ALİ GÜNVAR

«Doğu Şiirleri» Eleştirisi

Hilmi Yavuz kendinden bekleneni verdi sonunda. *Bakış Kuşu*'yla başlatıp, *Bedreddin Üzerine Şiirler*'le sürdürdüğü, ve daha pek çok felsefi yazısında sistematiğini kurduğu, «doğu kültürü olgusu» ve bu olgunun güncele ne bağlamda katkı yapması gerektiği konusundaki düşünce ve düşlemelerini somut biçimde örnekledi.

Felsefe ve Ulusal Kültür adlı kitabındaki «Geçmiş Kültürümüze Sahip Çıkmak II» makalesinde şöyle diyordu H. Yavuz, «İşin gerçekten acınılası yanı, geçmişimize, geçmişimizde üretilmiş maddi ve manevi kültür ürünlerine sahip çıkma eyleminin, Türkiyedeki en gerici ve tutucu sağ kesime bırakılmış olmasıdır. ..... Eski kültürümüze sahip çıkalım dendiğinde, bir bardak suda koparılan fırtınaya bakın! Türkiyedeki sosyalistlerin, geçmiş kültürümüze, bilimsel dünya görüşü açısından sahip çıkmaları uyarısında bulunanlar, bu sözde ilericiler tarafından (ilerici geçinen, resmi ideoloji yanlısı yazarlar) tarafından neredeyse gericilikle suçlanıyor. *Oysa geçmiş kültüre hangi kavrayış tarzıyla sahip çıkılırsa, bu kültürü o doğrultuda YENİDEN ÜRETMEK mümkündür*... Kültürde yeniden üretimden, ben, bu tür bir birleştirmeyi, yani, kültür verilerini belirli bir zihinsel tasarıma göre yeniden düzenlemeyi anlıyorum; eski kültürümüzün sosyalist dünya görüşüne göre yeniden üretilebileceğini savunuyorum...»

Aslında, *Doğu Şiirlerinin* ve öbür kitaplarındaki şiirlerin yazılmasında Hilmi Yavuz yaklaşımının ana fikri yukarıda yaptığımız alıntının içeriği ve kapsamında yatmaktadır.

Doğu Şiirleri Hilmi Yavuz'un bundan önceki Şiir kitaplarında görmediğimiz bir düzenlemeyle karşımıza çıktı. Kitabın içyapısında hiçbir bölümlendirme yapılmadığı gibi konu kapsamlarının birinden ötekine geçişler de son derece yumuşak ve belli belirsiz tutulmuş. Ancak, ben, yine de kitabı üç bölümde incelemeyi önereceğim. Şöyle ki: (doğunun kalıtı, doğunun diyalektiği, doğunun şairleri, doğunun sevdaları I, doğunun sevdaları II) birinci bölüm, bu bölümde şair, ilk şiirin adı ve içeriğinden de anlaşılacağı gibi, kültürün hangi ögelerinin yeniden üretilebileceğini açımlamaktadır. Bölümde egemen olan doğunun kalıtıdır. (doğunun sevdaları III, doğunun ölümleri, doğunun kadınları, doğunun bebeleri, doğunun gurbetleri, doğunun gurbetçileri) kümesi ikinci bölümü oluşturur. Bu bölümde, hernekadar geçmişi bu güne bağlama amacı taşıyan bir köprü izlenimi ilk bakışta ağırlığını hissettiriyorsa da, kanımca, Hilmi Yavuz «sen ilkyazı önce kendinde oluştur/ ve sonra büyüt hiç solmıyanı» ya da «ve benim kalbimi yeniden yazabilmek için/el aldığım çok olmuştur/ eski fütuvvetnamelerden» derken, tümüyle güncelin içinde, Türkiye Sosyalist akımlarına çok önemli anıştırmalarda bulunmaktadır. Zaten doğu şiirleri, hiçbir şekilde, kısır anlamıyla, Türkiye'nin doğu bölgesini anlatmamaktadır. Buradaki doğu kelimesi Türk-İran, İslam, Budist, Tasavvuf ve hattâ Klasik Çin kültürlerine uzanan bir kapsamla karşımıza gelir.

«... Kent» doğu'dan bir kent' adlı şiir, kitapta bir antrakt anlamındadır. Bu ara şiir, daha sonraki (doğunun soruları, doğu 1310, ve doğunun son sözü) şiirler kümesinden oluşan üçüncü bölüme geçiş şiiridir. Gerçi Mustafa Muğlalıların adı Faik Türün ya da Memduh Tağmaç olmuş, sorgusuz sualsiz idamların adı oniki mart dönemi ya da Devlet Güvenlik Mahkemelerine dönüşmüştür, ama bu pek büyük değişim getirmemektedir. Yine ezilen ve horlanan bir büyük kitle vardır, yine birtakım aydınlar bu kitleden kopuk direnişler yapmaktadırlar, ve yine «tanzimat kafası» egemenliğini sürdürmektedir. Gerçi umut her gün «bir yufka gibi» yeniden açılmaktadır, ama değişmesi gereken aydın kafalardaki uyanışı beklemek boşunadır. Şimdi bu söylediklerimi kitabın tümü içinde, bölüm ve şiirleri inceleyerek göstereyim. Ancak bu uğraşıya geçmeden önce şunu da belirtmeliyim: Hilmi Yavuz Şiirinde klasik Osmanlı divan geleneği, yalnızca bir ses ögesi olarak karşımıza çıkmayıp, Yunus Emre'yle başlayan Anadolu Türk Şiirinin mazmunsal kaynaklarına bilinçli bir iniş sonucu elde edilmiş bir yeniden değerlendirmeyi içeren, bütünsellik görünmü oluşturur. Bu çaba *Bakış Kuşu* ve *Bedreddin Üzerine Şiirler*'de de belirgin meyvalarını vermiştir.

