

# Jorge Luis Borges ve Sezai Karakoç'ta Gül İmgesi

DR. ÖĞR. ÜYESİ ŞEYMA KARACA KÜÇÜK\*

## Öz

Arjantin'li yazar Jorge Luis Borges öyküleri ve şiirlerinin yanı sıra deneme ve kurmaca arasındaki sınırı zorlayan çalışmalara imza atan bir sanatçıdır. Edebiyattan felsefeye, inanç tarihinden mitolojiye uzanan geniş bir yelpazede fikirlerinin izini sürdüğümüz Borges şiirlerinde sık sık gül imgesine yer verir. Bu durum onun hem dünya görüşünün hem de edebi perspektifinin bir ürünü olarak nitelendirilebilir.

Sezai Karakoç ise gerek sanata bakış açısını gerekse de dünya görüşünü *diriliş* düşüncesi çerçevesinde şekillendiren ve bu ideal etrafında hem şiirler yazan hem de medeniyet ve kültür temelinde bilgi ve fikirlerini aktaran yazılar kaleme alan önemli bir Türk şairdir. Dolayısıyla fikir yazıları ve şiirleri arasında bir etkileşim vardır ve bu etkileşimden doğan önemli kavramların izini sürmek özellikle şiirlerine yansıyan imgeleri değerlendirmek bakımından önemlidir. Bu anlamda gül, Karakoç'un şiirlerinde sıkça yer verdiği ve düşünce yazıları bağlamında değerlendirildiğinde onun sanata ve dünyaya bakış açısını da ortaya koyan bir imgedir.

Karakoç ve Borges farklı iki edebiyata mensup sanatçılar olmasına rağmen şiirlerinde ve düz yazılarında sıkça yer verdikleri gül imgesiyle sanata ve dünyaya bakış açılarını ortaya koymaktadır. Bu çalışmanın amacı her iki sanatçının düz yazılarından yola çıkarak gül imgesi bağlamında sanata bakış açılarını ve dünya görüşlerini değerlendirmek ve şiirlerinde kullandıkları bu imgeyi karşılaştırmaktır.

Anahtar sözcükler: Jorge Luis Borges, Sezai Karakoç, gül, sonsuzluk, imge

## "THE IMAGE OF THE ROSE IN THE WRITINGS OF JORGE LUIS BORGES AND SEZAI KARAKOÇ"

### Abstract

Argentine writer Jorge Luis Borges is a writer who, in addition to his short stories and poems, creates works that transgress the border between essay and fiction. The rose image used by Borges in his poems, whose ideas we trace in a wide range from literature to philosophy, history to mythology, can be described as a product of both his worldview and literary perspective.

Like Borges, Sezai Karakoç is a prominent Turkish poet who frequently includes in his poems the rose image and when evaluated in the context of his writings, it also reveals his perspective on art and the world. He shapes both his perspective on art and his worldview within the framework of the idea of "revival" and writes poems around this ideal, as well as articles that convey his knowledge and ideas on the basis of civilization and culture. Therefore, there is an

\* Hitit Ün. Yabancı Diller YO, Yabancı Diller Bölümü, seymakaracakucuk@hitit.edu.tr, Orcid 0000-0002-0134-7001  
Gönderim tarihi: 23.05.2022 Kabul tarihi: 28.07.2022

interaction between his articles and his poems, and it is important to follow the important concepts arising from this interaction, especially in terms of evaluating the rose image reflected in his poems.

Although Karakoç and Borges are poets belonging to two different literatures, they reveal their perspectives on art and the world with the rose image that they frequently include in their poems and prose. The aim of this study is to evaluate the perspectives and worldviews of two poets on art in the context of the rose image based on the prose of both poets and to compare this image they use in their poems.

Keywords: Jorge Luis Borges, Sezai Karakoç, rose, eternity, image

## GİRİŞ

**E**debiyatta sanatın ne olduğu, reel ve metafizik dünyayla ilişkisi edebiyatın uzun soluklu tartışma konularından biridir. Bu anlamda Batı edebiyatında mimesis kavramına bir açılım sağlayan Platon'un sanatla ilgili düşünceleri önem taşır.

*Republic* adlı eserinde sanat eseri ve algılanan dünya/ doğa arasındaki ilişkiyi göstermek için "ayna imgesini"(Mualem, 2012, s. 127) kullanan Platon bir anlamda sanat ve dünya arasında yansımaya dayalı bir ilişkinin varlığına işaret eder. Sanatçı için de "benzetmeci"(2010, 338) ifadesini kullanan Platon için eşya, sanat aracılığıyla ancak gerçeğine benzetilebilir. Borges'in mimetik kavramına bakış açısından doğan ve eserlerine yansıyan krizi derinlemesine irdeleyen Shlomy Mualem, *Borges and Plato* adlı çalışmasında *Timaus*'ta Platon'un bahsettiği ve tüm ideaların varlığına kaynaklık eden arketiplerin algıladığımız dünyanın da "ilk tasarımı"(s. 127) olarak hizmet ettiğine dikkat çeker ve bu görüşe göre "tüm evrenin arketiplerle mimetik bir bağlantı dâhilinde var olduğunu" (s. 127) belirtir. Bu açıdan yaklaşıldığında Platon, mimesisi gerçekliği temsil etmesi bakımından alt bir mertebeye yerleştirir. Yani "temsil edilen nesne orijininin kusurlu bir şeklidir"(s. 127). "Socrates de *Cratylus*'ta dil ve gerçeklik arasındaki ilişkiyi ele alırken "dil gerçekliği tamamen taklit etmesinin imkânsız"(Mualem, 2012, s. 127) olduğunu söyler. Bu imkânsızlık çerçevesinde daha önce de belirttiğimiz gibi ayna imgesi sanat eserinin gerçeklikle olan ilişkisini tayin ederken Batı düşüncesinin sanata olan bakış açısını da büyük oranda etkilemiştir. Bu doğrultuda sanat eseri doğanın bir yansıması olarak görülmüştür.

Borges'in de özellikle düşünce yazılarında sanat eserinin gerçeklikle ilişkisini sorguladığı, bu ilişkide hayatın anlamına da eğildiği ve algılanan dünyayla metafizik âlem arasında sanat anlayışını konumlandırmaya çalıştığı görülür. Bu durum onun şiirlerinde kullandığı metaforlara, sembollere ve imgelere de yansır. Özellikle gül imgesi bu bakımdan dikkat çeker. Zira Borges, birçok şiirinde nihai hakikati görebilme yetisi bağlamında gül imgesine yer verir. Metafizik bir âlemlerle irtibatı olduğu düşüncesi uyandıran bu imge karanlık, körlük gibi izleklerle birleşerek reel dünyadaki görme duyusunu da sorunsallaştırır. Böylece gül imgesi ne reel dünyada ne de kurmaca dünyada hakikatin temsil edilemeyeceğine işaret eder. Gül imgesinin metafizik odaklı bir biçimde ele alınışı Borges'in gülü ilahi bir boyutla ilişkilendirdiğini gösterir. Nitekim Batı mistik edebiyatında "ikmalin, noksansız oluşun, mükemmelliğin sembolü olan güle"(Sri, 2011, s. 44) kutsallık atfedilir. Bunun en belirgin örneğine Dante'nin *İlahi Komedyası* adlı eserinde rastlanır.

Düşsel bir yolculuğun anlatıldığı bu eserde cennetin dokuzuncu küresinde “kutsal aşkı” simgeleyen bir gül bulunur. Bu gülün “taç yapraklarında inançlı ruhlar tahtlarda oturmaktadır”(Alsancak, 2017, s. 52). *İlahi Komedyâ*’da rahipleri de gülle özdeşleştiren Dante, gülü mistik ve dini odaklı ele alır. Dante’ye benzer biçimde Shakespeare, Goethe, Rilke, Eliot gibi dünyaca ünlü şairler de gül imgesini şiirlerine taşır. Örneğin Shakespeare, *Soneler*’inde gülü birçok kez asli güzelliği ifade etmek için kullanırken: “Ve zavallı güzellik zar zor peşinden gider / Yapma güllerin –oysa tek gerçek gül ondadır”(2009, s. 121) dizelerine yer verir ve güle saf, mutlak bir gerçeklik atfeder. Doğu kültürüne ilgi duyan Goethe, Eliot gibi şairler ise bu imgeyi doğu mistisizmine özgü anlamlarla zenginleştirir. Örneğin İslam şairi Hafız’dan etkilenen Goethe; “İmkânsız görünür her zaman gül, / Anlaşılmaz hiçbir zaman bülbül” dizelerinde “tasavvuf şairlerinin inşa ettikleri gül-bülbül mitolojisinin ruhunu kavramıştır”(Özkan, s. 85). Bu anlamda Doğu kültüründe gülün tarihinin önemli bir yeri vardır. “Hammer Purgstall *Geschichte der schönen Redünskte Persiens* (Fars Edebiyatı Tarihi) adlı eserinde gülün tarihinden bahsederken şunları söylemektedir: Bülbülün güle olan aşkı, Fars şiirinin en eski ve en zarif efsanelerindendir”(akt. Özkan, s. 86). Kimi zaman ilahi bir tecelliye işaret eden kimi zaman da Hz. Muhammed’in vafına bürünen gül imgesine Divan edebiyatında sıkça rastlanmaktadır. Bu edebiyata ilgi duyan bir diğer şair ise Rilke’dir. Onun Doğu edebiyatına olan ilgisi ve gülü alımlayış şekli ise şu dizelerde belirgindir: Bahçeleri terennüm et, gönlüm, tanımadığın; / Sırça kadehlere dökülmüş bahçeleri, berrak, ulaşılamayan. / İsfahan ve Şiraz’ın su ve güllerini terennüm et bahtiyar, tebeil et onları, / Hiçbir şeyle karşılaştırılmayacak olanları...(akt. Özkan, s. 82).



