

DÜNYA DEĞİRMENİNDE KANAT ÇIRPAN ÇOCUK: CAHİT ZARİFOĞLU

İmdat Demir — Filozof Kirpi

Metin, Cahit Zarifoğlu'nu "güzel adam" nostaljisinin güvenli vitrininden çıkarıp şiir, günlük, çocukluk, dindarlık, aksiyon, savaş, yalnızlık ve politik öfke damarlarıyla bütüncül bir otopsiye yatırır. Zarifoğlu burada uslu, parlatılmış, hatıra fotoğrafına hapsedilmiş bir şair değil; içi hırçın, dili kapalı, çocukluğu yaralı, imanı titrek, dünyayı değirmen gibi gören bir Müslüman özne olarak okunur. İşaret Çocukları onun erken şiirindeki mızrak, korku, beden, çocuk ve kırık imge evrenini açar; Yedi Güzel Adam dostluk mitinin arkasındaki dağ, sofrası, secde, erkeklik ve ahlâk sınavını görünür kılar; Yaşamak tren, kar, askerlik, aile, yalnızlık ve eşya üzerinden şairin iç laboratuvarına dönüşür; Bir Değirmendir Bu Dünya ise Zarifoğlu'nun aksiyon, ümmet, Batı, sömürü, Afganistan ve arınma meseleleriyle kurduğu sert ilişkiyi gösterir. Metin, Zarifoğlu'nu kutsamaz; kapalı dilini, erkeklik gölgesini, politik cepheçiliğini, çocuk imgesine yüklediği ağır metafizik anlamı ve sonradan üretilen "güzel adam" endüstrisini de eleştirir. Heterobilim Okulu açısından Zarifoğlu'nun değeri, şiiri süs değil tanıklık, çocuğu motif değil etik ölçü, dindarlığı kimlik değil iç mahkeme, dünyayı da insanı öğüten bir sınav alanı olarak kurmasındadır. Bu otopsinin sonunda karşımıza aziz değil, yaralı, sahici, dikenli ve hâlâ kanayan bir şair çıkar.

1. Güzel Adam Posterini Yırtılınca: Zarifoğlu'na Nereden Bakmalı?

Cahit Zarifoğlu'na bakmanın en kötü yolu, onu hazır bir hatıra fotoğrafının içine yerleştirip orada uslu uslu oturtmaktır. Çünkü Zarifoğlu uslu bir şair değildir; mahcup görünür ama içeriden hırçındır, dindar görünür ama konforlu dindarlığın değil, içi çatırdayan bir kulluk geriliminin adamıdır; çocuklara yazar ama çocukluğu şekerleme gibi dağıtmaz, insanın içine batmış eski bir kıymık gibi saklar; "Yedi Güzel Adam" efsanesinin içinde anılır ama efsanenin cilâsı arttıkça şiirindeki karanlık, korku, yalnızlık, savaş ve iç hesap çoğu zaman görünmez hâle gelir. Bu yüzden Zarifoğlu otopsisine bir güzelleme kapısından değil, bir sökümlük masası kurarak girmek gerekir. Ne şairin başına fazla nur döküleceğiz ne de şiirindeki imge karanlığını modernist numara diye küçümseyeceğiz. Zarifoğlu'nun hakkı, onu sevgiyle değil yalnızca, dikkatle, hatta yer yer acımasız bir dikkatle okumaktır. Çünkü bazı şairler alkışla değil, neşterle anlaşılır. Zarifoğlu da onlardan biridir.

Elimizdeki metinler bize tek gövdeli bir yazar değil, birkaç ayrı damar hâlinde akan bir Zarifoğlu gösteriyor. *İşaret Çocukları* erken şiirin kırık, sert, yer yer zorlayıcı imge evrenini açıyor. *Yedi Güzel Adam* dostluk, dağ, sofraya, kan, yar, çocuk uyanışı ve erkeklik sınavı etrafında dönen epik bir iç harita kuruyor. *Yaşamak* günlük adı altında doğrudan bir iç laboratuvar gibi çalışıyor; tren, kar, askerlik, yalnızlık, beden, eşya, ölüm ve bakış orada birbirine sürtünüyor. *Bir Değirmendir Bu Dünya* ise şiirden tanıdığımız iç sarsıntının siyasal, ümmetçi, aksiyoner ve ahlâkî yüze kavuştuğu metinleri içeriyor. Onun kronolojik biyografisi de şiir, hikâye, çocuk hikâyesi, roman, günlük, deneme ve tiyatro alanlarında yazdığını gösteriyor; yani Zarifoğlu tek türün içine sığan bir yazar değil, türler arasında dolaşan bir iç basınçtır.

Şunu en başta koymak gerekir: Zarifoğlu'nun şiiri düz anlam isteyen okura nazik davranmaz. Hatta bazen hiç davranmaz. Kapıyı açar gibi yapar, sonra koridoru değiştirir. Bir imgeye yaklaştığınız anda başka bir imge araya girer; çocuk, mızrak, dağ, sofraya, kan, tren, pars, güvercin, rüzgâr, secde, kent ve ölüm birbirinin içinden geçer. *İşaret Çocukları*ndaki "Hızla Akan Mızrak" şiirinde daha ilk hamlede bunu görürüz: "Mızrak geçer ışığı / Geçer geceyi dolduran karanlığı da." Burada mızrak yalnız savaş âleti değildir; ışığı bile delen, gecenin karanlığını yarıp geçen bir şiir hareketidir. Şiir de böyledir Zarifoğlu'nda: okurun elinden tutup gezdirmesiz, saplanır, geçer, deler, iz bırakır. Onu "anlaşılmıyor" diye kenara atmak kolaydır; ama kolay yargı edebiyatın en ucuz koltuğudur. Mesele şu: Bu kapalılık gerçekten zorunlu bir iç biçim midir, yoksa kimi yerde şairin kendi karanlığına fazla güvenmesinden mi doğar? Bu soruyu metnin tamamı boyunca açık tutmak gerekir. Çünkü Zarifoğlu'nun şiiri, savunulmayı hak ettiği kadar sorgulanmayı da hak eder.

Zarifoğlu'nun poetikası için "labirent" sözcüğü süs değil, doğrudan teşhistir. *Bir Değirmendir Bu Dünya* içindeki "Labirentimiz" metni, şairin dünya algısını açık eder: "Bakış bozulur, eşya bulanıklaşır." Hemen ardından gelen "Bir sınav labirentinde olduğumuzu" ifadesi, yalnız siyasal ya da ahlâkî bir metnin cümlesi değildir; bütün Zarifoğlu şiirini okuyacak anahtarlardan biridir. Çünkü onun şiirinde bakış hiçbir zaman masum bir kamera gibi çalışmaz. Bakış bozulur, eşya bulanıklaşır, anlam kendi üstüne kapanır, insan hem dış dünyanın hem iç dünyanın deney hayvanı hâline gelir. Zarifoğlu için modern insan, yalnız şehirde kaybolmuş bir birey değildir; şeytanî dürtüler, siyasal laboratuvarlar, iç ihtiraslar, eksik kulluk, bulanık bilinç ve arınma ihtiyacı arasında sıkışmış bir varlıktır. Böyle bakınca onun şiirindeki zorluk, yalnız estetik bir tercih değil, ontolojik bir daralma belirtisidir. Dünya açık değildir ki şiir açık olsun. İnsan berrak değildir ki kelime cam gibi dursun.

Fakat burada kritik bir nokta var: Zarifoğlu'nun dindarlığı, sonradan onun etrafında kurulan muhafazakâr hatıra endüstrisinin gösterdiği kadar pürüzsüz değildir. Onda iman, cilâlı bir kimlik etiketi değil, bir titreme biçimidir. *Bir Değirmendir Bu Dünya* sunuşunda, onun dostlarına ve okuyucularına ilmihal okumayı, namazı tadil-i erkân üzere kılmayı, gece namazına kalkmayı, hanımlara iyi davranmayı, çocukları adam yerine koymayı, yollarda zikirle yürümeyi telkin ettiği belirtilir. Bu cümleler önemlidir; çünkü Zarifoğlu'nun dindarlığında şiir ile pratik hayat arasında kopukluk yoktur. Fakat bu dindarlığı sıradan bir nasihatçiliğe indirirsek şairi kaybederiz. Onun asıl meselesi, insanın iç dünyasını Müslüman olarak zenginleştirmek, çağa

donanımlı bir Müslüman olarak yetişmek, yani imanı gündelik hayatta bir biçim meselesi olmaktan çıkarıp iç organ hâline getirmektir. Zarifoğlu'nun takvâsi afiş takvâsi değildir; korkan, arınmak isteyen, bazen kararın, bazen yakaran, bazen de kendi labirentinden çıkmak için başkasına seslenen bir kalbin hareketidir.

Buradan "Yedi Güzel Adam" meselesine geliyoruz. Bu başlık bugün çoğu zaman romantik bir dostluk tablosu, güzel adamlar albümü, Maraş merkezli bir edebî kardeşlik miti gibi hatırlanıyor. Elbette bu hatta dostluk, sadakat, edebî dayanışma, ortak dert ve ortak iklim vardır. Fakat şiirin kendisi posterden çok daha serttir. "Yedi güzel adam / Biri bir gün bir dağ gördü / Gereğini belledi." Bu üç dize, Zarifoğlu'nun dünyasında görmenin pasif bir seyir olmadığını gösterir. Bir dağ görmek, turistik bir manzara deneyimi değildir; görülen şeyin gereğini belleme, onu içeri alma, onun yükünü üstlenme, hatta onun buyruğuyla kente inme meselesidir. Zarifoğlu'nda dağ, yalnız tabiat unsuru değildir; sertlik, yalnızlık, emir, arınma, secde ve direniş mekânıdır. Güzel adam güzelliğini yüzünden değil, gördüğü şeyin gereğini bellebilmesinden alır. Bugünün hatıra tüketicisi ise çoğu zaman dağa bakıp selfie çekiyor; Zarifoğlu'nun adamı dağa bakıp yük alıyor. Aradaki fark bir çağın ahlâkî röntgenidir.

Zarifoğlu'nun günlükleri bu yüzden özel bir yere konmalı. *Yaşamak* yalnız yazarın başından geçenleri kaydettiği bir defter değildir; bakışın nasıl çalıştığını, şair kanının olaylara nasıl sarktığını gösteren bir iç haritadır. Sarıkamış sahnelerinde askerî hazırlık, kar, silah, römork, beden, tank, bulut ve korku birbirine karışır. "Ve tüm koşuşmalar ortasında insanları alıp buran olayların en içlerine sarkar şair kanım" cümlesi, Zarifoğlu'nun poetik tavrını özetler. O seyretmez; sarkar. Dışarıda durup yorumlamaz; olayın iç kıvrımlarına girer. Bu yüzden onda nesnelere cansız değildir: silah sadakatini kaybedebilir, rüzgâr yüzleri yalayabilir, gölge askerlerin üstünden geçebilir, tren yalnızlığı büyütebilir. Günlük, burada düzyazı formunda yazılmış bir şiir organıdır. Fakat yine dikkat: Bu yoğunluk her zaman kolay okunurluk üretmez; bazı yerlerde cümle, kendi hızına kapılır, okuru arkasından sürükler. Zarifoğlu'nun kuvveti de zaafı da burada: iç basıncı yüksek, fren sistemi zayıf bir yazı makinesi.

Bu otopside asıl hedef, Zarifoğlu'nu üç katmanlı okumaktır. Birinci katman poetik katmandır: imge, ritim, kapalılık, kırık anlatım, dağ, mızrak, sofraya, çocuk, tren ve karanlık. İkinci katman ahlâkî ve dînî katmandır: arınma, korku, yakarış, secde, ümmet, ilmihal, gece namazı, çocukları adam yerine koyma, iç muhasebe. Üçüncü katman politik ve tarihsel katmandır: Afganistan, Hama, 12 Eylül sonrası Müslümanların durumu, sömürü, çağdaş dünyanın kısıncısı, Batı karşısında Müslüman duyarlığın öfkesi ve zaafı. *Bir Değirmendir Bu Dünya* sunuşunda bu yazıların Afganistan'ın işgali, İran İslâm Cumhuriyeti'nin kurulması, Hama katliamı, 12 Eylül sonrası Müslümanların durumu ve İslâm dünyasındaki acılara kayıtsız kalmayan bir şair duyarlığından doğduğu belirtilir. Burada Zarifoğlu'nun politik tarafını şiirden koparmayacağız; ama politik tarafın şiiri bazen nasıl zorladığını da saklamayacağız.

Heterobilim Okulu açısından Zarifoğlu'nun kıymeti tam da burada belirir: Bilgi nötr değildir, şiir de nötr değildir, çocuk da nötr değildir, dindarlık da nötr değildir. Her biri bir sonuç üretir. Zarifoğlu'nun şiiri okuru rahatlatmaz; okurun bakışını bozar, eşyayı bulanıklaştırır, iç labirenti görünür kılar. Bazen bu bulanıklık verimlidir, çünkü insanın hakikati zaten pusludur. Bazen de fazla yoğunlaşır, şiir kendi üstüne kapanır. Bizim yapacağımız otopsi, bu ikisini birbirinden ayırmak olacak. Zarifoğlu'nu ne "anlaşılmaz büyük şair" diye dokunulmazlaştıracamız ne de "kapalı imgeci" diye yüzeyselce tasfiye edeceğiz. Onu çocukları, dağları, trenleri, askerleri, secdeleri, korkuları, yakarışları ve politik öfkesiyle masaya yatıracağız. Sonuçta karşımıza bir aziz portresi değil, yaralı bir Müslüman şair çıkacak; çocukluğunu kaybetmemiş ama çocukluğun masumiyetine de sığınmamış, dünyayı değirmen gibi gören ama öğütülmenin içinden ses çıkarmaya çalışan bir adam.

Filozof Kirpi: "Zarifoğlu'na bakmak, güzel adam posterine değil, posterin arkasında kanayan çocuğa, secde eden dağa ve karanlığı yaran mızrağa bakmaktır."

2. Çocukluk, Taşra ve İçte Kalan Fotoğraf

Cahit Zarifoğlu'nun çocukluğu, onun biyografisinin sevimli bir başlangıç dekoru değildir; şiirinin içinde hâlâ hareket eden, yazının elini tutan, bazen yazara rağmen yazan, bazen de yazarı yarım bırakan iç faildir. Birçok şair çocukluğunu hatırlar, Zarifoğlu ise çocukluğu tarafından hatırlanır. Bu fark mühimdir. Hatırlayan yetişkin, geçmişi kendi masasının üstüne çağırır, yerleştirir, düzeltir, cilâlar, sonra edebî bir nesneye dönüştürür. Zarifoğlu'nda durum böyle işlemez. Çocukluk fotoğrafının içinde kalmış bir geçmiş zamanı değil, bugünün gözbebeğinden içeri bakan diri bir varlığı temsil eder. O yüzden *Yaşamak*'taki çocukluk fotoğrafı sahnesi, sadece bir aile albümü ânı değildir; şairin bütün poetik ve varoluşsal anatomisini açan bir kesittir. Küçük çocuk, annesinin, babasının ve kardeşinin yanında durur; fakat objektife değil, fotoğraf kutusunun karanlığına, daha doğrusu varlığın içine bakar. Bu bakış, çocuğu geçmişe hapsedmez; tersine geleceğe doğru uzatır. Zarifoğlu orada yalnız kendi çocukluğuna bakmaz, çocukluğunun hâlâ kendisine baktığını fark eder. İşte asıl sarsıntı buradadır.

Bu fotoğraftaki çocuk, şairin içinde uslu bir hatıra gibi oturmaz. Zarifoğlu onu anlatırken "Hem hiç büyümüyor, terketmiyor beni" der. Bu cümle, çocukluğun onda nasıl bir ontolojik gölgeye dönüştüğünü gösterir. Çocuk büyümemiştir; ama büyümemesi masumiyetin korunması anlamına gelmez. Tersine, yetişkin Zarifoğlu'nun yaşamak arzusunu, gelecek imkânını, yazma düzenini, hayatla kurduğu kırılğan bağı sürekli rahatsız eden bir iç varlık hâline gelir. Çocuk gitmez, fakat kalışı da huzur vermez. Çocukluğun burada nostaljik bir sıcaklık değil, insanın içindeki çözülmemiş zaman olduğunu görmek gerekir. Bazı çocukluklar insanı korur, bazı çocukluklar insanın içine kamp kurar; Zarifoğlu'nun çocukluğu ikincisidir. Bu yüzden onun şiirinde çocuk imgesi, yalnız korunması gereken narin varlık değil, büyüklerin kurduğu yalan düzenine karşı içeriden gelen bir itirazdır. Çocuk susmaz, sadece konuşma biçimi değişir; kimi zaman mızrak olur, kimi zaman dağ olur, kimi zaman tren camındaki buzun arkasında beliren yalnızlık olur.

Yaşamak'taki aynı sahnede çok daha ürpertici bir cümle daha vardır: "Elimden alıp o yazıyor." Bu, edebiyat açısından neredeyse korkunç bir itiraftır. Şair, yazının mutlak hâkimi değildir; içinde büyümeyen çocuk kalemi elinden alır. Burada yazar ile çocuk arasında basit bir ilham ilişkisi yoktur. Çocuk ilham perisi değildir, daha sert bir şeydir: yazının gerçek sahibi, iç odaların kapısını çarpan küçük tiran, hayatı yetişkinden önce yaşayıp tüketen varlık. Zarifoğlu'nun metinlerindeki kırık ritim, ani görüntü değişimleri, sert imge sıçramaları, açıklanmayan karanlıklar biraz da buradan gelir. Çocuk bir metni mantık sırasıyla kurmaz; nesnelere kokusuyla, korkusuyla, gölgesiyle, yarasıyla algılar. Zarifoğlu'nun dili de çoğu zaman böyle çalışır. Bir kelime öbür kelimeye gramerle değil, iç ürpertiyle bağlanır. Bu yüzden onun şiirinde çocukluk, anlamın kaynağı olduğu kadar anlamın düzenini bozan kuvvettir.

Taşra bu iç çocuğun coğrafyasıdır; ama Zarifoğlu'nun taşrası kartpostal taşrası değildir. Maraş, Siverek, Kızılcahamam, Ankara, Sarıkamış, tren yolları, karanlık odalar, küçük pencereler, nalbant, at, ocak taşı, anne, baba, savaş söylentisi, kan davası, sofa ve minare sesi aynı evrenin parçalarıdır. *İşaret Çocukları*'ndaki "Savaşın insanların elinde / İnce yontulup taşındı balta mızrak şekline" dizeleri, çocukluğun saf ve süt kokulu bir bahçe olmadığını gösterir. Bu çocuklukta savaşın aleti de vardır, annenin kanı da vardır, babanın adı da vardır, ocağın taşı da vardır. "Kara ocağın taşlarına / İşaret koydu çocuklarını" dizesi, çocukların sadece doğmadığını, bir işaret sistemi içine bırakıldığını söyler. Çocuk, ailenin, toprağın, kavgaların, adların, ocakların ve korkuların işaretini taşır. Zarifoğlu'nda çocukluk bu yüzden psikolojik değil, tarihsel ve toplumsal bir tortudur. Çocuk bedeni masum olabilir; ama içine doğduğu dünya çoktan kirlenmiş, işaretlenmiş, yaralanmış, adlandırılmıştır.

Bu noktada anne ve baba figürleri de sadece aile bireyleri değildir. Baba, ad, otorite, koruma, korku ve dünyaya karşı durma biçimidir. Anne ise hem süt, hem unutma, hem esirgeme, hem uzaklaşan çocuğun

arkasından büyüyen özlemdir. *İşaret Çocuklarında* "Ormanlara süt emziren anne / Unuttu gittikçe uzayan çocuğunu" dizeleri, anneliğin kutsal bir pürüzsüzlük olarak değil, hafızayla yitiriş arasındaki tuhaf bir kırılma olarak kurulduğunu gösterir. Çocuk uzadıkça anneden uzaklaşır, anne emzirdiği dünyanın içinde kalır, çocuk ise şehirlerin demir dağlarına kaçar. Burada taşra ile şehir arasındaki gerilim de belirir. Toprak beşiği, kara ocak, küçük pencere, dar oda ve kurt sesi, karşısında demir dağlarıyla şehir vardır. Zarifoğlu'nun çocukluğu bu iki coğrafyanın arasında gerilir: bir yanda toprağın koyu kokusu, öbür yanda modern şehrin soğuk demiri. Ne tam taşrada kalabilir ne şehre bütünüyle teslim olur. Şiiri bu ara yerde, yani kökü olan ama yeri olmayan insanın iç sızısında büyür.

Yedi Güzel Adamda çocuk meselesi başka bir eşige taşınır. "Çünkü yeni bir çocuk uyanacaktır" dizesi, çocukluğun sadece geçmiş değil, gelecek olduğunu da gösterir. Zarifoğlu'nda çocuk, kaybedilmiş masumiyetin hatırası kadar doğacak bir varlık ihtimalidir. Bu yüzden çocuk, Heterobilim Okulu açısından yalnız edebî motif değil, ahlâkî ölçü birimidir. Bir toplumun çocukla ilişkisi, onun hakikatle ilişkisini ele verir. Çocuğu susturan toplum, geleceğini de susturur. Çocuğu sadece terbiye edilecek küçük beden sayan toplum, kendi vicdanını bodruma kilitler. Zarifoğlu'nun çocukları ise uslu pedagojik figürler değildir; uyanırlar, koşarlar, ölüm haberini taşırlar, minare çevresinde halka olurlar, çimenlere düşen yaprakları başka türlü görürler. Onlar dünyanın henüz tamamen taşlaşmamış yeridir. Ama bu yumuşak yerin üstüne ölüm de basar, savaş da basar, baba eksikliği de basar, şehir de basar. Zarifoğlu bu yüzden çocuk edebiyatında bile çocuğu pamuklara sarılmış bir tüketici olarak görmez; çocuk, insanın henüz bozula bozula büyümemiş hâlidir.

Fakat burada Zarifoğlu'nu fazla masumlaştırma tuzağına düşmemek gerekir. Çocuk imgesi onda çok güçlüdür, evet; ama zaman zaman aşırı sembolik yük taşır. Çocuk bazen gerçek çocuk olmaktan çıkıp şairin kendi iç metafiziğinin taşıyıcısına dönüşür. Bu durumda çocuğun sesi duyulmak yerine, şairin iç sesi çocuk yüzünden konuşur. Zarifoğlu'nun büyüklüğü de riski de burada bulunur. O çocuğu sıradan pedagojinin elinden kurtarır, fakat kimi zaman onu kendi iç labirentinin tercümanı yapar. Bu, şiir açısından verimli, çocuk açısından tartışmalı bir durumdur. Çünkü gerçek çocuk oyun ister, güven ister, ekmek ister, açık hava ister, babasının yüzünü görmek ister, annesinin sesinde kaybolmak ister. Şairin çocuğu ise bazen fazla erken yaşlanır, fazla erken korkar, fazla erken metafizikleşir. Zarifoğlu'nu okurken bu ayrımı korumak gerekir. Çocuk imgesinin güzelliği, gerçek çocuğun hakkını gözelememelidir.