Birinci bölümün ilk şiiri olan «doğunun kalıtı», daha başlangıcında, içinden çıkılması güç bir üçlemeyle yakalar okuru. «biz üç güzel kardeştik ve ölüm/ölüm en gencimizdi bizim» dizelerinin yarattığı muamma okuyanı bu üç kardeşin öbür ikisinin kimliklerini sormaya iter. Ben bu soruyu aydınlatmak için Lukacs'ın genel, bireysel ve özgül kategorilerine müracaat edeceğim. Ve bir hipotez olarak öne sürdüğüm kimlikler şöyle olacak: hayat ve şair. Adı açıklanan kardeş, ölüm, hernekadar üzerinde pek çok şey yazılmış, ve çeşitli vesilelerle nasıllığı betimlenmiş olsa da, hakkında öznelden nesnele ve içten dışa doğru hiçbir somut bilgiye sahip olamayışınız açısından bakılınca «genel» ideasına en yakın kavramdır. Çünkü üzerinde hiçbir genellemeye gerek duyulmaksızın davranılabilir, çünkü gerçekte bireysel olarak algılan-

sa da algılayanın görüşlerini dışarıya aktarması imkân dışıdır. Bu nedenle yaşayanlar için hiçbir zaman somut olamaz ve bir matematik formülü gibi genel olarak algılanmak zorundadır. Kişilerin öznel düşünceleri ve ölüm hakkındaki fikir yürütmeleri olsa olsa hayatlarının öznelliği ve bireyselliğinin bir sonucudur. Adı açıklanmayan kardeşlerden biri hayattır. Hayat, ölümün tersine insanlığın tarihi boyunca mitler, felsefeler, ya da bilimler yoluyla tekdüze genellemeler getirmeye ve nesnelleştirmeye çabaladığı bir öznellik ya da bireyselliktir. Ayrıca hayatın bu bireysellikten kurtarılabilme çabalarının bir ürünü olarak görebileceğimiz tarih bilimi de, bir toplumsal bilim dalı olarak, baştan sona bir nesnellik sorununu taşımaktadır. Bu açıdan, ikinci kardeşi tarih olarak da kabul etsek, bireysel oluştan tam anlamıyla sıyrılabilmemiz mümkün değildir. Çünkü, örneğin, bir uygarlığın çöküşünün o uygarlık içinde yaşayan bir «A» tarihçisi tarafından algılanışıyla, sözkonusu uygarlığın dışında yaşayan bir «B» tarihçisi tarafından algılanışı belirgin farklar gösterir ve Tarih Bilimini çoğu zaman içinden çıkılmaz bir öznellik içinde bırakır. Bu durumda, öznelle nesnelin, ya da genelle bireyselin özgüle dönüştüğü ve sanat eseri olduğu kesişim noktasına baktığımızda şairi görürüz. Bu son iki kişiliğin saptanmasını en büyük açıklıkla ortaya koyan dize, «ve göçebe bir çeşme olan ikizim» dizesidir. Öznellik ve bireysellik açısından bakıldığında suyun akışı ve hayat aynı şeyler olup kişi ancak hayatıyla ikizdir. Ancak şiirin karmaşası burada bitmez. Ölüm en genç kardeş olarak, şiiri kalıt diye bırakan doğunun kültürel sonuçlanışını da belirler. Ve eğer simgeler ilişkisini kuracak ve dikkatli seçilmiş betimlemelerin bir çözümünü yapacak olursak ortaya çıkacak alanlar son derece yorucu ve karmaşık bir görüntü verir.

İlkin doğunun kalıtı şiirindeki istiareleri sıralayayım. doğu/ölmüş baba; ölüm/genç kardeş; kalıt/nehir/şiir; İpek yolları/nehir; tiftik safran ve kilim/acı (hüzün); derviş defteri/göçebelik dönemi; baharat yolları/tarihin akışı; ağıt/sanat; oba/şiir. Elbette böylesine bire bir tekabül yok şiirde, ancak ilk bakışta yakalanan ve şiirin derinliklerine doğru ilk ipuçlarını veren bu karşılıklı ilişkiler bütünüdür.

Yukarıdaki eşlemelere baktığımızda birbiriyle ilintili beş çok önemli istiare yakalarız. (Burada şu ayırımı yapmak istiyorum, Türk edebiyatında istiare kelimesi iki temelde farklı söz sanatını kapsar, metafor ve metonimi. Bu nedenle yazımın geri kalan bölümünde istiare kelimesini bir yana bırakıp bu iki yabancı dil kelimeyi kullanacağım. Özür dilerim.)

Kalıt/Şiir, Oba/Şiir, Nehir/Şiir, İpek yolları/Nehir, Ağıt/Sanat; bu beş çok ağırlıklı söz sanatı şairin, doğunun kalıtı bağlamında, bizlere sunmak istediğinin yalnızca şiir olmadığını, açıklıkla, gösterir. Aslında şiir kelimesi tüm söz sanatları, görsel ve işitsel sanatların simgesi olma görevini üstlenen bir metonimidir burada. Nitekim tiftik safran ve kilim kelimelerinin acıyla benzeşimlerinin vurgulanması da bu metoniminin varlığını kanıtlar. (Yeri gelmişken söz açmadan edemeyeceğim bir konu da Hilmi Yavuz'un genel olarak şiir hakkındaki düşüncesi... H. Yavuz şair yönünden söz açarken her zaman kendisinin mütevazi bir zenaatkar olduğundan dem vurur. Bu düşünüş tarzıdır ki onu klasik Osmanlı geleneği ve kendi şiiriyle tiftik safran ve kilim işçiliği arasında bir paralellik kurmaya iter. Hilmi Yavuz'a göre —benim de katıldığım gibi— şiir ya da başka söz zenaatları bir 19. yüzyıl snobizmi olan «sanatçılık» bağlamında değil, bir ortaçağ zenaatkarlığının bilgili ve işbilir tutumunda aranmalıdır. Bu da «eski fütuvvetnamelerden el alma» kavramına yeni bir boyut getirmektedir. Bu dizeyle Hilmi Yavuz kendini bir kez daha lonca geleneği içinde bir zenaatkar tavrıyla sunmaktadır okura.)

