

**T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YENİ TÜRK EDEBİYATI
ANABİLİM DALI**

**SEZÂİ KARAKOÇ'UN DÜZYAZILARINDA
SANAT VE EDEBİYAT ANLAYIŞI**

Yüksek Lisans Tezi

İsmail KEKEÇ

Ankara-2010

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YENİ TÜRK EDEBİYATI
ANABİLİM DALI

**SEZÂİ KARAKOÇ'UN DÜZYAZILARINDA
SANAT VE EDEBİYAT ANLAYIŞI**

Yüksek Lisans Tezi

İsmail KEKEÇ

Tez Danışmanı
Doç. Dr. Nihayet ARSLAN

Ankara-2010

TEZ ONAY SAYFASI

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YENİ TÜRK EDEBİYATI ANABİLİM DALI
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI... BİLİM DALI

SEZAI KARAKOÇ'UN DÜZYAZILARINDA SANAT VE EDEBİYAT ANLAYIŞI
(TEZİN ADI YAZILACAKTIR)

YÜKSEK LİSANS TEZİ
(YÜKSEK LİSANS TEZİ YA DA DOKTORA TEZİ OLDUĞU YAZILACAKTIR)

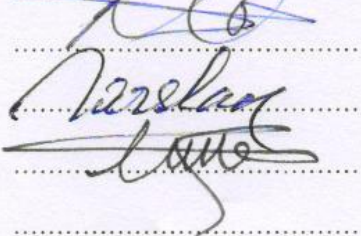
Tez Danışmanı : Doç. Dr. Nihayet ARSLAN

Tez Jürisi Üyeleri

Adı ve Soyadı

Prof. Dr. Nurullah ÇETİN
Doç. Dr. Nihayet ARSLAN
Doç. Dr. Nesrin TAĞIZADE KARACA

İmzası



Tez Sınavı Tarihi 01.07.2010

(Tez Beyan Belgesi)

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile, tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim.(...05...../...07...../...2010..)

Tezi Hazırlayan Öğrencinin

Adı ve Soyadı

.....İsmail KEKEÇ.....

İmzası

.....İsmail Kekeç.....

İÇİNDEKİLER

İçindekiler	i
Önsöz	iv
Giriş	1
I. BÖLÜM: SANAT	5
1. SEZÂİ KARAKOÇ'UN SANAT ANLAYIŞI	5
1.1. Sanat-Din İlişkisi	5
1.2. Diriliş Sanat Teorisi	12
1.3. Sanatın İşlevi ve Toplumsal Hayattaki Rolü	17
1.4. Klasik Sanat ve Folklor	21
1.5. Sanat ve İmkân	25
2. SEZÂİ KARAKOÇ'A GÖRE SANATÇI	27
2.1. Sanatçı ve Metafizik	27
2.2. Sanatçı ve Realite	32
2.3. Sanatçı ve Çile	37
3. SEZÂİ KARAKOÇ'UN GÜZEL SANATLAR ÜZERİNE DÜŞÜNCELERİ	38
3.1. Resim	38
3.2. Sinema	43
3.3. Tiyatro	46
3.4. Mimarî	47
3.5. Heykeltıraşlık	50
3.6. Musiki	52
4. SANAT ESERİ	54
4.1. Sanat Eseri	54

II. BÖLÜM: EDEBİYAT	58
1. ŞİİR	58
1.1. Şiir	58
1.2. Şiirde İnsan	60
1.3. Şiirde Mantık	62
1.4. Şiirde Form	64
1.5. Şiirin Oluşumu “Pergünt Üçgeni”	65
1.6. Şiir ve Gelenek	67
2. ŞAİR	73
2.1. Şair	73
2.2. Şair Ahlâkı	75
2.3. Şairin Trajedyası	77
2.4. Şairin Yenidendoğuşu	80
2.5. Şair ve Toplum	81
2.6. Şair ve Gelenek	84
3. ROMAN/HİKÂYE	87
3.1. Roman/Hikâye	87
4. İSLÂM, ŞİİR VE TÜRK ŞİİRİ	92
4.1. İslâmiyet ve Şiir	92
4.2. Klasik Şiir (Divan Şiiri)	98
4.3. Tasavvufî Türk Şiiri	104
4.4. Modern Türk Şiiri	113
5. BATI EDEBİYATI	116
5.1. Şiir	119
5.2. Piyas/Tiyatro	121
5.3. Roman	122

6. DEVRİMLER VE EDEBİYATIMIZ	124
7. EDEBİYAT VE POLİTİKA	126
8. KASABA EDEBİYATI	128
9. EDEBİYAT ÖĞRETİMİ	130
III. BÖLÜM: SANAT/EDEBİYAT VE İDEOLOJİ	133
3.1. Batılılaşma	133
3.2. Marksizm	135
3.3. Komünizm	137
3.4. Sosyalizm	138
3.5. Güdümlülük	141
3.6. Sanayi Devrimi	143
3.7. Yabancılaşma ve Yozlaşma	144
IV. BÖLÜM: MODERN TÜRK ŞİİRİ	147
4.1. Necip Fazıl-Ahmet Hamdi-Ahmet Kutsi Şiiri	147
4.2. Fazıl Hüsnü-Cahit Sıtkı-Ahmet Muhip Şiiri	148
4.3. Orhan Veli-Oktay Rifat-Melih Cevdet Şiiri	149
4.4. Attila İlhan	151
4.5. Yeni Gerçekçi Şiir	151
4.6. Mehmed Âkif	156
4.7. Yahya Kemal	160
4.8. Necip Fazıl	163
SONUÇ	171
KAYNAKÇA	177
ÖZET	185
ABSTRACT	186

ÖNSÖZ

Sezai Karakoç'un düzyazılarındaki sanat ve edebiyatla alakalı yazıları edebî eserlerinin (şiiir, hikâye, piyes) altyapısını oluşturan bilgi ve birikiminin adeta bir dökümü ve pratikteki uygulamalarının ipuçlarını veren teorik yanıdır. Bu çalışmayla da Sezai Karakoç'un edebî/sanatkâr kişiliğinin ve bunun yansıması olan eserlerinin derin planında yatan hususların anlaşılmasında ve yorumlanmasında faydalı olabileceği düşünöldüğü için sanata ve edebiyata dair düşüncelerinin ortaya konulması amaçlanmıştır. Bu konuda çalışmamı tavsiye eden, bana güvenerek, desteğini ve yardımlarını esirgemeyen değerli hocam Doç. Dr. Nihayet ARSLAN'a teşekkürü bir borç bilirim. Ayrıca çalışmalarım süresince maddî ve manevî yardımlarını eksik etmeyerek, her zaman her türlü desteği sağlayan aileme teşekkür ederim.

GİRİŞ

Sezai Karakoç, şiirleriyle olduğu kadar, Diriliş Akımı/Diriliş adıyla anılan fikir ve sanat akımının kurucusu olan bir düşünce adamı olarak tanınır. Şairin çeşitli konulardaki düşüncelerini yansıtan düzyazıları içinden sanat ve edebiyatla ilgili olanları ele alınarak oluşturulan “Sezai Karakoç’un Düzyazılarında Sanat ve Edebiyat Anlayışı” isimli bu çalışmada şairin sanatının arka planı açığa çıkarılmaya çalışılmıştır.

Toplumsal meselelerden, siyasi meselelere, dinî ve kültürel yaşantıdan, sanata ve edebiyata dair, içinde birçok konuyu barındıran Sezai Karakoç’un düzyazılarındaki sanat ve edebiyata dair görüşleri kendi içinde belirli başlıklar halinde sistemli olarak bir değerlendirmeye tabi tutuldu. Bu çalışmaya ortaya koymuş olduğu diğer eserleri (şiirleri, piyes ve hikâyeleri) dâhil edilmedi. Çünkü bu başlı başına ayrı bir araştırma konusu olup, Sezai Karakoç’un üretkenliği ve edebî eserlerinin derinliği, kendini hemen ele vermeyen girift dokusu bu çalışmanın süresini ve amacını aşacak niteliktedir. Bu yüzden tez konusunun başlığı da “Sezai Karakoç’un Düzyazılarında Sanat ve Edebiyat Anlayışı” konularak bir sınırlandırma getirildi.

Sezai Karakoç ve eserleri hakkında yapılan araştırma ve incelemelerde son yıllarda bir artış görülse de bu derece verimli ve üretken bir şair/yazar/düşünce adamı hakkında ortaya konacak daha pek çok husus söz konusudur. Sezai Karakoç hakkında yapılan en kapsamlı çalışma; Sezai Karakoç’un edebî ve düşünsel portresini çizmeye yönelik en kapsamlı biyografi kitabı olan Turan Karataş’ın

Doğu'nun Yedinci Oğlu Sezai Karakoç isimli eseridir. Bu eserin üçüncü bölümü olan “tenkit” kısmında Karakoç’un tanıdığı simalar ile sanat ve edebiyat hakkındaki görüşlerine yer veriliyor. Konumuzla bağlantılı olarak bir diğer çalışma ise Münire Kevser Baş’ın *Diriliş Taşları Sezai Karakoç’un Düşünce ve Sanatında Temel Kavramlar* isimli çalışmasıdır. Bu eserin de beşinci bölümü olan “edebiyat ve sanat” başlığı altında belli başlı kavramlar üzerinde duruluyor.

Söz konusu bu çalışmalarda belli bir bölüm halinde sunulan Sezai Karakoç’un sanat ve edebiyat anlayışı bizim çalışmamızda başlı başına bir konu olarak ve daha geniş bir biçimde ele alınmıştır.

Şiirleri başta olmak üzere eserlerinde İslâmi kimliği ile ön plana çıkan Sezai Karakoç’un sanat ve edebiyata dair kaleme almış olduğu yazılarında da bu görüşünü destekleyici ve Batı (Hıristiyan) medeniyetine karşı bir İslâm medeniyeti gerçeğini savunduğu görülür. Bu medeniyetin filizlenip, gelişmesinde de Karakoç’a göre sanatın ve de özellikle edebiyatın göz ardı edilemez bir önemi vardır. Kültür hayatının en önemli iki unsuru olan sanat ve edebiyatın gerek toplumsal hayattaki, gerekse ferdî plandaki yansımalarıyla ne denli önemli olduğunu kendine has üslubuyla ortaya koyan Sezai Karakoç, Batı’nın sanat ve edebiyat anlayışı ile Türk – İslâm sanat ve edebiyat anlayışı arasında mukayeseler yaparak aralarındaki farkı gözler önüne serer. Kimi zaman genel hatlarıyla değerlendirdiği bu meseleler hakkında kimi zaman da daha özele inerek “şiir, roman, hikâye, tiyatro, resim, musiki, sinema,” gibi konu başlıkları halinde kendi görüşlerini dile getirir. Kendi sanat ve edebiyat anlayışından da ipuçları sunan Karakoç, bu yazılarında kendi kaleminden bir sanat adamı portresi çizer.

Kendi sanat tutumunu yazılarının bir derlemesi olan *Edebiyat Yazıları II* isimli eserinde şöyle ifade eder Karakoç: “*Sanat tutumum, genel dünya görüşümün bir bölümünden başka bir şey değildir. Onu bir sesin, yeni bir sesin sırtına yüklemekten ibarettir. Benim şiirim, aşk, hürriyet, yaşayış ve ölüm gibi varolmanın dinamitlendiği noktalardaki trajik espriyi, irrasyonele ve absürde bulanmış (MUTLAK) ı zaptetmektir. Gittikçe şiirde bunu yapmak istiyor şiirim. Bunun için, başlangıçta sanat planımda görünüşte çok yakın bir noktadan çıktığım arkadaşlardan şiirim uzaklaşıyor. Ses ve biçim, motifler ve imajlarda, başlangıçta çok yakın olduğumuz şair arkadaşlardan, gittikçe, o biçimi dolduran ve o sesi fırlatan varoluşu idrak farkı yüzünden ayrılıyorum. Kişilik farkından. Ya da baştan beri olan bu farklılık, gittikçe daha çok beliriyor.*

Sanatı, bir takım duyguları (ama o duygular ne olursa olsun, çağla ve insan içinin derin bölgesi, en alt bölgesiyle ilgisi ne olursa olsun) heykeltraş gibi yontmaktan ibaret sayanlarla, sanatı sadece doktrinlerin propaganda aleti sayanlardan ayrılıyorum. Bence sanat eseri, öyle bir varlık ve yaratıktır ki, bir açıdan insanı metafizik yüksek fırınlarına sokup çıkarırken, öte yandan tek başına bulutsuz ve sakin, zeytin dalı, çam kokusu ve güvercin dolu yaz göklerinde, yüksek heyecanlarda dolaştırır. Sanat eserinde, "saf yaratış" karşısında duyulan heyecanı verici bir çarpıcılık gizlidir. Büyük bir şiiri okumadan önceki insanla okuduktan sonraki insan arasında bir fark vardır. Eser insanı değiştirmiştir; çarpmış, büyülemiş ve metamorfoza uğratmıştır.”

Sanat anlayışını şair kimliğinin de vermiş olduğu ilhamla coşkulu bir dille bu şekilde özetleyen Karakoç’un teorik olarak ortaya koyduğu bu görüşlerini eserlerinde başarılı bir şekilde uyguladığı rahatlıkla görülebilir. Sezai Karakoç, bu yönüyle Türk

edebiyatında söyledikleriyle(teorik) eserleri(pratik) arasında paralellik gösteren ender şairlerden biridir. Bu hususiyeti, onun aynı zamanda mütefekkir ve dava adamı kimliğiyle de yakından ilintilidir. “Şairler toplumun önderleridir” diyerek ağır bir yük yüklenen ve bu sorumluluğun şuurunda olan bir sanat adamının da zaten ciddi manada çelişkiler yaşamaması düşünülemezdi.

Bu çalışmada, “sanat ve edebiyat anlayışında öne çıkan kavramlar, olan/olması gereken sanat ve edebiyat adamı kimliği, sanat ve edebiyatın gelenekle olan ilişkisi, şiir, roman, hikâye, piyes gibi edebî türler ile resim, mimarî, musiki, sinema, tiyatro gibi sanat dallarının meseleleri, Batı sanatı ve edebiyatının genel görünümü, İslâmi çizgilerin Türk edebiyatı ve sanatına katkıları, sanat ve edebiyatımızın yeniden canlanmasının(dirilişinin) önündeki engeller, Türk ve Dünya Edebiyatında öne çıkmış şair ve yazarların bu edebiyatlara olan katkıları” gibi konular hakkında Sezai Karakoç’un yaklaşımı ele alınarak değerlendirmeler yapılmıştır.

Temel alınan metinler, çoğunluğu Sezai Karakoç’un daha önceden çeşitli dergi ve günlük gazetelerde yayımlanan yazılarının yer aldığı eserlerdir. Bunlardan başka, meydan konuşması ve konferanslarının düzyazıya aktarılmış hali olan “Çıkış Yolu I-II-III” isimli eserleri ve kitaplarda yer almayan, konuyla alakalı yazıları da araştırmamıza birinci elden kaynaklık eden metinlerdir. İkinci elden kaynaklar olarak da; sanat ve edebiyat üstüne yayımlanmış yerli ve yabancı kaynaklar, konuyla ilgili yapılmış tezler, dergi, gazete gibi süreli yayınlar, farklı disiplinlerdeki kaynak kitaplar ile yazar ve eserleri üzerine yapılmış diğer bilimsel çalışmalar incelenmiştir.

Bu genel girişten sonra Sezai Karakoç’un sanat ve edebiyat anlayışını ayrıntılı olarak ortaya koymaya çalışacağız.

I. BÖLÜM

SANAT

1. SEZAI KARAKOÇ'UN SANAT ANLAYIŞI

1.1. Sanat-Din İlişkisi

Sezai Karakoç, çizdiği medeniyet perspektifinde yeniden diriltilmesi gereken medeniyet anlayışının “İslâm Medeniyeti” olduğunu defalarca vurgular. Ancak bu “diriliş”in tek bir alanda değil, bir bütün halinde medeniyeti meydana getiren bütün dinamiklerde gerçekleşmesi gerektiğini savunur:

“Her alan, genel medeniyet ideasına uyma noktasında da birbirine uyumlu, iç gelişmelerinde ise, belli bir özgürlüğe sahip olmalıdır ki, medeniyet bütün cephelerde erişilebilecek en uçsuz bir zenginlikle somut olarak dirilişini gerçekleştirebilsin.” (Karakoç, 2007a: 104)

Sağlıklı bir toplum olabilmenin yolu bilim hayatının, düşünce hayatının, din ve ahlâk hayatının birbirleriyle sıhhatli ilişkiler kurabilmesindedir. Bunların gösterdiği uyum ve sağladıkları birliktelik nispetinde de ekonomi, politika ve sanat hayatı da kendi sistemlerini kuracaklardır. (Karakoç, 2004a: 27)

İşte bu noktadan hareketle, dinle sanatın birbirinden bağımsız olduğu fikrini savunanlara da karşı çıkan Karakoç, sanatın ve edebiyatın bir tıkanma noktasına geldiğini, büyük bir bunalımın baş gösterdiğini, hem Batı’da hem de İslâm ülkelerinde yaşanan bu buhrandan kurtuluşun ise “*dine dönüş*”ten geçtiğini dile getirir:

“Edebiyat ve sanat da, ruh dünyasından kopmanın faturasını ödemeye başlamış, büyük bir bunalıma girmiş ve kısırlaşmanın bütün arazlarını göstermiştir.

Şiirde, romanda, musikide ve mimaride büyük eserler verme çağı sanki geçmiş gibi büyük bir tıkanma gözlemlenmektedir. Dine dönüş, bu alanların yeniden canlanması için artık zaruretin zarureti haline gelmiştir.” (Karakoç, 1999d: 107)

“Din”, Karakoç’a göre sanatı, edebiyatı, estetiği doğuran özdür. Bu alanlar, yoz ve yabancı duyuş ve düşünüşlerle bu “öz”ün, yani dinin samimiliğine gölge düşürmüşlerdir:

“Ey estetik! Ey sanat! Ey edebiyat ve şiir! Seni doğuran ana öze, yani dine, neden en kısa zamanda, yoz katkılarının, yabancı duyuş ve düşüncelerin, yanlışların pencerelerini açıyorsun? Gerekli bir özgürlüğü sömürmüş olmuyor musun? Din ve medeniyetin bu dar kapıdan geçmesi gerekli diyeceksin. Evet, doğru, fakat bir an önce dönmek üzere. Kendi özüne, samimiliğine dönmek üzere. Edebiyat sarhoşluğundan ve aldanışından Havva ve Âdem tövbesine ve inanç özüne, dönmek şartıyla.” (Karakoç, 2008g: 19)

Bununla birlikte, sırf sanat uğruna da dine dönüşün gerçekleşmeyeceğinin bilincindedir fakat dine dönülünce de sanat ve estetik planda arzu edilen canlanmanın gerçekleşeceğine inanır. (Karakoç, 1999d: 107)

Din ile sanatın birbirleriyle çok sıkı bağlarının olduğunu dile getiren Karakoç, bunun yanında bu ikisinin kesinlikle ayrı olduklarının da altını çizer. İlk bakışta bir tezat olarak algılanması mümkün olan bu ifadelerini Karakoç antik çağların paganizmiyle, hıristiyanlığı misal vererek açıklığa kavuşturur:

“Sanat ve din, birbiriyle sıkı sıkıya ilişkili de olsa, birbirinden kesinlikle ayrılırlar. Oysa, antik, arkaik dinlerde, yani antik çağlar putatapıcılığında (paganizmde) ve hıristiyanlıkta dinle ve sanat iyiden iyiye içiçedir. Sanat, dini

yansıtan araç olmaktan çıkmış, kendi ilkeleri ve simgeleriyle dini öylesine yoğurmuştur ki, biraz din olmuş, din de sanatlaşmıştır. Yani, bozulmaması, dokunulmaması gereken din, sanatın deformasyonuna, insan hayallerine göre metamorfoza uğramıştır.” (Karakoç, 2008d: 41)

Sanat ve estetik planında dine dönüşü savunan Karakoç, din ile sanat birbirinden kesinlikle ayrılırlar derken sanatın din, dinin de sanatlaşmasına karşıdır. Çünkü bu ikisinin sınırları iyi çizilmezse asıl fonksiyonlarından uzaklaşmaları muhtemeldir. Bu da gerek dinin algılanmasında, gerekse sanatın mahiyetinde bir takım tahribatlara ve bozulmalara yol açar.

Bir başka yazısında da bu duruma değinen Sezai Karakoç, Hıristiyanlığın dini sanata feda ettiğine, sınır tanımamanın yol açtığı yozlaşmaya dikkat çeker. Buna karşı, kaynağını Kur'an'dan alan İslâm edebiyatı ise kendisine çizilmiş olan sınırları aşmadığı ve disipline edildiği için dünyanın en büyük edebiyatı olmuş, “*Sanata kaynaklık eden din, dini bozmayan sanat disiplini*” ilkesiyle sağlıklı bir sanat anlayışı ortaya koymuştur:

“Evet, hıristiyan sanatında, önce sanat, din için kullanılmak istenmişse de, giderek, din, sanat tarafından kullanılmıştır. Bu eğilim Tolstoy ve Dostoyevski'ye hatta günümüz sanat ve edebiyatına kadar devam eder. Kur'ân-ı Kerîm'in "şairler" sûresinde değinilen nokta, aslında bu değil midir? Dinle sanatın ilişkisi. Yunan mitolojisi ve Arap şiirinden tutun da İncil şairlerinin, dini, sanatları uğruna hoyratça harcamalarına işaret yok mu onda? Sanat Kur'an'da, asliyle belirtilmiş, fakat sınır tanımazlığındaki tehlikeler de gösterilmiştir. Sağlıklı sanatın çizimidir bu. Bu iz üzerindedir ki, dünyanın en büyük edebiyatı, islâm edebiyatı olmuştur. Mevritlerle İnciller arasındaki fark, bunu en iyi şekilde gösterir. Sanata kaynaklık eden din, dini

bozmayan sanat disiplini, İslâm uygarlığının temel ilkelerinden biri olmuştur. Dinle sanatın en çok içiçe girdiği Mesnevi’de de bu dikkat, bütünüyle korunmuştur. Din dindir, sanat sanattır; ikisinin ilişkisi olsa da. Oysa, Hıristiyan sanata ve dininde ikisi birbirine karışmıştır. Grek dünyasında da bu böyleydi. Bu karışma sonunda her ikisinde de bir soysuzlaşma, yozlaşma oldu. Oysa, islâmda, din ve sanat birbiriyle ilişkili, fakat bağımsız kurumlar olarak kendi fonksiyonlarını icra etmişlerdir.”
(Karakoç, 2007b: 17-18)

Hıristiyan sanata dkin ve sanatın birbirine karışması Karakoç’un da değindiği üzere Tolstoy’da bariz bir şekilde kendini hissettirir. Tolstoy, sanatın ele aldığı konuların, din anlayışı temelinde değerlendirilmesi görüşündedir. Çağın din anlayışına –Tolstoy bununla Hıristiyanlığı kasteder- aykırı çizgideki sanatın suçlanarak, hor görülmesini, bu din anlayışından doğan duyguları aktaran sanatın ise, diğerlerinin arasından seçip ayıklanarak, değer verilmesini ve teşvik edilmesini ister. (Tolstoy, 2008: 292) Sanatın, insanların birleştirme özelliğine vurgu yapan Tolstoy, iki çeşit duygunun insanları birleştirebileceğini söyler. Bunlar; Tanrı’nın evlatları olduğumuz ve insanların kardeşliği düşüncesinden doğan duygularla, herkesin anlayabileceği gündelik yaşamın sıradan duygularıdır. Tolstoy, Hıristiyan sanatının bu iki duyguyu da barındırdığını söyleyerek, bunu başarabilen sanatı iyi sanat sınıfına dâhil eder. (Tolstoy, 2008: 296) Açıkça dinî anlayışı sanatın merkezine koyar. Dostoyevski’ye değinilecek olursa, sürgüne yollanmadan önceki yaşantısında Hıristiyan teolojisini sorgulayıcı bir tavra sahip olmasına rağmen, 1870’lerden sonra Ortodoks inancının savunucusu olarak karşımıza çıkar. (Çitli, 2010: 216) Bu değişimde, sürgün yıllarında sürekli “İncil” okuması da etkili olmuş olabilir. Çünkü hapisanede kitap olarak sadece “İncil” okunmasına izin verilmiştir. Dostoyevski de

bu durumda Hıristiyanlık kurallarını inceleme olanağı bulmuştur. (Kaynak, 2008: 8) Dostoyevski'nin yaşamış olduğu bu tecrübesinin ve edindiği bilgilerin yansımaları yani dinî duyarlılığını sürgün yıllarından sonra kaleme aldığı bazı eserlerinde de görmek mümkündür.

Mesnevî'nin Kur'an-ı Kerim'in açıklayıcısı olduğunu belirten Mevlana, bununla hem *Mesnevî*'nin ilk kaynağının Kur'an-ı Kerim olduğuna, hem de onun bir tefsir mahiyeti taşıdığına dikkat çeker. Ancak Mevlâna Kur'an'ın kişinin arzusuna göre tevîl edilmemesi gerektiğini, böyle bir yorumun onun manasını tahrif edeceğini de söyler. Bu uyarısıyla, bir anlamda insanların Kur'an'ı kendi arzularına değil de arzularını Kur'an'a uydurmalarını ister. (Akdemir: 2010: 20) Mevlana'nın bu yaklaşımı Sezai Karakoç'un işaret ettiği gibi “*sanata kaynaklık eden din, dini bozmayan sanat disiplini*”ne uyan bir anlayışın sergilenişidir.

Karakoç'un Kur'an'daki *Şuarâ* (Şairler) sûresindeki kastettiği ayetler de şunlardır:

“*Şairler varya, bunların peşine de sapkınlarla çapkınlar düşer.*” (Ayet: 224)

“*Görmez misin onlar her vadide sözcüklerin, hayallerin peşinde dolaşır ve yapmayacakları şeyleri söylerler.*” (Ayet: 225–226)

“*Ancak iman edip, güzel ve makbul işler yapanlar, Allahı çok zikredip ananlar ve zulme maruz kaldıktan sonra haklarını savunanlar müstesna.*” (Ayet: 227)*

İslâmiyet'ten evvelki dönemde şairlerin şehvet, intikam, ırkçılık gibi duygulara şiirlerinde yer vermelerinden ve halka tesir güçlerinin yüksek olması

* Çev., Prof. Dr. Suat YILDIRIM, **Kur'ân-ı Hakîm ve Açıklamalı Meali**, 1998.

dolayısıyla inançları saptırabilecek söz kudretine sahip olmalarından dolayı sanatını bu amaçla kullanan şairler kınanmış, doğru inançlı şairler ise yüceltilmiştir. Sezai Karakoç da bu ayrıma dikkat çekmek istemiştir.

Arkaik dinlerde ve Hıristiyanlıkta yaşanan dindeki ve sanattaki bu karışıklık ve bunalım, daha sonra İslâm'ın gelişiyle sona ermiş ve her şey yerli yerine oturmuştur:

*“Sonunda İslâm'ın gelişi, hayalin hayal âlemine, sanatın sanat dünyasına, metafiziğin ve vahyin hakikat tahtına geçişiyle bu savaş sonuçlanmış, dinin sanat, sanatın din haline gelişiyle boğulan insan ruhu özgürlüğüne kavuşmuş”*tur. (Karakoç, 2008d: 42)

Sanatın mahiyeti ve Tanrı'nın sanatı karşısında insanın ortaya koymuş olduğu sanat eserinin hangi bağlamlarda ele alınması konularına da değinen Karakoç, sanat eserinin “yaratılan”ın değil “yaratış”ın taklidi olduğunu söyler. “Yaratılan”ın taklidi olursa değerinin düşeceğini, buna karşılık “yaratış”ın her an yeni kalışındaki, orijinal oluşundaki sırrın kavranılması halinde de yoğunlaşacağını belirtir. (Karakoç, 2007b: 33)

Karakoç, sanatçının “sahte tanrılık” gibi bir role soyunmamasını da ister. Çünkü sanatçının çabası, soyutlama aracılığıyla eserin üzerine kurulacağı şematizmi yakalamaktır. Bu çabayı doğrudan ya da dolaylı yoldan gösteremeyen sanatçı eserinde istediği değişimin anahtarını ele geçiremez. Bütün anahtarlar da Tanrı'nın elindedir. Sanatçı göstermiş olduğu çabasıyla bu anahtarlardan bazılarını ulaştır. Ancak yaratış sırrı gereği bütün anahtarlar, sonunda Tanrı'da kalır. (Karakoç, 2007b: 13) Karakoç'a göre sanatçı bu ayrımın farkında olmalıdır. Yani sanatçı, şüphesiz

Tanrı gibi yoktan bir şey var ediyor değildir. Ona düşen var olanın sırrını yakalamak, direncini kırmak ve böylelikle ona kendinden bir öz ve anlam yükleyerek yeni bir eser ortaya koymaktır. Bu da ancak Tanrı'nın sanatı karşısında, kendi sanatının acziyetini kavramasıyla mümkün olur:

“Sanatçı, işi, Tanrı'nın yaratışını taklide yeltenme cinsinden bir iş olmakla birlikte, O'nun gibi yoktan varedici değildir elbet. Onun işi, yaratıştan bir yaratış çıkarmak, varlıklardan yeni bir varlık, var olanlardan yeni bir varolan türetmektir. Ancak, değindiğimiz gibi, yaratılmışların, yaratıkların, genel yaratışa yaslanmalarından doğan bir dirençleri vardır. Sanatçı Tanrı'ya rakip olmaya kalkıştıkça, yani sahte tanrılık rolüne çıktıkça bu direnç artar. Tanrı'dan "izin" alması gereklidir sanatçının. Bu da alçakgönüllülükle olur. Tanrı'ya teslim olmayan, eşyayı teslim alamaz.” (Karakoç, 2007b: 13)

Karakoç'a göre, kalıcı bir sanat eseri bırakmak Tanrı'nın sanatına ermekle mümkündür. Bunu yakalayamayan sanatçının eserinin fazladan bir getirisinin olmayacağı, insan sanatının, Tanrı'nın sanatının gönüle vuran yankılarından doğduğu ve gerçek sanatçının bu idrak ve şuurda olması gerektiği görüşündedir:

“Sanat, şüphesiz insanın geçimini ve üremesini sağlayan faaliyetlerin üstünde, gaye olmaya daha yakın bir mahiyet taşımaktadır. Ama, Tanrı'nın sanatı önünde insan sanatı fazladan olarak bir şey getirecek değildir. İnsan, bizzat kendisi Tanrı'nın eşsiz sanatından bir örnektir. İnsan sanatı Tanrı'nın sanatının gönüle vuran yankılarından doğmakta, onun tükenmez kaynağından beslenmektedir. Tanrı'nın sanatına ermeyen insan veya sanatçının kalıcı bir sanat eseri bırakmasına imkân yoktur. İçinde bulunduğu büyük sanattan habersiz bir sanatçı, kör mimar ve sağır musikişinas imajından da çok yoksun bir imajdır. Çünkü, kör mimarın iç gözü

görebilir, sağır musikişinasın ruh kulağı duyabilir, ama Tanrı'nın her an mucizelerle dipdiri kaynaşan sanatını duyamayan gönülden en ufak bir sanat kıpırtısı beklenemez. Gerçek sanat, tanrı'nın sanatına götürecektir.” (Karakoç, 2007e: 95)

Mehmet Kaplan, “Şiir Tahlilleri II” isimli eserinin “Sezai Karakoç’a Ek” başlıklı bölümünde Sezai Karakoç için; “*Basma-kalıplar içine hapsolmuş, kurumuş, katlaşmış din duygusunu taze bir ilhamla yeniden diriltmiştir.*” tespitinde bulunur. Henüz şiirlerinde yolun başında olan birçok genç şairin de, Karakoç’un bu denemelerinden sonra, dinden ilham alan modern üsluplu şiirler yazdığını ifade eder. (Kaplan, 2004: 314)

Anlaşıldığı üzere, din-sanat/İslâm-sanat ilişkisinde farklı bir bakış açısı yakalamış olan Sezai Karakoç, bu dikkati, hayatının ve sanatının merkezî noktası olan diriliş ruhuyla sağlamıştır. Din ile sanatın birbirlerinden ayrı duruşlarını, birbirlerine olan yakın ve uzaklıklarını özellikle imler. (Haksal, 2007: 81) Karakoç, dinin de sanatın da asıl fonksiyonlarını yitirmeyerek, sınırları belli olan bir disiplin çerçevesinde ilgi kurmalarının mümkün olduğunu, bunun en güzel örneğinin de İslâm’da yaşandığına vurgu yapar.

1.2. Diriliş Sanat Teorisi

Diriliş sözcüğünün anlam ve çağrışımlarının, Sezai Karakoç’un düşünce dünyasında yer edişi, okuma yıllarına, okuduğu yerli ve yabancı birçok yazara ve esere uzanır. Dinî metinlerde, felsefe ve edebiyat eserlerinde bu sözcüğün izi sürülebilir. *Diriliş*’in, yalnızca bir sözcük olmaktan öte, Karakoç’ta dinî düşünce, dünya görüşü bağlamında ve bütünlüğünde bir düşünce sistemi halinde kavramsal bir yapı olarak belirmeye başlaması ise 1960’lı yıllara dayanır. Bu yıllarda Karakoç,

sanat ve edebiyat camiasında daha çok bir şair olarak bilinir. Şiir, sanat ve edebiyat üzerine yazdıklarında etkileri görülse de, düşünür kimliği ve *Diriliş Düşüncesi ve Yöntemi* henüz fark edilmez. (Su, 2003: 10)

Bu dönemde dünya, uzun zamandan beri süregelen bir uygarlık krizini ve bu krizin her alanda yol açtığı köklü bunalımını yaşamaktadır. Siyasî, ekonomik ve sanat kaynaklı bu bunalımları bir yandan medeniyet krizinin sonucu, diğer yandan onun belirtisi olarak gören Karakoç, kimsenin sorunların temeline inmeye cesaret edemediği görüşündedir. Cezayir’de, Lübnan’da, Afganistan’da ve daha nice yerlerde yapılan katliamları da bu köklü krizin patlak veren yaraları olarak nitelendirir ve insanlık medeniyetini ayakta tutan sütunların tek tek devrilmekte olduğunu ifade eder. Anlamını yitiren bu değerlerin tekrar canlandırılması, diriltilmesi ise şairlere, sanatçılara, yazarlara düşmektedir. (Su, 2003: 11)

Bu gelişmeleri yakından takip eden Karakoç’un, okul arkadaşı olan Mehmet Şevket Eygi’nin o yıllarda çıkardığı *Yeni Ay* isimli dergide Tunus ve Cezayir İstiklâl Savaşları için kaleme aldığı “Bir Milletın Ba’süba’del Mevti” isimli bir yazısı yayımlanır. Karakoç daha sonra sistemli hale getireceği *Diriliş* söyleminin kavramsal olarak doğuşu için bu yılları kastederek hatıralarında şunları kaydeder:

“İşte diriliş fikri bende o yıllardan itibaren oluşmaya başladı. Bir yanda ülkemizde İslâm’ı özleyen aydınlar üzerinde büyük bir baskının bulunmasından doğan umutsuzluk, öte taraftan Tunus ve Cezayir’in bağımsızlık savaşlarında Fransızların yaptığı zulüm ve katliamlar, halkın çektiği çile, bende, ancak metafizikten politikaya kadar geniş kapsamlı diriliş atılımının bir çıkış, bir kurtuluş yolu bulmaya imkân vereceği düşüncesini doğurmuştu.” (Akt: Bilge, 2004: 16)

İslâm ülkelerinde durum böyleyken, ülkemizdeki aydınların da yaşanan bu olaylara kayıtsız kaldıklarını, ideolojilere(Marksizm, sosyalizm, komünizm gibi) saplanıp kalarak, kendi değerlerine yüz çeviren ve kendine yabancılaşan sanat ve edebiyat adamlarının, bu alanlarda bir tür baskı ve hegemonya kurarak, farklı fikirlere ve oluşumlara itibar etmedikleri görüşündedir.

İşte bu şartlarda ortaya çıkan ve Sezai Karakoç'un hemen her alanda düşüncesinin ve aksiyonunun temel dayanağını oluşturan “diriliş tezi” bir çok alanda olduğu gibi sanat planında da kendini gösterir. Öyle ki; “*Düşüncede diriliş olmaksızın inançta diriliş gelişemez. İnanışta diriliş olmaksızın da duyuşta, duyarlıkta, yani sanat ve edebiyatta diriliş başlayamaz.*”(Karakoç, 2005c, s.25) diyerek düşünceden hareketle inançta devam eden diriliş hamlesinin sanat ve edebiyatta da esas noktayı teşkil ettiğinin altını çizer. Gerçek sanat için; “*kaynağı durmaksızın tazeleyen ve zenginleştiren bir duyarlık çilesinden, bu çileyi giyinecek sui generis biçimin kozmos dünyasına çıkış kahramanlığıyla yoğruluktur. Bu mayalanmadan bir doğuş, bu çarmıha gerilişten dirilişe çıkmaktır*” (Karakoç, 2007a: 116) der.

Görüldüğü gibi Sezai Karakoç'ta her fikir, her duyarlık, her aksiyon “dirilişe çıkmak”la esas anlamını kazanır. Bu noktada asıl görev, kendilerinden çok şey beklediği ve uzun yıllar boyunca fikrî altyapısını hazırladığı “Diriliş Nesli”ne düşmektedir:

“*Sahte değişimlere kapalı, gerçek yenilenmelere açık, batıcıların (kendilerine sağcı ve solcu ismi veren) her türlü önünde aşağılık duygusuna kapılmaktan kurtulmuş, inanç, düşünce, sanat ve edebiyat alanlarında köke dayalı, yüceliğe ayarlı atılımlara kendini tam idealist bir adama ile vermiş yeni diriliş nesli, bu sağduyunun*

peşinde olacak ve hareketinin tarihi yönü olarak bu sağduyu dirilişini amaçlayacaktır. Bu çaba iledir ki, bir gün, yeteneklerle imkânlar arasına yerleştirilmiş olan ters orantı parçalanacak, yerine doğru orantı yerleştirilecektir.” (Karakoç, 1998a: 53)

Sanatı Tanrı'nın bir başışı olarak gören Karakoç, İslâm medeniyetinin sanata ve edebiyata kazandırdığı idealardan söz eder: “Ahenk, güzellik ve yücelik ideaları”. Bu idealar perspektifinde “Diriliş Nesli” sanatın Allah için olduğunun bilincinde olarak eserlerini birer anıt gibi tarihin sahnesine dikeceklerdir:

“İslâm ruhu gerçekleşişin hâlelerinden biri de, estetik düzendir. İslâm medeniyeti, insana bir cebir ve geometri mizacı aşılacağı gibi, ahlâkından inancına, davranışından ruh özündeki sırra kadar bir âhenk ve güzellik ideası da yerleştirecektir. Dar ekollerin, yapma ve kısa ömürlü çıkışların estetik ve sanatı değildir bu ideanın dünyası. Bütün mizaçları, ruh uzanış ve dalışlarını verimlendiren temelli bir sanat ve edebiyat perspektifidir bu. Ruhun derinliğine hitap eden soyutun en somut halde verilışı, ağırlık noktasını teşkil edecektir bu yeni sanat akımları doğuran hoşgörüde. Yan ekoller de olacaktır elbet. Ancak hepsi de, yakın veya irak, derinliklerinde veya “yücelik ideası”nı amaç edinmelidirler. Sanat bir veri, bir Tanrı başışıdır. Sosyolojik, tarihî realite içinde gelişen şahsî yetiler, islâmın yücelik ideası içinde yeniden yeşertilecektir Diriliş Neslinde.

Sanat da, hayat gibi, Allah için olduğunun soyut ve somut anıtlarını bu neslin sanatçıları dikeceklerdir Tanrı'nın izniyle.” (Karakoç, 2009b: 61)

Her yeni ülkü, beraberinde terimlerini de getirmek zorundadır diyen (Karakoç, 2005c: 41) Karakoç, “*diriliş sanat teorisi*”ni de belli başlı kavramlar etrafında şekillendirerek açıklar:

“Dirilişin sanat teorisi ve pratiği, klasik bir ekol düzenliğinde, açıklığında olmayabilir. Ama, onun bozbulanık aynasında, gelecek zamanın nice aydınlık ekolleri yatmaktadır.

Onun, sanat alanında ne geçmişe dönüşü, ne geleceğe yönelişi, herhangi bir sanat veya edebiyat akımının tavrıyla sınırlandırılabilir. Belki de onun getirdiği, asıl getirdiği, yakınında duran değil, ilerde, çok ilerde belirecek olandır.

Dirilişin edebiyat ve sanat etkinliği, basit bir duyarlık stilizasyonundan ibaret olamaz. Ya da bir stilizasyon duyarlığından...

Diriliş, bir üslûptur ama, sadece bir deyiş üslûbu değil, bir oluş, bir varoluş üslûbu ve yokoluştan kurtuluş üslûbudur.

Dirilişin sanat anlayışında, egonun ün tutkusuyla yaşama ereğine kavuşma amacı yatmaz. Sanat, şiir veya öbür edebiyat türleri, onun kendini insanlığa anıtsal yapılarda maletme mimarilerinden nevilerdir.

Sanat ve edebiyat, onun için, zaten aydınlık olan salonu biraz daha dekore etmek için duvarlara eklenen aplikler sistemi değil, geceyi ve karanlığı yırtmak için ortaya dikilen meşaleler bütününe katılan ışık korosunun gerekli elemanlarıdır. Karanlık yıkılsın da, tek, bu meşaleler çıplak ve isli olsun; beyaz ışıktan öte renkler sunmasın isterse.” (Karakoç, 2004b: 63)

Orijinallik, derinlik, üslûp, alçakgönüllülük, adanmışlık ve amaçtan ziyade araç oluş gibi özellikler “diriliş sanat teori”sinde öne çıkar. Bu görüş doğrultusunda

ortaya çıkacak sanat ve edebiyat ürünleri birer süs malzemesi olmaktan öte meşaleler gibi geçtikleri yolu aydınlatacak, hiçbir akımla sınırlanmaksızın, kendine has üslubuyla dile getirmek istediği mesaj ve yüklenmiş oldukları misyon hemen olmasa bile ileride anlaşılacaktır. Dirilişin ruhlarda yemiş vermesi için, düşünce, edebiyat ve sanat alanlarının çiçeklenmesi gerektiğinin farkındadır çünkü Sezai Karakoç. (Karakoç, 1999a: 298)

1.3. Sanatın İşlevi ve Toplumsal Hayattaki Rolü

“Sanatın bir işlevi olmalı mıdır?”, “Sanat bir hazzın ürünü müdür yoksa bir fayda sağlamalı mıdır?” türünden sorular sürekli insanoğlunun kafasını epey kurcalayan sorular olagelmıştır. Bir kısım düşünürler sanata varoluşsal açıdan yaklaşmışlar, en kolay varoluş yolu olarak gördükleri sanatı, bir nevi kendini yaratma süreci olarak nitelendirmişlerdir. (Fischer, 2005: 13)

Sanat sürekli olarak *güzellik*, *estetik* gibi kavramlarla zikredilmiştir. İnsanda bir heyecan uyandırması beklenmiş, ortaya konulan sanat eserinde insanın kendisinden bir şeyler bulması ve onu benimsemesi arzu edilmiştir. Peki, bu her zaman böyle miydi? Elbette ki hayır. Sanatın algılanışında da mutlak manada değişimler olmuş ve muhtemeldir ki bundan sonra da farklı beklentiler içerisinde olunacaktır. Örnek olarak İlkçağ’daki sanatın içeriğine bakıldığında bu anlayıştan daha farklı bir durum söz konusudur. Ernst Fischer’in, bu konuda şöyle bir tespiti vardır: “*İnsanlığın başlangıcından sanatın “güzellik”le uzun boylu bir ilintisi yoktu, estetik kaygısı ise hiç yoktu; insan topluluğunun yaşama savaşında kullandığı büyümlü bir alet, bir silahtı sanat.*” (Fischer, 2005: 36)

Fischer'in görüşüne dayanarak insanlığın başlangıcında sanatın başlıca görevi "güç sağlamak" olarak düşünülebilir. Belki de değişmeyen tek şey sanatın "büyü"sü diyebiliriz. Sanat, her devirde insanoğlu tarafından büyüleyici bulunmuştur. Sanat eseri karşısında duyulan hayret ve coşkunluk hissi, büyülü atmosferinde bir cazibe merkezi oluşturmuştur.

"Sanatın bir işlevi olmalı mıdır?" sorusu da kafaları kurcalayan bir meseledir. Örneğin, Ortaçağ'da bu soru özgür sanatlar ve köle sanatlar ayrımına kadar vardırılmıştır. El sanatları, köle sanatlar olarak görülürken, özgür sanatların daha üstün sanatlar oldukları, ruhtan daha az soylu olan bedene tabi olmaksızın rasyonel bir malzemeye düzen verdikleri görüşü hâkimdir. Eco, bu tür bir yaklaşımın aristokratik bir bakış açısını yansıttığını dile getirir: "*Özgür sanatlar- köle sanatlar ayrımı, en büyük iyiliği bilgide ve temashada bulup kol gücünü kaçınılmaz olarak daha aşağı gören bir feodal toplum ideolojisini dile getirir.*" (Eco, 1998: 155)

Daha sonra bu ayrım, güzel sanatlar-teknik ayrımının önüne geçerek köle sanatların, aynı zamanda eğitsel işlevler yüklendiklerinde ve güzelliğin verdiği zevk vasıtasıyla bilimin ve inancın hakikatlerini aktarabildiklerinde güzel sanatlar olarak görülmelerini sağlar. Bu işlevleriyle, özgür olarak değerlendirilen güzel sanatlar kategorisine dâhil olurlar. (Eco, 1998: 156) Böylelikle işlevsellik ve estetik yönleriyle el sanatları güzel sanatlar olarak değerlendirilmiş olurlar.

Sezai Karakoç'un sanat algısına bakılacak olursa, sanatın topluma yararlı olmasını fakat bundan önce kendi varoluşunu tamamlaması gerektiğini düşünür. Sanatın sadece bir "telkin" vasıtası olarak görülmesini de hoş karşılamaz:

“Sanatı, sadece bir telkin vasıtası olarak da düşünmemek gerekir. Telkin ödevini yapabilmek için bile, sanatın her şeyden önce bir medeniyet fenomeni, tabii bir veri olarak varoluşunu kabul ettirmesi gerektir. Sanat, bir şey için olmadan önce, vardır. Kendi varoluş kurallarına ve hayat şartlarına göre varolduktan sonra, topluma ve toplumun ülküsüne yararlı olması söz konusu olur. İnsan gibi.” (Karakoç, 2005c: 46)

Sanat, Karakoç için bir vasıtaadır. İslâm’ın yeniden canlanması için bilimle birlikte sanatın özellikle de görsel sanatların tüm imkânları bu konuda seferber edilmelidir. Bu yolda izlenecek metot ise “tebliğ-telkin” bütünlüğü içerisinde ortaya konulmalı, illa bir şeyler tebliğ edilmek isteniyorsa bu telkini de içine alacak şekilde kapsamlı yapılmalıdır:

“İslâm idealistleri, bu çağ özelliğini göz önünde tutarak, direkt metot yanında endirekt metot için de kafa yormalıdırlar. Bilimin yanında, çağdaş sanatların tümünden yararlanmayı bilmeli, öğrenmelidirler. Tebliğin yanında telkini de önemsemelidirler. Daha doğrusu, tebliğ kavramını telkini de kapsayacak şekilde genişçe anlamalıdırlar. Görsel sanatlarda islâmın canlandırılışının yolunu bulmalıdırlar.” (Karakoç, 1998b: 69)

Kendisinden çok şey öğrendiği Necip Fazıl ise her ne kadar şiir için söylemiş olsa da –ki o da bir sanat eseridir – “tebliğ”i ilme, “telkin”i ise şiire uygun bulur. Hatta “şiirde tebliğ, kaba davulculuk; telkin ise sihirli kemancılık” diyerek ikisinin arasına keskin bir sınır çizer. (Kısakürek, 2004: 475)

Sanatın toplumsal hayattaki rolüne değinecek olursak, daha önce de belirttiğimiz üzere Sezai Karakoç’un amaçladığı “diriliş” düşüncesi tek cepheli değil

çok cepheli bir yol haritası çizer. Bu yolda bilimin ve sanatın tüm olanakları çağın gereklerine uygun olarak kullanılmalıdır. Bu konuda “*Ekonominin bir amaç değil, bir araç olduğuna inanıyorum. İnanç, düşünce ve sanatın ekonominin değil, ekonominin, inanç ve düşüncenin aracı ve sonucu olduğuna*” (Karakoç, 2009b: 14) inandığını belirterek maddi imkânları düşünce ve sanat uğruna feda etmenin zaruretine dikkat çeker.

