

T.C.
BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI
PERFORMANS TEZLİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

ÂŞIK VEYSEL VE LEONARD COHEN'İN SÖZLERİNDE
AŞK VE TANRI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HAZIRLAYAN
EMİNE ŞİRİN SOYSAL YAVAŞCA

ANKARA – 2021

T.C.
BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI
PERFORMANS TEZLİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

ÂŞIK VEYSEL VE LEONARD COHEN'İN SÖZLERİNDE
AŞK VE TANRI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HAZIRLAYAN
EMİNE ŞİRİN SOYSAL YAVAŞCA

TEZ DANIŞMANI
PROF. DR. MEHMET EMİN GÖKTEPE

ANKARA – 2021

BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YÜKSEK LİSANS TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

Tarih: 16 / 07 / 2021

Öğrencinin Adı, Soyadı: Emine Şirin SOYSAL YAVAŞCA

Öğrencinin Numarası: 21810464

Anabilim Dalı: Sahne Sanatları Anasanat Dalı

Programı: Performans Tezli Yüksek Lisans Programı

Danışmanın Unvanı/Adı, Soyadı: Prof. Dr. Mehmet Emin GÖKTEPE

Tez Başlığı: Aşık Veysel ve Leonard Cohen'in Sözlerinde Aşk ve Tanrı

Yukarıda başlığı belirtilen Yüksek Lisans tez çalışmamın; Giriş, Ana Bölümler ve Sonuç Bölümünden oluşan, toplam 60 sayfalık kısmına ilişkin, 15/05/2021 tarihinde tez danışmanım tarafından TURNITIN adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 2'dir. Uygulanan filtrelemeler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar hariç
3. Beş (5) kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

“Başkent Üniversitesi Enstitüleri Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Usul ve Esaslarını” inceledim ve bu uygulama esaslarında belirtilen azami benzerlik oranlarına tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Öğrenci İmzası:

ONAY

Tarih: 16 / 07 / 2021

Öğrenci Danışmanı Unvan, Ad, Soyad

İmza

Prof. Dr. Mehmet Emin GÖKTEPE

ÖZET

Bu tez yirminci yüzyıl Anadolu ozanlarından Âşık Veysel'i ve Batı ozanlarından Leonard Cohen'in şarkı sözlerinde “aşk” ve “Tanrı” konularına yaklaşımlarını karşılaştırmayı hedeflemektedir. Her iki ozan eserlerinde bu iki konuyu derinlemesine işlemiştir. Fakat konulara yaklaşım ve çıkarılan sonuçlar büyük farklar göstermektedir. Tasavvuf felsefesi ve Hacı Bektaş Veli irfanına dayanan âşıklık geleneğinin son temsilcilerinden olan Âşık Veysel için aşk ve Tanrı ayrılmaz bir bütün oluşturur ve aşk nihayetinde Allah'a duyulan aşktır. Dünyevi olana duyulan, yani mecazi aşk, aşık ve maşuk arasında bir perdedir ve sembollerde saklı olan gaye perdenin kalkmasıyla vuku bulacak vuslattır. Leonard Cohen içinse aşk ve Tanrı birbirinden iki bağımsız olgudur. Aşk, ozanlığın batı muadili olan trubadur geleneğine dayanan erkek ve kadın arasındaki romantik aşktan ibarettir ve fakat geleneğin tersine, Leonard için peşine düşülecek bir his dünyasından ziyade, sakınılması gereken bir tehlikedir. Cohen'in Tanrı anlayışı varoluşçu bir altyapıya giydirilen çeşitli din ve inanç modellerinin kümesidir. Bu bağlamda, Tanrı zaman zaman özlem duyulan fakat genel bakışta, suçlanan ve isyan edilen varlık şeklinde görülür ve bu tutum nihayetinde şüpheciliği doğurur. Âşık Veysel'in şiirlerinde Allah inancı açıktır fakat Leonard Cohen'in şiirlerinin toplamından böyle bir kanıya varmak mümkün değildir. Sonuç olarak her iki ozanın şiirlerine yakıt olan hüznün, geleneksele bağlı olan Veysel'de inanç yoluyla umuda dönüşürken gelenekseli yeniden tanımlayıp kendi anlayışına uyduran Cohen'de umutsuzluğu resmeder. Cohen'in imzası olan umutsuzluk estetiği günümüz şarkıcı ve şarkı yazarlarını da etkisi altına almıştır. Âşık Veysel'in temsil ettiği geleneksel inanç sistemine dayalı ozanlık anlayışıysa günümüzde nadir rastlanan bir kültürel değer olarak kalmıştır.

Anahtar Kelimeler: Ozan, Şarkı Yazarlığı, Popüler Müzik, Aşk, Tanrı.

ABSTRACT

This thesis aims to compare the approach to the themes of love and God in the lyrics of two twentieth century minstrels, namely Anatolian Âşık Veysel and Leonard Cohen of the Western world. While both have delved in depth into these themes within their lyrics, their approach and the conclusions reached are vastly different. One of the last representatives of traditional Anatolian minstrelsy which originates from Islamic mysticism and the wisdom of Hacı Bektaş Veli, Âşık Veysel's work holds love and Allah together as two inseparables. Love is understood ultimately as the love of Allah and all earthly (or allegorical) love is but a veil between the lover and the loved One. The purpose hidden within the symbolic writing is the lifting of the veil so that reunion with the Beloved may finally take place. For Leonard Cohen on the other hand, love and God are matters independent of each other. Hailing from troubadourism, the western equivalent of the tradition, Cohen's take on love is that of romantic love between man and woman, but contrary to the core of the art, Cohen deems love a dangerous state of being one must escape rather than pursue. As for his idea of God, it is a conglomeration of different models of belief dressed over a fundamentally existentialist outlook. In Cohen's work, God, though addressed sincerely at times with some desire to bond, the general attitude is one of blame and defiance, resulting in skepticism. Hence, while in Veysel's poems belief in God is self-evident, the same cannot be said of Cohen's work. Finally, both poets are triggered by melancholy in their writing, but while Veysel's work, loyal to tradition, transforms melancholy to hope, that of Cohen, whose style is derived from reshaping the traditional to fit his own understanding, aestheticizes despair. This aesthetics of despair has been and continues to be a major milieu to singer songwriters worldwide. Minstrelsy based on a traditional belief system however, represented here by Âşık Veysel, remains a cultural rarity.

Key Terms: Troubadour, Song Writing, Popular Music, Love, God.

ÖNSÖZ

“Şarkı yazarı” deyince akla ilk önce söz gelir. Bu niçindir? Ne de olsa her şarkı sözü şiir niteliğinde değildir, hatta bu çok ender bir durumdur. Fakat kulaktan benliğe alınan o sözün verdiği bilgi, bahsettiği konuda elzem bir noktayı akıcı ve kıvrak bir üslupla dile getirmişse, o sözün bir topluluk üzerindeki etkisi tartışılmaz hale gelir. Bu tür sözlerin insanların gündelik hayatına girmiş ve slogan veya pelesenk olarak kaldığı çok görülmüştür. Batı müziğinde “all you need is love,” “whisper words of wisdom, let it be,” (The Beatles) “one love, one heart, let’s get together and feel alright,” “the answer is blowin’ in the wind,” (Bob Dylan) “shine on you crazy diamond,” (Pink Floyd); Anadolu’da “batsın bu dünya, bitsin bu rüya,” “hatasız kul olmaz,” “uzun ince bir yoldayım, gidiyorum gündüz gece,” “leyladan geçme faslındayım, mevlayı bulma yollarında,” “majörler tükendi, minörlere yolculuk,” (MFÖ) “yaz dostum,” (Barış Manço) “bir bar taburesi üstünde babamın öldüğü yaştayım,” (Teoman) kalplerde taht kuran ve sloganlaşmış sözlerden olmuştur. Kanımca bir şarkının kalbe dokunması, sözdeki mananın melodiyle bütünleşmesinden geçer. O sözü o melodiyle duyduğun zaman, “işte bu, tam da bu” hissiyatı oluşur; bir *tamamlanmışlık* duygusu yaşarsın. Bu anlık bir duygudur fakat kendini tekrar tekrar arattırır. Bu tür şarkı sözleri insanın manevi yönünü harekete geçirir ve besler; maneviyat ise insanı hüsrandan ve umutsuzluktan korur. Âşık Veysel, bu durumu şöyle özetlemiştir:

Herkes bir yüzden seviyor, biri birinin hoşuna gidiyor öbürü öbürünün.
Yalnız, söylenen sözde bir öz olması lazım. Özü olmayan söz hiçbir şeye
benzemez, yaşamaz. Onun için Öz var umut ediyorum ben söylediğim
sözlerde. O hususta tanıdılar o hususta sevdiler zannediyorum (Özürküt,
2018).

Maneviyatı güçlü sözlere çok sık rastlamayız. Bir şarkıcı ve şarkı yazarı olarak, popüler müziğin ana akım ve alternatif sanatçılarının söz yazımındaki tercihleri hep ilgimi çekmiştir. Bazı istisnalar dışında, dünya genelinde geniş kitlelere hitap eden şarkılar insanın nefsanî / şehvani duygularını harekete geçiren şarkılar olmuştur. Yirminci yüzyılın popüler hitleri arasında elbette konu, estetik ve ifade itibarıyla genele göre daha derin ve

sofistike şarkıların sayısı az değildir. Batı popüler müziğinde The Beatles ve Pink Floyd gruplarının şarkıları şairselliğin, orijinalliğin ve akılda kalıcı melodilerin bulunduğu, ana akıma hitap ederken özelliğini koruyabilmiş örneklerdendir. Bu özelliğin Anadolu'daki muadilleri Barış Manço ve MFÖ gibi sanatçılar olduğunu söyleyebiliriz. Bu gibi “fenomen” olarak tanımlanabilecek örneklerin etrafında elbette fenomen olmayan fakat özünü koruyabilmiş popülist sanatçı ve gruplar doğmuştur. Fakat bu örnekler yıllar geçtikçe seyrelmiş ve günümüzde yerli ve yabancı *Top Ten Billboard* listelerinden nerdeyse tamamen silinmiştir. Öyle ki, günümüz *hit* listelerini narsisizmi ve şehveti pompalayan şarkılar doldurmuş, aşk, tutku ve romantizm tetiklediği şarkı yazım biçimi ise demode olmuştur.

Bu, had safhada üzücü ve ürkütücü bir durumdur çünkü popüler bir şarkının bir jenerasyonu etkileme gücü sınırsızdır. Günümüz *hit* parçalarının birçoğunun, kasvetli bir arkaplan yaratan steril, monoton *beatler* üzerinde çok işlenmiş robotvari vokallerin seslendirdiği pornografik, narsist veya isyankâr bayağı sözler kombinasyonu olduğunu gözlemliyorum. Sözlerin ve genel *sound*'un nispeten daha özenli olduğu sanatçıların şarkı ve kliplerinde bile intihar ve toplu cinayet gibi uç olayların sıradan şeyler gibi ele alındığını ve bu atmosferde kayıtsızlığa varan derin umutsuzluğun müzikteki “yeni normal” haline gelmiş olduğunu görüyorum. Popüler kültürün ve özellikle müziğin kullandığı ses ve söz dünyasının yanı sıra, persona, imaj, kliplerdeki semboller ve bunların sosyal medya gibi yüzeyselliği, narsizmi ve bireyselliği teşvik eden vahşi bir mecrayla birleşmesi, özellikle genç psikolojileri yönlendirme durumunu göz önünde bulundurursak, müzik endüstrisinin bu hali oldukça tedirgin edici.

Bunca umutsuzluğun içinde, ansızın Mazhar Alanson'un “benim hala umudum var” mısrası, ezgisiyle birlikte gelir akla ve hakikaten umut verir insana. Eğer bir şarkının “görevi” varsa ister hüzünlü olsun ister neşeli, umudu sürdürmek olmalıdır diye düşünmekteyim. Bu pencereden bakıldığında, bir söz yazarını manevi konulara iten unsurlar nelerdir? Söz yazım süreci manevi yolculuğun yansıması mıdır? İşte bir süredir aklımı meşgul eden bu soruların cevaplarına bu tezde erişmeye çalıştım. Bu süreçte bana yardımları dokunan eşim Galip Erdem Yavaşca'ya, Âşık Veysel'in torunu Gündüz Şatıroğlu'na ve tez danışmanım Prof. Dr. Mehmet Emin Göktepe'ye teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	i
ABSTRACT.....	ii
ÖNSÖZ.....	iii
İÇİNDEKİLER.....	v
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Araştırmanın Amacı.....	1
1.2. Araştırmanın Yöntemi.....	1
1.3. Araştırmanın Önemi.....	1
1.4. Araştırma Evreni.....	1
2. OZANLIKTA HÜZNÜN ROLÜ.....	3
2.1. Âşık Veysel ve Hüznün Umuda Varışı.....	3
2.2. Leonard Cohen: Umutsuzluk Estetiği.....	8
3. OZAN VE AŞK.....	13
3.1. Âşık Değil Maşuk: Cohen.....	13
3.2. Âşıklık ve Veysel.....	21
4. OZAN VE İNANÇ.....	25
4.1. Âşık Veysel ve Tasavvuf.....	25
4.2. Cohen ve Tanrı.....	35
5. ŞARKI SÖZLERİNDE SOSYOKÜLTÜREL İZLER.....	48
6. SONUÇ.....	53
KAYNAKLAR.....	54

EKLER

EK1: Âşık Veysel #1

EK2: Âşık Veysel #2

Ek 3: Leonard Cohen #1

Ek 4: Leonard Cohen #2



1. GİRİŞ

1.1. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı Anadolu ve Batı ozanlık geleneklerini iki “kült” isim üzerinden değerlendirmek ve karşılaştırmaktır.

1.2. Araştırmanın Yöntemi

Anadolu aşıklığının temsilcisi olarak Âşık Veysel ve batı ozanlığının temsilcisi olarak Leonard Cohen seçilmiştir. İki ozanın ortak temaları “aşk” ve “Tanrı” olarak belirlenmiş ve şarkı sözlerinde bu temaların işleyişi kavramsal olarak karşılaştırılmıştır.

1.3. Araştırmanın Önemi

Her iki gelenek ve ozan hakkında sayısız makale yazılmış ancak aralarındaki benzerlikler ve farklılıklar ele alınmamıştır. Böyle bir karşılaştırmanın önemi, Batı'nın kültür şemsiyesi altında yeşeren popüler müziğin ve dolayısıyla ozanlığın ve geleneksel aşıklığın sözlerinde bulunan önermeler arasındaki farkları anlamaktır. Bu anlayış, günümüzde yazılan şarkı sözlerindeki “aşk” ve “Tanrı” kavramlarına da bir perspektif getirecektir.

1.4. Araştırma Evreni

Büyük ozanların dünyaya bıraktıkları eserler evrensel ve kalıcıdır. Bunun sebebi ozanın şarkı sözlerini popüler şarkı sözlerinden ayıran özelliğidir. Bu özellik, yalın ve vurucu bir şiirsellikteki anlatım gücü olarak özetlenebilir. Bu bağlamda günümüz popüler şarkı sözleri, müzikal yapılarıyla beraber, içinde bulunulan dönemin trend, slogan ve kalıplarına uyumlu biçimde, genellikle maddiyat ve cinselliği öne çıkararak hızlı tüketilip

unutulurken, ozan şarkıları maneviyata yönelik arzu, tecrübe ve gözlemleriyle dikkat çekmektedir. Ozan şarkıları insanı maddiyatın ötesine çekerek ve “dinle-at” kültürüne karşın tefekkür etmeye teşvik eden uzun ömürlü yapıtlar olarak müzik kültüründe yer etmişlerdir. Doğu müziğinde de batı müziğinde de, ozan dilinden çıkan şarkılarda şiirin gücü, müziği geri planda bırakır. Nitekim popülist bir şarkının sözleri tek başına, yani müzik olmadan oldukça banal durabilirken, ozan şarkıları müziksiz olarak dahi şiir niteliği taşımaktadır.

Anadolu'nun âşıklık geleneğinin kökeninin “ozan-baksı edebiyatı” olarak adlandırılan Türk destan anlatım usulüne dayandığı ve Türklerin İslamiyet'i kabul etmesinden sonra ortaya çıkan tasavvufi düşünce ve Selçuklu ve Osmanlı yaşam biçimini yansıttığı kabul edilmektedir (T.C.Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2009). Anadolu âşıklığı 12. yüzyılda, Orta-Asya Türklerinin dini-tasavvufi hayatında geniş tesirler icra eden ve “Pir-i Türkistan” diye anılan mutasavvıf-şair ve Türk halk sufilik geleneğinin kurucusu Ahmet Yesevi'nin şiirlerine dayanmaktadır. Yesevi'nin halifelerinden biri olan Lokman Perende'nin yetiştirdiği Hacı Bektaş Veli ise, Yunus Emre'den Âşık Veysel'e, sayısız Anadolu aşığının piridir (Yardımcı, 1). Âşığın gayesi, kahramanlık hikâyeleri ve dönemin toplumsal sorunlarını konu etmenin yanı sıra, esas olarak dünyanın faniliğini, güzellikleriyle ve acılarıyla betimleyerek, bunların sonucunda duyulan sevgili özlemi, yani ilahi aşkı ifade etmek olduğunu söyleyebiliriz.

Batı tarihinde ozanlığın karşılığı olan ve sonradan “trubadur” olarak anılan *minstrel* kültürü ise Anadolu âşıklığına zıt bir yerden köklenmiştir. Orta çağ Avrupa'sında doğan gelenek, halkı eğlendirme amacıyla ortaya çıkan, kilisenin ilahiler ve dini müzik kültüründen kopuşu simgeler. Bu ozanlar, siyaset, savaş ve ölüm temalarının yanısıra konu ettiği ‘courtly love,’ yani saray mensuplarının üstü kapalı aşklarını şarkıya dökerek, insanları hayatın rutininden ayırıp duygusal dünyalarını hafifletmeyi amaçlar. Hacı Bektaş-ı Veli'den Âşık Veysel'e kadar uzanan Anadolu âşıklık geleneğinde, İslam ve Tasavvuf felsefesiyle yoğurulmuş anadolu deyişlerinde aşkı Allah'tan ayırmak mümkün değildir. Trubadurluk geleneğindeyse, ilahi aşka anti-tez olarak romantik aşkın yüceltilmesi, günümüz popüler müziğinin, ozanlık niteliğinde olsun veya olmasın, zeminini hazırlamıştır. Bu anlamda her iki gelenek, köküne sadık kalmıştır. Birbirine oldukça tezat kökenli bu iki geleneğin buluştuğu nokta ise, şarkılardan akılda kalanın ritim, ezgi veya duygudan ziyade, mana olmasıdır.

