

FAZIL HÜSNÜ DAĞLARCA'NIN ŞİİRİNDE YARILMA:  
*ÇOCUK VE ALLAH'IN VADİSİNE DALMAK*

MURAT NARCI

BOĞAZIÇI UNIVERSITY

2015

THE SPLIT IN FAZIL HÜSNÜ DAĞLARCA'S POETRY:  
WANDERING INTO THE VALLEY OF *ÇOCUK VE ALLAH*

Thesis submitted to the  
Institute for Graduate Studies in Social Sciences  
in partial fulfillment of the requirements for the degree of

Master of Arts  
in  
Turkish Language and Literature

by  
Murat Narcı

Boğaziçi University

2015

## DECLARATION OF ORIGINALITY

I, Murat Narcı, certify that

- I am the sole author of this thesis and that I have fully acknowledged and documented in my thesis all sources of ideas and words, including digital resources, which have been produced or published by another person or institution;
- this thesis contains no material that has been submitted or accepted for a degree or diploma in any other educational institution;
- this is a true copy of the thesis approved by my advisor and thesis committee at Boğaziçi University, including final revisions required by them.

Signature.....*M. Narcı*.....

Date .....*15.06.2015*.....

## ABSTRACT

The Split in Fazıl Hüsni Dağlarca's Poetry:

Wandering into the Valley of *Çocuk ve Allah*

This study focuses on the patterns of the construction of the distinction between the private sphere and public sphere, which becomes visible in Fazıl Hüsni Dağlarca's poetry book *Çocuk ve Allah* (1940). The distinction between the independent sphere of the aesthetics upon which the poetry of Dağlarca is built and the way the poet approaches the social, political and religious issues could also be observed in the memories of the poet. While the use and the position of infant in the poems of the poetry book, *Çocuk ve Allah* are considered in parallel with the poet's childhood in this thesis, Allah is taken as an authoritative father who stands against this infant. From this point of view, this book is a product of an endeavour of poeticizing the split arising from the distinction between private and public spheres. The split, at the same time, has another reference: the use of infant in *Çocuk ve Allah* is in such a way that it renders Allah profane. As Giorgio Agamben mentions, this results from the disruption of the ritual of Allah, namely the authority, by the "play" of the infant. The move that causes the rupture in the authority of Allah, thus secularizing the poetry of Dağlarca, enables the poet to build his own private sphere. As a result, the distinction between the infant and Allah and the distinction between play and ritual, in other words the existence of the split adopts a characteristic that guarantees the independent sphere of the poet.

## ÖZET

Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın Şiirinde Yarılma:

*Çocuk ve Allah*'ın Vadisine Dalmak

Bu tez çalışması, Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın *Çocuk ve Allah* (1940) adlı şiir kitabında görünürlük kazanan öznel ve kamusal alan ayrımının kurulum biçimlerine odaklanmaktadır. Şiirin estetiğini kurduğu özerk alan ile toplumsal-siyasi-dini konularla ilişkilenişi arasında gerçekleşen bu ayırım, şairin anılarında da gözlemlenebilmektedir. Bu kitapta çocuğun şiirlerdeki kullanımı ve pozisyonu, şairin kendi çocukluğunu anlatışıyla beraber düşünülürken, Allah ise bu çocuğun karşısına geçen otoriter bir baba gibidir. Bu bakışla kitap; çocuk ve Allah, diğer bir deyişle, öznel ile kamusal alan arasında meydana gelen ayırımdan doğan yarığın şiirleştirilme çabasının bir ürünüdür. Aynı zamanda bu yarığın diğer bir anlamı da mevcuttur: Çocuğun kullanımı, Allah'ı dünyevileştiren bir yapıdadır. Bu da Giorgio Agamben'in sözünü ettiği gibi Allah'ın "ritüel"i karşısında çocuğun kurduğu "oyun"un bu ayini, yani otoriteyi bir tür sekteye uğratmasından kaynaklanmaktadır. Şiiri dünyevi, seküler kılan bu hamle Allah'ın otoritesinin kırılmasına neden olarak, şairin kendi özel alanını inşa etmesini sağlar. Sonuç olarak, çocuk ile Allah'ın, oyun ile ritüelin arasındaki ayırım, bir başka deyişle yarığın varlığı şairin özerk alanını teminat altına alan bir niteliktedir.

## TEŞEKKÜR

Bu tezi yazarken yanımda olan, takvimimi tutan ve dünyanın en iyi çevirmeni olan biricik Ezom'a, "Tez yazıyorum." dediğimde her defasında "Test mi çözüyorsun!" diyen anneme, hep iyi dilekleriyle yanımda olan babama ve dünyanın en iyi ablalarına çok teşekkür ediyorum. Ayrıca pek çok hatamı düzelten ve kahrımı çeken Yard. Dr. Olcay Akyıldız'a, yıllardır benden tebessümünü ve yardımını eksik etmeyen Doç. Dr. Zeynep Uysal'a, neşesiyle yanımda olan Doç. Dr. Halim Kara'ya, her defasında bana kaynak sağlamaktan bıkmayan Yard. Doç. Dr. Erol Köroğlu'na, benimle Dağlarca anılarını paylaşan Prof. Dr. Günay Kut'a ve bende emeği olan Prof. Dr. Nüket Esen'e teşekkürü bir borç bilirim. Son olarak da bu tezin jürisinde olmayı kabul eden ve dersinde beni cesaretlendiren Doç. Dr. Duygu Köksal'a teşekkür ederim.

Sadece öğrenimimde değil, hayatımda da bana destek olan biricik arkadaşlarıma, her defasında gülümseten Gökhan'a, geçmiş özlemlerle ortak düştüğüm Resul'e, akademik yol arkadaşım Yağmur'a, elbette benimle her şeylerini paylaşan Duygu'ya ve aynı zamanda vüsat dolu Sevgi'ye, lise yıllarımdan beri dert ortağım olan Çağlar ve Bilal'e, ritmiyle Akay'a, kibar insan Ahmet'e, sonsuz desteğinden ötürü Ozan'a, Nurtaç'a, Reyhan'a, Hazal'a ve burada ismini sayamadığım bir sürü arkadaşşıma gönülden teşekkürler.

Son olarak da sevgili meslektaşlarım Yüce ve Selen'e, Yüce'ye tezin anahtar kitabını önererek yolumu açtığı için, Selen'e de eşsiz paylaşımları ve muhabbetinden dolayı teşekkür ederim.

## İÇİNDEKİLER

BÖLÜM 1: GİRİŞ.....	1
BÖLÜM 2: ŞİİRİN ÇOCUKLUĞUNA DOĞRU .....	7
2.1 Fazıl Hüsnü Dağlarca yaşamak.....	8
2.2 Dağlarca şiirini okuyamamak .....	10
2.3 <i>Çocuk ve Allah</i> 'a bakmak.....	24
2.4 Bölünen hayat yarılan şiir: <i>Çocuk ve Allah</i> 'ın vadisine dalmak .....	32
BÖLÜM 3: KAMUSALIN YIRTILMASI .....	41
3.1 Üçüncü dünya edebiyatı tartışmalarında yarıлма.....	46
3.2 Poetik olanın şiire doğru zorunlu göçü .....	55
3.3 İlahi olan buharlaşıyor.....	63
BÖLÜM 4: ŞİİRİN ÇOCUĞU VE RİTÜEL .....	73
4.1 Oyunun zamansallığı.....	74
4.2 Allah'ın geçmişi .....	84
4.3 Şimdinin çocukluğu .....	102
BÖLÜM 5: SONUÇ.....	124
KAYNAKÇA.....	130

## BÖLÜM 1

### GİRİŞ

Bu tez, Fazıl Hüsni Dağlarca'nın şiirinde görünürlük kazanan özel ve kamusal alanlar temelinden hareketle, şiirin bu alansal ayırım üzerine nasıl oturtulduğunu ele almaktadır. Burada bu alanlardan kasıt, kişinin yaşamıyla toplumsal-siyasi bir bağlanmanın arasında oluşan bir ayırımdır. Diğer bir deyişle, modern yaşamın toplumsal ve siyasi bir zemini üzerinde var olan bireyin hikâyesinin bir getirisi olan bu alanlar, bireysel tercihlerle toplumsal ya da siyasi yansımaları birbirinden ayırmaktadır. Bu açıdan, bu durum edebiyat tartışmalarına da nüfuz eden bir etkiye sahiptir. Dağlarca şiirinin siyasi ve toplumsal göndermeleri ya da özgünlüğü, bir bakıma öznel kuruluşu bu tür bir ayırımdan, farktan etkilenmiştir. Dahası şairin, bu alanlarla biçimlenen bir yapının üstünde yükselen şiiri ortaya çıkmıştır. Dağlarca'nın uzun soluklu ve mümbit şiir serüvenini bu açıdan değerlendirmek demek, onun şiirlerinde bu şekilde oluşan bir alansal ayırımdan şairin nasıl yararlandığını da göstermeye yarayacaktır. Bu nedenle, şiirinde gözlemlenen bu alansal ayırımın tespit edilmesi ve gösterilmesi bir bakıma onun şiirine dair yeni yorumları da beraberinde getirecektir. Ancak şairin 70 küsur yıllık şiirini ve 30'u aşan şiir kitabını tek bir metaforla okumak yerine, ilk olarak onun şiirinde oluşan ve kendisi tarafından işlevselleştirilen bu alansal ayırımın nerede başladığı saptanmalıdır. Bu yüzden, şairin ilk kitapları olan *Havaya Çizilen Dünya* ve *Çocuk ve Allah*'a göz atmak yararlı olacaktır. 1935'te yayınlanan ve şairin ilk kitabı olan *Havaya Çizilen Dünya*'da bu alansal ayırım yeni yeni kendini göstermekte ve şairin bu kitapta şiir aracılığıyla kendini konumlandırmaya çalıştığı görülmektedir. Bununla birlikte yine bu kitapta yer alan "İki Dağ Arasında Gün" şiirinde<sup>1</sup> henüz özel ve kamusal alan işaret

---

<sup>1</sup> Fazıl Hüsni Dağlarca, *Havaya Çizilen Dünya* (İstanbul: Kitap Yayınları, 1960), 71. Bu şiir tezin ilerleyen bölümlerinde ayrıntılı olarak tartışılacaktır.

etmeyen, ancak yarık şeklinde beliren bir vadi ortaya çıkmaktadır. Şairin ikinci kitabı *Çocuk ve Allah*'ta (1940) siyasi bir alandan giderek uzaklaşan, ayrılan bir bireyin, yani şairin kendi hikâyesinin ön plana çıktığı görülmektedir.<sup>2</sup> Üstelik bu alansal fark tam da yukarıda bahsi geçen ilk kitaptaki vadili şiirin üstünde yükselecektir. Nitekim *Çocuk ve Allah* kamusal alanın saf dışı edilmeye çalışıldığı ve şairin kendine ait özel alanı kurmaya çalıştığı bir yapıyı ihtiva eder. Şiir kitabının adından da belli olacağı gibi burada çocuk ve tanrı olarak tecessüm etmeye başlayan bir tür karşılaşma ya da karşılaştırma sahası göze çarpmaktadır. Çocukluğun ve Allah'ın anlamlarını ve göndermelerini sorgulamak ve şairin bunları kendi şiirine nasıl nakşettiğini araştırmak, yalnız bu kitabın çözümlemesine giden bir kapıyı aralamakla kalmaz, bir yandan da şairin kamusal alanla girdiği ilişkide, özel alanını nasıl kurmaya çalıştığını da görmeye ve göstermeye yarayabilir. Üstelik burada çocukluğun ve Allah'ın ele alınış biçiminin özgün bir yanı vardır. Buradaki özgünlük çocuk ve Allah'ın yan yana ya da karşı karşıya getirilmesinden kaynaklanan bir durumdan ziyade, onların şiirleştirilme biçimleriyle ilgilidir. Bir şekilde alansal ayrımı yansıtan bu iki kurulumun şiirleştirilme çabası bu açıdan araştırılmaya değerdir. Böylece, Türkçe şiirin en önemli şairlerinden biri olan Dağlarca'nın eserine bu perspektiften bakmak yeni yorumları ortaya çıkarmasından dolayı önemlidir. Bu amaçla, *Çocuk ve Allah*'ta özel ve kamusal alan arasında gerçekleşen yarılmayı inceleyen bu tez girişin ardından gelen üç ana bölüme ayrılmıştır.

“Giriş” bölümünü takip eden “Şiirin Çocukluğuna Doğru” adlı ikinci ana bölüm, üç alt başlıktan oluşmaktadır. İlk alt başlık, şairin kısa bir yaşam öyküsünü

---

<sup>2</sup> Burada şairin gayet milli, ulusal şiirler yazdığı ya da bu şekilde tanıtıldığı akla gelebilir. Ancak bu türden toplumsal ya da siyasi bir bağlanmayı işaret eden şiiri dahi şairin şiirleştirme gücü karşısında, kamusal alanı estetik bir sunum içinde eritmektedir. Bu tezin dışına çıktığı için diğer kitaplarından örnekler sunulmasa da bu kitaplardan bazılarının isimleri genel olarak anılabilir: Fazıl Hüsnü Dağlarca, *Çakırın Destanı* (İstanbul: Marifet Basımevi, 1945); Fazıl Hüsnü Dağlarca, *Sivaslı Karınca* (İstanbul: Yeditepe Yayınları, 1951); Fazıl Hüsnü Dağlarca, *Bağımsızlık Savaşı* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009).

sunar. Bu kısa kısım, “Fazıl Hüsnü Dağlarca Yaşamak” adını taşımaktadır. İkinci ve bu bölümün en uzun alt başlığı olan “Dağlarca Şiirini Okuyamamak”, Orhan Burian’dan, Yücel Kayıran’a kadar (yani 1946’tan, 2015’e kadar süregelen bir zamanda) şairin şiirine bakışları ve onun üzerine çeşitli incelemeleri bir araya getirip, yarık, özgünlük, başkalık, tuhafılık, kolay anlaşılammama gibi belli anahtar kelimeler üzerinden giderek şair hakkındaki literatür tartışmalarına dair eleştirel bir bakışı sunmayı amaçlamaktadır. Üçüncü alt başlık ise bu tezin yoğunlaşacağı *Çocuk ve Allah*’ı okura tanıtmaktadır. Bu bölümün son alt başlığı ise tezin asıl meselesi olan *Çocuk ve Allah*’taki kamusal ve özel alanlar arasındaki yarılmayı göstermeye, bir tür içeridelik-dışarıdalık halinin getirdiği durumu saptamaya ayrılmıştır. Bu da babanın ya da Allah’ın boyunduruğu altında olmakla kendini gerçekleştirme arasında gidip gelen bir hareketin incelenmesi ve açıklanmasıyla birlikte sunulacaktır. Dışarı olan baba-devlet-Allah’ı, yani kamusal bir zeminde, dışarıda gösteren şair, her türlü otoritenin saf dışı edildiği bir özel alan kurma çabasına girişecektir. Bu da tam olarak özel-kamusal arasında duran vadi, yarık gibi bir tür çizginin sayesinde gerçekleşecektir. İki alan arasında uzlaşımın değil de ayrışımın sağlanması, şiir sesiyle teminat altına alınmaya çalışılır. Tezin sorunsalının bu şekilde açıklanmasıyla, ikinci ana bölüm sona ermektedir. Bu bölüme dair bir not düşmek gerekirse, şairin üretkenliğiyle paralel olarak hayli hacimli olan Dağlarca külliyatı üzerine yapılmış çalışmaların hepsine bu tezde yer vermek ne gereklidir ne de mümkün. O nedenle bu bölümde tezin diyalog içinde olduğu çalışmalar sıralanacaktır.

