

YIL 6 • SAYI 11 • OCAK - HAZİRAN 2014

# Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları

Modern Turkish Literature Researches



Bu dergi, Polonya Bilim ve Yüksek Okullar Bakanlığı Uluslararası Bilimsel Dergiler İstatistiği  
ve ASOS İndeks tarafından dizinlenmektedir.

*Türk Edebiyatı Vakfı İktisadi İşletmesi Adına Sahibi*  
*Türk Edebiyatı Vakfı Başkanı*  
S. SERVET KABAKLI

*Genel Yayın Yönetmeni*  
BAHTİYAR ASLAN  
bahtiyar.aslan@hotmail.com

*Yayın Kurulu*  
Prof. Dr. HÜLYA ARGUNŞAH (Erciyes Üniversitesi)  
Prof. Dr. İBRAHİM ŞAHİN (Osmangazi Üniversitesi)  
Doç. Dr. YILMAZ TAŞÇIOĞLU (Sakarya Üniversitesi)  
Doç. Dr. ÜLKÜ ELİUZ (Karadeniz Teknik Üniversitesi)  
Yrd. Doç. Dr. CAFER GARİPER (Süleyman Demirel Üniversitesi)  
Yrd. Doç. Dr. HAYRETTİN ORHANOĞLU (Avrasya Üniversitesi)  
Yrd. Doç. Dr. NURİ SAĞLAM (İstanbul Üniversitesi)

*Müessese Müdürü*  
CEMAL AYDIN

*Grafik ve Düzenleme*  
ATILLA CEYLAN

*Abone ve Satış Sorumlusu*  
HALİT BAYKAL

*Baskı ve Cilt*  
ŞENYILDIZ MATBAACILIK  
San. ve Tic. Ltd. Şti.  
Gümüşsuyu Caddesi No: 3 Kat 2  
Topkapı / İstanbul - Tel: 0.212 483 47 91 (Pbx)

*Dağıtım*  
KÜLTÜR DERGİ DAĞITIM  
Basın Yayın ve Reklam Tic. Ltd. Şti.  
Tel: 0.216 495 90 44

*Yönetim Yeri*  
Divanyolu Cad. No: 14 34122 Sultanahmet-İstanbul  
Tel: 0.212 527 50 32 – 526 16 15 / Faks: 0.212 513 77 49  
ytearastirmalaridergisi@gmail.com  
www.turkedebyati.com.tr

*Yazışma Adresi*  
PK 2, Sirkeci / İstanbul

Dergimizdeki yazılar kaynak gösterilerek iktibas edilebilir.  
Yazıların her türlü sorumluluğu yazarlarına aittir.

ISSN: 1308-8203

#### ABONE ŞARTLARI

*Yurtiçi-Yıllık: 30 TL / 2 Yıllık 50 TL / Yurtdışı-Yıllık: 40 Dolar veya 30 Avro / Kurum Abone Bedeli: 60 TL*  
*Türk Edebiyatı Vakfı Posta Çeki: 124540*  
*Vakıflar Bankası Beyazıt Şubesi - İstanbul: IBAN TR 63 0001 5001 5800 7268 2473 17*  
*T.C. Ziraat Bankası Çağaloğlu Şubesi - İstanbul: IBAN TR 98 0001 0008 8929 0335 5350 01*  
*Halk Bankası Çağaloğlu Şubesi - İstanbul: IBAN TR 52 0001 2009 7580 0012 0000 04*  
*Yurtdışındaki okuyucularımız abone bedellerini T.C. Ziraat Bankası İstanbul Çağaloğlu Şubesi,*  
*Türk Edebiyatı Vakfı İktisadi İşletmesi, Şube Kodu: 889 - IBAN TR 44 0001 0008 8929 0335 5350 03*  
*numaralı Avro hesabına yatırabilirler.*

YIL 6 • SAYI 11 • OCAK - HAZİRAN 2014

Yeni  
Türk Edebiyatı  
Araştırmaları

Modern Turkish Literature Researches





## İÇİNDEKİLER

- 7 ÜLKÜ ELİUZ  
*Kemal Tahir Öykülerinde Labirent Mekânlar*
- 21 MURAT KACIROĞLU  
*Kenosistik Bir Eğilim Olarak Garip Poetikası*
- 43 SEZAİ COŞKUN  
*'Parça'cığın 'Bütün'e Hasreti: Necip Fazıl'ın Şiirinde Zaman*
- 59 TARIK ÖZCAN  
*Necip Fazıl Kısakürek Şiirinin 1934 Öncesi ve Sonrası Bileşenleri*
- 69 SAMET ÇAKMAKER  
*Necip Fazıl Kısakürek'in Şiirlerinde Sosyal Eleştiri Bağlamında "Ev" ve "Ağaç" Metaforu*
- 79 ŞECAATTİN TURAL  
*Matmazel Noraliya'nın Koltuğu Romanında Fantastik Öğeler*
- 89 CAFER ŞEN  
*Insanity In The Poetry Of Necip Fazıl Kısakürek: Images Of Boundary Sensations*
- 107 CAFER GARİPER - YASEMİN KÜÇÜKCOŞKUN  
*Aytmatov Anlatılarında Özne ve İktidar: Cengiz Han'a Küsen Bulut Örneği*
- 125 HAYRETTİN ORHANOĞLU  
*Şiirin Eyleyenleri: Güçsüzlük ve Yenilgi*
- 141 HÜLYA ÜRKMEZ  
*Yusuf Ziya Ortaç'ın Millî Bir Edebiyat Yolunda Divan ve Halk Edebiyatlarına Bakışı*
- 163 FATİH ŞAYHAN  
*Sürekli Yurtsuzluğun Geçici Yurdu: Han Duvarları*
- 173 AYDIN GÖRMEZ - ŞEYMA KARACA  
*Ray Bradbury'nin "Son Yaya" Öyküsünde Distopya'nın Sosyal İşlevi*
- 183 Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi Yayın İlkeleri



## KEMAL TAHİR ÖYKÜLERİNDE LABİRENT MEKÂNLAR

Ülkü Eliuz\*



**Özet:** Toplumsal gelişim ve değişimlere aydın bakışı ile yaklaşan Kemal Tahir, çağının sorunlarına işlevsel çözümler üreten bir tanıktır. O, anlatılarında sosyal çatışmaları ve ahlaki tezatları anlatır. *Aydınlık gerçekçilik* fikriyle şekillendirdiği sanatının hareket noktası; gerçekleri iyi-kötü, görün-en-görünmeyen boyutlarıyla eserlerine taşımak ve kurmaca dünya aracılığıyla sosyal yaşamdaki çarpıklıkları yansıtmadır. Bireysel ve toplumsal yozlaşmanın mekân ile bağıntısını önceleyen sanatkar, kişi-mekân ilişkisini sorunsal açıdan aktarır. Gözlem ve tasvirin ön planda olduğu Kemal Tahir öykülerindeki mekânlar, sadece topografik bir yer niteliğinde değil, ilişkilerdeki bozulmanın en çok belirginleştiği değerler dizgesi halindedir. Öykülerindeki mekânların darlığı fiziksel özelliklerinden ziyade karakterin kendini sıkıştırılmış hissetmesinden kaynaklanır. Mekânlar, fiziksel olarak açık/ geniş nitelikli olsa bile olumsuz nitelikleri ve çağrışımları ile labirentleşir.

Bu çalışmada Kemal Tahir öykülerindeki kısıtlanmışlığın, korkunun, tükenişin mekânı ile bireysel ve toplumsal çürüme arasındaki bağıntı tahlil edilecek; yozlaşmış düzenin parçası labirent mekânların ezen, sınırlayan işlevi; sosyal ve ekonomik şartların tükettiği küçük insan tipi üzerindeki etkileri psikanalitik ve sosyolojik yönden değerlendirilecektir.

**Anahtar Kelimeler:** Kemal Tahir, öykü, mekân, labirent, küçük insan, yozlaşma.

### THE LABYRINTH SPACES IN KEMAL TAHİR'S STORIES

**Abstract:** Kemal Tahir who approach society development and alteration as highbrowed perspective is a witness who produce functional solution to his period's problem. He tells sociable and moral conflicts. His art shapes idea of Light Literalism. He give place to truth extent of good-evil, seeming-non visible and he reflect skew in social life. Artificer who prioritizes relation between individual and social corruption and residence from problematic aspect. The space in which survey and description in the foreground Kemal Tahir stories not topographic place but values arrangement that deterioration in relation. His place in stories are narrow not physical property but character feel him/herself tamped. Places are labyrinth although they are open/large in physical.

In this work, it will be analysis that relation place of to be restricted, to be afraid, to be death and being corrupt layout labyrinth place's oppressor, bordering function; its impact will be evaluated sociological and psychoanalytic on small man who is exhausted from social and economic condition.

**Keywords:** Kemal Tahir, story, place, labyrinth, small man, corruption.

\* Doç. Dr. Karadeniz Teknik Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyesi.

## ÇAĞCIL BİR MAHKÛM: KEMAL TAHİR

*“Neyi niçin aradığını önceden bilemiyorsan,  
hiç bir yerde, hiçbir şeyi bulamazsın.  
Yanıldığının ispatını bile...”*

**Kemal Tahir**

**K**emal Tahir, bir fark edişler bütünü olan yaşamın sonsuzluğunda aydınlığın sesi ve varoluşsal yitimlere “Dur!” diyebilme ereğinde olan bir mücadele adamıdır. Bir şey söylemek değil bir şey gösterme hedefindeki sanatkar, eleştirel gerçekçi bir tavır yerine gözlem ve tasvirin ön planda olduğu eserler kaleme alır. O, kendisini ve anlatı karakterlerini, yaban’ı / yabancı’sı oldukları dünyada çağcıl bir mahkûm gibi algılar. Yerli aydın kimliğiyle bireyin hızlı, kopuk, parçalanmış ve deneysel dünya yolculuğunda sürekli sınırlara çarpışını ve hiçbir yerdeliğini fark edişini metinleştirir.

Kemal Tahir, yaşamının 12 yılını -1938-1950 yılları arası- Çorum, Malatya, Çankırı, Nevşehir gibi çeşitli şehirlerindeki hapisanelerde siyasî mahkûm olarak geçirir. Anadolu insanı -tarihsel sosyal gerçeğiyle- hakkındaki bütün bilgi ve izlenimlerini de bu uzun mahkûmiyet döneminde edinir. Hapishanelerde edindiği yaşam deneyimi ve yoğun bilgi birikimi ile önceleri dedektif ve macera romanları yazar, daha sonra ise tezli romana yönelir. Uzun soluklu serüvenler değil kısa anlatılar şeklindeki hikayelerinde ise sosyal çatışmaları, ahlaki tezatları determinist bir dikkat ile kurgular. Kendisini entrik kurgunun dışında tutmayı tercih eden yazar, verilmişlikler ile çatışma yaşayan, gündelik yaşamın gerçekleri karşısında çözümlü maruz kalan bireyin arayışlarını; çıkar, yozlaşma, gurbet, cinsel sapmalar, sosyal adaletsizlik gibi temalar etrafında anlatır.

Yazarın ihanet, namus, doğruluk gibi kavramlar etrafında kurgulanan hapis hane, hastane ve küçük insan öykülerinden oluşturduğu *Dutlar Yetişmedi* (27 öykü); aşk temalı öykülerin yer aldığı *Zehra’nın Defteri* (18 öykü); yozlaşma temalı öykülerin bir araya toplandığı *Üstadın Ölümü* (29 öykü) ve köyün ve köylünün içerdiklerinden yansıtıldığı *Göl İnsanları* (9 öykü) olmak üzere toplam 83 öyküsü bulunmaktadır. Bu metinlerde gündelik yaşamın sığılığı içerisinde nesnelleşme tehdidi ile karşı karşıya kalan bireyin yaşamla çok boyutlu hesaplaşması merkezdedir.

## AYDININ AYNASI: LABİRENTTEKİ KÜÇÜK İNSAN

*“Yığını anlamak insanı anlamak değildir.  
İnsanı anlamayınca yığını anlıyorum sanmak,  
kendini aldatmaktır.”*

**Kemal Tahir**

Kemal Tahir öykülerinde mekân, sadece fiziksel niceliği var olan topografik bir yer değil; anlatı kişilerini dünya ve yaşam algılamaları, bakış açıları, kap-



asiteleri, duyuşsal gelişimleri ile bağlantılı etkin bir yapı kurucudur. Üzerindekileri etkisi altına alır ve ruhsal anlamda hazırlayıcı, şekillendirici işlev görür ve “ düzenin bir parçasıdır.” (Korkmaz 2007: 402) Dolayısıyla mekân ontolojik yönden “insan varlığının evrendeki tutunma yeri, bir oluşlar/ kılışlar diyarı ve nihayet insan başarılarının hem ürünü hem de etkileyen nitelikli uygulama alanı” (Korkmaz 2007: 435) konumundadır.

Var oluş kaygısıyla ilgili bir duraksamanın imi halindeki mekân algısı, çevresel ve olgusal olarak ikiye ayrılır. Çevresel mekân, olay merkezli anlatılarda kullanılan ve üzerinden geçilen yerdir; sadece vestiyer niteliği taşıır. “Özne kadar yönlendirici, yol gösterici olan” (Narlı 2002: 99) olgusal mekân ise, *dışarıdaki içerdelik*’tir: “eğer içler gözlenebilseydi, mekân (kişi) çözümlemelerine gerek kalmazdı.” (Sennett 1999: 38) Karakterin dünyadan koparıp kendileştirdiği ve sorunsal duraklamalar yaşadığı üretilmişi imleyen olgusal mekânlar, kişi-mekân ilişkisini tinsel açıdan yansıtan, anıları, düşleri barındıran bir değer halindedir. Bu kategorideki mekanlar, işlevsel durumları bakımından kapalı-dar ve açık-geniş olmak üzere iki grupta toplanır. Karakterin kendisi, çevresi ve bütün evrenle uyumu içinde bulunduğu açık-geniş mekânlar, koruyucu ve geçirgen niteliklidir; güvenin, uyumun ve huzurun simgesidir. Yalıtık ve tek boyutlu olan kapalı-dar mekânlarda darlık ve kapalılık fiziksel değil, karakterin kendini orada sıkıştırılmış hissetmesinden kaynaklanır. Kapalı ve dar mekanlar, labirent temalıdır ve karakterin varoluşsal açılımlarını engeller.

Kemal Tahir’in ana izleği bireysel ve toplumsal yozlaşma olan toplam 83 öyküsünde mekân, hem çevresel hem olgusal işleviyle yer alır. Olgusal mekânların alt kategorilerinden kapalı ve dar ya da “labirent izlekli” (Korkmaz 2007: 437) olanlar ise, öykülerin tematik birikimi ve karakterlerin ruh durumu ile bağlantılı yapıya dahil edilirler. Labirent temalı mekânlar, dünya içinde yaşamanın kaçınılmaz sonucu olarak tükenişin ve “kişileşmişi deneyimin” (Giddens 2010: 251) yansımasıdır. Mekân ile insan arasındaki psikolojik bağın öncelendiği öykülerde mekân, kişilerin yaşadığı iç ve dış kaosu yansıtırıcı ve psikolojisini açılmada şifre çözücü nitelikte kurgulanır.

Öykülerde tek boyutlu ve yalıtık nitelikli dünya, hapishane, fabrika, hastane, bar, mezarlık, han, tarla, kapı, kafes, ev, samanlık gibi mekânlar ile gurbet, kişi doğa, çiçeksizlik, yoksulluk, iletişimsizlik, cinsel açlık gibi darlaşma imleri bütünlenerek aktarılır. Bir tükeniş öyküsü olan *Dutlar Yetişmedi* adlı öyküde buyurgan iktidar kurumlarından hapishane ve hapishane dışındakilerin dramı anlatılır. Dünyanın tutuklayan bir sürgün yeri hatta labirent halinde olduğu bu öyküde normlardan kurtulmanın olanaksızlığını algılayan anlatı kişileri için yaşam çıkmaza dönüşür. Değişimsizlik ve edimsizlik yaşanan sıkıntıyı daha da derinleştirir:

“Dünya, akıl almaz bir dolap oldu” (*Dutlar Yetişmedi*, “Dutlar Yetişmedi”, s.6)

Umudun beklentiye dönüşen içeriği, umudun eylemsizliği ile bir çıkar yol ya da çıkış yolu arayışına girilir. Bu noktada olumlu-olumsuz/iyi-kötü/umutlu-umutsuz/bilinç-bilinçsizlik bağdaşımında varlık sorgulanır. Öyküde kişiler, “adeta sel suyu kadar çok, çevreyi yıkan, bilinçsiz eylemler sergileyen bir çokluktur. (..) herkes/ kalabalıklar problem yitimine uğramıştır. (..) ezberlenmiş davranışlara sahiptir.” (Koç 2006:125-126) Verilmiş olanın dışına çıkmama ve yaşanan olanaksızlıklar, içe kapanma hali olarak dışa yansır. Öykü karakterleri, yaşadığı ayrılmışlığı, koparılmışlığı, bölünmüşlüğü gündelik “karanlık dünyanın” (Zehra’nın Defteri, “Fermanlı Hoca”, s.197) belirsizliği içerisinde derinden duyumsarlar. Otantik olma/ tam’lık hakkı elinden alındığı için de olanakların olanaksızlığı içinde umutsuzluk, kaygı, endişe ve bunaltı yaşarlar. Çıkmaza sürüklenme şeklinde belirginleşen bu durumda birey, fiziksel yaşamın uzamı dünyayı cehennem olarak algılar:

“‘Dünya demir oldu’ bir tanem, yumuşaması için erimesi lazım. Cehennem dedikleri belki bu hadisedir.” (Dutlar Yetişmedi, “Dutlar Yetişmedi”, s.35)

Dünya; çatışma, çelişki, sıkıntı ile kuşatılan birey için anlamsız ve saçmadır. Ve fiziksel olarak geniş ve açık bu uzam, gerçeklerle beklentilerin çatıştığı, tükenen umutları imlemesi bağlamında ironik nitelik kazanır. Dünyayı *akıl almaz dolap, demir ve karanlık* sıfatları ile niteleme, hayallerin ve beklentilerin gerçekler karşısında yenik düşüşü ile bunlardan etkilenen kişilerin bireysel trajedisine göre mekânın şekillenmesidir. Mekân ile birey, özdeşleşen nitelikleri ile yozlaşmanın açık adresinde varlıklarını koruyamazlar:

“İnsanoğlu mutlak çiğ süt emmiş. Bu elde bir... (..) Zati topraktan halk olmuşuz ya... Önümüz çamur, sonumuz çamur.” (Dutlar Yetişmedi, “Dutlar Yetişmedi”, s.40)

Fiziksel anlamda kapalı/ dar olmayan yaşam, karakterin sıkışmışlığı ile insanın hızlı, kopuk, parçalanmış ve deneysel yolculuk düzlemindeki varoluşsal yolculuğunun çerçevesini ya da sınırını işaret eden şey’ler dünyasına dönüşür. Tek hareketsizlik mekânı ve “nefret verici çözüm” (Foucault 2000: 209) niteliğindeki hapisane, kısıtlanmışlığın, korkunun, tükenişin adı olarak bireyselliğin yalıtıldığı yerdir. Tutuklu Sazlı’nın eşi ve çocukları da onun ile aynı kaderi paylaşırlar. Sazlı’yı içeriden sınırlayan hapisane duvarları ailesini de dışarıdan kuşatır:

“Ayağını sürükleyerek tekrar duvarın dibine gitti. Sırtını dayayıp çömeldi. (..) Bir ay sonra, birer hafta ara ile iki defa oldu. Sazlı’nın karısı bir hafta gece, bir hafta gündüz çalışıyordu. Gündüz de çalışsa, gece de çalışsa mutlak yedi, yedi buçukta –daha doğrusu 19, 19.30’da- kerpiç duvarın önüne gelip dikiliyor, kocasının yattığı koğuş penceresine bakıyordu. Çocukları her zaman iki yanında ayakta duruyorlardı. Bu bir ay içinde kadının ‘efendisine’ bir kelime bile söylediğini duymadım.” (Dutlar Yetişmedi, “Dutlar Yetişmedi”, s.9,11-12)

Sessizce bekleyen kadın eşi gibi ve onunla birlikte aynı kaderi yaşayan çocukları da babaları gibi tutukludur. Böylece hapisane, tutuklunun ailesini se-

falette iterek, dolaylı yoldan suçlu ilan etmektedir. Hapishanenin içindeki gibi dışındakilerin de özgürlüğünün kısıtlandığı bu çaresizlik içinde bireyler, bocalar, yaşamın öznelliğinden uzaklaşarak nesnelere dünyasına çekilirken bireylerarası iletişim sıfır noktasına geriler. Kemal Tahir’de hapishaneler, daima içtenden birinin yani bir mahkûmun bakış açısıyla verilir. Bu öyküde de anlatıcı ben, çevresinde olup bitenleri gözlemleyerek yorumlar, fakat içsel direnişle eyleme dönüştürmeden aktarır. O da diğer tutuklular gibi her şeyden vazgeçmişliğin, boş vermişliğin etkisi altındadır. Ruhundaki bedbinlik ve kaygılar yaşamdan da, gelecekte de beklentisini yok etmektedir. Konuşmamak ve susmaya kaçış, çaresizliğin ve tükenişin göstergesidir: “sessizliğin ardına gizlenen bilinç, çevresindeki etik çözümlüğün farkındadır.” (Eliuz 2009: 82) Susmak ve konuşmak arasındaki kararsızlıkta korkuya kapılan ve yalnızlığa kapanmayı tek çıkış olarak gören bireylerin bunaltısı, susmanın edimsizliğini seçme ile labirentteki varlık sıkıntısına eşitlenir: “Bu sessizlik dilin bir anıdır; susmak dilsizleşmek değildir, konuşmaktan kaçınmaktır yani gene bir tür konuşmadır.” (Sartre 1965: 28) Aynı sonuçsuzluk içerisinde farklı çıkışlar arayan bireyler her atılımda bütün yolların kapanışını duyumsar.

Özgürlüğün ve iletişimin tehdidi hapishane, yoksulluk ile içinden çıkılmaz yığın haline alır. Çünkü ekmek, yoksul insan için varlığı sürdürmenin simgesidir; yaşamın ilk ve temel gayesidir. Değerler de, duygular da ekmek olmayınca yok olur, çözümlüp gider:

*“Dutlar bir yetişsin, sonu kolay” demiştir. Dut gibi faydalı yemiş olmaz. Çoluk çocuk akşama kadar dut yer, ekmeği unuttur. Aksiliğe bakın bu sene de dutlar bir türlü yetişemiyorlardı. Hava inadına serin gidiyor, ağaçlarda yapraktan başka bir şey görünmüyordu.”* (Dutlar Yetişmedi, “Dutlar Yetişmedi”, s.15)

Dutların yetişmemesi ve dışarıdakilerin yaşamsal faaliyetlerini sürdürmek için hapishaneden ekmek alma mücadelesi vermesi, labirenti duvarların dışına doğru genişletir. Yaşamın getirilerinin hep eksik, hep olumsuz yüzünü gören kişiler, tükeniş noktasındadır. Bu sıkışmışlığı aşmak için ekmek uğruna sığınılan fabrika ise, çaresizlik içinde umutlarını onda arayanları hem fiziksel hem ruhsal olarak yutan bir korku nesnesidir. Fabrika, işçilerin ellerindeki ekmekten hayallerine kadar bütün varlıklarına göz diker:

*“-Fabrika öldürüyor fukaraları... Mahvediyor beyim, dedi, kolay değil, 12 saat ayakta... Betonun üzeri. Rutubet. Rutubet olmazsa iplik koparmış... Adam kopuyor... Ne yapalım şimdi? İplik koparmış... Bu halleri görüyorum da karı diyorum, Allah'ına şükret... Karı diyorum, aman bez parçasını horlama... Her bir ilmeğinde bir fukaranın kanı var diyorum. Fabrikaya Allah düşmanımı düştürmesin...”* (Dutlar Yetişmedi, “Dutlar Yetişmedi”, s.13)

İçinde çalışan bireyleri yutan fabrikanın içi de dışı da kargaşa mekânıdır. Fabrika, sahiplerini ve zenginleri güçlendirirken makinelerinin dişlileri arasın-

da ise yoksul yaşamları öğütür. Bu olumsuzluk kabuğu içindeki bireyler kendilerine bir çıkış (yolu) ararlar. Benliklerin silindiği fabrikanın dişlileri arasında “ben” in yok edildiği bu mekânda, kendi olma ayrıcalığı da ellerinden alınan işçiler, yığınlaşmaktadırlar. Ekmek kaygısı ve çıkmazlar ile birey, hapis-hanenin içinde ya da dışında tutukludur. *Hürriyet* adlı öyküde, asıl özgürlüğün fiziksel serbestlik olmadığına altı çizilir:

*“Gezip dolaşma, tramvaya binme, kapısı hiç mi hiç kilitlemeyen, pencereleri demirsiz evlerde oturmak da hürriyet sayılmaz. (...) hürriyet, uçabilmekle de anlaşılıyor. Bir Amerika muharrir “Bazen sen içeride olursun dünya nimetleri dışarıda kalır, bazen sen dışarıda bulunursun, dünya nimetleri içeride mahpustur.” demiş. (Dutlar Yetişmedi, “Hürriyet”, s.21-22)*

Çaresizlik ve acizlik içindeki karakterlerin ruhsal durumunun belirleyici olduğu bu trajik süreçte yaşamın ağır ve acımasız koşulları ile ölümcül güçler ruhsal bütünlüğü yok eder. Can pazarının ortasındaki mutsuz bilinçler, tekdüze yaşamın çekilmezliğinde sıkışır ve parçalanır. Fabrikanın insan yutan, insanla beslenen ve bireyselliği yok eden bir canavara dönüşmesi, aynı zamanda teknolojinin insan varlığını tehdit edişinin de bir yansımasıdır. Bir korku nesnesine dönüşen ve “insana düşman” bir “yılan” olan fabrika, labirent’tir: “*korku nesnesini bildiğimiz şeylerden ortaya çıkan ruh durumudur.*” (Çüçen 1997: 64) Fabrikadaki düzen, bastırılmış kayguların mekânsal bir yansımasıdır. Kişisel olanın, öznel olanın nesnelleştirerek yok edildiği bu mekânda tekdüzelik ve çaresizlik kısılacında var olma çırpınısı vardır. Kişiler iş saatleri arasında sıkışmış olarak yaşarlar: “İnsan gitgide işlettiği makinenin egemenliği altına giriyor. Özünü, benliğini, bilincini, kişiliğini günden güne yitiriyor. (...) Dönen çarkın bir vidası haline geliyor, nesneleşiyor.” (Sartre 1999: 10) Gücünü sağlamlığını insanları tehdit ederek, ezerek kazanan fabrika, maddi gücün manevi değerleri yok edişinin simgesidir. İnsanların varlığı da yokluğu da umutların acıyla dokunduğu tükeniş mekânı olan fabrikaya bağlıdır:

*“Yıkık kalelere doğru gidiyoruz. Sokak başlarında susuz çeşmeler, ince oymalarla çevrili sebiller, minareleri yıkılmış, taşları yosunlanmış camiler görülmüyor. Kenarı çirkef dereleri, bahçe duvarlarını sarı yapraklı ağaçlar çevirmiş, kafesli alçak tahta evlerin önünden geçiyoruz. Arkamızda tozların arasında bulanık, acemi şekiller gibi çıplak ayaklı mahalle çocukları koşuyor.” (Zehra’nın Defteri, “Adi Bir Macera”, s.42)*

Bireysel ve kolektif bilinçten yoksun bireylerin, varoluş serüvenlerinde yaşadıkları çözümlüş üzerine yapılanan yozlaşma izleği, bireylerin yaşamın gerçekleri karşısında tutunamamalarından kaynaklanır. Çıkar dengeleri üzerine kurulan üretim ilişkilerinde işçiler sömürülür. Kişiler, sömürenler ve sömürülenler olarak “fetişleştirilir” (Leledakis 2000: 26). Reel dünyanın çıkmazları bireyleri, maddeye bağımlı birer nesne haline dönüştürür. Bu noktada fabrika gibi çalışma zorunluluğu içindeki insanların emeklerini sömüren ve üzerinde yükselen kapalı/ dar nitelikli bir diğer mekân da tarlalardır:

*“Bilmem kaç derece sıcaklıkta, boğucu sam yelleri ortasında, ırgatbaşların kırbaçları altında çalışanlar” (Üstadın Ölümü, “Bir Mısırlı Hikayesi”, s.7)*

Ağa-ırgat kopukluğu ve ezen- ezilen arasındaki daimi çatışmaların silik bir fotoğraf gibi fonda yer aldığı kaosa dönüşen bu labirentte sosyal adaletsizlik ve yozlaşma hâkimdir. Bu ortam, “fırsat eşitsizliği, gelir dağılımındaki korkunç dengesizlik, çıkar çevrelerinin bencil tavırları, hükümet gücünü kötüye kullanımı, cehalet ve korkaklık” (Korkmaz 1997: 106) gibi öğelere dayanan sosyal adaletsizliğin yansımasıdır ve yoksul halk, patron/ ağa görünümündeki eşkiyaların baskı ve sömürüsü altında sıkışır. Yoksulluk yüzünden yozlaşmış kişilerin aşağılamalarına katlanan ve kendileri de bir süre sonra bozulan bireyler için geçim sıkıntısı her şeyden önce gelir.

Ülkenin siyasi ve sosyal yapılanmasının bir yansıması olarak köyden kente göçle birlikte, kültürel bozulma da başlar. Köyün ve köy yaşamının kendine özgürlüğünden, şehir yaşamının kaosuna, göçe zorlanan bireyler, korku ve tedirginlik yaşarlar. Şehir, kişiyi kendinden ve değerlerden uzaklaştıran bir yok edicidir. Kentleşme; homojen, mekanik ve kâr hırsının her şeyin önüne geçtiği bir pazar halinde kişileri sermaye yapar. Sentetik ilişkiler, değerlerin işle/ parayla satın alınabilir’e; kentin, öze ait bütün kaynakların tüketildiği bir yokluk çukuruna dönüşmesine yol açar. Para ve çıkar dengeleri, yaşamsal bütün kaynakları tıkar. Böylece özgürlüğün bir diğer yitim mekânı da gurbet olur:

*“Vakit gece yarısına yakındı. Bu vakit Beyoğlu Caddesi’ne bir sarhoş yorgunluğu çöker, sokak sanki esner ve her geçen tramvayla ciğeri sökülüyor gibi öksürür. Sükut bir çöp tenekesi gibi yolların ağızlarına devrilmiştir. Hayat insanı usandıracak bir ağırlıkla bir saatte on saat yaşar. Daha doğrusu yarım saatte iki saat geri kalır.” (Dutlar Yetişmedi, “Üniversite”, s.109)*

Bir kuş gibi umarsız, çaresiz ve güçsüz insanların varlık mücadelesi, göç kavramı ile sosyolojik bir sorunsal olarak ele alınır. Maddi ve manevi özgürlüğe kanat çırpın gurbetteki kişiler, ortama ait olmayı başaramaz ve hep dışlanırlar. Özünde sıkıntı, sömürü ve ayrılığı barındıran gurbet kapalı/ dar nitelikli bir tehditler mekânıdır ve sıkın, boğan bir labirent olarak gelenleri yutmaya hazırdır. İlk andan itibaren bütün olumsuzlukların sebebi olan şehir/ gurbet, insanları çözen, koparan, parçalayan bir karşı değer olarak kapalı/ dar işlev kazanır.

Varlık-yokluk düzleminde seçimler ve kararların kuşatmasına rağmen var olan, kalabalıkta yalnızlık bunaltısının imgesi hastane ise, yaşatıcı değil yok edici niteliğiyle yuvayı değil mezarı imler ve yaşama arzusu ile umutları öldürerek labirentleşir. “Boş ve masum” (Kahraman 2001: 27) olmayan hastane, bunaltı mekânıdır:

*“Koğuşlarda yer olmadığı için koridora bir karyola kurup beni oraya yatırdılar. Saatler uzun ve boş bir toprak yolda yorgun ve ihtiyar bir at gibi geçti. Ve gece, hastaneye tren düdüklelerinin ve tram-*

vay gıcirtılarının ötesinden yavaş yavaş ve düşmanca geldi. Artık cigara içmek ve düşünmek bile tatlı değildi. Komşu hastaların horultusu, ümidi, öksürükleri, ölümü hatırlatıyor. Bizi –tam doksan mevcudumuz var- bu gece sabaha kadar küçük bir hademe oğlan bekleyecek. Öylesine küçük ve usanmış ki omuzlarını bile bekleyemez. Kalın ayaklı, geniş ve beyaz bir masanın başında oturuyor. Masanın üzerinde, dibi rutubetli bir kuşkonmaz saksısı var. Burada ihtiyar hastabakıcı kadın kadar ümitsiz ve yalnız olan bir de o var.” (Dutlar Yetişmedi, “Taburcu”, s.141)

Hastalar, belirsizliklerin endişe ve korkusunun susturduğu dilsiz, kimlik-siz bir yığın halinde mekânın ‘konuşan’ kalabalığı içinde sele kapılır; yok olup giderler. “Bireyin varoluşunun büyük bir kumarda öne sürülen para gibi tehlikede” (Sartre 1999: 11) olduğu hastane, bedensel ve ruhsal şartları ile kişileri yutan bir labirent halindedir. Hasta psikolojisi ile umudunu mekâna bağlayan kişiler için bu mekân, acılar, umutlar, sevinçler, korkular yumağı olarak fiziksel yaşama benzer; bireysel fırtınaları ve hayallerin çılgınlığını saklar:

“Adam şarkısını değiştirdi. Koridorda terliklerini sürüyerek dolaşan hastalar var. Beyaz elbiseyle bir hemşire, yerli ve alışık geçiyor. Yakın pencerelerden iniltiler sızmakta. Kendisini inlemeye kaptıracak derecede mustarip ve yalnız olmak da bir teselli.” (Zehra’nın Defteri, “Adi Bir Mace-ra”, s.41)

Şimdinin olanaksızlığından kaçarak iyileşmek için sığınılan bu alan, ölüm yani yokluk çağrışımlarını içine alan bir bunaltı labirentine dönüşür. Ve hastane, toplumsal çürümüşlüğü fark etmenin, duyarsızlık karşısında çaresiz olarak sınırlandırılmanın adı olur. Kendi bireysel açılımları elinden alınan, bu alınmayı kendine verilmiş gibi bir teselli ile ötelemeye çalışan birey, bir şey yapamamanın ve çıkar yol bulamamanın bunaltısı içinde bireysel özgürlüklerin sınırlandığı bu topluşma mekânında sıkışır.

“Hastabakıcılar giderken konuşmuşlardı. Bu koşuşta bu gece –bu gecenin tarihi ve adı neme la-zım- üç tane ölümlük hasta varmış. İkisinin başına mütemadiyen buz konulacaktı. (..) Burada ölen de dirilen de tek başına, yapayalnızdır. İlaç, şırınga, eter, bıçak, dezenfeksiyon hep birer vazife. Eskiden beri dikkat ederim, vazifelerin birçoğu bu kadar adi ve kepezidir. Tavan yüksek olduğundan mı, yoksa duvarlar koyu kurşuniye boyalı ondan mı, ışık az. Sadece az değil bana gittikçe azalmak-tadır gibi geliyor. (..) Karşımda uzun ve kanatsız bir kapı çıplak ve hayasız duruyor. Onun içinde daha dar, daha küçük bir diğer kapı görünüyor. Bu küçük kapının üstünde buzlu cam var. Camı simsiyah ve kanadı kapalı olduğu halde o da hayasız ve çıplak. Belli ki kapılar için çıplak ve hayasız olmak kapalı ve açık duruşlarında değil. Gördükleri riyakar işte. Neleri beklerler ve kimlere acımazlar ki...” (Dutlar Yetişmedi, “Taburcu”, s.142-143)

Hastanenin önemli ayrıntılarından kapı, “iç dürtüleri, varlığı en gizli yerine varıncaya kadar açma dürtüsünü, içine kapalı tüm varlıkları açma isteğini bir araya toplayan” (Bachelard 1996: 235) gizleme ve engelleme amacını taşıyan simge halindedir. Hayâsız ve çıplak niteliği ile hastane kapıları, günah eğilimini somutlaştıran ve ahlaki çözülüşü gizleyen yozlaşmış düzenin eşyaya sınıştır. Birey, korku ve endişe içinde dış dünyaya karşı koruyucu, saklayıcı işleve sahip kapıları kilitleyerek kendini güvene almak niyetindedir.



Öykülerde karakterlerin sınılandığı labirent mekânlardan bir diğeri de bar ya da meyhanedir. Bu nesnesi belli olmayan korkular mekânına bunaltı içinde giden kişiler, maddi ve manevi sömürü ile bütün kayıplarını yeniden yasar. Değerlerin yok edildiği bar / meyhane, ıslıtlı görünümünün ardında birçok dramın olduğu cinsel ve sosyal çözülüş ortamıdır:

*“Bar, basık, kasvetli bir yerdi, yazın sıcak olurdu.” (Üstadın Ölümü, “Yalancı Şahit, s.35)*

Tüketilen umutların ve bedenlerin mekânı olan barlar / meyhaneler, kişileri *“tahakkümüne almış”* (Korkmaz 1997: 170) dar / kapalı nitelikleri ile labirentleşerek yaşamın sosyal çarpıklıklarını mekânsal boyutta simgeler.

*“Masalar hıncahınç, localar tıklım tıklım. Garsonlarda insanı oturduğu yerde yoracak bir koşuşma, seyircilerde adamı içmeden sızdıracak bir sükün ve rahavet. (...) Gazinodaki muhtelif uğultuyu bir türlü alt edemeyen ince baygın bir tel sesi. (...) Önümüzdeki masalarda bir uyusukluk.” (Üstadın Ölümü, “Bir Çalgılı Gazinoda Neler Gördüm?”, s.133-134)*

İkiyüzlülüğe ve maddi çıkara dayalı bozulmuş bir düzene sahip barda / meyhanede, kişiler içkinin verdiği rahatlıkla zaman geçirirler. Samimiyetin ve güvenin olmadığı bu ilişkiler ağında sadece anı yaşama ve olumsuzluklardan uzaklaşma, gerçeklerden kaçma eğilimi vardır. Ahlaki çöküntü ve sosyal adaletsizlikle ve içinde barındırdığı kişiler ile birlikte sürüklenen bu mekân, çöküntünün / çürümenin tanığıdır. Bu yönüyle mekân da kişilerle birlikte değişim yasar, canlı bir varlığa dönüşür.

Kış da, zaman ve mekân çağrışımlarını bünyesinde bulunduran labirent temalı mekânlardandır.

*“-Bu tipi... Bu soğuk.. Bu karanlık ölüm... Karanlık mı? Hayır hayır. Boz ölüm... Boz da değil... En uzak yıldızdan bir aynaya ilk defa vuran bir donuk parıltı... (..) Ölümün parmaklarını duyduğum ayaklarımda... (..) Sarıkamış'ta böyle bir şey olmamıştır. Çünkü bu soğuk, o tarihten bu yana gücünü artırarak gelmiş bir soğuk... Tipi o zamandan bu zamana daha ustalaşmıştı belli... Soğuk daha güçlenmişti. Ayaklarımda kanım donuyordu. Bu donmuş kan, yukarıya kırmızı buz parçaları gönderiyordu.. Damarları ustura gibi keserek.. Beynimde düşüncelerin yavaş yavaş donduğunu anlıyordum. Kelimeler donup düşüyorlar, cam gibi kırılıyorlardı.” (Zehra'nın Defteri, “Han”, s.85)*

İklimsel bir değişim olan ancak ölüm çağrışımları ile bir tehditler yumağına dönüşen kış, *“ondan çıktığımız ve ona döndüğümüz dünya(yı)”* (Bataille 1993: 61) ve içinde yaşayan insanı kuşatır. Kış, kıyamettir / mahşerdir. Donan sadece ten değil düşüncelerdir. Bu doğal sürecin fiziksel zorlukları umutsuzluk ve yok oluş duyguları ile artarak; etkisi olumsuz anlamda katlanır. Böylece kış, bireyde dünya üzerine yürüyor, kendisini eziyor etkisi bırakır:

*“Sıcak ve kuru yaz günlerinden sonra kış birdenbire bastırıldı. Kar, hiç dinmeyecek gibi yağıyor, tipiden yol boyundaki kavakların uçları görünmüyordu. Ufuk, haritası daha çizilmemiş, fotoğrafı çekilmemiş meçhul bir yerde kaybolma hisleri verecek kadar donuklaşmıştı. Boş odada, beyaz dağlar ve açık deniz boşazları kapanmış sakin bir liman gibi duran göl sanki artık yerlerinde değildiler. İn-*

*sanlar toprak damlı kaba yatkın evlerine çekilmişlerdi. Hayvanların nereye gittiğini merak bile etmiyordum.” (Zehra’nın Defteri, “Bozgun”, s.128)*

Süregenlik kazanan ve dıştan içe doğru girginleşen kar ile belirsizlik, güvensizlik, çaresizlik ortama egemen olur. İnsan hem fiziksel hem de psikolojik tehdit altında tutunduğu hiçbir yere sığamaz. “Korku labirenti” (Korkmaz 1997: 172) niteliğindeki kışın gelişi ile kendi olmak, kendini kurmak ve varoluşsal süreci tamamlamak isteyen birey, bu olumsuz fiziksel ve ruhsal kuşatılmışlıktan yenik çıkar. Zamanı ve mekânı birleştiren kış, bireyleri “tufan gibi geçip giden zaman içinde bir yanda unutulmuş” (Su 2000: 122) nesnelere dönüştürür. Parçalanmış bir dünyada, parçalanmamış değerleri arayan, fiziksel ve ruhsal çözülmüşe maruz kalan kişilerin ironisi netleşir. “Sürü içgüdü” (Freud 1996: 72) ile hareket eden bu insanlar, yaşadıkları mekânlar ile benzeşirler. Bütün dayanak noktalarını yitirerek yıkılan bireye karşı kış, tehditkâr yükselişle durmaktadır.

Kemal Tahir öykülerinde ev, öznel bütün niteliklerin silindiği labirent temalı olarak kurguda yer alır. Bu mekânda insanlar sıkıştırılmış bir kaosun değişmez oyuncuları gibidirler. *Sarmaşık* adlı öyküde, yalnızlığını ve terk edilmişliğini çiçek yetiştirerek aşmayan çalışan ihtiyar bir adamın yaşlılığı ve sıkışmışlığı anlatılır. Onun yoksulluğunun ve bakımsızlığının izlerini taşıyan evi ile ilişkisi “salyangozun kabuğuyla ilişkisi” (Bachelard 1996: 136) gibidir. Çiçek sevgisinin hayata bağladığı karakter, bir sığınak olarak zihninde geliştirdiği bu son tutunma noktaları da yok olunca umudunu yitirir:

*“Çiçeğe dair konuşuyordu. Her çiçeğin adını oğlunun veya torununun ismini anan bir büyük-baba gibi ümitli ve sevgili söylüyordu. (...) Evine kiracıların taşınmasından sonra (...) Bir öğle üzeri alt kat pencerelerine eski tahtalardan saksı koymaya mahsusunu çıkarmak çivilediğini gördüm. Selamlaştık. Galiba bahçesini durup seyrettiğini hatırladı. (...) O tahtaları çivilerken ben de yanında durdum. Yavaş sesle, hiç şikayet etmeden anlattı:*

*-Kiracıların tavukları var. Bahçeyi boşaltmak icap etti. Böylesi daha iyi, çiçek yalnızlık ister. (...) Ben, karanfilleri, ıtrıları ve sarmaşıkları severim.*

*Sarmaşık bir parça arsızdır. Ama bu arsızlığı, onun sokulganlığına veriyorum. (...) Çiçekleri sakıya koymak zaten bir türlü hapsedmektir. Bizim sarmaşık işte bu serbestlikten istifade ediyor. Bakın bir elini nasıl nazlı nazlı içeri uzattı. İtip dışarı çıkarmak dürüstlük olacak. Adeta samimiyetini reddeder gibi bir şey... (...) Bu konuşmadan bir hafta sonra mahalleden taşındık. Baharda yolum düştü. Bizim eski sokaktan geçerken Kadri babanın penceresine baktım. Saksılar boş ve pencere kaplanmıştı.” (Üstadın Ölümü, “Sarmaşık”, s.98-99)*

Evi mekân haline getiren, içinde yaşayan insanların ortak *biz* duygusunda birleşmeleridir. Duvarlar, eşyalar değil “ev”leşen yüreklerin, düşlerin; ontik yapılanmanın simgesidir. Bu öyküde ise “dünya köşemiz” ve “ilk evrenimiz” (Bachelard 1996: 32) olan ev, “düşü barındır(ma), düş kuramı koru(ma)” (Bachelard 1996: 34) işlevi ile açık-geniş mekân iken yaşlılık, yalnızlık, yozlaşma ile yok



eden bir tehdit sembolüne dönüşür. Hem dış ve iç fırtınalara karşı koruyan hem de kazanılmış değerlerin sürekliliğini sağlayan evin bu niteliklerinden uzaklaşarak, kapalı/ dar bir cehennem niteliği kazanır. Kendi içinde barınmayı öğrenen insan, daha sonra yaşadığı yere uyum sağlamayı da öğrenir. Ruhun barındığı yer, içselleştirilmiş mekândır ki o zaman buranın adı “ev” olur. Aynı zamanda ev, yabancılarla dolu meçhul açıklıkların içine oyulmuş bir mahremiyet sahası, keyif veren bir sükûnet ve sıcaklık bölgesidir. (Lings 1997: 111) Ancak *Sokak Kedisi* adlı öyküde ev, içinde yaşayan bireylerin onun asıl anlamını fark etmemeleri sonucu çözülür, parçalanır:

“Ve mesut aile yuvası, o gündün sonra bir köpek ve kedi çiftliğine döndü.” (Üstadın Ölümü, “Sokak Kedisi”, s.171)

Kemal Tahir’in öykülerinde doğaya dönüş, bireyin kendine dönüşü olarak yansıtılır. İnsanın, doğa tarafından kendisine sunulan “ham, gelişmemiş, geliştirilmemiş” (Mengüşoğlu, 1979: 64) gücü, var edici ya da yok edici yönden kullanımı bu noktada belirginleşir. Gündelik yaşamın sıkışmışlığından bunalan birey, doğaya içinde bulunduğu ruhsal çöküşü aktarır:

“Pencereden evimizin geniş bahçesi ve yeni çiçek açmış ağaçlar görünüyordu. Yalnızlığı o kadar derinden ve kederle hissediyordum.” (Zehra’nın Defteri, “Zehra’nın Defteri”, s.17)

Birey, ev içindeki kapalılık/ darlık nedeniyle dışa yönelen yüreğinin çırpınışlarını doğada dindirmek istemesine rağmen bunda başarılı olamaz. Aslında bireysel çatışmalarını/ endişelerini doğanın ruhunda anlamlandırarak kendine bir çıkış yolu arayan kişi için mekân canlı bir varlıktır. Zira doğanın düzeni, “dünyaya sırtı dönük bir özgürlük sunma” (Bachelard 1996: 237) niteliğine sahiptir:

“Denize bakıyorum. Bomboş. Serinliğini ve kımıldanışını kaybetmiş adeta, sahte. Bir elışı derisinde bir miktar cam ve fır dönen su, mavi kağıttan yapıya benziyor. Kenardaki hastane ile aynı şarkının içinde yaşıyoruz. Yavaş yavaş alçalan karanlığı içimde hissediyorum. Açılıp kapanan günlerle saat yelkovanları arasında bir şeyler kaybolup bir şeyler doğuyor. Sanki bir iki senemi tebeşirle, simsiyah bir tahtaya kalın kalın yazmışım da şimdi onları iş olsun diye maksatsız ve acımadan siliyorum.” (Zehra’nın Defteri, “Adi Bir Macera”, s.39)

“Yol değiştirme ve yol güzergâhları” (Bourneur 1989: 94) arasında güvenli bir mekân arayan öykü kişisi, vahşi bir hayvan tedirginliği içinde ilerlerken tükendiğini fark eder. Çünkü sosyal yaşamın getirileri, içinde barınan kişiler gibi mekânı da kaosa dönüştürmektedir.

“Orman ağır ağır yükseliyordu. Gece sıcaktı ve ağaçların altı daha karanlıktı. Uzaklarda bir sürü yırtıcı hayvan homurdanıyor gibi kızgın ve korkunç gök gürlledi. (...) Başlarının üzerinde ve dört taraflarında çam dalları hışırdıyor, rüzgarda orman, ölü duası okuyorlarmış gibi inliyordu. (...) Adam boyundan fazla büyümeyen piç çamların arasından geçiyorlardı. Çam dikenleri yüzlerine sürünüyordu. Karanlıkta yokuş çıkmak müşküldü. Gök gürlütüsü kütükleri ve kayaları önüne katmış, bir sel gibi git-

*tikçe yaklaşıyordu. Tepeye çıktıkları zaman ıslak bulutlar, yere sürünecek kadar alçalmışlardı. Kör du-man, çürümüş ot gibi kokuyordu.” (Göl İnsanları, “Gelin-Kadın Oyunu”, s. 135-137)*

Kişiler fiziksel genişliğine rağmen doğayı kendi iç dünyalarının nem kokan, labirent gibi karmaşık ve karanlık mekânlarının içine hapsederler. Sorunlu bu kişiler, yaşadıkları çürümeyi doğaya da taşırlar. Fiziki çevrenin, dış dünyanın değil; iç dünyanın, psikolojik, ruhsal durumun yansıtılması ve kişinin bilinç dünyasının anlatılması amacına hizmet eden mekân, hem bireysel hem de toplumsal değişimlerin ifadesine dönüşür. Böylece mekânsal kategoriler, ruhsal deneyimleri ve kültürel dili belirleyici rol oynarlar.

### SONUÇ: DIŞARDAKİ İÇERDELİK

*“Korkuların bulunduğu yerde, bildiğimiz toplumsal suçluluk duyguları vardır.”*

**Kemal Tahir**

Mekân, zaman ve hareket ile sınırları belirlenen, içinde bireye ait değer sistemlerini barındıran ve sosyal yapıyı şekillendiren bir mekanizmadır. Karakteri kurucu işlevi, bu yapı unsurunun varoluşun konumlandığı yere dönüşmesi ile sonuçlanır. Mekan, bireyi kuran, tamamlayan, yansıtan bir norm karakter işlevindedir.

Kemal Tahir’in ana izleği bireysel ve toplumsal yozlaşma olan toplam 83 öyküsünü, mekân –insan benzeşimi ve çevre-dünya farkı ayırıcı ile kurgular. Öykülerde mekân sadece bir dekor niteliği taşımaz; karakterin dünyadan koparıp kendileştirdiği ve sorunsal duraklamalar yaşadığı uzam olarak yer alır. Şey’ler dünyasında kaybolma tehdidi ile karşı karşıya kalan öykü kişileri her şeyle hatta kendisiyle kavgalıdır. Yaşamsal çıkmazların sonuçsuzluğu ve arayışların çaresizliği katlanılan mecburi bir yaşamın bunaltısına dönüşür. Umut-suzluk, kaygı, endişe ve bunaltı yaşayan ve çıkmaza sürüklenen kişiler, dünyayı bir cehennem olarak algırlar. Bu metinlerinde birey için dünya, tutuklayan bir sürgün yeri hatta labirent halindedir. Dolayısıyla mekânı labirentleş-tiren fiziksel darlığı değil karakterin sıkışmışlığıdır. Yaşamın sığılığı içinde nesnelleşme tehdidi ile karşı karşıya kalan Kemal Tahir bireylerinin yaşadığı tükeniş, öznelere nesnelere aynı kategoriye indirildiği bir bitişir.

Sanatkârın öznel çıkarımları ile bütünlenen tek boyutlu ve yalıtık nitelikli dünya, hapishane, fabrika, hastane, bar, mezarlık, han, tarla, kapı, kafes, ev, samanlık gibi mekânlar ile gurbet, kış doğa, çiçeksizlik, yoksulluk, iletişimsizlik, cinsel açlık gibi darlaşma imleri öykülerin kurgusal ben’ine dâhil edilir. Fiziksel anlamda değil ruhsal anlamda dar ve kapalı olan labirent temalı mekânlar, kişilerin sınındığı sorunsal zamanı da içine alarak psikanalitik göndergele-ri ile izleğe dönük verileri kapsarlar.

Ve Kemal Tahir öyküleri sadece herkesleşen karakterlerin değil aynı zamanda mekânın varlık sıkıntısını işaret eder niteliktedir.

## KAYNAKÇA

- Bachelard, Gaston, *Mekânın Poetikası* (Çev. Aykut Derman), Kesit Yayıncılık, İstanbul, 1996.
- Bataille, Georges, *Erotizm* (Çev. M. Mukadder Yakupoğlu), Bilkamat Yayınları, Ankara, 1993.
- Çüçen, Abdulkadir, *Heiderger'de Varlık ve Zaman*, Asa Yayınları, Bursa, 1997.
- Eliuz, Ülkü, *Orhan Kemal'in Romanlarında Yapı ve İzlek*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2009.
- Foucault, Michel, *Hapishanenin Doğuşu* (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay), İmge Kitabevi, Ankara, 2000.
- Giddens, Antony, *Modernite ve Bireysel Kimlik* (Çev. Ümit Tatlıcan), Say Yayınları, İstanbul, 2010.
- Kahraman, Hasan Bülent, "Mekânın Yitimi, U-Realite ve Demokrasi-Medya Olanaksızlık İlişkisi", *Varlık*, Haziran, 2001, S.1125, s.24-30.
- Koç, Sema Özher, "Çağdaş İnsanın Tutamak Arayışı: Aylak Adam". *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Y.2006, C.16, S.1, s.121-129.
- Korkmaz, Ramazan, *Sabahattin Ali -İnsan ve Eser*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997.
- \_\_\_\_\_, "Romanda Mekanın Poetiği", *Edebiyat ve Dil Yazıları, Mustafa İsen'e Armağan* (Editör: Ayşenur Külahlıoğlu İslam - Süer Eker), Grafiker Yayınları Ankara, 2007.
- Lings, Alphonso, *Ortak Bir Şeyleri Olmayanların Ortaklığı* (Çev. Tuncay Birkan), Ayrıntı Yayınları, 1997.
- Narlı, Mehmet, "Romanda Zaman ve Mekan Kavramları", *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Y. Mayıs 2002, C.5, S.7, s.91-106.
- Roland, Bourneur - Real Quellet, *Roman Dünyası ve Roman İncelemesine Giriş* (Çev. Hüseyin Gümüş), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1989.
- Sartre, Jean Paul, *Yabancı'nın Açıklaması ve Başka Denemeler* (Çev. Bertan Onaran). De Yayınları, İstanbul, 1965.
- \_\_\_\_\_, *Varoluşçuluk* (Çev. Asım Bezirci), Say Yayınları, İstanbul, 1999.
- Sennett, Richard, *Gözün Vicdanı* (Çev. Can Kurultay-Süha Sertabiboğlu), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999.
- Sigmund, Freud, *Kitle Psikolojisi* (Çev. Kamuran Şipal), Cem Yayınları, İstanbul, 1996.
- Su, Hüseyin, *Öykümüzün Hikayesi*, Hece Yayınları, Ankara, 2000.
- Tahir, Kemal, *Dutlar Yetişmedi* (Bütün Öyküleri-1), İthaki Yayınları, İstanbul, 2006.
- \_\_\_\_\_, *Zehra'nın Defteri* (Bütün Öyküleri-2), İthaki Yayınları, İstanbul, 2006.
- \_\_\_\_\_, *Üstadın Ölümü* (Bütün Öyküleri-3), İthaki Yayınları, İstanbul, 2006.
- \_\_\_\_\_, *Göl İnsanları* (Bütün Öyküleri-4), İthaki Yayınları, İstanbul, 2006.



## KENOSİSTİK BİR EĞİLİM OLARAK GARİP POETİKASI

Murat Kacıroğlu\*



**Özet:** Cumhuriyet sonrası Türk şiirinde Garipçiler olarak adlandırılan ve Orhan Veli'nin öncülüğünde yeni bir şiir anlayışı ortaya koyan şairler, Türk şiirinin biçim ve şekil başta olmak üzere çeşitli ölçütlerine karşı çıkarak şiir alanında kendilerine yer edinmek istemişlerdir. Bu şairlerin kendilerinden önceki anlayışlara karşı çıkışları, psikanalitik anlamda Oidipal bir rekabetin sonucudur. Bu bağlamda Harold Bloom'un "etkilenme endişesi" adını verdiği ve şiir alanında ki halef-selef ilişkisini değerlendirdiği yaklaşımları, Oidipal bir rekabeti temel alarak şiir tarihinin akışını ve şairlerin birbirleriyle ilişkilerini psikanalitik olarak ele alan yaklaşımlardır. Orhan Veli'nin "Garip" adlı poetik yazıda ortaya koyduğu düşünceler, Bloom'un etkilenme endişesinin kategorilerinden biri olarak sunduğu ve "kenosis" olarak adlandırdığı etkilenme durumunu yansıtmaktadır. Bu kategoride seleflerinin şiirini ve bu şiiri oluşturan ilkeleri boşaltma edimine tabii tutan halef şair, mutlak anlamda kendinden önceki şiirle kopmayı amaçlar. Bu yazıda Bloom'un yaklaşımlarından hareketle hem şiirsel etkilenmenin psikanalitik boyutu tartışılmış hem de Garip adlı poetik yazıda bu etkilenmenin kenosistik anlamda yorumu yapılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Şiir, etkilenme, endişe, psikanaliz, kenosis, Orhan Veli, Garip.

### GARİP" POETICS AS A KENOSİSTİK TENDENCY

**Abstract:** The poets, who are called as "Garip" in Post-republican Turkish Poetry and present a new sense of poetry under the leadership of Orhan Veli, wanted to gain a place in the field of poetry for themselves by opposing various measures, mainly form and shape, of Turkish poetry. These poets' opposition to former mindsets is a result of an Oedipal competition in psychoanalytic sense. Within this context, Harold Bloom's approaches, which he calls "the anxiety of influence" and reviews the successor-predecessor relation in poetry, examine the course of the history of poetry and the poets' relationships with each other psychoanalytically by basing an Oedipal competition. The thoughts which Orhan Veli presents in the poetic text called "Garip" reflect the state of influence that Bloom remarks as one of the categories of the anxiety of influence and calls "kenosis". In this category, the successor poet, who subjects the poems of his predecessors and the principles of those poems to discharge act, aims to separate absolutely from the previous poems. In this article, both psychoanalytic dimension of poetic exposure was discussed and kenosistic interpretation of this exposure in the text called "Garip" was made based on Bloom's approaches.

**Keywords:** Poetry, influence, anxiety, psychoanalysis, kenosis, Orhan Veli, Garip.

\* Doç. Dr. Bozok Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

## GİRİŞ

Modern Amerikan şiir eleştirisinin önemli isimlerinden biri olan Harold Bloom, 1973'te yayımladığı *Etkilenme Endişesi* adlı kitabıyla modern şiir eleştirisine “etkilenme endişesi” ve “yanlış okuma” gibi iki önemli kavram kazandırarak, genel anlamıyla bir şiir geleneğini oluşturan şairler ve nesiller arasındaki ilişkinin farklı boyutlarda ele alınmasını sağlamıştır. Bloom, kitabında ortaya koyduğu ilke ve yaklaşımlarla, şiir tarihinin nasıl okunması gerektiği yönünde alışılmışın dışında birçok yeni hareket noktasının temelini atmıştır. Bloom, şiir tarihinin şiirsel etkilenmeden ayrı tutulamayacağını bir ön kabul olarak aldıktan sonra, güçlü şairlerin bu tarihi kendilerine hayalî bir uzam açmak için başka bir şairi yanlış okuyarak yarattıklarını belirtir.<sup>1</sup>

Şiir gelenekleri güçlü olan kültürlerde bu “uzam açma” eyleminin bir nevi etkilenme pratiğine dönüştüğünü vurgulayan Bloom'un ortaya koyduğu “yanlış okuma” kavramı biçimle değil yeni bir dil kurmayla ilgilidir. Bu noktada gözden kaçırılmaması gereken husus, şairler arasındaki halef-selef ilişkisinin saf bir öykünme/taklit arzusu taşıyan ikinci dereceden şairlerin kendilerinden önceki şairleri taklit edişlerinin neden olduğu kırılma durumudur. Bloom'a göre, daha az yetenekli şairler, önceki şairleri idealize ederlerken, tahayyülü güçlü olan şairler ise onları kendilerine mal ederler. Ancak “kendine mal etme” sonra gelen şair için müthiş bir borçluluk hissini doğmasına yol açar. Bu hissin temelinde ise kendi özgünlüğünü yaratamamayı bilmenin yoğun ezikliği yatmaktadır. Bu eziklik ilginç bir biçimde kendinden önceki şairin büyüklüğünü bir türlü üzerinden atamamanın verdiği ıstıraba da dönüşmüştür. Çünkü bir insandan etkilenmiş olmak, şair için etkilendiği selefinin ruhunu taşıyor olmakla aynı anlama gelir. Başka bir ifadeyle kendi doğallığı ve hayalleriyle değil de başkasının doğallığı ve hayalleriyle yaşayan şairin bütün arzuları, ödünç ve taklit edilmiş arzulardır. Bu durum, René Girard'ın edebî yapıtlarda özellikle de romanlarda kendini açık bir biçimde ortaya koyan “ben ve öteki” ilişkisiyle ilgili kuramsal yaklaşımları bağlamında da yorumlanabilir. Başkasından etkilenmenin gizli veya açık bir biçimde öznenin üzerindeki tesiri, kendini başkasının arzusunu arzulamak ya da ötekinin arzularını taklit etmek biçiminde gösterir ve bu ilişkide selefinin şiirini kendine mal etmeye çalışan şair, bir biçimde onun şiirsel tutkusunu veya erdemlerini örtük veya açık bir biçimde devralmaktan kurtulamaz. Ötekinin/selefin arzularını devralan şair, bunu kendi şair yaratıcılığını kurma iradesiyle karıştırmak zorunda kalır.<sup>2</sup>

T.S Eliot, bu etkilenme durumunu başka bir biçimde ve aynı söylem çerçevesinde “gelenek” kavramıyla vurgulamıştır. Eliot'a göre bir şair ile selefleri arasındaki ilişki, diyalektik bir ilişki olmaktan öte, tamamıyla bir devralma ve onu geleceğe aktarma ilişkisidir. Şairin kurduğu şiir kesin bir biçimde kendisinden önceki şairlerin kurmuş olduğu şiirdir ve her şair, özellikle olgunluk

çağı yapıtlarında, bu etkiyi en yoğun şekilde ortaya koyar. Yeni bir eser yaratıldığı zaman, eski eserlerin oluşturduğu organik bütün, yeni bir düzenlemeye tabii kılınarak<sup>3</sup> yol alır ve şiir tarihi, sefehin halef üzerindeki varlığının sonuza kadar sürmesine yol açar.

Bir şairin şiir yaratıcılığının bütün kaynağının sefehinin varlığından geldiğini ve kendi var oluşunun bir başka kaynağın varlığına bağlı olduğunu kabul etmesi, haklı olarak, itirafı zor bir gerçektir. Bazı şairler, etkilenmenin derecesine göre bu gerçeği bazen açık, bazen de örtülü bir şekilde, her halükârda, itiraf etmekten kurtulamazlar. Hatta açık bir şekilde sefehinin şiirsel varlığını reddeden şairler bile, bu reddedişleriyle diyalojik bir biçimde sefehinin varlığını kabul etmiş olurlar.

Şiirin halefleri ile sefepleri arasındaki ilişki, mutlak anlamda şiirsel olanın paylaşılmasından ziyade, şiirsel gücün düşüşüyle ilgili bir durumdur. Çünkü halef, sefehini yanlış okurken aynı zamanda imkânsız bir amacın da peşine düşer ki bu, mutlak şiire kavuşma ve onu yaratma arzusudur. Bu arzunun gerçekleşme olasılığının zayıflığı, kendi eksikliğini fark etmenin dayanılmaz huzursuzluğunu da doğurur. Bu bağlamda Bloom, her şairin bilinçsizce de olsa, ölümün zorunluluğu bilincine karşı diğer insanlardan daha güçlü bir isyanla işe başladığı görüşündedir. Genç şair ya da antikçağda Atina’da verilen adla *ephebe*, daha en başta doğa-karşısı ya da antitetik (karşıt) insandır ve şairliğe başladığı andan itibaren, tıpkı kendisinden önce sefehinin yaptığı gibi, olanaksız bir ereğin peşine düşer. Bu arayışın zorunlu bir parçasının şiirin zayıflaması olduğu fark edilir ve gerçek edebiyat tarihi, bu farkındalığı sürdürmek zorundadır.<sup>4</sup> Ancak “endişe” kavramından anlaşılması gereken şey, bu endişenin saklanması gereken bir dürtü olmaktan ziyade, başarılması ve üstesinden gelinmesi gereken bir dürtü olduğudur. Çünkü sefehin başardığı endişe, Bloom’un kastettiği manada şiirselliğin devamı için yapılması gereken en temel eylemdir.

Bloom’a göre büyük şiir, başarılı endişedir ve etkilenme hepsi de son keredede savunmacı nitelikte olan bir ilişkiler metaforudur. En önemlisi etkilenme endişesi, karmaşası güçlü bir yanlış okuma ediminden şiirsel yanlış ya da yanlış okuma adı verilen yaratıcı bir yorumdan doğar. Yazarların endişe olarak yaşadıkları ve eserlerinde ifşa etmek zorunda kaldıkları şeyler, şiirsel yanlışın nedeni olmaktan ziyade sonucudur.<sup>5</sup>

Etkilenme endişesinin doğuşunu sağlayan şartlar ise ontolojik bir kendilik iddiasının imkânsızlığıyla ilgilidir. Çünkü halefin kendi ontolojisini kurduğu ve şiir olarak algıladığı alan, zaten sefeplerinin yaratıcı eylemlerinin sonucu olmaktan başka bir şey değildir. Başka bir deyişle, halefin şiirsel yolunun bütün öyküsü zaten daha önce sefepleri tarafından katedilmiştir. Dolayısıyla, şiirsel geleneği öncelik / sonralık açısından tarihselleştirmek ve sefehi tarihsel geçmiş



olarak algılamak, bu noktada pek mümkün görünmez. Bloom da bu durumu açıklamak için Shakespeare örneği üzerinden hareket eder. Onu tarihe döndürmenin maneviyat bozucu bir çaba olduğunu, çünkü Shakespeare'in diğer salt seküler yazarların hepsini geride bırakarak tarih tarafından yaratılmaktan ziyade, bizzat tarihin onun tarafından yaratıldığını savunur.<sup>6</sup> Nietzsche'nin tarih görüşünden beslenen Yeni Tarihselci anlayışın önemli düşünürlerinden olan Louis Montrose da "*A Midsummer Night's Dream and the Shaping Fantasies of Elizabethan Culture: Gender, Power, Form*", (Bir Yaz Gecesi Rüyası ve Elizabeth Devri Kültürünü Biçimlendiren Fanteziler: Cinsiyet, İktidar, Biçim), başlıklı makalesinde, Shakespeare'in adı geçen oyununu incelerken, metinle Elizabeth döneminin toplumsal yapısını cinsiyet kavramı üzerinden karşılaştırır ve aslında bahsedilen toplumsal fantezilerin bizzat eserin kendisi tarafından yaratıldığını belirtir.<sup>7</sup>

Nietzsche'ye göre, insan tarih içinde yaşayan bir varlıktır ve geçmişin büyük yük, gittikçe artan yükü karşısında direnip durmaktadır. Bu yük insanı ezmekte, bir o yana, bir bu yana eğip bükmektedir. Unutabilmeyi ya da tarih-dışı olabilmeyi en büyük mutluluk olarak gören insanın bu hayali, gerçekleşmesi imkânsız bir düş olarak kalacaktır.<sup>8</sup> Nietzsche'nin unutmamanın insana ait bir değer olarak tarihselliği doğurduğu düşüncesinde, süregelen ve akıp giden zamanın tarihin özü olduğu fikri yatmaktadır. Sonlanmış ve bitmiş bir tarihten ziyade insanın bütün zamanını kendinde taşıdığı düşünülen bu tarih anlayışında, büyük anların oluşturduğu bir süreklilik ön plâna çıkar. Nietzsche, "*tek kişilerin savaşında büyük anların bir zincirleme oluşturur, binlerce yıl boyunca insanlığın bir doruklar sıra dizisinin bu anlarında birbirine bağlandığı, böyle çoktan geçmiş olan bir andaki en yüksek olanın, benim için henüz canlı, aydınlık ve büyük olduğu-işte insanlığa inanmadaki, anısal bir tarihin gerekli oluşunda dile gelen temel düşünce budur*"<sup>9</sup> derken tam da bunu kasteder. Nietzsche'nin tarih tasarımındaki bu büyüklük ve yüceliğin karşısında, sonra gelenlerin ya da tarihi sadece yorumsamacı bir gözle görenlerin takındıkları tavır, belirleyici biçimde bir kopma ya da en azından kendi özgünlüğünü kurtarma endişesinin ürünüdür. Büyük olanın sonsuza dek var olması gerektiği düşüncesine karşı korkunç bir savaş patlak verir. Bu savaşı başlatanlar ise doğrudan henüz o anda yaşayanlardır ve anısal olanın ortaya çıkmasını istemezler.<sup>10</sup> Anısal olana karşı geliştirilen bu tavrın temelinde, onunla değersel olarak aynı seviyede olamamanın verdiği endişe duygusu yatmaktadır. Anısal olan bir taraftan kendi zamanını belirlerken diğer taraftan da geleceği belirler.

Nietzsche'nin "büyük olanın ölümsüzlüğe erişmek için ilerlemekte olduğu yol"<sup>11</sup> diye tasvir ettiği bu süreç, aslında sonra gelenler için geç kalmışlığın travmatik yansımasından başka bir şey değildir. Bu bağlamda, bütün kültürel, sanatsal ve estetiksel değerler "büyük olanın" ya da "önce gelenin" mer-



kezinden dünyaya dağılır ya da “büyük olan” dünyayı tek başına doldurur ve var eder. Bu yüzden de dünyanın her köşesini doldurup ağır havasını büyük olan her şeyin çevresine yayan kötü alışkanlık, küçük ve aşağı olan, engelle-yici, aldatıcı, güçten düşürücü, bunaltıcı bir şey olarak kendini, büyük olanın ölümsüzlüğe erişmek için ilerlemekte olduğu yola atar.<sup>12</sup> “Büyüğün ölümsüz-lük yoluna” erişmenin halefler için taşıdığı anlam, tam manasıyla bir var olma savaşıdır. Onların “büyüğün” doldurduğu dünyada kendilerine yer açmak için büyükle/büyüklerle amansız bir mücadeleye girişmekten başka yapacakları bir şey yoktur. Şiir tarihi açısından bakıldığında halef-selef ilişkisinin niteliği tamamen böyledir.

Şiirin ya da genel olarak edebiyatın tarihselliği bağlamında Bloom’un id-dia ettiği gibi haleflerin endişelerini “geç kalmışlık” kompleksinin doğurdu-ğu düşünülürdüğünde, kendilerine şiir alanında yer açmaya çalışan haleflerin daha baştan bir *kastrasyonla* karşılaşmaları kaçınılmazdır. Bu kastrasyona Türk şiirinde verilebilecek en güzel örneklerden biri Yahya Kemal ve Ahmet Ham-di Tanpınar arasındaki halef-selef ilişkisidir. Yahya Kemal’in *Dergâh* mecmua-sı çevresinde toplanan genç şairler üzerindeki etkisinin bastırılması çok zor bir “etkilenme endişesi”ni doğurduğu çeşitli durumlarda kendini göstermiştir. Öyle ki “tanrı-şair” olarak nitelendirilen Yahya Kemal’in çeşitli karikatürlerde bu şe-kilde resmedildiği bilinmektedir.<sup>13</sup> Yine *Dergâh* mecmuası çevresinde yer alan Mustafa Şekip Tunç, kaleme aldığı *Tanrı Şair* başlıklı yazıda, Türk şiirinin için-de bulunduğu dönemde yeni bir *tanrı şair* aradığını ve bu şairin Yahya Kemal olduğunu şu şekilde ifade eder:

*“Yunan düşüncesinin en tipik mümessili olan Aristo’ya göre Tanrı, kendisinden harice çıkmaz, dünyayı teşkil etmek için kendini aşmaz, yalnızca şekilleşmeye bilkuve müştak olan maddeyi, mut-lak kemâl vasıtasıyla kendine cezbeder. Eğer aldanmıyorsam Osmanlı şiiri de Yahya Kemâl’in üs-tünde bir tanrı şair arıyor veya onun ruhuna bu mahiyette girmiş bulunuyor. Nitekim şiir tarihi-miz hakkında şahsiyetinin bütün vecit ve sadakatıyla Yüksek Muallim Mektebi’nde verdiği bir kon-ferans bizi Tanrı şair ile karşılaştıran, hiç olmazsa hâlesi içine alan bir tesirle bitmişti.”*<sup>14</sup>

Mustafa Şekip Tunç’un burada söyledikleri, Tanpınar gibi Yahya Kemal’le tanıştıktan sonra, onun halesinin ve etkileyici kudretinin tesiri altında kalan birçok genç şair için geçerlidir. Tanpınar, Yahya Kemal’le ilgili kuşatıcı çalış-masının daha başında Yahya Kemal’i tanıyana kadar genç bir şair olarak için-de bulunduğu “edebî babalık” boşluğunu “*Yahya Kemal’i tanıdığım zaman, he-nüz ne yapacağını pek iyi bilmeyen, kudretleriyle ihtiraslarının arasındaki nispeti ölç-me fırsatı bulamamış, kendi dünyasını başkalarında arayan, müspet iş olarak sadece şiiri seçmiş genç bir üniversite talebesiydim*”<sup>15</sup> diyerek ifade eder. Tanpınar’ın bu-rada bahsettiği “kudret” ve “ihtiras”, şiirsel yaratıcılığın kökenindeki derin tra-jedinin ifadesinden başka bir şey değildir. Şiirsel yetenek ile yazma ihtirasının neden olduğu bu çatışmanın doğurduğu boşluk, bir *ephebe* için ancak kuvvet-

li bir “edebî babanın” bulunmasıyla doldurulabilecektir. Bu boşluğun Yahya Kemal tarafından doldurulması trajediyi bitirmesi gerekirken, sonrasında daha başka ve daha derin bir trajik sorunu doğurur ki, bu da genç şairin bu edebî babadan şiirsel bağımsızlığını elde etme mücadelesinin nasıl sonuçlanacağı endişesidir. Bu endişenin neden olduğu şiir alanına sahip olma ve onu iktidarı altına alma / alamama korkusunun doğurduğu derin ümitsizlik, Tanpınar için kurtulması imkânsız bir trajedir ve belki de asıl trajedi, bu durumun farkında olmaktır. Tanpınar’ın Ahmet Kutsi’ye yazdığı mektuptaki şu cümleler bu anlamda çok önemlidir.

“...[N]ihayet babam gibi bir memur olabilirdim. Şiir, güç şey. ‘Ol kâra da iktidar lâzım’. Son derece ümitsizim, ortaya öyle iddia ile çıktım ki, geriye dönmek imkânsız.”<sup>16</sup> Tanpınar, yaşadığı bu endişeyi, daha çok şairlik macerasının gelişiminde açıkça ortaya koymuştur. Mehmet Kaplan’ın da dikkat çektiği gibi, Tanpınar, şiirini Yahya Kemal şiirinin çok uzağında kalan bir söylem alanında inşa etmeye çalışır. En azından, Yahya Kemal’in ilgi ve merakının yoğunlaştığı söylem alanlarından uzak kalmaya gayret eder ki, Mehmet Kaplan’ın şu cümleleri bunu açıklar niteliktedir.