Buradan bakınca *Bir Değirmendir Bu Dünyadaki* "çocukları adam yerine koyarak karşımıza almamız" vurgusu ayrı bir değer kazanır. Bu cümle, Zarifoğlu'nun çocuk meselesini yalnız poetik sezgiyle değil, gündelik ahlâkla da düşündüğünü gösterir. Çocuğu adam yerine koymak, ona büyük muamelesi yapmak değildir; onun varlığını ciddiye almak, sorusunu küçümsememek, yüzünü geçiştirmemek, hikâyesini didaktik bir oyuncak gibi kullanmamaktır. Zarifoğlu'nun kendi iç çocuğuyla kavgası, dış dünyadaki çocuklara karşı duyarlılığını da büyütmiş gibidir. Kendi içinde büyümeyen bir çocuk taşıyan şair, başkasının çocuğunu da sıradan bir küçük varlık olarak göremez. Burada çok kıymetli bir ahlâkî sezgi vardır: İçindeki çocuğu öldürmeyen insan, dışarıdaki çocuğun onurunu daha kolay fark eder. Tabii tersi de mümkündür; içindeki çocukla baş edemeyen insan, gerçek çocuk karşısında bocalayabilir. Zarifoğlu'nun metinleri bu iki ihtimali de açık bırakır.

Zarifoğlu'nun çocukluk coğrafyasında fotoğraf, taşra ve yazı birbirine bağlanır. Fotoğraf geçmişti dondurur, ama iç çocuk o donmuş yerden çıkarak bugüne saldırır. Taşra kök verir, ama şehir bu kökü demirle sınırlar. Yazı yetişkinin işi gibi görünür, ama çocuk kalemi elinden alır. Bütün bu gerilimlerden çıkan şey, uslu bir çocukluk anlatısı değildir; aksine, büyümenin hiç tamamlanmadığı, yazının da bu tamamlanmamışlık yüzünden mümkün olduğu bir poetik evrendir. Belki Zarifoğlu'nun şiirindeki kapalılık da biraz buradan gelir. Çocuk açık konuşmaz; çünkü dünya ona açık davranmamıştır. Taşra berrak değildir; çünkü her taşın altında bir ad, bir korku, bir kan, bir aile sırrı durur. Fotoğraf masum değildir; çünkü bakan çocuk fotoğrafın çekildiği zamandan değil, bizim geleceğimizden bakar. Zarifoğlu'nu anlamak için bu bakışa dayanmak gerekir. Kolay değil, çünkü o bakış insanı çocukluğundan yakalar.

Filozof Kirpi: "Zarifoğlu'nun içindeki çocuk büyümedi; çünkü büyüseydi şiir susacak, fotoğraf konuşacak, dünya değirmeni yalnız un öğütecekti."

3. İşaret Çocukları: Erken Şiirin Kırık Mızrağı

İşaret Çocukları, Cahit Zarifoğlu'nun şiir evrenine usulca girilecek bir kapı değil, insanın yüzüne doğru hızla savrulan ilk sert nesnedir. Bu kitapta şiir, henüz sonra göreceğimiz büyük Zarifoğlu haritasına dönüşmeden önce, ham, tedirgin, atak, kırık ve yer yer hoyrat bir enerjiyle akar. Daha doğrusu akmaz, sızır. Okur bir imgenin kıyasına yaklaşır, daha ne olduğunu anlamadan başka bir imge onu omzundan iter; kahvaltılık sofrası, mızrak, güvercin, tren, saç, taş, gemi, çocuk, anne, baba, ocak, savaş ve karanlık aynı anda metnin içinde dolaşır. Bu dolaşım düzgün bir şehir planı değil, taşranın gece vakti duyulan karışık sesleri gibidir: uzakta bir köpek havlar, bir çocuk uyanır, bir kapı kapanır, ocakta kül kıpırdar, bir tren geçer, kimse tam açıklamaz ama herkes bir şey olduğunu hisseder. Zarifoğlu'nun erken şiiri böyle başlar; açıklama değil, işaret bırakır. Kitabın adı bu yüzden tesadüf değildir. Burada çocuklar bile doğrudan konuşmaz; işaretlenir, işaret koyar, işaret taşır.

Kitabın ilk şiiri "Hızla Akan Mızrak" bütün erken Zarifoğlu için bir tür poetik bildiri gibi okunabilir. Şiir "Sabahtır" diye açılır; ama bu sabah temiz, berrak, huzurlu bir sabah değildir. Gecedeki gelen alkışlar, sıcak damlalar, sükûn yapıları, kahvaltılık sofrasındaki çay tası ve telgraf telinde öpüşen güvercinler birbirine eklenir. Gündelik bir sabah manzarası kurulacak sanırken mızrak belirir. Şiirin sonundaki "Mızrak geçer ışığı / Geçer geceyi dolduran karanlığı da" dizeleri, Zarifoğlu'nun şiirsel hareketini tarif eder. Mızrak ışığı da geçer, karanlığı da. Yani şiir yalnız karanlığı delen bir umut âleti değildir; ışığı da yarar, çünkü ışık da kimi zaman aldattıcıdır. Bu, genç bir şair için oldukça keskin bir sezgidir. Zarifoğlu daha baştan şiiri rahatlatıcı bir aydınlanma aygıtı olarak değil, hem aydınlığa hem karanlığa sapan tehlikeli bir hareket olarak kurar.

Bu mızrak imgesi, Zarifoğlu'nun erken döneminde dilin nasıl çalıştığını da gösterir. Dil açıklamaz, deler. Cümle okuru ikna etmeye çalışmaz, onu birdenbire başka bir duyumun içine atar. "Kahvaltılık sofrasında çay tasını" dizesiyle çok tanıdık, ev içi, sıcak bir alana gireriz; hemen ardından "Gizlice götürür hücreyi bütüne" gibi soyut, neredeyse biyolojik ve metafizik bir bağlantıya savruluruz. Sonra telgraf teli, güvercin, gaga, mızrak, ışık, gece. Bu ardışıklıkta mantıksal açıklama yoktur; fakat sezgisel temas vardır. Zarifoğlu'nun erken şiirini zor yapan da budur. Okur ondan anlamın merdivenini bekler; o ise okurun önüne ip, diken, mızrak, taş ve kuş tüyü bırakır. Hangisinden tutunacağını okur bulacaktır. Şiir burada bir rehber değil, sınavdır. Heterobilim Okulu açısından söylersek, bu şiir bilgi aktarmıyor; okurun algı kasını zorluyor. Bilgi değil, gerilim üretiyor. Ve bazen hakikat, düzgün bilgiden çok gerilimde görünür.

"Saç" şiiri bu erken kırıklığın daha da karanlık bir odasıdır. "Zili, siz geldiniz, parmağınız durunca" diye başlayan şiirde kapı, zil, banyo, kiler, kum torbası, korku, oyuncak ve saç etrafında ürpertici bir iç sahne kurulur. "Korkuyu herşeyden çok orda" dizesi, sonra "Korkuyu götürüp kilere / Kum torbasının içine tutuyor" hareketiyle birleşir. Burada korku soyut bir duygu değildir; taşınan, saklanan, kilere götürülen, kum torbasına bastırılan bir varlık gibidir. Zarifoğlu'nun nesnelere duygu arasındaki tuhaf ilişkisi daha ilk kitapta belirginleşir. Korku içte durmaz, mekân değiştirir. Banyo havasızdır, kiler kapalıdır, kum torbası boğucudur. Böylece şiir, çocukluk korkusunu ya da iç ürpertiye psikolojik açıklamayla değil, ev içindeki boğucu nesnelere verir. Bu çok önemli bir Zarifoğlu tekniğidir: ruh hâli, nesneye sürülür. Korku kelimesi tek başına yetmez; korku kilere taşınmalı, kum torbasına bastırılmalı, havasız banyoda yankılanmalıdır.

Burada erken Zarifoğlu'nun zaafi da görünür. İmge bazen öyle yoğun, öyle hızla değişken, öyle içe kapalıdır ki, okur şiirin gerilimine değil, şairin özel karanlığına çarpar. "Saç" şiirindeki "küçük yamyam ağızlı", "kuzgun hançerli", "sakal gibi el içen" gibi imgeler tek tek güçlüdür; ama birlikte okunduğunda kimi yerde açıklanmayan bir iç sinemanın arka arkaya düşen kareleri gibi kalır. Bu, şiirin büyü müdür, yoksa iletişim

riskinin yükseldiği bir kapanma mıdır? Kolay cevap yok. Zarifoğlu'nu iyi okumanın şartı da burada: onun kapalılığını hemen "büyük şiir" diye kutsamayacağız, fakat düz anlam isteyen tembel okurun hıncına da teslim etmeyeceğiz. Bazı karanlıklar sahicidir, bazı karanlıklar şairin kendine fazla yaklaşmasından doğar. *İşaret Çocukları* bu iki karanlığı da taşır. Birinde insanın iç mağarası vardır, ötekinde okurun dışarıda kaldığı kilitli oda.

"Sen Kuş Olur Gidersin Bir Trenle" şiiri, Zarifoğlu'nun erken döneminde yol, ayrılık, kuş ve tren imgelerinin nasıl birleştiğini gösterir. "Uzun bir geçmişimiz var / Hiç yorulmadan" diyen şiir, hemen ardından "ha biz varız / ha biz maskeli balo" diyerek varlıkla oyun, sahicilikle maske arasında gidip gelir. "Ya sen kuş olup gitmeliysen bir trenle" dizesi ise tuhaflığıyla güzeldir; çünkü kuş ile tren normalde aynı hareket ailesine ait değildir. Kuş uçar, tren rayda gider. Zarifoğlu bu iki hareketi birleştirerek ayrılığı hem doğal hem mekanik, hem hafif hem ağır, hem canlı hem demirden bir hâle getirir. Kuş olup trenle gitmek, modern çağın yaralı masalıdır. İnsan kanatlanmak ister, fakat raylara bağlıdır. Gitmek ister, ama bilet, istasyon, zaman çizelgesi, soğuk cam ve ayrılık düzeni içinde gider. Bu dize erken Zarifoğlu'nun büyük maharetini gösterir: uyumsuz iki imgeyi yan yana koyar, aralarındaki sürtünmeden şiir çıkarır.

Kitabın ilerleyen şiirlerinde çocukluk daha açık, fakat yine de huzurlu olmayan bir damar hâlinde gelir. İçindekiler listesinde bile "Çocuğan", "Kutsal Mavi Çocuk Şiiri", "İşaret Çocukları" gibi başlıklar, çocuğun kitabın yüzeyinde değil, omurgasında durduğunu hissettirir. Fakat bu çocuk bildiğimiz çocuk değildir. Arka sayfalarda geçen "Ne korkunç bir iklimdi çocukluğum" cümlesi, Zarifoğlu'nun çocukluk algısının masumiyet retoriklerinden çok uzak olduğunu açığa çıkarır. Çocukluk onda pastel bir bahçe değil, iklimi korkunç bir coğrafyadır. "Uyku yansın yürek maçırlansın" gibi dizeler, çocuklukla korku, bedenle mecburiyet, uyku ile yangın arasında bir damar kurar. Burada çocukluk, insanın ilk cenneti değil, ilk yara haritasıdır. Zarifoğlu'nun sonra çocuk edebiyatına yönelmesi de bu yüzden basit bir tür değişimi değildir; içindeki korkunç çocukluk ikliminden dışarıdaki çocuklara doğru uzanan bir telafi çabası gibi de okunabilir.

*İşaret Çocukları*ndaki çocuk, aile ve toprak ilişkisi de serttir. "İşaret koydu çocuklarını" dizesi, çocuğun dünyaya boş bir sayfa olarak değil, işaretlenmiş bir varlık olarak geldiğini söyler. Toprak, ocak, anne, baba, savaş, balta, mızrak, ad ve kan, çocuğun üstüne daha o konuşmadan önce yazılmıştır. Zarifoğlu'nun çocuk kavrayışı burada modern pedagojinin steril çocuk fikrinden ayrılır. Çocuk saf olabilir; fakat içine doğduğu dünya saf değildir. Çocuk masum olabilir; fakat masumiyet kirlenmiş bir tarihin içine düşer. Bu yüzden çocuk imgesi Zarifoğlu'nda hem umut hem tehdit taşır. Çocuk yeni bir uyanış olabilir, ama önce eski işaretlerin arasından geçmek zorundadır. Heterobilim Okulu'nun çocuk merkezli etik okuması açısından bu çok sert bir noktadır: Çocuğa yalnız güzel gelecek vaadi yüklemek yetmez, onun üstüne kimlerin hangi işaretleri koyduğunu da sormak gerekir. Aile mi, devlet mi, dinî gelenek mi, savaş mı, erkeklik mi, yoksulluk mu? Zarifoğlu bu soruları sistematik biçimde sormaz; ama şiiri bunların kokusunu taşır.

Bu erken kitapta dikkat çeken başka bir damar da bedeninin huzursuzluğudur. Zarifoğlu soyut ruh şiiri yazmaz; bedeni sürekli metne sokar. Ağız, saç, alın, göz, el, belkemiği, damar, baş, diz, gövde, kan, kemik; hepsi şiirin içinde kıpırdar. Fakat bu beden rahat bir beden değildir. Ya üşür, ya korkar, ya kirlenir, ya kaçmak ister, ya deşilir, ya cenaze hissi taşır. "Başımızın içi cenaze" gibi bir imge, onun bedenle ölüm arasındaki mesafeyi nasıl kısalttığını gösterir. Daha genç yaşta bile Zarifoğlu'nda hayatın içine ölüm karışmıştır. Ölüm ileride gelecek bir son değil, başın içinde dolaşan bir cenaze hâlidir. Bu yüzden onun şiirinde sevinç bile çoğu zaman rahat değildir. Kuş gelir, ama ayrılık getirir. Sabah gelir, ama mızrakla gelir. Çocuk gelir, ama korkunç iklimden gelir. Aşk gelir, ama yorgunluk ve kesintiyle gelir. Zarifoğlu'nun şiiri sevinci bile rahat bırakmaz; biraz huysuz bir nimet gibi davranır ona.

Yine de bütün bu kırıklığın içinde olağanüstü bir canlılık vardır. *İşaret Çocukları* ölü bir karanlık kitabı değildir; aksine fazla canlı olduğu için huzursuzdur. Kelimeler duramaz, imgeler yer değiştirmek ister, nesnelere kendi

sınırlarını aşar. Çay tası hücreyle, güvercin telgraf teliyle, mızrak ışıkla, kuş trenle, çocuk ocak taşıyla, korku kilerle ilişki kurar. Bu bağlantıların bir kısmı sarsıcıdır, bir kısmı yorucudur, bir kısmı da fazla şahsî kalır. Ama sonuçta karşımızda, şiiri temiz masa üstünde yazmayan bir genç şair vardır. Zarifoğlu kelimeyi biraz çamura, biraz kana, biraz çocuk korkusuna, biraz da rüzgâra batırarak çıkarır. Onun erken şiiri bazen tamamlanmamış gibi görünür; ama bu tamamlanmamışlık, şiirin canlı dokusudur. Her şeyi bitmiş, parlatılmış, anlamı kilitlenmiş şiir, çoğu zaman mezar taşı gibi durur. Zarifoğlu'nun erken şiiri ise kırık bir mızrak gibi elde kanatır; kusuru da kuvveti de buradadır.

Bu nedenle *İşaret Çocukları*, Zarifoğlu'nun sonraki şiirini anlamak için yalnız başlangıç kitabı değil, ana sinir uçlarının görüldüğü ilk anatomik kesittir. Burada mızrak vardır, çünkü şiir delici olacaktır. Burada çocuk vardır, çünkü şair büyümeye razı olmayacaktır. Burada tren vardır, çünkü yol ve ayrılık onun iç coğrafyasından eksilmeyecektir. Burada korku vardır, çünkü iman ve yakarış sonradan güvenli bir liman olarak değil, bu korkunun içinden doğacaktır. Burada kapalılık vardır, çünkü dünya baştan açık değildir. Ve burada işaret vardır, çünkü Zarifoğlu hiçbir zaman her şeyi açıklayan bir şair olmayacaktır; o, taşlara, çocuklara, saçlara, kuşlara, trenlere, dağlara işaret koyacak, okuru da bu işaretlerin arasında kendi kayıp yönünü bulmaya zorlayacaktır. Kolay mı? Değil. Ama iyi şiir zaten bazen okura çay ikram etmez; kapının eşliğine mızrak bırakır.

Filozof Kirpi: "İşaret Çocukları, Zarifoğlu'nun şiire usulca başlaması değil, çocukluğun karanlık odasından fırlayan ilk mızrağıdır."

4. Kapalı Dil Meselesi: Şiir mi Labirent mi?

Cahit Zarifoğlu'nun şiiri hakkında en kolay hüküm şudur: kapalı. Evet, kapalıdır; fakat bu hüküm tek başına neredeyse hiçbir şey söylemez. Kapalı olan nedir? Dil mi, dünya mı, şairin içi mi, okurun sabrı mı, dönemin ruhu mu, yoksa bütün bunların birbirine sürdüğü o tuhaf karanlık alan mı? Zarifoğlu'nu sadece "anlaşılması zor şair" diye etiketlemek, bir mağaranın girişine bakıp içerideki yankıyı yok saymak gibidir. Onun şiirinde kapalılık, basit bir biçim tercihi değildir; varlığın dağınıklığı, bakışın bozulması, eşyanın bulanıklaşması, insanın kendi içindeki yolları kaybetmesiyle ilgilidir. O şiir, okurun önüne harita koymaz; okuru doğrudan labirente bırakır. Kimi okur bu labirente şiirin asil gerilimini bulur, kimi okur ise daha ilk dönemde yorulur. İki tepki de anlaşılır. Çünkü Zarifoğlu'nun şiiri kolaylık dağıtmaz; bazen merhametsizce kendi iç karanlığını okura yükler.

Bu noktada *Bir Değirmendir Bu Dünyadaki* "Labirentimiz" metni, onun şiirini anlamak için anahtar değil, doğrudan kapının kendisidir. Zarifoğlu orada "Bakış bozulur, eşya bulanıklaşır" der. Bu cümle bir deneme cümlesi gibi görünür, fakat gerçekte bütün şiir evreninin optik yasasını verir. Zarifoğlu'nda bakış, nesneyi olduğu gibi kaydeden temiz bir göz değildir. Bakış yaralıdır, şaşmıştır, korkmuştur, sinanmıştır. Eşya da sabit değildir; bulanır, yer değiştirir, başka anlamlara sızar. Çay tası yalnız çay tası kalmaz, telgraf teli güvercinlerle öpüşür, mızrak ışığı deler, çocuk ocak taşına işaret bırakır, saç bir odanın havasızlığında korkuyla birleşir, tren yalnızlığı büyütür. Böyle bir dünyada şiirin açık olmasını beklemek biraz safdilliktir. Dünya sisliyse, şiirin camı da buğulanır. Zarifoğlu'nun kapalılığı burada savunulabilir: O, bulanık bir varoluşu berrak bir broşür diliyle anlatmaz.

Fakat bu savunma, Zarifoğlu'nun her kapalılığını otomatik biçimde başarı saymamızı gerektirmez. Bazı dizelerinde imge öyle şahsî, öyle ani, öyle kendi içine gömülü gelir ki, okur şiirin gerilimine değil, şairin özel karanlığına çarpar. Bu çarpma verimli olabilir; ama her zaman olmaz. İyi kapalılık, okuru dışarıda bıraksa bile içeride bir basınç olduğunu hissettirir. Kötü kapalılık, sadece kilitli kapı gösterir. Zarifoğlu'nda ikisi de vardır. Meselâ *İşaret Çocukları*'ndaki "Mızrak geçer ışığı / Geçer geceyi dolduran karanlığı da" dizeleri çok kapalı değildir, ama yoğun ve çok yönlüdür. Işık ve karanlık aynı mızrağın delici hareketine maruz kalır. Burada şiirin

ne yaptığını hissederiz. Fakat bazı erken şiiirlerde imge zinciri o kadar hızlı ve özel akar ki, okur anlamla değil, şairin iç sinemasından düşen parçalarla baş başa kalır. Bu noktada soru serttir: Şiir okuru zorlamalı mıdır, evet; ama okuru bütünüyle terk etmeli midir? Zarifoğlu zaman zaman bu sınırın ucunda yürür.

Onun kapalılığında modern şiiirin etkisi de vardır, ama bunu yalnız teknik etkiyle açıklamak sığ kalır. Zarifoğlu'nun dili, İkinci Yeni sonrası şiiir ortamının imge serbestliğinden elbette haberdardır; fakat onun imge karanlığı şehirli bir estetik oyun havası taşımaz. Oyun azdır, iç basınç fazladır. Bazı şairlerde kapalılık zekâ vitrini gibi durur; Zarifoğlu'nda daha çok iç odaların kapısına dayanmış bir korku gibi durur. "Korkuyu götürüp kilere / Kum torbasının içine tutuyor" dizelerinde görülen şey, tam da budur. Korku soyut bir kavram olarak kalmaz; eve girer, kilere taşınır, kum torbasına bastırılır. Yani iç dünya bir anda mekâna yayılır. Bu, Zarifoğlu'nun en güçlü yanlarından biridir. Psikolojik olanı nesneleştirir, metafizik olanı ev içi ayrıntıyla kirletir, gündelik olanı ürpertici bir gölgeye dönüştürür. Kapalılık bazen tam da bu yüzden doğar: Çünkü duygu, bildiğimiz adla değil, beklenmedik nesne ilişkileriyle görünür.

"Bir sınav labirentinde olduğumuzu" cümlesi, Zarifoğlu'nun hem şiiirini hem dindarlığını anlamak için önemli bir eşiktir. Labirent yalnız zihinsel karışıklık değildir; sınavdır. Bu çok kritik. Modern şair çoğu zaman labirenti varoluşsal kayboluş olarak görür; Zarifoğlu ise kayboluşun içine ahlâkî bir imtihan yerleştirir. İnsan labirenttedir, ama bu labirent anlamsız bir boşluk değildir. Şeytan, ihtiras, siyasal laboratuvarlar, iç kararma, basiret, secde edilecek temiz yeryüzü, tutunulacak ip, bütün bunlar labirentin içinde yer alır. Şair için şiiir de böyle çalışır. Şiiir bir çıkış kapısı olmayabilir; fakat labirentte nasıl yürüdüğümüzü açığa çıkarır. Bakışımız bulanıklaşabilir, ama basiret kapanmamalıdır. Zarifoğlu'nun şiiirindeki kapalılık bu açıdan yalnız estetik değil, ahlâkî bir baskı üretir. Okur anlamı bulmak için değil sadece, kendi bakışının ne kadar dayanıklı olduğunu görmek için de şiiire girer.

Burada Heterobilim Okulu açısından önemli bir ayırım belirir. Bilgi sadece açıklama değildir; bazen karanlıkta yön duygusu geliştirme becerisidir. Zarifoğlu'nun şiiiri açıklayıcı bilgi vermez, ama yön duygusunu sınar. Okur, şiiirdeki her imgeyi çözmek zorunda değildir; fakat şiiirin kurduğu iç basıncın hangi ahlâkî, ontolojik ve poetik soruya açıldığını sezmemek zorundadır. Meselâ "Başımızın içi cenaze" imgesi, düz anlamla çözülecek bir bilmece değildir. Başın içinde cenaze varsa, düşünce ölü beden taşır, hafıza tabutlaşır, insan kendi içinden defnedilmiş bir şeyle yaşar. Böyle bir imgeyi açıklamaya çalışmak gerekir, ama fazla açıklamak da imgeyi öldürebilir. Zarifoğlu okurundan ince bir denge ister: Ne teslimiyetçi hayranlık ne kaba açıklama hırsı. Şiiire yaklaşacaksın, ama onun karanlığını tamamen elektrik düğmesiyle aydınlatmaya kalkmayacaksın. Bazı şiiirlerin karanlığı, anlamın namusudur.