“Kamusalın Yırılması” olarak adlandırılan üçüncü ana bölüm, açılan yarığın *Çocuk ve Allah*’ta ne şekilde işlevselleştirildiğini tartışmak için Fredric Jameson’ın

“Çokuluslu Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Edebiyatı”<sup>3</sup> adlı makalesiyle görüş alış-verişine girerek, Dağlarca’daki alansal ayrımı konumlandırmaya çalışan bir çabayla açılır. “Üçüncü Dünya Edebiyatı Tartışmalarında Yarımla” adını taşıyan ilk alt başlıkta, Jameson’dan ödünç alınan ve kamusal, yani dışarıda olan siyasi ve toplumsal içeriği özel alana mal etmeye yarayan, bu sayede de özel alanı teminat altına alan bir kavram olan “psikolojikleştirme”yle, *Çocuk ve Allah*’ta sergilenen tavır birlikte düşünülerek, şairin buradaki özel alanını nasıl kurduğuna bakılmaktadır. “Poetik Olanın Şiire Doğru Zorunlu Göçü” adlı ikinci alt başlıkta, bir birey olarak şairin gözlemlediği ve tecrübe ettiği modernleşme deneyimini konu alan şiirlerindeki kamusal ve siyasi olanın nasıl iç edildiği gösterilerek onun şiirinin bu alansal ayrımdaki dışa karşı takındığı tavır ortaya konmaktadır. Son alt başlık olan “İlahi Olan Buharlaşıyor” ise kitapta gözlemlenen dünyevileşmenin şiir kurulumuna ne şekilde katkısı olduğunu saptamak amacıyla yazılmıştır. Bu amaçla çocuk ve Allah arasındaki yarığa yeni bir boyutun, bir tür dünyevileşmenin de eklendiği gösterilmektedir.

Dördüncü ana bölüm olan “Şiirin Çocuğu ve Ritüel” ise *Çocuk ve Allah*’ta süregelen bir dünyevileştirmenin, Allah’a karşı kullanılan çocuk aracılığıyla ne anlama gelebileceğini sorgulamaktadır. Bu amaçla, çocuk ve Allah imgeleri ve onların arasındaki sınırı belirleyen çizgi, bu kez Giorgio Agamben’in *Çocukluk ve Tarih*<sup>4</sup> kitabında ele aldığı çocukluk kavramıyla birlikte düşünülmektedir. Burada çocuğun oyun ve oyuncakla birlikte getirdiği tarihselliğe vurgu yapılarak, Dağlarca’nın Allah’ı da ne anlamda kullanıma soktuğu gösterilmektedir. Şair bu kitapta dünyevi kılmayı, çocuğun oyunu üzerinden gerçekleştirerek, ritüel

---

<sup>3</sup> Fredric Jameson, “Çokuluslu Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Edebiyatı”, *Modernizmin İdeolojisi* içinde. çev. Tuncay Birkan, (İstanbul: Metis Yayınları, 2008), 365-96.

<sup>4</sup> Giorgio Agamben, *Çocukluk ve Tarih: Deneyimin Yıkımı Üzerine Bir Deneme*, çev. Betül Parlak (İstanbul: Kanat Kitap, 2010).

aracılığıyla var olan Allah'ı da kendi kurduğu alanın dışında bırakmayı amaçlar. Sabitleyici ve sınırlandırıcı bir amaca hizmet eden ritüelle, yıkıcı özelliğiyle ön plana çıkan oyun arasındaki çekişmenin gözlemlendiği bu kitap, Allah ve onun aşkın göstereninin gölgesinde sunulan baba-devlet gibi sabitleyici ve düzen koyucu yapıları da tarumar etmeye çalışır. Çocuk ve Allah arasındaki bu karşıtlık bir tür zamansal göndermeyi de beraberinde getirerek, şimdi-geçmiş ikiliğini de kurar. Bu yüzden üç alt başlıktan oluşan bu bölümün ilk alt başlığı “Oyunun Zamansallığı” adını taşır. İkincisi ise Allah’la ritüel arasındaki bağın nasıl kurulduğunu göstermeyi hedefleyen “Allah’ın Geçmişi” adlı alt başlıktır. Üçüncü alt başlık ise çocuğun aracılığıyla kurulan oyunla tarihi, yani geçmişi değiştiren, sorgulayan yaklaşımı açıkladığı için “Şimdinin Çocuğu” olarak adlandırılmıştır.

Sonuç bölümü ise, *Çocuk ve Allah* arasında ortaya çıkan yarığın ya da çizgisel sınırın tüm göndermelerinin toplandığı ve geniş bir bağlama oturtulduğu kısmı içermektedir. Bu açıdan, yarığın varlığı, özel ve kamusal alanlar arasındaki ayrıma dayanırken, son derece tarihsel olan çocukluğun şiirleştirilmesinin Türkçe edebiyat çalışmalarındaki “özne” araştırmalarını ne şekilde etkileyebileceği ortaya konmaya çalışılacaktır. Bir yazınsallaştırma ve estetikleştirme aracı olarak çocukluğun ve oyunun edebiyata girmesinin bu gibi anlamları saptanacaktır. Son olarak da bu tezin edebiyat disiplini dışına çıkan yanları sıralanarak, tarih ve felsefe gibi alanlara zorunlu olarak gönderme yapan yönü vurgulanacaktır. Nihayetinde de bundan sonra yapılacak Fazıl Hüsnü Dağlarca araştırmalarında ne gibi bir yön gösterici rol taşıyabileceği ortaya konulacaktır. Aynı zamanda da Türkçe şiirde Dağlarca’nın ve özellikle de *Çocuk ve Allah*’ın açtığı yoldan giden şairler işaret edilmeye çalışılacaktır. Dağlarca imkansız olduğu düşünülen şiirin özerkliğinin yolunu açmasının ve kendine özgü bir anlayışla şiirini oluşturmasının sonuçlarına

bakılacaktır. Buradan hareketle de belki de modernist şiire giden bu yolun nasıl inşa edildiği değerlendirilecek ve *Çocuk ve Allah*'ın Türkçe şiirde erken bir modernizm olarak nasıl ele alınacağına değinilecektir.

## BÖLÜM 2

### ŞİİRİN ÇOCUKLUĞUNA DOĞRU

Fazıl Hüsni Dağlarca'nın hem kendi çocukluğuna hem şiirindeki çocukluğa giden yolu keşfetmeye çalışmak bir şekilde onun şiirinin kurulumuna dair ipuçlarını içerir. Şairin kendi çocukluğunun gerek rast geldiği dönem gerekse özel hayatında babasıyla yaşadığı kritik bir ân, tüm şiirini şekillendirebilecek bir özellikle birlikte düşünülebilir. Bu paralellik onun şiirine yeni bir açıdan bakma fırsatını sunarken, genel olarak şairin şiiri hakkında yapılan daha önceki değerlendirmeleri de göz önünde bulundurmaktadır. Ancak bu yaklaşımı kullanırken şairin salt bir çocukluk tanımı yaptığına, kendine ait muğlak, dolayısıyla da saptanması güç bir dönemi işaret ettiğine dikkat edilmelidir. Daha doğrusu, onun kurduğu çocukluk Türkçe edebiyatta ve Türkçe şiirde eşine neredeyse hiç rastlanamayacak bir düzlemde. Bu nedenle şairin çocukluğu kullanım biçimi ve bunun getirdiği olanaklar hem son derece özgündür, hem de şiirde geliştirilen yeni bir anlayışı da içermektedir. Bu açıdan Dağlarca'nın şiirinin çocukluk dönemi, çocukluğunun şiiriyle kesişmekte ve ilk durum, ikincisini bir kaynak olarak kullanarak ondan yararlanmaktadır. Bu amaçla Dağlarca'nın kısa bir biyografisinin verilmesinin ardından, Dağlarca şiirine dair farklı yaklaşımları değerlendirerek yeni bir okuma biçimi geliştirmek, şairin şiirine dair önemli bir noktayı ortaya çıkarmak anlamına gelebilir. Dolayısıyla Dağlarca'nın hem kendi çocukluğuna ulaşmak hem de şiirinde geçen çocuğun kullanım biçimlerini ortaya çıkarmak için onun hakkında kaleme alınmış sayıca epey fazla olan eleştiri yazılarını önce seçmek daha sonra da detaylı bir şekilde tartışmak bu bölümün temel amaçlarındandır. Bu tartışma sayesinde, hem bu çıkarımlarla paslaşan hem de onlardan farklı bir iddiayı da dile getiren tezin ana argümanını kurmak

kolaylaşacaktır. Nitekim bir kelime oyunuyla bu bölüm, yazılmaya çalışılan tezin çocukluğunu da içermekte ve onun kurulum aşamasını okura sunmaya çalışmaktadır.

## 2.1 Fazıl Hüsnü Dağlarca yaşamak

Fazıl Hüsnü Dağlarca 26 Ağustos 1914'te İstanbul'da doğmuştur. Subay olan babası Hasan Hüsnü Bey, Fazıl Hüsnü'nün doğumundan kısa bir süre önce Bağdat'tan İstanbul'a atanmıştır. Bu yüzden, ismini Bağdat'taki komşuları ve yakın dostları olan Mehmet Fazıl Paşa'dan alır.<sup>5</sup> Resmi kaynaklarda adı Mehmet Fazıl Dağlarca şeklinde geçer.<sup>6</sup> “Hüsnü” ismini daha sonra babasının adından almıştır. Babasının görevinden dolayı okul hayatı bölünmüş ve ülkenin Adana, Kozan, Tarsus, Kayseri, Konya gibi çeşitli illerinde eğitimine devam etmiştir. Konya'da gittiği okulun adı Rehberi Hürriyet, Kayseri'deki ise Misak-ı Milli'dir. Buradaki ulusallık, dolayısıyla da siyasi bağlanmaya neden olacak bir angajman durumu daha okulların adında görünürlük kazanır. Bu sıralarda iki kardeşinin ölümü<sup>7</sup> çocuk Dağlarca'yı sarsmış ve şiirlerinde ölüm temasının ortaya çıkmasında etkili olmuştur. Daha sonra, “aile erkeklerinin geleneksel mesleği gereği Kuleli Askeri Lisesi'ne gönderilmiştir”.<sup>8</sup> Evlerinde büyük bir şiir merakının olması, Dağlarca'yı küçük yaşta şiirle tanıştırmıştır. Kadiri olan büyükannesinden ilahiler dinlerken ablalarının şiir okumalarına da şahit olur.<sup>9</sup> Böylece, şiirle olan ilgisinin artmasıyla, Dağlarca okuduğu okulların dergilerinde yazılar yazmıştır. Ancak Kuleli Askeri Lisesi'ndeysen şiir yazmaya yönelen Dağlarca'nın ilk şiiri 1933 yılında, lisenin son

---

<sup>5</sup> Konur Ertop ve Özgen Kılıçarslan, *Fazıl Hüsnü Dağlarca* (Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2009), 15.

<sup>6</sup> Alpay Kabacalı, *Türkçenin Ses Bayrağı Fazıl Hüsnü Dağlarca* (İstanbul: TÜYAP, 1987), s. 7.

<sup>7</sup> A.g.e., 19.

<sup>8</sup> Konur Ertop ve Özgen Kılıçarslan, *Fazıl Hüsnü Dağlarca* (Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2009), 15.

<sup>9</sup> Ertan Mısırlı, *Fazıl Hüsnü Dağlarca Günlüğü* (İstanbul: Kaynak Yayınları, 2014), 24.

sınıftayken *İstanbul* adlı dergide yayınlanmıştır. Okul hayatına Harp Okulu'nda devam eden Dağlarca, henüz ikinci sınıftayken ilk şiir kitabı olan *Havaya Çizilen Dünya*'yı<sup>10</sup> bastırmıştır. Böylece epey uzun sürecek şiir uğraşına bu yıl başlamış olur. 1937'de ülkenin doğusuna atanan şair, Ağrı dolaylarında vazifesini ifa ederken, aynı zamanda ikinci kitabı olan *Çocuk ve Allah*'ı da hazırlamaktadır. 1940'ta İstanbul'a dönen genç subay yine basım masraflarını kendisi karşılayarak şiir yaşamındaki ikinci kitabını bastırmıştır.<sup>11</sup> İkinci Dünya Savaşı sırasında Trakya'da görev alan Dağlarca şiir yazmaya devam etmektedir.<sup>12</sup> *Daha* adlı kitabı 1943 yılında yayınlanırken, onu 1945 yılında basılan *Taş Devri* izler.<sup>13</sup> 1946'da *Çakırın Destanı* (1943) CHP şiir yarışmasını kazanır.<sup>14</sup> 1950 yılında askerlikten istifa eder. Bu istifa şairin hayatında ve de şiirinde önemli bir yere sahiptir. O yıl yaşadığı bir olayı şöyle aktarmaktadır:

Askerlikten ayrıldığım yıldır. 30 Ağustos Bayramı'nı izlemek için Taksim'deki tören sıralarından iki davetiye elde etmişim. Annemle birlikte tribünlere oturmuştuk. Biraz sonra "ti" boruları çaldı, geçit başladı. Önümüzden geçen ilk kıtayla birlikte biz ana oğul ağlamaya başladık. Ben, Kuleli sıralarından başlayan ve üç ay önce biten uzun günlerin göz yaşartan tadını duyuyordum, belki de önüne geçilmez üzüntüsünü. Annem –kocasını, oğlunun üstüne koyarsak- 100 yılı bulan ordu ilişkisinin artık kopmuş olmasının –anlatamayacağım, anlayamayacağınız- üzüntüsünü, küçücük gövdesine sığdırıyordu.<sup>15</sup>

İstifa sebebini askerken görev yapmak yerine şiir yazmasına bağlar. Askerliğe olan saygısı ve şiir yazması arasındaki bağlantı şair için içinden çıkılmaz bir durum gibidir. Aslında bu tam olarak bir bağlantıyı değil de ikisi arasındaki bir ayrımı işaret edebilir. Yine şairin kendi ağzından bu durumu aktarması şu şekilde gözlemlenebilir:

Askerlikten 35 yaşında ayrıldım. Ayrılmamın nedeni askerlik mesleğine olan saygımdı. Çünkü askerken 6 şiir kitabı yayımlamıştım. Bu şiir kitaplarını

<sup>10</sup> Fazıl Hüsnü Dağlarca, *Havaya Çizilen Dünya* (İstanbul: Kitap Yayınları, 1960).