“Türk tarihine karşı büyük merakı ve sevgisi olan Tanpınar, eğer Yahya Kemal olmasaydı ‘Bursa’da Zaman’ ve ‘Beş Şehir’ gibi daha birçok eser verebilirdi, başka şiirlerinde de ondan ayrı kalmak için kendisini epey zorladığını sanıyorum. Mesela, çok sevdiği ‘deniz’ temini ancak bir tek şiirine konunun yapması, kanaatimce Açık Deniz şairinin sular âlemini yaman bir korsan gibi hâkimiyeti altına almış olmasıdır.”<sup>17</sup>

Mehmet Kaplan’ın burada Yahya Kemal’in *Açık Deniz* şiiri münasebetiyle söylediği “sular âlemi”, Tanpınar için aynı zamanda şiirin âlemdir ve bu âlem, Yahya Kemal’in hâkimiyeti altındadır. Bu yüzden de Tanpınar’ın şiiri hem dil hem de imge ve hayal açısından Yahya Kemal şiirinin çok uzağında yer alır. Bunun daha ötesinde, Tanpınar’ın sanatsal yaratıcılığını roman ve öyküde yoğunlaştırmasının en önemli nedeni, Yahya Kemal’in bu türlerde eser vermişidir.

Yahya Kemal ve Ahmet Hamdi Tanpınar arasındaki bu ilişkinin Tanpınar açısından yorumlanabilecek doğru anlamı, selevin yaşadığı etkilenme endişesinin varacağı sonuçla ilgilidir. Bu sonuç ister istemez Tanpınar’ın büyük bir hiçlik ve ümitsizlik duygusu yaşamasına neden olur. Bunun en çarpıcı ifadesi Tanpınar’ın Ahmet Kutsi Tecer’e yazdığı aynı mektupta yer alır.

“Geçen akşam Yahya Kemal’i gördüm, yanımda Muhip de vardı. Sofraya:

Bezm-i safâya sâgar-ı sahba gelir gider  
Gûyâ ki cezr ü meddile deryâ gelir gider

beytini okuyarak geldi, biz derhal komplimanı yapıştırdık. ‘Bu sizin gelişiniz beyefendi!’ dedik ve iyice dalkavukluk ettik. Üstat sarhoştı, açıldı. Sağa sola bastı küfürü. Nihayet bir yarım saat kadar da

bizim nesirleri medhetti, sonra [şiiirden vazgeçin] dedi. [Onu yapmayın o benimle bitti. Müsaadenizle beneniz o işi yaptım. Artık yapamazsınız] diye bir baba nasihati verdi. Vâkıa ilk önce çok kızdım, fakat bilâhare "Bülbül" manzumesi bu söze hak verdi. Şiir Yahya Kemal'le bitmiyor, burası muhakkak, ama ben bu işi pek beceremiyorum."<sup>18</sup>

Etkilenme endişesinin neden olduğu travmatik ruh hâlinin bütün şairler için geçerli ve evrensel bir duygu olduğunun başka bir örneği, Tanpınar'dan neredeyse dört asır önce yaşayan Fuzûlî'de de görülür. Şair, Farsça Divan'ının önsözünde, seleflerinin gazel adına en güzel söyleyişi yakaladıklarını ve haleflerine hiçbir şey bırakmadıklarını söyleyerek bir halef şair olarak onları aşamanın verdiği endişeyi ortaya koyar. "Bir insan onların bütün yazdıklarını bilmeli ki çalışıp vücuda getirdiği eserlerde, kendisinden evvel söylenen mânalar bulunmasın. Öyle zamanlar olmuştur ki, sabahlara kadar uyanıklık zehrini tatmış ve bağrım kanaya kanaya bir mazmun bulup yazmışım. Sabah olunca diğer şairlerle tevarüde düştüğümü görüp yazdıklarını çizmişimdir"<sup>19</sup> diyerek sözlerine devam eden Fuzûlî'nin yaşadığı bu özgün olamama endişesi, seleflerinin mutlak gücünün kendi yaratıcı bilincini ezdiğinin bir göstergesidir.

Fuzûlî'nin selefleriyle yaşadığı bu durum ve Yahya Kemal ile Ahmet Hamdi Tanpınar arasındaki halef-selef ilişkisi, Bloom'un yürüttüğü kuramsal yaklaşımları anlamak açısından iyi bir örnek teşkil eder. Bloom, bütün olarak şiir tarihinin bu şekildeki bir ilişkiler yumağı hâlinde yorumlanabileceğini düşünür ve "etkilenme endişesi"nin ve şiir alanındaki halef-selef ilişkisinin yanısıra biçimlerini altı revizyon kategorisi olarak sıralar:

1. *Clinamen*: Bu kategori gerçek anlamıyla şiirin yanlış okunmasıdır. Clinamen kavramını Lucretius'tan aldığını ve kavramın atomların evrendeki değişikliği mümkün kılmak üzere yaptıkları sapmayı ifade ettiğini söyleyen Bloom, kendisinin bu kavramla şiirsel sapmayı ifade etmeye çalıştığını belirtir. Buna göre, bir şair selefinin şiirini, bununla bir *clinamen* gerçekleştirecek şekilde yanlış okuyarak selefinden sapar. Bu tutum, halefin şiirinde düzeltici bir hareket olarak görünür; bu da demektir ki selefin şiirleri belli bir noktaya kadar gitmiş, ama sonradan tam da yeni şiirin hareket ettiği yönde sapsapmak zorunda kalmıştır.

2. *Teserra* ise ikinci revizyon kategorisi olarak tamamlama ve antitez olarak anlaşılmalıdır. Bloom'a göre bir şair selefini antitetik olarak tamamlar. Bunu da ebeveyn-şiiri, terimlerini muhafaza edip başka bir anlama gelecek şekilde, sanki selefi bu denli ileri gitmeyi başaramamış gibi okuyarak yapar.

3. *Kenosis*: Bloom'un üçüncü etkilenme kategorisi olarak belirlediği bu durum, halef ve selef arasındaki mutlak bir kopuşu ifade eder ki, burada halefin ayırıcı bir biçimde selefine karşı şiirsel güçten vazgeçerek kendini yeniden yaratma deneyimine giriştiği düşünülmelidir. *Kenosis* sözcüğünü Aziz Pavlus'tan aldığını belirten Bloom, Pavlus'un Hz. İsa'nın ilahi mertebeden insan merteye

besine düşmeyi kabul ederek kendini alçaltması ya da içini boşaltması anlamında kullandığı kelimeyi, sonradan gelen şairin şiirsel ilhamdan vazgeçip sanki şair olmayı bırakıyormuş gibi kendini alçaltması biçiminde yeniden yorumlamıştır.

4. *Daimonikleşme*: Şiirsel tanrının değişimi olarak da yorumlanabilecek bu revizyon kategorisinde, halef şair selefine karşı şiir alanındaki iktidar mücadelesini etkilenme endişesinin gölgesinde yapar ve selefiyle olan ilişkisini koparmak için onun şiirsel dünyadaki Tanrı'sı yerine kendisi bir "Karşı-Yüce" veya "Karşı-Tanrı" yaratır. Bloom'un deyişiyle, halef şair, kendini ebeveyn-şiirde gerçek ebeveyne değil, aksine selefinin ötesinde var olduğuna inandığı yüce bir varlığın gücüne açar.

5. *Aksesis*: Bu revizyon kategorisi kenosise benzemekle birlikte, selef şairinden mutlak bir kopmayı ifade etmez; bunun yerine şair, bir kısım yeteneklerini daraltır/küçültür ve selefi de dâhil olmak üzere kendisini diğerlerinden ayırmak için insanî ve muhayyel yeteneğinin bir kısmını bırakır. Halef şair bunu kendi şiirini ebeveyn-şiire karşı, onun da bir *aksesis* yaşamasını sağlayacak şekilde konumlandırarak yapar; böylece selef şairin yetenekleri de budanır.

6. *Apophrades*: Bir nevi ölümlerin/büyük seleflerin yeniden dirilişi olarak tanımlanabilecek bu kategoride, halef şairin şiirsel muhayyiledeki yalnızlığının son aşamasında, şair kendi şiirini selefine o kadar açar ki, başladığı yere, çıraklığına döner. Bir zamanlar kapalı olduğu selefine artık kendini açık tutar. Ancak bunun doğurduğu sonuç, yeni şiirin başarısı sayesinde biz artık şiiri selef yazıyormuş gibi değil, aksine selef şairin karakteristik eserini sonraki şairin kendisi yazmış gibi görürüz.<sup>20</sup>

Bloom'un altı kategoriye ayırdığı etkilenme endişesinin şiir alanında halef-selef ilişkisinin okunmasına yönelik geliştirilebilecek birçok yeni açılıma zemin hazırladığı ortadadır. Bu bağlamda herhangi bir şiir geleneğine ve o geleneği oluşturan şairler arasındaki ilişkiyi değerlendirmede, Bloom'un yukarıda özetlenen kategorileri temel hareket noktası olarak alınabilir. Bu açıdan bakıldığında, kuvvetli ve köklü bir geleneği olan Türk şiirinin tarihsel süreç içindeki gelişimi ve bu gelişimin baş aktörleri olan şairlerin ve şairlerin oluşturduğu kuşakların birbirleriyle ilişkileri farklı bir bakış açısıyla ele alınabilir. Türk şiirinin tarihsel gelişimi açısından bakıldığında, özellikle Tanzimat'la başlayan süreçte, şiir alanında görülen farklılaşmalar ve değişimler, Bloom'un ortaya koyduğu kategoriler açısından rahatlıkla çözümlenebilir görülmektedir. Bir derinlik ve çeşitlilik paralelinde, Tanzimat sonrası Türk şiiri, bir bakıma "evlatların" "şiirsel babalarıyla" kıyasıya mücadele içinde oldukları bir kavga alanına dönüşmüştür. Halef şairler, kendi şiir maceralarına alan açabilmek uğruna yüzleşmek zorunda kaldıkları etkilenme endişesini yukarıda sıralanan altı revizyon kategorisine uygun düşecek tarzda yan-

sıtmışlardır. Bu bağlamda, Namık Kemal'le başlayan ve devam eden süreçte şiir alanına hâkim olmaya çalışan her yeni şair veya şairler grubunun seleflerine karşı giriştikleri iktidar mücadelesinin kökeninde, kendi şiirsel yaratıcılıklarının aslında yine savaş açtıkları seleflerine bağlı olduğunu bilmenin ve bunun doğurduğu etkilenme endişesini bastırmanın yattığını kabul etmek gerekir. Ancak bütün bu sürecin etkilenme endişesi açısından ele alınması bir makalenin sınırlarını aşacağından, burada, Cumhuriyet sonrası Türk şiirinde yeni bir anlayışla ortaya çıkan ve görüşlerini poetik bir yazıyla ortaya koyan Orhan Veli'nin *Garip* poetikasındaki yaklaşımlarının kuvvetli bir etkilenme endişesinin ürünü olduğu tartışılacaktır.

### 1. ETKİLENME ENDİŞESİNİN PSİKANALİTİK BOYUTU

Harold Bloom'un *Etkilenme Endişesi*'nde dile getirdiği görüşlerine bakıldığında, şiirsel alanda halef-selef ilişkisinin Freudyen anlamda psikanalitik bir okumaya pek açık olduğu görülmektedir. Gerçi Bloom, ortaya koyduğu şiir teorisinin mutlak bir psikanalitik yöntem<sup>21</sup> olmadığını belirtmekle beraber, yer yer onun adını anmaktan ve bastırma, zorlama ve yüceltme mekanizmalarına Freudcu bir anlam yüklemekten kaçınmamıştır.

*Kendi kendisinin babası olma*: Şiir tarihi oluşturan bütün şairlerin etkilendikleri ve yine şiir anlamında sürekli tekrar etmek zorunda oldukları selefleriyle ilişkilerinde, şiiri yaratan sıra dışı yeteneğin büyüleyici gücüne sahip olma dürtüsü en temel çatışma noktasını oluşturur. *Esin perisi* adı verilen bu yeteneği, bir iktidar ve otorite kurma alanı olarak düşünen halef şairin yapacağı şey, şiir perisi üzerinde hak iddia edenlerle kendi şair kimliğini kurma yolunda zorlu bir mücadeleye girişmektir. Halef-selef ve şiir perisi arasında kurulan bu üçgende Freud'un *aile romansı* adını verdiği bir ilişkinin mevcudiyeti söz konusudur. Burada şiir perisi kavramsal ve anlamsal olarak "anne" kimliğiyle bütünleşir. Şiirsel perinin dişil özelliği, onu algılama biçimiyle ifade edilir ve düşünme ile şiirsel perinin ontolojik bir ilişkisi vardır ki, Bachelard'ın düşünmeyi dişil bir süreç olarak tanımlaması bu manada anlamlıdır. Düşü eril, düşünmeyi ise dişil bir süreç olarak nitelendiren Bachelard, psişenin animus ve anima diye ikiye ayrılmasına paralel olarak düş kurmanın erkekte olduğu kadar kadında da animanın kendini göstermesi olduğunu<sup>22</sup> söyler. Şiirsel gücün kendisi olan şiir perisi / anne, bu anne üzerinde hâkimiyet kuran baba / selef şair ve şiir perisi / anneye yönelen dürtüleriyle kendini gösteren çocuk / ephebe / halef şairle bu aile romansı üçgeni tamamlanmış olur. Ancak bu üçgensel ilişkide ephebe / şair, baba / selef şair ve esin perisi / anneye Bloom'un kast ettiği manada avantajlı ilişkiler kurmaya çabalarlarken aile romansının neden olduğu nevroitik durumun sıkıntısını çeker. Freud'un 1909 yazdığı *Aile Romansı* başlıklı ya-

zıda, çocuğun gelişiminin erken devresinde anne ve babasıyla kurduğu ilişkiyi tanımlamak için kullandığı “aile romansı” kavramı, bir yanıyla ego idealiyle ilgilidir. Çocuğun erken yaşlardaki en yoğun ve en önemli arzusu kendi cinsiyetinden ebeveyni gibi olmaktır. Çocuğun bu tutkusundan ve engellenmiş sevgisinden ortaya çıkan<sup>23</sup> aile romansında çocuk, aşırı idealize ettiği babanın yerine daha yüksek değere sahip birini koymaya çalışır. Halef şair için bu yüksek değer sahibi kişilik, şair *ben*'idir veya şair olarak anılan ve tanınan personasıdır.

Aile romansının ilkesel olarak çocuğun kendi kimlik inşasının ilk devresini de içine alan bir sürece işaret ettiği düşünüldüğünde bu devre, etkilenme endişesinin kaynağı konumundadır. Şairin özgünlüğünü kazanmak için mücadeleye verdiği bu devre, şiire başladığı devredir ve selefi olan şairlerin etkisini büyük ölçüde hissettiği bir süreç söz konusudur. Çocuk/ephebe/halef şair, bu devreden itibaren kendi şair kişiliğini kurma yolunda baba/selef şairi bir şekilde dönüştürmek zorundadır. Bir taraftan kendi özgünlüğünü kuracak ve bu yolla kahramanlaşacak, diğer taraftan da selefi tarafından icat edilen mutlak şiire kendini feda etmek zorunda kalacaktır. Bloom'un da belirttiği gibi “*güçlü şair-Hegelci büyük adam gibi- şiir tarihinin hem kahramanı hem kurbanıdır. Tarih ilerledikçe bu kurbanlaştırma atmıştır, çünkü şiirin en lirik, en öznel olduğu ve doğrudan kişilikten zuhur ettiği yerde etkilenme endişesi en güçlü haldedir.*”<sup>24</sup> Bu endişeyi besleyen şey ise, esin perisi üzerinde seleflerin mutlak gücünün farkındalığına dayanan bilinçlilik hâlidir.

Halef şairin şair olmanın/olamamanın neden olduğu huzursuzluk hâlinin ya da nevrotik durumun üstesinden gelinmesi yolunda geliştireceği mekanizmalar, Freud'un yüceltme ve bastırma mekanizmaları olarak belirledikleridir ve bu mekanizmalar selef/baba şairle kurulan ilişkinin iki boyutunu karşılar. Bu bağlamda halef şair, egosu üzerindeki fantezinin neden olduğu *idsel* baskıyı selef/baba şairin büyüklüğünden gelen etkinin sonucunda daha derin bir şekilde hisseder. Baskının doğurduğu anksiyeteye karşı selef/babanın varlığının bir şekilde dönüştürülmesi gerekir ki işte bastırma ve yüceltme mekanizmaları burada devreye girer. Halef şairin selefiyle kurduğu ilişkide Bloom'un kategorileri içinde yer alan *Apophrades* yüceltmeyi, *Kenosis* ise bastırmayı karşılar.

Halef şairin kurguladığı aile romansında annenin/şiir perisinin halef şair için diğer bir anlamı, onun tarafından doğurulmuş olmakla ilgilidir. Bunun ürettiği temel endişe ise travmatik bir sürecin işlemeye başlamasıyla gelişir. Otto Rank'ın *doğum travması* adını verdiği bu nevrotik süreçte, halef şair ilksel şairlik hâline geri dönmek, başka bir deyişle seleflerini atlayıp onu doğuran şiir annesine ulaşmak konusunda yoğun bir mücadeleye süreci yaşamak zorundadır. Şair olarak varlığını bilmek, şairlik bilincini taşıyan benliğin şiir perisi ta-



rafından doğurulduğunun farkına varmayı sağlayan bir bilinç düzeyine ulaşmak demektir ki “doğum”un bir nevroz olarak şair için anlamı burada kendiliğinden ortaya çıkar. Halef şair için “doğmak”, etkilenmenin huzursuz edici bilincinden kurtulup özgünlüğünü ilân etmektir.

Sanatsal üretimlerin hemen hemen hepsinde sanatçılığın/şairliğin imgesel bir doğuşa denk geldiği söylenebilir. Bu doğuş iki kutuplu bir duyguya da yön verir. Çünkü sanatsal anlamda doğmak, bir farkındalığın bilincine varmaktır. Bu bilinç, sanatsal alanda “var olmak” veya “varlığını yüceltmek” yoluna girmiş olmanın huzur ve endişe boyutunda kavranmasına dayanır. Başka bir deyişle halef şair, kendini şiir alanında başardığı endişenin huzuru veya başarısız kalmanın tekinsizliği içinde idrak edecek ve bu endişesini sonsuza dek yaşamak zorunda kalacaktır. Diğer bir taraftan halef şair, şiirsel alana doğmuş olmanın travmasını Rank’ın bireyin bütün kaygılarının kaynağı olarak sunduğu doğum kaygısıyla benzer bir biçimde deneyimler. Bu yüzden de halef şairin şairlik yolunda –şair olma yolunda giriştiği bütün mücadele aslında, “doğum kaygısını kısmen aşmaya”<sup>25</sup> yönelen bir eylemler bütünü olarak alınabilir. Sanatsal ilhamını borçlu olduğu şiir annesi tarafından doğurulmuş olan şair, dişil olan şiirsel düşünme alanında kendini belli bir nesneye bağlı kılar ki bu da şiirsel peri/anne, sevgili veya eştir. Bu süreçte baba çok geçmeden anneye bağlı kaygının temsilcisi hâline gelir. Burada anneye bağlı kaygıyı selef/baba şair temsil eder. Babanın neden olduğu kaygı, şiirsel endişenin niteliğini belirler. Bir taraftan babanın gücünden duyulan korkunun bastırılması, diğer taraftan da bastırılan bu endişenin yerine inşa edilmesi gereken şiirsel özgünlük durumu söz konusudur. Bu iki kutuplu duygunun bir tarafında anneye yönelen bir arzu, diğer tarafında ise babaya karşı gelişen endişe vardır. Bu noktada, endişenin anlamı kendiliğinden ortaya çıkar ki Bloom’un da belirttiği gibi bu endişe, yolun başındaki şair için sele kapılma beklentisiyle duyulan endişedir. Seleflerinden bir selden korkarcasına korkan *epebe*, hayatı bir parçayı bütününe yerine koymaktadır-bu bütün, yaratıcı endişesini, yani her şairdeki hayaletle benzeyen engelleyici etkeni oluşturan her şeydir. Fakat bu metonimiden kaçmak mümkün değildir; her iyi okur gerçek anlamıyla boğulmayı arzular, ama şair boğulduğu takdirde artık şair değil yalnızca bir okur olur.<sup>26</sup>

Freud ise endişeyi hissedilen bir hâl olarak tanımlar<sup>27</sup> ve olumsuz bir duygu niteliğinde olmasına rağmen kederden, üzüntü veya gerilimden farklı, her türlü zevk alamama durumuyla aynı olmayan bir rahatsızlık olduğunu belirtir. Endişenin genel bir analizinden “özel bir haz alamama durumu, dışa vurma veya boşalma hadisesi ve bunları idraki”<sup>28</sup> gibi sonuçları çıkaran Freud, endişenin genel bir haz alamama durumu olmaktan ziyade kesin yollar çizerek ilerleyen hareket boşalımının eşlik ettiği bir haz alamama durumu olduğunu da belirtir.<sup>29</sup> Freud’un burada vurguladığı boşaltım hadisesi, Bloom’un da dik-

kati çektiği gibi endişenin altında yatan gerilimleri ve heyecan artışını hafifleten bir rol oynar.<sup>30</sup> Freud endişenin boşaltımla içe ve dışa yansıtılan parçalarının bir arada tutulmasını sağlayan ve endişeyi tetikleyen şartları içinde barındıran bir tecrübenin eseri olduğunu söyler ki bu da biyolojik temelini yetersiz olduğunu söyleyerek karşı çıktığı Otto Rank'ın *doğum travması* adını verdiği durumdur. Endişe hâlini kişilik gelişiminin tarihî bir unsuru olarak niteleyen Freud'a göre bu durum doğum olayının bir tekrarıdır.<sup>31</sup>

Bloom, heyecanın birincil artışının doğum travması olduğu düşüncesini ve bu travmanın sebep olduğu boşaltımın endişeyi hafiflettiği yaklaşımını şiirsel endişelenmenin süreciyle karşılaştırmıştır. Bloom'a göre bir şairin şair olarak, ete kemiğe büründüğünde sonunu hazırlayabilecek her türlü tehlikeye karşı endişe duyması kaçınılmazdır. Etkilenme endişesinin bu denli korkunç olmasının nedeni, bunun hem bir ayrılma endişesi hem de bir zorlanım nevrozunun ya da kişileşmiş üstben olan ölüm korkusunun başlangıcı olmasıdır.<sup>32</sup> Bloom bu düşüncesinden hareketle şiire etkilenme endişesinin yarattığı heyecan artışına yanıt niteliğindeki hareketli boşaltımlar olarak bakılması gerektiği sonucuna ulaşır.<sup>33</sup>

Şiirsel annenin ya da esin perisinin hâkimiyet altına alınması ya da bu anneye yönelen dürtünün tatmini için selef şairle geliştirilen ilişki, klasik anlamda Oidipal bir ilişkidir. Şiir yaratma gücünün dışıl niteliğinden kaynaklanan arzunun tatmini, haz ilkesi tarafından yönetilen bir fantezidir ve *idin* kontrolindedir. Selef şairin kendi şairlik yönü ise egoyla ilgili bir süreçtir. Ego ise haz prensibi yerine, gerçeklik prensibi tarafından yönetildiği<sup>34</sup> için gerçeklik açısından halef şairin kuvvetli bir endişe yaşaması sonucunu ortaya çıkarır. Sonra gelen şairin haz ve gerçeklik prensiplerinin baskısı altında kalışı ise şair olmak veya şiir perisine sahip olmakla ilgilidir. Freud'un sanatın doğuşuyla ilgili temel teoremini oluşturan "gündüz düşleri" yaklaşımı, içerik açısından en azından haz ilkesiyle ilgilidir. Başka bir deyişle gündüz düşleri aslında haz ilkesiyle şekillenen bir mahiyet gösterir. Freud, *Yaratıcı Yazlar ve Gündüz Düşleri* başlıklı yazısında, sanat eserinin bir haz ürünü olduğunu çocukların oynadıkları oyunlar bağlamında değerlendirir. Çocuğun oyundan aldığı hazzın sanat nesnesinden sanatkârın aldığı haza yakın bir anlamı vardır. Freud'a göre, gece düşleriyle yaratıcılığın doğuşunun kaynağı olan gündüz düşleri, gece düşünde uyanan haz fantezilerinin bilinçdışına itilmiş ve bastırılmış hâllerinin ortaya çıkışını sağlamıştır ve bunların gündüz düşlerinde çarpıtılmış biçimde ifadesine izin verilmiştir. Bilimsel çalışmaların bu düş çarpıtması etmenini aydınlatmayı başardığından gece düşlerinin, gündüz düşleriyle aynı biçimde istek doyurmalar olduğunu anlamak güç değildir.<sup>35</sup>

Freud'un bastırılan istekler olarak belirlediği fanteziler, haz ilkesiyle hareket eden ve tatmininin engellendiği durumlarda nevrotik sonuçlar doğuran fan-



tezilerdir. Bu bağlamda şiirsel yaratıcılığın kökenindeki hazzın, şiirin kendisine de yönelen bir haz olduğu söylenebilir. Başka bir deyişle şiir söyleme ya da şair olma bir hazzın tatmininden başka bir şey değildir. Bunun için şairin ruhunda haz ilkesine yönelik ve bunun belirlediği güçlü bir eğilim vardır. Ancak Freud'un da belirttiği gibi bu eğilim, başka güçler ya da ilişkilerle de sürekli bir çatışma içindedir.<sup>36</sup> Bu çatışmayı doğuran en temel aktör ise gerçeklik ilkesidir. Halef şair için gerçekliği sefeli olan şairler belirler. Gerçeklik ve haz ilkeleri arasında halef şairin yaşadığı çatışma, doğrudan Oidipal bir çatışmadır. Halef şairin şiir tarihinde kendine yer açabilmek ve orada tutunabilmek için kendinden önce gelen selefini ortadan kaldırması gerekir. Bu eylem biçiminin niteliği, soyut ve düşünsel anlamda kendi şiirini selefının şiirinden dil, imge ve içerik olarak ayırıştırmasıdır.

Baba katlini tek kişi kadar tüm insanlığın ilk ve temel suçu<sup>37</sup> olarak belirten Freud, Oidipus kompleksiyle ebeveynlerden birine yönelik cinsel çekimi ve diğerine yönelik kıskançlığı ifade eder.<sup>38</sup> Bu kompleksin şiir tarihi için anlamı, şiir perisi / anne ile selef şair / baba arasında kalan halef şair / çocuğun geliştirdiği ilişkinin niteliğinin ne olduğuyla bağlantılıdır. Bu bağlamda psikanaliz dilinde ambivalent (çelişik) sözcüğüyle ifade edilen ilişkinin de yeri vardır.<sup>39</sup> Çocuk bir yandan annesini paylaşma zorunda kaldığı babasını ortadan kaldırmayı amaçlayan bir kin ve nefret beslerken, diğer yandan yine babasına karşı belli bir sevgiye her vakit ruhunda yer verir, her iki tutum bir araya gelerek baba özdeşleşmesini doğurur. Gerek hayranlık duyduğu babasına öykünme arzusu, gerek kendisine rakip gördüğü babasını ortadan kaldırmayı amaçlaması, oğlanın kafasında babasının yerini alma düşüncesini besler.<sup>40</sup> Burada babaya karşı geliştirilen tepkinin çift değerli / çelişkilili bir duygu olduğu ortadadır. Babayı yok etmeyi hedefleyen duygunun yanında onun tarafından hadım edilme korkusunun doğurduğu yüceltme ve ona öykünme duygusu vardır. Bloom'un revizyon kategorilerinden biri olan *clinamen* bu bağlamda babaya karşı geliştirilen ve onu yok etmeye yönelen dürtüye karşılık gelir. Buna karşılık, babayı yüceltme duygusu ise *apophrades* kategorisiyle uygunluk arz eder.

Şiir tarihi açısından babayı bastırma veya yüceltme, Bloom'un gösterdiği biçimlerde halef şairin kendinden önce gelen ve şiirsel alanı dolduran selef / baba şairle kurduğu ilişkinin altı revizyon kategorisindeki yansımalarıdır. Bu kategoriler, bastırma ve yüceltme mekanizmaları olarak bilinen temel iki dürtünün arasında, şiirsel etkilenmenin boyutu ve niteliği itibarıyla farklı biçimlerde kendini gösterebilmektedir. Bu yansımaların izleri doğrudan şiir metinleri üzerinden izlenebildiği gibi poetik metinler üzerinden de takip edilebilir.

## 2. GARİP POETİKASINI KENOSİSTİK BAĞLAMDA OKUMA

1940 sonrası Türk şiirinde seleflerinin şiiriyle mutlak manada bir kopmayı hedefleyerek yola çıkan ve kendilerini *Garip* olarak niteleyen şairlerin Bloom'un vurguladığı anlamda kenosistik bir eğilimin temsilcisi oldukları söylenebilir. Özellikle *Garip* başlığını taşıyan poetik yazıda bu eğilimin bilinçaltından gelen izlerini bulmak ve içine düşülen etkilenme endişesinin yansımalarını görmek mümkündür. Orhan Veli ve arkadaşlarının kurmaya çalıştıkları şiir bir kopuşu dile getirir ve onları buna yönelten şey, seleflerin selinde boğulmaktan duydukları korkudur. *Garip* poetikasının başından sonuna kadar geliştirilen negatif söylem, bu endişenin bir nevi yansımasıdır ve bu durum, şiir sanatının çerçevesini çizmekten ziyade sürekliliğin belirlediği ve şiiri var eden unsurların dışarı atılmasıyla kendini göstermektedir. Dolayısıyla bu metinde, yeni bir şiirin kuruluşundan ziyade şiir mülkiyetine yönelen bir başkaldırış söz konusudur. Orhan Okay'ın da vurguladığı gibi, bu metinde şiiri tarife yönelen pozitif bir davranış yoktur. Yani şiirin ne olduğunu değil ne olmadığını ortaya koyan negatif bir metin karşımızdadır.<sup>41</sup> Bu negatiflik, etkilenme endişesinin tetiklediği nevrotik hâlin yansımasıdır. Orhan Veli'nin bu metinde yer verdiği düşünceleri, Bloom'un etkilenme endişesinin bir basamağı olarak sunduğu ve *kenosis* adını verdiği psikanalitik şiirsel davranıştan beslenmektedir.

Bloom'un şiir alanındaki halef-selef ilişkisinin niteliğini gösteren üçüncü bir kategori olarak sunduğu *kenosis*, "boşaltma", tahayyülün hem "bozma" hem de "yalıtma" hareketi olarak tanımlanır.<sup>42</sup> Şiir tarihinin herhangi bir döneminde selefiyle ilişkili olarak halefin takındığı tavrın mutlak bir kopuş olarak kendini gösterdiği bu kategoride şair, selefinden kopmak için onun şiirini ve bu şiirin kurduğu estetik dünyayı "boşaltma" edimine tabii tutar. Bloom'a göre bu "boşaltma" özgürleştirici bir süreksizliğe yol açar ki, sonra gelen şair, selefinin ilhamını ve şiirsel babalığını / tanrılığını tekrarlamayı şiirin üretiminde geçersiz kılarak bu tekrarın üreteceği şiiri yazmaktan kendini kurtarmış olur.<sup>43</sup> Seleflerin şiirinin ana dokusunu oluşturan ve bu şiiri var eden "tekrar"dan kurtulma, kendi özgürlüğünü kurma anlamına gelmektedir. Tekrardan kurtulmanın halef şair için taşıdığı bu anlam, *kenosistik* eğilimin ana teması durumundadır. Tekrarın veya selef şairi tekrarlamanın verdiği tekinsiz ruh hâli, etkilenme endişesini doğuran bir rol oynar. Tekrarın halef şair için şairliğinin bitmesinden duyulan korkuya yol açtığı düşünüldüğünde, tekinsizliğin anlamı kendiliğinden ortaya çıkmaktadır. Bloom'a göre insanın bilinçdışı hadım edilme korkusu, insan için fiziksel bir sorun olarak ortaya çıkarken, şair için bu durum, vizyonundaki veya görme yeteneğindeki bir sorun biçiminde kendini gösterir.<sup>44</sup> Tekrar veya süreklilik, başka bir deyişle gelenek oluşturmuş kuvvetli şiir akışları ve bunların içinde kendini idrak etmek zorunda ka-

lan halef şair için var olmanın tek yolu, bu süreklilikten kurtulmak ya da sürekliliği kırmaktır. O, kendini ve kendi şair ben'ini inşa etmek için bu tarihsel duruma başkaldırmak zorundadır. Bu da tarihsel açıdan sağlıklı bir durum olan şiirin yanlış okunması, bireysel açıdan sürekliliğe önem arz eden tek otoriteye, yani bir şeyi ilk önce adlandırmış olma mülkiyetine ya da önceliğine karşı işlenmiş bir suçtur.<sup>45</sup>

Orhan Veli'nin şiirin mülkiyetiyle ilgili davranışının temelinde, tam da bu manada halefi olduğu şairleri / şiiri tekrar etmenin verdiği korku vardır. Zaten tekrar, sonra gelen şairin merkezi sorunudur.<sup>46</sup> Bu açıdan bakıldığı zaman, bütün büyük şiir geleneklerinin ve kendilerini bu gelenek içinde idrak eden şairlerin temel özelliği, yeniden-yaratım düzeyine ulaşmış tekrardır. Türk şiir geleneği içinde Divan şiirinin ve onu üreten şairlerin başta gelen özellikleri, çizilmiş, verili ve sınırlı alan içerisinde ki bu imgeden mecaza ve hayale; kafiyeden ölçü ve şekle kadar belirlenmiş ilkelere oluşur, yeniden-yaratım düzeyine ulaşan bir şiiri sürekli tekrarlamalarıdır. Bu tekrarın Türk şiirinde ya da genel olarak bütün İslam sanatlarındaki adı "tenevvü"dür. Bütün sanatçılar için hazır klişeler vardır. Bu klişelerle binlerce değişik biçim ve kompozisyon ortaya koyma imkânına<sup>47</sup> sahip olan seleflerin yaptıkları doğrudan bir tekrar değil de, Bloom'un dikkat çektiği manada yeniden-yaratım düzeyine ulaşmış tekrardır ve bu tekrar, *ephebenin* aşırılığa giden ve onu kendisinin yalnızca bir kopya suret olduğu [gerçeğini] öğrenme korkusundan uzaklaştıran yoldur.<sup>48</sup> Ancak, Garip poetikasında tekrara düşme korkusu hiçbir şekilde yeniden-yaratım düzeyini çağrıştırmaz ve onların tekrara karşı çıkışları doğrudan selefleri olan şairleri öldürme içgüdüsünden gelen ve zorlanım nevrozunu tetikleyen tekrardır. Tekrarı kendi geçmişimizden gelen imgelerin yeniden ortaya çıkışı olarak tanımlayan Bloom'a<sup>49</sup> paralel olarak Freud, tekrar zorlanımı (yineleme zorlanımı) adını verdiği bu nevrozun bilinçdışından, bastırılmış olandan geldiğini düşünür.<sup>50</sup> Garip poetikasında, şiir alanında tekrara düşmenin verdiği bu korku, kendini edebî sanatlarla ilgili bölümde açıkça gösterir.

*"Yazının peyda olduğu günden beri yüz binlerce şair gelmiş, her biri binlerce teşhib yapmış. Hayran olduğumuz insanlar bunlara birkaç tane daha ilâve etmekle acaba edebiyata ne kazandıracaklar? Teşbih, istiâre, mübalâğa ve bunların bir araya gelmesinden meydana çıkacak bir hayâl zenginliği, ümit ederim ki, tarihin aç gözünü artık doyummuştur."*<sup>51</sup>

Orhan Veli'de tekrara düşmenin yarattığı korku, kendi şairliği için bir inhihar duygusunun doğumuna yol açmıştır. Seleflerin şiirinin temel özelliği olan edebî sanatların tekrar edilmesini bir anlamda kendi kendini iğdiş etme olarak gören bu davranış boyutunda, bütün bir Türk şiir geleneğine karşı girişilen mücadele söz konusudur. Tekrarı bozma arzusunun ürünü olan bu itiraz, aynı zamanda, yapılmış bozmaya yönelen dürtünün de kendini gösterdiği bir

durumdur. Bir çeşit savunma mekanizması olarak gelişen tekrarı bozma, aynı zamanda bir vazgeçmeyi/terk etmeyi de doğurur ki, tekrarın Freudcu anlamda nevrotik travmaya sebep olan bir güce sahip olduğu düşünüldüğünde, istenmeyen bir olay, olgu veya durumun tekrarında yaşanan travmanın Orhan Veli için de söz konusu olduğu görülür.

Tekrara düşmenin acı verici bir durum olduğu veya önceden acı veren bir olayın yeniden deneyimlenmesi anlamına geldiği düşünüldüğünde, kendini tekrardan kurtarmanın bir anlamda ölüm içgüdüsüne gösterilen tepkiye karşılık geldiği anlaşılır. Şiir alanında ölüm içgüdüsüne karşı çıkmak, seleflerin selinde boğulmaktan kaçınmak anlamına gelir ve o nedenle selefın büyüklüğü altında ezilmeye karşı gelmek, bir anlamda ölümsüzlüğe kavuşmanın kendisidir. Zaten Freud'un yaklaşımında tekrarın esasen bir zorlanma tarzı olduğu atalet, gerilme ve entropi aracılığıyla ölüm içgüdüsüne indirgendiği görülür.<sup>52</sup> Bu nedenle, Garip poetikasında kendini bariz bir şekilde gösteren tekrara düşme korkusunun bir anlamda ölüm içgüdüsüne karşı geliştirilen savunma mekanizması olduğu ortadadır. Erich Fromm'un da vurguladığı anlamda, ölüm içgüdüsünün organizmanın kendine yönelmesi durumunda kendini-yıkıcı, ancak dışa yönelmesi durumunda kendinden çok başkalarını yıkıma uğratma eğiliminde olan bir dürtü olduğu düşünüldüğünde<sup>53</sup>, Orhan Veli'nin bu dürtüyü kendi şair *ben*'i dışındaki bir *ben*'e başka bir deyişle seleflerin şiirine yöneltmiş olduğu söylenebilir.

Orhan Veli, tekrara düşme korkusundan kaynaklanan yaklaşım tarzında, bütün bir Türk şiir geleneğini şekillendiren unsurlara karşı ayrı ayrı itirazlar ortaya koyarken aynı zamanda kendini /şair *ben*'ini bir boşaltma edimine kenosistik anlamda tabii tutar. Seleflerin şiirde kurdukları unsurlar veya bu unsurları kullanmadaki başarıları, en başta vezin ve kafiye hedef alınarak boşaltma edimine tabii tutulur. "...[V]ezinle, kafiye ile temin edilen bir âhenkten zevk duyabilmek yahut lâkırdıyı bu basit ölçüler içinde söylemeyi maharet sayabilmek; safdilliklerin herhalde en muhteşemi"<sup>54</sup> cümlesi *kenosis* revizyon kategorisindeki "boşaltma" ve "bozma" hareketinin en açık delilidir. Burada, şiirsel olandan veya şairlikten vazgeçiş öngören Orhan Veli, Bloom'un da vurguladığı anlamda şiirsel tanrılıktan insan mertebesine inmeyi kabul etmiştir. Bloom'a göre şairin selefının gücünü veya selefinden gelen şiir anlayışını kendi içinde bozması, aynı zamanda benliğin kendisini selefın duruşundan yalıtmasına da hizmet eder ve sonradan gelen şairi kendi içinde ve kendi kendisi için tabu olmaktan kurtarır.<sup>55</sup> Orhan Veli'nin özelde Ahmet Haşim'e,<sup>56</sup> genelde de bütün bir Türk şiir geleneğine karşı geliştirdiği boşaltma ve bozma arzusu, şiiri şiir yapan bütün unsurları toptan reddetmeye yöneliktir. Bu şekilde seleflerin niteliği olarak "şairlik" ve şairânelik"ten uzaklaşma sağlanmış olur. Onun hedeflediği şey, seleflerin kurduğu şiiri yıkarken, aslında maruz kaldığı tehlikeye karşı geliştir-

diği savunma mekanizmasının gereklerini yerine getirmektir. Aşağıdaki alıntıda bu mekanizmanın boşaltım ve bastırma ile kendini gösterdiği görülür. Ayrıca burada yapılmış bozmanın beslediği bir arzunun izleri de vardır:

*“Yeni bir zevke ancak yeni yollarla, yeni vasıtalarla varılır. Birtakım nazariyelerin söylediklerini bilinen kalıplar içine sıkıştırmakta hiçbir yeni, hiçbir sanatkârane hamle yoktur. Yapıyı temelinden değiştirmelidir. Biz senelerden beri zevkimize, irademize hükmetmiş, onları tâyin etmiş, onlara şekil vermiş edebiyatların, o sıkıcı, o bunaltıcı tesirinden kurtulabilmek için, o edebiyatların bize öğretmiş olduğu her şeyi atmak mecburiyetindeyiz. Mümkün olsa da ‘şiir yazarken bu kelimelerle düşünmek lâzımdır’ diye yaratıcı faaliyetimizi tahdit eden lisanı bile atsak. Ancak bu suretledir ki, kendimizi alışkanlıkların sürüklediği gayri tabii inhiraftan kurtarmış; safiyetimize, hakikatimize irca etmiş oluruz.”<sup>57</sup>*

Orhan Veli’nin halefi olduğu şiire karşı ortaya koyduğu bu argüman, onun kendi varlığını inşa etmek için baba / selef şairleri yok etme gerekliliğine dayanan Oidipal nevrotik bir durumda olduğunu gösterir. Kendi şiirsel varlığını ve özgünlüğü öne sürerek seleflerden kopmayı amaçlayan bu davranış, şairin kendi dışından gelen tehdide karşı ortaya koyduğu bir savunma mekanizmasıdır ve bu mekanizma özgünlükle beraber yapılmış bozmaya dayanan çift kutuplu bir özellik taşır. Orhan Veli, kendini bireyleştirmek ve kendisi olmak yolunda diyalektik bir biçimde *ben* ve *id* arasında kalmanın verdiği travmayı yaşar. Freud’un “*Ben ve İd*” başlığını taşıyan yazıda ortaya koyduğu biçimde *ben* ve *id* arasındaki ayırmda *id* bastırılmış olanı karşılar. Kökeni ve varlığı itibarıyla *ben* üzerinde sürekli bir baskı ve tehdit unsurudur. Ayrıca yine kökeni ve niteliği bakımından *ben*’e göre daha tarihseldir. Burada bastırılmış olan Freud’un belirttiği gibi *idle* kaynaşmış ve onun bir parçası hâline gelmiştir.<sup>58</sup> Orhan Veli için bastırılması gereken seleflerin verdiği korkudur ve bu korku *id*’in bir parçası olarak şairin *ben*’i üzerinde sürekli bir tehlike oluşturur. Onun geliştirdiği bastırma direnci kendini bir özgünlük hâli olarak ifade eder. Bu bağlamda Bloom, Freud’un *ben* dediği yere “*ephebe / halef şair*”i, *id* dediği yere ise “*selef*”i koyduğumuzda *ephebenin* ikilemini anlatan formüle ulaşılacağı görülmektedir.<sup>59</sup> Bloom’un Freud’dan aktardığı üzere, dıştan gelen tehlikelerden kaçmak ve tehlikeli bir durumdan sakınmak bir çare olarak görülür ve birey gerçekliği değiştirerek bu illeti ortadan kaldıracak derecede güçlenene kadar süreç devam eder. Ancak insan kendisinden kaçamaz ve hiçbir kaçış içeriden gelen tehlikeye karşı işe yaramaz; bu yüzden *ben*’in savunma mekanizmaları iç algıyı çarpıtmaya mahkûmdur.<sup>60</sup>

Garip poetikasına yansıyan başka bir etkilenme endişesi göstergesi, “yapıyı bozma”yı ve “yalıtma” hareketini arzulayan nevrotik durumdur. “Yapıyı bozma”yı ve “yalıtma”yı kenosis (boşaltma) revizyon kategorisinin belirgin iki özelliği olarak sunan Bloom’a göre, boşaltma özgürleştirici bir sürek-sizliktir ve selefin ilhamının ya da tanrılığının basitçe tekrar edilmesiyle yazı-

lamayacak bir şiiri mümkün kılar. Garip poetikasında bu bağlamda selef şairlerin şiirde kurdukları tabulara karşı kesin bir reddedişin izlerini bulmak mümkündür. Bunların başında, Orhan Veli'nin "sanatta tedahül" meselesinde ifade ettiği ve önce Ahmet Haşim'in *Şiir Hakkında Bazı Mülahazalar* başlıklı yazıda ortaya koyduğu görüşlere, oradan da klasik Türk şiirinin ana özelliklerinden biri olan ritim ya da Yahya Kemal'in deyişiyle "derûnî ahenk" anlayışına karşı çıkışta kendini gösteren bozma ve yalıtma hareketi gelir. Şiirin şiir, resmin resim, musikini de musiki olarak kabul edilmesi<sup>61</sup> gerektiğini düşünen Orhan Veli'nin bahanesi her sanatın kendi hususiyetleri olduğu ve bu hususiyetlerin dışına çıkılmaması gerektiği yönündeki argümandır.

Garip poetikadaki "bozma" dürtüsü, kenosis revizyon kategorisinde Bloom'un Fenichel'den hareketle ortaya koyduğu ve tekrara karşı geliştirilen bir savunma mekanizması olarak sunulan "yapılanı bozma"yla ilgili *arınma* hareketidir. Bu bağlamda Orhan Veli'nin seleflerinin şiirine karşı geliştirdiği bozma hareketinin yöneldiği noktalardan biri mısraçılık geleneğidir. Orhan Veli şiirde hücum edilmesi gereken zihniyetlerden biri olarak gördüğü "mısraçılık zihniyet"<sup>62</sup>, sadece klasik Türk şiirinin değil bütün Şark şiirinin en belirgin yapı özelliğidir. Bu anlayışı "eski şiirin" en önemli özelliği olarak sunan Orhan Veli, şiirde parça güzelliğini değil de bütün güzelliğini savunur. Onun "yapılanı bozma"ya yönelen ve "*eskiye ait olan her şeyin, her şeyden evvel de şairânenin aleyhinde bulunmak lâzım*"<sup>63</sup> cümlesinde ortaya koyduğu bu yaklaşımı, seleflerinin ilhamının açıkça basite alınmasına dayanan dürtünün yansımasıdır. Selefinin ilhamının basite alınması, kenosistik anlamda süreksizliğin doğuracağı bir haz kaynağı olarak düşünülmelidir. Selefinin/seleflerin şiirinin içinin boşaltılması bir anlamda da baba'nın değersizleştirilip yüceltmenin yıkımıdır. Bu noktada yıkıcı dürtülerin şairin *ben'*ine baskın geldiği söylenebilir. Erich Fromm, *İnsanda Yıkıcılığın Kökenleri'*nde saldırganlık ve yıkıcılığın çeşitlerini incelerken "araçsal saldırganlık" adını verdiği bir saldırganlık kategorisi belirler. Fromm'a göre bu tip saldırganlığın amacı *gerekli* ya da *arzulanır* olanı elde etmektir.<sup>64</sup> Buradaki gerekliliğin anlamı *ben'*in kendisi için çift değerlidir. Bu anlamın fizyolojik tarafının açıklanması kolayken psikolojik tarafı çok açık ve anlaşılır değildir. Orhan Veli için bu gereklilik seleflerin gölgesinden ve şiir adına inşa ettiklerinden kurtulmaktır. Ancak bu kurtulma sayesinde şiir alanında özgürlük sağlanacak ve seleflerin boğucu selinden kurtuluş mümkün olacaktır. Arzulanan olan gerekliliğin ötesinde saldırganlığın ve yıkıcılığın en büyük güdüleyicisidir. Orhan Veli için arzulanır olan kalıcılıktır. Seleflerinin gölgesinde kalıcılığın mümkün olmadığını anlayan şair *ben'*i bu bağlamda arzuladığı kalıcılığa onları ve yaptıklarını yıkıma uğratarak ulaşmayı amaçlar.



## SONUÇ

Cumhuriyet sonrası Türk şiirinde başta Orhan Veli olmak üzere çeşitli şairler yeni bir şiir anlayışıyla ortaya çıkmışlar ve anlayışlarını “Garip” başlığını taşıyan poetik bir yazıyla ortaya koymuşlardır. Bu şairler, Türk şiirinin yüz yıllar içinde ortaya koyduğu birçok biçimsel ve tematik özelliğe karşı çıkmışlardır. Kültür ve sanat alanında her yeni anlayışın kendine alan açmak için “eski” olmakla eleştirdikleri geleneği ortadan kaldırmak gibi bir karakteri vardır. Bu bağlamda Garip poetikasında, kendilerine şiir alanında yer açmak isteyen şairlerin eski olmakla suçladıkları seleflerine karşı kuvvetli bir tepki geliştirdikleri görülür. Bu tepkiyi şiir dünyasında var olma ve yeni bir anlayış getirme çabasının bir ürünü olarak anlamlandırmanın yanında Harold Bloom’un “etkilenme endişesi” adını verdiği ve şiir alanında halef-selef ilişkisini psikanalitik bir dikkatle değerlendiren yaklaşımı çerçevesinde de ele almak mümkündür. Bloom’un altı revizyon kategorisi olarak sunduğu etkilenme endişesi, sonra gelen şairlerin kendilerinden önceki şairlerle kurdukları ilişkinin niteliğini belirleyen temel faktördür. Bu bağlamda Bloom’un “kenosis” ya da “tekrar ve süreksizlik” adını verdiği etkilenme endişesi kategorisi, Garip poetikasında ortaya koyulan görüşlerin psikanalitik kaynağının anlaşılmasında gerekli yaklaşım ilkelerini içermektedir. Orhan Veli’nin seleflerini tekrar etmekten ve tekrara düşmekten dolayı yaşadığı nevrotik hâl, onları ve onların kurduğu şiiri tümüyle reddedişe uzanan bir endişenin ürünü olarak görülmelidir. Kendi özgünlüğünü kurabilmek ve şiir tarihinin karakterini belirleyen sürekliliği parçalamak için geliştirdiği bu yaklaşım, yazılan poetik metni negatif bir metne dönüştürmüştür. Garip poetikadaki bu tavrın kökeninde Orhan Veli’nin kendinden önceki şairlerin büyüklüğünden duyduğu korku vardır. Bu korkuyu bastırmak ve kendi şair *ben*’ini var etmek isteyen Orhan Veli, seleflerinin şiirde kurdukları unsurları boşaltma edimine tabii tutarak bir anlamda seleflerin kurguladıkları şairlikten vazgeçerek onların şiirdeki ilhamını dolayısıyla kendi ilhamını da basite indirgemıştır.

## DİPNOTLAR

- 1 Harold Bloom, *Etkilenme Endişesi-Bir Şiir Teorisi*, (Çev. Ferit Burak Aydar), Metis Yayınları, İstanbul 2008, s. 47.
- 2 René Girard’ın başkasının arzu ve tutkularını taklit konusundaki düşünceleri için bakınız. René Girard, *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat-Edebi Yapıda Ben ve Öteki-*, (çev. Arzu Etensel İldem), Metis Yayınları, İstanbul 2007.
- 3 T.S Eliot, *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, (çev. Sevim Kantarcıoğlu), Paradigma Yayınları, İstanbul 2007, s. 3.
- 4 Harold Bloom, age, s. 51.
- 5 Harold Bloom, age, s. 20.
- 6 Harold Bloom, age, s. 23.
- 7 Louis Montrose, “A Midsummer Night’s Dream and the Shaping Fantasies of Elizabethan Culture: Gender, Power, Form”, *New Historicism and Renaissance Drama*, (Ed. Richard Wilson), London: Longman, 1992, p. 109–131.

- 8 Friedrich Nietzsche, *Tarihin Yaşam İçin Yararı ve Yararsızlığı Üzerine*, (çev. Nejat Bozkurt), Say Yayınları, 10. baskı, İstanbul 2011, s. 38-39.
- 9 F. Nietzsche, age, s. 48.
- 10 F. Nietzsche, age, s. 48.
- 11 F. Nietzsche, age, s. 49.
- 12 F. Nietzsche, age, s. 48-49.
- 13 Akbaba dergisinin 27. 10. 1938 tarihli sayısında yayımlanan ve Zahir Güvemli'ye ait olan "Tanrı Şair'e Biat" adlı karikatürü Yahya Kemal'in genç nesil üzerinde çok kuvvetli "baba-üstad" etkisi yarattığını ortaya koyması açısından önemlidir.
- 14 Mustafa Şekip Tunç, "Tanrı Şair", *Yahya Kemal İçin Yazılanlar. C.1* (haz. Kâzım Yetiş), İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, İstanbul 1998, s. 127.
- 15 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yahya Kemal*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2001, s. 17.
- 16 Tanpınar'ın Mektupları, (yay. haz. Zeynep Kerman), Dergâh Yayınları, 4. baskı, İstanbul 2007, s. 55.
- 17 Mehmet Kaplan, *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*, Dergâh Yayınları, 2. bsk, 1982, s. 111.
- 18 *Tanpınar'ın Mektupları*, s. 55.
- 19 Fuzûlî'nin Farsça Divan'ından aktaran Beşir Ayvazoğlu, *Aşk Estetiği*, s. 101.
- 20 Harold Bloom, age, s. 54-56.
- 21 Bloom, eserindeki bir-iki retorik örneğe karşın "etkilenme endişesi" derken Freudcu Oidipal bir rekabeti kastetmediğini söyler. bknz. Bloom, s. 20.
- 22 Gaston Bachelard, *Düşlemenin Poetikası*, (çev. Alp Tümertekin), İthaki Yayınları, İstanbul 2012, s. 32.
- 23 Raşit Tükel, "Freud'un Metinlerinde Ego İdeali", Sigmund Freud, *Narsizm Üzerine ve Schreber Vakası*, (çev. Banu Büyükkal-Saffet Murat Tura), Metis Yayınları, İstanbul 2012, s. 11.
- 24 Harold Bloom, age, s. 96.
- 25 Otto Rank, *Doğum Travması*, (çev. Sabir Yücesoy), Metis Yayınları, İstanbul 2001, s. 36.
- 26 Harold Bloom, age, s. 91.
- 27 Sigmund Freud, Endişe, (çev. Leyla Özgengiz), Dergâh Yayınları, İstanbul, 1992, s. 58.
- 28 Sigmund Freud, age, s. 59.
- 29 Sigmund Freud, age, s. 59.
- 30 Harold Bloom, age, s. 92.
- 31 Freud, Endişe, age, s. 60.
- 32 Harold Bloom, age, s. 92.
- 33 Harold Bloom, age, s. 92.
- 34 Calvin S. Hall, *Freudyen Psikolojiye Giriş*, (çev. Ersan Devrim), Kaknüs Yayınları, İstanbul 1999, s. 36.
- 35 Sigmund Freud, *Sanat ve Edebiyat*, (çev. Emre Kapkın-Ayşe Tekşen Kapkın), Payel Yayınları, İstanbul 1999, s. 130.
- 36 Sigmund Freud, *Haz İlkesinin Ötesinde, Ben ve İd*, (çev. Ali Babaoğlu), Metis Yayınları, İstanbul 2011, s. 22.
- 37 Sigmund Freud, *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*, (çev. Kâmuran Şipal), YKY, İstanbul 2007, s. 229.
- 38 Karen Horney, *Psikanalizde Yeni Yollar*, (çev. Selçuk Budak), Öteki Yayınevi, Ankara 1998, s. 66.
- 39 Sigmund Freud, age, s. 229.
- 40 Sigmund Freud, age, s. 230.
- 41 Orhan Okay, *Poetika Dersleri*, Hece Yayınları, Ankara 2004, s. 35-37.
- 42 Harold Bloom, age, s. 118.
- 43 Harold Bloom, age, s. 118.
- 44 Harold Bloom, age, s. 117.
- 45 Harold Bloom, age, s. 110.
- 46 Harold Bloom, age, s. 111.
- 47 Beşir Ayvazoğlu, *Aşk Estetiği*, Ötüken Yayınları, İstanbul 1999, s. 101.
- 48 Harold Bloom, age, s. 111.
- 49 Harold Bloom, age, s. 111.
- 50 Sigmund Freud, *Haz İlkesinin Ötesinde Ben ve İd*, s. 32.



- 51 Orhan Veli, "Garip", *Bütün Şiirleri*, Adam Yayınları, İstanbul 1998, s. 25.
- 52 Harold Bloom, age, s. 111–112.
- 53 Erich Fromm, *İnsanda Yıkıcılığın Kökenleri C.1*, (çev. Şükrü Alpagut), Payel Yayınları, 3. baskı, İstanbul 2001, s. 35.
- 54 Orhan Veli, age, s. 24.
- 55 Harold Bloom, age, s. 118.
- 56 Orhan Okay *Poetika Dersleri* adını taşıyan kitapta, Orhan Veli'nin poetikasındaki hedefinin Ahmet Haşım olduğunu ileri sürer. Bununla birlikte Orhan Veli, bütünüyle Türk şiir geleneğini ve bu geleneğin sürekliliğini hedef almıştır.
- 57 Orhan Veli, *Bütün Şiirleri*, s. 26–27.
- 58 Freud, *Haz İlkesinin Ötesinde, Ben ve İd*, s. 85.
- 59 Harold Bloom, age, s. 118.
- 60 Harold Bloom, age, s. 118–119.
- 61 Orhan Veli, *Bütün Şiirleri*, s. 28.
- 62 Orhan Veli, *Bütün Şiirleri*, s. 35.
- 63 Orhan Veli, *Bütün Şiirleri*, s. 36.
- 64 Erich Fromm, *İnsanda Yıkıcılığın Kökenleri*, 1. Kitap, s. 262.

## KAYNAKÇA

- Ayvazoğlu, Beşir, *Aşk Estetiği*, Ötüken Yayınları, İstanbul 1999.
- Bachelard, Gaston, *Düşlemenin Poetikası*, (çev. Alp Tümertekin), İthaki Yayınları, İstanbul 2012.
- Bloom, Harold, *Etkilenme Endişesi-Bir Şiir Teorisi*, (çev. Ferit Burak Aydar), Metis Yayınları, İstanbul 2008.
- Eliot, T.S, *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, (çev. Sevim Kantarcıoğlu), Paradigma Yayınları, İstanbul 2007.
- Freud, Sigmund, *Endişe*, (çev. Leyla Özcengiz), Dergâh Yayınları, İstanbul, 1992.
- Freud, Sigmund, *Haz İlkesinin Ötesinde-Ben ve İd*, (çev. Ali Babaoğlu), Metis Yayınları, İstanbul 2011.
- Freud, Sigmund, *Sanat ve Edebiyat*, (çev. Emre Kapkın-Ayşe Tekşen Kapkın), Payel Yayınları, İstanbul 1999.
- Friedrich, Nietzsche, *Tarihin Yaşam İçin Yararı ve Yararsızlığı Üzerine*, (çev. Nejat Bozkurt), Say Yayınları, İstanbul 2011.
- Fromm, Erich, *İnsanda Yıkıcılığın Kökenleri*, C.1, (çev. Şükrü Alpagut), Payel Yayınları, 3. baskı, İstanbul 2001
- Girard, René, *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat-Edebi Yapıda Ben ve Öteki-*, (çev. Arzu Etensel İldem), Metis Yayınları, İstanbul 2007.
- Hall, Calvin S., *Freudyan Psikolojiye Giriş*, (çev. Ersan Devrim), Kaknüs Yayınları, İstanbul 1999.
- Horney, Karen, *Psikanalizde Yeni Yollar*, (çev. Selçuk Budak), Öteki Yayınevi, Ankara 1998.
- Kanık, Orhan Veli, *Bütün Şiirleri*, Adam Yayınları, İstanbul 1998.
- Kaplan, Mehmet, *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*, Dergâh Yayınları, 2. bsk, İstanbul 1982.
- Montrose, Louis, "A Midsummer Night's Dream and the Shaping Fantasies of Elizabethan Culture: Gender, Power, Form", *New Historicism and Renaissance Drama*. (Ed. Richard Wilson), London: Longman, 1992.
- Okay, Orhan, *Poetika Dersleri*, Hece Yayınları, Ankara 2004.
- Otto, Rank, *Doğum Travması*, (çev. Sabir Yücesoy), Metis Yayınları, İstanbul 2001.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, *Yahya Kemal*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2001.
- Tanpınar'ın Mektupları*, (yay. haz. Zeynep Kerman), Dergâh Yayınları, 4. baskı, İstanbul 2007.
- Tunç, Mustafa Şekip, "Tanrı Şair", *Yahya Kemal İçin Yazılanlar*, C.1 (haz. Kâzım Yetiş), İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, İstanbul 1998.
- Tükel, Raşit, "Freud'un Metinlerinde Ego İdeali", Sigmund Freud, *Narsizm Üzerine ve Schreber Vakası*, (çev. Banu Büyükkal-Saffet Murat Tura), Metis Yayınları, İstanbul 2012.



## ‘PARÇA’CIĞIN ‘BÜTÜN’E HASRETİ: NECİP FAZIL’IN ŞİİRİNDE ZAMAN

Sezai Coşkun\*



**Özet:** Matematiksel olarak hayatın her alanında tanzim işlevi gören zaman, metafizik veya felsefi bir alana taşındığında halli zor bir muamma haline gelebilmektedir. Bu sebeplerdir ki dinler veya felsefi disiplinler, zaman konusuna eğilmiş, farklı açılardan yaklaşımlar geliştirmişlerdir. Edebiyat, elbette bu gerçeğe kayıtsız kalmamış, yazar ve şairler de zamanı bir mesele olarak metinlerinde işlemişlerdir.

Türk edebiyatı bir konu veya mesele olarak zamanın işlenmesi yönüyle zengin örnekleri barındırır. Klasik edebiyatımızda daha çok İslamî perspektifin tayin ettiği zeminde ele alınan ve metinlerde işlenen zaman, Tanzimat yıllarından itibaren, bu bakış açısına ilave olarak, felsefi bir mesele şeklinde edebiyatımıza girer. Necip Fazıl, zamanı hem klasik edebiyatın referansları etrafında hem felsefi bir bağlamda ele almasıyla Türk edebiyatında öne çıkar.

‘Her cins kafanın’ bir çile olarak yaşayacağı zaman, Necip Fazıl’ın zihnini çokça meşgul eder. Şair, birçok şiirinde doğrudan, bazı şiirlerinde ise dolaylı olarak zamanı bir mesele şeklinde işler. Sadece şiirlerine değil, mensur eserlerinde de konunun aynı ehemmiyetle ele alındığına şahit oluruz.

Bu çalışmada, Necip Fazıl’ın gerek tasavvufi bağlamda gerek felsefi bir mesele olarak zaman hakkında düşünceleri ve bu düşüncelerin şiirlerinde yer alış biçimi incelenecek; ondaki zaman fikrinin kaynakları tespit edilmeye çalışılarak konu hakkında tahlilde bulunulacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Necip Fazıl Kısakürek, zaman, ibn’l- vakt, tasavvuf ve zaman, dureé

### LONGING OF ‘PARTICLE’ TO THE ‘WHOLE’: TIME IN NECİP FAZIL’S POEMS

**Abstract:** Mathematically functioning as a regulator in every field of life, when time is carried on to metaphysical or philosophical area, it becomes a quite complex enigma. This is why religions and philosophical disciplines focused on the concept of time and developed approaches from various perspectives. Literature has not been indifferent to this fact, and authors and poets dealt with time as a subject in their texts.

Turkish literature has rich examples in terms of dealing with time as a subject or a matter. Time, which was mainly emphasized on the grounds and studied in texts specified by Islamic perspective in Classical literature, entered into our literature as a philosophical matter as of the period of the Tanzimat Reform years. Necip Fazıl became prominent in Turkish literature in dealing with the time within the references of classical literature as well as philosophical concept.

\* Doç. Dr., Süleyman Şah Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

*Time, which will be experienced as a suffering by 'every kind of mind', occupies Necip Fazıl's mind excessively. The poet deals with the time as a matter in straightforward manner in many poems and indirectly in some poems. We witness that he dealt with the subject not only in his poetry but also in his prose writings.*

*This study will analyze Necip Fazıl's thoughts about time in mystical as well as philosophical concepts and place of these thoughts in his poetry; there will be further analysis by detecting the sources of his opinions about time.*

**Keywords:** Necip Fazıl Kısakürek, time, ibn'l- vakt, mysticism and time, dureé

## GİRİŞ

*Hiç bir cins kafa gelmemiştir ki, Sokrat'tan Bregson'a kadar,  
Zaman üzerinde cinnet buhranları çekmemiş olsun.*

**Necip Fazıl Kısakürek**

İnsanoğlunun en büyük realitesi, varlığını bir anlam manzumesi etrafında izah edebilmektir. Bilinen tüm felsefi disiplinler, dinler varlığın izahını bir başlangıç olarak ele alır. Bu anlama ve izah çabasında anahtar kavramlardan hatta aşamalardan biri, zamandır. Heidegger'in yaklaşımıyla, 'Zaman, varlığın ontolojik temelini ve kendi hakikatinin anlamını görünür yaparak, onları açığa çıkarır. Zamanın zamansallığı varlığı varlık yapar.'<sup>1</sup> Gündelik hayatımızda matematiksel bir olgu olarak kullandığımız zaman, varlığın şahsiyet kazanması aşamasında bir başka keyfiyetle karşımıza çıkar ve bizim matematik kolaylığıyla izah ettiğimiz olgu olmaktan uzaklaşır. Girift, çok yönlü, çok bilinmezli bir mesele halini alır. Bundandır ki İslam felsefesinde de Batı felsefesinde de zaman, en çok kafa yorulan, farklı tezler ileri sürülen konulardan olmuştur. Hatta İslam düşüncesinde zaman hakkındaki fikirlerinden dolayı 'tekdir' olaylarının yaşanması, zamanın matematiğe indirgenemeyecek kadar girift mahiyetini bize sezdirir.

Batı felsefesinde Aristo'dan Kant'a, Heidegger'e kadar birçok filozof zamanı anlamaya çalışırken<sup>2</sup>, İslam felsefesinde İbn-i Sina, El-Kindi, Gazzali zamanla ilgili düşünceleriyle farklı yaklaşımlar ortaya koymuşlardır.<sup>3</sup> Tasavvufî disiplinlerde ise zaman, asli meselelerden olma vasfını sürdürür.

Zamanı bir 'mesele' olarak ele almak, ilgilenmek için filozof olmaya gerek yoktur. Necip Fazıl'ın yukarıda alıntıladığımız sözlerinde vurguladığı gibi 'her cins kafa' ister istemez bu realite ile yüzleşmek, hesaplaşmak durumundadır.

Klasik Türk edebiyatında zaman hem gündelik hayatın çeşitli cepheleriyle akıp gittiği bir unsur olarak hem özellikle tasavvufa münhasır şiirlerde metafizik bir mesele olarak karşımıza çıkar. On dokuzuncu asırdan itibaren 'yenileşen' Türk edebiyatında zamanı metafizik vechesiyle sanatının merkezine yerleştiren isim Necip Fazıl olur. Necip Fazıl'ın zamanı, özellikle şiirinde, hangi çerçevede söz konusu ettiği meselesini kavramamız için öncelikle konuyla ilgili kaynaklarına eğilmemiz yerinde olacaktır.

## NECİP FAZIL'IN 'ZAMAN' FİKRİNİN KAYNAKLARI

Sadece bir sanatkâr ve o sanatkâr etrafındaki sanat, edebiyat, basın mahfilinin monografisini içermekle kalmayıp Türkçe'nin üslup şaheserlerinden biri kabul edilebilecek *Bâbîâli* adlı eserinde Necip Fazıl'ın yirmili yaşlarında hangi metafizik meselelerle, ne şekilde hesaplaştığı rahatlıkla görülebilmektedir. Hayatın bütün cepheleriyle kendini sunduğu anlarda dahi onun, kafasının içiyile cedelleştigi hemen fark edilir. Birçok şiirinde bu cedelleşmenin manzum ifadesini buluruz.

'Aynalar Yolumu Kesti' şiirinde,

Başımın tokmağı indi başıma (s. 271)

'Hep O' şiirinde,

İnsandan kaçmak kolay, kendimden kaçabilsem... (s. 85)

'Halim' şiirinde,

Kimse edemez bana, benim kadar düşmanlık. (s. 308)

gibi onlarcasını bulabileceğimiz mısralarda arayışlarını, çilesini, azabını, cinnetini görebiliriz. Çünkü o 'Şair' adını verdiği şiirinde,

'Ben şairim, gâibi kucaklayan çilingir.' (s. 90)

diyerek kendine 'misyon' olarak biçtiği zorlu yolu dile getirir. Böylece onun entelektüel krizi, 'öz ağzından kafatasını kusacak' boyuta ulaşır. Kitabına da ad olarak seçtiği 'çile' dıştan çok için panoramasını bize sunar. Bu panoramada esaslı yer tutan zaman hakkındaki fikirlerinin ilk kaynağının tasavvuf olduğu, şiirlerindeki fikrî arkan ve kelime kadrosundan kolaylıkla fark edilmektedir.

Tasavvufta 'ibnü'l-vakt (vaktin oğlu)', 'sahibu'z-zaman (zamanın sahibi)', 'ebu'l-vakt (vaktin babası)', 'aslu'z-zaman (zamanın aslı, batını)' gibi kavramlar etrafında, bütün varlığı anlamaya çalışan ve bir hayat nizamı tesis eden dünyalar kurulur. Tasavvufta zamanın geçmiş, gelecek, hâl gibi matematiksel bölünmelerinin bir karşılığı yoktur. Massignon'un dikkat çektiği üzere 'Müslüman bir kelamcı için zaman devamlı bir süre (duration) değil, ancak anlardan oluşan bir grup, bir 'galaksi'dir (ve benzer biçimde uzam değil sadece noktalar vardır.) Mezhepler tarihçileri, süreyi (dehr) ilahlaştıran felsefeciler olan 'Dehriyyûnu' özdekçiler olarak mahkûm ederler.<sup>4</sup>

Geçmiş, gelecek, hal gibi tasnifler, insanların dünyaya ilişkin işlerindedir. Esas olan 'an-ı dâim'dir. Tasavvufî kaynaklarda 'Allah katında akşam ve sabah yoktur.' Hadis-i şerifine sık sık atıfta bulunulur. 'Dâimi an, zaman üstü zaman, daha doğrusu zamansızlık anlamına gelir ve üzerinde zamanın geçmediği hakikate ve zata işaret eder.'<sup>5</sup> 'An, bölünmeyen zaman dilimine işaret ederek bölünmeyen mekân parçasıyla irtibatlandırılır. Ancak zamanın aşılarak bü-

tün zamanların kaynağı olan ân-ı dâime ulaşılması, görüntüdeki çokluğun ve bölünmüşlüğü aşılıp tek hakikate veya varlığa ulaşılmasının bir yönüdür. Bu nedenle ân-ı dâim, tek varlığın ve birliğin bir tezâhürüdür.<sup>6</sup> Ân-ı dâimdeki 'tek hakikate ve varlığa ulaşılması' düşüncesi, Necip Fazıl'ın şiirindeki zaman meselesini kavramamızda anahtar konumu tutar.

İbnü'l-vakt, geçmiş ve gelecekte âzâde olarak 'içinde bulunduğu ânın gereğini yerine getiren kişi' olarak karşımıza çıkar. Bu makamdaki kişi, ilahî tecelliler karşısında etken değil edilgendir. Kişinin edilgenlikten etken bir konuma geçmesi, zamanın adeta üstüne çıkması, kendini imkân âleminin kayıtlarından kurtarabilmesi, 'ebu'l-vakt' veya 'sahibu'z-zaman' olmayla ilgilidir. 'İlk berzahın kuşatıcılığına ulaşarak zamanın hükmünden çıkan; geçmiş ve gelecek zamanın kendisinde ve ondan çıktığı şeylerde tasarruf edemediği kimse. Bu kişinin hal ve fiillerinin yolları, dışı, içi ve kendisinden zuhûr eden her şey dâimi hal haline gelir. Söz konusu halin bir ânı, bilinen zamanın asırları, o zamanın asırları da geçmiş ve geleceğin hükmünün kendisine baskın geldiği ve egemen olduğu bu zamanın bir anı gibidir... sahibu'z-zaman zikrettiğimiz niteliği kazandığı için zamanın dürülmesine ve açılmasına, mekânın toplanmasına ve yayılmasına muktedirdir.'<sup>7</sup> şeklinde tanımlanan sahibü'z-zaman, zamanın kaydından kurtulan kimse, zamana ilişkin meseleleri halledebilmiş ve zamanın idare ettiği değil, zamanı idare eden makam olarak yer alır. Burada esas olan Bâkâ'nin,

*Vaktine mâlik olan dervîştir sultan-ı vakt  
İzz u câh- saltanat değmez cihanın kavgasına*

beytinde vurguladığı gibi 'vaktine mâlik' olmaktır. Çünkü vakte mâlik olmak, yukarıda Kâşânî'nin dikkat çektiği üzere, zamanı dürme ve açmaya muktedir olmak anlamına gelir. Özetleyecek olursak, tasavvuftaki 'ân-ı dâim'in içerdiği, bütünlük ve bu bütünlüğün işaret ettiği 'vahdet' fikri, Necip Fazıl'ın zamana ilişkin birincil kaynağı olarak görülebilir.

Necip Fazıl'ın zamana ilişkin bir başka kaynağı Bergson'dur. Tasavvuf felsefesine göre etkisini daha az gördüğümüz Bergson felsefesi, metafizik felsefeye açtığı kapı bakımından, Osmanlı'nın son, Cumhuriyet'in ilk dönem aydınlarına bir tutamak olmuş, hayli heyecanlandırmıştır. Necip Fazıl da belli yönleriyle bu zümreye dahil edilebilir.

Bergson zamanın, insanların günlük hayatlarında algıladıkları biçimden farklı bir katman olduğunu ifade eder. Ona göre, insanların zaman dedikleri şey, günlerini tanzim etmek için oluşturdukları, gündelik kullanım amacına yönelik bir tanımlamadır. Bergson için insanların zamandan anladıkları, matematiksel kolaylıktır. Oysa ona göre, 'Süre, asıl realitedir. O her şeyden evvel yaratıcılıktır. Kainattaki oluş realitenin tâ kendisidir. Dışımızda, yani mekânda

tasarladığımız zaman matematik zamandır. O gerçek zaman değildir. Bizim tarafımızdan uydurulmuştur. Mekânın mesafe cinsinden taksimiyle varlığı sun'i olarak tasavvur ve kabul edilmiştir. Bir yerden kalkıp bir yere giderken faraza 'üç saat geçti' deriz. Hakikatte eşyada hiçbir şey geçmemiştir.<sup>8</sup> Bergson'un özellikle üçe taksim edilen zamanı 'ana' toplama çabası, Necip Fazıl'ı ilgilendirmiş olmalıdır. Bergson'da öne çıkan 'bütünlüktür.' Necip Fazıl ise bu bütünlüğü aşan bir idrakin peşindedir. Dolayısıyla ondaki Bergson etkisini başlangıç itibariyle, hususen zamanın bütünselliği bağlamında, tasavvufa paralel bir biçimde görmek mümkün iken bir sonraki aşama olan bütünselliğin vahdeti telkin edişi ve bütünde vahdetin tecellisi olarak niteleyebileceğimiz idrak düzeyinde şair, tasavvufun rehberliğinde ilerler. Bu vurguyu, özellikle Necip Fazıl'daki metafizik yönelimi Bergson'a indirgememek gerektiğine istinaden yapıyoruz. Esasen metafizik düşüncenin önemli bir kısmında zamanın bütünselliğini işaret eden değerlendirmeleri bulabiliriz. Mesela, Augustinus'un zamana ilişkin yorumlarına baktığımızda, zamanın insanı sınırlayışı ile bu sınırlayışı aşmanın 'ilahî' karakterine vurgu dikkati çeker: 'Tanrı'nın biricik varlığı karşısında yaratıkların 'hiçliği' en açık olarak Tanrı'nın zaman dışında (öncesiz-sonrasız) oluşuna karşılık yaratıkların zaman içinde (önceli-sonralı) oluşlarında görülebilir. Zaman içinde bulunan yaratıklar 'hiç' tirler; çünkü zamanın kendisi 'varlık' ile 'yokluk'un bir karışımıdır. Zaman, tek bir boyutu olmayan 'şimdi' ile artık var olmayan 'geçmiş' ve daha varolmamış olan 'gelecek' arasında bulunan, dolayısıyla da ancak hatırlama (geçmiş) ve bekleme (geleceği) biçiminde var olabilen şeydir.'<sup>9</sup>

Augustinus'un değerlendirmeleri olsun, Bergson'un felsefesi olsun Necip Fazıl'ın felsefî arkaplanını elbette beslemiştir. Orhan Okay'ın tespitiyle özellikle Fransa dönüşü 'zaman, sezgi felsefesi ile olan yakınlığıyla' şiirlerinde yer alamaya başlamıştır.<sup>10</sup> Ama onun şiirindeki zaman meselesini çözerken ağırlığı tasavvufa vererek ilerlemek bizi daha sağlıklı sonuçlara götürecektir. Elbette söz konusu etkilerin varlığı da göz ardı edilmemelidir.