Charles Baudelaire

Zarifliği, mükemmelliği ve ideali temsil eden gül Batı edebiyatında kimi zaman anlam bakımından bunun zıttı bir manaya da büründürülmüştür. Örneğin Baudelaire, *Kötülük Çiçekleri* adlı eserinde gülün tazeliği ve güzelliğine değil solgun yanına vurgu yapar. “Akşamın Ahengi” adlı şiirinde kendisini “mezarlığa” benzeten anlatıcı aynı zamanda “solmuş güllerle dolu eski bir odayım ben” (akt. Yılmaz, 2013, s. 42) der. Batı edebiyatında gül imgesinin yaşadığı bu kırılmanın kültürel arka planında modernleşmeyle birlikte dine duyulan inancın ve geleneğin sarsıntı geçirmesinin büyük bir etkisi olduğu söylenebilir.

Kendine yabancılaşan, dünyanın ruhani dayanaklarını yitiren bireyin güle zarafet, güzellik ya da mükemmellik nazarından bakması zorlaşacaktır. Ancak yine de bu sarsıntıyla beraber Dünya edebiyatında gül imgesi dini ve metafizik boyutuyla ve özellikle mutlak gerçeklik temsiliyle biçimlenmeye devam etmiştir. Bu bakımdan doğu mistik öğretilerine ilgi duyan Borges’in de gülü dini ve metafizik boyutuyla ele aldığı ve onu hakikat sorunsalı çerçevesinde değerlendirerek sanat anlayışını bu bağlamda konumlandığı görülür.

Borges'e benzer şekilde sanatın reel dünya ve metafizik âlemle ilişkisi Sezai Karakoç'un da yazılarında karşımıza çıkar. Onun sanat anlayışı da reel dünya ile metafizik dünya arasındaki etkileşimden beslenir. Ancak bu etkileşimde sanat ürününün doğanın taklidi olduğu değil yaratışın taklidi olduğu görüşü ön plana çıkar. Karakoç hem sanat görüşünü hem dünya görüşünü Klasik Türk edebiyatının önemli mazmunlarından olan gül imgesine başvurarak açıklar. Koparılması, ölmesi, dirilmesi ve dirilmesi itibarıyla gül, sanat ürününün yaratılış ilkelerini belirleyen bir imge olarak yer alır. Bu yaratılış serüveni aynı zamanda Karakoç'un düşünce yazılarında kâinatın, insanın genel anlamda eşyanın yaratılışına benzer merhaleler taşır. Gerek yazılarında gerekse de yaşantısında İslam dinini referans alan Karakoç insanın ölüm, diriliş ve ahirete doğma sürecini de yine bu imgeye dayandırır. Aynı zamanda gül, onun şiirlerinde de sık sık karşımıza çıkar. Ancak bu imge onun dünya görüşüne ve sanat anlayışına paralel olarak farklı manalara bürünür. Nitekim Klasik Türk edebiyatında "gül sevgili tipinin bütün özellerini taşır. Özellikle peygamberden söz edilirken eski şiir ve nesrimizde çok zaman gül-i gülzar-ı rüsül, gül-i gülzar-ı nübüvvet, gül-i gülzar-ı risalet sıfatları kullanılır" (Ayvazoğlu, 2002, s. 1668). Kurnaz'a göre "klasik mazmun ilişkileri veya gülşen, gülzar, gül yüzlü, gül yanaklı, gül dudaklı gibi fazla karmaşık olmayan terkipler"(s. 221) Tanzimat döneminden sonra da halk şiirleri ve divan edebiyatında varlığını büyük ölçüde sürdürmüştür. Diğer yandan modern Türk şiirinde gül farklı anlamlar ve çağrışımlar elde etmiştir. Örneğin Yahya Kemal "Rindlerin Ölümü" adlı şiirinde gül imgesini şu şekilde kullanır: "Hafızın kabri olan bahçede bir gül varmış; / Yeniden her gün açarmış kanayan rengiyle / Gece bülbül çağıran vakte kadar ağlarmış / Eski Şirazî hayal ettiren ahengiyle."

Bu dizelerde büyük İslam şairlerinden Hafız Şirazi'nin kabrine yerleştirdiği gül ile hem geleneksel gül bülbül motifine yer verir hem de gülün yeniden doğuşu simgeleyen yönüne vurgu yaparak ona farklı bir mana yükler. Böylece gerek geleneksel gerekse de modern bir açılım sağlar. Yahya Kemal'in yanı sıra Ahmet Haşim, Ahmet Hamdi Tanpınar, Cahit Sıtkı Tarancı, Orhan Veli gibi şairler de gül imgesini yeni tasavvurlarla şekillendirir. Ancak örneğin gül, Orhan Veli'de geleneksel anlamından tamamen sıyrılarak daha "somut" ve "materyalist"(Çetin, 2013, 213) bir imgeye dönüşür. Gülün geçirdiği soyuttan somuta doğru olan bu dönüşüm Karakoç'un şiirinde dini ve metafizik anlamına tekrar kavuşur. "Sezai Karakoç'ta gül çok defa İslam'ın ba-sü ba'delmevt'inin, dirilişin sembolüdür"(Kurnaz, 1996,s. 221). Yani Karakoç, gülü klasik mazmun ilişkilerinin dışına taşır ve onu farklı manalarla yeniden diriltmeye çalışır. Onun şiirlerinde gül, aynı zamanda yaratılışın ve eşyanın özüne işaret eden bir imge olarak da yer alır. İşte bu bakımdan Borges'in ve Karakoç'un şiirlerinde kurguladıkları gül fikri arasında benzerlikler vardır. Çünkü Borges her ne kadar dünya görüşünü belirli bir dini inanç sistemine dayandırmasa da özellikle eşyaya metafizik ve mistik bir tecrübe nazarıyla bakar. Sezai Karakoç da İslam inancını referans almakla birlikte eşyanın özü ve mahiyeti, gerçekliği gibi temel metafizik problemleri fikir yazılarında ele alır.

Dolayısıyla bu çalışmanın temel amacı Borges'in ve Karakoç'un sanat anlayışı ve dünya görüşlerinden yola çıkarak şiirlerinde kullandıkları gül imgesini karşılaştırmak ve böylece bu imgenin onların şiirlerinde metafizik âlemle irtibatını tartışmaktır. Bunun için çalışmada öncelikle

her iki sanatçının sanat ve dünya görüşüne yer verilmiş daha sonra ise şiirleri gül imgesi bağlamında incelenmiştir.

### BORGES VE KARAKOÇ'UN SANAT ANLAYIŞI VE DÜNYA GÖRÜŞÜ

Borges, Platon'un mimesise ilişkin görüşlerinden hem eserlerinde hem de kendisiyle yapılan röportajlarda değinir ve bu kavramın işaret ettiği unsurları yorumlar. Ancak bu yorumlamada Mualem'in de dikkat çektiği üzere derin bir gerilim yatar. Borges, Platon'un bahsettiği ve evrenin ilk tasarımları olarak gördüğü arketipler hakkında "hareketsiz ve korkunç bir müze" (Borges, 1999,s. 126) benzetmesi yapar. "Ölümlü bir göz bunları(rüyanın ya da kâbusun dışında) hiç gördü mü bilmiyorum" der ve devam eder:" her ne kadar sonsuzluğun sürekliliğini sağlasa da(...)bu platonik arketipler yine de bir canavarı andırıyor"(1999,s. 126). "Zaman" ı da "sonsuzluğun bir kopyası" (1999,s. 126)olarak düşünen Borges için arketipsel tasarımlardan oluşan idealara ulaşip ulaşmamak



Jorge Luis Borges

belirsizdir. Borges'in arketiplere özellikle sonsuzluk bağlamında yaklaşımı dikkat çeker. Çünkü bu arketip onun da belirttiği gibi "insan düşüncesiyle bağlantı" (akt. Mualem,2012, s. 106) halindedir. Sonsuzluğa erişmeyi imkânsız olarak gören Borges "Obras Completas" başlıklı eserindeki bir denemede ise Mualem'in de vurguladığı üzere Platon'un arketiplerle ilgili düşüncesi hakkında aslında yanıldığını; Schopenhaur ve Erigana gibi filozofları okuduktan sonra arketiplerin ne denli hareketli olduğundan bahseder ve sonsuzlukla ilgili ise şöyle der: "Birçok şairin özlemini çektiği sonsuzluğun her ne kadar fani olsak da aslında dayanılır gibi olmayan bir tekerrürden bizi azat eden bir ustalık eseri olduğunu nasıl da anlayamadım"(akt. Mualem, 2012, 108). Bu anlamda insanın hem içinde hem de dışında olduğu sonsuzluğa edebiyat nazarından baktığımızda şairin dil aracılığıyla sonsuzluk arketipine ulaşip ulaşamayacağı sorunsalı Borges'in poetikasının temel meselelerinden biridir. Platon'un idealar ve arketipler kavramına bakış açısının değişime uğramasıyla genel anlamda sanata bakış açısı da değişen Borges "Öteki Kaplan" ve "Sarı Bir Gül" adlı şiirlerinden yola çıkarak sanatın eşyayı ele geçiremeyeceğini "ancak her ne kadar ele geçirilemez olursa olsun kelimelerden, sembollerden, metaforlardan, sıfatlardan bir şekil elde ettiğimizi ve bu şeylerin de var olduğunu" söyler. Ona göre sanatın dünyası gerçek dünya kadar değer taşıyan bir dünyadır"(akt. Mualem, 2012,s. 147).