Yine de bu, eleştiriye askıya almak demek değildir. Zarifoğlu'nun kapalılığı kimi yerde okuru diri tutar, kimi yerde metni gereğinden fazla içe kapatır. Özellikle erken şiiirlerde, imgenin hızı bazen düşüncenin taşıma kapasitesini aşar. Dize güçlüdür, fakat bağ dokusu zayıf kalabilir. Şair, içinden geçen görüntüyü yakalamakta mahirdir; ama yakalanan görüntülerin birbirine neden ve nasıl bağlandığı her zaman yeterince hissedilmez. Burada şiiirin hamlığı da devreye girer. *İşaret Çocukları* bir ustalık vitrini değil, ilk büyük fırlayıştır. Genç Zarifoğlu kelimeyi kontrol etmekten çok kelimenin peşinden koşar. Bu koşuda düşmeler vardır, parlamalar vardır, nefes kesici sıçramalar vardır, gereğinden fazla karanlık koridorlar da vardır. Şairin büyümesi, bu karanlığı tamamen terk etmesiyle değil, ona daha derin bir ritim kazandırmasıyla mümkün olur.

Zarifoğlu'nu anlaşılır kılmaya çalışan bazı okumalar, onun şiiirini fazla evcilleştirir. Onu tamamen "Müslüman duyarlık", "güzel adam", "çocuk ruhlu şair" gibi daha kolay tüketilen kalıplara indirger. Oysa Zarifoğlu bu kalıpların hiçbirine tam oturmaz. Müslümandır, ama dindarlığı pürüzsüz bir vaaz dili değildir. Güzel adam çevresindedir, ama şiiiri çoğu zaman güzel adam nostaljisinin taşıyabileceğinden karanlıktır. Çocuk ruhludur, ama çocukluğu şiiirin değil, yer yer korkunç bir iklimdir. Kapalıdır, ama her kapalılık saklanma değildir; bazen hakikatin fazla yakından görülmesidir. Bu nedenle Zarifoğlu'nu çözmek değil, onunla uğraşmak gerekir.

Çözmek, düğümü ortadan kaldırmak ister. Uğraşmak, düğümün parmakta bıraktığı izi de önemser. Zarifoğlu şiiri, düğümünü çözdürmekten çok, okurun parmağını acıtmak ister gibidir.

Zarifoğlu'nun kapalı dili, bir kusur olarak peşinen mahkûm edilemez; ama kutsal bir dokunulmazlık zırhına da alınamaz. O kapallılık, kimi yerde parçalanmış bakışın, modern Müslüman öznenin iç sıkışmasının, çocukluk tortusunun, savaş ve ölüm gölgesinin, arınma ihtiyacının şiirsel sonucudur. Kimi yerde ise şairin kendi imge hızına fazla güvenmesinden, okurla arasındaki köprüyü erken yıkmasından, karanlığı yeterince tartmadan metne bırakmasından doğar. Büyük şairlik de biraz burada başlar zaten: Zaaf ile kuvvet aynı damardan akar. Zarifoğlu'nun labirenti kusursuz mimarlık değildir; bazı duvarları çatlak, bazı yolları gereksiz karanlık, bazı çıkışları kapalıdır. Fakat o labirente giren okur, şiirin yalnız anlam çıkarma işi olmadığını fark eder. Şiir bazen insanın bakışını bozar, eşyayı bulanıklaştırır, sonra o bulanıklığın içinde hâlâ basiret arayıp aramadığını sorar.

Filozof Kirpi: "Zarifoğlu'nun şiiri kapalı bir kapı değil, içeriden kilitlemiş bir labirenttir; anahtar okurun cebinde değil, bakışının yarısında saklıdır."

5. Yedi Güzel Adam: Dostluk mu, Efsane mi?

Yedi Güzel Adamı okumaya başlamadan önce, onun etrafında yıllar içinde kurulan hatıra sisini biraz dağıtmak gerekir. Çünkü bu başlık bugün yalnız bir şiir kitabının adı değildir; Maraş merkezli bir edebiyat çevresinin, Müslüman duyarlıklı bir kuşağın, dostluğun, dergi çıkarmanın, aynı sofrada oturmanın, aynı dertle yanmanın, aynı yöne bakmanın sembolü hâline gelmiştir. Fakat sembol büyüdükçe metnin kendi içindeki sertlik, tuhaflık, karanlık ve bedensel gerilim çoğu zaman perdelenir. Zarifoğlu'nun şiiri, sonradan üretilen "güzel adamlar" nostaljisinin taşıyabileceğinden daha ağırdır. O şiirde güzel adamlar gül kokulu bir hatıra fotoğrafında yan yana durmuş zarif arkadaşlar değildir; dağ gören, dağla boğuşan, sofraya bağlanan, göğsü çatırdayan, kente dağla inen, içinde yara ve buyruğu birlikte taşıyan adamlardır. Bu yüzden soru şudur: *Yedi Güzel Adam* dostluk metni midir, yoksa dostluk kılıfına girmiş bir varoluş sınavı mı?

Kitabın içindekiler sayfası bile bu soruyu açmaya yeter: "Yedi Güzel Adam", "Ben Dirimle Doğrulurken", "Akşam Sofrasında Yedi Kişilik Bir Aile Oyunu", "Zeynep ve Uzaktan Fırat Üzerine İkili Anlatım", "Ve Çocuğun Uyanışı Böyle Başladı." Bu başlıklar yan yana geldiğinde sıradan bir şiir dizilişi değil, bir topluluk anatomisi görünür. Adamlar vardır, dirim vardır, sofraya vardır, aile oyunu vardır, kadın adı vardır, Fırat vardır, çocuk uyanışı vardır. Yani kitap yalnız erkek kardeşliğini değil, o kardeşliğin çevresinde kurulan hayat sahnesini de taşır. Fakat merkezde yine de "adam" imgesi durur. Bu adam imgesi, Türkiye'de kolaylıkla romantize edilen bir imgedir; çünkü bizde güçlü dostluk hikâyeleri hemen menkıbeye dönüşür, menkıbe de bir süre sonra eleştiriye kapalı küçük türbeler üretir. Zarifoğlu'nun kitabını bu türbeden çıkarmak gerekir. Şairin hakkı, onu posterden kurtarmaktır.

Şiirin en bilinen çekirdeği "Yedi güzel adam / Biri bir gün bir dağ gördü / Gereğini belledi" dizeleridir. Bu üç dize, bütün kitabın hem kapısı hem imtihanıdır. Çünkü burada görmek, seyretmek değildir. Dağ, güzel manzara değildir. "Gereğini bellemek", görülen şeyin insana yüklediği ahlâkî borcu kabul etmektir. Yani Zarifoğlu'nda gerçek görmek, insanı yerinden eder. Dağ gören adam artık eski adam olarak kalamaz. Şiir devamında dağ "Ağaçsız ve yalnız" diye verir; dağ "Gökle alıp veriyordu." Bu olağanüstü bir ifade. Dağ yeryüzünün sabit kütlesi olmaktan çıkar, gökle konuşan, gökle alışveriş eden, yalnızlığı yukarıya bağlayan bir varlık hâline gelir. Güzel adamın büyüklüğü buradan doğar: O yalnız dağa bakmaz; dağın gökle alıp verdiği şeyi iştir. Bugünün gösteri çağında insan bakar ama görmez; Zarifoğlu'nun adamı görür ve gereğini belleğiyle, bedeniyle, yürüyüşüyle, secdesiyle üstlenir.

Bu dağ sahnesinde dostluk hemen görünmez; önce yalnızlık görünür. "Ağaçsız ve yalnız" dağ, aslında güzel adamın iç coğrafyasıdır. Etrafında yılan, akrep, kertenkele, tavşan, keklik, kurt vardır; hayvanlarla kımıldanan bir varlık alanı açılır. Zarifoğlu burada dağı cansız taş yığını olarak düşünmez. Dağ, hayvanlarla, rüzgârla, gökle, devirlerle, kervanlarla, kartalla ve insanla birlikte yaşayan büyük bir zaman kütesidir. Şiirde "Devir insan devri / Geçti geçti / İnsan geçti / Et geçti kan geçti / Göz geçti" dizeleri, dağın önünden geçen insanlık tarihini çok sert biçimde özetler. İnsan geçer, et geçer, kan geçer, göz geçer; ama dağ kalır. Bu kalış basit bir doğa romantizmi değildir. Dağ, insanın faniliğine karşı varlığın iri, suskun ve hükmedici tanığıdır. Güzel adamın dağ görmesi, insanın kendi küçüklüğüyle karşılaşmasıdır. Dostluk, bu küçüklüğü birlikte taşıma imkânıdır; efsane ise çoğu zaman bu küçüklüğü parlatıp kahramanlık cilâsına bulayan şeydir.

Şiirin devamında adamın dağla ilişkisi neredeyse mistik bir beden terbiyesine dönüşür. Adam "Dağa göçtü", eteğinden yukarı üç gün yürüdü, çevresini bir yılda dolandı, kayalarda geceleri eğlendi, durmadan dolaştı. Dağ artık yılanla değil, adamlarla kımıldar. Bu noktada adam ve dağ birbirini dönüştürür. Zarifoğlu'nun "Hırçındı adam hep hırsla / Yaralıymışca inlerdi" dizeleri, güzel adam imgesini şık bir zarafet kalıbından çıkarır. Güzel adam hırçındır, yaralıdır, avuçlarından ter akar, omuzlarını burar. "Uzun boylu değildi / Ama kendinden uzununu yoktu" dizesi de bu yüzden biyolojik boyu değil, iç dikliği söyler. Bu adam yakışıklı hatıra nesnesi değildir; kendinden uzun kimse olmayan yalnız bir varlık hâlidir. Burada erkeklik kaba güçle değil, yalnızlıkla, hırçınlıkla, secdeyle, yarayla ve dağa tahammülle sınanır. Ancak yine de bu erkeklik dili sorgulanmalıdır. Çünkü Zarifoğlu'nun epik erkek imgesi yer yer kadını, çocuğu ve gündelik hayatın küçük kırılğanlıklarını gölgede bırakabilecek kadar baskındır.

Tam burada şiirin en çarpıcı dönüşü gelir: adam eğilip alnını yere koyar, göğsü çatırdarak eğilir, parçalanarak doğrulur, dağ cezbelenir. "Adam eğilip koydukça yüzünü toprağa / Eğilip koyacak yer arardı" dizeleri, secdeyi yalnız dîni bir hareket olmaktan çıkarır, dağla insan arasında karşılıklı bir varoluş olayına dönüştürür. Adam secde ettikçe dağ da yer arar, dağ da hareketlenir, dağ da sarsılır. Bu, Zarifoğlu'nun dindarlık anlayışındaki en derin damarlardan biridir: kulluk, sadece bireysel iç huzur değil, varlığın ritmini değiştiren bir eğilme biçimidir. Fakat şiir burada kalmaz. Dağ cezbelenince ovaya kentler, yollar, fabrika çevreleri ve bentler serilir. Yani dağ tecrübesi kente taşınır. Güzel adam "Dağdan buyrukla kente ineni"dir. Burada dostluk, inziva kardeşliği değil, dağın buyruğunu kente taşıyan sorumluluk kardeşliğidir.

Bu noktada "Yedi Güzel Adam"ı yalnız Maraş çevresinin edebî dostluk hikâyesi olarak okumak yetersiz kalır. Elbette tarihsel arka planda bir kuşak, bir dergi iklimi, bir ortak dünya görüşü, bir arkadaşlık ve edebî dayanışma vardır. Ama şiirin kendi içindeki güzel adam, biyografik kişilere indirgenemez. O daha çok bir figürdür: gören, yük alan, secde eden, hırçınlaşan, kente inen, yarin kapısında duran, sofraya bağlanan insan figürü. Zarifoğlu burada gerçek kişilerden beslenmiş olabilir; fakat şiir kişileri mitik bir eşığe çıkarır. Sorun da tam buradadır. Mit, şiirde güçlüdür; fakat okur dünyasında kolayca putlaşır. Şiirin ürettiği mit, sonradan kültürel tüketim nesnesi hâline gelince, "güzel adam" kavramı keskinliğini kaybeder. Bir bakarsınız dağın buyruğu gitmiş, geriye kupa bardak üstüne basılmış güzel sözler kalmış. İşte edebiyatın başına gelen en eski felâket: yara pazara düşünce, ambalaj şiiri yener.

Kitabın "sofra" bölümü bu açıdan çok önemlidir. "Yedi güzel adam / biri bir gün / bir sofraya gördü / gereğini belledi" dizeleri, dağ görme deneyimini sofraya görme deneyimiyle yan yana koyar. Burada sofraya yalnız yemek yenen yer değildir; paylaşma, sadakat, cömertlik, dünya nimetleri karşısında ölçü ve ölüm işaretleriyle kuşatılmış bir imtihan alanıdır. Şiir sağdan soldan gelen "hoşça davetler", "mevkiler", "entrika", "tehdit", "teklif", "kazanç", "savaş" gibi unsurları "tümü ölüm işaretleri" diye adlandırır ve güzel adam için "O ayrılmaz sofrasından" der. Bu, çok sert bir ahlâkî cümledir. Sofra, kişinin kendi hakikatine bağlı kaldığı yerdir. Mevki, kazanç, entrika, davet ve teklif karşısında insanın sofrasından ayrılmaması, kendi temel ahidini bozmaması anlamına gelir. Güzel adam, yalnız dağa çıkan değil, sofradan kalkmayan kişidir.

Fakat sofraya imgesinin içinde de bir gerilim vardır. Sofra paylaşma yeridir ama aynı zamanda seçme yeridir. Kim oturur, kim dışarıda kalır, kim konuşur, kim susar, kimin ekmeği bölünür, kimin yüzüne bakılmaz? Zarifoğlu'nun şiirinde sofraya güçlü bir sadakat mekânı olarak kurulur, ama bu sadakat kimi zaman kapalı bir cemaat duygusuna da dönüşebilir. "Yedi güzel adam"ın sıcaklığı, dışarıda kalan sekizinci, dokuzuncu, isimsiz, yüzüstü, yoksul, kadın, çocuk, yabancı ve yaralı insanı ne kadar içeri alır? Bu soru sorulmadan güzellik eksik kalır. Heterobilim Okulu açısından sofraya, yalnız kardeşlik metaforu değildir; adaletin küçük laboratuvarıdır. Sofra ne kadar güzelse, dışarıda bırakılanın hesabı da o kadar sert sorulmalıdır. Zarifoğlu'nun şiiri bu hesabı doğrudan açmaz; fakat sofraya imgesinin içine ölüm işaretlerini yerleştirerek okura bu imkânı verir. Biz de o imkânı zorlamak zorundayız.

Yedi Güzel Adam efsanesinin bugün taşıdığı risklerden biri, sahici dostluğu parlatılmış bir nostaljiye çevirmesidir. Nostalji çoğu zaman hafıza değildir; hafızanın şekerlenmiş cesedidir. Zarifoğlu'nun şiirindeki adamlar ise şekerli değildir. Hırçındırlar, yalnızdırlar, dağla boğuşurlar, toprağa yüz koyarlar, kente inerler, sofradan ayrılmazlar. Onları bugünün estetikleştirilmiş muhafazakâr hatıra diline hapsedmek, şiirin sertliğine haksızlıktır. Bir kuşağı sevmek, onu kusursuzlaştırmak değildir. Hatta bazen kuşağı gerçekten sevmek, onun etrafındaki fazla cilâyı kazımdır. Zarifoğlu'nun "güzel adam"ı, kravatlı bir edebiyat paneli nezaketiyle değil, alnını toprağa koyarken göğsü çatırdayan bir varlık gerilimiyle anlaşılır. Dağdan buyrukla kente inen adamı, sadece "ne güzel dostlarmış" cümlesine indirerseniz, şiiri evcilleştirirsiniz. Şiir evcilleşince de zarif görünür ama dışını kaybeder.

Yedi Güzel Adam hem dostluk metnidir hem de dostluk mitinin sınırdığı bir metindir. Dostluk vardır; ama bu dostluk çay, hatıra ve muhabbet rahatlığıyla sınırlı değildir. Dağ görmek, gereğini bellemek, yüzünü toprağa koymak, kente inmek, sofradan ayrılmamak gibi ağır fiillerle kurulur. Efsane vardır; ama bu efsane şiirde canlıyken, kültürel dolaşımında kolayca süs eşyasına dönüşebilir. Zarifoğlu'nun şiirini kurtarmak için "güzel adam" ifadesini yeniden sertleştirmek gerekir. Güzel adam, iyi giyinen, hoş konuşan, arkadaşlarını seven adam değildir sadece; gördüğü dağın gereğini belleyen, sofrasını menfaat sofrasına çevirmeyen, secdeyi iç organlarına kadar indiren, kente dağla inebilen adamdır. Böyle adam azdır. O yüzden adı güzel kalmıştır. Ama biz yine de dikkatli olalım: Güzelliği fazla parlatırsak, adamı kaybederiz.

Filozof Kirpi: "Zarifoğlu'nun güzel adamı hatıra fotoğrafında gülümseyen dost değil, dağın buyruğunu sırtlanıp kente inen, sofrasından kalkmayan yaralı bir ahlâk bedenidir."

6. Dağ, Sofra ve Erkeklik Sınavı

Cahit Zarifoğlu'nun *Yedi Güzel Adam* kitabında erkeklik, bugünün kaba kuvvet gösterisiyle, pazı şişirme ahmaklığıyla, meydanlarda bağırarak kendini büyütme zavallılığıyla karıştırılmaması gereken daha eski, daha yaralı, daha çetin bir varlık sınavı olarak belirir. Fakat bu sınav masum değildir. Çünkü Zarifoğlu'nun erkek figürü hem güçlü bir ahlâkî omurga taşır hem de zaman zaman şiirin içinde ağır, baskın, yer yer problemleri bir gölge üretir. Bu yüzden bu bölümü güzellikle defteri gibi değil, anatomik bir masa gibi kurmak gerekir. Dağ, sofraya, secde, kadın, yara, beden ve kent aynı masaya yatırılmalı. Zarifoğlu'nun güzel adamı gerçekten güzel midir, yoksa güzelliği kendi karanlığıyla boğuşabildiği ölçüde mi vardır? Asıl soru budur.

Şiirde adamın dağla ilişkisi, ilk bakışta kahramansı görünür. Adam dağa çıkar, dağın çevresini dolaşır, kayalarda geceler, dağ onunla kımıldar. Ama buradaki kahramanlık sıradan fetih kahramanlığı değildir. Adam dağı ele geçirmez, dağ tarafından değiştirilir. "Uzun boylu değildi / Ama kendinden uzununu yoktu" dizesi tam da bunu söyler. Fiziksel boy kısa olabilir; fakat iç duruş, insanın kendi hakikatının üstünde kimseyi tanımaması, kendi omurgasıyla ayakta kalması bakımından uzundur. Bu dizeyi bugünün gürültülü erkeklik pazarına koyduğunuzda, bütün sahte ihtişam dökülür. Zarifoğlu'nun adamı reklam panosunda kas

göstermez, dağın karşısında kendi ölçüsünü bulur. Boy, biyoloji olmaktan çıkar, ahlâkî diklik olur. Fakat burada bir tehlike de vardır: İç diklik kolayca efsaneleşir, efsaneleşen erkek figürü de eleştiriye kapalı bir anıta dönüşebilir. Erkek anıta dönüştüğünde artık insan olmaktan çıkar, çevresini ezmeye başlar.

Dağ, bu şiirde yalnız tabiat unsuru değildir. Ağaçsızdır, yalnızdır, gökle alıp verir. Bu ifadeler dağın hem ontolojik hem mistik karakterini açar. Dağ, insanın kendi yalnızlığını görebileceği büyük taş aynadır. Zarifoğlu'nun adamı dağa bakarken manzara seyretmez; kendi içindeki çıplak alanı görür. Dağda ağaç yoktur, gölge yoktur, oyalanma yoktur. Yalnızlık doğrudan göğe temas eder. Adamın hırçınlığı da buradan gelir. "Yaralıymışca inlerdi" denir onun için. Bu erkeklik, rahat bir hâkimiyet değil, yara taşıma biçimidir. Adam yaralı olduğu için hırçındır, hırçın olduğu için diri kalır, diri kaldığı için dağla konuşabilir. Ama yine de yara erdem değildir; yara doğru işlenmezse merhamet değil zulüm üretir. Zarifoğlu'nun şiirindeki erkeklik sınavı burada başlar: Yara seni inceltecek mi, yoksa başkalarının yüzüne savuracağın bir taş mı olacak?

Secde sahnesi bu sınavın en güçlü tarafıdır. Adam eğilir, alnını yere koyar, göğsü çatırdayarak eğilir, parçalanarak doğrulur. Bu sahnede beden dindarlığı vardır. İnanç yalnız fikir değildir; dizde, alında, göğüste, toprakla temas eden deride yaşanır. Zarifoğlu burada secdeyi kuru bir ibadet tarifi olarak değil, varlığın içini kıran bir hareket olarak verir. Adam toprağa yüz koydukça dağ da eğilip koyacak yer arar. Bu olağanüstü bir karşılıklı titreşimdir. İnsan secde eder, tabiat da bu secdeden etkilenir. Fakat bu şiirsel kudreti bugünün ucuz dindarlığına teslim etmemek gerekir. Secde, kişinin kendini büyütmesi için değil, kendini kırması içindir. Secdeden kalkıp başkasının üstünde kibir kuran adam, daha alnını yerden kaldırmadan secdesini bozar. Zarifoğlu'nun güzel adamı gerçekten güzelse, toprağa koyduğu yüzünü insana karşı da alçakgönüllü tutabildiği için güzeldir.

Dağdan sonra sofraya gelir. Sofra, şiirde dağın karşısına konmuş ikinci büyük imtihan alanıdır. "Bir sofraya gördü / gereğini belledi" ifadesi, yemek yenen yerin ahlâkî bir sahneye dönüştüğünü gösterir. Sofra, paylaşmanın, ölçünün, cömertliğin, sadakatin, nefsin ve menfaatin sınıdığı yerdir. Şiirde sağdan soldan gelen "mevkiller", "entrika", "tehdit", "teklif", "kazanç", "savaş" gibi unsurlar ölüm işaretleri olarak sıralanır ve adam için "O ayrılmaz sofrasından" denir. Bu cümle çok serttir. Adamın sofrasından ayrılmaması, kendi ahdinden, kendi kardeşlik düzeninden, kendi ekmek ahlâkından ayrılmaması anlamına gelir. Sofra, burada karakterin turnusoludur. Bir insanı tanımak istiyorsanız kürsüsüne değil, sofrasına bakın. Ekmeği nasıl böler, kimin yüzüne bakar, kimin tabağını görmez, davete nasıl dayanır, kazanca nasıl direnir? Zarifoğlu'nun sofrası bu soruları şiirin içine gömer.

