

**“BİN HÜZÜNLÜ HAZ” - AHMET HÂŞİM’İN “O BELDE”Sİ:
ÜTOPYA MI, POETİKA MI?**

Gökhan REYHANOĞULLARI*

Öz

Temelde sosyolojik terimler olan ütopya ile karşı-ütopyalar, kurgusal olma niteliği açısından edebiyat alanında da yerlerini almışlardır. Ütopya ve karşı-ütopyalardaki bir hayalî mekân yaratma arzusu ve bu mekânı görünür kılma yönelimi, bu metinlerin gerçek ile gerçek olmayanı aynı düzlem içerisinde ele alma gibi bir gerekliliği ortaya çıkarır. Bu açıdan edebî metinlerin kurgusal düzlemleri dikkate alındığında bu yanyanalığın edebî metin için de geçerli olduğu görülecektir. Dünya edebiyatlarında yerini aldığı gibi, Türk edebiyatında da mevcut olan ütopyik algıların Tanzimat’la birlikte oluştuğunu söylemek mümkündür. Genel bağlamda roman ve öyküye daha çok uygun olan ütopyaların, şiirde de denendiği söylenebilir. Ancak şiirin yapısal düzleminde ütopyalardan beklenen özelliklerin şiirde yansıtılması oldukça güçtür. Ütopyik algının şiirde yoğunlaştığı Servet-i Fünûn döneminde de bir kaçış tematiği olarak ortaya konulan arzu’lar, ütopyik olarak değerlendirilmiştir. Fecr-i Âti şairi olarak Ahmet Haşim de bu arzuları işaret eden birçok metin ortaya koymuştur. “O Belde” şiiri, bu metinlerin en dikkat çekicisidir. Ancak bu metnin doğrudan bir ütopyik metin sayılması beraberinde bazı sorunsallar getirmektedir. Çünkü metin, Ahmet Haşim’in şiir sanatıyla ilgili yaklaşımlarını da içermektedir. Bu bağlamda metnin, bu ütopyik algıların dışında da değerlendirilebileceği incelenecektir.

Anahtar sözcükler: Ahmet Haşim, ütopya, karşı-ütopya, poetika, “O Belde”

**“THE PLEASURE OF A THOUSAND SORROWS” - THE “O
BELDE” OF AHMET HÂŞİM: UTOPIA OR POETICS?**

Abstract

Utopia and anti-utopia, which are basically sociological terms, have taken their place in literature in terms of their fictional nature. The desire to

* Öğr. Gör. Dr., Ankara Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
e-posta: g_reyhanoglu@hotmail.com

create a imaginary space in utopia and anti-utopia, the tendency to make this space visible, reveals the necessity of considering these texts in the same plane as the real and the unreal. In this respect, when the fictional planes of literary texts are taken into consideration, it will be seen that this association applies to the literary text. As in world literature, it is possible to say that these utopian perceptions in Turkish literature were formed together with the Tanzimat. In general terms, it can be said that utopias, which are more suitable for novels and stories, have also been tried in poetry. However, it is very difficult to reflect the expected characteristics of utopias in the structural plane of poetry. The desires which were revealed as an escape theme in the period of Servet-i Fünun, where utopian perception was concentrated in poetry, were evaluated as utopian. As a poet of Fecr-i Âti, Ahmet Haşim has also revealed many texts pointing to these desires. The poem “O Belde” is the most remarkable of these texts. However, the fact that this text is directly considered a utopian text brings some problematic. Because the text includes the approaches of Ahmet Haşim about the art of poetry. In this context, it will be examined that the text can be evaluated outside these utopian perceptions.

Key words: *Ahmet Haşim, utopia, anti-utopia, poetics, “O Belde”*

Giriş

Ontolojik anlamda insan, var olma savaşımı süresince kendi özüne düşeni veya dönüştürdüğünü, sayısız yaşantılardan biriktirip bir “varlık olma durumu”nu özüne kavuşturarak gerçekleştirir. Bu durum sadece güncel bir iz düşüm değildir. İnsan, kendi varlık koşullarının bir sonucu olarak birden çok “ödev” bilinciyle kendi yaşamsal örgüsünü örer. “*Sanatın yaratıcısı olarak insan*” (Mengüşoğlu, 1988:204), var oluşunu, türlü temellere dayandırarak gerçekleştirir. Sanatı üreten varlık, şüphesiz ki farklı kaynakların, yaşantı ve tecrübelerin içinden geçerek bir düşünsel alana ulaşır. Bu düşünsel alana, daha geniş anlamıyla bu felsefeye dayalı olarak sanat anlayışını da biçimlendirmiş olur. Çünkü “*sanat nerede ve ne zaman ortaya çıkmış ise, o daima insan varlığını yahut insanın varlığı ile doğrudan veya dolaylı ilgisi olan bir şeyi ifade etmiş ve ona şekil kazandırmıştır*” (Mengüşoğlu, 1988:204). Sanatsal alanın temelinde var olan bu felsefe, sanatçıya şüphesiz bir yol gösterici, bir oluşturucu güç, bir ontolojik dayanak sağlar. Ama gerçek sanatçılar bu dayanağın bayrağını taşıırken öncelikli olarak onun maddi biçiminden, somut nesne algısından çok daha derinlerde bir düşünsel ve ruhsal alandan beslenirler. Böylesi bir gerçeklikten hareket ederek denilebilir ki yüzeysel ve açık bir şekilde kendini gösteren düşünce –buna

rahatlıkla ideoloji de diyebiliriz- sanata dönüşmekte zayıf ve derinliksiz kalır. Ancak bu sanat metinlerinin felsefi bir dayanaktan yoksun kalması gerektiği anlamına gelmemelidir. Her sanatsal metnin - bu metin en yüzeysel anlamıyla bireyci bir anlayış olsa bile- beslendiği bir düşünce ağı mutlaka vardır. Çünkü sanat, insanın varlık alanına giren her türlü şeyle yakından ilgilenir, onu sanatın problemine dönüştürür. *“İnsanın varlık alanı durumdan duruma, çağdan çağa, insan toplumundan insan toplumuna değişir. Aynı şekilde insanlar arasındaki ilişkilerle insanın yapıp-etmelerinden oluşan varlık alanı da değişmektedir. Bütün bunlar değişirler ve yeni şekiller kazanırlar. Bundan dolayı her çağda yaratılan sanat yapıtları değişik bir nitelik gösterirler. Örneğin eğer insan toplumlarının hayatında kral, prens, soylu sınıf ya da askerlik ağır basıyorsa, o zaman sanat bunlarla ilgisi olan, problemleri işler. Eğer sanatçı endüstri toplumu içinde yaşıyorsa, o zaman bu hayat-formlarıyla ilgisi olan problemler ortaya çıkar ve bu problemler sanatın işleyeceği problemler olurlar. Sanatçı gören, duyan, önceden davranan, önceden kavrayan bir insan olarak bu problemleri, yaratmalarının objesi yapacaktır.”* (Mengüşoğlu, 1988:206) Buna dayanarak sanatçının, –burada konu şiir olduğundan- daha özelde şairin dünyaya ve hayata bakış açısı, algısı, zihniyeti ve tabii olarak bunun tam karşısında bulunan diğer görüş ve zihniyetlerin metnin oluşum süresince birer öz, birer kaynak olduğu gözden kaçırılmamalıdır. Ancak bütün bu durumlara rağmen edebî metni değerlendirirken şair zihniyetini metinsel alana taşıırken, onu sanatlaştırırken kurmaca olmanın mutlaklığını elinden bırakmaz. Çünkü sanatın, –burada edebiyatın– en temel özelliklerinden biri olan kurmaca, bütün edebî türlerin esasını teşkil eder. Her anlatının çıkış noktası mutlak gerçeklik olsa bile edebî bir düzleme taşınabilmesi için kurmacanın sınırlarına dayanması gereklidir. Aksi takdirde temel gerçeklik düzleminde kalan herhangi bir anlatı estetik boyuttan yoksun kalır. Bu sebeple edebî türlerin hemen hepsinde hayalî, imgesel ve tasarımsal birçok öge temel bir alan oluşturur. Söz konusu bu alan, sanatsal gerçekliğin, mevcut gerçeklikten daha geniş bir zemine sahip olmasını sağlar. Çünkü gerçeklik, sanatın ilkeleri doğrultusunda değişir ve dönüşür. Bu dönüşüm beraberinde yeni bir gerçeklik getirir ki bu da edebî metnin kurmaca özelliğini pekiştirici bir rol oynar. Edebî metnin bu kapsayıcı yönünü “tikelde tümeli ifade eden bir gerçeklik kurarak” sağlar. Bu yaklaşım da “edebî metnin kurmaca olduğunu açıkça dile getirir” (Aktaş, 2011: 23). Ancak burada şunu açıkça belirtmek gerekir ki ister ideoloji, ister düşünsel bir zemin, ister gündelik gerçeklikten hareketle varılan her kurmaca, mutlak düzleminde edebî metnin yaratıcısının sanatsal kavrayışı doğrultusunda biçimlenir. Şiir özelinde düşünüldüğünde şairin poetik görüşü bu

kurmacanın (şiir doğrudan bir kurmaca düzleminde oluşmasa da) sınırlarını belirler.

Metin ve gerçeklik düzlemi bu çerçevede birbirini tamamlar ve var eder. Metin, kurmacanın aracılığıyla sanatsal gerçekliğini kurarken, sanatsal gerçeklik de bu metnin varlık alanı içinde var olur. Bu bağlamda her metin, temel gerçekliğin bir tersinlemesi biçiminde doğrudan yaşanmış olanı değil, ancak birçok yaşamışlığı temsil etme gücüne kavuşur. Dolayısıyla bütün bu gerçeklik, temsiliyet ve gönderge metnin içindedir. O halde gerçekleştirme imkânına reel bir düzlemde kavuşması da söz konusu değildir. İşte bu noktada ütopyalar, sanatın bu kurmaca dünyasıyla bağlar kurar. Çünkü ütopyanın temel anlam düzlemine bakıldığında kurmaca bir perspektifi gerekli kıldığını söylemek mümkündür. En nihayetinde her ütopya hayali bir kurgudur.

1. Ütopya Kavramına ve Tarihine Kısaca Bir Bakış

Ütopya sözcüğü ilk kez 16. yüzyılda Thomas More tarafından aynı isimle yayınladığı eserde kullanılmıştır. Ancak genel bir kanı, bu eserin ütopyik yaklaşımlar içeren ilk eser olmadığıdır. Çünkü ütopyalar, her şeyden önce birer idealizasyondur. Bu bağlamda ütopyalar, Thomas More'dan önce, idealize edilmiş toplumsal alanlar düzleminde mevcutturlar. Ütopyik yönelsemler Platon'dan önceki dönemlere götürülse de ütopyik ilk yapıt Platon'un *Devlet*'idir. Farabî'nin *Medinetü'l Fazıla* adlı eseri de bu çerçevede değerlendirilebilecek bir eserdir. Ancak T. More'dan önce ideal bir devlet ve toplumsal yaşam sunan bu ve benzeri ütopyalar, her ne kadar ütopyaların atası sayılsa da birçok noktada -Platon bu düzlemi işaret etmese de- mistik ve metafizik bir düzlem içerisinde değerlendirilmiştir. Ancak bugün ütopyadan beklenen anlam, bu düzlem içerisinde yer almaz.