<sup>11</sup> Alpay Kabacalı, *Türkçenin Ses Bayrağı Fazıl Hüsnü Dağlarca* (İstanbul: TÜYAP, 1987), 7.

<sup>12</sup> Ertan Mısırlı, *Fazıl Hüsnü Dağlarca Günlüğü* (İstanbul: Kaynak Yayınları, 2014), 23.

<sup>13</sup> Alpay Kabacalı, *Türkçenin Ses Bayrağı Fazıl Hüsnü Dağlarca* (İstanbul: TÜYAP, 1987), 11.

<sup>14</sup> İhsan Işık, *Türkiye Yazarlar Ansiklopedisi* (Ankara: Uyum Ajans, 2001), 280-82.

<sup>15</sup> Ertan Mısırlı, *Fazıl Hüsnü Dağlarca Günlüğü* (İstanbul: Kaynak Yayınları, 2014), 26.

yazdığım süreyi askerlikten çalmıştım. Asker kalsaydım, yazacağım kitaplarının sürelerini yine çalacaktım askerlikten. Oysa orduda subay olmak 24 saatini geceli gündüzlü mesleğine adamakla ancak elde edilebilir.<sup>16</sup>

Buradan askerlik mesleğine olan saygıdan ziyade şiire olan ilginin baskın çıktığı alttan alta hissettirilmektedir; çünkü şairin tercihi şiir olmuştur. Askerliğe bu kadar önem verdiğini söylemesinin de altında aslında seçtiği şairliği vurgulamak ister gibidir. Dolayısıyla burada Dağlarca'nın askerliğe olan saygısının bir şekilde bayağılaştığını okumak mümkündür. Askerlikten ayrılmasının “göz yaşartıcı tadını” duyması buna bir örnek olabilir. Sanki askerliğe dair kurduğu saygı cümlelerinde çok net sezilemeyen bir ironik akıntı kendini hissettirmektedir.

1952'de Çalışma Bakanlığı'nda işe başlayan Dağlarca, 1960'ta buradan emekli olur.<sup>17</sup> TDK Şiir Ödülü ve Milli Talebe Federasyonu şiir armağanına da sahip olan Dağlarca, yurt içi ve yurt dışında pek çok kez en iyi Türk şairi seçilmiştir.<sup>18</sup> 1955 yılında basılan *Asu* adlı şiir kitabı Yeditepe Şiir Armağan'ına layık görülür.<sup>19</sup> Uzun bir şiir yaşamı olan Dağlarca, 30'dan fazla şiir kitabı yayımlanmıştır. Yüz yaşına yedi kala, 15 Ekim 2008 tarihinde<sup>20</sup> vefat etmiştir.

## 2.2 Dağlarca şiirini okuyamamak

Fazıl Hüsni Dağlarca'nın şiir külliyatına açıp bakmak, daha doğrusu böyle hacimli külliyatı bütünlüklü bir şekilde okumak oldukça zordur. 1935-2008 yılları arasında şiir üretmiş bir şairin eserlerini neresinden tutmak gerektiğine karar vermek aynı zamanda bunca uzun bir şiir deneyimini de bir tartıda ölçemeye benzer. Bunun için neresinden tutulursa tutulsun tam olarak bir türlü kavranamayan Dağlarca'nın

---

<sup>16</sup> A.g.e., 26.

<sup>17</sup> A.g.e., 26-7.

<sup>18</sup> İhsan Işık, *Türkiye Yazarlar Ansiklopedisi* (Ankara: Uyum Ajans, 2001), 281.

<sup>19</sup> A.g.e., 281.

<sup>20</sup> Semiha Şentürk, “Dağ Gibi Şiirleriyle Dağlarca”, *Milliyet* (17.11.2008), (erişim 29.05.1025).

muazzam dünyasına aralanan küçük bir kapı keşfedilmelidir. Bu yüzden, otuzdan fazla şiir kitabı ve binlerce şiirle baş etmek cesaret gerektirir. Üstelik tam da bu durumda iki ayrım, iki ayrı soruyla birlikte belirir: Fazıl Hüsni Dağlarca'nın kişisel yaşamını mı, yoksa onun şiirini mi okumak? Elbette bu durum sadece Dağlarca'ya has değildir. Ancak ikisinin aynı şey olmadığını vurgulamakta fayda var. Elbette aralarında benzerliklerin geçişlerin, etkilerin olduğu görülecektir. Ancak 93 yıllık bir ömrün, 72 yıllık bir şairliğin ve (üstüne basa basa söylemekte fayda var) binlerce şiirin birleştiği ya da ayrıştığı noktalar, bu farklılaşmadan meydana gelen kendine has deneyimler, tek bir bakış açısına sığmayacak kadar fazladır. Bu nedenle Dağlarca'yı tanımak, bilmek, okumak ve araştırmak demek öncelikle bu tek yönlü bakış açılarından kurtulmayı zorunlu kılmaktadır. Özellikle Dağlarca'nın şiirine yönelik tematik okumalardan faydalanarak ve onun baş edilemez uzun ömürlü şiirini tasnif etmeye çalışmak tam da bu tek yönlü bakış açılarını beraberinde getirir. Tematik okumalar, şairin şiir kitaplarında zaten çok belirgin olan temaları listelemek ve onun üstüne bir şey söyleyememeyi beraberinde getirmektedir.<sup>21</sup> Tasnif çabaları, ele avuca sığmaz Dağlarca şiirine yine aynı noktadan, temadan yaklaşarak onun şiirinin dönemlerini belirlemeye çalışır. Bu zorlanma ve zorlama çabalar çoğu zaman Dağlarca hakkında yazarlar tarafından itiraf edilerek onun şiirinin alışılmamış olduğu vurgulanır. Elbette herhangi bir eleştirmenin tespitler ve sonrasında yazarların da katıldığı noktalar; metne, Dağlarca şiirine girmeyi, onu açmayı engelleyen bir kabuk oluşturmuş olabilir. Ancak onun şaşırtıcı şiiri, hakkında yazmak isteyen herkese kendini kolayca göstermemektedir. Dağlarca hakkında ilk yazarlardan biri olan Orhan Burian, 1946 yılında yapılan CHP şiir yarışmasında

---

<sup>21</sup> Tam da bu duruma uygun bir çalışma için bakınız: Türkan Yeşilyurt, "Fazıl Hüsni Dağlarca'nın Şiirlerindeki Temalar" (Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, 2010).

üçüncü olan şaire yönelik tespitlerinde bu kabuğu oluşturacak benzer ilk saptamaları yapmıştır:

Yunan efsanelerinden bir benzetiş için daha yardım alacağız. Delphoi kentinde “dünyanın göbeği” diye bilinen bir *yarık* varmış, bu *yarıktan* insanı sarhoş eden bir buhar çıkarmış. Tanrı Apollo’ya danışmaya gelen olursa bu yangın üzerine üç ayaklı bir sehpa konur, buna da Pythia denen baş rahibe oturmuş. Bu rahibenin, buharla kendinden geçtikten sonra söylediği sözleri etraftan saygıyla dinleyen rahipler kaydeder, sonra manzum bir biçime koyarak, Tanrı’ya danışmaya gelmiş olanlara verirlermiş. İşte, Dağlarca da bugünkü Türk şiirinin Pythia’sı. Pythia gibi o da herkeslerden başka, garip dille konuşuyor. Saygıyla dinleyip yorumlamaya çalışılmazsa, sözleri birbirini tutmaz saçmalıklar gibi gözüküyor. Kısaca, aceleci, kolaycı olan bugünün insanların harcayamayacağı kadar çaba istiyor.<sup>22</sup>

İlginç bir benzetmeyle Dağlarca’nın şiirini tanımlayan bu alıntı bu tezde iddia edilen savı destekleyecek birçok noktayı beraberinde getirmektedir. Öncelikle Burian’ın *yarık* kelimesini vurgulamamın nedeni tam da şairin şiirini sorunsallaştırdığım yaklaşıma denk düştüğü içindir. Şairi burada ilahi ile dünyevi arasında bir tür aracıya benzeten Burian, onun dilinin, şiirinin kolay anlaşılmasını bu duruma bağlayarak Dağlarca’yı Türk şiirinde ayrı bir yere koymaktadır. Özellikle ilk bakışta anlaşılmayan bu şiirler bir tür Pythia gibi tercümana mı ihtiyaç duymaktadır? Burian bunu tam olarak söylemese de şairin şiirini dikkatle okuyacak eleştirmenlere, araştırmacılara ihtiyaç olduğunu belirtmektedir. Diğer bir deyişle, Burian’a göre Dağlarca’yı okuyan, “aceleci” ve “kolaycı” olmamalı, aksine onun şiirini anlamak, yorumlamak için emek harcamalıdır. Böylece, Dağlarca’nın şiirinin kolay anlaşılamayacağını söyleyen Burian “onun şiiri için kolay anlaşılmayan” saptamasını yapan ilk kişi olmaktadır. Bu zor anlaşılabilirlik tespitinin nedenleri mevcuttur. İlk akla gelenler, Dağlarca’nın kurduğu imgelerin kendini kolay ele vermemesi, şiirinin ortaya çıktığı yıllarda ve sonrasında hiçbir akıma sığmaması olabilir.

---

<sup>22</sup> Orhan Burian, *Denemeler Eleştiriler* (Ankara: Türkiye Bilimler Akademisi, 2004), 88. (Vurgu bana ait.)

Bu durum Nurullah Ataç tarafından da dile getirilecektir. Ataç, Dağlarca'nın ayrıksılığını vurgularken bunu Orhan Burian'dan devraldığını belirtmez ya da ima da etmez; ama neredeyse Burian'ın cümlelerini yeniden yazarak dile getirmiş gibidir. Bu, elbette Burian-Ataç diyalogundan çok Dağlarca'nın şiiriyle ilgili oluşturulan genel saptamalar olarak da değerlendirilebilir. Ancak iki durumda da onun şiiri üzerine görüş birliği mevcuttur:

Biz onun [Dağlarca] neler yaptığını, neler getirdiğini gösteremedik. Kolay anlaşılır, güzelliği çabuk sezilir birkaç şiiri vardır, en çok onlar üzerinde durduk. Ne bileyim? Biz Fazıl Hüsnü Dağlarca'yı öteki şairlerimiz arasında bir şair, öteki şairlerimize benzer bir şair diye tanıttık. Oysa o öyle değil, öteki şairlerimiz arasında bir şair değil, hepsinden ayrılıyor, eskilere uymadığı gibi yenilere de uymuyor, konuları başka, kalıpları başka, aradığı başka, dili başka.<sup>23</sup>

Ataç'tan da Dağlarca'nın şiirini tam olarak “anlayamama” konusunda bir eleştirmen itirafı gelmiştir. O da Burian gibi “kolay anlaşılmama” meselesi üzerinde dursa da Dağlarca'da kendisinin de yorumladığı birkaç şiiri dışında farklı bir derinliğe sahip olduğunu kabul eder. Burian daha şair hakkında yoruma başlarken, onu başka bir yere koysa da Nurullah Ataç'ın önceleri Dağlarca'yı dönemin Türk şiirinde yer alan diğer şairlere benzetmesi bir tersine çevirme hareketini gerektirir. Ataç tarafından süreç içinde Dağlarca'nın alımlanması epey değişmiştir. Yazdığı konulardan kullandığı dile kadar onun şiirinin “başkalığı”nı vurgulayan eleştirmen, Burian'daki gibi Dağlarca şiirinin yorumlanmasını geleceğin şiir eleştirmenlerine bırakmaz. Sadece şiirinin ayrıksı yönünü tespit ederek, Türk şiirinde Dağlarca'yı kendi belirlediği bir tarafa koyar, yani Türkçe şiir üreten bütün şairlerden farklı bir alana. Ataç'ın Burian'la Dağlarca hakkında ortak kullandığı “kolay” anlaşılmayan, “başka”, “garip” gibi sözcükler elbette daha sonraki araştırmacıları da etkileyecektir. Başka ya da farklı vurgusu aslında hiç de açıklayıcı değildir. Gerçekten de Türk şiirinde hiçbir

---

<sup>23</sup> Aktaran Memet Fuat, *Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi* (İstanbul: Adam, 2003), 234.

akımın içinde yer almayan nadir şairlerden biri olan Dağlarca'nın alımlanmasında bu türden değerlendirmelerin payı büyüktür.