Borges algılanan dünyanın ve kurgusal dünyanın her ne kadar farklı iki dünya olduğunu belirtse de sanatın umut verici yönüne de odaklanır. Hakikat yakalanamayacak dâhi olsa şair bunu kendine bir görev haline getirmeli ve kelimelere de bu doğrultuda yaklaşmalıdır. Bu anlamda onun şairin amacına ilişkin *Sonsuz Gül* kitabının önsözünde söylediği şu sözler önem taşır: "Söz başlangıçta zamanın tefeciliğinin tüketip harcadığı büyümlü bir simgeydi herhalde. Şairin amacı, hiç değilse belli bir ölçüde, söze ilkel ve artık gizli olan gücünü yeniden kazandırmak olmalı"(Borges,

2016, s. 44). Bu sözler Borges'in hem şaire hem de şiire bakış açısının algıladığımız ve metafizik âlem arasındaki bir sınırdaki yoğrulduğunu gösterir. Zira söze ve kelimelere aşkın bir anlam potansiyeli yüklenir ve şairin de bu anlamı bir ölçüye kadar yansıtması beklenir.

Reel dünya ve metafizik dünyayı sorgulayan Borges sanat eserinin eşyayı ele geçiremeyeceğini söylerken bir anlamda onun özüne, anlamına doğrudan ve tam anlamıyla nüfuz edilemediğinden bahseder. Dolayısıyla onun sanat eseri hakkındaki görüşü insanın, eşya ve evren karşısındaki konumu hakkında da ipucu verir. Yani ne kadar uğraşılırsa uğraşılırsın anlam ve hakikat ele geçirilemez bir özellik taşır. Kendisiyle yapılan bir söyleşide hayatın anlamı hakkındaki şu ifadeleri de bu bakımdan dikkat çeker:

"Hayatın anlamı bize söylenecekti, muhtemelen anlamazdık. Kişinin bunu bulabileceğini düşünmek saçmadır. Dünyanın ne olduğunu ya da kim olduğumuzu anlamadan yaşayabiliriz. Önemli olan ise etik ve entelektüel içgüdüdür. Entelektüel içgüdü cevabını asla bilemeyeceğimiz halde bizi aramaya iten şeydir. Sanırım Lessing Tanrı'nın sağ elinde hakikatin kendisini, sol elinde ise hakikatin arayışını tuttuğunu söylemesi halinde Tanrı'dan sol elini açmasını isteyeceğini; hakikati değil hakikatin arayışını dilediğini ifade etmişti. Elbette bunu isteyecekti çünkü sorgulama sonsuz hipotezler içerirken hakikat birdir ve bu da entelektüel oluşla örtüşmez. Oysa entelektüelliğin merak duygusuna ihtiyacı vardır"(akt. Mualem, 2012, s. 67).

Hayatın nihai anlamının ele geçirilemez oluşuna dikkat çeken ancak yine de kendisini ilgilendiren entelektüel bir içgüdüyle anlamı sorgulayış olduğunu vurgulayan Borges "John Wilkins'in Analitik Dili" başlıklı bir denemesinde ise "evrenin ilahi bir düzeni olduğunu" ancak bu düzenin bizi insani tasarımlar yapmaktan alıkoyamayacağını" (1999, s. 231) söyler. Diğer yandan evrenin anlamı her ne kadar ele geçirilemez olsa da "Tanrı'nın gizli sözlüğündeki kelimeler, tanımlar, etimolojiler ve eşanlamlar hakkında kafa yormak gerekir"(s. 231). Bu anlamda hayatın özüne, anlamına hakikatinin dair Borges'in görüşlerinin sanat eserine bakış açısıyla paralellik taşıdığı görülür. O, evrenin arketipsel bir tasarım olduğuna, arketiplerin evrenin asli unsuru olması bakımından evrenin özünü teşkil ettiğine ancak bu özü veya anlamı kişinin idrak etmesinin imkânsızlığına inanır. Bir sanatçı olarak da onun, sanat eserlerinde eşyanın özünün yakalanamayacağı ancak metafor ya da sembollerle evrene ilişkin hakikat ve özle alakalı insani tasarımlarda bulunulabileceği görüşünü taşıdığı söylenebilir.

Sezai Karakoç'u Borges'le buluşturan en önemli nokta ise her iki sanatçının da sanat eserine metafizik ve tanrısal- insani tasarım mukayesesi odağında bakmasıdır. Karakoç, sanatın metafizik âlemle olan ilişkisini değerlendirdiği *Edebiyat Yazıları I* başlıklı eserinde şunları söyler; "Evet, fizikötesi hayatın içindedir. Nasıl ki, hayat da onun içindedir. Onunladır ki, hayat, Tanrı'nın boyasıyla boyanmaktadır"(2017, s. 10). Sezai Karakoç bu duygunun çağımızda yitirildiğini, insanların umutsuzluğa sürüklendiğini ve bu olumsuz gelişmenin de "ruhun fizikötesine açılışını" (2017, s. 10) etkilediğini belirtir. Diğer yandan o umudunu kaybetmez ve sanatı da kapsayacak şekilde bir dirilişten bahsederek şunları yazar:

"İşte çağdaş metafizik anlayışı bir uçurum kadar derin bu umutsuzlukla, bulunmuş bir cennet kadar muştulu bu dirilişin karşılaştığı kesin şafakta yeniden doğacaktır. Yani İslam uygarlığının ruh dirilişinden. Ve bu diriliş çilesinden. Öyle ki, bu metafizik, düşünce ve sanat

planında da hayat ve düşün planında olduğu gibi, absürttten realizme kadar bütün bir oluşlar ve paradokslar yelpazesini de hesaba katan bir sistemi de beraberinde getirsin” (s. 10).



Sezai Karakoç

Sanatın metafizikle temas halinde olması gerektiğine dikkat çeken Karakoç “sanatın amentüsündeki metafizik ve soyutun biri insanüstü biri doğaüstünün, öteki zaman ve şartlar üstünün kapılarını aralarlar ”(2017, s. 12)der. Karakoç’un metafiziğe olan bu eğilimi onun sanat eserinin oluşum süreciyle ilgili düşüncelerinde de büyük rol oynar. Zira yazılarında sanatçı ve sanat eseriyle ilgili düşüncelerini fizikötesi ve dini referanslar çerçevesinde oluşturur.

Karakoç’un sanatsal etkinlik süreciyle ilgili çıkış noktası sanatın Tanrı’nın *yaratışını* taklit etmek üzerine kuruludur. Bu anlamda Platon’un sanatın doğayı taklit ettiği fikrinin üzerine çıkarak sanatçının doğadaki malzemeyi kullandığı sıradaki eylemine odaklanır. Ona

göre sanatçı, işi “Tanrı’nın yaratışını taklide yeltenme cinsinden bir iş olmakla birlikte, O’nun gibi yoktan var edici değildir elbet”(2017, s. 13). Bu noktada Tanrı’nın eylemini başka şekilde taklit eden bir sanatçı figürü karşımızda durmaktadır. Onun kullanacağı ve sanat eserine dönüştüreceği/dirilteceği malzemeyle ilişkisi de Tanrı ve yarattıklarına benzer şekilde gelişir. Bu işlem doğadaki modelin “doğadan koparılması,” “soyutlama” aracılığıyla “ modelin direnişinin kırılması” ve “son işlem olarak ona kendisinin soluğunu “üfürmesi” (2017, s. 12)esasına dayanır. Karakoç’un sanatsal yaratışa yaklaşımında metafizik ana unsurdur. Özellikle soyutlama kavramının metafizikle derin bir bağı olduğu görülür. Nitekim ona göre “soyutlama doğanın kemiğini, iskeletini görmek, geometrisine ermek ve matematik imkânlarını kurcalamak, yeni eserin üzerine oturacağı şematizmi yakalamak çabasıdır”(2017, s. 13). Bunun da ötesinde soyutlama “hilkatin sırlarını okuma ve onları yeni bir alfabeyle ve dile bağlama kaygısıdır” (Karakoç, 2017, s. 12).Bu çaba Borges’in, şairin görevinin kelimedeki gizil gücü bulması gerektiğiyle ilgili düşüncesiyle de oldukça örtüşür. Çünkü Borges de eşyaya, sahip olduğu ilksel, mutlak bir anlam nazarından bakar ve şairin de bu anlamı ona iade etmesi gerektiğinden bahseder.

“Şairin Tragedyası” başlıklı denemede Karakoç’un şairin tanımıyla ilgili yer verdiği şu ifadeler de Borges’in şaire yüklediği misyonla benzerlik taşıması bakımından oldukça önemlidir; “Şair nedir? Kelimedeki hayatı bulandır. Hayattan ve tabiattan daha güçlü bir hayatı. O hep bu hayatı ortaya koydukça yaşanan hayat ona karşı çıkacak, karşılıklı direnç, çekiş ve gerilimden, şairin tragedyası doğacaktır”(2017, s. 70). Karakoç’un “hayattan ve tabiattan daha güçlü bir hayatı” şeklindeki ifadesinin Borges’in önerdiği kelimedeki primitif ve gizil gücün yeniden bulunması fikriyle paralellik taşıdığı ve bu anlamda Platon’un arketip kavramıyla da ilişki dahilinde olduğunun altı çizilmelidir.