Sanatın ve edebiyatın maddi getirilerinin nasıl olacağı hususunda da fikirler ileri süren Sezai Karakoç, Diriliş Partisi başkanlığı süresince verdiği konferansların[†] birinde (3 Aralık 1993, Adapazarı) sanat ve edebiyat ürünlerinden elde edilecek gelir ile turizmi ve sanayiye karşılaştırarak, büyük bir birikime sahip olduğumuz sanat ve edebiyatımızın özünde barındırdığı potansiyeli harekete geçirebildiğimiz takdirde turizm ve sanayiden kat be kat daha çok gelir elde edeceğimiz tespitinde bulunur:

“Geçmişimiz, tarihimiz dopdolu. Yeter ki ona lâyık değerde sanat eserleri meydana getirelim. Filmlerden kazanacağımız para turizmi dengeler. Turizmden daha fazla, yapacağımız sanat eserlerinden kazanabiliriz. Ama sanat eseri deyince, hemen, güzel bir konuyu alıp canlandırmakla olabileceğini sanmayalım. Onun gerçekten büyük bir sanat değerinin olması lâzım. Nereye giderse gitsin böyle bir film, amerikalı da mecbur olmalı seyretmeye, avrupalı da. Her alanda ve özellikle edebiyatta öyle eserler verilmeli ki, bütün dünya haberli olmalı onlardan ve etkilenmeli. Size maddî kaynağın da yerini söylemiş oluyorum böylece. Evet, böylelikle, maddî kaynağın da, sadece turizm ve sanayiiden ibaret olmadığına işaret etmiş oluyorum. Sanayii düşünelim, bugün ne kadar çaba sarfederseniz edelim, (elbet

[†] Bu konferanslar ve ayrıca meydan konuşmaları “Çıkış Yolu I, II, III” adları altında düzyazıya aktarılarak kitaplaştırılmıştır.

sanayimizi kuracağız ve rekabet yapacağız), ama, rekabet olduğundan bir yere kadardır ilerleme; sadece ona dayanırsak yeterli olmaz. Turizm de böyledir. Kaldı ki, turizmde, kazancınızın yanında birçok giderimiz var. Ama, edebiyat ve sanatın bütün dallarında, musikide, filmcilikte, klasiklerimizin dünyaya tanıtılmasında gerçek hazine saklı. Bu yollarla ve memleketimizin bu açılardan değerlendirilmesiyle, ekonomiye, hatırı sayılır bir katkı olur. Bu noktada öyle bir potansiyel vardır ki, tüm ekonomimizle dengelenebilir. Bütün bu geleceğin âdetâ hazır zenginliğini bugün kendi elimizle itiyoruz.” (Karakoç, 2003a: 156-157)

Karakoç böylelikle, sanat/edebiyat ve ekonomi ilişkisine de değinerek, kaliteli eserlerin ortaya konulması ve bunların dünyaya sunumlarının da başarılı bir şekilde gerçekleştirilmesi halinde, hem ekonomiye hatırı sayılır bir katkı sağlanacağını hem de kültür ve medeniyet birikiminin tanıtılmasında önemli bir rol üstleneceğini dile getirerek, sanatın işlevi konusunda ipuçları sunar.

1.4. Klasik Sanat ve Folklor

Klasik sanat ve folklor üzerine de kafa yoran Sezai Karakoç, folklorun (halk müziği, halk ozanlarının şiiri gibi) ön plana alınıp, klasik sanat ve edebiyatımızın (klasik musikimiz, Divan şiiri v.b.) geri plana atılmasından, hatta hemen hemen hiç yer verilmeksizin bir nevi yok sayılmasından oldukça rahatsızdır. Buradan Sezai Karakoç’un folklorla düşman olduğu gibi bir sonuç çıkarılmamalıdır. Onun savunduğu, bizim gibi bir zamanlar ileri bir medeniyet seviyesine ulaşmış bir milletin sadece folklorla yetinmeyip, sanatımızın ve edebiyatımızın esasını teşkil eden asıl kaynaklara müracaat etmemizdir:

“İlkel topluluklar folklorik bir yapıdan ve malzeme dünyasından yola çıkarak medenileşebilirler. Ama medeni iken düşmüş ve çektiği bunalım bu düşüşten doğmuş toplumlar, folklorlarından ve doğal imkânlarından da yararlanmakla birlikte, geçmişteki öz kaynaklarına dönerek, önlerinde bir kâbus gibi duran, olumsuz vaziyet alış engelini yıkar, daha sonra da, yeniden, uygarlığın yüksek düzeyinde olumlu vaziyet alış pozisyonuna geçerler. Bu ise anormal bir “tabiî topluluk” olma ve düşüşten kurtuluşun ilk şartıdır.” (Karakoç, 2007a: 136)

Sadece musiki, şiir alanında değil, gerek tarihte gerekse ahlâkî anlayışımızda geçmişteki büyük ilim adamları ve önderlerin rehberliğine başvurulmalı, aynı zamanda da bu alanlarda çağın gerekleri ve aktüel meseleleri de takip edilmelidir:

“... gerçek bir musikiye varmak için sadece halk musikisinden değil, öncelikle ve esas kabul etmek suretiyle, klasik musikimizden, şiirimiz halk ozanlarının şiirinden değil, onu çevresinde tutarak, Divan şiirinden, tarihçiliğimiz büyük tarihçilerin eserlerinden, ahlâk ve maneviyatımız, geçmişimizdeki büyük oluşum ocakları ve erenlerinin eser, yol ve izlerinden yola çıkarak, bu arada da dünyanın bu alanlardaki tarihî gelişimlerinin, aktüel veya çağdaş durumlarının inceleme sonuçlarını da göz önünde tutarak, eski büyüklüğüne ermenin başlangıcına ulaşabilir.” (Karakoç, 2007a: 137)

Bu konuda *“Folklor Şiire Düşman”* başlıklı bir yazı kaleme alan Cemal Süreya, daha ileri giderek tam bir reddiyecilik içinde, halk şiirinin bünyesinde anonim kalıplar barındırdığını ve bunu kullanan şairlerin kişiliklerinden ödün verdiklerini iddia eder. Karacaoğlan, Emrah gibi şairleri de büyük şair saymayarak kişiliksiz büyük şair olunamayacağını söylemek ister. (Süreya, 2002: 193)

Sezai Karakoç'un da bu yazıya karşılık kaleme aldığı "*Suç Folklorunda Değil*" isimli yazısında bir tartışma doğurmak için kaleme alınmış bir yazı diye tarif ettiği Cemal Süreya'nın bu görüşlerini tam manasıyla temellendirmediğini, yazının başlığının, gidişinin, sonuçlarının, bir hayli cümlesinin folkloru kökten mahkûm ettiğini belirterek şiir için kendi görüşünü şöyle özetler:

"Hiçbir zaman folkorsuz şiir olmaz; ya da şiirin tek kaynağı folkordur da demek istemiyorum. Ama onun faydasını da kökten inkâr edenlere de karşıyım."

(Karakoç, 1956: 2)

Asım Bezirci'nin, İkinci Yeni'nin şiirine ve şairlerine dair değerlendirme yazılarından oluşan *İkinci Yeni Olayı* isimli eserinde bu meseleye dair bazı yazıları mevcuttur. Bunlardan bir tanesi olan "Asıl Kaynak Nerede?" başlıklı yazısında, Divan Şiirini ölü kültür olarak gören Bezirci, kaynağının da yerli değil yabancı –Fars Edebiyatı- olduğunu, bu yüzden edebiyatımızın Divan geleneğine yaslanmasını savunmanın gidilesi bir yol olamayacağını söyler. Bezirci'ye göre yerli geleneğimizi "Acemistan'da" yahut "Frengistan'da" değil, halkta ve onun yaşayan kültüründe aramak gerekir. (Bezirci, 2005: 160) Bezirci'nin bu yaklaşımı Sezai Karakoç'un tutumuyla taban tabana zıttır. Sanatın sadece folklorlardan ibaretmiş gibi gösterilmesini bir millete yakıştıramayan Karakoç, bunu bir nevi ilkelikle eşdeğer görür. Çünkü ona göre bir kabilenin sanatı folklorlardan ibaret olabilir ama bir milletin millet olabilmesi için bundan daha fazlasına ihtiyaç vardır:

"Bir kabilenin sanatı folklorlardan ibaret olabilir, şairleri de sadece saz şairlerinden ibaret bulunabilir. Fakat, bir millet, bir kabile değildir. Folklorik müziğin dışında ve üstünde müziği, halk ozanlarının, yani saz şairlerinin, aşağı yukarı anonim olan ve folklorik müzikte yüz-astar ilişkisi içinde bulunan halk

edebiyatı ürünlerinin dışında ve üstünde şiiri ve edebiyatı olmayan bir millet, millet olamaz; böyle kabul edilmeyen bir millet de zamanla millet olmaktan çıkar.”
(Karakoç, 1998a: 141)

Devlet Televizyonunun da Fuzûlî, Bakî, Nefî, Nedim, Şeyh Galib gibi şairleri yok saydığını, ekranını bir kabile televizyonu gibi halk ozanlarıyla doldurup taşırdığını, bu büyük şairlerin bir nevi unutulmaya terk edildiğini söyler.
(Karakoç1998a: 141)

Bununla birlikte klasik edebiyatımızın bu büyük isimlerinin eserlerinin ne Milli Eğitim Bakanlığı, ne Kültür Bakanlığı, ne de özel yaynevleri tarafından basılmadığını, bu zaruri ihtiyacın karşılanmamasının büyük bir eksiklik olduğunu sitemkâr bir şekilde dile getirir. (Karakoç, 1998a: 142) Gerçi bu sorun bugün için bir nebze aşılış görünse de hala tam manasıyla bu eksikliğin giderildiğini söylemek güçtür.

Sezai Karakoç’un yukarıda da değindiğimiz gibi bir “folklor karşıtı” olmadığı aşikârdır. Zaten sırtını medeniyetinin ve kültürünün sinesine dayamış olan bir sanatçıdan bu şekilde söz etmek mümkün değildir. Ama onun bu kaygısına da hak vermek gerekir. Zira eski kültürümüz bir hazine gibi önümüzde serili dururken bunu bir takım folklorik ürünlerle sınırlamak varlık içinde yokluk çekmek olur. “*Folklor gösterilerindeki başarı, bir milletin kendini kabul ettirmesi için yeterli bir kültür ve faaliyet ve varlığı sayılamaz*” (Karakoç, 2004a: 64) derken de sanat ve edebiyat alanında varlığımızı kabul ettirmemiz için bunun zaruretinden dem vurur.

1.5. Sanat ve İmkân

“Marifet iltifâta tabidir.” diye bir sözümüz vardır ki bu sanat ve sanatçılar için çok yerinde bir tespit olsa gerek. Öyle ki, sanatçılara gösterilen teveccüh ve sağlanan imkânlar nispetinde sanat gelişip serpilmiş, böylelikle devletin ve milletin itibarı sanatın ve sanatçıların omuzlarında yükselerek medeniyetler muvazenesinde hak ettiği yeri almıştır.

Bununla birlikte, sanatsal bir ürün ortaya koyma yetisini özünde barındırıp da gerek ilgisizlikten gerekse kendisine asgarî şartlar sunulmadığı için birçok yetenekli sanatçı da kaybolup gitmiştir. Edebiyatın ve sanatın her türlüşününün hakir görüldüğü, geri plana atıldığı bu tür milletler ekonomik gücün vermiş olduğu bir rahatlıkla hâkimiyetlerini uzun bir süre devam ettirseler de sonunda sanat ve edebiyat alanında bu kalkınmayı gerçekleştiremedikleri için kayda değer bir iz bırakmadan tarih sahnesinden silinip gitmişlerdir.

Sezai Karakoç bu durumun farkında olduğu için hemen her platformda sanatın ve edebiyatın önemine dair düşüncelerini dile getirmiş, yazılar kaleme almış ve şair kimliğiyle de eserler ortaya koymuştur. Yeniden bir “diriliş” için tek yönlü değil, çok cepheli bir kalkınmanın şart olduğunu, bir toplumun yücelebilmesinin ancak kendi bağrından çıkaracağı sanatçılarla mümkün olabileceğini düşünür:

“Kendini bir malzeme yığını gibi bırakan toplum, kendinden heykelini, tablosunu, tapınak veya sarayını, şiirini çıkaracak heykeltıraşlar, ressamalar, mimarlar ve şairler olan kahramanları yetiştiremeyen toplumlar, tarih açısından “ölü”, ya da “ölmüş” toplumlardır. İçinden çıkardığı kahramanlarla bir özdeğişime uğrayarak yücelen toplumlar ise “diriliş”e ermiş toplumlar.” (Karakoç, 2004b: 46)

Büyük yeteneklerin, dehaların, kendisine her türlü imkânı sunabilecek toplumlarda ortaya çıkmasını “ilâhi bir lütuf” olarak nitelendiren Karakoç, bu imkânlardan mahrum olanların ise ortaya bir şeyler koyabileceğini fakat onların var olan potansiyellerini çok da yansıtmayacağı görüşündedir. (Karakoç, 2007c: 7)

Sanat ve edebiyatta kendilerine sunulan imkânların oranı nispetinde “zirve” ve “öncü” durumunda olan sanatçılardan söz eder: “*Sanatta, edebiyatta ve düşüncede "öncü"ler vardır, bir de "zirve"ler vardır! Belki "zirve" olacak bir yetenek, ona uygun bir ortama denk gelmemesi yüzünden "öncü" durumda kalabilir. Gerçi onun onuru ve değeri de "zirve"nin onur ve değerinden aşağı değildir ya.*” (Karakoç, 2007c: 8)

İmkân derken kastettiği “rahatlık” değildir. Zaten sanatçının bir “çile adamı” olduğunun, olması gerektiğinin bilincindedir. Geçim kaygısının da olmaması demek değildir ayrıca. İsteddiği, sanatçının bir eser ortaya koyarken ihtiyaç duyduğu imkânın ona sağlanmasıdır. (Karakoç, 2007c: 8)

İpekböceği ve dutluk münasebetini örnek göstererek sanatçının da ancak kendisine uygun şartlar sunulduğu ortam nispetinde eserler meydana getirebileceğini, aksi takdirde ipekböceğinin ve ipekçiliğın zamanla kaybolup gideceği gibi sanatın ve sanatkârın da yitip gitmesinin kaçınılmaz olduğunu söyler. (Karakoç, 2007c: 8)

Tarihten örnekler vererek, Firdevsî'nin Gazneli Mahmud döneminde, Bakî'nin, Mimar Sinan'ın da Kanuni devrinde ortaya çıkışını tesadüf olarak nitelendirmenin mümkün olamayacağını ifade eden Karakoç, Gazneli Mahmud'un Firdevsî'yi sarayında himaye ederek ülkesindeki tüm kütüphaneleri emrine tahsis etmesini, Kanuni'nin de kazandığı zaferlerle değil, keşfedip değerlendirdiği Bakî ve

aynı çağda yaşamış olmaktan dolayı da Mimar Sinan ile övünmesini örnek göstererek devlet adamlarının gösterdikleri ilgi ve sundukları imkânlarla bu sanatkârların ortaya çıkışında büyük pay sahibi olduklarına dikkat çeker. Buna rağmen Firdevsî'nin saraydan sıkılıp kaçtığını, Mimar Sinan'ın rivayetlere göre arada bir ortadan kaybolduğunu, Bakî'nin el üstünde tutulmasına rağmen:

“Minnet Huda'ya, devlet-i dünya fena bulur

Baki kalır sahife-i âlemde adımız”

diyerek bu tür sanatçıların bu sağlanan imkânlara çok rağbet etmediklerini, hatta bundan pek de hoşnut kalmadıklarını da belirtir. (Karakoç, 2007c: 8-9)

2. SEZAI KARAKOÇ'A GÖRE SANATÇI

2.1. Sanatçı ve Metafizik

Bütün iz bırakmış sanatçıların “öteyi kurcalayan” ve eşyanın sırrını keşfe çıkan bir anlayışa sahip oldukları düşünülürse Sezai Karakoç'un da bu anlayışa sahip olduğunu çok rahatlıkla söylememiz mümkündür. “*Ruh dünyasından kopmanın faturasını ödemeye başlayan sanat ve edebiyatın dine dönüşle yeniden canlanacağına, bunun bir zaruret olduğuna inanan (...), metafizikle ilgisini, başlangıçta “kesik kesik bir ruh ifşası şeklinde”* (Karataş, 1998: 304) kuran Karakoç'ta metafizik önemli bir yer tutar. Öyle ki:

“*Bizim görüşümüzde, metafizik, ne birinin anlatımındaki, ne ötekinin susuşundaki tanıma uyar. Bizim anlayışımızda metafizik, temel bir kavram, bir ilkedir, anlayış ve görüştür. Bizim metafiziğimiz Tanrı ve âhiret inançlarıyla şahdamarında gürül gürül canlı bir kan akan bir metafiziktir; islâm uygarlığının*

temel ilkesi olan mutlaklık âleminin bu dünya penceresinden görülen manzarasıdır. Bu dünya, aslında o dünya metnine bir çıkma, bir dipnotudur. Ama, zihnimizde ve ruhumuzda, bu dipnotu, bu çıkma, ana metinden hiç ayrılmaz. Ona, öteki dünyanın gölgesini ve izdüşümünü düşürmemiz, onu küçültmez, büyütür. Çünkü böylece o, mutlaklıktan bir soluk almış olur.” (Karakoç, 2007b: 8)

İki dünyanın da birbirinden bağımsız olmadığını, bu âlemin mutlaklık âlemiyle kurulan ilişki nispetinde bir anlam ifade edeceğini, bir iman ve inanç etrafında örgülü, diri ve diriltici bir metafizik anlayışına sahip olduğunu dile getirerek metafizik anlayışını ortaya koyar. Bu bağlamda Sezai Karakoç’un metafiziği; *“Tanrı ve ahiret inançlarıyla şahdamarında gürül gürül canlı bir kan akan metafiziktir ki bu uygarlığın “temel ilkesi olan mutlaklık âleminin” içinde yaşadığımız dünyanın penceresinde gözlemlenebilen görünüşüdür.”* (Kılıoğlu: 2000: 29)

Şiirin, resmin, tiyatronun, sinemanın metafizik bir temele oturması gerektiğini, hayatın ve hayat anlayışının en derin tabakasını dile getirmeyen sanatın ömrünün de uzun olamayacağını söyler. İnsanlığın içinde bulunduğu içler acısı durumun, nükleer silahların varlığının oluşturduğu tedirginliğin, doktrinlerin birbirleriyle amansız ve kıran kırana savaşlarının, oluşacak yeni dünya yapılanması karşısında insanlığın iliklerine kadar hissettiği ürpertinin çağdaş sanatın önünde serili bir alan olduğu *“şairi, sanatçıyı bir rokoko düzeninden çok, bir kader teması etrafında dönme gereğine”* (Karakoç, 2005c: 45) çektiğine işaret eder.

Yukarıda da değindiğimiz gibi sanatçıların “görünmeyen”le olan ilgileri onların kurdukları bu ilişkinin düzeyi ile doğru orantılı olarak eserlerine sirayet etmiştir. “Görünen dünya” ile “görünmeyen dünya”nın bu ilişkisini sık sık

vurgulayan Karakoç, metafiziğin fizik dünya kadar hatta ondan daha gerçek olduğunu fakat modern çağda, bunu görmezden gelerek itibar etmeyenlerin hüsrana uğramalarının kaçınılmaz olduğunu dile getirir:

“Sanatçılar, büyük sanatçılar da, büyüklükleri ölçüsünde, “görünmeyen”le ilgi kurmuş kişilerdir. O dünyadan getirdikleri bir tutkuyla örerler dünyalarını. Dostoyevski’nin kendisi ve kahramanları, görünmeyenin tekniğiyle, bu tekniklerden birinin ortamı olan sar’ayla böyle bir dünya getirdi insanlığa. “Görünmeyen dünya”, fizik dünya kadar, hatta daha fazla gerçektir. Ve her insan o dünyadan az veya çok bir pay almaktadır. Modern Çağ da, dünyayı sırf görünenden ibaret bilmek savaşını yürütenlerin yenilgisi yönünde gelişmiş ve gelişmektedir.” (Karakoç, 2000a: 16)

Bununla birlikte bu konuda yanılgıya düşüp bunun tam tersini yani metafiziğe(görünmeyen dünya) dalıp kendini fiziğe(görünen dünya) kapalı tutanlar da vardır ki Karakoç’un anlatmak istediği elbette bu değildir. İki arasında bir denge gözetilmesi gerektiğini, gaibe inanmanın hazırı inkâr demek olmadığını, fiziği kaybedecek kadar metafiziğe dalmanın sonunda metafiziği de kaybettireceğini, tam tersi fiziği metafizik gibi alarak yüceltmenin de insana fiziği kaybettireceğini söyler. Olması gereken; fiziğe dayanarak metafiziği, metafiziğe dayanarak da fiziği omuzlamaktır.

Metafiziğin yanı sıra andığı bir başka kavram da vardır Karakoç’un: Soyut(lama). *“Sanatın bir yandan (biçim)e, bir yandan da kalıcılığı bütünüyle aramaya yönelen ilkesi”* (Karakoç, 2007b: 11) ve *“enlemesine arındırma ve yaşayacak biçime bağlama işlemi, boylamasına da derinlemesine, çürüyecek olanı aşındırıp dayanıklı olanı ortaya koyma denemesi, hilkatın sırlarını okuma ve onları*

yeni bir alfabe ve dile bağlama kaygısı. (Karakoç, 2007b: 12) olarak tanımladığı soyutlamayı metafizikle eşdeğer tutarak, birinin insanüstünün ve doğaüstünün, ötekinin ise zaman ve şartlar üstünün kapılarını araladığını söyler. Sanat elbette sadece soyutlamadan ibaret değildir ama sanatçı malzemesine bu işlemle el atar. Sanatçı soyutladığı doğaya bundan sonra kendi ruhundaki soluğu üfleyecektir. Bir nevi “*modelin direnişini kırmak*” olan soyutlama yoluyla doğa ile olan bağlantısı koparılacak ve teslim alınacaktır. Böylelikle sanatçı doğanın kalbini kazanır ve geriye hazır hâle gelmiş eserin tablosuna üflemek kalır. (Karakoç, 2007b: 12)

“*Ruhundaki soluğu üfleyecek*” sanatçı da aslında ona bağışlanı tabiata bağışlanmış olmaktadır: “*Sanat, tabiattan kazandığımız değil, tabiata bağışladığımızdır. Daha doğrusu, bize bağışlanı tabiata bağışlamamızdır.*” (Karakoç, 2000a: 85)

“*Fizikötesi yaşantılı bir kazazede*” dediği sanatçının işinin hiç kolay olmadığını farkındadır Sezai Karakoç. Yabancı gelen ve yabancı olan sanatçıya düşen görev, bu yabancılığı ortadan kaldırmak ve şu dünyaya alışmaktır. Ama ne kadar uğraşırsa uğraşsın o geldiği ülkenin sesleri ve sözleri araya karışacak ve dünyalılarda bir kuşku uyandıracaktır. Buna rağmen sanatçı yılmayarak, dünya yurttaşlarına görünüşe aldanmamalarını söyleyecek ve onların da kendisinin geldiği yerden geldiğini hatırlatacaktır. (Karakoç, 2007b: 24)

Sürekli bir arayış içerisinde olan sanatçı, “*ararken, âdeta bulmamacasına aradığından, durmadan dolambaca, durmadan dolaylıya gittiğinden, yitik, daha yitik olacaktır.*” (Karakoç, 2007b: 25) Yabancı kalma, onun kaderidir bir bakıma. Onu anladığı zaman bu dünya da yerli yerine oturacaktır.

Sanat eserinin, fizikten bir kurtuluş, fizikötesine bir çıkış noktası ararken, ileri atılan bir köprü ucu olduğunu, Dante'nin, Dostoyevski'nin bu arayış içerisinde olduğunu, Faust'un asıl konusunun Tanrı, hakikat ve ebedilik olduğunu, Mesnevi'nin bizi hep öteki dünyaya götürme çabası olduğunu, Leyla ile Mecnun'un, Hüsn ü Aşk'ın bu sebeple vahdet-i vücud inancıyla son bulduğunu ifade eder. (Karakoç, 2007b: 26) Çünkü “*sanat, kaçsa da, inkâr etse de, “Tanrı’ya doğru”dur hep.*” (Karakoç, 2007b: 25)

Batılı sanatçıların dönüp dolaşp içinden çıkamadıkları labirentlerin, hiçliğin ve boşluğun pençesinde kıvranmalarının temelinde metafiziğin farkında olmalarına rağmen yanlış yorumlamalarının ve yanlış yerlerde aramalarının olduğu tespiti yapar Karakoç. Bunlar “tanrısız metafizikçiler”dir bir bakıma. “Karanlık bir metafizik nokta”dır onların durduğu yer. (Karakoç, 2007b: 27)

Tüm bunlara karşı en büyük metafizik akışı İslâm klasiklerinde kendini belli eder. Attar, Senai, Mevlana, Yunus Emre, Câmi'nin eserleri ötelere bir ses, bir soluk gibi rahmanî bir esinti yayar. Bu metafizik ruh, klasik şiirimize ve divan şairlerimize de sızmıştır. Öyle ki “*Şarap başka bir şaraptır. Meyhane, tekkenin şiirdeki adıdır. Pir-i mugan, muğbeçe, sâki, câm-ı cemâyin ve benzerleri...*” (Karakoç, 2007b: 28)

Son çağ şiirimizin de bu mistik yaşantı ve metafizik arayıştan uzak kalmadığını, ortaya koyduğu nice güzel örneklerle –ki Sezai Karakoç bu şairlerin başında gelir- bu geleneği devam ettirdiğini de belirtir.

Nitekim Sezai Karakoç'ta metafizik sadece akla dayanmamakta, akıldan önce ilham ve ilhamdan önce de vahiyle aydınlanacak bir konudur. (Bilge, 2004: 35)

Bu “*metafizik kaygı*”nın da düşünürler, şairler, sanatçılar, ahlâk ve inanç kahramanları tarafından bir an önce gündeme getirilmesinin ve bunun sadece eserlerde değil, tavır ve davranışlarda da görülmeye başlanmasının da zaruretini ifade eder. (Karakoç, 1999c: 54)

2.2. Sanatçı ve Realite

Sezai Karakoç, gerçek bir yazarı var olan hakikatleri belirten kişi olarak görür. Ona göre nasıl gerçek bir romancı, kahramanları gerçek hayatta varmış ve yaşıyorlarmışçasına yazan romancıysa, gerçek yazarın da hakikatleri ortaya koyması gerekir. (Karakoç, 1999a: 262)

Sanat eserinin bağımsızlık yanı da bu “hakikat algısı”ndan ileri gelmektedir. Öyle ki yazı veya kitap daha önce de varmış da gerçek yazar sadece onu ortaya çıkarmaya çalışmıştır: “*Yazı kendisini yazar. Kitap kendisini yazar.*” (Karakoç, 1999a: 261) Heykeltıraş Rodin’in heykel tarifini örnek vererek; ona göre heykeli yapanın heykeltıraş olmadığını, mermeri yonta yonta zaten mermerin içinde duran heykeli ortaya çıkardığı görüşüne katılır. Bu tanımlamanın sanat eserindeki bağımsız bir varlığı tanımaya ve sanatçının sorumluluğuna işaret eden yanına dikkat çeker.

Bu hakikatin bir özelliğidir. Yazar, hayatı alt üst olması pahasına “*istediğini yazamaz, yazdığı konudaki hakikatin istediğini yazar.*” (Karakoç, 1999a: 261) Böyle olmazsa yazı yazı olmaktan, kitap kitap olmaktan çıkar.

Zaten hakikatin ortaya çıkma vakti gelmişse yazılması gereken yazılacaktır. Bir yazar yazmazsa başka bir yazar yazacaktır. Buna kimse engel olamaz. Yazar, içine doğan hakikati, korku veya fayda amaçlı gizlerse, hakikat bir başkasının

dilinden doğar. Hakikati gizleyen yazar da bunun cezasını çeker. (Karakoç, 1999a: 262)

Bu konuda örnek alınması gerekenlerin de peygamberler olduğunu söyler:

“Peygamberler, kendilerine gelen vahyi saklamadılar. Yazarın, düşünürün ve ülkü adamının da hakikati söylemekte örnekleri, elbette peygamberden başkası değildir. Peygamberlerden kalan miras, bilginin bilgisini gizlemeden açıklaması, yazarın yazısını hakikate ayarlamasıdır.” (Karakoç, 1999a: 262)

Daha çok ülkü adamları, düşünürler için için sarf ettiği bu sözler edebiyat söz konusu olduğunda işin içine sanatçının sezgisi de gireceğinden ve en nihayetinde edebî eserler birer kurgu oldukları için farklılık arz eder. Hakikatin sistematik düşünürlerin alanı olarak düşünülürse, olabilir olan, edebiyata olmuş olandan daha yakındır ve edebiyat temelde daha çok olabilir olanla ilgilenmelidir. (Wellek, Warren, 2005: 20) Bu görüşün, yukarıda da değindiğimiz gibi Sezai Karakoç’un gerçek romancı tanımlamasıyla benzer nitelikleri taşıdığını söylemek mümkündür.

Teferruatta dış realiteye uymak hoş karşılanabilir. Hazır bir cazibeden mahrum eder belki ama onu sağlam bir temele oturtarak, tehlikeden korur. Fakat dış dünyayı olduğu gibi almak yanlıştır. *“Sanatın sıfır olduğu nokta”* dediği bu durum, eseri eninde sonunda başarısızlığa götürür. (Karakoç, 2007b: 31)

Bu bağlamda sürekli “gündelik hayatı” ve “basit konuları” şiire soktukları için eleştirilen Garipçileri zikretmekte fayda var. “Dış realite”ye fazlasıyla takılıp kalan bu akımın mensupları, esas cevheri oluşturan “iç realite”nin cazibesini ve cevherini göz ardı ederek “edebî eserde gerçekliği ‘yansıtma’ çabasını, güzelliği ‘yaratma’ kaygısından önemli ve öncelikli görmüşlerdir.” (Sazyek, 2006: 101)

Önemli olan vakalar değil, vakaları da birliğinde, özünde eriten sihirli bağ örgüsüdür. Bu örgü, sanatçının içyapısı ve realitesiyle alakalıdır. Sanat eseri, böylelikle bir “kaideler düzeni” geliştirerek bir “suigeneris realitesi” sunar. (Karakoç, 2007b: 32)

Eser tabiata yeni bir maya koyarak, onu ruhundan yakalar. Sanatçı, ona türlü şekiller vererek âdeta bir oyun hamuru gibi yoğurur. Yeni bir senteze ulaşmak için büyümlü makasıyla kestiği parçaları enlemesine, boylamasına ve derinlemesine de tükürüğüyle yapıştırır. (Karakoç, 2007b: 33)

İşte sanatçının, tabiat ve realiteyle olan bu ilişkisinden eser meydana gelir. Tabiatla sanatçının eşyayı kullanmaktaki amaçları farklıdır. Bir “oda” birisinde tabii konumunda konuşurken; sanat eserinde bir şahsiyet kazanır, kendisine bağlanan ya da bağışlanan mistik bir güç ve hayallerle dolup taşarak yaşar. (Karakoç, 2007b: 33)

Sanatçının “iç realitesi”nin ağır bastığını yahut basması gerektiğini dile getiren Karakoç, dış realitenin de bir malzeme kaynağı olarak ödevini yaptığını söyler. Ama eser cevherini bu “iç realite”den alır.

Şiirde duygu realizminden, hikâyeye ve romanda ise vaka realizminden söz edilebileceğine dikkat çeken Karakoç, duyarlık ve zihni gücün soyut cenderesinden geçerek yeni bir kimliğe kavuştuklarını söyler. Ama bu soyutlanış ve uzaklaştırılış onların insanda aynı duygu ve düşünceleri uyandırma özelliğini kaybedecek derecede olmamalı, tam tersine duygu ve düşüncelerin daha büyük ve benzerlerini doğurarak insanı etkisi altına almalıdır. Bu da şairin psikolojik verilere kendinden kattığı açıklanamaz “yücelik vasfı”ndan kaynaklanan bir durumdur. (Karakoç, 2007b: 34)

Piyes ve romanda da olayın ve hareketin esas olması nedeniyle dış realiteden koparılacak vakalar, kimi kez abartılarak, kimi kez görmezlikten gelinerek birleştirilecek, neticede sanatçının damıtım imbiğinden (iç realite) geçeceklerdir. “Sanattan önce sanatçı vardır” ilkesi doğrultusunda sanat eserinin özgürlüğünde, tabiatın esaretinden kurtularak, erimiş olacaklar. (Karakoç, 2007b: 35)

Karakoç, üç “realite katı” ile sanatçının realite karşısında takınacağı tavrı izah eder. Birinci realite katı “tarih” ve “tabiat”tır. Buradaki tarihi en geniş ve genel anlamıyla alarak, sadece kişiler bazında değil, kitleler ve kurumlarla birlikte dünya ve varoluş yorumlarıyla belirledikleri amaçlarına ulaşmak adına oluşturdukları büyük hareket kompozisyonu kasteder. Tabiatı kastettiği ise ses, renk, biçim olarak tabiatın sanatçıya açtığı bir ziyafet sofrası veya tam tersine bir sefalet tablosudur. Şairler, bu seslerin; ressam, renklerin, çizgilerin; mimar, hacimlerin terbiye kürsüsünden dersini alır. (Karakoç, 2007b: 36)

İkinci realite katı, tarihin toplum hazinesinde biriken tabakadır. Yani insanların ve toplumların bin bir çile, alın teri, vahiyle ortaya koydukları, bazen birbirinden iyice kopuk, kimi zaman birbiriyle iç içe; din, felsefe, bilim, düşünce, ideolojiler, eylemler, sanat eserleri tabakası, insanlık sergisi... (Karakoç, 2007b: 36)

Üçüncü realite katı ise, sanatçının eser verme merhalesidir. Yazıp bitirdiği eserler de bu merhaleye dâhil edilebilir. Yeniliğini koruyabilmek için bu üç kata olan dikkatini yitirmemesi gerekir. Çünkü;

— Tabiata olan dikkatini yitirdiği takdirde, giderek ölü bir soyutlamanın mahkûmu olur.

— Tarihe, eser bazında eğilemeyen sanatçı, dış realitenin kabuğunu kıramaz, bir fotoğrafçıdan veya röportajcının ötesine geçemez.

— Kendi eserlerinin kurallarına fazlasıyla bağlı kalan sanatçı da ipekböceğinin kendi kozasında hapsolup kalması gibi, kendi kendini geçmişinin mezarına gömmüş olur.(Karakoç, 2007b: 39)

Sanatçının öznel tutumunun da nesnelliğine gölge düşürmeyeceğine değinerek, bütün hayatları malzeme olarak kullanma yetkisine sahip olan sanatçının, otobiyografik parçaları değiştirerek ya da aynen esere yansıtması önemli değildir. Önemli olanın bu parçaların esere katılışındaki sanat gücüdür. (Karakoç, 2007b: 43)

Kendi benzetisiyle “nesne, Musa, sanatçı, Hızır’dır.” Nesne sürekli sorular soracak, itiraz edecek, ihanet edecek, direnecektir. Sanatçı ise kendisine bir ilâhî armağan olarak verilen sabrıyla, en sonunda onu yere serecek, teslim alacaktır. (Karakoç, 2007b: 40)

Kimi zaman da sanatçı idealleriyle realite arasında bir tercih yapmak durumunda kalmıştır. Bu bir nevi sanatçının “hayat savaşı”dır. Goethe’nin “Şiir ve Hakikat” isimli otobiyografik eserini örnek göstererek buradaki “şiir”i hem gerçek manada, hem de daha geniş manada, sanat eğilimleri, düşler, hayaller, ülküler olarak anlamanın da mümkün olabileceğini söyleyerek bazı tespitlerde bulunur:

“Goethe, kendi hatıralarının içinde böylece, şiirle hakikatın, ülküyle realitenin, sanatla düşüncenin, kimi yerde birbiriyle çarpıştığını, kimi yerde uzlaşıp barıştığını gördüğünü, gerçekte hayatın bu anlama geldiğini ifade etmek istemiş oluyor. O, realiteyle ilgisi ne derece çok ve zengin olursa olsun, gerçekte bir ülkü adamıdır. Ülkü adamlığı ve şairliği ağır basmakta, fakat realiteyle de kesintisiz

alâkasını sürdürmektedir. İdealleriyle realiteyi değiştirme, değişimlere uğratma, onun için, hayat savaşının anlamı demektir.” (Karakoç, 2007a: 193)

Gerçek düşünce ve sanatın ancak hakikatle var olup yaşayacağına (Karakoç, 1998a: 54) inanan Sezai Karakoç, sürekli hakikate yönelik araştırmayı tavsiye eden İslâm’ı da her hususta olduğu gibi bu konuda da rehber kabul eder.

2.3. Sanatçı ve Çile

Çileyi her sanat adamı için varoluş şartı olarak gören Sezai Karakoç, sanatın da onu aşmakla başlayacağını düşünür. (Karakoç, 2007b: 94) Hemen her fırsatta sanatçının bir “çile insanı” olduğunu vurgulayan Karakoç şairleri de “hepimizin çilesini yüklenenler” olarak nitelerken, tek başına dayanamayacağımız şahsî acılarımız, şairle birlikte yaşanıldığında hafifleyip çekilir hale gelecektir. (Karakoç, 2007b: 42)

Sanatçı, tabiat ve tarih, fizik ve metafizik taş toprakları arasında kan ter içinde yoğrulur. Bu yoğruluş Hacı Bayram-ı Velî’nin kastettiği* manevî yoğruluş gibi çile içinde bir yoğruluştur. (Karakoç, 2007b: 37)

Bir sanat eserinin doğuşunda çekilen çile ile sonucunda eser sahibini kuşatan yücelik duygusunu doğru orantılı görür. Şair için de, mimar için de, dava eri için de bu durum değişmez:

“Şair için, mimar için, herhangi bir sanatçı için de durum aynı. Bir dâvâ eri için de. Bir eserin doğuşu, ne kadar çileli olursa olsun, sahibini o ölçüde bir yücelik coşkusuyla donatır. Verimsizlik ve kısırlık, sonuç vermeyen çalışmalar, görünüşteki

* “Ben bir ulu şara vardım
O şarı yapılır buldum
Ben dahi bile yapıldım
Taş ü toprak arasında”

rahatlığa rağmen, içinde ölüm azabından, kabir sıkıntısından bir çirpiniş saklamakta.” (Karakoç, 2004b: 15)

Elindeki malzeme ile kendi çile odasına kapanan sanatçı, akli aşkın üstün bir şuur olan ilham yardımıyla, bu malzemeler yığınının kendisi için gerekli olanı seçecek ve ayıklayacaktır. (Karakoç, 1999a: 232)

Çekmedikleri çile kalmadıktan sonradır ki sanatçılar eserlerini verebilmişlerdir. Türlü imkânsızlıklara rağmen bu zor ve meşakkatli süreç aşıldıktan sonra bir eser ortaya koymanın mutluluğu onlar için yeterli olmuştur:

“Sanatçılar, edebiyatçılar, şairler de, çekmedikleri çile kalmadıktan sonra eserlerini verebilmişler ve bu eserlerinin gölgesindeki mutluluktan pay almışlardır. Kirasını zor ödedikleri evlerinin önündeki ağaca konan kuşları avlıyarak karınlarını doyurdukları gün, kendilerini mutlu bilen romancılar örneğini bir hatırlatmak yeter. Ve ceketini satarak kitabını bastıran meşhur Fransız şairi de yeter bir misaldir.” (Karakoç, 2007a: 201)

Denilebilir ki, Karakoç “çile”yi sanatçının eser verme sürecinde önemli bir evre olarak görür ve eserin de çekilen çile nispetinde sahibini yücelteceğini düşünür.

3. SEZÂİ KARAKOÇ’UN GÜZEL SANATLAR ÜZERİNE DÜŞÜNCELERİ

3.1. Resim

İslâm dininde resmin yeri ve konumu sürekli tartışılan bir konu olmuştur. İslâm’da resim yasağı, Hadis’in üzerinde durduğu önemli konulardan biri olmakla birlikte, din adamlarının sonradan ortaya attıkları bir buluş değildir. Müslümanlıkta

resim, İslâm dininin esaslarıyla bağdaşmadığı için yasaklanmıştır. Batı resim sanatının birbirine sıkı sıkıya bağlanan iki temel konusu olan Tanrı ile dünya, İslam inancına dayanacak bir sanatın dışında kalıyordu. Müslümanlara göre Allah'ı tasvir, “kitap ehli”nin değil, putperestlerin işiydi. İçinde yaşadığımız dünya ise, tasvire değmez “yalan dünya” sayılıyordu. Buna göre de, dünya gerçeğini benimseyip onun peşinden giden bir sanat, hakikate yabancı ve yalanı hakikat sayan bir anlayışın sanatı olabilirdi. (İpşiroğlu, 2009: 31) Bununla bağlantılı olarak bir başka etken de *“tasvir” veya “sûret” isimleriyle bilinen resim ve heykelin bilhassa İslam öncesi devirlerde putperestlik amacıyla kullanılmış olmasıdır.*” (Çam, 2008: 56)

Buradaki detaya dikkat çekersek İslam dininde tasvir mutlak manada yasak değildir. Yasak olan putperestliktir. Bu yasak sadece tasvir(resim) ve sûret(heykel) için değil cahiliye dönemine ait olan “tevhid inancı”na aykırı her türlü fiil ve uygulama için geçerlidir. İslâm'da ameller niyetlere göredir. Tasvirin kabul görmesindeki esas ilke, onun mesajı, kullanım yeri ve niyetidir. Bu sanatın diğer dallarında da geçerlidir. (Çam, 2008: 84)

Müslüman sanatçıların tasvirde ve suretten kaçınmasının altında, putperestlik amacıyla kullanılmalarının dışında hilkati taklit ederek şirke düşme korkusu da vardır. Onun yarattıklarını taklit etmek, bir anlamda ilâhî kudrete meydan okumak olurdu. Nitekim tasviri yasaklayan hadislerde –tasviri, yani resim ve heykeli yasaklayan Kur'an-ı Kerim değil hadislerdir – bu husus dikkati çeker. Yani, yaratıcıyı taklit etmiş olmanın ısrarla vurgulanışı. (Ayvazoğlu, 1992: 21) Örnek verilecek olursa Hz. Aişe'nin rivayet ettiği bir hadis bu meseleye açıklık kazandıracaktır: *“Resulullah bir seferden gelmişti. Ben dolabın önüne üstünde resim ve suret bulunan ince bir perde koymuştum. Resulullah bunu görünce yırttı ve*

‘Kıyamet gününde halktan azabı en şiddetli olanlar, Allah’ın hilkatini taklit edenlerdir’ buyurdu.” (Akt: Ayvazoğlu, 1992: 21)

Hız. Muhammed’in hadisleri ışığında bu hususları göz önünde tutan Müslümanlar ölçüyü koruyarak ibadet yerlerinde de tapınma hissi uyandırabilecek figüratif resimlere yer vermemişlerdir. Ayrıca tasvirin İslâm’da Hıristiyanlık ve Budizm’in aksine ibadet edilen yerlerde bulunmaması, iyi nazarla bakılmaması İslam sanatının orijinal bir hüviyet kazanmasına da vesile olmuştur. Şöyle ki:

“İslam sanatı daha önceki mevcut sanatların aksine figüratif ve natüralist bir sanat olmaktan kurtulup mücerret bir sanat haline gelmiştir. Yine, İslam dininin, tasviri ibadet mahallerinde ret, fakat günlük kullanımda bazı kısıtlamalarla kabul etmesi, bunu yaparken de diğer dinlerin sembolleri durumundaki şekillere kesin tavır takınması, İslam sanatının, orijinal bir sanat olmasını sağlamıştır. Bu sayededir ki yazı yalnızca bir anlaşma vasıtası olmaktan çıkıp sanat hâline gelmiş, tezhip ve minyatür Doğu ve Batı dünyasındaki benzerleri ile kıyas kabul etmeyecek kadar şaheserler yaratmış, ebru gibi yalnızca İslam dünyasına has sanat eserleri vermiştir.” (Çam, 2008: 84)

Sezai Karakoç da Batı ve İslam sanatı hakkındaki görüşlerini ikisinin arasında karşılaştırmalar yaparak sunar. Resim, sinema, tiyatro gibi İslâmın klasik sanatları içinde bulunmayan veya çok da sesini duyuramamış plastik ve görsel sanatların da, bugün İslâm dünyasında tam bir şahsiyet yokluğu çektiği ve asgari estetik sınırının çok altında kıvrandığını dile getirir. (Karakoç, 2005c: 43)

İslâm’a özgü sanat anlayışını dile getirirken bazı nihilist, anarşist ve ihtilalci çevrelerin yaptığı gibi batının ekollerine sırf yenilik olduğu için yönelmelerine karşı

yapılması gereken; kendi sanatımızın köklerini yine kendi kültürümüzde aramak, bunun yanında batının soyut macerasını da göz ardı etmemektir. Bugün batının birçok alanda soyuta yöneldiğini fakat soyutun asıl sahibinin ve hayatla ilişkisini kestirmeyenin ve realiteye varoluş hakkını tanıyanın İslâm olduğunun da altını çizer. (Karakoç, 2005c: 46)

Medeniyet dirilişinin önemli bir bölümünü teşkil eden sanatta dirilişi gerçekleştirmenin, kendi kültürümüzü canlandırmanın yolu, kendi duyarlığımızdan, kendi kaderimizden bir sanat örmektir.

Resimde İslâma en çok yaklaşan soyut ve non-figüratif resmin olduğunu söyleyen Karakoç, resmimizi, minyatür, hattatlık, çinicilik motifleri, tezhip sanatları ve modern resim sanatından çıkaracağımıza, sağcı çevrelerde bile, soyut resmin yerine, figüratif resmin tutulmasına anlam veremez. Figüratif resmin, açıkça İslâm inanışlarına ve sanat görüşüne, genel dünya anlayışına ve ifade üslubuna aykırı olduğunu ifade eder. (Karakoç, 2005c: 43)

Sezai Karakoç'un soyut ve non-figüratif resmi figüratif resme tercih etmesinde İslâm sanatındaki tasavvuf anlayışının da etkili olduğu söylenebilir. Çünkü tasavvuf anlayışında görünen âlemin geçiciliğini ve bâkî olanın Allah olduğunu sürekli hatırdâ tutmak ve bunu hayatın bütününe uygulamak esastır. Bu anlayışa sahip olan Müslüman sanatçılar da şekillerle senli benli olarak, yani onlara objektivite kazandırarak bunların ardındaki soyutluğa ulaşamayacaklarının bilincine vardıkları için, figüratif resim yerine soyutlamayı esas alan minyatürü, hat sanatını, tezhibi ortaya koyarak, duyuşsal bir gerçekliğin değil, mutlak varlığın dolayısıyla mutlak güzelliğin peşine düşmüşlerdir. (Ayvazoğlu, 1992: 55)

Batıya olan perestişi de yanlış bulan Karakoç, başlangıçta batı sanatına cephe alan çevremizin, daha sonra alışkanlık ve zamanla tepki gücünün kaybedilişine bağlayarak klasik batı sanatlarını benimsemelerine, ancak yeni ekollere karşı direniş göstermelerini çelişkili bulur. O halde direnişin İslâm kültürünün şuurundan kaynaklanmadığını, sadece yeniliğe karşı yabancı olmaktan ve yadırgamaktan kaynaklandığını söyler. Bu ise insan fitratına ve İslâm kurallarına taban tabana zıt olan tembellik duygusunun bir neticesidir. (Karakoç, 2005c: 44)

Soyut resme de temkinle yaklaşan Karakoç, duygu ve düşünce dünyası, ülkü hayali İslâm'a dayanmak şartıyla faydalanılabileceği görüşündedir. Fakat figüratif resme ve putlaştırılan kişilerin portrelerine sonuna kadar karşıdır:

“Soyut resmin, özü yönünden islâmdan ayrıldığına şüphe yoksa da biçim bakımından islâm sanat kaynaklarından faydalanmış olması, sönük de olsa, ortak bir kesim doğurmaktadır. Öyleyse, nasıl o bizden yararlanmışsa biz de, kendi soyut resmimizi kurarken, öz, duygu ve düşünce muhtevası, şuuraltı gölgesi, ülkü hayali islâma dayanmak şartıyla, ondan faydalanabiliriz. Meleğin bile ürkererek uzaklaştığı figüratif resme ve sanat değerinden bile mahrum, putlaştırılan kişilerin portrelerine ise, gerçek adına da, sanat adına da paydos!” (Karakoç, 2005c: 44)

Batılı sanatçıların soyut resimdeki önderleri olan Klee, Mondrian ve Kandinsky'nin doğu ve İslâm kaynaklarından yararlandıklarını, Picasso'nun da hattatları inceleyip Kur'an yazısını öğrenmeye başlamasını ve İslâm yazısı dersi alıp bunlardan hazırlayacağı bir sergi açmaya niyetlenmesini soyut resim anlayışının bir tezahürü olarak görür. (Karakoç, 2005c: 43)

Sonuç olarak biçim konularında esnek davranmakla birlikte sanatın her alanında muhtevanın mutlaka ama mutlaka İslâm ruhuna ilişkin olmasını savunan bir sanat anlayışına sahip olduğu görülüyor Sezai Karakoç'un.

3.2. Sinema

Modern Batı'nın getirdiği sanat yeniliklerinden en önemlilerinden biri kuşkusuz sinemadır. Başlangıçta sanat mı değil mi tartışmaları yaşansa da bugün sinemanın bir sanat dalı olduğu kabul edilmektedir. Kelime yerine görüntüyü koyan, kelime akışı yerine görüntü akışı üzerine kurulan bir sanat türü. Tiyatronun katı duvarlarını yıkmış, gölge oyunundaki karton figürlerin yerine fotoğrafın soyutladığı aktörü koyarak, bu sanatların soyutlanma ve somutlanma sınırlarını yeni bir sanat doğacak şekilde genişletmiştir. Tiyatronun sadece bir sanat olma niteliği içine itilmesine rağmen, sinema giderek bir sosyal kurum halini almıştır. Klasik müzik, tiyatro ve edebî türlerle birlikte Eski Yunan tiyatrosunun katarsis görevini yüklenmiştir. İnsanın günlük gerilimlerinin yumuşatılması, erotik isterlerinin görüntüde süblimasyona uğratılması gibi özellikleriyle, genç kuşakların üstünde ciddi bir etki uyandırmıştır. Eski Yunan metafizik katarsisi görülmez ama modern çağın psikanalitik katarsisi sinemayla sağlanır. (Karakoç, 2008f: 124)

Televizyonun sinemayla kıyasla sadece bir araç olduğu sinemayı yıkamayacağı kanısındadır Karakoç. Onu sıkıştırarak, sanat yanının artmasına sebep olacaktır. Bu şekilde sanat değeri yüksek filmler üretimine geçilecektir. (Karakoç, 2008f: 125)

Ne denli güçlü bir etkiye sahip olursa olsun sinema, Batı ve dünya sanat hayatını metamorfoza uğratacak bir devrim radikalizmine sahip olamayacaktır.

Sinemanın belki de Batı Uygarlığı'na en büyük yararı, onun ömrünü biraz daha uzatma, etkisini biraz daha yaygınlaştırma yönüdür. Sosyal kurum gücü zayıfladıkça diğer sanatlar içinde bir sanat olma niteliğine bürünecektir.