“Ütopya hem hiçbir yerdir (*outopia*), hem de iyi bir yerdir (*eutopia*). Mümkün olmayan, ancak insanın bulunmak için heves ettiği bir dünyada yaşamak: ütopyanın kelime anlamıyla özü budur” (Kumar, 2005: 9). Bu sebeple ütopya, aslında temelde sosyolojik bir terim/kavramdır. Çünkü bütün tanımlamalar ütopyayı, “kusursuz bir toplumu ya da ideal bir devleti ifade eden hayali bir kurgu” (Marshall, 1999: 780) olarak temellendirir. Hayali bir kurgu oluşu, ütopyanın, “yok yer” olarak karşılanmasını sağlasa da ideal bir tasarımı beraberinde getirmesi de onu “iyi yer” tanımına götürmektedir. “İyi”, ancak “yok” olan bu tasarım, kurmaca oluşun bir yansıması olarak da görülmelidir. Ancak bu ütopyaların gerçekle olan ilişkisini tamamen ortadan kaldırmaz. Ütopyalar, “yalnızca hayal gücünde varolur, ama gerçek toplumsal hareketlerin kökenini daha iyi bir toplum beklentisi oluşturur”

(Borlandi, vd. 2011: 861). O halde ütopyaların temelinde iyi bir toplum beklentisi vardır. Beklenti kavramı da ister istemez “gelecek” olgusunu işaret eder. Ütopyaların beklenen gelecek olması da bu açıdan yorumlanabilir. Geleceğin kavranmasında, “tasavvur edilmiş bir ideal”, “bir imanın ya da inancın tasavvur edilmiş bir ifadesi” ve “karma bir gerçeklik: hayale dayalı bir yapıt içindeki inanç” (Borlandi, vd., 2011: 861) şeklinde sınıflandırılabilir üç tarz söz konusudur. Bu tarzların hepsi de birer ütopyaı işaret eder. Söz konusu tarzlar, ütopyaların hayal niteliğindeki yapılarının değişmezliğine birer kanıt gibi durmaktadır. Ancak ütopyaları bu düzlemle sınırlandırmak, sadece hayal edilen bir şeyden ibaret saymak, bugün için doyurucu bir yaklaşım oluşturmaz. Çünkü “gerçekten hayali ve bu yüzden bulmaya çalışmanın beyhude olduğu, yine de olasının kıyısında insanı boş yere ümitlendiren, gerçeğin sınırının hemen ötesinde bir yer” işaret eden ütopyalar, “More ile beraber en başından beri, genellikle zıt eğilimli iki güdü içermektedir. Ne kadar geniş kapsamlı olursa olsun ütopya, reform yapmayı amaçlayan toplumsal veya siyasal bir el kitabını aşan bir metindir. Doğrudan uygulanabilir olanın daima ötesine uzanmakta ve uygulanması tamamen imkânsız hale gelecek kadar ötelere de gidebilmektedir. Fakat asla basit bir hayalden ibaret değildir. Her zaman bir ayağı gerçekliğe basmaktadır” (Kumar, 2005: 11-12). Ütopyaların bir ayağının gerçekliğe basması, onların, içinde bulunulan şartlara karşı olmasıyla ilişkilendirilmelidir. Bu sebeple şartların değişebileceği inancını da taşıyan “ütopyanın değeri güncel uygulanabilirliğinden değil, olası bir gelecek olan ilişkisinde. ‘Uygulanabilir’ faydası, arzusuyla bizi miknatis gibi çeken bir toplumsal durumu betimlemek üzere şimdiki gerçekliğin üzerinden atlamaktır” (Kumar, 2005: 12). Uygulanamaz olan ütopyalar, bu bağlamda şimdinin imgeleminde ve geleceğin imkânsızındadır.

İmkânsız bir gelecek olan ütopyalar, yine de gelecek için tasarımlar bütünüdür. Çünkü ütopyaı kuran zihinler, “içinde yaşadıkları toplumsal düzenin iyileştirilemeyeceğine inandıkları için, gerçekleşme şansı çok fazla olmayan, ideal hatta düşsel bir toplum düzeni tasarlamışlardır” (Cevizci, 2002:1068). Şimdinin düzelemeyeceği fikri üzerine temellendirilen ütopyalar bu özellikleri açısından şimdinin imgelemi olarak kalırlar. Düşsel bir tasarım olmaları sebebiyle de geleceğin imkânsızlığındadır. Ancak yine de genel kanılar çerçevesinde şu sonuçları ortaya koymak mümkündür: 1.“Bir ütopyanın, ideal bir toplum düzeni ortaya koyduğu için, gerçek bir değeri vardır ve tam olarak hayata geçirilemese bile, ona bir şekilde yaklaşmak mümkündür.” 2.“Bir ütopyanın, ideal bir toplum düzeni oluşturduğu ve var olan toplum düzenlerine değer biçerken kullanılacak bir standart sağladığı için, gerçek bir değeri vardır, bununla birlikte, bu ideal

düzeni tam olarak hayata geçirmek bir yana gerçekte ona yaklaşabilmek bile söz konusu olamaz.” 3.“Ütopya, gerçekleşme şansı hiç olmayan, gerçekdışı, idealist ve bundan dolayı değersiz şemalardır”(Cevizci, 2002: 1069). Dolayısıyla ütopya paradoksal kurgulardır. Her türlü kurgunun sonucunda ütopyalarda, “hiçbir-yerde bulunmadığı iddia edilen bir mutluluk yeri söz konusudur, ama bu hiçbir-yer bir topos’tur”(Riot-Sarcey vd., 2003:257). Paradoksun temelinde sadece hiçbir-yerin, bir topos olması yoktur. Bu paradoksu belki de en çok derinleştiren şey, ütopyanın oldukça akılcı sistemler kurmasının yanı sıra aynı zamanda imkânsızlığının da söz konusu olmasıdır.

Akılcı sistemler öneren ve mutluluk vadeden ütopyanın tam karşısında karşı-ütopya geliştirilmiştir. Her ne kadar iki zıt kavramlar gibi görünse de aslında birbirine ilişkilidir ve karşıt düzlemde görünseler bile birbirlerini tamamlarlar. “Kötü-yer” olarak tanımlanan karşı-ütopya ile ütopya “karşılıklı bağımlı olsalar da birbirinin antitezidirler. Anlamlarını ve önemlerini karşılıklı farklarından alan ‘zıt kavramlar’dır” (Kumar, 2006:172). Ancak genel kanı yine de karşı-ütopya, ütopyanın bir sonucudur veya en azından varlığını ütopya borçludur. Bu bağlamda “ütopya orijinal, karşı-ütopya kopyadır.” Çünkü “karşı-ütopya malzemesini ütopya alır ve onu ütopyanın olumlanmasını reddeden bir tavırla yeniden kurar.” Bu sebeple karşı-ütopya, “ütopyanın aynadaki görüntüsüdür, ama çatlamış bir aynada görülen tahrif edilmiş bir görüntüdür bu” (Kumar, 2006:171). Bu görüntülerin gittikçe yaygınlık kazandığı XX. yüzyılda cehenneme dönüştürülmüş bir gelecek kurgulanırken bireyin de bu imgesel düzlemde yok’luğuna işaret edilmiş olur. Çünkü bu yüzyılı esas alınarak hareket edildiğinde karşı-ütopyanın “imgesel bir toplum inşa etmeleri ve bu toplumda, kurgu aracılığıyla, bireyin toplum içindeki tastamam eriyişini” (Riot-Sarcey vd., 2003:132) işaret ettiklerini söylemek mümkündür. Karşı-ütopyanın, ütopya hedef alarak hareket etmesi, yani ona yazgılı olması mutlak bir kötülüğü işaret etme gereksinimini de ortaya çıkarmaktadır. Belki de karşı-ütopyanın en büyük trajedisi de bu durumdur. Çünkü bireyin eriyişi karşısında iyi bir geleceğin kurulamayacağını işaret eder. “Anti-ütopya kendinden önce tasarlanan mükemmel ülkelerin var olamayacağını, belirlenen ilkelerin insanlığı mutlak kötülüğe ve felakete sürükleyeceğini ironik bir dille” (Küçükçoşkun, 2006: 19) anlatması bu yazgıyı daha belirgin hale getirir. Bu gerekçeyle de “More’dan sonra üç yüzyıldan fazla süre karşı-ütopya genellikle ütopyanın içine gizlendi”ğini (Kumar, 2006: 180) söylemek mümkündür.

Bu gizlenme durumundan hareketle “karşı-ütopyanın –ütopya mutlak mutluluk vadeden formel zıttı– edebî ve düşünsel bir olanak olmuştur.” Bu

edebî ve düşünsel olanak karşı-ütopyaların “daha eski olan taşlama formunun bir çeşitlenmesi gibi görülme eğilimi”ni de beraberinde getirmiştir. “Taşlama”nın karşı-ütopyaya kaynaklık etmesi, karşı-ütopyaların varlığını anlamlandırır. Çünkü “taşlama hem olumsuz (karşı-ütopyacı) hem de olumlu (ütopyacı) öğeleri bir arada barındırır. Genellikle ima yoluyla bazen açıkça, alternatif ve daha iyi yaşama yollarına işaret ederken, alay ve sövgü yoluyla kendi zamanını eleştirir” (Kumar, 2006: 179). Bu durum yukarıda da işaret edildiği gibi hem ütopyanın hem de karşı-ütopyaların birbirine yazgılı ve birbirlerinin tezlerine karşılık olarak kurulduğu gerçeğini destekler. Böylesi bir taşlamanın temelinde yazarın “toplumsal davranışta gördüğü bilinçsizlik ile tutarsızlık” (Frye, 1971: 512) yatmaktadır ve bu da beraberinde yergisel bir tutumu getirir. Bunun gerekçesi de bu bilinçsizliği ve tutarsızlığı ortadan kaldırma eğilimidir. O halde ütopya taşlama, “toplumun düpedüz tutarsızlıklarını, ikiyüzlülüklerini, gerçekten uzaklıklarını göstermek” için “topluma bir ayna tutarak onu çarpıtır, ama bir tutarlılıkla çarpıtır” (Frye, 1971:523). Karşı-ütopyaları, temelinde yer alan bu taşlama unsurunun topluma bir ayna tutma ve onun gerçeklikten uzaklaşmama temel ülküsü üzerinden uyarıcı bir metin olarak kabul etmek mümkündür.

2. Türk Edebiyatında Ütopyanın Kısa Tarihi

Diğer birçok edebî türün veya yeni tematik yönelimlerin oluşumunda olduğu gibi ütöpik unsurların ortaya çıkması da Tanzimat dönemine denk düşer. Hatta ütöpik yaklaşımların ortaya çıkabilmesi için en uygun ortam ve koşullar Tanzimat döneminde mevcuttur. Bunun temel gerekçesi, köken itibarıyla ütopyanın daha çok siyasal ve toplumsal bir zeminde ortaya çıkmasıdır. Yeni ve iyi bir toplum ve devlet idealizasyonunun, Tanzimat dönemindeki aydınlanma ve modernleşme ülküsü üzerinden gerçekleştirilebileceği o dönemdeki bütün aydınlar, şair ve yazarlar açısından temel bir sorunsaldır. Dikkat edildiğinde kavramsal olarak Tanzimat’ın getirdiği ülküler, hukuk/kanun/adalet, demokrasi/meşrutiyet, özgürlük, temel haklar/hürriyetler, medeniyet, vatan gibi birçok siyasal ve toplumsal dinamik, ütopyanın temel ilgi alanlarıdır. Bütün bu dinamikler üzerine kurulmaya çalışılan “iyi” bir gelecek düşü, aynı zamanda Osmanlı Devleti’nin bir kurtuluş programı gibi de düşünülebilir. Bu bağlamda birçok metin yazılmış ve bunlar çerçevesinde ütöpik sayılabilecek yaklaşımlar sergilenmiştir. Özellikle Tanzimat döneminin ağır siyasal baskısı dolayımında düşünüldüğünde bu gelecek tasavvurlarının, ütopyanın çıkış sebepleriyle benzerlik gösterdiği söylenebilir. Ortaya çıkışlarında siyasî sebeplerin ağırlık kazanması, Türk edebiyatı bağlamında ele alınan ütöpik metinlerin “siyasî

rüyalar” şeklinde değerlendirildiğini de belirtmek gerekir. Bu bağlamda “Sosyal veya siyasi etkinin fazlasıyla güçlü olduğu zamanlarda, bu etkiyi yok etmek, bastırmak, muhakeme etmek yahut karşısına alarak muhalefetini belli etmek için rüyaların şuursuzca kullanıldıkları görülür. Bazen de rüya bir kaçış olur ve ütöpik mekânlarda, düzenlerde yaşanacak bir hayatın hasretini aksettirir.” (Özgül, tarihsiz:5) gibi yaklaşımlar da söz konusudur. Ancak buradaki yaklaşım kendiliğinden bir çelişkiyi getirmektedir. Kendi döneminin bütün şartlarını bilinçli bir birey/toplum olarak fark eden, bu şartlara reaksiyon geliştiren ve bu geliştirdiği reaksiyona bağlı tavır takınan bireyin/toplumun “şuursuzca” hareket etmesi düşünülemez. Çünkü ütöpik yönelimlerde bilinç son derece açıktır ve bu bilincin gelecek için tasarımları söz konusudur. Dolayısıyla Tanzimat döneminde ütöpik yönelimler olarak adlandırılan “siyasi rüyalar”ın doğrudan devlet/toplum düzleminde bilinçli yönelimler olarak değerlendirilmesi gerekir. Ancak ütöpik eğilimlerin Tanzimat döneminde rüyalar aracılığıyla ortaya konulmaya başlandığı ve siyasî temelli olduğu kabul edilmelidir. Bu “siyasi rüyaların temelinde rahatsızlıklar yatar. Milleti yahut en azından belli bir grubu rahatsız eden siyasî, idarî, malî, askerî bir problem rüyalarda tefsir, tahlil ve tenkit edilir; ideal çözüm yolları gösterilir” (Özgül, tarihsiz:21). Rüyaların oluşturduğu edebî metinlerin dışında roman türünde ilk ütöpik yönelim, bir çeviri olan *Telemak*’la başlar. Telif eserler bağlamında ilk eser ise İsmail Gaspıralı’nın *Darürrahat Müslümanları* olarak kabul edilir. Bu eserde yer alan “Darürrahat, Türkçe edebiyatın ilk ütöpik ülkesidir.” Aysenur İslam’a göre “eser hem Türkçe yazılmış ilk ütöpik roman olmak hem de Doğu ve Batı Ütopyacılığını sentezlemek bakımından oldukça dikkat çekici özelliklere sahiptir” (akt. Canbaz Yumuşak, 2012:55).