2. OZANLIKTA HÜZNÜN ROLÜ

Ayrı topraklarda doğan bu iki ozanın ortak noktası, içinde buldukları toplumdaki aykırı duruşları ve bu duruşun hüznü estetiğidir. Bu aykırılık her iki şairin yaratıcılığında yürütücü güç olarak kendini göstermektedir. Ancak Âşık Veysel'in bu hali sıra dışı hayat şartlarının doğal neticesi olarak şiirlerinde tecelli ederken, Cohen'in aykırılığı sonradan benimsenip yüceltilerek şairliğini besleyen bir olgu şeklinde ortaya çıkmakta. Bu aykırı ve hüznü duruştan doğan ve her iki tarafta da hâkim olan aşk ve Allah-Tanrı konularını karşılaştıracamız. İki ozanı birbirinden ayıran temel farkın, Veysel'in bir "âşık" olarak hayatın acılarının ruhu olgunlaştırarak mutlak sevgiliye, yani Allah'a yaklaştırdığını ifade ederken, Cohen'in kendini aşkın karanlık ve umutsuz kurbanı olarak çizdiğini öne sürebiliriz. Sonuç olarak, iki şair de hüznün doğurduğu aykırılıkla akıllarda ve gönüllerde yer ediyor, fakat Cohen'in hüznü umutsuzluk vaat ederken, Veysel'in hüznü umuda varır.

2.1. Âşık Veysel'de Hüznün Umuda Varışı

Genç yaşımda felek vurdu başıma,
Aldırdım elimden iki gözümü.
Yeni değmiş idim yedi yaşıma,
Kayıbettim baharımı yazımı.

Bağlandım köşede kaldım bir zaman,
Nice kimselere dedim: El'aman...
On, on beş yaşıma girince heman
Yavaş yavaş düzen ettim sazımı.

Üçyüz on'da gelmiş idim cihana,
Dünyaya bakmadım ben kana kana.
Kader böyle imiş, çiçek bahane,
Levh-i kalem böyle yazmış yazımı.

Bir vefasız zalim yare bağlandım,
Tarih üç yüz otuz beş'te evlendim,
Sekiz sene bir arada eğlendim,
Zalim kâfir, yetim koydu kuzumu.

Ele geniş, bana dünya dar oldu,
Tahammülsüz gönlüm bikarar oldu.
Günüm zindan, gecelerim zar oldu,
Kader ile bölemedim kozumu.

Veysel der, dünyaya ben niye geldim?
Her zaman ağladım, ne zaman güldüm?
Gönlüme teselli kendimde buldum,
Sabır ile teskin ettim özümü.
(Özen, 162)

1894 yılında Şarkışla, Sivrialan köyünde fakir bir ailenin üçüncü oğlu olarak dünyaya gelen Veysel Şatıroğlu, ismini Veysel Karani Hazretleri'nden almıştır. Veysel'in şiirlerinde de geçen Beserek Dağı kutsal bir dağdır. Halkın inanışına göre Veysel Karani Hazretleri, Yemen'den kaçan develerini bu dağda tutar. Her yıl Emlek yöresi köylüleri haziran ayında Beserek Dağı'na çıkarak kurban keserler, dilekte bulunurlar. Bu yatırdan dolayı Veysel'in babası Ahmet Ağa, oğluna Veysel ismini verir (Özen, 13). Yedi yaşında çiçek hastalığına yakalanan Veysel'in gözlerini kaybetmesi hayatının en dramatik olaylarından ilki olmakla birlikte, dönüm noktasıdır. Kendisi şöyle anlatır:

(...) Yedi yaşında (1901) çiçek hastalığına yakalandım. Çok zor günler yaşadım. Canımı zor kurtardım. Çiçek hastalığı yüzünden sağ gözümü tamamen kaybettim; sol gözüme ise perde indi. Babam beni Akdağ Madeni'ndeki bir sağlıkçıya götürüp sol gözümdeki perdeyi aldırması istiyordu. Bir gün ağabeyim Ali ile ahıra gittim. Ağabeyim hayvanların altını çalıyor/süpürüyor, ben de musuru temizliyordum. Saman artıklarını dökmek için yere eğildim. Eğilmemle birlikte çitak öküzün boynuzu gözüme saplandı. Bayılıp kalmışım... Gözüm de akıp gitmiş...' (Özen, 14).

Körlüğü Veysel'in ozanlığa girişidir esasen; gözlerini kaybedince okulundan, eğitiminden ve yaşlılarının oyunlarından mahrum kalan Veysel'e babası ona bir saz alır. Köyde bağlama çalan Molla Hüseyin'in öğrencisi olur fakat öğrenme şevki yoktur. Ta ki babası onu ikna edene kadar:

Rahmetli babam saz öğrenmemde ısrar ediyor; hatta beni dövüyordu. 'Oğlum, biz ölürsük sana kim bakar? Mutlaka seni bir sanat sahibi etmek istiyoruz. Sen ise sazdan başka ne iş yapabilirsin? Çift süremen, tohum ekemen, ekin biçemen... Bunu öğrenirsen köy odalarında, toplantılarda, kahvelerde çalarak ekmek paramı çıkarırsın' dedi. Ondan sonra saza ısındım; çalmağa başladım' (Özen, 15).

Sazın, Veysel'in tek çıkışı oluşu, hayatıyla ilgili benzersiz netlikte bir yol çizer. Gayesi ne şan-şöhret ne de müzik-sanat yapmaktır, hatta birçok ünlenmiş müzisyende olduğu gibi içinde kendini göstermek isteyen bir şair bile yoktur. Hayatının şartları onu âşıklığa ve âşıklıkta ustalığa itmiştir. Buna nazaran ölümüne yakın yazdığı "Sazıma" adlı şiirinin son dördlüsünü babasına olan minnetiyle bitirir:

Sen petek misali Veysel de arı
İnleşir beraber yapardık balı
Ben bir insanoğlu sen bir dut dalı
Ben babamı sen ustanı unutma
(Bozkurt, 235)

Âşık Veysel'i derinden yaralayan bir diğer mevzu da, körlüğü dolayısıyla askere gidip vatani görevini yapmaktan mahrum kalmasıdır. Bir Türkiye aşığı olan Veysel'in şiirlerinde ordu-millet ve vatan-toprak duygusu hâkimdir. Dünyada mal veya mülk derdi olmayan, kendini Türklüğüne adanmış ve hatta canını vatanı için feda edememenin acısını taşıyan bir ozan olduğu birçok deyişinde apaçık gözükmektedir. Aşağıdaki "Olaydım Cephede Kahraman Asker" şiiri bunlardan sadece biridir:

Olaydım cephede kahraman asker
Çalışırdım memleketin işine
İçimde duygular uyanan hisler

Taşırırdı beni hudut dı
Bizi bugün için beslemiş vatan
Ne mutlu bu yolda olaydım kurban
Çekilip karşıma çıkınca düşman
Süngü vursa idim düşman döşüne

İftihar ettiğim büyük muradım
Türk oğluyum, temiz Türk'tür ecdadım
Şehit ismi yazılıydı soyadım
Kanım ile mezarımın taşına

Ne yazık ki bana olmadı kısmet
Düşmanı denize dökerken millet
Felek kırdı kolum, vermedi nöbet
Kılıç vurmak için düşman başına

Bugünler müyesser olsaydı bana
Minnet etmez idim bir kaşık kana
Mukadder harici gelmez meydana
Neler geldi bu Veysel'in başına
(Bozkurt, 162)

Vatanı için “kahraman asker” ve şehit olamama hüsrânını, büyük sevgi ve hayranlık duyduğu Mustafa Kemal Atatürk'ün huzuruna çıkıp, Cumhuriyet'in 10'uncu yılı vesilesiyle yazdığı “Cumhuriyet Destanı”nı okuyamamak pekiştirmiştir. Bu niyetle Veysel 1934'te yakın dostu Âşık İbrahim ile Sivrialan Köyü'nden Ankara'ya yolculuk paraları olmadığı için üç ay boyunca kar kışta yürümüş, Hâkimiyet-i Milliye Gazetesi'nde şiiri yayınlamayı başarmıştır:

Dün gazetemize Anadolu'nun saz şairlerinden biri geldi. Sivrialan Köyü'nden olan bu yanık yüzlü adamın iki gözü de görmüyordu. Bu saz şairinin yeni yazdığı koşmalar, inkılâbın halkın en görgüsüz tabakalarına kadar nasıl işlemiş, anlaşılmiş ve sevilmiş olduğuna en büyük delildir. (O dönemlerde yoksul, eğitimsiz kişiler “Görgüsüz” olarak tanımlanıyordu.)

(Çalışkan, 2020)

Atatürk ile yüz yüze gelemese de bu üç aylık yaya yolculuğu Veysel'e en ünlü eseri "Uzun İnce Bir Yoldayım"ı yazdırmıştır. Veysel 1935'te İstanbul Radyosu tarafından davet edilmiş, Beyoğlu'ndaki Tokatlıyan Han stüdyosunda kayda girmiştir. Çalıp söyleyişinden çok etkilenen bir dinleyici Arapgirli Mehmet, kendisini evine davet etmiş, Veysel de bu daveti kabul etmiştir. Ne var ki, Atatürk de radyoda yanık sesini durup etkilenen dinleyicilerden olmuş, "Bu aşığı bulun getirin" diye talimat vermiştir. Yaver Şükrü Özer hemen radyoyu aramış fakat binadan ayrılmış olan Veysel'e ulaşamamıştır. Ertesi gün Veysel Atatürk'ün kendisini sordurduğunu öğrenmiş, doğru Dolmabahçe Sarayı'na giderek Yaver Şükrü Özer'e, "Gazi'nin dün çağırttığı âşık benim. İzin verin huzuruna varayım" diye rica etmiştir. Fakat yaver "O bir zevk zamanı idi. Şimdi çalışma zamanı... Sen adresini bırak, yeniden hatırlar da sorarsa biz seni buluruz" diye karşılık vermiştir. Veysel bir kez daha boynu bükük Sivrialan'a dönmüş, beklediği haberi hiç alamamıştır. Atatürk'ün vefatından sonra "Atatürk'e Ağıt" adlı eserini yazmıştır (Çalışkan, 2020). Kaderin bir cilvesi gibi, bu olay Veysel'in ismini aldığı Hz. Muhammed'e olan aşkıyla bilinen Veysel Karanî Hazretlerinin, Peygamber'i ziyaret edip göremeden dönmesini hatırlatır.

Veysel'in hayatının üçüncü büyük sarsıntısı ise evlat acısıdır. Babası, ileride yalnız kalmasın, çocukları olsun ve ona baksınlar düşüncesiyle Veysel'i yirmi beş yaşında akrabalarından Esmâ ile evlendirir. Veysel'in torunu Gündüz Şatıroğlu, köyün en güzel kızı Esmâ ile "kör Veysel" in birleşmesinin temkin ve şaşkınlıkla karşılandığını söylüyor. (Habertürk Belgesel Ekibi, 2019) Hakikaten de bu, talihsiz Veysel'in dünyasını daha da karartacak bir evlilik olur:

(...) Sekiz sene evli kaldık. Ondan bir oğlum ile bir de kızım oldu. Oğlum çok yaşamadı öldü. Kızım altı aylıkken, karım Esmâ bir başkasına kaçtı... Kızıma iki yıl baktım. Sonra o da kollarımın arasında öldü.' (Özen, 17)

Baştaki "Hayatım" şiirinde, "Zalim kâfir yetim koydu kuzumu" mısrası, Esmâ'nın kaçtığı adama ithafen yazılmıştır.

Bu üç olayın Veysel'e yaşattığı hüznün şiirlerinde ana itici güç olduğunu

söyleyebiliriz. Bu bağlamda anlıyoruz ki, Veysel'in hayatının fiziki şartları nedeniyle normal denilecek bir yaşamın içerisinde bulunamaması doğal bir ayrıcalık yaratmış ve fakat bu ayrıcalık içindeki cevheri ortaya çıkarmıştır. Görme yetisini kaybetmesinin vesile olduğu melankolik ve ilhama açık iç dünyasına ilişkin sözlerine, vefatından üç ay önce Yüksek İhtisas Hastanesi'nde kaydedilen bir söyleşide rastlıyoruz:

İstanbul'da geldiler, gözlerini açalım dediler. İstemem dedim. Yahu böyle bir fırsat kaçırılır mı. İstemem dedim tekrar. Sebebi diye sordular. Sebebiyse, ben şimdiye kadar kafamda bir yuva kurmuşum, gözüm açılırsa, o yuva dağılır, tekrar kurmaya imkân olmaz. Bu yuvayı dağıtmak istemiyorum dedim. Adamlar da gittiler. Onun üzerine şunu yazmışım: Bir küçük dünyam var içimde benim / Mehnetim ve cinnetim bana kâfidir. (Özürküt, 2018)

2.2. Leonard Cohen: Umutsuzluk Estetiği

Seninle beraberken
yedi yaşında olmak istediğim türden
bir kahraman olmak istiyorum
kusursuz bir adam
cana kıyan
(Simmons, 11)

Leonard Cohen'in hayatına baktığımızda çok farklı bir çizgi görüyoruz. Cohen, Veysel'den yaklaşık 40 yıl sonra, 1934'te Montreal'de varlıklı bir Yahudi ailesinin oğlu olarak dünyaya gelmiştir. Babası Nathan Cohen lüks bir giyim işletmesinin sahibidir. Ailesi Montreal'in en itibarlılarından, seçkin ve saygın bir ailedir. Takım elbiseli bir evde büyümüştür, nitekim hayatının sonuna kadar takım elbiseli fötr şapkalı imajını korumuştur. Biyografisini yazan Sylvie Simmons'a, "tatlım, takım elbiseyle doğmuşum ben" der. (Simmons, 11) Yani, Leonard Cohen'ın ilk izlenimde bir etki bırakma kaygısı vardır ve bu etki hedefini vurur. Simmons'a göre, Leonard "Babasından boyunu, tertipliliğini, adabını ve takım elbise sevdasını (...) Annesinden ise karizmasını, melankolisini ve müziğini" almıştır. (Simmons, 14). Annesi Masha Rus'tur ve evde çocukluğunda öğrendiği Rusça ve

Yidiş halk şarkıları söyler. Cohen'lerin evinde bir yardımcı, bakıcı ve aile şoförlüğünü yapan siyahi bir bahçivanları da vardır. Veysel'in yokluk içinde büyümesine karşın, Cohen'in çocukluğu çokluk ve konfor içinde geçmiştir. Simmons şöyle yazıyor;

Leonard çocukluk yıllarını azizliğe ya da dehalığa dair herhangi kaygı verici bir emare sergilemeksizin, her şeyi gereğince yerine getirerek geçirdi; ellerini yıkar, terbiyeli davranır, akşam yemeklerinde düzgün bir kıyafetle masaya oturur, derslerinde iyi notlar alır, hokey takımında oynar, ayakkabılarını her zaman cilalı ve yatağın altını düzenli tutardı. Melankoli emaresi de mevcut değildi. (Simmons, 17)

Babasının ölümüyle ilgili, “Öyle derin bir kayıp duygusu yaşamadım (...) Belki de çocukluğum boyunca hep hasta olduğu içindir. Ölmesi doğal göründü bana. Zayıftı ve ölmüştü. Bilmiyorum, belki de kalbim soğuktur benim” der Leonard (Simmons, 19). Olayın kişiliğine damga vuran yanı, babası salonda tabutta yatarken, amcası onu kenara çekip artık evin erkeği olduğunu ve kadınların onun sorumluluğuna geçtiğini söyler. Bu statü değişikliği onu gururlandırır: “Halkın sevgilisi bir hanedanlığın, kutsanmış genç prensi gibi hissediyordum kendimi. En büyük oğlun en büyük oğluydum” (Simmons, 19).

Ne var ki, görünürde sorunsuz ve hüznü hayata hikâyesiyle göze çarpan Leonard Cohen müzik endüstrisinin yazar ve piyonları tarafından hep hüznü ve karanlığı ile anılır. Plak şirketi ona “Chronicler of Despair” (Clarkson, 1989), yani “Umutsuzluğun Tarihçisi” ünvanını vermiş, ölümünden hemen sonra *Time Out* dergisi “The Grandfather of Gloom” (“Kasvetin Dedesi”) (Smith, 2016) olarak anmış, yine ölümünden sonra *Rolling Stone* dergisiyse ona “Poet of Brokenness” (“Kırılmışlığın Şairi”) (Gilmore, 2016) başlığı ile yer vermiştir. Peki Leonard Cohen'in bu hüznü nereden gelmekte? Çocukluk arkadaşı Nancy Bacal, Cohen'in dışlanmışlığının herhangi bir maddi-fiziki sınırlamanın değil, kendi seçimi olduğunu ifade ediyor: “Onu Montreal'de parya yapan ilk şey (...) karanlığa yaptığı bu yolculuktu. Çünkü oraya kimse gitmek istemiyordu” (Broomfield, 2019).

Cohen'in seçtiği bu yolun, içindeki yazma aşkıyla örtüştüğünü söyleyebiliriz. Maddi konforun veya fiziksel refahın ille de manevi doygunluk getirmeyeceği aşikâr. Nitekim ozanlık manevi bir arayışın sonucudur fakat manevi arayışın saf kalabilmesi oldukça zordur. Bir yazar-sanatçının, alanında sıyrılmaya arzusu egoyu besleyen ve egonun beslediği

bir olgudur. Cohen “mesihvari” bir çocukluk geçirdiğinden bahseder. Veysel’in aksine, küçük yaştan itibaren içinde özel bir şeyler yapacağını, büyüdüğünde başkalarına öncülük edeceğini ve bunu yazarlıkla yapacağına dair güçlü bir hissi vardır (Simmons, 66). Demek ki Leonard, Veysel gibi hayatın şartları gereği değil, kendi tutkusunu beslemek adına seçmiştir karanlığın yolunu. Ne de olsa dertsiz ozan dert arar, dert olmasa ne yazar? Romantik dönemin İngiliz şairi Percy Bysshe Shelley “To a Skylark” şiirinde der ki, “En tatlı şarkılarımız en hüznü düşünceleri söyleyenlerdir” (Allison, Barrows, Blake, Carr, Eastman ve English, 626).¹ Demek ki bir ozan gerçek hüznü yaşamamışsa, onu keşfetmelidir.

