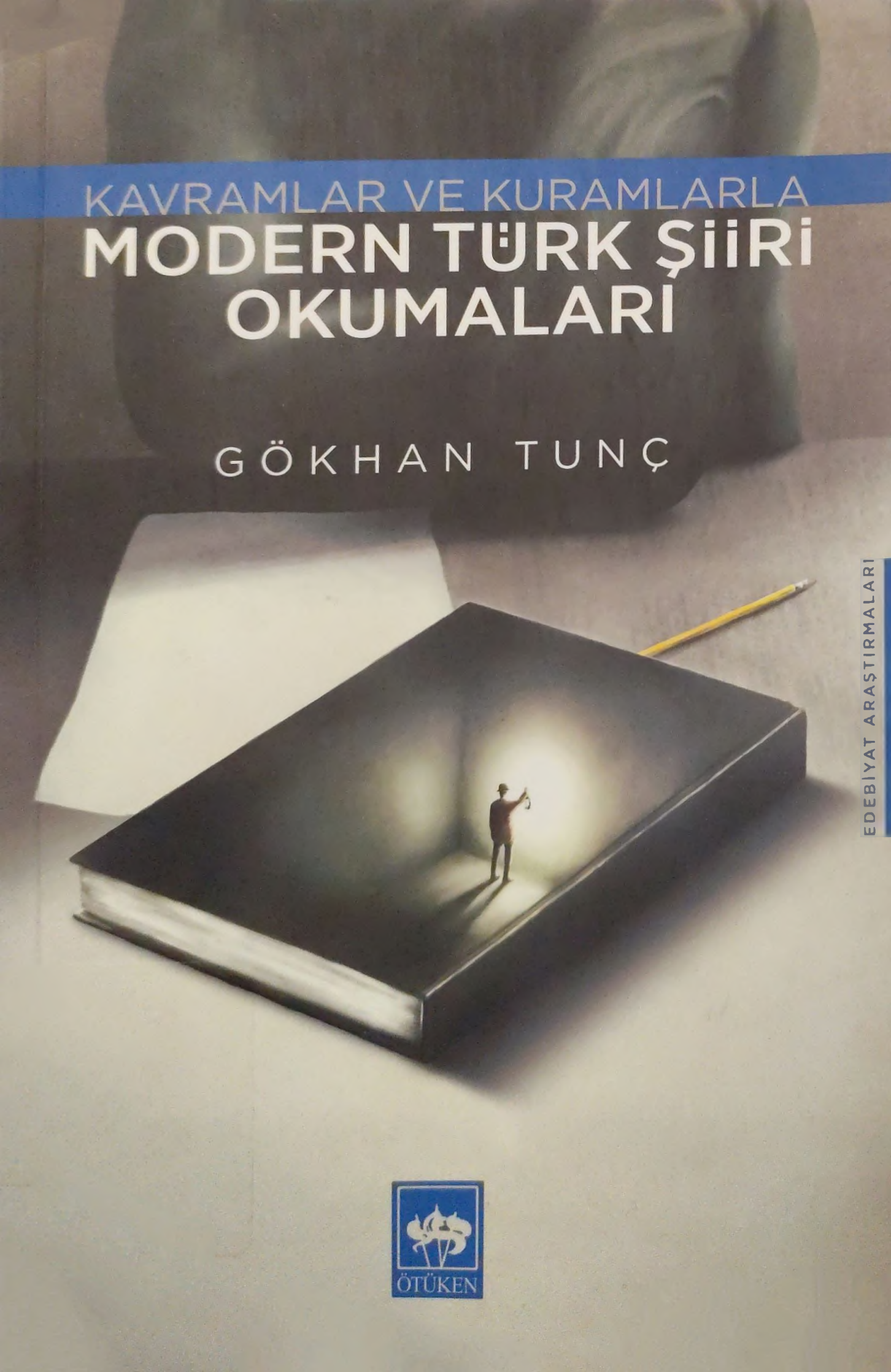
KAVRAMLAR VE KURAMLARLA

MODERN TÜRK ŞİİRİ OKUMALARI

GÖKHAN TUNÇ



EDEBİYAT ARAŞTIRMALARI

ÖTÜKEN



KAVRAMLAR VE KURAMLARLA MODERN TÜRK ŞİİRİ OKUMALARI

GÖKHAN TUNÇ

ÖTÜKEN

YAYIN NU: 1834
KÜLTÜR SERİSİ: 1020

T.C. KÜLTÜR ve TURİZM BAKANLIĞI
SERTİFİKA NUMARASI: 49269

ISBN: 978-625-408-280-1

www.otuken.com.tr | otuken@otuken.com.tr

ÖTÜKEN NEŞRİYAT A.Ş.®
İstiklâl Cad. Ankara Han 65/3 • 34433 Beyoğlu-İstanbul
Tel: (0212) 251 03 50 • (0212) 293 88 71 - Faks: (0212) 251 00 12

Editör: Göktürk Ömer Çakır

Kapak Tasarımı: Ceyhun Durmaz

Dizgi-Tertip: Damla Acar

Kapak Baskısı: Pelikan Basım

Baskı: İMAK OFSET BASIM YAYIN SAN. VE TİC. LTD. ŞTİ.
Akçaburgaz Mah. 137. Sok.No: 12 Esenyurt / İstanbul / TÜRKİYE
Sertifika Numarası: 45523 Tel: (0212) 444 62 18

İstanbul- 2022

Kitabın bütün yayın hakları Ötüken Neşriyat A.Ş.'ye aittir. Yayınevinden yazılı izin alınmadan, kaynağın açıkça belirtildiği akademik çalışmalar ve tanıtım faaliyetleri haricinde, kısmen veya tamamen alıntı yapılamaz; hiçbir matbu ve dijital ortamda kopya edilemez, çoğaltılamaz ve yayımlanamaz.

Gökhan Tunç, 1981 yılında Iğdır'da doğdu. 2002 yılında Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümünde lisans; 2006 yılında, Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümünde yüksek lisans eğitimini tamamladı. 2011 yılında hazırladığı "Millî Mücadele'nin Türk Romanına Yansıması" adlı teziyle Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsünden doktor unvanını aldı. Tunç'un *Adam Öykü, Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, Bilig, Edebiyat Otağı, Erdem, Folklor ve Edebiyat, Hece, Karadeniz Araştırmaları, Kebikeç, Millî Folklor, Söylem Filoloji Dergisi, Tübar, Turkish Studies, Türk Edebiyatı, Uluslararası Sosyal Araştırmalar, Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları* gibi dergilerde yazıları yayımlandı. *Çağdaş Mesnevinin Peşinde: Nâzım Hikmet'in Ferhad ile Şirin'i ve Sezai Karakoç'un Leylâ ile Mecnun'u; Rüzgâra Karşı Duran Şair: Etkilenme Endişesi Kavramı ve Yahya Kemal'in Türk Şiirine Etkisi; Şiir ve Bellek: Modern Türk Şiirinde Bellek Metaforları* adlı kitapları bulunmaktadır. Tunç; Hüseyin Cahit Yalçın'ın eski harflerle yayımlanan *Hayal İçinde* adlı romanını bir inceleme ile birlikte yeni harflere aktardı. Ayrıca *Asfalt Ovalarda Yürüyen Abdal: Behçet Necatigil* adlı kitabı yayına hazırladı. Anadolu Üniversitesi tarafından yayımlanan Türk Klasikleri serisinin genel yayın yönetmenliğinde bulundu. 2003 yılında Bilkent Üniversitesi, Türk Edebiyatı Bölümünden Melih Cevdet Anday Onur Ödülü'nü; 2011 yılında yayımlanan *Çağdaş Mesnevinin Peşinde: Nâzım Hikmet'in Ferhad ile Şirin'i ve Sezai Karakoç'un Leylâ ile Mecnun'u* adlı kitabıyla İLESAM tarafından yılın edebî tenkit ödülünü aldı ve 2021 yılında aynı kitap Sezai Karakoç'un hatırasına adanan 13. İstanbul Edebiyat Festivali'nde ödüle layık görüldü; yine 2021 yılında *Şiir ve Bellek: Modern Türk Şiirinde Bellek Metaforları* kitabıyla Söylem Filoloji Ödülü'nün yanı sıra Mehmet H. Doğan Ödülü'nü kazandı. Hâlen Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümünde öğretim üyeliği görevini sürdürmektedir.

İÇİNDEKİLER

ÖN SÖZ 9

I. KAVRAMLARLA ŞİİR OKUMALARI

Metafor ve Yahya Kemal'in "Geçmiş Yaz" Adlı Şiiri 15
Kavramsal Metafor ve Ahmet Haşim'in "Merdiven" Adlı Şiiri 24
İmge ve Edip Cansever'in "Masa da Masaymış ha" Adlı Şiiri 30
İmge ve Orhan Veli'nin "İstanbul'u Dinliyorum" Adlı Şiiri 37
İroni ve İsmet Özel'in Bir Şiiri 42
Alegori ve Behçet Necatigil'in "Karışık Tarife" Adlı Şiiri 53
Metinlerarasılık ve V. B. Bayrıl'ın "Gül, Ey Saf Çelişki" Şiiri 62
Palimpsest ve Melih Cevdet Anday'ın "İkaros'un Ölümü" Adlı Şiiri 74
Etkilenme Endişesi ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın
"Bursa'da Zaman" Adlı Şiiri 82
Geleneğin İcadı ve Nâzım Hikmet'in *Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı* Adlı Kitabı 93
Kültürel Bellek ve Sezai Karakoç'un Şiirleri 98
Atonal Müzik ve Behçet Necatigil'in "Çıkartma" Adlı Şiiri 110
Farklılaştırma (Yabancılaştırma) Kavramı ve İlhan Berk'in
"Ev" Şiirleri 116
Yabancılaştırma Etkisi ve Ahmet Telli'nin "Küçük Yıldızın Son Baladı"
Adlı Şiiri 120
Somut Şiir ve Yüksel Pazarkaya'nın "Sevgi" Şiiri 124
Görsel Şiir ve Serkan Işın'ın "Makinalaşmak İstiyorum" Şiiri 132
Hipermetin ve Hüseyin Cöntürk'ün Edip Cansever'in "Salıncak"
Şiirini Dönüştürümü 138
Kronotop ve Yahya Kemal'in "Süleymaniye'de Bayram Sabahı"
Adlı Şiiri 146
Transhümanizm ve Nâzım Hikmet'in "Makinalaşmak" Adlı Şiiri 151

II. KURAMLARLA ŞİİR OKUMALARI

Dilbilimsel Eleştiri ve Necip Fazıl'ın "Kaldırımlar" Adlı Şiiri.....171
Rus Biçimciliği ve Yahya Kemal'in "Rindlerin Ölümü" Şiiri.....179
Yapısalcılık ve Hilmi Yavuz'un "Çöl ve Ay" Şiiri.....189
Alımlama Kuramı ve Ahmet Haşim'in "Yarı Yol" Şiiri.....200
Psikanalitik Eleştiri ve Behçet Necatigil'in "Yazı Gerçeği" Şiiri.....215
Psikanalitik Eleştiri ve Ahmet Haşim'in *Bütün Şiirleri*.....220
Avangart Kuramı ve Serkan Işın'ın "Dünyanın En Güzel Dört Dizesi" Adlı Şiiri.....236
Kaos Teorisi ve Behçet Necatigil'in "Karışık Tarife" Şiiri.....250
Postmodern Şiir ve Lâle Müldür'ün Şiirleri.....264

ÖN SÖZ

Çoklarından düşüyor da bunca
Görmüyor gelip geçenler
Eğilip alıyorum
Solgun bir gül oluyor dokununca.

Behçet Necatigil'in "Solgun Bir Gül Dokununca" adlı şiiri, hem şairin hem de okurun konumunu tartışan poetik bir metin olarak algılanabilir. Buna göre ilk okuma düzleminde, şair kimsenin göremediklerini görmekte, ancak eğilip almaya, yani yazmaya çalıştığı anda duyduğu, hissettiği şeyin kaybolup gittiğini, solduğunu düşünmektedir. Orhan Veli, "Epeyce yaklaşmışım, duyuyorum; Anlatamıyorum." mısralarıyla tam da bunu kastediyor olmalı. Bu kitabın konusunu daha çok ilgilendiren, ikinci düzlemdir: okurun, daha doğrusu yorumcunun şiir karşısındaki konumu... Yorumcu, şiirde kimsenin görmediği anlamları gördüğünü iddia eder, ancak nihai anlama ulaştığını düşünen yorumcu, bulduğunu düşündüğü anlamın, Derrida gibi söylersek ötelendiğini, farklılaştığını, ertelendiğini fark eder. Bulduğunu düşündüğü anlam tam ona dokunduğunu düşündüğü anda solgun bir gül gibi olmuştur, yok olup gitmiştir...

Şiiri de gül gibi bir estetik obje olarak algılarsak şiirin çağrışımsal zenginlik ve güzelliği ölçüsünde bir yorum pek mümkün görünmemektedir. Yorumcunun da şiiri her yorumlama çabası onu soldurma, onun güzelliğinin hakkını verememe ihtimali taşır. Ahmet Haşim gibi söylersek şiirde mana arayan yorumcunun yaptığı, gerçekten şiirin zenginliğiyle koşut değilse bülbülü eti için öldürmektir. İfade edilen bağlamda şiirin zenginliğini fakirleştirir yorumcu. Ancak yorumcudan beklenen şey başkadır. Hasan Akay, Taşlıcalı Yahya Bey'in şiirindeki bir mazmundan yola çıkarak "doğrandıkça artan ekmek" metaforunu öne sürer. Burada yorumladıkça anlamsal

ve çağrışımsal zenginlik kazanan şiir kastedilir. Yorumcudan, kuram-kavramlardan beklenen de şiire söz konusu zenginliği ve genişliği kazandırmasıdır. Diğer taraftan Necatigil'in alıntılanan şiirinde "görmüyor gelip geçenler" mısraı, şiirin bir başka niteliğini açığa çıkarır. Bu ise düzyazıya göre şiiri yorumlamanın çok daha zor bir özelliğe sahip olmasıdır. Şiirdeki anlam ya da anlamlara ulaşmak da çok meşakkatli bir süreci gerektirir. Kendini kolayca ele vermeyen şiir "örnek okur"dan dikkat ve sabır ister. İyi bir şiirin farklı yorumlamalara imkân vermesini de bu aşamada göz önünde bulundurunca şiir yorumcusunun işi oldukça zorlaşır.

Bahsedilen nedenler, şiir yorumlamaya yönelik akademik çalışmaların sayısının düzyazıya nazaran daha az olmasına yol açmaktadır. Ancak şiir yorumuna dair literatür değerlendirmesinde önemli örneklerle karşılaşılır. Mehmet Kaplan'ın *Şiir Tahlilleri-1: Tanzimat'tan Cumhuriyet'e*; *Şiir Tahlilleri-2: Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*; İsmail Çetişli'nin *Metin Tahlillerine Giriş/1: Şiir*; Nurullah Çetin'in *Şiir Tahlilleri 1*; Hasan Akay'ın *Şiiri Yeniden Okumak, Şiire Yeniden Bakmak* ve *Doğrandıkça Artan Ekmek* adlı kitapları şiir yorumlamaya yönelik bir plan ve örnek sunarlar.

Elinizde tuttuğunuz kitapta ise şiir yorumlamanın zorluğu, kavramlar ve kuramların yardımıyla aşılmaya çalışılmaktadır. Bu çerçevede bu çalışmada, kendinden önce aynı minvalde yazılmış eserlerden farklı olarak seçilen şiirler, çeşitli kavram ve kuramlarla yorumlanmıştır. Böyle bir çabaya girilmesinin temel nedeni, kavram veya kurama ait tanımlama ve açıklamaların fazlalığına karşılık uygulamalardaki azlıktır. Bilindiği gibi şiire ait kuramsal ve kavramsal bilgilere birçok kaynaktan rahatlıkla ulaşılabilir. Ancak hem Batı'da hem Türkiye'deki akademik araştırmalarda teorik bilgilerin uygulamalı örneklerinin sayısı az olduğu gibi bu örneklere erişebilmek de nispeten zorlaşabilmektedir. Nitekim bu kitabın yazım aşamasında da kuram ve kavram örnekleri oluşturulurken bahsedilen zorlukla karşılaşılmıştır. Bununla birlikte şiirler yorumlanmadan önce kurama veya kavrama ilişkin genel ve kavrayıcı bilgiler verilmiştir. Böylelikle uygulamanın okurlar tarafından daha sağlıklı anlaşılabilmesi için gerekli bir zemin hazırlanmıştır.

Kuram ve kavramlarla şiir incelemenin, yorumlamanın faydası ne olabilir? Bu soruya verilebilecek en uygun cevaplardan biri, şiire

öznel yaklaşmaktan, onu aşırı yoruma tâbi tutmaktan kaçınmanın temel yolunun kavram ve kuramlardan geçmesidir. Kuram ve kavramların sunduğu yol haritası, şiirin anlamsal haritasında iz sürmek için çok işlevsel bir önem taşıyabilmektedir.

Öte yandan kitapta, inceleme konusu şiir örnekleri seçilirken onların kuramın doğruluğunu kanıtlayan bir araca dönüşmemeleri için uğraş verilmiştir. Bunun yerine şiir ve kuram-kavram ilişkisinde her ikisinin birbirini zenginleştirmesi esas tutulmuştur. Bir başka ifadeyle kuram ve şiirlerin seçiminde hem kuram ve kavramların somutlanmasına hem de şiirlerin anlamsal zenginliğinin ortaya çıkmasına çalışılmıştır ki bahsedilen durumu sağlayacak da kuram/kavram ile şiirin uyumlu bir izdivacıdır. Dolayısıyla kitapta yer alan şairlerin seçilmesindeki ilk esas da bu olmuştur. Örneğin şiir dilini ön plana alan kuram ya da kavramla aynı ilkeyi benimseyen şairler birlikte değerlendirilmiştir. Tam da sözü edilen nedenden dolayı bazı şairlerden birden çok örnek seçilmiştir. Buna karşılık maalesef Asaf Hâlet Çelebi, Cemal Süreya, Turgut Uyar, Cahit Zarifoğlu gibi şiirlerini okumaktan büyük zevk duyduğum şairlerin şiirlerine, en azından şimdilik, yer verme imkânı bulamadım.

Kitapta şiirler tek bir kuram ya da kavram merkezinde ele alınmıştır. Ancak, bir şiirin birden fazla kuramla da yorumlanabileceğinin altı özellikle çizilmelidir. Buna karşılık bir şiirin anlam kapısını her kuram/kavramın açamadığı; herhangi bir kuram/kavramın da rastgele bir şiirle izdivacından çok olumlu sonuç alınamayacağı bilhassa tekrar vurgulanmalıdır. Ayrıca incelemelerde nihai anlama ulaşıldığına dair bir iddiada da asla bulunulmamaktadır.

Bu kitabın başlangıç ve bitiş yılları uzun bir süreci kapsamaktadır. Şiirin dehlizlerinde dolaşmak, onda bırakılan boşlukları tamamlamaya çalışmak, şiiri tekrar tekrar inşa etmek, mesleğimin gerektirdiği bir uğraş olmanın ötesinde benim için tutkulu bir hobiye dönüştü. Bu yolda daha önce çeşitli bilimsel ve sanatsal dergilerde yaptığım şiir incelemelerini kitap formatıyla uyumlu hâle getirip bu çalışmaya kattım. Bunun yanı sıra bu kitabın kapsamına uygun yeni bölümler de kaleme aldım. Ancak çalışmanın büyük çoğunluğunun yayımlanmış çalışmalarıma dayandığını belirtmem gerekiyor. Ayrıca bir taraftan çalışmanın kitap bütünlüğünde olmasına dikkat ederken diğer taraftan her bölümün bağımsız olarak kendi içinde ayrıca

okunabilmesi için de çaba sarf ettim. Bu yüzden okurlar kitapta zorunlu bazı tekrarlar gözlemleyebilirler. Son noktada kitabın şiir uygulamasına dair literatüre bir katkıda bulunmasını amaç edindim.

Bu çalışmanın var olabilmesi birçok kişinin desteğiyle mümkün olabilmiştir. Bu anlamda ilk olarak ailemi anmam gerekiyor. Ailemin, özelde de annem Hikmet Tunç'un varlığı ve eşim Özge Gamsız Tunç'un desteği olmadan bu kitap tamamlanamazdı. Diğer taraftan, lise yıllarından doktora tamamlanıncaya kadar birçok özel hocanın öğrencisi olma şerefine nail oldum. Bana açtıkları ufuklar için onlara minnettarım. Kitabın bölümlerini okuyan ve değerli geri bildirimlerde bulunan Doç. Dr. Ebru Özgün, Doç. Dr. F. Betül Üyümez, Prof. Dr. Beyhan Kanter, Doç. Dr. Nilüfer İlhan, Dr. Öğretim Üyesi Erdem Dönmez, Dr. Öğretim Üyesi Ferda Barut Kemirtlek ve öğrencilerim Funda Keskin Ünlü ile Saadet Çetin'e teşekkür etmek isterim. Son olarak bu çalışmayı yayımlanmaya değer gören çok kıymetli Ötüken ailesini ve bibliyofil editörüm Göktürk Ömer Çakır'ı vefayla anmam gerekir.

I. KAVRAMLARLA ŞİİR OKUMALARI

METAFOR VE YAHYA KEMAL'İN "GEÇMİŞ YAZ" ADLI ŞİİRİ

Metafor kavramının içeriğinin ve niteliğinin belirlenmesi uğraşında sözcüğün kökenine gitmek yararlı olacaktır. Metafor; "meta" ve "pherein" sözcüklerinin bir araya gelmesi ile oluşan, "öteye taşımak, aktarmak" anlamına gelen bir terimdir. Sözcüğün etimolojisinde ortaya çıkan "öteye taşımak, aktarmak" ifadesi, bir sözcükten bir başka sözcüğe doğru kurulmaya çalışılan anlam ilişkisini açığa çıkarır. Aritoteles, birçok kavramın olduğu gibi metafor kavramının da sınırlarını çizdiği *Poetika* adlı kitabında, metaforu, "bir sözcüğe, kendi anlamının dışında başka bir anlam verilmesi" olarak tanımlar.[1] Aritoteles'in metafora yönelik söz konusu bakış açısı, metafor algılayışını da büyük ölçüde yönlendirmiştir. Örneğin Donald Davidson'a göre metafor, bir şeyi başka bir şey olarak gördüğümüz konuşma ve düşünme figürüdür.[2] Aynı şekilde Murray Knowles ve Rosamund Moon, *Introducing Metaphor* adlı kitaplarında metaforu, iki sözcük arasında bağlantı veya benzerlik kurmak için dili orijinal veya sözlük anlamının dışında bir manada kullanmak ve bir başka şeye gönderimde bulunmak şeklinde açıklarlar[3]. Dikkat edilirse bu tanımlarda iki sözcük ve bu iki sözcük arasındaki ilişkinin altı özellikle çizilir. Bir başka ifadeyle metaforda esas olan, iki sözcüğün olması ve bu iki sözcük arasında anlam ilişkileri, özel denklikler kurulmasıdır. Bu konuda şöyle bir örnek verilebilir: "Mike Tyson dozerdir." dediğimizde iki varlık, unsur arasında bir anlam ilişkisi kurarız. Bu ilişkide ünlü boksör Mike Tyson'ın rakiplerini nakavt edip yere düşürmesi ile dozerin yol düzlemesi arasında bir anlam

---

[1] Aritoteles (1999), *Poetika*, çev. İsmail Tunalı, İstanbul: Remzi Kitabevi, s. 59-60.

[2] Akt. Mikics, David (2007), *A New Handbook of Literary Terms*, London: Yale University Press, s. 180-181.

[3] Knowles, Murray ve Rosamund Moon (2006), *Introducing Metaphor*, New York: Routledge, s. 3.

denkliği kurulmuştur. Ancak Mike Tyson ile dozerin anlam kümelerindeki diğer özellikler arasında bir ilişki kurmanın bizi yanlış yerlere götüreceğini de vurgulamalıyız. Mike Tyson'ı dozerle birlikte düşündüğümüzde, dozerin anlam kümesinde yer alan makine olma, yakıtla çalışma, dört tekerlekli olma vb. anlamları Mike Tyson'la birlikte düşünmüyoruz. Dozerden Mike Tyson'a taşınan anlam, yol düzlemedir. Peki, neden iki sözcüğü metaforik ilişki içine sokarız?

Henry L. Roediger "Memory Metaphors in Cognitive Psychology" adlı makalesinde bu soruya cevap olabilecek şu düşünceyi ileri sürer: İnsanların anlamadığı olgular ve durumları, anladıkları ya da daha tanıdık gelen unsurlarla ilişkilendirmeleri metaforun esasıdır.[4] Bir başka ifadeyle metaforlardaki amaç, bir unsuru bir başka unsur aracılığıyla daha iyi anlamlandırmaktır. Üstteki örneği sürdürürsek dozer kelimesi ile biz, Mike Tyson'ı daha iyi anlama imkânı buluruz ve onun rakiplerini nakavt eden güçlü özelliğini kavramış oluruz. Bu noktada metaforun ögeleri konusuna geçebiliriz. Engin Sezer, "Dilde ve Edebiyatta 'Yol' Metaforu" adlı yazısında, metaforun teknik olarak birkaç ögeden oluştuğunu dile getirir: (1) açıklanmak ya da anlamlandırılmak istenen soyut bir olgu (durum vakıa) ile (2) bu olguyu açıklamak için kullandığımız (daha) somut bir olgu ve bu olgunun dilsel ifadesi (3) bu iki olgu arasında kurulan özel denklik(ler).[5] İfade edilen üç düzleme örnek olması nedeniyle gündelik dilde sıkça kullandığımız "Vakit nakittir." metaforunu bahis konusu yapabiliriz. Burada anlamlandırmaya çalıştığımız soyut olgu, "vakit"ken bu olguyu açıklamak için kullandığımız somut olgu ise "nakit"tir. Her iki sözcük arasında kurulan özel denklik ise değerli olmadır.



Richards, *Philosophy of Rhetoric* (Retorik Felsefesi) adlı kitabında, metaforların analizinde iki temel kavram ileri sürer. Buna göre soyut olgu (anlaşılmayan olgular) "konu terim"; daha somut olgu

[4] Roediger, Henry L. (1980). "Memory Metaphors in Cognitive Psychology". *Memory & Cognition*, 8 (3): 231.

[5] Sezer, Engin (Ekim 2003), "Dilde ve Edebiyatta 'Yol' Metaforu", *Kitap-lık*, 65: 88.

(daha tanıdık gelen olgular) ise "araç terim"dir.[6] Üstteki örnekte vakit, anlaşılamayan konu terimdir. Nakit ise anlaşılmak istenen ve bu yüzden ilk sözcükle karşılaştırılan araç terimdir. Biz, vakit ve nakit sözcüklerinin anlam kümelerindeki benzerliği karşılaştırma yapıp bulmakla mükellefizdir. Burada nakit/para sözcüğünün değiş tokuş edilme, kâğıt ya da metal nesnesi olma vb. özelliklerinin değil değerli olması vasfının vakit sözcüğüyle anlam ilişkisi kurduğuna ilişkin bir çıkarımda bulunmamız gerekir. Metaforla karşı karşıya kalan insan için temel önemde olan unsur çıkarımdır.

Burada bir başka soru gündeme gelir: Peki metaforu oluşturan iki sözcüğün etkileşiminden ne doğar? Metafor araştırmacıları etkileşim perspektifinde, konu terim ile araç terimin bir dizi çağrışımla birbirine bağlı olduğunu, böylelikle metaforu oluşturan iki terimin de sahip olmadığı yeni bir anlamın ortaya çıktığını iddia ederler. "İnsan kurttur." cümlesinde "kurt" sözcüğünün çağrışımları (acımasız, tekinsiz, vahşi), "insan" sözcüğünün çağrışımları ile birleşerek insana kurt benzeri bir yaratık olmak gibi yeni bir anlam katar. Bu metafor tersinden okunduğunda kurda da insandan bir şeyler yüklediğinden her iki çağrışım arasındaki etkileşim simetriktir, gerçi çoğu metaforda araç terim daha baskın bir etkiye sahiptir.[7]

Metaforla ilgili ele alınması gereken bir diğer konu metaforun işlevi ve düşünce ile ilişkisidir. Güncel metafor araştırmalarında yaygın görüş, metaforun hayatın içinde bulunduğu ve nasıl düşündüğümüzü ya da düşünmemiz gerektiğini somutladığı yönündedir.[8] Bu konuyu tekrar "Vakit nakittir." örneği üzerinden tartışabiliriz. "Vakit nakittir." metaforik ifadesi, bilhassa endüstrileşme ve günümüzün hız dünyasında zaman kavramının ne kadar önemli bir hâle geldiğini göstermektedir. Kırsal kesimdeki sakinliğin aksine, sürekli bir yerlere yetişmeye çalışan modern insan için her anın büyük bir önemi vardır. Bu şekilde bilhassa kentleşme ile birlikte zaman kavramındaki dönüşüm dikkat çekicidir. Hâl böyle olunca vaktin önemini belirtmek üzere yine özellikle kapitalist toplumlarda ilişkilerin

---

[6] Draaisma, Douwe (2007), *Bellek Metaforları: Zihinle İlgili Fikirlerin Tarihi*, çev. Gürol Koca, İstanbul: Metis Yayınları, s. 30.

[7] age., s. 31-32.

[8] Lakoff, George ve Mark Johnson (2010), *Metaforlar: Hayat, Anlam ve Dil*, çev. Gökhan Yavuz Demir, İstanbul: Paradigma Yayıncılık.

belirlenmesinde kilit rol oynayan para kavramı araç olarak kullanılır. Ayrıca çalışma saati ve alınan ücret arasındaki paralellik de zamanın para ile doğrudan ilişkisini gösterir. Bahsedilen bağlamda "Vakit nakittir." metaforik ifadesi, zaman kavramına modern insan olarak nasıl baktığımızı, nasıl düşündüğümüzü açığa çıkarır. Bahse konu olan örnekte, zamanı değerli bir metaymış gibi algılarız. Bu yüzden zamanı; harcayabildiğimiz, çarçur edebildiğimiz, bütçeleyebildiğimiz, akıllıca yahut aptalca yatırım yapabildiğimiz, tasarruf edebildiğimiz veya heba edebildiğimiz türde bir şey olarak anlar ve tecrübe ederiz.[9] Öte yandan "Vakit nakittir." metaforu, zaman kavramına nasıl bakmamız gerektiği konusunda da yol göstericidir. Buna göre bu metaforik ifade, çağın insanına parayı nasıl boşa harcamıyorsa zamanını da boşa harcamaması yönünde bir çağrıda bulunur.

Metafor sınıflandırmaları konusunda birçok farklı görüş bulunsa da metaforun işleyişindeki temel dinamiği ortaya koyması açısından metaforları, "geleneksel metaforlar", "yaratıcı metaforlar", "kapalı metaforlar" ve "karma metaforlar" olarak sınıflandırabiliriz. Bu çerçevede "geleneksel metaforlar", bir şeye atıfta bulunmak için tekrarlanan metaforik kullanımları ifade eder. Bu metafor türleri, dilin bir parçası olarak kurumsallaştırılmıştır.[10] Örneğin "AŞK BİR YOLCULUKTUR." kavramsal metaforu, gündelik dil içinde o kadar sıklıkla tekrarlanır ki konuşurlar, onun metaforik doğasını neredeyse fark etmez duruma gelirler. "Yaratıcı metaforlar" ise bir yazarın belirli bir fikri veya hissi belirli bağlamda ifade etmek için inşa ettiği ve alımlayıcının metaforun ne anlama geldiğini anlamak için yapısını analiz etmesine, yorumlamasına ihtiyaç duyduğu metaforlardır. Yaratıcı metaforlar, önceden var olan fikirlere veya görüntülere dayansalar da onları dönüştürerek özgün ve tipik bir hâl alırlar. Bu tür metaforlar, çoğu zaman edebî olanla ilişkilendirilse de başka türlerde de birçok örneği bulunmaktadır.[11] Bunlarla birlikte benzeyenin açıkça belirtilmediği, yalnızca anıştırıldığı kapalı metaforlar ve iki ya da daha fazla sayıda farklı benzetilenin birleştirildiği karma me-

---

[9] age., s. 29-30.

[10] Knowles, Murray ve Rosamund Moon (2006), *Introducing Metaphor*, New York: Routledge, s. 6.

[11] age., s. 5.

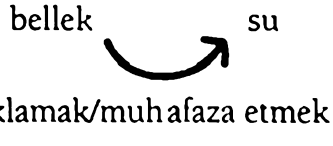
taforlar[12] da metafor araştırmalarında sıklıkla gündeme gelen metafor türleridir.

Bu aşamada, Yahya Kemal'in "Geçmiş Yaz" adlı şiirini, metafor kavramı merkezinde tartışılabiliriz. Ele alacağımız şiir şöyledir:

GEÇMİŞ YAZ
Rü'yâ gibi bir yazdı. Yarattın hevesinle,
Her ânını, her rengini, her şi'irini hazdan.
Hâlâ doludur bahçeler en tatlı sesinle!
Bir gün, bir uzak hâtıra özlersen o yazdan

Körfezdeki dalgın suya bir bak, göreceksin:
Geçmiş gecelerden biri durmakta derinde;
Mehtâb... iri güller... ve senin en güzel aksin...
Velhâsıl o rü'yâ duruyor yerli yerinde![13]

Başlıktan da doğrudan anlaşılacağı gibi şiirde, geçmiş yaz konu edilir. Sevilen insanla yaşanan rüya kadar güzel bir yaz geride bırakılmıştır. Anlatıcı, güzel günler geride kalsa da onları hatırlayarak geriye getirme çabasındadır. İşte tam da bu noktada geçmiş günlerin hatırlanması bağlamında metafor (bellek metaforu) devreye girer. Anlatıcı dördüncü ve beşinci mısralarda, sevgiliye, bir gün, bir uzak hatıra özlemesi durumunda Körfez'deki dalgın suda bu hatırayı bulabileceğini söyler. Bilindiği gibi geçmişe dair hatıralarımızı depolama görevi belleğe aittir. Ancak şiirde su, belleğe dair depolama özelliği taşır. Nitekim altıncı mısrada, "Geçmiş gecelerden biri durmakta derinde" ifadesinin yer alması, dile getirilen bağlamda önem taşır. Şiirde su denmiş; ancak metaforun diğer unsuru olan belleği bizim bulmamız beklenerek "kapalı metafor" oluşturulmuştur. Su ve bellek arasında kurulan anlam denkliğini şöyle anlatabiliriz:



[12] Salman, Yurdanur (Ekim 2003), "Dilin Düşevreni: Eğretileme", *Kitap-lık*, 65: 53.

[13] Beyatlı, Yahya Kemal (1985), *Kendi Gök Kubbemiz*, İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, s. 83.

Ünlü Fransız felsefeci Gaston Bachelard, *Su ve Düşler: Maddenin İmgelemi Üzerine Deneme* adlı kitabında, bilhassa şairler üzerinden suyun imgesel niteliği üzerine bir tartışma yürütür. Bachelard, suyun farklı karakteristik özellikleri üzerinden (durgun su, akan su, kaynak suyu, şiddetli su vb.) imgesel çağrışımları üzerinde durur. Ancak Bachelard'ın söz konusu kitabında Edgar Allan Poe merkezinde suyun bellek olma özelliğini tartışması, Yahya Kemal'in "Geçmiş Yaz" şiirinde suyu bellekle ilişkilendirmesi açısından önemlidir:

> "İşte bu yüzden su güzelliği ve bağlılığı içeren ölümün maddesidir. Yalnızca su güzelliği koruyarak uyuyabilir; yalnızca su yansımalarını koruyarak ölebilir, hareketsizleşebilir. Su Büyük Anıya, Tek Gölgeye bağlı düşçünün yüzünü yansıtarak bütün gölgelere güzellik verir, bütün anıları yeniden yaşama getirir. Böylelikle, sevdiğimiz her şeye güzellik katan temsili ve yinelemeci bir tür narsisizm doğar. İnsan kendi geçmişinde yansır, her imge onun içinde bir anı olur."[14]

Yahya Kemal'in "Geçmiş Yaz" şiirinde, suyun bellek metaforu olması ile ilgili bir diğer kanıtı, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın gözleminde bulabiliriz. Tanpınar'ın *Yahya Kemal* adlı kitabında, Yahya Kemal'in "Geçmiş Yaz" adlı şiirinde "mühim olan"ın "denizin yahut suyun aynasının tıpkı hafızamız gibi hiçbir şeyi kaybetmemesi" olduğunu iddia eder.[15]

Konu edilen şiirde, suyun bellek olarak konumlandırıldığına dair düşünceyi destekleyen bir diğer unsur ise suya "dalgın" sıfatının verilmesidir. Söz konusu mısra ile ilgili anlatılan bir anekdot, Yahya Kemal'in dalgın sözcüğünü bilhassa seçtiğini bize gösterir. Sermet Sami Uysal, "Geçmiş Yaz" şiirindeki "Körfezdeki durgun suya bir bak, göreceksin" dizesini Faruk Nafiz Çamlıbel'in "üstad"ın karşısında okurken dalgınlıkla "Körfezdeki dalgın suya bir bak göreceksin" diye okuduğunu, Yahya Kemal'in önce alınsa da daha sonra o dizedeki "durgun" sözcüğünü, "dalgın"a çevirdiğini nakleder.[16] Yahya Kemal'in "durgun" sözcüğü yerine "dalgın"ı seçmesinin bilinçli bir nedene bağlı olduğu ve böylelikle dalgın sözcüğüyle belleğe

---

[14] Bachelard, Gaston (2006), *Su ve Düşler: Maddenin İmgelemi Üzerine Deneme*, çev. Olcay Kunal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 79.

[15] Tanpınar, Ahmet Hamdi (2001), *Yahya Kemal*, İstanbul: Dergâh Yayınları, s. 148.

[16] Uysal, Sermet Sami (2006), *Şiire Adanmış Bir Yaşam... Yahya Kemal Beyatlı*, İstanbul: Bilge Kültür Sanat, s. 18.

dair bir çağrışımda bulunduğunu ileri sürülebiliriz. Dalgın olmanın özellikle düşünmek ve hatırlamak edimleriyle çok yakın bir anlam evrenine sahip olması, onun bellekle ilişkisini de somutlar. Bununla birlikte geçmiş gecelerden birinin "derin"de durması, hatırlama süreciyle ilgili bir anlama sahiptir; çünkü şiirde dile getirilen "uzak hatıra" sözcükleri, geçmiş gecelerden birinin derinde durduğu vurgusuyla birlikte anlam kazanır. Söz konusu anlamı şu şekilde şemalaştırabiliriz:

Bellek	**Su**
Uzak Hatıra	Derin
Hatırlamak	Bakmak
Bilince çıkmak	Görünmek

Bu çerçevede Edalman'ın, belleği kendi içinde "geriye bakma" özelliği ile karakterize olan bir yeniden "bağlandırma" faaliyeti olarak tanımlaması önemlidir.[17] Böylelikle bakmak ile hatırlamak arasında şiirde kurulan ilişkinin bellek araştırmacıları tarafından da bilimsel dilde kullanıldığı görülür.

bakmak = hatırlamak

Ayrıca derin su imajı Bachelard'ın dediği gibi şaire yaratıcı hayal imkânları tanır. Bu konuda Bachelard şunları söyler: "Derin suyun karşısında kendi görüşünü seçersin; ister kımıltısız dibi ister akıntıyı, ister kıyıyı ister sonsuzluğu görürsün; anlaşılmaz bir hak olan görme ve görmeme hakkı elindedir; ister kayıkçıyla birlikte yaşarsın ister 'harika, muhteşem ve inceden inceye düşünülmüş bir beğeni sahibi, çalışkan perilerin oluşturduğu yepyeni bir ırk'la birlikte yaşarsın, seçim hakkın suda vardır."[18] Ayrıca "derin"de duran anın yerli yerinde olması ve istenildiğinde geri gelebilmesi, derin sözcüğüyle uzun süreli belleğe (USB) gönderimde bulunulduğunu düşündürür.

---

[17] Cebeci, Oğuz (2013), *Metafor ve Şiir Dilinin Yapısal Özellikleri*, İstanbul: İthaki Yayınları, s. 321.

[18] Bachelard, Gaston (2006), *Su ve Düşler: Maddenin İmgelemi Üzerine Deneme*, çev. Olcay Kunal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 62.

derin = uzun süreli bellek

Öte yandan aynanın kendisinin değil de suyun aynasının seçilmesi işlevsel bir öneme sahiptir. Bu durumun önem kazanmasının ilk nedeni, doğal bir unsurun seçilerek mehtap, iri güller ve bahçeye uygun bir mekânın oluşturulmuş olmasıdır. İkinci olarak su metaforuyla birlikte şair için poetik ve düşünsel bir değere sahip Körfez ve İstanbul'un da şiirde yer bulmasıdır. Mehtapla birlikte suyun, bir başka ifadeyle Körfez'in bellek metaforu olarak konumlandırılmasını, Douwe Draaisma'nın *Bellek Metaforu* adlı kitabındaki düşüncelerle birlikte anlamlandırabiliriz. Draaisma, "Metaforlarda, metaforu kullanan kişilerin çevrelerinde belleğin gizli süreçlerini yansıtacak güçlü imgeler ararken gördüğü şeylerin muhafaza edildiğini görürüz."[19] görüşünü ileri sürer. Onun bu düşüncesi "Geçmiş Yaz" şiirinde suyun/denizin bellek olarak neden konumlandırıldığını açıklayan bir özelliğe sahiptir. Yahya Kemal'in aşkla bağlı olduğu İstanbul ve Körfez, ister istemez onun metaforlarına da yansıyacaktır. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Yahya Kemal* kitabında mehtaplı gecelerle ilgili şu sözleri mehtaplı Körfez'in neden kullanıldığını da ortaya koyan bir niteliğe sahiptir: "Mehtaplı gece, eski şiirin bilhassa Galip'ten sonra yaklaştığı bir temdir. Bununla beraber hiç olmazsa Tanzimat'tan sonra şehir hayatına biraz emniyet gelir gelmez, mehtap safası yerli hayatın büyük zevk modalarından biri olmuştur."[20] Bu bağlamda Yahya Kemal'in "mehtap safası"nı şiirinde fon olarak kullanması ve söz konusu fonla ilişkili olarak Körfez suyunu bellek metaforu olarak kullanması işlevsel bir öneme sahiptir. Yahya Kemal, eski şiirin rüzgârını bu şekilde "Geçmiş Yaz"a taşır.

Son olarak şiirde kullanılan başka metaforların olup olmadığı sorusu sorulabilir. İlk mısrada yer alan "Rü'yâ gibi bir yazdı." ifadesi her ne kadar metaforu anımsatsa da buradaki gibi edatı nedeniyle söz konusu ifade metafor değil benzetmedir. Ancak suyun yanı sıra bahçe sözcüğünün de bellekle anlam ilişkisine sokulduğu görülür: "Hâlâ doludur bahçeler en tatlı sesinle!". Burada bahçe, bellek gibi geçmişe ait sesleri depolama özelliğine sahiptir.

---

[19] Draaisma, Douwe (2007), *Bellek Metaforları: Zihinle İlgili Fikirlerin Tarihi*, çev. Gürol Koca, İstanbul: Metis Yayınları, s. 21.

[20] Tanpınar, Ahmet Hamdi (2001), *Yahya Kemal*, İstanbul: Dergâh Yayınları, s. 136.



Belleğin en temel özelliği olan geçmişin depolanması durumu, bahçe sözcüğüne de verilmiştir. Bu şekilde şiirdeki hem su hem de bahçe bellek metaforu olarak ortaya çıkar.

KAVRAMSAL METAFOR VE AHMET HAŞİM'İN "MERDİVEN" ADLI ŞİİRİ

George Lakoff ve Mark Johnson, modern metafor yaklaşımlarıyla ilgili çalışmaların dönüm noktalarından biri olarak kabul edilen *Metaforlar: Hayat, Anlam ve Dil* adlı kitaplarında, poetik hayal gücü ve retorik gösteriş hilesi şeklinde kabul edilen metafora ilişkin farklı bir bakış açısı geliştirirler. Buna göre, "olağandışı dile" özgü görülen metafor, aslında olağan/gündelik dile aittir ve bununla birlikte gündelik "kavram sistemimiz" de doğası gereği metaforiktir. Ayrıca söz konusu "kavramsal metaforlar" en sıradan detaylara kadar bizim gündelik faaliyetlerimize de yön verirler.[21] Lakoff ve Johnson'ın bahsedilen özgün görüşlerini takip eden Douwe Draaisma, *Bellek Metaforları: Zihinle İlgili Fikirlerin Tarihi* adlı çalışmasında, bellek metaforu merkezinde, sanılanın aksine bilimsel araştırmaların metaforik ifadelerden bağımsız olmadığını ve bu metaforik ifadelerin bilim insanı için bazen kısıtlayıcı bazen de yol açıcı bir işleve sahip olduğunu kanıtlar.[22] Aynı şekilde Gibbs, deneyimlerimizi kavramlaştırırken büyük oranda metaforlara dayandığımızı, ancak bu durumun yaratıcı düşünmeyi harekete geçirdiği gibi sınırlandırdığını da vurgular.[23]

George Lakoff, Mark Johnson, Mark Turner ve Zoltán Kövecses gibi araştırmacıların, metaforu poetik muhayyilenin ve retorik gösterişin ürünü olmaktan çıkararak onu gündelik dille ve kavramsal sistemimizle ilişkilendirmeleri şöyle bir soruyu gündeme getirir: Gündelik dilde kullanılan metaforlarla edebiyatta kullanılan metaforlar aynı niteliklere mi sahiptirler? Değilse aralarında nasıl bir ilişki vardır?

Zoltán Kövecses, *Metafor-Pratik Bir Giriş* (Metaphor-A Practical Introduction) adlı kitabının "Edebiyatta Metafor" (Metaphor in Literature) adlı bölümünde, dile getirilen sorulara cevap arar. Kövecses, metaforun "gerçek" kaynağının edebiyatta ve sanatın diğer

---

[21] Lakoff, George ve Mark Johnson (2005), *Metaforlar: Hayat, Anlam ve Dil*, çev. Gökhan Yavuz Demir, Paradigma Yayınları, İstanbul, s. 25.

[22] Draaisma, Douwe (2007), *Bellek Metaforları: Zihinle İlgili Fikirlerin Tarihi*, çev. Gürol Koca, Metis Yayınları, İstanbul.

[23] Kövecses, Zoltán (2003), "Edebiyatta Metafor", çev. Ali Kaftan, *Kitap-lık*, 65: 81.

dallarında bulunabileceğine dair yaygın bir görüşün varlığına, hatta en hakiki metafor örneklerini oluşturanın da şairin yaratıcı dehası olduğuna inanıldığına dikkat çeker. Ona göre bilişsel dilbilim açısından incelendiğinde bu görüşler ancak kısmen doğrudur ve gündelik dil ile gündelik kavramsal sistemimiz sanatsal dehanın üretimine büyük oranda katkıda bulunmaktadır.[24] Kövecses'in ifade edilen konu hakkındaki şu sözleri bu yazı açısından önemlidir: "[E]limizde gittikçe artmakta olan kanıtlara göre, 'yaratıcı' kimseler gündelik ve beylik metaforları büyük oranda kullanırlar ve yaratıcılıkları ve özgünlükleri de aslında bu durumdan kaynaklanır."[25] Kitabın bu bölümünde Kövecses'in görüşlerinden yola çıkılarak Ahmet Haşim'in "Merdiven" şiiri incelenecektir. Şiir şöyledir:

MERDİVEN
Ağır ağır çıkacaksın bu merdivenlerden,
Eteklerinde güneş rengi bir yığın yaprak,
Ve bir zaman bakacaksın semâya ağlayarak...

Sular sarardı... yüzün perde perde solmakta
Kızıl hevâları seyret ki akşam olmakta...

Eğilmiş arza, kanar, muttasıl kanar güller;
Durur alev gibi dallarda kanlı bülbüller,
Sular mı yandı? Neden tunca benziyor mermer?

Bu bir lisan-ı hafîdir ki rûha dolmakta,
Kızıl hevâları seyret ki akşam olmakta...[26]

Alıntılanan şiirin merdivenden nasıl çıkılacağı ile ilgili bir öneri değil de hayata gönderimde bulunduğu ve merdiven sözcüğünün gerçek anlamında kullanılmayıp yaşamın metaforu olduğu düşüncesi şiirle ilgili yorumlarda genel bir kabuldür. İsmail Çetişli,[27] Nurul-

[24] age., s. 79.

[25] age., s. 81.

[26] Ahmet Haşim (2008), *Bütün Şiirleri: Piyale/Göl Saatleri, Diğer Şiirleri*, haz. İnci Enginün-Zeynep Kerman, İstanbul: Dergâh Yayınları, s. 83.

[27] Çetişli, İsmail (2004), *Metin Tahlillerine Giriş/1 Şiir*, Ankara: Akçağ Yayınları, s. 192.

lah Çetin[28] ve Doğan Aksan[29] gibi akademisyenler Ahmet Haşim'in "Merdiven" şiirini her ne kadar özgün okumalara tâbi tutsalar da şiirin hayatla ilişkisi olduğu konusunda hemfikirdirler. Aynı şekilde, Nezihi Okay'ın aktardığına göre Ahmet Haşim, bir güz akşamı Gülhane Parkı'ndaki yokuştan yukarı çıkarken sararıp dökülen yaprakları gördükten sonra bu basamaklı yoldan iniş ve çıkışı hayata benzetmiştir.[30] Söz konusu durum, şairin de şiirin çıkış noktası olarak merdivenle hayat arasında bir ilişki kurduğunu gösterir.[31] Bu noktada, dile getirilen uzlaşımın kaynağının ne olduğu sorusu sorulabilir. Bir başka ifadeyle hayat ile merdiven arasında kurulan bu uzlaşımın altında yatan nedenin ne olduğu tartışılabilir. Kövecses'in görüşlerinden yola çıkarak, "Merdiven" şiirinin, gerçek anlamının ötesinde, "daha derin" ve "altta yatan bir anlam taşıdığı" ileri sürülebilir. Bu anlam ise yaşamı ve ölümü yolculukla ilişkilendiren kavramsal bir metafordur. Bahsedilen metafor şudur: "Yaşam bir yolculuktur ve ölüm de bu yolculuğun sonudur."[32] İnceleme konusu şiirde ölüm ve yaşam/hayat sözcükleri geçmemesine rağmen böyle bir anlamın ortaya çıkmasını sağlayan da Kövecses'in belirttiği bu kavramsal metafordur.

Oğuz Cebeci, *Metafor ve Şiir Dilinin Yapısal Özellikleri* adlı kitabında, "Yaşam bir yolculuktur." kavramsal metaforunun temel unsurlarını şöyle açımlar:

> "Öncelikle, bu metafor kapsamı içinde 'hali hazırda hayatta olan bir kişi'nin bir 'yolcu' olduğu ('daha yolun başındasın' ifadesinde olduğu gibi), bu kişinin hayat hedeflerinin yolculuğun duraklarına karşılık geldiği ('bu meslekte ilk durağım şef yardımcılığı oldu' ifadesinde olduğu gibi), bu hedefleri gerçekleştirmek için kullandığı araçların yolculuk güzergahını oluşturduğu ('mesleğimde ilerleyebilmek için yöneticilere karşı gerektiğinde alttan aldığım da oldu' ifadesinde olduğu gibi), hayatın zorluklarının bir yolculuğun

---

[28] Çetin, Nurullah (2008), *Şiir Tahlilleri 1*, Ankara: Öncü Kitap, s. 50.

[29] Aksan, Doğan (2004), *Cumhuriyet Döneminden Bugüne Örneklerle Şiir Çözümlemeleri*, Ankara: Bilgi Yayınevi, s. 71.

[30] Çoban, Ahmet (2004), *Göller ve Çöller Şairi Ahmet Haşim*, Ankara: Akçağ Yayınları, s. 211.

[31] Merdivenin yaşamın metaforu olduğu söylenirken şiirin tek bir anlam boyutuna indirgenmesi amaçlanmamaktadır. Merdiven sözcüğü inceleme konusu şiirde farklı gönderimlere sahip olabilir; ancak bu çalışma çerçevesinde sadece "Yaşam bir yolculuktur." kavramsal metaforu göz önünde bulundurulmuş ve merdiven sözcüğü bu bağlamda tartışılmıştır.

[32] Kövecses, Zoltán (2003), "Edebiyatta Metafor", çev. Ali Kaftan, *Kitap-lık*, 65: 79.

zorluklarına karşılık geldiği ('hayatın dikenli yollarında az yürümedim' ifadesinde olduğu gibi), bu süreç içinde kendisine danışılan kişilerin yolcuya rehberlik ettikleri ('yolumu şaşırmıştım, bana o yol gösterdi' ifadesinde olduğu gibi), hayatta gösterilen aşamanın yolculuğun kat edilen mesafesine karşılık düştüğü ('hedefe varmak üzeresin' ifadesinde olduğu gibi), [...] hayat seçimlerinin kavşak noktalarına karşılık geldiği ('o sınavı kazanmak hayatımda bir dönüm noktası oluşturdu' ifadesinde olduğu gibi) [...] kabul edilmektedir."[33]

Cebeci'nin ayrıntılı olarak gösterdiği gibi, "Yaşam bir yolculuktur." kavramsal metaforuyla gündelik dilde birçok farklı şekilde karşılaşılabilmektedir. Bu noktada, Ahmet Haşim'in gündelik dilde çok yaygın bir şekilde yer alan "Yaşam bir yolculuktur." kavramsal metaforunu şiirde konu edindiyse, bu kavramsal metaforu nasıl şiirsel dile dönüştürdüğü ve özgün bir hâle getirdiği sorusu tartışılabilir. Bu soruya ise, yine Kövecses'in düşünceleriyle cevap aranacaktır.

Kövecses, şairlerin gündelik dilden ve gündelik düşünme biçiminden aldıkları beylik malzemeleri düzenli olarak kullandıkları bazı araçlardan yararlanarak yeni ve sıra dışı bir dil yarattıklarını ileri sürer. Bahsedilen araçlar ise, "anlamını genişletme", "ayrıntılandırma", "sorgulama" ve "birleştirme"dir.[34] Ahmet Haşim de, yolculuk metaforunun içinde kabul edilecek bir unsuru, yani merdiveni "alışılmadık şekilde ayrıntılandırır" ve böylelikle "ayrıntılandırma" aracına başvurmuş olur. Bir başka ifadeyle yolun bir unsuru olan merdiveni yaşamın metaforu yaparak "Yaşam bir yolculuktur." kavramsal metaforunu şiir diline taşır. İfade edilen çerçevede, yaşam ile merdiven arasında kurulan denklik ilişkisini şöyle somutlaştırabiliriz:

Yaşam	Merdiven
Başlangıcı vardır.	Başlangıcı vardır.
Evreleri vardır (insan yaşı).	Basamakları vardır.
Süreç içerir (zamanın geçişi).	Süreç içerir (basamakları çıkmak).
Bir sonu vardır (ölüm).	Bir sonu vardır (merdivenin sonu).

Yukarıdaki şemada da görüldüğü gibi, yaşamın da merdivenin de başlangıcı ve sonu olması, her ikisinin de bir süreç içermesi ve evre-

[33] Cebeci, Oğuz (2013), *Metafor ve Şiir Dilinin Yapısal Özellikleri*, İstanbul: İthaki Yayınları, s. 256-257.

[34] Kövecses, Zoltán (2003), "Edebiyatta Metafor", çev. Ali Kaftan, *Kitap-lık*, 65: 81.

lerinin olması, merdivenin yaşamın metaforu olabilmesi olanağını verir.

Öte yandan, şiirde yer alan "Kızıl havaları seyret ki akşam olmakta..." mısrası ile birlikte şiirde bir başka kavramsal metafor gündeme gelir. Söz konusu kavramsal metafor "Ömür bir güne benzer"dir. (Yaşam bir gündür.)"[35] Gün ve merdiven arasındaki denklik ilişkisi ise şöyle somutlaştırılabilir:

Gün	Yaşam
Başlangıcı vardır (sabah).	Başlangıcı vardır (doğmak).
Süreç içerir (yirmi dört saat).	Süreç içerir (insan ömrü).
Sonu vardır (akşam).	Sonu vardır (ölüm).

Gün ile yaşam arasındaki ilişki, merdiven ile yaşam arasındaki ilişkiye çok benzemektedir. Günün de yaşamın da başlangıç ve sonunun olması ve her ikisinin de süreç içermesi, günün yaşamın metaforu olabilmesine imkân verir. Ancak bu noktada Ahmet Haşim'in "Ömür bir güne benzer (yaşam bir gündür)." kavramsal metaforunu bir dönüştürüme uğratmadan gündelik dildeki hâliyle alıp almadığı ve dolayısıyla "olağan dildeki" bu ifadeyi şiirsel dile taşıyıp taşıyamadığı sorusuna cevap aranmalıdır.

Ahmet Haşim, her ne kadar akşamın olmakta ve dolayısıyla ölümün yaklaşmakta olduğunu belirterek "Ömür bir güne benzer (yaşam bir gündür)." kavramsal metaforunu doğrudan kullansa da bahsedilen kavramsal metaforun "anlamını genişletme" yoluyla bu metafora edebî bir nitelik kattığı ileri sürülebilir. Bu bağlamda, "Ömür bir güne benzer (yaşam bir gündür)." kavramsal metaforuyla uyumlu olarak gün batımı (gurup), ölmeden önceki zaman dilimine gönderimde bulunur. Böylelikle Ahmet Haşim, "Ömür bir güne benzer (yaşam bir gündür)." kavramsal metaforunu, anlamını genişletme yoluyla şiirsel olarak işler. Söz konusu durum şöyle somutlanabilir:

---

[35] Oğuz Cebeci, "gün akşam oldu", "dönülmez akşamın ufkundayız" gibi edebî ifadelerin de "Ömür bir güne benzer (Yaşam bir gündür)" metaforuyla ilişkili olduğunu dile getirir [Cebeci, Oğuz (2013), *Metafor ve Şiir Dilinin Yapısal Özellikleri*, İstanbul: İthaki Yayınları, s. 257].

Gün	Yaşam
Gün batımı (gurup)	Yaşlılık (ölmeden önceki süreç)
Akşam	Ölüm

Bu metaforla birlikte "Yaşam aydınlıktır, ölüm karanlıktır."[36] metaforu da kullanılmış olur. Öte yandan dile getirilen iki kavramsal metaforun yanı sıra, "Eteklerinde güneş rengi bir yığın yaprak" mısraı ile birlikte "Yaşam dört mevsimdir." kavramsal metaforunun da şiirde kendisine yer bulduğu vurgulanmalıdır. Gündelik dilde de "ömrümün sonbaharı", "ikinci bahar" gibi cümlelerde varlık kazanan "Yaşam dört mevsimdir." kavramsal metaforu, şiirde sonbaharı imleyen "güneş rengi bir yığın yaprak" ifadesiyle varlık kazanır. "Yaşam dört mevsimdir." kavramsal metaforu ile "Ömür bir güne benzer (yaşam bir gündür)." kavramsal metaforu ve yaşam arasında şöyle paralellikler mevcuttur:

Yaşam	Gün	Mevsim
Yaşlılık	Gün batımı (gurup)	Sonbahar
Ölüm	Akşam (günün bitimi)	Kış (doğanın ölümü)

Ahmet Haşim gündelik dilden ve gündelik düşünme biçimlerinden aldığı genel malzemeyi, yeni ve sıra dışı bir dil yaratmak için kullanır ve bu amaçla kavramsal metaforların anlamını genişletir, ayrıntılandırır. Bununla birlikte şair, gündelik kavramlar sisteminde kullanılan üç farklı metaforu ("Yaşam bir yolculuktur.", "Ömür bir güne benzer." ve "Yaşam dört mevsimdir.") birleştirerek gündelik kavramsal sistemin dışına çıkar ve bu kavramsal metaforları şiirsel düzleme taşır. Şiirdeki diğer ögelerin de tartışılan kavramsal metaforlarla uyumlu bir içeriğe sahip olduğu da dile getirilmelidir. Şiirde konu edilen perde perde solan yüz, yere eğilip kanayan güller, kanlı bülbüller, yanmış gibi duran sular, ölüme yaklaşmış olmayı içeren bahsi geçen kavramsal metaforlar çerçevesinde şekillenir.

---

[36] Kövecses, Zoltán (2003), "Edebiyatta Metafor", çev. Ali Kaftan, *Kitap-lık*, 65: 80.

İMGE VE EDİP CANSEVER'İN "MASA DA MASAYMIŞ HA" ADLI ŞİİRİ

İmge kavramı, uluslararası ve ulusal literatürde şiirin olmazsa olmazı olarak kabul edilir.[37] Ancak imge, her ne kadar şiir denince ilk akla gelen unsurlardan biri olsa da edebiyatın tanımlanması en zor kavramlarından biri olduğu da belirtilmelidir. Söz konusu kavramı tanımlamaya çalışan birçok araştırmacı, imgenin çok geniş bir kullanım alanına sahip olduğunu söyleyerek son noktada bu çabalarından vazgeçerler. Örneğin Turan Karataş, imgenin doyurucu bir tanımını yapmanın şimdilik zor göründüğünü söyler.[38] Aynı şekilde Yurdanur Salman imgenin modern eleştiride çok yaygın kullanılmasına karşılık taşıdığı anlamlar bakımından en büyük çeşitliliği gösteren terimlerden biri olduğunu dile getirir ve bu anlam çeşitliliklerini sınıflandırmaya çalışır.[39] Ancak bütün belirlenemez niteliğine karşılık imgenin araştırmacılar tarafından edebiyatın olmazsa olmaz unsurlarından biri olarak kabul gördüğü bilhassa vurgulanmalıdır. Peki, imgenin bahis konusu olan farklı anlamları nelerdir?

İmge, TDK'nin *Güncel Türkçe Sözlük*'ünde şu şekilde tanımlanır: "1. *isim* Zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey, hayal, hülya. 2. Genel görünüş, izlenim, imaj. 3. *isim, ruh bilimi* Duyu organlarının dıştan algıladığı bir nesnenin bilince yansıyan benzeri, hayal, imaj. 4. *isim, ruh bilimi* Duyularla algılanan, bir uyaran söz konusu olmaksızın bilinçte beliren nesne ve olaylar, hayal, imaj" (tdk.gov.tr). TDK'nin tanımlarında en temel nokta, imge için dıştan gelen uyarıcılara ve bunun sonucunda zihne yansıyan hayale işaret edilmesidir. Bahsedilen iki unsurun farklı araştırmacılar tarafından yapılan tanımlarda tekrar edilegelmesi dikkat çekicidir. Nitekim Norman Friedman, hemen hemen bütün araştırmacıların mutabık kaldığı imge tanımını şöyle dile getirir: "İmge, fiziksel bir

---

[37] Aksan, Doğan (1995), *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili (Dilbilim Açısından Bakış)*, Ankara: Engin Yayınevi, s. 29; Celâl, Metin (2018), *Yeni Türk Şiiri: "80'li Yıllar"*, Ankara: Çolpan Kitap, s. 12.

[38] Karataş, Turan (2008), *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Sütun Yayınları, s. 207.

[39] Salman, Yurdanur (2004), "Zor Yakalanır Bir Görselleştirme", *Kitap-lık*, 74: 66.

algılamanın ürettiği bir duyumun zihinde yeniden üretilmesidir."[40] Friedman'dan aktarılan imge tanımında altı çizilmesi gereken nokta yeniden üretilmedir. Aynı şekilde Perrine de imgeyi, "duyuyla edinilen deneyimin dil aracılığıyla sunulması" olarak tanımlar.[41] Zira her iki araştırmacının da vurguladığı gibi imgede her ne kadar dış dünyadan hareket edilse de son noktada aslolan dış dünya karşısında özerkliktir. Böylelikle imge öznel bir gücün ürünü hâline gelir.[42] Nitekim romantizmden itibaren imge bir kopya değil, özerk bir ürün olarak algılanır.[43]

Bu genel tanımlara karşılık farklı eleştirmen ve araştırmacılar imgeyi çok daha özel bir anlam alanına sahip şekilde kullanmışlardır. Öyle ki Furbank, imgenin çoğu zaman metafor kavramının yerine kullanıldığını savlar.[44] Aynı şekilde Spurgeon, imgeyi metafor da dâhil her türlü benzetmeyi kapsayacak şekilde kullandığını belirtir.[45] Hatta imge kavramı bazılarınca bütün şiirin ifadesine dönüşür. Ancak kavramlar arasındaki anlam karışıklıklarını önlemek için metaforla imge arasında bir tanım farklılığına gitmek gerekir. Reuben Arthur Brower, "İmgelemden Eğretilemeye" adlı yazısında eğretilemeyi (metafor) -daha önceki bölümde gördüğümüz gibi- bir şeyi başka bir şey anlamında hissetmek, kavramak ve düşünmekle; imgeyi ise görüntülerin, seslerin ve başka duyu izlenimlerinin anımsanmasıyla sınırlı olan şiirsel dille tarif etmiştir.[46] Araştırmacıların ve sözlüklerin genel olarak imgeyi zihinsel ve şiirsel imge olarak ikiye ayırdıkları gözlemlenmektedir. Ancak, biz imgeyi üç düzlemde ele alabiliriz: Bunlar; zihinsel imge, şiirsel imge ve toplumsal imgedir.

Özdemir İnce, zihinsel imgeyle ifade edebileceğimiz durumu, şöyle tanımlar: "Nesnelerin insan zihnine yansıması; nesnelerin insan zihninde canlandırılması. Yani bizden bağımsız, bilincimizden ba-

---

[40] Friedman, Norman (2004), "İmge", çev. Kemal Atakay, *Kitap-lık*, 74: 80.

[41] Akt. Aksan, Doğan (1995), *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili (Dilbilim Açısından Bakış)*, Ankara: Engin Yayınevi, s. 30.

[42] Koçak, Orhan (1995), *İmgenin Halleri*, İstanbul: Metis Yayınları, s. 45.

[43] age., s. 45.

[44] Akt. Armağan, Yalçın (2014), "'*Image*'dan 'İmge'ye Attilâ İlhan'ın 'Edebiyat' Savaşı", *Erdem*, 67: 20.

[45] Akt. Friedman, Norman (2004), "İmge", çev. Kemal Atakay, *Kitap-lık*, 74: 80.

[46] Brower, Reuben Arthur (2004), "İmgelemden Eğretilemeye", çev. Mehmet H. Doğan, *Kitap-lık*, 74: 98-99.

ğımsız olarak var olan nesnel gerçeklerin zihnimize yansıması ya da orada canlandırılması".[47] "Zihinsel imge" şunları içerir: "görsel (görme; bu da parlaklık, açıklık, renk ve devinim gibi alt gruplara ayrılabilir), işitsel (işitme), kokusal (koku alma), tatsal (tat alma), dokunsal (dokunma; bu da sıcaklık, soğukluk ve doku şeklinde alt gruplara ayrılabilir), organik (kalp atışının, nabzın, soluk alıp vermenin ve sindirmenin farkındalık) ve kinestetik (kas gerginliğinin ve devinimin farkındalık)."[48] Zihinsel imgelerde esas olan fiziksel algılamanın yukarıda sayılan duyular tarafından doğrudan zihinde karşılık bulmasıdır. Bir gökkuşağının görülmesi, yakınınızdaki birinin parfümünün kokusunun alınması, telefondan gelen müzik sesinin duyulması gibi.

Şiirsel imge ise, "görüntülerin, seslerin ve başka duyu izlenimlerinin anımsanmasıyla sınırlı olan şiirsel dil üzerine" kuruludur.[49] Bir başka ifadeyle duyu organları ile algıladığımız imgelerden yola çıkarak kurmaca ve suni imajlar yapma anlamına gelmektedir.[50] Özdemir İnce, şiirsel imgede (onun kavramsallaştırması ile yazınsal imge) nesnel gerçekliğe dair bir duygu ve düşünce dile getirilse de "bir dil" tavrının olduğundan söz eder.[51] İnce'nin düşüncelerini biraz daha açarsak şiirsel imgenin, nesnel gerçeğe dayalı duygu ve düşünceleri şiir diline taşıdığını söyleyebiliriz. Nitekim Doğan Aksan da söz konusu kavramı, "sanatçının çeşitli duyularıyla algıladığı özel, özgün görüntünün aktarılışı"[52] olarak açımlar. Zihinsel imgeler, daha çok gündelik konuşma diline dayanır; buna karşılık şiirsel imgelerde, gündelik dil deforme edilir. Buraya kadar bahsedilen düşünceleri Cemal Süreya'nın "Gül" şiiri üzerinden somutlayabiliriz. Süreya'nın 1954 yılında kaleme aldığı "Gül" şiiri şöyle başlar: "Gülün tam ortasında ağlıyorum."[53] Gündelik dilde bir konuşur "Sokağın tam ortasında ağlıyorum." ifadesiyle görselliğe

---

47 İnce, Özdemir (1993), *Yazınsal Söylem Üzerine*, İstanbul: Can Yayınları, s. 55.

48 Friedman, Norman (2004), "İmge", çev. Kemal Atakay, *Kitap-lık*, 74: 81.

49 Brower, Reuben Arthur (2004), "İmgelemden Eğretilemeye", çev. Mehmet H. Doğan, *Kitap-lık*, 74: 98.

50 Akgül, Alphan (2017), "Şiir Sanatı", *Yeni Türk Edebiyatına Giriş 1*, haz. Zeliha Güneş-Gökhan Tunç, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, s. 32.

51 İnce, Özdemir (1993). *Yazınsal Söylem Üzerine*. İstanbul: Can Yayınları, s. 56.

52 Aksan, Doğan (1995), *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili (Dilbilim Açısından Bakış)*, Ankara: Engin Yayınevi, s. 32.

53 Cemal Süreya (2013), *Sevda Sözleri*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 12.

dayalı bir zihinsel imge üretebilir ve bu ifade nesnel gerçekliğe bağlı olarak zihnimizde karşılık bulabilir. Ancak şair, söz konusu nesnel gerçeklikten yola çıkarak okurun zihninde gülün tam ortasında ağladığına yönelik öznel, özgün bir görüntü oluşturur. Sokağın tam ortasında ağlama görüntüsü genel geçerken, gülün tam ortasında ağlamak Cemal Süreya'ya ait özel bir şiirsel imgedir. Yine Aksan'ın da örnek gösterdiği gibi Ahmet Haşim'in "Merdiven" şiirindeki toprağa eğilmiş, sürekli kanayan gülleri; dallarda alev gibi duran kanlı bülbülleri özgün şiirsel imgelerdir.[54]

Son olarak "toplumsal imge", her türlü, olay, olgu ya da konunun toplumsal bellekte bulduğu karşılıktır. Bir kentin imgesi, bir ulusun imgesi vb.

Bu noktada imge kavramıyla ilgili bahsedilen ayrımlar üzerinden Edip Cansever'in "Masa da Masaymış ha" adlı şiiri incelenebilir.

MASA DA MASAYMIŞ HA
Adam yaşama sevinci içinde
Masaya anahtarlarını koydu
Bakır kâseye çiçekleri koydu
Sütünü yumurtasını koydu
Pencereden gelen ışığı koydu
Bisiklet sesini çıkrık sesini
Ekmeğin havanın yumuşaklığını koydu

Adam masaya
Aklında olup bitenleri koydu
Ne yapmak istiyordu hayatta
İşte onu koydu
Kimi seviyordu kimi sevmiyordu

Adam masaya onları da koydu
Üç kere üç dokuz ederdi
Adam koydu masaya dokuzu
Pencere yanındaydı gökyüzü yanında
Uzandı masaya sonsuzu koydu
Bir bira içmek istiyordu kaç gündür

[54] Aksan, Doğan (1995), *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili (Dilbilim Açısından Bakış)*, Ankara: Engin Yayınevi, s. 35.

Masaya biranın dökülüşünü koydu
Uykusunu koydu uyanıklığını koydu
Tokluğunu açlığını koydu.

Masa da masaymış ha
Bana mısın demedi bu kadar yüke
Bir iki sallandı durdu
Adam ha babam koyuyordu.[55]

Alıntılanan şiirin hemen başında zihinsel imgelere yer verilir. İlk mısrada görsel bir zihinsel imge söz konusudur: "Adam yaşama sevinci içinde / Masaya anahtarlarını koydu." Şiirde görme duyusunun zihindeki karşılığı yazıya aktarılır. Aynı görsel imgelerin diğer iki mısrada da devam ettiği görülür: "Bakır kâseye çiçekleri koydu / Sütünü yumurtasını koydu". Bahsedilen mısralarda görme duyusuna bağlı olarak zihinsel imgeler bulunur. Ancak daha sonraki mısralarda zihinsel imge yerini şiirsel imgeye bırakır. Duyu organları aracılığıyla algıladığımız imgeler dönüştürülür ve gündelik dilin yerine şiirsel dil metne hâkim kılınır. İlk şiirsel imge, görsel (görsel imgenin de parlaklık alt kategorisine dâhildir) bir içeriğe sahiptir: "Pencereden gelen ışığı koydu". Masaya anahtar, çiçek, süt ve yumurta koymak mümkünken ve gündelik gerçeklik içinde bunlar doğalken masaya pencereden gelen ışığın konması kurmaca, yani şiirsel bir dünyaya geçildiğini düşündürür. Bu mısraın ardından gelen diğer iki mısrada da şiirsel imgeler bulunmaktadır. "Bisiklet sesini çıkrık sesini" mısraında işitsel; "Ekmeğin havanın yumuşaklığını koydu" mısraında ise dokunsal (dokunsal imgenin de doku grubuna dâhildir) imgeye yer verilir. Masaya ışığın konması gibi bisiklet sesinin ve ekmekle havanın yumuşaklığının konması da gündelik gerçeklikte mümkün değildir. Bu ifadelerle gündelik gerçeklik ve gündelik dilin dışına çıkılır, şiirsel bir gerçekliğe ve dile geçilir. Şiirin geri kalan kısımlarında masaya konan ögelerin niteliği göz önünde bulundurulduğunda masanın gündelik gerçeklik içinde yer alan nesneden farklı bir mahiyete sahip olduğu söylenebilir. Üçüncü tekil şahıs aklında olup bitenleri, sevip sevmediklerini, yapmak istediklerini masaya

[55] Cansever, Edip (2011), *Sonrası Kalır I: Bütün Şiirleri*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 52.

koyar. Şiirde karşıt duyguların ve durumların bahis konusu olması dikkat çekicidir. "Üç kere üç dokuz ederdi / Adam koydu masaya dokuzu" mısralarında "üç kere üç dokuz ederdi" ifadesiyle değişmez hakikatlere, sınırlandırılmışlıklara gönderimde bulunulur. Söz konusu ifade "iki kere iki dört eder" ifadesinin dönüştürülmüş hâlidir. Ardından gelen iki mısra ise değişmez hakikatlerin, sınırlandırılmışların karşısında sonsuzluk düşüncesini imler: "Pencere yanındaydı gökyüzü yanında / Uzandı masaya sonsuzu koydu". Uyku uyanıklık, tokluk açlık, hep birbirinden farklı durumlara işaret eder. Buraya kadar görüldüğü gibi şiirsel imgeler vasıtasıyla masanın, herhangi bir masa olmadığı ortaya çıkar. Bir başka ifadeyle masaya ışığın, bisiklet sesinin, ekmekle havanın yumuşaklığının konması, onun nesnel gerçeklikteki nesne olmadığını ortaya koyar. O hâlde şiirsel imgeler bize, masanın bir metafor olduğunu düşündürür. Bu noktada masanın şiirde kazandığı anlamın ne olduğu sorulabilir.

Üçüncü tekil şahsın masaya aklında olup bitenleri, hayatta yapmak istediklerini, kimi sevip kimi sevmediğini koyabilmesi, masanın belleğin metaforu olduğunun ileri sürebilmesine imkân tanır. Çünkü görüldüğü gibi bahsedilen eylemler, bilişsel bir özellik taşır. Hatta masaya konulan anahtar gibi somut nesneler bile, üst mısrada yaşama sevincini de göz önünde bulundurduğumuzda, metaforik bir yorumlamaya tâbi tutulmalıdır. Bununla birlikte sayılanlardan anlaşıldığı gibi masaya çok farklı niteliklerde unsurlar konulabilmektedir. Nitekim Roediger, "Memory Metaphors in Cognitive Psychology" adlı makalesinde bilişsel psikolojide Broadbent'un, masaüstünün kendisini bilince ya da zihinsel üretimin ağır işinin yapıldığı işleyen hafızaya karşılık gelecek şekilde kullandığını belirtir.[56] Söz konusu düşünce, masa ile bellek arasında özellikle depolama bağlamında bir analoji olduğu savını kuvvetlendirir.[57] Ayrıca masanın farklı unsurların bombardımanına uğraması, zihinsel işlemle-

---

[56] Roediger, Henry (1980), "Memory Metaphors in Cognitive Psychology", *Memory & Cognition*, 8 (3): 235.

[57] Bahsedilen şiirin bu bağlamda yorumlandığı ve "masa"nın Türk şiirinde bellek metaforu olma durumuyla ilgili bk. Tunç, Gökhan (2020), *Şiir ve Bellek: Modern Türk Şiirinde Bellek Metaforları*, İstanbul: Ötüken Yayınları, s. 134-138. Tunç, Gökhan (2015), "Belleğin Aynasından Şiire Bakmak: Modern Türk Şiirinde Bellek Metaforu", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 37: 255-266.

rin büyük ölçüde işleyen bellekte yapılması ve kısa süreli belleğin çok meşgul bir kavşak görünümünde olması[58] düşüncesi ile uyum içindedir. Üst üste ve art arda konulan unsurlar işleyen, bir başka ifadeyle kısa süreli belleğin uyarıcılara çok sık bir şekilde maruz kalması ile ilişkilidir.

Sonuç olarak Edip Cansever'in "Masa da Masaymış ha" adlı şiirinde Brower'ın "İmgelemden Eğretilemeye" adlı yazısında dediği gibi birbirini takip eden imgelerden eğretilemeye/metafora giden bir yol izlendiği[59] ortaya konulmaya çalışılmıştır. Tartışma konusu olan şiirde, önce zihinsel, sonra şiirsel imgeler aracılığıyla masa, bellek metaforu olarak konumlandırılmıştır. Masanın farklı duyuların ve bilişsel uyarıcıların depolandığı mekân olarak şiirde ele alınması, bahsedildiği gibi masanın bellek metaforu olarak ortaya konduğunu somutlar.

---

[58] Senemoğlu, Nuray (2013), *Gelişim, Öğrenme ve Öğretim: Kuramdan Uygulamaya*, Ankara: Yargı Yayınevi, s. 277.

[59] Brower, Reuben Arthur (Temmuz-Ağustos 2004), "İmgelemden Eğretilemeye", *Kitap-lık*, 74: 100.

İMGE VE ORHAN VELİ'NİN "İSTANBUL'U DİNLİYORUM" ADLI ŞİİRİ

Bir önceki bölümde ifade edildiği gibi Türk şiir eleştirisi geleneğinde imge kavramı üzerine derinlikli inceleme yapan Özdemir İnce ve Metin Celâl gibi şair/araştırmacılar, şiirsel imgeyi şiirin temel yapı taşı, olmazsa olmazı olarak konumlandırırlar.[60] Ancak belirtilmesi gereken bir diğer husus, zihinsel imgenin günlük hayatımızın gerekliliği oluşudur. Gündelik iletişimimizi ve hayata yönelik algımızı zihinsel imgeler sürdürür ve inşa eder. Bahsedilen bağlamda zihinsel imge kavramını Aristo üzerinden biraz daha somutlaştırabiliriz. Aristo, imgelemi, duyusal bir uyarım yokken de bir varlığı, bir biçimi zihinde canlandırma yetisi olarak açımlar.[61] Nitekim TDK'nin imge ile ilgili verdiği dördüncü tanım, Aristo'nunkiyle örtüşmektedir: "*ruh bilimi* Duyularla algılanan, bir uyaran söz konusu olmaksızın bilinçte beliren nesne ve olaylar, hayal, imaj" (tdk.gov.tr). Buna göre eskiden yaşanılan eve, bir yakına, geçmişteki bir olaya vb. yönelik zihinde beliren hayal, zihinsel imge kapsamında düşünülebilir. Aynı şekilde uyaran olmaksızın herhangi bir sözcüğe dair zihinde beliren görüntü/hayal de zihinsel imge kavramına içkindir. Örneğin kuş sözcüğü denildiğinde baykuş, güvercin, serçe, leylek, deve kuşu vb. türlerinin hepsinin değil tek bir görüntü/hayalin zihinde canlanması, zihinsel imgeyle ilgilidir. Oktay Rifat da *Perçemli Sokak*'ta imgenin görsel özelliğini ön plana çıkarır ve "Bir dili kullanmak, kelimelerin bizde uyandırdığı görüntülerin yardımiyle bir şey anlatmak demektir." yargısında bulunur.[62] Sözcüklerin imgesel değerleri, bizim dilsel iletişimimizin başat ögesidir bu bağlamda. Rifat, ayrıca anlamla görüntüyü (burada imge) eşdeğerde görür ve "Bir sözün anlamı, çoğu zaman o sözün gözümüzün önüne getirdiği görüntüden başka bir şey değildir." savını ileri sürer.[63] Bu noktadan

---

[60] İnce, Özdemir (1993), *Yazınsal Söylem Üzerine*, İstanbul: Can Yayınları, s. 53; Celâl, Metin (2018), *Yeni Türk Şiiri: "80'li Yıllar"*, Ankara: Çolpan Kitap, s. 12.

[61] Koçak, Orhan (1995), *İmgenin Halleri*, İstanbul: Metis Yayınları, s. 45.

[62] Oktay Rifat (1956), *Perçemli Sokak*, İstanbul: Yeditepe Yayınları, s. 7.

[63] age., s. 7.

sonra daha önceki bölümde zihinsel ve şiirsel imge ayrımında değindiğimiz temel ayrıma benzer bir karşılaştırma yapar ve gündelik gerçeğin dışındaki görüntüleri/imgeleri şiir diline dâhil eder.[64] Rifat'ın bir mısraı üzerinden örnek verecek olursak, telgraf tellerinde kuşların olduğu bir görüntü, gündelik gerçeklikle uyumlu bir zihinsel imge iken, "Telgıraf tellerinde gemi leşleri"[65] mısraında var olan görüntü şairin oluşturduğu özgün bir şiirsel imgedir.[66] Buraya kadar gösterilmeye çalışıldığı gibi, gündelik iletişimizin temel taşı olan imgesiz şiir mümkün gözükmemektedir. Peki şiirsel imge olmadan, zihinsel imgelerle bir şiir kaleme almak mümkün müdür? Bu soruya Orhan Veli'nin ünlü "İstanbul'u Dinliyorum" şiiri üzerinden cevap arayabiliriz. Bahsedilen şiir şöyledir:

İSTANBUL'U DİNLİYORUM
İstanbul'u dinliyorum, gözlerim kapalı;
Önce hafiften bir rüzgâr esiyor;
Yavaş yavaş sallanıyor
Yapraklar, ağaçlarda;
Uzaklarda, çok uzaklarda,
Sucuların hiç durmıyan çıngırakları;
İstanbul'u dinliyorum, gözlerim kapalı;

İstanbul'u dinliyorum, gözlerim kapalı;
Kuşlar geçiyor, derken;
Yükseklerden, sürü sürü, çığlık çığlık.
Ağlar çekiliyor dalyanlarda;
Bir kadının suya değiyor ayakları;
İstanbul'u dinliyorum, gözlerim kapalı;

İstanbul'u dinliyorum, gözlerim kapalı;
Serin serin Kapalı Çarşı;
Cıvıl cıvıl Mahmutpaşa;
Güvercin dolu avlular.
Çekiç sesleri geliyor doklardan,
Güzelim bahar rüzgarında ter kokuları;
İstanbul'u dinliyorum, gözlerim kapalı;

---

[64] age., s. 8.

[65] age., s. 10.

[66] Zihinsel ve şiirsel imge kavramsallaştırmaları Rifat'a ait değildir.

İstanbul'u dinliyorum, gözlerim kapalı;
Başında eski âlemlerin sarhoşluğu,
Loş kayıkhaneleriyle bir yalı;
Dinmiş lodosların uğultusu içinde
İstanbul'u dinliyorum, gözlerim kapalı;

İstanbul'u dinliyorum, gözlerim kapalı;
Bir yosma geçiyor kaldırımdan;
Küfürler, şarkılar, türküler, lâf atmalar.
Bir şey düşüyor elinden yere;
Bir gül olmalı;
İstanbul'u dinliyorum, gözlerim kapalı;

İstanbul'u dinliyorum, gözlerim kapalı;
Bir kuş çırpınıyor eteklerinde;
Alnın sıcak mı değil mi, biliyorum;
Dudakların ıslak mı değil mi, biliyorum;
Beyaz bir ay doğuyor fıstıkların arkasından
Kalbinin vuruşundan anlıyorum;
İstanbul'u dinliyorum.[67]

Orhan Veli'nin 1.6.1947 yılında *Varlık* dergisinde yayımladığı "İstanbul'u Dinliyorum" şiiri, daha önce de ifade edildiği gibi onun en ünlü ve en beğenilen şiirlerinden biridir. Zira Mehmet Kaplan, "ebedî şiirin sırlarına vâkıf" Orhan Veli'yi bulduğu şiirlerden biri olarak "İstanbul'u Dinliyorum"u anar.[68] Peki, bahsedilen şiiri özel yapan unsur nedir? Bu soruyu, Orhan Veli'nin özellikle başarıyla kullandığı zihinsel imgelerde arayabiliriz.

Mehmet Kaplan, Orhan Veli'nin "İstanbul'u Dinliyorum" şiirinde sevilen bir şehri, uzaktan, bir bütün olarak ve derin özleyişle "gözönünde" canlandırdığından bahseder. Ona göre uyanık bir rüya hâlidir bu. Kaplan, "Asıl İstanbul kalabalığı, gürültüsü, kirliliği, can sıkıntısı, çamuru, teri ile bizde hiç de böyle bir tesir uyandırmaz." der.[69] Orhan Veli'nin uzaktan bir özlemle bu şiiri yazıp yazmadığı konusunda net bir şey söylenemese de onun İstanbul'u

[67] Orhan Veli (2013), *Bütün Şiirleri*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 115-116.
[68] Kaplan, Mehmet (1978), *Edebiyatımızın İçinden*, İstanbul: Dergâh Yayınları, s. 176.
[69] age., s. 117.

olumsuz özelliklerinden arındırmış olduğunu söylemek mümkündür. Bahsedilen ayıklamayı Orhan Veli imgeleminde gerçekleştirir. Daha önce bahsedildiği gibi Aristo'nun dediği şekilde imgelem, bir uyaran olmadan bir varlığı, nesneyi, olayı ya da biçimi zihinde canlandırma yetisiyse, Orhan Veli'nin de İstanbul'u imgeleminde yeniden canlandırdığı söylenebilir. Bu bağlamda İstanbul'u dinlemek şiirsel öznenin dış dünyayla ilişkisine dair anlık bir eylem değildir; onun zihninde varlık bulan bir özelliktir. Şiirin anlatıcısı, zihinsel imgeler aracılığıyla İstanbul'u alımlar. Bununla birlikte anlatıcının gözlerini kapattığına ilişkin ifadesiyle uyumlu olarak zihinsel imge büyük oranda görselliğin dışındaki duyular aracılığıyla oluşturulur. Örneğin "Önce hafiften bir rüzgâr esiyor" mısrai, dokunsal ve işitsel duyular aracılığıyla oluşan zihinsel bir imgeyi içerir. Aynı şekilde "Yavaş yavaş sallanıyor / Yapraklar, ağaçlarda", "Uzaklarda, çok uzaklarda, / Sucuların hiç durmıyan çıngırakları", "Kuşlar geçiyor, derken; / Yükseklerden, sürü sürü, çığlık çığlık", "Çekiç sesleri geliyor doklardan", "Dinmiş lodosların uğultusu içinde" mısraları işitsel; "Serin serin Kapalı Çarşı" dokunsal; "Güzelim bahar rüzgârında ter kokuları" kokusal zihinsel imgelerdir. "İstanbul'u dinliyorum" ifadesinin çok sık (şiir içinde 12 kez) tekrarlanmasıyla uyumlu olarak özellikle işitsel zihinsel imgelerin şiirdeki fazlalığı dikkat çekicidir. Ancak diğer taraftan anlatıcının "gözlerim kapalı" demesine rağmen "Bir kadının suya değiyor ayakları", "Bir yosma geçiyor kaldırımdan; / Küfürler, şarkılar, türküler, lâf atmalar. / Bir şey düşüyor elinden yere; / Bir gül olmalı" mısralarında görsel imgelerin var olduğu söylenmelidir. Öte yandan işitsel, dokunsal, kokusal ve görsel duyular aracılığıyla şiirsel değil, zihinsel imgeler oluşturulduğu görülür şiirde. Böylelikle "İstanbul'u Dinliyorum"da büyük oranda zihinsel imgenin baskınlığından söz edebiliriz. Orhan Veli, poetikasıyla uyumlu bir şekilde, gündelik dile yaslanmış ve dili deforme etmeden, dış dünyaya ait gerçekliği dönüştürmeden şiire aktarmıştır. Ancak şiirde "Başında eski âlemlerin sarhoşluğu, / Loş kayıkhaneleriyle bir yalı"dan bahsedilerek şiirsel imge de üretildiğini söyleyebiliriz. Eski âlemlerin sarhoşluğunu taşıyan yalı imgesiyle, gündelik gerçekliğin ve dilin dışına çıkılmıştır. Aynı şekilde şiirin son kısmında yer bulan kadının eteklerinde bir kuşun çırpındığına dair ifade de şiirsel imge olarak anlamlandırılabilir. Buna karşılık yine

kadınla ilgili mısralarda, şiirin genelinde olduğu gibi, zihinsel imge hâkimdir. "Bir yosma"nın "küfürler, şarkılar, türküler, lâf atmalar" ile kaldırımdan geçmesi, bir şeyin elinden düşmesi, görselliğe dayalı zihinsel imgelerdir. "İstanbul'u Dinliyorum"da üzerinde durulması gereken bir başka nokta ise "eşzamanlılık tekniği"dir. Felsefede Henri Bergson; fizikte ise Albert Einstein'ın zamana yönelik bakış açılarından[70] etkilenen kübizmin eşzamanlılık tekniğinde, sanatçı "farklı perspektifleri, farklı duyguları, başka başka yerlerde yaşanan deneyleri tek bir an içinde toplamayı denemekte, bir anın içindeyken eşzamanlı başka anları da duyurmaktadır."[71] Benzer şekilde Orhan Veli, "Serin serin Kapalı Çarşı; / Cıvıl cıvıl Mahmutpaşa; / Güvercin dolu avlular." mısraları ile farklı perspektifleri, farklı duyguları ve deneyimleri bir anda toplar. Anlatıcı öznenin, bu kadar farklı anları aynı anda deneyimlemesi mümkün olmadığına göre onun bahsedilen mekânları zihinsel imge olarak yaşantıladığı, canlandırdığı söylenebilir. Bununla birlikte şiirde sucudardan kuşlara, yalıdan yosma kadına kadar çok farklı olgular, duygular, deneyimler, perspektifler eşzamanlı bir şekilde okura sunulur. Zihinsel imgelerin bahsedilen çeşitliliğinin eşzamanlı bir şekilde sunumu, "İstanbul'u Dinliyorum" şiirini başarılı kılan unsurların başında gelir. Böylelikle Orhan Veli, poetikası ile uyumlu olarak gündelik dile yaslanan zihinsel imgelerle başarılı bir şiirin nasıl oluşturabileceğini somutlar.

---

[70] Kaplanoğlu, Lütfü (2011), "Resimde Zaman ve Eşzamanlılık", *Sanat Dergisi*, 19: 66.

[71] Koçak, Orhan (1992), "Kalmak İmkânsız: İlhan Berk'in Şiiri ve Poetikası Üzerine Bir Deneme", *Defter*, 19: 164.

İRONİ VE İSMET ÖZEL'İN BİR ŞİİRİ

Grand Robert, *ironie/irony* teriminin, Yunanca "bilmezden gelerek sormak" anlamındaki *eirônia* sözcüğüne dayandığını belirtir.[72] Söz konusu kavramın kökeniyle ilgili ortak kanı, bu kavramı Sokrates'le bağdaştırmaktır.[73] İlkçağın ünlü filozoflarından biri olan Platon'un diyaloglarında hocası Sokrates'e ilişkin yarattığı "temsili karakter", kavramın başlangıcını oluşturur. Diyaloglarda Sokrates; çirkin, şişman ve gülünç görünümlü olmasına karşılık eşi bulunmaz bir zekâya sahiptir. Sokrates'te var olduğu düşünülen "iç" ve "dış" karşıtlığı ironi kavramının simgesel özünü oluşturur.[74] Çünkü Sokrates'in varoluşunun esası ironiye dayanır.[75] Sokrates'in bahsedilen karakter özelliğinin karşılığı Yunan komedisinde *eiron*'dur. Zayıf ama ezilmiş kurnaz kişiyi gösteren *eiron*, yine Yunan komedisindeki temel figürlerden biri olan aptal ve övüngen *alazon*'u hep alt eder.[76] Burada Sokrates'in bünyesinde taşıdığı iç ve dış karşıtlığı, *eiron* ve *alazon* tiplerine dönüşür. İroni kavramının daha sonraki kullanışlarında hem Sokrates'in hem de Yunan komedisindeki söz konusu karşıt iki tipin etkisinden bahsetmek mümkündür. Kavramın ifade edilen köken anlamı karşıtlıktır. Kierkegaard'ın belirttiği gibi söylev sanatının sık kullanılan bir söz sanatı olan ironinin özelliği söylenen sözün aksinin ima edilmesidir.[77] Kierkegaard'ın savıyla koşut olarak ironi araştırmacılarının bu kavramla ilgili mutabık oldukları tek konu, karşıtlık, yani tersine çevirmedir.[78] Fransızcada Littré'nin

---

[72] Akt. Kılıç, Savaş (Kış 2008), "İroni, İstihza, Alaysama", *Cogito*, 57: 143.

[73] Kierkegaard, Søren (2008), *İroni Kavramı: Sokrates'e Yoğun Göndermelerle*, çev. Sıla Okur, Ankara: İmge Kitabevi, s. 13.

[74] Cebeci, Oğuz (2008), *Komik Edebi Türler: Parodi, Satir ve İroni*, İstanbul: İthaki Yayınları, s. 277.

[75] Kierkegaard, Søren (2008), *İroni Kavramı: Sokrates'e Yoğun Göndermelerle*, çev. Sıla Okur, Ankara: İmge Kitabevi, s. 15.

[76] O'connor, William Van (Ocak 2009), "İroni", çev. Yurdanur Salman-Deniz Hakyemez, *Kitap-lık*, 123: 59.

[77] Kierkegaard, Søren (2008), *İroni Kavramı: Sokrates'e Yoğun Göndermelerle*, çev. Sıla Okur, Ankara: İmge Kitabevi, s. 270-271.