Karakoç özellikle soyutlamanın işlevinden bahsederken sanatçının doğanın en özüne, iskeletine yani bir anlamda adeta Platon'un evrenin ilk tasarım olarak nitelendirdiği arketipe inmeyi önerir. Benzer şekilde Borges'in kelimeyi, zaman tarafından yıpratılan ve şair aracılığıyla gizil gücü primitif boyutu iade edilmesi gereken bir sembol olarak görmesi Karakoç'un sanatçının doğadaki malzemeyi diriltme işleminden geçirmesiyle benzerdir. Şair doğadan aldığı malzemeyi, kelimelerle dirilterek doğanın kalbine iner. Dolayısıyla kelime gizil gücünü tekrar kazanır.

Özellikle Karakoç'un edebiyat yazılarına bakıldığında aslında sanat görüşünü topyekûn gül imgesine yasladığı; gül imgesini hem kozmik düzen hem de sanatsal tasarımı açıklamak için kullandığı; eşyayı "doğadan koparma" ve "diriltme" gibi eylemler dâhilinde ele alarak doğanın ve sanata konu olan malzemenin adeta bir çiçek ve gül gibi tasavvur edilmesini sağladığı görülür. Yani sanat eseri şair tarafından aynen bir gül gibi doğadan önce koparılır sonra soyutlanarak gizil gücü, taşıdığı anlamı bulunmaya çalışılır ve koparıldıktan sonra tekrar canlandırılmaya, diriltilmeye çalışılır. Karakoç'un tüm bu eylemleri ilahi tasarıma ait kavramlarla ilişkilendirdiğine de dikkat edilmelidir. Örneğin şair, Tanrı'nın yaratış eylemine benzer şekilde sanat eserine solugunu üfürür ve bu şekilde dini bir referansla Âdem'in yaratılış sürecine atıfta bulunulur. Özellikle "Ruhun Dirilişi" başlıklı çalışması kozmogonik unsurları gül imgesine atıfta bulunarak açıklaması bakımından onun sanata bakış açısını da ortaya koyar. Nihayetinde insanı, Tanrı'nın "bizzat eşsiz sanatından bir örnek" olarak değerlendiren Karakoç evreni de O'nun sanat eseri olarak görür. "Yaratılış Sırrı" başlıklı yazısında evrenin az da olsa ahenksizlikleri olduğunu söylemekle birlikte onu baskın olarak ahenk dâhilinde ele alan yazarın "kâinat bütünü ile bir armoni içindedir. Çiçek bir armoni silsilesi sonucunda açar. Meyve ve çocuk bir armoniden doğar"(Karakoç, 2019,s. 94) şeklindeki ifadesi *Edebiyat Yazıları*'nda sık sık işaret ettiği ve sanat eserini çiçek ve daha özelde gül imgesi çerçevesinde "koparmak," "diriltmek," gibi fiillerle birlikte anmasının da gerekçesini açıklar görünmektedir. Tanrı eşsiz bir sanatkâr olarak nasıl kâinatı yaratmışsa insan da sanatçı kimliğiyle bu yaratışı taklit ettiğinde gül imgesinde ifadesini bulan ve yaratış sırrının anahtarlarını barındırma potansiyeli taşıyan sanat eserleri meydana getirir. "Ölümden Sonra Kalkış" başlıklı yazısında varoluşun fizikötesi âlemine odaklanan Karakoç, Tanrı'yı hem var edici hem yok edici özelliğiyle anar. O'nu gerek fiziki âlemin gerekse de de fizik ötesi âlemin mimarı olarak değerlendirir ve yine gül imgesine başvurarak şöyle der: "Ne yana dönersek dönelim, bizimle olan, bizi gücüyle çeviren [...] bizi armağanlara boğan, yaratıcı, öldürücü, değiştirici, gülü açan, bülbüle o ilahi sesi veren[...] var edici ve yok edici Allah var"(2019, s. 112). Yazarın Tanrı'dan bahsederken gülü açtırma gücüne atıfta bulunması, sanat eserini çoğu kez gül imgesi dâhilinde ele alması yönünden sanatçıyı ve sanat eserini neden gül imgesiyle ilişkilendirdiğini de kanıtlar niteliktedir. Sanatçı Tanrı'nın yaratış gücüne benzer biçimde sanat eseri yaratır. Karakoç'un, bu yaratışta metafizikle derin bağları olan ve soyutlama ilkesinden yararlanarak eşyanın kalbine, doğanın iskeletine inmeyi başarabilen sanatçının ortaya koyduğu sanat eserini de "tohum"(2017, s. 50) benzetmesiyle ele alması dikkat çekicidir. Zira ona göre doğum da tohum halinde bu dünyaya bir açılıştır. Bu durumda sanatçı aslında güle benzeyen sanat eserini adeta bir gül gibi açtıran kişidir. Karakoç tohumun sadece dünyaya değil aynı zamanda öteki dünyaya da bir açılış olduğunu ekler. Böylece nasıl "gökyüzüne dal budak salan



ağaç bu tohumun toprak için de ölüp de yeniden dirilmesinden meydana geliyorsa” “insan da ölümlle çürüyecek, fakat gün gelince, ölmeyen ruhu yeniden dirilen vücuduna açılacaktır”(2019, s. 145). Bu noktada Karakoç’un sanat eserini yaratış ilkeleriyle açıklayarak malzemeyi doğadan koparmak, sonra onu soyutlayarak adeta öldürmek ve somutlama aşamasında tekrar diriltmek şeklinde ele alması dünya ve ahiret hayatı arasında insanın doğum ölüm ve yeniden dirilişinin bir izdüşümünü ortaya koyması olarak değerlendirilebilir. Dolayısıyla sanatçının belki de en önemli misyonu diriltmedir. Zira ona göre “götüreceklerimize göre ağırlanacağımız bir yuva vardır.” Bir döndürücü var, bir aslına çevirici vardır”(2019, s. 112). Bu bakımdan diriltmek aynı zamanda bir öze dönüştür. İşte şair de bu öze dönüşü kelimelerle gerçekleştirmeye çalışan kişidir. Bu bakımdan gül, hem kâinatın hem de sanat eserinin yaratılış sürecini temsil eden bir imge olarak öze dönüşün de anahtarını barındırır.

Her iki şairin yazılarından yola çıkıldığında şiirde ele geçirilmeye çalışılan bir kaynak, öz, cevher olduğu görülür. Eseri doğuran büyük değişime ermek, yani doğanın kemiğine inmek için “bir anahtar” olduğundan bahseden Karakoç aynen Borges’in sanat eserinin hakikati ele geçiremeyeceği görüşüne benzer biçimde bu anahtarın “ele geçirilemez” oluşunun altını çizer ve şöyle der: “Bütün anahtarlar, kuşkusuz, Tanrı’nın elindedir. Sanatçı uğraşarak onlardan bazılarını ulaştır. Her çağda yenilerine ulaşılır. Ama yaratış sırrı gereği, yine de sonunda “anahtarlar, Tanrı’da kalır”(s. 13).

Bu bakımdan gerek Borges’in gerekse de Karakoç şiire ve genel manada sanata metafiziksel etkinliğin aşkın bir ürünü olarak bakar. Bu etkinlik onların geleneğe ve zaman olgusuna bakışlarının da bir sonucu olarak düşünülebilir. Bunun için her iki sanatçının zaman kavramına ve sanat eserinin zaman ile olan ilişkisine yaklaşımı üzerinde durulması gereken bir konudur.

### **BORGES VE KARAKOÇ’UN ZAMAN ALGISİNİN GÜL İMGESİNDEKİ TEZAHÜRÜ**

Borges gerek doğrudan gerekse de dolaylı olarak birçok yazısında ya da söyleşilerinde sanat eserinin zaman içerisinde ne tür merhalelerden geçtiğine, önceki ürünler ve ardından gelenlerin zamansal konumlanmalarına dair izlenimini paylaşır. Bu izlenimin onun Platonik arketiplerle ilgili düşüncesiyle ilişki dâhilinde olduğunu belirtmek gerekir. Zira Borges’e göre “sonsuzluk küçük dilimlere bölünmüş zamanın arketipidir (akt. Mualem,2012,s. 106). Zaman ise monoton, tekerrür eden bir silsile değil, canlı, hareket halinde bir yapıdır. Bu bakımdan Karakoç’la Borges’in zaman mefhumuna ilişkin düşüncelerinin de yine oldukça benzerlik taşıdığı görülür. Karakoç’a göre de “zaman, sonsuzluğun bu dünyaya düşmüş gölgesidir. Bu dünyanın idrak boyutları içinde duyulan sonsuzluk parçasıdır zaman”(Karakoç, 2019 s. 144). Karakoç’un ve Borges’in zamana ilişkin algıları aynı olmakla birlikte bir noktada değişkenlik gösterir. Karakoç metafizik boyutu daima İslam inancıyla şekillendirir. Nitekim ona göre zaman, “öteki dünyayı ifşa eden en keskin belgelerden biridir”(Karakoç, 2019, s. 144). Kutsal kitaplar ve özellikle Kuran-ı Kerim ise metafizik boyutun en önemli belgesi niteliğindedir. Zira ona göre “doğum, değişim ve ölüm, Kur’an’da insanın fanilikten sonsuzluğa nasıl geçeceğini belirten merhaleler olarak yeni ve umutlu bir öz kazanmışlardır”(Karakoç, 2019, s. 140).Bu merhalelerde Hz. Muhammed’in ve diğer peygamberlerin hatta velilerin ve tasavvuf ehlinin de rolüne değinen Karakoç’un eserlerinde

metafizik âlem İslam kozmogonisinden bağımsız düşünülemez. Diğer yandan Borges, metafiziğe ilişkin görüşlerinde çeşitli dinlere ve öğretilere yer verse de doğrudan bir dine ya da öğretiye adanmışlık göstermez ya da bağlılığından bahsetmez. Dolayısıyla eserlerine yansıyan gül imgesini de tek bir din ya da öğreti çerçevesinde yorumlamak mümkün görünmemektedir.