## NECİP FAZIL'IN DÜŞÜNCESİNDE ZAMAN

Çalışma, şairin şiirlerine odaklanmakla beraber onun nasir kimliğinin de hesaba katılması gerektiği bir gerçektir. Necip Fazıl, hayatı / mücadelesi, şiiri ve yazılarının teşkil ettiği üçgende vücut bulan bir şahsiyettir. Onu anlama çabasında bu üçlü yapıyı bir bütün olarak göz önünde bulundurmamak gerekir. Bu sebeple onun *Dünya Bir İnkılap Bekliyor*, *Sahte Kahramanlar* ve *İman ve Aksiyon* kitaplarında gördüğümüz zamanla ilgili değerlendirmelerine bakabiliriz: 'Bu kainat yapısında, karşımıza en büyük tecelli olarak 'zaman' çıkıyor. Zaman!.. Ne müthiş birşey; Allah'ın azametini ne müthiş bir delil... Bir ağ gibi, Allah za-



manı üzerimize atmış... Her şeyin üstünde zaman, her şeyin!.. Zamanın dışında hiçbir şey yok; bir şey var içimizde zamanın dışına tırmanmak isteyen... Zamana sığmayan bir şey var insanda, o da ruh! Çünkü o zamansızlık âleminin hatıralarını taşıyor. Fakat, biz farkında değiliz... Zaman bir imtihandır. Zamanı idrâk... Mücerred dava... İşte zaman ve bu dünya dedikleri süfliler âlemi içinde insan ilâhî memuriyeti olarak ölümsüzlüğe namzettir. Bu ölen dünyada her ân yokluk, her ânı varlıktan ibaret bu dünyada zamanın üstüne çıkmak... Bütün sır burada... Zaman böyle bir vakıa; bütün vakıaları doğuran bir vakıa... Zamana madde ile mukavemete kalkışmak ebediyeti sayıyla aramaya benzer. Ne kadar saysan bir fazlası var... demek ki ebediyet, milyarda, trilyonda olmuyor da bir'de teessüs ediyor, bir'in keyfiyetinde...<sup>11</sup>

Şairin, zaman üzerine bu değerlendirmeleri, neredeyse aynı cümlelerle başka eserlerinde de karşımıza çıkar. Bu benzerlik, ondaki zaman fikrinin sabit hüviyetini ortaya koyar.

Necip Fazıl'ın değerlendirmelerine baktığımızda yukarıda özetlemeye çalıştığımız tasavvufî perspektifin ifadesini buluruz. Bu değerlendirmelerde öne çıkan nokta, zamanın 'son derece sanatlı bir tecelli zemini' olarak görülmesidir. Hayatın zamanla ilişkisini ise ân-ı dâimin bir başka ifade ile dile getirilişi olarak düşünebileceğimiz biçimde "tek bir ana" indirgiyor. Onun değerlendirmelerinde şiiri için önemli bir kılavuz olarak kabul edebileceğimiz diğer bir nokta, zamana madde ile mukavemet edilemeyeceği hususudur. O, zamanı matematiğe indirgeyerek madde planında anlamaya çalışmayı ebediyeti sayı ile idrak etme çabası şeklinde görür ve nihai hedefini 'Bir'in idrak edilmesi olarak dile getirir.

## ŞİİRDE ZAMAN

Necip Fazıl'ın şiirinde herhangi bir unsurun nasıl bir anlam manzumesi etrafında işlendiğini kavramak için öncelikle 'Poetika'sına eğilmemiz gerekir. Onun poetikasının özü ise çok bilinen mısraları ile, 'Allah (c.c.)'nı aramak'tır:

*Anladım iş, sanat Allah'ı aramakmış;  
Marifet bu, gerisi yalnız çelik çomakmış...*

'Allah (c.c.)'nı arama', İslam sanatının özünü tayin eder. İslam'a göre Allah (c.c.) insanları ve cinleri kendisine ibadet etmeleri için yaratmıştır. Dolayısıyla insanın vazifesi kulluktur. Bu sebeple başta Klasik Türk edebiyatı olmak üzere İslam'ın rengiyle boyanan edebiyatlarda sanatkâr, sanatını varlıkta tecelli eden ilahî hakikatin ayinesi kılmaya gayret eder. Bunun binlerce örneğini tarih içerisinde görürüz. Necip Fazıl da sanatına biçtiği misyonla bu halkaya eklenir. Ama önemli bir noktada bu halkadan farklılaştığını görürüz. Klasik edebiyat-

ta Allah'ın zatının, sıfatlarının yüceltilişini, müşahede edilmesini, sanatkârın kendinden geçişini ve O'na iltica edilmesini okuruz. Bu tarz şiirleri Necip Fazıl'da da belli oranda görürüz. Ama bu metinlerden farklı olarak şairinin 'ben'inin meselenin içine güçlü bir unsur olarak girdiği fark edilir. Onun şiirinde Allah, sadece sanatıyla müşahede edilmez, sarsılmış bir zihnin karanlıklarında kur-tarıcı olarak sığınılan bir merci olur.

### AKTÜEL / MADDÎ ZAMAN

Necip Fazıl'ın şiirinde zamanın metafizik boyutuna geçmeden önce aktü-el zamanın kullanımı var mıdır, varsa nasıldır diye bakmak konunun bütün-lüğü açısından doğru olacaktır.

Edebiyatımızda günün vakitleri, senenin dilimleri farklı sanatkârlarca sa-natlarını tayin eden unsurlar olarak işlenmiştir. İlk planda hatırlayabileceği-miz Ahmet Haşim'in şiirinden akşamın ve gecenin rengini alırsak şiirin taşı-yıcı kolonlarından birini sökmüş oluruz. Ama Haşim'de akşamın metafizik bo-yutuna yönelme çabasını görmeyiz. O, matematiksel bir zaman dilimini şiiri-ni idare eden yapıcı bir dekor olarak işler. Başka sanatçılarda da farklı zaman dilimlerine benzer yaklaşımları görebiliriz.<sup>12</sup> Necip Fazıl'da ise matematiksel zaman bir mesele etrafında değil, şiirde kurulan dünyanın tabii bir unsuru ola-rak yer alır. Üzerinde düşünülen ve etrafında bir dünya kurulan unsur olarak değil. Onun en bilinen şiirlerinden 'Kaldırımlar'da dekoru tamamlayan unsur-lardanır gece ama sadece bir dekor... Bunun ötesinde bir etken olarak gör-meyiz. Şair,

*Aman, sabah olmasın, bu karanlık sokakta;*

derken, geceyi istemez, sabahla da bir derdi yoktur. Gece ve sabah bir meta-for olarak rol oynarlar ve bunun ötesinde bir öneme sahip değillerdir. Onun belki de matematiksel zamana dönük yazdığı en önemli şiiri, üç ayrı şiir ola-rak kaleme aldığı, 'Geceye Şiir'dir. Bu şiirin birincisinin ilk dördlüğünde;

*Kalbim bir çiçektir, gündüzler ölgün;*

*Gelin gelin, onu açın geceler!*

*Beni yâdedermiş gibi, bütün gün*

*Ötün kulağımda, çın, çın, geceler! (s. 225).<sup>13</sup>*

mısralarıyla geceye seslenir. Bu sesleniş, şiirin devam eden dördlüklerinde sü-rer. Şiire baktığımızda, günün bir zaman diliminin şiirin asli unsuru olarak yer aldığı görürüz ama bu asli unsur görüntüsü yanıltmamalıdır. Çünkü her ne kadar geceye seslenilse de esas olan gece değil, gece vasıtasıyla açılan kalptir. Bununla beraber hem bu şiirinden hem başka şiirlerinden hareketle günün di-

limlerinden gece ve gündüzün daha çok işlendiği ve daha ziyade zıtlık etrafında şiire taşındığı görülür.

Zıtlık, Necip Fazıl'ın şiirini tayin eden iklimin temel renklerindenidir. Daha da ötesi onun üslubunun en kalın çizgilerinden birinin, zıtlıklar etrafında anlam dünyasını kurma olduğu söylenebilir. Bu, onun iç dünyasının yansıması olarak değerlendirilebilir. Necip Fazıl, gece-gündüz ikileminde tercihini geceden yana koyar ve gecenin şaire kendi beniyile baş başa kalma imkânı verişine vurgu yapılır. Ama bu vurguda gece de gündüz de birer 'alet' olarak yer alır.

### ZAMANI BÜTÜNLEMEK: METAFİZİK ZAMAN

Metafizik zamanın işlenişini ise iki noktada toplamak mümkündür. Birinci olarak zamanın anlaşılmasız, kavranılmaz mahiyetinin ifadesi ve duyulan azap söz konusu edilir. Bundan daha ziyade ikinci bir işleniş olarak zamanın sonsuzluk buudu ve tasavvuftaki ân-ı dâime duyulan hasretin ifadesi yer alır. Onun benliğinin en güçlü ifadelerinden biri olarak görebileceğimiz 'Çile' şiirinde dünyanın zorluğu, anlaşılmasızlığında zamanın rolüne özel vurgu yapılır:

*Bu nasıl bir dünya, hikâyesi zor;  
Mekânı bir satır, zamanı vehim. (s. 17).*

Zamanın 'vehmi', Necip Fazıl'ın 'çile'sidir. Zamanın kavranılmasızlığı, dünyanın hikâyesini 'zor'laştırarak etkenlerdendir. 1936 yılında kaleme aldığı 'Zaman' başlıklı şiir, hem zamanın ne olduğuna dönük sorularıyla hem verdiği cevaplarla dikkati çeker. Şiirin ilk dördlüğünde;

*Nedir zaman, nedir?  
Bir su mu, bir kuş mu?  
Nedir zaman nedir?  
İniş mi, yokuş mu? (s. 267).*

sorularıyla konu açılır. Buradaki 'nedir?' sorusu ilk planda fiziksel bir varlığı işaret etse de devam eden dördlüklerde fizikten çok metafizik boyut söz konusu edilir. İkinci dördlükte;

*Bir sese benziyor:  
Arkanız hep zifir!  
Bir sese benziyor:  
Önünüz hep kabir!*

mısralarıyla zamanın 'bilinemez' dünyasına girilir. Necip Fazıl, zamanı 'sese' benzettir. Duyulan, fark edilen ama elle tutulup kavranılamayandır ses... Bu bilinemezlik halini devam eden mısralarda,

*Annesi azabın,*

...

*Cinnetin tıpkısı.*

tanımlamalarıyla sürdürür. Şair, zamanın bilinemezliğini, azap ve cinnet olarak değerlendirir. Bu hal, Necip Fazıl'ın şiirindeki hâkim tablolardandır. O, kendini fikir çilesine sevk eden meseleleri önce azap olarak ifade eder ardından bu azap cinnete dönüşür. Azabın cinnete dönüşmesi, azaba sebep olan halin bir çözüme ulaşamaması sebebiyledir. Böylece şair, zamanı cinnete eşdeğer tutar. Nitekim şiirin ilerleyen kısımlarında cinnet halinin açmazında kalan insanın hallerini ve meselelerini okuruz. Son dörtlükte

*kime kaçsam ondan;*

denilerek cinnetin içinden çıkılmaz halini ifade eder. Zamanın insan için ifade ettiği daha doğrusu dayattığı realiteden kaçış mümkün değildir. 'Visal' şiirinin ilk mısrasında ise;

*Beni zaman kuşatmış, mekân kelepçelemiş; (s. 233).*

vurgusuyla 'Zaman' şiirindeki cinnet halinin devam ettiğini görürüz. 'Visal', 1982 yılında kaleme alınır. İki şiir arasında yaklaşık elli yıllık bir süre vardır. Bu süreye rağmen neredeyse aynı ifadelerle söz konusu edilen zamanın şairin benliğindeki karşılığı değişmemiştir. Gördüğümüz devam, şairin 'krizinin' değişmezliğini de gösterir.

Necip Fazıl'ın zamanı bu denli mesele edinmesi, bir filozofun mesele edinmesinden çok ötedir. O, benliğini idrak etme çabasındaki insanın önüne çıkan bir engel olarak zamanla cedelleşir. Zaman, tasavvuftaki ana hatlarıyla imkân alemi ve zat alemi olarak tasnif edilen varlık katmanında insanı imkân alemine mahkum eden bir realite olarak yer alır. Zamanı çözmek, bir matematik probleminin çözümü gibi değildir. O, çözmekten öte zamanı aşmak ve tasavvuftaki ifadesiyle sahibü'z-zamanın temsil ettiği varlık katmanının ufkuna varmak istemektedir.

'Kesiksiz Ân' başlıklı şiirde zamansızlığın sorgulaması yapılır:

*Zamanın olmadığı diyar acaba nasıl?*

*Kesiksiz bir ân mıdır, bundan sonraki fasıl? (s. 357).*

Şairin sorusu, tam da tasavvuftaki 'ân-ı dâimin' ifadesidir. 'Ân-ı dâim', zamanın aşılması, zamanın sınırlamasından kurtulmadır. Bir başka ifade ile imkân âleminin kayıtlarından âzâde hale gelmedir. Necip Fazıl, zamanın insanı bölmesine karşılık, bütünlüğün ve bu bütünlükle yakalanacak vahdetin peşindedir. 'Saat' başlıklı şiiri, esas itibarıyla tasavvufun zaman-insan ilişkisini izah ettiği zemini bize sunar. Şiir,

*Bakma saatine ikide birde!  
Halin neyse saat onun saati.  
Saat tutamaz ki, ölü kabirde;  
Zamana eşyada gör itaati! (s. 277).*

mısralarıyla başlar. İkinci mısradan insanın 'halî' nin zamanı belirlemesine vurgu yapılır. Bu vurgu, insanın etken olduğu; zamanın edilgen halde kaldığı durumu işaret eder. Zaman, insana müessir gibi görünse de insan, zamanı aşma imkânıyla zaman üzerinde müessir bir güce sahip olabilmektedir. İnsan, geçmiş, gelecek, hal gibi izafi bölünmeler içerisinde dağılmak yerine 'ân'ın tekliğini idrak ederek ona hakim olma yolunu tercih etmeli, zamanı fethetmeye çalışmalıdır. Bu noktada zamanın nasıl fethedileceği sorusu karşımıza çıkar. Bunu ise yine tasavvufî bir meselenin aşamalarının tartışılması biçiminde ikinci dörtlükte söz konusu eder:

*Dün hâtıra, yarın hayal, bugün ne?  
İki renk arası bir çizgicik pay.  
Ne devlet zamanı bütünleyene!  
Ebed bestecisi bir çark ve bir yay.*

Zamanın fethi, zamanın ancak bütünlenmesi ile mümkün olacaktır. Zamanı, bir anda toplayabilmek, onun sınırlarından kurtulma imkânı verecektir. 'Ebu Yezid el- Bestâmî'ye 'Nasıl sabahladın?' diye sorulduğunda şöyle demiştir: 'Ne sabah vardı ve ne akşam. Sabah ve akşam sınırlanmış kimse için vardır. Benim ise sıfatım yoktur.'<sup>14</sup> Menkıbede dikkati çeken nokta, zamanın bir realite olarak sınırlanmış insanlarda hükümranlığını göstermesidir. Zamanı aşmak, sınırlardan kurtulmaktır. Bu, Necip Fazıl'ın ifadesiyle zamanı fethetmeye çalışmak ve muvaffak olmaktır. Çünkü bu fethi gerçekleştiren insan 'bir ânı bütün âlemleri görebilmektedir.' Bu tek ânın temsil ettiği idrak düzeyinde bütün zamanlar ve vakitler mündemiçtir. Zamanı aşmak, beraberinde mekânı aşmayı da getirir ve böyle bir ufku yakalayan insan hem zamanda hem mekânda tasarruf sahibi olur. İmkân aleminden kurtulur, zat alemine yaklaşır. Allah (c.c.)'nın zamandan ve mekândan münezzehe olduğu ilahî bir gerçektir. İnsanın zamanı aşması, böylece zaman ve mekân üzerinde tasarruf sahibi olabilmesi, ilahî sıfatların tecellisine mazhar olma vasfına yücelmesidir. İnsanın zamanla ilişkisi, ihtiyari değil; zaruridir. Ya zaman insanı kendine mahkûm eder ya da insan zamanın sahibi olur. Şair, aynı şiirinin son dördüğünde bu 'gerçeği' dile getirir:

*Zaman bir işvebaz, kaçak hayalet;  
Eskiye'nin kement atar boynuna.  
Ne pişmanlık tanır, ne af, ne mühlet;  
Ancak fatihinin girer koynuna.*

İnsanın zamanın elinde bir oyuncak olmaması, onu fethetmesiyle mümkün olacaktır. Zamanın fethi ise şiirin ikinci dörtlüğünde belirtilen 'bütünleme' idrakiyle yakalanabilecek bir ufuktur.

Necip Fazıl 'Vehim' başlıklı şiirinde ise zamanın parçalanmış biçimde algılanmasının vehimden ibaret olduğunu söyler:

*Her şey kesik ve kopuk, zaman tutamaz lehim;  
Mazi albümde hayal, istikbâl kalbde vehim... (s. 289).*

Zamanın fiziksel algı düzeyinde bir bütün olarak görülmesi, ona bir realite kisvesi giydirilmesi, şairin değerlendirmeleri içerisinde, sadece bir vehimden ibarettir. Çünkü fizik bir varlık olarak kabul ettiğimiz anda zamanı 'lehimlerle' birleştirmeye çalışmak, böylece bir bütünlüğü yakalamaya uğraşmak ihtimal dışıdır. Şairin değerlendirmeleri içerisinde mazi, istikbal insanın vehminden başka bir şey değildir.

'Medet' başlıklı şiirde ise zamanın bölmesine maruz kalan şairin yakarışını ve Allah (c.c.)'dan bu bölünmeden kurtulma için tazarrusunu okuruz:

*Beni zaman bölüyor, beni doğruyor adet,  
Medet ey birin Bir'i, ey birin Bir'i medet!... (s. 317).*

İki mısralık bu şiirde iki farklı hal dikkatimizi çeker. İlk mısradaki zamanın bölmesinden dolayı bir 'adet' haline gelen benliğin ifadesini görürüz. İkinci mısra ise bu halden rahatsızlık duyan şairin duasıdır. Dolayısıyla zamanın bölünmesi ile ilahî olanda birliğe ulaşma, iki tezat durum olarak konumlandırılır ve zamanın bölen realitesinden ancak ilahî olanın 'Bir'liği ile kurtulmanın mümkün olduğu söylenir. Bütün bu değerlendirmeler, 'ân-ı dâim'in farkında olan ve bunu ulaşılması gereken bir idrak düzeyi olarak kendine seçen şairin bu yön-deki fikir çilesinin çeşitli cepheleri olarak karşımıza çıkar.

Zamanın insanı böldüğü, dolayısıyla insanın dünya imtihanında zamana 'maruz' kaldığı daha açık bir şekilde 'İnsan' başlıklı şiirde yer alır:

*Bir bölünmez ki, insan, onu zaman bölüyor;  
İnsan her ân dirilip, her saniye ölüyor... (s. 102).*

İnsanın 'her ân dirilip, her saniye ölmesi' İslam'ın varlık anlayışının bir başka boyutunu ortaya koyar. Allah (c.c.) kainata her an müdahildir ve varlık her an dirilip ölmektedir. Bu realite varlıktaki sürekliliği, kopma halinin olmayışını bize gösterir. Bu süreklilik, kendi içinde bölünmelere de imkân tanımaz. Allah (c.c.)'nın 'Bir'liğinin temsil ettiği bütünlüğe bağlı olarak tek bir 'an'da bu oluş toplanır. Dolayısıyla insan da bu 'ân'da varlığını idrak eder ama zaman, ulaşması gereken idrak düzeyinden uzağa düşmüş insanı böler ve 'Bir'liğin ufkundan uzaklaştırarak 'adet' olmanın basitliğine indirger. Zamana ma-

ruz kalmak, 'adet' haline gelmek insan olmanın yüce ufkundan uzaklaşmanın bir başka ifadesi olarak görülür.

'Olmaz mı?' başlıklı şiirin ikinci dördlüğünde ise, söz konusu 'Bir'liğin uzağına düşmüş bir 'parçanın' bütüne duyduğu hasret vardır:

*Bir parçacığım ben, bütüne hasret;  
Zaman dönedursun, o güne hasret;  
Ruhumsa zamanın üstüne hasret;  
Ebediyet boyu bir ân... Olmaz mı? (s. 25).*

Dörtlükte şairin benliğinin hasret duyduğu iki husus öne çıkar: bütün ve zamanın üstü... Esas itibariyle hasret duyulan iki ayrı unsur gibi aktarılan 'bütün' ve 'zamanın üstü', son mısradaki tek bir kavramla ifade edilir: 'ebediyet boyu bir ân...'. Necip Fazıl'ın hasret duyduğu, zamanın bütünlüğünün idrak edilmesiyle yakalanacak 'ân-ı dâim'dir. Çünkü bu ufka ulaşan insan için zamanın sınırları söz konusu değildir. Yukarıda vurgulandığı gibi bu konumdaki insan zamanın üstüne çıkar ve zamanı 'dürme' kudretine sahip olur. 'O Ân' başlıklı şiirde ise 'ebediyet boyu bir ân'ın bir başka söyleyişle ifadesini buluruz:

*Bir garip insan olsam, benzemez hiç kimseye;  
Tek hece bilmez, tek renk görmez, tek ses işitmez.  
Karanlığı yağursam nura döndüresiye,  
Tırmansam o âna ki, yekparedir ve bitmez. (s. 25).*

Şiirde şair, benliğini ulaştırmak istediği ufuklara ilişkin çeşitli isteklerini dile getirir. Hem bu dörtlükte hem şiirin ilk dördlüğünde varlığın yükünden kurtulma yönünde istekler sıralanır. Bütün bu isteklerin getirilip bağlandığı noktada konumuz açısından önemlidir: 'Yekpâre ve bitmez bir ân'... Necip Fazıl, başka birçok şiirinde de gördüğümüz istekleri için çözüm olarak 'yekpâre ve bitmez ân'a yükselişi sunar. Burada şu ayrıma da özellikle dikkati çekmek yerinde olacaktır. 'Yekpâre ân' tanımlaması, hemen hatırlamaya Tanpınar'ı ve onu besleyen Bergson'u getirebilir.

Tanpınar'ın meşhur şiirindeki fikrî arkaplan, bütün sanatını idare eden devam düşüncesi etrafında şekillenir. Söz konusu şiirde de kopuşu ve zamanın bölünmesini reddeden ve birlik/bütünlük içerisinde yaşanan zamana atıfta bulunan yaklaşım söz konusudur. Ama Tanpınar'ın 'birliği' fizikî âleme ilişkin bir tasavvurdur. O, insanların geçmiş, gelecek, hal olarak gördükleri tasnifin mutlak ayrımla var olmadığını, birbiri içine evrilerek bir bütün oluşturmak suretiyle devam ettiklerini düşünür. Oysa Necip Fazıl, bu tür bir tasnifin madde dünyasına ait olduğunu metafizik planda böyle bir tasnifin anlam ifade etmediğini, insan için esas olanın bu bölünmüşlüğü aşarak metafizik planda Allah (c.c.)'nın temsil ettiği 'Bir'liği yakalama olduğunu söyler. Dolayısıyla Tan-



pınar veya Bergson ile Necip Fazıl'ın zamanda 'birlik' düşüncesini aynı perspektif içerisinde değerlendirmemiz mümkün görünmemektedir. Tanpınar ve Bergson, yaşanan zamanın birliğinin peşinde iken Necip Fazıl baştan beri örneklerini gördüğümüz 'ân-ı dâim'in şiirini dile getirir.

'Çile' şiirindeki;

*Gece bir hendeğe düşüncesine,  
Birden kucağıma düştüm gerçeğin.  
Sanki erdim çetin bilmecesine,  
Hem geçmiş zamanın hem geleceğin.*

mısralarıyla gerçeğe uyanmayı, geçmiş zamanın ve geleceğin bilmecesinin çözümlüne bağlar. Öncelikle şairin zamana ilişkin bir durumu 'çetin bilmece' olarak gördüğü, dolayısıyla sadece 'ne oldu, ne olacak' gibi aktüel hayata ilişkin kaygılarla zamana yaklaşmadığı, mahiyete dönük sorular etrafında bu bilmecenin biçimlendiği anlaşılır. Hakikate uyanış, söz konusu bilmecenin sırrına da vakıf olmayı getirir. Zaten tasavvufî hiyerarşi içerisinde insan önce bir hakikate uyanır, ardından zamana ve mekâna tasarruf edecek hale gelir.

'Ân-ı dâim' düşüncesinin Necip Fazıl'da zaman zaman sonsuzluk düşüncesi biçiminde karşımıza çıktığı da görülür. Necip Fazıl zamanı varlığın üstüne atılmış bir ağ, varlığı av, Allah (c.c.)'nı avcı olarak değerlendirmektedir. Dolayısıyla zaman, varlığı, mahdut kılan bir dış unsurdur. İnsanın ondan kurtulamadan gerçeğin tümüyle idrakine varamayacağı bir merhaledir. Bununla beraber, var olan her şey o ağ içerisinde cereyan eder. Burada Muhammed İkbâl'in bir kavramını hatırlamakta yarar var. Muhammed İkbâl, eserlerinde zaman zaman 'Allah'ı avlamak'tan bahseder. Necip Fazıl bu hali, 'sır idraki' olarak nitelendirir ve 'Ölmemek' şiirinde

*Kesilmiş bir kamış, ormanlıklardan,  
.....  
Ver Allah'ım, büyük sırrı elime;  
Geçmez an, solmaz renk, kopmaz bütünlük*

şeklinde şiirine taşır. 'Sır idraki' Necip Fazıl'ın dünyasının önemli kavramlarından biridir. İşte 'sır idraki'ne varmak, zamanının künhüne vakıf olmak, Allah (c.c.)'nı avlamak olacaktır. Burada varlığın üstüne çekilen ağ olan zamanı avlamak, onun üstündeki kudrete ulaşmak, İkbâl'in ifadesiyle 'Allah (c.c.)'nı avlamak' demektir. 'Çile' şiirini,

*'Biricik meselem, Sonsuza varmak...'*

mısrayla bitiren şair, zamanı aşmakla veya zaman denilen muammayı çözmekle bu sonsuza varabileceğini düşünmektedir.

'Sonsuzluk' veya 'ebediyet' Necip Fazıl'ın sık sık kullandığı kavramlardır. Bu kavramlar, temel imge veya nesre has ifadeyle bir leit-motif gibi Necip Fazıl'ın şiirlerinde tekrar edilir. Onun şiirinde sonsuzluk, 'ân-ı dâim'in diğer adıdır. Sonsuzluğun işaret ettiği varlık katmanı, imkânlarla mahdut olunmayan bir tabakayı göstermektedir. Şair, sonsuzluğa ulaşmaktan bahsederken Zat aleminin sebeplerden ve bütün imkanlardan azade varlık katmanını hedef almaktadır.

Zamanı Allah'ın varlığına en büyük delil kabul eden şair, bir kafanın zaman üzerine derinleşebilmesi halinde 'Birden bire yasak odayı açmış bir insan gibi Allah'ın yıldırımını ile vurulacağını' ifade eder. Zamanın bu dünyanın 'imkânlı' insanlarınca kavranamayacağını ancak sadece 'hissedilebileceğini' düşünen şair, zamanın sebep olduğu cinnetin ancak tasavvufla çözülebileceğini belirtir. Tasavvuftaki 'vahdet-i vücud anlayışının' insanı bu muamma karşısında bir çözüme ulaştırdığını söyler. *Bir Adam Yaratmak* piyesinin de aslî teması olan var olma çabasını, şiirlerinde de sıklıkla işler. *Bir Adam Yaratmak*'taki Hüsrev'in en büyük problemlerinden biri 'bir sigara kağıdı kadar dahi' yaşayamamak, zamanın içinde öğütülmektedir. Şair, bu fanilikleri hatırlatarak 'zaman' böylesine korkunç bir vakıa.' der ve insanı, 'zamanı İlahî azamet kapısı olarak görüp ürpermeye' davet eder. Necip Fazıl, kendisinin bu ürpermeyi hissettiğini ve bunu 'Çile' şiirinde anlattığını belirtir. 'Çile'den kısa süre önce yazılan 'Bu Yağmur' şiiri;

*Bu yağmur, delilik vehminden üstün,  
Karanlık, kovulmaz düşüncelerden.  
Cinlerin beynimde yaptığı düğün,  
Sulardan, seslerden ve gecelerden... (s. 300).*

mısralarıyla biter. Şiirde yağmur, insanı öğüten zamandır. Nitekim yağmur dince şair, aynaların yüzünü tanımayacağından bahseder. Hüsrev'in çektiği çileye eş biçimde geçip giden zamanın farkında olmaktan kaynaklanan büyük huzursuzluk fark edilir. Bu şiirdeki huzursuzluk da başka şiirlerde 'ân-ı dâime' bağlanarak çözülmeye çalışılacak ama hiçbir zaman son nokta koyulamayacaktır.

## SONUÇ

Necip Fazıl, 'bir cins kafa olarak' hayatı boyunca zamanla cedelleşmiştir. Kendisi için bir muamma olan zamanı çözmeye, bütün edebî kudretiyle gayret etmiştir. Öyle ki onun şiirinde zaman, varlığa ait hemen her unsurun diğer adı olarak yer almaktadır. Günlük hayatın öğelerinden metafiziğin unsurlarına kadar birçok husus, zamanın ağı içerisinde.

Necip Fazıl, gerek şiirlerinde gerekse tiyatrolarında ve diğer yazılarında, zamanı, bir entellektüel olarak irdelemiş ve haline uğraşmıştır. Onun beyni her an kaynamaktadır. Mayıs 1983'te yazdığı ve ölümünden önce yazdığı son şiir olan 'Zehir'de de bu meselenin devam ediyor oluşu, Necip Fazıl'ın zamanı hal- li kolay bir mesele olarak görmediği, her ne kadar tasavvufla izah etse de tam anlamıyla tatmine ulaşamadığı anlaşılmaktadır.

Zamanın işleniş bahsinde ise matematiksel zamanın hayli az yer aldığı, yer aldığı kısımlarda ise daha ziyade şiirdeki fikrî atmosferi besleyen bir dekor olarak kullanıldığı görülür.

Necip Fazıl, tasavvufta 'ân-ı dâim' olarak ifade edilen idrak düzeyinin pe- sindedir. O, zamanı bir vehim, bir azap, bir cinnet kapısı olarak görür ve 'bu çetin bilmecenin' haline uğraşır. Bu bilmecedan bir yere kaçış da mümkün de- ğildir. Tek çare varlığın hakikatine varmak, elde edilen sırla zamanın fatihi ol- mak, tasavvufî ifade ile 'sahibü'z-zaman' ve 'ebu'z-zaman' olabilmektir. Şai- ri ancak bu idrak düzeyinin mutlu edebileceği veya en azından zamanın ge- tirdiği azap ve cinnet kurtaracağı şiirlerden anlaşılır. Ancak şu husus da belir- tilmelidir ki Necip Fazıl, 'sahibü'z-zaman' olmanın gerektiğine dönük şiirler yazmıştır. Onun şiirinde bu 'hale ulaşmış insanın' söyleyişini görmeyiz. Do- layısıyla onun şiirini zamanın handikabından tasavvufî çerçeve içinde kurtul- maya bir çağrı olarak görmek daha doğru olacaktır. Batı düşüncesi, özelde Berg- son da elbette Necip Fazıl'ı etkilemiş; hususen zamana dönük sorgulamaların- da fikrî kaynaklarından olmuştur. Fakat onun zamanı algı biçiminde, özelli- le zamanın barındırdığı cinnetten kurtuluş çaresi olarak, tasavvufu öne çıkar- dığı, tasavvufun dünyasında şekillenen bir zaman anlayışının şiirini yazdığı belirtilmelidir. Onda 'bulmuş' insanın dinginliği değil, arayan insanın çabası belirgindir. Nitekim son şiirlerinden biri olan 'Anlamak'taki;

*Anlamak yok çocuğum, anlar gibi olmak var;  
Akıl için son tavır, saçlarını yolmak var... (s.75).*

mısralarında gördüğümüz insanın aciziyetinin itirafı, onun hemen her şiirinin satır arasında kendini sezdirir. Onda arayış hiç bitmez. Unutmamak lazımdır ki Necip Fazıl,

*Mesafe ekinim, zaman madenim*

diyen şairdir. Bu maden hiç bitmemiş, şairin benliğini kemirmiş durmuştur. Onun çilesi,

*Varırım, elbet dedim  
Bir ömür geze geze  
Takvimdeki denize. (s. 223).*

ümidıyla yoğrulmuş bir çiledir. Şiirinde veya fikir dünyasındaki her meselede olduğu gibi zaman bahsinde de belirleyici olan bu 'çiledir.'

## DİPNOTLAR

- 1 A. Kadir Çüçen, *Heidegger'de Varlık ve Zaman*, Asa Yayınları, Bursa, 2003, s. 119.
- 2 Aristoteles, Augustinus, Heidegger, *Zaman Kavramı*, (Çev. Saffet Babür), İmge Kitabevi, Ankara, 2007.
- 3 İslam düşüncesinde zamanın 'hadis' olup olmamasından başlayarak çok yönlü tartışmalara girilmiş, zaman zaman tevhid akidesinin zedelendiği düşüncesiyle sert eleştiriler dile getirilmiştir. Hem bu tartışmaların bir özet değerlendirmesi hem de *Kur'an-ı Kerim*'de zamanın yer alışı biçimine ilişkin kayda değer bir çalışma için bkz. Faiz Kalın, *Felsefe ve Bilimin Işığında Kur'an'da Zaman Kavramı*, Rağbet Yayınları, İstanbul, 2005.
- 4 Louis Massignon, 'İslam Düşüncesinde Zaman', (Çev. Muhsin Akbaş), *AÜİFD*, c. XLIV, nu: 1, s. 416.
- 5 Süleyman Uludağ, *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, Kabalıcı Yayınevi, İstanbul, 2001, s. 41.
- 6 Ekrem Demirli, *İslam Metafiziğinde Tanrı ve İnsan*, Kabalıcı Yayınevi, İstanbul, 2008, s. 27.
- 7 Abdürrezzak Kâşâni, *Tasavvuf Sözlüğü*, (Çev. Ekrem Demirli), İz Yayıncılık, İstanbul, 2004, s. 323.
- 8 Nurettin Topçu, *Bergson*, Hareket Yayınları, İstanbul, 1968, s. 48 vd. Nurettin Topçu'nun aktardığı Bergson'un bu düşüncelerine paralel mahiyetteki diğer düşünceleri ve bu düşünceler hakkındaki değerlendirmeler için bkz. Mustafa Şekip, *Bergson ve 'Manevi Kudret'e Dair Birkaç Konferans*, Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi, İstanbul, 1934, s. 34 vd.
- 9 Macit Gökberk, *Felsefe Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1998, s. 136-137.
- 10 'Orhan Okay İle Söyleşi', *Bilim ve Aklın Aydınlığında Eğitim*, nu: 63, Mayıs 2005.
- 11 Necip Fazıl Kısakürek, *Dünya Bir İnkılap Bekliyor*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, 2003, s. 11-12.
- 12 Türk şiirinde (1923-1950 dönemi) zamanın işlenişi ile ilgili bir çalışma için bkz. Emel Koşar, *Yeni Türk Şiirinde Zaman Anlayışı (1923-1950)*, Marmara Üniversitesi Türkiyat araştırmaları Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 2009; Hümeyra Yuva, 'Türk Şiirinde Zaman Teminin Değişimi', *Turkish Studies*, Kış 2009.
- 13 Necip Fazıl Kısakürek, *Çile*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, 2011 (Alıntılarda verilen sayfa numaraları, bu baskıya aittir.)
- 14 Abdürrezzak Kâşâni, *Tasavvuf Sözlüğü*, s. 324.

## KAYNAKÇA

- Aristoteles, Augustinus, Heidegger, *Zaman Kavramı*, (Çev. Saffet Babür), İmge Kitabevi, Ankara, 2007.
- Çüçen, A. Kadir, *Heidegger'de Varlık ve Zaman*, Asa Yayınları, Bursa, 2003.
- Demirli, Ekrem, *İslam Metafiziğinde Tanrı ve İnsan*, Kabalıcı Yayınevi, İstanbul, 2008.
- Gökberk, Macit, *Felsefe Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1998.
- Kalın, Faiz, *Felsefe ve Bilimin Işığında Kur'an'da Zaman Kavramı*, Rağbet Yayınları, İstanbul, 2005.
- Kâşâni, Abdürrezzak, *Tasavvuf Sözlüğü*, (Çev. Ekrem Demirli), İz Yayıncılık, İstanbul, 2004.
- Kısakürek, Necip Fazıl Kısakürek, *Çile*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, 2011.
- \_\_\_\_\_, *Dünya Bir İnkılap Bekliyor*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, 2003.
- \_\_\_\_\_, *Bâbü'ali*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, 2010.
- Koşar, Emel, *Yeni Türk Şiirinde Zaman Anlayışı (1923-1950)*, Marmara Üniversitesi Türkiyat araştırmaları Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 2009.
- Massignon, Louis, 'İslam Düşüncesinde Zaman', (Çev. Muhsin Akbaş), *AÜİFD*, c. XLIV, nu: 1.
- 'Orhan Okay İle Söyleşi', *Bilim ve Aklın Aydınlığında Eğitim*, nu: 63, Mayıs 2005.
- Topçu, Nurettin, *Bergson*, Hareket Yayınları, İstanbul, 1968.
- Tunç, Mustafa Şekip, *Bergson ve 'Manevi Kudret'e dair Birkaç Konferans*, Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi, İstanbul, 1934
- Uludağ, Süleyman, *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, Kabalıcı Yayınevi, İstanbul, 2001.
- Yuva, Hümeyra, 'Türk Şiirinde Zaman Teminin Değişimi', *Turkish Studies*, Kış 2009.

## NECİP FAZIL KISAKÜREK ŞİİRİNİN 1934 ÖNCESİ VE SONRASI BİLEŞENLERİ

Tarık Özcan\*



**Özet:** Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri'nin güçlü şairlerinden olan Necip Fazıl Kısakürek'in şiirleri etrafında bir hayli hesaplaşma vardır. Biz, bu çalışmamızda Necip Fazıl Kısakürek şiirinin 1934 öncesi ve sonrası özellikleri üzerinde durarak bu iki dönem şiirinin bileşenlerini anlatmak istiyoruz. Bu sebeple çalışmamız bir dil ve tema analizi şeklinde tanımlanabilir.

**Anahtar Kelimeler:** Necip Fazıl Kısakürek, şiir dili ve üslubu, tematik yönelimleri

COMPONENTS OF NECİP FAZIL KISAKÜREK'S POETRY FOR BEFORE 1934 AND AFTER

**Abstract:** There is a huge debate about the poems of Necip Fazıl Kısakürek who is one of the strongest poets of Turkish poem of Republican Era. In this study, we aim to compare the features of poems of Necip Fazıl Kısakürek before and after 1934 year. Thus, we want to define the components of poems of these two periods. Therefore, our study could be defined as a language and theme analysis.

**Keywords:** Necip Fazıl Kısakürek, poem language and style, thematic methods.

Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri'nin en donanımlı şairlerinden birisi olan Necip Fazıl Kısakürek'in şiir anlayışındaki kırılmalara dışarıdan bakıldığında bu kırılmalar, onun şiir çizgisinde çok büyük bir değişim ve bir bakıma önemli bir sıçrama olarak görülmektedir. Birçok araştırmada onun Abdülhakim Arvasi ile tanışmasının şiiri için bir milat olduğu üzerinde durulmaktadır. O güne kadar daha çok ferdi tahassüslerini ve çıkmazlarını dile getiren şair, bu tanışmadan sonra dini ve metafizik yönelimli bir şiir anlayışını tercih etmiştir. Biz, bu çalışmamızda Necip Fazıl Kısakürek'in 1934 öncesi ve sonrası şiirlerini inceleyerek her iki dönemde birbirinden farklı bir anlayışla şiirler yazıp yazmadığını incelemek istiyoruz.

Necip Fazıl'ın 1934 öncesi şiir kültürüne bakacak olursak *Örümcek Ağı* (1925) ve *Kaldırımlar* (1928) kitaplarında yayımladığı şiirlerinde tema itibarıyla ölüm,

\* Doç. Dr., Fırat Üniversitesi İnsani ve Sosyal Bilimler Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

ölüm korkusu, öfke, endişe, tedirginlik, şüphe ve fâil-i meçhûl bir öznenin yapıp ettiklerini kavrayamamanın iç sıkıntılarının ön plana çıktığı görülecektir. Kısacası bu dönem şiirlerinde huzursuz bir ruhun kendi kabına sığmayan isyanı ve çılgılığı duyulur. Bunu, Orhan Okay, “öfke”, “asabiyet”, “hid-det” kavramlarıyla açıklarken Alaatin Karaca, “mağrur bir öfke” şeklinde tanımlamaktadır (Karaca, 2013: 6). Bu şiirlerde hayret ve tedirginlik öznenin önemli halleridir. İlk şiirlerini 1920’li yıllardan itibaren yayımlayan şairin çocukluk ve gençlik dönemi, İmparatorluğun yıkımının doğurduğu büyük bozgunun atmosferi içerisinde şekillenmiştir. Bunun yanı sıra dünyanın epistemolojik atmosferini şekillendiren Nihilizm, Varoluşçuluk ve Sosyalizm gibi düşünce sistemlerinin Orta Avrupa ve Rusya’yla birlikte ülkemizde yaptıkları tahribatı da unutmamak gerektiğine inanmaktayız. Doğaldır ki şairin şahsiyetinin şekillenmesinde bütün bu saydığımız fikir hareketlerinin önemli bir payı vardır. Angoisme (iç sıkıntısı), Necip Fazıl Kısakürek’in birinci dönemdeki temalarını şekillendiren en önemli atmosferdir. Bunların karşısına şairin ailesinden ve muhitinden aldığı geleneksel değerleri koyduğumuzda ortaya çıkan asıl büyük problem: Paradoks, yani çatışmadır. Bu dönemde insan ve kaderi, insan ve dünya hali üzerine eğilen şair, her hesaplaşmadan bir çatışma ve zıtlık düşüncesiyle çıkar. Çatışma ve uzlaşmama, bu dönem şiirinin en önemli tematik yönelimidir. Bunun en güzel örneğini *Örümcek Ağı* şiirinde görmemiz mümkündür.

### ÖRÜMCEK AĞI

*Duvara, bir titiz örümcek gibi,  
İnce dertlerimle işledim bir ağ,  
Ruhum gün doğunca sönecek gibi,  
Şimdiden hayata ediyor veda.*

*Kalbim, yırtılıyor her nefesinde,  
Kulağım, rûhumun kanat sesinde;  
Eserim duvarın bir köşesinde;  
Dışarda çılgılığım geziyor dağ dağ.  
(Çıkamaz göğsümden başka bir sadâ).*

(Kısakürek, 1999: s. 306).

Mustarip bir insanın dünya karşısındaki ürpertisinin görüldüğü bu şiirde, yaşadığı dünyayı anlamlandıramayan öznenin (uyumsuzun) çılgınlıkları duyulmaktadır. Bu çılgılık, Necip Fazıl Kısakürek şiirinin her iki döneminin en önemli ses özelliğidir. İç ve dışın uyumsuzluğu, şairin dünyasında büyük bir kara deliğe yol açmıştır. Bunun için sesini evrensel insanın çalgısı yapmak yerine yırtılan kalbinin dağ dağ gezen çılgılına dönüştürmüştür. Necip Fazıl’ın bu eksenli şiirlerinde kendi dışındaki varoluşu anlamlandıramayan öznenin ya-

şadığı travma görülmektedir. Dünyanın ortasına fırlatılan özne, her haliyle yerini yadırgamaktadır ve bu yadırgama içgüdü, çoğunlukla yerini bir başka şeye sığınma içgüdüne bırakacaktır. Özne, bu var olma şeklinden tedirgin ve bu tedirginliğini evrenin anlamsız yüzüne fırlattığı çılgınlığıyla gidermeye çalışır. Ancak ilgili şiir ifade kabiliyeti bakımından sehl-i mümteninin en güzel örneklerinden birisidir. Her iki kıtada dil mümkün olduğunca durulaştırılarak sanatın imbiğinden geçirilmiş ve özgün bir imge düzeniyle birlikte sadelikte mükemmeliyet yakalanmıştır. Sanatkârın yaptığı işle örümceğin yaptığı iş arasında bağdaşıklık kurularak soyut bir durum, derinlikli ve işçilik isteyen somut bir duruma dönüştürülmüştür. Bu yapma eyleminde kafa, kalp ve kulak arasında izdivaç kurulması gerektiği sanatkârane bir biçimde ifade edilmektedir. Köşe kavramı, sanat eserinin yapıp edilen bir şey olduğunu vurgulamasının yanı sıra, kapalı bir âlem olduğuna işaret etmektedir. “Dışarda çılgınlığım geziyor dağ dağ” mısrayla da şairin yapıp ettiği şeyin cemiyete mal oluş serüveni anlatılmaktadır. Necip Fazıl Kısakürek’in 1922 yılında ve on yedi yaşında yazdığı bu şiirindeki ifade sağlamlığı son dönem şiirlerinde de çok fazla değişmemiştir. 1982 yılında yazdığı *Külhan Yeri* şiirindeki;

#### KÜLHAN YERİ

*Yaklaştım hamamda külhan yerine;  
Yaklaştıkça daha sıcak bölmeler...  
Saplandı mı akıl bir kez derine,  
Her an dirilmeler, her an ölmeler...*

*Necipçik, Necipçik, dem çekiyor kuş;  
Yokuşlar iniştir, inişler yokuş;  
Bir yokluk, bir varlık; ne deşiş-tokuş!  
Bir şu yan, bir bu yan, gidip gelmeler...*

(Kısakürek, 1999: s. 307).

mısraları ses kalitesi, mısra mimarisi ve imaj kültürü bakımından fazla değişmemiştir. Birinci şiirin ses ve anlam tabakasını oluşturan unsurlar, yüzeysel yapıda *örümcek ve ağı* ile *insan ve dert* paralelizmi üzerine oturtulurken derin yapısında gizli bir dil şeklinde *sanatkâr ve eserini yapma* eylemi üzerine oturtulmuştur. İkinci şiirde ise şiirin yüzeysel yapısında bir ritm halinde tekrarlanan insan ve doğanın eylemleri, hayatın düalist karakteriyle bağdaştırılarak bütün insanlığın müşterek alın yazısı ve kaderine dönüştürülmüştür. Her iki şiirde, naif söylemin ve şairin zihniyetinin çok fazla değiştiğini söylemeyiz. Paradoks, Necip Fazıl şiirinin her iki döneminde ön plana çıkan en önemli özelliklerinden birisidir. Birinci döneminde zıtlıkları karşı karşıya getirerek dünyanın ve insanın yaşadığı garabeti (acaipliği) göstermeye çalışan şair, ikinci dönemde bir değişiklik yaparak “zıtların ontolojik birliğiyle” (Izutsu, 2001: 50) me-



seleyi çözmeye çalışmıştır. *Örümcek Ağtı* şiirinde çatışma daha gizli bir dil şeklinde ifade edilmektedir. *Külhan Yeri* şiirindeyse “Her an dirilmeler, her an ölmeler/ yokuşlar iniştir, inişler yokuş/ bir yokluk bir varlık/ bir şu yan, bir bu yan, gidip gelmeler” şeklinde açık bir biçimde sayıp dökülmektedir. *Örümcek Ağtı*’nda öznenin iç ve dış uyumsuzluğu ustaca verilmeye çalışılırken; *Külhan Yeri*’nde özne ve nesne, özne ve hayat zıtlığı, hayatın her alanını kapsayacak kadar kuşatıcı bir durumda gözler önüne serilmektedir. Artık şair, bu ölüm ve dirilmenin öznenin bir hali olduğunu anlamıştır. Bunun için ilgili şiirde öznenin çılgılığı duyulmaz.

Necip Fazıl Kısakürek şiirinin bileşenleri arasında şiir dilini kullanma biçimi önemli bir yeri kaplamaktadır. Dildeki saflaşma eğilimi ve kusursuz söyleme anlayışı, şairin her iki döneminde çok fazla değişmemiştir. Örneğin 1929 yılında yazdığı *Yalnızlık* ve ondan otuz yıl sonra yazdığı *Iraklarda* şiirleri arasında dil ve üslûp bakımından değişen çok fazla bir şey yoktur.

### YALNIZLIK

*Yalnızlık bir fenerse,  
Ben de içindeki mum,  
Onu, billûr bir kâse  
Gibi doldurur nurum.*

*Dışardan bana neler,  
Getirir pervaneler!  
Pıriltılar, nağmeler,  
Renklerle eriyorum.*

(Kısakürek, 1999: s. 231).

Işığın ve parılının egemen olduğu bu şiirde yalnızlığın bir fenere, özneninse onun içerisindeki muma benzetildiği özgün bir imge düzeni kurulmuştur. Fener, mum ve pervane gibi İslam sembolizminin geleneksel unsurlarıyla kurulmak istenilen özgün imge beden, kalp ve insan içselliğinin doğurduğu nurlanma, yani ruhani aydınlanma sürecinin anlatımıdır. İlgili şiirde, sembolik ve üstü örtülü bir anlatım tarzı tercih edilmiştir.

### IRAKLARDA

*Yolcu benmişim gibi,  
Bir gemi demir aldı,  
Ey her yerin garibi,  
Vatan ırakta kaldı.*

*Sıra sıra duraklar;  
Durak bilmez ıraklar,*

*Şu uçuşan yapraklar,  
Beni rüzgâra saldı.*

(Kısakürek, 1999: s. 232).

1959 yılında yazılan *Iraklarda* şiirindeyse yol ve yolcu metaforunun eşliğinde ölüm ve öteye yolculuğun sembolik bir dille anlatımı yapılmaktadır. Her iki şiirde atarak ve eksilterek söylemek, teksif ederek ima etmek, sözü tefsire müsait olacak şekilde kristalize etmek anlayışları egemendir. Aynı zamanda, varlıktaki her kıpırtıyı insani bir durumla benzeştirmek anlayışı söz konusudur. Yirmi üç kelimedenden ve iki kıtadan oluşan *Yalnızlık* şiirinin mısralarındaki kelime dağılımı 3/4/4/3, 3/2/2/2 şeklindeyken yirmi altı kelimeyle kurulan *Iraklarda* şiirindeyse 3/4/4/3 ve 3/3/3/3 şeklindedir. Kafiye düzenleri her iki şiirin birinci dörtlüklerinde a/b/a/b şeklinde çapraz, ikinci dörtlüklerindeyse c/c/c/d ve c/c/c/a şeklinde kurulmuştur. İkinci dörtlüklerin ses düzenlerinde kafiyenin yanı sıra “-ler, -lar” redifleri, önemli bir rol üstlenmiştir. Her iki şiirin de yedili hece vezniyle yazılması, geçen otuz yıla rağmen şairin şiir anlayışındaki benzerlikleri göstermesi bakımından önemlidir. Her iki şiir arasında genel dilin dünyasından seçilen kelimelerin benzerlikleri, remizler kullanmak ve insani bir durumu bütün insanlığın “alın yazısı ve kaderine dönüştürmek” (Tunalı, 1971: 92) anlayışları bakımından müşterek noktalar bulunmaktadır. Dildeki bu benzeşimleri birçok şiirinde görmemiz mümkündür. Örneğin 1926 yılında yazılan *Rüya* ve 1972 yılında yazılan *Hayat*, 1925 yılında yazılan *Boş Odalar* ve 1939 yılında yazılan *Cinler*, 1930 yılında yazılan *Bekleyen* ve 1937 yılında yazılan *Beklenen* şiirleri, aşağı yukarı aynı temaların etrafında şekillendikleri gibi, aynı dil ve üslup özellikleriyle de yazılmışlardır. Yazılış tarihleri bakımından aralarında elli yıla yakın bir zaman farklılığı bulunan *Rüya* (1926) ve *Hayat* (1972) şiirlerini ele aldığımızda bu benzerlik ilişkisi açık bir biçimde görülmektedir.

## RÜYA

*Uzun bir uykudan kalkıp bir sabah,  
Baktım ki, yepyeni odamda eşya.  
Çocukluk evim bu değildi... Eyvah!  
Gördüğüm, değildi bildiğim dünya!*

*Ellerim bir kanat gibi titrekti,  
Tutmasam, gözümünden yaş inecekti;  
Bir şey, beni dürtüp aynaya çekti,  
Ondaydı, gecenin esrarı gûya.*

*Sordum etrafıma, ne oldu, ne var?  
Nedir suratımda bu çukur yollar?*

*Sanki yaşamaya güvenim kadar  
Büyük bir şey çaldı benden o rüya...*

(Kısakürek, 1999: s. 299).

Öznenin, “kendisini ontolojik ilgide kavradığı bu süreç” (Çüçen, 1997: 40-41), aslında zamanın kendi üzerinde bıraktığı dış izlerini fark etme sürecidir. Hayat ve rüya bağdaşıklığının kurulduğu bu şiir, açık bir biçimde zamanın insan hayatındaki yerini vurgulamaktadır. Aynı eksende yazılan *Hayat* şiirinde ise şair biraz daha usta işi yapmaktadır.

## HAYAT

*Rüzgârda açılsa kapım, bir ânda,  
Kara haber gelmiş gibi ürkerim.  
Sanki gemilerim battı ummanda,  
Paramparça oldu gökte ülkerim.*

*Ne acı, kaybetmek için sahiplik!  
Ölümlüyü sevmek, ne korkulu iş!  
Hayat mı, püf desen kopacak iplik,  
Çıkmaz sokaklarda varılmaz gidiş.*

(Kısakürek, 1999: s. 298).

Orhan Okay'ın belirttiği gibi: “Şair, her iki şiirde de temayı en çarpıcı şekilde ifade edecek, kuvvetli, plastik ve ekspresyonist tesirler bırakacak kelimeleri seçmiştir” (Okay, 1998: 82). Necip Fazıl şiirinde, kelime seçimi ve seçilen bu kelimelerle oluşturulan atmosfer, devamlı bir biçimde insan hayatının karanlık ve meçhul taraflarına hücum etmektedir. Şair, hayatı ve ölümü sorguladıkça muğlak metinler kuracak bir kelime ve dil özelliğiyle karşımıza çıkmaktadır. Her iki şiirde ön plana çıkarılan “rüya”, “uyku”, “eşya”, “dünya”, “aynaya çekmek”, “gecenin esrarı”, “surattaki çukur yollar”, “hayat”, “kara haber”, “paramparça olmak”, “kaybetmek için sahiplik”, “ölümlüyü sevmek”, “çıkmaz sokaklar” kelime ve kelime grupları aracılığıyla hayat ve ölüm tezadı vurgulanmaktadır. Bu şiirlerde ön plana çıkarılan en önemli tema, ölüm düşüncesi ve ölüm karşısında hayatın hiçliğiğidir.

## VEHİM

*Her gün elim tokmakta,  
Bir an irkiliyorum;  
Annem belki yatakta,  
Annem belki toprakta.*

*Gün bitiyor şafakta;  
Biliyor, biliyorum:*

*Tabut gıncırdamakta  
Ve hevesler damakta...*

(Kısakürek, 1999: s. 216).

Şair, 1932 yılında yazdığı *Vehim* şiiriyle hayatın istekler dolu dünyasından kopuşun katlanılmazlığını vurgulamaktadır. Şiirin derin yapısında sürekli gıncırdarak şairi kendi yurduna çekmeye çalışan tabut düşüncesi, ölüm düşüncesini çağrıştırmaktadır. Necip Fazıl'ın şiirlerinde ölüm düşüncesine bağlı olarak korku, huzursuzluk ve tedirginlik temalarının da ele alındığını görmekteyiz. Bu temler, 1934 yılı sonrası şiirlerinde de dip bir akıntı şeklinde devam edecektir. 1972 yılında yazdığı *Eski Rafta* şiiri, bu tür şiirlerindedir.

### ESKİ RAFTA

*Oyuncak kırılır, haydi, ya insan,  
Nasıl parçalanır, nasıl bölünür?  
Söylerler, mezara kulak dayasan;  
Bir daha ölmek için ölünür.*

*Çekilmez akılda bu kadar sancı;  
Akıl bir çürük diş, at, kurtulursun!  
Ölmemenin olsa gerek ilacı;  
Eski rafta ara, belki bulursun.*

(Kısakürek, 1999: s. 11).

Ölüm düşüncesinin ağırlığı altında ezilen şair, sürekli olarak bu düşünceyle yaşamaktansa ölmeyi tercih etmekte ve insanın düşündükçe bu büyük korkudan kurtulmasının imkânsızlığını dile getirmektedir. İnsanın ölüm karşısındaki ölümsüzlük arayışını da anlamsız bularak "belki" kelimesiyle bütün bu olup bitenleri gülünç kılmaktadır. Ölüm ve ölüm korkusu, Necip Fazıl Kısakürek şiirinin 1934 öncesi ve sonrası en büyük bileşenidir. İkinci dönemindeki tematik değişimler, ölüm düşüncesini ve bu düşünceden kaynaklanan ölüm korkusunu ortadan kaldıramamıştır. 1976 yılında yazdığı iki dizeden ibaret olan *Nasıl* şiirindeki;

*Başım çığlıklı çocuk, onu nasıl avutsam?  
Ne yapsam da ölümü bir saatçik unutsam*

(Kısakürek, 1999: s. 141).

mısraları, Necip Fazıl Kısakürek'in şiirlerinde ölüm korkusunun yerini göstermesi adına önemlidir.

Ölüm korkusunun doğurduğu bu iç sıkıntısından kurtulmak için Necip Fazıl Kısakürek'in her iki dönem şiirlerinde geliştirdiği önemli bir dil de sonsuz

(ebedi) olma isteğidir. İnsan, ölümlü ve sınırlı bir varlıktır. Bunun için ölümsüz ve sınırsız bir varlık olmak ister. Çünkü insan ruhu, tahdit edilmeyi sevmez. Ölüm, insanın sonsuz ve ebedi olma isteğinin önündeki en önemli engeldir. Bu nedenle her insan gibi Necip Fazıl Kısakürek de ölümden kurtulmanın çarelerini arar ve bunu sonsuzlukta bulur. 1926 yılında yazdığı *Üç Atlı* şiirinde sınırlı ve sonlu dünyadan yükselerek sınırsız ve sonsuz olan gökler ülkesiyle bütünleşme arzusu açık bir biçimde görülmektedir.

### ÜÇ ATLI

*Karşı yoldan üç atlı,  
Bir kuş gibi kanatlı,  
Geliyor köye doğru.*

*Cepkeni kola atmış,  
Sağ elini uzatmış,  
Üçü de göğe doğru.  
(...)*

*Sürün atlılar sürün!  
Beni alıp götürün,  
Bu yerde pek yalnızım.*

*Demeyiniz, bu da kim?  
Öyle diyor ki içim,  
Candan aşınanızım.*

(Kısakürek, 1999: s. 329).

Yol metaforu ekseninde dillendirilen bu mısralarda, öznenin içerisinde yaşadığı dünyadan kurtulma dileği görülmektedir. Şiirin ana temasını, öznenin sonsuzla bütünleşme isteği oluşturmaktadır. Yeryüzünün ölümlü tarafı, şairin sonsuz olma dileğini yok ettiği için ölümlü dünyadan kaçıp kurtulmak dileği söz konusudur. Kurtarıcı nitelikli üç atlının gökler ülkesine yönelmesi, şairin bağlanmak istediği kaynağı göstermesi adına önemlidir. Bu kaynak, ikinci dönem şiirlerinin merkezi gücü konumundadır. 1937 yılında yazdığı *Yollar ve Gökler* şiiri, bu geçişi göstermektedir.

### YOLLAR VE GÖKLER

*Üst üste, alt altalar,  
Bende gökler ve yollar.*

*Göklerin bir sırrı var,  
Onu arıyor yollar.*

*Bu yollarda izimiz,  
Bu göklerde gizlimiz.*

*Yollar, beni vardırın!  
Gökler, tutup kaldırın.*

(Kısakürek, 1999: s. 342-343).

İnsana gizli olan gerçeğin gökler ülkesinde olduğuna inanan şair, sonluyla sonsuzun arasındaki ince diyardan geçerek ebedi ilkeyle bir olmak istemektedir. Bu yol metaforu, birinci döneminde de metafizik bir enerjiyle doludur. Ancak ismi koyulmamıştır. Bunun için daha çok fâil-i meçhûl bir özneyi arayan şairin iç sıkıntıları veya iç çekmeleri halindedir. Bu döneminde şair, ebedi ilkenin yerini *Kaldırımlar* şiirindeki “Bir esmer kadındır ki kaldırımlarda gece” mısrasıyla dışı ögenin referansı konumundaki anima kültürüyle doldurmuştur. İkinci döneminde bu arayışın ya da aranan şeyin ismi koyulmuştur: Ebedi ve ezeli olan Allah. Bunun en güzel örneklerinden birisini 1939 yılında yazdığı *Çile* şiirinin muhtelif kıtalarında vermiştir.

## ÇİLE

(...)

*Niçin küçülüyor eşya uzakta?  
Gözsüz görüyorum rüyada, nasıl?  
Zamanın raksı ne, bir yuvarlakta?  
Sonum varmış, onu öğrensem asıl.*

(Kısakürek, 1999: s. 17).

Yukarıdaki dördütlükte şair, insan yaratılışının kökenlerine dair bir dizi soru yöneltmektedir. Bunlar kendisinin cevabını bulamadığı sorulardır. Şair, asıl problemini son mısrasında dile getirmektedir. “Sonum varmış, onu öğrensem asıl.” Necip Fazıl Kısakürek şiirinin her iki döneminin bileşenlerinden birisi de kendi yok oluşunu izah edemeyen/hazmedemeyen şairin ölümlü olmak karşısındaki bu tutumudur. Bunun çözümünü *Çile*’nin son kıtasında yine kendisi yapacaktır.

*Diz çök ey zorlu nefis, önümde diz çök!  
Heybem hayat dolu, deste ve yumak.  
Sen, bütün dalların birleştiği kök;  
Biricik meselem, Sonsuza varmak.*

(Kısakürek, 1999: s. 20).

Bütün mesele; sonlu olduğunu gören öznenin ruhani imgeyle bütünleşerek sonsuza kadar yaşamak veya sonsuzla bir olmak isteğinden kaynaklanmaktadır.

Necip Fazıl Kısakürek'in şiir dünyası 1934 öncesi ve sonrası şeklinde karşılaştırıldığında bu ayrımın tartışma götürür olduğu görülecektir. Çünkü her iki döneminin bileşenleri, ayrışan unsurlarından daha çoktur. İmaj benzerlikleri, mısra mimarisi, kısacası dil ve üslûp özellikleri bakımından olduğu gibi; ölüm ve ölüm korkusu, öfke, sonsuz olmak dileği, huzursuzluk ve tedirginlik gibi temalar bakımından da her iki dönemi arasında ciddi benzerlikler bulunmaktadır. Aslında bu sentezci tavır, onun sanatının en önemli özelliğidir. Çünkü *onun mesajında, Mehmet Akif, Yahya Kemal ve Ahmet Haşim gibi dini, tarihi ve estetik değerlerin savunucularının çok daha temelli bir bileşime ulaştığını ve onun kişiliğinde divan, halk ve tekke edebiyatlarının tüm güzelliklerinin bulunduğu görüyoruz* (Miyasoğlu, 1996: 17). Kısacası; onun şiir dünyası incelendiğinde hayatla ölüm arasındaki yolculuğunu insan tekinin duyarlığıyla anlatan tek bir Necip Fazıl Kısakürek görülecektir.

### KAYNAKÇA

- Okay, M. Orhan (1998), *Necip Fazıl Kısakürek*, İstanbul, Şûle Yayınları.  
 Kısakürek, Necip Fazıl (1999), *Çile*, İstanbul, Büyük Doğu Yayınları.  
 Tunalı, İsmail (1971), *Sanat Ontolojisi*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.  
 Çüçen, A. Kadir (1997), *Heidegger'de Varlık ve Zaman*, Bursa, Asa Kitabevi.  
 İzutsu, Toshuhiko (2001), *İslâm Mistik Düşüncesi Üzerine Makaleler*, (çev. Ramazan Ertürk), İstanbul, Anka Yayınları.  
 Konuşan; Ferda Zambak (2013), "Necip Fazıl Mağrur Bir Öfkenin Şairidir", *Türk Edebiyatı Dergisi*, S. 475, ss. 4-8.  
 Miyasoğlu, Mustafa (1996), *Necip Fazıl Armağanı*, İstanbul, Marifet Yayınları.



## NECİP FAZIL KISAKÜREK'İN ŞİİRLERİNDE SOSYAL ELEŞTİRİ BAĞLAMINDA “EV” VE “AĞAÇ” METAFORU

Samet Çakmak\*  


**Özet:** Edebiyat ve toplum arasında bulunan çift yönlü ilişkinin bir sonucu olarak edebi eserlerde sosyal eleştiri sıklıkla karşılaşılan bir durumdur. Necip Fazıl Kısakürek'in 1934 sonrası yazdığı şiirlerde sosyal eleştiri önemli bir yer tutar. Necip Fazıl, kültür değişmelerine bağlı olarak ortaya çıkan toplumsal sorunların, zıt durumların, karmaşık toplum yapısının ifadesinde ve gelenek-modernite karşılaştırmasında “ev” ve “ağaç” metaforlarını değişik şekillerde kullanır. Bu çalışmada, söz konusu iki metafor üzerinden Necip Fazıl'ın sosyal eleştiri içerikli şiirleri incelenecektir.

**Anahtar Kelimeler:** Necip Fazıl Kısakürek, Sosyal Eleştiri, Nesil Çatışması, Ev Metaforu, Ağaç Metaforu.

### IN CONTEXT OF SOCIAL CRITICISM “HOME” AND “TREE” METAPHOR IN NECİP FAZIL KISAKÜREK'S POEMS

**Abstract:** As a result of bi-directional relationship between literature and society, social criticism is a situation that often encountered in literary works. In Necip Fazıl's poems, written after 1934, social criticism holds an important place. Necip Fazıl uses “home” and “tree” metaphors in different ways to emphasize social issues arising as a result of the culture changes, the opposite situations, the expression of the complex social structure, and comparison of tradition-modernity. In this study, two metaphors studied in Necip Fazıl's poem, context of social criticism.

**Keywords:** Necip Fazıl Kısakürek, Social Criticism, Generation Gap, Home Metaphor, Tree Metaphor.

## GİRİŞ

Edebiyat eseri özü itibarıyla kişisel bir karakter taşısa da sanatçının kalemin-den çıktıktan sonra bir anlamda topluma mal olur. Bu bağlamda edebiyat eseri ile toplum arasında çift yönlü bir ilişkiden bahsetmek mümkündür. Toplumsal olan, edebiyat eserini besler, onu etkiler ve şekillendirir; aynı zamanda edebî eserler de toplumun şekillenmesinde, düşünce dünyasının ve yaşam

\* Arş. Gör. Sakarya Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyat Bölümü.

tarzının oluşum ve değişim sürecinde önemli roller üstlenebilir. Bu bakımdan edebiyatın doğrudan doğruya ferde dönük görülmeyecek bir sosyal işlevi veya sosyal ‘kullanım’ı vardır (Wellek-Warren, 1997: 13). Bu sosyal kullanım, sanatçılara ve edebi eserlerin türlerine göre değişen oranlarda kendini hissettirir. Tahkiyeye dayalı türler olan roman ve hikâye bu tür bir sosyal içeriğe daha uygun metinlerdir. Bununla birlikte edebiyatın en ferdî türü sayılan şiirde de bu tür bir sosyal kullanıma rastlanabilmektedir. Kimi şairler, toplumun aksayan yönlerini kendilerince işlemeyi ve bu sayede evrensel yükselmenin bir önceki basamağı olan “milli olma” vasfını eserlerine kazandırmayı amaçlarlar.

Şiirde toplumsala yer vermek sanatın en çok üzerinde durulan sorunlarından biri olmakla ve şiirin asıl işlevinin aksi yönünde bir duruma yol açtığı iddia edilmekle birlikte, kimi sanatçılar tarafından şiirin sanat değerine hanel getirmeyeceği, aksine onun asıl işlevini ancak böyle bir kullanımla yerine getirebileceği gibi görüşlere de konu edilmiştir. Necip Fazıl, poetikasında bu konuyu, şiir ve toplum arasındaki ilişkiyi kaçınılmaz kılan bir bakış açısıyla irdeler. Toplumun geçmişi, bugünü ve geleceği ile şiiri bir araya getirir: “Şiir, cemiyetin mu’dil oluşları içinde, onun bütün mazisini ihtiva eden, halini gösteren ve hususiyile istikbalinden haberler getiren harikulade dolambaçlı bir rüyadır” (Kısakürek, 2012: 486)\*. Şiire toplumun aynası olma görevini yükleyen böyle bir görüşün sahibi olan şairin kaleminden çıkan ürünlerin sosyal konularla iç içe olması da kaçınılmazdır.

Necip Fazıl’ın şiiri içerik açısından başlıca iki döneme ayrılır. 1934 yılından önce yazdığı şiirlerde sosyal konulardan ziyade ferdî konulara ağırlık vermiştir. Şair, Abdülhakîm Arvâsî ile tanışmasından sonra başlayan ikinci dönemde ise bir fikir bunalımı yaşar. “Bu entelektüel kriz Necip Fazıl’ı Nurullah Ataç’ın deyimiyle ‘Mistik şâir’ devresine sokacaktır” (Çebi, 1987: 28). Bazı ulvî kıymetler yolunda ferden kendisini feda etmesi olarak tarif edilen mistisizm (Kaplan, 2008:43) Necip Fazıl’da kendisiyle birlikte şiirini de bu ‘ulvî kıymetler’e adanması şeklinde ortaya çıkar. Artık şair eserlerini, benimsediği İslâmî değerlerin yönlendirmesiyle yazar. Bu aşamadan sonra yazdığı şiirlerde ilk dönemdeki içsel problemleri kısmen halletmiş ve gözünü dış dünyaya çevirerek toplumsal konulara ilk döneme göre daha fazla ağırlık vermiştir. Bundan sonra şiirin bir bakıma ideolojisinin emrine veren (Kolcu, 2008: 197) Necip Fazıl, bu ideolojinin yönlendirmesiyle toplum sorunlarını da göz ardı etmeyen bir şiir anlayışını benimsemiştir. Bu içeriğe sahip şiirler *Çile*’nin daha çok “Dava ve Cemiyet” adlı bölümünde toplanmıştır.

Tanzimat sonrasında Osmanlı toplumunda, başlarda devletin teşvik edici tavrıyla ortaya çıkan ve sonrasında toplumun kendi dinamikleriyle gelişen bir

\* Şiir örneklerinden sonra verilen sayfa numaraları bu esere aittir.

dönüşüm süreci yaşanmaya başlamış, Batı'ya uyum sağlama noktasında toplumsal bir değişimin temelleri atılmıştır. Bu değişim ve dönüşümün yansımaları Osmanlı Devleti'nin son yıllarına doğru da devam etmiş ve Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren, devlet şekliyle birlikte, toplum yapısında da bütünlüklü bir yenilenme devlet politikası olarak benimsenmiştir. Bunun sonuçlarından biri olarak, yeni bakış açıları ile farklılaşan değer yargıları, toplumun yaşam tarzında da büyük bir değişimin başlangıcı olmuştur. Tabii, bu yeni duruma ayak uyduranlar, uyduramayanlar ve uydurmamayanlar aynı dönemde yaşadıkları için fertler, topluluklar ve hepsinden önemlisi nesiller arasında bir uyumsuzluk probleminin oluşumu da kaçınılmaz olmuştur.

Böyle bir değişim sürecinin ortasında, toplumla ilgili kaygıları olan ve sanatını toplumla iç içe gören Necip Fazıl da bazı şiirlerinde bu dönüşüm sürecinin aksayan yönlerini değişik şekillerde konu etmiştir. Bu çalışmanın odak noktasına alınan “ev” ve “ağaç” metaforları, farklılaşan fert ve toplum yapısı ve devlet düzeniyle ilişkilendirilip, çeşitli sembolist anlam alanlarının etrafında şekillendiği unsurlar olarak Necip Fazıl'ın şiirlerinde dikkat çekici şekillerde kullanılmıştır. Başta nesil çatışması olmak üzere, gelenek-modernite, eski-yeni ve ruhsal-maddi karşıtlıklarının “ev” ve “ağaç” metaforları üzerinden, şiirin doğal yapısına gerilim unsuru olarak yerleştirildiği görülmektedir.

## EV METAFORU

Mekânın toplumsal etkileşimlerden bağımsız salt geometrik bir alan olduğunu ifade eden mutlak mekân anlayışına karşı, toplumsal faktörlerle birlikte oluşan bir ürün olduğu anlayışının (Şişmanoğlu, 2003: 12) benimsenmesiyle birlikte edebi eserlerde mekâna yüklenen fonksiyonlar da değişime uğramış ve çeşitli sembolik anlamlarla birlikte kullanılmaya başlamıştır. Bachelard'a göre (2008: 37) bir mekân olarak ev, bize hem dağınık imgeler, hem de bir imgeler bütünü sunar ve bu imgeler bir tür çekim gücü sebebiyle evin çevresinde yoğunlaşır. “Geçmiş, bugün ve gelecek, eve farklı dinamikler kazandırır; çoğu zaman iç içe giren, kimi zaman birbirine ters düşen, kimi zaman da birbirini uyaran dinamikler” (Bachelard, 2003: 41). Evin ferdin zihin dünyasındaki bu işlevinin yanında toplumun küçük bir birimi olan aileyle de olan sıkı ilişkisi göz ardı edilemez. Sonuçta ev de aileyi var etmek, sürdürmek ve korumak için ortaya çıkmıştır (Demir, 2011: 19). Böylece fert, aile ve toplum yapısının arka planında çok önemli bir yeri olan ev, bu önemine bağlı olarak edebî eserlerde de salt bir mekân olmanın ötesinde çeşitli anlamların ve sembollerin birleşme yeri olarak karşımıza çıkar.