Şimdi kurabildiğim tüm bağlantıları matematiksel bir yapıda sunarak şiirdeki yapısını ortaya çıkarmaya çalışayım. '/' işaretini özdeşlik anlamında kullanacağım.

Şiir/Nehir/İpek Yolları/Ağıt/Sanat Derin Kollar/Irmak kolları/Nehir/Şiir (Buradan Anadolu Edebiyatının iki büyük kolu olan divan ve halk tarzlarının iki derin ve kapsamlı kol olarak belirtildiğini çıkarırsak, kolların bir metonimi olarak yerini tuttuğu vücut tüm yönleriyle Anadolu Sanatı, yani tiftik, safran, kilim, minyatür, süsleme, mimari, mezartaşları ve bunlar arasında ilişkiyi sağlayan dünya görüşü olur.)

Bundan sonra öteki metaforlara anlam kazandırmak kolaylaşır.

Gonca gül/Sevgili/Gönül padişahı/devlet
Mağrur ve yitik külliye/çağdaş Anadolu/eğitilme/çağdaş kültürsüzlüğün alıp götürdükleri/ölüm
Gurbet/yolculuk/aşk/ayrılık/su/yaşam
Gurbet/Mağrur ve yitik külliye ilh...
Derviş defterinin kapanması (dürülmesi)/bir dönemin (Osmanlı) son bulması/mağrur ve yitik külliye/ilh...
Şiir/Oba/Yaşama ortamı/(Eğer «suda balık» metaforu düşünülürse) Su/Nehir/Derin kollar/ilh...
Düzlük/Tarihsel dinginlik/çağdaş Anadolu/Mağrur ve yitik külliye/ilh.../ölüm

Yukarıda verilen özdeşlikler gözönünde tutulduğunda bu ilk şiirin ne denli içine kapalı bir bütün oluşturduğu ve yazının başında verilen alıntıyla ilişkisinin ne denli güçlü olduğu görülmektedir.

Bu şiirde «ve derin kollarına...» «metonimisi üzerinde önemle durulmalıdır. Metonimiyle belirtilen iki büyük kol, halk ve divan sanatları, Osmanlının kültürel bütünselliği içinde birbirleriyle (bize devlet ideolojisinin empoze etmeye çalıştığının tersine) hiç çelişmeyen iki büyük koldur. Müzikte bunu görmek isteyenler divan musikisindeki makamların aslında anonim türkülerden kaynaklandığına dikkat etsinler. Bu gün en yoz biçimiyle de yaşasa bu müziğin geniş kitlelere hitabettiği sanırım kimsenin gözünden kaçmaz. Aynı şeyi mimaride görmek isteyenler S. H. Eldem'in *Türk Evi Plan Tipleri*, ya da birkaç ay sonra çıkacak olan *Türk Evi* kitabına bakabilirler. Orada görecekleri *Bitli Evin* mimari yaklaşımıyla Eminönündeki *Yeni Cami Hünkar Mahfilinin* mimari yaklaşımının hiç de çelişik olmayıp tersine çakışık olduklarıdır.

Tüm sanatlardaki bu çakışıklık verisinden hareket eden Hilmi Yavuz da kendi şiir tarzını oluşturmuştur zaten. Çünkü Hilmi Yavuz'un yaptığı divan şiirinin mazmunsal yapısını güncelle bağdaştırarak kullanmak ve bunu bir serbest müstezat kalıbıyla sunmaktır. Elbette bu basitlik ve sadeliğe ulaşmak, hele toplumumuzun baskısı altında, hiç de kolay değildir.

H. Yavuz'un bunu nasıl başardığını anlayabilmek için i) genel olarak dilsel yapıyı (linguistic); ii) mazmunların anlatımladığı nesneleri ve mazmunlarla ifade ettikleri arasındaki, yani işaretle (sign) işaret edilen (signified) arasındaki metaforik ve metonimik ilintileri; iii) mazmunların birbirleriyle alanlar içinde ve alanlar arası ilintilerini gözden geçirmek gerekir.

19. Yüzyıl Türk Edebiyatı adlı kitabının giriş bölümünde Ahmet Hamdi Tanpınar, mazmunların çok güzel bir analizini yaparak, «savaş ve ava ilişkin» olanlarla «meyhane ve aşka ilişkin» olanların kendi aralarında ve birbirlerine göre hiyerarşik dağılımlarının devlet yapısıyla ne denli çakışık bir yapı gösterdiğini ve örneğin ilk bakışta sevgilisi ve onun cevr ü cefasından yakındığı halde ondan bir türlü kopamayan ve kopmak istemeyişini belirten Fuzuli'nin yalnızca bir alanda mütalaa edilmeyip, toplumsal ve kozmogonik alanlarda da gözden geçirilmesinin zorunluluğunu açık seçik belirtir. Bu da Fuzuli divanıyla padişaha yazdığı şikayetname arasında pek güzel bir bağlantı kurar. Ne yazık ki, günümüzde bu şiirlerin yalnızca aşkî ve tasavvufî içeriği kısmen gözönüne alınıp, devlet ve toplum yapısıyla bağlantıları gözardı edilerek, bu büyük sanatın eleştirel yaklaşımı ve gerçekçiliği yeterince değerlendirilmemektedir. Bir kalemde olağanüstü bir yapıtsal soyutlama, hem de «devrimcilik» ve «yenilikçilik» adına silinip atılıyor, ve bunu yapan yüzeyde budalalar handiyse edebi kahraman ilan ediliyorlar.