Ütöpik yönelimlerin en çok söz konusu olduğu dönem ise Servet-i Fünun dönemidir. Bu anlayışın sanatçıları, gerek dönemin siyasi baskısından gerekse de kendi mizaçları gereği gerçeklerle aralarında mesafe koymuşlardır. Çünkü “Servet-i Fünun edebiyatının kurulup geliştiği dönem, II. Abdülhamit istibdadının en yoğun dönemidir. Çağdaşlaşmanın hararetli taraftarları ve Tanzimat devri yazarlarının hürriyetçi düşünceleri ile beslenmiş olan bu gençler, elbette, devrin bu ağır havasından bunahıyorlardı. Her türlü yayın büyük bir kontrol, basın sıkı bir sansür altında idi.” Böylesi bir atmosferde “sıkıntılarını dışa vuramayan” söz konusu sanatçılar “her şeyi içlerine atarlar” ve “çoklukla içlerine kapalı, kendi iç dünyalarında yaşayan, karamsar, bunalımlı bir nesil” ortaya çıkmıştır. Bu durum karşısında “dış ülkelere (Yeni Zelanda) göçmen olarak gitmeyi veya sarayın gözünden uzak bir Anadolu köyüne (Manisa, Sarı Çam köyü) sığınmayı” bir çare olarak düşünmüşlerdir (Akyüz, 1995: 89). Ancak bu düş, gerçek karşısında yitip

gitmiştir. Bir hayal-hakikat çatışması bağlamında ortaya çıkan tematik yönelimler sadece şiirde değil roman ve hikâye türünde de kendini göstermiştir. Tevfik Fikret’in “Ömr-i Muhayyel”, “Yeşil Yurt”, “Resim Yaparken”, “Süha ve Pervin” hatta “Promete” şiiri, Halit Ziya Uşaklıgil’in *Mai ve Siyah* romanı, Hüseyin Cahit Yalçın’ın *Hayal İçinde* romanı, *Hayat-ı Muhayyel* hikâyeleri ütöpik düşünmenin ve hayal-hakikat çatışmasının birer örneği olarak kabul edilebilir. Ancak Servet-i Fünun sanatçılarında görülen bu durum gerçeklerden kaçış olarak değerlendirilmektedir. Dolayısıyla böyle bir durumda bu yönelimlerin ütopya olarak kabul görmeleri de çok doğru bir yaklaşım değildir. Çünkü çıkış sebepleri gereği ütopyalar gerçeklerden kaçmaz, bilakis gerçek üzerine inşa edilir ve mevcut gerçeği değiştirmek ülküsünü taşır. Bütün görüşlerin aksine Tevfik Fikret’in ütopya olarak gösterilen “Ömr-i Muhayyel” şiirinin yanında “Promete” şiiri çok daha ütopyaya uygun bir şiirdir. Çünkü Fikret, “Ömr-i Muhayyel”de toplum adına değil sadece şiirin öznesi ve onun sevgilisi için bir arzuyu dile getirir. Oysa “Promete”de toplum/devlet adına bir konuşma, bir değişim gerçekleştirme isteği söz konusudur. Ancak belirtildiği gibi bu durumlar sadece birer arzu olarak değerlendirilmelidir.

Bu bağlamda Millî edebiyat döneminde Ziya Gökalp’in ütöpik düşünceye daha çok yaklaştığı söylenmelidir. Özellikle mefkûre düşüncesi bağlamında “Turan” ve “Kızılma” şiirlerinde “ütöpik izlekler” (Canbaz Yumuşak, 2012:57), ülküsel bir tavır mevcuttur. Türklüğü bir çatı altında toplama fikri ütopyaların yeni bir devlet/toplum tasarımı özelliğine oldukça uygundur. Aynı bağlamda Halide Edip Adivar’ın *Yeni Turan* romanı da bu çerçevede değerlendirilmelidir. Söz konusu roman da yeni bir yönetim anlayışı getirirken beraberinde yeni bir toplum tasarımıyla hareket eder. Özellikle bu dönem edebiyatında millî bir karakter oluşturulmak istenmesi aslında birçok metni ütöpik düşünceye yaklaştırır. Ancak bütün boyutlarıyla ütöpik bir toplum tasarımıyla uzaktırlar. Tanzimat dönemi ile başlatılan süreçte ütöpik yönelimlerin “siyasi rüya” olarak alınmasından ve Millî edebiyat döneminde bunun daha da belirginleşmesinden anlaşılacağı gibi “ütopya Türkiye’de çoğunlukla siyasi bir içerikle birlikte algılanmış hatta Cumhuriyet’in kendisi de ütopya olarak düşünülmüştür” (Canbaz Yumuşak, 2012: 57). Bu düşünce Türk toplumunun geçirdiği dönemseller kırımlar dolayımında geçerlilik kazanmaktadır.

3. Ütopya ve Karşı-ütopya Bağlamında “O Belde”

O BELDE

*Denizlerden
Esen bu ince havâ saçlarınla eğlensin.
Bilsen
Melâl-i hasret ü gurbetle ufk-ı şâma bakan
Bu gözlerinle, bu hüznünle sen ne dilbersin!*

*Ne sen,
Ne ben,
Ne de hüsnünde toplanan bu mesâ,
Ne de âlâm-ı fikre bir mersâ
Olan bu mâi deniz,
Melâli anlamayan nesle âşinâ değiliz.
Sana yalnız bir ince tâze kadın
Bana yalnızca eski bir budala
Diyen bugünkü beşer,
Bu sefil iştiâ, bu kirli nazar,
Bulamaz sende, bende bir ma'nâ,
Ne bu akşamda bir gam-ı nermîn
Ne de durgun denizde bir muğber
Lerze-î istitâr ü istiğnâ.*

*Sen ve ben
Ve deniz
Ve bu akşamki lerzesiz, sessiz
Topluyor bû-yı rûhunu gûyâ,
Uzak
Ve mâi gölgeli bir beldeden cüdâ kalarak
Bu nefy ü hicre müebbed bu yerde mahkûmuz...*

*O belde?
Durur menâtık-ı dûşîze-i tahayyülde;
Mâi bir akşam
Eder üstünde dâimâ ârâm;
Eteklerinde deniz
Döker ervâha bir sükûn-ı menâm.
Kadınlar orda güzel, ince, sâf, leylidir,*

*Hepsinin gözlerinde hüznün var
Hepsi hemşiredir veyâhud yâr;
Dilde tenvîm-i ıztırâbı bilir
Dudaklarındaki giryende bûseler, yâhut,
O gözlerindeki nîlî sükût-ı istifhâm
Onların rûhu, şâm-ı muğberden
Mütekâsif menekşelerdir ki
Mütemâdî sükûn u samtı arar;
Şu 'le-i bî-ziyâ-yı hüzn-i kamer
Mültecî sanki sâde ellerine
O kadar nâ-tüvân ki, âh, onlar,
Onların hüzn-i lâl ü müştereki,
Sonra dalgın mesâ, o hasta deniz
Hepsi benzer o yerde birbirine...
O belde
Hangi bir kıt'a-yı muhayyelde?
Hangi bir nehr-i dûr ile mahdûd?
Bir yalan yer midir veya mevcûd
Fakat bulunmayacak bir melâz-i hulyâ mı?
Bilmem... Yalnız
Bildiğim, sen ve ben ve mâi deniz
Ve bu akşam ki eyliyor tehzîz
Bende evtâr-ı hüzn ü ilhâmı.
Uzak
Ve mâi gölgeli bir beldeden cüdâ kalarak,
Bu nefy ü hicre, müebbed bu yerde mahkûmuz...*

(Ahmet Haşim, 2007:38-39)

“O Belde” şiiri birçok açıdan ele alınabilecek bir şiir olmakla birlikte çoğunlukla bir ütopya olarak değerlendirilmiştir. “O Belde” şiiri, “yaşanılan hayat ve dünyanın içinde mahkûmiyet düşüncesi” ile “uzak, güzel ve bilinmeyen bir ülkeyi özleyiş duygusu” (Kaplan, 2004: 415); “yaşanılan hayatın ötesinde, adeta varlığın dışında, ideal, ulvî ve hayalî bir âleme karşı duyulan hasreti”, “varlığı ancak tahlil yoluyla sezilebilen, ulaşılması imkânsız bir ‘başka âlem’ fikri” (Kaplan, 2006: 142) etrafında değerlendirmiş olmasının yanı sıra “imanını kaybetmiş bir insanın sonsuzluk özleminin boşlukta asılı kalmasının, asıl konusunu Tanrı’yı bulamamasının ifadesi” (Kaplan, 2006:143) gibi uç ve temelsiz birçok değerlendirmeye tabi tutulmuştur. Özellikle “O Belde”, “ütopyanın kurallarına uygun biçimde şairin zihninde kurgulanan, varlığın fiziksel anlamda erişemeyeceği ruhsal bir kaçış sığınağının şiiri” (Kanter, 2011: 968) şeklinde de

değerlendirilmiştir. Hatta “O Belde” şiirini, “Türk şiirleri arasında en güçlü ütöpik eğilimlere sahip olanı” (Öztürk, 1992: 127) sayan görüşler de söz konusudur. Ancak her şeyden önce söz konusu şiirde ütopyaların temel amacı olan yeni bir toplum kurma amacı yoktur. Şiirdeki öznenin bulunduğu mekândan kaçış arzusu da bir ütopyayı gerekli kılmaz. Ütopyalar temel düzlemde her ne kadar geleceği işaret etse de aslında dönemin şartlarına karşı bir duruşu da içerir. Şimdiyle ilgili olan bu sorunsallık, mekânı terk etme olgusundan çok, aynı zamanda bir başka mekânın mümkün olabileceği üzerine yoğunlaşır. Bu durum bir düşselliği işaret eder, ancak düşsel olan her şey ütopya sayılmaz.

Ütopya, bireyin kurgusudur. Ancak bu kurgu sadece bireysel kaynaklı bir dinamizm değildir. Varlık olarak insan’ın bütünlüğünden ve bu bütünlüğe bakışından, bakışının ironik bir çerçeve içerisinde diyalektik bir bağlam kurmasından oluşur. Ütopya kuran zihin veya varlık olarak insan, kendince bir çıkmazda olduğuna kanaat getirir ve bunu aşmak için bir düşlem-mekânı yaratır.