Ev veya konak, Türk edebiyatında geleneksel olanla modern olanın, daha farklı ifadesiyle Osmanlı düşüncesi ile Cumhuriyet dönemi düşüncesinin ha-

yatı algılama anlamında aralarında var olan çatışma ve bu çatışmadan kaynaklanan gerilimin ifade edilmesinde kullanılan önemli sembollerden biridir. Türk toplumunda, orta sofalı, odalı ve bahçeli olmaları gibi özelliklerinden dolayı konunun uzmanları tarafından ‘Türk evi’ olarak isimlendirilen (Narlı, 2007: 69) evlerin yanında Osmanlı kültürünün özelliklerini yansıtan konak, yalı, köşk gibi evlerin geleneksel yaşantının simgesi olduğu kabul edilir. Geleneksel yapının yeni yapıya dönüşmeye başladığı, yani köşk, yalı gibi evlerden apartman hayatına geçişin gerçekleştiği dönem, aynı zamanda Türk toplumunun yaşadığı medeniyet değişiminin de izlerinin görüldüğü dönemdir. Bu bakımdan ev’in dönüşümü bir bakıma toplumsal dönüşümün simgesi olmaktadır. Bu durum, edebî eserlerde de mekânın simgesel değerini görebileceğimiz şekillerde karşımıza çıkar. Mesela Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun *Kiralık Konak* romanında, birbirinin devamı olan ve bir konakta oturan üç nesilden meydana gelen bir ailede, nesiller arasındaki çatışmalar üzerinde durulmuştur (Hayber, 1993: 169). Yine, Necip Fazıl’ın *Ahşap Konak* adlı tiyatro eserinde benzer şekilde, bir konakta geçen olaylarda, konağın katları ve bu katlarda oturan şahıslar arasındaki uyum problemleri ile çatışmalar çeşitli semboller üzerinden aktarılmıştır. Ev veya konak metaforunun bu şekilde kullanımına örnek olarak akla ilk gelen eserlerin tahkiyeye dayalı türlerden olması bu kullanıma anlam tekniği açısından şiire göre daha uygun olmalarından kaynaklanmaktadır. Mekânın edebiyat eserlerindeki işlevinin de daha çok bu türler üzerinden inceleniyor olması, yine bu durumun bir sonucudur. Ancak Narlı’nın (2007: 9) şiir ve mekân ilişkisini irdelediği çalışmasında da belirttiği gibi şiirle mekân arasında simgesel ve imgesel bir ilişki vardır:

*“Şiir roman kadar/gibi bir mekân sanatı olmasa da şiir mekânla ilişkiye girdiğinde mekân yaşanan bir yer olmanın ötesine çıkar ve genişler. Şiirsel mekânlar, şairin ve şiirin bütün yaşantı ve düşlerini, şehirlerin, evlerin, meyhanelerin, dağların ve denizlerin hafızalarında toplayan; aynalarında yansıtan nesnel, simgesel ve imgesel kaynaklardır. Dolayısıyla mekânların şiirde, şiirin de mekânlardaki izlerini anlamadan yapılan her çözümleme eksik kalacaktır.”*

Bu bakımdan bir mekânın olarak ev’in, Necip Fazıl’ın şiirlerinde konumuz bağlamında ne şekilde kullanıldığını ortaya koymak önemlidir. Necip Fazıl’ın konuyla ilgili şiirlerinde evin, bütün ülkeyi temsil eden bir yapı içerisinde kullanıldığı görülür. Evde yaşayan fertler bazı şiirlerde, yaşları ve hayat tarzları itibarıyla ülkede yaşayan farklı nesilleri temsil eder. Bunun en açık örneği *Muhasebe* adlı şiirde görülür. “Üç katlı ahşap evin” her katında ailenin farklı bireyleri yaşamaktadır. Üst katta, elinde tespahi, ibadet ile meşgul olan babaanne yaşar. Birinci nesle ait olan bu kat, geçmişin tüm safiyetinin muhafaza edildiği, dinî ve millî değerlerin unutulmadığı, bir anlamda “namaz-niyaz” katıdır. Orta kat ise ikinci nesli temsil eden “mavs oynayan anne ve âşıkları”nın

bulunduğu kattır. Alt kat ise orta kattaki anne tarafından yetiştirilmiş, uçarı genç nesli temsil eden kız kardeşin yaşadığı yerdir:

*Üç katlı ahşap evin her katı ayrı âlem!  
 Üst kat: Elinde tespih, ağlıyor babaannem,  
 Orta kat: (Mavs) oynayan annem ve âşıkları,  
 Alt kat: Kız kardeşimin (Tamtam)da çılgınlıkları.  
 Bir kurtlu peynir gibi ortasından kestiğim;  
 Buyrun ve maktaından seyredin işte evim! (s. 402).*

Üç neslin bir arada yaşadığı bir mekân olarak ev, ülkeyi temsil eden bir konumda bulunmaktadır. Burada, “bir kurtlu peynir gibi ortasından kes”ilen ev imgesi ile toplumun belli yönlerinin öne çıkarılarak karikatürize edildiği görülmür. Toplum yapısındaki ‘bozulmuşluk’ durumunun ifadesi için böyle bir yola başvurulmuş olması karşıt olunan olay, durum, olgu veya kişinin zihindeki görüntüsünün deforme edilerek şiirsel alana yansıtıldığını gösterir. Şiirde tasvir edilen evde yaşayan birinci nesil, geleneksel Osmanlı insanını ve onun yaşam tarzını temsil eder ve ideal nesil olarak sunulur. İkinci nesil Tanzimat döneminde toplumsal değişimin yaşanmaya başladığı, sınırlılık ve züppelik şeklinde algılanan modernliğin toplumsal çatışmayı beslediği dönemde yetişmiştir. Bu nesilden sonra yetişen ve Cumhuriyet neslini temsil eden üçüncü nesil ise köklerinden tamamen kopmuş ve ilk nesil ile arasında dünyayı algılama anlamında uçurum oluşmuş bir nesildir. İkinci ve üçüncü neslin içki ve kumar, aşk ve evlilik dışı münasebetle ve ilk neslin elinde tespihle ağlar şekilde tasvir edilmesi, yanlış anlaşılabilir modernlik karşısında duyguyu ve ruhsal olanı simgeleyen göz yaşının öne çıkarıldığının, idealize edildiğinin bir göstergesidir.

*Evim* şiirinde de karşımıza yine bir *ahşap ev* çıkar. Geleneksel mimarimizin bir unsuru olan ahşap ev, şiirde bir “remz” olarak sunuluyor. Milli ve manevi değerlerin sembolü olan ahşap evin tasvirinde kullanılan öğeler, geleneksel yapıyı daha da güçlü kılan bir imgenin oluşumuna katkı sağlar. Ahşap evin “camlarından kızıl biberler sarkması” bu durumu destekler niteliktedir. Geleneğin sembolü olan “ahşap ev”in karşısında modernitenin sembolü olan “gökdelenler”in tasvir edilmesi ise, çatışma unsurunu kuvvetlendiren bir durumdur. Yaşanılan mekânın ahşap evden apartmana evrilmesinin sembolik anlamda hayat tarzlarının ve düşünce dünyasının değişmesiyle bağlantılı olarak kurgulandığı görülmür:

*Ahşap ev camlarından kızıl biberler sarkan!  
 Arsız gökdelenlerle çevrilmiş önün, arkan!  
 (...)  
 Eskiden ne güzeldin, evdin, köşktün, yalıydın!  
 Madden kaç para eder, sen bir remz olmalıydın!*

*Bir köşende annânem, dalgın, Kur'an okurdu:  
Ve karşısında annem, sessiz gergef dokurdu. (s. 333).*

Ahşap evle simgeleştirilen durum, evin sadece mekân olarak değeriyle değil, dış dünyayla kurduğu münasebetlerle birlikte anlamlanıyor. Özellikle ev tipindeki değişim, konak hayatından apartman hayatına kayış, denebilir ki toplumsal değişimin bir özeti gibidir (Şengül, 2010: 530). Apartman sembolü, öznenin dış dünya ile olan ilişkisini yeniden düzenleyen yeni bir değerler sisteminin ifadesinin önemli bir parçasıdır. Yine aynı şiirde "komşuluk", "mana" ve "ruh" gibi değerlere dikkat çekilmiş, geleneği sembolize eden ev, köşk ve yalının karşısında modernitenin sembolü olan apartman çatışma unsuru olarak kullanılmıştır. Geleneğin önemli bir parçası olan komşuluk kültürü, modern apartman hayatı ile birlikte unutulmaya başlamış ve yerine konulan kültür ise ruhu ön plana çıkaran geleneksel insanı tatmin edememiştir. Öznenin yalnızlaşması ve sosyal hayattan soyutlanması sonucunu doğuran böyle bir kültür değişiminin karşısında, ruhsal çalkantılar ve uyum problemleri ortaya çıkmıştır:

*Seni yiyip bitiren kırk katlı ejder oldu;  
Komşuluk mana ve ruh, ne varsa heder oldu.  
Bir yeni nesil geldi, üst üste binenlerden;  
Göğe çıkayım derken boşluğa inenlerden... (s. 333).*

Fertlerin ruh dünyasında meydana gelen bu boşluğun, yeni yerleşen değerler sistemi tarafından doldurulamamasıyla oluşan bu uyum problemi, dayatılan yeni değerlerin sorgulanmasına sebep olmuştur. Bu çatışma ve uyumsuzluk durumu da şiirde ev metaforu üzerinden aktarılmıştır.

*Ahşap Ev* şiirinde ise sözü edilen boşluk, bir terk edilmişlik hissi uyandıracak şekilde karşımıza çıkar. Temelinde geniş anlamda Doğu kültürünün özelliklerini barındıran ahşap ev, içi boşaltılmış veya bütünüyle terk edilmiş bir değerler bütünüdür ifadesi olmaktadır:

*Tek tek kalktı eşyamız, ahşap ev bomboş kaldı,  
Güneş yumdu gözünü, has odamız loş kaldı. (s. 462).*

Necip Fazıl, şiirlerinde ev metaforunu geniş anlamda üzerinde yaşanan coğrafya-vatan kavramını karşılayacak şekilde bir mekânın simgesel ifadesi olarak, bu mekânda yaşayan insanların bağlı oldukları kültürel merkezin şekillendirmesiyle bir toplum anlayışının karşılığı olarak, bu değerlerin mekânı şekillendirmesi ve mekânın da değerleri içinde barındırması ile birlikte milli ve manevi değerlerin bir simgesi olarak kullanır. Bunun yanında ev, kültürel dönüşümün, sosyal hayatın farklı bir mecraya evrilmesinin ve buna bağlı olarak ortaya çıkan uyuşmazlık probleminin bir sonucu olan nesil çatışmalarının ve kültürel çöküşün de simgesi olur.



## AĞAÇ METAFORU

Ağaç en önemli kültürel sembollerden biridir. Türk ve Dünya kültüründe ağaç tarihi devirler içinde birbirinden farklı veya birbirini besleyerek değişen pek çok rol verilmiştir. Türk kültüründe destanlar devrinden itibaren ağaç, çeşitli inanışlara konu olmuş, bazen de bu inanışların merkezinde bulunarak kendisine tapılan bir nesne olma vasfına yükselmiştir (Gürsoy, 2012: 44). Türk ve dünya kültüründe Tanrıyla iletişim aracı olarak ağaca, şeytan ya da kötü ruhları kovma ve tabiat olaylarını yönlendirme, güneşin batışını engelleme ya da geciktirme törenlerinde, rüzgâr estirme ya da durdurma törenlerinde (Ergun, 2004: 17-64) önemli bir yer verilmiştir. İslamiyet öncesi Türk kültüründe de mevcut olan “hayat ağacı” adı verilen ve dünyanın merkezini sembolize eden kutusal ağaç birçok kültürde var olan ortak bir ağaç sembolizminin oluşmasını sağlamıştır. Bu ağacın kökleri yer altındaki dünyayı, gövdesi yeryüzünü ve dalları üst dünyayı temsil eder. Böylece her üç dünya arasında bir bağlantı oluşturmuş olur (Cirlot, 1971: 432). İslamiyet sonrası dönemlerde ağaca yüklenen anlamlar farklılaşarak devam etmiştir. Mesela Osmanlı İmparatorluğunun kurucusu Osman Gazi’nin rüyasına giren ağaç, Anadolu ve Balkanlar coğrafyasında bir büyük devletin hâkimiyetinin boyutlarını simgeleyen dalları ve kıçlaşan yapraklarıyla bir dünya hâkimiyetini haber vermiştir (Banarlı, 1983: 31). Tasavvufta ise ağaç, yaprakları, dalları ve ağacın tamamı ile İslam dinini ve insanı kâmilî temsil eder (Tatçı, 2009: 62).

Ağaç, Necip Fazıl’ın eserlerinde oldukça önemli bir yere sahiptir. 1936’da çıkardığı ilk derginin adının da *Ağaç* olması bu durumu destekler niteliktedir. Ağaç, Necip Fazıl’ın konuyla ilgili şiirlerinde kökü, dalları ve meyvesiyle farklı anlamları karşılayan bütünlüklü bir yapı içerisinde bir semboller alanı oluşturacak şekilde karşımıza çıkar. Ağacın yapısı üzerinde değişiklikler yapan şair, bu doğal yapıyı bozarak değişikliklerden kaynaklanan karmaşıklığı toplumsal kargaşayı ifade etmede kullanır. Batı ve İslam medeniyetlerinin sembolü haline gelmiş olan iki ağaç, çınar ve noel ağacı üzerinden, yozlaşan toplumsal değerler hakkındaki eleştirilerini aktarılır:

*Eski çınar şimdi noel ağacı  
Dallarda iğreti yaprak utansın* (s. 413).

Çınar ve noel ağaçları birbirinin tam zıttı anlamları karşılayacak şekilde kullanılmıştır ve bu iki ayrı ağaç tipine Doğu ve Batı medeniyetlerinin neredeyse bütün özellikleri, zihniyetleri atfedilmiştir. Bilindiği gibi noel ağacı “çam”dır. Şair toplum yapısındaki kökten değişmeyi ağacın temel yapısında bir değişikliğe giderek ifade etmek istemektedir. Bunu da çınar ağacını, çam ağacı olan noel ağacına dönüştürerek gerçekleştirmiştir. Yukarıda bahsedilen Osman Gazi’nin rüyasında gördüğü ağacın çınar ağacı olduğu yönündeki düşünce, bu



ağacın Osmanlı Devleti'nin sembolü haline gelmesine yol açmıştır. İslam dünyasına olan hâkimiyeti sebebiyle Osmanlı Devleti, zihinlerde İslam'ın ve daha geniş anlamda Doğu medeniyetinin de temsilcisi sıfatını taşıyordu. Noel ağacı ise, İsa'dan sonra ortaya çıkmakla birlikte, Hıristiyanlığın bir sembolü olarak algılanır (Cirlot, 1971: 105). Bu durumda çınar ve noel ağaçları, bir kültürel değişimin yaşandığı dönemde, kültürle birlikte dini değerlerin de değiştiği ve yabancılaştığı, şiirde ifade edildiği şekliyle eskinin yerini alan yeni değerlerin "iğreti" durduğu garip bir toplumun oluşmasına sebep olmuştur. Türk milletinin bütün toplumsal değerleriyle birlikte, toplum yapısında yaşanan bir değişimin ve daha geniş anlamıyla bir medeniyet değişiminin ortaya çıkardığı kimi zorluklar ve çarpık durumlar, iğreti yenilikler, şiirde dal ve yaprak uyumsuzluğuyla metaforik bir anlatımla dile getirilmiş olmaktadır. Bunun sonucunda ortaya çıkan nesil çatışmaları da tıpkı ev metaforunda olduğu gibi, ağaç üzerinden ifade edilir. Üç neslin arasındaki yabancılaşma kök, dallar ve yaprak sembolleriyle anlatılır:

*Bu ne hazin ağaçtır, bütün ufkumu tutmuş!  
Kökü iffet, dalları taklit, meyvesi fuhuş... (s.403)*

Üç katlı ahşap evin her katı bir nesli, bir dönemi temsil etmesi gibi, ağacın kökü, dalları ve yaprakları benzer bir yapı içerisinde karşımıza çıkar. Burada ideal nesil olarak sunulan Osmanlı toplumu kökü, Tanzimat döneminde yetişen nesil dalları ve nihayet şair açısından son dönemi temsil eden nesil ise ağacın meyvelerini oluşturur. Şiirde ahlaki açıdan kademeli olarak yaşanan bir çöküş sürecinin izleri görülür. Şiirde ağaç, bir "yabancılaşma" sürecinin göstergesi olarak, doğal oluşumundan koparılmış ve bütünün parçaları arasındaki uyumsuzluk kaotik bir yapı içerisinde sunulmuştur. Bu durumda şair, toplumda olduğunu varsaydığı 'yabancılaşmayı' ifade etmek için, "yabancılaştırma"dan yararlanmış olmaktadır. "Fuhuş" sözcüğüyle bütün bir nesli ifade etmesi de bunun bir göstergesidir. Ağacın, yani toplumun yapısında var olduğu düşünülen bu kaosun çözümünün ise, *Gelir* şiirinde yine ağaç üzerinden aktarılan bir anlam yapısı içinde, doğal yapıya dönüşle mümkün olabileceği görülür:

*Birleşir kupkuru dalla yanık kök  
Yemyeşil bir ışık yaprağa gelir. (s.408)*

Üç katlı bir anlam sarmalının merkezine yerleştirilen ağaç, burada iki ayrı sembol alanını karşılayacak şekilde konumlandırılıyor. Kök, dal ve yapraklar, ilk olarak geçmiş bugün ve gelecek zamanı ifade eder. İkinci aşamada ise, zaman dilimlerinin her birini işaret eden üç farklı hayat algısına karşılık gelir. Bu noktada ise, Necip Fazıl'ın ev ve ağaç metaforlarının birlikteliği ile sistemleş-

tirdiği ruhsal olanın merkeze alındığı geleneksel dönem, kopuş dönemi ve yabancılaşma dönemi metaforik örgü içerisindeki yerini alır. Kökten gelen besleyici kaynakla (milli değerler) gökten gelen ışığın (dini değerler) birlikteliği ile ağaç yeniden hayat bulur. Böylece ağacın doğal yapısını bozan karmaşa çözülmüş olur.

## SONUÇ

Türk milletinin tarihi süreç içerisinde yaşadığı medeniyet değişmelerine bağlı olarak ortaya çıkan uyum problemlerinin Necip Fazıl şiirinde sosyal eleştirilere konu olduğu görülür. Necip Fazıl'ın bu içeriğe sahip şiirleri, verilen örneklerde de görüldüğü üzere didaktik / ideolojik bir yapıya sahiptir. Şair, toplumun değişik kesimlerinin, nesillerin, kültürel devirlerin ifadesinde ve bunların mukayesesinde ev ve ağaç metaforlarından yararlanır. Necip Fazıl, şiirlerinde ev metaforunu geniş anlamda coğrafya-vatan kavramını karşılayacak şekilde bir mekânın simgesel ifadesi olarak kullanır. Bunun yanında bu mekânda yaşayan insanların mensubu oldukları kültürel merkezin şekillendirmesiyle oluşmuş kurumsal bir yapının yani bir devlet anlayışının karşılığı olarak konumlandırır. Ayrıca Necip Fazıl, bu değerlerin mekânı şekillendirmesiyle ve buna paralel olarak mekânın da değerleri içinde barındırması ile birlikte evi, milli ve manevi değerlerin bir simgesi olarak kullanır. Bunun yanında ev, kültürel dönüşümün, sosyal hayatın farklı bir mecraya evrilmesinin ve buna bağlı olarak ortaya çıkan uyumsuzluk probleminin bir sonucu olan nesil çatışmalarının ve kültürel çöküşün de simgesi olur. Ağaç metaforunu da benzer şekilde geniş anlamıyla vatan ve devletin, bunun yanında aynı dönemde yaşayan üç farklı neslin, zaman dilimi olarak geçmiş bugün ve gelecek kavramlarının, bu kavramların kültürel anlamda içini dolduran değerlerin sembolü olarak kullanır.

## KAYNAKÇA

- Bachelard, Gaston, (2008), *Uzamanın Poetikası*, (çev. Alp Tümertekin), İstanbul, İthaki Yayınları.
- Banarlı, Nihad Sami, (1983), *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi. C. I*, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi.
- Cirlot, J. E. (1971), *A Dictionary of Symbols*, London, Routledge.
- Çebi, Hasan, (1987), *Bütün Yönleriyle Necip Fazıl Kısakürek'in Şiiri*, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Demir, Ayşe, (2011), *Mekânın Hikâyesi Hikâyenin Mekânı*, İstanbul, Kesit Yayınları.
- Ergun, Pervin, (2004), *Türk Kültüründe Ağaç Kültü*, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Gürsoy, Ülkü, (2012), "Türk Kültüründe Ağaç Kültü ve Dut Ağacı", *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, S. 61, s. 43-54.
- Hayber, Abdulkadir, (1993), *Halide Edib, Yakup Kadri ve Reşat Nuri'nin Romanlarında Nesil Çatışmaları*, İstanbul, MEB Yayınları.
- Kaplan, Mehmet, (2008), *Şiir Tahlilleri 1*, İstanbul, Dergâh Yayınları.
- Kısakürek, Necip Fazıl, (2012), *Çile*, İstanbul, Büyük Doğu Yayınları.
- Kolcu, Ali İhsan, (2008), *Cumhuriyet Edebiyatı*, Erzurum, Salkımsöğüt Yayınları.

Narlı, Mehmet (2007), *Şiir ve Mekân*, Ankara, Hece Yayınları.

Şengül, Mehmet Bakır, (2010), "Romanda Mekân Kavramı". *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 3/11, s. 528-538.

Şişmanoğlu Őehnaz (2003), *Behçet Necatigil ve Şiirin Ev Hali*, Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Master Tezi.

Tatçı, Mustafa (2009), *Dervişler Hümâ Kuşu Yunus Emre Yorumları*, İstanbul, H Yayınları.

Wellek, Rene; Austin Warren, (1993), *Edebiyat Teorisi*, (çev. Ömer Faruk Huyugüzel), İstanbul, Akademi Kitabevi.

## MATMAZEL NORALIYA'NIN KOLTUĞU ROMANINDA FANTASTİK ÖGELER

Şecaattin Tural\*



**Özet:** Matmazel Noraliya'nın Koltuğu, muhtevastından çok anlatım biçimiyle de oldukça önemli bir romandır. Roman kahramanının yaşamış olduğu mistik tecrübe dile getirildiğinde, pozitivist kahramanımızın karşı karşıya kaldığı ikilemler, tereddütler, görünenlerin gerçek mi yoksa doğüstü mü olduğu noktasına çekilir. İşte bu özellikler romanı, “fantastik” dediğimiz türün içine sokmamıza yetecektir.

**Anahtar Kelimeler:** fantastik, kararsızlık, roman, mistik, gerçeküstü

### FANTASTIC ITEMS ON THE CHAIR OF MADEMOISELLE NORALIYA NOVEL

**Abstract:** *The Chair of Mademoiselle Noraliya is a quite important novel also with its expression form rather than the content of it. When mystical experience of novel character is expressed, the dilemmas, doubts that our positivist hero faced make us think about adoption whether these apparents are supernatural or real. Here these features would be sufficient to put the novel into “fantastic” type.*

**Keywords:** *fantastic, hesitation, novel, mystical, surreal*

Türk edebiyatının en önemli yazarlarından biri olan Peyami Safa, yalnızca verdiği eserlerle değil, aynı zamanda söz konusu eserlerinde kullanmış olduğu tekniklerle de öncü bir isimdir. Safa'yı döneminin diğer yazarlarından ayıran en önemli özelliği içeriğın yanı sıra anlatma biçimine getirdiği yeniliklerdir. (Moran,1983: 200). Türk romanının gelişim çizgisinde Batılılaşma maceramızın sancılarını içeren “alafranga-aturka, “Doğu-Batı” karşıtlığı gibi giderek klişe haline gelmiş konular, Batı edebiyatı ve felsefesi ile yakın temasının ve sanatçı sezgisinin verdiği imkânlarla değişik anlatım biçimleriyle, kendisinden sonraki Türk romanına bir açılım kazandırmıştır. Daha açık söylemek gerekirse Türk romanının en büyük kusurlarından olan “biçim”e, yani anlatım tekniklerine sırt dönüş, romancının nasıl anlattığından ziyade “ne”yi anlattığına odaklanması Peyami Safa'yla beraber ciddi bir kırılma yaşamıştır. Böy-

\* Doç. Dr. Kırklareli Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

lece onun romanlarına sadece içerik anlamında değil, kuramsal anlamda yaklaşmak mümkün hale gelmiştir. Bize bu imkânı sağlayan romanlarından biri de “fantastik” unsurlar taşıyan Matmazel Noraliya’nın Koltuğu”dur.

Romanı bu açıdan ele almadan önce yapısalcı yaklaşımın önemli kavramlarından olan “fantastik” üzerinde bilgi vermek gerekirse, ilk olarak bu metinleri fantastik kılan en önemli özelliğin metinden okura geçen bir kararsızlık deneyiminin, daha başka bir deyişle anlatılan olayların gerçek mi yoksa yanılsama mı olduğu noktasında bir belirsizliğin meydana gelmesi gerektiği ile başlayabiliriz. Fantastik, bu soruyu cevaplandırmada düşünülen kararsızlığa kadar sürer. Cevaplardan herhangi birisini seçtiğimizde fantastikten uzaklaşarak komşu bir alana, ya “tekinsiz” ya da “olağanüstü” fantastik alana adım atmış oluruz. (Todorov, 1999: 31). Dolayısıyla fantastik, gerçeği beş duyu organına indiren ve aklın kabul edemeyeceği olaylar karşısında bocalayan kahramanın ve buna bağlı olarak okurun yaşadığı tereddütleri, çelişkileri konu alır. Eğer yaşanan olağanüstü olaylara akılcı bir cevap veriliyorsa, görünen dünyanın yasaları galip geliyorsa “tekinsiz fantastik”, tersi durumda ise “olağanüstü fantastik” türüne adım atmış oluruz. Mesela Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın “Gulyabani” romanı “tekinsiz fantastiğe bir örnektir. Eğer romanın sonunda kahraman ve okuyucu hâlâ yaşananlar hakkında kararsızlığa sahipse “saf fantastik”le karşı karşıyayız demektir. Görüldüğü gibi bu üç tür de anlatı boyunca birbiriyle iç içedir. Matmazel Noraliya’nın Koltuğu ise makalenin ilerleyen bölümlerinde göstermeye çalışacağımız gibi *olağanüstü fantastik* türüne bir örnektir.<sup>1</sup> Zira yaşanan bütün hadiseler romanın sonunda akıl ve mantığın dışında izah edilerek, mistik tecrübeye bağlanmıştır. Fakat yazar, roman boyunca kahramanını yaşadığı hadiselerle mantıklı cevaplar aramaya iterek okuyucuyu da tereddütte bırakmaya çalışmasıyla “fantastik”in bir örneğini vermiştir.

Romanı bu açıdan incelemeye geçmeden önce bir hususu belirtmekte fayda var. Peyami Safa’nın bu romanı elbette bütünüyle fantastik bir roman türü değildir. Eserde bahsi geçen olağanüstü hadiseler, yani parapsikolojik, metapsişik, mistik tecrübeler, bilindiği gibi onun dünya görüşüyle yakından ilgilidir. O, aslında bu romanında ruha, metafiziğe, dine şüpheyle yaklaşan, daha doğrusu pozitivist ve materyalist özellikler taşıyan kahramanı Ferit’in şüphe ve tereddütlerinden kurtulma macerasını, bilimin âdeta kilise haline getirildiği bir dünyaya meydan okumaya dönüştürerek, dejenere ve kozmopolit olarak gördüğü aşırı Batılılaşmış çevreleri, özellikle aydınları eleştirmiştir. Bizim ilgimizi çekense bu temanın ortaya konuş biçimi oldu. Diğer meselelere yeterince girildiği için bu bahisten çok, Ferit’in yaşamış olduğu mistik tecrübenin hem onun hem de okuyucu üzerindeki tesirine odaklanacağız.

Matmazel Noraliya’nın Koltuğu romanı iki ana bölüm ve bunlara bağlı ara bölümlerden oluşmaktadır. Birinci Bölüm Beyoğlu’nun adeta bir suç ve günah

yuvası olan Yüksekaldırım semtindeki, ikinci bölümse Büyükkada'daki bir pansiyonda geçer. Her iki mekânın da pansiyon olması tesadüf değildir. Yazar böylece kahramanını bir anlamda dışa kapatırken, aynı zamanda iç yolculuğuna da hazırlar. Birinci mekân kahramanın yaşadığı olağanüstü tecrübelerle bir anlam veremeyerek çıldırmanın eşğine gelinen bir atmosferi, ikinci mekânsa huzura kavuşulan bir yeri imler.

Öncelikle Yüksekaldırım'daki pansiyonun tasvirinde yer alan şu ifadeler oldukça iç karartıcı, rahatsız edici ve korkutucu bir atmosfer olmasıyla dikkat çekicidir. Pansiyon, arka sokağındaki genelevlerin, idrar ve menilerin boşaldığı pis sokakların ortasında kalmasıyla, çoğu oda kapısının kilidi ve koridorlarında ampullerin bulunmamasıyla ve içinde yaşayan insanların hayat hikâyeleriyle oldukça ürkütücü bir atmosfere sahiptir. Artık bu karanlık ve boğucu ortam, ışıksızlık tabii ki muhayyileyi de harekete geçirecek ve halüsinasyon olup olmadığı belli olmayan ve giderek hayaletlere dönüşen objesiz varlıklar, romanda kendisini göstermeye başlayacaktır.

Romanın kahramanı olan Ferit, Tıbbiye'yi terk etmiş ve felsefede karar kılmış bir üniversite öğrencisidir. Modernleşme maceramızda Tıbbiyenin ve felsefenin temsil ettiği materyalist ve pozitivist dünya görüşü hatırlandığında, yazarın bu tercihinin hayli manidar olduğu görülecektir. Bu yönüyle Ferit gerçeği yalnızca beş duyuyla izah eden ve ruha inanmayan Türk aydınını temsil etmektedir. Fakat Ferit, arayış içinde olmasıyla onlardan ayrılırken oldukça sancılı, buhranlı anlar yaşamak zorunda kalacaktır. Öncelikle Ferit'in kendilerini terk eden ve bir daha haber alınmayan hedonist ve materyalist bir babaya, erken yaşta ölmüş bir anneye, cimri bir teyzenin yanında yaşamak zorunda kalmış bir kız kardeşe sahip olduğunu söylemek gerekir. Çünkü bütün bu biyografik bilgiler onun delilik vehimlerini ve gördüğü halüsinasyonlara akılcı bir cevap verebilme yani şahit olduğu olağanüstü hadiseleri kendi ruhi bunalımlarının bir tezahürü olarak yorumlayabilme ihtimalini de beraberinde getirecektir. Bu da kararsızlık ve şüpheye dönüşerek eserin fantastiğin sınırlarında kalmasını sağlar.

Ferit'in romanın başından beri bir uyku sorunu vardır. Zaten yaşananların yorumlanmasında düşülen en büyük tereddüt, hemen her tecrübenin kahramanımızın uykuya varmak ya da uyanmak üzere olduğu anlarda meydana gelmesinden kaynaklanmaktadır. Bunun yanında söz konusu pansiyona gelmeden önce de kahramanımızın geçirmiş olduğu ruhsal bunalımlara ve bunun neden olduğu uyku sorununa dikkat çekilmesi de şüphe, tereddüt ve ikilemleri arttıran bir atmosferi romana hâkim kılacaktır. Yine böyle anlardan birinde kâbus dolu uykularından uyandığında, kâbuslarının bitmediğini yarı uykulu olarak hayallerle karıştığını görürüz. Mesela yine böyle bir kâbus sonrasında yatağın kenarına oturduğunda "zihninde simsiyah, ortalarında birer ışık

beneğiyle, kırılmayan gözlere benzer karanlık iki yuvarlak göz görür. (s.15) Ayağa kalkmayı dener ve başaramayınca hiç biri ötekine benzemeyen krizlerin çoğunda onu yakalayan çıldırma korkusunu yaşar. Buraya kadar anlatılanlardan gördüğümüz kadarıyla Ferit'in çok öncesine dayanan krizlerinden yazar okura bahsetmekle, bundan sonra şahit olacağı olağanüstü manzaraların onun muhayyilesinin ürünü olabileceğine okuru ve kahramanını hazırlamış olur. Böylece okur ve kahraman bir kararsızlık yaşamaya hazırdır. Çünkü görmüş olduğu gözler pansiyonun sakinlerinden Eda Hanımın kızı Zehra'yı andırmaktadır ve Ferit de onu az önce gördüğü için, bu olayı kendince mantıklı bir sebebe bağlar. Aslında Zehra küçük yaşta bir yangında babasını kaybettikten sonra dili tutulan uyurgezer bir genç kızdır ve romanda doğüstü yeteneklere sahip olmasıyla öne çıkar. Mesela kolunda saat olmadığı halde saatin kaç olduğunu, avucuna koyduğu kibritlerin sayısını bilmesi Ferit'i şaşırtacaktır(s.29). Annesi bunun kıza babasından geçmiş bir keramet olduğunu söylerken ne kadar rahatsa, Ferit'in zihni o kadar karışıktır. Çünkü o, böyle şeylere inanacak bir insan değildir ve bütün bunları tesadüflerle açıklar. Aslında Zehra, romanda çoğu olağanüstü olayların merkezindeki figürdür. O, Ferit'in teyzesinin öldürülme anının bütün ayrıntılarını olay meydana gelmeden daha önce görmüş ve yazarak anlatmıştır. Hadise meydana gelmeden önce *"Gördüm. Kadını. Bıçak sapladılar göğsüne. Tanımıyorum."* (s. 163) diyen Zehra birdenbire bayılırken adeta bir medyum görevi üstlenmiştir. Sanki trans haline girmiş ve gaipen haber vermektedir. Ferit, öncelikle bilimin bu tip parapsikolojik ve psişik hadiselerle getirdiği yorumları hatırlayarak onu kendince muayene eder. *"Zehra'nın vision'undan korkmuyordu. Buna inanmıyordu. Bütün bunların bir tesadüften ibaret görüyordu.* (s. 168). Ta ki polis gelip teyzesinin öldürüldüğünü bildirene kadar. Üstelik *"göğsüne bıçak saplanarak"*. (s. 170). Ferit, çıldırtıcı bir tesadüf olarak yorumladığı bu hadiseye mantıklı cevaplar arar, fakat bir türlü bulamaz, hatta bu sebepten baygınlık geçirir. Çünkü kendisi de teyzesini aynı bu şekilde öldürmeyi hayal etmiştir. Teyzesini öldürürken kanını onun yüzüne bulayacaktır (s.180). Şimdi fantastiğin tam olağanüstü diyebileceğimiz türüne gelmişken, en azından teyzesinin öldürülme biçiminin mantıklı izahıyla yine bir kararsızlık yaşar ve *"tekinsiz"*e geçeriz. Zira Ferit teyzesini öldürme isteğini kız kardeşi Nilüfer'ün yanı sıra pansiyondaki Ahmet Tosun adındaki eski bir sabıkaliya da anlatmış ve o da abi-kardeşin rahat bir hayat sürmesi için teyzelerini öldürmüştür. Tosun, Ferit'e itirafta bulunurken farklı bir ahlak anlayışının da savunusunu yapmış olur. Böylece pansiyon sakinlerinin toplum dışılıklarının ve hastalıklı ruh hallerinin vurgulanmasıyla atmosfer tamamlanmış olur. Fakat Zehra'nın medyumluluğu konusunda hâlâ mantıklı bir cevabı yoktur ve kahramanımızın söz konusu psişik hadiseyi yorumlama konusunda kesin bir tavrının olmadığını görüyoruz. Bir başka deyişle fantastik unsur romanda kendini göstermeye devam eder.



Ferit'i asıl şoka sokan ve onun bir türlü anlam veremediği diğer hadise ise gecenin bir yarısı pansiyonda gördüğü ve önceleri halüsinasyon olarak izah ettiği çıplak bir kadın silüetidir ki bu hadise aslında giderek romanın da leit-motifi haline gelecektir:

*"Tam karşısında, biraz yüksekte, elini uzatacağı kadar yakınlarda gayet hafif bir beyazlık vardı....Gözlerini şekilden ayırmıyordu. ...Tereddüdüünün sıkıntısı ve merakı birdenbire o kadar artı ki içinden geçen bir cesaret hamlesiyle gayri ihtiyari bir basamak daha çıktı ve elini uzattı. Sıcak yumuşak bir satha değen avucunu hemen geri çekti. Arık hiç, hiç şüphe yok burada bir insan, fakat çıplak bir insan vücudu vardı."* (s. 38).

Ferit yukarıdaki sahnede önce gerçekten çıplak bir kadın gördüğünü zanneder, henüz herhangi bir olağanüstü durum söz konusu değildir. Ancak merak duygusuyla meseleyi kurcaladıkça halüsinasyona vehmeder. Çünkü pansiyonda yaptığı araştırmada böyle bir kadına rastlanmadığı söylerler. Önce bir uyurgezer olan Zehra'dan şüphelenir, fakat onun bacağından yatağa bağlı olduğunu öğrenir. Aslında ondaki bu merakın kaynağı, eski krizlerinin tekrarlanmasından ve çıldırmaktan duyduğu korkunun yeniden uyanması ihtimalidir. Bu nedenle de gördüklerinin mantıklı bir cevabını arar durur. Sonunda pansiyonun asıl sorumlusu Vafi Bey'e durumu anlatmaya karar verir. Fakat Vafi Bey'in bu konudaki yorumları Ferit'in şüphelerini giderecekken daha da artırır. Vafi Bey'in romanda ehl-i tasavvuf bir kişiliğe sahip olduğunu söyleyemesek de söz konusu terminolojiyi kullanan ve dini kültürü oldukça kuvvetli bir figür olduğunu söyleyebiliriz. O, aslında tasavvufu içselleştiremeyen fakat buna rağmen bütün benliğiyle ona inanan geleneksel kültürün temsilcisidir ve Ferit'e yaşadıklarının taife-i cinlerle ilgili olabileceğini söyleyiverir:

*Sen, dedi, içine girdiğin bu evin taife-i cin yatağı olduğunu bilesin. ...Dört sene içinde kiracılardan ikisine selamun kavle yani nüzul indi. Birinin ağzı birinin yüzü çarpıldı...İkisini öldürdüler.Senin odanda oturan çilingirin karısı Mannik kayboldu...* (s. 97).

Daha sonra Ayetü'l-Kürsi okumasını tavsiye ederek Ferit'in elini avucuna alır ve adeta ruhunu okur. Söyledikleri Ferit'in içini tam olarak ferahlatmasa da bir nebze olsun sükûnet bulmasını sağlayacak ve *hayret ve şükran duygularının bulanık terkiibiyle onun yüzüne bakarak, tek kelime söylemeden çıkacak*"tır.(s.103) Babasından hiç duymadığı ve yabancı olduğu dini telkinler farkında olmadan onun hiç hesaba katmadığı bir dünyanın var olabileceğini hatırlatması bakımından önemlidir. Yaşanan akıl dışı hadiseler karşısında yalnız kahraman değil, okuyucu da tereddüttedir. Yazar, kahramanını çizerken onun geçmişinden gelen vehimlerini, krizlerini öne çıkarmakla bizi de ikileme sokmuştur. Yani bütün bunlar Ferit'in bir vehminden, korkusundan mı ibaret, yani şuuraltı harekete geçerek gerçeklik duygusunun yitiminden kaynaklanan akıl sağlığından mı şüpheleneceğiz, yoksa parapsikoloji ve metapsişik hadiseleri kendi gerçeklikleri içinde mi kabul edeceğiz? İşte

romanı fantastik kılan özellik bu kararsızlık halini her an bir diğeri lehine sonuçlandırmaktaki başarısıdır. Buna örnek olarak, Vafi Bey'in yorumuyla, Ferit'in daha sonra yaşayacağı bir tecrübenin üst üste verilmesidir. Ferit, Vafi Bey'den ayrıldıktan sonra uyumak için odasına gider ve yatağına yatar. Yüzünde gıdıklanmaya benzer bir acayip hisle uyanır. Hemen iki elini uzatır ve boşlukta bir bilek yakalar. Bu, "Çıplak"ın bileğidir ve kalçalarına elin değirmesiyle de cinsi arzuları uyanır (s. 106). Bu sahnede Ferit bir yandan gerçekten bir hayalet gördüğünü sanırken, bir yandan da bu hadiseyi sevdiği kız olan Selma'ya bir türlü sahip olamayışının verdiği huzursuzluğun şuuraltına yansımaları olarak kabul ederek içini rahatlatır.

Ferit romanda aslında bir arayışın kahramanıdır. O, diğer pozitivist ve materyalist arkadaşları gibi şahit olduğu olağanüstü hadiselerle inanmasa bile onları doğrudan doğruya yok da saymaz, olanları akılcı ve bilimsel metotlarla izah etmeye çalışır. O, kendi deyimiyle "suret-i mutlakacı" değildir. Bir anlamda pozitivist, ırkçı, hedonist arkadaşlarının yanında Vafi Bey gibi tipler de "suret-i mutlakacı"dır. Yani kendi kabul ettikleri değerleri tek doğru kabul ederek diğer her ihtimali reddederler. Makalemizin dışında bırakacağımız bu bakış açısından bahsetmemizin nedeni yazarın yansıtıcısı olan ideal bir tipin romana dâhil olmasıdır. Bu kişi pansiyonun diğer bir sakini felsefe öğretmeni Yahya Aziz'dir. Ferit bir türlü içinden çıkamadığı olayları önceleri şuuraltının bir yansımalarına,, akıl ve ruh sağlığının bozulmasına neden olabilecek ırsî özelliklerinin krizleri, tuhaf da olsa rastlantılara bağlarken, işler giderek içinden çıkılmaz bir hâl alır ve mantık, sağduyu iş görmez olur. Yazarımız aslında kahramanımızı Yahya Aziz'den öğreneceği cevaplara hazırlamış olur. Çünkü Ferit, bütün bu yaşananların gerçekliğin bir başka boyutu olabileceği ihtimalini kabule artık hazırdır. Bir başka deyişle kararsızlığın, yani fantastiğin yerini olağanüstü alacak, eser "olağanüstü fantastik"e dönüşecektir.

Ferit, başından geçen olağanüstü hadiseleri anlattığında bütün meselenin halüsinasyona odaklandırıldığını görüyoruz. Yahya Aziz ona "objesiz idrak" denilen bu meselenin artık yavaş yavaş bilim dünyasında incelemelere konu olmaya başladığını ve beden-ruh ikiliğini ortadan kaldıramayanların bu kavramı ancak tasvir etmekle yetindiğini söyler. Ayrıca "bir şeyi bir kişiden başka hiç kimsenin görmemesinin o şeyin mevcut olmadığına bir delil sayılmayacağını da ekleyerek Ferit'e bir başka dünyanın kapılarını açar. Ferit, pansiyonda gördüğü "Çıplak"ın bir hayalet olabileceğini kabul etmeye başlayacaktır. Arık karşısında kendisinin deli olmadığına inanan ve oldukça güven telkin eden bir "mürşid" vardır. Yahya Aziz, Ferit'in gördüğü şeyin ne olabileceği ile ilgili olarak onun anlattıklarından başka bir delil olmadığından hareketle, kendilerinin onu bir vehim, hayal, olarak kabul edemeyeceklerini söyleyerek bütün ihtimallerin değerlendirilmesine de dikkat çeker (s. 154).

Görüldüğü gibi Yahya Aziz, parapsikolojik ve metapsişik hadiseler karşısında bilimin şu an yetersiz kaldığını söyleyerek, ilerleyen zamanlarda belki bilimin bu hadiseler karşısında ilerleme kaydedebileceğini belirtmesiyle meseleye başka bir boyut katar (s. 243). Bilimin materyalist ve pozitivist kimliğinden sıyrılarak metafizik ve mistik tecrübeleri de araştırma sahası içine katmasının gerekli olduğu ile ilgili bu görüş doğal olarak yazarın vermek istediği mesajın ta kendisidir. Buna bir de ikinci bölümde “mistisizm” eklendiğinde Peyami Safa’nın varlığı iyice hissedilecektir. Fakat unutmayalım ki Safa’nın mistik duyuş tarzı çoğunlukla “ruhçuluk-maddecilik” çatışmasında ruhun varlığını kanıtlama, böylece maddeci anlayışın yetersizliğini ortaya koyma çabasından ibarettir. Bu romanda da bunların izini rahatlıkla görebiliyoruz. Birinci Bölümde Ferit’i çıldırmanın eşiğine getiren, bunalımlara ve buhranlara sürükleyen ve inanmakta zorluk çektiği “çıplak hayalet”, İkinci Bölümde Matmazel Noraliya’nın hayaletine belki dönüşmeyecektir. Fakat bu yeni hayalet “korkuya, vehme” neden olmaktan çok kahramanımızın manevi gelişmesini tamamlayan olumlu bir güre dönüşecektir.

Yahya Aziz, kahramanımıza kız kardeşini de alarak Büyükada’da bir pansiyona yerleşmesini tavsiye eder. Yaşadıklarından sonra beden ve ruh sağlığı iyice bozulan Ferit’in Ada ortamında huzur bulacağına inanan Yahya Aziz’in kendisi de onunla beraber olacaktır. Ferit’in kalacağı pansiyonun tasvirinde dikkat çekici olan en önemli husus, Yüksekaldırım’daki pansiyondan hayli farklı olmasıdır. En dikkat çekici olansa eski pansiyonun hastalıklı halinin tersine, bu yeni mekan eşyaları ve manzarasıyla insana huzur vermektedir.

*Vafi bey’in rutubetli odasında , somyası olmadığı için kamburlaşan şiltede lumbago ağrılarına tutulan belinin şimdi bu kuştüyü yatakta şefkat kadar tatlı bir yumuşaklığa kavuşması....” (s. 224).*

Sırada ise ruh sağlığına kavuşmak kalmıştır ve bu evde yaşayacağı mistik yani *olağanüstü* tecrübe de bunu sağlayacaktır.

Ferit, söz konusu eve geldiğinde garip bir olayla karşılaşır. Bir yandan teyzesinin ölümünden dolayı suçlanma korkusu yaşamakta bir yandan da şahit olduğu hadiseleri henüz tam olarak yorumlamakta çektiği sıkıntı onu bunaltmaktadır. Yeni yerleştiği evi gezerken, duvarda bir kadın resmi görür. Önceleri basit bir dikkatten öteye gitmeyen bu bakış birdenbire korkunç bir hal alır. Zira kadının gözleri adeta Ferit’i izlemektedir. Bir çığlık koparacaktır, fakat kendini tutar. Yazar bizi tekrar fantastiğin kararsızlığına çekmiştir. Ferit gördüğü şey karşısında her ne kadar korkmuşsa da bu görüntünün, cinayetle suçlanması ihtimalinin üzerinde bıraktığı tedirginliğin şuur üstüne çıkmasına bağlayarak mantıklı bir cevaba sarılır (s. 222). Okuyucu ve kahraman şimdi tam bir ikilem yaşamaktayken bir başka olağanüstü hadise daha meydana gelecektir. Yine yatakta uykuya dalmak üzereyken, bütün vücudu gibi etrafındaki şe-

killer ve eşyalar da uyuşmuş gibidir. Sanki ruhu odasından çıkıp gezintiye çıkmıştır ve biri ona “gel” diye seslenmektedir. *Artık şuurunda kendi ben’ini değil, her şeyle birleşmiş, sonsuz bir kendi vardır ve her şeyle bir olan kendi şuurdur* (s. 227). Ferit sesin geldiği yere yani üst kata doğru çıkar ve önündeki ses de onu çağdırmaya ve karanlık koridorları bir şamdanla aydınlatmaya devam eder. Girildiğinde kimsenin oturmadığı koltuk dışında bomboş olan bir odadadır. Fakat bir ışık huzmesi şeklinde beliren bir kadın silueti, koltuğun iki kolundan iki beyaz ve süzgülü elle, nur damlaları halinde belirmeye başlamıştır. Ferit, gördüğü kadının evin yıllar önce ölmüş olan sahibi Matmazel Noraliya olduğunu anlar ve ona ismiyle seslenir. Hayalet ona isminin Nuriye olduğunu, bu koltukta otuz iki sene oturduğunu, insanlardan kaçtığını, ruhunun dibine indiğini söyleyerek, Ferit’i de benzer bir tecrübeye davet ettikten sonra o nurani varlık sanki erir gibi ortadan kaybolur. Ferit ise nasıl olduğunu anlayamadan kendisini koltukta bulur. Gaipten gelen bir sesle “Gayret” dediği anda kahramanımız adeta kendi “ben”inde erimenin şuuruna ermek üzere olduğunu hissederek ve gözlerinin önünde hududu bilinmeyen bir aydınlık parlar, ansızın her şey kavrar ve sonsuz derinliklere iner gibi bir duygu bütün ruhunu sarar (s. 225). Gözlerini açtığı anda kendi odasındadır ve yaşamış olduğu olağanüstü tecrübenin bir rüya olmadığını da bilincindedir, fakat bu kez endişe ve korkunun yerini huzur ve hayret duygusu almıştır Yahya Aziz’le bunları paylaştığında ise bu duyguların Aziz’e de geçtiğini görürüz. “Yahya Aziz’in gözündeki Ferit’in dün akşamki yalnızlık ve yakalanma korkusu, psikoloji ve psikopatolojiyi fazla şaşırtacak vakalardan sayılamaz (s. 233). Daha önce kitaplardan okuduğu böyle bir tecrübeyi şimdi bu anı yaşayan birinden dinlemek onu oldukça heyecanlandırmıştır. Artık delilik vehminin dışında, akıl ve mantıkla izah edilemeyecek mistik bir tecrübeyle karşı karşıya olduklarını her ikisi de kabullenmiş ve yaptıkları araştırmalar da bunu pekiştirmiştir. Yazar, kahramanımız ve okuyucuyu kararsızlıktan kurtaracak ve soruların cevabını metafizik, psikik, mistik ve medyumluk deneyimine bağlayacaktır. Bir başka deyişle fantastik, yerini yavaş yavaş yine olağanüstü fantastik’e bırakacaktır. Çünkü kahramanlarımız Matmazel Noraliya’nın hayat hikâyesini, onun yetiştirdiği ve şimdi evi pansiyon olarak çalıştıran Madam Fotika’dan dinlediklerinde ve Noraliya’ya ait hatıra defterinden okuduklarında Ferit’in gerçekten de Noraliya’nın hayaletini gördüğüne inanmamaları için artık hiçbir sebep kalmamıştır. Buna bir de Ferit’in Matmazel Noraliya’nın odasında geçirdiği anları anlattığında bahsettiği ayrıntıların, yıllardır kapalı duran odaya ait olduğunun ortaya çıkması eklendiğinde (s. 239) hayret duygusu daha da büyüyerek mistik bir tecrübenin yaşanmış olduğuna olan inançları pekişir.

Burada önemli bir hususun altını çizmek gerektiğini düşünüyoruz. Ferit, bir önceki pansiyonda yaşamış olduğu olağanüstü hadiseler karşısında kor-

kuya kapılırken, burada ise manevi bir huzura kavuşmuştur. O, artık hadiseleri pozitivist ve materyalist bir bakış açısının gereği olan “rüya, yanılısama, vizyon, halüsinasyon, şuuraltının etkisi”ne bağlamamakta, Yahya Aziz’in de yol göstermesiyle, bilimin bu gün açıklamakta zorluk çektiği ve reddettiği “parapsikolojik, mistik, metapsişik” tecrübelerin varlığına inanmayı seçerek “manevi yolculuğunu, kendini Tanrı’ya adayarak ermişliğe ulaşan Matmazel Noraliya’nın ruhuyla kurduğu bağ sayesinde tamamlamıştır. Matmazel Noraliya’nın söz konusu manevi yükselişi, tasavvufi kavramlarla söylersek “fena” makamına ulaşması, Ferit’in geçirmiş olduğu inkılabın minyatürü gibidir (Tekin, 1990: 120). Böylece söz konusu roman, görünen dünyanın gerçekliği yerine, akılla algılanamayan başka bir dünyanın gerçekliğini öne çıkarmak suretiyle “olağanüstü fantastik” dediğimiz türe girmiş olur.

Peyami Safa’nın romanı elbette ideolojik okumaya daha uygundur. Onun çoğu romanında olduğu gibi Doğu-Batı sorunu, materyalizm-idealizm karşıtlığı, metafiziğin fiziki dünyaya olan ahlaksal üstünlüğü meseleleri bu romanın da ana izleklerindedir.<sup>2</sup> Fakat bizim konumuz yapısalcı bir yaklaşımı içeren “fantastik” anlatım biçimi olduğu için bu hususları elimizden geldiğince dışarıda bırakmaya çalışarak metne odaklanmaya çalıştık. Peyami Safa’nın da bize bu imkânı vermekteki yardımını unutamayız. Yazarımız, “materyalizm, pozitivism, determinizme dayanan bütün müspet bilimlere olan tepkisini ve ferdin ancak kendisinden üstün bir varlığa bağlanmadıkça ve hatta onda kaybolmadıkça toplumsal hayatta da kaybolmaya mahkûm olduğu tezini dile getirdiği bu eserini belki farkında bile olmayarak “fantastik” roman türü içinde kurgulamıştır. Romanın kahramanı olan Ferit’in şahit olduğu olağanüstü hadiseler karşısında yaşamış olduğu kararsızlıklar, tereddütler, şüpheler, gerçekle gerçeküstünün kabulünde yaşanan gelgitler ve sonunda aranan cevabın görünen dünyanın yasaları dışında açıklanması, eserimizin “fantastik” yönünü oluşturan unsurlar olmuştur.

## DİPNOTLAR

- <sup>1</sup> *Matmazel Noraliya’nın Koltuğu* romanından alıntılatacağımız sayfa numaraları şu baskıdan alınmıştır: Peyami Safa, 19. basım, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2002.
- <sup>2</sup> Peyami Safa’yı ve eserlerini bu yönüyle ele alan değerli çalışmalar yapılmıştır. Bkz. Mehmet Tekin, *Peyami Safa’nın Roman Sanatı ve Romanları Üzerinde Bir Araştırma*, Selçuk Üniversitesi Yayınları, Konya, 1990, s. 112-131. Mustafa Kınış, *Peyami Safa’nın Matmazel Noraliya’nın Koltuğu ile Hermann Hesse’in Step Kurdu Adlı Eserlerinde Arayış ve Kendini Gerçekleştirme Sorunu*, İnsan Yayınları, İstanbul, 2000. Ayrıca Peyami Safa’yı her yönüyle ele alan biyografik bir eser de Beşir Ayvazoğlu’na aittir. *Peyami*, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 1998.

## KAYNAKÇA

Kınış, Mustafa, (2000), *Peyami Safa’nın Matmazel Noraliya’nın Koltuğu İle Hermann Hesse’in Step Kurdu Adlı Eserlerinde Arayış ve Kendini Gerçekleştirme Sorunu*, İnsan Yayınları, İstanbul.

- Moran, Berna (1983), *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Safa, Peyami (2002), *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Tekin, Mehmet (1990), *Peyami Safa'nın Roman Sanatı ve Romanları Üzerinde Bir Araştırma*, Selçuk Üniversitesi Yayınları, Konya.
- Todorov, Tzvetan (2004), *Fantastik*, (çev. Nedret Öztokat), Metis Eleştiri, İstanbul.

## INSANITY IN THE POETRY OF NECİP FAZIL KISAKÜREK: IMAGES OF BOUNDARY SENSATIONS

Cafer Şen\*



**Abstract:** Images of gin, ghost, and fairy, giant are the imagines of boundary sensations and perceptions. Boundary sensation occurs with violating the symbolic and imaginary borders. Necip Fazıl's direction is, like every poet, from daily life, symbolic and cultural space to imaginary space where rich, exotic and authentic sensations exist. Deficiencies which poet cannot find in symbolic-cultural sensations cause the sensations in this space. Poet sees deficiency in creature. This deficiency is poet's desire. To fill this deficiency poet attributes new features to the creature. Thus, he gets an image by changing previous creature. Changed into imagine move away from being concept, turns into desire. The poet uses language while changing the creature. Language being a system of signifiers replaces creature. Signifier becomes image of hearing, signified becomes concept. In language signified is lost under signifier. Now, signified becomes a desire far from object and concept. Because, the signifier replaces the signified. In literary language, signifier which is lost under the signified turns into a signified again. Thus, every signifier under a signifier turns into a signified. It lasts forever. This reveals the desire of desire. Images such as gin, ghost, giant and fairy show not only boundary sensations. Each of them is signifier that turns signified into a signifier. These signifiers are authentic, exotic pleasures, wishes and desires at the lowest level of the system. These signifiers of boundary sensations change from signifier statue into signified ones when they are placed under the images like gin, ghost, and giant. Here remains fairy, ghost, giant, and gin signifier which are empty, independent from creature and covering it.

**Keywords:** Poetry of Necip Fazıl, insanity, suspicion and fear in the poetry of Necip Fazıl.

### NECİP FAZIL KISAKÜREK'İN ŞİİRİNDE CİNNET: SINIR DUYUMLARININ İMGELERİ

**Özet:** Necip Fazıl'ın şiirindeki cin, hayalet, peri ve dev imgeleri sınır duyum ve algılarını imgeler. Sınır duyumunu simgesel ve imgesel alanlardaki sınırların ihlaliyle ortaya çıkar. Her şair gibi Necip Fazıl'ın yönü de gündelik hayattan, simgesel ve kültürel alandan zengin egzotik ve otantik duyumların olduğu imgesel alana doğrudur. Bu alandaki duyumlara şairin simgesel-kültürel alanda bulamadığı eksiklikler neden olur. Şair varlıkta eksiklik görür. Bu eksiklik şairin arzusudur. Şair eksikliği yok etmek için varlığa yeni özellikler ekler. Böylelikle önceki varlığı değiştirerek imge elde eder. Bu nedenle imgeye dönüşen varlık nesne ve kavram olmaktan çıkar, arzuya dönüşür. Şair varlığı değiştirirken dili kullanır. Bir göstergeler sistemi olan dil varlığın yerini tutar. Gösteren, iştirim imgesi, gösterilen ise kavram olur. Dilde gösterilen gös-

\* Assoc. Prof. Dr. Uşak Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.



terenin altında kaybolur. Gösterilen artık bir nesne ve kavramdan uzaklaşarak birer arzu olur. Çünkü gösteren artık gösterilenin yerine geçmiştir. Edebi dilde ise gösterilenin altında kaybolduğu gösteren, tekrar bir gösterilene dönüşür. Böylelikle her gösteren bir gösterenin altında bir gösterilen konumuna geçer. Bu sonsuza kadar devam eder. Bu ise arzunun arzusunu ortaya çıkarır. İşte Necip Fazıl'ın şiirindeki cin, hayalet, dev ve peri gibi imgeler sadece sınır duyuların göstermez. Bunlar göstereni gösterilene dönüştüren birer gösterendir. Bu göstergeler sisteminin en altındaki gösterilen otantik ve egzotik hazlar, istekler ve arzulardır. Bunların gösterenleri sınır duyularındır. Bu gösteren sınır duyularını cin, peri, hayalet ve dev gibi imgeler altına konulduğunda gösteren konumunda çıkarak gösterilene dönüşür. Burada geriye varlıktan bağımsız ve varlığı kaplayan içi boş gösterenler olan peri, hayalet, dev ve cin kalır.

**Anahtar Kelimeler:** Necip Fazıl Şiiri, Necip Fazıl Şiirinde Cinnet, Vehim ve Korku

Images of gin, ghost, fairy, giant and insanity, suspicion and fear sensations, manipulates phonemonal-noumenal, reality-illusion contrasts actually exist in classical anthology. Because, these images and sensations stamp out the intersection gap of phonemonal-noumenal, reality-illusion and lay them on the same level. Actually, the images and sensations seen/ felt/ mentioned in the poetry of Necip Fazıl destroy the thought of Kantian object's limitedness, unreliability and delusiveness of human knowledge, common sceptical imagination which never goes beyond repetition as human belongs to the world of sensual and temporal phenomena, the level of the highest reality his knowledge will never be reached. In fact, Kant's "transcendent imagination of reality opens neither phenomenal nor noumenal area literally preontological third area in terms of Derrida". This is called as ghostliness (Zizek, 2003: 69). Undoubtedly, Kant does not mention the contrast between phenomenal reality established transcendently and transcendental noumenal area but the unnoticed minimal area, a tiny level. Thus, gin, ghost, fairy and giant are the images of this unnoticed sensation. The best examples of these kinds of images and sensations in the poetry of Necip Fazıl are in the lines of his poem "Kaldırımlar": "Drop by drop a fear grows in me/ Giants blocked the ways I suppose/ Constructed its ebony glasses on me / Houses like a probed blind" (Necip Fazıl, 1912: 157).

It is seen that approaching to described object-house in these lines, in transcendental way making it unreal, unravel beyond that basic visual process which reveal ghostly dimension of Reality. It is a trial to define preontological Reality as a different, more basic reality level. Preontological reality is a kind of reality reminding super sensuous reality and tries to fill the gap between preontological phenomena and reality level. All the senses and impressions attribute uncanny and thrill to the setting. A strange image of sound appears in preparation of this uncanny and thrill. A fear growing drop by drop in narrator brings a Hitchcockian type of sound. In Hitchcock movies, there is sound of a synchronically dripping tap alarming the threat before. When murderer comes closer to the victim time interval of dripping becomes shorter and its volume fades-

up. Likewise, when narrator of the poem, *Kaldırımlar*, comes closer to darkness a fear grows in him drop by drop. the rhythms as short as the time internal of the dripping reveals externality, and its recalling of a heart beat sound brings into the mind privacy of inner surface of the body beyond the visible. As if the rhythm of heart beat and rhythm of the externality synthesized.

Images of gin, ghost, fairy, giant and insanity, suspicion sensations belong to the last sanctuary of reality, core on which reality formations are passed beyond. From Hegel's sublation and negation perspective, reality without gin, fairy, giant, ghost cannot be established and rationalization without sanity cannot exist.

Reality and rationalization can fill the sublation- negation gap that they created only with a suspicious, ghostly addition. Why there is no reality without images of gin, fairy, giant, and ghost and suspicion sensation? Famous French psychoanalyst and philosopher Jacques Lacan answers the question clearly: "Reality (that we live) is not the "thing itself", already symbolised, set and structured always by symbolical mechanisms. The problem here is failure of symbolization; that it can never "cover" the reality, contain symbolical debt. That is remaining of reality "remnant of reality after symbolization turns in ghost's clothing." (Zizek, 2011: 71) Undoubtedly, as Lacan stated, though human experience castration when he enters to the field of language, he has nonsymbolic, authentic and exotic senses being private and escaping from the field. These senses are Reality in which Lacan indicated the growing of human, and the senses of Reality in range of firstly imaginary then symbolical areas. For this reason nearest and dearest of Necip Fazıl are gins that he does not include to the symbolic field, having the sense of boundary level belonging to Reality core: "*No matter what they say/ My dearest are gins.../ Boneless children of air and flame; /Majestic guests of a house with one hundred one rooms/ From wind heels, My dearest are gins.../ Crowded like sand, A thousand shapes and appearance; / A silver fish in water, Carrier pigeons Emerald loaded camels, / My dearest are gins*" (Necip Fazıl, 2012: 220)

As it is seen in these lines gin and reality are both linked to each other from Hegelian concept in their incoherency and they are against the symbolic and rational area of Reality as they belong to the reality of the poet. Many philosophers and psychoanalysts agree that reality is never itself and cannot be perceived indirectly. Thus, image of gin and sense of sanity are mediation of reality presenting itself as if a fullness and abundance and according to Hegelian dialectic a negation that the poet included fullness and abundance to the symbolic universe is negation of his own reality. At this point, reality contrary to the way it represents itself, appears through unsuccessful symbolisation and negativeness added to it. Hence, reality characterizes itself ontologically and symbolically by the means of senses which image themselves with gin, ghost,

fairy and giant appearing at interval level which divides itself forever. As Lacan indicated, fairy, giant, or ghost is the thing embody the thing escaping from reality. (Žižek, 2011: 71). At this point Necip Fazıl resembles time to an escaping ghost and puts ghost beyond the reality and symbolic field in the following lines: *"Time sassy, runaway ghost/ Throws a lasso at old ones/ Never knows regret, mercy, delay;/ Just sleeps with its conqueror"* (Necip Fazıl, 2012: 277) Poet's emphasis about ghost's being on the way like time is not a simple reference to the temporariness of time. The reason why the ghost is fugitive is that it put forwards boundaries belong to human beings which are beyond symbolization, and non symbolic, non dialectical. These senses belonging to the reality of poet and human continuously manipulates symbolic and fictional space by returning back in current reality and symbolic space and tries to subvert human's belief by uncovering a distrustful point. Thus, boundary senses continuously escape from symbolization in a dialectic manner like a ghost and turns back not to leave human in the hands of symbolization. It is imaged as "the old throwing lasso at the new.

The symbolic space that Necip Fazıl cannot submit with the images of gin, fairy, giant, and ghost and senses of suspicion and sanity is the last space that Lacan classified as Real, Imaginary, Symbolic and linguistic, grammatical and cultural structures that can be personalized as "I" developing in "I" in imaginary space. At this point subject finds the language and symbolic structure ready formed by social, cultural and historical values and meanings that language carries. He learns that he has to obey to rules of imaginary system with instructions of father in family, law in society. Lacan uses "Symbolic" as "kafkaesque, randomly signs, constitutes meaning during relations with each other, used in describing linguistic and cultural closed space of signifier.

Imaginary system destroys the subject through trying to capture imaginary identifications of "I" and unidentified cloudiness of Reality into closed categories, contrasts, dual conflicts. As subject entering the space of Imaginary cannot succeed to submit I and relation among its images, it was destroyed at the beginning and divided into two. Thus, the one forming the subject and destroying is Imaginary system itself (Žižek, 2011-a: 233).

These are suspicion, fear, terror, and insanity senses of which are signified by images of gin, ghost, fairy and giant destroying, manipulating, undermining the system which cover and divide subject. As the senses firstly sensed then signified by these images are the barriers preventing us from considering the subject in a closed unity, they are the manes attributed to the boundary senses that cannot be objectivised, cannot be placed into social unity. What makes the poet suspicious in the poem, Bacalar, by Necip Fazıl is the elements around the chimney image which is not included in the system, can escape in a house

that is built like a closed System: *“Who knows, may be gins of the house/ Their arms raise to the sky like an invitation/ The death, the death, come in row/ Terraces where souls lost in moonlight/ Chimneys/ Torment towers, of giants become gnomes/ Flames dance on blind loopholes. Such domestic, unexpected disasters happen on the houses,* (Necip Fazıl, 2012: 162).

It is threshold, interface between the ones which cannot enter to elements weaving around the Chimney image, imaginary space such as gin, ghost, fairy, and giant, house and outside in these lines. What makes the poet suspicious around the Chimney image is symbol of interface. The poet not only draws the image of chimney, with the mental image of the chimney object, through the adjectives not belonging to itself and having no concrete equals but also changes present reality of the universe and leads to an outburst of desire in difficulty level of quadratic equation.

As he did in his other poems, Necip Fazıl equips the terms which are believed to be concrete equals; actually they do not have, with adjectives not belonging to them. While doing, he uses Hegel’s matrix of spiritual exposure of creature. In Hegel’s matrix subject is first given existence or defines existence in itself. At the second stage, add a negation that doesn’t exist in existence. In the third stage, it gets the existence Spiritual Existence with negation and sublation that it added to existence in itself org given existence. Spiritual existence is absolute negation at the self of the given. “Existence as a world” as thought or transformed includes a negative and negative element. This means, existence has a dialectic structure. As existence contains this structure it includes also a discourse revealing itself and thus it is not only given creature also revealed existence or Truth, Idea, Spirit” (Kojève, 2012: 193) In the light of this information, there lies in the basis of creating process of the poet in general, Necip Fazıl specifically objective principal of negation of existence and in existence itself. The poet attributes the feature which he does not own to the existence. Actually to manage this and to reach stationery unity again, consciousness dives into negation; in other words it tries to change, transform takes sometimes itself, sometimes the one is not his with their original shape. Or sometimes it tries to add itself to the other by negating itself.” (İzmir, 2013: 74). In fact, this negativeness, will, desire belongs to the poet and fills the space, emptiness, nothingness belonging to the poet himself. Images seen in poetry are formed on deficiency, vacancy, and nothingness.

When applied this dialectic process to Necip Fazıl’s poem, the poet first takes a existence “chimney” presented to him. Then, he adds a description that chimney-he lacks. This deficiency is the poet’s desire on the object. Poet, adds his own desire to the object-here not existence object extendedly image of the term in the mind of human was used- by negating “why don’t they give invitation

to the sky". As a result of this negating "image of spiritual existence comes up as if "its arms rise to the sky telling the invitation." So it is spiritual addition to the existence not a negating attributed to it. And the lines Terraces where souls lost in moonlight, torment towers are written by this way.

Normally exposure of desire happens more frequently compare to presented language by this way. Thus Lacan states that with language's replacement by existence, signified is replaced by signifier and vice versa and existence is no longer an object it becomes a desire. This valid for daily language and it is the strength of language to make desire live and transform a thing into a desire. Languages where signifier and signified are estranged to each other, signified is not only lost under the signifier but also became a signified again under a signifier that signifies the signified. That is in a daily language, when signified-a mental term belonging to existence- is lost under signifier-sound, in literary language a signifier which lost its signified finds place under another signifier. This case is known as "when signifier takes the place of another signifier and becomes a signified in the chain of signifiers and other signifier chain is possible to use on a secret signifier" (Baklaya, 2013: 42). According to Lacan's language theory, this signifier's chain leads to reveal of desire of desire. As desired existence is not only lost under signifier, but also signifier transformed into a signified under another signifier and desire of desire comes out.

No doubt, it is worrisome situation to make every existence into a desire and transform it into as a desire of desire. Because, what makes subject worrisome is not the distance to its object-cause it is its closeness. For this reason, it is seen that anxiety, fear and suspicion raises while coming closer to the boundaries of earth in the position of desire's desire in the poetry of Necip Fazıl and setting becomes uncanny, becomes dangerous and the basis of symbolic space is digged and began to collapse. What makes this is, exotic and authentic senses and experiences presented by the images of gin, ghost, fairy which stands out of the fiction of modern episteme and makes setting weird. Freud taking attention to this situation in phenomenological way in his "Uncanny" titled essay, he insists that uncanny must be a secret, he mentions about the paradox that every visible has to be a name defines the role of these kinds of images on individuals; because "Uncanny refers to basically to the unfamiliar, no conversant, it has also the meaning of profoundly inherent and familiar" (Kearney 2012: 96). This "uncanny" when it takes its place in the setting, in the poetry of Necip Fazıl not only destroys normal flow of life but also creates a traumatic situation; Here is an example of this: "*Drop by drop a fear grows in me/ Giants blocked the ways I suppose/ Constructed its ebony glasses on me / Houses like a probed blind"..... Let me go and let the road go, Let me go and let the road go/ Let the lanterns flow like a flood./Tak, tak, dogs hear my footsteps./Triumphal arch of my road, stone belts of shadows.*" (Necip, Fazıl 2012: 157).

In these lines, it is seen that a very “natural” familiar situation/place in daily life loses its naturalness, becomes uncanny, a blue flunk when signified comes under the signifier and signified which lost its signifier produces desire. Images that makes this existence brings out this uncanny situation into desired desire are always resistance to symbolization and dialect which is a positive ontological condition. These images, in fact, primary signifiers’ transformation into signified and closeness of human to the desire makes daily events fill with thrilling resonances, and everything becomes suspicious. The source of these images in symbolic space and symbolization is generally boundary senses that Necip Fazıl stated in the above mentioned lines. These boundary senses and perceptions continue their existence in a symbolic system despite the distance they are thrown away from symbolisation and come up in a traumatic recycle form that shrinks the chain of daily reason and result. Hence, they destroy illusion which is a feature of symbolic space and symbolisation. Function of these senses and perceptions being exposed by images of gin, ghost, fairy, and giant is to make familiar and ordinary virtues, meanings, situations, and perceptions unnatural and pave the way for categorical impossibilities such as strange, weird, wrong, suspicious, and shady against symbolic space. At the same time it is an alienation effect destroying the life stage. It is possible to see this naive and fragile situation in daily life. It brings out similar alienation in daily life which is fictitious and transcendental when a small detail is changed life becomes strange and uncanny, signifier and signified come across in ceremonious, conditioned language, signified is lost behind signifier, instincts of individuals stimulated by outburst of symbolization as a result of new signifiers’ becoming signified under other signifiers. The images of gin, ghost, and fairy take the attention of the subject to the resistant by destroying the meaning and virtue space that is imposed by symbolisation and symbolic system. Because, meaning and value imposes of this symbolic space are fictionalised to hide the existence reasons included to the senses and perceptions that Lacan defined as Reality which is beyond reality. Contrary to boundary senses and perceptions, images of gin, ghost and fairy have the feature of difference in symbolisation level. For this reason, boundary senses and perceptions symbolised as gin, ghost, fairy and giant destroys the symbolic-representation system by making all the signifiers meaningful in turn. They show that impossible is possible/may be possible. These boundary senses and perceptions undermine the symbolisation as soon as captured by external sense-making net. Thus, boundary senses and perceptions which are nonsymbolised become a reality for individual. Otherwise, as Lacan indicated, “body is imposed to castration sifting through signifier, pleasure discharged from the body, organs of the body live in a rotten and ripen way” in symbolic space. (Zizek, 2012: 139). It is noticed that signifier system that Lacan named as great other and pleas-



ure system which is materialised form of it are heterogeneous, incoherent. In fact enemy of the symbolised space and symbolisation is not boundary senses and perceptions; it is pleasure which is existent potentially. Pleasure is the thing that is not symbolised, resisting to symbolisation: “existence of it is determined only by means of holes and inconsistencies of this space, thus only possible signifier of pleasure is signifier of deficient in other, signifier of other’s incoherence.” (Zizek, 2012: 139). At this point, signifiers of cultural, historical and social value and meaning included into intersubjective symbolisation in symbolic space try to discharge pleasure in symbolic net, boundary senses and perceptions and out of life. But it cannot be succeeded totally. Because, how dominant are the signifiers of the symbolic net may happen to meet some physical sense and perceptions distributed randomly in other space. Lacan states that symbolic network emerges from pleasure which is remnant of these sensations and perceptions that fantasy fills the blank of the experiences which are not experienced or cannot be experienced. Thus, these kinds of boundary sensations have both the aim of filling the gap of great other dialectically and hiding deficiency, incoherence of it. These boundary sensations hide “the symbolic system of “other”, a thing that cannot be symbolised around a traumatic impossibility, that is around reality of jouissance (by means of fantasy, jouissance can be tamed and gentrified.)” (Zizek, 2012: 141).

Tame of jouissance is the best evident that subject is divided by symbolic space. At this point, Kantian subject, “is divided one side is always sunk into phenomenal instinct and desire, into untamed ego’s id, while the second side climbs to high points and inside. Like Freudian subject, Kantian individual stays in two contrasting areas synchronically and everything right for one side is negated by the other side. (Eagleton 2011: 121). This divided subject is possible to see clearly in the poem, *Gizli*, by Necip Fazıl, “*Do not steam the mad in me, leave him alone/ Do not ask, The secret that I know*”. (Necip Fazıl, 2012: 311). Necip Fazıl draws attention to two different identities living synchronically in these lines. One of them is persona-personnel that Jung expressed and meaning of which is mask in Latin. The other one is little other impose us to behaviours whose reasons we do not know and lives in subliminal area of (Snowden, 1912: 87) little other in Lacan’s words. Persona-common identity, never owns the area of little other, thus walks around always with its mask. Stable reality seen on the face of human is not “I”, actually, obscureness and extensive formlessness of the core that Lacan called as “Real”

Though “I” or “face” belonging to unreachable Reality shows itself through various phantasms, it is slave of this personnel mask worn on face. It has to obey it. Actually, there is painning a face or I under this personnel identity-mask. Because this persona-common identity never knows which authentic and ex-



otic sensations and perceptions it throw to subliminal space when it is set/fictionalised and on which life experiences it leaves space.

In this respect generally poets/writers/artists, specifically Necip Fazıl feels the guilty of little other that they try to kill, suppress against symbolic network in their lifetime. In symbolic, cultural and linguistic field that Famous French psychoanalyst Lacan defines Prometheus in every strong man having established ego-I- has the guilty of swallowing child Dionysus and it continues during his lifetime. In this respect Prometheus symbolizes transcendental power trying to realize itself, opening to existence and discovering ways of enduring life pains, Dionysus symbolizes authentic, exotic, primitive, original pleasure and desires and wishes, pain and sensation. In this way human being creates art generally and literature specifically through applying to elevating such as Orpheusism to stifle this quilt. (Bloom, 2008: 143). Orpheus is the example of suffering soul. Orpheusism stops primary and original desire, wish and pleasures that cultural, symbolical and linguistic field suppress from destroying the life comfort of human and diminishes it into the lowest level that will harm ego at least. Poets are the people noticing and revealing that such kinds of events happen: "Orpheusism as a religion of all poets appears as an askesis. Orpheusists considering time as the root of everything have not forgotten their loyalty to ht Dionysus newly born from Semele swallowed by Titans. Destiny of this myth is there is bad Prometheusian element in a human born from the ashes of sinful Titans and good Dionysian element. All these poetical ecstasies, the whole feeling that poet transferred from humanity to godhood, this unpleasant reincarnation belief and fears with it, is reduced to a myth beginning with the fears of swallow of previous ego. (Bloom, 2008: 144).