[78] Lang, Berel (Kış 2008), "İroninin Sınırları", çev. Şeyda Öztürk, *Cogito*, 57: 243.

sözlüğü ironi kavramının temel bazı özelliklerini birlikte vermesi açısından önemlidir: "Anlaşılması istenenin tersini söyleyerek takınılan alaycı tutum."[79] Sözlükteki bu tanıma ek olarak bir ironiyi oluşturan temel bileşenleri şu şekilde belirlemek olanaklıdır: İronist, bağlam, kurban, çift katmanlılık, ters anlam ve alaycı tutum.

İronisti, en kestirme yoldan, ironiyi kullanan kişi olarak tanımlayabiliriz. İronist, birçok farklı amaçla (alay etmek, eleştiri yapmak, felsefik bir söylemde bulunmak, melankolisini açığa çıkarmak vb.) bir ironi meydana getirir. İronist, sıklıkla, ciddi olmayan bir şeyi ciddi bir şekilde söyleyerek ironisini inşa eder. İronistin ciddi bir konuyu bir espri gibi, şaka yollu dile getirmesine seyrek rastlanır.[80] Burada görüldüğü gibi söylenen sözün içeriği gibi söylendiği konu ile söyleme biçimi arasında da karşıtlık vardır. Öte yandan bir ironiyi ironi yapan çoğunlukla söylendiği bağlamdır. Büyük oranda, bir önerme, bağlamından dolayı ironik olur.[81] Örneğin, elindeki yemek tabaklarını sakarlık yapıp düşüren birine "Çok beceriklisin!" dendiğinde, bağlam ironinin ortaya çıkmasına ve anlaşılmasına imkân tanır. Örnekte görüldüğü gibi bağlam ironinin muhatabına, söylenen sözün arkasındaki imayı anlaması için yardımcı olur. Bununla birlikte ironistin karşısında bulunan ironinin muhatabı, ironi araştırmalarında kurban olarak nitelendirilir. Cort Egan, ironinin kurbanını şöyle tanımlar: "'Özgüveni nedeniyle farkında olmamasının' kendisini doğrudan doğruya ironik bir durum içine soktuğu kişidir."[82] Sokrates'in karşısındakini alt etmesiyle birlikte *eiron*'un *alazon* karşısında üstün gelişinin, ironistin karşısındaki muhatabın kurban olarak adlandırılmasının önünü açtığı düşünülebilir. İronistin kullandığı ironi, muhatabını alt etsin ya da etmesin, onu kurban olarak adlandırmak mümkündür. Öte yandan ironinin kurban tarafından anlaşılmasının neden zor olduğu sorusuna verilebilecek cevap, bu kavramın çift katmanlı niteliğiyle ilgilidir. Her ironi, gö-

---

[79] Akt. Kılıç, Savaş (Kış 2008), "İroni, İstihza, Alaysama", *Cogito* 57: 144.

[80] Kierkegaard, Søren (2008), *İroni Kavramı: Sokrates'e Yoğun Göndermelerle*, çev. Sıla Okur, Ankara: İmge Kitabevi, s. 272.

[81] O'connor, William Van (Ocak 2009), "İroni", çev. Yurdanur Salman-Deniz Hakyemez, *Kitap-lık*, 123: 60.

[82] Egan, Cort (Ocak 2009), "İroninin Kurbanı", çev. Yurdanur Salman-Deniz Hakyemez, *Kitap-lık*, 123: 64.

rünen "biçim" ile ima edilen "anlam" olarak iki katmandan oluşur. İroni cümlesi gösteren şeklinde yorumlandığında onun ima ettiği anlam gösterilenle adlandırılabilir. Yine, daha önceki örnek üzerinden düşünmeye devam edersek, "Çok beceriklisin!" cümlesini bir biçim (ya da gösteren) olarak konumlandırabiliriz. Söz konusu biçim, anlam olarak kurbanın beceriksizliğini ima eder (gösterilen). İronide, biçim (gösteren) ile anlam (gösterilen) arasındaki ilişkinin niteliği ise "ters" olarak çalışır. Kurban, ironistin "Çok beceriklisin!" sözünün ironi olduğunu fark ettiğinde, kendisinin beceriksizliğinin ima edildiğini anlayacaktır. Son olarak, oranı ve niteliği değişse de ironilerin çok büyük oranda bir alay içerdiği de vurgulanmalıdır.

İroninin, söylenenin arkasındaki söylenmeyeni ima etmesi, onun metafor ve alegori gibi söz sanatlarıyla ilişkilendirilmesine yol açar. Metafor ve alegori gibi söz sanatları, ironi gibi, ilk söylenen sözün dışındaki bir anlama gönderimde bulunurlar. Bu söz sanatları için de kendilerini belli etmemek amaçtır. Ancak hiçbirinde ironideki gibi en başta "kelimesi kelimesine" kabul edilen şeyin önce çelişti-rilmesi, ardından da ikincil konuma itilmesi yoktur.[83] Bir başka ifadeyle diğer söz sanatlarının aksine, ironide, birinci ve ikinci anlam arasındaki ilişki ters bir nitelik gösterir. İronist, "aptalca" bir soru soran kişiye "Çok zekisin." dediğinde aslında onun zeki olmadığını kasteder. Bu şekilde birinci ve ikinci anlamlar arasında karşıt bir anlam oluşur.

Diğer taraftan ironinin yapılma amacı ve sonucuna yönelik farklı düşünceler öne sürmek mümkündür. Kierkegaard, "İroninin hiçbir amacı yoktur", "Amaç, ironiden başka bir şey değildir"[84] der. Bununla birlikte Hayriye Ünal, Kur'an-ı Kerim'de Hz. İbrahim'in putları kırdıktan sonra baltayı bir putun boynuna asmasından hareketle ironinin karşısındaki paradigmayı dağıtmaktan hoşlandığını ileri sürer.[85] Bu iki farklı bakış açısından yola çıkarak ironinin bazen kendi içine kapandığı bazen de yerleşik kalıpları yıktığı savlanabilir.

İçeriği ortaya konmaya çalışılan ironi kavramının, birçok farklı

---

[83] Lang, Berel (Kış 2008), "İroninin Sınırları", çev. Şeyda Öztürk, *Cogito*, 57: 232.

[84] Kierkegaard, Søren (2008), *İroni Kavramı: Sokrates'e Yoğun Göndermelerle*, çev. Sıla Okur, Ankara: İmge Kitabevi, s. 281.

[85] Ünal, Hayriye (Kasım-Aralık 2015), "İroni", *Türk Dili Dergisi Dilin Perdeleri Özel Sayısı*, 767-768: 176-177.

türü olsa da yazının kapsamı nedeniyle bu türlere burada yer vermek mümkün olmayacaktır. Buna karşılık modern ironi tartışmalarında iki türün öne çıktığı vurgulanmalıdır: sözel ironi ve dramatik ironi.[86] Sözel ironi, "tek bir anlamın dile getirildiği ama çoğu zaman da buna karşıt bir anlamın amaçlandığı konuşma biçimidir". Sözel ironi, ironinin en sık karşılaşılan türüdür. Dramatik ironi ise bir kurgulama aracıdır. Bu türe göre;

> "(a) seyirciler kahramandan daha çok şey bilirler; (b) karakter, uygun ya da akıllıca olana zıt bir tepki verir; (c) karakterler ya da durumlar, parodi gibi ironik etkiler yaratmak üzere birbirleriyle karşılaştırılır ya da karşıtlanır; (d) karakterin, kendi edimlerinden anladıklarıyla oyunun bu edimler hakkında sergiledikleri arasında belirgin bir zıtlık vardır."[87]

İroni araştırmalarında önemli bir isim olan D. C. Muecke, *Irony* adlı kitabında, ironinin türlerini şöyle belirler: **İronik olmak:** istihza, kişisel olmayan ironi, kendini küçümseme ironisi, saflık ironisi, kendini ele verme ironisi, basit uyuşmazlık ironisi. **Şeyleri ironik görmek:** dramatik ironi ve sonuç ironisi, genel ironi, romantik ironi.[88]

Buraya kadar genel çerçevesi çizilmeye çalışılan ironinin izinin Türk edebiyatında da sürülmesi mümkündür. Abdulhakim Tuğluk, "Postmodern Türk Romanında İroni" adlı doktora çalışmasında klasik Türk edebiyatında, kinâye, tevriye, tecâhül-i ârif, hüsn-i ta'lîl ve ta'riz gibi sanatların aslında ironik anlatımın birer türü olduklarını ayrıntılı bir şekilde gösterir.[89]

Bu noktada, ironi türlerinden biri olan Sokrates ironisi temel alınarak İsmet Özel'in aşağıdaki şiiri tartışılabilir.

---

[86] O'connor, William Van (Ocak 2009), "İroni", çev. Yurdanur Salman-Deniz Hakyemez, *Kitap-lık*, 123: 59.

[87] age., s. 60.

[88] Muecke, D. C. (1978), *Irony*, London: Methuen & Co Ltd, s. 49-83.

[89] Tuğluk, Abdulhakim (2016), "Postmodern Türk Romanında İroni", Yayımlanmamış Doktora Tezi, Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Diyarbakır, s. 50-63. Söz konusu tezde, ironi kavramının Türk edebiyatındaki gelişimi örneklerle açıklanır.

Yaşamayı bileydim yazar mıydım hiç şiir?
Yaşamayabileydim yazar mıydım hiç şiir?
- Yaşama!
- Ya bileydim?
Yazar: Mıydım
Hiç: Şiir.[90]

İsmet Özel'in alıntılanan başlıksız şiiri, *Erbain* adlı kitabının ilk sayfasında yer alır. Söz konusu durum, bazı soruları tetikler niteliktedir: Neden bu şiir önemlidir? Özel, neden bu şiiri kitabının hemen başına alma gereği duymuştur? Acaba şiirin okuru kitabın hemen başında karşılamasındaki amaç, ona, Özel'in şiir dünyası ile ilgili bir yol haritası mı sunmasıdır? Bu noktada söz konusu sorulara Sokrates ironisi çerçevesinde cevap arama uğraşı verilebilir.

Şiirin, kitabın hemen başında yer alması bir yana, içeriği de göz önünde bulundurulunca onun poetik bir metin olduğu ileri sürülebilir. Şiir, yazmak ve yaşamakla ilgili söz konusu kısa şiiri açımlamak, Özel'in bütün şiirlerini kuşatıcı, kapsayıcı bir mahiyete sahip olabilir. Peki bu içerik nedir?

Şiir, yatay düzlemde okunduğunda, onun, yaşamayı bilmeyen bir şairin, tam da yaşamayı bilmediği için şiir yazmasını anlattığı bir metin olduğu sonucuna varmak mümkündür. Hatta şiirdeki anlatıcı, "Şiir: Hiç" denklemini kurarak şiiri bir hiç olarak görmekte ve "Yazar: Mıydım" diyerek şairliğinden bile şüphe etmektedir. Eğer şiiri bu şekilde yatay düzlemde okursak şairi, iddiasız, yaşamayı bilmeyen ve yaptığı işi bir hiç olarak gören biri olarak alımlayabiliriz. Peki gerçekten şairin tartışma konusu şiiri yazmasındaki niyeti, bunları söylemek midir? Yoksa Özel'in, kitabının hemen başına aldığı bu şiiri yazmakta örtülü ve keşfedilmeyi bekleyen bir amacı var mıdır?

Bahis konusu olan şiirde, metin daha yakın ve derin bir incelemeye tâbi tutulduğunda, ironik bir anlatımın var olduğu ortaya çıkacaktır. Söz konusu anlam, muhatabın ya da bir başka ifadeyle kurbanın çok kolay fark edemeyeceği, keşfedilmeyi bekleyen kapalı bir ironidir. Barry Sanders, *Kahkahanın Zaferi* adlı kitabında, ironiyi tek bir ses tonuyla aynı anda iki şeyi söylemede kullanılabilecek en iyi hitabet

[90] Özel, İsmet (2009), *Erbain: Kırk Yılın Şiirleri*, İstanbul: Şule Yayınları, s. 7.

mecazı olarak tanımlar.[91] O hâlde, şair yüzeyde görünen anlamın dışında, tersi bir anlamı kastetmiş, ima etmiş olmalıdır. Nitekim ele alınan şiirin ironik bir içeriğinin olduğu ilk iki mısrayla bile görünürlük kazanır. İlk mısrada "Yaşamayı bileydim yazar mıydım hiç şiir?" diyen anlatıcı, hemen ardından tam tersi anlama gelecek bir ifadede bulunur: "Yaşamayabileydim yazar mıydım hiç şiir?" Daha ayrıntılı ifade edecek olursak şiirdeki anlatıcı, ilk mısrada şiir yazmasının nedenini yaşamayı bilmemek olarak dile getirirken ikinci mısrada yaşayabildiği için şiir yazdığını dile getirir. Bu anlam zıtlığını ortaya çıkaran ise sadece bir harftir. Tek harf değişikliğinin bütün cümlenin anlamını bambaşka bir boyuta taşıması, okura ironinin varlığını hissettirir. Bahsedilen, dil oyununa bağlı bir ironidir. Bununla birlikte ilk ve ikinci mısralar arasındaki karşıtlık durumu, aslında, ironinin tam tersini ima etme tanımıyla paralellik gösterir. Diğer taraftan "yaşamayı bileydim" diyen şairin, çelişik bir şekilde ikinci mısrada "yaşamayabileydim" demesi ironiyi doğuran etkendir. Nitekim, William Van O'Connor'ın, "çoğu zaman ironi, açık ya da üstü kapalı bir çelişkiden de doğabilir"[92] demesi, ileri sürülen savı destekler niteliktedir.

İlk iki mısra arasında ifade edilen durum, ironist olarak şairin ironi oyununu, kurban konumundaki okurun görmesi için bir ipucu niteliğindedir. İronist şair, ikinci mısrada ilk mısrada söylediklerinin tam tersini dile getirerek ironik tavrını okura şiirin hemen başında hissettirir. Şiirin ilk iki mısraındaki ironik tavır, şiirin devamında öncelikle sözcük diziminde varlığını sürdürür. Bu şiirde, çift katmanlı yapısıyla bir söz oyunu olan ironinin içeriği, sözcük dizimiyle de bütünleşir. Sözü edilen düşünce, ikinci mısradaki sözcüklerin cümledeki sıraları esas alınarak dört mısra hâlinde ayrı yazılması ile ortaya çıkar.

Yaşamayabileydim yazar mıydım hiç şiir?
- Yaşama!
- Ya bileydim?
Yazar: Mıydım
Hiç: Şiir.

---

[91] Sanders, Barry (2001), *Kahkahanın Zaferi: Yıkıcı Tarih Olarak Gülme*, çev. Kemal Atakay, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 116.

[92] O'connor, William Van (Ocak 2009), "İroni", çev. Yurdanur Salman-Deniz Hakyemez, *Kitap-lık*, 123: 60.

Bahsedilen ironik tavır, cümleden ayrılan parçaların, bağımsız bir mısra olduklarında ilk hâllerinden bambaşka anlamlara bürünmesidir. İkinci mısradaki sözcükler, değiştirilmeden, cümledeki sıralarıyla bölünmüştür, ancak tek fark sözcüklere noktalama işaretlerinin eklenmesidir. Jean-Paul, ironiyi anlamanın zorluğundan dem vurarak onu tespit etmek için soru işareti ya da ünlem benzeri bir ironi işaretinin kullanılmasını önerir.[93] Şiirde de ardı ardına kullanılan ünlem, soru işareti, sözcüklerin arasına giren iki nokta ve konuşma çizgisi, okura şiirdeki ironik tavrı görmesi için bir ipucu özelliği üstlenir. Ayrıca tek bir cümleden, noktalama işaretlerinin eklenmesiyle dört cümle elde edilmiştir. Her cümle başlı başına çok önemli felsefi içerimlere ve gönderimlere sahiptir: Yaşamak, bilmek, yazmak, şiir ve hiçlik...

Öte yandan sözcük dizinindeki ironik tavra, sözcüklerin iki farklı anlama gelebilecek şekilde kullanılması da eklenir. Sözcüklerin ikili anlamda kullanımı bir ironistin sık kullandığı bir yöntemdir. Bir ironide inşa edilen söz ve anlam arasındaki çift katmanlılık, sözcüklerin taşıdıkları çift anlamlılıkla desteklenir. Örneğin "Yaşama!" ifadesi, yaşamak fiiline bağlı bir fiilimsi ya da olumsuzluk eki olarak algılanabilir. Aynı durum, "Yazar: Mıydım" mısraında da geçerlidir. Söz konusu mısra, "Yazma eyleminde bulunur muydum?" anlamını taşıyabileceği gibi "Yazar/müellif miydim?" şeklinde de yorumlanabilir. Nitekim, "Yazar: Mıydım" mısraının taşıdığı her iki anlam da şiirin taşıdığı ironik anlama eklemlenebilir.

Sözcüklerin çift anlamlılığının yanı sıra özellikle son üç mısra, şiirin temel ironik tavrını ortaya koyar: "- Ya bileydim?", "Yazar: Mıydım", "Hiç: Şiir." Daha önce belirtildiği gibi yüzey yapıda anlatıcı söz konusu mısralar ile sırasıyla bilmediğini, yazar olup olmadığını (ya da şiir yazmayacağını) ve şiirin hiç olduğunu dile getirmiş olur. Yazar olup olmadığını sorgulayan şairin, tek bir mısradan dört mısra çıkaracak kadar sanatsal bir gösteri içinde olması, şiirde ironi aramamız yönünde bir çağrı işlevi görebilir. Zira anlatıcıyı ironist olarak konumlandırdığımızda onun bu tavrını "kendini küçümseyen ironi" (self-disparaging irony) şeklinde anlamlandırabiliriz. Söz konusu kendini küçümseme ironisi, çoğunlukla Sokrates ironisi

[93] Akt. Lang, Berel (Kış 2008), "İroninin Sınırları", çev. Şeyda Öztürk, *Cogito*, 57: 232.

ile eşdeğerde kullanılır. Sokrates ironisinin kavramsal çerçevesinin çizilmesi için başvurulması gereken kişi Platon'dur. Platon *Devlet* ve *Yasalar*'da insanın ciddi meselelerde mizahı nasıl kullanması gerektiği fikrini Sokrates tipiyle cisimleştirir. Sokrates, kolay kanan, masum ve bir ölçüde cahil biridir. Ancak buna rağmen doğru soruları yalandan da olsa sormayı başarır ve okuru iç görüye davet eder. Okur, onun söylediğinden çok daha fazlasını bilen biri olduğunu düşünür. Platon bu duruşa "sözde kendini aşağılama ya da sözde cahillik" anlamına gelen εἰρωνεία adını verir ve böylece ironi mecazını yaratır. Sokrates'e eiron der.[94] Sokrates'in ironisi, muhatabının/kurbanının üzerinde işlevsel bir etkiye sahiptir. Sözde kendini aşağılayan, küçümseyen Sokrates, bilgisiz görünme kılıfıyla çetrefil savlarını ileri sürer ve onları birer öğrenciye dönüştürür. Sokrates, görünüşte kimseye meydan okumadığı için de bir muhalefetle karşılaşmadan argümanlarını sıralar.[95] Diğer ilk çağ filozofu olan Aristoteles de ironi kavramını kişinin kendi kendisini küçümsemesiyle tanımlar.[96] Ancak Muecke'in görüşlerinden yola çıkarak özellikle bir noktanın altı çizilmelidir. Lowes Dickinson'dan hareketle Muecke, Platon'un *The Apology* adlı eserinde üstün bilgeliğinin sadece cehaletinin bilgisi olduğunu iddia ettiğini vurgular. Muecke, böylelikle, kendini azımsama ironisini Sokrates ironisi ile eşleştirirken, ironistin cehalet iddiası altındaki tabii bilgeliği durumuna vurgu yapar.[97] Platon'un *Diyaloglar*'da "Ey insanlar! İçinizde en bilge kişi, Sokrates gibi bilgeliğin hiç olduğunu bilendir."[98] demesi, ifade edilen düşünceyle uyum içindedir. Esas bilgeliğin hiçliğin bilgisi oluşu Sokrates ironisinin temelini oluşturur. Doktorasında özellikle Sokrates ironisi kavramını tartışan ünlü felsefeci Kierkegaard'ın *Günlük*'ünde, kişinin yükseldiği zaman ancak kendi hiçliğinde kendisini görebileceğini söylemesi, ifade edilen bağlamla örtüşür:

---

[94] Sanders, Barry (2001), *Kahkahanın Zaferi: Yıkıcı Tarih Olarak Gülme*, çev. Kemal Atakay, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 115-116.

[95] age., s 116.

[96] Cebeci, Oğuz (2008), *Komik Edebi Türler: Parodi, Satir ve İroni*, İstanbul: İthaki Yayınları, s. 278.

[97] Akt. Tuğluk, Abdulhakim (2016), "Postmodern Türk Romanında İroni", Yayımlanmamış Doktora Tezi, Diyarbakır: Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, s. 193-194.

[98] Platon (1982), *Diyaloglar*, çev. Teoman Aktürel, İstanbul: Remzi Kitabevi, s. 17.

"Her şeyin üstünde yükseldikten sonra ve her şeye yukarıdan bakarak ironi aşılır, ama kişi kendisinin üstünde yükselip, böylece gerçek irtifasını bularak o başdöndürücü yükseklikten kendi hiçliğinde kendini görebilirse olur bu ancak."[99]

İfade edilen çerçevede, şiirde geçen "- Ya bileydim?" mısraı, Sokrates ironisini içermektedir. Sokrates ironisinde sorular çok önemli bir işleve sahiptir. Sorularla birlikte okurun (burada kurbanın) söylenenin dışındaki örtük anlama ulaşması beklenir ki bahsedilen mısrada tam da bu durum bulunmaktadır. Söz konusu mısradaki Sokrates ironisini ilgilendiren diğer unsur ise bir ironist olarak şairin "Ya bileydim?" diyerek bilmediğini söylemesi ve bu şekilde kendisini küçümsemesidir. Aslında söz konusu küçümseme, tıpkı Sokrates ironisinde olduğu gibi, hayat karşısındaki bir bilgeliği açığa vurur. Bu bağlamda hayat karşısındaki cehaletin bilgisi, üstün bilgeliğin somutlanmasıdır.

İncelenen şiirin beşinci mısraı, "Yazar: Mıydım" şeklindedir. Bu mısrada şair, daha önce de belirtildiği gibi, hem yazar olup olmadığını sorgular hem de "Şiir yazar mıydım?" şeklinde soru sorar. Ancak yazar sözcüğü ile soru eki arasına iki nokta konması, şiirde bahsedilen birinci anlamın öne çıktığını düşündürür. "Yazar: Mıydım" diyerek yazar olup olmadığını sorgulayan ironistin kitabını, okur/kurban olarak elimizde tuttuğumuzu düşündüğümüzde ironi kendiliğinden ortaya çıkar. Ancak son mısrada şair bir adım daha öteye giderek bu kez "Hiç: Şiir" diyerek hiçlikle şiiri eşitler. İronist şairin söz konusu tavrı, ilk düzlemde, hem kendisinin hem de kurban olarak konumlanan okurun çabasını boşa çıkaran bir nitelikte gözükür. Bir başka ifadeyle eğer şiir bir hiçse, söz konusu şiir kitabını yazan şairin de onu okuyan okurun da çabası bir hiçlikle eşdeğerdir.

Şair, kırk yaşına kadar yazdığı şiirleri toplu olarak yayımladığı *Erbain* kitabının ilk şiirinde, gerçekten bütün çabasını bir hiç olarak mı görmektedir? Bu yaşa gelene kadar fark ettiği şey bir şey bilmediği midir? Eğer böyleyse bir okur onun kitabını neden okuma gereği duymalıdır? Bütün bu soruların cevabı daha önce söylendiği gibi Sokrates ironisinde yatmaktadır. Berel Lang'ın dediği gibi Sokrates

[99] Akt. Starobinski, Jean (Kış 2008), "İroni ve Melankoli", çev. Elif Gökteke, *Cogito*, 57: 125.

ironisinde alçakgönüllülük bir iddia aracı olarak kullanılır.[100] Böylelikle ironinin tanımında olduğu gibi söylenenin tersi kastedilir. Bir ironist olarak şair, kendini küçümseyerek, alçakgönüllülük üzerinden bilgeliğini gösterir. Şair bilge kişidir, çünkü tam da Sokrates'in yaptığı gibi o, bilgeliğin "hiç" olduğunu bilendir. Burada sorulması gereken son soru şu olmalıdır: Şair, neden Sokrates ironisi kullanma gereği duymuştur? Bu soruya, Sanders'tan alıntılanan görüşlerle cevap verilebilir. Şair, kitabın hemen girişinde, bir ön söz gibi bu şiirini konumlandırır. Söz konusu şiirde, kendini küçümseyerek kimseye meydan okumadığı için kitabın geri kalanında bir muhalefetle karşılaşmaz ve okurun gardını indirerek düşüncelerini şiirlerde rahatlıkla dile getirebilir. Şairin alçakgönüllülüğünün bilgelik olduğunu anlayan okur da onu daha saygıyla dinleyecektir. Mehmet Akif Ersoy'un *Safahat* adlı şiir kitabının hemen girişinde yer alan şiiri de aynı bağlamda ele alınabilir.

Bana sor sevgili kâri, sana ben söyleyeyim,
Ne hüviyyette şu karşında duran eş'ârım:
Bir yığın söz ki, samîmiyyeti ancak hüneri;
Ne tasannu' bilirim, çünkü, ne san'atkârım.
Şi'r için "gözyaşı" derler; onu bilmem, yalnız,
Aczimin giryesidir bence bütün âsârım!
Ağlarım, ağlatamam; hissederim, söyleyemem;
Dili yok kalbimin, ondan ne kadar bîzârım!
Oku, şâyed sana bir hisli yürek lâzımsa;
Oku, zîrâ onu yazdım, iki söz yazdımsa.[101]

İroninin kavramsal çerçevesinin çizilmeye çalışıldığı bölümde gösterilmeye çalışıldığı gibi ironinin sınırlarını belirlemek zordur. Uzun bir tarihsel süreç içerisinde söz konusu kavramın kullanılması, onun farklı türlerde ve şekillerde alımlanmasına yol açmıştır. Bununla birlikte ironinin bazı özel kullanımlarında anlaşılmasının zor olması, edebî metinleri yorumlama konusunda hayati bir sorun yaratmaktadır. Çünkü ironide temel dinamik, söylenenin tersinin kastedilmesidir. Bu yüzden herhangi bir metindeki ironi, okur tara-

[100] Lang, Berel (Kış 2008), "İroninin Sınırları", çev. Şeyda Öztürk, *Cogito*, 57: 243.

[101] Ersoy, Mehmet Akif (2009), *Safahat*, Ankara: Hece Yayınları, s. 21.

fından doğru anlaşılmadığında metnin söylediğinin tersinin düşünülmesine yol açabilir.

Bahsedilen çerçevede, İsmet Özel'in *Erbain: Kırk Yılın Şiirleri* adlı kitabının giriş şiiri, ironi kavramı merkezinde incelenmiştir. Söz konusu metnin poetik nitelikte bir şiir olması ve kitabın hemen başında okuru karşılaması, üzerinde ayrıntılı bir şekilde durulmasını gerektirmiştir. İncelemeyle birlikte tartışma konusu şiirin Sokrates ironisiyle anlamlandırılmasının uygun olacağı görülür. Bu bağlamda ifade edilen şiirde, şairin kendini ve yaptıklarını küçümser gözükmesinin ardında Sokratesçi bir bilgelik vardır.

ALEGORİ VE BEHÇET NECATİGİL'İN "KARIŞIK TARİFE" ADLI ŞİİRİ

> "Şiirin ilk bakışta çapraşık ve bilmeceli görünmesi onun çözülemeyeceği anlamına gelmez. Ön planla geri plan arasında bağlar, belirli motif örgü ve atkıları varsa her şiir, bir kumaş gibi, iplik iplik açılabilir."[102]

Alegori sözcüğü, Grekçeden gelmektedir ve "allos" ve "agoreuein" gibi iki ayrı kelimenin birleşmesinden oluşmaktadır. Buna göre "allos", "öteki/diğer"; "agoreuein" ise "toplulukta konuşmak" anlamına gelmektedir.[103] Jon Whitman, alegorinin etimolojik kökeninden yola çıkarak söz konusu kavramla bir şey söylenirken (agoreuein) başka bir şey kastedilmesine vurgu yapar.[104] Bununla birlikte alegori kavramının genel geçer bir tanımı şöyle yapılabilir: Alegori, bir hikâye veya görsel bir imgenin sözlükteki ya da görünen anlamının arkasındaki kısmen saklı, farklı olan ikinci anlamdır.[105] Söz konusu tanımdan da anlaşılacağı gibi alegorik bir metnin yüzeysel olandan başka, siyasi, tarihsel, etik, dinî vb. yan anlamları vardır.[106] Özellikle fabl, masal, ahlaki öğretiler ve İncil yorumlarında klasik anlamda alegorik ifadelerin yaygın olduğu söylenmelidir. Bilhassa klasik anlamda alegori oluşturmada en sık başvurulan yöntemlerden biri kişileştirmedir. Bununla birlikte kişileştirmeye dayalı alegorinin modern romanlarda da sürdürüldüğü görülmektedir. Örneğin George Orwell'in *Hayvan Çiftliği* adlı romanı, Stalin Dönemi komünizm uygulamalarını eleştirir. Bu romanda her hayvan belirli bir insan tipinin alegorisi olmuştur.

Northrop Frye, *Eleştirinin Anatomisi* adlı kitabında, alegori teriminin büyük bir çeşitlilikle bir edebî fenomen hâlinde rastgele kullanıldığından ve bu yüzden modern eleştiri metinlerinde hâlâ bir

---

[102] Necatigil, Behçet (2012), *Bile/Yazdı: Poetika*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 86.

[103] Açıl, Berat (2018), *Klasik Türk Edebiyatında Alegori*, İstanbul: Küre Yayınları, s. 95.

[104] Akt., age., s. 95-96.

[105] Baldick, Chris (2001), *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, New York: Oxford University Press, s. 5.

[106] Wales, Katie (2011), *A Dictionary of Stylistics*, New York: Longman, s.14.

anlam karışıklığını içinde barındırdığından söz eder.[107] Bu nedenle söz konusu kavramın sınırlarını çizmek için bilhassa diğer kavramlarla ilişkisini de sorgulamak gerekir. Bu çerçevede özellikle alegori ile sembol ve metafor kavramları arasında benzerlikler kurulması ve karşılaştırma yapılması yerinde olacaktır. Aslında alegori kavramını, sembol ve metaforla birlikte düşünmek, onun sınırlarını belirlemek açısından önemli bir işleve sahiptir. Bu bağlamda ilk olarak sembol ile alegori birlikte değerlendirilebilir.

Sembol ve alegori zaman zaman örtüşmekle birlikte ikisi arasında önemli ve temel farklar vardır. Alegori ve sembol arasında birçok araştırmacının mevhum-ı muhalif (zıt kavram) ilişkisi kurduğu gözlemlenmektedir. Katie Wales, *A Dictionary of Stylistics* adlı kitabında 19. yüzyılda ve daha sonrasında W. B. Yeats tarafından alegorinin sık sık olumsuz bir şekilde değerlendirildiğinden söz eder. Buna göre iki kavram arasındaki temel fark şudur: Sembol daha çağrışımsal ve örtük anlamlıyken alegori tek bir özel ve belirli anlama bağlıdır.[108] Sembol ile alegori arasındaki karşıtlığı şu şekilde ayrıntılandırabiliriz: Sembol, öykünün bileşenleri (olaylar) ile doğal bir ilişki içindedir. Örneğin Herman Melville'in *Moby Dick: Beyaz Balina* adlı romanında Moby Dick hem bir balina hem bir gizli güçtür. Alegoride ise görünürdeki öykü çoğu kez ikincil anlam için keyfî ve nedensiz bir bahanedir.[109] Öte yandan yine George Orwell'in *Hayvan Çiftliği* adlı romanı üzerinden düşünürsek, burada konu edinilen Napoleon adlı domuzun dünyadaki herhangi bir domuzla alakası yoktur, o doğrudan halkı sömüren yöneticinin (Stalin olduğu düşünülür) alegorisidir. Bu şekilde alegorinin tek bir anlama işaret ettiği belirginleşir.

Alegorinin bir diğer belirgin özelliği, onun sembol ve metafordan ayrı bir yerde konumlandırılmasını gerektirir. Birçok araştırmacı alegoriyi sembolizmin sistematik ve yapısal bir türü olarak yorumlar.[110] Aynı şekilde bu kişiler, alegoriyi genişletilmiş metafor olarak yorumlarlar. Onlara göre alegori, devam eden metafordur ve

---

[107] Frye, Northrop (2015), *Eleştirinin Anatomisi*, çev. Hande Koçak, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 118.

[108] age., s.14.

[109] Quinn, Edward (2006), *A Dictionary of Literary and Thematic Terms*, New York: Facts On File, s. 19.

[110] Wales, Katie (2011), *A Dictionary of Stylistics*, New York: Longman, s.14.

bütün bir cümle, konuşma ya da metin boyunca devam eder.[111] Söz konusu durum da onun sistematik olması anlamına gelir. Nitekim alegorinin, genişletilmiş ve sistematize edilmiş metaforla ilişkilendirilmesi, kavramsal metafor kavramıyla yakınlığını gündeme getirir. Bu nedenle alegoriyle "Yaşam bir yolculuktur." kavramsal metaforu arasındaki yakınlık araştırılır.[112] İfade edilen konunun daha iyi anlaşılması için kavramsal metafor kısmında ele alınan "Yaşam bir yolculuktur." ifadesi bu noktada tekrar gündeme getirilebilir. Oğuz Cebeci "Yaşam bir yolculuktur." kavramsal metaforunu şu şekilde temellendirir:

> "Öncelikle, bu metafor kapsamı içinde 'hali hazırda hayatta olan bir kişi'nin bir 'yolcu' olduğu ('daha yolun başındasın' ifadesinde olduğu gibi), bu kişinin hayat hedeflerinin yolculuğun duraklarına karşılık geldiği ('bu meslekte ilk durağım şef yardımcılığı oldu' ifadesinde olduğu gibi), bu hedefleri gerçekleştirmek için kullandığı araçların yolculuk güzergahını oluşturduğu ('mesleğimde ilerleyebilmek için yöneticilere karşı gerektiğinde alttan aldığım da oldu' ifadesinde olduğu gibi), hayatın zorluklarının bir yolculuğun zorluklarına karşılık geldiği ('hayatın dikenli yollarında az yürümedim' ifadesinde olduğu gibi), bu süreç içinde kendisine danışılan kişilerin yolcuya rehberlik ettikleri ('yolumu şaşırmıştım, bana o yol gösterdi' ifadesinde olduğu gibi), hayatta gösterilen aşamanın yolculuğun kat edilen mesafesine karşılık düştüğü ('hedefe varmak üzeresin' ifadesinde olduğu gibi), [...] hayat seçimlerinin kavşak noktalarına karşılık geldiği ('o sınavı kazanmak hayatımda dönüm bir noktası oluşturdu' ifadesinde olduğu gibi) [...] kabul edilmektedir."[113]

Alıntıda da görüldüğü gibi, kavramsal metaforlar, tıpkı alegoriler gibi, sistematik bir şekilde devam eden bir yapıda hayat bulurlar. Bu alegoride, hayatla yol; yolcu ile hayatta olan kişi; yol gösteren kişi ile hayatta kendisine rehberlik eden insan vb. arasında bir anlam ilişkisi kurulmuştur. Kavramsal metaforlarla alegorik ifadeler, tek bir anlama gönderimde bulunmaları ve devam eden bir sisteme sahip olmaları bakımından benzeşirler.

---

[111] Sloane, Thomas O. (2001), *Encyclopedia of Rhetoric*, New York: Oxford University Press, s. 18.

[112] Wales, Katie (2011), *A Dictionary of Stylistics*, New York: Longman, s.14.

[113] Cebeci, Oğuz (2013), *Metafor ve Şiir Dilinin Yapısal Özellikleri*, İstanbul: İthaki Yayınları, s. 256-257.

Buraya kadar sınırlarının çizilmesi için uğraş verilen alegori sözcüğü, özellikle 19. yüzyıl sanatçılarının sembol ve metafora göre daha az ilgilendikleri bir kavram olmuştur. Söz konusu kavram karşısında bu sanatçılar küçümser bir tavır takınmışlardır. Ancak alegoriye bakış özellikle yapısökümcülerle birlikte değişmiştir. Alegori, onlar tarafından aşağılayıcı anlamda değil, yorum bilgisel olarak kullanılmış ve bahsedilen kavram yeniden tedavüle girmiştir.[114] Bunun nedenlerinden biri ise alegorik ruhun büyük ölçüde süreksiz olmasıdır. Alegori kopmalar ve heterojenliklerle ilgilidir.[115] Jeremy Spencer, "Allegory and the Critique of the Aesthetic Ideology in Paul de Man" adlı makalesinde Walter Benjamin'in alegoriyi bütünlüğün uyumundan düşüncenin feragat etmesi olarak gördüğünü dile getirir ve alegoride bütünlüğün değil parçalılığın esas olduğunu ifade ettiğini vurgular.[116] Alegorinin yapısökümcülük tarafından bu kadar çok benimsenmesinin bir diğer nedeni dille ilgilidir. Yapısökümcülük, alegorinin rastlantısal niteliğinin, dilin bizzat kendi yapısının tutarlı ve kusursuz bir yansıması olduğunu ileri sürer. Yani, yapısökümcüler bir sözcük ile o sözcüğün kastettiği nesne arasındaki "doğal" ilişki düşüncesini rahatlık/güven veren bir yanılsama olarak görürler. Onlar için gerçek, alegoride betimlenmiş olana daha yakındır.[117] Bu bağlamda okumanın da alegorik bir süreç içerdiğini söyleyen Paul de Man'ın *Okuma Alegorileri*[118] adlı kitabı örnek gösterilebilir.

Yapısökümcülerin yanı sıra Neo-Marksist bir eleştirmen olan Fredric Jameson'ın da metinleri yorumlama konusunda sıkça başvurduğu kavramlardan biri alegoridir. Yazar, ulusal alegori kavramıyla alegori ve toplumsal yapı arasında ilişki kurar. Jameson'ın Freud'un görüşlerini alegorik düzlemde anlamlandırması bir yana

---

[114] Jameson, Fredric (2008), *Modernizmin İdeolojisi: Edebiyat Yazıları*, çev. Kemal Atakay ve Tuncay Birkan, İstanbul, Metis Yayınları, s. 131.

[115] age., s. 378.

[116] Spencer, Jeremy (2008), "Allegory and the Critique of the Aesthetic Ideology in Paul de Man" (http://www.essex.ac.uk/arthistory/research/pdfs/rebus_issue_1/Spencer.pdf, s. 2. (erişim tarihi: 19.06.2017).

[117] Quinn, Edward (2006), *A Dictionary of Literary and Thematic Terms*, New York: Facts On File, s. 19.

[118] De Man, Paul, *Okuma Alegorileri: Rousseau, Nietzsche, Rilke ve Proust'ta Figürel Dil*, çev. Mustafa Zeki Çıraklı, İstanbul: Paradigma Yayıncılık.

Marksist yorum sürecinin alegorik bir metin okumayla ilişkilendirilmesi (çeşitli edebî malzemelerin yalnızca bunlara karşılık gelen altyapısal ögelere tercüme edilmesi[119]) de söz konusu kavramın kullanım alanındaki genişliği ortaya koyar.

Öte yandan farklı alegori türlerinin de varlığından bu noktada söz edilebilir. Northrop Frye, alegorinin nasıl gözüktüğünü şöyle betimler:

> "Bir şair açıkça kendi imgeleriyle emsal ve öğretiler arasındaki ilişkiyi belirleyip, kendisi hakkındaki bir yorumun nasıl ilerlemesi gerektiğini göstermeye çalışıyorsa, elimizde gerçek bir alegori var demektir. Ne zaman ki[120] bir yazar 'Bununla aynı zamanda (*allos*) şunu da kastediyorum,' diyorsa, o yazar açıkça alegoriktir. Bu durum kesintisiz sürüyorsa, tedbirli bir şekilde, şairin yazdığı şeyin bir alegori 'olduğunu' söyleyebiliriz."[121]

Frye'ın alıntılanan sözlerinde dikkat çekici olan nokta, yazarın alegori yaptığına dair okura bir şekilde (örtük ya da doğrudan) bilgi vermesidir. Thomas O. Sloane, *Encyclopedia of Rhetoric*'te, özellikle anlaşılırlık temelinde alegorileri katışıksız ve karma alegoriler olarak iki düzlemde değerlendirir. Buna göre karma alegorilerde, hem alegori hem de kelimenin orijinal anlamı bir arada bulunur. Örneğin "siyasetin belalı suları" tabiriyle siyaset alanının özelliklerine açık bir referans verilerek istenen anlama ulaşılmıştır. Bir başka ifadeyle hem açıkça siyaset var hem de fırtınalar, şimşekler anıştırmasıyla siyasetin belalı sularına gönderme bulunmaktadır. Karma alegoriler bu yönleriyle rahatça anlaşılabilirler, ancak sıkıcı olma riskini de taşırlar. Katışıksız alegoride ise sadece alegori görünür. Bu nedenle katışıksız alegoriler daha cazip olmakla birlikte anlaşılmaz olabilme riskini taşırlar.[122]

Bu noktada Behçet Necatigil'in "Karışık Tarife" adlı şiiri alegori kavramıyla tartışılabilir.

---

[119] Jameson, Fredric (2008), *Modernizmin İdeolojisi: Edebiyat Yazıları*, çev. Kemal Atakay ve Tuncay Birkan, İstanbul, Metis Yayınları, s. 206.

[120] Kaynak metinde zamanki şeklinde.

[121] Frye, Northrop (2015), *Eleştirinin Anatomisi*, çev. Hande Koçak, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 118.

[122] Sloane, Thomas O. (2001), *Encyclopedia of Rhetoric*, New York: Oxford University Press, s. 18.

KARIŞIK TARİFE

Kaç yönde trenler
yukardan aşağı
hangisi
hangi saatlerde

istasyon nerde
aşağdan yukarı
sağa sola
doğru yolcu katarları.

Kızları oğulları
alır mı hangisi
kendi derdinde herkes
kime nasıl sormalı

yaşlılar hastalar
aktarmalarda kayıp
cetvelleri karışık
neyi nasıl bulmalı.

Haftanın hangi günleri
iç içe kompartımanlar
nerde bağlantı yerleri
boş öğrenci trenleri

nereye kadar gider
yükleri nereye vermeli
peronlar tüneller
neyi nasıl bulmalı.

Şimdi siz söyleyin
ne zaman ve nasıl
kolay mı görmek
önce bâzı şeyleri

gideceğiniz yeri
nerelerde olmalı
yönleri aynı anda
okumasını bilmeli.[123]

"Karışık Tarife" adlı şiirde ilk dikkatimizi çeken nokta tren ve onunla ilgili sözcüklerin bütün şiir boyunca tekrar edilmesidir. Tren, tarife, yolcu katarları, kompartıman, saat, aktarma, yük, peron, tünel, bağlantı yeri, gidilecek yer, yön gibi sözcükler hep aynı bağlamın içinde anlam kazanır. Gerçekten şiir, trenlerin gidiş geliş yönünden aklı karışmış, gideceği yerden emin olamayan birini mi anlatmaktadır? Söz konusu yüzeysel yapının ardında bir başka anlam olabileceği konusunda okuru tetikleyen şey, şiirin sonunda yer alan "okumasını bilmeli" mısraıdır. Anlatıcı, okurun neyi okumasını bilmesi gerektiğini düşünmektedir? Taşıtların gidiş geliş zamanlarını gösteren çizelge olarak tanımlanan tarifeyi mi iyi okumasını istemektedir? Ancak gerek şiirin biçimi gerek anlatım tarzı ve gerekse okuma ve bulmaya yönelik şiirde yer alan ifadeler, alegorinin tanımında olduğu gibi, şiirin sözlükteki ya da görünen anlamının arkasındaki kısmen saklı farklı olan ikinci anlam olduğunu düşündürür.

Bahsedilen şiirin katışıksız alegori türünde olduğu ileri sürüle-

[123] Necatigil, Behçet (1975), *Kareler Aklar*, Ankara: Bilgi Yayınevi, s. 14-15.

bilir. Şiirde sadece alegorik düzlem yer almaktadır ki bu durum her ne kadar şiiri çekici kılsa da onun yorumlanmasını güçleştirmektedir. Ancak "okumasını bilmeli" mısraı üzerinden gidildiğinde şiirle ilgili dikkat çekici bir durumla karşılaşılır. Söz konusu durum, şiirin farklı şekillerde okunmasıyla görünürlük kazanır. Geleneksel okuma düzlemi soldan sağa tek bir düzlemde gerçekleşmesine karşılık bu şiiri birçok alternatifle okuyabiliriz. Sadece ilk bölüm açısından bakıldığında bahsedilen okuma düzlemleri şunlardır:

soldan sağa: "Kaç yönde trenler / istasyon nerde / yukarıdan aşağı / aşağdan yukarı / hangisi / sağa sola / hangi saatlerde / doğru yolcu katarları"

sağdan sola: "İstasyon nerde / kaç yönde trenler / aşağdan yukarı / yukardan aşağı / sağa sola / hangisi / doğru yolcu katarları / hangi saatlerde";

yukarıdan aşağıya (soldan): "Kaç yönde trenler / yukardan aşağı / hangisi / hangi saatlerde / istasyon nerede / aşağdan yukarı / sağa sola / doğru yolcu katarları",

aşağıdan yukarıya (soldan): "hangi saatlerde / hangisi / yukardan aşağı / kaç yönde trenler / doğru yolcu katarları / sağa sola / aşağdan yukarı / istasyon nerde",

yukarıdan aşağıya (sağdan): "İstasyon nerde / aşağdan yukarı / sağa sola / doğru yolcu katarları. / Kaç yönde trenler / yukardan aşağı / hangisi / hangi saatlerde"

aşağıdan yukarıya (sağdan): "Doğru yolcu katarları / sağa sola / aşağdan yukarı / istasyon nerde / hangi saatlerde / hangisi / yukardan aşağı / kaç yönde trenler"

Bu noktada sorulması gereken soru şudur: Şiirde farklı yönlerden giden trenle şiirin farklı düzlemlerde okunabilmesini nasıl bağdaştırabiliriz? Eğer treni şiirin alegorisi olarak konumlandırırsak trenle ilgili diğer bütün unsurların aynı çerçevede anlam kazandığını görürüz. Buna göre tren şiirken kompartımanlar şiiri oluşturan dörtlüklerdir.[124] Kompartımanların iç içe geçmesi ise her dörtlüğün

[124] Necatigil'in *Kareler Aklar* kitabındaki diğer şiirlerin mısra düzeninin kompartımanları anıştıracak şekilde yazılmamış olması, bahsedilen düşünceyi destekleyen bir başka kanıttır. Ayrıca her dörtlük, büyük harfle başlayıp nokta ile sonlanan bir yapıda düzenlenmiştir. Bu durum da kompartımanın kendi içinde biten görüntüsünü çağrıştırır.

farklı okuma kombinasyonlarına sahip olduğuna gönderimde bulunur. Trenin sağa, sola, yukarı, aşağı gidebilmesi, şiirin farklı tarzlarda okunabilmesinin alegorisi olmaktadır. Yükler, anlam yoğunluklarını; bağlantı yerleri, şiirin mısralarının nasıl bağlanacağını alegorize eder. "Nereye kadar gider" mısrai ise şiirin anlamının nereye varacağına işaret eder. Söz konusu anlam haritası şöyledir:

Yüzeydeki Anlam	İkinci Anlam
tren	şiir
karışık tarife	geleneksel okuma alışkanlığının dışına çıkılması
kompartıman	dörtlükler
Yük	anlam yoğunluğu
bağlantı yerleri	mısraların birleştirileceği yerler
istasyonun olmaması	şiirin merkezinin olmaması
varılacak yer	varılacak anlam

Böylelikle alegorinin iki önemli özelliğinin şiirde varlığı görünür. Alegorik ifadelerin tek bir anlam karşılıkları vardır ve bütün şiir boyunca sistematik olarak alegori varlığını sürdürür.

Şemanın içeriğini daha ayrıntılı olarak şöyle yorumlayabiliriz: Tren şiirin bütününe gönderimde bulunur ve bu anlamda trenin şiirin kendisinin alegorisi olduğu söylenmelidir: "Kaç yönde trenler." Umberto Eco'nun, metni çalıştırılmayı bekleyen makineye benzetmesi ve bu makinenin okurun işbirliği ile harekete geçtiğini söylemesiyle "Karışık Tarife"de şiirin trenin alegorisi olması ve okurun okuma faaliyetiyle harekete geçmesi arasında paralellik vardır. Buna karşılık trenin yönü ise okuma düzleminin ne olacağını belirler. Şiirde geçen "istasyon nerde" mısrai ise herhangi bir merkezin olmamasını ifade eder. Aynı şekilde "iç içe kompartımanlar"la şiirdeki dörtlükler alegorik ifadesini bulur. Kompartımanlar iç içe geçmiştir; çünkü her dörtlük kendi içinde farklı anlamlara gelebilecek şekilde düzenlenmiştir. Metindeki "yükleri nereye vermeli" cümlesi, okurun anlam yoğunluğunu şiirin hangi bölümüne atfetmesi gerektiğiyle ilişkilidir. Bununla birlikte "nerde bağlantı yerleri" denilerek anlam yoğunluğu olan bölümlerin ve mısraların nasıl bağlantılandırılacağına dikkat çekilir. Şiirdeki önemli mısralardan biri şudur: "neyi nasıl bulmalı". Bu durumda şiirdeki soru yoğunlukları ön pla-

na çıkar: "hangisi", "hangi", "kime", "nasıl", "nereye", "nerde", "ne zaman", "nerelerde"... Trenin, yani şiirin okuma yönünü de belirleyen bu sorulardır zaten. Şiirle ilgili bir diğer dikkat çekici nokta ise bir şiirin farklı okuma düzlemlerinin olabileceğini gösteren söz konusu metni okurken okurun aynı zamanda bu şiirin yazılış sürecine de tanıklık etmiş olmasıdır. Bu durum şiirin bir üstkurmaca niteliğe sahip olduğunu gösterir.

METİNLERARASILIK VE V. B. BAYRIL'IN "GÜL, EY SAF ÇELİŞKİ" ŞİİRİ

Metinlerarasılık, her ne kadar ilk olarak Julia Kristeva tarafından 1966 yılında ortaya atılmış olsa da[125] kavramın ortaya çıkışında Mikhail Bakhtin, Ferdinand de Saussure ve Rus Biçimcilerinin etkisi olduğu görülür. Hatta daha sonrasında birçok eleştirmen söz konusu kavrama farklı şekillerde anlam yüklemişlerdir. Tam da bahsedilen nedenden ötürü, Graham Allen, *Intertextuality* adlı kitabında, metinlerarasılığın şeffaf olmadığını, farklı şekillerde yorumlandığını belirtir. Ona göre metinlerarasılık, imgelem, tarih ve postmodernizm gibi terimlerle eşdeğerde kullanılmıştır.[126] İfade edilen çerçevede Allen, Barthes'tan Genette ve Riffaterre'e; Bloom'dan feminist ve postmodernist yönelime kadar kavramın nasıl alımlandığının izini sürer. Bu anlayış çeşitliliğine rağmen kitabın bu bölümünde, metinlerarasılığın temel ve genel kabul gören özellikleri üzerinde durulacaktır.

Metinlerarasılıkla ilgili öncelikle söylenmesi gereken nokta, onun metnin özgünlüğü, benzersizliği, tekilliği ve özerkliği gibi görüşleri derinden sarsmasıdır. Anlayış farklılaşmasındaki en somut göstergelerinden biri ise metinlerarasılıkta metin kavramının aldığı yeni anlamsal çerçevedir. Graham Allen, *Intertextuality* adlı kitabının sözlük bölümünde metin kavramı ile ilgili önemli bir açılım sağlar. Ona göre yapısalcı ve postyapısalcı teoride metin, bir metin ile diğeri arasındaki metinlerarası ilişkide üretilen ve okur tarafından hareket geçirilen her türlü anlamı temsil eder. Bu durumda metnin sabit değil, dinamik bir niteliğe sahip olduğu söylenmelidir. Allen, bahsedilen durumu, metin ve yapıt arasında karşıtlık kurarak somutlar. Bu bağlamda metinde istikrarlı, sabit ve kalıcı bir anlam yoktur; ancak yapıt istikrarlı, özerk ve kendi kendine yeten bir anlam fikriyle ilişkilidir.[127] Metinlerarasılıkta metnin kazandığı dinamik anlamsal nitelik, metinlerin birbirleriyle ilişkisinde aranmalıdır. Me-

---

[125] Cuddon, J. A. (1999), *Dictionary of Literary Terms & Literary Theory*, England: Penguin Book, s. 424.

[126] Allen, Graham (2000), *Intertextuality: The New Critical Idiom*, London and New York: Routledge, s. 2.

[127] age., s. 220.

tinlerarasılıkta ortak kabul, metnin anlamının diğer metinlerle ilişkisinde aranması gerektiğidir. Nitekim Kristeva, "Word, Dialogue and Novel"da, metinlerin dinamik boyutu ile metinlerin yüzeysel kesişimlerinden bahseder ve metinlerin tek başına var olmadığını, diğer metinlerle ilişkisi sonucunda doğduğunu ileri sürer.[128] Kristeva'nın bahsedilen savı konusundaki dayanağı ise Bakhtin'in "her metin kendisini alıntıların mozaiği olarak inşa eder ve her metin bir başka metnin kendisine katılması ve dönüştürülmesidir."[129] düşünceleri olmuştur. Genette ise metinlerarası kavramını, "iki veya birkaç metin arasındaki birlikte var olma ilişkisine" ve "bir metnin, başka bir metin içindeki mevcut varlığına" indirgeyerek açıklar.[130] Dile getirilen görüş, geleneksel edebiyattan ve bu edebiyattaki metin anlayışından temelli bir şekilde ayrılır. Metinlerarasılığa göre daha önce söylenmemiş bir söz söylemek veya yazılmamış bir metin yazmak mümkün değildir. Bu bağlamda "belki de modern yazma deneyimini anlatmak için mümkün olan en küresel kavram"[131] metinlerarasılıktır. Mutlak özgünlüğün mümkün olmadığı bir dönemde, metinlerarasılıkla birlikte yazarlar başka metinlerle kurdukları özel bağlarla edebî ürünler ortaya koymayı amaçlarlar. Böylelikle metinlerarasılık izole metin anlayışının yerine metinlerin karşılıklı bağımlılığını esas alır.[132] Bu noktada Laurent Jenny'nin metinlerarasılıkla ilgili sözlerini göz önünde bulundurabiliriz. Ona göre "Metinlerarasılığın sorunu, birbirlerini yok etmeden ve yapısal anlamda metnin kendisini ayrı bir bütün olarak algılamadan, muhtelif metinleri birbirleriyle kaynaştırmaktır."[133] Peki metinlerin bağımlılığı nasıl gerçekleşecektir? John Frow, "Intertextuality and Ontology"

---

[128] Kristeva, Julia (1986), *The Kristeva Reader*, ed. Toril Moi, New York: Columbia University Press, s. 35-36.

[129] Rose, Margaret A. (2016), *Parodi: Antik, Modern ve Postmodern*, çev. Cansu Dikme, Ankara: Hece Yayınları, s. 237.

[130] Akt. Allen, Graham (2000), *Intertextuality: The New Critical Idiom*, London and New York: Routledge, s. 101.

[131] Akt. Dillon, Sarah (2017), *Palimpsest: Edebiyat, Eleştiri, Kuram*, çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, s. 115.

[132] Cuddon, J. A. (1999), *Dictionary of Literary Terms & Literary Theory*, England: Penguin Books, 424.

[133] Akt. Allen, Graham (2000), *Intertextuality: The New Critical Idiom*, London and New York: Routledge, s. 114.

adlı makalesinde metinlerarasılık kuramına göre bir metnin diğer metinlerin tekrarından ve dönüştürümünden oluştuğunu dile getirir.[134] Böylelikle metinler arasındaki ilişkinin temel dinamiği, tekrar veya dönüştürüm olarak somutluk kazanır. Bu düşünce ile birlikte daha önce söylenmemiş sözler kaleme alma amacının ve iddiasının son bulduğu görülür. Metinlerarasılıkta önemli olan söylenmemiş sözler yazmak değil, bir metnin başka metinlerden aldığı parçaları kendi içinde eritmesi ve dönüştürmesidir. Hâl böyleyken metinlerin birbirine bağımlılığı isteğe bağlı ve istisna olan bir durum değildir, aksine metinlerarasılık kuramcılarına göre metinlerin doğasında bulunmaktadır. Her metin zorunlu olarak diğer metinlerle ilişki kurmaktadır. Metinlerarasılık kavramının bir diğer önemli figürü olan Roland Barthes, farklı metinlerin ilişkilerini dokuma örneği ile somutlar. Ona göre herhangi bir metin, dikey ve yatay, bir başka ifadeyle eşzamanlı (synchronic) ve artzamanlı (diachronic) etkilerin bileşenlerinden oluşur. Bahsedilen düşünce, metni çağdaş ve tarihsel metinlerin iç içe geçtiği bir dokumayla ilişkilendirir.[135] Buna ek olarak metinlerarasılığın bir metnin diğer metinlerle ilişkisi kadar metinle edebî sistem arasındaki ilişkiye de odaklandığını belirtmek gerekir.[136] Barthes *Göstergebilimsel Serüven* adlı kitabında, metni yapan şeyin metinlerarasılık olduğunu söyledikten sonra onun metnin başka metinlere, başka kodlara, başka göstergelere "açılma noktası" olduğunu savunur.[137] Ayrıca Barthes, bir metnin sadece eski ve çağdaş metinlerle değil, kendisinden sonra gelen metinlerle de ilişkisi olduğunu ve bu ilişkiyi metinlerarasılık kavramı kapsamında düşünmemiz gerektiğini iddia eder. Ona göre Lévi-Strauss, Oidipus mitinin Freudcu yorumunu Oidipus mitinin bir parçası olarak kabul etmektedir.[138] Diğer taraftan Laurent Jenny ise metinlerarasılığın boyutunu, "Metinlerarasılık kelime dağarcığını şu ana kadar

---

[134] Frow, John (1990), "Intertextuality and Ontology", *Intertextuality: Theories and Practices*, Newyork: Manchester University Press, s. 45.

[135] Barthes, Roland (2006), *Yazı Üzerine Çeşitlemeler: Metnin Hazzı*, çev. Şule Demirkol, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

[136] Allen, Graham (2000), *Intertextuality: The New Critical Idiom*, London and New York: Routledge, s. 6.

[137] Barthes, Roland (2005), *Göstergebilimsel Serüven*, çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 173.

[138] age., s. 156-157.

var olan tüm metinlerin toplamından alan bir dil konuşmaktadır."[139] diyerek ortaya koyar. Bu şekilde Jenny için metinlerarasılığın boyutu yazılı tüm metinleri kapsamaktadır.

Metinlerarasılıkta metnin, kendisinden önceki, çağdaşı ve hatta kendisinden sonra gelen metinlerle ilişkisi, okurun konumunda farklılık ortaya çıkarır. Geleneksel edebiyattaki pasif okur imgesinin yerine aktif okur figürü öne çıkar. Metinlerarası okuma, metinlerin pasif bir şekilde okunmasına direnmeyi teşvik eder.[140] Okur, bir metnin, eski, çağdaş ve gelecek metinlerle çatışmalı ya da uyumlu ilişkisini tespit ve yorumlama noktasında aktif bir konum elde eder. Ancak okurun veya eleştirmenin metinlerarasılık merkezinde metne bakışında, onu yorumlayışında temelli farklar olacağı da vurgulanmalıdır. Örneğin Allen'ın saptamasıyla Barthes metnin nasıl bozulduğunu ve dağıldığını gözlemleme isteğinde bulunurken Genette ise metinlerde tutarlı ve uygulanabilir bir sistem arama çabasındadır. Böylelikle dağılma ve yeniden düzenleme gibi iki zıt tavrın var olabildiğine şahit oluruz.[141] Diğer taraftan metinlerarasılığın diğer metindeki izlerini "alıntı" ve "anıştırma" gibi temel iki düzeyle sınırlandırılıp yorumlanma eğilimi bulunmaktadır.[142] Ele alacağımız şiir için de işlevsel nitelikte olan kavramları şöyle açımlayabiliriz: "Alıntı-gönderge", genellikle ileri sürülen bir görüşü açıklamak ya da desteklemek için bir yazardan ya da ünlü bir kişiden alınan parçadır. Ayraçlar ve italik yazıyla alıntı-gönderge daha açık bir hâle getirilir.[143] "Gizli alıntı-aşırma"nın en temel tanımı başkasının düşüncesini kendisine mal etmektir, yani intihaldir.[144] "Anıştırma" metinlerarasılığın çok kullanılan bir biçimidir. "Anıştırma"da anıştırılan, yani gönderme yapılan metin ile anıştırma yapan metin, yani ana metin arasında bir söyleşim gerçekleşir. Doğrudan bir ipucu olmadığı için iki metin arasındaki anıştırmayı bulmak, okurun kültürel ve entelektüel birikimine bağlıdır.[145] Hatırlanacağı gibi Frow, bir metnin diğer metinlerle iliş-

---

[139] Akt. Allen, Graham (2000), *Intertextuality: The New Critical Idiom*, London and New York: Routledge, s. 114.

[140] age., s. 7.

[141] age., s. 102.

[142] age., s. 101.

[143] Aktulum, Kubilây (2000), *Metinlerarası İlişkiler*, Ankara: Öteki Yayınevi, s. 94-95.

[144] age., s. 104.

[145] age., s. 108-109.

kisini tekrar veya dönüştürüm üzerinden anlamlandırmaktadır. Bir başka ifadeyle "alıntı" ve "anıştırma". Söz konusu tekrar (alıntı) ve dönüştürümler (anıştırma), metinde yeni bir bağlama, anlama kavuşur. Dolayısıyla metnin anlamını çözümleme uğraşında alıntılar ve anıştırmaların hayati bir işlevi bulunur. İfade edilen çerçevede, bu bölümde Vural Bahadır Bayrıl'ın "Gül, Ey Saf Çelişki" adlı şiiri özellikle metinlerarasılığın "alıntı ve gönderge" (tekrar), "anıştırma" (dönüştürme) terimleri esas alınarak incelenecek, gerektiğinde farklı kavramlara da başvurulacaktır. Bayrıl'ın bahsedilen şiiri şöyledir:

GÜL, EY SAF ÇELİŞKİ

Taşta uyuyan bir gül
imgesi. Rüzgâr sürtünür yapraklarına.

Zamanda ansızın bir kayma.

İştahla gerinen uzuvlar
som ışıkta. Tende ağır baş dönmesi.
Varlığın oluşla yer değiştirmesi.
Ney,
seslenir kamışlara:
"*Her şey sevgilidir.*" Kavuş akşamla.
Çöz gövdeni. Kâinatı içinde ara.

Dilin çeperini yoklayan kelimeler;
Zaman,
Gök,
Taş,
Musiki.

Şimdi kâğıttan seyreder beni hepsi.
Parlarken o akıştan satıhta, hilkâtin
nur heykelleri.

İşte, Gök, delta! Akkor tennûreler
ağıyor ona. Meleklerle aramızdaki
o lâin boşluğa. Ürperiyor havuzda
iri yıldız lekeleri.

Taş çözdü,

maharetle gövdesine nakş edilen imgeyi.
Karışı yapraklar. Eridi havada. *Kim*
baksa bundan böyle,
gül ki ezelî
muam mââââââ![146]

Vural Bahadır Bayrıl'ın "Gül, Ey Saf Çelişki" şiirini metinlerarasılık kavramıyla incelemeden önce şiirde ele alınan temel kavramlardan biri olan "sema" töreninin açılımının yapılması gerekir. Sema töreni; insanın miracını, manevi yolculuğunu temsil eder. Yani sema ayini, kulun hakikate aşkla yönelmesini, benliğini terk ederek Hakk'ta yok oluşunu ve onda yitişini imler.[147] Bu yitiş güzel ses dinleme, bunun neticesinde elde edilen vecd ve vücudun uzuvlarını harekete geçirme ile sağlanır. Bu yitiş "fena"dır. Yani insan iradesinin ve varlığının, Allah'ın bütünlüğünde erimesidir. "Allah'ın varlığı'nda daha doğrusu Allah'ı 'bulma'da" yok olmasıdır[148] Şiirin algılanması için işlevsel olacak bu açımlamalardan sonra, metinlerarasılık kavramı çerçevesinde şiiri incelemeye başlayabiliriz.

Şiirin başlığı olan "Gül, ey saf çelişki" ifadesinin tırnak içinde olması, onun bir alıntı olduğunu düşündürür. Bir araştırma yapıldığında "Gül, ey saf çelişki" ifadesinin Rainer Maria Rilke'nin mezar taşına yazılı olan kendi sözleri olduğu fark edilecektir. Bu şekilde şiirde metinlerarasılığın terimleriyle dile getirecek olursak alıntı yapılmış olur. Bahsedilen ifadenin tamamı şöyledir: "Gül, ey saf çelişki, nice göz kapağının altında/ hiç kimsenin uykusu olmamanın/ sevinci."[149] Rilke, kendisini görmeye gelen hayranı olan bir kadına, gül koparmak isterken eline diken batar. Ağrıları artınca doktora gider ve ilerlemiş derecede kan kanseri olduğunun anlaşılması üzerine sözü edilen mısraı yazar. Bu kertede, gülün hayatı ve ölümü içinde taşıdığı için bir çelişkiyi barındırdığı söylenebilir.

Şiirin ilk mısraı olan "taşta uyuyan bir gül imgesi", Nietzsche'nin

---

[146] Bayrıl, V. B (2000), "Gül, Ey Saf Çelişki", *Şer Cisimleri*, İstanbul: Can Yayınları, s. 46-47.

[147] Top, H. Hüseyin (2001), *Mevlevi Usûl ve Âdâbı*, İstanbul: Ötüken Neşriyat, s. 135.

[148] Schimmel, Annemarie (2001), *İslamın Mistik Boyutlar*, çev. Ergun Kocabıyık, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, s. 146-158

[149] Rilke, Rainer Maria (2001), *Seçilmiş Şiirler-Duino Ağıtları*, çev. A. Turan Oflazoğlu, İstanbul: İz Yayıncılık, s. 16.

"taşta bir görüntü uyuklar, görüntülerimin görüntüsü"[150] mısralarına anıştırma yapar. Çünkü iki metin arasındaki ilişkiye dair bir ipucu verilmemiş, okurun bahis konusu ilişkiyi ortaya çıkarması beklenmiştir. Fakat Vural Bahadır Bayrıl, Nietzsche'nin "görüntü" ifadesinin yerine "gül imgesi"ni ikame eder. Bu ifadelerde yer alan "taş" imgesinin, başlığı da dikkate alırsak mezar taşı olduğunu söylemeliyiz. Yine mezar taşlarına gül nakşedildiği bilgisiyle taş sözcüğünün mezar taşını imlediği farklı bir açıdan somutlanmış olur. Bütün bunların yanında, Mevlevi ayininde semazenin başındaki sikkenin mezar taşını sembolize ettiğini düşünerek mezar taşını semazenin sikkesiyle ilişkilendirebileceğimiz ortaya çıkar.

Bu noktadan sonra şiirdeki sema ayininin anlatımı birtakım açık ve gizli anıştırmalarla/göndermelerle yapılır. Ayrıca semazenin üstündeki hırkasının kabrini, tennuresinin ise kefenini imlediği görülür. Bütün bu temsiller bizi doğrudan ölümle ilişki kurmaya götürür. "Gül", bir hadise göre "Allah'ın muhabbetinden bir parçadır".[151] "Bu çiçek İlâhî cemâli ve azameti en mükemmel bir biçimde açığa vurur".[152] "Gül"ün uyuyor olması da önemlidir. Sema başlarken, semazen, "mezar taşı" anlamına gelen sikkeyle, kefeni imleyen tennuresini çıkararak ölümün ifadesi olan durumdan manevi uyanışa geçer. Şiirde bundan sonra bir semazenin sema ayinini canlandırdığı duygusu hâkim olur.

"Zamanda ansızın kayma" mısraı, altıncı mısradaki "varlığın oluşla yer değiştirmesi" ifadesine eklemlenerek anlam kazanır. Semazen, sema sırasında vecd hâline girerek zamanı ortadan kaldırır. Bu edim, "bast-ı zaman", yani bu dünyaya ait zamanın ortadan kaldırılışıdır. Tasavvufi edebiyatta varlık olarak çevrilen vücudun kendi nefsini öldürerek "fena" hâline ulaşma yolculuğu ise oluş hâlini anlatır.

Bu düşünce, tasavvufta her şeyin sürekli oluş hâlinde bulunduğu düşüncesiyle koşutluk gösterir. Yeryüzünde en büyük cisimlerden en küçük cisimlere kadar her şey döner. *Kur'an*'da her şeyin oluş hâlinde bulunduğu düşüncesi de göz önünde bulundurulmalıdır.

---

[150] age., s. 9.

[151] Uludağ, Süleyman (1991), *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Marifet Yayınları, s. 293.

[152] age., s. 294.

Yine sema ayini çerçevesinde, kudümün "Ol" sesinin sûrun nefhası olarak semazeni dirilttiği görülür. Semazen hırkasını atarak beyaz tennuresiyle mahşerde kıyam eyler gibi semaya kalkar.[153] İşte bu nokta, varlıktan oluşa geçişin temsilidir.

Bayrıl, "ney seslenir kamışlara" mısraındaki "ney" ve "kamış"la, Mevlâna'nın *Mesnevi*'sine anıştırma/gönderme yapar. *Mesnevi*'nin ilk 18 beytinde, kamışlıktan ayrı düşüp sıla hasreti çekmekten dolayı feryat eden ney, işitecek kulakları olan herkese ilahî vuslatın ve ebedî mutluluğun sırlarını söylemektedir.[154] Bahsedilen sır, daha sonraki mısralarda şöyle dile getirilir: "Her şey sevgilidir."[155] Bu ifadeler, *Mesnevi*'nin birinci cildinden aynen alınarak alıntı yapılmıştır. Bu noktada tasavvuftaki sevgili ve aşk anlayışını irdeleyerek bu mısraı daha açık kılabiliriz. Sevginin son ve en mükemmel mertebesi olan aşk, aynı zamanda varlığın aslı ve yaratılış sebebidir.

Bunun yanında aşkın dereceleri vardır. Bunlardan biri ve en önemlisi olan "hakikî aşk", sevenin sevgilisinde kendisini yok etmesi; aşkın yok, *sadece ma'şukun olması, her şeyin ondan ibaret olmasıdır.*[156] O hâlde şiirde yazılan ifadeler, "hakikî aşka" ulaşılmış olduğunu ortaya koyar. Bunun yanında her şeyin sevgiliden (Allah'tan) ibaret olması yaratılışla ilgili kutsi bir hadisle ilişkilendirilebilir. Bu hadiste Allah'ın *"Küntü kenzen mahfiyyen"* (Gizli bir hazineydim) dediği rivayet olunur. Ezelî ve ebedî yalnızlığı içinde Allah, bilinmek istemiş ve dünyayı yaratmıştır. Dünyadaki en yüce tecellisi ise insandır. Yaratıcı evrene hem içkindir hem de aşkın.

"Gözler O'nu fark edip kavrayamaz. O, gözleri görür" (Sure 6: 103). Bu anlamda dünya onun tecelliyatından başka bir şey değildir.[157] Her şeyin Allah'ın yansıması olması, her şeyin aynı zamanda sevgili olması demektir. Çünkü Allah hakiki sevgilidir. Ayrıca, "ney" taksiminin Mevlevilikte İsrafil'in surunu temsil etmesi yine

---

[153] Top, H. Hüseyin (2001), *Mevlevi Usûl ve Âdâbı*, İstanbul: Ötüken Neşriyat, s. 142.

[154] Schimmel, Annemarie (2001), *İslamın Mistik Boyutları*, çev. Ergun Kocabıyık. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, s. 334.

[155] Mevlânâ Celaleddini Rûmî (2013), *Mesnevi 1, 2, 3*, çev. Mehmet Kanar, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 34.

[156] Uludağ, Süleyman (1991), *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Marifet Yayınları, s. 59.

[157] Schimmel, Annemarie (2001), *İslamın Mistik Boyutları*, çev. Ergun Kocabıyık, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, s. 226.

kıyamet gününü ve kıyamet gününde canlıların tekrar dirilmelerini anlatır. Bu kertede şiirin iki düzeyde ilerlediği somutlanmış olunur:

1)	Kıyamet: Mezar taşı, İsrafil'in suru, diriliş (oluş hâli)
2)	Sema ayini, sikke, ney, Kudümün "Ol" emriyle

Bayrıl, "kavuş akşamla" mısraıyla "şeb-i aruz"a anıştırma/gönderme yapar. Bu kavram düğün gecesini, yani sevgili olan Allah'la kavuşulacak geceyi ifade eder. "Çöz gövdeni" mısraı ise, tasavvufun bedeni olumsuzlayan paradigmasıyla örtüşür. Bedenin olumsuzlanması ve buna karşılık ruhun ön plana çıkarılması, bu şekilde manevi olanın yüceltilmesi ile "fena" hâline ulaşılacağı düşünülür. Diğer taraftan "Çöz gövdeni" mısraı, insanın bedenin gizemini çözmesine yönelik bir çağrı anlamına da gelir. Nitekim "Kâinatı içinde ara" mısraı, insanın kâinatın misâl-i musağğarı (küçük örneği) olduğu düşüncesine dayanır.

Bayrıl, bu mısrayla, Şeyh Galib'in aynı düşünceyi dile getiren, "Hoşça bak zâtına kim zübde-i âlemsin sen/ Merdüm-i dîde-i ekvân olan âdemsin sen"[158] beytine anıştırma/gönderme yaparak sözü edilen mısraı şiirsel düzleme taşır. Bayrıl'ın daha sonra dört sözcüğü ön plana aldığı görülür: Zaman, gök, taş ve musiki. Kelime sayısının dört olması, anâsır-ı erbaa terimini akla getirir. Anâsır-ı erbaa, (dört unsur), varlık âleminin temelini oluşturduğu düşünülen "toprak-hava-su-ateş" ögeleridir. Varlık âlemi, bu dört unsurdan ibarettir.

Bu dört unsurun insanların karakter ve mizaçlarına hâkim olduğu kabul edilirdi. Bayrıl, ifade edilen dört unsuru dönüştürerek yaratılışın belirleyicileri olarak "zaman", "gök", "taş" ve "musiki"yi ikame eder. Yine Bayrıl'ın bu dört sözcüğü, "hilkatin nur heykelleri" olarak nitelendirmesi önemlidir. Nur heykelleri bizi, Şihabeddin Sühreverdî'nin *Heyakilü'n-Nur* (Nur Heykelleri) adlı kitabına götürür. Sühreverdî, cism ve nefs gibi varlıkların var olmak için soyut nurlara ihtiyacı olduğunu belirtir. Saydığı altı tane nurun hepsi, "nurlar nuruna", yani Allah'a bağlıdır.[159] Böylelikle Bayrıl, Sühreverdî'nin "nur heykelleri" ifadesini dönüştürür.

---

[158] Kalkışım, Muhsin (1994), *Şeyh Gâlib Dîvânı*, Ankara: Akçağ Yayınları, s. 180.

[159] Yörükan, Yusuf Ziya (1998), *Şihabeddin Sühreverdi ve Nur Heykelleri*, çev. A. Kamil Cihan, İstanbul: İnsan Yayınları, s. 82.

Yine "tennûreler", semâzenlerin giydiği elbise olması nedeniyle sema törenlerine anıştırma/gönderme yapar. Ayrıca, getirilen "akkor" sıfatının hem ısı hem de renk bakımından tennureyi nitelediği görülür. Tennûrenin kökeni olan "tennûr" sözcüğü ocak, fırın anlamına da gelir; akkor sıfatı ise, ışık saçacak beyazlığa varıncaya kadar ısıtılmış olan şey anlamındadır. Bu tanımdan yola çıkarak ilk olarak sıcaklık bağlamında bir ilişkinin varlığından söz edebiliriz. İkinci ilişki ise, Mevlevilerin giydiği tennûrenin beyaz olmasıyla oluşan bir benzerliktir.

Sema ayini, Mevlâna'ya göre "yıldızların ve meleklerin de katıldığı göksel semanın bir parçası[dır]."[160] Bu bağlamda, "akkor tennûreler" göğe akar ve meleklerle aradaki o "lâin" boşluk kaybolur. "Taş çözdü maharetle gövdesine nakş edilen imgeyi" mısraındaki "maharet" ve "nakş" sözcüğü önemlidir. Şiirdeki eğretilemenin ses alanında da olduğunu düşünürsek "maharet"le "marifet" kelimeleri arasında sessel bir benzerlik olduğunu görürüz. "Marifet", tasavvufta manevi yolun son makamı olduğundan "maharet" sözcüğüyle "fena" makamına ulaşıldığı söylenebilir.

Tasavvufa göre bir "nakkaş" olan Allah'ın yeryüzünde nakışlarını izleyebiliriz. *Kur'an*'da Allah'ın doğaya ve insan ruhuna işaretler yerleştirdiği belirtilir (Sure 51: 20-21). Yerleştirilen bu işaretleri görmek ve anlamak gerekir. Nâzîm'in, "Nakş seyr eyle, tasavvur eyleyip Nâkkaşını"[161] beyti de bu anlayışı dile getirir. "Kim baksa bundan böyle / gül ki ezelî muamma" mısraında Bayrıl, Asaf Hâlet Çelebi'nin bıraktığı yerden devam ediyor gibidir. Çünkü Çelebi "Cüneyd" şiirinde, "Bakanlar bana gövdemi görürler/ Hâlbuki ben başka bir yerdeyim"[162] mısralarında bakanların görünüşü, yani gövdeyi göreceklerinden bahseder.

Bayrıl bu mısraı dönüştürerek artık bakanların "ezelî" muam mââââââ olan gülü (daha sonra somutlanacağı gibi Allah'ı) göreceklerini söyler. Bayrıl'ın "bundan böyle" demesi, Asaf Hâlet'ten ayrıldığı noktayı açığa çıkarır. Asaf Hâlet'in şiirinde bakanlar gövdeyi

---

[160] Schimmel, Annemarie (2001), *İslamın Mistik Boyutları*, çev. Ergun Kocabıyık. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, s. 311.

[161] Uludağ, Süleyman (1991), *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Marifet Yayınları, s. 158.

[162] Çelebi, Asaf Hâlet (1998), *Bütün Şiirleri*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 9.

görür; ancak söz konusu şiirde bundan sonra bakan kişilerin göreceği şey "gül"dür. Sözü edilen mısraın Bağdatlı Cüneyd'in "Cübbemin altında Allah'tan başkası yoktur"[163] mısraına da anıştırma/gönderme olduğu söylenebilir; çünkü "gül", Allah'ın sembolüdür ve "ona" bakanlar yalnızca "gül"ü göreceklerdir. Ezelî sözcüğü, öncesiz olmak anlamıyla Allah'ın zati sıfatlarından biridir. Bu sıfatın "gül"e getirilmesi, yazının başında söylendiği gibi, "gül"ün Allah'ın muhabbetinden bir parça veya Allah'ın sembolü olduğu savıyla örtüşür. "Gül"e getirilen muamma sözcüğünün ise "muam mââââââ" şeklinde ayrı yazıldığını görürüz. Ayrı yazılan "mâ"nın, eski harfli yazımda Farsça "biz" anlamına geldiği söylenmelidir. Böylelikle insanın "ben"i yok ederek Allah'ta "fena" bulduğu söylenmiş olur; fakat hâlâ "gül" "muamma"dır. Çünkü sufi, Allah'a ne kadar çok yaklaşırsa, onun dipsiz uçurumunu o kadar iyi kavrayabilir.[164] Bu da Allah'ın bilinmez olma özelliğini gösterir. "*Kim baksa bundan böyle*" mısraının italik olarak yazılması bize alıntı terimini düşündürür ancak Bayrıl'ın Asaf Hâlet Çelebi'nin mısraını değiştirdiği ve bir anıştırmaya dönüştürdüğü söylenmelidir.

İncelenen şiirde yapılan metinlerarası alıntılar şöyledir:

Tırnak içinde yazılan "Gül, Ey Saf Çelişki" başlığı, Rainer Maria Rilke'den alıntı
Tırnak içinde ve italik yazılan "*Her şey sevgilidir*" ifadesi, Mevlâna'nın *Mesnevi*'sinden alıntı.
Nur heykelleri ifadesi, Şihabeddin Sühreverdî'nin *Nur Heykelleri* (Heyakilü'n-Nur) adlı kitabından alıntı.

Öte yandan şiirde çok sayıda anıştırma/gönderme vardır. Bunlardan bazıları şöyledir:

---

[163] Çelebi, Asaf Hâlet (1939), *Mevlâna: Hayatı, Şahsiyeti, Eserlerinden Parçalar*, İstanbul: Kanaat Kitabevi, s. 73.

[164] Schimmel, Annemarie (2001), *İslamın Mistik Boyutları*, çev. Ergun Kocabıyık, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, s. 139.

Friedrich Nietzsche'nin "Taşta bir görüntü uyuklar, görüntülerimizin görüntüsü" mısraına anıştırma/gönderme
Kavuş akşamla mısraı ile şeb-i aruza anıştırma/gönderme
Ney ve tennûre ile sema ayinine anıştırma/gönderme
İtalik yazılan "Kim baksa bundan böyle" mısraı ile Asaf Hâlet'in "Cüneyd" şiirine anıştırma/gönderme
"Kâinatı içinde ara" ifadesi ile Şeyh Galib'in zübde-i âlem sözüne anıştırma/gönderme

Sonuç olarak ele alınan şiire metinlerarasılık kavramıyla bakıldığında "Gül, Ey Saf Çelişki" adlı şiirin tam da Kristeva'nın dediği gibi bir alıntılar mozaiği olduğu ileri sürülebilir. Bayrıl, Rilke, Nietzsche gibi Batılı şair ve yazarlardan; Mevlâna, Asaf Hâlet, Sühreverdî gibi Doğulu şair ve yazarlardan alıntılar ve anıştırmalar yapar. Bununla birlikte sema ayinine dair birçok anıştırmayı/göndermeyi eserde tespit etmek mümkündür. Ancak Bayrıl diğer metinlerden aldığı parçaları yepyeni bir bağlam içinde dönüştürüp özgün bir şiir meydana getirmiştir ki bu şekilde metinlerarasılığın yazınsallık ölçütüne bağlı kalmıştır.

PALİMPSEST VE MELİH CEVDET ANDAY'IN "İKAROS'UN ÖLÜMÜ" ADLI ŞİİRİ



Palimpsest örneği[169]

Palimpsest, yazıyla olan ilişkisi bağlamında düşünce tarihinde çok önemli bir yere sahiptir. Süreç içerisinde kazandığı metaforik anlamlarla disiplinler arası bir mahiyet kazanmış ve birçok farklı disiplinde kullanılan işlevsel bir kavram olmuştur. Palimpsest, sözlük anlamıyla, üstündeki el yazmasından temizlenerek tekrar tekrar kullanılmış bir parşömen parçası ya da ruloya verilen isimdir.[165] Daha da ayrıntılandırılırsa parşömen ya da rulonun özgün hâli silinmiş ya da kazınmış olduğundan ikinciye yer açılmış el yazmasıdır. Burada sonradan üzerine yazılan bir yazının öncekini sildiğini görürüz.[166] Palimpsest, kâğıt yaygınlaşmadan önce özellikle Orta Çağ'da maliyeti ucuz olduğu için sıklıkla kullanılmaktadır.[167] Ancak palimpsestlerin esas dikkat çekici özelliği, parşömen ya da ruloda silinmiş gibi gözüken ilk yazının çoğu zaman tam olarak silinmemiş olmasıdır. "İlk yazının hayaletimsi izi, kalan mürekkepteki demirin havadaki oksijenle temas etmesi sonucu ortaya çıkan kırmızımsı kahverengi oksit yüzünden sonraki yüzyıllarda yeniden"[168] ortaya çıkar.

---

[165] Dillon, Sarah (2017), *Palimpsest: Edebiyat, Eleştiri, Kuram*, çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, s. 25.

[166] age., s. 27.

[167] Baldick, Chris (2001), *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, New York: Oxford University Press, s. 181.

[168] age., s. 27.

[169] https://blog.richmond.edu/writing/2018/06/28/word-of-the-week-palimpsest/ (erişim tarihi: 07.10.2021).

Bahsedilen durum, farklı veya benzer içerikli yazıların aynı mekânda bir araya gelmesine yol açar. Tam da palimpsestin bu niteliği onun metaforik bir anlam kazanmasına neden olur. Nitekim *Palimpsestes* adlı kitabı bulunan Gérard Genette, söz konusu kavramın metaforlaşması ile ilgili şunları söyler:

> "Metinsel ilişkiler alanında nesnenin bu ikiyüzlülüğü eski bir analoji olan palimpsest yoluyla temsil edilebilir: Aynı parşömenin üzerinde bir metin diğerinin üstüne bindirilebilir ve biri diğerini saklamaz, bilakis kendini aradan göstermesine izin verir."[170]

Genette'in bu kavramı özellikle kullanma nedeni, edebiyatın varlığının "ikinci dereceden" olduğunu belirtmek içindir. Bir başka ifadeyle o, zaten yazılmış olanın yeniden yazılmasını dile getirir bu kavramla. Bu bakımdan ikincil metinler ona göre orijinal bir özellik göstermez. Bahsedilen çerçevede Genette palimpsestle, metinlerarasında kurulan bilinçli ilişkilerle ilgilenir.[171]

Palimpsest üzerine güncel ve kapsamlı bir çalışma yapmış olan Sarah Dillon, ifade edilen kavramın metaforlaşma sürecinin, 1845'te Thomas De Quincey'nin "The Palimpsest" başlıklı denemesiyle başladığını öne sürer. "1845'ten sonra da palimpsest, mimari, coğrafya, jeoloji, paleontoloji, buzulbilim, astrofizik, biyokimya, genetik, sinirbilim, nörobiyoloji, nörhesaplama ve enformasyon teknolojisi gibi çok farklı alanlarda kullanıl(ır)."[172] Bahsedilen durum, palimpsesti farklı disiplinlerin karşılaşma alanı yapar. Bununla birlikte farklı disiplinlerin ilişkileri palimpsestin mantığına göre belirlenir.[173]

Palimpsest, her ne kadar farklı disiplinlerin kendilerini ve birbirleriyle ilişkilerini değerlendirme anlamında işlevsel bir öneme sahip olsa da onun bu kitabı ilgilendiren yönü edebiyattaki kullanım şeklidir. Sarah Dillon, bahse konu olan kavramın edebî söylemde karşılığını tanımlayabilmek için "palimpsestvarilik" ifadesini kullanır.

---

[170] Akt., age., s. 120.

[171] Allen, Graham (2000), *Intertextuality: The New Critical Idiom*, London and New York: Routledge, s. 108.

[172] Dillon, Sarah (2017), *Palimpsest: Edebiyat, Eleştiri, Kuram*, çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, s. 13.

[173] age., s. 14.

Dillon, palimpsestvarilik ile metinlerin ayrı niteliklerini muhafaza ederken aynı zamanda birbirlerine bulaşıp karşılıklı bağımlı oluşlarını kasteder.[174] İki metnin bir araya gelişi ve ilişki kurmaları, akla doğrudan metinlerarasılık kavramını getirir. Ancak her ne kadar palimpsestle metinlerarasılık arasında benzerlik olsa da iki kavram arasında bir eş anlamlılık yoktur. Metinlerarasılıkta metnin kökenini bulma amacı esastır. Palimpsestte ise farklı ve benzer metinler, karşılıklı ilişkiler içindedir.

Bu noktada Melih Cevdet Anday'ın "İkaros'un Ölümü" adlı şiiri palimpsest kavramıyla birlikte yorumlanabilir. Anday'ın bahsedilen şiiri şöyledir:

İKAROS'UN ÖLÜMÜ
Doğum çoğuldur, ölüm tekil
Mumdandı aç tutkumun kanatları
Uçuyordum sevinç içinde.

Herkes işinde gücündeydi
Yok olmuş damlar ki unuttum.

Ve güneşin basamağından döndüm geri
Üfür üfürü uçardı yalnızlık
Zamansızlığın kanadı yalnızlık.

Hiç yıldız doğmadı ben gökte iken
Ne düşlediğimi unuttum.

Çift sürüyordu bir köylü iki büklüm
Kalkmak üzereydi ak bir gemi limandan
Denize düşeni kimse görmedi.
Herkes işinde gücündeydi
Ve acı çekmeği unuttum.

Belleğimde hâlâ gökyüzü dünya
Yüreğin yaban arısı yalnızlık
Yaşantısız daldı yalnızlık.

---

[174] age., s. 15.

Tükenmiş tutkumun neşeli ağırlığı
Göksel erincimi unuttum.

Ölmeden bütün sabahlarımı unuttum
Denize düşeni kimse görmedi
Gökten indiğimi kimse görmedi.
Ak bir gemi kalkıyordu limandan
Görmediklerini unuttum.

Bölünmemişti tarihsiz gün
Varlığın kanatsız adı yalnızlık
Sudan dışarda kalmış ayaktı yalnızlık.

Soyağacına tırmanmıştım putsuz tanrının
Ölümün dilini unuttum.

Düşüncem yavaş yavaş giriyordu varolana
Tam bir uygunluk yoktu aramızda
Saydam yağmur gibiydi canlandıran ölüm.

Herkes işinde gücündeydi
Olanı biteni unuttum.

Yaşadığıma inanılmaz benim
Masal kahramanı gibiyim
Kimse görmeden yittim gittim.[175]

Alıntılanan şiirde anlatıcı birinci tekil kişidir. Şiirin başlığıyla birlikte mumdan kanatlardan da bahsedilmesi, konuşan kişinin Yunan mitolojisindeki İkaros olduğunu düşündürür. İkaros'a dair efsane, babası Daidalos'la birlikte kralın emriyle Labyrinthos'a kapatılmalarıyla başlar. Babası kurtulmak için kendisine ve oğluna mumla birleştirilmiş kanatlar yapar. Uçmadan önce babası, İkaros'a güneşe çok yaklaşmaması hususunda uyarıda bulunur. Ancak İkaros uçmaya başladıktan sonra babasının uyarılarını dinlemez ve güneşe çok fazla yaklaşır. Güneş onun kanatlarını tutan mumu eritir ve İkaros tepetaklak denize düşüp boğulur.[176]

[175] Anday, Melih Cevdet (1997), *Seçme Şiirler*, İstanbul: Adam Yayınları, s. 61-62.
[176] Erhat, Azra (2007), *Mitoloji Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi, s. 153 ve Hagen,

Şiirde dikkati çeken noktalardan biri, belli bir manzaranın resmedilmesidir: "Çift sürüyordu bir köylü iki büklüm / Kalkmak üzereydi ak bir gemi limandan / Denize düşeni kimse görmedi.", "Herkes işinde gücündeydi". Hem şiirde İkaros'un anlatılması hem de söz konusu manzara betimlemesi bizi Pieter Bruegel'in "Landscape with the Fall of Icarus" (İkaros'un Düşüşü Sırasında Bir Manzara) adlı tablosuna götürür. Anday, *Güneşte* adlı şiir kitabında sıklıkla Bruegel'in tablolarından yararlanır. Bu yüzden söz konusu bu manzara tasvirinde de Bruegel'i düşünmek doğaldır.[177] Bruegel'in, Anday'ın şiiriyle ilişkisi olduğu düşünülen tablosu şöyledir:[178]



Böylelikle parşömendeki ilk iz ortaya çıkar ki bu da Bruegel'in yukarıdaki tablosudur. Tablo ve şiir aynı parşömenin üzerindedir. Bu şekilde palimpsest farklı disiplinlerin bir araya geldiği bir uzam/mekân vasfını kazanır. Bu durum da daha önce bahsedildiği gibi palimpsestin temel niteliklerinden biridir. Öte yandan ilk izin üzerine yazılan şiirde Genette'in dediği olayın gerçekleştiği söylenmelidir: "Aynı parşömenin üzerinde bir metin diğerinin üstüne bindirilebilir

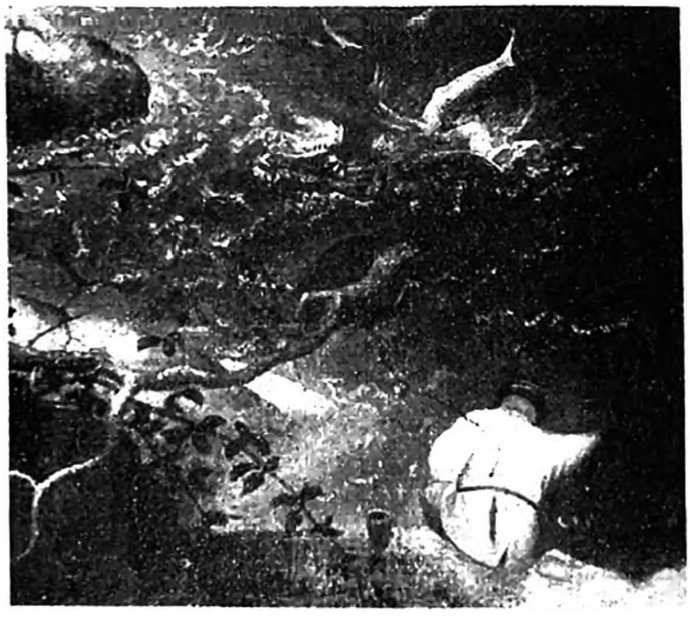
Rose-Marie; Rainer Hagen (2000), *Bruegel: The Complete Paintings*, Berlin: Taschen, s. 60.

[177] Ali Şimşek, "Düşüşü Kimse Görmedi" adlı yazısında Bruegel'in söz konusu tablosunu yorumlarken Anday'ın bahis konusu olan şiirini alıntılar ve ikisi arasındaki benzerliğe işaret eder. Söz konusu yazısı için bk. http://sanatonline.net/guncel-sanat/duesuesue-kimse-goermedi (erişim tarihi: 9.07.2018).

[178] Hagen, Rose-Marie; Rainer Hagen (2000), *Bruegel: The Complete Paintings*, Berlin: Taschen, s. 61.

ve biri diğerini saklamaz, bilakis kendini aradan göstermesine izin verir".[179] "İkaros'un Ölümü" şiirinde de Bruegel'in tablosu, manzara tasviriyle görünürlük kazanır. Ancak Bruegel'in tablosu ile Anday'ın şiiri arasında sadece bir köken ilişkisi yoktur. Bunun yerine, palimpsestlerde olması gerektiği gibi, söz konusu tablo ve şiirde, benzerlik ve farklılıklar yer alır. Bir başka ifadeyle palimpsestte, birbirini etkileyen her iki öğe arasında dinamik bir iletişim vardır. Bahsedilen dinamik iletişimi ortaya koymak için ilk olarak Bruegel'in tablosu tartışılabilir.

