinin onların sol şair olarak algılanmalarına neden olduğunu fark ederiz.

İkinci Yeni şairlerinin bu dönemin poetik atmosferinde yer alışı biçimleri ve temasları, en azından İkinci Yeniciler ile İslamcı şairler³⁷ arasındaki büyütlü ilişkinin varlığı (Karakoç ile Cemal Süreya'nın ilişkisi), poetik müsamerenin aktörlerini şiir lehine bir olumlamaya dönüştürüyor. Bu açıdan Zarifoğlu'nu İkinci Yeni'yle yakınlaştıran asıl şeyin İslamcı, ama geleneğe eklemlenmeyen bir seküler şair tavrı göstermesi, bu poetik müsamerenin bir yırtığı gibi görünmesine neden olmuştur. Zarifoğlu'nun İkinci Yeni'yle irtibatlandırılmasına sürekli karşı çıkması da, İkinci Yeni şairlerinin "sol bir şiir yazdıkları" görüntüsüyle ilintili değil, daha çok o günkü şartlarda dillendirilemeyen, belki de farkında olunamayan seküler dünyayla yan yana düşmeme gayreti olarak okunabilir. Zira İkinci Yeni şairleri pozitivist Cumhuriyet değerleriyle bir sorunu olmayan ve Latîni Türkçenin³⁸ çocuklarıdır. Neredeyse tümü Osmanlıca

37 "İslamcı şair" ifadesi bir karşıtlık olarak değil, ayrı bir siyasi kimlik olarak kullanılmıştır. Biz ne dersek diyelim, "sosyalist şair", "toplumcu-gerçekçi şair", "kadın şair", "Kürt şair" gibi adlandırmalar bazen zorunlu olarak kullanılmakta. Söz konusu şairlerin tümü aynı modern şiirin özneleri olduklarına göre, bu tasnifin nihai amacı bu kısıtlılık ışığında değerlendirilmelidir.

38 Latîni Türkçe vurgusunu şunun için yapıyorum: Osmanlıca'yı terk ederek yerine konan yeni harflerin kendisi de seküler zihin tasarımının bir parçasıdır. Köklerden uzaklaşmak, yeni bir ulus, yeni bir paradigma önerisidir bu. Latîni alfabesiyle 'kurulan' yeni Türkçe ulusal bir aygıt olarak, sekülerleşme arzusundaki 1930'lar Türkiye'sinin, kültürel-antropolojik sıkışmasına yeni bir çaredir de. Öyle ya, yeni bir sayfa herkes için 'temizdir'. Zira, geçmiş yok, dolayısıyla gelecek vaadi gücünü kendinden alarak ilerleyecek ve herkes "kendini yaratma" deneyimiyle konuşacak bundan böyle. Öyküde ve şiirdeki gelişmeler uzunca bir süre (1970'lere dek) edebî dili seküler zihin etrafında tutmuştur. Tanpınar'ı bu mevzuda istisna ediyoruz, zira o ta başından itibaren Batı edebiyatıyla yazdıklarının mukayesesinin farkında; yeni ve duru Türkçenin büyümesine kapılmadan, "ölü dil"ini terk etmeden yeniyi de göz kırpan bir yazar olmayı tercih etmiştir; oysa Dağlarca yıllar sonra, çok önceleri yazmış olduğu kimi şiirlerindeki Osmanlıca kelimeleri yenileriyle değiştirmiş, yeni paradigmaya 'bağlılığını' göstermiştir. Gene enteresan bir örnek olarak, Sezai Karakoç'un 1950-60'lar arasındaki yazı dili, makaleleri dikkatle incelendiğinde sekülerleşmiş zihinle kurulmuş bir dil evrenine sahip olduğu görülecektir: Yeni Türkçe kelimelerin büyümesine kapılmış, eski kelimeleri mümkün mertebe kullanmama gayretkeşliği göze çarpar bu yazılarda. Böylece Karakoç da, yazı ve şiir hayatının ilk evrelerinde Osmanlıcadan kopuk, dolayısıyla gelenekten, mirastan (bir süreliğine) kopuk, zorunlu olarak moderniteyle ilintilidir; ancak isterse öğrenebileceği "ölü bir dil" olmuştur "babasının dili".

bilmeyen yeni kuşaktandırlar. 1960'larda sağ entelektüel camianın kendilerini anlatacakları mecraları (*Diriliş* vb. dergiler) henüz yeni yeni oluşmaktaydı. Dolayısıyla bu pozitivist değerlerle mülhem İkinci Yeni'yle birlikte görünmek, ideolojik bir refleks gereği itiraz edilmesi gereken bir tutumu zorunlu kılmıştır.

