



universität
wien

DISSERTATION

Titel der Dissertation

„Dağlarca Şiirinde Dil ve Estetik“

(Sprache und Ästhetik in *Dağlarca*s Dichtung)

Verfasserin

Mag. Meral Asa

angestrebter akademischer Grad

Doktorin der Philosophie (Dr. phil)

Wien, 2009

Studienkennzahl: A 092 386

Dissertationsgebiet: Turkologie

Betreuer: Univ. Prof. Dr. Markus Köhbach

ZUSAMMENFASSUNG

Fazıl Hüsni Dağlarca ist der Lyriker der Türkei mit dem umfangreichsten Oeuvre. Sein letztes Buch kam im Jahr 2008 heraus, dasselbe Jahr, in dem er 94-jährig verstarb. Seine Veröffentlichungen erstrecken sich über einen Zeitraum von 75 Jahren, er ist Autor von mehr als 140 Büchern und nahezu 20.000 Gedichten. Sämtliche Literaturkritiker erkennen die Besonderheit seiner Dichtung an und sind sich über seine "Größe" einig. Trotzdem ist bis heute noch keine Einordnung der Dichtung Dağlarcas gelungen. Unterschiedliche Anschauungen, wie sie seit 70 Jahren in Zeitungs- und Zeitschriftenartikeln geäußert werden, wurden keiner kritischen Prüfung unterzogen. Die Überzeugung, dass Dağlarca keine Vorbilder gehabt und auch selbst keine Nachfolger beeinflusst habe, ist in der türkischen Literaturkritik fest verankert, und so wurden spezifische Eigenheiten der Dichtung Dağlarcas übersehen. Während Dağlarcas Poesie einerseits herabgewürdigt wurde, indem man sie als "seriell, repetitiv" bezeichnete, wurde er andererseits als Atatürk-Dichter, Staatsdichter oder Eposdichter herausgestellt oder auch unter dem Eindruck seines Werks *Çocuk ve Allah (Das Kind und Gott)*, 1940, als mystischer Lyriker bezeichnet.

Um Dağlarcas Beziehungen zur Tradition und zu Modernisierungsprozessen darstellen zu können, darf man seine Dichtung nicht nach der äußeren Form beurteilen, sondern muss sie gemäß ihrer Inhalte und Bilder interpretieren. Die Dichtung Dağlarcas in ihrer Gesamtheit steht in einem tiefen und intensiven Dialog mit sämtlichen Entwicklungsstufen der türkischen Dichtung. Sie weist jedoch eine poetische Geschlossenheit auf, wie sie sonst bei keinem modernen türkischen Lyriker zu finden ist. Dağlarca nimmt innerhalb seines eigenen dichterischen Schaffens und seiner Schöpfungsstrategie an sämtlichen Diskussionen über Dichtung teil und bereichert sie. Mit dieser Eigenheit sowie mit dem Reichtum seiner Bilder hat er von den 1940er Jahren bis in die 2000er Jahre die moderne türkische Dichtung grundlegend beeinflusst.

In der Dichtung Dağlarcas sind die Themen Dichtung, Sprache und Universum ineinander verwoben. Von seinem ersten Buch (1935) an steht das Bild "Gott" quasi für die Aktivitäten des Benennens und Sprechens des Menschen und seinen besonderen Platz in der Natur sowie das Schöpfungsbestreben des Dichters selbst. Ab *Uzaklarla Giyinmek: Sığmazlık Gerçeği (Sich kleiden mit Weiten: Die Wahrheit der Unbändigkeit)*, 1990, vertritt das Bild von der "Wahrheit der Unbändigkeit" Dağlarcas Welterschöpfung. Das Gesetz der "Wahrheit der Unbändigkeit", das als gemeinsame Charakteristik und gemeinsame Realität der Materie und der Sprache dargestellt wird, ist auch für die Ästhetik der Dichtung Dağlarcas bestimmend und beschreibend. Anders gesagt, während der Dichter scheinbar von einem ontologischen Gesetz spricht, beschreibt er eigentlich das Universum seiner eigenen Dichtung.

Im Werk *Uzaklarla Giyinmek: Sığmazlık Gerçeği* ist die Schöpfung geradezu der Schöpfungsakt selbst. Da es unbändig ist, wendet es sich nach außen und bringt alles Vorhandene – auseinander hervorquellend, einander überschreitend, in konzentrischen Kreisen ineinander übergehend – bis zur grundlegenden Substanz hervor. Dağlarca sieht die schöpferische Kraft hinter der Natur als Wegweiser für seine eigene Schöpfungsaktivität und versteht die Natur und das Sein als "Hypertext" für die Kreation des Universums seiner eigenen Dichtung. Dieser Hypertext ist in *Uzaklarla Giyinmek: Sığmazlık Gerçeği* in allen Einzelheiten und Zusammenhängen enthalten. Aus diesem Grund ist das Werk auch von grundlegender Bedeutung für die Analyse des Universums der Dichtung Dağlarcas und seiner dichterischen Ästhetik.

Schlagwörter: Fazıl Hüsni Dağlarca, *Uzaklarla Giyinmek: Sığmazlık Gerçeği*, türkische Lyrik der republikanischen Epoche und türkische Literaturkritik, Poetik.

ABSTRACT

Fazıl Hüsnü Dağlarca has been considered as the most productive Turkish lyricist. He was hailed and praised as the ‘greatest Turkish poet’ when he was alive. In his 75 years as a poet, Dağlarca published more than 140 volumes of poetry. His last volume of poetry was published in 2008, which was also the year when he died.

Although many literary critics consider him as the greatest Turkish poet, he has not been researched very extensively. This is mainly the result of the fact that his variety in themes and uniqueness in style make it difficult to classify his work.

In 1996, the literary critic Doğan Hızlan published a two page appraisal of Dağlarca and his writing under the title “A school of its own,” a dictum which should come to stand for Dağlarca’s unique genre. Although it has never become quite clear, whether this motto was meant as a polemic pamphlet or as praise for his writings, it was the reason for Dağlarca’s work to become a category on its own. It made Dağlarca almost a literary outsider, neither coined or influenced by any role models nor copied by any of his lyric successors. According to Hızlan and other critics, Dağlarca’s lyric was only valid for itself. This critical position isolated him even further, and his work was more and more scrutinized within the Turkish literary canon.

In this thesis, I tried to draw attention to an outstanding attribute of Dağlarca’s poetry in modern Turkish literature. Dağlarca wrote and interwove at the same time the universe of his own by poetical wholeness, poetical way of thinking and critique in which he discussed and dared to create his own world around it.

Furthermore, this thesis is an interpretation of Dağlarca’s cosmic-poetic world of imagination, an ontological act which runs like a thread from his early works to “Sığmazlık Gerçeği/ The Truth of Abundance,” one of his last works. His unending poetry makes both his themes and his content appear all the time in order to complete this very personal universe of him and his own poetry.

“The Truth of Abundance,” is the act of genesis by its own existence through the very fruitful creation of each poem all the way through his life time. He took the guidance of nature for his own act of “calling into being” that give birth to and nurture the poetry, the cosmos, the cosmos of his own poetry which also made him outgrow from his own self and open his self to the world by producing himself through the worlds of poetry. That is to say, the book of “The Truth of Abundance”/ “To Wear for Away” has gained importance to analyze the universe of Dağlarca’s poetry and his poetics.

Key words: Fazıl Hüsnü Dağlarca, *Uzaklarla Giyinmek/ Sığmazlık Gerçeği*, Turkish Lyric of republican epoch and Turkish Literature critique, Poetic.

ÖZET

Fazıl Hüsnü Dağlarca Türkiye'nin en büyük yapıtının şairidir. 94 yaşında yaşama veda ettiği 2008 yılında son kitabını yayımlamış, 75 yıl yayın hayatının içinde kalmış, kitaplarının sayısı 140'ı aşmış, şiirlerinin sayısı 20.000'e yaklaşmıştır. Hangi çevreden, hangi kuşaktan, hangi anlayıştan olurlarsa olsunlar bütün eleştirmen ve şairler onun şiirinin farklılığını kabul ederler ve “büyüklüğü” konusunda uzlaşmış görünürler. Buna rağmen Dağlarca şiirinin bilgisi oluşturulabilmiş değildir. 70 yıldır gazete- dergi yazılarında kalmış farklı görüşler tartışılmamıştır. Birbirine eklenerek Doğan Hızlan'ın “Tek Başına Bir Okul” özdeyişiyle tanımlanmış övgü mü yergi mi olduğu belirsiz yargı, kuşaktan kuşağa aktarılacak neredeyse tabu haline gelmiştir. Dağlarca'nın kendinden önceki şairlerden etkilenmediği, kendinden sonraki şairleri de etkilemediği yolundaki inanış, Türk şiir eleştirisine yerleşmiş, Dağlarca şiirinin belirleyici özellikleri gözden kaçırılmıştır. Dağlarca şiiri bir yandan “seriel, mükerrer” olduğu gerekçesiyle poetik olarak değersizleştirilirken, diğer yandan ya Atatürk şairi, devlet şairi, destan şairi olarak öne çıkarılmış, ya da ilk yapıtı “Çocuk ve Allah”ın yarattığı izlenimle tasavvufi, mistik bir çizgiye yerleştirilmeye çalışılmıştır.

Dağlarca'nın gelenekle ve modernleşme süreçleriyle bağlantılarını kurabilmek için şiiri biçimler üzerinden değil, içerikler ve imgeler evreni üzerinden okumak gerekir. Dağlarca şiiri bütünlüğü içinde Türk şiirinin geçirdiği bütün evrelerle dipten, derinden kurulmuş bir söyleşi içindedir. Gruplaşmalardan, akımlardan, edebiyat tartışmalarından uzak durduğu için modern Türk şiiri içindeki yeri belirsiz kalmıştır. Oysa Dağlarca şiiri hiçbir modern Türk şairinde olmadığı kadar poetik bir bütünlük gösterir, şiir ve kendi şiiri üzerine düşünür ve bütün açılımlarında kendi şiir evrenine gönderir. Bütün şiir tartışmalarına kendi şiir üretimi, kendi yaratma stratejisi ile katılır, katkıda bulunur. Bu özelliğiyle de, imgesel zenginliği ile de modern Türk şiirini derinden etkilemiş, 1940'lardan 2000'lere kadar, görünmez, saptanması zor bir iddialılıkla modern Türk şiirinin açılımlarında belirleyici olmuştur.

Dağlarca şiirinde, şiir, dil ve evren tematiği birbirine geçmiştir. “Tanrı” imgesinin şairin ilk kitabı *Havaya Çizilen Dünya*'dan (1935) itibaren insanın adlandırma ve konuşma eylemiyle doğadaki ayrıcalığını imleyen ve şairin kendi yaratma çabasını ifade eden bir yönü vardır. *Havaya Çizilen Dünya*'da, “tanrı”, şair kimliğinin imgesidir *Çocuk ve Allah*'ta (1940) ise çocuk, şair kimliğinin imgesidir; çocuğun Allah'ı keşfetme süreci, şairin şiiri keşfetme süreciyle örtüşür. *Uzaklarla Giyinmek/ Sığmazlık Gerçeği*'nden önce yaratma izleğinin ana imgesi “tanrı” iken, *Uzaklarla Giyinmek/ Sığmazlık Gerçeği*'nden itibaren, Dağlarca'nın yaratma eylemini “sığmazlık gerçeği” imgesi karşılar. Hem maddenin (varlıkların), hem kavramların(sözcüklerin) ortak özeliği, ortak gerçeği olarak ortaya konulan “sığmazlık” yasası, Dağlarca'nın şiir estetiği için de belirleyici ve tanımlayıcıdır. Başka bir deyişle, şair ontolojik bir yasadan bahsediyor gibi görünürken, kendi şiir evrenini de tanımlamaktadır. *Uzaklarla Giyinmek / Sığmazlık Gerçeği*'nin varlığı, neredeyse yaratışın (yaratma eyleminin) kendisidir; kendine sığınarak dışarı yönelir ve birbiri içinden taşarak, birbirine geçerek, değirmiler halinde birbirine açılarak, en küçük töze, en cüzzi maddeye kadar tüm varolanı türetir. Dağlarca, varoluşu, doğanın arkasındaki yaratıcı gücü, kendi yaratma eylemine rehber olarak görür, doğayı ve varolanı şiir evrenini kurmak için bir “üstmetin” gibi okur. Bu “üstmetin” *Uzaklarla Giyinmek /Sığmazlık Gerçeği*'nde bütün ayrıntıları ve bağlantılarıyla barınır. Dolayısıyla kitap, Dağlarca şiirinin evrenini ve şiir estetiğinin sorunlarını çözümlmek için bir “üstmetin” olarak da değer kazanır.

Anahtar Sözcükler: Fazıl Hüsnü Dağlarca, *Uzaklarla Giyinmek /Sığmazlık Gerçeği*, Cumhuriyet dönemi Türk şiiri ve Türk şiir eleştirisi, poetika.

TEŞEKKÜR

Bu çalışmaya birçok kişinin dolaylı ya da dolaysız emeği geçti, katkısı oldu. Öncelikle, modern şiir çalışma isteğimi geri çevirmeyen ve bu tezi Türkçe yazmamı öneren danışmanım Markus Köhbach'a teşekkür etmek isterim. Bu uzun süreçte yaklaşımımın geçirdiği bütün aşamaları önemseyip, her zaman somut sonuçlar ortaya koyamasam da bütün açılımlarımı bir kazanç ve gelişme olarak değerlendirip desteklediği için, bu tez her şeyden önce onun ilgisine çok şey borçludur.

Galatasaray Üniversitesi Felsefe Bölümü öğretim üyelerinden kadim arkadaşım Melih Başaran'a çok teşekkür ederim. Kendisi, Dağlarca ilgimin ve sevgimin müsebbibidir. Onun önerdiği ve yönlendirdiği okumaların Dağlarca'yı anlamama ve yorumlamama büyük katkısı oldu. Uzun konuşmalarımızın, tartışmalarımızın, yazışmalarımızın bu tezin omurgasını kurduğunu düşünüyorum ve tez bitince yapmak üzere sözleştiğimiz gibi, ortak makaleler yazmak için can atıyorum.

Bahçeşehir Üniversitesi Sinema Televizyon Bölümü öğretim üyelerinden arkadaşım Tül Akbal Süalp'e çok teşekkür ederim, çalışmanın son aylarını yakından takip etti. Düzeltme okumalarını yaparak tezin son biçimini almasını sağladı. Abstract çevirisine katkısı oldu. Manevi desteği benim için özellikle kıymetliydi.

Abstract çevirilerine yardım eden arkadaşlarım Helga Anetshofer'e, Martin Sankofi'ye, Oliver Rein'a, Manfred Reicher'e, Kadriye Bilgi'ye çok teşekkür ederim.

Boğaziçi Üniversitesi öğretim üyelerinden sevgili Günay Kut'un bu çalışmaya mutlaka katkıları olmuş, emeği geçmiştir. İstanbul'da master tezimi hazırlarken devam ettiğim master derslerinde şiir yorumuna dair çok şey öğrendim. Birikimime büyük katkısı olduğunu düşünüyorum, çok teşekkür ediyorum. Onun adında bana emeği geçmiş bütün hocalarımı minnetle anıyorum.

Bana inançlarını ve güvenlerini gösteren, hissettiren bütün akademisyen arkadaşlarımın bu çalışmanın tamamlanmasına bir şekilde katkıları olmuştur. Bu arkadaşlarımdan Yıldız Teknik Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü öğretim üyesi Hatice Aynur'un, Yeditepe Üniversitesi Sinema- Televizyon Bölümü öğretim üyesi Ayla Kanbur'un, Yeditepe Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü öğretim üyesi Ali Budak'ın adını özellikle anmak isterim ve dostlukları için çok teşekkür ederim.

Sıcaklığı ve samimiyeti ile beni her zaman motive eden ve ikinci danışmanım olmayı kabul eden Gizela Prochazka Eisl'i da unutmamam gerekir. Kendisine çok teşekkür ederim.

Son olarak, öğrencilerime teşekkür etmek isterim. Soruları, ilgileri, sevgileri beni hiç yalnız bırakmadı, beni geliştirdi, zenginleştirdi. Yeditepe Üniversitesi'ndeki ve Avusturya Lisesi'ndeki bütün öğrencilerimi sevgiyle hatırlıyor, hepsine çok teşekkür ediyorum.

İÇİNDEKİLER

ZUSAMMENFASSUNG	i
ABSTRACT	ii
ÖZET.....	iii
TEŞEKKÜRLER.....	iv
İÇİNDEKİLER.....	v
GİRİŞ.....	1
BİRİNCİ BÖLÜM: DAĞLARCA VE YAPITI.....	13
A. DAĞLARCA’NIN YAŞAMÖYKÜSÜ.....	13
B. KİŞİSEL BİR “PORTRE”.....	14
1. Mutlu Çocukluk.....	15
2. Kuleli Yılları.....	18
3. Askerlik ve Memuriyet Yılları.....	19
4. Kitap Kitabevi ve Karşı Duvar Dergileri.....	20
C. YAYIMLANIŞ SIRASINA GÖRE DAĞLARCA’NIN KİTAPLARI.....	23
D. DAĞLARCA BAŞKA DİLLERDE.....	27
E. İZLEKLER.....	29
F. DAĞLARCA YAPITLARININ SINIFLANDIRILMASI.....	33
1. Dağlarca’ya Göre Yapıtlarının Sınıflandırılması.....	33
2. Dağlarca Yapıtının İki Yönü ve Evrimi.....	36
3. Dağlarca Yapıtının Merkezî Yönünün Evrimi.....	39

İKİNCİ BÖLÜM: DAĞLARCA POETİKASININ SORUNLARI.....	42
A. DAĞLARCA ŞİİRİNİ HAZIRLAYAN KOŞULLAR.....	42
1. 1930’lu Yıllarda Türkiye	42
2. 1930’larda Edebiyat Ortamı.....	44
3. Kendi Şiiri ve Eleştirmeni hakkında Dağlarca.....	50
B. YAPITLAR VE METİNLER ARASINDA ELEŞTİREL OKUMA.....	58
1. Ataç’ı Okumak.....	58
2. Ahmet Oktay’ı Okumak.....	62
3. Attila İlhan’ı Okumak.....	67
4. Mehmet Kaplan’ı Okumak.....	72
5. Cemal Süreya’yı Okumak.....	76
6. Yaşar Nabi Nayır’ı Okumak.....	80
7. Doğan Hızlan’ı Okumak.....	83
8. Şükran Kurdakul’u Okumak.....	91
9. Memet Fuat’ı Okumak.....	98
10. Mehmet H. Doğan’ı Okumak.....	107
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: POETİKA YA DA OKUNMAYANDA OKUNAN.....	110
A. SORUNLAR KARŞISINDA DAĞLARCA.....	110
B. ŞİİRİN NELİĞİ ÜZERİNE.....	111
1. Yücel Kayıran’ın “Felsefi Şiir” Ütopyası.....	111
2. Yalçın Armağan’ın “Modernist Şiir”i.....	129
3. Ahmet Soysal’ın Dağlarca’ya “Bakış”ı	137
4. Dağlarca Şiirinin Mistik –Metafizik Yönüne Dair Değerlendirmeler.....	150
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM: SİĞMAZLIK GERÇEĞİ.....	153
A. TANRILANMA.....	153

1. YARATMA EYLEMİ: Şiirin Tanrısını Aramak	157
2. ÇOCUK VE ALLAH: Çocuğun Allah'ı.....	163
3. ÇOCUK VE ALLAH: Allah'ın Çocuğu.....	170
4. Sığmazlık Gerçeği'ne Sığmayan.....	179
B. KOZMO- POETİKA OLARAK “SİĞMAZLIK GERÇEĞİ”.....	181
1. Kendinden İçeri Zaman.....	182
2. Kendinden Dışarı Gövde (Işık/Doğa).....	185
3. Kendinden Dışarı Sevgi (Isı).....	188
4. Kendinden Dışarı Ses (Dil, Adlar).....	192
5. Kendinden Dışarı Yazı (İm)	196
C. ŞİİRİN TANRISI İM ve “İMİN YÜRÜYÜŞÜ”.....	201
1. İm'in Kimliği.....	202
2. “İm” Sözcüğünün Etimolojisi.....	205
3. “İm”den “imge”ye İmgelem.....	210
D. DAĞLARCA’NIN BİLGİDİL TEORİSİ.....	213
SONUÇ.....	217
SEÇİLMİŞ BİBLİOGRAFYA.....	231
CURRICULUM VITAE	241

GİRİŞ

Fazıl Hüsni Dağlarca Türkiye'nin nicelik olarak en büyük yapıtının şairidir. Hangi çevreden, hangi kuşaktan, hangi anlayıştan olurlarsa olsunlar bütün eleştirmen ve şairler onun şiirinin farklılığını kabul ederler ve "büyüklüğü" konusunda uzlaşırlar. Buna rağmen Dağlarca şiirinin bilgisi oluşturulabilmiş değildir. 70 yıldır gazete- dergi yazılarında kalmış farklı görüşler tartışılmamıştır. Birbirine eklenerek Doğan Hızlan'ın "Tek Başına Bir Okul" (1966: 49) özdeyişiyle tanımlanmış övgü mü yergi mi olduğu belirsiz yargı, neredeyse tabu haline gelmiştir. 94 yaşında yaşama veda ettiği 2008 yılında son kitabını yayımlamış, 75 yıl yayın hayatının içinde kalmış, kitaplarının sayısı 140'ı bulmuş, şiirlerinin sayısı 20.000'e yaklaşmış olmasıyla, yalnızca bu özellikleriyle bile Dağlarca bir ilktir ve tektir şiir tarihinde.

Dağlarca şiiri üzerine yazan birden çok isim, bu şiirin bugüne kadar bütünlüklü bir çalışmayla değerlendirilmemiş olmasından yakınır ve bunu akademik eleştiriden beklediklerinin altını çizerler. Dağlarca şiiri üzerine bütüncül bir yorum ortaya koymanın önündeki ilk engel, onun sonsuz bir izlek çeşitliliği gösteren farklı çalışmalarının birbirine nasıl bağlanacağı sorunudur. Ele alınan konuların şaşırtıcı ölçüde değişmesi bu sürekliliği izlemeyi güçleştirir. Bu eşsiz büyüklükteki yapıta yaklaşmak, ancak belli izlekler ya da bakış açıları üzerinden gidilerek mümkün olacaktır. Dağlarca şiiri üzerine böylesine bütünlüklü ve kapsayıcı tek çalışma olan Dağlarca'nın Almanca çevirmeni Gisela Kraft'ın "*Fazıl Hüsni Dağlarca- Weltschöpfung und Tiersymbolik/ Fazıl Hüsni Dağlarca- Yaratış ve Hayvan Semboliği*" adlı doktora tezidir (Kraft, 1978). Dağlarca'nın 70'li yıllara kadar olan üretimini, şiirindeki hayvan imgeleri üzerinden değerlendiren, bu imgelerin bağlantılı

oldukları metinsel kaynakları belgeleyerek Dağlarca'nın arkaik kültürel imgelere uzanan sıra dışı belleğini ortaya koyan ve Dağlarca okumalarına önemli kapılar açabilecek, Dağlarca şiirinin bilgisini besleyebilecek bu çalışma, Türkçe'ye çevrilmemiştir.

Kraft, Dağlarca şiirindeki hayvan imgelerini dört farklı kategoride değerlendirir: “Topos”, symbol”, “thema” ve “textur” (Kraft, 1978: 189). (Bundan sonra tırnak içinde verilen cümleler, orijinal metinlere geri giden serbest çevirilerdir. Aksi belirtilmediği takdirde çeviriler bana aittir)

“Topos” yunanca “yer” demektir. Kraft, bu kategoriyi “edebiyat geleneğinde kullanılmış ve şairin kendince haklı nedenlerle kendi şiir dünyasına taşıdığı ve kanıt olarak yalnızca şairin kendi sübjektif tecrübesine dayandırılacak imgeler” için kullanır.

“Symbol”, “metin içinde merkezde bulunmak üzere, mükerrer kullanım yoluyla başka nesnelerle semantik bir yakınlık çağrıştıran imgeler” için kullanılır. “Şair, yapıtın başlarında nesneyi diğer nesnelerle komşuluk ilişkisi içinde resmeder. Yapıtın ilerleyen bölümlerinde aynı imgeyi söz konusu semantik komşuluk ilişkilerinden yalıtılmış olarak tekrar kullandığında okurun imgeleminde bu ilişkiler yeniden canlanacak ve imge bu ilişkilerle beraber anlam kazanacaktır. Bu durumda, merkezdeki nesne okurun dikkatini çağrışımlara yöneltene kadar merkezde kalacak, sonra izini kaybettirecektir.” Bu türden imgeleri Kraft, sembol başlığı altında inceler.

“Thema”, “metin bütünlüğü içinde süreklilik gösteren imgeler için” kullanılır. “Şair bu nesnelere olan ilgisini, imgeleri yapıtın farklı bölümlerini birbirine bağlamak için kullanarak gösterir.”

“Textur”, Türkçeye “yapı” ya da “doku” diye çevrilebilir. Kraft kavramı kendini metin bütünlüğünde kuran imgeleri adlandırmak için kullanır. Bu durumda,

“bir nesne üzerine izlenimler, o nesne üzerinden değil, dilin çeşitli imkânlarıyla iletilir. Şair, nesneye şekil verene kadar, nesne hakkındaki bütün izlenimlerini ve nesneyle ilgili bütün tecrübelerini dilin en incelikli imkânlarını kullanarak dile getirir. Nesnenin gerçekliği ile dilin gerçekliğini buluşturana kadar bütün yapıları ve olguları otaya koymayı dener. Nesnenin gerçekliği ile dilin yapısı arasındaki benzerlikler, nesnenin aurasını kuracak, böylece imge nesnenin tözünden türemiş gibi gösterilecektir.” Bu yoldan kurulmuş imgeleri, Kraft “Textur” başlığı altında değerlendirir.

Kraft, aynı imgelerin dört ayrı alanda da ortaya çıkabildiğini vurgular. Bir yerde topos olarak beliren imge, başka bir yerde sembol olarak ya da tema olarak ortaya çıkabilir (Kraft, 1978: 189-90).

Kraft, Dağlarca’nın şiir evrenini hayvan imgeleri üzerinden, bağlantılı olduğu bütün metinsel karşılıklarını ortaya koyarak çözümler. Dağlarca şiiri, Türkçede, ne akademik, ne akademi dışı şiir eleştirisinde bu kadar incelikli bir çözümleme ile ele alınmış değildir. Kraft, doktora tezi ile Dağlarca’nın kültürel bellek haritasını çizer. Onun, gelenekten ona ulaşan kültürün bütün katmanlarıyla ne kadar içten, derinden, özsel bir yakınlık kurduğunu belgelerle kanıtlar.

Dağlarca’nın şiir evreni birçok bakış açısıyla, birçok imge üzerinden yorumlanmaya açıktır.

Bu çalışmanın amacı Dağlarca’nın ilk yapıtlarından son dönem yapıtlarına kadar tematize edilmiş olan “yaratma eylemi”nin evren, yazı, söz, dil, şiir izlekleri üzerinden izini sürerek Dağlarca’da evren tasarımının tamamlanışını ortaya koymaktır.

Kuşkusuz, her şair bir evren tasarımı sunar. Bu tasarım, dilin ve imgelerin çağrışım alanlarının kurduğu bir yaratımdır. Dağlarca’da “evren tasarımı” deyiimi

başka bir iddia taşır. Dağlarca bu deyimi, *Uzaklarla Giyinmek/Sığmazlık Gerçeği* adlı son dönem yapıtıyla birlikte ortaya atmıştır. Dağlarca evrensel bir gerçeği, evrensel bir sırrı “sığmazlık gerçeği” adı altında bütün şiirine içkin bir olgu olarak tanımlamaktadır. Tekil varoluşlarında bütün özdeklerin ortak özelliği olan bu sır, “evrenin kendi kendine sığmadığı gerçeğinin ta kendisidir” (YK II, 2000; 143). Şair bu tasarımın ilk iki yapıtında başlayıp *Uzaklarla Giyinmek/Sığmazlık Gerçeği*’nde tamamlandığını vurgular.

Uzaklarla Giyinmek/Sığmazlık Gerçeği ile Dağlarca’nın ilk yapıtları *Havaya Çizilen Dünya* ve *Çocuk ve Allah*’ın ortak tematiği “Yaratılış, yaratış, yaratma eylemi” olarak belirir. Bir kozmogoni iddiası taşıyor görünen *Uzaklarla Giyinmek/Sığmazlık Gerçeği*’nin ilksel bir kozmogoni olmadığı, şairin poetikası ile bağlantıları içinde değer bulduğu, değer kazandığı bu tezin temel savlarından biridir. Bunun yanında *Uzaklarla Giyinmek/Sığmazlık Gerçeği*’nde ortaya konan “evren tasarımı” *Havaya Çizilen Dünya* ve *Çocuk ve Allah*’la olan ilişkisi üzerinden, “yaratma eylemi” ile bağlantısıyla değerlendirilecek, bu değerlendirmeler, Dağlarca’nın şiir dili ve şiir estetiği için birincil kaynaklardan derlenmiş veriler olarak kaydedilecektir.

Bu veriler Türk edebiyatı tarihi için şu yüzden çok önemlidir: 75 yıl boyunca Dağlarca yapıtı anlaşılamamıştır. Onun yapıtına yaklaşan eleştirmenler, biçimsel özellikleri üzerinde durmuşlar, şiirinin özgün biçimsel özelliklerini Türk şiiri tarihinde göremedikleri, tanımlayamadıkları için Dağlarca’yı gelenek dışı, yaban, yabanıl bir şiir olarak konumlamışlardır.

Türk şiir eleştirisi, geleneği biçim üzerinden anlar ve tanımlarken, Alman bir şark bilimci Dağlarca’yı geleneğin içinde arayıp bulabilmekte, içeriğe yoğunlaşıp, Dağlarca’nın şaman belleğinin kazısına çıkabilmektedir. Bu tuhaf bir paradokstur.

Türkçede şiirin de şiir eleştirisinin de batıya odaklanırken özü yitirdiğinin, geleneği de modernizmi de biçimler üzerinden anladığının ve yorumladığının göstergesidir.

Bu tezin önemli bir bölümü bu fenomen üzerine odaklanır. Dağlarca'nın nasıl alımlandığını sorgular ve araştırırken, Türk şiir eleştirisi bağlamında Türk edebiyatının zihinsel geleneğini sorgular. Başat örnekleri üzerinden Türk şiir eleştirisindeki eğilimleri ve yönelimleri tespit eder. Bu eğilimler, yönelimler ve bakış açılarıyla tartışarak Cumhuriyet dönemi Türk edebiyat tarihindeki Dağlarca imajını ortaya koyar. Türk edebiyat tarihinin ve eleştirisinin yarattığı Dağlarca imajıyla hesaplaşır.

Burada, tezimi neden Dağlarca üzerine yazdığımı kendime bir kez daha sormak ve nihai cevabımı da vermek istiyorum. Osmanlıca ve Osmanlı Divan Edebiyatı dersleri vermek üzere başladığım Yeditepe Üniversitesi'ndeki öğretim görevimde, bölümde şiir üzerine çalışan başka kimse olmadığı için "Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri" derslerini de üstlenmek durumunda kaldım. Türkoloji öğrenimim boyunca Osmanlı Divan Şiiri ve Tasavvufi Halk Şiiri üzerinde yoğunlaşmış, çağdaş Türk şiiri okumalarımı bir hayli ihmal etmişim ama 1970'li yıllardan beri, yani ilköğrenim yıllarımdan beri sürdürdüğüm şiir okumalarıma Türkoloji tecrübemin penceresinden bakmak heyecan verici olacaktı, birikimime güveniyordum. Derslerime hazırlık sürecinde Dağlarca'yı yıllarca gözden kaçırdığımı fark ettim. Varlık Dergisi'ni izlediğim 1970'li ve 80'li yıllarda her sayıda bir şiiriyle karşılaştığım Dağlarca'yı özellikle merak etmemiştim. Onu 1990 yılında çıkan *Uzaklarla Giyinmek/Sığmazlık Gerçeği* üzerinden tanıyordum daha çok; Dağlarca yalnızca bu kitabıyla hitap edebilmişti bana. Şiir üzerine düşünen ve yazan arkadaş çevremde kitap hakkında konuşmuş, derinliğini bir "iç ürpermesiyle" sezinlemeye çalışmıştık. Bu okuma

tecrübeleri, dersimde Dağlarca üzerine konuşmak için yetmeyecekti. İşin doğrusu, bilmiyordum Dağlarca'yı, tanıımıyordum. Dağlarca okumalarım böyle başladı.

Yeditepe Üniversitesi'nde öğretmeye başladığım 2000 yılında, başladığım doktora tezimi sürdürüyordum bir yandan. Tezim bir 16. yüzyıl Hurûfî şairi olan Misâli'nin Divanı idi. 200 varaklı divanın neredeyse yarısını okumuştum. Yeni okuma alanlarım ve çağdaş Türk edebiyatı çizgisinde vermeye devam ettiğim dersler, metnin içinde kalmayı ve derinleşmeyi zorlaştırıyordu. Rutin görüşmelerimizden birinde tez danışmanım Profesör Köhbach'a sıkıntılarımı ilettim. Modern şiir üzerine çalışmak daha verimli olacaktı. Hocam ne çalışmak istediğimi sorduğunda, "Dağlarca örneğin!" otomatik olarak çıkıverdi ağzımdan. Düşünmüş, karar vermiş değildim. Ağzımdan Dağlarca adının çıkıvermesi, biliçaltımda şekillenen bir eksiklik duygusunun sonucu olmalıydı. Derin birikimiyle beni her zaman şaşırtan hocam Dağlarca adını duyunca heyecanlandı. Gisela Kraft'ın doktora tezinden bahsederek tam olarak ne yapmak istediğimi sordu. Dağlarca'nın mistik- tasavvufî yanına dikkat çeken değerlendirmeler okumuştum. Hurûfîlerle ilgili okumalarımı bu çalışmaya da taşıyabilirdim belki. Hocam, kabul etti. Önceki çalışmalarımın çok uzaklaşmış olmayacaktım.

Dağlarca'nın uçsuz bucaksız izleklerinde dolaşmak, yapıtının bütününe gözden geçirmek iki yılımı aldı. Dağlarca, her şeye bir çocuğun hayretiyle bakıyordu. Şiirinin, bütün varolanı konuşma, konuşturma gayreti, onu, ben'in, benliğin sınırlarından kurtarıyor, zihni sınır tanımıyor, sufilerinkine çok yaklaşan bir içduyum haliyle, insanı ve insana ait gerçeği sürekli tecrübe ediyor, deneyimlerini hayranlığın doruklarından aktarıyordu. Hayret haliyle geri adım atmıyordu, tutsak olmuyor, cezbeye düşmüyor, tersine, daha ilerisini zorluyor, sezgi ve aklın senteziyle, hayreti şiirin bilgisine dönüştürüyor, dili kendi için konuşturuyordu. İlk bakışta varmış gibi

görünen tasavvufi izler ve etkiler, Havaya Çizilen Dünya'dan son yapıtlarına bağlanırken gitgide silikleşiyor, Dağlarca hangi yapıtında neden konuşsa, kendi şiiri kendi şiir dili üzerine düşünüyor, şiir üzerine düşünüyor gibi geliyordu bana gitgide. Kendi kişisel öyküsünden insanın öyküsüne, insanın öyküsünden ulusun öyküsüne, doğanın öyküsünden evrenin öyküsüne sığıyor, Tanrı'yı dilde arıyor, sufiler gibi onunla birleşmek arzusuna tutulmuyor, ona sığınmıyor, ona sığmıyor, gerçeği sıgmazlıkla tanımıyordu. Dağlarca'nın bütün yapıtını tanımaya çalıştığım iki yılın sonunda onu tasavvuf bağlamında anlamaya çalışmaktan vazgeçtim. Dağlarca'da bu coğrafyanın ve bu kültürün bağlantılı olduğu her şeyin derin izleri vardı. Yalnızca ait olduğu coğrafyanın ve kültürün değil, Türkçenin konuşulduğu, yazıldığı bütün evrelerin topografyasını sunabilirdi derin sularına inilebilirse. Mucizevî idi. Yeryüzü ile gökyüzünü konuşuran, barıştıran, seviştiren bir “şiir-adam”dı, modern bir şamandı.

Ben Sıgmazlık Gerçeği'nde kalacaktım. Tezimi, Dağlarca'nın bana değan, dokunan ilk kitabı ve bu kitabın gönderdiği öncül ve ardıl kitaplarla sınırladım. Onun ilettiği “evrensel ürperti”nin peşine düştüm. Enerjimi, Sıgmazlık Gerçeği'nin gizini çözmeye yoğunlaştırdım.

Sıgmazlık Gerçeği'nin gizi, Dağlarca şiirinin gizidir. Bu gizi bulmak ve açıklamak, Dağlarca'nın poetikasını çözümlemiş, ortaya koymuş olmak demektir. Yola çıktığımda buraya varacağımı kestiremezdim. Dağlarca şiirine dair düşüncelerim birçok aşamadan geçti. Örneğin bir dönem, grotesk şiire yakın olduğunu düşündüm, bir sene boyunca grotesk üzerine okudum. Bir dönem naif şiiri tanımlama derdine düştüm. Sorularına Schiller'in “Über naive und sentimentalische Dichtung”u üzerinden cevaplar aradım. Saptamalarımı naif resimle bağlantılandırmaya çalıştım. Naif resimi anlamaya çalıştım. Antropolojik referansları

yakalayabilmek için Levi Strauss’a, Eliade’ye baktım. Gövde tematiğine yaklaşabilmek için Merleau-Ponty, Jean Luc Nancy okudum. Vico’da, Heidegger’de, Foucault’da, Deleuze’de dil ve şiir sorularına cevaplar aradım. Bu okumaların tezimin yaratıcı kısmına ne kadar, nasıl katkısı oldu, bilmiyorum. Yazdığım süreçte “sığmazlık gerçeği” imgesine yoğunlaştım ve metnin bana Türkçe söylediklerine açtım kulaklarımı. Yine de yöntem üzerine, metin yorumu üzerine, şiir yorumu üzerine okuduklarımın, metne bakışımı, metinle konuşmamı yönettiğini yönlendirdiğini düşünüyorum. Hurufilik  zerine çalıştığım dönem tanıştığım “hermeneutik”, beni üniversitede verdiğim “Eleştirel Okuma” ve “ ağdaş Türk şiiri” derslerinde yorumbilgisel yönteme ve yöntemin uygulayıcılarına götürdü. Okuttuğım ana metinlere eşlik eden kılavuz metinlerle, öğrencileri çok katmanlı anlamaya ve yorumlamaya  zendiriyor, metinler üzerine konuşurken ya da yazarken kendi dünyalarını, kendi algı ve etkilenmelerini ön plana çıkarmalarını  neriyordum. Alımlama estetiği kuramının (Rezeptions sthetik) uygulaması, özellikle şiir okumalarında öğrencinin farkındalığını artırıyor, özgüvenini kurmasını sağlıyor ve metinler karşısında kendi bakışını  nemsemesini telkin ediyordu.

Burada uyguladığım da aynı yöntemdir. Yöntem gereği Dağlarca’nın yapıtı kadar onun üzerine yazılmış yorumları da önemsedim ve tartışmalarımı bu metinlerde  ne çıkan eleştirel bakış üzerine kurdum. Hans Robert Jau ’un yazar, yapıtı ve alımlayıcısı üçgeninde, yapıtın alılmayıcısını, yalnızca pasif bir katılımcı değil, “bir tarihi, tekrar oluşturan enerji” olarak tanımlaması (Jau , 1970: 3), tezimin ikinci ve üçüncü bölümlerine ilham verdi. Bu bölümlerde, geleneksel edebiyat tarihinde olduğu gibi yazarın yapıtlarını ardı ardına sıralamak yerine, Dağlarca’nın değişik dönemlerinde yapıtı üzerine yapılmış değerlendirmeleri ele aldım. Yapıt ile okuru- yorumcusu arasındaki karşılıklı konuşmayı dinledim. Bu anlamda edebiyat

tarihine yön veren eleştirmenin, yaratıcı sanatçının yapıtının alımlanışını nasıl etkilediğini, nasıl belirlediğini izledim. Dağlarca şiirinin tarihini, yorumcusunun bakış açılarının enerjisiyle tartışım. Çünkü Jauß'un dediği gibi, edebiyatın tarihselliği, edebi olguların değişmez sırasına bağlı değildir. Edebiyatın tarihselliğini okurun alımlaması inşa eder. Okur, sınırları belirsiz de olsa bir beklenti ufkuyla yola çıkar ve bu beklenti ufku dahilinde alımlar. “*Edebi yapıt, her gözlemciye her zaman aynı izlenimi veren kendi başına bir obje değildir*” (Jauß, 1970: 171). Her okuma, yapıtın farklı bir yönünü öne çıkarır, farklı bir yorumdur. Dağlarca’nın alımlanmasında, etki estetiği bağlamında bakıldığında ironik bir durum ortaya çıkıyordu, çünkü yorumcular şaşmaz bir ezberle Dağlarca’nın kimseden etkilenmediğini ve kimseyi etkilemediğini öne sürüyorlar, içerikle ilgilenmek yerine biçime takılı kalıyorlar, Dağlarca’nın şiir estetiğine dair çıkarımlarını biçim özelliklerinden yola çıkarak kuruyorlardı. Bu savlama, onların beklenti ufkunu da tanımlıyordu. Beklentiler, faydacılık, anlaşılabilirlik ve güzellik yönünde birleşiyor, Dağlarca şiirinin gizleri en fazlasından sezgiciliğe, gizemciliğe, tasavvufa indirgenerek açıklanabiliyordu. Dağlarca’yı tasavvuf bağlamında anlamaya karşı bende oluşan tepki bu kolaycılığa karşı da gelişmiş olabilir.

Oysa okurun yaratıcı yazarın sunduğu malzeme karşısında yaratıcı bir eylem içinde yer alması gerekir. “*Okur pasif bir gözlemci değil, yaratıcı bir eylemin tamamlayan kutbudur; kurmaca metin içinde karşılaşacağı çeşitli boşlukları doldurmakla, belirlenmemiş alanları anlamlandırmakla, somutlamakla yükümlüdür*” (Iser, 1990: 274). “*Metindeki boşlukları doldurmak, mekanik bir uğraş değil, okurun kendi donanımını harekete geçireceği üretken bir uğraştır*” (Zima, 1995: 255).

Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung’da Iser, estetik etki’nin metin ve okur arasındaki etkileşim bağlamında çözümlenmesi gerektiğini savunur

(Iser, 1990: 8). Iser'a göre metin, ortak kodların yazar tarafından şifrelendirilmiş bütünlüğünden oluşmaktadır. Yazarla alımlayıcı arasındaki uyum, şifrelerin çözümlenmesini kolaylaştıracaktır. Ancak ideal okur var mıdır? Yazarın kendisi bile kendi ideal okuru olamaz. “Çünkü yazarlar, “okur” olarak kendi metinlerinin etkisini çözümlmeye çalışmazlar. Ancak metinlerinin amaç, strateji ve organizasyonundan bahsederler” (Iser, 1990: 53). Dağlarca'nın *Yapıtlarımla Konuşmalar*'da, *Dilata*'da, hatta *Kutluk'un Evindeki Konuşma*'da yaptığı, Iser'in bahsettiği “okur olarak yazar” etkinliğinden başka bir şey değildir. Dağlarca'nın amaç, strateji ve organizasyonlarını takip etmek ve okuru karşısında tavrını belirlemek üzere bu metinlerden sıklıkla yararlandım.

Gadamer'in söylediği gibi, “*bir metni anlamak isteyen kişi, bir ilk tasarımla yola çıkar. Metin içinde ilk mana görünür olamaya başlar başlamaz oluşur bu tasarım ve okur, yakaladığı ilk manayı bütüne taşır. Yoruma dönüşme sürecinde ilk tasarım sürekli gözden geçirilecek ve okur derinleştikçe ilk mana daha belirgin olarak ortaya çıkacaktır*” (Gadamer, 1990: 271).

Wahrheit und Methode Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik'de Gadamer, kendini okura ulaşan ilk mana üzerine kuran anlama ve yorumlama sürecini “objektivite” olarak ilan eder. “*Önanlamanın detaylandırılarak düzenlenme sürecinde korunmasından başka bir “objektivite” yoktur. Konuyla uyumlu olmayan rastlantısal ilk anlamlar, uygulama içinde zaten sonuca ulaşmayacaktır. Eğer ilk anlamlar rastlantısal değilse, yerli yerine konabilecek ve önanlama, anlamaya dönüşebilecektir. Bu yüzden yorumcu metne, önanlamasını yaşatmak üzere yaklaşmak yerine, metne yüklediği ilk anlamların köken ve geçerliliklerini sınamak ve onaylamak üzere yaklaşmalıdır.*” (Gadamer, 1990: 272).

Benim de *Sıgmazlık Gerçeği*'ne dair ilk algım, yapıtın şiire dair, şiirin özüne dair, Dağlarca'nın kendi şiirine dair bir şey söylüyor olduğu yolundaydı. Bu ilk tasarımın kökeninin ve geçerliliğinin metnin bütünlüğü ve gönderdiği bütün öncül ve ardıl kitaplarda sınanması, gözden geçirilmesi ve onaylanması çok uzun ve çetin bir süreçte gerçekleşti.

Sıgmazlık Gerçeği'nde sunulan “evren tasarımı”, Dağlarca'nın kendi “şiir evreninin” gerçeğidir. Bu gerçeği bu çalışmanın kalbi olarak gördüğüm Dördüncü Bölüm'de ortaya koydum. *Sıgmazlık Gerçeği*, Dağlarca'nın şiiri üzerinden evrene bakışını imler. Bir kozmo- poetikadır. Dördüncü bölümün sonunda, *Sıgmazlık Gerçeği*'nin ardıl kitabı *İmin Yürüyüşü*'nü değerlendirdim. *İmin Yürüyüşü* ile ilgili ara bölüm tezlerimin sınanmasından başka bir şey değildir. Bir tür sağlamadır. Aynı zamanda Dağlarca'nın dılcılığıyla ilgili ileriki çalışmalarım için bir tekliftir.

Bu çalışmaya “sıgmayan” başka teklifler de mevcut. Bunlardan biri, yola çıkış noktam olan Hurufi tezlerdir. *Sıgmazlık Gerçeği*, *Sayılarda*, *İmin Yürüyüşü* ve bu kitaplara bağlı diğer öncül- ardıl kitaplar bu bağlamda engin malzeme sunar. Dağlarca'da “gövde” tematiği Hurufi tezler dikkate alınmadan değerlendirilemeyecek kadar “Hurufi”dir ama yalnızca Hurufi tezlerle açıklanamayacak kadar Dağlarca belleğine özgüdür. Bu yüzden, felsefe ve antropolojinin referanslarıyla birlikte incelenmesi gerekir. Biriktirdiğim malzemeyi başka bir çalışma içinde değerlendirmek umarım mümkün olur. Aynı dilek, “grotesk” ve “naif” tekliflerim için de geçerli. Onların da olgunlaşmalarını ve kendi zamanlarının gelmelerini bekleyeceğim.

Bir tek tez, hiçbir yapıtın bütün yönlerini kuşatamaz. Dağlarca sözkonusu olduğunda bu hepten imkânsızdır. Ben bu çalışmada Dağlarca'nın benim için en önemli yönünü öne aldım. Benim Dağlarca hayretimin odağına onun şiir algısı,

evren- şiir tasarımı yerleşti ve buna bağlı olarak yapının alımlanışını çözümlemem gerekti.

Türkçede yorum-bilgisel yöntemin uygulayıcılarından olan Akşit Göktürk'ün söylediği gibi, bir metne yaklaşan okur toplumsal duruşunu, kültürel bakışını, inançlarını, beklentilerini ve okuma birikimini, ön okumasına taşır. Okurun birikimi onun ön anlamasını da belirleyecektir. *“Gerçekte her okurun bir metni anlaması, kendi dünya yaşantısının, bilinç deneyinin boyutlarıyla, özellikle de dil yetisiyle doğru orantılıdır. Böylece, her yorumlama edimi biraz da kendi benliğimizin yorumlanmasıdır”* (Göktürk, 2000: 108).

Bu tez kuşkusuz, biraz da kendi benliğimin yorumlanmasıdır. Dilinin yoğun ve özlü olması şiirle - en azından benim için- başka türlü konuşmak mümkün olmadığındandır. Hem böyle düşünüyorum, hem başka türlü elimden gelmiyor. (Bu konuya, tezin düzeltme okumalarını yapan ve manevi desteği ile tezi tamamlamamı sağlayan sevgili Tül Akbal Süalp, tezin Giriş'inde bir cümle ile de olsa mutlaka vurgulamam gerektiğini ısrarla önerdiği için değiniyorum. Yoksa benim için bu, kendiliğinden anlaşır bir durum (selbsverständlich).

Son olarak söylemek istediğim burada keskin eleştirilere hedef olan bütün eleştirmenlerin bu teze çok yönlü katkıları olduğudur. Onların metinlerinde saptadığım boşlukları sorgularken, kendi tasarımımdaki boşlukları tamamlamış oldum. Dolayısıyla metinde doğrudan yer alsalar da, yalnızca bibliyografyada yer alsalar da, bibliyografyaya girecek kadar nitelikli bulunmamış olsalar da, Dağlarca hakkında söylenmiş, yazılmış her şeyin bu çalışmaya katkısı büyüktür.

BİRİNCİ BÖLÜM: DAĞLARCA VE YAPITI

A. DAĞLARCA'NIN YAŞAMÖYKÜSÜ

Fazıl Hüsnü Dağlarca 1914 yılında İstanbul'da doğmuştur. Kuleli Askeri Lisesi'ni 1933'te, Harp Okulu'nu 1935'te bitirerek orduya katılır. Piyade Subayı olarak Doğu Anadolu, Orta Anadolu ve Trakya'nın çeşitli illerinde ve kırsalında bulunur. 1950'de önyüzbaşıyken ordudan ayrılır. 1952'den 1960'a kadar Çalışma Bakanlığı'nda İş Müfettişi olarak görev yapar. Emekli olunca İstanbul Aksaray'da Kitap Kitabevi'ni kurar. 1960-1964 yılları arasında *Türkçe* adlı bir dergi çıkarır. 1970'de kitabevini kapattıktan sonra, yaşamını yalnızca şiirle sürdürür. 1946'dan itibaren çeşitli edebiyat ödülleriyle onurlandırılmıştır (Necatigil, 1983: 105).

- 1946 “Çakırın Destanı” ile Cumhuriyet Halk Partisi yarışmasında üçüncülük
- 1956 “Âsû” ile Yeditepe Şiir Armağanı
- 1958 “Delice Böcek” ile Türk Dil Kurumu Şiir Ödülü
- 1966 Türkiye Milli Talebe Federasyonu Turhan Emeksiz Armağanı
- 1967 International Poetry Forum Yaşayan En İyi Türk Şairi (A.B.D.)
- 1973 Arkın Çocuk Edebiyatı Üstün Onur Ödülü
- 1974 Struga XIII. Şiir Festivali Altın Çelenk Ödülü (Yugoslavya)
- 1974 Milliyet Sanat Dergisi Yılın Sanatçısı
- 1977 “Horoz” ile Sedat Simavi Vakfı Edebiyat Ödülü (Peride Celal ile paylaşmıştır.)
- 1987 TÜYAP 6. İstanbul Kitap Fuarı “Onur Ozanı”

- 1992 Edebiyatçılar Derneği Onur Ödülü
1994 Kültür Bakanlığı Üstün Hizmet Ödülü
2005 Vehbi Koç Vakfı Ödülü

1967’de International Poetry Forum’da “Yaşayan En İyi Türk Şairi” seçildiğinden beri Türk edebiyatında “Yaşayan En Büyük Türk Şairi” unvanıyla anılan Fazıl Hüsni Dağlarca, 15 Ekim 2008 tarihinde vefat etmiştir.

B. KİŞİSEL BİR “PORTRÉ”

Bu portre denemesine Dağlarca kimliğinin arka planını anlamamıza yardım edeceğini, yapıtını çözümlemek için de bazı ipuçları sunabileceğini umduğum için girişiyorum. Dağlarca yaşamöyküsünün ayrıntılarına girebileceğimiz ve şiirini anlamak için de önemli bir belge olan birinci kaynak, Dağlarca Dizisi’nin 24. cildinde “*Kutluk’un Evindeki Konuşma*”(1999) adıyla yeralan söyleşidir: (Bundan sonra *KEK* kısaltmasıyla anılacak). Bu söyleşi Dağlarca’nın da aralarında bulunduğu bir kaç arkadaşın çıkarmaya hazırlandıkları *Yanarca* adlı dergi için tasarlanmış, 1972 Mart’ında üç gece boyunca süren toplantıda İbrahim Kutluk’un evinde kayda alınmış, sorular İbrahim Kutluk, Tahsin Saraç, Cemal Süreya ve Gündüz Akıncı tarafından sorulmuştur. Dergi çeşitli nedenlerle çıkarılamayınca “Dağlarca’nın Dedikleri Demedikleri” adıyla 1980’de *Papirüs* dergisinde yayımlanmıştır.

Dağlarca’nın emekli olduktan sonra işlettiği kitabeviyle ilgili ayrıntıları derlediğim *Yapıtlarımla Konuşmalar*, Dağlarca’nın düzyazıyla kaleme aldığı dört kitaptan ikisinin de adıdır ve *Yapıtlarımla Konuşmalar I* (1999) ve *Yapıtlarımla Konuşmalar II* (2000) adlarıyla yayımlanmışlardır; (Bundan sonra *YK I* ve *YK II*

kısaltmalarıyla anılacaklar). Bunlar, şairin yapıtlarıyla ilgili çağrışımlarını, değerlendirmelerini bir söyleşi atmosferi yaratarak dile getirdiği iki kitaptır. “Oturum” adı verilen bölümlerden oluşan kitapların birincisi 1 Eylül – 5 Ekim 1999 arasında tarihlenmiş sekiz oturum şeklinde bölümlenmiştir. İkinci kitap 21 Ekim 1999- 31 Ocak 2000 arasında tarihlenmiş on beş oturumdan oluşur. Yapıtların neden ve nasıl yazıldıklarına, nasıl alımlandıklarına, içeriklerine, hikâyelerine uzanan bu anlatı, şairin yapıtlarına karşı duygularını, duygulanımlarını, anımsamalarını, güzellmelerini ve yakıştırmalarını notladığı bir “derkenar” gibidir. Bu kitaplar ileriki bölümlerde şairin yapıtına ve poetikasına dair saptamalarıma da kaynaklık edecekler.

1. Mutlu Çocukluk

Dağlarca, baba tarafından Trakya, anne tarafından Konya kökenlidir. Süvari yarbayı rütbesine dek yükselmiş olan baba Hasan Hüsnü Bey asker bir aileye mensuptur. Anne Kadriye Hanım bürokrat bir ailedendir. Trablusgarp’ta evlenen çiftin altı çocuğunun dördüncüsü olarak İstanbul Beşiktaş’ta dünyaya gelen Mehmet Fazıl’ın ilk çocukluk yılları Konya’da geçmiştir. O doğduktan hemen sonra babasının atandığı Pozantı yıllarının ardından yerleşilen Konya’da anaokuluna gitmiş, ilkokula başlamış, ikinci sınıfı Kayseri’de, üçü ve dördü Adana’da, beşi Adana ve Kozan’da okumuştur. Kurtuluş Savaşı yıllarıdır. Bu savaşın ve sonunda kazanılan ulusal kimliğin bilincini, zaferin sevinçli ve coşkulu günlerine sinen “kurtuluş” imgesini onu şiire bağlayan duygu olarak taşıyacak, yıllar sonra şiiri de “insanın kendi içinde verdiği bir savaş, bir büyük kurtuluş” olarak tanımlayacaktır (*KEK*: 15). Şiirinin atar damarı kurtuluş savaşının zaferiyse, toplardamarı, çocukluğun çok kardeşli, sıcak, büyük, büyümlü ailesi, oradaki tek erkek çocuğun mutluluğudur.

Yine o evde uyanırdım geceleri birdenbire; annemin, içerdeki odada yatan babamın soluklarını dinlerdim, onların soluklarından evde olduklarını bir kez daha duyar, mutlu olurdum. Artık rahat uyuyabileceğimi sezinlerdim. Şaşardım, bunlar, derdim anneleri[nin] babaları[nın] yanlarında yokken nasıl uyuyabiliyorlar? (KEK: 7)

Ağabeyi, 13 yaşında ölmüştür o henüz anaokulundayken. Ablaların, kız kardeşlerin, annenin, büyükkannenin, bütün erkekleri asker bir ailenin son çocuk erkeğİ olmanın biricikliğini doyasıya yaşamış olmalıdır. “Edebiyatı da bir eşya gibi tanıdım” der.

Evimizde çok çocuk olduğı için, hepsi de okula gittiğı için, annem de ikide bir “benim kitabetim iyidir” diye öğündüğü için hele evde kadiri mezhebinde olan, Yunus Emre’yi ve başka derviş ozanları ezbere bilen bir büyükkanne olduğı için, babamın da müzikle, şiirle, besteyle ve birçok dildeki birçok kitapla uğraşır olduğunu gördüğüm için, edebiyatı da bir eşya gibi tanıdım. (KEK: 10)

Şiir ve müzik, çocukluğun duru sevinci, gündelik mutluluğı içinden hatırlanır. Evde şiir yazmayan yoktur. Kız kardeşler yabancı öğretmenlerden keman, piyano dersleri alırlar, baba birkaç sazı çalabilen bir adamdır. Evde bazı geceler kendi aralarında konserler verirler, kimi çalar, kimi şarkı söyler. Konserler dışındaysa akşamın kuruluşu masa başındadır:

Yemek bittikten sonra, biz ellerimizi yıkarken, annem masanın örtüsünü değıştirirdi. Biraz önce yemek masası olan masa çalışma masası olurdu. Masanın uzunluğı üç metre, öbür iki köşesi 1,25 metre kadardı. Babamla annem küçük kıyılarda otururlardı. Biz altı kardeş masanın büyük kıyılarına üçer üçer otururduk. Babam gazetesini okurdu. Annem söküklere dikerdi, biz derslerimize çalışırdık. 1,5 saat sonra onbeş dakikalık bir dinlenme

verilirdi. Bu dinlenmede mevsimine göre, ya bir yemiş yerdik, ya kestane, ya patlamış mısır, ya da buna benzer bir şey. Sonra yeniden ikinci evre başlardı. On ikiye doğru yatardık. İşte o gecelerden birinde ikinci sınıfa giden ben, okulda yazdığım şiiri hemen yanımda oturan küçük ablama uzatmıştım. Babamın görmediğini sanıyordum. Ablam okudu, dirseğiyle bana “Ne güzel!” gibilerden dokundu. Birdenbire, babam elini bir ak kartal gibi uzatarak defterimi ablamın önünden aldı. Okudu şiirimi, altına şu iki dizeyi yazarak bana verdi:

Bakıyorum kuşlar konmuş hem o dala hem bu dala
Ders çalışmaz şiir yazar iki kardeş budala. (KEK: 11)

Bu denli mutlulukla, sevgiyle hatırlanan çocukluk yılları yalnız “Dağlarca Çocuklarda” kitapları için değil, Dağlarca şiirinin bütünü için de çok şey ifade eder. Şair çocukluğun yalın duyusunu korumuş, yalın söyleyişin, kendi deyişiyle “bilgidil”in izini sürmüş, bu duyarlılıktan, bu dilden bütün yapıtı boyunca kopamamıştır.

“Kişilerin iki ölümü vardır” der, başka bir söyleşisinde: “Biri çocukluklarının ölümü, diğeri ise gövdelerinin ölümü. İlki daha korkunçtur. Çok şükür ki benim çocukluğum ölmemiştir, ölmeyecektir (Sucu-Polat, 2002: XXVIII).

Küçük Fazıl doktor olmak, mühendis olmak istediğini söylediğinde babası “Hayır” der, hep, “Asker olacaksın”. Ailenin bütün erkekleri askerdir. Tarsus’ta sekizinci sınıfa devam ederken bir öğle yemeğinde sert bir dille “tebliğ edilir” ezeli karar. Fazıl okumasını Kuleli’de sürdürecektir.

[...] bu küçük Kur’anı çivisinden kaldırdım, üç kez öptüm, başıma koydum, “ben askeri okula gitmeyeceğim” dedim, koydum yerine, gelip oturdum. Babam bu kez koydu önlüğünü önüne, kalktı, büyük Kur’an-ı Kerimi aldı, üç kez öptü, başıma koydu, “Ben seni askeri okula göndereceğim, dedi. Ben de onun sesiyle ekledim. “Belki göndereceksin, ama benim ozan olmamı önleyemeyeceksin. (KEK: 21-22)

2. Kuleli Yılları

“Ozan olmak” için kararını bu kadar erken vermiştir demek ki. Edebiyata ilgisi ortaokulda başlamıştır. Bu yıllarda manzum piyes, hikâye ve roman denemeleri de yazar, okulda çıkardığı bir dergi için makaleler de kaleme alır. Yayımlanan ilk yazısı bir öykü olacaktır. 1927’de *Yeni Adana Gazetesi*’nin öğrenciler arasında açtığı öykü yarışmasında birinci seçilir ve öyküsü gazetede yayımlanır. Şiire tutkusu ise lise yıllarında başlamıştır. Başlangıçta benimseyemediği askeri okul, şiirini geliştirmesi için uygun bir ortam sunacaktır. Sanatın her dalında ünlü kişiler yetiştirmiş Kuleli’de edebiyatla uğraşan çoktur. Her sınıfta beş altı şair, öykücü vardır o yıllarda; öğretmenler arasında da zamanın ünlü edebiyatçıları. Çoğundan büyük destek görür. Şiir çalışmayı inatçı bir disiplinle, aksatmadan sürdürür. Aruz ölçüsüyle defterler dolusu şiir yazar. İsimler verdiği defterleri divan formunda düzenler. Türkçenin bütün kafiyelerini, aruzun bütün ölçülerini kullanmaya çalışır. Kendini “tam bir ozan” hissetmektedir. İlk şiiri lisenin son sınıfındayken 1933’de *İstanbul* dergisinde yayımlanır.

Harbiye’nin ilk sınıfından itibaren yayın hayatına yeni başlayan *Varlık* dergisinde şiirleri çıkar. Ozanlığını belgelemek olarak gördüğü ilk kitabı “Havaya Çizilen Dünya”yı 1935’te, mezuniyet gününe yetişecek şekilde 1000 adet bastırır ve birlikte mezun olduğu arkadaşları arasında da satışa sunar.

Kitap gününe göre kötü karşılanmaz. Kuleli’den arkadaşı Haluk Şehsuvaroğlu ve Nazım Hikmet birer tanıtma yazısı yazarlar. Genç şairler arasında adı anılmaya başlamıştır.

3. Askerlik ve Memuriyet Yılları

Dağlarca mezuniyet sonrası zorunlu hizmet için doğuya atanır. Erzurum ve Iğdır'da geçirdiği yılların bütün boş vakitlerinde “proje” olarak adlandırdığı kitabı için çalışacaktır. Üç yılın sonunda atandığı İstanbul'a dönerken kitap hazırdır.

Çok özenerek bastırdığı “*Çocuk ve Allah*” büyük ilgiyle karşılanır. 21 sayı çıkabilen *Kültür Haftası* dergisinde Dağlarca'nın 14 şiirini yayımlamış olan Peyami Safa *Cumhuriyet* gazetesinde iki uzun makaleyle ödüllendirir şairi.

Askerlik ve memuriyet yılları hakkında çok fazla malumat bulunmaz ilgili kitaplarda. Dağlarca asıl mesleğini her zaman “yazı” olarak görmüştür.

Çok sevdiği askerliği rütbe büyüdükçe ihmal etmek zorunda kalacağını, iki çabaya birden yetişemeyeceğini düşündüğü için ön-yüzbaşıyken ordudan ayrılır.

Ordudan ayrıldığı yıllar, şiirinde de büyük kırılmanın yaşandığı yıllardır. *Türkçem Benim Ses Bayrağım* 1951'de yayımlanmıştır. Öz-Türkçeye ve Türk Dil Kurumu'nun çalışmalarına adanmış bu küçük yapıttan sonra Dağlarca'nın şiir dili yalnızca Öz-Türkçeye yönelmekle kalmaz, öncekinden farklı bir estetiğe doğru gelişir. Bu dönemi hazırlayan *Üç Şehitler Destanı*'nin başarısıdır belki de. Asker Dağlarca'nın bütün inceliklerini, coşkusunu, samimiyetini yansıtan *Üç Şehitler Destanı*'yla Dağlarca okul kitaplarına girer.

Sayın Nurullah Ataç, elinde *Üç Şehitler Destanı*'yla konuşmadan konuşmaya dolaşıyordu. Şöyle söylüyordu özetle: Dağlarca özelliklerini yitirmeden, bu yapıtıyla kendinden dışarı çıkmıştır. Toplumuna ulaşmıştır.

Sonra sen okul kitaplarına girdin ve Dağlarca'ya büyük görevler yükledin. Yurdumun yakın uzak geçmişinin, İstanbul'un fethinin, Çanakkale Savaşı'nın, bağımsızlık savaşının yazılmasını yükledin bana. Seve seve gerçekleştirmeye uğraştım. Yapabildiklerimle mutluyum. (YK I: 55)

Ortalama her iki yıla bir kitap sığdırdığı askerlik yıllarından sonra, Çalışma Bakanlığı'nda iş müfettişi olarak çalıştığı dönemde şiir üretimi ortalama yılda bir kitaba çıkacaktır. Emekli olduğunda İstanbul'da bir kitabevi açma projesi vardır.

4. Kitap Kitabevi ve Karşı Duvar Dergileri

1960 yılının ilk aylarında iki arkadaşıyla birlikte, Aksaray'da Valide Camisinin karşısında bir yer tutarlar. İşten anlayan kişilere yaptırdıkları kitabevini “İstanbul'un en güzel iş yeri” diye anlatır, “adı Betikevi”.

İşyerine önceleri günde iki saat geçirmek üzere uğramaktadır. Arkadaşları birer birer ortaklıktan çekilince günde sekiz on saat geçirmek zorunda kaldığı mekândan otuz günde sıkılır. İş eğlenceli kılmanın bir yolunu bulur. Kapının yanındaki büyük cama astığı 200X70 cm. boyutlarında kartona el büyüklüğünde yazılarla şiirlerini asmaya başlar:

On beş günde bir değişen dergimiz büyük ilgi gördü. Okuyucular dergimizi defterlerine yazıyorlardı. Öyle oldu ki, dergi biraz gecikse üzüliyorlardı. Yaşlı adam içeri girdi bir gün. “Ta Kadıköy'den geliyorum. Niye değişmemiş dergi?” dedi. “Yazan çocuk sayrı düşmüş, gelememi, yazamadı” dedim. Kahve ısmarladım, gönlünü aldım. Memet Fuat, o günlerde bizimkinin en çok okunan dergi olduğun yazıyordu. Ta Almanya'dan telefonlarla yeni sayı isteniyordu. Telefonda okuyordum.

Artık sıkıcılığını yitirmişti iş yerim. Öğrencilerin, yazarların uğrağı olmuştu. Adız günlerini, imza günlerini ben başlattım. Orhan Kemal'den Ahmet Emin Yalman'a dek günün yazarları okuyucularıyla buluştular. (YK I, 112)

Karşı- Duvar dergilerinin ilk dört yapıtı Türk Olmak, Dışardan Gazel, Kazmalama ve Yeryağ iri yazılarla küçük boyutlarda yayımlanırlar ilkin. Ankara’da Dil- Tarih Fakültesi’nde sergilenirler ve ilgi görürler.

1960’ların politize olmuş ortamında *Karşı- Duvar* dergilerinin gördüğü ilgi, Dağlarca’ya olayları günü gününe görmek, yazmak alışkanlığı kazandırır. 1950’lerde başlayan ulusalcı- Öz-Türkçeci tavrı 1959 yılının Temmuz ayında en tanınmış on dergide birden yayımladığı “*Türkçe Katında Yaşamak*” adlı şiiriyle bir manifestoya dönüşmüş, özenle Öz- Türkçe olmayan sözcüklerden arındırmıştır dilini. Okuyucularına artık Türkçe yazacağını bildirerek yabancı sözcük kullanmayacağına söz verir. “O günlerde bana çok güç gelen bu eylemi çalışa çalışa, kendimi yetiştire yetiştire sürdürebildiğim için mutluyum” der, Kutluk’un evinde. (KEK: 80).

O yıllarda Türk Dil Kurumu’nun içindeki tartışmalara da müdahil olur; çekişen iki grubun tam-özleştirmeciler kanadındadır. Kurumun yayını *Türk Dili* dergisi, aşırı arı Türkçe diye saldırılara hedef olmaktadır. Dağlarca tarafıysa dergiyi yeterince devrimci bulmamaktadırlar. İçinde bir tek Osmanlıca sözcük olmayan *Türkçe* adlı bir dergi çıkararak Dil Kurumu’na karşı eleştiri bakışlarını etkisiz kılmak isterler. Derginin yayın hayatı 1960’tan 1964 yılına kadar sürecektir.

Dağlarca, 1977’de bütün “yan uğraşlara” veda edip, Kadıköy’e, artık kendi adını taşıyan sokağa taşınır bundan sonrasında uğraşı yalnızca şiir olacaktır.

1972’de *Kutluk’un Evindeki Konuşma*’da Dağlarca’nın, “Bir günlük yaşamınızı anlatır mısınız?” sorusuna şöyle karşılık veriyordu:

Efendim, şöyle oluyor şimdi: gene on ikide yattık diyelim. Bazı gece dört saat sonra kalkarım. Canım şiir yazmak ister.. Oturur yazarım. Yatarım, canım yine şiir yazmak ister, yine kalkarım, yazarım yatarım. Bu bazı geceler öyle sürer ki, “Yeter artık, yeter, derim. Bazı gece böyle bir çalışma

olmamışsa, sabah kalkınca canım önüne geçilmez bir susuzlukla şiir yazmak ister. Dışarda buluşacağım biri de olsa dayanamam. Otururum, başlarım çalışmaya. Bu çok sürmez. Yarım saat çalışabilirim. Kalkarım. Traş olurum, yıkanırım. Eğer şiir çalışması yapmamışsam, olağan gün demektir o. Geçerim, otururum masaya, ya şiir yazarım, ya şiir düzeltirim. En uzak günde bıraktığım dosyayı çıkartırım, üzerinde çalışma için. Çalışırken bazan bir şeyler ekler, bazan eklemem, silerim. Öğlen olur, gider yemek yerim. Afişerden akşam için bir film hazırlarım. Birisine rastlarsam günlük çizgi değişir biraz. Sonra saat üçe doğru kitabevine bir uğrarım; kimi gün gerekiyorsa kitabevine uğramadan Babıali'ye giderim. Hava durumuna göre ya kıyıda bir yere, ya canım döner isterse Aksaray dolaylarında bir yere, ya da Beyoğlu'na içkili bir yere giderim. Orada yemekle beraber içki içerim. Saat altı buçuk olur, ya da dokuz buçuk olur; sinemaya giderim. Sıkıldığım geceler üstüste iki filme giderim. [...] Olur saat 24.00. Dönerim eve. O gün sabah çalışmamışsam, gece yaparım çalışmayı, düzeltme çalışmasını. [...] Kanım şu ki şiire en uygun zaman sabah oluyor. İnsan dinlenmiş oluyor: İnsan şiir yazarken ne tok olmalı, ne aç olmalı. Tok olunca şiir kolay yazılmaz. (KEK: 77-78)

Uzun yıllardır Kadıköy'de adının verildiği sokakta yaşayan Dağlarca, 15 Ekim 2008'de öldüğünde 94 yaşındaydı. Böbreklerindeki problem nedeniyle 2008'in Temmuz ayından beri diyaliz tedavisi görüyordu. Şair, Kadıköy Belediye Başkanı Selami Öztürk'ün girişimiyle önce Acıbadem Hastanesinde tedaviye alınmış, sonra Başkent Üniversitesi Hastanesi'ne yatırılmıştı. Burada antibiyotik tedavisine yanıt vermeyerek durumu ağırlaştığı için bu yoğun bakıma alınmış, kalp ve solunum yetmezliğinden hayatını kaybetmişti. Dağlarca için 20 Ekim Pazartesi günü saat 11.00'de Kadıköy Belediyesi Süreyya Operası'nda bir tören düzenlendi ve cenazesi, Söğütlüçeşme Camii'nde kılınan öğle namazının ardından Karacaahmet Mezarlığı'nda toprağa verildi.

Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın vasiyeti 3. Kasım 2008 tarihinde, özel eşyalarının bulunduğu "Dağlarca Burada" odasına ev sahipliği yapan Bilfen Okulları'ndaki anma töreninde açıklandı. Dağlarca'nın vasiyetine göre eserlerinden elde edilecek gelir, Bilfen Eğitim Kurumları tarafından "Bilfen Dağlarca Bursu" olarak başarı öğrencilere verilecek ve Mühürdar Caddesi'nde oturduğu ev Kadıköy Belediyesince müze yapılacaktır.