Benim Tanpınar'ın enfes analizine, haddim olmayarak getireceğim, küçük bir ekleme var. Şöyle ki: Ateşe ilişkin mazmunlar, Toprağa ilişkin mazmunlar, ve Suya ilişkin mazmunlar. Bir başka deyişle, Tanpınar alegorik yapı içinde uyandırdıkları paralellikler açısında sınıflıyor mazmunları. Bense, alegorik yapı içinde işaret edilene ilişkin olarak sınıflıyorum. Olayı Wenn diyagramlarıyla gösterecek olursam

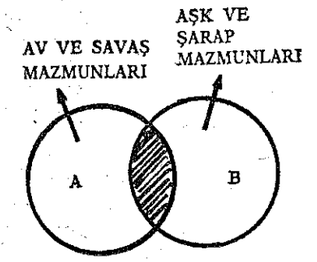

Fig. 1) Taramalı (A ∩B) kesişiminden bir örnek verecek olursam daha iyi bir açıklık getirmiş olacağım. Örneğin, saydı dil (gönül avı) v.b....

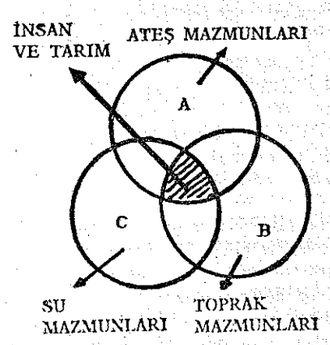

Fig. 2) A ∩B ∩C'de insan ve tarımı buluruz. Diyagram Antropomorfik düşüncenin içine kapalı yapısını sanımca çok iyi belirtiyor.

Biraz güç anlaşılır da olsa şu ayrıştırmayı yapmak gerekiyor, av ve savaş ya da aşk ve şarap olgusal olarak, doğada, kendiliğinden bulunan şeyler değillerdir. Gerek av ve savaş, gerekse aşk ve şarap olguları insan tasarımının ürünleridirler. Oysa su, toprak ve ateş doğasal yapıda daha öncelik taşıyan nesnelerdir. Tüm tasarımlar insanın bu üç doğal nesneyle ilişkisinin bir türevidirler. Şimdi bu alanların birbirine ilişkin yapılarından birkaç türetme yapalım:

1) Ateş/Güneş/Ay/Gökyüzü/Tanrı (lar)/Kültürel yüceltmeler (A)
2) Toprak/Yaşama ortamı/Ana/Doğum/Sonluluk Ölüm (B)
3) Su/nehir/yaşam akışı/ulaşım/gurbet/hasret/değişim/kaynak (C)
4) (A⋂B) Yerleşiklik/Avcılık/Mevcut kültürel yapı/Uygarlık derecesi
5) (A⋂C) Balık avı/Ulaşım/iletişim/ölüm/güvenlik (göl üstü yerleşmeleri)
6) (B⋂C) Barınma (kerpiç ve harç yapımı)/Temizlik/Yaşam gereksinimleri
7) (A⋂B⋂C) İnsan/Tarım

Günümüzde dilsel yapının gelişiminde metafor ve metaforik anlam kaydırmalarının önemi bilinmektedir. Ancak şiiri günlük konuşmadan ayıran bu alanlar arasındaki sınırları yoksayarak, otantik alanlararası geçişime imkân vermesi ve ilkel dilsel yapıya yaklaşmasıdır. Ölçü ve denge insanoğlunun çok eskilerden bu yana bildiği kavramlardır. Örneğin, Su-Toprak dengesinin su lehine bozulması tarımı engeller ve bataklık oluşur. Toprak lehine bozulmasıysa yine tarımı engeller ve kıraçlık oluşur. Bir başka örnek Toprak-Ateş dengesidir. Denge güneş ışığı lehine bozulunca toprakta kuraklık olur ve tarım bozulur. Günışığı yetersizliğinin oluşturacağı don ve kırağı da yine tarım için zararlı olur.

İnsan kültüründe düz yazının şiiri izlemesi bir raslantı değildir. Çünkü dilin evriminin ilk aşamalarında bu ölçü biçimsel yapıda da kendini etkince göstermiştir. Aristoteles'in deyimiyle «şiirin soylu bir dil» olması bu gerçekliğin kanıtıdır. Günümüzde dil alanlarının ayrışması ve kanıksama sonucu yaptığımız ve farkına varmadan geçtiğimiz pek çok metafor ve metonimi vardır (güneş doğuyor gibi...) Şiir dili saptanmış bir ölçü içinde metafor ve metonimileri vurgulayıp belirginleştirerek bu alanlararası geçişimi kolaylaştıran bir yapıdır.

Hilmi Yavuz'da bu mazmunsal yapıyı bütün açıklığıyla görmek mümkündür. Ancak bu yapıyı araştırırken ateş-su-toprak sınıflamasına göre hareket etmenin daha doğru olacağı kanısınadyım. Çünkü insanın av-savaş ve aşk-şarap tasarımları açısından yaklaşımı kısa dönemde değişebilmekle birlikte, su-ateş-toprak üçlemesi açısından yaklaşımlarındaki değişimler daha uzun dönemler gerektirirler.

Hilmi Yavuz'un yaklaşımı da bu üçleme açısındandır. Yani, kullandığı mazmunların tümünün analizi sonucunda ilk çağ felsefesinin bu üç temel maddesini yakalamak mümkündür. Bu bakımdan Hilmi Yavuz şiiri kendi içinde kapalı bir bütündür. Ve tüm konuları böylesine bir yaklaşımla bütünselliğe bağlayarak işleyebilme kapasitesine sahiptir. Rahmetli Tanpınar'ın deyimiyle, «tüm ortaçağ sanatlarında» olduğu gibi Hilmi Yavuz şiirlerinde de «allegori» esastır. Bu allegoriyi üç ayrı düzlemde yakalamak mümkündür. Bu üç düzlem i) epistemolojik düzlem; ii) toplumsal düzlem; iii) doğasal düzlem olarak ayrıştırılabilir, ki bu düzlemler divan şiirindeki i) kozmogonik düzlem (tanrı); ii) hiyerarşik düzlem (padişah, kayser,v.b..); ve iii) doğa güzellemeleri düzlemleriyle bire bir tekabül halindedir. Bu bakımdan lirik bir yapı gösterirler.