Şöyle de izah edilebilir: Bir taraftan ideolojik mülahazalarla bezeli bir dimağ ve onun siyasal diskuru; diğer taraftan, laisizm üzerinden seküler Cumhuriyet'e intikal ettirilen dinsel kavramlar ve bu kavramların pozitivist aydınlanmacı/ilerlemeci atmosferle birlikte yarattığı yeni ulus-devlet teorisini tahkim eden kültürel atmosfer. Dolayısıyla şiir, Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında neredeyse bir "ulusal aygıt" olarak kullanılmakta, baştan itibaren seküler bir "ce-reyan" olarak algılanmaktaydı.³⁹

Carl Schmitt, pek çok ilahiyat ve siyaset kavramının ortak bir yapıya sahip olduğunu söyler: "Modern devlet teorisinin tüm kaydadeğer kavramları sekülerleşmiş ilahiyat kavramlarıdır."⁴⁰ Türkiye'de ortalama İslamcı aydın refleksi, siyaseten sekülerleşmiş ilahiyat kavramlarıyla paralel düşünür. Bunda devlet teorisinin kazandırmış olduğu kutsallığın payı büyüktür. Bu nedenle, İslamcı şairlerin 'İslamî şiir' yazmadığı ve yazamayacağı için 'seküler şiir' deme zorunluluğu çıkıyor öne. Modernitenin İslam'a kattığı öznellik ya da özerk estetik alan üzerinden düşünürsek; İslam'ın medeniyet tasarısının içinde kabul gördüğünü düşündüğümüz bir tür dünyevilikten söz edilebilir. Bu dünyevilik, gücünü tarihsel kopmalardan alan bir özneliğin parçası olarak çıkar karşımıza. Bu açıdan, Kant'ın sözünü ettiği "Saf din vicdana dayalı ahlaktan başka bir şey değildir"⁴¹ yargısının aynı zamanda seküler bir imkân doğurduğu düşünülebilir. Ne diyordu Talal Asad: "Modern vicdan seküler bir vicdandır."⁴² Zarifoğlu'nun şiirinde, çoğu zaman yazılarında dolaşan vicdan nasıl bir vicdandır? Gücünü tamamen din-

39 1911'lerde Millî Edebiyat'la başlayan "ulusal anlatı"nın, Cumhuriyet'in ilk dönemlerindeki Hece Şairleri'nin aruzu terk etmeleriyle ortaya çıkan Halk edebiyatına dönüşle başlayan bu yeni modernleşmenin, âdeti 'Yeni Türkçe'yi de bu "ulusal anlatı"nın bir parçasına dönüştürmesi, şiiri de bir ulusal aygıt olarak görmesine neden olmuştur.

40 Carl Schmitt, *Siyasi İlahiyat* (çev. Emre Zeybekoğlu, Ankara: Dost Yayınları, 2005), s. 41.

41 Emmanuel Kant, *Ethica* (çev. Oğuz Özügül, İstanbul: Pencere Yayınları, 2003), s. 92.

42 Talal Asad, *Sekülerliğin Biçimleri* (çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul: Metis Yayınları, 2011), s. 130.

sel akaiden alan bir vicdan mı, yoksa Asad'ın dediği gibi “seküler bir vicdan” mıdır? *Vicdanın* üretimi modern zamana denk düşmez elbette. Ancak vicdanın küresel bir adalet ölçütü olması modern ve seküler dünyanın vazgeçilmezidir. Bu da vicdanı, hangi ideolojik ya da inanç alanından gelirse gelsin, herkesi aynı hizada tutma hakkaniyetini bahşettiği için modern vicdan, bizi seküler vicdanla birbirimizle bir noktada eşitler. Bu açıdan modern vicdan, farklı ahlak kategorilerini sıfırlar ve eşitler.