1960’ların başında Leonard, birçok batılı sanatçının yaptığı gibi, sanatını sıcak ve özgür bir “hipi” ortamında icra etmek üzere İdra adındaki Yunan adasına yerleşir. Burada, “ilham perisi” ve uzun yıllar birlikteliği olan Marianne Ihlen’la tanışmanın yanısıra, uyuşturucuyu hayatının ve yazarlığının merkezine koyar. Arkadaşı ve meslektaşı Richard Vick İdra’daki hayatını şöyle özetler:

Leonard hep LSD kullanırdı. İnsana fazladan hız kazandırıyor. Hiçbir zaman kendini kaybetmek için kullanmıyordu. Haplar da ruhani arayışının bir parçasıydı. Sanırım bu da deliliğine dalma imkânı verdi. Başka yerde yapamazdı. Güneşte terasında oturup LSD, speed alır, yazardı. (Broomfield, 2019)

Hapların “ruhani arayışının parçası” oluşu iddiası çelişkilidir çünkü madde ve maneviyat iki ayrı uçtadır. Bu iddia hippie yaşam tarzını makbul kılmaya çalışan ve madde kullanımını sanatçılıkla doğrudan bağlantılı olduğu yanılgısını teşvik eden ve dolayısıyla yaygınca kabul edilen bir görüştür. T.S. Eliot’un şairlikle ilgili şu sözü madde bağımlılığının da özünü ortaya koymakta: “Şairlik, duyguyu serbest bırakma gayreti değil, duygudan kaçıştır; kişiliğin ifadesi değil, kişilikten kaçıştır” (Fraser, 108). Bu iddiaya göre şair, kendisi ve duyguları arasına mesafe koymakta ve bu mesafe duyguları inceleme ve kaleme alma yetisini desteklemekte. Aynı şekilde, madde de duygusal dünyadan, sorumluluktan, gerçeklerden kaçış sağlar. O halde LSD ile şairliğini besleyen şair, bu kaçış eylemini ikiye katlayarak kendine bir zırh örür ve duyguları yaşayarak değil, onlardan kaçarak ele alır.

¹ Tüm İngilizce kaynaklardan kullanılan alıntılar tarafımda Türkçeye çevrilmiştir.

Bu, sürekli bir kaçış hali gerektirmektedir. İlham perisi ve sevgilisi Marianne, “Sık sık yolculuğa çıkardı. Hem ilham bulmak hem de tekrar biraz sefil olmak için,” diye anlatır (Broomfield, 2019).

Leonard’ın kadınlarla ilişkisini arkadaşı Nancy Bacal şöyle özetler; “Kadınlara kendilerini iyi hissettirirdi ve onları böyle severdi. Ama kendini onlara veremezdi çünkü kendini bırakamazdı.” Yine başka bir arkadaşı, Aviva Layton, şair veya sanatçı erkeklerin kadınlarla ilişkisini şu sözlerle anlatır, “Onlar elde tutulması zor varlıklardır, ilham perileriyle evli olan. İşin ironik tarafı, böyle bir adam, bütün kadınların istediği fakat elde edemediği bir adamdır” (Broomfield, 2019). Fakat bu tanımlar aslında batı dünyasının bilinçaltına işlenmiş ve sürekli yüceltilmiş “elde edilemez hüznü şövalye” imajını pekiştirmektedir. Leonard’ın prodüktörü John Lissauer, Leonard’la ilişkilendirilen hüznü şöyle anlatır:

Avrupa’da, Almanya’da turnedeysen, seyircinin içinde hiç bu kadar sarışın kadın görmemişim. Leonard, döneminin sözde bunalımlı kadınlarının şairiydi. Sorunları olan kadınlar gelip ağlardı, “hayatımı kurtardın (...) senin karanlığın sayesinde kurtuldum,” diye. Bunu dış görünüşüne de yansıtırdı. Siyah takımını giyerdi. Ciddi duruşu vardı. Mizah yönünü asla göstermezdi. Aslında çok komik bir adamdı. Ama sahneye çıktığında karanlıktı, yalnızdı, umutsuzdu (Broomfield, 2019).

Bu “elde edilemeyen şövalye” batı masalları ve edebiyatında baskın bir figürdür. Şövalyeyi arzulayan leydi ise asla elde edemeyeceğini bildiği erkeği bekler, çünkü kendine biçtiği mükemmelliği yansıtır şövalye. Şövalyenin zırhıysa onu idealleştirmeye hizmet eder. “Melankoli ve Parlayan Zırhlı Şövalye Sendromu” adlı yazısında Elif Kamışlı’ya göre “tüm bedeni saran bir zırh saygınlığı sembolize eder ve aynı zamanda da hayal edenin fantezisi için mükemmel bir ayna işlevi görür” (Kamışlı, 217). Cohen’in imajında, zırhın yerini takım elbisesi almakta. Hüznü, takım elbiseli ozan, şarkısındaki gibi “I’m Your Man” (“Erkeğinin”) diyerek kadınlara ideal adam tablosu sunmuş, fakat hayatındaki kadın figürlerinin anlattığı gibi, kendini bir kadının sevgisine vermektense kaçmayı yeğlemiştir. Kaçarak karşısındakini incitmiştir elbette ama inciten taraf olmanın ona yaşattığı hüznü kalemine mürekkep olmuştur. Leonard’ın başa koyduğum şiirinde de teyit ettiği gibi, şairliğini besleyen hüznü, duygularından kaçarak kronik biçimde kendisine yaşattığı

hüzündür, çünkü “hüzünlü şövalye” imajını çoktan benimsemiştir ve bu imajı sanatının merkezinde yaşatmaktadır; “kusursuz bir adam, cana kıyan.”



3. OZAN VE AŞK

3.1. Âşık Değil Maşuk: Cohen

Leonard Cohen birçok yazar ve araştırmacı tarafından “modern trubadur” olarak tanımlanmıştır. Hakkında ilk yazılmış kitapta Michael Ondaatje, Leonard Cohen’ı şöyle tarif etmiştir: “Cohen, ayrılık sonrası kaybettiklerini göksel imajlara dönüştüren bir yirminci yüzyıl trubadur aşığıdır.” Sonrasında Cohen hakkında yazılmış hemen hemen tüm makaleler bu tanımı kullanmıştır: “Leonard Cohen: Bir Trubadurun Yolculuğu;” “Leonard Cohen: Bir Trubadurun Dertleri;” “Leonard Cohen: Zamanımızın Trubaduru;” “Leonard Cohen: Bir Aşk Trubaduru;” bunlardan birkaçı (Mesic, 134). “Leonard Cohen: Modern Trubadur” adlı çalışmanın yazarı Jiri Mesic ise trubadurluk ve çağdaş şarkıcı-şarkı yazarlığı arasındaki ilişkiyi şöyle özetlemiştir:

Oksitan trubadurlar Avrupa aşk şiirinin köşe taşı olarak bilinirler. Bu yüzden aşk üzerine yazan çağdaş bir şarkıcı-şarkı yazarının öncelikle onlarla karşılaştırılması gerekir. Çünkü onların fikirlerinden, sonraki edebi ekoller ve günümüz pop-kültürü istifade etmiştir (pop-kültürü çoğunlukla trubadur mirasından haberdar olmasa da) (Mesic, 144).

Batıda ozanlığın muadili olan trubadur geleneği Orta Çağ Avrupası’na dayanır. 1200’den sonra açılmaya başlayan kiliseden bağımsız okullar, okuryazarlığın yanısıra seküler bir kültürün gelişmesini sağlayarak Fransa’da trubadur geleneğini doğurur ve bu gelenekten çıkan şarkılar Avrupa dilleri şiirlerinin membası haline gelir. İşlenen konuların en albenilisiyse aşktır. Çoğu şiir kıtalar halinde dans şarkılarıdır ve nakarat içerir. Anlatılan aşk, sonradan ondokuzuncu yüzyılda *courtly love*, yani “saray aşkı” olarak anılan *fine amour* (Fransızca), yani “kibar aşk”tır. Bu aşk, iki eşit birey arasında yaşanan bir aşk değildir. Çoğunlukla erkekler tarafından yazılan şiirlerde arzu nesnesi genellikle başka bir adamın karısı olan bir asilzadedir ve vuslata eremeyecek olan bu aşk bir mesafeden duyulan sağduyulu, tevazu gösteren bir üslupla anlatılır. Kadının erişilemez oluşu, troubadour geleneğinin damgasıdır ve bu erişilemezlik, roller, dengeler ve üslup değişse de yüzyıllardır batı romantik aşk şarkılarının kaçınılmazı olmuştur (Burkholder, Grout,

Palisca, 75).

Bu vuslatsızlık kayığı Leonard Cohen'ın şarkılarını da taşımaktadır, fakat post-modern müzik dünyasının çoğu figüründe olduğu gibi, denklemler yer değiştirmiştir. Şair, aşığı oynar fakat arzu nesnesi olarak kendini ortaya koyar. Aradığını bulamayan aşık, dinleyicisinin maşuğu olur ve bu maşuk rolü, Leonard'ın hem hayatında hem de şarkılarında benimsediği roldür. Leonard'ın kariyerini başlatan ve halen en çok dinlenen şarkılarından olan "Suzanne" adlı şarkıya bakalım:

Suzanne seni nehir kenarındaki yerine götürür
Teknelerin geçtiğini duyarsın, geceyi sonsuz yaşarsın
Ve onun yarı deli olduğunu bilirsin ama bu yüzden orda olmak istersin
Ve seni taa Çin'den gelen çay ve portakallarla besler
Ve tam ona sevgini veremeyeceğini söyleyecekken
Seni dalga boyuna çeker
Ve ezelden beri zaten sevgili olduğunuzu
Nehire söyletir
Onunla gitmek istersin, kör kütük gitmek
Ve bilirsin ki sana sonsuz güvenecek
Çünkü zihninle değmişindir mükemmel bedenine

Ve İsa bir denizciydi su üzerinde yürürken
Ve uzun uzun izledi yalnız ahşap kulesinden
Ve hakikati bildiğinde sadece boğulmakta olanlar onu gördü
Dedi ki deniz özgür kılan dek herkes denizci kalacak
Ama kendisi kırmıştı çoktan, gökyüzü henüz yarılmadan
Terkedilmiş, nerdeyse insan, senin bilgeliğinin altına taş gibi batan
Ve onunla gitmek istersin, kör kütük gitmek
Belki de ona güvenebilirim diyerek
Çünkü zihniyle değmiştir mükemmel bedenine

Suzanne elinden tutup nehre götürür
Kurtuluş Ordusu tezgâhlarından paçavra ve tüylere bürünmüş
Ve güneş Limanın Hanımı'na bal gibi dökülür

Ve çöplerin, çiçeklerin arasında araman gereken yeri gösterir
Yosunlarda kahramanlar, sabahlarda çocuklar
Aşk için eğiliyorlar ve hep eğiliyor olacaklar
Suzanne aynasını tutarken
Ve onunla gitmek istersin, kör kütük gitmek
Ve ona sonsuz güvenebilirsin
Çünkü zihniyle değmiştir mükemmel bedenine²
(Cohen, 1967)

İlk bakışta, şarkıdaki arzu nesnesi Suzanne gibi gözüktür; nehir yanında vakit geçiren gizemli bir kadın tablosu çizilir. “Yarı deli” oluşunun cazibesi şairi nehrin ve onun yanına getirmiştir. Suzanne bir meczup gibidir ve bu meczupluğunda bilgelik gizlidir. Fakat bu bilgelik liriktir ve anca uzak ve aslında uzak durması istenen bir kavram halindedir. Şairi nehrin yanına, yani iç dünyasına götüren kadındır, şair ise sürüklenen taraftır ve kendini böyle bir aşka veremeyeceğini daha ilk kıtada beyan eder.

Şairin içinde kendini bırakıp bu kadına adamak isteyen bir taraf da vardır fakat bu bağımsız, tekinsiz tarafı benliğinin içinde bir tutuklu gibidir, çünkü kararlılık değil, sadece lirik bir istek belirtir. Leonard bir sonraki kıtada bu durumu İsa Peygamber ve müritleri arasındaki ilişkiye benzetir. Hakikati görebilenler boğulmakta olanlar, yani nihai kurtuluş uğrunda nefsiyle mücadele edenler. Demek ki aşk, bu denli saf bir adanmışlık gerektiriyor, fakat bu adanmışlık kimde var? Şair de İsa’yla gitmek istiyor, herşeyi bırakıp kör kütük âşık olmak, çünkü dokunmuş ilhamı bir kere, fakat mutlak bir güven duygusu henüz yok. Vitesleyen nefis galip gelmekte ve şair-mürit kendini Tanrı yoluna adamaktansa, kendi rolüne adamaya devam ediyor. Son kıtada tekrar Suzanne’a dönüyoruz. Bu kıta, Suzanne’ı iyice bir roman kahramanı gibi çizerek, eski trubadur şiirlerindeki erişilmez kadın tablosuna bir nevi ayna tutar. Yarı deli Suzanne tüylü paçavra giysileriyle ve elinde aynasıyla Liman’ın Hanım’ıdır. Bu kadın, aşkı bilen, oraya davet edendir; çöp ve çiçeklerin arasındaki hazinenin yerini bilir. Fakat davetine eğilenler sadece “yosunlardaki kahramanlar” ve “sabahlardaki çocuklardır.” Şair, aşkın kendisine değil, tasvirine eğilmektedir ve böylece, kendini teslim etmeyerek, özneliğini korumakta.

² Bu ve makalede kullanılan tüm şarkı sözleri tarafımdan İngilizceden Türkçeye çevirilmiştir.

Küçükken babasının ölümüne olan tepkisizliğini, “bilmiyorum, belki de kalbim soğuktur benim” sözleriyle yorumlamasını anımsayalım. Leonard’ın aşk şarkılarında bu soğukluğun bariz bir rol oynadığını inkâr edemeyiz. 1967’de Songs of Leonard Cohen albümünde yer alan “So Long, Marianne” şarkısı, sevgilisi Marianne ile olan ilişkilerine veda şarkısı niteliğindedir. Her kıtadan sonra tekrarlanan nakarat ayrılık kederini dostane bir teklife dönüştürüyor:

Pencereye gel, küçük sevgilim
Avucunu okumak isterim
Bir zamanlar kendimi çingene çocuğu zannedirdim
Sonra beni eve götürmene izin verdim
Elveda, Marianne, vakti geldi çoktan
Hepsine gülüp ağlamak, ağlayıp gülmek için tekrardan

Seninle yaşamayı seviyorum biliyorsun
Fakat bana herşeyi unutturuyorsun
Melekler için dua etmeyi
Sonra melekler de unutuyor bizi
Elveda, Marianne, vakti geldi çoktan
Hepsine gülüp ağlamak, ağlayıp gülmek için tekrardan

Nerdeyse gençtik tanıştığımızda
Yeşil leylak parkının ortasında
Sanki bir haçmışım gibi sarıldın bana
Diz çökmüştük karanlıkta
Elveda, Marianne, vakti geldi çoktan
Hepsine gülüp ağlamak, ağlayıp gülmek için tekrardan

Mektupların hep yanımda olduğunu söylüyor
O halde neden yalnız hissediyorum?
Bir kayanın üstünde ayaktayım, senin ince örümcek ağın
Bileğimden kayaya bağlıyor beni
Elveda, Marianne, vakti geldi çoktan
Hepsine gülüp ağlamak, ağlayıp gülmek için tekrardan

Şimdilik senin gizli aşkına ihtiyacım var
Soğukluğum yepyeni bir jilet gibi
Meraklı olduğumu söylediğimde terk ettin beni
Hiç cesur olduğumu iddia etmedim
Elveda, Marianne, vakti geldi çoktan
Hepsine gülüp ağlamak, ağlayıp gülmek için tekrardan

Çok güzelsin, geçekten
İsmini değiştirmişsin yeniden
Tam da bu dağın yamacına tırmanmıştım
Göz kapaklarım yağmurda yıkansın
Elveda, Marianne, vakti geldi çoktan
Hepsine gülüp ağlamak, ağlayıp gülmek için tekrardan
(Cohen, 1967)

Şarkıda Marianne'in aşkı, Leonard'ın bir yandan vazgeçemediği, ama bir yandan da onu hapseden bir varlık gibi tasvir edilmiş. İlk iftirası ona herşeyi unutturması, ruhaniliğini bile. Bir sonraki kıtada ise kendini bir haça benzetiyor, Marianne'ın da ona sımsıkı sarıldığını söylüyor. Haç simgesinden Marianne'ın Leonard'ı ölümüne sevdiği ve bu aşkın Leonard'ı öldürdüğünü öne sürmek mümkün. Bir sonraki kıtada bu hapis duygusunu tekrarlamaktan çekinmiyor şair, aşkı apaçık bir şekilde kendisini olduğu yere bağlayan bir örümcek ağına benzetiyor. Yine de, bu aşka ihtiyacı olduğunu beyan ediyor fakat "gizli" şekilde, gizlenmesi gereken bir bağımlılık gibi resmediyor. Ama bunu sadece "şimdilik" istemesinin yanısıra, bir jilete benzettiği "soğukluğunu" esirgemiyor sözlerinde. Son kıtadaysa hayatındaki yegâne güzelliği kaçırdığını ve bunun için ağladığını itiraf ediyor.

Leonard için "faça vermek" şarkı yazımının önemli bir karakteristiği. Kendi portresini, yanıp tutuşan bir âşık değil de, teslim olmayan soğuk bir maşuk olarak çizmeyi tercih ediyor. Ama şarkılarında bu denli vazih olan bu itiraf hali ki bu babasının ölümüne kadar geriye uzanan bir hal, aslında olamadığı o öbür karakterin, o yanıp tutuşan âşğın özlemine haykırıyor sanki. Hem bu yüzden hem de bunları söylemekten gocunmamasının bir samimiyet yaratmasından olsa gerek, Cohen'in şarkıları hatırı sayılır bir kitleye dokunuyor.