It is noticed that the feeling of guilty arising from Prometheus's swallowing of Dionysus can be seen when Necip Fazıl's Çile is analysed. At this stage, it is witnessed that Necip Fazıl walks around the boundaries of human sensations, push the limits, and seek for different sensation and satisfaction ways. Because, desire, pleasure and wishes coming out of dreams in which consciousness is ignored are suppressed with masks in roles played in daily life. This reality concept is in fact an illusion, fiction and a siege mentality. The poet expresses this mentality in his poem *Visal*: "*Time sieged, space cuffed me/ What an art it is, everything camouflaged every other/ Truths in sheets, light is different, radiance is different/ Momentary eternity is different, continuous peace is different/ Colour, smell, sound and shape, Messenger from the other side/ Is it life you spend in your shell, imitator? Or eye is lime of suppose of seeing? / Or is it heavy stillness that cannot be heard? /*" (Necip Fazıl, 2012: 233). These lines show that social reality is just a spider web which is fragile, symbolical with the interval of reality inside individual. (Zizek, 2012: 33). Also it is not accidental that name of the first po-

etry book of Necip Fazıl is Örümcek Ağı and spider symbolizes female-mother which is the symbol of siege. So image of Spider Web is linguistic field that Lacan called as symbolical field-web. In life "As phenomenal creatures we are caught in webs; our freedom (our being free and self-appointedness by means of our being moral subjects) indicates that we have noumenal dimension. (Zizek, 2003: 37). As phenomena is not independent from causality, human is not free, his freedom happens through his being a noumenal existence. A subject is an existence occurs in space between phenomenal and noumenal area. Boundary sensations and perceptions given with Giant, gin, ghost and fairy images in the poem of Necip Fazıl exist outside of the symbolic space. Because, symbolization excludes authentic and exotic sensations by means of neutralizing negativity. It lays all the sensations onto the same level. Thus, according to Lacan symbolic field is always reorganized around crossed out, disabled, vulgar, external-private, a core, impossibility, the subjects in this space is crossed out. For this reason, subject in symbolic network are the messengers sending values and meanings to next generations. Thus, what Necip Fazıl seeks to find real "I" in depth is boundary sensations and perceptions persisting to be included into symbolic web-Spider Web. Hence, poet always prefers living on the boundaries of symbolic web- Spider Web: *"Yes, I'm going beyond the forbidden boundary/ Death dies, but I live death. / How madman counting skin can find the eternity?/ Is it losing yourself as the cost of truth?/ Secret veils while looking at private / May be ready for the one escaping from the self/ Crush memory cube get down, and you imagination, bury!" ? /*"(Necip Fazıl, 2012: 233).

It is stressed that individual's authentic and exotic sensations in Necip Fazıl's lines undoubtedly are under the thread of a web spun by historical, social, cultural values and meanings carried on language. Submission to this web means death in terms of sensation, desire and wish. In these lines Necip Fazıl tries to pass beyond the death by meaning it. This is second death according to Lacan. Losing himself as the last cost of truth is actually manipulation of personnel- identity against little other comprised of surpassed desire, wish and pleasures. As Lacan stated, that is return of art in general and literature in private from symbolic to imaginary. Human's escape from individuality which has authentic and exotic Reality between personnel-cultural identities it is absolutely alienation. Not to experience it, symbolic web must be worn out and manipulated of stated above lines. But in the last stanza of the poem Necip Fazıl states with these lines that "ego" and ultimate union cannot be reached: *"Give up unending ultimate union, my heart. / That truth, gives life as a present when you live/ Goodbye soul, sun, mom and darling goodbye"* / (Necip Fazıl, 2012: 412).

No doubted, Necip Fazıl underlines the expression that pleasure cannot be reached. Phenomenological reason of this is again according to Lacanian psy-

choanalysis developed on the basis of Hegel's philosophy. That is desire and will never be satisfied. Thus, deficiency and nothingness will be added to the current one and they will create a circular process by triggering desire and nothingness. Lacan states that pleasure is already impossible. But it is interesting that figure of father prevents reaching the pleasure. That is human who cannot succeed ultimate union, desire, and pleasure. (Zizek, 1912: 41). Lacan explains it as language cannot give existence wholly; stopping joy after human reaches the existence by taking its place. Signifier theory of Lacan aims to show us pure contingency, and meaning is the result of meeting a range of contingency. That is a discourse system in which every element emerges from its difference from others Lacan tries to show a letter statue which is still full of pleasure essence by rehabilitating "signifier" term. (Zizek, 1912: 61).

Lacan who has interpreted Freud according to structuralist and poststructuralist discourse rules names the period when it is not possible to make a concrete distinction between subjects and object and himself and external world as imaginative. In this period child lacks ego centrism. (Eagleton, 2004: 202). In the period which is before Oedipal period child is in a symbiotic relation with his mother's body. (Eagleton, 2004: 202). At this stage child needs mother to survive and supposes her body as if it was his own body and perceives outer world from her. Lacan calls this period as "mirror stage" Here the reflection on mirror is his reflection and not his reflection at the same time. Child has started the process of establishing ego centrism even if it is narcissist in essence: We reach the sense of "I" through "I" which is presented to us as an object or a human. The object is both our part and a strange thing different from us. Child thinks wrong about himself, sees a pleasant unity on image that he cannot experience on his body. According to Lacan, it is the area of images where we make identifications but meantime think ourselves wrong and misperceive. Child gradually makes identifications with objects by this way his ego is constructed." (Eagleton, 2004: 203). At this point, ego is a narcissist process in which it develops a fictional holistic egotism. One of the two bodies seen here is the child's the other one is the mother's. This harmonious structure becomes triple and harmony abolishes. Father in Lacan symbolizes law and social taboo. Child not only begins to understand social structure but also adopts the roles cut out for him before. Thus, occurrence of father, law and social taboos, push the desires of the child out of conscious. Occurrence of father and construction of unconscious desire becomes at the same time. While Lacan was writing Freud's Oedipus Complex in terms of linguistic terms considers the child across the mirror as signifier and the image on the mirror as signified (Eagleton, 2004: 204). The image which child sees is the meaning of him anyway. In this way, signifier and signified unites in harmony as it is in Saussure's demonstration con-

cept. Child discovers a similarity between the other one - his reflection on mirror. As a whole it is an image of imaginary: "objects in existence shape reflect each other in a closed circle, here is no real difference and meaning is identified" (Eagleton, 2004: 203).

This period experienced in childhood determined by psychoanalysis which was first conceptualised by Hegel and then Sartre is the space of fertility-existence on the self where no sublation, nothingness, deficiency and deprivation is never seen. Child finds a "wholeness" precise and entire identity on the signifier of his own reflection. The gap between signifier and signified, subject and external world has not occurred yet. With father's interval child becomes anxious about post structural worries. It starts to understand the idea of Saussure that "identities only come into existence as a result of differences and the concept that a subject or a term only exist when it excludes the others (Eagleton, 2004: 205). When child starts to learn language he put aside the concept that a signifier has meaning only because of the differences from the other signifiers and it pre requires nonexistence of object made meaningful by signifier. Language replaces objects." (Eagleton, 2004: 203). Loss of object is possible and meaning is intersemiotic. In the same way, subject realizes that it was established by intersubjective relations. It must be emphasized that self-thing has no implicit meaning.

Subject passed through all these processes is squeezed between conscious life of ego and unconscious or suppressed desire. What makes person as human is suppressing of first desire. In other words, it must be accepted that child cannot reach the body of mother and objects identified with signifiers. Thus, man is thrown away from the statue of whole and symbolic to empty world of language. Inside of the language is empty as it is composed of existence-nonexistence process. Instead of owning an eternal linguistic chain, the child will jump from one signifier to the other. A signifier refers to another and it refers to the other, it lasts forever. (Eagleton, 2004: 206). Language is metamorphic as it replaces object. In this metamorphic signifiers' chain, meaning and signifiers are to be produced, but object and signified but object or human won't be existed totally. Derrida claims that this chain will change my identity card.

Lacan, reveal eternal satisfaction passing from one signifier to the other as all desire rises from a deficiency to be satisfied. To enter a language is to become bait for desire as signifiers gain meaning by means of nonexistence and exclusion of real objects that signifiers indicate. According to Lacan what empty language and make it desire is language." (Eagleton, 2004: 206). Trial of linguistification of sensations and perceptions not included to the symbolic space means, according to Hegel's dialecticism, making these sensations desires and this reveals elusiveness of desire.

To join linguistic world divided and articulated imaginary unity- mother-child association. Now, it is impossible to reach an ultimate meaning by giving meaning to another thing. Hence, starting to talk means separation from unreachable space always stands out of imaginary and beyond sense-making which Lacan called as Truth (Eagleton, 2004: 206). Although truth occupy the first place in successive skilful plane is a conception occurs finally in intellectual development of Lacan. Its definition can be made negatively; this negation is imminent in the definition itself: According to Lacan, Truth is a hard core that cannot be included by symbolic. To define Truth with its externality to Symbolic is to place it first of all into the pre linguistic namely prehuman statue. Thus, from ontogenetic perspective all the experiences of baby (for instance its existence in womb) is included to the space of Truth, phylogenetically everything in prehumanity, Nature is Truth, accordingly. Though we try to take natural objects and phenomena to the symbolic space by controlling them, "Truth always returns to the same place." Accordingly; an indefinable epidemic cancer, earthquake, storm, thunderbolt always produces the core of Truth which cannot be symbolised. In Lacan's words, "Truth is the impossible one." So death experience is always a reality as it cannot be transferred, that is, it cannot be symbolised. Symbolic system occurs as a result of an obligation of expression when a deficiency turns into a necessity. Deficiency which is the reason and aim of symbolization is actually the truth itself. It is useful to point out that Truth (as an external or objective reality) meaning of which is one of the basic concepts in philosophy and human sciences does not overlap with the Reality of Lacan. Truth is the part of symbolised reality, there will be remain which philosophy and human sciences cannot give the meaning, there will be always remainder which is absolutely Truth of Lacan. (Zizek, 2012: 299).

Minimal gap between pre reality core of reality and transcendental reality set up later reflected in the poetry of Necip Fazıl as boundary sensations such as gin, ghost, suspicion, madness images. These images belong neither to the reality of prereality nor transcendental-symbolic fiction. This minimal gap is in between. In consequence, one side of these images is given onto reality of prereality and the other one is given onto the transcendental symbolic reality. Sensations in this minimal gap reflected in the poetry of Necip Fazıl: "*This rain, superior to madness suspicion/ To dark, irremovable thoughts/ Ceremony of gins in my brain / To water, sounds and night.*" (Necip Fazıl, 2012: 201).

While image of reality of prereality is superior to sense of madness suspicion, rain symbolising the time is an image of truth. As thoughts cannot be sent from darkness, it symbolizes an emptiness equals to the ceremony of the gins, and their ceremony symbolizes phonemonal-noumenal emptiness that is ghostly, unknown, unheard. What all attempts cannot take into consideration is

that “If the thing we live as reality is to come into existence something must be prohibited from it. That is, reality like truth is never a unity.” What is prohibited from it is in symbolic space is particular sensation peculiar to human. The thing that suspicion, gin, and ghost hides is not reality; it is unrepresentable symbolic X which is surpassed on it to surpass the reality (Zizek, 2011: 72).

Boundary sensations and perceptions represented with the images of gin, fairy, ghost, and giant are actually antagonists preventing to establish him as a self-sufficient unity. This activity is described with these lines of the poet: *“Every night fairies sleep in my room, Deep breathes come from the deep, Lighting candle watches a dream at the window, The sounds are pulses of a moribund.* (Necip Fazıl, 2012: 212).

As Boundary sensations and perceptions which are detected with the images of gin, fairy, ghost and giant symbolizes the phenomenal-noumenal gap indicates that human has both financial and cohesive dimensions. However, it does not mean that individual is not guarantee giving the authority to understand individual as a rational unity. Ultimate meaning of every phenomenon is determined in relations with subjects. Final paradox of boundary sensations and perceptions whose equals are gin, ghost, fairy and giant: Subject is held together by cross activity-separation, every kind of barrier destroying rational unity- preventing these senses from harmonious, transparent, rational closure. Though gin, fairy, and ghost have never been as a positive selfhood, it functions as a reference point helping us to place every kind of individual phenomena with the help of his absence. In this placement, individual makes individual fact not relating it with gin, fairy, giant and ghost but comprehending it as another attempt to hide, repair and remove traces. It is like a result of deleting the reasons of his existence. It contains a dialectical paradox. Equals of gin, fairy, giant, and ghost are boundary sensations and perceptions which are real as Lacan stated “an obstacle, barrier preventing the birth of symbols; through these symbolizations we try to unify and tame it. Even these symbolizations may lead these attempts to ultimate failure” (Zizek, 2011: 73) as in these lines: *“Is this sanity I drank in my dreams? / A cannon exploded while looking for its secret? / Move, passion on green creeper; / Palace of ants, dried sculp.”* (Necip Fazıl, 2012: 18).

Paradoxical statue of senses and perceptions which are symbolized by signifiers such as gin, ghost, fairy, and giants can be solved with the striking definition that Hegel made between Essence and Subject. In essence level, these senses belong to objective and social process. More basic inconsistency functions as the secondary indicator of an inconsistency organized by positive mechanisms. Existence of boundary sensations happens when symbolic system isn't taken the pace. Shortly, it is not possible to think an objective individual whose internal logic does not contain gin, ghost, fairy, giant, suspicion, fear and insanity. Even absence of symbolic space is the very self. In daily life, it is just



one of recyclable feature of triumphs of symbolic space and reality. It is not possible to make a balance between symbolic space and gin, ghost, fairy, and giant which are images of boundary sensations escaping from this symbolic space. The balance is the result of hegemony. Both the discursive conflict between symbolic space and sensations escaping from this space and the conflict between symbolic space and resistances of sensations which are against it actually brings about reversed polarity. It is seen these contrasts such as mind-sense, active-passive, intelligence-intuition, conscious-unconscious, physics-metaphysics is dominant on each other from time to time, and it is rarely witnessed that they establish natural balance again.

It is seen that boundary sensations and perceptions determined by images of gin, ghost, giant, and fairy of Necip Fazıl reveal a thought of "others" which are meaningless epistemologically. This manner must be avoided as it includes the possibility of reaching objective reality. It is sure that social reality includes "primary suppress" of an establishment of a symbolic space. The suppressed noumenal space is beyond reality of reality. Basis of criticism of symbolic space is not reality; it is suppressed reality of contrast. Human has an outside point giving the authority of revealing that human's experience is symbolic. Here, existence of Lacanian truth being a truth that stays out of all the possibilities in symbolic space briefly existence of boundary sensations resisting changing into symbolic space is an undeniable truth. The one prohibited from symbolic fiction is the thing returning in disguise of gin, ghost, fairy, and giant.

At this point to comment the border of sensation and perception as a response to images of demon, fairy, giant and ghost provides a distance from Derrida who thinks it is the last horizon of haunting, the ghost of the other and ethics. According to Derrida, the ontological root of ghosts as metaphysics lies under terrifying of thinking facing itself and its founding gesture, and running away from the ghost which is called by this gesture. The ghost which Derrida has put, in fact, is the otherness that will emerge in the future. This ghost that will emerge in the future is, in fact, at present as ontological. Therefore, the ghostly promise at present is transformed into a positive ontology in the future. At this point, Lacan has a further step and underlines that the ghost "witnesses the recession". "Why to recess?" Lacan goes on: "Many people get terrified when they encounter with freedom as if they encountered with magic, unidentified thing, or particularly the world of ghosts. It is no doubt that the Lacanian freedom here "is the name given for enough intellectual principle suspending to haunt the chain of fortune in the expense of the act which breaks the symbolic reality chain that we are embedded in" (Zizek, 2011:79). At this point, it is useless to fear from ghost, demon and giant because they are the products of a fear which tries to escape from symbolism, determination and restriction. At



this point two reactions are observed on a man who manipulates the symbolic area or faces the sensations and perceptions that escape from him. We call these kinds of sensations as “a ghost that belongs to a more divine world: an unexplainable interference which is a visit to our world from a metasensational world that exists in the other world. However, we the immortals could see it as a clout of groundless fear. Or we comprehend this other world as the repetition of our earthly world in another Geisterwelt or as “an effort of these border sensations towards its delicate traumatic effect.” (Zizek, 2011:80). Lacan differs from Derrida at this point. Lacan underlines that “Our initial work is not towards the ghost in any shape” (Zizek, 2011:80). Border sensations as a real, not only violating the border of the thing that we accept / live as a real but also cancels our first debt to the ghostly other which is the pre-reality of reality.

The border sensation and perception put forward by the images of demon, fairy and giant is not a thing but complexity which is not completed, controlled, represented in a unique order. In this situation reality is not a complete thing and cannot be initially. At this point the thing that our thought cannot conceptualize and symbolize is a blind point. The thing, that Lacan points belongs to severe reality. The border sensation and perception that could not be symbolized and conceptualized reveal the returned prohibited that masqueraded as ghost, demon, fairy and giant images. No subject can fill up the place of the prohibited in the symbolic area. Because, this subject is not an impulse subject but the Cartesian subject of the symbolic modern area which is underlined repeatedly by Lacan.

The perceptions neglected by passing to the symbolic order are put forward by demon, fairy, ghost and giant images and they are revealed as border sensation and perception by Freud’s theories of dreams. To Freud we come across the severe nucleus of the reality in our dream when it is the dream in dream – in other words it is the double distance between reality and dream. We come across the thing that reminds us the social reality in constitutional reality which should be prohibited in order to emerge a consistent reality space in the guise of upper structure, the original, a shadow reflected in the mirror. Here, we are facing a paradoxical topology that occupies a place in which its surface depth is deeper and the reality is more real than it is. (Zizek, 2011:83).

The border sensation and perception given by demon, ghost and giant images are the spaces which face to beyond the reality and able to reflect the desire that transcends the symbolic world resistant to dialectic and symbolizing. These spaces cannot be reduced to the daily, ordinary reality. The reason that Necip Fazıl in particular and the poet in general makes the border sensation and perception into images is to preserve these sensations by hedging it in the symbolic area. To accomplish that in the symbolic area, the subject should in-

fest a language area and hence ghosts, demons, fairies and giants are be able to be seen here soon and the ordinary symbolic area which is at the back of this area will turn out to be a miracle space that gives birth ghosts and their confidant. Therefore, in language area the ordinary reality turns into demons, ghosts, giants and fairies. When it is looked to the symbolic area, these demons, giants, fairies and ghosts represent the images of the death sensations, feelings and perceptions.

In Necip Fazıl's poetry ghosts, demons, giants and fairies are the images of sensation and perception that discriminate the outside from inside. In these images there is the sensation of inharmonious, lopsided experiences between inside and outside that belong to everyone who has been in the symbolic area and faced the basic phenomenological experience. The symbolic area is fictional, so human beings feel themselves comfortable there. The expense of this comfort is the loss of continuity or the delay between 'inside' and 'outside'. The reality outside – noumenal area is a bit far away, a barrier made substance and castrated by language for the ones in the symbolic area. Hence, human beings sense the outside reality, the world out of language as the reality different from the reality which is not a direct continuity in the language. The evidence of this discontinuity is the anxiety and uncanny when we do not let the material reality that goes out the language to direct itself with its material being towards us. If we think as a Hegelian the cause of our anxiety and uncanny is we learn that the language that we suppose it protects us from demon, fairy, ghost and giant images, in fact does not protect us. It is no doubt that when the objects are safe in or at the back of a closed language and they have a fake appearance as if they moved another dimension and suspended their realities.

## REFERENCES

- Baklaya, Dursun (2013), *Özerk Dil Dizgesinden Lacan'ın Simgesel Düzenine, Bir Yapıtta Lacancı İzler Sürme*, Konya, Çizgi Yayınevi.
- Bloom, Harold (2008), *Etkilenme Endişesi, Bir Şiir Teorisi*, (çev. Ferit Burak Aydar), Metis Yayınları.
- Eagleton, Terry (2004), *Edebiyat Kuramı*, (çev. Tuncay Barkan), İstanbul, Ayrıntı Yayınları
- Eagleton, Terry (2011), *Estetiğin İdeolojisi*, (çev. Hakkı Hünler), İstanbul, Doruk Yayınları
- İzmir, Mutluhan (2013), *Öznenin Diyalektiği, Hegel, Sartre ve Lacan*, Ankara, İmge Kitabevi.
- Kearney, Richard, (2012), *Yabancılar, Tanrılar, Canavarlar*, (çev. Barış Özkul), İstanbul, Metis Yayınları.
- Kojeve, Alexandre, (2012), *Hegel Felsefesine Giriş*, (çev. Selahattin Hilav), İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- Necip Fazıl Kısakürek (2012), *Çile*, İstanbul, Büyük Doğu Yayınları,
- Snowden, Ruth (2012), *Jung Kilit Fikirler*, (çev. Kemal Atakay), İstanbul, Optimist Yayınları.
- Zizek, Slavoj, (2003), *Gudıklanan Özne-Politik Ontolojinin Yok Merkezi*, (çev. Şamil Can), Ankara, Epos Yayınları.
- Zizek, Slavoj, (2011), *Kırılğan Temas*, (çev. Tuncay Birkan), İstanbul, Metis Yayınları.
- Zizek, Slavoj, (2011-a), *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, (çev. Tuncay Birkan), İstanbul, Metis Yayınları
- Zizek, Slavoj, (2012), *Yamuk Bakmak, Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş*, (çev. Tuncay Birkan), İstanbul, Metis Yayınları.



## AYTMATOV ANLATILARINDA ÖZNE VE İKTİDAR: CENGİZ HAN'A KÜSEN BULUT ÖRNEĞİ

Cafer Gariper\* - Yasemin Küçükçoşkun\*\*



**Özet:** Cengiz Aytmatov'un *Gün Uzar Yüzyıl Olur* romanının bir parçası olan *Cengiz Han'a Küsen Bulut* anlatısı, özne ve iktidar ilişkileri çerçevesinde insanın baskılanmasını, arzusunun dışında yaşama alanına sürüklenmesini dikkatlere sunar. İç içe iki öykü halkasından oluşan bu anlatı, halk anlatılarından ve tarihî dönemden de beslenerek insanlığın yeryüzündeki yazgısını ifadeye yönelen evrensel anlam kazanır. Çerçeve öyküde Stalin dönemi Rusya'sında sürdürülen baskıcı yönetimin uygulamalarını dikkatlere sunan anlatı, çekirdek öyküde Cengiz Han'ın Batı seferi sırasında yaşanan bir olayı Sarı Özek Kurbanları başlığı altında metnin dünyasına taşır. Her iki metin halkasında da iktidarın baskıladığı insanlar dramatik bir yaşama alanına sürüklenirler ve ölürlür.

**Anahtar Kelimeler:** Cengiz Aytmatov, *Cengiz Han'a Küsen Bulut*, özne, iktidar.

SUBJECT AND POWER IN AITMATOV'S NARRATIVE:  
SAMPLE OF CLOUD OFFENDING TO GENGHIS KHAN

**Abstract:** Cengiz Aytmatov's narrative *Cengiz Han'a Küsen Bulut* which is a part of his novel *Gün Uzar Yüzyıl Olur*, takes attention of suppression to human beings, living outside the area of his own desire into the frame of subject and power relations. This narrative which is consisting intertwined stories nourishes from folk stories and historical period, gives a universal meaning about the fate of the human being on earth. In the frame story the narrative brings attention to the repressive of the regimen of Stalin's Russia, in the kernel story a case which appears in the Western wartime of Genghis Khan is told under the title of Sari Ozek victims. In both of the stories people suppressed by the regime are swept into a dramatically life and die.

**Keywords:** Chinghiz Aitmatov, *Cloud Offending to Genghis Khan*, subject, regime.

**E**debî eserler, önemli bir tarafıyla insanın yeryüzündeki yazgısını ifade alanına taşır. Fakat bununla da kalmazlar. Aynı zamanda insanın yazgısını ni problem hâline çevirir, üzerinde düşünmeye zemin hazırlar, araştırmaya ko-

\* Yrd. Doç. Dr., SDÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, e-posta: cafergariper@sdu.edu.tr

\*\* Arş. Gör., SDÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

yulurlar. Bir bakıma edebî eserler insanın yüzüne tutulan geniş ve gelişmiş bir ayna gibidir. Yalnız bu aynada, insanın fizikî özelliklerinden çok iç dünyasının yansımaları ve yazgısı görünür. Kimi eserlerin bu özelliği daha üst düzeyde sergilediği durumlarla karşılaşılır. Söz konusu edebiyat ürünleri, diğerleri arasında daha seçkin bir yer tutar. Cengiz Aytmatov anlatıları da bu çerçevede anlam taşır. Onun *Gün Uzar Yüzyıl Olur* romanı başta olmak üzere, anlatılarında insan yazgısının ve onun dramatik yanlarının önemli bir yer tuttuğu görülür. Yaşadığımız hayatın içerisinde farklı ilişki biçimlerinde olduğu gibi, onun birçok eserinde de insan yazgısı, özne-iktidar ilişkisi / çatışması çerçevesinde şekillenir. Yazarın bu tür romanlarının başında *Gün Uzar Yüzyıl Olur* ve onun bir parçası durumundaki *Cengiz Han'a Küsen Bulut* gelir. Bu yazıda konunun kavramsal arka planı belirlendikten ve Cengiz Aytmatov anlatılarında özne-iktidar ilişkilerine kısaca değinildikten sonra özne-iktidar ilişkileri çerçevesinde, aynı zamanda bir ideoloji eleştirisi olma özelliği gösteren, *Cengiz Han'a Küsen Bulut* (Çıngıs Handın Ak Bulutu) romanı ele alınacaktır.

Sözlükte “[b]ir cümlede bildirilen işi yapan, yüklem bildirdiği durumu üzerine alan kimse veya şey”<sup>1</sup> karşılığı verilen özne, felsefî bağlamda “[b]ilinci, sezgisi, düş gücü olan, dış dünyaya karşıt birey”<sup>2</sup> veya “algı, tasarım, izlenim, düşünce ve duygulara dayanak olan, düşünen, hisseden, bir şeylerin bilincinde olan şey olarak ben ya da zihin”<sup>3</sup> şeklinde tanımlanır. Çalışmalarında özne ve iktidar konusuna geniş yer ayıran Foucault’da “Fransızca ‘sujet’ (özne) kelimesi aynı zamanda ‘tebaa’, yani tabi (boyun eğmiş) anlamını”<sup>4</sup> taşır.<sup>5</sup>

“[R]iayetinin sağlanması, bir kısım insanın ötekileri denetimi altına alması”<sup>6</sup> anlamına da gelen iktidar, yasalara bağlı gücü ifade ettiği gibi, “[e]tkide ya da eylemde bulunma imkânı veren hukukî, siyasî ya da ahlâkî güç”<sup>7</sup> anlamına da gelir. “Güç kendisine zaman tanındığında iktidar haline gelir, ama kriz anı, geri dönüşsüz karar anı gelince güç çıplak güç haline geri döner. İktidar daha geneldir ve güçten daha geniş bir uzam üzerinde işler; iktidar çok daha fazlasını içerir, ama daha az dinamiktir. İktidar daha törenseldir, hatta belirli bir sabır ölçüsü vardır.”<sup>8</sup> İktidar, “[f]ormel olarak, ‘A’nın B’yi, B’nin yapmayı tercih etmediği bir şeyi yapmaya zorlama gücü ya da kudreti”<sup>9</sup> şeklinde de tarif edilebilir. “İktidarın işleyişi, bireysel ya da kolektif, taraflar arasındaki bir ilişki değildir yalnızca; bazılarının başkaları üzerindeki eylem kipidir.”<sup>10</sup> Dennis H. Wrong’un da ifade ettiği üzere, “caydırıcı iktidar, tercihlerinden vazgeçmelerini sağlayacak kadar can sıkıntısı ve acı vadeden bir gerçekleşme şartı ileri sürerek, bireyin ya da birey gruplarının kararlarını belirleme gücüne sahiptir; bu güç sayesinde kendine boyun eğilmesini sağlar.”<sup>11</sup>

Gelişmiş toplumlarda iktidarın toplumsal sözleşmeyi içermesi beklenir. Fakat “[i]ktidar olma koşulu toplumsal sözleşmeyi zedeler, onu etkisiz bir güç,

bir gizleyici örtü durumuna getirir. Toplumsal sözleşme gerçekte her yerde biçimsel olarak bütünü temsil eder, ne var ki iktidar bütününün iktidarı değildir. Toplumsal sözleşme bu durumda gerçek amacını yerine getiremez, yalnızca iktidarı koruyan ve yasallaştıran bir güç, bir dayanak olur. Toplumsal sözleşme iktidarın yönelimlerini belirleyecek yerde iktidar toplumsal sözleşmeyi kendine göre biçimlendirir ve ona bir dokunulmazlık hırkası giydirir.”<sup>12</sup> İnsanların karşısına sistemli ve gelişmiş iktidar olarak siyasal iktidarlar çıkar. “Siyasal iktidarlar *içiçe geçmiş küçük iktidar odakları temelinde kendini vareden* geniş çerçeveli baskı güçleridirler, bunlar savaş açmak gibi, vergi toplamak gibi, ‘asa-yış’i sağlamak gibi ve bu arada temsil ettikleri kesimin çıkarlarını özel olarak kollamak gibi görevleri ve öngörülerini olan güçlerdir.”<sup>13</sup>

Görüldüğü üzere iktidar tanımlamalarında iki taraf bulunmakta, bu taraflardan birinin diğeri üzerinde güç sahibi olma ve tahakküm kurma durumu ortaya çıkmaktadır. Sosyal, siyasî, hukukî, askerî vb. sahalarda karşılaşılan özne-iktidar ilişkilerinin sanatta geniş yansıma bulduğu alanlardan başlıcaları sinema ve edebiyat eserleridir. Edebiyat eserleri içerisinde de özne-iktidar ilişkisine roman ve tiyatronun geniş yer ayırdığını, gittikçe de bu durumun artış gösterdiğini söylemek mümkündür.

Zengin bir konu düzlemine sahip olan Cengiz Aytmatov anlatılarında güç-iktidar-otorite ve bunun karşısında öznenin / insanın yazgısı, bu yazgıda boyun eğme- itaat- tâbi olma durumu önemli yer tutar. Bunun karşısında insanın, başka bir söyleyişle öznenin dramatik ve trajik konumu söz konusu anlatılara varlık kazandıran temel öğelerden biri durumundadır. Hayatın akışına ve mantığına uygun bir görünüm taşıyan dramatik form, güç ve iktidar karşısında genellikle öznenin mücadelesinin sonuçsuz kaldığı yapıda anlam kazanır. Bu durum, onun *Beyaz Gemi*, *Kassandra Damgası*, *Dişi Kurdun Rüyaları* gibi diğer anlatılarında da görülür. *Beyaz Gemi*’de üzerinde iktidarını kuran yazgısı karşısında küçük çocuğun çözümsüzlük içinde kendini sulara bırakması dikkatlere sunulur. *Kassandra Damgası*’nda Rusya’da grev yapan fabrika işçilerine totaliter uygulamayla ABD’deki kamuoyunu yanına alan politik manipülasyon ve kalabalıkların bilinçsiz davranışları, *Dişi Kurdun Rüyaları*’nda ise güç ve iktidarı temsil eden insanın tabiat karşısında yıkıcılığı ve bunun karşısında öznenin çaresizliği sergilenir. Onun romanlarında özneyi aşan güç ve iktidarın yaptırımıyla çokça karşılaşılır. Yazarın küçük yaşlarda bulunduğu bir sırada babasının siyasî güç ve iktidar tarafından tutuklanıp götürülmesi, hayatının önemli bir kısmının baskıcı Sovyet rejimi içinde geçmiş olması, eserlerinde güç ve iktidarın özneyi baskılayıcı ve öznenin kaybettiği yapıda görünüm kazanması şeklinde okunabilir. Bununla birlikte öznenin kaybettiği dramatik fon, *hakkın* ve *doğrunun* üstün bir değer olarak belirginlik kazanmasına, okuyucuda adalet ve acıma duygusunu harekete geçirerek duyarlılığın oluşmasına engel olmaz.

Aytmatov'un özne ve iktidar problemi çerçevesinde ele alınacak olan *Cengiz Han'a Küsen Bulut* anlatısında birbiriyle ilişkili iki öykü halkası yer alır. Bu öykü halkalarından biri çekirdek, diğeri de çerçeve öyküdür. Çekirdek öykü, Abutalip Kuttubayev'in yazıya geçirdiği Sarı Özek Kurbanları adlı efsanedir. Çerçeve öykü ise, olay örgüsü hâlde geçen Abutalip Kuttubayev'in öyküsüdür. Anlatının tematik gücü Abutalip Kuttubayev, haksız yere hapis haneye atıldığına "eskiden kaleme aldığı 'Sarı-Özek Kurbanları' adlı efsanede, babanın ve annenin çektiği acıları ve onların yavrularına veda edişlerini hatırl[ar], acısı sonsuz öyle bir olayla kendi durumu arasında bir benzerlik" bulur (s. 9). Benzerlikler, anlatı kişinin kurduğu bağlarla kalmaz, çerçeve öykü, çekirdek öykünün üzerine oturur, onu ucu açık hâle getirerek bu tematik yapıyı genişletir. Çekirdek öykünün bir efsane olması, anlatının anlam katmanlarının çözümlenmesi bakımından önem taşır. Nitekim "[e]fsane ve menkıbe daha çok dinî nitelikli eserlerdir. Toplumlara yön tayin etme, mesaj verme maksadına yönelik olarak olağan üstü hâdiselerin anlatıldığı olaylar dizisini ihtiva eder."<sup>14</sup> Bu bağlamda efsanenin etrafında şekillenen anlatının kurmaca dünyasında halk inancı ve buna bağlı halk epistemolojisi, iktidara gücünü veren unsurların başında gelir. Denilebilir ki, "[e]serin ana kurgusu, yatay boyutta karakterlerin bireysel yaşam serüveni ve dikey boyutta, tarihsel düzlemde zamanla değişmez olanın eş zamanlı anlamından oluşur."<sup>15</sup>

*Cengiz Han'a Küsen Bulut* anlatısı, iktidarın totaliter ve baskıcı uygulamayla insanları kendileri olmaktan çıkarıp yabancılaştırdığı, özneye kendisi olma ve kendisini gerçekleştirme hakkını tanımayan bağlamda belirginleşir. Anlatıcı, çekirdek öykünün bir efsane olmasından da kaynaklanan yapıda, kimi zaman anlamı mitolojik ve tarihî öğelerle destekleyerek metnin mesajını insanlığın yazgısıyla birleştirir, ona hem uzaktan hem de içten bir bakışla derinlik kazandırır. Daha anlatının başında dramatik fonu kurmanın yanında insanlığın yeryüzündeki yazgısını sezdirmeye yarayan "[s]anki dünya, o ilk yaradılıştaki kaostan yeni doğup çıkıyordu ortaya: Kendi böğründen çıkıp kutup soğuklarına gizlenmiş Sarı-Özek bozkırları, karanlıklarla aydınlıkların korkunç savaşından doğmuş bir sis okyanusuna benziyordu." (s. 5) cümleleri, Sarı-Özek bozkırlarında yaşanacak olayların habercisi gibidir. Kozmogoni (yaradılış) mitlerine benzer yapıda anlam bulan bu cümleler, anlatıcının dikkatle sunacağı evrenin karmaşasını haber vermeye yöneliktir. Aytmatov'un mit ve efsane gibi kolektif anlatılardan faydalanması, modern dönemin eserini "anlamca desteklemesi, derinleştirmesi ve zenginleştirmesi"<sup>16</sup> içindir.

Anlatı, "[h]alka ait sözlü malzemeyi derlediği için gizli servis tarafından tutuklanan ve milliyetçilik yapmakla suçlanan Abutalip Kuttubayev'in, tutuklanıp sorgulanmasıyla intiharı arasına sıkıştırılan Sarı Özek Kurbanları efsanesi, iki zalim (Cengiz Han ve Stalin) diktatörün kendi amaçlarına ulaşmak için



insan malzemesini, onun beşerî ve dünyevî hiçbir hakkını dikkate almadan kullanmasını hikâye etmektedir.”<sup>17</sup> İdeolojik bir aygıtta dönüştürülen iktidar, özne üzerinde kurduğu totaliter baskıyla yaşama alanını, düşünce dünyasını, ifade araçlarını kısıtlar. Tek tipleştirilmeye doğru yönelir. *Cengiz Han’a Küsen Bulut*’ta yer alan şu cümleler bunu göstermeye yöneliktir:

“Pek çok meslekdaşı, hatta içinde yetiştiği bütün sosyal çevre gibi onun hayatı da, bu ardı arkası kesilmeyen amansız sınıf mücadelesiyle geçmişti, her gün yaşamıştı bu olayları. ‘Sınıf mücadelesi’ deyimini her şeyi doğrulamaya yetiyordu zaten. Ama işin bir güç yanı vardı. Bu kavgayı, bu çatışmayı sürekli canlı ve gergin tutabilmek için, yeni hedefler, yeni kampanyalar gerekiyordu. Oysa bu dâvâyı kökünden bir çözüme kavuşturmak için, bir ülke halkının tümünü Sibiry’a sürmeye, sürgün yollarında kırılıp gitmelerine neden olmaya kadar pek çok şey yapılmıştı. Kötü olanları ayıklama işini (Bu işi yapmak, Birliğin ayrı milletlerden oluşan yörelerinde yapmak daha uygun olsa bile) feodal-burjuva milliyetçiliğiyle suçlamak yoluyla yapmak gittikçe güçleşiyordu. Hakkında ‘Şüpheli fikirleri var’ şeklinde en küçük bir ihbar yapılan kimse, kim olursa olsun, kendisi de, yakınları da, derhal baskı altına alınıyordu. Onun için insanlar, bunca acı deneyden, unutulmaz olaylardan sonra milliyetçiliğin ‘m’sini bile ağızlarına almamak, konuşmalarında ve yazılarında milliyetçiliği çağrıştıran bir sözcük kullanmamak için çok dikkatli davranıyorlardı. Aksine, herkes milliyetçilik aleyhinde, millî değerler, hatta ana dilleri aleyhinde atıp tutuyordu. İki de birde yerli yersiz sadece Lenin’i göklere çıkaran, onun sözleriyle konuşan bir insanı nasıl ve ne ile suçlarsınız?..”<sup>18</sup>

Kısıtlanmış, baskılanmış hayatın içerisinde “[i]şte, Tansıkbayev’e şans, bir rastlantı sonucu da olsa, olayların böylesine az, düşmana karşı kampanya başlatacak ihbarların böylesine kıt bir döneminde” güler (s. 17). Birinci sınıf askeri yargıç olan Tansıkbayev (s. 85), “Abutalıp’in sözlü gelenekten yazıya aktardığı söylemsel metinleri kayıtsız şartsız bağlı olduğu rejim ve İktidar-Tanrı için tehlike / tehdit unsuru olarak görür ve suç sayar.”<sup>19</sup> Amacı, Abutalıp Kutubayev’in yazılarında suç ögesi bularak onu mahkûm ettirmek, buna bağlı olarak iktidarın takdirini kazanmak ve yükselmektir. Kendi kutsalını kuran, ilkelere dayatan, ideolojik argümanlarını belirleyen ve yücelten rejim, buna müsait ortamı sunar. Larry Arnhart’ın da ifade ettiği üzere, “[a]taizmine rağmen Marksizm, tamamen dinî taassup coşkunluğuyla takipçilerini uyandırıp, harekete geçirebilir. Üstelik, insan doğasının kurtuluşçu dönüşümüne bu türden fanatik bir adanma, Mesihçi bir Makyavelizmi kolayca yaratabilir. Komünist devrimin kaçınılmaz amacı insan ırkının dünyevî kurtuluşuysa, bu amaca yönelmiş tüm araçlar haklılaştırılır.”<sup>20</sup> Makyavelist tavırla Tansıkbayev de rejim ve iktidar adına bunu yapmak istemektedir. Çünkü o, “mitik bir öteki imgesinin, yaşanan gerçekliğe transferidir. Annesini öldüren Jolaman’ın trajik yazgısını modern çağda yaşayan bir zavallıdır. Yetişme itibarıyla; Stalin dönemi despotizminin kendi kendisi üstüne yürüyen kör gücünü simgeler.”<sup>21</sup> Romanın kurmaca dünyasında Tansıkbayev ve arkadaşları aracılığıyla açık bir ideoloji eleştirisi yapılır.

“Louis Althusser’e göre, ideolojiler bireylere bilinç aktardıkları gibi, onlar üzerinde özellikle devlet erki aracılığıyla erk de uygularlar. İdeolojiler, bireylerin toplum içerisinde özneler olarak kendilerini yeniden tanımlamalarını olanaklılaştırır. Dolayısıyla, ideoloji, salt güdüleme değil, aynı zamanda özneyi oluşturan ve her türlü bağımlılaştırıcı etkisine karşın, öznelerin kendilerini özgür duyumsamalarını ve anlaşmalarını sağlayan değer dizgeleridir.”<sup>22</sup>

Oysa *Cengiz Han’a Küsen Bulut*’ta güç ve iktidarın kaynağı ideoloji, özneyi oluşturmak, üstte Louis Althusser’in ifadesinden farklı yapıda “kendilerini özgür duyumsamalarını ve anlaşmalarını sağlayan değer dizge”si sunmak yerine, insanı baskılayarak kendisine ve değerler sistemine yabancılaştırır. Kendilik yerine *başkalık*, gerçek değerler sistemi yerine *düzmece* değerler sistemi koyar. İdeolojik devlet aygıtının bağımlılaştırdığı kişilik(sizlik)ler, devlet çarkının dişlileri arasında var olma erkini başkaları üzerinde uygulayacağı *ötekileştirmeye* bağladığı gibi, iktidar erkinin yanında yer almayan özne, dayatmaya maruz kalır, ötekileştirilir, anlatıda olduğu gibi haksız yere cezaya çarptırılır. Terfi eden bir genç Kazak güvenlik görevlisinin kutlama davetinde yaptığı şu konuşma bunu gösterir:

“Ben hiçbir zaman Tanrı’ya inanmadım. Bir komsomolda büyüdüm ben. Bükülmeyen katı bir bolşevikim yani. Ve böyle olmaktan gurur duyuyorum. Benim için ‘Tanrı’ kelimesi boş bir sözcüktür, anlamsızdır yani. Herkes biliyor, Sovyet okullarındaki bütün öğrenciler biliyor ki Allah yoktur. Ama ben başka bir şey söyleyeceğim. Yeryüzünde bir ‘Tanrı’nın olduğunu söyleyeceğim. Yoo, hayır, gülmeyin! Bir dakika dostlarım, bir dakika! Nasıl bakıyorsunuz öyle.. Beni böyle mi anlıyorsunuz yani! Tanrıya inanmıyorum ben. Ama ben, devrimden önce çalışan kitlelerin icadettiği Tanrı’dan söz etmeyeceğim ki! Hayır, o değil! Bizim Tanrımız iktidarı elinde tutandır. Gazetelerin de yazdığı gibi, bugünün dünyasına hükmeden, bizi zaferden zafere ulaştıran, bütün dünyada komünizmi yücelten Tanrı’dan söz ediyorum yani! Bu Tanrı bizim dâhi önderimizdir. Kervanın başını çeken kılavuz nasıl baştaki devenin yularını tutuyorsa, bizim Josif Visarinoviç (Stalin) de, çağımızın yularını öyle elinde tutuyor.” (s. 14-15).

Görüldüğü gibi bu konuşmada kendilik ve değerler sistemi alt üst edilmiştir. Yerine güç ve iktidara bağlı başkalık ve düzmece değerler sistemi konmaya çalışılmaktadır. Üstelik konuşma, “Kazak dilinde ataerkil-feodal düzeni amaçlayan ve bilimsel araştırma yapmak suçuyla kurşuna dizilen iki Kazak’la, birkaç milliyetçi-burjuva Kazak gencinin yirmi beş yıl kürek cezasına çarptırılmalarını sağlayan ve bu gizli (!) faaliyeti ortaya çıkardığı için amirleri tarafından terfi ettirilen genç bir Mankurt subaya aittir.”<sup>23</sup> O, Karl Marks’ın kapitalizm çerçevesinde getirdiği *yabancılaşma* kavramına benzer şekilde, düzenin yabancılaşmasına bağlı olarak, yüceltilen ideolojinin ve devlet aygıtının kendine yabancılaştırdığı biridir. Ontolojik bağından, kolektif bilinçten ve insanî özden kopmuş, iktidar erkiyle özdeşleşmeye girmiş, onun bir parçasına dönüşmüştür. Denebilir ki, bu yönüyle roman, açık ve ileri bir ideoloji eleştirisine yönelir.

Yüce, içerisinde büyüklüğü ve sınırsızlığı, insanı ezen, kontrolü altına alan gücü barındırır. Bir tür özdeşleşme arzusunun sonucu olan yüceltme, varlığı, nesneyi, kişiyi gerçeklik bağlamından koparır. Bu yönüyle insanlar üzerinde baskı oluşturur. Žižek'in de ifade ettiği gibi, "politika ve estetik aynı işlevi görür: İkisi de özgül olanı soyut tümellere dahil etme biçimindeki verimsiz görevi yerine getirmeye çalışır ve böylece yüceltmeye çalıştıkları şeyi iptal ederler."<sup>24</sup> Psikanalitik bakışla "[y]üceltme egonun iddialarının bastırmasız karşılandığı tek çıkar yol gibi gözükmese de bu yine de tatminkâr olmayan güvensiz bir iştir."<sup>25</sup> Tansıkbayev'in Stalinci yüceltmesi bundan başka bir anlam taşımaz. O, kendi içinde çelişen bir yaklaşımla pragmatik felsefeye bağlı olarak idealist felsefenin argümanları çerçevesinde kişiyi, kişinin şahsında sistemi yüceltmeye yönelir. Bu da içinde bulunduğu ideolojik devlet aygıtının argümanlarıyla uyumsuzluğa düşmesine sebep olur. Esasen bu uyumsuzluğa daha baştan sınıf mücadelesini ve parti programını idealize eden ideolojik devlet aygıtıyla onun güç ve iktidarı elinde bulunduran baskıcı liderleri düşmüştür.

"Saltçı ya da totaliter ideolojilerin genel-geçerlik ya da tek gerçeklik savı, çoğunlukla 'mitlerin oluşumuna', 'tarihin bulandırılmasına', 'hakikatin reddine' ya da kendisiyle rekabet eden görüşlerin kesin olarak dışlanmasına yol açar. Böylece, 'bireyin gerçeklik bilinci', 'nesnel ve akılcı sorgulama yeteneği' azaltılır ya da tümüyle köreltilir."<sup>26</sup> Totaliter rejimin bir mankurta dönüştürdüğü politik erke sahip bir despot olan Tansıkbayev, yardım alarak Abutalip Kuttubayev'i sorgulamayı, kendi menfaati ve istekleri doğrultusunda konuşdurup haklı ve kazançlı çıkmayı düşünür. Elias Canetti'nin de ifade ettiği gibi "[b]ir despot her zaman daimi ikiyüzlülüğünün bilincindedir ve bu yüzden de her zaman başkalarından aynısını bekler."<sup>27</sup> Despot kişiliğiyle Tansıkbayev ve arkadaşları Kuttubayev'in kişiliğinde kendilerinden farklı biriyle karşılaşmanın getirdiği açmazı, lehlerine döndürecek argümanlar geliştirmek isterler. Her şeyden önce onun "Sarı Özek bozkırında anlatılagelen efsane, masal, halk hikâyesi ve koşma gibi folklorik malzemeyi derlemesini, o sıralarda devam eden Yugoslavya'nın bağımsızlık ve Sovyet güdümünden kurtulma hareketiyle birleştirerek; Abutalip'in savaş sırasında Partizanların yanında Almanlara karşı savaşıyla da bağlantı kurarak onu, Yugoslav-İngiliz işbirlikçiliği ile suçlayarak terfi etmeyi plânlar."<sup>28</sup> Bu, yüceltilen, kutsalını kuran ideolojik devletin kurban istemesi anlamına gelir. Sonuçta kutsal, kurban ister. Slavoj Žižek'in belirlemesiyle Parti'nin "Stalinist kurban" a yönelttiği talep şudur: "Şu anda, Parti'nin devrimin kazanımlarını pekiştirmesi için bu sürece ihtiyacı var, o yüzden iyi bir Komünist olup Parti'ye son bir hizmet yap ve itirafta bulun.' Burada öznenin bölünmesinin en saf haliyle karşılaşılır: Suçlanan kişinin *sujet d'annonciation* düzeyinde iyi bir Komünist olduğunu göstermesinin tek yolu itirafta bulunmaktır –*sujet d'annoncé* düzeyinde, kendisini bir hain olarak belirle-

mesidir.”<sup>29</sup> Efsane, destan, masal, halk hikâyesi, koşma gibi folklorik ürünlerin bir topluluğu, kavmi veya milleti bir arada tutma gücünü bilen iktidar yanlısı kişiler için denebilir ki, “(k)aosun kirlî ve karanlık ortamında terörle beslenen tiranlar, varlıklarını kutsayan modern mankurtlarla kendilerine mutlak nüfuz alanları açarken, Kudret Tanrısı’nın Tansıkbayev gibi terörist havarileri ise, kişisel yükselme hırsı uğruna, kültürel belleklerini tahrip ederek kendilerini ebediyen köleliğe mahkum ederler.”<sup>30</sup>

*Cengiz Han’a Küsen Bulut* anlatısı, iç içe iki öyküyü barındırır. Bunlardan biri Abutalıp Kuttubayev’in öyküsü, diğeri ise Yüzbaşı Erdene’nin öyküsüdür. *Sarı Özek Kurbanları* adını taşıyan Yüzbaşı Erdene’nin öyküsü, “alçak gönüllü bir öğretmen” (s. 92) olan Abutalıp Kuttubayev’in derlediği bir efsane olması bakımından onun öyküsüyle birleşerek çekirdek öyküye dönüşür. Abutalıp Kuttubayev’in öyküsü ise çerçeve öykü olarak anlam kazanır. Tematik yönden de her iki öykünün paralel düzlemde geliştiği ve kimi motiflerde ortaklaştığı görülür.

Abutalıp Kuttubayev’in derlediği efsaneye göre iktidarı elinde bulunduran Cengiz Han, gücünü maddî kuvvetten almakta, üstün değer olarak kaba kuvveti görmektedir (s. 35-37). İktidarını sağlayan bu kaba kuvvetle dünyaya hâkim olmak arzusundadır. “İnsanoğlunun sınır tanımayan isteklerinin en belli başlıları, iktidar ve şan kazanma istekleridir.”<sup>31</sup> Anlatının kurmaca dünyasında hâkim bakış açısından, daha küçük yaşta kardeşi Bekter’i öldüren Cengiz Han’ın hayat felsefesi şu cümlelerle dikkatlere sunulur:

“(…) o, var olabilmeyenin anlamını ve şartını anlamış görünüyordu ki bu da kaba kuvvet idi. İyice emindi ki ancak kuvvetle herkese baş eğdirir, diz çöktürür, alçaltır ve toz hâline getirebilirdi. İsterse karşısında taş olsun, bir ağaç ya da vahşi, yırtıcı bir hayvan olsun, ancak kuvvetle üstesinden gelebilirdi onun. Zavallı ölümlülerin lâfı olmazdı. Kuvvet kuvveti kırınca, olağanüstü olan değersiz kalır, görkemli olan acınacak hâle düşerdi. İşte bundan bir sonuç çıkarıyordu: Bukebildiğin, ezip yok edebildiğin şeyin hiçbir önemi yoktur. Baş eğip diz çökenler galibin insafına kalmışlardır. Ancak budur hakkettikleri. Dünyanın temel düzeni, asıl kuralı da buna dayanıyordu...” (s. 36).

Kendisini Gök’ün (Gök Tanrı’nın) oğlu olarak gören Cengiz Han, bu çerçevede kendince kutsalını da kurar. Uzak çağrışıma bağlı bir şekilde Cebrail<sup>32</sup> imgesiyle birleşen yabancı gezgin kâhinin eski inanışa göre *kutu* ifade eden *beyaz bir bulutun* başında dolaşacağını, bulut onu terk etmediği sürece bahtının açık olacağını bildirmesi kutsalı görünür kılan simgesel değer olur. İslâm epistemolojisiindeki Hz. Muhammed’in başında bir bulutun dolaştığı inanışından ödünçlenen bu motif, yeryüzünü egemenliği altına almak isteyen Cengiz Han tarafından önceleri önemsenmezken zamanla onu yönlendirici moral değere dönüşür.

Güç istenci ve iktidar hırsı onu yönlendiren temel etkidir. Bu hırsı besleyen ve motive eden başlıca öge ise davul sesidir. “Yüzlerce davul gümbürtüsü onun savaş narası, vahşi acımasızlığının bir simgesi, peşinden gelenlere, kalkıp belir-

lenen hedeflere geçmeleri için bir buyruk hâline" (s. 43) gelir. "Hedef, dünyanın fethi"dir (s. 43). "Adamları onunla dünyanın tâ öbür ucuna gidecek, insan olsun, hayvan olsun, duyma-işitme yetisi olan her canlı, savaş davullarının vurduğunu duyup" titreyecektir (s. 43-44). Kardeşi Bekter'i öldürdüğünde ürkerek dağa kaçıp davul çalan Cengiz Han, "davul sesi ile kendisini ötekilerden ayırır ve sadece kendisini ve gücünün sessel simgesi olan davulu dışındaki bütün uyarılara kapatır."<sup>33</sup> Anlatıda dile getirildiği üzere "[b]öyle zamanlarda Cengiz Han, sarhoş gibi" olur, "kudret hırsı" dinmez, yatışmaz, "fetihler arttıkça daha da" artar "ve bundan kaçınılmaz olarak bir tek sonuç" çıkar ortaya: "Yararlı olan, yalnız onun emelini gerçekleştirmek için çalışan, canla başla buna katkıda bulunan[dır]. Ötekilerin yaşama hakkı yoktu[r]" (s. 44).

Yasalar yapan, bu yasaları uygulama sahasına koyan, ordusuyla Batı'ya sefere çıkan Cengiz Han, ordusunun hareket kabiliyetini düşürebileceği düşüncesinden yola çıkıp "askerî zaferler uğruna, doğa kanunlarını" zorlayarak (s. 32) ordunun arkasından gelen kabilelerde yer alan kadınların çocuk doğurmasını yasaklar. Fakat yasak öncesi ilişkiye bağlı olarak Yüzbaşı Erdene ile eşi Togulan'ın çocukları dünyaya gelir. Yüzbaşı Erdene ile eşi Togulan, kaçma planları yaparken ordu içinde bilgi toplayan "Keptekul (hafiye) Arasan", konvoyda bulunan bir kadının "onun yüce emirlerine karşı gelerek" çocuk dünyaya getirdiği haberini Cengiz Han'a ulaştırır (s. 59). Bu haber, onun bilinçaltı kuyusunun durgun sularını harekete geçirir. Gençlik yıllarını, karısı Börte'nin Merkitler tarafından kaçırılışını, Börte'yi kurtardıktan sonra Cuci'nin doğumunu, onun, kendisinin değil de karısını kaçırılanların çocuğu olabileceği fikrini hatırlatarak iç dünyasında çalkantılar yaşamasına ve buna bağlı olarak kararının gecikmesine yol açar. Dünyaya gelen bu *yasak çocuk*, onun bilinçaltında yatan Cuci'nin başkasının çocuğu olabileceği kuşkusunu harekete geçirerek vicdan azabına dönüşür. Bununla birlikte Cengiz Han, yasaya karşı gelmelerinden dolayı Yüzbaşı Erdene ile Togulan'ın cezalandırılmalarını emreder. "Yasa onun kanunları, kabilenin en önemli âdetleriyle kendi arzusunun karışımından meydana gelen" düzenlemedir.<sup>34</sup> Yasanın "Cengiz Han'a itaat"i, "göçebe kabilelerin birleşmesi"ni, "suç işleyenlerin merhametsiz bir surette cezalandırılması"ni hedeflediği söylenebilir.<sup>35</sup> Yasa gereği eril bilincin tahripkâr gücünü temsil eden iktidar tarafından Togulan ve Yüzbaşı Erdene, bir devenin iki tarafına asılarak idam edilir. Çocukları Kunan ise köle kadın Altın'a verilerek bozkırda kaderine terk edilir. Böylece çocuk da cezalandırılmış olur. Bu davranışıyla Cengiz Han, yıllar önce kaçırılan karısına ve Cuci'ye uygulayamadığı şiddeti Togulan'a, Yüzbaşı Erdene'ye ve onların çocuğuna uygular, kendi ailesinin yerine başka aileyi ikame ederek kurban verir. Kurban cezalandırma anlamına gelir ve iktidar olma durumuyla ilintilidir. İktidar sahibi olmak için "en güçlü silah, kudretli olmanın birinci şartı, ceza"dır (s. 61). Slavoj Žižek'in ifade ettiği gibi, "[b]uyruk



kendi kaynağını, itaat yoluyla nesnelleştirir. (...) Efendi ancak tebası ona Efendi olarak davrandığı sürece efendidir...<sup>36</sup> Togulan ve Yüzbaşı Erdene'nin idam cezasının infazı Cengiz Han yasalarının bir diyeti hâline gelir.<sup>37</sup> Yasalar, uygulanabilirliklerini güçten alır. Güç ise iktidara süreklilik kazandıran temel dinamiktir. İktidarın sürebilmesi için gücün görünürlük kazanabileceği kurbanı ihtiyaç vardır. "Kurbanların ilke olarak tanrıya sunulması ve tanrıdan onay görmesi gibi, yargı sistemi de adaletin hakikiliğini güvence altına alan bir teolojiye göndermede bulunur."<sup>38</sup> Kurban, şiddetin başka bir kanala doğru kayması, meşrulaştırılması anlamına gelir. "Sistemin önleyici ya da tedavi edici bir etkide bulunabilmesi için, hangi tür kurumlarda somutlaşmış olursa olsun fiilen herkesten kabul gören bir aşkınlıkta olması, bu amaçla kutsal ve meşru şiddetin ayırt edilmesi, ve sistemin intikamla aynı kısır döngüye düşmemesi için de, suçlanmasına ya da yadsınmasına olanak verilmemesi gerekir."<sup>39</sup> Sonuçta "[k]utsalın asıl merkezini ve gizli ruhunu şiddet oluşturur."<sup>40</sup>

Buna paralel şekilde güç ve iktidara bağlı odaklarca devlet görevinde yükselemelerine hizmet etmesi için Abutalip Kuttubayev de işbirlikçi ve yasalara karşı gelen biri olarak sorgulanmak ve yargılanmak istenir. Söz konusu yargılama, bir başka kutsallaştırma şeklinde karşımıza çıkan yüceltilen "işçi sınıfının dâvâsına katkıda bulunma" ideali ve sosyalizm etrafında meşrulaştırılır (s. 92). "Sovyet iktidarının, Sovyet çıkarlarının her şeyden önce" geldiği (s. 101) sistemde sosyalizm, rejim ve onun lideri karşısında kişinin hakları olamaz. Yapılan baskı ve işkenceler sonucu Kuttubayev, kendini trenin altına atarak intiharı seçer. Karısı ve çocukları ise, tıpkı Erdene ile Togulan'ın çocukları Kunan gibi, bozkırda yazgısına terk edilir.

Sistemin temsilcileri kendi ürettikleri karşı gücü suçlayacak argümanları da geliştirirler. Tansıkbayev, Kuttubayev'e karşı delil toplamayı tasarladığında Mankurt efsanesi için şunları zihninden geçirir: "Elbette eski bir efsaneydi, masaldı ama Kuttubayev bunu yazarken kafasında bambaşka bir amacı gütmüş olabilirdi. Bir amacı yoksa, onu yazma zahmetine niçin katlansındı? Evet, evet, bu 'mankurt' olayında kesinlikle bir şey gizlenmiş olmalıydı. Ama ne? Dolaylı yoldan, temsili yoldan gizli mesajlar vermiş olamaz mıydı?" (s. 23). Bu sözler güç ve iktidarın uzantılarının, kolluk güçlerinin çalışma yöntemini, kişileri nasıl suçlayabileceklerini göstermeye yöneliktir.

Anlatıyı oluşturan her iki öykü de özne-iktidar ilişkileri çerçevesinde güç ve iktidarın öznenin iradesini hiçe saymasına, insan tabiatını ve hürriyetini sınırlandırmasına bağlı olarak olumsuzluk ifade eder. İktidar, ideolojilerin, onun savunucularının, çıkar çevrelerinin elinde özneyi ezen, yok eden silaha dönüşür. İnsana hayatının öznesi olması, kendisi olması hakkını tanımaz. Onu edilgen bir nesneye, Foucaultcu anlamda 'tebaa'ya dönüştürür. Sonuçta özne, kendisini biçimlendiren iktidar ilişkilerinin nesnesidir. Anlatıda bunun geniş yan-

sıma alanıyla karşılaşılır. Nitekim “[d]ünyaya tek başına egemen olmak isteyen”, bengi taşlara kazıtacağı düşünceleri ve kendi nesli aracılığıyla “öldükten sonra da” dünyayı yönetmek düşüncesini taşıyan (s. 58) Cengiz Han’ın Batı seferine hazırlanması ve iktidar hırsı, olumsuzlanan bir söylemle şu şekilde dik-katlere sunulur:

“Büyük Han, egemenlik sınırlarını karşı gelinmez bir güçle genişletmek için bu süre içinde yoğun bir hazırlığı gerekli görmüştü. Bu onun en büyük emeli, en büyük hayaliydi: Yenilgi bilmeyen süvarilerini dalga dalga salacak, en uzak sınırlarına kadar bütün dünyayı zaptedecek ve dünyanın gerçek hâkimi, efendisi olacaktı. Bozkırların hükümdarına bu korkunç kararı aldırın işte bu hükmetme ve kudret tutkusu, en büyük, en güçlü olma hastalığı idi. İşte bundan dolayı bütün imparatorluk, uçsuz bucaksız Asya topraklarındaki bütün milletler demir yumrukla sindirilmiş, barışa kavuşturulmuş, bütün insanlar, şehirli, göçebesi, zengini yoksulu, istisnasız herkes bu şeytanca tutku için çalışıyordu.” (s. 29-30).

Özne üzerinde buna benzer baskıcı uygulamanın bir örneğine de suçu olmadığı hâlde tutuklanan Abutalip Kuttubayev’in ailesinin bulunduğu istasyondan geçerken yaşadığı psikolojik açmazların anlatımında tanık olunur:

“Kar dışarısını görmesine engel olsa da yüzünü pencereden ayıramıyordu. O parmaklıklara yapışmış, onu mahveden kuvvete karşı koyamadığı için, hak-adaleti bile düşünmesine fırsat verilmeden katlanacaktı bu dayanılmaz duruma. Bu kuvvet onu, yakınlarının yanından, gizlice, bir hayvan gibi geçmeye mecbur ediyordu. Onun özgürlüğünü elinden alan, trenden atlayıp yakınlarına koşmasını, üzüntüler içinde kıvranan ailesine kavuşmasını önleyen kuvvet böyle istemişti. Parmaklıklar arasından aşağılanmış, sefil bir şekilde bakıyor, Tansıkbayev denen o adamın kendisine bir köpek muamelesi yapmasına engel olamıyordu.” (s. 107).

Bu anlatımlar, güç ve iktidarın kötüye kullanıldığında ortaya çıkacak uygulamaları göstermeye yöneliktir. Güç ve iktidar, meşruiyetini kendinden almaya başlayınca ortaya çıkan sonuç çoğu kez felaket olur. Nitekim sırf güç ve iktidarın zaafa uğramadığının gösterilmesi isteğine bağlı olarak daha seferin başında, ilk ayın ortalarında çocukları dünyaya gelen Yüzbaşı Erdene ile eşi Togulan’ın idamı ve Abutalip Kuttubayev’in intiharı bu çerçevede anlam kazanır. Bununla birlikte metin, mesaj değeri bakımından, güç ve iktidarın baskıcı uygulamalarının, yarattığı haksızlıkların arzulanacağı sonucu alamayacağı anlamını taşır.

Güç ve iktidar, baskı rejimine dönüştüğünde varlığını sürdürebilmek için düşman güç odakları üretmekten kendini kurtaramaz. Üretilen tehdit odakları baskıya dayanan iktidarı besleyen ve ondan beslenen döngüsel bir yapı kurar. Anlatıda “Sovyet iktidarının düşmanı olan bu ‘yer altı’ ajanlarını mutlaka” bulmak, “maskelerini düşürmek” (s. 86) isteyen Tansıkbayev’in yaptığı düzmece suçlama da Cengiz Han’ın hayatın işleyişinin dışına düşen yasaları da güç ve iktidarı elde etme ve sürdürme arzusunun ürünüdür. Belirlenmiş ku-



ralların dışına çıkanları yahut çıktığı şeklinde suçlananları cezalandırarak korku imparatorluğu yaratır, bundan beslenir. Güç ve iktidarın özne üzerindeki yaptırımını da gönüllülüğe değil cezalandırmaya ve korkuya dayanır.

Güç ve iktidar, *devlet miti* yaratma enerjisine sahiptir. İnsanların korku ögesine duydukları saygı ve prestij bunda rol oynar. Güç ve iktidarın soyut düzlemde sembolü durumundaki devlet, hakanın yahut liderin şahsında somutlaşır. Çocukluğunda bozkıra terk edilen, ilk gençlik yıllarında karısı kaçırılan Cengiz Han, düşmanlarını alt ederek kesin zafer kazanıp Moğolların birliğini sağlayarak devlet aygıtını ele geçirince efsaneleşerek mitik bir kahramana dönüşmeye başlar. Önce onu “şölen ve şenlik günlerinde, ata binmiş yırcılar (ozanlar)” yüceltir (s. 38). Fakat buna itibar etmeyen Cengiz Han, kutlu olma durumunu kendi hayat tecrübesinden, girdiği savaşılarından, yaptığı işlerden, atlattığı tehlikelerden çıkarır (s. 38). “Milletlere hükmetmek için sınırsız güç” isteyen, dünyanın tek efendisi olmalı, “bu da ancak bütün ötekilere baş eğdiren, onlara egemenliğini kabul ettiren kişi olabilir” (s. 37), “gezici bilginlerin de söyledikleri gibi, Evrende, Ay altında birçok dünya varsa, ‘Gök’ bütün bunların tek elden yönetimini niçin” (s. 37) kendisine vermesin diye düşünen Cengiz Han, kendi etrafında güç ve iktidardan beslenen mitik dünyasını ve kutsalını kurmaya başlar:

“O, yeryüzünde Gök-Tanrı’nın temsilcisiydi, onun buyruklarını yerine getiriyordu. Ve Gök-Tengri de tıpkı onun gibi yalnız kuvvete, kuvvetin gösterilmesine, kuvveti elinde tutana değer ve önem veriyordu... (...) O gezici kâhinin haber verdiği harika bulut, işte orada, başının üzerinde durup duruyor, onu hiç terk etmiyordu! (...) O beyaz bulut, ‘Gök’ten, Göğün Oğlu’na bir mesaj idi. Rızasını, lûtfunu belirten bir işaret, gelecekte büyük zafer kazanacağını bildiren vaad idi (...)” (s. 38-39).

Tanrı tarafından *seçilmiş* olduğuna inanan Cengiz Han, gücünün ve iktidarının kaynağını Tanrı düşüncesine bağlar. Kutsala bağlanmak, iktidarını ve eylemlerini meşrulaştırmanın yanında ona olağanüstülük ve iktidarın ihtiyaç duyduğu sürekliliği kazandırır. Üstelik kutsal/Tanrı tıpkı kendisi gibi “gibi yalnız kuvvete, kuvvetin gösterilmesine, kuvveti elinde tutana değer ve önem ver”mektedir. Böyle bir algı ve Tanrı’yla özdeşleşme çabası, kişinin bütün eylemlerini daha baştan meşrulaştırması, insanüstülüğe bağlaması, sorgulanamaz olması demektir. Artık onun için insanların önemi yoktur. O, Tanrı’nın temsilcisi olarak yeryüzünü yönetimi altına almak idealine bağlanmıştır. İnsanlar onun yasalarına tâbi olmak zorundadır. Bu çerçevede ölümlerin etleriyle beslenen mitik Tanrı Moloch (s. 92) ile iktidarı ve gücü temsil eden Cengiz Han yasalarıyla Sovyet devlet mekanizmasının işleyiş tarzı eril bilinçte birleşir. Moloch’un insan kanıyla beslenmesine, onun için çocukların kurban edilmesine benzer şekilde “[d]evlet bir sobadır ve yakıtı da yalnız insandır. Yakılacak insan olmazsa soba söner. Sönen, yanmayan sobanın da hiçbir ya-

rarı yoktur. Ama öte yandan bu insanlar da devlet olmadan yaşayamazlar: Sobayı tutuşturan, yakan onlardır. Sobayı yanar tutmakla görevli olanlar da ona yakıt temin etmelidirler. Her şey buna bağlı.”dır (s. 22). Bu cümlelerde de görüldüğü üzere devletin *sobayla* sembolize edilmesi ve yakıtının insan olması, iktidarın sürekliliğini sağlayabilmesi için gücünü sisteme karşı çıkarlar üzerinde uygulayacağı, onları yaşama alanının dışına atacağı, kısacası karşı gücü üreterek yok etme üzerine kurulu bir mekanizmayla sisteme süreklilik kazandıracığı anlamına gelir.

Konuya bu açıdan yaklaşıldığında Cengiz Han da, Stalin de güç ve iktidarın temsilcisi olarak belirir. Kendisinin üzerinde güç olarak yalnızca Himalayalı rahiplerden dinlediği Tanrı'nın bulunduğu düşüncesinde olan Cengiz Han (s. 36-37), kendi adına yasa koyucu ve uygulayıcı; kut sahibi kimliğiyle de insanların hayatını belirlediği için bir yerde *tanrısal gücün* yeryüzündeki temsilcisidir. Onun kuralları ve iktidarı suçsuz iki kişinin idamını getirir. Sovyetlerde ise güç ve iktidarı Stalin temsil eder. Stalin'in “Yugoslav Komünist Partisi'yle olan anlaşmazlıkta (...) doğrudan doğruya Tito'yu suçlamış, ona çatmış” olması (s. 86), Tansıkbayev'in Abutalip Kuttubayev'i Yugoslav gizli örgütleriyle işbirliği içinde olduğu şeklinde suçlaması için referans olur. Bu da gücünü rejimden ve iktidardan alan otoritenin özne karşısında belirleyiciliğini gösterir. Abutalip Kuttubayev'in folklor derlemeleri arasında yer alan Mankurt efanesi ve Sarı Özek Kurbanları, Tansıkbayev'in onu sosyalizmden ayırdığı, bireyciliği istediği, “milliyetçilik propagandası” yaptığı gerekçesiyle sonu idama kadar gidebilecek yapıda suçlaması için yeterlidir (s. 88). Hâkim anlatıcının dikkatlere sunduğu gibi devlet sobası insanlar arasından yakıtını bulmuş, diğer insanlar eliyle sobaya yakıt atırmanın mekanizmasını kurmuştur.

Her iki öykünün olay örgüsünün Sarı Özek bozkırında geçmiş olması, Orta Asya coğrafyasının yazgısını göstermesinin yanında iki öyküyü birbirine yaklaştıran öge durumundadır. Söz konusu coğrafyaya bağlı olarak *geçmiş* ve *gelecek*, zamanın iki ucu *şimdide* birleşir. “Bu yerlerde trenler doğudan batıya batıdan doğuya gider gelir.. gider gelirdi” (s. 85) sözü de her iki öykünün yaşandığı mekân durumundaki coğrafyanın yüzyıllardır sürdürdüğü yazgıyı göstermeye yöneliktir. Sürekliliği ve döngüyü de çağrıştıran bu cümle kolektif bilinçaltının ve genel geçer olguların da bir göstergesidir. Abutalip Kuttubayev'in ‘doğudan batıya batıdan doğuya’ gidip gelen trenlerden birinde uzun bir yolculuk yapması, anlatımın bu epigraf cümlesinde toplanmasını sağlar (s.107). Suçsuz ve masum bir insana iktidara yaranmak için acı çektirilmesi, öykünün Boranlı tren istasyonunda başlayıp, bir insanın hayatının bu istasyondan geçtikten sonra umutsuzluk içerisinde intiharla sona ermesi, başarılı bir anlatım tekniğiyle anlatıyı dışarıdan ve içeriden kuşatır. Aytmatov, bu noktada Abutalip'in gözünden tren raylarından bir vagonun içinde ailesini son kez görme

umuduyla yanıp tutuşan masum ve çaresiz bir insanın dramını gözler önüne serer. Anlatıcı, anlatı kişinin, bir başka söyleyişle nesneleşen öznenin içler acısı durumunu ifade alanına şöyle döker: “Abutalip için zaman o yolun parçasında durmuştu. Bütün acısı ve hayatının anlamı orada toplanmıştı.” (s. 107).

Cengiz Aytmatov’un *Cengiz Han’a Küsen Bulut* anlatısına, daha önce de işaret ettiğimiz gibi, Michel Foucault’nun iktidar üzerine belirlemeleriyle yaklaşmak mümkündür. Foucault, iktidar biçimleri üzerinde dururken,

“Bu iktidar biçimi bireyi kategorize ederek, bireyselliğiyle belirleyerek, kimliğine bağlayarak, ona hem kendisinin hem de başkalarının onda tanımak zorunda olduğu bir hakikat yasası dayatarak doğrudan gündelik yaşama müdahale eder. Bu, bireyleri özne yapan bir iktidar biçimidir. *Özne* sözcüğünün iki anlamı vardır: Denetim ve bağımlılık yoluyla başkasına tabi olan özne ve vicdan ya da özbilgi yoluyla kendi kimliğine bağlanmış olan özne. Sözcüğün her iki anlamı da boyun eğdiren ve tabi kılan iktidar biçimi telkin ediyor.”<sup>41</sup>

şeklinde yaklaşımlarda bulunur. Foucault, genel olarak iktidara karşı yürütülebilecek üç tip mücadeleden söz eder. “Ya tahakküm biçimlerine (etnik, toplumsal ve dinsel) karşı yürütülen mücadeleler, ya bireyleri ürettikleri ürünlerden ayıran sömürü biçimlerine karşı yürütülen mücadeleler, ya da bireyi kendisine bağlayan ve bu şekilde diğerlerine tabi kılan duruma karşı yürütülen mücadeleler (tabi kılmaya karşı, öznellik ve boyun eğdirme biçimlerine karşı mücadeleler).”<sup>42</sup>

Gerek Abutalip Kuttubayev’in gerekse Yüzbaşı Erdene ile Togulan’ın mücadelesi üçüncü tip mücadele içerisinde değerlendirilebilir. Onlar, insanın yaratılış özüne uymayan bireyi kendisine bağlayan ve diğerlerine tâbi kılan iktidar biçimine karşı pasif mücadeleye girişirler. Abutalip Kuttubayev, “Tansıkbayev’in kimliğinde gizlenen o suratsız ve insanlık dışı kuvveti alt edemez” (s. 92); Yüzbaşı Erdene ile Togulan da, Togulan’ın deyişiyle “Tanrı’nın elinden kurtulma[nın] Büyük Han’ın elinden kurtulmaktan daha kolay” (s. 50) olduğu Cengiz Han yasalarına ve iktidarına mağlup düşmekten kaçamaz. Onlar, bu mücadeleyi kaybetmiş olsalar bile sonuçta iktidarın totaliter düzeninin sonunu hazırlayan mesaj değeri kazanırlar. Bir bakıma kaybetmeleri kazanmaları demektir. Çünkü başında dolaşan bulutun yani *kutun* kaybolmasıyla Cengiz Han kaybetmiştir. *Kutu* temsil eden bulutun Yüzbaşı Erdene ile Togulan’ın henüz üç günlük çocukları Kunan’a geçmesi, baskıcı gücün ve iktidarın çözüleceğinin, doğru olanın, hakkın ve adaletin yerini bulacağını simgesel ifadesi olarak anlam kazanır. Yüzbaşı Erdene ile Togulan’ın idamı sonucu bulutun Cengiz Han’ı terk etmesine koşut biçimde Abutalip Kuttubayev’in baskı karşısında intiharı seçişiyle de Tansıkbayev terfi etme şansından olur.