Dolayısıyla Kant'ın sözünü ettiği, dinle “tarihsel dinin dogmalarından ayrı yerde durarak”⁴³ kurulan münasebetin, kendini seküler bir zemin üzerinden sağladığı söylenebilir. Bugün için büyüleyici ve güçlü şiir, tüm bu geçirimli alanı, seküler bir imkânla elde eden; dinin tarihsel yönlerinden bir miktar kopararak, saf dinî bir ahlak kategorisi ve metafizik bir imkân olarak alan, buradan şiire taşıyacak olan şairi arıyor. Bu açıdan ‘İslamcı şair’ tabiri, anlamını hiçbir zaman poetik bir yerden almadı. Dolayısıyla, İslami bir poetik duruş politik bir yansıma olarak tezahür etmekten başka bir şey olmayacak. Asıl kayıp, şairin politik/ideolojik akla teslim olan bir poetikanın peşinde koşmasıdır. Bu durum Sol şairler arasında geçerli bir poetik tavır alma zorunluluğunu ortaya çıkarmaktadır. Bu nedenle, hangi ideolojik alandan gelirlerse gelsinler, şairler, poetik olarak ancak seküler bir alanda poetikalarını kuvvetlendirebilirler.

Bu meselede Necip Fazıl Kısakürek'i dışta bırakırsak, Sezai Karakoç'un başlangıç dönem şiirleri hayatı ve dünyevi olanı anlamaya dönük şiirlerdir. Duyumsayış ve sezgilerinin dünyeviliğini kıymetli bularak, hamiyet sahibi bir insanın sonraya bırakacağı kaybedilmiş varlığını, tek başına bu “yırtığı” aralayarak çıkmaya çalışır Karakoç. Esasen Sezai Karakoç'un ilk dönemi de dâhil 1960'ların sonuna kadar modern şiir, seküler şiir tinselliğinin etrafında olgunlaşmıştır. Bunda Batı edebiyatını bilmenin, çevirilerin, pozitivist Cumhuriyet tedrisatının, yabancı dil bilmenin önemli etkisi olduğu söylenebilir. Yücel Kayıran, 90'lar şiiri üzerine yazdığı bir denemesinde, İslamcı şairlerin 1990'lardan itibaren daha “dünyevi”, laik-liberal kesimde yer alan şairlerin ise daha “tinsel” şiirler yazdığını söyler ve bu durumu “metafizik olmayan tinsellik” olarak kavramsallaştırır:

İslami kesimin genç şairleri, İslami şiirin şimdiye kadar üzerinde durduğu teolojik-metafizik zemini terk ederken; laik liberal kesimde yer alan genç şairler ise, solun şimdiye kadar üzerinde durduğu dünyevilik zemi-

43 Kant, s. 94.

nini terk ediyor. Dünyevilik derken, dünyadan muradını almakla, almak istemekle ve bu istemeye odaklı tutkuyla ilgili bir durumdan söz ediyorum, dolayısıyla tinsellikle de dünyadan muradını alamamakla ilgili bir durumdan. (...) Tinsellik ise, varlıksal bakımdan dünya toplumsallığı içinde olamamak veya yer alamamak veya onu reddederek ondan uzaklaşmanın sonucu olarak, istemenin dünya toplumsallığı içinde adlandırılmadan kendinde kalması durumudur. Teolojik bir tinsellikten değil, maddi temellere dayanan bir tinsellikten söz ediyorum. Dolayısıyla, metafizik derken de, felsefi ve teolojik metafizikten değil, şairin kendi varlık durumunda yapmakta olduğu sondaj çalışmasının sonucunda ortaya çıkan bir ontik/varlıksal durum olarak metafizikten söz ediyorum.⁴⁴