Ancak ütöpik olarak üretilen mekân, ütöpik düşüncenin amaçladığı yönde bir yaşam sunmayabilir. Bu ütöpik mekân, soyutlanmış bir düzleme ve bu düzlemde mutlak bir mutsuzluğa veya hüzne işaret edebilir. Bir bağlamda karşı-ütopyayı -bilinçli olmasa bile- kurma durumuna düşebilir. Ancak, Haşim, bu durumu sanki bilerek, isteyerek, hatta güçlü bir arzuyla ortaya çıkarmak ister. Octavio Paz’ın işaret etmiş olduğu durum tam da “O Belde” şiirinin temel izleği açısından önem arz eder. Paz’ın “*Gelecek aşkın zamanı değildir, insan gerçekten istediğini şimdi ister. Kim gelecekteki mutluluk için bir ev inşa ederse şimdi için bir hapisane inşa eder.*” (akt. Kumar, 2006: 177) şeklindeki yaklaşımı “O Belde”nin gelecekte çok *şimdinin isteği*, ütöpik bir içerikten çok -belki de- karşı-ütöpik bir içeriğe sahip olduğunu söylemek mümkündür. Çünkü şiirin öznesi mutlak bir sürgünlükten ve mahkûmluktan bahseder. Şimdiye mahkûm olan özne, bu sürgünlüğünü “bir hüznü haz”a çevirir. Bu sürgünlüğün ve mahkûmiyetin, şimdinin güçlü ve şiddetli bir arzusu olarak bulunduğu an’da yaşama ve gerçekleşme isteğini perçinleştirir. Ancak bu isteğin gerçekleşemeyecek oluşunun da bir varlık olarak bilincindedir ve bundan bir “hüznü haz” alır. “O Belde” bu hazzın bildirimidir. Ütopya değildir, hatta şiir öznesinin işaret ettiği “o belde”nin dışındaki bütün mekânları ütöpik görür. Bu ütopyada kendilerinde uyumlu ve mutlu olan insanların/toplumun dışına kendini atmak, bu ütopyanın içinde var olanlardan uzaklaşmak istemiş ve kendi karşı-ütopyasını kurmuştur. Ütöpik olan ve kendisini ezen “bugünkü beşer”den, “sefil iştiâ”dan, “kirli nazar”lardan uzaklaşmak ister. Şiirin öznesi herkesin ütopyasında mutlu değildir. Bu ütopyaya karşı çıkar ve kendi

karşı-ütopyasını oluşturur ve buraya sadece “sen” olarak işaret ettiği “değer”i taşır, buradan öte’ye götürür. Şiirdeki “ben” şairin kendisi, yani Ahmet Haşim ise, kendisi için en önemli olan değer, şiir’dir. Yani “sen” olarak işaret ettiği şey, hiç kimseye benzemeyen ve neredeyse herkes tarafından karşı çıkılan kendi şiiridir, şiir anlayışıdır. Çünkü “*Sana yalnız bir ince tâze kadın // Bana yalnızca eski bir budala // Diyen bugünkü beşer, // Bu sefil iştiâ, bu kirlî nazar, // Bulamaz sende, bende bir ma’nâ*” dizeleri doğrudan bir poetik görüştür. Genel şiir kavrayışlarının dışında olan Ahmet Haşim, kimseye benzememeye veya en azından ortak şiir anlayışlarından uzakta durmaya gayret eder. Belki de herkes tarafından benimsen ve bir ütopya olan genel şiir anlayışını reddederek kendi karşı-ütopyasını, yani poetikasını kurmuş olur. Özellikle şiirde anlam tartışmaları bağlamında düşünüldüğünde bu dizelerinde Ahmet Haşim’in, henüz çok erken bir dönemde yıllar sonra da kendini belirginleştirecek bir poetik görüş ortaya koyduğu rahatlıkla söylenmelidir. “*Bulamaz sende, bende bir ma’nâ*” dizesi dikkate alınırsa 1921’den sonra özellikle “Bir Günün Sonunda Arzu” şiirine yöneltilen anlamsızlık yaklaşımlarını Ahmet Haşim, yıllar öncesinden işaret etmiştir. Şair’de ve kendisi için en önemli değer sayılan şiir’de anlam bulamayan ortak edebiyat anlayışı, herkesin mutlu olduğu ütopya sayılabilecekken Ahmet Haşim, kendi şiirini, kendi şiirinin mekânını bu ütopyanın dışında tutmuştur.

Bu bağlamda ütöpik düzenlere ayak uyduramayan bireyler, düzen adına ezilirler, baskı görür ve dışlanırlar. Öteki konumuna düşürülen bu bireyler, mutlu bir yaşama kavuşamazlar. Şiirdeki özne Ahmet Haşim sayılırsa, Ahmet Haşim tam da bu konumdadır. Gerek birey olarak gerekse de şair olarak öteki bir konuma sürüklenen Ahmet Haşim, dönemin hiçbir şiir anlayışına, baskın anlayışlara uymaz. Yaygın şiir anlayışını, zihniyetini, sözcük ve imge yapısını kullanmaz. Anlamı öteler ve sosyal şartlardan/meselelerden oldukça uzak durur. Yani bir bakıma kendi karşı-ütopyasını kurarak, kendi hapishanesi içinde bir “hüzünlü haz” düzlemi içinde ütopyalardan uzak yaşar. Ahmet Haşim’in “O Belde”sinde sadece hüznü vardır. Çünkü Haşim, bir şair olarak kendisi ve şiiri “*Melali anlamayan nesle aşina*” değildir. İşte O Belde’de mutlu insanlara yer yoktur. Hüznü ve melali kanıksamış, onu varoluşa dönüştürmüş bir şiir, Ahmet Haşim’in poetikasındır. Eğer “Klâsik ütopyalar insanı hayatın içerisinde topluma ve kendisine yabancılaştırır ve yalnızlaştırırken anti-ütopyalar, yabancılaşan ve yalnızlaşan insanın şartlarını merceğe altına alır ve sorgular.” (Küçükçoşkun, 2006: 20) anlayışından hareket edilirse Ahmet Haşim’in tavrı daha da netlik kazanmış olur. Çünkü Ahmet Haşim’i, genel kanılar içerisinde, kendi dönemi, yabancılaştırmış ve yalnızlaştırmıştır. O da

yabancılaşan ve yalnızlaşan bir birey olarak karşı-ütopyası olan kendi anlayışını ortaya koymuştur. Bu düzlemde “O Belde” bireysel bir karşı-ütopyadır, yani daha çok bir poetikadır. Bireysel olan bu karşı duruş, Ahmet Haşim’in, sen’ini, şiirini kurabilmek, kendi varoluşunu gerçekleştirebilmek için gereklidir. Kendi dünyasını ve bu dünyaya ait arzusunu oluşturabilmek çabasıdır. Haşim’in “O Belde”sinde kendisinden ve değer atfettiği “sen”den başka kimseye yer yoktur. Yani sosyolojik/siyasi hiçbir düzen veya planlama yoktur. O halde bu beldenin bir ütopya olması –en azından genel şartlarda-beklenemez. Çünkü ütopyalarda birey, düzen için vardır ve düzeni tehlikeye sokacak herhangi bir eylemi gerçekleştiremez. Sınırlılık, biçimlenen bir algı ve sıkı kurallara bağlı bir yapı, yani aynılık, mutlak benzerlik söz konusudur. Ancak Haşim’in şiirine dikkat edildiğinde bunun tam tersi bir kavrayış söz konusudur. Mutlak bir birey’lik vardır, kendilik değerleri öncelenmiş ve önemsenmiştir. Kuramsal bağlamda düşünüldüğünde “O Belde”, genel şiir anlayışlarını dışlayan, onlara benzemeyen Ahmet Haşim’in şiiridir.

Bu bağlam üzerinden hareket edildiğinde ütopyalarda belirlenmiş kurallar, bireyin önceden çizilen planların dışına çıkmasına izin vermez. Bu durumu estetik düzleme taşıdığımızda, gerek daha önceden oluşmuş olmasına, gerekse kendi döneminin şiir anlayışının kural olarak kabul edilmesine karşılık Ahmet Haşim kendisi olmayı tercih etmiştir. Kendisinden başka bir doğruyu kabul etmeyen, tek gerçeği, kendi gerçeği olduğunu varsayan bir anlayışın içinde yeni bir şiir anlayışına tahammül yoktur. Haşim, değişim isteyen, farklı olanı ortaya koymaya çalışan bir şiire işaret eder. Yani Haşim, bir bakıma herkesin ütopyası olan “gelenek”ten uzaklaşır, toplumdan ayrılır, yabancılaşır. Ancak Haşim, bilinçli bir yabancılaşma eğilimine girer. Kendisinin varoluşuna yabancılaşmış bir anlayışa bilinçli olarak yabancılaşır. Yani estetik düzlemde kendisine hitap etmeyen şiir anlayışlarına uzak durur, kendi anlayışına, “O Belde”sine sarılır. Aynı bağlam içerisinde rahatlıkla söylenebilir ki Haşim, ütopyalarda mevcut olan birliği reddeder. Temel kavramlar üzerinden değerlendirildiğinde ütopyalardaki eşitlik, paylaşma, ortaklık, yardımlaşma, saygı ve üreme gibi sorunsallar bu metinde yoktur. Aksine Haşim, paylaşım, eşitlik, ortaklık gibi genel geçer anlayışların dışında neredeyse tek kişilik bir bağlam oluşturur. Kendisi ve şiiri dışında hiçbir varlık kabul etmez. Dahası bu metin fantastik bir düş olarak da değerlendirilemez. Olağanüstüne kayış, insan ve tabiat üstüne bir görüş, bilimsel bir duyuş veya bilimin verilerinden ve araçlarından yararlanma da yoktur. Bu metin, poetik yönü daha güçlü duran bir metindir.

Bu metin ütopyaların genel geçer ilkelerini karşılayamaz. Çünkü ütopyalar, sosyolojik/siyasal açıdan bir yenedüzen’dir. Bu yenedüzen’de her şeyden önce bir karşı-duruş ve eleştirel bir tutum vardır. Buradan hareketle

“O Belde” toplum adına bir yenedüzen tasavvuru getirme iddiasında değildir. Aksine ondan uzaklaşma temel arzusu söz konusudur. Buradaki karşı duruş, şiirin öznesine ve değer yüklediği “sen”e yönelen genel geçer bakışın reddidir. Bu bakışın olumsuzlanması ve yerine benimsediği ve değer atfettiği olgunun yerleştirilmesi söz konusudur. Çünkü “ütopyalara hazırlayan şartlar toplumsal, kültürel, dini ve tarihi değerler ile yakından ilgilidir” (Canbaz Yumuşak, 2012:51). Bu değerler üzerinden gelecek tasarımları gelişir. Karşı-ütopyalarda ise toplum, gelecekteki tehlikelere karşı uyarılır. Ancak Hâşim’de ne mutlu bir gelecek kurma tasavvuruyla ütopya, ne de tehlikeye karşı toplumu uyarma telaşı vardır. Yine de bir uyarı söz konusu edilecekse, bunun “*bugünkü beşer*”in, “*sefil iştihâ*”nın, “*kırlı nazar*”ın izlediği yolun yanlışlığına doğru bir göndermedir. Ancak bu topluluğu uyarma sebebi, şairde ve şiirinde bir anlam bulamamalarıyla, işaret ettiği melali anlamamalarıyla ilgilidir. Hangi açıdan bakılırsa bakılsın, Hâşim’in bir anlaşılma sorunsalına işaret ettiğini söylemek mümkündür.

Bütün ütopyalarda genellikle kentsel bir mekân düzlemi söz konusudur. Ütopyaların kentsel mekân oluşturma olgusu, yeni bir toplum düzeni için vazgeçilmezdir. Ütopyaların doğrudan bir mekân tasarımı olmaları dolayısıyla mevcut toplum düzeninde ilk değişen unsur mekân olur. Soyut bir kavram olarak ütopyaların en somut tarafı mekânlardır. Özellikle karşı-ütopyalar bu somutluğu daha fazla belirginleştirirler. Çünkü her iki tutumda da “düşsel tasarımlar, mekânlar aracılığıyla somutlaştırılmakta ve daha gerçekçi kılınmaktadır. Diğer bir deyişle, tasarlanan mekânlar, fiili mekânlara dönüşmektedir” (Maltaş Erol-Görmez, 2016: 81). Ancak somutluğun öncelikle zihinsel bir süreçte gerçekleştiği vurgulanmalıdır. Zira ütopya veya karşı-ütopyaların nesnel gerçeklik düzleminde bir somutluğu yoktur. Bu bağlamda “ütopyalarda mekân, hayal gücüyle kavranan ve bu kavrayışın mekânsal pratiklerle gerçeğe dönüştüğü alanlardır” (Maltaş Erol-Görmez, 2016: 81). Dolayısıyla her hayali veya soyut mekânları ütöpik saymak doğru bir yaklaşım değildir. Çünkü bu bağlamda bir mekân fantastik veya bilim-kurgusal bir mekân da olabilir. Fantastik anlatılar ütöpik olmadığı gibi her ütöpik anlatı kurgusu bağlamında fantastik olmayabilir. Bu ayrımın ortaya konulmasında mekân belirleyici bir unsur olarak karşımıza çıkar. Ahmet Hâşim’in “O Belde”si bu açıdan ütöpik bir mekânsal çerçeve çizmez. Çünkü kişisel bir imgesellik taşıdığı için yeterince somutlanamaz. Somutlanabilecek unsurlar içermez. Bir kentsel mekân işaret etmediği gibi bu kentsel mekâna benzer bir mekânsal alanı da söz konusu etmez. “O Belde”deki mekânsal belirsizlik “*Hangi bir kıt’a-yı muhayyelde? // Hangi bir nehr-i dūr ile mahdūd? // Bir yalan yer midir veya mevcūd // Fakat bulunmayacak bir melâz-i hulyâ mı? // Bilmem...*” dizeleriyle de açıkça

görülmür. Ütopyalarda veya karşı-ütopyalarda somutlaştırılan ilk öge mekândır. Ancak yukarıda da dile getirildiği gibi bu somutlama, zihinsel bir somutlamadır. Çünkü bir genel bağlamda sadece bir yer'dir. Ütopik bir insan yaşamına işaret ederek ütopik mekân şeklinde somutluk kazanırlar. Mekân insan yaşamıyla ilgili bir kavramdır. Mekân olabilmeleri için yaşanmışlıklarla dolu olması gerekir. Yaşanmışlıkların olmadığı yerde mekân gerçekleşmez. Haşim'in beldesi, her ne kadar bir deniz kenarında olsa da ütopyalardaki belirgin bir somutlamaya denk düşmez. Zihinsel bir somutlamaya da imkân tanımaz. Çünkü ütopik düzlemde de olsa mekân, "canlıların tüm eylemlerinin gerçekleştiği, bu eylemler aracılığıyla somutlaşan toplumsal kategorilerdir" (Maltaş Erol-Görmez, 2016: 83). Haşim, çizdiği topos'ta ne fiziksel bir kentsel mekânı ne de toplumsal bir kategoriye işaret eder.