Yasalar çıkaran, halkını savaflara sürükleyen, başının üstünde beyaz bulutu göremeyince ani bir kararla hiç kimseye bir şey söylemeden atının yönünü

çevirerek Batı seferini yarıda bırakıp dönen Cengiz Han, tebaası tarafından yüceltilmiş bir kişiliktir. Bunun gibi Stalin de kendisine bağlanılan, yüceltilen ve ‘tanrı’laştırılan yapıda kimlik kazanır. Kişinin yüceltilmesi, olağanüstü değerler yüklenmesi iktidar erkini elinde tutmasıyla ilgilidir. Söz konusu iktidar erki, Cengiz Han’ı bir diktatöre çevirir. Onun buyrukları sorgulanamaz, her emri yerine getirilir. Askerleri ona yürekte bağlıdır (s. 34). Kaba kuvvetle herkese baş eğdirir (s. 36). Onda hükmetme ve kudret tutkusu, en güçlü olma hastalığı vardır (s. 29). Yönetimindeki bütün insanlar demir yumrukla sindirilir, emrindeki ve tebaasındaki bütün insanlar onun gücünü arttırmak, iktidarının sınırlarını genişletmek için çalışırlar (s. 30). Çerçeve öyküdeki ideolojik devlet aygıtı ve Stalin için de durum aynıdır. Tansıkbayev ve arkadaşları gibi sistemden beslenenlerce ideoloji, devlet ve Stalin yüceltilmiş, kutsallık yüklenmiş varlıklardır. Fakat mistifiye etme anlamına gelen yüceltme / yüceleştirme, sonuçta varlığın altının oyulmasını kaçınılmaz kılar. Buna rağmen insan yüceltmeden, mistifiye etmeden, fetişleştirmeden vazgeçemez. Çünkü bunu, bünyesi, aşamadığı ilkel / erken insan yanı, bilinçaltı üretmektedir. Eksik insan, ancak fetişleştirerek, yücelterek aşkın bir varlıkla özdeşleşme yoluna girmek suretiyle kendini tamamlayacak, tamlanacaktır. Cengiz Han’ın tebaasının somutlaşmış örneği olarak beliren Keptekul (hafiye) Arasan’da da, Stalin’i Tanrı ilan eden Tansıkbayev ve arkadaşlarında da insanî özün bu zayıf tarafını görmek mümkündür.

Ejderha motifiyle Cengiz Han, güç ve iktidar olgusunda birleşir. Sancaklardaki ağzından alevler saçarak kağanın önünde ilerleyen ejderha motifi, Cengiz Han’ı ve onun yıkıcı eril gücünü sembolize eder. Bu güç ve iktidar tutkusu, gücü ve iktidarı elinde bulunduranı megalomanlaştırarak halkına yabancılaştırır. Cengiz Han, önünde giden sancaklardaki ejderha motiflerini kimin yaptığını hiç düşünmediğinin ayırımına ancak çocuk doğuran kadının kim olduğunu sorduğunda varır. Yine de “ipek sancaklar üzerine altın sırmalarla alev püsküren ejderhalar” (s. 25) işleyen genç kadını idam ettirmekten vazgeçmez. Bu da iktidarın onu tebaasına yabancılaştırdığı, acımasız bir kişiye dönüştürdüğü anlamına gelir. Cengiz Han’ın durumu, güç ve iktidar hırsının onu insanî değerlerden uzaklaştırdığının göstergesidir. Buna benzer şekilde çerçeve öyküde Sovyet rejiminin yönetim erkini elinde bulunduran Stalin, rejimin man-kurtlaştırdığı Tansıkbayev ve arkadaşları, insanî özden uzaklaşmış kişilikler olarak kurmaca dünyada yerini alır.

İki öykü halkası arasındaki paralel yapıyı özne ve iktidar çerçevesinde şu şekilde gösterilebilir:

**Çekirdek öykü**

Güç ve iktidarın yüceltilmesi  
 Cengiz Han ve kurduğu devlet  
 güç ve iktidarın kaynağını  
*aşkın varlıktan* alır  
 Güç ve iktidar insanlar üzerinde  
 baskı kurar  
 Güç ve iktidar insanları mutsuz-  
 luğa ve ölüme sürükler

**Çerçeve öykü**

Güç ve iktidarın yüceltilmesi  
 Sovyet rejimi güç ve iktidarın  
 kaynağını ideolojiden alır  
 Güç ve iktidar insanlar üzerinde  
 baskı kurar  
 Güç ve iktidar insanları mutsuz-  
 luğa ve ölüme sürükler

Buraya kadar anlatılanlardan anlaşılacağı üzere, *Cengiz Han'a Küsen Bulut* anlatısında biri konusunu modern dönemden, diğeri eski çağlardan alan iki öykü halkası çerçevesinde özne-iktidar ilişkilerini irdeleyen Cengiz Aytmatov, iktidarın baskıcı uygulamalarını, özneyi kendisi olmaktan uzaklaştıran yapısını olumsuzlayan bir bakış açısı geliştirir. Olaylar dizisi, 1953 yılının başlarında geçen çerçeve öykünün dramatik açmazını baskıcı uygulamalar ve bunun vahim sonuçları çevresinde dikkatlere sunar. Konusu 13. yüzyılın başlarında geçen mitik öğelerle örülü çekirdek öyküyle ise güç-iktidar-özne ilişkilerine bu defa uzaktan bakışı getirerek problemin daha da belirginlik kazanmasını sağlamaya çalışır. Böylece o, güç ve iktidar karşısında öznenin kendisi olamadığında, şeyleşerek nesneye dönüştüğü durumlarda ortaya çıkabilecek olumsuzlukları iki farklı zaman dilimini konu alan öykü halkalarıyla gösterme yolunu seçer. Metin, tersinden okunduğunda anlatının ütopyik düzlemde gelişen mesajından güç ve iktidarın özneyi baskılayarak ötekileştirmediği ve nesneleştirmediği yaşama alanlarında, güzel ve mutlu bir dünya kurulabileceği düşüncesinin duyumsandığı söylenebilir. Bu duyumsamanın, Cengiz Aytmatov'un anlatı evreninde geniş bir yer kapladığı görülür.

**DİPNOTLAR**

- 1 Şükrü Halûk Akalın vd., *Türkçe Sözlük*, 10. Baskı, TDK Yayınları, Ankara 2005, s. 1558.
- 2 Age, a.y.
- 3 Ahmet Cevizci, *Paradigma Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yayınları, İstanbul 2005, s. 1308.
- 4 Michel Foucault, *Özne ve İktidar*, 2. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2005, s. 63.
- 5 Bu çalışmada özne, kelimenin temel anlamı yanında felsefi anlamı ve daha çok da öznenin iktidar karşısında bir etkilenen olması, üzerinde buyruğun uygulanması yönüyle nesneleşmesi bakımından Michel Foucault'nun tanımlamasına bağlı yaklaşım içinde değerlendirilecektir.
- 6 Steven Lukes, "İktidar ve Otorite", (çev. Sabri Tekay), Tom Bottomore-Robert Nisbet, *Sosyolojik Çözümlemenin Tarihi*, (Haz: Mete Tunçay-Aydın Uğur), Ayraç Yayınevi, Ankara 1997'in içinde) s. 630.
- 7 Ahmet Cevizci, *Paradigma Felsefe Sözlüğü*, 6. Baskı, Paradigma Yayınları, İstanbul 2005, s. 902.
- 8 Elias Canetti, *Kitle ve İktidar*, (çev. Gülşat Aygen), 4. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2010, s. 283-284.
- 9 Ahmet Cevizci, *Paradigma Felsefe Sözlüğü*, 6. Baskı, Paradigma Yayınları, İstanbul 2005, s. 902.
- 10 Michel Foucault, *Özne ve İktidar*, 2. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2005, s. 72-73.
- 11 John Kenneth Galbraith, *İktidarın Anatomisi*, Hece Yayınları, Ankara 2004, s. 14.
- 12 Afşar Timuçin, "Korkunun İktidarı", *Felsefologos*, S. 16, 2001/4, s. 24.

- 13 Age, s. 25.
- 14 Cafer Gariper-Yasemin Küçükçoşkun, "Masal ve Efsanenin Modern Romanda Kurgu Unsuru Olarak Kullanılması ve Tarihi Roman: Ruh Adam ve Gün Uzar Yüzyıl Olur Örneği", *Erciyes Üniversitesi II. Kayseri ve Yöresi Kültür, Sanat ve Edebiyat Bilgi Şöleni*, Kayseri, 10-12 Nisan 2006, s. 491.
- 15 Ülkü Eliuz, "Cengiz Han'a Küsen Bulut Romanında Simgesel Söylem", *Cengiz Aytmatov*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2009, s. 272.
- 16 Cafer Gariper-Yasemin Küçükçoşkun, "Masal ve Efsanenin Modern Romanda Kurgu Unsuru Olarak Kullanılması ve Tarihi Roman: Ruh Adam ve Gün Uzar Yüzyıl Olur Örneği", *Erciyes Üniversitesi II. Kayseri ve Yöresi Kültür, Sanat ve Edebiyat Bilgi Şöleni*, Kayseri, 10-12 Nisan 2006, s. 492.
- 17 Ali İhsan Kolcu, *Bozkırdaki Bilge Cengiz Aytmatov*, Akçağ Yayınları, Ankara 2002, s. 280.
- 18 Cengiz Aytmatov, *Cengiz Han'a Küsen Bulut*, (çev. Refik Özdek), Ötügen Neşriyat A. Ş., İstanbul 1991, s. 17. Metin içinde geçen sayfa numaraları bu baskıya aittir.
- 19 Ülkü Eliuz, "Cengiz Han'a Küsen Bulut Romanında Simgesel Söylem", *Cengiz Aytmatov*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2009, s. 274.
- 20 Larry Arnhart, *Siyasi Düşüncenin Tarihi Platon'dan Rawls'a*, (çev. Ahmet Kemal Bayram), Adres Yayınları, Ankara 2008, s. 412.
- 21 Ramazan Korkmaz, *Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri*, Türksoy yayınları, Ankara 2004, s. 160.
- 22 Onur Bilge Kula, *Marksist İdeoloji ve Edebiyat*, Kanguru Yayınları, Ankara 2009, s. 22.
- 23 Ali İhsan Kolcu, *Bozkırdaki Bilge Cengiz Aytmatov*, Akçağ Yayınları, Ankara 2002, s. 282.
- 24 Terry Eagleton, *Estetiğin İdeolojisi*, (çev. Ayfer Dost), Özne Yayınları, İstanbul 1998, s. 199.
- 25 Age, s. 287.
- 26 Onur Bilge Kula, *Marksist İdeoloji ve Edebiyat*, Kanguru Yayınları, Ankara 2009, s. 19.
- 27 Elias Canetti, *Kitle ve İktidar*, (çev. Gülşat Aygen), 4. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2010, s. 287.
- 28 Age, a. y.
- 29 Slavoj Žižek, *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, Dördüncü Basım, Metis Yayınları, İstanbul 2011, s. 188-189.
- 30 Ramazan Korkmaz, *Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri*, Türksoy yayınları, Ankara 2004, s. 76.
- 31 Bertrand Russell, *İktidar*, (çev. Mete Ergin), Altın Kitap Yayınevi, 1967, s. 10.
- 32 Anlatıda geçen şu ifadeler gezgin kâhinle Cebrail imgesi arasında koşutluklar kurmamızı sağlar: "Bu yabancı onun önünde ne diz çökmüş, ne de ona övgüler yağdırmıştı. Pek içten ve güvenle söylenen bu kehaneti için Büyük Han'dan bir karşılık da beklemiyordu. Sıska, giysileri yırtık-pırtık, upuzun saçları ise örgüsüz, tokasız kadın saçları gibi dağınıktı. Altın çadırındaki tahtına kurulmuş Bozkırlar Fatih'i o kudretli Han'ın karşısında, ayakta dimdik, başını gururla kaldırarak duruyordu. Sert bakışlı, yanık tenliydi. Sakalı da gösterişli, saygı uyandıran bir adamdı." (s. 27).
- 33 Ülkü Eliuz, "Cengiz Han'a Küsen Bulut Romanında Simgesel Söylem", *Cengiz Aytmatov*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2009, s. 278.
- 34 Harold Lamb, *Moğolların Efendisi Cengiz Han*, (çev. A. Göke Bozkurt), İlgı Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul 2007, s. 56.
- 35 Age, s. 58.
- 36 İsmail Mert Başat, *Buyruk ve İtaat Kültür Sanat ve İktidar*, Everest Yayınları, İstanbul 2006, s. 8.
- 37 Cengiz Han'ın yasası halk arasında "yasak" olarak da bilinir. Cengiz Han'ın yasaları, ahlâk yasaları olarak da okunabilir.
- 38 René Girard, *Şiddet ve Kutsal*, (çev. Necmiye Alpay), Kanat Kitap, İstanbul 2003, s. 32.
- 39 Age, a.y.
- 40 Age, s. 42.
- 41 Michel Foucault, *Özne ve İktidar*, 2. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2005, s. 63.
- 42 Age, a.y.



## KAYNAKÇA

- Akalın, Şükrü Halûk vd., *Türkçe Sözlük*, 10. Baskı, TDK Yayınları, Ankara, 2005.
- Arnhart, Larry, *Siyasi Düşüncenin Tarihi Platon'dan Rawls'a*, (çev. Ahmet Kemal Bayram), Adres Yayınları, Ankara, 2008.
- Aytmatov, Cengiz, *Cengiz Han'a Küsen Bulut*, (çev. Refik Özdek), Ötüken Neşriyat A. Ş., İstanbul, 1991.
- Başat, İsmail Mert, *Buyruk ve İtaat Kültür Sanat ve İktidar*, Everest Yayınları, İstanbul, 2006.
- Canetti, Elias, *Kitle ve İktidar*, (çev. Gülşat Aygen), 4. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2010.
- Cevizci, Ahmet, *Paradigma Felsefe Sözlüğü*, 6. Baskı, Paradigma Yayınları, İstanbul, 2005.
- Eagleton, Terry, *Estetiğin İdeolojisi*, (çev. Ayfer Dost), Özne Yayınları, İstanbul, 1998.
- Eliuz, Ülkü, "Cengiz Han'a Küsen Bulut Romanında Simgesel Söylem", *Cengiz Aytmatov*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2009, s. 271-281.
- Foucault, Michel, *Özne ve İktidar*, 2. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2005.
- Galbraith, John Kenneth, *İktidarın Anatomisi*, (çev. Ramazan Dikmen), Hece Yayınları, Ankara, 2004.
- Gariper, Cafer – Küçükcoşkun, Yasemin, "Masal ve Efsanenin Modern Romanda Kurgu Unsuru Olarak Kullanılması ve Tarihi Roman: Ruh Adam ve Gün Uzar Yüzyıl Olur Örneği", *Erciyes Üniversitesi II. Kayseri ve Yöresi Kültür, Sanat ve Edebiyat Bilgi Şöleni*, Kayseri, 10-12 Nisan 2006, s. 490-500.
- Girard, René, *Şiddet ve Kutsal*, (çev. Necmiye Alpay), Kanat Kitap, İstanbul, 2003.
- Kolcu, Ali İhsan, *Bozkırdaki Bilge Cengiz Aytmatov*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2002.
- Korkmaz, Ramazan, *Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri*, Türksoy [Yayınları], Ankara, 2004.
- Kula, Onur Bilge, *Marksist İdeoloji ve Edebiyat*, Kanguru Yayınları, Ankara, 2009.
- Lamb, Harold, *Moğolların Efendisi Cengiz Han*, (çev. A. Göke Bozkurt), İlgı Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul, 2007.
- Lukes, Steven, "İktidar ve Otorite", (çev. Sabri Tekay), Tom Bottomore-Robert Nisbet, *Sosyolojik Çözümlemenin Tarihi*, (Haz. Mete Tunçay-Aydın Uğur), Ayraç Yayınevi, Ankara 1997'nin içinde) s. 627-669.
- Russell, Bertrand, *İktidar*, (çev. Mete Ergin), Altın Kitap Yayınevi, 1967.
- Timuçin, Afşar, "Korkunun İktidarı", *Felsefelogos*, S. 16, 2001/4, s. 19-26.
- Žižek, Slavoj, *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, Dördüncü Basım, Metis Yayınları, İstanbul, 2011.



## ŞİİRİN EYLEYENLERİ: GÜÇSÜZLÜK VE YENİLGİ

Hayrettin Orhanoğlu\*



**Özet:** Romanda ve hikâyede olduğu gibi şiirde de şairden ayrı kurmaca bir öznenen söz edebiliriz. Bu şiirsel özne, bulunduğu sosyal ve psikolojik konumu sebebiyle sanatçıya diğer türlerden daha yakın durur. Şiir türünde bu konuyla ilgili spekülatif yaklaşımlar bulunmakla birlikte galat-ı meşhur olarak okuyucuların gözünde genellikle şairle şiirin öznesi bir tutulmaktadır. Çalışmamızda bu özne tasarımı üzerine yoğunlaşmakla birlikte şairlerin bu özne tasarımlarında tabiat ve insan karşısında güçlü bir duruş sergiler gibi görünmesinin sebepleri söz konusu edilmektedir. Bu da ikinci yanlış algıdır. Bu çalışmada amacımız bu öznenin düşünsel ve sanatsal açıdan konumunu araştırmak ve özellikle 1950 sonrası Türk şiirinde bu öznenin izlerini araştırmaktır.

**Anahtar Kelimeler:** şiir, şair, lirik özne, modernleşme, dönüşlülük.

### THE ACTION MOMENTS OF POETRY: WEAKNESS AND DEFEAT

**Abstract:** As same as for the novel and the story, we can say that there is a fictional subject in poem who is different from the poet. This poetic subject stays close to the artist more than other kind of literary works, because of its social and psychological place. For poetry, there are some speculative approaches about this matter; although, as a common mistake, the poet is usually assumed the subject of the poem. In our study, we are going to examine this kind of subject design. There is the second wrong perception that the poets look like standing strong towards nature and human. Our purpose of this study is to research this subject's place from conceptional and artistic point of view and to find and examine the traces of this subject after 1950's.

**Keywords:** poetry, poet, lyrical subject, modernization, reflexivity.

## GİRİŞ

Bu çalışmadan geniş bir şekilde ele alacağımız şiirde yahut genel anlamda sanatta var olan dönüşlülük teorisi, modern bireyin kendini ifadelendirmesinde önemli çıkış noktalarından biridir. Yalnızca kendi içine dönen yaptığı eylemle birlikte aynı zamanda da bu eylemden etkilenen biridir. Buna göre dış dünya, mesafe üstüne mesafe barındıran bir uzaklığa sahiptir. Şairin dış dün-

\* Yrd. Doç. Dr. Avrasya Üniversitesi.

yanın kötücüllüğüne dair yargısı, bütün kaçışlarının temel vurgusunu oluşturur. Birey, bu yüzden olayların yahut insanların çerçevesinden çıkarak kendi içine yönelirken bunu da dilden yola çıkarak elde eder.

Malumdur ki dönüşlü fiillerde birey, hem işin faili hem de mef' ulüdür. Bugünkü ifadeyle her hangi bir eylemi yapan aynı zamanda yaptığı eylemden etkilendiğinde bu fiillere dönüşlü fiiller diyoruz. Örneğin "yıkamak" fiili. "göğün maviliğiyle yıkandım" dizesinde özne, hem eylemi yapan hem de yıkanma işleminden etkilenendir.

*Göğün maviliğiyle yıkandım  
Kırlangıçların kanat sesleriyle,*

Bu dizeler, bize tabiatla olduğu kadar kendimizle olan dengemizi de hâlâ koruduğumuz hakkında bir fikir vermektedir. Oysa aynı fiile daha tedhiş edici bir eklenti yaptığımızda nasıl bir netice çıkıyor ortaya?

*karanlıkla yıkandım göğün kırmızılığına bakarak  
Köşebaşlarında akşamın kokusunda*

dizeleri bu kez bize bir yol göstermiş olsun. Bazen dünyanın da kendimize ait bir dönüşü de engellediğini unutmaksızın yazdığımız bu dizelerde akşamın yahut yeni doğan bir günün bize getirecekleri hakkındaki öngörülerimiz bizi bu dizeleri yazmaya sevk ederken fiilin dönüşlülüğü aynı zamanda kendimize ait yargılarımızdaki olumsuzluğu da bildirmiyor değil.

Modern sanatçı dönüşlülük fiilinin yanında çocukluk yaşantısından da kendi ben'ine ait izler bulur.

Freud ve sonrası psikanalitik kuramlara göre sanatın ve dolayısıyla sanatçının eserleri üzerinde en temel kaynaklardan biri de çocuk ve çocukluktur. Çocukluk ve anne baba ilişkilerinin deşifre edildiği kurama göre Odipus karmaşasını bebeklik dönemindeki davranışlarda aramak gerekir.

Freud sonrası psikanaliz kuramının en önemli temsilcilerinden biri de Carl Gustav Jung'tur. Ona göre Odipus karmaşası, erkek çocuğun annesine duyduğu cinsel arzuyu engellemek için babanın koyduğu bir yasaklamadan doğmaz. Dahası Jung'a göre erkek çocuğun anneye olan bağlılığı, cinsel bir sevgiden değil, annenin kendisine gösterdiği sevgi ve şefkatten kaynaklanır. Freud'dan farklı olarak, Jung, anneyi, sadece çocuğun taşıyıcısı ve Odipus karmaşasının ortaya çıkışındaki başlıca etkenlerden biri görmez. Bunun ötesinde anne, temel bir arketiptir. Dolayısıyla anne imgesi, insan hayatının farklı evrelerinde üstlendiği türlü kimliklerle, özellikle erkeğin kişiliğini değiştirici bir etkiye sahiptir.<sup>1</sup>

Lacan'ın narsistik dönemi olarak kabul edebileceğimiz "ayna evresi"nde ise çocuk, başlangıçta parçalanmış olarak yaşantıladığı kendi beden imgesini

çevresindekilerin bütünsel imgelerinden dolayımlyarak bütünleştirir ve böylece ortaya “Ben” denebilecek bir şey çıkarsa da bu bütünlük Oidipus sayesinde, dilbilimsel bir gösterenle temsil edildiğinde “Ego” kurulmuş olur. Lacan, ben deneyiminin bir imge dolayımıyla üstlenilmesi fenomenini göz önüne alarak bu deneyimin bir yabancılaşma, bir kurgu üzerinde gerçekleşebileceğini söyler. Çocukluğun ilk evrelerindeki imgesel süreçte henüz “ben” ile “ben-değil”in ayrımı tam netleşmezken, sürekli bir gidip gelmenin, benlik sınırında bir belirsizliği öne çıkarır. Söz konusu netleşme, ancak simgelerin, mesafe koyucu, yabancılaştırıcı etkisi sayesinde kesinlik kazanabilir. Bu durumda imgesel düzen, insanın kendisiyle imajını karıştırdığı bir yapılanma sunar. Fantezi ile gerçeğin, ben ile “öteki”liğin karıştığı bir düzeydir bu. Lacan, buradan hareketle insan gerçekliğinin tam olarak kavranamayacağından söz eder. İmgesel ilişki, “Ayna Evresi”nin temel karakteristiği olmakla beraber bu ilişki biçimi, tüm hayat boyunca sürer. Lacan’a göre egonun esas işlevi bir imgeyle özdeşleşmek, bir kültürel imge halinde kendini görmektir.<sup>2</sup> Bir başka açıdan bakıldığında Lacan’ın öngördüğü teori, çocuğun kültürel kodlarını anneden alırken bununla birlikte fantezi ile gerçeklik yahut ben ile ötekilik kurgularını da alır. Ancak tüm bunlar ayna evresinde gerçekleşirken bazen anne yokluğu tüm bu sistemleri alt üst eder.

Sanatçı, her ne sebeple olursa olsun dış dünyaya karşı sanat eserinde kendi referans dünyasını oluşturur ve bunu yaparken de gerçekliğe atıfta bulunur. Bu sebeple sınırlarını sanatçının çizdiği bir dünya, her sanat eserinde az ya da çok, kapalı ya da açık, anlamlı ya da anlamsız, parçalı ya da bütün bir dünya fikri, inandırıcılık süzgecinden geçirilerek yeniden oluşturulur.

Şiirin bir okuyucusundan, dinleyicisinden söz etmek en azından bir söyleyeninden yahut aktarcısından / anlatıcısından daha doğru bir deyişle Eyleyen’inden\* yola çıkmak gerekliliğinin doğallığını da beraberinde getirir kuşkusuz. Modern şiirin, verili dünyayı yansıtan ya da bu dünya ile birey arasındaki ilişkiyi düzenleyen, kişiyi şimdiki zamandan koparan, onun ötesine ileten bir serüven, bir keşif, bir yaşama biçimi niteliği taşıması, aynı zamanda insanî olmayan ve yabancılaşmanın şartlarını hazırlayan bir sebebe bağlanabilir.

Şiirdeki bu değişme ve değiştirme bilincini göz önünde bulundurarak, Eyleyen’in bir görünümünün de şiir olduğunu varsayarsak Eyleyen’in yalnızca şiiri yazan olarak sınırlanmayacağı anlaşılır.

Şiirde dinleyici / okuyucu şiirle yüzleşirken tıpkı anlatılarda olduğu gibi bir başka Ben’le karşı karşıya geldikleri konusunda fazlaca ısrarlı olmazlar. Bu-

\* “Eyleyen” kavramı bu çalışmada en geniş anlam dünyasıyla bir belirsizlik ifade etmekle birlikte birkaç anlamda kullanılmaktadır. Şair, şiir, suur bağlamıyla birlikte okuyucunun da hesaba katılmasıyla Eyleyen, kendi tanımlamasını beraberinde getiren bir töz olarak anlaşılmalıdır.

nun sebebi şairin şiirde diğer türlere nazaran daha kimliksiz, daha farklı bir Ben'e yakın durduğu inancının devam edegelmesidir. "Şair gönlünce kendisi ve bir başkası olabilme gibi bir ayrıcalıktan yararlanan insandır. Tıpkı bir beden aramak için dolanıp duran ruhlar gibi, şair de istediği zaman bir başkasının kişiliğine girer. Herkesin kişiliği ona açıktır"<sup>3</sup>

Roman, somut insanın ve özel adların peşindedir. Oysa şiir sanatı, insanı soyutlaştırır ve onu anlaşılır (sous entendu) olarak tasavvur eder. Bu bağlamda şiirsel ben, şiirde özel bir ad olarak değil nitelikleri itibarıyla ön plana çıkar.<sup>4</sup>

Ayna, batı yorumlarında ben'i yansıtırken Narkisos'un kendini beğenme içgüdüsunü, su ile anıldığında zamanı; rüyalarla birlikte düşünüldüğünde masal ve buna bağlı olarak çocukluğu; sınırlılık anlamıyla kullanıldığında bu dünyayı işaret eder. Öte yandan bireyin bedenî varlığı, aynada mesafeyi içerdiğinden bu maddîlik daha çok ölümü akla getirir. Tasavvufi yorumda ise bunun tam tersi ayna, kâmil insanın kalbine işarettir. Gövdeyi yok sayma, tenden kurtulup bekâ âlemine sığınma imgesi de, ayna aracılığıyla dile getirilir. Nasrullah Pürcevâdî de Hâfız'ın şiirlerindeki şiirsel özneyi şairden ayrı bir varlık olarak tanımlar:

*"Sarhoşluğun ve rindliğin sınırlarını Hâfız'dan değil benden dinle,  
çünkü her gece kadehle ayın ve Pervin yıldızının nedimi benim"*

Pürcevâdî bu beyitteki Hâfız ve "ben" ilişkisinden hareketle şairlerin şiirlerinde ikinci bir ben'den hareket ettiklerini belirtir: "Şairin bir şiiri, bir söyleyişi ve bir dili vardır. Fakat onun anlam bakımından iki mertebe ya da alan taşımaktadır. Bu alanlardan her biri bir 'ben'e mensuptur. Değiş yerindeyse Hâfız'ın dilinin yapısını oluşturan unsurların dış yapısı, bir de iç yapısı vardır. Bu dilin yapısı ibare, iç yapısı ise semboldür. Birincisi, şiirin dışsal anlam alanı, ikincisi de şiirin içsel anlamıdır. Dışsal anlam alanı, şairin kendi dışsal ve toplumsal benliğiyle 'Hâfız'a nisbet ettiği şeydir. İçsel anlam alanıysa şairin her gece ayın ve Pervin'in nedimi olan 'ben'e nisbet ettiği sözdür. Rindliğin sınırlarını işte bu ikinci ben dile getirir."<sup>5</sup>

Anlatılardaki yazar-kahraman özdeşleştirilmesi belirli bir mesafeyle açıklanırken şiirdeki Ben'in çoğu kez şairden ayrı düşünülmediği bilinmektedir. Bir diğer deyişle şiirdeki ben, şairin kendisi olarak akla getirilir hemen. Şairin adının da cümleye katıldığı psikanalitik yaklaşımlarla şiirin anlama kattıklarıyla şairden ayrı bir şiirsel özneye ulaşmamız mümkün görünmektedir.

"Kişileştirme yapmak için şair, görünebilen ve görünemeyen, düşünce ve şey, soyutlama ve nesne arasında bir köprü kurar. Aşk, kıskançlık ve öfke dilin yardımıyla kişilere dönüşürler, etsiz, kansız ama imgesel. Kişileştirme alegori işleminde bir andır. Çeşitli kişileştirmeler -Aşk, Kıskançlık, İffet, Adalet, Öfke, Ölçülülük- kadınlar ve erkeklerin yaptığı gibi kendi aralarında konuşurlar."<sup>6</sup>

Modern şiirle birlikte şehirli özne, sürekli yenileştirilen, dönüştürülen ve değiştirilen bilinciyle sürekli kendine ait olmayan, tabiattan uzaklaştığı gibi artık kendi geçmişinden de uzaklaşmış olan bir bireydir. Oturduğu mekân, mekânın poetikasına uygun olarak toprakla, yani güven verici sağlamlıkla ilişkisini tümünden koparmıştır. Yalnızca estetize edilmiş bir tabiat ya da mekân düzenlemesiyle değil, estetize edilmiş ilişkiler bütünü içindedir aynı zamanda. Bu sistemlerin tümü şehirli olmanın gerekliliği içinde yer alır. Şehirli birey, hayatını sürekli dönüştüren, dönüştürürken de değişime direnmeyen insanlardan müteşekkildir. Artık herkes şehirli olmak zorundadır. Onun dışında kalanlar, medeniyetin de dışında kalmıştır. Hızlı bir hayatın döngüsü, hızlı bir değişimi ve dönüşümü de beraberinde getirmiştir. Yemek kültüründen karar verme süreçlerine kadar bu hızlılıkla eşdeğer davranış kalıplarından beslenen modern birey, dönüşüm ve değişimin diyalektiğini kavramakla “şehirliliğini” kanıtlamak ister.

Şehirler, modernizmin nihai bir yaşama şekli olarak oluşturduğu bir mekâna dönüştürülmüştür. Tabiattan kopya edilerek oluşturulan yapay göller, caddeleleri süslemek için köküyle birlikte başka yerlerden getirtilip yeniden dikilen ağaçlar, kendi doğal ortamlarından soyutlanarak daracık alanlara sıkıştırılan hayvanlar, yalnızca kentlerin albenisini arttırmakla birlikte kalmaz bunun yanında sosyal bir aktiviteyle şehrin soluk alınacak ‘yaşam alanları’na dönüştürülürler.

1900’lü yılların başlarından itibaren hızla değişmeye ve farklılaşmaya başlayan sanat eğilimlerine baktığımızda başta Sürrealizm olmak üzere Letrisizm, Dadaizm gibi akımları görürüz. Gerçekliğin kırılmaya başladığı bu yıllarda Baudelaire’in umutsuzluğu kıskırtan mekân algısı, ben ile dünya arasında derin uçurumlar oluşturur. Tabiatın geriye çekilip bireyin iç dünyasının öne çıktığı bu düşüncenin temelinde insanın bu dünya karşısında elde edebileceği biricik şey kendiliğidir. Dünya, *uzakta* oluşuyla bireyin kendiliğine karşı daima bir tavır içindedir. Bir başka deyişle şiirsel özne de umutsuzluk düşüncesinin merkezinde yer alır.

Edebiyatımızda ilk izlerine Servet-i Fünûn döneminde özellikle Cenap Şehabettin’in şiirinde tesadüf ettiğimiz lirik öznenin hemen birkaç yıl sonra Ahmet Haşim’le yeni bir çehreye kavuşur özne tavrı. Cenap Şehabettin, dış dünyayı gözlemleyen konumundaki lirik tavrında, ne kadar farklılaşırsa farklılaşsın eşyayla kendisi arasındaki mesafeyi korumuş, karın yağışında orada olduğunu, karın yağışından etkilendiğini saklamamış ve böylelikle tabiata yabancılaşmamıştır. Tabiatla kendisi arasındaki dengeyi korumuştur bir diğer deyişle. Oysa Ahmet Haşim’de bu denge, öznenin aleyhine bozulmuş ve neredeyse tabiat, aslî olandan kopmuştur. Dolayısıyla denilebilir ki bakış öznesi, bakışı berhava eden bir yargıyla tabiata bakmayı salık vermiştir okuyucusuna.

Göl, göl değildir. Akşam da akşam... Aksine yalnızca sembolik birer görünüden öteye geçmezler. Bireyin dış dünyayla olan mesafesini belirleyen birer iz taşıdır nihayetinde.

Ahmet Haşim sonrası Türk şiirinde şiirin paydasına düşen iki farklı yaklaşıma şahit oluruz. Bunlardan ilki, Nazım Hikmet'in Namık Kemal'den gelen retoriğe yaslanan ancak gerçekliği elden bırakmayan yaklaşımıdır. Anadolu diyebileceğimiz hece tavrı da kimi zaman bu geleneğin içinde yer alır. Geniş bir çerçevede içinde ele alınan bu tavrda gerçeklikle olan mesafesinde, şiirseliği reddedecek kadar sahih bir yerde duran Mehmet Akif'i de bu safta görürüz. Onların şiirsel özneleri iç dünya ve dış dünya karşıtlığı yaşamaksızın hayatlarını sürdürürler. Dışa açık dünyalarının en belirgin yanları, tabiatla içli dışlı olmalarıdır. Bu da ister istemez gerçeklik algılarının bütüncüllüğe yaslanmış olmalarından kaynaklanır.

Diğer yanda ise kendilik açısından dönemin şiirinde hiç rastlanmayan yeni ve iç bunalımların doruğa çıktığı kötücül bir şiir anlayışı durur. İlk akla gelen isim "Kaldırımlar" şairi Necip Fazıl'dır. 1926'da yayımladığı Ben ve Ötesi'ndeki şiirlerinde bir ölünün başında yahut kimsesizler seyyahı olarak dönüşlülüğün yıkıcı tarafını üstlenen Necip Fazıl, ben ile dünya arasında önemli sayılabilecek bir mesafede durur. Tıpkı Baudelaire gibi onun şiirlerinde de şehrin, kalabalıkların arasında bir beden içine sıkışmış ruha ait izlenimlere rastlarız. Onun şiirlerinde lirik öznenin içteki bungun tarafına korkunun egemen olduğunu hissederiz.

*İçimde damla damla bir korku birikiyor  
Sanıyorum her sokak başını kesmiş devler  
Üstüme camlarını hep simsiyah dikeyiyor  
Sanıyorum her sokak başını kesmiş evler<sup>7</sup>*

Bu şiiriyle değilse bile sonraki dönem şiirlerinde içe dönük çatışmalara şahit oluruz. Şiirlerinde de bu yüzden bir ucu tasavvufa yaslanan ve kendini yok saymaya varan bir anlayış geliştirir.

Cahit Sıtkı, Ziya Osman, Ahmet Hamdi Tanpınar, geçmiş, rüya ve hayal gibi kaçış yollarıyla kısmen içe dönüşe eğilimli lirik özneleriyle karşımıza çıkarlar. Hatta Orhan Veli, kendiliğine çok yakın durduğu halde mesafelerin varlığını duyumsar. O, çok yaklaşmış ama duyamamıştır. Anlatamıyorum, der örneğin. Bazı şairler de bu tutumdan kaçış yolu olarak masalı, aynaları seçer Asaf Halet gibi.

1950 sonrası Türk şiirinde İlhan Berk, Cemal Süreya, Ece Ayhan, Turgut Uyar, Edip Cansever, Sezai Karakoç, Cahit Zarifoğlu, İsmet Özel'e baktığımızda da kendi içinde kaotik lirik özne tavırlarının yanında birbirinden farklı dönüşlülük retoriğini geliştirdiklerini görürüz. Ağırlıklı olarak ele alacağımız kimi şa-



irlerin şiirlerinde lirik öznelere, kimi zaman epik tavrı da öne çıkararak yani içte, iç dünyada kimi korkularıyla mücadele ederler.

Bu şairlerin iç dünyalarında var oluşu çoğu zaman reddeden, farklı derecelerdeki oluş şekilleriyle karşılaşırız. Bu şairlerin kimilerindeki öznelere, ikili bir ben tavrıyla mücehhezdirler yani genellikle kendi iç dünyalarıyla konuşurlar. Bir başka deyişle sosyolojik bağlamda toplumdan uzaklaşmış birey kimlikleriyle kimi baskıların (devlet, ideoloji, ekonomi vb. gibi) ortasında kalakalmışlardır. Bu lirik özne tavrını yalnızca bu çatışmaya bağlamsak bile birey, Varoluşçuluk gibi kendi içkinliğini oluşturan felsefi bir arka plana sahiptir.

Modern şair, dikkati insan ve birey üzerine çeker ve insanın varoluşunun, onun aklından ve bireyciliğinden daha üstün olduğunu savunur. Ona göre sıkıntı, günah ve kötülük insanın varoluşuyla birlikte ortaya çıkmaktadır. İnsan her ne kadar umutsuzluğunun farkında olsa da aslında yine de içinde aşılmaz bir güç arzusu taşır. Bu güç, her insanda kendi kaderinin hâkimi olma ve özellikle 'üstün insan' olma arzusunun bulunduğu öngörür.

Öte yandan şair, önceden var olan kuralları bir kenara bırakarak, olguları açıklamaya çalışan insan zekâsını yüceltir. Birçoğuna göre bu zekâ, bilim adamında değil, şairdedir. Sadece tabiat ve bilinçle içiçe olan şair, ben ve dünya arasındaki gerçekleri görebilir ve bunları kelimelere dökebilir.

İnsanın varoluşunu, somut gerçekliği içinde ve toplumdaki bireyselliği açısından göz önüne alan Varoluşçuluk, kökeni itibarıyla bir felsefi öğretilerdir. Bu düşüncede insanın kendi varoluşunu anlaması, kendini gerçekleştirmesi, güvensizliği ve güçsüzlüğüyle varoluşunun rastlantılarla oluşu öne çıkarılır. İnsan, güçsüzlüğü ve hiçliğiyle ölüme mahkûm bir varlıktır. Kalabalığın içinde insanın kendini bulması, kendiliğine sahip olması, doğruluk ve ahlaklılık karşısında sahici bir tutum içinde bulunması gerekmektedir. Çünkü kalabalığın içinde insan, tek başına, gittikçe kendi özelliğinden ve özgürlüğünden çözümlenerek, kopma noktasına gelmekte ve sıradan bir insan olmaktadır.

Modern insan, içinde yaşadığı topluma ayak uydurmak zorundadır. Doğum, yaşam ve ölüm gibi olguları bile tek başına yaşayamamaktadır. Bu değişimlerin sebeplerinden biri, insanın var olma arzusunun kaynaklanmaktadır. Modern toplumda 'tek' insanın gücünden bahsetmek mümkün değildir. Bu felsefe, yığınlaşmaya bir başkaldırı olarak, tarafsız olamama, bireysellik, topluluk düşmanlığı, macera isteği, istediğini yapma özgürlüğü gibi olguları ön plana çıkarmıştır. Zamanla bu felsefe, bir bunalım felsefesine dönüşür ki amacı da insanlara yeni bir şeyler öğretmek değil, onları dünya karşısında tavır almaya çağırmasıdır.



Şairler, birçok açıdan yukarıda sanatçı kavramı altında açıkladığımız görüşleri bilinçlerinde barındırır. **Cemal Süreya** da bunlardan birisidir. Şair, “Ölüm” şiirinde bu imgeyi çarpıcı bir biçimde kullanır.

*Ölüm geliyor aklıma birden ölüm  
Bir ağacın gövdesine sarılıyorum<sup>8</sup>*

“Ölüm” ve “gövde” kelimeleri arasında kurulan ilişkide Cemal Süreya, ölüm karşısında tutunabilecek bir yer olarak gövdeyi seçer. Gövde imgesinin varlığı, ağacın nesneliliği karşısında umuda daha yakın bir durumu işaret ederse de ölüm karşısında insanın yapabileceği bütün işler boşuna bir çabadır. Çünkü gövde de ölümlüdür.

Ağacın somut varlığı, ölümün daha geç gelebileceği izlenimi barındırmakla birlikte yine ölümün ağaçla değil de onun gölgesiyle ilişkilendirilmesi dikkat çekicidir. Bir başka açıdan ölümün getirdiği karabasandan dolayı daha da bunalan insanın bir gövdede kendini gelmesiyle de açıklanabilir. Cemal Süreya’da ölüm, çoğu kez bedene ve duylara indirgenerek nesnel bir son olarak algılanabilir. Ölümün somut olarak bir ağırlığı vardır ve bu ağırlık bir önceki dizelerde olduğu gibi yine tabiatla birlikte düşünülerek elde edilmiş bir ölüm imgesinden kaynaklanmaktadır.

*Bir kış göğü gibi o saat alçalır ölüm,  
Yalnız işitme duyusu kalır ortada.<sup>9</sup>*

Ölüme ait bu ses, dille ortaya çıkan taklidî bir ses değil, anlamsızlığın içte yıkıcı izler bıraktığı çölde ıssız kalmış bir çığlıktır. Yalnızca işitilen bir sesle karışımıza çıkacak olan ölümün belirsizliği ve anlamsızlığı, kışın görülen kapalı ve ağır bir havayla özdeşleştirilmiştir. Dolayısıyla Cemal Süreya’da şiirsel özneler, yenilmişlik, geri çekilmişlik, bulunduğu yeri kaybetme korkusuyla ve yapayalnız bir benlikle özdeşleşir.

**Ece Ayhan** da tıpkı Cemal Süreya gibi geri çekilirken bir şeyler söylemenin peşindedir. Onun söyleminin hedefinde tarih ekseninde yok sayılan küçük insan vardır. Bu insan hep bir çocuktur. Masallarla, saltanat arabalarıyla gözleri boyanan kimi zaman da işgal edilen bir çocuk yahut geçmiş vardır. Şiirsel özne de bunun intikamını almak ister. Bir karşı tarih oluşturmanın peşine düşer. Yıkıcı, ayıp ve kışkırtıcı bir tarihtir bu.

*Belli ki kaçmıştır çok ağır cezalı bir çocuk  
Kurulu zulmün yetiştirme yurtlarından<sup>10</sup>*

Tarihe olan ilgisinin “geçmişe özleminden kaynaklanmadığını” belirten Ece Ayhan, “Ben Türkiye’nin şiirine, tarihine müdahalede bulunuyorum. Ve bugüne de. Benim bütün derdim bugün aslında” der.<sup>11</sup>

Ece Ayhan'daki şiirsel özne tasarımı, dış dünyayı, nesnelere ama daha çok tarihi de içine alan bir özne tasarımı ile birlikte gelişir. Tarihin dışında kalanlar ile tarihe eklenenler olarak ayırdığı bu özne tasarımında çocuklar ve kadınlar kendisinin de içinde olduğu 'tarihin dışındakiler' safında yer alır. Onun şiirlerinde var olan bu aidiyet, daha çok bir şair olarak değil de kendini tarihsel bir özne olarak konumlandırma çabasından ileri gelir. Ancak bu öznelik konumlanmasında Ece Ayhan, kimi zaman bir çocuğun penceresinden bakarken eksik ve daha çok cinsel yönden istismar edilmiş bir bakışı kullanır. Şair, kimi zaman kadına bakarken de aynı şekilde bir sokak kadını resmi tarihin karşısına yerleştirir.

Ece Ayhan, değerlerle merkeze aldığı çocuk kimliğinde kendi ben'ini sorgular. Ben ile tarih, ben ile toplumsal kimlikler, ben ile cinsellik ve ben ile iktidar, boşlukları barındıran kopuklukları, ayrışmaları temsil eder. Hiç biriyle uyuşmayan benlik, bu açıdan dile karşı bir dil ile varlığını ikame edebilecek bir kimliğe bürünür.

*Bacaklarım uzun  
nereye gitsem uzun  
nereye gitsem beni buluyor  
çıkamaz bir sokakta ablam (İbraniceden Çizmek)*

Hatta öyle ki bu şiirde olduğu gibi tarihle toplumsallaştırılmış geçmiş, şairi bularak boğar ve tüketir. O ayndaki görüntüsü kadar yakındır kimi zaman. Belki de bu sebeple Ece Ayhan, çoğu şiirinde olduğu gibi yine görsel bir imgeyle tıpkı gölgenin duvarda oynadığı rol gibi "İbraniceden Çizmek" şiirinde uzayan bacaklardan söz eder. "Beden-Gövde" imgesi, dönemin diğer şairlerinde olduğu gibi Ece Ayhan'da da bedenin bozuluşudur (deformizasyon). Beden, bir bütün değildir. Her ne kadar bedenin parçaları, bütünü temsil eder gibi görünse de aslında yalnızca bacağın uzaması bu bozulmanın bilinçte de devam ettiğini gösterir. Çünkü şiirsel ben'in uzayan bacakları, onu gören gözün, algılayan bilincin de algı bozukluğunu beraberinde getirir. Sonu mutlu biten masallarla değil de korkular ve sanrılarla büyüyen bir çocukluğa ait bu ilk anı-imgeler, son dizede ayna imgesiyle ortaya çıkan bir yer değiştirmeye daha da belirginleşir. Uzayan bacakların yerini bu kez "abla" almıştır.

Bir biçim yanılması yerine, bir yer değiştirme olarak algılayabileceğimiz bu dizelerdeki kimlik aktarımı, hep çıkamaz bir sokakta kalan bir abla'yı, uzayan bacakları ve bu yer değiştirmeye kimlik dönüşümünü yaşayan / tahayyül eden şiirsel ben'in içiçe geçmiş bilinç ve bilinçaltına ait tezahürlerini ortaya koyar. Ben, uzayan bacaklarıyla yapısal bir değişime uğramakla birlikte zihninin aynasında kendinde yeni bir kimliği yani abla'yı da üstlenir. Bilinçten çok bilinçaltının tazyikiyle ortaya çıkan bu yeni yapılanma, korkuların, arzuların bas-

tırlamadığı izlenimini verir. Şiirsel ben, bilinçaltının tazyikiyle ister istemez yeni bir bilincin eşiğindedir.

Ece Ayhan, beden ve toplum, çocuk ve iktidar, dil ve anlam görsel bir imge olan ayna imgesiyle başbaşa bırakır bizi. Ayna, aynı zamanda dilin de kendisidir. Ben, ötekinin zaaflarıyla bozuluşunu yansıtır. Beden, çocuk ve dil sacayağı toplum, iktidar ve anlam karşısında bir bütün halinde değildir çünkü. Ben'in aynadaki yansımada da bu bütünlüğü aramanın anlamsız olduğunu düşünen şair topluma, iktidara ve anlama hep bir zaaf olarak bakar. Bu yüzden bütünlük, her iki tarafta da bir zaaf olarak algılanır.

Ece Ayhan'ın şiirsel öznelere, dil aracılığıyla kendi parçalanmışlığını tamamlayabilecek bir bütünlüğü göremediği yahut Asaf Halet'te olduğu gibi çocukluğunun mutlu günlerine dönemediği için ayna ya da dil bir çatışma, bir karşıtlığa "karşıt dile"<sup>12</sup> dönüşür. Sezai Karakoç'a göre de Ece Ayhan "insanın, çarpık ve negatif realitesini" olduğu gibi anlatırken, kelimeyi de bu yüzden çarpıtır.<sup>13</sup>

Dil de Ece Ayhan'da bir karşıt öge imgesidir. Bu dil sokakta, argoda bulunmuştur. Sokağın diline bu yüzden sıkça başvurulur. Şiirsel öznelere de bu dile ortak olurlar. (Orta ikiden ayrılan çocuklar, Çanakaleli Melahat vs. gibi)

Onun şiirlerinde insan gibi dil de nesnelere karşısında güçsüzdür. Hemen değişirler. Psişik olanın dildeki görünümü, Ece Ayhan'ın şiirlerini yalnızca ifrazatla açıklamamızı yeterli görmez. Buna göre dilin bozulmayla, sıradışılığıyla olumsuz 'ihya'sı nesnenin egemenliğini sarsacağından bu zaaf, dil ile temsil edilen bireyin iç dünyasını da ifşa eder. Dildeki bilinçli seçim, ifrazatı geri plana çekerek iç dünyaya yönelmemizi zorunlu kılar. Anlamdaki ve biçimdeki şaşkınlıklara başvuran şiirlerinde "Kapalıçarşı" kelimesi yerine "Çapalı Karşı" gibi örneklerin sıklığı da bu ihtiyaçla açıklanabilir.

Ece Ayhan'da görsel imgelerin tümüne bakıldığında görünüşte olumsuz bir bakışa rastlarız. Görsel imgeler, olumsuzlaştırılmak için kullanılmış gibidirler. Dış dünyanın iç'te olumlu bir aksi yoktur Ece Ayhan'da. Dış'ı olumsuzlamak ve dil yoluyla dünyaya bağlanmamak için Ece Ayhan'ın verdiği mücadele şiirlerinde somutlaşır. Bu açıdan söylenenleri şematize edersek şöyle bir yapı çıkar karşımıza:



Bu konumlanmasıyla Ece Ayhan'ın şiirlerinde geliştirdiği özne, parçalanmış, istismar edilmiş, iktidar karşıtı, insanlara güvenini yitirmiş bir kimliktir.

Yeniden üretilen bir özne deneyimi **Edip Cansever**'in de asıl meselesidir. Bu deneyimin dışsal sebeplerden mi yoksa içsel deneyimlerden mi kaynaklandığı sorgulanırken Cansever'in buna cevabı her iki tarafın da eşit oranda pay sahibi olduğudur. Bir diğer deyişle onun şiirlerindeki özneler, hem bilincin dışı doğru temayül eden niteliğine hem de dış dünyanın ve şeylerin içe doğru bas-kısından kaynaklanan arzu dönüşümüne bağlıdır. "Şiirlerimdeki kişiler sat-ranç taşlarına benzerler. Onlar, düşsel ya da gerçek, bende olup bitenlerin top-lamıdır olsaydı. Gene de... Şair kendi özel kişiliğini şiirin ardında giz-lenmesini iyi bilmelidir."<sup>14</sup>

*Bu kimin duruşu, bu sizin en gülmediğiniz saatlerde  
Her cümlede iki tek göz, bu kimin  
Ya da kim korkuttu bu kadar sizi*

...

*Denir mi, ama hiç denir mi, iş edinmişim ben  
İş edinmişim öyle kimsesizliği  
Kendimi saymazsam - hem niye sayacakmışım kendimi -  
Çünkü herkese bağlı, çünkü bir yığın ölüden gelen kendimi  
Konuşmak? konuşuyorum, alışmak? evet alışıyorum da  
Süresiz, dıştan ve yaşamsız resimler gibi.<sup>15</sup>*

Şiirsel öznenin içinde olduğu durumdan memnun değildir. İçten dışı doğ-ru gelişen ve iç dünyanın bütün korkularını, geçmiş ve gelecek tasavvuru-nu bilincin merkezine; öte yandan da dış dünyanın kuralları ve "saçma"lı-ğını, barındırdığı isyan duygusuyla içe yönelten biri vardır. Bu çatışma ya da karşılaşma, Edip Cansever'in nesnel aracılığıyla tecessüm eden şiirsel bi-lincinde dolayısıyla şiirsel ben'de gerçekleşir. Ancak bu isyan, ben'in kendi-ni meşrulaştırmak için bir araç değildir. Onun şiirsel özneleri dış dünyaya karşı önu alınamaz bir öfke içinde değildirlere. Aksine zamanın akışını yumu-şatmak için vardılar.

Her şiirde yeniden şekillenen şiirsel ben, bu süreçte çoğu kez kendini bir fazlalık olarak dış'ta konumlandırır. O toplumun içinde ama kendi yalnızlığı-nı yaşar. Evrensel bilince ait bu özne kurgusu, dille varlık bulan söylemsel alan içindeki bireyin dünyayla uyumu ya da uyumsuzluğu arasındaki çatışmayla her şiirde yeniden şekillenir.

Edip Cansever'in aynasındaki şiirsel özneler, bir varoluş sorunu içindedir-ler. Bununla birlikte bu öznelerin varlığından çoğu zaman şüphe duyarız. İç ve dış dünyanın algılanmasında yansıtıcı rolüyle ayna imgesi bu belirsizliği perçinleyen bir unsurdur. Cansever'in şiirlerinde de bu tutum açıkça gözlene-bilir. Kim konuşuyor, kim dinliyor, belli değildir. Kimi zaman etken olan ba-kış açısı, kimi zaman nesneye kimi zaman da insana aittir. Okuyucu, nesne-

den hareket ettiğinde insanı; insandan hareket ettiğinde nesneyi yitirir. Bu sebeple şiirsel öznelerdeki etkenlik zemininin sürekli değişmesi, modern okur açısından beklenmedik bir tutum değildir.

Cansever'in şiirsel öznelerine göre her şeye rağmen umut, insanın ve hayatın içinde olmalıdır. Bu anlamda Cansever'in şiirsel ben'ini bir kötümser olarak nitelemenin hiç de doğru olmadığı kanısındayız. Onun şiirsel özneleri her ne kadar kendine yabancılaşmış ve kimliğini kaybetmiş olursa olsun "umut"tan vazgeçmez. Çünkü umut, insanın kendi kilitli kapılarını açmasının insanî bir anahtarıdır. Her tür yılginlığa karşı sığınacağı tek ve gerçek limandır.

Diğer şairlerde gördüğümüz modern ben'lerin aksine **Sezai Karakoç**'un lirik özneleri acz içindeki bir kulu ifade eder. Mücadele ve mücadele tavrı diyebileceğimiz bu yaklaşımla ben, bu vasfıyla dünyaya, eşyaya ve zamana bakar. Bu unsurlar, bir çatışmaya girmez. "Kul" olmanın bilinci, hemen hemen bütün şiirlerine yansımıştır.

Karakoç, birbiri içinde erimiş olan birey ve eşya tavrını şu şekilde birarada zikretme gereği duyar: "20.yüzyıl yıkıntılarının içinden kendi dünyasını yüklenip kurtarmaya çalışırken almadığı yara, geçmediği ateş çemberi, iştmediği ses, cennetini kaybetmemek için çarpmadığı cehennem kalmayan, göğsü kıyamet aşılı, en keskin sabırlarda dağlanmış, sancak çağılıtlı, yüzünde ve yüreğinde durmadan ay bölünen, miraç çıkırının adamı" dır bu birey.<sup>16</sup>

Şiirde bütünsellik kavramı içinde değerlendirilebilecek olan bu 'şiirsel ben'in aynı zamanda Varlık-insan'ı (Kâmil İnsan) da temsil etmesi kaçınılmazdır. Burada şairin mihenk noktası, Varlık-insan'ın eşyaya, tabiata ve nihayet insana ait imge ve sembollerdeki bakış açısında düğümlenir. Şiirle olan ilişkisini yuvarıda da vurguladığımız varoluşçuluk\*, Karakoç'un insana bakışında başvurduğu bir düşünsel sistem olarak karşımıza çıkar.

*Olup biten bu ebedi an macerası  
Olacak olan maceramız da  
Vaktin defteri kapanmadıkça  
Evren tomarı açık kaldıkça (Ayinler)<sup>17</sup>*

İnsan, olup biten bir an macerası ile bu dünyadaki sürecini sürdürür. Ancak bu süreçte varlığını tanıma ve anlamlandırma peşindedir. Bir 'bütün-insan' olarak varlığını tanımlarken insanın üç bakışından söz edilebilir.<sup>18</sup> Buna göre insanın Tanrı'ya, kendisine ve zamana bakışı, onu diğer varlıklardan üs-

\* Burada popüler anlamda Sartre'in temsil ettiği nihilist varoluşçuluktan ziyade Karl Caspers'la şekillenen ve ahlaki varoluşçuluk olarak da anılan Hıristiyan varoluşçuluğuna yakın bir yorumdan söz edebiliriz. Karakoç, hem bireyin kendi içinde olgunlaşabileceği bir ahlaki varoluşçuluğa ahlâki bir isyan anlayışa sahiptir. Özellikle çevirilerde ve denemelerinden hareket ederek vardığımız bu yargıda şiirlerinde de bu etkiyi görmek mümkündür. Bkz. Sezai Karakoç, Edebiyat Yazıları II, Dileş Yayınları, İstanbul, 1986.

tün kılan niteliklerdir. Onun şiirlerinde insan tasavvurlarının en yüksek noktasında peygamberler yer alır. Bu tasnifte de en yüce nokta Hz. Muhammed'e aittir. Çoğu kez "gül" imgesi ve sembolüyle dile getirilen Hz. Muhammed, onun bütün-insan modelidir. Dolayısıyla insan, bu yüce modele yakışan bir karakterle mücehhez olmalı ve yaşamalıdır. Öte yandan Karakoç'a göre insanın eşyayla olan mesafenin kaybolması sebebiyle maddileşmesi kaçınılmaz bir sondur. Çünkü insan Tanrı'dan giderek uzaklaşmaktadır. Bu da üçüncü halde kendine bakışını etkiler. Bir yandan Tanrı'dan uzaklaşırken diğer yandan da eşyaya gittikçe yaklaşan insan, kulluktan da köleliğe doğru düşer. Ancak nihilist varoluşçuluktaki "düşüş" sembolünden farklı olarak bu düşüş, yeniden dirilişe insanı daha yüce bir yere sevk eder.<sup>19</sup>

Bu bağlamda Sezai Karakoç'ta iki yönde ilerleyen insandan söz edilebilir. Biri daima yukarıya doğru yükselen diğeri ise "düşüş" içinde olan insan.

*Yer değiştiren ben değildim*

*Farklılaşan sendin*

(Ben Kandan Elbise Giydim / Hiç Değiştirsinler İstemezdim)<sup>20</sup>

Bu dizelerde şair iki insanı yan yana resmeder. Düşünsel imgelerle kurulu şiirde kan ve ölüm, şaire başka duygu ve düşüncelere imkân tanır. Değişen insan, yukarıya doğru yükseliş halindedir. Kökensel bir farklılık yaşar. Oysa değişmeyen ve kendini yenilemeyen insan, olduğu gibi kalmamakta, aşağıya doğru düşmektedir. Kimi zaman "onlar" diye nitelendirdiği insanlar da bu düşüş halindeki insanlardır.

**İsmet Özel** şiirinin "yaratıcılığı" bu yaratıcılıkta en kesin cevapları bulmak için *tetikte durmayı* zorunlu kılar. Hem şiir hem de *okuyanı* açısından bakıldığında tetikte durma, dönüşlülük ifade eden bir bilinci belirlilikten belirsizliğe, *eyleyeni* belirsiz olan bir fiile yaklaşırır.

*Eyleyen* şiirin ve okurun bilincinin dışındadır. *Dışta* olması bu yönüyle her iki cephe açısından eleştirel bir tutumu beraberinde getirir. Bunun için seçilecek kelimeler, hem Uyumsuz Tutkuyu hem de Dönüşlülük ideolojisini aynı noktada buluşturur. Çünkü "Dışavurum, karşısına ona benzemeyeni çıkararak olumsuzlar gerçekliği, ama onu hiçbir zaman yadsımaz."<sup>21</sup>

İşte tam bu sırada "*ben yakarım çağımın ellerini. Ben bekliyenim.*" (Bu Ağrı Yakıldıkça Sevilmeli) diyen şairin bir *bekleyen* olması, onun eylemi yapan özne olmakla birlikte bedeninin görünümüler dünyasında bir imgeye dönüşmesini engellemiyor elbette. *Bekleyen* olmakla birlikte onun beklemekten etkilenen hatta yorulan bir birey olması da söz konusudur. Bu tutum İsmet Özel şiirinde bir genellemeye dönüşmekte midir, sorusunun karşılığında hem şiirin *eyleyeni* yani şairi hem şiirden hareket ederek şiirdeki birey ol-



maklığıyla hem de okuyucu cephesinden “evet” cevabı verilmek durumunda kalınacaktır.

Dillendiren, dile getirmek zorunda kalan bir öznenin nesneleşmemek için verdiği bir savaşımdır bu. Okuyanın da bu kavgaya katılması için sürekli ikaz edilmesi söz konusudur. Kışkırtılması, gözlerinin yuvalarından fırlaması için her çareye başvurulur. Buna kimi yerleşik kanıların da eklenmesiyle yerleşik değerlerin -hangi taraf olursa olsun- yok sayılması yahut aklın değilse bile *idrakin* süzgecinden geçirildiğinde eleştiriye yönelmesi, kimi zaman da en acımasız muarız olunması mubah sayılmaktadır. Egemen söyleme -ki bu egemen söylem şehirli ve köylü için aynı şiddette geçerli birer karşı çıkışa dönüşür.- yazılarda da karşılaştığımız bu söylem düzenine karşı çıkış biçimi “memnun olmak ve olamamak”la örneklenebilir.

Karşı durma, karşı çıkış ile beden / gövde iktidara boyun eğmemiş oluşunu ikrar etmiş olacaktır ki bir diğer deyişle birey, iktidar karşısında var-olmak inisiyatifini elde bulundurmuş olabilsin.

İdeolojik düşünmenin kısmen de olsa geride kaldığı 1980 sonrası şiir için genel bir yargı vermek gerekirse Nilgün Marmara ve İlhami Çiçek gibi intihar eden şairlerle Lale Müldür, Ahmet Güntan ve kısmen de Bejan Matur’u yenilgiyi olumlayan tarafa almak mümkün görünmektedir. Öte yandan ise Tuğrul Tanyol, Erdem Beyazıt, Ebubekir Eroğlu, Hüseyin Atlansoy, Ali Günvar, Haydar Ergülen, Cahit Koytak, Âdem Turan, Ömer Erdem gibi şairler kendi dünyalarıyla barışık bir görünüm sergilerler.

## SONUÇ

Bu yıllarda ortaya çıkan şairlerde 80’lerin dışavurumcu ve karmaşa şiirinin etkisi azalarak da olsa sürdü. Öte yandan politik çözülme, politik kaygı gidererek kendini göstermeye çalışanların şiirinde hem içerikçe (içtenlikten yoksunluk, duygusal sağlık) hem biçimce zayıflığa yol açtı. Bu tehlikelerden uzak durarak başlayanlarda, düşünsel (politik) yapı, şiirin art alanı yapılıırken ya ideolojizleşmeyi ya da genel geçer izleklere (uyarlı olma, tepkisiz kalmama) yaşlanmayı getirdi. Bir kısmının şiirinde ise, ‘kişiselleşme’ eğilimi baskınlaştı. Teknik kusursuzluk peşinde koşmak, çıkar yol yapıldı o zaman da. Biçimsel ve biçimsel kaygı ister istemez, ‘kişisel’ şiiri geliştirdi. Kişisellik, derinleşme görünümlüyle şiir yakalama çabalarını öne çıkardı. Devrimci anlayıştaki bunalmın yol açtığı çözülme, eskilerin bir kısmını metafizik şiire yaklaştırırken bu yıllarda çıkanları da bu doğrultuda etkiledi.

Hülâsa Romantiklerin ve bizde de Servet-i Fünûn’dan beri şairlerinin amacı uzaklaşmaktır. Ancak onlar, nesnel bir dünyaya, dışa ve daha ötesinde yaşadıkları coğrafyadan uzaklaşmaya doğru mesafelerini oluştururken 1950



sonrasının ağırlıklı görüşü ise bu coğrafya iç dünya olmuştur. Yönü dıştan içe doğru evrimlenen bu yeni dünya algısı, hiç kuşkusuz öznel ve bedenseldir. Bedenin ölümlülüğünü taşır. Şairler de bu yüzden derin bir kargaşanın kapılarını aralarken yenilgilerini unutturacak kimi imgelere de yer vermekten kaçınmazlar. Bunlardan bazıları tarih, çocukluk ve kadın imgeleridir. Din, bu kaçışta çoğu kez ritüel olarak benimsenmiş ve evrensel ahlâk, bu dinin yerini almıştır.

## DİPNOTLAR

- 1 Anthony Stevens, *Jung*, (çev. Ayda Çayır), Kaknüs Yayınları, İstanbul, 1999, s. 27. Ayrıca bkz. Carl Gustav Jung, *Dört Arketip*, (çev. Zehra A. Yılmaz) Metis Yayınları, İstanbul, 2003, s. 22.
- 2 Bkz. Jacques Lacan, *Fallus'un Anlamı*, (çev. Saffet Murat Tura), Afa Yayınları, İstanbul, 1994, s. 64.
- 3 Walter Benjamin, *Pasaşlar*, (çev. Ahmet Cemal) YKY, İstanbul, 1995, s. 131.
- 4 Sezai Karakoç, *Edebiyat Yazıları I*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1982, s. 68.
- 5 Nasrullah Pürcevâdi, *Can Esintisi*, (çev. Hicabi Kırilangıç) İnsan Yayınları, İstanbul, 1998, s. 222.
- 6 Octavio Paz, *Öteki Ses*, (çev. Murat Varlı) İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1997 s. 17.
- 7 Necip Fazıl Kısakürek, *Çile*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, 1974, s. 157.
- 8 Cemal Süreya, *Sevda Sözleri*, 24. Baskı, YKY, İstanbul, 2004, s. 183.
- 9 Cemal Süreya, age., s. 48
- 10 Ece Ayhan, *Bütün Yort Savul'lar!*, 3. Basım, YKY., İstanbul, 2001, s. 128.
- 11 Ece Ayhan, *Şiirin Bir Altın Çağı*, YKY, İstanbul, 1993, s. 150.
- 12 Orhan Kahyaoğlu, "İnsan Ölmeden Önce" *Ludingirra*, Sayı 9, Bahar 1999, s. 76.
- 13 Bkz., Sezai Karakoç, *Edebiyat Yazıları II*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1986.
- 14 Edip Cansever, *Gül Dönüyor Avucumda*, Adam Yayınları, İstanbul, s. 66.
- 15 Edip Cansever, *Sonrası Kalır 1*, YKY., İstanbul, 2006, İkinci Baskı, s. 160.
- 16 Sezai Karakoç, *Kıyamet Aşısı*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1995, s. 21.
- 17 Sezai Karakoç, *Şiirler V: Ayınlar*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1979, s. 40.
- 18 Sezai Karakoç, *Çağ ve İlham II*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1979, s. 19-20.
- 19 Sezai Karakoç, *Yitik Cennet*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 2001, s. 9.
- 20 Sezai Karakoç, *Şiirler III*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1982, s. 105.
- 21 Theodor W. Adorno, *Minima Moralia* (çev. Orhan Koçak-Ahmet Doğukan) Metis Yayınları, İstanbul, 1998, s. 244.

## KAYNAKÇA

- Adorno, Theodor W., *Minima Moralia* (çev. Orhan Koçak-Ahmet Doğukan) Metis Yayınları, İstanbul, 1998.
- Ayhan, Ece, *Bütün Yort Savul'lar!*, 3. Basım, YKY., İstanbul, 2001.
- Ayhan, Ece, *Şiirin Bir Altın Çağı*, YKY., İstanbul, 1993.
- Benjamin, Walter, *Pasaşlar*, (çev. Ahmet Cemal) YKY., Yayınları, İstanbul, 1995.
- Cansever, Edip, *Gül Dönüyor Avucumda*, Adam Yayınları, İstanbul, 1998.
- Cansever, Edip, *Sonrası Kalır 1*, İkinci Baskı, YKY., İstanbul, 2006.
- Jung, Carl Gustav, *Dört Arketip*, (çev. Zehra A. Yılmaz) Metis Yayınları, İstanbul, 2003.
- Kahyaoğlu, Orhan, "İnsan Ölmeden Önce" *Ludingirra*, Sayı 9, Bahar 1999.
- Karakoç, Sezai, *Çağ ve İlham II*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1979.
- Karakoç, Sezai, *Edebiyat Yazıları I*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1982.
- Karakoç, Sezai, *Edebiyat Yazıları II*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1986.
- Karakoç, Sezai, *Kıyamet Aşısı*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1995.
- Karakoç, Sezai, *Şiirler III*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1982.
- Karakoç, Sezai, *Şiirler V: Ayınlar*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1979.

- Karakoç, Sezai, *Yitik Cennet*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 2001.  
Kısakürek, Necip Fazıl, *Çile*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, 1974.  
Lacan, Jacques, *Fallus'un Anlamı*, (çev. Saffet Murat Tura), Afa Yayınları, İstanbul, 1994.  
Paz, Octavio, *Öteki Ses*, (Çev. Murat Varlı) İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1997.  
Pürcevâdî, Nasrullah, *Can Esintisi*, (çev. Hicabi Kırlangıç) İnsan Yayınları, İstanbul, 1998.  
Stevens, Anthony, *Jung*, (çev. Ayda Çayır), Kaknüs Yayınları, İstanbul, 1999.  
Süreya, Cemal, *Sevda Sözleri*, 24. Baskı, YKY, İstanbul, 2004.

## YUSUF ZİYA ORTAÇ'IN MİLLÎ BİR EDEBİYAT YOLUNDA DİVAN VE HALK EDEBİYATLARINA BAKIŞI\*

Hülya Ürkmez\*\*



**Özet:** Yusuf Ziya Ortaç, Ziya Gökalp'ın etkisi altında hece vezni ve İstanbul Türkçesiyle yerli konuları işleme hareketine katılır. Bu anlayış doğrultusunda eserler vermeye başlar. Bu çalışmada, Yusuf Ziya'nın yeni ve millî bir edebiyat oluşturma yolunda Divan ve Halk edebiyatı üzerine görüşleri verilmeye çalışılmıştır. Şair, Divan edebiyatına ağır eleştirilerde bulunurken Halk edebiyatını yüceltir. Divan edebiyatı eleştirilerini vezin, dil ve hayal sistemi üzerinde yoğunlaştırır. Yeni ve millî bir edebiyat oluştururken nelere dikkat edilmesi gerektiğini tespit eder.

**Anahtar Kelimeler:** Yusuf Ziya, hece vezni, Divan edebiyatı, Halk edebiyatı

YUSUF ZİYA ORTAÇ'S VIEWS ON CLASSICAL OTTOMAN POETRY AND TURKISH FOLK LITERATURE ON THE ROAD TO NATIONAL LITERATURE

**Abstract:** Yusuf Ziya Ortaç joins the movement of covering native topics with syllabic rhythm and İstanbul Turkish under the influence of Ziya Gökalp. He begins to write pieces with respect to such an understanding. This study is carried out in an effort to give Yusuf Ziya's views on classical Ottoman poetry and Turkish Folk literature on the road to construct new and national literature. While the poet makes harsh criticism on classical Ottoman poetry, he glorifies the Turkish Folk literature. He criticizes on classical Ottoman poetry focus on prosody, language and imagination system. He establishes the factors to be taken into consideration while constructing a new and national literature.

**Keywords:** Yusuf Ziya, syllabic rhythm, classical Ottoman poetry, Turkish Folk literature

### GİRİŞ

“**M**illî Edebiyat Hareketi'nin tutunmaya çalıştığı 1911-1917 yılları arasında, Türk şiirinde oldukça karışık bir durum göze çarpar: Bir yandan Millî Edebiyat şairleri kendilerini halkoyuna kabul ettirmeye ve Fecr-i Âtî şairleri şöhretlerini sürdürmeye çalışırken, Servet-i Fünûn şiirinin Tevfik Fikret ve Cenab gibi otoriteleri

\* Bu çalışma, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı (Yeni Türk Edebiyatı) Anabilim Dalı'nda savunulmuş olan “Beş Hececiler”in Şiir Anlayışları ve Şiirleri Üzerine Bir Araştırma adlı tezle bağlantılı yan konudur.

\*\* Dr. Hülya Ürkmez, Sakarya Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

de edebî itibarlarını henüz ayakta tutmakta idiler. Bu arada Mehmet Âkif gibi bir ustanın temsil ettiği ayrı bir anlayış ve dokudaki şiir tarzını da unutmamak gerekir.”

Fecr-i Âtî'nin dağılmasıyla Fecr-i Âtî'den ve genç nesilden bazı şairler, millî edebiyat anlayışının dışında arayışlara girerler. *Rübâb* (1912) dergisinde toplanan bu gençler, *Nâyîler* adı altında yeni bir edebî hareket oluşturmak isterler. Edebiyatın millî oluşunu “millî geçmişe bağlanış” ta görerek Mevlâna ve Yunus Emre'nin şiirlerindeki “samimi ifadeli, lirik ve mistik atmosferi” kendi şiirlerinde yaşatmak isterler. Aynı yıl, “Eski yunan edebiyatını örnek edinmek eğilimiyle”, ilk örneklerini Yahya Kemal ve Yakup Kadri'nin verdiği *Nevo-Yunanîlik (Havza Edebiyatı)* ortaya çıkar.