Bruegel, "Landscape with the Fall of Icarus" (İkaros'un Düşüşü Sırasında Bir Manzara) adlı tablosunda, daha önce efsanesine değinilen İkaros'un güneşe fazla yaklaşması ve kanatları koruyan mumun erimesi ile denize düşmesi resmedilmiştir. Bruegel'in tablosunu ilginç kılan noktalardan biri, belki de en önemlisi, tablonun isminde yer alan İkaros'un tuvalde çok küçük bir ayrıntı olarak yer almasıdır. İkaros, tuvalde, gemi ve olta atan insanın ortasında iki bacağı ile görünür yalnızca. İkaros'un tabloda resmedilen görüntüsü şöyledir: [180]



İkaros, literatürde çoğunlukla, bilginin sınırlarını keşfeden, özgürlük düşkünü biri ve saygı duyulan bir figür olarak yer bulur. Buna

[179] Akt. Dillon, Sarah (2017), *Palimpsest: Edebiyat, Eleştiri, Kuram*, çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, s. 120.

[180] Hagen, Rose-Marie; Rainer Hagen (2000), *Bruegel: The Complete Paintings*, Berlin: Taschen, s. 60.

karşılık Bruegel, İkaros'u farklı görür. Ressam, İkaros'u tepetaklak suya düşmüş ve iki bacağı da batmak üzereyken komik ve alaycı bir şekilde yorumlar.[181]

Toprak süren adam, atı ve toprağın izi, tabloda İkaros'tan çok daha geniş bir alanı kaplar ve ressam âdeta bunlara konsantre olmuş gibidir. Toprak süren çiftçi, çoban, olta atan adam, resimde kendi işleriyle meşguldür. Hiçbiri boğulan İkaros için bir şey yapmaz, aksine çalışmalarına devam ederler. Çoban gökyüzüne baksa da onun ilgilendiği yer, İkaros'un düştüğü kısmın tam tersindedir. Diğer taraftan insanlara odaklanıldığında onları çevreleyen resim yönleri kolayca gözden kaçırılabilir. İnsanlar, ağaçlıklı bir koy, dağlar, uzak bir liman ve ufukta batmakta olan bir güneşle çevrelenmişlerdir. Bruegel bu şekilde insanın önemsizliğiyle bütün dünyanın büyüklüğünü karşılaştırır.[182] Marie-Rose ve Rainer Hagen, *Bruegel: The Complete Paintings* adlı kitaplarında Bruegel'in çiftçi, çoban ve oltacı aracılığıyla Stoacı düşünceyi ortaya koyduğunu iddia ederler. Onlara göre Bruegel, "İnsan, evrenin kanunlarına isyan etmemelidir ve kendine tayin edilen yerdeki vazifesini yerine getirmekle yetinmelidir." mesajını vermektedir.[183] İkaros, evrenin kurallarını hatırlatan babasının sözlerini dinlememiştir. Bruegel de İkaros'u alaycı bir şekilde tepetaklak suya düşürerek onu bir bakıma cezalandırır.

İkinci katmanda, papirüste tablonun üstüne yazılan Anday'ın şiirine değinilebilir. Anday, Bruegel'in arka plana ittiği İkaros'a odaklanır ve onun ağzından şiirsel söylemini inşa eder. Anday'ın tasvir ettiği manzara, Bruegel'in tablosuyla aynıdır: iki büklüm tarla süren çiftçi, limandan kalkmak üzere olan adam, kimsenin İkaros'u görmemesi ve sudan dışarda kalmış ayak... Ancak her ne kadar manzara tasviri aynı olsa da ortaya konan duygusal atmosfer bambaşkadır. Bruegel'in tuvalinde bir ayrıntı olan İkaros, Anday'ın şiirinde merkezî konumdadır. Tartışma konusu şiirde, İkaros'un yükselirken yaşadığı tutku ve sevinç; düşerken hissettiği hayal kırıklığı, tutkusunun tükenmesi ve yalnız başına ölürken düşündükleri okur tarafından da yaşantılanır. İkaros, kendisini yaşadığına inanılmayan masal kahramanına benzetir. Şiirin geneline bakıldığında ise Anday,

---

[181] age., s. 60.

[182] age., s. 60.

[183] age., s. 61.

onu, herkes işinde gücündeyken yapayalnız ölen bir trajik figür olarak resmeder. Bu noktada şu soru sorulabilir: Palimpsestte karşılaşan Bruegel'in tablosu ve Anday'ın şiiri arasındaki ilişki boyutu nasıldır, nasıl anlamlandırılmalıdır?

Öncelikle, farklı disiplinlere ait iki öge arasında farklılık ve benzerliklere dayalı dinamik bir iletişim olduğu vurgulanmalıdır. Bruegel'in tablosu, Anday'ın şiirini etkilemekle kalmaz, bu şiir tarafından etkilenir de. Bir başka ifadeyle etken ve edilgen olma durumunun değişkenlik gösterdiği öne sürülebilir.

Palimpsestte sonradan yazılmış Anday'ın şiirine bakıldığında, onda ilk metinden izlere rastlanır. Söz konusu izler ise manzara tasvirleriyle belirginleşir. Bu bağlamda öncelikle palimpsestte ilk metinden, sonra yazılmış metne bir etkiden söz etmek mümkündür. Ancak içerik açısından Anday'ın şiirinin Bruegel'in tablosundan ayrıldığı dile getirilmelidir. Bruegel, stoacı bir bakışla evrenin kanunlarının dışına çıkan İkaros'u cezalandırmış ve kimsenin görmeyeceği şekilde tepetaklak denize düşüşünü tasvir ederek ona ironik bir şekilde yaklaşmıştır. Diğer taraftan Bruegel'in ironik İkaros'unu Anday trajik bir figüre dönüştürür. Bruegel'in en arka plana itilen kişisinin ağzından, onun bakış açısıyla olayları değerlendirir. Tablo ve şiir arasındaki isim farklılığı da [Tablonun adı, "Landscape with the Fall of Icarus" (İkaros'un Düşüşü Sırasında Bir Manzara) ve şiirin adı "İkaros'un Ölümü"] bahsedilen çerçevede anlamlıdır. İkaros'un düşüşünden bahsetmek, ironik ortamla uyumluyken; İkaros'un ölümünden bahsetmek, trajik anlatımla koşuttur. Söz konusu nokta, tam da Anday'ın şiirinin Bruegel'in resmine etkisinin açığa çıktığı yerdir. Anday'ın şiirini okuyan insanlar artık Bruegel'in resmine başka bir gözden bakma imkânı bulacaklardır. Onun yükselirken tutkusunu, alçalırken hayal kırıklığını ve yalnızlığını fark edeceklerdir. Bahsedilen durum ise palimpsestteki her iki ögenin birbirleriyle kurdukları dinamik sürecin kendisidir.

ETKİLENME ENDİŞESİ VE AHMET HAMDİ TANPINAR'IN "BURSA'DA ZAMAN" ADLI ŞİİRİ[184]

Genç şairin (halef) usta şairi (selef) okuyarak ondan etkilendiği ve daha sonra özgün bir şiir yazmak için çaba verdiği düşüncesi bilinen bir olgudur. Ancak etkilenmeyi endişeyle birlikte algılayıp kavramsallaştıran kişi Harold Bloom olmuştur. 1973 yılında ilk kez yayımlanan *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (Etkilenme Endişesi: Bir Şiir Teorisi) adlı kitabında modern genç şairler için etkilenme endişesinin bir yazgı olduğunu dile getirir Bloom. O, Terry Eagleton'ın tespitiyle yazıldığı on yılın en cüretli ve özgün edebiyat kuramını geliştirmiştir.[185] Onun kuramında özellikle üç düşünürün büyük etkisi gözlemlenmektedir. Bunlar; William Shakespeare, Friedrich Nietzcshe ve Sigmund Freud'dur. Bu noktada Bloom'un ortaya attığı kavramın tartışılmasına geçilebilir.

Bloom, Shakespeare'e dünya edebiyat tarihinde özel bir konum atfeder ve bütün edebiyatçıların selefinin Shakespeare olduğunu id-

---

[184] Yahya Kemal'in şiirlerinin yayımlanma ve etki konusunu değerlendirmenin diğer şairlerden farklı bir tutum gerektirdiği söylenmelidir. Yahya Kemal, bilindiği gibi şiirdeki mükemmelliyet endişesi dolayısıyla bir şiir üzerinde yıllarca çalışmıştır. Nitekim "Süleymaniye'de Bayram Sabahı" adlı şiir de her ne kadar 1957 yılında yayımlanmaya başlasa da şairin yakını Nihat Sami Banarlı'dan öğrenebildiğimiz kadarıyla şiir 40 yıllık bir süreçte defalarca rötuşlanarak yazılmıştır [Beyatlı, Yahya Kemal (1976), *Bitmemiş Şiirler*, İstanbul: Yahya Kemal Enstitüsü Yayınları, s. 95.] Bununla birlikte şairin şiirlerini yazım sürecine yakın çevresinin tanıklık ettiği de göz önüne alındığında şiirlerinin etki değerinin yayımlanmadan başladığı söylenebilir. Hâl böyle olunca Ahmet Hamdi Tanpınar'ın söz konusu şiirinin ilk hâlinin 1941 yılında yayımlamasının etkilenme endişesi bağlamında öncelik sonralık açısından "Bursa'da Zaman" şiirini selef şiir konumuna yükseltmez. Bu savın en temel dayanaklarından biri, Tanpınar'ın "Süleymaniye'de Bayram Sabahı" adlı şiirin ilk kısımlarını günlüklerinde değerlendirmesidir. Tanpınar günlüklerinde "Süleymaniye" ve "Koca Mustafa Paşa"nın sonradan yapılan kısımlarının bozulduğundan söz eder [Enginün, İnci; Kerman, Zeynep (2008), *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Başbaşa*, İstanbul: Dergâh Yayınları, s. 278.] Böylelikle Tanpınar'ın, Hocası Yahya Kemal'in şiirlerinin yazım sürecine tanıklık ettiği ve yayımlanmadan etkilenmenin başladığı savlanabilir. Bu kanıtlara rağmen şiirlerin yayın yılını esas alan okurlar, bu yazıda tartışılacak iki şiiri, poetik temsil değerleri açısından halef ve selef şiirler olararak alımlayabilirler.

[185] Eagleton, Terry (2014), *Edebiyat Kuramı: Giriş*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2014, s. 191.

dia eder. Hatta ona göre Shakespeare'den sonra yazan bütün güçlü yazarlar onun etkisinden kaçamamışlardır.[186] Bloom, istek metaforlarımızın çoğunu Shakespeare'in icat ettiğini ve onun önemini inkâr eden kişilerin bile Shakespeare'den etkilenme endişesi duyduklarını savlar.[187] Bu bağlamda Shakespeare, Bloom için etkilenme endişesinin modelidir. Öte yandan Nietzcshe'nin kurama katkısı, şairdeki farklı olma, farklı bir yerde bulunma tutkusu[188] ve güç istenci[189] noktasındadır. Son olarak Freud, Oedipus düşüncesiyle Bloom'a ilham verir.

Bahsedilen üç kişinin görüşlerini temel dayanak noktası olarak kullanan Bloom, modern şairler için etkilenme endişesinin bir yazgı olduğundan bahseder. Ona göre "modern şairler sefil ikinciler olmaya mahkûmdurlar."[190] Ancak bu mahkûmiyet onların güçlü şairler olabilmesi için bir imkândır aynı zamanda: "Bu sefalet, bu fukaralık sanatlarının başlangıç noktasıdır."[191] Burada bir ayrım ortaya çıkar. Etkilenme endişesi güçsüz yetenekleri sakat bırakırken kanonsal dehaları daha çok harekete geçirir.[192] Bloom'a göre güçlü şair olma ihtimali yüksek şairin ta derinliklerinde hissettiği şey şiirsel etkilenmedir. "Şiir onun *içindedir*, ama o kendi *dışındaki* şiirler –büyük şiirler– tarafından *bulunmuş olmanın* utancını ve ihtişamını hisseder."[193] Genç şair (Bloom'un ifadesiyle *ephebe*), bu çerçevede özgürlüğünü kaybetmek, asla bağışlamamak ve özerkliğinin sonsuza dek tehdit altında olmasının dehşetini öğrenerek etkilenme endişesi hissini içinde taşır.[194] İçinde taşıdığı bu tehdit hissiyle şiirsel babası ile çetin ve amansız bir mücadeleye girer. Bu bağlamda genç

---

[186] Bloom, Harold (2008), *Etkilenme Endişesi: Bir Şiir Teorisi*, çev. Ferit Burak Aydar. İstanbul: Metis Yayınları, s. 16.

[187] age., s. 16.

[188] Bloom, Harold (2014), *Batı Kanonu: Çağların Ekolleri ve Kitapları*, çev. Çiğdem Pala Mull, İstanbul: İthaki Yayınları, s. 20.

[189] Eagleton, Terry (2014), *Edebiyat Kuramı: Giriş*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2014, s. 192.

[190] Bloom, Harold (2008), *Etkilenme Endişesi: Bir Şiir Teorisi*, çev. Ferit Burak Aydar. İstanbul: Metis Yayınları, s. 72.

[191] age., s. 72.

[192] Bloom, Harold (2014), *Batı Kanonu: Çağların Ekolleri ve Kitapları*, çev. Çiğdem Pala Mull, İstanbul: İthaki Yayınları, s. 19.

[193] Bloom, Harold (2008), *Etkilenme Endişesi: Bir Şiir Teorisi*, çev. Ferit Burak Aydar. İstanbul: Metis Yayınları, s. 65.

[194] age., s. 65.

şairin (halef), usta şairle (selef) kurduğu ilişkideki Oedipal vurgu ortaya çıkar. Bloom, etkilenme endişesini somutlarken Freud'un aile romansı diye tabir ettiği düşünceyi işlevsel bulur. Ancak o, Freud'daki fallik babalık vurgusunu azaltıp *önceliğe* daha çok vurgu yapılması gerektiği kanaatindedir.[195] Aynı şekilde baba-oğul ilişkisinde sadakatin yerine nevrotik bir özelliği ön plana alır. Bloom, yine Freud'dan yola çıkarak insanın doğumu ile şiirsel doğum, biyolojik endişe ile yaratıcı endişe arasında bir paralellik kurar.[196] Babanın otoritesinden kurtulup özgür bir birey ve alternatif bir erk olmak isteyen çocuk gibi genç şair, kendi babasını doğurmayı amaçlar. Bahsedilen aile alegorisini Bloom şu şekilde dönüştürür:

Selef şair=baba Esin perisi=anne

Genç şair=çocuk

Genç şairin, babasının gölgesinden çıkması ve kendi babasını doğurmasının tek yolu yanlış okumadır: "Eğer *ephebe* aşırı belirlenimden kaçmak istiyorsa, en çok değer verdiği şiirleri doğru algılamaktan vazgeçmelidir."[197] Genç şairin, şiirsel baba olan selefi doğru algılamaktan vazgeçmesinin yollarından biri de onu unutmasıdır. Bloom, tam da bu noktada Nietzsche'ye başvurur. Nietzsche'nin "insanın bu dünyaya sonradan geldiği inancı her hâlükârda zararlı ve aşağılayıcı"[198] olduğuna yönelik sözlerini, genç şairin gecikmişlik duygusu ile özdeşleştiren Bloom, Nietzsche'nin eylem adamı kavramına genç şairin selefi unutma çabası dolayımında başvurur. "Aynı zamanda bilgisizdir: bir şey yapabilmek için pek çok şeyi unutur, kendi gerisindekilere karşı adaletsizdir ve yalnızca tek bir yasa tanır – o da var olacak olanın yasasıdır."[199] Bu bağlamda genç şairin yanlış okuması, selefine karşı adaletsiz olabilmesini, selefini bir süreliğine unutmasını gerektirir. Böylelikle etkilenme endişesinin Bloom için yaratıcı bir yorumdan doğduğu görülür. Söz konusu yaratıcı yorumu ortaya çıkaran ise şiirsel yanılgı ya da yanlış okumadır: "Etkilenme endişesi karmaşık bir güçlü yanlış okuma ediminden, benim 'şiirsel

[195] age., s. 97.
[196] age., s. 93.
[197] age., s. 103.
[198] age., s. 90.
[199] age., s. 90.

yanılgı ya da yanlış okuma' adını verdiğim yaratıcı bir yorumdan *doğar.*"[200] Bloom, şiirsel yanılgının nedenine odaklanmaz, bunun yerine şiirsel yanılgının doğurduğu sonuca bakar. Burada yazar, şairleri Oedipus kompleksine bağlı olarak psikanalitik bir yorumlamaya tabi tutmaktansa ortaya çıkan ürünle ilgilendiğini vurgular.[201]

"[H]er türlü yaratıcı edebiyatın rekabetçi temelinde etkilenme endişeleri[nin]"[202] yattığını düşünen Bloom, söz konusu endişenin herhangi bir dönem veya şairle sınırlı olmadığını özellikle vurgular. Bununla birlikte etkilenme endişesi iyi ve kötü şairleri ayıran bir mihenk taşı niteliğindedir. Genç şairler, selefleriyle "ölümüne" bir mücadele içine girerken bunlardan "az yetenekli" olanları seleflerini idealize ederler ve mücadeleyi kaybederler. Öte yandan "tahayyülü güçlü" olanlar ise yanlış okumayla metinlerle girdikleri ilişkiyi kazanıp onları kendilerine mal ederler.[203]

Son olarak etkilenme endişesi ile metinlerarasılık kavramı arasındaki ilişkiyi sorgulayabiliriz. Bilindiği gibi metinlerarasılık en genel şekilde iki ya da daha çok metin arasında bir alışveriş, bir tür konuşma ya da söyleşim biçimi olarak tanımlanabilir.[204] Buna karşılık etkilenme endişesini Paul de Man, "Harold Bloom'un *Etkilenme Endişesi* Üzerine Değerlendirme" adlı yazısında, metinleriçi (intratextual) kavramıyla birlikte anlamlandırmaya çalışır.[205] Man'a göre bir eksik ya da eksiksiz yorumlamayı gerektiren metinleriçi yaklaşımın yerine Bloom, okumanın veya başka bir adlandırma ile yorumlamanın yanlış okuma olacağına ilişkin kategorik bir iddia ortaya koymuştur.[206] Bununla birlikte Bloom'un etkilenme endişesi kavramını metinlerarasılık (ve tabii ki metinleriçi) kavramından ayıran en başat özellik, bu kavramın metinlerin kendi aralarındaki ilişkilerinden çok özneler arasındaki ilişkiyi ön plana çıkarmasıdır.[207]

---

[200] age., s. 20.

[201] age., s. 20.

[202] age., s. 21.

[203] age., s. 47.

[204] Aktulum, Kubilây, *Metinlerarası İlişkiler*, Ankara: Öteki Yayınevi, 2000, s. 7.

[205] De Man, Paul (2008), *Körlük ve İçgörü: Çağdaş Eleştirinin Retoriği Üzerine Denemeler*, çev. Ferit Burak Aydar ve Cem Soydemir, İstanbul: Metis Yayınları, 2008, s. 310.

[206] age., s. 310.

[207] Etkilenme endişesi kavramının kuramsal kısmının yazımında özellikle şu makale temel alınmıştır: Tunç, Gökhan (2021), "Gölgeye Girenin Gölgesi Olmaz: Etkilenme Endişesi Merkezinde Muharrem ve Neşet Ertaş İlişkisi", *Millî Folklor*, 129: 90-97.

Bir daha vurgulamak gerekirse bilhassa altı çizilmesi gereken noktalardan biri, usta şairle genç şair arasındaki etkileşimin iki şiir arasında tespit edilebilen metinlerarasılık kavramıyla karıştırılmaması gerektiğidir. Etkilenme endişesinin temelinde genç şairin usta şairden farklı bir şiir oluşturmak için verdiği çaba yatmaktadır. Halef, yani genç şair, selefe, yani usta şaire şükran ve hayranlık duymaktadır. Ancak şiir dünyasında var olabilmek için ondan ayrı bir şiir ortaya koyması gerektiğinin de farkındadır. Bu anlamda genç şairin usta şaire var olan benzerliğinden çok, ondan ayrılan ya da ayrılmak istediği noktalar daha çok anlam kazanır.

Kitabın bu bölümünde ele alacağımız Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Bursa'da Zaman" şiirini değerlendirme aşamasında da söz konusu farklı olma çabası başat rol oynar.[208] Tanpınar, *Yahya Kemal* adlı kitabının "İlk Karşılaşma" adlı bölümünde, daha onunla karşılaşmadan Yahya Kemal'in şiirlerini okuduğunu ve şiirlerinin hayranı olduğunu ifade eder.[209] Yahya Kemal'in şiirine olan hayranlığının neticesinde Tanpınar şiirsel baba olarak Yahya Kemal'i konumlandırır ve söz konusu hayranlık onda etkilenme endişesini ortaya çıkarır. Çünkü Yahya Kemal, Tanpınar'dan önce gelerek onun yapmak istediklerini yapmıştır. Tanpınar, selefi olan Yahya Kemal'in kendisi üzerindeki iğdiş edici, sınırlandırıcı etkisinin farkındadır. Bu çerçevede Tanpınar'ın günlüklerinde hocası Yahya Kemal için "Yahya Kemal bize sedd-i Çin olmak istedi." demesi önemlidir.[210] Nitekim Tanpınar'ı çok yakından tanıyan Mehmet Kaplan, Tanpınar'ın "Yahya Kemal'in mukallidi" yahut "muakkibi" olarak görülmeyi istemediğini vurgular. Hatta bu endişe o kadar baskındır ki Tanpınar çok rağbet görmesine rağmen "Bursa'da Zaman" adlı şiirinin Yahya Kemal'i hatırlatması nedeniyle bu şiiri kitabına almamayı bile düşündüğünü dile getirir.[211]

---

[208] Tanpınar'ın Yahya Kemal'den etkilenme endişesinin boyutlarının ayrıntılı bir şekilde tartışıldığı bir çalışma için bk. Tunç, Gökhan (2018), *Rüzgâra Karşı Duran Şair: Etkilenme Endişesi Kavramı ve Yahya Kemal'in Türk Şiirine Etkisi*, İstanbul: Ötüken Yayınları.

[209] Tanpınar, Ahmet Hamdi (2001), *Yahya Kemal*, İstanbul: Dergâh Yayınları, s. 11.

[210] Enginün, İnci; Zeynep Kerman (2008), *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Başbaşa*, İstanbul: Dergâh Yayınları, s. 267-268.

[211] Kaplan, Mehmet (1963), *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*, İstanbul Edebiyat Fakültesi Yayınları, s. 70.

Bu aşamada Tanpınar'ın "Bursa'da Zaman" şiirini merkeze alarak onun bahsedilen Yahya Kemal'den etkilenme endişesini nasıl aşmaya çalıştığı tartışılabilir. Burada dikkat çekici olan nokta genelde Yahya Kemal'den duyulan etkilenme endişesi, özelde söz konusu şiir yazılırken yerini "Süleymaniye'de Bayram Sabahı"ndan duyulan etkilenme endişesine bırakmasıdır. Bir başka ifadeyle Tanpınar'ın "Bursa'da Zaman" şiiri örneğinde metinsel bir etkilenme endişesi taşıdığı vurgulanmalıdır. Bahsedilen iki şiir şöyledir:

SÜLEYMÂNİYE'DE BAYRAM SABAHI

Artarak gönlümün aydınlığı her sâniyede,
Bir mehâbetli sabâh oldu Süleymâniye'de.
Kendi gök kubbemiz altında bu bayram saati,
Dokuz asrında bütün halkı, bütün memleketi
Yer yer aksettiriyor mâvileşen manzaradan,
Kalkıyor tozlu zaman perdesi her ân aradan.
Gecenin bitmeğe yüz tuttuğu andan beridir,
Duyulan gökte kanad, yerde ayak sesleridir.
Bir geliş var!.. Ne mübârek, ne garîb âlem bu!..
Hava boydan boya binlerce hayâletle dolu...
Her ufuktan bu geliş eski seferlerdendir;
O seferlerle açılmış nice yerlerdendir.
Bu sükûnette karıştıkça karanlıkla ışık,
Yürüyor, durmadan, insan ve hayâlet karışık;
Kimi gökten, kimi yerden üşüşüp her kapıya,
Giriyor, birbiri ardınca, ilâhî yapıya.
Tanrının mâbedi her bir tarafından doluyor,
Bu saatlerde Süleymâniye târîh oluyor.

Ordu-milletlerin en çok döğüşen, en sarpı
Adamış sevdiği Allâhına bir böyle yapı.
En güzel mâbedi olsun diye en son dînin.
Budur öz şekli hayâl ettiği mîmârînin.
Görebilsin diye sonsuzluğu her yerden iyi,
Seçmiş İstanbul'un ufkunda bu kudsî tepeyi;
Taşımış harcını gaazîleri, serdârıyle,
Taşı yenmiş nice bin işçisi, mîmârıyle.
Hür ve engin vatanın hem gece, hem gündüzüne,
Uhrevî bir kapı açmış buradan gökyüzüne,
Tâ ki geçsin ezelî rahmete rûh orduları...

Bir neferdir bu zafer mâbedinin mîmârı.
Ulu mâbed! Seni ancak bu sabâh anlıyorum;
Ben de bir vârisin olmakla bugün mağrûrum;
Bir zaman hendeseden âbide zannettimdi;
Kubben altında bu cumhûra bakarken şimdi,
Senelerden beri rü'yâda görüp özlediğim
Cedlerin mağfiret iklîmine girmiş gibiyim.
Dili bir, gönlü bir, îmânı bir insan yığını
Görüyor varlığının bir yere toplandığını;
Büyük Allâhı anarken bir ağızdan herkes
Nice bin dalgalı Tekbîr oluyor tek bir ses;
Yükselen bir nakarâtın büyüyen velvelesi,
Nice tuğlarla karışmış nice bin at yelesi!.

Gördüm ön safta oturmuş nefer esvaplı biri
Dinliyor vecd ile tekrâr alınan Tekbîr'i;
Ne kadar sâf idi sîmâsı bu mü'min neferin!
Kimdi? Bânîsi mi, mîmârı mı ulvî eserin?
Tâ Malazgird ovasından yürüyen Türkoğlu
Bu nefer miydi? Derin gözleri yaşlarla dolu,
Yüzü dünyâda yiğit yüzlerinin en güzeli,
Çok büyük bir işi görmekle yorulmuş belli;
Hem büyük yurdu kuran hem koruyan kudretimiz,
Her zaman varlığımız, hem kanımız hem etimiz;
Vatanın hem yaşayan vârisi hem sâhibi o
Görünür halka bu günlerde tesellî gibi o,
Hem bu toprakta bugün, bizde kalan her yerde,
Hem de çoktan beri kaybettiğimiz yerlerde.

Karşı dağlarda tutuşmuş gibi gül bahçeleri,
Koyu bir kırmızılık gökten ayırmakta yeri.
Gökte top sesleri var, belli, derinden derine;
Belki yüzlerce şehir sesleniyor birbirine.
Çok yakından mı bu sesler, çok uzaklardan mı?
Üsküdar'dan mı? Hisar'dan mı? Kavaklar'dan mı?
Bursa'dan, Konya'dan, İzmir'den, uzaktan uzağa,
Çarpıyor birbiri ardınca o dağdan bu dağa;

Şimdi her merhaleden, tâ Beyazıd'dan, Van'dan,
Aynı top sesleri bir bir geliyor her yandan.
Ne kadar duygulu, engin ve mübârek bu seher!
Kadın erkek ve çocuk, gönlü dolanlar, yer yer,
Dinliyor hepsi büyük hâtıralar rüzgârını,
Çaldıran topları ardınca Mohaç toplarını.

Gökte top sesleri, bir bir, nerelerden geliyor?
Mutlaka her biri bir başka zaferden geliyor:
Kosva'dan, Niğbolu'dan, Varna'dan, İstanbul'dan..
Anıyor her biri bir vak'ayı heybetle bu an;
Belgrad'dan mı? Budin, Eğri ve Uyvar'dan mı?
Son hudutlarda yücelmiş sıra-dağlardan mı?

Deniz ufkunda bu top sesleri nerden geliyor?
Barbaros, belki, donanmayla seferden geliyor!.
Adalardan mı? Tunus'dan mı, Cezâyir'den mi?
Hürr ufuklarda donanmış iki yüz pâre gemi
Yeni doğmuş aya baktıkları yerden geliyor;
O mübârek gemiler hangi seherden geliyor?

Ulu mâbedde karıştım vatanın birliğine,
Çok şükür Tanrıya, gördüm, bu saatlerde yine
Yaşıyanlarla berâber bulunan ervâhı.

Doludur gönlüm ışıklarla bu bayram sabahı.[212]

[212] Yahya Kemal (1985), *Kendi Gök Kubbemiz*, İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, s. 9-13.

BURSA'DA ZAMAN

Bursa'da bir eski cami avlusu,
Küçük şadırvanda şakırdayan su;
Orhan zamanından kalma bir duvar...
Onunla bir yaşta ihtiyar çınar
Eliyor dört yana sakin bir günü.
Bir rüyadan arta kalmanın hüznü
İçinde gülüyor bana derinden.
Yüzlerce çeşmenin serinliğinden
Ovanın yeşili göğün mavisi
Ve mimarîlerin en ilâhisi.

Bir zafer müjdesi burda her isim:
Sanki tek bir anda gün, saat, mevsim
Yaşıyor sihrini geçmiş zamanın
Hâlâ bu taşlarda gülen rüyanın.
Güvercin bakışlı sessizlik bile
Çınlıyor bir sonsuz devam vehmiyle.
Gümüşlü bir fecrin zafer aynası
Muradiye, sabrın acı meyvası,
Ömrünün timsali beyaz *Nilüfer*,
Türbeler, camiler, eski bahçeler,
Şanlı hikâyesi binlerce erin
Sesi nabzım olmuş hengâmelerin
Nakleder yâdını gelen geçene.

Bu hayalde uyur Bursa her gece,
Her şafak onunla uyanır, güler
Gümüş aydınlıkta serviler, güller
Serin hülyasıyla çeşmelerinin.
Başındayım sanki bir mucizenin,
Su sesi ve kanat şakırtısından
Billûr bir âvize Bursa'da zaman.

Yeşil türbesini gezdik dün akşam,
Duyduk bir musikî gibi zamandan
Çinilere sinmiş *Kur'an* sesini.
Fetih günlerinin saf neşesini
Aydınlanmış buldum tebessümünle.

İsterdim bu eski yerde seninle
Baş başa uyumak son uykumuzu,
Bu hayal içinde... Ve ufkumuzu
Çepçevre kaplasın bu ziya, bu renk,
Havayı dolduran uhrevî âhenk.
Bir ilâh uykusu olur elbette
Ölüm bu tılsımlı ebediyette,
Belki de rüyası büyük cetlerin,
Beyaz bahçesinde su seslerinin.[213]

Tanpınar'ın, şiirlerinde seçtiği konuları bile Yahya Kemal etkisine bağlı olarak sınırlaması dikkat çekicidir. Mehmet Kaplan, Tanpınar'ın çok sevmesine rağmen şiirlerinde tarihi ve denizi konu edinememesini şiirsel baba figürü olan Yahya Kemal'in sınırlayıcı etkisine bağlar.[214] Benzer şekilde Tanpınar'ın romanlarında büyük bir öneme sahip İstanbul ve Boğaz'ı şiirlerinde işleyememesinin nedeni de yine Yahya Kemal'in kastre edici etkisidir. Nitekim Yahya Kemal'in İstanbul merkezli "Süleymaniye'de Bayram Sabahı" şiirine karşılık Tanpınar Bursa'yı ele alır. Bunun yanı sıra Yahya Kemal, Süleymaniye'yle birlikte Osmanlı'nın zirve dönemine gider. Tanpınar ise Bursa Ulu Camii'yi kaleme alarak Osmanlı'nın kuruluş döne-

[213] Tanpınar, Ahmet Hamdi (2011), *Bütün Şiirleri*, haz. İnci Enginün, İstanbul: Dergâh Yayınları, s. 50-51.

[214] Kaplan, Mehmet (1963), *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*, İstanbul: İstanbul Edebiyat Fakültesi Yayınları, s. 69.

mine uzanır. Tanpınar'ın İstanbul yerine Bursa'yı ve Osmanlı'nın kuruluş dönemini seçmesi, dolayısıyla Yahya Kemal'den farklılaşma çabası, Yahya Kemal'in mukallidi olmama isteğiyle birlikte düşünülünce anlamlı hâle gelir. Ancak Tanpınar'ın bütün farklılık çabalarına rağmen "dildeki âhenk, şiirde yaratılan tarihî atmosfer, uyku, rüya, ölüm, ilâh, çepçevre gibi kelimeler..."[215] Yahya Kemal'in şiirlerini akla getirmektedir. Bunların yanı sıra Henri Bergson'un durée kavramının her iki şiirde var olduğu görülür. Şimdiki zamanın geçmiş zamanı kapsayacak şekilde genişlemesi iki şiirin de önde gelen ortak özelliklerindendir. Ayrıca tartışma konusu olan iki şiirde de mimari yapılar taş yığınları olmanın ötesine geçerek geçmişteki görkemli kültürün taşıyıcıları olma vasfını kazanmışlardır. Din, tarih ve zaman gibi unsurlar ele alınan şiirlerin ortaklıklarıdır. Her ne kadar ifade edilen benzerliklerin sayısı artırılabilecek olsa da bu noktada Tanpınar'ın "Bursa'da Zaman"da Yahya Kemal'in "Süleymaniye'de Bayram Sabahı" adlı şiirinden etkilenme endişesini ne şekilde aşmaya çalıştığı sorgulanabilir.

Bahis konusu olan her iki şiir arasında benzerlik değil farklılıkların neler olduğunu tespit etmeye çalışan kişilerden biri Mehmet Kaplan'dır. Kaplan, her iki şairin tarihi canlandırış bakımından aralarında bir yakınlık görülse de, mazi karşısındaki tavırlarının birbirinden farklı olduğunu dile getirir. Yahya Kemal'in aksine Tanpınar'ın maziye bakışında "hareket"in değil, "sükûnet"in, "seyir ve temâşa"nın, "hülyâ"nın etkili olduğunu ifade eder. Eski destan şairleri gibi "cihangirliği ve ihtişamı" seven Yahya Kemal, hâlihazırı, yaşanılan gerçeği ve hatta kendisini unuttururken Tanpınar, maziye hâlihazırdan, gözünün önünden ve bizzat kendinden yola çıkarak gider.[216] Kaplan'ın "Bursa'da Zaman" ile "Süleymaniye'de Bayram Sabahı" arasında koyduğu "sükûnet" ve "hareket" farklılığı her ne kadar doğru olsa da iki şiir arasındaki esas belirleyici ayrımın şiir türlerinde aranması gerektiği söylenmelidir.

"Süleymaniye'de Bayram Sabahı" adlı şiiri epik türün içine dâhil etmek mümkündür. Bilindiği gibi dinî ve kültürel değerlerin ana

---

[215] Ercilasun, Bilge (2008), "Yahya Kemal'in Şairliği ve Türk Şiirine Etkileri", *Şair ve Fikir Adamı Olarak Yahya Kemal Beyatlı*, Ankara: Türk Yurdu Yayınları, s. 37.

[216] Kaplan, Mehmet (1963), *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*, İstanbul: İstanbul Edebiyat Fakültesi Yayınları, s. 70-71.

parçalarından biri olan epik şiirlerde kahramanlık ve fetih gibi konular hikâye anlatma tarzında okura sunulur.[217] Benzer şekilde "Süleymaniye'de Bayram Sabahı" adlı şiirin dinî ve kültürel değerleri amaç edinmesi, kahramanlık ve fetih konularını bir hikâye örgüsü içinde dile getirmesi, bu şiirin epik şiir kategorisinde değerlendirilebilmesinin yolunu açar. Şiirde şairin aydınlanması, bilinçlenmesi konu edilir. Şiirde yer bulan "Ulu mâbed! Seni ancak bu sabâh anlıyorum" mısraı bahsedilen aydınlanmayı açığa çıkarır. Yine şiirde önemli fetihlerin, zaferlerin hatırlanması şiirdeki epik atmosferi güçlendirir. Nitekim şiirin sonunda anlatıcı, "Ulu mabedde karıştım vatanın birliğine" mısraıyla bayramla birlikte içsel aydınlanmasını, bilinçlenmesini ve toplumla bütünleşmesini anlatır.

Öte yandan "Bursa'da Zaman" şiirini lirik türün içinde değerlendirmek olanaklıdır. Lirik tür; coşkunun yoğun olduğu, müzikal yapıya sahip, genellikle aşk, ölüm, yalnızlık gibi konuları ele alan şiirleri tanımlamakta kullanılır. Lirik türün bir diğer önemli vasfı ise iç monoloğun bu şiirlerde yer bulmasıdır. Seslenilen kişi ise okur yerine hayalî kişilerdir.[218] "Bursa'da Zaman" şiirinde daha önce de belirtildiği gibi mimari yapılar üzerinde maziyle bütünleşilir ve geçmiş, şimdi içinde yaşatılır. Ancak "Bursa'da Zaman" şiirinin özellikle son bölümü "Süleymaniye'de Bayram Sabahı"ndan temelli bir şekilde ayrılır. "Bursa'da Zaman" şiirinin son bölümünde seslenilen kişi, lirik şiirin genel özelliğinde olduğu gibi, sevgili olarak alımlanabilecek hayalî bir kişidir. "Süleymaniye'de Bayram Sabahı"nda anlatıcı vatanın birliğine kavuşmuştur. Buna karşılık "Bursa'da Zaman"da anlatıcı, hayalî sevgili ile bütünleşmek ister. "Süleymaniye'de Bayram Sabahı"nda zaferlerin top sesleri şiire hâkimken "Bursa'da Zaman"da anlatıcı hayalî sevgiliyle uhrevi ahenkte son uykuya dalmak ister. Şiirin sonunda hayalî sevgiliyle ölme düşüncesi, lirik şiirde baskın olan aşk ve ölüm temleriyle de uyumludur. Ayrıca Yahya Kemal, geçmişin kahramanlık günlerini yeniden yaşamak ve geri getirmek arzusundadır, Tanpınar ise geçmişi geri gelmeyecek bir rüya olarak alımlar.

Şiirler arasında bahsedilen türsel ayrım, Tanpınar'ın "Bursa'da

---

[217] Akgül, Alphan (2017), "Şiir Sanatı", *Yeni Türk Edebiyatına Giriş 1*, haz. Zeliha Güneş-Gökhan Tunç, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, s. 29.

[218] age., s. 27-28.

Zaman" şiirini yazarken Yahya Kemal'in "Süleymaniye'de Bayram Sabahı"ndan etkilenme endişesini aşma yoludur. Tanpınar, yazdığı lirik şiirle Yahya Kemal'in epik şiirinden farklılaşmak ister. Ancak bu farklılık çabasına rağmen Tanpınar'ın "Bursa'da Zaman" şiiri birçoklarınca genelde Yahya Kemal'in şiirinin, özelde ise "Süleymaniye'de Bayram Sabahı"nın bir taklidi olarak düşünülür ve tam da bu yüzden daha önce söylendiği gibi Tanpınar "Bursa'da Zaman" şiirini kitabına almak istemez. Tanpınar'ın tarih konulu tek şiiri olan "Bursa'da Zaman" bir anlamda onun Yahya Kemal etkisini aşma denemesi olarak görülebilir. Tarihsel olanı Yahya Kemal'den farklı olarak lirik bir anlatımla kaleme alarak özgün olma çabasına rağmen "Bursa'da Zaman"ın Yahya Kemal şiirlerinin ve "Süleymaniye'de Bayram Sabahı"nın taklidi olarak görülmesi Tanpınar'ı Valéry'nin peotikasına sıkı sıkıya bağlanmaya itmiştir. Tanpınar, "Antalyalı Genç Kıza Mektup" adlı yazısında Yahya Kemal'den etkilendiğini itiraf etmekle beraber estetiğinin Valéry'ye bağlı olduğunu söylemesi ifade edilen durumla ilişkilidir.[219] Nitekim bahsedilen nedenle *Yahya Kemal* kitabında "tarihle alâkasız" adam diyerek eleştirdiği Ahmet Haşim gibi bireysel şiirler yazmak durumunda kalmıştır.

[219] Tanpınar'ın Yahya Kemal'de etkilenme endişesi ile Valéry estetiğine bağlanmasının ayrıntılı bir şekilde tartışıldığı bir çalışma için bk. Tunç, Gökhan (2018), *Rüzgâra Karşı Duran Şair: Etkilenme Endişesi Kavramı ve Yahya Kemal'in Türk Şiirine Etkisi*, İstanbul: Ötüken Yayınları, s. 105-106.

GELENEĞİN İCADI VE NÂZIM HİKMET'İN *SİMAVNE KADISI OĞLU ŞEYH BEDREDDİN DESTANI* ADLI KİTABI

"Makinalaşmak" (1923) adlı ünlü ve bazı çevrelerce yadırgatıcı olarak vasıflandırılan şiirin şairi Nâzım Hikmet, 1936 yılında *Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı* kitabıyla şiirini şaşırtıcı bir yola sokar. Söz konusu şaşırtıcılık unsuru, sadece Nâzım Hikmet'in şiiri için geçerli değildir. Bahse konu olan kitap yayımlandığında, Ahmet Muhip Dıranas'tan Nurullah Ataç'a, Sadri Ertem'den Suat Derviş'e kadar dönemin birçok etkin ve önemli yazar ve şairinin dikkatini çekmiştir.[220] Bu anlamda *Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı* Türk şiiri için de farklı ve şaşırtıcı bir niteliğe sahiptir. Çünkü o zamana kadar geleneksel konuları ele almak sağ kökenli ideolojiye sahip şair ve yazarlara mahsus bir durumken Nâzım Hikmet bunu tersine çevirir. Yazının ilerleyen kısımlarında daha ayrıntılı tartışılacağı gibi, poetikaları ile hesaplaştığı Yahya Kemal Beyatlı ve Mehmet Âkif Ersoy, ideolojileri gereği geleneksel edebiyattan yararlanma imkânına sahipken Nâzım Hikmet gibi Marksist bir şairin böyle bir yönelime girmesi edebiyat ortamı için alışılmışın dışında bir durum arz eder. Nâzım Hikmet, aslında tam da bu duruma karşı çıkmak için bilinçli bir şekilde geleneğe yönelmiştir ki yazıda ileri sürülen temel sav budur. Peki, fütürist (gelecekçi) şeklinde nitelenen Nâzım Hikmet'i geleneksel edebiyata ve tarihe yönlendiren temel dinamik nedir? Nâzım Hikmet'i tarihî bir konuyu ele almaya iten iç dinamik, gerçekten Şeyh Bedreddin'in sosyalist bir anlayışla değerlendireceğimiz tarihî bir figür olması mıdır?

Nedim Gürsel, *Doğumunun Yüzüncü Yılında Dünya Şairi Nâzım Hikmet* adlı kitabında, Nâzım Hikmet'in *Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı* ile bir halk ayaklanmasını anlattığını ve bunun da tarih-

---

[220] Gürsel, Nedim (1978), *Şeyh Bedreddin Destanı Üzerine: Nâzım Hikmet'in Şiirlerinde Gelenek Sorunu, Bedreddin Hareketinin Toplumsal ve İdeolojik Nitelikleri, Dil ve Şiirsel Ögeler*, İstanbul: Cem Yayınevi, s. 11.

sel gerçeklikle örtüştüğünü dile getirir.[221] Ancak Gürsel, daha sonra isyanın Marksist içeriği hakkında yeterli bir kaynak bulunmadığını vurgular:

> "Nâzım Hikmet'in Bedreddin üstüne ayrıntılı bir araştırma yapmış olduğunu sanmıyorum. Destanın sonunda kaynakların yetersizliğini kendisi de belirtiyor zaten. Ama söz konusu kaynakların dışında, Bedreddin'in gerçekleştirmek istediği toplum düzeni hakkında bilgi edinebileceğimiz başka bir belge de yok."[222]

Nâzım Hikmet'in tartışma konusu olan kitabının tarihsel gerçeklikle ilişkisini sorgulayan bir diğer kişi Hilmi Yavuz'dur. Yavuz, "Şiir ve Tarih" adlı yazısında, Nâzım Hikmet'in, Börklüce'nin sosyalist bir anlayışa sahip olduğuna ilişkin bilgileri XV. yüzyıl Anadolu'suna dair belgelerden değil; "Darülfünun İlâhiyat Fakültesi Tarih-i Kelam müderrisi" Mehemmed Şerefeddin Yaltkaya'nın Bizans tarihçisi Dukas'tan alıntıladığı bir bölümden aldığına işaret eder.[223] Dukas'ın *Historia*'sında "âdi bir Türk köylüsü" Börklüce Mustafa'nın "Türklere 'va'z ve nasayihte bulu[nduğunu] ve kadınlar müstesnâ olmak üzere erzâk, melbûsât, mevâşi ve arâzî gibi şeylerin kâffesinin umûmun mâl-i müştereki addedilmesini tavsiye e[ttiğini]' yazmaktadır."[224] Yavuz, Bizans tarihçisi Dukas'ın *Historia*'sının dışında hiçbir tarihçinin Börklüce'ye iştirakçilik atfetmediğini dile getirir.[225]

Burada şu soru sorulabilir: Nâzım Hikmet, iki araştırmacının söylediği gibi, yeterli bir araştırma yapmamış ve elinde yeterli kaynak yokken niçin Şeyh Bedreddin isyanını sosyalist bir içeriğe sahip olarak yorumlar? Bu sorunun cevabını, Nâzım Hikmet'in *Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı'na Zeyl*'inde aramak mümkündür.

Nâzım Hikmet, bahsedilen zeylinde *Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı*'na nasıl bakılması gerektiği konusunda okura ipuçları verir. Ona göre eski bir köprünün, "Çarşambayı sel aldı" türküsünün

---

[221] Gürsel, Nedim (2002), *Doğumunun Yüzüncü Yılında Dünya Şairi Nâzım Hikmet*, İstanbul: Can Yayınları, s. 213.

[222] age., s. 241.

[223] Yavuz, Hilmi (2005), *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 191.

[224] age., s. 191.

[225] age., s. 191.

ve bir oyanın ne kadar camii olmakla alakası yoksa Süleymaniye de aynı özelliktedir ve dinî nitelikte değildir. Şöyle devam eder Nâzım Hikmet:

> "Süleymaniye, benim için, Türk HALK dehasının; şeriat ve softa karanlığından kurtulmuş; hesaba, maddeye, hesapla maddenin ahengine dayanan en muazzam verimlerinden biridir. Sinan'ın evi, maddenin ve aydınlığın mabedidir. Ben ne zaman Sinan['ı]n Süleymaniye'sini hatırlasam Türk emekçisinin yaratıcılığına olan inancım artar. Kendimi feraha çıkmış hissederim."[226]

Nâzım Hikmet daha sonra zeylinde millî gururun, sosyalizme aykırı bir durum olmadığını kanıtlamak için uğraş verir. Ancak bu yazı için daha önemli olan nokta, Süleymaniye gibi tartışmasız dinî bir yapı olarak yorumlanan ve Türk-İslam kültürünün temel taşlarından olan bir mimari esere bakan şairin bunu kendi ideolojisinin söylemiyle yeniden yorumlamasıdır. Nâzım Hikmet için Süleymaniye, Türk emekçisinin yaratıcılığını yansıtır. Şairin, Süleymaniye ile ilgili düşüncelerini okurken ister istemez Yahya Kemal'in "Süleymaniye'de Bayram Sabahı" adlı şiiri akla gelir. Bilindiği gibi Yahya Kemal bu şiirde, Nâzım Hikmet'in söylediklerinin aksine, Süleymaniye Camii'ni Türk-İslam kültürünün bir taşıyıcısı olarak konumlandırır. Bu şekilde, Nâzım Hikmet aslında zeylinde bir bakıma Yahya Kemal'e karşıt bir söylem de geliştirmek ister. Nâzım Hikmet'in bu tavrı, geleneksel edebiyatı sağ ideolojiye sahip yazarların tekeline bırakmamak gibi yorumlanabilir. Nitekim ileri sürülen bu düşünceyi Nâzım Hikmet'in kendisi de Kemal Tahir'e yazdığı bir mektupta doğrudan şu şekilde dile getirir:

> "Zannedersem, çok sonradan, İslâm medeniyeti denilen büyük ticaret, büyük toprak, köle, hattâ bir çeşit manifaktura münasebetleri içinde ezilmiş sınıfların Ömer'in şahsına izafe ederek menkıbeleştirmiş oldukları fıkralar ki bunlar o sınıfların [İ]slâmiyet şeklinde ve çerçevesi içinde tecelli etmek zaruret ve mecburiyetinde olan ideolojileri, hasretleri ve emellerinin bir kısmının ifadesidir. Bilhassa bu bakımdan, bir mücadele silahı olarak Ömer'in menkıbeleri pratikte bizde dahi tetkike değer bir tezahürdür. Bizde bu silah son asırda, hattâ Mehmet Akif'te kapitalizmin inkişafına karşı kullanılan ve çok kere maalesef mür-

[226] Nâzım Hikmet (Ran) (1978), *Benerci Kendini Niçin Öldürdü / Taranta Babu'ya Mektuplar / Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı*, İstanbul: Cem Yayınevi, s. 204.

teci bir vasıta olmuştur. Halbuki bazı muayyen tatkik anlarda bu menkıbeler pekâlâ ileri, inkılâpçı bir vasıta olarak da kullanılabilirler."[227]

Daha önce Süleymaniye merkezinde Yahya Kemal'le hesaplaşan Nâzım Hikmet, yukarıdaki uzun alıntıda bu kez "Hazret-i Ömer" şahsına atfedilen menkıbeler üzerinden Mehmet Âkif'e yönelir. Nâzım Hikmet'in bahsedilen paragrafta menkıbeler için "silah" tabirini kullanması bilhassa dikkat çekicidir. Şaire göre, nasıl ki Mehmet Âkif Ersoy kendi ideolojisi doğrultusunda menkıbelerden yararlanabiliyorsa kendisi de ileri ve inkılapçı amaçlar için bunları bir vasıta olarak kullanabilmelidir. Nâzım Hikmet'in ifade edilen düşüncesi, Marksist anlayışın, üretim araçlarını devrimin hizmeti için kullanma gayesiyle örtüşür. Bununla birlikte Nâzım Hikmet'in söz konusu amacının nasıl anlamlandırılması gerektiği ayrı bir soru işareti olarak ortaya çıkar. Bu soruya ise Eric Hobsbawm ve Terence Ranger'ın "geleneğin icadı" kavramlarıyla cevap aranabilir.

Eric Hobsbawm ve Terence Ranger, *Geleneğin İcadı* adlı kitaplarında gelenek kavramının doğal gelişiminin yanı sıra icat edilen niteliğine dikkat çekerler. Söz konusu geleneğin icat edilme durumu ise üç şekilde gerçekleşir: "a) toplumsal birlik-beraberliği ya da gerçek veya yapay cemaatlere grup aidiyetini oluşturan veya sembolize eden gelenekler, b) kurumları, statü ya da otorite ilişkilerini oluşturan veya meşrulaştıran gelenekler, c) ana amacı toplumsallaşma, inançların, değer yargılarının ve davranış teamüllerinin aşılanıp aktarılması olan gelenekler."[228] Nâzım Hikmet'in tarihî bir figür olan Şeyh Bedreddin'i sosyalist olarak konumlandırıp toplum için yeni bir düşünce sistemi olan sosyalizmin, geleneksel kültürün içinde var olduğunu göstermeye çalıştığı düşünülebilir. Bu şekilde Batı kökenli bir düşünce olan sosyalizm yerlileştirilmiş olur. Nâzım Hikmet'in bahsedilen tavrı, Hobsbawm ve Ranger'ın belirledikleri c tipi bir gelenek icat etme durumuyla örtüşür. Çünkü Nâzım Hikmet'in de amacı, belli inanç ve değer yargılarını topluma aşılamaktır. Bu aşılamanın en iyi yoluysa, getirilmeye çalışılan yeni düşüncelerin

[227] Nâzım Hikmet (Ran) (1987), *Sanat ve Edebiyat Üstüne*, haz. Aziz Çalışlar, İstanbul: Bilim ve Sanat Kitapları, s. 148-149.

[228] Hobsbawm, Eric ve Terence Ranger (2006), *Geleneğin İcadı*, çev. Mehmet Murat Şahin, İstanbul: Agora Kitaplığı, s. 12.

gelenekte var olduğunu göstermek ve böylelikle bu düşüncelere meşru bir zemin hazırlamaktır.[229] Zira geleneksel edebiyattan yararlanmayı bir silah olarak vasıflandıran Nâzım Hikmet, Yahya Kemal ve Mehmet Akif gibi sanatçıların karşısında kendi ideolojisi doğrultusunda kültürel unsurları ileri ve inkılapçı amaçlar için bir vasıta olarak kullanabileceğini düşünür.

[229] Tunç, Gökhan (Ocak 2007), "Nâzım Hikmet ve Geleneğin İcadı", *Hece*, 121: 275.

KÜLTÜREL BELLEK VE SEZAİ KARAKOÇ'UN ŞİİRLERİ

Gelenek kavramı, Sezai Karakoç'un şiirlerini geçmiş kültür ve edebiyat birikimiyle anlamlandırma noktasında başvurulacak temel kavramlardan biri olarak düşünülegelmiştir. Birçok araştırmacı, Sezai Karakoç'un geleneksel edebiyatla metinlerarası bir ilişki kurduğunu ve bu şekilde geleneksel edebiyatı yeniden ürettiğini ileri sürmektedir. Söz konusu durum, aslında Sezai Karakoç'un geçmiş kültür ve edebiyatla kurduğu ilişkiyi estetik bir düzlemde anlamlandırma ve bu şekilde yorumlama çabasıdır. Ancak kitabın bu bölümünde, Sezai Karakoç'un geçmiş kültürle ve edebiyatla kurduğu ilişkiyi ve söyleşiyi, gelenek kavramı yerine kültürel bellek kavramıyla yorumlamanın daha doğru olacağı ileri sürülecektir. Bahsedilen çerçevede Jan Assmann'ın gelenek ve kültürel bellek kavramlarını alımlayışı temel alınacaktır. Ayrıca Karakoç'un *Gün Doğmadan* adlı kitabındaki şiirler, eşzamanlı bir şekilde değerlendirilecektir.

Jan Assmann, çok ses getiren *Kültürel Bellek* adlı kitabında, gelenek kavramının "[yaşanan olgunun] kopuştan öncesini devralma ve kabullenme yanını içermediği gibi, unutma ve yok sayma gibi olumsuz yönlerini de göz ardı e(ttiğinden)"[230] söz eder. Gelenek bir sürekliliği içerir ki TDK'nin *Güncel Türkçe Sözlük*'ünde de gelenek kavramının tanımında söz konusu sürekliliğin altı şu ifadelerle çizilir: "Bir toplumda, bir toplulukta eskiden kalmış olmaları dolayısıyla saygın tutulup kuşaktan kuşağa iletilen, yaptırım gücü olan kültürel kalıntılar, alışkanlıklar, bilgi ve davranışlar, anane".[231] René Guénon da gelenek kavramını açımlarken intikal edişi temel alır.[232] Bununla birlikte edebiyat alanında da gelenek üzerine tartışma yürütülürken süreklilik kavramı esas alınır. Yahya Kemal gibi söylersek gelenek

---

[230] Assmann, Jan (2001), *Kültürel Bellek Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*, çev. Ayşe Tekin, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, çev. Ayşe Tekin, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 38.

[231] https://sozluk.gov.tr/ (erişim tarihi: 16.01.2020)

[232] Guénon, René (1977), *Doğu Düşüncesi*, çev. Fevzi Topaçoğlu, İstanbul: İz Yayınları, s. 77.

kavramında esas olan imtidattır.[233] Nitekim modern İngiliz edebiyatının ve eleştirisinin önemli ismi T. S. Eliot, "Gelenek ve Şair" adlı yazısında gelenek kavramını bir süreklilik içerisinde alımlar. Ona göre gelenek, geçmişin hâl içerisinde varlığını hissetmektir. Aynı şekilde Eliot, şimdiye kadar yaratılmış bütün eserleri organik bir bütün olarak nitelendirir ve her yeni eserin bu ideal düzen ve bütüne eklemlendiğini vurgular.[234] Öte yandan Assmann'ın tespitiyle kültürel bellek kavramı, tam da geleneğin içermediği ya da göz ardı ettiği olgunun (burada kültür) kopuşunu, kopuştan öncesini devralmayı, unutmayı içerdiği için Karakoç'un şiirini anlamak açısından çok işlevsel bir öneme sahiptir.

Assmann'ın kültürel bellek kavramında esas olan nokta hatırlamadır. Hatırlama edimi kadar hatırlanan unsur da önem kazanır. Çünkü Assmann'a göre "sadece anlamlı geçmiş hatırlanır, sadece hatırlanan geçmiş anlam kazanır."[235] İşte bu nedenledir ki hatırlama edimi ile birlikte hatırlananın ne'liği de çok anlamlı ve önemlidir. Hatırlananın ne olduğu, pasif bir eylem olmanın ötesinde -özellikle kültürel bellek kavramıyla birlikte anlamlandırılınca- olumsuzlanan bugüne ait içeriğin yerine getirilmek istenen her ne ise onu da açığa vurur. Assmann, hatırlamanın şimdiki zamana karşı çıkış, şimdiki zamanın olumsuzluklarını reddetme anlamı içerdiğini belirtir. İfade edilen nedenledir ki hatırlamayla birlikte şimdi ile eski zamanlar arasındaki kopma açığa çıkar:

> "Bu alıntılar bugünü bambaşka biçimde aydınlatırlar: Eksik olan, kaybolan, yok olan ve kenara itileni vurgular ve 'bir zamanlar' ile 'şimdi' arasındaki kopmayı bilince çıkarırlar. Burada yapılan şimdiki zamanın temellendirilmesi değil, tersine temelinin sarsılması, en azından daha büyük ve güzel bir geçmiş karşısında önemsizleştirilmesidir."[236]

Karakoç'un şiirlerinde de geçmiş cennet olmasına karşılık şimdi cehennemdir. Tıpkı Assmann'ın bir zamanlar ile şimdi arasındaki

---

[233] Beyatlı, Yahya Kemal (2008), *Aziz İstanbul*, İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, s. 49.

[234] Eliot, T. S. (1983), "Gelenek ve Şair", *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, çev. Sevim Kantarcıoğlu, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, s. 21.

[235] Assmann, Jan (2001), *Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*, çev. Ayşe Tekin, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 79.

[236] age., s. 81.

kopuşa ve farklılığa işaret etmesi gibi. Şiirlerde sık sık bugüne ait cehennem imgesinin kullanılması bu açıdan dikkat çekicidir. "Taha'nın Kitabı"nda yer alan "Şehir bir kere daha cehennem bir kere daha cehennem"[237] mısraında ifade bulan durumun en belirgin şekli "Leylâ ile Mecnun"da geçer:

Onlar esere Tanrı'yı ululamakla başlar
Hazır bulmuşlardır her şeyi önceden
Ve herkes her an dolu saf İslâmla
Bizse sesleniyoruz cehennemden
Bataklık ve her türlü kir içinden
İnkâr umursamazlık körlük
Her türlü putlaştırma ve maddeye taparlık.[238]

Alıntıda da görülebileceği gibi Karakoç, eksik olan, yok olan ve kenara itilenin, yani hatırlanması gerekenin ne olduğunu çok net bir şekilde ortaya koyar ki bu da saf İslâm'dır. Maneviyatın baskın olduğu geçmiş karşısında bugünü, putlaştırma ve maddeye taparlıkla nitelendirir. Bugünün temel niteliği yine cehennem oluşudur. "Büyük ve güzel bir geçmiş karşısında" bugün olabildiğince aşağı konumlandırılmıştır. Bugüne dair olumsuz içeriğin "Taha'nın Kitabı"nda da var olduğu dile getirilmelidir:

Gül açmayan baharlara
Yaprak düşmez sonbahara
Kurbansız bayramlara
Öğle öten horozlara
Ancak geceleri rastlanılan köpeklere
Tütün kokan kedilere
Kesin kesin alıştı.[239]

Dikkat çekici olan Karakoç'un bugünü olumsuzlarken onun yapaylığına vurgu yapması, geçmişin ise doğallığını öne çıkarmasıdır. "Gül Muştusu"nda bugünün cennetlerinin bile yapay olduğunu dile getirir:

---

[237] Karakoç, Sezai (2003), *Gün Doğmadan*, İstanbul: Diriliş Yayınları, s. 340.
[238] age., s. 574.
[239] age., s. 344.

Toprağı fazla terk ediyoruz artık
Trenlerle otobüslerle otomobillerle
Yerden ayağını kesmiş uçaklar ve helikopterlerle
Özüne aykırı devinmeler ile
İyice yorgun yeryüzü
Dinlenmesiz
Kışsız ve baharsız
Yazsız ve sonbaharsız
Tekdüze cehennemler ve yapay cennetler titreyişinde.[240]

Karakoç olumsuzlanan şimdinin karşısına çıkardığı geçmişi daha iyi canlandırabilmek için hatırlama figürlerinden yararlanır. Toplumsal belleği inşa etmek için işlevsel bir öneme sahip olan hatırlama figürlerini Assmann şöyle tarif eder: Hatırlama figürleri "aynı zamanda modeller, örnekler, bir çeşit öğretici parçalardır. Onlar grubun genel tavrını ifade ederler, sadece geçmişi yeniden üretmekle kalmaz aynı zamanda varoluş biçimlerini, özelliklerini ve zayıflıklarını tarif ederler."[241] Karakoç'un şiirlerine dikkatli bir şekilde bakıldığında, birçok peygamberin isminin sıklıkla ve bilinçli bir şekilde tekrarlandığı fark edilebilir. Hz. Muhammet, Hz. İsa, Hz. Musa, Hz. Yusuf, Hz. Davut, Hz. Süleyman, Hz. Zekeriya, Hz. İbrahim, Hz. Yahya, Hz. Mikail, Hz. İsmail... Peygamberlerin yanı sıra dört halife de Karakoç'un şiirlerinde birçok kez anılır.

Bahsedilen peygamberlerin özellikle hatırlama edimi çerçevesinde önemli bir konumu bulunmaktadır. Bu konum ise bir kimlik duygusu yaratacak şekilde, biz kimiz sorusuna cevap verilmesini sağlayan hatırlama figürü niteliğinde olmalarıdır. İfade edilen hatırlama figürleri ile ortak hafıza harekete geçirilir ve topluluk ruhu inşa edilir. "Taha'nın Kitabı"nda sadece selam sana denilerek peygamberlerin isminin art arda sıralanması, hatırlamayı tetikleyen bir değere sahiptir:

---

[240] age., s. 492.

[241] Assmann, Jan (2001), *Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*, çev. Ayşe Tekin, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 44.

Selâm sana Zülküfül
Selâm sana Yahya
Selâm sana İsa
Selâm sana İbrahim
Selâm sana Musa
Selâm sana Süleyman
Selâm sana Davud
Selâm sana Yuşa
Selâm sana Ahmed
Selâm sana Muhammed
Selâm sana Mustafa
Mustafa selâm sana
Ey seçilmiş seçilmiş
Mustafa selâm sana
Ey öğülmüş öğülmüş
Muhammed selâm sana.[242]

Karakoç'un peygamberlerin isimlerini alıntılanan mısralarda art arda sıralaması, estetik bir özellik taşımaz ki zaten onun böyle bir amacı da yoktur. Karakoç, mısra kurma niyetini bile taşımaz ve mısra işçiliğini bir tarafa bırakır. Burada İkinci Yeni'nin şiiri özerk gören tavrından da uzaklaşmıştır. Onun amacı, okurların peygamber isimlerini duymasını ve hatırlamasını sağlayarak onları dinin başat olduğu bir dönemi diriltme konusunda ortak bir tavra yönlendirmektir. Bu ortak ruhla "Alınyazısı Saati"nde dile getirdiği, İstanbul'u yeniden Tanrı şehri yapma arzusu yerine[243] gelmiş olacaktır.

Dinin temel olduğu kimlik inşa etmede hatırlama figürü kadar önemli olan bir diğer unsur ise hatırlama mekânlarıdır. Karakoç, mistik anlamla yüklü çölle birlikte yine dinî niteliğe sahip yerleri, hatırlama mekânı olarak konumlandırır. Karakoç'un buradaki en temel amacı mekânsal kopuşları ortadan kaldırmaktır.[244] "Hızır'la Kırk Saat"te, tıpkı peygamber isimlerini sıraladığı gibi, mekân isimlerini sıralar.

---

[242] Karakoç, Sezai (2003), *Gün Doğmadan*, İstanbul: Diriliş Yayınları, s. 350.

[243] age., s. 663.

[244] Kanter, Beyhan (2013), *Şiirsel Kimlikten Mekânsal Sınırlara: İkinci Yeni Şairlerinin Mekân Algısı*, İstanbul: Okur Akademi, s. 303.

Mursiye'de Tunus'ta Mısır'da
Kudüs'te Mekke'de Konya'da
Malatya'da Şamda'yız.[245]

Art arda sıralanan şehirler, âdeta bir harita çıkarma işlevine sahiptir, İslam'ın haritasını çıkarmadır bahis konusu olan. Hatırlama figürleri ve mekânlarıyla birlikte geçmiş yeniden üretilir ve biz kimliği oluşturulur. Nitekim şiirin geri kalan kısmında biz ifadesinin kendisine yer bulması kimlik oluşturma düşüncesini destekler:

Ayağına sarmış Muhyiddin'iz
Güneş hep arkada biz öndeyiz
Durmamacasına açılmış bir kabiriz
Surlara işlemiş bir ölüyüz
Duvarlara geçmiş bir diriyiz.[246]

Buraya kadar ortaya konulmaya çalışıldığı gibi, Karakoç için hatırlama, mitsel bir alternatif dünyaya sığınmanın ötesinde anlama sahiptir. Karakoç, unutturulmaya çalışıldığına inandığı dinî unsurları hatırlayarak ve hatırlatarak bir direniş içine girer ya da girdiğini düşünür. Tanıl Bora, *Türk Sağı'nın Üç Hâli: Milliyetçilik, Muhafazâkarlık, İslâmcılık* adlı kitabında, Cumhuriyet Dönemi'nde oluşturulmaya çalışılan Türk millî kimliğinin ötekisinin, dinî dünya görüşüne sahip Osmanlı olduğunu dile getirir.[247] Karakoç da öteki olarak artık görmezden gelindiğine inandığı dinî yapının merkezde olduğu bir dünyayı özler. Ancak onun özlemi geri gelmeyecek bir döneme karşı duyulan nostalji değildir. Assmann'ın hatırlamanın direniş olma özelliğini dile getirdiği aşağıdaki bölüm bu anlamda göz önünde bulundurulabilir:

"Bu durumda anlatılar var olanı onaylamazlar, aksine onu sorgular ve değiştirilmesi ve devrilmesi çağrısında bulunurlar. Kendilerini temellendirdikleri geç-

---

[245] Karakoç, Sezai (2003), *Gün Doğmadan*, İstanbul: Diriliş Yayınları, s. 235.

[246] age., s. 235.

[247] Bora, Tanıl (1998), *Türk Sağının Üç Hâli: Milliyetçilik, Muhafazakârlık, İslâmcılık*, İstanbul: Birikim Yayınları, s. 41.

> miş, geri getirilemez bir kahramanlık dönemi olarak değil, uğruna yaşanacak ve çalışılacak politik ve sosyal ütopya olarak gözükür."[248]

Karakoç'un şiirinde bu bağlamda hatırlama, unutulmaya ya da unutturmaya karşı bilinçli ve sistemli bir direnişe gönderimde bulunur. Direniş edimi, şair için, bugün olumsuz olarak gördüğü bütün unsurlara karşı olma anlamı taşır. Bir başka ifadeyle Karakoç'un şiiri, maddi olana, dini dışarıda tutmaya karşı bir başkaldırı içerir. Amaç kahramanlık dönemlerinin hatırlanması değildir. "Gül Muştusu" adlı şiirinde "Ha evet Yahya Kemal; Bozgunda bir fetih düşü"[249] diyen Karakoç'un esas eleştirisi Yahya Kemal'in geçmişi kahramanlık dönemi olarak görmesidir. Karakoç içinse geçmiş, "uğruna yaşanacak ve çalışılacak politik ve sosyal bir ütopya olarak gözükür". Ahmet Oktay'ın ifadesiyle söylersek Karakoç için din yalnızca mistik bir sorun değildir, dünyasal bir sorundur ve İslam devlette tenleşir.[250] Yine Ahmet Oktay, Karakoç'un gizlenen bir şair olmadığını söyledikten sonra baskıyı, boyun eğmeyi bir "hayat tarzı" olarak seçen insanla konuşurken bunalımın fecir devletinde çözüleceğini ifade ettiğini vurgular.[251] Oktay'ın da vurguladığı gibi boyun eğmemeye çağrı yapar Karakoç şiiri. Bu yüzden de onun şiirlerinde hatırlamanın ilk evresi direniş olarak görünür. Şair, yaşanan çağın, kentin, insanların dinden uzaklaşmasının bütün olumsuzluklarına karşı bir direnişi amaçlar. Direniş ise bir sonraki aşama olarak dirilişe evrilecektir. Bu noktada "Hızırla Kırk Saat"te geçen aşağıdaki mısralar hatırlanabilir:

> Evrim günlük sularla
> Devrim irinle kanla
> Bizse dirilişi gözlüyoruz
> Bengisu bengisu kayna ve çağla.[252]

---

[248] Assmann, Jan (2001), *Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*, çev. Ayşe Tekin, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 82.

[249] Karakoç, Sezai (2003), *Gün Doğmadan*, İstanbul: Diriliş Yayınları, s. 419.

[250] Oktay, Ahmet (1983), *Yazılanla Okunan*, İstanbul: Yazko, s. 223.

[251] age., s. 230.

[252] Karakoç, Sezai (2003), *Gün Doğmadan*, İstanbul: Diriliş Yayınları, s. 189.

Alıntılanan mısralarda şairin evrim ve devrim arasında koyduğu içeriksel fark dikkat çekicidir. Evrim bir süreci öngörür, gelenek kavramının sürekliliği esas aldığı gibi. Devrim ise köklü ve sert bir değişikliği içerir. Kültürel belleğin kopuş sözcüğünü içermesi bu noktada akılda tutulabilir. Karakoç evrimi değil, devrimi esas alır. Bu noktada devrimin ise dirilişle koşutluğu ifade edilmelidir.

Karakoç, hatırlamanın ilk evresinde biz duygusu oluşturma mücadelesi verir, "Biz kimiz?" sorusuna cevap aradıktan ve İslam temelinde bir kimlik inşasında bulunduktan sonra, yaşadığı çağın olumsuzluklarına, hatırlayarak direnir ve "Biz ne yapmalıyız?" sorusuna da dirilişle birlikte cevap verir.

Bu noktada diriliş kavramının iki yönlü bir özellik taşıdığı savlanabilir. Birinci özellik, Karakoç'un doğrudan ifade etmediği, ancak şiirlerinin eşzamanlı okunmasıyla alt metinden çıkan kurtarıcı kavramının içkin olduğu metaforik diriliştir. Karakoç'un şiirlerinde bir kurtarıcı ihtiyacı ve onun gelmesinin istendiği, özlendiği sıklıkla dile getirilir. Şair, şiirlerinde, bir önderin mevcudiyetiyle insanlığın içinde bulunduğu kötü hâlleri aşabileceğini dile getirir. Bu bağlamda şiirlerde Mecnun, Hızır, Hz. Yahya ve Hz. İsa'nın anıldığı gözlemlenir. Bu konuda ilk olarak Mecnun'a değinilebilir. Karakoç'un "Leylâ ile Mecnun"da Mecnun'a halkın çilesini yükletmesi, kılavuz ve rehber özelliklerini atfetmesi ve onun, toplumu içinde bulunduğu konumdan kurtaracağını belirtmesi, kurtarıcının işlevinin diriliş düşüncesi ile birlikte yorumlanabilmesini sağlar. "Leylâ ile Mecnun"da Karakoç, Mecnun'un barış medeniyeti kurduğundan ve insanlık öğretisi yaydığından şöyle bahseder:

> Bilerek bilmeyerek Mecnun'du
> Bu barış uygarlığının mimarı
> Bir kez daha
> Bir başka biçimde
> Bir başka alanda
> Tecelli etmişti Tanrı Halifeliği
> İnsanda.[253]

[253] age., s. 583.

Mecnun meczup meczup dağlarca çölde
Dolaşırken aslanlarla geyiklerle
İnsanlık öğretisi yayıyordu bir yandan.[254]

Bununla birlikte Karakoç, *Yitik Cennet* adlı kitabında, Hz. İsa ile ilgili olarak, insanın kendini yitirdikten sonra yeniden buluşunun macerasının mesajıdır der.[255] Yine aynı kitapta "Mutlak Bildiriyle, dirilmeğe başladığı noktada yeniden gözükecektir. Evet, hayatın gündoğumu ufkunda insan, Peygamberle, yeniden gözükecektir."[256] diyerek bir kurtarıcının gerekliliğine atıfta bulunur. Hz. İsa, şiirlerin bütününde toplam kırk bir kez anılır Karakoç tarafından.

Kurtarıcılık misyonunun özellikle belirginlik kazandığı kitaplardan biri "Hızır'la Kırk Saat"tir. Karakoç, "Hızır'la Kırk Saat"te, tarihi "ekşitilen", içecek sudan yoksun edilen, coğrafyasından sökülüp atılan insanlardan bahsettikten sonra[257] derleniş gününde konuşan Mehdi'den söz eder:

Konuşacak Mehdi
Geldi derleniş günü
Derleniş toparlanış vakti
Artık her gün her gece
Bir kadir günü ve gecesi
Kur'an iniyor dağlardan tepelerden.[258]

Şiirde konu edilen Mehdi, Hızır'ın ete kemiğe kavuşması olarak tasvir edilir[259] ve onun gelmesiyle şairin sıklıkla vurguladığı "saf İslam", hakiki İslam sosyal hayatta yaşanmaya başlanır. Yine "Hızır'la Kırk Saat"te geçen aşağıdaki mısralar da kurtarıcılık misyonu bağlamında önemlidir:

---

254 age., s. 584.
255 Karakoç, Sezai (2014), *Yitik Cennet*, İstanbul: Diriliş Yayınları, s. 127.
256 age., s. 128.
257 Karakoç, Sezai (2003), *Gün Doğmadan*, İstanbul: Diriliş Yayınları, s. 291.
258 age., s. 293.
259 age., s. 290.

Bahar yaz güz kış
Ben sen İsa ve Yahya
Bir gülü yetiştirmek için
Yaratılmışız şükür Tanrıya.[260]

Şiirde yer alan ben, şair/anlatıcı; sen ise Hızır'a işaret eder. Bununla birlikte Hz. İsa ve Hz. Yahya aracılığıyla da direniş ve diriliş kavramlarına gönderimde bulunulur. Karakoç, *Yitik Cennet* adlı kitabında Yahya peygamberin kılıca karşı sözü; boyun eğdirmeye ve eğmeye karşı başkaldırıyı imlediğinden söz eder.[261] İfade edilen durum, yani boyun eğmeme, daha önce altı çizilen direniş kavramıyla doğrudan ilişkilidir. Bunun yanı sıra Yahya peygamberin tövbe ederek günahlardan arınmayı halka öğretmesi, Karakoç'un puta tapar olarak konumlandırdığı çağdaki insanlarla ilgili önemli çağrışımlar içerir. Yahya peygamberin özelde Herod'a, genelde ise zulme direnmesiyle birlikte diriliş, Hızır, Hz. İsa ve şairin konumuyla gerçekleşecektir. Benzer şekilde, Karakoç'un şaire kurtarıcı özelliğiyle birlikte kutsiyet atfetmesi, bahsedilen kurtarıcılık misyonuyla bütünleşir. Karakoç, *Edebiyat Yazıları I* adlı kitabında, şairin bir milletin geçmişini değil, geleceğini de yüklendiğinden ve bu şekilde gelecek felaketleri sezip halkı uyarmak ve ona yol göstermek görevinden bahseder.[262] Karakoç yine aynı kitapta şairi, Tanrı ile insan arasındaki aracı ya da arabulucu olarak nitelendirir:

> "Tanrı'yı bütün insan kardeşleri adına o yüceltecektir. Tanrı'ya, onlar adına, sesini o yükseltecektir. Felâket anında, yine insanlar adına sesini o duyuracaktır Tanrı'ya. İnsanlık adına o günah çıkartacak, günahlarımızın itirafını o yapacak, af isteğimizi en canlı ve anlamlı şekilde o çıkaracaktır Tanrı katına. Tanrı, samimiliği ve temiz yürekliliği içinde onu toplumun temsilcisi, sözcüsü kabul edip eşsiz acımasıyla insanları bağışlayabilir."[263]

Karakoç'un şaire atfettiği, insanlık adına Tanrı'dan af dileme, toplumun sözcüsü olma özelliği, bahsedilen kurtarıcılık misyonuna işaret eder. Hızır, Hz. İsa, Hz. Yahya ve Mecnun'un şiirlerde kurtarıcı

---

[260] age., s. 186.
[261] Karakoç, Sezai (2014), *Yitik Cennet*, İstanbul: Diriliş Yayınları, s. 112.
[262] Karakoç, Sezai (1997), *Edebiyat Yazıları I*, İstanbul: Diriliş Yayınları, s. 57.
[263] age., s. 56.

olma misyonu da yine şairin kurtarıcılık niteliğiyle koşut ilerler. Bir başka ifadeyle şair, kurtuluşu bekleyen toplum için Tanrı'ya seslenecek, Tanrı ile toplum arasındaki sözcü olacak ve dinî temelde bir devrim gerçekleştirecektir. Kurtarıcılık misyonu ile gönderimde bulunulan anlam da burada görünürlük kazanır. Söz konusu kurtarıcı olma misyonu, metaforik olarak ölü bir toplumu diriltme edimine işaret eder. Karakoç'un bu bağlamda şaire büyük yetkiler ve güçler atfettiği görülmektedir. O, sözün kutsiyetine inanır ve şairi bir kurtarıcı olarak görür. "Leylâ ile Mecnun"da şairlerin dünyayı yeniden kuracağına dair kaleme aldığı mısralar bu aşamada hatırlanabilir:

> Mecnun'a selam Mecnun'a övgü
> Mecnun'un öyküsünü bir kez daha başlatan
> Yeniden yeni baştan başlatan
> Şairleri bir kez daha dünyayı yeniden
> Kurmağa
> Yeni bir dünya kurmağa çağıran
> Çöle övgü çöle selam.[264]

Kurtarıcılık misyonu, kültürel belleğe eklemlenen ve onu bütünleyen bir özelliktedir. Bir başka ifadeyle özlenen, hatırlanarak yeniden yaşanmak istenen geçmiş ancak bu şekilde diriltilebilecektir.

Sonuç olarak kitabın bu bölümünde gösterilmeye çalışıldığı gibi, Sezai Karakoç'un geçmişle, geçmiş kültürle ilişkisini gelenek ve metinlerarasılık kavramları yerine kültürel bellek kavramıyla anlamlandırmak ve yorumlamak daha doğru olacaktır. Gelenek kavramı, bir sürekliliği ve devamlılığı esas alırken kültürel bellek kavramı kültürel bir kopuşu ve kopulan geçmişe hatırlayarak eklemlenmeyi içerir. Nitekim Karakoç, olumsuzladığı bugüne karşı büyük ve güzel geçmişi hatırlar, hatırlayarak bataklık ve kir içinde olduğunu düşündüğü bugüne direnir ve son olarak geçmişi diriltmeye çalışır. Karakoç'un şiirlerinde diriliş kavramının ise çift yönlü bir anlamı olduğu vurgulanmalıdır. Buna göre Hızır, Mecnun, Hz. İsa, Hz. Yahya ve şairle cisimleşen kurtarıcılık misyonuyla geçmiş ve hakiki İslam yeniden yaşanabilecektir. Bahsedilen her iki düzlemse yazınsallıkla değil, işlevsellikle ilişkilidir. Karakoç, şiirlerini inşa ederken çoğun-

---

[264] Karakoç, Sezai (2003), *Gün Doğmadan*, İstanbul: Diriliş Yayınları, s. 565.

lukla yazınsallığı değil, kullandığı unsurların işlevselliğini esas alır. Bu yönüyle Karakoç'un şiirlerini, yazınsallığı esas alan metinlerarasılık yerine işlevselliği esas alan kültürel bellekle ilişkilendirmek daha doğru olacaktır.

ATONAL MÜZİK VE BEHÇET NECATİGİL'İN "ÇIKARTMA" ADLI ŞİİRİ

Tonalite en genel anlamda Batılı müzik sistemindeki perde seçimini yöneten spesifik kuralların kullanımına verilen ad olarak tanımlanır.[265] Batılı tonal müzik sisteminin temeli olan armoni ise eş zamanlı nota birleşimleri ya da dikey müzikal yapıya verilen addır. Tonal ve konsonans ile ilgili yapılan diğer tanımlar ise şunlardır: Belirli aralıklarla oluşturulan uyumlu efektler, seslerin uyumu, seslerin uygun kombinasyonu, tatmin edici ve dinlendirici müzikal tonlar kombinasyonu; örneğin, majör veya minör üçlüdeki aralıklar, farklı frekanslardan oluşmuş iki ya da daha fazla hoş sesin uyumu, müzikteki ilgi çekici ve güzel sesler.[266] Tonal sistemden sapmış olma durumu ise atonaliteyi tanımlar. Özellikle tüm seslerin, temel bir eksen çevresinde toplanması, bu sese göre değer kazanması ilkesi önemini yitirir. Tonalite tüm seslerin temel bir ses çevresinde bulunması ve bu temel sese göre değer kazanmasından oluşurken atonal müzikte artık temel bir ses yoktur ve diğer seslerin bu temel sese göre değerlendirilmesi söz konusu değildir.[267] Hüseyin Cöntürk, "Yeni Şiir ve Yeni Müzik" adlı yazısında atonal müziğin özelliklerini şu şekilde belirler: "Atonal müzikte ise beklenmedik şekilde hava değiştirme, birden askıda kalma, bir yola alışmadan başka bir yola atlama vardır."[268] Öte yandan Fredric Jameson, *Marksizm ve Biçim* adlı kitabında atonal kavramına farklı bir tanım getirir ve atonal müziğin bir tür adcılık olduğunu söyleyerek bu müzik türünde parçanın bütün, temalarınsa müziğin kendisi olduğunu ileri sürer.[269] Ancak atonal kavramının sadece müziğin sınırları içinde kalmadığı ve farklı di-

---

[265] Akt. Çallı, Başak (2011), *Tonal ve Atonal Müziklerin Beyindeki Yansıması: Bir fMRI Çalışması*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, s. 4.

[266] Akt. age., s. 4.

[267] Akt. age., s. 6.

[268] Cöntürk, Hüseyin (2006), *Çağının Eleştirisi (Birinci Kitap)*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 183.

[269] Jameson, Fredric (2006), *Marksizm ve Biçim*, çev. Mehmet H. Doğan, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 41.

siplinleri de içeren bir anlam kümesine sahip olduğu vurgulanmalıdır. Örneğin Theodor W. Adorno, atonal kavramını felsefeye de uygulayarak atonal felsefeyi inşa etmiştir. Adorno, felsefenin atonal kavramından nasıl yararlanması gerektiği konusunda şunları söyler:

> "Felsefenin de benzer biçimde, kendini kategorilere indirgememesi, bir bakıma kendini bir beste gibi bestelemesi gerekir. Seyri süresince hem kendi kuvvetiyle hem de ölçüt aldığı şeyle yaşadığı sürtünmenin yardımıyla kendini sürekli yenilemelidir; tez ya da konum değil, içinde meydana gelen şeydir tayin edici olan, tümevarımlı veya tümdengelimli, tek yönlü düşünce süreci değil, dokudur. Felsefenin esas itibariyle aktarılabilir olmamasının nedeni de budur."[270]

Adorno; Arnold Schönberg, Anton Webern ve Alban Berg gibi bestecilerin eksen ses ilkesini aştığını ileri sürer. Adorno'ya göre onların yaptığı müzik "özgür atonallikle", yani tüm tonların eşit haklara sahip olduğu bir müzik yazımıyla belirlenmiştir.[271]

Atonal kavramını edebî alana taşıyan esas önemli kuramcı ise Umberto Eco'dur. Umberto Eco *Açık Yapıt* adlı kitabında, tonal özelliğe sahip olan klasik müzik yapıtlarıyla atonal müzik ürünleri arasındaki farkı şöyle anlatır: Bir klasik müzik yapıtı, örneğin Bach'ın bir füg ü, Aida ya da İlkbahar Ayini, bestecinin kapalı, tanımlı olarak ses birimlerini bir araya getirip dinleyiciye sunmasından oluşur. Bu tür ürünlerde, bestecinin parçanın çalınmasını arzuladığı formatı yaratabilmesine yardımcı olacak geleneksel simgeler parçanın yorumcusuna aktarılır ve bunlar yorumcuyu yönlendirir. Eco'ya göre atonal müzik ürünleri ise, tersine tanımlı ve sonlu iletilerden, tek sesli olarak düzenlenmiş formlardan oluşmamaktadır. Eco, atonal yapıtların, önceden belirlenmiş yapısal doğrultularda belirli tekrarlar sunan tamamlanmış yapıtlar olmadıklarını, ögelerin dağılımıyla formel olanakları çoğalttıklarını, yorumcunun kendi inisiyatifine bırakılmış bir dizi düzenleme olanakları sunduklarını, yorumcunun sonuca ulaştırdığı, estetik bir planda yorumcunun gerçekleştirdiği birer açık yapıt olduklarını söyler.[272] Görüldüğü gibi Eco, tonal

---

[270] Adorno, Theodor W. (2016), *Negatif Diyalektik*, çev. Şeyda Öztürk, İstanbul: Metis Yayınları, s. 41.

[271] Behrens, Roger (2011), *Adorno Sözlüğü*, çev. Mustafa Tüzel, İstanbul: Versus Kitap, s. 161.

[272] Eco, Umberto (2001), *Açık Yapıt*, çev. Pınar Savaş, İstanbul: Can Yayınları, s. 9.

müzikte dinleyicinin alıştığı formların hâkim olduğunu dile getirir. Eco'ya göre atonal müziğin temel vasfı, okura farklı okuma olanakları sunmasıdır. Bu bağlamda Adorno'nun merkezî yapının yok oluşuyla tanımladığı atonal müziği Eco'nun da aynı şekilde tanımladığı savlanabilir. Eco, atonal müzikte merkezî yapının olmadığını, ögelerin dağılımıyla formel olanakları çoğalttıklarını somutlamak için Webern'in Hildegard Jone'e yazdığı mektubu örnek olarak gösterir. Webern, kendi içlerinde zaten içsel ilişkileri olan bir dizi (yani on iki nota) bulduğunu söyler[273] ve bu diziyi şöyle gösterir:

S A T O R
A R E P O
T E N E T
O P E R A
R O T A S

Weber, bu yapının bir kez yatay, sonra dikey; yukarıdan aşağıya, aşağıdan yukarıya doğru okunabileceğini vurgular.[274] Üstte gösterilen yapı, atonal müziği tanımlayanlarca vurgulanan hiçbir ögenin baskın olmadığı yapıya da işaret eder. Sözü edilen yapıyı Eco şöyle tanımlar: "Sonuç daha önce de söylendiği gibi, artık kurumsallaşmış bir olasılıklar sistemiyle, katışıksız bir düzensizlik arasındaki sarkaçvari salınımdır".[275] Eco, daha önce söylendiği gibi atonal müzikteki olasılık sistemini öne çıkarır ve "bu yeni müziğin başlıca amacının her türlü olası sonuca açık yeni söylem yapılarının yaratımı"[276] olduğunu ifade eder. Eco, klasik müziğin özelliklerini ise şöyle özetler: "Klasik sonat, temaların üst birliğinin ve ardışıklığının kolaylıkla ön görülebileceği bir olasılıklar sistemini temsil etmektedir."[277]

Peki atonal özellik şiirde nasıl gözükür? Dile getirilen soru, Behçet Necatigil'in şiiri üzerinden cevaplanabilir. Bu noktada, atonal müzik kavramının şiire nasıl yansıdığı[278] Necatigil'in *Kareler Aklar*

---

[273] age., s. 85.
[274] age., s. 85.
[275] age., s. 85.
[276] age., s. 84.
[277] age., s. 84.
[278] Yazının bu aşamasında, Hilmi Yavuz'un Behçet Necatigil'in *Kareler* kitabını açık

kitabında yer alan "Çıkartma" adlı şiiri merkezinde tartışma konusu yapılabilir:

ÇIKARTMA
Alınan her şey yenmelik
safra sinir ne kadar
kabuk kemik deri
en az ne çok atmalı.

Yaz çokça okunmalık
nedir önemli olan
fire nice kalmalı.

Yazma nedir kalabalık
en az çoğu çıkartmalı.[279]

Alıntılanan şiirde dikkat çekici yön, mısralarda bir merkezin olmayışı ve şiirin farklı düzenlemelere, okumalara açık bir yapısının bulunmasıdır. Sözcüklerin arası açılmış ve bu şekilde ilk olarak okurun okuma yönüyle ilgili geleneksel okuma alışkanlığının dışına çıkılmıştır. Bir başka ifadeyle söylersek geleneksel okur, herhangi bir metni eline aldığında onun soldan sağa doğru okunacağı ile ilgili yazar/şairle örtük bir "okuma kontratı" oluşturduğunu düşünür. Ancak bu şiirde, Necatigil'in bahsedilen üstü örtük okuma kontratını yıktığı ve şiiri farklı okuma düzlemlerine açtığı vurgulanmalıdır. Nitekim Necatigil bu konuda şunları söyler: "Sözcüklerin aralarını açtım, sözcüklerden değişik kombinezonlarda başka başka anlam dizileri çıkarmayı denedim."[280] Necatigil için sözcüklerin arasını açmanın işlevlerinden biri şiirin farklı "kombinezonlarda" okunabilmesini ve dolayısıyla yorumlanabilmesinin önünü açmaktır. Bu anlamda ilk dörtlüğün okuma kombinezonları şöyle sıralanabilir:

---

yapıt ve atonal müzik açısından incelediği "*Necatigil'in* Kareler'i: *Açık Yapıt*" adlı öncü yazısına bakılabilir. Yavuz, Hilmi (2005), *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 305-309.

279 Necatigil, Behçet (1975), *Kareler Aklar*, Ankara: Bilgi Yayınevi, s. 11.

280 Necatigil, Behçet (1982), *Bile/Yazdı: Poetika*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 55.

soldan sağa: "Alınan / her şey / yenmelik / safra / sinir / ne kadar / kabuk / kemik / deri / en az / ne çok / atmalı."

sağdan sola: "Yenmelik / her şey / alınan / ne kadar / sinir / safra / deri / kemik / kabuk / atmalı / ne çok / en az"

yukarıdan aşağıya (soldan): "Alınan / safra / kabuk / en az / her şey / sinir / kemik / ne çok / yenmelik / ne kadar / deri / atmalı"

yukarıdan aşağıya (sağdan): "Yenmelik / ne kadar / deri / atmalı / her şey / sinir / kemik / ne çok / alınan / safra / kabuk / en az"

aşağıdan yukarı (soldan): "En az / kabuk / safra / alınan / ne çok / kemik / sinir / her şey / atmalı / deri / ne kadar / yenmelik"

aşağıdan yukarı (sağdan): "Atmalı / deri / ne kadar / yenmelik / ne çok / kemik / sinir / her şey / en az / kabuk / safra / alınan"

Her ne kadar okuma düzlemlerinin sayısı artırılabilecek olsa da vurgulanmaya çalışılan nokta, şiirin merkezinin olmayışının okurun şiiri farklı okuma düzlemleriyle okumasına olanak sağlamasıdır. Her okuma şiiri çoğaltır ve şiirin zenginleşmesini sağlar. Sözü edilen yapı, daha önce Eco'nun Webern'den alıntıyla vurguladığı ögelerin dağılımının formel olanakları çoğalttığına ilişkin yargıyla daha iyi anlaşılabilir. Hatırlanacağı gibi Webern'in bahsettiği dizi nasıl sağdan sola; soldan sağa; yukarıdan aşağı okunabiliyorsa Necatigil'in alıntılanan şiiri de benzer okuma olasılıklarını okura verir. Bu yapılar, Eco'nun deyimiyle okurun kendi inisiyatifine bırakılmış düzenleme olanağı sunmasına karşılık, yine Eco'nun ifadesiyle bütün bu düzenlemelerin hiçbir kesinliği yoktur. Necatigil'in, sözü edilen düzenleme olasılıklarını bilinçli yapması da önemlidir. Bu bağlamda onun, sözcüklerin arasını açarak değişik kombinezonlara imkân tanımak istediğine yönelik sözü hatırlanabilir. Necatigil'in şiirinin bahsedilen özelliği aynı zamanda şiirinin yadırgatma gücüne de sahip olmasını sağlar. Bu bağlamda Rus Biçimcileri'nin yadırgatma kavramı göz önünde bulundurulabilir. Fakat okur, bu şiirde sadece yadırgamakla kalmaz; aynı zamanda aktif bir şekilde anlamlandırma sürecine de katılır.

Necatigil, sözcüklerin arasını açarak şiirde birtakım anlamsal boşluklar yaratır ve okurun şiirin boşluklarını doldurmasını da ister. Söz konusu durumun ilk uygulamasını daha önce düşünce çizgi-

si diye adlandırdığı iki küçük çizgi ile gerçekleştirmiştir. Necatigil, Alman yazınından aldığı düşünce çizgisini kullanmaktaki amacını şöyle açıklar:

> "Bizde gerçi yok. Alman yazını kuralları arasında düşünce çizgisi denen işaretler vardır. Bunlar iki küçük çizgidir. Ne üç noktadır, ne beş noktadır, ne uzun çizgi. O, kısalığı gösterir. Orada şair tamamlamamıştır cümleyi. Kim tamamlayacaktır? Okuyucu. İlk şiirlerimin çoğunda bu yoktu ama, sen de bilirsin, *Yaz Dönemi*'nden sonraki kitaplarda bundan çok yararlandım."[281]

Necatigil'in poetikasında en başından itibaren "sözcük ekonomisi" önemli olmuştur. Olabildiğince az sözcükle çok şey ifade edebilme, söylemekten çok susarak derinlik kazanma, özellikle Necatigil'in son dönemdeki şiirlerinde esas gaye olmuştur. Şair, ifade edilen amacına ulaşmak için şiirde sözcükleri çıkarma yolunu benimsemiştir ki ele alınan şiirin başlığının "Çıkartma" olması, bu çerçevede önemlidir. Nitekim şiirin geneline dikkat edildiğinde arka planda yazma edimiyle olan yakın ilişkisi ortaya çıkacaktır. Her ne kadar ilk dörtlükte, safra, sinir, kemik, deri gibi sözcükler kullanılsa da buradaki kilit ifadenin okumaya soldan başlandığında "Alınan her şey yenmelik" mısraı olduğu ileri sürülebilir. Bu mısra aslında her şeyin gerektiği kadar yer alması konusunda bir anlamsal gönderime sahiptir.