Ama sofraya imgesi de masum değildir. Sofra kardeşlik üretir, fakat kapalı bir halka da kurabilir. Yedi güzel adam sofrada otururken sekizinci kimdir? Kapıda bekleyen kimdir? Kadın sofranın neresindedir? Çocuk ekmeğe uzandığında eli tutulur mu, yoksa "büyükler konuşuyor" diye geri mi çekilir? Heterobilim Okulu açısından sofraya, yalnız muhabbet mekânı değil, adaletin en küçük laboratuvarıdır. Sofrada adalet yoksa meydana adalet nutku boş teneke gibi öter. Zarifoğlu'nun şiirinde sofraya güçlüdür, ama biz bu sofranın dışarıda bıraktığı yüzleri de sormak zorundayız. Çünkü dostluk bazen insanı büyütür, bazen de kendi halkasının dışındakilere karşı körleştirir. Güzel adamın gerçek sınavı, sadece kardeşini sevmesi değil, yabancıya açlığını da görmesidir.

Bu noktada erkeklik meselesinin problemleri yüzüne geliyoruz. Şiirde geçen "bir kadın dövüdü / elini bin tövbeyle yıkadı" ifadesi, görmezden gelinemeyecek kadar serttir. Bunu yalnız "pişmanlık" sahnesi diye okuyup geçmek kolaycılık olur. Evet, elini bin tövbeyle yıkaması bir vicdan kıpırtısıdır; fakat önce dövülen kadın vardır. Tövbe, şiddeti silmez. Şiddetin ardından gelen pişmanlık, ancak şiddetin bütün ahlâkî hesabını üstlenirse anlam taşır. Yoksa tövbe, erkek vicdanının kendini aklama sabununa dönüşür. Zarifoğlu'nun şiiri bu dizayle istemeden de olsa erkeklik mitinin karanlık tarafını açar. Güzel adam, kadın karşısında ne yapar? Hırçınlığını merhamete çevirebilir mi, yoksa kendi yarasını başkasının bedenine mi indirir? Burada şairi de,

şii de, geleneği de rahatsız etmek gerekir. Çünkü rahatsız edilmeyen gelenek kısa sürede törenleşir, törenleşen ahlâk ise zalimin elini yıkadığı leğene döner.

Zarifoğlu'nun erkek figürü bu yüzden iki uç arasında okunmalıdır. Bir uçta dağa çıkan, secde eden, sofradan ayrılmayan, kazanca ve mevkiye direnmeye çalışan, iç dikliğini koruyan ahlâkî adam vardır. Öbür uçta ise hırçınlığı şiddete dönüşebilecek, kendi kardeşlik halkasını fazla kutsayabilecek, kadını ve çocuğu kendi iç metafiziğinin yan figürü hâline getirebilecek problemleri erkek vardır. Büyük şii bazen şairin istediğinden fazlasını söyler. Zarifoğlu'nun şii de burada kendi çağının ve kendi çevresinin erkeklik tortularını ele verir. Bu kötü mü? Hayır, iyi bir okuma için kıymetli. Çünkü metin yalnız güzelliklerini değil, lekelerini de gösterdiğinde canlıdır. Steril metin morg ışığı gibidir; temiz görünür ama hayat yoktur. Zarifoğlu'nda hayat var, dolayısıyla kir de var, yara da var, tövbe de var, çatırdayan göğüs de var.

Dağ ve sofranın birlikte düşünüldüğünde, Zarifoğlu'nun erkeklik sınavı daha net görünür. Dağ, insanın yalnızlık ve yüklerle sınındığı yerdir. Sofra, insanın paylaşma ve sadakatle sınındığı yerdir. Secde, insanın kibriyle sınındığı yerdir. Kadın imgesi, erkeğin merhamet ve şiddet arasındaki gerçek yüzünü açığa çıkarır. Çocuk ise bu bütün düzenin ahlâkî tanığıdır. Güzel adam bütün bu sınavlardan geçmeden güzel olamaz. Dağ görüp gereğini bellemek yetmez; sofrada adil olacaksın. Sofradan ayrılmamak yetmez; kapıdaki açın hakkını göreceksin. Secde etmek yetmez; secdeden kalkınca elini kimseye kaldırmayacaksın. Tövbe etmek yetmez; tövbenin bedelini davranışta ödeyeceksin. İşte Zarifoğlu'nu bugünün okuruna taşıyacak sert damar buradadır.

Sonuçta *Yedi Güzel Adam* içindeki erkeklik, ne bütünüyle reddedilecek kaba bir ataerkil kalıntıdır ne de dokunulmaz bir mânevî kahramanlık ikonudur. O, yaralı, güçlü, hırçın, yer yer problemleri, yer yer sahici, bazen yüksek, bazen gölgeli bir erkeklik coğrafyasıdır. Zarifoğlu'nun büyüklüğü, bu coğrafyayı düzeltmeden, parlatmadan, çatlaklarıyla birlikte şiiire sokabilmesidir. Bizim görevimiz ise o çatlaklara çiçek koymak değil, içinden ne sızdığına bakmaktır. Çünkü güzel adamın güzelliği, kendini güzel göstermesinde değil, kendi karanlığıyla hesaplaşma cesaretindedir. Hesap yoksa güzellik sadece süslü bir yalandır. Hesap varsa, dağ da sofranın da secde de insanı biraz olsun kurtarabilir.

Filozof Kirpi: "Zarifoğlu'nun güzel adamı, dağda boyunu değil yükünü ölçer; sofrada ekmeğini değil ahdini böler; asıl sınavı ise secdeden kalkınca elinin kimseye zulüm taşımamasıdır."

7. Yaşamak: Günlük Değil, İç Otopsi Defteri

Cahit Zarifoğlu'nun *Yaşamak* adlı metnine "günlük" demek teknik olarak doğrudur, fakat edebî olarak eksiktir. Çünkü bu kitap, tarihlere bölünmüş sıradan bir hayat kaydı değildir; şairin iç organlarının sayfalarına temas ettiği, olayın, eşyanın, bedeninin, korkunun, yalnızlığın ve yazının birbirine karıştığı bir iç otopsi defteridir. Günlük türü çoğu zaman kişinin başından geçenleri, gördüklerini, düşündüklerini, hatırladıklarını zamana kaydetme aracı olarak işler. Zarifoğlu'nda ise zaman düz ilerlemez. Bir sahne açılır, o sahenin içinden beden çıkar; bedeninin içinden savaş kokusu, savaşın içinden tren, trenin camından kar, karın arkasından yalnızlık, yalnızlığın içinden Allah korkusu, Allah korkusunun içinden şair kanı sızar. *Yaşamak* bu yüzden hayatın düzenli notları değil, yaşamanın düzensiz kan dolaşımıdır. Okur burada bir yazarın günlüğünü değil, kendi kendini dinleyen bir ruhun stetoskop sesini duyar.

Kitabın daha ilk açılışında dua ve beden iç içe geçer. "Senin adınla / Ey yüceler yücesi" diye başlayan yakarış, Zarifoğlu'nun yazıya Allah adıyla, fakat steril bir dîni süslemeyle değil, eksilme ve korunma talebiyle girdiğini gösterir. "Seninle dolu / Kendi benliğimizden boş" ifadesi, onun bütün metinlerinde dolaşan temel gerilimi verir: insan kendi benliğinden boşalmadan dolamaz. Fakat bu boşalma kolay değildir; çünkü benlik kir, korku,

zaaf, arzu, hatıra, beden, savaş, mahcubiyet ve sevgiyle doludur. Zarifoğlu'nun yazısı bu iç kalabalığı bastırmaz, aksine bütün pütürleriyle sayfaya getirir. O yüzden *Yaşamak*, dindar bir yazarın huzurlu iç defteri değildir. Dua vardır, ama dua bir tül perde gibi sayfayı yumuşatmaz; daha çok keskin bir sabah soğuğu gibi insanın yüzüne çarpar. Yakarışın içinden hemen Sarıkamış, askerî hazırlık, yüzler, vuruşlar, araçlar, mühimmat, çamur ve korku çıkar. Zarifoğlu'nda Allah'a yönelmek, dünyadan kaçmak değildir; dünyanın acısının ortasında nefes almaya çalışmaktır.

Sarıkamış sahneleri bu kitabın en güçlü damarlarından biridir. Orada şair yalnız gözlemci değildir. Çevresindeki askerî hazırlığı, silahları, römorkları, bedenleri, bulutları, rüzgârı, tank namlusunu, yüklemeler telâşını öyle dikkatle izler ki, olay bir süre sonra dışarıda olup biten şey olmaktan çıkar, şairin içine sarkar. "Ruhumuz dar bir şeridin içinden sızılarla geçiyor" cümlesi, Zarifoğlu'nun yaşama biçimini de açık eder. Ruh geniş meydana geçmez; dar bir şeritten, üstelik sızılarla geçer. Bu cümlede hem askerlik hâlinin sıkışması vardır, hem modern insanın tünel duygusu, hem de şairin içindeki ince acı. Zarifoğlu'nun nesnelere bu kadar yoğun görmesinin sebebi de budur. O, geniş kavramlarla değil, dar geçitlerle düşünür. Bir römorku iten yedi bedene bakar, fakat yalnız itme hareketini görmez; kasların kıvrımını, toprağın direncini, savaş ihtimalini, kurşun ve barut ağırlığını, ölmek vurgunluğunu, yere kapanan bedenin tank gibi toprağa batma duygusunu görür. Bu bakış, gündelik gerçekliği metafizik bir gerilime taşır.

Zarifoğlu'nun "Ve tüm koşuşmalar ortasında insanları alıp buran olayların en içlerine sarkar şair kanım" cümlesi, onun poetikasını belki de herhangi bir kuramsal açıklamadan daha iyi anlatır. Şair kanı, olayların dış kenarında dolaşmaz; içlerine sarkar. Bu sarkma, bir tür estetik merak değildir. İnsanları buran olayların içine girmek, onların yalnız anlamını değil, basıncını da hissetmek demektir. Zarifoğlu, olayın haber değerine bakmaz; olayın insan bedeninde, yüzde, kaslarda, omuzda, gözde, elde ve nefeste açtığı kıvrıma bakar. Bu yüzden onun günlükleri sosyolojik notlar gibi değil, bedensel tanıklıklar gibi akar. Bir yazar için bu büyük kuvvettir. Çünkü metin düşüncüyü yalnız zihinde bırakmaz, vücuda indirir. Fakat aynı kuvvet, kimi yerde yazının frenini de gevşetir. Cümleler uzar, sahne genişler, ayrıntı çoğalır, okur bazen olayın değil, algının seline kapılır. Zarifoğlu'nun güzelliği de riski de burada: O çok görür, çok duyar, çok bağlar; bazen bu fazlalık metni diri kılar, bazen de metnin üstüne fazla yük bindirir.

Yaşamakta savaş, yalnız cephedeki silahlı çatışma değildir; hazırlığın kendisi bile insanın içine savaş havası taşır. Harp uzakta olsa bile onun "havası" çevredeki çağrışım malzemelerinden üreyerek şairin içine akar. Bu çok incelikli bir sezgidir. Savaş, henüz başlamadan önce de vardır; namlunun yönünde, aracın yükünde, askerin sessiz yürüyüşünde, rüzgârın serinliğinde, tankın top namlusunun ağır dönüşünde, insanın elinin altındaki tanksavar roketlere duyduğu delice istekte vardır. Zarifoğlu savaşını yalnız politik olay olarak değil, insanın içindeki karanlık arzularla da birlikte görür. Silah sadık değildir, derken bile, silahın başka bir elin şehvetli temasını beklediğini düşündürür. Bu korkunç bir cümle dünyasıdır. Silah nesne olmaktan çıkar, arzusu olan bir varlık gibi görünür. Burada savaşın teknolojik yüzü ile insanın şehvetli şiddet eğilimi birbirine bağlanır. Zarifoğlu'nun dindar duyarlığı tam da bu noktada önemlidir: Şiddeti yalnız dış düşmanın kötülüğüne bağlamaz, insanın içinde kıpırdayan karanlığı da sezer.

Tren ve kar sahnelerinde ise *Yaşamak* bambaşka bir yalnızlık kitabına dönüşür. Sarıkamış, Mersin tren hattı, ocak ayı, soğuk, file, yiyecekler, peçete, roman, çam kozası biçiminde küçük paket, istasyon, trenin buharlı iç çekışı, ayrılığın kısa öpüşü; bütün bunlar bir sinema sahnesi gibi değil, iç üşümesi gibi yazılır. Zarifoğlu'nun "daha önce hiç bu kadar büyüğünü görmediğimi düşündüm: yalnızlığın" cümlesi, trenin geçtiği küçük istasyonla birlikte insanın içine çöker. Burada yalnızlık soyut bir ruh hâli değildir; karda duran istasyon binasıdır, makiniste yeşil ışık tutan hareket memurudur, trenin durmadan geçişidir, kapıdan içeri kaybolan bir figürdür, camdaki buzun ardından bakılan koyu karanlıktır. Yalnızlık büyüktür; çünkü bir anda mekân kazanmıştır. Zarifoğlu'nun asıl mahareti de budur: duyguyu mekâna çiviler. Böylece okur yalnızlığı düşünmez, istasyonun soğukunda görür.

Bu tren sahnesinde aile, ayrılık ve erkek mahcubiyeti de sezilir. "Trene kadar gelmesi gerekmiyor" demiştir, ama gelmiştir; bir file dolusu öteberiyle, yiyeceklerle, peçeteyle, küçük dikkatlerle. Bu ayrıntılar, Zarifoğlu'nun metninde sevginin büyük sözlerden çok küçük hazırlıklarla yaşadığını gösterir. Birinin yola çıkana peçete koyması, su bulunmaz diye düşünmesi, yemeğin bulaşığına kadar kaygılanması, hayatın sessiz merhametidir. Zarifoğlu çoğu zaman büyük dağlar, savaşlar, korkular, secdeler ve yalnızlıklar yazsa da bu küçük ev içi ayrıntıları kaçırmaz. Hatta belki de büyük metafizik gerilimi bu küçük ayrıntılar taşıdığı için sahici olur. Sadece Allah, savaş ve ölüm olsaydı, metin ağırlaşır; fakat file, peçete, çam kozası biçimindeki paket, kürkünün üzerinden tutulan kol, aceleyle verilen öpücük metne insan sıcaklığı katar. Şairin kalbi burada görünür: büyük acının yanında küçük eşyayı unutmayan kalp.

Fakat *Yaşamak* okurken dikkatli olmak gerekir. Zarifoğlu'nun günlüğü kendini doğrudan ele veren bir metin değildir. Bazı yerlerde o kadar yoğun, o kadar uzun nefesli, o kadar kesintisiz bir algı akışı vardır ki, okur şairin iç radarına yetişmekte zorlanır. Bu metnin zaafı değil yalnız, biçimsel kaderidir. Zarifoğlu olayları düzene sokmak istemez; olayların kendi içindeki karışıklığını, şairin kanına değdiği biçimiyle tutmak ister. Bu yüzden *Yaşamak*, temizlenmiş, düzenlenmiş, pedagojik bir günlük değildir. Kimi cümleler fazla yük taşır, kimi sahneler gereğinden uzun soluklanır, kimi ayrıntılar okurun üstüne yığılır. Ama tam da bu pürüzler metni canlı kılar. Pürüzsüz günlük, çoğu zaman kendini sonradan beğenmiş bir yazarın vitrinidir. Zarifoğlu'nun günlüğünde vitrin yoktur; daha çok dağınık masa, üşüyen el, açık yara, yarım kalmış dua vardır.

Heterobilim Okulu açısından *Yaşamak*'ın değeri şuradadır: Bu metin bilginin olaydan, olayın bedenden, bedeninin ahlâktan, ahlâkın Allah korkusundan ayrılamayacağını gösterir. Zarifoğlu bir römorku iten askerleri anlatırken aslında modern savaş makinesinin insan bedenine nasıl çöktüğünü de anlatır. Tren camındaki buzdan bakarken yalnızlığı, ayrılığı, aile emeğini ve zamanın merhametsiz geçişini birlikte verir. Dua ederken dünyayı terk etmez; dünyaya daha sert döner. Bu, Heterobilim Okulu'nun "bilgi ne üretiyor, hangi hayatı güçlendiriyor, hangi bedeli kim ödüyor?" sorularıyla da uyumludur. Zarifoğlu'nun günlüğü, yaşamının hesabını soyut ilkelerle değil, somut sahnelerle tutar. Savaşın bedeli bedenlerde, yalnızlığın bedeli istasyonlarda, sevginin bedeli küçük filelerde, imanın bedeli ise insanın kendi benliğinden boşalma çabasında görünür.

Sonuçta *Yaşamak*, Zarifoğlu'nun şiirini anlamak için yardımcı bir yan metin değil, ana organlardan biridir. Şiirlerde kapalı gördüğümüz birçok imge burada hayatın içindeki hammaddesine kavuşur. Mızrak, savaş hazırlığında; tren, ayrılıkta; çocuk, fotoğrafta; korku, namlunun soğuk dönüşünde; yalnızlık, karlı istasyonda; dua, benlikten boşalma isteğinde ete kemiğe bürünür. Günlük burada şiirin açıklaması değildir, şiirin kan tahlilidir. Zarifoğlu'nun dünyasında yaşamak, yalnız biyolojik devam değil, olayların içlerine sarkan şair kanıyla sınanmaktır. İnsan yaşar, ama her yaşama biraz öğütülmedir. Dünya değirmendir; günlük, bu değirmenin taşları arasında çıkan sesleri kaydeder.

Filozof Kirpi: "Yaşamak, Zarifoğlu'nun günlük defteri değil, kar, tren, silah, dua ve yalnızlık arasında kendi kalbini stetoskopla dinlediği iç otopsi masasıdır."

8. Tren, Kar ve Yalnızlığın Büyük Fotoğrafı

Cahit Zarifoğlu'nun *Yaşamak* kitabındaki tren sahnesi, Türk edebiyatındaki en güçlü yalnızlık fotoğraflarından biridir; fakat bu fotoğraf hareketsiz değildir. Kar vardır, istasyon vardır, karanlık vardır, tren vardır, trenin durmadan geçişi vardır, hareket memurunun paltosuna bürünmüş gövdesi vardır, yeşil ışık vardır, içeri kaybolan bir insan figürü vardır ve bütün bunların arkasında şairin birden yakaladığı o devasa duygu durur: "Ve o zaman daha önce hiç bu kadar büyüğünü görmediğimi düşündüm: yalnızlığın." Bu cümle, yalnızlığın tanımını değildir; yalnızlığın fotoğraf çekildiği andır. Zarifoğlu burada "çok yalnızdım" demez. Bunu deseydi

metin sıradanlaşır. Yalnızlığı bir istasyon binasının kenar çizgilerinde, birkaç ağacın beyazlık ortasında kemikleşmiş hâlinde, trenin durmadan geçmesinde ve bir memurun binanın içine kayboluşunda gösterir. Duygu, sahnenin içine saklanır. İyi edebiyat biraz da budur: insanın içine çöken şeyi doğrudan söylemeden, onun yürüdüğü kar izlerini göstermek.

Bu sahnede tren, yalnız bir ulaşım aracı değildir; zamanın demirden biçimidir. İnsan durmak ister, tren geçer. İnsan bakmak ister, tren pencereyi buzla kapatır. İnsan bir istasyonda mola bekler, tren durmaz. İnsan bir yüzü seçmek ister, araya ağaç gövdesi girer, figür kaybolur. Zarifoğlu'nun yalnızlığı bu yüzden içe kapanmış bir ruh hâli değil, hareketin içinden doğan bir kayıptır. Tren ilerledikçe insanın elinden bazı şeyler çıkar: yakınlık, bakış, ev sıcaklığı, konuşma imkânı, hatta kendi kendine yetişme yeteneği. Yalnızlık büyür, çünkü insanın kendisiyle dünya arasına ray, kar, cam, hız ve gece girer. Bu yalnızlık şehirli apartman yalnızlığına benzemez; daha geniş, daha soğuk, daha eski bir şeydir. İçinde bozkır vardır, askerlik vardır, yol vardır, gurbet vardır, aileden ayrılma vardır, Allah'a doğru çekilen ama dünyadan kopamayan bir kalbin üşümesi vardır.

Zarifoğlu'nun tren sahnesinde ayrıntılar boşuna değildir. "Uzun karanlık ve karda kenar çizgileri net istasyon binası" ifadesi, yalnızlığın mimarisini kurar. Binanın kenar çizgileri nettir, fakat hayat bulanıktır. Birkaç ağaç "pür dikkat bir beyazlığın ortasında kemikleşmiş" görünür. Ağaç bile canlılığını kaybetmiş, kemiksi bir tanıklığa dönüşmüştür. Hareket memuru yeşil ışık tutar, fakat bu yeşil ışık umut değil, geçiş işaretidir. Tren durmaz; lokomotifin sesi bile kesilir. Sessizlik, hareketin içinden çıkar. Bu nokta önemli. Zarifoğlu'nda yalnızlık çoğu zaman gürültüsüz değildir; gürültünün birden kesildiği yerde belirir. Tren vardır, ama sesi susar. İnsan vardır, ama içeri kaybolur. Ağaç vardır, ama araya girer. Bütün dünya varlığını sürdürür, fakat insanın ona temas edebileceği küçük kapılar tek tek kapanır.

Bu yalnızlık, *Yaşamakta* yalnız tren sahnesine sıkışmaz. Zarifoğlu daha sonra "Yalnızlık nasıl emek sarfederek en çok sahip olduğumuz şeyse, aşk ta bedenini" derken, yalnızlığı insanın pasif biçimde içine düştüğü bir hâl değil, tuhaf biçimde emek verilerek sahip olunan bir varlık biçimi olarak düşünür. Bu cümle kolay geçilmemeli. İnsan yalnızlığına maruz kalmaz sadece; onu biriktirir, işler, saklar, bazen büyütür, bazen kendini onunla terbiye eder. Zarifoğlu'nun yalnızlığı da böyledir. Bir kaçış değil, ağır bir görevdir. Nitekim aynı pasajda bedenini "ağır yalnızlık görevine" devam edeceği söylenir. Beden bile yalnızlığın memurudur artık. Bu yüzden Zarifoğlu'nun aşkı da yalnızlığın karşıtı olarak değil, yalnızlığın içinden doğan bir imkân olarak görünür. Aşk, yalnızlığı ortadan kaldırmaz; ona başka bir bedenini ateşini değiştirir, ama kökündeki yalnızlığı tümünden silemez.

Burada Zarifoğlu'nun yalnızlığını romantik yalnızlıkla karıştırmamak gerekir. Romantik yalnızlık çoğu zaman kişinin kendini özel hissetme aynasıdır; bakar, içlenir, kendine hayran olur, kalabalığın onu anlamadığını düşünerek gizli bir üstünlük kurar. Zarifoğlu'nda böyle ucuz bir yalnızlık yoktur. Onunki daha mahcup, daha bedensel, daha üşüyen, daha Allah korkusuna yakın bir yalnızlıktır. Trende camı hohlayarak açılan küçük bakış boşluğu, bunun en güzel göstergelerindedir. Cam boydan boya buz tutmuştur; şair avuç içi kadar bir yeri hohlayarak eritir. Yalnızlık bazen tam da bu kadardır: bütün dünya donmuştur, sen nefesle avuç içi kadar bir görme alanı açarsın. O küçük açıklıktan karanlığa bakarsın. Büyük teoriye gerek yok; bu sahne yalnızlığı bütün üniversite koridorlarından daha iyi anlatır. Çünkü yalnızlık önce kavram değil, nefesle açılmış küçük bir cam deliğidir.