“Bir Elia Kazan ekolü, De Sica'nın neo-realizmi, daha sonra Pasolini ve Visconti'nin denemeleri, Fransızların lirizmi, Amerikan romantizmi ve drammatizmi, Rusların sosyal-realist akımları da gösteriyor ki, sinema, her sanat gibi, aynı ekolleri izlemektedir. O zaman, musiki, şiir ve roman gibi o da, bu ekollerin âkibetine katlanma tecrübesiyle karşılaşmaktan bir gün kaçınamayacaktır.” (Karakoç, 2008f: 126)

Televizyon da sanatın özünde değil ama belki ifade biçiminde bir değişikliğe yol açsa da dilin ve figürün ötesinde ruh dünyasını, din ve sanat duyarlıklarını, alinyazılarını değiştirecek bir özelliğe sahip değildir. (Karakoç, 2008f: 126)

Avrupalıların, Hıristiyanlığı bütün batıllığına rağmen koruyabilmek için özellikle sinema sanatının tüm imkânlarını seferber etmesi sinemaya atfedilen misyonu da açıkça ortaya koyar. (Karakoç, 2008e: 27)

“Hıristiyanlık, bilimden umudunu kesmiş, ancak sanatın, karanlık ve labirentli sanatın, sinemanın, fotoğraf gölgelerinin tefsir imkânlarına sığınmıştır. Gerçekle değil de mitle yaşamak. Son çaresi bu hıristiyanlığın.” (Karakoç, 1998b: 69)

Sinema Türkiye'de ise sahipsiz, başıboş bir toplum kurumudur. Tiyatro, devletçe ve müdürlükler olarak belediyelerce desteklenirken, sinema piyasanın iz'an ve insafına bırakılmıştır. Çok geniş bir repertuarı ve etki alanı olmasına karşılık

sinema ülkemizde ihmal edilmiştir. Ne açıdan olduğu pek de belli olmayan bir sansüre tâbi tutularak meselenin hallolunacağı sanılmıştır. (Karakoç, 2004a: 67)

Sinemamızın gayr-ı ciddiliğinden bahseden Karakoç; “*O kadar ki, “türk filmi” denince akla, o türlü bir film geliyor ki, bunun dünyada bir başka örneği yoktur. Fakir kız-zengin çocuk ya da tersi, zengin erkek – fakir kız, bir kaza ya da mucize kabilinden gözü açılan kör gibi, sözde en acıklı yerinde güldüren konularıyla, çağla, ülkeyle, fikirlerle, sanatla ilişkisi olmayan bir film türünün adı oldu ne yazık ki “türk filmi”.*” (Karakoç, 2004a: 68) diyerek durumun pek iç açıcı olmadığını söylemek ister.

Ciddiyetini yitiren sinema daha sonra ideolojik bir karaktere bürünmüş, yersiz bir kendini haklı çıkarma sevdasına düşerek, bir batağa saplanmış. Batılıların çektiği çileden habersiz üretilen faydasız, zararlı, emek ve para kaybı bir alan olmuştur sinema bizde. Sanki bu durum bazı çevrelerce milletin ahlâkı, zevki bozulsun, sağduyusunu kaybetsin diye kasıtlı yapılmıştır. Devlet de yerli sinemanın doğuşu için bir şey yapmamış, bir sinema genel müdürlüğü bile kurmamıştır. (Karakoç, 2004a: 69),

Peki, çare nedir? Çare Yeşilçam’ın ıslahıdır diyenlere Sezai Karakoç karşı çıkar. Çünkü bunca yoz bir sinema ıslah edilemez. Çare, yeni baştan sıfırdan başlayarak, sinemayı kurmaktır. Aradan geçen zaman Karakoç’u haklı çıkarmıştır. Yeşilçam ıslah olmamış, eski İstanbul’un âdeta ebediyen yitirdiğimiz eşsiz görüntülerini ve eski semt, mahalle hayatını, insan örneklerini korumayı başarabilen filmler bugüne kalabilmiştir.

Neler yapılabilir sorusuna da açıklık getiren Karakoç'un birtakım önerileri vardır: edebî eser yetkin kişilerce senaryolaştırılmalı, devletin ciddi kontrolünde, yeni filmler üretilip yine kontrollü sinemalarda oynatılmalı, konular tarihimizden, gerçek hayatımızdan alınmalı, devlet her alanda destek sağlayarak bir gros plan (plânlama, projeleştirme, sinemayı yeni baştan kurma) konusu olmalı, sinema oluştuktan sonra da yavaş yavaş özel sektörde bir rakip sinema doğurulmaya çalışılmalı. (Karakoç, 2004a: 70)

Resimde de olduğu gibi sinemada da soyutlamanın peşinde olan Karakoç; *“Soyut sinema, sinemada ‘saf şiir’ ekolü, ‘Karagöz’ün çok değişik bir ölçüde yenilenerek ‘rüya sineması’ ve ‘hayal sineması’nın kurulması söz konusu olabilir.”* (Karakoç, 2005c: 44) diyerek soyut sinema olarak da Karagöz'den faydalanılabileceğini ifade eder.

3.3. Tiyatro

Sinemanın aksine katı duvarlara sahip olan tiyatro, eski Yunanda bir tapınağın piexi durumundaydı. Eski Yunanda geniş bir fonksiyon alanına sahip olan tiyatro, Rönesans'tan sonra ise daraltılmış, sosyal bir kurum olarak toplumun temel taşlarından biri durumuna gelerek sadece bir sanat olma niteliğine büründürülmüştür.

Katarsis (iç arınma) görevini yüklenen eski Yunan tiyatrosu, metafizik bir anlayışı da özünde barındırıyordu. Böylece insanları günlük gerilimlerinden ve ruhsal çalkantılarından bir nebze de olsa kurtarmış oluyordu. (Karakoç, 2008f: 124)

Eski Yunanda bir din kurumu işlevi gören tiyatronun adeta bir tapınak olduğunu da ifade eden Karakoç, Shakespeare'in “dünya bir oyun sahnesi, biz de bir oyuncuyuz” sözüne benzer bir yaklaşımla hayatın bir tiyatro olduğundan dem vurur:

“Hayat bir tiyatro, bir diyaloglar yığındır. Diyalektik izlenimli diyaloglar yığını. Tiyatronun o kadar önemli oluşu bundan belki eski Yunanda. Tiyatro, bir din kurumudur eski Yunanda. Tiyatro bir nevi, günlük hayatın içine sokulan tapınak gibi. Tapınaksa daha uzakta duran, tiyatroların tiyatrosu gibi.” (Karakoç, 2008d: 39)

Bize gelince ise tiyatromuzu orta oyunundan çıkarmamız gerektiğine inanan Sezai Karakoç, diğer sanat dallarında da savunduğu “soyut”u tiyatrodan da zikrederek “soyut tiyatro”yu dile getirir, bunun İslâm tiyatrosunda bir biçim örneği verebileceğini söyler. (Karakoç, 2005c: 44)

3.4. Mimarî

Mimarî için, “egemen zihinsel yaklaşımın somutlaştırılması süreci” diyen H. B. Kahraman, mimarlığın, ‘kurma’ (inşa etme) anlayışının bütün metafizik açılımlarını bünyesinde barındırdığını ifade eder. (Kahraman, 2002: 305) Sezai Karakoç’un günümüzde Batı mimarisinde ve onun etkisi altına aldığı dünya mimarisinde de eksik gördüğü taraf budur: Metafizik ve soyut. Rönesansla birlikte sanatta ciddi atılımlar gerçekleştiren Batı, buna rağmen bir iki alan dışında antik Yunan ve Roma imparatorluğunun bir uzantısı olmaktan kurtulamamıştır. Gotikten rokokoya giden bir üslubun peşinde, eski Yunan ve Roma mimarisinin eşsiz gücünden uzak, soyutun en büyük anıtları olan Mısır piramitlerini dengeleyecek bir sanat estetiği ortaya koyamayan Batı mimarîsi, 19. asırda tekniğin de hegemonyası altında arkaik üsluptan iyice kopmuştur. Yeni bir üslubun hasretini çeken Batı mimarîsi ve etkisi altına aldığı dünya mimarîsi, Mısır, eski Yunan, Roma ve İslâm mimarîlerinden, gaye ve gerçekleştirilme bakımından çok gerilerde kalmıştır. (Karakoç, 2008f: 119)

Kendi mimarîmizin ise batıyı taklit etmekle birlikte, estetikten de yoksun bir şekilde özünden habersiz olduğunun altını çizer Karakoç: “*Mimarî, biraz da malzeme ve vasıtaların çok değişmesinden, teknik ilerlemelerden olacak, tam bir estetik felç içinde, batı mimarisinin kopyası ve kopyacısı durumunda. Meşhur islâm mimarisinin aydınlığı, ulviliği, ahenk çizgileri, şahadet parmağını sembolleştiren minareleri nerede, bugünkü mimari nerede?*” (Karakoç, 2005c: 42-43)

İslâm mimarîsinin en güzide örnekleri olan camilerin tarihe canlı birer şahit gibi, zamanı dize getirdiklerini ve getireceklerini söyleyen Karakoç (Karakoç, 1999b: 246) Sultanahmet, Şehzadebaşı, Süleymaniye, Beyazıt camilerini örnek göstererek, bunların gerek tapınak, gerekse mimarî olarak, bunların da ötesinde medeniyet bütünü, kent parçası ve tarih anekdotu olarak da bizleri, gerçek insanlığın yüce katına götüreceğini ifade eder. (Karakoç, 1999b: 139)

Bir şiirinde de Ankara’daki camilerden hareketle bu camilerin olduğu muhiti “ölü şehir”in içinde bir “anti-şehir” olarak konumlandırır:

“ ...

Ama ne yazık ki, Şehir ölü. Natürmort şehir. Frigofirik şehir.

Ruhumun simgesi olan bir dumanla örtülü.

Yalnız bir anti-şehir var durur içinde,

Bir türbe, bayram biçiminde.

İç kale. Aslanlı Cami.

Ve bir dergâh taç gibi.

Zincire vurulmuş tapınmaevi.

Ve sade isimler kalmış alımlı sevimli:

Leblebici, İbadullah, Mukaddem,

Sultan Alâaddin... ve benzerleri.

Asılı bir kılıç ölü-kentin üstünde” (Karakoç, 2003c: 13)

Bütün sanatların “ulvî âlemden bir haber” olduğunu söyleyen Karakoç’a göre, camilerdeki çiniler de adeta ahiret nakış ve renklerini simgeler: “Çiniler, sanki cami duvarlarına yapıştırılmış ahiret taşlarıdır.” (Karakoç, 1999c: 110) Şehirlerimizin ufkunda iman dolu bir göğüs gibi yükselen camiler, saraylar, kervansaraylar, hamamlar, medreseler, çeşmeler, sebiller bizlere anıt miraslardır aynı zamanda. (Karakoç, 1999c: 135)

Çeşmeler de Sezai Karakoç’ta derin hisler uyandırır. Öyle ki “Ayinler/Çeşmeler” isimli şiir kitabının bir bölümünü çeşmelere dair şiirleri oluşturur. “Sonsuzluğun mezartaşları” olarak nitelendirdiği çeşmelerin tarihe ışık tutan bir misyonları vardır:

“Eski zamanın kartvizitleri

Gibi birden uzanan önüme

Birden en ummadığım bir anda

Ve hiç beklemediğim bir zamanda

Birden beliren bir köşede

Birden karşıma çıkıveren

Terk edilmiş unutulmuş

Eski zaman çeşmeleri

Ruhumun hiyeroğlifleri

Gönlümün çözülmüş şifreleri

Ölümsüz bir uygarlığın

-Ah, ne çelişki-

Ölümsüz kitabeleri

Sonsuzluğun mezar taşları

Çeşmeler” (Karakoç, 2003c: 45)

Bir başka şiirinde de metafizik bir bakış açısı yakalar çeşmeler vasıtasıyla:

“Çeşmeler eşyanın arkayüzünün

Fotoğrafını çekerler

Olayların geçmiş zamanın

Toplumun ve tarihin” (Karakoç, 2003c: 52)

Her sanat dalında aradığı gibi mimarîde de “*sonsuzluk duygusu veren bir kubbe yumuşaklığı*” ifadesiyle somutlaştırdığı “*İslâm ümanizması*”nı (Karakoç, 2009c: 45) arayan Sezai Karakoç, bunun İslâm sanat ve estetiği içerisinde zaten var olduğunun bilincinde olarak yeniden mimarîde diriltme arzusunu taşımaktadır.

3.5. Heykeltıraşlık

Sezai Karakoç heykeltıraş Rodin’in tanımından hareketle “*heykeltıraş heykeli yapan kişi değildir de, zaten mermerin içinde duran heykeli, mermeri yontu yontu*

ortaya çıkarandır.” (Karakoç, 1999a: 261) diyerek sanatçının sorumluluğuna ve sanat eserinde bağımsız bir varlık tanınmanın önemine dikkat çeker.

Batı’yı sanat anlayışı bakımından eski Yunan ve Roma uygarlığının bir uzantısı kabul eden Karakoç, heykelde de Eski Yunan’ın aşılamadığını söyler. Bir Fidias yetiştirememiştir, Rodin’in varlığına rağmen. Eski Yunan’ın bir gölgesi mahiyetinde olan yeni Batı’nın bu uygarlığa ait olan kalıntıları da ortadan kaldırılsa sönüp gideceği görüşündedir.

“Efes, Afrozias kentlerindeki eski Yunan ve Roma uygarlığının kalıntıları bile, bugünkü batı kentlerinin mimarî ve heykeltıraşlık alanındaki eserleri karşılaştırılınca, ustanın eserleriyle onu aşamamış bir çırağın, bir parça yenileştirilmiş fakat estetik gücünden çok şey yitirmiş eserleri arasındaki fark, hemen göze çarpacaktır. İslâm mimarîsinin uhrevî, ulvî ve gün güneşlik havasından ise eser bile bulunmaz Batı mimarîsinde.” (Karakoç, 2008f: 120)

Dikkat edilirse Batı medeniyeti heykel sanatında özellikle antik Yunan ve Roma Uygarlığı zamanında önemli eserler ortaya koymasına rağmen, İslâm medeniyeti heykele karşı çıkar. Bunun en önemli sebebi daha önce de bahsedildiği üzere putperestlik geleneklerine bağlı oluşudur. Bununla birlikte heykel esasında muhayyileyi sınırlayan, soyuta geçiş imkânları alabildiğine kısır, zorunlu olarak insan vücuduna bağlı bir sanattır. Ayrıca Eski Yunan’da heykelciliğin ideal insanının(tanrılarla sportmen insan vücudunun karışımı olan insan) her zaman çıplak olması da başka bir sebeptir. İnanıkları dinin insan vücudunun teşhirini yasakladığı için, örtünmeyi bir yaşama biçimi haline getiren Müslümanlara heykelin bu yönüyle de itici geldiğini söylemek mümkündür. (Ayvazoğlu, 1992: 31-32) Bu tutum Karakoç’un düşünceleriyle paralellik gösterir. Karakoç da, sanata dair yazılarında

İslâmi sanat anlayışının soyutlama ve metafizik üzerine kurulması gerektiğinin altını çizmiş, kişilerin putlaştırılmasına karşı çıkmıştır.

3.6. Musiki

Gerek mimarîde, gerekse heykeltıraşlıkta olsun kendine has kalıcı ve özgün bir üslup geliştirememiş olan Yeni Batı, tekniğin katastrofik baskısıyla seviyesini yitirse de musiki alanında başarılı atılımlar gerçekleştirebilmiştir.

Psikolojik analizi verme bakımından Klasik Batı Musikisi, antik dönem musikisini aşmıştır. Pan'a, Orfeus'a, Dionizos ayinlerinin özlü bir temele sahip olduğu düşünülse bile ilkelliği su götürmez bir gerçektir. Karakoç, Yeni Batı'nın romanda yaptığı uygarlık açılımının benzerini musikide de gerçekleştirdiğini söyler. Mozart, Beethoven, Schubert, Chopin, Liszt, Çaykovsky, Wagner gibi sanatçıları müziğin üstatları olarak zikreder. Ancak 20. yüzyılla birlikte dışarıdan gelen egzotik etkilere maruz kalan yeni batı müziğinin umut vermediğini de dile getirir. Ona göre bu iş Wagner'le gerçekten son bulmuşa benzer: *“Gerçekten Wagner’in panoramik sembolizmin anıtı olarak ezici müziğiyle bu perde de muhteşem bir şekilde kapanmışa benziyor. Sanki, Faust sahneleri O’nda operalaşarak, “en mutlu an”ın duruşu gibi zamanın ebedî görünüşlü manzarasında donup kalmıştır. O sahneler ki, Batı uygarlığının mitolojik sembolizasyonundan ibarettir.”* (Karakoç, 2008f: 121)

Bazı yazılarında gerçek musikiye varmak için, sadece halk musikisinden değil, öncelikle ve esas kabul etmek suretiyle klasik musikimizi göz önünde tutmamız gerektiğini ifade eden Karakoç, (Karakoç, 2007a: 136) İslâm medeniyetinin en son Osmanlı mimarî ve musiki ekolleriyle kapanarak adeta bir duraklama devrine girdiğini söyler. En son musikide yaşanan bu duraklama,

Avrupa'nın yapmış olduğu atılımları dengeleyememe gibi bir duruma yol açarak, bugün bizi Avrupa'dan gelen her akımın adeta paspası olma durumuna götürmüştür. (Karakoç, 2007a: 105)

Oysa atalarımız çağlar aşan eserler ortaya koymuşlardır. İtrî'nin, Dede Efendi'nin, Sadullah Ağa'nın besteleri, vatan toprağı gibi kutlu bir miras olarak bırakılmıştır bizlere. (Karakoç, 1999c: 135)

Biz bu “kutlu miras”ın gereğini yerine getiremediğimiz halde, bundan faydalanan Batı musikisinin bile bize çok şey borçlu olduğunu, bunu ortaya koyacak araştırmacılara gereksinim duyulduğunu ifade eder. (Karakoç, 2008d: 109)

Ona göre, klasik müziğimizi her fırsatta duyup ruhumuza geçirmeliyiz. Bugün musikimiz başta olmak üzere, diğere sanat dalları sanatçılara bir şey ifade etmez olmuşsa, bundan mimarimiz, şiirimiz, musikimiz sorumlu değildir. Geçmişle ilgiyi koparmanın acı bir faturasıdır. (Karakoç, 1996: 69)

Pop müziğine de bir anlam yükleyemeyen Karakoç, bu müzik türünü “*kısır, hayalden yoksun, duygu yoksulu bir müzik, müzik değil yırtınış.*” (Karakoç, 2007a: 7) olarak tanımlar.

Genel bir çerçeve çizilirse Batı, Rönesans'tan sonra mimarîde orijinal bir üslup ortaya koyamamış, musikideki parlak çağı 19. asırda kapamış, resimde yeni arayışlar dönemine girmiş, heykeltıraşlıkta antik döneme nispetle gerilerde kalmış, kısır ve verimsiz girişimlerde bulunarak, yeniden bir diriliş ve tıpkı Rönesans gibi bir yeniden doğuş beklemektedir.

Bizde ise durum Sezai Karakoç'un ifadesiyle; "*Klasik musikimiz, mimarimiz, edebiyatımız, ruh cömertliğinin mahsülleriyle doldurmuştu geçmişimizi. Sanat ve edebiyatın şimdiki hali ise ruh pintiliğinin sergisi halinde.*"dir. (Karakoç, 1996: 168)

4. SANAT ESERİ

4.1. Sanat Eseri

"*Sanat eseri zirvelere uçurum taşır.*" der Karakoç. Bu yüzdendir ki; "*insan, çoğu kez tam zirvede, bir krater ağzına raslar ve onun büyüüne kapılarak başı dönmüş bir vaziyette karanlığın kuyusuna yuvarlanır.*" (Karakoç, 2008c: 81)

Kendi eserine bakıp gururlanma, sanatçı için baş aşağı uçurumdan aşağı yuvarlanmaktır. Yazdığını kendisinin yazdığını sanarak gurura kapılan yazar için alarm zilleri çalmaya başlamıştır. Yazarlığını kaybederek otokritik gücünü yitirmeye başlamıştır. Bu da eserin selameti açısından endişe vericidir.

Eleştiri (kritik) hususunda birtakım görüşler ileri süren Sezai Karakoç, sıhhatli toplumla, hastalıklı toplum ölçütünü eleştirinin niteliği ve fonksiyonu üzerinden belirler:

"*Sıhhatli bir toplumda net ve kesin eser veriş ve yine net, kesin kritik vardır. Hastalıklı toplumda ise, eser verme gücünü marazî tenkit ruhu kemirmiş, kritik etme pozisyonu ise yeryüzünden kalkmıştır. Böyle ülkelerde eser verme donkişotluk, romantiklik sayılır, kritikse cinayet. Böyle toplumlar sloganlarla oyalanırlar yıllarca.*" (Karakoç, 1999a: 352)

Eleştiri imtihanını vermemiş hiçbir eserin gerçek bir eser sıfatına kavuşamayacağını altını çizen Karakoç, eser ne kadar hırpalanırsa hırpalansın, ne

kadar yerden yere vurulursa vurulsun; eserin hak ettiği yeri er geç bulacağı inancını taşır. Bu bakımdan eleştiriden korkmanın bir manası yoktur. Eleştirilmek kale alınmaktır bir bakıma. Asıl korkması gereken haksız yere eleştirendir. Çünkü dönüp dolaşıp eleştiri okları kendisini vurabilir. (Karakoç, 1999b: 13)

1956'da Büyük Doğu'da *Mehmet Sezai* ismiyle yazdığı “Ân İçinde Türk Edebiyatı” başlıklı makalesinde edebî eserler üzerine yapılan eleştirilerin objektiflikten ve ilmîlikten uzak olduğunu belirterek duygusallığa kaydığını öne sürer:

“Tenkidse ilmî hiçbir değeri olmayan duygu cümlelerinden ibaret. Gülmek gibi, ağlamak gibi. Test gibi. Fikir ve sanat dışı sağlanan nüfuzlarla beslenen ya da zamanın geçmesiyle kazanılan bir değer hükümleri salâhiyeti ile yapıyor.” (Karakoç, 1956)

Sadece sanatın değil, diğer alanların da eleştirilere kulaklarını tıkayıp, övgülere kucak açanların tekeline bırakılmayacak kadar bu işi ciddiye almak gerektiğinin de bilincindedir:

“Ülkemizde ve bütün İslâm âleminde otokritiğin ve samimî bir tenkidin çığırını açmak zorundayız. Övgüyü ve yergiyi iş edinmiş, meslek haline getirmiş kişilerin yağmasına bırakmamalı devlet adamı, sanat adamı, fikir adamı kadrolarını.” (Karakoç, 1996: 106)

Olumsuz eleştiri için bunları söyleyen Karakoç, olumlu eleştiri için ise bir nevi “doğum içinde doğumdur” diyerek eserin kendini yenilemesi olarak görür.

Eser-zaman münasebetinde ise eserin oluş ve gelişim şartlarını göz önünde bulundurarak sanatçıların bıkmadan usanmadan eserlerini tamamladığını söyler.

Eserin hiçbir zorlamaya tabi tutulmadan kendi içinde bir saat düzenliliğiyle ilerlemesine izin verilmelidir. Ne geciktirilmeli, ne de hızlandırılmalıdır. Yavaşlığa takılıp kalanlar gözlerini biçimden eserin özüne, ruhuna çevirmelidirler. Bunu da şu orijinal teşbihiyle destekler Karakoç: “*Küçük dereler ne kadar hızlı akıyor görünürler. Büyük nehirlerse durmuş gibi. Oysa, onlar, ta alttan, derinden hızla akıp gitmektedirler.*” (Karakoç, 1999b: 15)

Sanatçı için “çile adamı” tanımlamasını yapan Sezai Karakoç’un bu tanımından hareketle sanat eseri için bir “çilenin ürünü”dür diyebiliriz. Eser, insan için çok emek isteyen, pahalı ve lüks bir kendini ortaya koyuştur diyen Karakoç, sanatçının çektiği azabın, düşünürün çilesinin onu karşılanamaz maliyetini oluşturduğunu ifade eder. (Karakoç, 1999b: 85)

Ülkelerin tanıtımlarının “doğrudan ve dolaylı” olarak gerçekleştiğini belirten Karakoç, dolaylı tanıtımlarda da medeniyet birikiminin en önemli tezahürlerinden olan sanat eserlerinin fonksiyonlarını ön plana çıkarır. Klasikleşmiş eserlerin, değer ve etkinliği korunarak çağdaş bir biçimde, çağdaş eserlerin evrenselliği ön plana çıkaran kaliteli örnekleri de klasikleştirilerek tabii kurumlar içinde sunulması, bu tanıtımın başarısını arttıracaktır. (Karakoç, 1999b: 46) Bu anlamda önceliği edebiyata verir:

“*Çağdaş bir anlatım, tanıtım ve sunuş içinde, güçlü bir çeviri ile, Bâkî’nin, Nedim’in, Şeyh Galib’in, öbür büyük şairlerimizin eserlerini Batı dillerine kazandırmak ve onların entelektüel çevrelerine sokmak gerekir. Yalnız şairleri mi? Elbet, değil. Evliya Çelebi’yi de. Kâtip Çelebi gibi bilginlerimizi de. Tarihçilerimizi de. Tanzimat sonrasında bugüne kadarki edebiyat ve düşünce değerlerimizi de.*” (Karakoç, 2008b: 75)

Mimaride, plastik sanatlarda ve musikide olduğu kadar, hatta onlardan daha fazla olarak edebiyatımızın tanıtılması taraftarı olan Karakoç, medeniyet birikiminin gözler önüne serilmesinde sanat ve edebiyat ürünlerinin çok önemli bir yer tuttuğuna dikkat çekerek çağa uygun formlar halinde bu eserlerin sunumlarının yapılmasını önemli görür.

II. BÖLÜM

EDEBİYAT

1. ŞİİR

1.1. Şiir

Şiirin edebî türler içinde özel bir yeri olması dolayısıyla bugüne kadar hakkında birçok yazı kaleme alınmış, tanımlar yapılmış, hemen hepsi de kendi içinde bir gerçekliği ifade etmiştir. Bu hususta, şairlerin yapmış olduğu tanımlar elbette daha kabul gören tanımlamalar olmuştur. Eser-müessir bağlamında değerlendirilebilecek bu ilişkide sanatçının ortaya koyduğu sanat ürünü hakkında söz söylemesi; hususiyetlerini, kıstaslarını, beklentilerini kısacası kendisi için ne ifade ettiğini dile getirmesi herkesten çok şairler için kabule daha layıktır. Fakat şairler söz konusu olsa bile bu meselenin açığa kavuşmasının, net bir tanım ortaya koymanın güçlüğü de inkâr edilemez.

Necip Fazıl da bu soruya verilecek cevapların yetersizliğinden ve müphemiyetinden “*Poetika*”sında şöyle bahseder: “ ‘Şiir nedir?’ suali çok eski ve pek çetin... Bu sual, insanoğluna (Aristo)dan bugüne kadar duman kıvrımlarındaki muadelenin tesbiti kadar zor göründü. Bu yüzden gayet âdi laflar ettiler. (Aristo)dan (Pol Valeri)ye kadar bütün poetik fikirciler, ya sahilsiz bir tecrit denizinde boyuna açıldılar; yahut aşağının bayağısı birtakım kaba tekerlemelere düştüler. Hepsi bu kadar... Ve şiirin ne olduğu, her büyük mefhum gibi meçhûl kaldı.” (Kısakürek, 2004: 472)

Şiiri hakikat ile birlikte bir “*Tanrı armağanı*” olarak gören Karakoç’un bu ilahî lütfun gereğini yerine getiren şairlerden olduğunu söylemek mümkündür. Bütün

sanat dallarının bir “İslâm ümanizması” etrafında örgülenmesi gerektiğinin her fırsatta altını çizen Karakoç’a göre şiir “*ruh pencerelerini Allah’a açtıkça şiirdir. Yoksa balmumundan peteklerdir, bal değil.*” (Karakoç, 2009b: 10)

Şiirin aynı zamanda şair için bir otobiyografi denemesi olduğunu da söyleyen Karakoç, şiiri yoğun bir deneme olarak nitelendirir:

“Ressamların otoportreleri, yazarların otobiyografileri vardır. Aslında, her şiir, ister merkezinden ister kıyısından köşesinden olsun, ister dar, ister geniş açıdan alınsın şair içi bir otobiyografi denemesidir. Damlanın yağmuru anlatması, dalganın denizi hikâye etmesi gibi, yoğun bir deneme. Bir anıda bir hayat, bir an’da bir ömür toplayan bir billurlaştırma işi ve olayıdır şiir.” (Karakoç, 1999b: 98)

Bu görüşünün yansımalarını da bazı şiirlerinde görmek mümkündür. Örneğin “Yaz” isimli şiirinde rahatlıkla şairin çocukluğunun izi sürülebilir:

“... ”

Kelimelerime ve şiirime hep o

Çocukluğun zehri

Kurtaran zehir karışır

Tutkal gibi yapışır

Kanalların ve kanadaların

Kayaların ve havuç uçlarının

Narın ve karıncanın

Suyun ateşin ve yaranın

Kırık köpeğin ve devrik boğanın

Ateş varlıklarının su yaratıklarının

Kiraz yazılan vişne çakılan yazıtlarının

Cin atasözlerinin peri sayıklamalarının

Meryem gibi doğurduğu uyurgezer yazlar” (Karakoç, 2005d: 123)

Şiir-hakikat birlikteliğine sık sık vurgu yapan şair, şiirin hayattan çıkarıldığında, insan hakikatinin hayattan yoksun kalacağı kalbi olduğunu söyler. Şiir önemlidir, çünkü: “*şiir, hakikatin, doğa ve tarih içinde atan nabzı, çarpan yüreğidir.*” (Karakoç, 2007b: 123)

Karakoç, şiirin ve şairin öldüğünü iddia edenlere de pek aldırmaz. Ona göre, kıyamete kadar şiir de, şair de varlıklarını devam ettireceklerdir: “*Çünkü: insan ölmeyecektir. Çünkü: hakikat ölmeyecektir.*” (Karakoç, 2007b: 123)

Hatta yazı ortadan kalksa bile, tıpkı geçmişte olduğu gibi, sözlerle, söz halindeki kelimeler vasıtasıyla şiir, kimliğini, kişiliğini yeniden kazanacaktır. “*Uygarlık yaşadıkça şiir de yaşayacaktır.*” (Karakoç, 2007b: 124)

1.2. Şiirde İnsan

İnsan hakikatinin dışavurumunun en etkili yolu ve yöntemi olan şiir elbette merkezine insanı oturtacaktır. Bu yüzden değil midir ki; insanı önemsemeyen şair çabuk unutulur. Ve bunun tam tersi insanı, onun duyarlıklarını, ruh ve karakterini, korkusunu, derinlik ve yüceliğini, acısını, büyüklüğünü, yiğitliği gibi hususiyetlerini şiirlerine taşıyan, temel edinen şairler hep kalırlar ve kalacaklardır da. (Karakoç, 2007b: 79)

Onun romandan ayrılan en büyük yanı da bu “nitelikler sanatı” olmasıdır bir bakıma. Sıfatların şiirde bu denli kendine yer bulmasını da bu sebebe dayandırır Karakoç. Şiir, kişilerin toplumdaki somut yaşayışlarıyla değil, vurgulanan, altı çizilen nitelikleriyle, “soyutlaştırılmış insan”la ilgilenir daha çok. Bir romandan beklediğimiz ise, tasvir edilen karakterleri etrafımızda, yanımızda, yöremizde görme isteğidir, kısaca somut insanı:

“Yani roman, genel insanı bile özelleştirir, somutlaştırırken, şiir, özel kişiyi, genel insanı olduğu gibi, niteliklere indirir, soyutlar; bu şartla özel kişilerin konusunu taşıyabilir. Somut insan, en çok, bir enstantane olarak şiire girebilir.” (Karakoç, 2007b: 77)

Aşk ve sevginin hükümranlığı zaten her devirde şiirde kendisini hissettirmiştir. Bu duyguların bizzat muhatabı olan insan da doğal olarak şiire konu olmuştur. Tıpkı bizim şairlerimiz gibi Batılı şairlerden olan Lamartine’in, Rimbaud’nun, Baudelaire’in şiirinin çatısını kuran da yine insandır.

İnsan odaklı şiirlerin, şairlerinin de insanın çok yönlü ve derin olması hasebiyle farklı bakış açıları getirmesi de kaçınılmaz olacaktır elbette. Öyle ki, şairin biri üstün insanın izini sürerken, bir diğeri insanı, toplum içinde arar. Kimi şair başkaldıran insanı şiirinde kullanırken, kimisi de içine kapanık, durumu kabullenmiş, ezik tipleri şiirinin arka planına yerleştirir. Üstelik bu arayışların da çoğu kez sonu gelmemiştir. (Karakoç, 2007b: 79)

Tüm bu tespitleriyle birlikte Karakoç şiir-insan ilişkisiyle ilgili tezini de son kertede sunar: *“İnsansız şiir tez ölür.”* Ama bu insan, “her çağda, her şiirle

yenilenen” insandır. Şiirler başarısızsa, ilgi uyandırmıyorsa, bunu şairin, şiirine insanı ya da insanlık fonunu koyamayışında aramak gerekir. (Karakoç, 2007b: 80)

1.3. Şiirde Mantık

Şiirde “genel mantık”ın çağımız şiirine gelinceye dek ufak bir istisna dışında pek dışına çıkılmadığını söyleyen Karakoç, istisna olarak sadece kafiye ve ölçüyü gösteriyordu. Bir nevi “kelimelerin kendine özgü tekel kurması” olarak nitelendirdiği mazmunlar yani “şiirsel deyimler”, şiiri genel mantığın dışına çekiyor gibiydi. (Karakoç, 2007b: 81)

Yeni şiiri, genel mantıktan yani klasik şiirin kendine özgü yapısından ayıran bir başka unsur anlamın geri plana atılmasıdır. Bu bağlamda İkinci Yeni şairleri, şiirde anlamın kendine özgü bir mantık içinde, gizlenerek verilmesini savunurlar. Temelde anlamdan yana olmakla birlikte, yer yer kullandıkları alışılmamış bağdaştırmalar ve dil sapmalarıyla alışlagelmiş anlam mantığına karşı çıkarlar. Sezai Karakoç ise İkinci Yeni şairlerinin kimilerindeki, anlamı yok etmeye değin varan bu eğilimlerinden uzaktır. Kuşkusuz, bu grup içerisinde anlaşılma kaygısını en çok taşıyan ve bunu şiirlerine yansıtan şairdir. (Karaca, 2005: 348) Karakoç’a göre büsbütün anlamsız bir şiir düşünülemez. (Karakoç, 2007b: 82) Bu hususta, bu yeni akımın, kendi ifadesiyle “Yeni Gerçekçi Şiir”in yani İkinci Yeni’nin önderi dediği İlhan Berk de; “*Şiir bir şey anlatmaz demek, anlamı yoktur, anlamsızdır demek değildir. Anlamla yola çıkılmaz demektir.*” (Doğan, 2008: 187) derken anlamın her şey olmadığına, şiirin imgeselliğine, düşselliğine vurgu yapmak ister.

Bu bağlamda klasik şiir ile yeni şiiri kıyaslarken, yeni şiirin klasik şiirden farkının fon olarak, düşünceyle birlikte, şuuraltını, davranışları, benliğin vaziyet

alışını seçmesi olarak görür. Ayrıca klasik şiirin düşünceyle başlayıp, kafiye ve ölçü ile dillendirildiğini, yeni şiirin ise, en az düşünceyle başlayıp, bütün oluş jesti harekete geçerek, ancak zekâ ile dillendirildiğini söyleyerek şiirdeki “yeni mantık”ın da kıstaslarını ifade eder. (Karakoç, 2007b: 82)

Klasik şiirin genel mantığından çıkıp kelimelerin fonksiyonlarının farkına varan yeni şairler, mantık karşısında daha açık ve aktiftirler. Bu yeni mantığın genel eğilimi ise yenilenmektir Karakoç’a göre. Durmaksızın yenilenmek. Öyle ki “olgun bir insan” gibi dediği eski şair karşısında yeni şair, korkmaz, utanmaz, evhamlı, taze ve hür idrak sahibi bir “çocuk” görünümündedir. Kendi ifadesiyle yeni şiir: “*eskimo şiirlerine benzeyecek, zenci türkülerini andıracak, papiruslara yazılan şiirleri hatırlatacaktır. Benzeyecek, andıracak ve hatırlatacaktır.*” (Karakoç, 2007b: 84)

Ama öte yandan da Sezai Karakoç, klasik şiirle yeni şiirin dış görünüşleriyle, mantık açısından birbirlerinin karşısındaymış gibi dursalar da, içte ve derinde hep aynı “lirik ve poetik mantık” ile yürüyüp geldiklerini, zamanın, klasikle yeniyi birbirine ekleyerek, sürekliliği sağladığını belirtir. (Karakoç, 2007b: 85)

İmaj ve edebî sanatlar konusunda ise şiirin akışı, gelişim ve açılımı için gerekli olduğunu ama şiirin bunlara kurban edilmemesi gerektiği görüşündedir: “*Şiir için imaj ve her türlü edebî sanat gereklidir. Ama şiir bunlara kurban edilmemelidir. Çağımız şairleri de aslında bütün sanatları gerektikçe kullanmışlardır. Şu farkla ki, onlar, bunu âdeta, şuuraltında yapmıştır. Âdeta bilmiyormuşçasına.*” (Karakoç, 2007b: 87)

Garip şairlerinin başını çeken Orhan Veli’nin, çevreyi ve insanı doğallıktan ve gerçeklikten uzaklaştırarak yapaylaştırdığı gerekçesiyle “*bugünkü şiir (...) bilinen*

sanatlardan, yani lafız ve mana sanatlarından kurtulmuş” (Sazyek, 2006: 177) bir şiiirdir diyerek edebî sanatları edebiyatımızdan kovmasına rağmen Sezai Karakoç ve İkinci Yeni şairleri buna büyük önem vermişlerdir. Ancak daha önce de belirttiğimiz gibi, imajın, şiirin mantığı haline gelmemesi, edebî sanatların ölçülü kullanılması ve bunların şiirin ilke ve planları etrafında kurgulanması şartıyla.

1.4. Şiirde Form

Şiiri biçim(şekil) ve öz(muhteva) diye ikiye ayırmanın sadece poetikada olabileceğini söyleyen Karakoç, biçim ve özü şiirden ayrı ayrı çekip ayırmanın mümkün olamayacağını söyler. Özsüz şiirin bir biçimi olamayacağını, var gibi görülen ses ve geometrinin sadece boş bir kalıptan ibaret olduğunu ifade eder. Aynı şekilde yüzü olmayan insanın olamayacağı gibi, şekilsiz şiir de olamaz. Görünüşte klasik şiir form sahibi, modern şiir şekilsiz(amorf) gibi algılansa da, fark, klasik şiirin ortak biçiminin görünür planda, farklılıkların daha iç planda olmasından, modern şiirin ise farklılıklarının görünür planda, ortak yanlarının ise görünmez planda bulunmasından kaynaklanmaktadır. (Karakoç, 2007b: 89)

İlhan Berk de şiirin biçim ve öz olarak ayrılmasına karşıdır: “*Doğrusu, ben biçim/içerik diye, böyle bir ayırım koyarak bakmam şiire. (...) Biçim içerik olarak, iç içe kaynaşmış olarak görürüm onu. (...) İyi şiir böyle ayrımlara götürmez kişiyi.*” (Karaca, 2005: 464) Bu örnekten de anlaşılacağı üzere belli başlı konularda İkinci Yeni şairleriyle benzer düşüncelere sahip olan Sezai Karakoç, şiirlerinin temelindeki dünya görüşü ve öz bakımından diğer İkinci Yeni şairlerinden ayrılrsa da, gerek dil, gerek söylem, gerekse biçim bakımından bu akıma mensup şairlerle benzer özelliklere sahiptir ve bu yönüyle İkinci Yeni’nin öncüleri arasında gösterilir. (Karaca, 2005: 115)

Biçim-öz ayrımına karşı çıkan Karakoç ve İlhan Berk'in aksine, bir başka İkinci Yeni şairi olan Cemal Süreya ise aynı görüşte değildir: “*Biz şiir salt biçimdir demiyoruz, belki en çok biçimdir diyoruz.*” (Süreya 2000: 223) diyerek özden çok biçimi önemseydiğini ifade eder.

Sezai Karakoç, şiirde biçimi ön plana çıkaranlara da farklı bir yaklaşım sergiler: “*Bugün, şiiri "biçim"le yorumlayanlar, onu geometriye indirmiyorlar, belki şiire eksiztansiyalist ölçüyü uyguluyor, biçimle "varlık" anlatıyor ve varlığın özden, daha doğrusu sanat araç ve malzemesinden önce olduğunu belirtmek, sanatın, düşüncenin âleti olmadığını açıklamak istiyorlar.*” (Karakoç, 2007b: 97)

Ama ona göre, bir ülküyle şartlanmak, eserin estetiğinden bir şey eksiltmez, çünkü: “*bir sanat eseri, bir ülküye âlet olduğu kadar, o ülküyü âlet olarak kullanır. Bu açıdan, sanatın işlemi çift değerlidir, kullanır ve yayar.*” (Karakoç, 2007b: 98)

Şiire giren kelimelerin, artık bildiğimiz, mücerret kelimeler olmadıklarını, şiirin iç mantığının farklı bakış açıları tutarak onların basitliklerini kaybettirdiğini söyler. Bakıldığında derûni bir hava, masum pırıltılar sezilen bu kelimeler, artık lügat kelimeleri değil, şiir kelimeleri, hatta falan veya filan şairin kelimeleridir. Şair bin bir çile ve güçlkle şiirini biçimlendirmeye çalışır ve “*şiir, ebedî biçimini bulduğu an, oluş bitmiştir, metamorfoz tamamlanmıştır.*” (Karakoç, 2007b: 90)

1.5. Şiirin Oluşumu “Pergünt Üçgeni”

Karakoç'un “lirizmin en saf hali” dediği şiirin oluşumu elbette çileli olacaktır. Büyük şairler de doğal olarak çilesini dolduran şairler arasından çıkacaktır: “*En çok riyazet geçiren, çile dolduran şairlerin daha üstün şairler olduğunu unutmamalı, Mevlânâ, Yunus, Fuzûlî, Şeyh Galib gibi.*” (Karakoç, 2009c: 94)

Şair, bin bir sancı içinde, kıvranarak şiirini ortaya koyar: “*Şair, kafasına üşüşen kelimeleri çarmıha gere gere, ve kendisi de o kelimelerle birlikte çarmıha gerile gerile, doğum acıları içinde kıvrana kıvrana, şiirini biçimlendirir.*” (Karakoç, 2007b: 90)

Bu gerişten ve gerilişten de aydınlatıcı şiir doğar: “*İçi ı ışık dolu bir çerçeve olur şiir. Ceset ayağa kalkar ve yürür. Diri, yeni, değişmez ve başka.*” (Karakoç, 2007b: 102)

Acıyı, çileyi sanat adamı için varoluş şartı olarak gören Sezai Karakoç, sanatın ise onu aşmakla başlayacağını söyler. Acılar, çileler, ancak bir sevinç haline dönüştürülerek sanatın harcına karışırlar. Yani, acı “varoluş şartı” ise, sevinç de bunun “sanat hâli” demek doğru olur. Buradaki kastettiği sevinç ise nefsâni bir haz değil, enfüsî bir aydınlık halidir. Dünyadaki tüm acılara göğsünü siper edecek güçteki Tanrı armağanı. Hakikate ulaşmaktan doğan sevinç. (Karakoç, 2007b: 94)

Şairin genel hatlarını da, “pergünt üçgeni” adını verdiği, üç ilkeyle ele alır. Karakoç, “pergünt üçgeni” dediği bu üç ilkeyle Henrik İbsen’in *Peer Gynt* isimli oyununa göndermede bulunarak, “kendin olmak” şeklinde özetlenebilecek bu eserin kurgusunu “şair”in şekli tanımına uyarlar. Eser kahramanı olan Peer Gynt’ün bu üç ilkeyi yaşamıyla ortaya koyduğunu ifade eden Karakoç, Peer Gynt için; “*kendi kendisiydi; kendi kendine yetiyordu; kendinden memnundu... Ve böyle öldü.*” diyerek, kahramanın bu yaşamını “pergünt üçgeni” metodu olarak sanata uyguladığını belirtir. (Karakoç, 2007b: 95)

Bu üç ilkeyi kendi cümleleriyle şöyle özetleyebiliriz:

1. Şair kendi kendisi olmalıdır. Bunun yegâne yolu da, değişime ve başkalaşmaya açık olmasıdır. Şair durursa, bu şiir için bir erken bunama olur. Çeşitli sapma ve kopmalarla, uçlarda dolaşması şarttır. Sanatta durma, sanatçının kendisini bulamamacasına yitirmesidir çünkü. (Karakoç, 2007b: 91)

2. Şair, kendisine yetmelidir. Şaire yetecek olan, şair oluncaya kadar, edindiği realite lezzeti değil, kendidir, kendinin nefis, zarif öz benliğidir. Eşyanın kilit noktalarına mim koyarak, evrene disiplin getirebilmelidir. Kendi evrenine giren eşyaya özgürlük verebilmeli, ama kendi cevherinden bir şeyler katarak yapmalıdır bunu. (Karakoç, 2007b: 92)

3. Şair, kendisinden memnun olmalıdır. Bir gururlanma olarak değil, eserin şairini sevinçle titretmesi şeklinde. Onu sevmeli, okşamalı fakat yaramazlıklarına göz yummamalıdır. Eser önce kendisini doyurmalı. Yaşama sevinci ile değil, yaşatma sevinciyle memnun olmalı. (Karakoç, 2007b: 93)

1.6. Şiir ve Gelenek

“ ‘Yeni’, ‘eski’ adlı devin omuzlarına oturmuş bir cücedir.”(Akt: Özgül, 2006: 13) sözü sanırım şiirin de gelenekle olan ilişkisini ve klasikle olan bağı göstermesi açısından manidardır. Her ne kadar cüce de olsa, devin omuzlarında olduğu için daha geniş bir bakış açısına sahip olması, geçmişi ve geleceği daha iyi görebilmesi onun avantajıdır.

Karakoç’un gelenek hususundaki görüşlerinin ciddiyeti ve farklılığı, gelenekle ilgili kaleme aldığı yazılarında açık bir şekilde kendini belli eder. Diğer İkinci Yeni şairlerinin genellikle günlük, mülakat veya deneme ve ansiklopedik bilgiler yüzeyselliğinde ele aldıkları gelenek bahsini, Sezai Karakoç, makaleler

halinde incelemiştir. “Şair ve Gelenek”, “Kavramlar ve İlkeler” ve “Gelenek ve Şiir” başlıca örnekler olarak sayılabilir. (Akkanat, 2000: 95) Bu makaleler ve sanata, edebiyata dair görüşlerini dile getirdiği başka makalelerle birlikte daha sonraları *Edebiyat Yazıları I* ismi altında kitap haline getirilmiştir.

Sezai Karakoç, geleneği yüzeysel ve hamasî olarak değil, fonksiyonel ve verimliliği artırıcı bir tarzda konumlandırır. (Baş, 2008: 399) Mühim olan, geçmiş olduğu gibi bugüne taşımak değil, ondan faydalanarak orijinal ve çağdaş formlara dayalı bir sanat eseri ortaya koymaktır:

“Şiiri, gerçek sinema sanatının sırlarına ermiş görüntü öykülerini bir projektör gibi değerlerimize çevirmeli, oradan ışık almalı, onları yeni ışık çerçeveleri içinde göstermeliyiz.” (Karakoç, 2008e: 28)

Bu çağın özelliği göz ardı edilmeden, var olan değerlerimizi açığa çıkararak gelenekten nasıl yararlanılması gerektiğini de gözler önüne serer:

“Geçmiş kültürümüzde, bunun zengin bir kataloğu mevcuttur. Bir yandan geçmiş eserleri çağdaşlaştırırken bir yandan da orda bulunacak ipuçlarıyla yeni ve orijinal yapımlara ulaşmasını bilmeliyiz.” (Karakoç, 1998b: 69)

Bu bağlamda Divan şiiri Karakoç’un geleneğe yaslanışının mihenk taşıdır: *“Kendisinin Divan şiirini, günümüz şiirine taşımak aşkıyla dolu olduğunu, her edebiyatta klâsik dönem şiirinin yeni bir şiirin doğmasında asıl kaynak olacağı şiiriyle, şiir üstüne yazılarıyla imlemek onda bir başlangıç noktası, bir temel atma tasavvuru ile birlikte olmuştur.”* (Berki, 2003: 70)

Gelenek hakkında somut bir fikir edinmek için, Divan şiirimizi kuşbakışı bir gözle görmenin yeterli olacağını söyleyen Karakoç, Divan şiirini İslâm şiirinin

üçüncü büyük atılımı olarak görür. Arap ve Acem edebiyatıyla aynı kökten beslense de orijinalliğe kavuşmuştur. Sezai Karakoç'un orijinallikten kastı ise: “*köksüz ve geleneksiz olmak demek değil, tam tersine, çok cepheli, engin bir gelenek temeli üzerinde yeni olabilmek*”tir. (Karakoç, 2007b: 119)

Karakoç'un divan şiiriyle ilişkisi lise yıllarında başlar. Nefî'nin şiirlerine nazireler yazması, “*Fuzûli'den sadeleştirdiğimiz gazel*” başlığıyla Büyük Doğu'da (27 Mayıs 1965) yayımladığı gazel, ilk beytindeki şahsi tasarruflarına rağmen klasik şiiri iyi tanımış ve özümsemiş olduğunun bir göstergesidir. (Macit, 1996: 25)

Bu bağlamda Karakoç'un “Leyla İle Mecnun”una ayrı bir parantez açmak gerekir. Karakoç'un “Leyla ile Mecnun”u, geleneğin dışına çıkılmayarak öyküleyici anlatım biçimiyle fakat çağdaş bir biçimle aktarılması bakımından önem arz eder. (Asiltürk, 1999: 44) Ramazan Kaplan, Sezai Karakoç'un, bu eseriyle bir “üst dil” oluşturduğunu ifade ederek. *Leyla ile Mecnun*'u; “*gerek nesir gerek şiir biçimindeki öteki eserlerinde hâkim olan şiirli, büyü, yeni bir mantık ve imaja dayalı dil tutum ve anlayışının seçkin bir örneği*” (Kaplan, 2002: 255) olarak görür. Ayrıca bu eserin geniş tahlili için Prof. Dr. İlhan GENÇ'in Fuzûli ve Sezai Karakoç'un Leyla ile Mecnun'ları üzerine mukayeseli bir incelemesi olan; “Leyla ile Mecnun'un iki Şairi Fuzûlî ve Sezai Karakoç” isimli çalışmasına başvurulabilir.