C. YAYIMLANIŞ SIRASINA GÖRE DAĞLARCA'NIN KİTAPLARI

Havaya Çizilen Dünya **1935** - 1960 - 1985 1998 - 1999

Çocuk ve Allah **1940** - 1957 - 1966 1994 - 1998

Daha **1943** - 1971- 1993 - 1999

Çakırın Destanı **1945** - 1971 - 1993 - 1999

Taş Devri **1945**- 2007

Üç Şehitler Destanı **1949** - 1951 - 1956 - 1964 -1988 - 1997 - 1999

Toprak Ana **1950** - 1959 - 1972 -1993 - 1999

Aç Yazı **1951** - 1959 - 1974 - 1998

İstiklal Savaşı- Samsun'dan Ankara'ya **1951** - 1973 - 1997 - 1999

İstiklal Savaşı- İnönü'ler **1951** - 1973 - 1999

Sivaslı Karınca **1951** - 1960 - 2000

İstanbul Fetih Destanı **1953** - 1987 - 1999

Anıtkabir **1953** - 1973 - 1997 - 1999

Âsû **1955** - 1967- 1997- 1999

Delice Böcek **1957** - 1999

Batı Acısı **1958** - 1974 - 1998

<i>Akdeniz</i>	1958 - 1974 - 1998
<i>Gezi- Mevlana'da Olmak</i>	1958- 1998
<i>Hoo'lar</i>	1960- 1989- 1999
<i>Özgürlük Alanı</i>	1960 - 1979 - 1999
<i>Cezayir Türküsü</i>	1961
<i>Horoz</i>	1963 - 1977 - 1994 - 1999
<i>Aylam</i>	1963 - 1989 - 1999
<i>Türk Olmak</i>	1963 - 1977 - 1999
<i>Yedi Memetler</i>	1964 - 1988 - 1999
<i>Çanakkale Destanı</i>	1965 - 1987 - 1999
<i>Dışardan Gazel</i>	1965 - 1977 - 1999
<i>Kazmalama</i>	1965 - 1977 - 1999
<i>Yeryağ</i>	1965 - 1977 - 1999
<i>Vietnam Savaşımız</i>	1966 - 1989 - 1999
<i>Açıl Susam Açıl</i>	1967 - 1970 - 1993 - 1999
<i>Kubilay Destanı</i>	1968 - 1988 - 1999
<i>Haydi I- Haydi II</i>	1968 - 1997 - 1999
<i>19 Mayıs Destanı</i>	1969 - 1973 - 1999
<i>Hiroşima</i>	1970
<i>Vietnam Körü</i>	1970 - 1989 - 1999
<i>Malazgirt Ululaması</i>	1971 - 1988 - 1999
<i>Boyalı Ses</i>	1971 - 1993 - 1999
<i>Kuş Ayak</i>	1971 - 2008
<i>Kınalı Kuzu Ağdı</i>	1972 - 1993 - 1999
<i>Haliç</i>	1972- 1999

<i>Bağımsızlık Savaşı- Sakarya Kiyıları</i>	1973- 1999
<i>Bağımsızlık Savaşı- 30 Ağustos</i>	1973 - 1999
<i>Bağımsızlık Savaşı- İzmir Yollarında</i>	1973 - 1999
<i>Gazi Mustafa Kemal Atatürk- O, 10 Kasım’larda</i>	1973 - 1997 - 1999
<i>Arkaüsti</i>	1974 - 1993 - 1999 - 2008
<i>Başparmak</i>	1974 - 1999 - 2008
<i>Göstermeparmağı</i>	1974 - 1999 - 2008
<i>Ortaparmak</i>	1974 - 1999 - 2008
<i>Yüzükparmağı</i>	1974 - 1999 - 2008
<i>Serçeparmak</i>	1974 - 1999 - 2008
<i>Yanık Çocuklar Koçaklaması</i>	1977- 1999
<i>Ağrı Dağı Bildirisi</i>	1977- 1999
<i>Almanya’da Çöpçülerimiz</i>	1977- 1999
<i>İkili Anlaşma Anıtı</i>	1977- 1999
<i>Pir Sultan Abdal Günleri</i>	1977- 1999
<i>Balina ile Mandalina</i>	1977- 1993- 1998- 1999 - 2007
<i>Hollandalı Dörtlükler</i>	1977
<i>Yazıları Seven Ayı</i>	1977 - 1978 - 1993 - 1999 - 2008
<i>Yaramaz Sözcükler</i>	1977 - 1978 - 1993 - 1999- 2007
<i>Göz Masalı –Sinema 1920</i>	1979- 1993 - 1999 - 2008
<i>Çukurova Koçaklaması</i>	1979- 1999
<i>Türk İstanbul</i>	1979- 1999
<i>Anıtlarında Soluklanan</i>	1979- 1999
<i>Bir Elde Yaşamak</i>	1979- 1999
<i>Şeker Yiyen Resimler</i>	1980- 1993- 1999

<i>Kaçan Uykular Ülkesi</i>	1981
<i>Cinoğlan/Cincik</i>	1981 - 2008
<i>Cin ile Cincik</i>	1981 - 2007
<i>Güneşi Doğduran</i>	1981- 1993- 1999 - 2008
<i>Çıplak</i>	1981- 1999
<i>Uzun İkinci</i>	1981- 1999
<i>Yunus Emre’de Olmak</i>	1981- 1999
<i>Nötron Bombası</i>	1981- 1999
<i>İlkokul 2’deki/ Kanatlarda</i>	1981- 1993- 1999 - 2007
<i>Akşamcı</i>	1985- 1999
<i>Dişiboy</i>	1985- 1999
<i>Sayılarda</i>	1985- 1999
<i>Takma Yaşamalar Çağı</i>	1986- 2000
<i>Sanık Ayağa Kalk</i>	1986
<i>Şeyh Galib’e Çiçekler</i>	1986- 2000
<i>Kutluk’un Evi’ndeki Konuşma</i>	1986- 2000
<i>Yurdana (Nene Hatun Görüntüsü)</i>	1988- 2000
<i>Uzaklarla Giyinmek (Sıgmazlık Gerçeği)</i>	1990- 1997- 1999
<i>Dildeki Bilgisayar</i>	1992- 2000
<i>İlkokul 1’deki</i>	1993- 1999 – 2007
<i>İlkokul 3’deki</i>	1994- 1999 - 2007
<i>Bitkiler Okulu</i>	1994- 1999 - 2009
<i>Dolar Biriktiren Çocuk</i>	1994- 1999 - 2008
<i>O’1923</i>	1998
<i>Gobistan</i>	1998

<i>Tapınağa Asılmış Gövdeler</i>	1998
<i>Yokedilen Çok Uluslu Olmak</i>	1999
<i>Kaçaklar</i>	1999
<i>Çiçek Seli</i>	1999
<i>Seviştilerken</i>	1999
<i>Oyun Okulu</i>	1999
<i>İmin Yürüyüşü (Biçimlerle Soyunmak)</i>	1999
<i>Yapıtlarımla Konuşmalar I</i>	1999
<i>Yapıtlarımla Konuşmalar II</i>	2000
<i>Düngeceki (En Sevmek)</i>	2000
<i>Ötekinde Olmak</i>	2000
<i>Oralarda</i>	2000
<i>İkisi</i>	2000
<i>Sözcükler Doğada</i>	2000
<i>Dilata</i>	2000
<i>İçimdeki Şiir Hayvanı</i>	2007
<i>Orda Karanlık Olurum</i>	2007
<i>Arkası Siz</i>	2007
<i>Genç</i>	2007
<i>İçeri Sait Faik</i>	2008

D. DAĞLARCA BAŞKA DİLLERDE

Dağlarca 1958'den 2000'li yıllara kadar başka dillerde yayımlanmış şiir kitapları aşağıdaki gibidir:

<i>Choix De Poemes</i> (çev. Tahsin Saraç)	1958
<i>Selection de Poemes du Poete Turk F. H. Dağlarca</i> (çev. Akil Aksan),Paris.....	1965
<i>Our Vietnam War</i> (çev. Müfit Bilyap).....	1967
<i>Akzente 2/ 67 Zeitschrift für Dichtung</i> (çev. Barbara Frischmut).....	1967
<i>Nelja Tuvga Lind</i> (çev. Ly Seppel), Estonya	1969
<i>Selected Poems</i> (çev. Talat Sait Halman),Pittsburgh	1969
<i>Öltözgödnea halott</i> (çev. Dezsö Tandoni), Budapeşte	1972
<i>Şiirler</i> (çev. G. Todorovski, İ. Emin, C. Yakimovski, A. Tahir), Üsküp.....	1974
<i>Kadzale Pie Zvaigznes</i> (çev. Uldis Berzinç), Riga.....	1974
<i>Şiirler</i> (çev. Süreyya Yusuf), Priştine	1975
<i>Uçurtma</i> (çev. Yakup Akim), Moskova	1975
<i>Şiirler</i> (çev. İvan Minoti), Ljublijana	1976
<i>Holandse Kwatrijnen</i> (çev. E. Yiğitoğlu, R. de Hartogh), Rotterdam.....	1977
<i>Avant - Lumiere</i> (çev. Gerard Pfister), Paris	1979
<i>Balina ile Mandalina</i>	
(çev. Esmâ Yiğitoğlu, Robert de Hartogh), Rotterdam	1980
(çev. Uldis Berzinç), Letonya Riga	1980
(çev. Murat Alper) Danimarka.....	1980
<i>The Bird and I</i> (çev. Talat Sait Halman), New York.....	1980
<i>Kavakların Uykusu</i> (çev. Rangel Stamenov), Sofya.....	1980
<i>Balonlar ve Çiçekler</i> (çev. Ayşe Mehmet Kaya), Üsküp.....	1981
<i>Brot und Taube</i> (çev. Gisela Kraft), Berlin.....	1984
<i>Şiirler</i> (Bir kurulca çevrilmiştir), Moskova.....	1984
<i>Kashta e Kumtrik</i> (çev. Adem Gaytani), Priştine.....	1985
<i>Verdachte Sta of</i> (Sanık Ayağa Kalk, çev. Esmâ Yiğitoğlu), Rotterdam.....	1986
<i>Ante-Luz-</i> (Haydi'den Dörtlükler, çev. C. James,M. Yayınoğlu), Madrid.....	1991
<i>Akdeniz</i> (çev. Murat Alpar, Erik Stinus), Danimarka.....	1997

E. İZLEKLER

1940’larda, yeni şiirin düşünceye dayanan anlatımcı çizgisi Toplumcu Gerçekçiler’i ve Garip Akımı’nı yaratırken, Dağlarca, *Çocuk ve Allah*’la (1940) sezgisel, naif bir duruşun neredeyse tek temsilcisidir. Çocukluğun hülyalı bakışının yansıdığı bir evrensel duyuş, anlama, anlamlandırma çabası, insanın içindeki doğa ve doğanın içindeki insan, uzaklara özlem, kaybolmak arzusu, kâinatı ve yaradılışı sorgulayış, Dağlarca’nın ilk kitabı *Havaya Çizilen Dünya*’nın da (1935), 40’lı yılların ürünleri *Daha* (1943) *Çakırın Destanı* (1945) ve *Taş Devri*’nin de (1945) genel çatısını belirler. Dağlarca’nın genç bir subay olarak çeşitli bölgelerinde bulunduğu Anadolu kırsalındaki gözlemleri, yapıtına *Daha*’dan itibaren farklı bir derinlik kazandırır. Tarih öncesi zamanlardaki insan varoluşuna açılan bir tarih ve toplum bilincidir bu. Şiirin evreninde insanın gücü ve doğa-tarih içinde güç ilişkileri sorgulanmaya girilir *Taş Devri*’nde şiirsel söylemin öznesi de ‘ben’ değil ‘biz’dir artık. Yeniden biçimlenen aidiyet duygusuysa yalnızca Cumhuriyet ideallerinin değil, ana yurt düşüncesinin, Türk halklarının geçtiği bütün göç yollarının, yerleştiği bütün toprakların birleştiği bir duygudur.

1950’lerde yaşanan kırılmadan sonra, İkinci Yeni’yle sezgiye açılan, anlamı anlatımın dışında arayan, bireye ve kendi öznesine yönelen Türk şiiri, Dağlarca’da, *Aç Yazı*’yla (1951) tarih içinde birey ve ulus olma bilincine açılır. *Âsû* (1955) gibi ve ‘zaman’ ‘mekân’ temaları çevreninde insanın ve yaşamın özü üzerine ‘ölüm’ ve ‘yalnızlık’ üzerine düşündüğü ürünler yanında, tarih yazıcılığına yöneldiği ve askerliğinin bilgisini ve içselleştirilmiş varoluşunu yansıtan *Üç Şehitler Destanı*’na, (1949) *Bağımsızlık Savaşı- Samsun’dan Ankara’ya* (1951), *Bağımsızlık Savaşı- İnönüler* (1951) eklenir. *Delice Böcek* (1957) Erzurum’dan yola çıkıp toprak altından ilerleyerek Anadolu’yu geçen ve üç yılda İzmir’e varan böceğin imgesinde,

Anadolu’da örgütlenen Kurtuluş Savaşı’nın destanıdır. Fethin 500. yıldönümüne ithaf ettiği *İstanbul Fetih Destanı*’nda (1953) zengin bir anlatımla “cihat ruhu” hatırlanır. Bu değişik şiirsel anlatımda ürünlerin hiçbiri klasik destan *genre*’ının özelliklerini taşımasa da “destan şairi” Dağlarca’yı yaratır 1950’ler. Bunlar yanında Anadolu’nun yoksulluğuna dair *Toprak Ana* (1950) ve toprağa, toprak insanına adanan *Sivaslı Karınca* (1951) toplumcu şiir anlayışının Dağlarca özgünlüğünde örnekleri olarak anılabilirler. Aynı yıllarda *Akdeniz* (1958) ve *Batı Acısı*’nda (1958) bir Akdeniz yolculuğunun izlenimleri ve doğu-batı ikilemi üzerine düşünceler dile getirilir. *Mevlana’da Olmak/ Gezi* (1958) Mevlevî ritüeline dil- şiir medyumunu ile yaklaşan deneysel bir çalışmadır.

1960’lardaki üretiminde Dağlarca’nın, bir taraftan *Hoo’lar* (1960) gibi yapıtlarıyla, dilin olanaklarıyla sözcük yapısını, şiirin olanaklarıyla dilin yapısını zorlayarak, biçim- anlam arayışını sürdürdüğü, harflerin, sözcüklerin anlam alanlarını sorguladığı ve şaşırtıcı söyleyiş denemeleri yaptığı, bir taraftan devrimci misyonunun belirginleştiği, politik tavrının biçimlendiği gözlemlenir. 1959 yılının Temmuz ayında on dergide birden “Türkçe Katında Yaşamak” adlı şiir manifestoyu yayımladıktan sonra Arapça- Farsça kökenli sözcüklere şiirlerinde yer vermemiştir. Bundan sonra şiirinin ihtiyaç duyduğu sözcükleri kendisi türetecek, 1967’de ikinci baskısını yapan *Âsû’yu Öz-Türkçeleştirilmiş* olarak yeniden yazacaktır. *Özgürlük Alanı* (1960) adlı yapıtıyla 27 Mayıs’ı yaratan mücadeleye destek olur. Kitap Kitabevi’nin camekânlarında yarattığı *Karşı- Duvar* dergilerinde okuruna sunduğu, daha sonra *Türk Olmak* (1963), *Horoz* (1963), *Dışarıdan Gazel* (1965), *Kazmalama* (1965), *Yeryağ* (1965) adlarıyla yayımlanan politik gündelikle ilgili şiirler; dünya politikasına yöneldiği, sömürgeciliğe ve emperyalizme karşı tavrı aldığı *Cezayir Türküsü* (1961) ve *Vietnam Savaşımız* (1966); uzayı, uzaylıları, evrensel bir

anlaşmayı hayal eden *Aylam* (1962), Dağlarca Çocuklarda Dizisi'nin ilk kitabı *Açıl Susam Açıl* (1967), yıllar boyunca yazıp biriktirdiği kıtaları bir araya getirdiği, ilk sözcüklerinin alfabe sırasına göre sıralanmış 1243 dörtlük içeren *Haydi* (1968) aynı yılların ürünleridir.

1970'li yıllar Dağlarca destanlarına 10, “Dağlarca Çocuklarda” dizisine 11 yeni yapıt kazandırır. Bunlar dışında dört *Karşı- Duvar* Dergisi Yayını (*Ağrı Dağı Bildirisi*, *Almanya'da Çöpçülerimiz*, *İkili Anlaşma Anıtı*, *Pir Sultan Abdal Günleri*, (1974) yanında *Kınalı Kuzu Ağıldı* (1972) ve *Haliç* (1972) adlı kitaplar toplumsal içerikte ürünlerdir. *Vietnam Körü* (1970) Dağlarca'nın tek tiyatro eseridir ve Vietnam Savaşı hakkındadır. Dramatik bir kurgusu olsa da hiç sahnelenmemiştir. Dağlarca bir uzun şiir olarak görür onu, biçimsel bir denemedir formuyla. *Hiroşima* (1970) atom bombasının yarattığı felaketi ve barış özlemini konu edinir. *Arkaüstü* (1974) adlı çocuk şiirlerini Dağlarca “Uzay” temalı şiirleri arasında anar.

1980'lerle birlikte Dağlarca bakışının daha da çeşitlendiğini, şiirinin bütün yaşam alanlarına uzandığını, insanın bütün varoluşunu kucaklamaya çalıştığını görürüz. *Hollandalı Dörtlükler*'de (1981) gezi izlenimlerini anlatır. *Uzun İkinci* (1981) yakınlarına ve arkadaşlarına yazdığı ağıtlarla ölümden, *Çıplak* (1981) cinsellikten, *Dişiboy* (1985) aşktan, *Akşamcı* (1985) içki zevkinden bahseder. *Takma Yaşamalar Çağı* (1986) organ nakli hakkındadır. *Sanık Ayağa Kalk* (1986) suç ve adaleti konu edinir. *Sayılarda* (1985) bir tür şiirsel numerolojidir, sayılara şiirsel anlam arayışıdır. *Yunus Emre'de Olmak* (1981) ve *Şeyh Galib'e Çiçekler*'de (1986) Türk Edebiyatı tarihinin başyapıtlarıyla konuşur, bunları sevgi izleğinde, kendince yorumlar.

1990'lar Dağlarca şiirine varlık, evren ve dil sorularının ağırlık verdiği yıllardır. *Uzaklarla Giyinmek/Sığmazlık Gerçeği* (1990) bir kozmogoni iddiası taşır.

İmin Yürüyüşü/Biçimlerle Soyunmak'ta (1999) *Sığmazlık Gerçeği*'ndeki kozmogoni, dil ve şiir evreninde tamamlanır. Şairin düzyazısıyla da ilk karşılaştığımız yıllardır 1990'lar. Dil ve şiir üzerine düzyazısı *Dildeki Bilgisayar* (1992), yapıtlarını kişileştirip, onlara dil bağışladığı, kendine sorular sordurarak bunları cevapladığı *Yapıtlarımla Konuşmalar I* (1999), çeşitli nedenlerle yapıtları dışında kalmış şiirlerini topladığı *Kaçaklar*, (1999), aşk şiirlerinin kitapları *Çiçek Seli*, (1999), *Seviştilerken*, (1999) ve *Uzaklarla Giyinmek/Sığmazlık Gerçeği*'nin ileri açılımı *İmin Yürüyüşü/ Biçimlerle Soyunmak* (1999) aynı on yılın ürünlerindendir.

Milenyumu bin yılın ilk ayında, Ocak'ta yayımlanan büyük bir üçlüyle karşılar Dağlarca. *Uzaklarla Giyinmek/Sığmazlık Gerçeği*'nin sığmazlık tematiğini sürdürdüğü *Ötekinde Olmak* (2000), gezi izlenimlerini, mekân ve uzam algısını şiirlediği, aralara eski gezi şiirlerinden şiirler de serpiştirdiği *Oralarda* (2000) ve sıcak sevgi dörtlüklerinin kitabı *İkisi* (2000), Doğan Kitap'tan çıkardığı Dağlarca Serisi'nin 25. cildi olarak yayımlanır. Aynı yılın Haziran ayında yapıtlarıyla konuştuğu düzyazısının ikinci cildi *Yapıtlarımla Konuşmalar II* (2000) yayımlanır. Dil ve şiir üzerine düzyazısı *Dilata* (2000) ve Sözcükler *Doğada* (2000) dil üzerine düşündüğü ve yoğunlaştığı kitaplarıdır.

Bütün bu toplamda çocuk, tanrı, insan, doğa, hayvan, varlık, yaratış, yazı, dil, şiir izlekleri bütün zamanlara yayılmış olarak, tek tek ya da birarada karşımıza çıkarlar.

2006'nın Ekim ayında vitrinlere yerleşen, *Taş Devri* adlı ilk dönem yapıtı 1945'ten sonra bir daha yayımlanmamış, 30 cilt halinde yayımlanan *Dağlarca Dizisi*'nin de dışında kalmıştı. 62 yıl sonra yaptığı ikinci baskısıyla büyük övgü topladı ve Dağlarca'nın yeni kitaplarını haber verdi.

Dağlarca 93 yaşını kutladığı 2007'nin Ocak ayında çıkan *İçimdeki Şiir Hayvanı* ile tekrar kitapçı vitrinlerindeydi. Bunu, Mart ve Nisan aylarında şairin yeni yayınevi Yapı Kredi Yayınları'nca basılan *Orda Karanlık Olurum*, *Arkası Siz* ve *Genç* izledi. Hayatın sonuna gelmiş yaşlı bir yazı insanının, kendi deyimiyle yazı hayvanının, yaşam, yazı ve ölüm hakkında hayallerini, düşüncelerini, hatırlamalarını paylaştığı içten, duru Dağlarca şiirleriydi bunlar. Şairin ve Yayınevi'nin bildirdiğine göre yayın sırasında olan başka kitaplar da vardı ve Dağlarca, 2008 Nisan'ında *İçeri Sait Faik* adlı kitabıyla bir kez daha konuşuldu. Edebiyat çevresinde büyük coşkuyla karşılanan kitap, çağdaş Türk öykücülüğünün miladı kabul edilen Sait Faik'in kişiliği ve yapıtı hakkında mükemmel bir şiir-denemeydi. Şair, bir edebiyatçı üzerine yazılmış ilk şiir kitabıyla Türkçede yeni bir edebi tür yaratmış oluyordu.

Şiirle vedalaştığı son kitabı *İçeri Sait Faik* Dağlarca'nın en görkemli yapıtlarından biriydi.

F. DAĞLARCA YAPITLARININ SINIFLANDIRILMASI

1. Dağlarca'ya Göre Yapıtlarının Sınıflandırılması

Dağlarca 1935 ile 2000 arasında yayımladığı kitaplarını konularına göre dokuz farklı kategoride sınıflandırmıştır. 1998- 2000 yılları arasında 30 cilt içinde Dağlarca Dizisi olarak yayımladığı kitaplarının arkasında, yapıtları **Ayrı Yaklaşımlar** (24 yapıttır), **Bağımsızlık Savaşı** (22 yapıttır), **Karşı Duvar Dergileri**, (9 yapıttır), **Yeryüzü** (18 yapıttır), **Uzay** (3 yapıttır), **Sevi** (6 yapıttır), **Seslenmek** (4 yapıttır), **Dağlarca Çocuklarda** (20 yapıttır) başlıkları altında sunulur. Bu başlıklar altında verilen eser adları aşağıdaki gibidir.

Ayrı Yaklaşımlar:

Havaya Çizilen Dünya; Çocuk ve Allah; Daha; Taş Devri; Aç Yazı; Asu; Gezi- Mevlana'da Olmak; Hoo'lar; Haydi; Uzun İkinci; Tapınağa Asılmış Gövdeler; O' 1923; Gobistan; Yunus Emre'de Olmak; Akşamcı; Sayılarda; Uzaklarla Giyinmek (Sığmazlık Gerçeği); Kaçaklar; Ötekinde Olmak; Oralarda; İkisi; Sözcükler Doğada; Dilata.

Bağımsızlık Savaşı (Ekleriyle):

Çanakkale Destanı (Yeni Türkiye'nin önsözüdür.); Bağımsızlık Savaşı: - Samsun'dan Ankara'ya; 19 Mayıs Destanı; İstanbul Fetih Destanı; - İnönüler; Üç Şehitler Destanı; - Sakarya Kıyıları; Yedi Memetler; Anıtkabir; - 30 Ağustos; Yanık Çocuklar Koçaklaması; Malazgirt Ululaması; Bir Elde Yaşamak; Çukurova Koçaklaması ; - İzmir Yollarında; Kubilay Destanı; Türk İstanbul; Delice Böcek; Gazi Mustafa Kemal Atatürk; Anıtlarında Soluklanan; Türkçem Benim Ses Bayrağım (Türk Dil Kurumu Koçaklaması); Yurdana (Nene Hatun Görüntüsü).

Toplum:

Çakır'ın Destanı; Toprak Ana Özgürlük; Alanı Kınalı; Kuzu Ağdı; Haliç.

Karşı Duvar Dergileri:

Türk Olmak; Dışardan Gazel; Kazmalama; Yeryağ; Ağrı Dağı Bildirisi; Almanya'larda Çöpçülerimiz; İkili Anlaşma Anıtı; Pir Sultan Abdal Günleri; Horoz.

Yeryüzü :

Sivaslı Karınca Akdeniz; Batı Acısı; Cezayir Türküsü; Vietnam Savaşımız Hiroşima; Vietnam Körü; Hollandalı Dörtlükler; Nötron Bombası; Takma Yaşamalar Çağı; Sanık Ayağa Kalk; Yeryüzü Çocukları: Başparmak/ Gösterme Parmağı/ Ortaparmak / Yüzük Parmağı/ Serçe Parmak(Dağlarca Çocuklarda dizisinde de yayımlanmıştır.); Yokedilen Çokuluslu Olmak.

Uzay:

Aylam; Arkaüstü; İmin Yürüyüşü (Biçimlerle Soyunmak).

Sevi:

Dişi Boy; Çıplak; Çiçek Seli, Seviştilerken; Düngeceki (En Sevmek); Şeyh Galib'e Çiçekler.

Seslenmek:

Kutluk'un Evindeki Konuşma; Dildeki Bilgisayar; Yapıtlarımla Konuşmalar I; Yapıtlarımla Konuşmalar II.

Dağlarca Çocuklarda:

Balina ile Mandalina; Açıl Susam Açıl, Boyalı Ses, Yaramaz Sözcükler, Okulumuz 1'deki (İlkokul 1'deki), Şeker Yiyen Resimler, Göz Masalı, Okulumuz / Kanatlarda (İlkokul 2'deki/ Kanatlarda), Güneşi Doğduran, Arkaüstü, Bitkiler Okulu, Dolar biriktiren Çocuk, Okulumuz 3'deki (İlkokul 3'deki), Yazıları Seven Ayı, Oyun Okulu, Başparmak, Göstermeparmağı, Ortaparmak, Yüzükparmağı, Serçeparmak.

Dağlarca sınıflandırmalarında da kendine özgüdür. Örneğin “Yeryüzü” başlığı altında adları verilen beş yapıt *Başparmak*, *İşaret Parmağı*, *Ortaparmak*, *Yüzük Parmağı*, *Serçe Parmak* “Dağlarca Çocuklarda” başlığı altında da yer alır. Dağlarca düzyazıyla şiirleri arasında da fark gözetmez. “Seslenmek” başlığı altında yer alan düzyazıları altında yerelması gereken *Dilata* örneğin, “Ayrı Yaklaşımlar” başlığı altında gösterilmiştir. “Dağlarca Çocuklarda” kitapları arasında rahatlıkla yer alabilecek *Arkaüstü* de, “Ayrı Yaklaşımlar” içinde yer alması gerektiğini düşündüğüm *İmin Yürüyüşü* de “Uzay” başlığı altındadırlar.

2. Dağlarca Yapıtının İki Yönü ve Evrimi

Dağlarca yapıtının merkezinde çocuğun ve çocukluğun, kendine ve dile uyanışın öze yönelen bakışıyla kâinatı, yaradılışı sorgulayış, kendi kimliğini arayış ve kavrayış bulunmaktadır. Dağlarca 1935'teki *Havaya Çizilen Dünya*'dan ve 1940'taki *Çocuk ve Allah*'tan başlayıp, *Daha, Asu, Gezi- Mevlana'da Olmak, Hoo'lar, Haydi, Arkaiüstü, Çıplak, O' 1923, Yunus Emre'de Olmak Sayılarda, Şeyh Galib'e Çiçekler* üzerinden 1990'daki *Sığmazlık Gerçeği*'ne ve onun ardıl kitapları, *Seviştilerken, Ötekinde Olmak, Çiçek Seli, İmin Yürüyüşü*'nden 2007'deki son kitaplara kadar gelen temel kitaplarını yaratan bu duyuş ve kavrayıştır. Dağlarca'nın *Çocuk ve Allah*'ta temelini attığı ve 1967'deki *Açıl Susam Açıl*'dan başlayarak yetmişli yıllarını belirleyen çocuk kitaplarını da bu duyuş ve kavrayışın içinde değerlendirmek gerekir.

Dağlarca şiirinin ikincil yönelimini toplum ve topluluk ruhunun ortaya konduğu yapıtlar belirler. Dağlarca şiirinde toplum ve topluluk ruhunun temsili 1945'te *Taş Devri* ve *Çakır'ın Destanı* ile başlamış, bir yönü 1949'da *Üç Şehitler Destanı* ile ve 1950'lerde *Bağımsızlık Savaşı* grubunun ilk kitapları ile topluluk ruhunun temsiline, diğer yönü *Toprak Ana* ve *Karşı Duvar Dergileri* Kitapları ile topluma, toplumsal sorunlara eğilmiştir.

Toplum ve topluluk ruhunun temsiline eğilen ikincil yönelim Dağlarca şiirinde Bağımsızlık Savaşı ruhuna hitap eden *Üç Şehitler Destanı* (1949) ile başlamış, 1950'li yıllar boyunca belirleyici olmuştur. Bu yönelimin üretimi süresince Dağlarca'nın şiir dili de değişecektir. Şiirinin tematik yayılması, yaşamın, güncelin, gündeliğin, bütün sınırlarında dolaşması, dağarcığındaki her türlü malumatı içine sığdırması da özellikle 1950 sonrası üretiminde gözlemlenir. 1950'lerin üretiminde,

Âsû gibi, *Gezi- Mevlana'da Olmak* gibi ana şiir damarının dilini ve temel izleklerini sürdüren yapıtlar da mevcuttur ama Dağlarca'nın şiir dilindeki değişimin Temmuz 1959'da on dergide birden yayımladığı ve sonrasında Öz-Türkçe olmayan sözcükleri şiirinde kullanmadığı manifest şiir “Türkçe Katında Yaşamak”tan sonra belirginleşmesi anlamlıdır. “Türkçe Katında Yaşamak” Dağlarca Dizisi'nde ilk basımı 1951 olarak bildirilen, fakat kitap olarak 1986'dan itibaren var olan *Türkçem Benim Ses Bayrağım/ Türk Dil Kurumu Koçaklaması*'na eklenmiş şiirlerden biridir. Bu kitaptaki şiirler, şairin evrilen şiir dili için radikal örnekler sunarlar.

ÇAĞRI

Ata'dan oğula dek/ Geceleyin gürültüler duyunca/
Dört yana dağılır kocaman bir çağrı/
Türk Dil Kurumu'nun görkemli yapısından/
Divan-ı Lügat-it Türk'te/ Türerken yeni sözcüklerimiz/
Bu senin yazmandır söylemandır/ Yönündür/
Bilincindir/ Uygarlığındır/ Özgürlüğündür/
Bu senin yarınındır ey Türk Genci// (TBSB: 11)

DOĞRU YOL

Arı dil/ Anlama eşitliği demektir/
Anlama eşitliği/ Yuttaşlık// (TBSB: 24)

KAYALARA OYDUĞUM YAZI

Suçludur/ Çağın sözcüklerini aramak yerine/
Bizi/ Osmanlıca'yla bir daha uğraştıran// (TBSB: 30)

Kutluk'un Evindeki Konuşma'da aktardığı lise yıllarına ait bir anekdota göre, birçok ders saatinde hocalarının gözlerinin içine baka baka not tutar gibi anlaşılsın diye dizeleri yan yana dizerek şiir yazan genç Dağlarca bir gün Fizik öğretmenine yakalanır. “Ben seni en iyi not tutan öğrenci bilerek seviniyordum, sen beni aptal yerine koyuyormuşsun” der öğretmen, “Zeki bir öğrencisin, bu zekâyla Türkçe şiir

yazılamayacağını nasıl anlamadın? Fransızların 80 000 sözcüğü var, İngilizlerin 100 000, sen Türkçeyle ne yazabilirsin? Ne anlatabilirsin?” Fazıl Hüsni, ülkesine saldıran bir düşmana karşı topraklarını savunur gibi karşılık verir: “Sözcüklerin çokluğu pek bir şey kazandırmaz, biz de sözcüklerimizi çoğaltabiliriz. Şiir dilbilgisiyle yazılır. Fransızca fiil çekimlerinden çok bizim fiil çekimlerimiz, çalışırsak biz de yazabiliriz.” (KEK, 18)

Bu naif anekdotun şairin poetikasına dair bir veriye dönüşmesi de *Türkçem Benim Ses Bayrağım*’la birliktedir:

ORTA ASYALILARIMIZ- 2

**İşte giderler/ Koridora geçenek sözcüğü/ Viraja dönemeç/
İstasyona durak/ İmalathaneye işyeri/ Atelyeye işlik/
Plaja kumsal/ Arşive belgelik/ Garaja taşıtlık/
Gardroba giysilik/ Mayoya denizlik/ Rıhtıma gemilik
Balkona çıkıt/ Mezbahaya kanara/ Mezarlığa gömütlük//
Türkçe’nindir bu ülke/ Çek git derler/
Kulaklarımız işitene dek// (TBSB: 13)**

Dağlarca’nın şiir evreninde bu yapıtla birlikte, okurdan özel herhangi bir çaba talep etmeyen, dizenin arkasındaki emeği hissettirmeyen, gündelik dili olduğu gibi kullanan ve Dağlarca’nın tanımıyla “yaşamakla bitişveren” bir yön belirir. Dağlarca yapıtının bu ikincil yönü, özellikle toplumcu şiirlerinin ve destanlarının kitaplarında temsil bulur. Ancak bu kırılma noktasından sonra, didaktik bir söylem, içten içe Dağlarca’nın yapıtını kuşatacaktır. Daha çok düzyazıya yakın duran, kesin önermelerin “-dır”, “-dir” soneklerinin, emir kiplerinin belirlediği buyurgan bir şiir dili Öz-Türkçenin benimsetilmesi misyonunu yüklenir.

Toplumcu şiirlerinde bir bildirinin taşıyıcısına dönüşen ve Dağlarca’nın 1950’li yıllarına damgasını vuran bu değişiklik gelişme sürecinde yalın bir şiir diline evrilir.

BAŞKA İNSANLARI SEVMEK

İnsan düşünür / Uyur / Gece //

İnsan / Acıkır / Yer / Ekmeğini //

İnsan / Konuşur / Gider / Yalnızlığından //

İnsan doğuda olsun batıda olsun // Yaşar / Yaşar da / Ölür //

(Batı Acısı; 1998: 84)

3. Dağlarca Yapıtının Merkezî Yönünün Evrimi

Ancak Dağlarca'nın şiir dilinin gelişmesindeki tek durak öztürkçecilik ve buna bağlı olarak gelişen yalınlık değildir. Dağlarca'nın şiir dili 1960'larda *Hoo'lar*'la başka bir sıçrama yapar. Halk şiirinin humoruyla buluşan yepyeni bir söyleyiş, bir yandan toplumcu yöndeki şiirleri besler ve olgunlaştırır, diğer yandan *Havaya Çizilen Dünya*'nın, *Çocuk ve Allah*'ın izleklerini geri çağırır ve ileri götürür. *Hoo'lar* pür neşe, dolu dizgin “ses”in, “nefes”in kitabıdır. Kelime halinde rediflerde aranan dilin ses haritasıdır.

ERKEN KARGA

Sen sen ne güzelsin gökyüzü, /

Yarım ay var uykunda sen sen. //

Yitmiş biliyorum en arkadaki, /

Ölüler gömütlerin ardında yitmemiş... sen sen. //

Yuvarlaklar, yuvarlaklarda, yuvarlaklar, /

Peki, sen sen. //

Bir adamı alır götürür karısı kızı evlerden /

Kal, iki yanında iki boşluk sen sen. //

Al beni bütün ağırlığına şimdi, /

Bütün güzelliğinle sen sen. //

(Hoo'lar; 1999: 17)

1962’de *Aylam*’la “uzay”a sıçrayan şiir, başka bir söyleyişin arayışı içindedir. Bu arayış, *Havaya Çizilen Dünya* ile başlamış ve *Sığmazlık Gerçeği*’nde tamamlanacak kozmo-poetik evren tasarımının ilk uzak atılımıdır. *Sığmazlık Gerçeği*’nin söz varlığının ve üslubunun ilk izleri, “kendinden dışarı ben/ kendinden içeri öteki” gibi bakışumlu ikiliklerinin ilk tezahürleri, bedene ve doğaya “yazılı olan”ın idraki, o diri evren, konuşan evren, kitap olarak evren, *Aylam*’ın uzayında gözlemlenebilir.

AK MASALLARLA GELEN

Dedi bize kuşlar / Ayın yakın olduğunu/ Gittik gittik.//

**-Çoban nelerden sonra güzel,/ İnanmakla düşünmekle
ummakla,/ Yıldızlar güzel içeri.//**

**-Çoban yamçısını sermiş boşluğa,/ Yeşil içeri ta öteler
Yıldızlar bir koyun otlar karanlığı uluslardan aç.//**

**Dedi ellerle ellerle // Dilsiz dediklerimiz / Kocaman
diyeceklerimizi parmaklar aklığından. //**

**-Çoban uyusa da anlamakla sevmekle / Güzel dışarı
gök, / Yıldızlar güzel içeri. //**

Dedi bize kuşlar/ Vardığımız işte / Öle öle bu. //

(Aylam; 1999: 33)

Dağlarca’nın şiir dilini bütünleyen bir sonraki açılımı, 70’li yıllarda yayımlanacak 11 kitapla birlikte dönülen cennettir; çocuk ve çocukluk. Dağlarca şiiri soru sormayı bu “çocuklardan” öğrenir. Şairin *Arkaüstü*’nü “Uzay” konu başlığı altında konumlaması boşuna değildir. *Arkaüstü*’nde çocuk ve şeyler yerçekiminden kurtulmuş, uzayın boşluğunda uçuşmakta, kendinden ötesini, söz’ün kurduğu karşı evren’i aramaktadırlar.

BU

-Gökte/ Arkaüstü giderken/ Yeşil oluyorum anne/ Neden bu?//

**-Gökte/ Arkaüstü giderken/ Neden mi yeşil oluyoruz çocuğum/
Gök ağacına girmemizden bu.// (Arkaüstü; 1993: 109)**

Arkaüstü bunun ötesinde çocuğa çocukluğa gidişin “arkaüstü” deyiimiyle kavramsallaştırıldığı, uzamın, renklerin, sayıların, seslerin, harflerin ters yüz edişle yeniden varlık bulduğu, birbiriyle çarpılıp, birbirine bölünüp, birbirine geçip sevgiye dönüştüğü, Dağlarca’nın Sığmazlık Gerçeği’ne giden, Dilata’sına giden “bilgidil”le yazılmış öncü kitaplardandır.

SAYILARDA SEVGİ

**Dedi ki öğretmenimiz/ Düşünceler/ Arkaüstü çabuk
gelişiyormuş. / Daha bir yıl önce okula giden çocuklar/
Soruyormuş annesine: / 116 kez 119 kaç eder, söyle hemen!//**

**Annesi şaşırıyormuş utanıyormuş / Mırıldanıyormuş
sevgiyle:/ Sen edersin!//**

**Saat kaç derlermiş / Gece gündüz eskiden/ Biz bütün
çocuklar bütün yıldızlar/ Birbirimizi görürkeniz.//**

**Saat kaç derlermiş / Ne saati / Biz bütün çocuklar
yeryüzünün gökyüzünün / Birbirimizi severkeniz.//
(Arkaüstü; 1993: 136)**

Dağlarca’nın evren tasarımının tamamlanışı olan *Sığmazlık Gerçeği* ile ilk kitapları *Havaya Çizilen Dünya* ve *Çocuk ve Allah* arasındaki başat eğilimleri ve ana durakları bu arayışlar belirler: Öz-Türkçeyle aranan yalınlık, ses denemeleriyle aranan ritim, çocuğun, çocukluğun evreninde aranan ve bulunan “bilgidil”.

İKİNCİ BÖLÜM: DAĞLARCA POETİKASININ SORUNLARI

Her şair, yaratma etkinliğini kendi şiir evreni içinde gerçekleştirir; yaratma sürecinde reel hayattan ziyade kendi iç dünyasının kaynaklarından beslenir. Edebiyat tarihinde alışlageldiği gibi, şairler arası ortak özellikleri belirginleştirerek, dönemleri gruplaşmalar ve tartışmalar üzerinden değerlendirmek tekil varoluş biçimleri için bütünlüklü sonuçlara ulaşmada yeterli olmayacaktır. Bazen de tekil varoluşların farklı özelliklerini belirginleştirmek dönemin atmosferini yansıtmada başarısız kalır. Yine de şaire ve yapıtına yönelik değerlendirmeler dışı doğru ne kadar genişlerse genişlesin onu merkez alan yargılara ulaşırlar. Şairin yaratısının olgular ve aksiyonlardan oluşan bir ortam içinde doğduğunu ve olgunlaştığını göstermek zorundayız. Döneme ruh kazandıran, onu daha bir somut kılan, yaşanmışlığını kanıtlayan öğelerdir bunlar.

A. DAĞLARCA ŞİİRİNİ HAZIRLAYAN KOŞULLAR

Dağlarca şiirinin özgül koşullarını hazırladığını düşündüğüm için 1930'lu yılların belirleyici atılımlarına ve dönüşüm olgularına kısaca göz atmakta yarar görüyorum. Bu olguların, Dağlarca şiirinin yapısını da alımlanışını da etkilediğini düşünüyorum.

1. 1930'lu Yıllarda Türkiye

Dağlarca'nın ilk şiir kitabını yayımladığı 1930'lu yılların koşullarını, 1929'da Amerika Birleşik Devletleri'nde başlayan ve bütün dünyaya yayılarak İkinci Dünya

Savaşı'nı hazırlayan ekonomik buhran ve 1928'de yapılan harf devriminin kökten bir kültür devrimine dönüşmesi hazırlar. Son etnik ve köktenci ayaklanmalar bastırılmış, Serbest Cumhuriyet Fırkası'nın kuruluşu ve kapanışı aynı yıl içinde atlatılmıştır. 1930'lu yıllar, Cumhuriyet'in kültür politikalarının hayata geçirildiği yıllardır. 1931'de Mustafa Kemal üçüncü kez Cumhurbaşkanı seçilir. Ezanın Türkçe okunmaya başlanması, Türk Tarih ve Dil kurumlarının kuruluşu, Birinci Dil Kurultayı'nın Dolmabahçe Sarayı'nda toplanışı, Halkevleri'nin kuruluşu, Türkiye'nin Cemiyet-i Akvam'a (Uluslar Topluluğu) girişi, ölçüler yasasının kabul edilerek metrik sisteme geçilmesi 1932 yılının belirleyici değişimlerini hazırlar. Aynı yıl Muhsin Ertuğrul *İstanbul Sokaklarında* filminde Yunanistan ile ilk ortak yapımı gerçekleştirmiş, Keriman Halis "dünya güzeli" seçilmiştir. 1933 yılında, Birinci Beş Yıllık Plan uygulanmaya başlanır. Samsun-Çarşamba demiryolu devletçe satın alınır, başbakanlık, yasayla yeniden düzenlenir. Hava Yolları Devlet İşletmesi İdaresi ve Sümerbank kurulur. İstanbul Darülfünunu "ilga" edilerek yeni üniversiteye dönüştürülür. Mustafa Kemal'in Bursa'da Türkçe ezanın protesto edilmesi üzerine söylediği ünlü Bursa Nutku 1933 yılına aittir. Soyadı Yasası'nın kabulü ve Mustafa Kemal'e "Atatürk" soyadının verilmesi, Basma Yazı ve Resimleri Derleme Kanunu'nun, Polis Vazife ve Salahiyetleri Kanunu'nun, Lakap ve Ünvanların Kaldırılmasına Dair Kanun'un kabulü, 2. Dil Kurultayı, Türk kadınına milletvekili seçilme hakkının verilmesi 1934 yılının olgularıdır. 1935'te Cuma tatili Pazar'a alınır, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi kurulur, Türk Mason Derneği kendi kendisini "lağv" eder. 1936'da Telefon Şirketi satın alınır, Türk bayrağı yasası kabul edilir, Montrö Anlaşması imzalanır, İktisat Fakültesi kurulur. Samipaşazade Sezai Bey'in ve Mehmet Akif Ersoy'un ölümü de bu yıl içindedir. 1937 Abdülhak Hamid Tarhan'ın öldüğü yıldır. Bu yıl içinde Hatay bağımsızlığına kavuşur, Ziraat Bankası kurulur,

Türk Tarih Kurultayı ve Türk Dil Kurultayı toplanır ve Celal Bayar başbakan olur. 1938 yılında Balkan Paktı kurulma hazırlıklarına başlanılır, Türk-Yunan Dostluk Anlaşması imzalanır, “Yüzellilikler” bağışlanarak yurda dönmelerine izin verilir. Türk ordusu Hatay’a girer. Atatürk’ün hastalığı ciddileşir ve ölümünün ardından İsmet İnönü Cumhurbaşkanı, Hasan Ali Yücel de Milli Eğitim Bakanı olur. 1939’da Hatay sınırlara dâhil edilecek, İstanbul Tramvay ve Tünel İdaresi satın alınacak; bu on yıl, Erzincan depremi ve İkinci Dünya Savaşı’nın patlaması ile nihayet bulacaktır. (Bek, 1998: 33-34)

1938’de Atatürk’ün ölümü ve 1939’da patlayan İkinci Dünya Savaşı, cumhuriyetin yapılanma süreci için yeni bir dönemi başlatacak, savaş sonrasında beliren yeni dünya düzeni 1950’de 27 yıl süren tek parti yönetimini sona erdiren koşulları hazırlayacaktır.

2. 1930’larda Edebiyat Ortamı

Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşunu da içine alan yirminci yüzyılın yirmili yılları, 1930’lu yılların önemli şairlerini yetiştiren, durgun görünümlü ancak içten içe kaynayan yıllardır. 1921’de *Dergâh* dergisi çevresinde bir araya gelen idealist kesimin özellikle Bergsoncu tavrı, 1930’lu yıllarda serpilerek devam edecek olan sembolik şiirin temelini oluşturur. Başka bir deyişle, Yahya Kemal ve arkadaşlarının idealist öğretiyeye dayalı şiir tarzı, otuzların “bağımsızlar”ını oluşturacaktır. Aynı yıllar, Ercümen Behzad ile Nazım Hikmet’in farklı damarlar üzerinden yakaladıkları şiir tarzlarını şiir okuruna ilk kez sundukları yıllardır. Ercümen Behzad, Almanya’daki öğrenciliği sırasında tanıdığı Dadaizmi ve sürrealizmi; Nazım Hikmet de Moskova yolculuğunda karşılaştığı fütürizmi dönemin edebiyat ortamına

taşıyacaklardır. Bu atılımların getirdiği yenilik, öncelikle biçim düzeyinde yankı bulur; serbest vezin.

Buna rağmen, Türk şiirinin yirmili yılları daha çok Yedi Meşale ile anılır. Oysa bu topluluk, yüzyıl başında milli edebiyat anlayışı çerçevesinde oluşmuş hece veznine dayalı Beş Hececiler manzumeciliğinin biçimsel ve tematik tekrarcısından başka bir şey değildir ve Ahmet Haşim gibi güçlü bir şairin himayesine rağmen birkaç yıl içinde silinip gidecektir. Topluluğun üyeleri, edebiyatın başka dallarına kayacak, gruptan yalnızca Ziya Osman şair olarak sonraki yıllara kalabilecektir.

Heceye dayalı, vezinli kafiyeyle şiir formunun yirmili yıllardaki zirvesine bu topluluğun üyelerinden biri değil, formun içini modern bunalımlar ve gizemci bir arayışla dolduran genç Necip Fazıl oturur. Cumhuriyet öncesinden gelen şairlerin üretimini de unutmamak gerekir. Yirmili yıllar, Tanzimat şairi Abdülhak Hamit'in de, Serveti Fünuncu Cenap Şahabettin'in de şiir üretimlerini sürdürdükleri, eski şiir estetiğine bağlı düşüncelerini sergileyerek polemikler yarattıkları yıllardır. Bu isimler, büyük ölçüde, 1930'lu yıllar şiirinin şair kadrosu içinde de yer alır. Faruk Nafiz, Yusuf Ziya ve Orhan Seyfi gibi eski kuşak mensupları dergilerin kontrolünü büyük ölçüde ellerinde tutmaya devam etmekte, kendi şiirleri yanında genç ve amatörler tarafından yazılmış manzumeleri de yayımlayarak hececi eğilimleri beslemektedirler.

Yüzyılın başından gelmekle birlikte, tavır, donanım, estetik düzey bakımından çağdaşlarından farklı bir şiir etkinliğini sürdürmekte olan Ahmet Haşim 1933'te ölür. Yahya Kemal ise bugün hala süren ününü perçinleyen pek çok şiirini 1930'lu yıllarda yazmıştır. Yahya Kemal, 1958'e kadar akımlar, tarzlar, kuşaklar, tartışmalar üstü konumunu korumasını bilecek; estetik, epistemolojik ve ideolojik bakımlardan birbirinden oldukça uzak şairlerin görüş birliğiyle "üstad" kabul edilecektir.

1930’lu yılların asıl şair kadrosunun büyük bir bölümünü, yirmili yılların genç şairleri oluştururlar: 1938’de hapse girene kadar Nazım Hikmet, Yahya Kemal’in öğrencisi olan Ahmet Hamdi Tanpınar ve onun öncülüğünde hececi sembolik şiir tarzının diğer temsilcileri Ahmet Muhip Dıranas ve Ahmet Kutsi Tecer. Tecer’in de örneklerini verdiği ülke coğrafyası temasını giderek memleket şiiri tarzına ulaştıran Kemalettin Kami Kamu, Şükufe Nihal Başar, Zeki Ömer Defne, Ömer Bedrettin Uşaklı, İbrahim Zeki Burdurlu, Sabahattin Ali. Doğu gizemciliğinin Türkçedeki temsilcisi Asaf Halet Çelebi, hececi-sembolik tarzı mistik ve giderek dini bir söylemle örneklendiren Necip Fazıl Kısakürek; Necip Fazıl etkisinden çabuk sıyrılarak bu dünyaya yönelen Cahit Sıtkı Tarancı ve yakın arkadaşı Ziya Osman Saba 1930’lu yılların şiirine karakteristik özelliklerini kazandıran, gündemini belirleyen adlardır. Bunlar dışında, asıl etkinlikleri bir sonraki on yılda sürdürecektir olan Orhan Veli Kanık, Oktay Rifat ve Melih Cevdet Anday, özellikle otuzların son çeyreğinde, şiirleriyle ve poetik görüşlerindeki köktenci tutumlarıyla adlarından çokça söz ettirirler. Son olarak da ilk kitabı *Havaya Çizilen Dünya* ile Fazıl Hüsnü Dağlarca vardır.

1930’lu yıllar, şiir etrafında gelişen tartışmalarla da öne çıkar. Bu tartışmalar, Türk şiirinin yenilenme sürecindeki gidişatla ilgili fikir vermesi açısından önemlidir. Mehmet Can Doğan’a göre Cumhuriyet Döneminde şiire kazandırılmak istenen yön bu tartışmalarda belirginleşir ve bu döneme şiir etrafında yapılan anketler nedeniyle *anketler dönemi edebiyatı* dense yeridir. (Doğan, 1998: 84) Hakan Sazyek de dönemin şiir tartışmalarına dikkat çekerek, süreçteki poetik ve eleştirel görüşleri üç ana grupta toplar: “Divan şiirine bakış”, “Şiirin bireyselliği ve toplumsallığı” ve “Şiirin inkılâp içindeki yeri” (Sazyek, 1998: 69)

1930’lu yıllarda yeni devletin ulusçu ve halkçı politikalarının bütün hızıyla

sürmesi, şairler arasında sanatın da topluma yönelmesi ve toplum meselelerini işlemesi gerektiği görüşünün yaygınlık kazanmasına zemin hazırlamış, bu görüş kendi içinde farklılıklar göstermekle beraber genelde kabul görmüştür. Şakir Ziya (Ülkütaşır), H. Nihal (Atsız), Behçet Kemal (Çağlar) gibi bazı isimler, meseleyi milliyetçi bir tutumla değerlendirmişler ve şiirde Türk ulusunun tarihi ve manevi değerlerine ağırlık vermek gerektiğini savunmuşlardır. Necip Fazıl, Suat Derviş, Vahdet Gültekin gibi şair ve eleştirmenler de “toplum için sanat” ilkesini “hayat için sanat”a dönüştürmüşlerdir. Bunu, Muhtar M. Körükçü gibi, “dava için sanat” biçiminde daha radikal bir formüle götürenler de vardır.

Şiirin tek hedefinin güzelliği yakalamak olduğunu öne sürerek konuya estetik kaygılarla yaklaşan Ahmet Hamdi ve Ömer Bedrettin gibi birkaç şair ise şiirle toplumsal süreç arasında ilişki kurma çabalarına karşı çıkmıştır.

Cumhuriyetin kurulmasıyla birlikte oluşmaya başlayan “Atatürk edebiyatı/ şiiri”, 1930’lu yıllarda büyük ölçüde “inkılâp edebiyatı/ şiiri”ne dönüşmüş, “şiirin Türk inkılâbı içindeki yeri” tartışmalarını bu çizgi yönetmiştir. Tartışmalardaki görüşlerin bulunduğu ortak nokta, “inkılâbın yanında yer almak”tır. Şairlerin ve eleştirmenlerin hemen hepsi inkılâbı benimsemiş ve desteklemiştir. Yazdıkları şiirlerde Anadolu’nun ve Anadolu köyünün görünümü, ülke coğrafyasında yoğunlaşan doğa, halk kültürü, Türklük, kahramanlık gibi dönemin siyasi ve sosyal yönelimlerini yansıtan temaları işlemişlerdir (Sazyek, 1998: 71)

1930’lu yılların poetik ve eleştirel ortamının bir başka önemli konu merkezi Divan şiiridir. On yılın hemen başında, 1930 Ağustos’unda Ankara’da toplanan Türkçe ve Edebiyat Muallimleri Kongresi’nin Divan şiirine ilişkin oturumunda ileri sürülen görüşler, bu dönemde söz konusu şiire bakışın boyutları hakkında genel bir fikir vermektedir. Oturumun ilk konuşmasını yapan Halil Vedat (Fıratlı), Divan

şiiirinin biçimden ibaret, “zihnî ve marazî” bir tarz olduğunu belirterek orta öğretim müfredatından çıkartılması gerektiği görüşünü savunur. Kazım Nami de (Duru) bu şiiirin, bizim öz edebiyatımız olmadığını söyleyerek aynı öneride bulunur. Ahmet Hamdi (Tanpınar) ise Divan şiiirinin lise ders programlarından kaldırılması için önerge verir. Bu önergeye Hıfzı Tevfik (Gönensay), Fransızlar’ın Rönesans öncesi eserlerini halen okuduklarını belirterek karşı çıkar. Mustafa Nihat da (Özön) Ahmet Hamdi’yi destekleyen konuşmasında gençlerin eğitimi için Divan şiiirini sakıncalı bulunduğunu ifade eder. Bu görüşlere Behçet ve Abdülbaki (Gölpınarlı) Beyler karşı çıkarlar; Hıfzı Tevfik ise Tanzimat sonrası şiiirimizin bizim gerçek edebiyatımız olmadığını söyleyerek katılır. Oldukça sert tartışmalarla geçen oturumun sonunda, Divan şiiirinin liselerde okutulmaya devam edilmesi görüşü oy çokluğu ile kabul edilir (Sazyek, 1998: 72).

Kongre sonrası yoğunlaşan tartışmalar üzerine yapılan anketlerde dönemin önde gelen eleştirmenleri de fikir bildirirler. Bu anketlerden birinde Nurullah Ata (Ataç) Divan şiiirinin “şark-müslüman medeniyetinin” ürünü olduğunu, bu nedenle yeni bir uygarlığa yönelen ülkenin genç insanlarına öğretilmemesi gerektiğini belirtir. Ona göre gençlerin bu şiiiri öğrenmeleri geçmişe, terk edilen kültüre karşı ilgi duymaya başlamaları sakıncasını taşımaktadır.

Başka bir anketi cevaplayan Necip Fazıl, Divan şiiirini güzellik ve ideal Türk sanatı açısından önemsiz bulur. Ancak, eski eserlerimizin birer kültür belgesi olarak kabul edilip Latin harflerine aktarılmasının da yararlı olacağını öne sürer. Aynı ankete katılan Suat Derviş ise diğer şair ve yazarlardan farklı bir değerlendirme yaparak Divan şiiirini zengin ve büyük bir kültürün ürünü biçiminde nitelendirir. Ömer Bedrettin de Divan şiiirinin içinde güzel eserler yazılmış olduğunu belirtir. Peyami Safa’nın düşünceleri ise olumsuz olmakla birlikte, sanatın sınırları içinde

kalan bir bakışın ürünüdür. Safa, bu şiiri salt hayalden ibaret görür. Zekâyâ dayalı bir çalışma sürecini içermemesi nedeniyle de “kültürsüz” bir şiir olduğunu ileri sürerek olumsuz karşılar.

Bu dönemde, Divan şiirine yönelik en dikkat çekici değerlendirme Sabahattin Eyüboğlu’na aittir. Eyüboğlu, Divan şiirini Cumhuriyetin genç şairlerinin güzellik kavramına ulaşabilmeleri yolunda başlıca hareket noktası olarak niteler ve Divan şiirine, estetik yönelimlerden çok dönemin siyasi ve sosyal oluşumlarının etkisi altında kalarak karşı çıkan sanatçıları eleştirir: (Sazyek, 1998: 73).

Sazyek’e göre genellikle sanata, özelde şiire 1930’lu yıllarda devletin çıkarları açısından bakılmıştır. Dönemin siyasi düzlemde geleneğe, geçmişe bakışı edebiyata ve şiire de yansımıştır. Bu dönemde divan şiiri üzerindeki değerlendirmeler, çoğunlukla sosyo-politik bir anlayışla yapılmıştır. Divan şiirine yöneltilen eleştiriler de bu anlayışın sonucudur. Sazyek, Divan şiirinin estetik düzeyde yine de kabul gördüğünü ve bu tarzı - yenileştirerek- sürdüren Yahya Kemal estetiğinin de yine bu yüzden eleştirilmediğini, tersine farklı şiir anlayışına sahip birçok genç şair tarafından takdir edildiğini, hatta yüceltildiğini vurgular (Sazyek, 1998: 74).

Armağan’a göre ise Tanzimat döneminde inşası başlayan “faydacı edebiyat kurumu”, belli süreçlerden geçerek asıl olarak 1930’lu yıllarda billurlaşmış, kendini estetik özerklik karşıtlığı, “divan edebiyatı”nın (Armağan, bu tanımı sürekli tırnak içinde kullanır) ötekileştirilmesi ve halk edebiyatının modern edebiyatın asıl kaynağı olarak kabul edilmesi üzerine kurmuştur. Asıl modernist şiir bu kurumla mücadele etmek zorunda kalacaktır. Çünkü faydacı edebiyat kurumunun temel iddiası, modern bir edebiyatın ancak kendisinin belirlediği edebî prosedürler uygulandığında yaratılacağı yönündedir. Tezinde bu beklentiyi “modernizm beklentisi” olarak adlandıran Armağan, bu beklentinin ve modernist bir tarzın ortaya çıkmasının

önündeki en büyük engele dönüştüğünü belirterek, modernist şiirin 1950’lerde [İkinci Yeni çıkışı sayesinde] bu paradigmayı yıkmakla mümkün hale geldiğini savunur. (Armağan, 2007: 53)

1930’lu yıllar, Türk şiirinde gelenekle modern arasındaki çatışmanın keskinleştiği, kimliklerin tanımlandığı, safların belirginleştiği, Cumhuriyet dönemi Türk şiirinin ana damarlarının, ana hatlarının ortaya çıktığı yıllardır.

3. Kendi Şiiri ve Eleştirmeni hakkında Dağlarca

Dağlarca, *Yapıtlarımla Konuşmalar*’da (YK I: 1999: 85-87) ilk kitabı *Havaya Çizilen Dünya*’dan önce okul yıllarında defterlerinde düzenlediği bazı ön çalışmalardan bahseder: *Havuzdaki Yapraklar*, *Gönlümün Hepsi*, *Zamanî Divanı* ve *Bahçeler*. Bu adlarla andığı defterlerden *Bahçeler*’i Kuleli Askeri Lisesi’nin son sınıfındayken *Cumhuriyet* Gazetesi’nde yazan Peyami Safa’ya götürmüş, yazarın ofisinde kendisini karşılayan Yusuf Ziya Ortaç’a bıraktığı defter elden ele dolaşarak, Faruk Nafiz’e kadar ulaştırılmıştır. Dağlarca, Yusuf Ziya’nın *Cumhuriyet*’te kendisiyle ilgili yazdığı övgü dolu yazıdan, Peyami Safa’dan aldığı kutlama mektubundan, Faruk Nafiz’in Ankara’da çıkan *Ulus* gazetesinde *Bahçeler* hakkında kaleme aldığı iki uzun yazıyı genç Dağlarca’nın Kuleli adresine kadar ulaştırdığından bahseder kıvançla (86-87). Okul yıllarında aruzu çok sevmiştir. “Zamanî” mahlasını kullanarak aruzun değişik ölçülerinde yaptığı denemeleri yazdığı defter de edebiyat öğretmenleri tarafından çok sevilmiş, yüksek notlarla ödüllendirilmiştir (85).

Dağlarca'nın yetiştiği dönemde Osmanlı divan edebiyatı lise müfredatında yalnızca lise ikinci sınıflarda haftada bir saat okutulmaktadır.¹ Cumhuriyetin milli ideolojisi dilde, edebiyatta ve edebiyat öğretiminde yerleşmiştir. Şiire aruzla başlayan şairler bile hece ölçüsüne yönelmişlerdir; dergilerde şiir yayımlayabilmenin ölçüsü heceyle şiir yazmaktır. Böyle bir ortamda genç Dağlarca'nın Zamanî mahlasıyla defterler dolusu aruz çalışması, bu çalışmaların bizzat hecenin beş şairinden olan Çamlıbel ve Ortaç tarafından övgü alması ilginçtir. Anlaşılan, dönemin tartışmaları Dağlarca'ya şiire başladığı lise yıllarından itibaren doğrudan bir etki olarak yansımaz. Yine de ilk kitabı *Havaya Çizilen Dünya*, -kitapta hece ölçüsünü ihlal eden dizeler bulunsada- onu heceyle yazan şairler arasına ekleyecektir. Bu yıllarda serbest vezin Nazım Hikmet'le başlamış bir yönelim olarak sosyalist dünya görüşünün de bir işareti sayılmaktadır. Serbest veznin ideolojik gösterge olmanın ötesinde estetik bir değer kazanması 1940'da, Orhan Veli'nin *Garip*'iyle gerçekleşecektir. Dağlarca *Garip*'le aynı yıl fakat birkaç ay önce yayımlanan *Çocuk ve Allah*'ta dörtlüklerle ve kafiyeli yazıyordur ama hece ölçüsünü terk etmiş görünür. 40'lı yıllardaki üretiminde de *Garip* söylemi bulaşmaz Dağlarca'ya. *Garip*çilerle neden ilgilenmediğini şöyle anlatır:

Ben büyük Türk şiirini yadsıyarak işe başlamadım. Uzun bir geleneği olan büyük bir şiire, kendi yaşamımı kendi duyarlığımı da katarak, yeni yerlere ulaşacağımızı gördüm. Şiirin hiç bir zaman eskimeyeceğini, günlük küçük duyarlıkların bir geleceğe ulaşamayacağını, hele tamamen bir dil kuruluşu olan şiirin, başka

¹ Bu konudaki ayrıntılı çalışmalar için bkz.: KARAKUŞ, İdris. 2002. *Türkçe, Türk Dili ve Edebiyatı Öğretimi*. Ankara; Anıttepe Yay:177. ; GÖĞÜŞ, Beşir. 1971. "Ana Dili Olarak Türkçenin öğretimine Tarihsel Bir Bakış". *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten*: 7/21. Ankara: 47-48. DURSUNOĞLU, Halit. *Cumhuriyetin İlanından Günümüze Türkçe ve Edebiyat Öğretiminin Orta Öğretimdeki Tarihi Gelişimi*. <http://yayim.meb.gov.tr/dergiler/169/halit.pdf>;

bir dilin kuruluğu içinde soluk almasının olanaksızlığına ilk günlerden inandım. Sonra şiirin bir oyun, bir nükte oyunu olmadığını, kalemi elime aldığım gün duydum (KEK: 25).

Okul yıllarındaki aruz temrinlerini önemsemesi, her genç şairin aruz çalışması gerektiğini her fırsatta yinelemesi Dağlarca'nın Osmanlı divan şiirini geleneğini önemsedini gösterir; ama yayımladığı şiirlerde ne aruz, ne hece disiplini uygulayacaktır. Dağlarca, geleneğin hece- aruz tartışmalarının dışında bir şey olduğunun farkındadır ki aruz ölçüsünün son büyük virtüözü Yahya Kemal'in yenilikçi şiirindeki “derunî ahenk”ten de etkilenmez. Türk şiirinde kendisine kadar gelen zincirin büyük halkaları olarak gördüğü şairlerin adlarını “Yunus Emre, Pir Sultan Abdal, Karacaoğlan, Fuzulî, Bakî, Şeyh Galip, Ahmet Haşim” sırasıyla anar (KEK: 36). *Kutluk Evindeki Konuşma*'da kendisine yöneltilen kışkırtıcı bir soruya verdiği cevapta Yahya Kemal için, “kendi çağında yazılan şiiri anlamayan bir şair büyük olur mu? Allah beni böyle büyük şair olmaktan korusun” der. Yahya Kemal, ölmeden önce konuştuğu birine, bu genç şairi anlaşılmaz bulduğunu söylemiştir. Dağlarca kendini ve Yahya Kemal'i karşı uçlara yerleştirir; Dağlarca şiirini beğenmek, onu hiç anlamayan Yahya Kemal'i beğenmeye engeldir (KEK: 74-75).

Dağlarca'nın söyleyişi, Yahya Kemal'den de, Ahmet Haşim'den de, çağdaş Türk şiirinin, divan şiirinin ahengine ve sesine yaslanarak geleneğin taşıyıcısı olacağını düşünen şairlerin biçim ve dil arayışlarından ve anlayışlarından da çok farklıdır. Onun, geleneğin her iki damarıyla da; Osmanlı divan şiiriyle de halk şiiriyle de kurduğu ilişki yüzeysel, biçimsel bir ilişki değildir; duyarlıklarla, şiir evrenleriyle dipten, derinden kurulan dolaysız bir ilişkidir.

Dağlarca'nın hangi şairlerden etkilendiği bağlamında en çok adı geçen şair Necip Fazıl Kısakürek'tir. *Havaya Çizilen Dünya*'da Necip Fazıl “tınısı ya da

özentisi” için, esinlenme demek daha doğru olur. Kısakürek’in “Kaldırımlar”² şiirine nazire gibi yazılmış görünen “Şehir Geceleri”³ metinlerarası bir okuma için güzel fırsatlar sunar. *Çocuk ve Allah*’taki “Bulamadığım Şehir”⁴, Necip Fazıl’ın “Şehirlerin Dışından”⁵ şiirine ve o şiirin geri gittiği Ahmet Haşim’in “O Belde”⁶ şiirine nazire olarak okunabilir. Ali İhsan Kolcu da Ahmet Haşim’in “O Belde” şiirine Charles Baudelaire’in Seyahat’e Davet (L’Invitation au Voyage) şiirinin kılavuzluk ettiğini düşünür (Kolcu, 2002: 197). Metinlerarasılık bağlamında Dağlarca’nın 75 yıllık şiirler toplamında bu niyetle yola çıkmış okurun, böylesi esinlenmelerle yazılmış başka şiirler de bulması olasıdır. Gördüğü, duyduğu, konuştuğu her şeyi şiirine taşımış bir şairin okuduklarına karşı duyarsız kalması olası mıdır?

² *Sokaktayım, kimsesiz bir sokak ortasında,/ Yürüyorum, arkama bakmadan yürüyorum./ Yolumun karanlığa karışan noktasında/ Sanki beni bekleyen bir hayal görüyorum.//...* (Kısakürek, 2002: 156)

³ *...Bir şehir mumyasıdır alnımda rüzgar şimdi,/ Yokuşlanan kaldırım şimdi zaman gibi dik./ Ruhuma anlaşılmaz köşeler batır şimdi/ Galiba içimdeki gizli sükun da kübik.//...* (Dağlarca, HÇD: 125)

⁴ *Bir belde ki yaşar bazen hayatı/ ve o vakit Allah kadar güller sarar tabiatı/ içinde feza ya düşen kürelerin sürati/ Ve yarım kalmış bir kadeh gibi çeker gönlümü ölüm, / Ve ben eskiyen bir şarap gibi yaşarım bütün hilkati.//...* (Dağlarca, ÇA: 228-9)

⁵ *... Haydi yürü, bulalım;/ Kat kat çıkmış evlerin,/ O cam gözlü devlerin/ Gizlediği âlemi!/ Bir tüy gibi yel alsın,/ Bir dal gibi sel alsın,/ Bizden, menhus elemi./ Attığımız nâralar,/ Yol açsın karanlıkta./ Çeksin bizi mağaralar,/ Bir derin ormanlıkta./ Öttürüp sert bir ıslık,/ Yılanları çağralım./ Peşinden çılgık çılgık,/ Çakallara bağralım,/ Ötelim baykuşlarla./ Kızıl akşamüstleri,/ Hicret eden kuşlarla,/ Sema, deniz ve yeri,/ Çepçevre, iklim iklim,/ Dolaşalım, gezelim!//...* (Kısakürek, 2002: 177.)

⁶ *...O belde?/ Durur menâtik-ı dûtîze-i tahayyülde;/ Mât bir akşam/ Eder üstünde daimâ ârâm;/ Eteklerinde deniz/ Döker ervâha bir sükûn-ı menâm./ Kadınlar orda güzel, ince, sâf, leylidir,/ Hepsinin gözlerinde hüznün var/ Hepsi hemşiredir veyahut yâr;/...* (Haşim, 1994: 157-9)

Nitekim ilerleyen yıllarda Necip Fazıl’a karşı sıcak da değildir Dağlarca; “Büyüklerle katılamaz” der (KEK: 37). Onun şiirlerini de herkesin şiirlerini okuduğu gibi okumuştur. Necip Fazıl’ın, ilk döneminde şiire yatkın bir havası olduğunu, o şiiri sürdürebilse daha iyi sonuçlara ulaşabilecekken saptığını, kişilerinin hasta olduğunu ve hep tek bir açıdan baktıklarını düşünür:

Onun en iyi şiirlerinde bile hasta bir adam var. Tedirgin, kendi kendinin denetiminden çıkmış bir adam. Ben ozanın yazdığı şiirlerin sağlıklı olmasını ve öyle yaşamasını isterim. (...) Dikkat ederseniz benim şiirlerimde toptan karamsarlık yoktur. Tersine bitmez tükenmez bir mut vardır (KEK: 75-76).

Dağlarca için büyük şiirin ölçülerinden biri de yaşama sevinci vermesidir demek ki;

Haydi” adlı dörtlüklerimi ele alalım. O dörtlüklerde hangi durumda olursa olsun, kişiye yeniden, kendi mutluluğunu duyurmak, onu mutlu kılmak, ona sevinci vermek amacını güderek o işi yapmaya çalıştım ve çalışıyorum. (KEK: 76-77)

Yaşadığı dönemlerin bütün iz bırakmış şairlerine olduğu gibi Nazım Hikmet’e de mesafeli yaklaşır. Kuleli yıllarından itibaren yazdığı bütün kitapları çıktıkları günlerde okuduğunu belirtir, ama şiirin ana öğeleri olarak tanımladığı “imgelem ve içtenlik”e karşı “saygısız” bulur Nazım Hikmet’i (KEK: 35).

Dağlarca, edebiyatta gruplaşmalara, akımlara, kuşaklara karşı güvensizdir. Her dönemde beğenileri benzeşen sanatçılar bir dergide birleşebilirler ve kendi yaptıkları edebiyata bir aç ya da yeni olanaklar getirebilirler ama grup gibi görünen ve bir adla anılan arayışlarda hiç bir dönem, büyük beraberlikler, büyük ayrılıklar olmamıştır; Serveti Fünun’da da böyledir, Garip’te de. Etkileri uzun süreli olmamıştır ve katılımcıları edebiyatlarını farklı yönlerde geliştirmişlerdir. Ortak özellikleri geçici

olmalarıdır. Edebiyat tarihi içinde 5 yıllar 10 yıllar bir saniye bile sayılmaz. Bu tür ayrımlar yapmak şiiri laboratuvar incelemesine almak ya da bir motor incelemesi yapmak gibi bir şey olacaktır (KEK: 26-38) .