Tüm Şiirlerinde ve Yedi Güzel Adamda tren imgesinin tekrar belirmesi, bu yalnızlık damarının sadece günlükte kalmadığını gösterir. "Genç bir adamdım / Tren uğurladım" dizeleri, trenin Zarifoğlu'nda sürekli bir gönderme, ayrılma, haber taşıma, uzaklık ve kader aracı olduğunu açığa çıkarır. Tren uğurlamak, insan uğurlamak değildir sadece; büyük olayları, eski ve yeni efendileri, parçalanacak haberleri, beklenip gelmeyenleri, hatta korkuyu uğurlamaktır. Zarifoğlu'nun trenleri insanları bir yerden bir yere taşımaz yalnız; tarih taşır, ayrılık taşır, ideolojik temaslar taşır, misyonerle karşılaşma taşır, istasyon boşluğu taşır. "İstasyon bir boşluk / Çünkü bir yok bir var"

dizeleri de bu yüzden keskindir. İstasyon, varlıkla yokluk arasında kısa bir aralıktır. Tren gelir, insan vardır; tren gider, insan yoktur. Hayat bazen bu kadar acımasız sadeleşir.

Kar ise bu tren evreninde yalnız mevsim değildir; hafızayı beyazlatan ama yok etmeyen bir örtüdür. Zarifoğlu'nun karı temiz, romantik ve kartpostal değildir. Kar soğuktur, sessizdir, çizgileri belirginleştirir, sesleri emer, bedeni sınar. Karın içinde istasyon daha yalnız görünür, ağaç daha kemiksi durur, insan daha küçük kalır. Karda yürüyen, bekleyen, trene yetişen, ayrılan insanın yüzünde fazla söz yoktur. Zarifoğlu da tam bu fazla sözsüzlükten yararlanır. Trene kadar gelmemesi gerektiğini söylediği hâlde gelen yakınların getirdiği file, yiyecek, peçete, küçük paket; bütün bunlar karın ve yolun sertliğine karşı ev içi merhametin direnç noktalarıdır. Yani yalnızlık mutlak değildir; içine küçük şefkat parçaları düşer. Ama bu parçalar yalnızlığı ortadan kaldırmaz, sadece onun soğukunda insanın eline kısa süreli bir sıcaklık verir. Bir file dolusu öteberi, koca yalnızlığa karşı insanın mütevazı savunmasıdır.

Zarifoğlu'nun bu sahnelerdeki gücü, büyük duyguyu küçük eşya üzerinden kurmasıdır. Peçete, file, yiyecek, çam kozası biçiminde küçük paket, kürkün üzerinden tutulan kol, hızlı öpüş, buzlu cam, kasketli hareket memuru; bunların her biri yalnızlığın çevresinde dönen küçük gezegenlerdir. Şair büyük konuşsa metin çökerdi. "İnsan yalnızdır, dünya fanidir, yol ayrılıktır" gibi cümleler kurabilirdi; kurmaz. Bunun yerine trenin ışıklarının yanmadığını, akülerin yolda dolacağını, sıcaklığın eksi yirmiyi geçtiğini, ayakların yumuşak kara gömüldüğünü, birinin "kendine dikkat et" dediğini yazar. Bu sahicilik, Zarifoğlu'nun metafizik ağırlığını insanî kılar. Eğer yalnız metafizik konuşsaydı havada kalırdı; eğer yalnız eşya saysaydı sıradanlaşırdı. O ikisini birbirine sürter. Kıvılcım oradan çıkar.

Fakat bu yalnızlık evreninin bir başka yüzü daha var: Zarifoğlu'nun içe doğru fazla çekilme riski. Yalnızlık onda verimli bir poetik kaynak olduğu kadar, zaman zaman metni başkasına kapatan bir iç kale hâline de gelebilir. Çünkü yalnızlığını bu kadar emekle işleyen insan, bazen o yalnızlığı kaybetmekten korkar. Aşkî bile yalnızlığın çalışma biçimi olarak düşündüğümüzde, ilişki tam bir açıklığa değil, yalnızlığın disiplinine bağlanır. Bu, derin bir sezgi olabilir; ama insanî temas açısından risklidir. Yalnızlık ne zaman terbiye olur, ne zaman kendine kurulan küçük bir put olur? Zarifoğlu'nun metinleri bu soruyu açık bırakır. Onun yalnızlığı çoğu yerde insanı derinleştirir, ama bazı yerlerde hayatla arasına fazla kalın bir iç perde de çekebilir. Bu perde şiiire güzellik verir; yaşama ise zorluk.

Heterobilim Okulu açısından bu bölümün asıl önemi şurada: Zarifoğlu yalnızlığı bireysel psikolojiye indirgemez, mekân, beden, zaman ve ahlâk içinde düşünmemizi sağlar. Tren, modernliğin hareket rejimidir; kar, tabiatın suskun sınavıdır; istasyon, geçiciliğin mimarisidir; file ve peçete, aile merhametinin küçük ekonomisidir; buzlu cam, bilincin sınırlı görüş alanıdır. İnsan bu nesnelerin içinde yalnızlaşır. Yalnızlık yalnız içimde olan şey değildir; düzeneklerde, yolculuklarda, bekleme biçimlerinde, uğurlama âdetlerinde, geç kalmalarda, durmayan trenlerde, görünmeyen yüzlerde kurulur. Bu yüzden Zarifoğlu'nun yalnızlık fotoğrafı hâlâ güçlüdür. Bugünün insanı tren yerine telefon ekranına bakıyor olabilir, ama cam yine buzlu, görüş alanı yine avuç içi kadar. Teknoloji değişti, yalnızlığın anatomisi pek değişmedi. Hatta belki daha da kurnazlaştı.

Sonunda Zarifoğlu'nun tren, kar ve yalnızlık sahneleri bize şunu söyler: İnsan bazen en çok hareket hâlindeyken yalnızdır. Durduğu yerde değil, geçerken; konuşurken değil, ses kesildiğinde; kalabalıkta değil, birinin binanın içine kaybolduğu o küçük anda; sevildiğini bilirken değil, o sevginin getirdiği fileyi elinden öbür eline geçirirken. Zarifoğlu bu anları yakalar. Yakalamak da yetmez, onları içindeki büyük karanlığa bağlar. Bu yüzden *Yaşamakta* yalnızlık ne şikâyetir ne gösteriş; yaşamının en büyük fotoğraflarından biridir. Fotoğrafın arkasında kar var, tren var, istasyon var, küçük bir yeşil ışık var. Bir de şairin nefesiyle açtığı avuç içi kadar cam boşluğu. Oradan bakınca dünya görünür mü? Biraz. İnsan görünür mü? Daha az. Yalnızlık görünür mü? Evet, hem de hiç bu kadar büyük görünmemiştir.

Filozof Kirpi: "Zarifoğlu'nun yalnızlığı, donmuş tren camında nefesle açılan avuç içi kadar bir deliktir; insan oradan dünyaya değil, kendi içindeki karlı istasyona bakar."

9. Korku ve Yakarış: İmanın İç Mahkemesi

Cahit Zarifoğlu'nda iman, insanı yumuşak bir mindere oturtan huzur ideolojisi değildir; daha çok insanın içini yoklayan, kemiğine dokunan, bakışını geren, sesini titreten bir mahkeme hâlidir. Onun şiirinde Allah'a yöneliş, süslü bir dindarlık vitriniyle değil, korku, recâ, mahcubiyet, secde, mahşer, ümmetin uykusu, kalbin kararması ve dilin tutulmasıyla belirir. Zarifoğlu'nun dindarlığı bu yüzden kolay tüketilebilecek bir "mütedeyyin şair" etiketiyle açıklanamaz. O, imanını bir kimlik kartı gibi cebinde taşımaz; göğsünde, kaburgalarında, dilinde, alnında ve çocuklara yönelen bakışında taşır. Bazen taşımakta zorlanır. Zaten şiiri de biraz bu zorlanmadan doğar. Korku ve yakarış onun dünyasında iki ayrı duygu değil, aynı kalbin iki ayrı nefesidir. Biri insanı ürpertir, öteki insanı Allah'a doğru çeker. İkisi birbirinden koparsa ya kuru dehşet kalır ya ucuz teselli.

Tüm Şiirleri içinde geçen "Korku gerek reca gerek" ifadesi, Zarifoğlu'nun iman mimarisini açan kısa ama ağır bir cümledir. Korku gerekir, çünkü insan kendi karanlığını hafife alamaz. Recâ gerekir, çünkü korku umuda bağlanmazsa ruhu çölleştirir. Zarifoğlu'nun şiirinde korku, basit bir psikolojik huzursuzluk değildir; kul olmanın, hesap verecek olmanın, yanlış anlaşılma olmanın, sesin kendinden emin olmamasının, aklın başta olup olmadığından kuşku duymanın gerilimidir. "Yanlış anlaşılma olabilir / Sesini duyuyorum kendimin / Kelimeler kendinden emin değil" çizgisi, onun imanla dil arasındaki sarsıntısını gösterir. Kelimeler bile kendinden emin değildir. Bu çok mühimdir. Dindarlığın çoğu zaman kesin cümlelere, hazır sloganlara, gür seslere, taraf tabelalarına indirildiği bir dünyada Zarifoğlu'nun kelimeleri titrer. Çünkü hakiki iman, bazen insanı konuşurmaz; önce dilini kendi damağına yapıştırır.

Burada korku, kuldan korku ile Yaradan'dan korku arasındaki bozulmuş dengeyi de açığa çıkarır. Zarifoğlu'nun şiirinde "Kuldan korkarken gel zaman git zaman / Bir hayat ki haşa korkmadan yaradandan" çizgisi, modern Müslüman öznenin ahlâkî çöküşünü keskin biçimde yakalar. İnsan Allah'tan korkması gerekirken kullardan korkar; iktidardan, mahalleden, çevreden, makamdan, dışlanmaktan, kaybetmekten, küçük düşmekten korkar. Sonunda asıl korku yer değiştirir. Bu yer değiştirme, iman krizidir. Zarifoğlu'nun korkusu burada temizleyici bir korkudur; insanı sindirmek için değil, sahte korkularını teşhir etmek için gelir. Korkunun da haysiyetlisi vardır. Kuldan korku insanı küçültür, Allah korkusu ise doğru anlaşıldığında insanı kulların önünde eğilmekten kurtarır. Fakat dikkat: Bu söz, kaba vaaz diliyle söylenirse hemen taşlaşır. Zarifoğlu bunu iç sarsıntı olarak söyler, o yüzden canlı kalır.

Yaşamakın açılışındaki dua, bu şiirsel korkunun düzyazıdaki karşılığıdır. "Senin adınla / Ey yüceler yücesi" diye başlayan hitap, klasik bir başlangıç duası gibi görünür; fakat hemen ardından "Seninle dolu / Kendi benliğimizden boş" gelir. Burada iman, benliği takdis etmez, benlikten boşalma ister. Modern insanın en büyük putu kendisidir; Zarifoğlu bu putu kırmak ister. "Sana secde ederiz" ifadesi de yalnız ibadet cümlesi değildir; insanın kendi merkezinden çekilip başka bir merkeze bağlanma iradesidir. Ama bu irade kolay değildir. Çünkü benlik hemen geri döner, kendini yeniden kurar, takvâyı bile gösteriye çevirebilir. Zarifoğlu'nun yakarışı bu yüzden yalvarma kadar sakınma da içerir. "Esirgenmemizi iste sen iste sen" deyişi, insanın kendi kendini koruyamayacağına itiraf eder. Bu itiraf sahicidir, çünkü kibri kırar.

*Yedi Güzel Adam*daki secde sahnesi bu korku ve yakarışın bedenleşmiş hâlidir. Adam "eğilip alnını" yere yayar, göğsü çatırdayarak eğilir, parçalanarak doğrulur; "Adam eğilip koydukça yüzünü toprağa / Eğilip koyacak yer arardı" denir dağ için. Burada secde, sadece insanın yaptığı bir ibadet hareketi değildir; varlıkla insan arasındaki ilişkinin yönünü değiştirir. İnsan yüzünü toprağa koyunca dağ bile cezbelenir. Zarifoğlu için hakiki dindarlık, yalnız düşüncede değil, bedende gerçekleşir. Alın yere değmedikçe, göğüs çatırdamadıkça, insan

kendi dikliğinin sahte tarafını görmedikçe iman estetik bir süs olarak kalır. Secde, insanın yeryüzüyle kurduğu en çıplak temastır. Alın, aklın ve gururun eşliğidir; toprağa konur. Bu yüzden secde, hem yakarış hem kırılmadır. Kırılmadan yakaranın sesi çoğu zaman kendi egosunun yankısıdır.

Zarifoğlu'nun geç dönem şiirlerinde ümmet meselesi de korku ve yakarışla birleşir. "Dokuzyüz milyon müslüman rüyalarını hatırlamadan uyanabilir" ifadesi, sadece politik bir serzeniş değildir; rüyasını unutan ümmetin metafizik yoksulluğudur. Rüya burada hayalperestlik değil, tarihsel hafıza, mânevî yön, iç çağrı, dirilme imkânıdır. Müslümanlar uyanmıştır, ama rüyalarını hatırlamadan uyanmıştır. Bu harika ve acı bir teşhistir. Uyanmak yetmemiştir; çünkü ne için uyandığını bilmeyen uyanıklık da bir çeşit gaflettir. Zarifoğlu'nun "Elim dizlerime Vur Kalk / Müslümanlar uyanın" çağrısı bu yüzden yalnız slogan değildir; bedensel bir sarsma hareketidir. Eller dizlere vurur, beden kalkar, ama asıl mesele ruhun kalkıp kalkmadığıdır. Zarifoğlu'nun korkusu burada bireysel ahiret korkusuyla sınırlı kalmaz; ümmetin rüyasız uyanışından korkar.

Fakat bu politik ve ümmetçi damar, şiirin en riskli alanlarından biridir. Zarifoğlu'nun sesi burada bazen çok güçlü, bazen fazla yüksek, bazen de şiirle slogan arasındaki ince çizgide yürür. "Müslümanlar uyanın" çağrısı sahici bir kalp yangınından doğduğunda şiir olur; hazır ideolojik refleksle söylendiğinde pankarta dönüşür. Zarifoğlu çoğu yerde bu tehlikeyi iç gerilimle aşar; çünkü çağrının içine kendi korkusunu, kendi akıl tereddüdünü, kendi dil kuşkusunu koyar. "Aklım başımda mı! Değil" diyebilen bir ses, kuru propaganda sesi değildir. Kendi aklından bile emin olmayan bu ses, başkasına emir verirken bile kendi iç mahkemesinden kaçamaz. Zarifoğlu'nun üstünlüğü burada. O, ümmeti uyandırmak isterken kendi uykusunu da sorgular. Vazirler genelde kendini uyanık kabul eder; şair uyanıklığından bile şüphe eder.

Dua şiirlerinde ve çocuklara yönelen yakarıшта Zarifoğlu'nun dili daha sadeleşir. "Allahım / Yol boyunca Bırakma elimi / Düşerim sonra" ifadesi, bütün karmaşık imge evreninden sonra neredeyse çocuk sesiyle söylenmiş büyük bir yakarıştır. Bu sadelik, onun şiirindeki en kıymetli anlardan biridir. Çünkü burada dindarlık bilgileşmez. İnsan Allah karşısında büyümeyi, küçülür. "Düşerim sonra" deyişinde hem çocuk var, hem kul var, hem yolda yürüyen insan var, hem mezara kadar uzanan ömür var. Bu kadar sade bir dua, bazen en kapalı şiirlerden daha derin çalışır. Zarifoğlu'nun içindeki çocuk burada doğrudan Allah'a seslenir gibi durur. Çocuk nasıl el bırakılınca düşerse, insan da Allah tarafından bırakılırsa düşer. Bütün teoloji bazen bu kadar sade bir sahneye sığabilir: yol, el, düşme korkusu.

Yine de Zarifoğlu'nun korku ve yakarış evrenini mutlak biçimde pürüzsüzleştirmemek gerekir. Onun dindarlığında yoğun bir iç hakikat vardır, ama yer yer sertleşen bir dünya algısı da bulunur. Korku temizleyici olabilir, ama fazla büyürse insanı karartabilir. Ümmet duyarlığı yüksek bir ahlâkî sorumluluk üretebilir, fakat fazla bloklaştığında dünyayı keskin karşıtıklara sıkıştırabilir. Yakarış insanı inceltebilir, ama kendi iç acısını tek hakikat sanma tehlikesi de taşır. Zarifoğlu'nun şiiri bu riskleri tamamen aşmış değildir. Fakat şiirin değeri de burada saklıdır: O, dindarlığın steril laboratuvar örneğini değil, gerçek bir kalbin çamurlu, terli, titrek, mahcup mücadelesini gösterir. Korkusu bazen fazla koyudur, ama yapay değildir. Yakarışı bazen kendini yaralar, ama sahicidir.

Heterobilim Okulu açısından Zarifoğlu'nun "korku ve yakarış" damarı, imanın sonuç üreten bir iç düzen olup olmadığını sormamıza imkân verir. Eğer korku insanı kulların önünde daha korkak yapıyorsa, o korku bozulmuştur. Eğer yakarış insanı daha merhametli, daha adil, daha çocuk yüzüne dikkatli, daha sofrada ölçülü, daha iktidar karşısında dik yapmıyorsa, o yakarış eksiktir. Zarifoğlu'nun en iyi anlarında korku, insanı kullara karşı özgürleştirir; yakarış, benliği boşaltır; secde, dağın bile ritmini değiştirir; dua, çocuk sesine kavuşur. En riskli anlarında ise korku koyulaşır, ümmetçi öfke şiirin inceliğini zorlar, dil bazen yüksek sesin cazibesine kapılır. Bizim yapacağımız otopsi tam da budur: imanı parlatmak değil, onun iç organlarını görmek.

Sonuçta Zarifoğlu'nun korkusu, ürkeklik değildir; iç mahkemenin celbidir. Yakarışı, kaçış değildir; benliğin kendi tahtından indirilmesidir. Secdesi, şekil değildir; alnın toprağa verilip kibrin kırılmasıdır. Duası, süs değildir; el bırakılırsa düşeceğini bilen çocuğun sesidir. Onu sahici kılan şey, dindarlığı kusursuz göstermemesi, hatta çoğu zaman dindarlığın insanda açtığı çatlağı şiirin merkezine almasıdır. Zarifoğlu'nun şiirinde iman rahat bir ev değil, ışığı açık kalmış bir mahkeme salonudur. İnsan orada hem sanık hem tanık hem de dua eden kuldur.

Filozof Kirpi: "Zarifoğlu'nun korkusu karanlık değil, iç mahkemenin lambasıdır; yakarışı ise Allah'ın elini bırakırsa düşeceğini bilen çocuğun titrek sesidir."

10. Bir Değirmendir Bu Dünya: Aksiyonun ve Arınmanın Sert Yüzü

Cahit Zarifoğlu'nu yalnız şiirinin karanlık odalarında, çocukluk fotoğraflarında, tren camındaki buzda, dağın secde eden gölgesinde ve yalnızlığın büyük istasyonunda ararsak eksik okuruz. Çünkü onun bir de aksiyon tarafı vardır. Bu taraf, şiirini küçülten dışsal bir politik heves değildir; tersine, şiirindeki iç sarsıntının dünya karşısında aldığı sert biçimdir. *Bir Değirmendir Bu Dünya*, Zarifoğlu'nun sadece imge kuran, korku ve yakarıyla içe dönen, çocuklukla konuşan şair olmadığını gösterir. O, çağının Müslüman acılarına, siyasal kırılmalarına, sömürü düzeneklerine, 12 Eylül sonrası sıkışmasına, Afganistan'a, Hama'ya, İslâm dünyasının hırpalanmış bedenine bakmış ve susmamıştır. Fakat burada dikkatli olmak gerekir. Aksiyon yazıları şiir değildir; şiirdeki yoğunluk, siyasal yazıda bazen açık cephe diline, öfkeye, hızlı hükme, sloganın kıyısına yaklaşabilir. Bizim yapacağımız şey bu tarafı ne küçümsemek ne de kutsamak. Zarifoğlu'nun aksiyonunu, şiirinin iç mahkemesiyle birlikte okumak.

21

Kitabın başlığı bile başlı başına bir metafizik teşhistir: "Bir değirmendir bu dünya öğütür bir gün bizi." Bu cümle, insanın dünyadaki faniliğini anlatan klasik bir irfan sözü gibi görünebilir; ama Zarifoğlu'nun elinde daha sert bir anlam kazanır. Dünya sadece gelip geçilen bir yer değildir; öğütür. İnsan dünyadan geçmez yalnızca, dünya insanın bedeninden, sabrından, imanından, öfkesinden, dostluğundan, çocukluğundan, merhametinden bir şeyler alarak onu inceltir, ufalar, un hâline getirir. Burada ölüm duygusu var, fakat pasif bir teslimiyet yok. Dünya değirmense, insanın görevi sadece ezilmek değildir; öğütülürken arınmak, dağılmadan anlam üretmek, kendi ununu kimin ekmeğine dönüştürdüğünü sormaktır. Heterobilim Okulu açısından bu metafor çok güçlüdür: Bilgi de, iman da, siyaset de, şiir de sonuç üretir. Dünya insanı öğütür; mesele, bu öğütülmeden zulüm mü çıkacak, merhamet mi, propaganda mı, şahitlik mi?

Bir Değirmendir Bu Dünya sunuşunda bu metinlerin, özellikle 1977 ile 1984 arasında çeşitli gazete ve dergilerde yayımlanmış aktüel ve siyasî yazılar olduğu belirtilir. Yine aynı sunuş, Zarifoğlu'nun Afganistan'ın işgali, İran İslâm Cumhuriyeti'nin kurulması, Hama'da Müslümanların yok edilmesi, 12 Eylül sonrası Müslümanların durumu ve İslâm dünyasının acıları karşısında kayıtsız kalmadığını söyler. "İslâm dünyasının her tarafında her gün meydana gelen acıları, sızıları yüreğinde hissederek" yazması, onun aksiyonunun kuru ideolojik görevden değil, şair duyarlığından beslendiğini gösterir. Fakat şair duyarlığı tek başına siyasal doğruluk garantisi değildir. Yürek sızısı önemli, ama yürek sızısı her zaman isabetli analiz üretmez. Zarifoğlu'nun politik yazılarını okurken hem o sızının sahiciliğini göreceğiz hem de dönemin siyasal dili içinde hangi sertliklere, hangi genellemelere, hangi cephe alışkanlıklarına yaklaştığını sorgulayacağız.