Tekrar Karakoç'un gelenek karşısındaki tutumuna dönersek, geçmişe saplanıp kalmadığını görürüz. Bir bakıma çağdaş formlar içinde “biz”e ait olanı seslendirir Sezai Karakoç. Ali Haydar Haksal, Karakoç'un şiir serüvenini “dönüştürülmüş yeni bir şiir oluşturma sevdası” olarak yorumlar: “*Körükörüne Doğu veya gelenek şiirinin açmazında ve ölü toprağında gezinmek yerine kendisine yol*

olacak ve yol açacak bir sürece girerken, Batı şiirinin imkânlarından yararlanarak; dönüştürülmüş yeni bir şiir oluşturma sevdasında.” (Haksal, 2000: 7)

Geleneğin kendini en bariz şekilde hissettirdiği noktalardan biri de mazmun ve edebî sanatların kullanımıdır. Şiir tarihi, bir bakıma arketiplerin ve leitmotiflerin tarihi ve karşılaştırmalı tasnifi şeklindedir. Mazmunlar ve edebî sanatlar da, bunların aldıkları sayısız şekillerden en çok tekrarlananları, saptanabilenleri, duyarlıkları en çok sarsanlarıdır. Her yeni şair ve şiiri bunlarla hemhâl olur, bunlar da her yeni şiirin içinde yeniden doğarlar. (Karakoç, 2007b: 116)

Bir şiirinde, Karakoç:

*“Gülle başla şiire atalara uyarak
Ey şair kelimeler ülkesine gir gülle*

*Her kelime gönlünde kan kırmızı bir şafak
Kafiye olmak için yaratılmış bülbülle*

...

*Gül bülbül ve düldülle kaybolanı buldurmak
Ne noktayla ilgin var ne ünlem ne virgülle*

Ey Şair kelimeler ülkesine gir gülle” (Karakoç, 2005e: 57)

diyerek divan şiirindeki “gül”e, “bülbül”e telmihte bulunur. “Mona Roza” şiiri için söylediği “bu bir modern Leyla ile Mecnun denemesi idi” ifadesi de bu görüşlerinin bir tezahürüdür.

Gazel, kaside ölmüştür diyenlere de katılmamaktadır. Küçük aşk şiirlerini gazelin bir süreği saymakta, günümüzdeki doktrinlere, sistemlere olan bağlılığı da

kasidelerdeki kişilere olan bağlılığın farklı bir biçimi olarak algılamaktadır. Mesnevilere, kitaplık çaptaki şiirlere denk düşmektedir ona göre. (Karakoç, 2007b: 117)

Görüldüğü gibi, gazel, kaside son bulmamış, bambaşka biçim ve şekillerde yenilenerek devam etmiş ve edeceklerdir. Geçmişte de bu böyledir:

“Sone, gazelin karşılığı değil midir? Elejiler, mersiyeler, ağıtlar, bütün çağlarda, sevilen ölümlerin arkasından yazılan şiirlerdir. İlk gençlik aşkı ise, hemen hemen her şairde, tükenmez konu olarak, yenilenir durur.” (Karakoç: 2007b: 117)

İkinci Yeni şairleri içinde şekil olarak kaside ve gazel biçimini kullanarak geçmişle ilgi kurma hevesine kapılanlar yok değildir. Fakat Karakoç, tabii bir muhteva içinde hiçbir zorlamaya tabi tutmaksızın bu geleneği yaşatmak ister. Ayrıca İkinci Yeni şairleri geçmişi daha çok biçim planında ele alarak, kendi düşüncelerinin emrinde kullanmak isterler.(Diclehan, 1980: 96)

Vezin ve kafiyede de durum farklı değildir. Serbest nazımın vezin ve kafiyenin yerini alması, görünüşte bu böyle olsa da, serbest nazım aslında, vezni ve kafiyesi şairi tarafından aranıp bulunan, sonra da şiirde kaybedilen şiirdir bir bakıma. Bir “yatırım sermayesi” hükmünde olan klasik şiirin imkânları, şaire zengin bir koleksiyon ödevi görür. (Karakoç, 2007b: 118)

Fuzûlî’ye ayrı bir parantez açan Karakoç, Divan şiirinin Fuzûlî’nin her yüzyılda açılımını yaptığını söyler. Aranılırsa, şairlerimiz ile Fuzûlî arasında büyük bir ilgi kurulabilir inancını taşır. Divan şairlerinin, büyük bir gelenek disiplini içinde, birbirleriyle ilişki içinde olduklarını, yeniliği “*geleneğe bir adım daha attırmak*” şeklinde anladıklarından ötürü, mazmunların dışını değil, içini yenileyerek, bu

şekilde bir Bâkî mazmunu, bir Nedim mazmunu, bir Galip mazmunu meydana getirdiklerini ifade eder. (Karakoç, 2007b: 120)

Sezai Karakoç'un genel anlamda edebiyata bakışında da geleneğin altını çizdiğini, bunun sağlanamadığı takdirde gerçek bir edebiyata kavuşulamayacağını dillendirdiği görülür:

“Bugünkü edebiyatımız, bir iki istisnâî çizgiyi bir yana bırakırsak, kendi hayatımızla ilişkisini kesmiş bulunduğu gibi geçmiş edebiyatımızla olan bağlılığını da kurmamaya yanaşmamakta, Kur'anın her alanda olduğu gibi sanat alanında da büyük önderliğinden faydalanmamakta, sadece batı edebiyatından medet ummaktadır. İçinde bulunduğu İslâm medeniyetinin sanat gücünden yararlanmayan, geçmiş edebiyatımızı inkâr eden, yaşadığımız hayatla da ilgilenmeyen bir edebiyatın gerçek bir edebiyat olmasına imkân yoktur.” (Karakoç, 1999a: 233)

Özetle söylemek gerekirse, gelenek Sezai Karakoç için önemi yadsınamaz bir gerçektir. Divan şiirinden şekil, teknik ve estetik anlamda yararlanan Karakoç, gazel, rubai, naat yazmış, *Leyla ile Mecnun* hikâyesini çağdaş bir duyarlılıkla işlemiştir. Ancak onun geleneği algılayışındaki özgünlüğü, şekilde değil muhtevada yani “öz”de gizlidir. Karakoç; *“çağı İslam imanı doğrultusunda anlama ve dönüştürmede işine yarayacağına inandığı geleneğin içinden süzülen İslamî ruhu ve bakış açısını yakalamaya çalıştı. O günümüze özgü İslam medeniyeti tasarımcısıdır. Edebiyatı da bunun için yapar.”* (Çetin, 2009: 21) Edebiyatı ve tabii ki şiiri hak ettiği yerine taşıyacak olanlar da bu medeniyet birikiminden yararlanan, gerek klasik, gerek çağdaş İslam edebiyatını, gerek klasik, gerek çağdaş dünya edebiyatını iyice bilen, Kur'an'ın yol gösterici ve ilham doğurucu ışıkları altında, bu toprakların öz çocukları olacaktır. (Karakoç, 1999a: 233)

2. ŞAİR

2.1.Şair

Sezai Karakoç, şaire bakış açısını ortaya koyarken onları “seçkin insan”lar olarak vasıflandırır. Bu “seçkin insan”lar içinde buldukları toplumun maruz kaldıkları sıkıntılara göğüs gererken, gelmesi muhtemel felaketleri de önceden sezerek uyarıcı vazife görürler. İşte şairin böyle yüce bir misyona sahip olduğunu Sezai Karakoç şu şairane ifadelerle dile getiriyor:

“Şairler, düşünce ve ülkü adamları, bir topluluğun gelecek zamanlardaki, ateş yükselme ve düşmelerini sezen, elinde olmadan kendi sözlerinin ateşini o derecelere ayarlıyan, 36,5 derecenin katı, sert ve kireç bağlamış alışkanlıklar kabuğunu kıran seçkin insanlardır.” (Karakoç, 1999a: 77)

Ancak politikanın hayatın her alanın sıçraması şairin bu hususiyetine gölge düşürür, zafiyete uğratar: *“Şair ya da kahraman, uzağı gören, kimsenin sezemediği bir gelecek dünyanın yüce atmosferine doğru yol alan ve toplumu da peşinden sürükleyen kişi olmaktan uzak, bir kenara itilmiş, adeta merhamet mevzuu, yani yaşamasına toplumun merhametiyle izin verdiği kişi olur.”* (Karakoç, 1998a: 99)

“Medeniyetin uzağı duyma, görme ve yakalama gücü olan” (Karakoç, 2008f: 16) şairler başlarına gelenlerden sürekli şikâyet ediyorlarsa, aldanmamız gerektiğini, aslında onun şikâyetlerinin, her birimizin şikâyetleri olduğunu ifade eder. Tek başına hepimizin çilesini yüklenen şair sayesinde şahsî acılarımız hafifler, çekilir hale gelir. (Karakoç, 2007b: 42)

“Kelimleri birer küçük ve olağanüstü hayat parçaları gibi yaşamıyan, kelimelerde kaplan avına çıkmayan” (Karakoç, 1999a: 33) şairi, şairden saymayan

Karakoç, şairin kelimelere ruhunun çekicini indirerek, bir üslup sahibi olması görüşünü taşır. Mimarîde de durum böyledir, “damgasını basma” deyimini bu ilişki için kullanılmıştır. Çünkü gerçek sanatçı olmanın ve kalıcı esere ulaşmanın yolu buradan geçer. Malzemeye kendi ruhundan üfleyen sanatçı, esere ulaşır. Karakoç’un kendi ifadesiyle: “*Eseri sanatçının kendisidir, gerisi malzeme.*” (Karakoç, 2004b: 45)

Her yeni şair, aynı zamanda yeni bir söz demektir. (Karakoç, 1999b: 86)
Eserini ortaya koyarken şair/yazar, “*ondan önce ve sonra nice düşünceleri, hayalleri, buluşları sarf eder, adeta savurur.*” (Karakoç, 1999b: 253) Böylelikle kendisinden bir şeyler katar, izini sürmemizi ister. “İnsan eserindedir” sözünün bu noktada altının çizilmesi gerekir.

Bir “çile adamı” olan şair, birtakım duygu ve düşünceleri ve bunlarla birlikte kendisini çarmıha gererek şiirini biçimlendirir. *Köpük* şiirinde:

“*Sen ey şair ki ellerini çarmıha gerdin*

Ölüm ki tabiatüstü hayatların meneceri

En yeni buluşu intihardır” (Karakoç, 2005d: 104)

derken şairin bu trajedisini dile getirir.

Milletiyle en çok özdeşleşen sanatçı olarak da şairi görür Sezai Karakoç:

“*Şairler, bir milleti en çok temsil eden sanatçılardır. Müzik, ses, resim, çizgi ve renk malzemesiyle çalıştığı halde, şair, doğrudan milletin konuştuğu dil hazinesinden eserinin hamur ve mayasını hazırlayacaktır. Milletiyle en çok özdeşleşen sanatçıdır şair. Şairlerini unutmuş bir millet, kendi benliğini unutmuş ve yitirmiştir dense mübalağa sayılmaz.*” (Karakoç, 1999c: 136)

Şaire toplum içinde özel bir konum atfeden Karakoç, onu toplumun gidişatında bir yön tayin edici olarak görür. Geleceği bugüne çekip, bizden birkaç yüzyıl ileride yürüyen şair, bu bakımdan öncüdür. Dolayısıyla, bugün şiire, edebiyata giren, yarın hayata girecektir. (Karakoç, 2005c: 47)

2.2. Şair Ahlâkı

Toplum, şairlerin “insanî” yönünü hep göz ardı eder. Ona sadece şairlik payesini yakıştırır. O, şairdir ve öyle kalmalıdır. Şiir dışında söyleyecek bir şeyi olamaz. Ahlâkı da, şiir yazma ahlâkından ibaret kalmalıdır. (Karakoç, 2007b: 56)

Toplum şairleri, birkaçı müstesna olmak üzere zaaflarıyla görür. Şairlikleri genellikle kabul görür ama kişilikleri kolaylıkla yerden yere vurulur. Sezai Karakoç, şairlerin ahlâkını yeniden bir kritiğe tâbi tutmamız için çağları da farklı olan üç şair üzerinden bu meseleyi irdeler: Fuzûlî, Nef’î ve Yahya Kemal.

“Kalemin işlediği bütün alanlarda eser vererek cihadını yürütmüş bir kahraman” olarak nitelendirdiği Fuzûlî’nin, İslâm davasının bir şairi olarak, İslâm dünyasının o günkü siyasi ve toplumsal yapısını, soysuzlaşmış ve yozlaşmış toplum tablolarını şiiriyle canlandırıdığını söyler.(Karakoç, 2007b: 58)

Fuzûlî’nin bir takım büyüklere şiirler yazıp caizeler alan bir şair olarak düşünülmesine karşı çıkar. Çünkü Fuzûlî, İslâm ülkeleri hükümdarlarını sadece mezhep ve propagandalarına göre değil, onların iç portrelerine inerek, kişiliklerine nüfuz etmiştir. Bir entelektüel olarak, halkının sorumluluğunu omuzlarında her zaman hisseden şair, Osmanlıların Irak’a gelişiyle, halkı ezenleri, ahlâksızlık düzenini, keyflik düzenini sürdürmek isteyenleri Osmanlılara haber vermeyi bir görev bilmiştir.

Burada bir sanatçının sorumluluğuna değinmek gerekir. Sezai Karakoç, bu hususta, insanların yaptıkları ve yapacakları her hareketin sonunu hesap etmelerini, hele ki toplum önderi olan aydınların bu hususta daha da dikkatli olmaları gerektiği görüşündedir:

“Her hareketinde başkalarını hesaba katmak, onlara sağlayacağı (manevî ve maddî) yararı, ya da vereceği zararı hesaba katmak zorundadır insanoğlu. Hele aydınların sorumluluğu. Aydınlar kuşkusuz, öbürlerinden daha çok sorumludurlar davranışlarından. Hatta yakalanamayan düşüncelerinden, zaptedilemeyen hislerinden. Liderler, yazarlar, sanatçılar, etkilerini bilmek, değerlendirmekle yükümlüdürler, sırtlarındaki toplum sorumluluğu açısından.” (Karakoç, 1999b: 70)

Karakoç’a göre Fuzûlî de *Şikâyetnâme*’sini bu sorumluluğunun bilincinde olarak yazmıştır. Osmanlılara gölge düşürmeden, uğradığı bir haksızlığı söyleme maskesi altında, toplumun maruz kaldığı bütün haksızlıkları gözler önüne sermiştir. Bu girişiminin tehlikeli olduğunu bilmesine rağmen, toplum için kendini feda ederek, ne kadar yüksek bir toplum ahlâkına sahip olduğunu göstermiştir. Bir *“sorumluluk anıtı”* olarak ortaya atılmış ve gerekeni yapmıştır. (Karakoç, 2007b: 61)

Nef’î için de benzer şeyler söyler Karakoç. Bozuk düzene karşı dilini ve kalemini bir kılıç gibi kullanan bu şair, şiirine olan hayranlığı da riske ederek, toplum uğruna en sonunda başını da vermiş biridir. Bize düşen, onu bu şekilde, bir ideal adamı olarak gönüllerde anıtlştırarak yaşatmak olmalıdır. (Karakoç, 2007b: 62)

Yahya Kemal için ise, görünenin ardında *“görünmeyen bir Yahya Kemal”* olduğunu, tıpkı Akif gibi inandığı şeyleri, yazıp söylediğini belirtir. Asıl Yahya Kemal’in: *“Fakir ve mümin, mütevekkil halkın, Üsküdar’ın Yahya Kemal’i.*

Süleymaniye'de bir bayram sabahında vecd içinde namaz kılan ve Ordu-milleti sembolize eden bir erde bütün idealinin canlandığını gören ve bu coşkuda kendini bulan, yitirmemesine bulan” Yahya Kemal olduğunu ifade eder. (Karakoç, 2007b: 63)

Son olarak, şairlerin ahlâkı hakkında çıkarımlar yaparken biyografilerinde anlatılan serüvenlerle sınırlamamak gerektiğini, şairin ahlâkını şiirinde, bazen susmasında, davranışlarının özünde aranılması gerektiğinin altını çizer Sezai Karakoç. (Karakoç, 2007b: 63)

2.3. Şairin Trajedyası

Şairin misyonunu, *“her an, olağanüstü duyarlıklı olmak, kelimelere bu duyarlığı bütün şiddeti ve elektrikliliği ile yüklemek”* (Karakoç, 2007b: 65) olarak ifade eden Karakoç, şairlerin milletin geçmişini ve geleceğini yüklediklerini söyler.

Bu misyonuyla şair, tragedya kahramanlarına benzetilebilir. Eli kolu bağlı olduğu anlarda, alınyazısını değiştirmek için bir ömür mücadele eder. Alınyazısını değiştiremeyecek olsa bile, ona farklı bir yorum katarak, özünü farklılaştırır. Şair bir “kader cambaz”ıdır aynı zamanda. Öyle ki: *“Şair, yılanın tepesinde gül açtırmak, akrebin ağzında tebessüm vücuda getirmek, deve sırtında dans etmek gibi bir kader cambazlığının adamıdır.”* (Karakoç, 2007b: 66)

O, insanların çektiğini ve çekmesi gerektiğini tek başına çeker. Fakat bunların altında ezilmeden, soğukkanlı bir şekilde, *“acıların kanını sevinçlerle, ihaneti masûmlukla, korkaklığı, yiğitlikle, hırsızlığı cömertlikle, lüksü riyazetle yıkayacaktır o.”* (Karakoç, 2007b: 67)

Karakoç, şairi bir “tutkular virtüözü” olarak görür. Elbette bunların tutsağı olmaması şartıyla. Hayatı zıtlıklarla çevrili olan şair, tüm enerjisini, varoluş trajedisini yazmaya hasredecektir. Zaten onun malzemesi “*bulaşıcı, kahredici tutkular ve duygulardır.*”(Karakoç, 2007b: 67)

Zaten yaşadığı bu zorluklar, hissettiği sancı ve çektiği çileler nispetinde eserinde kendini gösterecektir:

“Eser, insan için çok emek isteyen, pahalı ve adeta lüks bir kendini ortaya koyuştur. Sanatçının çektiği azap, düşünürün çilesi, onun yüksek ve kolay kolay karşılanamaz maliyetini oluşturur.” (Karakoç, 1999b: 85)

Zenginlik ve rahatı şairin düşmanı olarak gören Karakoç, şairin rahatı ve refahı hep görmesini, ama rahat ve refahın adamı olmaması gerektiğinin de altını çizer. Çünkü zenginlik ve refah, çoğu kez, esere değil, şairin hayatına girer. Karakoç, şairin bunca denge ve çılgınlık içinde doğduğu gibi kalmasını ister. Dünyayı gezse bile, gönlünün bir yerde olması gerektiğini, aktüelin bile, onun için bir “zaman kıvrımı” olduğunu belirtir. Bütün bu paradokslar ve kader çelişkileri içinde sağlam durmayı başarmalıdır şair. (Karakoç, 2007b: 68)

Şair dalkavuk değildir. Samimidir. Sabrederek anlaşılmayı ve ulaşılmayı bekler. İnsanlara güç vermek maksadıyla, gerektiğinde okşayıcı, gönül alıcıdır. Yeri gelir, kavgasını verir, an gelir en özverili bir şekilde barışı da o imzalar insanlarla ve insanlıkla. (Karakoç, 2007b: 69)

Sezai Karakoç, şairin bu trajedisinin genel hatlarını çizdikten sonra “şair nedir?” diye sorarak cevabını da yine farklı çerçevelere sığdırarak kendisi verir:

“Nedir şair? Eserinin yapısını kurarken mimar, tasvirleri ve portreleriyle ressam, natüremortlarıyla ressam, dildeki çizgileri, damarları ve kelimelerin renklerini kullanırken ressam, doğadaki ve dildeki, söz ve kelimelerdeki musikilerden özel sesler yakalar ve onlardan öz sesler üretirken musiki adamı, bestekâr, ve yaşarken veli, kahraman, önder, bilgin, ya da sıradan adam; zanaatçı ve sanatçı. Fakat her şeyden ve hepsinden önce şair, ve hep şair, ve en sonda da şairdir.” (Karakoç, 2007b: 70)

“Şair nedir? Kelimedeki hayatı bulandır. Hayattan ve tabiattan daha güçlü bir hayatı. O, hep bu hayatı ortaya koydukça yaşanan hayat ona karşı çıkacak, karşılıklı direnç, çekiş ve gerilimden, şairin trajedisi doğacaktır.” (Karakoç, 2007b: 70)

“Öyleyse nedir şair? Doğanın bir tarafa, tarihin öbür tarafa çektiği, fakat bu gerginlik ve gerilişte yırtılmaması gereken, yırtılmamayı bilen ve yırtılmayan kalbdır. O, trajedyada yazarı, trajedyada kahramanı ve bunlardan da önce ve öte, bizzat trajedyadır” (Karakoç, 2007b: 70)

Şaire, böyle yüce bir misyon yükleyen Sezai Karakoç, onun hangi şartlarda da kendi kendisinin ipini çekeceğini de söyler. Zulmü alkışladığı, yurduna göz koyanların çağırıcısı ya da günün adamı olduğu zaman şair en hazin bir ölümle ölmüş olacaktır. Bu ölüm, trajedinin bile kabul edemeyeceği kadar trajik bir ölüm olur. Şairin ve şiirin yüzkarası olarak anılacak bu şairler, Karakoç’un gözünde *“yitik şairler”*dir. (Karakoç, 2007b: 71)

2.4. Şairin Yenidendoğuşu

Şairin, hiçbir propagandaya alet olmaması, şiirini de propagandaya kurban etmemesi gerektiğine inanan Karakoç, tüm horlamalara ve kendisini kullanmak isteyenlere karşı şiirini bir kale kumandanı gibi savunmasını bekler şairden. (Karakoç, 2007b: 72)

Her şeyin kiralandığı çağımızda, bilerek veya bilmeyerek kiralanma durumuna düşmemeli şair. Çünkü: “*Bir levha asıldır şairin altında: “Satılık değildir”, “kiralık değildir.”*” (Karakoç, 2007b: 73)

Karakoç şairin “çağ dışı” veya “geride kalmış” gibi sıfatlarla haksız yere itham edileceğini, sahte alkışlar, geçici ün gibi gelip geçici şeylerle çağ tarafından ele geçirilmek isteneceğini, fakat şairin buna aldırış etmemesini öğütler. Bir bakıma “anti-vizüel” olan şair, çağın bu isteklerine karşı uyanık kalmalı, “görsel” ve “görüntüsel” olan gerekirse kendisine ayak uydurmalıdır. (Karakoç, 2007b: 73)

Şairliğin sadece efsane kahramanları gibi, isminin kaldığını, söz yazarları ve benzerlerinin, toplumda çoktan onun yerini aldığını da dile getirir:

“Şairler, basından ve hatta toplumdaki kovulmuşlar gibi. Kendi aralarında konuşup görüşen, tartışıp kavga eden, kendilerini meşhur sanan meçhuller, kaçkınlar olarak merhametle bakılan insanlar gibi görülmüyorlar. Resmî kurumlarca şair kabul edilenler ise hafif müziğin söz yazarları, bir de eş dost arasında şair diye çağrılan kişiler. Televizyon ekranında şiir, edebiyat dünyasının gerçek gelişmesiyle ilgisiz, bir iflâsın sergilenişi.” (Karakoç, 1999c: 211)

Şair, zaten kendisi başlı başına bir süper güçtür. Bu sebeple, hiçbir ideolojinin, sistemin, süper güçlerin boyunduruğu altına girmemelidir. Tüm bunlara

karşı sesini yükseltmeli, yozlaştırılmanın ve soysuzlaştırılmanın önüne geçmelidir. Şaire böyle çetin bir mücadele adamı gözüyle bakan Karakoç, onu, görüşlerinin eksenini oluşturan “diriliş ruhu”yla özdeşleştirir:

“*Bir diriliş eri, ereni, piri olmalıdır yeniden şair. Diriliş ruhunun yeni bayrakçısı, sancaktarı. Çağın kulelerine, burçlarına, sesini, bayrak gibi ufukların gönderine çeken adam.*” (Karakoç, 2007b: 75)

Bu görev ve misyon adamı, hızını ve ilhamını kutsal kitaptan alarak, “genel insanlık türküsü”nü en yoğun ifadelerle yeniden söylemelidir. “*Mutluluğun mimarı, muştı şiiri*” (Karakoç, 1999a: 137) olarak adlandırdığı Kur’an’ın ışığında bu türküyü dillendirmesini ister.

“Diriliş günü adamı” olan şair, yeniden doğuşunu gerçekleştirmek için beklememeli, bununla beraber, diriliş gününün gelmesinde en büyük pay sahibi olmalıdır. Öyle ki Karakoç, kendisini de katarak, çağın ve günün, kelimelerle ve deyişlerle şairler tarafından yoğrulmuş, şairin yeniden doğuşunun ayak seslerini duyurmayı amaçlar. (Karakoç, 2007b: 76)

2.5. Şair ve Toplum

Şairler, çağa tanıklık ederek, hatta kimi zaman da çağını aşarak geleceğe dair durum tespitinde bulunurlar. Bir sözcü, bir yol gösterici gibi içinde yaşadığı toplumun gidişatında belirleyici bir rol oynar. Şiirin toplumla olan bu ciddi münasebetinin altında belki de Sezai Karakoç’un ifadesiyle “*şair sanatı kadar millet sanatı olan bir sanat*”ın olmaması yatmaktadır. Diğer sanatsal ve edebî türlerde de millî çizgiler ve karakterler görülebilir ama şiirde “millî damga” kaçınılmazdır. (Karakoç, 2007b: 54)

“Edebiyat ifade vasıtası olarak toplumun yarattığı dili kullanan bir sosyal kurumdur. Sembolizm ve vezin gibi geleneksel edebî vasıtalar tabiatları bakımından sosyaldirler.” (Wellek, Warren, 2005: 74) Bu bağlamda, şairin şair olarak görevi, önce kendi diline, dolaylı yoldan da kendi toplumuna karşıdır. Dili muhafaza ederek, geliştirip yaymak, şaire düşer. (Eliot, 2007: 187) Çünkü dil ve kelimeler, şiiri doğrudan millet malı yapar.

Sürekli milletini yaşayan şair, milletinin iniş ve çıkışlarında da hep en öndedir. Karakoç, milletlerin mizaç ve karakterlerinin, şairlerinininkiyle benzer olduğunu söyler:

“Bir milletin ihtişamını, duyarlılığını, öfkesini, mutluluğunu, inceliğini anlamak istiyorsanız şairlerine, özellikle şairlerine bakınız. Bizim şiirimizde de içliliğiyle Fuzûlî, ihtişam ve tantanasıyla Bakî, şa'saa, mübalağa ve öfkesiyle Nef î, incelik ve sevecenliğiyle Nedim, bilgeliğiyle Nâbî, ruh musikisiyle Şeyh Galip, bizzat milletimizin mizaç ve karakteri, milletimizin ta kendisidir.” (Karakoç, 2007b: 54)

Bu bağlamda, edebiyat-tarih birlikteliğinde de aynı durum söz konusudur. Öyle ki, yaşadığı dönemle, bulunduğu şehirle, devrinin padişahıyla özdeşleşmiş, hatta kimi zaman onun önüne geçmiş sanatçılar, şairler vardır:

“Bir toplumun tarihi, biraz da şairlerinin, musikişinaslarının, hatiplerinin, tarihçilerinin tarihi demektir. Nedim'i çekip çıkarınız, Lâle Devri güzelliğinden çok şey kaybedecektir. Baki'siz de bir Kanunî Devri düşünülebilir mi? Ve Nef'i'siz bir Dördüncü Murat Devri, Fuzulî'siz Bağdat ve Kerbelâ, Âkif'siz Çanakkale ve İstiklâl Savaşı, Mevlâna'sız bir Konya ve Yahya Kemal'siz bir İstanbul?” (Karakoç, 1999b: 10)

Çağımızda şiirin iki büyük görevinin olduğunu söyler Karakoç: “*Eğitimde ruh ve zihin terbiyesindeki görevi. Promete sanatı denilen moral ödevi, yani kötü idarelere karşı başkaldırma aracı oluşu.*” (Karakoç, 2007c: 48)

Şiirin tabiatında zulme karşı olduğunu, şiirle hemhâl olan bir yöneticinin de kolay kolay zâlim olamayacağını ifade eder. Şiirin genelde yurt yararına olmakla birlikte silik de olsa yurda zararlı şiirler de yaşamıştır. Eflatun’un devletinden kovduğu şairler, bu ikinci kısma girer ki, bunlar sahte mitleriyle halkın zihnini bulandırıp, batıl itikatların oluşumuna sebebiyet veriyorlardı. Ama bu tarz şiirler ve şairleri sathî olması nedeniyle silinip gitmişler, Mehmet Akif gibi, Yahya Kemal gibi insanlığa ve yurda yararlı şairlerin şiirleri ebedîliğe kavuşmuşlardır. (Karakoç, 2007c: 49)

Şairin bizden birkaç asır önceden yürüdüğünü söyleyen Karakoç, ilerde yaşantımızda, dolayısıyla toplumumuzda ne görmek istiyorsak, bugünden onu şiire yani edebiyata sokmamız gerektiğinin de altını çizer:

“*Ülkümüzün, geleceğin yüzüne işlenmesini istiyorsak –ki bundan başka kaygı kaygı olmağa değmez ve yaşamak bunun için olursa bir anlamı var demektir-, onu, bugünden şiirin ve edebiyatın, sanatın, kültürün malı yapalım. Çünkü, bugün şiir ve edebiyata giren, yarın, hayata girecektir.*” (Karakoç, 2005c: 47)

Sonuç olarak şunu söylemek mümkündür: Gaipten bir haberci gibi topluma rehberlik edip, yol göstermeyi amaç edinen şairlere toplumun kayıtsız kalmamasını ister Karakoç. Ama her şair de izlenmez. Çünkü şair, kayıtsız, şartsız bir doktrine takılıp kalmışsa, gözü kapalı bir şair durumundadır; bu şaire ve şiirinin sesine kulak verilmemelidir. (Karataş, 1998: 456)

2.6. Şair ve Gelenek

Şairin gelenekle ilişkisini, daha evvelki şairlerle ruh ilişkisi kurmasıyla başlatan Sezai Karakoç, geleneği şairin ilk dünyası olarak görür. Daha sonra şairin yeteneğiyle yoğrulan bu tarihî sosyolojik birikimle, kişi şairliğe ilk adımını atmış olur.(Karakoç, 2007b: 107) Bunu şairin etkilenme evresi olarak nitelendirebiliriz.

Ancak bu etkiyi taklitle karıştırmamak gerekir: *“Sanatta da, ilk çocukluk yıllarında taklitle başlayanlar, ancak, daha sonra kendi orijinalitesini kazanırlarsa hoş görülebilirler. Etkiyle taklidi de karıştırmamak gerekir. Etki, bir yazarı, sanatçıyı kendi orijinalitesini yakalamaya itiyorsa olağandır. Çünkü: etki, bu anlamda sanatın şartları arasında sayılabilir. Nasıl ki, tabiat da sanatçıyı etkiliyor. Tabiat içinde yeni bir tabiat olan sanat eserinin etkisiz olması zaten düşünülemez.”* (Karakoç, 1999b: 43)

Şairin ikinci evresi de budur: “Etkiden kurtulma.” Bu ikinci adım sayesinde ki şair kendini yoklama fırsatını bulur ve gücünün farkına varır. Bir tür “gelenekle hesaplaşma” olan bu dönemde, bu hesaplaşma kimi zaman çok şiddetli ve keskin olur. Geleneğe başkaldırma şeklinde görülebilen bu protesto şairi bir çıkmaza sürükler. Bu çıkmaz, şairin; *“geçmişin büyük şiir gerçeği önünde, kendisinin yeni bir şey yapamayacağı inancı, şuuraltı inancını, kapıldığı korku ve paniği, kendisinden bile saklama gayretidir.”* (Karakoç, 2007b: 108)

Hâlbuki bu çıkmazı aşmanın yolu basittir: Eser vermek. Yeni bir ürün ortaya koymaktır. Ama bu yenilik sanıldığı gibi biçimde değil, ruhta olmalıdır. Sezai Karakoç’un “yeni” ve “yeni olmak”tan kastı ise yine gelenekle irtibatlıdır:

“Bıraktığı noktadan alıp ileri götürmektir şiiri yenilik.” (Karakoç, 2007b: 109) derken geleneğin bıraktığı noktadan başlamak olarak görür. Yine buna benzer bir ifade ile; “Aslında, yeni olmak, "eski"nin sırrını bulmaktır. Çünkü: o "eski", bir nevi ölmezlik kazanmıştır. Şair de, zaten o ölmezlik sırrının peşindedir.” (Karakoç, 2007b: 109) diyerek ölümsüzlüğe kavuşmanın geleneğin sırrına vakıf olmakla mümkün olabileceğini ifade etmiş olur.

T.S. Eliot da benzer bir düşünceyi ifade eder. Mühim olan şairin önceki nesillerle arasındaki farkın bulunması değildir. Şairin eserindeki farkı; “kendisinden öncekileri, yani onun atalarını hâlâ dipdiri ayakta tutan, ölümsüzleştiren vasıflardır.” (Eliot, 2007: 2) Tabii bu vasıflar da şairin etki altında olduğu gençlik yıllarında değil, olgunluk çağındaki eserlerinde bulunabilir.

Yeri gelmişken değinelim. Eliot ile Sezai Karakoç’un sanat ve edebiyata bakış açıları kimi yönlerden paralellik gösterir. Ali Barskanmay, Eliot ile Karakoç’un sanata ve hayata bakış açıları arasındaki benzerliklere dikkat çektiği bir makalesinde bu iki sanat adamının bakış açılarını ortaya koyar.

Batı Klasikleri + Anglokatoizm (T.S. Eliot) / Doğu Klasikleri + Diriliş (S. Karakoç). Eliot’un “Çorak Ülke”sinden hareketle Shakespeare ve Dante’ye göndermeler yaptığını, aynı şekilde Karakoç’un da Bakî’nin, Nefî’nin, Şeyh Galib’in üzerinde çok durduğunu ve bu şairleri kendisine kaynak olarak gördüğünü ifade eder. (Barskanmay, 2000: 59) İki şair, görüldüğü gibi teoride ortaya koydukları görüşlerini, pratikte de uygulama tutarlılığını yakalamışlardır.

Gelenek konusundaki duyarsızlıktan ve bu kavramın yanlış anlaşılmasından duyduğu rahatsızlığı sık sık dile getiren Karakoç, genel anlamda sanat ve edebiyatımızda bunun ciddi bir sorun olduğunun farkındadır:

“Mimârimiz mimarlarımıza, tarihimiz tarihçilerimize, şiirimiz şairlerimize, musikimiz musikişinaslarımıza hiç bir şey söyleme, hiçbir şey ifade etmez olmuş. Bu halden de sorumlu tutulan, musikimiz, şiirimiz, mimarimiz! Çağdaş düşünce, sanat ve edebiyat faaliyetimiz, geçmişle böylesine ilgiyi koparınca, bir de kabahat, geçmişin olmuş.

Dünyanın en orijinal medeniyetlerinden birinin sahiplerinin çocukları olan bizler, bugün o medeniyete, bütün dünyada en yabancı bir topluluk halinde bulunduğumuzun ürpertisini bile duymuyoruz.” (Karakoç, 1996: 69)

Gelenekten yararlanmanın da yanlış anlaşıldığını ifade eden Karakoç, bu irtibatın ruhî planda yani özde olması gerektiğini savunur:

“(...) geleneğin sözünü etmekle veya kaside, gazel biçimini kullanmakla, edebiyat, gelenekle gerçek ilişkisini kurmuş olmaz. Geçmişle, gelenekle ilişki kurmak, ancak, inanç, düşünce, duygu ve duyarlık ilişkisi kurmakla mümkündür. Ruh ilişkisi kurmak, iç ilgi kurmak. O soydan gelmekle... Yoksa dıştan sunî olarak alâka kurmuş görünmek, sadece bu bağıntı iddiasında bulunanı aldatır. Bizde de edebiyatta böyle oldu.” (Karakoç, 1996: 116)

Geleneğe duyulan bu saygı, sevgi, hayranlık elbette ona sorular yöneltme hakkını elinden almaz şairin. Şair bu sorulara aldığı cevaplar sayesinde ki, rotasını çizebilir. Hatta cevapsız kalsa daha iyidir. Çünkü şairin yapacağı yenilik bu cevapsız sorularda gizlidir. (Karakoç, 2007b: 112)

Gelenek, şair için bir imtihan dünyasıdır. Eğer bu sınavdan, alnının akıyla çıkabilirse, dayanabilirse, direnebilirse kazanacaktır. Bu dayanıklılığı gösterebildiği vakit, gelenek şairi onaylayacaktır. Çünkü eser geçmişle karşılaşmış, yıkılmamıştır. Bu sessiz onaylamadan sonradır ki, artık ona gönül rahatlığıyla “şair” denilebilir. Miracını bu yedi katlı gök gibi gelenek dünyasında tamamlayan şair yine kendi toprağına dönmelidir. O, üstatlarının önünde terleyecek, kendine güveniyorsa onları da terletecektir. Böylelikle haşır u neşri yaşayarak “şairlik çilesini” tamamlayacaktır. Bu da aşkla, sevgiyle, çileyle mümkündür. (Karakoç, 2007b: 114)

3. ROMAN/HİKÂYE

3.1. Roman/Hikâye

Sezai Karakoç, roman ile hikâyenin bir doğum akrabalığı olduğunu kabul etse de, ne romanı hikâyenin bir türevi, ne de hikâyeyi romanın bir logaritması olarak kabul etmez. Aralarındaki farkın zannedildiği gibi, genişlik ve derinlikten veyahut biçimden kaynaklanmadığını, farkın bir varoluş ve öz farkı olduğunu söyler.

Karakoç, roman-hikâye münasebetini, şairliğinin de vermiş olduğu ilhamla şöyle izah eder:

“Evet, ne hikâye romanın asalağı, ökse otu, likeni, ne roman, hikâyenin etiyle beslenen Kirkesidir. Ama hikâye, çok defa, romanın omuzdaşı, arkadaşı, silâh arkadaşıdır. Ashab-ı Kehf in Kıtımir'i gibi. Köpek, yedi uyuyanlarla birlikte; onların daldığı sırrı tadmıştır. Onlardan ayrılamaz. Onların kaderini paylaşmış, onların battığı trajiğe batmıştır. Aynı trafikte kaybolmuştur. Son bir ikindide güneş bakir bir kayanın ötesini berisini yakarken, tam yolun dönemecinde birlikte

görüneceklerdir. İşte, hikâyeyle romanın serüveni de böyle. Hep, belli bir aralıkta, birbirlerini gözlerler.” (Karakoç, 2007c: 56-57)

Hikâyenin çok defa önden gittiğini, romanın ise arkadan ağır ağır ilerlediğini söyleyen Karakoç bizde ise romanla hikâye arasında ciddi bir uçurum bulunduğunu iddia eder. Roman ile hikâye, şiirle de piyes arasında bir yakınlaşmanın olması gerekirken, çarpık bir şekilde bizde şiirle hikâyenin, piyesle de romanın birbirine yaklaştığını dile getirir. (Karakoç, 2007c: 58)

1956’da *Büyük Doğu*’da kaleme aldığı “Ân İçinde Türk Edebiyatı” isimli makalesinde roman ve hikâyemizi değerlendirirken, romanda seviyenin kaybolduğunu, realizm adına röportajcılığa varan bir sanatsızlığa düşüldüğüne işaret eder:

“Romanda âdeta sıfır seviyesine düşmüş bulunuyoruz. Tanzimat romanın ismini getirdi. Pek ustaca olmasa da, romanın bilhassa duyguyu temel alan romanın örnekleri verildi. Sonra duygu (tem)lerinin yerini (psikolojik tem)ler aldı. Bugün bu cins roman sönüp gitmiş bulunuyor. Bir başka koldan (realist), içtimai hiciv (tez)li roman cinsi gelişerek başarılı olmanın yolunu tutmuşken bugün, bu akşın devamı olarak realizma adına sanatsızlığa, (röportaj)cılığa düşmüştür. Son mükâfatlandırılan örneğiyle roman denilen eserler, dış görünüş bakımından olsun roman sayılmaları imkânsız, kitaplardır.” (Karakoç, 1956)

1966’daki “Romanla Hikâyenin Arası Açılıyor” isimli makalesinde ise bir başka soruna dikkat çeker Karakoç: Ziraî proleterliği tek konu olarak işleyen tam manasıyla güdümlü bir edebiyat. O dönemde bunun dışındaki konulara pek el atmayan Türk romanı sanki bundan başka bir konu yokmuş gibi davranmaktadır. Tek

tük çıkışlar olsa da bunlar da “ziraî işçi edebiyatı”nın gürültüsü içinde ezilmektedir. Tezli edebiyata bile dâhil edemeyeceğimiz bu romanlar Karakoç’a göre realist bile değildirler.

Bu noktada realizm konusuna da değinmek gerekirse, Sezai Karakoç’un “Vak’a Sanatında Enine Boyuna Realizma I-II” isimli makalelerine bakmak da realizm hakkındaki görüşlerini öğrenmek açısından faydalı olacaktır. Gerçek sanatçılarda ve eserlerinde realizmin daima mevcut ve etkin olduğunu, eserlerin zeminini teşkil ettiğini; fakat bunun hiçbir zaman sanatçı için gaye ve sınır olmadığını altını çizer. Esas olanın “*hâkim faktörünün gayr-i şuur, rûhî idrakler, metafizik, müstakil ve canlı bir müessese olarak tesis edilmesi*”(Karakoç, 1956) olduğunu ifade eder.

Teferruatta dış realiteye uymak, eserin cazibesini yitirmesine yol açsa da, esere sağlam bir temel sağlar, tehlikeden korur. Fakat dış dünyayı olduğu gibi almak. Karakoç için, sanatın sıfır olduğu nokta budur. (Karakoç, 1956)

Romanı böyle, görünüşte realist, aslında sol partizanı bir edebiyat havasında olduğunu söyleyen Karakoç, hikâyeciliğimiz için “Ân İçinde Türk Edebiyatı” yazısında pek de iç açıcı bir tablo çizmemiştir:

“Hikâyeciliğimizin romancılığımızdan daha çok üzerinde duruldu. Daha çok eser verdik ve uğraştık. Tanzimatın sonunda her fikir ve sanat şubesi gibi hikâyecilik de sığ ve basit bir seviye ile başladı; bir iki örneğiyle realist bir lirizmaya vardı; sonradan yeni bir akımın baskısıyla köylü röportajcılığına ve realizmasına döndü. Ancak son bir yıldır, bu realizmaya bir reaksiyon olarak yahut sürrealizmin

baskısıyla, (psikolojik) özlü bir hikâyeciliğin kurulmasına çalışılıyorsa da bu defa tehlike, ölçüsüzlüğün karanlığı karşımıza dikilmiş bulunuyor.”

30 Eylül 1964’te Haftalık *Büyük Doğu*’da kaleme aldığı “Ve Edebiyatımız Sıfır” adlı makalesinde de durum pek değişmemiş gibi görünmemektedir. Zira Sezai Karakoç, bu yazısında da Garip şairlerinin şiiri ayaklar altına düşürdüğünden yakınırken, roman ve hikâye için de benzer bir tıkanıklığın söz konusu olduğunu söyler:

“Roman, hikâye, tiyatroya gelince; heyhat, sanatın sultanı şiir bu türlü (Enkizisyon) zulmü altında inlerken, vezirleri nasıl rahat nefes alabilir? Zaten bütün dünyada korkunç bir sefalet ve buhran yaşayan bu şubeler, memleketimizde, boşluk içinde boşluğun mücerret hendesesini çiziyor.” (Karakoç, 1964: 18)

Fakat iki yıl sonra kaleme aldığı “Romanla Hikâyenin Arası Açılıyor” adlı yazısında ise hikâyeciliğimiz hakkındaki fikirlerinin kısmen de olsa değiştiğini görüyoruz Karakoç’un. Romanın dar bir alana sıkışıp kaldığını, bunun aksine hikâyenin daha kuşatıcı bir bakış açısı yakaladığını belirtir:

“Roman, böyle, görünüşte realist, aslıdaysa, sol partizanı bir edebiyat havasında giderken, hikâye, kısa zamanda, edebiyatın bütün ufkuna bakmaya başlamıştır. Realist ve gerçekten başarılı hikâyenin yanında yeni alanların hikâyeleri belirmiştir. Orhan Duru, Onat Kutlar, Adnan Özyalçınardan başlayarak günümüz hikâyeciliğinde yerini alan bütün bir hikâyeciler grubu, realizmden metafiziğe kadar her alana yayılmışlardır. Bu hikâye denemelerinde, egzistansiyalist, Kafkacı, Dostoyevskici, absürdist çizgilere rastlamak mümkündür. Roman, bağınaz partizanlığın elinde can çekişirken, hikâye irrasyonele, tabiatüstüne kadar

uzanmıştır. Bu öz zenginliği, bir deyiş ve biçim çokluğuna da yol açmış, hikâyeyi, roman gibi hep aynı yönün ağlarına takılmaktan, kurumak ve yozlaşmaktan kurtarmıştır. En yerli yaşamalardan en soyut konulara kadar el atılmaya çalışılmış, git git, bir çok estetik kişilikler ortaya çıkmıştır.” (Karakoç, 2007c: 59)

Hikâyeciliğimizde her ne kadar olumlu gelişmeler ve yenilikler görülse de, Karakoç hikâyenin tam manasıyla temelli ve köklü bir yapıya kavuşamadığını vurgular. Bunun sebebini de romanla arasındaki kopuşa bağlar. Bu boşluk sebebiyle hikâyemizin serpilip gelişemediğini, kimi zaman da romanın sağladığı dengenin olmamasından ötürü realiteden iyice koparak kaybolduğunu dile getirir. Sırf bu romanın desteğinden mahrum olduğu için, yedi sekiz yıl içinde yüzlerce hikâyenin bir deneme olmaktan öteye gidemeyip heder olduğundan bahseder.

Romanın hikâyeyi küçümsediğini, hikâyenin de romandan kaçıp, umudunu kestiğini belirten Karakoç, suçu ise romanda bulur. Çünkü romanımız, “*savaş ve istilâ görmüş ülkelerin, hatta demirperde gerisi ülkelerinin az çok kurtulduğu İkinci Dünya Savaşı'nın getirdiği açlık ve sefalet edebiyatından bir karış ileri gidememiş*”tir. (Karakoç, 2007c: 60)

Savaştan sonra şiir ve hikâye kendilerini bu psikolojiden kurtarmışlar fakat roman, sol edebiyat kadrosu elinde sefaleti bir savaşmış gibi konu edinmeye devam etmiştir. Sosyalizmin de moda oluşuyla, romanın bu girdiği vadiden çıkması iyice güçleşmiştir aynı zamanda. Tüm bu yaşananlardan sonra Sezai Karakoç; “*hikâyemiz hürriyetine kavuştuysa da, romanımızın tutsaklığı devam ediyor.*” (Karakoç, 2007c: 61) diyerek hikâyemiz için ümitli olsa da roman için karamsar bir tablo çizer.