Öte yanda Dağlarca'nın “başkalığı”nı tam olarak onun şiirinin zorunlu bir açıklaması olarak görmek onun şiirine giden bütün yorum kapılarını kapatmaya neden olmaktadır. Bu ayrık nitelemesini kullanan eleştirilerden bir diğeri Doğan Hızlan'dır. “Tek Başına Bir Okul”<sup>24</sup> adlı yazısında bu “başkalığı” başka bir türde düşünmeye çalışan Hızlan, yavaş yavaş klişeleşen bu saptamayı farklı kelimelerle ifade etse de onu tekrar etmekten kurtulamaz:

Dağlarca'yı inceleyerek Türk şiirinin bir yanını, bir dönemini, bir evresini, evrimini aydınlatmak olanağı sağlanabilir mi? 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.<sup>25</sup>

Artık bu “başkalık” meselesi kısır bir döngüye girmiştir. Bu verimsiz döngüye bir çentik atan, ona saçak çıkan, yani bir şekilde bu haliyle sürmesini sağlayan Hızlan belli bir noktaya kadar Burian vurguladıklarına ve Ataç'ın Dağlarca hakkında söylediklerine<sup>26</sup> bağlanmak zorunda kalır. Hatta onun söylediklerini tercüme etmekten, başka şekilde söylemekten kurtulamaz. Yine de bu döngü dikkatli okur için yeni Dağlarca yorumlamalarında alan açıcı bir şekilde kullanılabilir. Hızlan'ın Dağlarca'yı Türk şiirinden, Türk şiiri tarihinden çekip çıkarması ne derece doğrudur? Bu elbette mümkün değildir. Ancak Hızlan tarafından ortaya atılan “özgün”lük tartışması tam da Dağlarca şiirini yeniden okumaya sebep olacak bir noktada dursa da eleştirmen bunun farkında değildir. Nitekim de bu çıkarımının üstüne gitmeyerek hem Dağlarca şiirine dair yeni bir şey söylememiş olur hem de yeni bir yorum yapmak yerine sadece farklı kelimelerle kısır döngüyü sürdürmüş olur. Yalnız,

---

<sup>24</sup> Aktaran Memet Fuat, *Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi* (İstanbul: Adam, 2003), 227.

<sup>25</sup> A.g.e., 227

<sup>26</sup> Orhan Koçak'ın Ataç'ın tam olarak Dağlarca şiirine girememesine değindiği yazısına bir göz atmak için: Orhan Koçak, *Kopuk Zincir* (İstanbul: Metis Yayınları, 2012), 105.

yukarıda tekrar edildiği gibi sadece şairin şiirine dair yapılan “özgünlük” vurgusu bile bu şiiri bir kez daha düşünmeye itmektir. Yine Hızlan’ın aynı yazısında, Dağlarca’yı yeniden yorumlamakta kullanılabilecek, açtığı diğer bir yol ise şairinin şiirinin ayrıntılarına dikkat çekmesidir: “Dağlarca’nın şiiri bir ayrıntı şiiridir [...]”<sup>27</sup> Burada kısır döngünün kendi içinde yarattığı verimliliğe şaşmamak elde değil. Hızlan’ın değindiği “ayrıntı” sözcüğü yine kendisinin kullandığı “özgün”lük saptaması ile beraber düşünülmelidir. İlginç olan şudur ki Burian’ın Dağlarca’nın şiirini “kolay anlaşılamayan” olarak nitelendirmesiyle Hızlan’ın yukarıda verilen ifadeleri beraber düşünülebilmektedir. Bu iki yorum da onun şiirinin bir başka gözle okunmasının gerekliliğini sezdirse de yazarları sanki bu durumun pek farkında değillerdir. Daha doğrusu, böyle bir farkındalığa sahip olsalar bile, bu özgünlüğün ya da kolay anlaşılama durumu peşine düşmemektedirler.

Yukarıda bahsedilen anlaşılma, özgünlük tartışmasına pek girmese de Ahmet Soysal, Dağlarca’nın şiirine felsefeyle baktığını belirttiği kitabının ilk bölümünde Dağlarca alımlamalarıyla ilgili benzer durumları ön plana çıkarmaktadır:

*Kurtuluş Savaşı şairi Dağlarca, sonra Toplumsal şair Dağlarca, siyasi nitelikleri ön plana çıkmış kişilerce övülmüştür, toplum ve özellikle edebiyat çevresi içinde. Bu kişiler, yapıtının en derin yönünü yetersizlikleri ve siyasi önyargıları yüzünden görmezlikten gelmişlerdir. Böylece kanımca Dağlarca’ya zararı dokunmuş bir “Dağlarca imajı” öne sürülmüştür bu kişilerce (ama Peyami Safa, Orhan Burian ve Cemal Süreya’yı ayırmak gerekir) [...]”<sup>28</sup>*

Ahmet Soysal’ın alıntıda “siyasi nitelikleri ön plana çıkmış kişiler” diyerek kimi kastettiğini anlamak oldukça güçtür. Ancak Soysal’ın burada Dağlarca’nın belli şiirlerinin toplumsal ve ulusal bir söylemde karşılık bulduğunu söyleyerek, Ataç’ın şairin “kolay anlaşılan” şiirleri saptamasıyla bir ilişki içine girdiğini söylemek gerekir. Bu alıntıda göze çarpan ikinci bir nokta Soysal’ın Dağlarca şiirini

<sup>27</sup> A.g.e., 229

<sup>28</sup> Ahmet Soysal, *Arzu ve Varlık: Dağlarca’ya Bakışlar* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007), 20.

“derin”liğiyle ön plana çıkarmak istemesidir. Bu derinliğin tam olarak ne olduğu verilme de siyasi ve toplumsal olanın dışında tutulduğu vurgulanmıştır. Üstelik Soysal’ın bahsettiği bu “kişilerin”, “yetersizlikleri” de onların yorumlarının “derin”e inmesinde bir engeldir. Peki Dağlarca’nın toplumsal göndermeleri olan şiirler yazmasının, daha doğrusu böyle anılmasının Dağlarca’nın kendisine, şiirine ne gibi bir zararı vardır? Soysal’ın niyetini okumak gerekirse, böyle bir koşulda şairin Hızlan’ın bahsettiği “ayrıntılar”la birlikte gelen “özgün”lüğu kaybedeceğini dışündüğu söylenebilir: “Hemen şunu da belirtmek gerekir: Dağlarca’nın Epik ve Toplumsal şiirleri  *bilinçli olarak* daha yüzeyde olanaklarla yazılmışlardır, daha kolaydırlar; çünkü ideolojik, siyasi bir anlamı, bir mesajı hemen ve elverdiğince geniş kitliye iletmek durumundadırlar.”<sup>29</sup> Soysal’ın “mesaj iletme” kaygısı ıkarımıyla Ataç’ın “kolay anlaşılır” olanı aynı zeminde yer almaktadır. Ancak Ataç’ın yorumuna Soysal tarafından bir ekleme yapılmıştır. O da Dağlarca’nın “kolay anlaşılır” şiirleri “bilinçli olarak” yazdığıdır. Üstelik Soysal bu gibi şiirleri “derin”de olma metaforunun karşısına koymuş ve onları “yüzeyde” olanlar şeklinde nitelemiştir. Bu alımlamalar çerçevesinde bir karşıtlıklar silsilesi oluşmaya başlamıştır. Bu karşıtlıklar, derin-yüzey, kolay-güç anlaşılrlık, özgünlük-toplumsal vesiyasi angajman şeklinde farklı kutuplarda listelenebilmektedir.

Diğer bir tarafta ise Dağlarca’yı tematik okumalarla ya da sınıflandırma yöntemiyle anlamaya, anlamlandırmaya çalışan yazılar, çalışmalar mevcuttur. Tasnif yöntemiyle üretilmiş yazılardan biri Cemal Süreya’ya aittir. Süreya’nın *şapkam Dolu iekle* kitabında yer alan bu incelemesi, Dağlarca’nın şiiriyle baş etmek için onun eserlerini en belirgin hatlarıyla sınıflandırmaya çalışır:

Fazıl Hüsnü’nün şiirinde iki dönem görüyorum. Birincisi sezgi dönemi, ikincisi akıl dönemi. *Havaya izilen Dünya, ocuk ve Allah, Daha, akırın*

---

<sup>29</sup> A.g.e., 20.

*Destanı, Taş Devri* (1935-1945) birinci döneme giriyor. İkinci dönem kesin çizgilerle *Asu* (1955) ile başlayıp günümüzdeki şiirlerine kadar sürüyor. Bir de 1949-1955 yılları arasında yayımladığı şiirleri var: *Üç Şehitler Destanı, Toprak Ana, Aç Yazı, Sivaslı Karınca, Anıtkabir, İstanbul Fetih Destanı*.<sup>30</sup>

Süreya ilk önce ana hatlarıyla Fazıl Hüsni şiirini ikiye bölerek ona yaklaşmaya çalışmaktadır. Bu bölümlenme kendisinin de şair olmasından dolayı Dağlarca yorumlarına yeni bir bakış açısını getirmektedir. Bu da onun şiirinin ne olduğu, neyi ifade ettiği, neyi anlattığı değil de nasıl yazıldığı üzerine düşündürmektedir. Süreya bu yüzden, Dağlarca'nın şiirinin nasıl yazıldığından yola çıkarak onu iki bölüme ayırır: sezgiyle yazılan şiir ve akılla yazılan şiir. Bu tartışmanın muğlaklığı bir yana şairin şiir yazımının sorgulanması da daha önce dikkat çekilen bir karşıtlıktan oluşmaktadır. Burada iki kutba indirgenmeye çalışan Dağlarca şiiri, Süreya'nın onda gördüğü kesin "çizgilerle" ayrılmıştır. Çizginin üzerinde pek durulmasa da bu tezin ilerleyen bölümlerinde tartışılacak önemli bir kısmı ihtiva eden bu ayrımın sınır hattına dikkat çekmekte fayda var. Yine Süreya'nın üzerinde çok durmadan geçtiği bu kelime gibi, Burian'ın kullandığı ilginç Pythia benzetmesindeki "yarık" da bütün bu iki taraftan oluşan karşıtlıkları beraber düşündürtecek bir yoruma neden olmaktadır. Onun Dağlarca'nın ilk dönemi olarak gördüğü sezgi dönemi, beş şiir kitabından oluşmaktadır. Bunlar Dağlarca'nın şiirini ürettiği sırayla verilmiştir. Bir başka deyişle, Süreya Dağlarca'nın kitap basım tarihlerinin kronolojisini tutarak şair üstüne yeni bir eleştiriye doğru gitmeye çalışmaktadır. Ancak bu durum gerek ortaya attığı "sezgi"<sup>31</sup> ve "akıl" gibi soyut kavramların muğlaklığına düşmekte gerekse iki dönem için de sayıca fazla olan kitapların hepsiyle bir bağlantı kuramayarak onları açıklamakta yetersiz kalmaktadır. Üstelik iki kavramın belirlediği alanın tam ortasına denk düşen 1949-1955 arası basılmış altı kitabı da bir tür geçiş olarak

<sup>30</sup> Cemal Süreya, *Şapkam Dolu Çiçekle* (İstanbul: Yön Yayıncılık, 1991), 57.

<sup>31</sup> Süreya burada her ne kadar bu kavramı yazının devamında desteklemeye çalışıp, Bergson üzerinden açma girişiminde de bulunsa da çok başarılı olamayacaktır. Bakınız: Cemal Süreya, *Şapkam Dolu Çiçekle* (İstanbul: Yön Yayıncılık, 1991), 61.

göstererek “sezgi” ve “akıl” arasındaki boşluğu doldurmaya çalışmakta, diğer bir deyişle bu altı kitabı bir dolgu malzemesi gibi ortaya atarak tezinin eksikliğini gidermek için kullanmaktadır.<sup>32</sup> Öte yandan Süreya, Ataç gibi Dağlarca’nın özgünlüğünün sonucu olarak Türk şiirinin belli bir dönemi açıklayamamasını vurgulamaktadır: “Fazıl Hüsni’nün çıkışı da, gelişmesi de şiirimizin genel diyalektiğinden bağımsızdır. Bu yüzden getirdiği değerler de salt kendine ilişkin bir niteliktedir.”<sup>33</sup> O da Ataç’ın yukarıda alıntılanan sözüne benzer bir duruma dikkat çeker. Burada sorulması gereken soru şudur: Dağlarca’nın Türk şiirinin tarihsel gelişimi dışında kalması salt bir gerçeklik midir, yoksa şair “kolay anlaşılabilir” biri olmadığından bu tür bir değerlendirmeye mi karşı karşıya kalmaktadır? Bu noktadan sonra kendi içinde dönmeye başlayan bu tür yorumlar silsilesi Soysal’ın belirttiği “Dağlarca’ya karşı Dağlarca imajı”yla yoğrulacaktır. Örneğin *Türkiye Yazarlar Ansiklopedisi*’nin<sup>34</sup> “Fazıl Hüsni Dağlarca” maddesini Cemal Süreya’nın bu dönemsel ayrımı önemli ölçüde belirler. Yine aynı yerde Feridun Andaç’tan yapılan alıntı, Süreya’nın saptamalarının birebir aynısıdır. Üstelik Feridun Andaç’tan burada bir ekleme daha göze çarpar. Dağlarca’yı ele aldığı temalara göre ayırır ve bunu da yine Süreya’nın dönemsel ayrımı altında gerçekleştirir. Mesela Dağlarca’nın “mistik” bir şiir yazdığını söylemesi<sup>35</sup> Süreya’nın ortaya attığı “sezgi” dönemiyle alış-veriş halindedir. Hatta onun bir alt kümesidir. Bu durumda yukarıda beliren ikiliklere, (derine karşı yüzey, kolaya karşı güç-zor, özgünlüğe karşı toplumsal-siyasi olan) ikili karşıtlıklara bir yenisi daha eklenmiştir. Sezgiye karşı akli Cemal Süreya öne atarken Dağlarca şiiri bir kez daha bir ikilikle beraber anılacaktır.

---

<sup>32</sup> Yine burada geçiş dönemi diye adlandırdığı kısmı “evrenden yeryüzüne iniş” olarak nitelese de şiirlerden örneklerle desteklenmeyen bu yorum, üstünkörü bir okumanın yarattığı açmazı gözler önüne sermektedir: Cemal Süreya, *Şapkam Dolu Çiçekle* (İstanbul: Yön Yayıncılık, 1991), 58.

<sup>33</sup> s. 224.

<sup>34</sup> İhsan Işık. *Türkiye Yazarlar Ansiklopedisi* (Ankara: Uyum Ajans, 2001), 279.

<sup>35</sup> Aktaran İhsan Işık. *Türkiye Yazarlar Ansiklopedisi* (Ankara: Uyum Ajans, 2001), 280.