1974'te çıkan *New Skin for the Old Ceremony* adlı albümdeki “Chelsea Hotel No. 2” şarkısında Leonard'ın soğukluğu ve açık sözlülüğü daha sert, aşırı müstehcen bir hal almakta.

Chelsea Otel'den hatırlıyorum seni
Cesur ve tatlı konuşuyordun
Sokakta limuzinler beklerken
Dağınık yatakta ağzına alıyordun

Bu yüzdendi ve New York buydu
Paraya ve şehvete koşuyorduk
Ve şarkı işçileri için sevgi buydu
Kalanlar için hala öyledir

Ah, ama sen kaçtın, değil mi bebeğim?
Kalabalığa sırtını döndün
Bastın gittin ve bir kez bile
Sana ihtiyacım var ya da yok demedin
Ve o dansa eğilmedin

Chelsea Otel'den hatırlıyorum seni
Meşurdun, kalbin efsane
“Yakışıklı erkekler tercihim
Sen istisnasın” dedin

Ve yumruğunu sıktın bizim gibiler için
Şekil şemal düzeninin ezdikleri
Süslendin, “boşver” dedin
“Çirkiniz ama müzik bizim”

Sen kaçtın, değil mi bebeğim?
Kalabalığa sırtını döndün
Bastın gittin ve biz kez bile
Sana ihtiyacım var ya da yok demedin

Ve o dansa eğilmedin

Seni en çok ben sevdim diyemem
Her düşmüş bülbüle yetişemem
Chelsea Otel'den hatırlıyorum seni
Ama çok da aklıma gelmezsin
(Cohen, 1974)

Günümüzde, özellikle *rap* ve *hip-hop* kültüründe bu tür açık seçik sözler sıradanlaştı, o denli ki Spotify gibi müzik mecralarında küfür, madde kullanımı veya açık cinsellik içeren şarkıların yanında parantez içinde “EXPLICIT”, yani “müstehcen” yazmakta. Fakat 1970lerde, dönemin “free love,” yani “özgür aşk” dönemi olmasına rağmen, yalın kafiyelerle döşenmiş, şiir gibi akan bir şarkı sözündeki bu aleni stil, yenilik taşıyordu. Bu nedenle bu dizelerdeki şok etme kaygısını ve radikalliğe oynayarak sivrilme hevesini görmezden gelemeyiz. Hip-hop’un yanı sıra müstehcenlikten korkmayan ozanlık da günümüz batı şarkı yazarlığının sivrilme araçlarından biri olarak karşımızda. Amy Winehouse’dan David Bowie’e birçok örneğin teşkil ettiği gibi, şiir içerisinde müstehcenliğin yüksek albenisi var. Nitekim “Chelsea Hotel halen Leonard’ın en çok dinlenenleri arasında yer alıyor fakat buradaki müstehcenliğin, bir ozanın kalemiyle yansıyan *şiir* hali, böyle bir kaygısı olmayan modern ana akımın mahsulleri yanında oldukça estetik duruyor. Leonard’ın sözlerini Kanye West’in “Famous” (Meşhur) (2016) şarkısında Taylor Swift’e atıfta bulunarak yazdığı şu sözlerle karşılaştığımızda, günümüz popüler kültüründe hayasızlığın geldiği noktayı buruklukla gözlemliyor ve *ozanlığın* fark ve öneminin bir kez daha altını çizmiş oluyoruz:

Hala Taylor Swift’le sex yapabilirim gibi geliyor
Neden mi? Ben o kahpeyi meşhur ettim (*Lanet olsun*)
Ben o kahpeyi meşhur ettim

Leonard, şarkıdaki kadının kimliğinin zamanının en büyük seslerinden Janis Joplin olduğunu yıllar sonra itiraf etmiş ve buradaki o pervasız dizenin hayatının en düşüncesiz davranışı olduğunu ve bununla ilgili pişmanlık duyduğunu belirtmiştir (Whatley, 2020). Bu tür kısa süreli tutkulu şehvet ilişkilerine şimdi biraz uzaktan bakarak devam ediyor yazar. Biraz da kendini zamanın özgür aşk kültürünün, özellikle müzisyen dünyasının bu

yaşam tarzını benimsemesi halinin kurbanı olarak gördüğünü söyleyebiliriz. Partneriyle paylaştığı anlardan ziyade, onun özgür ruhlu, özgüvenli ve dik duruşuna hayranlığı vurgulanıyor.

Leonard'ın kendini “anti-kahraman” olarak çizmesi birçok şarkısında gördüğümüz bir özellik. Daha önce önerdiğimiz “hüzünlü şövalye” imajıyla iç içe bir “anti-kahramanlık” tablosu çizilse de o karaktere tersinden bir övgü olduğu inkâr edilemez. Anti-kahraman da neticede bir kahramandır. *Far Out Magazine* şarkıyı Janis Joplin'e “Ode,” yani “Övgü” olarak nitelemiş (Whatley, 2020). Leonard, 1976'da Sounds U.K.'e verdiği röportajda Joplin'in ölümüyle ilgili şöyle diyor: “Ölümü beni üzdü. Biri öldü diye değil - bu kendi içinde korkunç bir şey değil. Ama işini çok beğeniyordum; o kadar iyidi ki, ömrü bırakabileceği eserlere yetmedi” (Runtagh, 2016). Yazıyı yazan Runtagh'a göre şarkı, “Joplin'in ruhunun ateşini ve buzunu- atılğan palavracılığı ve güvensizliğini-yeniden canlandırmayı başardı ve dünyanın dört bir yanındaki paryaların evrensel haykırışı oldu (...) Bu şefkatli övgüye ‘Chelsea Hotel No. 2’ adını verdi.” Runtagh'ın “şefkatli” tanımını ilginçtir çünkü şarkı övgü taşıdığı kadar yergi de içermektedir. Leonard'ın sıkça ve üstüne basa basa vurguladığı soğukluğu son dizede bir kez daha ve en bariz haliyle ortada. Bir şarkı yazdıracak kadar büyük bir anı olsa da bu ilişki, her “düşmüş bülbüle yetişemeyeceği” gibi, çok da umurunda olmadığını beyan ediyor; “benim için sadece bu şarkı kadarsın” dercesine, “çok da aklıma gelmezsin” diyerek bitiriyor. Olayın iç yüzünde Joplin için bu birliktelik bambaşka bir renk taşıyor ve bu kısa süreli ilişkinin kendisini derinden etkilediğini belirtiyor: “Çok ağır bir şekilde çarptı beni. İki kişiyle oldu bu; Jim Morrison ve Leonard Cohen. Ve tuhaftır çünkü başta pek etkilenmeyip, sadece kim olduklarını bildiğimden ve daha derinden tanımak istediğimden birlikte olduğum yegâne iki kişi. Ve ikisi de bana hiçbir şey vermedi” (Whatley, 2020). İlişki 1968'de yaşanmış, Joplin 1970'te aşırı doz eroininden ölmüş ve şarkı 1974'te çıkmıştır. Bu kronolojiyi göz önünde bulundurarak sözlere tekrar baktığımızda, şarkıyı Leonard'ın kendi soğukluğuna övgü olarak okumamız mümkün.

3.2. Âşıklık ve Veysel

Leonard Cohen'in şiirlerindeki aşkın genellikle bir erkek kadın ilişkisi içerisinde işlendiğini görmekteyiz; Leonard için aşk varılacak son noktadan ziyade, varılan noktaya sebebiyet veren yakıttır. Varılan noktaysa hüznün, yalnızlık ve buhrandır ve şiirler bunun aynası olmanın ötesine geçmez. Âşık Veysel'in aşk üzerine deyişlerine baktığımızda, kadını bir isim veya cisim olarak görmeyiz. Veysel'in ilhamı, mecazi aşkın - kadın olsun, doğa olsun, vatan olsun - ilahi aşka varışıdır. Varış ise dünyadan kaçış ile başlar. Hazreti Muhammed Peygamber bunu şöyle özetlemiştir: "Dünya, Harut ve Marut'tan daha büyük büyüdü. Ondan kaçınız" (Gazali, 102). Bu cismani aşktan manevi aşka giden yolculuğu "Güzelliğin On Par'etmez" adlı deyişinde net olarak görülür:

Güzelliğin on par'etmez
Bu bendeki aşk olmasa
Eğlenecek yer bulaman
Gönlümdeki köşk olmasa

Tabirin sığmaz kaleme
Derdim dermandır yareme
İsmin yayılmaz âleme
Âşıklarda meşk olmasa

Kim okurdu kim yazardı
Bu düğümü kim çözerdi
Koyun kurt ile gezerdi
Fikir başka başk'olmasa

Güzel yüzün görülmezdi
Bu aşk bende dirilmezdi
Güle kıymet verilmezdi
Aşık ve maşuk olmasa

Senden aldım bu feryadı
Bu imiş dünyanın tadı

Anılmazdı Veysel adı

O sana âşık olmasa

(Bozkurt, 82)

Sitemkâr bir hissiyatla başlayan bu şiirde güzelliğiyle anılan, tabii ki kadını da kapsayan bir suret güzelliğidir ve dünyaya aittir. Ona güzelliğinden dolayı mağrur olmamasını, çünkü o güzelliğin anca aşkın ışığında bir kıymeti olabileceğini söyler. İlk bakışta “bu bendeki aşk” Veysel’in kendine atfettiği aşk gibi gözükse de daha sonra kendini aradan çıkarır ve varlığın özündeki aşkı vurgulayarak “bu bendeki aşk dirilmezdi” dizesiyle tamamlar ifadesini. Son dört dizede, surete veya suretlere duyduğu aşkın sebep olduğu “feryadı” dile getirir ve bu aşkı “dünyanın tadı” ile bütünleştirir. Ama anca dünyanın tadını almış, büyüüne kapılıp bunun faniliğini kavramış bir kimsenin ilahi aşka yönelebileceği işaretini de vermektedir. İmam Gazali dünyanın büyücülüğüne dair şöyle yazmıştır:

Kendini sana devamlı kalacak şekilde gösterir. Hâlbuki o, hareket eder ve devamlı senden kaçır. Fakat tedrici ve gayet yavaş hareket eder. Dünya, kendisine baktığın zaman hareketsiz görünen fakat daima yürüyen bir gölgeye benzer. Bilirsin ki, ömrün devamlı gidiyor ve tedrici olarak her an biraz daha azalıyor, işte o dünyadır, senden kaçıyor, sana veda ediyor, sen ise bunu anlamıyorsun! (Gazali, 102-3).

O halde, başta acıyı yaşattığı için sitem duyulan kadın/suret/dünya, Veysel’e dünyanın faniliğini gösterip kemale ulaştırana dönüşür ve şiir bir nevi şükran ile tamamlanır. O halde Veysel’in dilinde nihai maşuk Allah’tır. Kadın figürünün en belirgin olduğu deyişlerinde bile aşk, muradına ancak o nihai maşukta erer. “Yârin Beyaz Gerdanında” deyişi bunlardan biridir:

Yârin beyaz gerdanında

Türlü türlü haller gördüm

Sıralanmış her yanında

Yıldız gibi benler gördüm

Yar ile تنها buluştuk
Gizli dertlerimiz açtık
Hayli bir zaman konuştuk
Dudağında ballar gördüm

Dudu diller inci dişler
Ahu gözler o bakışlar
Kesme kâkül sırma saçlar
Zülûfünde teller gördüm

Elmas küpe kulağında
Güller açmış yanağında
Seher vakti dost bağında
Taze açmış güller gördüm

Söyletir sevdan Veysel'i
Aşktır aşğın temeli
Ben o yâri görmeyeli
Aylar geçti yıllar gördüm
(Bozkurt, 90)

Şair kadının güzelliklerini görmüş, müşahede etmiştir. Fakat burada Veysel suret güzelliklerini tarif ederken, onlara kapıldığına dair bir işaret vermez. Bu güzellikleri görmekle beraber aynı anda onların geçiciliğini de görmektedir; “Ben o yâri görmeyeli / Aylar geçti yıllar gördüm.” Veysel’in kör oluşu burada bir paradoks yarattığı gibi bu “görüş”e mana katar. Körlüğü onu dünyaya aldanmaktan koruyan bir kalkan gibidir. “Söyletir sevdan Veysel’i” derken, artık maşuk Allah olmuştur ve onun aşkı da kendi temelidir: “Aşktır aşğın temeli.”

Kadının ve doğanın güzellikleri Veysel için nihai ilahi aşkı anlatmanın bir yoludur. “Mevsimler İçinde Baharsın Yârim” adlı deyişinde doğaya övgü vardır fakat tarif edilen tabiatın tüm güzelliği onu yaratana atfedilir:

Siyah tene yeşil donlar giyersin

Mevsimler içinde baharsın yârim
Türlü türlü renkleri sayarsın
Miskü amber gibi kokarsın yârim

Dağlara taşlara süs veren sensin
Kurtlara kuşlara his veren sensin
Seherde bülbüle ses veren sensin
Yıldız mehtap leyli neharsın yârim

Aylar geçer yıllar düşer izine
Renk verirsin güneyine kuz'una
Yayla çağı sevgin vardır yazına
Bir misli bulunmaz cevhersin yârim

Veysel Şatır ayrı düştüm eşimden
Onun için duman gitmez başımdan
Elli iki yıllar geçti yaşımdan
Beni kaptan kaba sokarsın yârim
(Bozkurt, 92)

Şair baktığı eserin içinde yaratanın kendisini görür ve her dize sonunda ona olan bağlılığını “yârim” kelimesiyle tazeler. Son dizede elli iki yıldır yaratanından ayrı düşmüş olmasına feryat etse de tekrar kavuşma ümidine de teslim oluşunu dile getirir; “kaptan kaba” sokan, yani beden verip dünyaya gönderen ve sonra o bedeni alıp kendine döndüren Allah’tır.

4. OZAN VE İNANÇ

4.1. Âşık Veysel ve Tasavvuf

Veysel şiirlerini tasavvufi yönden inceleyen kaynağın yok denilecek kadar az olması oldukça şaşırtıcıdır, nitekim Yaşar Kemal'in de "Baldaki Tuz" adlı Âşık Veysel konulu yazısında belirttiği gibi, "tekkecilikten" gelmez: "Veysel tekke kökenli bir şairdir. Onun mayasında köylülük kadar tekkecilik de var. Köylülükten ve tekkeden gelen gelenekleri birleştirmiş, şiirini öyle yapmıştır. Veysel'in büyük ustaları Pir Sultan Abdal, Yunus, Kul Himmet'tir" (Binyazar, 11-12). Âşık Veysel Alevi-Bektaşî kültürünün baskın olduğu, Alevi dedeleri ve Bektaşî babaların etkin rol oynadığı bir ortamda büyümüştür. O dönemde komşusu olan Gülağ Öz, köydeki tipik bir akşamı şöyle tarif eder:

Karlı kış geceleri köylüler hep bir odaya toplanır, sohbet eder, geceyi hoş geçirmeye çalışırlardı. Gecede daha çok saz çalınır, türkü söylenir, kitap okutulurdu. (...) Karacaoğlan, Pir Sultan Abdal, Kaygusuz, Yunus Emre, Emrah vb kitaplar okurduk. Çoğu gecelerse Hz. Ali'nin cenk kitapları okunurdu (Öz, 20).

Fakat bu Cemler ve toplantılar dışında, Emlek yöresine yerleşmiş olan Bektaşî babası Salman Baba'yla yakın dostlukları olduğu ve ayrıca babasıyla sıkça ziyaret ettiği Mustafa Abdal Tekkesi'ndeki Araboğlu Mehmet Baba'nın söyleşileri ve tekkede çalınan deyişlerle iç dünyasını geliştirdiği bilinmektedir:

Veysel'in sadece Alevi-Bektaşî kültür dairesinin sıradan bir üyesi olmadığını, aksine bu kültür dairesinin önemli şahıslarıyla derin ilişkiler tesis ederek bilgi ve görgüsünü arttırdığını söylemek mümkündür. Bu da onu köylü halk şairlerine nazaran daha derinlikli şiirler yazan tekke şairlerine yaklaştırmış ve şiirlerinde hemen fark edilebilen bir derinliğin olmasını sağlamıştır (Dağtaşoğlu, 183).

Âşık Veysel'i keşfedip elinden tutan Ahmet Kutsi Tecer, Veysel'in aşıklığı üzerine

şöyle yazmıştır:

(...) Karacaoğlan, Dadaloğlu, Köroğlu, Yunus Emre karanlıktan aydınlığa çıktılar (...) Bütün bunlar, eski âşıklar, bize bu geleceği gönülleri ve dilleri ile taşıyan birtakım âşıkların aşığı kimseler yardımıyla erişti. Onun için biz bu âşıkların âşıklarını da çok seviyoruz. Âşık Veysel işte bunlardan biri; sazı ile sözü ile tam onların bir torunu, hem bugün yaşayan âşıkların gerçekten en aşığıdır (Özen, 10).

Veysel için âşıklık yaşamın özüdür ve Leonard Cohen'in trubadurluğu kendince yorumlamasının aksine, Tecer'in tescil ettiği ve kendisinin de dizelerinde belirttiği gibi, onun âşıklığı Anadolu ozanlık geleneğine sadıktır:

Neyim ne olacak elde neyim var
Karac'oğlan Dertli Yunus soyum var
Mansur'a benzeyen bazı huyum var
Ne sen var ne ben var bir tane Gaffar
(Bozkurt, 27)

Soyunu Karacaoğlan, Yunus Emre ve Mansur gibi mutasavvıf şairlere dayandırarak, Tasavvuf'un gösterdiği yolun yolcusu olduğunu bildirmektedir. Yunus Emre hakkında Abdülbaki Gölpınarlı şöyle yazmıştır:

Yaşadığı çağı, çağdaşlarını anarak, kitabını yazdığı tarihi kaydederek bize bildiren Yunus, bir şiirinde tarikat şeceresini de bildirir ve bu suretle mensup olduğu zümreyi açıklar: "Yunus'a Tapduk'dan aldı hem Barak'dan Saltuk'a / Bu nasib çünkü kuş kıldı ben nice pinhan olam." Bu beyitten açıkça anlıyoruz ki Yunus'un Şeyhi Baba Tapduk, Barak Baba'nın halifesidir, Barak Baba da Baba Saltuk'un halifelerindedir (Gölpınarlı, 17).