Yine de her iki sanatçının da zamanla ilgili düşüncelerinin bu denli birbirine benzediği göz önünde bulundurulduğunda sanat eserinin zamanla ilişkisine aynı metafizik pencereden bakmaları şaşırtıcı değildir. Nitekim zamanı bir tekrar edişler zinciri olarak görmeyen Borges, sanat eserini zamansal bir çizgiye hapsedmez. Ona göre bir sanat eserindeki figür başka zamanlarda başka sanat eserlerinde tekrar doğar, bir diğer deyişle *dirilir*. O, bu durumu “Coleridge’s Flower”(Coleridge’in Çiçeği) başlıklı denemesinde ele alır ve Coleridge’in şu sözlerinden hareketle bir sanat eserinin zaman içindeki dönüşümünden bahseder: “Düşünün ki bir kişi rüyasında cennete gitmiş olsun ve ona da ruhunun cennette bulunduğu bir göstergesi olarak bir gül bahşedilsin. Kalktığında bir de baksın ki elinde bir gül! Peki buna ne demeli!”(1999, s. 240).

Borges, Coleridge’in kurguladığı gül imgesinden yola çıkarak başka bir zamanda başka bir yazarın romanında yer verdiği gülden bahseder. H.G. Wells’in *Zaman Makinesi* adlı romanına değinen sanatçı, bu eserdeki ana karakterin geleceğe seyahat ettiğini belirtir. Geri döndüğünde ise elinde gelecekte getirdiği bir çiçek vardır. Borges’e göre, Coleridge’in bahsettiği gül ile H.G. Wells’in kurgusundaki gül arasında derin bir bağ yatar. Coleridge’in bahsettiği ilahi ya da hayali gül bir başka eserde gelecekte gelen bir güle dönüşmüştür.

Borges zikrettiği iki esere bir üçüncüsünü daha ilave eder. Henry James’in ölmeden önce kaleme aldığı ve yarım kalan *The Sense of the Past* (Geçmiş Hissi) adlı romanında on sekizinci yüzyıla seyahat eden bir karakter vardır. Ancak Borges bu sefer hayal ve gerçek arasındaki irtibat noktasının gül değil on sekizinci yüzyıla ait bir portre olduğunu belirtir (1999, s. 241). Wells’in muhtemelen Coleridge’in metnine aşikâr olmadığını, Henry James’in ise Wells’i çok iyi tanıdığını ve ona hayranlık duyduğunu söyleyen Borges yazarlar arasındaki bu bağı hepsinin “tek” yazarı temsil ettiği görüşüne yer açarak “eğer bu doktrin doğruysa bahsettiği bu ilişki ağının da oldukça önemli olduğuna”(1999, s. 241) dikkat çeker.

İki sanatçının sanat ve dünya görüşlerini birbirine yaklaştıran bir zemin olarak gül imgesi Karakoç’un eserlerinde de benzer bir değerlendirme biçimiyle ancak kendi kültürel coğrafyasını yansıtan unsurlarla ortaya çıkar. Zira Karakoç için de edebiyat geleneğinde “belirgin temalar” vardır. Karakoç bu temaların çağdan çağa görünümünün değişime uğramasından bahsettiği “Gelenek ve Şiir” başlıklı yazısında şunları söyler: “Her uygarlık kurum gibi şiir de doğup gelişmesine başlayınca birtakım arketiplere, insanlık ömrüne sahip bir ömürdeki laytmotiflere kavuşmuştur. Belirgin temalar vardır ki, insan ruhu ve psikolojisine paralel olarak çağdan çağa kalırlar. Her çağın şartları içinde bu arketipler ve laytmotifler yepyeni kılıklarla yeniden doğarlar” (2017, s. 115).

Karakoç’un şiirde kullanılan ve yeni görünümde elde eden görüntülerle ilgili sözleri oldukça dikkat çekicidir. O da Borges gibi şiirde kullanılan bazı unsurların arketipsel özellik taşıdığından bahseder. Ona göre “arketipler insanlığın (...) ruhunda kazınmaz bir mühür gibi

işlenmiştir”(2017, s. 116). Her ne kadar yazısında bu kavramı doğrudan felsefeyle ve metafizikle ilişkilendirmediği düşünülse de Karakoç da Borges gibi arketiplerin ilkselliğine vurgu yapar. Ayrıca onun şiire bakış açısının hâlihazırda metafizikle yoğrulduğu da göz önünde bulundurulmalıdır. Bu açıdan yaklaşıldığında şiir, çağdan çağa nesilden nesile değişse de *özünde* aynı kalan fakat sadece görüntü itibariyle değişen fikirler, temalar barındırır. Karakoç bu görüşünü de diriliş eylemine benzeterek açıklar ve sıklıkla başvurduğu sanat eseri ve gül arasındaki sezdirimsel benzerliği arketipler bağlamında şu şekilde ele alır: “Her uygarlık değişiminde bu yerine oturmuş arketipler ve laytmotifler dünyası da adeta ölüp yeniden dirilir. Bambaşka renklerle ve görüntülerle. Öyle ki, çok iyi bir inceleme yapılmazsa derinlerde aynı arketiplerin ve laytmotiflerin bambaşka dil ve deyişler, kılık ve kıyafet içinde ortaya yeniden çıktığını fark etmemiz mümkün olmaz” (s. 115).

Farklı zaman ve mekânlarda ortaya çıkan sanat eserlerinde kullanılan belirli bazı unsurların farklı görüntü düzeylerine kavuştuğu görüşünü taşıması itibariyle Borges’le aynı düşünceleri paylaşan Karakoç yine Borges’in doğrudan sanat eserlerinde ortaya çıkan belirgin ve kendini yineleyen/yenileyen fikirlere yer verdiği gibi şiir tarihinde yaşanan gelişmeleri ele alır. Ona göre de “ Mısır, Çin, Eski Yunan, Latin İslam(Arap, Acem, Türk), Batı edebiyatları ve bunların içinde bilhassa şiir sanatı incelendiğinde, aşağı yukarı, benzer temalar ve biçim denemelerinin sürüp gittiği görülür” (s. 117). Geçmişte ortaya konan biçimler ve fikirler geride bırakılmamıştır. “Ne gazel ölmüştür ne de kaside. Kasidelerde kişilere olan bağlılık, günümüzde doktrinlere, sistemlere, dünya görüşlerine bağlılık biçimine girmiş durumda[dır]. Kitaplık çapta şiirler de Mesnevilere karşılıktır”(2017,s. 116). Biçimsel bakımdan dahi şiir tarihinin aynı özden beslendiğini ifade eden Karakoç divan edebiyatının önemli mazmunlarının da yeni kılıklara bürünmesi gerektiğini söyler. Şiire bakış açısında bir değişime daha doğrusu dirilişe gerek olduğunu vurgulayan yazar şunları söyler: “Asıl gerekli olan, eski şiirimizin ruhunun, algılanmasının, şiire bakışının yeniden dirilişiydi. Biçimlerin ve mazmunların aynen alınışı, kullanılışı değil, onların bugünkü şartlarda doğurması gereken şekilleri. Yani, şiir, aruzla olmak zorunda değil, ama aruz ruhu ve yankısından sesler getirmeli; gül, bülbül, şarap, saki, rakip gibi mazmunların kullanılması yenilenmeli, ayrıca çağımızda bunlara karşılık, yeni mazmunlar doğurmalı idi”(1986, s. 13).

Kendi gayesini de bu doğrultuda şekillendiren şair, divan edebiyatında kullanılan gül mazmununa yeni bir soluk üfler. Borges de birçok şiirinde gül imgesine yer verir. Bu imgenin iki sanatçının şiirlerine nasıl yansıdığı da sanat ve dünya görüşlerini göstermesi ve mukayese etmek bakımından önem taşır.

### **BORGES VE KARAKOÇ’UN ŞİİRLERİNDE GÜL İMGESİ**

Evrenin anlamı ve hakikati sorunsalına söyleşilerinde ve düz yazılarında rastladığımız Borges’in şiirlerinde de aynı sorunsalı işlediği görülür. Bu anlamda özellikle eşyanın özünü, cevherini ve daha da önemlisi yaratılış sırrını görebilmek Borges için bir uğraş halini alır. Bu uğraş ise gül imgesiyle temsil edilir. Özellikle “Bir Kör” başlıklı şiiri kelimelerle öze, hakikate ermenin; mutlak anlamı bulmanın imkânlarını irdelemesi bakımından onun arketiplerle ve sanat eseriyle kurduğu ilişkiyi gösterir. Şiirde dış dünyanın renklerinden mahrum olan kör adam aynada

kendisine bakarken başka yüzleri de düşünür ve şöyle der: “Bilmiyorum hangi yaşlı yüz sessizce / Ve bezgin bir öfkeyle kendi imgesini arıyor”(Borges, 2016, s. 75).