Bu kitapta dikkat çeken şey, Zarifoğlu'nun aksiyon ile arınmayı birbirinden ayırmamasıdır. Modern siyasal dil çoğu zaman dış düşmana, iktidara, sisteme, sömürüye, devlete, Batı'ya, ideolojik karşıta bakar; iç terbiyeyi ihmal eder. Zarifoğlu ise aksiyonu önce iç dünyadan başlatır. Sunuşta onun dostlarına ilmihal okumayı, namazı tadil-i erkân üzere kılmayı, gece namazlarına kalkmayı, hanımlara iyi davranmayı, çocukları adam yerine koymayı, yollarda zikirle yürümeyi telkin ettiği söylenir. Bu liste basit bir dindar öğütler toplamı değildir.

Zarifoğlu'nun dünyasında aksiyon, slogan atmadan önce abdest almayı, namazı düzgün kılmayı, eve döndüğünde eşine iyi davranmayı, çocuğu ciddiye almayı, yolda yürürken dili zikirle terbiye etmeyi gerektirir. Bu çok önemli. Çünkü içi dağılmış insanın dışarıda kurduğu dava, kısa sürede öfke şirketine dönüşür. Zarifoğlu bunu sezmiş gibidir. Müslüman olmak, yalnız büyük dünya olaylarına kızmak değil, küçük gündelik davranışlarda da ölçüye gelmektir.

Burada en çarpıcı ifade "çocukları adam yerine koyarak karşımıza almamızı" telkin etmesidir. Zarifoğlu'nun çocuk meselesi yalnız şiir ve çocuk edebiyatı alanında değil, aksiyon yazılarının ahlâkî zemininde de durur. Çocuğu adam yerine koymak, onun sorusunu, bakışını, korkusunu, oyununu, geleceğini ciddiye almak demektir. Bu cümle, politik dindarlıkla pedagojik ahlâk arasına köprü kurar. Eğer bir hareket çocukları ciddiye almıyorsa, büyüklerden kurduğu bütün dava lafları çürüktür. Çocuk, Heterobilim Okulu açısından toplumun etik metabolizmasını ölçen mihenk taşıdır. Zarifoğlu bunu sezgisel olarak yakalar. İslâm dünyasının acılarına bakan şair, evin içindeki çocuğu da unutmuysa, burada sahici bir ahlâkî bütünlük vardır. Fakat yine sormalı: Çocuk gerçekten özne mi, yoksa dindar toplum idealinin süslenmiş geleceği mi? Zarifoğlu'nun en iyi yerlerinde çocuk özneye yaklaşır; riskli yerlerinde çocuk büyüklerin metafizik yükünü erken yaşta taşıyan bir sembole dönüşebilir.

"Labirentimiz" metni, aksiyonun iç karanlıkla ilişkisini gösterir. "Bakış bozulur, eşya bulanıklaşır" cümlesi, yalnız bireysel bunalımı anlatmaz; siyasal ve ahlâkî karmaşanın da tarifi olur. Zarifoğlu dünyayı berrak cephelerden oluşan kolay bir harita gibi görmez. Şeytanî duygular, siyaset laboratuvarlarında üretilen mikroplar, iç ihtiraslar, basiret kapanması, tutunulacak ip arayışı aynı metinde yer alır. Bu, aksiyonun basit düşmanlaştırma diliyle kurulamayacağını gösterir. İnsan labirenttedir ve bu labirentte düşman yalnız dışarıda değildir. İçimizin gizemli güçleri de "katilimizi desteklemektedir." Bu cümle olağanüstü serttir. Zarifoğlu burada dış politik öfkenin içine iç ahlâk muhasebesi sokar. Müslüman özne, sadece emperyalizmin mağduru değildir; kendi içindeki katile de malzeme taşıyabilir. Bu sezgi, onun aksiyonunu sıradan ajitasyondan ayıran damarlardan biridir.

Ama *Bir Değirmendir Bu Dünya* metinlerinin zaafı da tam bu sıcak noktada belirir. Aktüel yazı, zamanın hızına bağlıdır. Gazete ve dergi yazıları olayın basıncı altında yazılır; bu yüzden kimi yerde dil keskinleşir, hüküm çabuklaşır, taraflar sertleşir, analiz şiirin sabrını kaybeder. Sunuşta da bu metinlerin dil işçiliği bakımından hikâyeleri ve *Yaşamakla* kıyaslanmaması gerektiği belirtilir. Bu önemli bir uyarıdır. Zarifoğlu'nun siyasî yazılarını şiirindeki incelikle aynı terazide tartarsak haksızlık ederiz. Ama bu uyarı, metinleri eleştiren muaf tutmaz. Aksiyon yazısı şairin dünyasını tamamlar, evet; fakat bazen şiirsel zarafet, politik öfkenin içinde sertleşir. Bazen ümmet acısı, dünyayı fazla bloklar hâlinde görme tehlikesi taşır. Bazen sömürü eleştirisi haklıdır, ama karşı cephe fazla yekpare çizilebilir. Bunları söylemek, Zarifoğlu'na haksızlık değil, onu canlı metin olarak ciddiye almaktır.

Zarifoğlu'nun aksiyon yazılarında önemli olan başka bir damar, dünyadaki acıya duyarsız kalmama ilkesidir. O, şiirin iç dünyaya kapanan bir estetik sığınak olmasını istemez. Çağdaş dünyanın bunalımlarından kaçıp şiire sığınırken bile dış dünyanın dağdağasından uzak kalamadığı belirtilir. Bu cümle, onun poetik kaderini iyi anlatır. Şiir sığınaktır, ama kapalı mağara değildir. Dışarıda Afganistan yanıyor, Hama kanyıyor, Müslümanlar 12 Eylül sonrasının baskısı altında sıkışıyor, dünya sömürü düzenekleriyle yeniden şekilleniyorsa, şairin iç dünyası masum biçimde kapanamaz. Burada Zarifoğlu'nun şiirle siyaset arasındaki geçidi açıklar. Şiir, dış acıyı estetik malzeme yapmak için değil, o acının kalpte açtığı yarayı taşımak için vardır. Aksiyon ise bu yaranın dünyaya doğru attığı adımdır.

Yine de aksiyonun büyük tehlikesi vardır: Dava, insanı büyütebilir; ama insanın içindeki kibri de kutsayabilir. Dava adına konuşan kişi, kendi öfkesini Allah'ın hükmü sanmaya başlayabilir. Zarifoğlu'nun bu tehlikeyi tamamen aştiğini söylemek kolay olmaz, ama onun iç arınma vurgusu bu tehlikeye karşı güçlü bir fren işlevi

görür. İlmihal, gece namazı, hanımlara iyi davranmak, çocukları adam yerine koymak, zikirle yürümek; bütün bunlar, aksiyonu dış politik öfkenin tekelinden çıkarır. Bir insan dünyayı kurtarma iddiasıyla bağırırken evinde zulmediyorsa, onun davası değirmende öğütülmüş sahte undur. Zarifoğlu'nun aksiyon ahlâkı, en iyi hâliyle, büyük dünya derdi ile küçük ev içi sorumluluğu aynı terazide tartmaya çalışır. Bu terazinin bugünkü politik Müslümanlık için hâlâ yakıcı bir anlamı var.

Sonuçta *Bir Değirmendir Bu Dünya*, Zarifoğlu'nun şiirini tamamlayan ama onunla birebir aynı değerde okunmaması gereken sert bir alandır. Burada şairin iç labirenti dış dünyanın labirentiyle birleşir. Dünya değirmendir, insan öğütülür; ama bu öğütülme pasif kader değil, arınma ve sorumluluk çağrısıdır. İslâm dünyasının acıları onun kalbinde gerçek bir sızı üretir; fakat bu sızı bazen politik dilin sertliğine yaklaşır. İç terbiye ile dış aksiyon arasındaki bağı kurması, kitabın en güçlü tarafıdır. Aktüel yazıların zamana bağlı öfkesi ve yer yer cepheci tonu ise eleştirel dikkat ister. Zarifoğlu'nu burada en doğru şöyle okumak gerekir: O, şiiriyle iç karanlığı yoklayan, aksiyonuyla dış karanlığa yönelen, arınma fikriyle de bu iki karanlık arasında kendini kaybetmemeye çalışan bir yazardır. Dünya değirmeninde öğütülürken, en azından onun kime ekmek olduğunu sormuştur. Bu soru bile tek başına kıymetlidir.

Filozof Kirpi: "Zarifoğlu'nun aksiyonu, meydanda bağırın öfke değil; dünya değirmeninde öğütülürken çocuğu, secdeyi, evi ve ümmetin yarasını aynı elde tutma çabasıdır."

11. Batı, Sömürü ve Çağdaş Kıskaç

Cahit Zarifoğlu'nun Batı ve sömürü eleştirisi, onun aksiyon yazılarındaki en keskin, en öfkeli, yer yer en isabetli, yer yer de en cepheci damarlardan biridir. Burada şair Zarifoğlu'nun imge labirenti geri çekilir, onun yerine dünyayı bir güç haritası olarak okuyan, Batı'yı yalnız kültürel cazibe merkezi değil, tarihsel bir yağma aygıtı olarak gören bir yazar çıkar. *Bir Değirmendir Bu Dünya* içinde bu damar özellikle "Silahlı Sömürünün Faturası Ağır", "Çağdaş Kıskaç" ve "Türkiye Tebeşir Dairesi" gibi yazılarda belirginleşir. Zarifoğlu, Batı modernliğini bir ilerleme masalı olarak değil, insanı, coğrafyayı, emeği, kültürü ve inancı öğüten büyük bir değirmen olarak okur. Ama bu okumanın hakkını verirken şunu da unutmamak gerekir: Haklı öfke her zaman tam analiz değildir. Zarifoğlu'nun sömürü sezgisi kuvvetlidir; fakat bazı cümlelerinde Batı fazla yekpare, Doğu fazla masum, Müslüman dünya fazla mağdur çizilebilir. Otopsi burada güzelleme yapmaz; neşter hem sömürgecinin etine hem de mağduriyet dilinin konforuna değer.

"Silahlı Sömürünün Faturası Ağır" yazısında Zarifoğlu, klasik sömürgeciliğin çıplak şiddetini açıkça teşhir eder. "Batılılar bu insanların sâfiyeleri, gafletleri, kabulleri ve uysallıkları karşısında kendilerini onların efendisi görmekte gecikmediler" derken, sömürgeciliğin yalnız ekonomik bir tahakküm değil, ontolojik bir üstünlük vehmi olduğunu söyler. Bu cümlede mesele sadece zenginliklerin taşınması değildir; insanın insana "doğuştan efendi" kesilmesidir. Batı'nın sömürgeci aklı, Zarifoğlu'na göre kendini hak sahibi, ötekini ham madde, toprakları mülk, insanları kullanılacak beden, kültürleri de dönüştürülecek karanlık alan olarak görür. Bu sert teşhis, tarihsel sömürgecilik deneyiminin çıplak ruhuna temas eder. Sömürgeci yalnız kaynak çalmaz, ölçü çalar. Kendini insanlığın merkezi, başkasını periferinin yarı-insanı yapar. İşte Zarifoğlu'nun öfkesi bu haysiyet gaspına yönelir.

Yazının devamında sömürünün biçim değiştirdiği fikri önemlidir. Zarifoğlu, Batılı güçlerin silahlı işgalden geri çekilmesini bir erdem veya vazgeçiş olarak görmez; bunun maliyet hesabıyla ilgili olduğunu söyler. "Silahlı sömürü çok masraflı olmaya başlamıştı." Bu kısa cümle, onun tarih sezgisinin güçlü olduğu yerlerden biridir. Sömürgeci güç, ahlâken pişman olduğu için değil, eski yöntem pahalılaştığı için yöntem değiştirir. Tank, vali, garnizon ve doğrudan kırbaç geri çekilir; yerine ekonomik bağımlılık, kültürel yönlendirme, yerli işbirlikçi elitler, parçalanmış devletçikler ve uluslararası baskı mekanizmaları geçer. Burada Zarifoğlu'nun sömürü

okuması, klasik işgalden yeni-sömürgeci tahakküme geçişi sezgisel biçimde yakalar. "Bırakarak değil, vazgeçerek değil" ifadesi tam da bu geçişin ahlâkî maskesini indirir. Sömürgeci gidiyormuş gibi yapar; gölgesi kalır. Bayrak iner, borç kalır. Asker çıkar, şirket girer. Vali gider, danışman gelir. Kırbaç çekilir, kredi şartnamesi konuşur.

Zarifoğlu'nun güçlü tarafı, bu tahakkümü yalnız dış politika meselesi olarak değil, coğrafya ve kimlik mühendisliği olarak da görmesidir. Aynı dinden, aynı ırktan ya da aynı büyük tarihsel havzadan gelen toplulukların ayrılıklar sokularak küçük devletçiklere bölündüğünü, bölgesel sorunların körüklendiğini, liderlerin imal edildiğini, yan yana ama sürtüşme içinde yapılar üretildiğini söyler. Bu okuma, bugün de birçok coğrafyada hâlâ karşılık bulabilecek sert bir gözlemdir. Güçlü merkezler sadece işgal etmez; harita çizer, sınır biçer, kriz stoklar, lider üretir, azınlık ve çoğunluk gerilimlerini yönetir, borçlandırır, sonra "istikrar" satar. Zarifoğlu burada, sömürgeciliğin zeki tarafını görür: açık işgalden ziyade yönetilebilir parçalanma. Fakat aynı yerde risk de belirir. Her yerel çatışmayı dış planla açıklamak, içerideki tarihsel, sınıfsal, mezhepsel, etnik, ahlâkî ve siyasal sorumlulukları görünmez kılabilir. Sömürgeci plan vardır; ama her çürüme dışarıdan ithal değildir. Bazı zehirleri milletler kendi kuyularına kendileri döker.

"Çağdaş Kısaç" yazısı Zarifoğlu'nun modern dünya düzenini daha geniş bir mekanizma olarak düşündüğü yerdir. Burada baskıcı yönetim meselesini yalnız devlet rejimlerine bağlamaz; doğrudan uygarlığın kendisine bakar. "Büyük gelişme gösteren ve coğrafî sınır mefhumunu yıkan kitle iletişim araçları, başlı-başına bir kişilik gibi, bir irade gibi gelişen teknoloji ve büyük ekonomilerin yaşatılması zorunluluğu, büyük devletleri ister istemez diğer milletler üzerinde baskı metodları uygulamaya zorlamaktadır." Bu cümle hayli dikkat çekicidir. Zarifoğlu, teknolojiyi basit bir araç olarak görmez; "başlı-başına bir kişilik gibi, bir irade gibi" gelişen bir kuvvet olarak düşünür. Bugünün dijital gözetim, algoritmik yönlendirme, medya manipülasyonu, kültürel tüketim ve ekonomik bağımlılık dünyasından bakınca bu sezgi hiç de hafife alınacak gibi değildir. Zarifoğlu, teknolojik-modern düzenin insanı özgürleştirmek kadar kısaca almak için de çalışabileceğini erken biçimde hissetmiştir.

Bu "çağdaş kısaç" yalnız askerî veya politik değildir; ekonomik, psikolojik, sosyolojik ve kültürel. Zarifoğlu ağır sanayilerin yaşatılması için bilerek çıkarılan savaşlardan, küçük ülkelere ekonomi veya siyaset modeli beğenip kabullendirmekten, büyük ekonomilerin başkaldınlara nasıl müdahale edeceğini sosyolojik ve psikolojik araştırmalarla önceden planlamasından söz eder. Burada modern iktidarın kaba yumruktan ince mühendisliğe geçişi görülür. Artık sadece tüfek yoktur, anket vardır, uzman vardır, model vardır, medya vardır, kalkınma reçetesi vardır, yardım programı vardır, kültürel arzu üretimi vardır. Sömürünün yeni biçimi budur: İnsan senin zincirini görmez, onu fırsat sanır. Borcu kalkınma, bağımlılığı entegrasyon, kültürel çözölmeyi modernleşme, zihinsel teslimiyeti dünya ile uyum diye satarlar. Zarifoğlu'nun neşteri burada derine iner.

Ancak onun modern uygarlık eleştirisinde zaman zaman fazla genelleştirici, hatta yer yer ahlâkî panik tonu taşıyan bir Batı okuması da vardır. "Türkiye Tebeşir Dairesi" yazısında "Batı kültür düzeni, insan hayatını eninde sonunda saçmaya vardırı" der ve alkol, eroin, fuhuş, cinsel anormallikler, intiharlar, yarışmalar, hayvan kılığına giren insanlar gibi örneklerle Batı toplumunun ruhsal çözölmelerini anlatır. Bu yazının sezgisi şudur: tüketim ve gösteri uygarlığı, insanın öz anlam arayışını saçma biçimlere sürüklemiştir. Bu sezgi güçlüdür. Fakat metnin dili bugünden bakıldığında yer yer fazlaca mahkûm edici ve bloklayıcıdır. Batı'nın içindeki eleştirel damarları, vicdanî isyanları, anti-kapitalist gelenekleri, sanat ve düşünce içindeki öz muhasebeyi çoğu yerde hesaba katmaz. Batı'yı yalnız çürüme olarak görmek, haklı eleştiriyi bazen kolay düşman resmine çevirir. Kolay düşman resmi ise insanı düşünmekten kurtarır, tam da bu yüzden tehlikelidir.

Zarifoğlu'nun eleştirisini değerli kılan şey, Batı'yı moda, teknik ve refah büyüünün arkasındaki ahlâkî maliyetle birlikte okumasıdır. Onun için Batı uygarlığı sadece fabrika, bilim, teknoloji, kent ve tüketim değildir; sömürölmüş ülkelerin kanı, parçalanmış coğrafyaların gözyaşı, ruhsal boşluk, eğlenceyle örtölen anlamsızlık,

güçlü ekonomilerin sürmesi için zayıflara yüklenen bedeldir. Bu açıdan Zarifoğlu'nun dili sert ama uyarıcıdır. Batı'yı sevmek ya da sevmemek gibi sığ bir tartışma değil mesele. Mesele şudur: Hangi uygarlık hangi bedelle ayakta duruyor? Kimin refahı kimin yoksulluğunun üstünde yükseliyor? Kimin teknolojisi kimin hafızasını siliyor? Kimin kitle iletişim araçları kimin çocuklarının rüyasını işgal ediyor? Zarifoğlu bu soruları bugünkü teorik dille sormaz; ama yazılarının damarında bu öfke ve kuşku dolaşır.

Heterobilim Okulu açısından burada en önemli kavram "sonuç"tur. Bir uygarlığın doğruluğu kendisi hakkında anlattığı hikâyeden değil, ürettiği sonuçlardan okunur. Batı kendisini özgürlük, akıl, ilerleme ve insanlık adına anlatabilir; fakat sömürge tarihi, ekonomik bağımlılık, kültürel çözülme, medya manipülasyonu ve savaş ekonomisi başka bir sonuç tablosu çıkarıyorsa, o hikâye sorgulanır. Zarifoğlu'nun Batı eleştirisi, bu sonucu görmeye zorlar. Fakat Heterobilim Okulu'nun neşteri burada mağdur tarafa da döner: Müslüman toplumlar kendi zaafalarını sürekli dış düşmanla açıklayamaz. Kendi ahlâkî çürümesini, tembelliğini, adaletsizliğini, ilim yoksulluğunu, mezhepçiliklerini, sınıf körlüklerini, kadın ve çocuk meselesindeki kör alanlarını Batı'nın hanesine yazmak kolaydır. Kolaylık ise düşüncenin uyuşturucusudur. Zarifoğlu'nun metinleri, bize dış kısıkaçı gösterirken iç kısıkaçı da sormamız için kullanılmalıdır.

Bu bölümün sert yeri şudur: Zarifoğlu haklı öfkenin şairidir, ama her haklı öfke kendi iç denetimini kurmak zorundadır. Batı'nın sömürgeciliğini teşhir etmek şarttır. Teknolojik modernliğin insanı kısıkaçı alan tarafını görmek şarttır. Kitle iletişim araçlarının coğrafî sınırları aşan iradesini anlamak şarttır. Büyük ekonomilerin savaş, model dayatma ve psikolojik yönetim teknikleriyle küçük toplumlara müdahalesini çözmek şarttır. Fakat bütün bunlar yapılırken kendi toplumlarımızı çocuklaştıran, her hatayı dış planla açıklayan, yerli despotları aklayan, kendi epistemik tembelliğimizi gizleyen bir mağduriyet metafiziğine düşmemek de şarttır. Zarifoğlu'nun metni bu ikili okumaya müsaittir. Onu sadece Batı karşıtı bir öfke metni olarak okursak eksik kalır; onu yeni-sömürgeci düzenin erken ve sezgisel bir teşhisi olarak okursak hâlâ işe yarar.

25

Bir Değirmendir Bu Dünyadaki Batı, sömürü ve çağdaş kısıkaç yazıları, Zarifoğlu'nun yalnız içe dönük, çocuk ruhlu, kapalı şiirler yazan bir şair olmadığını gösterir. O, dünyanın güç haritasını da acıyla okuyan bir yazardır. Bu okuma kimi yerde keskin, kimi yerde haksız genelleyici, kimi yerde bugüne ışık tutacak kadar ileri görüşlü, kimi yerde kendi çağının ideolojik sertliğine bağlıdır. Ama asıl kıymeti şudur: Zarifoğlu Batı'yı taklit edilecek bir vitrin olarak değil, hesabı sorulacak bir tarihsel mekanizma olarak görür. Bu bakış bugün de gereklidir. Yalnız bir farkla: Artık ne Batı'yı şeytanlaştırarak düşünmek yeter, ne Doğu'yu masumlaştırarak avunmak. Değirmen ikisini de öğütüyor. Mesele, kim değirmenin taşını döndürüyor, kim un oluyor, kim ekmeği yiyor, kim aç kalıyor; asıl hesap burada.

Filozof Kirpi: "Zarifoğlu'nun Batı eleştirisi, sömürgecinin kırbacını görür; bizim eklememiz gereken neşter ise kırbacın gölgesinde kendi tembelliğini saklayan mağdurun yüzüne tutulmalıdır."

12. Afganistan, Uzak Acı ve Ümmetin Yaralı Haritası

Cahit Zarifoğlu'nun Afganistan duyarlığı, onun şairliğinde yalnız politik bir başlık değildir; uzak acının kalbe nasıl yaklaştırılabileceğini gösteren büyük bir imtihandır. Uzak acı, edebiyatta tehlikeli bir malzemedir. Yakın acıya insan bedeniyle, yüzüyle, komşusuyla, kokusuyla temas eder; uzak acı ise kolayca soyutlaşır, harita üzerinde kızaran bir lekeye, haber bültenindeki hızlı görüntüye, miting sloganına, romantik direniş afişine dönüşür. Zarifoğlu'nun Afganistan şiirleri ve yazıları bu tehlikenin kenarında yürür; kimi yerde onu aşar, kimi yerde ise o dönemin ümmetçi aksiyon dilinin sert rüzgârına yaklaşır. Ama şurası açık: Afganistan onun için gazete haberi değildir. Mezarışerif, Kabil, köy saati, uçaklar, bombalar, camilerin yıkık merdiven gibi ayaklara takılması, mücahidin kaya ve toprağa sarınması, Sovyet nüfuzu, kardeşlik, hicret insanları, Farsça, Özbek eli, bütün bunlar Zarifoğlu'nun şiirinde uzak coğrafyanın iç kanamaya dönüşmüş parçalarıdır.