Âşık Veysel deyişlerinde şeceresini bildirmese de, inancını dizelerinde açıkça ve herhangi bir çift manalılığı teşvik etmeksizin, ortaya koymaktadır. Aşağıdaki dizeler bunun sadece birkaç örneğidir:

Kırk yaşımdan sonra kalbime ilham
Erişti Mevla'dan bir ihsan oldu
Hakkı bilenlere hazırdır her an
İnkâr edenlere sır nihan oldu
(Bozkurt, 25)

Allah birdir Peygamber Hak
Rabbül âlemindir mutlak
Senlik benlik nedir bırak
Söyleyim geldi sırası
(Bozkurt, 58)

Allah'ın varlığı mevcut insanda
İlim akıl fikir sermaye sende
Çalıştır gemiyi otur dümende
Uyan bu gafletten uyuma yurttaş
(Bozkurt, 167)

Aslım Türk'tür Elhamdülillah Müslüman
Şükür Amentüye etmişiz iman
Kalbime yaraşmaz şirk ile gümün
Kalbimiz nur ile dolu sayılır
(Bozkurt, 207)

Bununla birlikte, Hacı Bektaş ve Mevlâna gibi mutasavvıf zatlara yazılmış şiirleri vardır:

Medet mürver deyip kapına geldim
İsteğim dileğim var Hacı Bektaş
İndim eşeğine yüzümü sürdüm
Kusurum günahım var Hacı Bektaş
(Bozkurt, 212)

Mevlâna Mevla'nın kulu
Doğru hakka gider yolu

Deryası rahmet dolu
Kabul et Allah aşkına
(Bozkurt, 218)

Ancak biz Veysel'in kalemindeki iman ve inanç etkilerini, konuyu daha üstü kapalı biçimde ele aldığı, kelimelerin işaret ettiğinin bu denli aşikâr olmadığı şiirlerinde arayacağız; nitekim bunlar en bilinen ve en çok yorumlanan eserleridir.

Âşıklığı, geçici hazlar ve acılarla dolu dünyanın reddiyesi ve bu vesileyle ötesine geçme arzusu olarak tanımlayabiliriz. Yunus Emre'nin dizelerindeki gibi, ancak dünyaya kanmayarak dönüş yolu bulunur:

Dünyaya gelen göçer
Bir bir şerbetin içer
Bu bir köprüdür geçer
Cahiller onu bilmez
(Halman, 14)

Dünyanın cilvesine her kanışında elinin yanmasıyla birlikte onun yalan olduğunu idrak eden Veysel. "Mimar" adlı şiirinde bu durumu "baldaki tuz" mecazıyla mizahi biçimde tasvir eder:

Bu dünyayı kuran mimar
Ne hoş sağlam temel atmış
İnsanlığa ibret için
Kısım kısım kul yaratmış

Kimi yaya kimi atlı
Kimi uçar çift kanatlı
Dünya şirin baldan tatlı
Eyvah balı tuza katmış
(Bozkurt: 29)

Bu dünyadan, bu köprüden geçip varılacak nokta, esas maşukla, yani Allah ile olacak

kavuşmadır ve deyişler bu kavuşmaya giden yolu betimler. Yol ise ancak aşk ile yürünür. Veysel'in en ünlü eserlerinden biri olan "Uzun İnce Bir Yoldayım" eserinde bu yolu anlatır:

Uzun ince bir yoldayım
Gidiyorum gündüz gece
Bilmiyorum ne haldayım
Gidiyorum gündüz gece

Dünyaya geldiğim anda
Yürüdüm aynı zamanda
İki kapılı bir handa
Gidiyorum gündüz gece

Uykuda dahi yürüyom
Kalmaya sebep arıyom
Gidenleri ben görüyom
Gidiyorum gündüz gece

Kırk dokuz yıl bu yollarda
Ovada dağda çöllerde
Düşmüşüm gurbet ellerde
Gidiyorum gündüz gece

Düşünülürse derince
Irak görünür görünce
Yol bir dakika miktarınca
Gidiyorum gündüz gece

Şaşar Veysel işbu hale
Gah ağlaya gahi güle
Yetişmek için menzile
Gidiyorum gündüz gece
(Bozkurt, 223).

Veysel'in uzun ince yolu dünyevi anlamda hayatını kazanmak için kırk dokuz yıldır Türkiye'nin dört bir yanında yürüdüğü yolları resmetmekle beraber, manevi olarak Allah'a giden yolun tasviridir. Şair kendini "gurbet ellerde" olarak konumlandırır. Dünyaya gelmesiyle, iki kapılı bu handa yürümesinin bir olduğunu söyler. Kapılardan biri dünyaya, yani gurbete, diğeriyse ise ahrete açılır. İkisinin arasındaki yol, yoldan saptırıcı engeller teşkil eder. Bunlar, Şairi dünyaya bağlayan unsurlardır ve bu bağlılığı "kalmak için sebep arıyom" sözüyle ortaya koyar. Fakat bu unsurlara rağmen Veysel "gidenleri" görmekte ve o gidenlerin takipçisi olmayı çoktan seçmiştir. Yolun uzun oluşu, gayret ve çaba gerektirdiğini ve bunun getirdiği yorgunluğu ama aynı zamanda azmi ve sabrı simgeler. İnce oluŐuysa zorluğunu ama aynı zamanda hedefe sadakati ifade eder; inceliği yoldan düŐmeyi veya çıkmayı kolaylaŐtırır ve bu nedenle ona sımsıkı tutunmayı gerektirir. İncelik aynı zamanda sadeliği beraberinde getirir; bu yolda fazlalık y k olur, atılmalıdır. İnce yol, hedeften başka bir gayeye yer bırakmaz. Şiirin sonuna doğru zorlu olan bu yolun aslında zamana boyun eğmediğini, düŐündükçe uzadığını, hedefe kilitlendike uzaklaŐtıđını vurgular bu dizelerde. O halde yol hem uzun ve ince hem de "bir dakika miktarınca"dır, çünkü her anın yeniliğiyle rabıta halinde olunması gereken, yolun kendisidir çünkü yol Allah'a dönüş yoludur. Bu durumun gizemiyle bizi baŐ başa bırakmaz Veysel, karşısında kendi ŐaŐkınlıđını dile getirerek tamamlar: "Şaşar Veysel işbu hale / Gah ağlaya gahi g le."

"Kara Toprak" adlı eserinde AŞık Veysel maddi dünyanın vefasızlığını ve bunun Allah'a yöneliŐine yol açtığını, diğer Şiirlerinde olduğu gibi maneviyatı  lem ile bütünleŐtirerek anlatıyor. Fakat bu sefer tabiatın duyuları baŐtan çıkararak güzelliğiyle değil, kara toprağın insana olan sadakatini, vefasını yazarak vurguluyor.

Dost dost diye nicesine sarıldım
Benim sadık yârim kara topraktır
Beyhude dolandım boşa yoruldum
Benim sadık yârim kara topraktır

Nice güzellere bağlandım kaldım
Ne bir vefa gördüm ne fayda buldum
Her türlü iŐteđim topraktan aldım
Benim sadık yârim kara topraktır

Koyun verdi kuzu verdi süt verdi
Yemek verdi ekmek verdi et verdi
Kazma ile dğmeyince kt verdi
Benim sadık yârim kara topraktır

Âdem'den bu deme neslim getirdi
Bana türlü türlü meyva yetirdi
Her gün beni tepesinde götürdü
Benim sadık yârim kara topraktır

Karnın yardım kazmayınan belinen
Yüzün yırttım tırnağınan elinen
Yine beni karşıladı glnen
Benim sadık yârim kara topraktır

İşkence yaptıkça bana gülerdi
Bunda yalan yoktur herkes de gördü
Bir çekirdek verdim dört bostan verdi
Beni sadık yârim kara topraktır

Havaya bakarsam hava alırım
Toprağa bakarsam dua alırım
Topraktan ayrılısam nerde kalırım
Benim sadık yârim kara topraktır

Dileğın var ise iste Allah'tan
Almak için uzak gitme topraktan
Cömertlik toprağa verilmiş Hak'tan
Benim sadık yârim kara topraktır

Hakikat ararsan açık bir nokta
Allah kula yakın kul da Allah'ta
Hakk'ın hazinesi gizli toprakta

Benim sadık yârim kara topraktır

Bütün kusurumu toprak gizliyor
Merhem çalıp yaralarım düzlüyor
Kolun açmış yollarımı gözlüyor
Benim sadık yârim kara topraktır

Her kim ki olursa bu sırra mazhar
Dünyaya bırakır ölmez bir eser
Gün gelir Veysel'i bağrına basar
Benim sadık yârim kara topraktır
(Bozkurt, 128)

Veysel yine dünyanın aldaticı yüzüne nasıl kanmış olduğunu dert yanar, onu “dost” diye bilmiş, güzelliğine bağlanmış kalmıştır, fakat ondan ne bir vefa görmüş ne de fayda bulmuştur. Kara toprak ise sonsuz nimetleriyle bereketli ve cömert olduğu gibi, vefalı, sabırlı, sadıktır. Ona hoyrat davransa dahi, yüzünü tırnağıyla yırtıp işkence yapsa da toprak gülümsemiş, bir çekirdek karşılığında bostanlar vermeye devam etmiştir. Fakat toprak, ekmek, süt, meyvenin kaynağı olmanın yanı sıra eşsiz bir öğretmendir; kazma ile dövmeyince kıt vererek emeğin Hak yolundaki kıymetini bildirir ve insanı imtihan eder. Veysel şiirlerinde yaratana üstü kapalı şekilde anmaz, açıkça Allah'ın varlığını kelimelere döker. Veysel'in kara toprakla olan ilişkisi Allah ile olan ilişkisinin mecaz-i halidir. Şiirde dediği gibi, toprağa baktığında dua alır çünkü cömertlik toprağa Allah tarafından verilmiştir ve O'nun hazinesi toprakta gizlidir. Toprağın Âdem'den bu yana neslini getirdiğini belirten dize Kuran'ı Kerim'deki ayetin şiirdeki etkisini gösterir: “Allah Âdem'i topraktan yarattı, sonra ona ‘ol’ dedi, o da hemen oluverdi” (Yazır, 56). O halde toprağın kutsallığı sadece yeme ve içmenin öz kaynağı değil, insanoğlunun neslinin rahmi olarak kabul edilmektedir. Prof. Dr. Mehmet Kaplan'ın “Kara Toprak” adlı incelemesinde, “Toprak, insan ile Tanrı'nın birbirine yaklaştığı ‘açık bir nokta’dır” der (Bakiler, 88). Ancak şiirdeki “nokta”nın Hazreti Ali'nin bir sözüne dayandığını öne sürebiliriz. Zira Hazreti Ali'ye “ilim nedir” diye sorduklarında, “İlim bir nokta idi, cahiller onu çoğalttı” diye cevap vermiştir (Nuru'l-Arabî, 35).

Veysel'in külliyatında hâkimiyet gösteren Allah'tan razı olma ve O'na teslim olma

haline aykırılık taşıyan, benim gördüğüm kadarıyla, tek bir deyişi vardır, “Bu Âlemi Gören Sensin” deyişi. Bu deyişte, diğerlerinde rastlamadığımız bir kinaye ve başkaldırı yer almakta. Şiirde Allah’ın varlığını sorgulaması da rasyonel aklı gıdıklayan farklı tecellilerine dair sitemkâr bir tavır sergilemekte:

Bu âlemi gören sensin
Yok gözünde perde senin
Haksıza yol veren sensin
Yok mu suçun burda senin

Kâinatı sen yarattın
Her şeyi yoktan var ettin
Beni çıplak dışar’attın
Cömertliğin nerde senin

Evli misin ergen misin
Eşin yoktur bir sen misin
Çarkı sema nur sen misin
Bu balkıyan nur da senin

Kilisede despot keşiş
İs’Allah’ın oğlu demiş
Meryem Ana neyin imiş
Bu işin var bir de senin

Kimden korktun da gizlendin
Çok arandın çok izlendin
Göster yüzün çok nazlandın
Yüzün mahrem ferde senin

Bin bir ismin bir cismin var
Oğlun kızın ne hısımın var
Her bir renkte resmin var
Nerde baksam orda senin

Türlü türlü dillerin var
Ne acayip hallerin var
Ne karanlık yolların var
Sırat köprün nerde senin

Âdem'i sürdün bakmadın
Cennette de bırakmadın
Şeytanı niçin yakmadın
Cehennemini var da senin

Veysel neden aklın ermez
Uzun kısa dilin durmaz
Eller tutmaz gözler görmez
Bu acayip sır da senin
(Bozkurt, 22)

Âşık Veysel külliyatında Allah'a sitem eden, sorguya çeken hatta hesap soran mısralar ilk kez ve şaşırtıcı biçimde burada görülüyor. Şair, her şeyi gören ve bilen yaratıcı kendisini çıplak dışarı atmakla suçlar, cömertliğini sorgular. Allah'ı korkmakla, Âdem'i sürmekle, şeytanı yakmamakla, cehennemi yaratmakla, Hıristiyanlıkta İsa'nın Allah'ın oğlu olduğu inancına yol vermekle, özetle dünyaya hükmeden karanlığına müsaade etmekle itham eder. Fakat son dördlükte, tüm deyişlerinde olduğu gibi kendi yorumunu açıkladığı kısımda, tüm bunlara kendisinin aklının ermediğini ve bundan dolayı bu nazardaki hikmeti anlayacak halin kendisinde olmadığını itiraf eder. Yine de "bu acayip sır da senin" diyerek, kendisindeki anlayışın yoksunluğunu Allah'a dayandırır. Veysel'in külliyatındaki bu şaşırtıcı şiiri, eserlerine dair bir kronolojik tarih kaynağı bulunmadığından hayatının hangi aşamasında yazdığını bilemiyoruz.³ Ancak onca şiirin arasından aykırı tavrıyla sivrilen bu deyişin bir istisna olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz.

³ Âşık Veysel'in torunu Gündüz Şatıroğlu'ndan edinilen bilgidir.

4.2. Cohen ve Tanrı

Tanrı'ya başkaldıran tavır Hollywood filmlerinde sıklıkla görmüş olduğumuz bir sahnedir. Karakter genellikle bir kilisede veya çarşıya gerilmiş İsa'ya yönelerek hayatıyla ilgili duygusal bir serzenişte bulunur ve Tanrı'nın varlığını sorguya çeker. Bu isyanın karşılığında somut bir cevap alamaz. Bu noktadan sonra karakter ya Tanrı'ya olan inancını yitirecek ya da içinde bulunduğu haksızlığı veya anlamsızlığı, kendisine tekâmül etmesi için Tanrı tarafından verilmiş bir nimet olarak kabul edecektir. Genellikle birinci sonuç, yani yitirilen inanç vuku bulur.

Leonard'ın varoluşçu felsefeye dayanan kimlik seçimini teslimiyetten kaçmasına dayandırmak mümkün. Bu kaçış edebiyatını aşk ilişkilerinde de Tanrı ile olan ilişkisinde de görebiliriz. Kendini teslim edememe hali benliğini kaybetme korkusundan doğmaktadır. Ancak insanın “benlik” kavramı da bir muammadır; kimdir bu “ben”? Bu muammayı çözmek amaç ise ve bu amaç manevi bir yolculuk teşkil ediyorsa, bu yolculuktan insanı alıkoyabilecek her şeyden kaçmak gerekmektedir ve bu “her şey” Tanrı'yı da dâhil etmektedir. “Tanrıci” ve “tanrıtanımaz” olarak ikiye ayrılan varoluşçu filozofların tanrıtanımaz olanlarından Jean Paul Sartre'a göre, insanın anlamsız bir evrendeki çaresizliği ancak bağımsız ve kendi değerlerini yaratan bir birey olmaktan geçer:

Öncelikle kişi başkasına değil, kendine güvenmesi gerektiğini anlamaksızın, hiçbir şey amaçlayamaz ki o yalnızdır, sonsuz sorumlulukların ortasında dünyaya terkedilmiştir, yardım alamaz, kendisi için hazırladığı amacından başka amacı yoktur, dünyada kendisi için zorladığı kaderinden başka kader yoktur (Christian, 570).

Ancak Sartre'ın bu fikri kendi içinde çelişkilidir; “sonsuz sorumlulukların ortasında dünyaya terk edilmiş” insanı kim terk etmiştir? Demek ki onu terk eden biri vardır. Bu “tanrıtanımaz” tez dahi içinde insanüstü bir varlığı barındırmaktadır. Varoluşçu felsefenin bu yetersizliğinden olsa gerek, Cohen manevi yolculuğunda, *Scientology*'den Zen Budizm'e, sayısız din ve inanç modellerinde duraklamıştır.

Leonard'ın Tanrı'ya aleni başkaldıran tavrını son albümüne adını veren ve epey ses getiren şarkısı “You Want it Darker”a kadar hissetmeyiz. O zamana kadar yazdığı dini

içerikli şarkılarının toplamı, inancı da şüpheyi de içermekte. Cohen'in şüphesiz en meşhur şarkısı, müzik kariyerinin ikinci yarısında yazdığı "Hallelujah," üçyüzü aşkın *cover* versiyonu ile, gelmiş geçmiş "en çok yorumlanan 50 şarkı" listesinde yer almaktadır (Underwood, 2020). Beş yılda yazdığı ve 1984'te yayınlanan *Various Positions* albümünde yer alan şarkıyı dinleyen meslektaşısı Bob Dylan, Leonard'a şarkılarının gitgide "duaya benzediğini" söylemiştir (Simmons, 264). "Hallelujah" sözcüğünün anlamına bakarsak, İbrani geleneğinde topluluğa Tanrı'yı övmesi için verilen çağrıdır, Hıristiyan geleneğinde ise, doğrudan Tanrı'yı kendi içinde öven bir kelimedir ki, bu hali daha yaygın olarak kullanılmaktadır. Şarkı, dört kez tekrarlanarak nakaratın tamamını oluşturan "Hallelujah" kelimesiyle nakarat melodisindeki *gospel* havasıyla bütünleşmesiyle mutlak bir Tanrı'yı övme ve övgü çağrısı içerir. Ancak şarkının güftesindeki sözlere baktığımızda bir çelişki görürüz.