Ahmet Soysal da Dağlarca'nın "metafizik konulara yönel"diğini<sup>36</sup> söylerken "sezgi" ve "mistik" kavramlarına katkı sağlamakta ve Dağlarca şiirini tematik olarak ele almayı denemektedir. Hem de Cemal Süreya'nın tasnifine benzer bir yaklaşımı benimsemektedir. Ayrıca şairin üç kitabını başyapıt sayarak kendisinin bütüncül bir yoruma gittiğini iddia etmektedir.<sup>37</sup> Hakikaten bugüne kadar yapılmış en bütüncül Dağlarca yorumlamasına girişen *Arzu ve Varlık: Dağlarca'ya Bakışlar* kitabı kendi içinde bir bütünlük taşımaktan ziyade ilgili temaları bir araya getiren ve bu temalar üzerinden bir değerlendirmeye gitmeye çalışan bir çalışma olarak kalmaktadır. Kitabın isminden de anlaşılacağı üzere arzu ve varlık gibi üst başlıkta Dağlarca şiirinin içerdiği temaları ele alma durumu Soysal'ın bütüncül bakışını zedelemektedir. Çünkü Dağlarca'nın şiirinin ele avuca sığmaz yanı bu durumun farkında olan Soysal'a karşı da kendi zor yorumlanır yanını dayatmıştır. Bu durumda Soysal da Dağlarca için daha önceden ortaya atılmış saptamaların kenarına ilişmiş bir ağ örer:

[...] Türkçeden kaynaklanan bir şiir yazdığını savunuyorum. Peki Türkçenin hangi derin özelliklerini ve olanaklarını öne çıkarmaktadır Dağlarca'nın şiiri? [...] Nedir Dağlarca'nın ilk şiirinin yeniliği? Bu daha genel soruya yanıt vermeye çalışırken, görülecektir ki Dağlarca'nın ilk şiirinin yeniliği, büyük ölçüde, alışılmamış biçimde yetkin bir Türkçe estetiğine bağlıdır. Türkçenin yoğun olabilme özelliğini ortaya çıkarmıştır Dağlarca, Yunus Emre'nin, Bâkî'nin, Şeyh Galib'in devamında.<sup>38</sup>

Şairin kendi yazdığı dilden kaynaklanan bir şiir yazması elbette ilk bakışta tuhaf, hatta pek bir anlam ifade etmeyen bir yorum gibi gelmektedir. Ancak burada Soysal'ın felsefeci kimliğini hesaba katmakta fayda vardır. Bunun için Martin Heidegger'in dil üzerine düşüncelerine bir göz atmak gerekebilir. "Dilin kendisini ne

<sup>36</sup> Ahmet Soysal, *Arzu ve Varlık: Dağlarca'ya Bakışlar* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007), 21.

<sup>37</sup> A.g.e., 33.

<sup>38</sup> S. 22

olduğu”<sup>39</sup> sorusunun peşinden giden filozof, yalnızca “dilin konuştuğu”nu vurgular.<sup>40</sup> Özneden önce dilin gelmesi, konuşanı, özneyi değil de dili bir adım öne çıkarır. Peki, böyle bir durumu mu ifade etmektedir Soysal alıntısının ilk cümlesi? Dağlarca bir özne olarak dilden sonra mı gelmektedir ya da dil onun özneliğinin önünde midir? Soysal’ın bu çıkarımının bu sorularla kesişmeyen bir yanı mevcuttur. O sadece Dağlarca’nın “Türkçem, benim ses bayrağım.” ifadesinin etkisine kapılmış gibidir. Sanki bu poetik söyleyişin gölgesi altında kalan bir analize gitmektedir. İkinci cümlesinde Soysal’ın, yukarıda yer verilen diğer alımlamalardan bir adım öteye gitme isteği görülmektedir. Dağlarca şiiri üstüne gelen ilk yorum değildir “derin”lik saptaması. Üçüncü cümle ise “yenilik” tespitini sanki Ataç’tan miras alarak bunun nedenini sorgulamak istemektedir. Hemen ardından gelen “alışılmamış” kelimesi de neredeyse yukarıda yer verilen tüm Dağlarca alımlamaların ima ettiği bir sözcüktür. Bu alışılmamışlık durumunu dilin estetiğine bağlayan Soysal, şairin yeteneğini es geçerek hemen üstte bahsedilen Heideggervari bir yaklaşıma mı gitmek istiyordur? Bu sorunun cevabı elbette hayırdır. Ancak, şöyle bir duruma varmak olasıdır: Burada Soysal’ın çıkarımının altının doldurmadığını ya da biraz olsun açarak bu saptamasını desteklemediğini göstermektedir. Nedir bir dilin estetiği? Şair, yazar bunu nasıl kullanır? Şiirde bu dilin estetiği nasıl, ne şekilde kendini gösterir? Bu gibi sorulara verilecek bir cevabı yoktur Soysal’ın kitabının. O tam da sanki Orhan Koçak’ın Ataç’ı eleştirdiği noktayı<sup>41</sup> sezmiş, Dağlarca şiirinin içine girmeyi denemiş; ancak bütünlük bir Dağlarca okumasına varamamıştır.

---

<sup>39</sup> Martin Heidegger, *Poetry, Language and Thought*, çev., Albert Hofstadter (New York: Perennial Classics, 2001), 186.

<sup>40</sup> A.g.e., 186.

<sup>41</sup> Orhan Koçak, *Kopuk Zincir* (İstanbul: Metis Yayınları, 2012), 106.

Bu noktada onlarca Dağlarca değerlendirmesinden geriye bu tezin alış-veriş içinde olacağı birkaç önemli çalışma kalmaktadır. Bunlardan biri Yücel Kayıran'ın *Radikal* kitap ekinde çıkan yazısıdır:

Dağlarca'nın şiiri, insanın bir birey olma sürecinin şiiri değildir; belli bir bilinçlilik düzleminde yer alan bir öznenin şiiridir. Yukarıda işaret ettiğim gibi, onun, bütün yapıtları arasındaki aynılık veya kardeşlik duygusunu yaratan neden de bu bilinçlilik düzleminde kaynaklanır. Bilinçlilik derken kastettiğim, bir tinsellik, bir ruh durumu değil, tam tersine bir iradi durumdur. Dağlarca'nın şiiri, tam da bu nedenle laik bir şiirdir. 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.<sup>42</sup>

Bu tezin oluşum aşamasına diğerlerine göre daha yakın bir tarihte yayınlanan bu yazı şimdiye kadar Dağlarca üzerine söylenmiş şeyleri geride bırakarak, onlardan sapmakta ve bambaşka bir bakış açısını beraberinde getirmektedir. Birey ve özneyi birbirinden ayıran Kayıran, “belli bir bilinçlilik düzleminde yer alan bir öznenin şiiri” tanımlamasının tam olarak neyi ifade ettiğini muğlak bırakır. Üstelik birey ve özne arasındaki ayrımın da altını doldurmadan üst üste yeni saptamalara gider. Bu ayrım nereden çıkar ya da tam olarak nedir “bilinçlilik” sorularını yanıtlamadan, kastettiği “bilinçliliğin” istençle ilgili bir durum olduğudur. Takip edilmesi güçleşen bir çıkarımlar dizisine girişen Kayıran, sonraki cümlede bilinçlilik-istençlik durumunun neden olduğu, Dağlarca şiiriyle ilgili “laik şiir” saptamasını ortaya atarken bu anlam bağında artık herhangi bir nedensellik ilkesinin işlevini yitirdiği görülmektedir. Diğer bir deyişle, Kayıran'ın çizdiği bilinçlilik-istençlik-laiklik hattında kavramlarının birbirine tam olarak ilişemediği bir temas sorunu göze çarpar. Ancak buradan hareket ederek, laiklik çıkarımını dini bağlamda değil de tam da dünyevi bağlamda kurduğunu söylemesi geriye dönük bir anlam bağını belirsiz de olsa şekillendirmektedir. Laiklik-dünyevi olma birbirine sıkı sıkıya bağlanırken,

---

<sup>42</sup> Yücel Kayıran, “Dağlarca: Cumhuriyet Şairi”, *Radikal* (17.11.2006), (erişim 18.05.2015).

arkada kalan istençlik-bilinçlilikte pek bir karşılık bulamaz. Yine de Kayıran'ın yazısının bu kısmında, Dağlarca şiiriyle ilgili ancak kısmen nedenselleştirilmiş de olsa önemli noktalar ortaya çıkmaktadır. Birey ve özne arasına çekilen “çizgi”, Burian'ın “yarık” ve Cemal Süreya'nın Dağlarca şiirindeki “iki dönemi” ayıran sınırla birlikte düşünülmelidir. Üstelik Soysal'ın “metafizik” ve Andaç'ın “mistik” çıkarımına da “dünyevi” tespitiyle cevap verebilecek bu alıntı bir başka ayrımı daha desteklemektedir: Bu da metafizik-fizik ya da metafizik-dünyevi ayrımıdır. Dağlarca için “yarıgın”, bölünmüşlüğü, ikiye ayrılmış olanın bir kez daha gündeme geldiği bu yazıda artık kaçınılmaz olan gözlemi yapmak mümkündür. Dağlarca'nın şiirinde ikilikler, ikili gruplar ve bunların ayrımı önemli bir yere sahiptir. Diğer bir deyişle, bu durum, yani yarılma, şiirin temelini oluşturan bir noktada merkezi bir yer tutar.

Bu ayrıma Orhan Koçak da kitabının “Dağlarca ve Etkiler Sorunu”<sup>43</sup> adlı bölümünde farklı bir şekilde değinmektedir: “DAĞLARCA’NIN ŞİİRİNİN tuhaf bir yazgısı var. Ya geleneğin büsbütün dışında kalan, o gelenekle alışverişi olmayan, nevi şahsına münhasır bir şiir sayılmıştır, ya da geleneğin çok doğal, çok uyumlu, çok kolay açıklanabilecek bir uzantısı. Ya mucize, ya zorunluluk.”<sup>44</sup> Koçak'ın burada yazısına “tuhaf” diye başlaması, şairin şiirinin kendisini değil de yazgısını bu şekilde nitelenmesi, onu elbette Dağlarca şiirini “tuhaf”, “garip” olarak gören Burian'dan, Ataç'tan ayırmaktadır. “Gelenek ve gelenek dışılık”, “mucize ya da zorunluluk” olma durumu, ayrıma vurgu yaparken, Koçak burada adeta Dağlarca üzerine yazılanların hepsini bir kelime tasarrufuyla özetler. Örneğin, “nevi şahsına münhasır” bir Dağlarca şiiri Ataç'ın şairin “özgün”lüğüne yaptığı vurgunun farklı kelimelerle ifadesidir. Bu açıdan önce Ataç'ı, sonra da Cemal Süreya'yı yukarıda alıntılarını yapılan yazılarından sonra eleştirerek, kısa bir literatür tartışmasına

<sup>43</sup> Orhan Koçak, *Kopuk Zincir* (İstanbul: Metis Yayınları, 2012), 105.

<sup>44</sup> A.g.e., 105.

girişmektedir.<sup>45</sup> Ancak Koçak, Dağlarca yorumlarının arasında izi sürülenden bambaşka bir yöne çevirir bakışını. Yazısının da başlığında belirttiği gibi şiirde “etkiler sorununa” yönelir.<sup>46</sup> Demek ki Koçak, bir an için Dağlarca yorumlarında gözlemlenen ayrımı, yarılmayı fark ederek diğer incelemelerine de yön veren teorik bir tartışmanın peşinden gitmeyi tercih eder.<sup>47</sup> Böylece Dağlarca yorumlarını yeniden düşünerek, bütünsel değerlendirilmesini bir kenara bırakır. Oysa tam da bu noktada bu tezin savını oluşturacak bir hipotez şekillenmeye başlamıştır. Koçak’tan ve yukarıda sıralanan diğer eleştirmenlerde devralınan bir tartışmanın sürdürülmesi önemlidir. Daha önceki Dağlarca okumalarını göz önünde bulundurarak, gerektiği yerde onlardan yararlanan fakat belli noktalarda da bu yorumları aşabilecek bir eleştiriyle şekillenecek bu tezin dayanak noktasına ulaşılır: O da yarılmanın ta kendisidir. Bu noktayı bir kez daha hatırlamakta fayda var. Bu da yukarıda tartışılan fikirlerin kısa bir özetini sunarak oluşacaktır. Orhan Burian’ın ilk olarak Pythia benzetmesi üzerinde ortaya attığı “yarık”<sup>48</sup> Ataç’ın belirttiği kolay anlaşılabilir şiirlerle, “başkalık”<sup>49</sup> ve Hızlan’ın dediği gibi de “özgünlük”<sup>50</sup>, Süreya’nın “sezgi” ve “akıl” dönemi olarak kesin çizgilerle şairin şiir yaşamını ayırması, Soysal’ın metafizik vurgusu<sup>51</sup>, Kayıran’ın da dünyevi-mistik ayrımı ve son olarak Koçak’ın alıntısında vurgulanan gelenek içi-gelenek dışı farkı, Dağlarca’da bu ikiliğin ne olduğunu ve şiirlerinde ne şekillerde görüldüğünü düşündürmeye yöneliktir. Bu durumda şu

---

<sup>45</sup> A.g.e., 105-6.

<sup>46</sup> A.g.e., 107.

<sup>47</sup> Bkz. Orhan Koçak, *Bahisleri Yükseltmek: Turgut Uyar’da Kendini Yaratma Deneyimi* (İstanbul: Metis Yayınları, 2011). Orhan Koçak’ta Harold Bloom etkisi net bir şekilde görülür. Bu kitabında Uyar’ın bütün bir şiir serüvenini Bloom’un ortaya attığı şiirde “etkilenme endişesi”yle okumaya çalışır. Harold Bloom’un bu çalışmasına bir göz atmak için: Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (New York: Oxford University Press, 1997).

<sup>48</sup> Orhan Burian, *Denemeler Eleştiriler* (Ankara: Türkiye Bilimler Akademisi, 2004), 88.

<sup>49</sup> Aktaran Memet Fuat, *Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi* (İstanbul: Adam, 2003), 234.

<sup>50</sup> A.g.e., 227.