Şiir, üzerinde düşünülecek bir sanat, bir kurgu, bir bilgi alanı değildir şair için. Eleştirmenlere karşı kuşkulu olduğu kadar poetika yazıcılığına da inançsızdır. Şair yapıtıyla ölçülmelidir.

Adam çıkar, koyar yüreğini ortaya, koyar yaşamasını ortaya, yazar. Bu kadar kısacıktır bu iş. Biliyorsunuz, ben uzun yıllar ne konuştum, ne açıklamalar yaptım. Yine o davranış içindeyim. Konuşma, açıklamalar yazmaya başlayan bir sanatçının vakti de kalmaz, belki olanağı da. (KEK: 39)

Dağlarca, daha ilk yapıtlarından itibaren kendini gruplaşmalardan, genel eğilimlerden, hatta edebiyat tartışmalarından soyutlamış, yerleşik ve sarsılmaz gördüğü edebiyat otoritelerinin onayını ve beğenisini hedeflemiş ve kazanmış, Türkçenin “en büyük şairi” olmayı kafasına koymuştur belli ki. Bir gün yeryüzünde bütün dillerin bir tek dilde birleşeceği gibi ütöpik bir “hayal”e inanır.

Nasıl biz geçmiş çağların ayrıntılarını müzelerimizde topluyorsak, o zaman da ulusları koyacaklar o müzeye. Oradan Almanca yazmış diye Goethe’yi, İngilizce yazmış diye Shakspeare’i koyarlarken, örneğin buradan da ben girmek isterim. (KEK: 52)

Dağlarca, şiiri hakkındaki eleştirilerle de ilgilenmez. Şiirin bir koruyuculuğu olduğunu düşünür. Onu eleştirenlere karşı tutumu, “Daha iyi şiirler yazmak olmuştur. Siz körsünüz, diye yazmak olmuştur”. Karalayıcı bir eleştiri aldığı akşamlarda bir kaç şiir birden yazdığını anlatır. “Şiirlerimin çok olmasının nedeni belki de budur”.

“Kendini beğenmişlikle” nitelendirilmek istemediğini de söyleyerek devam eder:
“Sevmediğiniz eleştiriler, sevmediğiniz beğeniler, sanki bizim uzağımızda, çok uzağımızda sevmediğimiz gibi geçiyor yaşamımızdan, sanki orada yok gibi oluyoruz... Onlara umduğumuz kadar bile kızmıyorum. Duymuyorum bile çoğunu” (KEK: 40).

Dağlarca eleştiri üzerine düşüncelerine *Yapıtlarımla Konuşmalar*’da da yer verir:

Eleştirmenler bunca değişik aydınlıklara karşı koyu renk gözlük kullanmak zorundadırlar. Işıklara karşı gözleri kamaşmasın diye aldıkları bu önleyici tutum, ne yazık ki onların düşüncelerini de gereken aydınlıktan yoksun bırakmaktadır. (YK II, 175)

Anlaşılan Dağlarca, eleştirmene güvenmemekte, eleştirmenin bir yapıtı okurken ve değerlendirirken kullandığı yöntemleri, kıstasları yukarıdaki alıntıda “koyu renkli gözlük” eğretilmesiyle yaptığı gibi bir engel olarak görmektedir. Eleştiri bir yapıtın okunmasına ve anlaşılmasına katkıda bulunamaz mı?

Çoğu eleştirmen elindeki yapıtı anlamadan okuyuculara kılavuzluk yapmaya kalkışmaktadır. (YK II, 175)

Demek ki okur da eleştirmene güvenmemelidir. Dağlarca şiirlerinde ek bir aydınlığa gereksinim duyuyorsa, şairin eski şiirlerine gitmelidir.

Bir ozan ister istemez uzun bir ‘söyleme’ içindedir. Bu ‘söyleme’ler ozanın ilk çabalarından başlar, sürüp gider. Bir soyut romana benzer bu, başı sonu belli olmayan bir romana. İçinde ozanın bütün evreni vardır. İşte bu evrenler dizisi, ozanın şiirlerinin birbirini aydınlatmasıdır. Bu aydınlatmadan yoksun kalan okuyucu, elindeki şiiri, okuduğu şiiri eksik anlar.

Okuyucu eleştirmendir de. Dolayısıyla bir sorumluluk yüklenmiştir. Onun, hem o aydınlığı yakalaması, hem de bütün yazınımız içinde, bütün yeryüzü yazını içinde önüne serilen güzellikleri ayırt edebilmesi gereklidir. (YK II, 175)

Dağlarca, anlaşılmamaktan yakınmakta, okuyucuya bir eleştirmen sorumluluğu yükleyip ayırt edilmeyi beklemektedir ondan. Okurun şairi ayırt edebilmesi, onun güzelliğini, aydınlığını keşfedebilmesi için de bütün yapıtına bakması gerekmektedir. Bütün yapıtını tek bir yapıt olarak sunan şairin, anlaşılmasının koşulu budur. Seçkilerle beraber sayısı 140'ı bulan kitapların tümünün bilinmesi.

Cemal Süreya (1976: 59-74) Dağlarca'nın yapıtı üzerine ilk çözümlemelerden biri olan makalesinde Dağlarca'yı Türk şiirinin modernleşme sürecinde bir "karşı kutup" olarak tanımlar.

1940'lardaki şiir devrimi aklın aydınlığını getirirken o sezgi döneminin doruğunu yaşamaktadır. 1953-54 yıllarında şiirimiz genç kuşakla akla yan çizen bir tutuma girince de bu kez o şiirini akla yaklaşıyor. Kısaca şiirin genel gelişim çizgisi içinde hep karşı kutupta yer alıyor (Cemal Süreya, 1976: 72).

Bu saptamanın doğru olduğunu kabul edersek, çağdaş Türk şiirinde gelişen anlayışları, kırılmaları, tartışmaları ve döneme egemen olan çizgileri Dağlarca şiirinin kronolojik gelişmesinde ancak karşı taraftan izlemek mümkün olacak.

Bu çalışmanın hedeflerinden biri de Dağlarca şiiri hakkında kabul görmüş yargıları sınayarak ya da suskunlukları sorgulayarak Dağlarca'nın çağdaş Türk şiiri içindeki yerini saptamak olacaktır.

Cemal Süreya'nın yukarıda alıntıladığım saptamasından sonra sorduğu "Bu acaba doğrudan doğruya kendi evriminden mi meydana gelmektedir? Yoksa karşı etkilerin Fazıl Hüsni üzerinde uyandırdığı yankılardan mı doğmaktadır?" sorusuna

da karşılık bulacağımı umarak, daha sonra da sorulmuş soruları tespit etmek, görüşlerdeki ortak noktaları saptamak üzere, Dağlarca yapıtı üzerine düşünmüş yazarların, şairlerin ve eleştirmenlerin metinleri arasında dolaşacak, Dağlarca şiirinin alımlanışını gözlemleyecek, Dağlarca yapıtıyla ilgili değerlendirmeleri tartışacağım. Bu değerlendirmenin sonunda Dağlarca poetikasının sorunlarını saptamış ve bu çalışma için gerekli sonuçlara ulaşmış olacağımı umuyorum.

B. YAPITLAR VE METİNLER ARASINDA ELEŞTİREL OKUMA

Eleştirmeni Dağlarca'yı nasıl okumuş, onun yapıtına hangi noktalardan yaklaşmış, onu nasıl anlamış ve değerlendirmiştir? Dağlarca'nın her kitabının ardından çıkmış onlarca tanıtma yazısı vardır. Burada mercek altına alınan yazılar, tanıtma ve kuru övgü niteliklerinin ötesine geçebilmiş, arkalarındaki emeği, anlamlandırma çabasını hissettiren ve/veya Türk edebiyatındaki Dağlarca imajını etkilemiş, belirlemiş eleştirel/çözümleyici bakışları yansıtan yazılardır. Türk edebiyat eleştirisinin seçkin, öne çıkmış isimleri, Türk edebiyatının Dağlarca'ya bakışını ortaya koyarlar. Onları okumak, aynı zamanda Dağlarca'nın Türk edebiyatındaki serüvenini okumak olacaktır.

1. Ataç'ı Okumak

Ataç, 1954'de yayımladığı “Bir Şair” adlı yazısında (2007: 92-94), Dağlarca'nın şimdiye kadar kolay anlaşılır, güzelliği çabuk sezilir bir kaç şiiri üzerinde durulduğunu, öteki şairlerimize benzer bir şair diye tanıtıldığını vurgular. Oysa Dağlarca eskilere uymadığı gibi yenilere de uymuyor, hepsinden ayrıliyordur

ve artık kendisine, şu yahut bu şiirin şairi değil, bir eserin adamı olarak gözükiyordur. Bu eserin başlıca özelliği yeniliktir (92).

Ondan başka da yeni şairlerimiz var. Yenilik aramış, yenilik getirmiş şairlerimiz. Ama dikkat edince görüyoruz ki onların hepsi de bir yandan eskiye, eski şiir anlayışına bağlı, hiç olmazsa kendilerinden öncekileri yıkmaya, bir tepki yaratmaya çalışıyorlar. Kimi şairane'den kaçınıyor, alay ediyor “şairane” ile kimi konuşma dilinin halk türkülerinin sıcaklığına özeniyor, yeniye o öğelerle (*unsurlar*) varıyor, kimi de birtakım toplum davalarına dokunuyor. [...] Ama Bay Fazıl Hüsni Dağlarca onlardan biri değil, onların yolundan yürümüyor. Onun şiirinde şairane'den kaçış yok, ancak kendi şairene'sini kendi yaratıyor. Bir tepki sezilmiyor, eskiyi yıkmaya uğraşmıyor, eski ile alay etmiyor, bilmiyor eskiyi, aklına getirmiyor, silivermiş onu. (93)

Ataç'ın, Dağlarca'nın temsil ettiği yeniliği sorgularken, şairin Garipçilerin ve Toplumcu Gerçekçilerin yenilik anlayışının gelenekle ilişkilerindeki ret-kabul eğiliminin dışında olarak saptadığı duruşunu, “bilmiyor, aklına getirmiyor, silivermiş” diye tanımlaması ilginçtir; Dağlarca'nın bilgisine, birikimine dair tereddütler, daha sonra başka eleştirmenler tarafından da dile getirilecektir. Ataç, Dağlarca'nın dilinin alışılmışın dışında olduğu için yadırgandığını, güzelliğinin, sağlamlığının seçilemediğini ve “Bu şairde daha bir acemilik var, şekil kaygısı yok, şekil anlayışına erememiş” diye yargılandığını söyler yazısının devamında. Ancak sonunda görmüştür ki, aslında şair, söyleyeceğine, söylemek istediğine en uygun şekli bulmuştur; söyleyeceği ile şekli birleştirmeyi, onların ikisini bir etmeyi başarmıştır (94).

Ataç'ın Dağlarca'yı sevmek için çok çaba gösterdiği bellidir. Sezgisel olarak keşfettiği yeniliğin, farklılığın ne olduğunu tam olarak ifade edemez. Aşağıdaki

satırları okuduğumuzda, aslında bu yazıyı yazarken de şairi nereye oturtacağına tam olarak karar vermiş görünmemektedir:

Ben anlamamaktan, bir şiiri anlamamaktan yılmam, bir güzellik, bir yenilik sezersem güvenirim ona, okurum, kendimi bırakırım. Anlamanın bir bakıma alışmaktan başka bir şey olmadığını bilirim de onun için.

Hemen söyleyeyim, kolay kolay alışamıyorum Bay Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın şiirine. Okuyorum, birçok parçaları okuduktan sonra: "Bir daha okuyayım bunları, benim için aydınlanıncaya kadar okuyayayım" diyorum. Gene iyice kavrayamıyorum ne dediğini [...] Bay Fazıl Hüsnü Dağlarca belli ki bir şey diyor şiirinde, bir şey söylemek istiyor. İşte ben her zaman onu kavrayamıyorum. Çünkü farkındayım, onun dediği şey insanoğlunu, bu günkü insanın içini aydınlatıveren bir şey (94).

Demek ki eleştirmenler Dağlarca şiirini anlamak, anlamlandırmak ve değerlendirmek konusunda başından beri ikircikte kalmışlardır. Başından beri demek doğru olmayacaktır aslında; çünkü Dağlarca uzun yıllar, ölçüsü "anlaşılabilirlik" olan beklentileri karşılayamamış görünür. Dağlarca üzerine 1950'li yıllardan itibaren düşünölmeye başlanması da bunun sonucu olsa gerektir.

Dağlarca'nın geç keşfedildiğine dikkat çeken Yaşar Nabi Nayır (1985: 7-8), "Dağlarca ve Şiiri" adlı yazısında, Dranas'la Tarancı ve Kanık'ın yirmibeşine varmadan ulaşmış oldukları ünü ve itibarı kazanmak için, Dağlarca'nın otuzunu aşmayı ve kitaplarının sayısını beşten yukarı çıkarmış olmayı beklemek zorunda kaldığını söyler. Bunu, Dağlarca'nın şiire getirdiği yeniliğin Kanık ve hele Tarancı'ninkinden çok daha yadırgatıcı olmasına bağlar. Memet Fuat da (200: 234-35) "Fazıl Hüsnü Dağlarca" adlı yazısında Ataç gibi duyarlı bir eleştirmenin, Dağlarca hakkında ilk şiir kitabının yayımlanmasından 16 yıl sonra yazmasının

nedenini sorgular; çünkü Ataç, Nazım Hikmet'in ve Garip'in şiirlerini başından itibaren destekleyerek öne çıkmalarında etkili olmuştur. Ataç'ın Dağlarca üzerine yazmak için 16 yıl beklemesinin nedenini yukarıda andığımız yazısı açıkça ortaya koymaktadır. Ataç, Dağlarca şiirini başından beri yadırgamış, acemi bulmuş, şekil kaygısı taşımıyor diye yargılamış ve üzerine yazma gereği duymamıştır.

Eleştirmenler ve şiir üzerine düşünen şairler Dağlarca'nın şiirini neden geç fark etmişlerdir? Burada Edip Cansever'in saptamasını anmak gerekir: "Dağlarca'nın şiiri ele geçmeyecek kadar kaygan, gözle görülmeyecek kadar da saydamdır kimi zaman. Anlaşılması, görülmesi için katılaşmayı, kirlenmeyi bekler, yani yılları" (1966:7).

Soru'nun Edip Cansever'in saptamasında ifade bulduğu gibi şiirsel olmayan bir cevabı vardır: Dağlarca'nın ün kazanması ve şairin okul kitaplarına girmesi 1949'da Üç Şehitler Destanı'yla başlayan 50'li yıllar üretiminin sonucudur. Destan Şairi Dağlarca, Cumhuriyet tarihine, Türk tarihine güzellemler, ululamalar yazmaya başladıktan sonra; yine aynı yıllarda Anadolu'yu, Anadolu insanını anlatmaya başladıktan sonra, yani şiirinin "millîleşme" sürecinde edebiyat kurumunun beklentilerine hitap edebilmiştir. Şairin 50'li yılların başındaki üretiminin ardında bıraktığı, 40'lı yılların üretiminden çok daha açık, yalınkat, konuşma diline yaklaşmış eserlerdir. Yine de yazarın kendisinin "içtenlik ve imgelem" olarak tanımladığı kendine özgü söylemi, ya Ataç'ın yazısında olduğu gibi anlaşılabilirlik noktasında tereddüt yaratacak ya da Oktay'ın ve İlhan'ın yazılarında göreceğimiz gibi kıyasıya eleştirilecektir.

Cansever'in saptamasını doğrulayan yazarlardan biri de Ahmet Oktay'dır. Oktay 50'li yıllarda Dağlarca'yı şair olarak bile adlandırmak istemezken, 80'li yıllarda yazdığı yazılarda Dağlarca'yı Türkçenin en büyük şairlerinden biri olarak selamlayacaktır.

2. Ahmet Oktay'ı Okumak

Ahmet Oktay, *Mavi* dergisinin 23. sayısında (Eylül 1954) “Fazıl Hüsnü’nün Evveli-Sonrası” adlı yazısıyla (2001: 100-104), - yazar fikirlerini 80’li yıllardan itibaren değiştirmiş ve Dağlarca şiirinin büyüklüğüne ve özgünlüğüne kanaat etmiş olsa da – 50’li yıllarda Dağlarca hakkında övgüyle yazan birçok isimden ayrılır ve Dağlarca şiirinin niteliğini sorgular.

Yazara göre “şiirimizin en velut, aynı zamanda en değerli görünen şairi Dağlarca olmakla beraber onun hakkındaki genel yargı, edebiyatımızın, yıktığı kıymetlerin yerine yenilerini koyamaması yüzünden, onları esaslı bir eleştiriye tâbi tutmadan bağlanması yüzünden oluşmuş sübjektif bir yargıdır. Madem bazı çevreler kendisine Türkiye’nin en büyük şairi derken, bazıları bir hiç olduğu kanısındadır, “Fazıl Hüsnü edebiyatımıza ne kazandırmıştır? Gerçekten ileri ve büyük bir şair midir?” (99) Oktay bu soruları Fazıl Hüsnü’yü üç devre içinde değerlendirerek cevaplandırmaya çalışır.

Oktay’a göre *Havaya Çizilen Dünya*’dan *Taş Devri*’ne kadar Dağlarca birtakım karanlık imajlar ve sembollerle bir nevi eşya metafiziğine tutulmuştur. “Mısralar *Havaya Çizilen Dünya*’da kullandığı hece vezninin verdiği alışkanlıkla ikişer kafiyevidir.” “Hala kurtulamadığı bu zaaf korkunç acemilikler doğurduğu gibi, kendisini korkunç bir formalizme de götürmüştür. Bu devre içinde Dağlarca kapalı bir çevrenin şairi olmaktan öteye geçememiştir”, “Hatta gerek muhtevanın, gerek formunun arzettiği manzara, kendisini bambaşka görüş ve inançlara sahip olan yeni şiirimizin içine sokmamıza bile mani olmaktadır. Çünkü Dağlarca bu yeni görüş ve inançları benimsememiş, hececilerden ve yeni meşalecilerden arta kalan ve fakat

şuurlu bir şekilde kavrayamadığı estetik ölçüleri, modaya ayak uydurup serbest gibi görünen bir mısra yapısı içinde ifade etmiştir” (100) .

Oktay’ın Dağlarca’yı “bambaşka görüş ve inançlara sahip olan yeni şiirimizin içine” yerleştirememesinin nedeni Dağlarca’nın belki de Anadolu’nun kırsalında geçirdiği askerlik yıllarından 1950’lere kadar İstanbul’daki edebiyat çevresinin uzağında kalmış olmasıdır. 1950’lere kadar Dağlarca, Varlık dergisiyle bağını sürdürmüş olsa da gelenekçi edebiyat çevresinin önemseyemediği bir şair olarak öne çıkar. Bunda şairin *Çocuk ve Allah*’ın şairi olarak yarattığı etkinin payı olsa gerektir. Dağlarca, 40’lı yıllarda *Büyük Doğu* dergisine şiir vermeyi, dergi politik tavrını netleştirdikten sonra, diğer çağdaş laik yazarlar, şairler gibi bırakacaktır ama Necip Fazıl’ın ondan şiir istemeyi sürdürdüğüne *Kutluk’un Evindeki Konuşma*’da değinir (75). Oktay’ın Dağlarca’yı yeni şiirimiz içine yerleştirmekteki tereddüdü, şairin hangi saflarda yer aldığını hala kestirememiş olmasından kaynaklanmaktadır. Bu yıllarda politik tavrın edebiyattaki göstergesi olan öztürkçecilik, Dağlarca’da 1951’de yayımladığı ve Türk Dil Kurumu’nun çalışmalarına adanmış *Türkçem Benim Ses Bayrağım* adlı küçük yapıtla başlamış, 1959 yılının Temmuz ayında en tanınmış on dergide birden yayımladığı “*Türkçe Katında Yaşamak*” adlı şiiriyle tamamlanmıştır. Bu tarihten itibaren Dağlarca, ödün vermez bir Öz-Türkçe savaşçısıdır artık. Gelenekçi edebiyat çevresinin Dağlarca’dan ümidini kesmesi ve onu dışlamasının miladı da bu manifesto olmalıdır. Dağlarca’nın saflarını değiştirdiğine gelenekçi çevrenin ne zaman kanaat getirdiğini Mehmet Kaplan’ın “Epeski” adlı yazısına eklediği “Dağlarca’ya Ek” (Kaplan, 1992: 171-174) başlıklı bölüm tanıklık edebilir. Mehmet Kaplan, yazısına eklediği bölümde Dağlarca’nın son yıllarda ideolojik örgütlerin ağına düşerek şiirinin temiz sularına çamur karıştır[dığını] kendi ilhamından ziyade dışarıdan gelen telkinlere göre şiirler

yazmaya başla[dığını] söylemektedir (171). Dağlarca 1967’de International Poetry Forum’un “Yaşayan En İyi Türk Şairi” ödülünü almış, bu ödüle teşekkür olarak yazdığı şiirlerden birini Forum’un yöneticisi olan Dr. Samuel Hazo’ya ithaf etmiştir. *Varlık* dergisinin Nisan 1969 sayısında çıkan şiiri alıntıl原因an Kaplan, böyle mısralar dizen bir kimseye artık şair gözüyle bakılama[yacağını] söyler. “Uluslararası Komünist teşkilatının yetiştirdiği, beslediği ve Türkiye’ye saldırdığı anarşistler, bu tarihlerde ortalığı karıştırmaya başlamışlardır. [...] Uluslar arası Şiir Forumu’nun başına kondurduğu taç ile bir sulh perisi tavrı takınan Dağlarca, Nazım Hikmet’i hatırlatan bir jestle “dünya yurttaşlığı adına” kendi yurdunu parçalamak isteyen anarşistlerin tarafını tutar. Tamamıyla politik ve ideolojik bir mana ve mahiyet taşıyan bu yön değişikliğini estetik ölçülerle değerlendirmeye imkân yoktur (173).”

Kaplan, kendisinin şaire karşı aldığı tavır politik ve ideolojik değilmiş gibi, “Kanaatime göre, Dağlarca almış olduğu bu politik ve ideolojik tavrı sadece memleketine değil, kendi sanatına da zarar vermiştir.” (173) der. Demek ki gelenekçi çizgi 1960’lara kadar *Çocuk ve Allah*’ın şairinden beklenti içinde olmuş, onun çizgiden kopuşunu ancak bu yıllarda adlandırabilmiştir.

Ahmet Oktay da (2001: 100-104) Dağlarca’nın toplumcu gerçekçi çizgiye yaklaştığı 1950’lerde şaire karşı aynı kuşkucu yaklaşım içindedir. Oktay yazısının devamında *Üç Şehitler Destanı*’yla başlayan ikinci devrede Dağlarca’nın destana ve gerçeklere yöneldiğini belirtir. *Toprak Ana*’da memleketinin insanlarına, meselelerine eğilirken, *Aç Yazı*’da eski havasındadır. *Toprak Ana*’ya daha yakın olan *Sivaslı Karınca*’da hümanist bir yaklaşım içindeyken *Çakırın Destanı*’nda ferdiyetçiliğe yenilir. “Yapıtları arasındaki bu uçurum esaslı bir sanat ve felsefe kültürünün yoksunluğundan ileri gelir” (102) . Destanlarına gelince “tepeüstü gelmiş bir destan anlayışı vardır, daha doğrusu ve hakçası destan hakkında bir fikri yoktur.”;

“Destan kuvvetli muhteva isteyen bir nevidir, aynı zamanda muhtevaya uyan bir mısra yapısı, soluk ve kompozisyon lazımdır.”; “Fazıl Hüsni’de bunların hiç biri yok”tur. “Ele aldığı konuyu bir takım küçük şiirciklerle ifade etmeye çalışmak ne soluğa delalet eder, ne de destanın öz vasıflarına uygundur. İstiklal Savaşı diye önümüze birbirinden müstakil on mısralık, yirmi mısralık şiirler çıkarmıştır. “*Kaldırdı dipçliğini Memiş/ Bir top mermisi kolunu uçurdu ansızın/ Al kan sardı dört yanı/ Neylersin Hak böyle demiş.*”(102).

Bu dizeleri alıntıladıktan sonra, “bu dörtlükte bir destan havası var mı?” diye sorar Oktay. Bu cılız mısraların adı destan olamaz. Okunup bittiklerinde isimlerinden başka izleri kalmaz. Bunun nedeni Dağlarca’nın “formalizmde ayak diremesi”dir. “Muhtevayı şeklin çıkarına zorluyor[dur], “deforme ediyor[dur]. “ *Daha daha öteye karanlıklardan,/ Geçelim./ Kardeşliğe, aşka,/ Kapanmış kapıları açalım./ Neymiş bağrımızdaki şey,/ Ateş mi, mağra mı, rüzgar mı, ne?/ Su olup yürüyelim gayri,/ Kartal olup uçalım.*” İstanbul Fetih Destanı’ndan da bu parçayı alıntılayan Oktay, “bu mısraları başkası yazmış olsa gidecekleri yerin çöp sepeti” olduğunu söyler. “Dağlarca’nın destanları ve destan anlayışı bu örneklerden ibarettir” (103).

Dağlarca destanlarının kendinden önce denenmiş örneklerinden farklı olmasını, kısa dizeler, küçük şiirlerle farklı bir biçim arayışını yansıtmamasını aslında önemsemek gerekir. Destan adı altında Türk ve Cumhuriyet tarihi için önemli olayları kendi bakış açısı ve duyarlılığı sınırlarında kayda geçirir Dağlarca. Hem biçim ve söyleyiş açısından özgün Dağlarca şiirleridir bunlar; Dağlarca şiirinin estetiğini bütünüyle yansıtır; hem Dağlarca’nın askerlik bilgisini ve tecrübesini belgelerler. Bazılarının arkasında ciddi bir arşiv çalışması vardır. Her şairden aynı ses ve soluğu, belli muhtevalardan belli biçimleri beklemek 50’li yılların başlarında saf şiir anlayışının izlerinin silinmediğini göstermektedir.

Dağlarca'nın son devresinde, ilk iki devresinden de “çekilmez” olduğunu düşünen Oktay (103), “Akdeniz” gibi şiirler, “ışığın karanlıktaki ağırlığı” gibi mısralar yazan bir şairin sanatında ilerlemeden söz edilemeyeceğini vurgular ve “bu şiirlerle Dağlarca'nın *Havaya Çizilen Dünya*'dan bile gerilere kay[dığını]” belirtir (104). “İmajı anlaşılabilir bir hale, şiiri kelime canbazlığına çevirmekle büyük şair olmak mümkün değildir”. “Yirmi yıldır büyük şair diye önümüze çıkarılan, hakkında kuru methiyeler yazılan Dağlarca hiç de büyük bir şair değildir, yirmi yıldır aynı daire içinde dönüp durduğundan, itiyatlarından vazgeçemediğinden, zaman zaman vasatın bile altına düşmüştür, ne yapmak istediğini, nereye gideceğini bilmemektedir”(104).

Dağlarca 70 yıl boyunca, inanılmaz bir izlek zenginliğinde kendi özgün estetiğini geliştirmiş, izleği bağlamında tartışılırken, estetik özerkliği açısından çok az dikkat çekebilmiş, beklentilere çok az cevap verebilmiş bir şairdir. Ahmet Oktay, 1988'de yazdığı “Türkçem Benim Ses Bayrağım” adlı makalesinde (2001: 105-106), yukarıda aktarılan görüşlerini değiştirmiş olarak çıkar karşımıza. O tarihlerde Türk edebiyatında yarım yüzyılını tamamlamış şairin “büyük”lüğünün yalnızca kıdeminden değil, “durmadan yenilenerek, çeşitlenerek kişisel sözü canlı ve genç tutabilmesinden, dünyaya açılmışlığından kaynaklandığını (105), “şiirin bir araştırma ve deney işi olduğunu en yetkin biçimde ortaya koyduğunu”(106) anlatır. Dağlarca Ahmet Oktay için olmasa bile pek çok yazar, şair ve eleştirmen için yalnızca kıdeminden dolayı kabul görmüş bir şairdir.

Ahmet Oktay, *Uzaklarla Giyinmek/Sığmazlık Gerçeği*'nin yayımlanması ardından Milliyet Gazetesi'nde yayımladığı “Dağlarca Üzerine” adlı yazısında (2001: 107-109), “Dağlarca'nın neredeyse bir dizge (sistem) kurmak istiyormuş gibi görünen yapıtı, felsefeyle savsöz, tutkuyla yapmacıklık, yetkinlikle acemilik

türünden karşıtlıkları sergile[diğini]” söyler. “Varlık- yokluk ilişkisi gibi metafizik bir sorundan Vietnam Savaşı gibi siyasal bir soruna atlayabilen bu şiirin benzersizliği, özgünlüğü de buradan geliyor[dur]. “*Mükemmellik* tek tek şiirler için değil, *yapıtın bütünü* için amaçlanmış gibi gözüküyor[dur]” “Bir şiirsel *evren tasarımı* ve bu tasarımın *gerçekleştirilmesi*” (özgün vurgular yazarın; 108).

3. Attila İlhan’ı Okumak

Attila İlhan’ın *Dost* dergisinin 17. sayısında yayımladığı “Fazıl Hüsni Üzerinde Deneme ya da Doğu Acısı” (1959: 8-15) adlı yazı Dağlarca’nın 1958 yılında yayımladığı *Batı Acısı* kitabı üzerinden, Dağlarca şiirinin estetik değerini başlangıcından itibaren sorgulayan, şairin sanatçı kimliğinin de tartışıldığı başka bir yazıdır.

Attila İlhan’ın ilk önemli saptaması, Dağlarca şiirinin alımlanmasıyla ilgilidir. Yazara göre Dağlarca’nın şiir okuyucusu ile duygu planında uyuşması ancak ilk yıllarında gerçekleşmiş ve kısa sürmüştür. Şair, başlangıçta, eşyayı, dünyayı, insanoğlunun bunlarla ve evrenle ilgilerini çok değişik, çok kendince bir deyişle yansıtır. “Garip” üçlüsünün en moda olduğu sıralarda bile mistik, metafizik bir şiir dokurken; sonrasında gerçeğe yönelir ve gündelik duygularla problemlere ya ilkel ve vahşi, ya kadim ve saltanatlı bir söylemle sokulur. Şiiri bir kelime oyununa dönüştürür ve okurla arasına bir yabancılik girer. Onu sevmek, ona ısınmak, özel bir çalışma, ayrı bir çıraklık gerektirir olmuştur. Kuşkusuz bir evren kuruyordur; sınırları dağınık, ilk bakışta uçsuz bucaksız hissi veren, biraz korkutucu, bir hayli şaşırtıcı bir evrendir bu. Şiir tarihi içinde bir önem de taşıyordur mutlaka. Bir yanıla onu Yahya Kemal’le bitecek gibi görünen doğu sanat geleneğine bağlamak mümkündür, öbür

ucuyla yeni şiirin imgeleme ve oyuna dayanan kolunu temsil ediyordur (8). Ama daha çok yöntemsizce kendisiyle oynuyordur. Bu oyuna çevresindeki her şeyi katıyordu: askeri ve köylüyü, çocuğu ve Allah'ı, hayvanı ve bitkiyi, böceği ve demiri, her şeyi. Bu katılmalar sırasında oyun geliyor, daire tamamlanıyor, Dağlarca'nın oyununda tek tek her bir eşya, her bir yaratık yerini alıyordu. Fakat bilinç; bu oyunu herkese, bizzat sanatçıya haklı gösterecek olan anlam, her önemli sanatçının insanlığa açıkladığı bildiri eksiktir (9).

Kitaplar, şiirler birbiri ardına geliyor, oyunun yeni kısımları birbiri ardınca oynanıyor, nedense o bilinç, o anlam, o bildiri bir türlü meydana çıkmıyordu. İnsan her oyundan yorulur. Anlamsız bir oyunun yormayacağı bir okuyucu düşünebiliyor musunuz? Sanırım ki Dağlarca'nın şair olarak önemini yitirmiş ya da yitirmekte olması biraz da bundan doğuyor. (9)

İlhan, Dağlarca'nın kurduğu evrenin okuyucu tarafından alımlanamadığı, duyumlanamadığı kanısındadır. Okur, yalın yer değiştirmelerle, başka gösterme ve oyuna katılmaya zorlanmayla şair tarafından oyalanmaktadır. Okurun özüne ulaşamadığı, duyamadığı ve paylaşamadığı bir evren kurgusuna olan ilgisi de, oyunun büyüsunü gerçekleştiren iç mekanizmayı keşfedinceye kadar sürmektedir. Üstelik bu ilgide estetik kaygı da yoktur; merak vardır. *Batı Acısı*'nı okurken bütün bunları düşündüğünü söyler İlhan. Dağlarca'nın bir yerden sonra içi boşalıyordu, oyunu yenilenmiyordu. Her şeyi gerçekte sürüp giden iç oluşması ve değişmesiyle izleyip durmadığından, oyununa bir kerede ve değişmez olarak katıyordu. Şiir bir özün deyimlenmesi için kullanılan sanat biçimi olmaktan çıkıp, gerçek şiirle ilgisini büsbütün kaybederek kelimeler arası bir düzen, simetri ve çaprazlama oyunu olmakta devam ediyordu. *Âsû* Dağlarca'nın şiir tutumunun belirginleştiği kitaptır ve Fazıl Hüsnü piyasası zaten bu tip ürünlerle doymuş bulunduğundan tüketimi

yapılamamıştır. *Âsû*’nun başlangıç şiiri dışında gerisi Fazıl Hüsni’nün Şiir Üretme Planı’nın çeşitli uygulanış şekilleridir. Şiir uğraşı, özü, lirik hali okura aktarma ve yansıtmaya çabası olduğu zaman bir “yaratma” olacaktır; kelime ve bend makasdarlığı haline girince düpedüz bir “üretme”dir. *Batı Acısı*’ndaki Akdeniz başlıklı bölümde şair 72 sayfa boyunca hemen hemen hiç bir lirik hali, hiç bir özü deyimlemeyen 55 şiir üretmiştir ki bunların içinde ancak bir kaç bend şiir adıyla anılmaya layıktır (10) .

Bir kaç bend dışında Şair Fazıl Hüsni, bir takım kolayını aldığı şiir endüstrisi usulleriyle kelimeler, cümleler kesip biçiyor, uyaklar ayarlıyor, dörtlük, üçlük, beşlik katarları diziyor; adeta bir çeşit çapraz kelimeler tutumu tutuyor. Oysa okuyucu armağanlar vitrini bu kadar zengin Fazıl Hüsni gibi bir sanatçıdan bunu mu bekler? Üstelik kelimeleri sıralamanın, onlara köşe kapmaca oynatmanın şiir yazmak olamadığını Hececiler’e öğreten bir sanatçı kuşağının adamıdır o! (11)

İlhan, aslında yazısının başından beri Dağlarca’nın birikiminden, “ilminden” kuşku duymaktadır. Yunus Emre’den alıntılacağı “İlim ilim bilmektir/ İlim kendin bilmektir/ Sen kendini bilmezsin/ Ya nice okumaktır/” dörtlüğüne ve Fuzuli’den alıntılacağı “İlimsiz şiirden ruhsuz kalıp gibi tiksindirir” cümlesine dayanarak devam ettiği üçüncü bölümde, Dağlarca’yı, “yeteneğiyle aldığı yolu metodlu bir çalışmayla geliştirilmiş bir bilgi platformuna taşıyamamış, kabiliyeti üzerinde oynamaya devam ederek alışılmış bir kalıpla başbaşa kalmış, bu kalıba dökülmeye çalışılan şurdan burdan kapma, çok “müstamel”, çok “harcıalem” hikmetlerden, fikir parçalarından, ruh kırıntılarından bir bileşim yapmaya çalışan, yeteneğini bilgiyle yoğuramamış ve geliştirememiş bir şair” olarak tanımlar (12).

Şair Fazıl Hüsni'yü topyekûn bilgisizlikle suçlamak aklımdan geçmez. Elbet onun da bildikleri bulunur. O da her aydın vatandaş gibi elbet çağını, sorunlarını, insanlarını anlamaya uğraşmaktadır. Yalnız şiirlerinin elenmesinden şu iki birbirine bağlı gerçeğin çıktığını da görmezlikten gelemeyiz. Şairin çağımızın problemleri ve çağımız insanların çıkmazları ile ilgili değişleri günlük gazete “malumatı” hizasını aşmıyor. İkincisi de şu: Şairin şiirine destek edeceği bilgileri edinme çalışması metodlu ve düzenli görünmüyor. Hatta böyle bir çalışması yok da denebilir. Bu böyle olunca şairden-hepsinden geçtik- sadece XX. Yüzyıl insanının çetrefil ve açmazlarla dolu iç yaşantısını verebileceği umulabilir mi? Veremez tabii. Veremeyince de artık bir öz problemi kalmaz onun için. Kalsa da çağından ve yaşantısından kopar, boşalır, kısacası “ruhu” ölür; geriye içine “kelimeler” doldurulmuş bir “kalıp” kalır. (12)

İlhan, *Batı Acısı*'nı okurken Fazıl Hüsni'nün hayal gücünü de sorgulamak zorunda hisseder kendini. Aslında şair bir imgelem şairi gibi görünür. İlk bakışta hayal gücü bir şehrin, bir yurdun, bir kıtanın sınırlarını bir kalemde aşıveren, evrensel genişliğiyle baş döndüren; burçların, yönlerin, büyük gökyüzünün, vakit ve ölümsüzlüğün dev boyutlarla imgeleme yansıdığı bir şiir dünyası gibi görünür. Ancak bu dünya da duruktur (statique), bir kerede olmuş, sınırları bir kerede çizilmiştir.

Yeni şiirlerini okurken imgeleminin sınırlılığı elle tutulacak gibi duyulmaktadır. Geniş bir imgelem belki, fakat sınırlı. Sınırlarını bulmak da pek zor olmuyor. Şair kapılar açıyor yine bize, açıyor ama bu kapılar hep eski kapılardır açılan; üstelik hep eski görünümlere açılmaktadır. Demek ki Fazıl Hüsni'nün evreninde gerçek evrendeki hareket ve hız, bunun sonucu olarak da devamlı bir oluşma ve gelişme yok. O evren, ilk kuruluş haliyle şairin imgeleminde duruyor; her yeni şiir bu yüzden bizi bu evrenin bilinmedik yönlerine değil de daha önceden okuduğumuz başka bir şiirine götürüyor. Sanki

duruk bir görünümün üstüste, bitmez tükenmez fotoğraflarını
çekiyor şair (13).

İlhan, Fazıl Hüsnü'nün şiirini her türlü toplumculuk eğiliminin de dışında, hatta karşısında görür. “Dağlarca, şiirini ya da oyununu soyut kavramlardan somut kavramlara indirgemek istediğinde elini uzattıkları daima çağımızda diriliklerini yitirmiş, köhnemiş kavramlar olmuştur” der (14). *Batı Acısı*’nda sergilediği tavır da Hristiyanlığa karşı Müslümanlığın, sömürgeciliğe karşı Osmanlı tipi fetih politikasının savunuculuğudur. *Batı Acısı*’nda bir Türk hümanistinden çok, doğulu ve gerici bir şairin saplantılarına rastlanır. Batının ilerleyen, gelişen gerçeğini değil, yalnızca çürümüş, dağılmış ve dağılmakta olan yanını görür. Onlara “chauvin”, bencil, benlikçi derken, farkında olmadan kendi “chauvin”liğini, bencilliğini, benlikçiliğini ortaya döker (15) .

İlhan, Dağlarca’nın entelektüel birikimine ve ilgilerine dair kuşku duymaktadır. İmgelem dünyasının duruk olduğunu düşünmekte; kendini yenileyemediğinden duruşunun, tavrının belirsizliğinden rahatsızlık duymakta, temsil ettiği değerleri nitelikli bulmamaktadır.

Dağlarca’da modern bireyin çelişkileri, karmaşık dünya algısı, kaygıları, uyumsuzluğu, soruları, kimliği yoktur; modernist şiirin karşı-önergeleri, isyankâr duruşu, yıkıcı-kışkırtıcı söylemi de. Edebiyat tartışmalarının, akımların, yeniliklerin dışında durmuş, başından sonuna dek bildiğini okumuştur. Belki de bu yüzden, “mistik”, metafizik”, “evrenbilimsel”, “felsefi” tanımlamalarıyla anlaşılmaya çalışılmış; değişmeyen fakat kendine özgü söylemi zamanla benimsenmiş, farklılığının ikrarı dışında ne olduğuna dair uzlaşma sağlanamamıştır. Yazının üzerinden 50 yıl geçtikten sonra da aynı tereddütleri dillendiren yazılarla karşılaşılır. Dağlarca’nın *Çocuk ve Allah*’tan sonraki üretiminde, her şeyi bilen, her konuda

hazırcevapları olan, “tanrı-bakış”lı bir söylem bütün varoluşu kendi şiir evreninin diline taşımak çabasıdır. Türk şiir eleştirisi, bunu Dağlarca şiirinin bir özelliği, özgünlüğü olarak kabul etmek durumunda kalmış, Dağlarca, modern Türk şiirindeki yerini, izlek zenginliği yanında şiir dilinin kendine özgünlüğü ve özgünlüğü ile kazanmıştır. Farklı izlekler çevresindeki şiirlerin birbirine benzemesi, aynı sözcük varlığı ve imgelem sınırları içinde kalması başka türden bir şiir işçiliğinin sonucudur; Dağlarca’nın yaratma eylemiyle kurduğu ilişkinin sonucudur ki, ilk yapıtlarının devamı ve tamamlanması olarak sunulan Sığmazlık Gerçeği çözümlemesinde bunların özsel nedenleri üzerinde durulacaktır.

4. Mehmet Kaplan’ı Okumak

Mehmet Kaplan, ilk baskısı 1966’da yapılan *Şiir Tahlilleri II: Cumhuriyet Devri Türk şiiri: Şiir Tahlilleri* (1992: 158-173) adlı kitabında yer alan “Epeski” adlı yazısıyla Dağlarca’yı gerçek-üstücülük akımıyla ilişkilendiren ikinci eleştirmendir.⁷ Kaplan’a göre bize 1950’den sonra gecikmiş olarak gelen gerçeküstücülük akımının moda haline getirdiği serbest çağrışım yolunu, Dağlarca ilk gençlik yıllarında kendi kendine keşfetmiştir. Bu da şairin kabiliyetine delalettir. “Başkaları günün havasına göre durmadan şekil ve üslup değiştirirken o, asli duygu ve metoduna bağlı kal[mış] ve Türkçenin en güzel değilse bile en orijinal şiirlerini yaz[mıştır]”(159). Kaplan’a göre şiirlerin güzel olmayışı, şairin bağlı olduğu metodun kusurudur.

... çünkü bu metod, kendi içinde, estetiğe aykırı bir temayülü ifade eder. Güzellik, şuurulu ve sabırlı bir kontrolü, tertip

⁷ “Çocuk ve Allah” adlı iki yazısında Dağlarca’nın “Türkçeye kazandırılmış, Türkçeye özgü bir sürrealizm” yarattığını ilk öne süren Peyami Safa’dır. *Cumhuriyet*, 3.4.1940-15.4.1940.

ve tanzimi icap ettirir. Yahya Kemal ve Tanpınar, bize mükemmel gelen eserleri uzun yıllar boyunca dili bir kuyumcu gibi durmadan işlemek suretiyle vücuda getirmişlerdir. Gerçek-üstücülük veya serbest çağrışım metodu ise bu tutumun tam tersine, kendisini hayallere ve kelimelerin başıboş akışına bırakmayı yaratıcılığın temel prensibi sayar. Bu usul ile aklın müdahalesine mâni olduğu nisbette orijinal eserler vermek mümkündür. Baskıdan kurtulan şuuraltı kuvvetleri rüyalarda görüldüğü üzere, insanın şuurlu olarak bulamayacağı yeni hayaller yaratır. Fakat bunlar insicamsız bir mahiyet arzettiği için şâir tarafından düzene sokulmaz ve ayıklanmazsa, tesadüfen güzel eserler vücuda gelir. Dil, bazen Fazıl Hüsnü'nün birçok eserlerinde görüldüğü gibi, aslî kaynakla alakasını keserek, kendi hızıyla dönen bir çark haline gelebilir, o zaman yaratılan eser bir kelime yığınının ibaret kalır (159).

Tanpınar'ın öğrencisi Kaplan'ın güzellik anlayışı mükemmeliyetçi klasik estetik anlayışıyla sınırlı görünmektedir. Yahya Kemal'in “derûnî aheng”e dayanan “saf şiir” anlayışını referans olarak göstermesi, modern şiirin farklı çizgilerinin getirdiği yenilikleri nakisa olarak değerlendirmesi, Kaplan'ın Dağlarca'yı kendi özerk şiir evreninde algılamasına izin vermemektedir. Önceki alıntıda “şuur”, “kontrol”, “tertip”, “tanzim” sözcükleriyle öne çıkarılan akıl işi şiir, akla dayanan çalışma işi şiir, yazının devamında, savunduğu değerlerle çelişir.

Bir şiirinde: “sular bizden daha akıllıdır” diyen Fazıl Hüsnü'nün kendisinden ziyade tabiata güvenmesini aslında doğru buluyorum. Zira aklın, insanları bilhassa bir ilham işi olan sanatı bir çıkmaza soktuğu aşikârdır (160).

Birbiriyle çelişen önermelerle Kaplan'ın şiirden, şiirde akıldan ne anladığı müphemdir. Dağlarca'yı hem akli saf dışı bırakıp şuuraltına yöneldiği için yeterince “güzel” bulmaz; hem tam da bu yüzden, “eserlerinde kendisinin adeta aramadan

bulduğu veya karşılaştığı, insanların en derin ve en eski hayalleri ve doğruları gizlidir” diyerek över.

İlim gibi sanat sahasında da yeniye varlıkla ilk defa karşılaşıyormuşçasına saf bir tavırla yaklaşmak suretiyle ulaşılır. Birçok eserleri hiç de güzel olmayan Fazıl Hüsnü’de bu hassa vardır. (160)

Kaplan’ın, kendi estetik ölçülerine uymayan, başarısını tesadüflerle açıkladığı bir şair üzerine lafı bu kadar döndürüp dolaştırmasının nedeni onun şiiri üzerinden, onun şiirinin karşısına koyduğu, “tarihi maddecilik” anlayışını mahkûm etmek olsa gerektir.

“Usuna” güvenen, hayat ve kainatı peşin bir fikre göre izaha kalkışan Melih Cevdet Anday’ın almış olduğu tavırla, kendisini hayallere bırakmaktan hoşlanan Fazıl Hüsnü’nün davranışı birbirine tamamiyle zıttır. Birincisi düşünceden şiire ulaşmaya çalışırken, ikincisi şiirden düşünceye yükselir. “Kolları Bağlı Odiseus” yazarı, eseriyle bize hiç bir şey getirmiyor. Şiiriyle ulaştığı şey, onu yazmadan önce kafasında zaten mevcut olan, üstelik başkasından alınma bir fikir (tarihi maddecilik) dir. (160)

Kaplan, usa güvenmenin alternatifini kendini hayallere bırakmak olarak sunmakta; bir yandan da şiirden bize bir şeyler getirmesini, düşünce üretmesini beklemektedir. Düşünce kendini hayallere bırakmakla ulaşılabilir bir hedef olarak sunulmaktadır; usa güvenmek, şairi ancak “başkası” tarafından üretilmiş fikirlerle buluşturabilir ve yeni bir şey söyleme kudretinden yoksundur. Gelenekçi- milliyetçi çizginin akademik temsilcisi olan Kaplan yanlış, zararlı, batıda üretilmiş düşüncelerle karşılaşmaktansa, “hiç de güzel olmayan” rüya estetiğine razıdır. Bu

estetiğın bir “hastalık hali”ne geri götürülmesi Kaplan’ın gerçeküstücülük hakkındaki kanaatinin bilinçaltını yansıtması açısından metaforiktir de.

Kaplan’a göre, şairin daha ilk gençlik yıllarında benimsediğı serbest çağrışım metoduyla yazılmış ilk kitabının ilk şiiri olan “Havaya Çizilen Dünya”, Dağlarca’nın bütün şiirlerinin karakterini özetler. “Eserlerinin hemen hepsinde “havaya çizilmiş bir dünya” ve bir “rüya şekli” vardır.

Çocuk ve Allah’daki çocuğun aldığı tavır bir “yüzme” tavrıdır. O hastalığın doğurduğu müphem ve acaip hayallerden hem korkar, hem de hoşlanır:

Üfleme bana anneciğim, korkuyorum

Dua edip geceleri

Hastayım ama ne kadar güzel,

Gidiyor yüzer gibi, vücudumun bir yeri.

Bu şiir, Dağlarca’nın belki de bir hastalık esnasında keşfettiğı bu “yüzme metodu”nun modern psikoloji ve edebiyatta çok mühim bir yer tutan “serbest çağrışım” metoduna ne kadar yakın olduğunu gösteriyor.

“Yüzme tavrı”, “yüzme metodu” gibi altı doldurulamayan, çok da inandırıcı olmayan orijinal terimlerle açıklanamayacak kadar ayakları yere basan bir yönü de vardır ki bu şiirin, Kaplan yine bir Tanpınar referansıylayla, “ne içinde- ne dışında” olma “tipiyle” açıklar bu durumu:

Yalnız, Dağlarca’nın tamamıyla içe dönük, bir rüya ve hayal şairi olmadığını ehemmiyetle belirtelim. Dağlarca, dış âlemi realist ve objektif bir gözle görmemekle beraber onunla ilgisini de hiçbir zaman kesmez. Tanpınar gibi o da ne büsbütün içe, ne büsbütün dışa dönük bir tiptir. Pek çok şiirinde görüldüğü üzere onun temel duygusunu kozmik âlemle insan arasındaki münasebet teşkil eder. Asker olarak hayatının büyük bir kısmını gece dağlarda, bayırlarda

geçiren Dağlarca, yıldızların çağrısını yakından duymuş ve adeta onlarla haşır neşir olmuştur. Daha ilk şiirinden itibaren Dağlarca'nın eserlerinde kozmik âlem mühim bir yer tutar. Türk edebiyatında hiçbir şâir, insanla kozmik âlem arasındaki münasebeti onu kadar derinden hissetmemiş, zengin ve muhteşem hayallerle anlatmamıştır. Bunun şahsi hayat tecrübesine dayandığı muhakkaktır. Sadece dil makinesini karıştıran yahut peşin fikirlerden hareket eden bir şâirin, dünyaya gelen ilk insanın yıldızlar âlemi karşısında duyduğu hayreti hatırlatan böyle bir duyuş tarzına ulaşabileceğini sanmıyorum (161).

Dağlarca'nın, insanla kozmik âlem arasındaki münasebeti bu kadar zengin ve muhteşem hayallerle anlatabilmesinin onun askerlik tecrübesiyle ilişkilendirilmesi hayatının büyük bir kısmını gece dağlarda, bayırlarda geçirdiği için yıldızlarla “adeta haşır neşir olmuştur”a indirgenmesi, bu ifadeleri “adeta” ironik olarak anlamaya açıktır. Oysa Dağlarca Kaplan'ın farkında olmadığı kadar farkındadır “dil makinesi”nin. İlerde bir yapıtına *Dildeki Bilgisayar* adını verecek kadar farkındadır ve Kaplan'ın açıklamaya çalışıp, anlamlandırmakta zorlandığı özellikleri bu erken farkındalığın marifetidir. Dağlarca'yı bütün arka planına ve arkaik duyusuna rağmen modern Türk şiirinin uç beylerinden biri yapan, dil makinesini karıştırabilmiş, kurcalayabilmiş, onu şiir evreninin merkezine oturtabilmiş olmasındandır.

5. Cemal Süreya'yı Okumak

“Cemal Süreya'nın, *Yeni Dergi*'nin 19. sayısında yayımladığı (Nisan 1966), “Fazıl Hüsni Dağlarca'nın Şiirinde İki Dönem” (1976: 59-74) adlı yazısı, aradan kırk yılı aşkın zaman geçmiş olmasına rağmen, Dağlarca hakkında yazılmış yazıların hala en önemlilerindendir. Bu yazı, Ataç ve Nayır'ınkiyle birlikte, Dağlarca hakkındaki yerleşik kanaatlerin kaynağı olan üç yazıdan biridir.

Yazı, Fazıl Hüsnü şiirinde “iki dönem” saptaması yaparak başlar: “Sezgi dönemi” ve “akıl dönemi”. Cemal Süreya, 1935- 1945 arasındaki *Havaya Çizilen Dünya*, *Çocuk ve Allah*, *Daha*, *Çakırın Destanı*, *Taş Devri* adlı yapıtları sezgi dönemi içinde sınıflar. İkinci dönemi kesin çizgilerle *Âsû* (1955) ile başlatıp makalenin yazıldığı yıllara kadar getirir. Şairin 1949- 1955 yılları arasında yayımladığı *Üç Şehitler Destanı*, *Toprak Ana*, *Aç Yazı*, *Sivaslı Karınca*, *Anıtkabir*, *İstanbul Fetih Destanı* geçiş dönemi yapıtlarıdır.

Cemal Süreya’ya göre *Havaya Çizilen Dünya*, o günkü koşullara göre büyük bir şairi haber vermektedir; şiirimizde görülmemiş bir öz girişimin ürünüdür ve değişik şiirsel yükler taşımaktadır ancak büyük bir şairin ilk kitabı olarak çok da kusurludur. Yüksek bir dil beğenisinden yoksundur, hiç bir söyleyiş özeni, hiç bir lafı toplama kaygısı görülmez, bir yapı kurma, bir koyuluk kazandırma çabası yoktur. Sadece müthiş bir öz parlaması, korkunç bir çağrışım seçilir bu dağınıklık içinde. Buna karşın 1940’da yayımlanan *Çocuk ve Allah* ve onu izleyen *Çakırın Destanı* ve *Taş Devri* bir yapı kurma, ortaklaşa dilin dışında, şiirinin özüne uygun, hatta bu özün yarattığı bir biçim oluşturma çabasındadırlar. Şair, büyük bir narsisizm içinde bir dil yaratır kendine, bu dilin içinde dönenir durur. Fazıl Hüsnü’nün sezgici dönemini bütünleyen bu üç kitapta gerçi neyin felsefesinin yapıldığı belli değildir ama besbelli bir şey vardır. Fazıl Hüsnü sanki bu şiirleri yazarken doğayı gözlemleyen biri değil de, bütün bütüne doğanın bir parçasıdır. Bir gün şair, Cemal Süreya’ya, “*şiiri koklayarak bulduğunu*” söylemiştir. Zaten demiştir, “*şair sezgisiyle yazıyorsa güneşin ışığının kendinde olması gibi erkektir şiiri, kültürüyle varoluyorsa, ayın ışığı yansıtması gibi dişidir*”(62).

Cemal Süreya yazının devamında Dağlarca’nın yenilik şiiri karşısındaki tutumunu sorgular. Yeni şiire ayak uydurmuş mudur, etkisinde kalmış mıdır? Bu

soruları bizzat bir yıl arayla yayımlanan *Çocuk ve Allah* ve *Garip* kitapları yanıtlamaktadırlar. Fazıl Hüsni Dağlarca yeni şiir hareketine karşı koymamıştır, ama aldirmamıştır ona. Yeni şiir somutlaşırken o kendi şiirini daha da soyutlaştırmaya gitmiş, yeni şiirdeki günöbirlik güleç humora, keskin, soyut ve karanlık bir neşeyle cevap vermiştir. Yeni şiir akla yaslandıkça o daha da sezgici olmuştur. Yeni şiire karşı değildir, ancak yeni şiirin getirmesi gereken yenilikleri kendisi daha önce yaptığından onunla yakından ilgi kurmayı pek yararlı bulmamaktadır. Şöyle de denilebilir; Fazıl Hüsni Dağlarca yeni şiirin kendi olanakları içinde evriminden sonra oluşmuş bir kenar kişilik gibidir. *Garip* ortak dili kalkındıran bir davranıştır, Dağlarca ise kendi jargonunun surları içine çekilip orada sıkıyönetim ilan eden bir şair olmuştur. Oysa 1940-1950 yılları arasında yazan yeni şairlerin hepsi *Garip* harekenin içinde bulmuşlardır kendilerini. *Garip*’e uzaktan bakmış şairler, yani Fazıl Hüsni, Ahmet Muhip, Ahmed Arif, Attila İlhan belki de şiirin kavgasını daha iyi değerlendirmişler, kendi yapıtlarına akraba yönleriyle uygulamışlar, gerisine karışmamışlardır. Fazıl Hüsni bunların başında gelmektedir (63-68).

Cemal Süreya, zamanın Türk edebiyatı üzerinde en etkili filozofu Bergson’un düşüncelerine dayandırdığı “sezgisel dönem” saptamasını “doğa ile ben’in ilişkilerinin metafiziği” olarak tanımlar ve Dağlarca’nın 1949-55 yılları arasındaki üretimini “doğa içinde insan ilişkileriyle ilgilenmeye geçiş dönemi” olarak değerlendirir. Bu dönemin köşe taşı *Üç Şehitler Destanı*’dır. Daha *Taş Devri*’nden itibaren Fazıl Hüsni’nün şiirine azımsanmayacak bir ölçüde akıl çalışması giriyordur. Eski reflekslerini hemen atamamış olsa da “nesneleri artık birer araç olarak görmeye başlamıştır. Eşya karşısındaki şaşkınlık bitmiş, eşyayı belli bir yönde yönetme özeni ya da eğilimi başlamıştır” (70).

Geçiş dönemi Fazıl Hüsnü'nün evrenden yeryüzüne inişidir. Bazen müslüman, (*İstanbul Fetih Destanı*), bazen ulusçu (*İstiklal Savaşı*), bazen uluslararası bir sanatçı (*Sivash Karınca*) niteliğindedir. Toplumcu şiirin en güzel örneklerini verdiği bu dönem yeni şiire de en yakın durduğu dönemdir. Yine de başlangıcından bu güne kadar çevresinden en az etkilenen şair odur (71) .

Cemal Süreya, Dağlarca'nın grafiğinde akıl dönemi olarak tanımladığı dönemi, Âsû (1955) ile başlatır. Bu dönemde her türde şiir vardır ama şiirin görüntüleri ve işleyişi, Öz-Türkçe sevgisi ile bir akıl çalışmasına bağlanır. Bundan sonra Fazıl Hüsnü, dil devrimi kavgasına katılacak, dilci bir tavır içinden yazacaktır şiirlerini. Bu belki de kendi nedensellik bağlantılarından çıkarak ortak nedenselliğe tutunmasını gerektirecek, kelime çalışması giderek bir kavram çalışmasına dönüşecektir. Bu da ona şiirsel planda eylemci bir kimlik kazandıracak, ancak şair bu değişimi geçirirken eski yapıyı olduğu gibi kullanmaktan, eski şiirin olanaklarından vazgeçmeyecektir. Sezginin olanaklarını akla mal etmesi, belki de dünyadaki iyi şairler içinde yalnız Fazıl Hüsnü için söz konusu olabilecek, “sui generis” bir olgudur; Yani Fazıl Hüsnü'nün şiiri temelde bir değişime uğramıştır, ama araçları aşağı yukarı aynı araçlardır. Peki, şairin şiiri değiştikçe araçları kullanım tarzı değişmeli midir? Evet, değişmelidir diye cevap veriyor Cemal Süreya bu soruya, “soylu bir şair nice değişirse değişsin kendinden o kadar uzaklaşamayacak da olsa, tarz değişmelidir” (71).

Cemal Süreya yazısında görüşlerini destekleyecek şiir örnekleri vermediği için, bütün bu önemli gibi görünen saptamaları somutlamak zordur. Anlaşılan odur ki, Cemal Süreya'ya göre, Dağlarca'nın dünya görüşü, politik tavrı değişir ve Türkçesi arınırken, bu değişiklik, şiirine, şiir diline, imgelemine ve şiir kurgusuna yansımamıştır.

Cemal Süreya, yazısının sonunda, şairin şiirimizin gelişim süreci karşısındaki grafiğine bir kez daha değinir. Onun, şiirin genel gelişim çizgisi içinde hep karşı kutupta yer aldığının altını bir kez daha çizer. Fazıl Hüsni genel eğilimlere bu denli ters düşer ve kimselerden etkilenmezken, ondan etkilenen, onu izleyen şairler olmuş mudur, peki? Belki Behçet Necatigil'i biraz etkilemiştir ama çok ufak biçim kaygıları yüzünden. Celal Sılay üzerindeki etkisinden sözedenler olmuştur ama bu bir etki alışverişinden çok çıkış noktalarının birbirine yakın oluşundan ileri gelmektedir. Bunun nedeni Fazıl Hüsni'nün getirdiği şiir değerlerinin kendine özgü niteliğindendir. Fazıl Hüsni'nün çıkışı da, gelişmesi de, şiirimizin genel diyalektiğinden bağımsızdır. Bu yüzden de getirdiği değerler salt kendine ilişkin nitelikte olmuştur. Öyle ki Fazıl Hüsni gibi bir şair gelmeseydi bu değerler de hiç gelmeyecektir. Tek örnekten ibaret bir tür söz konusudur burada. Varlık olarak tutarlılığını, değerini “tek” olmaktan almaktadır Dağlarca (74) .

İlerde Doğan Hızlan'ın “tek başına bir okul” özdeyişine dönüşecek ve Dağlarca üzerine yazmış çoğu kişi tarafından benimsenerek onun şiirini “büyük” kılan başat özelliklerden biri olarak öne sürülmüş önermelerin arka planındaki düşünceler, Cemal Süreya'nın yukarıda özetlediğim yazısına geri gitmektedir.

6. Yaşar Nabi Nayır'ı Okumak

Yaşar Nabi Nayır, Dağlarca'nın 1970'de yayımlanan *Dört Kanatlı Kuş* adlı seçkisine önsöz olarak yazdığı “Dağlarca ve Şiiri” adlı yazısında (1985: 7- 31)⁸ bu konuya değinerek, Dağlarca şiiri üzerine 1950'lerden itibaren düşünölmeye başlandığına dikkat çeker. Nayır, Dranas'la Tarancı ve Kanık'ın yirmibeşine

⁸ Bu yazı ilk defa ABD Pittsburgh'da yayımlanan bir seçki içinde yer almıştır (Dağlarca, *Selected Poems*. transl. by Talat Sait Halman. Pittsburgh, 1969).

varmadan ulaşmış oldukları ünü ve itibarı kazanmak için, Dağlarca'nın otuzunu aşmayı ve kitaplarının sayısını beşten yukarı çıkarmış olmayı beklemek zorunda kalmasını, şiire getirdiği yeniliğin Kanık ve hele Tarancı'ninkinden çok daha yadırgatıcı olmasına bağlar. Bu yıllarda Kanık'ın şiiri şiiriyetten ayıklama yolundaki aşırılıklarına tutulup onu alay konusu haline getirerek ün kazanmasına yardımcı olan gazeteciler, Dağlarca'nın farkına bile varmamışlardır.

Dağlarca'nın farklılığı ve onu meydana getirmiş olan etkiler üzerine de yazıdan yazıya taşınmış düşüncelere, Ataç'tan sonra Nayır damgasını vurmuştur.

Dağlarca'yı meydana getiren etkiler hangileridir? Diye araştırırsak, şiirini bütünüyle kavrayıp değerlendirmekte karşılaştığımız güçlüğü bir eşi çıkar önümüze. Gerçekten Dağlarca'nın şiirini belli bir okula ya da akıma bağlamak ne kadar olacak şey değilse, onun meydana gelmesinde bir şairin ya da akımın eğitime ve yetiştirme payını bulup ortaya çıkarmak için harcanacak çabalar da sonuçsuz kalacaktır. O kendinden önce üne kavuşmuş şairler arasında, Nazım Hikmet'ten nasıl taban tabana ayrı bir sanat tutumu içindeyse, şiirinde Yahya Kemal'in, Haşim'in, Dranas ya da Tarancı'nın etkisini aramak da o kadar boştur. Tarancı'nın klasik açlığına ve şekil titizliğine, Kanık'ın hiciv ve *humour*'una, Eyüboğlu'nun yırtıcı tutkusuna, Saba'nın utangaç saflığına onda rastlayamazsınız. Bu etkiyi ille de bir şeyler bulmak saplantısıyla araştırmış olanlar, bula bula ilk şiirlerinde Kısakürek'in temalarıyla söyleyişini andıran yönler keşfetmişlerdir. Ama bu, kesin ve sürekli bir etki olmaktan çok, mizaçlar arasındaki belli belirsiz bir yakınlıktan; Dağlarca'nın el yordamıyla yolunu aradığı sıralarda, şiirine sızmış pek ufak ve önemsiz birtakım benzeyişlerden ibaret kalır ve etki kelimesi bunları nitelemekte pek aşırı bir anlam taşır. (7-8)

Nayır, Dağlarca yabancı dil bilmediği için, şiirinde yabancı etkilerden de sözünü etmenin yersiz olduğunu düşünmektedir. Dağlarca'nın edebiyat dünyasına

sessiz adımlarla girdiği yıllarda, dünya şiirinin klasik çağdan bu yana geçirmiş olduğu şiir serüveni üzerine kabataslak da olsa fikir verebilecek şiir çevirilerine ya da tanıtım yazılarına rastlanmak mümkün değildir. Şiiri üzerine düşünen eleştirmenlerin çoğu, Dağlarca'nın henüz bir şiir heveslisi olarak şiirini kurmaya başladığı sıralarda bile geniş bir zevk olgunluğu ve şaşırtıcı bir kişilik ve özgünlük getirdiği noktasında birleşmektedirler. Ancak bu tespitler Dağlarca'nın ilk kitabını çıkarması ardından yirmi yılı aşkın bir zaman geçtikten sonra yapılacaktır (8).

Nayır, yazısının devamında Dağlarca'nın bütün kitaplarına birer paragrafla değinir. Şairin 1955 tarihli *Âsû* adlı yapıtının çağdaşları ve öncü şiirin üzerinde etkili olduğunu düşünür. “*Âsû*'da biçim ve dildeki yenilik Çocuk ve Allah'takinden daha ileride, dolayısıyla daha hazmi güç, daha karanlıktır” (20).

Bu şiirlerde karşımıza çıkan anlaşılmazlık ve yapı bakımından şaşırtıcı bir takım mısralara rağmen gramer ve sentaks yerli yerindedir. Uyuma ise her zaman özenle yer verilir. İsteyerek yapılan çirkinleştirmelere başvurulmaz. Bu yönüyle *Âsû* sürrealizme olduğu kadar Mallarmé sembolizmine de yakınlık gösterir. Bu iki özelliğiyle ayrılır Dağlarca, eserinin geniş ölçüde etkilemiş olduğu, ancak anlamsızlık ve aşırı çirkinleştirmeler yolundaki aşırılıklarıyla kendi başını yiyerek 1955'lerde başlayıp on yıl içinde sönüp giden ve şiirimizde “İkinci yeni hareketi” diye anılmış olan kısa ömürlü akımdan. (22)

Nayır'ın, önemli sayılabilecek tezleri ne yazık ki bu paragraftan ibarettir. Neredeyse edebiyatta “grotesk” kavramına uyacak bir tanımla İkinci Yeni'yi yargılamış, onaylamadığı anlaşılan hareket ile Dağlarca'yı ayrı kefelerde tartmak gerektiğini vurgulamış olmuştur bu kısa değinmeyle.

Nayır, Dağlarca şiirinin İkinci Yeni hareketini etkilediğini düşünen ilk eleştirmendir. Bu anlamda diğer eleştirmenlerden ayrılır. Nayır'a göre Dağlarca

yalnızca İkinci Yeni hareketini etkilemiş değildir; kendinden sonra gelen daha genç şairler üzerinde etkisi de çok büyük olmuştur. “Gerçi taklit edilemez niteliğiyle şiiri aynen taklit edilememiştir, ama şiir tutumunu beğensinler, beğenmesinler, pek çok şair bilinçli ya da bilinçsiz, onun etkisi altında kalmıştır. Bu etki, karanlık ve sezgisel şiirlerinden tutun da, atak toplumcu hicivlerine ve çeşitli destan denemelerine kadar her türünde kendini göstermiştir. Onun kendi şiiri için yarattığı özel dili bile başarı ile olmasa da, benimsemeye kalkanlar görülmüştür. Halk ağzı sözlerine, söz yaratma zorlamalarına, şaşırtıcı imajlarına kadar her özelliği ayrı ayrı taklit edilmiştir” (30).

Nayır saptamalarını örneklerle açıklamak gereği duymadığı için, düşünceleri kayda girmemiş olsa gerektir. Bu düşünceler, Dağlarca’nın yapıtını birbirlerinin yazıları üzerinden gözlemlemiş gibi görünen Türk şiir eleştirisinde nedense yankı bulmamış; değerlendirilmemiş, alıntılanmamış, unutulmuş ya da görmezden gelinmiştir. Oysa Nayır bu etkiyi “Dağlarca’dan esinlenme hareketi” gibi keskin bir adlandırmayla tanımlar ve hareketin “Kanık ile Tarancı’nın ölümlerinden, dolayısıyla Türk şiirinde önderlik iddialarını yetirmelerinden sonra kendini daha kuvvetle duyur[duğunu]” söyler (31).

7. Doğan Hızlan’ı Okumak

Doğan Hızlan’ın *Papirüs*’ün 1. sayısında (Haziran 1966) yayımladığı “ Tek Başına Bir Okul: Dağlarca” adlı yazısı (1966: 49-52), başlığında bildirdiği kanaati Türk şiir eleştirisine nihai olarak yerleştiren metindir. Bu çok alıntılanan “özdeyiş”, Dağlarca’nın Türk şiirinde tek başına var olduğu, hiçbir şairden etkilenmediği gibi hiçbir şairi etkilemediği yönündeki inancı özetler. Hızlan’ın yoğun metninde öne

çıkan önermeler, derin gözlemlere dayalı oldukları tartışmasız, ancak oldukça kapalı ve yorum gerektiren değerlendirmelerdir.

Dağlarca'nın şiiri kendi içinde kabaran bir mayayı andırır.
Bir şiirinin içinde bütün şiir serüveninin belirsiz uçları saklıdır.
Onun şiiri büyük bir mısradır. (49)

Övgü gibi görünen bu cümlelerin sakladığı, yazının başlığının da bildirdiği gibi, Dağlarca şiirinde “etki” olgusunun etkisiz olduğudur. Dağlarca'nın referansları yalnızca kendi şiirine geri gider. Bu şiirin etkilemek yönünde bir işlevi de yoktur. “Kendi içinde kabaran bir maya” benzetmesinin açılımı budur. “Onun şiiri büyük bir mısradır” cümlesi ise “hep aynı şiiri yazıyor” yargısının, diplomatik bir ifadesidir.

İnsan kavram olarak onu çok ilgilendirir, onun bütün evreleri
karşısında çok alıngan davranır. Belki toplumculuğunu da bu
açıdan değerlendirmek gerekecek. Onu toplumculuğu insana olan
saygısından hümanizmasından gelir. Öğretisel olmaktan çok
gündelik olaylara karşı bir tepki gösterir. Meydan okur,
başkaldırır, hayret eder. (49)

Hızlan'ın Dağlarca şiirinin kavramsal bir şiir olduğu yönündeki önemli bir saptaması, toplumculuğu yönündeki eleştirisinin gölgesinde kalır bu ifadelerle. “Dağlarca, toplumcu bir şair değildir, toplumculuğunun arkasında bir öğreti, bir öğrenme süreci, bir bilgi birikimi yoktur” demekten çekinen Hızlan süslü ifadelerle, övgü mü yargı mı olduğu belli olmayan değerlendirmelerini sürdürür. Dağlarca aslında toplumcu bir şair değildir; çağının bilgi birikimiyle değil, modern sanatçının tepkisi, öfkesi, isyanıyla değil, insana duyduğu saygıyla (sevgi bile değil) yazmaktadır. Meydan okuyuşunda, başkaldırısında bile naif bir “hayret” vardır. Tepkisi varoluşsal değil, “gündelik”tir; “gündelik olaylara karşı bir tepki gösterir.