Duydum ki gizli bir akor varmış
Tanrı'yı memnun etmek için Davut onu çalarmış
Fakat sen müziği pek umursamazsın, öyle değil mi?
Şöyle gider, dörtlüsü, beşlisi
Minör düşüşü ve majör çıkışı
İşte şaşkın kral böyle besteler Hallelujah'yı

Hallelujah, Hallelujah
Hallelujah, Hallelujah

İnancın güçlüydü ancak kanıt istedin
Onu çatıda yıkanırken izledin
Ay ışığındaki güzelliğine tav oldun
Seni mutfak sandalyesine bağladı
Tahtımı kırdı ve saçlarımı kesti
Ve dudaklarından Halleluja'yı çekti

Hallelujah, Hallelujah
Hallelujah, Hallelujah

Belki yukarıda bir Tanrı vardır

Ama aşktan benim tek öğrendiğim
Etkisinde kaldığım birini nasıl vuracağımı
Ama bu gece burada olman suç değil
Işığı gördüğünü iddia eden bir hacı da yok
Hayır, soğuk ve kırık bir Hallelujah bu
Hallelujah, Hallelujah
Hallelujah, Hallelujah

Önceden buraya gelmiştim
Burada yürüdüm, bu yerleri bilirim
Seni tanımadan önce yalnız biriydim
Ve mermer kemerde senin bayrağını gördüm
Ama aşk bir zafer yürüyüşü değil, hayır
Soğuk ve kırık bir Hallelujah

Bir zamanlar anlatırdın
Aşağıda gerçekten neler olup bittiğini
Ama artık göstermiyorsun bana, öyle değil mi?
Ve hatırlıyorum, ben içinde salınırken
Kutsal güvercin de salınırdı
Ve her nefesimiz Hallelujah'ydı

Hallelujah, Hallelujah
Hallelujah, Hallelujah

Elimden geleni yaptım, biliyorum yetersizdim
Hissedemiyordum, o yüzden dokunmaya yeltendim
Gerçeği söyledim, Londra'ya seni kandırmaya gelmedim
Ve her şey ters gitmiş olsa bile
Dikileceğim Şarkılar Kralı'nın karşısında
Dilimde yalnız ve yalnızca Hallelujah
Hallelujah, Hallelujah
Hallelujah, Hallelujah
(Cohen, 1984)

Şarkı, İncil'in şiir yazar ve arp çalan hazreti Kral Davud tablosu ile başlar. Davud'un sarayda makam sahibi olmasının başlıca sebebi müziktir. Dolayısıyla Yahudilerin birlik ve beraberliğini sağlamasındaki ilk adım da müziktir. Müzisyen Bono, "Hallelujah"nın dini açılımını şöyle özetlemiştir:

Bu tarzın bir öğrencisi olarak (Leonard'ın) Davud hikayesine başvurmasını ve bunun yankılarını çok iyi anladım (...) Davud hakkında hayatım boyunca çok düşündüm. O bir arpçıydı ve Tanrı'ya ilk başkaldırandı - Tanrı'ya övgüler döşerdi ama sitem de ederdi. "Neden beni terkettin?" Bu blues'un başlangıcıdır (Light, 2019).

Bono'ya göre, hem müzisyen hem de Tanrı'nın seçilmiş olan Davud'un Tanrı tarafından terk edilmişlik hissi *Blues*'un başlangıcıdır. Nitekim parçanın daha ilk kıtası sofistike bir Davud referansından sonra, bir anda dinleyiciye hitap eden bir üslupla, "fakat sen müziği pek umursamazsın, değil mi?" diye hem esprili hem de eleştirel bir soru sorar. Eleştiri çoğunluğun maddiyatı maneviyata tercih etmesi yönünde bir eleştiridir. Yine de "sen umursamasan da açıklayacağım" dercesine, bir yapısal tasvire girer: "şöyle gider, dörtlüsü, beşlisi / minör düşüşü, majör çıkışı." Bu, çoğu *blues* ve pop şarkısının temel akor yapısıdır: bir, yani kök akordan üç ses çıkararak dörtlüsüne, sonra beşlisine ulaşır ve sonunda gene köke, yani bire iner. Bunu takiben sözler minör (hüzünlü) ve majör (neşeli) perde zıtlığına değinir. Buradan oluşan dramatik ve etkileyici melodi "Hallelujah" bestesini oluşturur ki bu kralı şaşkınlığa uğratar. Bu, sanatsal ilhamın gizemi karşısında duyulan şaşkınlıktır ve bu ilham "Hallelujah" haykırışıyla Tanrı'ya atfedilir.

Bu noktadan sonra şarkının yönü biraz değişir. Leonard, daha önce işlediğimiz Suzanne şarkısında kadın-erkek ilişkisini bir İsa motifiyle yan yana getirmişti. Bu sıralamadan paralellik kurmak dinleyiciye kalmıştı. Bu post-modern yaklaşımı "Hallelujah" parçasında da görmekteyiz. Bu sefer dini motifi başa koyan Leonard, ikinci kıta Hz. Davut'un şehvete yenik düştüğü bir hikâyeye devam ediyor, fakat bu defa ikinci şahıs kullanılıyor. Yani hikâye Davut hikâyesi olsa da, sözlerin hitap ettiği kişi veya kişiler, Davut, dinleyici ve Leonard'ın kendisi (şairin kendiyile konuşması) olarak çeşitleniyor. Konu ise Davut'un Bat-Şeva ile tanışması üzerine şehvetle olan imtihandır. İncil'de bu sahne şöyle geçer: "Bir akşamüstü Davut yatağından kalktı, sarayın damına

çıkıp gezinmeye başladı. Damdan yıkanan bir kadın gördü. Kadın çok güzeldi. Davut onun kim olduğunu öğrenmek için birini gönderdi” (Cosmades, 11:2). Kadının Uriya’nın karısı Bat-Sheva olduğu ortaya çıkar fakat Davut kendini tutamayıp kadını hamile bırakır. Bunun üzerine Uriya’yı savaşta ölmesi için ön saflara gönderir ve böylece Bat-Şeva ile evlenerek gücünü şehvet uğruna kullanıp cinayet işlemiş olur ve o zamana kadar cesur ve sağduyulu olan kral, Tanrı için değil, kendi için yaşayan bir “şaşkın” kral olur. İşlediği günahlarla birlikte düşmüş bir kral olan Davut’un tek yolu tövbe etmek ve Tanrı’nın affını kazanmaktır. Bu yüzden, düşmüş bir kralın “kırk” *halleluja*’sıdır.

Kıtanın ikinci kısmında Davut ve Bat-Şeva ikilisi, yine İncil’den, Samson ve Dalila ikilisine dönüşür: “Seni mutfak sandalyesine bağladı/Tahtını kırdı ve saçlarını kesti / Ve dudaklarından Halleluja’yı çekti.” Bu dönüşüm aynı zamanda modern bir filmin şehvet ve şiddeti karıştıran seks sahnesini de andırmakta. Her iki İncil kahramanı, Davut ve Samson, yasak aşk uğruna makamlarını riske atmıştır. Pontifical Gregorian University’de felsefe profesörü Reverend Thomas G. Casey S.J, şöyle yazmıştır: “O övgü dolu şarkıları özgüvenle yazan adam ve kuvveti herkes tarafından kıskanılan adam şimdi kendilerini çıplak ve kurak bir yerde buluyorlar” (Light, 2019). Hartwick College ilahiyat profesörü Lisle Dalton ise şarkıdaki İncil referanslarını şöyle özetlemiştir:

Her ikisi de kadınlarla gayri meşru ilişki sonucu çözülürler. İkisi de zina işler. İkisi de şairdir (...) İkisi de pişman olur ve kuralları çiğnedikten sonra tövbe edip af dilerler. Cohen’in kişisel hayatını pek bilmem ama bu iki figürü kendi deneyimleriyle harmanladığı sonucunu çıkarabiliriz. İncil’de ‘mutfak sandalyesi’ yok! Ama incile ait bir ironi var; en kahraman karakterlerin bile işleri ters gidebilir ve bu yıkıma kadar varabilir çünkü günahkâr doğalarından sıyrılamazlar. Gösterilen eğilim ve alınacak ders, karakterin bir tür kefaret arayışıdır (Light, 2019)

Sözlerin devamında, Leonard diğer aşk şarkılarında olduğu gibi ilişkiyi beceremediğini itiraf eder ve bunu aşkın nihai imkânsızlığı ile bağdaştırır. İlişkiyi sürdürmemeye durumunu aşktan bir hayır görmeyişine net biçimde bağlar: “Belki yukarıda bir Tanrı vardır / Ama aşktan benim tek öğrendiğim / Etkisinde kaldığım birini nasıl vuracağımı.” Sözler Tanrı’nın varlığına sadece ihtimal veriyor ve Tanrı ve aşkı birbirinden ayrı tutmuyor.

Aşıktan tek öğrenmiş olduğu şeyin, o hali ona yaşatan kişiye zarar vermek olduğunu söylüyor. Diğer aşk şarkılarında da olduğu gibi, ilişkilere dair soğukluğunu tekrar dile getirmekten geri kalmıyor: “Elimden geleni yaptım, biliyorum yetersizdim / Hissedemiyordum, o yüzden dokunmaya yeltendim.” Aşkı içinde imkânsızlık barındıran, soğuk ve kırık bir Hallelujah’ya giden dikenli bir yol olarak tasvir etmekte. Nitekim “Dance Me to the End of Love” (Beni Aşkın Sonuna Kadar Dans Et) şarkısında da “aşkın sonu”nu romantik bir kesinlikle savunuyor. Peki, şarkı boyunca tekrar tekrar karşımıza çıkan bu “soğuk ve kırık Hallelujah” nedir? Boşa atılan bir kurşun gibi, her şeye rağmen yok olmayan bir umut ışığı mı? Her şey ters gitmiş olsa da, şarkılar kralının karşısında durup “Hallelujah” diye haykıran, ama Tanrı’nın varlığından şüphe duyduğunu belirten şairin bu “Hallelujah”sı kimedir? Şarkılar kralınaysa bu haykırış şayet, şarkılar kralı lakabı da Tanrı’ya atfedilmiştir. Fakat Leonard’ın yapmak istediği, “Hallelujah”yı, yani şükran duygusunu, din çerçevesinden çıkarıp daha geniş bir alana yüklemektir: “Hallelujah”yı seküler dünyanın derinliklerine itmek istedim, sıradan dünyaya (...) David’in Hallelujah’sı dini bir şarkı. Yapmak istediğim, Hallelujah’nın dinden bağımsız şeylerden çıkabileceğini göstermekti.” Croydon piskoposu Right Reverend Nick Baines bu devrimci niteliğindeki yaklaşımı şöyle tarif etmiştir: “(Cohen) *hallelujah* kelimesini sadece dini bir kelime olmaktan kurtarmıştır. Hepimiz kırık insanlarız, o yüzden mış gibi yapmayalım ve hepimiz *hallelujah* kelimesini kullanabiliriz çünkü bu Tanrı karşısında açık ve şeffaf olarak, ‘bu iş böyle dostum’ demekten gelir (Light, 2019). O halde bu şarkı hem dini kesim hem de seküler kesim tarafından kabul görmüştür, hatta çıkışından yirmi beş yıl kadar sonra *Maclean* dergisinin deyişiyle, “pop müziğin sahip olduğu kutsal metne en yakın şey” olmuştur (Simmons, 270). Bu şarkının dizeleri için defterler dolduran Leonard, seksen kadarını saklayıp gerisini atmıştır ve son düzenlemeden sonra bile iki farklı bitiş muhafaza etmiştir; biri yukarıdaki, coşkulu ve umut dolu sözleri, diğeriyse karamsar:

Işığı görmüş biri değil o

Soğuk ve kırık bir hallelujah o

Konserlerde ikisini de kullandığı olmuştur ve şarkının üç yüzü aşkın yorumunda da her iki bitiş rastlanmaktadır. John Cale kendi versiyonunu derleyebilmek için iyice ileri giderek Leonard’dan tüm dizeleri istemiş ve Leonard ona on beş tanesini vermiştir. Sunday Times’dan Bryan Appleyard bu yorum sürecini şöyle tarif etmektedir;

Sonraki yorumlarda, orda burada sözcüklerle oynandı; öyle ki, şarkı bir noktada bin bir suratlı bir şeye; sabit bir metinden çok, bir olasılıklar setine dönüştü (...). Ancak olasılıklardan sadece ikisi üstün geldi: Bu parça ya efkârlı ama son kertede insana kendini iyi hissettiren bir parçaydı, ya da insan ilişkilerinin beyhudeliği üstüne soğuk, buruk bir yorum (Simmons, 270).

New Yorker'ın Leon Wieseltier ise şarkıyı “unutulmaz bir nakaratı olan biraz alaycı bir ilahi” olarak tanımlamıştır (Light, 2019). Yorumuyla Spotify'da iki yüz milyonu aşkın dinlenme oranıyla Cohen'i üçe katlayan Jeff Buckley, sahnede şarkıyı bir “orgazm şükranı” olarak tanımlamaya kadar ileri gitmiştir (Simmons, 270). “Seküler bir ilahi” olarak nitelendirilen “Hallelujah,” Leonard'ın önceki aşk şarkılarından farklı olarak, kendisini her zamanki gibi “soğuk” ve “yetersiz” olarak konumlandığı ilişkinin getirdiği burukluğa nihayetinde bir lütuf olarak bakıp, teslimiyet ve şükranla bitirmesidir. Fakat Tanrı inancı bu şarkıda hem vardır hem yoktur. O halde şükran ve teslimiyetin kime oluşu sorusu cevapsız kalmaktadır.

İlginçtir, “Hallelujah”nın yer aldığı *Various Positions* albümünün son şarkısı, Leonard'ın Tanrı'ya teslimiyet üzerine yazdığı dua niteliğindeki şarkısı “If It Be Your Will”dir. 1994'te bir söyleşide hangi şarkıyı kendisinin yazmış olmasını dilediği sorulduğunda, “‘If It Be Your Will.’ Üstelik de ben yazdım,” diye cevap vermiştir (Simmons, 265). Fakat bu şarkı Leonard'ın popüler şarkıları arasında olmadığı gibi, bir Leonard Cohen şarkısına benzememektedir. Ne sözsel ne de melodik açıdan diğer şarkıların “karizma”sına yaklaşmamakta, daha ziyade bir kilise ilahi kitabından çıkmış gibidir.

Dilersen artık konuşmam
Ve sesim durulur, eskiden olduğu gibi
Artık konuşmam, sabrederim
Sen konuş diyene dek, eğer buysa dilediğin
Dileğin bir sesin doğruluğu ise
Bu kırık tepeden sana şarkı söylerim
Bu kırık tepeden
Sana övgüler yankılanır

Dilersen söylememi

Bu kırık tepeden

Sana övgüler yankılanır

Dilersen söylememi

Dileğirse, bir seçim hakkı varsa

Nehirler dolsun, tepeler coşsun

Merhametin yağsın

Cehennemde yanan bu kalplere

Dileğirse bizi iyileştirmek

Ve bizi yaklaştır ve sıkı tut

Işıktan paçavralar içinde tüm çocuklarını

Işıktan paçavralarımızla, öldürmek için kuşanmışız

Ve söndür bu geceyi dilersen

Dilersen

(Cohen, 1984)

Leonard'ın burada Tanrı'ya teslim olma arzusu, Veysel'in dervişane duruşuna oldukça yakındır. Tanrı'ya yaklaşmak, gönülde O'ndan başka her ne varsa çıkarmayı gerektiği anlayışı mevcuttur. Leonard'ı dünyaya bağlayan ve dolayısıyla maneviyatla arasına engel koyan unsur burada kendi söylemiyle, şarkı ve şarkıcılıktır. Tanrı'ya yaklaşmak susmayı gerektiriyorsa bunu yapmaya hazır olduğunu ve sadece O dilerse, O'nu övmek için şarkı söyleyeceğini beyan eder. Nitekim şarkının “karizma” yokluğu isabetlidir çünkü o karizma ancak şarkıcılığın beraberinde getirdiği dünyevi tatmin arayışı ve nefsanî arzularla birlikte var olabilmektedir.

Leonard'ın “If It Be Your Will” şarkısındaki Tanrı'ya mutlak teslimiyet arzusunun devam ettiğini söyleyemeyiz. 2016'da vefatından 17 gün önce çıkardığı son albümüne ismini veren “You Want It Darker” parçasında Tanrı'yla sohbeti başka bir renk almıştır. Daha önce bahsettiğimiz, filmlerden aşına olduğumuz kulun Tanrı'ya sitem ve isyan duygusu ağır basmaktadır:

Tüccar sen isen ben oyun dışıyım
Şifacı sen isen kırık ve topalım
Görkem senin ise utanç benim olmalı
Daha karanlık istersin
Öldürürüz alazı

Kutsansın yüceltilsin kutsal ismin
İftiralarla çarmıha gerilmiş insan şeklin
Milyon tane mum yanar hiç gelmeyen yardım için
Daha karanlık istersin

Hineni, hineni
Hazırım, Tanrım

Hikâyede bir âşık var
Fakat hikâye hep aynı
Acıyı ninni dindirir
Suçu paradox üstlenir
Ama kutsal kitapta yazılmış
Başiboş bir iddia değil
Daha karanlık istersin
Öldürürüz alazı

Tutsakları diziyorlar
Muhafızlar nişan aldı
Kimi iblisle uğraştım
Burjuva ve uysallardı
Bilmiyordum öldürme, sakatlama iznim olduğunu
Daha karanlık istersin
Hineni, hineni
Hazırım, Tanrım

Kutsansın yüceltilsin kutsal ismin
İftiralarla çarmıha gerilmiş insan şeklin

Milyon tane mum yanar gelmeyen yardım için
Daha karanlık istersin

Tüccar sen isen bırak oyundan çıkayım
Şifacı sen isen kırık ve topalım
Zafer senin ise utanç benim olmalı
Daha karanlık istersin

Hineni, hineni
Hazırım, Tanrım
(Cohen, 2016)

Hineni, İbranice “buradayım” anlamına gelir ve Hz. İbrahim’in, oğlu İsmail’i Tanrı’ya kurban etmesi çağrısı üzerine verdiği cevaptır (Altaras, 2016). Leonard tekrar tekrar Tanrı’ya burada ve hazır olduğunu, yani ölmeye hazır olduğunu ifade eder. Ancak bunu Tanrı ile bir kavuşma umuduyla, bir teslimiyet halinde değil, Tanrı’yı ve ölümü tiye alır bir tonda söyler. Nitekim şarkıda Tanrı’yı bencil, adeta yarattığı karanlıktan haz duyan ve bu uğurda doyumsuz bir insan figürü gibi anlatmıştır. Bu figür amansız bir tüccardır, şifayı kendi çıkarlarına göre verir veya vermez, isminin kutsanmasını, yüceltilmesini her an isteyen bir kibirlidir ve yarattığı karanlık ona yetmez, daha karanlığını ister. Ölmeye hazır olduğunu iddia eden şair yaratana karşısında bu denli ithamkar ve korkusuz bir tavırla duruyorsa, onun o yaratana inanıyor olması mümkün müdür?