Kendi imgesinde başka imgelerinde olabileceği ihtimali üzerinde duran anlatıcı eşyayla ilgili ise şu ifadelere başvurur: Gene söylüyorum yalnızca boş ve yapay / Yanlarını yitirdim eşyanın”(s. 75). / Eşyanın biçimi ve özüyle ilgili bir ayrım yapan anlatıcının bir sonraki dizede; “Bu soylu sözler Milton’un bilgeliği, / Ama ben gene de harfleri ve gülleri düşünüyorum” (s. 75) şeklindeki ifadeleri gül ve harfler arasındaki ilişkiye işaret eder. Bu ilişkide Milton’a atıfta bulunulması da dikkat çeker. Zira Milton da kör bir sanatçıdır. Görme duyusuyla eşyanın hakikatine nüfuz etme probleminin ön plana çıktığı bu dizelerde bedensel anlamda yaşanan engelden ziyade eşyanın anlamını görme uğraşı vurgulanır.

Aynı zamanda kelimeler ve güller arasında bir tezatlık olduğu fikri uyandıran bu dizeler, eşyanın hakikatinin ne olduğuna ilişkin bir şüphe hissine gönderme yapar. Bu şiir onun gül imgesine başvurduğu diğer şiirlerle birlikte ele alındığında gül, görünenden öte görülemeyen bir öze, hakikate ve eşyanın arketipine işaret eder. Bu anlamda Borges’in gül imgesine yüklediği anlam özellikle “Sonsuz Gül” adlı şiirinde oldukça belirgindir. Şiirde yine kör bir karaktere yer verilmesi üstelik bu karakterin İslam coğrafyasıyla ve tasavvufla irtibatı düşünüldüğünde sūfi kimliğiyle bilinmesi gül imgesinin Borges tarafından farklı bir kültürel bağlama dayandırılarak işlendiğini gösterir. Bu anlamda Borges’in aslında Doğu medeniyetine özgü bir imgeyi şiirine eklediği görülür. Şiirde Nişapurlu Attar “bir güle” bakar. Bakarken sessiz sözcükler söyler: “Kırılğan küren elimde. Ve zaman / Büküyor ikimizi de biz farkında olmadan. / Bu akşam saatinde, unutulmuş bir bahçede”(2018, s. 89).

Borges’in İslam kültüründe özellikle sufilerin gül mazmununu sık sık kullandıklarıyla ilgili bilgisi olduğuna “Emanuel Swedenborg” adlı mistik bir bilgeden bahsettiği yazısında rastlanmaktadır. Borges bu yazısında “Müslüman sufilerin insanın Tanrı’yla kelimelere dökülemeyecek olan birleşmesini (union) tarif etmek için olağanüstü imgelere ve gül imgesine başvurduklarını” (Borges, 1999, s. 451) söyler. Dolayısıyla şiirde gül, Attar’ın Tanrı’yla kavuşma isteğini imler. Attar’ın şiirde güle konuşurken söylediği şu sözler yaratılmışlar yani eşya ve Tanrı arasında kurulan bağı da gösterir:

“Ben körüm, bir şey de bilmiyorum. Ama  
Gidilecek daha çok yol olduğunu ve her şeyin  
Eşyanın sonsuzluğu olduğunu görüyorum. Sen  
Müziksin, ırmaklar, gökler, saraylar, meleklerin,  
Ey sınırsız, gizdeş gül, sonunda  
Tanrının benim ölü gözlerime göstereceği”(s. 89).

Borges’in bir sufi nazarından gül imgesine yer vermesi iki bakımdan önemlidir. İlk olarak Borges daha önce de belirtildiği üzere şiirlerde farklı temaların farklı zamanlarda ve yeni anlamlarla ortaya çıkacağı görüşündedir. Kendisinin bu şiirde Attar’ın güle bakış açısına yer vermesi gül fikrinin çeşitli zamanlarda ve hatta toplumlarda ve kültürlerde farklı şekiller aldığı doğrudan bir göstergesidir. Bu da onun zamanı durağan olmayıp faal bir şekilde algılamasının tezahürüdür. Bunun yanı sıra Borges, Attar’ı şiirinde bir karakter olarak belirlerken aslında kendisiyle onun arasında da bir özdeşlik kurmuş olur. Nihayetinde o, Attar’ın güle baktığı

sıradaki halini takınır ve böylece kendi algısını Attar'ınkine eklemeler. Özellikle Borges'in körlüğü bir tema olarak işlediği ve "Bir Kör" şiirinde de gülü, hakikati görme imkânıyla birlikte ele aldığı düşünüldüğünde kendisi ve kör bir sanatçı arasında bağ kurduğu göze çarpar. Bu bakımdan o hem farklı zaman ve mekânlardaki kişilerle temas kurarak başka sanatçılar tarafından kullanılan gül imgesini kendi şiirine eklemeler hem de körlük teması çerçevesinde maddenin suretini görmekle onun özünü, ruhunu, hilkat sırrını görmek arasında bir fark olduğuna işaret eder. Aynı durum "Bir Gül ve Milton" adlı şiirinde çok daha belirgindir. Anlatıcı geçmişteki tüm "gül silsilesini" düşünüp bunların içinden Milton'un "yüzüne tuttuğu ama göremediği gülü" (1972, s. 161) arzular. Gülün "geçmişteki varlığını büyümlü biçimde koruduğunu" (s. 161) söyler ve ekler; "Görünmeyen bu gül" "sonsuz dek bu şiirde parlayacaktır"(s. 161).

Şiirde hem zamanın sonsuzluğunu hem de bu sonsuzlukta görülmesi imkânsız ama varlığı muhakkak olan bir hakikati imleyen gül, Borges'in sanatçılar ve sanat eserlerinin bütüncül bir halkayı andırdığı doktrinine de gönderme yapar.

"Adroque" adlı şiirde de yine eşyanın hakikati ve ele geçirilemezliği arasında bir gerilim yatar. Anlatıcı geçmişte bulunduğu bir mekâna bahçelere ve bir eve yönelir. Ancak bu mekândaki nesnelere dair yaşantılar mazide kaldığı için artık "dördüncü boyutta" yani "anılarla bellek"(2014, s. 134) boyutuna hapsolmuşlardır. Anlatıcı bir sonraki dizelerde bu nesnelere hakkında onları "nasıl yitirebilirdim" sorusunu sorar. Hemen arkasındansa anılarda kalan eşyayla ilgili yaptığı şu gönderme yitirilen eşyanın hakikati ve ona ulaşma sorununu gündeme getirmesi bakımından dikkat çeker: "Bugün artık Cennetin İlk Âdeme / Sunduğu güller gibi erişilmezdir."(2014, s. 136)

Âdem'e sunulan gül nesnelere zamanla ilişkisi bakımından düşünüldüğünde ulaşılması güç bir deneyimi temsil eder. Bu deneyim Hz. Âdem'e ve cennete atıfta bulunulması açısından Tanrı'ya yakınlık deneyimiyle ilişkilendirilebilir. Bu itibarla Borges bir yaratılış miti etrafında, görülmesi imkânsız olan bir hakikate işaret etmek için gül imgesinden faydalanır.

Aslında bu sorun Borges'in sadece şiirlerinde değil sanat ve gerçeklik arasındaki ilişkiyi izah ettiği bazı öykülerinde de yankılanır. Bu öykülerdeki gül imgesinin nasıl kullanıldığını incelemek de onun sanat ve dünya görüşünü ve şiirlerine olan yansımaları tanımlayabilmek adına önemlidir.

Ünlü İtalyan şair Giambattista Marino'nun ölümünün kurgulandığı "Sarı Bir Gül" adlı hikâyede anlatıcı bahsi geçen şairin "yeni Homeros, yeni Dante" diye ilan edildiğini söyler ve ölmeden hemen önce gördüğü sahneyi şu şekilde betimler:

"Bir kadın, bir vazoya sarı bir gül koymuş; erkek, doğrusu biraz kendi canını bile sıkan, o bildik dizeleri fısıldıyor:

Bahçenin mor renkleri, çimlerin görkemi,  
İlkbaharda tomurcuklanan, nisanın gözleri...

İşte kutsal esin o anda geliyor. Marino *gülü* görüyor, tıpkı Adem'in cennette bir gül görmüş olabileceği gibi ve sonsuzluğun söyledikleri değil, gülün ta kendisi olduğunu hissediyor"(s. 2014, s. 68).

Anlatıcı yine Âdem'e ve cennete gönderme yaparak güle gerçekliği ve hakikati temsil eden bir anlam yükler. Böylece söylenenden öte; görülen, doğrudan deneyimlenen bir ana işaret eder. Marino'nun güle ilgili ne düşündüğü ise sanat ve gerçeklik arasındaki ilişkinin nasıl değerlendirildiğini anlamak adına önemli ipuçları barındırır. Zira Marino "gülün adını anabiliriz

ya da anıstırabiliriz ama onu anlatamayız. Odanın köşesinde sarımsı bir gölge oluşturan kat kat sıralanmış bütün o ciddi kitaplar[...] dünyanın aynası değil sadece dünyaya eklenmiş bir şeyler”(s. 69) şeklinde değerlendirmede bulunur.