Sözünü ettiğim düzlemleri göstermek için «doğunun gurbetçileri» şiirini ele alayım:

acı biziz, biziz yine
bir büyük bozguna yol olduğumuz
artık ne acem bahçesi
ne acem mülkü
ne de yaprakla
örtülü havuz
bir kaçgun sonbahar ile talan edilip
su yıkılıp, hüzün çürüyüp
ve yol sefili dağlarımızdan
bir ipek uçurum diye devrilip
sel gittiyse kalan kumuz
biz bir talanla başladık kendimize
bundan böyle acının
ekmek ve tuz
konaklarından geçer yolumuz
ölüm çarktır sevda direk
uçsuz bir gurbete bağdaş kurduğumuzda
ve mahsus selam diye söylenerek
bir ağıda dürülür mektubumuz
acı biziz, biziz yine
bozguna bağlıyız, yola mahkumuz.

Şimdi şiirdeki mazmunsal yapıyı yukarıdaki sıralanmaya göre açımlayayım:

acı/bireysel yaşam-toplum çelişmesi/Toplumsal bozunma/insan-(doğa çelişmesi
bozgun/bireyin düzene yenilgisi/bireysel yenilginin yarattığı (toplumsal yıkıntılar/insanın doğaya yenilmesi
kaçgun sonbahar / düşünce dejenerasyonunu kurtarmaya çalışan umarsız çırpınışlar/toplumsal isyanlar/doğanın (dejenere olması
acem bahçesi, acem mülkü, yaprakla örtülü havuz/şarkkari bilgeliğin temellendirdiği kozmogoni/toplumsal uyum/(doğadaki yeniden canlanış
su/zamanın akışı/toplum düzeninin zaman içindeki değişimleri/cinsellik ve üreme
hüzün/acı/ilh...
yol sefili/yabancılaşma/toplum düzenindeki yorulma/doğadaki döngünün kışa yaklaşması
ipek uçurum/(ipek yolu) geçmişle aradaki, başlangıç noktasıyla varılan nokta arasındaki yabancılaşma/toplumsal düzenin bozunması
sel/kültürel bütünselliğin yaşamın her boyutunu kapsaması/toplumsal yükselme dönemleri/doğanın ilkbahar ve yaz ayları kum/tarihi miras/geçmişin yeni üzerindeki etkileri/doğa döngüsünün yeniden başlaması
talan/kültürel yağma/toplumsal maliye düzeni/doğa verilerinin yağmalanması
ekmek ve tuz/beslenme sistemi, doygunluk derecesi/toplumdaki gereksinmelerin tatmini/doğal tatminler.
konak/kurumlaşma ve yabancılaşma/toplumsal kurumlar/doğal barınma güdüleri

Açıklamaya geçmeden önce yukarıdaki tüm «toplum» kelimelerinin ikili bir anlam taşıdığını belirtmeliyim. Bu anlamlar, epistemolojik bağlamda toplum idesi; ve özele indirgendiğinde, Anadolu-Türk toplumunu belirtmektedirler.

Şiirin açıklamasına geçmeden önce *Toplum ve Bilim* dergisinin, Yaz 1977 tarihli, ikinci sayısındaki, Hilmi Yavuz imzasını taşıyan, *Kemal Tahir ve Marksizm* adlı makaleden birkaç alıntı yapmak gereğini duyuyorum:

..... ilk göze çarpan, Kemal Tahir'in «talan» kavramına tanıdığı öncelik oluyor. Hepimizin bildiği gibi «talan» kavramı, marksist teorinin özellikle asyatik doğu toplumlarının tarihinin açıklanmasında kullandığı teorik araçlardan biri. Gene biliyoruz ki Marx, özellikle Hindistan'daki İngiliz yönetimini incelediği makalelerinde, genel olarak Asya'da hükümetlerin üç bölümden oluştuğunu belirtir ve bunları iç talan (yani maliye), dış talan (yani savaş) ve kamu işleri olarak sınıflandırır. Demek ki Marx'a göre talan, devletin artık-ürüne el koyma yöntemidir. İç talan yani Maliye, yağma biçiminde ganimet olacağı gibi, aslen vergi biçimindedir.

Bu bölümden sonra Hilmi Yavuz Kemal Tahir'den birtakım aktarmalar yapar:

Merkezi bürokratik doğulu devletle kişilerde biriken zenginlikler arasında sürekli bir çelişki vardır. Bu çelişki tehlikeli duruma gelince, devlet güçleri ağır basar. Bu ağır basmayla da halkın bir kısmı despotluktan yana olur. Buna karşılık talana heveslendirilen öteki yarısı da devletin karşısına dikilir. Burada görülen çelişme üretim güçleriyle mülkiyet ilintisinden gelmez, talan biçiminden gelir.

Bu alıntılardan sonra bakıldığında, şiir bir anlam kazanmaya ve Anadolu-Türk tarihinin kaynaklarından çıkışla açık bir yöntem önerisi getirmeye başlıyor. «Biz bir talanla başladık kendimize» dizesi bir yandan toplumsal hayatın bireylerin zenginliklerinden yapılan talanla oluşturulduğu anlatılırken, öte yandan oluştuğu yörelerde büyük bir geç göçebelik kültürü kuran Türk toplumunun yerleşik toplumlardan gelen kültürel akmaları nasıl bir açlıkla yağmalayıp sindirdiği, ve ayrıca bir senteze varabilmek için doğa verilerini nasıl talan ettiği de gösterilmektedir. Şiirin tümünde verilen mesaj toplumsal düzlem kodundan gelmekle birlikte, tarihî epistemolojik düzlem ve doğasal düzlemin verileri, ağırlıkla, mesajın yararlanmasına sunulmuştur.