The New Yorker editörü ve yazarı David Remnick, Leonard ile yaşamının sonuna doğru yaptığı bir söyleşiye dayanarak, Leonard’ın birçok meslektaş gibi manevi bir arayış içerisinde olduğunu, bu gayeyle başından beri sözlerinde karşılaşılabileceğimizi söylüyor:

Scientology’den Hari Krishna’larla dansa kadar birçok yola girmiştir (...) Fakat onu akranlarından ayıştıran durum, ruhaniliğin kendisi için ciddi bir şey oluşu, hiçbir zaman hobi olmayışıdır. Los Angeles sınırındaki dağlardaki bir Zen budist manastırındaki hocasının yanında uzun vakitler kalmıştır (...) bana binlerce gündüzünü ve gecesini manastırda bir münzevi olarak, kürekle kar temizleyerek, temizlik yaparak, yemek pişirerek ve meditasyon yaparak geçirdiğini anlattı (Remnick, 2019).

Ancak şarkılarının dini eğilimi üzerine konuşmaktan çekinmiştir. Remnick'in dediği gibi birçok hayranına göre nerdeyse dini bir figür olmasına rağmen, işine bir ruhani boyut veya gaye kattığı önermesinden hoşlanmadığını, “Yahudi düşüncesiyle tanımlanmak istemiyorum” sözleriyle ifade etmiştir (Remnick, 2019). Leonard'ın inancı Yahudi aile geçmişiyle rağmen bir semavi din çerçevesinde yürümemiş, inanç ve ibadet şeklini başka yollarda aramıştır:

Budizm hakkında pek birşey bilmiyorum. Sadece ustam Roshi'nin metodunu biliyorum ve bu biraz ekzantrik bir yol. Bu yolun başardığı şey aslında bir acemi birliğin başardığıyla aynı, yani şikâyet etmeyi durdurmak. Şikâyet etmeyi acıya en uygunsuz cevap olarak niteliyor (Remnick, 2019).

Bu düşünce şekli “New Age” din akımlarının çıkış merkezi olan, Buddha'nın “aydınlanma, acının sonudur” denklemine dayanmakta (Hughes, 2011). Nitekim şikâyeti durdurmak ve her şeyi olduğu gibi kabul etmek, duyulan acıyı veya rahatsızlık halini elimine etmeyi hedeflemekte. Ancak bu felsefe dünyevi acılardan kurtulmanın haritasını çizirken, “ahiret” kavramını kapsamamaktadır. “You Want it Darker” şarkısında Leonard hazır olduğunu vurgular, fakat bu hazır olma hali “öldükten sonra ne olacak” kaygısı taşımamaktadır. Leonard'ın şiirlerinde imandan ziyade, lirizme hizmet eden bir fikirler zinciri vardır. Tanrı'nın varlığı veya yokluğu, ibadet şekli, ahret veya kulluk kavramları adına bir önerme bulunmamaktadır. Şarkılarında yazıtlara açık referanslar bulunsa da, bunlar kendi inanç ve anlayışının yansıması değildir. Aksine, kendi inanç ve anlayış arayışında, entelektüel bir bakış açısıyla gözetlediği semboller gibi durur.

Leonard'ın son albümü, Remnick'in de dediği gibi, ölüm düşünceleriyle dolu bir albüm. Nitekim verdiği son söyleşi olan bu söyleşide “ölmeye hazırım, umarım tatsız olmaz” demiştir. Albümün şarkıları da ölüm döşeginde olduğunu bilen, ölümle barışmaya ve Tanrı ile uzlaşmaya çalışan bir şairin albümüdür. “If It Be Your Will” şarkısındaki teslimiyetten bu anlamda çok uzaktır. Hz. İbrahim'in Tanrı'ya oğlunu kurban etmek için hazır olduğunu ifade eden sözünü ölüme teslim ifadesi olarak kullanır. Fakat bununla birlikte Tanrı'yı insanlığa yüklediği karanlıkla itham etmektedir. Leonard'ın bu kasvetli tablosunda, insanlık Tanrı'dan yardım uğruna yaktığı mumların karşılığını “daha çok

karanlık” şeklinde almaktadır.

Aynı albümün bir diğer parçası “Treaty”de şairin tonu daha yumuşaktır. “You Want it Darker”daki gibi bir itham yoktur fakat Tanrı’nın teslim olunması gereken nihai varlık değil, uzlaşılması gereken bir yargı figürü anlayışı vardır. “You Want it Darker”ın geriliminin aksine, melodi rahatlatıcı, yumuşak ve umut doludur. Fakat yine Tanrı, kulunun yanında değil, adeta ondan uzak bir yargı koltuğunda oturmaktadır.

Suyu şaraba döndürdüğünü gördüm
Sonra tekrar suya döndürdün
Her gece masanda oturuyorum
İstesem de sana yükselemiyorum
Keşke bir antlaşma imzalayabilsek
Kim alırsa alsın bu kanlı tepeyi
Öfkeli ve yorgunum sürekli
Keşke bir antlaşma olsa
Keşke bir antlaşma olsa
Sevgin ve sevgim arasında

Sokakta dans ediyorlar, jübile vakti
Aşk için kendimizi sattık ama özgürüz şimdi
Üzgünüm seni hayalet saydığım için
Sadece birimiz gerçektir ve o da bendim
Gittiğinden beri tek bir kelime etmedim
Herhangi bir yalancının da edeceği
İnanamıyorum gelişine bu statik halin
Sen zeminimdin, emniyetimdin
Ariel’imdin
Ah, kırlarda coşku var, jübile vakti
Aşk için sattık kendimizi ama özgürüz şimdi
Üzgünüm seni hayalet saydığım için
Sadece birimiz gerçektir ve o da bendim
Duydum ki yılan şaşkına dönmüş günahından
Derisini atmış ve çıkmış içindeki yılan

Fakat yeniden doğuşu derisiz olmuş
Zehri her bir şeye sızar olmuş

Keşke bir antlaşma imzalayabilsek
Kim alırsa alsın bu kanlı tepeyi
Öfkeli ve yorgunum sürekli
Keşke bir antlaşma olsa
Keşke bir antlaşma olsa
Sevgin ve sevgim arasında
(Cohen, 2016)

Jübile, Eski Ahit'e göre Yahudilerde, elli yılda bir Tanrı'ya ve dinlenmeye ayrılan, Katoliklerdeyse, Roma'ya hacca gidenlerin günahlarının kilisece bütünüyle bağışlandığı yıldır (Jubilee, 2021). Leonard da bu jübile zamanından ümitlidir şiirinde. Ses tonunda inanç ve umut mevcuttur. “Özgürüz şimdi” der ve geçmişte Tanrı'yı hayalet yerine koyarak yok saymaktan, O'nu yok sayarak kendisini yüceltmış olmaktan dolayı pişmanlığını dile getirir. Fakat Tanrı tarafından terk edilmişliğe de dem vurur; “Gittiğinden beri tek bir kelime etmedim.” Terk edilışinin mesuliyetini kendisinin Tanrı'ya değil, şeytana uymuş olmasıyla denkleştirir. Acı bir itiraf vardır burada. Şeytanı, günahından şaşkına dönüp derisini atmış fakat günahkârlığından dönememiş ve zehrini dünyaya akıtmaya devam etmiş bir yılan olarak tasvir eder. Kendisi de bu zehrin kurbanıdır. Zehirden temizlenmek istemiş ve bunun için çaba sarf etmiştir, fakat Tanrı'ya “yükselemediğini” de itiraf eder. Tanrı'yla ilişkisini bir savaş alanına benzetir: “Kim alırsa alsın bu kanlı tepeyi.” Teslimiyet değildir artık gayesi çünkü teslim olmak için kendinden vazgeçmelidir ve bunu yapamadığı bilinciyle, sevgisini sevgisinden ayrı gördüğü Tanrı ile antlaşma imzalama arzusunda samimidir.

5. ŞARKI SÖZLERİNDE SOSYOKÜLTÜREL İZLER

Anadolu ve Batı ozanlığını temsil eden iki büyük isim olan Âşık Veysel ve Leonard Cohen'ın şarkı sözlerinde “Aşk” ve “Tanrı” konularının ağırlığı aşikâr. Her ikisinde de hüznü maneviyat arayışı olduğunu görmekteyiz. Bu yolculukta Veysel âşıklık geleneğine sadıkken, Leonard kendine ait bir trubadur modeli oluşturmuştur. Veysel'in yaklaşımını besleyen felsefi ilham kaynağı İslam ve Tasavvuf ile yoğrulmuş Anadolu irfanıyken, Leonard'ın yaklaşımında Yahudiliğin ve semavi din anlayışının karşısında duran kişisel gelişimci bir inanç sistemi hâkimdir. Aynı konular Veysel'in deyişlerinde birbirinden ayırt edilemeyecek kadar iç içe ve umuda yönelik işlenirken, Leonard'ın sözlerinde, birbirinden bağımsız, hatta birbiriyle çatışan iki olgu olarak çalışmakta. Veysel'in hüznü ezgiler içerisinde yanan umut ışığına karşın Leonard'ın nispeten daha rahat, minörden majör tonlara geçişleriyle ferahlayan melodilerin üzerine oturan karanlık sözleri, umutsuzluğu estetize etmekte.

Bu umut ve umutsuzluk olguları iki şairin manevi yönelişleriyle doğrudan alakalıdır. Âşık Veysel'de karşımıza çıkan ozan veya âşıklık geleneği Orta Asya, Anadolu ve İslam kültürüyle beslenmiş, Bektaşî-Alevilik kültürünün bir meyvesi olarak Türk halk müziğine büyük değer katmıştır. Veysel'e tasavvufi bir gözle bakmak ne kadar münasipse, Cohen'e dindar bir bakış açısıyla yaklaşmak o kadar mantıksızdır, çünkü her ne kadar şarkılarında sıkça maneviyat arayışının delillerini bulsak ve Tanrı'ya hitaben yazılmış mısralarına rastlasak da, bu anlamda kendini veya dinleyicisini tatmin edecek bir önerme getirmemiştir. Philipp W. Rosemann, Cohen'in anlayışını, Musevilik, İbrani monoteizm, Asya dinleri, teizm ve ateizm arasında bir yerde konumlandırmış, fakat bu konumu varoluşçu bir zemine dayandırmıştır (Rosemann, 20-21). Rosemann'a göre Cohen'in geniş kapsamlı arayış ve incelemesinin vardığı nokta şüpheciliktir ve bu şüpheciliği onu modern zamanın şairi yapmaktadır. Bu okuma yerinde bir okumadır. Nitekim Nietzsche'nin meşhur “Tanrı öldü” sözü, her ne kadar bu iddia Tanrı'nın var olmadığı yönünden ziyade insanın Tanrı'yla olan ilişkisinin ölümünü tasvir etse de batı modernizmin bir dönüm noktası olmuştur. “Modern” ve “entelektüel” batı dünyasının dinden uzaklaşması, dindarlığa “gericilik” damgası vurması giderek uçlaşan ve ötekileştirmeye meyilli ideolojik bir hal almıştır. HBO ve Netflix gibi yayın

platformlarının film ve dizilerinde, dine, dini kavramlara ve dindar kişilere şüpheci ve alaycı yaklaşmaktadır. Tanrı ise bir “üst-insan” veya “üst-beyin” modeli şeklinde sunulmaktadır. Popüler batı müziğinde bu duruş paganik/satanist öğelerin yoğun kullanımıyla daha da ileri bir seviyeye geçmiştir. Günümüzün fenomen genç yıldızı Billie Eilish’in “All the Good Girls Go to Hell” (2019) şarkısı, adeta semavi din anlayışını yıkmak üzere tasarlanmış bir proje gibidir:

Tüm iyi kızlar cehenneme gider
Çünkü Tanrı’nın bile düşmanları var
Ve sular yükselmeye başlayınca
Ve cennet gözden kaybolunca
Şeytanı ekibine çağıracaktır

Şarkının videosunda, beyaz steril bir laboratuvarında Billie’nin sırtına şırıngalar saplanır ve bunun üzerine sırttan iki beyaz kanat çıkar. Beyaz kanatlı melek Billie gökten çamurun içine düşer ve artık çamurun siyahına bulanmış bir melek-yaratıktır. Dünya terk edilmiş bir yangın yeri olmuştur, Billie de o dünyanın düşmüş meleği olarak şeytan figürünü direkt olarak çağırılmaktadır. Billie, şeytanı “My Lucifer” (Benim Lusifer’im) diye anmakta ve Tanrı’ya (çeviride yansıtmak mümkün olmasa da) dişi bir kimlik vermiştir: “Cause even God *herself* has enemies.” Bu tanrısal dişi kahraman figürü ataerkil düzene karşı bir rol model olarak sık sık karşımıza çıkmakta. Görünürde, insan - kadın hakları zemininde açık fikirliliği ve ifade özgürlüğünü destekleyen bu dişi kahraman tipi, daha derine baktığımızda zihinleri isyana teşvik ederek *geleneksel* olanı yıkmayı amaçlamaktadır. Nitekim yeni düzen ancak geleneğin yıkımıyla gerçekleşebilir. Bu düzen ise, tek dijital dünya devleti ve onun sunduğu “Deizm” üzerinden şekillendirilmekte olan yeni din modelidir.

Hatırlayalım, 1989 yılında Madonna’nın tartışmalı “Like A Prayer” şarkısının videosu yayınlanır yayınlamaz Papa ve kilise ayaklanmış, Madonna aforoz edilmişti. Şimdiyse hem söz hem içerik olarak çok daha sert olan Billie Eilish parçası böyle bir tepki almamıştır çünkü son otuz sene içerisinde popüler kültür yeni bir kutsallık anlayışı yaratmak peşindedir; Tanrı’nın olmadığı veya unuttuğu distopik dünya halini yüceltmektedir. Doksanlarda tüm dünyada *hit* olan iki Tanrı içerikli şarkı, Tanrı’yı ve dini tiye almış, inanç ve imanın beyhude olduğu düşüncesini kitlelere yaymıştı. Bir *hit* parçanın

ne kadar etkili olabileceğini buradan anlıyoruz. R.E.M'in meşhur 1991 şarkısı "Losing My Religion" (Dinimi Kaybederken), Birleşmiş Milletler'de *Billboard* Hot 100 listesinde dördüncü sıraya erişerek ve grubun popülerliğini katbekat artırarak grubun en büyük *hit*'i olmuştur ("Losing My Religion," b.t.):

Benim o köşedeki
O spot ışığının altında
Dinimi kaybederken

İkincisi, Joan Osborne'un çıkış şarkısı "One of Us" (1995) yine Amerika'da *Billboard* Hot 100 listesinde dördüncü sıraya ulaşmış ve üç Grammy adaylığı almıştı. ("One of Us," b.t.). Şarkının sözleri Tanrı'nın kimliğini sorgular, ancak burada samimi bir merakтан ziyade hem sözlerde hem de şarkıcının ifade tarzında alaycı bir ton vardır. Şarkının görüşünde iman sanki bir masalın karakterlerine inanmayı gerektiren bir olgudur:

Tanrı'nın yüzü olsaydı nasıl gözükürdü?
Ve ister miydin görmeyi
Eğer bu cennete, İsa ve azizlere ve tüm peygamberlere
İnanmanı gerektirseydi

Şarkının köprü bölümü yine bu masalın alaycı dinleyicisinin ağzından, 'kimi kandırıyorsun' dercesine söylenmektedir:

Tabii, tabii, Tanrı harikadır
Tabii, tabii, Tanrı iyidir
Tabii, tabii, tabii, tabii

Nakaratı, Tanrı'yı sıradan bir insandan farksız bir şekle sokar:

Ya Tanrı bizden biriye
Pasaklının tekiyse
Evine gitmeye çalışan
Otobüsteki yabancı

Bir yerinde, Tanrı adeta karikatür haline getirilmiştir:

Sadece evine gitmeye çalışan biri
Yapayalnız tutmuş cennet istikametini
Yok, arayanı soranı
Roma'daki Papa hariç belki

Dünyada yalnızlıktan daralmış vaziyette evine, cennete dönmeye çalışan pasaklı, cinsiyeti belirtilmemiş bir insan olarak çizilmiş bu Tanrı tiplemesi insanın ihtiyacından çok uzak, fonksiyonsuz ve hatta umursamazdır. Hatta insanlık tarafından terk edilmiş ve dolayısıyla insanlıktan umudunu kesmiş bir Tanrı gibi de okunabilir.

Yine de bu ve R.E.M parçası yirmi birinci yüzyıl anti-kilise / anti-din şarkılarının yanında masum kalıyor. İrlandalı şarkıcı Hozier'in 2013 tarihli, gospel ve *soul* tarzındaki etkileyici çıkış parçası "Take Me to Church" (Kiliseye Götür Beni) kısa sürede dünya çapında şöhrete kavuşarak 2014'te *Billboard* Hot 100 listesinde iki numaraya yerleşti ("Take Me to Church," b.t.). Melodisinin sürükleyiciliğinin yanı sıra sözlerin kilise ve din karşıtlığı dikkat çekici:

Kilisem bana mutlak bir vaatte bulunmaz
"Yatak odanda tapın" der
Benim gönderileceğim tek cennet
Seninle yalnızken olduğum yer

Hasta doğmuşum ben
Ama hastasıyım bunun ben
İyi olmamı emret
Âmin. Âmin. Âmin. Âmin.