Dağlarca'nın, "Ben nasıl yok olurum, anlamıyorum / Dünya yok olabilir belki" dizelerini "en yoğun teması" olarak saptadığı "süreklilik"e örnek olarak vermesi de ironiktir. "Evreni değerlendirmek isteyen insanın en doğal davranışdır bu." diye ekler ardından ve "varlıklar karşısında duyduğu hayret ve süreklilik teması"nın aklına "çoğunlukla Mevlana ve Yunus Emre'yi getir[diğini]" söyler. Dağlarca'nın modernliğini tartışan bir yazı değildir Hızlan'ın yazısı ama sanki bütün argümanları bu tartışma yönetir. İfadelerin dolambaçlı diplomatik üslubunun arkasındaysa, kendi kuşağının Dağlarca algısı, Dağlarca tutumu vardır; Dağlarca, hem benimsenemeyen, hem de silinip atılamayan, ancak Mevlana ve Yunus Emre adlarıyla anılabilen bir ulu kenar kimliktir Türk şiirinde. Bu anlayış, bir sonraki kuşak şiir eleştirisinin de referansı olacaktır. Yazı, "Dağlarca şiiri, edebiyat akımları ve olayları dışında bütün olaylara tanıklık eden bir şiir niteliği taşır." diye devam eder ki, "Dağlarca entelektüel ilgileri olmayan bir halk ozanıdır." önermesi ile aynı anlama gelir bu cümle. Yazı birbirinden temkinli bir muğlaklıkta ilerler:

Geniş anlamda çağının, dar anlamda bütün ulusunun, hele toplumsal olayların tanığı olmak, kendince kaçınılmaz gördüğü işlevlerinden biridir. ("*Sivaslı Karınca*", "*Uzay Çağı*", "*Anıtkabir*", "*İnönüler*") Bunların her biri aslında ayrı gibi görünen ama tamamlanmasını birbiri içinde sağlayan konulardır. Onu olaylar etkiler, bu etkilenme bir esinlenme olarak adlandırılrsa da akıl ya da duygu planında kalması özünü değiştirmez. (49)

"Çağına tanıklık etmek" özelliğini Dağlarca, Hızlan'ın beklentileri ölçüsünde yerine getiremiyor olmalıdır. Yoksa Hızlan'ın edebiyat yapıtından daha farklı bir beklentisi mi vardır, anlaşılmaz. Vurgu, sıralanan yapıt izleklerinin birbirinden farklılığına mıdır, Dağlarca bütün izleklerde aynı şarkıyı mı söylüyordur, belli değildir ikinci cümlelerin ifade çekincesi içinde. Üçüncü cümlede ifade bütünüyle

belirsizleşir. Olaylar Dağlarca'yı etkiliyordu; bu etki bir esinlenme olarak adlandırılıyordu; kim tarafından, şairin kendisi tarafından mı, okuru- eleştirmeni tarafından mı? Belli değildir. Ve/ fakat akıl- ya da duygu planında “kalan” –nereye gitmesi gerekiyorsa- özünü değiştirmiyordu. Neyin? İzlekler değiştikçe akıl ya da duygu düzlemi değişmesi gerektiği gibi, şiirin özünün de mi değiştirmesi gerekir? Cümlelerin muğlâk ifade sınırlarından okura geçen, Dağlarca'nın hangi konuda yazarsa yazsın, izleğe aynı formüllerle yaklaştığıdır. Beklenti, izlekler değiştikçe söylemin de değişmesi gerektiği yönünde olmalıdır. Hızlan, yazısını bir saklanma stratejisi üzerine kurduğu için, anlamı, okurun bulup çıkarması gerekir.

Şiirini yoğunlaştırma, istif, bir sanat olarak yapılmaz. Kullandığı sözcüklerden, anlatımından gelen bir öz biçimidir aslında. Yoğunluk deyimini kullanırken bir açıklama gerek: Yoğunluk deyimini bir Saint John Perse, bir Eliot şiirindeki bu anlamını kastederek kullandığım sanılmasın. Bu yoğunluk onu eski Yunan şiirine, Latin şiirine yaklaştırır, bu anlamda da batıdır onun şiiri. (50)

“Yoğunlaştırma” sözcüğü ile “istif” sözcüğünü eşanlamlı ya da birbirinin açılımı gibi kullanırken Hızlan kinaye yapıyor olsa gerektir. “İstif”, niceliksel bir çokluğa işaret ederken, “yoğun” niteliksel zenginliğe işaret eder çünkü. Hızlan'a göre bu “istiflenmiş yoğunluk”, Dağlarca tarafından yapılmış, özenilmiş, gözetilmiş, kurgulanmış da değildir üstelik; özüne içkindir onun şiirinin; kendiliğindendir; kullandığı sözcüklerden, anlatımından gelen bir “öz biçimi”dir. Öz biçimi ne demektir? Özün kendiliğinden parladığı, görünür olduğu, sanatçının sun'una ihtiyaç duymadan biçimlendiği bir yapıt düşünülebilir mi? Sözlerinin övgü olarak anlaşılmasını istemez sanki; “sakın yoğun olduğunu düşündüğümü sanmayın bu

şiiirin, batının seçkin modern örneklerine yaklaşıamaz, eski Yunan Latin şiirine benzediğinden bahsediyorum, bu anlamda batılıdır ancak”, der gibidir.

Hızlan, Dağlarca incelemelerinin “Türk şiirinin bir yanını, bir dönemini, bir evresini, evrimini aydınlatmak olanağı sağla[yamayacağını]” düşünür. Bu da Türk şiir eleştirisinin ezberine aldığı pejoratif yargılardan biridir, ama Hızlan hemen ustalıklı köreltir okun ucunu:

Onu inceleyerek varılacak sonuç, bir şairi büyük şair yapan öğelerin ne olduğudur. Bir Orhan Veli değerlendirmesi Türk şiirinin bir dönemine ışık tutabilir, ama Dağlarca değerlendirmesi sonucunda varılanlar, belli bir edebiyata değgin olmaktan çok; özgün, kişisel değerler ortaya koyar. (50)

Büyük şair olmanın kıstası, özgün olmak mıdır, şiirin Türkçedeki evrimine katkıda bulunmak mı? Dağlarca özgün olduğu için büyük bir şairse, Orhan Veli etkilemiş ve etkilenmiş bir şair olduğu için “büyük bir şair” sayılmaz mı? Dahası, bu kadar özgün bir ses, nasıl olur da şiirin tarihinin dışında kalır? Türk Edebiyat tarihi, yazarlarını dönemin genel eğilimleri üzerinden değerlendirmeye alışkıttır. Genel olarak edebiyat eleştirisi, gerçekten özgün ve sıra dışı yazarlarına hep kaygıyla bakmıştır.

Dağlarca’yı tanımlarsak; o yenilikleri başarmış klasik bir şairdir. Deyişleri; ilk destanlarda kullanılan, uygarlık öncesi bir hava taşır. Bu yazış yönteminin sonucunda da onda edebi sanatlar, süsler bir yalınlık kazanırlar, süsün göze batıcılığı onda en aza indirgenir. Yukarda söylediğim Yunan Latin şiiri yargısı sözünü de bu saptamalar destekler. (50-51)

Bu sözleriyle Hızlan’ın Dağlarca’yı Türk şiir geleneği içinde de görmediği anlaşılır. Dağlarca’nın kendi dilinin şiir geleneğini anlayacak, onun sunduğu zengin

malzemeyi işleyip değerlendirecek birikimi yoktur ki, “deyimleri uygarlık öncesi bir hava taşır”. Hızlan, yenilikleri başarmış “klasik” bir şair nasıl olunur, göstermese de, söyleyişteki sadeliği gerçekten bir “yöntem” olarak görüyorsa, en azından klasisist demesi beklenir; ama ona göre Dağlarca klasik bir şairdir; ilkel bir şiirin şairi. Hızlan’ın “klasik şair” yargısı, bir sonraki paragrafa “şairdeki klasiklik duygusu” olarak aktarılır.

Şairdeki bu klasiklik duygusunun en belirgin olduğu kitap “Batı Acısı”dır. “Burada şair bir çağdaş batı panoraması sunmaktan, çağdaşıktan esinlenmekten çok onun gerek kültür, gerek doğa yönünden değişmez özünün ardındadır. Yüzyılların yıldızları onu ilgilendirmez, bu sırçanın altında çağların aşındıramadığı, silemediği, belleklerden atamadığı duygu onu çeker. İşte bu tavrı Dağlarca’nın şiir anlayışını da açıklar. En yalın, en temel, yazılacak şiir için en “asgari” harçla yetinir. (51)

Hızlan’ın yazısına, diline de yansımış bir kavram karmaşası hâkimdir; “Klasiklik duygusu”; “çağdaşıktan esinlenememek”, “bir çağdaş batı panoraması sunamamak” olarak ve/fakat “değişmez özün ardında olmak” olarak belirir. Bunun da Dağlarca’nın şiir anlayışını açıklaması gerekir: “Asgari harçla yetinmek”.

Şairin anahtar sözcüklerinden biri “karşıtlık” (tezat) tır. Onda sürekli olarak kullandığı her kavram karşıtlık çağrışımını meydana getirir. Ölüler yaşama sevgisine iteler, koyu karanlıklar ağaran tanların habercisidir, karanlık geceler-korku yerine onda güzellik duygusu oluşturur. Bir eğilim adamı olmaktan çok bir ülkü adamıdır o. Ülkü adamı olduğundan iki ayrı uçta olanlar bile onun şiirinin en azında (asgari) buluşurlar. (51)

Şiirde asgari harçla yetinen Dağlarca renk vermeyecektir; bir karşıtlıklar buluşmasıdır zaten şiiri. Tam da bu yüzden, asgari ile yetinip, karşıtlıkları barıştırdığı

için ülkü adamıdır. Bu ülkünün ne olduğu belirsiz kaldığından, iki ayrı uça olanlar bile onun “asgari” şiirinde buluşurlar.

Hızlan, yazıyı yazarken Dağlarca’nın üç kitabını yeniden gözden geçirmiştir. “Çocuk ve Allah”, Âsû” ve “Batı Acısı”. Bunlardan hiçbirisi ne “Toprak Ana”, ne “Sivaslı Karınca”, ne “Aç Yazı” oranında önem taşırlar; çünkü ikinci grup “Dağlarca’nın şiir serüveninde önemli rol oynayan etkilerin gelişmemiş tomurcuklarını taşırlar, dolaylı olarak da asıl şiirlerinde en büyük rolü oynarlar. Çünkü Dağlarca’nın şiiri bir ayrıntı şiiridir, çok parlak çok başarılı olmayan kitapları taşırlar.”(51)

Hızlan’ın ne söylediği net ve açık değildir. Meali, “Dağlarca’nın şiirleri ayrıntı şiiridir, o yüzden çok parlak, çok başarılı olmayan kitaplara, “gelişmemiş tomurcuklar”a bakarak ayrıntıları yakalar ve asıl kitaplarını bunlara dayanarak çözümleyebiliriz. Bu kitaplar, parlak kitaplar olmasalar da bütünün içinde önemi haizdirler; bu yüzden asıl önemli olanlar onlardır” olan bu cümlelerden anlaşılan, bir sürü müsvette kitap yanında bir de “asıl kitaplar” olduğu ve asıl olmayan kitapların ayrıntıları tamamlamak için okunabileceğidir; okunmaya değer oldukları için değil. Hızlan’ı ciddiye alan okur için (ki tartışmasız en önemli isimlerindendir Türk şiir eleştirisinin) yazısı satır arası okumalara çok müsaittir ve bu kemiksiz, omurgasız cümleler, ancak satır araları üzerinden anlam kazanmakta, bu satırların bir sonraki eleştirmen kuşağının Dağlarca algısını belirlediğine bakılırsa da başarılı olmuş görünmektedirler.

Hızlan’a göre Dağlarca şiiri entelektüalizme karşı bir tepki içindedir. Yazar bu sonuca “duyarlık” ve “humor” çelişkisi üzerinden ulaşır:

Dağlarca inceleyicileri onun şiirinin temel kuruluşu olan
“duyarlık” sözcüğünü çok sık kullanacaklardır. Onun düşünce
ürünü, en dozlu toplumcu şiirleri bile bir duyarlığın ürünüdür.

Belki de onda duyarlık düşünceden kaçışın tek sığınağıdır. Duyarlığı olan bir şairin az çok “humor”u vardır. Dağlarca’da bu özellik hiç mi hiç yoktur. Aslında içten içe karamsar olan evreninin bu deyişle açıklanacak bir yanı olamaz. Humor olmaması, açıkçası bunun belirtilerine rastlanmaması Dağlarca’nın entelektüel yazına karşı aldığı tavırla da açıklanabilir.(51)

Hızlan Dağlarca şiirinin düşünce yükünü hafif, sık buluyor olmalıdır. Aslında düşünce yükünün bir göstergesi olan ‘humor’u duyarlılıkla ilişkilendirmesi ve humor yokluğunu şairin entelektüel yazına karşı aldığı tavırla açıklaması da kendi içinde çelişkilidir. Hızlan’ın önermesi geçerli ise, duyarlılık yükü düşünce yükünü önceleyen Dağlarca şiiri humordan yoksun olmamalıdır. Hızlan’ın tuhaf bulduğu, toplumcu şiirler yazabilen bir şairin “humorsuz” da olsa duyarlı olabilmesi midir? Toplumcu duyarlılığı şiirlerinde ifade bulan bir şair, Hızlan’a neden “düşünceden kaçıyor” görünmektedir? Hızlan’ın yazısında dilin mantığı şaşmış, sorular ve cevaplar birbirine karışmış gibidir. Dağlarca şiirinin entelektüel bir şiir olmayışı, “entelektüalizme karşı bir tepki” olarak da yorumlanabilir. Ancak o zaman bu şiirin entelektüel arka planındaki boşlukları sorgulamamak, Dağlarca’nın entelektüel birikimine kuşkuyla bakmamak gerekir.

Hızlan, Dağlarca’nın imaj yapısının “illüstratif” olduğunu düşünür. “Somutlamalarına bir soyutlama ile karşılık aramaktadır şair.” “Askerler dönüyor... Kuşlar dönüyor... Gemiler dönüyor... a karşılık Gece dönmeye... Nurdan türküler dönmeye başlar..” “Bunlar gerçekte dış dünya arasındaki dengeyi belirler” ve “çok özgün bir alegori olarak da adlandırılabilir”(51).

Hızlan, sorular sorup tartışmaya çalışsa Dağlarca şiirinin çok önemli sorunlarına parmak basabilecek bütün önermelerini aynı çekinceli, diplomatik üslupla harcar, tabiri caizse. Bu bir samimiyetsizlik değilse, kararsızlıktır;

Dağlarca'nın kim ve ne olduğunu çözememiştir eleştirmen. Yazıdan geriye kuşaktan kuşağa aktarılıp, slogana dönüşmüş bir özdeyiş kalır: “Tek Başına Bir Okul”.

8. Şükran Kurdakul’u Okumak

Şükran Kurdakul’un *Çağdaş Eleştiri*’nin 4. sayısında (Haziran 1982) yer alan “Fazıl Hüsnü’nün Şiirleri” adlı makalesi (1982: 44-47) somut örneklemeleriyle şair hakkındaki az sayıda analitik yazıdan biridir ve sonuçlamalarıyla özellikle önemlidir.

Kurdakul’a göre Dağlarca’nın 1934’te dergilerde ilk yayımladığı şiirlerde, içten bir dürtü sonucu değil; çok okunmuş ve beğenilmiş şiirlerin itilimi ile yazılmış izlenimi bırakan dizeler çoğunluktadır. Hece ölçüsünü kullanma tekniği yönünden Faruk Nafiz’in açık etkisini bu şaire ait sözcükler üzerinden saptayan yazar, iki örnekle belgeler gözlemini ve sözcük varlığı karşılaştırmasını dikkatli Türk okuruna bırakır:

**Ey gönül rüzgârın hızına sin de/ İllerin hasreti kopsun
içinde/ Bu kızıl rengi öp bir dal dibinde/ Bir yaprak ucundan
em bu dağları/** (Bu Dağlar, Varlık, sayı 26)

**Yollar bir söz olsa bildiği dile/ Anlasa niceymiş neymiş
bir çile/ Yollarda şu dört nal erise bile/ Atımın ipekten yelesi
onun/** (Arkasından, Varlık, sayı 35). (44)

İlk kitabı oluşturan kimi şiirlerdeyse, Faruk Nafiz etkisi azalmış, *Varlık* dergisinde de sık görünen Necip Fazıl, Ahmet Hamdi, bir ölçüde Ahmet Muhip şiirlerinde rastlanan “ölüm, rüya, şekil, kâinat v.b.” sözcük ve kavramlar öne çıkmaya başlamıştır. Fazıl Hüsnü’nün kişiliğini bulma yolunda büyük bir aşama olduğu kabul edilen *Çocuk ve Allah*’ta (1940) yer alan çok sayıda şiir de bu evrenin (1935-36) ürünüdür. Birçoğu *Varlık*, özellikle *Kültür Haftası* dergilerinde

yayımlandıktan sonra kitaba alınmışlardır. Peyami Safa'nın 21 sayı çıkarabildiği *Kültür Haftası*'nda on dört şiiri yayımlanan şair, özellikle bu evresinde “felsefe yapmak” hevesine kapılmış ve aslında aynı temele bağlı olan iki etkinin yörüngesine girmiştir. Bunlardan birincisi, kaynağı özellikle Necip Fazıl ve Ahmet Hamdi'ye dayanan şiirsel etkidir. İkincisi, metafizik, ruh ve sezgi konularının tartışıldığı *Ağaç ve Kültür Haftası* dergilerinde, Mustafa Şekip Tunç, Peyami Safa ve Necip Fazıl'ın yazılarına dayanan düşünsel etkidir (44) .

Kurdakul, yazısında, Fazıl Hüsni şiirlerinin içeriğinin belirlenmesinde anahtar olabilecek söz dağarcığını sorgular ve şu sonuca ulaşır:

Dağlarca'nın *Kültür Haftası*'nda yayımlanan on dört şiirinde karşılaşılan “sükûn, ruh, günah, ebediyet, ayna, eşya, ruh, Allah” gibi sık kullanılan sözcük ve kavramlarla, “karanlık ruhumuz”, “yıldızların mavi sükunu”, “altın sonrasızlık”, “ruhtan bir heykel”, türünden tamlamalar Necip Fazıl ve Ahmet Hamdi'nin şiirine özgüdür. *Çocuk ve Allah*'ı oluşturan öteki parçalardaysa Necip Fazıl sözcükleriyle düşünerek şiirini Ahmet Hamdi tamlamalarıyla zenginleştirilmeye çalıştığını gösterecek ölçüde görünür. Şiirlerin büyük çoğunluğunda içeriğin belirlenmesine anahtar olabilecek belli sözcükleri vardır Fazıl Hüsni'nün: Uzak, nur, uyku, rüya, ölüm, sonsuzluk, meçhul, varlık, ruh, hendese, zaman, Allah, heykel, kuş, gece, sükûn, yıldız, altın, karanlık kelimelerinden biri geçer. Tamlamaları da hemen hemen bu sözcüklerden birini kullanarak yapar: “Uzak bulutlar” (sf. 11), “meçhul şehirler”, “uykunun hendeseleri” (sf. 12), “altın oluk” (sf. 21), “altın çocuklar” (sf. 23), “altın tarlalar” (sf. 25), “altın sabahlar” (sf. 27), “tatlı rüyalar” (sf. 28), “meçhul geceler”, “ruhun karanlığı” (sf. 32), “saatsiz karanlık” (sf. 36), “meçhul burçlar” (sf. 37), “altın testiler” (sf. 38), “sonsuz sular” (sf. 45), “sonsuz dua” (sf. 46), “rüyalarca gök” (sf. 47), “sonsuz karanlıklar”, “altın yarasarlar” (sf. 58), “altın nebatlar” (sf. 59), “meçhul ölümler” (sf. 60), “altın dallar” (sf. 64),

“uçan ruh” (sf. 65), “uzak yıldızlar” (sf. 66), “beyaz bulutlar” (sf. 67), “meçhul kuşlar” (sf. 77).

Benzetiler de aynı özelliktedir:

“Altın bir oyun gibi” (sf. 9), “nur gibi” (sf. 14), “aydınlıklar gibi rüyadan” (sf. 17), “tatlı rüyalar gibi” (sf. 28), “ilk gençliğin rüyaları kadar” (sf. 32), “dallarda kuşlar gibi” (sf. 33), “ruhtan bir heykel gibi” (sf. 34), “rüya gibi esen rüzgâr” (sf. 35), “rüyadaki güller gibi” (sf. 68). (44-45)

Bazı dizelerse düşünce bakımından bütün içinde tek başına kalmış gibi görünürler ki bunlarda da Necip Fazıl kişiliğini simgeleyen sözcüklerle karşılaşılır:

“Şuurdan evvelki yarı dünyalar”, “Rüyaların masalların uykuların hendeseleri” (sf. 12), “yüzüme mesafelerle temas eder” (sf. 16), “hacimlerin ebedi misafirliğindeki azap”, “Ve fezalar ki hacimleri Allah’ta”, “kâinatın sükûn senfonisinde” (sf. 33), “duyar sonsuz karanlıklarda zavallı hendesini” (sf. 51). (45)

Kurdakul’a göre, bu türden tamlama, benzeti ve dizelerde karşılaşılan kavramlar, Fazıl Hüsnü’nün “felsefe yapmak” hevesiyle birlikte yerli spiritalistlerle Bergson’cuların düşünce alanına girdiğini göstermektedir. Peyami Safa’nın *Kültür Haftası*’ndaki yazılarında kullandığı sözcükler, *Çocuk ve Allah*’ı oluşturan çoğu şiirin içeriğini belirleyici öge durumundadır.

Kurdakul, *Çocuk ve Allah*’ın asıl değerini, 25-26 yaşlarının büyük görünme hevesinden arınabildiği ender şiirlerde bulur: “Yarı Aydınlıklar ki Sahipsiz”, “Bir sabah Vakti Sarı Öküzün Başucunda”, “Bahçe İçinde Ev, Ev İçinde Düşünmek” gibi. Anlaşılmaz derinliklerin peşinde olan, “vaktin nedameti indi karanlığa, “yaşıyorum meçhulün hayatını”, “o karanlıklar ki zaviyesi olmayan şekil” türünden ve kimi eleştirmenlerin “deha” olarak niteledikleri “dizelerinde değil.

Kurdakul, Fazıl Hüsnü’nün değişik dönemlerinde şiirine kaynaklık eden duyarlıkların üç yönde geliştiğini düşünmektedir. Birinci yönün şiirleri içe dönük

şiiirlerdir. Bu şiiirlerde şair, insanın evren karşısındaki şaşkınlığını, yalnızlığını, korkularını, ölüm gerçeğine karşın yaşarken duyduğu bunalımları, doğasal görkemini yansımalarını işlemeye çalışır; insan, doğa ve evren karşısında “meçhul”ün baskısını duymaktadır. *Daha*, *Çakırın Destanı*, *Âsû*, *Haydi*, *Aç Yazı*, *Aylam* bu ilk yönün kitaplarıdır. Doğa, dağ, yeşil, kuş, ağaç, evren, gök, yıldız, sonsuzluk, insan halleri, bu şiiirlerde çoğunlukla, rüya ve uyku sözcükleriyle buluşurlar. Sınırlı kavramlarla uğraşmaktan yorulup sıkılmaz Fazıl Hüsnü. *Çocuk ve Allah*’ta görülen sözcükler ve kavramlar *Daha*’da yine temel öge durumundadırlar. Tekdüzelikten, etkili olanla etkisizin yan yana gelmesinden de rahatsız olmaz şair. Genellikle aynı türden sözcükler, “Cesur ve nazik rüyasında”, “taşlarla yükseldi rüyam”, “sularda ve bazen rüyada”, “rüya ve aşk üzre mevsim” örneklerinde olduğu gibi en durağan halleriyle dizeye egemen olmuşlardır. (45)

Kurdakul’a göre, Dağlarca’da düşünsel daralma şiirsel dengeyi de rahatsız eder. Belki de bu nedenle doğa, yaşayan bir gerçeklik olarak görünmemektedir. Dağlar, ağaçlar, sular, coğrafyadaki gibi değişik izlenimler yaratmaktan çok, dilin alıştığı nesneler durumundadırlar. “Yaprakların yeşilinde aşikâr”, “dağlar bulutlar her taraf”, “kır çiçeklerinden dağ havasından”, “büyük yapraklı kalın ağaçların altında”, “ağaran dağlar çevresinde”, “bazı dağlar vardı uzakta yükselen” örneklerinde olduğu gibi, dize içindeki etkilerini ve önemlerini hesaplamadan yararlanmaya bakar sözcüklerden şair.

Dağlarca, sözcüklerin en alışık olduklarının yardımıyla yola çıkıyor gibidir. 47 şiirin ilk iki dizesi ağaç, rüya, gece, uyku, ölüm, dağ, kuş, yıldız sözcüklerinden biriyle başlayan *Çakırın Destanı*’da, yaklaşık olarak her yedi sekiz dizeden birinde bunlar bulunur. Dar sözcük dünyası dizede tekdüzelik, şiirde içerik tıkanıklığı yarattığı için, bildiri, ender olarak şiirselle kaynaşma noktasına ulaşır. Çoğu şiirin

omurgasına, idealizmden kaynaklanan düşün kırıntılarının işlenmemiş biçimde egemen olması, ne güzellik, ne derinlik bırakır.

Âsû'yu oluşturan şiirlerde *zaman*, yüzü aşkın dizede “gece”, “çağ”, “vakit”, “gün” sözcükleriyle; *uzay*, “evren”, “uzaklık”, “boşluklar” sözcükleriyle; *ölüm*, yüz elliye aşkın dizede “varlık”, “yokluk”, “uyku” sözcükleriyle; *doğa* ise “yeşil”, “yeşillik”, “dağ”, “kuş” ve “ağaç” sözcükleriyle anlatılır. Bu sözcükler, şairin diğer kitaplarından büyük ölçüde tanındıktır, yetmiş iki dizedeyse yine başlangıç sözcükleri olarak görünürler. Şematizmden kurtulduğu “Merihli'ye Sesleniş”, “Âsû”, “Âsû'nun Oğlu” gibi şiirlerde, şairin dilinin etkili olduğu söylenebilir. (46)

Kurdakul'un çözümlemesine göre Dağlarca'nın ikinci duyarlık yönünün eseri olan toplumsal şiirler, insanı; insanın doğa, aykırı toplum güçleri ve kurulu düzenin görünen- görünmeyen yasaları içinde, günlük yaşamlarını saran sıkıntı ve acılarını, yoksunluk ve yoksulluklarını, buhran ve patlamalarını işlediği şiirlerdir. *Toprak Ana*, *Aç Yazı*, *Dışardan Gazel*, *Yeryağ*, *Kazmalama* bu yönelimin kitaplarıdır. Şair bu yapıtlarında soyut sözcükleri hemen tümüyle bırakmış, halkın dilini aramaktadır.

“Buğda”, “cenderme”, “heç”, “tez”, “gayrı”, “üçecek”, “erigeçi” gibi sözcüklerle, “toprak”, “yol”, “tarla”, “ev”, “samanlık”, “ocak” gibi yer belirleyen sözcükleri; “kağrı”, “öküz”, “eşek” gibi köy yaşamı ile birleşmiş sözcükleri sık kullanır. Köy ve köy insanının yaşamını yer yer “*Yorgun serilmişiz çiftten dönünce/ El ayak sığmaz olur ortalığa*” dizelerinde olduğu gibi kişilerin ağzından yerellik kazandırmaya çalışarak yansıtır. Yoksulluklarsa, “*Bir kağrı içinde sarı bir yüz/ Pis bir dōşek çare olmuş derdine,/ Çul örtülmüş sakallarına kadar,/ Bu hasta hangi köyden*” örneğindeki gibi, genellikle şairin seslenişleriyle verilmiştir (46).

Kurdakul’a göre, halkın dilini kullanma çabalarına karşın, geleneksel halk şiiri biçimlerinden yalnız türküye yaklaştığı olur Fazıl Hüsnü’nün. 1960’lara kadar şiirine, özellikle *Toprak Ana*’da, “saptama gerçekçiliği” diyebileceğimiz düzeyde öykü anlatımı egemendir. Bunun yanında, dizelerde değişik ses denemeleri yaparak şiir öğelerini canlı tutmaya çalışır. Başardığı yerlerde (“Kağnılar”-“Kızılırmak” gibi) yeni bir toplumsal şiirin yetkin, unutulmaz örneklerine ulaşmıştır. Bu kitapların şiirlerinde “Yedi İhtimal” ve “Çağlarda” gibi çok sesli şiirlerin yanında gücü yine uyaklara ve alışılmış Fazıl Hüsnü sözcüklerine bağlı kuruluşlar yan yana yer almaktadır (47).

1960’lardan sonraki kitaplar, iç ve dış sorunlara bakış açısı değişen bir aydın kişinin (1950’den önce Amerikan uçak gemisi Missouri’ye⁹ “hoş geldin manzumesi” yazma düzeyinden) ulusal çıkarlara sahip çıkma bilincine ulaşmasının öfke ve başkaldırı patlamalarıdır. *Dışardan Gazel*, *Türk Olmak*, *Kazmalama*, *Yeryağ* kitaplarındaki şiirlerde Fazıl Hüsnü’nün her türlü toplumsal olayı şiirleştirmeye çalıştığı görülür (47).

Kurdakul, Fazıl Hüsnü şiirine kaynak olan duyarlıkların üçüncü kümesine şairin destanlarını ve çocuk şiirlerini yerleştirir Bu iki ana çizgiyi, birbirinden farklı duyarlıkların ürünleri olarak düşünmesi gerekirken aynı kümede ele alması yadırgatıcıdır. Bu kümelenirmedeki değerlendirmeler de, ilk iki kümelenilmedekilere nazaran daha yüzeyseldir.

⁹ Dağlarca’nın başına dert olan, “Missourie” şiiri, Dağlarca’nın 1946’da Missouri İstanbul’a demirlediğinde yazdığı bir şiirdir ve *Sivaslı Karınca* (1951) adlı kitabın içindedir. Ece Ayhan’ın. “Bir Askeri Şairin Ölümü” adlı şiirinde (Ayhan, 1993: 15) bu şiirin içinde geçiyormuş gibi “memnunuz cihandan ve hükümetten” dizesiyle alıntılanır. Oysa bu dizeler Dağlarca’nın 1945’te yayımlanan *Çakır*’ın Destanı’nda bulunmaktadır. Missouri çıkartmasının belleklerde nasıl yer ettiğine, nasıl anlaşıldığına dair Enis Kortan’ın *Kaybolan İstanbulum* kitabındaki “Missouri Zırhlısı İstanbul’da” adlı kesit için bakınız: [http://www.boyutpedia.com/default-ID~1553~aID~64113~link~missouri_zirhlisi_istanbul%E2%80%99da_\(1946\).html](http://www.boyutpedia.com/default-ID~1553~aID~64113~link~missouri_zirhlisi_istanbul%E2%80%99da_(1946).html)

Dağlarca'nın çocuk kitaplarına bir paragrafla değinen Kurdakul, *Arkaüstü/Uçsuz Bucaksız Yaşama* ve *Yeryüzü Çocukları* adlı kitaplardaki ürünlerde, sözcüklerin Fazıl Hüsnü sözcükleri, yapının Fazıl Hüsnü şiirinin yapısı olduğunu vurgular. *Arkaüstü*'ndeki sorma, öğrenme aşamasındaki çocuk, *Çocuk ve Allah*'taki mistik havadan çıkmış, uzay çağının yarattığı bilinç düzeyine gelmiştir. *Yeryüzü Çocukları*'ndaysa ülkelerin coğrafya özelliklerinden yola çıkarak, çocuk duyarlılığı ile bu özellikler arasında ilişkiler aramaktadır.

Kurdakul'a göre, Dağlarca'nın destanları, genişlikleri ne ölçüde olursa olsunlar parça- bütün birlikteliği için gereken bağlamları kurmakta zorlanırlar. İlk *Üç Şehitler Destanı*'nda (1949) Kurtuluş Savaşı konusuna bağlı temaları işleyen Fazıl Hüsnü, daha sonra *Samsun'dan Ankara'ya İnönüler*, *Delice Böcek*, *Yedi Memetler*, *Sakarya Kıyıları*, *30 Ağustos*, *İzmir Yollarında* adlı kitaplarında, savaşı tarihsel gelişimi içinde alarak, başlangıç ve zafer arasındaki önemli olayları konu edinmiştir. Mustafa Kemal Paşa'nın kongreler evresindeki girişimi, örgütlenme aşaması, İnönü ve Sakarya savaşmaları, cepheler, cephe gerisi, savaşçılar, savaşa yandaş olarak katılan vatanseverler, genellikle özerk parçalar halinde görülen şiirlerle verilmek istenmiştir. Özerk parçalarda şairin başka ürünlerinde sık karşılaştığımız buluşlar, deyişler, benzetmeler, sözcükler yinelenir. Çoğunlukla “kahraman”, “yiğit”, “şehit” gibi sözcüklerle anlatılan savaşçılar, insansallıklarını yitirirler. Olayları ve tarihsel bilgileri sergileme kaygısının ağır bastığı yerlerde, savaşan insanın varlığının altını çizecek öğelerin zayıflığı ya da yapaylığı, destanın özünü de yaralar. Oysa destan okurunun beklediği, şiirselliği yaratabilecek öğe, kahramanların öznel varoluşlarıdır (47).

Kurdakul'un yazısı, Dağlarca şiirini bütünlüğü içinde ele alan, yargılarını örneklerle ispatlamaya girişen, arkasında ciddi bir emek ve düşünme olduğunu

hissettiren, nitelikli bir yazıdır. Varılan yargıların dayandırıldığı gözlemler ve örnekler güçlü ve inandırıcıdır. Yazı, “Fazıl Hüsni eleştirmen Doğan Hızlan’ın deyişle gerçekten “Tek başına bir akım” kimliği göstermektedir” diye biter. Böylece, Hızlan’ın önyargı ve imalarla kurduğu Dağlarca imajını olumlu yönde yorumlamış olur.

9. Memet Fuat’ı Okumak

Dağlarca hakkındaki en ilginç yazılardan biri kuşkusuz, Memet Fuat’ın ilk basımı 1985 yılında yapılan *Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi* için (2002: 206-37), Dağlarca’nın şiirlerinin yerine koymak üzere kaleme aldığı adlı yazıdır. Şairin yaşamı ve yapıtı hakkında söyledikleri ve yazdıkları üzerinden Dağlarca’nın şair kimliğini ve şiirinin özelliklerini sorgulayan humor yüklü bu ironik yazıyı Memet Fuat “inceleme” olarak sunar. Yazı esas olarak *Kutluk’un Evindeki Konuşma* adıyla yayımlanan söyleşiye dayanır. İroniyi yaratan, Memet Fuat’ın yaptığı alıntılarda özellikle, Dağlarca’nın okura zayıflık olarak da geçebilecek ifadelerini kullanması, göstermek istediği tam da bu ifadelerin zaafıyken, şairin beklediği sonuçları çıkarıyor gibi yapmasıdır. Yer yer dürüst davranıp gerçek izlenimlerini aktarsa da “övgüyü” ve “saygıyı” öylesine ifrata vardırı ki, metin yer yer groteskleşir.

Metni burada, tavır ve tarzın iletlediği satır arası sonuçları üzerinden değil, ayıklayabildiğim somut sonuçları üzerinden özetleyeceğim.

Aralarında ne geçtiyse, şiirleriyle bütün antolojilerde yer verilen Fazıl Hüsni Dağlarca, Memet Fuat’ın antolojisinde yer almak istemez. Antolojinin on ikinci basımında Adam Yayınevi’ne ve Memet Fuat’a karşı dava açar. Memet Fuat, içinde Dağlarca’nın yer almayacağı bir antolojinin eksik kalacağı düşüncesiyle 13., 14., 15., 16. basımlarda şairden boş kalan sayfaları “Ataç, Nayır, Cemal Süreya gibi Dağlarca

üzerine yazmış seçkin yazın adamlarının yazılarıyla” (207) değerlendirmiştir. 17. basımdan itibaren de 2 Ocak 2001 tarihini attığı “Fazıl Hüsni Dağlarca” adlı 30 sayfalık kendi yazısını sunar.

Memet Fuat’a göre Dağlarca *Kutluk’un Evindeki Konuşma*’da, her ne kadar Necip Fazıl’ı büyük şairler arasında saymadığını bildirse, Kemalettin Kamu’dan “Ne yazık ki şiirle gerektiği kadar uğraşmamış bir ozan” diye söz etse de *Havaya Çizilen Dünya*’da hececilerin ve Necip Fazıl’ın etkisi altındadır. Memet Fuat, bu etkiyi belgelemek üzere seçtiği “Nedir” ve “Şehir Geceleri”nde; sindirilmiş bir ustalıkla yazılmış gibi görünen bu iki şiirde etkisi dolaysız bir biçimde görünen Necip Fazıl’ı; “Bir Çoban” adlı şiirde de Kemalettin Kamu’yu tespit etmeyi okura bırakır (212-13).

Memet Fuat, Dağlarca’nın söyleşilerinde sıkça vurguladığı gibi *Havaya Çizilen Dünya*’dan önce aruzla divan yazdığını, divanların yer aldığı “defter kitap”ların elden ele dolaştığını, Peyami Safa’nın, Yusuf Ziya Ortaç’ın beğenisini kazandıklarını, şairin, kendisini yaratan çalışmanın bu defter kitaplardaki aruz temrinleri olduğunu söylediğini hatırlatır. Bunlar yayımlanmadığı için kendi değerlendirmesi *Havaya Çizilen Dünya*’da bir araya getirilmiş şiirlerle başlamak zorunda kalacaktır. Nedir ki, defterler dolusu aruz ve hece temrini yapmış, genç şairlere de bunu “olmazsa olmaz” şeklinde ısrarla öneren şairin ilk kitabında, dönemin yaygın şiir anlayışına uygun, “derli toplu”, ölçülü uyaklı, şiirleri yanında, kalıplara uymayan şiirleri de vardır:

1935 tarihli “Kaybolmak Arzusu”nun son dördlüğü:

Kaybolmak isterim şehirler arasında,

Bir manalar dünyasında dağılmak istiyor başım.

Kaybolmak isterim bir yalnızlık noktasında

Ki bir yalnızlık noktası yanımda yürüyen arkadaşım.

Birinci dize 13, ikinci dize 16, üçüncü dize 14 dördüncü dize 18 hece. Bu şiir de dört dörtlükten oluşuyor. Dörtlüklerin uyak

düzenleri şöyle: ABBA CDCD EFFE AGAG. Bazıları yarım uyaklar. Büsbütün tutarsız değil, ama karışık görünüyor.

Hece edası çerçevesinde bir serbestlik arayışı (211).

Memet Fuat’a göre, Yaşar Nabi Nayır’ın işaret ettiği “Dranas, Tarancı, Kanık gibi şairlerin yirmi beşine varmadan erişmiş oldukları ünü ve itibarı kazanmak için Fazıl Hüsnü Dağlarca’nın otuzunu aşmayı ve kitaplarının sayısını beşten yukarı çıkarmış olmayı beklemek zorunda kalması”, şairin yaratıcılığı sırasında kullandığı öznel eleştiri gücündeki zayıflıktandır. Dağlarca’da biçimde eksiksizlik arayışı yoktur. Çeşitli örneklemelerle gösterdiği “uyak düşürme zorlamaları” biçim beğenisi olan okurun daha başından irkilmesine yol açacaktır. (221)

Havaya Çizilen Dünya’yı tanıtan iki yazıdan birini “Orhan Selim” takma adıyla “Akşam” gazetesinde Nazım Hikmet’in yazmış olmasını çok ilginç bulur Memet Fuat:

Tutucular arasında görülen Peyami Safa, Necip Fazıl, Yusuf Ziya Ortaç, Faruk Nafiz Çamlıbel gibi sağdaki ustaların elinden tuttuğu bir şair adayıyla Nazım Hikmet niye ilgilenin!

Şiirsel gizilgücünü mü sezdi?

Devrimci bir şair böyle şeylerle ilgilenir mi?

Okuyalım bakalım Orhan Selim 1935 ağustosunda yayımlanmış bir kitaba 1936 yılının altıncı ayında nasıl bir tanıtma yazısı yazmış:

“Bana iki kitap göndermişler. Madem ki göndermişler, onlardan kısaca da olsa söz etmek boynumuzun borcu oldu. Kitaplardan birisi bir şiir külliyyatı. Adı: *Havaya Çizilen Dünya*. Yazan Fazıl Hüsnü Dağlarca. 158 sayfa ve 50 kuruş.

Fazıl Hüsnü’nün kendine gerek iç, gerek dış bakımından yol arayan istidatlı bir şair olduğu muhakkak. Üzerinde durulmaya değer vezin denemeleri yapmış. Bence ikisinde de muvaffak olmuş. Lisani hiç de kötü değil. En aksayan yanı şiirlerin içi. Bir bakıyorsunuz kendini bu dünyada yapayalnız hissediyor, bedbin.

Sonra bir bakıyorsunuz, komşusuyla alakadar olacak kadar dünyaya bağlı.

Diyeceksiniz ki şairin ruhu muğlaktır, mürekkeptir, bir bakışta dibi görülmeyecek kadar derin ve bazen karanlıktır. Siz istediğinizi deyiniz, bence şairin ‘ruhu’ ne kadar derin ‘karanlık’ ve ‘muğlak’ da olsa, dikkat edeceği bir şey vardır: Bu ‘ruh’un arapsacı gibi karmakarışık olmaması. Bence bu ‘ruh’ bütün muğlaklığıyla bir mükemmel ahengin, armoninin hesaplı seslerini vermelidir.

Fazıl Hüsnü Dağlarca inkişaf yolunda. Bakalım olgunlaştığı vakit dışı kadar içi de aydınlık ve mükemmel olabilecek mi? Bizden bunu beklemek, ondan buna ulaşmak (215-16).

Memet Fuat için Nazım Hikmet referansı Dağlarca’nın çıkışını değerlendirmek açısından çok önemlidir. Nazım Hikmet’in nasıl olup da karşıt görüşlü Peyami Safa, Yusuf Ziya Ortaç isimlerini arkasına alan Fazıl Hüsnü için bir tanıtma yazısı yazdığını ısrarla sorgular. Kitabın tutucu çevrelerle uyum içinde bir şiir anlayışının ürünü olduğu, Türk şiirinde Nazım Hikmet’le başlayan “serbest nazım” anlayışını çağrıştıran uzaktan yakından bir söyleyiş içinde olmadığı açıktır. Arada Nazım Hikmet’e bu kitabı verip, hakkında yazmasını isteyen biri olmalıdır.

Meğer Nazım Hikmet’in sanatıyla yakından ilgilendiği, desteklediği Ali Süavi, Fazıl Hüsnü Dağlarca’nın Adana Ortaokulu’ndan sınıf arkadaşymış. Yoksa *Havaya Çizilen Dünya*’da Nazım Hikmet’in bir esintisi olmadığı gibi, Nazım Hikmet’i coşturup bir tanıtma yazısı yazmaya yönlendirecek özellikler de olmadığı bir gerçek.

Türkçenin bu iki büyük şairi birbirlerine çok uzak yerlerde duruyorlar. Fazıl Hüsnü Dağlarca’daki yeteneği Nazım Hikmet’in daha baştan sezmiş olduğu görüşüne katılmak hiç de kolay değil (217).

Memet Fuat’a göre, Dağlarca, “değil *Havaya Çizilen Dünya*’da, kimi eleştirmenler tarafından şairin başyapıtı olarak değerlendirilen, Cemal Süreya’nın ise

Türkçenin anayasası dediği *Çocuk ve Allah*'ta bile Ahmet Muhip Dıranas'ın, Cahit Sıtkı Tarancı'nın, ya da Garip öncesindeki Orhan Veli Kanık'ın biçimsel yetkinliğine ulaşabilmiş değildir. Bu şairin başarısı doğrudan içerikte, şiirsel düşünce gücünde, hiçbir felsefeye bağlı görünmeyen gizemli, özgün felsefesinde aranmalıdır.” (221)

Peki, “nedir felsefe? Felsefe salt bir düşünme etkinliği[dir]. İnsanın soru sorma yeteneğinden güç alıyor[dur]. Mantıksal usavurmaya, akılyürütmeye dayanıyor[dur]. [...] Aslında bu akıl yürütme etkinliğinde “duyuların” ya da duyusal kavrayışın” yeri yok[tur], salt mantıksal usavurma[dır], ama insanoğlu dile, imgelere, şiire başvurmadan düşünebilir mi? Hiçbir konuda “bilinemezciğe” boyun eğmek istemeyen Fazıl Hüsnü Dağlarca ise işte bu yoldan, imgeler yolundan giriyor[dur] sorular dünyasına, bilgiye aç bir felsefeci gibi her şeyi anlamaya, giderek her şeye bir şiirsel bir çözüm yakıştırmaya çalışıyor[dur]. Sonuçta belki ortaya felsefe geleneğiyle ilgisiz, işlevsiz, dağınık akılyürütmeler çıkıyor[dur], ama bu akılyürütmelerin daha önce hiç bir dilde örneği bulunmayan şiirler getirdiği de bir gerçek[tir].” (222-23)

Memet Fuat, Dağlarca'nın felsefe ile çocuk yaşta karşılaşmasını, şairin *Kutluk'un Evinde Konuşma*'da anlattığı gibi alıntılar ve “Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın şiire bir felsefeci yaklaşımıyla girmesi, herhalde ortaokulda ‘belki yüz kez’ okuduğu *Muhtasar Yunan Felsefesi* kitabının etkilerinden kaynaklanıyor” (223), diye tamamlar sözlerini.

Memet Fuat'ın, Dağlarca'nın çocukluğundaki, askerlik yıllarındaki şiir algısıyla ilgili naif tınlayan birçok alıntısıyla yaptığı gibi ironik bir açılımı vardır bu değerlendirmelerin; Dağlarca'nın birikiminin “çocuk yaşta” okuduklarıyla sınırlı olduğu, şiirindeki düşünce içeriğinin bu “okumuşluğu” aşmadığı.

Memet Fuat, Dağlarca'nın "aslında biçim alanında da hızlı, çalışkan bir şair" olduğunu söyler. "Ama çabasını yetkinleştirmeye, arınmaya değil de, güç gösterilerine yönlendiriyor, kendisiyle yarışıyor[dur]" (223) .

Örneke Kuleli'deyken, bir günde, aynı ölçülerle olmak üzere, kaç şiir yazabileceğini denemiş. Altı ders, üç de çalışma saatinde aruzla tam otuz bir şiir yazmış. Genç olmanın verdiği güç diye düşünüyor insan, ama değil, şair daha sonraki yıllarında da bir gecede bir kitap yazdığını söylüyor.

Akşamüstü beşte başlamış, ertesi gün üçte dörtte bitirmiş. Doksan bir kez okuyup düzeltmesi de çabası.

Gene örneke içinde hiç fiil bulunmayan şiir yazmayı denemiş.

Onuncu sınıfta sonu hep "t" ile biten beş yüz beyitlik bir kaside yazmış.

Atta, tramvayda, kağıda, uçakta, trende, öğretmenlerini not tutuyormuş gibi aldatarak derslerde, yönetim kurulu toplantılarında, gece iki uyku arasında şiir yazdığı çok olmuş.

Biçimsel eksiksizlik ardında koşan şairlerin bir dizeye bir sözcük bulmak için bir şiiri aylarca, hatta yıllarca beklettikleri düşünülürse, bu hızla, bu deney açlığıyla o titizliğin yanına bile yaklaşamayacağı hemen anlaşılır.

Ayrıca her konuya el atabileceği bir şiir aracı geliştiriyor (223-24).

Memet Fuat'ın tarzının dışına çıkarak Dağlarca'nın düzyazılarındaki (*Kutluk'un Evindeki Konuşma*, röportajlar, *Yapıtlarımla Konuşmalar* ve *Dildeki Bilgisayar*) naif ifadelerini hicvederek aktarmasını, Dağlarca söyleminin groteske varan açılımlarını kaydetmesi açısından çok anlamlı buluyorum.

Bunun dışında Memet Fuat'ın "deney açlığı" değinmesiyle Dağlarca şiirindeki deneysel yöne dikkat çekmesi önemlidir. "Kimseye benzemeyen, kimsenin benzeyemeyeceği" yolundaki değerlendirmelerin özü, farkında olmadan Dağlarca

şiiirinin deneysel karakterini ortaya koyar. Dağlarca'nın bütün söyleşilerinde, bütün düzyazı metinlerinde ısrarla şiir dilinin dışına çıkmamış olması, aklın süzgecine gereksinim duyan bütün çalışmalar için “deneysel” tanımlamasına dayanılarak açıklanabilecek bir tavidir.

Bunlar dışında, Memet Fuat'ın Dağlarca şiirine dair “bireysel şiir” değerlendirmesi Türk edebiyat eleştirisinin genel anlayışı ile uyum içindedir. Bu anlayışa göre toplumsalcı bir tavır içinde olmayan yapıtlar, bireysel kaygıları yansıtır ve klişeleşmiş “sanat için sanat- halk için sanat” çatışması üzerinden yargılanır. Memet Fuat, *Çakır'ın Destanı*'nı “ [...] toplumsal bir olayı değil, öncekiler gibi, bireyi anlatan bir yapıt, Bireyi bütün ilişkileri içinde ele alan soluklu bir destan.” (231) cümleleriyle, değerlendirir. Memet Fuat'ın *Çakır'ın Destanı*'ndan getirdiği örnekler, tezini desteklemez; zengin-fakir karşıtlığını ortaya koyar, ama 1960'lar öncesi üretiminde Dağlarca'nın toplumsalcı yönü beklentileri doyuracak ölçüde gelişmemiş olduğu için Memet Fuat'a da bireyci görünür:

Bireyin birçok bireyde görünüşü gibi Çakır her yerde
kafasını dolduran soruların yanıtlarını arıyor.

**Zengin kardeş de bana,
Meydanlar kadar açık, caddeler kadar düz;
Kimi çağırmakta
Bütün malınız mülkünüz?**

**Fakir kardeş, de bana,
Gördün mü garip dostu;
Kimin serinliğiyle canlıdır,
Elindeki kırık testi? (231)**

Memet Fuat'ın “bireyin birçok bireyde görünüşü” olarak tanımladığı gibi “birey”, Dağlarca yapıtında Çocuk ve Allah'tan itibaren kendi ben'inin dışına doğru

evrilmeye başlamış, evrensel bir benlik’le buluşan lirik ben, varolan her şeyi şiir evreninde konuşmaya çağırmış, konuşturmaya koyulmuştur. Türk şiir eleştirisi “evrensel” kavramına da devrimci, aydınlanmacı, toplumsalcı bir anlam yüklediğinden bu “bensizleşme” Dağlarca’nın toplumsalcılaşıma sürecinin bir göstergesi olarak olumlanacaktır.

Sivaslı Karınca’da uluslar arası, evrensel bir düşün ilk seslenişleri duyulur.

Kardeş olduğumuzu, kardeş olduğumuzu

İlk karanlığından beri yeryüzünün

Kaderimizken aynı yıldız,

Niye anlamamışız,

Bakmışız, bakmışız da göklere

“Kutluk’un Evindeki Konuşma”dan şairin diyelim bin yıl sonra yeryüzünde ayrı ayrı uluslar kalmayacağına, bir dilde birleşileceğine, eski uygarlıkların izlerinin müzelerde korunacağına inandığını biliyoruz. (233)

Memet Fuat, Dağlarca’nın ilk kitabından bir şiiriyle, “50 Yıl Sonrakiler” adlı bütünde yayımlanan *Sayılarda* kitabından bir şiirini karşılaştırır ve şu sonuçlara varır:

İki dörtlükten oluşan “Bahçeden” adlı şiirin ilk dörtlüğü:

Bir gidenlik var bu bahçede

Kat’iyen aşikâr olmaz.

Meyveler lezzetle parlar

Güllerde ayrı bir haz.

[...] Sayılarda adlı kitaptaki 4+2+3+2+3 bölünmeli on dört dizelik “Gök’le Sayı” adlı şiirin ilk dört dizesi

Gök kendine eşittir

Eşittir

Eski sayılar toplamı

Yeni sayıların toplamına

Arada önemli ayrımlar var. Dil çok değişik. [...] İkinci dörtlükte noktalama yok. Ölçü iyice özgür, uyaktan yararlanılmamış, sözcük yinelemelerine yaslanılmış. İkinci dörtlük dil bakımından daha arı, belki biraz daha soğuk, salt akıl ürünüymiş gibi görünüyor.

Aslında ben Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın şiirinde aklın arkaya itildiği, duyguların öne çıktığı bir dönem bulunduğu bir dönem olduğu kanısında değilim. Kafasında hep sorular oluşuyor, ama dili arındıkça, güncel konuşmaların buğusundan, sıcaklığından uzaklaştıkça akılcılığı daha belirginleşiyor diye düşünüyorum. O her döneminde varlığın ya da yokluğun karşısında, arkası gelmez sorularıyla, bir felsefeci gibi. (229)

Memet Fuat'ın örneklerle saptadığı farklılık, dilin sözcükler üzerinden değişmesinden daha keskin bir değişikliği gösterir aslında. Dağlarca'da izlenimleri değerlendirme, sorgulama dönemi bitmiş; şiir diline, kemale ermiş bir bilgelik söylemi yerleşmiştir. Birey'den, kendi ben'inden uzaklaşmış, evrenin sırlarını “toplamı”, “eşittir” gibi matematik terimleriyle formüllere döken ben'siz bir bilgelik söylemi; bir felsefeci söylemi değil.

Nedir ki, bilgelik söylemi konuşkan, kalabalık bir söylem değildir. Dağlarca'nın bütün eleştirmenlerin üzerinde birleştiği şiir işçiliğini, şiir “zanaatkârlığını” nasıl açıklamak gerekir?

Memet Fuat da yazısının sonunda bu sorunu ortaya koyar. “Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın dili arınmış, konuları çeşitlenmiş, şiirinin düzeyi yükselmiş, ama yazma hızında bir düşme olmamıştı[r]. Bireysel konuları işlediği gençlik yıllarındaki gibi gene büyük bir kolaylıkla yazıyordu[r]. Örneğe Kubilay Destanı'nı olayın 38. yıldönümünde Yaşar Nabi Nayır'ın istemesi üzerine yazmıştı[r]. İstanbul'un geri alınışının 56. yılında yayımlanan *Türk İstanbul*'un yazılış öyküsü ise şöyle[dir]: Baki Süha Ediboğlu bir gün Aksaray'daki Kitap Kitabevi'ne gelip, “İstanbul Radyosu

Müdürlüğü’nden gönderildiğini, iki gün sonra İstanbul’un Mustafa Kemal ordularınca alınışının kutlanacağını, bu konuyu işleyen, okunması yarım saat sürecek bir yapıt istendiğini” bildirmişti[r]. Radyoda bir oda ile daktilo başında bir hanım bu iş için şairi bekliyordu[r]. Fazıl Hüsnü Dağlarca’nın bu tür yıldönümleri için yazdığı daha birçok kitabı var[dır]” (235-36). “Belli bir yerden sonra o artık büyük bir şiir fabrikasının elektronik kablosu önünde oturan bir uzmana dönüşmüştü[r]” (235). “Ülkesini, giderek bütün insanlığı ilgilendiren her olayı şiire yansıtmasıyla, yaşadığı dönemin olaylarını, görünümelerini geleceğe taşımakla görevli, ama yalnız kendisine karşı sorumlu, özgür bir “Saray Şairi” gibidir” (205).

10. Mehmet H. Doğan’ı Okumak

Pek çok eleştirmen gibi Mehmet H. Doğan da ilk kez 1996’da yayımladığı “Bir Dağlarca Portresi Denemesi” adlı yazısında (2001: 67-72), Dağlarca’nın “okulsuz” olmasına değinir. Doğan’a göre, şairin ilk kitabı *Havaya Çizilen Dünya* dışında yerli ya da yabancı herhangi bir şairden ve akımdan etkilendiği de, herhangi bir şairi etkilediği de söylenemez. “Nasıl olduğu bilinmez, hiç kimse o geniş şiir imparatorluğun sınırlarından bir adım atamaz içeriye” der ve şairin *Daha* adlı kitabındaki “Ahirzaman” adlı şiirde, bunu çok ilginç bir biçimde yasakladığına dikkat çeker:

**Benimle ve edebiyatımla meşgul olana lanet olsun
Ben karanlık yolumda yalnız gideceğim
Hayvanları ve şekilleri
Çırlıçılak seveceğim (68)**

Doğan, Dağlarca’nın, konuları ve izlekleri sonsuz çeşitlilik içinde, en ince ayrıntısına kadar işlediğini, içlerini boşaltıncaya kadar büyük bir açıklıkla

sömürdüğünü, ve bir daha dönmek üzere bir kenara bıraktığını belirterek örnek olarak Toprak Ana'nın bir iki bölümüne giren alt başlıkları sıralar:

*Aldı Köylerle Köyler Bakalım Ne Dedi: Işıksız Köy/
Çocuksuz Köy/ Yağmursuz Köy/ Ağaçsız Köy/ Yolsuz Köy/
Habersiz Köy/ Ölümsüz Köy/ Aldı Karabakır Bakalım Ne Dedi:
Karabakırın Dövülüğü/ Karabakırın Evi/ Karabakırın İçindekiler/
Karabakırın Rahatlığı/ Kara bakırın Acısı/ Karabakırın Soğuması/
Karabakırın Haciz Vakti/ Aldı Dağ Yollarında Hastalar Bakalım
Ne Dedi: Dağ Yollarında Hastalar/ Gözleri Örtüktü Hastanın/
Oğlu Doğmuştu Hastanın/ Ağırılığı Duyulmazdı Hastanın/ Bir
Yanı Tutmazdı Hastanın/ Yolu İraktı Hastanın/ Çocuğu
Oynuyordu Hastanın/ Pidesi Vardı Hastanın/ Gözleri Çapak
Çapaktı Hastanın/ (68)*

Bu tür bir çalışma, şairi zorunlu olarak seri üretime itecektir. Bu yüzden bir kitabı dolduran, aynı konuda, aynı izlek çerçevesindeki, diyelim 100 şiirde söyleyiş tekrarlarına, imge tekrarlarına rastlanması da doğaldır. Doğan, şairin hakkını teslim etmeyi de ihmal etmez. “Dağlarca'nın her döneminden her kitabından hiç eskimeyecek şiirler kalır” (69).

Doğan'a göre, Dağlarca için insanlara yaşamlarında yol gösterecek, destek olacak canlı bir şeydir şiir. Doğan Dağlarca'nın *Haydi* kitabına yazdığı 4-5 bin dörtlükten bahsederken, “insanların, sabahları yaşamalarına koyulmadan o kitabı açıp, bir dörtlük okuyup, aldıkları yaşama sevinciyle hayata tutunmalarını hayal eder, ölümden korkmamayı öğretmek ister insanlara.” der (71) ve “Elimden gelse, askerlik görevi gibi her ozanın yapıtları içinde bir oranla toplum konularını yazması amacıyla bir yasa çıkarırdım” alıntısıyla (72), Dağlarca'nın, şaire toplumsal rehberlik misyonu yüklediğinin de altını çizer.

Doğan'a göre, 1960'lardan sonra Dağlarca bir “vakanüvis titizliğiyle”, sanki güncel tarihi yazmaya soyunmuştur. 1972'de kendisiyle yapılan uzun söyleşide

“toplumsal siyasal olaylar edebiyatı günü gününe etkilemez” demiş olsa da, güncel olaylar Dağlarca şiirini fazlasıyla etkilemiştir. Şair olarak birinci tekil kişiliğini siler, kahramanlarına dışarıdan bir anlatıcı kimliğiyle yaklaşır. Bu yüzden de dindar mı, ateist mi; militarist mi, barışçı mı; evrenselci mi, milliyetçi mi olduğu anlaşılmaz, her şey birbirine karışmıştır. Osmanlı yayılmacılığıyla övünen de odur, sömürgeciliğe karşı çıkan da. Aslında bütün ideolojilerin dışındadır ama ideolojiler bile bir şiire vesile olabilecekse önemlidir Dağlarca için (72).

Doğan’ın, Dağlarca şiirinde birinci tekil kişi yokluğunun birey’i sildiği saptaması önemlidir. Dağlarca’nın alımlanma estetiğini belirleyen sorundur bu; duruşuyla, kimliğiyle ilgili bütün kaygılar bu olgudan kaynaklanmaktadır; bu nötr olma halinden. Şairin bütün varolanı, bütün evreni lirik ben’le konuşturmaya girişmesi yadırganmakta, kendi şiir evrenine sadakati anlaşılmamakta, lirik ben, şairin kendi kimliğiyle teşhis edilmek istenmektedir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: POETİKA

YA DA

OKUNMAYANDA OKUNAN

A. SORUNLAR KARŞISINDA DAĞLARCA

Mercek altına alarak incelediğim eleştirel yaklaşımlar gösteriyor ki, Dağlarca şiiri Türk şiir eleştirisinde her şeyden önce, sınıflandırma noktasında sıkıntı yaratmıştır. Bu şiirin öncü niteliği kısmen kabul görse de gelenekle bağları kurulamamış, Dağlarca, Türk şiir tarihinde örneği olmadığı gerekçesiyle bir kenar kimlik olarak var olabilmıştır. Hızlan'ın “Tek Başına Bir Okul” savsözü ve bu sözün çok sevilmesi, çok alıntılanması, kabulü, onayı bu bölümde göstermek istediğim gibi, Dağlarca'yı modernist Türk şiirinin dışında konumlamış, genç kuşak eleştirmenlerin Dağlarca algısı üzerinde belirleyici olduğu gibi Dağlarca şiirinin artık okunmamasını, değerlendirilme dışı tutulmasını getirmiştir.

Her on yıla 20'ye yakın kitap sığdırmış Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın şiirine yaklaşmanın en belirgin zorluğu her koşulda seriel, mükerrer olması olarak görünmektedir. Eleştirmenlerin değerlendirmelerinde de en çok bu özelliği üzerinde durulmuş, bu özelliği bir tavır, estetik bir iddia olarak alınmak yerine bir savrukluk, bir özensizlik, bir nakisa olarak değerlendirilmiştir.

Dağlarca şiirinin seriel, mükerrer olması, onun evren kurgusu ile yakından ilgilidir; dolayısıyla estetik bir iddia taşır. Bu bölümde bu estetik iddiayı ortaya koymaya çalışacağım. Bunun yanında, artık okunmayan bir Dağlarca imajı üzerinden Türk şiir eleştirisinde yeni bakış açılarını göstereceğim ve Dağlarca şiiri bağlamında şiirin neliğini tartışacağım.

B. ŞİİRİN NELİĞİ ÜZERİNE

1. Yücel Kayıran'ın “Felsefi Şiir” Ütopyası

Yücel Kayıran'ın, Taş Devri'nin 2006 sonbaharında ikinci basımını yapmasının ardından, *Radikal* gazetesinde yayımlanan “Cumhuriyet Şairi” adlı yazısı, (*Radikal*: 17.1.2006. 20), aradan geçen bunca yıldan sonra Dağlarca'nın hayal ettiğinden çok başka türlü bir okur-yazar- eleştirmen profiline sahip olduğunun ve Türk şiir eleştirisinde ona karşı geliştirilen tavrın kuşaktan kuşağa devşirilerek yerleşik bir kanaate dönüştüğünün kanıtıdır.

Fazıl Hüsnü Dağlarca, birçok özel eleştirmene gereksinim duyan bir şair. Birkaç bakımdan böyle bu... Kuşkusuz ilki, Dağlarca'nın yapıtlarının oluşturduğu sığanın çapından kaynaklanıyor. [...]İşaret ettiğim sorun, (sadece) eleştirel okumaya ilişkin değil. Dağlarca, yapıtlarının bütünlüğü bakımından, şairler tarafından da pek okunmuş değildir. Dağlarca'nın şiirinden söz eden şairler, yaygın olarak sadece Çocuk ve Allah'a atıf yaparlar ve Dağlarca'yla ilgili sözlerinin merkezinde sadece Çocuk ve Allah yer alır. Bu durumun iki anlamı vardır kuşkusuz. Bu şairler, Dağlarca'nın ya Çocuk ve Allah'ı aşamadığını veya Dağlarca'nın, diğer yapıtlarıyla kendi anlam alanlarının dışına çıktığını düşünmektedirler ya da kendileri, Dağlarca'nın Çocuk ve Allah'tan başka bir yapıtını okumuş görünmemektedirler. Dağlarca'ya atıfta bulunan şairler bile, onun şiirini, yani Çocuk ve Allah'tan sonraki şiirlerini, okumamışlar ise, bu durumda, Cumhuriyet şiiri, Dağlarca'nın etkisi dışında gelişmektedir. Başka bir deyişle, Dağlarca'dan sonra gelen şairler, Dağlarca'nın başarılarını içselleştirip kendi şiirlerine içkinleştirebilmiş değildirler.

Anlaşılan odur ki yazar *Çocuk ve Allah*’ı bile kafasında bir yere oturtabilmiş değildir. Adı en çok geçen şiir kitabının *Çocuk ve Allah* olması ona atıfta bulunanların bu yapıtın dışında bilgisizliklerine değil, *Çocuk ve Allah*’ın belleklerde en çok kalan kitap olmasına atfendir. Neden bu kadar çok okunmuş, bu kadar çok sevilmiştir *Çocuk ve Allah*? Kraft’ın bir edebiyat sosyolojisi araştırmasını hak edecek kadar önemli gördüğü bu ilgiyi anlamak gerekir önce:

Den Gründen dieser Wirkung auf den Leserkreis nachzugehen, verdiente eine detaillierte sozioliterarische Untersuchung. Zwei Jahre nach dem Tod Atatürks, das heißt unmittelbar nach der forcierten Neustrukturierung des Staates und Säkularisierung seiner Einrichtungen fand sich ein Teil der ehemals osmanische Intelligenzschicht offensichtlich in einem geistigen Vakuum. Die Erstphase kriegerischer Auseinandersetzungen war abgeklungen, Jahrhunderte lang gehegte ideale waren zerbrochen. Die neu erkämpften Inhalte erwiesen sich bei ruhigem Besinnen bestenfalls als Programm den Gemütern eingeschrieben, noch fehlte der Erlebnisrückhalt. Die Begeisterung für den nationalen Befreiungskampf konnte nur bei Einzelnen ungedämpft über die Durchstrecke innenpolitischer Renovationen hinaus vorhalten. Letztlich ersetzte sie nicht das Geborgensein in die von Kindheit an aufgesogenen, mit der Sicherheit der Tradition ausgestatteten Vorstellungen von geistlicher und weltlicher Ordnung. In dieses Vakuum mochte ein Titel KIND UND GOTT wie ein reaktionäres Versprechen klingen. Deutet sich doch in KIND/ ÇOCUK eine Möglichkeit der Katharsis und Rückkehr an, in GOTT/ ALLAH vielleicht ein poetischer Wiederbeweis der Einheit und Einzigkeit Allahs als “Herrn der Welten (Kraft, 1978: 27)

Çocuk ve Allah, mutlaka, Kraft’ın, dışarıdan bir bakışla anlamlandırmaya çalıştığı önemli bir boşluğu doldurmuştur. Yeni Türkiye’nin yapılanması ve laikleşmesi sürecindeki kimlik arayışının sarstığı ruhsal ve zihinsel bütünlüğü tamamlamış ve otantik kültürel doğasından seslenen bir “ben” olarak kolektif

bilinçaltını uyarmış olmalıdır. Ayrıca Dağlarca *Çocuk ve Allah*'ta bitmemiş, şiirsel varoluşunu bu iki imge üzerine kurabilmiş, çocuk imgesi üzerinden de bir çocuk şiiri külliyatı yaratmıştır. Dağlarca adı geçtiğinde *Çocuk ve Allah*'a yapılan vurgu işte bu yüzdendir, *Çocuk ve Allah* neredeyse şairin diğer adıdır.

Kayıran Dağlarca yapıtının genel olarak okunmamış olduğunu ve hâlâ okunmadığını düşünür. Bu durum, onun şiirinin şimdiye kadar Türk şiir eleştirisinde kendi bütünlüğü içinden çözümlenmemiş olmasından da kaynaklanır. Dolayısıyla Dağlarca şiirinin Türk şiirinin gelişimi içinde önemli bir yeri yoktur.

Dağlarca'ya atıfta bulunan şairler bile, onun şiirini, yani Çocuk ve Allah'tan sonraki şiirlerini, okumamışlar ise, bu durumda, Cumhuriyet şiiri, Dağlarca'nın etkisi dışında gelişmektedir. Başka bir deyişle, Dağlarca'dan sonra gelen şairler, Dağlarca'nın başarılarını içselleştirip kendi şiirlerine içkinleştirebilmiş değildirler.

Kayıran'a göre, Dağlarca şiiri, gelenek kavramını devre dışı bırakmaktadır, çünkü ilerleme karşılıklı etkileşimle gerçekleşir.

Kayıran Dağlarca'yı geleneğe oturtamamaktadır. Oysa biraz dikkatle bakarsak, bir İlhan Berk şiirinde örneğin Dağlarca düşünmesinin ve söyleyişinin yansımalarını bulacaktır. İlhan Berk'in, aynı yazıda adını anıp, "Oysa örneğin İlhan Berk'in, birinci basımı 1998'de yapılan "Çok Yaşasın Sayılar" adlı kitabı, Dağlarca'nın "Sayılarda" adlı yapıtından çok daha popülerdir" derken bile ayırt edememektedir bu etkiyi. Ölçüt popüler olmak mıdır? *Çok Yaşasın Sayılar* (Berk: 1998) adı bile buram buram Dağlarca kokar. *Sayılar* Dağlarca'nın 1985 yılına ait bir yapıttır. "Sayılar" izleğinin asıl kitabı ve varlık-dil izleğinin kitabı *Sığmazlık Gerçeği* 1990 yılına aittir. İlhan Berk son dönem yapıtında Dağlarca'yla etkileşim içinde görünür.

Adlandırılmayan Yoktur (Berk: 2000) da bu etkileşimin güzel örneklerinden biridir; *Sığmazlık Gerçeği/Uzaklarla Giyinmek*’ in şiirlerinden birini nasıl da çağırıştırır:

ADINI KOYARKEN VAR KILMA

Ne ki adını koymamışım

Yoktur o

Ne ki adını koymuşum

Varolmuştur evrende o (Sığmazlık Gerçeği: 79)

Bu şiir, İlhan Berk’in Dağlarca’yı okuyor, izliyor olduğunu gösterir. Etkileşim demek taklit etmek ya da nazire yazmak değildir. Kaynak sularının karışması gibi, çok daha derinden gerçekleşir.

İlhan Berk, “Büyük bir coğrafyadır Dağlarca Şiiri: Bir aysberg Türk şiirinde. Hiç kuşkusuz”¹⁰ derken (2005: 4), Dağlarca şiirinin saklı ağırlığına da işaret etmektedir belki de.

Dağlarca’nın taklit edilmesi imkânsız şiiri, suyun altında ilerleyen *eisberg* kütleleri gibi, derinden derine, dilin uç noktalarında gezinir. Başka büyük kütlelere hangi noktalarda değip onlara neler yaptığına bakabilmek için “Argoslu dalgıçlar”¹¹ gerekmektedir.

Dağlarca şiirinin sıkı takipçisi şairler de vardır. Enis Batur her zaman “bir ürpertiyle” anar şairi örneğin; şairin sözcüklerini kullanarak belirtir sıklıkla onun üzerindeki etkisini.

Türkçe yazan birçok kişinin yazdıklarında görünür-görünmez etkileri vardır. Kimileri Turgut Uyar-Ece Ayhan-İlhan Berk üçlüsüyle olan ilişkilerimden söz etmişlerdi. Doğru payı

¹⁰ 19 Şubat 2005 tarihinde Dağlarca toplantısında yapılan konuşma metni.

¹¹ İlhan Berk’in, Dağlarca şiiri üzerine konuşmasındaki “Sokrates’in, Herakleitos’un şiirleri için dediği gibi: Herakleitos’un anladığım şiirlerini çok seviyorum. Anlamadıklarımı da: Ama onlar için Argoslu dalgıçlar gerek.” (Berk, 2005: 4) sözüne göndermedir.

vardır kuşkusuz bu yaklaşımın. Daha çok Dağlarca'dan etkilendim, sanıyorum. (Şuşut, 2002: 11)¹²

İçimdeki Şiir Hayvanı (2007) yayımlandıktan sonra Enis Batur, *Cumhuriyet* *Kitap*'taki köşesinde şunları yazmıştı.

Şairin en önemli yanı bilge yanı değil hayvan yanıdır" cümlesi, İhsan Yılmaz'la yaptığım bir söyleşinin sonunda ağzımdan çıkmıştı: Gösteri dergisi, söyleşiyi yayımlarken (2000) onu hem başlığa, hem kapağa çektiydi. Dağlarca'nın *İçimdeki Şiir Hayvanı* çıkınca pek bir gönendim. Başka Yollar'da, ona şöyle yaklaşmıştım: "Şiir bazı durumlarda hayvansa, o tanımlanması güç hayvanın Dağlarca'nın çekirdeğinde yaşadığını düşünüyorum". Yıllar sonra, bu buluşma, bu çakışma ondandır içimde ürperme de yarattı. Dağlarca'nın şiir hayvanı yakıştırmasını benden çekip aldığını mı söylemeye çalışıyorum? Hayır: Dağlarca'nın yazdıklarını okuduğunu sanmıyorum (ayrıca, kimseyi okuduğunu sanmıyorum), farklı kaynaklardan doğmuş olsa bile İmge, ikimize de sokulmuş; duygulanmamın nedeni bu. (Batur, 2007:2)

Enis Batur'un gözünden kaçmış olmalıdır; Dağlarca çok sevdiği "hayvan", sözcüğünü içindeki "kıvıltı"yı imgelemek üzere daha önce kullanmıştır. Dördüncü bölümde *Sığmazlık Gerçeği*'nden yorumlayacağımız "Dört Eylem Yolculuğu" adlı şiirde örneğin: "İşittin mi / Bir hayvan / Birini duyar içimizde/" (1990: 254).

Başka varlık alanlarını, değişik duyguları ya da varoluşları imgelemek üzere de kullanmıştır. "Hayvanların Padişahı Gecedir" adlı şiirde örneğin: "Hayvanların padişahı gecedir,/ Simsiyah tüylü gece" (Daha: 147)

Turgut Uyar, "Belleğimde tüylü tüylü geyikli gece duruyor"(1994: 27) derken esinlenmiş olamaz mı bu Dağlarca imgesinden?