Şimdi, burada, yukarıda birer özdeşlikler silsilesi halinde verdiğim mazmunsal yapının bir Lise Edebiyat dersi biçiminde açıklamasını yapmak yerine değişik bir noktadan girmek istiyorum. Bozgun ve hüzün, özellikle son iki şiir kitabında Hilmi Yavuz'un en çok kullandığı kavramlar olmuştur. Bu bakımdan daha dikkatle ele alınmalıdırlar. Hilmi Yavuz'a göre, hüzün, genelde insanların doğa ve zamanla, özellikle zamanla, olan çelişkilerinden doğan bir duygusal oluşumdur. Çünkü zaman, içeriğinde, yalnızca tek tek bireyleri değil, aynı zamanda toplumsal ya da bireysel utku ve ülküleri, ve bu amaçlarla oluşturulan yapıların tümünü örseleyen, çürüten, ve anlamsızlaştıran bir frig düğümüdür. «Hüzün ki en çok yakışandır bize/belki de en çok anladığımız», derken Hilmi Yavuz «suyun yıkılıp, hüznün çürüdüğünü» de bilmektedir. Öylesine bir sfenks bilmecesidir ki zaman, akışından duyulan hüznü bile anlamsızlaştırabilmektedir. Ancak burada şunu da belirtmeliyim, bütün bu duyuşlar çizgisel bir zaman kavrayışı içinde geçerlidir. Daha global ve döngüsel bir anlayış kabul edildiğinde anlamları kalmayabilir. Bilemiyorum.

Zamanın Türk toplumuna getirdiklerine ve bunların Hilmi Yavuz'ca yorumlanışlarına şöyle bir bakacak olursak aşağıdaki dizelerle karşılaşırız: «gözlerin bozkırdan devşirme/yolların bozgundan derlenmiş/karanlık yolcusu turnaların ve kurdun/ey hüzünlere reaya olan derviş», «nice ipek yollarına dökülüp», «dizlerinin bir bir büküldüğü baharat yollarından geçip» Anadoludaki «düzlüğe» çıkmıştır. Ancak batıya doğru ilerleme ve yöneliş'in son durağı olan bu noktada hayli ilginç bir oluşum karşılamıştır kendisini. Türkiye Cumhuriyetine varana dek, iç talan ve dış talan dengesine dayanan sistemin zirvesinde bir toplumla karşı karşıyayızdır. Hiçbir fikir anarşisine düşmeden, züppece bir yenilik arayışını asla gerekli görmemiş olan Osmanlı Toplumu, geç göçebe Türk kültürü, İslâm, ve Otokton Anadolu kültürünün akılalmaz bir sentezini oluşturmuştur. Ayrıca «güneşin altında yeni bir şey yoktur» ifadesiyle belirtebileceğimiz döngüsel zaman anlayışının son derece egemen olduğu bu yapı dört yüzyıl boyunca aynı ayrıntıları kullanarak, örneğin, müthiş bir mimari karakter, ve bina faaliyeti meydana getirebilmiştir. Bu tür bir sentezin yervüzü tarihindeki bir benzeri de Hindistan'da görülür. Ve her iki imparatorluk da 18. yüzyıldan kaynaklanarak 19 yüzyılda zirvesini bulan batı burjuva emperyalist etkileri altında yıkılmış ve bir kültürel kaos içine düşmüştür. İçine düşülen devlet sistematiği ve gelenek çelişmesi Türkiye sanatını her yönüyle çürütmüş ve kendinin en alt derecesine düşürerek, dolmuş plakları, gazete köşesi şiirleri, ya da betebe kaplı, kötü çözülmüş yapılara dek girmiştir.

Gerçi yeni Türkiye Cumhuriyetinde devletin bürokratik düzenlenmesi batının handiyse aynidir, ama bu bürokrasi kademelerinde yer alanların geleneksel düşünce yapısı ve daha da etkin olan, halkın bürokrasiye karşı takındığı geleneksel tavırda bir değişim aramak «abesle iştigal»dir. Talan yapısı üzerine kurulu güzelliklere, alışkanlığın ötesinde bir saygı yoktur. Reaya ve Sultanlık kurumunun ilişkisi, halk ve yeni devlet iliskisinde sürmede, «acem bahçeleri», «acem mülkleri», bir «kaçgun sonbahar» ile yıkılmakta, ve süreç hızlandıkça, devlet talanı karşı talanı karsılayamamaktadır. Talan ve karsı talan ilişkileri böylesine sürekli ve yıkıcı bir biçimde içiçe geçtikçe, gerçek bilinç yerini bir sahte bilince (pseudo-conscience) bırakmakta, ve celali geleneği egemen olmaktadır. Hil-

mi Yavuz'un deyişiyle: «bu yağma sanki yıkık hanların/ve yazından baç alınan erguvanların/üzerinden bir dağ, örneğin nurhak/olup geçmiştir/ölüm hangi denizleri gezmiştir/bilinir ama mutlak/bir büyük hasrete kolan vurarak/çıkar kalbimin önüne». Bir başka deyişle, devlet bu başıbozuk celali geleneğinin dağınıklık ve örgütsüzlüğünden yararlanarak, Sinan Cemgil ve Deniz Gezmiş'leri ezmektedir. Ve işin kötüsü, bu hareketler yararlı olmayıp, aksine «bir büyük hasrete kolan vurarak» ancak birer ağıt halinde dillerde dolaşmakta ve kitlelerin devlet yapısına karşı duyduğu geleneksel yılgınlığı daha da artırmaktadır.

Hilmi Yavuz'un *Doğu Şiirleri* bağlamında sanat görüşlerine geçmeden önce doğasal düzlemin kullanımını «doğu 1310» ve «doğunun son sözü» şiirlerinde örneklemek istiyorum. Bu iki şiirde Hilmi Yavuz, gerek şiir tekniği ve gerekse doğa betimlerinin kurgulanması açısından, İbrahim Talu'nun öyküsüyle fırtına arasında başarılı bir koşutluk kurmuştur. Bu şiirler kitabın tümü içinde değerlendirildiklerinde, adeta bir şahlanış ve sönüş döneminin göz-açıp kapayıncaya-kadarlığını vermektedirler.