<sup>51</sup> Ahmet Soysal, *Arzu ve Varlık: Dağlarca’ya Bakışlar* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007), 20.

sorunun açıklanması adeta zorunlu hale gelmektedir: Dağlarca'nın şiirinde yarılan şey nedir ve bu şey, şiiri nasıl kurar?

Bunu yaparken yazarın sayısı otuzu aşan kitabında yer alan binlerce şiirinin hepsini birden değerlendirmeye girişmek imkânsız bir işe kalkışmak demektir. Bu yüzden Dağlarca şiirinde ilk olarak yarığın tespit edildiği ve bu yarığın oldukça işlevsel bir şekilde kullanıldığı, hatta kitabın tamamına sirayet eden bir yapıya büründüğü, şairin ikinci şiir kitabı olan *Çocuk ve Allah*'ı ele almak bu çalışmayı daraltarak daha mikro bir alanda tartışmanın yürütülmesini sağlayacaktır. Bu aynı zamanda hem tezin sınırlarının belirlenmesi hem de daha sonra Dağlarca külliyyatına dair bütünsel bir bakış açısına gidebilecek çalışmaların dayanabileceği küçük ama önemli bir parçasının oluşması bakımından önemlidir.

### 2.3 *Çocuk ve Allah*'a bakmak

İlk olarak 1940 yılında İstanbul'da basılmış olan bu kitap Dağlarca'nın ikinci kitabıdır. Kitap her biri ayrı başlık taşıyan on iki bölümden oluşmaktadır. Hayli hacimli bir kitap olan *Çocuk ve Allah*, bu on iki bölüm altında 198 adet şiiri içermektedir. Bir bölüm hariç<sup>52</sup> diğer on bir bölüm, kendi adıyla adlandırılan şiirle başlar ya da ilk şiirin adı o bölüme verilmiştir. Örneğin, kitabın ilk bölümü olan “Bu Eller Miydi” yine aynı adı taşıyan şiirle açılmaktadır.<sup>53</sup> Buradan anlaşıldığı üzere kitap bir şekilde tematik bir yaklaşımla parçalara ayrılmıştır. Bu tür bir sınıflandırmayı ve işlenen temaları daha yakından görmek için bölüm adlarının kısa bir listesini çıkarmak önemlidir. “Bu Eller Miydi”, “Vücudu Yaratmak”, “Boş Vakitler”, “Saklambaç”, “Bir Ülke”, “Büst”, “Şekil”, “Geceye Karşı Müdafaa”,

<sup>52</sup> Fazıl Hüsni Dağlarca, “Geceye Karşı Müdafaa”, *Çocuk ve Allah* içinde (İstanbul: Kanat Yayınları, 1966), 173. Bu kitaba ait ilgili alıntılar bundan sonra sadece sayfa numarası verilerek gösterilecektir.

<sup>53</sup> s. 9.

“Hep Aynı Gök Altında”, “Yaşadıktan Sonra”, “Bir Ölüden Haber” ve son olarak “Talih Açıklığı” şeklinde sıralanan bölümler ilk bakışta pek de bir şey ifade etmese de kitabın genel bir panoramasını sunar. Aynı zamanda da bu bölüm adlarının kitabın geneline dâhil ayrı ayrı göndermelerinin mevcut olduğu söylenebilir. Örneğin ilk bölümü açan bu “Bu Eller Miydi”<sup>54</sup> şiiri, çocuk ellerini hatırlayan bir öznenin konuşmasından oluşur. Bu şiirde, şiir sesinin çocuğun oyun ve arzu içinde olan ellerini aktarmasıyla bir tür beden ve bedensellik ön plana çıkar. Aynı zamanda kitabın ilk şiiri olması açısından da oyunu oynayan, çoğunlukla oyunu kuran ellerden burada bahsedilmesi, kitabın ilerleyen bölümlerinde tekrar kullanılacak “çocuk eli” metaforunu da açmaktadır. Ancak şiirin “Bu eller miydi Allah’a açılan”<sup>55</sup> dizesiyle sonlanması kitabın adına işaret eden bir özelliğe sahiptir. Çocuk ve Allah burada ilk defa beraber düşünülmüş ve aynı şiirde anılmıştır. Bu beraberlik el ve çocuğun ya da şairin kendi bedeni üzerinden kurulmuştur. Bu şekilde de bedenin doğrudan getirdiği bir sözcük olan arzuya start verilmiş ve bu şekilde bir tür vücudun işlevlerine yönelik özellikler hatırlatılmaya çalışılmıştır. Nitekim bu tezde büyük bir öneme sahip olan “Çocuklar Korkunç Allahım”<sup>56</sup> adlı şiir tam da bu amaca hizmet eden bir sembolle birlikte gelir. Elin, bedenin işlevi bu kez adeta Allah’a karşı kullanılmaktadır.<sup>57</sup> Aslında arzuların, bedenin, çocuk üzerinden Allah’a karşı ön plana çıkarılması bütün kitabı kapsar. Bu yüzden bedensiz olan, soyut olduğu düşünülen Allah’ın karşısına sanki son derece somut özellikleriyle betimlenen arzulara, bedene sahip olan çocuk konulmaktadır.

Üstelik bu bölümün “Vücudu Yaratmak” adlı bölümle devam etmesi de bir tür insan bedenine dayanan el metaforuna bir yenisini ekler. Bu kez buradaki el sanki

---

<sup>54</sup> s. 9.

<sup>55</sup> s. 10.

<sup>56</sup> s. 26.

<sup>57</sup> s. 26.

kendi var olduğu, eklemleendiği bedeni yeniden yaratıyordu. Bu yüzden yaratma eylemini dini anlamda gerçekleştiren tanrıya karşı burada bir alternatif yaratıcı sunulmaktadır. Bölümle aynı adı taşıyan ve yine bölümü açan şiirin son dizeleri şöyledir: “Hicab duymaksızın bahsetsin herkes / Vücudunu yaratmak zevkenden.”<sup>58</sup> Bu durum hemen sonrasında gelen şiirde de bir şekilde dünyayı yeniden yaratan özneyi de ima etmektedir. Hem de bu aşama dinde bedeninin olduğu gibi, dünyanın da iyisi olduğu düşünölen Allah’ın yok sayılmasıyla birlikte verilmiştir. “Her şey Allah kadar mevcut ve hareketsiz / Her şey namevcut.”<sup>59</sup> Bu yüzden bedeninin, vücudun kullanılması, hatta şiirde bunların yeniden yaratılması Allah’ı ve onun otoritesini değilleyecek bir noktaya varmıştır. Aynı zamanda da şeylerin dünyeviliklerinin ön plana alındığı, Allah’a karşı yürütölen hareketle dinin bir şekilde uzaklaştırıldığı düşünölebilir. Buradaki yaratılma eyleminde gizli bir çocuk imgesi vardır. Bu yüzden kitabın ilerleyen bölümlerinde de farklı şekillerde şiirleştirilerek, şairin kendine mal edeceği bir tür seköler tutum ortaya çıkar. Çocuk ve Allah arasında geliştirilen böylesi bir gerilim, yeni karşılaşma ve çatışma “ân”larına gebedir.

Yine aynı şekilde “Boş Vakitler” adlı bölüm çocuk ve Allah arasında gidip gelen şiir sesinin serüvenini kaydeden şiirlerden oluşmaktadır. Burada bölümler arası kurulan bağlantıların gayet net bir şekilde işlediği görölmektedir. Tıpkı Eski Ahit’e göre tanrının dünyayı yarattıktan sonra boş bir gününün olmasını hatırlatan bu isim, kişinin de bir tanrıya, dine ihtiyaç olmadan kendi bedenini ve dünyasını yaratma işinden sonraya denk gelebilecek boş vakte yorulabilir. Aynı zamanda Allah’tan, dinden boşalacak alanı da öznenin kendine ait şeylerle doldurması gerekmektedir. Vaktin boşalması ise burada zamanın, hatta tarihin de ilahi olandan arındırılması ve dünyevi bir anlayışla yeniden oluşturulması gerektiğini düşünödürebilir. “Boş”

---

<sup>58</sup> s. 31.

<sup>59</sup> s. 32.

kelimesi bu açıdan da işlevseldir. Burada kitabın getirdiği yeni bir özellik belirlemiştir. Çocuk ve Allah arasındaki gerilim, mücadele aslında son derece zamansal, diğer bir deyişle tarihseldir de. Bu bölümde “Azadedin Işıkları”<sup>60</sup> adlı şiirin ikinci bölümünde arzunun, bedenini işaret ettiği bir anlam havzasında yer alan “varlık” sözcüğü lahza veya diğer haliyle “ân” ile beraber geçmektedir.<sup>61</sup> Bu yüzden bu bölümde, çocuğun birtakım özellikleriyle Allah’a karşı ön plana çıkarılması, tarihin de bir açıdan yeniden şekillenmesiyle sanki yeniden başladığının iması yapılır.

Kitabın dördüncü bölümü olan “Saklambaç” arkasında bıraktığı diğer bölümlere göre epey fazla şiiri içinde barındırmaktadır. Yine bu bölümde çocuk ve onun kurduğu oyun, çok daha ön plandadır. Dolayısıyla, burada bu tezde sıkça kullanılacak olan “oyun”un kime karşı ve neden oynandığı şiirlere yapılan yakın okumayla ortaya çıkmaktadır. Bu durum, bir tür saklanmanın, ancak çocuk oyunu şeklinde düşünülen bir saklanmanın, oyuna dönüştüğü bir alanı açarken, şairin Allah’a karşı geliştirdiği yeni bir hamleyi de şiirleştirilmesini göstermektedir. Bu yüzden bu bölümün çoğunu çocuk ve onun oynadığı oyundan bahseden şiirler oluşturmaktadır. Allah’a karşı tecessüm eden, yaratılan, bedenselleştirilen çocukla, şairin yine Allah’a karşı bir doğrudan dayanışma içine girdiği söylenebilir. Bunu, bölümde yer alan birçok şiirde şairin çocukla giriştiği diyalog açığa vurmaktadır. Bu şiirden bazıları “Çocuğuma Söylediğim Herhangi Bir Akşam Serenadı”<sup>62</sup>, “Çocuğum”<sup>63</sup>, “Dünyanın Bütün Çocuklarına Karşı Yazılmıştır”<sup>64</sup>, “Çocuksuz Geceler”<sup>65</sup> şeklinde sıralanabilir. Bu sayede şairin, kitabın adında “ve” bağlacının iki yanında duran çocuk ve Allah arasında hangi tarafı seçtiğini gösteren bölümde,

---

<sup>60</sup> s. 54.

<sup>61</sup> s. 55.

<sup>62</sup> s. 93-4.

<sup>63</sup> s. 97-8.

<sup>64</sup> s. 102-3.

<sup>65</sup> s. 108.

çocukla birlikte bir tür oyundan mülhem dünyevileştirmeyi de yürürlüğe soktuğu gözlemlenebilmektedir. Ancak yine de kitabın tamamında olduğu gibi bu bölümde de ilahi olana karşı tam bir zafer kazanıldığı belirtilmez. Ama çocuk ve Allah arasındaki mesafenin, ayrışmanın arttığı görülmektedir.

Şairin kendisi için kurmaya çalıştığı alan, beşinci bölümde “Bir Ülke” bölümünün adıyla görünürlük kazanır. Kısa süren bu bölüm bu kez bedenden, arzudan ve çocuktan örtük bahseden birkaç şiirden oluşmaktadır. Burada yoğun ve derin anlatım, tam olarak kestirilemeyen bir ufuk açar. Diğer bir deyişle, önceki bölümlerde süren meseleleri örtük bir biçimde içeren beşinci bölüm herhangi bir alegorik okumaya da imkân vermeyecek kadar dolaysız bir temsilden, yani düz değişmeden ıraktır. Buradaki ülke şairin yaşadığı, şiirini yazdığı memleketle bir düşünülemez; çünkü bölümde yer alan şiirlerde buna dair bir emare bulmak güçtür. Burası, şairin şiir aracılığıyla kuracağı ve ikame edeceği bir yeri imlerken, kamusal bir alanı değil de tamamen öznel bir sahayı işaret eder. Tam da bu kişisel alanının kısa bir özeti, net bir şekilde nasıl olması gerektiği, bölümü açan şiirde mevcuttur: “Bir ülkedir ki Allahı / İnsanı, yalnız bırakır.”<sup>66</sup> Dolayısıyla önceki bölümlerde yaratılan öznenin yaşayacağı yeri tarif eden bölüm, yine rafine edilmiş, ilahtan arındırılmış bir yeri tasvir etmektedir.

Kitabın en ilginç bölüm adı olan “Büst” altıncı sırada yerini almaktadır. Bu bölüm adeta şairin çok da konuşmak istemediği ancak yine de şiirini yazdığı şeyleri anlatır gibidir. Dağlarca’nın şiir aracılığıyla erişebileceği dilin iletişimsel yanını, imgeler aracılığıyla yok sayması değil de burada bir tür imgelerin de anlaşılmasını için elinden geldiğini ardına koymadığı söylenebilir. El verdiği kadar içine kapanan şiirlerde ne anlatıldığını kestirmek bu bölümde epey zorlaşmaktadır. Şair adeta

---

<sup>66</sup> s. 135.

karşısında duran bir büste karşı konuşmaktadır. Belki de bambaşka bir anlamda büstün otoritesi karşısında bir şekilde konuşmuyor da mırıldanıyordur. “Bir Ülke” bölümünden sonra gelmesi açısından, bu büst Allah’ın değil de tam olarak siyasi bir otoritenin diktiği bir liderin portresini akla getirmektedir. Allah’ın ve çocuğun geriye çekilerek, varlığının pek hissettirilmediği bu bölüm, adeta, Türkiye Cumhuriyeti kurucusu karşısında dili tutulan aydının örtük bir görüntüsünü sunmaktadır. Belki de kitapta böylesine kapalı bir şekilde olsa da bir kişinin, sembolik bir şekilde siyasi ya da dini otoritenin “yerine geçen”, onun varlığının bir göstergesi olan büst, şiire ket vurmaktadır. Daha doğrusu, şairin büstün önünde kendi kendine ket vurduğu söylenebilir. Bu yüzden de büste yakın fakat işlevsel olarak farklı bir şekilde kullanılan heykel de şiire girer.<sup>67</sup> Bu heykelin daha sonra nasıl ele aldığını görmek için bir sonraki bölüme bakılmalıdır.