Garip’le başlayan manifestik tutum yeni şiirin kabulüyle, geleceğin kopuşunu hızlandıran ister sol, ister sağ cenahtan olsun, şairlerin hızla bu yeni poetik alanda kendilerini görme arzuları ve buna ilişkin pozisyon olarak yeni şiirin kurulmasına katkı sundu. 1950-60’lardaki yeni poetik başarı, o dönemdeki her bir şairin kendini aynı modern dilin birer “yırtığı” gibi görmesine ve davranmasına borçludur. Bu itibarla, 1960’ların poetik zemininin, var olan bu yeni rezonansın sonuçlarını güçlü kılabilecek “yırtılmalarla” dolu olduğu söylenebilir. Dolayısıyla bir metafor olarak “yırtık/yırtılma”, şairin kendi varlığını dikmek, onarmak olanağı sağlamıyor. Daha ziyade müstakbel bir genişliği kucaklıyor: Giderek büyüyen bu “yırtık”tan yeni-genç şairlerin gireceği beklentisini artırırken, elbette ki “bahisleri yükseltiyor”.

Sonuç yerine

Hangi Zarifoğlu? Modern şair mitinin ürettiği süreksizliğin şairi mi; zira o gelenekselci olmadığı için bir kopma, söze bir kendinden başlama gayretini muhafazakâr-gelenekçi şair tipinin çok uzağında bir yerde kurarken; diğer taraftan modernlik sorunlarıyla kayıp bir Müslümanın tıpkı Cemil Meriç’in kendini aynı anda hem “prens” hem “parya” hissettiği bir şair olarak mı göreceğiz? Yoksa yakın çevresinden edinilen intiba ile “bohem prens” mi?⁴⁵ Bir

44 Yücel Kayıran, “Parantez İçinde Özne”, *Radikal Kitap Eki*, erişim tarihi 18.05.2012, <http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalEKler-DetayV3&ArticleID=1035787&CategoryID=40>.

45 Beşir Atalay aktarır: “[Zarifoğlu’nu] Erzurum’da 1973-74 yıllarında tanıdım. Sankamış’ta askerlik yapıyordu. Erzurum’a gelmiş, kaldığı otelde Ahmet Aksay’la birlikte ziyaret emiştik. O görüşmede de aynı izlenimi edindim. Prens bohem sanatçı havasında, biraz tepeden bakan, kolay küçümseyen,

miktar bu kapıyı aralamak adına Nurdan Gürbilek'in sözünü ettiği "kendinden önce bir şey söylenmemiş gibi konuşan"⁴⁶ birini mi konuşuyoruz yoksa?

Zarifoğlu'nun İslamcı şairler arasında en artistik kaygıyı taşıyan modern şairlerin başında geldiği söylenebilir. Modern şiirin ne olmayacağını bildiği için, sezgisel olarak kendi mitini doğru hamlelerle kurmuştur. Ne demektir bu: Sol'da değil Sağ'da olmak.⁴⁷ Orada değil burada olmak, Batıcı değil Doğucu olmak. Sürekli bir analogi, ikilemelerle tahkim edilen ruh hâli. Ondaki asıl problem, bir şair olarak şiirini problemlili görmemesidir. Kendinden bu denli emin, şiirsel varoluşundan huzursuz, ama bundan ötürü de "mesut" hâlin, zira şairliğinin erken dönemlerinden itibaren okurla diyaloga girmesi ya da kendi okurunu yaratma gayreti; şiirindeki enerjii/hazzı imkânsız bir tutku gibi görmesi; kendine olan hayranlığındaki natalepkârane yoksayış biçimini bir varlığa dönüştürmesi; bir mit olarak, şairi oldukça yükseğe çıkarmaya meyyâl okuru bir kez daha büyülemeye tanıklık etmiştir. Şiirini kendi kanıtına dönüştüren ruh halini koruyarak, her daim bohem bir duruşu sabitleme yeteneği, okurun tav olacağı şair tavrıdır. Birçok güçlü şairde olduğu gibi, Zarifoğlu'nda da, okurdaki algıyı kendine hayran kılarak dondurma, fikri ve estetik bir haz etrafında sabitleme yeteneği mevcuttur ve bunun farkında olarak okurla temas halindedir.