Şiirin ikinci kısmında "yaz" ve "okunmalık" sözcükleri ile aslında yazma eyleminin kendisi öne çıkarılır. Yine yazma eylemi bağlamında şair, soldan sağa okunduğunda, "nedir önemli olan" sorusunu sorar. Aynı soru üçüncü kısımda da "yazma nedir" şeklinde yer alır. Bu sorunun cevabı son sözcükte verilmiştir aslında: "çıkartmalı". Bir başka ifadeyle yazma eyleminde en hayati nokta sözcük çıkartmadır, yani az söz söylemedir. Üç bölümden oluşan şiirdeki mısra sayılarının giderek azalması da şiirin ismiyle anlamlı bir bütünlük arz eder. Edip Cansever'in şiirlerini okuyup ona sözcükleri özellikle azaltması önerisinde bulunan Necatigil'in bu şiirde poetikasını açımladığı savlanabilir. Nitekim "Çıkartma" şiirinin *Kareler Aklar* kitabının ilk şiiri olması, söz konusu düşünceyi destekler niteliktedir.

---

[281] Necatigil, Behçet (1999), *Düzyazılar 2: Konuşmalar, Konferanslar*, haz. Ali Tanyeri-Hilmi Yavuz, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 143.

FARKLILAŞTIRMA (YABANCILAŞTIRMA) KAVRAMI VE İLHAN BERK'İN "EV" ŞİİRLERİ

Genelde edebiyatın özelde ise şiirin özerk olması gerektiğini düşünen ve bu amaçla edebî kavramlara başvurulması kanaatine sahip Rus Biçimcileri'nden biri olan Viktor Şklovski'ye ait farklılaştırma (yabancılaştırma) kavramı, Türk edebiyatında yazılan şiirlerden bazılarının anlamlandırılması için işlevsel bir öneme sahiptir. Şklovski, "Teknik Olarak Sanat" adlı makalesinde, farklılaştırma ve yabancılaştırma olarak çevrilebilecek olan *ostranenie* kavramını ortaya atar. Bu kavramla gönderimde bulunduğu anlam ise kısaca şöyle açımlanabilir: Şklovski'ye göre algılamalarımızın genel yasası incelendiğinde, eylemlerimizin alışkanlık hâline gelir gelmez otomatikleştiği gözlemlenir. Böylece bütün alışkanlıklarımız bilinçdışı ve otomatik bir ortama kayar.[282] Şklovski, tam bu noktada günlük yaşamımızdaki otomatikleşmiş algılarımızı farklılaştırmanın yolunun sanattan geçtiğini söyler. Sanat eseri aracılığıyla nesneler kişilere yabancılaştırılır, biçimi anlamsız kılınır, algılamanın güçlüğü ve süresi artırılır. Sözü edilen durumu Şklovski şöyle dile getirir:

> "İşte, yaşam duygusu vermek, nesneleri hissettirmek, taşın taştan olduğunu duyurmak için, sanat dediğimiz şey vardır. Sanatın amacı, nesne duygusunu, görünen şey olarak vermektir, tanınan, bilinen olarak değil; sanatın tekniği nesneleri *farklılaştırma* (yabancılaştırma), biçimi anlaşılmaz kılma, algılamanın güçlüğünü ve süresini artırma tekniğidir. Sanatta algılama edimi, kendi başına erektir ve uzatılması gerekir; *sanat, nesnenin oluşunu hissetme aracıdır; daha önce 'olmuş' olanın sanat için bir önemi yoktur.*"[283]

Alıntılanan paragrafta görüldüğü gibi Şklovski, genelde sanatta nesneleri farklılaştırma (yabancılaştırma) edimiyle bir taraftan bireylere yaşam duygusu verileceğini, nesnelerin hissettirileceğini ileri sürerken diğer taraftan özelde de şiirin ve edebiyatın ontolojisini ortaya koymaktadır. Bir başka ifadeyle gündelik dildeki hepimizin

---

[282] Akt. Todorov, Tzvetan (2005), *Yazın Kuramı: Rus Biçimcilerinin Metinleri*, çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 76.

[283] Akt. age., s. 78.

alışkın olduğu yapıyı edebiyat, bilhassa şiir deforme eder. Hatta söz konusu deforme ediş, alışkın olduğumuz şiirsel söylemin de dışına çıkışla mümkün olacaktır. Çünkü özellikle şiirsel dil, gösteren, yani ses imgesi/kelime ile gösterilen, yani karşıladığı kavramı/varlığı yabancılaştırarak tanınmaz hâle getirir. Bu bağlamda şiirsel söylemde ev ya da masa göstereni bambaşka bir gösterilene atıf yapar. Hiç kuşkusuz bu tavır da otomatikleşmiş şiirsel algımızın dışında şiirler yazılması sonucunu doğurur. Böylesine şiirler okurda bir nesne olarak metne karşı yabancılaşma duygusu yaratır ve şiirin üzerinde daha yoğun düşünmemize yol açar. Öte yandan okurun otomatikleşmiş şiirsel algısının dışında bir şiirle karşı karşıya kalması, onun algı süresini artırır ve algılamanın güçlüğü onu daha üretken olmaya iter. Bu durumun doğal sonuçlarından biri yaşam duygusu vermek ve nesneleri hissettirmektir.

Türk edebiyatında bazı görsel şiirlerin, Şklovski'nin farklılaştırma (yabancılaştırma) kavramıyla yorumlanmaya elverişli olduğu söylenebilir. Söz konusu bağlamda örnek verilecek en tipik şairlerden biri İlhan Berk'tir. İkinci Yeni şairleri arasında sayılan Berk'in önemli özelliklerinden biri şiirlerindeki yenilikçi tavrıdır. Bahsedilen yenilikçi tavrı sonucunda şiirde farklılaştırmayı (yabancılaştırma) ön plana alan şiirler de yayımladığı görülür. Bu bağlamda onun *Şeyler Kitabı: Ev* adlı eserinden bahsi geçen tarza şiirlerinden şu parçaları örnek gösterilebilir.

Duvar	Ev
Kapı	Yaprak
Pencere	
+	-
EV[284]	Pencere[285]

Alıntılanan bu şiir parçalarında, tam da Şklovski'nin ifade ettiği gibi, otomatikleşmiş geleneksel şiirsel algı hem içerik hem de biçimsel yönden farklılaştırılarak okurda bir yadırgama duygusu uyandırılmıştır. Söz konusu yadırgama durumu, Şklovski'nin sanat

[284] Berk, İlhan (2008), *Şeyler Kitabı: Ev*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 275.
[285] age., s. 309.

için belirlediği "yaşam duygusu vermek, nesneleri hissettirmek, taşın taştan olduğunu duyurmak için, sanat dediğimiz şey vardır." işleviyle paralel bir özellik gösterir. Bir başka ifadeyle bu şiirin verdiği yadırgama duygusuyla "ev" kavramı üzerinde düşünürüz ve eve yönelik otomatikleşmiş, sıradan, verili algımız farklılaşır. Bu örnekte, matematik bilimine ait toplama işlemi ile şiirsel yapı oluşturulmuştur. Geleneksel şiirde karşılaşmadığımız bu yapı, sıradan bir okurda yadırgama duygusuna yol açar. Şiiri oluşturan kelimelere odaklanıldığında, "duvar", "kapı" ve "pencere" kelimelerinin toplanarak "EV" sözcüğünün elde edildiği görülür. Bu durum ev sözcüğünün zihindeki imgesiyle örtüşür. "Ev" sözcüğünün imgesel boyutta zihnimizde duvar, kapı ve pencere sözcüklerinin toplamından oluştuğu söylenebilir. Nitekim "ev" sözcüğünün şiirde büyük harflerle yazılması, evin bütün bu unsurların birleştirici vasfı olduğunu ortaya koyar. "Ev" nesnesi üzerinde yoğunlaşmamız ve onu algılamamız konusunda bu şiir işlevsel bir öneme sahiptir. Evi oluşturan unsurlar göz önüne alındığında evin kapalılık, dıştan yalıtılmışlık ve kısıtlama özelliğinin ön planda tutulduğu ortaya çıkar. Şiirin ikinci bölümünde ise bu kez çıkarma işleminden faydalanılarak yine evin bir başka boyutu üzerinde düşünülmesine olanak tanınır. Bu kez "ev"den "yaprak" çıkarılınca "pencere" elde edilmiştir. Şiirde "ev" dış dünyadan yalıtılmışlığa işaret ederken yaprak dış dünyaya, doğaya gönderimde bulunur. Pencere ise kapalı olan evin dış dünyayla köprüsünü kurar. Bu metaforik yapıyla anlamlandırıldığında "ev" sözcüğünden "yaprak"ın çıkarılmasıyla "pencere"nin elde edilmesi daha çok anlam kazanır.

Bu şiirde görsel olarak ortaya çıkarılan yadırgatma duygusu, ev gibi bir nesne üzerindeki algılarımızı artırmakla birlikte, sunulu, sıradan ve otomatikleşmiş şiirsel algımızı da tekinsiz olan lehine dönüştürür. Şiirin matematiksel bir işlem gibi oluşturulması, okurun geleneksel ve otomatikleşmiş şiirsel algısı üzerinde yabancılaşma duygusuna neden olur. Böylelikle okurun hem ev nesnesi hem de şiirin estetik özellikleri üzerine daha çok düşünmesine olanak tanınır. Şiirin matematik işlemi gibi yapılandırılması, okurun şiirin biçimsel kısıtlanma özelliğinin üzerinde daha çok düşünmesine yol açar. Bu noktada aynı şiirin, okuru, hem ev nesnesinin kapalılık, sınırlama ve kısıtlama özelliği hem de şiirin biçimsel kısıtlamaları

ve sınırlamaları üzerinde düşünmeye sevk etmesi dikkat çekicidir. Şklovski'nin belirttiği gibi okur bu tür görsel bir yabancılaştırma aracılığıyla artık Berk'in şiiri karşısında aktif ve üretken bir tutum içerisindedir. Son noktada ise evin hissi okuyucuda yaşantılanmış olur.

YABANCILAŞTIRMA ETKİSİ VE AHMET TELLİ'NİN "KÜÇÜK YILDIZIN SON BALADI" ADLI ŞİİRİ

Klasik Marksist görüşün edebî ürünlerde özü biricikleştiren, biçimi ihmal eden tavrının aksine Epik tiyatronun öncüsü olan Bertolt Brecht, Marksist edebiyatta avangart biçimlerden yararlanmanın yolunu açan edebiyatçılardan biri olmuştur. Brecht'in avangart biçimlerden Marksist edebiyatta yararlanma gerekçesi tarihsel koşullar değiştiği için, bu gerçeği açığa vuran formların da değişmesi gerektiği inancıdır.[286] Brecht'in, biçimlerin tarihsel açıdan olumsal olduğu yargısı, bizi, alt yapı olan özün değişmesinin, üst yapı olan biçimin değişmesine neden olduğu savına götürür. Brecht, sözü edilen görüşle paralel olarak, edebiyat formlarını üretim güçleri ile eşitler. Bu eşitlikte, nasıl ki üretim güçleri üretim ilişkilerindeki sınıfsal ya da ideolojik kullanımlarından ayrılabilirse, edebiyat formları da üretim güçleri gibi kapitalist aşamanın bir olanağı olarak daha ilerici amaçlara hizmet edecek şekilde dönüştürülebilir.[287] Bir başka ifadeyle, edebiyattaki biçimsel yeniliklerden yararlanılarak okurun çağındaki olumsuzlukları eleştirmesi, bu olumsuzluklar karşısında daha bilinçli hâle gelmesi sağlanabilir ve böylelikle olumsuzlukların giderilmesi için harekete geçmesinin yolu açılabilir. Bu noktada, edebiyat formlarının söz konusu işlevlerini nasıl yerine getirebilecekleri sorusu sorulabilir. Brecht, bu soruya "yabancılaştırma etkisi" olarak çevrilen "verfremdungseffekt" kavramını ortaya atarak cevap verir.

Modernist tekniklerden bir imkân olarak faydalanılması gerektiğine inanan Brecht, yabancılaştırma kavramını "Aristotelesçi Olmayan Oyun Sanatında Dekor Üstüne" adlı yazısında belirginleştirir. Brecht bu yazıda, Aristotelesçi tiyatronun *ana* özelliklerinden saydığı *yanılsamayı* (illüzyon) ve *empatiyi* (einfühlung) eleştirir.[288] Aristoteles'e göre bir eylemin taklidi olan mimesis, seyircinin acıma

---

[286] Lunn, Eugene (1995), *Marksizm ve Modernizm: Lukács, Brecht, Benjamin ve Adorno Üzerine Bir Tarihsel İnceleme*, çev. Yavuz Alogan, İstanbul: Alan Yayıncılık, s. 111.

[287] Lunn, Eugene (1995), *Marksizm ve Modernizm: Lukács, Brecht, Benjamin ve Adorno Üzerine Bir Tarihsel İnceleme*, çev. Yavuz Alogan, İstanbul: Alan Yayıncılık, s. 112.

[288] Brecht, Bertolt (1994), *Oyun Sanatı ve Dekor*, çev. Kâmuran Şipal, İstanbul: Cem Yayınevi, s. 71.

ve korku duyguları sayesinde temizlendiği bir arınma (katharsis) sürecini başlatır. Brecht, korku (furcht) ve acımayı (mitleid) bilgi arzusuna (wissenbegierde) ve yardımseverliğe (hilfsbereitschaft) dönüştürmek ister.[289] Brecht bilginin bir meta konumuna indirgenmesini istemese de onun, yeni keşifler yapmaktan alınan hazla birleşmesini ve yürürlükteki düzene karşı memnuniyetsizlikle yürümesini ister. Brecht için bilgi, bizim bildiğimiz dünyanın sürekli dönüşme sürecinden kaynaklanır.[290]

Brecht yeni bilgi amacından yola çıkarak Aristotelesçi olmayan bir tiyatro, yeni bir tavır ve başka bir görme yöntemi tasarlar.[291] Bu yolda bütün sahneleme işine yeniden işlev kazandırır. Böylece sahne tasarımlarını kökten değişime uğratarak geleneksel hazır kalıpların yerine ilerleyen ve işlevleri adına aktif bir yorum gerektiren üretici unsurları koyar. Örneğin kullanılan sahne eşyaları gerçekçi birer fon olarak değil, üzerinde rol yapılacak nesneler olarak orada bulunur. Her oyun kendi özel önemini ortaya çıkarmak için kendi özel sahne tasarımına gerek duyar. Sahneyi seyirciden ayırmayan yeni bir perde türü eski ağır perdenin yerini alır. Her durumda metnin yapımında ortak katılımcılar olarak sahneyle seyirci arasındaki ilişkiye vurgu yapılır. İzleyici *gerçek* dünyanın her zaman farkında olur ve bu şekilde sahne olayları ışığında metnin devam eden yararını yargılayabilir.[292] Brecht'in temel hedefi tiyatroda seyirciyi yanılsama içine sokabilecek her türlü ortamın yok edilmesidir. Brecht, bu nedenle, yanılsamayı kırarak burjuva toplumunu yaşanılan gerçekliğe, verili olana, önceden sunulana, kendine, yaşadığı hayata yabancılaştırmaya çalışır. O, burjuva insanını bu şekilde şaşırtarak seyircinin metni yorumlamasını ve metne karşı bir tavır takınmasını sağlama çabasındadır.[293] Brecht'in son noktadaki amacı ise, seyircinin duygularından çok aklına hitap etmek ve çeşitli yöntemlerle (oyuncunun seyirciyle konuşması, dekorun oyun içerisinde hazırlanması gibi) onu oyuna yabancılaştırmaktır. Bu çabayla tarihsel koşulların değişebilirliğini de göstermeye çalışır.

---

[289] Wright, Elizabeth (1998), *Postmodern Brecht*, çev. Ayşegül Bahcıvan, Ankara: Dost Kitabevi, s. 42.

[290] age., s. 43.

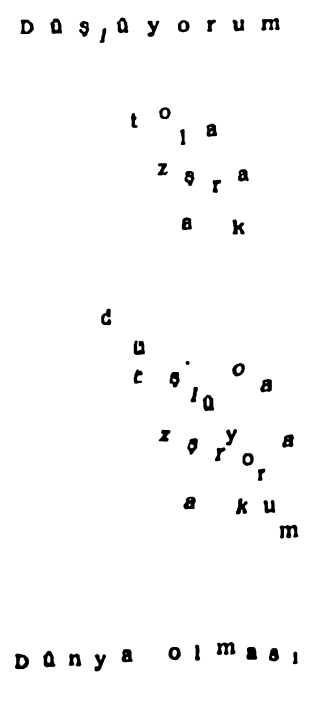
[291] age., s. 43.

[292] age., s. 43.

[293] Brecht, Bertolt (1997), *Epik Tiyatro*, çev. Kâmuran Şipal, İstanbul: Cem Yayınevi, s. 45.

Brecht'in avangart biçimlerden yararlanarak tiyatroda oluşturduğu yabancılaştırma etkisini, bazı toplumcu gerçekçi şairlerin şiirlerinde uyguladıkları görülür. Toplumsal yarar için avangart biçimlerle konvansiyonel/uzlaşılmış şiirsel algının dışına çıkıp okuru aktifleştirerek onu üretim sürecine dâhil etmeye çalışan söz konusu şairler, son noktada okuru olumsuzlanan koşulları değiştirmeye davet ederler. Elizabeth Wright'ın *Postmodern Brecht* adlı kitabında belirttiği gibi Rus Biçimcileri için farklılaştırma (yadırgatma) kavramı estetik bir araçtır ve onlar için bu tür araçlar algının kapılarını nesnenin tüm olasılıklarına açmıştır. Brecht için yabancılaştırma etkisi, nesneyi değil, gerçekliği değiştirmeye ve burjuva kapitalizminin arkasındaki gerçeklik etkilerini yok etmeye yarayan toplumsal bir araçtır. Nesne bugüne kadar ideoloji tarafından çarpıtılmıştır. Brecht'in peşinde olduğu şey ise seyirciyi kışkırtarak onu var olan toplumsal gerçekliği değiştirmeye yönlendirmektir.[294]

Çağdaş Türk edebiyatında Brecht'in yabancılaştırma etkisinin uygulandığı şiirlere rastlamak mümkündür. Bu bağlamda Ahmet Telli'nin "Küçük Yıldızın Son Baladı" adlı şiiri örnek olarak incelenebilir.[295]



[294] Wright, Elizabeth (1998), *Postmodern Brecht*, çev. Ayşegül Bahcıvan, Ankara: Dost Kitabevi, s. 41.

[295] Telli, Ahmet (1994), "Küçük Yıldızın Son Baladı", *Edebiyat ve Eleştiri*, 14: 36.

Son bölümü alıntılanan Telli'nin söz konusu şiirinde, Samanyolu'ndan ayrılan "küçük bir yıldız"ın evrendeki kısa macerasından sonra dünyaya düşmek üzereyken dünyanın ve bu dünyada yaşayan insanların içinde bulundukları kötü ve olumsuz duruma hayret etmesi konu edilir. İnsanlar "çamur içindeki larvalara" benzemektedirler. Burada şair kapitalist dünyanın kirliliğine gönderimde bulunmaktadır. Küçük yıldız nasıl idealleri ve düşleri için yaşıyorsa tersi durumda çamur içindeki insanların da maddiyat merkezli bir yaşam sürmelerine dolaylı bir gönderimde bulunulduğu düşünülebilir. Küçük yıldız dünyanın *kirliliğine* düşmemek için çaba harcar; ancak şiirde dikkati çeken nokta, yıldızın son anda bile, yani tozlaşırken de düşlemesidir. Şiirde tozlaşarak ve düşlüyorum sözcükleri birbirinin içine geçmiş bir hâlde yazılmıştır. Bahsedilen yazım, yıldız görünümünü anımsatmaktadır. Tozlaşarak ve düşlemek sözcüklerinin birbirine karışması da önemlidir; çünkü bu şekilde yok olma anında bile hayallerden vazgeçilmediği ortaya konmuş olur. Söz konusu durum, kirlilik içinde yok olmaya yüz tutmuş bir dünyada insanlara güzeli düşlemeleri yönünde bir çağrı olarak yorumlanabilir. Brecht'in edebî eserde dil ve formda ileri sürdüğü yabancılaştırma kavramıyla uyumlu olarak Telli, görsel şiirden yararlanarak konvansiyonel şiirin dışına çıkmakta, seyirciyi/okuru aktif kılarak toplumsal gerçekliği sorgulaması ve onu değiştirmek için adım atması yönünde çaba harcamaktadır. Şiirde küçük bir yıldızın konu edinilmesine karşılık, Telli'nin amacı Rus Biçimcileri'nde olduğu gibi okurdaki yerleşik yıldız algısını farklılaştırarak yeni bir yıldız algısı yaratmak yerine, Brecht'in yabancılaştırma etkisiyle hedeflediği şekilde toplumsal gerçekliği değiştirmektir.

SOMUT ŞİİR VE YÜKSEL PAZARKAYA'NIN "SEVGİ" ŞİİRİ

1950'li yıllarda kavramsallaştırılan somut şiirin (concrete poetry) öncüleri sadece İtalyan Fütüristleri, Rus Formalistleri, Alman Dadacıları, Apollinaire'in "Calligrammes"i, Fransız Gerçeküstücüleri olarak kabul edilmez. İnsan kültür ve uygarlığının başlarına kadar bu şiirin izleri sürülebilir. Mısır hiyeroglifleri, eski Helen vazoları üzerindeki yazılar, çeşitli ülkelerde bulunan ilk yazıtlar da bu bağlamda düşünülebilir. Örneklere Orta Çağ Avrupası'nda ve Rönesans'ta da bolca rastlanır. Selçuklu dış mimarisi, Osmanlı bezemeciliği, el yazmacılığı ve güzel sanatlar ile yazının kaynaşması bu şiirin örnekleri sayılabilir.[296]

Öte yandan 1950'li yıllardan itibaren somut şiirin kavramsal çerçevesi çizilmiştir. Somut şiir kavramı, ilk olarak 1953 yılında İsveçli Öyvind Fahlström'ün "Somut Şiir Manifestosu" adlı yazısında ortaya atılır. Kathleen McCullough, somut şiirin biçimde ve ifadede özgür olmak için konvansiyonel/uzlaşılmış şiirin bütün kalıplarına ve sınırlandırmalarına karşı çıktığını ifade eder. Bu şiir; ritim, kafiye, sözdizimi gibi konvansiyonel şiirin temel belirleyicilerini göz ardı eder.[297] Yine McCullough, somut şiirin caz müzik gibi kolay sınıflandırılamayacağını, içinde farklı türleri barındırdığını (typographic, sound, three-dimensional, kinetic, computer, semiotic vb.), caz gibi isyankâr ve geleneklere karşı olduğunu ifade eder.[298]

Her ne kadar farklı türleri ve görünümleri olsa da somut şiir genel olarak dilsel elementleri (sözcük, harf ve hece) somut bir materyal olarak ele alan uluslararası modern şiir akımı olarak tanımlanabilir. Bu şiir, kendinin ontolojik materyallerini anlam taşıyan alışılmış sözdizimsel özelliklerinden çıkarıp tını ve sesletimsel özelliklerine ve amaçlanan mesaja göre yeniden biçimlendiren, böy-

---

[296] Pazarkaya, Yüksel (1992), *Sen Dolayları, Sevgi Dolayları, Umut Dolayları*, İstanbul: Cem Yayınevi, s. 45.

[297] McCullough, Kathleen, (1989), *Concrete Poetry (An Annotated International Bibliography With an Index of Poets and Poems)*, New-York: The Whitson Publishing Company, s. 7.

[298] age., s. 7.

lelikle kurallara aykırı (mantık dışı), anlamından bağımsız, optik, akustik ve hat sanatı gibi bir etki bırakan şiir türüdür.[299] Max Bense'nin ifadesiyle söz konusu şiir türünün somut olarak vasıflandırılmasının nedeni, burada kullanılan sözcüklerin kendilerinden başka bir anlamsal gönderimi olmamasıdır.[300] Dile getirilen çerçevede bu türdeki şiirlerde sözcükler anlam bakımından görsel imgeler sunmak yerine kapladıkları alan nedeniyle görsel bir malzeme üretirler.

Somut şiir konvansiyonel/uzlaşılmış şiire tepki olarak doğar. Bahsedilen bağlamda bu şiirde dilsel araçlar, yani sözcükler semantik ve estetik anlamlarına göre alışagelmiş, düzgün, sıralı ve dil bilgisi kurallarına uygun metinler oluşturmaz, bunun yerine, iki boyutlu görsel bağlamlar sunarlar.[301] Somut şiirin söz konusu çabası, gündelik dilin ve Rus Biçimcileri'nin önemli temsilcilerinden biri olan Roman Jakobson'un şiir dili tanımının karşısında yer alır.

Saussure, *Genel Dilbilim Dersleri* adlı kitabında dilin, *dizim* ve *çağrışım* olarak tanımlanabilecek bir sisteme göre işlediğini öne sürer. Ona göre dizim art zamanlı bir özellik gösterir ve sözcüklerin art arda sıralanması ile ortaya çıkar. Buna karşılık çağrışım ise, dizimde yer alan sözcüklerin kendileriyle anlamsal ve sessel olarak benzerlik ilişkisi içinde olan bir başka sözcüğü çağrıştırmalarıdır.[302] Roman Jakobson ise, "Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances" adlı makalesinde, Saussure'ün dilin yapısı için belirlediği dizimsel ve çağrışımsal yapıları *birleştirme* (combination) ve *seçme* (selection) ekseni olarak belirler.[303]

Rosmarie Waldrop'un "Somut Şiir İçin Bir Temel Bulma Girişimi"nde belirttiği gibi somut şiir dilinde, sözcükler ya da tek bir sözcük kullanımı vardır. Ancak bu sözcükler semantik açıdan an-

---

[299] Balcı, Umut ve Yasemin Darancık (2007), "Almanca Yazın Terimleri Sözlüklerinde 'Somut Şiir'in Tanımı", *Çukurova Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Dergisi*, 34: 104.

[300] Bense, Max (1986), "Somut Şiir". *Uçurum Kitabı: Somut Şiir Özel Sayısı*, ed. Bülent Kandiller ve Yurdakul Kavas, Ankara: Uçurum Yayıncılık, s. 12.

[301] Balcı, Umut ve Yasemin Darancık (2007), "Almanca Yazın Terimleri Sözlüklerinde 'Somut Şiir'in Tanımı", *Çukurova Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Dergisi*, 34: 107-108.

[302] Saussure, Ferdinand de (1998), *Genel Dil Bilim Dersleri*, çev. Berke Vardar, İstanbul: Multilingual Yayınları, s. 182.

[303] Jakobson, Roman (1990), "Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances", *On Language*, ed. Linda R. Waugh-Monica Monvile-Burston, Massachusetts: Harward University Press, s. 115.

lamlı ve kurallı bir cümle hâline gelmezler.[304] Söz konusu açıdan bakıldığında somut şiir gündelik dilden ve Jakobson'un belirlediği şiir dilinden farklı olarak seçme esasına dayandığı hâlde birleştirme eksenini içermez; çünkü çok büyük ölçüde tek bir sözcükten oluşur.

Somut şiirin, yerleşik dile ve şiir diline karşı oluşunun yanı sıra şiirin yazımı için belirlenmiş uzamı da reddettiği gözlemlenir.[305] Konvansiyonel şiirde sözcüklerin nerede bulunacağına dair var olan verili bilgiler ve sınırlamalar somut şiirde bulunmaz. Bu bağlamda sözcüklerin yazıldıkları mekânda devingen bir yapı içerisinde olduğu vurgulanabilir.[306]

Şiir dilinin değişmesi, sözcüklerin uzlaşımsal anlamlarının ötesine gidilmesi, onların yazıldığı alanın verili olmaktan çıkışı gibi özellikleriyle somut şiir okuru yadırgatır, ondan aktif olarak metni yorumlamasını ister. Geleneksel şiirde, okur beklentileri doğrultusunda bir şiir okuyup yorumlarken somut şiirde, okur bu edimlerinde konvansiyonel şiir algısının dışına çıkmak zorundadır. Okurun, şiire nereden ve nasıl başlayacağı konusunda herhangi bir belirleyici kural yoktur. Somut şiirde sözcüklerin kalıplaşmış ve verili anlamsal gönderimlerinin de en aza indirgenmeye çalışılması, okurun işini daha da zorlaştırmaktadır. Biçim ve içerik açısından geleneksel şiirin olabildiğince dışına çıkılması, yeni biçim ve içeriğin okura yorumlama sürecinde mümkün olduğunca az ipucu vermesi, okurun anlama ve yorumlama noktasında metnin karşısında güçlük çekmesine neden olur. Bu açıdan somut şiir okura oldukça belirsiz bir yapı sunar. Söz konusu çerçevede somut şiirin temel özelliklerinden birinin çoğul okumaya imkân vermesi olduğu ileri sürülebilir. Bahsedilen çoğul okuma, Umberto Eco'nun "açık yapıt" kavramıyla paralel bir anlama sahiptir. Eco, "açık yapıt" kavramıyla önceden belirlenmiş yapısal doğrultularda belirli tekrarlar sunan tamamlanmış yapıtların tersine ögelerin dağılımıyla formel olanakları çoğal-

---

[304] Waldrop, Rosmarie (1986), "Somut Şiir İçin Bir Temel Bulma Girişimi", *Uçurum Kitabı: Somut Şiir Özel Sayısı*, ed. Bülent Kandiller ve Yurdakul Kavas, Ankara: Uçurum Yayıncılık, s. 32.

[305] Campos, Augusto de vd. (1986), "Somut Şiir İçin Ön Taslak", *Uçurum Kitabı: Somut Şiir Özel Sayısı*. ed. Bülent Kandiller ve Yurdakul Kavas, Ankara: Uçurum Yayıncılık, s. 9.

[306] age., s. 9.

tan, yorumcunun kendi inisiyatifine bırakılmış bir dizi düzenleme olanakları sunan, yorumcunun sonuca ulaştırdığı, estetik bir planda yorumcunun gerçekleştirdiği metinlere işaret eder.[307] Bu çerçevede somut şiir örneklerini, Eco'nun ifadesiyle açık yapıt olarak ele almak mümkündür.

Somut şiirin dil bilgisel kuralları reddedişi felsefi ve edebî bir anlam taşır. Şiir dilinin tıkandığını düşünen şairler alışageldik, konvansiyonel şiir dilini dönüştürme çabasına girerler. Bu şairler "dilin hiçbir doğal ve özel kuralı, ilkesi, tarihsel değişkenliği dışında, sonsuz kalıcı"lığı[308] olmadığı düşüncesindedirler. Toplumsal düzen, içeriği *boşaltmış, hiçe indirgemiştir*. İnsanlığın büyük çoğunluğu aç ve baskı altındadır, küresel sömürü savaşları yapılmaktadır. Bu noktada "Dil, içinde insanın da, toplumun da 'bilinçli varlık', 'bilinçli olgu' olarak var oldukları ortam olduğuna göre, bu ortamı değiştirmek demek olan yerleşik dili bütün kalıp ve kurallarıyla eytişimsel değişim sürecine sürmek demektir."[309] Bir başka ifadeyle somut şiir yazan kişilere göre içinde yaşanılan olumsuz toplumsal ortamdan çıkışın tek olanağı, yerleşik dili değiştirmektir. Yerleşik dili yıkmak, hâkim olan toplumsal düzeni değiştirmek için işlevsel bir öneme sahiptir. Paul de Vree söz konusu durumu, şiire yeniden diri bir toplumsal işlev kazandırmak olarak tanımlar.[310]

Öte yandan somut şiir, Pierre Garnier'nin, "Uluslararası Akımın İlk Konum Alışı" adlı yazısında belirttiği gibi, çağın ruhuyla uyum içerisindedir.[311] Fizikteki görecelilik kuramı doğrultusunda kesin ve mutlak anlamın olmadığı bir dünyada somut şiir de *bitmiyor* izlenimi uyandırarak sınırsız yorumlara olanak tanımaktadır. Ayrıca somut şiir yazan kişiler, insanın içinde yaşadığı dünyaya yabancılığını önlemek için bilimsel-teknolojik gelişmelerin diliyle şiirlerini

---

[307] Eco, Umberto (2001), *Açık Yapıt*, çev. Pınar Savaş, İstanbul: Can Yayınları, s. 9.

[308] Pazarkaya, Yüksel (1992), *Sen Dolayları, Sevgi Dolayları, Umut Dolayları*, İstanbul: Cem Yayınevi, s. 46.

[309] age., s. 48.

[310] Vree, Paul de (1986), "Görsel Şiir", *Uçurum Kitabı: Somut Şiir Özel Sayısı*, ed. Bülent Kandiller ve Yurdakul Kavas, Ankara: Uçurum Yayıncılık, s. 13.

[311] Garnier, Pierre (1986), "Uluslararası Akımın İlk Konum Alışı", *Uçurum Kitabı: Somut Şiir Özel Sayısı*, ed. Bülent Kandiller ve Yurdakul Kavas, Ankara: Uçurum Yayıncılık, s. 8.

oluşturmak isterler.[312] Böylelikle yaşanılan çağın olumsuzluklarını gidermek için çağın eskiye oranla deforme olan mevcut dilinin bir araç olarak görüldüğü ortaya çıkar. Söz konusu durum Bertolt Brecht'in daha önce dile getirilen düşünceleriyle yakından ilişkilidir. Ancak somut şiirde sözcükler ya da tek bir sözcük üzerinden toplumsal ideal gerçekleştirilir.

Somut şiir alışıldığı gibi bir bildiri iletmez; biçimleri, içerik-yapıyı iletir. Benzer şekilde somut şiirde indirgemeci bir yaklaşım egemendir. Bir başka ifadeyle somut şiir, dilin en küçük ortak bölenini amaç edinir. Söz konusu çaba doğrultusunda somut şiirde tıpkı fizikte atomun parçalanması gibi sözcükler ve heceler parçalanır. En son noktada harflere kadar ulaşılır.[313] Geleneksel şiirde mısraların biricikliğine karşılık somut şiirde sözcükler, heceler ve harfler öncelikli hâle gelir. Somut şiirin indirgemeci yaklaşımı sözcüklerin en sıradan bir okur tarafından bile somut olarak görülmesi zorunluluğunu doğurur.[314]

Max Bense'nin "Somut Şiir" adlı yazısında ifade ettiği gibi bu şiirde sözcüğün dilsel iletişim işlevini ortaya koymak için sadece sözel nitelikleri değil, onun sözel, sessel ve görsel boyutları birlikte düşünülür.[315] Dilsel bir nesne olarak sözcüğün metinde kullanımında sözel, sessel ve görsel olarak iletişimin üç boyutu bir bütün olarak bir araya getirilir.

Somut şiirlerin bir diğer özelliği ise anlatıya dayanmayan metinler olmalarıdır. Somut şiirler kısa metinlerdir ve daha çok bir konu üzerine dikkatleri çekip okuyucuyu o konu üzerinde düşündürmeyi amaçlar, bu yüzden olay ve kişi ögelerini içermez.[316] Ayrıca bu şiir

---

[312] Cobbing, Bob (1986), "Sesli Somut Şiir 1950-1970", *Uçurum Kitabı: Somut Şiir Özel Sayısı*, ed. Bülent Kandiller ve Yurdakul Kavas, Ankara: Uçurum Yayıncılık, s. 22.

[313] Campos, Augusto de vd. (1986), "Somut Şiir İçin Ön Taslak", *Uçurum Kitabı: Somut Şiir Özel Sayısı*, ed. Bülent Kandiller ve Yurdakul Kavas, Ankara: Uçurum Yayıncılık, s. 10.

[314] Waldrop, Rosmarie (1986), "Somut Şiir İçin Bir Temel Bulma Girişimi", *Uçurum Kitabı: Somut Şiir Özel Sayısı*, ed. Bülent Kandiller ve Yurdakul Kavas. Ankara: Uçurum Yayıncılık, s. 32.

[315] Bense, Max (1986), "Somut Şiir", *Uçurum Kitabı: Somut Şiir Özel Sayısı*, ed. Bülent Kandiller ve Yurdakul Kavas, Ankara: Uçurum Yayıncılık, s. 12.

[316] Balcı, Umut ve Yasemin Darancık (2007), "Almanca Yazın Terimleri Sözlüklerinde 'Somut Şiir'in Tanımı", *Çukurova Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Dergisi* 34: 107-108.

türünde en önemli ve ilk öge olarak anlam, duygu ya da düşünce değil, yapı kabul edilir.[317]

Türk edebiyatında somut şiirin önemli temsilcileri arasında Yüksel Pazarkaya gösterilebilir. Pazarkaya, gerek bu konudaki kuramsal yazılarıyla gerekse bu kuramsal bilgileri doğrultusunda verdiği ürünlerle somut şiir türünün Türkiye'de tanınmasına büyük katkı sağlamıştır. Pazarkaya'nın *sevgi* konulu şiiri, somut şiirin ne olduğu konusunda önemli açılımlar sunabilecek niteliğe sahip olduğu için bu noktada örnek olarak tartışılabilir. [318]



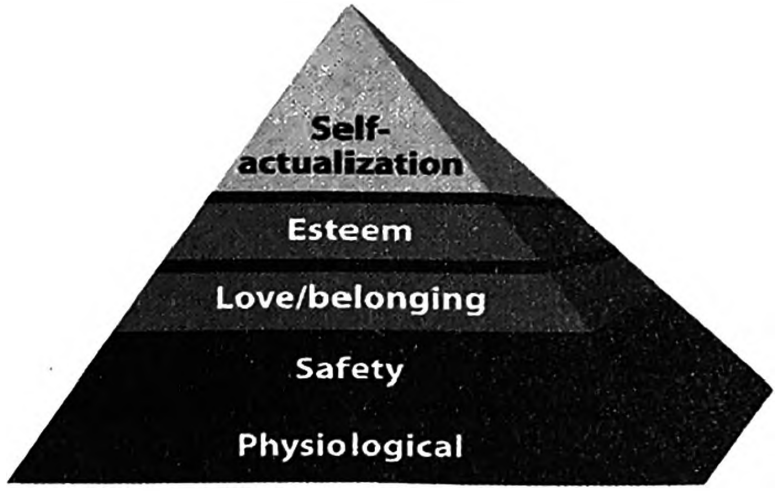
Pazarkaya'nın alıntılanan şiiri sadece sevgi sözcüğünün ve onu oluşturan harflerin görsel bir malzeme olarak sunulmasını içerir. Şiir bir anlatıya dayanmaz. Tek bir sözcüğün kullanılması ve görsel kompozisyonun öncelenmesi somut şiir kavramının içeriğiyle örtüşür. Söz konusu şiirin görsel düzeninde sevgi sözcüğünü içeren harflerin alt zeminde ayrı olup yukarıya doğru çıktığında *s* harfi merkezinde birleşmesi dikkat çekicidir. Bu çerçevede şiirin iki boyutta okunabileceği ileri sürülebilir. İlk olarak şiir yukarıdan aşağı doğru yorum-

[317] Gökalp-Alpaslan, G. Gonca (2005), "Türk Edebiyatında Somut (Görsel) Şiir", *Türkbilig* 10: 4.

[318] Pazarkaya, Yüksel (1992), *Sen Dolayları, Sevgi Dolayları, Umut Dolayları*, İstanbul: Cem Yayınevi, s. 33.

landığında tek harfin çoğaldığı ve genişlediği gözlemlenir. Tek harfin çoğalması, "Sevgi duyusal ve tinsel açıdan hayatı zenginleştirir." mesajıyla ilişkilendirilebilir. İkinci boyutta şiir aşağıdan yukarıya doğru okunduğunda beş harf, "*s*" harfinde birleşir. Yine ayrık yazılmış farklı harflerin *s* harfinde birleşmesi göz önüne alındığında, sevginin birleştirici yönüne vurgu yapıldığı düşünülebilir.

Şiirde okurun geleneksel okuma ediminin yok edildiği görülür. Bir başka ifadeyle okur, geleneksel şiirde okumaya nereden ve nasıl başlayacağı konusunda verili bir bilgiye sahipken bu metinde somut şiirin bir özelliği olarak farklı noktalardan okumaya koyulabilir. Değinildiği gibi okur yukarıdan aşağı ya da aşağıdan yukarı şiiri okumaya başlayabilir ve her iki durumda da farklı anlamlarla karşılaşabilir. Şiirin görsel özelliği ile ilgili dikkati çeken bir diğer yön sevgi sözcüğünün bir piramit şeklinde düzenlenmesidir. Piramit ve sevgi sözcüklerinin bir araya gelmesi, Abraham Maslow tarafından ortaya konan insan güdülerinin piramidini (bir başka kavramsallaştırma ile ifade edilecek olursa İhtiyaçlar Hiyerarşisi Teorisi ya da Maslow Teorisi) akla getirir. Maslow bahsedilen teorisinde insan güdülerini bir piramit gibi birbiri üstüne merdiven basamağı şeklinde çıkan mertebeli bir düzen içinde düşünmüştür.



Maslow Pramidi[319]

Piramidin temelinde biyolojik güdüler, üst katında ise psikolojik güdüler yer alır. Maslow, bir insanın herhangi bir kategorideki gü-

[319] https://www.cleanpng.com/png-maslow-s-hierarchy-of-needs-humanistic-psychology-1808543/ (erişim tarihi: 08.12.2021).

düsünün gereksinimlerini karşıladığında ancak bir üst gereksinime geçtiğini belirtir. Bu bağlamda beş temel güdü kategorisi belirler. Maslow insanoğlunun güdü gereksinimleri sıralamasında üçüncü basamağa sevgiyi ve ait olma duygusunu yerleştirir.[320] Şiirde ise piramidi baştan ayağa sevgi oluşturur. Böylelikle şiirde sevginin en büyük gereksinim, hatta tek ihtiyaç olduğuna yönelik bir anlamsal gönderimde bulunulduğu ifade edilebilir.

[320] Cüceloğlu, Doğan (2003), *İnsan ve Davranışı: Psikolojinin Temel Kavramları*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 236.

GÖRSEL ŞİİR VE SERKAN IŞIN'IN "MAKİNALAŞMAK İSTİYORUM" ŞİİRİ

Konvansiyonel/uzlaşımsal şiire karşı çıkan somut şiir hareketi, sınırlarını genişleterek 1960'larda görsel şiir türüne dönüşmüştür. Somut şiir kaleme alan şairler, sözcükleri kullanmaktan vazgeçmeyerek onlara görsellik katarken, görsel şiir yazanlar sözcükleri fotoğraf, resim, sinema gibi görsel sanatlar ve reklam diliyle birlikte kullanarak üretirler.[321] Görsel şiir, İtalya'da önderliğini Eugenio Miccini ve Lamberto Pignotti'nin kurduğu şairler, ressamlar ve müzisyenlerden oluşan Grup 70 tarafından ilk kez 1963 yılında ayrı bir hareket olarak ortaya konulmuştur.[322]

Bilgisayar teknolojisinin gelişmesiyle yaygınlaşan görsel şiir hareketi, bazı araştırmacılar tarafından bir şiir şekli olarak değil, apayrı bir sanat türü olarak kabul edilir.[323] Görsel şiir, şiir kavramının yeniden ele alınmasının yanı sıra şair sözcüğüyle ifade edilenin ne olduğu konusunda da sorgulayıcı bir tavır takınır. Çağdaş şair artık şiir yazan biri değildir, farklı yöntemler kullanarak şiiri yapan, oluşturan bir eylemcidir. Şair şiir tekniği üzerine düşünmeye başlar ve farklı tekniklerle konvansiyonel şiiri aşmaya çalışır.[324] Söz konusu durum, görsel şiirin daha sonra eleştirilmesine yol açar. Bazılarınca görsel şiir yazanların şiiri yapılan bir eylem olarak görmeleri, onun duygu yönünü yok etmiştir.

Görsel şiirin en temel amacı evrensel bir şiir dili yaratmaktır. Sunulan yeni dil anlayışı "ulusal dil" kavramının tartışılmasına imkân tanır. Görsel şairler, uluslararası şiir dilinin de ötesine geçerek "uluslar üstü" bir şiire ulaşmanın hayalini kurarlar.[325]

Görsel şiir, konvansiyonel şiir anlayışına karşı çıktığı gibi yerleşik dil anlayışını da reddeder. Bu bağlamda görsel şiir, somut şiirde olduğu gibi, Saussure'ün, *Genel Dilbilim Dersleri* adlı kitabında, dilin

---

321 Kozan, Ali (2008), "Somut/Görsel Şiir Hareketine Bakış", *Hece*, 141: 133.

322 age., s. 133.

323 Uluoğlu, Suzan (2010), "Çağdaş Rus Şiirinde Görsellik", *İstanbul Üniversitesi Dilbilim Dergisi*, 24: 52.

324 age., 63.

325 Kozan, Ali (2008), "Somut/Görsel Şiir Hareketine Bakış", *Hece*, 141: 134.

dizim ve *çağrışım* olarak tanımladığı sistemini tanımaz. Bu şiir anlayışı için seçilen ögelerin çağrışım boyutu önemli olmasına karşılık art ardalık özellikleri, yani birleştiricilik nitelikleri öncelikli değildir.

Philadelpho Menezes, "Görsel Şiirden Sesli Şiire: Sözcüğün Teknolojikleşmesi" adlı makalesinde, göstergebilimsel yaklaşımdan hareket ederek görsel şiirin yapısına ilişkin gözlemlerde bulunur. Göstergebilimcilere göre tüm dillerde üç ana matris vardır: sözel (verbal), görsel (visual) ve ses (sound). Sözel gösterge matrisi genelde edebiyatın, özelde şiirin geliştirdiği matristir. Resim ve görsel sanatlar görsel matrisin; müzik ise ses matrisinin alanında gelişir. Görsel şiir, bu çerçevede, şiiri sözel boyutla sınırlandırmaz ve ona resim ve görsel sanatlarda olduğu gibi görsel matrisi de ekler.[326] Ancak bu şiirde ses unsuru göz ardı edilmiştir.

Sözel matrisi görsel matrisle birleştiren bu şiir türünün, üç başlıkta sınıflandırılabildiği de ileri sürülebilir. 1) Sözel göstergenin görselliği, 2) sözel hâlin dışında kalan görsellik, 3) görsel-sözel karşılıklı etkileşimi. İlk kategorideki şiirler, görsel ögelerin, cümle, sözcük ya da harf gibi sözel göstergenin grafik yönüyle örtüştüğü örneklerdir. İkinci kategorideki şiirlerde, harflerin ve sözcüklerin grafik sunumundan öte, biçimce söze ait göstergelerden bağımsız görsel göstergelerle şiirsel yapı somutlaştırılır. Üçüncü kategoride ise görüntülerin görselliği ve sözel göstergelerin biçimlerinin belirli ve tek bir göstergelerarası anlamsallık oluşturmak üzere birleştiği görülür.[327] Üçüncü tür şiirlerde Mikhail Bakhtin'in *çokseslilik* kavramının varlığı gözlemlenebilir. Görsel ve sözel ögeler bu türlerde bağımsızlıklarını korumalarına karşılık şiirin genelinde anlamlı bir bütün hâline gelirler.

Bu noktada söz konusu şiir türünün görselliğe verdiği önem ve biricikliğin varlık nedeni tartışılabilir. Görsel şiiri benimseyen şairler, değişen toplumsal şartlar ve yeni iletişim teknolojilerindeki gelişmelerin konvansiyonel şiirin var olduğu şekliyle sürdürülmesine engel olduğu ve bu yüzden şiirin çağın şartlarıyla uyumlu hâle gelmesi gerektiği inancındadırlar. Görselliğin başat olduğu bir çağda şiir de sadece kelimelerle sınırlı kalmayıp görsel özelliklerini öne

---

[326] Menezes, Philadelpho (2007a), "Görsel Şiirden Sesli Şiire: Sözcüğün Teknolojikleşmesi", çev. Suzan Sarı, *Yasak Meyve*, 28: 53-54.

[327] age., s. 53-54.

çıkarmalıdır. Böylelikle görsellik şiirde merkezîleşerek çağın ruhu yakalanmış olur. Biçim bu şiirde anlamın kendisi olmuştur.[328]

Yeni teknolojiler, yeni duygulanma ya da davranış biçimleriyle birlikte yeni düşünme şekilleri de sunar.[329] Bu yeni düşünme şekilleri ile uyumlu görsel şiirlerin yazılma nedenleri de tartışmalı bir özelliğe sahiptir. Bir şairin görsel şiir malzemesini kullanmasının nedenlerinden biri şairin kendisini öncüllerinden ayıracak öznel yaratma süreci oluşturmak istemesidir.[330] Görsel şiirin yazılmasının bir diğer nedeni ise "dünyanın yeniden bulunuşu ve dönüşümünü ifade eden bir çoğulütopya"dır.[331] "Dünya'nın ve şeylerin bilindik görüntüsü ve bu görüntülerin sadece göz kırpma ile kesintiye uğruyormuş gibi görünen 'konumlanışı' ilk elde, çevremizdeki gündeliğin akışının, bize dünyayı unutturması ile şair için tasa'nın tasarı'ya ve tasarım'a dönüşmesinin yolunu açar."[332] Görselliğe dayalı bu çağda, şair yine görselliğin diliyle insanın *gündeliğin akışı* içinde görmediği eksikliğin farkına varmasına yardımcı olacaktır. Söz konusu düşüncelerle Rus Biçimcileri'nin farklılaştırma (yabancılaştırma) kavramları arasında var olan yakın ilişki dikkat çekicidir. Her iki yaklaşımda da dünyalara ve nesnelere yönelik otomatikleşmiş algının kırılması, farklılaştırılması için şiir işlevsel bir öneme sahiptir.

Görsel şiir, geleneksel şiirin mekânsal sınırlarının ötesine geçmiştir. Geleneksel şiirin mekânı kitaplarken görsel şiir kendine başka alanlar bulmaya başlar. Görsel şiir yazanlar, zamanla şiiri kitap sayfalarından çıkarıp önce sokağa taşıyarak duvarlara, kaldırımlara, cama, reklam panolarına yazmaya, afiş veya bildiri olarak sokaklara yapıştırmaya, kamuya açık alanlarda müzikle birlikte seslendirmeye başlarlar. Görsel şiir daha sonra bilgisayar, internet ve CD-rom teknolojisinin gelişmesiyle kendine sanal mekânlar edinir.[333]

Görsel şiirle ilgili yazdığı ürünler ve kuramsal metinlerle bu ala-

---

328 Işın, Serkan, (2007), *Tüğün*, Ankara: Ebabil Yayınları, s. 3.

329 Menezes, Philadelpho (2007a), "Görsel Şiirden Sesli Şiire: Sözcüğün Teknolojikleşmesi", çev. Suzan Sarı, *Yasak Meyve* 28: 52.

330 Menezes, Philadelpho (2007b), "Göstergelerarası Şiir: Kültürün Teknolojikleşmesinde Görsel ve Sessel Şiir", çev. Suzan Sarı, *Yasak Meyve*, 28: 49.

331 age., s. 51.

332 Işın, Serkan (2007), *Tüğün*, Ankara: Ebabil Yayınları, s. 30-31.

333 Kozan, Ali (2008), "Somut/Görsel Şiir Hareketine Bakış", *Hece*, 141: 136.

nın Türkiye'deki önemli temsilcilerinden biri olan Serkan Işın'ın bir şiiri bu bağlamda örnek olarak tartışılabilir. [334]

trum trak
trum trak trum trak
trum trak trum trak
trum trak trum trak
trum trak trum trak
trum trak trum trak
trum trak trum trak trum trak
trum trak trum trak
trum trak
trum trak
trum trak
trum trak



Işın alıntılanan şiirinde, Nâzım Hikmet'in 1923 yılında fütürizm akımının etkisiyle yazıldığı düşünülen "Makinalaşmak" adlı şiirine açık bir metinlerarası gönderimde bulunur. Nâzım Hikmet'in bahsedilen şiiri şöyledir:

trrrrum,
trrrrum,
trrrrum!
trak tiki tak!
Makinalaşmak
istiyorum!

Beynimden etimden iskeletimden
geliyor bu!
Her dinamoyu
altıma almak için
çıldırıyorum!

[334] Işın, Serkan (2009), *Dada Korkut*, Ankara: Ebabil Yayınları, s. 39.

Tükrüklü dilim bakır telleri yalıyor,
damarlarımda kovalıyor
oto-direzinler lokomotifleri!
trrrrum,
trrrrum,
trrrrum!
trak tiki tak
Makinalaşmak
istiyorum!
Mutlak buna bir çare bulacağım
ve ben ancak bahtiyar olacağım
karnıma bir türbin oturtup
kuyruğuma çift uskuru taktığım gün!

trrrrum!
trrrrum!
trrrrum!
trak tiki tak
Makinalaşmak
istiyorum![335]

Işın, görüldüğü gibi metninde Nâzım Hikmet'in "Makinalaşmak" şiirinin başında ve sonunda kullandığı "trrrrum trak" yansımalı sözcüklerine "trum trak" şeklinde yer vermiştir. Işın şiirinde söz konusu yansımalı sözcüklerden kaynak şiirde yer aldığından çok daha fazla ve art arda (toplam 20 kez) yararlanmıştır. Nâzım Hikmet'in şiirinde okurda rahatsızlık uyandırmayan bu yansımalı sözcükler, Işın'ın şiirinde rahatsızlık uyandıracak kadar sık tekrarlanır. Söz konusu durum, her iki şiirin makineleşmeye bakışlarındaki farkı göstermesi bakımından da işlevseldir. "Makinalaşmak" şiirinde toplumun makineleşmesine olumlu bakan Nâzım Hikmet, makine sesinin taklidi olan yansımalı sözcükleri, bu düşüncesi ile uyumlu olarak ahenkli bir şekilde kullanmıştır. Bu şekilde, Nâzım Hikmet'in makine ile insanın uyum içinde var olacaklarına dair inanç ses düzeyinde ortaya çıkar. Öte yandan Işın'ın, teknolojinin egemen olduğu bir çağda makineleşmeye olumsuz bakmasıyla paralel olarak aynı yansımalı sözcükleri rahatsızlık uyandıracak kadar sık tekrarlaması dikkat çe-

[335] Nâzım Hikmet (2008), *Bütün Şiirleri*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 38-39.

kicidir. Yirmi defa tekrar edilen "trum trak" sözcükleri, teknolojinin egemen olduğu bir dönemde duyulan tek sesin makine sesleri olduğunu anlatır. Ancak Işın'ın kaynak metinden yaptığı dönüştürümün daha ilginç boyutu, "makinalaşmak istiyorum" mısrai çerçevesinde gerçekleşir. Nâzım Hikmet'in "Makinalaşmak" şiirinde özellikle vurguladığı "makinalaşmak istiyorum" mısraını Işın, bilgisayar ekranına soru cümlesi olarak taşır. Bilgisayar ekranındaki soru işareti aktif olan "tamam" ifadesinin üzerindedir. Böylelikle şiirde bilgisayar ekranının görselliğinden yararlanılarak teknolojinin hayatımızı ne denli kuşattığı okura daha etkili duyumsatılma olanağı yakalanır. Ayrıca bu şekilde şiirde okura içinde bulunduğu durumun duyumsatılmasının yanı sıra onun bir seçim yapması konusunda tetikleyici veya telkinci bir rol üstlenildiği de söylenmelidir. Herhangi bir sıradan okurun gündelik yaşamında olağan hâle gelen bilgisayar ekranı sorusu, bu kez onun yaşanılan teknolojik hayata karşı farkındalığını artırıcı bir işlev yüklenir. Işın, sözcükler aracılığıyla, teknolojinin olumsuz yönlerini doğrudan anlatan şiirlerden farklı olarak bilgisayar ekranı aracılığıyla teknoloji dilinin içinden bir eleştiri getirerek okurun yaşadığı çağın olumsuzluklarına karşı farkındalıklarını artırmaya çalışır. Gerek "trum trak" sözcüklerinin istiflenme şekli gerekse bilgisayar ekranı sorusu şiirde görselliği sağlamaya yöneliktir. Diğer taraftan ancak bu görselliği yorumlayabilmek, şiirdeki metinlerarası gönderimleri fark ettikçe mümkün olabilecektir.

HİPERMETİN VE HÜSEYİN CÖNTÜRK'ÜN EDİP CANSEVER'İN "SALINCAK" ŞİİRİNİ DÖNÜŞTÜRÜMÜ

Jorge Luis Borges, "Don Quixote Yazarı Pierre Menard" adlı öyküsünde Menard adlı bir kişiden ve onun Don Quixote'nin tıpkı yazımını gerçekleştirme çabasından bahseder. Aslında o, Don Quixote'yi değil kendisini yazmak ister. Menard'ın asıl hedefi Miguel de Cervantes'in özgün eseriyle kelime kelime örtüşecek birkaç sayfa yazabilmektir.[336] Borges, böylelikle üst üste yazılmış metinlerden söz etmiş olur ki bu durum akla palimpsest kavramını getirir. Palimpsest bölümünden de hatırlanacağı gibi söz konusu kavram, üstündeki el yazmasından temizlenerek tekrar tekrar kullanılmış bir parşömen ya da ruloya[337] verilen isimken daha sonra metaforik bir anlam kazanarak bir metinden türeyen bir başka metin arasındaki ilişkiyi açığa çıkaran bir kavrama dönüşmüştür. Sözü edilen metaforik anlam, bilhassa Gérard Genette'in *Palimpsestes* adlı kitabında somutlaştırılır. Genette, palimpsest sözcüğüyle ifadesini bulan metinsel ilişkiyi şöyle açımlar:

> "Metinsel ilişkiler alanında nesnenin bu ikiyüzlülüğü eski bir analoji olan palimpsest yoluyla temsil edilebilir: Aynı parşömenin üzerinde bir metin diğerinin üstüne bindirilebilir ve biri diğerini saklamaz, bilakis kendini aradan göstermesine izin verir."[338]

Genette ve birçok postmodernist eleştirmen, ilk yazılan yazı ile onun üzerine yazılan yazının aynı yüzeyde bir araya gelmesinden ve birbirleriyle ilişkisinden esinlenerek palimpsest kavramıyla metinleri anlamlandırmaya çalışırlar. Genette, palimpsest ile metinlerin ancak başka bir metin aracılığıyla anlaşılacağını iddia eder.[339] Ona

---

[336] Borges, J. L. (2014), *Ficciones: Hayaller ve Hikâyeler*, çev. Tomris Uyar-Fatih Özgüven, İstanbul: İletişim, s. 71.

[337] Dillon, Sarah (2017), *Palimpsest: Edebiyat, Eleştiri, Kuram*, çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul: Koç Üniversitesi, s. 25.

[338] Akt. age., s. 120.

[339] Allen, Graham (2000), *Intertextuality: The New Critical Idiom, The New Critical Idiom*, London and New York: Routledge, s. 111.

göre ikinci metnin varlığı da ilk metne bağlıdır. Bu şekilde daha önceden var olan başka metinden kaynaklanan bir metin söz konusudur.[340] Genette, ilk ve ikinci yazıyla ilgili A ve B metinleri ifadelerini kullanarak aralarındaki ilişkiyi şöyle somutlamaya çalışır:

> "B metni A metninden bahsedilmesi değil, A olmadan var olamamasıdır, ondan benim muvakkaten dönüşüm adını verdiğim bir süreç yoluyla neşet eder ve sonuç olarak illa ondan bahsetmeden ya da onu iktibas etmeden az çok sezilebilir şekilde onu çağrıştırır."[341]

Alıntıda bahsedilen durumu Genette, *Palimpsestes* adlı kitabının odak noktasını teşkil eden hipermetinsellik (hypertextuality) kavramıyla açıklar. Bahsedilen durum, hipermetin olarak adlandırılan sonradan yazılmış B metni ile daha önce yazılmış ve hipometin (alt metin) olarak adlandırılan metin arasındaki herhangi bir ilişki biçimini kapsamaktadır.[342] Böylelikle Genette, iki metin arasındaki ilişkiye odaklanır ve önceden yazılmış hipometnin (A metni), sonradan yazılmış hipermetne (B metni) nasıl kaynaklık ettiğini sorunsallaştırır. İki metin arasındaki ilişkiyi incelemek, ikincil metnin (hipermetin) anlamını belirlemek için de zorunludur. İşte bu şekilde hipermetinsellik, iki metin arasındaki ilişkinin ne olduğunu mercek altına alır. Örneğin Genette'in ortaya koyduğu kavramsal çerçevede Homeros'un *Odyssey* eseri, hipometin[343] iken Joyce'un *Ulysses* adlı romanı hipermetindir. Her iki metin arasındaki ilişki ise hipermetinsellik kavramını oluşturur. Peki iki metin arasındaki ilişkinin niteliği nasıl olmalıdır ya da olabilir? Burada hipermetnin hipometne yönelik farklı yönelimlerinden bahsetmek gerekir. Bazen hipermetnin hipometne yönelik parodi, pastiş, ironi gibi gülmece açılarından yaklaşım sergilediği gözlemlenirken kimi zamansa ekleme veya çıkarma tavrından söz edebiliriz. Bu noktada Hüseyin Cöntürk'ün, Edip Cansever'in "Salıncak" şiirini hipometin olarak kullanıp ondan kaynaklanan bir hipermetin oluşturma süreci tartışılabilir.

---

[340] age., 108.

[341] Akt. Dillon, Sarah (2017), *Palimpsest: Edebiyat, Eleştiri, Kuram*, çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul: Koç Üniversitesi, s. 119.

[342] Allen, Graham (2000), *Intertextuality: The New Critical Idiom*, London and New York: Routledge, s. 108.

[343] age., 108.

Hüseyin Cöntürk'ün Edip Cansever'in "Salıncak" Şiirini Yeniden Yazımı

Hüseyin Cöntürk, Edip Cansever'in *Yerçekimli Karanfil, Umutsuzlar Parkı* ve *Petrol* gibi şiir kitaplarını eleştirmesine karşılık onun *Nerde Antigone* kitabında yer alan "Salıncak" şiirinden övgüyle bahseder. Cöntürk'e göre Cansever "Salıncak" şiirinden önce arayan ancak az şey bulan bir şairdir. Bununla birlikte Cansever'in yönsüz ruh durumları "Salıncak"la birlikte bir anlam kazanır, dağınık görünümünden çıkıp bir bütün içindeki yerine oturur, sonuç olarak da okura "tam" bir dünya sunar. Ona göre "Salıncak" şiiri eksiksizdir.[344] Cöntürk yazısının sonunda "Salıncak" şiirinin başarılı olması ile ilgili şunları söyler: "'Salıncak'ın başarılı bir şiir oluşunun başkaca bir sebebi de onun sağlam bir iç mantığa dayanmasıdır. Bu matematiksel değil estetik, duygusal bir mantıktır."[345] Fakat Cöntürk "Salıncak" şiirinin iç mantığına ve "tam"lığına dair övgüsüne karşılık –kendi ifadesiyle- bu şiiri hipometin olarak kullanıp ona müdahalelerde bulunmaktan kendisini alamaz. Birlikte kitap yazdığı Asım Bezirci'nin *Umutsuzlar Parkı* şiirinden bazı mısralar çıkarıldığında şiirden bir şey eksilmeyeceğini iddia etmesi[346] ile koşut olarak Cöntürk, "Salıncak" şiirinden sözcükler eksiltir ve bu şiiri "hipometin" olarak kullanır.

Bu durumda hem literal hem de metaforik olarak palimpsest kavramı Cöntürk'ün edimini anlamlandırmak için işlevsel önemdedir. Papirüste ilk (hipometin/hipotext) ve ikinci yazı (hipermetin/hipertext) aynı anda bulunur ki burada ilk yazının kazınma ya da silinme durumu bulunmaktadır. Buna karşılık, Cansever'in şiiriyle Cöntürk'ün sözcük çıkarma ediminin aynı sayfada bulunması dikkat çekicidir. Bu özellik, literal anlamda her ikisini birbirine yakınlaştırır. Öte yandan Dillon'un palimpsesvarilik kavramıyla ifade ettiği gibi her iki metnin birbiriyle karşılıklı etkileşimi, birbirlerini zenginleştirmeleri tartışma konusu olan uygulamanın palimpsest uygulaması içerisinde değerlendirilmesini de mümkün kılar. Cöntürk'ün, Cansever'in "Salıncak" şiiri üzerindeki müdahaleleri şöyledir:

---

[344] Cöntürk, Hüseyin (2006), *Çağının Eleştirisi (Birinci Kitap)*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 391.

[345] age., s. 409.

[346] Bezirci, Asım (1961), *Edip Cansever*, İstanbul: De Yayınevi, s. 72-73.

1

-Büyük bir oda. Bahçeye açılan bir[1] pencere

Orada bir masa

Yanda bir kapı

Daha birkaç şey: Örneğin bir yunus balığı camdan, bir heykel

Sabah. Duvarda gün tanrıları

Rezenler, iedef otları, küpe çiçekleri görünür pencereden

Görünür ama görünmez

Yani hiçbir şey yerinde değil pek. Bugün ne?

Salı! O bile yerinde değil[2]

Bir bardak bir sürahi yerinden edilmiştir;[3] nereye koysak

Nereye?

Bilmem![4]

Bir çıkrık bir zaman dışını kolaçan eder şöyle

İyi. Biz buna bir durumun sınırsız gelişimi diyoruz

Diyoruz, sanki o herşey[5] kadar bir herşeyi getirir, yığar

Çıkrık

Bir su gürültüsü, bir pul koleksiyonu, bir duanın yaratılışı

duyulur bu ara

Duyulmaz ama duyulur

Başlar çünkü onlar da, yani pul, su gürültüsü, dua

Başlar bir insan gibi; süreyi, düzeni, ölümü taşımaya

Sabah. Duvarda gün tanrıları

Birinin süresiz terlik giyeceği tutmuştur yukarı katta

Aşağıda

İskemle gıcırtısı, ayak

Tütün kokusu, koku

Yaz kelebeği tadında bir soluma

Yer değiştirme, kımıltı

Tekrar soluma

Kadın

Sessizlik.[6]

2

Gün için iyidir iyiye, ölümün orta yerinde bir kayalık

Sarı bir[7] kertenkele... onunla her şey bir iki saçar, durur

Baş kaldırır[8], düşer

Bir çevik bağırışı, bir taşın iniye bilinmeni işittiler

Sonra?

Bir su arayışı, bir boşgun ... Biz buna herşey diyoruz, herşey

herşey herşey

Çünkü o, kadın

Uzanır, sağar bir yokluğun içinden

Gene bir yokluğu sağar, üşenmez

Bir gül çukuru tersine döner, bir alev kıyısı doğurganlaşır

Çıkar boş kuyulardan katılaşmış akşamüstleri[9]

Böler o bakışları bir sarkaç gibi binlere

Ama bir zaman gibi değil, bir sarkaç gibi böler

Yani olanlar olmuştur bir kere

Bir kartal donakalmıştır sıcaktan. Bir U sesi duyulur

Yaratılmaya uygun bir ses, U-

Uzağa bakar kartal. O kadar bakar ki,[10] bakmaz

Taş kesilmiştir taş, boynu ileri düşmüştür

Tanrım bize bir salıncak!

Çok çabuk geçmek için şu olup bitenleri

Bir daha, bir daha, bir daha[11]-

Unutmak, unutmak, unutmak.[12]

Tanrım!

Taş kesilmemek için taş

Tanrım! Bunu evrenin sonsuzluğu diye yorumlar varlığı

olmıyan[13] bir söz

Kadınsa kımıldamak ister,[14] olmaz

Yer değiştirmek ister,[15] olmaz

Solumak birdenbire

Gene olmaz

Olacak birşey boşuna[16] aranır, boşuna boşuna boşuna

Bir kaya daha çatlar

Başlar ufacık taşlar yuvarlanmaya

Eser bir silinti, bir sisin dağılışındaki öz

Çıkar o yunus balığı, o heykel

Yaz kelebeği; kapı

Sonra?

3

Sonra ne? Sabahı iyi bir gün başlar ne de olsa

Yeniden girmeğe heyecan giyinmişsin kadın

Ne var ki bir kadın gibi değil, bir aşk, bir ormat gibi değil

Bir aralık gibi durur dünyada

İşte bir ara![17]

Okurken elinde tuttuğu, okumaz, gene elinde tuttuğu

"Önce hep gece vardır" diyen bir kitapla

Biz buna bir sorunun sınırsız çoğalımı diyoruz

Diyoruz; çünkü o, kadın

Ne yapsa, neye uygulansa

Bir aralıktır şimdi dünyada

Bir aralık, bir aralık!

Yıllanmış ağaç kabuklarında bir yara

Bir geçit, bir su akıntısı, bir bıçak izi

Ve batık gemilerden şimdiye arta kalan

Bir batışın korkunç, ama hiç bitmeyecek izlenimi

Tanrım ona bir salıncak!

Bir gidip bir geliversin diye boşlukta

Umutla, erinçle, tutkuyla

Kendine kendine kendine katlanarak

Hani görmeden daha, bilmeden danıldığı kendine

Tanrım

Ona bir salıncak!

Tam burda

Gözlüklü, kış akşamları yüzlü bir bahçıvan

Sorar o sokak kedisinin dilindeki hızla

Sorar o çiçekleri -bir çiçek olmıyan[17] yalnız- sorar sorar sorar

Nereye kadar bilinmez

Hani bir[18] sormasa... korkunç!

Hani bir çalgıcı vardı, başını çalgısına koymasa uyuyamaz

Sonra?

Sonra ne? İşte bir çamur gibi sıvanmış odaya

Karanlık bir kilisenin

İhtiyar zangoçunun ağzıyla

Günaydın!

İyi bir gün başlar ne de olsa.[19]

4

İyi bir gün başlar Dünyadaya artık Herşey[20]

Şu cevh penceresiz. Sizin. Bunu anlamıyacak[21] ne var? Pencere

Tanıklık ediyor işte Kendine. Gün mavisi bir şey. Tanıklık ediyor

Pek açık değil. Değil de ... Size. Tanıklık ediyor bir de

Bunu evrenin sonsuzluğa diye yanılar varlığ olmıyan[22] bir söz

Yok canım kimsenin bir şey dediği yok, söylenmiş bazı sözler

yaşıyor, o kadar

İşte

Yaşamış bir kadın yaşıyor orada

Yitmek, hani durmadan yitmek, ulaşmak bir aşkınlığa

Var ya

Orada

Tek imge kayalardır, işte orada

Yaşar hiç konuşmadıklarınız, işte orada

Dışa vurmadıklarınız[23], şimdi orada

Herşey[24] hep kayalardır; onlar da, bocekler de[25], onlar da

Günler de, zamanlar da

Görünen bir zamandır çünkü orada

Bir el yana düşmemiş, kaldı ki birden havada

Değilse bir hareket bu, yalnız orada

Orada

Bir ayak boyu yerde, bir kadın

Bırakılmış gibi yıllarca

Tanrım ona bir salıncak!

Ta[26] kesilmesin diye taş

Donakalmasın diye boşlukta

Hani o balıkçılla yarışan çaylağa

Kırpışan gözleriyle bakan gemici

Gibi

Baksın o da görmeden

Ne çıkar ustaymış, erginmiş uzağı görmekte gözleri

Tanrım size bir salıncak![26] [27]

---

1 Cöntürk'ün metninde "bir" yok.
2 Cöntürk'ün metninde cümle sonunda nokta bulunuyor.
3 Cöntürk'ün metninde noktalı virgül yerine virgül bulunuyor.
4 Cöntürk'ün metninde ünlem yok.
5 Cöntürk'ün metninde "herşey" ayrı yazılmış.
6 Cöntürk'ün metninde nokta yok.
7 Cöntürk'ün metninde "bir" yok.
8 Cöntürk'ün metninde "başkaldırır" şeklinde.
9 Cöntürk'ün metnInde "akşam üstleri" şeklinde.
10 Cöntürk'ün metninde virgül yok.
11 Cöntürk'ün metninde virgül var.
12 Cöntürk'ün metninde nokta yok.
13 Cöntürk'ün metninde "olmayan" şeklinde.
14 Cöntürk'ün metninde virgül yok.
15 Cöntürk'ün metninde virgül yok.
16 Cöntürk'ün metninde "boşun" şeklinde.
17 Cöntürk'ün metninde "olmayan" şeklinde.
18 Cöntürk'ün metninde "bir" yok.
19 Cöntürk'ün metninde nokta yok.
20 Cöntürk'ün metninde "anlamayacak" şeklinde.
21 Cöntürk'ün metninde "olmayan" şeklinde.
22 Cöntürk'ün metninde dışa vurduklarınız şeklinde.
23 Cöntürk'ün metninde "her şey" şeklinde.
24 Cöntürk'ün metninde "böceklerde" şeklinde.
25 Cöntürk'ün metninde "taş" kelinde.
26 Cansever, Edip (2011). *Sonrası Kalır I: Bütün Şiirleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 236-243.
27 Cöntürk, Hüseyin (2006). *Çağının Eleştirisi (İkinci Kitap)*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 650-653.

Görüldüğü gibi Cöntürk'ün, Cansever'in şiiri üzerindeki müdahalesinin temelini, ilk metnin sözcüklerinin üzerini çizmek olmuştur. Öyle ki Cöntürk, yedi yüz iki sözcükten oluşan[347] tartışma konusu şiirden beş yüz altı sözcüğün üstünü çizmiştir. Bu durumda Cöntürk, şiirin neredeyse dörtte birini bırakmış olur. Hâl böyleyken Cöntürk ele alınan şairin *Tragedyalar* adlı kitabıyla ilgili yazdığı yazıda *Tragedyalar* kitabının "Salıncak" şiirinin altında kaldığını söyler ve bunun nedenini ise onun yoğun olmasına bağlar. Cöntürk'e göre *Tragedyalar*, dörtte bire indirilebilirdi: "'Salıncak' doruğunun çok altında kalmış. Yoğun değil, dörtte bire indirilebilir. İndirilseydi belki yeni bir doruk olurdu."[348] Ancak bu ifadelerine karşılık Cöntürk'ün yoğun bulduğu "Salıncak" şiirini neredeyse dörtte bire indirmesi dikkat çekicidir. Bu noktada Cöntürk'ün "Salıncak" şiiri üzerindeki müdahalelerinin anlamı tartışılabilir.

Cansever'in "Salıncak" şiirinde, birçok şiirinde olduğu gibi yalnızlık, tekdüzelik, sıkıntı/ağrı, anlamsızlık duygusuyla gelişen anlam arayışı gibi varoluşsal izlekler görülür. Bahsedilen varoluşsal sıkıntı ve yalnızlık daha ilk mısralardan itibaren şiirde görünür olmaya başlar. Şiirin ilk bölümündeki ayrıntılı tasvir, Cöntürk'ün de tespit ettiği gibi, kesik kesiktir ve şiirin içeriğiyle doğrudan ilişkilidir.[349] Ancak düzyazıda sıklıkla karşılaşılan ayrıntılı mekân tasvirini Cöntürk çıkarır ve bunun yerine "yunus balığı heykeli" ve "çıkrık" metaforlarını ön plana alır. Ayrıca "Yani hiçbir şey yerinde değil pek.", "Biz buna bir durumun sınırsız gelişimi diyoruz", "Başlar çünkü onlar da" gibi düzyazıya özgü ve açıklamaya dayalı mısraların da üzerini çizer. Şiirin yalnızca ilk bölümünde yirmi kez "bir" ibaresi kullanılmıştır ki bu durum şiir için bir ağırlık teşkil etmektedir. Cöntürk, diğer taraftan ilk bölümü "sessizlik" yerine "kadın" sözcüğü ile bitirir. Böylelikle şiirde ileride çok daha anlamlı bir hâle gelecek kadın figürünü okurla erken tanıştırır.

Cöntürk, "Salıncak" şiirinin ikinci kısmında ruh hâlinin daha

---

[347] Buradaki hesaplamada ayrı yazılan her unsur sözcük olarak kabul edilmiş, öte yandan bitişik yazılan "herşey" gibi ifadeler tek bir sözcük olarak hesaplanmıştır.

[348] Cöntürk, Hüseyin (2006), *Çağının Eleştirisi (İkinci Kitap)*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 439.

[349] Cöntürk, Hüseyin (2006), *Çağının Eleştirisi (Birinci Kitap)*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 393.

çok duygu açısından verildiği görüşündedir.[350] Ona göre varsayılan kertenkelenin yapıp ettikleri, uzağa bakıp taş kesilen kartal imgesi okurda "eşbenzeti" yoluyla ruhsal empati kurmaya yarar.[351] Cöntürk, şiirdeki bu tekniği muhafaza etse de mısraları kısaltıp yalınlaştırır ve onların yoğunluklarını artırmaya çalışır. Mısralar, kesik ve kısa bir şekilde kurulur içerikle uyumlu olarak. Ancak şiirin akıcılığı bu şekilde zarar görür. Cöntürk ikinci bölümde, ilk bölümde öne çıkardığı yunus balığı heykelini tekrar vurgular. Ancak burada esas ön planda olan figür, "yokluğu sağan kadın"dır. Cöntürk, şiirde "yokluğun sağılması" sözünün iki kez geçmesinin "itnabı aşarak" şiiri zenginleştirdiğini dile getirir.[352] Ancak bu görüşünden sonradan vazgeçmiş olacak ki "yokluğu sağmak" ifadesini teke indirir.

"Yokluğu sağan kadın" figürü, şiirdeki varoluşsal anlam arayışı ve sıkıntı kavramıyla uyumlu bir hâldedir. Ancak Cöntürk'ün, Cansever'in kadına yönelik birçok açımlayıcı ifadesini eksilttiği de gözlemlenmektedir:

~~Diyoruz; çünkü o, kadın~~
~~Ne yapsa, neye uygulansa~~
~~Bir aralıktır şimdi dünyada~~
~~Bir aralık, bir aralık!~~
~~Yıllanmış ağaç kabuklarında bir yara~~
~~Bir geçit, bir su akıntısı, bir bıçak izi~~
~~Ve batık gemilerden şimdiye arta kalan~~
~~Bir batışın korkunç, ama hiç bitmeyecek izlenimi~~[353]

Cansever, kadının dünyada bir aralık olma durumunu üç kez tekrarlayarak vurgular ve daha sonraki ifadelerinin hepsi kadının bahsedilen özelliğini tamamlayıcı bir niteliktedir. Cöntürk, bunu bir defa dile getirmenin yeteceğini düşünür. "Ağaç kabuğunda yara", "bir geçit", "batık gemilerden arta kalan" gibi ifadeler bahsedilen imgeyi zenginleştirmek yerine çoğaltan bir niteliktedir.

---

[350] age., s. 398.

[351] age., s. 398.

[352] age., s. 399.

[353] Cöntürk, Hüseyin (2006), *Çağının Eleştirisi (İkinci Kitap)*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 652.

Cöntürk, şiirde beğendiğini belirttiği[354] gül çukurunun tersine dönmesi ve kadının bir aralık gibi durması imgelerinin şiirde sürmesi isteğindedir. Aynı şekilde beğendiği "o kadar bakar ki bakmaz" ifadesini de şiirde korur. Cöntürk, "Salıncak" şiiriyle ilgili yazdığı yazıda "Kartalla birlikte bütün evren enstantane hali içinde ölümleşiyor."[355] der. Kartalın bakmaz hâle gelişiyle kadının bir aralık gibi dünyada durması birbirini zenginleştirir. Her şey o kadar durgundur ki kadın elinde tuttuğu kitabı okumaz. Bu kadar durağan bir şekilde dünyada yer alan varlıkları harekete geçirecek tek nesne "salıncak" metaforudur. Birçok çağrışımsal zenginliğe sahip salıncak metaforunun özellikle hareket kabiliyeti ile şiirde işlevsel bir değere sahip olduğu vurgulanmalıdır. Aynı zamanda salıncak, aralıkta duran kadının iki farklı tarafa gidip gelmesine de yarayacaktır.

Cöntürk, Cansever'in "Salıncak" şiirinde kilit önemde olduğunu düşündüğü metaforları ön plana çıkarmaya uğraşırken bahsedildiği gibi fazlalık bulduğu imge ve metaforları eksiltme eğilimindedir. Bununla birlikte açıklayıcı ifadeleri özellikle çıkarma eğilimindedir. "Görünen bir zamandır çünkü orada" ve "Taş kesilmesin diye taş" gibi ifadelerin üstünün çizilmesi gerektiğini düşünür. Cöntürk için gündelik dile yaslanan mısraların da çıkarılması gerekmektedir. Bunları yaparken şiirin kilit kısımlarına çağrışım güçlerini artırarak şiirde yer vermek ister. Böylelikle şiiri kendi ifadesiyle "yoğun" kılmaya çalışır.

Cöntürk'ün, Cansever'in şiirine müdahalelerinin temelinde saf ve lirik şiir anlayışı bulunmaktadır. Bu doğrultuda en az kelime ile çoğul anlama ulaşma, şiir dili ile gündelik dili ayırma, şiirde ahengi ön planda tutma vb. çabalar etkilidir. Ancak Cöntürk, benimsediği poetik anlayış doğrultusunda "Salıncak" şiirini yeniden yazarken Cansever'in şiirde yapmaya çalıştıklarını ortadan kaldırır. Cansever, bilinçli olarak şiiri düzyazılaştırmaya çalışır ve çok belirgin bir şekilde şiirde çok sesliliği hâkim kılma uğraşı verir.[356]

---

[354] Cöntürk, Hüseyin (2006), *Çağının Eleştirisi (Birinci Kitap)*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 400-401.

[355] age., s. 400.

[356] Tunç, Gökhan (Mayıs 2010), "Türk Edebiyatında Şiir ve Düzyazı-Romanın Sınırları Üzerine Bazı Düşünceler", *Hece*, 161: 100-101.

Burada şu soru sorulabilir: Cöntürk'ün yapıp ettiklerini nasıl anlamlandırmak gerekir? Cöntürk, "[Hipertekst Üzerine Notlar]" adlı yazısının 21. notunda hipermetinlerin yapılma gerekçesini ve onların niteliğini şöyle sınıflandırır:

> "1) Eleştirel: a) şairin bir temasını açıklayan (Ş. Kurdakul) b) iyi olmayan şairlerin adını tescil 2) Şairi temsil: a) şairin bir temasını temsil; şair yerine şiir yazma b) şairden daha iyisini kendi malzemesiyle yazmaya çalışmak 3) Şairi yermek için: a) yermek, dolaylı kötülemek b) alay etmek 4) Genel (okuyucu için): a) okuyucuyu şiir/şair bolluğundan kurtarıp "öz"le tanıştırmak (kitaptan uzaklaştırmak) b) yeni bağlamlar yaratarak şiire zenginlik yenilik kazandırmak 5) şairin kendisi: kendi bölük pörçüklüğünü toparlamak."[357]

Cöntürk'ün hipermetin yazma uğraşının görünür nedenlerinden biri "şairden daha iyisini" kendi malzemesiyle yazma çabasıdır. Ancak bu nedeni biraz daha sorguladığımızda, altında bir eleştirmen tavrıyla karşılaşırız. Cöntürk, bahsedilen yazısının 39. notunda "Bir şiir kitabını eleştirmektense o kitaptaki başlıca temaların hipertekstlerini yapmayı tercih edebiliriz (Eleştirme yerine şiir ikamesi)."[358] düşüncesini ileri sürer. Söz konusu sav, tam da Cöntürk'ün Cansever'in "Salıncak" şiirine müdahalesini anlamlandırmak açısından çok işlevsel değerdedir. Çünkü Cöntürk birçok yazısında daha önce bahsedildiği gibi, Cansever'in şiirlerinde genel olarak gereksiz sözcük ve mısra kullanımına değinir. Ayrıca Cansever'in şiirlerinden eksiltme yapıldığında şiirlerden bir şey eksilmeyeceğini öne sürer. Bu çerçevede Cöntürk'ün hipermetin uygulaması, kendi ifadesiyle koşut olarak, "eleştirme yerine şiir ikamesi" işlevine sahiptir. Ancak buradaki çelişkili nokta, Cöntürk'ün, Cansever'in doruk şiiri olarak konumlandırdığı "Salıncak" şiiri üzerinden hipermetin uygulamasını (bir başka şekilde palimpsestteki ikinci yazı) gerçekleştirmesidir. Cöntürk, hipermetin niteliğindeki eleştirilerin okuru "daha az riskle kendi değerlendirmelerini" hipermetne ekleme imkânı sağladığından söz eder. Ona göre hipermetin bu durumuyla

---

[357] Cöntürk, Hüseyin (2006), *Çağının Eleştirisi (İkinci Kitap)*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 644.

[358] age., s. 647.

klasik eleştiriyi işlevden düşürmüştür.[359] Bu tarz bir eleştiri, geleneksel eleştirinin aksine, buyurucu eleştirmenin aksine aktif okuru öngörür. Cöntürk de bu çaba içindedir. Diğer taraftan hipermetin bir oyundur, bu oyun sayesinde kendi bağlamında hapsolmuş şair için sayısız bağlam yaratılır.[360] Bir başka ifadeyle eleştirmen gözüyle Cöntürk, şaire ve okura yeni yorum imkânları sunmak ister.

[359] age., s. 646.
[360] age., s. 647.

KRONOTOP VE YAHYA KEMAL'İN "SÜLEYMANİYE'DE BAYRAM SABAHI" ADLI ŞİİRİ

İsmi deha sözcüğüyle birlikte anılan Albert Einstein, mucize yılı olarak adlandırılan 1905'te özel görelilik, 1915'te ise genel görelilik kuramını ortaya atar. Einstein, bilhassa özel görelilik kuramında, zamanı mutlak ve dış etkenlerden bağımsız bir şekilde çizgisel olarak ilerlediğini ileri süren fiziğin babası Isaac Newton'ın görüşlerini yerle bir eder. Mutlak zaman fikrini benimseyen Newton'ın aksine Einstein'a göre zaman hiçbirimiz için aynı değildir, her birimiz için farklılık gösterir. Söz konusu farklılığın temel belirleyeni ise uzay ve zaman arasındaki ilişkidir. Teorik olarak çarpıcı bir niteliğe sahip olan bu görüşün esas başarısı kanıtlanmış olmasıdır. Einstein'ın kuramı 1919'da İngiliz gökbilimci Arthur Eddington tarafından doğrulanır. Fizikteki bu devrim niteliğindeki yeniliğin sosyal bilimlere yansımaması düşünülemezdi. Çağının ötesinde bir eleştirmen olan Mikhail Bakhtin, Einstein'ın uzay-zaman düşüncesini temel alarak "Romanda Zaman ve Kronotop Biçimlerine İlişkin Sonuç Niteliğinde Kanılar" adlı makalesinde kronotop kavramını geliştirir. Yunanca kronos, yani zaman ile yer anlamına gelen topos sözcüklerinin birleşmesinden oluşan kronotop kavramında görüldüğü gibi Bakhtin, Einstein'ın uzay (mekân)-zaman kavram çiftlerinin yerini zaman-mekân olarak değiştirir ki bu çabanın nedeni ise Einstein'ın kuramıyla dolaysız bir analojinin kurulmasından endişe etmesidir.[361] Nitekim Bakhtin, görelilik teorisinde zaman ve mekânın taşıdığı özel anlama odaklanmadığını, bu kuramdan bir metafor olarak kavram çiftlerini aldığını belirtir.[362] Bakhtin, öncelikle genel olarak özgül yapıtların da belli zaman ve mekân anlamlarının ifa-

---

[361] Andrews, Walter G. (2006), "Eğrilmiş Zaman: Attilâ İlhan'ın Saydam Duvarı", *Victoria R. Holbrook'a Armağan* içinde, çev. Tansel Demirel, İstanbul: Kanat Kitap, s. 262.

[362] Bakhtin, Mikhail (2001), "Romanda Zaman ve Kronotop Biçimlerine İlişkin Sonuç Niteliğinde Kanılar", *Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*, çev. Cem Soydemir, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 316.

desi olduğunu ileri sürer.[363] Söz konusu durum, türlerin zaman ve mekâna bağlılığına doğru evrilir. Bakhtin, kronotopun işlevi olarak zaman ve mekânın daima duyguların ve değerlerin izlerini taşıdığını söyler.[364] Ancak özellikle altı çizilmesi gereken nokta, duygu ve değerlerin taşıyıcısı olan zaman ve mekânın birbirinden ayrılamaz şekilde edebiyatta iç içe geçmiş olmasıdır.

> "Edebî bir yapıtın fiili bir gerçeklikle ilişkili sanatsal bütünlüğü, zaman-uzamıyla tanımlanır. Bu nedenle, bir yapıttaki zaman-uzam sanatsal zaman-uzamın bütününden yalnızca soyut analiz düzeyinde yalıtılabilecek bir değerlendirme boyutu içerir. Edebiyatta ve bizzat sanatta, zamansal ve uzamsal belirlenimler birbirinden ayırılamaz ve daima duyguların ve değerlerin izini taşır."[365]

Bakhtin; yol, şato, misafir odaları, salonlar ve eşik gibi kronotopların kullanımını yorumladıktan sonra zaman ve mekânların anlatılarda ne gibi bir işlevi olduğu sorusuna cevap verir. Ona göre kronotopların en belirgin işlevi romanın temel anlatısal olaylarını örgütleyen bir merkez olmalarıdır. Bakhtin, anlatıyı biçimlendiren anlamın bahsedilen zaman-mekânlara ait olduğunun hiçbir çekince olmadan söylenebileceğini iddia ettikten sonra şöyle devam eder:

> "Zaman-uzamın *temsil etme* bakımından taşıdığı önemden güçlü bir biçimde etkilenmekten kaçınamayız. Sonuçta, zaman dokunulur ve görünür hale gelir; zaman-uzam anlatıdaki olayları somutlar, cisimleştirir onlara, yaşam kazandırır. Bir olay iletilebilir hale gelir, bilgiye dönüşür, kişi olayın geçtiği yer ve zamana dair kesin bilgi verebilir hale gelir."[366]

Bakhtin, olayların temsil edilebilmesini sağlayan ögenin zaman-mekân olduğunu vurgular. Bu da zaman işaretlerinin iyice tanımlanmış mekânlara konulmasıyla gerçekleştirilir.[367] Zaman-mekânın işlevine dair Bakhtin'in en can alıcı tanımı ise şöyledir:

---

[363] Brandist, Craig (2011), *Bahtin ve Çevresi (Felsefe, Kültür ve Politika)*, çev. Cem Soydemir, Ankara: Doğu Batı Yayınları, s. 187.

[364] Bakhtin, Mikhail (2001), "Romanda Zaman ve Kronotop Biçimlerine İlişkin Sonuç Niteliğinde Kanılar", *Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*, çev. Cem Soydemir, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 316.

[365] age., s. 316.

[366] age., s. 324.

[367] age., s. 324.

> "Romanın tüm soyut öğeleri -felsefî ve toplumsal genellemeler, fikirler, neden-sonuç analizleri- zaman-uzamın çekimine kapılır, zaman-uzam aracılığıyla kan ve can bulup sanatın imgeleme gücünün işini yapmasına izin verir. Zaman-uzamın temsil açısından önemi işte böyle bir şeydir."[368]

Görüldüğü gibi Bakhtin, kronotopu romanla ilişkilendirir. Ancak onun "edebî imgelerin herhangi biri veya hepsi zaman-uzamsaldır"[369] demesi, hatta imge deposu olarak dilin de esasen zaman-uzamsal (yani kronotop) olduğunu ileri sürmesi kronotop kavramını şiir incelemelerine de taşıyabilmemizi sağlar.

Bu noktada Yahya Kemal'in, daha önce başka bir bağlamda ele alınan, "Süleymaniye'de Bayram Sabahı" adlı şiiri merkeze alınarak kronotop kavramının şiirde taşıdığı işlev tartışma konusu hâline getirilebilir. Bu anlamda söz konusu şiir eşik kronotopu ile yorumlanacaktır.

"Süleymaniye'de Bayram Sabahı" adlı şiirde, Bakhtin'in söylediği gibi, zaman ve mekânın bir bütünlük arz ettiği görülür. Başlıkta bile Süleymaniye Camii'nin sabah gibi zamansal bir ifade ile birlikte kullanılması, en baştan zaman ve mekânın birlikteliğini düşündürür. Nitekim şiirin ilerleyen kısımlarında da bahsedilen düşünce iyice somutluk kazanacaktır. Şiirdeki anlatıcının "Bu saatlerde Süleymâniye târîh oluyor." demesi tam da Bakhtin'in ileri sürdüğü zaman-mekân birlikteliğine gönderimde bulunur. Bütün şiir boyunca zaman ve mekân kavramları birbirinden ayrılamaz şekilde iç içe geçmiştir.

İkinci olarak hatırlanacağı gibi Bakhtin, zaman ve mekânın romanın temel anlatısal olaylarını örgütleyen bir merkez olduğunu söyler. Bütün şiir boyunca zaman ve mekân kavramları baskın bir hâlde ele alınır ve bütün olayları örgütleyen bir niteliktedir. Zaman ve mekânın cisimleştiği öge ise kronotop olan Süleymaniye'dir. Bütün olaylar, düşünceler, duygular Süleymaniye merkezinde örgütlenir. Anlatıcı doğrudan Süleymaniye'ye seslenir, insan ve hayaletler Süleymaniye'de birleşir. Ayrıca yapıldığı dönemde farklı kesimlerden insanlar buranın tamamlanması için çalışmıştır. Bu şekilde Süleymaniye herhangi bir mekân olmanın ötesinde geçmişi, şim-

---

[368] age., s. 325.

[369] age., s. 325.

diyi ve hatta gelecek zamanı bünyesinde taşıyan zaman-mekândır, yani kronotoptur. Şiir boyunca geçmiş zaman yeniden canlandırılır. Söz konusu durum, zamanın krontopta taşıdığı önemi vurgulayan Bakhtin'in düşüncesiyle uyumludur.

Süleymaniye'nin bir kronotop olma özelliğine vurgu yapıldı. Bununla birlikte daha özelde Süleymaniye'nin eşik kronotoplarına dâhil edilebileceği ileri sürülebilir. Bakhtin, eşik kronotopları ile ilgili şunları söyler:

> "Büyük ölçüde duygu ve değer yüklü bir zaman-uzamdan daha söz edeceğiz: *eşik* kronotopu. Bu zaman-uzam karşılaşma motifiyle ilişkilendirilebilir, ama en temel örneğine, yaşamdaki bir *dönüm noktası* ve *kopuş* kronotopu olarak rastlarız. 'Eşik' sözcüğünün kendisi de (harfiyen anlamıyla birlikte) gündelik kullanımda zaten eğretilemeli bir anlam barındırır ve yaşamın bir kopuş noktasıyla, krizle, dönüm anıyla, bir yaşamı değiştiren kararla (ya da bir yaşamı değiştirmede başarısızlığa uğrayan kararsızlıkla, eşiğin ötesine adım atma korkusuyla) bağlantılıdır."[370]

Alıntılanan ifadelerde ele alacağımız şiiri doğrudan ilgilendiren unsurlar, eşik kronotopunun yaşamdaki bir dönüm noktasını, kopuşu somutlaması ve diğer kronotoplar gibi, duygu ve değerlerle yüklü olmasıdır. Dostoyevski'de merdiven, ön hol, koridor, sokak ve meydanların da eşik kronotopu olduğunu öne süren Bakhtin, bu tür kronotopların bazen açıkça bazen de örtük bir şekilde metaforik ve simgesel olduğunu vurgular. Ayrıca ona göre eşik kronotopu dirilişlerin, yenilenmelerin ve kararların gerçekleştiği yerdir.[371]

Yahya Kemal'in tartışma konusu olan şiirinde eşik kronotopunun metaforu Süleymaniye Camii'dir. Süleymaniye Camii, anlatıcının (burada şairin) yaşamındaki dönüm noktasını ve kopuşu ortaya çıkarır. Şiirde geçen "Ulu mâbed! Seni ancak bu sabâh anlıyorum; / Ben de bir vârisin olmakla bugün mağrurum; / Bir zaman hendeseden âbide zannettimdi" mısraları şiirdeki anlatıcının yaşamındaki kopuşu ve dönüm noktasını açığa çıkarır. Şiirin hemen başında günün aydınlanması ile koşut olarak Süleymaniye Camii merkezinde bir kopuş gerçekleşir. Söz konusu durumda Süleymaniye Camii hem

---

[370] age., s. 322.