Borges’in bu hikâyesi onun dünya ve sanat görüşüne ışık tutması bakımından gerek hayatın hakikatine gerekse de sanatın gerçekliğine dair önemli tespitler barındırır. Borges, Âdem’e sunulan gülü sonsuzluğa benzeterek ona arketipsel bir özellik yükler. Bu durumda gül sonsuzluğun bir imgesi haline gelir. Marino’nun ölüm anına yakın bir zamanda gülü görmesiyle bir nevi yaşamın hakikatine erdiği imlenir.

Hikâyede sanat ve gerçeklik arasındaki ilişkiyi göstermesi için gül ve kitaplar arasında da çarpıcı bir benzerlik kurgulanmıştır. Marino’nun dışarda gördüğü sarı gül önce eşyanın arketipsel tasarımına daha sonra ise “dünyanın aynası değil” de dünyaya eklenmiş olan kitaplara dönüşür. Sanatın dış dünyayı tam anlamıyla yansıtamayacağı görüşünü destekleyen bu satırlar aynı zamanda Borges’in yaşadığı metafizik gerilime de ışık tutar. Nitekim gül, Marino’nun kütüphanesinde yani genel olarak edebi metinlerde yer aldığı harflerle hakikatine nüfuz edilemeyen eşyayı temsil eder. Dolayısıyla sanat eseri, dünyanın aynası değil dünyaya eklenmiş bir üründür. Bu durumda gülü anıstırmak mümkün olmakla birlikte onu kelimelerle *tam anlamıyla* ifade etmek imkânsızdır. Bu da Borges’in “Sarı Bir Gül” hikâyesi hakkında dile getirdiği “şeylerin sanat aracılığıyla ele geçirilemeyeceği yani eşyanın hakikatine erişmenin imkânsızlığı”(2013, s. 69) görüşüne paraleldir.

Borges, gülü eşyanın hakikatine işaret eden bir imge olarak bir başka hikâyesinde daha ele alır. Aristoteles’in eserlerini şerh etmesiyle tanınan ve Batı’da Averroes diye bilinen İbn Rüşd bu hikâyenin ana karakteridir. Bir toplantı sırasında Averroes ve arkadaşları arasında sanat ve gerçeklik üzerine bir tartışma cereyan eder. Averroes’in arkadaşı Farah, “İbn Katiba’nın Hindistan bahçelerinde yetişen ölümsüz bir gül türünün kusursuz bir örneğinden, kan kırmızı taç yapraklarında “Tanrı’dan başka yoktur tapacak ve Muhammed Tanrı’nın Elçisidir” harfleri okunan bir gülden söz ettiğine” (s. 122) değinir. Averroes’un buna karşılık “inanç sözcüsü güllerin bulunduğunu benimsemenin” (s. 122) zorluğundan bahseder. Bir başka arkadaşı ise farklı bir örneğe başvurur. “Gezginin biri[...] yeşil kuştan meyveler veren bir ağaçtan söz et[mektedir]”(s. 122). Averroes ise iki örnek hakkında şu yorumda bulunur: “Meyvelerle kuşlar, doğal dünyanın parçalarıdır, oysa yazı, bir sanattır. Yapraklardan kuşlara varmak, güllerden harflere varmaktan kolaydır elbet” (s. 122). Borges’in Averroes’e söylediği bu sözler onun daha önce hem şiirlerinde hem de fikir yazılarında karşımıza çıkan sanat eseriyle gerçekliğin ele geçirilemeyeceği görüşünü destekler. Diğer yandan gülü ölümsüzlükle ve kendisinde görünen harflerle yani olağanüstü bir durumla birlikte bir imge olarak kullanan Borges, şiirlerinin aksine bu hikâyede hakikatin surete bürünme potansiyeline kapı aralar. Tartışma sırasında Averroes’in arkadaşlarından biri yazının bir sanat olması fikrine karşı çıkarak “özgün Kuran’ın –Kitabın Anası- Yaratılıştan önceye dayandığını ve cennette saklanıldığını anımsatır.” Yazının bir sanat türü sayılmasına öfkeyle karşı çıkar” (s. 122). Bir başkası ise Kuran hakkında Basralı Şahiz’in söylediği şu sözleri hatırlatır :“Kuran, insan ya da hayvan kalıbına girebilen bir tözdür”(s. 122). Tartışmanın sonunda Farah’ın “temel öğretiyi açıkladığına değinilerek “Kuran Tanrı’nın niteliklerinden biridir, tıpkı O’nun

dillerde gezen takvası gibi, bir kitaba geçirilmiş, dile getirilmiş, yürekte anılmıştır; o dil, o harfler, o yazı insan elinden çıkmadığı ama Kuran ele-geçmezdir ve öncesiz-sonrasızdır”(s. 123).Bu tartışmanın sonunda Avveroes’un “Kitabın Anası” olarak nitelendirilen Kuran’ın “Platon modelini oldukça andırdığını”(s. 123) aklından geçirmesi de bulunduğumuz dünyadaki eşyanın metafizik âlemdeki arketiplerin bir yansıması olduğu; dolayısıyla Yaratıcı’nın niteliklerinden biri olarak Kuran’ın bu dünyada kitap suretinde ortaya çıksa dahi aslının ele geçirilemezliği görüşünü yansıtır. Bu anlamda Borges, gül ve onun üzerinde yazılan kelime-i tevhit aracılığıyla yaratılanların özündeki hakikate gönderme yapar.

Tüm bu örnekler Borges’in eşyanın özü ve hakikatine ilişkin görüşlerini gül imgesi çerçevesinde açıkladığı gösterir. Bu bağlamda Sezai Karakoç’un şiirlerine yansıyan gül imgesi Borges’in kullandığı gül imgesiyle mukayese edildiğinde benzer özellikler taşır. Nitekim her iki şair de gül aracılığıyla yaratılışın ve eşyanın anlamına işaret eder. Örneğin Karakoç’un da “Fırtına” başlıklı şiirine anlattığı: “Fırtına kömürdü elmas oldu / Gül açıldı insan oldu”(2020, s. 168) der. Böylece gül ve insan arasında kurulan alegorik bir yaratılış sürecine ve hakikate gönderme yapılır. Yine “Hızır’la Kırk Saat” şiirinde de yaratılışın hakikati bağlamında bu sefer amacına işaret edilir. Bir arayış kurgusu olarak ön plana çıkan şiirde Hızır: “Bahar, yaz, güz, kış / Ben, sen, İsa ve Yahya / Bir gülü yetiştirmek için / Yaratılmışız”(2020,s. 186)der. Şiirde Hızır’ın kimliği ve kullanılan gül imgesi arasında da önemli bir bağ vardır. Çünkü o, zaman ve mekâna bağlı kalmadan çağlar boyu yolculuk yapabilen ve insanoğlunun erişemediği bilgiye sahip olandır. Bu anlamda Hızır aslında tek bir kişidir. Bu durum ise şiire şu şekilde yansır:

“Mansur olup asılan Muhyiddin’iz  
Hızır olup suda  
Anadolu’da  
Bir ses duyup  
Dönüp duran  
Hızır’ı görüp Şems diyen  
Mevlana olan” (s. 235).

Zamanın ve mekânın sınırlarını aşan bir figürle gül yetiştirme idealinin birlikte sunulması fanilikten bekaya geçişte yani fiziki âlemden fizikötesi âleme yapılan yolculukta peygamberlerin, velilerin, ariflerin rolünü de belirgin kılar. İnsanın dirilişi tıpkı bir gül gibi fiziki âlemden metafizik âleme doğmak için çeşitli merhalelere gerek duyar. Bu merhaleler sadece bedenle birlikte ahirete doğmak ve dirilmek değil aynı zamanda kişinin aslına dönüşüdür. Zira “Gül Muştusu”nda yer alan: “Ölen döner ve çağırır / Gülün açışı gibi”(2020, s. 366) dizeleri öldükten sonra dirilmenin bir “dönüş” eylemiyle anlam bulduğunu gösterir. Bu bağlamda: “Yaratılışa dönmüşümdür baharla / İlk yaratılışa / Gül saçırım düşmanıma bile” (2020: s. 370) dizeleri de Karakoç’un yaratılış sürecini diriliş ekseninde bir öze dönüş olarak açıkladığını ve gülü de bu eksene yerleştirdiğini gösterir. Bu yüzden onun şiirlerinde gül, sık sık dönüşüme uğrayarak farklı eşyalar suretine bürünen bir özü, cevheri de temsil eder. Nitekim “Gül ağacı” kimi zaman “tabut” olur. “Güller” baharın salavatlarıdır. “Hızır fısıltısı”dır (2020, s. 372). Kıyamet demek gülün geri gelişi demek”tir. “Gül peygamber muştusu peygamber sesidir”(2020, s. 379). Gülü bir değişim ve

dönüşüm silsilesi olarak hem zamansal hem de mekânsal bakımdan kullanan Karakoç nesnelere kalbine de gülü yerleştirir. Hem insanda hem nesnelere somutlaşan bu imge nihai olarak Hz Muhammed’de somutlaşır. Bu durum:

“Bir gül ansızın patlayıp açılacak bir saksıda  
 Ve kalkacak bir insan ayağa  
 Ve ışık ışık ışık  
 Arkasında solunda ve sağında  
 Ve uzatacak ellerini dışarıya  
 Ah bu ne beyaz ne beyaz  
 Musa’nın elleri  
 Ve yüzü İsa yüzünün benzeri  
 Sonra bir değişim daha  
 Bir değişim daha  
 Kendinde özetleyem bütün peygamberleri  
 Son Peygamber’in kendisi sanki”(2020, s. 292) dizelerinde açıkça görülür.