4. İSLÂM, ŞİİR VE TÜRK ŞİİRİ

4.1. İslâmiyet ve Şiir

İslâm dininin kutsal metni olan Kur'an-ı Kerim'de altı yerde şiirler ve şairlere değinilir. Ayrıca müstakil olarak “Şairler” (Şuarâ) suresi de mevcuttur. Bu sûrenin genel yapısına bakıldığında şairlerin tenkit edildiği görülür: “*Şâirlere gelince: Onlara sapmışlar uyar... Görmüyor musun onları, nasıl şaşırmış bir vaziyette dolanırlar... Ve onlar yapmayacak[dık]ları şeyleri söylerler...*” (Âyet: 224, 225, 226) Kur'an şairleri bir nevi kâhinler ve büyücüler grubu olarak niteler ve “şiir”i de bir büyü sözü olarak ele alarak “yalan” saymaktadır. Buradan çıkarılabilecek sonuç; Kur'an'ın nazil olmaya başladığı o dönemde ve o coğrafyada şiirin tamamıyla dindışı, hatta din karşıtı bir hale gelmiş olduğudur. Bu ayetlerle o dönemdeki şiirlerin vahiy üstü bir konuma çıkarılması ve şairlerinin de peygamber seviyesinde görülme ihtimalinin yol açacağı kaosa işaret edilmiştir. (Kılıç, 2009: 23)

Bununla birlikte, “*şüphesiz şiirin bazısında hikmet...*” ve “*...bazısında sihir vardır*” hadisi de gösteriyor ki, kaynağı ilhâm-ı rabbâni olan şiir hikmet taşıırken kaynağı nefsâni olan şiirde sihir özelliği vardır. Görüldüğü gibi bir şiirin tek başına ne haram ne de helal olması söz konusu değildir. Uygun olup olmaması işlevine ve muhtevasına göre değişiklik gösterecektir. (Kılıç, 2009: 24)

Genel anlamda şiir, toplumun ruhsal değerlerinin büyük bir bölümü olduğu gibi, diğer tinsel değerlerinin de bir taşıyıcısı konumundadır. Bu spiritüel değerlerin toplumun altyapısını meydana getirdiğine inanan Karakoç, geçmiş topluluklarda da din ve şiirin iç içe olduğuna atıfta bulunur:

“Mitoloji tanrıları biraz da Homeros'un tanrılarıdır. İlyada ve Odise'de çizilen tanrılar... Tiyatro manzumdu. Tiyatronun insan içini temizleme yeri olduğu

biliniyor. Aristo'nun poetikasında da belirttiği gibi şiir (yani tiyatro şiiri), insanı gündelik şartlardan koparıyor, onu sonsuzun kıyısında yıkıyordu (Katarsis). Klanlarda ise, rahip aynı zamanda hakîm ve şairdi. Ozanlar, şamanlar gaipten haber vererek toplumun yönetiminde faydalı olurlardı. Zerdüşt bir şairdir. Hintlilerin kutsal kitabı Vedalar şiirdir. Ahdi Atik yer yer şiirle doludur. Mezmurlar, Eyyubun Kitabı şiirdir. Peygamberin çıkacağını Ukkâz panayırında ilkin şairler haber vermişlerdir. Bir hadiste "gaybın anahtarları şairlerin elindedir." denilmiştir. Kâbe'nin duvarına asılan yedi meşhur şiir (Muallakat-üsseb'a), Kur'an'ın belâgat üstünlüğü önünde, duvardan indirilmişlerdi. Kur'an'a, nazm-ı ilâhî, yani bir anlamda ilâhî şiir denir." (Karakoç, 2007c: 48)

Görüldüğü gibi, İmrü'l Kays'ın başını çektiği "Muallakat-üsseb'a" şairleri, putperest de olsalar, arkadan gelecek Mutlak Sesi sezmiş olmaktan izler taşıyorlardı. Peygamber'e ilk zamanlarda Kureyşliler tarafından "şair" denmesi sanıldığı gibi onu küçültmek için değildi. Peygamberlik kavramına o güne kadar yabancı kaldıkları için kendilerine göre yine en büyük ismi veriyorlardı. Ve o adı daha da yoğunlaştırmak maksadıyla buna bir de sâhir(büyücü) sıfatını ekliyorlardı. Peygamberin yüceliğini seziyorlar, fakat bunu tam olarak çözemedikleri için kendilerince yine de en yüksek makamla adlandırıyorlardı. Ama sonuçta hakikate ters düştüklerinden, Kur'an bu iddialarını şiddetle reddetmiştir. Bu reddi, şairliğin tüm reddi olarak anlamamak gerekir. Bu red, sadece Peygamberin şair olmadığı anlamındadır. (Karakoç, 2007c: 48)

Şairler buldukları toplulukta etkin kişilerdi. Halka tesir kabiliyetleri güçlüydü. Bu yüzdendir ki, Kur'an'da inançları saptıran ve mitolojiyi din haline getirmek için sanatını kullanan şairler kınanmış, bununla birlikte doğru inançlı şairler

yüceltilmiştir. Peygamber devrinde şairler de savaşçılar kadar İslâmiyetin yayılması ve yerleşmesi için mücadele vermişlerdir. Peygamberin, etrafında şairleri vardı. Hz. Ali büyük bir şairdi. Hz. Ebubekir'in, sahabelerin bazılarının şiirleri vardı. Daha sonra şiir öyle bir serpilme göstermiştir ki, dünya şiir tarihinde ismi unutulmayacak şairler gelmiştir: “*Maaarriler, Mütenebbiler, Ebu Nüvaslar, Faridler, Busiriler, Haririler, Endülüs Devri şairleri, Peygamberler çağı şairleriyle, hatta Muallaka şairleriyle tarih içinde bir bütün oluşturarak, olumlu olumsuz yanlarıyla, çöl ve şehir, bedevîlik ve uygarlık yanlarıyla, büyük bir şiiri, arap şiirini anıtların zengin sergisiyle ortaya koymuşlardır. İslâm Uygarlığının şiir ve edebiyat alanıdır bu.*” (Karakoç, 2007c: 49)

Sonra, şiirdeki bu atılım Acem şiirini doğurmuştur: “*Senai, Attar, Mevlâna, Firdevsi, Hafız, Sa'dî, Hayyam, Nizamî, Câmî, Tuğraî, Rudegi, Saib, Şevket, Nasır-ı Husrev gibi büyük şairler, herbiri ayrı bir va'dide şiir evreninin bir başka samanyolunu çizmişlerdir.*” (Karakoç, 2007c: 49)

Atılım bu noktada da kalmamış, bir yanda Hint, diğer yanda Türk medeniyetinde büyük şairler bir bir kendilerini göstermişlerdir: “*Ali Şir Nevai, Nesimî, Necati, Fuzûlî, Bakî, Hayalî, Yahya, Nev'î, Nefî, Nail-i Kadîm, Azmi Zâde Haletî, Hâmi, Nedim, Nâbî, Şeyh Galib, Türk şiirinin dünya ölçüleriyle âdeta ölümsüzleşmiş âbidelerini sanat ve şiir sitesinde yükseltmişlerdir.*” (Karakoç, 2007c: 50)

Sonra, her alanda olduğu gibi, şiir ve sanat alanında da bir düşünüş yaşanmış, Batıyla hesaplaşma bunalımı baş göstermiştir. Ancak bu bunalım içerisinde de olsa kişiliğini ve sesini duyuran şairler olmuştur. Sezai Karakoç, günümüzde de İslâm

Uygarlığının, sanat, düşünce ve şiir alanında da dirilişini gerçekleştirmek için ilk filizlerini vermeye başladığını, bu çerçevede umutlu olduğunu da ifade eder.

Kur'an'ın şiire bakış açısını tekrar ele alırsak, ayetler şiirin özünü belirterek onu vahiyden ayırmışlardır. Vahyin mutlak hakikati belirlemesi, şiirin ise ilke olarak mübalağayı benimsemesi, bu farkın özünü teşkil eder. Şiirin bu özelliği onu küçültmez aksine onun özünden sapmaması, büyük fonksiyonunu yerine getirmesi için gereklidir: *“Şiir, şiir olarak kalmalı, dinin yerine geçmeye kalkmamalı. Buna kalkarsa, kendi kendine de ihanet etmiş olur.”*(Karakoç, 2007c: 50)

Peygamber, bu ölçü içinde şiiri yüceltmış ve şiir eğitimine önem vermiştir. İstese cahiliye devri inançları gibi şiirini de yok edebilirdi oysa o devrin büyük şairleri eserleriyle yaşatılmış, kan davası övgüleri, batıl inançları hariç İslâm şiir geleneğinin temel taşları olmuşlardır. (Karakoç, 2007c: 51)

İslâm şiirini “rahmânî ilhama dayanan şiir” olarak nitelendiren Karakoç, vahyin aydınlık izinde şiirin yol aldığını ifade eder. İslâm şairlerinin şiirleri bu “rahmânilik dünyasının” malıdır:

“Veli şairler, ilâhî ilhamdan nasiplerini almışlardır. Şiirleri keramettir. Mevlâna'da olduğu gibi. Rahmani ilhamdan kaynaklanmıştır bu şairlerin eserleri. İçten, Kur'ân'ın hararetiyle dipdiridirler. Bundandır ki, Molla Cami, Mevlâna için, "Peygamber değil ama kitabı var" demiştir. Muhyiddin-î Arabi'nin şiirleri de aynı soydandır. Biri arapçada, biri farsçada, şeytan nefesinin gölgesini bile üstüne düşüremediği şiirlerle, Vahiy katının hemen altındaki ulvî alanda kanat çırpmışlar ve çırpılmaktadırlar. Aynı şekilde, daha önce daha sonra nice şairin, yaratış mucizesini ruhlarına geçirdiklerine ve ordan dışa yansıttıklarına şahit oldu insanlık. Hassan Bin

Sabitlerin, Kâ'b Bin Züheyrlerin, Yunus Emrelerin. Su Kasidesi, aynı rahmanîlik dünyasının malı değil midir? Leyli vü Mecnun da, Hüsn ü Aşk da o pınardan kana kana içmişlerdir. Bu alana çıkış, sanıldığından fazla ve şairlerin bu miraçları, gece ziyaretleri, İslâm şiirinde, ta günümüze kadar ilerleyen bir çizgi halinde süreklidir.” (Karakoç, 2007c: 52)

Kur'an-ı Kerim'in söz ihtişamı ve kudretine ayrı bir parantez açmak gerekir. Kur'an bu “yedi askı şairleri”ni gölgede bırakan, şiirlerini pörsütüp Kâbe duvarlarından indirten bir söz ve belagat mucizesiyle nazil olmuştur. Bu gölgede bırakış, başarının; başarı da sürekliliğinin temeli olmuştur. (Karakoç, 2005c: 40)

Karakoç'un da işaret ettiği üzere İslâmiyet'in başarısı ilk başta edebî bir başarıydı. Bu fizikötesi ürperti önünde dik bir baş kalmıyordu. Bir “muştı şiiri” olarak nitelendirdiği Kur'an, ona göre düşünce ve sanat hayatı üstünde ana kaynak olarak ışıklarını saçacaktır. (Karakoç: 1999a: 232)

Sezai Karakoç genel anlamda edebiyatı, İslâm'ın canlanış hareketinde – diriliş ruhunun yakalanması planında– çok önemser. Fakat İslâm ülkelerindeki edebiyat faaliyeti henüz istenilen seviyede değildir: “*Çağdaş islâm edebiyatının, inanış, düşünce ve aksiyon canlanışı kadar bir yenilenme, tazeleniş ve canlılık gösterdiği iddia edilemez. Bir kıpırdanışın olduğu bir gerçektir ama bu kılmıdanma, hele karşı doktrinlerin ve batının bugünkü edebiyat durumları düşünülünce, bütün dünyayı ürpertecek yeni bir estetiğin başlangıcı olacak bir güce ulaşmamıştır. Bugün islâm ülkelerindeki edebiyatı islâm edebiyatı saymak mümkün değildir.”* (Karakoç, 2005c: 42)

Karakoç'a göre İslâm edebiyat ve sanatının yeniden en üst seviyeye çıkmasının, çağın da gereklerini göz ardı etmeden, iki şartı vardır: ilki, metafiziğe eğilmek, ikincisi de soyuta(mücerrede) yönelmektir. Bu çağın özelliği olarak ise mücerrede yönelmeyi görür. Bu bağlamda da İslâm'ın en gelişkin sanatı edebiyat olmuş, şiirin en müstesna anıtları ise İslâm şairleri tarafından dikilmiştir. (Karakoç, 2005c: 45)

İslâm ülkelerinde sanat ve edebiyat alanında bir açılımın, bir çabanın olduğunu fakat bu gayretlerin çok güçsüz ve yetersiz kaldığını ifade eden Karakoç, sanki bu ülkelerin adeta batıyı geçmemeye, aşmamaya karar vermiş bir yarış tutumu içinde olduklarını kaydeder. (Karakoç, 2007a: 8)

Ülkemizde ise 20. yüzyılın başında İslâm'ın uyanışı hareketinde edebiyatın önemli bir fonksiyonu olmuştur. M. Akif ve Necip Fazıl bunların başında gelir. Karakoç, diğer İslâm ülkelerindeki İslâm önderlerinin de aynı zamanda tanınmış birer edebiyatçı olmasını bu bağlamda gerekçelendirir:

“ İslâmın bu yüzyıldaki uyanışı hareketinde de edebiyatın önemi küçümsenemez. Âkif, bir şairdir ve aksiyonunu daha çok şiiriyle yapmıştır. Türkiyemizde, islâmın güçlü kalemi olan Necip Fazıl da, bu yola, ilkin metafizik bir kaygıyla, “öteleleri kurcalayan” üstün bir şiir aracılığıyla girdi. Risale-i Nur'un da, son derece etkili bir sesi ve üslûbu vardır. Bir bakıma, Risale-i Nur, tek başına, bir islâm kültürü külliyatıdır. Onun, Anadolu'da, okumamış insandan aydın insana kadar büyük bir kütleyi, yeniden islâm kültürü ve inancıyla eğittiğini, adeta, Anadolu'da yeni bir kültür akımı doğurduğunu ve bir kültür savaşına giriştiğini görmemek mümkün değildir. Türkiye'nin dışındaki İslâm ülkelerinde de çok defa islâm önderlerinin aynı zamanda tanınmış edebiyatçılar olması olağan

görülmektedir. İktbal, büyük bir düşünür olduğu kadar, büyük bir şairdi de. Seyyid Kutup ise, yalnız bir din ve sosyoloji bilgini, sadece bir aksiyoncu değil, bir edebiyatçı ve bir edebiyat bilginiydi de.” (Karakoç, 2005c: 41)

Sonuç olarak, Karakoç, şiire ve genel manada edebiyata yüce bir misyon yükleyerek İslâm’ın canlanışında, “*diriliş*”ini gerçekleştirmesinde önem verir. Hemen her sahada “soyut”u savunan Karakoç için şiir bu anlamda da mücerrede açılan bir pencere hükmündedir. Bu anlamda edebiyatımıza değer veren, kendini ve şiirini yüceliğe ayarlamış şairlere de seslenerek, onların izinde artık genç şairleri görmek ister:

“Edebiyat küçümsemesini yıkalım. Genç şairleri, transandantal sanata doğru akıtalım. Ey Dicle, Ey Bağdat, Ey Şam! Ey Fırat, Ey İstanbul, Ey Diyarbakır! Ey Nil, Ey Mısır! Ey aydınlık şehir Medine, nereden senin, kelimeleriyle, ürpertili sesleriyle, insanlığı, balrengi bir insanüstüler bölgesine, ilhamın yüce dünyasına çeken şairlerin?” (Karakoç, 2005c: 47)

4.2. Klasik Şiir(Divan Şiiri)

“Divan edebiyatı, bizim klasik edebiyatımızdır.” diyen Sezai Karakoç, bu gerçeğin Tanzimat’tan bu yana inkâr edildiğini, kafa karışıklığına delalet eden bir anlayışla yeni bir edebiyat doğurmanın, eskinin yıkılmasına, yok sayılmasına bağlandığını dile getirir. Bu yok saymanın temelinde, kimilerince Batılılaşmamızın önünde engel teşkil edişi, kimilerince Arap ve Acem’i taklit edip orijinal bir edebiyata sahip olamadığımız fikri, kimilerine göre ise toplumla, insanlıkla ilgisiz, dar bir saray çevresi edebiyatı olduğu görüşü yatıyordu. Bu görüşleri dile getirenlere göre, yeni edebiyat folklordan yola çıkmalıdır. Çünkü geçmişe dair tek millî ürün,

halk edebiyatıydı. Musikimiz bile Bizans'ındı, edebiyatımız Arap ve Acem'in. Geçmişimizin böyle tümüyle inkâr edildiğini söyleyen Karakoç, heceye ve halk edebiyatına dönüşün kısa zamanda iyi örnekler sergilemesine rağmen, İkinci Cihan Harbi öncesi tıkanıp, kurduğunu ifade eder. Aruzun bin yıllık hüküm sürmesine rağmen, hece otuz yıl içinde tükenmiş, biraz daha sürmesine ise dünya şartları elvermemiştir. (Karakoç, 2007c: 11)

Sezai Karakoç, Klasik edebiyatımızın yok sayılmasında Ziya Gökalp'e serzenişte bulunur. Ziya Gökalp'in musikimizi Bizans'a, şiirimizi aceme, düşüncemizi araba mal etmesini öne sürerek, yeni bir çıkış yolu aradığını, bunu da halkta bulduğunu –halk musikisi, halk şiiri gibi- ancak folklordan öteye gidemediğini söyler. Buna karşılık Sezai Karakoç da şöyle bir karşı tez öne sürer: “*Oysa, Nedim, Nefi, Baki, Nâbi, 'Itrî, Dede Efendi, halk kişileri değil miydiler? Bu halkın çocukları değil miydiler? Saray, bu halkın sarayı değil miydi? Hükümdarlar da bu halkın hükümdarları değil miydi?*” (Karakoç, 2007c: 21)

Ziya Gökalp'in güçlü bir kalemi ve sistematik bir kafası olmasına rağmen, tarih ve medeniyet konularını, tarih ve medeniyet açısından değil de, mücerret düşünce ve mantık açısından incelediğinden dolayı sübjektif bir ekol oluşturduğunu, dayandığı aksiyomların yanlışlığından ötürü gerçeğin tam tersi bir sonuca ulaştığını dile getirir. Kuşkusuz Karakoç, Divan Edebiyatını yıkanın tek başına Ziya Gökalp olmadığını bilincindedir, zira Divan Edebiyatı zaten bir krize girmiş, ait olduğu dünyayla birlikte sönmeye yüz tutmuştur. Ancak Karakoç'un Ziya Gökalp'ten beklentisi vardır: “*eğer Ziya Gökalp gibi bir düşünür, klasik edebiyatımıza, klasik musikimize gerekli sevgiyi gösterebilseydi, şüphesiz, onu seven gençler divan şiirini yaşatmasalar bile ondan yararlanacaklardı.*” (Karakoç, 2007c: 21)

Ziya Gökalp'in "aruz sizin olsun, hece bizimdir" deyişine istinaden Karakoç, aruzun da, hecenin de bizim olduğunu söyler. Kuşkusuz Gökalp'in ihmal edilmiş halk bilgi ve kültürüne dikkat çekmek istediğini, fakat bunu yaparken aydınlar kültürünü inkâra gerek olmadığını, eğer bu ikisi arasında bir boşluk varsa düşünürün yapması gerekenin bunu birleştirmek olmalıdır görüşünü savunur Karakoç. Bu en basit tarihi-sosyolojik gerçeğin görülmeşi de o günlerin romantik ve batı kaynaklı milliyetçilik heyecanına bağlar.

Yahya Kemal'i ise eski edebiyatımıza, klasik şiirimize, dikkati çeken bir şair olarak görür ve önemine değinir. Temelli bir medeniyet anlayışı üzerine bina edemese de bu şiirin bizim asıl şiirimiz olduğunu açıkça söylemiştir. Yahya Kemal, geçmişi inkâr ve tam anlamıyla batılı olma gibi görüşlere itibar etmeyerek kendine göre bir yol tutmuş, Fransız tarihçi ve gelenekçi düşünürlerin etkisiyle bir Osmanlı dönemi fikrine ulaşmıştır. (Karakoç, 2007c: 20)

Ancak Yahya Kemal'in handikapı Osmanlı Uygarlığını öncesiz ve sonrasız bir medeniyet gibi benimsemiş olması, onu İslâm Uygarlığındaki yerine oturtamamış olmasıdır. Bu sebeptendir ki, Yahya Kemal, eski edebiyatımıza olan sevgisi ve saygısıyla Türk Edebiyatında hak ettiği yeri almış, kopmuş, kaynağının yitirmiş Türk Edebiyatını birleştirmek ona nasip olmamıştır. (Karakoç, 2007c: 25)

Yahya Kemal'e bu kadar önem atfetmesine rağmen, Karakoç ona divan şiirini devam ettiren bir şair denmeyeceğini de sözlerine ekler. Her ne kadar aruzu kullanmış, rubailer yazmış, eski şiir örneklerine benzer birçok eser vermiş olsa da, onun şiiri batılı bir şiirdi. Farkı ise, doğrudan doğruya Batı türünde şiir üretmeyip, batı tipi şiirini, eski şiirimizi göz önünde tutarak esaslı bir reforma tabi tutmasından ileri geliyordu. (Karakoç: 2007c: 12)

Burada Sezai Karakoç'un eski şiirimizin reforma tabi tutulması görüşünü de açıklamakta fayda var. Onun savunduğu çağın gereklerine uygun olarak, eski şiirimizin ruhunun algılanması ve şiire bakışın yeniden dirilişidir. Yoksa aruzla, vezinle, gazeller, kasideler yazmak değildir:

“Aruzla, vezinli ve kafiyeli, tıpatıp divan şiirinde olduğu gibi kasideler, gazeller, murabbalar mı yazılacaktı? Ya da adı divan, gazel, kaside olsun da ne olursa olsun mu denecekti? Hayır, bu iki yol da değil. Asıl gerekli olan, eski şiirimizin ruhunun, algılamasının, şiire bakışının yeniden dirilişiydi. Biçimlerin ve mazmunların aynen almışı, kullanılışı değil, onların bugünkü şartlarda doğurması gereken şekilleri. Yani, şiir, aruzla olmak zorunda değil, ama, aruz ruhu ve yankısından sesler getirmeli; gül, bülbül, şarap, saki, rakip gibi mazmunların kullanılması yenilenmeli, ayrıca çağımızda, bunlara karşılık, yeni mazmunlar doğurulmalı idi. Epik türde de, destanlar, yeniden yazılabilmeli ve günümüz insanı onu okumalıydı. Ya da onlardan esinlenerek epos, yeniden üretilmeliydi.” (Karakoç: 2007c: 13)

Yahya Kemal'in öneminin kendi tarzında meseleye bir dikkat getirmesi olduğunu ifade eden Karakoç, Türk Edebiyatını koptuğu yerde birleştirmenin ve dirilişi başlatmanın ona nasip olmadığını fakat en azından düşen şiirin seviyesini yeniden yükseltenlerden biri olarak, problemi hissedecek bir kuşağın yetişmesinde pay sahibi olduğu görüşündedir.

Divan şiirinin geldiği noktayı Yahya Kemal ve Ziya Gökalp üzerinden değerlendiren Karakoç, Divan şairleri içinde Fuzûlî'ye ayrı bir önem atfeder. Ona göre, kader Divan şiirinin en büyük şairliğini ona vermiş, sonra her yüzyıl onun açılımını yapmıştır. (Karakoç, 2007b: 120)

Şiirlerinin eşsizliği, ona edebiyat tarihinde erişilmez bir taht sağlamış fakat insanlığa ve topluma bir önder olarak yaptığı hizmetlerin görmezden gelinmesine sebep olmuştur. Bilgin ve erdemli bir şairimiz olarak nitelendirdiği Fuzûlî'nin bir Iraklı olarak memleketinin meselelerine kayıtsız kalmayarak, bütün kötülöklere karşı bıkmadan ve yılmadan savaş açmıştır. Fuzûlî'yi; *“İslâm Dünyasının o günkü siyasî ve toplumsal yapısını ve durumunu, düşünce ve sanat problemlerini çok iyi bilen ve değerlendiren bir görüş ve bozuklukları kendi imkânlarıyla düzeltmek için savaşan bir ideal adamıdır. Çevresini diriltmek, ölü olan düşünce, ideal ve sanat hayatını canlandırmak için, lûgattan tutun da itikat kitabına, mesnevilere ve divana kadar, kalemin işlediği bütün alanlarda eser vererek cihadını yürütmüş bir kahraman”* (Karakoç, 2007b: 58) olarak tasvir eden Karakoç, Fuzûlî'nin bir *sorumluluk anıtı* olarak da şairliğinin yanında bir toplum önderi olarak da övgüyü fazlasıyla hak ettiği görüşündedir.

Nef'î'nin de benzer yönüne dikkat çeken Karakoç, onun bütün sanat mübalağasının, çelişkilerinin, aşırılıklarının şahsî değil toplumsal olduğunu iddia eder. Bu uğurda kalemini bir kılıç gibi kullanmış, hatta şiirine olan büyük saygıyı ve sevgiyi de riske ederek, korkusuzca ödevini yerine getirmiş bir ideal adamıdır. (Karakoç, 2007b: 62)

Şairlerin aralarında manevî havanın etkisiyle bir yakınlık olduğuna değinen Karakoç, bu yakınlığın bir biçim ve söyleyiş yakınlığı değil, ruh yakınlığı olduğunu Fuzûlî ve Nedim üzerinden örneklendirerek izah eder: *“Nedim, Fuzûlî'nin yaşadığı çağda ve yerlerde yaşasaydı, yine de belki bir Fuzûlî olamazdı. Ama, onun ne kadar yakınından geçirdi! Ve kimbilir belki, Fuzûlî de, Lâle Devrinde İstanbul'da yaşayan ve devlet ileri gelenlerince değeri bilinen bir şair olsaydı, kuşkusuz, yine de bir*

Nedim olmazdı; ama, bugünkü Fuzûlî'den çok Nedim'e yakın bir şair olurdu. Bununla şiirde, şairlikte bütün ağırlığı, çağa, çevreye, yaşanan gerçeğe atfetmiş olmuyorum. Anlatmak istediğim, içinde bulunulan uygarlık havası, ve onun metafizik ruhudur. Bu şairlerin, iç âlemleri, özbenlikleri birbirinden ne kadar ayrı ve hatta birbirine zıt olsa da, aralarında, katılacakları bir manevî hava yüzünden, bir yakınlık vardır; dış şartlar ve görünümler ne kadar tersine çevirse de, gerçekte kırılmaz bir yakınlıktır bu, demek istiyorum.” (Karakoç, 2007b: 29)

*“Bir toplumun tarihi, biraz da şairlerinin, musikişinaslarının, hatiplerinin, tarihçilerinin tarihi”*dir (Karakoç, 1999b: 10) diyen Karakoç bir milletin çeşitli dönemlerdeki ruh ve mizacını analiz edebilmek için özellikle şairlerine bakmamız gerektiğini söyleyerek Divan şairlerinin bu noktadaki konumlarına dikkat çeker: *“Bizim şiirimizde de içliliğiyle Fuzûlî, ihtişam ve tantanasıyla Bakî, şa'saa, mübalağa ve öfkesiyle Nef'î, incelik ve sevecenliğiyle Nedim, bilgeliğiyle Nâbî, ruh musikisiyle Şeyh Galip, bizzat milletimizin mizaç ve karakteri, milletimizin ta kendisidir.”* (Karakoç, 2007b: 54)

Divan şairlerine olan ilgisizlikten de yakınan Karakoç – günümüzde bu durum aşılmış görünüyor, en azından o döneme göre (1977-78'li yıllar) bir hayli mesafe kat edildiğini söylemek mümkündür – devlet televizyonumuzun Fuzulî, Bakî, Nef'î, Nedim, Şeyh Galib, gibi şairlerimiz için program yapmadığını, onları bu milletin şairleri olarak görmediğini, ekranı halk ozanlarıyla doldurup, adeta onları unutulmaya terk ettiğini söylerken (Karakoç, 1998a: 141) bu durum daha önce bahsettiğimiz Divan edebiyatını yok sayma görüşünün kurumsal olarak da bir tezahürü ve kanıtlanışı saymak mümkün görünmektedir.

Sonuç olarak diyebiliriz ki, Sezai Karakoç, Divan Edebiyatı şairlerinin ve şiirinin aynı biçim ve söyleyiş özelliklerinin alınması değil, o ruhun yakalanması ve çağın gereklerine uygun olarak yeniden revize edilmesi taraftardır. Geçmiş büyük edebiyatımızla gelenek bağlantısını kuramayan edebiyatın milletin sürekli tarih ve yaşantısında telafisi imkânsız gedikler açması muhtemeldir. Bu durum sadece edebiyat için değil medeniyet birikimine dâhil olan hemen her saha için geçerlidir.

Geçmişimizin bu medeniyet muhtevasından yararlanamayan, gerektiğinde bunlara başvuramayan, onları kendi kaderlerine terk ederek, tekrar gün ışığına çıkaramayan kültürleri de hafızasını yitirmiş bir insan kadar güçsüz ve çöküntülü görür. Kendi kültürüne yabancı, hep dıştan kültür kopyası peşinde olanları *“harabeler içindeki bir hazinenin üzerine oturup el açmış, gelip geçenden metelik uman dilenciler”*e (Karakoç, 1998a, 124) benzeterek, bu uygarlık birikiminin farkına varılmasını ister.

4.3. Tasavvufî Türk Şiiri

Sezai Karakoç, Tasavvufî Türk Şiirinde Yunus Emre'ye ve Mevlana'ya büyük önem atfeder. Öyle ki ikisi hakkında müstakil eser kaleme almış olması bile onun nezdinde ne kadar kıymet ifade ettiklerinin bir göstergesidir. Selim İleri, bir yazısında “şairi ve şiiri, inancın, mistisizmin odaklarından” değerlendirdiğini söylediği Karakoç'un “Yunus Emre”sini, kendi açısından ufuk açıcı olarak niteler. (İleri, 1999: 88) Bu iki büyük mutasavvıf şair için Sezai Karakoç'un değerlendirmelerine geçmeden evvel “Yunus Emre” isimli biyografi eserinden faydalanarak o dönemdeki Anadolu'nun ruhî, sosyal ve siyasal yapısından söz etmekte fayda olacaktır.

Hicrî 7. yüzyıl, Milâdi 13. yüzyıl Anadolu için yeni bir mayalanma ve yeni bir yoğrulma çağının başlangıcıdır. İlk birkaç yüz yıl aralıklarla batıdan gelen haçlı akımları, sonra doğudan gelen Moğol akını Anadolu'yu ve Anadolu insanını adeta hallaç pamuğu gibi atmış, zihinleri felce uğratmıştır. Selçuklular iki taraflı çarpıştıkları halde, Anadolu'nun maddi planda kalkınmasını ihmal etmemişler, onu, kendi ruhlarının bir yansıması olarak medrese, cami, çeşme, kervansaray ile örmeyi bilmişlerdir.

Ancak, bununla birlikte Selçuk Devleti ve hayat tarzı kalıcı değildi. Tarihin ilk çağlarından itibaren, büyük devlet, büyük kültür, büyük perspektiflerin toprağı olan Anadolu'da, Selçuk daha çok "en küçük şehzade" aksiyonu olarak kalmıştır. (Karakoç, 2009: 8) Haçlı taassubu ve Moğol barbarlığının yaptığı yıkıntı ve çöküntüyü sonuna kadar karşılayamayacağı anlaşılmıştır. Artık ortada bir Selçuk ideasından çok, bir Selçuk duyarlığı, bir Selçuk duygusu hâkimdir. Bu barbarlık ve taassup Anadolu'da metafizik kaygılar uyandırarak, Anadolu'nun kendisini metafizik bir hamleyle ve büyük bir tarihî oluşla yeniden kurmasını gerekli kılmıştır. (Karakoç, 2009d: 10)

Bu bakımdan Milâdi 13. ve 14. ve Hicrî 7. Ve 8. yüzyıllar Anadolu'nun ruhî, sosyal ve tarihî Rönesans'ının çağıdır. Bu çağ ki, onda Mevlâna, Hacı Bektaş-ı Veli, Hacı Bayram-ı Veli arka arkaya zuhur etmiş, tarikatlar doğuş ve kuruluşlarını gerçekleştirmiş, Osmanlılar birden boy atmış, böylelikle Yeni Anadolu, Büyük Anadolu olma yolunda önemli hamleler yapmıştır. Yunus da, bu Yeni Anadolu'nun "*taptaze ve şah bir horoz sesinden başka bir şey değildir.*"(Karakoç, 2009d: 11)

Bir yanda Mevlâna'nın ışık felsefesi, diğer yanda Hacı Bektaş'ın arı insan ocakları Anadolu'yu baştanbaşa yenilerken, bunların hemen ardından İslâm'ın

gelenekleşmiş sanat çığırı olan şiir ve şiir adamları zuhur edecektir. Gelen şairlerin başında da Yunus. (Karakoç, 2009d: 19)

Karakoç, bütünüyle Yunus Emre'nin şiirlerinin insanı İslâmî telkin tesirine aldığıını, bu şiirlerin, tümüyle İslâm'ın duyuş, düşünce ve inanç âlemini çizdiğini söyler. İslâm'ın prensiplerini, büyüklerini, mucizelerini, vaatlerini, insanın dünü ile yarınını bulmak mümkündür. O, şair olduğunu, şiirinin ödev ve sınırını bir an bile aklından çıkarmaz. Büyükler arasında ayırım yapmayan Yunus'un, şiirlerine giren isimlerin – Mevlâna, Balım Sultan, Geyikli Baba, Taptuk Emre, Bayezid-i Bestamî, Cüneyd-i Bağdadî gibi – çağlar boyu önderliklerini yitirmeyenlerden oluşu da onun bu konudaki ileri görüşlülüğünün, titizliğinin derin bilgisinin bir emaresidir. (Karakoç, 2009d: 21)

Yunus'un hayatı halk için başlı başına bir epopedir diyen Karakoç, halkın onun gerçeğini sembollerin arkasına gizlediğine değinir ve bunlardan bazılarını kendince yorumlayarak esas Yunus'un ipuçlarını sunar bize. Yunus'un Hacı Bektaş'ın “buğday mı yoksa himmet mi ister?” sorusuna karşılık buğdayı tercih etmesini Karakoç, Yunus'un bilgi almak, ilim tahsili niyetinde olduğunu gösterir der. Çünkü buğday, ilmin sembolüdür. (Karakoç, 2009d: 30) Kırk yıl hiç eğri odun getirmemesini, Yunus'un hep ideal çizgiler peşinde koştuğuna, ideal bir dünyanın adamı olduğuna, reelde ideal çizgiler yakaladığına, “dağ”dan, yani kendine has bölgeden, yalnızlığından sihirli bir seçişle halk malzemesini en altın bir ölçüde biçimlendirdiğine yorarak, Yunus'un şiirine ışık tuttuğunu ifade eder:

“Halk, Yunus'un şiirinin sansüel, duygucu bir plana değil, ideal bir plana sahip olduğunu farkındadır. Şiirin motifleri, imajları, kahramanlarıyla, duygulardan geometrisine kadar bütünü, tam bir ufuk edebiyatıdır. Her şiir, bir ufuk çizer. Sanki

ırmaklar, dağlar, sürüler ve insanlar, bir takım hayaller dâhilinde ufka çizilmiştir ve bütün sesleriyle orda yansır dururlar. Eşyanın ve gerçeklerin kokuları, sesleri, renkleri, biçimleri maddesinden çekilerek alınmış ve bir ipek-site kurulmuştur. Budur Yunus'un şiiri.” (Karakoç, 2009d: 32)

Yunus'un mağaradaki yol arkadaşlarıyla birlikte dua etmesi ve Yunus'un duası üzerine gökten çift sofraya inmesini ise birini manevî yolun, erme yolunun yemişi, diğerini ise sanatının yani şiirinin yemişi olarak görür. Bu durumu, Karakoç Yunus Emre'de sanatla dinin yüksek planda uyduğuna işaret sayar. (Karakoç, 2009d: 35)

Molla Kasım'ın, şeriata aykırı diye Yunus'un şiirlerinden iki bin tanesini yakıp, 2001. şiirde kerametli şiire rastlamasının arkasındaki gerçeğin ise, Yunus'un tek tek ele alınınca şeriata aykırıymış gibi görünen şiirlerinin bütününün göz önünde tutulursa keramet denecek ölçüde İslâm'a ve onun şeriatına uyacağı gerçeğidir. Ayrıca Yunus'un başlangıçta inanç ve görüşlerinde katı olan bilginler tarafından şüpheyle karşılanıp, daha sonra onun İslâm şairi olarak kabul edildiği de anlaşılabilir. Molla Kasım'ın ise şairin içindeki “otokritik ben”i, yani Yunus'un kendisi olduğunu ve şiirlerini kritik ede ede meydana getirmekte ve insanların karşısına bir şiir çıkarabilmek için Yunus'un iki bin şiirlik müsveddeyi yakmakta ve yırtmakta olduğunu, halkın bunu Molla Kasım imajıyla sembolleştirdiğini belirtir. (Karakoç, 2009d: 38)

Yunus'un poetikasının izini de şiirleri üzerinden süren Karakoç; samimilik, bitmeyen bir günah duygusu, serapsı bir ufuk özlemi, kesiksiz bir eksiklik yankısı, içte hiç durmaksızın çınlayan metafizik ürperti, ölümün yaşanması, ölüm ötesinin günöbirlik bir çerçevede tadılması, tabiatın cennetleşmiş parçaları, su şırıltıları, kılıç

gibi yükselen dağ, kuş seslerinin yumuşaklığını bir ciğer ağrısı gibi alışın verdiği eziklik, içteki yığıyla tabiattaki sevinç örgüsü arasındaki bağdaştırılmaz kopukluğun insanda doğurduğu elle dokunulur absürlük kaygısı, vehim, toprağın kabarıışı, altında bir insan saklıyormuşçasına kabarıışı, yılların üst üste karlar gibi yığılışı, Yunus'un şiirlerinin ilmekleri olarak görür. (Karakoç, 2009d: 42)

Karakoç, Yunus Emre'nin şiirlerini üç gruba ayırır:

1. Tabiatla ilgili lirik parçalar
2. Ölümle ilgili metafizik ürünler
3. İnançla, İslâm'ın temelleriyle sarılı inanç perspektifli şiirler.

Eserinde, Yunus'un çeşitli şiirlerinden örnekler vererek bu temleri izah eden Karakoç, "Dertli Dolap" şiirini de Yunus'un şahsının bir poetikası olarak görür: *"İnsan, Dağdan "yani tabiattan" hezeni (yâni nefsi, vücudu, bedeni) getirilen, buraya uymadığı için "türlü düzeni bozulan", bir türlü bu dünyaya alışamayan, bu şartlarla uyuşmayan, ona daima yabancı, dertli bir dolaptır. İnleyen bir dolaptır. İnsan ve şair bir dertli dolaptır. Dolabın iniltisi de şiir"* (Karakoç, 2009d: 51)

Yunus Emre'nin niçin halka eğildiğini, sade Türkçe ve hece ölçüsünü esas ölçü olarak alışını da sorgulayan Karakoç, bunu Yunus Emre'nin ileri görüşlülüğünün ve İslâm-Türk sentezini kavrayışının bir tezahürü olarak yorumlar:

"O, türkün ilerideki çağlardaki ödevini biliyor, onun için var gücüyle onun dil ve edebiyatını kurmaya, geliştirmeye, ilerletmeye çalışıyordu. türk duyarlılığını sonuna kadar işledi. Böylece, islamın türkle kaynaşmasının ve türkü, islamı misyon olarak benimseyen bir toplum haline getirmenin bütün kıvrımlarını çekti. Bazı şiirlerinin hem heceye, hem aruza uyuşu, biçim bakımından da bu kaynaşmayı

isteyişinin ve şuurunun işareti olsa gerek. Veya, İslam ruhu ve türk yapısı, onda öyle kaynaşmıştır ki, şiirin biçimi, ölçüsü, sesi, bir yandan türk dili sanatının özel, öbür yandan İslam sanatının genel çizgilerine uyar. Koşmayı da, gazeli de kullanır, şiir biçimi olarak. Yani o halk sanatıyla vatan aşan genel sanatı birleştirmiş bir altın sentez peşindedir.”(Karakoç, 2009d: 55)

Yunus Emre, görüldüğü üzere, çağındaki bütün İslâmî kıvılcık ve kıpırdanışları aynı sevgiyle selamlayan, her canlı noktaya sempatisini eşit olarak veya daha doğrusu âdil olarak yönelten ve çeviren biri İslâm ozanı olarak “*insanın içinde bir müslüman örer.*” (Karakoç, 2009d: 53)

Anadolu’nun tekrar içten aydınlanışında bir başka önemli mutasavvıf şairimiz de Mevlâna’dır. Selçuk’un bitişi ve Anadolu’nun harap olmasının ardından derinden derine gerçekleşen dirilişte Mevlâna’nın rolü büyüktür.

Karakoç, Mevlana’nın babasının Harzemşahlar ülkesini bırakıp Anadolu’ya gelirken, sanki kaderin yüksek iradesine boyun eğdiğini söyler. Birtakım bahanelerin olduğunu ama asıl sebebin Mevlâna’nın serpilip gelişeceği ve daha önemlisi görevini yerine getireceği yeri aradığını dile getirir. Bu düşüncelerle Belh’den çıkıp, önce İran’a, oradan Irak’a, Suriye’ye, Erzincan taraflarına gitmiş, daha sonra Larende’ye ve En son Konya’ya gelmiştir. Böylelikle “*bir rasathane dürbününün dönüp dönüp sonunda aranan yıldızı gökte buluşu gibi*”, oğlunun bu dünyadaki “yer”ini bulmuş olur. (Karakoç, 2006: 14)

Mevlâna’da belli bir andan sonra ansızın büyük bir değişiklik olmuştur tarzındaki görüşlere itibar etmeyen Karakoç, hiçbir değişim ve oluşumun, birdenbire olmayacağını, Mevlâna’nın çocukluğundan beri sadece ilim çevresinin bir mensubu

değil, aynı zamanda babası ve onun müritlerinin yer aldığı manevî bir ortamın da içinde bulunduğunu, ahlâk ve ruh eğitimini de bu ortamda aldığını dile getirir. (Karakoç, 2006: 23)

İmâm-ı Gazalî ve Muhyiddin-i Arabî'yle birlikte Mevlâna'nın İslâm düşünce dünyasının sacayağını oluşturduğunu söyleyen Karakoç'a göre, bu üç büyük İslâm düşünce, duygu ve ilham dünyasının bir bütün halinde idrâki ve yorumu olarak konumlanmışlardır. (Karakoç, 2006: 30)

Mevlâna'nın şiire yönelmesini de sosyolojik bir bakış açısıyla irdeleyen Karakoç, Mevlâna'nın medreseyle yetinmediğini, Anadolu insanının okumaktan çok eğlenmeye, müziğe, oyuna, sanatlara ve şiire eğilimli olduğunu fark ettiğini ve böylece kendi metodunu bulduğunu belirtir: Ney, semâ ve şiir.

“Evet, ney, semâ ve şiir, uhrevî dünyanın bu dünyadaki ipuçları gibi. Dönerek âdeta çevreden soyutlanmak ve göğe doğru yükselmek, ötenin seslerini duymak, bu dünyanın, nisbî olanın etkisinden kurtulmak ve şiir burağıyla da anlamlar anlamına ulaşmak, böylece gönlü saf ve temiz aynaya dönüştürmek, günün, hatta çağın korkularından, kaygılarından arındırmak, onu ilâhî tecelli alanı yaparak, “onlar için korku ve üzüntü yoktur” sırrına erdirmek.” (Karakoç, 2006: 33)

Şems-i Tebrizî'yle buluşmasını da Mevlâna'nın kendine gelişi, kendi kendini buluşu olarak gören Karakoç, Şems ile Mevlâna'yı ikiz ruhlar olarak tarif eder. Büyük yolculukta birbirlerine kader arkadaşı, kader yoldaşı olan Mevlâna ve Şems-i Tebrizî aynı ruhun iki yüzüdür: *“Bir elmanın, bir olmanın iki yarısı.”* (Karakoç, 2006: 40)

Mevlâna'nın ilk kitabı olan *Mecâlis-i Seb'a*; bir yüzü açık açık fıkha ve onun ilmine, öbür yüzü gizli gizli ledün bilgisine bakan konuşmaların derlenişidir. Medreseden gönüle, gönülden kürsüye tutulan yedi ayna hükmünde olan bu eser için, tüm Mevlâna külliyyatı ve düşüncelerinin bir fihristi, bir özeti, bir fragmanlar demetidir diyen Karakoç, Mevlâna'nın konuşmasının yazı, yazısının da şiir haline gelişi olarak yorumlar. Yine onun söylediği; “Ben şiir söylemiyorum, benim konuşmam böyledir” sözünün de bu bağlamda düşünülmesi gerektiğini ifade eder. (Karakoç, 2006: 59)

Nispeten klasik divan tarifine uyan *Dîvân-ı Kebîr*'deki şiirleri ise, Karakoç'a göre Mevlâna'nın “hâl”lerinin bir demetidir. Onun subjektivitesidir bir bakıma. Bu şiirler mevsimlerden hareket eder. Baharlar, lâleler, güneşler, denizler, ırmaklardan giderek büyük na't dünyasına çıkar. Hz. Muhammed'i, Hz. Ali'yi öven şiirleriyle Mevlâna, manevi örtüsünü, harmanisini bu şiirlerin üzerine atar. Eserlerden meydana gelen kümbetler şehri içinde bir “Kubbe-i Hadra” gibi yükselir *Dîvân-ı Kebîr*. (Karakoç, 2006: 72)

Karakoç, *Mesnevî*'nin tamamen rahmanî kaynaktan geldiğini, buna referans olarak da Molla Cami'nin, Mevlâna için: “Peygamber nist, veli dared kitap” yani “Peygamber değildi, fakat kitabı vardı” sözünün tek başına bile yeterli olacağını söyler. Şüphesiz vahiy değil, fakat ilham kaynaklıdır diyen Karakoç, âdeta ondan ötede de bir ilham yoktur diyerek Mesnevî'nin ulvîliğine işaret eder. Yine Molla Cami'nin bu sözünden hareketle bu kitabın “görevli” bir kitap olduğunu, Kur'an-ı Kerim'in ateşi kül bağlamamış, vahyin sıcaklığını yüreğinde yaşatan bir yorumu olduğunu belirtir. (Karakoç, 2006: 66)

Mesnevî'nin, temelde bir eğitim kitabı olduğunu ifade eden Karakoç'a göre, çocuktan büyüğe herkese seslenebilen bu eserden, âlim olsun, ümmî olsun herkes yararlanabilir. *Mesnevî*'nin tarihi-sosyal bir amacı da vardır Karakoç'a göre:

“Her hakikatın hayat hikâyesini mesellerle ve hikâyelerle anlatmak, böylece, belki de, istilâcılar tarafından ülkede bir inziva köşesine mahkûm edildiği için iyice sınırlanmış olan Kur'an eğitimi ve öğretimi arka sokaklardan dolaşarak birden meydanın ortasında bir bomba gibi patlarcasına bir etki çerçevesinde sürdürmek...”

(Karakoç, 2006: 74) işte bu yüzden ki Osmanlıların, bu eserin kıymetini idrak etmelerinin bir tezahürü olarak ona, *Mesnevî-i Şerif* demişlerdir. (Karakoç, 2006: 76)

Sezai Karakoç, Mevlâna'nın bir İslâm ereni, bir İslam önderi, bir İslâm düşünürü, bir İslâm şairi olduğu gerçeğini bile saptırmak isteyenler olduğunu fakat hakikatin ortaya çıktığını, devrinin o fetret döneminde, İslâm ruhunun yaşaması için çarpınan bir pir, bir eren olarak gördüğü Mevlâna'nın, günümüzde ise manevî tasarrufuyla, eseri ve tesiriyle, yardımda bulunmaktan geri durmadığını ifade eder. (Karakoç, 2006: 79)

Tasavvufî Türk Şiiri'nde Yunus Emre'yi ve Mevlana'yı öven ve ön plana çıkartan Karakoç'a göre, eserlerinin de insanı hiçbir eserin ve hiçbir şiirin varamayacağı bir maneviyat âlemine yükseltebildikleri göz ardı edilemez. (Karakoç, 2006: 67)

Nice mutasavvıf şairlerin ve düşünürlerin yetişmesine ortam hazırlayan – Yunus Emre ve Mevlâna'nın hayatları buna en güzel iki örnektir – onların kişiliklerinin ve sanatlarının yoğrulmasında ciddi katkılar sağlayan tekke ve tarikatlara da değinen Karakoç, İslâm toplumunun oluşunda bu müesseselerin büyük

bir pay sahibi olduğunu, musiki, edebiyat, mimarî gibi sanatların bu yuvalarda boy attığını belirtir. Böylelikle İslâm ruhu ve kültürü sürekli olarak canlı ve taze bir biçimde insan ruhunu aydınlatması ve arıtması bakımından bu müesseseler merkezî bir rol üstlenmiştir. (Karakoç, 1996: 123)

4.4. Modern Türk Şiiri

Klasik şiirde coşkunluk unsurunun baskın olmasına karşılık, modern şiirde dikkatin, nüansların baskın olduğunu dile getiren Karakoç, yirminci yüzyıldaki aşırılıkların kaynağını, dikkatin aşırılığı olarak görür. Ve böylelikle dikkat, ruhun serbestliği alanını daraltınca bunalım baş göstermiştir. (Karakoç, 1999a: 505)

Karakoç'un ifadesinden yola çıkarsak bizdeki bunalımın başlangıcını da Tanzimat'a götürmek mümkündür. Sözde Türk edebiyatını yenilediği söylenen Tanzimat edebiyatının gidişini tam sürdürebilseydi, bugün Türk edebiyatından eser kalmayacağını iddia eden Karakoç, edebiyatımızın gelenek özünden ve halkımızın entelektüel yaşantısından kopmuş bu çığır, bugün bile toplum olarak çektiğimiz edebiyat yoksunluğunun sebebi olarak görür. (Karakoç, 2007c: 73) Karakoç, Tanzimatçıların eğer böyle bir durumun yaşanacağını bilselerdi, belki birçoğunun giriştikleri bu işten vazgeçeceklerini iddia eder: “*Tanzimat, öyle bir çocuk doğurdu ki (Meşrutiyet), onun da çocuğu, şimdi kendini beğenmiyor. Aslından bu kadar uzaklaşacağını bilseydi acaba kaç tanzimatçı yolunda ısrar ederdi? Bu da gösteriyor ki, Tanzimat, geride kalanı göremediği gibi, ileriye hatta tarih için yakın sayılacak bir geleceği bile göremeyen bir harekettir.*” (Karakoç, 2000b: 19)

Bir “kültür köleleşmesi” olarak gördüğü Tanzimat edebiyatını zaman zaman kesintiye uğratan çıkışlar olmuş ve bu çıkışlar uyanmamıza ve yeniden edebiyatımızı

diriltmemize umut vermiştir. Bu noktada Abdülhak Hamid’i her türlü bulanık ve dağınıklığa rağmen, Tanzimat edebiyatı içinde az çok Batılı anlamda bir seviye tutturarak edebiyat hakkında yeni ufukları ilk müjdeleyen şair olarak görür. Sonra da Ahmet Haşim gelir. Daha çok Batı edebiyatı ölçüleri içinde kaliteli şiirler veren Ahmet Haşim, eserleriyle bir çilenin ve özelliğın çığırını açmak zorunda olduğumuzu hatırlatmıştır. (Karakoç, 2007c: 74)

Mehmet Akif, sanat ölçüleri bakımından ne kadar Tanzimatçı olursa olsun, sahip olduğu ruh ve savaş aşkı ile inanç ve Türkçenin yüreğine yaklaşma gücü sayesinde bu ekolün perspektifinden kendini kurtarabilmiştir.