Tüm Şiirleri içinde Afganistan imgesi önce çocuk ve savaşın birbirine değdiği yerden belirir. "Başının üzerine uçaklar asılı / Bir Afgan köyü saati" ifadesi, tek başına büyük bir sahnedir. Saat, normalde zamanın düzenli akışını gösterir; ama burada köy saatinin üstüne uçaklar asılmıştır. Yani zaman artık masum akmaz. Çocuğun yemek saati, annenin çağırma saati, tarladan dönme saati, akşam ezanı saati, uyku saati, hepsi savaş uçağının gölgesinde bükülür. Zarifoğlu'nun "Biliyorum hakkımız yok kalplerine / Öyle uzaktık hiç ağlamamış seslerinden" demesi ise uzak acıya bakarken duyulan mahcubiyeti açığa çıkarır. Bu çok kıymetli bir kırılmadır. Şair, uzak kardeşlerin acısını sahiplenir, ama onların kalplerine hakkı olmadığını da bilir. Çünkü acıya uzaktan bakmanın bir haddi vardır. Ağlamamış seslerden söz ederken, kendi sesinin eksikliğini fark eder. Bu, hamasetin önüne konmuş ince bir vicdan eşliğidir.

"Mezarşerif bir Afgan şehridir el atılmaz" dizesi, şehirle kutsallık arasında güçlü bir bağ kurar. Zarifoğlu burada Mezarşerif'i yalnız coğrafi bir yer olarak değil, dokunulmazlık taşıyan mânevî bir merkez olarak görür. "Bir nur çadırı oturur" ifadesi, şehri ışıklı bir korunak gibi kurar; "Rus gözü kapanır açılmaz / Silahlar geceden paslanır" dizeleri ise işgalci bakışın ve silahın bu mânevî mekân karşısındaki çaresizliğini şiirleştirir. Elbette tarihsel gerçeklik bu kadar kolay işlemez; şehirler bombalanır, türbeler zarar görür, insanlar ölür, mabetler yıkılır. Ama şiirin yaptığı şey, askeri gerçeği inkâr etmek değil, işgalcinin temas edemeyeceği bir iç dokunulmazlık alanı kurmaktır. Bu alan, direnişin mânevî coğrafyasıdır. "Düşman herşeye dokunur ona dokunamaz" dizesi de tam burada anlam kazanır. Düşman bedene, taş, eve, yola, silaha dokunabilir; fakat halkın içinde taşıdığı kutsal çekirdeğe dokunamazsa mutlak zafer kazanamaz. Bu, Zarifoğlu'nun direniş inancıdır.

Yine de bu dizeyi romantik biçimde okumak tehlikelidir. "Düşman herşeye dokunur ona dokunamaz" demek, düşmanın yıkım gücünü küçümsemek anlamına gelmemelidir. Savaşta çocuk ölür, kadın göç eder, ev yanar, pazar yıkılır, türbenin çinisi çatlar, dil korkuya bulanır. Düşman gerçekten çok şeye dokunur. Zarifoğlu'nun şiiri bu yıkımı tüm çıplaklığıyla belgelemez; daha çok yıkımın karşısına mânevî bir dokunulmazlık koyar. Bu, şiirsel olarak güçlü, tarihsel olarak eksik bir harekettir. Otopsi burada soruyu açık sormalıdır: Direnişin ruhunu koruyan şiir, savaşın bedensel bedelini yeterince gösteriyor mu? Mücahit kaya ve toprağa sarınmış olarak görünür; ama çocuğun ayağına batan cam, annenin elindeki boş tas, yerinden koparılan aile, korkudan konuşamayan yaşlı yüz ne kadar görünür? Zarifoğlu'nun şiiri bazı yerlerde bunları sezdirir, fakat çoğu zaman direnişin mânevî ihtişamı yıkımın sıradan bedenlerini gölgede bırakabilir.

Bir Değirmendir Bu Dünya içinde Afganistan meselesi daha açık politik ve tarihsel bir düzleme taşınır. Zarifoğlu, Sovyet nüfuzunun işgalden çok önce ekonomik, kültürel, teknik ve askerî bağımlılıklarla kurulduğunu gösteren pasajlara yer verir. "Afganistan'ın Sovyetler Birliği ile ekonomik ilişkileri gittikçe yoğunlaşmış, Sovyet teknisyenlerinin Afganistan'a gelmesine müsaade edilmiştir" ifadesi, işgalin bir günde başlamadığını, önce kredi, teknik yardım, yol, havaalanı, kültür anlaşması, askerî destek ve uzman akışıyla zeminin hazırlandığını anlatır. Bu çok önemli bir okuma biçimidir. İşgal sadece tankla gelmez; bazen uçak hediyesiyle, yol projesiyle, teknik danışmanla, öğrenci değişimiyle, film gösterimiyle, kültürel etkiyle, ordu ihtiyaçlarının karşılanmasıyla gelir. Zarifoğlu burada sömürünün modern biçimini yakalar: Önce bağımlılık kurulur, sonra işgal zaten içeriden davet edilmiş gibi ilerler.

Bu okuma bugün de güncelliğini kaybetmiş değildir. Büyük güçler çoğu zaman bir ülkeye doğrudan silahla değil, ihtiyaç üretimiyle girer. Kredi verilir, altyapı yapılır, askerî eğitim sağlanır, uzman gönderilir, üniversite bağlantıları kurulur, kültür dolaşımı başlatılır, medya dili etkilenir, yerli elitler biçimlendirilir. Sonra bir gün bakılır ki ülkenin yolları, havaalanları, ordusu, zihni ve hatta gelecek tahayyülü başka bir merkezin ritmine bağlanmış. Afganistan üzerinden Zarifoğlu'nun sezdiği şey budur. "Yapılan yol ve havaalanının Afganistan standartlarının ve ihtiyacın üstünde olması dikkati çekti" cümlesi, modern yardımın ardındaki stratejik gölgeyi gösterir. Fazla büyük yol bazen yardım değil, ileride gelecek tankın ölçüsüdür. Fazla cömert teknik destek bazen dostluk değil, bağımlılığın ilk taksididir.

Ancak Zarifoğlu'nun Afganistan okumasında da iki risk vardır. Birincisi, Sovyet işgalinin ve dış müdahalenin haklı olarak sert biçimde teşhir edilmesi, Afgan toplumunun iç karmaşıklığını gölgede bırakabilir. Afganistan yalnız dış güçlerin oyun alanı değildir; kendi kabile yapıları, etnik dengeleri, modernleşme gerilimleri, merkez-taşra çatışmaları, dinî yapılar, sınıfsal ayrımlar, hanedan ve cumhuriyet kırılmaları, şehirli elitlerle kırsal damarlar arasındaki uçurum da bu tarihin parçalarıdır. Dış güçleri görmek şarttır, ama iç yapıyı yok saymak analizi eksiltir. İkinci risk, mücahit figürünün fazlaca idealize edilmesidir. Direnişin haklılığı, direnenlerin bütün tarihsel davranışlarını otomatik olarak masum kılmaz. Zarifoğlu'nun dönemi, işgal altındaki bir halkın yanında durmayı ahlâkî öncelik sayar; bu anlaşılır. Fakat bugün geriye bakarken direniş romantizminin sonraki siyasal, mezhepsel ve toplumsal sonuçlarını da sormak gerekir. Neşter burada da lâzım.

Zarifoğlu'nun üstünlüğü, Afganistan'ı yalnız "Müslüman kardeşlerimiz" formülüne sıkıştırılmamasıdır; o coğrafyaya şiirsel bir yüz verir. "Genç adamların ağızları dua kovanı" dizesi, savaştı figürüyle dua arasında çok güçlü bir bağlantı kurar. Ağız, slogan kovanı değil, dua kovanıdır. Bu ayrım mühimdir. Dua, savaşın ortasında insanın kendini yalnız silaha teslim etmemesidir. "Hicret insanlarıyla bir odada oturduk / Kardeşim Rasim ağlamayalım dedi / Çünkü onlar daha kavi" dizeleri ise uzaktan gelen şairin mahcubiyetini gösterir. Ağlamak bile bazen fazla sahiplenici olabilir. Hicret insanları daha kavidir; yani acıyı yaşayanların direnci, dışarıdan gelenin merhametinden daha büyüktür. Bu, çok ince bir ahlâkî farktır. Yardım eden, yazan, anlatan kişi kendini acının merkezine koymamalıdır. Zarifoğlu bunu hisseder. Acı başkasınındır; sen onun yanında durabilirsin, ama onun yerine acı çekemezsin.

Bu bölümde çocuk meselesi yeniden geri döner. Afganistan, Zarifoğlu'nda sadece mücahitlerin ve işgalcilerin sahnesi değildir; başının üstüne uçaklar asılmış çocukların coğrafyasıdır. Heterobilim Okulu açısından savaşın ahlâkî ölçüsü tam da buradadır. Bir direnişin, bir devletin, bir ideolojinin, bir dış müdahalenin, bir cihad söyleminin gerçek sonucu çocuğun yüzünde okunur. Çocuk yemek saatinde uçak sesi duyuyorsa, dünya düzeni suçludur. Çocuk caminin yıkık merdivenine takılıyorsa, sadece işgalci değil, insanlığın bütün büyük cümleleri de sanıktır. Zarifoğlu'nun Afganistan şiirleri bu çocuk yüzünü tam merkeze koymasa bile onun gölgesini taşır. "Bir Afgan köyü saati" ifadesi, o gölgeyi açmak için yeterlidir. Çünkü bir köyün saati bozulduğunda, sadece zaman değil, çocukluğun ritmi de bozulur.

Afganistan Zarifoğlu'nda ümmet fikrinin yaralı haritasıdır. Ümmet burada soyut bir birlik sloganı değil, acısı uzaklarda olsa da kalpte yankılanan kardeşlik düzenidir. Fakat ümmet fikri de kolay bozulur. Eğer ümmet yalnız dış düşmana karşı öfke üretirse, içerideki adaletsizlikleri örter. Eğer ümmet yalnız romantik kardeşlik söylemine dönüşürse, gerçek coğrafyaların karmaşıklığını yok eder. Eğer ümmet sadece erkek savaştı figürüyle temsil edilirse, çocuk, kadın, yaşlı, göçmen, yaralı ve suskun yüzler geriye düşer. Zarifoğlu'nun metni bu risklerin hepsini taşır, ama hepsini aşma imkânını da verir. Çünkü onun en iyi anlarında ümmet, slogan değil, mahcubiyettir. "Hakkımız yok kalplerine" diyebilen bir ses, ümmeti sahiplenirken haddini de bilir. Bu had bilgisi, politik yazılardaki yüksek öfkeyi dengeleyen ince bir vicdan çizgisidir.

Zarifoğlu'nun Afganistan'ı, uzak acının şiire, aksiyona ve ümmet fikrine nasıl girdiğini gösteren sert bir sınav alanıdır. Şair uzak coğrafyayı romantik masala çevirdiğinde zayıflar; acının karşısında mahcup durduğunda güçlenir. Direnişi mânevî bir nur çadırı olarak gördüğünde şiirsel kudret kazanır; savaşın bedenlerde açtığı çukuru yeterince göstermediğinde eksik kalır. Sovyet nüfuzunu ekonomik, kültürel ve askerî bağımlılık ağı olarak okuduğunda ileri görüşlüdür; Afganistan'ın iç karmaşıklığını yeterince açmadığında dönemin ideolojik haritasına bağlı kalır. Ama bütün bu gerilimlerin ortasında bir şey inkâr edilemez: Zarifoğlu, uzak acıyı kendi şiirinin içine alırken onun karşısında bir vicdan borcu hissetmiştir. Bu borç, bugün hâlâ kıymetlidir. Çünkü uzak acıya karşı borç hissetmeyen edebiyat, güzel cümleli bir bencillikten başka bir şey değildir.

Filozof Kirpi: "Zarifoğlu'nun Afganistan'ı, haritada uzak bir ülke değil; başının üstünde uçaklar asılı bir çocuğun saati, işgalcinin dokunamadığı türbe çinisi ve şairin hakkı olmadığını bildiği yaralı kalptir."

13. Çocuk Edebiyatı: Masalın İçindeki Ahlâk

Cahit Zarifoğlu'nun çocuk edebiyatı, onun şiirinden ayrı, daha sevimli, daha kolay, daha pedagojik bir ek alan gibi okunursa büyük hata yapılır. Çünkü Zarifoğlu'nda çocuk, şairin yan uğraşı değil, bütün poetik ve ahlâkî evreninin ana sınırlarından biridir. Çocuk bazen fotoğraftan bakar, bazen dağın gölgesinden uyanır, bazen savaş uçağının altında köy saatine dönüşür, bazen minarenin kapısında ölüm haberini taşır, bazen dizindeki yarayı annesinin yüzünden öğrenir, bazen de şairin elinden kalemi alıp yazının kendisini yönetir. Bu yüzden onun çocuk kitaplarına giden yol, doğrudan çocuk kitaplarından başlamaz; *İşaret Çocukları*ndaki korkunç çocukluk ikliminden, *Yaşamaktaki* iç çocuk sahnelerinden, *Yedi Güzel Adam*daki "çocuğun uyanışı"ndan ve *Bir Değirmendir Bu Dünya*daki çocuk ahlâkından geçer. Çocuk edebiyatı onda tür değişikliği değil, iç dünyanın başka bir yüzeye çıkmasıdır.

Dosyalarda yer alan eser listesi, Zarifoğlu'nun çocuk edebiyatına ne kadar ciddi bir külliyat ayırdığını gösterir: *Serçekuş*, *Ağaçkakanlar*, *Katıraslan*, *Yürekdede ile Padişah*, *Gülüçük*, *Küçük Şehzade*, *Motorlu Kuş*, *Kuşların Dili*, *Ağaç Okul*. Bu liste, onun çocuğa geçerken şiirden kaçmadığını, aksine şiirin içindeki masal, hayvan, ağaç, kuş, padişah, okul ve yol imgelerini çocuk dünyasına taşıdığını düşündürür. Bu bölüm, çocuk kitaplarının ayrıntılı içerik çözümlemesi değil, çocuk poetikasının çocuk edebiyatına nasıl açıldığını okuma denemesidir.

Zarifoğlu'nun çocuk anlayışını açan en önemli cümlelerden biri *Bir Değirmendir Bu Dünya* sunuşunda geçer: "çocukları adam yerine koyarak karşımıza almamızı" telkin ediyordu. Bu ifade sıradan bir aile terbiyesi tavsiyesi değildir. Çocuğu adam yerine koymak, onu yetişkin gibi konuşturmak, büyüklere benzetsin diye zorlamak, çocukluğu erken yaşta budamak değildir. Çocuğu ciddiye almak demektir. Çocuğun sorusunu küçümsememek, acısını oyun sanmamak, bakışını yarım insan bakışı saymamak, dünyayla kurduğu ilişkiye sabır göstermek demektir. Bu tavır, Zarifoğlu'nun çocuk edebiyatının ahlâkî merkezini de verir. Çocuk, eğitilecek küçük hammadde değildir; kendine ait görme biçimi olan, büyüklerin dünyasını bazen daha acımasız biçimde teşhir eden bir varlıktır. Büyükler çoğu zaman çocuklara masal anlatır, ama asıl masalı kendilerini kandırmak için üretirler. Zarifoğlu bunu sezdiği için çocuğu "adam yerine" koymayı, yani onun varlık ağırlığını tanımayı önerir.

Yaşamak içindeki küçük yara sahnesi bu çocuk duyarlılığını olağanüstü incelikte gösterir. Dizini inciten çocuk, annesinin "Uf mu oldu" diye kendi sesini çocuğunkine benzeterek kurduğu oyuna önce güven duyar. Çocuk acıyı annesinin parmaklarında, yüzündeki ifadede, dudaklarının büzülüşünde askıya alır. Acı bir süreliğine annenin kurduğu şefkat tiyatrosunun arkasında kalır. Fakat çocuk çevredeki yüzlere bakınca oyunun bozulduğunu fark eder; yaşlı kadının endişesi, kalbi boş amcanın katı bakışı, sert bakan başka çocuklar, bütün bunlar annenin iyileştirici oyununu delip geçer. Zarifoğlu burada pedagojinin en derin yasalarından birini yakalar: "Böyle durumlarda, herkesin anneye aynı oyunu oynaması gerekli. Beceremeyenler, başlarını çevirsin." Bu cümle çocuk edebiyatı için de geçerlidir. Çocuğun dünyasına giriyorsan, onun acısını büyütmeden, hakikatini inkâr etmeden, oyunun şefkatli düzenini bozmadan gireceksin. Beceremiyorsan susacaksın. Ne kadar net, ne kadar sert, ne kadar insanî.

Bu sahne, Zarifoğlu'nun çocuk kitaplarında neden hayvanlara, kuşlara, ağaçlara, padişahlara, küçük şehzadelere ve masal figürlerine yöneldiğini anlamak için de önemlidir. Çocuk dünyası doğrudan nasihatle açılmaz. Çocuğa "ahlâklı ol" dediğinizde çoğu zaman ahlâkî öldürürsünüz. Ama bir serçenin korkusunu, bir ağaçkakanın ısrarını, bir katıraslanın tuhaflığını, bir yürek dedenin merhametini, bir kuşun dilini sahneye koyarsanız çocuk, ahlâkî kavram olarak değil, varlık ilişkisi olarak hisseder. Zarifoğlu'nun çocuk edebiyatı başlıklarında bile bir tür fabl damarının, masal etiğinin ve varlıkla konuşma arzusunun izleri görünür. Bu çizgi Heterobilim Okulu açısından çok değerlidir; çünkü çocuk, dünyayı önce kavramlarla değil, canlılarla, seslerle,

oyunlarla, yüzlerle ve küçük korkularla öğrenir. Ağacı, kuşu, atı, taşı, rüzgârı konuşabilir kılmak, çocuğun dünyasını büyütmenin eski ama hâlâ güçlü yoludur.

Fakat Zarifoğlu'nun çocuk imgesi hiçbir zaman bütünüyle pembe değildir. *İşaret Çocuklarında* "Ne korkunç bir iklimdi çocukluğum" dizesi, onun çocukluk kavrayışını masumiyet romantizminden ayırır. Çocukluk onda yalnız oyun, bahçe, anne kokusu ve gülücük değildir; korku, beden, savaş, ocak, baba, karanlık oda, kurt sesi, şehirlerin demir dağlarına kaçış, annenin unutulması ve zamanın çektiği günler de vardır. "Kara ocağın taşlarına / İşaret koydu çocuklarını" dizesi, çocuğun doğar doğmaz bir işaretler ağına bırakıldığını gösterir. Bu işaretler bazen aile, bazen tarih, bazen kavga, bazen yoksulluk, bazen din, bazen erkeklik, bazen de savaş tarafından konur. Zarifoğlu çocukluğu temiz bir başlangıç saymaz; çocukluk zaten lekeli bir dünyanın içine düşer. Bu yüzden onun çocuk edebiyatı, sahici olduğunda, çocuğu hayatın sertliğinden tamamen kaçırmaz; sertliği çocuğun taşıyabileceği imgesel biçime dönüştürür.

Yedi Güzel Adam'daki "Ve Çocuğun Uyanışı Böyle Başladı" bölümü de çocuk meselesini geleceğe bağlar. "Çünkü yeni bir çocuk uyanacaktır" ifadesi, çocuğu sadece geçmişin masum kalıntısı değil, geleceğin imkânı olarak kurar. Ama bu uyanış kendiliğinden gelmez. Çocuk uyanacaksa, büyüklerin dünyası onun üstüne kendi ölüm korkularını, iktidar arzularını, kavga tortularını, sahte terbiyelerini ve çürümüş ahlâklarını boca etmeyi bırakmalıdır. Zarifoğlu'nun çocuk uyanışı bu yüzden politik bir anlam da taşır. Uyanan çocuk, yalnız evin içinde değil, toplumun hafızasında da yeni bir damar açar. Çocuk uyandığında, büyüklerin yalanı da uyanır, evin döşemesine saklanan korkular da, sofrada susulan sözler de, minarenin gölgesinde taşınan ölüm haberleri de. Çocuğu uyandırmak, geleceği çağırmak kadar mevcut düzeni rahatsız etmektir.

Zarifoğlu'nun çocuk ve ölüm ilişkisini kurduğu sahneler özellikle çarpıcıdır. *Yedi Güzel Adam*'da çocuklar selâyı duyar duymaz evlerden "yarış atları gibi" fırlar, ölünün kim olduğunu öğrenmeye çalışır, minarenin kapısında halka kurar, ölüyü eve ulaştıran çocuk "kutlu çocuk" olur. Bu sahne serttir; çocuk, ölümden uzak tutulmuş steril modern çocuk değildir. Ölüm haberini taşıyan, şehri ağırlaştıran, minarenin yükünü alan bir varlıktır. Bugünün pedagojik konforu bu sahneden ürkebilir. Fakat geleneksel hayatta çocuk ölümden bütünüyle saklanmazdı; ölüm, hayatın büyük öğretmenlerinden biriydi. Burada mesele çocuğu travmaya atmak değil, ölümü yalanla yok saymamaktır. Zarifoğlu'nun çocuk dünyasında ölüm haberinin bile bir ahlâkî taşıyıcılığı vardır. Çocuk bu haberle büyür, ama büyümenin bedeli de ağırdır. Bu yüzden Zarifoğlu'nun çocuk poetikası sevimli değildir, didirir.

Yine de Zarifoğlu'nu çocuk konusunda bütünüyle idealize etmek doğru olmaz. Onun çocuk imgesi bazen hakiki çocuğun yerine şairin kendi metafizik çocuğunu koyar. Çocuk, kimi zaman kendi sesiyle değil, şairin içindeki yaralı sesle konuşur. Bu edebî açıdan güçlü olabilir, fakat pedagojik açıdan dikkat ister. Gerçek çocuk bazen kuş dili değil, sadece oyun ister; bazen metafizik uyanış değil, güvenli bir park ister; bazen ölüm haberinin taşıyıcısı değil, dizindeki yaraya üflenmesini ister. Zarifoğlu'nun büyüklüğü, bu küçük sahneleri de görebilmesindedir. Ama onun şiirsel evreni çocuğa zaman zaman fazla ağır anlam yükleyebilir. Bizim neşterimiz burada da çalışmalı: Çocuk masumiyet sembolü değildir sadece, dava sembolü hiç değildir; önce yüzü, eli, dizindeki yara, uykusu, oyunu ve korkusuyla gerçek bir varlıktır. Çocuğa fazla anlam yüklemek de onu küçümsemenin başka biçimidir.

Heterobilim Okulu açısından Zarifoğlu'nun çocuk edebiyatı ve çocuk poetikası, toplumun ahlâkî metabolizmasını ölçen bir turnusol olarak okunmalıdır. Bir toplum çocuğun acısıyla nasıl oynuyor? Anne gibi şefkatli bir oyun mu kuruyor, yoksa kalbi boş amca gibi katı bir yüzle bakıp acıyı büyütüyor mu? Çocuğu adam yerine koyuyor mu, yoksa onun adına konuşup onu kendi projesinin maskotu mu yapıyor? Çocuğa masal anlatırken dünyayı mı açıyor, yoksa ideolojik küçük haplar mı yutturuyor? Zarifoğlu'nun metinleri bu soruların hepsini doğrudan sistematik biçimde cevaplamaz, ama hepsini sormamız için yeterli işaret bırakır.