«doğu 1310» şiirinin başlangıcında kullanılan bire bir tekabüllü imgeler, fırtına öncesi dinginliğini andıran bir statiklik içindedirler (dağlar/aşiret; güller/hısım; İbrahim Talu/Yanan süvari/akşam güneşi). Ardısıra gelen (akşam/divanı harp; yağmur/firariler, hamidiye alayları/ağır giden bulut müfrezeleri) benzetmeleriyle fırtına patlayışından hemen önceki küçük kıpırdanışlar verilir. Ve kısa süre sonra fırtına kopar:

> «ve bir vur emri gibi ansızın
> «bir akarsuya doğrulur
> «hımıs'tan kopan süvari.»

Caneseran köyüne karın yağışı fırtınanın ortasına atar imgelemi. Öyle ki, fırtınanın şiddeti insan algılarının ötesinde, hissedilen, ama tam olarak kesinlikle ayrıştırılamayan bir hal almıştır. Hamidiye alayları (küf), aşiretlerin isyanını (kuytu meşeler) bastırmaktadır (çürütme).

Yukarıdaki imgelerden sonra fırtınanın algılarda yanılgılı bir dinginlik izlenimi veren şiddeti düşer, ve bu düşen imgeler silsilesi İbrahim Talu'nun da sonunu belirler (dicle ve fırat/nehir/yaşamın akışı; yazdan kapanmış dağ yolu/önceden belirlenmiş ölüm; kış/Hamidiye alayları; Ova/ölüm; Yangın/Köyün yakılışı/İbrahim Talunun sonu/fırtınanın sonu).

Ve tetik/kartal özdeşliğiyle son rüzgar çırpınışları belirlenir.

«doğunun son sözü»ne gelindiğinde, fırtına dinmiş ve ardısıra yıkıntılar toplanmaktadır. İbrahim Talu ölmüştür, ancak oğlu Zeynel sürdürmektedir mücadeleyi, ve uzun süren hasrete kavuşabilmek tutkusuyla doğa-ötesi bir güçle çabalamadadır doğu. Oysa kurtuluş ölüm kadar uzaklardadır.

Bu şiirde («dicle fıratın helali»/zaman içinde kurtuluş) özdeşliği, yine döngüsel zaman kavramı içinde alındığında, kurtuluş sınırının ölüm olduğu açıkça görülür. Ölüm/zerdali ağacı eşlemesiyle ölümün öldürenler için de kaçınılmazlığının anlatımıdır.

Şimdi Hilmi Yavuz'un sanat görüşlerini *Doğu Şiirleri* bağlamında nasıl anlatımladığına geçebilirim. Yazımın başında «doğunun kalıtı» şiirini açıklığa kavuşturmuştum. Bu şiirde hayat ölüm-ozan, yada genel-bireysel-özgül, veya devlet-kozmogonidoğa üçlemelerinde olduğu gibi üçlemeci yaklaşımların özellikle doğu düşünsel yapısında kazandığı önemi vurgulamalıyım. Bu üçlemeci yaklaşım doğu düşünsel ve mistik yaklaşımının her düzleminde son derece girift görünümler altında kendini ortaya çıkaran bir temel oluşturur. İslamdan önceki orta-doğu düşüncesinde eşkenar üçgenin insan bilinci simgesi olduğunu biliyoruz bugün. Bu açıdan bakıldığında «doğunun diyalektiği» de büyük farklılaşmalar gösterir. «Su şafağa dönüşür ve gözün felsefesi/yaprağı akarına bırakmak» dizeleriyle Hilmi Yavuz'un belirlediği en önemli nokta kaderci yaklaşımın doğuda kazandığı önemdir. «Hayrihi ve şerrihi min Allahi teala» olayı dizeleştirilmiştir bu başlangıçta.

Yazının daha öncesinde de belirttiğim gibi, doğu toplumlarında, Devlet-Talan-Toplum ilişkisi en büyük önemi haizdir. Maliye ve savaş İ. Ö. 1000 yıllarından bu yana bu toplumsal yapıların en önemli fenomeni olagelmiş, ve Devlet-Toplum uçları arasındaki birincil denge ögesi olan Talan batı yöntem ve sistemlerine kıyasla kazandığı sonsuz alternatif biçimlenmeyle yenilenerek süregelmiştir. 20. yüzyıl başlarına dek hiçbir radikal dönüşüm göstermeyen doğu toplumları geçirdikleri bin yıllar boyunca, maliye ve savaş oluşumlarının yıkıcı ve amorf etkileri altında sürekli bir acıyı yeniden üretmişlerdir. Gerçekte, talan sistemiyle oluşan devlet yapısı doğal toplumlaşmaya, batı sistematiğinden çok daha yakın bir yapıdır. Dolayısıyla, tarım-öncesi, avcılık ve toplayıcılıkla geçinen toplumlardaki doğa-insan karşıtlığı devlet-insan karşıtlığına dönüşmüştür. Daha önceleri av bulamama veya meyva ve sebzelerin iklimsel koşullarla tükenmesi, ya da kar ve fırtına gibi doğal felaketlerle insan hayatında oluşan dengesizlikler, bu kez, devletin, keyfi biçimde iç talanı artırması, savaş ilan etmesi, ya da hanedan değişiklikleriyle ortaya çıkan dengesizliklere yerini bırakmış ve bu, acının, sürekli yeniden üretilmesini birliğinde getirmiştir. Doğu sanatının her türlü yapıyı betimlerken kullandığı doğa alegorileri, bu bakımdan, yalnızca sanat bağlamında kalan yaklaşımlar olmayıp, tüm hayat düzlemlerine yaklaşımın en temel ögeleridirler. Devlet yapısında iç talanın ağır sonuçları bir sel felaketi ya da kar yağışı kadar kaçınılmaz ve zorunludur. Konuya böyle baktığımızda, doğu edebiyatından söz etmemiz bile pek güçtür. Şimdiye dek batıda kurulan estetik teorilerinin çoğunda egemen olan «güzel»in yarar dışında mütalaa edilmesi görüşü doğu açısından geçersizdir. En azından şunu söyleyebiliriz: Doğuda edebiyat bir söz sanatı olarak değil bir söz zenaatı olarak vardır. Bu yüzden, «sanat için

şanat» ya da «toplum için sanat» gibi sloganlar ve bunların hitab ettikleri alanlar geçersizdir. İşte bu düşünsel konumdur ki, doğu diyalektik yaklaşımını batınınkinden ayırır; daha kaderci ve bilge yapar. Doğu diyalektik anlayışının dünyayı değiştirme yanı zayıftır. Bu anlayışın zorunlu sonucu olarak ortaya çıkar doğu şairleri. Korkulan, güvenilemeyen ve egemen olunamayan bir güce (bu şah ya da padişah olabilir), bir bilinmeyene duyulan haris sevgi «pir sultan ile baki efendiyi sırmalı bir çiğdemde birleştirerek» «sevda askerleri»ne dönüştürür.