¹² Enis Batur'la yapılmış çeşitli söyleşilerden derlenen kolajdandır.

İmge tam da Enis Batur'un tanımladığı gibi çekip alınacak monte edilecek olduğu gibi taşınacak somut bir şey değildir. Yarattığı yeni anlamla, bakışımıza şairin gördüğü açığı yerleştirir, şiirsel belleğin derin sularında, çoğu kez farkında bile olmadan, yeni imgelere yeni gözlere yer açar. Yeni şiirlere, eski şiirlere uzanır.

SÜREZ KENDİNDEN DIŞARI ÇIKMAZ

**Korkma sen / Bu deniz / Hızla geçen bu gemi / Binbir
hızla geçen bu uçak / Bu tepe / Bu ağaç / Okuyamadığım bu
taş yazı / Sürüsü içine yansıyan bireyleriyle bu sonsuz kuş /
Gökte sallanan bu mavilik / Bu durgun göl/ Anılara benzeyen
bu bulut / Çiçeklerde kokladığın bu saydam sevgi / Bu yıldızlar
ardı yıldız / Bu aydınlığın tadı/ Nereye nerelere varsalar /
Kalacak sen'nen// (Sığmazlık Gerçeği: 16)**

Dağlarca'nın bu son dönem şiirinde süzölmüş, damıtılmış bir Garip söylemi yok mudur örneğin? Dağlarca Garip tartışmalarına katılmamıştır belki ama Garip'in şiire getirdiği yeniliği en çok içselleştirmiş şairlerden biridir. Garip, şiir sanatında dil'in, anlamı yaratan tek taşıyıcı olması gerektiğini düşünür.

Her sanatın kendine ait hususiyetleri ve ifade vasıtaları vardır. Meramı bu vasıtalarla anlatmak ve bu hususiyetlerin içinde kapalı kalmak hem san'atın hakiki kıymetlerine hürmetkâr olmak; hem de bir cehde, bir emeğe yer vermek demektir. Güzel olanı temin edecek güçlük her halde bu olmalıdır. Şiirde müzik, müzikte resim ve resimde edebiyat, bu güçlüğü yenemeyen insanların müracaat ettikleri birer hileden başka bir şey değildir. (Kanık; 1941: 9)

Dağlarca şiirinde müzik yoktur, resim yoktur; geliştikçe tamamen arınmıştır bu "hile"lerden. "Eskiye ait olan her şeyin, her şeyden evvel de şairânenin aleyhinde bulunmak lazımdır" (Kanık; 1941; 15), *Garip* manifestosunun son cümlesidir. Garip

hareketinin getirmek istediği yeniliği belirleyen düşüncedir ama Türkçenin en şairâne şiirlerini Orhan Veli yazmamış mıdır? “Ağlasam sesimi duyar mısınız mısralarımda” (Kanık, 1987: 55) gibi ya da “İstanbul’u dinliyorum gözlerim kapalı” (Kanık, 1987: 101) gibi bir dize bulamayız Dağlarca şiirinde. Dağlarca şiirinde şairâne yoktur. Bu Garip’in getirmek istediği yeniliği benimsediği, şiiriyle onayladığı anlamına gelememiştir. Dağlarca şiir üzerine entelektüel tartışmaların hiçbirine müdahil olmamış, özenle geri durmuşsa, bu bir tavidir. O söyleyeceğini şiiriyle söylemeyi tercih etmiştir. Aidiyetini, etkileşmelerini araştırılırken onun bu tercihi hesaba katarak düşünülürse Türk şiirindeki yerini tespit etmek zor olmayacaktır.

İkinci Yeni’cilerin arayışında Dağlarca şiirinin etkisini Nayır’dan başka kimse zikretmemiştir. İkinci Yeni dile dayanan, imgeci bir şiirsel arayıştır. İmgenin özgürleşmesini, anlatımın mimesisten kopmasını, anlamı nesnel zorunluluğundan, nedensellikten kurtarıp şiirin evreninde yeniden kurmayı hedefler. “Dilin doğanın içinden görülmesinden uzaklaşılarak doğanın dilin içinden görülmesi” (Kahraman; 2000: 99) eğilimindedir. Bütün bunlar, *Daha*’dan itibaren Dağlarca şiiri için de geçerlidir. İkinci Yeni’nin kaynakları hakkında eleştirmenler ve İkinci Yeni şairleri Mallarmé’den atonal müziğe, modernizmin dilsel kökenli gelişmesinde Nietzsche’nin çıkışından Heidegger’in dilsel evrenine, Kandinsky’den Schonberg’e bütün arka planda gezinirler ama Dağlarca’nın farkındalığını kimse fark etmez. Onun şiiri entelektüel bir şiir değildir, entelektüel tartışmalara da girmez ama çağdaşlarından yirmi yıl kadar evvel dilsel- evrene uyanmıştır. Yabancı dil bilmediğine, o tarihlerde Türkçede kaynak kitap bulunmadığına göre, sezgisel olarak başarmıştır bunu. Konuşma dilinde bile şiirin ülkesinden çıkmaz, dilin gündelik yasalarına aldırılmaz, sözcük kurgularında dilin yasalarıyla tartışır, dilbilgisi yerine “bilgidil”i geçirmek ister. Buna rağmen, sadece entelektüel bir söylemi olmadığı için Dağlarca’nın adı

geleneğe eklemelenemiyorsa bu “gelenek” anlayışını sorgulamak gerekir. Başka bir dikkat çeken nokta, İkinci Yeni şairlerinin sık sık karşılaştığı “anlaşılmazlık” ithamının, çağdaşları içinde ilk olarak, Dağlarca şiirine yöneltilmiş olmasıdır. Bu küçük bağlantı bile İkinci Yeni’yle arasındaki akrabalığı, ya da İkinci Yeni’yi öncelemesini aramak, sorgulamak için yeterli olmalıdır.

Dağlarca, Türk şiirinde geleneği şimdiye kadar kimsenin yapamadığı ölçüde kucaklayabilmiş bir sestir. Onda masallardan tekerlemelere, Türk destanlarından menkıbelere, divan şiirinin mazmunlarından halk şiirinin simgelerine akıl almaz bir şiirsel bellek parıldar. Bu belleğin derin sularına dalabilmiş tek dalgıç, Argoslu değildir. Berlinli bir Alman filologdur. Gisela Kraft, *Fazıl Hüsnü Dağlarca – Weltschöpfung und Tiersymbolik* (1978) adlı doktora tezinde Dağlarca’ya yansıyan büyük geleneğin kültürel bellek haritasını çizmiş, Dağlarca yapıtını hayvan sembolleri üzerinden tarayarak bu belleğin derin sularını göz kamaştırıcı bir aydınlıkta ortaya koyabilmiştir.

Buna karşın, *Felsefî Şiir* adlı 520 sayfalık kitabın yazarı Yücel Kayıran, Dağlarca’dan bihaberdir. Kitabında uğraştığı problemlere özbeöz kaynaklık edebilecek özbeöz Türkçenin şairi hakkında yazdığı küçücük gazete yazısında, “onu neden okumadım?” sorusunu bile sormaz samimiyetle; kendi okumamışlığını bütün Türk okuruna, şairlerine, eleştirmenlerine maleder ve bu okunmama tezi ile ilgili olarak, Dağlarca’nın kitap yayımlama stratejisindeki iki olguya dikkat çeker:

Birincisi; *Çocuk ve Allah, Âsû, Uzaklarla Giyinmek, Haydi* gibi yapıtları, her biri 300 ile 400 sayfa arasında değişen bir hacimden oluşmaktadır. İkincisi; *Çukurova Koçaklaması, Horoz, Üç Şehitler Destanı, İlk Yapıtla 50 Yıl Sonrakiler* gibi yapıtları ise, her biri 5 ile 10 arasında değişen alt kitaplardan oluşan bir bütünlük oluşturmaktadır. Bu ikinci strateji, söz konusu kitabı oluşturan her bir alt kitabın, kendi bütünlüğü içinde algılanıp

kavranamamasına, dolayısıyla Türk şiirinin içindeki yerinin tayin edilmeden öyle kalmasına yol açmaktadır. Örnek vermek gerekirse, birinci basımı 1985’de yapılan 50 Yıl Sonrakiler’de yer alan *Sayılarda*, bu durumda olan yapıtlarından biridir.

Kayıran’ın “yayımlama stratejisi” olarak tanımladığı kurguları yapmaktan modern bir haz duyar Dağlarca. Bu oyunu yalnız kitaplarla değil, tek tek şiirlerle de oynar. Farklı yapıtlardaki şiirler birbirlerini hatırlar, birbirine göz kırpar, bazen nedensiz görünen bir hevesle sıçrar birbiri aralarına. Çakır’ın *Destanı*’nda örneğin: “*(Yaşamasının bir noktasında “Taş Çağı” isimli bir ilk insanlar destanı okumuştun, şu parçayı hala düşünürsün.)*” üst başlığıyla Taş Devri’inden “Merhaba” adlı şiir giriverir araya (Çakırın *Destanı*, 1999: 50).

Bu rasgele oluşturulmuş bir strateji midir? Bu bir oyun olamaz mı? Ya şair bizimle dalga geçiyorsa? Olabilir. Ama sanmıyorum. Dağlarca, gülüyor olabilir. Ama, birbirinden farklı konu ve izlekleri içeren kitapların bir arada sunulması poetik bir tutumun sonucudur. Elli yıl öncekilerle elli yıl sonrakilerin bir arada sunulması, bir poetik birliğin gösterilmesi iddiasını da içerir. Aslında, bu bir iddia değil, tam tersine varolanın kendisidir.

Dağlarca şiirindeki bu özellik rastlantısal, kendiliğinden; Kayıran’ın algıladığı gibi “varolanın kendisi” değil, tam tersine sıkı bir iddiadır. Gözetilen, kurgulanmış, tasarlanmış, özenle korunmuş şiir dilinin, bir şiir evreninin göstergesidir. Yapıtları, şiirleri birbirinin içine geçirirken şair, poetikasına dair ipuçları sunmaktadır bize; sunmuş olmak için değil, öyle olduğu için, bütün yapıtını bir tek yapıt olarak gördüğünden.

Dağlarca’ya göre Evren sanıldığıınca karmaşık değildir. Tek gerçeğe indirgenebilir. Özde herşey birbirinin aynıdır. Burada “varlığın birliği” anlayışıyla karıştırılmaması gereken farklı bir kavrayış vardır. Evren bir çokluktur ama

çokluğu oluşturan tekillerdeki “yapı” “bir”dir. Tekillerden oluşan çokluğun bir bütünlük, birbirini tamamlayan bir birlik oluşturmaması değil, bir tek kalıbın kendini sonsuzca yinelemesi şeklinde anlaşılır “tek gerçek”:

Evren sanıldığıınca karmaşık değildir. Tek gerçeğe indirgenebilir. Tek gerçek kalıp gibi kullanılmış. Bilimin bütün alanlarında, insanın, bitkinin, hayvanın bütün görüntülerinde kullanılmış. Uzaybilimin vardığı, varacağı ulaşım, bir karıncada, bir arıda, bir timsahta, doğan, bugün doğan bir çocukta yeniden basılmış eski yapıtlar gibidir. Bir bardak suda kımıldayan eski yaşam, uzayda en son tekerlekli büyüteçlerle gördüklerimizin eş görüntüsündedir. Bir bardak sudaki tek damla, uzayın büyük karmaşasındaki gözün görebildiği, gösterebildiğidir. (YK II, 13)

Naif bir yaklaşım gibi görünse de, yaratma eylemini tanrısal yaratış eylemine, doğadaki yaradılışa koşutlar Dağlarca; evrensel olmayı biraz da böyle anlar. Kayıran’ın sanki kendinden önceki eleştirmenlerden “okumamış” gibi, istihzayla “şairlerin kardeşliği” olarak ilan ettiği, seri, mükerrer yaratma özelliğini de bu anlayışla açıklayabiliriz. Bunu bir zafiyet değil, bir iddia olarak görmemiz gerektiğini, yukarıdaki “yeniden basılmış yapıtlar gibi” vurgusu hiç de rastlantısal olmayan bir şekilde göstermektedir.

Heidegger, “Her büyük şair, bir tek şiiri yazar (dichten)” der.

Jeder große Dichter dichtet nur aus einem Gedicht. [...] Das Gedicht eines Dichters bleibt ungesprochen. Keine einzelnen Dichtungen, auch nicht ihr Gesamt, sagt alles. Dennoch spricht jede Dichtung aus dem Ganzen des einen Gedichtes und sagt jedesmal dieses. (Heidegger, 2003: 37-38)

Dağlarca'nın *Kutluk'un Evindeki Konuşma*'da *Çocuk ve Allah*'la ilgili söyledikleri hem kendi şiiriyle ilgili farkındalığına delalet eder, hem Heidegger'in değinmesindeki şaşırtıcı paralellikle dikkat çeker.

Çocuk ve Allah, böylece hem en sonraki çocuk kitaplarımın, hem daha sonraki Tanrı kitaplarımın bir önsözü gibidir. Burada şunu da söylemek isterim, insan ne yapsa, ne yazsa, ne kadar kitap yayımlasa, yaptığı bir büyük önsözden başka nedir? (KEK: 25)

Oysa Kayıran için “şiirlerin kardeşliği” bir nakisadır. Bu durumu Dağlarca'nın Türk şiiriyle ve dünyada ortaya çıkmış ve yaşanmış izlekler arasına koyduğu mesafeye bağlar. Dağlarca şiirlerinin tümünün tek kalıptan çıkmış gibi aynı ya da kardeş göründüğünü düşünür. Kayıran'a göre Dağlarca, başlangıç noktasında kurduğu şiirinin iç mimarisini günümüze kadar korumuştur. Bunun nedeni Dağlarca şiirinin bir birey olma sürecinin şiiri değil, belli bir iradi bir kontrol uygulayan, bir öznenin şiiri olmasındandır. Birbirinden farklı izleklere veya problemlere aynı mesafede durabilmesi, bu iradi kontrol tarafından sağlanmaktadır. Ses ve dile getiriş bakımından, bunlar destansı şiirin özelliğidir. Kayıran, şairin *Kutluk'un Evindeki Konuşma*'da şiirin sağlığı ile ilgili söylediklerini hatırlatır. Dağlarca'ya göre, ruh durumunu veya insanın içinde bulunduğu varoluş durumunu yazmak veya şiire yansıtmak, şiirin sağlığını bozar. Bu yüzden yansıtmaz kendi varoluşunu şiirine; mistik metafizik göndermelerinde bile dünyevi bir düzlemde, dünyevi olan temelindedir. Bu yüzden de laik bir şiirdir Dağlarca şiiri.

Laik şiir kavramını, siyasal anlamda, yani dinsel bağlamı işaret etmek maksadıyla değil, tinsellik, ruh durumu ile varoluş durumunun karşıtı olarak dünyevi olması anlamında kullanıyorum. Bu şiirde, mistik veya metafizik göndermeler yok değildir ama bu göndermeler dünyevi düzlemde dünyevi olan temelindedir.

Kayıran “laik” sözcüğüne poetik bir anlam yüklüyor gibi görünse de yazısının sonunda Dağlarca’yı toptan reddinin nedeni bütün açıklığıyla anlaşılacaktır.

Fazıl Hüsnü Dağlarca, bir Cumhuriyet şairidir. Söylemek istediğim, onun bir Cumhuriyet dönemi şairi olduğu değil, bu olağan bir özellik; Namık Kemal’in ‘vatan şairi’ kabul edilmesi anlamında, Dağlarca’nın Cumhuriyet şairi olduğu.

Kayıran, Dağlarca’ya karşı oluşturulmuş “red cephesi”nden konuşmaktadır. *Felsefi Şiir* kitabının yazarı, günümüz Türk şiirinin önemli şairlerinden biri, onun da ötesinde felsefe okumuş, felsefe kökenli bir yazar olmasa, Dağlarca’yı Cumhuriyet tarihine ve Atatürk’e güzellemele, ululamalar yazan bir “Saray şairi” olmanın ötesinde değerlendiremeyen irili ufaklı birçok yazı gibi dikkate alınmayabilir. Ancak Kayıran şiire ve şiir teorisine ciddi emek harcamış, önemli bir referanstır.

Kayıran’ın ne söylediğini anlamak için, kitabında (*Felsefi şiir*; 2007: Metafizik Korkusu” 106-125) “şiir paradigması” bağlamında tartıştığı özne-birey ayrımına (Dağlarca’yı değerlendirmelerinin dışında tutmuş, yok saymış olsa da) geri gitmek gerekir. Dağlarca’nın şiir estetiğinde benim için de belirleyici düzlemlerden biri “ben’siz, benliksiz söylem”i tartışmak için kavramsal boyutta önemli açılımlar getirir Kayıran’ın tezleri.

Kayıran, bütün 19. yüzyıl boyunca, insanın ne olduğu tartışılmasına rağmen, şairlerin bu mesele üzerinde hiç durmamış, düşünmemiş olmasına değinir. “19. yüzyıl bir bilim yüzyılıdır; bu yüzyılda doğa bilimleri yanında insan bilimleri gelişmiş, bunun da ötesinde bağımsız bir bilim tasarımı oluşturulmuş ve bu tasarım mutlaklaştırılmıştır. 20. yüzyılda psikoloji etrafında, artık bilim olmasından kaynaklanan bir dokunulmazlık halesi oluşturulmuş, 20. yüzyıl boyunca sürececek bir psikoloji düşkünlüğü başlamıştır. Psikoloji insanın bütün gizemini ve onun ne

olduğunu keşfetmeyi hedefler. Kendini 19. yüzyıl bilim paradigmasına göre kurduğu için de insana dair her şeyin, davranışları üzerinden ölçülebilir ve gözlemlenebilir olduğunu savunur (119). Böylece insanı bedene indirgemiş olur (120). Ancak insan, gözlemlenemeyen ve ölçülemeyen yanlarıyla neliğini tamlanan bir varoluştur. Şiir sözkonusu olduğunda psikoloji insanı anlamamıza yardımcı olamayacaktır (122). İnsanın neliğine dair hakiki soruları Aristotelesçi anlamda metafizik cevaplayabilir. Aristoteles'te metafizik, varolanı varolan olarak ele alır; varlığın neliğini araştırır; bir şeye has olan ilk nedenleri arar. Varlık derken kastedilen, ne töz, ne tanrı ne de tümel olarak insan kavramıdır; tam tersine tek tek varolanlardır (115). Şair, kendi varoluşunu dile getirme girişiminde psikoloji tarafından denetlenemez; şiir ancak metafizik gibi tekil bir ruhsal durum içinden yazılabilir. (122) Ancak 19.-20. yüzyılda şair de mutlaklaştırılmış bilim aurası tarafından belirlenmek istenecek, bunun sonucunda metafizik gibi tekil bir ruhsal durum içinden değil, ölçülebilir, kontrol edilebilir ve gözlemlenebilir bir durum içinden yazması beklenecektir. Psikoloji şiire sosyolojiden daha yakındır ama, psikolojinin gözdağı altında sinen şair, kendisini sosyolojik olanın içinden inşa etmek zorunda kalır; modernlikle birlikte toplumbilimsel olanın kıskacına girer. Modernist şiir paradigması kendini bilimsel toplumbilimin aurasına göre kurmuştur Şairler insanın neliğinden çok, modern hayat üzerinde, orada da antropolojiden çok toplumbilimsel olan üzerinde düşünmüş ve sosyolojinin terminolojisiyle konuşur hale gelmişlerdir. Cumhuriyet dönemi Türk şiiri de, şairlerin temsil ettiği veya öyle düşünüldüğü ideolojik cephelere- veya şairler arasında vuku bulmuş polemiklere göre betimlenmektedir. Kayıran, şöyle tanımlar “şiir paradigması”nı: “ Şiirin içerdği tinsel evren ile bu evrende yer alan insan tasarımını dile getiren söyleyiş tarzını ve bu söyleyiş tarzında konuşan öznenin kendi benliğini algılayış tarzını, dizedizimini, sözdizimini, imge

kurulumunu örgütleyen ortak değerler, inançlar ve teknikler bütünlüğü” (121). Bu tanıma göre, örneğin Tevfik Fikret, Mehmet Akif Ersoy ve Nazım Hikmet, farklı ideolojik cepheleri temsil etseler de aslında aynı şiir paradigmasının şairleridirler. Bu şairler, hayatlarını özel ve kamusal diye ikiye ayırır ve şiirlerini kamusal hayatlarına ait gördükleri için, özel hayattan soyutlanmış bir kamusal hayat üzerine kurarlar. Kayıran, bu paradigmaya karşı bir poetika geliştirmek ister; “felsefi şiir” tezini öne sürer. Bu teze göre şair, varoluş olarak, anlattığının, dile getirdiğinin yani şiirinin içindedir, içinde olmalıdır.

Şiir bilgisel olarak başkasına aktarılamaz olanı dile getirir; henüz bilgiye dönüştürülmemiş olanı; metafizik bir durumdur bu, ancak metafiziğin kendisiyle, felsefi metafizikle de karıştırılmaması gereken bir “durum”dur (126). Türk şiir ortamında metafizik taraftarlarıyla metafizik karşıtları teolojiyle belirlenmiş ortaçağ metafiziğini anlarlar. Oysa Kayıran, insan merkezli bir metafizikten bahsetmektedir (127). Cumhuriyet dönemi Türk şiiri, genel olarak metafizik duruma dayalı bir şiir değildir. Bunun zihinsel nedenlerinin yanında bu dönem şiir kurgusunu belirleyen teknik nedenler de vardır. Şiirdeki öznenin neliğine bakıldığında iki “ben hali” tespit eder Kayıran. Birinci “ben hali”nde ego bir iktidar düzleminden konuşmaktadır; kendinde olanın içinde değil, kendine aşkın olan dünyevi/erksel/ statüsel kazanımların ona sağladığı bir maskeyle (128). İkinci “ben hali”nde ise ego, sadece ruhsal veya varoluşsal bir durum içinden konuşmaktadır. Kayıran birinci egoyu, “aşkın ego”, ikinci egoyu “içkin ego” olarak adlandırır. Aşkın egonun şiiri, benliği dile getiren bir şiirdir. Benlik, bilinç, isteme ve arzu tarafından dile getirilmiş bir kurgudur. Bu nedenle, aşkın egonun şiiri bir tasarımın şiiridir. İçkin egonun şiiri ise, bir ruh durumunun şiiridir (129).

Kayiran’a göre, aşkın ego, Türk şiirinin, Tanzimat ve Cumhuriyetle birlikte Batı şiirine yönelmesiyle ortaya çıkmıştır ve temel özelliklerinden biri bir izlek şiiri olmasıdır. İzlek, varoluşun sınırlandırılması, ruh durumunun belli bir tanımlanmaya indirgenmesidir. Oysa ruh durumu ne indirgenebilir, ne de sınırlandırılabilir türdendir. Çünkü gerçeklikte, ruhsal durum bir zihinsel zeminde odaklaşamaz; ruh, zıt ve değişik haller arasında bir salınım halindedir (129) Aşkın egoya dayalı şiirin bir diğer özelliği ise epistemik söylemle yazılıyor oluşunda görülür. Özne, bir bilinç ve zihin düzleminden konuşmaktadır; bir varoluş durumundan çok, bir enformasyona gönderme yapar (130).

Kayiran, önermelerini kurduğu “aşkın ego- içkin ego” kavramları da kendi eleştirdiği mutlaklaştırılmış bilim aurası tarafından belirlenmektedir. Modernleşme sürecindeki Türk şiiri ve Türk şiir eleştirisi kendini nasıl toplumbilimsel bilim aurası üzerinden kurmuş ise, Kayiran eleştirisi de mutlaklaştırılmış ruhbilimsel bilim aurasından kopabilmiş görünmemektedir. Kayiran, “Metafizik korkusu” gibi bir kavramsallaştırma ile önermelerini estetik düzeye taşımaya özen gösterse de felsefenin terminolojisinden ödünç aldığı özne kavramı ile psikolojinin terminolojisinden ödünç aldığı birey kavramı aslında bir ve aynı şeye işaret etmektedir; şiirsel olmayan dilin (nicht dichtende Sprache) anlatıcısına. Oysa şiir dili bilim aurası tarafından belirlenmiş düzyazı dilinden farklı bir ifade sistemine sahiptir.

Kayiran’ın özne/birey, aşkın ego/ içkin ego çatışmasında dile getirdiği sorunlar, şairin söylemini şiir dili üzerinden değil, şairin kendi ben’i üzerinden okumasından kaynaklanmaktadır. Kayiran’ın Dağlarca şiirini “destansı” bulması da bu yüzdendir.

Oysa şiirsel önermelerin özne-nesne yapılanışında, bilgilendirici önermede hiç ortaya çıkmayan bir şey vardır. Bu şey, ancak lirik ben'in yapılanışı üzerinden okunabilir.

Hamburger *Die Logik der Dichtung*'da (1994) Hegel'in, şiir söyleminin öznelliğini destan söyleminin nesnelliğine karşı konumlandığını hatırlatarak (187), türler ve söylemleri bağlamında sübjektivite- objektivite kavramlarına açıklık getirmeye çalışır ve şiirin ifade gücünün, bilimsel düşüncenin belirlediği düzyazının imkânlarını aşabileceğini vurgular. Şiirde dil bir malzeme olarak iş görmektedir; ressam için renkler, heykeltıraş için taş neyse, şair için dil odur; söz malzemesiyle, gerçekliğin bir görünüşünü sunar. Dil genel olarak şiire malzemedir ama, lirik şiiri oluşturan imleyen (*dichtende*) dil, dilin kendi önerme sistemine aittir. Bir şiiri (lirik şiir), bilgilendirici, anlatımcı ya da dramatik şiirden farklı bir biçimde deneyimleriz. Onu bir önerme öznesinin ifadesi olarak deneyimleriz. Ne olduğu hakkında uzlaşılammış lirik ben, bir *önermeöznesi*'dir; bir *sözöznesi*'dir

Die dichtende Sprache, die das lyrische Gedicht hervorbringt, gehört dem Aussagesystem der Sprache zu. Und grundstrukturell ist es schon darin begründet, daß wir ein Gedicht in ganz anderer Weise als Dichtung erfahren als eine fiktionale, erzählende oder dramatische, Dichtung. Wir erfahren es als Aussage eines *Aussagesubjekts*. *Das vielumstrittene lyrische Ich ist ein Aussagesubjekt.* (Hamburger, 1996: 188)

Ancak bu söylendiğinde şiirin dilsel bir yaratı olduğu yolundaki modern tanımının dışına çıkmış olunacak, geleneksel tür tanımındaki öznellik özelliği onaylanmış gibi de görülebilecektir. Şiir alanında öznellik ve nesnellik kavramları kullanışlı ve fakat kesin olmayan, yaklaşık

belirlemelerdir.

Die Begriffe Subjektivität und Objektivität sind zwar handliche, aber auch ungenaue und ungefähre Orientierungen im Gebiete der Dichtung (...). Sie sind ungenau, weil aus dem Auge verloren ist, daß sie korrelative Begriffe und deshalb sinnvoll nur dort sind wo diese Korrelation ihre Gültigkeit hat: in der Logik des Urteils und der Aussage. Wenn es sich so verhält, daß das Strukturprinzip der Lyrik hier als Inbegriff der lyrischen Gedichtgebilde verstanden, ein Aussagesubjekt, das lyrische Ich, ist, so kann diese Gattung nicht in einen Vergleichsbezug zu den Gattungen gebracht werden, die nicht durch ein Aussagesubjekt konstituiert sind. Sondern nur in dem Bereich kann ihr Ort als Dichtung bestimmt werden, in den sie kategorial, als Sprachstruktur, gehört, im Aussagesystem der Sprache. Wird aber das lyrische Ich nicht bloß als >Subjekt< in dem personenhaften Sinne dieses Begriffes, sondern als Aussagesubjekt fixiert, so wird gerade dadurch, [...] der Begriff der Subjektivität aus der Theorie der Lyrik eliminiert [...] (Hamburger, 1996: 188-89)

Hamburger'in itirazı, öznellik kavramının şiirin ifade alanını dilsel olandan kişisel olana çektiği noktasındadır. Lirik ben, şairin kendi kişisel Ben'ine değil, önerme öznesine işaret etmektedir. Önerme öznesi şairin kişisel ben'inin dışındaki, ötesindeki dış dünyayı da sözceler. Hamburger, öznellik kavramı yerine örnek şiirler üzerinden saptadığı “şiirsel özne nesne bağıntısı” (die lyrische Subjekt Objekt Korrelation) kavramını öne sürer. (196-217) Sözcükler şeyleri, nesneleri betimleyen lirik önerme-öznesi için birer araçtır. Lirik ben, şiirin bağlamı aracılığıyla kendisinin bir lirik Ben olarak anlaşılmasını amaçladığını açıklar; bu bağlam da bizim o yapıt-tan zevk alma ve onu yorumlama deneyimimizi yönlendirir. Şiiri, anlama ve yorumlama edimleri aracılığıyla kavramamız, bir deneyim, bir “yeniden yaşama” sürecidir. Şiiri anlamak istiyorsak, kendimize danışmamız gerekir. Çünkü kendimizi

her zaman şiirle doğrudan bir yüzleşme içinde buluruz; tıpkı gerçek bir “öteki”nin; benim Ben’imle konuşan bir sen’in söyledikleriyle yüz yüze kaldığımızda olduğumuz gibi. Burada, hiçbir türden aracılık yoktur. Çünkü yalnızca söz vardır, bundan öte bir şey yoktur. Sözün kurmaca türlerdeki işlevi, aracılık etmektir, içkin estetik değerden yoksundur; sanatın öteki eğilimine hizmet eder; kurmaca dünyanın; bir benzeşme, bir öykünme dünyasının biçimlendirilmesine yardım eder. Böylelikle söz, ancak kurmaca türlerinde doğru anlamında malzemedir; resimde rengin, yontuda taşın malzeme olduğu gibi Oysa, lirik şiirde önermenin kendisinden (öznesinden) başka bir amaca hizmet etmez; onunla özdeşir, Lirik şiirde karşılaştığımız şey, anında ve doğrudan algıladığımız lirik Ben’ dir.

Hamburger’in yaklaşımı Dağlarca şiirinin alımlanması ile güçlükleri anlamak noktasında yardımcı olacaktır. Dağlarca şiiri bir çokluğun şiiridir; Hem yapıtının sığası açısından, hem lirik ben’in konumlanması açısından -Hamburger’in kavramsallaştırmasıyla özne-nesne bağıntısı açısından-.

Dağlarca, şiirlerini *Ayrı Yaklaşımlar*, *Bağımsızlık Savaşı*, *Toplum*, *Karşı Duvar Dergileri*, *Yeryüzü*, *Uzay*, *Dağlarca Çocuklarda* adlı bir sınıflama içinde sunar. Bu izleksel bir sınıflamadan ziyade şairin yapıtına bakış açısıyla lirik ben’in konumlanması açısından bir sınıflama olarak değerlendirilmelidir. Farklı bakış açıları, bütüne ait sınıflandırmayı farklı başlıklar altında da yapabilir ama şairin sınıflandırmasındaki strateji “kendi algısı”nın lirik ben’le ilişkisine işaret eder.

Dağlarca örneğin **Destan** adını verdiği şiir kitaplarını **Bağımsızlık Savaşı**, serisi altında sunar. *Çanakkale Savaşı* da, *Malazgirt Ululaması* da *Çukurova Koçaklaması* da, *Anıtkabir* de, *Delice Böcek* de *Türk Dil Kurumu Koçaklaması* da bu sınıflama altındadır. Destan, topluluk ruhunun ülküsünün temsil bulduğu bir türdür. Ahmet Oktay’ın değinmelerini hatırlayalım, (Oktay, 2001: 112) Dağlarca’nın

destanları, bu yapıtlarda temsil yönü dışında türün klasik örnekleriyle biçimsel bir özdeşlik, “uzun bir soluk ve kompozisyon” arayanları hayal kırıklığına uğratmıştır. Destan adıyla sunulan *Çakır’ın Destanı* ama örneğin; bireyin doğa, toplum ve tarih içindeki kendiliğini arayışın kitabı, **Toplum** serisi altında sunulmuştur. Bu da Dağlarca’nın lirik ben algısıyla ilgili farkındalığını gösterir. Dağlarca, kendi konuşmasına estetik bir derinlik kazandırmanın ötesinde, bir işlerlik, bir haklılık sağlamak uğruna, çokluğu, lirik benin etrafında, konuşkan bir dünya olarak kurgular. Çokluğu şiirde kendi (lirik ben) lehine konuşturan temel etken, yalnızca bir benlik ya da kendilik bilinci değil, aynı zamanda şairin şiire taşıdığı kişisel tarihidir. Bu kişisel tarih kişisel bir dil üzerine kurar kendini, öznellik bağlamında bakılması gereken, dil’in kendisidir; dilin Dağlarca’da nasıl biçimlendiği. Onun yapıtını bütün yönelmelerinde öne çıkaran, şiir dilinin özerkliğidir.

2. Yalçın Armağan’ın “Modernist Şiir”i

Yalçın Armağan’ın, Türk edebiyatındaki modernizm tartışmalarını şiir türü üzerinden bütünlüklü bir bakışla gözden geçirdiği *Türk Şiirinde Modernizm* (2007) adlı doktora tezi şiir dilinin özerkliği meselesini modernist şiirin ölçütü olarak belirlediği için bu çalışma için özsel bir değer taşımaktadır.

Armağan, Türk şiirindeki modernizm yorumlarının yalnızca Batı modernizmini model aldıkları için birçok soru cevapsız bıraktıklarını düşünür. Türkçe şiirin modernleşmeyle nasıl bir dönüşüm geçirdiğini ve modernleşmenin yarattığı korkuları ve kaygıları görmek, ancak modernleşme sürecinde edebiyat alanındaki gerilimleri belirlemekle mümkün olacaktır (4).

Armağan’a göre, Türkiye’de edebiyat kurumu, “estetik özerklik karşıtlığı”, “divan edebiyatının reddi” (geleneksizleşme) ve “halk edebiyatının keşfi” ekseninde şekillenmiştir (50- 59). Edebiyat kurumunun Tanzimat’la başlayan inşası sürecinde şiir de diğer türler gibi toplumsal fayda noktasında tanımlanmış, özellikle 1911 sonrasında milliyetçi düşünceleri yaymanın aracı haline getirilmiş, dilin bireysel kullanımını bir değer olarak ortaya çıkmamıştır. (60- 71) Bu dönemde modern şiirin, eskiyi reddetmek ve millî kabul edilen hece veznini kullanmakla olanaklı hale geleceği ileri sürülmüş, Ahmet Haşim ve Yahya Kemal gibi şairler faydacı edebiyat kurumuna karşı çıkmışlarsa da kurumun değerlerini dönüştürmeyi başaramamışlardır (72- 107). Hececi şiirin egemenliği kırmaya Nâzım Hikmet’in serbest vezinli şiirleri de yetmemiş, döneminde dönüştürücü bir etki yaratmayı başaramamıştır. Nâzım Hikmet, halkın anlayacağı şiir ekseninde Türkiye’de 1850’lerden beri belirleyici olan “modernizm beklentisi”nin sahip çıkabileceği bir şair olabilecekken, siyasal görüşleri nedeniyle benimsenememiştir (107- 111). 1937 yılındaki Garip çıkışı hem hececi şiirin şiir dili üzerindeki egemenliğini hem de bu şiirin temsil etmeyi denediği dünyayı, etkisini tamamen ortadan kaldıracak biçimde geçersiz kılmayı başarmıştır. Garip’in sanat kurumuna, “şairânelik” adıyla karşı çıkması, bu şiire avangart demeye olanak vermekte, ama aynı niteliğiyle bu şiir, Türkiye’deki edebiyat kurumunun beklentilerine de yanıt vermektedir. Garip metinsel stratejisi açısından [edebiyat kurumuna] karşı çıkarken, Türkiye’de yerleşik ve artık “şairâne” olarak tanımlanan bir şiir dilinin var olduğundan hareket eder. Oysa Garip’in ortaya çıktığı dönemde böyle bir şiir dilinden söz etmek zordur. Her ne kadar Ahmet Haşim ve özellikle ahenk hakkındaki düşünceleriyle Yahya Kemal, böyle bir dili temsil eder gibi görünseler de, Garip öncesinde özerk bir şiir dilinden sözedilemez. Böyle bir özerk

şair dilini, modernist bir duyarlılıkla, ancak Garip'ten sonraki İkinci Yeni şairleri inşa edebileceklerdir (111-140).

Armağan'ın yüz yıllık modernleşme sürecini yorumlarken özgün kavramsallaştırmalarla vardığı sonuçlar, yerli yerine oturmakta, metin, bütünlüğü içinde parlak bir akademik çalışma olarak göz doldurmaktadır; ancak Dağlarca tekilliği ve bütünlüğü içinde Armağan tarafından basitçe görmezden gelinmiş, ya da kabaca atlanmıştır.

Dağlarca adı Armağan'ın tezinde dokuz yerde geçer. İlkinde 3 numaralı dipnotta Dağlarca adı birinci kuşak ve ikinci kuşak hececiler arasındadır:

Türkiye'de Hececi şiir 1911 ile 1937 yıllarını kapsar. Bu dönemde iki farklı kuşaktan söz edilir. İlk kuşak Ziya Gökalp'ın yönlendirmesiyle, heceyi bir “dava”ya dönüştüren ve Beş Hececiler olarak bilinen şairlerden oluşur (Faruk Nafiz Çamlıbel, Orhan Seyfi Orhon, Enis Behiç Koryürek, Yusuf Ziya Ortaç, Halit Fahri Ozansoy). İkinci Kuşak ise, Cumhuriyet döneminde hece ile yazan Fazıl Hüsnü Dağlarca, Ahmet Muhip Dranas, Ahmet Hamdi Tanpınar vd. şairlerdir. (Armağan: 14)

Armağan “Hececi şiir” adlandırmasını, iki kuşağı kapsayacak biçimde kullanmış oluyorsa da, aslında ilk kuşak şairler üzerinde durduğunu belirtir. Bunun nedeni ikinci kuşak Hececi şairlerin heceyle başlangıç yapmalarına rağmen, sonrasında farklı bir şiire yönelmeleridir.

İkinci değinmesinde Armağan, 1930'larda zayıflamaya başlasa da 1911'den 1937'ye kadar baskın olan eğilimin, Hececi şiir olduğunu, ancak Hececi şiirin “Fazıl Hüsnü Dağlarca, Necip Fazıl Kısakürek, Ahmet Muhip Dranas vd. dışarıda tutulursa modern kültürü temsil etmeyi başarama[dığını]” söyler. “Türk edebiyatını 1911'den 1937'ye kadar yani 26 yıl uğraştıran vezin sorunu, Garip şiirinin ortaya çıkmasıyla kısa zamanda geçersiz hale gelmiştir” (48).

Orhan Veli (2003: 158), birinci kuşak Hececilerin şair sayılmayacağını bir eleştiriye verdiği yanıtta açık biçimde ifade eder: “Kalıbı kıran şair yalnız bugünün şairi değilmiş; onu daha evvel Ahmet Haşim, Haşim’den sonra da Hececiler kırmışmış. Haşim kalıbı kırmıştır ama müstezatlarıyla değil, şiiriyle kırmıştır. Hececilere gelince; ne diye günahına girer, o zavallılar hiçbir şey kırmamışlar. Olsa olsa, şiir meselesine burunlarını sokmakla pot kırmışlardır, o kadar. (Armağan:115)

Armağan modernizmi gerilimler üzerinden yorumlamak adına dönemleri gruplaşmalar ve polemikler üzerinden okuduğu için gerçek özerk durumlar değerlendirme dışı kalmaktadır. Armağan, Dağlarca’nın farklılığına hep parantez içlerinde (belki de farkına varmadan)değinip durur da örneğin, bu farklılığın estetik özerklik göstergesi olup olmadığını sorgulama ihtiyacı hissetmez:

Hececi şiirin yaklaşık yirmi yıllık bir sürecin sonucunda yerleşik bir dil meydana getirmesi şiirsel ifadede artık ortalama bir başarıyı tutturmaya olanak sağlamıştır. Başka bir deyişle, yaklaşık 20 yıldır inşası süren bir dil belli bir olgunluğa erişmiştir. Orhan Veli’yle yaklaşık aynı yıllarda yazan Fazıl Hüsni Dağlarca’nın Ahmet Muhip Dranas’ın, Cahit Sıtkı Tarancı’nın vd. şiirlerinde de böyle bir şiirsel ifade olgunluğundan söz etmek mümkündür. (Armağan: 120)

Armağan tarafından hececi şiir anlayışının içine yerleştirilen Dağlarca, demek ki, heceye rağmen şiirsel ifade olgunluğuna erişmiştir. Oysa Dağlarca gerçek anlamda Hececi bile sayılmaz. Dağlarca’da *Havaya Çizilen Dünya*’dan itibaren ölçü ihlallerine rastlanır. Dağlarca, Garip’le aynı yıl içinde (ve fakat ondan önce) yayımlanan *Çocuk ve Allah*’ta Hececi şiiri çoktan aşmış görünür. Orhan Veli Kanık da Dağlarca karşısında Hececi şairlere karşı takındığı tavrı asla takınmamıştır. Örneğin, Dağlarca’nın Cumhuriyet Halk Partisi yarışmasında “Çakırın Destanı” ile

üçüncülük alması üzerine 16. 3. 1946 tarihinde *Ülkü*'de yazdığı “Şiir Mükâfatı” adlı yazıda Dağlarca’yı içtenlikle över:

Bütün dedikoduları bir tarafa bırakalım. Biz bu sonuçtan memnunuz. Fazıl Hüsnü Dağlarca ile Cahit Sıtkı Tarancı gibi değerli şairimizin derece almaları bizi gerçekten sevindirdi. (Kanık: 79) [...] Fazıl Hüsnü Dağlarca'yı biliriz. Onun kimsenin erişemediği yerlere erişen, kimsenin dokunamadığı tellere dokunan bir hassasiyeti vardır. Bu hassasiyeti bize duyuran birçok pürüzlerine rağmen çok hoşumuza giden bir de dili vardı. Son zamanda bu dili biraz anlamaz olduk. Ama, kim bilir. Belki de bu, yukarıda bahsettiğim jüri üyesinin de dediği gibi, bizim kendi anlayışsızlığımızdır. Dağlarca'nın kitabının başlıkları bile şiir. Derece alan şiirinde “Çakır”ı şöyle anlatır:

“Yaşamayı kabullenmiş cihan arasında, bu hissi, canlı ve cansız ne görse ondan ümit *ederdi*.”

Üç şairi de tebrik ederim. (Kanık: 81)

Bu satırlarda, 40’lı yıllarda Dağlarca’nın Garipçiler tarafından dışlanmadığını görürüz. Dağlarca *Kutluk’un Evindeki Konuşma*’da “Ben Anadolu’nun çok uzak yerlerinde olduğumdan Garipçileri sonraları tanıdım. Onlardan hiçbirisiyle dost değildim” (KEK: 34), dediğine göre, Kanık’ın Dağlarca’ya itibarı bir tanışıklıktan, bir gönül yapma kaygısından da kaynaklanıyor olamaz. Bunun ötesinde Orhan Veli’nin, “son zamanlarda dilini biraz anlamaz olduk” demesi, Dağlarca şiirinin İkinci Yeni’ye öncülük eden yeniliğini “gördüğü” anlamına gelir. Orhan Veli, Armağan’ın sonradan İkinci Yeniciler tarafından “keşfedildiğini” düşündüğü imgesel dilin, Dağlarca’da İkinci Yeniciler henüz Garip çizgisinde yazarken gelişmeye başladığını görmüştür.

Armağan, vardığı sonuçlar itibariyle –öznel yaklaşımların üzerinde gereğince durmadığı için- kendi estetik anlayışına ters düşmektedir. Bu anlamda, dayandığı kaynakların sunduğu malzemeyi de yeterince değerlendirdiğini söylemek güçtür.

Cemal Süreya, “folklorun şiir için kaçınılması gereken bir tehlike” (192) olduğu iddiasını dilin bireysel kullanımına dayandırırken, artık “kişilik”in öne çıktığına vurgu yapar: “Şiirde kişiliğe bugün eskisinden daha çok önem veriyoruz.[...] bir şiiri bir şair yazarsa güzel oluyor da aynı şiiri bir başkası yazınca olmuyor”. Bu konuda Cemal Süreya’nın örneği Fazıl Hüsni Dağlarca’dır. Dağlarca’nın kişilik sahibi bir şair olarak övülmesinin nedeni, onun şiirindeki kendine özgülüktür: “Açı kendi açısıdır, eşyayı ve yaşamayı kavrayış kendi kavrayışı” (193). Dağlarca’nın kendi açısına sahip olduğu için övülmesi Türkçe şiir açısından yenidir aslında. Birkaç istisna dışında tutulursa Türkiye’deki yaygın anlayış bireyin toplumun içinde erimesidir. (Armağan,160)

Oysa Dağlarca, kendi açısına sahip olduğu için övüldüğü kadar, kuşkuyla ve dirençle de karşılanmıştır. *Çocuk ve Allah*’la çevresinde oluşan dokunulmazlık halesine rağmen, özerk varoluşu nedeniyle geleneğin dışında tutulmuş, şiirin tarihinin dışına atılmak istenmiştir.

Armağan’ın Dağlarca okuması Dağlarca’nın edebiyat kurumunun beklentilerine cevap verdiği açılarıyla, “kanonik Dağlarca” ile sınırlıdır. Armağan’a göre bugün Türkçe şiirin en önemli şairleri olarak öne çıkan ve bu yüzden kanonik denebilecek şairler, güçlerini edebî olandan değil, siyasal olandan almaktadırlar. Örneğin Namık Kemal de, Tevfik Fikret de şiir diline getirdikleri özgünlük açısından değil, şiirlerinde dile getirdikleri siyasal değerler açısından öne çıkarılmaktadırlar. (198-99) Armağan, Nâzım Hikmet sonrasında milliyetçi ve Kemalist ideolojilerin doğallaştırılarak sanki politika dışıymış gibi topluma mal edilmek istendiğini söylerken haklıdır. Ancak, Dağlarca konusunda edebiyat kurumunun yaklaşımından farklı bir yaklaşım sergileyemeyerek, onu dile getirdiği

özgünlük açısından değil, şiirinde dile getirdiği siyasal değerler açısından değerlendirilmektedir.

Ders kitaplarına alınmayarak “kanon” dışı bırakılan bu [sosyalist] şairler sürekli politik olmakla suçlanırken, iktidarın politik saymadığı şiirin sınırı da belirlenmiş olur. Örneğin Behçet Kemal Çağlar, şiirlerinde açıkça milliyetçi bir söylemi ortaya koymasına ya da Fazıl Hüsnü Dağlarca Kemalizm’in ilkelerini şiirinde açıkça savunmasına rağmen hiçbir zaman politik olmakla suçlanmazken, Nâzım Hikmet, Attilâ İlhan ya da Melih Cevdet Anday “ideolojik” şiir yazmakla suçlanmıştır (Kaplan, 1997: 151, 263, 389) (Armağan: 183)

Armağan, Dağlarca şiirinin de, onun alımlanışının da yalnızca bir yönünü görmekte ısrarlıdır; bu ısrarla, eleştirdiği edebiyat kurumunun anlayışının çok da uzağına gidemediğinin farkında olmadığı gibi, neredeyse Dağlarca’nın İkinci Yeni sayesinde “yenilendiğini” düşünmektedir.

Örneğin 1930’lu yıllarda şiirleri antolojiler ve dergiler yoluyla geniş bir dolaşıma ulasan Behçet Kemal Çağlar, Garip ve İkinci Yeni “şok”undan sonra kanon dışı kalırken, Fazıl Hüsnü Dağlarca heceyle yazdığı ilk şiirlerin ardından kendisini yenileyerek “kanonik” bir şair olmuştur. (Armağan: 184)

Armağan’ın Garip yorumlarına olduğu gibi İkinci Yeni yorumlarına da Dağlarca gibi tekil bir özerk varoluşu hesaba katmadan girişmesi güçlü tezinde önemli açıklar yaratmaktadır.

Örneğin Armağan’a göre, İkinci Yeni’nin ayırıcı özelliği, dünyanın “nesnel” gerçekliğini bir yana bırakıp, dünyayı kendi kavrayışı açısından anlatma yolunu tutmasıdır. Bu tutum, onun dilsel tercihi de yansıyacaktır. İkinci Yeni hakkındaki eleştirel çalışmalarda bu durum, (yanlış biçimde) “imge” olarak adlandırılmıştır.

İmge, en genel anlamıyla nesnelerin ya da durumların zihnimizde yarattığı görüntüdür. Oysa İkinci Yeni hakkındaki yazılarda imge, anlamsızlığın ve çoğu zaman da metaforun karşılığı olarak kullanılır. İkinci Yeni’yi eleştirirken kullanılan “anlamsızlık” nitelemesi, İkinci Yeni şairlerinin nesneleri uzlaşımsal anlatmamasının sonucudur. Dünyayı olduğu gibi dile geçirmek yerine, dünyanın şairin imgelemindeki biçimiyle dile geçirilmesi İkinci Yeni’nin şiir dilinin özelliğidir. İkinci Yeni şiirinde metaforların ve dilsel sapmaların geniş yer tutması, dünyayı algılamanın bireysel kavrayış açısından dile getirilmesi arzusunun sonucudur. Armağan, Edip Cansever’den bir örnek getirir:

“bir elma tadı gezdiriyorum kafamda” dediğinde, sairin dünyayı başka bir biçimde temsil etmek istediği açıktır. Oysa, Türkçe şiirde, metaforun böyle bir kuruluşunun pek örneği yoktur. Bu nedenle Cansever’in dünyayı kendi imgelemindeki biçimde (“elma tadı”) anlatması, verili gerçekliğe bağlı kalarak beklenti ufkunu belirleyen okur açısından şaşırtıcıdır. Bu şiirin “anlamsız” bulunmasının nedeni de, şiirden bir anlam çıkarılamamasından daha öte, okurun beklenti ufkunun dışında kalmasıdır. (Armağan: 182-183)

Armağan 1940’ta yayımlanan Çocuk ve Allah’a baksa, “dünyayı algılamanın bireysel kavrayış açısından dile getirilmesi arzusunun” örnekleriyle karşılaşacaktır. Dağlarca’nın “Hatırlıyorum vücudumun hafızasında” (“O Küçük Elbiseler”, Çocuk ve Allah: 13) dizesi “Türkçe şiirde, metaforun böyle bir kuruluşunun” pek güzel bir ilk örneğidir.

Dağlarca hiçbir zaman İkinci Yeni şiiri yazmamıştır. Ancak onun İkinci Yeni’yi önceleyen varoluşunu iyi tartmak gerekir. Türkçede modernist şiir yazılabilmişse, bunda bütün” bağımsızlar”ın olduğu gibi “özerk” Dağlarca şiirinin de katkısı büyüktür.

3. Ahmet Soysal'ın Dağlarca'ya “Bakış”ı

Dağlarca hayranı Ahmet Soysal'ın “Arzu ve Varlık: Dağlarca'ya Bakışlar” (1999) adlı kitabı şair hakkında en kapsamlı çalışma olarak bilinir. Kitap Soysal'ın Dağlarca şiiri üzerine yazdığı ve 1986- 1997 yılları arasında çeşitli dergilerde yayımladığı beş makaleyi ve 1995-1998 yılları arasında yazılmış ve daha önce yayımlamadığı üç makaleyi bir kitap bütünlüğünde bir arada sunar.

Soysal Dağlarca'nın son yirmi otuz yıldır edebiyat çevresinden dışlandığını düşünür ve bunun karşılıklı bir durum olmasını ilginç bulur. Çeşitli dönemlerde yayımlanan en az on başyapıtıyla Soysal için Dağlarca Türk şiirinin tartışmasız en büyük şairidir (19).

Soysal, Türk Edebiyatında Tanzimat'tan itibaren geçerli olan misyon düşkünlüğünü unutmuş gibi, Dağlarca'yı dünya edebiyatının misyonerleriyle karşılaştırır.

Dağlarca'nın epik ve toplumsal şiirleri “bilinçli olarak” daha yüzeyde olanaklarla yazılmışlardır, daha kolaydırlar; çünkü siyasi ve ideolojik bir anlamı, bir mesajı hemen ve elverdiğince geniş bir çevreye iletme durumundadırlar. Dağlarca, kendini, daha önceleri V. Hugo'nun ya da Tolstoy'un yaptığı gibi, ideolojik ve siyasi bir “misyon” sahibi, bir eğitmen olarak da düşünmüştür ve kurmuştur. Okullara girmek istemiştir ve girmiştir. (Soysal: 20)

Soysal'a göre Dağlarca'nın destanları da toplumcu şiirleri de, edebiyat çevresinde siyasi nitelikleri öne çıkmış kişilerce Kurtuluş Savaşı Şairi Dağlarca ve Toplumsal Şair Dağlarca olarak övülmüş, şairin en derin yönü görmezlikten gelinmiş, böylece Dağlarca'ya zararı dokunmuş bir “Dağlarca İmajı” öne sürülmüştür. Dağlarca'ya hazır olmak için bu “imaj”lardan kurtulmak gerekir. Bunun için

öncelikle temel yapıtlara bakılmalıdır. Temel yapıtlar olarak, *Çocuk ve Allah, Daha, Taş Devri, Çakırın Destanı, Toprak Ana, Âsû, Haydi, Kuş Ayak, Arka Üstü, Şeyh Galib'e Çiçekler, Uzaklarla Giyinmek* adları verilir. “Çok büyük bir ses ve ritim ustalığı, büyük bir biçimsel ve düşünsel yoğunluk, düşünsel yoğunluktaki felsefi ya da metafizik konular” temel yapıtlarının özellikleri olarak sıralanır. Ses ve ritim ustalığı Dağlarca’nın aruzu ve heceyi çok iyi bilmesinden kaynaklanmaktadır. Ama sonuç çok yeni ve özgündür (20). Biçimsel ve düşünsel yoğunluk bir çeşit “doğal akış” içerisinde. Çok çarpıcı –görmeli imgeler “sıçramalarla”, doğallık etkisi bozulmadan yan yana geliyordur. İmge zenginliği içeren bu yoğunluğun özelliği yalınlıktır. Dağlarca’nın şiiri yalın bir şiirdir, çoğuldur aynı zamanda, mucizesi buradadır (21). Soysal, biçime dair izlenimlerini oluşturan şiir örneklerine yer vermek yerine külliye yukarıda adı geçen şiir kitaplarına gönderir okuru.

Soysal’a göre, Dağlarca yapıtındaki düşünsel yoğunluk, Dağlarca’nın felsefi ya da metafizik konulara yönelmesinden ileri gelmektedir. Gövde, Varlık, Zaman, Ölüm ile ilgili düşünceleri Dağlarca’yı bütün dillerde bütün zamanların en büyük metafizik şairlerinden biri yapmaktadır. Böylelikle Dağlarca en büyük düşünürlerin yanındadır. Tarih içinde ve bugün şiirinin asıl muhatapları Nietzsche’dir, Heidegger’dir, Marleau Ponty’dir, Levinas’tır.(21)

Verdiği tek örnek, Fransız düşünür Michel Henry için bizzat çevirdiği bir dördlüktür. Filozof öylesine etkilenmiştir ki senelerce dilinden düşürmemiştir bu şiiri:

“CAN
Belki can çekişmesidir
Tanrı.
En eski bir kuşun
En eski göklerde” (21)

Seçilen şiirdeki süperlativ örneğindeki kadar mübalağalıdır Soysal’ın Dağlarca’ya “Bakış”ı. Şair gelmiş geçmiş “en büyük bir” şairdir. “Dağlarca’nın yapıtı

büyüktür, hatta çağımız, toplumumuz, edebiyat çevremiz için fazla büyüktür,” (22); Soysal girdiği polemiklerde (Ece Ayhan’ın ölümü ardından Hilmi Yavuz’la girdiği polemiğin üslubunu Türk şiir okurunun unutmaması imkânsızdır.) kendini çok iyi ifade edebiliyor olsa da şiir eleştirisindeki üslubu karmaşık ve dağınıktır.

Örneğin Soysal, Dağlarca şiirinin (daha önce birçok yazar tarafından dile getirilen) seriel, mükerrer özelliğini kendince tekrar keşfeder ve şöyle olumlar:

300 sayfalık kitapta, sayısı az, belirli “tema”lar yinelenmektedir. On iki bölümlü yapının genel yapısı da bir bakıma çember biçimindedir: küçük çocuğun “ilkel” dünyasından yola çıkılır, en son bölümde yine bir çeşit başlangıca “erilir” (Talih Açıklığı). Bu iki özellik (yinelemeler ve çember biçiminde yapı), kitaba güçlü bir birlik kazandırmaktadır. Bu birlik, sistematik bir birlik değildir. Birbirinden ayrı meydana gelen, her biri eşsiz olan “olay”ların birliğidir. Bu yapıt, ilginç bir biçimde, “olay” çokluğu ile “tema” sayısının azlığını yan yana getirmektedir. (Soysal, 1999: 51)

Soysal, onaylamanın ötesinde bir “olay”ın peşindedir. Şiirde bir “olay” mantığı arar. Bir metinle ilgili iki olay düzlemi olduğunu düşünmektedir: Biri, yazarın olayları ve onların yol açtığı olaysal yazı süreçleri. İkincisi, okurun olay-rastlantılarıdır.

Nedir, yazıda, “olay”? Kısaca, yazıyı belirleyen rastlantılardır. Örneğin, bir ya da birkaç sözcük, bir algı, bir duygu, bunların bir anda oluşan bileşimleri... Bunlar arzu alanıyla ilişki kurup düşünce olayı oluşturmaktadırlar. Yazı, bunlardan yola çıkabilir, ya da ilerleyişinde bunlara varılabilir ve böylece özelliği daha büyük bir hız ve daha büyük bir güç olan olaysal yazı niteliğine kavuşabilir. Buna göre, “olay”ın belirlediği, “olay” dan yola çıkan yazıya olaysal yazı diyoruz. Böyle bir yazıda, “olay”ın etkinliği sürmektedir: “olay”, içinde

hep arzunun söz konusu olduğu çeşitli oyunlara, deneylemelere neden olmaktadır (örneğin, şiirde, imge, ses, ritm, anlam düzlemlerinde deneylemelere). (Soysal 1999: 51)

Oysa “düşünce olayı” da olsa “olay”, şiirin işi değildir. Şiir dışındaki yazı biçimleri “olay”dan yola çıkar, bir olaysallığa dayanır. Şiirde ise dil olayı dışında bir olaysallık yoktur. Şiiri düz yazıdan ayıran budur. Diğer yazı türlerinde söz, şeylerin düzenini ya da mutlak yasaları göstermek için bir araçken, şiirde kendi hakikatini ortaya koyar. Şiirin iletisi bilgi üretmez, bir farkındalık yaratır; akla değil, bilince yöneliktir. Soysal’ın “olaysal yazı” kavramı olsa olsa yorumcunun (kendisinin) alımlama mantığını ortaya koyuyor, açmılıyor olabilir. Soysal’ın yaklaşımı olaysallık merkezlidir.

Soysal da *Arzu ve Varlık*’ta (bu isim Soysal’da Çocuk ve Allah’ın ismidir) *Çocuk ve Allah*’ta kendi okuması bağlamında öne çıkan laytmotifleri olay olarak adlandırır ve yeniden tanımlamaya girişir.

Ben burada, yapıtın bir diğer özelliğinden söz etmek istiyorum. “Vücut” tema’sını yinelemesi özelliğinden. “Tema”yı burada, “konu” olarak anlamamak gerekir. *Thema*, Yunanca “konulan şey” demektir. *Çocuk ve Allah’ta*, sık sık “konulan şey”lerden biri, “vücut” sözcüğüdür. Ama “vücut”, *Çocuk ve Allah’ta* işlenen, incelenen, ya da ele alınan bir “konu” değildir. Çeşitli olaysal kesitlerin “vücut” sözcüğünü içerdği söylenebilir ancak. Yazımız, bu kesitlerden kimilerinin bizim için olay oluşturması sonucu yazılmıştır. Yazımız da öyleyse olaysaldır. Aldığı biçim, ya da girdiği tür: eleştirel inceleme. (Soysal, 1999: 53)

Soysal “laytmotif” kavramını “tema” ve “olay” sözcüklerine dayanarak, yeniden adlandırırken, aslında (farkında olmadan) Dağlarca şiirinin “seriel, mükerrer”

özelliğine gönderme yapmaktadır. Bu tekrarlar, Sosyal için bir olay oluşturmıştır.

Onun yazısına kaynaklık eden “olay” nedir?

Sosyal, *Çocuk ve Allah*’ın çocuk’unu “arzu” çerçevesine yerleştirir ve arzu “olay”ını “vücut- arzu- nedamet” laytmotifleri üzerinden okur:

Çocuk ve Allah’ın ikinci bölümünün ve o bölümün ilk şiiri-
nin başlığı: “Vücudu Yaratmak”. Bu başlık ve bu şiir üstünde
durmamız gerekiyor. Şiirin ilk kıtası, bir açlık sonrası doygunluğa,
ya da gerçekleşime gönderiyor. Bu, bir anımsayış durumuyla ilgili,
ve karanlıkta olan bir gerçekleşim. İkinci kıta, bütün bunları
yineliyor (biraz karamsar bir ton’da). Üçüncü kıtanın ilk iki dizesi
“Sıhhat dolu hayvanlar” a değiniyor. Bu imgede vücudun söz
konusu olduğu düşünülebilir. Buna göre “hayvansal” bir vücut
belirmektedir (vücut-hayvanlık ilişkisine, yapıtın başka bir yerinde
yine rastlamaktayız: “Garip sılalar gibi ruhu çağırmakta/Vücuda
terk edilen hayvanlık”, s. 139). İkinci kıtadaki hafif karamsarlık,
yerini burada bir “vücut coşkısına” bırakmış görünüyor.
Gerçekleşim, vücutla ilgilidir, bu anlamda doygunluktur. “Vücut
yaratmaktır” (kendinin başkasının vücudunu) ... Nedir, *vücudunu
yaratmak?* (“Hicap duymaksızın bahsetsin herkes/Vücudunu
yaratmak zevkinden.”) Bir anımsayış - arzulayış (arzulayış’ da
ilkel olaylar “canlanmaktadır”) deneyinde, yeni (ya da yenilenen)
gövdesel güçlere erişmek. Vücut ve Arzu, birbirine bağlıdır.
“Bana başka başka şekiller gösteriyor,/Vücudumun sonsuz
arzuları.” (s. 173): bu parçada, arzu, vücudundur. Vücut, arzuları,
“istekleri” olan vücuttur (bkz. s. 72: “Akşam olunca benden/Bu
vücut ne istiyor!” - bu dizelerle biten şiirin başlığı da “Vücut” ...).
Çocuk ve Allah, bir bakıma Arzu’nun kitabıdır. Arzu’da, Çocuk
söz konusudur. Yapıtta, Arzu, yalnızca çocuğun arzusu olarak
karşımıza çıkmaz, oysa. Ama çocuğun arzusu olmadığında bile,
arzu, çocuklukla ilgilidir (ya da, daha doğrusu, “ilkel deneyler”den
kopuk değildir). Buna göre, bir anlamda, arzu *çocuktur*. Çocuk ise
arzulayan çocuktur, arzularla doludur, arzular içindedir (“Yer
benim nasibimi avuçlarımdan/ Arzular içre gezen çocuk” s. 46).
Arzunun *çocuk* olduğu anlamda, yapıt Arzu’nun yapıtıdır. Ve

Arzunun *gövdesel* olduğu anlamda, “vücut”, tüm yapıt boyunca söz konusudur. “Fidan” adlı şiirde, Arzu, Çocuk ve Vücut (“avuçlar” ... “beyaz” ...), bir arada söylenmiştir: “Arzular, Allaha karşı,/Çocuk avuçlarından beyaz”. “Siyah ve Karanlık” adlı şiirde ise Vücut ve Çocukluk birliktedirler: “Ve olurdu vücudumuzdaki tarif edilmez çocukluk,/Nedense, daha uzun” (s. 86). (Soysal, 1999: 54-5)

Soysal, çocukluğu “ilkel olaylar” adlandırmasıyla ilk cinsel deneyimlere, arzu’yu cinsel açlığa, vücut’u hayvansal (ilkel) olana indirgemekte, yapıtın kendi iç hesaplaşmasının motifi olan “nedamet”i arzu’nun cinsellik/ şehvet içeriğinin karşı duygusu olarak tanımlamaktadır. Soysal’ın Freudyen Arzu yorumu psikanaliz kuramının arzunun özelliklerini anlamlandırma yollarıyla birebir örtüşür:

Arzu ile Nedamet’i iki ayrı devinim olarak düşünebiliriz. [...] Arzu, “ilk’lik” ile ilgilidir, ama aynı zamanda Arzu şimdi varolan gerçek bir nesneyle ilişkidir, daha doğrusu böyle bir nesneye yönelik bir devinimdir, bir süreçtir, bir eylemdir (eylemsel bir süreç) ... “Nedamet”, “geçmiş” olarak “ilk’liğin” nedametidir. Yitmiş bir altın çağ düşüncesine Dağlarca’nın ilk yapıtlarında rastlamaktayız. [...] Nedamet de “ilk’lik” ile ilgilidir, ama Arzu’nun tersine, *geriye dönük* bir devinimdir: edilgin bir süreçtir, güçsüzdür, yaratıcı değildir... Bu anlamda Nedamet, şimdi yaşanmakta olan yaşamın yadsınması, ya da itelenmesidir. Ve bu yadsıma, örneğin Hristiyanlıktaki gibi, gelecek bir varoluş biçimi için değildir, tümüyle umutsuz bir yadsımadır. Nedamet, bir bakıma, nihilizmin doruk noktasıdır, yaşam içinde bir çeşit ölüm anı’dır. Arzu ve Nedamet, kitapta yan yana gelmektedir. Böylece, “ilk” imgesi karşımıza çıktığında (buna bir ölçüde “geri” imgesini de ekleyebiliriz. [...]) Ama başka bir çeşit nedamet de düşünülemez mi? Arzu’ya bir nedensellik ilişkisi içinde bağlı bir nedamet: arzunun, şimdiki arzunun, şimdi doğurduğu bir nedamet... Şu durumu düşünelim: arzu durduruluyor, nesneye ulaşmak şu ya da bu nedenden dolayı olanaksız, arzu kendini belli edemiyor bile, gizlenilmesi, susturulması gerekiyor... *konum* yüzünden arzu yadsınıyor. Ama yine de bu yadsınma altından, acı veren bir

biçimde, gizli, suskun olarak sürüyor. Bu sürüş durumu, nedamet doğurabilir. Nesneye, olanaksızlıktan ötürü, *ulaşamamanın* nedameti. Bu durumda, arzu ve nedamet birbirine bağlıdır. *Çocuk ve Allah'ta*, nedamet, bu anlamda da okunabilir. Buna göre, nedamet, suskun bir arzuya göndermektedir, eli kolu bağlanmış bir arzuya. Ama nedamet, üçüncü bir biçimde de yorumlanabilir: suçluluğa bağlı bir nedamet olarak. (Soysal, 1999: 56)

Freud'un libido kavramı ve içgüdüsel dürtü kuramı Arzu'nun öncelikle erotik olduğu gerçeğini kavrama girişimidir. Psişenin ego, id ve süpereo biçiminde yapısal bölünmesi ve öznenin kendini arzu üzerinde oluşturması Soysal'ın kavrayışına kaynaklık eder.

Arzu kavramı, Kovel'in tanımladığı gibi, insanın isteklilik halini, bir tür olarak gereksinimimizden daha fazlasını istediğimizi anlatır. Temelde Arzu, istediğimiz şeyin ne olduğunu adlandıramadığımızı ve istediğimizle ilişkimiz açısından kim olduğumuzu bilmediğimizi yansıtır. Arzu insanın bir özlemle kavrulduğunu ve bu özlemin bir adı ve belli bir amacı olmaksızın yaptıklarımızın çoğunu belirlediğini gösterir. Arzu bilincin bir özelliğidir; daha kesin bir biçimde söylersek, bilincin dışavurduğu eksiklik duygusunun bir özelliğidir (Kovel, 1994: 149). Dağlarca'nın *Çocuk ve Allah'tan* hatta *Havaya Çizilen Dünya'dan* çıkıp, *Sığmazlık Gerçeği'nde* ve onu tamamlayan yapıtlar *Ötekinde Olmak*, *İmin Yürüyüşü* ve *İçimdeki Şiir Hayvanı'nda* tamamlanan evren tasarımı, ya da sığmazlık gerçeği prensibi Soysal'ın psikanalitik bir yaklaşımla öne çıkarmaya çalıştığı Arzu izleğinin açılımıdır; ulaştığı sonuçtur. Başka bir deyişle Dağlarca'da Arzu izleği ontolojik bir prensibe gönderir; "Sığmazlık Gerçeği"ne.

Freud da *Jenseits des Lustprinzips'de* varlığını koruma içgüdüünü (Selbserhaltungstriebe) -nihai olarak- Platonik Eros kavramına bağlayarak açıklar ve psikanalize yöneltile panseksüalite eleştirilerini, Arzu kavramını cinsellikten

ayırarak cevaplandırır. Eros kavramı, varlıkların birbirine ve evrene bağlanmasını sağlayan büyük evrensel kuvvetin içinde yer almaktadır.

Um so mehr müssen wir den libidinösen Charakter der Selbsterhaltungstriebe jetzt betonen, da wir den weiteren Schritt wagen, den Sexualtrieb als den alles erhaltenden Eros zu erkennen [...] Dann muß man aber doch den Kritikern recht geben, die von Anfang an gehnt haben, die Psychoanalyse erkläre a l l e s aus der Sexualität [...] Wir vermuten, daß im Ich noch andere als die libidinösen Selbsterhaltungstriebe tätig sind, wir sollten nur imstande sein, sie aufzuzeigen. (Freund, 1921: 51-2)

Kovel'e göre de Arzu, benlik ile Öteki arasındaki bağlayıcı kuvvetin yönü ve büyüklüğüdür. Bilinçte, ayrılmış varlıklar arasındaki çekim veya kutuplaşma olarak ortaya çıkar (Kovel, 1994: 150).

Soysal'ın *Arzu ve Varlık*'ındaki mutlaklaştırılmış Arzu, bir adım sonra Allah imgesine dayanarak kutsallaştırılır.

Şunu da hemen belirtmek gerekir: dinsel öge, daha doğrusu Allah düşüncesi, yapıtta, genel olarak, Vücudu, Arzuyu, Şehveti yadsıyan bir düşünce değildir, tam tersine, Vücut düşüncesiyle, bir çeşit dorukta, birleşmektedir. Bu birleşmeyi ilkin şu iki parçada görüyoruz: “Söndürdükten sonra lambaları/Vücudu Allaha devretmek” (s. 76), “Belirdi, abdest alır gibi, vücudumuza/Ağaçların ve Allahın yurdu” (s. 98). Bu dizelerde, Vücudun Allah'la ilişki kurduğu bir boyut söz konusu. Vücut, bu boyutta, bir çeşit kutsallığa erişmektedir. Gövdesel-tanrısal bu boyut, bir doruktur: Arzunun, ya da Şehvetin doruğu. Başka bir deyişle, Arzu-Şehvet, doruğunda, kutsal bir güce varıştır: “Şehveti ve Allahı ayırt edemez/En eski bir çocukluk vakti kadar” (s. 167). Bu beyitte Vücut (Şehvet) ile Çocuk (çocukluk) bir kez daha bir araya gelmişlerdir. Bu beraberliğe Allah da eklenmiştir. *Allah*, suçsuzluktur, güçtür, dokunulmazlıktır, amaçtır, nedendir... Bu

nitelikler, Arzu-Şehvet'in doruğunun da nitelikleridir. (Soysal, 1999: 57)

Soysal, *Çocuk ve Allah* okumasında, Çocuk ve Allah imgelerini, Eros içerikli arzu bağlamında birbirinin “öteki” olan iki kutbu, Arzu-Şehvet ilkesinde birleştirir ve okumasına fenomenolojik bir yaklaşımla devam eder.

Soysal’a göre Arzu-Şehvetin doruğunda Benlik yitmektedir, yalnızca özne olarak değil, nesne kipinde de bir “kayboluş” söz konusudur. Arzuda, nesnel olan ile imgesel olan, bir yitiriş deneyinin ışığı altında birlikte düşünülmelidir. Ama doruğun da doruğunda, Arzunun nesnel-imesel ögesi de yitirilebilmektedir. Bu en yüksek nokta, aynı zamanda Arzunun ve Şehvetin sonudur. Birdenbire karanlık, anlamsız karanlık olur; daha doğrusu, Arzunun *yeri* olan karanlık, Arzunun anlamsızlığının, hiçliğinin *yeri* olmaktadır. Böylece karanlık, bu hiçliği belirten olumsuz bir imge oluverir. Arzunun sonu, Nedamet’in geri dönüşünü de olanaklı kılar (58). Soysal, böylece nedamet kavramına yeni bir yorum getirmiş olduğunu düşünür. Nedamet, bilinçdışı Arzunun sonundaki bir bilinç durumudur. Gece-Vücut-Kayboluş ilişkisine rastladığı dizelerden örnekler getirerek, “Gece İçinde Vücut” tema’sının kapalı olarak ilişkide olduğunu düşündüğü Felaket teması’na ulaşır. (59) Arzu (“Aşk”) ve Felaket beraberliği Arzu-Şehvetin doruğundaki yitirişlere işaret etmektedir. Ancak “Kayboluş” tema’ sı kadar açık bir biçimde karşımıza çıkmamakta, öyleyse bir ölçüde de gizemini korumaktadır. Soysal, bütün bunların sonunda *Çocuk ve Allah’ın* Vücuttan sözettğine kanaat getirecektir.