[371] age., s. 322.

etken hem de edilgen bir niteliğe sahiptir. Süleymaniye Camii, anlatıcının yaşamında bir dönüm noktasının oluşmasına yol açmasıyla etken bir özelliğe kavuşur. Bununla birlikte içsel dönüşüm geçiren anlatıcı Süleymaniye Camii'ne farklı bir nazarla bakar ki bu da söz konusu mekânın edilgen kimliğini gösterir.

Bakhtin, daha önce değinildiği gibi, eşik kronotopunun dirilişlerin ve yenilenmelerin gerçekleştiği yer olduğunu iddia eder. Şiirdeki anlatıcı da Süleymaniye Camii'nde yaşamında gerçekleşen kopuşla birlikte yeni bir dünyaya adım atar ve bir diriliş gerçekleştirir: "Kubben altında bu cumhura bakarken şimdi,/ Senelerden beri rü'yâda görüp özlediğim/ Cedlerin mağfiret iklîmine girmiş gibiyim." Anlatıcı, geçmişin güzel ve görkemli zamanlarına giderek ve oraya eklemlenerek yaşadığı dönemin olumsuzluklarını, hayal kırıklıklarını geride bırakır. Yine Yahya Kemal gibi söylersek kökü mazide olan bir ati olarak dirilişi gerçekleştirir.

Bu anlamda Süleymaniye Camii, geçmiş zamanı, şimdiyi ve geleceği kuşatan ve farklı kesimlerden insanları bir araya getiren eşik kronotopuna dönüşür. Ayrıca zamanı ve mekânı kendinde toplar. Bakhtin, kronotopların duygu ve değerleri üzerinde toplandığından bahseder. Nitekim Süleymaniye Camii de şairin geçmişte yaşadığı pişmanlığı, değişimi ve geleceğe dair umudunu cisimleştirir.

TRANSHÜMANİZM VE NÂZIM HİKMET'İN "MAKİNALAŞMAK" ADLI ŞİİRİ

Nâzım Hikmet Ran; yaşamı, ideolojisi, şiirin biçimi ve içeriğinde yaptığı değişikliklerle modern Türk edebiyatında en çok tartışılan isimlerden biri olmuştur. Konvansiyonel şiire aykırı düşen şiir anlayışı ve hayat görüşü, kendisinden sonraki birçok şair üzerinde büyük bir tesir bırakır. Modern Türk şiirinin bu önemli ismi arkasında hâlâ yorumlanan, tartışılan çok sayıda şiir bırakmıştır ki bu şiirlerin önde gelenlerinden biri "Makinalaşmak"tır. Necmi Selamet'in *Nâzım Hikmet ve "Makinalaşmak"* adlı kitabının arka kapağında ifade ettiği gibi "'Makinalaşmak', tek başına yaşamın her alanını etkiliyor. Yıllar geçtikçe etkisi giderek genişliyor ve artıyor. Kim ne derse desin, bu etki, Nâzım Hikmet'in seksen üç yıl önce yazmış olduğu 'Makinalaşmak' adlı şiirinin önemini günümüze dek, doğal bir biçimde taşıyor."[372] "Makinalaşmak" şiiri çoğunlukla fütürist anlayışla ve ideolojik çerçevelerle ele alınmıştır. Bununla birlikte söz konusu şiir üzerine sadece ideolojik kalıplar üzerine eğilmeyen ve fütürist akımla sınırlandırmayan çalışmaların olduğunu da söylemek mümkün. Örneğin Mehmet Kaplan, "Makinalaşmak" şiirinin sadece ideolojik düşüncelerle izah edilemeyeceğini iddia eder ve şairin Anadolu'nun sefaletini gördükten sonra "makinalaşmaya yegâne kurtuluş vasıtası nazarıyla bakmış" olduğundan bahseder.[373] Bu bağlamda şiire dair yorumlarda Nâzım Hikmet'in makineleşme arzusu, endüstrileşme tutkusuyla birlikte yorumlanmıştır. Bu yazıda ise "Makinalaşmak" şiirine farklı bir pencereden bakma çabasında bulunulacak ve tartışma konusu şiirin transhümanizm kavramıyla olan paralelliklerine vurgu yapılacaktır. Özellikle belirtilmesi gereken nokta, kitabın bu bölümünde Nâzım Hikmet'in transhümanist olduğunun savlanmadığıdır; bunun yerine transhümanizm kavramının şiiri değerlendirme sürecinde bir açılım kazandıracağı öne sürülecektir. İfade edilen

---

[372] Selamet, Necmi (2007), *Nâzım Hikmet ve "Makinalaşmak"*, İstanbul: Kanguru Yayınları.

[373] Kaplan, Mehmet (2005), *Şiir Tahlilleri 2: Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*, İstanbul: Dergâh Yayınları, s. 334.

kapsamda öncelikle transhümanizm kavramı açımlanmaya, daha sonra ise "Makinalaşmak" şiiri, Nâzım Hikmet'in öncül şiirlerinin de yardımıyla transhümanizmin özellikleri çerçevesinde yorumlanmaya ve şiirdeki transhümanist ögeler belirginleştirilmeye çalışılacaktır. Böylelikle tespit edebildiğimiz kadarıyla modern Türk şiiri incelemelerinde daha önce başvurulmayan transhümanizm kavramından şiir incelemeleri konusunda nasıl yararlanılabileceği konusunda bir model önerisi de sunulmuş olacaktır.

Transhümanizm Kavramı

Dijital çağın ruhuna uygun bir nitelik gösteren transhümanizm hareketi, bilhassa akademik dünyada her geçen gün etkisini artırmakta ve daha çok tartışılır hâle gelmektedir. Teknolojiyle doğrudan ilişkili olan transhümanizme bakışın iki karşıt yönde ilerlediği vurgulanmalıdır. Bazı araştırmacılar için ütopik bir mahiyete sahip olan transhümanizm bazıları içinse distopiktir. Çok farklı şekillerde alımlanan bu kavramın ne'liğine baktığımızda, onun durağan ya da kristalize bir doktrin olmadığı vurgulanmalıdır. Yeni ama hızla büyüyen söz konusu hareketin bilime, felsefeye, bilim kurguya ve inanca dair özellikler ihtiva ettiği söylenebilir.[374] Bahsedilen farklı içerimlere rağmen transhümanizmin genel bir tanımına ulaşmak mümkündür. Örneğin David Livingstone, transhümanizmi, modern bilimin tüm ilerlemelerini insan potansiyelini artırmak ve nihayetinde ölümsüzlüğü elde etmek için kullanma çabası olarak tanımlar.[375] Dile getirilen tanımda da görüldüğü gibi transhümanizmde teknoloji aracılığıyla insanın potansiyelini en üst seviyeye çıkarmak esastır. Bu noktada kavramın daha ayrıntılı bir şekilde tartışılmasına geçilebilir.

Transhümanizm kavramını ilk kez kullanan J. Huxley'dir. Huxley, *New Bottles for New Wine-1957* eserinde transhümanizm tabirini kullanır. Ancak daha öncesinde kavram, Haldane'nin "Daeda-

---

[374] Doede, Bob (January 2009), "Transhumanism, Technology, and the Future", *Appraisal*, 7 (3): 40.

[375] Edman, Timuçin Buğra (2019). "Transhumanism and Singularity: a Comparative Analysis of a Radical Perspective in Contemporary Works", *Gaziantep University Journal of Social Sciences*, 18 (1): 42.

lus-1924"; Huxley'in "Religion without Revelation-1927"; Bernal'ın "The World, The Flesh and the Devil-1929" eserlerinde mana olarak ifade edilir.[376] Transhümanizm, yaşlanmayı sonlandırmak; insanın entelektüel, fiziksel ve psikolojik kapasitelerini büyük ölçüde artırmak ve insanlık durumunu temelden iyileştirmek için yaygın olarak kullanılabilir teknolojiler geliştiren entelektüel ve kültürel hareket olarak görünürlük kazanır.[377] Ancak tartışılan kavramın düşünsel köklerini çok daha eskiye götürmek olanaklıdır. Bu çabada ise ölümsüzlük arayışı ölçüt alınmaktadır. Bilindiği gibi insanlığın ölümsüzlüğü elde etme amacı, insanlık tarihi kadar eskidir. Ayrıca daha uzun ve daha iyi bir yaşam arayışı en eski mitlerde bile görüleceği gibi yeteneklerimizin en uç noktasına kadar gitmemizi teşvik eder.[378] Bu bağlamda ilk olarak Yunan mitolojisinde Prometheus üzerinde durmak gerekir. Prometheus'un "Tanrıların arasına katılarak onlardan aldığı ve insana verdiği 'bilgi ateşi' gücü; insanın kendi yaratıcı gücünü fark ederek özgürlüğünü kazanması, sürekli gelişerek dönüşmesini sağlamaktadır."[379] Bu noktada Prometheus mitinin, posthümanizmle birlikte de yorumlandığı belirtilmelidir. Bir başka Yunan miti olan Daedalus'ta ise söz konusu kahraman insan, yeteneklerini genişletmek için büyülü olmayan araçlar kullanan bir mühendistir. Transhümanizmde teknolojinin insan potansiyelini harekete geçirmek için kullanıldığı düşünüldüğünde Daedalus'un bahsedilen eylemi önem kazanır.[380] Diğer taraftan Prometheus ve Daedalus ile birlikte transhümanist bakış açısıyla değerlendirilen bir diğer geleneksel unsur Gılgamış Destanı'dır. Efsanevi bir Mezopotamya hükümdarı olan Gılgamış'ın sonsuz bir yaşam arayışının öyküsü olan bu destan, özellikle sonsuz yaşam çerçevesinde trans-

---

[376] Dağ, Ahmet (2020), *İnsansız Dünya: Transhümanizm*, İstanbul: Ketebe Yayınevi, s. 36.

[377] Agar, Nicholas (May-Jun 2007), "Whereto Transhumanism? The Literature Reaches a Critical Mass", *The Hastings Center Report*, 37 (3): 12.

[378] Edman, Timuçin Buğra (2019). "Transhumanism and Singularity: a Comparative Analysis of a Radical Perspective in Contemporary Works", *Gaziantep University Journal of Social Sciences*, 18 (1): 42.

[379] Uğur, Serap (2021), "Transhumanist Çağda Açık Üniversitelerin Yeniden Yapılandırılması İçin Bir Stratejik Plan Oluşturulması", Yayımlanmamış Doktora Tezi, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, s. 14.

[380] age, s. 16.

hümanizmle birlikte değerlendirilmektedir.[381] Ayrıca Beowulf'tan Faust ve Victor Frankenstein'a kadar birincil amacı sonsuzluğa ulaşıp Tanrı konumuna erişmek olan birçok karakter görülmektedir.[382]

Gösterilmeye çalışıldığı gibi transhümanizmin bahsedilen anlatılarla benzerliği kurulabilecek olsa da birçok araştırmacı, onun gelişimsel açıdan seküler hümanizmin ve Aydınlanma'nın bir uzantısı olduğunu iddia eder. Bilindiği gibi hümanizm, Aydınlanma Çağı'nda ortaya çıkan modern idealler için kullanılan üst bir terimdir. Bu idealler, ilahi vahiy yerine sekülerliğin ve fail insanın tercih edilmesini; bireysel hakların, bilimsel metodun esas alınmasını; ilerlemenin arzu edilirliğini ve batıl inançların yok edilmesini vb. içermektedir.[383] Max More, tartışma konusu olan kavramı "trans-hümanizm" ve "transhümanizm" olarak iki boyuta ayırır ve transhümanist felsefenin temel içeriğini modernlerin hümanizminin bir uzantısı şeklinde alımlar.[384] O, "trans-hümanizm"i, modern hümanizmin felsefi temelleri şeklinde kabul eder ve aklın, teknolojik yaratıcılığın tek başına inançtan daha iyi bir gelecek inşa edeceğini savunur. Öte yandan "transhümanizm"in hem araç hem amaç açısından hümanizmin ötesine geçtiğini vurgular. Buna göre hümanizmin yöntemleri, insanı geliştirmek için eğitimi ve kültürel iyileştirmeyi temel alır. Ancak transhümanistler, insan doğasının kendisine meydan okuyarak kişinin biyolojik ve genetik mirasının dayattığı sınırları geçersiz kılacak teknolojiyi savunur. Böylece transhümanizm, tam olarak insan şeklinde tanımlanmayan insan sonrası (*posthuman*) bir şey yaratma arzusuyla hümanizmin ötesine geçer.[385]

Batı felsefe geleneği açısından bakıldığında insan olmanın getirdiği sınırlamalara radikal bir şekilde meydan okuma arzusu, transhümanizmin öncüsü olan Francis Bacon'da görülebilir. Sınırlı yaşamların üstesinden gelinmesi gerektiğini düşünen Bacon'ın, kurgusal

---

[381] Edman, Timuçin Buğra (2019). "Transhumanism and Singularity: a Comparative Analysis of a Radical Perspective in Contemporary Works", *Gaziantep University Journal of Social Sciences*, 18 (1): 42.

[382] age., s. 42.

[383] Ross, Benjamin D. (May 2019), "Transhumanism: An Ontology of the World's Most Dangerous Idea", Yayımlanmamış Doktora Tezi, Texas: University of North Texas, s. 37.

[384] age., s. 37.

[385] age., s. 37-38.

eseri *Yeni Atlantis*'te bu bağlamdaki düşüncelerine rastlayabiliriz. O, modern felsefi düşüncelerini, sonlu oluştan kurtuluş reçetesini bilim ve teknolojide bularak inşa eder.[386] Benzer şekilde Descartes'ın düşünceleri, insanın yeniden tasarımının doğru rasyonel düşünceyi bilimsel projelere uygulama meselesi olduğunu tartışmasıyla "proto hümanist" bir nitelik yansıtır.[387] 18. yüzyılda iki düşünür mekanik düşüncenin kusursuz bir şekilde insana da uygulanabileceğini savunarak bahsedilen isimlerin düşüncelerini ileri taşırlar. Bu isimler Julien Offray de La Mettrie ve Marquis de Condorcet'dir. La Mettrie, *L'Homme Machine* adlı eserinde bedenin sadece ruhsuz bir makine olduğuna inanır ve nesneleri nasıl manipüle ediyorsak insan doğasını da manipüle etmenin mümkün olduğunu iddia eder. Ona göre doğru zanaatkâr, insan doğasının yasalarına tabi olmayan bir "yeni Prometheus" yaratabilecektir. Condorcet ise insanların ve nesnelerin bilim yoluyla manipüle edilebileceğini ve artan bilginin ölüm korkusu olmayan bir dünya yaratacağını varsayar.[388] Örneklerin sayısı her ne kadar artırılabilecek olsa da burada vurgulanması gereken nokta, modern felsefe ve Aydınlanma ideallerinin daha iyi bir toplum inşa etme düşüncesi bağlamında teknik ve bilimsel ilerlemeyi kucaklamaları ve bu şekilde "proto hümanist" düşüncenin tohumlarını ekmeleridir.[389]

Transhümanizm, "proto hümanist" düşünceden aldığı güçle teknolojik müdahaleler aracılığıyla bedenin ve insan doğasının sınırlılıklarının aşılabileceğine, kendi evrimimizi artık kontrol edebileceğimize inanır. Bir başka ifadeyle transhümanistler bizim teknolojik yaratıcılığımıza inanırlar ve doğanın biyolojik olarak eski, tesadüfi tasarımına dair bağları çözebileceğimizi düşünürler.[390] Bu şekilde, önde gelen transhümanist düşünürlerden biri olan Bostrom'un ifadesiyle, transhümanizmin gelecek hakkında bir düşünme biçimi olduğu savlanabilir.[391] Böylesi bir düşünce biçimini ortaya çıkaran te-

---

386 age., s. 38.

387 age., s. 38-39.

388 age., s. 39-40.

389 age., s. 41.

390 Doede, Bob (January 2009), "Transhumanism, Technology, and the Future", *Appraisal*, 7 (3): 40.

391 Ross, Benjamin D. (May 2019), "Transhumanism: An Ontology of the World's Most Dangerous Idea", Yayımlanmamış Doktora Tezi, Texas: University of North Texas, s. 5-6.

mel dinamik ise, insan vücudunu yeniden yapılandırabilen spekülatif teknolojilerin ortaya çıkması veya çıkma ihtimalidir. Yeniden tasarlanan gelecek bedenlerle ilgili düşüncenin doğuşunda nanoteknoloji, biyoteknoloji, yapay zekâ, bilgi teknolojisi, bilişsel bilim, kriyojenik dondurma gibi alanlardaki gelişmelerin itici gücü bulunmaktadır.[392] Söz konusu gelişmelerle birlikte insan doğasının sabit değil, değişime açık olduğu yargısına ulaşılır. İnsan doğasının değişebilirliği transhümanizme göre onu bedensel sonluluğundan, kırılganlığından ve başarısızlığından arındırabilir. Böylelikle homo sapiens yerini gelecekte üstün bir insan sonrası türe bırakacaktır.[393] İki tür arasındaki fark, İnsanlık 1.0 ve İnsanlık 2.0 ile açımlanır. Bahsedilen çerçevede İnsanlık 1.0, biyolojik sınırlılıklarımızla görünürlük kazanırken İnsanlık 2.0, yarının yeniden tasarlanmış varlıklarıdır.[394] Nitekim transhümanizmin bir kültürel hareket olarak insandan (1.0), post-insanlığa geçiş arzusu şeklinde tanımlanması da tartışılan bağlamda önemlidir.[395] Bu noktada geleneksel insanlığın sonrasında karşılaşılacak insan türünün olumlu mu yoksa olumsuz mu olacağı yönünde bir soru gündeme gelir. Söz konusu soruya transhümanizm olumlu cevap verir. Transhümanizmin temel iddiası, insan sonrası yaşamların şu ankinden daha güzel olacağına yöneliktir. Transhümanistler insan sonrası bir sonsuzluğu hedeflerler. Artık ölmeyen, sınırsız zekâya sahip ve acı çekmeyen bir varlığı arzularlar.[396] İfade edilen ölümsüzlük ereği için hedeflenen tarih ise 2045'tir. Örneğin Ray Kurzweil, insanların 2045 yılına kadar dijital ölümsüzlüğe kavuşacağını tahmin eder.[397] Diğer

---

[392] Ross, Benjamin D. (May 2019), "Transhumanism: An Ontology of the World's Most Dangerous Idea", Yayımlanmamış Doktora Tezi, Texas: University of North Texas, s. 4; Uğur, Serap (2021), "Transhumanist Çağda Açık Üniversitelerin Yeniden Yapılandırılması İçin Bir Stratejik Plan Oluşturulması", Yayımlanmamış Doktora Tezi, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, s. 33-59.

[393] Doede, Bob (January 2009), "Transhumanism, Technology, and the Future", *Appraisal*, 7 (3): 40.

[394] Ross, Benjamin D. (May 2019), "Transhumanism: An Ontology of the World's Most Dangerous Idea", Yayımlanmamış Doktora Tezi, Texas: University of North Texas, s. 6.

[395] age., s. 6-7.

[396] age., s. 9.

[397] Akt. Uğur, Serap (2021), "Transhumanist Çağda Açık Üniversitelerin Yeniden Yapılandırılması İçin Bir Stratejik Plan Oluşturulması", Yayımlanmamış Doktora Tezi, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, s. 27.

taraftan Rus girişimci Dmitry Itskov'un "Global Gelecek 2045-Dünya Konferansı"nda yaşlanan insanların beyinlerini omurilikle birlikte alarak o kişiye benzeyen bir robotun kafasına yerleştirmeyi planladıkları bir projeye başladıklarını söylemesi hem bedenin sınırlılıklarının aşılması hem de ölümsüzlük arzusu açısından dikkat çekicidir.[398] Bu şekilde transhümanizmin fiziksel, entelektüel veya psikolojik vb. insana dair bütün sınırları çözülebilir teknik problemler olarak gördüğü ortaya çıkar.[399] Böylelikle transhümanizmin entelektüel bir meydan okuma olduğu noktasına gelebiliriz. Epistemolojik kesinlik kavramıyla yorumlayabileceğimiz bu konudaki temel sav, uygulamalı akıl yoluyla çözülemeyecek hiçbir sorunun olmadığına yöneliktir.[400] Ölümsüzlük gibi hiçbir zaman aşılamayacağına inanılan durumlar bile transhümanizmde uygulamalı akıl yoluyla ve teknolojinin desteğiyle sona erecektir. Bu noktada insanın Tanrı statüsüne yükseltildiğini söyleyebiliriz. Bir başka ifadeyle transhümanizmde insanın da Tanrı gibi olma, yaratma ve yaşam verme yeteneğine sahip olması söz konusudur.[401] Transhümanizm, "Homo sapiens"i tanrılara dönüştürerek insanları yeniden adlandırmaya çalışırken kullanılan isimlerden biri "Homo deus"tur.[402]

İnsanın Tanrı statüsüne geçme çabasını yansıtan transhümanizm, İnsanlık 2.0, Homo deus gibi tanımlamaların yanı sıra "üst-insan, süper insan, öte-insan" gibi ifadelerle de anlamlandırılmıştır. Söz konusu kavramın savunduğu ve iddia ettiği ana savlar ve kavramlar şöyle özetlenebilir:

> "yaşam kalitesini arttırma; yaşlanmayı yavaşlatma; sonsuz yaşam vaadi; duygudan yoksun insan; yapay organlar; biyolojik sınırlarını aşmış beyin; kaos yerine

---

398 age., s. 53.

399 Ross, Benjamin D. (May 2019), "Transhumanism: An Ontology of the World's Most Dangerous Idea", Yayımlanmamış Doktora Tezi, Texas: University of North Texas, s. 11.

400 age., s. 12.

401 Edman, Timuçin Buğra (2019). "Transhumanism and Singularity: a Comparative Analysis of a Radical Perspective in Contemporary Works", *Gaziantep University Journal of Social Sciences*, 18 (1): 42.

402 Ross, Benjamin D. (May 2019), "Transhumanism: An Ontology of the World's Most Dangerous Idea", Yayımlanmamış Doktora Tezi, Texas: University of North Texas, s. 9.

düzen; insan makine bütünleşmesi; robot, cyborg, android; yapay gerçeklik/sanal gerçeklik; nano teknoloji; yapay zekâ; kutsal teknoloji; omega noktası; insan için bulut bilişime/teknosisteme bağlı insan; ortak bilinç; tekillik"[403]

Listede görüldüğü gibi transhümanizmde insan yeniden yapılandırılırken insan ve makinenin nihai birleşiminden söz etmek gerekiyor. Ancak bütün bahsedilen yapılandırmalar, idealler ve insan-makine birlikteliğinin birtakım varoluşsal ve ahlaki soruları, sorunları beraberinde getirdiğini ifade etmeliyiz. Örneğin varoluşsal açıdan insanın sürekli yapılandırılması, onun kimliğinin sınırlarının ne olduğuna yönelik tartışmaları da gündeme getirir. Bununla birlikte araştırmacılar, insan bedeninin yapılandırılması konusunda oluşabilecek eşitsizlik durumunu sorunsallaştırırlar. Son olarak birbiriyle çok yakın bir ilişki içinde olan transhümanizm ve posthümanizm kavramlarının bağlantısına değinebiliriz. Transhümanizmi, posthümanizmin bir alt türü olarak düşünme eğiliminden bahsetmek gerekir.[404] Diğer taraftan transhümanizm, posthümanizme geçişte ara dönem olarak da tanımlanmaktadır.[405] Transhümanizm ve posthümanizmin ortak özelliği, tekno-yaratılış kavramıdır; ancak "posthümanizm, teorik çabasını özcülük ve tekno-indirgemecilik modeline dönüştürecek teknolojiyi esas odak noktası haline getirmez."[406]

---

[403] Uğur, Serap (2021), "Transhumanist Çağda Açık Üniversitelerin Yeniden Yapılandırılması İçin Bir Stratejik Plan Oluşturulması", Yayımlanmamış Doktora Tezi, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, s. 32-33.

[404] Ross, Benjamin D. (May 2019), "Transhumanism: An Ontology of the World's Most Dangerous Idea", Yayımlanmamış Doktora Tezi, Texas: University of North Texas, s. 7.

[405] Dağ, Ahmet (2020), *İnsansız Dünya: Transhümanizm*, İstanbul: Ketebe Yayınevi, s. 17.

[406] Ferrando, F. (2020), "Posthümanizm, Transhümanizm, Antihümanizm, Metahümanizm ve Yeni Materyalizmler: Farklar ve İlişkiler", çev. Muhsin Yanar, *Edebiyatta Posthümanizm* içinde. ed. Buran, Sümeyra, United Kingdom: Transnational Press London, s. 40.

Transhümanizm ve Nâzım Hikmet'in "Makinalaşmak" Şiiri

"Aklını hâkim kıl oğlum
kurtul ıstıraptan."[407]

Lirik ve romantik şairler için doğanın ve doğal olanın, şiirsel söylemin inşasında ve içeriğin kurgulanmasında temel bir işlevi yerine getirdiği söylenebilir. Bilhassa lirik duyuşa sahip şair için doğa olumlanan, içinde yaşanmasından mutlu olunan, söylem düzeyinde de görünürlük kazanan bir özelliğe sahiptir. Transhümanist anlayışın belirginleşmesinde başvurulan iki karşıt anlayış bu bağlamda hatırlanabilir. Buna göre insanlığın kendini anlaması iki karşıt yönde gerçekleşmektedir. Birincisi, hem ekoloji hem de evrim teorisi tarafından desteklenen, daha büyük doğal çerçevede kendini alımlamasıdır; ikincisi ise, insanlığın teknoloji doğrultusunda kendini geliştirmesini gaye edinir.[408] "Makinalaşmak" şiirinin yazıldığı dönemlerde Nâzım Hikmet, şairlerin çok büyük bir çoğunluğunun benimsediği doğal çevrenin ve doğal olanın yanında olma durumunun aksine bir tavır alır. Zira o, teknolojinin kurtuluş olacağı inancındadır. Şair bahsedilen ayrıksı tavrın yadırganması ve eleştirilmesi karşısında şunları söyler:

> "Benim idealize ettiğim şey pervanedir. Ben papatyayı değil, pervaneyi anlatıyorum. Papatya da pervaneye benzer, onun da kanatları vardır, ona ben pervaneyi tercih ederim... Göğsüme papatya takacağım, diyen şairler olduktan sonra, ben neden kuyruğuma pervane takmayayım. (...) Papatya, endüstrinin elinin dokunmadığı hammaddenin sembolüdür. Pervane de sanayiin sembolü. Ve ben, sanayiin yarattığı içtimaî hayattaki muayyen bir sınıfın şairiyim. O zümrenin dertlerini, acılarını, ihtiyaçlarını anlatırım."[409]

Alıntıdan da görüleceği gibi Nâzım Hikmet, papatya ve pervaneyi sembol olarak düşünmektedir. Ona göre papatya, endüstrinin elinin değmediği doğal olanın sembolüyken pervane, sanayinin sembolü-

---

[407] Nâzım Hikmet (2008), *Bütün Şiirleri*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 1291.

[408] Ross, Benjamin D. (May 2019), "Transhumanism: An Ontology of the World's Most Dangerous Idea", Yayımlanmamış Doktora Tezi, Texas: University of North Texas, s. 7.

[409] Akt. Gürsel, Nedim (2002), *Doğumunun Yüzüncü Yılında Dünya Şairi Nâzım Hikmet*, İstanbul: Can Yayınları, s. 71.

dür. Şair, doğanın ve doğal olanın yanında durmayıp sanayinin, teknolojik olanın tarafına geçer. Böylelikle Nâzım Hikmet, doğa-kültür karşıtlığında kültürün yanında durmaktadır. Şair, insanın yapıp etmelerine, insan aklına karşı sınırsız güven duymaktadır. İnsan, aklıyla doğaya hükmedebilecek, daha iyi bir gelecek inşa edebilecektir. Sözü edilen durum, şairin "Gözlerimiz" şiirinde ortaya çıkmaktadır:

Şeffaf
temiz
damlalarıyla gözlerimiz
bir umman içinde o kadar birleşti ki,
kaynıyan suda buzu
nasıl eritirseniz,
işte biz de
birbirimizde
öyle kaybolduk.
Yükseldi gözlerimizin şaheseri
demire can veren dehayı bulduk.

Şeffaf
temiz
damlalarıyla gözlerimiz,
bir umman içinde birleşmeseydi eğer,
her zerre
dağılsaydı başka bir yere,
dinamolarla türbinleri çiftleştirerek,
çelik dağları suda kof bir kelebek gibi döndüremezdik..
Ve gözlerimizi yakan
gecenin ateşini
şamasız kibrit gibi söndüremezdik..[410]

Hatırlanacağı gibi transhümanizm, akıl, teknoloji ve yaratıcılığın inançtan daha iyi bir gelecek inşa edeceği görüşünü kabul eder[411] ve akıl yoluyla aşılamayacak bir sınırın olmadığını savunur. Benzer şekilde, "demire can veren dehayı bulduk", "dinamolarla türbinleri

[410] Nâzım Hikmet (2008), *Bütün Şiirleri*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 129-130.

[411] Ross, Benjamin D. (May 2019), "Transhumanism: An Ontology of the World's Most Dangerous Idea", Yayımlanmamış Doktora Tezi, University of North Texas, s. 37-38.

çiftleştirerek, / çelik dağları suda kof bir kelebek gibi döndüremezdik" mısralarında Nâzım Hikmet insanı merkeze alır ve insanın bilhassa teknolojik bakımdan yapabileceklerine karşı büyük bir güven duyar. Bununla birlikte bahsedilen mısralarda makinelere insani vasıflar yüklenmesi ile, "Makinalaşmak" şiirinde somutlanacağı gibi, insan ile makine arasındaki sınırlar belirsizleştirilir. Ancak Nâzım Hikmet'in transhümanist tavrı özellikle hastalık, ölümlülük, cehalet ve ıstırap karşısındaki tutumunda aranmalıdır. Bahsedilen konuda şairin "Açların Gözbebekleri" adlı şiirinin ilgili kısımları şöyledir:

Değil birkaç
değil beş on
otuz milyon
aç
bizim!

Onlar
bizim!
Biz
onların!
Dalgalar
denizin!
Deniz
dalgaların!

Değil birkaç
değil beş on
30.000.000
30.000.000!

Açlar dizilmiş açlar!
Ne erkek, ne kadın, ne oğlan, ne kız
sıska cılız
eğri büğrü dallarıyla
eğri büğrü ağaçlar!
Ne erkek, ne kadın, ne oğlan, ne kız
açlar dizilmiş açlar!
Bunlar!
yürüyen parçaları

o kurak
toprakların!
Kimi
kemik
dizlerine vurarak
yuvarlak
bir karın
taşıyor!
Kimi
deri... deri!
Yalnız
yaşıyor
gözleri!"[412]

Birçok araştırmacının hemfikir olduğu gibi Nâzım Hikmet şiirde, özellikle yıllarca süren savaşlar nedeniyle, Anadolu'da gözlemlediği Türk insanının yoksulluğunu, çaresizliğini ve ıstırabını anlatır. Diğer taraftan şiirin yazılma sürecinde şairin Gürcistan sokaklarında karşılaştığı aç ve yoksul insanların etkili olduğu da düşünülmektedir.[413] Ancak bu şiirin dışında da "yoksulluk", "fakir/lik", "hasta", "hastalık" ve "ıstırap" sözcüklerinin Nâzım Hikmet'in şiirsel söyleminde önemli bir yer edindiğini vurgulamak gerekir. Buna karşılık halka umut aşılamaya çalışan Nâzım Hikmet, çoğunlukla ifade edilen sözcükler dolayımında somutlanan olumsuzlukları aşmaya çalışır. Nitekim bahse konu olan şiirde de şair, ağrının büyük olduğunu, ama demirleşen bağrına tokadın inemeyeceğini vurgular.[414] Bu noktada şiirdeki "Demirleşti bağrımız"daki "demirleşmek" ifadesine odaklanmak şairin şiir evreninin anlamlandırılmasında işlevsel değerdedir. Zira "Açların Gözbebekleri" şiirinde güçsüz, sıska, cılız, yuvarlak karın ve bir deri bir kemik kalmış olarak resmedilen insan bedeni imgesi demirleşen bağırla tezat oluşturmaktadır. Fakirlik, sefalet, hastalık, ıstırap, güçsüz beden vb. olumsuzlukları aşmanın yolu demirleşen bağırdır. Ancak "Makinalaşmak" şiirinde de görüleceği gibi demirleşen bağır Nâzım Hikmet için sadece mecazi bir anlam içermez. Bila-

[412] Nâzım Hikmet (2008). *Bütün Şiirleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 40-41.

[413] Bolat, Tuncay (2019), "Nâzım Hikmet Şiirinde Makinenin Ağırlığı", *Şiir Kuran Nesneler*, haz. Ahmet Cüneyt Issı-Mehmet Özger, Ankara: Hece Yayınları, s. 114.

[414] Nâzım Hikmet (2008). *Bütün Şiirleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 42.

kis demirleşmeyi, şairin sanayiye ve teknolojiye yönelik algısı içinde değerlendirmek gerekmektedir.

Daha önce de vurgulandığı gibi Nâzım Hikmet, doğaya ve doğal olana ait papatya yerine teknolojiye ait pervaneyi tercih eder. Bu kapsamda yaşadığı çağın söylemine ve bilincine uygun olduğunu düşünerek yakasına papatya takmak yerine kuyruğuna pervane takmayı yeğler. Ancak burada dikkat çekilecek nokta, pervane gibi makineleri insana yakınlaştırmasıdır. Necmi Selamet, *Nâzım Hikmet ve "Makinalaşmak"* adlı kitabında şairin makineleri canlı bir nesne olarak gördüğünden söz eder. Nâzım Hikmet, "San'at Telakkisi" adlı şiirinde at ile lokomotifleri, drezinleri, treni karşılaştırır. "Buharlı makineleri, soluk alıp veren insana benzetir.", "'Bor Oteli' adlı şiirinde, 'denizde bir yürek gibi atan motor sesinden,' diyerek, gibi ilgeciyle, motor sesini kâlp atışının ritmi ile eşleştirir."[415] Bunlara ek olarak Nâzım Hikmet, makineyi yüreği canlı, genç ve sabırsız bir insana benzetir.[416] O hâlde bu noktada şu soru sorulabilir: Makinelerin canlılaştırılmasının, insanlaştırılmasının anlamı ne olabilir? Söz konusu sorunun cevabı ise metaforların işlevi ile açıklanabilir. Lakoff ve Johnson'ın *Metaforlar: Hayat, Anlam ve Dil* (2015)[417] adlı kitaplarında ortaya koydukları gibi kavramsal metaforlar, bizim nasıl düşündüğümüzü ortaya koyarlar. Bu minvalde Nâzım Hikmet'in şiirlerinde oluşturduğu "MAKİNA İNSANDIR." kavramsal metaforu, onun bir taraftan makineleri insanlara yaklaştırırken diğer taraftan insanı da makinelere yaklaştırdığını somutlar. Makinelere yönelik bahsedilen düşünsel çerçeve, "Makinalaşmak" şiirini anlamlandırmak açısından temel önemdedir. Şimdi "Makinalaşmak" şiirine yer verilebilir:

trrrrum,
trrrrum,
trrrrum!
trak tiki tak!
Makinalaşmak
istiyorum!

---

[415] Selamet, Necmi (2007), *Nâzım Hikmet ve "Makinalaşmak"*, İstanbul: Kanguru Yayınları, s. 31.

[416] Nâzım Hikmet (2008), *Bütün Şiirleri*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 997.

[417] Lakoff, George ve Johnson, Mark (2015), *Metaforlar: Hayat, Anlam ve Dil*, çev. Gökhan Yavuz Demir, İstanbul: İthaki Yayınları.

Beynimden etimden iskeletimden
geliyor bu!

Her dinamoyu
altıma almak için
çıldırıyorum!
Tükrüklü dilim bakır telleri yalıyor,
damarlarımda kovalıyor
oto-direzinler lokomotifleri!
trrrrum,
trrrrum,
trrrrum!
trak tiki tak
Makinalaşmak
istiyorum!
Mutlak buna bir çare bulacağım
ve ben ancak bahtiyar olacağım
karnıma bir türbin oturtup
kuyruğuma çift uskuru taktığım gün!

trrrrum!
trrrrum!
trrrrum!
trak tiki tak
Makinalaşmak
istiyorum![418]

Nâzım Hikmet'in 1922 yılında kaleme aldığı "Açların Gözbebekleri" ile 1923 yılında yazdığı "Makinalaşmak" şiirleri arasında birbirini tamamlayan bir nitelik bulunmaktadır. Bir başka ifadeyle iki şiiri birlikte değerlendirerek şairin zihinsel gelişiminin izi sürülebilir, varlık kazanan bazı sorulara cevaplar aranabilir. Buna göre "Açların Gözbebekleri"nde gözlemlenen güçsüz, sıska, cılız, yuvarlak karın ve bir deri bir kemik kalmış olarak resmedilen insan bedeni imgesi, onu mecazi olarak aşan demirleşen bağır imgesi, "Makinalaşmak" şiirinde öteye taşınır ve bu kez bedenin demirleşmesinden, makineleşmesinden ve teknolojileşmesinden doğrudan bahsedilir.

[418] Nâzım Hikmet (2008), *Bütün Şiirleri*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 38-39.

Bu şekilde güçsüz ve sıska beden imgesi ikinci şiirde yerini makineleşerek güçlenen bir beden imgesine bırakır. Beyninden, etinden ve iskeletinden gelen bir arzuyla makineleşmek isteyen şiirsel özne, her dinamoyu altına almak için çıldırır, tükürüklü dili bakır telleri yalar, damarlarında oto-drezinler lokomotifleri kovalar ve ancak karnına bir türbin oturtup kuyruğuna çift uskuru takacağı gün bahtiyar olacağını düşünür. Şiirsel öznenin arzu ettiği şey, transhümanizmin öngördüğü insan ve makine arasındaki nihai birleşmeyle paralellik gösterir. Böylelikle bedene yönelik olumsuzluklar, sınırlılıklar, teknolojinin unsurları ve imkânlarıyla birlikte sona erecektir. İfade edilen bağlamda, "Mutlak buna bir çare bulacağım" mısraının, transhümanizmde olduğu gibi, teknolojinin olanaklarıyla insanın nihai aşamada makineleşmesi, insanla makinenin birleşmesi amacına gönderimde bulunduğu düşünülebilir. Diğer bir deyişle şiirsel öznenin mutluluğunun, transhümanizmde olduğu gibi teknolojinin gelişimlerinden istifade ederek insan bedeninin makineleşmesine bağlı olduğunu ileri sürmek mümkündür. O hâlde "Makinalaşmak" şiirinde insanın makine ile bütünleşme arzusu açıkken ve şiirsel özne bedenine teknolojik unsurları eklemlemeyi isterken, onu sadece sanayileşme çabası şeklinde sınırlamanın doğru bir tutum olmayacağı ileri sürülebilir. Makineleri canlılaştıran ve insanlaştıran Nâzım Hikmet'in, insanı da makineleştirirken temel amacı, "Açların Gözbebekleri" şiirinde görüldüğü gibi, insan bedenine ait zayıflıkları, ıstırapları aşmaktır. Nitekim "Açların Gözbebekleri"nde şairin dertleri aşabilmek için demirleşen bir bağra sahip olduğunu söylemesi, bu şekilde mecazi alandan literal alana kaymıştır. Öte taraftan genel eğilimin aksine Nâzım Hikmet'in insani olana ve insan bedeninin doğallığına karşılık makineleşmeyi benimsemesi, böylelikle doğa-kültür karşıtlığında kültürün ve teknolojinin yanında yer alması, çağın söylemini sahiplenmesi olarak yorumlanabilir. Zira şairin, "ben, sanayiin yarattığı içtimaî hayattaki muayyen bir sınıfın şairiyim. O zümrenin dertlerini, acılarını, ihtiyaçlarını anlatırım."[419] demesi, onun çağının şartları ve gerekleriyle kurduğu doğrudan ilişkiyi açığa çıkarır. Bununla birlikte zümrenin dertlerini, acılarını anlattığını düşünen şair için transhümanistlerde olduğu gibi insan-

[419] Akt. Gürsel, Nedim (2002), *Doğumunun Yüzüncü Yılında Dünya Şairi Nâzım Hikmet*, İstanbul: Can Yayınları, s. 71.

lık durumunu iyileştirmek esastır. Bu bakımdan "Makinalaşmak" şiirinde görüldüğü şekliyle sanayileşme ile birlikte insan bedeninde de bir dönüşüm, farklılaşma hedeflenir. Nâzım Hikmet'in çabası, Marksçı sınıflandırmada, "üretim güçleri"nin ilerici amaçlar için kullanılmasıyla anlamlandırılabilir. Şairin temel hedefi, bu bağlamda çağın getirdiği ve getireceği teknolojik araçlarla insanın yokluğunu, yoksulluğunu ve bilhassa bedensel zayıflıklarını, güçsüzlüklerini aşmaktır. Ancak bu aşamada, şiirsel öznenin makineleşme düşüncesinin şu ana ait gerçeklikten çok geleceğe yönelik bir istek, bir tasarım hâlinde şiirde gözüktüğü vurgulanmalıdır. Şiirsel özne, olmak istediği neyse onu dillendirir. Bahsedilen durum, kuramsal kısımda ifade edildiği gibi, transhümanizmin "gelecek hakkında bir düşünme biçimi" olma özelliğiyle örtüşür. Transhümanizm, gelecekte yeniden tasarlanacak bedenlerle ilgili öngörülerde bulunurken "Makinalaşmak"ta şiirsel özne, bedenini nasıl dönüştüreceğine yönelik tasarılarını, isteklerini dile getirir. Tartışma konusu şiirde yer alan "Mutlak buna bir çare bulacağım" mısraı ise, bedensel dönüşümün gerçekleşmediğini, ancak şairin bunu gerçekleştirmeye yönelik kesin inancını ve azmini açığa çıkarır. Böylelikle dertlerinden, yoksulluğundan, ıstırabından, bedensel güçsüzlüğünden arınmış yeni bir insan ortaya çıkacaktır. Nâzım Hikmet'in Anadolu'ya yolculuğu sırasında gözlemlediği yokluk ve yoksulluk ortamından sonra böyle bir şiir yazması ve bu şiirin geleceğe yönelik bir tasarım içermesi anlamlıdır. Şu nedenle ki ilk olarak incelenen 1922 tarihli "Açların Gözbebekleri" şiiri reelde olana; 1923 tarihli "Makinalaşmak" istiyorum ise olması istenene, gelecekte tasarlanana tekabül eder. Bu çerçevede "Makinalaşmak" şiirinin modern bilimin ve teknolojinin tüm potansiyelinden yararlanarak bir kurtuluş reçetesi sunduğu iddia edilebilir. "Makinalaşmak" şiirinin şairi Nâzım Hikmet, verili bedenin yerine teknolojinin imkânlarından yararlanarak daha güçlü bir beden tasarımı yapmak ister. Burada teknolojilik yaratıcılık ve insanın, transhümanizmde olduğu gibi, insan bedenine yönelik müdahaleleri söz konusu olur. Şairin şiirdeki temel motivasyonu verili bedenin doğal kırılganlıklarını, güçsüzlüklerini aşmaktır. Bu şekilde şairin, transhümanizmle koşut olarak, insana dair fiziksel sınırları çözülebilir teknik problemler olarak gördüğü ortaya çıkar. Tabii ki şiirle birlikte birçok cevapsız soru da yine gündeme gelecektir: Şi-

irsel öznenin makineleşmesinin sınırı ne olacaktır? İnsana ait varoluşsal özün sınırı nedir ve makineleşme ile birlikte bu kaybedilecek midir? Nitekim, Kaplan da bu bağlamda şiirle ilgili şunları sorar: "[İ]nsan tamamiyle makinalaşabilir mi ve bu insan için yüksek bir ideal midir?"[420] Öte yandan birçok araştırmacının dikkat çektiği gibi şiirde yer alan

trrrrum,
trrrrum,
trrrrum!
trak tiki tak!

mısraları, şairin bedenini makineleştirirken ses düzeyinde de bu durumu içselleştirdiğini somutlar. Mehmet Kaplan'ın ifadesiyle "'Makinalaşmak' şiirinde tekrarlanan sesler, makinenin madde ve hareketine uygun olarak sert, katı ve monotondur."[421] Lirik şiirde doğanın ve doğal olanın sesini dinlemeye çalışan şiirsel özne, Türk şiir tarihinde istisnai bir durum göstererek makineleşmenin sesini şiirsel kılmayı başarır. Bir başka ifadeyle Nâzım Hikmet'in papatya ve pervane sembolizasyonunu sürdürürsek o, doğal dünyaya ait kuş sesini değil, teknolojinin ve sanayileşmenin sembolü olan makine sesini tercih eder. Böylelikle hem fonetik hem de içerik açısından teknolojinin; insanlığın ıstıraplarını, yoksulluklarını, bedensel zayıflıklarını aşacak bir olanak sunduğunu anlatmaya çalışır.

Transhümanizm, her ne kadar geniş bir anlam alanına sahip olsa da bu kavramın içeriğini, teknolojinin imkânlarıyla insanın verili ve genetik sınırlılıklarını aşarak ölümsüzlük arzusunu karşılamak şeklinde özetleyebiliriz. Bununla birlikte tartışma konusu kavram güncel anlamına modern zamanlarda kavuşmuş olmasına rağmen ölümsüzlük arayışı ve aletlerle insan potansiyelini açığa çıkarma gibi özellikler açısından onunla Prometheus, Daedalus, Gılgamış Destanı, Beowulf, Faust ve Victor Frankenstein arasında bir ilişki kurmak mümkün olmuştur. Diğer taraftan transhümanizmin, seküler hümanizmin ve Aydınlanma Çağı'nın düşünsel devamı olduğu

[420] Kaplan, Mehmet (2005), *Şiir Tahlilleri 2: Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*, İstanbul: Dergâh Yayınları, s. 332.

[421] age., s. 332.

iddia edilmektedir. Bu şekilde gelişimini takip edebildiğimiz transhümanizmin temel savı, insan sonrası yaşamların şu ankinden daha güzel olacağıdır. Böylelikle kavramın geleceğe yönelik bir tasarım oluş niteliği belirginlik kazanır. Fakat transhümanistler için "insan doğasına meydan okuyarak kişinin biyolojik, genetik mirasının dayattığı sınırları geçersiz kılacak teknolojiyi" ortaya çıkarmak ideal bir durum olsa da insan varoluşu açısından birçok felsefi tartışmaya neden olduğu da bu aşamada vurgulanmalıdır.

Kitabın bu bölümünde somutlanmaya çalışıldığı gibi Nâzım Hikmet'e transhümanist yakıştırmasında bulunmak doğru bir tavır değildir; ancak özellikle "Makinalaşmak" şiiri transhümanizm kavramıyla yorumlandığında şiirde dile getirilen anlayışla transhümanizm arasında birçok paralelliklerin gözlemlenebileceği ileri sürülebilir. Tabii ki bu çabada onun farklı şiirlerinden de destek alınması gerekmektedir. İfade edilen çerçevede ilk olarak Nâzım Hikmet'in teknolojiyi, insanlığın içinde bulunduğu kötü durumdan kurtulması için çıkış yolu olarak benimsemesi benzerlik olarak gösterilebilir. Şairin kendi sembolleriyle somutlayacak olursak o, doğal olan papatyayı değil; insan elinin değip dönüştürdüğü, sanayii ve teknolojinin sembolü olan pervaneyi tercih eder. Böylelikle Nâzım Hikmet, doğa-kültür ikili karşıtlığında kültürün yanında durmaktadır. Şair, insan aklına sınırsız güven duymakta ve insanın aklıyla doğaya hükmetme çabasını alkışlamaktadır. Bununla birlikte şair, bilhassa "Açların Gözbebekleri" şiirinde görüldüğü gibi insanın hastalık, cehalet ve ıstırabını gidermenin yegâne yolunu teknolojide görür. Ancak Nâzım Hikmet'in bu konuda insan bedenine yönelik vurgusu transhümanizm kavramı açısından dikkat çekicidir. Zira daha önce "Açların Gözbebekleri" şiirinde dile gelen güçsüz, zayıf ve hastalıklı bedenler, "Makinalaşmak" şiirinde, transhümanizmde de temel olan, insan ve makine birlikteliği arzusuyla aşılmaya çalışılır. Şair, çağın getirdiği ve getireceği teknolojik araçlarla, özellikle verili insan bedeninin zayıflıklarını, güçsüzlüklerini aşmak istemektedir. Tam da bu durum, "Makinalaşmak" şiirinin transhümanizm kavramıyla temel paralelliklerinden birini oluşturur.

II. KURAMLARLA ŞİİR OKUMALARI





DİLBİLİMSEL ELEŞTİRİ VE NECİP FAZIL'IN "KALDIRIMLAR" ADLI ŞİİRİ

Dilbilimsel eleştiriden söz etmek için öncelikle Ferdinand de Saussure'ün *Genel Dilbilim Dersleri* adlı çığır açıcı eserine bakmak gerekir. Nitekim eseri Türkçeye çeviren Berke Vardar'ın XX. yüzyıl dilbiliminin bu eserle başladığını ve yine bu eserle geliştiğini belirtmesi[1] bahsedilen düşünceyi desteklemesi açısından önemlidir. Bununla birlikte Saussure'ün dile ilişkin görüşlerinin tüm insan bilimlerini olduğu gibi edebî yapıtlara bakışı da etkilediği vurgulanmalıdır. Ancak burada amaç onun görüşlerini açıklamak değil, dilbilimsel yöntemle bir şiirin nasıl çözümlenebileceğini tartışmaktır. Bu yüzden Saussure'ün şiir incelemeleri için işlevsel olan bazı kavramlarının üzerinde durmak ve bunlardan şiir çözümlemesi noktasında nasıl yararlanılabileceğini göstermek kitabın kapsamı göz önünde bulundurulduğunda yeterli olacaktır.

Saussure, dile bakışta iki farklı yaklaşımın altını çizer. Bunlar eşsüremli/eşzamanlı ve artsüremli/artzamanlı yaklaşımlardır. Eşsüremli/eşzamanlı yaklaşım, dil dizgesinin zamansal süreç göz önüne alınmadan belli bir durumda incelenmesidir. Artsüremli/artzamanlı yaklaşım ise dilin zaman içindeki evrimini inceler. Saussure'ün, eşsüremli/eşzamanlı ve artsüremli/artzamanlı kavram çiftleri arasında uzlaşma kabul etmez şekilde karşıtlık kurmuş olduğu görülür.[2] Kendi tercihi ise eşsüremli/eşzamanlı yaklaşımdan yanadır. Hatta dile getirilen taraf olma durumu, "Bir şeyin, anlamlı olduğu derecede eşsüremli/eşzamanlı olduğu görülecektir."[3] diyecek kadar keskindir.

---

[1] Vardar, Berke (1998), "Sunuş: Ferdinand de Saussure ve 'Genel Dilbilim Dersleri", Ferdinand de Saussure, *Genel Dilbilim Dersleri*, İstanbul: Multilingual, s. 6.

[2] Saussure, Ferdinand de (1998), *Genel Dilbilim Dersleri*, çev. Berke Vardar, İstanbul: Multilingual, s. 131.

[3] Jameson, Fredric (2002), *Dil Hapishanesi: Yapısalcılığın ve Rus Biçimciliğinin Eleştirel Öyküsü*, çev. Mehmet H. Doğan, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 17.

Bahsedilen kavram önemlidir, çünkü Saussure, dili eşsüremli/eşzamanlı incelenmesi gereken bir sistem olarak görür. Sistem sözcüğünün altını özellikle çizmek gerekir. Saussure dilin bir sistem oluşunu anlatmak için satranç örneğini verir. Ona göre "nasıl ki dildeki bir öge değerini, öbür ögelerin tümüyle kurduğu karşıtlık ilişkisinden alırsa, aynı biçimde taşların karşılıklı değerleri de satranç tahtasındaki konumlarına bağlıdır."[4] Ayrıca satrançta olduğu gibi dilde de değişmez kurallar vardır. Bu değişmeyen sistemin içinde bizim için bazı kavramlar öne çıkmaktadır. Bunlar gösterge, parole (söz) ve langue (dil)'dır. Dil her şeyden önce bir göstergeler dizgesidir.[5] Gösterge ise gösteren (ses imgesi veya grafik eşdeğeri) ile gösterilenden (kavram ya da anlam) oluşur. Örneğin "Üç siyah c-a-t işareti, İngilizce'de 'cat' (kedi) gösterilenini akla getiren bir gösterendir."[6] Bu anlamda gösterge gösteren bir biçim ile gösterilen dediği bir düşüncenin birleşimidir. Ayrıca biz her ne kadar gösteren ve gösterilenden ayrı varlıklarmış gibi söz etsek de ikisi de ancak göstergenin bileşenleri olarak varlık kazanırlar.[7] Saussure bu durumu, "Ne ses düşünceden ayrılabilir ne de düşünce sesten" diyerek dile getirir.[8] Göstergenin en belirgin özelliklerinden biri göstergenin nedensizliğidir.[9] Bu durumu en basit şekilde şöyle açıklayabiliriz: Gösteren (ses imgesi ya da grafik eşdeğeri) ile gösterilen (kavram ya da anlam) arasında nedensel bir bağ yoktur. Örneğin kuş sesinin kuş kavramına bağlanması için herhangi bir neden bulunmamaktadır. Kuş, yerine pekâlâ başka bir ses de gelebilirdi ki Arapçada aynı kavram tayr, Farsçada murg, İngilizcede bird vb. göstereniyle karşılanmıştır. Bahsedilen nedenden dolayı gösterilen ve gösteren arasındaki ilişkinin uzlaşımsal olduğu söylenmelidir. Farklılıklar, göstergeler arasında ayrımı ortaya koy-

---

4 Saussure, Ferdinand de (1998), *Genel Dilbilim Dersleri*, çev. Berke Vardar, İstanbul: Multilingual, s. 137.

5 age., s. 45.

6 Eagleton, Terry (2014), *Edebiyat Kuramı: Giriş*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 109.

7 Culler, Jonathan (1985), *Saussure*, çev. Nihal Akbulut, İstanbul: Afa Yayınları, s. 20.

8 Saussure, Ferdinand de (1998), *Genel Dilbilim Dersleri*, çev. Berke Vardar, İstanbul: Multilingual, s. 169.

9 age., s. 169.

mak için anlamlı hâle gelir. Kuş sözcüğünün kaş sözcüğünden ayrılmasıyla sistem doğru bir şekilde işleyecektir.

Langue (dil) ve parole (söz) ikilisinden langue (dil), bir dilin dizgesidir, parole (söz) ise dilin imkân tanıdığı söz edimleridir.[10] Bir başka ifadeyle satranç örneğini sürdürürsek satranç oyunu kuralları ile birlikte langue'ı, onun iki kişi arasında oynanması ise parole'ü oluşturur. Ancak Saussure ister langue ister parole olsun her ikisinde de dizisel ve dizimsel bir yapının var olduğunu söyler. Dizisel (seçme ekseni) bağıntılar birbiri yerine geçebilecek ögeler arasındaki karşıtlıklardır, dizimsel (birleştirme ekseni) bağıntılar ise birleşme olasılıklarını tanımlar.[11] Özdeş göstergeler dizilerden seçilecek ve anlamlı bir cümle kurmak için dizimsel açıdan birleştirilecektir. Söz konusu seçme ve birleştirme tercihleri ise parole'ün kendisini oluşturur. Burada konumuz açısından bir şairin de seçme ve birleştirme tercihleri ile özgün bir parole oluşturduğu ileri sürülebilir.

Bu noktada Saussure'ün görüşleri merkeze alınarak açıklanmaya çalışılan dilbilimin temel kavramlarının şiir incelemesinde nasıl kullanılabileceği sorusuna cevap aranabilir. Saussure'ün dili eşzamanlı bir şekilde bir sistem olarak ele almasıyla koşut olarak şiir incelemesi de eşzamanlı bir şekilde, yani şiir dışı etkenlerden soyutlanarak iç işleyişinin niteliğinin nasıl olduğunun sorgulanması ile gerçekleştirilebilir. Bununla birlikte langue ve parole kavram çiftlerini esas alarak genel şiir sanatından (langue) yola çıkan şairin bunu özgün bir şiirsel üretime dönüştürmekte başvurduğu unsurlar tartışılmalıdır. Bu bölümde isim, fiil, edat ve kip gibi dilsel ögelerin şiirde özgün bir biçimde kullanıldıklarında alacakları işlevsel değer tartışılacaktır.[12] Söz konusu bağlamda örnek alınacak metin ise Necip Fazıl Kısakürek'in "Kaldırımlar" şiirinin birinci bölümüdür.

---

[10] Culler, Jonathan (1985), *Saussure*, çev. Nihal Akbulut, İstanbul: Afa Yayınları, s. 31.

[11] age., s. 50.

[12] Bahsedilen dilbilimsel şiir eleştirisi yönteminin çerçevesi çizilirken, Süheyla Bayrav, Nükhet Gündeş ve Gül Işık'ın İstanbul Üniversitesi Yabancı Diller Yüksek Okulu Fransızca Bölümü Dergisi olan *Dilbilim I* dergisinde 1976 yılında yaptıkları uygulamaların şablonundan esinlenildi.

KALDIRIMLAR

1

Sokaktayım, kimsesiz bir sokak ortasında;
Yürüyorum, arkama bakmadan yürüyorum.
Yolumun karanlığa saplanan noktasında,
Sanki beni bekleyen bir hayâl görüyorum.

Kara gökler kül rengi bulutlarla kapanık;
Evlerin bacasını kolluyor yıldırımlar.
İn cin uykuda, yalnız iki yoldaş uyanık;
Biri benim, biri de serseri kaldırımlar.

İçimde damla damla bir korku birikiyor;
Sanıyorum, her sokak başını kesmiş devler...
Üstüme camlarını, hep simsiyah, dikiyor;
Gözüne mil çekilmiş bir âmâ gibi evler.

Kaldırımlar, çilekeş yalnızların annesi;
Kaldırımlar, içimde yaşamış bir insandır.
Kaldırımlar, duyulur, ses kesilince sesi,
Kaldırımlar, içimde kıvrılan bir lisandır.

Bana düşmez can vermek, yumuşak bir kucakta;
Ben bu kaldırımların emzirdiği çocuğum!
Aman, sabah olmasın, bu karanlık sokakta;
Bu karanlık sokakta bitmesin yolculuğum!

Ben gideyim, yol gitsin, ben gideyim, yol gitsin;
İki yanımdan aksın, bir sel gibi fenerler.
Tak, tak, ayak sesimi aç köpekler işitsin;
Yolumun zafer tâkı, gölgeden taş kemerler.

Ne sabahı göreyim, ne sabah görüneyim;
Gündüzler size kalsın, verin karanlıkları!
Islak bir yorgan gibi, sımsıkı bürüneyim;
Örtün, üstüme örtün, serin karanlıkları.

Uzanıverse gövdem, taşlara boydan boya;
Alsa buz gibi taşlar alnımdaki bu ateşi.
Dalıp, sokaklar kadar esrarlı bir uykuya,
Ölse, kaldırımların kara sevdalı eşi.[13]

---

[13] Kısakürek, Necip Fazıl (2009), *Çile*, İstanbul: Büyük Doğu Yayınları, s. 156-158.

Necip Fazıl'ın "Kaldırımlar" adlı şiiri toplam sekiz dörtlükten oluşur. Dizelerin iç yapısında ise bir süreklilik görülür: Her dize, 7/7 ile bölünen 14 heceden oluşur. Şiirin kafiye düzeni şöyledir: abab, cdcd, efef, ghgh....

Bütün bu verilerden sonra, şiirde bir uyumun hâkim olduğunu söyleyebiliriz. Sözü edilen uyuma, sekiz dörtlükten oluşan şiirin dördüncü dizeden sonra ikiye bölünmesini de ekleyerek bir başka uyumdan da söz edebiliriz. Şiirin iki bölüme ayrılmasının temel sebebi ise dördüncü dörtlükten sonra şiirdeki anlamın ve ritmin değişimidir.

Fiiller: Şiirin tek öznesi, teklik birinci şahıs ağzından konuşan anlatıcıdır. Anlatıcı, uzamın sokak/kaldırımlar ve zamanın ise muhtemelen gece olduğu bir çerçeve çizer. Anlatıcı, sinematografik bir görüntü sunar okuyucuya. Anlatıcının aktardığı görüntüler hareketlidir. Bu hareketlilikte fiillerin şiirde genel olarak fazlaca yer alması etkilidir. Fiillerin ilk bölümde, daha çok anlatıcının dışındaki varlıklara eklemlendiğini görürüz. Yolun sonunda anlatıcıyı bekleyen hayal, evlerin bacasını kollayan yıldırımlar, sokak başını kesen devler, sessizlikte sesini duyuran kaldırımların şiirde etkin bir konumda oldukları görülür. Fiiller ilk bölümde şimdiki zamanla çekimlenirler. Fiillerin şimdiki zamanda çekimlenmeleri, orada dile getirilen hislerin yoğunluğunu artırır. Sokağın karanlık olması ve sokakta kimsenin olmaması anlatıcıda tedirginlik yaratır. Bu anlamda şairin öznel evreniyle dış dünyanın karşılıklı etkileşime girdiğini görürüz. Dış dünya, anlatıcıya güven vermez. Anlatıcı bu tedirginlikle, korkuyla kendini bekleyen bir hayâl görür: Sokak başlarını devlerin tuttuğunu, evlerin camlarını kendisine simsiyah diktiğini düşünür. Ayrıca ilk bölümde anlatıcı in cinden bahseder. Daha önce de ifade edildiği gibi öznenin etkilenen konumda olduğunu somutlar bu durum.

İlk bölümde toplam dokuz tane şimdiki zaman çekimli fiil soylu yüklemin olduğunu görürüz. Şiirin ikinci yarısına geçildiğinde kullanılan fiil soylu yüklemin sayısının artması dikkat çekicidir. İlk bölümdeki dokuz fiil soylu yükleme karşılık ikinci bölümde yirmi bir fiil soylu yüklem vardır. Nitekim fiillerin çekiminde de farklılık olduğunu görürüz. Artık, fiiller ilk iki bölümdeki gibi şimdiki zamanla değil dilek-şart kipiyle çekimlenir. Dilek kipiyle çekimlenen fiillerin Nükhet Gündeş'in de "Işıdın Ey Yarenler Işk Bir Güneşe Benzer" adlı yazı-

sında söylediği gibi bir nesneye veya olguya yönelişi ifade ettiği göz önünde bulundurulmalıdır.[14] Bu noktada ikinci bölümde dile getirilen fiillerin somutladığı ruh hâlinin ilk bölümdekilerle karşıtlık oluşturduğunu görürüz. Anlatıcının ilk bölümdeki tedirgin ve karamsar ruh hâli, yerini kararlı ve coşkun bir psikolojiye bırakır. Artık fener ışıklarının hızınca gitmeye ve bu gidişinde de sesini duyurmaya çalışan bir özne vardır. İlk bölümde çizilen çevre tasviri değişmese de, anlatıcı artık kendini bu uzamın bir parçası sayar. Anlatıcı coşkun ruh hâlini, fiillerin artan sayısıyla ve bu eylemlerde aktif rol oynamasıyla açığa vurur. Fiillerin artan sayısı, ikinci bölümün başlamasıyla bir ritim artışını da beraberinde getirir. İlk bölümde, anlatıcının ruh durumuyla örtüşen ağır ve yeknesak ton, yine anlatıcının psikolojisindeki değişimle koşut olarak hareketli bir ritme dönüşür. Daha sonraki bölümde bu ritim yükselişinin sebepleri üzerinde durulacaksa da, fiillerin sayısının artışının bunda önemli etkisinin olduğu hatırlatılmalıdır.

İsimler: Şiirin birinci bölümündeki özneler daha çok insan dışındaki varlıklardır. Yıldırımlar, insana ilişkin kollamak; kaldırımlar, serseri; evler de bakmak özelliğini almışlardır. Anlatıcı, şiirde canlı varlıkları, cansız varlıklara dönüştürerek tedirgin ve ürkek ruh hâlini gözlerimizin önüne getirir. Şiirde "kaldırım" sözcüğü sekiz kez (başlıkla beraber), "karanlık" sözcüğü altı kez (bir kere kara olarak), "sokak" sözcüğünün altı kez geçtiği düşünülürse anlatıcının çizdiği manzara hemen hemen zihinde belirginlik kazanır. Anlatıcı "ev"in güvenli ve huzur verici ortamında değil; güvenli ve tekin olmayan sokaktadır. Yine uzamın karanlık olması, bu tekinsizliği pekiştirir. Bu sözcüklerin fonetik özelliğinden yararlanarak da şiirde anlatılan kapalı ve boğuk anlatım pekiştirilir. Boğuk bir ses izlenimi veren "k" ve "r" ünsüzlerinin kalın ünlülerle birleşmesi ile anlamsal çerçeveyi pekiştiren bir izlenim yaratılır. Anlatıcıda kapana kıstırılmış olma düşüncesi, onun çevreyi tasvirinde de önemli etkiye sahiptir: Anlatıcının yolu karanlığa saplanır ve orada onu bir hayal bekler. Kara gökler ise bulutlarla kaplıdır, her sokak başını devler tutmuştur. Anlatıcı bu köşeye kıstırılmışlık düşüncesini son bölümde ölümü düşünerek dile getirecektir. Bu kez yorgan metaforuyla kapalılık duygusu verilir. Anlatıcı karanlıklara yorgan gibi sarılıp ölmek ister.

[14] Gündeş, Nükhet (1976), "Işıdın Ey Yarenler Işk Bir Güneşe Benzer", *Dilbilim*, I: 91.

"Kaldırımlar" değişken bir niteliğe sahiptir. Sırasıyla "serseri", "çilekeş yalnızların annesi", yaşamış bir "insan", "kıvrılan bir lisan", çocuk emziren "anne" ve "eş" benzetmeliklerini alır. Her ne kadar benzetmelikler değişse de, kaldırımların güvenirliği ve sıcaklığı değişmez.

Sıfatlar, edat ve zarflar: Şiirde iki farklı ruh hâlinin egemen olduğunu söyledik. İlk bölümdeki anlatıcının tedirgin psikolojisi "gibi" edat ve "sanki" zarfıyla belirginleşir. Bunlara "sanırım" ifadesini de eklemeliyiz. Anlatıcının, "Sanki beni bekleyen bir hayâl görüyorum" ve "Sanıyorum her sokak başını kesmiş devler" gibi ifadeleri, onun tedirgin ruh hâlini somutlar. İkinci bölümde ise anlatıcı, artık tedirgin değildir ve bir arayışın içine girmiştir. Bu nedenle ikinci bölümde "gibi", "sanki", "sanıyorum" gibi ifadelere yer vermez. Kullanılan sıfatların niteliğinde de bu karşıtlık belirgindir. İlk bölümde sokak başlarını devler tutmuş, evlerin gözleri çıkarılmış ve şaire bakmaktadır. Bu ifadelerden de anlaşılacağı gibi, anlatıcı için çevre güven ve huzur verici değildir. İkinci bölümde karanlıklar ıslak bir yorgana benzetilir. Islaklık rahatlatıcı bir nitelik olarak karşımıza çıkmaktadır. Yine taşlar rahatça uzanılacak bir yataktır. Yani anlatıcı aynı zamanda ve aynı uzamda olmasına rağmen çevreyi daha farklı algılamaktadır. Artık çevre güven ve korunma duygusu verir.

Tekrarlar ve Yankı: Şiirde sıkça tekrarlardan yararlanıldığı görülür. İlk bölümde tekrarlar pes ve ağır bir ritim verir. Bu bağlamda şiirin ilk mısraını örnek verebiliriz: "Sokaktayım, kimsesiz bir sokak ortasında / Yürüyorum, arkama bakmadan yürüyorum". Bu iki mısradaki "sokak" ve "yürüyorum" ifadeleri ilk kullanımlarından uzak bir yerde yinelenerek ağır bir ritim duygusu oluştururlar. Bu mısralarda görüldüğü gibi tekrarlar anlatıcının tedirgin ruh durumuyla bütünleşen ağır bir ton yaratır.

İkinci bölümün ikinci dörtlüğünün ilk iki mısraında kullanılan tekrarlar farklı bir psikolojiyi yansıtır: "Ben gideyim, yol gitsin, ben gideyim, yol gitsin / İki yanımdan aksın bir sel gibi fenerler". Bu iki mısradaki kısa aralıklı yinelemelerle anlatıcı sokakta koşuyor izlenimini uyandırır. Yine bu ritmin, anlatıcının arayışının verdiği coşkun ruh hâliyle örtüştüğü de söylenmelidir. Genel olarak şiirde, ama özellikle ikinci bölümde anlatıcı yankılardan sıkça yaralanır. Bu yankılara altıncı dizeyi örnek olarak gösterebiliriz: "Tak, tak ayak...

/ Yolumun zafer takı..." Bu örnekte görüldüğü gibi, yankılama şiirin ritmine canlılık ve anlamına ise derinlik katmıştır. Yine son dörtlükten de yankılamaya örnek verebiliriz: "Dalıp sokaklar kadar esrarlı uykuya, / Ölse, kaldırımların kara sevdalı eşi".

Sonuç: Şiirin bütününü dilbilimsel eleştirinin temel araçları olan fiil, isim, sıfat, ikilemeler ve kip gibi ögeler açısından incelediğimizde anlamlı bir yapının varlığı dikkat çeker. Sekiz dörtlükten oluşan şiirin ilk dört kıtası ile ikinci dört kıtası arasında anlam ve ritim bakımından büyük farklar bulunmaktadır. Nitekim sadece iki bölüm arasındaki fiil soylu yüklemleri saydığımızda bile söz konusu ayrım işlevsel hâle gelir. İlk bölümde dokuz, ikinci bölümde yirmi bir fiil soylu yüklem bulunmaktadır. Bu fark şiirin hem ritmini artırmış hem de içeriğe önemli bir hareket katmıştır. İlk bölümde isimlerin yoğunlukta olmasıyla birlikte en sık tekrarlanan "kaldırım", "sokak" gibi sözcüklerdeki harflerin fonetik değerleri, içeriği bütünleyen bir değerdedir. İlk iki bölümün fiil ve isim sayılarındaki farklılık, bölümlerde hâkim olan iki karşıt ruh hâlinin de cisimlenmesine imkân tanır. İlk bölümdeki fiil sayısının azlığı ve karamsarlığı dışa vuran fonetik seslerin kullanımı, anlatıcının tedirgin ve karamsar ruh hâlini ifade eder. İkinci bölümde ise fiillerdeki büyük artışla birlikte anlatıcıda kararlı bir psikoloji görülür. Şiirde geçen karşıt ruh hâllerinin aslında birbirlerine eklemlenebileceğini görürüz. Anlatıcı ilk bölümdeki tedirgin ve huzursuz iç dünyasını dindirmek ister ve bu anlamda, kullanılan dilek-şart kipleri de bu huzursuzluğu dindirecek her neyse, onu bulmaya yöneliktir. Bu kertede, dilek-şart kipinin, yerini emir kipine bırakıncaya kadar eksiksiz bir huzur arayışının devam edeceğini söylemek gerekir. "Kaldırımlar" şiirinde ifade edilen dilek-şart kipi, şair "Müslüman Türk izleyicisi" olduktan sonra "emir ve nehiyleri", "buyruk ve yasakları" belirten emir kiplerine[15] dönüşür. Bu bağlamda Necip Fazıl'ın şiirlerinde iki kip üzerinden bir ayrıma gitmek de olanaklıdır. İslami kimliğini öne çıkardığı şiirlerde emir kipi baskınken daha önce yazdığı "Kaldırımlar" gibi şiirlerinde bir arayışa gönderimde bulunan dilek-şart kipi hâkimdir.

---

[15] Yavuz, Hilmi (2005), *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 214.

RUS BİÇİMCİLİĞİ VE YAHYA KEMAL'İN "RİNDLERİN ÖLÜMÜ" ŞİİRİ

Terry Eagleton, *Şiir Nasıl Okunur* adlı kitabında, bir roman ya da şiirle yüz yüze gelen çoğu öğrencinin çoğunlukla içerik analizi olarak bilinen durumu ürettiklerini vurgular ve öğrencilerin edebiyat eserlerini anlatırken bunların içinde neler olup bittiğini tarif ettiklerini dile getirir. Ayrıca Eagleton, öğrencilerin gözünde biçime dikkat etmenin şiirin beşli heceyle mi yazıldığını, uyak mı içerdiğini söylemekle eşdeğerde olduğunu ileri sürer.[16] Sözü edilen öğrenciler, bahsedilen durumda şiiri düzyazıdan ayıran özelliklere değinmez ve şiire özgü nitelikleri göz ardı ederler. Eagleton'ın şiir analizi için önerdiği yöntemde ise özellikle Rus Biçimcileri'nin etkisi gözlemlenir.

Bu bölümde, şiir dilini temel alan söylemlerin önemine değinilecektir. Bunun yanı sıra Rus Biçimcileri'nin görüşlerinden yararlanılarak, Yahya Kemal Beyatlı'nın dili bir söylem biçimi olarak üretirken kullandığı esaslar üzerinde durulması hedeflenmektedir. Bir başka ifadeyle bir sözcüğün yerine bir başka sözcüğü seçmesinin anlamının ne olduğu, şiir dilini nasıl ön plana aldığı gibi sorular üzerinde fikir yürütülecektir.

Yahya Kemal'in poetikasını oluşturma sürecinde önemle üzerinde durduğu konu dildir. Bu bağlamda Tanpınar'ın Yahya Kemal'in dil hakkında yaptıklarına ilişkin vurgusu önemlidir. Tanpınar şöyle der: "O sadece yeni dili bulmamış, eski dili de ayıklamış, basit hayallerin zaruretiyle nesre kaçan unsurlarını ve Türkçenin bünyesine uymayan, asırlık yürüyüşünde dil zevkinin kabul etmediği lügat ve deyişleri atmış, bir çeşit zevkıyle hatta bir çeşit dokunma, yani derinden gelen bir hisle eski Türkçeyi temizlemiştir."[17] Alıntılanan ifadelerdeki nesre kaçan unsurların temizlenmesi düşüncesi önemlidir. Çünkü bu şekilde daha sonra da değinileceği gibi Yahya Kemal, gündelik dil ve nesir diliyle şiir dilini ayırmış olur.

Yahya Kemal'in şiir diliyle gündelik dil arasında ayrıma gitmesi

---

[16] Eagleton, Terry (2011), *Şiir Nasıl Okunur*, çev. Kaya Genç, İstanbul: Agora Kitaplığı, s. 1-3.

[17] Tanpınar, Ahmet Hamdi (2001), *Yahya Kemal*, İstanbul: Dergâh Yayınları, s. 38

ve şiiri bir dil meselesi olarak görmesi, aslında onunla Rus Biçimcileri arasında bir ilişki kurulabilmesini mümkün kılar. Bu noktada çok kısa bir şekilde Rus Biçimcileri'nin görüşlerine değinilebilir.

Ferdinand de Saussure'ün ders notlarından oluşan *Genel Dilbilim Dersleri* adlı kitabındaki dilbilimsel görüşlerden etkilenen birtakım Rus edebiyat eleştirmenleri (Roman Jakobson, Viktor Şklovski, Jan Mukarovsky gibi) edebî metinlerin "yapısal açıdan" incelenmesi ve göstergenin kendisini incelemek için göndergenin esas alınması gerektiğine ilişkin görüşler ileri sürerler.[18] Rus Biçimcileri edebî ürünlerin edebiyat dışı terimler (sosyolojik, psikolojik, felsefi vb.) aracılığı ile incelenmesine karşı çıkarlar. Onlara göre, edebî ürünleri değerlendirmek için edebiyata ait terimlere ve kavramlara başvurulmalıdır. Fredric Jameson, bahsedilen durumu, "Rus Biçimcileri'nin biricik savları, aslında yazınsal olana inatla bağlı olmaları, 'yazın olgusu'ndan herhangi bir başka kuramlaştırma biçimine sapmayı inatla reddetmeleridir."[19] ifadeleriyle vurgular. Yazınsal olana bağlı olmak ise edebî ürünlerin biçimlerine ve özellikle dile odaklanmakla mümkün olacaktır. Rus Biçimcileri için bu edimi gerçekleştirmenin yolu edebî ürünleri artzamanlı değil, eşzamanlı bir şekilde incelemektir. Rus Biçimcileri'nin önde gelen isimlerinden biri olan Jakobson, şiirsel metinleri sosyolojik, psikanalitik, yazar merkezli inceleyen çalışmaların aksine şiir dili üzerine yoğunlaşır ve edebî terim ve kavramlarla bu ürünleri değerlendirir. Bu yolda bilhassa Ferdinand de Saussure'den yararlanır. Daha önceki bölümde de anlatıldığı gibi Saussure'ün, *Genel Dilbilim Dersleri* adlı kitabında belirlediği dizisel (seçme ekseni) ile dizimsel (birleştirme ekseni) kavramlarından hareketle Roman Jakobson farklı bir kavramsallaştırmaya gider. Jakobson, "Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances" adlı makalesinde, Saussure'ün dilin yapısı için belirlediği dizisel ve dizimsel yapıları "birleştirme" (combination) ve "seçme" (selection) ile eşleştirir. Sözcüklerin art arda gelerek birleşip anlamlı bir bütün olduğu "birleştirme" ekseni, yine art zamanlı bir niteliğe sahip olan metonimi ile ilişkilidir. Birleştirme ve metonimi

---

[18] Eagleton, Terry (1990), *Edebiyat Kuramı*, çev. Esen Tarım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 122-123.

[19] Jameson, Fredric (2002), *Dil Hapishanesi: Yapısalcılığın ve Rus Biçimciliğinin Eleştirel Öyküsü*, çev. Mehmet H. Doğan, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 49.

ekseninde her sözcüğün cümledeki anlamını belirleyen öge kendinden önceki veya sonraki sözcüklerdir. Sözcüklerin birleşmesinden oluşan anlam, böylelikle doğrudan bağlamla belirlenir. Öte yandan sözcüklerin birbirinin yerini alabilmesi esasına bağlı olan seçme ve metafor düzleminde ise bir sözcüğün değeri konusunda belirleyici olan öge, sözcüklerin birbirlerinin yerini alabilmeleridir.[20] Jakobson ayrıca sözcüklerin günlük konuşmada olduğu gibi sadece ilettikleri düşüncelere göre değil; sesleri, anlamları, ritimleri ve yan anlamlarınca yaratılan benzerlikler, karşıtlık ve koşutluk örgülerine göre bir araya konduklarını vurgular.[21] Jokobson'un şiir dili için belirlediği söz konusu nokta, Yahya Kemal Beyatlı'nın sözcük seçimlerinde ritim, karşıtlık ve yan anlamları esas alışıyla paralellik gösterir. Öte yandan Rus Biçimcileri'nin diğer önemli ismi olan Viktor Şklovski'nin edebî ürünlerin değerlendirilmesinde göz önünde bulundurulması gerektiğini düşündüğü yadırgatma kavramı, Yahya Kemal Beyatlı'nın "Rindlerin Ölümü" adlı şiirinin incelenmesinde işlevsel bir özellik taşır. Şklovski şiir dilinin; algı süresini artırarak bilinçdışı yaşantıyı ve otomatikleşmiş davranışları aşma, nesneleri tanış olmaktan çıkarma konusunda bir işleve sahip olduğunu vurgular.[22] Bu şekilde Şklovski de Jakobson gibi gündelik dille şiir dili arasında temelli bir ayrım yapar.

Bu noktada, "Rindlerin Ölümü" adlı şiirin, eşzamanlı bir şekilde sözcük seçimi, ses, yan anlam, karşıtlıklar, ritim ve yadırgatma kavramı gibi Rus Biçimcileri'nin öne çıkardıkları terimler ve kavramlar odağından incelenmesine geçilebilir.

Şiirin incelenmesine öncelikle şiirin başlığıyla başlanabilir. Bu bağlamda rind ve ölüm kavramı tartışma konusu yapılabilir. Geleneksel algıda rind kişi, mistik neşenin ve manevi zevklerin sembolüdür. Zevk ve özellikle de neşeye anlamsal gönderimde bulunan rind sözcüğüyle, hüzün ve matemi imleyen ölüm sözcüğünün başlık

---

[20] Jakobson, Roman (1990), "Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances", *On Language*, ed. Linda R. Waugh-Monica Monvile-Burston, Massachusetts: Harward University Press, s. 115.

[21] Eagleton, Terry (1990), *Edebiyat Kuramı*, çev. Esen Tarım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 122.

[22] Jameson, Fredric (2002), *Dil Hapishanesi: Yapısalcılığın ve Rus Biçimciliğinin Eleştirel Öyküsü*, çev. Mehmet H. Doğan, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 55.

dâhilinde bir araya getirilmesi önemlidir, çünkü bu şekilde görünüşte birbiriyle zıt iki kavram birlikte kullanılmış olunur: Rind mutlu kişinin ve mutluluğun simgesidir. Ölüm ise mutsuzluğa gönderimde bulunur. Mutluluk ve mutsuzluk gibi geleneksel şiir algısında pek kullanılmayan iki kavram bir araya getirilir. Bu şekilde başlıkla birlikte anlam bilimsel bir sapmanın var olması dikkat çeker. Semantik açıdan farklı gönderimleri içeren bu sözcüklerin birlikte kullanılmasının -şiirin sonunda da görülebileceği gibi- ölümün içerdiği olumsuz anlamları yumuşattığı görülür. Ayrıca sözcüklerdeki ikili karşıtlığın şiirin tümünde var olduğu söylenmelidir. Bahsedilen ikili karşıtlık, iki dörtlükten oluşan şiirin dörtlükleri arasında da gözlemlenir. İkili karşıtlığı oluşturan ilk boyut, dörtlüklerdeki zaman kipinin farklılığıdır. Zaman kipleri dörtlüklerde şöyle dağılmıştır:

Birinci Dörtlük} –rivayet çekimindeki yüklemler
İkinci Dörtlük} –geniş zaman çekimindeki yüklemler

Bu şekilde ikili karşıtlıklardan oluşan bir şiirsel yapı ortaya çıkar. Şiirin iki dörtlükten oluşması da bu bağlamda işlevseldir. İkili yapılardan ilkini oluşturan birinci dörtlüğün incelenmesi ile analize başlanabilir.

Hâfız'ın kabri olan bahçede bir gül varmış;
Yeniden her gün açarmış kanayan rengiyle.
Gece, bülbül ağaran vakte kadar ağlarmış
Eski Şîrâz'ı hayâl ettiren âhengiyle.[23]

İlk bölümdeki yüklemlerde rivayet edilen (-mişli) geçmiş zaman kullanılmıştır. Böylelikle, kip bağlamında masalsı bir içeriğin şiire dâhil olduğu söylenebilir. İlk mısra hem içerik açısından hem de ritmik açıdan taşıdığı özelliklerle bahsedilen masalsı atmosferi güçlendirir: "Hâfız'ın kabri olan bahçede bir gül varmış." Bu noktada masalların giriş cümleleri hatırlanabilir: "Bir varmış bir yokmuş, uzak bir ülkede bir kral yaşarmış." gibi. Böylelikle, şiirde öncelikle, anlatılacak olaylara uygun masalsı bir uzam seçilmiş olunur. Söz konusu

[23] Beyatlı, Yahya Kemal (1985), *Kendi Gök Kubbemiz*, İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, s. 93.

uzam, ünlü Fars şairi Hâfız'ın kabridir (Hâfız-ı Şirazî). Şairin, Hafız ve İran'ın şehirlerinden olan Şiraz sözcüklerini seçmesinin nasıl bir işlev taşıdığı sorulabilir: Fars egemenliğinde olan bir şehrin ve Fars kökenli bir şairin seçilmesi, şiirde vurgulananın genel olarak İslam medeniyetinin olduğunu gösterir. Çünkü şiire konu olarak Osmanlı şairlerinden birileri değil de Fars şairlerinden biri seçilmiştir. Hafız, rind şairlerin bir simgesi olmuştur. Söz konusu çerçevede özel adlardan yararlanılarak okurun zihninde belirli bir tasarım yaratılır. Hâfız ve Şiraz'ın seçilmesi, şiirdeki masalsı atmosferi de güçlendirmiştir. Çünkü şiire konu olarak yakın bir şehir değil, uzak bir şehir seçilmiştir. Somut gerçeklikte karşılığı bulunan bu uzama karşılık, uzamda yer alan varlığın bir insan değil, bir gül olduğunu görürüz. Uzamın gerçekliğine karşılık gül, masal atmosferiyle uyumlu şekilde doğaüstü bir niteliğe sahiptir. Bülbülün geceden sabaha kadar ağlaması doğaüstü özelliği güçlendirir. İlk bölümde sinematografik bir görüntü çizilir. Bahsedilen tabloda rind bir şair olarak Hâfız'ın kabrindeki gül ve bülbül anlatılmış ve bunların niteliklerine yer verilmiştir. Şiirdeki "açarmış", "kanarmış" gibi fiillerin, geçmiş zamandaki bir sürekliliği dile getirmesi de önemlidir. Ayrıca gül ve bülbülün sürekli bir eylem hâlinde olmaları sinematografik görüntüyü oluşturur.

İkinci bölümle birlikte görülen en önemli değişiklik zaman kipindedir. Bu şekilde şiirde rivayet edilen olayları aktaran kişi olan şiirin anlatıcısı bir sese dönüşerek doğrudan düşünceler ileri sürmeye başlar. Aktarıcı rolünden sıyrılan anlatıcı, genel yargılarda bulunur: "Ölüm asude bir bahar ülkesidir bir rinde" gibi. Çizilen tablo her iki dörtlükte benzer niteliktedir: Rindlerin kabri serviler altında kalmıştır ve serindir; bahar ülkesi gibidir. Her sabah bir gül açar ve her gece bir bülbül öter.

Ölüm âsûde bahâr ülkesidir bir rinde;
Gönlü her yerde buhurdan gibi yıllarca tüter.
Ve serin serviler altında kalan kabrinde
Her seher bir gül açar; her gece bir bülbül öter.[24]

[24] Beyatlı, Yahya Kemal (1985), *Kendi Gök Kubbemiz*, İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, s. 93.

İlk bölümde Hâfız'ın kabri hakkındaki rivayetleri aktaran anlatıcı, ikinci bölümde genel olarak rindler hakkında konuşmaya başlar. Ayrıca ikinci bölümde anlatılanlar birinci bölümde şairin rivayet ettiği durumla örtüşür. Bahsedilen çerçevede her ne kadar farklı zaman kipleriyle şairin rolü değişse de şiirde içeriksel bir bütünlüğün olduğu söylenmelidir. Bir başka ifadeyle birinci dörtlükte dile getirilen gerçeklikle ikinci dörtlükte şairin doğrudan ileri sürdüğü düşünceler arasında bir mütekabiliyet vardır. O hâlde bu noktada bir başka tespit de yapılabilir: Rivayet edilen geçmiş zamanda söylenenler geniş zamanda da varlığını sürdürür. Bu durum geçmişten gelip şimdide var olan ve gelecekte de var olacak bir gerçekliği ifade eder. Böylelikle Yahya Kemal'de çok bilindik bir kavram olan "imtidad" kavramına ulaşmış oluruz. Yani "değişen içinde değişmeyen gerçekliktir" bu şiirde konu olan.

Başlıkla başlayan ve iki dörtlükteki farklı zaman kipleriyle belirginleşen ikili karşıtlıkların sözcüklerin anlamsal düzeyinde de var olduğunu görürüz. Örneğin mutluluğun ifadesi olan rindle mutsuzluğu ifade eden ölüm arasındaki karşıt ilişki sözcüklerin anlam düzeyinde de görünür kılınır. İçeriksel bakımdan olumlu ve olumsuz şeklinde şematize edebileceğimiz gruplar şöyledir:

Olumlu	Olumsuz
Rind	Ölüm
Açmak	Kanamak
Seher	Gece
Bahar	Kabir

Söz konusu olan olumlu ve olumsuz karşıt yapılardan nasıl bir anlam çıkarılabileceği sorulabilir. Olumlu ve olumsuz anlamlara gönderimde bulunan sözcüklerin bir arada kullanılmasının özellikle olumsuz anlama sahip sözcüklerin içeriklerinde bir yumuşatma etkisi yarattığı söylenebilir. Bu etki olumsuz içeriğe sahip sözcüğün önce söylenmesi ve sonra söylenen olumlu sözcüğe anlamsal transferde bulunulması ile ortaya çıkar. Söz konusu düşünce aşağıdaki mısrada daha belirgindir:

Ölüm âsûde **bahâr** ülkesidir bir rinde

Bu şekilde olumsuz içerik ("ölüm") olumlu bir anlama ("bahar") sahip kılınmıştır. Rindin ölümü bu şekilde hüzünlü bir içeriğe sahip olmaktan uzaklaşır. **Ölüm** ve **bahar** gibi birbiriyle anlam ve duygu değeri yönünden ters düşen iki göstergenin kullanılmasıyla şairin anlam bilimsel bir sapma[25] gerçekleştirdiği söylenebilir. Bahar, bilindiği gibi geleneksel algıda doğanın canlanmasından yola çıkılarak doğuşu, başlangıcı; ölüm ise tam tersine yok oluşu ifade eder.

Şiirdeki sözcük seçimleri de anlamlıdır. Bu anlamda aşağıdaki mısra örnek gösterilebilir:

> Yeniden her gün açarmış **kanayan** rengiyle.

Gündelik dilde renk sözcüğünün sıfatları şöyledir:

Beyaz
Kırmızı
Sarı → **renk**
Mavi vb.

Öte yandan "kanayan renk" tamlamasının anlamsal içeriği şöyle şematize edilebilir:

Kanayan (anlam kümesi)	**Kırmızı/Renk** (anlam kümesi)
+ sıfat	+ sıfat
+ kırmızı	+ renk grubunun ismi
+ sıvı	+ somut nesneler için
+ yarayla ilgili	
+ kan	

Rus Biçimcileri'nin gündelik dilde gösterenle gösterilen arasında rastlantısal bitişiklik ilişkilerinin olduğu, buna karşılık şiir dilinde göstergenin nedenli oluşu düşüncesi[26] kanayan sözcüğünün neden seçildiği konusunda aydınlatıcıdır. Kanayan renk, kanın rengi do-

---

[25] Anlam bilimsel sapmalar için bk. Aksan, Doğan (2006), *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili (Dilbilim Açısından Bakış)*, Ankara: Engin Yayınevi, s. 176-178.

[26] Todorov, Tzvetan (2011), *Eleştirinin Eleştirisi*, çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s. 17.

layısıyla kırmızı rengini hatırlatır bize. Fakat şair kırmızı gül yerine kanayan renk tabirini kullanır. Gülün rengi için beyaz, kırmızı, sarı gibi renkler değil, kanayan rengin kullanılmasıyla şiirsel dil ön plana çıkarılır. Bu şekilde hem gündelik (standart) dilden ayrılmış hem de şiirin anlamsal içeriğiyle paralellik kurmuş olur. Bir başka ifadeyle "ölüm", "kabir", "ağlamak" gibi sözcüklerin yanı sıra, bu sözcüklerin anlamıyla benzer nitelikte olan "kanayan"ın "kırmızı" sözcüğü yerine seçilmesi çok işlevseldir. "Kanayan" sözcüğü, bir başka kavramlaştırmayla söylersek, düz anlama sahip bir sözcük değil, yan anlama ait bir sözcüktür. Yan anlama ait bir sözcüğün seçilmesi, şiirsel bir kullanım olur.

İncelenen şiirde sözcük seçimi konusunda dikkati çeken bir diğer örnek "serin serviler" ifadesidir. "Serin serviler" ifadesinin ilk şekli "siyah serviler"dir. Peki, neden şair siyah sözcüğü yerine serin sözcüğünü şiire ikame etme gereğini duymuştur? Bu soruya verilebilecek ilk yanıt, "serin" sözcüğünün şiirdeki anlam atmosferine "siyah" sözcüğüne göre çok daha uygun olmasıdır. "Siyah" sözcüğü yerine "serin" sözcüğünün kullanılmasının nedeni, daha önce de belirtildiği gibi ölümün olumlu bir içeriğe dönüştürülme çabasıdır. "Ve siyah serviler altında kalan kabrinde" ifadesinde, kabrin içinde bulunduğu ortam, siyah serviler ifadesiyle olumsuz bir şekilde çizilmiştir. Çünkü siyah sözcüğü genel algıda beyazın karşısında olumsuz bir anlama gönderimde bulunur. Sözü edilen bağlamda iki renk arasında şöyle bir karşıtlık ilkesi kurulabilir:

Beyaz (Ak)	↔	**Siyah (Kara)**
↓		↓
(temiz, iyi, olumlu)		**(kirli, kötü, olumsuz)**

Serin sözcüğü ise siyah sözcüğüyle karşıt olarak olumlu bir içeriğe sahiptir. Sıcak ve soğuk sözcüklerinin karşıt kutuplarda yer alan anlam kümelerindeki aşırılığı, serin sözcüğünün huzuru çağrıştıran anlamında yer almaz.

Sıcak	**Serin**	**Soğuk**
↓	↓	↓
(Terletir)	**(Rahatlatır)**	**(Üşütür)**

Bu şekilde, daha önce "Ölüm âsûde bahâr ülkesidir bir rinde" mısrasındaki bahâr=ölüm özdeşliğiyle paralel bir anlam alanı kurulmuştur. Ölüm bahar olduğuna göre, yazı çağrıştıran sıcakla, kışı çağrıştıran soğuk sözcüklerinin değil de baharı çağrıştıran serin sözcüğünün seçilmesi anlamlı hâle gelir.