Doğuda sanat, daha doğrusu zenaat, ve zenaatçı toplumun gerçekten en belirgin kaçış noktasıdır, ve savunma mekanizmasıdır. «Sevda derinlerdedir», kişinin yüreği dibinde, korkunç bir tedirginlik kompleksi halinde yatmaktadır. «Dağın üstünde» görülense sadece bir semptomdur. Doğunun sevdaları da, sevdalıları gibi, yaprağı akarına bırakan, ayni mistik yaklaşımın ürünleridirler. Özetleyecek olursak, denetlenemeyene yönelik olan tedirginlik ve acı bir büyük sevgi ve bilgeliğe dönüşerek, söz zenaatları, minyatür, halı deseni, ya da tezyinat yoluyla kendini belirtmektedir. Zaten Hilmi Yavuz'un kendini bir zenaatçı olarak nitelemesi de bu yaklaşımı benimsemesinden kaynaklanır.

Şair bu üçleyici yaklaşım ve bundan kaynaklanan kültürün temel ögelerini ortaya koyduktan sonra, «doğunun sevdaları III» şiiriyle çağdaş Türkiye geneline akar. «doğunun sevdaları III» gerçek anlamda kitabın dönüm noktası olan bir şiir kimliğiyle çıkar karşımıza. Daha ilk dizelerde, kurtuluşun ne anlam ve bağlamda olabileceğini vurgulayarak karşılar okuyucu. Dikkati özellikle Türkiye tarihine çeker Hilmi Yavuz. Çünkü bu tarih Batı tarihine göre önemli değişiklikler taşımakta ve ilk yaz (devrim) büyük stratejik dönüştürmeler öngörmeketdir. Bu dönüştürmeler, zaman zaman bir rejim saptanmasını engelleyebilecek kadar büyüktür, ya da saptanmış rejimin uygulamalarına önemli farklılıklar getirmektedir. Çünkü Anadolu ve doğu hayatının temelini kuran ögelerin ilişkileri ve gerek bireysel gerekse toplumsal açıdan etkileri şaşırtıcı değişiklikler gösterir. Bu nedenle, «kalplerimizi yeniden yazabilmek için, eski fütuvvetnamelerin duyurduğu sevda suskunluğunu» öğrenmemiz şarttır. Bunun yolu da inandıklarımız ve düşündüklerimizi, ilkin kendimize yönelik uygulayarak saplantılardan kurtulmamıza bağlıdır.

> «Sen ilkyazı önce kendinde oluştur
> «ve sonra yürü yol olmıyanı.»

«doğunun ölümleri» şiiri, *Bakış Kuşu* kitabındaki «Hilminin Çocukluğu» şiiriyle yoğun bir ilinti içindedir. «doğunun ölümleri» ise Hilmi Yavuz'un, çocukluğu boyunca, Siirt'teki konakta yaşadığı bir acının genelleştirilmesidir. Büyük-aile parçalarının bir bir kopmasıyla eşzamanlı, bir konağın oda oda yıkılmasıdır yaşanan. Bu açıdan bakıldığında, konağın çürümesiyle gurbet ve ölüm aynı şeylerdir. «doğunun gurbetleri» şairin sanat açısından yaptığı önermenin somutlaştığı şiirdir. Kendini hayatının akşamında düşünen şair, «yaşamı acıdan kırmızıya» ya da «yakuta» döndürürken, yakınlaşan «ölümün, hüzünden beyaza» ya da «elmasa» dönüşümü camı (şiiri) ve şarabı (sözü) inciltmiştir, ve «en güzel masalı» yani «akşamı» anlatmaktadır. Ayrıca doğu sanatının ne anlatacaksa, bu incelikle anlatmasını önerir, Hilmi Yavuz, «ve bir gül gelirse/bu yol ayrımından gelir/mutlaka ve nasılsa» derken. Ve bir yandan «yol ayrımı» kelimesiyle, Türkiye tarihini iyi anlayan, büyük usta Kemal Tahir'e ölümcül bir atıf yapar.

Günümüzde Türk edebiyatını yıkıma götüren kaostan kurtuluşun yolları da içkin olarak vardır, Hilmi Yavuz'un bu son ve bence, en başarılı kitabında. Aristotelesci estetiğin günümüzdeki devamı olan şiir zenaatı, gerçek bir «mimesis» ve «katarsis» yapılabilmesi için, imgelerin, nesneler-bilgisi sonucu oluşturulmuş olmasını gerektirir. Nesnelerin tam bilgisi ve yapısına egemen olmadan oluşturulan izlenimsel yapılı sembolist şiirler olsa olsa bir yozlaşmanın ifadesidirler. Sanatın kurtuluşu yoz Sembolizme karşı Allegorik yapının yengisindedir. Tüm Ortaçağ ve Antikçağ sanatının başarısı ve güzelliği bu yapıya egemen oluşundadır. Hilmi Yavuz'un yakalamış olduğu bu başarılı zenaatkarlığı sürdürerek, bize her zaman daha aşkın ve daha güzel olanı sunmasını dileyelim. Acemi şöhretler, yeterince bıktırmıştı hepimizi. ■