Vücut, yapının ağırlıklı bir tema’sı. Bu tema’nın, başka tema’larla ne gibi bağlantılar içinde olduğuna değindik. Vücut, çağdaş bir tema’dır. *Çocuk ve Allah*, çağdaşlık içinde yer almaktadır. Ve özgün bir biçimde. Söz konusu olabilecek etkilerden çok ötededir. Büyük tutarlılığı, iç mimarisinin gücü, bize

en üst derecede ‘‘bilinçli’’ bir yapıt olduğunu düşündürmektedir. Bu görüşümüzü, eşsiz bir düşünsel değere sahip oluşu da ayrıca doğrulamaktadır. Yazımızın son bölümünde, *Çocuk ve Allah’ın* düşünsel değerinden söz etmek istiyoruz. Bağlantı kurduğu kavramlarla birlikte Vücut tema’sını içermesi, bu düşünsel değer için önemli bir payını oluşturmaktadır. Ben bu noktada, kimi zaman Vücut kavramının dolaysız ilişkide olduğu Varlık kavramından söz etmek istiyorum. *Çocuk ve Allah’ta*, Varlık kavramıyla ilgili düşünsel bir boyut bulunmaktadır. Bu boyut, -Varlık kavramını temel sorusu yapan felsefe için ilgi çekicidir. (Soysal, 1999: 60)

Soysal, şiirin metaforlarını imgelerini karmaşık bir dille felsefi önermelere indirgeyerek, metinlere felsefi metinler gibi yaklaşarak Dağlarca’nın varlık felsefesi yaptığını ortaya koymaya çalışmaktadır. ‘‘Vücut çağdaş bir temadır’’ ‘‘Çocuk ve Allah çağdaşlık içinde yer almaktadır’’ gibi önermelerle Soysal, Dağlarca’yı, onun antik Yunan felsefesinin sorular dünyasında kaldığı yolunda tezlere karşı (Memet Fuat, 2002: 222-23) savunma çabası içindedir. Bu tezler Memet Fuat’tan sonra da ortaya konmuş (Akatlı, 2001: 5), ayrıca kendisi de aynı kitabında Dağlarca’da ‘‘islami kaynaklı bir mistisizm etkisi’’nden (Soysal, 1999: 68) söz etmiştir. Dağlarca, şiiriyle düşünen, şiiri için düşünen, çağdaş, modernist bir şairdir. *Çocuk ve Allah* da Dağlarca’nın bütün yapıtları gibi bilinçli bir yapıttır tabii ki ve bu yapıt, beslendiği bütün kültürel kaynaklarıyla, bütün referanslarıyla çağdaş, modern yorumlara sonuna kadar açıktır.

Soysal, yazısının devamında çocuk imgesini tanımladığı ‘‘Arzu’’nun karşısına, Allah imgesini tanımladığı ‘‘Varlık’’ sorusunu koyarak ilerler ve *Çocuk ve Allah’tan* aktardığı ‘‘Ne sıcak vücutlar gitti/Toprağı ısıtmak için’’ dizesiyle, kitap boyunca Varlığın yalnızca insanın varlığı olarak ele alınmadığını çıkarır (60). Varlık, aynı zamanda toprağın Varlığıdır, genel Varlıktır. İnsanın ölmesi, Varlığın yok olması

değildir. Tam tersine, insanın ölmesi Varlığın sürüşünün bir kuralıdır: gömülen bir vücut, toprağı ısıtmaktadır. Ölen insanda, Varlıkla ilişkiye Vücut geçmektedir. Öyleyse Vücut, “Varlık ilişkisi”nin oluştuğı, Varlığın evetlenmesi gibi bir şeyin olanaklı kılındığı bir tabandır. (61) Varlık ne Tann’dır, ne de yalnızca insandır. Varlık, “olanların bütünlüğüdür”. Varlık, herşeydir, ve herşeyi olanaklı kılandır. Varlığın devinimi ve durağanlığı kendine özgüdür, özgürdür, “kendiliğindendir”. Her çeşit Tanrı, ya da insan istencini *aşmaktadır*. Varlık, her şey ve her şeyi olanaklı kılan olduğu ölçüde, istençlerin de olanaklılık koşuludur. Hiçbir “olan”, tam anlamıyla cansız değildir. Örneğin toprak, tıpkı canlılar gibi, bir sıcaklıktan etkilenebilmektedir. Bütün “olan”lar etki alma, değişme, oluşma özelliğine sahiptir. Bunlar, bir canlılığı gösteren özelliklerdir. Buna göre, bütün “olan”ların bir çeşit canlılığı vardır. “Hayat” terimi, bütün “olan”ları, böyle bir canlılığa sahip olarak belirtmektedir. Ama “bütün olanlar” ile “olanların bütünlüğü” (Varlık), bir anlamda da ayrılmaktadır. Burada, Heidegger’in söz ettiği *ontolojik ayrım* yakın bir ayrım söz konusudur. Varlık, hem “bütün olanlar”dır; “bütün olanların Varlığı”dır, hem de “bütün olanlardan ayrı”dır. Bu ayrım soru oluşturur. Bu ayrımda, Varlık soru olarak belirir. Varlık sorusunu, kendine özgü şiirsel biçimde, *Çocuk ve Allah* sormaktadır. "Ve kuşlar konsun avuçlarıma/ Okuyayım gökleri uzaktan./ Ve rüzgâr okşasın yüzümü/ Bileyim varlığı yaşamaktan." Son dizede, varlık yaşamaktan ayrıdır. Bir sorudur. Ama yanıtını verecek olan da yine yaşamaktır. Yaşamak, burada insanın “olan” olarak durumuna göndermektedir. Varlığın sorusuna yanıtı, “olan” olarak insan verecektir (62).

Soysal, buraya kadar Dağlarca’nın Sığmazlık Gerçeği’ndeki evren tasarımını da destekleyebilecek birçok önemli saptamada bulunmuştur. Arzu’yu konumladığı

psikanalitik çıkış noktasını Heidegger’ci bir ontolojik alana taşımış, Dağlarca’nın şiir evreninin sorularına epey yaklaşmıştır. Ancak yazısının devamında tekrar Arzu’yu konumladığı psikanalitik çıkış noktasına dönerek Dağlarca evrenini Merleau-Ponty’nin (1908-1961) insan ve beden anlayışıyla buluşturur ve şairin mekânı ve eşyayı deneyimleme biçimleri üzerinde odaklanır. Vücut’un Düşünce ile ilişkisine değinir ve “Vücutta oluşan Varlık ilişkisi”ni sorgular. Bu ilişki, kişinin, dış dünyanın algısı ya da duyumu deneyinde söz konusu olan ilişkidir. Soysal, algı ya da duyum deneyini “öncel” bir düşünce düzeyi olarak görmeyi önerir; Vücutla ilgili -Vücuda özgü- bir düşünce düzeyi olarak. Bu deneyde Vücut, hep bir “değme” ilişkisi içindedir. Soysal *Çocuk ve Allah*’tan “değmek” ile ilgili örnekler getirir ve yazısı boyunca “Vücudun kendine özgü düşünsel alanından”ın sözettiğini, ve bu bağlamda Vücudu Arzu izleği içindeki konumuyla değerlendirildiğini vurgular. ”Balkon II” adlı şiirindeki “Vücudumdan geçen fikirler duyuyorum” dizesindeki gibi, Vücudun ayrı düşünsel alanına gönderen sözleriyle *Çocuk ve Allah* bu yaklaşımı hak etmektedir (64).

Soysal, yapıt boyunca bir çeşit Tanrı inancının da sürdüğünü tespit eder; çocuksu diye nitelendirilebilecek bir inançtır bu. Tanrı, düşüncede, eski ve alışlagelmiş bir “dost”tur. Kuşkusuz, Tanrı, kimi zaman da *Çocuk ve Allah’ta* bütün “olan”ların yaratıcısı, en üstün ya da yüce “varlık” olarak karşımıza çıkmaktadır. Böyle bölümlerde, dinsel düşüncenin varlık anlayışı egemendir, Tanrı tam anlamıyla Din’in Tanrısıdır. (63) Demek ki *Çocuk ve Allah*, ne Nedamet’in, ne Ölümün, ne de Tanrının kitabıdır. *Çocuk ve Allah*’ın önemi, Arzunun ve Varlığın ayrı ayrı evetlendiği bir yapıt olmasındadır. Vücut, hem Arzuda, hem de Varlıktadır. “Ontolojik taban” olarak Vücut, indirgenmez bir “bulunuş”tur ve *Çocuk ve Allah’ta* çifte konumuyla ayrıcalıklı bir yer almaktadır.

Soysal’a göre Dağlarca’yı anlamak için edebiyat eleştirisi felsefeyle işbirliği yapmalıdır. Dağlarca'nın zor yapıtlarındaki düşünsel nitelik o kadar öne çıkmaktadır ki, felsefeciler, düşünürler, düşünenler- için yazan bir Dağlarca'dan söz etmek olanaklı gibi görünür (Soysal, 2006: 63).

Soysal, şiir eleştirisinde metinlere başka felsefi ön metinlerden yola çıkarak yaklaşmayı tutum haline getirmiştir; şiir okuma tutumu, felsefe okumalarına kilitlenmiştir. Buradaki yorumları, Merleau-Ponty'nin “Das Auge und der Geist”taki Cézanne yorumlarına geri gider. Bunu *Eşsiz Olana Yakınlık* adlı kitabındaki “Arzu ve Varlık” değinmelerinde daha açık bir şekilde ortaya koyar: “Duyularla erişilen dış dünyanın varlığı, yaşamın eriştiği, yaşamın bulduğu bir noktadır; yaşama bitişiktir, yaşamın uzantısındadır, Merleau-Ponty'nin sözünü ettiği “duyulur dünya”dır. Yaşam, en temelde, canlının düzlemidir. Varlık kavramı, dış dünyanın canlı cansız ama hep fenomenolojik olan -yaşanan, öyleyse duyulan, algılanan dış dünya- boyutu ile canlının boyutunu da kapsar o zaman” (Soysal 2006: 64).

Soysal, “Arzu ve Varlık” tezini ortaya koyduğu “Vücudu Yaratmak” makalesinde, başka bir şiiri Lacan’cı bir okumaya uygun görür örneğin; “özellikle, Gösteren’in yetkesini vurgulaması bakımından Lacan’cı bir okuma için çok elverişli olan “Siyah ve Karanlık” gibi bir şiirde Korku tema’sını incelemek gerekirdi” der (Soysal, 1999: 65). Dağlarca’nın yapıtlarında okuduğu, çevirdiği filozofların felsefi önermelerinin izini sürer; “kim bilir Dağlarca'nın gelecek yapıtları bize neler saklamaktadır?”

Soysal, fenomenolojik yaklaşımını Sıgmazlık Gerçeği ile ilgili değerlendirmelerine de taşır. “Yaşamın Şairi” adlı yazısında, yetkin bir yapıtın eleştiriye de yorumu da gereksiz kıldığını düşündüğünü söyler. Yine de yapıtla ilişkisinin oluşturduğu güçlü yaşamsal deneyleri paylaşmak, yapıtın yanıtlarını

ve sorularını devralarak ona kendince bir yanıt vermek istemektedir. Ona göre duyumsama bütünlüğüne dönük bütün sanatlar içinde şiirin konumu ayrıcalıklıdır. Sözün yazıdaki salt “söylemsel”, “düşünsel”, “anlatısal” yanlarının ötesinde şiir, duyumsamanın bütüncül evreninde konumlanır ve ona yönelir. Duyumsamanın bütüncül evreni yaşamdan başka bir şey değildir. Yaşamın evreninde bir canlı olarak insan, buna göre hayvandır ve duyumsadığı, sürekli olarak duyumsamalarla var olduğu için maddedir de. İnsanın yaşam içindeki varoluşunun tabanı olan bu hayvan-oluş, bu madde oluş, şiirin, büyük şiirin temelindedir. Şiirin diğer temeli imgelem de, bu ilkel temel ile bağlantı içindedir (Soysal, 2005; 30).

Soysa, Dağlarca şiirini felsefi önermelere indirgeyerek anlamaya çalışsa ve fenomenolojinin sorularını ve cevaplarını şiir üzerinden evetlemeye çalışsa da Dağlarca şiirine içeriksel ağırlığıyla yaklaşmasıyla öne çıkar. “Dağlarca uzmanı” olarak kabul görmesi bu tutumundan dolayı olsa gerektir.

4. Dağlarca Şiirinin Mistik –Metafizik Yönüne Dair Değerlendirmeler

Doğan Hızlan, 1990’da yayımlanan *Sığmazlık Gerçeği*’nin de yargıcı olmuş, Dağlarca’nın “sığmazlık gerçeği” tasarımını tasavvufun “vahdet-i vücud” ilkesiyle açıklamıştır (Hızlan, 1997: 60). Bu anlayış Dağlarca’nın 1990 sonrası değerlendirilmelerini büyük ölçüde belirlemiştir. Dağlarca yapıtlarını felsefe okumalarını şiir evreninde sınımayı bir tutum haline getiren Soysal da Dağlarca’da “islam kaynaklı bir mistisizmin etkisi”nden söz edenlerdendir. (Soysal, 1999: 68) Bunlar dışında Dağlarca şiirinin felsefî boyutuna dikkat çeken Füsün Akatlı, Dağlarca’yı bir antik çağ idealisti olarak tanımlar. *Sığmazlık Gerçeği*’nde öne çıkan,

tüm varolanları canlı olarak kabul etme düşüncesinin felsefenin ta başlangıçtaki adımlarında karşılığını bulduğunu, dolayısıyla Dağlarca'yı felsefî yönüyle bir Hegel'e değil, olsa olsa Plotinos'a bağlayabileceğimizi söyler. “Onun şiirlerinden bize seslenen felsefe, çağların yükünü sırtına alarak kaşarlanmış bir felsefe değil, alabildiğine saf, alabildiğine ilksel bir felsefedir” (Akatlı, 2001: 4).

Dağlarca şiiri hakkındaki bütün değerlendirmeler kuşkusuz çok önemlidir. Bu değerlendirmeler, Türk şiir eleştirisinin de niteliğini ve geçirdiği evreleri ortaya koyar. Dağlarca şiiri hakkında her değerlendirme Türk şiir eleştirisinin bir yönünü, bir eğilimini, bir bakış açısını gösterir. Bir önceki bölümde tek tek gözlemlenen bu eğilimler, faydacılık, biçimcilik dışında mistisizm, gizemcilik, edebiyatın başka türlerinde olduğu gibi şiirde de Dağlarca şiirinde de yeni formasyonlarla devam eden modern deneyimlere aktarılmış arka planlar olarak geçerlidir. Dağlarca şiiri, bir sonraki bölümde *Sığmazlık Gerçeği* değerlendirmesinde göstereceğim gibi tasavvufun önerdiği “içeri ben”i dışarı çıkarmak üzerine kurulmuş, dışarı çıkarmayı başarmış, ya da bir anlamda gizemci önermelerden birini kendince çözmüş, faş etmiş, yeni bir dünya algısına yönlendirebilmiş bir şiirdir. Dağlarca şiiri, insan gerçeği üzerine kurulmuş modernist bir şiirdir. İnsanın kendini doğadan soyutlayıp, evrenin efendisi olmaya ant içerken koptuğu özünü kendi içinde aramayı öneren mistik metafizik öğretilerin insan ve evren algısından farklı bir ben algısı farklı bir ben-evren algısı vardır.

Dağlarca bir söyleşisinde, insan algısını şöyle ortaya koyar:

Çalışmalarımda insan kavramını doğa içinde kuruyorum. İnsanın bütün doğada (ot, orman, deniz, ırmak, maden, yıldız, gezegen) var olduğu, bütün kıvıldamalarda insan bulunduğu, çağlar boyu sanıldığı gibi insanın vahdet-i vücudla son bulmadığı, insanın büyük kıvıldamaklar içinde büyük bir doğa olduğu

anlatılmıştır. Bunun felsefesi, bütün açıklamalarıyla birbirine eklenmiş ve kurulmuştur. (aktaran Memet Fuat, 2002: 236)

Dağlarca, kendinden çıkmayı, ötekine ulaşmayı, ötekinde olmayı öneren bir şiidir. “Ben bir rastlantıdır”, “ben bir başkasıdır” kadar modernist, güçlü bir şiirsel önermedir. Dağlarca, kendine özgü, kulağa arkaik tınlayan bir şiir diliyle kendi ben’inde ötekini arar. Tanrılığı şairliğinde bulur. Şiiri çocukluğundan taşır. Kendi varoluşunu kültürün bütün imgeleriyle doğal bir yalınlık içinde ilişkilendirir. Geleneği biçimle değil içeriğiyle kucaklar. Nötrdür. Din ile de tarihle de ilişkisi naiftir. Korkuları, kaygıları, çelişkileri şair kimliğine içkindir. Kendini daha çocukluğunda şair olarak tanımlamış, kendi çocuk özünden kopmadan şair varoluşunu kurabilmiş, ona ulaşan kültürün bütün katmanlarını şiirinin öznel evrenine aktarabilmiştir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM: SIĞMAZLIK GERÇEĞİ

A. TANRILANMA

Dağlarca'nın yüz kitaba sığmayan yetmişbeş yıllık şiir üretiminin tümü için bir ad bulmak gerekse “tanrılanma”¹³ olabilirdi. Dağlarca'nın şiir güdüsünü, yaratma çabasını, yaratma sonucunu anlatmak için de çok uygun bir mecaz olurdu bu. 1972'de *Kutluk'un Evindeki Konuşma*'da Dağlarca bu adı, hemen hemen bitmiş ve tek ciltte yayımlayacağını bildirdiği iki “tanrı” kitabından biri olarak müjdelemişti (KEK; 1999: 66). Bu kitap yayımlanmamıştır; *Yapıtlarımla Konuşmalar*'da adı anılmaz. Şairin ölümünden önce yayımlayacağını bildirdiği yeni kitaplar arasında da adı geçmemiştir. Ancak 1990'da yayımladığı ve bir poetik-kozmogoni gibi de okunabilecek *Uzaklarla Giyinmek/ Sığmazlık Gerçeği*'nden itibaren, Dağlarca'nın yaratma eylemini “sığmazlık gerçeği” imgesi daha güzel, daha açık anlatıyor. Kitabın asıl adı “Sığmazlık Gerçeği”dir. “Uzaklarla Giyinmek” adı, şairin çevirmenlerinin “sığmazlık gerçeği” tamlamasının başka dillere çevrilemez olduğu uyarısınca aranmıştır. Bana, poetik olarak da, çevrilebilirliğiyle de, “Sığmazlık Gerçeği” daha anlamlı görüldüğünden, kitabı bu adla anacağım.¹⁴

Fazıl Hüsni Dağlarca, *Yapıtlarımla Konuşmalar*'da (YK II: 2000) sığmazlık gerçeği **görüşünün** 80 yıllık olduğunu(144), bu **tasarımın** imge duygu birleşimiyle ta Havaya Çizilen Dünya'ya gittiğini, sonra Çocuk ve Allah'ta kalın çizgilerle yaşadığını söyler (143, vurgular bana ait) ve **tasarımını** şöyle anlatır:

¹³ Dağlarca'nın yayımlanmamış bir dizi kitabı için ilk düşündüğü ad *tanrılaşma* kişinin tanrı olması olarak düşünülebilir diye *tanrılanma* olarak değiştirilmiş (KEK: 67) .

¹⁴ *Uzaklarla Giyinmek* (Sich kleiden mit Weiten) daha kapalı, çeviriye daha az yatkın olarak görünmekle Giyinmek/Soyunmak karşıtlığı ile *İmin Yürüyüşü / Biçimlerle Soyunmak*'la (Gang des Zeichens/ Auskleiden mit Gestalten) bağ kurması açısından önemli. Dağlarca, bu iki kitabın birbirini tamamladığını ve Sığmazlık Gerçeği'nin önce okunması gerektiğini vurgular (YK II: 156).

Bu tasarım [...] evrendeki küçük büyük yaşamaların, hayır, evreninin kendi kendine sığmadığı gerçeğinin ta kendisidir. Ne görülüyorsa, ne düşünülüyorsa, neyin bir ağırlığı varsa, o kendine sığmamakta; olduğuna olmadığına, sığmamakta. Ağırlığına, yeğnikliğine sığmamakta. Bu eylem bütün özdeklerin, bütün tekillerin ortak varlığıdır. (YK II; 2000: 143-44)

Hem maddenin (varlıkların), hem kavramların(sözcüklerin) ortak özeliği, ortak gerçeği olarak ortaya konulan “sıgmazlık” yasası, Dağlarca’nın şiir estetiği için de belirleyici ve tanımlayıcı olabilir mi? Başka bir deyişle, şair ontolojik bir yasadan mı, poetik bir yasadan mı söz etmektedir. “Sıgmazlık gerçeği” adı verilen tasarım, varoluşa dair bir evren tasarımı mıdır, şairin kendi şiir evrenine dair estetik bir tasarım mıdır? Dağlarca filozof mudur, şair midir; felsefe mi yapmaktadır, kendi şiir evreniyle ya da daha geniş anlamda şiirle mi hesaplaşmaktadır? Öncelikle bu soruların sorulması ve cevaplandırılması gerekmektedir.

Dağlarca’nın, yapıtıyla ilgili açıklamalarında, düzyazı kullansa da şiir dilinden uzaklaşmadığı görülür.

Sıgmazlık Gerçeği büyük bakışlarla varoluşu anlatırken, bütün bakışlara da “kendine sığmamak olayını yaşarken” görünür. Gökbilimciler gökbilimi anlatan son yorumlarında karadelik olaylarını sanki benim gibi düşünmektedirler. “İzafiyet Teorisi”nde, görecelik kavramında, ileri sürdüğüm sıgmazlık olayını uzaklara iten, geçersiz kılan bir tek tümce yoktur. Tam tersine sıgmazlık gerçeği düşüncesine gebedir birçok yanıyla. O yapıtları dizelerle işledim demiyorum. “Sıgmazlık gerçeği” görüşü 80 yıllıktır. O yıllarda bu değerli görüşler hepimizden uzaktı. Bir bilgin değilim. Sayıların ellerime indirdiği ışıklarla yazdığım dizelerin iyesiyim. (özgün vurgu, YK II: 144).

Düz bir okumayla şair, ilk yapıtından itibaren astrofiziğin, kuantum fiziğinin bilgi alanlarına sezgisel olarak yaklaştığını, şair duyarlılığıyla evrenin yasalarına dair çıkarımlarda bulunduğunu, *Sığmazlık Gerçeği*'nde daha ilk yapıtlarında keşfettiği bu içgörüselle hakikatin kemale erdiğini, tamamlandığını, aradan geçen zaman içinde bilimsel olarak tanımlanmış ve tanıtlanmış teorilerin “sığmazlık gerçeği görüşü”nü (görü demek daha doğru olurdu; içgörü) desteklediğini söylüyor görünmektedir. Ancak “evrenin gerçeği” olarak sunulan “sığmazlık”, şairin bilimin yöntemlerini kullanarak ulaştığı bir sonuç değil, “sayıların ellerime indirdiği ışıklarla” mecazî ifadesiyle vurguladığı gibi, söz’ün göksel erk’inin onun şair kimliğine bağışladığı kendiliğinden bir bulunuş, bir oluşturma. Hakikat söz’ün doğasında vardır. Dolayısıyla “İzafiyet Teorisi”, “karadelik olayları” gibi göndermeler de, imledikleri evrensel olgulara ait değil, ancak, söz’ün doğasına dair metaforik ifadeler olarak değerlidirler.

Martin Heidegger, Hölderlin’in mektuplarından, taslaklarından kalan fragmanlardan yola çıkarak, şiirin özü’nü sorguladığı “Hölderlin ve Şiirin Özü” adlı makalesinde (Heidegger, 1996: 35), “şiirsel eylemin, gerçeği dolaysızca kavrayan ve değiştiren hiçbir özelliği olmadığını” belirterek, onu “kelimelerle kurulan bir oyun” olarak ortaya koyar: “Şiir zararsız ve yararsızdır”. “Hölderlin’in yazdığı gibi “bütün işlerin en masumu”dur”. “Ancak salt dil’den tehlikeli başka bir şey de yoktur; dolayısıyla “şiirin masumiyeti” saptaması onun özünü kavramak için yeterli değildir”. “Şiir, aynı zamanda yine Hölderlin’in yazdığı gibi “mülklerin en tehlikelisi”dir”. “Şiirin özünü dil alanında, dilin malzemesinde aramak gerekir.” Heidegger, konuyu genişletmek için yine Hölderlin’den kalan bir fragman üzerinden çözümlemeye girişir dil’in neliğini, ki bu fragman, Dağlarca şiirindeki dil, şiir, şair, şiir dili anlayışıyla paralellikler içindedir:

[...] Und darum ist die Willkür ihm/und höhere Macht zu befehlen und zu vollbringen dem Götterähnlichen, und darum ist der Güter Gefährlichstes, die Sprache dem Menschen gegeben, damit er schaffend, zerstörend, und untergehend , und wiederkehrend zur ewiglebenden, zur Meisterin und Mutter, damit er zeuge, was er sei/ geerbt zu haben, gelernt von ihr, ihr Göttlichstes, die allerhaltende Liebe (IV, 246). (Heidegger, 1996: 35).

[...] Kudret ve velayet insana/ emretmesi için ve tekamülü için tanrıbenzerinin, verildi, mülklerin en tehlikelisi, dil, ki yaratan, yokeden ve yokolan ve dönen kılındı bengidiriye [Hayy u Kayyum], ustaya, anaya, dille, ki ürete, olduğu şeyi, tevarüs ettiğini ondan, öğrendiğini, en ilahî, bâkî sevgiden. (Çeviri bana ait.)

Dağlarca'da da insan varoluşu, dil ayrıcalığıyla tanrısal yaratışın varisidir. Bunun ötesinde Dağlarca, varoluşun kendisini “dil” olarak görür. Yaşamın bütün alanlarını kuşatma gayretindeki şiiri, yaratma heyecanında da tematik olarak da dilin tanrısallığını, yarattığı şiir evreninde şairin tanrı benzerliğini ön plana çıkarır. Şairin “evren tasarımı” olarak sunduğu Sığmazlık Gerçeği'nin ilk yapıtları *Havaya Çizilen Dünya*'ya ve *Çocuk ve Allah*'a geri gittiğini söylemesi belki de bu yüzdendir. *Havaya Çizilen Dünya*'da, “tanrı”, şair kimliğinin imgesidir. Çocuk ve Allah'ta ise çocuk, şair kimliğinin imgesidir; çocuğun Allah'ı keşfetme süreci, şairin şiiri keşfetme süreciyle örtüşür.

1. YARATMA EYLEMİ: Şiirin Tanrısını Aramak

Havaya Çizilen Dünya'nın ve *Çocuk ve Allah*'ın temel izleklerinden biri, yaratma eylemidir. Şair, kendi varlığının dışına çıktığı esrime anlarını; şiirin, şairin yalnızlığını ve sanatsal yaratma eylemini “tanrı” imgesine başvurarak dile getirir. “Allah” ve “Tanrı” sözcüklerinin kullanımında bir fark gözetilmemiştir ama *Çocuk ve Allah*'taki Müslüman çocuğun muhayyilesindeki “Allah” imgesi şair kimliğin “Allah” ya da “Tanrı” imgesine aktarılırken farklılıklar gösterir. Tanrı imgesiyle şair, kendi yaratma eylemini Tanrı'nın yaratış eylemine koşutlar. Koşutlanan yaratma eylemi monoteist anlayışın yaradılış mitosundan farklıdır; Platon'un *Timaos* diyalogunda kurduğu evren tasarımı Demigios (Demiurg) mitiyle kurgulanan yaratma eylemine daha yakın düşer. Demigios yoktan var eden bir “yaradan” değildir. İlk maddeyi ya da hammaddeyi (Chora) hazır bulmuştur. Uyum ya da sükûn içinde olmayan ölçsüz ve yasasız bir hareket içindeki hammaddeyi bulunduğu dağınıklık içinden çıkarıp düzene sokmuştur (Hirschberger, 1980: 140). (Demigios) Tanrı gibi şair de, hazır bulduğu ilk madde olan dille, kademe kademe, şiirden şiire bir evren yaratacaktır. Şair ve Tanrı, eylemleriyle, aynı yaratış ülkesinin çocuklarıdır.

Çocuk ve Allah'ta “Kâinatın Akşam Yoklaması” adlı şiir (ÇVA,1998: 234-5), yaratıcı esrime anlarının, “şiir zamanı”nın betimlenmesidir. Şiirin dokuz dörtlüğü de “Bir an” tamlamasıyla başlar; her dörtlükte bir şiirsel yaratma anının sonsuzluk ve zamansızlık duygusu ele alınır. Hayatla ölümün, coğrafyayla atmosferin, düşünceyle doğanın, sevgiyle acının birbirine dönüştüğü, bütün varolanın yaratıcı ruhun göksel, tanrısal zamansızlığına katıldığı, kendini yaradılışın farkındalığına bıraktığı “bir an”da gerçekleşir yaratma cesareti. Şair, “tanrılanır”:

**Bir an, bir an ki her şey farkında,
Her gün aynı vakit semadan geçer.
Ve susar bir insan gibi hüznle,
Taşlar, bulutlar, ışıklar, fikirler.**

**Bir an ki cesaretin büyük sessizliği
Hissin ve aklın sonsuz memleketinde
Allah'a mevcut veriliyor,
Kainat hazır ol vaziyetinde!... (ÇVA: 235. Vurgu bana ait.)**

Şair ve Tanrı kimliği şiirin sonunda bütünleşmiştir; eş anlamlı kullanılmaktadır. Varolan, bütün evren “hazır ol vaziyetinde yaradılışı, kurguyu, düzeni beklemektedir. Bu iki öge; şairin “mutlak yaratıcı benzeri, tanrıbenzeri” yaratma eylemiyle, bütün evrenin bu eylemden pay almak üzere hazır ol’ması durumu, Dağlarca şiirinin estetiğiyle ilgili birçok sorunu çözmede belirleyici olacaktır.

Havaya Çizilen Dünya’da “tanrı” imgesi sıklıkla bir “komparatif”le, şairle Tanrı arasında bir karşılaştırma içinde ortaya çıkar. Bu karşılaştırmaların her birinde vurgulanan, “şairin yaratma gücü”dür:

**Severim yaşarım ve ölürüm birer birer,
İçimde bir sarhoşluk ki büyük Tanrı’dan bile.**
(“Geceler”, *HÇD*: 42)

**Bu açık kalmış yerlerde duyarım yaşanmamış çağlarımı,
İçimde hasretiyle yaşar bir şarap, Allah’tan daha eski**
(“Eski Bir Kadehin Üstünde Yazılar”, *HÇD*: 137)

“Tanrı”nın büyüklüğüyle ve eskiliğiyle karşılaştırılan ‘sarhoşluk’ ve ‘şarap’, şiir’i imleyen; şairin soyutlama gücüne, hayal gücüne işaret eden eğretilemelerdir *Kutluk’un Evindeki Konuşma*’da Dağlarca içki’yi (Alkohol) “şiire yeryüzünde en

yakın varlık” olarak tanımlar. Şaire göre içki “bizi soyutlamaya ulaştırır”. “İçki olmasaydı, şiir yazmayan insanların, sanatla uğraşmayan insanların soyutlama olanağı kalmazdı” (KEK, 1999: 70).

Nitekim başka bir şiirde, önceki örneklerde “şarap” ve “sarhoşluk” metaforlarıyla ifade edilen hayal gücü, doğrudan yerleşmiştir benzetmeye.

**Düşüncem Tanrı’nın hayallerinden eski,
Silinir bütün bildiklerim önümden birer birer.**

(“Kaybolmak Arzusu”, *HÇD*: 70)

İlk kitap *Havaya Çizilen Dünya*’da “tanrı”, öncelikle hayal gücüyle orantılı bir ‘oluş’, bir ‘bulunuş’ olarak, şairin “tanrı”lığını vurgulayan bir imgedir. *Çocuk ve Allah*’ta Müslüman çocuğun muhayyilesindeki vahyin “Allah” imgesi ön planda görünse de, şiirin, sanatsal yaratışın “tanrı” imgesi ayrıcalıklı yerini korur.

Havaya Çizilen Dünya’da şair-tanrıyı imleyen daha çarpıcı bir örnekte, şair, ‘dağlar’ ve ‘Tanrı’ sözcükleri arasında kurulan oyunda kendi adını da gizlemiştir:

**Sessizlik daldan düşen bir yaprak gibi sarı
Artık kaybediyorum türkümdeki baharı
Bir dağ gibi belirir ayrılık, akşamları
Ve dağlar, Tanrı kadar birer heykel gibidir.**

(“İki Dağ Arasındaki Gün”, *HÇD*: 106)

‘Dağlar’ sözcüğüyle ‘ce-ca’ ekini karşılayan ‘kadar’ sözcüğü arasına ‘Tanrı’ sözcüğünü yerleştirerek yapmıştır bunu. Dağlar heybetinde beliren ayrılık, yaratıcı an’dan kopuştur; şair, türküsündeki, şiirindeki baharı, tazeliği, damarı yitirdiğini düşündüğünde tanrının yaratıcılığının izlerine yönelir. Dağların, yaratıcısının ellerinde yontulmuş, biçim bulmuş heykele benzetilmesi, doğada Tanrının harflerini, Tanrının el yazısını keşfeden şairi kendi yaratıcılığının, kendi tanrılığının keşfine ve ikrarına götürür.

Kuşkusuz, Dağlarca'nın inandığı tanrı, bu şiirlerde şairin yaratıcılığını imgeleyen tanrıdan farklı bir tanrı değildir. Dağlarca, *Havaya Çizilen Dünya*'dan 32 sene sonra *Kutluk'un Evindeki Konuşma*'da arkadaşlarına “Ben Tanrı'yı, hiçbir peygamber gelmeseydi, hiç kimse benden önce Tanrı adını anmasaydı bile yine de bulur, inanır ve severdim” derken (KEK: 69), “küntü kenzen mahfiyyen” hadisindeki¹⁵ bilinmek isteyen gizli hazineye işaret ediyormuş gibi, keşfettiği, kendini özdeşleştirdiği ve yaratmayı öğrendiği Tanrı'yı tanımlamaktadır. Aynı konuşmada, “Tanrı insanları bir öğretmen gibi eğitmez” der Dağlarca, “İnsanlar Tanrı'yı düşünürken kendilerini eğitirler”(KEK: 69).

Bu düşünceler, *Çakır'ın Destanı*'nda (1945), kendini, dünyasını ve evreni sorgulayan kahramanı ağzından, aşağıdaki gibi çarpıcı bir şiirsel anlatım bulacaktır:

**Misafir et beni Tanrım,
Ben kendi kâinatımı yaratıncaya kadar.**

(*Çakırın Destanı*, 1999: 75)

Dağlarca, yaradılışı, doğayı ve varolanı “Tanrı sözü” gibi okur. Varoluşu, doğanın arkasındaki yaratıcı gücü, kendi yaratma eylemine rehber olarak görür. Şiir yazmak dille, sözle bir dünya yaratmaktır. “Havaya Çizilen Dünya” şiirinin kitaba adını vermesi, ilk şiir olarak seçilmesi ve “mukaddeme” (giriş) gibi konuşlandırılmış olması da bundandır; bu şiir, kitabın bildirisini iletir. Mesnevî tarzında uzaklanan ‘beyitler’in her birinde Dağlarca'nın ilk yapıtlarındaki şiir evrenini oluşturan duygulardan, kavramlardan biri imlenir ve imgelenir. Beyitlerin ilk dizelerinde her bir kavram sanki bir soru olarak ortaya konulur, ikinci dizede kavramın çağrışımlarıyla tanımlanır; soru cevaplandırılır. Bir temrin gibi ilerler şiir. Sanki beyitlerin birinci dizelerinde soru soran biri vardır, sınar gibi; ikinci dizede uzak

¹⁵ ‘Ben gizli bir hazineydim, bilinmeyi istedim ve mahlûkatı yarattım’ (Aclûnî, 1985: 132).

kurma çabasıyla hazır cevap yetiştiren bir başkası. Şiir bir sözcük ve uyak oyunu gibi gelişmektedir:

HAVAYA ÇİZİLEN DÜNYA

Yalnızlık sabahların yaşadığı yalnızlık;
Suların içindeki ışıklar kadar ılık.

Hüzün, o mısralardan dudakta kalan hüznün;
İkinci üstlerinde aydınlığı gündüzün.

Uykular, ilk gençliğin gündüz gibi uykusu,
Vücudun balık olup içinde yüzdüğü su.

Sessizlik geceleyin yolcusuz sokaklarda;
Sükûn dalgalarının ortasındaki ada.

Ruha uzak bir şehir içinde gelen rüzgâr,
Ayrılıktan önceler, ayrılıktan sonralar.

O kadar siliktir ki bir bayram günü şiir,
Uyurken akla gelen son hayaller gibidir.

Hayatın oyundaki sükûna değen sesi;
Çocuklukta her yeni sınıfın o ilk dersi.

Müzikten sonra içi dinlemek uzun uzun;
Bir resimdeki davet, bir heykeldeki sükûn.

Öyle sevgililer ki bir kere görülmüştür,
Hatıraları ömrün gecelerinde yürür.

Duyulan sılasıyla sezilen o beldeler,
Geçer yelkenler gibi enginden birer birer.

Dudakların habersiz söylediği şarkılar;
Vücudun ağaçlardan önce duyduğu bahar.

Çiziyorum havaya dünyamı bir çiçekle /
Ve hayran bakıyorum bu rüya gibi şekle.// (HÇD: 26)

“Havaya Çizilen Dünya” baştan aşağı şiirsel yaratının betimlenmesidir. Şiirin taç beyti tartışmasız son beyittir, önündeki bütün beyitlerin mealini de bu beyit verir. Şair bir tasarım çiziyordur; havaya ve çiçekle. Maddesiz bir yaratıdır bu; “rüya” gibidir; öyle muhteşemdir ki, yaratıcısı “hayran, bakakalır”.

Bu çiçek, Dağlarca’nın Yapıtlarımla Konuşmalar’da *Sığmazlık Gerçeği*’nin *Havaya Çizilen Dünya*’daki izlerine örnek olarak verdiği “Bir Atmosfer” adlı şiirdeki çiçek olmalıdır. Hayatın ve ölümün henüz olmadığı bir atmosferde, yaratılışın hazırlıklarını gözlemleyen gönüldür “ lirik ben” ve bir hatırlama içinden özlemle konuşur:

**Bir senfoni ıslıkla söyleyerek çalıştığını görürüm Allah’ın
Vuruyor üstüme sevgilerin kaynatıldığı yangın (HÇD:52)**

[...]

**Hatırlıyorum evet evet o ıslık sesini
Ki ebedi ahengiyle verdi ruhuma ebedi bir çiçek (HÇD: 53)**

Bu çiçek, Hölderlin fragmanında olduğu gibi kudret ve velayet beratıymışçasına şaire **verilmiştir**. Şair, dilin kudretinin taşıyıcısı ve koruyucusudur. Dil, varolanın ortaya çıktığı, neliğine kavuştuğu, varlık kazandığı düzey ise, şair de dille oynayan, dille kurgulayan sanatçı olarak yaratılışın yoldaşı, gözlemcisi, denetleyicisi, sorgu yargıcıdır. *Havaya Çizilen Dünya*’nın en önemli özelliği, dil ve şiir izlekleri çevresinde beliren bu “şair-tanrı” imgesidir. Yapıtın tek endişesi de yaratma izleğine dairdir. Yoksa *Havaya Çizilen Dünya* şiirleri, yaşama sevgisiyle dolu, en masumundan hayranlık ve mutluluk türküleridir; dünyalarında isyan yoktur; uyumsuzluk, çatışma, yoktur. Buna karşın şiirin, şairin, dilin kimliğini sorgulayan sezgisel bir “öz, “tanrılanma” hevesiyle elindeki mülkün tehlikelerine açılır. Bu “öz”

daha sonra, *Çocuk ve Allah*'ta Müslüman çocuğun inanç dünyasından vecd içinde seslenebilecektir Tanrısına.

**Allah'ım bir bak yüzüme,
Sen mi güzel, ben mi güzel?**

(“Yaşamak Sularında Güzellik”, ÇVA: 277)

Bunu yapabildiği için de *Çocuk ve Allah*'ta çocuğun Allah'ını değil, Allah'ın çocuğunu aramak gerekecektir; kudret ve velayetin verildiği şairi.

Ancak, *Çocuk ve Allah*, ününü, şöhretini, şiir'in tanrısına, şairin tanrıbenzerliğine değil; çocuğun, çocukluğun “Allah” imgesine borçludur. İmgenin iki boyutu birbirine geçmiş oldukları için, birbirlerinden beslendikleri için ilk kitaplardaki “Allah” imgesinin diğer boyutunu gözden geçirmek yerinde olacaktır.

2. ÇOCUK VE ALLAH: Çocuğun Allah'ı

Çocuk ve Allah'ın bir başyapıt olduğu görüşü yaygındır. Düşünsel bir yoğunluğu olduğu, tasavvufi öğeler taşıdığı sıklıkla dile getirilmiştir. Özellikle 90'lı yıllarda *Sığmazlık Gerçeği* yayımlandıktan sonra Fazıl Hüsni Dağlarca'nın şiiri, tasavvufla ilişkilendirilmeye girişilmiş, ilk yapıtları *Havaya Çizilen Dünya* ve *Çocuk ve Allah'ın* “mistik kaygıların” çevresinde döndüğü (Şimşek; 2001: 181), “Dağlarca'nın öteki kitaplarında da rastlanan mistisizmin ilk nüvesi” olduğu (Hızlan; 1997: 60), “islam kaynaklı bir mistisizmin etkisinin sözkonusu” olduğu (Soysal, 1999: 68) öne sürülmüştür. Bu savları örneklemek üzere *Çocuk ve Allah*'ın “Allah” adı geçen dizeleri alıntılanmış ve Dağlarca'nın “Sığmazlık Gerçeği” tasarımı tasavvufun “vahdet-i vücut” ilkesiyle açıklanmaya çalışılmıştır (Hızlan, 1997: 65).

Havaya Çizilen Dünya'da da *Çocuk ve Allah*'ta da dini- tasavvufi motifler bulunur. Örneğin, *Havaya Çizilen Dünya*'nın sekiz alt bölümünden ikincisi olan ve bu bölüme adını veren “Hüvel Baki” adlı şiir bir ilahi, ardından gelen üç şiir, türkü kalıplarıyla yazılmış Yunus esinli denemelerdir. Kitabın ilk bölümü olan “Kaybolmak Arzusu” grubu şiirleri de, bölüm başlığıyla çerçevelenen bütünlük içinde ardışık okunduklarında tasavvuf esinli görünebilirler:

**Koca şehrin üstünde ipi kopmuş bir uçurtmayım
Rüzgârlara kayıyor göğsüm sarsıla sarsıla** (“Uçurtma” *HÇD*: 29),

örneğinde olduğu gibi, çocukluğunun hülyalarına tutunan “lirik ben” kendini yitirmekten korkmaz. Bir sonraki şiirde, sonsuzla kucaklaşmak hayalini, bağlarından, kayıtlarından kurtularak gerçekleştirebileceğinin farkına varır:

**Arzuları, şiirleri, sevgiyi bırakarak ben
Kaçmak istiyorum enginlere nasıl dalarsa bir yelken**
 (“Kaçmak”, *HÇD*: 30).

“Geceleyin Varlığım”da, düşüncelerini tüketmiştir, sessizliğin ortasında eriyen varlığını seyreder:

**Uçar bir düşünceler ahretine düşüncelerimin hayatı
Eriyen varlığımı sessizliğin ortasında seyrederim uzun uzun;**
 (*HÇD*: 33).

“Gönlümün İntihar Arzusu”nda özlemi bütünleyen bir yokluk duygusu büyür:

**Yaprak kokularında akşamı duyuyorum
Ki beni yokluk denin yere yaklaştıracak** (*HÇD*: 37).

“Selam”da betimlenen sessizlikler içinden ruhuna değen, “Allah’ın Selâmı”dır belki de:

Sokaklar boşalınca tabiat sarar beni

Ruhumun dağlarına uzak bir selâm iner (HÇD: 38).

Bir sonraki şiir, yokluk duygusundan sıyrılmış, bütün oluşu kucaklamaya yönelmiştir:

Taşıyorum bir çiçek, bir su yalnızlığı ben,

Yüzlerce sene evvel yaşanmış bir ölümden

Yüzlerce sene sonra gelecek bir ölüme. (“Yalnızlık”: 39).

Yokluk’ta Varlık’ın izini bulan ben’in, sufilerin “fenâ”dan “bekâ”ya yolculuğunu hatırlatan yokoluş ve oluş serüveni, izlek olarak, Dağlarca’nın şiirinde olduğu gibi, başka modern ya da modernist şairlerin şiirlerinde de bulunur, klasik Osmanlı şiirinin şairlerinde de. Sorun, bu izleğin nasıl biçimlendiğidir. Dağlarca, tasavvufî geleneği arkasına almış, yüklenmiş, bir yaşama ve duyuş biçimi olarak benimsemiş bir varoluş içinde değildir. Dili ve söylemiyle de tasavvufî geleneğin içinde olmaktan ziyade modern kaygıların, modern duyuşun evreninde görünür.

Çocuk ve Allah’ta şairin otantik dünyasını yoğun bir hatırlama ve çocukluk hayalleriyle bütünleşme içinde yansıtan “Allah” imgesinin de tasavvufî bir yönelime işaret ettiğini söylemek zordur. *Çocuk ve Allah*’ın dinî imgelerle örülü şiirleri, Kâdirî¹⁶ neş’eli bir büyükanneyle aynı evde Yunus ilahileri dinleyerek geçmiş bir çocukluğun yumuşak hatırasını bütün şiirine sindirmiş genç bir şairin doğal

¹⁶ Sûfî tarikatlerini “Esmâ yolu” ve “müsemmâ yolu” olarak iki ana sınıfta toplayan Gölpınarlı’ya göre, Kaadirî tarikatı “esmâ yolu”ndadır. Bunlar, tekke, ayrı giyim kuşam, tören, vakıftan geçim gibi yollarla halktan ayrılmayı kabul ederler. Tanrıya, zâhitlik ve riyâzatla, yani az yemek, az içmek, az uyumak, boyuna ibadet etmekle ve zikirle, yani Tanrı adlarını muayyen sayıda, yahut sayısız anmakla ulaşılabacağına inanırlar. “Müsemmâ yolundakilerse Tanrıya riyazatla ve zikirle değil, aşk ve cezbeyle ulaşılabacağına inanırlar. “Esmâ yolu”ndaki Kaadirî tarikatı Abdülkaadir-i Giylânî’ye (H. 1077/ 1167) mensup bir tarikattir. (Gölpınarlı, 1969: 188-190 Gölpınarlı)

esinlenmelerini, samimiyetini yansıtan naif şiirlerdir. *Çocuk ve Allah* bulduğu yankıyı ve şöhretini bu doğallığa, bu samimiyete borçlu olsa gerektir. Cumhuriyet'in tek ulus idealinin dil üzerinden yaratılmaya çalışıldığı; ezanın, hutbenin Türkçe okunduğu, Kuran'ın Türkçeleştirildiği, dini pratiklerin uygulanmasında Türkçe kullanımının önerildiği ve teşvik edildiği, Arapça ve Farsçanın okul programlarından çıkarıldığı büyük kültürel dönüşümünün en sıcak yıllarının kitabıdır. Devletin ve toplumsal örgütlenmenin yeniden yapılanma ve laikleşme sürecinde arka planda kalan geleneksel değerleri, İslamî maneviyatı hatıraya çağırır; kolektif bilinçaltının yeni değerler karşısındaki masum, art niyetsiz direncini yansıtır bir yönüyle:

**Kuran okurdu babam bazen,
Galiba Kadir gecelerinde
Onun inanmış sesiyle biz çocuklar
Daha küçüldük odanın en uzak bir yerinde.
[...]
Ve babamın nefesleri yavaşlardı, hep aynı seslerle,
Tevekkül ve akıl dolu gelirdi bize her taraf.
Babamın elleri büyürdü ve büyürdü babamın ellerinde
MUSHAF.
...Ve nelerden sonra ben hatırlıyorum
Bazı geceler, yani her gece
Babamın ve başka sevgililerin Arapça'sını
Tesellisiz şeyler düşündükçe ("Siyah ve Karanlık", HÇD: 84-5)**

Diğer yönüyle, çocuğun masumiyetine yüklenen anlamla beraber "çocuk" imgesi, yeni değerlerin imgesine dönüşür:

**Çocuklar korkunç Allah'ım,
Elleri, yüzleri, saçları.
Uyurlar bütün gece
Yok sana ihtiyaçları.**

("Çocuklar Korkunç Allah'ım", ÇVA: 26)

Lirik ben, çocuk, baba ve şair temsilinde paylaşılmıştır. Baba, dış dünyanın, aklın ve geleneksel kimliğin; çocuksa kendine ve evrene uyanışın, ben algısının ve ben sevgisinin, hayretin, saflığın ve doğallığın temsilidir. Bu doğallıkta, tasavvufi, felsefi, metafizik düşünmeden ziyade, ninni olarak dinlenilmiş ilahilerin tınısı vardır. Çocukluğun teslim olmuş güveni, sıcaklığı; okura, “işte bu, biz buyuz”, dedirten lezzet vardır. Kitap bu yüzden özellikle 1940’lı yıllardan itibaren yollarını ve gelişme süreçlerini tamamen birbirinden ayıran “doğucu” ve “batıcı” entelektüel cephelerin her ikisinin de kült kitabı olur. Kim baksa, nereden baksa kendini bulacaktır burada. “Çocuk” imgesi yalınlığı, duruluğu ve samimiyetiyle değerler çatışmasını aşmış görünmektedir.

Meçhul gürültülerin, karanlıkların ürpertiyle “Rabbim bırakma beni korkuyorum” (“Gece Yarısı”, ÇVA: 56) diyen, “Çocuğum geceleri dua et/ insan uzaklaşabilir Allah’tan” (“Nasihat”, ÇVA: 94) diyen şiirlerle “Bir ülkedir ki Allah’ı/ İnsanı yalnız bırakır diyen şiirler, (“Bir Ülke”, ÇVA: 129) bütün kitaba yayılmış bir dağınıklıkta yan yanadır.

Toplumsal yaşamdan azat edilmiş Allah, baba ve çocuk arasında bir sırta dönüşmüştür; yeryüzünü, gökyüzünü, doğayı, yaşamı, ölümü, kaderi ve çocuk-baba ilişkisini yöneten kudret ve güzellik olarak paylaşılır:

**Allah ne kadar büyüktür, / Ekinlere güneş verir
çocuğum. / Beni mavi sabahlara devreder, / Mavi güller gibi
uykum.//**

**Allah ne kadar büyüktür, / Kuşlar gönderir
dallarımıza/ Karanlıklar kalbe dolduğu vakit, / Nasibi terk
ederiz bir yıldız //**

**Allah ne kadar büyüktür / Yol verir gemimize
denizler üstünden / Garip sonsuzluklar duyarız / Sular
akarken, bulutlar yürürken //**

**Ve Allah ne kadar büyüktür çocuğum, / Şükrolsun
ruhumuz şimdi. / Nihayetsiz asırları içinde, / Bizi tesadüf
ettirdi. // (“Allah’a ve Bize Dair”, ÇVA: 124, vurgu bana ait).**

Şiirdeki “baba” imgesi, Allah’ın bilgisini hülyalı imgelerle çocuğa aktarırken, son dörtlükte çocuk da bir imgeye dönüşmüştür. Çocukla imgelenen ‘süreklilik’, ‘sonsuzluk’ ve ‘karşılaşma’dır. Baba, çocukla “karşılaşmasında”, çocukla kendi sürekliliğini ve sonsuzluğunu duyarken, Allah’la da karşılaşır; Allah’ın sürekliliğini ve sonsuzluğunu duyar ve ruhu şükranla dolar. Şükr olması istenen ruhun kendisidir. “Şükrolsun ruhumuza” değil, “Şükrolsun ruhumuz” dediği için, ruh; çocuğa babanın iletlediği ruh, Allah’a bir şükran sunumu olarak imlenir.

Şükran duygusu, *Çocuk ve Allah*’taki laytmotiflerden biridir. Doğadaki, evrendeki düzene duyulan hayranlık, güzelliğın, uyumun zikrine, şükran duasına dönüşür birçok şiirde.

**Şükrolsun beyaz taşlar arkasından,
Aziz bulutlara, aziz rüzgâra.
Çekilip bir fecir vakti kadar,
Şükrolsun, başaklara (“Şükrolsun”, ÇVA: 288)**

Şükran, tek tek varolanların, mutlaktaki paylarını, “nasip”lerini almalarının koşuludur.

**Şükretti serçeler Allah’a
Sularla doldu tahta oluk (“Sabah”, ÇVA: 39).**

“Şükran” gibi “nasip” de kitabın önemli laytmotiflerindendir. Nasip, göksel bir iradeyle dağıtılmış diriliktir; bütün varolanın özü “nasip”le beslenir:

Muhteşem ve samimî gökler

Anlaşılmaz karşı sahiller gibi.

Ve nedir ki birer birer dağıtır

Akşam karanlığında nasibi

(“Yeniden Dirileceğimiz Güne Doğru”, ÇVA 290).

Nasip, varolanlara, doğadaki döngüsel devinimle ulaşır; oluşun dilidir:

Mevsim sabırla konuşur,

Kuşlarla beraber nasibi

(“Şu Güzel Arz Üzerinde”, ÇVA: 292).

Sürekli. Varolanın oluş serüvenine eşlik eder, yol gösterir:

Ve daima devam etmekte

Güzel yoldaşlığı nasibin (“Sevap”, ÇVA: 281).

Büyük döngüyü kuşatmıştır. Sürekli. Varlığın varolandaki ezelî ve ebedî izidir. Yaşamın ve ölümün üzerindedir.

Bu adam ölmüştür ama

Henüz durmadı nehir.

Ve nasibi muhteşem kuşlar gibi

Onu götürebilir (“Geceye Karşı Müdafaa”, ÇVA: 177).

Bütün varolana dağıtılmış nasib’i, yaşamın ve ölümün gizlerini keşfedecek ve kaydedecek olan varoluş biçimini “biz” olarak ortaya koyar şair:

Nasibi akar sularla sezdik,

Düşünmez kuşlar uçtu, düşünmez ağaçlardan

(“Yaşadıktan Sonra”, ÇVA: 199).

Nasibi sezen, tanıyan “biz”, düşünmez kuşlar, düşünmez ağaçlar karşılığında ortaya konan insan olsa gerektir. İnsan, doğadaki ayrıcalığı olan sezgisi ve düşüncesiyle doğayı kayda geçirme, tarihselleştirme ve sonsuzlaştırma görevini de üstlenecektir:

**Nasibime sonsuzluklar karıştı,
Ellerimdeki nurdan** (“Kendi”, ÇVA: 246).

Nur göksel bir imgedir. Ellerdeki nur, insanın yaratıcılığına işaret eder. Yaratıcılık, insanın göksel belirlenmişliğidir; nasibidir. İnsan, sezgisiyle keşfettiği ayrıcalığını, yaratma gücünü kullanarak tanrının evrendeki izinin peşine düşecek, tanrının iz bıraktığı gibi iz bırakmak isteyecektir. Bıraktığı iz ölümü yenme, kendini sürekli kılma, sonsuzluğa taşıma gücüne, “tanrılama” gücüne sahip olacaktır. İnsan, evrendeki yalnızlığını tanrı düşüncesiyle yenecek, içinde bulunduğu kaos yazı yoluyla kosmosa, düzene dönüştürebilecektir. Yazı, insanın tanrısallığının belgesidir. *Çocuk ve Allah*’ta çocuğun Allah’ından Allah’ın çocuğuna, başka bir deyişle yaratma izleğine geçiş bu laytmotifler çerçevesinde gerçekleşir.

3. ÇOCUK VE ALLAH: Allah’ın Çocuğu

Çocuk ve Allah’ta yaratma izleği çevresindeki şiirlerde kullanılan Allah imgesi, dildeki Allah’a, “Allah” sözcüğüne işaret etmektedir. Yaratma anı, yaratma cesareti, yaratma sevinci, kitabın bütününe dağılmış onlarca şiirde mutlaka Allah adı zikredilerek kurulan imgelerle işlenir.

Allah, insanın kendi yaratıcılığını keşfi sürecinde keşfedilmiştir. İnsan, insanlık, dili yaratırken yaratışı keşfetmiş, kendini adlandırma ve tanıma sürecinde kendini Allah idealinde tanımlamıştır. Allah’ın, ona “Allah” adı verilmeden önceki mevcudiyeti, doğadaki, evrendeki diğer varoluşları öncelemez. Dil yoksa Allah da yoktur:

**Her şey Allah kadar mevcut ve hareketsiz
Her şey namevcut!** (Fiilsiz Dünya”, ÇVA: 33).

Varolan her şey kendiliğinden varoluşuyla hareketsizdir; “hareketsiz”, varolanın tarihselliği içindeki, yani dil içindeki mevcudiyetine değil, salt varoluşuna, dil dışındaki kendiliğindenliğine işaret etmektedir. Salt varoluş “namevcut” olarak belirlenmiştir. Şiirin adının “Fiilsiz Dünya” olması, dilbilgisel bir kavrama dayandırılması, içinde bir tek fiil, bir tek eylem barındırmaması, şiirin varoluşu dille ilişkilendirdiğinin başka bir göstergesidir. Varoluş, dil içinde yeniden belirlenecek, yeniden biçimlenecek, insan için olan anlamıyla yeniden yaratılacaktır.

Heidegger’in ifadesiyle söyleyecek olursak, *bir şey, ancak o şeyi adlandırmak için bulunacak sözcükle “o şey” olacaktır.* (Heidegger, 2003a: 164) Dağlarca’nın bütün yapıtı içinde Heidegger’in dilin ve şiirin özü üzerine düşüncelerine eşlik eden şiirlerle benzer açılımlarda birçok şiirle, birçok dizeyle karşılaşırız. Heidegger’in Hölderlin yapıtı için söylediği gibi, Dağlarca yapıtı da, *şiirin özünü kuvveden fiile çıkaran, şiirin yasalarınca şiirin özünü kendince yazmak isteyen* bir bütün sunduğu için, bütün yapıtı boyunca *şair üzerine, şiir üzerine şiir yazdığı için*, Heidegger şairleriyle akrabadır; Türk şiirinin “şair-i şuara”sıdır (*Dichter des Dichters*” Heidegger, 1996: 34). Dil ve şiir üzerine düşünmek için zengin ipuçları, emin kopyalar verir.

**Bir an bir an ki kâinat kadar büyük,
Bir an ki Allah bile henüz şimdi var olur**
(“Bir Anın İçinde Memleket”, ÇVA: 65)

Dizelerinde örneğin, Allah’ın isimlendirildiği, söz düzeyinde “yaratıldığı” an’ı, evrenin büyüklüğünün, ezeli ve ebedi varoluşunun kendisiyle kıyaslar. Burada da “Allah” sözcük olarak, henüz şimdi varoluyordur. Başka bir şiirde, tabiatın yokluğu, yani tabiat sözcüğü ve tabiata ilişkin sözcüklerin yokluğu karşısında sorguladığı ve ölümde imgelediği şair gibi:

**Tabiat, yokluğunu düşünürken ben neyim,
Birer siyah servidir ruhum, aşkım, her şeyim.
Mest olmuş bir ebedî gençliğin içindeyim
Ki Allah’la doludur bu muhteşem piyale** (“Şark”, ÇVA: 48)

Sözcüklerin yokluğunda ruhuyla, aşkıyla, her şeyiyle ölümden olan, yokluğa düşen şair, yaratanın adıyla doldurduğu kadehten içtiğinde, yani sözcükleri bulduğunda mest olacak, ebedi bir gençlik içinden sesleniyor görünecektir.

Aşk şarabı, ab-ı hayat gibi geleneksel Türk şiirine ait ve yazma eylemini de içeren imgelerin birbirine geçtiği bu karmaşık hayalde belirginleşen, öne çıkan anlam, yine sözün ve şairin yaratıcı boyutuna, tanrısallığına gönderme yapmaktadır.

Çocuk ve Allah’taki birçok şiirde, “Allah” sözcüğü, sözsel yaratışı sanatsal yaratıcılığı betimlemek üzere seçilmiştir.

**Lahzalarla gelir uzaklardan,
Lahzalarla giden varlıklarım.
Beni azat etti Allah’a
Bir gece yarısı, tanıdıklarım!** (“Azat Edin Işıkları”, ÇVA: 54)

Lahzalarla gelip, lahzalarla giden varlıklar, lirik ben’i Allah’a azat eden “tanıdıklar”, şairin yaratısını oluşturduğu, tamamladığı, sözcükleridir.

**Ve Allah’tır gönlümün bütün duyduğu,
Düşüncem, bir el gibi değmekte şekline, uzakların.
Uyur bir ekmek içinde rüyası başakların;
Geçer göklerimden başka iklimlerin bulutu** (“Anlamak”, ÇVA: 83).

Uzakların şekline değen el, yazan eldir; uzakların şekli olarak betimlenen, sözcüklerdir. Gönülde duyulan “Allah” yine şairin yaratıcı gücünü imgeler. Başakların ekmeğe dönüştüğü gibi, sözcükler, şiire dönüşecektir. “Başka iklimlerin

bulutu”, şairin kendi sözcükleriyle kurguladığı atmosferin özgünlüğüne, tekilliğine, özerkliğine vurgudur.

**Allah’a karşı güzelliğim devam eder,
Göklerden avuçlarıma düşen renk.
Uykular içinde hatıraları,
Şehri nasibine terk ederek.**

(“Çocuğuma Söylediğim Herhangi Bir Akşam Serenadı”, ÇVA: 91)

Şair, göksel renkleri avuçlarında hissettiğinde uykunun belleğini devşirmeye, düşlerin görkemini dokumaya hazırdır. Şehri nasibine terk edecek, kendisi, bir “karşı eylem”e koyulacaktır. “Allah’a karşı güzelliğim” ile vurgulanan şiirin bir iz sürme, keşfetme, ortaya çıkarma; bir yeniden biçimlendirme, bir karşı-yaratma işi olduğudur. Şair, kendi nasibini kullanarak (göklerden avuçlarına düşen renk) şeylerin nasibini sorgular; sorgulamakla kalmaz değiştirir.

Başka birçok şiirde de yazmak eylemi başlıbaşına şiir üzerine tefekküre dönüşür. Bu şiirlerde de “Allah” sözcüğü dine, inanca ait bir kavram değil, yaratma izleğiyle ilgili bir laytmotif olarak belirir:

**Kalbe selametlerle doldu
Göklere hücum etti vakitler.
Belirdi abdest alır gibi vücudumuza
Ağaçların ve Allah’ın yurdu** (“Çocuğum”, ÇVA: 96).

Dilin şiire açıldığı “o an”, kalbe dolan, gökleri fetheden o eşsiz an belirdiği vakit, şair bütün varlığıyla bir arınma ritüeline hazırdır. “Allahın yurdu”nda, yaradılışın evreninde ağaçlarla beliren tanrısal yaratışın yazısıysa, şiir de şair yaratıcının bıraktığı iz olacaktır dilin yurdunda. Şair, yazısıyla yaratış zincirini devam ettirecektir.

Ülkemde kapılar kapandı
Kalbe ve ölüme dair.
Allah'ın kuşları semalarımından
Kazasız geçebilir (“Kalbe ve Ölüme Dair”, ÇVA: 97).

Dil, yazı, şiirsel eylem, kalbi aşabilen, ölümü yenebilen eylemlerdir. Yaradılış evrenini sözcüklere dönüştürerek ölümsüzlüğe aktaracak olan şairdir. Onun yaratış evrenine yükselebilen yaratıklar; sözcüklerdir; “kuşlar” sözcüğüyle imgelenirler; “kaza”dan muaftırlar; ölümü aşmış, şiirin evrenine “yükselmişlerdir”.

Çocuğum yalnız sana inanıyorum,
Gece yarılarında, uyanıp.
Nur kesilir Allah'ın karanlığı,
İçimde ışıklar yanıp (“Yazılmıştır”, ÇVA: 103).

“Çocuğum yalnız sana inanıyorum” dizesi, bir dize olmanın ötesinde kitabın inanç dünyasını temsil eden önermedir. Yazı, şairin inanç dünyasının da merkezinde durmaktır. İlk iki dizede gece yarılarında uyanıp, inancını sorgulayan lirik ben, içinde aydınlanan nur ile, sözcüklerle çocuğunu bulacaktır; kendi yaratısını. Üçüncü dizede “Allah” sözcüğü “karanlık” sözcüğünün tamlayanı olarak eklemlenir; “Allah'ın karanlığı”, şairin eyleminin de tamlayanıdır. Bilinmezin, saptanmamışın, kayıt ve yazı öncesinin hükümrانlığında etkindir. Yazı ile başlayan tarih içinde, tarih öncesini imleyen karanlıktır. Şairin içinde “ışıklar yanıp” görünmez görünür, bilinmez bilinir olduğunda, varoluş, söz'ün yaratış evrenine taşındığında inanılan **yalnızca** “çocuk” olabilir; yani şairin yaratısı.

Neden geçersiniz kapımdan
Siz Allah'ın vakitleri.
Gecelerin sonsuz karanlığında,
Neden kuşlar uçuyor, ruhumdan (“Çayır”, ÇVA: 106).

Şiirsel yaratma anı, şiirin zamanı Allah imgesiyle belirir her defasında. Kapısından geçen “Allah’ın vakitleri” yaratma zamanını, ruhundan uçan “kuşlar”, sözcükleri imler, sözcüklere göndermedir.

Gisela Kraft, kuş imgesini, Dağlarca şiir evreninin merkezi işaretlerinden (Zeichen) biri olarak ortaya koyar (Kraft, 1978: 211) ve sözcüğün *Çocuk ve Allah*’ta 80, *Haydi*’de 130 kez yer aldığını belirterek (212) kuş’un Dağlarca şiir evrenindeki anlam alanlarını araştırmaya girişir.

Kraft’a göre, “kuş”, *Çocuk ve Allah*’ta ortaya konan genel “hayvan” anlayışından farklıdır. Kraft, *Çocuk ve Allah*’daki “Habersiz” şiirinden “*Hayvanlar gibi mümin/ Ve habersiz*” dizelerini alıntılararak, Dağlarca’daki “hayvan” anlayışının Stoacı öğretideki hayvan anlayışına yakın düştüğünü tespit eder. Hayvanda “anlama” yetisinin eksikliği onun varoşunu insanın varoluşundan ayıran öğedir. Stoacıların duruşu, önceleri tanrı olarak yüceltilen, tapılan “hayvan”ın değersizleştirilme sürecinin başlarında yer alır; ancak “kuşlar” bu değersizleştirmeden etkilenmeden, göğün, gökselin, tanrısal âlemin elçileri olarak, yüceltmeye, Stoa sonrasında da ayrıcalıklı yerlerini korumaya devam ederler.

Kraft’a göre Dağlarca’da da “kuş”, genel olarak hayvanın bilisizliğinin ötesinde bir imge olarak belirir. Kuşlar daha çok insanlara “düşünceleri” getirir, Tanrı’dan “bilgi” taşırlar (215). Kraft’a göre tanrı ile insan arasında aracılık yapan “kuşlar” antikitedeki anlamıyla en çok *Çocuk ve Allah*’ta temsil bulur. *Çocuk ve Allah*’tan başlayarak *Daha*’da (1943) ve *Aylam*’da (1962), “kuşlar” ve “düşünme”nin bağlantısına dair işaretler tespit eden Kraft, *Aylam*’dan getirdiği örnekteki kuşlar” imgesinde “tanrı elçiliği” elementinin elendiğini ve imgenin insanla bağıntısı içinde belirdiğini ortaya koyar ki, bu Kraft’ın açıkça göremediği bir şekilde imgenin “sözcükler” olarak tercümesine haklılık kazandırmaktadır.

Auch in DAHA, 1943, finden wir Hinweise auf den Zusammenhang zwischen Vogel und denken (S. 135): Yüzüme serpiliyor mütemadiyen/ Semadan kuşların aklı/ / Vom Himmel rieselt unaufhörlich/ Der Verstand der Vögel auf mein Gesicht/ /

ausführlicher noch in AYLAM, 1962, (S. 72-73): Kim daha çok yer değiştirir,/ Kuşlar mı düşünceler mi, kim kim?/ Düşünceler, evet.../ Düşünceler kocaman anlam kuşları/ .../ Ama belki de kuşlardır gövdesi düşüncelerin/ / Wer wechselt rascher den Ort,/ Die Vögel, die Gedanken, wer wer?/ Die Gedanken, ja.../ Gedanken, die großen Bedeutungsvögel./ .../ Aber vielleicht, sind die Vögel der Leib der Gedanken/

Zu fragen wäre jedoch, ob in dieser mittleren Werkperiode das Element der Gottesbotschaft schon aus den Gedanken eliminiert ist, da es nicht mehr verbalisiert erscheint. Ein Vierzeiler aus HAYDİ, 1968, zeigt vollends die Positionen vertauscht, wenn der Vogel von der Zulieferung der Gedanken von Seiten des Menschen abhängig wird (S.185): Karanlık/ Maviliğe benzer/ Bir gün düşünmezsem/ Kuşların aç kaldığını anlarım/ (Kraft, 1978: 216)

Oysa her iki örnekte de, *Taş Devri*’nden getirilen bir sonraki örnekte de, “*Kuşun olduğu havadan belli/ Havanın olduğu belli değil/ Ağacın olduğu yerden belli/ Yerin olduğu belli değil*” (218), Horoz’dan getirilen daha sonraki örnekte de “*Gökyüzünü bilim/ Yeryüzüne çevirir/ ... / Sessizliği kuş/ Türküye çevirir*” (229), Dağlarca, “kuşlar” imgesi ile “sözcükler” anlamı arasında bağlantı kurabileceğimiz bir resim sunmaktadır.

Kraft’ın açılımları konu ile ilgili birçok kaynağa değinir ve Dağlarca’nın “kuşlar” imgesinde, masallarla, şaman ritüelleriyle, Yunus Emre şiirleriyle söyleşi içindeki referans zenginliğini ortaya koyar. Örneğin Türk dilleri konuşan halk topluluklarındaki şamanların iş başında giydiği giysi, kuşu temsil eder (221). Rivayete göre Hacı Bektaş, Anadolu’ya bir güvercin kılığında gelmiştir ki, bu, şaman

imgelemin İslami- mistik gelenek imgeleminde bulduğu yansidan başka bir şey değildir (222). Kraft'ın tespit ettiği gibi Dağlarca imgelerinde bu arka plan barınır. Malazgirt Ululaması'ndaki "Kuşlar" şiirini yorumlarken, Kraft Dağlarca'da şairin kimliğine dair çok önemli bir saptama yapar:

-denn die Gleichsetzung Schamane = Wortmagier = Dichter
ist legitim- (220).

Kraft'ın sonuç olarak vardığı, Dağlarca yapıtının, karmaşık dokusunda hem bütün bu referansları barındırdığı, hem bütün bakış açılarıyla alışveriş içinde özerk bir sentez oluşturduğudur.

Besonders die subtile dialektische Beziehung des lyrischen Ich zu "seinem" Vogel, die auf einer Überlegenheit des Ich an Erfahrung und des Vogels an Freiheit beruht, sowie dessen spontaner werktätiger Einsatz gehen über tradierte Sinngebungen hinaus. Es ergibt sich der Eindruck, Dağlarca habe den Vogel mit der Funktion der Erlösung begabt, in der Weise, dass der Vogel das in Leid und Erfahrung verstrickte Ich in eine Region des Lichtes und der Freiheit zurückführt, anderer Seite jedoch die Ergebnisse der Erfahrung nicht entwertet, sondern in das 'Lied' des Ich – Summe und Sentenz seiner Biografie- "übersetzt". (Kraft, 1978: 232-33)

Kraft'ın bu sözleri, onun Dağlarca'da "kuşlar" imgesinin yerini, dolaylı olarak da olsa şairin işiyle bağlantılandığını, şiirsel eylemin merkezinde anladığını göstermektedir. Işık ve özgürlüğün ülkesi dilin, şiirin ülkesidir. Ben'in türküsünde şairin "tercüme ettiği" tabii ki "Summe und Sentenz seiner Biographie" olacaktır; Şiirsöz'ün ululuğu, yaratıcılığı, yargılayıcılığı; gerçeği kendinin ve bizim kılışı. Bu şairin "nasib"idir.

**Senin ellerinden tutmuşum
Karanlıklardan Allah’a.
Nur gibi ılık lezzetten,
Nasibim bir daha** (“Ellerinden”, ÇVA: 107).

şair, ellerinden tuttuğu sözcükleri karanlıklardan aydınlığa çıkaracak, onlara anlam ve yargı gücü, onlara karar ve sükûn, onlara sonsuzluk bahşedecektir.