Sırasıyla, adları “Şekil”, “Geceye Karşı Müdafaa”, “Hep Aynı Gök Altında” olan yedinci, sekizinci ve dokuzuncu bölümleri bir arada ele almak gerekir. Bu bölümlerin adında da barındırdığı şekil, gece, gök sözcükleri önceki bölümlerden çıkıp gelmiş gibidir. Bu açıdan kitap bir şekilde kendi içine dönmeye başlamıştır. Daha doğrusu içine kapanmaya doğru giden bir izlek içermektedir. Diğer bir yandan bu bölümlerde Allah’ı tamamen terk etmenin getirdiği “nedamet” görünmeye ve etkin bir şekilde kullanılmaya başlar. Ancak bu durum öznenin şikayet ettiği bir durum değildir. Tam tersine üstünkörü bahsedilen bu pişmanlık aslında sahibi Allah olmayan bir bedenden olma kişiye; vücudunu, aklını ve şiirini Allah’tan uzak tutmaya çalışan şaire yeni bir durumu getirmektedir. Nedamet yerini bu bölümlerde nasibe bırakır. Yine nasip dini bir anlamdan soyutlanmış şekilde şiirde görünür. Üstelik nasibi sağlayan, veren de değişmiştir. Bu şekilde nasip kelimesi üzerinden

---

<sup>67</sup> s. 162.

yine bir dünyevileşme, yani sebebi ve kaynağı insan olan bir durum gerçekleşir. “Veraset”<sup>68</sup> şiiri bu duruma dayanak sağlayan verileri barındırmaktadır. “Taşlayınız üstümdeki nasibi”<sup>69</sup> dizesi insanın tanrılaştırıldığı bir eksen meydana getirmektedir. Diğer bir dize yukarıda değinilen heykel sözcüğüne bir kat çıkmaktadır. “Taşlayınız, heykeller gibi esrarımı”<sup>70</sup> bu kez şairin karşısında durduğu, otoritesinden çekindiği bir büst ya da heykel yoktur. Aksine bizzat kendisi büste dönüşen, heykelleşen şair ya da onun şiirinin taşlanması, daha açık bir ifadeyle irdelenmesi, tıpkı taşlanan bir ağaç gibi sanatının meyvesini dökcektir. Aynı zamanda “en eski çocukluk vakti”ne<sup>71</sup> çekilen, Allah ve otorite karşısında çocuklaşan şairin, onu tersine döndüren, bir mekanizmayı da keşfettiği görülür. Bu aynı zamanda “Geceye Karşı Müdafaa” adlı bölümde yer alan ilk şiirde yine tanrı karşısında devleşen böyle bir insan figürüyle<sup>72</sup> alış-veriş içindedir. Yine nasibin Allah’la özne arasında yer değiştirmesi “Hep Aynı Gök Altında” bölümünde geçen “Bir Sabah Vakti Sarı Öküzün Baş Ucunda”<sup>73</sup> adlı şiirde görülebilmektedir. “Allah’ın çıplak tarlalarından, nasibi henüz alma” dığını<sup>74</sup> belirten şair, kendi şiirinde kurduğu insanın tanrılaşmadan önceki öyküsü anlatıyor gibidir. Dolayısıyla bu üç bölüm, bir tür dünyevi tanrının ya da insanın peyda olduğu şiirlerden oluşmaktadır.

Onuncu ve on birinci bölümler sırasıyla “Yaşadıktan Sonra” ve “Bir Ölüden Haber” olarak adlandırılmıştır. Bu iki bölümde ölüm temasının ağır bastığı görülse de aslında kendilerinden önce gelen bölümlerin özetini yapmakta, onları başka başka kelimelerle yeniden ele almaktadır. Diğer bir deyişle, arzu, varlık, beden, oyun, çocuk ve Allah arasındaki gerilim ve son olarak nasibi farklı şekillerde

---

<sup>68</sup> s. 167.

<sup>69</sup> s. 167.

<sup>70</sup> s. 167.

<sup>71</sup> s. 167.

<sup>72</sup> s. 173.

<sup>73</sup> s. 191.

<sup>74</sup> s. 191.

yazınsallaştıran şiirlerden oluşan iki bölüm, kitapta yeni görünen ölümü de def etme ve kendine sonrasız bir zaman yaratma anlayışını kapsar. Bu bölümlerde ölümle birlikte düşünülebilecek ritüel kavramının ön plana çıkarıldığı görülmektedir. Bu mefhum aynı zamanda “Saklambaç” adlı bölümde iyice işlevsel hale getirilen çocuğun kurduğu oyunla da birlikte düşünülebilir. Tezin üçüncü bölümünde açıklanacak oyun-ritüel ikiliğini burada görünür kılan ve onun gerçekleşmesini sağlayan cami, minare, dua gibi araçlarla birlikte anılmaktadır. Bu açıdan kendine son biçemeyen bir öznenin, kaderi tayin eden tanrıyı alt etme biçimlerinin daha görünür olması sağlanır. Belki de yazıya, şiire dönüşen bir benliğin sonsuzluğudur anlatılmak istenen.

Son olarak on ikinci bölüm olan “Talih Açıklığı” bütün bir kitapta sürüp giden oyunun adeta şair tarafından kendi talihi olarak görülmesini ifşa etmektedir. Burada çocuk sözcüğü çok az kullanılırken Allah çok daha ön plandadır. Ancak bir nevi tanrının insana dönüşmesi sonucu, şiir sesindeki ilahına seslenen ton, dolaylı bir şekilde de olsa şairi işaret eder gibidir. Kısacası, talih, bir şair olarak Dağlarca’nın kendisini tanrı gibi hissetmesinin ve bu kitabı tamlayarak kendi şiirinin kaderini çizdiğini duyumsamasının bir sonucudur. Diğer bir deyişle çocuk ve Allah gibi iki ayrı metaforun kullanılmasıyla oluşturulan bu kitap, ilahi olanı saf dışı bırakmıştır, dahası onun yerine bir yazar olarak kendini getirmiştir. Ancak bu tamamen dünyevi bir otoriteyi beraberinde getirebilir. Bu yüzden bu bölümde yer alan “Müslüman”<sup>75</sup>, “Şahadet”<sup>76</sup>, “Lütuf”<sup>77</sup>, “Sevap”<sup>78</sup>, “Evliya”<sup>79</sup> gibi son derece ilahi bir anlam havzasına ait sözcüklerden oluşan başlıkların altındaki içeriğin dini bir anlamı içermesini bir yana bırakın, bu şekilde bir ima bile yoktur. Şairin kendisinin, kendi

---

<sup>75</sup> s. 277.

<sup>76</sup> s. 280.

<sup>77</sup> s. 285.

<sup>78</sup> s. 291.

<sup>79</sup> s. 306.

şairinin talihini açma, bu talihe varma yolu bu bölümde böylesi bir dünyevilik düzleminde geliştirilmektedir. Bu bakımdan bölüm sadece çocuğun Allah'ın karşısına konulması ya da çocuğun kurduğu oyunun Allah'a karşı kullanılması şiiri veya bu kitabı oluşturan tek nokta değildir. İlahi anlamdan yoksun bir Allah'ın ya da tanrının işlevsel olarak kullanılması da Dağlarca şiirinin, dar anlamda da *Çocuk ve Allah*'ın talih açıklığını işaret etmektedir.

Sonuç olarak burada tanıtılan kitap yukarıda değinilen özellikleriyle birlikte aşağıda detaylı bir şekilde tartışılacaktır.

#### 2.4 Bölünen hayat yarılan şiir: *Çocuk ve Allah*'ın vadisine dalmak

Bu alt başlığın da ima ettiği gibi Dağlarca'da bölünen ve yarılan iki nihai alan mevcuttur. İlki yaşamı, ikincisi şiiridir. Öncelikle hayatında yer alan bu ayrımın izini sürmek öncelikle şairin biyografisindeki bazı tesadüflere bakmak yerinde olacaktır. Bunlardan ilki Dağlarca'nın doğum tarihinin ileri yaşlarında ülkenin kaderini tayin edecek son derece toplumsal ve siyasi bir tarihe denk düşmesidir. 26 Ağustos 1914 tarihinde dünyaya gelen şair, bundan sekiz yıl sonra (1922), Türkiye Cumhuriyeti'nin kendi kaderini tayin etmek için iliştiirdiği bir tarihin tam da başında doğum gününü kutlamak durumunda kalacaktır. Doğum günü gibi kişinin son derece özel bir tarihini, geçmişini işaret eden, kendi varlığını, dünyaya geliş "ân"ını, o günü hatırlatan bir takvim, 26 Ağustos 1922'de Büyük Taarruz'un başlama günüyle eşitlenecektir. Bu durum ilk bakışta son derece normal ve sıradan bir tesadüf gibi görünse de şairin hayatını belirleyen bir ayrıntıyı içermekle kalmayıp, sürekli olarak o yaşamı şekillendirmeye çalışacaktır. Burayı biraz açmak için, Türk edebi ve siyasi tarihinin resmi yazımını açıklamaya yarayacak bir kavrama başvurmak yerinde

olacaktır. Bu da şüphesiz ki ulusa ait bir geçmiş ve ona bağlı bir kültür yaratmayı işaret eden “ulusal öz”<sup>80</sup> adlandırmasıdır. Erol Köroğlu’nun Aka Gündüz ile ilgili “Ulusal Tarih Tasarımı ve Popüler Edebiyat”<sup>81</sup> adlı yazısında tespit ettiği bu öz<sup>82</sup>, ilk zamanlarda bütün bir Cumhuriyet kadrosunun (edebiyatçısından, tarihçisine, siyasetçisine kadar) kurmaya çalıştığı milli bir tarih yaratma anlayışının ürünüdür. Bu noktada Türkiye Cumhuriyeti’nin dayanak noktalarından biri olarak tanıtılan 26 Ağustos 1922’de başlayan Büyük Taarruz da, siyasi ve toplumsal tarihte bu “öz”ü besleyecek, hatta onun temel taşlarından biri olarak sunulacaktır. Bu durumda “ulusal öz”e işaret eden, onun kurulmasına katkı sağlayan bir tarih olarak Dağlarca’nın doğum günü 1922 tarihinden itibaren toplumsal ve siyasi olanın tam da içine düşecektir. Diğer bir deyişle, toplumsal ve siyasi bir kurulumla birlikte hatırlanan, bilinen hatta kutlanan doğum günü, bireye, birinci tekil kişiye özel olmakla beraber, ulusal bir belleği taşıyan ve bu “öz”ü sabitleyen bir takvim sıfatını kazanacaktır. Bu sebeple Dağlarca daha kendine ait bir “öz” kuramadan bir başka “öz”le, toplumsalı kurmaya çalışanla karşılaşır. Bu sayede, Dağlarca’nın doğumu, 1922’yle başlayan süreçte bir özün ya da ulusun doğumuyla, toplumsallaşmasıyla karşı karşıyadır. Yine Köroğlu’nun aynı yazısında “bireylerin doğumundan önce var olan milliyetçi bir öz”<sup>83</sup> diyerek vurguladığı bu durum, Dağlarca’nın doğumuna, 1922 öncesi yaşamına dahi uzanma olasılığını taşır. Başka türlü söylemek gerekirse, bireyin tam da içine doğacağı, böyle bir ihtimal yoksa bile, toplumsal ve siyasi olanın “önce”yi kendi hedefinde dönüştürme imkânının olduğundan söz edilebilir.

---

<sup>80</sup> Erol Köroğlu, “Ulusal Tarih Tasarımı ve Popüler Edebiyat: Aka Gündüz Örneği” *Türklük Bilgisi Araştırmaları Journal of Turkish Studies* 31/11 (2007): 94-5.

<sup>81</sup> A.g.e., 93-106.

<sup>82</sup> A.g.e., 95-6.

<sup>83</sup> A.g.e., 96.

Bu durumda Dağlarca'nın öznellik<sup>84</sup> hali bir tür ulusal tayinin içinde erimeye mahkûm olacak ya da kendi alanını toplumsal ve siyasi olana karşı korumak için karşı bir direnci geliştirme ihtiyacında kalacaktır. Yani kendi doğum gününün manasına karşı günün anlam ve önemini belirten ulusal takvimin düştüğü tarihin toplumsallığının, kamusal olanın ya da bir başka deyişle dışarıdan gelenin içerdiği anlam arasında kalma durumdadır. Burada kendilik hali, kendine ait olan, salt bireylik halinden gelen, özel olanla, tamamen kendi dışında gelişen, kurulan, ona hazır halde sunulan arasındaki ayrım böyle bir iç-dış ya da ben-biz farkını ihtiva etmektedir.

Buna ek olarak ikinci bir durum Dağlarca'nın dışarıdan gelenle karşı karşıya kaldığı bir otorite figürünü içermektedir. Şairin anılarından aktaracağım şu kısa ama önemli kareler, üzerinde durmaya degecek bir ândır. Çocukluğundan bir akşamı şair şu şekilde aktarır:

Biz kardeşler masanın geniş kenarlarını bölüşmüş, yine her geceki gibi ders çalışıyorduk. Babam gazete okuyor, annem dikiş dikiyordu. Ben dersleri çabucak bitirip şiir yazmaya başlamıştım. Şiirimi yavaşça ablama uzattım. Okudu, başını salladı, bana geri verirken babam gözlüğünün üstünden gördü. Elini uzattı bana, defterimi aldı. Okudu, şiirimin altına gülerek ama kızgınca bir şeyler yazdı. Gayet ciddi defterimi uzattı bana. Aldım korkarak okudum. Şöyle bir şeydi galiba: “Tembel kuşlar gelmiş konmuş o dala bu dala/Ders çalışmaz şiir yazar iki kardeş budala.” Kıpırmızı oldum, hemen hesap defterimi çıkararak hızla çalışmaya başladım.<sup>85</sup>

İlk bakışta klasik bir aile ortamından bahseden bu kısım şair için hiç de masum bir anlam ifade etmeyen bir duruma dönüşür. Neredeyse Milli Eğitim ders kitaplarındaki mutlu aile tablosunu hatırlatan bu kare, Dağlarca'nın yaşamından çekip çıkardığı bu enstantane, onun çocukluğuna dair çok önemli bir fotoğrafı da gözler önüne

---

<sup>84</sup> Özne sözcüğünün, “öz”den gelmesi burada ayrıca üzerinde durulması gereken bir noktayı işaret etmektedir. Böyle bir özle, yani “ulusal öz”le ne şekilde ilintilendiğini bildirmek başka bir çalışmanın içinde düşünülmelidir.