Yaz	Bahar	Kış
↓	↓	↓
Sıcak	Serin	Soğuk

"Serin" sözcüğünün seçilmesinin ikinci nedeni fonetik özelliklerdir. Rus Biçimcileri'nin önemli isimlerinden biri olan Yakubinski'nin "*şiir dili düşüncesi*nde sesler dikkat konusu olurlar."[27] ifadesinde bulunması ve yine Jakobson'un "Şiir dili sonuçta, tamı tamamına fonetik sözcüğe doğru yönelir."[28] düşüncesini ileri sürmesi, seslerin şiir dilini oluşturmadaki işlevini somutlar. Bu bağlamda serin ve servi arasındaki **s, e, r** harfleri arasındaki ses uyumu, hem şiir dilini hem de şiirin musiki özelliğini ön plana çıkarmıştır. Hâlbuki siyah ve servi arasında sadece **s** harfi benzerdir. Hatta siyah sözcüğündeki **a** harfinin kalın bir sesli olması, servi sözcüğündeki ince ünlülerle örtüşmeyen bir özellik gösterir. Deruni ahenge ne kadar önem verdiğini bildiğimiz Yahya Kemal için bu durumun sözcük seçiminde önemli olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Öte yandan kanayan sözcüğünde olduğu gibi serin sözcüğü de serin serviler tamlamasında alışılmamış bağdaştırmaya[29] yol açmıştır. Çünkü genel algıda "uzun servi" gibi bir tamlama okurun anlamlandırması konusunda bir sorun çıkarmazken, "serin servi" tamlaması, okurun mantığıyla uyuşmaz ve onu yadırgatır. Bu durum, Rus Biçimcileri'nden Şklovski'nin yadırgatma kavramıyla da örtüşür. Şklovski, "Teknik Olarak Sanat" adlı makalesinde "ostranenie" (yabancılaştırma, farklılaştırma) kavramını öne sürer. Buna göre şiir dilinin güç, karma-

---

[27] Akt. Todorov, Tzvetan (2011), *Eleştirinin Eleştirisi*, çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s. 15.

[28] Akt. age., s. 15.

[29] Alışılmamış bağdaştırma kavramının ayrıntılı analizi için bk. Aksan, Doğan (2006), *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili (Dilbilim Açısından Bakış)*, Ankara: Engin Yayınevi, s. 149-165.

şık, yavaşlatılmış olması, okurda yadırgatma duygusu oluşturacak ve böylelikle okurun otomatikleşmiş algısı kırılarak nesneleri daha iyi algılaması sağlanacaktır.[30] İncelenen şiir merkezinde ise okurun mantığına aykırı gelen bir tamlamayla okurun tamlamayı yadırgaması gerçekleşecek ve böylelikle otomatikleşmiş algısı farklılaşacaktır. Söz konusu durum şiir dilinin, içeriğin önüne geçmesine yol açacaktır.

"Serin" ve "kanayan" gibi sözcükler merkezinde gösterilmeye çalışıldığı gibi Yahya Kemal sözcük seçiminde ve mısraların oluşturulmasında şiir dilini merkeze almaya çalışır. Ayrıca kullandığı alışılmadık bağdaştırmalar ile okurda yadırgatma duygusu yaratarak gündelik dilin yerine şiir dilini hâkim kılar. Bunun yanı sıra şiirde kullandığı ikili karşıtlıklar anlambilimsel bir sapma ile şiir dilini ön plana çıkarmaya yönelik bir anlam kazanır. Bahsedilen unsurlar, Yahya Kemal'in şiiri her şeyden önce bir dil meselesi olarak gördüğüne ilişkin kanıtlar olarak yorumlanabilir.

[30] Todorov, Tzvetan (2011), *Eleştirinin Eleştirisi*, çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s. 22-23.

YAPISALCILIK VE HİLMİ YAVUZ'UN "ÇÖL VE AY" ŞİİRİ

Yapısalcılık, en çok tartışılan ve eleştirilen kuramlardan biridir. Kuram mı yöntem mi olduğu konusundan ismine kadar hakkında birçok tartışma gerçekleşmiştir. Öte yandan farklı yapısalcılık türlerinin varlığı, yapısalcılığın sınırlarını belirlemenin zorluğuna neden olmuştur. Böylelikle yapısalcılığın tanımını yapmak da güç hâle gelmiştir. Yapısalcılığın izlerini farklı türlerde arayan Jean Piaget, *Yapısalcılık* adlı kitabında bu yöntemin iki temel özelliğine işaret eder: Ona göre yapısalcılıkta esas noktalardan biri yapı kavramının kendi kendine yeterli oluşu ve dışsal ögelere gönderim yapma zorunluluğu olmamasıdır. İkinci nokta ise yapıların genel farklılıklar bir kenara bırakıldığında birtakım ortak ve gerekli özellikleri olmasıdır.[31] Diğer türleri dışarıda tutarsak edebî yapısalcılık 1960'larda modern dilbilimin kurucusu Ferdinand de Saussure'ün yöntem ve görüşlerini edebiyata uygulama girişimi olarak gelişmiştir.[32] Nasıl ki Saussure, dili artzamanlı olarak tarihî bakışın dışında, eşzamanlı bir şekilde, bir sistem dâhilinde araştırılması gereken bir göstergeler sistemi olarak görüyorsa yapısalcılık da edebî metinlerin incelenmesinde benzer bir tutum geliştirir. Yapısalcılık yönteminin edebî metinlere yaklaşımında tarihsel süreç göz ardı edilir. Bununla birlikte Saussure'ün dil ve söz kavramları da yapısalcılığı anlamada başvurulması gereken temel ögelerdendir. Fredric Jameson, Rus Biçimciliği'nin *söz*'le, yani tek tek yapıtların dil dizgesindeki yeriyle ilgilendiklerini; yapısalcılığın ise *dil*'i esas aldığını söyler.[33] Bir başka şekilde ifade edilecek olursa Saussure eşzamanlı bir şekilde yaklaşarak karışık bir özelliğe sahipmiş gibi görünen *dil*'in aslında bir sistemler bütünü olarak düşünülmesi gerektiğini ileri sürer. Benzer şekilde yapısalcılar da edebî ürünleri inceleyerek farklı metinlerin

---

[31] Piaget, Jean (2007), *Yapısalcılık*, çev. Ayşe Şirin Okyayuz Yener, İstanbul: Doruk Yayımcılık, s. 12.

[32] Eagleton, Terry (2014), *Edebiyat Kuramı: Giriş*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 108.

[33] Jameson, Fredric (2002), *Dil Hapishanesi: Yapısalcılığın ve Rus Biçimciliğinin Eleştirel Öyküsü*, çev. Mehmet H. Doğan, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 101.

derin ve değişmez yasalarla ve yapılarla işlediği sonucuna varırlar. İşte yapısalcıların temel amacı, tekil ve farklılık gösteren *söz*'le değil; değişmez bir sisteme gönderimde bulunan *dil*'le ilgilenmektir. Tek başına anlamlı olmayan edebî metinler bir yapının içerisinde anlamlı hâle gelir. Bu bağlamda yapısalcılık metinlerin taşıdıkları özgün nitelikleri göz ardı ederek onların genel yapıyı (Saussure'ün düşüncesindeki *dil*) doğrulayan ve tekrarlayan yönleriyle ilgilenir. Metinlerdeki içeriksel ve biçimsel özellikler de bir yapının sonucudur. Bir eleştirmenin amacı da edebî metinlerin işleyişini yöneten derin ve değişmez yasaları, yapıları keşfetmektir.

Romantik edebî anlayışı, sanatçıya özgü yaratıcılık düşüncesini yıkan ve edebiyata bilimsel bir disiplin getiren yapısalcılık birçok açıdan eleştirilir. Tarihi dışladığı, iyi ve kötü edebî eserleri aynı kefeye koyduğu, "bireyi bir kenara ittiği", "edebiyatın gizlerine bir klinik soğukluğuyla yaklaştığı"[34] vb. gerekçelerle yapısalcılık hedef tahtasına oturtulur.[35]

Bu bölümde Hilmi Yavuz'un "Çöl ve Ay" şiirini incelemek için yapısalcıların özellikle iki bakış açısına başvurulacaktır. Bunlar dilin merkezî önemde oluşu[36] ve edebî metinlerin ve diğer birçok yapının temelinde var olduğuna inandıkları ikili karşıtlıklardır [binary opposition]. Yapısalcılar, edebî metinlerde çok farklı bileşimlerin varlığı gözükse bile alabilecekleri en asal biçimin, bir dizi ikili karşıtlıklar olduğunu vurgularlar.[37] Söz konusu sav temel alınarak incelenen şiirin yapısal özelliği açığa çıkarılmaya çalışılacaktır. Bu noktada söz konusu şiir, yapısalcı yaklaşımla dilin merkezî oluşu ve ikili karşıtlıklar merkezinde incelenebilir.

ÇÖL VE AY
bir ince suydum, ezildimdi, basıldı
üstüme, kaldı ayak izleri suda;

---

[34] Eagleton, Terry (2014), *Edebiyat Kuramı: Giriş*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 120.

[35] Yapısalcılığa getirilen eleştiriler için bk. Birkiye, Atilla haz. (1984), *Yapısalcılığın Eleştirisine Doğru*, İstanbul: Varlık Yayınları.

[36] Eagleton, Terry (2014), *Edebiyat Kuramı: Giriş*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 123.

[37] Jameson, Fredric (2002), *Dil Hapishanesi: Yapısalcılığın ve Rus Biçimciliğinin Eleştirel Öyküsü*, çev. Mehmet H. Doğan, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 39.

bir menzilden ötekine... nasıldı
gitmek? ağırdı çöl, kuytulardı, pusuda...

baktılar, haramiler, çölde su'ydum;
gittimdi, kumlardı, soydular beni;
yedi aslı, çırılçıplak, söylendi, duydum:
örtketenle mısır'ı ve yemen'i...

iki menzil arasında bir menzil;
soldu çöl ve vaha, çürüdüydü, âh rezil
blue mo on! arada kaldım, beni böl,

ikiye... ne diye ayrılındı, yâ ömer?
sırma gövdemdi çiğdem, *şakk-ı kamer*...
bu ne tutkun gecedir, hüzünle beni, beni öl!..[38]

"Çöl ve Ay"da Dilin Merkezîliği

Hilmi Yavuz, gerek düzyazılarında gerekse röportajlarında şiirde dilin merkezî önemine dair sıklıkla vurgu yapmaktadır. Yavuz, özellikle Rus Biçimcileri'ne atıf yaparak gündelik dille şiir dili arasında bir ayrıma gider ve şiirin metaforlara ve metonimilere dayandığını veya dayanması gerektiğini vurgular. Yavuz'un şiirsel dilin kendi kendine gönderimde bulunabileceğine ilişkin düşünceleri de yine bu çalışmanın kapsamında önem arz etmektedir. Söz konusu bağlamda Yavuz'un poetikasında dilin, temelli ve başat bir konuma sahip olduğunu söylemek mümkündür.

Walter G. Andrews, "Stepping Aside: Ottoman Literature in Modern Turkey" adlı makalesinde, Yavuz'un bahsedilen dile ilişkin tutumunu anlamlandırmaya çalışır ve Hilmi Yavuz şiirinin, verili olanın altını kazmaya çağırdığını ve söz konusu kazının sonucunda elde edilen şeyin "Dil"in kendisi olduğunu öne sürer.[39] Andrews'un alıntılanan düşünceleri, incelenen şiiri de açımlayan bir niteliğe sa-

[38] Yavuz, Hilmi (2007), *Büyü'sün, Yaz! (Toplu Şiirler 1969-2005)*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 308.

[39] Andrews, Walter G. (2004), "Stepping Aside: Ottoman Literature in Modern Turkey", *JTL (Journal of Turkish Literature)*, 1: 30.

hiptir. Bu bağlamda, tartışma konusu yapılan bu şiir için söylenen tüm içeriksel çıkarımların ve anlamsal gönderimlerin de son kertede okuru "Dil"in kendisine götürdüğünü söylemek olanaklıdır. İleri sürülen savı desteleyen en önemli örnek ise şiirde geçen "blue mo on" ifadesidir. "Mo on" sözcüğünün ayrı yazılması, dilsel olarak "şakk-ı kamer" (ayın ikiye ayrılması) olayının kendisine gönderimde bulunur ve bu şekilde ayın ikiye bölünmesi dilsel açıdan gerçekleşmiş olur. Bahsedilen durum, Hilmi Yavuz'un geleneksel ve mistik olana bakışını da somutlamaktadır. Yavuz için son noktada şiirsel dil merkezîdir ve içeriksel olan ancak dile ait kılındığında daha anlamlı olmaktadır. Bir başka ifadeyle geleneksel ve gündelik olana ilişkin bütün hakikatler, ancak dilsel hakikatin içinde anlamlı bir hâle gelir. Böylelikle dilsel hakikat, içerikle ilgili olan bütün olumsallıkların üstünde bir yerde konumlanır. Ayın ikiye ayrılma durumunun, "mo on" sözcüğünün ikiye ayrılması ile (ki bu ayrılmada, sözcük iki eşit parçaya bölünürken "o" harfiyle ayın şekline yönelik gönderimde bulunulması da göz önünde bulundurulmalıdır) dilsel olarak görünür kılınması, her şeyden öncelikli tutulan şiir diline ait merkezî bir dünya yaratıldığını da gösterir. Bahsedilen durum, daha önce ifade edilen, Yavuz'un, şiir dilinin kendine de gönderimde bulunabileceğine ilişkin düşünceyle paralel niteliktedir. Arapça (şakk-ı kamer) ve İngilizce (blue mo on) sözcüklerinin seçilmesi ve bu şekilde iki farklı medeniyet olan Doğu ve Batı'ya gönderimde bulunulması, içeriksel düalizmin dilsel olarak da sürdürüldüğünü imler.

"Çöl ve Ay"da dilin merkeze alınması, şiirde kullanılan fiillerin yorumlanması ile daha da belirginlik kazanır. Şiirdeki fiiller incelendiğinde, daha sonra içerik analizinde de görüleceği gibi, öznenin pasif olma durumuyla paralel bir yapıya sahip oldukları vurgulanmalıdır. Söz konusu yapıdan kasıt, fiillerin edilgen bir özelliğe sahip olmalarıdır. Bu bağlamda, "basıldı", "söylendi", "ayrılındı" gibi fiil yapıları örnek gösterilebilir. Ayrıca şiirde yer alan "ezildimdi", "soydular", "beni böl", "hüzünle beni" ve "beni öl" gibi fiillerde özne etkileyen değil, etkilenen konumundadır. Bu şekilde şiirdeki anlatıcının bir sâlik olarak mürşidin yanında bir yola girerek kendisini ona teslim etmesinin şiirin yapısında da görünürlük kazandığı öne sürülebilir. Bununla birlikte şiirde iki kez soru cümlesinin yer alması, şiirdeki anlatıcı öznenin arada kalma durumunu ve arayışını somutlar.

Şiirde kullanılan "beni öl", "hüzünle beni" gibi ifadeler, daha önce bahsedilen dilin merkezî niteliğini bir kez daha düşündürür. Gündelik dilde, "beni öldür" cümlesinin kullanılması doğal karşılanır. Ancak Yavuz, şiir dilinde "beni öldür" ifadesini "beni öl" şekline dönüştürür. Bahsedilen durum, tam da Rus Biçimcileri'nden biri olan Viktor Şklovski'nin "Teknik Olarak Sanat" adlı makalesinde kullandığı yabancılaştırma kavramıyla açıklanabilir. Şklovski, sanatın "nesneleri farklılaştırma (yabancılaştırma), biçimi anlaşılmaz kılma, algılamanın güçlüğünü ve süresini artırma"[40] çabası içinde olduğunu dile getirir. Şiirde kullanılan "beni öl" ifadesiyle gündelik dile ait kullanımın dışına çıkılması ile okurda algı güçlüğü yaratılır ve yabancılaşma duygusu uyandırılır. "Beni öl" ifadesi, "blue mo on"la birlikte düşünüldüğünde Yavuz'un anlamı merkezsizleştirdiğini, buna karşılık dili merkezî kıldığını söylemek olanaklı olacaktır. Böylelikle Yavuz anlamsal gönderimleri ikincil kılarak dili ve dile ait olanı öne çıkarır.

"Çöl ve Ay"da İnşa Edilen İkili Karşıtlık

Hilmi Yavuz'un inceleme konusu şiirini açımlamak için öncelikle şiirde çok temelli bir yere sahip olan ve aynı zamanda şiirin başlığını da oluşturan çöl ve ay metaforlarını tartışmak gerekir. Çöl metaforunun anlamlarını tek başına ele aldığımızda, söz konusu metaforun özellikle Gaston Bachelard'ın ifadeleriyle okura çağrışımı güçlü bir öte dünya sunduğunu görürüz. Bachelard, *Mekânın Poetikası* adlı kitabında Philippe Diolé'nin çöl ve denizi eş zamanlı olarak kullanmasından hareketle şunları söyler: "Philippe Diolé böylelikle bize, ötede olmanın ruhsal tekniğini sunuyor, bizi bura'nın hapishanesi içinde tutan güçlerin etkisine set çeken mutlak bir öte'nin içine taşıyan ruhsal tekniği sunuyor."[41] Bahsedilen alıntıda, özellikle ötede olmak ve ruhsal teknik ifadeleri dikkat çekicidir; çünkü gerek çölün mekânsal özellikleri gerek tarihsel geçmişi gerekse edebî birikimi,

---

[40] Todorov, Tzvetan (2005), *Yazın Kuramı*, çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 78.

[41] Bachelard, Gaston (1996), *Mekânın Poetikası*, çev. Aykut Derman, İstanbul: Kesit Yayınları, s. 220-221.

çölün mistik olanla ilişkisini güçlendirmiştir. Philippe Diolé'nin çöl ve denizi birlikte kullanması önemlidir, bu önem ise hem çöl hem de denizin sonsuzluk hissi uyandıracak şekilde tek bir unsurdan oluşmuş izlenimi vermesidir. Öyle ki bu tek unsur, vahdet düşüncesini çağrıştıracak kadar baskın bir hâldedir. Aynı şekilde, çölün ıssızlığı, içinde bulunan kişiyi manevi yolculuğa çağıracak kadar tetikleyicidir. Sözü edilen unsurlarla koşut bir şekilde birçok dinin çöl kaynaklı olması, çölün mistik boyutunu güçlendirir. Nitekim şiirde Hz. Ömer'e ve Hz. Muhammed'in mucizelerinden biri olan "şakk-ı kamer" (ayın ikiye ayrılması) olayına gönderimde bulunulması, çölün daha önce ifade edilen mistik bir mekân oluşuyla daha anlamlı hâle gelir. Çölün somutlanmaya çalışılan mistik boyutu, daha sonra gösterilmeye çalışılacağı gibi, şiirin içeriği için de çok uygun bir işlev taşır.

Çölün çağrışım boyutunun yanı sıra, çöl ve ay sözcüklerinin birlikte düşünülmesi, şiirin içeriğinin daha iyi çözümlenebilmesi açısından önem taşır. Çöl, yeryüzüne; ay ise gökyüzüne gönderimde bulunur. Bu ikili karşıtlık, şiirde ifade bulan "iki menzile" karşılık gelir. Bir başka ifadeyle menzillerden ilkini çöl; ikincisini ise ay oluşturacaktır. "bir menzilden ötekine... nasıldı gitmek?" mısrası bu bağlamda, ilkinden ikincisine geçişi dile getirir.

Bu aşamada, şiirde kullanılan menzil sözcüğünün, tasavvuftaki manevi makamları çağrıştırdığı söylenebilir. Bu durumda, şiirdeki anlatıcının bir sâlik olarak bir yola girdiği (tarîk), bu yolda kendisine mürşit kişinin yol gösterdiği ve nihai amacın Allah'a kavuşmak olduğu ileri sürülebilir. Bahsedilen çerçevede, aşkın iki derecesi akla gelmektedir. Bunlar, mecazi ve hakiki aşktır. Mecazi aşk, içinde yaşanılan dünyaya aittir, hakiki aşksa sevenin sevgilisinde kendisini yok etmesi, aşkın yok, sadece maşukun bulunması, her şeyin ondan ibaret olmasıdır.[42] Böylelikle bir menzilden ötekine geçişin mecazi aşktan, hakiki aşka geçişe işaret ettiği düşünülebilir, ezelî ve ebedî yalnızlığı içinde Allah'ın bilinmek isteyerek dünyayı ve en yüce tecellisi olan insanı yaratması, insanın ise Allah'ın tecellisi olan bu dünyada[43] Allah'la birlik olma arzusu, hakiki aşk olarak ifadelendi-

---

[42] Uludağ, Süleyman (1991), *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Marifet Yayınları, s. 59.

[43] Schimmel, Annemarie (2001), *İslamın Mistik Boyutları*, çev. Ergun Kocabıyık, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, s. 226.

rilir. Bu bağlamda şiirde geçen "soydular" ve "ört ketenle" ifadeleri önem kazanır. Bilindiği gibi tarikata girerek dünyadaki bütün maddi unsurlardan arınmak isteyen sâlik kişi, soyunarak yalnızca keten bir elbise giyinir. Söz konusu durumun özellikle çile çekme eyleminde var olduğunu gözlemleriz. Diğer taraftan keten sözcüğünün, şiirdeki metaforun ses alanında da olduğunu düşünürsek[44], kefen olarak da okunabileceğini görürüz.

keten ↔ kefen

Nitekim, şiirin sonundaki "beni öl" sözüyle yaratılan bağlamsal çerçeve söz konusu düşünceyi pekiştirir. Böylelikle şiirde tasavvufi söylemdeki "fena" hâliyle ilgili bir betimleme öbeğinden bahsedebiliriz: "Kefen" (keten) ve "öl". Divan şiiri geleneğinde ayın keteni çürüttüğüne ilişkin bir inancın var olması da bu bağlamda göz önünde bulundurulmalıdır. Agâh Sırrı Levend, *Divan Edebiyatı: Kelimeler ve Remizler, Mazmunlar ve Mefhumlar* adlı kitabında, "Kamer'e, keten, kamış ve kuru ot gibi şeyleri çürütmek hassası isnat olunur. Kamer'in bu tesiri ayın ilk yarısında ziyade, ikinci yarısında da az olurmuş."[45] demektedir. Levend, söz konusu çerçevede de Ragıp Paşa'dan, "Ol mehin ser tâ bepâ nûr-ı mücessemdir teni / Târ-ı kettân-ı nigehten olmuyor pîrâheni." beytini alıntılar.[46] Fakat bu noktada, şiirdeki ölümle neyin kastedildiğinin incelenmesinin daha sonra yapılacağı vurgulanmalıdır.

Sâlik'in seyr-i sülûk'unda, şiirdeki bağlam göz önünde bulundurulduğunda, başarılı olamadığı anlaşılır. Bu anlamda örnek verilebilecek ilk hipogram, "yedi askı"dır. Yedi askı ile bilindiği gibi, Cahiliye döneminde savaşın yasak olduğu dört ay içerisinde (Recep, Muharrem, Zilhicce, Zilkade) kurulan panayırlarda söylenen şiirlere atıfta bulunulur. Bu şiirlerin en güzelleri seçilir ve Kâbe'ye asılırdı. Söz konusu şiirlerin yedi tane olması, bunlara "Yedi Askı" denmesi sonucunu doğurmuştur. Bahsedilen metinlerin, İslamiyet öncesi, panayırlarda söylenen cinsel içerikli şiirler olması, yedi

[44] Yavuz, Hilmi (1996), *Yazın, Dil ve Sanat*, İstanbul: Boyut Kitaplar, s. 158.

[45] Levend, Agâh Sırrı (1984), *Divan Edebiyatı: Kelimeler ve Remizler, Mazmunlar ve Mefhumlar*, İstanbul: Enderun Kitabevi, s. 201.

[46] age., s. 201.

askı ifadesinin, maddi olana gönderimde bulunmasına yol açar. Bu düşünceyle koşut olarak şiirde geçen "yedi askı, çırılçıplak, söylendi, duydum" mısraındaki çırılçıplak sözcüğü, hem yedi askı olarak adlandırılan şiirlerin cinsel içeriğine atıfta bulunur hem de maddi olanı imlediklerini açığa çıkarır. O hâlde, şiirdeki anlatıcı her ne kadar bir menzilden ötekine, bir başka ifadeyle çölden ay'a, maddi olandan manevi olana geçmek istese de, maddi olandan bir türlü kurtulamadığı somutlanır. Nitekim sözü edilen düşünce, şiirdeki "iki menzil arasında bir menzil" mısraında belirginleşir. Şiirdeki anlatıcı, iki menzil arasında, bir başka ifadeyle bu dünyaya ait olan unsurlarla öte dünyaya ait unsurlar arasında arafta kalmıştır. Ayrıca "iki menzil arasında bir menzil" mısraının Mu'tezile'nin "el-Menziletu beyne'l-menzileteyn" (İki menzil arasında bir menzil) sözüne işaret eden bir gönderim olduğunu görürüz. Mu'tezile'nin sözü edilen ifadesi, günahkâr Müslüman'ın müminle kâfir arasında bir konumda (menzilde) olduğu görüşünü içerir.[47] Bu görüşün açıklanması şöyledir:

> "Vasıl bin Atâ şöyle demiştir: İman, iyi hasletlerden ibarettir. Bu hasletler, kimde toplanırsa, ona 'mü'min' denir. Bu, bir övgü ismidir. Fâsık ise, bu iyi hasletleri yeterince toplamamış ve övgü ismine hak kazanmamıştır. Dolayısıyla, mümin diye isimlendirilemez. Ancak, ona 'kâfir' ismi de verilmez. Çünkü fâsıkta da kelime-i şahadet ve bazı hayırlı ameller vardır. Bu yaptıkları inkâr edilemez. Ancak, fâsık, büyük bir günahtan dolayı tevbe etmeden dünyadan ayrılırsa, ebedi olarak ateşte yanacaktır. Çünkü, ahrette sadece iki grup insan vardır. Gruplardan biri cennetlik, diğeri ise cehennemliktir. Fakat, fâsıkın ateşi hafif tutulur."[48]

Görüldüğü gibi, iki menzil arasında bir menzilden kasıt, müminle kâfir arasında yer almaktır ki buna da fâsık denir. Bir başka ifadeyle söylersek şiirin bağlamında, tam da şiirin anlatıcısının maddi olanla manevi olan arasında kalmışlığı mümin ve kâfirin arasında olan fâsıkla cisimleşir. Maddi olanla manevi olan arasında kalan şiirin anlatıcısı, ikiliklere karşı çıkar. Bu durum şiirde, "ikiye... ne diye ayrılındı, yâ ömer?" mısraında ve "ah rezil blue mo on" ifadesinde

---

[47] Muhammed Ebu Zehra (t.y), *İslâm'da İtikadî, Siyasî ve Fıkhî Mezhepler Tarihi*, çev. Sıbğatullah Kaya, İstanbul: Yeni Şafak Yayınları, s. 139.

[48] age., s. 139.

belirginleşir. Bu noktada, özellikle blue mo on sözcüğü üzerinde durulması gerekir. Bilindiği gibi "blue moon", bir ay içerisinde dolunayın iki kez gözükmesi durumudur. Böylelikle şiirin anlatıcısı, ikiliğe bir kez daha eleştiride bulunmuş olur. Ona göre ikilik kalkmalı ve vahdete erişilmelidir. Bunun yanı sıra, şiirde geçen "şakk-ı kamer" ifadesinin de bir hipogram olduğunu görürüz. Şakk-ı kamer (ya da şakku'l-kamer) ayın bölünmesi olayıdır. Söz konusu olayla ilgili Abdülbaki Gölpınarlı şu bilgileri verir: "Kur'ân-ı Kerîm'in LIV. sûresi, 'Yaklaştı kıyâmet ve yarıldı Ay, ve onlar, bir delil gördüler mi, yüz çevirip de sürüp giden bir büyü derler ve yalanlarlar ve dileklerine uyarlar ve her iş, kararlaştırılmıştır' ayetleriyle başlar (1-3)."[49] İbni Abbas, müşriklerin toplanıp Hz. Peygamber'e, "Eğer doğrucuysan Ay'ı ikiye böl." dediklerini, Hz. Peygamber'in, "Bu işi yaparsam inanır mısınız?" dediğini, onlarınsa evet cevaplarından sonra Hz. Peygamber'in rabbine dua etmesiyle Ay'ın ikiye bölündüğünü, o gece de ayın on dördüncü gecesi olduğunu rivayet eder. Aynı durum, Sahabeden Abdullâh ibni Mes'ud, Enes ibni Mâlik, Huzeyfe, İbni Ömer, Zübeyr gibi kişiler tarafından da rivayet edilmiştir. Hadis kitaplarında da bu vaka zikredilmiştir.[50] Söz konusu telmihte, şiir için mucizeden daha işlevsel olan ayın ikiye ayrılması olayıdır. Böylelikle şiirdeki ikiliğin (ya da kesret), devam ettiğini görürüz. Bu bağlamda şiirdeki ikili oluşla ilgili betimleme öbeklerini şöyle sıralayabiliriz:

"çöl ve ay"
"iki menzil"
"bir menzilden ötekine geçmek"
"ikiye ayrılmak"
"blue mo on"
"şakk-ı kamer"

Şiirde geçen "beni böl" ifadesini de ikili oluşla ilişkilendirebiliriz: Fakat bu kez, her ne kadar şiirdeki anlatıcının ikiye ayrılmak istediği gibi bir anlam anlaşılsa da aslında bu ifadeler çağrışımsal olarak şiirin son mısraındaki "beni öl" sözüne gönderimde bulunur. Anla-

[49] Gölpınarlı, Abdülbâki (1968), "Açıklama", Şeyh Galib, *Hüsn ü Aşk* içinde, Haz. Abdülbaki Gölpınarlı, İstanbul: Altın Kitaplar, s. 312.

[50] age., s. 312.

tıcının bölünme isteği, maddi olana ait bedenle manevi olan ruhun birbirinden ayrılmasına denk gelir. Bu şekilde bedenin temsil ettiği bu dünyaya ait unsurlardan arınılmış olacak ve manevi olan ön plana alınacaktır. Burada, aşılmaya çalışılan maddi bir unsur olarak bedenin yok olmak üzere olması ve geçiciliğini belirten ifadelerin şiirde yer bulması da dikkat çekicidir. Bu bağlamda şu mısralar örnek gösterilebilir: "bir ince suydum / sırma gövdemdi çiğdem"[51]

Bedenin bir ince su olması, çöl ortamını da göz önüne aldığımızda, buharlaşıp yok olma aşamasına az kalındığını dile getirir. Kısa ömürlü bir çiçek olan çiğdemle bedenin ilişkilendirilmesi de yine aşılmaya çalışılan bedenin geçiciliğine gönderimde bulunur.

"Beni öl" sözü de bu anlamda, tasavvuftaki "ölmeden önce ölünüz" düsturuyla anlamlı hâle gelir. Ölmekten kasıt burada, "fena" hâline ulaşmadır, bir başka ifadeyle bedensel arzuların öldürülerek Allah'ın vahdetine ulaşma isteğidir. Böylelikle şiirin başından beri vurgulanan ikilik yok edilmiş ve vahdete ulaşılmış olacaktır. Şiirin son mısraında dile getirilen "bu ne tutkun gecedir" ifadesi de bu anlamda, kavuşma gecesini (Mevlevilik'te şeb-i arus'u), yani "Vahdet-i Vücud"u simgeleyecektir. Bu şekilde şiirin bir "sâlik"in, "seyr-i süluk"unda, maddi unsurlardan arınarak yükselmesini (seyr-i urûc) ve kesretten vahdete geçiş isteğini konu edindiğini söylemek olanaklı hâle gelir.

Şiiri yapısalcılık yönteminin bakış açısından değerlendirdiğimizde ilk olarak "Çöl ve Ay"da şiir dilinin merkeze alınmasının, yapısalcılığın eşzamanlı bir şekilde metnin sistemini inceleme amacıyla uyumlu bir nitelik gösterdiği vurgulanmalıdır. Şairin dili merkezîleştirmesi yapısalcılığın tarihsel olanı geri plana itip metni eşzamanlı bir şekilde değerlendirmesi ile benzerlik göstermektedir. Bununla birlikte şiirin işleyiş sistemine bakıldığında bütün metnin temelinde "ikili karşıtlığa" dayalı bir yapının var olması dikkat çekicidir. Daha önce söylendiği gibi gerek şiirin biçimsel yapısı (iki dörtlük ve iki üçlükten oluşması) gerekse de içeriği ("çöl ve ay", "iki menzil", "bir menzilden ötekine geçmek", "ikiye ayrılmak", "blue mo on", "şakk-ı kamer") ikili karşıtlığa dayalı bir yapıyı içerir. Bahsedilen ikili karşıtlık bize bütün metnin işleyiş tarzını ve daha genel ifadeyle

[51] Yavuz, Hilmi (2007), *Büyü'sün, Yaz! (Toplu Şiirler 1969-2005)*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 308.

yapısını verir. Bir başka ifadeyle şiir biçimsel ve içeriksel olarak ikili karşıtlıklarla inşa edilmiştir. Yapısalcılığın doğa-kültür gibi ikili karşıtlıkları esas alarak bir yöntem geliştirmesi şiirde oluşturulan ikili karşıtlık evrenini daha anlamlı kılar. Ancak vurgulanması gereken nokta, altı çizilen bu ikili karşıtlığın ele alınan metinle ilgili bir hususiyet gösterdiğidir. Bu bağlamda yapısalcığın bütün metinler için ortak bir yapı bulma çabasına karşılık çalışmalarda metinlerin özel yapısının ortaya konması daha anlamlı bir olacaktır.

ALIMLAMA KURAMI VE AHMET HAŞİM'İN "YARI YOL" ŞİİRİ

Terry Eagleton, *Edebiyat Kuramı: Giriş* adlı kitabında modern edebiyat kuramının tarihini kabaca üç aşama olarak belirler. Buna göre 19. yüzyıl ve romantizmde yazar öne çıkarılmış, yeni eleştiri örneğinde özellikle metin üzerinde yoğunlaşılmış ve son yıllarda okur ön plana alınmıştır.[52] Nitekim Almanya'da 1970'ten sonra geliştirilen alımlama kuramı (bir başka ifadeyle alımlama estetiği)[53] tam da bahsedildiği gibi okur merkezli, Umberto Eco'nun ifadesiyle *reader-oriented criticism* (okur yönelimli eleştiri)[54] bir bakışa sahiptir. Alımlama kuramının temeli, Hans Robert Jauss'un 1967 yılında Konstanz Üniversitesi'nin açılış töreninde yapmış olduğu konuşmaya dayanır.[55] Alımlama kuramı, kendisinden önceki kuramlarla benzerlik ya da karşıtlık bağlamında ilişki içinde düşünülmelidir. Mehmet Rifat, *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları* adlı kitabında, alımlama kuramının göstergebilimle yakın bir bağı olduğunu vurgular.[56] Ünlü İtalyan edebiyat kuramcısı Umberto Eco'nun çalışmalarını, alımlama göstergebiliminde yoğunlaştırması bu anlamda dikkate alınabilir. Ayrıca alımlama kuramının düşüncelerini, biçimciler, Roman Ingarden, Mukarovsky ve Gadamer'le ilişkilendiren çalışmalar mevcuttur.[57]

Alımlama kuramının en temel özelliği, daha önce anlamı metinde yazardan ve okurdan bağımsız bir şekilde gören veya metni zamansal süreçten bağımsız bir yapı olarak algılayan görüşten fark-

---

[52] Eagleton, Terry (2014), *Edebiyat Kuramı: Giriş*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 87.

[53] Göktürk, Akşit (1997), *Okuma Uğraşı: Yazın Metninin Kavranışında Okur-Metin-Yazar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 29.

[54] Eco, Umberto (1995), *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, çev. Kemal Atakay, İstanbul: Can Yayınları, s. 22.

[55] Kuran, Nedret (1996), "Alımlama Estetiği ve Hans Robert Jauss", *Eleştiri ve Eleştiri Kuramı Üstüne Söylemler*, haz. Mehmet Rifat, İstanbul: Düzlem Yayınları, s. 29.

[56] Rifat, Mehmet (1998), *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları: 1. Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 150.

[57] Eco, Umberto (1991), *Alımlama Göstergebilimi*, çev. Sema Rifat, İstanbul: Düzlem Yayınları, s. 20.

lı olarak metni, okurla karşılıklı etkileşimi ile anlam kazanan bir boyutta düşünmesidir. Biraz daha açımlarsak şunları söyleyebiliriz: Yeni eleştiri, yapıttaki anlamı okurdan bağımsız bir şekilde mevcut saymakta ve eleştirmenin görevinin bu anlamı bulup çıkarmak olduğunu düşünmektedir. Yapısalcılar da yazarı ve okuru bir yana bırakmaktadırlar, çünkü metnin anlamını yazar değil, dil oluşturmaktadır. Bundan dolayı okurun yapısalcı bakışta bir rolü yoktur.[58] Bu durumla ilgili olarak Umberto Eco, *Alımlama Göstergebilimi* adlı kitabında, yapısalcılığın metni biçimcilik yardımıyla az çok betimlenen, kendine özgü yapısal niteliklerle donatılmış nesne olarak çözümlenmesine önem verdiğini belirtir. Ona göre, 1960'tan sonra okur-yazar ikilisiyle ilgili kuramların sayısı gittikçe artmaktadır.[59] İşte alımlama kuramı da bunların başında gelmektedir. Alımlama kuramı için önemli olan okurun işlevidir. Bu kuramın bize hatırlattığı şey, edebiyatın var olabilmesi için okurun da yazar kadar hayati bir öneme sahip oluşudur.[60] Okurla yazınsal yapıt arasındaki diyaloga dayanan alımlama kuramı, edebiyat tarihini yazarların ve yapıtların arka arkaya sıralanmasından oluşan, çevreden soyut bir tarih olarak algılamaz.[61] Bunun yerine alımlama kuramı göz ardı edildiğini düşündüğü okura odaklanır. Bu kurama göre nasıl ki yazar metni üretiyorsa, okur da bu metnin gerçekleştirilmesine yorumsal açıdan katkıda bulunur.[62] Umberto Eco, *Alımlama Göstergebilimi*'nde alımlama kuramının altında yatan savı açıklayan şu ifadelerde bulunur:

> "Herhangi bir metnin (dilsel olmayan bir metin de olabilir) işleyişi, üretilme anının yanı sıra (ya da üretilme anı yerine) bu metnin anlaşılması, gerçekleşmesi, yorumlanması açısından hem alıcısının (gönderilen) oynadığı rol, hem de metnin bu tür katılım biçimlerini nasıl öngördüğü göz önüne alındığında açıklanabilir."[63]

---

58 Moran, Berna (1988), *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul: Cem Yayınevi, s. 205.

59 Eco, Umberto (1991), *Alımlama Göstergebilimi*, çev. Sema Rifat, İstanbul: Düzlem Yayınları, s. 16.

60 Eagleton, Terry (2014), *Edebiyat Kuramı: Giriş*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 87.

61 Kuran, Nedret (1996), "Alımlama Estetiği ve Hans Robert Jauss", *Eleştiri ve Eleştiri Kuramı Üstüne Söylemler*, haz. Mehmet Rifat, İstanbul: Düzlem Yayınları, s. 29.

62 Rifat, Mehmet (1998), *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları: 1. Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 150.

63 Eco, Umberto (1991), *Alımlama Göstergebilimi*, çev. Sema Rifat, İstanbul: Düzlem Yayınları, s. 17.

Alıntıda görüldüğü gibi aslında alımlama kuramı bir tepki de içermektedir. Söz konusu tepki, yazarı ya da okuru biricikleştiren tavra karşıdır. Ancak alımlama kuramının ortaya çıkışını bir tepkiyle birlikte tarihsel ve bilimsel koşullarla ilişkilendiren birçok araştırma mevcuttur. Nedret Kuran, "Alımlama Estetiği ve Hans Robert Jauss" adlı yazısında bilimsel gelişmelerle alımlama kuramında okurun öncelenmesi arasındaki ilişkiyi sorgular. Kuran'a göre, okur merkezli kuramların arkasında, 19. yüzyıl pozitivizmine ve 20. yüzyılda egemenliğini sürdüren nesnel bilim görüşüne karşı uyanan kuşku bulunmaktadır. Buna göre Einstein'ın ortaya atmış olduğu görecelilik kuramı değişmeyen gerçek algısına gölge düşürmüştür. Thomas S. Kuhn ise, bilimde gerçek olarak ortaya atılmış şeylerin, bilimsel açıdan gözlemleyen kişinin değer yargılarına bağlı olduğunu kanıtlamıştır. Bu gibi görüş ve yaklaşımlar, olayların farklı bağlamlarda farklı anlamlar kazandığını ortaya çıkarmışlardır ve algılayanın algılama sürecinde edilgen değil etken olduğu gerçeğini kanıtlamışlardır.[64] Bilimde mutlak gerçeğin olmadığına yönelik çalışmalar ve algılayanın aktif niteliğine ilişkin düşüncelerle alımlama kuramının düşünceleri arasındaki koşutluk dikkat çekicidir. Bilhassa algılayanın aktifliğine ilişkin düşüncelerle alımlama kuramında okurun metnin gerçekleşmesi yönündeki katkısı arasındaki benzerliğin altı çizilmelidir. Peki bu yeni okuru nasıl anlamlandırmalıyız? Bu noktada, okurun konumu daha fazla açımlanabilir.

Wolfgang Iser, sözü edilen aktif okur için "Örtük Okur" kavramını ortaya koyar. Iser, bu kavramla metnin çok sayıda potansiyel bağlantılarını açığa çıkaracak bir okuru vurgular.[65] Öte yandan Umberto Eco, *Açık Yapıt* adlı kitabında "Örtük Okur" yerine "Örnek Okur" kavramını ortaya atar ve bununla metnin yüzeyinde, tümceler ya da başka göstergeler biçiminde beliren metinsel talimatları kasteder.[66] Eco, "Örnek Okur" kavramıyla Iser'in "Örtük Okur" kavramı arasındaki farkı belirginleştirmek için Paola Pugliatti'nin sözlerine başvurur:

---

[64] Kuran, Nedret (1996), "Alımlama Estetiği ve Hans Robert Jauss", *Eleştiri ve Eleştiri Kuramı Üstüne Söylemler*, haz. Mehmet Rifat, İstanbul: Düzlem Yayınları, s. 30.

[65] Eco, Umberto (1995), *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, çev. Kemal Atakay, İstanbul: Can Yayınları, s. 23.

[66] age., s. 23.

"Iser'in fenomenolojik bakış açısı, okura, metinlerin ayrıcalığı olarak değerlendirilen bir ayrıcalık vermektedir: Metnin anlamını belirleyecek tarzda bir 'bakış açısı' belirleme ayrıcalığı. Eco'nun Örnek okuru (1979) metinle işbirliği ve etkileşim içinde olan biri olarak belirmez yalnızca: Büyük ölçüde, metinle birlikte doğar, onun yorumsal stratejisinin çekirdeğini temsil eder. Bu nedenle, Örnek Okurların yetkisi, metnin onlara aktardığı genetik şifrenin türünce belirlenir. Metinle yaratılan, onun içinde hapsolmuş kimseler olarak örnek okurlar, metnin onlara verdiği özgürlük oranında özgürlükten yararlanabilirler."[67]

İster Örtük Okur, ister Örnek Okur diye kavramsallaştırılsın, aradaki anlamsal ince ayrımlara rağmen alımlama kuramında okurun konumunu şöyle özetleyebiliriz: Okur, metinden tutarlı bir anlam oluşturmaya çalışır, metnin unsurlarını tutarlı bir bütün hâline getirmek için seçip düzenler. Bununla birlikte bazı unsurları dışlayıp bazılarını öne çıkarır.[68] Örtük bağlantılar kuran, boşlukları dolduran, çıkarımlar yapıp ön sezgilerini sınayan okur, genelde dünya ve özelde edebî uzlaşımlar hakkında zımnî bilgiye sahiptir.[69] Bu yüzden de örnek olarak tanımlanabilir. Bu aşamada alımlama kuramında, okurun anlam üretme konusunda işbirliği yaptığı metnin niteliğinin ne olması gerektiği konusuna geçilebilir.

Umberto Eco, edebî metni biricikleştiren tavra karşı onu tembel bir makineye benzetir. Eco'ya göre bu makine, okur tarafından harekete geçirilir.[70] Eco'nun tembel makine metaforu, aslında okurun aktif rolünü öne çıkaran bir işleve sahiptir. Ancak Eco'nun kitabının da adı olan açık yapıt kavramı, alımlama kuramının metne bakışını somutlaması açısından önemlidir. Eco, açık yapıt kavramı ile tamamlanmamış, okurun inisiyatifiyle farklı düzenleme olanağı sunan, tek ve değişmez bir anlam sunmak yerine yorumcunun sonuca ulaştırabildiği metinleri kasteder.[71] Bu anlamıyla açık yapıttaki "açık" sıfatı, farklı yorumlara olanak tanıma fırsatına gönderimde bulunur. Eagleton ise alımlama kuramındaki metnin konumunu,

---

[67] age., s. 23-24.

[68] Eagleton, Terry (2014), *Edebiyat Kuramı: Giriş*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 90.

[69] age., s. 89.

[70] Rifat, Mehmet (1998), *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları: 1. Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 148.

[71] Eco, Umberto (2001), *Açık Yapıt*, çev. Pınar Savaş, İstanbul: Can Yayınları, s. 9.

boşluk bırakma ile ilişkilendirir. Ona göre, modern fizikte masanın boşluklardan oluştuğu düşüncesiyle koşut olarak alımlama kuramında her eser boşluklardan meydana gelir.[72] Boşlukları doldurma rolü okura atanmıştır. Son olarak yorum ve aşırı yorum meselesine geçilebilir.

Berna Moran, alımlama kuramında okurun yorum konusunda tamamen özgür bırakılıp bırakılmadığı sorusuna cevap arar ve bu kuramda okurun "başıboş" bırakılmadığını vurgular.[73] Aynı şekilde Eco, metinlerin hem buyurucu hem de özgür bırakan iki çelişkili niteliği olduğunun altını çizer.[74] Söz konusu buyurucu tavır, okurun aşırı yorumda bulunmasına engel olmaktadır. Eagleton, Eco'nun vurguladığı buyurucu tavra, okuma talimatları ifadesiyle dikkat çeker.[75] Bu şekilde metinde var olan boşlukları doldurup bir anlam arayışına giren okurun metindeki uyarıcı noktaları göz önünde bulundurması gerektiği ortaya çıkar. Aksi takdirde aşırı yorum kaçınılmaz olacaktır.

Ahmet Haşim'in "Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar" Adlı Yazısı ve Alımlama Kuramı

Ahmet Haşim, modern Türk şiirinin kurucu poetik metinlerinden biri olan "Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar" adlı yazısını ilk olarak, 5 Ağustos 1337 (1921) tarihinde "Şiirde Mânâ" başlığıyla *Dergâh* dergisinde yayımlar. Haşim'in söz konusu poetik metninde ileri sürdüğü şiire dair düşüncelerle, 1970'ten sonra geliştirilen alımlama kuramının edebî görüşleri arasında birtakım paralelliklerin var olması dikkat çekicidir. Bahsedilen koşutluklardan ilki, metinlerin/şiirin her şeyi anlatmak yerine birtakım boşluklar barındırması gerektiğine yönelik düşüncedir.

Ahmet Haşim'e göre şiirin bazı kısımlarının belirsiz olması,

---

[72] Eagleton, Terry (2014), *Edebiyat Kuramı: Giriş*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 89.

[73] Moran, Berna (1988), *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul: Cem Yayınevi, s. 209.

[74] Eco, Umberto (1991), *Alımlama Göstergebilimi*, çev. Sema Rifat, İstanbul: Düzlem Yayınları, s. 22.

[75] Eagleton, Terry (2014), *Edebiyat Kuramı: Giriş*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 90.

onun için bir kusur değil, aksine şiirin güzelliği açısından zorunludur. Bu bağlamda Ahmet Haşim, "Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar"da şunları söyler: "Şiirde bazı aksamın şüphe ve müphemiyette kalması bir hata ve kusur teşkil etmek şöyle dursun, bilakis, şiirin bediiyeti nokta-ı nazarından elzemdir."[76] Şairin bu görüşleri, Umberto Eco'nun daha önce ifade edilen, tamamlanmamış ve okurun inisiyatifi ile farklı düzenleme olanakları sunan metinleri tanımladığı açık yapıt kavramıyla paralellik gösterir. Ahmet Haşim, Eco gibi, şiirinde oluşturulan boşlukların farklı yorumlara imkân vereceğini düşünür.[77] Şair için şiirin, tek ve mutlak bir anlamı barındırmak yerine farklı yorumlara imkân tanıyacak genişlik ve kapsama sahip olması gerekir. İfade edilen çerçevede, "Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar"da dile getirilen aşağıdaki cümleler önemlidir:

> "Hasılı şiir, resûllerin sözü gibi, muhtelif tefsirâta müsait bir vüs'at ve şümulü hâiz olmalı. Bir şiirin mânası diğer bir mâna olmağa müsait oldukça, her okuyan ona kendi hayatının da mânasını izafe eder ve bu suretle şiir, şairlerle insanlar arasında müşterek bir teessür lisanı olmak pâyesini ihraz edebilir. En zengin, en derin ve en müessir şiir, herkesin istediği tarzda anlayacağı ve binaenaleyh nâmütenâhi hassasiyetleri isti'âb edecek bir vüs'ati olandır. Mahdut ve münferit bir mânanın çemberi içinde sıkışıp kalan şiir, hududu, beşerî teessürâtın mahşerini çeviren o müphem ve seyyâl şiirin yanında nedir?"[78]

Alımlama kuramının pasif nitelikteki okur algısını değiştirerek okuru etkin bir hâle getirdiğinden söz etmiştik. Ahmet Haşim de söz konusu metninde okurun, şiirde takınması gereken aktif role işaret eder: "Üslupta köreltici bir sarahat İngiliz bediiyatçısı Ruskin'in dediği gibi, muhayyileye yapacak hiçbir şey bırakmaz, o zaman sanatkâr en kıymetli müttefiki olan kariin ruhundan gelecek yardımı kaybetmiş olur."[79] Ahmet Haşim, poetik metninde okura, yorum

---

[76] Ahmet Haşim (2008), *Bütün Şiirleri: Piyale/Göl Saatleri, Diğer Şiirleri*, haz. İnci Enginün-Zeynep Kerman, İstanbul: Dergâh Yayınları, s. 70.

[77] Burada Ahmet Haşim'in alımlama kuramından ayrıldığı noktanın, şiir ve nesir arasında koyduğu keskin sınır olduğu söylenmelidir. Haşim, farklı yorumlama imkânını şiire özgü görürken alımlama kuramı bu özelliği bütün metinlere genişletir.

[78] age., s. 71.

[79] age., s. 70.

konusunda sınırsız bir yetki verilip verilemeyeceği gibi konuları sorunsallaştırıp yorum ve aşırı yorum bahsini gündeme getirmez. Ancak Ahmet Haşim'in, alımlama kuramından çok önce bu kuramın düşünceleriyle benzer görüşler ileri sürmesi önemlidir. Bahsedilen koşutluklar ise, şiirin/metnin boşluklar barındırması, tekil anlam yerine çoğul anlamı esas alması, farklı yorumlara müsait yapısı ve aktif okuru esas alması noktalarındadır. Öte yandan, Ahmet Haşim'in poetik düşünceleri ile alımlama kuramının edebî görüşleri arasındaki sözü edilen koşutluklar, Haşim'in şiirlerinin alımlama kuramıyla incelenmesinin doğruluğunu da ortaya koymaktadır.

"Yarı Yol" Şiiri Üzerine Tartışmalar

Ahmet Haşim'in büyük tartışmalar yaratan ve hem gelenekçi hem de modernist edebiyatçılar tarafından çokça eleştirilen "Bir Günün Sonunda Arzu"[80] adlı şiiriyle benzer şekilde "Yarı Yol" şiiri de birçoklarınca tenkit edilmiştir. Bu eleştirilerin temelinde ise şiirin anlaşılır/açık olmamasına (vuzuh) ve intihal olmasına yönelik iddialar yatmaktadır.

Tahir'ül-Mevlevi, *Edebiyat Lügatı* adlı kitabında Haşim'in "Yarı Yol" şiirini, "takid-i manevi" kavramına örnek olarak gösterir.[81] Tahir'ül-Mevlevi'ye göre, "takid-i manevi", sözün tarz, terkip ve bağlantısında sorun olmamakla birlikte manasında açıklık olmamasıdır.[82] Şüphesiz Ahmet Haşim'in, şiirinin anlaşılır/açık olmadığı (vuzuh) yönündeki bir tespite katılmaması düşünülemez. Zira o, "Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar" adlı yazısında bir şiirin anlaşılır/açık (vuzuh) olmaya ihtiyaç duymadığını, hatta tam tersine müphemiyetin şiir için gerekli olduğunu söyler.[83] Fakat Ahmet Haşim'in "Yarı Yol" şiirine yönelik daha büyük eleştiriyi, Tahir'ül-Mevlevi'nin

---

[80] Ahmet Haşim'in "Bir Günün Sonunda" adlı şiirine yönelik getirilen eleştirilerle ilgili bk. Ayvazoğlu, Beşir (2006), *Ömrüm Benim Bir Ateşti: Ahmet Haşim'in Hayatı, Sanatı, Estetiği, Dramı*, İstanbul: Kapı Yayınları, s. 10-12.

[81] Tahirü'l-Mevlevi (1994), *Edebiyat Lügatı*, haz. Kemâl Edib Kürkçüoğlu, İstanbul: Enderun Kitabevi, s. 143.

[82] age., s. 143.

[83] Ahmet Haşim (2008), *Bütün Şiirleri: Piyale/Göl Saatleri, Diğer Şiirleri*, haz. İnci Enginün-Zeynep Kerman, İstanbul: Dergâh Yayınları, s. 70.

Edebiyat Lügatı'nı yayına hazırlayan Kemâl Edib Kürkçüoğlu kavram için eklediği dipnotta dile getirir. Kürkçüoğlu'na göre Ahmet Haşim'in söz konusu şiirinin yazılma öyküsü şöyledir: Ahmed Emin Yalman'ın eşi olan Rezân Ârif Hanım, Hindistan ormanlarındaki hayvanların hayatını tasvir eden bir İngiliz yazarının *Jongl* adlı kitabını İngilizceye çevirir. Ahmet Haşim ise kitaptaki şiirleri nazmen tercüme eder. Bu şekilde Ahmet Haşim, "Yarı Yol" şiirini, İngilizce kitaptaki "Maymunlar Şarkısı"ndan, Rezân Ârif Hanım'ın tercümesine dayanarak nazmen ifade etmiştir. Ancak Ahmet Haşim ile Rezân Hanım'ın araları kitap basılmadan önce açılınca, manzum tercümeden vazgeçilmiş ve Ahmet Haşim de bu şiiri tercüme olduğunu açıklamadan yayımlamıştır. Zaten Kürkçüoğlu'na göre bu olay, şiirin "Dalların zirvesindeyiz ancak" mısraını açıklamaktadır; çünkü dalların zirvesinde olmak insanlardan ziyade maymunlara yakışır. Yine Kürkçüoğlu, bu olay bilinmediği için şiirin anlaşılır/açık olmadığını iddia eder.[84] Beşir Ayvazoğlu ise, Ahmet Haşim'in Rezân Ârif'e yazdığı 23 Şubat 1339/1923 tarihli bir mektupta, "Cangılname'nin ikinci kitabının ismi: Le second livre de la Cangıl, Rudyard Kipling. Biblioteque de Mercure de France." ifadelerini kullandığını alıntılar.[85] Ayrıca Kürkçüoğlu, "Yarı yoldan ziyâde yerden uzak / Yarı yoldan ziyâde mâha yakın" ifadelerinin "tevârüd ve tesâdüf kabilinden" *Ferdî Târîhi*'ndeki "Zemine ırak, âsmâna yakın" mısralarına benzediğini de ekler. "Yarı Yol" şiirine ve şairine eleştiri getiren bir başka isim Faruk Nafiz'dir. Şair, A.F. imzasıyla yayımladığı "Maymunlar Şarkısı" başlıklı eleştiri yazısında, Ahmet Haşim'e çok sert eleştirilerde bulunur. "Maymunlar Şarkısı" başlığı, Ahmet Haşim'in "Yarı Yol" şiirini aldığı iddia edilen şiire göndermedir. Bunun yanı sıra Faruk Nafiz, Ahmet Haşim'i "lisânı kadar mânâsı da bozuk üç dört mısraıyla tanılan", "şekli ruhundan, ruhu şeklinden çirkin bir mahluk" olarak tasvir eder.[86]

Ahmet Haşim'in "Yarı Yol" şiirine getirilen intihal olma ve anlaşılır/açık olmama (vuzuh) suçlamalarına karşılık, burada bahse

---

[84] Tahirü'l-Mevlevi (1994), *Edebiyat Lügatı*, haz. Kemâl Edib Kürkçüoğlu, İstanbul: Enderun Kitabevi, s. 143.

[85] Ayvazoğlu, Beşir (2006), *Ömrüm Benim Bir Ateşti: Ahmet Haşim'in Hayatı, Sanatı, Estetiği, Dramı*, İstanbul: Kapı Yayınları, s. 166.

[86] Akt. age., s. 167.

konu olan şiir, şairin poetikası ve diğer şiirlerinden yararlanılarak çoğul yoruma tabi tutulacak ve "Yarı Yol" şiirinin alımlama kuramı açısından incelenmesiyle şiire yönelik getirilen eleştiriler geçersiz kılınmaya çalışılacaktır.

Ahmet Haşim'in "Yarı Yol" Şiirinin Alımlama Kuramı Açısından İncelenmesi

Ahmet Haşim'in "Yarı Yol" şiiri, tekil bir anlam barındırmak yerine boşluklar bırakarak tamamlanmamış bir özelliğe sahip olan açık yapıt niteliğindedir. Bahsedilen yönüyle de okurdan, inisiyatif alarak etkin bir şekilde anlam üretimine katkıda bulunmasını bekler. Diğer taraftan okurun inşa edeceği anlamlar arasında hiyerarşik bir düzenleme olmayacak ve aşırı yorum olmadıkça her bir yorum eşzamanlı bir şekilde var olacaktır. Bu aşamada öncelikle yazımıza konu olan "Yarı Yol" şiirini verip daha sonra bu şiirin okura sunduğu yorumlama imkânları üzerine tartışma yürütebiliriz.

YARI YOL
Nasıl istersen öyle dinle, bakın:
Dalların zirvesindeyiz ancak,
Yarı yoldan ziyade yerden uzak,
Yarı yoldan ziyade mâha yakın.[87]

Alıntılanan metnin okur için görünürdeki anlamı, şiirin anlatıcısının akşamüzeri bir ağaç dalının zirvesine çıkması ve kendisini yerden uzak ve aya yakın hissetmesidir. Okur, şiirin yüzey yapısında, şiirin anlatıcısının ifade edilen ortamda, coşkunlukla kendisine seslendiğini düşünür. Bu çerçevede, yerden uzak olup aya yakın olma, şiirin anlatıcısının ne kadar yukarı çıktığına yönelik heyecanla söylediği abartılı söz olarak yorumlanabilir.

"Yarı Yol" şiiri, yüzeydeki anlamının yanı sıra özellikle Ahmet Haşim'in poetik görüşlerini ve söz konusu şiirin ilk adını bilen okurlar için farklı yorumlara imkân tanıyan bir özelliğe sahiptir.

---

[87] Ahmet Haşim (2008), *Bütün Şiirleri: Piyale/Göl Saatleri, Diğer Şiirleri*, haz. İnci Enginün-Zeynep Kerman, İstanbul: Dergâh Yayınları, s. 79.

Ahmet Haşim'in bütün şiirlerini yayına hazırlayan İnci Enginün ve Zeynep Kerman, şiirin altına düştükleri dipnotta "Yarı Yol"un ilk kez, "Satırlar" adıyla 15 Şubat 1339/1923 yılında *Yeni Mecmua* dergisinde yayımlandığını belirtirler.[88] Bu isim önemlidir, çünkü "satırlar" sözcüğü, okurun şiirin esasında okuma ve yazma ile ilgili olup olamayacağına dair bir soru sormasına yol açar. Nitekim şiirin ilk mısraı olan "Nasıl istersen öyle dinle, bakın" ifadeleri, Ahmet Haşim'in "Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar" adlı yazısında ileri sürdüğü poetik görüşlerle benzerlik taşır. Zira bahsedilen yazıyı bilen okur, Haşim'in şiiri sessiz bir şarkıya benzettiğinden[89] ve şiirle dinleme edimini sıklıkla yan yana getirdiğinden haberdardır. Çünkü şiir bir musikiyse, onunla birlikte kullanılacak eylem de dinlemedir. Haşim'e göre şiir dili, anlaşılmak için değil, duyulmak için vücut bulmuştur.[90] Bu bağlamda mısrada geçen "dinle" ifadesi, şiir okuma edimiyle eşdeğerde olur. Benzer şekilde "Nasıl istersen öyle dinle" cümlesi ise, Haşim'in "Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar"da şiiri her okuyanın ona kendi hayatının manasını izafe edeceği savıyla[91] örtüşür. Böylelikle bahse konu olan şiirle poetik yazı arasında mütekabiliyet ilişkisi kuran okur için "Yarı Yol" şiiri, şiir okumanın alegorisine dönüşür. Bu alegorik okumada; "Okumak, sonu olmayan yolculuktur.", "Kitap okumak, yolculuğa çıkmaktır.", "Okumak, başka diyarlara yolculuktur." gibi okumanın yolculuk olduğuna dair kavramsal metaforlar da göz önünde bulundurulabilir. Bu durumda okur şiirin ilk mısraını, şairin şiirinin istenildiği gibi yorumlanabileceğine yönelik çağrısı olarak yorumlayabilir. Söz konusu çerçevede "yarı yol" metaforu, şiirin tamamlanmamış olduğuna, bir başka ifadeyle açık yapıt oluşuna gönderimde bulunur. Ahmet Haşim, "Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar" yazısında bu durumu, şiirde bazı aksamın şüphe ve müphemiyette kalması olarak dile getirir.[92] Yarı yolun niteliğini ise üçüncü ve dördüncü mısralar ortaya koyar: "Yarı yoldan ziyade yerden uzak, / Yarı yoldan ziyade mâha yakın." Ahmet Haşim'in şiirinde dile getirdiği yarı yola ilişkin ifade ile "Şiir

[88] age., s. 79.
[89] age., s. 67.
[90] age., s. 66.
[91] age., s. 71.
[92] age., s. 70

Hakkında Bazı Mülâhazalar"da şiirin ne olduğuna yönelik sözleri arasında söylemsel açıdan büyük benzerlik vardır. Haşim, bahsedilen yazıda şairin lisanının, "musiki ile söz arasında, sözden ziyade musikiye yakın, mutavassıt bir lisan"[93] olduğunu söyler. Burada "ara bir lisan" ifadesinin de yarı yola tekabül ettiği özellikle belirtilmelidir. Bu noktada, sözden ziyade musikiye yakın olmakla yarı yoldan ziyade mâha yakın olmak arasında nasıl bir ilişki olduğu sorgulanabilir. Bahsedilen söylemsel özdeşlikte söz, yere denk gelirken musiki ise mâha karşılık gelir. Bu özdeşlikleri anlamlandırmak için Lakoff ve Johnson'ın, *Metaforlar: Hayat, Anlam ve Dil* adlı kitaplarına başvurmak gerekir. Bu yazarlara göre, gündelik dildeki kavramsal sistemimizde yer alan yönelim metaforları, nasıl düşündüğümüzü somutlar. Buna göre iyi olan yukarıda, kötü olan ise aşağıdadır.[94] Aynı şekilde Ahmet Haşim, olumsuzladığı sözü yerle; olumladığı musikiyi ise gökyüzü/mâhla ilişkilendirir. Diğer taraftan yer/yeryüzü, akıl ve mantıkla ilişkilendirdiği nesri ve sözü anlamlandırmak için uygunken; musiki ise göksel olan ay ile ilişkilidir. Ahmet Haşim'in "'Nesr'in müvellidi akl ve mantık, 'şiir'in ise idrak mıntıkaları haricinde, esrar ve meçhulâtın geceleri içine gömülmüş, yalnız münevver sularının ışıkları, gâh u bî-gâh ufk-ı mahsüsâta akseden kudsî ve isimsiz menba'dır."[95] sözleri bahsedilen düşünceyi destekler. Şiire ilişkin dile getirilen unsurlar, okurun "Yarı Yol" şiirini, şiir okumanın alegorisi olarak yorumlamasına imkân tanır. Söz konusu bakış açısında şiir, tamamlanmamış ve yarıda bırakılmıştır. Yine şiir, mantık sınırlarında kalmış sözden çok göksel olan aya ve musikiye yakındır. Ayrıca şiir için anlamak değil, dinlemek esastır. Bu özellikleriyle de okurun istediği gibi yorumlamasına olanak verir.

Tartışma konusu olan şiirin yüzeyindeki anlam ve şairin poetik görüşleri, okurun bahsedilen farklı anlamlarla şiiri yorumlamasını mümkün kılar. Öte yandan kavramsal sistemimizde yol metaforunun gönderimde bulunduğu anlam, şiirin okur tarafından bir başka şekilde yorumlanmasına yol açar.

---

[93] age., s. 66.

[94] Lakoff, George; Johnson, Mark (2005), *Metaforlar: Hayat, Anlam ve Dil*, çev. Gökhan Yavuz Demir, İstanbul: Paradigma Yayınları, s. 37-39.

[95] Ahmet Haşim (2008), *Bütün Şiirleri: Piyale/Göl Saatleri, Diğer Şiirleri*, haz. İnci Enginün-Zeynep Kerman, İstanbul: Dergâh Yayınları, s. 66.

Zoltán Kövecses, *Metaphor: A Practical Introduction* adlı kitabında, Oidipus efsanesi merkezinde, "İNSAN YAŞAMI BİR GÜNDÜR." ve "YAŞAM BİR YOLCULUKTUR." kavramsal metaforlarının varlığına işaret eder. Yazar, efsanenin özellikle Oidipus ile Sfenks'in karşılaştığı bölümünü mercek altına alır. Efsaneye göre babasını öldürüp annesi ile evleneceği kehanetini duyan Oidipus, yaşadığı yeri terk ederek yolculuğa çıkar. Yolculuğunda Thebai şehrinin kapılarına kadar gelir ve burada Sfenks adlı bir canavarın şehre giden yolu koruduğunu görür. Sfenks, gelen kişilere sorular sormakta ve soruları bilemeyenleri öldürmektedir. Oidipus'a gelene kadar hiç kimse soruları cevaplayamamıştır. Sfenks'in sorusu şöyledir: "Sabahleyin dört, öğlenleri iki, akşamları üç ayakları üzerinde yürüyen hayvan hangisidir?" Oidipus, bebekliğinde dört ayak üzerinde emekleyen, olgunluğunda dik yürüyen ve yaşlılığında bir sopa ile kendini destekleyen insan cevabını verir. Doğru cevabı duyan Sfenks, yenilgi sonrası kendisini öldürür. Burada Kövecses, Oidipus'un doğru cevabı vermesini sağlayanın ne olduğu sorusunu sorar ve Oidipus'un iki kavramsal metaforu doğru çözümlediği sonucuna varır. Bahsedilen kavramsal metaforlar şunlardır: "İNSAN YAŞAMI BİR GÜNDÜR." ve "YAŞAM BİR YOLCULUKTUR."[96] Bu çalışma kapsamında bizi daha çok ilgilendiren nokta, "YAŞAM BİR YOLCULUKTUR." kavramsal metaforudur. Söz konusu metaforu şöyle ifade edebiliriz: "Yaşam bir yolculuktur ve ölüm de bu yolculuğun sonudur."[97] "YAŞAM BİR YOLCULUKTUR."[98] kavramsal metaforunun ayrıntıları şöyledir:

> "Öncelikle, bu metafor kapsamı içinde 'hali hazırda hayatta olan bir kişi'nin bir 'yolcu' olduğu ('daha yolun başındasın' ifadesinde olduğu gibi), bu kişinin hayat hedeflerinin yolculuğun duraklarına karşılık geldiği ('bu meslekte ilk durağım şef yardımcılığı oldu' ifadesinde olduğu gibi), bu hedefleri gerçekleştirmek için kullandığı araçların yolculuk güzergahını oluşturduğu ('mesleğimde ilerleyebilmek için yöneticilere karşı gerektiğinde alttan aldığım da oldu' ifadesinde olduğu gibi), hayatın zorluklarının bir yolculuğun zorluklarına karşılık

[96] Kövecses, Zoltán (2010), *Metaphor: A Practical Introduction*, New York: Oxford University Press, s. 11.

[97] Türk edebiyatında "yol metaforu"nun kullanımıyla ilgili bir makale için bk. Sezer, Engin (2003), "Dilde ve Edebiyatta 'Yol' Metaforu", *Kitap-lık*, 65: 88-92.

[98] Kövecses, Zoltán (2003), "Edebiyatta Metafor", çev. Ali Kaftan, *Kitap-lık*, 65: 79.

> geldiği ('hayatın dikenli yollarında az yürümedim' ifadesinde olduğu gibi), bu süreç içinde kendisine danışılan kişilerin yolcuya rehberlik ettikleri ('yolumu şaşırmıştım, bana o yol gösterdi' ifadesinde olduğu gibi), hayatta gösterilen aşamanın yolculuğun kat edilen mesafesine karşılık düştüğü ('hedefe varmak üzeresin' ifadesinde olduğu gibi), [...] hayat seçimlerinin kavşak noktalarına karşılık geldiği ('o sınavı kazanmak hayatımda bir dönüm noktası oluşturdu' ifadesinde olduğu gibi) [...] kabul edilmektedir."[99]

"YAŞAM BİR YOLCULUKTUR." kavramsal metaforunu esas alan okur, Ahmet Haşim'in "Yarı Yol" şiirinin yaşama gönderimde bulunduğunu ileri sürebilir. Burada yeryüzü yaşamın başlangıcı iken mâh/gökyüzü ise yaşamın sonunu, ölümü imler. Öldükten sonra insanın gökyüzüne yükseldiğine dair inanış[100], bahsedilen denklik ilişkisini destekler. Bununla birlikte *Dünya Mitolojisi* adlı kitabın yazarı Özhan Öztürk'ün ifade ettiği gibi ayın insanlar uykudayken görünmesi, onun öteki dünya ve ölümle ilişkilendirilmesine yol açar.[101] O hâlde "Yarı Yol" şiirinin anlatıcısı, yarı yol metaforuyla ömrünün ortasında olduğunu dile getirmektedir.[102] Hatta üçüncü ve dördüncü mısralardaki "Yarı yoldan ziyade yerden uzak, / Yarı yoldan ziyade mâha yakın." mısralarıyla ömrün yarısı geçilip ölüme yaklaşıldığı ifade edilir. Söz konusu kavramsal metaforla inşa edilen yorum, okur tarafından Ahmet Haşim'in doğum tarihine ve şiirin yazıldığı zamana gidilerek de kuvvetlendirilebilir. 1887 yılında doğan Haşim, daha önce söylendiği gibi, bu şiiri ilk kez 1923 yılında, yani 36 yaşında yayımlar. Şair, otuz beş yaşını, bir başka ifadeyle, yolun yarısıyla analoji kurulan ömrünün yarısını geçmiştir. Bu noktada Ahmet Haşim'in "Yarı Yol" şiirinden yıllar sonra, Cahit Sıtkı

---

[99] Cebeci, Oğuz (2013), *Metafor ve Şiir Dilinin Yapısal Özellikleri*, İstanbul: İthaki Yayınları, s. 256-257.

[100] Koçak, Ahmet (Temmuz 2012), "Hayatın Ölümden Sonra Uçuşa Tebdili", *Acta Turcica*, 2-1: 63.

[101] Öztürk, Özhan, "Ay (Mitoloji)", http://ozhanozturk.com/2018/03/03/ay-mitoloji/ (erişim tarihi: 05.02.2020)

[102] Ahmet Haşim'in "Merdiven" şiirinde de "YAŞAM BİR YOLCULUKTUR." kavramsal metaforuna yer vermesi, "Yarı Yol" şiirinin de aynı bağlamda düşünülmesinin önünü açar. "Merdiven" şiirinin bahsedilen metaforla yorumu için bu kitabın "Kavramsal Metafor ve Ahmet Haşim'in 'Merdiven' Adlı Şiiri" bölümüne bakılabilir.

Tarancı'nın "Otuz Beş Yaş" şiirinde dile getirdiği, "Yaş otuz beş! Yolun yarısı eder."[103] mısraının da "YAŞAM BİR YOLCULUKTUR VE 35 YAŞ YOLUN YARISIDIR." kavramsal metaforunu somutladığı görülmektedir.

Ahmet Haşim'in benimsediği saf şiir anlayışını ve onun diğer şiirlerini bilen okurlar için "Yarı Yol" şiirinin, bahsedilen üç yorumdan başka bir anlamı daha olabileceği iddia edilebilir. Ahmet Haşim'in reel dünyadan kaçıp alternatif bir evren yaratma çabası, birçok şiirinde niceliği değişmekle birlikte gözlemlenebilen bir olgudur. Şairin, "Bir Günün Sonunda Arzu" şiirindeki "Göllerde bu dem bir kamış olsam!"[104] mısraı, bahsedilen reel dünyanın ötesine geçiş arzusunu ortaya koymaktadır. Aynı şekilde Mehmet Kaplan'ın ifadesiyle Haşim'in "O Belde" ve "Yollar" şiirlerinde "ulaşılması imkânsız bir 'başka âlem' fikri hâkimdir."[105] Burada üçlü bir yapı ortaya çıkar: Uzaklaşılmak istenen reel dünya, ulaşılması imkânsız bir başka âlem veya öte dünya ve şairin reel dünyadan kaçma çabasında ortaya çıkan araf durumu. Ahmet Hamdi Tanpınar, kendi ifadesiyle Valéry estetiğinden yola çıkarak kurduğu rüya estetiğinde bu durumu somutlar. Tanpınar'a göre "Ne İçindeyim Zamanın" şiiri, bahsedilen rüya estetiğini ortaya koymaktadır.[106] Adı geçen şiirin ilk bölümü şöyledir: "Ne içindeyim zamanın, / Ne de büsbütün dışında; / Yekpare, geniş bir anın / Parçalanmaz akışında."[107] Tanpınar bu şiirde, somut zamanla zamansızlığın arasında rüya hâlinin etkisiyle inşa ettiği üçüncü bir zaman diliminden, araf zamandan bahseder. Tanpınar bu şiirde kendi ifadesiyle kozmosla birleşmekte[108] ve Ahmet Haşim'in göllerde kamış olma isteğini anımsatacak şekilde "Kökü bende bir sarmaşık / Olmuş dünya sezmekteyim"[109] demektedir. Okur, buradan yola çıkarak Ahmet Haşim'in "Yarı Yol"

---

[103] Tarancı, Cahit Sıtkı (1997), *Otuz Beş Yaş: Bütün Şiirleri*, İstanbul: Can Yayınları, s. 188.

[104] Ahmet Haşim (2008), *Bütün Şiirleri: Piyale/Göl Saatleri, Diğer Şiirleri*, haz. İnci Enginün-Zeynep Kerman, İstanbul: Dergâh Yayınları, s. 85.

[105] Kaplan, Mehmet (1998), *Şiir Tahlilleri 1: Tanzimat'tan Cumhuriyet'e*, İstanbul: Dergâh Yayınları, s. 141.

[106] Tanpınar, Ahmet Hamdi (2000), *Yaşadığım Gibi*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 351.

[107] Tanpınar, Ahmet Hamdi (2011), *Bütün Şiirleri*, İstanbul: Dergâh Yayınları, s. 19.

[108] Tanpınar, Ahmet Hamdi (2000), *Yaşadığım Gibi*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 351.

[109] Tanpınar, Ahmet Hamdi (2011), *Bütün Şiirleri*, İstanbul: Dergâh Yayınları, s. 19.

şiirini, reel dünya ve zamanla; ulaşılması imkânsız âlem /öte dünya ve zaman arasında arafta kalmak olarak yorumlayabilir. Söz konusu çerçevede "yer" sözcüğü, reel zaman ve toplumsal yaşama işaret ederken "mâh"/gökyüzü, kaçılmak istenen âleme gönderimde bulunur. "Yollar" şiirinde, yolların "belde-i hayale" gittiğini düşünen Haşim'in "Yarı Yol" şiirinde de aynı tasavvuru işlediği ileri sürülebilir. "Yarı Yol" şiirinde "mâh" imlenen, bu bağlamda hayal edilen beldedir. "O Belde" şiirinde "Bana yalnızca eski bir budala / Diyen bugünkü beşer" mısralarıyla yaşadığı zamanla uyuşamadığını dile getiren şair, ulaşılması imkânsız bir alternatif evren düşlemektedir. Böylelikle şair, ne bu dünyaya ne de alternatif dünyaya ait olmaktadır. Bu bağlamda "yarı yol" ifadesi, şairin durumunu özetlemektedir.

PSİKANALİTİK ELEŞTİRİ VE BEHÇET NECATİGİL'İN "YAZI GERÇEĞİ" ŞİİRİ

Lacan, Sigmund Freud'un "id", "ego" ve "süperego" kavramlarının yerine "reel", "imaginare" ve "symbolque" dönemlerini ikame etmiştir. Lacan'ın *Fallus'un Anlamı* adlı kitabına yazdığı "Ön Söz"de bu üç dönem sonucunda çocuğun geldiği ruhsal durumu şöyle dile getirir Saffet Murat Tura: "İnsanî arzu ötekinin arzusunun arzusudur."[110] Bu öteki, çocuğu "Baba"ya yönlendirerek onun toplumsallaşmasını, bir özne olmasını sağlayan annedir. Ötekinin, yani annenin arzusunun nesnesi olamamak ise "ben"i eksikliğe (lack) götürür.[111] Sözü edilen eksikliğin temelini ise simgesel dönemin kurulmasına götürebiliriz. Çocuk imgesel dönemde (imaginaire) anneyle, onun kayıp eksiği olarak bütünleşmek isteyecek, "Babanın Adı"nın (nom du pére) simgesel dönemde girmesi ile çocuk eksik bırakılacaktır.[112] Bu noktada annenin, çocuğun simgesel döneme geçişinde, onu "Babanın Adı"na yönlendirmesi ile belirleyici bir etkisinin olduğu söylenmelidir. Çocuk "kültürel babanın" simgenin dünyasına girdiği oranda anneyle dolayımsız ilişkisini, eksiksiz solipsizmini (tek bencilik) yitirir.[113] Buna karşılık eksiklik kavramı dilsel olarak Simgesel düzende ifade bulur. Fakat eksikliği giderecek olan "arzu", anneyi elde etme arzusu değil, onunla yeniden bütünleşme, yeniden onun bir parçası olma arzusu olduğundan dilsel bir ifadesi yoktur.[114] Özne daima bir şey arzuladığını bilir; fakat tam olarak ne arzuladığından emin olamaz. Bu anlamda Terry Eagleton *Edebiyat Kuramı: Giriş*'te, simgesel dönemde çocuğun dilin dünyasına girerek dilsel karşılığı bulunmayan ve hiçbir zaman ele geçirilemeyecek olan "ilksel arzu"-

---

[110] Lacan, Jacques (1986), *Fallusun Anlamı*, çev. Saffet Murat Tura, İstanbul: Afa Yayınları, s. 12.

[111] age., s. 24.

[112] Tura, Saffet Murat (1996), *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 60.

[113] Lacan, Jacques (1986), *Fallusun Anlamı*, çev. Saffet Murat Tura, İstanbul: Afa Yayınları, s. 18.

[114] Žižek, Slovaj (2002), *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları, s. 246.

nun peşine düştüğünü; ancak farklılık ve yokluk süreci olan bitimsiz dilsel zincirde bir gösterenden bir gösterene geçip durduğunu belirtir.[115] Özne bu bitimsiz dilsel evrende, Gerçek döneminin fazlasıyla başa çıkabilmek için bir "ben" olarak oluştuğu ilk yıllardan başlayarak bir fantezi nesne olan *objet petit a*'lar yaratır. Fakat bu fantazmatik nesnenin eksiksiz bir doyuma ulaştırmaktan yoksun olduğu söylenmelidir. Bu nedenle de özne, *objet petit a*'ya ulaşmaktan, tatminden kaçınır.[116] Bütün bunlar, özne için simgesel dönemle birlikte eksik yaşamanın bir zorunluluk olduğunu gösterir. Bu "eksik" yaşamanın bir çözüm yolu olabilir mi? Bütün bu verilerden sonra şiirde bu "eksik"ten kurtulmanın nasıl gerçekleştiği incelenecektir.

YAZI GERÇEĞİ
Yarımdır tam kaç yan
Yazın - - ne demeye geldiği
Hüznün keyfini sür!

Sizi tutuyorlar bırakırlar bıkarlar
Acımasızdır uzak
Yakın, gecikme, kendini sür!

İncelikler ne isterler
Bilmezden gelelim gelelim
Gerçek çok zaman örtülüdür.

Bazan da yakın kollar uzak anlar
Vakit, sürüncemede dosya
Bağlanır, al götür![117]

Şiirin açıklanabilmesi için öncelikle metonimik ve metaforik bir dizge kurulması gereklidir. Bu metonimik ve metaforik dizge şiirin, Lacan'ın kavramlarıyla çözümlenmesinde çok işlevsel olacaktır.

---

[115] Eagleton, Terry (2014), *Edebiyat Kuramı: Giriş*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 176-177.

[116] Žižek, Slovaj (2002), *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları, s. 249.

[117] Necatigil, Behçet (1996), *Şiirler 1972-1979*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 72.

İmgesel Dönem	Simgesel Dönem
Tam	Yarım
Uzak	Yakın
Sen	Onlar (Öteki)

İlk olarak "tam" ve "yakın" dizgesinin açımlamasının yapılması gerekir. Tam sözcüğü, çocuğun imgesel dönemde annesiyle yaşadığı bütünlük hissidir. Bilindiği gibi Lacan'ın imgesel döneminde dünya, hâlâ bütünselliğini korumaktadır, ayrıca kategoriler ve ikili karşıtlıklarla parçalanmamıştır.[118] "Yarım" sözcüğü ise çocuğun özne hâline geldiği dilsel, gramatik ve kültürel yapıdır. "Simgesel düzen, bir yandan benin imgesel özdeşleşmelerini, bir yandan da ancak göz ucuyla görülebilen Gerçek'in tanımsız boz bulanıklığını, kapalı bir kategoriler, zıtlıklar, ikili karşıtlıklar sistemi içine hapsetmeye çalışarak özneyi parçalar."[119] Yarım, bu anlamda öznenin imgesel dönemdeki bütünlükten yoksunluğunu belirttiği gibi Lacan'ın temel kavramlarından olan "eksiklik"le (lack) ilişkilendirilebilir. Bu eksiklik, anneyle kaybedilen bütünlüğü yeniden elde etme, onunla yeniden bütünleşme isteğinin ifadesidir.

Uzak ve yakın sözcükleri de imgesel ve simgesel dönemleri imler. İmgesel dönemin göstereni olan uzak, anneyle yaşanılan eksiksizliğin geride kaldığını ifade eder. Yakın ise öznenin yaşadığı şimdiye işaret eder. Yine bu dizgede yer alan onlar (A-öteki) ise çocuğun simgesel düzene girdiğini somutlar. Büyük A ile yazılması gereken bu öteki simgesel düzenin ta kendisi ve belirleyicisidir. Çocuğun bir ben inşa etmeye başladıktan sonra özne olabilmesi için büyük öteki ile karşılaşması gerekir.[120] Sözü edilen metonimik ögeler anlamsal bakımdan birbirinin karşıtı olan sözcüklerdir; fakat imgesel ve simgesel dönemlerin birbirinin karşıtı olmadığı görülür. Yine de metonimik ögelerin bu iki dönemle tam olarak uyuşması bu yorumları mümkün kılar. Öznenin imgesel ile simgesel arasında

---

[118] Žižek, Slovaj (2002), *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları, s. 250.

[119] Tura, Saffet Murat (1996), *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 73.

[120] Lemaire, Anika (1996), "Simgesele Girişte Oidipus'un Rolü", *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*, çev. Saffet Murat Tura, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 164.

bölünmüşlüğü ile olduğuna ilişkin yargı bu düşüncelerimizi destekler.[121] Şiirdeki anlatıcının simgesel dönemde olmasının bir başka göstereni ise söyleme zamansal ifadelerin girmiş olmasıdır. Şiirde geçen "gecikme kendini sür" ve "vakit sürüncemede" gibi ifadeler öznenin simgesel dönemde gerçekleşen zaman düşüncesini kazandığını gösterir.

Şiirin gösterilen metonimik ve metaforik ögelerinin haricinde de psikanalitik okumayı olanaklı kılacak önemli gösterenler vardır. Dördüncü mısrada yer alan "hüznün keyfini sür" mısraı bizi Lacan'ın "jouissance" kavramına götürür. Jouissance acıda, ölümde, semptomlarda bulunduğu kabul edilen paradoksal bir hazdır. Anneyle yaşanılan bütünlükten kopmanın ifadesi olan "hüzün"ün keyfinin sürülmesi de jouissance kavramıyla örtüşür. Slavoj Žižek'in Lacan'la ilgili bir kitabına *Enjoy Your Symptom* (Semptomunun Keyfini Çıkar) adını vermesi sözü edilen mısra ile ilginç bir benzerlik gösterir. Ayrıca şiirde iki kere "ne" soru zamirinin kullanılması da psikanalitik okuma için bize tutamak verir. "Ne demeye geldiği" ve "incelikler ne isterler" mısraları ile bir belirsizliğin dışa vurulması, öznenin daima bir şeyi arzulamakta olduğunu bilmesi; ama bunun tam olarak "ne" olduğundan emin olamaması ile örtüşür. Bu durum, daha önce de bahsedildiği gibi öznenin eksikliğini (lack) adlandıramamasıdır. Bu şekilde bölünmüşlüğü ile var olan özne, "gerçek çok zaman örtülüdür" diyecektir. "Gerçek" ismiyle de doğrudan Reel döneme bizi götürür; fakat bu kolaycılığa düşmeden "gerçek"in eksikliği gidermesi mümkün olan kökensel arzuyu imlediğini söyleyerek de Reel dönemi sorgulamış oluruz. Özne, Simgesel düzenle birlikte dilin dünyasına girerek gösterenler dünyasına da katılır. Böylelikle kültürel düzene de girmiş olur özne. Bastırma, öznenin ilk arzu olan anneyle bütünleşme isteğini kültürel normlara daha uygun olan gösterenlerle ifade etmesi, giderek esas arzunun (Gerçek) ilk simgeleştirmesinden uzaklaşmasıdır.[122] Bu anlamda "gerçek çok zaman örtülüdür" mısraının, Gerçek, yani kökensel arzunun farklı gösterenlerle örtülmesi anlamına geldiği söylenmelidir.

---

[121] Žižek, Slovaj (2002), *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları, s. 250.

[122] Tura, Saffet Murat (1996), *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 135.

Bu noktada Freud'un sisteminde önemli bir yer alan "tanatos" kavramı göz önünde bulundurulmalıdır. Lacan'ın Freud'a olan yakınlığı düşünülürse bu kavramı Lacan okumasında kullanmanın yanlış olmayacağı ortaya çıkar. Freud, geniş ölçüde cinsel olduğunu düşündüğü yaşam içgüdülerinin (eros) yanında, yıkıcı ve saldırgan eğilimlerin kökeninde yer alan "ölüm içgüdüsü"nün de (tanatos) bulunduğunu düşünür. Eski inorganik yaşamın kayıtsız devinimsizliği tam bir tatmin, yani içsel uyarılardan kurtulma olduğuna göre ölüm arayışı tam bir tatmin arayışıdır.[123] Ölümle birlikte tutucu dürtülere de son verilmiş olur. Freud, *Haz İlkesinin Ötesinde Ben ve İd* adlı kitabında çok açık bir şekilde "tüm yaşamın hedefi ölümdür"[124] der. Yani bireyin bir zamanlar terk etmiş olduğu başlangıç durumuna dönmek tek hedefidir. Bahsedilen durum aynı zamanda doğum öncesi mutluluğa geri dönme isteğidir. Bu noktada Hilmi Yavuz'un "Bir Dışavurumcu Şiir Temellendirmesi" adlı yazısına giderek onun "Vakit, sürüncemede dosya/bağlanır al götür" mısraındaki dosya imini nasıl yorumladığını görmek zorunluluğu doğar. Yavuz, sözü edilen yazısında dosya iminin ölüme anıştırma/gönderme yaptığını ifade eder.[125] Yine bu mısra ile "kendini sür" dizesini de birlikte düşünürsek ölüm izleğini pekiştirmiş oluruz. Son olarak şiirin bize söylediği şudur: Simgesel dünyadaki "eksiklik" ancak ölümle tamamlanabilir. Bütün duyuların yok edilmesi ile Reel dönemde yaşanılan eksiksizlik böylelikle yeniden kazanılmış olur.

---

[123] Tura, Saffet Murat (1996), *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 49.

[124] Freud, Sigmund (1996), *Haz İlkesinin Ötesinde Ben ve İd*, İstanbul: Metis Yayınları, s. 48.

[125] Yavuz, Hilmi (2005), *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 312.

PSİKANALİTİK ELEŞTİRİ VE AHMET HAŞİM'İN *BÜTÜN ŞİİRLERİ*

Ahmet Haşim'in kişiliğini konu alan yazıların hemen hepsinde, onun mutsuzluğu, karamsarlığı, yalnızlığı, çirkinliği vb. özelliklerinin altı çizilir. Fakat sözü edilen kişilik özellikleri, çoğunlukla, psikanalitik bir veri olarak kullanılmamıştır. Ayrıca, bu özellikler şiirlerinden yola çıkılarak değil; hayat hikâyesi temelinde ortaya atılmıştır.

Asım Bezirci, Haşim'in çirkinlik duygusu nedeniyle umutsuzluğa sürüklenip kimi geceler uyuyamadığından söz eder. Bezirci, şairin çirkinlik duygusunun sonucuna şöyle değinir: "Haşim, kendine güvensizliğinden olacak, çirkin kızları güzellere yeğ tutar. Çokluk onlara âşık olur, onlara düşkünlük gösterir."[126] Bezirci, Haşim'de olduğunu düşündüğü çirkinlik duygusunu, bir veri olarak psikolojik herhangi bir nedene bağlamaz. Ahmet Çoban'ın *Göller ve Çöller Şairi Ahmet Haşim* adlı kitabında da onun çirkinlik duygusuna değinilir. Çoban, Haşim'in çirkinliği üzerine söylenenleri sıralamakla yetinmiştir. Onun aktardığı yazarlardan biri, Elif Naci'dir. Naci, Haşim'in güzel olduğunu, en azından çirkin olmadığını söyler.[127] Görüldüğü gibi, Haşim'in kendisini çirkin olarak algılaması, kimi eleştirmenlerce kendine yaptığı haksızlık olarak algılanmıştır. Sözü edilen duygunun kökenini sorgulamak yerine, gerçekten çirkin olup olmadığı sorulur. Haşim'in annesiyle ilişkisi de aynı şekilde yüzeysel bir anlamlandırmaya tabi tutulur. Örneğin Bezirci, Haşim'in "Şi'r-i Kamer"de annesine yönelik ifadelerini şu şekilde açımlar:

> "Haşim içli bir çocuktur. Annesi sevecen, duygulu, ama hastalıklı bir kadındır. Babası ise, tersine, sert ve soğuk bir adamdır. Bu yüzden, Haşim annesine bağlanır. Annesi de oğlunu sever. Elinden tutarak onu Dicle kıyısında gezdirir. Her akşam annesiyle yavrusu el ele, gölgeler gibi, dolaşıp dururlar."[128]

---

[126] Bezirci, Asım (1986), *Ahmet Haşim: Yaşamı, Kişiliği, Sanatı, Seçme Şiirleri*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi, s. 22.

[127] Çoban, Ahmet (2004), *Göller ve Çöller Şairi Ahmet Haşim*, Ankara: Akçağ Yayınları, s. 42.

[128] Bezirci, Asım (1986), *Ahmet Haşim: Yaşamı, Kişiliği, Sanatı, Seçme Şiirleri*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi, s. 44.

Bezirci'nin alıntılanan paragraftaki ifadeleriyle ilgili sorulması gereken ilk soru, bu bilgileri nereden edindiğidir. Eğer kaynak "Şi'r-i Kamer"se, bu kadar ayrıntılı bir veri sözü edilen şiirlerde yer almaz. Ayrıca, annesine yönelik bütün ilgisini, annesinin ona karşı olan sevgisine bağlamak ne kadar doğru olur? Çoban ise, Haşim'in annesine olan ilgisini, doyamadığı anne sevgisine bağlar.[129] Yalnız Bezirci'nin, Haşim'in annesiyle ilişkisinin psikanalitik bir boyutunun olabileceğini söylemesi, onu diğer yazarlardan farklı kılar: "Haşim, çocukluğunda annesini hem bir anne, hem bir kadın gibi sevmiş ve bu duygu bilinçaltına itilmiştir. Şiirlerinde babasından hiç söz açmaması, fakat sık sık annesini anması bunun belirtilerinden biridir. (Tam da Freud'un libido ve Oedipus complexe'i kuramına uygun bir durum...)"[130] Bezirci, her ne kadar sık sık anneden söz edilmesinin değil, nasıl söz edildiğinin psikanalitik yorum için önemli olduğunu ve "Şi'r-i Kamer" şiirlerinin dışında da bu özelliklerin var olabileceğini dile getirmese de Haşim'i değerlendiren diğer yazarlardan farklı olarak Bezirci'nin, Haşim'in şiirlerinin psikanalitik açıdan incelenebileceğini söylemesi önemlidir. Bu noktada, anneye, çirkinliğe, yalnızlığa vb. ilişkin bilgilerin hepsini bir arada düşünerek Haşim'in şiirlerinin psikanalitik okumayla anlamlandırılıp anlamlandırılamayacağı sorusuna cevap aranabilir. Bu soruya cevap aranırken, Haşim'in şiirlerinin "eşzamanlı" bir yaklaşımla değerlendirileceği söylenmelidir.

Lacan için ana rahmindeki dölyatağında mutlak bir tatmin, eksiksiz ve devinimsiz bir mutlulukta yaşanır.[131] Bahsedilen durum, çoğunlukla cennet simgesi ile ifadesini bulur. Otto Rank ise, ana rahmi ve dış dünya arasında karşıtlık ilişkisi varsaymış ve rahimdeki hayatın, haz ve güvenliğin prototipi; doğumla birlikte anneden ayrılmanın ise kaygının esası olduğunu savunmuştur.[132] Freud'a göre,

---

[129] Çoban, Ahmet (2004), *Göller ve Çöller Şairi Ahmet Haşim*, Ankara: Akçağ Yayınları, s. 43.

[130] Bezirci, Asım (1986), *Ahmet Haşim: Yaşamı, Kişiliği, Sanatı, Seçme Şiirleri*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi, s. 41.

[131] Tura, Saffet Murat (1996), *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 50.