**Allah’a denizler gibi terk ediyorum,
Benim olan nasibi** (“Eski”, ÇVA: 121).

Zaman zaman durup, kendiliğine terk ettiği nasibi, Allah’la şair arasında yer değiştirerek gidip gelir; bu alışverişle büyür, çoğalır, enginleşir.

**Söylenmemiş sözlerin saat gibi işlediği yer,
Bir heykel ki en güzel yerinden kesik,
Aşka, zafere, cesarete doğru,
Allah’a doğru uzanan misafirlik** (“Balkon”, ÇVA: 131).

Söylenmemiş sözler, şairin işliğinin zamanında şiire hazırlanmaktadırlar. Henüz tamamlanmamış dilsel yaratı, en güzel yerinden kesik bir heykele benzetilir. Yaratma an’ı Allah’a doğru uzanan; aşka, cesarete, zafere doğru uzanan “misafirlik” olarak anlatılır. Allah’ın yurdunda, yaratışın ülkesinde misafirliktir şairin işi.

**Rüyalarında devam ederken çocukluğun,
Sezerim gecelerin Allah’a değen tarafını
Yazımın bu en karanlık yerinde,
Alnımda bir serinlik, semanın alnı** (“Saadet”, ÇVA: 145).

“Gecelerin Allah’a değen tarafı” ile yine yazının zamanınadır gönderme; yaratıcı eylemin tanrısal evrenine yapılan vurgu, şairin alnına bir serinlik, bir ferahlama olarak değen “semanın alnı” betimlemesiyle pekiştirilir. şair, yazının en karanlık dehlizlerinde göksel olan tarafından kucaklanacak, onaylanacak,

kutsanacaktır. Çocukluğun rüyalarını sürdüren, rüyaları kayda geçiren, yazıya ulaştırarak var eden şairin, işi, nasibi, görevi, Tanrının işine katılmaktır. “Çocuk”la “Allah” arasında bir köprüdür şair ve kitaba adını veren iki imgenin arasında, merkezde durur.

Çocuk ve Allah’ta çocuğun Allah’ından Allah’ın çocuğuna bütün gidiş gelişleri, şairin işi; yaratma cesareti yönetir. Şair, sözcüklerle tanrının yaratma evrenini kuşatır; onun evrendeki izinin peşine düşerek, kendi “tanrılığını bulur. “Çocuk” ve “Allah” şair kimliğinin iki cephesidirler. İlk iki yapıtı Sığmazlık Gerçeği’ne ve İmin Yürüyüşü’ne taşıyan bu kurgudur.

4. Sığmazlık Gerçeği’ne Sığmayan

Şairin belirttiğine göre *Sığmazlık Gerçeği* beş ayrı yapıttan oluşmaktadır. “Giriş” başlığıyla sunulan kitabın ilk şiir-metni, beş ayrı yazı karakteriyle imlenen ve kitabın içinde bir düzenle, ardışık olarak değil de, iç içe serpiştirilmiş özellikle dağıtılmış bir düzensizlikte yerleşen beş yapıta dikkat çekmek üzere kurgulanmıştır.

“Bu yazılar” diye başlayan bölümlere ayrılmış beş betik, konusal gerçeği evrensel görkemle birleştirmek, okuyucuya duyurmak ereğiyle yapıtta ayrı bölümler olarak konulmamış, yapıt içine serpiştirilmiştir. Değişik yazılarla açıklanan oluşum, sığmazlık boyutunu göstermek içindir. Dilerim bu açıklamalarımı okuyanlar yapıtımı daha iyi anlayacaklardır. (YK II; 2000: 147)

Dağlarca, bir “ön metin” ile okura, beş ayrı “kitap” için beş ayrı “anahtar” sunduğunu düşünmektedir ama bu “mukaddeme” daha çok bir bilmeceye benzer:

GİRİŞ

Bunlar kımıldama/ Hepsiyle ayrı ayrı yaşadığımız// ---

Doğa dedikleri görüntü bunlar/ Yaradılışın/ Bilinçaltında oluşturduğu/---

Bunlar yarım kanat/ İlk uçuş/ En uzak anıları/ Bütün dizelerin/---

Yalaz değirmileri bunlar/ Eyrendeki ortak solunum- birleşik yapı/ Geçer gövdelerimiz/ Birinden öbürüne/---

Bunlarsa varı yoğun tedirgin/ Yankılar yansımalar boyu/ Nerde olursak olalım/ Oraya/ Milyarlarca yıldan beri/ Sıgmamak// (SG; 1999: 7)

“Uzaklarla Giyinmek/ Sıgmazlık Gerçeği” okurdan büyük bir çaba ve araştırma talep eder; okurun kolay yaklaşılamayacağı bir “kale”dir. Yapıta yaklaşabilmek için ipuçları arayan okur, *Yapıtlarımla Konuşmalar*’da şu açıklamayı bulacaktır.

Sıgmazlık Gerçeği”, sözcük yapısı, dize kuruluşu bakımından da yapıtlarımın içinde taktır. Yeni bir arama bulmadır. Evrenin doğasına uygun düşün diye sıgmama olayını gözler önüne sersin diye, bu yapı değıştirim, dizeler değıştirim uygulanmıştır. Yılların birikimiyle varabildiğim bu değışiklik kolay’a benzer gibi görölse de çok güç bir anlatımdır. Gündelik söze yakın gibi görünürken doğan güneşin, doğan yaşamının, doğan eylemin ses tanımaz, söz ölçümü tanımaz görünüşüyle kişiyi sen-ben kılar. Sözün, sözcüğün dizenin aracılığıny yüklenmez, bitişiverir yaşamakla.” (YK II, 147)

Bu en az “Giriş” adlı şiir kadar kapalı bir “açıklama”dır. Bu kadar saklanma oyunu üzerine kurulmuş olup şiir, nasıl bitişiverecektir yaşamayla? Kişiyi sen-ben kılmak ne demektir? Sıgmazlık Gerçeği’ndeki şiirler için, en son söylenecek şey olmalıdır “yaşamakla bitişivermek”. Bu şiirler, bilim öncesi felsefenin mitolojik diliyle bir evren tasarımı kuruyor, bilim yapma iddiasında olmasalar da varoluşa,

yaratış’a dair bir gerçeği, “sığmazlık gerçeği”ni şiirin evreninde tanımlamak arzusu güdüyor görünmektedirler.

Sığmazlık Gerçeği’nde, “şiir”, “dil” ve “evren” tematiği birbirine geçmiştir. Yapıtının ilk kitaplarından beri kendini adım adım kuran ve bütün varolanı kucaklamaya yönelik Dağlarca’nın şiir evreni, *Sığmazlık Gerçeği*’nde bütün kurgusunu evrenin kurgusuna yerleştirir. Dağlarca, bu ön metin ile kitap için beş kapı gösterir ve bu kapıları açacak anahtarı keşfetmeyi okuruna bırakır. *Evrenin doğasına uygun düşün diye sığmama olayını gözler önüne sersin diye, bu yapı değiştirimi, dizeler değiştirimi uygulanmıştır*. İlk kitabından beri kendi yaratma eylemini tanrısal yaradılışa koşutlayan şair, şiirsel yaratımıyla ilgili ipuçlarını “Sığmazlık Gerçeği” adını verdiği bu kitaba gizlemiştir. Dağlarca burada şiirin belleğini araştırır. Şiirin varlıkla ilişkisini ortaya koyar, şiirsel yaratının varlığını, imgelemin bilinçaltını çözümler. Bütün kültürel ve entelektüel referanslarını gizleyerek dokur örgüye. Kitabın bir sis perdesine bürünmüş bütünlüğünü görebilmek için Dağlarca’nın tek bir yapıt olarak gördüğün bütün yapıtını ve yaratma stratejisini iyi gözlemlemiş olmak gerekir.

B. KOZMO- POETİKA OLARAK “SİĞMAZLIK GERÇEĞİ”

Uzaklarla Giyinmek / Sığmazlık Gerçeği’nin varlığı, neredeyse yaratışın (yaratma eyleminin) kendisidir; kendine sığmayarak dışarı yönelir ve birbiri içinden taşarak, birbirine geçerek, değirmiler halinde birbirine açılarak, en küçük töze, en cüzzi maddeye kadar tüm varolanı türetir. Dağlarca, varoluşu, doğanın arkasındaki yaratıcı gücü, kendi yaratma eylemine rehber olarak görür, doğayı ve varolanı şiir evrenini kurmak için bir “üstmetin” gibi okur. Bu üstmetin, *Sığmazlık Gerçeği / Uzaklarla Giyinmek*’te bütün ayrıntıları ve bağlantılarıyla barınır. Dolayısıyla kitap,

Dağlarca şiirinin evrenini ve şiir estetiğinin sorunlarını çözümlemek için bir üstmetin olarak da değer kazanır.

Bu üstmetin, “**GİRİŞ**” adlı şiir-metinde gizlenmiş bu beş evren, gönderdiği örnek şiirler üzerinden **1. Zaman (Sürez) 2. Gövde (Doğa) 3. Sevgi (Ist-Işık) 4. Dil (Adlar, Sözcükler) 5. Yazı (İm-Şiir)** olarak yorumlanabilecek beş anahtarla birbirinin içinden okunabilir.

1. Kendinden İçeri Zaman

(“Bunlar kımıldama/ Hepsiyle ayrı ayrı yaşadığımız//”)

GÖZLEM YUVARLAĞI

Yeşil / Ottan geçmesidir / Mavinin // ----

Mavi / Sesten geçmesidir / Kımıldamanın // ----

Kımıldama / Parıltıdan geçmesidir / Aydınlığın// ----

Aydınlık / Sürezden geçmesidir / Yaşamanın//----

İsterseniz / Kapatınız gözlerinizi / İçinizde / Bir karanlık
başlamamıştır / Yoktur içinizde / Görmek görünmemek//----

Bu güneş / Öbür güneş / Daha öteki güneş / Güneşlerin
hepsi / Bütün güneş salkımları bütün gezegenleriyle tek tek /
Kocaman bir sevgide / Kendinden g e ç m e s i d i r / İnsanın//
(SG: 329)

Mavi (gökyüzü, ışık), ottan geçerek, yani otta zuhur edişiyle yeşil (toprak); sestten geçerek kımıldama (kendiliğinden hareket) olur; ikisinde de maddesel olan, ışığın imleriyle imgelenir, ama arkalarındaki ışığadır gönderme. Kımıldama, can’a, canlılığa özgü harekettir; diriliktir (Hayy), canlı’nın ya da canların hareketi.

Kımıldama sesle ilişkilendirilir. Işık can'da sesle zuhur eder. Ses; dilin de şiirin de ilk maddesi ses, ışığı can'a götürendir; bir nevi köprüdür. Bütün bu varlık alanları ışık bedenleriyle birbirlerinde dolaşırlar ya da her şey ışıktır da bunları görünür ya da bilinir kılan dördüncü aşamada devreye girer: Sürez (Zaman). Işık, sürez'in köprüsünden geçerek, yaşamaya kavuşacaktır.

Aydınlık

Sürezden geçmesidir

Yaşamının----

İçimizde yalnızca ışık mı vardır? Hayır, vurgu buna değildir, “yaşama” sürezden geçerek aydınlanmıştır, belirmiştir, gerçekleşmiştir. Vurgu, içimizdeki zamanın gerçeklik alanının farklılığıdır. Bergson'cu zaman anlayışına yakın bir zaman anlayışı ortaya koyarak ilerler şiir. Bu kez sürez'in köprüsünden ya da değirmisinden geçerek, yaşamaya yönelen ışık, fizik varoluşundan, insanın içindeki algısal değirmiye yönelir:

İsterseniz

Kapatınız gözlerinizi

İçinizde

Bir karanlık başlamamıştır

Yoktur içinizde

Görmek görünmemek

Herkesin uygulayabileceği basit bir deney önerilir. Gözlerimizi kapattığımızda dışsal olgu alanından koparak içsel algı alanına açılırız. Burada “sürez”in, ışığın zıddıyla, karanlıkla imlenmesi, iki algı alanı arasındaki farkı vurgulamak içindir. Bergson'cu zaman anlayışı da burada belirir. Bergson'un zaman anlayışına göre içsel olgularla dışsal olgular, birbirinden özsel olarak farklıdır. İçsel gerçeklik alanı, niteliksel olan değişme, oluş ve hareketliliğe sahipken, dışsal gerçeklik alanı, niceliksel olan mekânsal bir durumu ifade eder. Bilim sadece dışsal ve fiziksel olanları ölçebilir.

Zaman'ı belirleyen insanın psikolojisi ve bilincidir. İnsanın iç dünyasında geçen süre, *artık maddenin bir olgusu olamaz, belki maddenin akışına karşı giden hayatın bir olgusudur* (Gündoğan, 2007: 77-8). Burada da dışsal gerçeklik, ışığın dönüşümlerinin belirlediği geçişler, yeryüzü, gökyüzü, mekândaki tezahürleri ışığın, içsel algıda, karanlığın başlamadığı, görmenin, görmemenin olmadığı farklı bir zamana, içsel algı zamanına göndermektedir. Şiirdeki anahtar sözcük, “sürez”dir. Mavi’yi, yeşil’i, kımıldama’yı, ışığın her türlü tezahürünü kısaca bu “aydınlık” içinde ışıyan, varolan şeyleri insan için, yani yaşam adına var eden şey, insanın içindeki, insana bağlı olan “sürez”dir.

Âsû’da (1955), Dağlarca sürezi şöyle tanımlıyordu:

Sürez diyor Âsû onların zaman dediklerine. Bu sürmenin bitmez tükenmezliğine daha sınırsız, daha içten bir anlam katıyor da ondan.// Bir orta benek vardır. Diyelim ki bu yeryüzüdür. Ortabenek üzerinde içiçe değirmiler vardır. Diyelim ki bunlar sürezin katlarıdır.// (Âsû; 1999: 11)

Ontolojik olarak sürekli “kendi dışına” yönelen varlık, yansıyarak ve yansıtarak, birbirine dönüşen; ışığını, ısınıyı ötekine, bir sonrakine devreden varolanlar -Bergson’da, geçmiş’in şimdi içinde barınıp gittiği gibi- birbirinin içinde barınıp gider. “Sürez”, varlığın görüntülerini, ışığın görünür kıldığı uzamsal olguları bir arada tutan eksendir ve insan merkezlidir. Şiirin son bendinde ışığın görüntülerini insanın içinde var ya da yok kılan Sürez’den, ışığın kozmik kaynağına; güneşe, güneşlere sıçranır birden.

**Bu güneş
Öbür güneş
Daha öteki güneş
Güneşlerin hepsi**

Bütün güneş salkımları bütün gezegenleriyle tek tek
Kocaman bir sevgide
Kendinden g e ç m e s i d i r
İnsanın

İnsan ışığın kaynağıyla sevgi üzerinden ilişkilendirilir. Sürez'in, görüntüleri bir arada tutan eksen olması gibi sevgi de, yaşamın kaynağını, göksel ışığı insana ulaştıran, insan için var eden eksendir.

2. Kendinden Dışarı Gövde (Işık/Doğa)

("Doğa dedikleri görüntü bunlar/ Yaradılışın/ Bilinçaltında oluşturduğu//")

Işık evrende bölünür, doğada renklerle görüntülenir, varolanda gövdeleşir. Işık sayılara ulaşır.

SAYILAŞMA

Gövdemiz/ İçine kapalı sıfır/ Dışına açık sıfır/ Kim anlar gövdesinin
bir sayı olduğunu/ Sayrılar anlar biraz/ Daha sayrılar anlar daha çok/
Ölümler anlar mı/ Bilmiyorum//---

Doldurmuşlar/ Karın boşluğumuzu bizim/ Bu yürek/ --Ya cep saati
ya yol saati/ Ya işverenin saati//--

Bu alttaki ciğer kara/ Bu safra kesesi gizli/ Bu yanlardaki-
böbrekler/ Hepsi birer sayaç// ---

Gövdemiz/ Bizimmiş gibi görünür ya/ Doğanın buyruğunda işler
hep/ Anamızı/ Kardeşlerimizi/ Hele sevgilimizi/ Bizden ayrı kılar/ Bizi sıfır
kılar// (SG: 184).

Sıfır karanlığın, yokluğun imidir; varlığın algıya, bilince yansımamış hali. Gövdenin bir sayı olmasının anlamakla ilişkilendirilmesi, en çok da sayrılıkta, gövdenin başkalaşımında "anlaşılabilecek" olması, sayı / sayrı sözcükleri arasındaki ses

ve kök benzerliği üzerinden ulaşılan/kurulan açılımla derinleşir. Ölüm karanlıktadır, bilincin dışında. -Ya cep saati ya yol saati imgesi (ikiliğinde) yüreğin birliğini gövdenin bir'liğine taşır. İşverenin saati imgesi sürez'i zaman'a, ölçülebilir olgusalılığına zamanın, uzama taşır. Saat imgesiyle zaman'ın döngüselliğinedir vurgu bir yandan. Karın boşluğumuzu, göğüs kafesimizi dolduran organlarla, sayılarca, sayılarla kendini gövdeye işlemiştir ışık. Gövde hem birer sayılar toplamıdır, hem bir sayaçtır. Doğanın diliyle yazılmıştır. Doğanın buyruğunda işler hep. Sayılaşıma'nın içine kapalı sıfır/ Dışına açık sıfır ikilemesiyle başlamış olması, iki'nin bir'e, bütün sayıların kaynağına değil, kendine geri gitmesi, kitabın beşinci odasında, "Yazı" odasında karşılaştığımız **"YERİNE YAŞADIĞIMIZ I"** adlı şiirle bütünlük içinde, Dağlarca'da 1'in kimliğine dair soruları aydınlatır.

**1'i çıkarmalıdır sayılardan/ Gereği yok çünkü/
Şaşırtıyor çünkü/ Sayıları da bizi de// ---**

**Evet/ Nerde görürsen 1'i/ Yerine kendini koy/
İnsandan başkası değil sayılarda bile/ 1 dediğin//---... (SG:
218)**

Dağlarca için 1, insan merkezli olmasıyla, Bergson'un, uzam ve süre içinde ortaya konan ikiliklerin artık birbirinden ayrılmaz hale gelmesi anlayışına yaklaşır (bkz. Deleuze, 2006: 57). Başka bir açıdan "varlığın birliği"ni insan gövdesine kopyalanmış tanrısal kelam olarak anlayan mistik-hurufi öğretilere göz kırpar (bkz. Kocabıyık, 1997: 28). Diğer yandan, Parmenides'in, Platon'un (Zenon) kuşatılmış ve kuşatan küre olarak sıfır'ın birliği ve ikiliği tartışmalarıyla diyalogdadır (bkz. Başaran, 2004: 79). Bütün bunlarla yakınlıkları ve uzaklıkları içinde Dağlarca'da 1'in doğası yalın ve "tek" tir.

Evren sanıldığıınca karmaşık değildir. Tek gerçeğe indirgenebilir. Tek gerçek kalıp gibi kullanılmış. Bilimin bütün alanlarında, insanın, bitkinin, hayvanın bütün görüntülerinde kullanılmış. Uzaybilimin vardığı, varacağı ulaşımlar, bir karıncada, bir arıda, bir timsahta, doğan, bugün doğan bir çocukta yeniden basılmış eski yapıtlar gibidir. Bir bardak suda kımıldayan eskil yaşam, uzayda en son tekerlekli büyüteçlerle gördüklerimizin eş görüntüsündedir. Bir bardak sudaki tek damla, uzayın büyük karmaşasındaki gözüň görebildiği, gösterebildiğidir. (YK II: 13)

Işık, doğada kendini “yeniden basılmış eski yapıtlar gibi” sonsuzca kopyalar. Bütün gövdelere dağılmıştır. Yere göğē sığmayan *çokluk*, bir-bir-ine bağlı sonsuz gövdelere *bütün doğanın, bütün evrenin bireyi değil bütünü bile üst üste kopyalamasından oluşur* (Dilata, 2000: 30).

Gövdemize dağılmıştır doğa/ Ki doğa/ Gövde yapıcısıdır/ Yaratırken kendi gövdesini/ Ki doğa çıkmıştır gövdemizden el ayak/ İkisi tıpatıp benzer birbirine iki gövdemizin//... (“Gövde”, SG: 355)

Kendinden dışarı ışık, her adımında kendiyle özdeş başka bir biçim, kendinden uzak başka bir renk bulacaktır. Organik doğa, yaşayan doğa, doğurgan doğa ışığın ulaştığı bütün uçlarda yeni gözler açarak kendini gör/üntüley/ecektir.

Doğa organ değiştirmedir/ Bakışlarımda duyuyorum/ Takılmıştır besbelli/ Güneş göz yerine/ Ay uyku yerine/ Karanlık düş yerine/ Kim daha- daha yaşarsa ordasınız// (“Yorumsuz”, SG: 36)

Dağlarca kendi şiirini de sürekli oluş ve birbirine geçmeler, bakışimler içinde tek bir yapıt olarak görür. Türk şiir eleştirisinde “seriel, mükerrer üretim” olarak alımlanmış ve hor görülmüş bu anlayış, Dağlarca’nın şiir estetiğine özden biçime

böyle büyük bir iddia olarak yansır, yaratma ve yayınlama stratejisinde birebir temsil bulur.

3. Kendinden Dışarı Sevgi

(Yalaz değirmileri bunlar/ Evrendeki ortak solunum- birleşik yapı/ Geçer gövdelerimiz/ Birinden öbürüne//)

Gaston Bachelard *Ateşin Psikanalizi*'nde (1995; *La psychanalyse du feu*, Galimard: 1949), ateşin kimyasını bilimsel ve şiirsel imgeleriyle diyalektik bir örgüde birbiriyle konuşturarak, yarıştırmak üzere çözümler. Prometheus mitini insandaki *anlama iradesi* olarak yorumlar ve insanı babasından ve ustasından daha çok bilmeye iten bütün eğilimleri, *Prometheus Karmaşası* altında toplamayı önerir. *Prometheus karmaşası zihin hayatının Oidipus karmaşasıdır* (17).

Yavaşça değişen her şey hayatla açıklanırsa, hızla değişen her şey de ateşle açıklanır. Ateş üstün- canlıdır. Ateş mahremdir ve evrenseldir. Kalbimizde yaşar. Gökyüzünde yaşar. Tözün derinliklerinden çıkıp kendini bir aşk gibi sunar. (Bachelard, 1995: 13)

“Sevgi”, Dağlarca evreninde, ateş, ısı, ışık imgelerinin geri gittiği kaynaktır; bunun ötesinde, bütün unsurları birbirine bağlayan nedensellik zinciridir. Gizli birlikteliğin, birbirini yaratan “oluş”un, kendinden taşarak ötekinde oluşan ayrışmanın veya birleşmenin eksenidir. Unsurların “kımıldaması” sevgidendir.

İnsan ışığın kaynağıyla sevgi üzerinden ilişkilendirilir. Sürez'in, görüntüleri bir arada tutan eksen olması gibi sevgi de yaşamın kaynağını, göksel ışığı insana ulaştıran, insan için var eden eksenidir.

Gölün / Gecenin/ Dağın / Yıldızın / Gözleri vardı
insanlarınkinden güzel / Gördüler birbirlerini/ --- [...]

**Öylesine sevdiler ki birbirlerini / Sarıldılar / Birbirlerine /
Kara toprak altından / Akıştılar / Akıştılar / Akıştılar/ Birbirlerine//
("Tanık Olduğum Bir Olay", SG: 35).**

Oluşun gizi sevgidir. Sığmazlık Gerçeği'nin gizi de sevgidir. Mutlak karanlık sevgiyle parçalanmış, kendinde ve kendi için olan varlık, kendi dışına sevgiyle sıçramıştır. Yasak delinmiş, varlık kendi biteviye ve yekpare tekilliğinden sevginin çoğul ülkesine "inmiştir":

**Orada o eskil çağ gizi çözülmüştür / Şimdi bilmeyen yok/
Yörenin bağnaz karanlığında / Doğa kızlığı damarlarıma
sığmazken / Yasak sevgimle suçlandığımı / Kocaman bataklığa
atıldığımı benim //---**

**Binlerce yıl / Güneşi ayı derisinde ısımasa bile /
Gövdelerine benzer bir sonsuzluk tadı vardır/ Yasak
sevgidekilerin/ Bilim adamlarımız anlamazlar ki biraz/ Donuk
yüzeyinde-/ Binlerce yıl sürüp giden ısıyı//---**

**Bilesiniz gerçekten sevmişse yürek/ Bataklığı bile/ Eflatun
bir çiçek gibi yaşatmıştır binlerce yıl//--- ("Ora'dan Günümüze
Sevgi I", SG: 32).**

"Bir öykü- korkunç güzel olan" üst notuyla sunulan şiirdeki "yasak sevgi", cennetten kovulma mitini yorumlar. Mit dönüştürülmüş, "doğa kızlığı" imgesi kendi kendine sığmamayı imler olmuştur. Ora'nın gizi, bağnaz, koyu, kesif karanlık, "yasak sevgi"yle çözülmüş, "doğa kızlığı" imgesindeki dişil "ben", kendine sığmadığı, sınırlarını aştığı için bakir doğasından kovulmuş, "kocaman bataklığa" atılmıştır. İşte yaşam bu "sevgi"nin bir ürünü, bir yaratisıdır. Çölde, bataklıkta, "dünya"da çiçek açtıran odur. Burada artık her varolan, her "gövde" yasak sevgidir; o mutlak içkinliğe "karşı" oluşmuştur gövdesinin tarihi. Gövdesinin

tarihi, “kendi” tarihi de değildir yalnızca. O, gövdesinde ilk sıçramanın (belki de big bang’e göndermeyle) “ısı”sını taşır. Bilim adamlarının bakışının anlamadığı, bütün varolanlarda “ısı” şeklinde tezahür eden şeyin, şeylerin, birbirilere dokunmasalar da “ısıyarak” veya ısıyarak birbirlerine yansıttıkları şeyin sevgi olduğudur:

**Anımsıyorum o birleşik gövdeler sevincini/ Yükselerek
değmişti birimiz yıldızın birine/ Yeni doğan aydınlığa çarpmıştı
göğsü birimizin/ Sonra inmiştik inmiştik inmiştik/ Sonsuz bir ip
kopmuş gibi biz/ İlk çağlardan aşağılara/ Aşağılara/ Aşağılara/
Aşağılara/ İşte daha da iniyorum seni gördüğümünden beri ben/
Yaradılıştan aşağılara/ Bir milyon kez/ Kimse kimse kendi yaşında
değil// (“Ora’dan Günümüze Sevgi II”, SG: 33).**

İnsanı kendi özüne, kaynağına, varlığının bilincine geri götürecek olan sevgidir. Varolanlar “öteki”ne “ısı”yla ulaşır “Isı”, bütün gövdeleri birbirine bağlayan bir köprüdür. Görünmez yansıtma ilişkisiyle varlıklar arasında bir ağ örür. Sıgmazlık gerçeği, tabiri caizse termodinamiğin yasasına uyar; sıgmazlığın “motoru” ısıdır; dışarıya yönelen “ısı”. Şiirde adı geçmese bile “güneş”, heliotropik ayrıcalıklı konumunu korur, bütün mecazları o yönetir.

**Beni bile ısıtmasından anlıyorum/ Taşın güneşte
ısıntımasından anlıyorum/ Birdenbire yıldız olmuş gitmiş/ Yerinde
seviştiği durmakta/ (“Yerinde”, SG: 50)**

Bu kozmogonide “şeyler”, yerlerinde o ilksel sevişmenin tadını veya ısısını bırakarak birbirlerinden ayırır. Tek tek varolanlar böyle meydana gelir.

**Isıyı o gün aldığı ısıyı/ Dışarı bırakırlar/ Bitkilerimiz/
Madenlerimiz/ Amipten en kocaman yaratıklara dek bütün
gövdelerimiz// Dışarı olmak'dır dediğim olay/ Kendi**

varlığından/ Kendil varlığından dışarı olmak// (“Dışarı Olmak
ya da Karanlığın Sesi”, SG: 216-17)

Dağlarca’nın gerek mitlere, gerekse de “bilim adamları”yla dile getirilen bilim’e, kültürün çeşitli katmanlarına, muğlâk referanslar, göndermeler, nazire veya imalarla oluşturduğu şiirsel kozmogonisinde *sığmazlık gerçeği* herşeyin birbirine aktığı, birbiriyle kucaklaştığı, birbirine karıştığı bir evren resmi verir. Işık, ısı, sevgi, batınî öğretilerin bütün temel kavramları Dağlarca kozmogonisinde termodinamiğin, fiziğin, astrofiziğin yasalarıyla sarmallanarak Dağlarca’nın yapıtı için yasalara, kavramlara dönüşür. Evrenin gizlerini keşfe çıkan şiirin kendisidir. Şair, ilksel bir kozmogoni, evrensel yaradılışa dair bir kurgu, bir tasarım geliştirir gibi görünürken kendi yaratma güdüsünü ortaya koyar, yaratıcı eylemin şiirsel belleğini tarar. Şiirin ve dilin uzamını sorgular. Kültürel referanslar, aynadaki yansıısıyla, fotoğrafının negatifiyle, kaligrafilerdeki bakışumlu harfler gibi karşı karşıya, bir yansıma-yansıtma ilişkisi içinde belirir.

Dört yönü bütün kozmosta arasak da, biz, neden bilmem bir
ev içindeyizdir hep. Gideceğimiz, ulaşacağımız “Bir ben vardır/
Benden içeri” değildir. Çok uzaktadır o ben.[...] Bir ben var bende/
Benden dışarı. (YK II, 154-155)

Yunus’un sözlerini yorumlarken, *İmin Yürüyüşü*’nün olduğu gibi, *Sığmazlık Gerçeği*’nin de arayışını da özetler bu sözler. Şiir kendinden dışarı çıkmaktır. Evrenin belleğini aramaktır. Sözcüklerin belleğini taramak, varlığın, varoluşun izini sürmek, uzakları giyinmek, ötekinde olmak, yürümek, koşmak, bölünmek, parçalanmak, kendini ötekinde bulmaktır.

**Dağlar bireylere benzer/ Adalar uzak uzak/ Başka bireylere /
Nedir yalnızlıklarını birbirine ulaştıran// ----**

Denizlerde/ Dalgalardan çıkar sürez dışarı/ Koparmak yutmak
ister karşı koyan ne varsa/ Adacık duyar/ Nice ötelerde olursa olsun
duyar/ Gökler boyu baş gezdiren dağların/ Varoluşunu// (“Bireyler”,
SG: 177)

Dağlarca, *Sığmazlık Gerçeği*’nde bütün kültürel referanslarla böyle oynar; onları bozup, tersyüz edip, tekrar kurar. Tasavvufi anlamdaki “içeri ben”i dışarı çıkarır, modern “ben”e ve benliğe, bütün varolana dağılmış, dağıtılmış bir “ben”le karşı çıkar. Gelenekle, modern ile hesaplaşmasını böyle kurar. Kendi yapıtının dayandığı bütün referansları sorgulayan, kayıtlarının kazısına çıkan, “bilgidil”in süzgecinden geçirip, ayıklayan, yorumlayan ve her defasında kendi ben’ine, kendi yapıtına gönderen modernist bir tavidir bu.

4. Kendinden Dışarı Ses (Dil, Adlar)

(“Bunlar yarım kanat/ İlk uçuş/ En uzak anıları/ Bütün dizelerin//”)

Sığmazlık Gerçeği’nin “kahraman”ı, evren’dir. Bütün varoluşa dağılmış, dağıtılmış “ben”; doğa’nın dışından, yazı’nın içinden konuşur.

IŞIKTAN DOĞMA

Ben bir raslantıdır / Parlamıştır yıldızın biri biraz daha /
Bir hayvanın çizgisel görüntüsü / Parlamıştır kendinden dışarı
biraz daha / Oluşmuştur orda anılar birikiminden/ Ben gölü// -

Doğa ki / ilk ışıklar sözlüğüdür biraz / Yeryüzüne
çıkarmıştır / Gezegenleri benek benek- Kelebekler kanadında /
Gölgedeki Ben’i aydınlatmıştır / Anlam ayakları olmuştur
geceler- gündüzlerin //---

Var mı yok mu/ Bir bitki bir demir yığını olarak var mı
yok mu / Bir bitki sanki bir su derinliği / Geceler gündüzlerin
//----

Ses beni dinler / Görüntüsünü mü açmıştır / Işıkların-
susmak? / Dışarı bir hayvandır gök / Dışarı çıktığım durduğum
/ İçeri girdiğim /P” (SG: 384)

“Ben bir rastlantıdır”; lirik ben, kendinden dışarı çıktıkça sınırlarını genişleterek, son uçlarını aramaktadır.

Dağlarca’nın vazgeçemediği ender Arapça sözcüklerden biri “hayvan”, şairin son dönem şiirinde sözcüğün kök anlamına gönderme yapar gibidir. Güçlü, yüklü bir kullanımdır bu. Allah’ın 99 isminden de biri olan “Hayy” (diri) sözcüğünden türeyen “hayvan” (diri, kendi kendine devinen), burada artık tür olarak “hayvan”a değil, sözcük olarak hayvana, yazı olarak “hayvan”a işaret eder. Belki de bir “yazı hayvanı”na.

Burada “hayvan” bir “çizgi”dir de. Öyle bir hayvan-çizgi ki, “*Parlamıştır kendinden dışarı biraz daha / Oluşmuştur orda anılar birikiminden/ Ben gölü*”... Bu, tarihi kendi kişisel tarihinden ibaret olmayan, kendini yazan hayvan figürü, bu çizgi hayvanı, kişisel olmayan bir belleğin hayvanıdır. Çıkmıştır “*kendinden dışarı biraz daha*”. Burada bir yandan yaşam ve ontoloji, öte yandan da imin sürez’le özdeş tarihi birbiriyle sarmallanır. Bu onto-poetika’da yaşamsal figürler, sadece basit bir “hayvanlık” dünyasına, genel olarak “canlı”dan anladığımız şeye indirgenemezler.

Şüphesiz hayvanat, bütün çokluğunda, bütün adlarıyla da Dağlarca şiirinde önemli bir yer tutar: atlar, develer, ayılar, öküzler, mandalar, koyunlar, kuzular, kurtlar, böcekler, arılar, kelebekler; özellikle de kuşlar: Turnalar, serçeler, kuğular, bütün kanatlı âlem.

1978’de yayımladığı doktora tezinde Gisela Kraft şairin lirik evrenini, lirik dille yaratmaya koyulduğu dünyayı dil içi bir evren tasarımı olarak (Weltschöpfung) “hayvan” imgelerinin sembolik anlamları üzerinden çözümlemeye çalışmıştır. Bu evrende dile getirilen hayvan dünyası *doğadakinden farklı bir düzen* içindedir ve hayvan imgeleri, insanın evrendeki *serüvenine* işaret etmek üzere anlamlandırılmışlardır. (Kraft, 1978: 11-12)

“Diri, yaşayan, kımıldayan” anlamındaki “hayvan” sözcüğü, ilk bakışta şüphesiz ilksel olan bir varoluşa, salt canlılığa gönderir; ama birçok şiirde olduğu gibi, kendini yazan dil-içi bir “hayvan”dır bu.

“Ben bir rastlantıdır”; lirik ben, evrenseldir, çokluğa dağılmıştır çünkü. Kendinden dışarı çıktıkça sınırlarını genişleterek, son uçlarını aramaktadır. Göle yansıyan “anılar birikimi”, varlığın bütün tezahürlerinin oluşturduğu dünyadan başkası değildir.

“Ben gölü” imgesinin dolaysızca çağrıştırdığı Narkissos mitidir. Suya yansıyan görüntüsünü hayranlıkla seyre dalan, gözlerini seyirden alamayarak kendinden geçen, hissizleşerek kendinden kopan ve güzel kokular yayan bir çiçeğe dönüşen Narkissos, kuruduktan sonra, güzelliğini görünür kılan kaynağa, Styx ırmağının sularına karışır. Narkissos’u sudaki görüntüsünde durduran kendi güzelliği midir gerçekten, yoksa suya yansıyan “kendinden dışarı” dünyanın idraki midir?

Göle yansıyan “suret”, bir yıldızın, bir hayvanın suretinden farklı parlamaz, şiirdeki özsiz ben için. Doğadaki ışık, gölgedeki Ben’i aydınlatır. Suya yansıyan *ben*, diğer yansımalarla özdeşliğini, doğanın içindeki ayrıcalıksız yerini, diğer güzellikler içinde bir güzellik olarak kendi güzelliğini keşfeder.

Gaston Bachelard *Su ve Düşler*’de (2006; *L’eau et les rêves- essai sur l’imagination de la matière*, José Corti: 1993) narsisizme, ruhçözümleme öğretileri

tarafından *görmek* ve *kendini göstermek* açılarından eşit ölçüde yaklaşılmadığının altını çizerek, evrensel narsisizmin estetik ve yazınsal yapıttaki rolünü olumlar:

Narkissos pınarda yalnızca kendi kendisini seyre dalmaz.
Kendi imgesi bir dünyanın merkezidir. Narkissosla birlikte,
Narkissos için bütün orman yansır suda, bütün gökyüzü, görkemli
imgesinin bilincine varır (Bachelard, 2006: 34).

Bachelard, kendinin de içinde olduğu bir güzelliğin ilk farkına varılışı olarak narsisizmi, güzelliği ve estetik biçimi bütün düzenin dayanağı olarak gören felsefi öğretinin kaynağı olarak belirler. *Güzellik yavaş yavaş bir çerçevenin içine yerleşir. Narkissos’tan çıkıp dünyaya yayılır* (36). Bachelard, Joachim Gasquet’nin *Narcisse* adlı yapıtından “*Dünya, kendini düşünmekte olan dev bir Narkissos’tur*” formülünü alıntılar ve hayranlık duyulacak bir yoğunlukta olan bu formülün, imgelemen bütün bir fizikötesini ifade ettiğini belirtir. “*Dünya, imgelerinden başka nerede daha iyi düşünebilir ki kendini*” (34).

Dağlarca’da “ben”, ışığa, geceye, gündüze, gezegenlere dağılmış, dağıtılmış, doğadaki bütün varoluş biçimlerinde “okunan” ve kendi kendini yazan bir “söz”dür bunun ötesinde. Şair doğa’ya bir sözlüğe başvurur gibi başvurur.

Doğa ki / ilk ışıklar sözlüğüdür biraz

Evrendeki her şey, yeryüzünde “yazılı”dır. Gezegenler, kelebeklerin kanadındaki beneklerde imlenir. Gece, gündüzün “yazı”sıdır, gölge, ışık ben’in. Karşıtlıklar birbirinin “anlam ayakları”dır. Her şey zıddıyla belirir, zıddıyla anlamına kavuşur, her şey zıddıyla kaimdir.

Ses beni dinler

Ses, bu “yazı”nın üstüne kurar kendini. Ses yazıya dönüşmez, yazı, sese dönüşür. Şiirin arkasındaki, yazının arkasındaki kimdir peki? Konuşan kimdir?

Varlığın her tezahüründe başka bir anlamını açan, açıklayan, dışarı veren, her oluştta bulunan kendinden **dışarı** bir “öz”dür bu. Bütün ben’lerin üstünde bir üst ben, ışığın sesini aramaktadır.

Görüntüsünü mü açmıştır / Işıkların- susmak?

Varlık, kendini bütün tezahürlerinin arkasına gizlerken kendini açmıştır da. Ses de ışığın tezahürlerinden, kendini doğaya “yazan” varlığın yansımalarından türeyecektir.

Şiirdeki son dizeler de, başlangıçtaki su imgesiyle beraber düşünüldüğünde anlam kazanacaktır. Gölün yüzeyine yansıyan “gök”, Türkçede yaygın kullanımıyla “yüz” sözcüğünü de beraberinde getirir: Şair suya yansıyan yüzünü ve şiirdeki Narkissos kimliğini ve ikiliğini Türkçenin imkânlarından emin, okur tarafından tamamlanmaya bırakır.

Dışarı bir hayvandır gök/ Dışarı çıktığım durduğum/ İçeri girdiğim

5. Kendinden Dışarı Yazı (İm)

(Bunlarsa varı yoğun tedirgin/ Yankılar yansımalar boyu/ Nerde olursak olalım/ Oraya/ Milyarlarca yıldan beri/ Sıgmamak//)

DÖRT EYLEM YOLCULUĞU

1. / Baktın mı / Bir hayvan / Birini görür içimizde / Daha önce görmediğimiz / Düşlerimizde bile görmediğimiz / Biridir / Karşımızda parlayan / Gövdesi bir göz devidir parlayan //

2. / İştin mi / Bir hayvan / Birini duyar içimizde / Bu ne biçim ses / Sanki sıradağların altı / Bu ne biçim sessizlik / Ağzını dayamıştır / Sanki kulağımızın ta içine yaradılış //

3. / İnanılmaz anlattıklarına / Yarısı taş yalan / Yarısı masallardaki boyalı yalan / Yarısı dedelerinden işittiği yalan /

*Oğullarından kızlarından gelme / Yarısı çarşı pazar dolu yalan /
Yarısı evlenmiş ya da boşanmış yalan / İrkiliriz / Hayvanın biri
bilinçaltımızda / Uyandık mı bir hayvan / Korkarız konuştuk mu
/ Tepeden turnağa sallanırız / Çıkar yeryüzünün en eski
kıvıldamasından bir orman dışarı / Başka bir hayvandır ki o /
Üşürüz / Bir gece gövdesiz kalan bütün varlıklar adına /
Müzelerdeki bütün tolğalar yüzümüzün kapsadığıdır / Bir demir
soluk / Dışarı değil daha içeri / Sevdik mi / Belli değil //*

*4. / Kimin kime yaşamasını bir hayvan gibi sunduğu / Geri
almadan sunduğu // (SG: 254-5)*

Dağlarca'da bütün evren bir bakışım içindedir. Göz aynadır. Göz bellektir. Göz bilgisayardır. Görüntüleri kaydeden, saklayan bir gözdür evren. Gök, kocaman bir gözdür, bize bakan. “Göz devi”, evrendeki bakışımın imgesidir. Gerçekten de kendimizi doğrudan göremeyiz, başka bir gözün içindeki aynada ulaşırsız öz görüntümüze. Evren bir aynalar ve yansımalar toplamıdır.

Şiirin birinci bendinde yer alan evrendeki bakışım ikinci bendinde ses'e dönüşmüştür. Evren, bir bakışım içinde olduğu kadar bir seslenme içindedir. Varlıklar, kendilerinden, kökenlerindeki en eski “olay”dan, “eylem”den söz ettikleri için anlam kazanmış, insanın dünyasına, dil evrenine katılmışlardır.

Adlarla imlenen sesler, yaradılışına geri gider. Oluşumunun silsilesini, sıradağlarının altını söyler, kulağımızın ta içine dayayıp ağzını.

“İnanılmaz anlattıklarına” diye başlayan bir sonraki bentteki “yalan” vurgusu, insanın toplumsal, kültürel varoluşuna, dilin kurduğu yaşamın gündeliğinedir (dedeler, oğullar, kızlar, çarşı pazar, evlenmiş boşanmış, taş, masal). İrkildir bu konuşma, içimizdeki “hayvan”ı, bilinci uyarır. “Hayvan” sözcüğü burada, organik canlılığı değil, imgenin kavramsal diriliğini, bütünlüğünü vurgular. İnsanın, dil evreninde yarattığı yaşamdır bu. Pasaj, “Korkarız konuştuk mu” diye ilerler. *Tepeden turnağa sallanırız / Çıkar yeryüzünün en eski kıvıldamasından bir orman*

dışarı / Gönderme ormana değil, “orman” sözcüğüdür yine, “orman” imgesinin kökenine. Korkarız konuştuk mu; *Yeryüzünün en eski kımıldamasından çıkan* bir “ağaç” değildir çünkü artık. Bir orman. İmine sığmayan bir imge. “*Başka bir hayvandır ki o*”; işte bu yüzdendir korku. Yepyeni bir yaratış potasında imleri imgelere dönüştüren insan, gündelik yaşamı kurar ve kültürel mirası oluştururken, imgelemi ne adına kullanacaktır?

Müzelerdeki bütün tolgalar yüzümüzün kapsadığıdır/.

“Müzelerdeki bütün tolgalar” imgesinin vurgusu hem tarih’e, kültür’e, kültürel, insani mirasa, imgelemin tarihinedir, hem savaşımlara, kanlı insan tarihine. Bu dizinin “*Bir gece gövdesiz kalan bütün varlıklar adına*” dizesinden sonra gelmesi, anlamın her iki çağrışım alanına açılmasını sağlar.

Yapıtlarımla Konuşmalar’da Dağlarca “*İnsan doğa değeri en büyük varlık*” diye açıklar:

Bütün bilimler insanın özdeksel varlığını incelerken, büyük boyutlara ulaşan görüşler sunmaktadır. Bütün evrenin insana göre oluşturulduğunu, soluk aldığımız ortamın aşama aşama insan için oluşturulduğunu, insan denen yaratığın gövdesiyle de olağanüstü bir yaşama gerçekleştirdiğini anlatmaktadır bize. Açıklama, insan gücünün kendisel varlığını yadsımış değildir. Bütün imler gibi, bütün imlerin imgelere, imgesellere ulaşması gibi armut ağacının armuta ulaşması gibi evrendeki eşitliği de yadsınamaz. (YK II: 155)

Armut ağacının armuda ulaşması gibi insan dil’e ulaşmıştır. Evreni kendisi için oluşturmuş, kendine ait kılmıştır. Ancak, insanın ayrıcalıklı konumunda garip bir ikirciklik oluşur. Onu evrende diğer varlıklara üstün kılan dil, evrendeki eşitliğinin de göstergesidir.

Varsıllığını anlata anlata bitiremez bilim adamlarımız. Bu varsıllığa karşın yine de duygu yığını içinden çıkamaz. Şimdi

anımsıyorum; ne demiştım ilk yapıtımda: “Bir dert bulduk kendimize/ Daldan düşen yaprak için” (YK II: 155).

İnsan, “düşen bir yaprağı bile dert eden” insan, *bir gece ansızın gövdelerini terk eden*” hayvanların, savaşlarda ölen binlerce yüzün suçlusu insan, onlara acır da; onların yasını, anısını, imini taşır. Zira yaratılış, farkındalığın, kendine ve ötekine yönelmenin, kendi dışına çıkmanın, özen, ilgi ve anlamın, bilincin, öz-bilincin sorumluluğunu verdiği kadar, kaygının, endişe ve korkunun tohumlarını da salmıştır içimize “ağzını kulağımıza dayayarak”.

“Demir soluk” imgesiyle birden beliren ölüm gelir sonra:

Bir demir soluk/ Dışarı değil daha içeri/ Sevdik mi?/ Belli değil

Sevgi, ölüme taşınamayandır. Dördüncü bendin eylemi *sevgidir*. Bunu zaten üçüncü bendin son dizeleri (*Sevdik mi/ belli değil*), açıkça, pişmanlık, hayal kırıklığı veya özlem tonunda verir.

Kimin kime yaşamasını bir hayvan gibi sunduğu / Geri almadan sunduğu

İki soru zamiriyle başlayan bu cümle (“*Kimin kime yaşamasını...*”) bir soru olarak görünmektedir ama bir deyim kalıbıyla başladığı için soru olmaktan da çıkmakta ve bir “oluş”a, bir “hal”e işaret etmektedir, bir olanaksızlığa değil. Şair burada bir yandan insanın varoluşuna içkin tözlerden biri olarak sevgiyi tanımlamakta, diğer yandan kendi yaratma sevgisini ortaya koymaktadır. Sevgi, insanın varoluşuna içkindir. İnsanın içindeki “yaşayan”, “diri”, “kımıldayan” tözlerden en kozmik, en evrensel; unsurların birleşme ve ayrılma yasasına en tâbi; mıknaatılanma, birbirine benzer olma, yakın durma anlamında “sevgi”dir. Kim ortaya koyabilmiştir bunu ozanlardan başka?

İm, ozanların gövde derinliklerinde duyduğu ilk sıcaklığın tadından başka ne olabilir? O tadı yaşayan emreler, bir başka

deyişle ozanlar, Arap deyişyle şairler, ilk mutlu yaratıklardır. (YK II: 103)

Dağlarca'nın, şiire, yazıya, kendi yapıtına yaklaşımı böylesine katışıksız bir yaratma, bir yaradılış sevgisidir. Şiiri, kendi içine yansıyan bir ısı, bir sıcaklık, bir sığmazlık hali olarak görür bu “yazı hayvanı”. Bütün yaşamasını ortaya koyduğu yapıtı koşulsuz bir sevginin ürünüdür. Tanrı'nın insana sevgisi, annenin bebeğine duyduğu sevgi; insanların hayvanlara duyduğu sevgi de koşulsuz, beklentisiz sevgi değil midir? Kendi özlerinden, hayata dair bir şeyi ötekilerin varoluşlarında gördüklerinden midir bu? “Hayy”, yani ölümlü olmamız; ime, anıya muktedir olmamız; yani kendi dışımıza mahkûm olmamız; ölümümüzden sonra da imde hatırlanmamız. Ölümü biz hep başkalarının ölümünden bildiğimiz için değil mi hayata verdiğimiz onca değer?

Şiir örneklerinde ortaya çıktığı gibi Dağlarca için sevgi, aslında “özdeksel”. Başka bir şekilde ifade edersek, ontolojik varoluşun ta kendisinde var. Bütün canlılara “ısı” olarak dağılmış ya da dağıtılmış, kendiliklerine sığmayan, birbirlerine verdikleri, geçirdikleri bir “ağırlık”. Yerküre'ye, yerçekimine düşmüşlüğüümüzün verdiği bir çekim gücü bu. Dolayısıyla sevgi, yalnız insana özgü bir “töz” de değil, bütün varoluşa içkin.

Kimin kime yaşamasını bir hayvan gibi sunduğu / Geri almadan sunduğu

Şair burada bu yüzden bir yandan insanın varoluşuna içkin tözlerden biri olarak tanımlamaktadır sevgiyi, diğer yandan bu deyim kalıbını kullandığı için, sevgisine göndermektedir. “Ben sundum, yazdım işte; bütün yaşamamı koşulsuzca koydum ortaya!”

Bence şiirin gerçek yeniliğini kuran öz, bugün yazılan, daha da yazılacak olan şiirlerdeki öz şudur: kişinin kendi yaşamasını ortaya koyabilmesi. (KEK: 32)

“Hayvan” sadece bu imin, bu ilişkinin, bu farkındalığın imgesi olmaktadır. Diğer insanlardan farklı olarak şairin doğasında başka bir “hayvan” vardır demek ki; yayımladığı son kitaplarından birine adını verecek kadar büyük bir “hayvan”.

Gece gündüz açtır/ İçimdeki şiir hayvanı// (“Bir Bakışta Evren”, *İŞH*: 20)

Yaradılışa eşlik eden bir başka “Hayy Tanrı” mıdır bu?

Sen ey içimdeki hayvan/ Eşittir değil mi?/ Senin yalnızlığın/ Yaradılışın doğumuna?// (“Tek Başına” *İŞH*:16)

Şiir, dille, yazarak, imde kendi Tanrı’sını yaratmıştır: **im’dir bu.**

Balık suya değdi mi su ısınır imde/ Kara dut toprağa düştü mü/ İm olur serinlik/

İletişiminle bulunmuştur tanrı (“Bulmak” *İŞH*:33)

C. ŞİİRİN TANRISI İM ve “İMİN YÜRÜYÜŞÜ”

Uzaklarla Giyinmek/ Sığmazlık Gerçeği’ndeki şiir evreninin tamamlanışı, Dağlarca’nın bu kitaptan sekiz yıl sonra yayımladığı *İmin Yürüyüşü/ Biçimlerle Soyunmak*’ta gerçekleşir. Dağlarca, bu kitapta *Uzaklarla Giyinmek/ Sığmazlık Gerçeği*’ndeki onto-poetikanın temel kavramlarını derinleştirir, şiirin belleğini araştırır. Şiirin varlıkla ilişkisini ortaya koyar, şiirsel yaratının varlığını, imgelemin bilinçaltını çözümler.

1. İm'in kimliği

İm nedir?

Türkçe'de “iz, işaret, nişan, belirti” anlamlarını karşılayan, dilbilimde “gösterge” sözcüğüyle eşanlamli kullanılan “im”(Zeichen) sözcüğünün, Dağlarca'nın Sıgmazlık Gerçeği sonrasında belirleyici bir yeri, bir rolü vardır. Dağlarca'nın “im” sözcüğüne şiir anlamını yüklediğini ilk kez *Yapıtlarımla Konuşmalar*'ın ikinci kitabında görürüz. “O” adı altında topladığı 10 Kasım şiirlerinden bahsederken, “*eskilerin şiir dediği, şimdi im dediğim çalışmalar...*” diyerek belirtir bunu (YK II, 2000: 103). *Yapıtlarımla Konuşmalar II*'den yedi ay önce yayımlanan *İmin Yürüyüşü/ Biçimlerle Soyunmak* (Bundan sonra yalnızca *İmin Yürüyüşü* olarak anılacak) kitabı tamamen “im” sözcüğü ve ondan türemiş, türetilmiş sözcükler üzerine kurulmuştur ama bu açıklamaya kadar im sözcüğünü Dağlarca sözlüğünde “şiir” sözcüğünün karşılığı olduğu bilinmez. Bu açıklamadan sonra sözcüğe yüklenen anlam da okuru doyurmayacaktır, çünkü kitap boyunca sözcüğün açılımı, her şiirde “şiir” anlamını vermekten uzaktır.

KONUŞMALAR

**İm/ Hadi kalk/ Gidelim en uzaklara/ Ne yeryüzüdür
ulaşacağımız ne gökyüzü/ Ağaç adamlar fil bitkiler/ Çağırıyor
ikimizi duyuyor musun?//**

**İmciğim görün daha/ Büyü daha denizaltı bitkilerden
içeri/ Öyle ağaralım ki biz/ Patlamaların öncesindeki bütünsel
dönüşümsüz karanlık/ Bir yudum içki olsun gizil yaratıkların
dudaklarında//**

**Ey im/ Üst üste geçirilmiş yaşamalar var ya/ Birbirinin
içindedirler/ Işıksızdırlar sanki/ Bütün yaratılış / Hayvan bitki
insan/ İzleyecekler seni beni er geç/ Hepsi hepsi ardımızdan
gelecekler// (İY, Kuzey: 14)**

Şair, kitabın bu ikinci şiirinde *Sığmazlık Gerçeği*'nin temel izleği olan yaratma izleğini sürdürüyor görünür. Ancak eylemin yönü değişmiştir. Ne vaat edilen yaratım doğaya koşutlanabilir, ne yaratma eyleminin Tanrı'dan öğrenebileceği bir şey kalmıştır. Evren yokolmuştur, kara delik tarafından yutulmuştur da sanki, her şey birbirinin içine geçmiş, bir tek hamura dönüşmüştür (ağaç adamlar, fil bitkiler); yeniden oluş'un kımıltıları başlamamıştır henüz, bu şiirde ilk özdek(madde) “im”dir; şairin “Ol!” buyruğuna hazırlanmaktadır.

İm sözcüğüyle evrendeki bütün ana varlıkların en küçüğünü, en gözle görülmezini anlatıyorum. Dilin, özdeğin, anlamın en küçüğü evren yolculuğuna başlamıştır benimle. Yol bütün yönlere dönüktür. Değirmenin 360 yönü değil, daha da ince açılarla belki 360 000 000 yönü yürüyüşümüzün arayacağı, varacağıdır. (YK II: 152)

İlk madde anlamında “im”in, ilk kımıltılarından sonsuz bölünmelerle yeni biçimler bulmasının serüvenine tanıklık eder okur.

“İmin Yürüyüşü gelmiş geçmiş bütün ozanların kendi yapıtlarındaki yürüyüşü de kapsar” der Dağlarca *Yapıtlarımla Konuşma*'da (YK II, 154). Bu cümle, yapıtı şairin poetikasına dair okumayı zorunlu kılmaktadır ama okur için “im” sözcüğünün *iz, belirti, nişan, alamet* anlamları da, *ilk madde* anlamı da, *şiir* anlamı da sözcüğün aşağıdaki şiirdeki “imrek” gibi, “imrez” gibi türemelerini anlamlandırmamıza yardım etmez.

SÜREÇ- 1

**İmin de yoğunluğu vardır mavileyin/ Az yoğunluğu/ Çok
yoğunluğu vardır bütün yaşamalarında/ Gözle görülene dek/
En büyük düşüncelerle yapısız görülebilene dek//**

**Birinden ötekine geçerken/ Öylesine ayrıntılarla doludur
ki/ Birdenbire/ Dağlara benzeyebilir eliniz/ Deniz olabilir
eliniz//**

**İmrek’ken/ (İm’e akar gibiyken)/ İmrez’e dönüştürür
yolunu o/ (İm’e dönüktür ya hep)/ Sizi bambaşka giyinmelerle
çoğaltır şimdi//**

**Bütün kuşlar tek tek/ Birbirinden ayrılmasıdır bir tek
imin/ Birbiriyle buluşmasıdır nice koyu yeşil/ Bütün
kımldamalar/ Kuş ya da orman/ Hepsi ellerimiz bizim// (İY,
Kuzey: 19)**

İm’in imge’ye, imgelem’e dönüşmesinin, bir’in ikiye, iki’nin sonsuza uzanmasının sürecidir sanki anlatılan. Bu süreçte yönünü belirlemeye çalışırken im, ne olmuştur da “r” yi “giyinmiştir”? İm’in yolu nasıl düşer “imrek’e “imrez’e”? Bu “r” harfinin işlevi nedir?

Dağlarca *İm’in Yürüyüşü*’nde bu yolculuğa katılacak okura “evrensel bir ürpertiyle” “im”deki insanı kendindeki yansıısıyla bulmasını vaat etmektedir. İm’deki insan ne demektir?

Dağlarca, *Yapıtlarımla Konuşmalar*’da *İmin Yürüyüşü*’nü şöyle konuşturur:

İmgelemle içtenlik bende, *İmin Yürüyüşü*’nde okuyucusunun yüzüne değer. Okuyucu isterse im’dir, isterse imril’dir (im’i yüklenmiş), isterse imrel’dir (im’e uygun) isterse imreç’tir (im’leşmiş), isterse imsel’dir (ime değgin) isterse imresil’dir (doğası im olan) isterse imra’dır (sonu, sonrasızlığı im olan) isterse imrik’tir (varlığı im olan) ya da isterse imre’dir (Yunus Emre- şair sözcüğünün karşılığı imre-). (YK II: 152)

“İm” sözcüğünün, “imre dışında Türkçenin hiçbir sözlüğünde yer almayan bu türemelerini de gördükten sonra “im” sözcüğünün anlam alanına, kökenine dair küçük bir arkeoloji çalışması bu tez bağlamında zorunluluk olarak ortaya çıkıyor.

2. “İm” Sözcüğünün Etimolojisi

Türk Dil Kurumu’nun *Büyük Türkçe Sözlük*’ünün, “Güncel Türkçe Sözlük” bölümündeki isim kökenli “işaret” - “alamet” anlamı ve bu anlamın bilim ve teknoloji alanlarında kullanımı dışında, Dağlarca’nın tanımıyla uyuşabilecek, sözcüğün Dağlarca’daki kullanımına yaklaşabilecek üç terim karşılığı tespit ederiz:

im *İng.* sign *Osm.* işaret *Alm.* Zeichen *Fr.* marque

Halkın düşün, duyu, istek ve olayları anlatmak amacıyla kullandığı, çivi, tahta, kemik, taş, demir, boya, kalem, damga, ateş, bıçak ve daha birçok araçlar yardımıyla yaptığı simgesel nesnelerin tümü. bk. simge.

BSTS / Halkbilim Terimleri Sözlüğü 1978

im *İng.* sign, letter, symbol *Osm.* işaret, harf *Alm.* Zeichen, Buchstabe *Fr.* signe, lettre

Bir dilin bölünmeyen en küçük yapı taşı olup, genellikle kendinden başka bir nesneyi dile getirmeğe yarayan birim. || Her im, eşbiçimlilik bağıntısının belirlediği bir denklik öbeği sayılabilir. Anl. im biçimi. Krş.. im örneği, eşbiçimlilik bağıntısı, değişmez, değişken.

BSTS / Mantık Terimleri Sözlüğü 1976

im *İng.* signe *Osm.* işaret *Lat.* Signum *Alm.* Zeichen *Fr.* signe

Bir başka şeyi gösteren, bir şeyi anlatan, dile getiren şey; algılandığında belli bir şeyin tasarımını bizde uyandıran şey. // Doğal imde, imle imlenilen arasında doğal bir bağlam vardır; yapma (uzlaşımsal) imde anlam saptanmıştır, bk. simge

BSTS / Felsefe Terimleri Sözlüğü 1975 (TDK, Büyük Türkçe Sözlük: 16752)

Bu terimler “im” sözcüğünün “işaret, alamet” anlam kökü üzerinden geliştirilmiş kavramlardır. İm bir şeye, bir varlığa bir nesneye işaret eden her türden iz ve işaret anlamındadır. Benim de sevdiğim ve tez boyunca *işaret etmek*, *iz taşımak* anlamlarında kullandığım “imlemek” sözcüğü” aynı kökten gelmektedir. *İmin*

Yürüyüşü'nün; yalnızca *İmin Yürüyüşü*'nün değil, şiirin, şiir sanatının, şiir eleştirisinin terminolojisi içinde yer alan “imge” ve “imgelem” sözcüklerinin şiirle ilişkisiyle mi bağlantılıdır Dağlarca'nın “im” sözcüğüne yüklediği şiir anlamı?

Türk Dil Kurumu'nun *Büyük Türkçe Sözlük*'nde, “imge” sözcüğünün anlam alanlarına bakalım:

imge

is. 1. Zihinde tasarlanan ve **gerçekleşmesi özlenen şey**, (vurgu bana ait) düş, hayal, hülya. 2. Genel görünüş, izlenim, imaj: “*Efsanevi asi kız imgesine, bu imgenin kararlı ödünsüzlüğüne kavuşabilirdi.*” -M. Mungan. 3. *ruh b.* Duyu organlarının dıştan algıladığı bir nesnenin bilince yansıyan benzeri, hayal, imaj. 4. *ruh b.* Duyularla algılanan, bir uyaran söz konusu olmaksızın bilinçte beliren nesne ve olaylar, hayal, imaj.

Güncel Türkçe Sözlük

imge *İng.* image *Osm.* hayal *Fr.* image

1- Gerçekle ilişkisi olmadığı halde insanın zihninde tasarlayıp canlandırdığı şey. 2- Ortada açık bir uyaran olmadan, eski bir duyusal-algisal yaşantının zihinde yeniden canlanan biçimi.

BSTS / Eğitim Terimleri Sözlüğü 1974

imge *İng.* image *Osm.* hayal *Alm.* Bild, Vorstellung *Fr.* image

Bir nesneyi doğrudan doğruya yeniden tanıtmaya yarayacak bir biçimde göz önüne seren şey, duyu organları ile algılanmış olan bir şeyin somut ya da düşüncel kopyası.

BSTS / Felsefe Terimleri Sözlüğü 1975

imge *Osm.* Hayal *Fr.* Image

Bir şeyi daha canlı ve daha duygulu bir halde anlatmak için onu başka şeylerin çizgileri ve şekilleri içinde tasarlayış. (İMGELEM, Muhayyile, Imagination; İMGELEME, Tahayyül, Imagination).

BSTS / Edebiyat ve Söz Sanatı Terimleri Sözlüğü 1948

imge *Osm.* hayal *Fr.* image

Var olan ya da **varmış gibi tasarlanan nesnelerin** (vurgular bana ait) zihinde canlandırılışı.

BSTS / Yazın Terimleri Sözlüğü 1974 (TDK, Büyük Türkçe Sözlük: 167702)

Koyu yazı karakteriyle imlediğim **Var olan** ya da **varmış gibi tasarlanan nesneler** ve **gerçekleşmesi özlenen şey** anlam alanları bizi sözcüğün kökü ile akraba iki fiile yönlendirecektir: **imek** ve **imrenmek**.

Türk Dil Kurumu'nun *Büyük Türkçe Sözlük*'ünde de, diğer Türkçe sözlüklerde de "imek" fiili için bir açıklama bulunmamaktadır. Zenker'de yer alan "imek" maddesi: "*Sein.- Ein selbstständiges Verbum, das eigentliche Verbum substantivum, das zur Bildung der Personalendungen des Vb. dient (vgl. die Grammatik), aber auch als selbstständiges Vb. mit vollständiger Verbalbedeutung gebraucht wird.* ^{EM, IM, YM}. *Ich bin/ Olmak.- Bağımsız bir fiil. Şahıs eklerinin oluşturulmasına yarayan (dilbilgisinde karşılaştıır) ama bütünlüklü anlamıyla bağımsız bir fiil olarak da kullanılan asıl mastar (Verbum substantivum).* ^{EM, IM, YM}. *Benim.*", açıklamasıyla sözcüğü "irmek" ve "olmak" fiillerine gönderir (Zenker, 1979: 153), Demek ki "imge" sözcüğünün yukarıda imlediğimiz açıklamalarından sonuncusunda yer alan **Var olan** ya da **varmış gibi tasarlanan nesneler** açılımları sözcüğün "olmak" anlamıyla ilişki içindedir. "İm" ve "imge" sözcükleri, *olan* bir şeyden yola çıkar. "İm", var olan bir şeyin işaretidir, "imge" var olan bir şeyin zihindeki tasarımıdır. "M" sesi, Türkçede aidiyetin işaretidir: **Benim. İm**, var olan'ın bendeki iz'idir. Bana ulaşan hayalidir, **imidir**. Varlık'ın fiili **imidir**.

Tietze ve Nişanyan’a¹⁷ kadar, Türkçedeki tek etimoloji sözlüğü olarak bilinen Eyüboğlu’nun *Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü*’nde “imge” sözcüğü de “imek” fiiline gönderilir:

İMGE, es. tr. im (belirti, iz)den **im-ge/imge**

İmek (izini sürmek, ardına düşmek, kovalamak)tan **im-ge/imge** türemesi tr.nin yapısına uygundur. [...]

İmgelem, imgeleme, imgelemek, imgesel...(Eyüboğlu, 1991: 346).

Eyüboğlu’nda "Türkçe- Moğolca “im/em/am” köküne geri giden başka bir fiil vardır ki, hem Türk Dil Kurumu’nun *Büyük Türkçe Sözlük*’ndeki “imge” sözcüğü açıklamasında verilen **gerçekleşmesi özlenen şey** anlamı ile yakınlık içinde, hem de Dağlarca’nın “im” kökünden türettiği sözcüklerle özdeş görünmektedir:

İMRENMEK, tr. moğ. (*duyma, kuşatma, sevmek, özleme, arama, isteme, kendine çekme* gibi eylemleri içeren kök)dan **amranmak** (Uyg.), **imrenmek** sevmek, istemek, içi çekmek, eğilim duymak, özlemek, edinmek istemek).

Burada **im** ile **em/am** kökleri özdeş anlamdadır. tr.-sansk. **amra** (em), **amrak** (sevgili, sevilen, istenen, Uyg.), **amramak** (sevmek, eğilim duymak, özlemek, Uyg.), **amranmak** (sevmek, sevinmek, sevinç, Uyg.), **amraşmak** (sevişmek, Uyg.), **amsak** (eğilim, özlem, istek, Uyg.).

Amranmak, amramak sözcüklerinin **imrenmek**’e dönüşmesi, **amrak**’ın **imrek** (bk.) olması yeni değildir. [...] Burada **amrak-imrek** eş anlamlıdır, a/e/i seslerinde dönüşme Asya Türkçesinden Anadolu Türkçesine doğru süreklidir.

Amramak- emremek- imremek/ amranmak-imrenmek...

Amrak/ ermek/ irmek-amsak/ emsek/ imsek...

Sonuç: moğ., sanskr., tr. sözcükler arasında, dönemi bilinmeyen bir karışıp kaynaşma olmuştur. Bundan dolayı **emre, amra, evrek,**

¹⁷ Nişanyan, sözcüğü “16. yy’dan sonra TTü kullanılmayan bir sözcük iken Dil Devrimi bünyesinde Arapça kökenli *mim* yerine benimsenmiştir.” şeklinde yorumlar. (<http://www.nisanyansozluk.com>)

amrak, imren, imrenmek sözcükleri **am- em- im** ya da **im- em-am** dönüşümü nedeniyle özdeştir. Türkçe **emre**, mac. **imre** sözcükleri özdeş anlamda.

İmrence, imrendirmek, imrenilmek, imrenme, imrenti...

(Eyüboğlu, 1991: 347)

Nitekim Dağlarca'nın türettiği ve "im" bağlamında anlamlandığı sözcükler-biri hariç (*imse*) - "imrenmek" fiilindeki "i" sesi barınmakta ve bunlardan, bilgimiz dahilindeki tek türetme "emre", bizi, sözcüğün "im/em/am" köküne ve kökün "imrenmek" fiiliyle akrabalığına göndermektedir.

"Emre" sözcüğünün kökü için Tarama Sözlüğü *aşık, müptelâ* karşılığını (TS III: 1465), Derleme Sözlüğü *kardeş, arkadaş* karşılığını (DS V: 1741) vermektedir ki bunlar, Eyüboğlu'nda "imrenmek" fiilinin geri gitiği "im/em/am" kökünün anlam çerçevesinden beslenmiş görünmektedirler.

Dağlarca'nın *Yapıtlarımla Konuşmalar*'ındaki "emre"ye dair başka bir açıklaması da sözcüğün "im/em/ am" kökü ilintisi ile örtüşmektedir:

Emre sözcüğü Macarların kullanışıyla imre sözcüğü "aşık" anlamındadır. Sazla deyişler söyleyen dervişler. İm sözcüğü Türkçe'nin "i"leri "e"lere çevirmesiyle "em" olmuş, bir çok sözcük adı gibi, olayın sürmesinde kullanılan re-ra ekiyle emre biçimine gelinmiş; ozan anlamını karşılamıştır. Bir bakıma bu gün "şair" sözünü karşılar. Yunus Emre demek, Yunus Şair demektir. Askerlikte kullandığımız Ahmet Çavuş, Ahmet Yüzbaşı gibi. (*YK I*, 40-41)

Demek ki Dağlarca'da "im" sözcüğü ile karşılanan "şiiir" sözcüğü "sevgi" ile, "sevilene özlem" ile, "ardına düşmek" ile, "aramak" ile, "kovalamak" ile, "kendine çekilmek istenen" ile, "benim olan" ile, varoluşun kendisi ile ilgili bir anlam çerçevesindedir. *İmin Yürüyüşü*'nün kahramanı "im", varlığa varoluşa dair bir

kavram olarak belirlemekte, sözcüğün Türkçe- Moğolca “duyma, kuşatma, sevmek, özleme, arama, isteme, kendine çekme” anlamları ile de “sevgi”, oluşun, varoluşun, özsel bir niteliği olarak imlenmektedir.

3. “İm”den “imge”ye İmgelem

Dağlarca’nın şiirde ve *Konuşmalar*’da bıraktığı izleri sürerek, im sözcüğünün kökenine dair bulduğumuz çıkarımlar, “imge” ve “imgelem” sözcüklerinin oluş, varolmak anlamındaki “im, em am ” kökünün anlam alanlarıyla ilgisini açıkça ortaya koymuş oluyor. “İm”, ben’in bütün eylemlerinde *imek* fiilinin çekim eki olarak, ben’e ait bütün bildirimleri imler, bu bildirimlerdeki ben’e işaret eder. Olmak, ben **ime** dönüşünce mümkündür.

Hayır sen varsındır

Bütün evren yok

Bütün gelmiş geçmiş var değil

Yalnız sen varsındır

Olmadığın günlerde bile (*İY, Doğu: 28 “Sevmenin Yarattığı”*)

İsim olarak ise “im”, varlığı, varolanı, kendi olanı, işaret’in arkasındaki gerçekliği, işaret edileni belirtir.

Bir imdir o

İlkin

Kendini bölüşür

İçerde

Sonra dolaşır bütün sözcükleri

Verir birer ağız

Aydınlığından

Ta içerde (*İY, Kuzey: 25 “Kendini Bölüşmek”*)

“İmge”, fiilden isim yapma eki (-ga- ge) ile türetilmiş olan isimdir. –ge, eki bil-ge sözcüğünde bilmek’i kişiye taşıdığı gibi, imek’i im’e taşır. “İmge” varlığın, işaretine, im’ine, belirtecine taşınmış halidir.

Dağlarca’da imge, oluş’un yaratışın ilk aşamasıdır. İm, ilk kımıldır, dirimin ilk konağı, biçimlenmemiş halidir.

İmge ilk özdek

Ağırlıksızlığın bittiği

Ağırlığın başlamadığı yer

Görülmeğinde görülen başlangıç

(*İY, Kuzey*: 44 “Sen, Ben, Durduğumuz”)

İm, imgeye taşınmadan görülebilir olmayacaktır. Maddesine, öz-değine ulaşması için im’in imgesini bulması gerekecektir.