Ama bu ferdî çıkışlar, Tanzimat edebiyatı prensiplerinin çerçevesinde gerçekleştiğinden beklenen devrimi edebiyatımızda gösterememiş, bu Batılılaşma bataklığından ilk kurtarma devrimini yapma, hem de bir devrim iddiası ve teoriğini içinde olmaksızın, Yahya Kemal’e nasip olmuştur:

“Evet, o, yeni bir anlayış içinde, Batı edebiyatını da ta özünden kavrayarak, Divan edebiyatına yönelerek, onu da çağdaş ve yeni bir sesle günümüz içinde devam ettirmenin ısrarlı ve kararlı, şuurlu ve bilgili bir ustası olarak gözüktüğünden bu yana, edebiyatımız, en azından, bütünüyle Batı tarafından kurutulma ve yutulma riskini atlatmıştır.” (Karakoç, 2007c: 75)

Yahya Kemal’in çıkışının, Tanzimatçılar ve onun devamcılarını tarafından ilk başta bir reaksiyon gibi gösterilmek istendiğini belirten Karakoç, onu hep artık bitmekte olan bir edebiyatın son şairi gibi gösterildiğini ifade eder. Zaman zaman kaybolur gibi olsa da, kurduğı sağlam şiiri onun bugünlere kadar alını açık gelmesini sağlamıştır. Yahya Kemal’i en çok üzerinde durulması gereken şairlerden biri olarak

gören Karakoç, edebiyatımızın kendi gerçek yönünü alması durumunda, Yahya Kemal'in hakkının teslim edileceğini, onun gerek tekniğine gerekse bakış açısına kadar bütün şiirinin ilk çıkış noktalarımızdan biri olacağının altını çizer. (Karakoç, 2007c: 76)

Birinci Cihan Savaşının yıprattığı halkımızın bu dönemde varını yoğunu ortaya koyarak maddî planda bir varoluş mücadelesi vermesinin yanı sıra, düşünce ve edebiyat alanında da yeni imkânlar aranmıştır. Yakup Kadri'nin *Yaban* romanı bu imkân arayışlarından biridir. Taşdığı ruhun olumsuz olmasına rağmen, sanat eseri güç ve değeri taşıması, doğurduğu etki ve tepkilerle bir aralık yeni doğacak edebiyat için umut ışığı olsa da, Karakoç, *Yaban*'ın basit anlamda Batıcı ve sahte devrimci edebiyatın sığ ve körü körüne övücü anlayışına kurban gittiğini ifade eder. (Karakoç, 2007c: 77)

Karakoç'a göre edebiyatımızdaki daha özele indirgersek şiirimizdeki oluşturulmak istenen bu ölü havasının ve sığlığın seyrini değiştirenler ise halk şiiri ölçüleriyle edebiyat hayatına başlayarak yeni çıkışlar yapan bazı şairlerdir. Bunların başında da Necip Fazıl gelir:

“Yavaş yavaş ve gürültüsüz patırtısız gelişen şiiriyle, bir yandan halk şiiri ölçüleri içinde şiirimizi çağdaş Batı şiiri gücüne ulaştırıyor, bir yandan da daha görünmez planda ve daha önemli olarak, türk edebiyatının muhtevasını kendi kültürümüzün özü çerçevesinde tazeliyor, potasında ateşliyordu O.” (Karakoç, 2007c: 77)

Sezai Karakoç'un yorumlarından hareketle kısaca giriş yaptığımız "Modern Türk Şiiri"ne son bölümde şairler üzerinden Karakoç'un bakış açısını ortaya koymaya çalışacağımız için bu bölüme burada noktayı koyuyoruz.

5. BATI EDEBİYATI

Sezai Karakoç, edebiyatımızın içinde bulunduğu çıkmazları, problemleri ve çözüm önerilerini çeşitli yazılarında ele alırken, dünya edebiyatı, özellikle de batı edebiyatı hakkında da yerinde tespitler yapar.

Batı edebiyatının tam bir durgunluk içinde olduğunu söyleyen Karakoç, romanda Dostoyevski'nin, şiirde Rimbaud'nun aşılmaz zirveler olarak görüldüğünü, Ezra Pound ve Eliot gibi şairlerden sonra şiirde birdenbire düşüş yaşandığına vurgu yapar. (Karakoç, 2007a: 7)

Japonya, Çin, Hindistan gibi doğu ülkelerinin ise şahsiyetli ve şahsiyetsiz bir şekilde bir Batı özentisi içinde olduklarını, Doğuda, Avustralya'da, Latin Amerika ve İslâm ülkelerinin edebiyatlarında da bir çaba görülse de, bunların da âdeti batıyı geçmeme gibi bir yarış tutumu içinde yer aldıklarını ifade eder.

Hafız'ı, Sadi'yi, Nizami'yi düşünerek eski İran Edebiyatına bakan Karakoç, burada da farklı bir manzarayla karşılaşmanın mümkün olmadığını, gerek öz gerekse biçim bakımından içine düştükleri acıklı durumu görememenin imkânsız olduğunu dile getirir. (Karakoç, 2007a: 8) Araplarsa neredeyse bugün kendi edebiyatlarından kopma noktasına gelmişlerdir. Tıpkı bizim gibi yüzlerini Batı'ya dönmüşler ve belli bir tarihten sonraki edebiyatı suni olarak doğurmaya çalışmaktadırlar. (Karakoç, 2008a: 98)

Konu başlığından da anlaşılacağı üzere bu bölümde Batı edebiyatıyla alâkalı görüşlerine yer vereceğimiz Sezai Karakoç, Batı'yı sadece edebiyatta değil, sanatından felsefesine kadar bir durgunluğa saplanmış olarak görür. Batı dehasının tükendiğini, şu anda da geçmişin parlak başarıları ve henüz aşılmamış bulunan ilim çalışmalarıyla ayakta durduğunu iddia eder. (Karakoç, 2007a: 27)

Batı medeniyetinin bu durgunluğunun sebeplerine de değinen Karakoç, Avrupa'nın 20. asırda 19. asra nazaran bir tutulma yaşadığını, iki dünya savaşının etkisini de göz önünde bulundurarak, ya tam gelişimini tamamladığı ya da bir asırda birkaç yüzyıllık enerji harcamış olabileceği için durgunluğun yaşandığını belirtir:

“Avrupa, Rönesans sonrası çıғırında en yoğun düşünce ve ruh hayatını 19. yüzyılda yaşadı. Filozof, ilim adamı, sanatçı, ideolog olarak kendi medeniyetinin dahilerini bu yüzyılda sergiledi. Yirminci yüzyılda, ilim ve teknik dışındaki alanlarda 19. yüzyıla göre bir durgunlaşma göze çarpıyor. Üst üste gelen ve insanlığın tarihinde rastlanmamış çapta sarsıntısıyla dünyamızı allak bullak eden iki dünya savaşının da yapısına katıldığı yüzyılımız, Batı medeniyeti bakımından yorgunluğun veya tutukluğun başladığı bir dönemin habercisi mi?

Düşünce ve sanat alanında Batının geçen yüzyılın parlaklığını göstermediği bir gerçek. Bu, gerçekten Avrupa Medeniyetinin kendini tam gelişimine vardırmasıyla açıklanabileceği gibi 19. yüzyılda birkaç yüzyıllık bir enerji tüketildiği görüşüyle de yorumlanabilir. İkisi de birden belki de.” (Karakoç, 1996: 126)

Bu nedenlere dayandırdığı durgunluğun Batı'yı sessiz fakat büyük bir krize sürüklediğini, derin bir uçuruma yuvarlanmanın Batı için mümkün olduğunu söyler. Bunun işaretlerinin görüldüğünü, artık inançta, düşüncede, sanat ve edebiyatta ve

politikada büyük bir iş, eser üretemediklerini kendi deyimleriyle “yaratıcılığını” yitirmekte olduğunu ifade eder. (Karakoç, 2008d: 150)

Avrupa ve İslâm(Osmanlı) edebiyatını da karşılaştıran Karakoç, Avrupa’da gerçekleştirilen Rönesans ve Reform hareketlerinin özünde Osmanlı Devleti’ni ve onun değerler bütününe oluşturan İslâm’ı, teoriden pratiğe, felsefeden teknolojiye, resimden müziğe, dinden dine çökertme amacı güdüldüğünü, bunun yolunu da Osmanlılardan alınabilecek her şeyi almak, fakat alınanlara eski Avrupa’dan mutlaka bir kök arayıp bulmak, uydurup yakıştırmak şeklinde bulduklarını ifade eder. Karakoç, bu görüşünü de klasiklerden örnekler vererek dile getirir:

“Bir Romeo Juliet, Leyla ile Mecnun (Juliet kelimesi Leyla’nın Batı diline dönüşü değil mi?) dan, Dante’nin İlahî Komedi, Muhyiddin-i Arabî’nin Fütuhât-ı Mekkiyye’sinden ve Mearri’nin Risalet-ün Gufran’ından, La Fonten’in masalları Beydabanın Kelile ve Dimne’sinden, Sadi’nin hikâyelerinden alıntılarla dolu. İnaniyoruz ki, araştırılrsa Cervantes’in Don Kişot’u da, Endülüs ya Kuzey Afrika ya da genel olarak İslâm kaynaklarına çıkacaktır. Ama Avrupalı kurnazdır; aldığı çok allayıp süsler; öyle ki, sonunda insan onu tanıyamaz olur. Avrupalı, ben-merkezci bir yapıya sahiptir. Neyi alıp kendisine mal etmişse sonunda onun kendi öz malı, öteden beri, ta kaynağında kendi malı olduğunu iddia eder. İlk önce de bu iddiasına kendi inanır. Musikilerinin bile, bugün araştırılınca, bizim klasik musikimize çok şey borçlu olduğu anlaşılıyor. Bütün bunları ortaya koyacak araştırmacılar gerekiyor.”
(Karakoç, 2008d: 109)

Bu durumdan haklı olarak bir hayli rahatsız olan Karakoç, Batı’nın karşısına güçlü şairler, romancılar çıkaramayışımızdan yakınır: “İslâm bugün, Batı Medeniyet ve kültürünün insanlığı büsbütün yok etmemesi için direniyor. Bu direnişi dile

getiren güçlü romancı, şair ve düşünürlerimiz yok. Batılı kadar habbeyi kubbe yapamadığımız için ne medeniyet ve kültürümüzün yüceliğini tam anlatabiliyor, ne de şerefli direnişimizin destanını yazabiliyoruz.” (Karakoç, 1996: 30)

Konuşmalarının derlenip toparlanarak yazıya aktarıldığı “Çıkış Yolu I-II-III” adlı eserlerinin üçüncüsü olan *Kutlu Milletın Gerçeği* isimli eserde de bu görüşünü somutlar nitelikte bir görüş beyan eden Karakoç, Bosna’dan örnek vererek, bu direniş destanının şiirinin bile yazılamadığını, “*Siz o zaman bizim ne işimize yararınız şairler! Nerede şiirleriniz?*” diyerek de şairlere çıktığına şahit oluruz. Ardından; “*Eğer ben bugün altmış iki yaşında değil de, otuz yaşında, kırk yaşında olsaydım, acaba bir Bosna destanımız olmayacak mıydı?*” diye sorarak da, aynı duyarlığın bugünkü şairler tarafından gösterilmemesine üzüldüğünü belli eder. (Karakoç, 2005a: 128)

Batı’daki edebiyat anlayışını bu şekilde değerlendiren Karakoç’a göre, Batı’lılar İslâm’dan aldıklarının önüne, ardına, sağına, soluna kendine has maske ve posterlerini yerleştirerek, “*bir ahir zaman sfenksi gibi ürkütücü, korkutucu ve çarpıtıcı yüzüyle*” karşımıza dikilmişlerdir. (Karakoç, 2008d: 110)

5.1. Şiir

Goethe’yi klasik edebiyatın zirvesi olarak gören Karakoç, daha sonraki edebiyat ekollerine de ipuçları veren Goethe’nin, Faust’uyla antikitedeki metafiziğe, şiirindeki yüce açılışla da İslâm edebiyatına yaklaştığını belirtir. Ama Batı uygarlığı, ondan sonra kendi içine kapanarak, onu bir zirve olarak değil, tek başına yükselmiş bir dağ gibi kendi başına bırakıp uzaklaşmıştır. (Karakoç, 2008f: 110)

Batılı şairlerin hiçbir zaman, antikite şairlerinde olduğu gibi metafizik plana inemediklerini, ruh olarak da İslâm şairlerindeki gibi Tanrı'ya yüceltici gücün görülmediğini ifade eder. İnsan psikolojisindeki açılışlarının yatay olması sebebiyle, Hıristiyanlığa yakın olanları bile bu yakınlığı bir metafizik problem, kendi kişisel problemi olarak algılamamış, tarih ve toplum duyarlığının insanda yansıması olarak almışlardır. (Karakoç, 2008f: 111)

İngiliz metafizikçi şairleri bile bu tip bir metafizik özenti içinde, onu daha çok romantik payandalarla ayakta tutmaya çalışmışlar ya da romantizme payanda yapmışlardır. Daha sonra yetişen şairler içinden de hiçbir zaman bir Homeros, Dante, Mevlâna, Firdevsî, Hafız, Cami veya Mearri, İbn-i Farıd, Nizamî, Sadi ayarında bir şair çıkmamıştır. Goethe bile, kendisi için “Ben, olsa olsa ancak Batının Hafız'ı olabilirim” demiştir. (Karakoç, 2008f: 111)

Nerval, Baudelaire, Verlaine, Mallarme, Rimbaud, Valery, Rilke, Eliot, Pound, Lorca ve Saint John Perse gibi 19. ve 20. yüzyılın batılı büyük şairlerinin, Batı uygarlığının metafizik ve transandantal olana kapalı perdelerini zorlamalarına rağmen başarısız olduklarını ifade eden Karakoç, Rimbaud'nun “Cehennemde Bir Mevsim”, “İç Aydınlanışları”, “Sarhoş Gemi”siyle bu edebiyatın hudutlarını zorlayan bal rengi bir çılgın lirizme varabildiğini, Pound'un, Doğu edebiyatlarına açılışıyla, Eliot'un ise, âdeta, uygarlığın şiir dairesini kapayıp başlangıç noktasındaki din ilgisine komşu olmaya çalışışıyla, Rilke ve Valery'nin de soyutla antikiteyi yoklayıştan gelen bir yenidoğuş dirilişiyle öbür medeniyet edebiyatlarıyla boy ölçüşmeye kalkıştıklarını fakat alinyazı sarkacının ana düşey doğrultudan başka bir noktayı göstermediğini ifade eder. Batı'daki bu ana düşey doğrultu ise; “*belirgin ve egemen özünü klasisizmden alan edebiyat ideasıdır.*” (Karakoç, 2008f: 112)

5.2. Piyes/Tiyatro

Karakoç, piyeste Oscar Wilde, O'Neill, Bernard Shaw, İbsen, Strindberg, Sartre, Camus, Arthur Miller, Thornton Wilder, T. Williams, Ionesco, Beckett ve Brecht'in insan psikolojisini, şuuraltı, irrasyonel ve absürde kadar didik didik ettiklerini, Eliot, Claudel, Anouille, Montherland, Giraudoux, Lorca, Cocteau, v.b. insan psikolojisini belli başlı açılardan ele alarak, mantık dışını yokladıklarını ifade eder. Tiyatro edebiyatını bu noktalardan hareketle modern görünüm altında zenginleştirmişlerdir. Politik lirizme kadar varan, din, duygu ve uygarlığı işlemelerine rağmen, klasik edebiyatın yörüngesinden çıkamamışlar, öyle ki Shakespeare'i bile aşamamışlar, eski Yunan tragedyasına öykünmekten öte bir yaklaşım gösterememişlerdir.

Ele alınan temaları; *“zaman metafizikçiliği veya insanlığın sonu uzmanlığı, kıyamet betimleyiciliği, insanın dünyadaki “sürgün”lüğü, devlet ve politikadaki metafizik gerilim”* olarak ifade eden Karakoç, bütün bu temaları temel olmaktan çok, insan psikolojisini ortaya koymak ve iyice belirtmekten öteye gitmeyen denemeler olarak görür. (Karakoç, 2008f: 113)

Bu eserlerin Eski Yunan, Hint, Çin ve İslâm'daki insanı tapınak gibi kavrayan anlayıştan, fizikötesine geçiş ve insanı yüce insanlık katına götürecektir atmosferden uzak olduklarını ifade eden Karakoç, Batı uygarlığının insanı bir tapınak gibi değil, tapınağa yüzünü veya arkasını çevirmeyi kendisine problem edebilmiş biri gibi edebiyatta tam olarak işledikleri görüşündedir. Bundan dolayı Modern Batı uygarlığı eğiticiliğin malzeme ve hazırlık dünyasında kalmış, diğer uygarlıklar daha eğitici bir güce ulaşmışlardır.

Rönesans sonrası Batı edebiyatının piyeste doruk noktası olarak Shakespeare'i gören Karakoç, karaya vuran ve çağdaştırılmış eski Yunan tiyatrosunun bir epizodu olarak görür Shakespeare tiyatrosunu. Yeni olmasına yenidir ama eski Yunan onun üzerinde sınırlarını çizerek ve ötesine geçirmeyerek egemenliğini sürdürmektedir. Shakespeare dâhil, Yeni Batı tiyatro yazarları, “*eski yunan tiyatro yazarlarının, kuşların kartal gölgesinden geçmeleri gibi, topraklarından geçmişler, iklim ve sularından yararlanmışlar, obalarında konaklamışlardır.*” (Karakoç, 2008f: 115)

5.3. Roman

Rönesans sonrası Batı uygarlığı'nın insanlığa edebiyat armağanı olarak gördüğü romanı, Batı'nın en büyük edebiyat açılımı olarak değerlendiren Karakoç, kitleler üzerinde bu uygarlık alanında en etkili bir sanat vasıtasına onda kavuşulduğunu dile getirir. Saydığı isimler bu görüşünü destekler niteliktedir: “*Cervantes, Balzac, Zola, Flaubert, Gogol, Dostoyevski, Tolstoy, Stendhal, Melville, Hawthorne, Daudet, Proust, Gide, Malraux, Camus, Sartre, Kafka, hikâyede Maupassant ve Çehov. Ve daha niceleri sayılabilir. Steinbeck, Hemingway, Saroyan, İvo Andriç, Morgan, D.H. Lawrence, Woolf, Joyce, Faulkner, Durrell, Montherland, Duhamel, Giono, Mişima, Şolohof, Asturias, White vb.*” (Karakoç, 2008f: 114)

Tolstoy ve Dostoyevski'den hareketle eski Yunan'ın edebiyatıyla ilişki kurulabileceğini, İncil ruhunun yakalanabileceğini, benzerliklerin rahatlıkla görülebileceğini belirtir: “*Harp ve Sulh, yeni çağlar için bir İlyada ve Odise değil midir? Karamazoflar da da bir parça, Oidipus denemesi yok mudur? Anna Karenina da Elektra. (...)Suç ve Ceza, Budala, Diriliş romanlarında da, İncil ruhunun yeni zamanlar içinde yeniden aranması söz konusudur. Belki sadece, Dostoyevski'nin,*

Çarpılmışlar(Ecinniler)ıyla daha çok gelecek zamana dönük yeni bir duyarlık aşamasına girilmesinin arandığı söylenebilir.” (Karakoç, 2008f: 115)

Çağdaş romanda da Malraux, metafizik olanla pozitif olan arasında bir denge kurmaya çalışmış, bu dengeden çağdaş destana dönmeyi denemiş fakat gerek sanat, gerek politika hayatı ilerledikçe bu coşkusu kaybolmuştur. Camus de, Sartre da insanlığın alinyazısına eğilmişler, böylece çağdaş bir anlatım içinde antikiteye uzanmak istemişlerdir. “*Düşüş, Veba, Yabancı*” romanlarının aklın öteki yüzünün negatifini simgelediğini dile getiren Karakoç, Camus’nün bu romanlarıyla bir bitişin panoramasını çizdiğini söyler. “Veba” ise, Karakoç’a göre Batı uygarlığının ömür bitişindeki tarihsel ve toplu ölüm simgesidir. (Karakoç, 2008f: 116)

Kafka’da ise aynı soruşturma *Dâvâ, Duruşma, Hüküm* şeklinde; metafiziğin ulaşılmazlığı, Tanrı’nın varlığıyla birlikte erişilmezliği ise *Şato*’da sembolik olarak öne çıkar.

Bilinç akışı ve psikanaliz ustası dediği Faulkner’de görülen ise, insanın sosyolojik, tarihî şartlarının bireyin psikolojisindeki trajik yansımalarıdır. Eserlerinde kimi zaman antikiteye öykünüş görülür, kimi zaman da Dostoyevski yankılanır. Eserlerinin derinliğinde “arayışlar, sosyal şart, psikolojik direniş, doğa ve tarihe tutuluşlar” yakalansa da şüphesiz bütün bunlar salt bir metafiziğin kurulmasına yeterli olamamıştır. (Karakoç, 2008f: 117)

Romanda da, şiirde olduğu gibi ne metafiziğin, ne de transandantalın yeniden kuruluşunun söz konusu olmadığını söyleyen Karakoç, romancılık anlayışlarında “*biyolojik gerçekliği mutlakin yerine koyma şokuyla özdeşleyen bir panik psikolojisi, trajikliğiyle metafiziği, lirikliği ve duyarlığıyla transandantalı anımsatan bir*

katastrofik şiddet kanaması” (Karakoç, 2008f: 117)gibi durdurulması zor bir kanamanın var olduğuna işaret ederek Batı romancılığını da eksik bulur.

6. DEVRİMLER VE EDEBİYATIMIZ

Cumhuriyet’in ilanıyla birlikte devrimle(inkılâp) edebiyatın birbirine paralel seyrettiğini belirten Karakoç, Yahya Kemal dışında, şairler, romancılar ve yazarların, devrimci; edebiyatın da bir nevi devrim edebiyatı olduğunu ifade eder. Görünüşte böyle olsa da ikisi birbirinden ayrıdır aslında. Edebiyat halka, devrim ise Batı’ya yönelmişti. Batı tipi insanın peşinde olan devrimin aksine, edebiyat Kurtuluş Savaşı’nın verdiği hissiyatla, halka, Anadolu’ya ve “insan”ımıza yönelmiştir. (Karakoç, 2007c: 51)

Bu dönemde üç tip yazar ve edebiyatçı tipinin belirlediğini söyler Karakoç:

1. Devrimin batıcılığının kalemi olan edebiyatçı tipi
2. Halk edebiyatına yönelmiş edebiyatçı tipi
3. Sadece devrimin ve devrimcilerin övgücüsü edebiyatçı tipi.

Başlangıçta bir kişide bu üç eğilimin birlikte bulunduğunu söyleyen Karakoç, daha sonra keskin çizgilerle ayrışmalar baş gösterdi, der. Batıcı ve devrimci olan yazarların edebiyattan koştuklarına, devrimin övücüsü olan şairlerin, edebiyat dışı bir hal aldıklarına dikkat çeker. Halk edebiyatına yönelenlerin ise, kendi aralarında iki gruba bölündüklerini, bir bölümünün eseri sadece halk sanat aracından ibaret olurken, diğer grup ise edebiyata edebiyat olarak yönelmişlerdir. Her grup kendi gidişine bir gerekçe aramış, birinci grup, edebiyatın konusunun millî olmasını

savunurken, ikinci grup, konular ne olursa olsun, kendiliğinden millî olduğu tezini öne sürmüştür. (Karakoç, 2007c: 52)

Böylelikle yeni edebiyat devrim çizgisinden çıkarken, halktan da sadece dil vasıtalarını alarak, evrensel edebiyat türüne yönelir. Batı romantizmcisi bir gidiş içinde olan devrimden bu ilgi kesişle, yeni edebiyatçılar ölüm, zaman gibi mutlak değerler etrafında toplanmışlardır. 1930-1940 arası edebiyat, devrimi bir başına bırakarak, kişide bir derinleşmeye vararak ferdiyetçi bir edebiyat halini almıştır. İkinci Dünya Savaşı ise, bu oluşumu kesintiye uğratarak; edebiyat, devrimin ondan elden çıkarması ve tarihî bir köke de bağlanamaması yüzünden sol bir edebiyat halini alır. (Karakoç, 2007c: 53)

Bu sol edebiyat da devrimi samimiyetsiz olarak tutarken, faydalanmak istemiştir. Halktan çıkmayan, halka karşı çıkan, enternasyonale bağlanmış bu 1940-1950 arası sol edebiyatı, 1950'den sonra yeni bir edebiyat doğurur. Bu yeni akım içinde, tek bir öz ve vuruş gücü taşımayan Marksist çizgiler taşıyan şiirler, gizli Hıristiyan edebiyatı, mistik ve metafizik unsurlar yer alır. (Karakoç, 2007c: 54)

Bu üç dönemi genel hatlarıyla şöyle izah eder Karakoç: *“1930–40 şiiri ve edebiyatı, din ve metafiziğe kadar yükselmişken ahlâka kayıtsızdır. 1940–1950 şiir ve sanatı ise, gizli veya açık, ahlâkî olmaktan çok, ideolojik bir vaziyet alışın sahibidir. Ahlâka açıkça dokunulan yerde bile aslında söz konusu olan ideolojik perspektiftir. Toplum ahlâkı bu türlü kaygılarla iyice yerilmişse de yeni bir ahlâk getirmek için en ufak bir kafa emeği harcanmamıştır. 1950-1960 arası edebiyatı ise, ideolojik inanış ve davranışları yazar ve şairlerine bırakırken, genel olarak bir ahlâk tutumu içindedir. Marksisti, gizli hıristiyanı, eski yunancısı, islâm tutumunu taşıyanı, hepsi,*

gerek kendinden önceki edebiyata karşı, gerek genel gidişe karşı moralist bir eğilim içindedir.” (Karakoç, 2007c: 55)

1960’dan sonra ise Marksist çizgiler bir edebiyat halini almak istemişse de başarısız olmuş, yeni bir akım doğurmanın krizi içinde kıvranmıştır.

Görüldüğü gibi, Karakoç’a göre Cumhuriyetten sonra devrimler, ne felsefe, ne düşünce akımı, ne de bir edebiyat doğurabilmiş, köke, tarihe dayalı bir edebiyat akımı da sesini duyuramadığından iç ve dış siyaset ve de toplum şartlarının etkisiyle kısa süreli edebiyat akımları denemelerinin bir uzantısı olmuştur edebiyatımız. (Karakoç, 2007c: 55)

7. EDEBİYAT VE POLİTİKA

Sezai Karakoç, edebiyat ve düşünce dünyamızın yaşayış ve davranışlarımız açısından politika ile arasında paralellik olmasa bile bir uygunluk doğmadıkça bu çırpınışımızın sona ermeyeceğini ifade eder. Kuşkusuz, bu paralellikten kastı politikanın edebiyata alet edilmesi veyahut politikanın ortalığı kaplaması değildir. Çünkü böyle bir durumda; *“din, günü geçmiş, ilkel bir görüş gibi yaftalanır. Ahlâk, saflığa indirgenir. Şiir bile, ancak çocukların, ya da piyasa sanatçılarının kendilerini oyaladıkları bir uğraş kesilir.”* (Karakoç, 1998a: 99) Demek istediği, edebiyatın devletin politikasını beslemesi, devlet adamının da edebiyata ilgi göstermesidir bir bakıma.

Divan Edebiyatı’nda bu ilginin sağlandığını, edebiyatın başlangıçta devletin hem savaşkanlığını beslemek, hem de savaş sertliğini gidermek gibi ikili bir ödevi olduğunu, tasavvufun da bu birbirine zıt iki eğilimi barıştırdığını ifade eder Karakoç.

Bir ara devletin içinde bulunduğu durumla paralel olarak hayatın haz yanına kaçır gibi olan edebiyat, kısa süren bir sulh dönemini tattırsa da, çöküş döneminde asıl ödevi olan “avunuş ödevi”ni gerçekleştirdiğini söyler. (Karakoç, 1999a: 570)

Tanzimat'ta ise ilk bakışta politika ile edebiyat arasında bir uygunluğun görülür gibi olsa da gerçekte politikanın edebiyattan beslenmesinin zayıflamaya başladığını ifade eden Karakoç, Divan Edebiyatı döneminde hükümdarların ve devlet adamlarının şiirle sıkı sıkıya ilgilenmelerine karşılık, Tanzimat'ta bu ilginin azaldığı görüşündedir. Servet-i Fünûn'da ise edebiyatın iyice muhalefetin eline geçtiğini, apayrı bir türkü tutturduğunu, Tanzimat'ın devlete karşı iken Servet-i Fünûn'un topluma da karşı olduğunu düşünen Karakoç, Servet-i Fünûn Edebiyatının dünya gerçekleriyle de ilgi kurmadığı için edebiyat tarihimiz içinde hayata ve devlete en az etkide bulunmuş bir edebiyat okulu olduğunu ifade eder. (Karakoç, 1999a: 570)

Millî Edebiyat, Kurtuluş Savaşı içinde kısa bir dönem devletle daha doğrusu millî savaşa uyuşmuş olsa da, devrimler başlar başlamaz övgücü ve yüzeyde kalan bir edebiyat anlayışıyla politikayla ve politikacıyla ilgisini kesmiştir. İkinci Dünya Savaşı'na kadarki olan dönemde entelektüeller az çok edebiyatla ilgili olsa da, devlet adamı ve politikacılar yaşayan edebiyat hayatıyla ilgilerini kaybetmişlerdir. Daha sonra edebiyatımız, İkinci Dünya Savaşı'nın da etkisiyle sol bir edebiyat halini alır. Asıl edebiyatın yokluğundan yararlanarak kendine yer bulan bu edebiyatın Karakoç'a göre devlete ve devlet adamına verdiği bir şey yoktur. Politikacıların da irfandan yoksun, entelektüellikten uzak, edebiyattan ve düşünce hayatından kopmuş olduklarını söyleyen Karakoç, devlet, toplum ve edebiyat arasında kapanması güç bir uçurumun açıldığından bahseder. (Karakoç, 1999a: 571)

Bu kopukluğun giderilmesi için edebiyat, düşünce, toplum ve devleti bir araya getirecek, devlet adamının entelektüel olduğu, edebiyatımızda kendi sesimizin çağıldadığı, bizi kendi kafamızla düşündüren bir akımın gerekliliğine vurgu yapar Karakoç.

8. KASABA EDEBİYATI

Sezai Karakoç'un üzerinde durduğu konulardan biri de kasaba (küçük şehir) edebiyatıdır. Bir nevi “edebiyatlar demokrasisi” dediği kasaba edebiyatını, köy hayatını ve proleteri konu alan edebiyata karşı geliştirmiştir: “*Aslında o, kasaba edebiyatı tezini, bir zamanlar moda haline gelen ve ucuz bir edebiyat ortamı/piyasası doğuran köy ve proleter (emekçi) edebiyatına karşı bir alternatif olarak sunmuştur.*” (Karataş, 1998: 441)

Hepsi bir “*topluluk fatalizminin kurbanı*” dediği köy ve proleter edebiyatındaki kişilerin birbirine benzediğini dile getiren Karakoç, bu eserlerin (roman, hikâye, piyes, şiir) sanat değerinden mahrum olduklarını, olsa olsa sosyoloji bakımından önemli olabileceklerini, röportaj ve makalelerin ise bu sosyolojik gerçekliği zaten karşıladığını ifade eder. Kasaba edebiyatında ise insan olanca hürlüğe sahiptir. Konu kişilerin, ailenin çevresinde döner. En alt tabakadan(amelelik) en üst kesime(aristokrasi) kadar insanın bütün yaşayış şekilleri, hülyaları, hayalleri, edebiyatın konusu ve malzemesidir. Yani “*insanın bütün psikolojik zenginliği bu edebiyatta yansır.*” (Karakoç, 2007c: 63)

Kasaba edebiyatı, bir geçiş ve köprü vazifesi de görür Karakoç'un bakış açısına göre. Bu edebiyattır ki, bir ucuyla köye, bir ucuyla ağır sanayi yaşayışına

pencereler açar. Karakoç, bu edebiyatın ölçüleri gerektiği kadar aşılmadan, öteki branşlarda da sağlam eser verilmeyeceği görüşündedir. (Karakoç, 2007c: 64)

Küçük şehir veya kasabanın insanı keşfetmek, hatta edebî anlamda icat etmek için ideal bir birim olduğunu iddia eden Karakoç, insanın yani bireyin keşfinin kasabada daha kolay yakalanabileceği görüşündedir. Fransa’da ve Amerika’daki yazarların çoğunun taşra yazarı olduğunu, Paris anlatılırken bile Paris’in kasaba profilinin alındığını belirtir: “*Bir Mauriac, bir Gide, bir Romain, bir Roland, bir Montherland, bir Wilder, bir Giono, bir Caldwell, bir Faulkner, bir Saroyan, hatta Hemingway, her biri aynı "kasaba"yı kendi benliği açısından canlandırmağa bakmışlar*”dır. (Karakoç, 2007c: 65)

Böyle bir kasaba ve şehirler edebiyatı olarak gördüğü Divan Edebiyatının, Türk edebiyatının şaheser bir çığı olarak kalacağını söyler. Necip Fazıl ve Sait Faik’i örnek göstererek Cumhuriyet’ten sonra şiir ve hikâye sahasında bu edebiyatın batılı ve entelektüel çizgisinin kurulduğunu belirten Karakoç, roman ve piyeste ise mücerretten çıkıldığı için devam sağlanamadığını söyleyerek sanat ve edebiyat anlayışının temel dayanaklarından biri olan mücerret anlayışının önemine bir kez daha değinir. (Karakoç, 2007c: 65)

Bir çeşit köy (ziraî proleterlik) ve proleter edebiyatının ortalığı bu denli kaplamasının arka planında İkinci Dünya Savaşı’nı görür. Savaştan sonra ise İkinci Yeni’nin ortaya çıkışı önemlidir Karakoç için. İkinci Yeni’nin, kendi deyişiyle “neorealist akım”ın Karakoç’un kasaba edebiyatı ile ilgili fikirlerine uyduğu ifadelerinden belli oluyor. İnsanı daha geniş bir evrene koyduğunu söylediği İkinci Yeni’nin, yaşamının kendisiyle ilgilendiğini, köyle fabrikanın duvarlarını yıktığını ifade eder. (Karakoç, 2007c: 65)

9. EDEBİYAT ÖĞRETİMİ

Ülkemizdeki edebiyat öğretimin eksikliğine de değine Karakoç, bu hususta yapılması gereken bir takım öneriler sunar. Tanzimat'tan bu yana bir “öğrenim eksikliği ve tereddüdü” yaşadığımızı söyleyen Sezai Karakoç'un önerilerinin genel içeriğini şöyle özetlemek mümkündür:

1. Klasik öğretimine gereken önem verilmelidir. Fransa'da genel kültür veren liselerde Racine, Rabelais, La Fontaine, Corneille, Hugo'nun eserleriyle tanıtılıp, okutulduğunu, Amerika'da da gerek Avrupa, gerekse Amerikan kültürü klasiklerinin verildiğini söyler. İngiltere'de yetişip aydın olanların içinde Shakespeare okumamış herhalde yoktur, der. Bizde ise klasikler adeta dışlanmıştı. Osmanlı'da Câmi'nin, Sâdi'nin, Mevlâna'nın eserlerinin okutulduğunu, böylelikle klasiklerin hazmedildiğini söyler. Belki buna Batı klasikleri eklenmeliydi diyerek, Osmanlıların bu hususta eksik kaldıklarını belirtir: *“Şimdi ise gerçekte, ne Doğu'nun, ne kendimizin, ne Batı'nın klasikleri, eğitim ve öğretimimizde yer almakta. Belki okuma kitaplarında bazı parçalar, edebiyat, tarih ve sanat tarihi derslerinde bir parça ölü ve kuru malûmat mevcuttur. Ama klasik öğretimi ve eğitimi bu değildir. Öğrenci bugün okulda bütün bu geçmiş dünyalarına uzak ve yabancı durmaktadır.”*(Karakoç, 2005b: 45)

2. Her branşa ayrı bir sınıf kurulmalıdır. Tıpkı fizik, kimya laboratuvarları gibi, tarih sınıfı, edebiyat sınıfı, sanat tarihi sınıfı, din ve ahlâk sınıfı, coğrafya sınıfı olmalı. Bu sınıflarda konunun bütün klasikleri bulunmalı. Öğretmen Fuzûlî'den bahsediyorsa, Fuzûlî'nin divanını, hemen oradan alıp çocuklara göstermeli. Leylâ ile Mecnun'u hemen orda açtırıp okutmalı. Naima Tarihi'nden birkaç sayfa okutmalı

tarih öğretmeni. Sanat Tarihi dershanesi de bütün abidelerimizin boy boy resimleriyle donatılmalı. (Karakoç, 2005b: 40)

3. Edebiyat programlarının eksikliği ve edebiyat algılayışının yanlışlığı. Bunun sebebini de genç yöneticilerin edebiyat denince şuuraltına okul sıralarından itibaren yerleştirilmiş olan “edebiyat dersi”nin akıllara gelmesidir. Edebiyatı fizik, kimya gibi bir dersten saymanın yanlışlığı ortadadır. Bu zihniyeti değiştirmek için, öğrencileri ısındırmak maksadıyla matematikten önce matematikçileri, fizikten önce, fizik bilginlerini, edebiyattan, şiirden romandan önce, şairleri, romancıları, edebiyat tarihçilerini ve tarihten önce tanınmış tarihçileri tanıtmakta yarar vardır. (Karakoç, 2005b: 45)

4. Kronolojik konusunda pedagojik davranmama. Çocuğa tarih öğretmek için taş devrinden başladığını, baltalı vahşi adamların öğretildiğini, tarih dönemine girince de eski Mısır, Mezopotamya ve Grek Uygarlığı’ndan, Roma Uygarlığı’ndan işe girişildiğini, bunların da öğrenciye çok ters, hatta ilkel geldiğini söyler. Liselerde Divan Edebiyatı’ndan hareketle bugüne gelinmek istendiğini belirtir. Oysa bunun tam tersi bir yol izlemek gerekir: *“Derlerde çocuk, önce çevresini, kasabasını, ilini tanımalı. Baba neslini, dede neslini. Bugünden başlayarak geriye doğru gitmeli. Meselâ: edebiyatta ilkin kasabasından, ilinden yetişmiş son devir yazar ve şairlerini, daha sonra Türkiye çapında, yirminci yüzyılda yetişmiş olanları öğrenmeli, yani diyelim şiirde önce ikinci yeni ve sonrakileri, daha sonra Orhan veli dönemini, daha sonra Cahit Sıtkıları, Ahmet Muhibleri, sonra Necip Fazıl’ı ve Hececileri, sonra Yahya Kemal, Ahmet Haşim, Mehmed Âkif’i, Fecr-i Aticileri, Servet-i Fünuncuları, Edebiyat-ı Cedidecileri; Tanzimat dönemini, daha sonra Divan Edebiyatını*

öğrenmeli. Bugünden geriye doğru gitmeli. Ekoller gelince kronolojik sıraya dönülebilir.” (Karakoç, 2005b: 51)

5. Milli Eğitim Bakanlığı ve Kültür Bakanlığı'nın fonksiyonlarını yerine getirememesi. *“Batılı ülkelerde, Milli Eğitim Bakanlığı'nın görevi, yurttaş tipinin oluşturulması, bu sebeple de klasik eğitim yapılması ise, Kültür Bakanlığı'nın görevi, geçmiş kültür eserlerinin korunmasıdır.”* (Karakoç, 2005b: 48) diyen Karakoç, bizde bu ayrımın tam yapılamadığını, Milli Eğitim'in, klasik eğitime başlayıncaya kadar, Kültür Bakanlığı'nın diğer ülkelerden farklı olarak canlı kültürün oluşması ve kişilere yerleştirilmesi amacıyla klasiklerin basılması, ailede kütüphane alışkanlığının oluşmasına katkı, televizyonda geniş planda kültür programları yapma gibi sorumlulukları yerine getirmesi gerektiğini ifade eder.(Karakoç, 2005b: 49)

Bu eksiklikleri dile getiren Karakoç, sadece görselliğe odaklı, plastik sanatlara eğilimli bir neslin yeterli olamayacağını savunur. Çözüm, bu görsellikle birlikte genç kuşakların zihnî planda da gelişimlerini sağlamaktır. Bu da *“uzak, yakın, geçmiş ve aktüel edebiyatlarını çok iyi bilen, şairlerimizi ruhlarına geçirmiş kuşaklar”*(Karakoç, 2003b: 39) yetiştirmekle mümkündür.

III. BÖLÜM

SANAT/EDEBİYAT VE İDEOLOJİ

3.1. Batılılaşma

Bir “otokolonizasyon ve adaptasyon” (Karakoç, 2005c: 23) dediği Batılılaşmanın sanatta ve edebiyatta bir tür kısırlaşmaya yol açtığını belirten Karakoç’a göre, toplumun değerlerine yabancılaşıp, kimi noktalarda da bir reddiyecilik havasına bürünmeleri o toplumun temel taşları olan sanat ve edebiyat gelişimini inkisara uğrattır. Bu değerlerin din ve ahlâk prensipleri etrafında şekillendiğini ifade ederek, bunların ihmalinin vahim tablolar meydana getireceğini, böyle bir toplumda iyinin, güzelin, doğrunun silinerek, çirkinin, kötünün, yalanın hâkimiyetinin baş göstereceğini ifade eder. (Karakoç, 2009a: 12)

“Böyle bir toplumda, edebiyatta ünlü kişiler, yeteneksizler ordusunu meydana getirirler.” (Karakoç, 2009a: 13) diyerek Batı’ya öykünme yoluyla meydana gelen bu ahlâki ve dinî yozlaşmanın edebiyata yansımalarını resmeder. Günümüzde geçmiş şairler kadar olmasa da onlara yaklaşan şairlerin yetişmemesini de aynı sebebe bağlar:

“Neden Mevlâna, bir Fuzûli, bir Şeyh Gâlib, bir Nef’î, bir Bâki çapında olmasa bile onun eteklerine ulaşmış bir şair, bir ruh eğiticisi türk ülkesinde boy göstermemektedir? Hâfız’ın, Sâdî’nin, Attar’ın ülkesi İran’daki bu ölüm sessizliğinin sebebi nedir?... Hatta son büyüklük hayâlleri gibi görünüp çekilen İkbâl’ler Yahya Kemal’ler ayarında veya onlara yakın düşünür ve şairlerin nesli neden kesilmiştir?”

Bunun göze çarpan ilk ve en yakın sebebi, şüphesiz Batı uygarlığının tesirine girişimiz ve onun doğurduğu fikir, inanç ve duygu köleliğidir.” (Karakoç, 2009a: 103)

Başka kültüre adapte olmayı, başkasının kalbiyle yaşama denemesine benzeten Karakoç, sanatta ve düşüncede Batılılaşmayı, Batı kalbiyle Doğulu olmak gibi bir hilkat garabeti olarak görür. Bu adaptasyonların en büyük güçlüğü ise, kalbin doku uyuşmazlığı gibi, bir zaman uyuşmazlığı, geçmiş zamanla gelecek zamanın anlaşamamasıdır. (Karakoç, 1999a: 466)

Gerek Batı'nın, gerekse içimizdeki batıcıların umut kırıcı, zekâ dondurucu, hayal parçalayıcı bu baskısının devam ettiği sürece Karakoç, dünya çapında bir sanatçı, bir şair, bir düşünür, bir politikacı, bir devlet adamı çıkaramayacağımız düşüncesindedir. Çünkü bu baskı toplumun büyük toplum olma iştihasını kıran, yeniliğe, gerçek yeniliğe kapıyı kapayan, toplumu daima küçük, daima batının kölesi olmaya mahkûm eden bir baskı, dünyanın en tutucu baskısıdır. Düşünce, bilim ve sanat hayatının soluyacağı havayı zehirleyen, asgarî düşünce hürriyetinden yoksun bırakan bu baskının atmosferinde, büyük şahsiyetlerin ve büyük eserlerin nefes almasına imkân yoktur. (Karakoç, 1999a: 595)

İslâm medeniyetinin birkaç yüzyıldır içinde bulunduğu durgunluğun sebebini de Batı medeniyet ve kültürünün benimsenmeye ve taklit edilmeye başlanması olarak gören Karakoç'a göre kendi kültür ve medeniyetimizden uzaklaşıp, kopma eğiliminin baş göstermesi sonucunda İslâm dünyası hızlı bir çöküntü yaşamış, maddî ve manevî esaret dönemine girmiştir. (Karakoç, 1996: 143)

Batı sanatının mahiyetini de ortaya koyan Karakoç, Rönesans sonrası Batı'nın şuuraltında daima etkileme, hâkimiyet kurma düşüncesinin yattığını söyler: “*Sanat eski yunanda ya cinsel veya tamamen estetik bir amacın verimi iken, Modern Batı’da şuuraltından da olsa etki âleti oldu. Rönesans sonrası Batı’yı en çok ilgilendiren duygu, dolaylı veya dolaysız olarak etkileme gücü oldu. İcat, keşif, serüven ve egemen olma duyguları, etkileme duygusu diyebileceğimiz bir renge büründü.*” (Karakoç, 2009a: 64) Bu “etkileme” güdüsü Batı’da diğer medeniyetler üstünde sürekli üstün olma, hegemonya altına alma gibi bir anlayış oluşmasına sebep olmuştur. Sezai Karakoç’un vurgulamak istediği baskı, bu baskıdır. Ama bütün bu baskılar ve olumsuz şartlara rağmen “Batı” ve “baticılar” istediklerini tam manasıyla gerçekleştirememişlerdir. İslâm kültürünü kımıldatmayan ve çarmıha gerili bir durumda tutan bu batı romantizmi, gerçek bir şahsiyet ve eser getiremeden iflas etmiştir. (Karakoç, 2005c: 23)

3.2. Marksizm

Üretim gerçeğini esas alan ve her şeyi bu kavramın üstüne oturtan, sanatçıyı da bir üretici olarak gören Marksizm,(Kahraman, 2002: 74) özellikle 1960’lardan sonra edebiyatımızda etkili olmak istemişse de bunda pek başarılı olduğu söylenemez. Son birkaç asırda bizde de, din kaynağından uzaklaşıp, tarihi ve geçmişteki edebiyatımızı inkâra yeltenenlerin Marksist edebiyata dair çalışmalarının tutmadığını söyleyen Karakoç, bu akımdakilerin, gelmiş geçmiş en dar edebiyat çevresi olarak, birbirlerinin eserlerin övüp durmaktan öteye gidemediklerini, toplumun onları adeta kendi köşelerine hapsedtiğini söyler. Nobel alabilecek bir isim çıkaramayışımızı da, temelsiz ve köksüz bir edebiyat doğurmamış olmamızı, kendi insanımıza ve kendi toprağımıza dokunmayan bir edebiyat türüne yol vermemizi,

kendi kaynaklarımız yerine Batı'ya ve Marksizm'e angaje olmamızı neden gösterir. (Karakoç, 1999a: 145)

Sezai Karakoç “işte biz böyle bir ortamda boy verdik” diyerek Batıcı ve Marksistler tarafından yerli kültür, düşünce ve edebiyattan çıkan çalışmalarıyla, bu grup tarafından korku ve ürpertiyle karşılandıklarını ifade eder. (Karakoç, 1999a: 145)

Sezai Karakoç'a göre, bir nevi zorlamayla doğurtulmaya çalışılan Marksizm edebiyatı uç noktalarda gezinse de, yeni bir edebiyat doğuracak güçten yoksundur. (Karakoç, 2008f: 117) Batı'nın da Marksizm'i politikasına alet ettiği görüşünde olan Karakoç, Bir parça uyanmaya başlayan ülkelere Marksizm'i sokarak, onların gerçek uyanışını, ilim, düşünce, sanat ve edebiyatta dirilişini, gerçek ve ciddi çalışmalarının bu şekilde sabote edildiğinden bahseder. Marksizm'in özellikle genç entelektüeller üzerinde etkili olduğundan da bahseden Karakoç, bu genç insanların kolayca bu akıma kapılabildiklerini dile getirir:

“Marksizm bir nevi bir entellektüel hastalığı gibi gelişme çağında insanı bir saplantıya götürmekte ve o sayıklama içinde durdurmaktadır. Genç insanın hem edebiyat, hem sanat, hem felsefe, hem ideoloji, hem bilim, hem sosyal faaliyet heveslerini kolay yoldan karşılamakta ve insanın kendini aldatmasına sebep olmaktadır.” (Karakoç, 2007a: 26)

Nazım Hikmet'in Marksizm anlayışına da değinen Karakoç, onu pek samimi bulmaz. Halkla ilgilenir gibi görünmesini Marksizm'e kanıt ve alan oluşturmak olarak görür:

“Nazım Hikmet realizmi ise marksizmin propagandası için bir doktrin gözüyle bakmanın ve ezbere tesbitlerin ötesine geçmez. Halka ve onun dertlerine bakmaz. O hep doktrinine kanıt ve uygulanacak alan bulma bakımından ilgilenir halkla. Âkif gibi halkın yoksulluğunu halktan bir kişi olarak ta yüreğinde duyan bir şair değildir Nazım Hikmet. Halkın derdi ve bu derdin gerçek kaynağı onu ilgilendirmez. O hep kendi doktrininin sayıklayıcısıdır. Bu bakımdan toplumumuzun ideasına o da yabancıdır. Akif’in sıcaklığını ve içtenliğini, yerliliğini bulma imkânı yoktur Nazım Hikmet’te. Yabancı bir şairdir o. Ve daima yabancı kalmasını da bilmiştir. Âdeta yabancı kalmanın Tanzimattan bu yana bir imtiyaz olduğunu sezenlerden biridir.” (Karakoç, 2007c: 68)

Özetle Marksizm’i Batı’nın bir sabotajı olarak niteleyen Karakoç, Nazım Hikmet örneğinde olduğu gibi kendi doktrinlerine alan açmak ve görüşlerini yaymak maksadıyla bu akıma mensup olanların halka eğilir gibi göründüklerin, ciddi sanat ve edebiyat çalışmalarının önünü de bu maske altında engellediklerini savunur.