Ütopyalar, çizilen mekâna bağlı olarak "toplulukçu bir boyuttan etik bir hedef oluşturur: başkalarıyla birlikte iyi yaşamak" (Riot-Sarcey-vd., 2003:257). Hemen söylenmelidir ki "O Belde", bu açıdan toplumsal bir etik oluşturmaz. Özellikle başkalarıyla birlikte iyi yaşamak fikrinden de kesinlikle uzaktır. Hatta bunu reddeder. Haşim veya şiirin öznesi, şiir boyunca bu reddi ısrarla vurgular. "*Sen ve ben*" temel vurgusu dikkate alındığında başka hiçbir canlılığın varlığı kabul edilmez. Herkesten "uzak" olma ve herkesle iyi geçinmek bir yana tamamıyla kimseyle "aşına" olmamak isteği ütopyalardaki birlik duygusunu ortadan kaldırır. Birlik ve iyilik yerine belde'deki söz konusu toplum, yani beşer, sefil bir iştiha, kirli bir nazar olarak görülmekte ve bilinçli bir redde tabi tutulmaktadır.

Bu redde bağlı olarak kabul görececek olan "sen"nin özellikleri de önem arz etmektedir. "Sen" temel düzlemde bir kadın olarak kabul edilirse, ele alınan metnin yine ütopik anlayıştan uzak kaldığını görmek mümkün olacaktır. Aslında metinde birden fazla kadının varlığına dikkat çekiliyormuş gibi dursa da Haşim veya şiirin öznesi, "sen" dediği kişinin/olgunun/kavramın dışında hiç kimseye yer vermez. Burada söz konusu olan şey, "sen"nin, birçok kadın üzerinden işaret edilen ortak olan birden fazla özellikleridir. Kadınların, yani "sen"nin, "*Kadınlar orda güzel, ince, sâf, leylîdir, // Hepsinin gözlerinde hüznün var // Hepsi hemşiredir veyâhud yâr; // Dilde tenvîm-i ıztrâbı bilir // Dudaklarındaki giryende bûseler, yâhut, // O gözlerindeki nîlî sükût-ı istîfihâm // Onların rûhu, şâm-ı muğberden // Mütekâsîf menekşelerdir ki // Mütemâdî sükûn u samtı arar; // Şu'le-i bî-ziyâ-yı hüzn-i kamer // Mültecî sanki sâde ellerine // O kadar nâ-tüvân ki, âh, onlar, // Onların hüzn-i lâl ü müştereki, // Sonra dalgın mesâ, o hasta deniz // Hepsi benzer o yerde birbirine...*" dizeleriyle özellikleri sıralanırken hepsinin bir oluşlarına işaret edilir. Ütopyalar, eşitlikçi,

dayanışmacı, âdil ve mutlu bir düzen tasarımı olsa da cinsiyet bağlamında ele alındığında neredeyse hepsi –feminist ütopylar dışında– erkek zihniyetinin bir ürünüdür. Ütopyalarda erkek, merkezi bir yerdedir. Bu sorunsal “toplumsal cinsiyet” düzleminde değerlendirilmelidir. Çünkü “biyolojik cinsiyetten farklı olarak sonradan öğrenilmiş davranış kalıplarını içeren toplumsal cinsiyete bağlı ayrımlaşma tüm ütopyalarda ortaya çıkmaktadır” (Temizarabacı Yıldırımaz, 2005: 10). Özellikle ilk ütopyik metinlerde bu durum daha belirgindir. Kadının; ütopyaca önemsenen erkeğin, dolayısıyla devletin yararı için temel görevler üstlenmesi genel olarak ütopyalarda özelliğidir. İlk önemli ütopyalardan biri sayılan Platon’un *Devlet*’inde kadınlar toplumsal normlar bağlamında bir cinsiyetle biçimlendirilmiştir. Bu ütopyanın, “kadının statüsüne yönelik genellikle olumlu olan yaklaşımlarına karşılık, toplumun toplumsal cinsiyet ilişkilerinin etkisinden tam olarak kurtulamayarak kadına olumsuz ve özellikle ruhsal olana göre aşağı olarak görülmekte olan bedensel tutku ve zayıflıkları atfettiği de görülmektedir” (Temizarabacı Yıldırımaz, 2005: 39). Aynı durum Thomas More’un *Utopia*’sında da mevcuttur. Ütopik eşitliğin kadınlar için pek de geçerli olmadığı rahatlıkla görülebilir. Bu ütopyada da “kadın ve erkek arasında erkeğin baskın olduğu hiyerarşik bir ilişki yer almaktadır.” Eşitlikçi bir tasarım gibi görünse de “*Utopia*’da birçok alanda olduğu gibi cinslerin eşitliği anlamında da tam bir eşitlikten söz edilemez” (Temizarabacı Yıldırımaz, 2005: 45). Yine önemli klasik ütopyalardan birisi sayılan Tommaso Campanella’nın *Güneş Ülkesi* adlı ütopyası da aynı bağlamda değerlendirilebilir. Örneğin “cezalandırmada kadına çok daha katı davranıldığı, suç kapsamına giren davranışların kadın ile erkek için farklılıklar gösterdiği ve kadının özellikle itaatkâr olmasının beklendiği görülmektedir. *Güneş Ülkesi*’nde devlet kurumları, eğitim, çalışma ve cinsel yaşam gibi pek çok alanın erkeğe öncelikli bir statü tanıyan toplumsal cinsiyet ilişkilerine göre yapılandığı gözlemlenir” (Temizarabacı Yıldırımaz, 2005: 48). Bu ütopyalarda devletleşen erkek, kadını ağırlıklı olarak cinsel bir tasarımlar bütünü olarak görür. Bu bakış açısı ile “O Belde”deki kadınlar genel bağlamda örtüşmez. Kadınlar “O Belde”de, ütopyalardaki güçlü, birçok noktada erkeğe yardım eden, iş bölümüne katılan özellikleriyle yer almaz. Cinsel yönlerine de dikkat çekilmez. Hatta Ahmet Haşim veya şiir öznesi, kadına yöneltilen cinsel bir anlam içerecek söylemi reddeder. Şiirdeki “sen”e, “*yalnızca bir ince taze kadın*” şeklinde bakan anlayışa karşı çıkar ve onların bu cinsel söylemini “*sefil iştiha*”, “*kirli nazar*” olarak kabul eder. Ayrıca “O Belde”deki kadınlar mutlu değil, aksine hüzünlüdürler. Dolayısıyla Haşim, onlara daha soyut, manevi hatta biraz mistik bir hava katar. Kadınların hepsinin “leyli” ve “gözlerinde hüznün” olması gizemli bir zemin oluşturur. Özellikle hepsine “hemşire” veya “yâr” gözüyle bakılmış

olması da ayrıca ayırt edici bir unsur olarak dikkat çeker. Daha manevî bir çerçeveden bakış, kadınların “gönüllerinde ızdırabı uyutmasından” (*dilde tenvîm-i ızdırâb*), “dudaklarında ağlayan buselerden” (*dudaklarındaki giryende bûseler*), “gözlerindeki sorgulayıcı sessizlikten” (*sükût-ı istîfhâm*), “ruhlarının kırgın bir akşam oluşundan” (*rûhu şam-ı muğber*), “durmadan huzur ve sessizlik arayan bir menekşenin yoğunluğundan” (*mütemadi sükûn u samt*), “ışığını kaybetmiş bir ayın hüznünün pırlıtısından” (*şu’le-i bî-ziyâyı hüzn-i kamer*), “zayıflıklarından” (*nâ-tivân*) ve “ortak bir dilsizliğin hüznünden” (*hüzn-i lâl ü müşterek*) kaynaklanmaktadır. Haşim’in kadınlara yüklediği bütün bu sıfatlar somut düzlemde oldukça uzaktadır. Mistik bir havaya sahip kadınlar, taşıdıkları niteliklerle ütöpik bir özelliği işaret etmek yerine sanki daha çok karşı-ütöpik bir atmosferi andırırlar. Çünkü ütopyalardaki mutlu atmosfer “O Belde”de ve kadınlarında yoktur.

4. Bir Poetika Olarak “O Belde”

Ahmet Haşim, “O Belde” şiirini *Şiir ve Tefekkür* dergisinin 20 Ağustos 1325[1909] tarihli birinci sayısında yayımlamıştır (Ahmet Haşim, 2007:66). Ahmet Haşim söz konusu şiire, ilk şiir kitabı olan *Göl Saatleri*’nde yer vermiştir. Bu eserde yer alan şiirlerin hepsi, tematik düzlemde bir birlikteliğin izdüşümü olarak poetik anlamda “O Belde” şiirinde toplanmıştır. “O Belde” Ahmet Haşim’in poetikasının oldukça erken bir dönemde vücut bulmuş halidir. Dolayısıyla “O Belde” şiiri, Ahmet Haşim şiirinin prototipidir. Çünkü Ahmet Haşim poetikasının bütün özelliklerini kendisinde toplayan ilk örnek sayılabilir. Bu ilk ve en tipik örnek her şeyden önce Ahmet Haşim’in temel meselesi olan anlam sorunsalını öne çıkarır ve en fazla tartışma yaratan “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar” metninin ilk işaretleyicisi olur.

Ahmet Haşim’in bu metnine vesile olan “Bir Günün Sonunda Arzu” şiiri *Dergâh* dergisinin 15 Nisan 1337(1921) tarihli birinci sayısında yer almıştır. Haşim’in poetik fikirlerinin ortaya çıktığı “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar” metni, bu şiire yapılan eleştirilere cevaben yazılmış ve başlangıçta *Dergâh* mecmuasında “Şiirde Ma’nâ” (S.8, 5 Ağustos 1337(1921), s.113-114.) başlığıyla yayınlanmış, daha sonra *Piyâle* (1926) adlı kitabının önüne “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar” adıyla okura sunulmuştur. Söz konusu şiir, Ahmet Haşim’in şiirde anlama önem vermediği ve anlamsız bir şiir anlayışına sahip olduğu yönünde büyük tartışmalara sebep olmuştur. Bu eleştirilerin çoğu mizahidir ve nesnellikten yoksundur. Ancak Haşim, bir süre sonra şiirde anlam sorununa ve kendi anlam anlayışına dair yazdığı “Şiirde Ma’nâ” yazısıyla Türk şiirinde anlam

tartışmalarına kuramsal bir açıdan yaklaşan ilk isim olmuştur. Bu metnin Türk şiirinde anlam tartışmalarını başlatan bir metin olarak da kabul edilmesi gerekir. Aslından bütün bu eleştirilerin haksız olduğu Haşim’in *Dergâh* mecmuasının hemen ikinci sayısında yaptığı düzeltmelerden anlaşılmaktadır. Dikkat edildiğinde Haşim’in şiirde mânâyı önemseydiği veya reddetmediği görülmektedir. Ahmet Haşim, “Tashîh” başlığıyla şu düzeltmeyi yaptırmıştır: “*Ahmet Haşim Bey’in geçen nüshamızda intişar eden şiirinde görülen bazı tertip hatalarının şu suretle tashihi rica olunur: Birinci mısradâ “altın gözümün” yerine “yorgun gözümün”; “gün doğdu fakat” yerine “gün doğdu yazık “; “onlar ki bu akşam” yerine “onlar ki her akşam” olacaktır. (Düzeltilmiştir.)*” (S.2, C.1, 1 Mayıs 1337 (1921), s. 110.) Haşim’in yaptığı bu düzeltmeler, şiirde anlamın önemsendiğini göstermektedir. “Yorgun” sözcüğü daha derin bir ruh haline gönderme yaparken “yazık” sözcüğü çaresiz bir hayıflanmanın içine girer ve “her” sözcüğünde bu ruh halinin derin bir hayıflanmayla sürekliliğine işaret eder. Bu anlam dairesi içinde Haşim’in arzusu daha bir derinlik kazanmış olur. Ayrıca aynı şiirde, Piyâle’nin 1926’daki birinci baskısında “*Bir surma kemerdir suya baksam*” mısraından sonra “*Üstümde semâ bir kavs-i mutalsam*” mısrai yer almaktadır. Haşim’in bu düzeltmelerle şiirin kurgusunun derin yapısında bir anlam alanı oluşturduğu anlaşılmaktadır.