Gülü, zamanın ve mekânın sınırlı etkisini kırmak, sınırlı olan fiziki âlemin faniliğinden metafizik âlemin bekasında dirilmeyi temsil eden bir imge olarak kullanan Karakoç’un Borges’e benzer şekilde bir anlamda gülü elden ele dolaştırdığı görülür. Nitekim Borges de Milton, Feridüddin Attar, İtalyan sanatçı Marino gibi şahsiyetleri gül fikri bağlamında eserlerinde kurgular. Böylece zamanın süreklilik, yenilenme ve dirilme özelliğine vurgu yaptığı görülür. Borges’ten farklı olarak ise Karakoç, gülü İslam medeniyeti odağında ele alır. Özellikle Hz. Peygamber nezdinde gül fikrini ön plana çıkarır. Çünkü gül, Hz Muhammed’in bir vasfıdır. “Gül Muştusu”nda gülün topraktan yeniden dirilmesi için “Diri ve Diriltici” olanın sevgilisine yakarılır. “Gül tohumlarını saç bize”(2020, s. 403) denerek diriliş umudu beslenir. Borges ise gül imgesiyle daha çok hakikatin görülüp görülemeyeceği sorunsalı üzerinde durur. Eşyanın taşıdığı özün ve hakikatin sanat aracılığıyla ele geçirilemeyecek olması zaman zaman Borges’in umut ve umutsuzluk arasında bir gerilim yaşamasına neden olur. Zira o, içlerinde “Sarı Bir Gül” hikâyesinin de bulunduğu bazı şiirler sonucunda umutsuzluğa kapıldığından bahseder. (akt. Mualem,2012,s. 147). “Sanatın umutsuzluk olduğu” fikrini ise -doğayı taklit edemesek de- “bir sanat eseri ortaya koyduğumuzu” düşünerek “umuda”(akt. Mualem, 2012, s. 147) dönüştürür. Karakoç’un şiirlerine baktığımızda bu türden bir umutsuzluk fikrine rastlamak mümkün değildir. Çünkü Karakoç sanat eserini Tanrı’nın yarattıklarına değil, yaratış sürecine benzeterek açıklar. Bu yüzden onun hakikat algısının doğrudan Tanrı düşüncesiyle beslendiği görülür. Gül hem Tanrı’nın hem de onun sevgilisi Hz Muhammed’in bir vasfı olarak kâinatın yaratılış sürecini açımlayan; çeşitli peygamber ve erenler suretine bürünebilen; her türlü nesnenin de kalbinde, özünde bulunan bir hakikattir. Karakoç şiirde metafizikle derin bağı bulunan soyutlama ilkesiyle hakikatin görülme sorunsalının üstüne çıkar. Bunu ise Hz Muhammed ve diğer yaratılmışlarda gül imgesini somutlaştırarak gerçekleştirir. Dolayısıyla sanat ve gerçeklik arasındaki sorun da bu şekilde bertaraf edilir.



## SONUÇ

Sanatçıların eserlerinde temsil yoluyla yansıttıkları nesnelere gerçeklik kavramıyla ilişkisinin ne olduğu sanatın en dinamik sorusudur. Bu soru çerçevesinde eserlerinde çeşitli temalara, metaforlara, sembollere ya da imgelere eğilerek doğadaki bir malzemeyi sanat eserine dönüştüren sanatçıların taşıdıkları dünya, sanat görüşü ve birikimlerini de eserlerine yansıttıkları görülür.

Borges ve Karakoç her ne kadar farklı zaman ve mekânda, farklı kültürel birikimle sanat eserleri ortaya koysa da reel dünya ve metafizik dünya arasındaki etkileşim problemini hem hayatın hem de sanatın hakikatini anlamlandırmak üzere tartışmışlardır. Metafizik âlemi reel dünyadan bağımsız görmeyen her iki şair de sanat eserlerinde eşyanın reel dünyadaki varlığını metafizik boyutuyla ele almıştır. Bu durum onları eserlerinde eşyanın ve yaratılışın hakikatiyle ilgilenmeye yöneltmiştir. Bu yönelimde ise her iki şair için gül imgesinin önemli bir rolü vardır.

Eşyanın özü ve cevherine reel dünyada erişilemeyeceği; ancak metafizik boyutta görülebileceğine inanan Borges'in sanata yaklaşımının temelinde de sanat eserinin eşyanın aslını olduğu haliyle yansıtamayacağı görüşü yatar. O, bu durumun bir göstergesi olarak sık sık gülü, mutlak hakikati temsil eden bir imge olarak kullanır. Bu hakikatin bir gül suretinde Âdem'e sadece cennette görünür olması bakımından reel dünyayla ilişkisi sanat eseri aracılığıyla da onarılamaz. Ancak sanat her zaman hakikati anlatmak için bir uğraş olarak varlığını korur.

Benzer biçimde Karakoç da gül imgesini eşyanın özüne işaret etmek için kullanır. Yaratılışın özüne, doğanın kalbine ve kemiğine inmek için sanatçı toprağa atılan tohumu yani gülü diriltme uğraşı içindedir. Bu diriliş aynı zamanda bir öze yani hakikate de dönüş çabasıdır. Ancak Karakoç Borges'ten farklı olarak öze dönüş uğraşını onun görülüp görülmeyeceği sorusuna dayandırmaz. Gerek düşünce yazılarında gerekse de şiirlerinde temel referans kaynağı Kuran ve Hz Muhammed olan şairin gül imgesini de birçok nesneye dönüştürdüğü, çeşitli manevi önderlere ve peygamberlere atıfta bulunarak yaratılışın nihai gayesini Hz. Muhammed'in bir vasfı olan gülü açtırmak ve diriltmek bağlamında açıkladığı ve kullandığı dikkat çeker.

Buna karşılık Borges'in ise gülü metafizikle uğraş içinde olan sanatçılar dâhilinde ele aldığı dikkat çeker. Milton başta olmak üzere özellikle görme duyusunu kaybeden ve tasavvuf edebiyatında ön plana çıkan bir sanatçı olan Attar'a da yer veren Borges böylece sanatçıların görme problemlerini de kendi fiziksel rahatsızlığıyla ilgi kurarak ele alır. Böylece reel dünya ve eşyayı görme, algılama problemi aynı zamanda metafiziğin ilgi alanı olan gerçeklik ve doğruluk gibi kavramlarla birleşerek onun şiirlerinde tartışılan bir konu haline gelir.

Her ne kadar Karakoç gül fikrini belirgin biçimde İslam inancı odağında eserlerine yansıtsa da bu imgenin her iki sanatçının reel ve metafizik dünya algılarından hem beslendiği hem de dünyaya ve sanata bakış açılarını beslediği dolayısıyla zaman zaman onların görüşlerini birbirine yaklaştırdığı görülür. Zira her iki sanatçıya göre de sanat eseri hem reel dünyanın hem de metafizik âlemin bir parçası olarak eserlerinin dinamiğini oluşturur. Bu bakımdan hayata ve sanata bakış açılarında metafizik ilgilerini diri tutan Borges ve Karakoç farklı zaman ve mekânlarda sanat eserleri ortaya koymasına rağmen gül imgesi vasıtasıyla dünya ve sanat görüşlerini yansıtarak -düşünce yazılarında da işaret ettikleri- bir noktada buluşurlar: sanatçılar

zaman ve mekândan bağımsız olarak -birbirlerini tanısin ya da tanımasınlar-önceki sanatçılarla bir zincirin halkaları gibidir. İşte bu yüzden Borges'in şiirlerinde açan *gül* Karakoç'un şiirlerinde *dirilir*.

### KAYNAKÇA

- Ayvazoğlu, Beşir. (2002). "Gül", *Türkler* içinde. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Borges, Jorge Luis (1999). *Selected Non-Fictions*. ed. Eliot Weinberger. Viking.
- Borges, Jorge Luis (2014). *Yaratan*. Peral Beyaz Charum, Ayşe Nihal Akbulut (Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Borges, Jorge Luis (2016). *Sonsuz Gül*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Borges, Jorge Luis (2018). "Averroes'in Arayışı". *Alef*. Tomris Uyar, Peral Beyaz Charum, Fatih Özgüven, Fatma Akerson (Çev.). İletişim Yayınları.
- Borges, Jorge, Luis (1972). *Selected Poems*. ed. Norman Thomas Di Giovanni. Allen Lane The Penguin Press.
- Karakoç, Sezai (1986). *Edebiyat Yazıları II*. İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, Sezai (2017). *Edebiyat Yazıları I*. İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, Sezai (2019). *Ruhun Dirilişi*. İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, Sezai (2020). *Gün Doğmadan*. İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Kurnaz, Cemal (1996). "Gül", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*., cilt 14, ss. 219-222.
- Mualem, Sholemy. (2012). *Borges and Plato. A Game with Shifting Mirrors*. Iberoamericana.
- Özkan, Senail. (2008). "Mevlana ve Rilke", *Mevlana ve İnsan Sempozyum Bildirileri*. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Platon. (2010). *Devlet*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Sri, P.S. (2011). "The Dantean Rose and Hindu- Buddhist Lotus in the Poetry of T.S. Eliot", *T.S. Eliot, Dante and the Idea of Europe* içinde. Cambridge Scholars Publishing.
- William, Shakespeare. (2009). *Soneler*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Yılmaz, Deniz Seda. (2013). *Charles Baudelaire'in Kötülük Çiçekleri Adlı Yapıtında Koku İmgesi*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Atatürk Üniversitesi. Erzurum.