[132] Breger, Louis (2005), *Freud: Görüntünün Ortasındaki Karanlık*, çev. Aslı Biçen. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 413. Engin Gençtan, Otto Rank'ın *Doğum Travması* adlı kitabına yazdığı "Türkçe'de Otto Rank" adlı yazısında Freud ve Rank'ın görüşleri

çocuk anne karnından ilksel ayrılması ile bir eksiklik içine girer ve bu eksiklik, tatmini mümkün olmayan, asla ele geçirilemeyecek bir nesneye duyulan arzu olarak belirir.[133]

Haşim'in şiirlerindeki sevgili "muhayyeldir."[134] Sevgilinin hayalî özelliği ile birlikte, ondan ayrı kalınması ve onun yitirilmesi de önemlidir. Örneğin "Mâî Gözler"de geceleyin ayrılınan sevgiliden söz edilir.[135] "Akşamlarım" şiirinde ise, yiten ve yok olan bir ruhtan bahsedilir: "Bu dem, bu dem senin, ey rûh-ı gâib ü zâil."[136] Aynı şiirin daha sonraki mısraları şöyledir:

> Başım elimde sorar gözlerim ufuklardan
> Şemîm-i vaslını bir nefha, bir hevâ senden;
> Bakıp ufûlüne her şâm-ı mü'limin sanırım
> Doğar sükût ile akşamlarım mezârından... [137]

"Şemîm-i vasl" ile kavuşma isteği belirtilen kişi, mezar sözcüğünü de göz önünde bulundurursak, annedir. Fakat sevgilinin de yitirilmiş olduğu söylenmelidir. Örneğin "Terâne" şiirinde sevgiliye şöyle çağrıda bulunulur: "Gel ey mihr-i hayâlim, ey benim âmâc-ı âmâlim/Evet ey yâr-ı nâzanım"[138] Haşim'in şiirlerinde her ikisinin de ifade edilen ortak özellikleri nedeniyle sevgili ile anneyi ayırmak güçleşir ve böylelikle sevgili, annenin bir uzantısı gibi algılanabilir. Ayrıca, "Neseviyyet!..." şiirinde, sevgiliye kavuşmanın "bir ümid-i muhâl"[139] olarak nitelenmesi, daha önce Freud'un anneye kavuşmanın imkânsız oluşu savı ile benzeşir. Bu ayrılış teması, son şiir-

---

arasında her ne kadar benzerlikler gözlemlenebilse de özellikle cinsellik temelli bir farkın varlığına dikkat çeker. Gençtan, Engin (2017), "Türkçe'de Otto Rank", Rank, Otto. *Doğum Travması* içinde, çev. Sabir Yücesoy, İstanbul: Metis Yayınları, s. 8.

[133] age., s., 87.

[134] Mignon, Laurent (2002), *Çağdaş Türk Şiirinde Aşk, Âşıklar, Mekânlar*, Ankara: Hece Yayınları, s. 36.

[135] Ahmet Haşim (2008), *Bütün Şiirleri: Piyale/Göl Saatleri/Diğer Şiirleri*, haz. İnci Enginün-Zeynep Kerman, İstanbul: Dergâh Yayınları, s. 198.

[136] age., s. 220.

[137] age., s. 220.

[138] age., s. 206.

[139] age., s. 194.

lerinden biri olan "Son Saat"e kadar uzanır: "Âlâyiş-i nücûm ile bir leyle-i vedâ."[140]

Daha sonra kanıtlanmasına çalışılacak olmasına rağmen, erken bir sav olarak şunu söyleyebiliriz: Haşim, *Bütün Şiirleri*'nde annesini merkezleştirir. Daha önce belirtildiği gibi, ana rahmindeki mutlak tatmin, mutluluk ve huzur, yine anneyle yaşantılanmaya çalışılır. Haşim de annesiyle birlikte olduğu zamanları "Çıktığın Geceler" adlı şiirinde maziye ait ve erişilmez güzellikler olarak dile getirir.[141] Fakat, anneyle bulunmaya çalışılan tamlık hissi ve huzur, annesinin hasta olması ve ölecek oluşu düşüncesiyle yeniden bozulur. Bunun yanında, annenin henüz hayattayken, onun şairin iç dünyasında bir ölü olarak algılanması ve bunun sonucunda da şairde sürekli bir yas hâlinin oluşmasına neden olması Andre Green'in "ölü anne" kavramıyla dile getirdiği duruma denk düşer:

> "[Ölü anne] ruhsal kaybın belirleyici travma olduğu, ölü annenin tüm içsel mekânı doldurduğu, zihnin o imagoyla fazlasıyla meşgul olduğu durumları anlatır. Çocuk için canlılık kaynağı olan imge birdenbire uzak, donuk ve cansız bir figüre dönüşmüştür [...] ölümüyle bugüne gölgesini düşüren, öznenin iç dünyasını işgal eden, bir başka deyişle bir türlü ölmek bilmeyen, ölülüğüyle, gerçek hayattaki yokluğuyla mevcut olan bir annedir bu. Bir tür sürekli yas hâli."[142]

Şi'r-i Kamer kitabında da yas hâlinin belirleyici ögelerden biri olduğu söylenmelidir. Örneğin, "O" adlı şiirde, anne "heykel-i matem"[143] olarak nitelendirilir. "Sensiz" şiirinde, anneyle de özdeşleştirdiği "ay"ın nazarında "Hüsran ü tahassür gibi mâtem"[144] olduğunu söyler. Aynı şekilde Green'in belirttiği gibi, anne canlılık kaynağı olmaktan uzak, donuk ve cansız bir figüre dönüşür. Örneğin "Hasta İken"de, annenin gözleri "ölü göller"e benzetilir, ayrıca bu göz-

---

[140] age., s. 176.

[141] age., s. 100-101.

[142] Gürbilek, Nurdan (2004), *Kör Ayna, Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe*, İstanbul: Metis Yayınları, s. 118.

[143] Ahmet Haşim (2008), *Bütün Şiirleri: Piyale/Göl Saatleri/Diğer Şiirleri*, haz. İnci Enginün-Zeynep Kerman, İstanbul: Dergâh Yayınları, s. 104.

[144] age., s. 106.

ler "donuk"tur.[145] "Donuk gözler", "Sensiz" şiirinde de yer alır.[146] Annesinin ruhunda yarattığı etkiyle "Çıktığın Geceler"de gökler de "dingin" olarak betimlenir. Nitekim, merkezleştirilen annenin etkisiyle doğadaki nesnelere ilişkin tasvirler de annenin özelliklerine bürünür. Bir başka deyişle annenin hasta ("O") ve "sarı gözlü" olması ("Hasta İken"), daha sonra ölmesi, Haşim'in doğadaki nesnelere bakışında ve onları algılayışında belirleyici bir nitelik kazanır. Örneğin "Rûhum" şiirinde "havuz" sarı renkte ve ölüdür; "Çıktığın Geceler"de, "ay" sarı yüzlüdür; "Hazan"da "yapraklar" sarı ve yorgun, "güneş" hastadır; "Nehir Üzerinde"de, "gök yüzü" sarı bir hastadır; "Sonbahâr"da rüzgâr hastadır; "Kış"ta ise, yol sarı renktedir. Bu örneklerin sayısı artırılabilir olsa da gösterilmek istenen anneye ilişkin betimlemelerin, doğadaki nesneleri algılayışı belirlemesidir. Böylelikle annenin tasviriyle doğadaki nesnelerin tasviri arasında koşutluk ortaya çıkar. Green'in belirttiği gibi, annenin canlılık vermekten uzak, donuk ve cansız bir figüre dönmesi çocuğun ana rahmindeki tamlık hissi, dinginlik ve huzur gibi özellikleri doğuştan sonra annesinde yaşantılamasına engel olur. Jacques Lacan'ın özellikle "ayna evresi" için belirlediği gibi, çocuğun anneden dolayımlayarak bütüncül bir beden algısı kurma isteği, ana rahmindeki mutlak tatmine ulaşmak için gereklidir.[147] Sözü edilen bütüncül beden algısı ve mutlak tatmin, annenin gözleri vasıtasıyla yaşantılanır. Aynı şekilde *Şi'r-i Kamer*'de ve diğer şiir kitaplarında annesine ilişkin uzuvlardan özellikle dikkati çeken "göz"dür. Örneğin sadece "Hasta İken" şiirinde bile annenin gözüne dört kez vurguda bulunulur. İlk niteleme, annenin gözünün hasta ve sarı olduğudur.[148] Bu sıfatlar, bebeklik döneminde aşılması gereken ve "ego"nun oluşması için gerekli olan ayna evresinin aşılamadığının bir belirtisi olarak okunabilir. Annenin gözlerinin hasta ve sarı renkte olması, çocuğun annesinden dolayımlayarak kendisi hakkında bütüncül bir beden algısı kurmasını ve mutlak tatmini yaşamasını engeller. Bu noktada,

---

[145] age., s. 111.

[146] age., s. 107.

[147] Lacan, Jacques (1996), "'Özne-Ben'in İşlevinin Oluşturucusu Olarak Ayna Evresi", çev. Nilüfer Kuyaş; Tura, Saffet Murat, *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz* içinde, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 178.

[148] Ahmet Haşim (2008), *Bütün Şiirleri: Piyale/Göl Saatleri/Diğer Şiirleri*, haz. İnci Enginün-Zeynep Kerman, İstanbul: Dergâh Yayınları, s. 110.

Nurdan Gürbilek'in Ahmet Hamdi Tanpınar için söylediği, "vaktiyle bize ayna tutan, artık tutamayan, ama sırf bu yüzden, sırf canlılığını yitirdiği, bakışları donuklaştığı, aynası köreldiği için bugünü belirlemeye devam eden bir ana, bir 'ölü anne' vardır burada"[149] savı, Ahmet Haşim'in psikolojisini de açımlayacak niteliktedir. "Hasta İken"de, annenin gözüne ilişkin ikinci vurgu, "Gözler, ölü göller gibi bî-lem'a vü hâlî" mısraıdır.[150] Sözü edilen mısra da daha önce belirtildiği gibi, annenin bir ayna görevi gören bakışlarının donuklaşması ile çocukta mutlak tatmin ve tamlık hissinin oluşmasına engel oluşunu anlatır. Gözler, ölü göllere benzetilir ve aynı zamanda pırıltısız ve boştur. Gözlerin ölü olması önemlidir, çünkü Gaston Bachelard, *Mekânın Poetikası*'nda, "gölün" gözün niteliğine sahip olabileceğinden bahseder.[151] Benzer bir eşitlik, alıntılanan mısrada da kurulur. Aynı şiirde, "donuk gözlere" parlaklık veren "kamerlerin" ortaya çıkması, aydınlık bir manzaranın ve mutluluğun başlangıcı olarak anlatılır. Yine, bu anlatım, daha önce annenin gözünün işlevine ilişkin saptamalarla koşutluk gösterir. Gözün donukluğuna ve cansız oluşuna ilişkin nitelemelerin sayısı artırılabilir. Haşim'in ilk şiirleri arasında yer alan "Mâî Gözler" ve "Gözlerinin İlhâmı"nda gözün başlıkta yer alması bile, savımızı destekler niteliktedir. "Mâî Gözler" şiiri, bu noktada incelenebilir.

"Mâî Gözler"de ayrılık gecesinden bahsedilir. "Hasta İken" şiirinde anlatıcının annesini gece kaybettiğini belirtmesi, "Mâî Gözler"de ayrılan kişinin anne olabileceğini düşündürür. Aşağıda alıntılanan dörtlük belirlenen psikolojiyi yansıtması bakımından önemlidir.

> Oh... Onlar, o sermedî gözler,
> Pek büyük bir cihân-ı sevdâdır;
> O kadar ki, bu rûh-ı gam-perver
> Âsmanında girye-pîrâdır!...[152]

---

[149] Gürbilek, Nurdan (2004), *Kör Ayna, Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe*, İstanbul: Metis Yayınları, s. 118.

[150] Ahmet Haşim (2008), *Bütün Şiirleri: Piyale/Göl Saatleri/Diğer Şiirleri*, haz. İnci Enginün-Zeynep Kerman, İstanbul: Dergâh Yayınları, s. 111.

[151] Bachelard, Gaston (1996), *Mekânın Poetikası*, çev. Aykut Derman, İstanbul: Kesit Yayınları, s. 221.

[152] Ahmet Haşim (2008), *Bütün Şiirleri: Piyale/Göl Saatleri/Diğer Şiirleri*, haz. İnci Enginün-Zeynep Kerman, İstanbul: Dergâh Yayınları, s. 198.

Daha önce anne olabileceği söylenen kişinin gözleri, "cihân-ı sevdâ" olarak nitelenir. Ayrıca gözle birlikte kullanılan sıfatlar da önemlidir: "sermedi" ve "ezeliyyet."[153] Yine erken dönem şiirlerinden biri olan "Ey Neseviyyet!... Şi'r Nedir?..."de, anlatıcı sevgilinin bakışını gökyüzünde aradığını ifade eder: "Bütün o aşk u melâlimle ben, semâlardan / Ararken, âh, ararken o nazra-ı ebedi."[154] "Mâî Gözler"de olduğu gibi alıntılanan mısralarda da gözler/bakış sonsuz olarak belirtilmiştir (nazra-i ebedî). Daha da önemlisi sevgilinin bakışının gökyüzünde aranmasıdır. Bilindiği gibi ölen kişinin gökyüzüne yükseldiği düşünülür. Aynı şekilde sevgilinin de gökyüzünden baktığına inanılması, onun öldüğünün bir kanıtı olarak sunulabilir. Böylelikle ölen sevgilinin ölen anneye olan yakınlığı vurgulanabilir. Bunun yanı sıra annenin gözü dalgın ve üzgündür ("Nehir Üzerinde"). Bütün bu gözle ilgili örneklerle kanıtlanmak istenen, annenin gözüyle oluşturulmak istenen bütünlük ve mutlak tatmin uğraşının, şiirlerde yer almasıdır. Gözün, gökyüzünde aranması, ona sonsuzluk vasfının verilmesi savımızı destekler.

Belirtilen göz ve göl denkliğinden, psikanalitik okumadaki su simgeciliğine geçilebilir. Bachelard, *Su ve Rüyalar*'da "su" simgesini Sigmund Freud'da olduğu gibi anneye ilişkin bir vasıf olarak alımlar. Ona göre, su simgesi, insana ilk narsistik deneyimini, kendini ilk kez annesinin gözünde gören insan yavrusunun ilksel mutluluk imgesini, bakanla aynalananın ilksel birliğini hatırlatır.[155] Daha önce belirtildiği gibi, "göl" sözcüğünün, annenin gözüne ilişkin bir niteleme olarak kullanılması, sözü edilen savı destekler. "Ruhum" şiirinde "göl" ve cinsellik arasında bir koşutluk kurulur. Şiirde, göller öpülür ve sevdalara bir cennet olur.[156] Ayrıca "Kuğuların Avdeti" adlı şiirde, annesiyle benzeş olarak suyun ölü olduğunun belirtilmesi önemlidir. "O Belde" şiirinde de denizin hasta oluşuna değinilir. Bunun yanında, "su" annenin bakışı gibi durgundur ("Yollar"). Gösterilen örnekler, suyla anne arasındaki ilişkiyi somutlar. Ayrıca, Bachelard'ın sakin suda ölümle, anneyle yeniden doğmak

---

[153] age., s. 199.

[154] age., s. 200.

[155] Gürbilek, Nurdan (2004), *Kör Ayna, Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe*, İstanbul: Metis Yayınları, s. 106.

[156] age., s. 99.

için ölmek arasında ilişki olduğunu savlaması "Şeb-i Nisan" şiirini anlamlandırmak için işlevseldir. Bu şiiri şöyle hikâye edebiliriz: Şair veya anlatıcı dallardan ortaya çıkan kokular; hülya, emel ve şiir isteği oluştururken sesleri rüzgâr kucağına alırken (Kucağına almak ifadesi, annenin çocuğuna karşı bir edimini göstermesi bakımından önemlidir.) tapınılan bir vücudu sarmak isteği ile denize iner. Ayrıca, böyle bir istek sonucunda, mekân olarak denizin seçilmesi dikkat çekicidir. Denizle gökyüzü, yıldızlarla su öpüşür. Şair, hayalî güzelliği bu noktada çağırır. Daha sonra ortaya konulmasına çalışılacağı gibi, sevgilinin "hayalî" olması, özellikle anneyle ilişki kurulmasına olanak tanır. Şairin-anlatıcının, sevgilisini tasvir ederken, kara göz, dağınık saç gibi nitelemelerin yanında, "Ey sîne ki âlâmımı tenvîm edeceksin," (Ey sine ki üzüntülerini uyutacaksın) mısraını söylemesi, bizi anneyle ilişki kurmaya götürür. Anne kucağının verdiği huzur ve güven bu bağlamda göz önünde bulundurulabilir. Sevgiliye ait nitelemelerin cinsel çağrışımlar taşımayarak üzüntüleri dindirmesinin istenmesi bu bağlamda dikkat çekicidir. Şiirde, her şeyin çift olmasına karşın şairin yalnız olması onun ölüm düşüncesine saplanmasına neden olur: "Durgun suya baktım ve dedim: âh ölebilsem, / Mâdâm ki yok ağlayacak mevtime kimsem."[157] Bachelard'ın dediği şekilde, şair durgun suda ölmek istiyordur. Ayrıca, yalnız olması ve üzüntülerini uyutacak bir göğüs bulamaması ölüm isteğini pekiştirir. Yine daha çok anneye atfedilen bir özellik olan ölümünden sonra ağlayacak kişinin eksikliği de ona ölümü düşündürür. Bu şekilde, durgun suda ölümün Bachelard'ın dediği gibi anneye ilişkin olduğundan ve böylelikle yalnızlıktan kurtulup anneyle olan bütünlüğün sağlanmak istenebileceğinden söz edilebilir.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Mahur Beste*'sini, eleştirmenler, kavuşulmayan aşkı anlatmasından hareketle kavuşulamayan anneyi imlediğini savlarlar. Ahmet Haşim'in şiirlerinde yer alan kavuşulamayan aşkın da annenin metaforu olduğu düşünülebilir. Bu düşüncenin somutlanması için ilk olarak anneye ilişkin nitelendirmelerle sevgilinin vasıfları arasındaki koşutlukları ortaya koyabiliriz. "Nehir Üzerinde" adlı şiirde, annenin gözleri dalgındır, aynı şekilde "Zühre'ye"de alevlenen aşk olarak belirtilen sevgilinin gözlerinin

[157] Ahmet Haşim (2008), *Bütün Şiirleri: Piyale/Göl Saatleri/Diğer Şiirleri*, haz. İnci Enginün-Zeynep Kerman, İstanbul: Dergâh Yayınları, s. 169.

dalgın olup olmadığı sorulur; "Sensiz"de annenin gözüne yıldızlar yansır; "Zulmet"te de sevgilinin gözü yıldızlarla doludur; "Çıktığın Geceler"de sevgili kadınlar örtünmüştür; "Nehir Üzerinde"de anne örtünmüştür. Bunların yanında, anneyle ay (kamer) özdeşliği de sık sık kurulur. Özellikle çocukluğunu ve annesini anlatan şiir kitabının isminin "Şi'r-i Kamer" olması da bu savı kanıtlar. "Nehir Üzerinde" adlı şiiri, anne ile ay arasındaki özdeşliği göstermesi bakımından örnek olarak gösterebiliriz. Haşim, aynı şekilde, "Havuz" şiirinde "Cânan ki gündüzleri gelmez / Akşam görünür havz üzerinde"[158] mısralarıyla sevgili ile "ay"ı özdeşleştirir. Çünkü gündüzleri görünmeyip akşamları havuz üzerinde gözüken "ay"dır. Bütün bu belirlemeler, Haşim'in şiirlerinde, anne ile sevgiliyi ayırmayı da güçleştirir. "Hâtime" şiirinden bir bölümü bu anlamda örnek gösterebiliriz:

> Sendin bu bakan çehre, bu sâkin nazar-ı gam,
> Rûyâ-yı mehâsinle bu âvâre gülen fem,
> Eller bu benim şi'rimi tahrik eden eller.
> Sendin bu inen ses ki ziyâlar gibi titrer,[159]

Alıntılanan mısralarda, ölen anneye mi, yoksa ayrı kalınan sevgiliye mi hitap edildiğini belirlemek zordur. Ancak daha sonra gelen "ah, bunca ağladığım hayale benzer" ifadesi, seslenilenin anne olma ihtimalini artırır. Nitekim hayal olan anneye karşılık, sevgililerin de hayal olduklarını gözlemleriz ("Geldin" şiirini bu savın dışında tutmak gerekir). "Gece" şiirinde ifade edilen "sonsuz aşk"ı göz önünde bulundurmak işlevsel olacaktır. "Sonsuz aşk" ifadesi, görülemeyen ve gelmeyen sevgiliye karşı söylenir. Yukarıda kanıtlanmaya çalışılan sevgilinin özelliklerinin anneyle olan yakınlığı, kavuşulamayan bir niteliğe sahip olması da dikkate alınarak "sonsuz aşk"ın anneye duyulan sevgiyi imlediği düşünülebilir. Ayrıca, şiirlerde sevgililer genellikle kadın kimliği ile karşımıza çıkarlar ("Gece", "O Belde", "Zulmet" gibi). Kız ile kadın sözcükleri arasındaki ince ayrımı göz önünde bulundurarak sevgili olarak kabul edilen kişinin belirli bir yaşın üzerinde olduğunu söylemek gerekir. "Yed-i Neseviyyet" ve "Neseviyyet!..." şiirlerini temel alarak kadının niteliklerini şöyle sı-

---

[158] age., s. 86.

[159] age., s. 118.

ralayabiliriz: "Şefkat", "garâm", "sâfiyet" ("Yed-i Neseviyyet"); "firişte", "sâf bir nazra", "nazlı bir zühre" ("Neseviyyet!...").

"Zulmet" şiiri, sevgili-anne ilişkisi bağlamında açılım sağlayabilecek özelliktedir. Şiirde yer alan anne veya sevgili, hayal dolu bir şekle bürünür. Hitap edilen kişinin hayalî bir varlık şeklini alması, annesinin ölümüyle büründüğü şekli hatırlatması dolayısıyla, anne ve sevgili çiftinden anneye yakın olunmasına neden olur. Nitekim daha sonra genç eliyle şairin yorgun ve suskun alnını sarması istenilecektir. Seslenilen kişinin bu niteliği, yine sağaltıcı boyutuyla anneyi çağrıştırır. Sardıktan sonra, şair, seslenilen kişinin kendisini gölgelerle gelen ölüme bırakmasını ister. Psikanalitik simgecilikte gölgenin ölümle ilişkili olduğunun kabul edilmesi[160] şiirde gölge ve ölümün bir arada kullanılmasıyla örtüşür. Şair, daha önce annesi için kullandığı betimlemelerle koşut olarak hitap edilen kişinin gözlerinde yıldız ve ayla birlikte gençliğine doğru gitmesi gerektiğini belirtir. Ayrıca, kadının gideceği yer ruh ülkesidir. Bu ifadeyle yeniden seslenilen kişinin ölmüş olduğuna ilişkin bir anıştırmayla annesinin imlenmiş olduğunu düşündürür. Fakat anne ve çocuk arasındaki ilişki bu kez tersine dönmüştür. Ölecek olan anne değil, çocuktur (şair, anlatıcı) ve anne mutlu olduğu bir yere gitmiştir. Görüldüğü gibi, şair anneyi merkezleştirmiştir. Bunun yanında şiirlerindeki sevgili figürü annenin bir uzantısı olarak devam eder.

Ölüm temasının "Zulmet" şiirinin yanında, "Ölmek" ve "Şeb-i Nisan" gibi şiirlerde yinelenmesi, bu tema üzerine eğilmeyi gerektirir. Freud, *Haz İlkesinin Ötesinde Ben ve İd* adlı kitabında, yaşam (eros) ve ölüm (tanatos) içgüdülerini kavramsallaştırır. Ona göre ölüm güdüsü, biyolojik kökenlidir ve yaşam dürtülerinin huzursuzluk yaratması ile haz ilkesine dayanan ölüm içgüdüsü ortaya çıkar:

> "Yaşam dürtülerinin daha çok iç algılamamızla ilgili olduğu dikkatimizi çekmiş olmalıdır, çünkü bunlar huzuru bozan unsurlar olarak ortaya çıkmakta, durmaksızın gerilimlere yol açmakta, ölüm dürtüleri hiç göze çarpmaksızın işlerini görürken bunların halledilmesi haz olarak algılanmaktadır."[161]

---

[160] Kütükçü, Tamer (Haziran 2001), "Ahmet Hamdi Tanpınar ve 'Rüyalar'". *Varlık*, 12.

[161] Freud, Sigmund (1996), *Haz İlkesinin Ötesinde Ben ve İd*, çev. Ali Babaoğlu, İstanbul: Metis Yayınları, s. 70.

Freud'un sözü edilen temel kavramsallaştırmasından çok, Saffet Murat Tura'nın *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz* adlı kitabında, Yeni Freudcuların ölüm güdüsü hakkındaki düşüncelerini açımlaması, Haşim'deki ölüm temasını somutlamak bakımından işlevseldir. Tura, Yeni Freudcuların ölüm içgüdüsünü früstrasyonlar (hayal kırıklığı) karşısında bir "reaksiyon" olarak gördüklerinden bahseder.[162] Bu noktada Haşim'in "Ölmek" şiiri değerlendirilebilir. "Ölmek" şöyle başlar:

> Firâz-ı zirve-i Sînâ-yı kahra yükselerek
> Oradan,
> Oradan düşmek ölmek istiyorum
> Cevf-i ye's-âşinâ-yı hüsrana...[163]

Alıntılanan mısraların şiir içinde tekrar edilmesi, bu mısraların vurgulandığını göstermesi bakımından önemlidir. Şiirde, "hüsran"ın (hayal kırıklığı) ölüm isteğine neden olması, Yeni Freudcuların ölüm isteğini ortaya çıkaran şeyin "früstrasyon" (hayal kırıklığı) olduğunu söylemeleri ile örtüşür. Aynı şekilde, "Şeb-i Nisan"da anlatıcının ruh hâli incelenebilir. Anlatıcı, "Bir cism-i perestîdeyi kalb üstüne sarmak"[164] isteğindedir; fakat "hüsn-i muhayyel" gelmemektedir. Arzunun tatmininin mümkün olmaması ve bunun sonucunda yaşanan mutsuzluk, anlatıcının ölüm düşüncesine saplanmasına sebep olur. Yeni Freudcuların söylediği gibi, ölüm düşüncesi, kendisini oluşturacak uygun koşullarla ortaya çıkmıştır.[165]

Haşim'in şiirlerinde yer alan önemli bir başka kavram ise "rüya"dır. Rüyanın, bu dünyanın ötesine kaçışta bir sığınak vasfında olduğu görülür. Örneğin şair, "Yollar" şiirinde yaşanılan dünyanın dışında rüya tapınaklarından söz eder. Bunun yanında Haşim'in şiirinde rüya ile çocukluk arasında bir ilişkinin varlığından söz etmek de olanaklıdır. Bachelard, ötede ve vaktiyle olanın burada ve şimdi olandan her

---

[162] Tura, Saffet Murat (1996), *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 50.

[163] Ahmet Haşim (2008), *Bütün Şiirleri: Piyale/Göl Saatleri/Diğer Şiirleri*, haz. İnci Enginün-Zeynep Kerman, İstanbul: Dergâh Yayınları, s. 81.

[164] age., s. 168.

[165] Tura, Saffet Murat (1996), *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 51.

zaman daha güçlü olduğundan ve şiirde rüyanın sürekli çocukluğu mümkün kıldığından söz eder.[166] Aynı şekilde, burada ve şimdi olandan kaçışın bir yolu da rüyadır ve rüya Haşim'in şiirinde çocukluk günlerinin bir niteliği olarak yer alır. Örneğin "Hâtime"de Haşim, çöldeki çocukluğunu anlatırken "sâye-yi rûyâ"nın ufku sardığından söz eder.[167] "Çöller" şiirinde, mutlu çocukluk anlarını anlatırken "rûyâ ile gaib" olmaktan bahseder.[168] Bütün bu örneklerin dışında "rüya" sözcüğünün Haşim'in şiirinde nicelik ve nitelik olarak önemli bir yer edindiğini söylemek gerekir. Rüyayla birlikte hayal sözcüğü de burada ve şimdi olandan öteye kaçış için şiirlerde kendisine yer bulur.

Bachelard, *Mekânın Poetikası*'nda, Philippe Diolé'nin çöl ve denizi eş zamanlı olarak kullanmasından hareketle şunları söyler: "Philippe Diolé böylelikle bize, ötede olmanın ruhsal tekniğini sunuyor, bizi bura'nın hapishanesi içinde tutan güçlerin etkisine set çeken mutlak bir öte'nin içine taşıyan ruhsal tekniği sunuyor."[169] Bachelard'ın çöl ve denizin mekânsal olarak burada ve şimdi olanın dışında bir öte alan yarattığını belirtmesi, Haşim'in şiirlerinde yer alan çöl ve denizi anlamlandırmada işlevseldir. Bachelard'ın çöl ve denizi eş zamanlı kullanan Diolé için söylediği sözlerin, burada ve şimdinin mahkûmiyetinden kaçmak isteyen Haşim için de geçerli olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bachelard'ın sözleri aynı zamanda, Haşim'in mekân olarak çöl ve gölü (deniz) seçmesinin bir işlev dâhilinde de olabileceğini ortaya koyar.

Haşim'in burada ve şimdinin dışında, ötede olanla ilgilenmesinin, "O Belde" şiirinde "müebbeden bu yerde mahkûmuz" diyerek yaşanılan dünyayı olumsuzlamasının bu noktada nasıl yorumlanması gerektiğini sorabiliriz. Daha önce belirtildiği gibi çocuğun ayna evresi olarak adlandırılan dönemde anneden dolayımlanarak mutlak tatmin araması ve bu şekilde bütüncül bir beden algısı kurması, sonra oluşacak olan "ego"ya geçişte koşuldur. "Ego", Sig-

---

[166] Gürbilek, Nurdan (2004), *Kör Ayna, Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe*, İstanbul: Metis Yayınları, s. 113.

[167] Ahmet Haşim (2008), *Bütün Şiirleri: Piyale/Göl Saatleri/Diğer Şiirleri*, haz. İnci Enginün-Zeynep Kerman, İstanbul: Dergâh Yayınları, s. 117.

[168] age., s. 114.

[169] Bachelard, Gaston (1996), *Mekânın Poetikası*, çev. Aykut Derman, İstanbul: Kesit Yayınları, s. 220-221.

mund Freud için, "'İd'in gerçeklik ilkesi çerçevesinde dönüşümüne dayanan ve gücünü, bastırmalar sayesinde kaynağındaki seksüel ve saldırgan eğilimlerinden sıyrılmış, 'nötralize' bir libido'dan alan psişizma bölümüdür."[170] Temel işlevi ise gerçeklik ile sürekli tatmin arayan dürtüler arasında uyum sağlamaktır. Daha sonra ise özne, "süper ego"yla kültürel faktörleri içselleştirecektir.[171] Ayna evresinden sonra, özellikle ensest yasağının içselleştirilmesi ve babanın yasağının tanınması ile başlayan bu süreç giderek kültürel, ahlâki değerlerinin içselleştirilmesi ile tamamlanır.[172] Haşim'in şiirlerinde, annenin aldığı merkezî konum ve "libido"nun farklı arzu nesnelerine yönelmemesi, babanın yasağının tanınmasını ve ahlâkî değerlerin içselleştirilmesini engeller. Haşim'in *Bütün Şiirleri* içinde babanın bir defa "Hasta İken" adlı şiirde "kaygılı koca" olarak geçmesi önemlidir. Lacan, Oidipus karmaşasının aşılmasını, kültürel yasanın bir simgesi olan "babanın yasasının" kabul edilmesi olduğunu söyler.[173] Baba; yasaklayan, yoksun bırakan, çocuğu anneden kastre eden kişidir.[174] Haşim'in şiirlerinde annenin merkezleştirilmesi ve ondan dolayımlanarak mutlak tatmini sağlama çabası, babanın yasağını, aynı zamanda kültürel düzeni red anlamına gelir. "O Belde" şiirinde "nesle" karşı olumsuz tavrını, yaşadığı kültürel düzene karşı oluş şeklinde değerlendirebiliriz. Yine "müebbed, bu yerde mahkûmuz."[175] ifadesi de yaşanılan toplumsal düzenle bütünleşmiş olmadığını ortaya koyar. Daha önce belirtilen, burada ve şimdi olana değil, ötede olana ilgi göstermesi de onun toplumla olan uyuşmazlığını somutlar.

Haşim'in çirkinlik duygusunun, "Başım" şiirinden hareketle psikanalitik yorum çerçevesinde açımlanmasına çalışılabilir. Ayna evresinde çocuğun özellikle annesinin gözlerinden dolayımlanarak bütüncül bir beden algısı kurmaya çalıştığından; fakat Haşim'in sözü edilen yaşantılamada annesinin ayna görevinde olan gözünün

---

[170] Tura, Saffet Murat (1996), *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 46.

[171] age., s. 46.

[172] age., s. 47.

[173] age., s. 63.

[174] age., s. 62.

[175] Ahmet Haşim (2008), *Bütün Şiirleri: Piyale/Göl Saatleri/Diğer Şiirleri*, haz. İnci Enginün-Zeynep Kerman, İstanbul: Dergâh Yayınları, s. 155.

Gürbilek'in deyimiyle körleşmesinden dolayı bütüncül bir beden algısı kuramadığından söz edildi. Bu bağlamda Haşim'in "Başım" şiirinde, başı ile bedeni arasında bir ayrımdan söz etmesi tartışılmalıdır:

> Bîhaber gövdeme gelmiş konmuş
> Müteheyyic, mütekallis bir baş;
> Ayırır sanki bu baştan etimi
> Ömr-i ehrâma muâdil bir yaş![176]

Şiirden alıntılanan bölümde şairin, bedeni ile başı arasında bir ayrım yaparak bedeninin bütünlüğüne ilişkin algının dışına çıktığı görülür. Ayrıca Oğuz Cebeci, *Psikanalitik Edebiyat Kuramı*'nda anneden yeterince ayrışamamanın sonucunda gelişemeyen "beden-kimliğin" bedenin dağılabileceğine ilişkin bir korku yarattığından bahseder.[177] "Başım"da da anlatıcı, "Sanki kandır şakağımdan akıyor..." ifadesiyle bedenin tam olarak oluşmadığına ait bir kaygıyı belirtir. Haşim'in "Başım"da dile getirdiği çirkinlik duygusu ve başına yönelik olumsuz vurgusu Yavuz Erten'in "Narsistik Kişilerde Cinsellik" adlı makalesiyle anlamlandırılabilir:

> "Bozulmuş ve sağlanamamış psikomatik birlik bedenin cildi ile ruhun teninin örtüşememesi, üst üste gelmemesi anlamına gelir. Bunun sonucunda beden, psişik derin duyum diye adlandırabileceğimiz bir duyumla içeriden hissedilen, içinde olunan, o olunan bir şey olmaktan çıkar."[178]

Erten'in alıntılanan paragrafta ifade ettiği, bedenin "sorunlar çıkartan" ve "kavgalı olunan" bir nitelikte olması, "Başım" şiirinin aşağıdaki mısralarıyla uyumludur:

---

[176] age., s. 89.

[177] Cebeci, Oğuz (2009), *Psikanalitik Edebiyat Kuramı*, İstanbul: İthaki Yayınları, s. 405.

[178] Erten, Yavuz (2004), "Narsisistik Bozukluklar ve Cinsellik", *Cinsellik ve Cinsel Tedaviler V. Ulusal Kongresi-Cinsellik Eğitim ve Araştırma Derneği Kongresi*, İstanbul: The Marmara Hotel.

Dişi, tırnakları geçmiş etime
Gövdem üstünde duran ifritin...
Bir küçük lâhza-ı ârâma feda
Bütün âlâyişi nâm ü sıytın![179]

Haşim'in şiirlerinde sıklıkla vurgulanan karamsarlık, umutsuzluk, güçsüzlük duygularının yanında; onur, kin, büyüklenmecilik gibi duyguların yer aldığını görürüz. Örneğin "Rüşd" şiirinde anlatıcı, "güçsüzlüğünden aldı biçimini kuruntulu yüz" mısraını söylerken, daha sonra aynı şiire şöyle devam edecektir:

Bâlâda, bil ki, mâi semâlar durur tehî,
Bir doğru varsa, yerde, o sensin, yegâne sen.
Her gayen olsun ufk-ı gurûrunda müntehî.[180]

Anlatıcının güçsüzlüğünü ifade ettikten sonra, gururlu ve büyüklenmeci tavır takınması dikkat çekicidir. Anlatıcının bu tavrını, Otto Kernberg'in *Sınır Durumlar ve Patolojik Narsisizm* adlı kitabında, narsisist kişi özelliği olarak sunduğu şu özelliklerle daha rahat anlamlandırabiliriz: "Narsisist kişilikli bazı hastalar, bilinç düzeyinde yoğun aşağılık ve güvensizlik hisleri duyarlar. Zaman zaman bu aşağılık ve güvensizlik hisleri, büyüklenmeci hisler ve tam güçlü olma fantezileriyle dönüşümlü yaşanır."[181] Anlatıcı, "Kendime" adlı şiirde ise içinde bulunduğu güçsüzlük hâlinden kurtulup "tam güçlü olma fantazisi" yaşar.

Hâkim bu ceyşe nazra-i memdûde-i merâm,
Mezc ol bu cenge, sen de katıl seyle, sen de kes;
Va'd eyliyor gurûruna bir tâc-ı nûr o ses,
Âmâdedir cünûnunu takdîse ihtirâm.

Altında zâr ü hâsir iken acz-ı muzmahil,
Et sen rumûz-ı dîde-i âtiye zabt-ı dil,
Ye's olmasın cebînine bir lahza âşinâ![182]

---

[179] Ahmet Haşim (2008), *Bütün Şiirleri: Piyale/Göl Saatleri/Diğer Şiirleri*, haz. İnci Enginün-Zeynep Kerman. İstanbul: Dergâh Yayınları, s. 89.

[180] age., s. 178.

[181] Kernberg, Otto (1999), *Sınır Durumlar ve Patolojik Narsisizm*, çev. Mustafa Atakay, İstanbul: Metis Yayınları, s. 200.

[182] Ahmet Haşim (2008), *Bütün Şiirleri: Piyale/Göl Saatleri/Diğer Şiirleri*, haz. İnci En-

Anlatıcının, bu duygularının yanında, "hınç" ve "kin"den de bahsetmesi, onun psikolojisinin niteliği hakkında bilgi verir:

> Evzâk-ı gayz u kîn ile mestîdedir serim;
> Hûnumda zehr-i nûr-ı gurûb etmiş inhilâl.[183]

İfade edilen farklı duygular üzerinde, yazının kapsamı nedeniyle durulamayacak olsa da güçsüzlük, onur, kin, hınç, umut ve umutsuzluk duygularının bir arada yaşanmasının psikanalitik yaklaşımla yorumlanmaya müsait olduğu söylenmelidir.

Sonuç olarak şunları söyleyebiliriz: Bu yazıda, annenin merkezleştirildiği ve doğadaki nesnelerin algılanışında bile annenin tasvirinin etkili olduğu ortaya konulmaya çalışıldı. Ayrıca, hayalî sevgilinin, annenin özelliklerine yakınlığı da göz önünde bulundurularak ölen annenin bir uzantısı olarak algılanabileceği somutlanmaya çalışıldı ve anne ile sevgiliyi ayırmada zorlanıldığına değinildi. Göz, ölüm, rüya, su, hayal ve çirkinlik gibi veriler, psikanalitik eleştiri bağlamında yorumlandı. Bütün bunları düşünerek, Haşim'in şiirlerinin psikanalitik eleştiriye tabi tutulmamasına karşılık, bu eleştiri disiplinine uygun bir niteliğe sahip olduğu söylenebilir.

---

ginün-Zeynep Kerman, İstanbul: Dergâh Yayınları, s. 177.

[183] age., s. 179.

AVANGART KURAMI VE SERKAN IŞIN'IN "DÜNYANIN EN GÜZEL DÖRT DİZESİ" ADLI ŞİİRİ

Çok tartışmalı bir mahiyete sahip olan avangart kavramı, etimolojik olarak askerî bir içerikten doğmuştur. Savaşta ön açan öncü birlik anlamına gelen avangart sözcüğü, filozof ve sosyolog Henri de Saint-Simon'un öğrencisi Gabriel-Désiré Laverdant tarafından sanat ve edebiyat bağlamında ilk kez 1845 yılında kullanılır.[184] Söz konusu kavram, geniş anlamda, sanatçıların kendi zamanlarında yeni düşünce ve ifade sınırları oluşturmasına işaret eder. Buna göre 19. yüzyılda önce romantikler, sonra sembolistler, 20. yüzyılda ise "imajist şiir" ve "saf şiir" avangart olarak düşünülmektedir.[185] Örneğin Octavio Paz, romantizmle avangart hareketler arasında büyük benzerlikler görür.[186] Ancak "avangard gerçekte, modernitenin berisindeki varsayımları soruşturan, son derece sorumlu, zahmetli, sebat isteyen bir mesaidir."[187] Avangardın geleneksel, hâlihazırda ve gelecekteki muhtemel sanatla ilişkisi; tarihsel ve toplumsal olanla etkileşimi gibi özellikler üzerinden birçok araştırmacı söz konusu kavramın sınırlarını çizme ve özelliklerini belirleme noktasında farklı görüşler ileri sürerler. Bahsedilen kavramsal sınır çizme girişimlerinde her ne kadar Paul de Man (1991) gibi önemli eleştirmenlerin isimlerini anabilecek olsak da avangart kavramıyla ilgili özgün ilk iki çalışmayı yapan isim üzerinde durabiliriz.

Renato Poggioli'nin 1968'de avangart kuram üzerine yayımladığı *Theory of the Avant-Garde* isimli eseri, her ne kadar şu anda güncel önemini kaybetse de avangart kuramı merkezinde farkındalık ya-

---

[184] Mikics, David (2007), *A New Handbook of Literary Terms*, New Haven & London: Yale University Press, s. 31.

[185] Quinn, Edward (2006), *A Dictionary of Literary and Thematic Terms*, New York: Facts On File, s. 44-45.

[186] Paz, Octavio (2020), *Çamurdan Doğanlar: Romantizmden Avangarda Modern Şiir*, çev. Kemal Akatay, İstanbul: Ketebe Yayınları, s. 124.

[187] Akt. Artun, Ali (2019), "Kuramda Avangardlar ve Bürger'in Avangard Kuramı", Peter Bürger, *Avangard Kuramı* içinde, çev. Erol Özbek-Şeyda Öztürk, İstanbul: İletişim Yayınları, s. 19.

rattığı ve açılımlar sağladığı için öncelikli olarak anılması gereken bir özelliğe sahiptir. Jochen Schulte-Sasse, Poggioli'nin avangardın, geleneksel ve klişeleşmiş dille deneysel dil arasındaki ikilikten türediğine ilişkin yargısının altını çizer.[188] Schulte-Sasse, Poggioli'nin avangardın söz konusu dilsel tavrını, tekdüze, donuk ve yavan toplumsal konuşma biçimimizin doğasına karşı gerekli bir tepki olarak gördüğünü söyler. Poggioli'e göre, avangart sanatın "özgünlük ve hatta acayiplik tutkusu", yaşanılan kapitalist, teknolojik ve burjuva toplumunda ortaya çıkan gerginliklerin tarihsel ve sosyal arka planını açıklayabilecek bir sebeptir.[189] Schulte-Sasse, Poggioli'nin kriterlerini hem tarihî hem de teorik açıdan oldukça belirsiz bulur. Ona göre hem dilsel farklılık hem de tuhaflık arayışları avangart öncesinde de rahatlıkla bulunabilir. Bu yüzden Poggioli'nin kuramsal kitabı, avangart edebiyatın tarihsel özgüllüğünü açıklayamaz.[190] İfade edilen çerçevede, kavramın ne'liğini ortaya koymak açısından Peter Bürger'in avangart kuramına ilişkin düşüncelerine yakından bakmak faydalı olacaktır.

Peter Bürger'ın avangart kuramına bakışının tarihsel bir nitelik gösterdiği vurgulanmalıdır. "Estetik kuramını tarihselleştirmelidir." diyen Bürger, nasıl ki estetik kuramları tarihselse bu kuramları inceleyen eleştirel sanat kuramının kendisinin de tarihselliğinin öz bilincine sahip olması gerektiği vurgusunda bulunur.[191] Ancak Bürger'in tarih alımlamasının ilerlemeci, evrimci, tek yanlı ve çizgisel olmadığı bilhassa dile getirilmelidir. Bürger'e göre sanatın toplumsal süreci, asırları kapsayan ve birbirine karşıt akımlar nedeniyle kesintiye uğramış bir süreçtir ve bu süreç tek bir nedenle anlaşılamaz.[192] Ayrıca o, daha önce ortaya konmuş kuramları, kendi avangart kuramına götüren bir adım olarak yorumlamaz, ona göre bu durum, fragmanları kökensel bağlamlarından çıkarıp yeni bir bağlama yerleştirmektir. Bürger'in tarihselleştirmekten kastı şöyledir:

---

[188] Schulte-Sasse, Jochen (1987), "Foreword: Theory of Modernism versus Theory of the Avant-Garde", Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde* içinde, Minneapolis: University of Minnesota Press, s. VIII.

[189] age., s. VIII.

[190] age., s. IX-X.

[191] Bürger, Peter (2019), *Avangard Kuramı*, çev. Erol Özbek-Şeyda Öztürk, İstanbul: İletişim Yayınları, s. 51.

[192] age., s. 85.

"Bir nesnenin kendini açması ile, bir disiplinin ya da bilimin kategorileri arasındaki bağın kavranması"[193], bir nesnenin kendini açması ile kategorilerin geliştirilmesi, kuramın tarihsel olmasının ön koşuludur.[194] Bu noktada avangart kuramının özgüllüğü açığa çıkar. Bürger, avangart kuramıyla birlikte ilk kez sanat eserinin belli bazı kategorilerinin genelliğinin ortaya çıktığını savlar. Buna göre sanat fenomeninin gelişim evreleri avangart kuramından hareketle anlaşılabilir; fakat sanatın önceki evrelerinden hareketle avangart açıklanamaz. Çünkü sanat araçlarının genelliğini ilk kez tanınabilir kılan avangarttır.[195] Bir başka ifadeyle avangart kuramı, sanat üzerine sorgulama yaparak, "özeleştiri"de bulunarak, sanatı nesnel anlama tabi kılarak, sanatı anlamlandırma çabasında bize daha önce yapılmadık şekilde kategorik düzlemler sunar. Söz konusu aşamada Bürger'in avangart kuramını değerlendirme açısından hayati iki kavram görünürlük kazanır: "özeleştiri" ve "nesnel anlam". Bürger'a göre tarihsel avangart hareketiyle birlikte sanat özeleştiri evresine girmiştir. Sanatı nesnel anlama ise sanatın özeleştiri evresine girmesiyle mümkün olacaktır.[196] Özeleştiri evresi, sanata tarihsel süreci ve şimdiki anıyla birlikte bütüncül bir şekilde bakılabilme imkânı verir. Avangart kuramı, özeleştiri evresine girerek "kurum olarak sanat" mefhumunu olumsuzlar. "Kurum olarak sanat" mefhumuyla "sanat içerisindeki üretici ve dağıtıcı aygıtın yanı sıra, sanatla ilgili olarak belli bir zamanda hâkim olan ve eserlerin algılanışını önemli ölçüde belirleyen fikirler kastedilmektedir."[197] Avangart, hem sanat eserinin bağlı olduğu dağıtım aygıtına hem de sanatın burjuva toplumunda sahip olduğu özerk statüye karşı çıkar.[198] Bu bağlamda avangart kuramın önemli bir ögesi olan estetik özerklik karşıtlığı gündeme gelir. Avangart kuramına göre 19. yüzyıl estetizmiyle sanat kendini hayat pratiklerinden koparmış ve böylelikle toplumsal etki yaratma gücünden yoksun kalmıştır. Öte yandan avangart, söz konusu duruma karşı çıkarak sanatı hayat pratiğiyle yeniden bütünleştirme amacını taşır. Bu şekilde daha önce söylendiği gibi sanat

[193] age., s. 52.
[194] age., s. 52.
[195] age., s. 56-57.
[196] age., s. 60.
[197] age., s. 61.
[198] age., s. 61.

özeleştiri evresine girmiş olur ve sanatın geçmiş gelişim evrelerine dair nesnel anlama mümkün hâle gelir.[199]

Yeni akımlar ve kuramların, kendilerinden önceki akım ve kuramla mücadeleleri ve onları olumsuzlamaları alışılageldik bir durumken avangart hareketler önceki bir sanat formunu değil, "insanların hayat pratiğiyle ilgisi kalmamış sanat kurumunu olumsuzlar."[200] Ancak şu noktanın altı çizilmelidir: Avangardistlerin bahsedilen talepleri, sanat eserlerinin içerik açısından toplumsal bir anlama sahip olmasına gönderimde bulunmaz. Onların beklentileri sanatın toplumdaki işlevine yöneliktir. Burjuva estetizminde hayat pratiğinden uzaklık eserlerin konusu hâline gelir. Avangardistler ise sanatın yok edilmesini değil, Hegelci anlamda ortadan kaldırılmasını, ancak dönüşmüş bir şekilde muhafaza edilmesini amaçlarlar. Onların gayesi, temelini sanatta bulan "yeni" bir hayat pratiği örgütlemektir.[201] Yeni hayat pratiğini ortaya koymak bakımından işlevsel öneme sahip "eser" kavramı ise burada bambaşka bir kimlikle karşımıza çıkar. Avangardistler her ne kadar sanat eseri kategorisini ortadan kaldırmasalar da ciddi anlamda değiştirmişlerdir. Sanat eseri, özellikle Duchamp'ta bir gösteri aracına dönüşür.[202] Özerk sanatta hâkim olan organik sanat eseri düşüncesi avangartlar tarafından yıkılmıştır. Tarihsel avangart hareketlerinde, özerk sanatta hiçbir şekilde eser kategorisinde değerlendirilmeyecek etkinlikler geliştirilmiş ve onlara eser başlığı atılmıştır.[203] Avangardistler, eser kategorisini hem canlandırır hem de genişletirler. Burada "objet trouvé" (bulunmuş nesne) kavramı gündeme gelir. Söz konusu olgu, hayat pratiği ile sanatı birleştirme amacının sonucunda rastlantısal bir şekilde bulunur ve sanat eseri olarak kabul edilmeye başlanır.[204]

Eseri üreten sanatçının bireysel niteliği ve onun dehası da avangartlar için eleştiri konusudur. Özerk sanat için radikal farklılığı olan sanatçı, bireysel olarak sanatsal üretimde bulunur. Avangardist sanatta, bu yazının ilerleyen bölümlerinde Duchamp'ın "Çeşme" eseri üzerinden daha da ayrıntılandırılacağı gibi, bireyi sanat eserinin

---

[199] age., s. 61.
[200] age., s. 99.
[201] age., s. 99-100.
[202] age., s. 101-103.
[203] age., s. 110.
[204] age., s. 112.

üreticisi kabul eden zihniyet sert bir şekilde eleştirilir.[205] Sanatçının yanı sıra alımlayıcının konumu da avangart metinlerde bambaşka bir niteliğe bürünür. Bürger, avangardist metinlerde, üretici ve alımlayıcı kavramlarının anlamsızlaştığından söz eder. Ona göre artık "üreticiler ile alımlayıcılar yoktur, yalnızca hayatı olabilecek en iyi şekilde yaşamak için şiiri kullanan birey vardır."[206] Böylelikle sanat kurumunun ortadan kaldırıldığını, özerk sanat anlayışının son bularak sanatla hayat pratiğinin örtüştürüldüğünü görürüz.

Bürger, avangart kuramla neredeyse birlikte anılan "yeni" kavramını sorunlu bulmaktadır. Ona göre "yeni" kavramı, avangardın özerk sanatla kurduğu ilişkiyi ve ondan kopuşunu tanımlamak için yeterli değildir. Bu şekilde "yeni" kavramı, avangart için fazla genel ve elverişsiz bir özelliğe sahip olur. Çünkü tarihsel avangart hareket, "yeni" kavramının gönderimde bulunduğu anlamın ötesinde, "gelenekten kopuşla birlikte temsil sisteminde bir değişime" yol açar.[207] Bürger, bilhassa sürrealist hareketin ayırt edici özelliklerinden biri olan rastlantı kavramının avangart hareket içindeki yerini sorgular. Bürger'e göre avangardist harekette rastlantı ideolojik bir kategori olarak kendini gösterir. Avangart kuram için algılanan değil, üretilen rastlantı söz konusudur.[208]

Daha önce söylendiği gibi Bürger'e göre avangart kuramının en önemli özelliklerinden biri organik olmayan sanat eseri üretmesidir. Söz konusu durumu Bürger, Benjamin'in alegori yorumundan hareket ederek açıklamaya çalışır. Nasıl ki alegorist, bir unsuru bağlamından koparıp yalıtır ve işlevinden ayırırsa, organik olmayan eser üreten avangart sanatçı da aynı tutumu takınır. Avangart sanatçı öncelikle unsurları bağlamından koparır, yalıtır ve fragmana dönüştürür. Daha sonra fragmanları birleştirip anlamın ortaya çıkması için çaba verir. Avangardist için bağlamından kopardığı malzeme, boş bir gösterge işlevindedir.[209] Bu noktada, hem söz konusu kavramı daha iyi somutlaması hem de bu bölümde konu edilen şiirin yorumlanmasına zemin hazırlaması için avangart sanatın öncü ismi Marcel Duchamp'a ve onun "Çeşme" eserine yer verilebilir.

---

[205] age., s. 105.
[206] age., s. 105.
[207] age., s. 119-120.
[208] age., s. 123-124.
[209] age., s. 126-129.

Marcel Duchamp ve "Çeşme" Eseri

Marcel Duchamp, avangart sanat söz konusu olduğunda öncelikli olarak anılması gereken bir sanatçıdır. Nitekim Bürger de avangart sanatçıların, sanatın özerkliğiyle ilişkili tavırlarını açımlama çabasında onu özellikle örnek gösterir. Duchamp'ın avangart sanatı en çok etkileyen çalışmalarının başında ise 1917 tarihli "Çeşme" (Fountain) gelir. Duchamp'ın sanat anlayışı ve "Çeşme" adlı eseri, Serkan Işın'ın konu edilen şiirini anlamak için işlevsel bir öneme sahiptir.

Duchamp sanat dünyasında, yaptıklarından çok yapmadıklarıyla kendisine yer edinen tek ressam olarak anılır.[210] Duchamp'ın olumsuzlamaları, reddedişleri ve karşı çıkışları birçok sanat tarihi eleştirmeni tarafından odak noktası yapılmıştır. Donald Kuspit, *Sanatın Sonu* kitabında, Duchamp'ın estetiği kötüleyişini nedenleriyle ve sonuçlarıyla birlikte sorgular. Kuspit, Duchamp'ın, sanat eserinin hiçbir estetik çekiciliğinin olmaması gerektiğini söylediğini aktarır. Duchamp'a göre sanatçı zevkli olmaya çalışmamalıdır, çünkü zevk değişen, olumsal bir niteliğe sahiptir. İyi olmasına da gerek yoktur. Sadece var olmaya çalışmalıdır.[211] Bu şekilde Duchamp'ın, estetizm karşıtlığı, onu geleneğin dışına çıkarır; ancak bu durum onu paradoksal şekilde bir başka geleneğin temsilcisine dönüştürür.[212] Maurizio Lazzarato da, Duchamp'ın kullandığı tekniklerin, bütün değerleri, bilhassa estetik değerleri alaşağı etme işlevi taşıdığını vurgular.[213]

Duchamp, estetizmle birlikte sanat kurumunu ve bireysel yaratım kategorisini radikal bir şekilde olumsuzlar.[214] Bunu ise "hazır nesneler" (ready-made) aracılığıyla gerçekleştirir. Duchamp özerk sanat eserinin sanatçı tarafından bireysel olarak üretildiğine dair yerleşik kanıyı, rastgele seçtiği bir seri üretim nesnesi üzerine attığı imza ile radikal bir şekilde alaya alır.[215] Bürger'in ifadesiyle Duchamp'ın hazır

---

[210] Bourdieu, Pierre (1999), *Sanatın Kuralları*, çev. Necmettin Kâmil Sevil, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 377.

[211] Kuspit, Donald (2006), *Sanatın Sonu*, çev. Yasemin Tezgiden, İstanbul: Metis Yayınları, s. 36.

[212] age., s. 37.

[213] Lazzarato, Maurizio (2017), *Marcel Duchamp ve İşin Reddi*, çev. Selcan Çalcı, İstanbul: Kolektif Kitap, s. 39.

[214] Bürger, Peter (2019), *Avangard Kuramı*, çev. Erol Özbek-Şeyda Öztürk, İstanbul: İletişim Yayınları, s. 102.

[215] age., s. 102-103.

nesneleri, birer sanat eseri değil, birer gösteridir. Duchamp'ın hazır nesnesini, konvansiyonel eserlerde olduğu gibi, biçim ve içerik uyumu açısından değil, seri üretim nesnesi ile imza ve sanat sergisi arasındaki karşıtlığa bakarak anlamlandırmamız mümkündür.[216] Kuspit de hazır nesnenin çelişkili ikili doğası olduğu tespitinde bulunur. Ona göre hazır nesnenin, aynı anda hem sanat olması hem de olmaması nedeniyle sabit bir kimliği yoktur. "Sanat olarak gördüğünüz an sanat olmaktan çıkmıştır artık. İzleyici onu sanat olarak ciddiye aldığı an sıradanlığa düşer, izleyici onu sıradan bir nesne olarak gördüğü anda da ciddi sanat oluverir."[217] Aynı paradoksal duruma Bürger de işaret eder ve imzalanmış şişe süzgüsünün müzede sergilenmeye değer bulunduktan sonra provokasyon ve avangart değerini yitireceğinden söz eder.[218] Böylelikle hazır nesneye gücünü ve değerini veren şeyin karşı çıktığı, olumsuzladığı estetik şartlar olduğu söylenebilir. Kendisi geçerli estetiği yıkıp yerine geçtiği anda işlevini de yitirecektir. Bahsedilen olguya, Duchamp'ın en önemli hazır nesnelerinden biri olan "Çeşme" üzerinden daha yakından bakabiliriz.[219]



(Marcel Duchamp'ın "Çeşme" eseri)

---

[216] age., s. 103.

[217] Kuspit, Donald (2006), *Sanatın Sonu*, çev. Yasemin Tezgiden, İstanbul: Metis Yayınları, s. 39.

[218] Bürger, Peter (2019), *Avangard Kuramı*, çev. Erol Özbek-Şeyda Öztürk, İstanbul: İletişim Yayınları, s. 104.

[219] https://tr.wikipedia.org/wiki/Fountain_(Duchamp) (erişim tarihi: 24.11.2020).

Duchamp'ın hazır nesneleri arasında en çok tartışılan ve konuşulan eseri olan "Çeşme", onun New York'taki "Mott Works" mağazasından satın aldığı pisuvarı ters çevirmesinden ibarettir. Duchamp, pisuvarı "R. Mutt" takma adıyla imzalayıp Bağımsız Sanatçılar Topluluğu'nun "Grand Central Gallery"de açılacak sergisine yollar. Sanatçı için "R. Mutt" takma adının da şöyle bir anlamı vardır: R. harfi Fransız argosunda para babası anlamına gelen Richard isminin kısaltmasına, Mutt ise, o yılların Mutt ve Jeff adlı ünlü çizgi karakterlerine gönderimde bulunur. Duchamp'ın kışkırtıcı ve olağandışı eseri, nihayetinde Duchamp'ın ifadesiyle örtbas edilir ve sergi kataloğunda ona yer verilmez.[220] Duchamp bu eseri ile hayat pratiğinin içerisinden bir unsuru seçerek bağlamından soyutlayıp bir fragmana dönüştürmüştür, tıpkı Bürger'in avangardistlerde gözlemlediği gibi. Burada özellikle seçme eylemi üzerinde durmak gerekir. Duchamp bu bağlamda genelde hazır nesneler, özelde ise "Çeşme" ile ilgili olarak şu tespitte bulunur: "Bana ilginç gelen şey [nesneyi] kendi pratik ya da faydacı içeriğinden söküp tamamen bomboş olan, dilerseniz genel anestezi diyebileceğim ölçüde her şeyden yoksun bir başka içeriğe yerleştirmekti."[221] Duchamp bu şekilde sanata yönelik bambaşka bir algı geliştirir ve sanata dair yerleşik ilkeleri altüst eder. Sanat konvansiyonel algıda öğrenilebilir, yenilenebilir eylemler gerektiren bir uğraş ya da beceri iken Duchamp sanatçının niyetini esas alır.[222] Sanatçı, gündelik hayat pratiğinden bir nesne seçip yeni bir bağlama oturtur, ona sanatçı niyeti doğrultusunda yeni bir içerik atfeder. Duchamp, faydacı içeriğinden çıkardığı pisuvarı ters çevirip ona "Çeşme" (Fountain) diyerek ve sergiye yollayarak sanat eseri üretmiş olur. Burada sanatçının niyeti çok kıymetli bir hâle gelir. Slavoj Žižek, *Sanat: Konuşan Kafalar* adlı kitabında Duchamp'ın pisuvarının hangi açıdan yaratıcılık faaliyeti sayılabileceğini sorar. Ona göre sanatçının görünüşte yaptığı şey, kaba bir nesneyi almak ve onu bir sanat eseri olarak göstermektir. Ancak Žižek, söz konusu olgudaki gerçek yaratıcılık faaliyetinin, sanat eserinin mekânını ve bu mekânı belirleyen kuralları örtülü bir şekilde yeniden tanım-

---

220 Erenus, Özlem Kalkan (2014), *Marcel Duchamp*, İstanbul: Tekhne Yayınları, s. 84.

221 Akt. Lazzarato, Maurizio (2017), *Marcel Duchamp ve İşin Reddi*, çev. Selcan Çalcı, İstanbul: Kolektif Kitap, s. 40.

222 Erenus, Özlem Kalkan (2014), *Marcel Duchamp*, İstanbul: Tekhne Yayınları, s. 85.

laması olduğunu dile getirir.[223] Žižek, burada sanatçının niyetinin yanı sıra alımlayıcının konumunu da sorgular. Yazar, pisuvarın sanat eseri olabilmesi için bizim ona sanat eseri gözüyle bakmamız gerektiğini vurgular. Çünkü sanat eseri olmak nesneye içkin olan bir özellik değildir. İnsanlar nesneye sanat eseriymiş gibi davrandığı için o sanat eserine dönüşür.[224] Gerek sanatçının niyeti gerekse alımlayıcının ona bakışıyla hazır nesne sanat eserine dönüşür. Ancak daha önce de altı çizildiği gibi söz konusu nesne, paradoksal bir şekilde, sanat eseri olarak kabul edildikten sonra gücünü kaybeder. Çünkü ona gücünü veren temel dinamik, mevcut sanatsal faaliyettir. Özerk sanat anlayışına karşı sorgulayıcı niteliği pisuvarı sanatsal bir özelliğe taşır. Pisuvar, Bourriaud'nun ifade ettiği gibi, sanatçının el becerisinin yerine zihinsel çalışmayı ön planda tutar. Seçme edimi, yaratmak, resim çizmek ve heykel yaratmak kadar sanatsal süreci kurmada yeterli olur. Bahsedilen bağlamda "[y]aratmak bir nesneyi yeni bir senaryoya sokmaktır, onu bir öyküde bir karakter olarak ele almaktır."[225] Duchamp, gündelik hayatın içinde değersiz bir nesne olarak düşünülen pisuvarı, yepyeni bir senaryonun içine yerleştirir, onu bir sanat eseri olarak alımlamamızı bekler. Bu şekilde yerleşik sanat algılarımızı alt üst etmeye çalışır. Aynı tavrı, şiirsel düzlemde Işın, barkod aracılığıyla gerçekleştirir.

Avangart Bir Şiir Olarak "Dünyanın En Güzel Dört Dizesi"

Serkan Işın'ın "Dünyanın En Güzel Dört Dizesi" adlı görsel şiiri, avangart bir metin olmasının yanı sıra Duchamp'ın "Çeşme" eseriyle hem üretim tarzı hem de sanatın ne'liğini sorgulaması ve kurumsal sanata karşı yıkıcı etkisi açısından büyük benzerlikler göstermektedir. Ayrıca inceleme konusu şiirin avangardist niteliğinin temel belirleyicisi Dadaizm akımıyla ilişkisidir. "Dünyanın En Güzel Dört Dizesi" adlı şiirin içinde yer aldığı kitabın adının

---

[223] Žižek, Slavoj (2009), *Sanat: Konuşan Kafalar*, çev. Mine Yıldırım, İstanbul: Encore Yayınları, s. 107.

[224] age., s. 107-108.

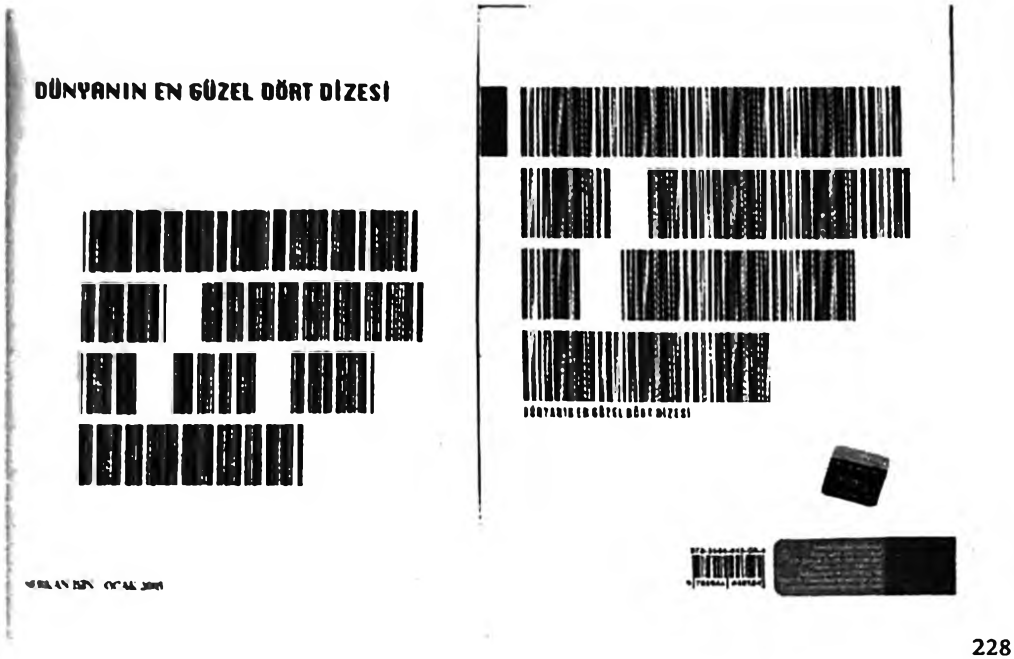
[225] Bourriaud, Nicolas (2004), *Postprodüksiyon*, çev. Nermin Saybaşılı, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, s. 41.

Dada Korkut olması bu bağlamda önemlidir. *Derleme Sözlüğü*'nde dada sözcüğünün; "büyük kardeş, ağabey", "bebek, bir aylıktan iki yaşına kadar olan çocuk", "hala", "teyze", "dilsiz, küçük çocuklara verilen oyuncak hediye"[226] gibi anlamları bulunmaktadır; ancak kitabın, Dadaizm'de olduğu gibi yerleşik estetik değerlere karşı oluşu nedeniyle başlığında Dadacılık akımına işaret edildiği söylenebilir. *Dada Korkut*'la, fonetik açıdan Türk kültür ve edebiyatında çok önemli bir yeri olan *Dede Korkut* kitabına gönderimde bulunulur. Işın, avangardistlerin yaptığı gibi Dada ve *Dede Korkut*'u, var olan bağlamlarından soyutlar, onları yalıtıp fragmana dönüştürür ve son noktada organik olmayan bir şekilde bu iki sözcüğü birleştirir. Başlıkta *Dede Korkut Kitabı*'na atıfta bulunulmasının farklı anlamsal gönderimlere sahip olduğu söylenebilir. Buna göre *Dede Korkut Kitabı*, destan döneminden halk hikâyeciliğine geçiş için çok büyük bir öneme sahiptir. Öte yandan Işın, *Dada Korkut* başlığını seçerek konvansiyonel şiirden görsel şiire geçişin temsilcisi olduğunu iddia eder. Böylelikle *Dede Korkut Kitabı*'nda olduğu gibi kendi kitabına kuruculuk vasfı yükler.

Işın, tartışma konusu olan şiirinde Dadacılık edebî anlayışını sürdürür ve Duchamp'ın "Çeşme" adlı çalışmasıyla koşut eylemler gerçekleştirir. Bu aşamada öncelikle Dadacılarla Duchamp arasındaki ilişkinin de netleştirilmesi gerekmektedir. Duchamp, kendini bir Dadacı olarak tanımlamaz, fakat hazır nesneleri birçok kişi tarafından "Dadacı nesneler" olarak kabul edilmektedir.[227] Burada Dadacıların, Duchamp'ın hazır nesnelerinden çok etkilendikleri de bilhassa vurgulanmalıdır. Şimdi bahis konusu şiire geçilerek onun avangart sanat ve Duchamp'ın "Çeşme" eseriyle ilişkisi tartışılabilir.

[226] https://sozluk.gov.tr/ (erişim tarihi: 15.12.2020).

[227] Erenus, Özlem Kalkan (2014), *Marcel Duchamp*, İstanbul: Tekhne Yayınları, s. 105.



228

Işın, Duchamp'ın hazır nesnelerinde yaptığı (avangartların da onu takip ettiği) eylemi gerçekleştirir ve hayattan kopuk lirik şiire karşıt bir tutum alarak gündelik hayat pratiği içerisinde yer alan "barkod" malzemesini seçer, onu bağlamından koparır ve fragmana dönüştürür. Barkod, şair için yarı hazır bir nesnedir. Işın, barkod imlerini artırıp onları dört satır şeklinde sayfaya yerleştirir ve bu imleri dize olarak adlandırır: "Dünyanın En Güzel Dört Dizesi". Duchamp'ın pisuvarı ters çevirip ona "Çeşme" adını vermesi ile paralel olarak Işın, barkoda dize ve dolayısıyla şiir başlığını atar. Bu eylemde, tıpkı Duchamp'ın yaptığı gibi, şiire eşlik eden yazmak edimi bulunmaz, bunun yerine gündelik hayat pratiğinden bir malzemeyi "seçmek" ve onu farklı bir senaryonun içine yerleştirmek önem kazanır. Işın'ın sanatsal tavrı, yine Bürger'in avangart sanat için belirttiği durumla da örtüşür. Bürger, hatırlanacağı gibi, tarihsel avangart hareketlerinde, özerk sanatta hiçbir şekilde sanat eseri olarak değerlendirilmeyecek etkinliklerin geliştirildiğinden ve onlara eser başlığı atıldığından söz eder.[229] Işın, kitabın göz önünde olmayan alt kısmında yer alan barkodu yukarı, arka kapağa ve kitabın içerisine taşır. Böylelikle barkod, gündelik hayat pratiğinde içerdiği bütün bağlamlarından soyutlanır, yeni bir senaryoda yer alır. Barkodun içinde bulunduğu

[228] Işın, Serkan (2009), *Dada Korkut*, Ankara: Ebabil Yayınları, s. 71.

[229] Bürger, Peter (2019), *Avangard Kuramı*, çev. Erol Özbek-Şeyda Öztürk, İstanbul: İletişim Yayınları, s. 110.

yeni mekânsal düzlem, onun niteliğini dönüştürür. Kitabın arka kapağında kendisine küçük bir yer bulan barkodu Işın'ın kitabın içerisine taşıması ve mekânını değiştirmesi barkodun ticari işlevinden soyutlanarak artık sanatsal bir ürüne dönüşmesi sonucunu doğurur. Bu noktada şairin niyeti önem kazanır. Şair, "Dünyanın En Güzel Dört Dizesi" başlığıyla okurla okuma kontratı kurarak ondan barkodu dize olarak alımlamasını bekler. Gerçekte barkodun ne anlam ifade ettiği önemli değildir; Işın bir konuşmasında konu edilen eser için "Benim nezdimde bu şiirdir."[230] diyerek kendi niyetini okur alımlaması için belirleyici kılmıştır. Duchamp nasıl ki sanatçının niyetini hazır nesnelerin alımlanması için temel ölçüt olarak alıyorsa Işın'ın da barkodla ilgili tasarrufu konusunda benzer bir tutum takındığı ileri sürülebilir.

Diğer taraftan Işın'ın barkod sözcüğüyle dizeye işaret etmesi, gösteren ve gösterilen arasındaki uzlaşımın da sorgulanmasına aracılık eder. Barkod ile dizenin işaret ettiği anlam arasında konvansiyonel düşüncede bir özdeşlik olmamasına rağmen Işın, okurdan barkodu dize olarak anlamasını bekler. Ona göre "Dize/mısra artık şiirin taşıyıcı mecrası olamayacak kadar yıpranmış halde"dir.[231] Bu minvalde Işın bizim dizeden beklediğimiz işlevi pekâlâ barkodun da üstlenebileceği mesajını verir. Ancak şiirdeki esas çarpıcı nokta, onun gücünü anlattığı şey olmamasından almasıdır. Burada ikili bir özellik devreye girer. Algıladığımız hem dizedir hem değildir. Şairin okuma kontratını esas alırsak gördüğümüz şey dizedir, ancak geleneksel algımızda şiir ve dize farklı bir konsepttedir. Okur, verili şiirsel algıda, karşılaştığı şeyin dize olmadığını bilmektedir. Ancak algılananın dize olmadığını bilen okur için barkodun dize olarak alımlanma çağrısı çarpıcı olur. İfade edilen çerçevede "Dünyanın En Güzel Dört Dizesi", başlığının aksine gücünü estetik bir iddiadan değil, avangardist ürünlerde olduğu gibi, alışılageldik şiir ve dize algısına karşı çıkıştan alır. Bir okur olarak bahse konu olan şiiri alışılageldik biçim ve içerik yorumlarıyla değerlendirmemiz anlamlı olmaz. Bunun yerine kapitalist bir gönderime sahip olan barkodla şiirin anlam kümesinde yer alan dize arasındaki karşıtlıkla şiiri

---

[230] Işın, Serkan (Aralık 2018), "Serkan Işın ile Görsel Şiire Dair", Söyleşiyi Yapanlar: Hakan Şarkdemir vd. *Hece*, 264: 97.

[231] www.poetikhars.com (erişim tarihi: 11.01.2021).

yorumlayabiliriz. Böylelikle Işın, bize şiire ilişkin bütün ön kabullerimizi yeniden gözden geçirme çağrısında bulunur. Okur bu şiir aracılığıyla şu soruları sorabilecektir: Konvansiyonel şiir algımızı belirleyen ölçütler nelerdir? Konvansiyonel şiir algımızı belirleyen ölçütler mutlak mıdır? Bir şiirin anlamı neye göre belirlenir? Şairin bir şiirin üretimindeki rolü nedir? Şiirin alımlanmasında şairin niyeti ne kadar önemlidir? Bu şekilde avangardistlerin sanat kurumuna yönelik sorgularını, özeleştirilerini Işın şiir türüne getirir ve böylelikle nesnel anlama ulaşmaya çalışır.

Işın'ın arka kapakta barkodun altına, kitabın içinde ise üstüne "Dünyanın En Güzel Dört Dizesi" ifadesini yazması, aslında bize, René Magritte'nin "İmgelerin İhaneti" (1928-1929) adlı pipo tablosunu da çağrıştırmaktadır. Magritte, pipo resminin altına "Bu bir pipo değildir." (Ceci n'est pas une pipe) yazarak görsel imge ile dilsel ifade arasında bir çatışma gerçekleştirir. Işın, tartışma konusu şiirinde söz konusu denklemi tersine çevirir. Yazı, algılananın dize olduğunu iddia etmektedir; ama görsel imgede algılanan barkoddur. Okur böylelikle yazı ve görsel imge arasında bir kararsızlığın içinde kalır.

Duchamp'ın estetizm karşıtlığına paralel olarak Işın'da şiirsellik karşıtlığı bulunmaktadır. Bahsedilen durumu Işın, "şiirselliğin reddi" olarak tanımlar.[232] Ancak estetizm karşıtlığı bahis konusu şiirde, avangardistlerde olduğu gibi, paradoksal bir özellik arz eder. "Dünyanın En Güzel Dört Dizesi", gücünü karşı çıktığı konvansiyonel şiir algısından aldığı için ileri sürdüğü poetik anlayış hâkim duruma geldiğinde, konvansiyonel şiir tarzının geçerliliği son bulduğunda ya da barkod dize olarak kabul edildiğinde bütün gücünü yitirmiş olacaktır. Örneğin başka bir şairin barkodu kullanarak kaleme aldığı şiir, bir dergide yadırganmadan kolaylıkla yayımlanabilir bir duruma geldiğinde bahis konusu şiir aynı yıkıcı ve sorgulayıcı etkiye sahip olamayacaktır. Bürger'in avangart sanat için belirlediği paradoksal durumun bu bağlamda "Dünyanın En Güzel Dört Dizesi" şiiri için de geçerli olacağı söylenmelidir.

Serkan Işın'ın genelde görsel şiirlerinde özelde ise "Dünyanın En Güzel Dört Dizesi"nde karşısına aldığı poetik tavır lirik şiirdir.

---

[232] Işın, Serkan (2007), *Tüğün*, Ankara: Ebabil Yayınları, s. 33.

Mehmet Rifat'ın *Gösterge Avcıları* adlı kitabında gösterdiği gibi lirik şiir üzerine kaleme alınan poetik yazılarda sıklıkla Mallarmé'nin "şiir fikirlerle değil sözcüklerle yapılır (yazılır)"[233] düşüncesi alıntılanır. Bu şekilde bir yandan şiirde fikirlerin işlev ve önemi göz ardı edilirken diğer yandan sözcüklere ve onların ahenk değerine vurgu yapılır. Öte yandan Işın, kelimelerin artık talebi karşılamadığını dile getirir: "Kelimelerin şiirdeki zayıf ve talebi kışkırtmayan hâlleri neon ışıkları karşısında mum gibi tükenecektir, tükenmektedir."[234] Bu bağlamda ele alınan şiirde ne sözcük ne de buna bağlı bir ahenk vardır. Yazma edimi de bu ürün için söz konusu değildir. Bununla birlikte sözcüklerin yerini barkod imleri almıştır. Ancak lirik anlayışın şiirin fikirlerle yazılamayacağı düşüncesine karşıt olarak "Dünyanın En Güzel Dört Dizesi"nde düşünce merkeze alınmıştır. Bu şiirde esas olan yarı hazır bir malzemeyi kavramsal bir sınıra taşımak ve düşünceyi ön plana çıkarmaktır. Işın, estetiğin yerine düşünceyi ön plana alır ve kavramsal bir sorgulama edimiyle şiirin ne olduğu, ne olması gerektiği yönünde okuru bir sorgulamaya davet eder. Bahsedilen çerçevede Duchamp'ın yaptığı gibi kavramsal değere sahip sanat eseri ortaya çıkar.

Şiir, ilham ve sanatçı dehası arasındaki ilişki tartışılagelen bir konu olmuştur. Birçoklarınca şair, görülemeyeni gören, ilhamla yazan bir kişidir. Söz konusu verili düşünce bu şiirde kendisine yer bulmaz. Işın, kendi misyonunu doğru malzemeyi "seçmek" ve onu farklı bir mekânda, özgün bir kompozisyon içinde sunmakla sınırlar. Işın, barkodu, gündelik hayat pratiğinden seçtikten sonra artık o, "anlamlı bir nesne"ye dönüşmüştür. Söz konusu anlamlı nesne farklı okurlar için birçok farklı anlamsal gönderime sahip bir niteliğe dönüşür.

---

[233] Akt. Rifat, Mehmet (1997), *Gösterge Avcıları: Şiiri Okuyan Şairler 1*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 38-42.

[234] Işın, Serkan (2007), *Tüğün*, Ankara: Ebabil Yayınları, s. 16.

KAOS TEORİSİ VE BEHÇET NECATİGİL'İN "KARIŞIK TARİFE" ŞİİRİ

Çağdaş sosyolojinin önemli araştırmacılarından biri olan Zygmunt Bauman, *Modernlik ve Müphemlik* adlı kitabında, düzen ve kaos kavramlarını ikili karşıtlık içinde ele alır ve onlar için "modern ikizler" yakıştırmasında bulunur. Ona göre kaos, düzen üretimi sonucunda oluşan atıktır; ancak düzenin tek alternatifi de kaostur. Kaos, düzenin ötekisi olarak belirlenemez ve öngörülemezdir, aynı zamanda belirsizdir. Kaosun diğer eşanlamları şunlardır: tanımlanamazlık, tutarsızlık, uyumsuzluk, bağdaşmazlık, mantıksızlık, irrasyonellik, ikircim, karmaşa, kararlaştırılamazlık, müphemlik.[235] Bauman'ın düzen ve kaosa dair dile getirdiği bu felsefi düşünceleri modern bilim ve kaos teorisi ile ilişkilendirmek mümkündür.

Modern düşünce ve bilim, fiziksel kanunlarla, sebep sonuç ilişkileriyle dünyaya ve evrene dair kesin ve tartışılmaz öngörülerde bulunulabileceği iddiasındadır. Bu modern düşünsel tasarımın bilimdeki mimarı şüphesiz Newton'dur. Mutlak uzay ve zaman düşüncesine sahip olan Newton'un sayesinde kurguladığımız dünya, düzenli ve öngörülebilir şekilde işleyen determinist bir karaktere sahiptir. Burada olaylar gerçekte basit bir sebep sonuç zinciri hâlinde birbirilerini takip ederler.[236] Ayrıca bütün olaylar veya olgular hatasız olarak belirlenen başlangıç şartları tarafından kararlaştırılmıştır. Bu dünyada hiçbir rastlantıya yer yoktur ve dünya makinenin parçaları gibi kusursuz işlemektedir.[237] Ancak bu aşamada şu soru gündeme gelir: Hakikaten, evrene, dünyaya dair bütün fiziksel olgular neden-sonuç ilişkileriyle ve basitçe açıklanabilir mi?

James Gleick'in *Kaos* adlı kitabında belirttiği gibi "Kaosun baş-

---

[235] Bauman, Zygmunt (2003), *Modernlik ve Müphemlik*, çev. İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 14, 17, 133.

[236] Ural, Şafak, "Kozmostan Kaosa", *Kaos, Mantık, Matematik ve Felsefe II. Ulusal Sempozyomu 21-24 Eylül 2014*, haz. Ural, Ş. vd. https://www.safakural.com/makaleler/kozmozdan-kaosa (erişim tarihi: 05. 04. 2021).

[237] Prigogine, Ilya; Stengers, Isabelle (1998). *Kaostan Düzene*, çev. Senai Demirci, İstanbul: İz Yayıncılık, s. 11.

ladığı yerde klâsik bilim durur."[238] Öncelikle belirtilmesi gereken nokta, kaos teorisinin klasik bilimin evren anlayışına karşı çıktığıdır. Kaos teorisine göre, öngörülmüş bir kalıbın, tutarlılığın ve bilginin olduğu bir evrende yaşadığımıza ilişkin bilgilerimiz bir illüzyondur.[239] Determinist yaklaşımla olguların önceden bilinebileceğine dair yaklaşıma karşı çıkarak fizik dünyasında bir devrim yaratan kaos teorisinin temel çıkış noktalarından biri "kelebek etkisi" adıyla anılan olgudur. Kelebek etkisini açıklamak için ise bilhassa Edward Lorenz'in çalışmalarını anmak gerekir.

Lorenz, bilgisayar yardımıyla meteoroloji üzerine araştırmalar yapan bir matematikçidir. Bilgisayarların, döneminin fizik algısında önemli bir işlevi olacağına inanılmaktadır. Buna göre determinist yaklaşım çerçevesinde, dünyanın da gezegenlerde olduğu gibi belirli kurallara uygun olarak düzenlendiğini ve önceden bilinmeye müsait bir yapıya sahip olduğunu öne süren Newtoncu ilkeler ancak bilgisayarla doğrulanabilirdi.[240] Nitekim Lorenz de "ilkel bilgisayarını" kullanarak havayı en basit şekilde ifade edebilir bir hâle indirger.[241] Lorenz bilhassa hava akımlarını grafiklerle ifade etme uğraşına girer. Bu yolda 1961 yılında, ardışık dizilerden birini uzun uzadıya incelemek isterken kestirme yol izlemiş ve sayıların son üç rakamını yuvarlamıştır. Bilgisayarın hafızasına kaydedilen ondalık kesir sayıları aslında altı haneyken (506127), yazıcıdan çıkan dökümde altı haneli sayı üç hane görünür (506). Bu durumda Lorenz, binde birlik farkın sonucu etkilemeyeceğini düşünür. Hâlbuki Lorenz tamamıyla determinizme dayalı denklemler sistemi kullanmaktadır.

> "[Buna göre] belirli bir çıkış noktasından hareket edildiğinde hava durumunun her seferinde tıpatıp aynı gelişmeyi göstermesi gerekirdi. Biraz daha farklı bir çıkış noktasından hareket edildiğinde, hava durumunun da biraz daha farklı bir gelişme göstermesi gerekecekti. Küçücük bir sayı hatasının rüzgârın hafif bir

---

238 Gleick, James (1997), *Kaos*, çev. Fikret Üçcan, Ankara: TÜBİTAK Popüler Bilim Kitapları, s. IV.

239 Hayles, N. Katherine (1991), "Introduction: Complex Dynamics in Literature and Science", *Chaos and Order: Complex Dynamics in Literature and Science*, ed. N. Katherine Hayles, Chicago and London: The University of Chicago Press, s. 1.

240 Gleick, James (1997), *Kaos*, çev. Fikret Üçcan, Ankara: TÜBİTAK Popüler Bilim Kitapları, s. 5.

241 age., s. 7.

> esintisinden farkı yoktu; tabii ki, hafif esintiler hava durumunda önemli, büyük ölçekli değişimleri meydana getirmeden önce ya zayıflayıp ortadan yok oluyorlar ya da birbirlerini dengeliyorlardı. Oysa Lorenz'in kendine özgü denklemler sisteminde küçük hatalardan büyük felaketler doğmaktaydı."[242]

Lorenz, tesadüfen bulduğu bu önemli bulguyu makaleye dönüştürür. Bu makalesinde Lorenz dikkatini özellikle kararlılığa erişemeyen sistemlerin matematiğine verir. Dile getirilen kelebek etkisi "başlangıç durumundaki şartlara hassas bağımlılık"la anlamlandırılmaya çalışılır.[243] Başlangıç durumuna hassas bağımlılık, kaos teorisinin tanımlayıcı ögelerinden biri olarak nitelendirilir.[244] Ilya Prigogine, *Kesinliklerin Sonu: Zaman, Kaos ve Doğa Yasaları* adlı kitabında kararlı ve kararsız devinimler arasında bir ayrıma gider. Kararlı dinamik sistemlerin başlangıç koşullarındaki küçük değişikler, küçük etkiler bırakır; buna karşılık özellikle kararsız sistemin uç örneği olan dağınık sistemlerde başlangıç koşullarına uygun olarak farklılık gittikçe büyür. Burada "kelebek etkisi parabolünün" gösterdiği gibi "Amazon havzasındaki bir kelebeğin kanat çırpışı, Amerika Birleşik Devletleri'ndeki zamanı doğrulayabilir."[245]

Lorenz tarafından tesadüfen keşfedilen kaos teorisine dair önemli bulgulardan sonra bilim insanları 1960-1970'li yıllar boyunca hesaplamalarda doğal davranmayan basit sistemler ve matematiksel soyutlamalar üzerinde çalışırlar.[246] Bilhassa 1970'li yıllarda gerek Amerika Birleşik Devletleri'nde gerekse Avrupa'da bazı bilim insanları düzensizlik konusuna eğilirler. Matematikçiler, fizikçiler, biyologlar, kimyacılar, kural dışılığın farklı türleri arasında bağlantılar bulma uğraşına girerler. Örneğin,

> "Fizyologlar insan kalbinde oluşan ve izah edilemeyen ani ölümlerin belli başlı nedeni olan kaosta hayret verici bir düzen bulunduğunu tespit ettiler. Ekoloji

---

242 age., s. 10.

243 age., s. 16-18.

244 Ruelle, David (2006), *Rastlantı ve Kaos*, çev. Deniz Yurtören, Ankara: TÜBİTAK Popüler Bilim Kitapları, s. 65.

245 Prigogine, Ilya (1999), *Kesinliklerin Sonu: Zaman, Kaos ve Doğa Yasaları*, çev. Süheyla Sarı, İstanbul: Sarmal Yayınevi, s. 28-29.

246 Polvinen, Merja (2008), *Reading the Texture of Reality: Chaos Theory, Literature and the Humanist Perspective*, Helsinki: University of Helsinki, s. 6.

> uzmanları güve popülasyonlarını ve yok oluşlarını araştırdılar. Ekonomistler eski stok maliyeti verilerini inceleyip yeni bir analiz yöntemi denediler. Sonuçta ortaya çıkan bakış açısı, araştırmacıları, bulutların aldığı şekillere, şimşeğin izlediği yollara, kan damarlarının mikroskobik düzeylerde oluşturduğu ağlara, yıldızların galaksiler halinde kümelenmesine, yani doğrudan doğruya tabiata yöneltiyordu."[247]

Kaos teorisi üzerine yapılan söz konusu yoğun araştırmalar sonucunda, bu teori fizik bilimlerinde asrın en büyük üçüncü devrimi hâline gelir. Relativite kuramının mutlak uzay ve zaman algısına; kuantum teorisinin denetlenebilir ölçüm sürecine dair yıkıcı etkisi kaos teorisinde determinist yaklaşım çerçevesinde gerçekleşir.[248] Biraz daha açımlayacak olursak kaos teorisine göre fizik nesnelerinin hareketi ve evrenin oluşumu, klasik determinist anlayışla uyumlu bir şekilde işlemez, çünkü buradaki oluşum kaotik bir yapıdadır.[249] Ancak kaos teorisinin öngörülemezlik düşüncesine karşılık determinizmi reddetmediği vurgulanmalıdır.[250] Kaos teorisi odak noktasına, kaotik dinamik sistemleri almaktadır. Bahsedilen dinamik sistemlerin özellikle nonlinear (doğrusal olmayan) ve öngörülemeyen karakterlerini sorgularlar. Klasik bilimde sistemin başlangıç koşulları net bir şekilde belirlenebilir, sistem düzenli ve linear (doğrusal) bir yapıdadır. Bu hâliyle de sisteme dair neden sonuç ilişkileriyle birlikte öngörülerde bulunma imkânı vardır. Buna karşılık kaos teorisi klasik bilimin tam karşısında durur. Nedenselliğin yerini alan kaos teorisi, doğrusal olmayan yapısıyla belirsizliği ima eder. Kaos teorisinin bir diğer önemli kavramı "fraktal geometri"dir. İlk olarak Polonya asıllı matematikçi Benoit B. Mandelbrot tarafından 1975 yılında ortaya konan fraktal geometri, farklı disiplinlerde de yankı uyandıran yeni bir geometri sistemini getirmiştir.[251] Mandelbrot *The*

---

[247] Gleick, James (1997), *Kaos*, çev. Fikret Üçcan, Ankara: TÜBİTAK Popüler Bilim Kitapları, s. V.

[248] age., s. VIII.

[249] Ural, Şafak, "Kozmostan Kaosa", *Kaos, Mantık, Matematik ve Felsefe II. Ulusal Sempozyomu 21-24 Eylül 2014*, haz. Ural, Ş. vd. https://www.safakural.com/makaleler/kozmozdan-kaosa (erişim tarihi: 05. 04. 2021).

[250] Polvinen, Merja (2008), *Reading the Texture of Reality: Chaos Theory, Literature and the Humanist Perspective*, Helsinki: University of Helsinki, s. 6.

[251] Uçar, Semra (2010), "Kaos Teorisinin Felsefi Özellikleri", Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, s. 58.

Fractal Geometry of Nature adlı kitabında, Öklid geometrisinin karşısında fraktal geometriyi koyar. Mandelbrot'a göre evren, yuvarlak ya da dümdüz değildir, aksine pütürlü, pürüzlü bir evrendir. "Dağlar koni değildir. Şimşek doğru hat üzerinde yer almaz."[252] O hâlde bu evreni, "kırınımlı, parçalı, düzensiz görünümlü anlamına gelen" bir sözcük olarak fraktal kavramı tanımlayabilir.[253] Bir başka ifadeyle "evrenin gerçek yapısı eğer kaotik ise, onun dili 'kesirli (fraktal) geometri' olmalıdır."[254] Öklid geometrisi, doğayı doğrular, düzlemler, daireler, küreler, üçgenler ve koniklerle anlamlandırmaya çalışır; ancak fiziksel dünyaya yakından bakıldığında onun karmaşık yapısının bunun ötesinde olduğu gözlemlenir.[255] Fraktal geometri ile fiziksel dünya basit modellemelerle değil; var olduğu karmaşık yapısı içerisinde incelenir.[256] Örneğin girintiler ve bükümler Öklid geometrisinde kusur olarak algılanırken fraktal geometride, bunlar bir fenomenin özünün sırrını açmaya yarayan anahtarlardır.[257] Bu aşamada fraktal geometrinin evrenin kaotik yapısını çözmede kullanılan bir dil olduğuna da değinilmelidir. Series'a göre fraktal dil, nonlinear bir süreci, düzenin içinde düzensizliği ve düzensizliğin altındaki düzenliliği açığa çıkarır.[258] James Gleick, aklın gözüne göre, fraktalın sonsuzu görebilmenin bir yolu olduğundan söz eder.[259] Frak-

---

[252] Gleick, James (1997), *Kaos*, çev. Fikret Üçcan, Ankara: TÜBİTAK Popüler Bilim Kitapları, s. 108.

[253] Uçar, Semra (2010). "Kaos Teorisinin Felsefi Özellikleri", Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, s. 59.

[254] Ural, Şafak, "Kozmostan Kaosa", *Kaos, Mantık, Matematik ve Felsefe II. Ulusal Sempozyomu 21-24 Eylül 2014*, haz. Ural, Ş. vd. https://www.safakural.com/makaleler/kozmozdan-kaosa (erişim tarihi: 05. 04. 2021).

[255] Akt. Uçar, Semra (2010), "Kaos Teorisinin Felsefi Özellikleri", Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, s. 58-59.

[256] Uçar, Semra (2010). "Kaos Teorisinin Felsefi Özellikleri", Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, s. 59.

[257] Gleick, James (1997), *Kaos*, çev. Fikret Üçcan, Ankara: TÜBİTAK Popüler Bilim Kitapları, s. 108.

[258] Ural, Şafak, "Kozmostan Kaosa", *Kaos, Mantık, Matematik ve Felsefe II. Ulusal Sempozyomu 21-24 Eylül 2014*, haz. Ural, Ş. vd. https://www.safakural.com/makaleler/kozmozdan-kaosa (erişim tarihi: 05. 04. 2021).