Buradan hareketle “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar” metninin temel sorunsalının anlam olduğunu söylemek gerekir. Dolayısıyla 1921’de yayımlanan bu metin izlerini 1909 yılında yayımlanan “O Belde” şiirinde görmek mümkündür. “O Belde” şiirini poetik düzleme çeken en önemli dizeler, “*Bana yalnızca eski bir budala // Diyen bugünkü beşer, // Bu sefil iştiâ, bu kirlî nazar // Bulamaz sende bende bir ma’nâ*” dizeleridir. Bu dizelerde de Haşim’in sorunsal olarak işaret ettiği unsur da anlamdır. Haşim şiirinde anlam bulamayanlara yıllar öncesinden tepkisin koyarken söz konusu yazıda şiirde anlam sorunsalının çerçevesini çizer. Haşim, bu poetik metninde şiirin doğrudan tanımını yapmak yerine, nesir ile şiir arasındaki farklara dikkat çekerek şiirin daha çok ne olmadığı üzerine fikirlerini açıklar. Haşim’e göre “şair ne bir hikmet habercisi, ne bir belâgatli insan ne de bir vâzî’-ı kanundur” (2008: 10). Haşim, bu tanımı ile açık anlamlı, düşündürücü veya bildirisi kanun gibi ortaya koyulmuş bir şiir anlayışının varlığına karşı çıkar. Bu tutumla da şiir yazarın şaire bir nevi karşıdır. Çünkü şiirde mânâdan kastın ne olduğunun anlaşılmadığını, şiiri tarih, felsefe, nutuk ve belâgat gibi “söz” sanatlarıyla karıştıranların şiirden anlamadıklarını ileri sürer. Haşim’e göre şiirde anlamın ortaya konulması, bir bakıma şiirdeki “söz”ün “ses” unsuruna dönüşmesiyle mümkün olabilir. Bu yaklaşımda işaret edilen şiirsel anlam, şairin dil ve üslup meselesindeki

tavrına bağlıdır. Haşim'e göre şiirin dili "nesir gibi anlaşılacak için değil, fakat duyulmak üzere vücut bulmuş, musiki ile söz arasında, sözden ziyade musikiye yakın, mutavassıt bir lisandır" (2008: 16). İşte bu lisan, anlamın açıkça ortaya konulduğu nesir türlerinin hiçbir unsuruyla ilişki kurmaz. Haşim'e göre bunun gerekçesi şiirin ortaya koyduğu anlamın somut temeller üzerine, çerçevesi belli ana düşünce etrafında ifadesini bulamayacak olmasındandır. Haşim, burada bilinmeyene, tanımlanamayana doğru bir görüş bildirir. Bunu da nesrin kaynağını daha somut olan "akıl ve mantık"ta bulurken, şiirin kaynağını ise "idrâk mntıkları haricinde, esrar ve meçhûlâtın geceleri içine gömülmüş, yalnız münevver sularının ışıkları gâh u bi-gâh ufk-ı mahsûsâta akseden kudsî ve isimsiz menba" (2008: 16) olarak gösterir. Dolayısıyla Haşim, şiirde anlamın ancak aklın ötesinde, esrarlı bir derinliğe sahip kutsal ve adı tam olarak konulamayacak bir iç aydınlanmanın, hissi bir duyusun uyanması yoluyla sağlanacağını ifade eder. Esrar, meçhul, gece, iç, gömülmek gibi kelimelere dikkat edildiğinde Haşim'in şiir anlayışı müşahhasan çok mücerret bir özellik taşır. O halde Haşim, şiirde kelimelerin dolayısıyla ifadenin bir iletişimsel içerik taşımasına karşı çıkar. Çünkü bu içerik somut bir biçimde konulamayacağı gibi bağlam'ın (contex) burada belirleyiciliği de önem arz eder. "Şiir nesre kabil-i tahvil olmayan nazımdır" (2008: 16) diyen Haşim, nesir ile şiiri mutlak surette birbirinden ayırarak şiirsel anlamın bir bakıma temel anlam alanına indirgenemeyeceğini belirtmiş olur. "Şiir bir hikâye değil, sessiz bir şarkıdır" (2008: 17) ifadesi de bu durumu destekler. Bunun yanı sıra daha önce işaret ettiğimiz, "duyulmak" meselesi de şiirdeki musikiyi dolayısıyla şiirsel anlamı işaret eder; çünkü bu musiki, bilinen mânâda bir musiki değildir. İçsel, meçhul ve kutsal olan bu sesin kendisine özgü bir karakteri vardır. Okay'ın belirttiği gibi "Şiir için bahis olan bu musiki, bir iç zenginliği ile beraber gelir ki bu da gözle veya kulakla elde edilemez" (Okay, 2011:113). Haşim'in bu sessizce dinlediği musiki, şiirde kastedilen mânânın dışında daha çok ruhsal bir alanı işaret eder. Bir bakıma Haşim, şiirde nesnel gerçeklik unsuruna ve bu gerçekliğin sunacağı müşahhas anlama da karşı durmuş olur.

Bütün bu yaklaşımlar çerçevesinden bakıldığında, bu metinde ileri sürülen fikirlerin "O Belde"de gerçekleştirilmek istenen arzuların dışavurumu olduğu görülmektedir. Şiirde somut bir düzlemden çok soyut ve tam anlamıyla ortaya konulamayan bir atmosfer söz konusudur. Haşim'in şiirlerini anlamsız bulan o günkü yaklaşımların hepsini reddeden Haşim "O Belde"de "şefil iştiha" ve "kirli nazar" olarak işaret ettiği kitleyi "Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar" metninde "iğrenç bir tufeyli", "sanatkârın candan düşmanı", "sanat memuru", "edebiyat hocası", "efsanevi tacir",

“beyhude bir mürebbi”, “kıraat, imlâ ve sarf hocası”, bir tehlike ve sû-i misal” gibi sıfatlarla daha sert bir üslûpla şu şekilde eleştirmiştir:

“Herhangi bir cinsten eser-i san’at karşısında “Nedir? Ne demektir? Böyle şey olur mu? Benziyor. Benzemiyor.” tarzında sualler sıralayan ve ona göre fikir ve mütalâa beyan eden şahıs, sanatkârın kendisinden hiçbir şey öğrenemeyeceği ve temasından dikkatle hazer edeceği, âlem-i rûha musallat **igrenç bir tufeylî**dir. Âsâr-ı sanatta hamakatına grıda bulamayan ve arzın her tarafında en fazla münteşir olan bu tufeylî, her devirde ve her memlekette **sanatkârın candan düşmanı** olmuştur. Hayatta sanatkâr, onun yüzünden, gâh süflî bir dalkavuk ve gâh masum bir kurban olur. Bu dağınık sanat tufeylîlerinin yanında, sanat mefhumunu tağlît eden bir de **sanat “memuru”** vardır ki, edebiyatta enmüzeci “**edebiyat hocası**”dır. Vehle-i ûlâda unvan ve sıfatı emniyet-bahş olan bu adamın hakikatte “edebiyat dersi” kadar vâhi olduğunun düşünülmemesi şâyân-ı hayrettir. Edebiyat hocası, hava satan ve mehtap ışığı imâl eden **efsanevî tâcirler** gibi, güzelin his ve idrâkini bir tâlî mektep programına tebaan şakirdlerine öğreten, şimdiki hatalı terbiye usulünün halk ve icat ettiği **beyhude bir mürebbi**dir. Ne şair şiiri, ne sanatkâr sanatı tefsir ve îzâh edemez. Onun için, hiçbir memlekette edebiyat muallimi,-nâdir istisnalarla- ne bir şair, ne bir nâsir, ne de başka bir sûretle sanata mensup olan bir insandır. Ekseriyetle **kıraat, imlâ ve sarf hocalığı**ndan istihâle eden bu zât nazarında şiir, sualli cevaplı bir kıraat malzemesinden fazla bir kıymeti olmadığından, nesre kabil-i tahvîl ve sarf ve nahiv tatbikatına müsait olmayan her şiir, genç zekâlar için **bir tehlike ve sû-i misal**dir. Anlaşılma şartıyla, edebiyat hocası için üstad ile mübtedînin eseri mefâhîr-i lisan i’dâdına dâhil, aynı ayarda güzel yazılardır. Bir siyah gözün bakışı ve bir taze ağzın gülüşü gibi, izah edilmeksizin kendiliğinden anlaşılma şiiri duymak için en ibtidâî asabî teçhizattan mahrum olan hoca, şiiri imla, sarf ve nahiv meselesi halinde anlatamadığı gün, kürsüde söyleyeceği artık bir tek söz kalmamıştır”(vurgu bana ait-2008: 18-19.).

Haşim’in gerek “O Belde”de gerekse onun poetik yansıması olan “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar” metninde işaret ettiği ve yukarıda vurgulanan ruhsal alan şiirin içindedir. Haşim buradan hareketle “şiirde her şeyden evvel ehemmiyeti haiz olan kelimenin mânâsı değil, cümledeki telaffuz kıymetidir”(2008: 17) ifadelerini kullanır. Bu ifadeden hareketle Haşim’in şiirde mânâyâ karşı olmadığı, ancak mânânın, şiirin ruhunu oluşturan ses’in önüne geçmemesi gerektiği anlaşılmaktadır. Haşim, “mânâ araştırmak için şiiri deşmek, terennümü yaz gecelerinin yıldızlarını ra’şe içinde bırakan hakir kuşu eti için öldürmekten farklı olmasa gerek. Et zerresi, susturulan o sihangiz sesi telafiye kâfi midir?” (2008: 17) diye sorarak asıl meselenin kelimelerin ruhunda olduğuna dikkat çeker. Haşim’e göre bülbülün kendisi “kelime” ise, onu (kelimeyi) telaffuz ederken

duyduğumuz ses de onun terennümüdür. O halde bu kelimenin mevcudiyeti ve iletisi müşahhas bir düzlemde incelenirse sonuç o sesi ve terennümü susturmak olacaktır. Dolayısıyla asıl olan ses yani şiire özgü varlık gösteren soyut anlam, yitip gidecektir. Bu durumda şiirsel anlamın yerini, yani ses'in yerini kaba bir "et parçası" alacaktır. Harflerin, hecelerin, kök ve eklerin ayrı ayrı incelenmesi, şiirsel bağlam içinde var olan sözcüğün işaret ettiği ruhsal alandan uzaklaşacaktır. O halde kelimelerin birlikte ihtiva ettiği bu ruh, şiire özgü bir anlam oluşturur. Haşim'e göre de şiirde mânâ "ahengin telkînâtından başka bir şey değildir" (2008: 17). "Bülbül"ü eti için irdelemenin, onun "sesini kesmenin", o bülbülü öldürmekle eş değer olduğunu düşünürsek, şiiri anlam için de irdelemek sahip olduğu bütünselliğini, bütünün sesini yok etmek olacaktır. Bu da bütünselliğin kendisi olan anlamı da ortadan kaldıracaktır.