Şairler için, güçlü şairler için, asıl kaygı konusu, kendi ölümlerinde hazır bulunmamak değil, kendi doğumlarında hazır bulunmaktır, der Orhan Koçak.⁴⁸ Zarifoğlu, kendi doğumunu gören şair-

diyalogu rahat olmayan bir tip gibiydi." Cahit Zarifoğlu, *Konuşmalar* (İstanbul: Beyan Yayınları, 2006), s. 169.

46 Nurdan Gürbilek, *Benden Önce Bir Başkası* (İstanbul: Metis Yayınları, 2011), s. 12.

47 Memet Fuat'ın önyayak olduğu, Alman Kültür Merkezi'nin düzenlediği "Genç Şairler Toplantısı"nda (1966) Zarifoğlu'nun yaptığı konuşmadan sonra İsmet Özel yanına gider ve "Toplantının yıldızıydınız. Bizim safımızda olmanızı isterdim" der. İsmet Özel'in bu iltifatına "Allah korusun!" yanıtını verir. Zarifoğlu, *Yaşamak*, s. 194. Ama bir şey var ki, sağ cenah içinde olup solcular gibi yazmak ve onlar gibi artistik konuşmak, poetik-estetik hazla açıklanabilir bir tavrıdır. Bu estetik hazzı açık tek İslamcı şairdir Zarifoğlu. Bir söyleşisinde, "Şiirimi bana şikâyet ediyorlar. Anlamıyorlarsa niye rahatsız oluyorlar bilmem? Ben de botanikten hiç anlamam" diyerek soruyu yanıtlar. Zarifoğlu, *Konuşmalar*, s. 29. Bu artistik tavrın altında mümin bir şairi aramak olanaksız gibidir. Olsa olsa seküler zihnin estetik-poetik hazla yüklü endişesinin dışavurumu denebilir buna.

48 Koçak, *Kopuk Zincir*, s. 217.

lerdendir. Ancak kendi doğumunu görmüş bir şair, kendinden önce bir başkası yokmuş gibi konuşma, söz söyleme cüretini gösterebilir.

Abstract

Relance or the Torn in Poetic Solemnity: An Assesment on the Poem “Berdücesi-1962” through the Concept of Secular Poetry

In this paper, I try to examine Cahit Zarifoğlu’s poem, titled “Berdücesi-1962,” in terms of the context in which it was written and its poetical reflex as well as the entire text, through the concept of “secular poetry.” I first embark on a subjective consideration of poetry in light of Harold Bloom’s concept of “misreading”; I then try to understand the poem “Berdücesi-1962” by comparing it with the subjects of Sezai Karakoç’s “Mona Rosa” and with the auro created by Cemal Süreya’s “Üvercinka” in a ‘one-sided’ manner –without going into details of the latter poems at the level of lines. I argue that Zarifoğlu’s poetical reflex and the way he constructs lines have an affinity with the Second New poetry, and that his articulation is quite close to these poets’ view of poetry. I will also try to explain, through the metaphor of ‘torn’, how the tension or even contrast between Zarifoğlu’s poetical affinity with the Second New and his political stance transformed into an “experience of self-creation” thereby turning into a victorious demeanor in the poetical solemnity of the 1960’s. This way I will demonstrate how he constructed a parallel poetical universe by integrating his stance between an Islamic political identity and a modernist poetic identity into the poetry of the Second New. Secondly, I will try to explain Zarifoğlu’s political and poetical concerns through the argument on “poetical ransom” by discussing why his political interest in the two important names, to whom he thought he was indebted poetically and intellectually, Necip Fazıl Kısakürek and Sezai Karakoç, did not turn into a poetical interest, and how he paid this ransom poetically in the eyes of the reader. Finally, I will argue that the dominant intellectual universe in the Turkish poetry (as well as the Turkish literature in general) was built upon the morality of the Secular Poetry until the 1970’s, and thus Zarifoğlu’s (and Sezai Karakoç’s) early poems were also related to the Secular Poetry.

Keywords: Poetic Solemnity, Poetical Ransom, Secular Poetry, Second New, Misreading, Harold Bloom, Orhan Koçak, Adorno, Sezai Karkoç, Cemal Süreya.