Kiliseye götür beni
Yalanlar mabedinde tapınayım köpek gibi
Sana günahlarımı sayarken bıçağımı bilersin
O ölümsüz ölümü teklif edersin
Tanrım, al benden hayatımı

(Hozier, 2013)

Şarkının videosu homoseksüel bir gencin cinsel tercihi yüzünden linç edilip öldürülmesini anlatır (Canty, 2014). Bu ve bunun gibi insanlık suçlarından kiliseyi sorumlu tutan ve bu uğurda öfke kusan bir duruş sergileyerek müzikte dinsizliğin yükselişinin temsilcilerindendir bu şarkı.

Görüyoruz ki son kırk yılın Tanrı ve din içerikli popüler *hit*leri bu kurumları eleştiren, karşısında duran bir ideolojiyi savunuyor. Aynı melodiler Tanrı'ya övgü imanı teşvik eden sözler taşısaydı bu parçalar *hit* olur muydu bilemeyiz. Oysa daha önceki kuşaklar The Beatles ve Bob Marley gibi Tanrı'ya bağlılıkla seslenen büyük *hit*ler görmüştür. Bob Marley'nin 1977 "One Love" (Tek Aşk) şarkısının sözlerinde bu anlamda herhangi bir muamma yoktur:

Tek aşk
Tek kalp
Bir araya gelelim ve iyi olalım
Başta da öyleydi
Sonda da öyle olacak
De ki: Tanrı'ya şükrederim ve iyi olurum

Veyahut The Beatles'ın "Let It Be" (Bırak Olsun) (1970) sözlerine bakarsak Meryem Ana figürüne tereddütsüz teslimiyet görebiliriz:

Zorlu zamanlarımda
Meryem Ana gelir bana
İrfan sözleriyle avutur, "bırak olsun"
Ve en karanlık saatimde karşımda öyle durur ve
İrfan sözleriyle avutur, "bırak olsun"

6. SONUÇ

Birçok alanda, popüler kültür geleneksel değerlerle ve maneviyatla çatışma halindedir. Bu ilişki çerçevesinde, geleneksel manevi olan unsurlar gerici ve demode olarak lanse edilmekte, aykırı, isyankâr ve marjinal olan ise modern ve geçerli olarak sunulmaktadır. Âşık Veysel, on ikinci yüzyıldan süregelen bir geleneğin ve dolayısıyla *geleneksel olanın* hem dünyadaki hem de Türkiye'deki son temsilcilerinden biridir. Leonard Cohen ise içinden çıktığı geleneği bozmuş ve yeniden tanımlamıştır; batı ozanlığında varoluşçu felsefenin kişiselleştirilmiş inanç sistemiyle buluştuğu bir tarzın öncülerindedir.

Nitekim bugün batıda olduğu gibi birçok kültürle beslenen Türkiye'de dahi, şarkıcı ve şarkı yazarlarının, veyahut kiminin benimsediği tabirle “kent ozanları”nın sözlerinde, çoğunlukla modern batı etkileri baskındır. O halde popüler kültür geleneğe ve geleneksel maneviyata açmış olduğu savaşta şimdilik ileride gözükmemektedir.

KAYNAKLAR

- Allison, A.W, Barrows, H., Blake, C.R., Carr, A.M., Eastman, A.M. ve English, H.M. (1983). *The Norton Anthology of Poetry* (3. Baskı). New York: W.W. Norton & Company.
- Bakiler, Y. B. (1989). *Aşık Veysel*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Bozkurt, A. (Yayın Yönetmeni) (2018). *Dostlar Beni Hatırlasın. Aşık Veysel: Hayatı ve Bütün Şiirleri*. İstanbul: İnkilap Yayınları
- Broomfield, N., Dolezal, R., Elwes, C., Gibbon, K., Hintoni S. (Yapımcılar) ve Broomfield, N. (Yönetmen), (2019). *Marianne & Leonard: Words of Love* [Belgesel Film]. İngiltere: BBC.
- Burkholder, J.P., Grout, D. ve Palisca, C. (2014). *A History of Western Music*. (9. Baskı). New York: W.W. Norton & Company.
- Christian, L. J. (1986). *Philosophy: An Introduction to the Art of Wondering* (4. Baskı) New York: CBS College Publishing.
- Cosmades, T. (2010). *İncil: Sevinç Getirici Haber – İncil'in Yunanca'dan çağdaş Türkçe'ye çevirisi*. İstanbul: Kutsal Söz Yayınları.
- Dağtaşoğlu, A.E. (2015). Sözlü Kültür ve Aşık Veysel. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt: 17, No: 2, 171-194.
- Fraser, D. (1983). *Collins Concise Dictionary of Quotations*. London: Collins.
- Gazali, İ. (2017) *Kendini Bulmak*. (Vanlı Mustafa Efendi, Çev. Farsça'dan Osmanlıcaya) (O. Yolcuoğlu, Çev. Osmanlıca'dan günümüz Türkçeye) İstanbul: Gelenek Yayıncılık.
- Gölpınarlı, A. (2008). *Yunus Emre ve Tasavvuf*. İstanbul: İnkilap Yayınları.
- Halman, T. S. (1990). *Yunus Emre* (1. Baskı). Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Kamışlı, E. (2008). Melankoli ve Parlayan Zırlı Şövalye Sendromu. Ş. Öztürk (Ed.) *Cogito: Melankoli*. (2. Baskı) içinde (s. 212-223). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Mesic, J. (2016). Leonard Cohen: A Modern Troubadour. S. Bubikova (Ed.) *American & British Studies Annual Volume 9* (s. 134-146) Czechia: University of Pardubice.
- Nuru'l Arabî, M. (2012). Noktaü'l Beyan. (1. Baskı). (Yananlı, H.R., Haz.) İstanbul: Büyüyenay Yayınları.
- Öz, G. (2008). *Alevilik – Bektaşilik Bağlamında Aşık Veysel*. (1. Baskı). Ankara: Çankaya Belediye Yayınları.
- Özen, K. (2009). *Aşık Veysel, Selam Olsun Kucak Kucak: Hayatı ve Şiirleri*. (2. Baskı) İzmir: Duvar Yayınları.
- Simmons, S. (2016) *I'm Your Man: Leonard Cohen'in Hayatı*. (1. Baskı) (D. Akın, Çev.) İstanbul: Kara Plak Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 2013).
- Yazır, M.H. (2012). *Kuran-ı Kerim ve Meali*. İstanbul: Aktif Dağıtım.

[İnternet Kaynakları:]

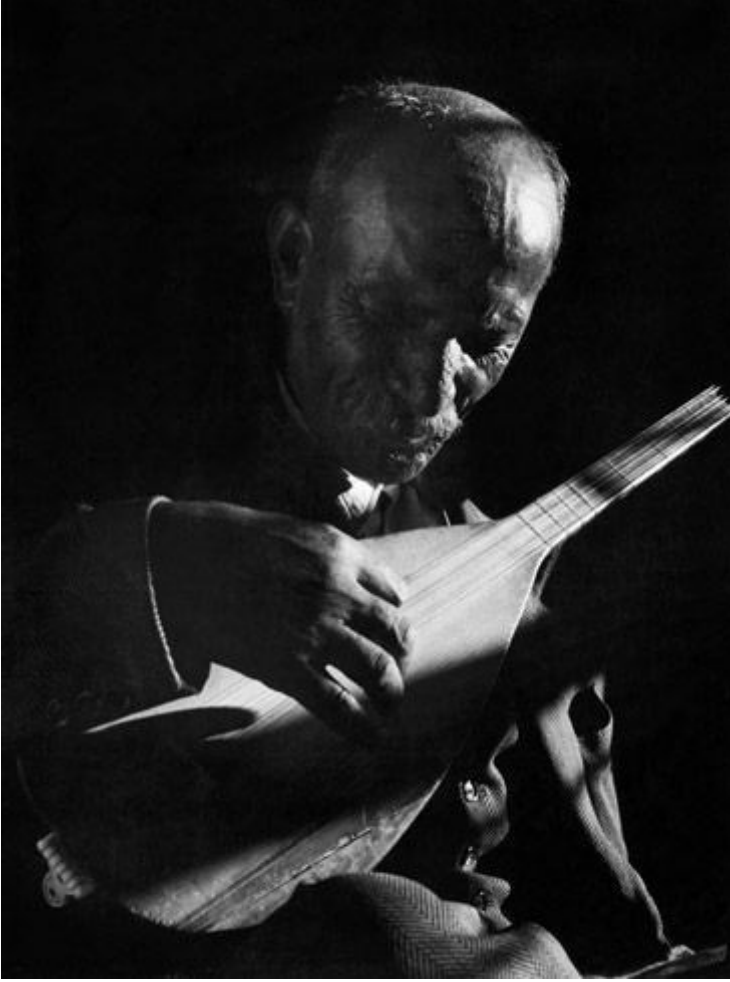
- Altaras, D. (2016, Ekim 26). Leonard Cohen / Hineni / Buradayım. *Şalom Haftalık Siyasi Gazete*. https://www.salom.com.tr/arsiv/haber-100852-leonard_cohen_hineni__buradayim.html (Erişim Tarihi: 10.04.2021)
- Beatles, The. (1970). Let It Be. [Şarkı Sözleri]. *Genius Lyrics*. <https://genius.com/The-beatles-let-it-be-lyrics> (Erişim Tarihi: 25.04.2021).
- Canty, B. (Yönetmen) ve Thomson, C. (Yönetmen). (2014). *Take Me to Church*. İrlanda: Rubyworks Limited. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=PVjiKRfKpPI> (Erişim Tarihi: 24.04.2021).
- Clarkson, A. (Yapımcı – Yönetmen) (1989). *Leonard* [Belgesel Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=qgwQPydLSIw> (Erişim Tarihi: 20.10.2020).
- Cohen, L. (1967). So Long, Marianne. [Şarkı Sözleri]. *Genius Lyrics*. <https://genius.com/Leonard-cohen-so-long-marianne-lyrics#about> (Erişim Tarihi: 07.02.2021).
- Cohen, L. (1967). Suzanne. [Şarkı Sözleri]. *Genius Lyrics*. <https://genius.com/Leonard-cohen-suzanne-lyrics> (Erişim Tarihi: 05.02.2021).
- Cohen, L. (1974). Chelsea Hotel No. 2. [Şarkı Sözleri]. *Genius Lyrics*. <https://genius.com/Leonard-cohen-chelsea-hotel-no-2-lyrics#about> (Erişim Tarihi: 10.02.2021).
- Cohen, L. (1984). Hallelujah. [Şarkı Sözleri]. *Genius Lyrics*. <https://genius.com/Leonard-cohen-hallelujah-lyrics> (Erişim Tarihi: 07.02.2021)
- Cohen, L. (1984). If It Be Your Will. [Şarkı Sözleri]. *Genius Lyrics*. <https://genius.com/Leonard-cohen-if-it-be-your-will-lyrics#about> (Erişim Tarihi: 22.03.2021).
- Cohen, L. (2016). Treaty. [Şarkı Sözleri]. *Genius Lyrics*. <https://genius.com/Leonard-cohen-treaty-lyrics> (Erişim Tarihi: 23.03.2021).
- Cohen, L. (2016). You Want It Darker. [Şarkı Sözleri]. *Genius Lyrics*. <https://genius.com/Leonard-cohen-you-want-it-darker-lyrics> (Erişim Tarihi: 23.03.2021).
- Çalışkan, M. (2020, Nisan 2). Ünlü halk ozanı Atatürk ile tanışma şansını kıl payı kaçırdı. *Habertürk*. <https://www.haberturk.com/unlu-halk-ozani-aturk-ile-tanisma-sansini-kil-payi-kacirdi-2846187> (Erişim Tarihi: 05.05.2021).
- Eilish, B. (2019). All the Good Girls Go To Hell. [Şarkı Sözleri]. *Genius Lyrics*. <https://genius.com/Billie-eilish-all-the-good-girls-go-to-hell-lyrics> (Erişim Tarihi: 12.04.2021)
- Gilmore, M. (2016, Kasım 30). Leonard Cohen: Remembering the Life and Legacy of the Poet of Brokenness. *Rolling Stone Magazine*. <https://www.rollingstone.com/music/music-features/leonard-cohen-remembering-the-life-and-legacy-of-the-poet-of-brokenness-192994/> (Erişim Tarihi: 13.01.2021).
- Habertürk Belgesel Ekibi (2019). Aşık Veysel: Yüzyılın Ozanı [Televizyon Programı

- Bölümü]. *Başrol*. Türkiye: Habertürk. <https://youtu.be/vREt5qviqqQ> (Erişim Tarihi: 19.10.2020).
- Hozier (2013). Take Me To Church [Şarkı Sözleri]. *Genius Lyrics* <https://genius.com/albums/Hozier/Take-me-to-church> (Erişim Tarihi: 20.04.2021).
- Hughes, B. (Sunucu) (2011). *Seven Wonders of the Buddhist World*. [Belgesek Film]. İngiltere: BBC. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=KiEADtRLQfs> (Erişim Tarihi: 15.04.2021).
- Jubilee. (2021). Oxford Online Dictionary. <https://en.oxforddictionaries.com/definition/jubilee> (Erişim Tarihi: 23.03.2021).
- Lee, R. (Yönetmen) (2019). *All the Good Girls Go to Hell*. [Müzik Videosu]. ABD: Drive Studios. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=-PZsSWwc9xA> (Erişim Tarihi: 12.04.2021).
- Light, A. (2019, Aralık 12). How Leonard Cohen's 'Hallelujah' Brilliantly Mingles Sex, Religion. *Rolling Stone Magazine*. <https://www.rollingstone.com/feature/how-leonard-cohens-hallelujah-brilliantly-mingled-sex-religion-194516/> (Erişim Tarihi: 10.02.2021).
- Losing My Religion. (b.t.) Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Losing_My_Religion (Erişim Tarihi: 20.04.2021).
- One of Us. (b.t.). Wikipedia. [https://en.wikipedia.org/wiki/One_of_Us_\(Joan_Osborne_song\)](https://en.wikipedia.org/wiki/One_of_Us_(Joan_Osborne_song)) (Erişim Tarihi: 18.04.2021).
- R.E.M. (1991). Losing My Religion. [Şarkı Sözleri]. *Genius Lyrics*. <https://genius.com/Rem-losing-my-religion-lyrics> (Erişim Tarihi: 20.04.2021).
- Remnick, D. (2019, Kasım 7). Leonard Cohen and the Divine Voice. *The New Yorker*. <https://www.newyorker.com/culture/video-dept/leonard-cohen-and-he-divine-voice> (Erişim Tarihi: 06.04.2021).
- Rosemann, P.W. (2018). Leonard Cohen, philosopher. *Maynooth Philosophical Papers* 9, 1-20. İrlanda: National University of Ireland. file:///C:/Users/Admin/Downloads/Leonard_Cohen_Philosopher.pdf (Erişim Tarihi: 06.04.2021).
- Runtagh, J. (2016, Kasım 14) How Leonard Cohen Met Janis Joplin: Inside Legendary Chelsea Hotel Encounter. *Rolling Stone Magazine*. <https://www.rollingstone.com/music/music-features/how-leonard-cohen-met-janis-joplin-inside-legendary-chelsea-hotel-encounter-121067/> (Erişim Tarihi: 10.03.2021).
- Özürküt, Y. (2018) *Ölümünün 45. Yılında Aşık Veysel* (Radyo Programı). Türkiye: TRT 1. <https://youtu.be/6Jp6vgtev8c> (Erişim Tarihi: 19.01.2021).
- Smith, A. (2016, Kasım 11) Eleven Leonard Cohen lyrics on death and ageing. *Time Out*

- Magazine*. <https://www.timeout.com/london/blog/eleven-leonard-cohen-lyrics-on-death-and-ageing-111116> (Erişim Tarihi: 03.03.2021).
- Underwood, A. (2020, Aralık 11). Most Covered Songs of All Time. *Stacker*.
<https://stacker.com/stories/3975/most-covered-songs-all-time> (Erişim Tarihi: 10.03.2021).
- Take Me to Church. (b.t.). Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Take_Me_to_Church (Erişim Tarihi: 20.04.2021).
- T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı. (2009). *Aşıklık Geleneği*,
<https://aregem.ktb.gov.tr/TR-202290/asiklik-gelenegi.html> (Erişim Tarihi: 10.10.2020).
- Yardımcı, M (1998) *Hacı Bektaş'tan Manevi Etki ile Aşıklığa Ulaşan Mahlas Alan Açıklar ve Aşıkların Dilinde Hacı Bektaş Sevgisi I*. Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Sempozyumu, Ankara: Gazi niversitesi.
http://turkoloji.cu.edu.tr/HALKBILIM/yardimci_07.pdf (Erişim Tarihi: 25.02.2021).
- West, K. (2016). Famous. [şarkı Sözleri]. Genius Lyrics.
<https://genius.com/Kanye-west-famous-lyrics> (Erişim Tarihi: 26.04.2021).
- Whatley, J. (2020). The Story Behind the Song: Leonard Cohen's ode to Janis Joplin, Chelsea Hotel No.2. *Far Out Magazine*. <https://faroutmagazine.co.uk/leonard-cohen-chelsea-hotel-no-2-janis-joplin-the-story-behind-the-song/> (Erişim Tarihi: 11.02.2021).

EKLER

Ek 1: Âşık Veysel #1



“125.Yılında Bir Büyük Ozan: Âşık Veysel,” 2018.

<https://add.org.tr/125-yilinda-bir-buyuk-ozan-asik-veysel/> (E.T.: 05.05.2021)

Ek 2: Âşık Veysel #2



“Çay Var İçersen, Ben Var Seversen, Yol Var Gidersen,” 2021.

<https://add.org.tr/125-vilinda-bir-buyuk-ozan-asik-veysel/> (E.T.: 05.05.2021)

Ek 3: Leonard Cohen #1



“Leonard Cohen: Old Ideas,” 2012. <http://hereelsewhere.com/listen/leonard-cohen-old-ideas/> (E.T.: 05.05.2021)

Ek 4: Leonard Cohen #2



“Leonard Cohen: Old Ideas,” 2012. <http://hereelsewhere.com/listen/leonard-cohen-old-ideas/> (E.T.: 05.05.2021)