[259] Gleick, James (1997), *Kaos*, çev. Fikret Üçcan, Ankara: TÜBİTAK Popüler Bilim Kitapları, s. 113.

tal geometri için özellikle bahsedilmesi gereken bir diğer özellik, "kendi kendine benzerlik" niteliğidir. Buna göre canavar görünümlü şekiller, büyük çapta büyütüldüğü zaman bile tamamen aynı görünümü muhafaza ederler. Kültürde bunun canlı örneğini, iki ayna arasında duran insanın görüntüsünün sonsuz derinlikte yansıması olarak görmek mümkündür.[260]

Kaos teorisinin getirdiği devrim niteliğindeki çığır açıcı düşünceler, sadece fiziksel evrenin özünü, yapısını değil, insan dilini ve bilincini de açıklamak için bir imkân olarak düşünülmüştür.[261] Değişen fizik bilimi, evren tasarımı bireysel algıda da şüphesiz büyük etki bırakmıştır. Bütünlük hissi başat olan, aklı önceleyen, belleğine mutlak güven duyan modern insanın postmodern dünyadaki tavrı ve tutumu değişmiştir. Bu dönemde yaşayan insanın zihni dağınık ve parçalıdır.[262] Aynı zamanda belleğin kolayca manipüle edilen ve eden yapısı da çağın insanınca açığa çıkarılmıştır.[263] Her türlü öngörüyle, tutarlılıkla, bilginin mutlaklığıyla ilgili düşünceler yerini kayıp anlama, parçalanmış zamana bırakır.[264] Hâl böyleyken yaşadığı tarihsel ortam ve toplumdan etkilenen ve onu etkileyen şair veya yazarın, kaotik evreni ve kaotik bilinci eserlerinde yansıtmaması beklenemez. Böylelikle kaotik evren ve kaotik bilinç, hem içerik hem de biçim olarak eserlerde izdüşümsel yankısını bulur. Bu noktada, bahsedilen durumun akademik çalışmalara bir yansıması olup olmadığı sorulabilir.

Daha önce de bahsedildiği gibi kaos teorisi ortaya çıktığı on yıllık süreden sonra hızla disiplinler arası bir mahiyete sahip olmuştur. Bu bağlamda onun kuramsal çerçevesi, dil ve edebiyat çalışmaları için büyük bir imkâna dönüşmüştür. 1980 ve özellikle 1990'lı

---

[260] age., s. 119.

[261] Hayles, N. Katherine (1991), "Introduction: Complex Dynamics in Literature and Science", *Chaos and Order: Complex Dynamics in Literature and Science*, ed. N. Katherine Hayles, Chicago and London: The University of Chicago Press, s. 2.

[262] Gazzaley, Adam; Rosen, Larry D. (2019), *Dağınık Zihin: Yüksek Teknoloji Dünyasında Kadim Beyinler*, çev. Aysun Babacan, İstanbul: Metis Yayınları, s. 17.

[263] Tunç, Gökhan (2020), *Şiir ve Bellek: Modern Türk Şiirinde Bellek Metaforları*, İstanbul: Ötüken Neşriyat, s. 65.

[264] Hayles, N. Katherine (1991), "Introduction: Complex Dynamics in Literature and Science", *Chaos and Order: Complex Dynamics in Literature and Science*, ed. N. Katherine Hayles, Chicago and London: The University of Chicago Press, s. 1.

yıllarda dil ve edebiyat çalışmalarında kaos teorisinin kavramsal çerçevesinin yol göstericiliğini görebiliriz. Bu yıllarda düzene, kurallara, öngörülebilirliğe ve belirlenmiş bir sisteme dayalı geleneksel edebiyat anlayışının dönüşmesini ve metinlerde ortaya çıkan kaotik yapıyı anlamlandırmak, kaos teorisinin çizdiği perspektifle olanaklı olabilmektedir. Fakat bilhassa edebiyat alanında kaos teorisinin kavramsal çerçevesinden bir imkân dahilinde yararlanma durumunda araştırmacılar açısından herhangi bir ortak tutumun olduğu söylenemez. Kaos teorisi merkezinde araştırmacıların metinlere yaklaşımında, dil ve yaklaşım birliği yoktur, ancak araştırmacılar kaos teorisinin devrim niteliğindeki yeni düşüncelerini, metinlerin elverişliliği içerisinde, onların gizli yapısını açığa çıkarmak için kullanırlar. Söz konusu özelliği, araştırmacıların yaklaşımıyla kaos teorisinin içeriği arasında var olan bir uyum olarak da yorumlayabiliriz. Bir başka ifadeyle düzenli ve öngörülebilir bir evren ve doğa tasarımına karşı çıkan kaos teorisini, edebî eleştiri konusunda tekil bir düzlemle sınırlandırmanın bahse konu teorinin doğasıyla uyumlu olmadığı düşünülebilir.

Bu bölümde, ele alınacak metnin yapısını anlamada ve yorumlamada kaos teorisinin işlevsel öneme sahip kavramları üzerinden bir tartışma yürütülecektir. İfade edilen yorumlama edimine ise düzensizlik içinde düzen, dinamik olmak, doğrusal olmamak (nonlinear), belirsizlik, başlangıç noktasına hassas bağımlılık kavramları eşlik edecektir. Ayrıca söz konusu yorumlama ediminin kaos teorisini edebî metinlere uygulama anlamında bir model olması amaçlanmaktadır.

Behçet Necatigil'in "Karışık Tarife" Adlı Şiirinin Kaos Teorisi ile İncelenmesi

Behçet Necatigil'in *Kareler Aklar* adlı kitabında yer alan şiirler hem içeriğiyle hem de biçimiyle geleneksel şiir algısına meydan okur niteliktedirler. İlk bakışta bile şiirin mısra ve sözcük düzenindeki başkalık rahatlıkla görülmektedir. Okurun şiirle kurduğu diyalogda öncelikli olarak düşündüğü özellikler, şiirin okuma alışkanlığını sorgulatması ve anlamını kolay kolay ele vermemesi gibi unsurlardır. Ancak bütün bu özelliklerin yanı sıra "Karışık Tarife" şiiri, kaos

teorisiyle birlikte yorumlandığında onun içeriği ve biçimi konusunda önemli açılımlar sağlamak mümkündür. Bahsedilen şiir şöyledir:

KARIŞIK TARİFE
Kaç yönde trenler
yukardan aşağı
hangisi
hangi saatlerde

Kızları oğulları
alır mı hangisi
kendi derdinde herkes
kime nasıl sormalı

Haftanın hangi günleri
iç içe kompartımanlar
nerde bağlantı yerleri
boş öğrenci trenleri

Şimdi siz söyleyin
ne zaman ve nasıl
kolay mı görmek
önce bâzı şeyleri

istasyon nerde
aşağdan yukarı
sağa sola
doğru yolcu katarları.

yaşlılar hastalar
aktarmalarda kayıp
cetvelleri karışık
neyi nasıl bulmalı.

nereye kadar gider
yükleri nereye vermeli
peronlar tüneller
neyi nasıl bulmalı.

gideceğiniz yeri
nerelerde olmalı
yönleri aynı anda
okumasını bilmeli.[265]

"Karışık Tarife"nin yüzeysel yapısına baktığımızda şiirde tren ve tren istasyonunun merkeze alındığını; ancak bu iki unsura içkin olan düzenlilik ve öngörülebilirlik anlamına karşılık şiirde kaos sözcüğünün gündelik anlamında var olan kargaşanın hâkim olduğunu söyleyebiliriz. Şiirin adında yer alan karışık sıfatı, hangi yöne gittiği ve nereye, ne zaman gideceği belli olmayan trenlerin bağlantı yerlerinin, peronlarının, tünellerinin bilinmemesi, kaos sözcüğünün bilhassa gündelik dilde ifade ettiği anlamla paralel niteliktedir. Trenler öngörülemez bir şekilde yukarıdan aşağı, aşağıdan yukarı, sağa sola doğru dinamik bir şekilde hareket etmektedirler. Ayrıca bu ortamda herkesin kendi derdinde olması, kızların, oğulların, yaşlıların ve hastaların aktarmalarda kaybedilmesi, neyin nasıl bulunacağının ve kime nasıl sorulacağının bilinmemesi, yaşananların ve anlatıcının

[265] Necatigil, Behçet (1975), *Kareler Aklar*, Ankara: Bilgi Yayınevi, s. 14-15.

yaşadığı ortamın kaotik etkisini artırmaktadır. Şiirin söylem boyutunda ise "hangi", "hangisi", "kime", "neyi", "nasıl", "nereye", "nerde", "ne zaman", "nerelerde", "kaç" gibi soru ifadelerine sıklıkla başvurulması, karışıklığa, öngörülemezliğe, kargaşaya ve dolayısıyla kaosa işaret etmektedir. Böylelikle şiirin yüzey yapısında, tıpkı kaos teorisinde olduğu gibi, düzensizliğin, öngörülemezliğin, doğrusal olmayan dinamik bir hareketin varlığı ortaya çıkar.

Behçet Necatigil, *Bile/Yazdı* adlı eserinde, poetik bilincini açığa çıkaran düşünceler ileri sürerken bilhassa şiirin görünürdeki çapraşık yapısının ötesindeki bir arka plandan bahseder ve şiirin ön planı ile arka planı arasında keskin bir ayrıma gider. Bununla birlikte ön planla arka plan arasındaki bağların ortaya çıkarılması ile şiirin anlam kazanacağını vurgular: "Şiirin ilk bakışta çapraşık ve bilmeceli görünmesi onun çözülemeyeceği anlamına gelmez. Ön planla geri plan arasında bağlar, belirli motif örgü ve atkıları varsa her şiir, bir kumaş gibi, iplik iplik açılabilir."[266] Aynı şekilde Hasan Akay, *Kareler Aklar*'daki şiirlerde kaos hâlinin varlığından söz eder ve bu kaosun okurun tespit edeceği mazmunla (anlamla) birlikte anlaşılır olacağını ileri sürer.[267] O hâlde bu noktada, "Yukarıda yüzey yapısı (Necatigil'in ifadesiyle ön planı) tartışılan şiirin arka planı ya da planları nelerdir?" sorusu sorulabilir. Bu soruya verilebilecek olası cevaplardan ilki "YAŞAM BİR YOLCULUKTUR." kavramsal metaforuyla açığa çıkar.

Oğuz Cebeci, *Metafor ve Şiir Dilinin Yapısal Özellikleri* adlı kitabında, yaşamın bir yolculuk olduğuna dair gündelik dilde var olan dizgeyi tartışır. Buna göre söz konusu metaforun içinde hayatta olan kişinin yolcuya; kişinin hayat hedeflerinin, yolculuğun duraklarına; bu hedefleri gerçekleştirmek için kullanılan araçların, yolculuğun güzergâhlarına; hayatın zorluklarının, yolculuğun zorluklarına; yaşam sürecinde kendisine danışılan kişilerin yolculuğa rehberlik eden kişilere; hayatta gösterilen aşamanın yolculukta kat edilen mesafeye ("Hedefe varmak üzeresin"); hayat seçimlerinin kavşak noktalarına karşılık geldiğini savlar.[268] "YAŞAM BİR YOLCULUKTUR." kavram-

---

[266] Necatigil, Behçet (2012), *Bile/Yazdı: Poetika*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 86.

[267] Akay, Hasan (2009), *Doğrandıkça Artan Ekmek*, İstanbul: Akademik Kitaplar, s. 272-273.

[268] Cebeci, Oğuz (2013), *Metafor ve Şiir Dilinin Yapısal Özellikleri*, İstanbul: İthaki Yayınları, s. 256-257.

sal metaforu çerçevesinde Necatigil'in "Karışık Tarife" adlı şiirine bakıldığında tren yolculuğunun hayat yolcuğunun alegorik ifadesi olduğu düşünülebilir. Tren yolculuğuyla hayat yolculuğunun anlam kümesindeki sözcükler de aynı şekilde anlamlı ve karşılıklı bir ilişki içine girerler. Buna göre başlıkta yer alan tarife, hayatın akışını düzenleyen kurallar sistemine; kime soru sorulacağının bilinememesi, yaşam sürecinde danışılacak kişilerin bulunamamasına; herkesin kendi derdinde olması, yaşamdaki yabancılaşmaya; bağlantı yerleri ve yükler vb. hayatı anlamlı kılacak unsurlara karşılık gelir. Şiirde inşa edilen alegorik dizgede kaos teorisi konusundaki anahtar sözcüklerden biri tarifedir. Tarifenin karışık olması, hayatın akışını belirleyen, düzenleyen kurallar sisteminin karışmasıyla, öngörülemez oluşuyla ilgilidir. Nitekim Necatigil'in "Duvar" adlı şiirinde "Ne zaman nerede olacağım belli / Avunmak ilimdir fakat uzak - - / Yıpranır ceplerimde tren tarifeleri" mısralarında, tren tarifesi ile ne zaman nerede olacağının belli olmasını birlikte anması, tarifenin hayatı düzenleyen bir özelliğe sahip olduğunu ortaya koymaktadır.[269] Öte yandan gündelik dilde kullanılan "YAŞAM BİR YOLCULUKTUR." kavramsal metaforunda yolculuğun tek bir çizgi hâlinde ve doğrusal olarak gerçekleştiğine dair düşünce hâkimdir. Tam da bu noktada söz konusu metaforun doğrusal boyutta gerçekleştiğini göstermesi açısından Âşık Veysel'in "Uzun ince bir yoldayım / Gidiyorum gündüz gece"[270] mısraları hatırlanabilir. Ancak Necatigil'in tartışma konusu şiirinde yaşamın akışı doğrusal bir çizgide değildir. Trenlerin yukarıdan aşağı, aşağıdan yukarı ve sağa sola gitmesi, hayat akışının doğrusal olmayan, girift özelliğini açığa çıkarmaktadır. Bahsedilen yolculukta nereye gidileceği de bilinmemektedir. Dile getirilen durumun alegorik karşılığı hayatın amacının yok oluşudur. Hayatın akışındaki düzensizlik, şiirin öznesinde/yolcuda, neyi nasıl bulacağı konusunda bir muamma yaratmaktadır. Şiirde kaybettiği söylenen, neyin nasıl bulunacağı ve kime nasıl sorulacağı bilinmeyen şey aslında tam da kaos teorisinde belirtildiği gibi kayıp anlamı imler. "Nereye", "neyi" ve "nasıl" gibi ifadeler, şiirin öznesinin tanımla-

---

269 Necatigil, Behçet (2009), *Şiirler*, yay. haz. Ali Tanyeri-Hilmi Yavuz, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 247.

270 Âşık Veysel (2001), *Dostlar Beni Hatırlasın: Hayatı ve Bütün Şiirleri*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi, s. 233.

makta zorlandığı anlamın ifadesidir. Tartışma konusu şiirin iki yerinde "neyi nasıl bulmalı" denilmesi, hem bulma edimini vurgulaması hem de bunun nasıl gerçekleştirileceğinin bilinmeyişini göstermesi açısından önemlidir. Öte yandan şairin hayatın içerisinden seçtiği kişiler de anlamlıdır: yaşlılar, hastalar, kızları, oğulları ve öğrenciler... Toplumun farklı kesimlerinden, özellikle de erk sahibi olmayan kişiler seçilmişlerdir. Böylelikle şiirde heterojenlik baskın olur. Şiirin anlatıcısı, yaşadığı kaotik yaşantıya ve düşüncelere şiirin son kısmında okuru da katar. Bu bağlamda şiirde yer alan "Şimdi siz söyleyin / gideceğiniz yeri / ne zaman ve nasıl / nerelerde olmalı" mısraları göz önünde bulundurulabilir. Anlatıcının okura seslenerek söylediği "kolay mı görmek / yönleri aynı anda" sözleri, kaotik ortamda yaşamanın zorluğuna gönderimde bulunur. Okura anlatıcının tek çözüm önerisi ise okumakla ilgilidir: "Önce bazı şeyleri / okumasını bilmeli." Burada, okumak, kaosu anlamlandırmak ve düzensizliğin içerisindeki düzeni bulmak için anahtar işlevi görür. Bir başka ifadeyle, ileride ayrıntılı açımlanacağı gibi, düzensizliğin içindeki gizli düzen şiirin nasıl okunacağıyla ilişkilidir. Bununla birlikte şiirin biçiminin, içeriğindeki kaotik özelliği açığa vurduğu da bilhassa vurgulanmalıdır. Şiirin nasıl okunacağı ve biçimiyle ilgili özellikler ise onun ikinci planıyla ilgili kazı çalışması yapılması ile mümkün olabilir.

İnceleme konusu metindeki "okumasını bilmeli" mısraı, aslında onun karakteristik bir özelliğini ön plana çıkarmaya yönelik bir ipucu vermektedir. Geleneksel şiir okuma edimi, tek bir doğrultuda gerçekleşmesine karşılık "Karışık Tarife" şiirine yakından bakıldığında onun farklı doğrultularda okunabileceği görülür. Nitekim şiirin ilk bölümünde trenlerin kaç yönde ilerlediği sorulurken "yukardan aşağı", "aşağdan yukarı", "sağa sola" ifadelerinin kullanılması, onun bahsedilen özelliğini açığa çıkarmaktadır. Bu şekilde bir çizgi üzerinde gerçekleşen tek değişkenli yapı, yerini birçok doğrultuya ve çoğul imkâna bırakır. Bir başka ifadeyle artık bu şiirde doğrusal yapıdan söz edilemez. "Karışık Tarife" şiirinin ilk bölümdeki sözü edilen çoğul imkânı ve farklı doğrultuları şu şekilde şemalaştırabiliriz:

soldan sağa: "Kaç yönde trenler / istasyon nerede / yukarıdan aşağı / aşağdan yukarı / hangisi / sağa sola / hangi saatlerde / doğru yolcu katarları"

sağdan sola: "İstasyon nerde / kaç yönde trenler / aşağdan yukarı / yukardan aşağı / sağa sola / hangisi / doğru yolcu katarları / hangi saatlerde"

yukarıdan aşağıya (soldan): "Kaç yönde trenler / yukardan aşağı / hangisi / hangi saatlerde / istasyon nerde / aşağdan yukarı / sağa sola / doğru yolcu katarları"

aşağıdan yukarı (soldan): "Hangi saatlerde / hangisi / yukardan aşağı / kaç yönde trenler / doğru yolcu katarları / sağa sola / aşağdan yukarı / istasyon nerde"

yukarıdan aşağıya (sağdan): "İstasyon nerde / aşağdan yukarı / sağa sola / doğru yolcu katarları. / Kaç yönde trenler / yukardan aşağı / hangisi / hangi saatlerde"

aşağıdan yukarı (sağdan): "Doğru yolcu katarları / sağa sola / aşağdan yukarı / istasyon nerde / hangi saatlerde / hangisi / yukardan aşağı / kaç yönde trenler"

Yukarıda görüldüğü gibi farklı doğrultudaki okuma imkânları çerçevesinde seçilen okuma yönü, sözcüklerin dizilimini ve dolayısıyla anlamı etkilemektedir. Başlangıç noktasının anlama yönelik söz konusu etkisi, kaos teorisindeki başlangıç noktasına bağımlılık ilkesini akla getirir. Örneğin soldan sağa okumada, "yukardan aşağı", "aşağdan yukarı", "hangisi" gibi ifadeler istasyon ile birlikte alımlanmaktadır. Buna karşılık sağdan sola doğru okumada, "aşağdan yukarı", "yukardan aşağı", "sağa sola", "hangisi" ifadeleri, trenlerle ilişkili hâle gelmektedir. Bahsedilen okuma doğrultuları, şiirin anlamında her ne kadar köklü anlamsal değişikliklere neden olmasa da anlam nüansları açısından özellikle dikkat edilmesi gereken bir niteliktedirler. Böylelikle okuma noktasında hangi doğrultunun seçildiği, şiirin gönderimde bulunduğu anlamı bulma ve yorumlama açısından büyük öneme sahip olacaktır. Diğer taraftan şiirin farklı doğrultularda okunabilmesi ve bu okunmalar sonucunda sözcüklerin çeşitli dizilimlerle farklı anlamlar kazanabilmesi, onu dinamik bir niteliğe büründürür. Statik okuma düzlemi ve sabit anlam yerine böylelikle dinamik okuma düzlemi ve değişken anlam şiire hâkim olur.

Buraya kadar somutlanmaya çalışılan şiir okuma yönüne ilişkin karakteristik özellik, şiirin ikincil arka planını ortaya koymak

açısından çıkış noktası özelliğindedir. Dikkat edilirse tren yönüne ilişkin "sağa sola", "yukardan aşağı" ve "aşağdan yukarı" gibi ifadeler aslında şiirin okunabileceği doğrultulara da işaret etmektedir. Bu bağlamda "Karışık Tarife" başlığı, aslında okuma alışkanlığının karışmasını imler. Bir başka ifadeyle soldan sağa gerçekleşen verili okuma edimi (burada okuma tarifesi), bu şiirle karışmış, öngörülen okuma düzeni karışık hâle gelmiştir. Çok farklı yönlerde, doğrultularda söz konusu şiiri okumak mümkündür. O hâlde bu noktada, tren ve tren yönüne ilişkin söz öbekleriyle şiir ve şiir okuma yönüne dair sözcüklerin alegorik bir yapıda olup olmadıkları sorulabilir. "Karışık Tarife"de, tren yönleriyle ilgili "kolay mı görmek / yönleri aynı anda" mısraıyla aslında şiirin farklı okuma yönlerini görmenin kolay olmadığına gönderimde bulunulur. Şiirde yer bulan "istasyon nerde" mısraı ise şiirde herhangi bir merkezin olmamasını ifade eder. Yine aynı metinde geçen "iç içe kompartımanlar"la şiirdeki dörtlükler alegorik ifadesini bulur. "Yükleri nereye vermeli" cümlesi, okurun anlam yoğunluğunu şiirin hangi bölümüne atfetmesi gerektiğiyle ilişkilidir. Bununla birlikte "nerde bağlantı yerleri" denilerek anlam yoğunluğu olan bölümlerin nasıl bağlantılandırılacağına dikkat çekilir. Yine "neyi nasıl bulmalı" mısraı, okurun karışan okuma edimine karşılık şiirdeki kayıp anlam veya anlamları bulmasının nasıl gerçekleşeceğini ya da gerçekleşmesi gerektiğini ifade eder. Birinci arka planda olduğu gibi ikinci arka planda da "hangisi", "hangi", "kime", "nasıl", "nereye", "nerde", "ne zaman", "nerelerde" soruları, karışan verili okuma alışkanlığı ve yönergesi sonucunda okurun düzen bulma çabasını ortaya koymaktadır. Tam da bu aşamada düzensizliğin içindeki düzenin ne olması gerektiği sorusu sorulabilir.

Necatigil, daha önce belirtildiği gibi, yüzeydeki "Karışık Tarife"nin nasıl düzen içerdiği ile ilgili çok önemli bir tutamak verir ve şiirin ilk bakışta çapraşık, kaotik görünmesine rağmen ön planla geri plan arasındaki bağlarla söz konusu yapının iplik iplik çözüleceğinden söz eder.[271] Benzer şekilde şiirin son bölümünde "önce bâzı şeyleri / okumasını bilmeli." mısralarıyla okura karışık tarifedeki düzensizliğin düzene erişebilmesinin okuma edimiyle mümkün ol-

[271] Necatigil, Behçet (2012), *Bile/Yazdı: Poetika*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 86.

duğu konusunda bir ipucu verilir. Buradan hareketle şiirin yüzey yapısında/ön planında var olan düzensizliğin, öngörülemezliğin, neyin nerede bulunacağının bilinemezliğinin ve dolayısıyla kaotik yapının geri plandaki iki anlamsal düzlemle düzene kavuştuğu ileri sürülebilir. Geri plandaki bahsedilen düzenli yapıyı oluşturan unsur ise alegoridir. Şiirin geri planının ilk düzlemi tren yolculuğuna ilişkin anlam kümesi ile hayat yolculuğuna dair sözcükler arasındaki alegorik denkliklerdir. Söz konusu alegorik yapının düzenliliği, şiirin ön planında varlık gösteren kaotik yapıyla karşıtlık içindedir. Bir başka ifadeyle örneğin trenin çok farklı doğrultularda ilerlemesi, hayat akışının girift özelliği; tren yolculuğunda nereye gidileceğinin bilinmemesi, hayatın amacının yok oluşu; yolculukta soru sorulacak kişinin bulunamaması, hayatta rehber kişinin yokluğu ile alegorik bir karşılık bulur. Bu şekilde şiirin ön planinda sorularla ve içerikle ortaya konan kaotik ortam alegorik yapı ile düzene kavuşur. Aynı durum tren yolculuğu ile şiir okuma arasında düzenli bir alegorik ilişkinin inşa edilmesi ile de gerçekleşir. Burada da tren ile şiir; tren yönü ile okuma yönü; karışık tarife ile verili okuma alışkanlığının dışına çıkılması; varılacak yer ile varılacak anlam vb. arasında düzenli bir denklik kurulmuştur.

Öte yandan şiirin sözcüklerinin arasının açılması, biçimin parçalanması ve tek doğrusal okuma alışkanlığının dışına çıkılıp şiirde merkezsiz bir anlayışın ötesindeki düzenli yapıya kavuşmanın yolu da şiiri okumasını bilmekten geçer. Söz konusu merkezsiz yapıda okur, kendisine sunulan çoğul okuma imkânıyla birlikte yorumlamada da zenginleşme olanağına kavuşacaktır.

POSTMODERN ŞİİR VE LÂLE MÜLDÜR'ÜN ŞİİRLERİ

Postmodernizm ve postmodern, gündelik kavramsal sistemimizde yadırgamadan kullandığımız kavramlardır. Örneğin postmodern aşk, postmodern iş idaresi, postmodern teoloji, postmodern zihin gibi ifadeleri sıklıkla gündelik dilde kullanmaktayız.[272] Bununla birlikte gündelik hayatımızda farklı gerekçelerle ve anlamlandırmalarla kullandığımız postmodernizm veya postmodern kavramının tanımlanması araştırmacıları bir hayli uğraştıran bir özellik arz etmektedir. Postmodernizm üzerine çalışmaları olan araştırmacılar, her ne kadar kavramla ilgili farklı ve çelişkili özellikler ileri sürebilseler de hemen hepsinin söz konusu kavramla ilgili mutabık oldukları sav, onun tanımlanmasının çok zor bir nitelikte olduğudur. Bu bağlamda Niall Lucy, *Postmodern Edebiyat Kuramı: Giriş* adlı kitabında, postmodernizmin tanımlanamazlığının, onu tanımlama çabasındaki ilk adım oluşundan söz etmektedir.[273] Ancak postmodernizm/postmodernin tanımlanmasının önündeki en büyük sorunlardan biri, kavramın herhangi bir birlik barındırmaması ve sahip olduğu "tuhaflık derecesinde" heterojen kimlikle ilgilidir.[274] Ayrıca postmodernizm/postmodernin farklı alanlarda ve disiplinlerde kullanımıyla birlikte tartışma konusu kavramla ilgili yazan teorisyen ve yorumcuların birbirleriyle uyuşmayan görüşler ileri sürmeleri de tanımlama girişimindeki başarısızlığın temel nedenlerindendir.[275] Öte yandan bahsedilen bütün zorluklara rağmen postmodernizm kavramı tanımlanacaksa, bu çabadaki çıkış noktasının modernle karşıtlık ilişkisi kurmak olduğu aşikardır. Nitekim postmodernizm kavramı üzerine düşünen araştırmacılar modernle kurdukları karşıtlık ilişkisi ile onu

---

[272] Best, Steven ve Douglas Kellner (2011), *Postmodern Teori: Eleştirel Soruşturmalar*, çev. Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 46.

[273] Lucy, Niall (2003), *Postmodern Edebiyat Kuramı: Giriş*, çev. Aslıhan Aksoy, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 102.

[274] Eagleton, Terry (2011), *Postmodernizmin Yanılsamaları*, çev. Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 36.

[275] Best, Steven ve Douglas Kellner (2011), *Postmodern Teori: Eleştirel Soruşturmalar*, çev. Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 47.

somutlamaktadırlar. Postmodernizm, modernizme karşı bir tepki ve ondan bir kopuştur.[276] Aynı şekilde postmodern söylemler, "modern söylemlerle ve pratiklerle bağlarını kopartan yeni sanatsal ya da teorik perspektifler"e işaret ederler.[277] Böylelikle postmodernizmin gönderimde bulunduğu anlamı belirleyen ve açımlayan en temel gösterge paradoksal bir şekilde modern sözcüğüdür. Bir başka ifadeyle postmodernizm modern olmayan olarak belirir. Postmodernizm sözcüğüne modern sözcüğünün de içkin olması bu bakımdan anlamlıdır. Ihab Hassan'ın ifadesiyle postmodernizm terimi kendi düşmanını içinde barındırmaktadır.[278] Anlam alanında belirsizlikleri ve çelişkileri içeren postmodernizm sözcüğü, çok büyük oranda postmodernle aynı anlamda kullanılsa da ikisi arasında farklılaştırmaya da gidilebilmektedir. Örneğin Terry Eagleton, postmodernliğin özgül bir tarihsel döneme; postmodernizmin ise çağdaş kültürün bir biçimine karşılık kullanıldığını ileri sürer.[279]

Buraya kadar gösterilmeye çalışıldığı gibi postmodernizme ait kesin ve değişmez kuralların ortaya konması, onun iddia ettiği heterojen ve çelişkili yapıyla uyumlu olmayacaktır. Hâl böyleyken tabii olarak burada postmodernizme dair keskin bir sınır çizme çabası içinde bulunulmayacaktır. Bunun yerine postmodernizmin araştırmacılar tarafından genel kabul gören ve ön planda tutulan özellikleri gösterilmeye ve özellikle postmodern şiirle gönderimde bulunulan anlamın neler olabileceği tartışılmaya çalışılacaktır.

Postmodernizmin ne'liğine dair ilk görüşler bilhassa mimari üzerinden şekillenmiştir. Nitekim Jameson da, postmodernizmle ilgili kendisinde oluşan bilinç düzeyinin ve görüşlerinin ilk kez mimari üzerine yapılan tartışmalarla şekillendiğinden söz eder. Modernizmin bir binayı neredeyse yontuya dönüştürmesini ve otoriteryenliğini kıyasıya eleştiren postmodernist hareket, kendini estetik popülizm şeklinde sunar. Aynı şekilde yüksek kültürle kitle

---

[276] Harvey, David (2010), *Postmodernliğin Durumu: Kültürel Değişimin Kökenleri*, çev. Sungur Savran, İstanbul: Metis Yayınları, s. 21.

[277] Best, Steven ve Douglas Kellner (2011), *Postmodern Teori: Eleştirel Soruşturmalar*, çev. Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 47.

[278] Hassan, Ihab (2019), *Orpheus'un Parçalanışı: Postmodern Bir Edebiyata Doğru*, çev. Emel Aras, Ankara: Hece Yayınları, s. 313.

[279] Eagleton, Terry (2011), *Postmodernizmin Yanılsamaları*, çev. Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 9.

kültürü arasındaki modernist sınırı ortadan kaldırır.[280] Postmodern hareketin mimari üzerinden şekillenmesi, daha sonra açımlanacağı gibi, özellikle edebiyatta zaman yerine mekânın başatlık kazanmasına da yol açacaktır.[281] Bir başka ifadeyle modernist edebiyatın tipik bir temsili olan Marcel Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde* adlı kitabında sorunsallaşan zaman kavramı postmodern edebiyatta başat değerini mekâna bırakacaktır. Bununla birlikte mimaride ve hayatın diğer alanlarında görünürlük kazanan derin değişikliğin kaynağı Jameson'a göre bilgisayar teknolojisidir. Yeni bilişim ve kişisel bilgisayarlarla Jameson'un geç kapitalizmin kültürel mantığı olarak tanımladığı postmodernizm var olmuştur.[282] Öte yandan ilk olarak mimaride oluşan değişime ilişkin farkındalığın doğa bilimlerinde de belirgin karşılığının olduğu görülmektedir. Postmodern bilim taraftarları, Newton fiziğiyle dünyanın ve evrenin determinist bakış açısıyla anlaşılabileceğini ve yine onlara dair sapmaz öngörülerde bulunulabileceğini düşünmezler. Benzer şekilde kesin ve doğru bilgiye ulaşılabileceğine güveni tam olan kartezyen felsefeden ve temsil esasına dayalı epistemolojiden de uzak dururlar. Postmodern bilim anlayışını benimseyenler kaosun ve belirlenmemişliğin yanındadırlar.[283] Bu şekilde kesin bilgiye erişilebileceğine yönelik kuşkunun hâkim hâle gelmesi, bilimsel hakikatin varlığının sorgulanması ve nesnellik iddiasının son bulması postmodernist bilimin karakteristiğine dönüşmüştür. Postmodern felsefe için de aynı durumdan söz etmek gerekir. Onlara göre "postmodern dünya anlamdan yoksundur."[284] Yine postmodern düşünürler için dünyanın algılanması ve gerçeklik, söylemler aracılığıyla mümkün olabilmektedir. Tam bu aşamada Jean-François Lyotard'ın dil oyunları kavramı gündeme gelebilir. Lyotard, organik toplum anlayışının, toplumu sistem dâhilinde inceleyen bakışın Newtoncu bir antropolojiden kaynaklandığını düşünür. Hâlbuki toplum yapısal bir bütün olarak anlatıl-

---

[280] Jameson, Fredric (2011), *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*, çev. Nuri Plümer-Abdülkadir Gölcü, Ankara: Nirengi Kitap, s. 30-31.

[281] age., s. 54.

[282] age., s. 376.

[283] Best, Steven ve Douglas Kellner (2011), *Postmodern Teori: Eleştirel Soruşturmalar*, çev. Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 46.

[284] age., s. 158.

mak yerine pragmatik dil parçacıkları ile açımlanabilir.[285] Lyotard, bu şekilde dili bütünselliği ve birleştiriciliği içinde algılamaz, onun yerine Wittgenstein'dan ödünç aldığı dil oyunu kavramıyla hayatın çeşitli biçimlerinde farklı dil oyunlarının bulunduğunu ileri sürer. Bahsedilen durum aynı zamanda bütünlüklü ve organik toplum anlayışının yerine toplumun agnostik (çatışmacı) niteliğine ve yine onun atomizasyonuna işaret eder.[286] Dil oyunlarında önemli olan nokta, belirli bir grupta uzlaşıma dayalı olarak söylenecek şeyleri ve onları söyleme tarzını bilmektir. Orduda emir söylemleri, tapınaklarda dua söylemleri, okullarda betimleyici söylemler, aile içinde anlatıcı söylemler, şirketlerde performans söylemleri ifade edilen duruma örnek teşkil eder.[287] Buna göre toplumun belirli bölümlerinde dil oyununa uygun hareket edilmez ve uzlaşılmış söylemin dışına çıkılırsa öznenin edimleri kabul görmeyecektir. Böylelikle Lyotard için küçük dil oyunları ve anlatılar, büyük anlatıların yerini almıştır. Yazar, postmodern kavramının kurucu metinlerinden biri olan kitabında, postmodern tutumun, büyük anlatılara (üst anlatılara) duyulan inançsızlık olduğunu savlar.[288] Bahsedilen kapsamda büyüklük kavramının kendisi de sorgulamaya tabi tutulur. Anlatılardaki büyük kahraman, büyük tehlike, büyük serüven de işlevini yitirmektedir. Aydınlanma devrinin büyük anlatısında, kahraman iyi bir etik politik amaç, evrensel barış uğruna mücadele eder.[289] Hâlbuki Lyotard'a göre etik, felsefe, aydınlanma, tarih gibi unsurlar büyük anlatılardır ve onların doğruluğundan şüphe etmemiz gerekir. Aynı şekilde toplumsal bağları yöneten kurumların geçerliliği de sorgulanmalıdır ki tam da bu sorgulama ediminde dil oyunları işlevsel bir önem arz eder. Söz konusu çerçevede bilimsel bilginin kendisi bile bir söylem olarak inşa edilir ve kendisi için bir değer olarak değil, satılmak için üretilir.[290] Büyük anlatılarla birlikte postmodernlik, modernliğin temsil ettiği hemen hemen bütün değerleri

---

[285] Lyotard, Jean-François (2013), *Postmodern Durum*, çev. İsmet Birkan, Ankara: BilgeSu Yayıncılık, s. 8.

[286] age., s. 38-39.

[287] age., s. 40.

[288] age., s. 8.

[289] age., s. 7.

[290] age., s. 11-16.

sorgulamaya başlar. Lyotard dile getirilen görüşleriyle "postmodern çokkatlılıklar, çoğulluklar ve marjinallikler politikasının zeminini kurar."[291] Lyotard'ın düşüncelerinin Michel Foucault'nun düşünceleriyle yakınlığı da açıktır. Daha ayrıntılı söylemek gerekirse Lyotard'ın küçüğün büyük üzerindeki etik üstünlüğüne ilişkin yargısı, Foucault'nun ileri sürdüğü dağılmanın (farklılık, çoğulluk, heterojenlik), sentezleme (birlik, tutarlılık, özdeşlik) üzerindeki etik üstünlüğü görüşüyle benzeştir.[292] Terry Eagleton'ın tespitleriyle postmodernlik, hakikat, akıl, kimlik, nesnellik, ilerleme, tarih, normların nesnelliği, doğanın verili oluşu ve kimliklerin tutarlılığından kuşku duyar. Öte yandan "dünyanın olumsal, temelsiz, çeşitli, istikrarsız, belirlenmemiş nitelikte ve bir dizi dağınık kültürlerden ya da yorumlardan ibaret olduğunu bildirir."[293] Pozitivist, teknoloji merkezli ve rasyonalist olarak düşünülen modernizm doğrusal gelişmeye ve mutlak doğrulara inançla bağlıyken; postmodernizm heterojenliğin tarafında durarak farklılığı özgürleştirir; parçalanmaya, belirlenemezliğe bağlı şekilde evrensel bütüncül (totalizing) söylemlere karşı derin bir güvensizlik besler.[294] Bu noktada gündeme gelen soru, ortada hakikat kalmayınca gerçeği ilettiği düşünülen dilin ve sözcüklerin konumunun ne olacağıdır.

Postmodernizmin dile dair tutumunu anlamak için Ferdinand de Saussure'ün dile ilişkin öne sürdüğü düşüncelere değinmek gerekmektedir. Tarihsel niteliğini bir tarafa iterek dili bir sistem olarak eşzamanlı bir şekilde inceleyen Saussure, dilsel göstergeyi (sign) birbirini tamamlayan iki parça olarak düşünür. Gösterge, işitsel-görsel bileşke olan gösteren (signifier) ve kavramsal bileşke olan gösterilenden (signified) oluşur. Bu bağlamda dil, "düşünceleri ifade eden bir göstergeler sistemidir." Saussure, "göstergenin göndergesiyle (referent) doğal ve dolaysız bir bağıntıya sahip olduğuna ve gösterenin gösterilenle üniter ve istikrarlı bir ilişki içinde olduğuna" inanmakta-

---

[291] Best, Steven ve Douglas Kellner (2011), *Postmodern Teori: Eleştirel Soruşturmalar*, çev. Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 199.

[292] Lucy, Niall (2003), *Postmodern Edebiyat Kuramı: Giriş*, çev. Aslıhan Aksoy, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 294.

[293] Eagleton, Terry (2011), *Postmodernizmin Yanılsamaları*, çev. Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 9.

[294] Harvey, David (2010), *Postmodernliğin Durumu: Kültürel Değişimin Kökenleri*, çev. Sungur Savran, İstanbul: Metis Yayınları, s. 21.

dır.[295] Postyapısalcılar ve postmodernler ise göstergenin nedensiz ve göndergesel olmayan karakterini vurgularlar. Ayrıca söz konusu düşüncelerini bir adım daha da ileri taşıyarak toplumsal olan her şeyin (dil, kültür, pratik, öznellik ve toplum) nedensiz ve uzlaşımsal mahiyetine vurgu yaparlar.[296] Buna göre inanılacak hiçbir şey olmadığı için dilin hakikate ulaşma aracı olarak kullanılmasına devam edilemez.[297] Böylelikle kavramsal alana işaret eden gösterilenin yerine gösteren postmodern dönemde başat olur. Gösterenin söz konusu durumu, anlamın istikrarsızlığına dikkat çeker ve geleneksel anlam şemalarından kopulduğunun işaretini verir. Burada anlam gösterilenler aracılığıyla değil gösterenlerin sonsuz oyunu içerisinde üretilir.[298]

Göstergenin varlığında gözlemlendiği gibi toplumsal unsurların da nedensiz ve uzlaşımsal özelliğine vurgu yapan postmodernizmin temel ilkelerinden biri, her şeyin metin olduğu düşüncesine dayanmaktadır. Buna karşılık bahsedilen metin anlayışının temelcilik karşıtı bir tutumla ilişkili olduğu bilhassa vurgulanmalıdır. Her şeyin metin olduğu postmodern dünyada hiçbir şey merkezî önemde değildir.[299] Söz konusu merkezsizlikle birlikte postmodern dünyanın bariz bir diğer özelliği derinliksizlik olarak görünür. Jameson'a göre hedeflenmiş bir derinliksizliğin yaşandığı postmodernizmde yeni bir yavanlık ve kelimenin gerçek anlamıyla yüzeysellik ortaya çıkmıştır.[300] Yine aynı şekilde Jameson, derinlik yoksunu postmodern dünyada parodinin yerini, gizli amaçları olmayan, nötr bir uygulama işlevine sahip pastişe bıraktığını iddia eder. Postmodern, tarihe de pastiş penceresinden bakar ve geçmişin tüm biçimlerini saygısızca yağmalama eğilimi taşır.[301] Bilhassa postmodern mimaride görüldü-

---

[295] Best, Steven ve Douglas Kellner (2011), *Postmodern Teori: Eleştirel Soruşturmalar*, çev. Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 36.

[296] age., s. 36.

[297] Lucy, Niall (2003), *Postmodern Edebiyat Kuramı: Giriş*, çev. Aslıhan Aksoy, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 83.

[298] Best, Steven ve Douglas Kellner (2011), *Postmodern Teori: Eleştirel Soruşturmalar*, çev. Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 37.

[299] Lucy, Niall (2003), *Postmodern Edebiyat Kuramı: Giriş*, çev. Aslıhan Aksoy, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 15.

[300] Jameson, Fredric (2011), *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*, çev. Nuri Plümer-Abdülkadir Gölcü, Ankara: Nirengi Kitap, s. 38.

[301] age., s. 56-57.

ğü gibi geçmişten bölük pörçük unsurlar eklektik bir biçimde alınır ve bunlar keyfî bir şekilde karıştırılır.[302]

Postmodernizmle ilgili buraya kadar değinilen büyük anlatılara karşı duruş; küçüğün büyük karşısındaki etik üstünlüğüne inanış; çok katlılık, farklılık, çoğulluk, marjinallik, olumsallık, temelsizlik, çeşitlilik, istikrarsızlık, belirlenmemişlik, heterojenliğin yanında olma; hakikat ile bilimsel bilgiye karşı güvensizlik; "hedeflenmiş derinliksizlik" ve gösterenin önceliği tavrı; tarihin yağmalanması, pastiş kullanımının benimsenmesi gibi özelliklerin postmodern şiirde de görünürlük kazandığı belirtilmelidir. Umberto Eco'ya göre söz konusu durum, saflığın yitirildiği bir dönemde "çoktan söylenmiş olanı" bir daha, ama bu kez ironik bir şekilde dile getirmeye tekabül eder.[303] Hâl böyleyken sanatçının/şairin konumuna yönelik geleneksel düşünce doğal olarak yerle bir olmuştur. Modern sanatta, sanatçıya atfedilen "ruh" kavramı burada gözden çıkarılmıştır. Yine modern sanatçıda, sıradan insandan farklı yeteneklerle donatılmış, özgün eserler oluşturan özne efsanesi postmodern sanatta son bulmuştur. Bunun yerine postmodern sanatçı var olan imgeleri "açık yüreklilikle" alıntılar, parçalar hâlinde aktarır ve biriktirir.[304] Böylelikle postmodern sanatçının ve sanatın konumunda köklü değişikliklerin meydana geldiği özellikle vurgulanmalıdır. Bilhassa parçalanma düşüncesi, postmodern estetiğin ve şiirin "öznesinin" niteliğini belirtmek için de işlevsel önemdedir. Modernist estetikteki yabancılaşmış öznenin yerini postmodern estetikte parçalanmış özne alır.[305] Jameson'ın ifadesiyle öznenin yabancılaşması postmodern sanatta yerini öznenin fragmanlaşmasına bırakmıştır.[306] Bununla birlikte postmodernizmde var olan yüksek kültürle kitle kültürü arasındaki o eski ve derin sınırın ortadan kalkmasıyla[307] paralel

---

[302] Harvey, David (2010), *Postmodernliğin Durumu: Kültürel Değişimin Kökenleri*, çev. Sungur Savran, İstanbul: Metis Yayınları, s. 71.

[303] Rose, Margaret A. (2016), *Parodi: Antik, Modern ve Postmodern*, çev. Cansu Dikme, Ankara: Hece Yayınları, s. 271.

[304] Harvey, David (2010), *Postmodernliğin Durumu: Kültürel Değişimin Kökenleri*, çev. Sungur Savran, İstanbul: Metis Yayınları, s. 72.

[305] Akt. age., s. 71.

[306] Jameson, Fredric (2011), *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*, çev. Nuri Plümer-Abdülkadir Gölcü, Ankara: Nirengi Kitap, s. 52.

[307] Harvey, David (2010), *Postmodernliğin Durumu: Kültürel Değişimin Kökenleri*, çev.

olarak postmodern şair de elit kültürle kitle kültürü arasındaki sınırı yok eder. Daha önce bahsedildiği gibi postmodern şairin bu yolda en büyük yardımcısı ise pastiştir. Zira pastiş, kültürün metalaşması olarak anlamlandırılan postmodern unsur için işlevsel bir önem arz eder. Öte yandan postmodern şair, diğer sınırlara yaptığı gibi konu sınırlandırmasına da meydan okur ve eski dönemlerde göz ardı edilen konuları kuşatmaya çalışır.[308] Küçüğün büyük karşısındaki etik üstünlüğüne vurgu yapan postmodernizm, şiirlerde de heterojenlik anlayışıyla ve mikro gündemiyle[309] ezilen ya da dışlanan grupları odağına alır. Farklılık ve marjin politika bu bağlamda ön plandadır. Siyahlar, kadınlar ve homoseksüeller[310] konu edilir. Postmodern şiirde, içeriksel anlamda farklı dünyaların bir araya gelmesi ile oluşan çoğulluk özelliğinin, türler arasındaki sınırların ortadan kaldırılmasıyla ve biçimsel-biçemsel açıdan çok seslilikle koşut ilerlediği söylenmelidir. Bahsedilen nitelik, Ihab Hassan'ın Mikhail Bakhtin'e atıfla öne sürdüğü biçimin parçalanması ve "melezleşme" durumuyla paraleldir.[311] Benzer şekilde McHale'in şiir ile anlatısallık arasında kurduğu ilişki de postmodern şiirde türler arasındaki sınırın ortadan kalkmasına dikkat çekici bir örnektir.[312] Buraya kadar postmodern edebiyatın ve şiirin öne çıkan özellikleriyle ilgili dile getirilen düşüncelerin yanı sıra Ihab Hassan'ın ünlü postmodernizm sınıflandırmasına değinilebilir. Hassan, postmodernizmin çelişkili ve devingen doğasına aykırı düşmek pahasına modernizm ve postmodernizm arasındaki temel karşıtlıkları şöyle şemalaştırır:

Sungur Savran, İstanbul: Metis Yayınları, s. 31.

308 Mane, Manojkumar T. (April 2018), "Poetry in Postmodernism", *Literary Endeavour*, IX, 2: 200.

309 Lucy, Niall (2003), *Postmodern Edebiyat Kuramı: Giriş*, çev. Aslıhan Aksoy, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 120.

310 Best, Steven ve Douglas Kellner (2011), *Postmodern Teori: Eleştirel Soruşturmalar*, çev. Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 145-146.

311 Rose, Margaret A. (2016), *Parodi: Antik, Modern ve Postmodern*, çev. Cansu Dikme, Ankara: Hece Yayınları, s. 289.

312 Shang, Biwu (2014), "Postmodernist Poetics and Narratology: A Review Article about McHale's Scholarship", *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 16.3: Erişim Adresi: https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2437&context=clcweb

"Modernizm	Postmodernizm
Romantizm/Sembolizm	'Patafizik/Dadaizm
Biçim (birleşik, kapalı)	Karşı biçim (ayrışık, açık)
Amaç	Oyun
Tasarım	Şans
Hiyerarşi	Anarşi
Egemenlik/Logos	Tükeniş/Sessizlik
Sanat nesnesi/Tamamlanmış yapıt	Süreç/Performans/Olay
Uzaklık	Katılım
Yaratım/Bütünleştirme	Yok etme/Yapı çözme
Sentez	Antitez
Mevcut olma	Mevcut Olmama
Toplama	Dağıtma
Tür/sınır	Metin/Metinlerarası
Paradigma	Sentegma
Hipotaksi	Parataksi
Metafor	Metonimi
Seçme	Birleştirme
Kök/Derinlik	Köksap/Yüzey
Yorumlama/okuma	Yoruma karşı/Farklı okuma
Gösterilen	Gösteren
Okunabilirlik (Okura göre)	Yazılabilirlik (Yazara göre)
Anlatı/Büyük Tarih	Karşı-anlatı/Küçük Tarih
Ana kod	Kişisel lehçe
Belirti	Arzu
Jenital/fallik	Polimorf/Androjen
Paranoya	Şizofreni
Köken/neden	Farklılık-Farklılaşım/İz
Metafizik	İroni
Belirlenmişlik	Belirlenmemişlik
Aşkınlık	İçkinlik."[313]

Hassan için bahsedilen ikilikler, birbirlerinin karşıtı olmalarına rağmen aynı zamanda birbirlerini bütünleyen dikotomilerdir.[314] Ancak alıntılanan şemadaki her unsurun, özellikle postmodern metinlerde istikrarlı, standart ve kararlı bir şekilde kullanıldığını ileri sürmek,

[313] Hassan, Ihab (2019), *Orpheus'un Parçalanışı: Postmodern Bir Edebiyata Doğru*, çev. Emel Aras, Ankara: Hece Yayınları, s. 319-320.

[314] age., s. 320.

daha önce de söylendiği gibi postmodernizmin merkezsiz, belirsiz, süreksiz ve rastgelelik özellikleriyle çatışır. Bu bağlamda Lyotard'ın belirttiği gibi "bilinen kategorilerin" ve "daha önceden belirlenmiş kategorilerin" postmodern metinler için söz konusu olamayacağı ileri sürülebilir.[315] Bu noktada şu soru sorulabilir: Sanat üretiminin kuralları sabit olmadığına göre şiir türünün sınırı ne olacaktır? Buna verilecek cevap, postmodernist metinlerin yeni kuralları ve özellikleri beraberinde getirdiğidir. O hâlde postmodernist şiirlerin değerlendirilmesindeki çözüm noktası, postmodernizmin özelliklerini şiirlerde birebir aramak yerine postmodernist bakış açısıyla birlikte şiirlerde oluşturulan özgün içerikleri tartışmaktır. Bu noktada Lâle Müldür'ün şiirlerinin postmodernizmle birlikte yorumlanmasına geçilebilir.

Lâle Müldür'ün Şiirlerini Postmodernizm Kavramıyla Yorumlamak

Lâle Müldür'ün şiirlerine[316] derinlikli bir çaba olmadan bakıldığında dahi onların biçim ve anlam açısından ayrıksı bir niteliği olduğu görülecektir. Bu ayrıksı tavrın altındaki temel dinamiği ise postmodernizmde aramak mümkündür. Bahsedilen çerçevede Müldür'ün şiirlerinin postmodernizmle ilişkisini anlamak, onun şiirlerinin özgünlüğünü değerlendirmek açısından işlevsel önemdedir. Bu çerçevede ilk olarak bahis konusu şairin şiir dili incelenebilir.

Lâle Müldür'ün birçok şiirinde farklı dillerin birlikteliği göze çarpar. Hatta bu şiirlerde hangi dilden olduğunun tespit edilmesi çok zor veya herhangi bir dile ait olmayan, anlamsız sözcükler de bulunmaktadır. Söz konusu duruma örnek verilebilecek en karakteristik şiirlerden biri "Bilinmedik Bir Dilde Erotik Bir Metin" başlığını taşımaktadır.

> Ay yay yay ayyay ayay
> Narançata mara yeremya
> Göğ kalkançata glossolalya

---

[315] Lucy, Niall (2003), *Postmodern Edebiyat Kuramı: Giriş*, çev. Aslıhan Aksoy, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 102.

[316] Bu yazıda, Lâle Müldür'ün postmodern şiirle ilişkisi *Apokalips /Amonyak: Toplu Şiirler II (1990-2019)* kitabı merkezinde yorumlanacaktır.

Ora mençeto histerikos
La la la la pozisyon
Eller boş sonunda

p.s.
in the summertime
you've got women in your
mind. [317]

Alıntılanan şiirin başlığında "bilinmedik bir dilde" yazılmış olduğunun ifade edilmesi, şiirin iletişimsel işlevinin askıya alındığına işaret eder. O hâlde bu şiirde, tam da posmodern şiirde olduğu gibi, kavramsal alanla ilgili olan gösterilen değil gösterenin kendisi başlı başına değer kazanmış olur. Bir başka ifadeyle şairin bile isteye bilinmeyen bir dilde yazdığını söylemesi, okurların şiirden bir anlam üretme çabasına karşı olduğu düşüncesini yansıtır. Zira onun için gösterenlerin kendisi ve gösterenlerin ait olduğu dilin maddi yapısı daha önemlidir. Burada şu sorular gündeme gelir: Şiirde gösterenlerin ve gösterenlerin ait olduğu dillerin ön plana geçişi nasıl yorumlanmalıdır?

Alıntılanan şiir okunduğunda, Türkçe kökenli sözcüklerin bile çok sınırlı sayıda olduğu görülür. Bununla birlikte İspanyolca (naranjada: portakal suyu), Portekizce (ora: şimdi), İbranice (Yeremya: Eski Ahit'teki büyük peygamberlerden biri, mara: güç, acı), Yunanca (glossolalia'yı oluşturan glossa: dil, lalia: konuşma, histerikos: histeri), üretilmiş kelime (kalkan chata - kalkançata [chata: Slovakça kulübe]) ve son bölümde İngilizce cümleler bulunmaktadır. Söz konusu farklı dillerin eklektik bir şekilde yan yana gelmesi durumunu ise özellikle glossolalia sözcüğü/kavramı merkezinde anlamlandırmak olanaklıdır. Glossolalia, bir konuşmacının daha önce sözlüksel karşılığı olmayan sözcükleri, belirli fonetik kalıplara göre birleştirdiği konuşma olgusudur.[318] Burada bilinmeyen bir dilde söz söylenmesi ya da konuşmacının bilmediği bir dilde konuşması

[317] Müldür, Lâle (2020), *Apokalips / Amonyak: Toplu Şiirler II (1990-2019)*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 185.

[318] Bonfim, Evandro (2015). "Glossolalia and Linguistic Alterity: The Ontology of Ineffable Speech", *Religion and Society: Advances in Research*, 6: 75.

esastır. Dinî bağlamda ve özellikle Hristiyanlıkta belirli dönemlerde glossolalia çok saygı gören bir fenomendir.[319] Bu bağlamda inanca göre dua edenlere hediye olarak bilmedikleri diller verilir. Aynı zamanda glossolalia Kutsal Ruh tarafından ele geçirilme ve Tanrı ile iletişim kurmakla ilişkilendirilir.[320] Şiirde Eski Ahit'e ve Yeremya'ya gönderimde bulunulması, bilinmeyen bir dilde söz söylenmesinin ve gelişigüzel bir şekilde yan yana geldiği izlenimi veren fonetik birlikteliğin dinsel bir çerçevede düşünülebilmesine yol açar. Nitekim Lâle Müldür'ün bir röportajında şiir yazma süreciyle ilgili "Hala çözümlenememiş kozmik enspirasyonla yazılmıştır, kozmik içe doğuşlarla yazılmış bir şiirdir, hala açıklanamamış bir kavram ile.."[321] demesi, bahsedilen dinsel bağlamla uyumludur. Ancak glossolalia'nın bir diğer boyutu Lâle Müldür'ün şiirsel duruşunu ve onun postmodern edebiyatla kurduğu ilişkiyi daha iyi anlamlandırmak için işlevsel bir önemdedir. Söz konusu işlev, onun bilinçdışıyla bağlantısında aranmalıdır.

Glossolalia, şizofreni, manik depresif, psikoz gibi bilinen bazı psikiyatrik vakalarda, sınırda kişilik bozukluğu olan kişilerde karşılaşılan bir durumdur. Yine nörolojik bozuklukların bir sonucu olarak sara nöbeti, temporal lob rahatsızlığı gibi durumlarda karşılaşılabilir.[322] Şairin, manik depresif olduğuna dair ifadesi[323], şiirde yer alan glossolalia'nın psikiyatrik durumla ilişkisini açığa çıkarır. Aynı şekilde glossolalia'nın çocuklukta çatışmalarla, güvensizliklerle, kaygılarla dolu zor bir hayat yaşayan kişilerde görülmesi[324], Lâle Müldür'ün bahsettiği çocukluk travmalarıyla paraleldir. Müldür,

---

319 Koić, Elvira vd. (July 2005), "Glossolalia", *Collegium Antropologicum*, 29: 373.

320 age., s. 373.

321 Müldür, Lâle (2007). "Bugün 'Afazyak' Oluşum Benim Tam Bir Şair Olduğumu Gösteriyor". *Milli İstirahat: Malta Cemiyetinin Eğilimli Kültür ve Fizik Dergisi*. Röportaj: Deniz Enhoş ve Ümit Yaşar Özkan. https://istirahat.wordpress.com/2007/03/08/lale-muldur-%E2%80%98bugun%E2%80%98afazyak%E2%80%99-olusum-benim-tam-bir-sair-oldugumu-gosteriyor%E2%80%99/ (erişim tarihi: 20.04.2021)

322 Koić, Elvira vd. (July 2005), "Glossolalia", *Collegium Antropologicum*, 29: 374.

323 Müldür, Lâle (17 Mayıs 2009). "Bu Ülkede Herkes Benden Daha Deli". *Yeni Şafak* https://www.yenisafak.com/yenisafakpazar/bu-ulkede-herkes-benden-daha-deli-186693) (erişim tarihi: 26.04.2021).

324 Koić, Elvira vd. (July 2005), "Glossolalia", *Collegium Antropologicum*, 29: 374.

verdiği bir röportajda ailesi için, "Benim sürekli mutsuz kalmamı isteyen bir aileydi" yargısında bulunur ve babasına inat her şeyden vazgeçtiğini belirtir.[325] Bu çerçevede psikodinamik söylem açısından bakıldığında glossolalia, bizi dilin ve bilinçdışının yorumlanmasına götürür.[326] Burada söz konusu olan postmodern şiirde olduğu gibi öznenin parçalanmasıdır. Daha önce de bahsedildiği gibi postmodern özne için yabancılaşmadan değil, parçalanmaktan söz edebiliriz.[327] Postmodern özne bütünlük algısını yitirmiş, kendisini parçalanmış hissetmiştir. Sözü edilen şey, Ihab Hassan'ın "Orpheus'un parçalanışı"[328] olarak ifade ettiği duruma tekabül eder. Müldür'e göre bütüncül özne algısı da tıpkı büyük anlatılar gibi tasarlanmış, söylem düzeyinde inşa edilmiştir. Hâl böyle olunca gerçekte hissedilen parçalı oluştur. Lâle Müldür'ün bir röportajında "Ama ben bir kişi değilim."[329] demesi, tam da bahsedilen bakış açısıyla koşuttur. Nitekim parçalanmış öznenin dilsel karşılığı "Bilinmedik Bir Dilde Erotik Bir Metin" şiirinde görüldüğü gibi çok farklı dillerdeki sözcüklerin bir fragman olarak eklektik bir şekilde bir araya gelmesidir. Fragmanlaşma özelliği, Fredric Jameson'ın postmodernizmin özelliği olarak bilhassa öne çıkardığı bir durumdur.[330] Ne var ki fragmanlar, parçalar her ne kadar bir araya gelse de özneye dair bir bütünleşmeden söz edemeyiz. Bu bağlamda Türkçe, Portekizce, İngilizce, İbranice, Slovakça ve türetilmiş kelimelerin bir araya gelmesi, postmodern öznenin parçalılık hissini açığa çıkarır. Şairin söz konusu tavrı, aynı zamanda bir dilin (burada Türkçe) bütünselliğine, yekpareliğine karşı bir tavırdır. Dilin özellikle uluslaşma

---

325 Müldür, Lâle (17 Mayıs 2009). "Bu Ülkede Herkes Benden Daha Deli". *Yeni Şafak* https://www.yenisafak.com/yenisafakpazar/bu-ulkede-herkes-benden-daha-deli-186693) (erişim tarihi: 26.04.2021).

326 Koić, Elvira vd. (July 2005), "Glossolalia", *Collegium Antropologicum*, 29: 375.

327 Akt. Harvey, David (2010), *Postmodernliğin Durumu: Kültürel Değişimin Kökenleri*, çev. Sungur Savran, İstanbul: Metis Yayınları, s. 71.

328 Hassan, Ihab (2019), *Orpheus'un Parçalanışı: Postmodern Bir Edebiyata Doğru*, çev. Emel Aras, Ankara: Hece Yayınları.

329 Müldür, Lâle (17 Mayıs 2009). "Bu Ülkede Herkes Benden Daha Deli". *Yeni Şafak* https://www.yenisafak.com/yenisafakpazar/bu-ulkede-herkes-benden-daha-deli-186693) (erişim tarihi: 26.04.2021).

330 Jameson, Fredric (2011), *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*, çev. Nuri Plümer-Abdülkadir Gölcü, Ankara: Nirengi Kitap, s. 52.

sürecinde bir milleti var eden hayati misyonu göz önüne alındığında bahsedilen tavrın bütünsel dille birlikte yaşadığı toplumun kültürel kodlarına ve bütünsellik algısına bir başkaldırı anlamı taşıdığı ileri sürülebilir. Müldür'ün "herkesten" "intikam" alma düşüncesi[331] bu aşamada akılda tutulmalıdır. Müldür, bir kurum olan dilin denetiminden, bağlarından kurtulmaya çalışır. Abhor'un başka bir bağlamda söylediğini[332] Müldür'e uyarlarsak o, dil yoluyla dili yıkmaya çalışır. Bahse konu şair, kendisini ait hissetmediği toplumun dilini de sahiplenmez. Zira kabul edilemez bir dili benimsemek, topluma karşı tutumunu da açığa çıkaracaktır. Bir kadın şair olarak Müldür, içinde yaşadığı toplumsal ortamdan, her türlü kültürel kodu barındıran eril dili parçalayarak intikam almış olur. Onun dili parçalama ve farklı dillerden sözcükleri art arda sıralama edimi, kendisini bir yere ait hissetmeyen göçebelik hissiyle uyumludur. Böylelikle parçalı dil algısı çok yönlü bir niteliğe kavuşur. Bir taraftan postmodern dünyanın çoğulcu yapısıyla uyumlu olan ve şair öznenin parçalanmış kimliğini açığa çıkaran dilin parçalanma durumu, diğer taraftan toplumun kültürel kodlarına ve bütünsellik algısına karşı çıkma anlamı taşır. Öte yandan Müldür, Lyotard'ın belirttiği şekilde dili "büyük anlatı" olarak görür ve onun tasarlanmış yapısına vurgu yapar. Buna göre sözcüklerin fonetik yapısının değiştirilmesi, olmayan sözcüklerin üretilmesi ve bir araya geldiklerinde bütünlük arz etmeyen dil fragmanlarının art arda sıralanması okurun, dilin uzlaşıma, tasarıya göre oluşmuş yapısına odaklanmasına yol açar. Ortak kodlara dayalı bir iletişim sistemi olan dili parçalayan şair için anlaşılmak amaç değildir. Nitekim şiirin başlığında yer alan "anlaşılmayan dilde" ifadesi, onun bile isteye dilin iletişim ve anlaşma işlevini askıya aldığını düşündürür. Müldür, bahsedilen durumu daha iyi netleştirmek için şiirinde sadece gösterenlere bağlı dilsel bir oyun oynar. Bu minvalde çok farklı dillerden sözcükler seçip onlarda fonetik deformasyonlarda bulunarak okuru alımlama sürecinde bir ayrımın içine sokar. Ancak okurun gösterenleri takip

---

[331] Müldür, Lâle (17 Mayıs 2009), "Bu Ülkede Herkes Benden Daha Deli". *Yeni Şafak* https://www.yenisafak.com/yenisafakpazar/bu-ulkede-herkes-benden-daha-deli-186693) (erişim tarihi: 26.04.2021).

[332] Akt. Lucy, Niall (2003), *Postmodern Edebiyat Kuramı: Giriş*, çev. Aslıhan Aksoy, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 92.

ettiğinde ulaşacağı sonuç, gösterilen değil, gösterenin kendisidir. Zira burada sözcüklerin işaret ettikleri anlamdan çok maddi varlıkları anlamlıdır. Bir başka ifadeyle "narançata", "mara", "histerikos" gibi sözcükler, taşıdıkları anlamdan çok ait oldukları dil nedeniyle değer kazanırlar. Hâl böyle olunca bu şiiri başka bir dile çevirmek de mümkün olmayacaktır. Çünkü burada önemli ve anlamlı olan nokta, Portekizce, Yunanca, İbranice, Türkçe ve İngilizce gibi dillerin bir arada fragman hâlinde var olmasıdır. Daha önce öne sürüldüğü gibi, bu durum şair öznenin kimlik parçalanmasını, büyük anlatı olan dile ve içinde bulunduğu topluma karşı çıkışını açığa çıkarmaktadır. Öyle ki bahsedilen karşı çıkışın boyutu, okunan şiirin Türkçe bir şiir olup olmadığını sorgulamaya kadar varabilmektedir. Ayrıca şiirde sözcüklerin yan yana gelişindeki rastlantısallık ve rastgeleliğin, yine postmodern şiirle paralellik gösterdiği de söylenmelidir.

Öte yandan Müldür, bir röportajında, geçirdiği bir beyin kanamasından sonra doktorların zihninde "afazi" bulunduğunu tespit ettiklerini belirtir ve "afazyak" oluşunu şairliğinin ispatlarından biri olarak gösterir.[333] Bireyin konuşma ve konuşulanı anlama yeteneğini azaltan "afazi"nin şair için bir imkâna dönüşmesi, onun poetikasında bilinçli şekilde dili, dil aracılığıyla yıkmaya çalıştığına işaret eder. Böylelikle nörolojik bir rahatsızlığın, ona dili yıkma çabasında kolaylık sağladığına inanır. Bu şekilde afazi, postmodern şiir ve glossolalia ile bütünleşip şairin poetikasını oluşturan bir unsura dönüşür.

Buraya kadar açımlanmaya çalışılan dilsel karşı çıkışın ve şairin ifadesiyle intikam amacının rahatlatıcı işlevinden de bahsetmek gerekir. Bu işlev ise glossolalia ile daha iyi kavranabilir. Glossolalia ile dil iletişim işlevinden arınır ve konuşan kişi kendisini kelimelerle söylenemeyen bir şeyi söylüyormuş hissine kapılır. Glossolalia, kişinin kelimelere dökemeyeceği düşünceleri, suçluluk, utanç, umutsuzluk ve endişe duygularını açığa çıkarır; bu şekilde coşku ve rahatlama getirir.[334] Özellikle şiirin ilk mısraındaki "Ay yay yay ayyay ayay" gibi ifadeler, glossolalia kullanımıyla oluşan coşku hâlinin

[333] Müldür, Lâle (2007), "Bugün 'Afazyak' Oluşum Benim Tam Bir Şair Olduğumu Gösteriyor". *Milli İstirahat: Malta Cemiyetinin Eğilimli Kültür ve Fizik Dergisi*. Röportaj: Deniz Enhoş ve Ümit Yaşar Özkan. https://istirahat.wordpress.com/2007/03/08/lale-muldur-%E2%80%98bugun%E2%80%98afazyak%E2%80%99-olusum-benim-tam-bir-sair-oldugumu-gosteriyor%E2%80%99/ (erişim tarihi: 20.04.2021)

[334] Koić, Elvira vd. (July 2005), "Glossolalia", *Collegium Antropologicum*, 29: 375.

karşılığı olarak anlamlandırılabilir. Zira anlaşılmaz şekilde gerçekleştirilen bir konuşmayı temsil eden glossolalia, şair öznenin ruhsal sorunlarını ve bastırılmış duygularını gevşetme işlevine sahiptir. Psikotik ruhsal durum ve onun sonucunda oluşan glossolalia, "Bilinmedik Bir Dilde Psikotik Bir Metin" şiirinde de görülür:

> Çı çı çıçıçı çı çı çıçıçı
> yuvezü marnata ça
> 3. gezegenden biri her perfect body
> la menita scizophrenia
> la la la la palavra
> eller kendi boğazında sonunda
>
> p.s. Suzanne takes you down
> To her place near the river.[335]

Alıntılanan şiirde farklı dildeki sözcüklerin anlaşılmaz bir şekilde art arda ve rastgelelik izlenimiyle sıralanması ve anlamsız sözcüklerin yazılmasıyla glossolalia oluşturulmuştur. Buradaki söylemsel kopukluk şiirde dile getirilen şizofreniye de çağrışımsal olarak eklemlenmektedir. Maranatha'nın marnata, schizophrenia'nın scizoprenia olarak değiştirilmesi gibi sözcüklerdeki harflerin deforme edilmesi (bu durum Müldür'ün afazi hastalığını da akla getirmektedir), şizofrenin konuşmasıyla paraleldir. "Bilinmedik Bir Dilde Erotik Bir Metin" şiirinde olduğu gibi "Bilinmedik Bir Dilde Psikotik Bir Metin"de de postmodern çoğulluk, eklektiklik ve fragmanlaşma baskındır. Bununla birlikte Ihab Hassan'ın modernizmde paranoya, postmodernizmde ise şizofreni olduğuna dair yorumu bu şiir için geçerlilik kazanır. Böylelikle şizofreni ile birlikte öznede kimliksel parçalanma, yani küçük şizofreni (le menita scizophrenia), dilsel parçalanmaya, farklı dillerden sözcüklerin anlamsızlık oluşturacak kadar nedensiz bir şekilde art arda gelmesine yol açar. "Eller kendi boğazında" mısraının intihara gönderimde bulunmasına koşut olarak şair bir nevi "büyük anlatı" olan bütüncül dil anlayışını yok etme çabasındadır.

---

[335] Müldür, Lâle (2020), *Apokalips / Amonyak: Toplu Şiirler II (1990-2019)*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 193.

Hem "Bilinmedik Bir Dilde Erotik Bir Metin" hem de "Bilinmedik Bir Dilde Psikotik Bir Metin" şiirinde dikkat çekici olan bir diğer nokta, mistik, erotik, psikanalitik ve mizahi üslup ile içeriğin bir arada kullanılmasıdır. Postmodern şiirde farklı içerik ve üslupların bir arada bulunmasıyla oluşan çoğulluk bu aşamada hatırlanabilir. Bu şekilde her iki şiirde de çok sesliliği görürüz. Bir taraftan Eski Ahit'te ağlayan peygamber olarak bilinen "Yeremya" ve Aramicede "Tanrı geliyor." anlamına gelen "Maranatha" şiire mistik bir içerik katar. Diğer taraftan şiirlerin ilk dizelerinde yer alan "Ay yay yay ayyay ayay" ve "Çı çı çıçıçı çı çı çıçıçı" gibi ifadeler şiirin ironiyle bağlantısını oluşturur. Bunlara ek olarak "Bilinmedik Bir Dilde Erotik Bir Metin"de erotik; "Bilinmedik Bir Dilde Psikotik Bir Metin"de psikanalitik içerik ve üslup görünürlük kazanır. Nasıl ki her iki şiirde de öznenin kimliksel parçalanması ve onun dilsel karşılığı bulunuyorsa, aynı çoğulluğun içerik ve üsluplarda da gözlemlendiği eklenmelidir.

Lâle Müldür'ün şiirlerinde, dilsel parçalanmanın ve çok sesli üslubun yanı sıra postmodernizmin bir diğer önemli özelliği olan farklı ontolojik dünyaların karşılaşması, üst üste bindirilme durumu ve pastiş kullanımı da tespit edilebilmektedir. Bu bağlamda verilebilecek en karakteristik örneklerden biri "Shakespeare & co" başlıklı şiirdir. Şiirin ilgili bölümleri şöyledir:

> bana bir hayat çiz banliyöler jülyet'i
> siklamen bir kış masalının merkezinden dağılan
>
> kendine bir romeo çiz banliyöler jülyet'i
> beyaz blucinli meşin ceketli kremaçilek yürekli
> arında kan izi bırakmayan
> bir romeo çiz
>
> herşeyi yeni baştan çizin metropollerin asi özneleri
> benim kirazlarım açtı ya siz
> gururunuzu koruyun kartal çeteleri
> ölçüleri ölçün
> herşeyi yeni baştan düşünün metropollerin siyah gülleri

renklerle geliyor heryere rolling stones jülyet'i
benim bir kız kardeşe ihtiyacım var
otoyollar romeo'su ya sen
geceleri uyuyup kalmadan önce
birisiyle konuşmaya ihtiyacım var

jülyet terasta saçlarını kurutan bir kız şimdi
biraz sonra kapının önüne romeo parkedecek
akşam berlin/jerusalem filmine gidecekler
ya sen, napolyon, benim ahmak sevgilim?[336]

Lâle Müldür'ün alıntılanan şiirinde, tam da postmodern sanatın başlıca özelliği olan, birbirleriyle hiç ilişkisi olmayan farklı ontolojik dünyaların çarpışması ve üst üste gelmesi[337] durumu gözlemlenebilmektedir. Şair bunu da şiirinde özellikle pastişle gerçekleştirir. Fiedler, yüksek ile alçak kültür arasındaki boşluğu parodi ile kapatmanın mümkün olabildiğinden söz eder.[338] Aynı özellik Lâle Müldür'ün bu şiirinde görüleceği gibi, "içi boşaltılmış parodi" olarak alımlanan pastiş için de geçerlidir.

Şiirin başlığının ilk çağrışımsal boyutu, dünyanın en ünlü kitap satış mağazalarından biri olan "Shakespeare and Co (Company)"-dur. Bu çağrışımsal boyut, her ne kadar söz konusu kitap satış mağazası tarihsel açıdan kültürel bir işleve sahip olsa da, "Shakespeare" ve "company" sözcüklerini birlikte düşündürerek postmodernizmde, kültürün ve sanatın ticarileştirildiğine yönelik vurguya dikkati çeker. Başlığın ikinci çağrışımsal düzlemi ise bazı oyunların Shakespeare'in işbirliğiyle kaleme alındığı düşüncesine bir gönderimdir. Nitekim Müldür'ün *Romeo ve Juliet* oyununu kaynak metin olarak kullanıp şiir olarak yazması bahsedilen çağrışımsal ilişkiyi güçlendirir. Ne var ki bu kez "metropolün asi öznesi olan" şair, "herşeyi yeni baştan çizin metropollerin asi özneleri" çağrısında bulunur ve kendisi de *Romeo ve Juliet* oyununu yeni baştan kurar. Buna göre Shakes-

---

336 Müldür, Lâle (2020), *Apokalips / Amonyak: Toplu Şiirler II (1990-2019)*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 28-30.

337 Harvey, David (2010), *Postmodernliğin Durumu: Kültürel Değişimin Kökenleri*, çev. Sungur Savran, İstanbul: Metis Yayınları, s. 66.

338 Rose, Margaret A. (2016), *Parodi: Antik, Modern ve Postmodern*, çev. Cansu Dikme, Ankara: Hece Yayınları, s. 290.

peare'in kaynak metninde "asil sınıfına" mensup Juliet, Müldür'ün şiirinde banliyöler Jülyet'ine dönüşür. Aynı şekilde Romeo, "beyaz blucinli", "meşin ceketli", "kremaçilek yürekli"dir ve "otoyollar Romeo'su[dur]". Bu şekilde, postmodern edebiyatta ve şiirde olduğu gibi, yüksek kültürle kitle kültürü arasındaki "o eski ve derin sınır" ortadan kalkar. Bununla birlikte kurgusal karakterle reel hayattaki özne arasındaki ontolojik sınır da ters yüz edilmiştir şiirde. Kurgusal bir karakter olan "jülyet"ten şair kendisine bir hayat çizmesini ister. Postmodernizmde hayatın bir metin olarak algılanmasına da gönderimde bulunan bu istekle kurgusal karakter reel hayatta var olan bir özneye; reel hayatta var olan özne, kurgusal bir karaktere dönüşür. Öte yandan Müldür, şiirindeki "jülyet terasta saçlarını kurutan bir kız şimdi" mısraıyla klasik edebiyatın en önemli trajik eserlerinden biri olan *Romeo ve Juliet* oyununun içeriğini boşaltır, derinliğini yok eder ve saygıyı bir tarafa bırakarak onu pastiş malzemesi yapar. Oyunun en önemli sahnelerinden biri kabul edilen "balkon sahnesi"ndeki Romeo ve Juliet aşkına da gönderimde bulunur ve bu derinlikli aşk olgusunu bütün zengin çağrışımlarından arındırır. Bu bağlamda şairin edebî geleneğe karşı tavrında postmodernin temel özelliklerinden biri olan "hedeflenmiş" derinliksizliğin olduğu vurgulanmalıdır. Onun aynı tavrının "Mevlana Önünde Şems" başlıklı şiirde de devam ettiği belirtilmelidir. Bahsedilen şiirin ilgili kısmı şöyledir:

> Küstürme beni şiire deyip giden
> Giden bir genç var ardında...
> Aha ala garõ a la gare...
> Çıttık çıtadak bir genç kızz ol
> Önünde fıttık fıtadak...
> Mevlana ne demiş al şunu demiş
> Fıttık fıtadak oyyyyyyyyyyyy...[339]

Türklerin toplumsal belleğinde inkâr edilemeyecek bir yeri olan Mevlana ve onun Şems ile olan dostluğu, geleneksel edebiyatta saygı ile konu edinile gelmiştir. Ancak Lâle Müldür'ün Türk kültür ve edebiyatında özel bir konum kazanmış Mevlana'ya ve onun Şems ile derin-

[339] Müldür, Lâle (2020), *Apokalips / Amonyak: Toplu Şiirler II (1990-2019)*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 528.

likli iletişimine bakışı, yine postmodern edebiyatla örtüşecek şekilde derinlikten uzak ve mizahidir. Terry Eagleton'ın postmodernizmle ilgili düşüncelerini[340] Lâle Müldür'e uyarlarsak, onun kültürel geleneğe bakışının "saygısız bir pastiş görünümünde" olduğu söylenebilir.

Lâle Müldür'ün sınırları yok etmeye çalışan ve verili bilgileri sorgulayan tavrının, bilinç düzeyindeki ideolojik zıtlıklara dayalı kodlara karşı da devam ettiği gözlemlenmektedir. Müldür, "Tanca'da Bahar" başlıklı şiirinde, edebîlik kaygısını bir köşeye bırakıp felsefi bir tartışma içine girer. Bu bağlamda şair, "sözmerkezci Batı kültürü tarafından" olumlu ya da olumsuza; iyi ya da kötüye dayalı kutuplaşmış bir Manikeist kültür oluşturulduğunu vurgular. Şaire göre ideolojik kodlardan dışarı çıkmanın tek yolu, Manikeist kültürü reddetmektir. Müldür, zıtlıkların hayalî olduğunu, üretildiğini dile getirir. Nitekim ona göre, "Kim kodu tarif ederse, kontrol ona aittir."[341] Müldür, bahsedilen düşünceleriyle postyapısalcılığın ve postmodern düşüncenin önemli düşünürlerinden biri olan Jacques Derrida'nın felsefesine yakın durur. Sözmerkezcilik (logocentrism), Derrida'nın geleneksel felsefi anlayışla hesaplaşırken kullandığı temel kavramlardan biridir. Söz konusu kavram, bir anlamın, hakikatin var olduğuna ve bu anlamı, hakikati dilin aktardığına inanır. Bu görüşe göre sözcükler, konuşan kişinin zihninde önceden mevcut bulunan anlamların sadece temsilleridir. Bahsedilen görüşte konuşan kişinin bilincindeki anlamı en iyi yansıtacak unsur sözdür. Bundan dolayı sözün yazıya göre bir önceliği vardır.[342] Derrida, bilhassa sistemli bir şekilde var olan bir anlam ya da hakikat olduğu düşüncesine karşı çıkar. Ona göre anlam, ne anlamlama edimin-den önce ne de sonra vardır.[343] İfade edilen çerçevede, eğer mevcut bir sabit anlamdan ve hakikatten söz edilemiyorsa söz ve yazı gibi ikili karşıtlıkların durağan anlamları ve değerleri de bulunamaz. Kültür-doğa gibi karşıtlıkların hiyerarşik anlamsal değerleri onlara sonradan verilmiştir. Bir başka ifadeyle kültürün doğa karşısında

---

340 Akt. Harvey, David (2010), *Postmodernliğin Durumu: Kültürel Değişimin Kökenleri*, çev. Sungur Savran, İstanbul: Metis Yayınları, s. 21.

341 Müldür, Lâle (2020), *Apokalips / Amonyak: Toplu Şiirler II (1990-2019)*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 678.

342 Altuğ, Taylan (2008), *Dile Gelen Felsefe*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 230-231.

343 age., s. 233.

bir üstünlüğü olduğuna inanılıyorsa, bu durum kültüre içkin bir anlam değildir; ona atfedilen anlamdır. Derrida, bahsedilen savını özellikle *Platon'un Eczanesi* adlı kitabında açımlar.[344] O, sözün yazıya üstün olduğuna ilişkin Batılı düşünceyi sorgular ve ikisi arasındaki karar verilemez olana vurgu yapar. Derrida'ya göre sabit bir değer taşıdığını düşündüğümüz ikili yapılar sürekli bir salınım, çift değerlilik ve karar verilemezlik taşırlar.[345] Lâle Müldür şiirinde, tam da Derrida'nın bahsettiği düşünceyi sorunsallaştırır. Şiirin bahsedilen bölümü şöyledir:

İDEOLOJİK ŞİFRELERİN KUTUPLARI ARASINDA DAİMA SALLANARAK
Manikeizm : *Erkek : Dişi*
dijital : analog
kendi : öteki
iyi : kötü
ruh : beden
tanrı : insan
özne : nesne
rasyonel : irrasyonel
sağlıklı : deli
kültür : doğa.[346]

Müldür, yukarıda alıntılanan ikili karşıtlıkların hayalî ve uzlaşımsal olduğunu vurgular. Böylelikle erkeğin kadından, sağlıklının deliden, rasyonel olanın ise irrasyonelden üstün olduğu ve bunların birbirinden mutlak sınırlarla ayrıldığı düşüncesini reddeder. Nitekim Derrida'nın ikili yapılar arasında daima salınım ve karar verilemezliğin mevcudiyetine ilişkin düşüncesi ile başlıkta yer alan "ideolojik şifrelerin kutupları arasında daima salınarak" ifadesi örtüşmektedir. Müldür'ün, daha önce ifade edildiği gibi dil başta olmak üzere tüm toplumsal kodlara karşı çıkışı bu bağlamda hatırlanabilir.

İsmini vermeden Derrida'nın düşüncelerine gönderimde bulunan

---

[344] Derrida, Jacques (2014), *Platon'un Eczanesi*, çev. Zeynep Direk, İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

[345] Direk, Zeynep (2014), "Önsöz", Jacques Derrida. *Platon'un Eczanesi* içinde, çev. Zeynep Direk, İstanbul: Pinhan Yayıncılık, s. 9.

[346] Müldür, Lâle (2020), *Apokalips / Amonyak: Toplu Şiirler II (1990-2019)*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 678.

Müldür, "Cinslerin İdeolojik Zıtlığı Etrafında Yeniden Kodlanmış" başlıklı şiirinde, bu kez doğrudan Lacan'ı anar: "Gerçek olan olanaksızdır: Lacan / (The real is the impossible)."[347] Öncelikle belirtilmesi gereken nokta "gerçek"in, Lacan'ın simgesel/sembolik ve imgesel düzlemler olarak belirlediği üçlü yapıdan biri olduğudur. Lacan'ın bahsedilen üçlü yapısının, Sigmund Freud'un "id, ego ve süperego" kavramlarıyla ilişki içinde olduğu düşünülmektedir.[348] Birbiriyle çatışmasıyla anlamlı hâle gelen Lacan'ın üçlü yapısında imgesel dönem, ünlü "ayna evresi" ve ben kavramıyla ilişkilendirilir. Simgesel/sembolik dönem ise dilin ve "Baba'nın Adı" ile temsil edilen kültürün alanıdır. "Buna karşılık, Lacan'a göre Gerçek sembolik sürecin dışında kalan şeydir."[349] Simgesel olandan kaçış olarak tanımlanan "gerçek", ne söylenebilir ne de yazılabilir.[350] Tam da bu yüzden "tarif edilemez"e ya da "imkânsız"a yakın düşer.[351] Bir başka deyişle "gerçek", dilde ifade edemediğimiz sürece imkânsızdır. Zira dile tam giriş, bizim "gerçek" olandan geri dönülemez ayrılığımızı gösterir.[352] Müldür'ün Lacan'dan alıntıladığı "Gerçek olan olanaksızdır." yargısı, bahsedilen bağlamın içinde anlam kazanır. "Gerçek", herhangi bir anlama indirgenemediği, dilde ifade edilemediği için imkânsızdır.[353] Lacan'ın "gerçek" kavramının dil dışında olması ve Martine Leruде'un söylediği gibi "tüm kelimelerin durduğu bir sınır noktasıyla ilişkilendirilmesi"[354] Müldür'ün şiirinde geçen "Anlatı yerlemlerinin olanaksız bir ucunda Gerçekle karşılaşıyorduk"[355] mısralarıyla koşut niteliktedir. Bu noktada Müldür'ün özellikle daha önce bahsedilen glossolalia ile dili yok etme çabası hatırlanabilir. Aynı şekilde Müldür'ün şiirinde doğrudan ifadesini bulan psikotik durum, "gerçek" ile yakından ilişkilidir. Bu bağlamda Lacan'ın gerçek ve sembolik

---

347 age., s. 680.

348 Bowie, Malcolm (2007), *Lacan*, çev. V. Pekel Şener, Ankara: Dost Kitabevi, s. 91-92.

349 age., s. 95.

350 https://nosubject.com/Talk:Real (erişim tarihi: 26.05.2021).

351 Bowie, Malcolm (2007), *Lacan*, çev. V. Pekel Şener, Ankara: Dost Kitabevi, s. 96.

352 https://nosubject.com/Talk:Real (erişim tarihi: 26.05.2021).

353 https://nosubject.com/Talk:Real (erişim tarihi: 26.05.2021).

354 www.encyclopedia.com (erişim tarihi: 24.02.2021).

355 Müldür, Lâle (2020), *Apokalips / Amonyak: Toplu Şiirler II (1990-2019)*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 680.

olan arasında kurduğu ilişki göz önünde bulundurulmalıdır. Kültürün ve dilin dünyası olan simgesel/sembolik olanda ortaya çıkmayan şey gerçekte ortaya çıkar. Sembolik olandan kaçış Lacan'a göre er ya da geç psikotik süreçle sonlanacaktır.[356] Bowie dile getirilen durumu şöyle açımlar: "Baba Adı'nın eksikliği sembolik evrende bir delik açar -bu imge Lacan'ın anlatısını sürekli meşgul eder- ve bu deliği kapatma çabası psikotik bunalım dönemlerinde tırmanan bir dizi talihsizliğe neden olur."[357] Böylelikle şairin şiirlerinde konu edilen psikotik olgunun "gerçek" kavramı ile ilişkisi belirginleşir. Diğer taraftan Lacan'ın "gerçek"ini "keskin bir paradoks duygusuyla" işlemesine dikkat çekmek gerekir.[358] "Gerçek aynı anda hem içsel hem de dışsaldır; ayrım gözetmeksizin hem salim kafa hem de delilik için geçerlidir."[359] Müldür de tartışma konusu şiirinde gerçek ile gerçeküstünü "SURREAL REALITY" olarak birleştirir ve bu ifade için "Gerçeküstü Gerçekçilik" tabirini kullanır.[360] Böylelikle karşıtlıkları "gerçek"te birleştirmiş olur. Ancak Müldür'ün dış gerçek ve gerçekçilikten farklı olan Lacan'ın "gerçek" kavramını, burada postmodern bir şekilde, bağlamından koparıp yeni bir içeriğe büründürdüğü söylenmelidir. Yeni anlamıyla gerçeklik / gerçekçilik, gerçeküstünü tamamen reddeden modernin aksine onunla bütünleşmiş hâldedir.

Gerçek ile gerçeküstü arasındaki sınırı yok eden Müldür, gösterilmeye çalışıldığı gibi özellikle "Tanca'da Bahar" ve "Cinslerin İdeolojik Zıtlığı Etrafında Yeniden Kodlanmış" şiirlerinde düzyazı ile şiir arasındaki farklılık çizgilerini postmodern şiirin özelliğiyle örtüşecek şekilde ortadan kaldırır. Her iki metinde de, şiirsel dil kaygılarını bir tarafa bırakır, bir felsefeci gibi önermelerle bir yazı kaleme alır. Bu bağlamda şu cümleleri örnek gösterebiliriz: "Ötekiler (kadınlar, sınıflar, uluslar, ırklar) her zaman başat değer-sistemlerini yansıtırlar... Değerlerini belli bir enternalizasyonunda biliriz."[361] Bu cümlelerde Müldür, şairden çok felsefeci olarak kendini konumlandırmıştır; bu şekilde felsefi

---

[356] Bowie, Malcolm (2007), *Lacan*, çev. V. Pekel Şener, Ankara: Dost Kitabevi, s. 107.

[357] age., s. 108.

[358] age., s. 103.

[359] age., s. 109.

[360] Müldür, Lâle (2020), *Apokalips / Amonyak: Toplu Şiirler II (1990-2019)*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 680.

[361] age., s. 679.

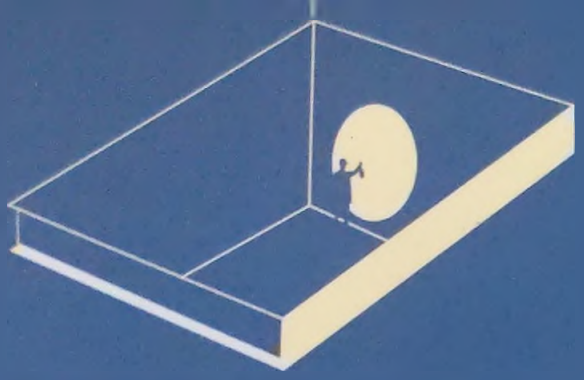
bir dil ve üslup benimsemiştir. Öte yandan "Cinslerin İdeolojik Zıtlığı Etrafında Yeniden Kodlanmış" şiirinde ise bir psikaytr olan Jacques Lacan'ın önermesini sahiplenip onun üzerinden yeni bir bakış açısı geliştirir. Hemen ardından şiirsel bir üsluba geçer: "Susuyorduk... donmak üzre bir lâlenin amansız bir açılışı ve gülümseyen esrarengiz kadın."[362] Böylelikle lirik şiir türündeki şiir ile düzyazı arasındaki keskin ve derin sınır ortadan kalkar. Sadece "Cinslerin İdeolojik Zıtlığı Etrafında Yeniden Kodlanmış" şiirinde anılan isimlere bakıldığında postmodern çoğulluk hemen göze çarpar: Lacan, Buda, Adorno, Picasso... Bu bağlamda postmodern şiirin özelliği olarak düzyazı ile şiir türleri birbirine karışır; Buda, Adorno ve Picasso gibi birbirinden çok farklı dünyalar aynı şiirsel atmosferde bir araya gelir.

Son olarak, bilinmedik dilde yazan, her türlü anlam arayışından vazgeçen şairin karşısındaki/yanındaki okurun konumunun ne olacağı sorulabilir. Kitabın bu bölümünde, Müldür'ün özellikle gösterilenleri değil gösterenleri ön planda tutarak anlamı göz ardı ettiği, toplumsal kodları taşıyan dili parçalamaya dayalı bir tutum sergilediği ortaya konulmaya çalışıldı. Ona göre dünyada bir hakikat kalmadığına, özne parçalandığına göre şiirde sabit bir anlam aramak ya da dile getirmek de anlamsızdır. Bu bağlamda şair, "bilinmedik" bir dilde yazmaya çalışır. Müldür'e göre, söz konusu çabasına rağmen okur eğer ki okuduğu şiirlerde cevaplar bulmaya çalışacak olursa nafile bir uğraş içine girmiş olur. Zira Müldür, düşüncenin taşıyıcısı dili yok etmeye çalışır. Şair, şiirlerinde bir hakikat ve kafasındaki sorulara cevap aramaya çalışan okurlarla postmodern bir oyun içerisine girer ve *Anne'ye Ayetler ve O'nun Postmortem Alâmetleri* adlı kitabının girişinde şunları söyler: "Okurlar bu kitapta bulamadıkları cevapları bundan 135 yıl sonra Lâle Müldür'ün yanıtlar kitabında bulabileceklerdir."[363] Müldür, 135 yıl sonraya, yani kendisinin ve okurun olamayacağı bir zaman dilimine işaret ederek bahsedilen zamanda okurun kafasındaki sorulara bir yanıt vereceğini vadeder. Bu postmodern ironiye dâhil edilebilecek tavrıyla okura kitabını yanıt bulmak için okumaması çağrısında bulunur. Çünkü şair için anlamın, hakikatin ve dolayısıyla bir cevabın olmadığı postmodern dünyada sorulara bir yanıt aramak mümkün değildir.

---

[362] age., s. 680.

[363] age., s. 427.



KAVRAMLAR VE KURAMLARLA
MODERN TÜRK ŞİİRİ OKUMALARI

GÖKHAN TUNÇ

Gökhan Tunç, bu çalışmasında kavramlar ve kuramların rehberliğinde modern Türk şiirinin çetin, dolambaçlı ama bir o kadar da saklı ve görkemli dünyasında keşif yolculuğuna çıkarıyor okuru. Bu yolculuk süresince bir yandan "açık yapıt" niteliğinde olan şiirleri, kavramlar ya da kuramların eşliğinde yeniden inşa ederken diğer yandan modern Türk edebiyatının önemli şairlerinin ürünlerini merkeze alarak çağdaş şiirin anlam haritasını çıkarıyor. Tunç, bahsedilen uğraşında ilkin, güncel ve temel kaynaklara başvurarak kavram ya da kuramların çetrefilli doğasına açıklık getirmeye, onları daha anlaşılır kılmaya çalışıyor. Bununla birlikte bir şiirin kapısını her kavram ya da kuramın açamayacağının bilincinde olarak doğru şiirle doğru kavram veya kuramı herhangi bir hiyerarşi gözetmeden bir araya getiriyor. Diyalog zemininde bu bir araya geliş, hem kavramların ve kuramların hem de şiirin zenginleşmesi ile neticeleniyor. Böylelikle Tunç, şiirin çağrışımsal dünyasının zenginliğine aykırı düşmeden nesnel bir şiir eleştirisinin nasıl yapılabileceğine dair yorumlama modelleri sunmuş oluyor.

Kitapta, ed[redacted] kavramların yanı sıra ç[redacted]ir anlam ve söylem ka[redacted]me arzusu kavra[redacted]anizm

Çalışmada metafor, imge, alegori, ironi, metinlerarasılık, palimpsest, etkilenme endişesi, hipermetin, kronotop, görsel şiir, dilbilimsel eleştiri, Rus biçimciliği, yapısalcılık, alımlama kuramı, psikanalitik eleştiri, avangart kuramı ve postmodern eleştiri gibi yirmi beş kavram ya da kuramla şiir okumaları gerçekleştiriliyor.

9 786254 082801

EDEBİYAT ARAŞTIRMALARI