Haşim, şiirde mânâyâ karşı çıkmadığı gibi, onun okur tarafından keşfedilmesini ister. Bunu dile getirirken şiirin herkes tarafından anlaşılmasını beklemez ki zaten buna ihtiyaç da yoktur. Mânâyı ortaya çıkaracak olan okurdan Haşim'in beklentisi şu benzetmeyle ortaya konulur: "Sıkı bir defne ormanının ortasına bırakılan bal dolu bir fağfur kavanoz gibi, mânâ, şiirin yaprakları içinde gizlenerek her göze görünmez ve yalnız hayalat ve kelime kafileleri vızıltılı arılar gibi, haricen etrafında uçuşturur. Fağfur kavanozu görmeyen kâri, bu muhayyirü'l-ukul arıların kanat musikisini işitmekle zevk alır. Zira kırmızı çiçekli siyah defne ormanının bütün sırrı bu gümüş kanatların sesindedir" (2008: 17). Haşim'in dile getirdiği bu "bal" istiaresi mânâyı reddetmediğini bizlere gösterir. Şiirde mânâ aynen "bal dolu bir fağfur kavanoz"dur. Ancak bu "bal"ı değerli kılan arıların kanat vızıltısı, yani musikidir. Haşim, yaptığı bu tarifi haricinde başka bir şiir olmadığını, var ise de onun şiir olmadığını ve böyle diyenlerin de şiire yabancı olduklarını iddia eder.

Haşim, okur bahsini Hâmid üzerinden verdiği örnekle sürdürür. Haşim, Hâmid'in binlerce hayranı içinde onu okumuş olanların oranı yüzde on bile bulmazken anlayınların yüzde onun binde biri nispetinde bile olmadığını söyler. Zaten kendisine göre, kendini kolay veren ve herkesin anlayabileceği şiir, özellikle aşağı, seviyesiz şairlerin işidir. Haşim'in okur bahsinde bu şiir okurunun haricinde karşı çıktığı diğer grup, şiiri sürekli bir kalıba sokmaya çalışan ve ona formüller üreten eleştirmenlerdir. Haşim bunlara "âlem-i ruha musallat, iğrenç tufeyli'ler" (2008: 18) der. Haşim'e göre bu "asalak"lar kendilerine göre çizdikleri ölçüler dâhilinde şiirde bir şey bulamadıkları zaman, eseri insafsızca yargılar ve onu suçlu gösterirler. Bunların yanı sıra bir de "sanat memuru" dediği edebiyat hocaları vardır. Bunlar da aslında "hava satan ve mehtap ışığı imal eden efsanevi tacirler gibi

beyhude bir mürebbidir”(2008: 18). Hâşim, bu tiplerin, şiiri ve onun ruhunu öldürmekten başka bir şey yapmadıklarını dile getirir. Dolayısıyla “O Belde” şiirinde de Hâşim’in “*Melâli anlamayan nesle âşinâ değiliz.*” dediği kitle bu metinde işaret edilen okur kitlesidir. Bu bağlamda “O Belde” şiiri daha önce de belirtildiği gibi Hâşim’in yıllar öncesinden poetikası için bir ön metin özelliğini taşır.

Buradan hareketle Hâşim, mânâ bahsinde olduğu gibi vuzuh konusunda da dikkati okur üzerinde toplar. Şiirde vuzuh yani anlaşılabilirlik, açıklık olması, “neyi ve kimi esas alacağı” meselesi Hâşim’in dikkat çektiği önemli bir noktadır. Hâşim, bu bahiste de şiirin okura anlaşılır ve açık görünmesi için onun belli bir zekâ seviyesine sahip olması gerektiğini vurgular. Hâşim’e göre, bazıları için açık olan şiir diğerine aynı şekilde görünmeyebilir. Çünkü şiirin dili sıradan bir dil değildir. Günlük dilden doğsa da kelimelerin seçimi ve onların farklı terkiplerde tanzim edilişi, bu şiir dilini farklı ve özel kılmaktadır. Böylelikle şiirdeki “vuzuh” okura o vakit görünür. Şiirin “vuzuh”u Hâşim’e göre şiire ait olduğu kadar, okurun zekâsı ve ruhuyla ilgilidir. Hâşim bunu şöyle dile getirir: “Şair, umumi lisandan müfrez kelimeleri yeni mânâlarla zenginleşmiş, her harfî yeni ahenklerle tannân, revîş ve edası başka bir mikyasa göre tanzim edilmiş, hüsn, renk ve hayal ile meşru şahsi bir lehçe vücuda getirdiği andan itibaren eserinin “vuzuh”u kârie göre tahavvül etmeye başlar. Zira vuzûh, esere ait olduğu kadar, kâriin de zekâ ve ruhuna taalluk eden bir meseledir” (2008: 19). Hâşim, okura yüklediği bu görevle ondan şiiri anlamasını ister. Şiirde belirsiz ve müphem görünen her şey belli bir zekâ seviyesine sahip olan okurun ruhunda ve zihninde yeniden biçimlenecek ve sanatsal zevk ortaya çıkacaktır. Hâşim, “en güzel şiirler(in), mânâlarını kâriin ruhundan alan şiirler” (2008: 20) olduğuna inanır.

Aslında bir bakıma “O Belde”deki melâli, hüznü idrak noktasında Hâşim, şiiri farklı yorumlara ve açıklamalara müsait olan resullerin sözü gibi görür. Şiirin mânâsı farklı ve birden çok olunca, her okur şiiri kendi hayatına uyarlar ve böylece şiiri yazan şair ile onu okuyan insan arasında ortak bir etkilenme alanı (duyguların dili) ortaya çıkar. Hâşim’e göre en zengin, en derin ve en etkili şiir, herkesin istediği tarzda anlayacağı ve sonsuz hassasiyetleri kapsayan bir genişlikte olandır. Burada dikkat çekici olan Hâşim’in şiire bir peygamber sözü gibi yaklaşmış olmasıdır. O halde şiiri söyleyen kişi de mutlak surette peygamber olmalıdır. Zaten Hâşim, şairi, insanlardan ayrı tutmuştur. Dikkat edilirse “şair ile insanlar arasında” (2008: 20) ifadesi bunu gösterir. Bu ayrımı “O Belde” bağlamında ele alırsak Hâşim’in yalnızca kendisi ve “sen” dediği kişi/kavram dışında kimseye yer vermemesi de bu melâli, yani bir bakıma “resullerin sözü”nü anlamayacak

olanları poetikasıdan dışarlar. Dışarlanan bu insanlar, şairin ve şiirinin kıymetini/anlam alanını bilemeyecek olanlardır.

Haşim, şiirde anlam meselesini özellikle bir dil meselesi olarak görür. Şiirin dili kendine mahsustur, günlük dilden kaynaklansa dahi ondan apayıdır. İmgeler, semboller, metaforlarla oluşturulan şiirsel dil, bağlam değiştirerek yeni bir anlam alanına girer. Bu alana dâhil olmak ve şairin yaratıcı dehasına eşlik edebilmek için özel bir çabanın gerekliliğine işaret eder. Bu sebeple şiirin dili herkese açık olmamalıdır. Haşim'e göre şiir dili bağlamsal ve bütünsel bir musikidir. Dolayısıyla gözle görülmeyen ve kulakla duyulmayan sessiz bir musikidir. Anlam, ancak bu musikinin varlığına denktir. Haşim, şiirde mânâyâ karşı değildir, ancak mânâyı şiirin en önemli unsuru olarak gösterilmesine karşıdır. Şiirin mânâsı ve vuzuhu kime göredir ve nasıl olmalıdır fikri Haşim'in en çok yorum yaptığı alandır. Mânâ ve vuzuh ancak okura göre ortaya çıkar ve biçimlenir. Çünkü şiir bir ruhtur, bir gizemdir. Ancak okurun ruhu ile anlam bulabilir. Haşim, şiirin kaynağını "idrak mıntıkları haricinde, esrar ve meçhulâtın geceleri içine gömülmüş, yalnız münevver sularının ışıkları, gâh u bi-gah ufk-ı mahsulata akseden kudsi ve isimsiz menba" olarak görür (2008: 16). Böylesi idrak bölgelerinin dışında, meçhul, karanlık, mukaddes ve isimsiz olan şiirin kaynağı biraz bilinçaltıyla ilgilidir. Bunun yanı sıra soyutluk ve bu soyutluktan hareketle ferdi bir özellik taşır. Şiir de hayal mahsulü olduğundan şiirde herhangi bir somut gerçeklik aramak da gerekmecektir. Haşim'in muhtevası da böyledir. İşte bu muhteva beraberinde şiirsel anlamı da getirmiş olur. Haşim, şiirin anlamını, dolayısıyla içyapısını, muhtevasını, okur bahsiyle eşdeğer yürütür. Şiirin içyapısını yani taşıdığı mânâyı, şiirin vuzuhunu, şiirin muhtevasını değerli kılacak ve onu keşfedecek olan kişi okur olacaktır. Şiirin gerçek mahiyeti, okur ruhunda ortaya çıkar. Çünkü Haşim'in okurunun, seçkin ve belli bir estetik beğeni düzeyine sahip olması gerekir.

5. Bir Prototip-Şiir Olarak "O Belde"

Ahmet Haşim, "Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar" metninin dışında poetikasını şiirsel bir yapıda da ortaya koymuştur. "O Belde" şiirinin de yer aldığı *Göl Saatleri* eserinin manifestosu sayılan "Mukaddime" şiiri, Haşim'in başından beri izlediği yolu ve bu yolda somutlaştırdığı sanat görüşünü ortaya koyar. "*Seyreyledim eşkâl-i hayâtı // Ben havz-ı hayâlin sularında // Bir aks-i mülevvendir onunçün // Arzın bana ahcâr u nebâtı*" (2007: 13) dizelerinden oluşan bu mukaddime Haşim'in temel şiir anlayışını belirginleştirir. Hayatın bütün şekillerini, hayal havuzunun sularında seyreden, bu sebeple dünyanın yine bütün canlı-cansız varlıklarını, kendisi

için hayal havuzunun sularına yansıyan renkli akisler olarak gören Haşim, “O Belde” şiirinde olduğu gibi nesnenin ötesinde (metafizik anlamıyla değil) olanla ilgilenir. Dolayısıyla Haşim, kendi beldesinde varolan, görülen bütün somut gerçekliğin dışındadır. Bu şiirde bariz bir şekilde görülen empresyonizm, Haşim’in, hayatı/dünyayı dışarıdan bir izlenimci gibi izlemeye sevk eder. Bu görüşte topluma yer yoktur. Toplumun gerçeklerinden kaçan ve bu somutluğun rahatsız edici bakışlarından uzaklaşmak isteyen Haşim, “O Belde”nin uzak oluşunu bu açıdan temellendirmiş olur. Çünkü Haşim, “O Belde”sini, yani şiirini bu hayal havuzunun içinde, nesnenin somut görüntüsünden “uzak”ta bir yerde kurmak ister. Dış dünya, somut düzlem Haşim’in hayal süzgecinden/o beldesinden geçerek kendini yeni bir biçimde kurmuştur. Haşim’in bu şiiri onu anlamak isteyen bütün okurlar için bir beyanname gibidir.

Bir diğer manifest şiir *Piyâle* eserinde yine “Mukaddime” başlığıyla yerini alır. “*Zannetme ki güldür, ne de lâle, // Ateş doludur, tutma yanarsın // Karşında şu gülgün piyâle... // İçmişti Fuzûlî bu alevden, // Düşmüştü bu iksîr ile Mecnûn // Şi’rin sana anlattığı hâle... // Yanmakta bu sâgardan içenler, // Doldurmuş onunçün şeb-i aşkı // Baştanbaşa efgân ile nâle... // Ateş doludur, tutma yanarsın // Karşında şu gülgün piyâle!..*” (Ahmet Haşim, 2008: 27). Bu şiirin poetik bir metin olduğu belirgindir. Ahmet Haşim, bu şiirde onu anlayan/anlayabilecek okura seslenmemiştir. Doğrudan onu anlamayan, şiirlerini anlamsız bulan okurlara seslenerek onları kendi şiirinden uzaklaştırmak istemiştir. Bu metin doğrudan şiir’in kendisini işaret eder. “Piyâle” şiirin, daha genel bir ifadeyle belki de *Piyâle* şiir kitabının kendisidir. Burada söz konusu olan bir kadehin/şarap kadehinin olmadığını, “ateşle dolu “piyâle”nin gül ya da lâle olmayıp kitabın adını gösterdiğini, şiiri sembolize ettiğini” söylemek gerekir. “Piyâle kelimesi tevriyeli alınmış ve kinayeye kitap kastedilmiştir” (Çoban, 2004: 209). Burada kasıt aslında doğrudan şiirsel eylemdir. Haşim, şiirsel eylem sürecini işaret ederek bu şiirin hangi koşullardan geçerek geldiğini ve nasıl oluştuğunu, bu oluşan şiirin varlık alanını okura işaret etmek ister. Ancak bu sürece alışık ve tanık olmayan okurların uyarılması, bu şiire yaklaşımlarının engellenmesi temel sorunsaldır. “Gül” ve “lâle” kavramlarını bilinçli olarak kullanan Ahmet Haşim, artık bir bakıma çağdaş şiirin –dolayısıyla kendi şiirinin– eski şiirin anlam alanıyla kavranamayacağını, dinamiklerinin değiştiğini de işaret etmiş olur. Aslında söz konusu olan “Piyâle”nin, yani şiirin, “*ateş dolu*” olması ve bunu anlamayanların uzak tutularak “*tutma yanarsın*” şeklinde uyarılması “O Belde” şiirinde “*melali anlamayan nesle aşına*” olmamayı, bu neslin şiirinden uzak tutulması gerçeğini desteklemektedir. Ahmet Haşim şiirinin alışılmışın, kanıksanmışın dışında bir şiir anlayışı olduğunu bilmeyen, bir

bakıma onun beldesine giremeyen okurlar, onun şiirine yöneldiklerinde anlam sorunsalıyla da karşılaşacaklarından ellerinde tuttıkları şiirin onları yakacağını işaret eder. Haşim kendisinde ve şiirinde anlam bulamayan o günkü beşerin sefil iştihasını ve kirli nazarını bu piyaleden, yani şiirden uzak tutmak istemiştir. “O Belde”sini uzakta tutma ve onu belirginleştirmeme gayreti bundan kaynaklanmaktadır.