3.3. Komünizm

Komünizm için “insan hürriyetini baltalayıcı bir sistem” diyen Karakoç, sistemin felsefî temelini materyalizm olduğunu, iktisadî yapıyı içtimaî cemiyetin ana temeli sayarak; aile, ilim, hukuk, sanat, din ve ekonomi gibi içtimai varlık, faaliyet ve hareket şubelerini geri plana attığını dile getirir. Komünizmde; “*zekâ bir propaganda oyuncağı, cemiyet bir reklâm uşağıdır. Söylenen en özel ve öznel vecize bir karamelâ şekerinin içinden çıkan talih kâğıdı kadar özellik ve öznel arz eder, o derece anonimdir.*” (Karakoç, 1962)

Komünizmin edebiyata olan etkilerini değerlendiren Karakoç, meşrutiyetle birlikte bizim kültürümüze sızdığını söylediği komünizmin bugün* artık en büyük yıkıcılık dönemine ulaştığını, dili bir daha düzelmesi çok güç sapmazlara sürüklediğini, edebiyatı bütünüyle kaplayarak dünya önüne yüz akıyla çıkarabileceğimiz bir eser verme ortamından bizi mahrum ettiğini, düşüncede de tam anlamıyla bir kısırlığa sürüklediğini, böylece kültürün bütün alanlarında öldürücü varlığını duyurduğunu söyler. (Karakoç, 1999a: 87)

Komünizmin en çok korktuğu durumun ise, “mahvetmeye giriştiği yerli kültürün yeniden can bulmaya, boy atmaya, dirilmeye başlamasıdır” diyen Karakoç, yerli kültürün atılımını, komünizme karşı en etkili panzehir olarak gösterir. Öyle ki, komünistler en çok kültürün dirilişine kendini adayanlara düşmandırlar. Onları ya korkunç bir propaganda terörüyle yıkmaya çalışırlar ya da onları yok sayarak, onlar hiç yokmuşçasına, hiç eser vermiyormuşçasına bir davranış ve bir tutum gösterirler. Karakoç bu tespitleri yaptıktan sonra, komünizme karşı yapılacak en iyi savaşın da; *“ekonomik ve sosyal tedbirlerin yanı sıra, hattâ onlardan önce, yerli kültürün olanca canlılığıyla gelişmesine çalışmak, yol açmak”*(Karakoç, 1999a: 87) olduğunu savunur. Bu yolu kendi eliyle tıkayanların, kendilerinin komünizmi davet ettiklerini belirtir.

3.4. Sosyalizm

“Türkiye’de sosyalist bir edebiyat var mıdır?” diye soran Karakoç, bu soruya cevap verebilmek için sosyalist şiir, sosyalist roman, sosyalist hikâyeciliğin var olması gerektiğini, edebiyatımıza baktığımızda ise bu alanlara sosyalizmin tam yerleşemediğini, başarısız eserlerle iğreti kaldığını söyler. Sosyalist şairlerin

* 1968 yılı.

şiiirlerinde sosyalizmin çok defa hiç olmadığını, olduğu zaman da sızlanışlar veya başka unsurlar şeklinde yer aldığını ifade eden Karakoç, sosyalist şairin gerçeklere ilgisiz kaldığı, sosyalist olmayan bir alanın poetik direncinden faydalandığı düşüncesindedir. İnsanın üzerine eğilen, toplumu derinlemesine inceleyen bir sosyalist şiir hemen hemen hiç olmamıştır. Hikâyeciliğimizde de durum pek farklı değildir. Başarılı olanlar ise kişinin ferdî sıkıntısına eğilenlerdir. Roman daha koyu bir sosyalist görünüşte olmasına rağmen bunlar da sanat değerinden yoksun derme çatma eserlerdir. (Karakoç, 1999a: 229)

Sosyalist edebiyatın başarısızlığının sebebini de Türk insanının duyarlılığına bağlar. Çünkü Türk'ün sanat duyarlılığı ekonomiye ilişkin değildir. Folklorik edebiyatımızda bunun ipuçlarını görebileceğimizi söyleyen Karakoç, şiirin ve masal unsurlarının ya aşk, ya kahramanlık ya da din fonuna dayandığını, ağıtların, trajik efsanelerin bu temalar etrafında döndüğünü, zulme başkaldırmanın da ekonomik ezilişten çok, kahramanlık ve hürriyet duygusuyla alakalı olduğundan bahseder. (Karakoç, 1999a: 230)

Yerli edebiyattan umduklarını solcuların, kendilerinden önceki Tanzimatçılar ve Batıcıların yaptığı gibi Batı'ya yöneldiklerini, fakat Batı'da da sosyalist edebiyatın tarihi çok uzun süreli olmadığından, örnek alınamayacağını söyler Karakoç. Ona göre, “*yerli kökten ve zengin yabancı kaynaktan mahrum bir edebiyatın gelişip büyümesine, serpilmesine ve sonuç olarak yaşamasına imkân yoktur.*” (Karakoç, 1999a: 231) Sosyalistlerin idrak edemedikleri nokta budur. Batılıların, birbirlerini beğenmekten, birbirlerini alkışlamaktan, birbirlerine Nobel'i peşkeş çekmekten başka bir şey yapmadıklarını, tüm bunlara rağmen ciddi olarak

seslerini duyuramadıklarını, varlıklarını hissettiremediklerini belirtir. (Karakoç, 1999a: 231)

Gerçek anlamıyla bir edebiyat olmanın yolunu da çizer Karakoç: peşin hükümlerden ve taklitlerden kurtularak, geniş manada Türk insanına eğilmek. Bu hususta tükenmez bir malzeme kaynağıdır insanımız, kültürümüz, medeniyetimiz. Karakoç, bu zenginliğe dair bazı örnekler de verir:

“Türk insanı, türk ailesi, köyde, kasabada, şehirde büyük şehirde nasıl yaşar? Dramı ve trajik çizgileri nelerdir? Doğumu nasıl karşılar, ölümden neler duyar, düğünü nedir? Yası ve acısı nereden gelir? Neye kızar, öfkelenir? Felsefesi, hikmeti, metafiziği neyin çerçevesinde döner? Bayramları, din yaşayışı nasıl açılır ve serpilir? Oruç, namaz, camiler, tarikat hayatları yaşayışının bütününe ne gibi bir yer tutar? Hastalıkları, ahlâk yüceliği ve çöküntüsü, ekonomik girişmeleri, inşa iştihası, melankolisi veya dışa dönüklüğü hayatına hangi çizgileri ve renkler verir? Türk insanının iç ağırları nelerdir? Geçmişe ve geleceğe bakışı ne durumdadır? Dostlukları, düşmanlıkları, kan dâvâları, mitolojisi, folkloru, yabancılara ve birbirlerine karşı tutumları ne gibi farklarla öbür ülkeler halklarından ayrılır?”
(Karakoç, 1999a: 231)

Sanatçı, “çile”, “ilham”, “üstün şuur” merhalelerinden geçerek bu alandan kendisine lazım olanı seçip ayıklayacak, eser ortaya çıkacaktır. Ama zoraki ve suni olarak sosyalistleştirilmeye çalışıldığı için edebiyatımızda bu perspektiflere pek rastlanmaz. (Karakoç, 1999a: 232)

Edebiyatımızın kurtuluşunu da “sağcı edebiyat”ın kurulmasına bağlayan Karakoç bu edebiyatın, bütün millet hayatını olanca zenginliğiyle yansıtacağından

emindir. Bunu da gelenekle kurduğu bağlantıyla, edebiyattan halka, halktan edebiyata gidip gelen, bu geliş gidişlerle zenginleşen estetik doğurganlık faktörüyle, Kur'an'ın ana kaynak olarak ışıklarını saçmasıyla başaracaktır. İşte, bu şekilde en mücerret plândan en müşahhas hayat plânına kadar, bu ana kaynaklardan faydalanma mümkün olabilecektir. Sezai Karakoç'a göre bunları ihmal eden bir edebiyatın, yani *“içinde bulunduğu İslâm medeniyetinin sanat gücünden yararlanmayan, geçmiş edebiyatımızı inkâr eden, yaşadığımız hayatla da ilgilenmeyen bir edebiyatın”* (Karakoç, 1999a: 233) gerçek bir edebiyat olması mümkün değildir.

3.5. Güdümlülük

Düşüncede, edebiyatta ve politikada bir bağlantı problemi olduğunu söyleyen Karakoç, bu bağlantı sorununun “güdümlü edebiyat” olarak isimlendirilebileceğini ifade eder. “Sol edebiyat”ı da edebiyatta güdümlülüğün tek örneği kabul eder. Belli bir teoriye dayanan ideoloji kaynaklı bağlantılar zaman içinde yeni şartlar altında yaşayamaz hale gelmişler, “sol edebiyat” taraftarlarının çalışmaları da bu yüzden başarısızlığa uğramıştır. Edebiyatımızda sol güdümlü olan roman bunun en bariz dışavurumudur: *“Hele, roman alanı baştan başa bir sol edebiyat halindedir. Genellikle roman, baştan sona, ziraat konulu, sol güdümlü bir türün tutturulmasına zorlanmış ve zorlanmakta olan bir tutum içindedir. Tarihten, metafizikten, halkın şuuraltıdan, genel edebiyat gücünden habersiz ve mahrum, yapma bir tarzda doktriner bir roman.”* (Karakoç, 2005c: 42)

Din kaynaklı bağlantılar ile iktisadi veya sosyolojik teorilere dayanma iddiasını taşıyan teorilerin birbirinden farklı olduğunu belirten Karakoç, “din”in hayatın içine, tarihe, düşünceye, edebiyata kısacası, insan ruh ve davranışlarının yayıldığı bütün alanlara dal, budak saldığını, hayal gücü, kalp gücü, akıl, akıl üstü ve

duygunun buralarda gelişme imkânına kavuştuğunu söyler. Ayrıca din vakiasının, realist ve sürrealist, rasyonel ve irrasyonel, psikolojik, tarihî, hatta politik ve ekonomik perspektiflerinin olmasına rağmen, ilim iddialı ideolojiler, bunların hepsini karşılayamadığı veya barındıramadığı için kısa zamanda ölü hale gelirler. Sadece dini de ön plana çıkarmaz Karakoç. Bunun yanında tarih, folklor, gelenekleri de önemser, bunlara eğilerek de bağlantı probleminin aşılabileceği görüşünü taşır:

“Tarih, folklor, gelenekler, yaşanan din ve ibadetlerin getirdiği yüksek ve saf heyecanlar, geçmişteki büyük sanat ve edebiyat eserlerindeki dinî özelliğin büyük etkisi, edebiyat ve sanat alanındaki bağlantının ne kadar uçsuz bucaksız sınırlar taşıdığını iyice göstermekte ve kaynaklarının ne kadar zengin, sağlam olduğunu aydınlığa çıkarmaktadır.” (Karakoç, 1999a: 144)

Karakoç’un düşünce ve sanat anlayışı basit, alelade bir algılayış değildir. Bütün bunlar metafizik bir arka plana sahiptir ve kendi ruhundan, özünden ipuçları barındırırlar. Bu manada, düşüncede, sanatta, bilimde güdümlülüğü kabul etmediği gibi, mutlak manada bağımsızlığı da reddeder:

“Düşünce ve sanat, boş ruh yarasanının havaya çizdiği anlamsız kavisler, yani havaya savrulan sigara dumanları gibi bin dallı ve dolambaçlı olsa da, anlamdan yoksun görüntüler salgını değil, zaman içinde yavaş yavaş dolan ruhumdan coşarak, (ben)i, eşyayı ve tarihi çevreleyip öbür yaratış hallerine doğru akan, dolayısıyla ruhumla onun Yaratıcısı arasında bir geliş gidiş, bir akış, dinamik bir köprü olan bir ebediyet çerçevesidir. Onun içindir ki benim gözümde düşünce, bilim ve sanat, mutlak bağımsızlık, ya da sadece kendisine bağımlılık iddia edemeyeceği gibi tarihin belli zaman parçasındaki oluşmuş yapısına bağımlılıktan ibaret olan güdümlülüğü kabul etmez.” (Karakoç, 2009b: 19)

Netice itibarıyla, ideoloji kaynaklı bağlantıların edebiyatı ve sanatı olumsuz etkilediğini vurgulayan Karakoç, “güdümlü edebiyat” adı altında değerlendirdiği sol eğilimli edebiyatın bağlantılarını yerli kültürle ilişkilendirememesi ve dinî değerleri göz ardı etmesi yüzünden başarısızlığa uğradığını belirterek, kendi değerlerine sahip çıkan, ideolojilerin tutsağı olmaktan kurtulmuş sanat ve edebiyat tutumunu sürdürür.

3.6. Sanayi Devrimi

Sanayi devrimini ve onun katmerlenişinden, üst üste katlanmasından doğan ağır sanayiye de, düşüncenin verimi olarak gören Karakoç, bu yüzden bunların teorik olarak, kültüre, edebiyata katkı yapan tarih olgusu olarak düşünülebileceklerini ifade eder. Sanayi devrimi, gerek düşünce, gerek felsefe, gerek siyasî yaşayış planında, gerekse edebiyat alanında etkili olmasına rağmen bu etki, genellikle insan ruhunun karanlık, sarsıntılı ve çarpılmışlık yanına ilişkin yorumları geliştirmiştir. Proletaryanın doğuşunu, bu devrimin sonucu olduğunu söyleyen Karakoç, yaşanan acı tecrübelerin de edebiyatta bazı yeni duyarlıklar oluşmasına olanak sağladığını belirtir. Marksizm, ona bir tepki olarak doğmuş, kapitalizm ve komünizm de ağır sanayinin ve onun doğurduğu nükleer silahlanmanın tutsağı haline gelmişlerdir. (Karakoç, 1999b: 52)

Sanayi ve kültür ilişkisine de değinen Karakoç, Batı’da bu devrimin, mutsuzluk ve umutsuzluk sınırında durmasına rağmen kültürü ikinci plana atmadığını, gelişmekte olan ülkelerde ise kültürle karşıt gibi algılandığını ifade eder:

““Gelişmekte olan ülkeler” adı verilen yerlerde ise, bu devrim, klasik olsun, çağdaş olsun, kültürle adeta karşıt bir plan gibi düşünülüyor. Kültüre ayrılacak zaman ve para, heba olmuş gibi görülüyor. Kültür değil de, onun görüntüsünü

vermek peşinde koşuluyor. Kültürü derinden derine yaralamış da olsa, bu devrimin, sanayi ve ağır sanayi devriminin, bütün hastalıklarıyla birlikte, kültürden doğduğu unutuluyor. Hafif kültürle ağır sanayi olabilir sanılıyor.” (Karakoç, 1999b: 53)

Sanayi devrimi ile kültürü birbirine zıt gören anlayışa katılmayan Sezai Karakoç, ekonomik gelişme ve kalkınma ile kültürün paralellik gösterdiğini dile getirir. Sanayileşme uğruna kültüre gereken önemin verilmeyişinin yanlış bir tutum olduğunu ifade ederek, bir medeniyetin yeniden kendini toparlaması için öne sürdüğü topyekûn bir diriliş anlayışının gerekliliğini bir kez daha vurgulamış olur

3.7. Yabancılaşma ve Yozlaşma

Yabancılaşma ve yozlaşma kavramlarını daha çok ülkenin entelektüelleri yani aydınları üzerinden ele alan Karakoç’un, bu algılayışında aydın kesimin toplumun diğer bireylerine nazaran taşıdıkları sorumluluğun daha fazla olmasının etkili olduğu düşünülebilir. Öyle ki, aydınların davranışlarından hatta zapt edemedikleri hislerinden, yakalayamadıkları düşüncelerinden bile sorumlu olduğunun altını çizer. (Karakoç, 1999b: 70)

Karakoç, manevi âlemle ilginin koparılmasının ardından, musikisine, şiir ve edebiyatına yabancılaştığını söylediği aydının, giderek kendi dünyasından mânen başka bir dünyaya kaydığına dikkat çeker. (Karakoç, 1999c: 132)

Basit manada, güzelim camilerimizi görmezlikten gelen büyük bir aydın kitlesinin, bir iki ülkeyi istisna edersek, başka ülkelerde pek görülmeyen dehşet verici bir manzara teşkil ettiğine işaret eder. Bütün düşüncelerinin bu dünya hayatıyla sınırlı olduğunu ifade ettiği bu aydın tipini “*bütün bir geçmişimizi ve tarihimizi, babalarımızın ve dedelerimizin inanç, görüş ve yaşantılarını aptallık gibi*

gören, kendini pek zeki sanan” (Karakoç, 1999c: 132) bir tip olarak resmeden Karakoç, bunlardan bazılarının kendi çıkarlarından sonra spora, kimilerinin de kumara, içkiye düşkün olduklarını, yani aydın kimliklerinin sorumluluklarını taşıyamadıklarını dile getirir. Yozlaşmanın bu denlisini yaşayan bu aydınların, kendi klasiklerine, mutasavvıflarına, düşünürlerine, şairlerine de yabancı kaldıklarına vurgu yapar:

“Artık Yunus Emre, Mevlâna ve benzeri büyükler, ancak ve ancak şair olarak düşünülüyor. Telkin ettikleri gerçekler, bizi çekip götürmek istedikleri manevi dünya bir kenara bırakılıyor. Osmanlı devri büyüklerinin eserlerinden hangisi kaç aydın tarafından okunuyor? Aziz Mahmud Hüdayi, İsmail Hakkı Bursevî ve nice mutasavvıf, düşünür ve şair, eserleriyle büyük aydın kitlesinin meçhulü. Divan şairlerimiz de ders kitapları dışında okunmamaya mahkûm. Şekspir’i okumamış İngiliz, kendi klasiklerinden habersiz Fransız düşünülebilir mi?” (Karakoç, 1999c: 132)

Genel manada kökten kopmuş ve geçmişinden habersiz bir toplumun ortaya çıktığını söyleyen Karakoç, edebiyatımızda bunun en belirgin bir şekilde kendini gösterdiğini biraz da sitemkâr olarak ifade eder:

“Edebiyat alanına bakıyorum; insan bu edebiyatın, bu toprakların edebiyatı olduğuna ne yapsa kendini inandıramaz. Bu edebiyat, elli yıl önce bir imparatorluk kaybetmiş bir halkın edebiyatına benziyor mu? Geçmişinde Mevlâna, Yunus Emre, Fuzulî, Bakî, Nef’î, Şeyh Galib gibi şairleri bulunan bir edebiyata benziyor mu?” (Karakoç, 1999a: 351)

Bu bakımdan aydın bir kadronun yetiştirilmesinin kaçınılmaz olduğuna dikkat çeken Sezai Karakoç, bunun gerekçelerini de “*gerek geçmiş zamanın büyük ve*

engin kültürünü canlı bir şekilde şimdiki zamana getirmek (...), gerekse çağın düşünce, sanat ve aksiyon hamlelerini değerlendirmek ve kritik edebilmek ve en çok da bugün yaşayan canlı bir İslâm düşünce, sanat ve aksiyon hayatı kurabilmek” şeklinde sıralar. (Karakoç, 1999a: 396)

Bu noktada, yozlaşma ve yabancılaşmanın önüne geçebilmek için İslam aydınlarına büyük görev düştüğünü, düşüncenin çekmek istediği zorlama, suçlama gibi kültür dışı bir alana girmeden, bilgi, düşünce ve edebiyat plânında kendi kültürünün çiçeklenmesini sağlamalarını ister aydınlardan.(Karakoç, 1999a: 203)

Özümüzün ve değerlerimizin sesi olmalarını bekler bir bakıma.

IV. BÖLÜM

MODERN TÜRK ŞİİRİ

4.1. Necip Fazıl-Ahmet Hamdi-Ahmet Kutsi Şiiri

“Şairane, soyut ve insanî konuların şiiri” dediği Necip Fazıl, Ahmet Hamdi ve Ahmet Kutsi’nin şiirinin yalnızlık, ölüm, zaman gibi insanın ebedî, soyut taraflarına şairlerinin zekâ ve duyarlılığını uyguladıkları bir alan olduğu görüşündedir Karakoç. İnsandan önce tabiatüstünü konu edinen bu şairlerin anlatımlarının, anlatılanlardan ayrılmadığını, kendilerini ustalıkla şiirin görünen planından çektiklerini söyler. Soyutlanan insan ve yaşama söz konusuydu bu şiirde. Gözün eşyaya çevrildiği, “ben”in eşyayla olan bağıntılarının ele alındığı bu şairlerin şiirinde eşya ve günlük olaylar, ebedî soruların işaretlerine yöneliktir.(Karakoç, 2007c: 27)

Karakoç Necip Fazıl’ın bir şiirinden örnek vererek “yolculuk”un basit manasının ötesinde evrensel bir anlama büründüğünü söyler:

“Yolculuk her zaman düşündüm onu

İçimde bu azgın davet ne demek

Oraya nerdeyse toprağın sonu

Uçmak kayıp gitmek kaçıp dönmek’

Tanrı, ölüm, hayat, kadın konularının sunuluşunda bile toplumun karşısına sağlam belgelerle çıkılma zorunluluğunun görüldüğü bu üç şairde – özellikle Necip Fazıl’ın şiirinde – günlük yaşamaların ötesinde, yüce duygu ve düşünceler hâkimdir. Yukarıda örnek verilen “yolculuk” teminde olduğu gibi, ölüm, aşk gibi kavramların

olağanlıklarını yitirdiğini söyleyen Karakoç, bu şairlerde “şehvet bile, uğranılan bir kader haliydi” der. (Karakoç, 2007c: 28)

Sezai Karakoç’un Necip Fazıl ve şiiri hakkındaki görüşlerine müstakil olarak yer verileceği için bu bölümde üzerinde çok durulmamıştır.

4.2. Fazıl Hüsnü-Cahit Sıtkı-Ahmet Muhip Şiiri

Fazıl Hüsnü-Cahit Sıtkı-Ahmet Muhip’in “yüce yaşamalar şiiri”ni yaşamaya indirmek için uğraştıklarını ifade eden Karakoç’a göre bu şairlerin şiirlerinde nüanslar belirginleşmiş, konular sönükleşmiş, insan belirmeye başlamıştır. “Yaşama” öne çıkarılarak, felsefi kadrolar, unsurlar ve noktalar halini alır. Dil’in, Türkçenin daha bir kavrandığını, öncekilerin Fransızca yazar gibi Türkçe yazarken, bunların sadece Türkçe yazdıklarını dile getirir. Şair alelade kişiye yaklaşmıştır artık ve bir bocalama içindedir. Behçet Necatigil’le Cahit Sıtkı’yı karşılaştırırken, Necatigil’i Cahit Sıtkı’nın arabı olarak görür: “*Necatigil, bu ezilen, kaçan insanın şiirini yapıyordu; bir Cahit Sıtkı arabıydı. Cahit Sıtkı’nın şiirinde, insan güçsüz, zaman ve ölüm yaman, dünya aydınlık iken, evrenin bu parlaklığı ile insanın zayıflığı arasındaki çelişme Cahit Sıtkı şiirinin şiddetini sağlarken, Necatigil bu insana uygun bir çevreyi de veriyor, şiirinin gücünü bu uzlaşmadan çıkarıyordu.*” (Karakoç, 2007c: 28)

Her ne kadar bazı farklar olsa da bu şairlerin önceki şairlerle bağlantılarının olduğunu söyleyen Karakoç, şiirin yine yüce, saf insanın şiiri olduğundan bahseder. Şu farkla ki, önceki şairler - Necip Fazıl, Ahmet Hamdi ve Ahmet Kutsi – şiiri insanın eşyayla kurduğu ilgiyi esrarlı bir ayna ardından yansıtırken, yenilerin, daha çok çocuğun dünyaya bakışını, korkusunu, kaçışını arıyorlardı. Şiiri bir nevi

“çocukluk sanatı” haline getirdiklerini ifade eden Sezai Karakoç, şiirin özünün çocukluk anıları, çocuk evreni, çocuksu yaşama olarak nitelendirir. Bu ayrıntıya inmenin ise doğal karşılanması gerektiğini, önemli olanın insanın “mutlak” la karşılaşması olduğunu belirtir:

“Elbet, sonra gelen, önce gelene göre, ayrıntıya gidecekti. Yoksa, yine önemli olan (mutlak) la karşılaşmasıydı insanın. Necip Fazıl ve arkadaşlarının şiirinde yalnız (mutlak) varken, Cahit Sıtkı ve arkadaşlarının şiirinde (mutlak) la yaralı ya zengin yaşamak vardır. Bu iki şiirin arka arkaya gelmesi normal bir evrime uygun düşer. Değişmelerin gerisindeki gerçeği, insanı ya ön, ya arka plana alarak aydınlatan şiirlerdir bunlar.” (Karakoç, 2007c: 29)

4.3. Orhan Veli-Oktay Rifat-Melih Cevdet Şiiri

“Orhan Veli, Oktay Rifat ve Melih Cevdet'in şiiri, dar ve özel anlamında gerçekçi bir şiir. Yaşamak için gerekli yaşamayı, ekmeği kazanmak cinsinden bir yaşamayı, toplumdaki yanından ve düz olarak anlatıyorlardı. Şiir (fevkalâde) nin yaratılışı değil, (alelade) nin anlatılışıydı. Şairanelik alay konusu olmuştu. Kelime şiirde ve düz yazıda farklı kullanılıştta değildi. Savaş gibi bir güçlü şoktu bu şiir.”

(Karakoç, 2007c: 29) Sezai Karakoç “Garip”çilerin şiir anlayışını böyle özetler. “Savaş gibi güçlü şok” dediği bu şiirin devrindeki iyi şairler üzerinde büyük bir sarsıntı meydana getirdiğini ifade eder. Ahmet Muhip’in neredeyse susmuş, Cahit Sıtkı kişiliğinden fedakârlıkla bu akıma kendini uydurmaya çalışmış, en dayanıklıları ise Fazıl Hüsnü olmuştur. Fazıl Hüsnü, mistik şiirden koparak, millî, aktüel, toplumcu çizgiye kayarak fikrî alternatiflerle kendini kurtarmayı başarmıştır. (Karakoç, 2007c: 29)

“Ve edebiyatımız Sıfır” isimli makalesinde –yazının başlığından da anlaşılacağı üzere- Orhan Veli ve arkadaşlarına bir hayli yüklenen Karakoç bu “şiiir tecrübesi”nin başında olan Orhan Veli’nin tuhafliklarında hiçbir orijinalite(asliyet) aranmaması gerektiğini, beraberindeki iki istidatsızla – Oktay Rifat, Melih Cevdet – birlikte “Superville” isimli Fransız şairine özenerek olanca oda ve eşyasını ondan devşirdiği kanaatini taşır. Yazısının bir yerinde de eleştirilerini o kadar yoğunlaştırır ki adeta bu üç şairi ve şiiir anlayışlarını yerin dibine geçirir:

“Bunlar ise (Karuzo) nun plâktan plâğa aktarılan sesi gibi, orta ve mahdut anlayışlı bir taklitçinin, basamak basamak, öyle âdi kopyaları oldular ki, artık bu son plâklarda ses, yüz kızartıcı ve can acıtıcı bir zırlıttan ibaret kaldı. Böylelikle, ulvî zorluk yerine sefil kolaylık halinde meydana çıkan zırlıtı modası, içinde muganninin bulunmadığı ve yalnız parazitlerin fıkırdadığı muazzam bir sahtekârlık çığırı açtı. Bu çığır yüzünden, Türkiye’de şair, teki yokken, Türk nüfusunun çocuk yekûnuna denk bir kadroyu doldurur gibi oldu.” (Karakoç, 1964: 17)

“Şoku şok savar” sözünün gereği olarak toplumsal şartların değişmesinden dolayı sallantıda olan klasik şiiiri, “Orhan Veli Akımı”nın yerle bir ettiğini, yeni bir şiiir grameri getirmesine rağmen, pek bir cevher katamadığını, bir dil konuşamadığı görüşündedir Sezai Karakoç. Bir “garip” oyun olarak gördüğü bu akımın Türk şiiirinin üstünde adeta bir hegemonya kurarak kendisinin dışında bir şiiirin düşünülmesini istemediği görüşünü dile getiren Karakoç, bu şiiir anlayışında insanda en ufak bir derinleşmeye bile izin verilmediğini düşünür. Tek sanat kuralının “iri laf etme” fobisi olduğu bu anlayışta, herkes düz, bayağı laf etme yarışına girmiştir. İşte burada da “şoku şok savar” kaidesi gereğince, karşı bir şok gerekiyordu. Bu şok da Karakoç’a göre Attila İlhan’dır. (Karakoç, 2007c: 30)

4.4. Attila İlhan

Sezai Karakoç, “Orhan Veli Akımı”nın yüzeyde kalışına, toplumculuğuna ve fikirciliğine karşılık, “karşı şok” dediği Attila İlhan’ın marazî denecek kadar duygulu, neredeyse trajik bir yaşayışı ortaya koymaya çalıştığını, onların toplumculuklarına karşılık Attila İlhan’ın bireyci bir şiir kurduğunu, onların hak, eşitlik v.b. iddiaları şeklindeki doktriner şiirine karşı, mizacının gereği olarak bir kaçışı, büyük şehirden kaçışı, uzak ülkeler özlemine, aşkla melankoliyi çizdiğinden bahseder. Bu şiir anlayışı, bir bakıma yeni, bir bakıma Servet-i Fünûn kadar eski bir şairaneliktir. Kendinden önceki - 1930-40 arası - mistik şiirin aksine Attila İlhan günlük yaşayışı konu alan, salt yaşamayla ilgili bir şairanelik getirmiştir. (Karakoç, 2007c: 30)

Karakoç, bu yüzden Attila İlhan’ın sanatta irtica yaptığı yönünde yorumlamalara maruz kaldığından bahseder. İşte bu şekilde bir çizgi takip eden bu “reaksiyon şiiri” fonksiyonunu tamamlar tamamlamaz bitmiş, hiçbir çalışma bir akım haline gelmesini sağlayamamıştır. (Karakoç, 2007c: 31)

4.5. Yeni Gerçekçi Şiir

“Lâleli’den dünyaya doğru giden bir tramvaydayız”. Sezai Karakoç, Cemal Süreya’nın bu mısrasını İkinci Yeni’yi kendi ifadesiyle “Yeni Gerçekçi Şiir”i özetleyen bir mısra olarak görür. Yeni gerçekçi şiir demesinin nedenini de Karakoç kendisi şöyle izah eder:

“Orhan Veli ve arkadaşlarının akımı, bu minval üzere, çeşitli sapışlarla eskir, hatta kendine tepki Attila İlhan şiiriyle kapanan, bütünlenen bir dünya olup onu da hızla eskitirken yeni bir şiir doğdu. Bu şiirin vaftiz adı: İkinci Yeni. Ben, bu şiire.

'Yeni Gerçekçi Şiir" diyorum. Orhan Veli şiiri, şiirimizin gerçekçi (realist) akımıydı; bu akım ise, yeni gerçekçi (neorealist) akım.' (Karakoç, 2007c: 35)

Bununla birlikte "İkinci Yeni" ifadesine de karşı değildir: *"Orhan Veli ve arkadaşlarının şiiri, yeni şiir ise, bu yeni şiir için, yeninin yenisi farkına, ikinci yeni demek kadar doğru ne ola? Böyle hüküm böyle hipotezin başından artık. (...)Zaman ve eşya boyunca daha başka bir şiir yokmuş ve olamazmışçasına bir şiire yeni şiir ismini verenlerin, onun yenilenişinden ibaret ikinci bir akıma "ikinci yeni" denilmesine alınmaları olur şey değildi. Hem bu "ikinci yeni" sözü, bir birincisini, bir üçüncüsünü hatırlatmak bakımından, "yeni şiir" sözünün mutlak deyişine göre, daha alçakgönüllü ve daha namuslu değil miydi? Hem, alt tarafı bu bir isim değil miydi?"* (Karakoç, 2007c: 35)

Karakoç'un "Lâleli'den dünyaya doğru giden bir tramvaydayız" mısrasını seçmesinin sebebi ben'in en küçük davranışının bile büyük bir haber olma algılayışıdır. Buna ek olarak söyleyecek olursak, bu mısrada dünyayla başlayan dünyayla biten bir algılayış söz konusudur. Sadece dünyayla kalma düşüncesi veya duyarlılığı da Sezai Karakoç'un şiir ve şair algısına aykırıdır. *"(...) peşin hükümleri olmaksızın, hayatı sağlamak için harcanan ek hayatı ihmal ederek, hayatı, evrendeki yerini unutmayan, hesaba katan bir gözle yalnız hayatı inceliyor. Bu şiire göre her şey insanla başlar ve biter. (Mutlak) yoktur, hiç olmazsa şimdilik bunun üzerinde durulmalıdır."* (Karakoç, 2007c: 31) ifadesi bu kanaatimizi doğrular niteliktedir.

Yeni şairin, ancak, varlık üzerinde konuştuğunu söyleyen Karakoç, tezlerden ve soyut kavramlardan çekindiğini söyler. Bunun için, hep, "meselesiz", "formalist", "öz düşmanı" ithamlarına uğrama tehlikesiyle karşı karşıya kaldığını ifade eder. Ama bunun bir tercih sebebi olduğunu söyleyerek, faydasız tartışmalardan kaçmak ve şiiri

ortak bir varlık üzerine oturtmak isteğinden kaynaklandığını belirtir bu durumun. *“Bir ortaya koyuş şiiridir bu, çözüm şiiri değil.”* (Karakoç, 2007c: 32)

Bir başka özelliği de laik bir şiir olmasıdır. Din bir dekor, bir benzetme aracı, bir sonda aletidir. Tanrı’dan, aşktan, ölümden anlamaz bu şairler, toplumu, kadını, varlığı bilirler. Yeni şair, pragmatiktir de aynı zamanda. Dokundurmalar vardır. İnsanı şiire dokundururlar:

“Turgut Uyar'da şiir bir ağaç gibi büyür, gelişir, bir orman gibi uğuldar. Tüyleri tenimize değdirir Turgut Uyar. Cemal Süreya resimler çizer. Heykel figürleriyle işler. Bir şarkıcı, bir dans şairidir. Yeni şair, hep somutun somutuna, plastike gider. Bir kavanoz, bir ayışığı evreni kurar. Turgut Uyar, Cemal Süreya, bir behavior şiirini yürütür. İlhan Berk, tarih öncesinden, ekzotik ve hayalî bir ülkeden, bazı, toplumdan, renkli evrenler getirir. Ece Ayhan -ki yeni şiirin Necatigilidir-insanın, çarpık ve negatif realitesini olduğu gibi anlatır, kelimeyi bundan dolayı çarpıtır.” (Karakoç, 2007c: 33)

“Evrende insan” sözünün bu şiiri özetlediğinden bahseden Karakoç, bu akımı, insanın insanlar arasındaki yeriyle birlik, kâinattaki yerini de arayan şairlerin geçidi olarak görür. Yaşama ilk prensiptir. Yaşamayı yaşama açıklar. Kendi kendine yeten bir yaşamadır bu. Düşünce de tarihi bir perspektiftir. Bu yüzden şiirin temelini ne düşünce ne de anlam olmadığını, bunun “anlamsız” olduğu manasına da gelemeyeceğini ifade eder. *“Anlam" ı varlığın ve şiirin cevheri kabul etmeyen, bir şart, bir tarz sayan, onun yanına "akt"ı da ekleyen şairlerdir bunlar.”* (Karakoç, 2007c: 36)

Bu yeni akımda bütün işin, dünya gerçekleri içinde kalarak, dünya nimetlerine övgü ve imreniş, ya da nefret ve kaçıştır. Kadın, bu şiirde “putperest bedevinin hurmadan putudur.” Karakoç’a göre. Şair cemiyette sıkıştıkça kadına sığınacaktır. (Karakoç, 2007: 37)

İlhan Berk’i de bu yeni akımın önderi olarak görür. Bu şiirde ne kadar “en” kelimesini kullanmak gereken yer varsa –en soyutçusu, en dildisi, en ülkücüsü, en toplumcusu, en gerçekçisi, en düşçüsü, en yabancı, en yerlisi gibi – her durumda İlhan Berk’in adını hatırlıyorum der. (Karakoç, 2007c: 37)

İlhan Berk’in bir dünya görüşünün borazancılığını yapmadığını, belki onu uzaktan hatırlatan bir karınca platformunda insana ve tabiat ilişkilerine baktığını ifade eder: “*O uzak karınca platformunun talimi dışında, yaşama kendisi için çok önemli olan insanın tabiatla olan yeni alışkanlıklarına ışık tutmak hakkını, kelimeleri yeniden tarif etmekte, yani dilde, şiirinin konuşmasının değişmesinde değerlemeye, başarmaya, gerçekleştirmeye çalışıyor.*” (Karakoç, 2007c: 38)

İnsanlarına kadro olarak İstanbul’u seçer. İstanbul’un tadını çıkararak bir kadroyu seçmesinin de, şairane pragmacılığın şahane bir örneği olarak kabul eder. Karakoç, İkinci Yeni’nin genel bir anlayışı olarak gördüğü “Yaşamak” düşüncesinin/duygusunun İlhan Berk’te de en önemli olgu olduğuna dikkat çeker. Yaşamaksa insanın, İstanbul’un değişmeyen, değişmeyecek yanındır. Bu sebeple, Berk’in zamanı İstanbul’dan çekip attığını veyahut İstanbul’un bütün zamanlarını bir zamana getirdiğini belirtir. (Karakoç, 2007c: 39)

Orhan Veli’nin düz anlatışının aksine bu şiirin salt yaşamayı anlattığı için fiile önem verdiği işaret eden Karakoç’a göre, en önemli kelime “fil”dir.

Böylelikle insanın ve yanı sıra tabiatın ortaya çıktığı görülür. Karakoç buradan hareketle Yeni Gerçekçi Şairlerinin (İkinci Yeni) şiirlerinin özelliklerinden ipuçları sunar bizlere: *“Edip Cansever maddeyi anlatıyordu. Ve şiiri bir soyutlama oluyordu. İlhan Berk "yaşama'yı anlatıyor; şiiri bir ""hikâye etme" oluyor. Cemal Süreya ve Turgut Uyar bu yaşamaya bir sıfat katıp (kişi) de paylaşıyorlar. Biri "yaşama'yı var oluş problemi bakımından didikliyor (T. Uyar), öteki insanlar arası çatışma ya da sevişme yönünden (C. Süreya). Yani birinde insan tabiatın ortasında, öbüründe insan insanın yanında. Her ikisinin şiiri de somutlama oluyor.”* (Karakoç, 2007c: 40)

“Salt yaşama şiiri” dediği “Yeni Gerçekçi Şiir”in ortaya çıktığı dönem ve kendinden önceki şairlerin ve akımların etkileri düşünülürse Karakoç’un bu akım ve şairleri hakkında yapmış olduğu tespitlerinde haklı olduğu görülür. Harp sonrasında şiiri olması sebebiyle yaralarını sarmaya çalışan insanın, acılarını yavaş yavaş unutmaya çalışan insanın, dünyaya tekrar alışmaya çalışan insanın şiiri olması doğaldır. II. Yeni şiiri hayatı tanrılaştırmıştır bu yüzden. Yaşamaya taparcasına bağlıdır. (Karakoç, 2007c: 37)

Karakoç, bir başka yerde de üç şairi üzerinden İkinci Yeni’nin şiir anlayışını ortaya koyar: *“İlhan Berk, Turgut Uyar, Cemal Süreya şiirinin, böylece, insana yakından bakan, evrenin ve gerçeğin anlamını insanda arayan, insanın değişmez yanlarıyla otobiyografyasını, duyarlılığını ve sansüalitesini yapan, öbür şiirlerden ayrı bir yaşama rönesansı, yeni gerçekçilik şiiri olduğu, bunun, savaş sonrası umutlu, realist ve canlı insanına uygun düştüğü anlaşılır.”* (Karakoç, 2007c: 33)

Sezai Karakoç, bu değerlendirmeyi yaptıktan sonra o dönemdeki şairlerin – Fazıl Hüsni, Necatigil, Attila İlhan, Oktay Rifat gibi- şiir alanını bu yenilere terk

etmek için son savaşlarını yapmalarına akıl erdirilebileceğini söyleyerek bu akımın gücüne dikkat çeker.

4.6. Mehmed Akif

Sezai Karakoç'un değer verdiği, sanat ve düşüncesinin önemini sık sık vurguladığı, hakkında müstakil bir eser de hazırladığı isimlerden biri de Mehmed Akif'tir. "Mehmed Âkif" isimli bu eserinde Akif'in hayatını, düşüncesini, şiir anlayışını ve şiirlerinden örnekler sunan Karakoç, bize bir solukta okunabilecek bir Akif portresi çizer.

Şiir anlayışına geçmeden evvel Karakoç'un Mehmed Akif ile ilgili özgün tespitler içeren "Âkif'in Doğumu" isimli yazısından alıntılatacağımız bölümü, Sezai Karakoç'un Akif'e bakış açısını ortaya koymasından faydalı olacaktır:

"Âkif, Meşrutiyette, bir teşrih masası gözüdür, şiddetli bir gözdür. Cihan Savaşında bir destan kalbi, bir destan yüreği, bir destan dilidir. Cumhuriyet döneminde bir zihin ve bir beyindir. Ölümünün yaklaştığı yıllarda da, bir yandan üstümüze düşen tarihi gölgeden üşüyen, öte yandan ölümün kartalsı gölgesinin gecesine gömülen garip, sürgün, mahzun bir ruhtur. Ama gözken de, kablken de, dilken de, zihin ve akılken de, ruhken de, varlığı, hep ilerdeki umutlardan neşvünema nefesi olan bir gelecek zaman adamıdır.

O, toplumdaki ölümlüğe başkaldırmış, normal bir gelişmenin de çıkar yol olmadığını sezmiş, devrimlerin yapıcı değil yıkıcı olduğunun tam şuuruna varmış olarak insanımızın, mânen ve maddeten yeniden canlanması için bütün kültür, edebiyat ve irade gücünü harcamış, kendini bu yola adanmış bir doğu kahramanıydı."

(Karakoç, 1999a: 56-57)

Görüldüğü gibi Akif'e bu denli önem atfeden Karakoç, "Mehmed Âkif" isimli eserinin "Şiir" bölümüne giriş yaparken; "*Türk Edebiyatında, Âkif kadar, hayatı şiire, şiiri hayat sokmuş bir şair yoktur.*" (Karakoç, 2007d: 37) diyerek onun aksiyon kimliğinin yanı sıra şair kimliğiyle de övgüye değer bir isim olduğunu ortaya koymuş olur.

Sezai Karakoç, Akif'in şiirinin özünün teşrih ve tedavi odaklı olduğunu, onun bir cerrah teşrihçiliğiyle, cemiyetin içinde bulunduğu ahlâkî, içtimaî, ruhî ve iktisadî şartların gözler önüne serdiğini, yaranın belli olmasından sonra da tedavi şeklini gösterir: "*cemiyetin temeli olan İslâm ilkelerine sıkı sıkıya sarılmak, yeni ve taze ruhla, İslâmî, çağın teknik ve maddî güçleriyle de donandıktan sonra, içimizde ve dışımızda ihyâ etmektir.*" (Karakoç, 2007d: 38)

Şiirine temel tarihî kadro olarak, "şimdiki zaman"ı alır. Geçmiş zamanı da, bir karşılaştırma unsuru olarak, bugünü daha iyi anlamamızı sağlar. Toplum, bütün cepheleriyle masaya yatırılırken, son derece realist, yer yer de natüralisttir. Akif'in realist oluşuna hayatını ele alırken de değinen Karakoç, onun okulda(Mülkiye Baytar Mektebi) seçtiği branşının da etkili olduğundan bahseder. Akif, tabiatı, gerçeği olduğu gibi görmeye, olanı olduğu gibi gözlemlemeye bu sıralarda alışmış, hayatı ve sanatı boyunca da bunu uygulamıştır. (Karakoç, 2007d: 16)

Yalnız onun realizmi, Fransız romancılığındaki realizmden (Émile Zola realizmi) ayrılır. Fransız realistleri, realizmi sırf bir sanat tekniği olarak kullanırlar ve toplumu bir hedefe götürme gayesi gütmeyizler. Hâlbuki Akif, realizmi, idealinin yedeğinde bulundurarak, bir vasıta olarak kullanır. "*İslâm ve realite. İşte bu iki kelime, Âkif'in bütün şiirini özetler.*" (Karakoç, 2007d: 39)

Vezen olarak aruzu kullanımını da, Akif'in yetişme çağında, halk şiiri dışında edebiyatımızda tek veznin aruz olmasına bağlar. Aruzun, aynı zamanda İslâm edebiyatının da müşterek vezni olması itibarıyla, “*İslâma inanmış, ve İslâm ülkelerini uyandırmayı ülkü edinmiş ve aruzun hakim olduğu bir edebiyat içinde şiirini kurmuş bulunan şairin bu vezni kullanmasından daha tabîî bir şey olmazdı*” (Karakoç, 2007d: 40) diyerek Akif'in aruzu tercih etmesinin haklılığına işaret eder. Akif'in, aruzu kullanmadaki başarısına da değinen Karakoç, aruzun daha önceki şairlerle birlikte Akif'le, dilimizin öz malı olduğunu ifade eder. (Karakoç, 2007d: 41)

Akif'in şiiri bir nevi günlük(jurnal) tür diyen Karakoç, bütün şiirlerini *Safahat*, yani Safhalar(Dönemler) adı altında toplamasının bunun bir tezahürü olduğunu belirtir. Akif'in şiirleri bu bakımdan cemiyet hayatını konu edinen kronik günlükler gibidir.

Akif'in şiirinin cemiyet hayatıyla paralel bir yol izlediğini çok rahatlıkla görebiliriz. Bu durum, Akif'in realist bakış açısıyla izah edilebileceği gibi, aydın ve sanatçı kimliğinin sorumluluğuyla da ilişkilendirilebilir. Savaş yılları gelip çattığında, toplumun günlük yaşayışını bırakıp, bir destan çığına girdiğinde Akif'in şiirinin de destanlaştığı görülür. “Çanakkale Destanı, Süleyman Nazif'e Cevap, Bülbül ve İstiklal Marşı” gibi şiirler artık realizmin aşıldığı, hayallerin bütün genişliğinin kullanıldığı bir destanın parçaları gibidir. (Karakoç, 2007: 42) Cihan ve İstiklâl savaşları bitip devrimler başlayınca bu sefer de Akif'in susuşuna şahit oluruz. Karakoç, bu yıllara Akif'in “Boykot” yılları ismini verir. Şairin cemiyetteki bu büyük değişikliğe karşı susması Karakoç'un deyimiyle şairin; “*en büyük tepkisi, en güçlü protestosudur.*” (Karakoç, 2007d: 43)

Akif'in Mısır'a geçerek burada geçirdiği yıllar ise (burada yazdığı şiirler Safahat'ın *Gölgeler* adını alır) hayattan ve zamandan kopuş, metafiziğin kendini duyurduğu bir dönemdir.

Karakoç, panoramik bir bakış açısıyla ele aldığı *Safahat* için; “*bir açıdan bakılınca, bir cemiyet, gerçekten, belli başlı cepheleriyle ve temel perspektiflerden tanıtılmıştır. Sanki bir plan dairesinde işlenmiştir denebilir.*” tespitinde bulunur. (Karakoç, 2007d: 46)

Akif'in şiirinin “güdümlü edebiyat” ismi altında anılamayacağını da belirten Karakoç, Akif'in samimiliğinin ve realizminin buna imkân tanımayacağını ifade eder. Çünkü onun samimiliği, “*bin yıldan beri halkı şartlandırmış ve medeniyetini meydana getirmiş bir görüş, bir hayat tarzı ve bu inançlar ve görüşler*”den kaynaklanmakta; realizmi ise hayatı olduğu gibi vermektedir. (Karakoç, 2007: 47) Karakoç, ayrıca Nazım Hikmet ile Akif'in realizmi arasında –özellikle Akif'in doğu ülkeleri ve memleketimizin sefaletini anlatan şiirlerinde- benzer tarafların olduğunu fakat Nazım Hikmet'in bu realite tablolarını komünizm hesabına işlediğini de belirterek keskin bir fark koyar ortaya. (Karakoç, 2007d: 47)

Karakoç'a göre Akif'in şiirini anlayabilmenin en iyi yolu da onu Yahya Kemal'le bir arada düşünmektir. Bu şairlerin, aynı medeniyetin ve ülkünün şairleri olarak yan yana durdukları halde, şiirlerinin özü ve biçimi bakımından birbirlerinden doğu ve batı kadar ayrı olduklarının altını çizen Karakoç, bu ayrılığın çıkış noktasını ise, birinde estetiğin, öbüründe ise ülkünün hedef tutuluşu olarak görür. Çeşitli açılardan bu iki şairi kıyaslamaya tabi tutan Karakoç, Yahya Kemal'in bir aksiyon ve hedef göstermeksizin gelecekler için bir dünya çizdiğini, Akif'in ise genç nesillere,

içinde bulunulan durumu çizerek, bir yol ve yöntem gösterdiğini ifade ederek, bu şairlerin şiirlerine dair orijinal bir benzetme yapar:

“Bir savaşta, askerleri heyecanlandırmak için komutanın yaptığı bir konuşmadır Akif’in şiiri. Ama savaş bittikten sonra, şehit olanlar için dikilen anıt ve kitâbedir, o kahramanlığın destanıdır Yahya Kemal’inki.” (Karakoç, 2007d: 49)

Karakoç’un, Akif’in şiirine ve hayatına bakış açısını ortaya koyduğu bu eserde, Karakoç’un yer yer “*sanatçı kimliğinin de getirmiş olduğu bir şahsîlik*”le (Karataş, 1998: 487) de alakalı olarak duygusal davrandığı görülse de Akif’in düşüncesine ve sanatına dair çok önemli tespitler ve değerlendirmeler mevcuttur. Sonuç olarak söylemek gerekirse Akif, Karakoç’un nezdinde; “*Osmanlı çağının son ve başlayan Türkiye’nin ilk kahramanlık figürlerinin şiirini yapan, ebedî anıtlarını diken*” (Karakoç, 1997: 31) büyük bir insan, büyük bir şairdir.