İnadırcıdır

Su hava... bitki hayvan atalarımızın bütün dedikleri

Kim bugünlere erişebilirdi

Bunca korkunç ezişmelerden değişmelerden sonra kim

Başka bir özdeği taşımasaydı varlığımız

İmden imgeleme dönüşmeseydi sen ben o

(*İY, Kuzey*: 45, “Sen, Ben, Durduğumuz”)

Dağlarca, İmin Yürüyüşü’nde im’in imgeye, imge’nin imgelem’e dönüşmesinin izini sürer. Kitabın ilk şiirinin adı İz’dir. *Uzaklarla Giyinmek/ Sığmazlık Gerçeği*’nde “Giriş” şiir metninde olduğu gibi kitabın bütün özünü ilk şiir sunar. “İkra/ Oku”¹⁸ buyruğuyla başlayan kutsal kitabın ilk ayeti gibi, kitabın yaradılış özünü ortaya koyar bu “mukaddime”.

¹⁸ Kuran’ın ilk ayeti, “Oku!” der. “Yaratan Rabbinin adıyla oku! İnsanı embriyodan/ ilişip yapışan bir sudan/ sevgi ve ilgiden yarattı.” (Öztürk, 1998: 17)

İZ

Sabana koşulmuş iki serçe

Ta uzaklardan bakıldı mı

İki manda göründüler

Oysa ne daldır

Kımıldanmış ses

Ne gece

İmgelemdi

Onları birleştiren

Yazı idi bıraktıkları iz (İY, Kuzey: 13)

Saban, toprakta iz bırakır. Toprağı çizer, bozar, tohumlara yer açar yeni oluşların yolunu döşer. “Manda” ile “serçe” sözcükleri arasında yer değiştirme ile kurulmuş “sabana koşulmuş serçe” imgesi, çizgiler arasına yerleşmiş harflere dönüşür, harfleri imler, toprağı kitaba, sabanı kaleme, serçeleri harflere, tohumları sözcüklere dönüştürür. İmgelem, kımıldanmış sesi, dala taşıyıp “dal”a, geceye taşıyıp “gece”ye işleyecek, im’i imgesiyle buluşturacak, im’i imge’ye yazacaktır. İm, sesi taşır ve gövdesini arar, yazıya dönüşür, kendini yazar gövdeleşirken.

Peki nedir bu eğri güç

En küçük taşta

Minicik yağmur damlasında

Böceklerle döllen otta

Sürüp giden bu gövdeleşim dileği

(İY, Doğu: 36 “Sayım Günü”)

Uzaklarla Giyinmek/ Sığmazlık Gerçeği ve İmin Yürüyüşü/ Biçimlerle Soyunmak Dağlarca’nın *Kutluk’un Evinde Konuşma*’da bahsettiği (KEK, 1999: 66) iki “tanrı kitabı”dır. *İmin Yürüyüşü/ Biçimlerle Soyunmak*, imin, imgenin, imgelemin; şiirin, sözün ve yazının Dağlarca’nın şiir evreninde çözümlenişidir. Şiire olan

yatkınlığımız, düşkünlüğümüz, bağlılığımız, şiirin varlığın ve insanın özüyle bağlantıları, imin, imgenin, imgelemin fizik ötesi, bilinçaltı *İmin Yürüyüşü/ Biçimlerle Soyunmak*'ta bütün ayrıntılarıyla ortaya konur. Şiirin özünün saf sevgi olduğu, sevginin bütün varoluşu kuşatan töz olarak dişilliği, doğurganlığı, yaratıcılığı Türkçenin aydınlığında belirir. Dağlarca, imin izini sürerken varlığı **bizim** kılar.

Bütün özdekleri yok olsa da yeryüzünün

Yok olmaz imge

Yok edilemez ki imgelem

İmgedir sıfır iken bile

Anlayan kocaman bir değirmi olduğunu

Kendinden kopar kopmaz

Bütün sayıları bütün çizgileri ürettiğini bile bile

Seni bende

Bende seni

Öpen im (İY, Kuzey: 43)

Sıgmazlık Gerçeği'nde evrenin okunması tamamlanmış, İmin Yürüyüşü'nde Dağlarca sevgiyi, böylesine dişil bir imgede, im'de yeniden yaratmıştır.

D. DAĞLARCA'NIN BİLGİDİL TEORİSİ

Dilata, Dağlarca'nın 2000 yılında yayımladığı ve dil üzerine düşüncelerini okuruyla paylaştığı düzyazısıdır. Dağlarca'nın dile ve dilin bilgisine şiirinin kaynakları açısından yaklaştığı bu yapıt, Dağlarca'nın alternatif dilticiliğini ve Türkçeye yaklaşımını kavramak için birincil kaynaklardanır. Son olarak, bu kitabın, bu tez bağlamında önemli olan içeriğini kısaca özetlemek istiyorum.

Dağlarca *Dilata*'da dilin bilgisine dair iki yaklaşım tespit eder. Birinci yaklaşım, dilbilgisinin yaklaşımıdır. Dilbilgisi, dili bitmiş, tamamlanmış bir kurgu

olarak ele alır, dile dışarıdan bakar. “*Dilbilgicilerin elinde dil, üzerinde otopsi yapılan ölü gibidir. Ele aldıkları dil değil dilin ölüsüdür*”(3). Yaşayan dil, diri dil, “bilgidil”, o dilin yetiştirdiği en büyük yazarların elinde, avucundadır. Dil kurallarını yaşama geçiren onlardır. Dilciler bu iç olayı çok sonradan görürler ve saptamaya çalışırlar. Onlar saptamaya çalışırken, yazarlar bilgidilleriyle yeni gerçeklere varmışlardır bile. Dilin bilgisi tüm ayrıntılarıyla bilgidildedir. Bilgidil’in kaynağı çocuklardadır. Çocuklar dil beşiği evrelerinde büyüklerin sezemeyeceği ölçüde dildirler. Dildeki bilgidil içindedirler Çocuk doğar doğmaz, duyduğu ilk sesle kafasındaki dil gölgesi kımıldar. Çocuk ilk seslerle gelen ilk sözcükleri öğrenmez, yaratırken öğrenir. “*Süt derlerken süt sözcüğünü işittim mi, buldum mu belli değildi. Ana baba sözcükleri de öyle*”(6).

Ana babalar söyleme kurallarını çocuklarına öğretirken çocuğun dil özgürlüğünü yok ederler, dil yaratıcılıklarını köreltirler. Bilgidili anlamayan büyümüşler, çocuğun yarattığı “dilağacı”na sırt çevirirler. “*Dil çocuktur. Çocuk kaldıkça kendini büyütebilir*” (7). Öğreten çocuktur, öğrenmesi gereken büyüklerdir. Araştırmacılar doğan çocukları izlemelidir, onların kendilerine özgü bilgidil eğilimlerini gözlemlemeli, saptamalı ve bize sunmalıdırlar. Bu çalışma yapılmadan dilin bilgisi eksik kalacaktır.

Yeni düşünceler taşıyan her yapıt, çocukluğumuzun yeni sözcüklerle dirilmesidir; bir bakıma yeni çocukluğumuzdur. “*Kendi adıma söylüyorum; yazabildiğim yapıtlar tanıştığım yeni çocuklardır. Önce tanışmışsınız sonra da ortak dille, ortak oyunlarımızı oynamışsınız. Yazarı yazdığı sırada gülümseten, sevindiren, dinç kılan bu ortak dil olayıdır.*” (7).

Okuduğumuz yapıtlar, bilgidilimizi uyandırıyor bizi irkiltebilir. Yaşama düzenimizin üstüne ışıyveren yeni sözcüklerle alışılmışın içinde uyuyan uyandırılır.

Bilgidil, köklerin yeni çağrışımlara doğru uzamasıdır. Türeyen sözcüklerle, 1/2, 1/3, 1/4 sözcüklerle sayılar evrenine yaklaşır, yer ile gök arasındaki kozmik ilişkiye ulaşırız. Çünkü; sayılar varlığını başka varlıklarla durmadan değiştirirler. Çocuk kalan, gün gün başkası olur. Bütün evren sayı etkinliğinin etkenidir, ondan etkilenmiştir. Sayılar bütün evreni oluştururlarken, dili de oluşturmuşlardır. *“Sayıların sözcüğe dönüşmesi olayı sözcüklerin sayı kökenli varsılıklarından ötürüdür”*(16).

Dağlarca, çocukla dil arasındaki ilişkiyi ve sayılarla sözcükler arasındaki ilişkiyi evrene içkin bir “bellek” kavramı ile açıklar. Evrenin diriliği, bütün varolanı kuşatan, bütün varolanda dolaşan kolektif bir bellektir. *“Büyük bir bellektir koca evrenin kumildaması. Şaşırmaz, yanılmaz, unutmaz”* (19). Bellek doğanın atasıdır. İnsanın gövde yapısı da bir bellekler yığıdır. *“El tutmanın, kol uzanmanın, ayak yürümenin, bacak hızlı yürümenin anılarını taşır”* (21).

Çocuk, evrensel bellek ile dolaysız bir ilişki içindedir. Dünyanın neresinde doğmuş olursa olsun, çocuk “mama” sesiyle yeryüzüne katılır, ilk ses “mama”dır. *“Bunu kendi dudaklarımızda yaşatırsak daha iyi kavrayabiliriz. “Ma” sesi dudaklarımızın içiyle yapılabilen bir duyum. Neyin mi duyumcusu? Açlığın, susuzluğun ya da eksilen sıcaklığın duyumcusu. Yavrumuz açlığını, susuzluğunu, üşüdüğünü bu iç sesle anlatabilmektedir. Ötekiler dudağın dışıyla duyulabilen istekler. “M” sesinin yeryüzünü kaplayan genelliği bütün çocukların atasal birliğinin de belirtisidir. Çocukken bir olduğumuzu, sonradan ayrıldığımızı sergiler.”* (27-8).

Kraft, Dağlarca’nın bu düşüncelerini 1978’de, Dağlarca’nın 1972 tarihli kitabı Kınalı Kuzu Ağdı’nın aynı adlı şiiri üzerinden göz kamaştırıcı bir çözümleme ile okumuş, Dağlarca’da bütün evrenin bir konuşmaya dönüştüğünü, şiirde kuzunun “mä” sesine odaklanarak ortaya koymuştur. “Mä” sesindeki yaşam belirtilerini

şairin şiire dönüştürme sürecinde, unutulmuş, ama masallarda, tekerlemelerde yaşayan, yaşatılan şaman sihir metinleriyle açıklamış, bütün yaradılışın sesine, acısına, sevincine eşlik eden, unsurlarla varolanları kaynaştıran, barıştıran, konuşturan şiiri, dilin membına, kaynaklarına giderek açıklamıştır. Türkçede “meme” sözcüğünün barındırdığı sesleri İndo German ve Sami dillerdeki “anne” ve “su” sözcüklerinin ses benzerlikleriyle karşılaştıran Kraft, “mä” hecesinde barınan sesleri “om” hecesinde ve Anadolu coğrafyasındaki ana tanrıça adlarında da tespit ederek, Dağlarca’nın şiirindeki ses büyülerini okunur, ulaşılır kılmıştır. (Kraft, 1978: 254-77)

Dağlarca “bilgidil”i Türkçeye içkin olarak görür, Türkçe’nin evrenin belleğini ve çocuğun belleğini bütünüyle kavradığını ve kucakladığını düşünür. Türkçenin yapısı dilbilgisine değil, bilgidil’e dayanmaktadır. Bu yüzden, Türkçenin doğurganlığının nerelere ulaştığının henüz farkında değildir. Türkçe sözcük türetmede bir tansıktır (9). Bir ışınlar dilidir. Dil yapısıyla evreni yeniler. Türkçenin bütün sözcükleri birbirinden uzak gibi olsalar da birbirine değen bir anlam ışığı üretmektedirler. Türkçe, soyut ile somutu bütün sözcüklerinde birlikte taşır. Türkçenin sözcüklerindeki, sözcük eklerindeki, türemelerindeki zenginliği şaşırtıcıdır. Türkçe öyle bir yapıya ulaşmıştır ki, sözcükleriyle kendi dilbilgisini de yeniler, değiştirerek yeniler (17).

Dağlarca bilgidil’de Türkçeyi, Türkçede bilgidili yeniden kurmak, yeniden yaratmak ister. Çocukluktaki bilgidil, ancak Türkçenin özüne dönmesiyle, yabancı öğelerden arındırılmasıyla dirilecektir.

SONUÇ

Dağlarca'nın ilk şiir kitabını yayımladığı 1930'lu yıllar, Türk şiirinde gelenekle modern arasındaki çatışmanın keskinleştiği, kimliklerin tanımlandığı, safların belirginleştiği, Cumhuriyet dönemi Türk şiirinin ana damarlarının, ana hatlarının ortaya çıktığı yıllardır. 1930'lu yılların koşullarını, 1929'da Amerika Birleşik Devletleri'nde başlayan ve bütün dünyaya yayılarak İkinci Dünya Savaşı'nı hazırlayan ekonomik buhran ve 1928'de yapılan harf devriminin kökten bir kültür devrimine dönüşmesi hazırlar.

1930'lu yıllarda yeni devletin ulusçu ve halkçı politikalarının bütün hızıyla sürmesi, şairler arasında sanatın da topluma yönelmesi ve toplum meselelerini işlemesi gerektiği görüşünün yaygınlık kazanmasına zemin hazırlamış, Faruk Nafiz, Yusuf Ziya ve Orhan Seyfi gibi dergilerin kontrolünü büyük ölçüde ellerinde tutmaya devam eden eski kuşak mensupları hececi eğilimleri beslemişlerdir.

Dağlarca şiiri, ilk ürünlerinde biçimde hececi şairlerin yolundan gidiyor görünse de kendi özüne yönelik bir arayış içindedir. İkinci kitabı *Çocuk ve Allah* çok okunmuş, çok sevilmiş, özellikle 1940'lı yıllardan itibaren yollarını ve gelişme süreçlerini birbirinden tamamen ayıran “doğucu” ve “batıcı” entelektüel cephelerin her ikisinin de kült kitabı olmuştur. Bugün itibariyle de Dağlarca'nın belleklerde en çok yer etmiş kitabıdır. *Çocuk ve Allah*, yeni Türkiye'nin yapılanması ve laikleşmesi sürecindeki kimlik arayışının sarstığı ruhsal ve zihinsel bütünlüğü tamamlamış ve otantik kültürel doğasından seslenen bir lirik ben ile kolektif bilinçaltına hitap etmiştir.

Dağlarca 1940'lı yıllarda *Çakır'ın Destanı* ile toplumcu yönelimlerin de beklentilerine hitap etmiş, Türk şiir eleştirisine ise ağırlıklı *Üç Şehitler Destanı*'ndan

itibaren konu olabilmıştır. Dağlarca adı aynı kitapla kanonikleşmiş, bu kitaptaki şiirlerle okul müfredatına girmiş, şair hakkında düşünölmeye de aynı kitapla başlanmıştır. Dağlarca şiirine ilişkin eleştirel yaklaşımlar 1950’lerde başlamış, Dağlarca şiirinin kimliği ve neliğı bu yıllardan itibaren sorgulanmıştır.

Dağlarca şiiri Türk şiir eleştirisinde her şeyden önce, sınıflandırma noktasında sıkıntı yaratmıştır. Bu şiirin öncü niteliğı kısmen kabul görse de gelenekle bağları kurulamamış, Dağlarca, Türk şiir tarihinde örneğı olmadığı gerekçesiyle bir kenar kimlik olarak var olabilmıştır. Hızlan’ın “Tek Başına Bir Okul” savsözü ve bu sözün çok sevilmesi, çok alıntılanması, kabulü, onayı Dağlarca’nın edebiyat dışına itilmişliğinin göstergesidir. Diğer yandan, kesintisiz olarak bütün bir Cumhuriyet dönemine yayılmış tutkuyla, inatla sürdürdüğü şiir etkinliğı görmezden gelinememiş, dönemin genel eğilimlerine paralel olarak Dağlarca şiirinin sezgici, toplumcu, destansı yönleri öne çıkarılmış, bu yönleriyle de şiir estetiğıne kuşkuyla yaklaşılmıştır.

Dağlarca üzerine yazılara bakacak olursak, eleştirmenlerin Dağlarca şiiri hakkındaki yargılarına birincil kaynaktan ziyade, birbirlerinin yazıları üzerinden varmış oldukları gözlemlenir. Örneğın Cemal Süreya 1966’da (Cemal Süreya, 1976) Dağlarca’yı Türk şiirinin modernleşme sürecinde bir “karşı kutup” olarak tanımlar. Bu metaforik ifade, yazıdan yazıya çeşitlemelerle taşınacak, Dağlarca’nın modernliğı konusundaki kuşkuları kışkırtacak, yeni kuşak eleştirmenlerin Dağlarca algısını bu önerme belirlemiş olacaktır. Doğan Hızlan, aynı yıl Dağlarca’nın hiçbir şairden etkilenmediğini, hiçbir şairi de etkilemediğini öne sürerek “Tek Başına Bir Okul” özlü sözünü ortaya atacak ve farkında olmadan Dağlarca’yı Türk Edebiyat tarihine kimliksiz, gelenek dışı bir şair olarak hediye edecektir. Çünkü bu özlü söz kuşaktan kuşağı çeşitlenmelerle taşınarak, Dağlarca’nın bir edebiyat “yaban”ı, ilksel bir şair

olarak algılanmasını getirir. Cemal Süreya'nın ve Doğan Hızlan'ın yazılarına da Ataç'ın 1954 tarihli “eskilere uymadığı gibi yenilere de uymuyor” önermesi kaynaklık eder Bu eleştirmenlerin anlama ve anlatma çabalarındaki çift ya da çok anlamlı, metaforik ifadeler, kesin yargılara varmış görünmezler ama okurlar bu yazıları boşluklarını doldurarak okuyacak, üretilmiş anlamlar üzerinden şekillenen Dağlarca imajı “yabanıl”, “ilksel”, “çağdışı” olarak şekillenecek, Dağlarca'yı neredeyse “ümmî” bir çizgiye yerleştirecektir.

Yaşar Nabi Nayır'ınki gibi uzak anlamlar üretmeyen ve Dağlarca şiirini 1960'ların sonu itibariyle bütünlüklü bir yaklaşımla ve sağduyuyla değerlendiren bir yazının genç kuşaklar tarafından değerlendirme dışı tutulması ayrıca dikkat çekicidir. Dağlarca'nın [modernist] İkinci Yeni şiirine öncülük ettiği saptamasını yapan ilk ve tek yazı Nayır'ınki olmuştur. Nayır'ın yazısının Talat Halman'ın İngilizce çevirisiyle Pittsburgh'da yayımlanmış bir seçki içinde yer alması, Dağlarca'nın şansındır. Bu yazının uluslararası Dağlarca imajını etkilemiş olma olasılığı da büyüktür. Bugün Nazım Hikmet'ten sonra dünya şiir okuru tarafından bilinen ve tanınan tek şair Dağlarca'dır, diyebiliriz. Buna Talat Halman'ın Nayır çevirisinin de katkısı olmuştur. Dağlarca'nın Kraft'ın dikkatini bu yazıyla çekmiş olması da büyük olasılıktır. Kraft, tezinin Giriş bölümünde Dağlarca'nın şimdiye kadar bilimsel olarak değerlendirilmediğini vurgular ve Dağlarca hakkındaki yazıların basındaki [değersiz] örneklerle sınırlı kaldığını söyler. Kraft Yüksel Pazarkaya'nın Almanca Modern Türk Şiiri Antolojisi'ndeki Giriş yazısında yaptığı değerlendirme ile Nayır'ın tespitlerini bir adım ileri götürdüğünü belirtir. Pazarkaya'dan aktardığı “bir adım önde” değerlendirme, bize çok tanıdık gelecektir: Dağlarca'nın izlek çerçevesi ve söylemiyle sınıflanamayacak kadar “Tek başına” olduğu ve kendinden öncekilere hiç benzemediği (Kraft, 1978: 8-9). Pazarkaya'nın Modern Türk Şiiri Antolojisi

Giriş’inde ifade bulan tanınmış efsanenin, Dağlarca’nın kendinden sonrakileri de etkilemediği yolundaki bölümü eksiktir. Kraft’ın gözünden Nayır’ın değerlendirmesindeki, “Dağlarca’nın İkinci Yeni öncüsü bir şiir olduğu” saptaması da kaçmıştır ama Kraft zaten bununla ilgilenmez. Kraft, geleneği imgelerin yalnızca kuruluşundaki değil, içeriklerindeki süreklilik olarak görür ve hayvan imgeleri üzerinden Dağlarca şiirindeki belleği araştırır.

Türk şiir eleştirisinde ise gelenek, biçimler ve eğilimler üzerinden tanımlanmakta, Dağlarca şiiri “hececi”, “toplumcu”, “destansı”, “sezgici” yönleriyle sorgulanarak bu şiirin biçimsel özelliklerinin edebiyatın tarihselliği içinde örneklerinin bulunmadığı gerekçesiyle gelenekle ilişkisi yok sayılmaktadır.

Dağlarca’nın geleneğin her iki damarıyla da; Osmanlı divan şiiriyle de halk şiiriyle de kurduğu ilişki yüzeysel, biçimsel bir ilişki değildir; duyarlılıklarla, şiir evrenleriyle, imgeleriyle dipten, derinden kurulan dolaysız bir ilişkidir.

Dağlarca’nın kendinden sonrakiler üzerindeki etkisi de derin, incelikli, içerlekli bir ilişkidir. Dağlarca şiiri büyük bir estetik iddia taşır. Biçimsel özellikleri özünü tüm ayrıntılarıyla yansıtır. Taklit edilemeyecek kadar, başka özleri giydiremeyecek kadar ona özeldir. Ekol yaratmamış olması ve yaratılmış ekollerle eşzamanlı özellikler göstermemesi, daha ilk yapıtlarından itibaren kendini gruplaşmalardan, genel eğilimlerden ve edebiyat tartışmalarından uzak tutmasıyla bağlantılıdır. Dağlarca için, edebiyatta gruplaşmaların, akımların, kuşakların ortak özellikleri geçici olmalarıdır. Kalıcı olanı şair tek başına bütün yapıtıyla yaratır. Şair yapıtıyla ölçülmelidir, şiir hakkında ne düşündüğüyle değil. Bu onun şiir hakkında düşünmediği anlamına gelmez. Tam tersine Dağlarca şiirinin bütünü şiir hakkında düşünür. Şiirin özünü araştırır, şiirin özsel kaynaklarıyla ilgilidir. Onun şiiri tek bir şiirdir. Kendini yüzeysel biçimsel değişikliklerle değil, özde derinleşme ile yeniler.

Kendi evinin yerine ve göğüne doğru uzanır. Kendinden sonra gelenler üzerinde etkisi de derinden derine, içten içe, kaynaktan kaynağa, özden öze olmuştur. Bu şiir anlaşıldıkça, yorumlandıkça yeni Türk şiiri üzerindeki etkisi anlaşılabilecek, Dağlarca şiirinin içindeki ve dışındaki “alışverişler” açıklık kazanacaktır. Çünkü Dağlarca Türk şiirindeki bütün yenilikleri içselleştirerek, kendi evrenine katarak diri kalmıştır. Türk şiir eleştirisi zahiri olandan kurtulup batına yöneldiğinde Dağlarca şiirinin Cumhuriyet dönemi şiirindeki etkisi araştırmaya değer bulunacak, Garip şiiri ile de İkinci Yeni ile de bağlantıları kurulacak, şiirin 1980 sonrası duraklarındaki etkisi gözle görülüp, elle tutulur olacaktır. Dağlarca şiiri etkisinin en somut örneği İlhan Berk şiiridir.

Dağlarca’ya yöneltilen eleştiriler diğer taraftan onun politik duruşunun şiirine yansıyan tarafıyla gel-gitler yaşamasından, bir taraftan anti-emperyalist, devrimci, bir taraftan milliyetçi, bir taraftan Osmanlı yayılmacılığını yücelten, bir taraftan hümanist bir duyuşla emperyalizme karşı mücadele eden halkların sözcülüğünü üstlenen, kimliksiz bir tavır sergilemesindendir. İzleklerin gerektirdiğince eleştirmenlere bir taraftan bireyci, diğer yandan toplumcu görünecektir.

Dağlarca’nın kimliksiz addedilen Kemalist duruşu 2000’li yılların Türkiye’inde sol ve sağ söylemlerin bulamacında kendini “ulusalcı” olarak tanımlayanların kimlik kaygılarında billurlaşmıştır. 2000’li yıllarda Türk şiir eleştirisi için Dağlarca’nın kimliği de iyice belirginleşmiştir artık. Dağlarca “Cumhuriyet şairi”dir.

Oysa Dağlarca başından beri ve sonuna kadar Kemalist’tir. Kemalizm’in sağ ve sol ideolojilerden beslenen bütün izdüşümleri, dünya algısı ve dünya kurgusu Dağlarca’da mevcuttur. Bu özellik Dağlarca’da seçilmiş ve oluşturulmuş ya da evrilip dönüşmüş bir kimlik değil, onun otantik tarihinden kaynaklanan bir kendinde

oluştur. Cumhuriyet öncesi doğmuş, Cumhuriyetin kültür devrimini ilköğrenim yıllarında yaşamış, asker ve bürokrat kökenli bir ailenin asker olmak üzere yetiştirilmiş çocuğunun kendilik bilincini bütün yönleriyle yansıtır ve Kemalizm'in Mustafa Kemal sonrasında ideolojiye dönüşme sürecinin bellek haritasını da sunar. Dağlarca şiirine, bu şiirin bildirilerinin bugünkü politik saflaşmalarda billurlaşan Kemalist söylemi ne kadar etkilediği yönünde sorularla yaklaşmak bile olasıdır.

Her on yıla 20'ye yakın kitap sığdırmış Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın şiirine yönelen eleştirmenleri, en çok bu şiirin seriel, mükerrer olma özelliği ilgilendirmiştir. Eleştirmenler bu özelliği bir tavır, estetik bir iddia olarak almak yerine bir savruluk, bir özensizlik, bir nakisa olarak değerlendirmişlerdir.

Dağlarca şiirinin seriel, mükerrer olması, rastlantısal ve kendiliğinden değildir. Dağlarca'nın evren kurgusu ile yakından ilgilidir; dolayısıyla estetik bir iddia taşır.

Dağlarca'ya göre evrende, özde her şey birbirinin aynıdır. Burada “varlığın birliği” anlayışıyla karıştırılmaması gereken farklı bir kavrayış vardır. Evren bir çokluktur ama çokluğu oluşturan tekillerdeki “yapı” “bir”dir. “Tek gerçek”, bir tek kalıbın kendini sonsuzca kopyalaması şeklinde anlaşılır. Şiir yaratımını evrendeki yaratışa koşutlayan şair, doğadaki yaradılışı kendi şiir evrenine taşımakta, mükerrer söylediği her şiirde “yeniden” yaratmaktadır. Bu iddia ile birlikte düşündüğümüzde tıpkı doğada örneğin insanların neden birbirine benzediğini sorgulayamayacağımız gibi, Dağlarca şiirlerinin benzerliğini ya da “kardeşliğini” de sorgulayamayız. Bu özellik, Dağlarca şiir estetiğinin vazgeçilmez bir özelliğidir. Gözetilen, kurgulanmış, tasarlanmış, özenle korunmuş şiir dilinin, bir şiir evreninin göstergesidir. Yalnızca mükerrer gibi görünen şiirlerle değil, yapıtları, şiirleri birbirinin içine geçirirken de şair, poetikasına dair ipuçları sunmaktadır bize; sunmuş olmak için değil, öyle olduğu için, bütün yapıtını bir tek yapıt olarak gördüğünden. Ona göre bütün

kitapları, tek bir şiiirdir. Şair ne kadar kitap yazsa hepsi Çocuk ve Allah’a geri gider, bütün yazdığı “bir büyük önsözden başka bir şey değil”dir.

Dağlarca için iyi şiirin kıstası imgelem ve içtenliktir. Onun için büyük şiirin ölçülerinden biri de yaşama sevinci vermesidir. Yaşadığı dönemlerin bütün iz bırakmış şairleriyle kendisini bu üç çizgiyle ayırır.

Dağlarca’nın şiir dili, 1950’lerin sonunda öztürkçeyi benimsemesiyle bir kırılma yaşamış, şiirinin tematik yayılması, yaşamın, güncelin, gündeliğin, bütün sınırlarında dolaşması, dağarcığındaki her türlü malumatı içine sığdırması da özellikle 1950 sonrası üretiminde gelişmiştir.

.Ancak, Dağlarca şiiri bütün zamanlarında bütün yönleriyle varolan, bütün damarlarıyla yaşayan bir şiiirdir. Dağlarca şiirinde iki yönde yoğunlaşan iki farklı duyarlılık tespit ederiz. Birinci duyarlılık yönü Dağlarca şiirinin merkezî yönüdür; dünyaya çocuğun ve çocukluğun hayretiyle baktığı, varoluşunu ve evreni sorgulayan kişisel farkındalığın yönüdür. İkinci duyarlılık yönü toplumsal sorumlulukların, ulusal bilincin, küresel soruların ifade bulduğu kolektif farkındalığın yönüdür.

Dağlarca yapıtının merkezî yönünün üç alanda, üç aşamada geliştiği gözlemlenir. Türkçenin nefesini aradığı, ses ve ritim üzerine kurulmuş çalışmalar 1960’da *Hoo’lar*’la başlamış, halk şiirinin humoruyla buluşan bu arayış biçimsel olarak şiirinin her iki yönünü de olgunlaştırmıştır. Aynı yıllarda *Aylam*’la (1962) Dağlarca’nın söz varlığı uzayın derinliklerine savrulmuş, *Sığmazlık Gerçeği*’nin diri, düşünen ve konuşan evreninin izleri kendini göstermeye başlamış, 70’li yıllarda yayımlamaya başladığı çocuk kitaplarıyla da Dağlarca’nın içindeki çocuk başka bir düzeyde varlık bulmuştur. Dağlarca’nın evren tasarımının tamamlanışı olan *Sığmazlık Gerçeği* ile ilk kitapları *Havaya Çizilen Dünya* ve *Çocuk ve Allah* arasındaki başat eğilimleri ve ana durakları bu arayışlar belirler: Öztürkçeyle aranan

yalınlık, ses denemeleriyle aranan ritim, çocuğun, çocukluğun evreninde, uzayında aranan ve bulunan “bilgidil”.

Türk şiir eleştirisinde Dağlarca’nın entelektüel birikimine ve ilgilerine dair kuşkular da Dağlarca’nın “bilgidil” teorisiyle geçersiz kalmaktadır. Dağlarca için bilgi, dilin, şiirin özüne içkindir. Her yeni kuruluşunda dil, öze dair bilgiyi yaratma iletme gücüne sahiptir. Yaşayan dil, diri dil, “bilgidil”, o dilin yetiştirdiği en büyük yazarların elinde, avucundadır. Dil kurallarını yaşama geçiren onlardır. Bilgidil’in kaynağı çocuklardadır. Çocuklar dili keşfederek konuşmaya başladıklarında büyüklerin sezemeyeceği ölçüde dildirler. Dildeki bilgidil içindedirler. Öğreten çocuktur, öğrenmesi gereken büyüklerdir. Araştırmacılar doğan çocukları izlemelidir, onların kendilerine özgü bilgidil eğilimlerini gözlemlemeli, saptamalı ve bize sunmalıdırlar. Bu çalışma yapılmadan dilin bilgisi eksik kalacaktır. Yeni düşünceler taşıyan her yapıt, çocukluğumuzun yeni sözcüklerle dirilmesidir; bir bakıma yeni çocukluğumuzdur. Okuduğumuz yapıtlar, bilgidilimizi uyandırıyorrsa bizi irkiltebilir. Yaşama düzenimizin üstüne ışıyıveren yeni sözcüklerle alışılmışın içinde uyuyan uyandırılır. Dağlarca, çocukla dil arasındaki ilişkiyi ve sayılarla sözcükler arasındaki ilişkiyi evrene içkin bir “bellek” kavramı ile açıklar. Evrenin diriliği, bütün varolanı kuşatan, bütün varolanda dolaşan kolektif bir bellektir. Çocuk, evrensel bellek ile dolaysız bir ilişki içindedir. Şair de çocukluğun bilgidilini korumuş, içindeki çocuğu yaşatmış, şiirin, dili ve dilin bilgisini önceleyen kaynağıyla konuşma içinde, varoluşun kaynağıyla, membaıyla söyleşi içinde olandır. Dağlarca, şiiri, kendi içine yansıyan bir ısı, bir sıcaklık, bir sığmazlık hali olarak görür. Şair, koşulsuz bir sevgiyle, saf sevgiyle bütün yaşamasını ortaya koyabilmelidir.

Dağlarca'nın, şiire, yazıya, kendi yapıtına yaklaşımı böylesine katışıksız bir yaratma, bir yaradılış sevgisidir.

Dağlarca'nın yüz kitaba sığmayan yetmiş beş yıllık şiir üretiminin tümü için bir ad bulmak gerekse “tanrılanma” olmalıdır. Bu, Dağlarca'nın yaratma cesaretini, yaratma heyecanını, yaratma sevgisini anlatmak için de çok uygun bir mecazdır. Dağlarca bu adı 1972'de *Kutluk'un Evindeki Konuşma*'da hemen hemen bitmiş ve tek ciltte yayımlayacağını bildirdiği iki “tanrı” kitabından biri olarak açıklamıştır. Tanrı imgesinin şairin ilk kitabı *Havaya Çizilen Dünya*'dan (1935) itibaren insanın adlandırma ve konuşma eylemiyle doğadaki ayrıcalığını imleyen ve şairin kendi yaratma çabasını ifade eden bir yönü vardır. Dağlarca'nın *Yapıtlarımla Konuşmalar*'da, *Uzaklarla Giyinmek/ Sığmazlık Gerçeği*'nin (1990) ilk yapıtları *Havaya Çizilen Dünya*'ya ve *Çocuk ve Allah*'a geri gittiğini söylemesi bu yüzdendir. *Havaya Çizilen Dünya*'da, “tanrı”, şair kimliğinin imgesidir. *Çocuk ve Allah*'ta ise çocuk, şair kimliğinin imgesidir; çocuğun Allah'ı keşfetme süreci, şairin şiiri keşfetme süreciyle örtüşür.

Dağlarca'nın *Kutluk'un Evindeki Konuşma*'da söylediği “*Ben Tanrı'yı, hiçbir peygamber gelmeseydi, hiç kimse benden önce Tanrı adını anmasaydı bile yine de bulur, inanır ve severdim*” sözü “küntü kenzen mahfiyyen” hadisine gönderir ve şairi, şiirsel yaratma eylemi içinde kendini özdeşleştirdiği Tanrı'nın gizlenme ve bilinme ilişkisine odaklar. Ancak Dağlarca şiirinde “Tanrı”, yalnızca İslami-tasavvufi kaynaklarıyla değil, Türkçenin gelmiş geçmiş bütün tanrı imgeleriyle iletişim içindedir. “Kitap”, “yazı” ve “şiir” tematiğinde yine de İslami referanslar öndedir. Örneğin, bütün temel kitaplarında olduğu gibi “*Uzaklarla Giyinmek/ Sığmazlık Gerçeği*”nde de *İmin Yürüyüşü/ Biçimlerle Soyunmak*'ta da kitabın bütün

özünü ilk şiir sunar. “İkra/ Oku” buyruğuyla başlayan kutsal kitabın ilk ayeti gibi, bu önsöz- önşiir kitabın yaradılış özünü ortaya koyar.

Uzaklarla Giyinmek/ Sığmazlık Gerçeği’nden önce yaratma izleğinin ana imgesi “tanrı” iken, *Uzaklarla Giyinmek/ Sığmazlık Gerçeği*’nden itibaren, Dağlarca’nın yaratma eylemini “sığmazlık gerçeği” imgesi daha güzel, daha açık anlatır.

Fazıl Hüsnü Dağlarca, *Yapıtlarımla Konuşmalar*’da “sığmazlık gerçeği” görüşünün 80 yıllık olduğunu söyler ve *Uzaklarla Giyinmek/ Sığmazlık Gerçeği*’ni “evrenin kendi kendine sığmadığı gerçeğinin ta kendisi”, “bütün özdeklerin, bütün tekillerin ortak varlığını ortaya koyan bir tasarım” olarak tanımlar.

Varolanların ortak özeliği, ortak gerçeği olarak ortaya konulan “sığmazlık” yasası, Dağlarca’nın şiir estetiği için de belirleyici ve tanımlayıcıdır. Başka bir deyişle, şair ontolojik bir yasadan bahsediyor gibi görünürken, kendi şiir evrenini de tanımlamaktadır. Kendi şiir evreniyle, daha geniş anlamda şiir diliyle, şiirinin özüyle hesaplaşmaktadır.

Bu kitapta evren, dil ve şiir bir bütünlük içinde kurgulanmıştır. *Uzaklarla Giyinmek / Sığmazlık Gerçeği*’nin varlığı, neredeyse yaratışın (yaratma eyleminin) kendisidir; kendine sığmayarak dışarı yönelir ve birbiri içinden taşarak, birbirine geçerek, değirmiler halinde birbirine açılarak, en küçük töze, en cüzzi maddeye kadar tüm varolanı türetir. Dağlarca, varoluşu, doğanın arkasındaki yaratıcı gücü, kendi yaratma eylemine rehber olarak görür, doğayı ve varolanı şiir evrenini kurmak için bir “üstmetin” gibi okur. Bu üstmetin *Uzaklarla Giyinmek/ Sığmazlık Gerçeği*’nde bütün ayrıntıları ve bağlantılarıyla barınır. Dolayısıyla kitap, Dağlarca şiirinin evrenini ve şiir estetiğinin sorunlarını çözümlemek için bir “üstmetin”, bir poetika olarak da değer kazanır. İlk yapıtından beri kendi yaratma eylemini tanrısal

yaradılışa koşutlayan şair, şiirsel yaratımıyla ilgili ipuçlarını “Sığmazlık Gerçeği” adını verdiği bu kitaba gizlemiştir.

Şairin belirttiğine göre *Sığmazlık Gerçeği* beş ayrı yapıttan oluşmaktadır. “Giriş” başlığıyla sunulan kitabın ilk şiir-metni, beş ayrı yazı karakteriyle imlenen ve kitabın içinde ardışık olarak değil de, iç içe serpiştirilmiş özellikle dağıtılmış bir düzensizlikte yerleşen beş yapıta dikkat çekmek üzere kurgulanmıştır.

Dağlarca, bütün temel kitaplarında yaptığı gibi bir ön metin ile kitap için beş kapı gösterir ve bu kapıları açacak anahtarları keşfetmeyi okuruna bırakır. *Evrenin doğasına uygun düşün diye sığmama olayını gözler önüne sersin diye, bu yapı değiştirimi, dizeler değiştirimi uygulanmıştır.*

Kitabın “Giriş” adlı önşiiri, Dağlarca’nın şiir evreninin beş boyutunu ortaya koyar. Bu beş evren, 1. Zaman (Sürez) 2. Gövde (Doğa/Işık) 3. Sevgi (Isı) 4. Dil (Adlar, Sözcükler) 5. Yazı (İm-Şiir) olarak yorumlanırsa Dağlarca’nın şiir evreninin poetik ilkelerini ortaya koyan bir bütüne ulaşmak mümkün olacaktır. Bu bütün Dağlarca’nın izleksel yayılımını, başka bir deyişle ontolojik bağlamını da okumaya elverişlidir.

1. Kendinden İçeri Zaman (Sürez): “Bunlar kımıldama/ Hepsiyle ayrı ayrı yaşadığımız//” dizeleriyle imgelenen zaman, şairin deyimiyle sürezdir. Bu, şairin içsel algı alanında deneyimlediği bütün öznel yaşamaların boyutudur. Işığın her türlü tezahürünü, “aydınlık” içinde ışıyan, varolan şeyleri insan için, yani yaşam adına var eden şey, insanın içindeki, insana bağlı olan “sürez”dir.

2. Kendinden içeri Gövde (Doğa/Işık): “Doğa dedikleri görüntü bunlar/ Yaradılışın/ Bilinçaltında oluşturduğu//” dizeleriyle ortaya konan doğa, şairin dışındaki varoluş evrenini imgeler. İnsanın dışındaki varoluş evreni de bir görüntüler toplamıdır. Varolanı görünür kılan ışıktır. Işık, bütün varolan arasında

bir köprü kurar, onları birbirleri için var eder, görünür kılar. Işık, bütün gövdelere dağılmıştır. Yere göğe sığmayan çokluk, ışığın tezahürlerinden, ışığın bir-bir-ine bağlı sonsuz gövdelere kendini üst üste kopyalamasından oluşur. Karanlık, yokluğun, ölümün imidir. Sıfırın evrenidir. Kendine sığmayıp, dışarı taştığında zıddına dönüşür. Her adımında kendiyse özdeş ama kendinden dışarı başka bir renk bulur. Organik doğa, yaşayan doğa, doğurgan doğa ışığın ulaştığı bütün uçlarda yeni gözler açarak kendini gör/ü/ntüle/r. Görüntüleri kaydeden, saklayan bir gözdür evren; bir aynalar ve yansımalar toplamıdır. Dağlarca'nın bütün yapıtındaki bakışım, gözü yansılar.

3. Kendinden Dışarı Sevgi (Isı): “Yalaz değirmileri bunlar/ Evrendeki ortak solunum- birleşik yapı/ Geçer gövdelerimiz/ Birinden öbürüne//” şiirlerinde ortaya konan, oluşun gizidir. Sevgi, Dağlarca evrenindeki bütün unsurları birbirine bağlayan nedensellik zinciridir. Dağlarca için sevgi özdekseldir. Ontolojik varoluşun kendisinde vardır. Bütün canlılara “ısı” olarak dağılmış ya da dağıtılmış, kendiliklerine sığmayan, birbirlerine verdikleri, geçirdikleri bir ağırlıktır. Yerküre'ye, yerçekimine düşmüşlüğümüzün verdiği bir çekim gücüdür, bütün varoluşa içkindir; bütün evren bir çekim gücü ile birbirine bağlıdır. Dağlarca sevginin şairidir; kitaplarının büyük çoğunluğunun sevgi, sevi kitapları olmasının dışında bütün yapıtını yaratma, yaradılış, şiir sevgisi üzerine kurmuştur.

4. Kendinden dışarı Ses: (Adlar, Sözcükler, Dil): “Bunlar yarım kanat/ İlk uçuş/ En uzak anıları/ Bütün dizelerin//” şiirlerinde ile ortaya konan şiirin, şiir sözün evrenidir. Dağlarca'nın şiir estetiğinde ses, ritm kurucu bir öge olmanın yanında sözcüklerin kökenini, akrabalığını sorgulamak, keşfetmek için bir araçtır. Varlığın özünü ortaya koyan ses, bu özelliğiyle araç olmanın yanında, şiirin nihai amacıdır da. Evren, bir bakışım içinde olduğu kadar bir seslenme içindedir. Varlıklar,

kendilerinden, kökenlerindeki en eski “olay”dan, “eylem”den söz ettikleri için anlam kazanmış, insanın dünyasına, dil evrenine katılmışlardır. İnsan doğa değeri en büyük varlıktır ve bütün evren insan için yaratılmıştır. Dil, insanın evren içindeki ayrıcalığı olduğu kadar, onun evrendeki eşitliğinin de göstergesidir. Armut ağacının armuda ulaştığı gibi, insan dile ulaşmıştır. Dağlarca’da lirik ben, ışığa, geceye, gündüze, gezegenlere dağılmış, dağıtılmış, doğadaki bütün varoluş biçimlerinde “okunan” ve kendi kendini yazan bir “söz”dür. Evrendeki her şey, yeryüzünde “yazılı”dır. İnsanı “insan”, yani “kendi dışında” yapan ve evreni insan için “evren” yapan da dil’dir.

5. Kendinden Dışarı Yazı (İm-Şiir): “Bunlarsa varı yoğu tedirgin/ Yankılar yansımalar boyu/ Nerde olursak olalım/ Oraya/ Milyarlarca yıldan beri/ Sıgmamak/” dizelerinde ortaya koyan evren, yazının evrenidir. Bu bölümün şiirlerini *Uzaklarla Giyinmek/ Sıgmazlık Gerçeği*’nin ikinci kitabı, şairin ısrarla ardışık okunmasını önerdiği *İmin Yürüyüşü/ Biçimlerle Soyunmak* tamamlar. Bu iki kitap, *Uzaklarla Giyinmek/ Sıgmazlık Gerçeği* ve *İmin Yürüyüşü/ Biçimlerle Soyunmak* Dağlarca’nın *Kutluk’un Evinde Konuşma*’da bahsettiği iki “tanrı kitabı”dır. Şiirsel ve evrensel yaradılış bütün bağlantıları içinde bu iki kitapta ortaya konmuştur. *İmin Yürüyüşü/ Biçimlerle Soyunmak* imin, imgenin, imgelemin; şiirin, sözün ve yazının Dağlarca’nın şiir evreninde çözümlenişidir. Şiire olan yatkınlığımız, düşkünlüğümüz, bağlılığımız, şiirin varlığın ve insanın özüyle bağlantıları, imin, imgenin, imgelemin fizik ötesi, bilinçaltı *İmin Yürüyüşü/ Biçimlerle Soyunmak*’ta bütün ayrıntılarıyla ortaya konur. Şiirin özünün saf sevgi olduğu, sevginin bütün varoluşu kuşatan töz olarak dişilliği, doğurganlığı, yaratıcılığı Türkçenin aydınlığında belirir.

Dağlarca’nın 75 yıl kesintisiz sürdürdüğü şiir etkinliği şiir eleştirisinin konusu olamamıştır, şiirden tanıdık bir estetik haz bekleyen okurun beklentilerini de

karşılamaz belki ama onun farkında olan şairler, Dağlarca üzerinden kendi şiir evrenlerine çok şey devşirmişlerdir. Dağlarca şiiri daha çok şairlere ve dilcilere hitap eder. Yalın söyleyişi, “bilgidil” görüşünün uzantısıdır. İçinde Türkçenin bellek haritasını barındırır. Yaratma eyleminde, sözün doğasındaki hakikati diri tutanın, ona süreklilik kazandıranın, onu dönüştüren, çoğaltanın şairler olduğunu ispat eder. Türkçeyi, bir etimoloji sözlüğüne zengin malzeme sunacak kadar harmanlar.

SEÇİLMİŞ BIBLIOGRAFYA

- Aclûnî**, *Keşfü'l-Hafâ II*. 1405/1985. Beyrut.
- Adorno, Theodor, W.** “Über epische Naivetät”. *Noten zur Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag: 34-40.
- . 1981. “Rede über Lyrik und Gesellschaft”. *Noten zur Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag: 49-68.
- Akatlı, Füsün**. 2001. “Dağlarca Şiirinin Felsefî Boyutu”, *Varlık* 1125(Haziran): 4-6.
- Akın, Gülten**. 1996. “Fazıl Hüsnü Dağlarca”, *Şiir Üzerine Notlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 11-22.
- Alloa, Emanuel- Lagaay, Alice**. 2008. *Nicht(s) Sagen- Strategien der Sprachabwendung im 20. Jahrhundert*. Bielefeld: Transkript Verlag.
- Armağan, Yalçın**. 2007. *Türk Şiirinde Modernizm*. Yayımlanmamış doktora tezi. Ankara. <http://bliss.bilkent.edu.tr/blissweb>
- Asa, Meral**. 2005. “Dağlarca Şiirinin Tanrısı” *Yasak Meyve* 12: 13-21.
- Ataç, Nurullah**. 2007. “Bir Şair”. *Diyelim- Söz Arasında*: İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 92-94.
- Ayhan, Ece**. 1993. *Son Şiirler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bachelard, Gaston**. 1995. *Ateşin Psikanalizi*. Çev. Aytaç Yiğit. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- . 2006. *Su ve Düşler Maddenin İmgelemi Üzerine Deneme*. Çev. Olcay Kunal. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- . 2008. *Mumun Alevi*. Çev. Ali Işık Ergüden. İstanbul: İthaki Yayıncılık.
- Bek, Kemal**. 1998. “Eleştirmenlerin Gözüyle 30’ların Şiiri” *Ludingirra* 6 (Yaz): 34-49.
- Best, Otto**. 1983. *Das Groteske in der Dichtung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Burdorf, Dieter**. 1997. *Einführung in die Gedichtanalyse*. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler.
- Başaran Melih**. 2004. *Gıyabında, yerine’ler*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Batu, Selahattin**. 1959. “Dağlarca’daki Alacakaranlık” *Varlık* 504 (15 Haziran): 3.
- Batur, Enis**. 1987. *Estetik Ütopya*. İstanbul: B/F/S Yayınları.

———. 2006. “Taş Devri’: Bir Başşiiir ya da Taş Devri: Dağlarca “daha” ne yapsın?” *Cumhuriyet Kitap*. 14. Aralık. 2006. 2.

———. 2007. “Şiir Okuma Notları” *Cumhuriyet Kitap*. 8.2.2007. 2.

Berk, İlhan. 1998. *Çok Yaşasın Sayılar*. İstanbul: Adam Yayıncılık.

———. 2006. *Adlandırılmayan Yoktur*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

———. 2005 “Şiir Sözcüklerle Söylenmeyendir” *Kitap-lık* 82. (Nisan): 4-6.

Bezirci, Asım. 1971. “Toplumcu Şiirimiz İçinde Fazıl Hüsni Dağlarca”. *Soyut* 33 (Ocak): 5-7.

———. “Toplumcu Şiirimiz İçinde Fazıl Hüsni Dağlarca”, *Soyut* 34 (Şubat): 6-8.

———. “Toplumcu Şiirimiz İçinde Fazıl Hüsni Dağlarca”, *Soyut* 35: (Mart). 5-8.

Burian, Orhan, 1964. *Denemeler, Eleştirmeler*: 89-94, İstanbul: Can Yayınları.

Campbell, Joseph. 2002. *Doğu Mitolojisi*. Çev. Kudret Emiroğlu. İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları.

Cansever, Edip. 1966. “Doğa Vatandaşlığı”, *Papirüs* 1 (Haziran): 6-9.

Cemal Süreya. 1976 “Fazıl Hüsni Dağlarca Şiirinde İki Dönem”. *Şapkam Dolu Çiçekle*. İstanbul: Ada Yayınları. 59-74.

Dağlarca, Fazıl Hüsni.

———. 1990. **SG.** *Sığmazlık Gerçeği / Uzaklarla Giyinmek* (1990). İstanbul: Adam Yayıncılık.

———. 1993. *Arkaüstü* (1974). İstanbul: Tümzamanlar Yayıncılık.

———. 1998a. **ÇVA.** *Çocuk ve Allah* (1940). Dağlarca Dizisi 1. İstanbul: Milliyet Yayınları.

———. 1998b *Batı Acısı* (1958). Dağlarca Dizisi 2. İstanbul: Doğan Kitap.

———. 1998c *O’ 1923* (1998). Dağlarca Dizisi 3. İstanbul: Doğan Kitap.

———. 1998d *Tapınağa Asılmış Gövdeler* (1998). Dağlarca Dizisi 3. İstanbul: Doğan Kitap.

———. 1998e *Gezi/ Mevlana’da Olmak* (1958). Dağlarca Dizisi 3. İstanbul: Doğan Kitap.

———. 1998f *Gobistan* (1998). Dağlarca Dizisi 3. İstanbul: Doğan Kitap.

———. 1999a *Seviştilerken* (1999). Dağlarca Dizisi 5. İstanbul: Doğan Kitap.

———. 1999b *Kaçaklar* (1999). Dağlarca Dizisi 5. İstanbul: Doğan Kitap.

- . 1999c *Çiçek Seli* (1999). Dağlarca Dizisi 5. İstanbul: Doğan Kitap.
- . 1999d. **HÇD** *Havaya Çizilen Dünya* (1935). Dağlarca Dizisi 8. İstanbul: Doğan Kitap.
- . 1999e. *Akşamcı* (1985). Dağlarca Dizisi 8. İstanbul: Doğan Kitap.
- . 1999f. *Dişiboy* (1985). Dağlarca Dizisi 8. İstanbul: Doğan Kitap.
- . 1999g. *Sayılar* (1985). Dağlarca Dizisi 8. İstanbul: Doğan Kitap.
- . 1999h. *Nötron Bombası* (1981). Dağlarca Dizisi 9. İstanbul: Doğan Kitap.
- . 1999i. *Çıplak* (1981). Dağlarca Dizisi 9. İstanbul: Doğan Kitap.
- . 1999j. *Uzun İkinci* (1981). Dağlarca Dizisi 9. İstanbul: Doğan Kitap.
- . 1999k. *Yunus Emre’de Olmak* (1981). Dağlarca Dizisi 9. İstanbul: Doğan Kitap.
- . 1999l. *Haydi I* (1968). Dağlarca Dizisi 10. İstanbul: Doğan Kitap.
- . 1999m. *Haydi II* (1968). Dağlarca Dizisi 11. İstanbul: Doğan Kitap.
- . 1999n. *Asu*. (1955) Dağlarca Dizisi 13. İstanbul: Doğan Kitap.
- . 1999o. *Daha* (1943). Dağlarca Dizisi 14. İstanbul: Doğan Kitap.
- . 1999p. *Çakır’ın Destanı* (1945). Dağlarca Dizisi 14. İstanbul: Doğan Kitap.
- . 1999o. *Hoo’lar* (1960). Dağlarca Dizisi 20. İstanbul: Doğan Kitap.
- . 1999r. *Aylam/ Uzay Çağında Olmak* (1963). Dağlarca Dizisi 20. İstanbul: Doğan Kitap.
- . 1999s. *Vietnam Savaşımız* (1966). Dağlarca Dizisi 20. İstanbul: Doğan Kitap.
- . 1999t. *Vietnam Körü* (1970). Dağlarca Dizisi 20. İstanbul: Doğan Kitap.
- . 1999u. **YK I**. *Yapıtlarımla Konuşmalar I* (1999) Dağlarca Dizisi 21. İstanbul: Doğan Kitap.
- . 1999v. **İY**. *İmin Yürüyüşü/ Biçimlerle Soyunmak*. Dağlarca Dizisi 23. İstanbul: Doğan Kitap.
- . 1999y. **TBSB** *Türkçem Benim Ses Bayrağım/ Türk Dil Kurumu Koçaklaması*. (1951/1986). Dağlarca Dizisi 24. İstanbul: Doğan Kitap.
- . 1999z. **KEK**. *Kutluk’un Evi’ndeki Konuşma* (1972/1986) Dağlarca Dizisi 24. İstanbul: Doğan Kitap.
- . 2000a. *Ötekinde Olmak* (2000). Dağlarca Dizisi 25. İstanbul: Doğan Kitap.

- . 2000b. *Oralarda* (2000). Dağlarca Dizisi 25. İstanbul: Doğan Kitap.
- . 2000c. *İkisi* (2000). Dağlarca Dizisi 25. İstanbul: Doğan Kitap.
- . 2000d. *Düngeceki/ En Sevmek* (2000). Dağlarca Dizisi 27. İstanbul: Doğan Kitap,
- . 2000e. *Şeyh Galib'e Çiçekler* (1986). Dağlarca Dizisi 27. İstanbul: Doğan Kitap,
- . 2000f. **YK II** *Yapıtlarımla Konuşmalar II* (2000). Dağlarca Dizisi 28. İstanbul: Doğan Kitap.
- . 2000g. *Dildeki Bilgisayar* (1992). Dağlarca Dizisi 30. İstanbul: Doğan Kitap,
- . 2000h. *Sözcükler Doğada* (2000). Dağlarca Dizisi 30. İstanbul: Doğan Kitap.
- . 2000i. *Dilata*. (2000). Dağlarca Dizisi 30. İstanbul: Doğan Kitap.
- . 2006. *Taş Devri* (1945). İstanbul: Norgunk Yayınları.
- . 2007a. *İçimdeki Şiir Hayvanı* (2007). İstanbul: Norgunk Yayınları.
- . 2007b. *Orda Karanlık Olurum* (2007). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- . 2007c. *Arkası Siz*. (2007). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- . 2007d. *Yaramaz Sözcükler* (1977). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- . 2008 *İçeri Sait Faik* (2008). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Deleuze, Gilles.** 2006. *Bergsonculuk*. Çev. Hakan Yücefer. İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Derrida, Jaques.** 2008a. *Çile*. Çev. Melih Başaran. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- . 2008b. *İsim Hariç*. Çev. Didem Eryar. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- . 2008d. *Khora*. Çev. Didem Eryar. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Doğan, Mehmet H.** 2001. “Bir Dağlarca Portresi Denemesi” *Şiir, Bugün*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 67-72
- Doğan, Mehmet Can.** 1998. “Şaire Yol Gösterenler!” *Ludingirra 6* (Yaz): 84-92.
- Dursun, K., Tarık.** 1993. “Fazıl Hüsni Dağlarca ‘dağlarca şiirin şairi’ ”, Varlık 1030 (Temmuz): 18-20.
- Dursunoğlu, Halit.** *Cumhuriyetin İlânından Günümüze Türkçe ve Edebiyat Öğretiminin Orta Öğretimdeki Tarihi Gelişimi*. www.yayim.meb.gov.tr/dergiler/169/halit.pdf;

- Eagleton, Terry.** 1985. *Eleştiri ve İdeoloji*. Çev. Esen Tarım- Serhat Öztopbaş. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Eliade, Mircea.** 1994. *Ebedi Dönüş Mitosu*. Çev. Ümit Altuğ. İmge Kitabevi Yayınları.
- . 2003. *Dinler Tarihine Giriş*. Çev. Lale Aslan. Kabalcı Yayınları.
- . 2006. *Şamanizm*. Çev. İsmet Birkan. İmge Kitabevi Yayınları.
- Ergüven Abdullah Rıza.** 1980. “Türk Yazınının Einstein’ı Fazıl Hüsni Dağlarca”. *Varlık*: 869 (Şubat). 15-17.
- . 1981. “Doğa Kuramcısı Fazıl Hüsni Dağlarca”, *Varlık* 880 (Ocak): 9-10.
- . 1981. “Fazıl Hüsni Dağlarca’da Tanrı Düşüncesi”, *Yaba* 15- 16 (Mart) 1-3.
- . 1992. “Fazıl Hüsni Dağlarca: Sanatı ve Şiiri”, *Türk Dili* 33 (Kasım): 10-15.
- . 1992. “Dağlarca Sonsuzluğu”, *Türk Dili* 42 (Mayıs): 7-9.
- Eroğlu, Ebubekir.** 1993. *Modern Türk Şiirinin Doğası*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ediboğlu, Baki Süha.** 1968. *Bizim Kuşak ve Ötekiler (36 Şair ve Şiirleri)*. İstanbul: Varlık Yayınevi. 134-142.
- Eyüboğlu, İsmet Zeki.** 2000. *Dilin Kapısı: Dil Felsefesi Üstüne Bir Deneme 1981-1982*. İstanbul: Pencere Yayınları.
- Foucault, Michel.** 1994. *Kelimeler ve Şeyler*. Çev. Mehmet Ali Kılıçbay. İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları.
- . 2003. “Die Sprache, unendlich”. Üb. v. Hans-Dieter Gondek. *Schriften zur Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag. 86-99.
- . 2003. “Die Sprache des Raumes”. Üb. v. Hans-Dieter Gondek. *Schriften zur Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag. 168-185.
- . 2003. “Das Denken des Außen”. Üb. v. Michael Bischoff. *Schriften zur Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag. 208-233.
- Freud, Sigmund.** *Jenseits des Lustprinzips*. (II. Beiheft der Internationalen Zeitschrift für Psychoanalyse.) Zweite Auflage. Leipzig, Wien und Zürich 1921. e- Book format: <http://www.gutenberg.org/files/28220/28220-h/28220-h.htm>
- Gadamer, Hans Georg.** 1990. *Wahrheit und Methode Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen: J.C.B. Mohr. 270- 494.
- Göğüş, Beşir.** 1971. “Ana Dili Olarak Türkçenin Öğretimine Tarihsel Bir Bakış”. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten*: 7/21. 47-48.

- Gölpınarlı, Abdülbâki.** 1958. *Kuran'ı Kerim ve Meali*. İstanbul: Remzi Kitabevi. 663-64.
- . 1969. *100 Soruda Türkiye'de Mezhepler ve Tarikatlar*. İstanbul: Gerçek Yayınları. 188-190.
- Göktürk, Akşit.** 2000. *Sözün Ötesi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- . 2001. *Okuma Uğraşı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gündoğan, Ali Osman.** 2007. *Bergson*. İstanbul: Say Yayınları.
- Hamburger, Käte.** 1994. *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart: Klett- Cotta.
- Haşim, Ahmet.** 1994. *Bütün Şiirleri-Piyale/Göl Saatleri/Diğer Şiirleri*. Haz. İ. Enginün, Z. Kerman. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Heidegger, Martin.** 1996. "Hölderlin und das Wesen der Dichtung" *Erläuterungen zur Hölderlins Dichtung*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann. 33-48.
- . 2003a. *Unterwegs zur Sprache*. Stuttgart: Klett- Cotta.
- . 2003b. "Wozu Dichter" *Holzwege*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann. 269-320.
- Hızlan, Doğan.** 1966. "Tek Başına Bir Okul: Dağlarca", *Papirüs* 1(Haziran): 49-54.
- . 1997. "Dağlarca'da Şiirsel Tasavvufun İzleri", *Ludingirra* 2: (Yaz). 60-66.
- Hinck, Walter.** (Hrg.) 1982. *Gedichte und Interpretationen I-II*. Stuttgart: Reclam.
- Hirschberger, Johannes.** 1980. *Geschichte der Philosophie I- II*: Freiburg im Breisgau: Komet.
- İbn Arabî, [Muhiddin-i].** 2000. *Harflerin İlmi*. Bursa: Asa Kitabevi Yayınları.
- İlhan, Attila.** 1959. "Fazıl Hüsnü Dağlarca Üzerinde Deneme ya da Doğu Acısı", *Dost* 17 (Şubat): 8-15.
- . 1983. *Gerçekçilik Savası*. İstanbul: BDS Yayınları.
- İnalcık, Halil.** 2003. *Şair ve Patron*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- İnan, Abdülkadir.** *Tarihte ve Bugün Şamanizm: Materyaller ve Araştırmalar*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Jameson, Fredric.** 2003. *Dil Hapishanesi*. Çev. Mehmet H. Doğan. Yapı Kredi Yayınları.
- . 2004. *Biricik Modernite: Şimdinin Ontolojisi Üzerine İnceleme*. Çev. Sami Oğuz. Ankara: Epos Yayınları.

- Jauff, Hans Robert.** 1970. *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Jusdanis, Gregory.** 1998. *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür: Milli Edebiyatın İcat Edilişi*. Çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları.
- Kahraman, Hasan Bülent.** 2000. *Türk Şiiri Modernizm Şiir*. İstanbul: Büke Yayınları, 2000.
- Kamık, Orhan Veli.** 1941. *Garip*. İstanbul: Resimli Ay Matbaası.
- . 1987. *Bütün Şiirleri*. İstanbul: Adam Yayıncılık.
- . 2003. *Şairin İşi: Yazılar, Öyküler, Konuşmalar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kantel, Semiramis.** 1987. “Dağlarca’nın “Vücut” Adlı Şiirlerinde Anlatı Düzlemi”. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*. V. 111-119.
- Kaplan, Mehmet.** 1992. “Epeski”, *Şiir Tahlilleri II: Cumhuriyet Devri Türk şiiri*. İstanbul: Dergâh Yay. 158-173.
- Karakuş, İdris.** 2002. *Türkçe, Türk Dili ve Edebiyatı Öğretimi*. Ankara; Anıttepe Yayınları. 177.
- Kayiran, Yücel.** 2006. “Dağlarca: Cumhuriyet şairi”. *Radikal Kitap*. 17. 11. 2006.
- . 2007. *Felsefi Şiir-Tinsel Poetika*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 106-131.
- Kayser, Wolfgang.** 2004. *Das Groteske und seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Tübingen: Stauffenburg Verlag.
- Kısakürek, Necip Fazıl.** 2002. *Çile*. (1. baskı. 1962). İstanbul: Büyük Doğu Yayınları.
- Kocabıyık Ergun.** 1997. *Yazılı Yüz*. İstanbul: Söz Yayınları.
- Kolcu, Ali İhsan.** 2002. *Albatros’un Gölgesi.*, Ankara: Akçağ Yayınları. 195-213.
- Kortan, Enis.** 2006. *Kaybolan İstanbul’um*. İstanbul: Boyut Yayın.
- Kovel, Joel.** 1994. *Tarih ve Tin: Özgürleşme Felsefesi üzerine Bir İnceleme*. Çev. Hakan Pekinel. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kraft, Gisela.** 1978. *Fazıl Hüsnü Dağlarca- Weltschöpfung und Tiersymbolik*, Freiburg: Klaus Schwarz Verlag.
- Kurdakul, Şükran.** 1982. “Fazıl Hüsnü’nün Şiirleri”, *Çağdaş Eleştiri* 4 (Haziran): 44-47.
- Kürkçüoğlu, Kemal Edip.** 1973. *Seyyid Nesimi Divanı’ndan Seçmeler*. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

- Memet Fuat.** 2002. “Fazıl Hüsnü Dağlarca”, *Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi 1*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Merleau- Ponty, Maurice.** 2003. “Das Auge und der Geist” (1961). *Das Auge und der Geist- Philosophische Essays*. 275-317. Hamburg: Felix Meiner Verlag.
- Moretti, Franco.** 2005. *Modern Epik*. Çev. Nurçin İleri ve Mehmet Murat Şahin. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Nancy, Jean- Luc.** 2003. *Corpus*. Berlin: Diaphanes.
- Nayır, Yaşar Nabi.** 1985. “Dağlarca ve Şiiri”. *Dört Kanatlı Kuş* içinde: 7-31. 2. baskı. İstanbul: Özgür Yayınları.
- Necatigil, Behçet.** 1983. *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Okay, Orhan.** 2004. *Poetika Dersleri*. Ankara: Hece Yayınları.
- Oktay, Ahmet.** 1993. *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- . 2001. *Şairin Kanı Yazınsal Eleştiriler 1, 1954-2000*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Öztürk, Yaşar Nuri.** 1998. *Surelerin İniş Strasına Göre Kuran-ı Kerim Türkçe Meali*. İstanbul: Yeni Boyut Yayınları.
- Pala, İskender.** 1995. *Divan Şiiri Sözlüğü*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Palmer, Richard, E.** 2002. *Hermenötik*. Çev. İbrahim Görener. İstanbul: Anka Yayınları.
- Ricoeur, Paul.** 2007. *Yorum Teorisi: Söylem ve Artı Söylem*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Roux, Jan Paul.** *Türklerin ve Moğolların Eski Dini*. Çev. Aykut Kazancıgil. İstanbul: İşaret Yayınları.
- Safa, Peyami.** 1940. “Çocuk ve Allah”. *Cumhuriyet*. 3 Nisan.
- . 1940. “Çocuk ve Allah”. *Cumhuriyet*. 15 Nisan.
- . 1944. “Bir Neslin Gerçek Mümessilleri”. *Tasvir*. 24 Nisan.
- . 1957. “Çocuk ve Allah”. *Milliyet*. 3 Şubat.
- Sazyek, Hakan.** 1998. “Otuzlu yılların Poetik ve Eleştirel Ortamında Şiir Devlet Yakınlaşması” *Ludingirra 6* (Yaz): 66-74.
- Schiller, Friedrich.** 2002. *Über naive und sentimentalische Dichtung*. Stuttgart: Reclam.

- Schlegel, A.W.** 1994. "Poesie". *Über Literatur, Kunst und Geist des Zeitalters*. Stuttgart: Reclam. 95-105.
- Schlegel, Friedrich.** 2002. ">Ätheneums<- Fragmente". *Kritische und theoretische Schriften*. Stuttgart: Reclam. 76-142.
- Schlegel, Friedrich.** 2002. "Gespräch über die Poesie". *Kritische und theoretische Schriften*. Stuttgart: Reclam. 165-224.
- Soysal, Ahmet.** 1999. *Arzu ve Varlık- Dağlarca'ya Bakışlar*. İstanbul: Yapı ve Kredi Yayınları.
- . 2005. "Yaşamın Şairi Dağlarca", *Varlık* 1169(Şubat): 30-34.
- . 2006. *Eşsiz Olana Yakınlık*, İstanbul: Kanat Yayınları.
- Sucu-Polat, Müge.** 2002. "Fazıl Hüsni Dağlarca İle Bir Söyleşi" *Fazıl Hüsni Dağlarca'nın Şiirlerinde Çocuk Teması*. Ankara: Kültür Bakanlığı. Yayınları. XIX-XXXII.
- Sözer, Önay.** 1994. "Fazıl Hüsni Dağlarca'nın Evrenbilimsel Şiiri". *Varlık* 1043 (Ağustos): 37-39.
- . 1997. "Şiirde Zaman ve Mistik Öge". *Ludingirra* 2 (Yaz): 29-33
- Şimşek, Tacettin.** 2001 "Masaldan Destana: Dağlarca'nın Şiiri". *Hece* 53-55(Yaz): 181-95.
- Şuşut, Burak.** 2002. "Enis Batur'la şiirinin başlangıcından günümüze yolculuk" *Cumhuriyet Kitap*. 28.8.2002. 11.
- Strauss, Claude Lévi.** 2000. *Hüzünlü Dönenceler*. Çev. Ömer Bozkurt. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- . 1997. *Mytologica III: Der Ursprung der Tischsitten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag: 89-206.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi.** 1998. *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Uyar, Turgut.** 1994. *Dünyanın en Güzel Arabistanı* (1959) İstanbul: Can Yayınları.
- Ünlü, Mahir.** 1991 "Uzaklarla Giyinmek ya da Sığmazlık Gerçeği'nden İzlenimler (Fazıl Hüsni Dağlarca'nın Eseri Üzerine)". *Türk Dili* 24(Haziran): 205-211.
- Vico, Giambattista.** 2007. *Yeni Bilim*. Çev. Sema Önal. Ankara: Doğu- Batı Yayınları.
- Yasa, Metin.** 2003. *İbn Arabî ve Spinoza'da Varlık*. Ankara: Elis Yayınları.
- Zima, Peter, V.** 1991. *Literarische Ästhetik: Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft*. Tübingen: Francke Verlag,

Sözlükler:

Aksoy, Ömer Asım, 1988. *Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü Cilt 1. Atasözleri Sözlüğü*. İstanbul: İnkılap Kitabevi Yayınları.

Aksoy, Ömer Asım, 1988. *Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü Cilt 2. Deyimler Sözlüğü Sözlüğü* İstanbul: İnkılap Kitabevi Yayınları.

Eyüboğlu, İsmet Zeki. 1991. *Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü*. İstanbul: Sosyal Yayınlar.

TDK. 1993. *Derleme Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

TDK. 1996. *Tarama Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

TDK. 2009. *Büyük Türkçe Sözlük*. www.tdkterim.gov.tr/bts

Zenker, J.Th. 1979. *Türkisch- Arabisch- Persisches Handwörterbuch*. Hildesheim-New York: Georg Olms Verlag.

CURRICULUM VITAE

MERAL ASA

Meral Asa, geboren am 22. April 1962 in Bursa, ist seit 1996 österreichische Staatsbürgerin. Sie studierte zwischen 1980 und 1984 an der Universität Istanbul Philosophie und Schauspiel, zwischen 1984 und 1998 an der Universität Wien Philosophie, Theaterwissenschaft und Turkologie. Während ihres Studiums verwirklichte sie verschiedene eigenständige Kultur- und Kunstprojekte, nahm an vielen anderen Teil und arbeitete im Bereich der Erwachsenenbildung an der Wiener Volkshochschule. Sie absolvierte das Studium Turkologie und Philosophie 1998 und erlangte den Magister Grad mit der Arbeit “Das Werk *Menkabet-i Yahya* von (Mehmet) Dai (16. Jht.) Kritische Edition, Glossar, Index” Wien 1998.

Zwischen 2000 und 2007 war sie Lektorin an der Universität Yeditepe in Istanbul für türkische Sprache und Literatur. Seit Herbst 2007 ist sie am Österreichischen Sankt-Georgs-Kolleg in Istanbul als Lehrerin für türkische Sprache und Literatur tätig.

Veröffentlichungen:

- * 1995. “Kurdische Aufstände der zwanziger Jahre in der Türkei”, *Araf, Dil-Düşünce Dergisi*. 1 (January). www.araf.net/dergi/.
- * 1995. “Menges’le bir Söyleşi”. *Araf, Dil-Düşünce Dergisi*. 3 (July). www.araf.net/dergi/.
- * 2003. “Bir 16. Yüzyıl Portresi: Beşiktaşlı Yahya Efendi”. *Journal of Turkish Studies*, Volume 27/1, *Harvard University*. 131-160.
- * 2004. “Sait Faik’te Şiir ve Şiirsel Söylem”, *Bilkent Üniversitesi Sempozyum Kitapları – 2. Bir İnsanı Sevmek: Sait Faik, Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Merkezi “Ölümünün 50. Yılında Sait Faik Sempozyumu” Konuşmalar, Bildiriler*. İstanbul: Alkım Yayınevi. 224-254.
- * 2005. “Dağlarca Şiirinin Tanrısı” *Yasak Meyve*. 12 (Ocak-). 13-21.

Tagungen- Beiträge:

- * “Das Bild Gottes in Dağlarca’s Lyrik”. 29. Deutsche Orientalistentag, “Barrieren-Passagen” Halle- Deutschland, 20-24 Eylül 2004.
- * “Sait Faik’te Şiir ve Şiirsel Söylem”. Bilkent University, Center of Turkish Literature. “Ölümünün 50.Yılında Sait Faik Sempozyumu” 9-10 Mayıs 2004, Burgazada- İstanbul.