Ahmet Haşim’in, yine *Piyâle*’nin “Şi’r-i Kamer” bölümünde yer verdiği poetik görüşler içeren “Kâri’e” şiiri de “O Belde”nin atmosferinin bir yansıması şeklinde değerlendirilebilir. “*Muzlim şeceristân arasında // Esrâr ile yekpâre münevver // Bir yoldur açılmış sana derdim /// Kâri’, bu kitabın gecesinde // Mehtâbı seninçün yere serdim*” (Ahmet Haşim, 2008: 45). Okura seslenen Ahmet Haşim, aslında okura “derdini” açarken bütün şiir eylemini, yöntemini ve amacını da işaret etmiş olur. “Muzlim” sözcüğü başlı başına Haşim’in poetikasının belirgin özelliğini vermek için yeterlidir. Karanlık, Ahmet Haşim’in hem kavramsal olarak öncelediği bir sözcük hem de poetika açıdan benimsediği bir terimdir. Karanlık bir ormandan okura seslenen Haşim, kendi “derdini” bu ormanın içinde sızan esrar ile okurun yürüyeceği yolu esrar ile bir bütün halinde aydınlatarak okuru bu yolda yürümeye davet eder. Çünkü Haşim, okur için bu yolu aydınlatabilmek amacıyla “mehtâbı” yere sermiştir. Poetik içeriği oldukça yüksek olan bu şiirde Haşim, kendi şiirinin anlam alanını belirginleştiremeyen veya bu şiire anlamsız diyen okuru aslında öncelikli olarak uyarır. Çünkü Haşim, okura aydınlık bir yolu işaret ederken bu yolun “esrar”, yani gizem ve sırlarla aydınlatılmış olduğunu söyler. Paradoksal bir içeriğe sahip gibi görülen bu görüş Ahmet Haşim’in poetikasının merkezidir. Haşim’in işaret ettiği esrar, eğer kendi şiir anlayışı doğrultusunda çözümlenmeye çalışılırsa, okur için kendiliğinden aydınlanmış, açıklığa kavuşmuş bir yol ortaya çıkar. Haşim, “derdini”, yani poetikasını bu şekilde okura sonuna kadar açmış olur. Şiirin oluşum anına da dikkat edildiğinde yine Haşim’in belirgin ve bilinçli bir şekilde “gece”yi seçtiği görülebilir. Karanlık ve sırlarla aydınlatılmış olan bu şiirde okur, mehtaba dokunabilme olanağına kavuşur. Bu şiirin atmosferi “O Belde”de “melâli anlamayan nesle” de bir bilgilendirmedir, yol göstericidir. “O Belde”deki akşam tasavvuru, gizem ve hüzün ortamı, zorunlu ve hayatî olan arzu, bu şiirle gerekçelendirilmiştir.

Bu arzunun gerçekleşmesi, Haşim’in ikinci ve büyük beldesi olan “Bir Günün Sonunda Arzu” şiiriyle sağlanır. “O Belde”de olmak arzusu, “bir günün sonunda” gerçekleşir. Günün sonu da “O Belde”de arzulanan bulunma an’ı ile aynıdır: akşam. O beldenin tasarımı ile günün sonunda gerçekleşmesi beklenen arzunun tasarımı, içinde bulunulmak istenilen an’la ilgilidir. Bu bağlamda Ahmet Haşim’in şiirsel arzuları da doğru orantılı

olarak belirginleşir. Sanat anlayışının gelişim çizgisini bozmadan ilerleten Hâşim, bu metni de poetik bir düzlemde örmüştür. Şerif Aktaş, söz konusu şiiri saf şiir bağlamında değerlendirirken şu yaklaşımı sergiler:

Şiirde, “Alışılmış tarz ve formda bir bilgi mi verilmektedir? Belli bir mekân mı tasvir edilmektedir? Kısacası bu metnin varlık sebebi nedir? Burada sanatkâr söz ve sesle, yani ses ve söyleyişle, kısacası dille bir doğal görünüş karşısındaki ruh hâlinin cisimleştirmektedir. Burada ruh hâliyle görünüşü ve sesi birbirinden ayırmak hiç mümkün değil... Amacı ne gösteriştir, ne herhangi bir husus hakkında kanaat belirtmek ve ne de bir açıklama yapmaktır. Bunların ve benzeri zihin etkinliklerinin hepsi dışta bırakılmıştır. Sanatkâr, yalnızca sanat yapma ihtiyacı ve gereğinden hareketle, bir doğal görünüşü kendi ruh ve sanat dünyasının imkânlarıyla dille gerçekleştirdiği bir sanat yapısı hâlinde sunmaktadır” (Aktaş, 2011: 185).

Bu değerlendirmeden de anlaşılacağı gibi Hâşim, arzusunu poetik düşüncenin doğrultusunda gerçekleştirmek ister. Metnin varlık sebebi, poetik algının görünür kılınmasıdır. Tıpkı “O Belde”de olduğu gibi Hâşim, bu arzusunun anlaşılmasını, kendisinin şiirsel mekânın bu arzunun bulunduğu yer olduğunu işaret etmek ister. Bu bağlamda söz konusu iki metin için de “dille bağımsız sanat yapma etkinliğinin öne çıkmasına imkân veren bir zihniyetin ürünüdür. Bu zihniyet, (...) dille gerçekleştirilen sanat etkinliğinin gelişmesinde rol sahibi olmuştur.” (Aktaş, 2011: 186) denilebilir.

Sonuç

kendine sürgün //bir garip kişiyim;

*kendime bir // kefen biçtim
kendi tenimden. // sınırlarımı aşmak
yasaktır bana.
(Altıok, 2019: 176).*

Ahmet Hâşim’in, kendi sanat anlayışı açısından erken sayılabilecek bir tarihte yazdığı “O Belde” şiiri, gerek nesir düzleminde gerekse manzum yapıda poetikasını oluşturması açısından bir öncü metindir. Hem tematik tutumunu ortaya koyabilecek kavramlar açısından hem de bu kavramlara yüklediği anlam bağlamında bütün şiir metinlerine miras olarak aktarılacak birçok öğeyi barındırır. Tematik açıdan düşünüldüğünde “Melâli anlamayan nesle aşına değiliz” dizesi başlı başına Ahmet Hâşim’in bütün şiirlerinin

temelini oluşturur. Çünkü Haşim, bu melâlin dışında çok şey anlatmamıştır. Poetik açıdan bakıldığında da bu metinden yıllar sonra merkeze taşınıp (1921) ölümüne (1933) kadar sürecek olan anlam sorunsalı tartışmalarının da kaynağını oluşturur. “*Bulamaz sende bende bir mânâ*” dizesi, hem bir şair olarak kendisine, hem de onun şiirine yöneltilen bütün eleştirileri özetler niteliktedir. Özellikle bu şiirin yer aldığı *Göl Saatleri* eserindeki şiirlerin bütünü ele alındığında, somut düzlemden ve sıradan, alışılmış bütün değerlerden uzak durduğu görülmektedir. Haşim’in hayal-hakikat çatışması aradığını bulması için bir gerekliliktir. Hayalî gibi görünen bütün düzlemler, aranan şiirin nitelikleriyle ilgilidir. İşte bizce söz konusu olan bu belde, muhayyel bir yer, bir ütopya değil, Haşim’in kendi şiiridir, kendi şiirinin yapısı, düzlemidir. Ancak Haşim’in kesin ve katı çizgileri bu düzlemi, “O Belde”sini bir hapisaneye çevirmiştir. Haşim, buraya mahkûmdur ve sonraki metinlerini bu mahkûmiyeti doğrultusunda oluşturmuştur. Ahmet Haşim’in kendisi de “O Belde” şiirinde bu durumu “*Uzak // Ve mâî gölgeli bir beldeden cüdâ kalarak, // Bu nefy ü hicre müebbed, bu yerde mahkûmuz.*” dizeleriyle kesinleştirir. Belki de bütün çabasına rağmen özlediği, arzuladığı şiiri yazmak ülküsünden uzakta, yine de bu şiiri yazmaya kendisini bilerek ve isteyerek mahkûm eden Ahmet Haşim, kendi beldesinde, şiirin belde olduğu bir yerde “bin hüzünlü haz”la kendisine sürgün olarak kendi sınırlarına yazgılı kalmıştır.

Kaynakça

- AHMET HAŞİM (2007), *Göl Saatleri*, İstanbul: YKY.
- AHMET HAŞİM (2008), *Piyâle*, İstanbul: YKY.
- Aktaş, Şerif (2011), *Şiir Tahlili Teori- Uygulama*, Ankara: Akçağ Yay.
- Akyüz, Kenan (1995), *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Altıok, Metin (2019), *Bir Acıya Kiracı*, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Borlandi, Massimo –vd., (2011), *Sosyolojik Düşünce Sözlüğü* (çev. Bülent Arıbaş), İstanbul: İletişim Yay.
- Canbaz Yumuşak, Firdevs (2012), “Ütopya, Karşı-Ütopya ve Türk Edebiyatında Ütopya Geleneği”, *Bilig*, S.61, s.47-70.
- Cevizci, Ahmet (2002), *Paradigma Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Paradigma Yay.

Çoban, Ahmet (2004), *Göller ve Çöller Şairi Ahmet Hâşim*, Ankara: Akçağ Yayınları.

Dergâh Mecmuası (1921), “Düzeltilme Metni”, S.2, C.1, s.110.

Frye, Northrop (1971), “Edebiyatta Ütopya Türleri” (çev. Akşit Göktürk), *Türk Dili Elestiri Özel Sayısı II*, S.234, s.510-531.

Kanter, M. Fatih (2011), “Tevfik Fikret ve Ahmet Hâşim’in Şiirlerinde Ütopya”, *Turkish Studies*, S. 6/3, s.963-972.

Kaplan, Mehmet (2004), *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar-1*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Kaplan, Mehmet (2006), *Şiir Tahlilleri-1*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Kumar, Krishan (2005), *Ütopyacılık* (çev. Ali Somel), Ankara: İmge Kitabevi.

Kumar, Krishan (2006), *Modern Zamanlarda Ütopya ve Karşıütopya* (çev. Ali Galip), İstanbul: Kalkedon Yayıncılık.

Küçükçoşkun, Yasemin (2006), *1980-2005 Dönemi Türk Edebiyatında Ütopik Romanlar ve Ütopyanın Kurgusu*, Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Maltaş Erol, Arzu – Görmez, Kemal (2016), “Ütopyalarda Mekân Tahayyülleri: Utopia’nın Mekânı”, *KMÜ Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi*, 18 (30), s.81-86.

Marshall, Golden (1999), *Sosyoloji Sözlüğü* (çev. Osman Akınhay-Derya Kömürcü), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Mengüşoğlu, Takiyettin (1988), *İnsan Felsefesi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Okay, Orhan (2011), *Poetika Dersleri*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Özgül, Metin Kayahan (tarihsiz), *Türk Edebiyatında Siyâsî Rüyâlar*, Ankara: Akçağ Yay.

Öztürk, Nurettin (1992), *Çağdaş Türk Edebiyatında Ütopya*, İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Rioy-Sarcey, Michéle, vd., (2003), *Ütopyalar Sözlüğü* (çev. Turhan Ilgaz), İstanbul: Sel Yayıncılık.

Temizarabacı Yıldırım, Yasemin (2005), *Ütopyanın Kadınları Kadınların Ütopyası*, İstanbul: Sel Yayıncılık.