Yine aynı yıllarda, millî edebiyat taraftarlarının şiir anlayışında da tam bir birlik görülmez. Bazı şairler millî edebiyatı konuca “eski Türk tarihine, efsane ve geleneklerine bağlanma” olarak görüp bu tarz şiirler yazarken bazıları “Osmanlı İmparatorluğu'nun parlak dönemlerini yaşatma” ya çalışırlar. Millîleşmeyi “halk şiirine dönüş” olarak görenler de halk edebiyatı nazım şekillerini kullanırlar.<sup>1</sup>

Böyle bir dönemde Ziya Gökalp vasıtasıyla tanışan ve bir araya gelen bir grup genç şair, yeni ve millî bir edebiyat oluşturma yolunda çalışırlar. En yaygın ve bilinen adı *Beş Hececiler* olan bu şairler, *Hecenin Beş Şairi*, *Hececiler*, *Hececi Şairler*, *Hece Şairleri*, *İlk Hececiler*, *Hecenin Beş Ozanı*, *Hecenin Beş Sanatkârı* gibi adlarla anılırlar. Bazı anlayışlara göre grup bazılarına göre topluluk olan *Beş Hececiler*'in (Orhan Seyfi Orhon (1890-1972), Halit Fahri Ozansoy (1890-1871), Enis Behiç Koryürek (1891-1949), Yusuf Ziya Ortaç (1894-1967)<sup>2</sup>, Faruk Nafiz Çamlıbel (1898-1973) kendilerinden bahsederken çoğu kez “*Hecenin Beş Şairi*” ve “*Hececiler*”i kullandıkları görülür. Ziya Gökalp'ın etkisiyle hece vezni ve sade Türkçe ile şiir yazma hareketini benimserler. O dönemi konu eden *Hecenin On Şairi* adlı kitapta bu beş şairin yanında Ziya Gökalp, Mehmet Emin Yurdakul, İbrahim Alâattin Gövsa, Şükûfe Nihal Başar ve Halide Nusret Zorlutuna'ya da yer verilir.<sup>3</sup> Bunların dışında, 1914-1920 arası ve Cumhuriyet Dönemi'nde herhangi bir topluluk içinde yer almadan heceyle yazanlar arasında Kemalettin Kamu, Ali Mümtaz Arolat, Necmettin Halil Onan, Ömer Bedrettin Uşaklı, Behçet Kemal Çağlar vardır.<sup>4</sup>

Yusuf Ziya “*Bizim Yokuş*” dediği Bâbîâli Yokuşu'na daha lise öğrencisiyken adımını atmıştır.<sup>5</sup> İlk şiiri de Balkan Savaşı'nın son günlerinde *Kehkeşan* mecmuasında çıkar.<sup>6</sup> Halit Fahri Ozansoy'un *Kehkeşan* mecmuasının açtığı bir yarışmada birinci olur ve şiiri yayınlanır.<sup>7</sup> Okul yıllarında Cenaplar'ın ve Süleyman Nazifler'in etkisi altında olan<sup>8</sup> Yusuf Ziya'da edebiyat aşkı Hüseyin Cahit'i sevmekle başlar. Bunda “*Servet-i Fünun* ciltlerinde eskiye saldıran ve yeniyi savunan yazıları”nın payı büyüktür.<sup>9</sup>

Bebek'e taşındığı zaman Rıza Tevfik ile komşu olmuş, yazılarını ona okuyup nasihatlerini dinlemiş ve ondan çok şey öğrenmiştir.<sup>10</sup> Babasının ölümüyle içinde açılan boşluğu onun dostluğu doldurur. Rıza Tevfik, Tevfik Fikret, Abdülhak Hâmit ve divan şairlerinden şiirler okur, bu şiirlerin düğümünü çözüp gizli güzelliklerini gösterir. Ziya Gökalp ile tanışması Rıza Tevfik vasıtasıyla olur. Ziya Gökalp Yusuf Ziya ile tanışmak istediğini söylemiştir.<sup>11</sup> Gözaydın'a yazdığı 3 Haziran 1961 tarihli mektupta, Bilgi Derneği'nde tanıştıklarında on dokuz yaşında olduğunu, edebiyat tarihine "Hecenin Beş Şairi" diye geçenlerin o gün orada tanıştıklarını söyler. Ertesi hafta "Gecenin Hamamı" adlı "hece vezni ve güzel Türkçe ile yazdığı ilk şiiri" ni götürür. "*Çocukça Bir İma. Ama hecenin ve temiz Türkçenin ilk denemesi, Ziya Gökalp bu manzumeyi dinlerken dünyaya ilk çocuğu gelmiş bir baba kadar bahtiyardı.*"<sup>12</sup> "Hayalindeki dev" Ziya Gökalp'la olan ilk karşılaşması diğer Hececi arkadaşlarıyla da tanışmasına vesile olur. Orhan Seyfi ve Enis Behiç'le o gün arkadaş olur.\* Ziya Gökalp, "üç dilden, Türkçe, Arapça ve Farsçadan, karma bir dil yapılamayacağı; yazı dilinin konuşma dilinden ayrılamayacağı; "Anadolu" nun, "Karadeniz" in bile giremediği aruzun bizim veznimiz olamayacağını" anlatmıştır. Ertesi hafta Yusuf Ziya, Orhan Seyfi ve Enis Behiç Bilgi Derneği'ne "hece vezni ve güzel Türkçe ile yazılmış" birer şiirle giderler. Yusuf Ziya ve arkadaşları aruzu iyi bildikleri hâlde Ziya Gökalp'ın bir konuşmasıyla "ellerindeki aruzun rübabını atıp hecenin sazını almışlar, o birkaç telden yeni sesler çıkarmaya çalışmışlar" dır.<sup>13</sup> Yusuf Ziya, otobiyografik romanı *Göç*'te, edebiyat toplantılarına, Ziya Gökalp ve hece veznine geçenlere yer verir. Şahıslara ses uyumu bakımından asıllarını çağrıştıracak adlar verir. Rıza Göktekin' (Ziya Gökalp) in gençleri teşviki yer alır. "*Millî duygu, millî dil duygusile başlar. Bu hissi, mektep sıralarında uyan-dırmak lâzım. Hece vezninin ve güzel Türkçenin siz yapıcıları, bu mefkûrenin yayıncıları da olmalısınız!*"<sup>14</sup> Bütün bir nesil, "hayatı başından sonuna kadar bir ateş çağlayanı" olan Gökalp'tan "renk, ışık ve hararet" alır.<sup>15</sup> Ona "bir idadi talebesi olduğunu ilk unutturan da" Ziya Gökalp'tır.<sup>16</sup> Yusuf Ziya'nın da dahil olduğu edebiyatçıların toplandıkları, yazdığı Sultanahmet'te, kışlığı Nuruosmaniye'de (İkbal Kiraathanesi) olan "akademi" leri vardır. Buralara Hasan Saka, Halil Nihat Boztepe, Fuat Köprülü, İbrahim Alaaddin Gövsa, Hamamizâde İhsan, Enis Behiç, Orhan Seyfi, Hakkı Süha, Yusuf Ziya her akşam; Celâl Sahir, Ömer Seyfettin, M. Nermi seyrek uğrarlar. Yusuf Ziya, daha sonra aralarına Nazım Hikmet, Vâlâ Nurettin, Halil Vedat, Rıfık Melûl, "hem hece hem aruz şairi" Ekrem Şerif Egeli ve Ahmet Selgil gibi yeni yüzlerin de katıldığını söyler.<sup>17</sup>

\* Yusuf Ziya, Nevzat Gözaydın'a yazdığı 26 Temmuz 1961 tarihli mektupta, "Orhan Seyfi ve Enis Behiç'le Bilgi Derneği'nde, Halit Fahri Ozansoy ile *Kehkeşan* idaresinde, Faruk Nafiz ile mektepte, Hadika-i Meşveret'te" tanıştıklarını belirtir. (Nevzat Gözaydın, Ölümünün 20. Yılında Yusuf Ziya Ortaç'tan Mektuplar", *Türk Dili*, 423(Mart 1987), s. 171.).

Hecenin Beş Şairi henüz üç tanedir. “Daha aruzun şairi” olan Faruk Nafiz ve Halit Fahri onlara sonradan katılacaktır.<sup>18</sup>

Yusuf Ziya da diğer Hececi arkadaşları gibi Divan edebiyatı zevkiyle yetişmiştir.<sup>19</sup> Gençlik yıllarında Halil Nihat, Enis Behiç, Hakkı Süha, Orhan Seyfi ve kendisinin akşamları Gülhane Parkı’nda birbirlerine yeni şiirlerini okuduklarını, “Divan edebiyatında keşfettikleri iki mısraın yeni dünyası” nı gösterdiklerini hatırlar. “Hepsi büyük Fuzûlî’nin çocukları” dır. O zaman bir “akademi” olan İkbâl Kırathanesi’ne katılanlar arasında “Fars edebiyatının ünlü bilgini Tahir Nadi Hoca, “Divan edebiyatının kuyumcusu” Hamamizâde İhsan da vardır.<sup>20</sup> Yusuf Ziya, “*Divan edebiyatının güzellikleri orada araştırılır, mısraların, beyitlerin düğümleri oralarda çözüldü.*” der.<sup>21</sup>

“Heceyle yazanlardan bazılarının aruzla başarılı olamadıkları için heceye döndükleri” iddiasını kabul etmez. Orhan Seyfi’nin “aruzda bir şaheser” olan “Fırtına ve Kar” ını hatırlatır. Orhan Seyfi’de olduğu gibi Enis Behiç ve kendisine de aruzda başarılı olamadıklarının söylenemeyeceğini belirtir. Zaman zaman vezin tartışmasına girdiği Halit Fahri’nin “aruzdan heceye kolaylıkla geçilebileceği” yönündeki fikrini doğru bulmaz. Vezinden vezne bir adımda geçilemeyeceğini, bunun ancak “zeki ve hissî bir kanaat” le olabileceğini söyler.<sup>22</sup>

## YUSUF ZİYA’NIN DİVAN VE HALK EDEBİYATI ÜZERİNE GÖRÜŞLERİ

Yusuf Ziya, yeni ve millî bir edebiyat oluşturma yoluna Divan edebiyatına ağır eleştiriler yönelterek başlar. Eleştirilerin çıkış noktası aruz veznidir. Onu aruzun dilde ve hayal sisteminde yaptığı değişiklikler izler. Divan edebiyatının olumsuz gördüğü unsurları karşısına olumlu örnek olarak Halk edebiyatını çıkarır. Aruz vezninin karşısına hece veznini, suni bir dil olarak gördüğü Osmanlıcanın karşısına konuşulan İstanbul Türkçesini koyar. Bu iki edebiyat hakkında müstakil yazıları olduğu gibi, çoğunluğu karşılaştırma fikriyle beraber ele alınmıştır. Hareketin tarih içindeki seyrini göstermesi bakımından görüşleri yazılış tarihine göre ele alınmaya çalışılmıştır.

“Veznin lisanın bünye-i asliyyesinden doğduğu” na inanan Yusuf Ziya, uydurma bir vezin yapılarak, zorla içerisine kelimeler doldurularak şiir yazılmayacağına dikkatî çeker. Aruzu, Arap mütefekkir Halil İbni Ahmed’in Arapça şiirleri tetkik ederek bulduğunu hatırlatır. Bu veznin Türk edebiyatındaki macerasını özetler. Neden heceye geçildiğini açıklar. “Büyük bir ifratla Acemleştirilen” Türkçede önceleri uzun heceli vezinler çok kullanılırken, Türkçe kısa hecelerden oluşan bir dil olduğundan zamanla aruzun kısa heceli şekilleri ön plâna çıkar. Bir süre sonra bu da yeterli gelmez. Kısa heceli şekilleri bile konuşulan Türkçeye uymadığından bırakılarak hece kabul edilmiştir.

Aruzlu kusurlu bulan şair, bu veznin “Adalar Denizi, Anadolu, geliyorum, gideceğim, seviyorum” gibi kelimeleri kabul etmediği gibi birçok eski kelimenin yaşamasına da sebep olduğunu ileri sürer. “Aruzla güzel bir şiir yazabilmek için mana, düzgün kafiye, düzgün kelime hatrına hemen hemen feda edilir.” Diğer kusur, “Bu aletle terennüm dilen şiirlerde vezin kulağa çarpar.” Derûnî âhenk vezne galip gelemes. Nedim’in bu konuya iyi örnek oluşturabilecek bazı mısraları örnek gösterenlere, onların aruzla yazılmadığını söyler. Ona göre “veznin sezilmediği, aruzla yazılan her şiir hecenin malı” dır. Nedim’in

“Nim sun pey-mâneyi sâ-kî tamam ittin beni”

dizesinde “Fâ’ilâtün/ fâ’ilâtün/ fâ’ilâtün/ fâ’ilün” âhenginin duyulmayacağını, dizenin yalnız bir yerde kırıldığını ileri sürer.

Kendilerinin kullandığı ve yaygınlaştırmak istedikleri hece vezninin de kendilerinden önceki şairlerin kullandığı vezin olmadığına dikkati çeker. “O kuru ve katı alete bir ruh, bir âhenk” verdiklerini; “istedikleri gibi büküp, kırıp, istedikleri gibi inledebildiklerini” söyler.<sup>23</sup>

Bunu takip eden ve devamı niteliğinde olan yazıda, neden aruz veznini beğenmeyip heceyi istedikleri konusunu genişletir. Şiirde “dahilî âhenk yani şiirin ahengi” ve “haricî ahenk yani veznin ahenk” i olmak üzere iki tür ahenk bulunduğunu söyler. Aruzla yazılan şiirlerde veznin ahenginin şiirin iç ahengini öldürdüğünü ileri sürer.

Heceyi savunurken dil meselesi üzerinde de dururlar. Onların amacı “dili tasfiye etmek değil, İstanbul’da konuşulan Türkçeyi yazıya geçirmek” tir. Kendilerine yöneltilen “avam için şiir yazma” eleştirisine, kendi düşüncelerinde “avam” veya “havas” yerine sadece “millet” olduğunu “her şey gibi şiirin de millet için olabileceği” cevabını verir.<sup>24</sup>

Büyük ve ebedî eserlerin “mevzuunda birlik, umumiyetinde tabîlik, ruh-lara sirayet ve intişar kuvveti” gibi ortak özellikleri olduğunu belirterek Türk edebiyatında eski ve yeni, yeni ve son eserler içinde hiçbirinin bu özellikleri taşımadığını ileri sürer. Elde olanlar “hep taklit hep zihnî ve mücerred şeyler” dir. “Hep Acem zevki, Acem ruhu, Acem dili, Acem sanatı; Frenk zevki, Frenk ruhu, Frenk edası, Frenk tavrı” görülür. Bunun nedeni millî bir edebiyata sahip olamamaktır. “Çünkü edebiyat, zevk-i millî ve hususîdir. Millî olmayan bir edebiyat haddizatında yok ve millî zevkten ayrı bir duygu ise zevk değil bir marazdır.” Türk edebiyatındaki bütün eserlerin taklit olduğunu iddia eder. Böyle olunca “birlik” denen güzellik ve nizamdan söz etmek yersizdir. “Lisan, sanat ve alet de bize ait olmadığı” ndan “tabîlik” de yoktur. Millet’in “lisanı, içtimaîyatı, terbiyesi, dini, zevki bir olan bir âlem” olduğunu belirterek kendi diliyle yazılmayan, kendi terbiyesi, dini ve zevkiyle ilgisi olmayan eserlerin ruh-lara işleyemeyeceğini söyler. Türk edebiyatının “perişan” lığına yol açan bu



unsurlar rahatlıkla görülebilirken bir de görülemeyen “gizli münasebetler” vardır. Şair, bunların başında Türk edebiyatının “iflâs” ına neden olan aruz veznini görür. Aruzun buna neden olan aksaklıklarını açıklar:

1. Aruz Türkçe kelimelerin tabî bir surette telaffuzuna manidir. Bazı kelimelerle sigalar aruza asla giremez.

2. Aruz vezni yaşadıkça Türkçede olmayan Arapça ve Acemce kelimeler mutlaka kullanılacaktır.

3. Aruz, sahip olduğu hayaller dolayısıyla kadın terennümüne engeldir. Müşahhas ve hissî tasvire uygun değildir.

4. Aruz kullanıldığı müddetçe Acem edebiyatının hayal ve istiareleri devam edecektir. Bunu Türk kültür ve milliyeti için zararlı bulur.

“Anadolu, Karadeniz, Adalar Denizi, gelemeyeceğim, gidebilirsiz, gidebileceği, seviyorum, sevebileceğine, sevgilisine” gibi birçok Türkçe söyleyişin Acem aruzuna girebilme ihtimalinin olmadığını belirtir. Daha sonra edebiyatta hayal unsuru üzerine düşüncelerini açıklar.

“Hayal olmadan fikrin, hareketin, imkânı yoktur. Hayallerin bir kısmı tahrik edici bir tesiri hâizdir.” diyen şaire göre dışarıdan gelen hayallerin harekete dönüşmesiyle “taklit” ortaya çıkar. Türk edebiyatını Acem ve Fransız edebiyatının karışımından oluşmuş bir “ucube” olarak görür. Eski edebiyatı Araplaşan ve Acemleşen Türklerin; “Acem’in dili ve aruz vezniyle Frenk fikirlerinden oluşan gayr-ı millî Edebîyat-ı Cedîde’yi de ancak Frenkleşmek isteyen Türklerin sevebileceğini ileri sürer. Sezgilerini yabancı etkilerden korumuş, bozulmamış halk bu iki edebiyatı bilmez. Edebiyatlarının barındırdığı hayaller vasıtasıyla Frenkliğe ve Acemliğe sevk olunduğuna dikkati çeker. Bütün bunlar “millî, ibdâî, şahsî” bir edebiyat oluşturamamanın nedenleridir.<sup>25</sup>

Millî edebiyatı oluştururken nazirecilikten uzak kalınmasını ister. Nedim’in bir şarkısı, Fuzûlî’nin bir gazeli, Nâil-i Kadîm’in bir beytini okuduğu zaman “hayranlık *l’admiration*” ve “temayül *la sympathie*” içinde kaldığını itiraf eden şair, “bu ruhî hâlâtın hep eserlerin zamanlarıyla münasebettar” olduğunu söyler. Klâsik edebiyatın imaj ve sembollerinin ruhunda derin bir haz uyandırdığını, bütün o devir şairlerinin ortaya koyduğu güzellikleri hayranlıkla seyrettiğini kabul eder. Bu noktadan bakıldığında aslında onların “yeni ve güzel” eserler meydana getirdiklerini düşünür. Onun karşı çıktığı pastiştir. Bugün biri çıkıp o şairlerin eserlerini daha üstün bir şekilde yazsa da yalnız pastiş olacaklarından bir şey ifade etmeyeceklerdir. Yusuf Ziya, bir eserin içinde yazıldığı çağa ait olabilmesi için yalnız o zamanda yazılmasını yeterli bulmaz. Tarih olarak bakılmamalıdır. O çağın zihniyetinde de yaşaması gerekir. Yazılan nazirelerin, güzel de olsa, zamanına ait bir eser olmadığı için ibdâî değeri olamayacağını belirtir. Millî edebiyat aynı zamanda “ibtikârî orijinal” olma özelliğini

taşıdığından “şahsiyet” göremediği “nazire *pastich*” ye burada yer veremez. Bunun yanında üzerinde durduğu diğer konu taklit olmadığı hâlde millî kabul edilemeyen eserlerdir. “Her taklidî olmayan eserin ibdâî, millî bir mahiyeti haiz olduğu” u anlaşılmalıdır. Taklit olmadıkları hâlde “bayağı *banal*” eserler de “ibtikâriyet *orginalite*” taşıması gereken millî edebiyata dahil olamazlar.

Aruz vezninin nazirecilik içinde kalınmasına oldukça fazla etki eden bir unsur olduğunu ileri sürer. Diğer taraftan yerleştirmek istedikleri “millî aruz” hecenin kullanımındaki aksaklıklara yer verir. Birçok kişi tarafından “millî aruzun en nefis örnekleri” diye gösterilen Rıza Tevfik’in şiirlerinin tamamen karşısındadır. “*Hece vezninin yegâne ve belki de ilk ve son muvaffak olan şairi Rıza Tevfik’tir.*” iddiasının hiçbir tetkik ve tahlile dayanmayan boş iddialar olduğunu söyler. Rıza Tevfik yeni bir şey yapmamış, “unutulan bir maziye bütün çeşni ve nüktelerini tadararak” devam ettirmiştir. Bunları da eski nefeslerin, Tekke ve Âşık edebiyatının pastişleri olarak görür.<sup>26</sup>

Hece vezniyle yazarları değerlendirirken “millî şair” olarak tanınan Mehmet Emin’e de yer verir. “Millî” kelimesinin daha “millî hudut, millî mücadele, millî mahsul, millî sanayi” den önce Mehmet Emin için kullanıldığını, bu adı verenin kim olduğunu bilinmemekle beraber yayanın Hamdullah Suphi olduğunu söyler. *Ey Türk Uyan!* adlı eserinin şiirle hiç ilişiği olmadığını düşünür. Şiirinde bir bütünlük olmadığından bir dörtlülük eklense de çıkarılsa da fark edilmeyeceğini ileri sürer. Onun edebiyatçı yönünün unutulacağını fakat “*Ben bir Türk’üm, dinim, cinsim uludur!*” söylemiyle edebiyat tarihinde yer alacağını belirtir.<sup>27</sup>

Bu yapaylığa son vermek için çalışan gençlerin, bir “kaide *piédestra*” hazırladıklarını belirtir. Gelecekte sanatçıların bu kaide üzerinde eser vermelerini öğütler. Çünkü “Klâsik edebiyatın o pek musattah zemini üzerinde mısra işleyenler” in hareketleri süreksiz olacaktır.<sup>28</sup>

Bundan bir hafta sonra yazdığı yazıda, millî edebiyat için zararlı olan “garibecûluk” üzerinde durur. Garibecûluğun, millî edebiyatın oluşmasına adeta düşman olan nazirecilik gibi, marazîlik yapan bir hareket olduğunu düşünür. Bu “ibtikârî *original*” görünmek isteyen gençlerin düştüğü bir hatadır. Hiç kimseye benzememe hevesinden kaynaklanır. Ona göre hiç kimseye benzememe orijinal olma demek değildir. Oluşturulmak istenen yeni edebiyatın nazirecilik ve garibecûluk gibi “gülünç” hareketlerden korunmasını ister. Şairlerin, egzotik olma yolunda yazılan, fakat aslında birer “*memsûha monstre*” olan yazılardan kaçınmalarını öğütler.<sup>29</sup>

Bir sonraki yazısında, yeniden garibecûluk eleştirisi yapar. “Doğrudan doğruya ilham fikrinden, muhayyele akametinden doğan” nazirecilik taraftarlarının söyleyecek bir şey bulamadıkları zaman Nedim gibi şairlerin yanında,

zamanında dahi şöhret olamamış şairleri taklit ettiklerini söyler. Böylece Divan şairlerinin “en sanatkârâne ve “enfüsî *subjectif*” eserleri bile başkalarının şahsiyetine bürünmüş” tür. “İbdâ zaafî ve muhayyile akameti” garibecülükta önemli olmakla beraber asıl etkenin “bakir bir mevzu bulmak”, “şahsî, ibdâî bir üslûp yaratmak” isteği olduğunu düşünür. Bu harekete girişenlerde “zorakî bir cehd” sezer.<sup>30</sup>

“İbdâ’î edebiyat, yaşanan hayatı yaşayan lisan ile ifade eden millî edebiyattır.” diyen Yusuf Ziya, “Bütün asrî edebiyatların ortak kalıbı olan “şekil *forme*” ler dahilinde kendi hususiyetini gösteren bu edebiyatın, yabancı bir “esas *fond*”ı taklit ederek kazanılmış bir ürün değil, millî vicdandan alınma, yaratıcı bir kuvvete sahip mübdilerin eseri” olduğunu belirtir.

Türk edebiyatını “içtimaî inkılâplar ile olan esasî iştirak” yönüyle İslâmiyet’ten önce, İslâmiyet’ten sonra ve Tanzimat olmak üzere üç bölüme ayırır. İslâmiyet’ten önceki edebiyatın, saf ve samimi olmasına rağmen, “ibtidâî” olduğunu kabul eder. İslâmiyet’ten Tanzimat’a kadar olan dönemin “dinî medeniyetin açtığı çığıra ait, şekil ve esas itibariyle Acem taklidi bir ümmet edebiyatı” olduğunu belirtir. Tanzimat’la başlayan yeni devri, “İslâmî medeniyetten Garp medeniyetine teveccüh eden Türklerin “rönesans” ı” olarak görür. Bu devir, Şinasi’den Tefik Fikret’e kadar “ümmet edebiyatının renkleriyle karışık Avrupaî bir çehre” gösterir. “*Edebiyât-ı Cedîde ise “Garb’ın asrî telâkkileriyle inkişafa başlayan medeniyete mensup, şekli de esasî da Avrupaî bir eser, taklidî bir edebiyattır.”* Şaire göre bu üç devre “asla millî olamamış” tır. O ana kadar millî olunamadığını ileri süren Yusuf Ziya, millî edebiyatı oluşturabilmek için nelerin yapılabileceğini açıklar. Öncelikle vezne ve esatire ait bilgilerin İslâmiyet’ten önceki Türk edebiyatında aranması gerektiğini savunur. “*Eğer Türk’ün mazisindeki ananevî hususiyetler alınarak nazarlar dün kıymet verilmeyen muhite çevrilir ve milletin samimi lisanıyla, bugünün asrî şekilleri içinde yeni, canlı bir âlem gösterilebilirse, ibdâ’î edebiyat vücuda gelmiş olur.*” Bu yapılırken dil ve vezin önemli rol oynayacaktır. Dilde izlenecek yol “halkın konuştuğu Türkçeyi sayfalarında “nisbiyyet *constater*” etmektir. Bu yolda çalışanlara Türk sarfının dışındaki kurallar; Acem’in *Burhân-ı Katı* ve Arapların *Kamus-ı Arabî*’indeki kelimelerle; *Divân-ı Lugatî’-Türk* ve *Lugat-ı Çağatay*’daki “gıcırtilı, gayr-ı me’ nus” kelimeler yabancıdır.

“*Vezinler lisanın aslî bünyesinden doğar, ne sonradan alınır ne de icad olunur.*” diyen şair, Türk’ün asırlardır duygularını hece vezniyle anlattığına dikkati çeker. Aruzunsa “Halil İbni Ahmed’in Arap şairlerini tahlil ederek meydana koyduğu ahenk ölçüleri” olduğunu tekrarlar. Bunlar İslâmiyet’in etkisiyle İran’a girmiş, şekli bir hayli değiştikten sonra “yeni kıyafetiyle” Türk edebiyatına geçmiştir. İran’da yapabildiğini Türk kültüründe yapamadığını, milletin ruhuna işleyip kökleşemediğini belirtir. Daha sonra Türk toplumunda Divan edebiyata

tıyla halk edebiyatının görünüşünü verir. Divan şairleri saraylarda, medreselerde bu “yabancı rübab” ı çalarken; diğer tarafta tekke-nişînler “ney” ve “kudüm” leri, âşıklar “saz” larıyla “milletin öz malı” hece veznini yaşatırlar. Şiirde ahenk meselesi etrafında iki vezni değerlendirir. Hecenin ahenk açısından aruzdan üstün olduğunu savunur. Şiirde “derûnî” ve “haricî” olmak üzere iki tür ahenk olduğunu söyleyerek kalbin ahengi olan derûnî ahengi, veznin sağladığı haricî ahenkten üstün bulur. Şiirde kalbin ahengi yer edebilmelidir. Hece vezninin geniş bir musikiye sahip olmadığını kabul eder. “Ahengini sanatkârın kaleminden ve kalbinden bekleyen bir ölçü” olduğuna inanır. Aruz bunun aksine “çok gürültülü bir musiki aleti” olduğundan esas ahengin haricî ahenk içinde kaybolduğunu ileri sürer. “Asrî ve millî edebiyat demek olan ibdâî edebiyat İstanbul Türkçesiyle hece vezninin yollarından geçerek millî vicdanda aranmalı”dır.<sup>31</sup>

Yusuf Ziya, Türk edebiyatında aşkı konu aldığı yazılarında, yine Halk edebiyatı ve Divan edebiyatı karşılaştırmasına gider. “*İbtidâî devirde kadın hassas, ince bir mahlûk değil, cengâver, metin bir erkek şahsiyetindedir.*” diyerek *Kitâb-ı Dede Korkut*’ta kadının işlenişini örnek gösterir. Bu devirden sonra saz şairlerinde kadının temel özelliğini, “aşk hislerindeki hararet, fedakârlık” oluşturur. Daha sonraki dönemlerde, Fuzûlîler, Nedimler’de, hissiyatın değiştiğini, yeni şahsiyetlerle karşılaşıldığını belirtir. Fuzûlî’nin “aşkın yalnız bir safhasını, yeknesak bir şekilde terennüm ettiğini” ileri sürer. “Baştan başa hicran hevesiyle dolan” hayatından memnundur. Yalnız “derd-i aşk”, “belâ-yı aşk” ister. Buna karşılık “Sâdabâd’ın şuh ve şen bülbülü” Nedim’in Fuzûlî gibi yeknesak olmayıp çoğu zaman çapkın, bazen ciddi, nadiren mahzun, çoğunlukla da şen olduğunu söyler. Nedim’i daha samimi bulur.<sup>32</sup> Bu görüşlerini daha sonra yazdığı “Edebiyatımızda Aşk” adlı yazısında tekrarlar.

İslâmiyet’ten sonraki Türk edebiyatında, şiirin “tasavvufla el ele yürüdüğü, baştan başa rumuz ve kinayelerle dolu” olduğunu ileri sürer. Aşkın en bariz olarak Fuzûlî ve Nedim’de bulunduğunu söyler. Fuzûlî’nin sevgilisinin güzel bir kızıdan ziyade “aşk mefhumu” olduğunu düşünür. O “maraz-ı aşk” a âşik olmuştur. “Kadınsız bir yaşayışın, hassas gönüller üstünde ne zehirli izler bırakacağını” Fuzûlî’nin eserlerinin çok iyi gösterdiğini belirtir. “Sevmek için yanan” Fuzûlî’nin ne aşkı ne ıstırabı ne de neşesi onlara uymaktadır. “Vi-sâle düşman bir hasret aşkı”nın ancak “plâtonik aşk” a uyduğunu ileri sürer. Nedim’in daha çok insanî olduğunu düşünür. “İbrahim Paşa’nın coşkun meclislerinden tat alan bu çapkın İstanbullu” Fuzûlî’ye göre daha çok hayatî şiirler yazar. Fuzûlî gibi “yaşlı gözlerle aynı siyah ufka bakan, yeknesak görüşlü” bir şair değildir.<sup>33</sup>

“Eski edebiyat” dediği Divan edebiyatını “Acem edebiyatının kabataslak bir kopyası” olarak görür. Acem edebiyatında sürekli mahbup aşkının işlen-

diğini belirttikten sonra “mahbup aşkın divanlarda alenen yazılıp tahsîn edildiği” ne yer verir. Fuzûlî'nin *Divan*'ını örnek gösterir.<sup>34</sup>

Şair kısa bir süre sonra, “ölüme yaklaşan ağır hastaların iyileşir olmaları” gibi “yabancı, köhne vezin” aruz taraftarlarının talihlerini son bir defa denemek için ortaya atıldıklarını söyler. “Aruzdan Heceye, Heceden Aruza” başlıklı yazısını hatırlatarak “aruzu aczlerinden ötürü bırakmadıklarını” tekrarlar. Aksine o vezne vakıftırlar. Reşid Süreyya'nın “Adalar Denizi” ni aruza uydurma çabalarını da boş görür. Edebiyatta veznin “gürültü” süne değil, “nazım denen şairin bağrından kopan” hususi ahenge değer verildiğini söyleyerek o deruni seslerin makbul olduğunu savunur. “Aruzun uzun ve kısa hecelerden ahenk tesis etmesinin bir meziyet değil, feci bir kusur” olduğunu ileri sürer. Sanatkârlar duygularını bu “dar ve yeknesak” kalıba sokmak zorunda kalırlar. “Millî vezin” de yalnız hece adedi olduğundan yeteneği ölçüsünde her şair ahenk oluşturabilir.<sup>35</sup>

“Aruz, muhteşem bir saz takımı gibi, ağır fasıllarla uzun yıllar yaşadı.” diyen şair, artık “şarkılar, gazeller, kantolarla geçen bu asırlık hayatı bir curcuna ile bitirdiklerini” ileri sürer.<sup>36</sup>

Yusuf Ziya, 1920'de, kendisinin de içinde bulunduğu o günün şairlerinin “halkın dili, halkın vezni, halkın zevki” diye üç canlı rehber tanıdıklarını, “esaslı milletten, şekli Garp'tan alınan asrî eserler” vermeye çalıştıklarını belirtir. İlk zamanlarda nazariye hâlinde olan bu iddia, gittikçe genişlemektedir. “Temeli kendileri kuracaklar, yarınki nesil hazırlanan bu zemin üzerinde ideal bir sanat binası yükseltecek” tir.<sup>37</sup>

1920'de yazdığı başka bir yazısında<sup>38</sup> yeniden Divan Edebiyatına değinir. “İslâmiyet beldeler ve gönüller fethederek yayılırken, lisanı, vezni ve zevkiyle de bu fütûhat ufkunu pek çok genişletti.” der. Bu dönem içinde her şey gibi sanatın da “havas” denilen yüksek tabakaya hitap ettiğini söyler. Halk bu sanatı anlayamamış, tekkelerde kendi sazı ile baş başa kalmıştır. Halka yabancı kalan bu dönemi “şahsiyetsiz” olarak niteler. Onlar mahallî rengi görmek istememişlerdir.

Yusuf Ziya, 1919'da yazdığı “İflâs” adlı yazısındaki tarife benzer bir tarif- le aruz taraftarlarının “ölüme yaklaşan ağır hastaların iyilik ve hayat alâmetleri göstermeleri” gibi ümit içinde yaşadıklarını tekrarlar. “Lisan, vezin meselesi bir kanaat işidir.” diyen şair, dünyada hiçbir sanatkârın başkasının etkisiyle “sazını değiştiremeyeceği” ni belirtir. “Parmak hesabı” yazarların lütf görmedikleri gibi bin türlü zorluk içinde olduklarını belirtir. Yusuf Ziya ve onun gibi düşünenler, “Türk'ün iki telli sazını Arab'ın bin bir sesli rûbabına tercih eder” ler. “Aruz öz malımız değildir. O, kısa heceli dilimizle istînâs edemeyecek kadar uzun nağmelidir.” “Vatan namına elde kalan Anadolu'yu bile kabul etmeyen, benlikten uzak” vezne kalbini koyamayacaktır. “Şahsî, ibdâî, daha şamil

manasıyla millî” bir edebiyat isteklerini tekrarlar. Türk zevkinin “Frenk zevki kadar, Arap ve Acem görüşü ve duyusu” na da uymayacağını savunur.<sup>39</sup> Divan edebiyatına yönelttiği bu olumsuz düşüncelere rağmen Nedim hakkında bir eser hazırlar.

Divan edebiyatında en çok sevdiği şairin Nedim olduğunu söyleyen<sup>40</sup> Yusuf Ziya, hazırladığı *Nedim*<sup>41</sup> adlı eserinin başında bu eseri hazırlayışı ile ilgili bilgi verir. O zamanlar Divan edebiyatının belli başlı şairlerinin dahi eserlerine ulaşmanın zor olduğunu belirtir. İlk olarak bu eseri hazırlamasının sebebinin kalp işi olduğunu söyler. Bu ince ruhlu İstanbul şairini Fuzûlî’den, Nef’î’den daha çok gönlüne yakın bulduğunu belirtir. Hazırlayacağı divan serisinin oluşturulmasında kendisine zevkinin rehber olacağına yer verir. Burada bir divan serisi hazırlama düşüncesinde olduğu görülür.

Yusuf Ziya 1932’de yazdığı bir yazıda<sup>42</sup> Divan edebiyatı ile Halk edebiyatını karşılaştırır. “Öz Türkçenin yüksek edebî kabiliyetini ve Halk edebiyatının Osmanlı edebiyatına olan üstünlüğünü anlamak için, adı sanı belirsiz köy şairlerini yalnız saray şairleriyle değil, hiç çekinmeden Fikret’lerle, Cenap’larla, hatta bu güne kadar gelerek, son neslin son şairleriyle karşılaştırmalıyız.” der.

Son neslin mısraları incelendiğinde her birinde Fuzûlî, Nedim ve Nef’î’ye rastlanamayacağını; hiçbirinin Şinasi’yi, Namık Kemal’i, Hamid’i, Rezaizade’yi hatırlatmayacağını; Hüseyin Siret’e, Faik Ali’ye benzer tarafları bulunmadığını ileri sürer. Genç neslin kendilerine bu kadar yakın olan nesilden uzak olmalarına karşın dört beş asır uzak olan saz şairlerinin sanatı, ahengi, ruhu içinde eridiklerini söyler. Örnek olarak, koşmaları, manileri, destanlarıyla bütün bir hece neslini gösterir.

*“Kedim ayak ucumda büzülmüş uyumakta  
İplik iplik sarıyor sükûtu bir yumakta  
Hırıl hırıl  
Hırıl hırıl”*

Necip Fazıl’a ait olan bu mısraların Baki, Hâmit, Fikret, Haşim veya Faruk Nafiz’i hatırlatmadığını belirtir. 1932 yılında Türk şiirine kıvrak ahengi veren bu şiirin, iki yüz elli yıl önce yaşamış olan Karacaoğlan’ın bir şiirini akla getirdiğini söyleyerek halk edebiyatının üstünlüğüne dikkati çeker.

*“Güzel, ne güzel olmuşsun  
Görülmeyi  
Görülmeyi  
Siyah saçlar halkalanmış  
Örülmeyi  
Örülmeyi!”*



Yusuf Ziya, 1932 tarihli “ Halk Şairleri ve Edebiyatımız”<sup>43</sup> adlı yazısında, her millet gibi, Türk milletinin de en eski zamanlardan beri halk şairleri olduğunu, bunların karanlıkta kalışlarının, yokluklarını göstermediğini söyler. Geçmiş devir zihniyetinin Divan edebiyatı dışındaki türlere kayıtsız kaldığını, tez-kere gibi diğer tarihî vesikalarda Türk milletinin bu öz edebiyatına ait hiçbir ize rastlanılmadığını belirtir.

Köprülüzâde Fuat ve Sadettin Nüzhet’in çalışmalarının, Ahmet Talat Bey ve Çankırılı Tahsin Nahit Bey’in mahallî araştırmalarının, İshak Refet Bey ve Eflâtun Cem Bey’in ferdî gayretlerinin her gün yeni ufuklar açtığını söyler. Ahmet Kutsi ve Rıdvan Nafiz Bey’in çalışmalarını hatırlatır. Bu ferdî gayretlerin yeterli olmadığına dikkati çeker. “*Asırlarca millî zevke hükmetmiş bir mazinin kaybolmasına göz yumulamaz. Elde mevcut vesikalar, bu edebiyatın, düne olduğu kadar bugüne, bugüne olduğu kadar yarına zengin, renkli örnekler olduğunu gösteriyor.*”

Şair sadece uzak asırlardaki saz şairlerinin değil, bugün isimleri, eserleri olanların bile gazete, mecmua sayfalarında yahut ufacak tecrübe risalelerinde yeniden gölgelere karıştığını belirtir. Bu durumu düzeltmek için yapılacakları sıralar:

a) Bunları birer birer, devir devir sıralayıp şahsiyetlerini, hayatlarını, eserlerini tahlil ederek bir halk edebiyatı tarihi hazırlamak.

b) Halk şairlerinin eserlerini yanlışsız, kusursuz cüzler halinde vermek. Bunlar, sadece edebiyat tarihçileri tarafından değil, günün şairlerinden oluşmuş zevk sahibi bir heyet tarafından gözden geçirilmelidir. Ufak tefek vezin hataları, aslındaki eda ve ahenk bozulmadan düzeltilmelidir.

c) Titiz bir seçimle birkaç ciltlik güzel bir halk edebiyatı antolojisi hazırlamak.

Türk edebiyatında örneği az olan epik ve pastoral türlerin halk edebiyatında çok olduğunu belirtir. *İlyada* ve *Odisse'* nin Homer adlı tek bir kişi tarafından değil de bir çok halk şairinin destanlarının birleşmesiyle oluştuğunu düşünen Alman ve İtalyan filozoflarını hatırlatır. Bu filozofların ileri sürdüğü gibi, yeni örnekler verilebileceğine, kahramanlık destanlarının bir araya getirilerek ortaya yeni bir *Şehnâme* konabileceğine inanır.

Hayalî, Kayıkçı Kul Mustafa ve Köroğlu'nun kahramanlık şiirlerinden örnekler verir. Köroğlu'nun bir şiiri ile Homer'in *İlyada'* sından bir parçayı karşılaştırır. Dünya edebiyatında epik şiirin eşsiz bir örneği sayılan *İlyada'* nın, Köroğlu'nun sesi karşısında cılız kaldığını iddia eder. Halk edebiyatının derlenip toplanmasını, henüz içi kendisini bulamayan o günkü edebiyat için çok gerekli görür. “*Türk edebiyatında millî cereyan başladığı günden beri, muvaffakiyeti göz kamaştırın, derhal beğenilen, sevilen, ezberlenen eserleri tedkik edersek hepsinde halk edebiyatının derin izleri bulunur.*”



Bir zamanlar Rıza Tevfik'in çok beğenilen koşmalarının halk şiiirlerinden kelime kelime, hatta bazen mısra mısra kopya edilen taklit eserler olduğunu söyler. Örnek şiiirleri karşılaştırır: Rıza Tevfik'in "Olur Mu Ya" şiiirinin Gufranî'nin bir yazısından; "Kabr-i Fikret'i Ziyaret" şiiirinin de Karacaoğlan'dan alındığını ileri sürer. "Halk edebiyatı, el değmemiş, yıpranmamış, taze, sıcak mahsüllerle Türk edebiyatının öz eserleridir." diyen Yusuf Ziya, Halk edebiyatında lirik, epik, didaktik, pastoral gibi bütün edebî türlerin bulunduğunu hatırlatır. Bu edebiyatta renk, resim, his, hayal, sanat, felsefe gibi her şeyin olduğunu belirtir. "Peçe altında güzelliklerini gizleyen eski Türk kızları, yer altında hazinelerini saklayan zengin topraklarımız ne ise, halk edebiyatımız da odur: İhmalin karanlıkları içinde kaybolup gidiyoruz." der.

Bu yazıda, Halk edebiyatı adına yapılması gereken şeyler arasında "Halk edebiyatı antolojisi" hazırlamaya yer veren Yusuf Ziya, 1933'te bir halk edebiyatı antolojisi hazırlar. Kitabın ön sözünde "Ömer Seyfettin'in Selânik'te çıkan *Genç Kalemler*'e yolladığı bir mektupla başlayan sade Türkçe cereyanı"nın itirazlara rağmen açtığı yolda "bu küçük eseri, bu büyük işe bir damlacık hizmet" olması için yazdığını belirtir. Eksiklikler olmasına rağmen "yolunda ilk eser ve iyi bir maksat için yapılmış" olduğunu belirtir. Kitaba "Türk edebiyatının öz şöhretlerinden biri, belki de birincisi". Yunus Emre ile başlar. Onu Sait Emre, Kaygusuz Abdal, Ozan, Bahşî, Kul Mehmet, Öksüz Dede, Hayalî, Köroğlu, Ümmî Sinan, Azmi Baba, Pir Sultan Abdal, Karacaoğlan, Gevherî, Âşık Ömer, Kayıkçı Kul Mustafa, Ali, Kara Hamza, Mağriplioğlu, Bezmî, Garip Hasan, Dertli, Bayburtlu Zihni, Emrah, Seyranî, Gufranî, Emine Hanım, Rasim izler. İçlerinde Yunus Emre ile Karacaoğlan'a daha geniş yer verir.<sup>44</sup>

Halk edebiyatı çalışmalarına yine aynı yıl hazırladığı *Seyrânî* adlı eserle devam eder. "XIX. asır Halk şairlerinden olan *Seyrânî*'nin hayatını kısaca anlattıktan sonra İsmail Habib'in *Edebî Yeniliğimiz* adlı kitabından *Seyrânî* ile ilgili kısmı naklettikten sonra, şairin hece vezniyle yazmış olduğu şiiirleri alır."<sup>45</sup>

Yusuf Ziya "Mekteplerde Edebiyat Tarihi"<sup>46</sup> adlı yazısında, lise öğrencilerine, Divan edebiyatının Bakî, Nef'î, Nabî ve Fuzûlîler'inden önce halk edebiyatının Karacaoğlan, Dertli, Âşık Ömer, Seyranî ve Gufranîler'ini tanıtmak düşüncesini dile getirir. *Sânihât-ı Seyrânî*'deki ince ve süzölmüş şiiirin Divan şairlerinin hiçbirinde bulunamayacağı görüşündedir. Karacaoğlan'daki taze Türkçe'nin, çarpan kalbin ne dünün ne bugünün şairlerinde olmadığını, Gufranî'nin keskin istihzasını hiçbir mizah ustasında göremediğini belirtir.

"Her edebî çığır görüşünü, duyuşunu, sezişini kendine mahsus kelimelerden bir isim, sıfat, terkip, cümle kadrosu içinde ifade eder." diyen Yusuf Ziya, "kalemlerin gizli bir çalışma birliğiyle kurdukları bu yeni sanat dili"nin tazeliğini ve seçkinliğini uzun süre koruyamadığını savunur. "Bir zaman sonra bakarsınız ki, husesî bahçeniz umumî bir park olmuş. Camı isteyen, çiçeklerinizden bir demet yapıp gi-

*diyor.*" der. Divan edebiyatında güzelin "büt", boyun "serv", dudağın "lâ'l", yüzün "mah", saçın "sümbül", gözün "nergis" olduğunu hatırlatır. "Birkaç üstad kaleminde gonçelerini döken bu tarz", az zaman içinde bir estetiğin kalıbı olmaktadır. Her güzelden her dudaktan her saçtan bahsedenin duygularını bu kalıba döktüğünü ileri sürer.<sup>47</sup>

Yusuf Ziya, Türk edebiyatından Garp dillerine eser çevirme konusu ele alınırken "Divan edebiyatından bir divan ile bir beyit tercüme etmek arasında pek fark olmadığını"<sup>48</sup> söyleyerek düştüğü tekrarlara dikkati çeker.

Öte yandan, edebiyat dünyasının "*Vezin asi parmaklarda liyme liyme edildi. Kafiye, yerlerde süriünen yolunmuş saçlar hâlinde ve mana kanlı bir dünyanın kızılığı vurmuş sayıklamalardan ibaret...*" olduğu bir dönemde yazılanların Fuzulî, Bakî, Namık Kemal ve Gökalp'ı tanımadığı için beğenildikleri yolunda bir değerlendirme yapar. Burada Divan edebiyatı beğenisi görülürken<sup>49</sup> daha sonra, mazinin sadece Fuzuli olmadığını, Köroğlu, Karacaoğlan, Dertli'nin de geçmiş asırların toprağında yattığını söyleyecektir. Onlara göz yummuş, kulak tıkamış bir edebiyat ise "ağzından votka tüten bir Volga mahkûmu!" dur.<sup>50</sup>

Tanzimat'tan beri içi ve dışı bizim olan Türk şiirinin arandığını belirten Yusuf Ziya, son zamanlarda, gençlerin görüş, duyuş, söyleyiş bakımından halk edebiyatını örnek alarak şiirler yazdığını söyler. Başarılı örneklerin yanında başarısızları da görür. Başarısızlığın nedeni, halk edebiyatının yarım kafiyesi ve "6+5'i bazen 4+4+3 yapan aksak" veznin alınıp Türk şiirine yeni bir ses getirilmeye çalışılmasıdır. Halk edebiyatının ortak redif, kafiye ve motiflerini kullanarak millî ve orijinal bir şiir meydana getirilemeyeceğini belirtir. Bu tarz yazan gençleri daha başından "bir ağızdan okul marşı söyleyen çocuklar" a benzetir. Halk şiirinin:

*"İlgıt ılgıt esen seher yelleri"*

söyleyişinden "ılgıt ılgıt"ı alıp şiire katmakla yerli ve yeni bir şey yazılamayacağına belirtir. "*Halk şiiri, genç şairin kendi mümtaz benliği ve sanatkâr mizacı içinde eriyecektir. Ondan sonra, kalemin imbiğinden damlayacak mısralarda aradığımız "bizim" şiiri bulabiliriz.*" diyerek Türk edebiyatını sarmaya başlayan bu tarzı "ham ve tehlikeli" bulur.<sup>51</sup>

Daha sonra, 1944'te basılan Fatih Sultan Mehmet'in *Divan'*ını konu edinen bir yazı yazar. Sultan-şairin bu eserinin "onun Şark kültürünü bütün lezzetleriyle tattığının göstergesi" olduğunu belirtir. Avnî mahlasını kullanan şair, kendinden sonrakileri etkilemiştir. Yakın zamanlara kadar şairliğinin birkaç gazel ve mısradan ibaret sanıldığına yer verir. Onda XIV. yüzyıl şairlerinden Kadı Burhanettin, Seyyid Nesimî, Gülşehrî ve Âşık Paşalar'ın etkisi görülmediği gibi

Şeyhî, Ahmet Paşa, Necatî gibi muasırlarının da etkisinin görülmediğini belirtir. Onun kendisinden sonra “biri gözyaşının, öteki tebessümün iki eşsiz şairi” Fuzûlî ve Nedîm’i etkilediğini ileri sürer. “*Fatih Sultan Mehmet’in Divan’ında kendisinden sonra gelen Divan şairlerini hatırlatacak mısralar çoktur.*” diyerek Rûhî Bağdadî’den örnek mısralar verir. *Divan’ında kendisinden öncekilerin izleri görülmeyen Avnî sağlam bir Şark kültürü olan, İran edebiyatına vâkıf biridir.*<sup>52</sup> Bu tarz bir değerlendirmeden sonra “*Bahar, gül ve bülbül mevsimidir, siz “nasırlı eller” den ilham alan bugünün şiirine bakmayın, Eğer “gül” ve “bülbül” olmasaydı, Divan edebiyatı kaftıyesiz kalırdı!*” diyerek Divan edebiyatını hicveder. “*Bir gece, âşık kalbini dikene batırarak kanının yakut rengini güle veren bülbülün efsanesi, muhakkak mayısın sihirli bir gecesinde geçmiştir.*” der.<sup>53</sup>

Daha sonra ise, Eski şiiri artık beğenmediğini söyleyen Yusuf Ziya, “mümkün olsa çok sevdiği için ezberlediklerini dahi silip atacak”tır.<sup>54</sup>

Zaman içinde Yusuf Ziya, kendisine sevdiği şairler sorulduğunda Divan edebiyatında en çok Nedîm’i sevdiğini belirtmiştir.<sup>55</sup> Şair ayrıca edebî zevki Divan şiiri ile beslenmiş gençler olduklarını söyler.<sup>56</sup>

Yusuf Ziya, millî bir edebiyat oluşturma yolunda düşüncelerini açıklarken şiir, roman, hikâyenin yanında tiyatroya da yer verir. Millî edebiyat unsurlarının bu türde nasıl yer alabileceğini tartışır. “*Millî eser aynı zamanda asrî eserdir.*” diyen şair, Türk edebiyatının bütün edebî türlere ihtiyacı olduğunu savunur. “*Vezin iddialarında kendilerine hak verdiren kuvvetli bir âmil” olan “sahne şiiri” ne dikkati çeker. “Aruz uzunluğu ve kısalığı epeyce tayin etmiş, sesi hiç değişmeyen bir ahenk kalıbıdır. Şair, herhangi bir sözü-eğer uyarsa bu hendesî besteye tatbik edip altına imzasını atabilir.*” der. Hece adetleri muayyen, bir veya birkaç yerinde durağı olan “kupkuru bir ölçü” olan millî veznin, derunî ahengini sanatçının kaleminden, kalbinden beklediğini söyler. Faruk Nafiz’in “*Hece vezniyle bir sahne eseri yapmak, daha ziyade yaratmaktır.*” sözüne yer verir. “*Aruz, kendi bünyesindeki –bizim lisanımıza nazaran– samimi-yetsiz ahengin nümayişi sayesinde, kariî az çok aldatan bir hokkabaz aletidir.*” diyerek şairin ruhunu, kalbini eserin içine koyamadığını, esastan uzaklaştığını ileri sürer. Şiirde ilk bakışta fark edilemeyen bu aksama sahnede hemen kendisini göstermektedir.<sup>57</sup>

Şiire yeni şekiller veren Edebiyât-ı Cedîde şairlerinin, yeni şekillerin içine “ecnebi” bir hava koyduklarını belirtir. Halit Ziya da bu tutumu romana uygulamıştır. Onun eserlerinde teneffüs edilen hava ve şahıslar yerli ruha ve muhite yabancıdırlar. “*Hayatın ve sanatın Garb’a doğru ilk teveccüh ve temayülünden doğan eser” leri “tatbik adaptation” olarak niteler. Bu dönem sanatçılarını asrî ihtiyaçları kavramış bir zümre olarak görür. Nazım ve nesirde yenileşme yapılırken “temaşa” alanının boş kalmasını iki nedene bağlar:*

a) Üç dilden oluşan Osmanlıcanın suniliği ile sahnenin istediği tabîlik arasındaki zıtlık,

b) Darülbedayi gibi bir kurumun bulunmaması.

Temaşa türü gelişmesine rağmen Darülbedayi piyeslerinde “tatbik” in devam ettiğini ileri sürer. Bunun karşısında değildir. İhtiyaç duyulduğunu kabul eder. “Tatbik” ile “tercüme” arasındaki farka dikkati çeker. “*Bizde umumiyetle “tatbik”, “tercüme” mahiyetini geçmiyor.*” diyerek bunun bir “aynen alma” olmadığını belirtir. Yabancı eserlerin yerli hayata uyarlanmasının güç ve özen gerektiren bir çalışma olduğunu söyler. Yerli hayata uyumlu bir eser içindeki küçük bir yabancılık izi hemen fark edilerek seyirci üzerinde olumsuz etki yapmaktadır. “*Tatbik telif kadar güçtür.*” diyerek sahne eserlerinin şekil ve esasında daima mahallî rengin aranacağını ileri sürer.<sup>58</sup>

Bir fikir en güzel ortaya konulan eserle savunulur. Yusuf Ziya, sade dil ve hece vezninin sahneye de uygulanabileceğini göstermiştir. 1917’de<sup>59</sup> İstanbul Türkçesi ve hece vezniyle yazdığı *Binnaz*, “nazımla yazdığı eserler içinde tek beğendiği” dir şairin. “*Türkçe onunla ilk defa sahneye çıktı. Hece vezni ilk defa onunla Darülbedayi sahnesinde konuştu.*”<sup>60</sup> der. Bu eser, “hece vezninin sahne lisanına aruzdan daha uygun olduğu hakikatini kabul ettirmiş” tir.<sup>61</sup> Faruk Nafiz, Halit Fahri’nin *Baykuş* ve Yusuf Ziya’nın *Binnaz* adlı eserlerini değerlendirirken, *Baykuş*’un “mütekâmil bir vezinle” yazılmış, “daha çok şairane daha az piyes”; *Binnaz*’ın ise “henüz yeni işlenmeye başlamış bir vezinle” yazılmış, “daha az şairane daha çok sahneye elverişli” olduğunu söyler. Faruk Nafiz’e göre “*Baykuş mütekâmil aruz edebiyatının son faciasını teşkil ederken, Yusuf Ziya Bey’in henüz ilk istihâlesini geçiren millî vezne Binnaz gibi kusursuz eser kazandırması emsalsiz bir muvaffakiyettir.*”<sup>62</sup>

Yusuf Ziya’nın yeni ve millî bir edebiyat oluştururken üzerinde durduğu diğer bir konu dil meselesidir. Bu yolda çalışanların halkın dilinde yaşayan kelimeleri kullanmaları gerektiğini söyler. Bunu yaparken “halkın tabirlerini, halkın hayallerini, muhavereden gayri bir yerde tekrar etmemeleri” gerektiğini belirtir. Çünkü bunlar klişe olmuşlardır. Umumi ve bayattırlar.<sup>63</sup>

Türk edebiyatında iki türlü lisan bildiğini söyler. Bunlardan biri, “Bakîler, Abdülhak Hâmid ve Süleyman Nazif Beyler’in kullandığı uğultulu, gürültülü, rengârenk, pür-tantana” dil, diğeri yaşayan dil, İstanbul Türkçesidir.<sup>64</sup>

“Dilde teceddüd-perver olmaktan ziyade muhafazakâr” olduklarını söyleyen Yusuf Ziya, amaçlarının “Türkçenin kurallarını hakim kılmak” olduğunu belirtir. Bunun için Acemce unsurlara önem vermezler. Türkçeyi keyiflerine göre düzenlemek gibi bir düşünceleri de yoktur. “Başka lehçelerin isti’maline engel olmak, bir dereceye kadar dilin kadrosunu, ifadenin tarzını tayin edebilmek” için İstanbul Türkçesini esas kabul etmişlerdir. Kelimeler, halkın kullan-

dığı kelimeler olmalıdır. Reşid Süreyya'nın Orhan Seyfi'nin "Peri Kızile Çoban" da kullandığı "dir" kelimesini eleştirmiştir. Bunun üzerine Yusuf Ziya *Kerem ile Aslı*'daki:

*"Kerem der: Böyle kalursam"*

söyleyişini işaret ederek "der ki" nin "der" şeklinde de kullanılabileceğini, "hece veznini kendilerinin icat etmediği gibi bu kelimeyi de halka kendilerinin öğretmediğini" söyler.<sup>65</sup>

Kendi nesillerinin "demiri balmumu yaptığını", hece vezni ve Türkçenin Orhan Seyfi, Faruk Nafiz ve Halit Fahri'nin parmaklarında yumuşadığını" belirtir.<sup>66</sup>

*"Dil, bir milletin manevi vatanıdır."* diyen Yusuf Ziya, "başına Kırgız takkesi, sırtına Buhara hırkası giydirerek", "başına Acem papağı, sırtına Şam hırkası giydirerek" farklı bir kisveye bürünmesini doğru bulmaz.<sup>67</sup>

"Anadiline hasret kaldığı" bir dönemde yazdığı yazıda, Türkçe'nin artık Ak-saray, Fatih, Süleymaniye ve Üsküdar'da konuşulduğunu; ona Beyoğlu, Ayaspaşa, Moda ve Ada'da kolay kolay rastlanmadığını söyler. Yaşanılan yer kendi ülkesi olmasına karşın konuşulan dil "bir milletin manevi vatanı olan dil"i değildir.<sup>68</sup>

1957'de yaptığı bir değerlendirmede, Ahmet Haşim'in; *"Zücâc-i san'at ü fikretle yükselirler hep"* diye yazdığı bir devrede kendilerinin "Arap ve Acem notasını bir yana bırakarak hece vezni ve konuşulan İstanbul Türkçesiyle şiir denemeleri" ne başladıkları için kendilerini "şiirde ihtilâl yapan nesil" olarak değerlendirir. Örneksiz bir iş yapmaya başlamaları kolay olmamıştır. "Hiçbir şey yapamamış olsalar bile, büyük eserleri yapacak büyük sanatkârlara şiirin ana harcını, Türk dilini yoğurup hazırlamışlar" dır.<sup>69</sup>

*"Dil canlı bir uzviyettir."* diyerek onun yaşamasının konuşulması anlamına geldiğini söyler. Konuşulmayan dilin ölü dil olduğu görüşündedir. Osmanlıcanın ölü dil olduğunu, Türkçe konuşup Osmanlıca yazıldığını ileri sürer. Kendisinin de dahil olduğu "Hecenin Beş Şairi" nin konuşma dilini yazı dili yapmaya çalıştıklarına yer verir. Ziya Gökalp'ın bu inancı;

*"İstanbul konuşması  
En saf en ince bize"*

sözleriyle iki mısradaki topladığını belirtir. Durum ilk başlarda böyleyken 1963'te de buna benzer bir görüntü sergiler. Konuşulan dil ile yazılan dil diye iki ayrı dilin belirdiğine dikkati çeker. Konuşma dilinde görülmeyen zorlamalarla yenilik yapılmasına karşıdır. Dilin başladığı yerde kalmayacağını, yeni kelimelerin yeni ihtiyaçları karşılayacağını belirtir. Zamanla herkesin severek kulla-

nacağı kelimeler dile yerleşecektir. Bunun zor ve ince bir iş olduğunu, uydurma işi olmadığını söyler. Yeni kelimeleri dile yerleştirmek sanatçıların işidir. O kelimeleri şairler, hikâyeciler sevdirep kabul ettireceklerdir.<sup>70</sup>

## SONUÇ

Divan edebiyatı zevkiyle yetişen Yusuf Ziya, Ziya Gökalp'ın etkisiyle "İstanbul Türkçesi ve hece vezniyle" şiir yazma hareketine katılır. Heceye geçişi aczinden kaynaklanmaz. Heceye geçmeden önce başarılı örnekler vermiştir. Bu hareketi yaygınlaştırmaya çalışırken, yeniyi yerleştirebilmek için eskiyi reddetme genel anlayışı içinde, Divan edebiyatına ağır eleştirilerde bulunur. Bunun karşısında Halk edebiyatını yüceltir.

Yusuf Ziya, yeni ve millî edebiyata varacak yolları araştırırken "millî" edebiyatın tarifini vermeye çalışır. İbdâî edebiyat peşindedir. Millî edebiyatın ibdâî bir edebiyat olması gerektiğini savunur. İbdâî edebiyatı da "yaşanan hayatı, yaşayan dille ifade eden" millî edebiyat olarak görür. Millî olmasının yanında ona "asrî" olma vasfını da yükler. İbdâî edebiyat, asrî ve millî bir edebiyattır. Ona da ancak "İstanbul Türkçesi ve hece vezni" kullanılarak, yerli konular işlenerek ulaşılabilir.

Millî edebiyat aynı zamanda "ibtikârî (orijinal)" olmalıdır. Bu yüzden ister Halk ister Divan edebiyatına yapılmış olsun "nazire (pastiş)" yi kabul etmez. Millî edebiyat şahsi olmalıdır.

Millî eser vermek isteyenler, "bakir bir mevzu bulmak, şahsi ve ibdâî bir üslûp yaratma" hevesinden doğan garibecûluğa düşmemelidirler.

Halk edebiyatının ortak redif, kafiye ve motiflerini kullanmak millî ve orijinal edebiyat için yeterli değildir. Ham hâlde kalmayıp işlenmeli, zamanın ruhuna bürünmelidirler.

Millî edebiyatı yerleştirme ve yayma yolunda Türk edebiyatının genel bir değerlendirmesini yapar. Türk edebiyatını İslâmiyet'ten önce, İslâmiyet'ten sonra ve Tanzimat sonrası olmak üzere üç bölüme ayırır. Bu üç devrenin "asla millî olmadığı" nı ileri sürer. O ana kadar neden millî bir eser verilemediğini tartışır. İslâmiyet'ten önceki edebiyatın "ibtidâî" olduğunu kabul eder.

Divan edebiyatı, Osmanlı edebiyatı, Klâsik edebiyat, Eski edebiyat adlarıyla andığı bu edebiyatın hayatî olmadığını, samimiyetsiz olduğunu belirtir. "Halka yabancı, mahallî rengi olmayan, havasa hitap eden" bu edebiyatı "şahsiyetsiz" bulur. Eleştirisinin çıkış noktası aruz vezni ve onun yaptığı etkilerdir. Bu vezinle Arapça ve Acemce kelimeler dile girmiştir. Aruz vezni kullanıldığı sürece, birçoğu konuşma dilinde yaşamayan bu kelimeler varlıklarını sürdüreceklerdir. Diğer husus bu vezinle gelen hayal sistemidir. Fakat daha çok dil ve vezin üzerinde durur.



“Yabancı, köhne, dar ve yeknesak, binbir sesli rübab” dediği aruz “öz malımız” değildir ve ahenk elde edebilmek için manayı öldürür. “Anadolu’yu bile kabul edemeyen, benlikten uzak” bir vezindir. Uzun hecelerden oluşan bu vezin Türkçeye uymaz. Aruz veznine karşılık “öz edebiyat” dediği ve samimi bulduğu Halk edebiyatındaki heceyi gösterir. “Millî aruz, millî vezin, parmak he-sabı, öz vezin, iki telli saz” gibi sözlerle andığı bu veznin işlenmeden önce “kuru ve katı bir alet”, “kupkuru bir ölçü” olduğunu kabul eder. Buna rağmen manayı öldürmemektedir. Hece vezni işlenmeye muhtaç olsa da zamanla gelişebilecektir. Divan şairleri “havas” için yazdıkları şiirlerinde aruz veznini kullanırken halk şairleri “milletin öz vezni” ni yaşatırlar. Adı belirsiz köy şairlerinin, genç şairleri Divan ve Tanzimat sonrası şairlerinden daha çok etkilediğini belirtir.

Yusuf Ziya, Divan ve Halk edebiyatı hakkında görüşlerini bildirirken millî edebiyat yolunda izlenecek yolu da gösterir:

1. Aruz vezni tamamen bırakılıp hece vezni benimsenecek,
2. Dilde İstanbul’da konuşulan Türkçe esas alınıp, konuşma dili yazıya geçirilecek,
3. İster divan ister halk edebiyatı olsun nazirecilikten uzak kalınacak,
4. Orijinal görünmek hevesiyle düşülen garibecûluktan kaçınılacak,
5. Vezne ve esatire ait bilgiler İslâmiyet’ten önceki Türk kültüründe aranacak,
6. “Havas”, “avam” yerine sadece “millet” duygusu içinde eserler verilecek.

Bütün bunlar için Halk edebiyatının bilinmesi gereklidir. Halk edebiyatının tanıtılması ve gerçek değerine ulaşması için yapılması gerekenleri belirler. Bunlar: Halk edebiyatı tarihi hazırlamak, halk şairlerinin eserlerini toplayıp gerekli düzeltmeleri yaparak yayınlamak, titiz bir seçimle halk edebiyatı antolojisi hazırlamak.

Liselerde divan şairlerinden önce halk şairlerinin tanıtılması gerektiğini savunur. Halk edebiyatı örneklerinin işlenerek destan niteliğinde büyük eserler ortaya konabileceğine inanır.

Yusuf Ziya bu yolda, hece vezni ve konuşma diliyle şiirler yazar, hece veznini sahneye uygular, bir Halk edebiyatı antolojisi ve *Seyranî* adlı kitabı hazırlar. Kendilerinden önce hece vezniyle yazan Mehmet Emin ve Rıza Tevfik’i eleştirir. Kendilerinin bu vezni ötekilerden farklı kullandıklarını belirtir. Onu işleyip ona ruh ve ahenk vermişlerdir.

Divan edebiyatı aleyhinde görüşler bildirmesine rağmen zaman zaman Divan edebiyatı zevkiyle yetiştiğini, beğendiği yönleri olduğunu söyler. Yazdıkları an için güzel olduklarını kabul etmekle beraber etkisinin sürdürülmek istenmesine karşı çıkar. Bu etkilerle millî bir edebiyatın oluşturulamayacağını ileri sürer.



## DİPNOTLAR

- 1 Kenan Akyüz, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1995, s. 169-170.
- 2 Nevzat Gözaydın, Yusuf Ziya Ortaç'tan bahseden eserlerde doğum tarihi olarak 1892'den 1896'ya kadar çeşitli tarihler gösterilse de kendisine yazdığı bir mektupta doğum tarihi olarak 11 Ocak 1310/23 Ocak 1894 tarihini verdiğini belirtir. (Nevzat Gözaydın, *Şiirleri ile Yusuf Ziya*, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi , (basılmamış lisans tezi), (Danışman: Prof. Kenan Akyüz), Ankara, 1963, s. 2.
- 3 *Hecenin On Şairi*, Akbaba Yayınları, İstanbul, 1943.
- 4 Öztürk Emiroğlu, *Türkiye'de Edebiyat Toplulukları*, Akçağ Yayınları, 2. baskı, Ankara, 2003, s. 85.
- 5 Yusuf Ziya Ortaç, *Bizim Yokuş*, Akbaba Yayınları, İstanbul, 1966, s. 3.
- 6 "Diyorlar ki... Yusuf Ziya Ortaç", (Konuşan: Olcayto), *Hafta*, (29 Temmuz 1959), s. 9.
- 7 Mustafa Baydar, *Edebiyatçılarımız Ne Diyorlar?*, Ahmet Halit Yaşaroğlu Kitabevi, İstanbul, 1960, s. 160
- 8 Yusuf Ziya, "Mektubuma", *Şair*, 14 (13 Mart 1919), s. 205.
- 9 Yusuf Ziya Ortaç, "Hüseyin Cahit Yalçın'a Mektup!", *Akbaba*, 159 (31 Mart 1955), s. 3.
- 10 Yusuf Ziya, "Mektubuma Dair", *Şair*, 14(13 Mart 1919), s. 206.
- 11 Yusuf Ziya Ortaç, *Bizim Yokuş*, Akbaba Yayınları, İstanbul, 1966, s. 22.
- 12 Nevzat Gözaydın, "Ölümünün 20. Yılında Yusuf Ziya Ortaç'tan Mektuplar", *Türk Dili*, 423 (Mart 1987), s. 170.
- 13 Yusuf Ziya Ortaç, *Bizim Yokuş*, Akbaba Yayınları, İstanbul, 1966, s. 22-24. (Yusuf Ziya, bir başka yerde, Enis Behiç'in Ziya Gökalp'ın konuşmasından iki hafta sonra elinde hece şiiriyle Bilgi derneği'ne gittiğini ve adının "Hodbin" olduğunu belirtir. Yusuf Ziya Ortaç, *Bir Varmuş Bir Yokmuş Portreler*, Yeni Matbaa, İstanbul, 1960, s. 130).
- 14 Yusuf Ziya Ortaç, *Göç*, Akbaba Yayını: 2, İstanbul, 1943, s. 95.
- 15 Yusuf Ziya, "Gökalp", *Cumhuriyet*, 4045 (27 Teşrin-i Evvel 1932), s. 3.
- 16 Yusuf Ziya Ortaç, *Bir Varmuş Bir Yokmuş Portreler*, Yeni Matbaa, İstanbul, 1960, s. 8.
- 17 Yusuf Ziya Ortaç, *Bizim Yokuş*, Akbaba Yayınları, İstanbul, 1966, s. 56.
- 18 Yusuf Ziya Ortaç, "Şiirimizde 7 Gün", *Akbaba*, 11 (12 Mart 1964), s. 6.
- 19 Yusuf Ziya, *Bizim Yokuş*, Akbaba Yayınları, İstanbul, 1966, s. 121.
- 20 Yusuf Ziya (Ortaç), "Şiirimizde 7 Gün", *Akbaba*, 11 (12 Mart 1964), s. 6; "Sevilen Sanatçılarla Konuşmalar, Yusuf Ziya Ortaç", (Konuşan: Ümit Yaşar), *Yelpaze*, (30 Ocak 1963); Halit Fahri Ozansoy, *Edebiyatçılar Geçiyor*, Kanaat Kitabevi, İstanbul, s. 124.
- 21 Nevzat Gözaydın, "Ölümünün 20. Yılında Yusuf Ziya Ortaç'tan Mektuplar", *Türk Dili*, 423(Mart 1987), s. 171.
- 22 Yusuf Ziya, "Aruzdand Heceye, Heceden Aruza", *Şair*, 8 (30 Ocak 1919), s. 113.
- 23 Y. Z., "Aruz ve Hece Vezinleri Hakkında 1", *Türk Yurdu*, 1/117 (1 Eylül 1332/14 Eylül 1916), s. 3151-3154/9-12.
- 24 Y.Z., "Aruz ve Hece Vezinleri Hakkında 2", *Türk Yurdu*, 5/121 (27 Teşrin-i Evvel 1332/9 Kasım 1916), s. 3221-3224/79-80.
- 25 Yusuf Ziya, "Gizli Münasebetler", *Servet-i Fünûn*, 1372 (20 Kânun-ı Evvel 1333/20 Aralık 1917), s. 326-330.
- 26 Yusuf Ziya, "Millî Edebiyat ve Nazirecilik", *Servet-i Fünûn*, 1373 (27 Kânun-ı Evvel 1333/1917), s. 350.
- 27 Yusuf Ziya Ortaç, *Bir Varmuş bir Yokmuş Portreler*, Yeni Matbaa, İstanbul, 1960, s. 115, 117-118.
- 28 Yusuf Ziya, "Millî Edebiyat ve Nazirecilik", *Servet-i Fünûn*, 1373 (27 Kânun-ı Evvel 1333/1917), s. 351.
- 29 Yusuf Ziya, "Millî Edebiyat ve Garibecülük", *Servet-i Fünûn*, 1374 (3 Kânun-ı Sâni 1333/1918), s. 371-374.
- 30 Yusuf Ziya, "Yine Garibecülük", *Servet-i Fünûn*, 1375(10 Kânun-ı Sâni 1333/1918), s. 383.
- 31 Yusuf Ziya, "Temaşa, Edebiyatıta", *Temaşa*, 12 (30 Teşrin-i Sâni 1334/1918) s. 4-5.
- 32 Yusuf Ziya, "Edebiyatımızda Aşk", *Servet-i Fünûn*, 1371 (13 Kânun-ı Evvel 1333/1917), s. 310-311, 314-315.
- 33 Yusuf Ziya, "Edebiyatımızda Aşk", *Şair*, 9 (6 Şubat 1919), s. 129.
- 34 Yusuf Ziya, "Gizli Münasebetler", *Servet-i Fünûn*, 1372 (20 Kânun-ı Evvel 1333/ 20 Aralık 1917), s. 326-330.
- 35 Yusuf Ziya, "İflâs", *Şair*, 10 (13 Şubat 1919), s. 145-146.
- 36 Yusuf Ziya, "Curcuna", *Şair*, 12 (27 Şubat 1919), s. 178.
- 37 Yusuf Ziya, "Manzum Bir Piyes Daha", *Temaşa*, 19 (1 Şubat 1336/1920), s. 12-13.
- 38 Yusuf Ziya, "Sanatkarlar ve Halk", *Servet-i Fünûn*, 1445 (5 Şubat 1336/5 Şubat 1920), s. 166.
- 39 Yusuf Ziya, "Mürûr-i Zamân", *Alemdar*, 2912-612, 612-3 (nüsha-i edebiyeye), (28 Ağustos 1336/1920), s. 1.
- 40 "Sevilen Sanatçılarla Konuşmalar: Yusuf Ziya Ortaç", (Konuşan: Ümit Yaşar), *Yelpaze*, 555 (30 Ocak 1963), s. 13

- 41 Yusuf Ziya, *Nedim*, Sühulet Kütüphanesi, İstanbul, 1932, s. 3-4.
- 42 Yusuf Ziya, "Kurultay Açılırken Halk Edebiyatı ve Divan Edebiyatı", *Cumhuriyet*, (26 Eylül 1932), s. 3.
- 43 Yusuf Ziya, "Halk Şairleri ve Edebiyatımız", *Yeni Türk Mecmuası*, 3 (Birinci Kânûn 1932), s. 194-198.
- 44 Yusuf Ziya, *Halk Edebiyatı Antolojisi*, Kanaat Kütüphanesi, İstanbul, 1933, s. 3-4.
- 45 Nevzat Gözaydın, *Şiirleri ile Yusuf Ziya Ortaç*, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, (basılmamış lisans tezi), (Danışman: Prof. Kenan Akyüz), Ankara, 1963, s. 11.
- 46 Yusuf Ziya, "Mekteplerde Edebiyat Tarihi", *Cumhuriyet*, (1 Teşrin-i Evvel 1932), s.3.
- 47 Yusuf Ziya, "Yeni Klişeler", *Cumhuriyet*, 3043 (25 Teşrin-i Evvel 1932), s. 3.
- 48 "Hangi Eserlerimizi Garp Dillerine Çevirmeliyiz?", *Yücel*, 11 (İkinci Kânun 1936), s. 179.
- 49 Yusuf Ziya Ortaç, "Türk Edebiyatı Nasıl ve Niçin Buhran Geçiriyor?", *Çınaraltı*, 1(9 Ağustos 1941), s. 13.
- 50 Yusuf Ziya Ortaç, *Beşik*, Çınar Yayını, Cumhuriyet Basımevi, İstanbul, 1943, s. 5.
- 51 Y.Z.O., "Yanlış Yol", *Akbaba*, 9 (4 Mayıs 1944), s. 6.
- 52 "Fatih Divanı", *Akbaba*, 13 (1 Haziran 1944), s. 4-5. ("Fatih Divanı", *Çınaraltı*, 10 (26 Mayıs 1948), s.7.)
- 53 "Edebiyatımızda Gül ve Bülbül", *Aydabir*, 23 (Mayıs 1954) s. 6.
- 54 "Yusuf Z. Ortaç'la Konuşma: Hececi Şairlerden Ne Kaldı?", *Akşam*, 12733 (15 Mart 1954), s. 5.
- 55 "Sevilen sanatçılarla Konuşmalar: Yusuf Ziya Ortaç", (Konuşan: Ümit Yaşar), *Yelpaze*, 555 (30 Ocak 1963), s. 13.
- 56 Yusuf Ziya Ortaç, *Bizim Yokuş*, Akbaba Yayınları, İstanbul, 1966, 351 s.
- 57 Yusuf Ziya, "Sahnede Vezin", *Servet-i Fünûn*, 1451 (21 Mart 1336/1920), s. 244.
- 58 Yusuf Ziya, "Sahnede Mahalli Renk", *Servet-i Fünûn*, 1453 (8 Nisan 1336/1920), s. 268.
- Yusuf Ziya, "Bizde Temaşa Edebiyatı 1", *Alemdar*, (edebî nüsha), 2858/558 (5 Temmuz 1336/1920), s. 3.
- 59 Yusuf Ziya Ortaç, *Bizim Yokuş*, Akbaba Yayınları, İstanbul, 1966, s.115.
- 60 Nevzat Gözaydın, "Ölümünün 20. Yılında: Yusuf Ziya Ortaç'tan Mektuplar", *Türk Dili*, 423 (Mart 1987), s. 170.
- 61 Yusuf Ziya, "Manzum Bir Eser Daha", *Temaşa*, 19 (1 Şubat 1336/1920), s. 12.
- 62 Faruk Nafiz, "Bizde Manzum Piyesler 1", *Alemdar*, (nüsha-i edebiye), 2912/612-612/3 (28 Ağustos 1336/1920), s. 1.
- 63 Yusuf Ziya, "Yine Garibecülük" *Servet-i Fünûn*, 1375 (10 Kânûn-ı Sâni 1333/1918), s. 386.
- 64 Y.Z., "Baykuş" *Türk Yurdu*, 3 (29 Mart 1333), s. 3381/39.
- 65 Yusuf Ziya, "Peri Kızıle Çoban" *Büyük Mecmua*, 13 (16 Teşrin-i Evvel 1919), s. 206-207.
- 66 "Hangi Eserlerimizi Garp Dillerine Çevirmeliyiz?", *Yücel*, 11 (İlk Kânûn 1936), s. 179.
- 67 Yusuf Ziya Ortaç, "Yeni Yıl", *Akbaba*, 42 (1 Ocak 1953), s. 2.
- 68 Yusuf Ziya Ortaç, "Yasak", *Akbaba*, 81 (1 Ekim 1953), s. 4.
- 69 Mustafa Baydar, *Edebiyatçılarımız Ne Diyorlar?*, Ahmet Halit Yaşaroğlu Kitabevi, İstanbul, 1960, s. 160.
- 70 "Sevilen Sanatçılarla Konuşmalar: Yusuf Ziya Ortaç", (Konuşan: Ümit Yaşar), *Yelpaze*, 555 (30 Ocak 1963), s. 13.