Çocuk edebiyatının değeri de burada belirir: Çocuğu eğlendirmekten önce, yetişkinin çocuğa bakışını ahlâkî hesaba çeker.

Sonuçta Zarifoğlu'nun çocuk edebiyatı, şiirindeki çocukluk yarasından, günlüklerindeki çocuk gözleminden, aksiyon yazılarındaki çocuk ciddiyetinden ve masal damarındaki varlık kardeşliğinden ayrı düşünülemez. Çocuk onda bazen uyanır, bazen korkar, bazen ölünün adını taşır, bazen annenin yüzüne güvenerek acısını unuttur, bazen de dünyanın demir dağlarına kaçan büyümüş insana içeriden bakar.

Zarifoğlu için çocuk, edebiyatın süsü değil, imanın, ahlâkın, şiirin ve dünyanın sınav yeridir. Çocuk gülerse dünya biraz kurtulur; çocuk kandırıldığını anlarsa acı yeniden yaraya girer.

Filozof Kirpi: "Zarifoğlu'nun çocuğu masalın süsü değil, dünyanın vicdanını dizindeki yaradan, minarenin selâsından ve annenin şefkat oyunundan ölçen küçük ama ağır tanıktır."

14. Zarifoğlu'nun Zaafı: Karanlık Yerler, Fazla Parlatılmış İmaj ve Eleştiri Hakkı

Cahit Zarifoğlu'nu gerçekten sevmek, onu eleştiriden kaçırarak değil, hatta tam tersi: Zarifoğlu gibi içi güçlü, dili yaralı, imgesi yoğun, dindarlığı titrek, çocukluğu diri, politik öfkesi sert bir şair, ancak eleştirinin masasında canlı kalır. Onu yalnız "güzel adam", "zarif şair", "çocuk ruhlu Müslüman", "Mavera kuşağının mahcup sesi" gibi güvenli etiketlerin içine koyduğumuzda, şiirindeki keskin uçları törpüleriz. Böylece elimizde sahici Zarifoğlu değil, kültürel dolaşıma uygun, hatıra günlerinde okunabilir, sosyal medya cümlesine indirgenebilir, fazla acıtmayan bir Zarifoğlu kalır. Bu ise şaire haksızlıktır. Çünkü Zarifoğlu'nun şiiri zaten bizi rahat bırakmak için yazılmamıştır. O şiir bakışı bozar, eşyayı bulanıklaştırır, çocuğu huzurlu bahçesinden çıkarır, erkeği dağın önünde sınar, dindarlığı iç mahkemeye çağırır, dünyayı değirmen gibi insanın üstünden geçirir. Böyle bir şairin kendisi de sorgudan muaf tutulamaz.

30

İlk zaaf, kapalı dil meselesidir. Zarifoğlu'nun şiiri gerçekten zor bir şiirdir. Bu zorluk birçok yerde hakikidir; çünkü onun dünyasında eşya zaten berrak değildir. "Bakış bozulur, eşya bulanıklaşır" dediğinde yalnız bir ruh hâlini değil, bütün poetik optiğini verir. Şiir bu bulanıklığı taşır. Fakat burada ince çizgi vardır. Her kapalılık derinlik değildir. Bazı kapalılıklar insanın içindeki gerçek karanlıktan gelir; bazıları ise imgenin kendi hızına fazla güvenmesinden. Zarifoğlu'nda ikisi de bulunur. *İşaret Çocukları*'ndaki erken şiirlerde nefes kesici dizelerle okuru bütünüyle dışarıda bırakan özel iç görüntüler yan yana durur. Mızrak ışığı geçerken şiir büyük bir atılım kazanır; fakat bazı şiirlerde imgeler birbirini o kadar hızlı ve açıklamasız kovalar ki, okur şiirin labirentine değil, şairin kilitli odasına çarpar. Büyük şiirin karanlığı okuru sınar, ama tamamen terk etmez. Zarifoğlu bazen bu terk etme sınırına fazla yaklaşır.

İkinci zaaf, erkeklik imgesinin gölgesidir. *Yedi Güzel Adamda* dağ gören, gereğini belleyen, secde eden, sofrasından ayrılmayan, iç dikliğini koruyan güçlü bir erkek figürü vardır. Bu figür kimi yerde yüksek ahlâkî bir model üretir. "Uzun boylu değildi / Ama kendinden uzununu yoktu" dizesi, biyolojik boyla değil, iç omurgayla ilgilidir. Fakat şiirin içinde erkeklik her zaman bu kadar arınmış kalmaz. "Bir kadın dövdü / elini bin tövbeyle yıkadı" ifadesi, tövbe sahnesiyle birlikte gelse bile önce şiddeti gösterir. Burada romantik okur hemen tövbeyi görüp rahatlamak ister. Hayır, rahatlamayacağız. Önce dövülen kadın vardır. Tövbe, şiddetin üstünü örten sabun değildir. Erkeklik şiirde yaralı ve mahcup olabilir, fakat bu mahcupiyet başkasının bedeninde açılan yaranın hesabını silmez. Zarifoğlu'nun şiiri bu dizeyle kendi çağının erkeklik tortusunu ele verir. Bu tortuyu göstermek şairi küçültmez; tersine metni gerçek hayata bağlar. Çünkü güzellik, ancak kendi gölgesine dayanabiliyorsa güzelliştir.

Üçüncü zaaf, politik yazılardaki cepheci sertliktir. *Bir Değirmendir Bu Dünya* içindeki sömürü, Batı, Afganistan, Hama, 12 Eylül sonrası Müslümanların durumu ve İslâm dünyasının acılarıyla ilgili yazılar sahici bir vicdan

sızısından doğar. Zarifoğlu dünyaya kapalı bir estetikçi değildir. Bu onun büyük tarafıdır. Fakat aktüel yazıların zaman baskısı, politik öfkenin sıcaklığı ve dönemin ideolojik keskinliği, kimi yerde analizde inceleme yerine cephe dili üretir. Batı çoğu zaman yekpare bir sömürü aygıtı gibi görünür; Müslüman toplumlar ise bazen fazlaca mağduriyet konumunda kalır. Oysa sömürgecilik gerçektir, fakat kendi iç çürümelerimiz de gerçektir. Dış kıskaç vardır, ama iç tembellik de vardır. Batı'nın kırbacını görmek gerekir, ama o kırbacın gölgesine sığınıp kendi adaletsizliğimizi, kendi cehaletimizi, kendi kadın ve çocuk körlüğümüzü, kendi sınıf kibrimizi saklamak ahlâkî sahtekârlıktır. Zarifoğlu'nun yazıları dış kıskaç için güçlü malzeme verir; bizim görevimiz iç kıskaçı da masaya koymaktır.

Dördüncü zaaf, çocuk imgesine zaman zaman fazla yük bindirilmesidir. Zarifoğlu'nun çocuk duyarlığı çok kıymetlidir. "Çocukları adam yerine koymak" gibi bir tavır, hâlâ birçok aile, okul, cemaat ve devlet kurumunun anlayamadığı büyük bir ahlâkî derstir. *Yaşamakta* dizini inciten çocuk sahnesindeki anne oyunu ve "beceremeyenler başlarını çevirsin" hükmü, çocuk psikolojisini şiirsel sezgiyle yakalayan olağanüstü bir parçadır. Fakat Zarifoğlu'nun çocuk imgesi kimi zaman gerçek çocuğun üstüne fazla metafizik örtü serer. Çocuk geleceğin uyanışı, iç masumiyet, savaşın tanığı, ölüm haberinin taşıyıcısı, dünyanın vicdanı hâline gelir. Bunlar güçlüdür, fakat risklidir. Gerçek çocuk bazen sadece uyumak ister, oyun ister, güvende olmak ister, sıcak çorba ister, annesinin yüzü ister. Çocuğa fazla anlam yüklemek, onu küçümsemenin tersinden gelen bir başka biçimi olabilir. Çocuk dava sembolü değildir. Çocuk önce çocuktur. Zarifoğlu'nun en iyi yerleri bunu bilir; en yoğun yerleri ise bazen unutmaya yaklaşır.

Beşinci zaaf, ümmetçi acının romantizasyon riskidir. Afganistan metinlerinde Zarifoğlu'nun vicdanı diri, sesi sahici, mahcubiyeti değerlidir. "Hakkımız yok kalplerine" diyebilmesi, uzak acıya haddini bilen bir duyarlılıkla yaklaştığını gösterir. Ama direniş şiiri, her zaman hamaset uçurumuna yakındır. Mücahit figürü, nur çadırı, düşmanın dokunamadığı kutsal merkez, kardeşlik ve hicret insanları gibi imgeler güçlüdür; fakat savaşın sıradan bedenleri, kadınlar, çocuklar, yaşlılar, göç yolları, açlık, iç çatışmalar ve sonraki siyasal sonuçlar yeterince görünmezse romantik bir perde oluşur. İşgalciye karşı durmak ahlâkî zorunluluktur. Fakat direniş eleştiriden muaf kutsal alan hâline getirmek, geleceğin başka zulümlerine kapı aralayabilir. Zarifoğlu dönemin acısı içinde yazmıştır; biz bugünün bilgisiyle metni daha geniş okumak zorundayız.

Altıncı zaaf, Zarifoğlu etrafında sonradan kurulan "güzel adam" endüstrisidir. Bu doğrudan şairin zaafı değil, okur ve kültür piyasasının zaafıdır. Ama şairin imajını etkilediği için otopsiye dahil edilmelidir. "Yedi Güzel Adam" ifadesi sahici bir şiirsel çekirdeğe sahiptir; dağ gören, gereğini belleyen, sofrasından ayrılmayan, secde eden insan figürü basit değildir. Fakat bu figür, zamanla nostaljik bir muhafazakâr marka hâline getirildiğinde şiirin dışı sökülür. Şairin hırçınlığı gider, geriye uslu afiş kalır. Dağ gitmiş, kupa bardak kalmıştır. Secde gitmiş, romantik fotoğraf kalmıştır. Sofra gitmiş, nostalji dekoru kalmıştır. Bu, Zarifoğlu'nun başına gelebilecek en büyük kültürel haksızlıklardan biridir. Şairi ikonlaştırmak, çoğu zaman şairi öldürmenin kibar yoludur.

Yedinci zaaf, dindarlığın kimi yerde yüksek sesle kararına ihtimalidir. Zarifoğlu'nun korku ve yakarış şiirleri sahicidir; Allah karşısındaki çocuk sesi, "Yol boyunca bırakma elimi" yakarışı, kelimelerin kendinden emin olmaması gibi anlar çok derindir. Fakat korku, dengelenmezse insanı inceltmek yerine koyulaştırabilir. Recâ ile birlikte yürümeyen korku, içe kapanan bir karanlık üretir. Zarifoğlu çoğu zaman bu dengeyi kurar; ama onun dindarlığını izleyen okur çevreleri, bu korku damarını kolayca sert kimlik diline çevirebilir. Şairin titrek duası, takipçilerinin kesin sloganına dönüştüğünde ruh kaybolur. Zarifoğlu'nun imanını korumak için onu kimlik savaşlarının hazır cephanesi yapmamak gerekir. Onda dindarlık bir bayrak sallama biçimi değil, insanın kendi benliğinden boşalma çabasıdır.

Bütün bu zaaf, Zarifoğlu'nun değerini düşürmez; tersine onu daha okunabilir, daha insanî, daha canlı kılar. Kusursuz şair yoktur. Kusursuzlaştırılmış şair vardır ve o da çoğu zaman okurun korkaklığından doğar. Zarifoğlu'nu kusursuzlaştırmaya gerek yok. Onun büyüklüğü zaten çatlaklarıyla birlikte gelir. Kapalı dili bazen

kilitlenir, ama birçok yerde benzersiz bir iç titreşim üretir. Erkeklik imgesi yer yer gölge taşır, ama dağ, sofraya ve secde üzerinden güçlü bir ahlâkî sınav kurar. Politik yazıları sert ve cepheci olabilir, ama sömürünün modern biçimlerini sezgisel biçimde yakalar. Çocuk imgesi bazen ağırlaşır, ama çocuk haysiyetine dair olağanüstü duyarlık taşır. Ümmetçi damar romantikleşebilir, ama uzak acıya karşı mahcubiyet ve sorumluluk hissini canlı tutar. Bu toplam, steril bir portre değil, yaşayan bir edebî beden verir bize.

Zarifoğlu'nun otopsisinde bu bölüm zorunludur; çünkü eleştiri olmadan sevgi körleşir. Kör sevgi de şairi değil, kendi putunu sever. Biz Zarifoğlu'nu putlaştırmadan sevmek zorundayız. Onu dağdan indirip sofraya oturtacağız, sofradan kaldırıp labirente sokacağız, labirentten çıkarıp çocukların yanına götüreceğiz, çocukların yanından politik yazıların sert masasına çağıracağız. Her yerde aynı soruyu soracağız: Burada şiir ne üretiyor, ahlâk neyi kurtarıyor, iman kimi inceltiyor, öfke kimi körleştiriyor, çocuk nerede gerçek yüzüyle kalabiliyor? Bu soruları sormak Zarifoğlu'na saygısızlık değil, onun metinlerini ciddiye almaktır. Şairin gerçek haysiyeti, eleştiriden zarar görmez; ancak sahte ihtişam eleştiriden korkar.

Filozof Kirpi: "Zarifoğlu'nu sevmek, güzel adam posterine çiçek bırakmak değil; posterin arkasındaki karanlığı, yarayı, tövbeyi, çocuğu ve kırık mızrağı aynı neşterle yoklamaktır."

15. Heterobilim Okulu'nda Zarifoğlu: Yaralı Müslüman Öznenin Poetikası

Cahit Zarifoğlu'nu Heterobilim Okulu açısından okuduğumuzda, karşımıza yalnız bir şair çıkmaz, şiiriyle, günlüğüyle, çocuk duyarlığıyla, aksiyon yazılarıyla, korku ve yakarıyla, dünya değirmeni karşısındaki mahcubiyetiyle kurulmuş yaralı bir Müslüman özne çıkar. Bu özne kendini tamamlanmış, güvenli, ideolojik olarak cilâlanmış bir yerde konumlandırmaz. Tersine, kendi iç labirentinden geçer, bakışının bozulduğunu bilir, eşyanın bulanıklaştığını sezer, çocuğun yüzüne dikkat eder, dağın önünde küçülür, sofranın başında sınıır, dünyadaki Müslüman acılarına sırtını dönemez, ama kendi içindeki karanlığı da tamamen susturamaz. Zarifoğlu'nun kıymeti burada başlar: O, kusursuz bir dindar portresi değil, imanın insanı nasıl titrettirdiğini, şiirin bu titremeyi nasıl taşıdığını, çocukluğun insanın içinde nasıl hâlâ kanadığını gösteren bir şairdir.

Heterobilim Okulu'nun temel sorusu bellidir: Bir bilgi, bir şiir, bir iman, bir aksiyon, bir estetik biçim ne üretir, hangi hayatı güçlendirir, hangi bedeli kime ödetir? Zarifoğlu bu soruya doğrudan cevap yazmaz, ama metinleri bu sorunun içinde yaşar. *İşaret Çocuklarında* şiir, okurun algı kasını zorlar. Mızrak ışığı da karanlığı da geçer, çünkü hakikat yalnız karanlığı delmekle yetinmez, sahte aydınlığı da yarar. *Yedi Güzel Adamda* insan, dağ karşısında kendi ölçüsünü arar. Uzun boylu değildir, ama kendinden uzununu yoktur, çünkü boy artık beden ölçüsü değil, ahlâkî dikliktir. *Yaşamakta* tren, kar, askerlik, aile, gurbet ve yalnızlık, hayatın soyut kavramlarını somut sahnelere indirir. *Bir Değirmendir Bu Dünyada* aksiyon, dış dünyadaki acının iç arınmadan kopmaması gerektiğini hatırlatır. Bunların hepsi bir araya geldiğinde, Zarifoğlu'nun poetikası, bilgi değil, vicdan üreten bir damar hâline gelir.

Zarifoğlu'nun şiirinde çocuk, Heterobilim Okulu'nun çocuk merkezli ahlâk evreniyle özellikle buluşur. Çocuk onun metinlerinde sadece masumiyetin küçük bayrağı değildir. Çocuk, korkunç bir iklimden geçer, dizini incitir, ölüm haberini taşır, Afgan köyünün üstüne asılan uçakların altında zamanını kaybeder, fotoğraftan büyümemiş hâliyle şairin elinden kalemi alır. Çocuğu "adam yerine koymak" vurgusu, bu yüzden basit bir terbiyecilik cümlesi değildir. Çocuğu ciddiye almak, geleceği ciddiye almaktır. Çocuğun sorusunu küçümseyen toplum, kendi vicdanını da küçültür. Zarifoğlu'nun çocuk kitaplarına yönelmesi de bu bağlamda anlaşılmalıdır. Masal, kuş, ağaç, at, padişah, serçe ve okul figürleri, çocuğa yukarıdan verilen nasihatın değil, varlıkla kardeşlik kuran eski bir terbiyenin işaretleridir. Fakat burada da dikkat gerekir: Çocuğa fazla metafizik

yük bindiren her şiir, çocuğun gerçek diz yarasını, açlığını, korkusunu, oyun ihtiyacını örtebilir. Zarifoğlu'nun büyük anları, bu gerçek çocuğu gördüğü anlardır.

Zarifoğlu'nun dindarlığı da Heterobilim Okulu açısından sonuçlarıyla okunmalıdır. Onun imanında gösteri yoktur, ama gerilim vardır. Dua eder, fakat dua onu dünyadan kaçırmaz. Secde eder, fakat secdeyi şiirde beden çatırdamasına kadar indirir. Korkudan söz eder, fakat korkuyu kulların önünde eğilme hâline değil, Allah karşısında hesap bilincine bağlamak ister. Bu, bugünün vitrin dindarlığı için sert bir aynadır. Çünkü dindarlığın değeri, ağza aldığı kelimedenden değil, evde çocuğa, sofrada ekmeğe, kadına, yabancıya, mazluma, iktidar karşısındaki omurgaya ne yaptığıyla ölçülür. Zarifoğlu'nun en iyi tarafı, bu iç terbiyeyi aksiyondan ayırmamasıdır. Dünyadaki Müslüman acısına üzülrken gece namazını, ilmihali, hanımlara iyi davranmayı, çocukları ciddiye almayı da hatırlatması, onun ahlâkî bütünlüğünü gösterir. Bu bütünlük her zaman kusursuz değildir, ama sahibidir.

Politik Zarifoğlu, Heterobilim Okulu için hem değerli hem de denetlenmesi gereken bir malzeme sunar. Batı sömürsünü, teknolojinin irade kazanmasını, kitle iletişim araçlarının sınırları aşan etkisini, Afganistan'daki işgalin ekonomik ve askerî bağımlılık ağlarıyla hazırlanmasını sezgisel biçimde görür. Bu güçlüdür. Fakat politik öfkenin her zaman kendi kör alanları vardır. Zarifoğlu'nun metinlerinde Batı bazen fazla yekpare, Müslüman toplumlar fazla mağdur, direniş figürü fazla romantik çizilebilir. Heterobilim Okulu burada çift taraflı neşter kullanır. Sömürgecinin kırbacını göstermek gerekir, evet. Ama mağdurun kendi tembelliğini, kendi adaletsizliğini, kendi kadın ve çocuk körlüğünü, kendi bilgi yoksulluğunu da gizlememek gerekir. Zarifoğlu bize dış kısıyıcı gösterir, biz ona iç kısıyıcı ekleriz. Böylece metin nostaljik bir dâvâ belgesine değil, yaşayan bir muhasebe alanına dönüşür.

Zarifoğlu'nun şiirindeki kapalılık, bu genel okumanın merkezinde durur. Çünkü kapalı dil, yalnız estetik bir mesele değildir. İnsan, dünya ve iman açık değilse, şiir de her zaman açık olmayabilir. Fakat kapalılığı kutsamak da doğru değildir. Heterobilim Okulu'nun ölçüsü şudur: Kapalılık ne üretiyor? Okurun algısını mı keskinleştiriyor, yoksa okuru dışarıda bırakan küçük bir seçkinlik alanı mı kuruyor? Zarifoğlu'nda ikisi de vardır. Bazı dizeler, insanın iç karanlığını daha doğru görmesini sağlar. Bazıları ise kendi özel görüntüsüne fazla kapanır. Bu, şairi küçültmez. Çünkü büyük metinler sadece başarılarıyla değil, taşıdıkları risklerle de büyür. Zarifoğlu'nun şiiri pürüzsüz değildir, iyi ki değildir. Pürüzsüz şiir çoğu zaman ölüdür. Zarifoğlu'nda diken var, çamur var, çocuk kokusu var, asker botu var, tren buzu var, dua var, kadın meselesinde rahatsız edici gölge var, sofrada ahlâk var, dağda yalnızlık var.

Bu otopsinin sonunda Zarifoğlu için verilecek hüküm, ne methiye olmalı ne mahkûmiyet. O, modern Türk şiirinde Müslüman öznenin kırılğan, yaralı, çocuklu, içe dönük ama dünyaya kapalı olmayan bir biçimini kurmuştur. Sezai Karakoç gibi büyük medeniyet mimarisi kurmaz, Necip Fazıl gibi kürsüden gürelemez, Nuri Pakdil gibi ideolojik disiplinin sert mermerinden konuşmaz. Zarifoğlu daha içerden, daha parçalı, daha mahcup, daha çocuk, daha labirentli bir sestir. Onun şiiri bazen eksik köprüler bırakır, bazen okuru yorar, bazen politik yazılarında sertleşir, bazen çocuk imgesine fazla yük bindirir. Ama bütün bunlara rağmen, hatta biraz da bunlar yüzünden, sahibidir. Çünkü insan zaten böyle bir varlıktır: yarım, titreşen, gölgeli, dua eden, hırçın, mahcup, sevgiye aç, dünyadan korkan, Allah'a tutunmaya çalışan, çocuğunu kaybetmemek için içinden yazan.

Heterobilim Okulu'nda Zarifoğlu'nun yeri bu nedenle "güzel adam" vitrini değil, yaralı vicdan kürsüsüdür. O kürsüde şiir, süs değil, tanıklık olur. Çocuk, masal nesnesi değil, etik ölçü olur. Dünya, gezilecek bir sahne değil, insanı öğüten değirmen olur. Dağ, manzara değil, ahlâkî yük olur. Sofra, muhabbet dekoru değil, sadakat ve adalet sınavı olur. Dua, kimlik cümlesi değil, el bırakılırsa düşeceğini bilen insanın sesi olur. Zarifoğlu'nu bugün hâlâ okunur kılan şey, bu sahici gerilimdir. Onu fazla parlatmadan, fazla yumuşatmadan, fazla

sahiplenmeden okumak gerekir. Şairi seven, onun dikenine de razı olur. Zarifoğlu'nun dikenleri vardır, evet. Ama bazı dikenler kanatmak için değil, insanın hâla canlı olup olmadığını anlamak için vardır.

Filozof Kirpi: "Zarifoğlu, Heterobilim Okulu'nda güzel adam posterinin değil, dünya değirmeninde öğütölürken çocuğunu, duasını, dağını ve yarasını kaybetmemeye çalışan Müslüman kalbin adıdır."