4.7. Yahya Kemal

Karakoç, edebiyatımızı, - hiçbir devrim kılığı, iddiası ve teoriğine sığınmadan - batılılaşma bataklığından kurtarma devrimini ilk yapan kişi olarak gördüğü,(Karakoç, 2007c: 75) Yahya Kemal’in üzerinde hassasiyetle durur. Karakoç, onun Batı’yı kavrayarak Divan şiirine yönelmesi ve bunu da çağdaş ve yeni bir sesle yapmasını şiirimizin selameti açısından çok faydalı bulur:

“Evet, o, yeni bir anlayış içinde, Batı edebiyatını da ta özünden kavrayarak, Divan edebiyatına yönelerek, onu da çağdaş ve yeni bir sesle günümüz içinde devam ettirmenin ısrarlı ve kararlı, şuurlu ve bilgili bir ustası olarak gözüktüğünden bu yana, edebiyatımız, en azından, bütünüyle Batı tarafından kurutulma ve yutulma riskini atlatmıştır.” (Karakoç, 2007c: 75)

Ama bununla birlikte, Karakoç, Yahya Kemal'in her ne kadar eski şiirimizi göz önünde tutuşu, gelenek konusundaki bilinciyle diğer şairlerden üstün olsa da, onun şiirinin de sohbet ve yazılarındaki kadar bile eski şiirin devamı olmadığını, kişilikli bir Batı tipi şiiri ürettiğini söyler. Karakoç'un "kişilikli batı tipi şiiri"nden kastı ise, onun doğrudan doğruya Batı tipi bir şiir üretmediğini, batı tipi şiirini, eski şiirimizi göz önünde tutarak esaslı bir reforma tâbi tutması ve böylelikle kendine özgü bir şiire varmasıdır. (Karakoç, 2007c: 12)

Yahya Kemal'de görülen "Osmanlı Dönemi" fikri Fransa'da öğrenim görürken ortaya çıkar. Tarihimizi, geçmiş edebiyatımızı inceleyerek ve Fransız tarihçi ve gelenekçi düşünürlerinin de etkisiyle bu fikre varır. Bu durum görünen tarafıyla basit bir nasyonalizm gibi algılansa da, basit ve romantik bir nasyonalizmden de uzaktır. Yahya Kemal'in nasyonalizm anlayışında, bir millet şuuru vardır ve bu şuura tarih unsurunu da katan bir derinlik sezilir. İşte, Karakoç, Yahya Kemal'in bu noktada hata yaptığını öne sürer. Karakoç'a göre, Yahya Kemal'in medeniyet düşüncesi ile nasyonalizm anlayışı yer değiştirmeliydi:

"Ama, eğer Yahya Kemal, yine de nasyonalizmi bu derin anlamında da olsa birinci planda tutmayıp ikinci planda tutsa ve medeniyet düşüncesini ön plana alsaydı, Osmanlı yaklaşımı o gün için entellektüel bunalımımıza bir çare ve çıkış yolu olabilirdi. Osmanlı gerçeğini, çağın öbür yazarları ya görmezlikten gelir, ya tam inkâr ederken, Yahya Kemal, o gerçeği görmüş, fakat, ne yazık ki, yine Batının etkisiyle, bunu mistik bir atalar ideolojisi şekline dönüştürmüş, ya da o derecede bırakmıştı." (Karakoç, 2007c: 22)

Yahya Kemal, Karakoç'un da dediği gibi, Osmanlı gerçeğini görmüş fakat Osmanlı olayı, Yahya Kemal'de âdeta öncesinden ve sonrasında soyutlanmış bir

destan dönemi gibi alındığı için, onu İslâm uygarlığındaki yerine oturtamamıştır. Arada bir temas etse de, bu dokundurmalar da pek ümit verici ve verimli olmamıştır. (Karakoç, 2007c: 24)

Mehmet Akif’le Yahya Kemal’in şiir anlayışlarını da karşılaştıran Karakoç, bu şairlerin kendi görüşleri doğrultusunda inandıklarını yazma ve söyleme bakımından bir ortaklıklarının bulunduğu ama şiirlerine seçtikleri perspektif bakımından farklı olduklarına işaret eder. Yahya Kemal, hep medeniyete ve ondan geriye kalana bakmış, Osmanlı Medeniyetinin bıraktıklarının unutulmaması için çabalamış, bu medeniyeti şiirinde ebedileştirebildiği ölçüde, şiirinin de ebedileşeceğini fark etmiştir. Akif ise, o medeniyetin bu çağda da gücünü artırabilmesi adına, geçmişi büyüten ülkülerin, fikirlerin ve inançların eski gücünü kazanarak şimdide ve gelecekte yaşaması için çabalamıştır. Karakoç bu fikirlerini şöyle somutlaştırır: “*biri medeniyetin anatomisine bakıyor, heykelleşen vücuduna. Öbürüyse fizyonomisine ve fizyolojisine.*” (Karakoç, 2007d: 50)

Bir başka yazısında bu sefer Necip Fazıl’ı katar aralarına. Bu üç şairin aralarında sıkı bir bağ kurmaya çalışmanın suni bir çabanın ötesine geçmeyeceğini söylese de, yirminci yüzyıldaki Türk toplumunun birbirinden farklı, aralıklarla birbirini takip etmiş üç psikolojisini karşılamaları bakımından önemli bulur. Akif’in şiirini “bir ölüm kalım savaşının şiiri”, Yahya Kemal’in şiirini “unutulmaz bir medeniyet macerası”, Necip Fazıl’ın şiirini “varoluş bunalımından ebedî olmaya dönen modern bir destan” olarak yorumlayan Karakoç, (Karakoç, 2007c: 71) “Yeni Türk Şiiri”nin kurulmasında bu üç şairin temel fonu teşkil edeceğini belirtir: “*Şiirin aktüel kaygusunu, sosyal görevini Akif’ten aldığımız ilhamla, tarihe ve geleneğe dayanan yanını Yahya Kemal şiirinin örnek tutumunun dersiyle, hakikat ve varoluş,*

hayat ve ölüm, zaman ve ebedilik temalarını gıda edinmiş ruhun yeryüzüne çektiği çizgiyi Necip Fazıl'ın şiirinden izleyerek yenileyebiliriz edebiyat yapımızda." (Karakoç, 2007c: 72)

Sezai Karakoç, Yahya Kemal'in edebiyatımızda bu kadar önem arz etmesine rağmen ona hep hor bakıldığını, kasıtlı olarak dışlandığını belirterek kendi döneminden bazı misaller verir. Mesela, Orhan Veli, Oktay Rifat, Birinci Kanalda iken, Yahya Kemal'in otuzuncu ölüm yıldönümünün İkinci Kanalda ele alındığını (Karakoç, 2004a: 59), adını Orhan Veliyle, örtmek, unutturmak için yıllarca çalıştıklarını (Karakoç, 1999a: 63), eğitimde de onun hep artık bitmekte olan bir edebiyatın son şairi tarzında gösterilmesi gibi. (Karakoç, 2007c: 75)

Fakat o kurduğu sağlam şiiriyle dayanmış, gün gün, şiirinin gücü ve şuuruyla daha çok ortaya çıkmıştır. (Karakoç, 1999a: 63)

4.8. Necip Fazıl

Kuşkusuz Necip Fazıl'ın, Sezai Karakoç'un dünyasında apayrı bir yeri vardır. Karakoç'un Necip Fazıl'a olan saygısını yazılarındaki üslubundan çok rahat görebiliriz. O'ndan, çoğu yerde "üstad" diye bahsetmesi bunun apaçık örneğidir ve aralarındaki yakınlığa da vurgu yapar. *"Aynı davaya gönül vermiş olmak ve aynı inancı paylaşmak az şey değildir. İşte bu yüzden Karakoç'un Necip Fazıl'a yakınlığı."* (Karataş, 1998: 495) Şairlik, mütefekkirlik, yazarlık, dava adamlığı gibi hususiyetleri onları birbirine yakın kılan unsurlardır şüphesiz.

Sezai Karakoç, edebiyata dair incelemelerini ve görüşlerini dile getirdiği *Edebiyat Yazıları II* isimli eserinin önemli bir bölümünü Necip Fazıl'a ve onun şiir anlayışına ayırmıştır. Kuşatıcı bir bakış açısıyla, Necip Fazıl şiiriyle alakalı önemli

tespitler yapan Karakoç'un bu yazılarından faydalanarak biz de değindiği önemli noktalara işaret edeceğiz.

Karakoç, Necip Fazıl'ın şiirinin özüne erebilmek için evvela yapılması gerekenin, ona yakın olan benzer şiirlerden ayıran özelliklerinin belirtilmesi gerektiğini söyler. İlk yapılması gerekense Fransız sembolistlerinden ayrılan özelliklerinin ortaya konmasıdır.(Karakoç, 2007c: 80)

“Yolculuk, her zaman düşündüm onu;

İçimde bu azgın davet ne demek

Oraya, nerdeyse toprağın sonu,

Uçmak, kayıp gitmek, kaçıp dönmek...”

Necip Fazıl'ın yolculuk imajının, tamamen fizikötesi bir atılım olduğunu, bu dünyanın dışında olan ideal ülkeye duyulan özlemin bir açılımı olduğunu, Fransız sembolistlerin başka ülkelere olan kaçış duygusunun altında ise, alışılmışın dışına duygusunun, monotonluğun verdiği can sıkıntısından kurtulma isteğinin yattığını belirtir. (Karakoç, 2007c: 80) Necip Fazıl'daki aranılan ülkenin özelliği “ezel” ve “ebed” duygusudur, Batılı şairlerde ise “kendi iklim ve yerlerinden kopuş”tur önemli olan. (Karakoç, 2007: 81) Bu “yolculuk” motifi Batılı şairlerle Necip Fazıl arasındaki farkı ortaya koyması bakımından belirleyici bir oynar: *“Batı sembolizminin büyük şairleri olarak gördüğümüz Mallarmé, Verlaine, Rimbaud, Valéry'nin şiiriyle Necip Fazıl'ın şiiri arasındaki temel fark, başta bu yolculuk, ötelere araştırma motifinde belirmektedir.”* (Karakoç, 2007c: 83)

Bir başka fark da Baudelaire ve Necip Fazıl'da ortak gibi gözükten “vücut arzuları” ve “şehvet objesi”nin ele alınışdır. Baudelaire zaman zaman kendini bu ten

hazlarının akışına bırakıp, daha sonra bunun pişmanlığını yaşarken, Necip Fazıl'da ise, ten daha çok insana ayak bağıdır, onu yücelmekten alıkoyan, ruhun kemâline engel olan günahların kaynağıdır. Sezai Karakoç, bu tespitler ışığında bakılınca Necip Fazıl'ı sembolist bir şair saymanın imkânsızlığına değinir. Yer yer sembolist bir yapının göze çarpmasına rağmen, bunun Batı şairinde estetik ve poetik bir kaygıdan kaynaklandığını, Necip Fazıl'da ise hakikati arama ve bulma mücadelesinde ruhun zaman zaman büründüğü renk, ulaştığı, çoğu zaman da aştığı bir üslup meselesidir. (Karakoç, 2007c: 84) Fransız şairlerle Necip Fazıl'ı genel bir kıyasa tabi tutarak, bu farkı daha da belirgin bir hale getirir: “*Sembolizm, Mallarme'yi müziğe, Verlaine'i arzu sislerine, evren sembolizmine, Valery'yi soyutun sükûnetine, Rimbaud'yu nefisle ruhu ayıran cidarın titreşimlerindeki arı uğultusuna, arı oğulu lirizmine ulaştırmıştır. Necip Fazıl'daki sembolizm ise, bu evren anlayışının ötesinde, ruh dünyasını tasvir araçlarından biri, imkânlarından biridir.*” (Karakoç, 2007c: 85)

Soyut anlatım konusunda da Valery ile kıyaslanır Necip Fazıl. Bu hususta Hilmi Yavuz bir yazısında; “*Necip Fazıl'ın şiirin 'soyutlama' gayesi ile somut malzemeyi kullanma önerisi, Orhan Okay'ın, Necip Fazıl Kısakürek üzerine yazdığı o çok değerli çalışmada da belirtildiği gibi, Valéry'nin poetikası ile yakınlık gösterir.*”(Yavuz, 2008: 212) diyerek benzerliği ifade eder. Karakoç ise Necip Fazıl'daki soyutun, Valery'nin soğuk, sakin, mermersi, matematik soyutu gibi olmadığını, onun soyut anlayışının; “*paradoksal bir kendini anlatış içinde bu soyut en somut bir biçimde varoluşu azaba sokan, ben'i saran ve sarsan bir soyut*” (Karakoç, 2007c: 86) olduğunu ifade ederek daha derinden kavrayan ve sarsıcı bir etkisinin olduğu görüşündedir.

Bir giz arayıcısıdır Necip Fazıl ve eşyaya da, evrene de bu gizlilikler perdesini aralamak için bakar. Hep ötelere kurcular, pasif bir eda değil, varoluş kaygısının sürüklediği, iç çalkantıları, bunalımlar sezilir şiirinde: “*Sembolizm, soyutçuluk ve mistisizm, kimi zaman bir araç, kimi zaman bir ruh hâli, kimi zaman da bir unsur olarak, "ben" in var veya yok olma, yani ekzistansiyel bunalımının nağmeleri ve makamları gibi, Necip Fazıl şiirini bürür.*” (Karakoç, 2007c: 87)

Karakoç, Necip Fazıl şiirindeki “ben” in en büyük problemi dediği “ölüm” için ise Necip Fazıl’ın “*mutlak hakikatı aramadaki en büyük giriş kapısı*” (Karakoç, 2007c: 89) tanımlamasını yapar. Ölüm, ölümden sonrası, öldükten sonra dirilme, Batılı sembolistlerde rastlanmayacak kadar derin izler bırakan konular olmuştur Necip Fazıl şiirinde. Sezai Karakoç, ayrıca Fazıl Hüsnü ve Cahit Sıtkı’daki ölüme dair motiflerin de Necip Fazıl Kaynaklı olduğu yorumunu yapar, bu şairlerin bu temlere farklı bakış açıları getirmiş olsalar da bunların asıl sahibinin Necip Fazıl olduğunu belirtir:

“*Daha sonra Cahit Sıtkı’da rastladığımız aynalar motifi ve K ölüm korkusu teminin kaynağı hiç şüphesiz Necip Fazıl’dır. Ama O’nda daha çok duygu planında ve bir nevi çocuk duyarlığı biçiminde olan bu ısrar, Necip Fazıl’da insanın alinyazısı, geleceği, varoluşu ve varoluş değeri olarak ele alınmıştır. Yine Necip Fazıl’ın daha çok düşünce yanından çıkan ve yoğunlukla belli sayıda şiirinde işlediği mistikliği, zekâ planında kantite bakımından çoğaltan, yayan ve teferruatlandıran Fazıl Hüsnü de aynı kaynaktan kuru dudaklarla kana kana içmekten kaçınmamıştır. Ama yeni edebiyatımızda bunların asıl sahibi Necip Fazıl’dır.*” (Karakoç, 2007c: 89)

Necip Fazıl’ın “din” i ele alışı ise, dindar şair olarak anılan Claudel ve Eliot’tan farklıdır. Bu şairlerin temaları baştan beri dinsel olmasına rağmen, Necip

Fazıl'da şiirin sırf poetik alanında kalmamış, İslam dünyasının da içinde bulunduğu ölüm kalım savaşının da tesiriyle, bir eylem ve bir ülkü olarak da kendini göstermiştir. (Karakoç, 2007c: 91)

Onun şiirinde eşya, “*bir ruh taşıyamamanın ve “ben” olamamanın azaplarıyla çürüyen ve eriyen, bir şuur ve zihin savaşını vermek için yerlerinden kımıldayan ve kalkışıyla düşüşü bir olan oluş ve yaradılış parçaları*”(Karakoç, 2007c: 92) olarak yer alır. Eşyayı olanca gücüyle ben'in karşısında sorguya çeker. “Ben” kelimesi –*Kaldırımlar* şiirinden hareketle – Necip Fazıl'ın “özel ben”i değil, onun içinde yoğunlaşan, biriken, toplanan “insan ben”idir. Karakoç'a göre Necip Fazıl, “ben ve hakikat” sorununu gençlik yıllarında yazdığı *Kaldırımlar* şiirinde ortaya koymuş ama çözümlememiştir. (Karakoç, 2007c: 99) “*insanın, bu evren karanlığında, mutlak gerçeğe ulaşma çabasını*” (Karakoç, 2007c: 97) anlattığı bu şiirindeki çözümsüzlüğün çözümü Karakoç'a göre Necip fazıl şiirinin doruk noktası olan *Senfoni (Çile)* şiirinde gizlidir: “*Orada daha şuurlu olarak hakikati arama bunalımının en kanlı var veya yokoluş azabını yaşayan "ben", hakikata, evrenin ve tenin aşılması ve tek, ezeli ebedî hakikat olan Allah'a varılmakla, inanılmakla erişilebileceğini görmüştür.*” (Karakoç, 2007c: 100)

Senfoni (Çile) şiirinin Necip Fazıl'ın bütün şiirinin anahtarı olabilecek ipuçları taşıdığını ifade eden Karakoç, dört bölümlü olan şiirin, birinci ve ikinci bölümlerinin yer yer daha önceki şiirlerin özeti mahiyetinde olduğunu, son bölümün de gelecek şiirlerinden izler taşıdığını belirtir. (Karakoç, 2007c: 105)

Necip Fazıl'ın poetikasına da değinen Karakoç, şairin, ulaştığı son merhaleden bakışı olarak görür poetikasını. Mesajını halka ve insana ulaştırmıştır bu şekilde.(Karakoç, 2007c: 109)

Necip Fazıl'ın şiiri hakkında bu şekilde ufuk açıcı tespitler yapan Karakoç, değerlendirmesinin sonuna doğru genel bir Necip Fazıl şiiri değerlendirmesi yapar sanatkârane bir edayla:

“Halk şiiri motiflerinden eşyanın ötesinde bekleyen mesaja giden ve ondan yeniden topluma dönen Necip Fazıl şiiri, uygarlığından soyulmuş bir toplum için, uzun vâdede yeni bir kurtuluş umudunun kaybolmadığını, eşyanın ezildiği yerden mistik, tarihin koptuğu yerden metafizik kurtuluş çizgilerinin fişkırdığı ruhun uyanışı şiiri oluyor.” (Karakoç, 2007c: 113)

Necip Fazıl'ı Cumhuriyet sonrası şiirimizin merkezine koyan Karakoç, bu gerçeğin göz ardı edilmesinden dolayı bu dönemin şiir anlayışının gerçek bir yorumunun yapılamadığını iddia eder. Öyle ki tüm şairler Necip Fazıl'ın şiiriyle kendi şiirleri arasında adeta “gel-git”ler yaşamışlardır. Tanpınar, Necip Fazıl'la Yahya Kemal arasında, Ahmet Kutsi Tecer, halk şiiri ile Necip Fazıl arasında gider gelir. Mutlakçı şiir döneminin kırılmasıyla da Dıranas'ın, Cahit Sıtkı'nın, Fazıl Hüsnü'nün bu şiir aracılığıyla şiirlerine yön verdiklerini iddia eder. (Karakoç, 2007c: 113)

Nazım Hikmet'in Cumhuriyet dönemi şiirinin merkezi yapılmak istenmesine de anlam veremeyen Karakoç, onu içerden değil dışarıdan gelen, aruz yerine heceyi kullanan “geç kalmış eksi ve yabancı bir Âkif”e benzetir. Sağladığı cazibenin ve bu cazibeyi çarçabuk yitirmesinin de bundan kaynaklandığını söyler.(Karakoç, 2007c: 113)

Orhan Veli akımının, merkezi Necip Fazıl şiiri olan mutlakçı ekole karşı düz yaşantının başkaldırışıdır Karakoç'a göre. İkinci Yeni ise, Necip Fazıl ekolüyle

Orhan Veli akımı arasındaki tereddütten yola çıkmış, dünya şiiri ile çalkalanarak duygu ile düşünce arasında eriyen bir şiir akımı olmuştur. İkinci Yeni'den sonra ortaya çıkan genç solcuların ise Nazım hikmet'le bağ kurmaya çalışmışlar fakat başarısız olmuşlardır. Toplumdaki ekmek kavgası, ne Orhan Veli şiirini, ne de Nazım Hikmet şiirini kurtaramamıştır. Toplumun şairden beklentisi farklıdır:

“Çünkü, toplumumuz, ekmek derdini bile lirik veya daha doğrusu poetik planda en soylu dolaylı anlatıma kavuşturacak bir mizaçtadır. Bin yıldır varoluş dâvasını ekmek kavgasının çok üstünde yaşamış bir toplumu, tarihsiz, geçmişsiz, onursuz bir toplummuşçasına dile getirmeğe imkân yoktur, isterse o toplum gerçekten aç olsun, Onun açlığında tarihin sıkıntısı vardır. O, ekmeğin içinde bile tarihe acıkmışken, tarihini bile ekmeğe acıkma şeklinde anlatma, bu toplumu anlamama ve onun ruhuyla gerçek bir bağ kuramama demektir. Hatta böyle bir bağ kurabilmenin bütün imkânlarını da kaybetmek.” (Karakoç, 2007c: 114)

Özetle, Sezai Karakoç'un perspektifinden Necip Fazıl'ın şiiri bu açılımlara işaret eder. Onun şiirinin Cumhuriyet sonrası Türk şiirinde bir mihenk taşı gibi, yön tayin edici bir konumda olması gerektiğini belirten Karakoç, benzer gibi görünse de onun şiirinin gerek çağdaşları olan şairlerinden, gerekse Batılı şairlerden çok farklı bir konumda seyrettiğinin altını çizer. Bu yüzden salt bir ilişki kurmanın mümkün olmadığını ifade eden Karakoç'a göre Necip Fazıl'ın şiirinde, bir yandan metafiziğin, öbür yandan mistisizmin, beri tarafta ise soyutun kurcalanarak “hakikat”e ulaşılması, söz konusudur.

Bununla birlikte Karakoç, Necip Fazıl'ın anlayamadığını söylemeden de geçemez. “Som bir mermer” benzetmesini yaptığı Necip Fazıl'ın çok yönlü kişiliğinin bunda etkisi olduğunu düşünen Karakoç, bu durumu şöyle ifade eder: “*Bir*

yaşantı ki, bir anda duyarlılık ağır bastığı için şiir oluyor, bir an duruluyor, zekâ patlamalarıyla düşünce alanı gibi açılıyor, bir noktada da eylem, davranış, ya da jest olarak gözüküyor.” (Karakoç, 1999b: 254) Netice itibariyle, Necip Fazıl devrinde yeteri kadar anlaşılammış olsa da, yapmış olduğu değerlendirmeler ışığında ifade edersek, Sezai Karakoç’un onu çok iyi anlamış olduğunu rahatlıkla söylemek mümkündür.

SONUÇ

“Sezai Karakoç’un Düzyazılarında Sanat ve Edebiyat Anlayışı” ismini taşıyan bu çalışmanın ana hedefi Karakoç’un sanata ve edebiyata dair görüşlerinin değerlendirilerek edebi eserlerinin derin ve girift yapısının ipuçlarının anlaşılmasını sağlamak ve düşünce dünyasının zenginliklerini gözler önüne sermektir.

Sezai Karakoç, görüşlerinin temeline İslâm Medeniyetini yerleştirerek, bu medeniyetin tekrar eski günlerine kavuşmasında sanat ve edebiyata ayrı bir önem atfeder. Sanat ve edebiyatın gerek İslâm ülkelerinde gerekse Batı’da tıkanma noktasına geldiğini ifade ederek dine dönüşün bu alanların yeniden canlanması için bir zaruret haline geldiğini savunur. Sanatın da hayat gibi Allah için olduğunu, edebiyatla birlikte birer süs olmaktan öte karanlıkları yırtan birer meşale gibi medeniyetlerin tarihinde aydınlatıcı bir role sahip olduklarını düşünür. Sanatın topluma fayda sağlaması gerektiğini fakat bundan önce kendi varoluşunu tamamlaması gerektiğini ifade eden Karakoç, bu yolda izlenecek metodu da telkini içine alacak bir tebliğ metodu olarak dile getirir. Klasik sanat ve folklor meselesine de kendine göre bir bakış açısı geliştiren Karakoç, folklorla karşı olmamakla birlikte, klasik sanat ve edebiyatımızın geri plana atılmasına hatta bilerek yok sayılmasına itiraz eder. Sanatın belli imkânlar dâhilinde neşv ü nema bulacağına inanarak, bu hususta geçmişteki örneklerine benzer şekilde sanatçıya gerekli imkânların sağlanması taraftarıdır.

Metafizik anlayışını sanatta ve sanatçıda önemseyen bir yaklaşım sergileyen Karakoç’un metafiziğe dair görüşlerini diri ve diriltici bir metafizik algısı olarak özetlemek mümkündür. Realitenin de sanat eserinin bağımsızlığı adına önemli bir

işlevi olduğuna inanır. Öyle ki, gerçek bir yazar hakikati belirten kişidir ve gerçek bir düşünce, gerçek bir sanat da ancak hakikatle var olup yaşama imkânı bulur. Çile de bu yolda sanat adamı için varoluş şartıdır. Çekmedikleri çile kalmadıktan sonradır ki sanat adamları eserlerini verebilirler.

Karakoç'un güzel sanatlara dair düşüncelerinde de iki kavram öne çıkar: Soyut ve metafizik. Karakoç, bu düşünceleri eserinde ortaya koyamayan sanatçının ve bu görüşleri bünyesinde barındırmayan sanat eserinin uzun ömürlü olamayacağı düşüncesini taşır. Batı'nın, her ne kadar Rönesans sonrasında sanatta bir atılım gerçekleştirmiş olsa da bu antikitenin ve Roma'nın uzantısı olmaktan kurtulamadığını, bizim de geçmişte ortaya koyduğumuz halde İslâm Medeniyetinin transandantal(yücelik) anlayışından uzak kalışımızın sıkıntısını çektiğimizi dile getirir.

Şiiri bir "Tanrı armağanı" olarak gören Karakoç, şiirin ölmeyeceğine, uygarlığın devam ettiği müddetçe, şiirin de şairin de varlıklarını devam ettireceklerine inanır. İnsana yabancı kalan şiirin uzun ömürlü olamayacağını savunur. Romanın somut insanın peşinde olmasına karşılık, şiirin insanı soyutlaştırdığını dile getirir. Şiir mantığının düzyazı mantığı ile başladığını ancak bununla yetinmeyerek kendi yapısının gereği işlerle yüklediğini ifade eder. Eski şiirle yeni şiirin farkını anlamamızda da mantık karşısındaki tavırlarının belirleyici bir rol oynadığı düşüncesini taşır. "Biçim" ve "öz"ün şiirden ayrı ayrı çekip çıkarılması mümkün değildir. Kendine has bir öze sahip olmayan şiirin biçimi olmayacağı gibi, şekilsiz de şiir olmaz. Şairin genel çizgilerini "pergünt üçgeni" dediği üç ilkeyle anlatan Karakoç; şairin kendi kendisi olması, kendine yetmesi ve kendinden memnun olması gerektiğine inanır. Yeniliği "geleneğe bir adım attırmak"

olarak algılayan Karakoç, şiirimizin İslâm Uygarlığı içerisinde Arap ve Acem şiiriyle ortak bir köke sahip olduğunu, ama kendi içinde bir orijinallik yakaladığını ifade eder. Orijinallikten maksat ise köksüz ve geleneksiz olmak değil, aksine çok cepheli, engin bir gelenek temeli üzerinde yeni olabilmektir.

Şairleri seçkin insanlar olarak ifade eden Karakoç, şairlerin ahlâkının biyografilerindeki serüvenleriyle sınırlandırılmadan; şiirinde, bazen susmasında, bazen davranışlarının özünde aranılması gerektiğini vurgular. Şairler tıpkı birer trajedi kahramanı gibi türlü zorluklar içerisinde ömürlerinin sonuna dek mücadelelerini sürdürürler. Hayatı zıtlıklarla çevrili olduğu için tüm enerjilerini varoluş trajedisini yazmaya hasrederler. Şairin başlı başına süper bir güç olduğunu ifade eden Karakoç, bu yüzden hiçbir ideolojinin, sistemin, süper gücün boyunduruğu altına girmemesi gerektiğine inanır. Çünkü şair, ne satılıktır, ne de kiralıktır. Şairin kavgası şahsî değil, toplumsaldır. Bu yüzden Karakoç, şaire toplum önderi olma gibi bir misyon yükler. Fuzûlî'yi, Nefî'yi, Yahya Kemal'i örnek vererek bu şairlerin adeta birer sözcü gibi, toplumun dertlerine, hislerine tercüman olduklarını belirtir. Şairin gelenekle tanışmasını evrelere ayıran Karakoç, geleneği şairin ilk dünyası olarak görür. Evvelki şairlerle kurulan ruh ilişkisinin ardından ikinci aşama bu etkiden kurtulma sürecidir. Böylelikle şair kendi gücünün farkına varır. Geleneğe başkaldırma olarak görülen bu protesto şairi bir çıkmaza sürüklese de, eser ortaya koyma yolu ile bu çıkmazdan kendini kurtarır. Gelenekten yararlanmanın da yanlış algılandığını ifade eden Karakoç, ilgi ve alakanın, özün yakalanması, eskimeyen ruhun kavranması şeklinde ele alınması gerektiğinin altını çizer.

Sezai Karakoç, roman ile hikâyenin doğum akrabalığını kabul etse de romanı hikâyenin bir türevi, hikâyeyi de romanın bir taslağı olarak görmez. Aralarındaki farkın biçimden, genişlikten veya derinlikten değil, varoluş ve özden kaynaklandığını ifade eder. Bununla birlikte, romanla hikâyemizin arasında ciddi bir uçurum bulunduğunu, romanın hikâyeyi küçümsediğini, hikâyenin de romandan kaçtığını belirterek, bunun sebebini de romanın İkinci Dünya Savaşının yol açtığı açlık ve sefalet edebiyatından bir türlü yakasını kurtaramamış olmasına bağlar. Hikâye ise kısmen kendini yenilemeyi başarmış, farklı temaları gözetir hale gelmiştir.

İslâmiyet'in, şiire ve şaire verdiği öneme de değinen Karakoç, şiirin şiir olarak kaldığı ve dinin yerine geçmeye kalkmadığı sürece Peygamberin de şiiri yücelttiğini ve şairlere değer verdiğini ifade eder. İslâm şiirinin “rahmânî ilhama dayalı şiir” olduğunu vahyin aydınlık dünyasında izini süren İslâm şairlerinin şiirlerini de “rahmânilik dünyasının” malı olarak görür. Tasavvufi şiiri ise Yunus Emre ve Mevlana üzerinden ele alan Karakoç, Yunus Emre'nin şiirinin insanı İslâmî telkin tesirine aldığını, Yunus Emre'nin de bir İslâm ozanı olduğunu ifade eder. Mevlâna'nın da bir İslâm ereni, bir İslâm önderi, bir İslâm düşünürü, bir İslâm şairi olduğu gerçeğinin altını çizerek eserleriyle de Anadolu'nun yeniden yoğruluşunda pay sahibi olduğunu dile getirir. Karakoç bu iki mutasavvıf şairin eserlerinin, insanı hiçbir eserin ve hiçbir şiirin varamayacağı bir maneviyat âlemine yükseltebildiklerini ifade eder. “Divan Edebiyatı bizim klasik edebiyatımızdır” diyen Karakoç, Tanzimat'tan bu yana bu gerçeğin inkâr edildiğini, bizim asıl şiirimiz olduğu gerçeğine ise Yahya Kemal'in dikkat çektiğine işaret eder ve bu bağlamda Yahya Kemal'i önemli görür. Divan şairlerinin toplumun dönem dönem mizaçlarını yansıttıklarını ifade eden Karakoç, Fuzûlî'ye ayrı bir parantez açarak, kaderin Divan

şairinin en büyük şairliğini ona verdiğini, sonra her yüzyıl onun açılımını yaptığını söyler. Modern Türk Şiirinde ise Yahya Kemal'e Mehmet Akif'e ve Yahya Kemal'e ayrı bir önem veren Karakoç, "Yeni Türk Şiiri"nin kurulmasında bu üç şairin temel fonu teşkil edeceğini belirtir. Özellikle Necip Fazıl'ı Cumhuriyet sonrası şiirimizin merkezine koyan Karakoç, bu gerçeğin göz ardı edildiği için bu dönemin şiir anlayışının gerçek bir yorumunun yapılamadığının altını çizirken, diğer şairlerin şiir anlayışlarında Necip Fazıl'ın şiirine olan tutumlarının büyük rol oynadığından bahseder.

Batı Edebiyatı hakkında da bir takım tespitler yapar. Batı'nın sanat ve edebiyat alanlarında büyük bir durgunluk içerisinde olduğunu, geçmiş sanatçıların ve edebiyatçıların aşılmaz birer zirve olarak görüldüklerini belirtir. Gerek romancıların, gerekse şairlerin ne antikitenin metafiziğinden ne de İslâm'ın transandantal(yüceltici) gücünden kayda değer bir şekilde yararlanamadıklarını, bu iki değer yeniden kuruluşunu sağlayamadıklarını ifade eder. Karakoç'a göre bu ikisine en çok yaklaşan Goethe olmuştur.

Cumhuriyet'in ilanı ile devrim ve edebiyatın birbiriyle paralel seyrettiğini söyleyen Karakoç, edebiyatçıları -Yahya Kemal'i hariç tutarak- devrimci, edebiyatı da devrim edebiyatı olarak niteler. 1930-1940 arası edebiyat, devrimi bir başına bırakarak, ferdiyetçi bir edebiyat olmuş, 1940-1950 arası dönem sol bir edebiyat halini almış, 1950-1960 arası edebiyatı ise Marksist çizgiler taşıyan şiirlerin edebiyatı, gizli Hıristiyan edebiyatı, mistik ve metafizik unsurların ele alındığı bir edebiyat olmuştur Karakoç'a göre. 1960'dan sonra ise Marksist çizgiler bir edebiyat halini almak istemişse de başarısız olmuş, yeni bir akım doğurmanın krizi içinde kıvranmıştır.

Edebiyat-politika ilişkisine de değinen Karakoç, edebiyatın devletin politikasını beslemesinin, devlet adamının da edebiyata ilgi duymasının, imkân sağlamasının gerekliliğine vurgu yapar. Divan edebiyatının bu paralelliği sağladığını fakat sonraki dönemlerde Tanzimat’la birlikte bu ilgi ve alakanın kaybolduğunu ifade eden Karakoç, tekrar bu bağlantının sağlanmasının her iki taraf açısından da faydalı olacağı kanaatindedir.

Köy hayatını ve proleteri konu alan edebiyata karşı geliştirdiği “kasaba edebiyatı” fikri ise Karakoç’a göre bir nevi “edebiyatlar demokrasisi”dir. İnsanın bütün psikolojik zenginliğinin bu edebiyatta yansıtılabileceğini söyleyen Karakoç, bu edebiyatın köy ile ağır sanayi yaşantısı arasında bir köprü vazifesi de göreceğini dile getirir.

İdeolojilerin birer Avrupa esintisi olduğunu dile getiren Karakoç, bunları kültür ve medeniyet kişiliğimizi yitirişimizin sonucunda bize doğru esmiş sam yelleri olarak görür. Sanat ve edebiyatımızı kısırlaştırdığını söylediği bu bağlantıların hegemonyasına bir son verilerek sanat ve edebiyatımızın güdümlülükten kurtarılması, geçmişte olduğu gibi özüne yani yüceliğe ve metafiziğe ayarlanması gerektiğinin altını çizer.

Sonuç olarak, Sezai Karakoç, 1950 sonrası Türk edebiyatında gerek şiirleri gerekse düzyazılarıyla kendine has bir üslup ortaya koyabilmiş bir fikir ve sanat adamıdır. Bu çalışmada onun sanat ve edebiyat anlayışı yansıtılmaya çalışılmıştır. Sanat ve edebiyat anlayışının bilinip kavranması eserlerine daha kuşatıcı bir bakış açısıyla bakma imkânını da mümkün kılacak ve hakkında yapılacak araştırmalara ipuçları sunacaktır.

KAYNAKÇA

A. Birinci Elden Kaynaklar

Karakoç, Sezai, Aralık 1956, “Suç Folklorunda Değil”, **a Dergisi**, S. 8, s. 1-2.

_____ , 18 Temmuz 1962, “Komünizm Nedir?”, **Yeni İstiklal**, S. 83.

_____ , 30 Eylül 1964, “Ve Edebiyatımız Sıfır”, **Haftalık Büyük Doğu**,
S. 1, s. 16-18.

Sezai, Mehmet, 30 Mart 1956, “Ân İçinde Türk Edebiyatı”, **Büyük Doğu Günlük Gazetesi**.

_____ , 13 Nisan 1956, “Vaka Sanatında Enine Boyuna Realizma”,

Büyük Doğu Günlük Gazetesi.

_____ , 27 Nisan 1956, “Vaka Sanatında Enine Boyuna Realizma II”,

Büyük Doğu Günlük Gazetesi.

_____ , (1996), **Günlük Yazılar III Sûr**, 4. Baskı. İstanbul: Diriliş Yay.

_____ , (1997), **Günlük Yazılar I Farklar**, 5. Baskı. İstanbul: Diriliş
Yay.

_____ , (1998a), **Çağ Ve İlham III Yazgı Seçiş**, 3. Baskı. İstanbul:
Diriliş Yay.

_____ , (1998b), **Fizikötesi Açısından Ufuklar Ve Daha Ötesi III Doğum Işığı**, 2. Baskı. İstanbul: Diriliş Yay.

- _____, (1999b), **Günlük Yazılar IV Gün Saati**, 2. Baskı. İstanbul: Diriliş Yay.
- _____, (1999c), **Yapı Taşları Ve Kaderimizin Çağrısı I Başyazılar**, 2. Baskı. İstanbul: Diriliş Yay.
- _____, (1999d), **Yapı Taşları Ve Kaderimizin Çağrısı II Başyazılar**, 2. Baskı. İstanbul: Diriliş Yay.
- _____, (2000a), **Dirilişin Çevresinde**, 5. Baskı. İstanbul: Diriliş Yay.
- _____, (2000b), **Edebiyat Yazıları III Eğik Ehlamlar**, 2. Baskı. İstanbul: Diriliş Yay.
- _____, (2003a), **Çıkış Yolu II Medeniyetimizin Dirilişi (Dört Konferans)**, 2. Baskı. İstanbul: Diriliş Yay.
- _____, (2003b), **Varolma Savaşı**, 2. Baskı. İstanbul: Diriliş Yay.
- _____, (2003c), **Ayinler/Çeşmeler Şiirler V**, 6. Baskı, İstanbul: Diriliş Yay.
- _____, (2004a), **Düşünceler II Kurumlar**, 2. Baskı. İstanbul: Diriliş Yay.
- _____, (2004b), **Gündönümü**, 6. Baskı. İstanbul: Diriliş Yay.
- _____, (2005a), **Çıkış Yolu III, Kutlu Millet Gerçeği (Dört Meydan Konuşması)**, 2. Baskı. İstanbul: Diriliş Yay.

- _____ , (2005b), **Düşünceler I Kavramlar**, 3. Baskı. İstanbul: Diriliş Yay.
- _____ , (2005c), **İslâmın Dirilişi**, 9. Baskı. İstanbul: Diriliş Yay.
- _____ , (2005d), **Şahdamar-Körfez-Sesler Şiirler II**, 8. Baskı, İstanbul: Diriliş Yay.
- _____ , (2005e), **Zamana Adanmış Sözler Şiirler IV**, 7. Baskı, İstanbul: Diriliş Yay.
- _____ , (2006), **Mevlâna**, 3. Baskı. İstanbul: Diriliş Yay.
- _____ , (2007a), **Çağ Ve İlham II Sevgi Devrimi**, 6. Baskı. İstanbul: Diriliş Yay.
- _____ , (2007b), **Edebiyat Yazıları I Medeniyetin Rüyası Rüyanın Medeniyeti Şiir**. 4. Baskı. İstanbul: Diriliş Yay.
- _____ , (2007c), **Edebiyat Yazıları II Dişimizin Zarı**, 3. Baskı. İstanbul: Diriliş Yay.
- _____ , (2007d), **Mehmed Âkif**, 10. Baskı. İstanbul: Diriliş Yay.
- _____ , (2007e), **Ruhun Dirilişi**, 8. Baskı. İstanbul: Diriliş Yay.
- _____ , (2008a), **Çıkış Yolu I Ülkemizin Geleceği (İki Konferans)**, 3. Baskı. İstanbul: Diriliş Yay.
- _____ , (2008b), **Çağ ve İlham IV Kuruluş**, 3. Baskı. İstanbul: Diriliş Yay.

- _____ , (2008c), **Diriliş Muştusu**, 5. Baskı. İstanbul: Diriliş Yay.
- _____ , (2008d), **Fizikötesi Açısından Ufuklar Ve Daha Ötesi I Perde Devrildiği An**, 3. Baskı. İstanbul: Diriliş Yay.
- _____ , (2008e), **Fizikötesi Açısından Ufuklar Ve Daha Ötesi II Diriliş Şoku**, 3. Baskı. İstanbul: Diriliş Yay.
- _____ , (2008f), **İnsanlığın Dirilişi**, 7. Baskı. İstanbul: Diriliş Yay.
- _____ , (2008g), **Yitik Cennet**, 9. Baskı. İstanbul: Diriliş Yay.
- _____ , (2009a), **Çağ Ve İlham I Metafizik Gerilim Şartı**, 7. Baskı. İstanbul: Diriliş Yay.
- _____ , (2009b), **Diriliş Neslinin Âmentüsü**, 11. Baskı. İstanbul: Diriliş Yay.
- _____ , (2009c), **Kıyamet Aşısı**, 9. Baskı. İstanbul: Diriliş Yay.
- _____ , (2009d), **Yunus Emre**, 9. Baskı. İstanbul: Diriliş Yay.

B. İkinci Elden Kaynaklar

- Akdemir, Hikmet, (2010), **Mesnevî’de Kur’ân Yorumları**, İstanbul, İnsan Yay.
- Akkanat, Cevat, (Eylül 2000), “Sezai Karakoç’un Gelenekle İlgili Düşünceleri ve Şiirindeki Geleneksel Şekil Unsurları”, **Yedi İklim Sezai Karakoç Şiiri Özel Sayısı**, S. 126, s. 95-102.
- Asiltürk, Baki, (Bahar 1999), “Sezai Karakoç Şiirine Anlatım Özellikleri

Çerçevesinde Bir Bakış”, **Ludingirra Üç Aylık Şiir Dergisi**,
S. 9, s. 40-51.

Ayvazoğlu, Beşir, (1992), **İslâm Estetiği**, İstanbul, Ağaç Yay.

Barskanmay, Ali, (Eylül 2000), “Batı’nın ve Doğu’nun İki Büyük Şairi: T.S. Eliot ve
Sezai Karakoç”, **Yedi İklim Sezai Karakoç Şiiri Özel Sayısı**,
S. 126, s. 55-60

Baş, Münire Kevser, (2008), **Diriliş Taşları Sezai Karakoç’un Düşünce ve
Sanatında Temel Kavramlar**, Ankara, Lotus Yay.

Berki, Kâmil Eşfak, (Ocak 2003) “Sezai Karakoç Şiirinin Gelenekten Beslenişi”,
Hece Dergisi (Diriliş Özel Sayısı), S. 73, s. 269-271.

Bezirci, Asım, (2005), **İkinci Yeni Olayı**, İstanbul, Evrensel Basım Yayın.

Bilge, Muhittin, (2004), **Medeniyet Ve Diriliş**, Ankara, Hece Yay.

Çam, Nusret, (2008), **İslamda Sanat Sanatta İslam**, Ankara, Akçağ Yay.

Çetin, Nurullah, (2009), “Çağdaş Türk Şiirinde Gelenekten Yararlanma Meselesine
Kavramsal Bir Çerçeve Denemesi”, **Yeni Türk Edebiyatı
Araştırmaları Dergisi**, S. 1, s. 9-32.

Çitçi, Selahattin, (2010), “Dostoyevski’nin Eserlerinde Türklere ve İslâma Bakış”,
Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, C. 3, S. 11, s.
213-222.

Diclehan, Şakir, (1980), **Sanat ve Düşünce Dünyasında Sezai Karakoç**, İstanbul,
Piran Yay.

Doğan, Mehmet H., (2008), **İkinci Yeni Şiir Antoloji – Dosya**, İstanbul, İkaros Yay.

Eco, Umberto, (1998), **Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik**, İstanbul, Can Yay.

Eliot, T. S., (2007), **Edebiyat Üzerine Düşünceler**, İstanbul, Paradigma Yay.

Fischer, Ernst, (2005), **Sanatın Gerekliliği**, İstanbul, Payel Yay., (Çev: Cevat Çapan),

Genç, İlhan, (2006), **Leyla İle Mecnun'un İki Şairi Fuzûlî ve Sezai Karakoç**, İstanbul, Şûle Yay.

Haksal, A Haydar, (2007), **Sezai Karakoç: Eleğimsağmalarda Gökanıtı**, İstanbul, İnsan Yay.

_____ , (Eylül 2000), "Sezai Karakoç Şiirinin İmkânları", **Yedi İklim Sezai Karakoç Şiiri Özel Sayısı**, S. 126, s. 3-9.

İleri, Selim, (Bahar 1999), "Anısı Kalmış İki Kitap Üzerine", **Ludingirra Üç Aylık Şiir Dergisi**, S. 9, s. 82-84.

İpşiroğlu, Mazhar Ş., (2009) **İslâm'da Resim Yasağı ve Sonuçları**, İstanbul, Yapı Kredi Yay.

Kahraman, Hasan Bülent, (2002), **Sanatsal Gerçeklikler, Olgular Ve Öteleri**, İstanbul, Everest Yay.

Kaplan, Mehmet, (2004), **Şiir Tahlilleri 2 Cumhuriyet Devri Türk Şiiri**, İstanbul, Dergâh Yay.

Kaplan, Ramazan, (Ocak 2003), "Çağdaş Bir Leylâ Ve Mecnun Hikâyesi: Sezai

Karakoç'un *Leylâ İle Mecnun'u*", **Hece Dergisi (Diriliş Özel Sayısı)**, S. 73, s. 235-255.

Karaca, Alaattin, (2005), **İkinci Yeni Poetikası**, Ankara, Hece Yay.

Karataş, Turan, (1998), **Doğunun Yedinci Oğlu Sezai Karakoç**, İstanbul, Kaknüs Yay.

Kaynak, İsmail, (2008), **Karakter Yaratma Yönünden F.M. Dostoevskiy ve L.N. Tolstoy**, Ankara, Asil Yay.

Kılıç, M. Erol, (2009), **Sûfî ve Şiir Osmanlı Tasavvuf Şiirinin Poetikası**, İstanbul, İnsan Yay.

Kılıoğlu, İsmail, (Eylül 2000), "Şiir ve Uygarlık", **Yedi İklim Sezai Karakoç Şiiri Özel Sayısı**, S. 126, s. 27-31.

Kısakürek, N. Fazıl, (2004), **Çile**, İstanbul, Büyük Doğu Yay.

Macit, Muhsin, (1996), **Gelenekten Geleceğe**, Ankara, Akçağ Yay.

Özgül, Kayahan, (2006), **Dîvan Yolu'ndan Pera'ya Selâmetle Modern Türk Şiirine Doğru**, Ankara, Hece Yay.

Sazyek, Hakan, (2006), **Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi**, Ankara, Hece Yay.

Su, Hüseyin, (Ocak 2003), "Diriliş Düşüncesi ve Yöntemi", **Hece Dergisi (Diriliş Özel Sayısı)**, S. 73, s. 6-19.

Süreya, Cemal, (2000), **Toplu Yazılar I**, İstanbul, Yapı Kredi Yay.

Tolstoy L.N., (2008), **Sanat Nedir?**, İstanbul, Şûle Yay., (Çev. Kâbil Demirkıran)

Wellek, R., Warren, A., (2005), **Edebiyat Teorisi**, İzmir, Akademi Kitabevi, (Çev.

Ömer Faruk Huyugüzel)

Yavuz, Hilmi, (2008), **Edebiyat Ve Sanat Üzerine Yazılar**, İstanbul, Yapı Kredi

Yay.

Yıldırım, Suat (Çev.), (1998), **Kur'ân-ı Hakîm ve Açıklamalı Meali**, İstanbul,

Define Yay.

ÖZET

Kekeç, İsmail, Sezai Karakoç'un Düzyazılarında Sanat ve Edebiyat Anlayışı, Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Doç. Dr. Nihayet Arslan, 186 s.

Sezai Karakoç'un düzyazılarındaki sanat ve edebiyatla alakalı yazıları, edebi eserlerinin (şiir, hikâye, piyes) altyapısını oluşturan bilgi ve birikiminin adeta bir dökümü ve pratikteki uygulamalarının ipuçlarını veren teorik yanıdır. Bu çalışmayla da Sezai Karakoç'un edebi/sanatkâr kişiliğinin ve bunun yansıması olan eserlerinin derin planında yatan hususların anlaşılmasında ve yorumlanmasında faydalı olabileceği düşünüldüğü için sanata ve edebiyata dair düşüncelerinin ortaya konulması amaçlanmıştır.

Dört bölümden oluşan çalışmada: Birinci bölümde, Sezai Karakoç'un sanata ve sanatçıya bakış açısı ele alınmış, öne çıkan kavramlar irdelenmiş, güzel sanatlar hakkındaki fikirleri değerlendirilmiştir.

İkinci bölümde, edebiyata dair görüşlerine yer verilen Karakoç'un şiir ve şair anlayışı, hikâye ve romana bakış açısı incelenmiş, kendi gözünden şiirimizin evreleri, Batı edebiyatı ve edebiyatımızın meseleleri hakkındaki görüşleri ele alınmıştır.

Üçüncü bölümde de, Karakoç'un sanat ve edebiyatımızın gelişiminin önündeki engeller olarak gördüğü ideolojilerin ve bağlantıların sanat ve edebiyatımıza etkileri incelenmiştir.

Son bölümde ise, Modern Türk Şiiri'nde öne çıkan şairlerin şiir anlayışları ve konuları hakkında Sezai Karakoç'un değerlendirmelerine yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Edebiyat, sanat, Sezai Karakoç, İslâm Medeniyeti, Batı Medeniyeti.

ABSTRACT

Kekeç, İsmail, Sense of Art and Literature on Prose of Sezai Karakoç, Master's Thesis, Advisor: Assoc. Prof. Nihayet Arslan, 186 p.

Sezai Karakoç's prose about art and literature comprise that knowledge and deposit come from infrastructure of his literary outputs (poetry, story, drama) and theoretical side of practical application. The aim of this study is that reveal his thoughts about art and literature, moreover this study is beneficial to understand and interpret literary/artistic personality of Sezai Karakoç and here of reflection on his work.

This study consists of four sections; Sezai Karakoç's perspective on art and artists were handled, prominent concepts were semitized, his ideas about successful arts were assessed in first section.

In second section, Karakoç's ideas about literature, sense of poetry/poets, perspective to story and novel were examined. Furthermore, Karakoç's thoughts about that stages of our poetry from his own outlook, about issues of our and western literature, were handled.

In third section, according to Karakoç, some ideologies and links are seen as obstacles and affect the developing of our literature and art, were examined.

Finally, prominent poets's sense of poetry and positions in Modern Turkish Poetry are referred from Karakoç's perspective.

Key Words: Literature, Art, Sezai Karakoç, Islamic Civilization, Western Civilization.