## KAYNAKÇA

### Kitaplar

- Akyüz, Kenan, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1995.
- Baydar, Mustafa, *Edebiyatçılarımız Ne Diyorlar?*, Ahmet Halit Yaşaroğlu Kitabevi, İstanbul, 1960.
- Emiroğlu, Öztürk, *Türkiye'de Edebiyat Toplulukları*, Akçağ Yayınları, 2. baskı, Ankara, 2003.
- Hececin On Şairi*, Akbaba Yayınları, İstanbul, 1943.
- Ortaç, Yusuf Ziya, *Nedim*, Sühulet Kütüphanesi, İstanbul, 1932.
- \_\_\_\_\_, *Halk Edebiyatı Antolojisi*, Kanaat Kütüphanesi, İstanbul, 1933.
- \_\_\_\_\_, *Beşik*, Çınar Yayını, Cumhuriyet Basımevi, İstanbul, 1943.
- \_\_\_\_\_, *Göç*, Akbaba Yayını:2, İstanbul, 1943.
- \_\_\_\_\_, *Bir Varmış Bir Yokmuş Portreler*, Yeni Matbaa, İstanbul, 1960.
- \_\_\_\_\_, *Bizim Yokuş*, Akbaba Yayınları, İstanbul, 1966.
- Ozansoy, Halit Fahri, *Edebiyatçılar Geçiyor*, Kanaat Kitabevi, İstanbul.
- Önal, Mehmet, *Yusuf Ziya Ortaç*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1986.
- Uysal, Sermet Sami, *Eşlerine Göre Ediplerimiz*, L&M Yayınları, 1. baskı, İstanbul, 2004.

## Yazılar

- "Binnaz'ın İnce Şairi Yusuf Ziya Diyor ki", (Konuşan: Rahmi KARACA), *Uyanış*, 2162/477 (27 İkinci Kânûn 1938), s. 153, 160.
- "Diyorlar ki... Yusuf Ziya Ortaç", (Konuşan: Olcayto), *Hafta*, (29 Temmuz 1959), s. 5, 9, 25.
- Faruk, Nafiz, "Bizde Manzum Piyesler 1", *Alemdar*, (nüsha-i edebiyet), 2912/612-612/3 (28 Ağustos 1336/1920), s. 1.
- Gözyayın, Nevzat, "Ölümünün 20. Yılında: Yusuf Ziya Ortaç'tan Mektuplar", *Türk Dili*, 423 (Mart 1987), 167-172.
- "Hangi Eserlerimizi Garp Dillerine Çevirmeliyiz?", *Yücel*, 11 (İkinci Kânûn 1936), s. 178-179.
- Ortaç, Yusuf Ziya, "Aruz ve Hece Vezinleri Hakkında 1", *Türk Yurdu*, 1/117 (1 Eylül 1332/14 Eylül 1916), s. 3151-3154/9-12. (Y.Z.).
- \_\_\_\_\_, "Aruz ve Hece Vezinleri Hakkında 2", *Türk Yurdu*, 5/121 (27 Teşrîn-i Evvel 1332/9 Kasım 1916), s. 3221-3224/79/80. (Y.Z.).
- \_\_\_\_\_, "Gizli Münasebetler", *Servet-i Fünûn*, 1372 (20 Kânûn-ı Evvel 1333/ 20 Aralık 1917), s. 326-330.
- \_\_\_\_\_, "Millî Edebiyat ve Nazirecilik", *Servet-i Fünûn*, 1373 (27 Kânûn-ı Evvel 1333/1917), s. 350- 351.
- \_\_\_\_\_, "Millî Edebiyat ve Garibecülük", *Servet-i Fünûn*, 1374 (3 Kânûn-ı Sâni 1333/1918), s. 371-374.
- \_\_\_\_\_, "Yine Garibecülük", *Servet-i Fünûn*, 1375 (10 Kânûn-ı Sâni 1333/1918), s. 383-386.
- \_\_\_\_\_, "Baykuş" *Türk Yurdu*, 3 (29 Mart 1333), s. 3379-3383/37-41. (Y.Z.).
- \_\_\_\_\_, "Temaşa, Edebiyatı", *Temaşa*, 12 (30 Teşrîn-i Sâni 1334 / 1918), s. 4-5.
- \_\_\_\_\_, "Aruzdan Heceye, Heceden Aruzla!", *Şair*, 8 (30 Ocak 1919), s. 113.
- \_\_\_\_\_, "Edebiyatımızda Aşk", *Şair*, 9 (6 Şubat 1919), s. 129-130.
- \_\_\_\_\_, "İflâs", *Şair*, 10 (13 Şubat 1919), s. 145-146.
- \_\_\_\_\_, "Curcuna", *Şair*, 12 (27 Şubat 1919), s. 177-178.
- \_\_\_\_\_, "Mektubuma Dair", *Şair*, 14 (13 Mart 1919), s. 205-206.
- \_\_\_\_\_, "Peri Kızile Çoban", *Büyük Mecma*, 13 (16 Teşrîn-i Evvel 1919), s. 206-207.
- \_\_\_\_\_, "Manzum Bir Eser Daha", *Temaşa*, 19 (1 Şubat 1336/1920), s. 12-13.
- \_\_\_\_\_, "Sahnedeki Vezin", *Servet-i Fünûn*, 1451 (21 Mart 1336/1920), s. 244-245.
- \_\_\_\_\_, "Sahnedeki Mahallî Renk", *Servet-i Fünûn*, 1453 (8 Nisan 1336/1920), s. 268.
- \_\_\_\_\_, "Bizde Temaşa Edebiyatı 1", *Alemdar*, (edebî nüsha), 2858/558 (5 Temmuz 1336/1920), s. 3.
- \_\_\_\_\_, "Mürûr-ü Zamân", *Alemdar*, 2912-612, 612-3 (Nüsha-i edebiyet), (28 Ağustos 1336/1920), s. 1.
- \_\_\_\_\_, "Sanatkârlar ve Halk", *Servet-i Fünûn*, 1445 (5 Şubat 1336/5 Şubat 1920), s. 166-167.
- \_\_\_\_\_, "Kurultay Açılırken Halk Edebiyatı ve Divan Edebiyatı", *Cumhuriyet*, (26 Eylül 1932), s. 3.
- \_\_\_\_\_, "Mekteplerde Edebiyat Tarihi", *Cumhuriyet*, (1 Teşrîn-i Evvel 1932), s. 3.
- \_\_\_\_\_, "Yeni Klişeler", *Cumhuriyet*, 3043 (25 Teşrîn-i Evvel 1932), s. 3.
- \_\_\_\_\_, "Ziya Gökalp", *Cumhuriyet*, (27 Teşrîn-i Evvel 1932), s. 3.
- \_\_\_\_\_, "Halk Şairleri ve Edebiyatımız", *Yeni Türk Mecmuası*, 3 (Birinci Kânûn 1932), s. 194-198.
- \_\_\_\_\_, "Türk Edebiyatı Nasıl ve Niçin Buhran Geçiriyor?", *Çınaraltı*, 1(9 Ağustos 1941), s. 13.
- \_\_\_\_\_, "Yanlış Yol", *Akbaba*, 9 (4 Mayıs 1944), s. 6. (Y.Z.O.).
- \_\_\_\_\_, "Fatih Divanı", *Akbaba*, 13 (1 Haziran 1944), s. 4-5.
- \_\_\_\_\_, "Fatih Divanı", *Çınaraltı*, 10 (26 Mayıs 1948), s.7.
- \_\_\_\_\_, "Yeni Yıl", *Akbaba*, 42 (1 Ocak 1953), s. 2.
- \_\_\_\_\_, "Yasak", *Akbaba*, 81 (1 Ekim 1953), s. 4.
- \_\_\_\_\_, "Edebiyatımızda Gül ve Bülbül", *Aydabir*, 23 (Mayıs 1954), s. 6-7.
- \_\_\_\_\_, "Hüseyin Cahit Yalçın'a Mektup!", *Akbaba*, 159 (31 Mart 1955), s. 3.
- \_\_\_\_\_, "Şiirimizde 7 Gün", *Akbaba*, 11 (12 Mart 1964), s. 6-7.
- Ozansoy, H. Fahri, "Kaybedilen 2 Dost İçin", *Tercüman*, 1956 (30 Mart 1967), s. 2.
- "Sevilen Sanatçılarla Konuşmalar: Yusuf Ziya Ortaç", (Konuşan: Ümit YAŞAR) *Yelpaze*, 555 (30 Ocak 1963), s. 13.
- "Yusuf Z. Ortaç'la Konuşma: Hececi Şairlerden Ne Kaldı?", *Akşam*, 12733 (15 Mart 1954), s. 5.

## Tezler

- Gözyayın, Nevzat, *Şiirleri ile Yusuf Ziya Ortaç*, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi, (basılmamış lisans tezi), (Danışman: Prof. Kenan AKYÜZ), Ankara, 1963, 47 s.
- Ürkmez, Hülya, *"Beş Hececiler" in Şiir Anlayışları ve Şiirleri Üzerine Bir Araştırma*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (basılmamış doktora tezi), (Danışman: Prof. Dr. Ramazan KAPLAN), Ankara, 2009, 536 s.

## SÜREKLİ YURTSUZLUĞUN GEÇİCİ YURDU: HAN DUVARLARI

Fatih Şayhan\*



**Özet:** Tanzimat devriyle birlikte başlayan, geleneksel kalıpların *yeniden diriliş estetiği* şeklinde ortaya konulması ve bu bilinç etrafında hareket edilmesi, yirminci yüzyılın başlarına doğru edebi anlamda da ulusalcı bir söyleme dönüşmüştür. Kendilik değerlerine dönük ulusalcı söylem, Beş Hececiler’de kendisini iyiden iyiye göstermiştir. Beş Hececiler içerisinde ise millî kaynaklara yönelik ve belleklerdeki hafıza yitimini yeniden canlandıran şairlerin başında şüphesiz Faruk Nafiz Çamlıbel gelir. Faruk Nafiz’in “Han Duvarları” adlı şiiri, yatay boyutta Anadolu insanını yakından tanıma ve Anadolu coğrafyasıyla bütünleşmenin metne yansıyan yüzü olsa da dikey boyutta ihmal edilen, terk edilen Anadolu coğrafyasının ve insanının bir panoramasıdır. Bu çalışmada, Faruk Nafiz Çamlıbel’in Han Duvarları şiirinde, yıllarca ihmal edilen Anadolu insanının mekânla kurduğu ontolojik ilişki irdelenecektir.

**Anahtar Kelimeler:** Ulusalcı Söylem, Gelenek, Diriliş, Mahrumiyet, Mekân-İnsan.

*THE TEMPORARY HOME OF THE PERMANENT ROOTLESSNESS: “HAN DUVARLARI”*

**Abstract:** Rupture from traditional motifs in the reform era which revealed in a revitalized form and acting in accordance with this attitude led to a nationalist discourse at the beginning of 20th century. The naturalistic discourse which is associated with self-worth was used by five Syllabics clearly. Faruk Nafiz Çamlıbel was a leading person among the five syllabics who focused on national resources and restored loss of consciousness. Although Faruk Nafiz’s poem called “Han Duvarları” offers familiarity with Anatolian people and geography in lateral dimension, it is a panorama of ignored and deserted Anatolian geography and people in vertical dimension. This study aims at analysing the ontological relationship with the space that the neglected Anatolian people built in the poem “Han Duvarları.”

**Keywords:** The nationalistic discourse, Tradition, Revival, Deprivation, Space-Man.

### GİRİŞ

*“Mekân içimde bir zindan oldu...”*

**Meşa Selimoviç**

**T**anzimat devriyle birlikte başlayan geleneksel kalıpların “yeniden diriliş estetiği” şeklinde ortaya konulması ve bu bilinç etrafında hareket edilmesi,

\* Arş. Gör. Ardahan Üniversitesi İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

yirminci yüzyılın başlarında ulusalcı bir söylemin dışavurumuna yol açmıştır. Söz konusu söylemden hareketle; geleneksel kalıpların etkin/kurucu bir değer olarak işlenmesi ve bu bilinç etrafında birleşmesi, yeni bir yaşam üslubunun geliştirilmesini sağlamıştır. Bunda şüphesiz yıkılan bir imparatorluğun yerine milliyetçilik, halkçılık ve cumhuriyetçilik gibi ilkelerle yola çıkan ulus devlet anlayışının etkisi büyüktür. Bu yöneliş, Almanya örneğinde de olduğu gibi Herder'in; "Halk ruhu" kavramından hareketle yeni ulusal kimliklerin inşasında eski kültür öğelerinin kullanılması düşüncesiyle de örtüşür. (Sevim, 2008). Millî bilincin oluşturularak bilgi ve deneyimler ölçüsünde gelecek kuşaklara aktarılması hususunda; *"Servet-i Fünun şiiri, her ne kadar sanat adına çok iddialı olsa da dil bilinci bakımından mahrum oluşuyla bu hareketi şiir sanatı bakımından çok çabuk tüketir. Buna karşın Türk Dil Kurumu'nun ilk kurucusu olan Samih Rifat, milliyetçilik bilincinin iç dinamiklerini İslamiyet öncesi Türk hayatında bulur. Bunun için geçmişin hayat tarzını konuşlandırmak yerine onun yaratıcı özelliklerini yaşanılan zamana taşımaya gayret gösterir."* (Korkmaz, 2009: 240-241).

Bu bilgiler ışığında Ziya Gökalp, (1913) "Halka Doğru" dergisinde iki ayrı bölümle yayımladığı "Halk Medeniyeti" yazısında bir şair olarak milletin her kesimini bütün olarak gören bir dil ve kültür felsefesi yaratmaya çalışmıştır. Bu bağlamda; *"Genç Kalemler ve Yeni Lisan hareketi dil ve edebiyat yoluyla yeni ve millî bir kimlik inşası yolunu tutmuştur."* (Polat, 2011: 246). Nitekim bu çalışmaların temelinde, yıkılan bir imparatorluğun küllerinden onun kurucusu olan ve geçmişte defalarca millî hayatını muhtelif adlarla sürdürmüş bir milletin hafızasını yeniden toparlamak düşüncesi yatar (Korkmaz, 2009: 138). Dönemin şairleri ise Türk millî hayatını yeniden diriliş estetiği bağlamında küllerinden canlandırma gayreti güderler. Söz konusu durumu kendisine görev telakki eden şairlerin gayretlerini, Şerif Aktaş'ın şu sözleriyle çok iyi ifade edebiliriz: *"Bu duyuş tarzının özünde millete vücut veren değerler bütünüünü farklı cephelerden ele alma, şiire has söyleyiş tarzıyla işleme arzusu yatmaktadır. Söz konusu değerler, tarihte, halk arasında, yaşanmış her türlü tecrübede, tarihî mekânda, bu mekânda ortaya konulan eserlerde, bize has yaşama tarzı bütünü içerisinde."* (Aktaş, 1996: 138).

Kendilik değerlerine dönük ulusalcı söylem, Beş Hececiler'de kendisini iyiden iyiye göstermiştir. Bu bağlamda, millî ruhun akis bulduğu, sıkıntıların, sosyal yaraların anlatıldığı, tarihi ve kültürel değerlerin yeniden canlandırıldığı (Yetiş, 2011: 312) bir edebiyat anlayışı ortaya çıkmıştır. Nitekim Mehmed Emin Yurdakul'un "Anadolu", Orhon Seyfi Orhun'un "Anadolu Toprağı", Halit Fahri Ozansoy'un "Anadolu Akşamı" ve Faruk Nafiz Çamlıbel'in "Sanat" şiirleri halk ruhu ekseninde bir edebiyat yaratma düşüncesi perspektifinde ele alınan şiirlerdir. Beş Hececiler içerisinde ise millî kaynaklara yönelen ve belleklerdeki hafıza yitimini yeniden canlandıran şairlerin başında şüphesiz Faruk

Nafiz Çamlıbel gelir. Çamlıbel, Anadolu'yu anlatmayı, Anadolu insanının gerçeklerini söze dönüştürmeyi kendisine bir gaye olarak görmesinin yanı sıra aynı zamanda Cumhuriyet devri şairlerine de estetik bir gaye olarak gösterir. Nitekim onun Anadolu'ya yolculuğu bilinçli bir kültür birikiminin ürünüdür.

*“El gibi dolaşma Anadolu’nda,  
Arkadaş, yurdunu içinden tanı”*

dizeleri bu yolculuğa bilinçli bir biçimde çıkan sanatkarın yıllarca ihmal edilen yaşadığı coğrafyayı ve bu coğrafyanın insanını tanıma arzusunu yansıtır. Nitekim Anadolu, mekân yönüyle, “peteklerinin binlerce gözündeki, zamanı sıkıştırılmış olarak tutan bir coğrafyadır.” (Bachelard, 2008a: 43). “Arkadaş yurdunu içinden tanı” dizeleri ile şair çağdaşlarını bu sıkıştırılmış peteğin gözeneklerinde yolculuk yaparak Anadolu insanının duygularını yaşamaya çağırmaktadır. Bachelard, Uzamın Poetikası adlı eserinde; mekânın korkunç bir içerdilik ve dışardalık olduğu üzerinde durur (Bachelard, 2008a: 309-315). Coğrafyanın insan ruhunu şekillendirmesi bakımından Anadolu'nun içinde olmak, çevre-insan birlikteliğini de algılayarak çevrenin insan ruhuna sinen anlamlarını okumak anlamına gelir. Faruk Nafiz'in “Han Duvarları” adlı şiiri, yatay boyutta Anadolu insanını yakından tanıma ve Anadolu coğrafyasıyla bütünleşmenin metne yansıyan yüzü olsa da dikey boyutta ihmal edilen, terk edilen Anadolu coğrafyasının ve insanının bir panoramasıdır.

Dışarıdan bakıldığında gidil(e)mez olan, mahrum olan, yaşan(a)maz olan Anadolu, içeriden daha derin, daha içsel bir yaşam sürdürür. Bu bağlamda Anadolu, sözün kutsallaştığı, anlamın derinlere gömüldüğü bir mekân olur. Zira Anadolu, sözün keskin bir şekilde değil, derinlerde ima ile aktarıldığı bir kültürün kaynağıdır. Dolayısıyla yaşam da içsel anlamda derinlerdedir (Kanter, 2012: 1348).

*“Gitgide birer ayet gibi derinleştiler  
Yüzlerdeki çizgiler, gözlerdeki çizgiler...”*

Yüzlerdeki ve gözlerdeki çizgilerin birer ayet gibi derinleşmesi dikey boyutta çizgilerin arka plan kültüründe okunması / yorumlanması gereken değerler toplamına işaret eder. Değerler toplamı itibariyle bu derinlik; aşkın olanı, düşleri, acıyı, hüznü, sevdâyı, gurbeti, terk edilmişliği, mağrurluğu ve yetimliği imler. Bir bakıma destanı yazılmamış olan Anadolu insanının alnındaki çizgilerle yazdığı destanın sonucudur. Faruk Nafiz'in bu yolculuğu sembolik anlamda böylesi bir destanın analizi niteliğindedir.

Faruk Nafiz'in Han Duvarları şiiri tarihsel bağlamı itibariyle şairin 1923 yılında İstanbul'dan Kayseri'ye giderken, yapmış olduğu yolculuktaki izlenimlerini kapsar. Metinsel bağlamı göz önünde bulundurduğumuzda ise Niğde'nin



Ulukışla ilçesinden Kayseri'ye olan yolculuğu kapsar. Üç gün süren yolculuğunda, ilk günkü yolculuk, Niğde girişinde bulunan bir handa gece konaklanarak son bulmuştur. Faruk Nafiz'in "şair arkadaşı" a yani Maraşlı Şeyhoğlu Satılmış'a ilk defa rastladığı han da burasıdır. Hanlar, "menzil", "konak" karşılığındadır; kervan veya ordu bir günlük yol gidince bir menzile varılır. Burası çoğunlukla kasaba veya köy, bunlar olmadığı takdirde muhafazalı kervan-saraylar olmaktadır. Menzillerin arası ortalama olarak 35-40 kilometre kadardır. Dolayısıyla hanlar, merkezin temsilcisi olarak geçici uzamlardır (Oktay, 2002: 60). Gecelik duraksamaların mekânıdır. Yani "sürekli yurtsuzluğun geçici uzam alanları"dır. Dolayısıyla içtenlik düşlerini barındıracak bir ev atmosferine sahip değillerdir.

Anlatı türlerindeki mekân, kurgusaldır ve içinde yaşayan insanların algı kapasiteleri ve duyuşsal gelişmeleri doğrultusunda şekillenmiştir. Yeniden yaratılır, biçimlendirilir ve etkin kurucu bir değer olarak üzerindeki etkiler, onları tinsel doğuş ve oluşlara hazırlar. Bu bakımdan olgusal mekânlar, kişi-yer ilişkisini sorunsal açıdan yansıtan, dönüştürülmüş, anlaşılmış yerlerdir; yalnızca topografik bir yer değil, anlam üreten, anıları barındıran, kişinin iç dünyasını yansıtan bir değerdir.\* (Korkmaz, 2007: 400).

Şiirde, yolculuğun başlangıcından ilk hana ulaşıncaya kadar geçen süreçteki mekân, şairi etkin kurucu bir değer olarak etkileyerek şairin ruhunu kuşatır:

*Gök sarı, toprak sarı, çıplak ağaçlar sarı...  
Arkada zincirlenen yüksek Toros dağları,  
Önde uzun bir kışın soldurduğu etekler,*

Sarı renk cansızlığın, bitkinliğin, solgunluğun simgesidir. Betimlenen coğrafyada çevreye ait bütün unsurların sarı renkle biçimlendirilmesi ve peyzajı teşkil eden başlıca unsurlar; yüksek dağlar, nihayetsiz ova ve bitmeyen yollar şairde sürekli bir boşluk, yalnızlık ve ölüm duygusu uyandırarak içinde yaşayan kişiyi kuşatır (Kaplan, 2009: 26).

*Son yokuş noktasından düzlüğe çevrilince  
Nihayetsiz bir ova ağırttı benzimizi,  
Yollar bir şerit gibi ufka bağladı bizi.  
Gurbet beni muttasıl çekiyordu kendine.  
Yol, hep yol, daima yol... Bitmiyor düzlük yine.  
Ne civarda bir köy var, ne de bir evin hayali,  
Sonum âdemdir diyor insana yolun hâli.*

\* Mekân algısına dönük incelemeler; Ramazan Korkmaz'ın "Romanda Mekânın Poetiği" adlı çalışmasından faydalanılarak uygulanmıştır.



Yalnızlık ve gurbet duygusuyla yoğrulan şair, uçsuz bucaksız bir ova sayesinde karamsarlıktan biraz da olsa onu ufka bağlayan yollar sayesinde kurtulmak ister. Fakat fiziksel anlamda sonsuz bir büyüklüğe açılan ova, bitmeyen düzlükler (süreklilik ilkesiyle) ve insandan (çevreyi dünyalaştıran) yoksun olduğu için içtenliğini yitirerek darlaşmaya başlar ve şairde yokluk düşüncesinin oluşmasına yol açar.

Anadolu'da insan, zaman ve mekân arasındaki kaçınılmaz kader bağı, hüznü adeta insanların yaşam merkezi hâline getirmiştir.

*“Bir noktada birleşmiş vatanın dört bucağı,  
Gurbet çeken gönüller kuşatmıştı ocağı.  
Bir **parıltı** gördü mü **gözler** hemen dalıyor,  
Göğüsler çekilerek nefesler daralıyor,  
**Şişesi is bağlamış bir lambanın ışığı**  
Her yüze çiziyordu bir **hüzün kırışığı**.”*

Gurbet çeken gönüller, fenomenolojik bir dikkatle bakıldığında, yersizlik/yurtsuzluk itkisi olarak göze çarpar. Kendilerine sığınacak bir içtenlik mekânı bulamayan gözler, savaşın çıkmazları içerisinde sürekli bir umut haberi beklemektedir. Savaşı, acıyı, ayrılığı ve gurbeti içinde yaşayan gönüller, bu çıkmazlar karşısında sitem etmeyi bir kenara bırakırlar ve tüm olumsuzluklara rağmen yazgılarına boyun eğerek kendi içlerine dönerler. Onlar için akıp giden zaman bir noktada birleşmiştir. Geçmiş canlandıran rüyaların alakaranlığında bir lambanın ışığı yüzlere yaşamın ve ölümün doğal dramını yansıtır.

Anadolu coğrafyasının ruhsal anlamda görünümü olan Maraşlı Şeyhoğlu, bu topraklarda yaşayan mustarip, mekân boyutuyla kendini konumlandıramayan, bir yerde olamayan sürgün yazgıların (insanların) çığığıdır. Şairin ona rastlaması da bu hüznü günün sonunda olmuştur. Derin düşler altında kapanmayan gözleri aniden kıpkızıl birkaç satırla yanar;

*“On yıl var **ayrırım** Kınadağı'ndan  
**Baba ocağından**, yâr kucağından  
Bir **çiçek dermeden sevgi bağından**  
Huduttan hududa **atılmışım** ben”*

Şeyhoğlu'nun geçmişi, parçalanmış/kırılmış anılar, faaliyete geçmemiş hayaller ve yok edilen yaşamlar boyutunda bir tükenişler dizgesi olarak karşımıza çıkar. O geçmişin anılarıyla her yüzleştğinde ürettiği anlamları hayata geçirememenin çaresizliğini duyumsar. Şeyhoğlu'nun bu yakarışı aslında yıllar boyunca söylenmemiş/örtük olan bir yaşanmışlığı ve deneyimi ifade eder. Savaşın insan ruhunda oluşturduğu yıkım, sevginin karşısına gurbeti, acıyı,

hüznü yerleştirmiştir. Bu bakımdan Şeyhoğlu'nun Kınadağı'ndan ayrı geçirdiği on yıl, acımasız bir parçalanma sürecine dönüşerek mutlulukların ötelenmesine yol açmıştır. Bu tükenişler dizgesi onu kültürel bellek nesnesi konumundaki ata ocağından ayırarak -bir anlamda geçmiş zaman boyutunda- atalar ruhuyla bağlarını koparmıştır. Bu kopuş, aynı zamanda onun anılarının ve düşlerinin en büyük tümleştirici gücü olan baba ocağından kopuştur. Acının ve hüznün bir arada yaşandığı Anadolu coğrafyasında fedakârlık duygusu hafif bir isyan sesine dönüşse de bu isyan bir başkaldırıdan ziyade iç çekiş niteliğindedir. Nitekim Şeyhoğlu şair tarafından da kutsanacak, geleceğin kurucusu olarak ölümsüzler kervanına katılacaktır.

*Artık bahtın açıktır, uzun etme, arkadaş!  
Ne hudut kaldı bugün, ne askerlik, ne savaş;  
Araya gitti diye içlenme baharına,  
Huduttan götürdüğün şan yetişir yârına!..*

İkinci gün yola çıkıldığı zaman, başlangıçta coğrafyaya hâkim olan sarı rengin yerini baştanbaşa bir beyazlık almıştır. Şairi sürekli kendi içine yönlendiren coğrafya onu ezen mekân tarzı olarak onda yokluk / ölüm duygusu uyandırır.

*Ardımda kalan yerler anlaşırken baharla,  
Önümüzdeki arazi örtülü şimdi karla.  
Bu geçit sanki yazdan kışı ayırıyordu,  
Burada son fırtına son dalı kırıyordu...  
Yaylımız tüketirken yolları aynı hızla,  
Savrulmaya başladı karlar etrafımızda.  
Karlar etrafı beyaz bir karanlığa gömdü;  
Kar değil, gökyüzünden yağan beyaz ölümdü...*

Bir geçitle yazdan kışın ayrıldığı coğrafya, zaman, mekân ve fizik kurallarından koparak kar yüzünden yalıtılmış bir niteliğe bürünür. Coğrafyanın bir anda beyaz bir ölüme dönüşmesi ve şairin kendisini bir bakıma orada sıkıştırılmış olarak hissetmesi imkânsızlığa yol açar. Bu durumun neticesinde mekân da labirentleşerek daralır. Nitekim *kapalı ve dar mekânların en önemli göstergesi, "psikolojik açıdan çıkmazda olan karakterin kendisini kuşatılmış ve sıkıştırılmış hissetmesine yol açmasıdır."* (Korkmaz, 2007: 406).

*Bizden evvel buraya inen üç dört arkadaş  
Kurmuştuлар tutuşan ocağa karşı bağdaş.  
Çıtırdayan çahılar dört cana can katıyor,  
Kimi haydut, kimi kurt masalı anlatıyor...*

“Var olan” mekânın sıkıcılığından kurtulmak isteyen birey/ler, kendilerini “olması gereken” başka dünyalara anıları ve düşlemleri aracılığıyla açım-lamak ister. Bu bir bakıma sıkılan ruhun ferahlaması anlamına gelir. Bachelard (2008b: 40), dünyada insanoğlunu düşçülüğe çağıran nesnelere arasında en bü-yük imge yaratıcılardan birisinin *alev* (ocak, ateş) olduğunu söyler. Bir bakı-ma savaşın, gurbetin ve yalnızlığın etkisiyle içtenlik düşlerinin barınmadığı han-da bulunanların, tutuşan ocak karşısında yazgıları genişleyerek -masallar sa-yesinde- başka başka dünyalara açılırlar.

İlk durakta rastladığı dört mısra için:

*“Bu dört mısra değildi, sanki dört damla kandı”*

diyen şair, ikinci durakta kalbine ateş gibi saplanan ikinci dört mısrayla karşılaşır:

*“Gönlümü çekse de yârin hayâli  
Aşmaya kudretim yetmez cibâli  
Yolcuym bir kuru yaprak misâli  
Rüzgârın önüne katılmışım ben”*

Dağlar, aşılması güç, coğrafyanın sınırlarını belirleyen unsurlardır. Bütün olumsuzluklara rağmen içinde yaşanılan hâlin çıkmazı karşısında Şeyhoğlu, kendi hayatını tayin eden coğrafyanın tarihi ile birleşmiştir. Şeyhoğlu’nun yaz-gısı rüzgârın önünde savrulan bir yaprak gibidir. Vatan müdafaasında üzeri-ne yüklenen görevin bilincinde olan Şeyhoğlu sonu ölüm dahi olsa bu duru-mu asla yargılamaz/ dışlamaz. Nitekim “*bu işreti mekân, ev işlevinden yani var-lığı koruyan “gerçek bir kozmos” niteliğinden yalıtılmıştır. Bu yüzden içinde yaşayan düşçüleri korumaz, koruyamaz.*” (Korkmaz, 2005: 142).

*Garibim namuma Kerem diyorlar  
Aslı’mı el almış haram diyorlar  
Hastayım derdime verem diyorlar  
Maraşlı Şeyhoğlu Satılmışım ben*

*“Arabamız tutarken Erciyes’in yolunu:  
“Hancı, dedim, bildin mi Maraşlı Şeyhoğlu’nu”  
Gözleri uzun uzun burkulu kaldı bende,  
Dedi: Hana sağ indi, ölü çıktı geçende!”*

Şeyhoğlu’nun ölümü doğarken kendisine biçilen yazgıyla da örtüşür. Sa-tilmiş ismi, (sembolik boyutuyla) Anadolu’da, çocuğu olmayan ailelerin, -uzun süre yaşasın diye- ermişlere adak adayarak sahip oldukları çocuklara verdiği bir isimdir. Vatan için adanan Şeyhoğlu’nun ölümü bu yazgının gerçekliğini de gözler önüne serer. Uzun ömürlü olması dileğiyle adanan Şeyhoğlu, kısa yaşamını ölümsüzlük kervanına katılarak çoğaltır.

Hana sağ inip ölü çıkan Şeyhoğlu'nun ölümü, insanlığı hanların trajik gerçeğiyle de yüzleştirir. Halkın kolektif ruhundaki mekân algısı hanların bu yönünü yüzyıllar boyunca dile getirdiği halk bilgisi yaratmalarında da gözler önüne serilmiştir. Bir Ardahan türküsünde geçen: "Garip oğlan harda (nerede) yatar? / **Garip oğlan handa yatar.**" dizeleri ve Âşık Şeref Taşlıova'nın Han Köşesinde türküsünde yer alan: "Derdini anlatır sözünü satar / Erkenden yol alır menzile çatar / **Ya hastalar ya yorulur ya yatar / Gurbet ellerinde han köşelerinde.**" dizeleri bu gerçekliğin birer göstergesidir. Şeyhoğlu'nun içinden sağ çıkmadığı han aslında gurbet çeken gönüllerin ortak yazgısıdır. Hanlar bu yönüyle onlar için hiçbir zaman açık-geniş mekân özelliği göstermez.

*"Aradan yıllar geçti, işte o günden beri  
Ne zaman yolda bir han rastlasam irkilirim.  
Çünkü sizde gizlenen dertleri ben bilirim.*

....

*Ey garip çizgilerle dolu han duvarları,  
Ey hanların gönlümü sızlatan duvarları."*

Faruk Nafiz Çamlıbel'in üç günlük yolculuğu Erciyes dağının eteklerini görmesiyle son bulmuştur. Fakat bu yolculuk kendisinde çok derin izler bırakır. Cumhuriyet ideolojisiyle Anadolu insanına yönelen şair, üç günlük yolculuğu boyunca karşılaştığı manzarayla adeta şok olmuştur. Aradan yıllar geçse de o üç gün karşılaştıkları, (nesnelere dünyasında her anımsatıcı mekân sayesinde) onu bir gölgesi gibi takip eder. Jung, bu durumu "kişisel bilinçdışı" kavramıyla açıklar. Kişisel bilinçdışı bir hazine niteliği taşıyor ve içeriğine her zaman başvurulabileceği gibi gerektiği zamanlarda da bilinç yüzüne çıkartılabilir (Jung, 2006: 33). Şair, yalnızlık duygusu yaşadığı bu uzam'ı içinden silip atmaz. Yalnızlığının bu uzamlarının kurucu nitelik taşıdığını içgüdüsel olarak bilir (Bachelard, 2008a: 45). Faruk Nafiz Çamlıbel de geçmişinde bir kurucu nitelik taşıyan bu mekâna dönük çağrışımlarda irkilerek, mekânın bünyesinde barındırdığı gerçeklikle yüzleşmektedir.

## SONUÇ

"Han Duvarları" şiiri, devir-edebiyat ilişkisi irdelendiğinde kendilik değerlerine dönerek halkın ruhu ekseninde bir edebiyat yaratmanın ürünüdür. Bilinçli bir şekilde çıkarılan yolculuğun ürünü olan şiir, yeni devletin kültür politikasının altında yatan düşüncüyü de gözler önüne serer. Nitekim Mehmed Emin Yurdakul'un "Anadolu", Orhon Seyfi Orhun'un "Anadolu Toprağı", Halit Fahri Ozansoy'un "Anadolu Akşamı" ve Faruk Nafiz Çamlıbel'in "Sana" şiirleri bu düşünce perspektifinde ele alınan şiirlerdir. Bu şiirler, aynı zamanda yıllarca ihmal edilen, terk edilen, savaş zamanı -insan ihtiyacı dola-

yısıyla- huduttan hududa sürülen Anadolu insanının trajik gerçeğini de gözler önüne sermektedir. Bu gerçekliğin dile getirilişinde mekân etkin bir kurucu değer olarak işlenmiştir. Anadolu, mekân yönüyle; peteklerinin gözeneklerinde binlerce yıllık gerçeği sıkıştırılmış olarak tutar ve insanlığı bu gerçeklik üzerine düşünmeye çağırır. Bu bağlamda, yıllarca ihmal edilen, dışlanan Anadolu insanı yeni devletin (kültür politikasının) değerlerini de bünyesinde barındırmaktadır. Ulusa dönük söylem, (kendilik değerlerinin ön plana çıkarılmasıyla) bir bakıma ifade ettiğimiz gizil/ saklı değerlerden yeniden doğuş'a gidişin yollarına işaret etmektedir. Bu amaç doğrultusunda, Anadolu insanının yazgısının "insani görünümdeki açılım"ı konumunda olan Maraşlı Şeyhoğlu Satılmış, ölümsüzleştirilerek bir anlamda yeniden diriliş'in mitik kahramanı konumuna getirilmiştir.

### KAYNAKÇA

- Aktaş, Şerif, *Yenileşme Dönemi Türk Şiiri ve Antolojisi (1860-1920)*, C. I, Akçağ Yayınları, Ankara, 1996.
- Bachelard, Gaston, *Uzamanın Poetikası*, (Çev. Alp Tümertekin) İthaki Yayınları, İstanbul, 2008a.
- Bachelard, Gaston, *Mumun Alevi*, (Çev. Ali Işık Ergüden) İthaki Yayınları, İstanbul, 2008b.
- Gökalp, Ziya, "Halk Medeniyeti", *Halka Doğru*, Sayı: 14-19, İstanbul 1913.
- Jung, Carl Gustav, *Analitik Psikoloji*, (Çev. Ender Gürol), 2. Baskı, Payel Yayınevi, İstanbul, 2006.
- Kaplan, Mehmet, *Şiir Tahlilleri 2 Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*, 18. Baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2009.
- Kanter, Fatih, "Doğuyu İçeriden Okumak: Doğu Şiirleri Üzerine", *Turkish Studies*, Volume 7/1 Winter 2012, p.1347-1352.
- Korkmaz, Ramazan vd., *Yeni Türk Edebiyatı (El Kitabı)*, 5. Baskı, Grafiker Yayınları, Ankara, 2009.
- Korkmaz, Ramazan, "Romanda Mekânın Poetiği", *Edebiyat ve Dil Yazıları*, Haz. Ayşenur Külahhoğlu İslam-Süer Eker, Grafiker Yayınları Ankara, 2007.
- Korkmaz, Ramazan, "Yurtsuzluk İtkisi ve Anayurt Otel", *İlmi Araştırmalar*, S. 20, Güz 2005, s. 139-148.
- Oktay, Ahmet, *Metropol ve İmgelem*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2002.
- Polat, Nâzım Hikmet, "Yeni Lisan-Yeni İnsan", *100. Yılında Yeni Lisan Hareketi ve Millî Edebiyat Çalıştayı Bildirileri*, (Haz. Hülya Argunşah-Oğuzhan Karaburgu), Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, İstanbul, 2011, s. 245-255.
- Sevim, Acar, *Halk Milliyetçiliğinin Öncüsü Herder*, Bilge Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul 2008.
- Yetiş, Kâzım, "Millî Edebiyat'ın Süreci ve Çerçevesi", *100. Yılında Yeni Lisan Hareketi ve Millî Edebiyat Çalıştayı Bildirileri*, (Haz. Hülya Argunşah-Oğuzhan Karaburgu), Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, İstanbul 2011, s. 308-313.



## RAY BRADBURY'NİN “SON YAYA” ÖYKÜSÜNDE DİSTOPYA'NIN SOSYAL İŞLEVİ

Aydın Görmez\* - Şeyma Karaca\*\*



**Özet:** Bilim kurgununun bir alt türü olan distopyanın popüleritesi son zamanlarda bir hayli artmıştır. Modern çağın bir ürünü olarak ön plana çıkan distopya, gelecekte kurulan hayali, korkunç bir toplumsal düzeni yansıtır. Bu türde bilinen eserlere George Orwell'in yazdığı *1984*, Zamyatin tarafından yazılan *Biz*, Huxley'in kaleme aldığı *Cesur Yeni Dünya* ve Ray Bradbury'nin *Fahrenheit 451*'i örnek olarak gösterilebilir. Bu eserlerin ortak noktası dünya düzeninin radikal anlamda nasıl değişime uğradığının anlatılmasıdır.

Bilim kurgu türünde sayısız eserleri bulunan Ray Bradbury, *Fahrenheit 451* romanı dışında birçok distopik öykü de yazmıştır. Buna bir örnek de “Son Yaya” adlı öyküsüdür. Bu çalışmanın amacı geleceğe dair kötümser tasarımlar çizen distopyanın insanları uyarması bakımından edindiği sosyal işlevden yola çıkarak Bradbury'nin “Son Yaya” adlı öyküsünde günümüzde yaşanan politik ve toplumsal problemlerin nasıl ele alındığını incelemektir.

**Anahtar Kelimeler:** Bilim kurgu, Distopya, Ray Bradbury, “Son Yaya”

*THE SOCIAL FUNCTION OF DYSTOPIA IN RAY BRADBURY'S STORY “THE PEDESTRIAN”*

**Abstract:** Recently, dystopia as a sub-genre of science fiction has gained popularity. As an outcome of the modern era, dystopia suggests an imaginary catastrophic society in future. Some well-known works such as *1984* by George Orwell, *We* by Yevgeny Zamyatin, *Brave New World* by Aldous Huxley and *Fahrenheit 451* by Ray Bradbury can be given as examples written in this genre. The common feature of these novels is the narration of how a radical change occurs in the world order.

As a famous science fiction writer, Ray Bradbury wrote several dystopian stories apart from *Fahrenheit 451*. “*The Pedestrian*” is one of examples of these dystopian stories. The aim of this paper is to analyse how the current social and political problems are reflected in “*The Pedestrian*” taking into consideration the social function of dystopias.

**Keywords:** Science fiction, Dystopia, Ray Bradbury, “*The Pedestrian*”

\* Yrd. Doç. Dr. Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Edebiyat Fakültesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü.

\*\* Araş. Gör. Ardahan Üniversitesi İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü.



İçinde bulunduğumuz dünya ondokuzuncu yüzyılın sonu itibariyle köklü değişimler geçirmiş, bu değişimlerde sanayi devrimi, bilim ve teknoloji alanındaki gelişmeler ve savaşlar büyük rol oynamıştır. Bilim ve teknoloji alanındaki gelişmeler her ne kadar pozitif bir çağrışım yapsa da ülkelerin sosyal dengesini değiştirmede önemli etkindir. Örneğin sanayi devrimiyle birlikte insan gücünü makineler devralmış, bunun sonucunda toplumsal yapıda değişiklikler ortaya çıkmış ve bu değişim işçi sınıfının büyük ölçüde yara almasına yol açmıştır. Teknoloji ayrıca savaşları tetikleyici rolü dolayısıyla büyük tahribatlara da sebep olmuştur. Rekabet içindeki ülkeler, örneğin Amerika ve Rusya teknolojiyi bir silah olarak kullanmış ve bu silahları doğayı ve insanlığı tahrip etmede kullanmışlardır. Özellikle soğuk savaş döneminde kitleler büyük devletler tarafından manipülasyona uğramış, demokrasi ve özgürlük gibi ideoloji içeren söylemler geliştirerek halkları kendi amaçları doğrultusunda yönlendirmişlerdir. Bürokratların ve iktidar sahiplerinin elinde bulunan bilim ve teknolojik güç, devletlerin, kendilerini birer efendi; halkı da köleleri olarak görmelerine neden olmuştur.

Modern çağda bu doğrultuda yaşanan sosyal değişimler sanata da yansımış, edebiyat alanında özellikle bilim kurgu türünde bir patlama meydana gelmiştir. Bilimi ve teknolojik gelişmeleri merkezine alan bilim kurgu edebiyatı, gerek kullandığı karakterler gerekse zaman ve mekan bakımından realist edebiyattan ayrılır. Uzaylılar, insani özelliklere sahip robotlar genelde bilim kurgunun vazgeçilmez karakterleridir. Bunun yanı sıra gerçekçi edebiyatın zaman ve mekan kuralları da bilim kurgu eserlerinde yıkılır. Bu eserlerde geçmiş ya da geleceğe erişmek hiç de zor değildir. Bilim kurgu eserleri her ne kadar hayal gücünü zorlasa da imkan dahilinde olan konuları işlemesi bakımından tamamıyla gerçek dışı olana da yer vermez.

Bilim kurgu edebiyatı, Batılı eleştirmenler tarafından çeşitli alt türlere ayrılır. Bunlar, apokaliptik, post-apokaliptik, ütopya gibi alt türlerdir. Distopya da bilim kurgu edebiyatının bir alt türüdür. Genel olarak distopya, var olmayan, ama var olabileceği düşünülen bir toplumsal düzenin / yapının olumsuzlanmasını içerir. George Orwell'in 1984'ü, Zamyatin'in *Biz*'i, Huxley'in kaleme aldığı *Cesur Yeni Dünya* ve Ray Bradbury'nin *Fahrenheit 451*'i, bu türün tanınmış örneklerindedir. Çağdaş Türk edebiyatında ise, Tahsin Yücel'in *Gökdelen* adlı romanını bu türün örneği olarak verebiliriz. Bilim kurgunun bir alt türü olan distopyada hayal gücünden etkili bir şekilde yararlanılırken mevcut realiteden de uzaklaşmaz. Bir anlamda distopyada, bir yönüyle gerçek dışı, bir yönüyle de gerçek bir dünya kurulur. Dolayısıyla distopyanın tanımında, yaşadığımız dünyanın realitesiyle olan bağını görmek mümkündür. Nitekim bu özelliği nedeniyle Lyman Tower Sargent de distopyayı "yazarın günümüz okuyucusunun yaşadığı toplumdan çok daha kötü bir toplumu görmesi açısından res-

mettiği normal bir zaman ve mekanda kurulu olan var olmayan bir toplum” olarak tanımlar (Sargeant, 1994: 9). Bu tanımdan da anlaşılacağı üzere distopyya var olmayan bir toplumdaki bahsederek realiteden uzaklaşırken, mevcut/reel toplumdaki yola çıkması bakımından da bize yabancı gelmeyecektir. DarkoSuvin’in bilim kurgunun poetikasını belirlerken başvurduğu “bilis” ve “yabancılaşma” kavramları da bilim kurgunun bu özelliğini ortaya koymaktadır. Suvin’a göre, bilim kurgu “gerekli ve yeterli koşullarının hazırda bulunduğu, yabancılaşma ve bilisin etkileşim içinde olduğu ve temel biçimlendirme aracının yazarın ampirik çevresine alternatif olarak hayali bir yapı oluşturduğu bir edebi türdür.” (Suvin, 1972: 375) Suvin’in dikkat çektiği iki kavramdan biri olan “yabancılaşma” bilim kurgunun bize aşına olmayan durumlarla ilgilendiğine işaret ederken “bilis” ise zihnimize var olan gerçekliği diri tutmamızı sağlar. Distopyya da mevcut toplum ve var olmayan toplum arasındaki ilişkiyi ele alması bakımından bir yandan bizleri farklı/hayalî bir dünyaya götürürken diğer yandan da mevcut olanın eleştirisini yapmamızı sağlar ve böylece sosyal bir işleve sahip olur. Distopyyanın edindiği bu sosyal işlev, bilim ve teknolojinin hızla değiştirdiği toplumların eleştirisini çıkış noktası edinmesinden kaynaklanır. Önceden de belirtildiği gibi bilimsel ve teknolojik gelişmelerden çıkar sağlayan devletler gittikçe toplum üzerinde de bir baskı kurmaya başlamıştır. Kendilerini makinelerle kuşatılan modern bir çağda bulan bireyler, farklılıkları yok sayılarak adeta bir fabrikadan çıkmış ürünler gibi tek tip hale getirilmek istenmiştir. Bunun sonucunda, bir nesne haline dönüşen bireyin düşünme yetilerine adeta el konulmuştur. Bilim, iktidar sahiplerinin diğerleri üzerinde hakimiyet kurması için araç olarak kullanılmaya başlanmıştır. Nitekim eleştirmen Andrew Feenberg, modern dönemdeki bu sosyal yapılanmaya dikkat çektikten sonra, 1984 vb. bilim kurgu romanlarından bahsederken, “insanların doğa üzerinde elinde bulunan ilerleme gücünün elden ele değişerek insanın öteki insanlar üzerinde bir güç edinimine dönüştüğünü” belirtir (Feenberg, 1995:54);Feenberg’e göre “totaliter aydınlanma distopyaları, artık geçerliliğini yitirmiş olan humanizm adı altında gösterilen tepkilerin temsilcisidir”(Feenberg,1995: 54); Bilim kurgu türünde birçok öyküsü bulunan Ray Bradbury’nin öykülerinin de genelde bu tür bir distopyya örneği olduğu ve distopyyanın sosyal işlevini yansıttığı söylenebilir.

Ray Bradbury (1920-2012), Amerikan Edebiyatı’nda fantastik ve bilim kurgu türünde yazdığı roman ve öykülerle tanınmış bir yazardır (bkz. Bloom, 2010). Bu türde en tanınmış eseri, *Fahrenheit 451* adlı romanıdır. Romanlarının yanı sıra, *Resimli Adam*, *Mars Yıllıkları*, *Yakma Zevki* gibi öykü kitapları da vardır. Bradbury yazarlık kariyerine bilim kurgu türündeki eserleri okuyarak başlamıştır. Çok küçük yaşta *Astounding Science Fiction* gibi bilim kurgunun gelişmesine öncülük eden dergilere olan ilgisi, ona farklı dünyaların kapılarını aralamış ve

sonrasında yazdığı roman ve öykülerle Amerikan Edebiyatı'nda bilim kurgu ve fantastik edebiyatın en önemli yazarlarından biri olmuş, bu türde kendine özgü eserler vermiştir.

Bradbury "Day After Tomorrow" (Yarıdan Sonra) adlı makalesinde bilim kurgunun her şeyden önce "fikirlerin kurgusu" olduğunu belirtir (Bradbury, 1991: 97). Bradbury'ye göre bilim kurguda, fikirleri doğrudan yansıtmaktansa sezdirerek iletmek gerekir. Ayrıca O, bilim kurgu "problemlerin boyutunu büyütmeden yana olduğundan onları görünür ve elle tutulabilir hale getirir." der (Bradbury, 1991: 98). Bu doğrultuda Bradbury sosyal temalara dayanan birçok distopik öykü yazmış, bu öykülerinde de hem günümüzü hem de geleceği ilgilendiren problemleri gündeme getirmiştir. Bradbury'nin "Son Yaya" adlı distopik öyküsü de bir sosyal problemi "elle tutulabilir" bir biçimde ele alan ve geleceğe yönelik bir uyarı/eleştiri niteliği taşıyan bir öyküdür. Söz konusu özelliğinden dolayı bu öykü, distopyanın sosyal işlevini göstermek için de iyi bir örnek sayılabilir.

Öykü, Leonard Mead adında bir adamın gece çıktığı yürüyüşte başına gelen bir olay üzerine kurgulanmıştır. Olay 2052 yılında gerçekleşmektedir. Öykünün başında 2052 dünyasının atmosferi ve yürüyüşe çıkan Leonard Mead okuyucuya şu şekilde tanıtılır:

*"Sisli bir Kasım akşamı saat sekizde kentin büüründüğü o sessizliğe girmek, genleşen beton kaldırırma basmak, üzeri et kaplı çatlakları adımlamak ve elleri cepte sessizliklerin arasından yürümek: Bay Leonard Mead'ın yapmayı en çok sevdiği şey buydu işte. Bir kavşağın köşesinde durur, ay ışığının aydınlattığı dört yöne doğru uzanan yaya kaldırımlarına bakar, hangi yana gideceğine karar vermeye çalışırdı, ama aslında hiç de önemi yoktu bunun; MS. 2052 yılının bu dünyasında yapayalnızdı, ya da onun gibi bir şey; sonunda kararını verir, bir yol seçer ve önüne sigara dumanı gibi buzlu hava kalıpları göndererek yürümeye koyulurdu."* (Bradbury, 1986: 75)

2052 yılında gerçekleşen bir olayı konu edinmesi bakımından görülecektir ki öykü hayali bir dünya tasarımı üzerine kuruludur. Öykünün devamında gelecekte kurulu olan bu dünya hakkında daha ayrıntılı bilgi edinmek mümkündür. Mead'ın yürüdüğü yol bir mezarlığa benzetilir. Bu benzetmenin sebebi pencerelerin arkasında "gri hayaletler" olmasıdır. (Bradbury, 1986: 75) Sonradan anlaşılacaktır ki bu evlerin tümünde televizyon vardır ve "gri hayaletler" de Mead'ın selam vererek geçtiği bu evlerde oturanlardır aslında. (Bradbury, 1986: 75) Mead'ın sokakta yapayalnız yürürken, diğerlerinin evde televizyonu olması bizlerin garipseyeceği bir durum değildir. Teknolojinin bir ürünü olan ve günümüzde neredeyse hiçbir evde eksik olmayan televizyon, insanların hayatlarını kuşatan, edindiği işlev bakımından da tartışmaları beraberinde getiren, insanı kendine tutsak eden bir araçtır. Gerçeklikle kurmacanın çok kolay biçimde karıştırılabileceği kareler sunan ve insanları yönlendirme gücü çok yüksek olan televizyonun toplumlar üzerindeki rolü büyüktür. Bu anlamda tel-

evizyon, bütün gerçekliğin merkezinde kendisinin olduğunu addeden totaliter devletlerin elindeki en önemli güçtür, halkı politik ve psikolojik olarak yönlendirmeye hizmet etmektedir. Bir anlamda televizyon, totaliter devletin, gerçekleri kendi istediği biçimde dayattığı bir araçtır. Sonuçta, toplumdaki tüm bireylerin de oluşturulan bu gerçekliğe itaat etmesi beklenir.

Çoğunluğun böyle bir sisteme ayak uydurduğu bir dünya çizmesi bakımından “Son Yaya” bizlere aşına olduğumuz bir dünya düzenini hatırlatır. Bu açıdan Suvin’in de belirttiği “bilis” kavramıyla kendimizi öyküde çizilen dünyaya aşına hissetmeye zorlanmayız. İnsanları adeta birer hayalete dönüştüren televizyonlar baskın güçler tarafından günümüzde de bir kontrol mekanizması olarak kullanılmakta ve insanların çoğu bu düzene ayak uydurmaktadır. Bu açıdan Leonard Mead’ın gece yarısı yürüyüşe çıkmak gibi bir eylemden zevk alması onu diğerlerinden hem farklı hem de yalnız olmaya itmektedir.

Öykünün devamında ise Leonard Mead’ın yaşadığı dünyada herkes evde oturmuş televizyon karşısında vakit geçirirken gece yarısı dışarıda yürüme eyleminin neredeyse bir kural ihlali olduğu anlaşılır. Mead’ın yanına yaklaşan ‘polis aracı’ ona bir suçluymuş gibi davranarak sorular sorar. Burada bir polisten ziyade polis aracının bu görevi yürütmesi de gelecekte uygulanan farklı bir güvenlik metoduna işaret etmektedir. İlerleyen teknoloji sayesinde güvenliği insan değil, polis aracı sağlamaktadır. Böylece öyküde, insan-insan ilişkisinin yerini insan-makine ilişkisinin aldığı vurgulanarak, insanî ilişkinin yok olmasına yönelik bir sosyal eleştiri de yapılmaktadır. Dolayısıyla öyküde dünyanın ve insanın mekanik bir kuşatma altında olduğuna işaret edilir. Polis aracının, sürekli çıkardığı metalik sesle özdeşleşmesi öyküde resmedilen dünyanın nasıl mekanik bir özelliğe büründüğünü gösterir. Mead’ın bu teknoloji ürünü polis aracıyla olan şu diyalogu mekanikleşmeyi ve mekanik araçlar tarafından kuşatılmayı yansıtan dikkate değer bir örnektir:

‘Eller yukarı!’

...

‘Adınız?’ dedi polis arabası metalik bir fısıltıyla.

...

‘LeonardMead’ dedi.

‘Yüksek sesle!’

‘LeonardMead!’

‘İş ya da meslek?’

‘Sanırım yazarlık.’

‘Mesleği yok,’ dedi polis arabası kendi kendine konuşurcasına...(Bradbury, 1986: 77-78)

LeonardMead’ın yaşadığı dünyada yazarlığın da bir meslek olarak algılanmadığı açıktır. Çünkü polis arabası, bunu bir meslek olarak kabul etmez ve Mead’a “Mesleği yok” olarak işlem yapar. Polisle olan diyalogu sırasında Mead böyle bir dünyada yaşadığından ötürü yakınmakta ve evleri mezar olarak gö-

rerek “televizyon ışığıyla kötü bir biçimde aydınlatılmış, insanların ölü gibi oturduğu; gri ya da çok renkli ışıkların yüzlerine dokunduğu, ama gerçekte onlara dokunmadığı mezarlar” diye tasvir eder (Bradbury, 1986: 78). İnsanlar evlerinde oturmuş televizyon izlerken Mead’ın dışarda olması ve diğer insanları sürekli mezarlarındaki birer hayalet olarak görmesi, onun hem mutsuzluğuna hem de yalnızlığına işaret etmekte, toplumun yaşadığı yabancılaşmaya ve doğadan, insanî olandan kopmaya da atıfta bulunmaktadır. Nitekim Moylan da distopik eserlerde kahramanın içinde bulunduğu durumdan bahsederken karakterin “mutsuz, yabancılaşmış ve bazen muhalif” olduğunu söyler (Moylan, 2000: 150); Mead, Moylan’ın tespitine uygun olarak, bu özelliklere sahip bir karakterdir. Sokakta tek başına yürüyen, nereye gideceğine karar veremeyen, kendisini mezarlıklarla kuşatılmış bir dünyada bulan Mead mutsuzdur ve çevresine yabancılaşmıştır. Muhalif olmasındaki durum ise seçtiği eylemde gizlidir. Böyle bir eylemin neden muhalif olarak algılandığı öykünün sonuna doğru daha net anlaşılacaktır.

Mead’ın polis aracıyla olan konuşmasının devamında polis aracı onun neden dışarıda olduğunu, adresini ve evinde oturup izlemek için bir televizyon ekranı olup olmadığını sorar. Çünkü polis aracına göre, dışarıda gezmek, evde oturup televizyon seyretmemek kuşkulu bir eylemdir. Mead’ın bu soruya olan cevabı az çok tahmin edilebilir. Mead evinde televizyon bulundurmayan bir insandır. Polis aracı bunun üzerine, daha da kuşkulananarak, ısrarla onun yürüyüşe çıkma sebebini sorgular. Mead’ın verdiği cevap ise çok basittir. “Hava için, görmek için ve yürümek için.” (Bradbury, 1986: 79). İşte bu, teknolojiyle kuşatılmış, doğadan kopmuş çağın yaşam biçimine karşı yapılmış bir eleştiri, bir başkaldırı olarak okunmalıdır. Mead’ın başına gelen bu olay belki, günümüzde zaman zaman gündeme gelen ve en tabii özgürlüklerin kısıtlanmaya gidilmesine dair örnek gösterilebilecek bir olaydır. Zaten Bradbury de “The Joy of Writing” (Yazma Zevki) adlı makalesinde bu öyküyü bir akşam durup dururken polis tarafından durdurulması üzerine ve bundan çok rahatsızlık duyduğu için yazdığını açıklar (Bradbury, 1994: 6). Distopik bir öykü olan “Son Yaya”nın yazarın bizzat yaşadığı bir problemden yola çıkılarak yazılması da distopyanın mevcut sorunları ele aldığı kanıtıdır.

Gezmenin, dışarıda olmanın kurallara aykırı sayıldığı bir ülkede, böyle bir eylemde bulunmak aynı zamanda öteki olmak anlamına gelir. Bu bakımdan, kitlelerin tek tip olmasının ön görüldüğü totaliter devlet anlayışında öteki olmak sorunu da öyküde dikkat çeken bir temadır. Farklı olmak, Mead’ın yaşadığı dünyada bir tehdit olarak algılanır ve Mead’ın üzerinde hakimiyet kurma çabası polis aracı tarafından gerçekleştirilir. Booker, tam da bu duruma uygun olarak, muktedir olanın öteki olan üzerinde hakimiyet kurma çabasının distopyalarda sıkça işlendiğini belirtir. Bu ideolojinin kaynağını araştırırken Fou-

cault' nun ele aldığı Hıristiyanlık ideolojisinden bahsederek "Hıristiyanlıkta belli eylemlerin yasaklanması ya da sınırlandırılmasının politik amaçları olduğunu" söyler. (Booker, 1994: 72) Gerçekten de tek tip yaratma amacı güden totaliter devletler bireylerin özgürlük alanını daraltmada bu tür ideolojilerden de beslenir. Nitekim evinde televizyonu olmayan ve yürüyüşe çıkan Mead, kısa bir sorgulamadan sonra kendini polis aracının içinde buluverir.

Bu noktaya kadar öyküdeki dünya ile yaşadığımız gerçek dünya arasında benzerliklerin bulunduğu gözden kaçmaz, ama temelde tasvir edilen dünya gelecekte var olacağı düşünülmüş bir dünyadır. Bu bakımdan, distopyanın geleceğe yönelik bir uyarı niteliği taşıdığını görmek de mümkündür. Stillman bu konuda distopyaların "imkansız olanın değil imkan dahilinde olanın bir uyarısı olduğunu ve olabilecek olanı engellemek için neler yapılması gerektiğine işaret ettiklerini" söylemektedir. (Stillman, 2010: 35). Distopyaların mevcut / mümkün sorunlardan hareket ettiği göz önünde bulundurulduğunda, öyküde de buna paralel olarak mevcut sorunlardan hareket edildiği, bu sorunun da bireysel hak ve özgürlüklerin kısıtlanması, teknolojinin insanı kuşatması sorunu olduğu dikkati çekmektedir.

Öyküdeki dünyanın, mevcut dünya ile olan bağlantısının kopmasını sağlayan olay ise Mead'ın polis aracına bindirilmesi ve "Geçmişe Özlem Eğilimleri Üzerine Psikiyatrik Araştırma Merkezi"ne doğru yol almasıdır. Bu noktadan itibaren olay, korku hissini tetiklemeye başlar. Amin Malak, distopyaların "korku unsuru barındırmasına rağmen eserdeki asıl amacın korku yaratmak olmadığını önceden bildirilen bir uyarı niteliğini taşıdığını" söyler (Malak, 1987: 10). Her ne kadar öyküdeki gibi, dışarıda gezen bir insanın suçlu bulunarak, polisçe "Geçmişe Özlem Eğilimleri Üzerine Psikiyatrik Araştırma Merkezi"ne götürülmesi, henüz günümüzde söz konusu olmasa da, ileride olma ihtimali taşıması bakımından geleceğe yönelik bir korkulu duruma işaret eder ve 'uyarı' anlamına gelir. Çünkü geleceğin dünyasında evinde âdetta mezara gömülüp televizyon izlemeyen bir kişi, hasta muamelesi görür. Üstelik sırf bu eyleminden dolayı da özellikle geçmişe özlem duyanlar için kurulmuş bir psikoloji kliniğine zorla götürülür. Böylece Bradbury, insanlığın teknolojiye olan tutsaklığını eleştirir ve teknolojiye tutsak olmayan, aslında insanî eylemler yapan bireylerin nasıl ötekileştirildiklerine, yalnızlaştırıldıklarına da işaret eder. Mead'ın yaptığı, geçmişe özlem psikolojisi olarak algılanması da öyküde dikkat çeker. Bu bağlamda, distopyalarda, 'geçmişe dönüşün yollarını kapatma'nın da önemli bir özellik olduğuna işaret edelim. Thomas Moylan distopyalarda sözde bir altın çağın temsilcisi olan hegemonik düzenin, zihnin geçmişle olan bağlantısını kestiğini ifade eder ve bu düzen içerisinde kahramanın zihninde bastırılmış olanları özgürlüğe kavuşturmak için de alternatif yollar aradığını söyler (Moylan, 2000:150). Öyküde Mead'ın bu



baskıcı düzene karşı bulduğu çözüm, bir gece yarısı yürüyüşe çıkmaktır; fakat hür bir bireyin yaptığı bir eylem olarak algılanan ve geçmişini hatırlatan bu eylemin uygulayıcısı, toplumdaki düzene muhalif olarak görüldüğünden derhal dışlanır. Öykü kahramanı Mead da aslında buna maruz kalır; yani dışlanır, yadırganır, hatta suçlanır.

Distopyalarda bireyin geçmişle olan bağı, yeni düzenin devam edebilmesi için kesilir. Öyküde de geçmişe özlem duyan bireyleri tedavi etmek için kurulan klinik, baskın gücün bireylerin yeni sisteme ve düzene ayak uydurması için ön gördüğü, insanın geçmişe özlem duymasını engelleyen bir kurumdur. Mead'ın araca bindiğinde karşılaştığı atmosfer de, bu yeni dünyanın izlerini taşımaktadır. Yeni dünya düzeninin göstergesi olan polis aracı öyküde şu şekilde anlatılır: "Elini kapıya koyup arka koltuğa göz attı, burası küçük bir hücreydi, parmaklıkları olan küçük, kara bir kodes. Perçinlenmiş çelik kokuyordu; çok temiz, katı ve antiseptik kokuyordu. Yumuşak hiçbir şey yoktu orda" (Bradbury, 1986: 79).

Bu, aynı zamanda yeni dünya düzeninde metalin egemenliğini, kuşatılmışlığı yansıtan bir mekân tasviridir. Polis aracının içi aslında bir nevi gelecekte kurulan dünyanın temsili durumundadır. Kirden arınmış olarak gösterilen bu dünya antiseptik oluşuyla kusura yer verilmeyen bir dünya çağrışımı yapar. Antiseptik olan bu kurgusal dünyayı Bradbury'nin başka birçok öyküsünde de görmek mümkündür. Gelecekte kurulu olan bu dünyanın antiseptik oluşu adeta bir ütopyik özellik gibi verilir. Distopyalarda daha önce belirtildiği gibi yeni düzenle beraber bir altın çağ oluşturma iddiası bulunmaktadır. Bu altın çağda da makine ve her türlü mekanik araç adeta kutsallaştırılır; fakat bu mekanik düzenin içerisinde bireyin kendisi de kumandası devletin elinde bulunan bir makineye döner.

Geçirdiği değişim sürecinden dolayı öyküde yer alan distopik dünya ile günümüz dünyası arasındaki farkın derinleştiği görülür. Distopyaların bu özelliği göz önünde bulundurulduğunda Suvin'in bahsettiği "yabancılaşma" kavramı kurgulanan dünyaya karşı yabancılık hissetmemizi sağlar. Bu durum distopik eserlerde kullanılan hiperbolik / abartılı dilden de kaynaklanır. Nitekim Marius Conkan distopyanın bu özelliğine dikkat çeker ve distopyanın "olumsuz sosyo-politik unsurları kullandığını günümüzden yola çıkıp travmatik bir geleceği yansıttığını ve bunu da şu anın rahatsızlık veren hayali görüntüsünü abartarak ve çok daha ciddi bir boyutta ele alarak gerçekleştirdiğini" ifade eder (Conkan, 2012: 219). Öyküde resmedilen dünyanın, ne denli rahatsızlık uyandırabileceği düşünüldüğünde öykünün tıpkı diğer distopik eserler gibi uyarıcı bir işleve sahip olduğu açıktır. Öyküde mevcut problemler mercek altına alınarak ve boyutu daha vahim duruma getirilerek okur uyarılır. Henüz var olmayan böyle bir dünyanın içinde insanlara televizyon izlemekten



başka bir alternatif sunulmaması, yazarlığın bir meslek olarak görülmemesi, insanın yürümek gibi doğal bir eylemde bulunduğu derhal psikiyatri kliniğine götürülmesi problemlerin nasıl bir boyuta ulaşabileceğini göstermektedir. Bu yönüyle “Son Yaya”, distopik bir öykü olarak geleceğe de ayna tutar ve yaşanabilecek bu tür problemlerin altını çizer. Ayrıca, iletmek istediği mesaj bağlamında politik ve sosyal bir içeriğe sahiptir ve esas itibarıyla bu öyküde, günümüzde yaşanan hak ve hürriyet problemlerine gönderme yapılmaktadır. Tüm bu özelliklerinden dolayı “Son Yaya” adlı öykü, distopyanın tanımına çoğu bakımdan uyar ve bu türün ele aldığı toplumsal ve politik sorunları yansıtır. Ayrıca gelecekte oluşacak muhtemel bir dünya düzenine karşı okuyucuyu uyarak da sosyal bir işlev edinmiştir.

### KAYNAKÇA

- Booker, M. Keith (1994), *The Dystopian Impulse in Modern Literature: Fiction As Social Criticism*, London, Greenwood Press.
- Bradbury, Ray (1986), “Son Yaya” *Son Yaya*, İstanbul, Nisan Yayınları.
- Bradbury, Ray (1991), “Day After Tomorrow”, *Yestermorrow: Obvious Answers to Impossible Futures*, Santa Barbara, Capra Press.
- Bradbury, Ray (1994), *The Joy of Writing” Zen in the Art of Writing*, Santa Barbara, Joshua Odell Editions.
- Bloom, Harold (2010), *Modern Critical Views: Ray Bradbury*, New York, Infobase Press.
- Conkan, Marius (2012), “Revisiting Fantastic Dystopias”, *Caietele Echinox* 23. *Humanities International Complete*, Web. 04 May 2013.
- Malak, Amin (1987), “Margaret Atwood’s The Handmaid’s Tale and the Dystopian Tradition”, *Canadian Literature*, 112.
- Moylan, Tom (2000), *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*, United States of America, Westview Press.
- Feenberg, Andrew (1995), *Alternative Modernity: the Technical Turn in Philosophy and Social Theory*, Berkeley, University of California Press.
- Sargent, Lyman Tower (1994), “The Three Faces of Utopianism Revisited”, *Utopian Studies* 5.1. *Humanities International Complete*, Web. 20 April 2013.
- Stillman, Peter G. (2010), “Warnings, Alternatives, and Action: The Totalistic Dystopias of the Twentieth Century in We, Brave New World, and Nineteen Eight-Four”, *Topic: The Washington & Jefferson College Review* 56.
- Suvin, Darko (1972), “On the Poetics of the Science Fiction Genre”, *College English* 34. 3. *JSTOR*. Web. 20 June 2013.



## Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi Yayın İlkeleri



1. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, hakemli bir dergi olup altı ayda bir yayımlanır.
2. Dergimize gönderilen yazılar, internet ortamı da dâhil, hiçbir yerde yayımlanmamış olmalıdır.
3. Dergimizde yayımlanan yazıların ilmî ve hukukî sorumluluğu yazarlara aittir.
4. Dergimizde kapsadığı alanla ilgili telif ve tercüme makale, eleştiri, kitap tanıtımı, bibliyografya vb. çalışmalar, bunun yanı sıra edebiyat tarihimiz açısından önem arz eden şair ve yazarların kitaplarında yer almayan yazı, makale, röportaj, şiir ve kayda değer muhtelif belgeler yayımlanır.
5. Yeni Türk edebiyatıyla doğrudan ilgili olan diğer sosyal bilimlerle ilgili yazılar da yayımlanmak üzere değerlendirilmeye alınır.
6. Akademik bir kimliğe sahip olmakla birlikte *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*'nda akademisyen olmayan yazar ve araştırmacıların hakem kurulundan olumlu rapor alan çalışmaları da yayımlanabilir.
7. Dergimize çalışmalarını gönderen yazarlar, akademik unvanlarıyla birlikte ad ve soyadını, görev yaptığı kurumu tam olarak belirtmeli, kendileriyle doğrudan iletişim kurabileceğimiz açık adres, telefon numarası ve elektronik posta adresini vermelidirler.
8. Gönderilen çalışmalarda Türkçe ve İngilizce olmak üzere özet ve anahtar kelimeler bulunmalıdır. Özet, çalışmanın bütününe kuşatıcı nitelikte ve yüz elli kelimeyi geçmeyecek şekilde olmalıdır.
9. Subjektif yönü ağır basan eleştiri yazıları, hakem kuruluna gönderilmeden reddedilir.
10. İlmî toplantılarda sunulmuş bildiriler, gerekli açıklamalar belirtilmek şartıyla ve bildiri kitaplarında daha önce yayımlanmamış olmak kaydıyla kabul edilir.
11. Gönderilen yazılara yazı işleri ve yayın kurulu tarafından en başta dergide imla bütünlüğünün sağlanması açısından kısmen müdahale edilebilir. Bariz müdahaleler söz konusu olduğu takdirde ise yazara gerekli bilgiler verilir.
12. Yayın kuruluna uygun bulunan makaleler, iki hakeme gönderilir. İki hakemden de olumlu rapor alan makaleler, yayımlanacak yazılara dâhil edilir. Şayet bir olumlu, bir de olumsuz rapor gelirse, makale tekrar üçüncü bir hakeme gönderilir. Böylece üçüncü hakemin vereceği rapora göre hareket edilir.
13. Her sayı yayımlanacak olan çalışmalar, dergimize ulaşma tarihine ve derginin bütünündeki konu dağılımına göre belirlenir.
14. Düzeltme raporu alan makaleler, raporla birlikte yazarlara gönderilir. Hakem raporu göz önünde bulundurulmadan tekrar gönderilen makaleler değerlendirilmeye alınmaz.
15. Kitap tanıtım yazıları hakem kuruluna gönderilmez. Bu tür yazılar yayın kurulunca değerlendirilir.

*Makale Yazım Kuralları:*

1. Yazılar 50 sayfayı geçmemelidir.
2. 12 punto, Times New Roman, iki yana yasla formatı uygulanmalı ve paragraf başı verilmemelidir.
3. Yazarın adı, yazı başlığının altına yerleştirilip sağa yaslanmalı ve kişisel bilgiler adın sonuna konulacak olan yıldız (\*) karakterli dipnot imiyle unvan, isim, kurum ve bölüm düzeni içinde dipnot olarak verilmelidir.
4. Yazıların sonunda yararlanılan kaynaklar "KAYNAKÇA" başlığı altında, yazarların soyadı başa gelecek şekilde alfabetik olarak verilmelidir.
5. Metin içinde geçen dergi, gazete ve kitap isimleri italik, şiir ve makale isimleri ise tırnak içinde yazılmalıdır.
6. Dipnotlarda kullanılacak olan bibliyografik künyeler; yazar adı ve soyadı, kitap adı, cildi, baskı sayısı, yayımlayan kurum adı, baskı yeri, yayım yılı, sayfa numarası şeklinde düzenlenmelidir.

## Örnekler:

a) Telif kitaplar için; Ahmet Hamdi Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 2. bs., Çağlayan Kitabevi, İstanbul, 1982, s. 50-60.

b) Çeviri yahut yayıma hazırlanan kitaplar için; E. J. Wilkinson Gibb, *Osmanlı Şiir Tarihi*, (çev. Ali Çavuşoğlu), c. I, Akçağ Yayınları, Ankara, 1999, s. 250- 300.

Cemil Meriç, *Bu Ülke*, (hzl. Mahmut Ali Meriç), 8. bs. , İletişim Yayınları, İstanbul, 1993, s. 10-15.

Not: Kitapların toplam sayfa sayısı verilecekse XIV+639 s. şeklinde belirtilmelidir.

c) Telif yazılar için; Senail Özkan, "Sözün ve Sükûnun Felsefesi", *Türk Edebiyatı*, S. 400, Şubat 2007, s. 101-106.

d) Çeviri yazılar için; John Updike, "Gerçeklik ve Roman", (çev. İpek Babacan), *Kitaplık*, S. 26, Mart-Nisan 1997, s. 18-21.

Not: Bir yazıdan alıntı yapılacaksa bibliyografik künyede yazının bütün sayfa sayısı değil sadece alıntının yapıldığı sayfa yahut sayfalar belirtilmelidir.

## e) Kısaltmalar:

Adı geçen eser	: age.
Adı geçen makale	: agm.
Adı geçen tez	: agt.
Adı geçen yazı	: agy.
Aynı müellif	: a.mlf.
Aynı yazar	: a.yzr.
Bakınız	: bk.
Baskı, basım	: bs.
Cilt	: c.
Çeviren/ler	: çev.
Editör/ler	: ed.
Hazırlayan/ lar	: hzl.
Sayfa	: s.
Sayı	: S.
Tarihsiz	: ts.
Yıl	: y.