<sup>85</sup> Ertan Mısırlı, *Fazıl Hüsnü Dağlarca Günlüğü* (İstanbul: Kaynak Yayınları, 2014), 24.

sermektedir.<sup>86</sup> Ders çalışan iki kardeşin, şiirle ilgili diyaloga girmesine denk gelen bu “ân” ailede otoriteyi sağlayan baba figürünün<sup>87</sup> gözüne ilişir. Evin otoritesinin çocuk Dağlarca’nın ellerinden aldığı ve okuduğu şiir, bir denetim alanını da kurmaktadır. Üstelik çocuğun yazdığı şiirin hiç gösterilmemesi, Dağlarca’nın o “ân” kendisinin yazdığı şiiri değil de babasının şiirin altına ilişitirdiği, not düştüğü dizemsi cümleleri hatırlaması, baba tarafından kurulan otoritenin adeta ne denli güçlü olduğunu gösterir. Dağlarca’nın kendi yazdıklarını iptal etmesi de bu durumun başka türlü bir ifadesi olarak okunabilir. Çatık kaşlı bir otorite figürünü çocuğun şiir tercihinde devreye sokan bu durum, ilginç bir şekilde “abla”ya herhangi bir ikazda bulunmaz. Uyarı doğrudan erkeğe, erkek evlada yapılmıştır. Bu şekilde, Dağlarca’nın yaşamında ilk kez görünür hale gelen şiir ve otorite karşılaşması ya da şiirin alanının, otoritenin alanıyla kesişmemesi, bu iki yapının ayrılmasının başlangıcına işaret eder. Üstelik bu ayrımın müsebbibi, Dağlarca’yı sıradan görevlerine yönlendirerek, onu şiirden ayırmaya çalışan baba otoritesinin ta kendisidir. Onu kendi seçiminden, “kendiliği”nden ayırmaya çalışan bir toplumsal ve siyasi belirlenim gibi baba da Dağlarca’nın dışında oluşan ve şairin kendi alanına girmeye çalışan, ona müdahale eden kişidir. Bu bakımından Dağlarca’nın şiiri tercih etmesiyle ders çalışmak zorunda bırakılması bu otorite karşılaşmasının bir örneği olarak düşünülebilir. Onun için şiir ve çocukluk daha bu “ân”da bir araya gelmiş ve ikisi de bir kader ortaklığıyla dışta olanın, baba otoritesinin saldırısına maruz kalmıştır. Dağlarca’nın şiirinde oluşan yarığın iki nedeni vardır artık. İlki küçük bir tesadüfle doğum tarihini ve “ulusal öz”ü kurmak amacıyla tayin edilen toplumsal ve siyasi tarihi gündeme

---

<sup>86</sup> Burada Walter Benjamin’in kendi çocukluğu üzerine yazdığı yazıların toplandığı kitabı anmak gerekir. Bu kitabın ilk yazısı fotoğraf ve çocukluk bağlamına değinmektedir: Walter Benjamin, “Mumerehlen”, *Bin Dokuz Yüzlerin Başında Berlin’de Çocuk Olmak* içinde, çev. Tevfik Turan (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009), 9-11.

<sup>87</sup> Tam da Lacan’ın tarif ettiği gibi biyolojik değil de çeşitli göstergelerle kurumsallaşabilen bir baba figürüyle uğraşan bu tez, Lacan’dan ödünç alınan benzer bir babayı içermektedir. Ayrıntılar için bakınız, Jacques Lacan, *The Psychoses*, çev., Russell Grigg (New York: W.W. Norton, 1997).

getirirken, ikinci durum ise çocuğun tercihini iptal eden bir otoritenin varlığıdır. Bu iki durumun farklı alanları arasında meydana gelen ayrışma, çocukluğu, şiiri, bireyin kendine ait olan doğum tarihini bir tarafa koyarken, otoriteyi, ulusal takvimin getirdiği bir toplumsallığı ve siyasallığı ilkinin karşısında istifler. Bunun sonucunda, kendiliğin, ben'in alanı olarak okunabilecek, kişisel doğum tarihi, şiir ve çocukluğa karşı, şairi toplumsallığa çekerek kendinden kopartmaya ve “ulusal öz”ün yarattığı “biz”e katmaya çalışan bir dışsallık ortaya çıkmıştır. Bu yüzden, bu noktada Dağlarca'nın yaşamı da daha şimdiden bir özneler arası ayrımın üstüne kurulacaktır. Böylece şiirine intikal edecek, şiirinde ortaya çıkacak bu iki farklı alanın birbirinin karşıtlığından yararlanan Dağlarca, *Çocuk ve Allah*'ın ortasına iki alan arasındaki böyle bir boşluğun varlığını koyacak ve bu durumu estetik kılarak şiirini, bir şekilde edebileştirerek kurmaya çalışacaktır.

Dağlarca'nın kişisel hayatında meydana gelen bu gelişmelerin yol açtığı benzer bir yarıma *Havaya Çizilen Dünya* adlı ilk kitabında yer alan “İki Dağ Arasındaki Gün”<sup>88</sup> şiirinde şu şekilde görünmektedir: “Dağlar, hasret yolunda gül olur küme küme / Hasret yolcusuna yol, coşkun bir sel gibidir / Coşkun gönlümü bir ‘hey’ gibi koydum türküme / Bana türküm, türküme kâinat el gibidir.”<sup>89</sup> Daha önceki eleştirmenler tarafından dikkat çekmeyen bu şiir, şairin şiir serüvenini açacak bir noktayı içermektedir. Şiir sesi, burada iki dağ arasında oluşan bir vadinin, boşluğun, yarığın ortasında yol almakta ve bu noktada deneyimlediklerini aktarmaktadır. Özlem yolunda olduğunu bildiren bu ses, bu vadide yol almanın kendisine “coşkun bir” akıntıyı getirdiğini bildirmektedir. Sonraki dizeyi, şiir sesinin coşan gönlünü türküsüne değil de “şiiri”ne koyduğunu söylemek, bunu böyle okumak da mümkündür; çünkü tam da vadide olmanın, özlem yolunda yol almanın akıntısı şiir

---

<sup>88</sup> Fazıl Hüsnü Dağlarca, *Havaya Çizilen Dünya* (İstanbul: Kitap Yayınları, 1960), 71.

<sup>89</sup> A.g.e., 71.

olarak cereyan etmeye başlamıştır. Son mısradaki “el” kelimesi burada iki anlamda okunacağı gibi burada bir anlamını tercih etmek gerekir. Bunun sebebi, elin yabancı anlamından ziyade, uzuv olarak kullanılması, ilk kitabı olan şairin şiir yolcuğuna yeni başlaması nedeniyle, dağlar arasında bir vadide kalması ve buradan beslenmesidir. Çünkü şair için şiirle babanın ödeve çağırın bakışı arasında kalması böyle bir güçlüğü ve tercih durumunu beraberinde getirir. Ancak şiirde, uzuv olarak kullanılan el, şiir sesinin bir uzantısı olacak, kendi kendini kaldırarak irtifa kazanacaktır. Buradaki vadi, elbette Dağlarca’nın yaşamında kurulan ikiliği ve karşıtlıklar arası bir mesafeyi temsil etmekle beraber, şiirini tam da bu alanların birleştiği değil de ayrıldığı, farklılaştığı yerde kurduğunu göstermektedir. Dağlar ise “ben” ve “biz” ayrımının tam ortasında kalan öznenin henüz erişemediği yükseltiler olarak kalacaktır. İlk defa burada beliren ayrım noktasının şairin bir sonraki kitabına sıçradığı ve o kitabının bütünü oluşturacak yapının temelinde yer aldığı düşünülebilir. İşte bu haliyle ilk basımı 1940’a denk düşen *Çocuk ve Allah* adlı ikinci kitabın daha başında, isminde yer alan iki sözcük, Dağlarca’nın çocukluğunda şiir üzerinden babasıyla yaşadığı bir karşılaşma “ân”ından izler taşır. Hatta o yaşta deneyimlenen otoritenin bir benzerini imleyen ve bunu bir metafor olarak yeniden kuran şiir kitabının adı yine bir ayrımla ya da ayraçla beraber görünürlük kazanmıştır. Burada “ve”, sözlük anlamında tanımlandığı gibi otorite tarafından ötelenen, bastırılan “ben”in bir uzantısı olarak çocuk ve otoritenin bir başka görüngüsü olarak yer alan, diğer bir baba olarak düşünebilecek Allah sözcüklerini birbirine bağlaç olarak iliştiirmez. Tam tersine, *Havaya Çizilen Dünya*’da geçen “İki Dağ Arasındaki Gün”<sup>90</sup> şiirindeki vadiyi hatırlatarak, karşı bir işlevde hareket edip iki kelimeyi, tüm anlamsal bağlarını birbirinden koparan bir “V” işaretiyle, bir

---

<sup>90</sup> A.g.e., 71.

yarıkla ayırır. Bu yüzden “ve” dilbilgisinde görev alan bir bağlaç olarak kullanılmamakta; tam tersine ayırımı, farkı, vadiyi imlediği için “ayraç” vazifesini görmektedir. Bir önceki kitapta yer alan şiir sesi de *Çocuk ve Allah*’ta bir vadinin içinde yol almakta, iki dağın arasında seyrine devam etmektedir. Buna ek olarak, şiir sesinin buradaki yolcuğu şair tarafından başka bir işleve dönüştürülmüştür. Daha net bir şekilde ifade etmek gerekirse, bu kitaptaki şiir sesi Dağlarca’nın özel alanına dâhil olarak “ben”i taşıyan çocuk ile toplumsal olanla ilişki kuran baba, yani otorite figürünün bir başka tezahürü olan Allah’ın arasına bırakılan bu ayraç, bu iki kelimenin arasındaki mesafeyi koruduğu gibi, ikisi arasında bir köprü kurma, uzlaşım sağlama yoluna da gitmez. Bu yüzden, şiir sesi hem bu vadinin tam ortasında, hem de gerçekte çizilmemiş, görünmeyen ancak hayali olarak şairin oraya bıraktığı çizgisel bir ayırımın, yani meridyenin<sup>91</sup> üstündedir. Böylece, Dağlarca’nın *Çocuk ve Allah* kitabındaki şiir sesi sadece çocuk ve Allah’ı ayırmakla kalmaz, aynı zamanda bu ses, söz konusu kitaba akseden Dağlarca’nın yaşamındaki kişisel-toplumsal alanı yarar. Buna bağlı olarak da şairin şiir sesi, ben-biz zamirlerini birbirinden ayırmakla görevlendirilir.

Her ne kadar burada baba ve Allah kelimelerinin çağrıştırdıkları, psikanalizin otoriter olarak adlandırdığı figürler olarak düşünülse de bu, Dağlarca’nın şiirinin tam bir psikanalitik bakışla okunmasını beraberinde getirmez. Bunun nedeni Dağlarca’yı kamusal, toplumsal ve siyasal olana bağlayan, onun şiirinin bir otoriter baba ve oğul üstünden okunmasına tam olarak cevap vermemesidir. Bu yüzden “çocuk” imgesi, psikoloji tarafından belirlenen herhangi bir gelişimsel dönemle birlikte düşünülmemektedir. Bunun yerine Dağlarca şiirindeki çocukluk, ben’in, aynı zamanda da şiirinin estetiğinin kurulduğu ve kamusalın, dışarının, özgün bir şekilde

---

<sup>91</sup> Burada meridyeni tezin ilerleyen bölümlerini açacak bir şimdi-geçmiş tartışmasını desteklemek için özellikle kullanmaktayım.

içe aktarıldığı, bir iç edilme hareketiyle içselleştirildiği bir durumda kullanılır. Bu nedenle bu tez için, Giorgio Agamben'in *Çocukluk ve Tarih*<sup>92</sup> adlı kitabında verilen çocukluk tanımı<sup>93</sup> son derece işlevseldir. Bu tezde bu yönde tartışılacak olan çocukluk kavramına bu noktada kısaca değinmekte fayda var. "Kitapta sorgulanan çocukluk, kronolojik yeri yalıtılabilecek sıradan bir olay değildir; ne de psikoloji ya da paleoantropolojinin dilden bağımsız insani bir olgu olarak kurabileceği bir yaş dilimi yahut psikosomatik bir durumdur."<sup>94</sup> şeklinde sınırları çizilen çocukluk kavramı, Agamben'de herhangi bir bilimin ya da kültürün belirlediği tanımı aşmakta ve kendi düşünsel havzasını yaratmaktadır. Bu nedenle filozofa göre çocuk, oyun ve oyuncak gibi kavramlarla birlikte hareket ederek her türlü ritüele karşı bir pozisyon almayı beraberinde getirir. Çünkü çocuğun oyunu, herhangi bir yerleşik anlamı yerinden ederek ona başka bir dinamizm kazandırmaktadır. Başka bir hareket başka bir zamanı da beraberinde getirir. Ritüelin sabitlemeye çalıştığı zamanı silen, yerine büyük bir şimdikiyi geçiren bu kavram, yani çocuğun oyunu<sup>95</sup> *Çocuk ve Allah'taki* Allah'ı da böyle bir tehditle baş başa bırakır. Böylece Agamben'in çocuğuyla uyuşan Dağlarca'nın çocuğu, estetik bir tutumla Allah'ın temsil ettiği kamusalılığı silip süpürerek şairin özgün şiirini ortaya çıkarır. Bu yüzden tekil olarak Allah'ın temsil ettiği anlamı bir yana koyarsak, çocuk ve Allah arasındaki anlam ilişkileri psikanalitik bir okumadan ziyade Agamben'in ortaya attığı felsefi anlam üzerinden yürüyecektir. Elbette çocuğun, şairin dışında kalan kamusal otorite figürleri olarak baba-devlet-Allah arasındaki bağıntı bir şekilde Jacques Lacan'ın yaklaşımıyla

---

<sup>92</sup> Giorgio Agamben, *Çocukluk ve Tarih: Deneyimin Yıkımı Üzerine Bir Deneme*, çev. Betül Parlak (İstanbul: Kanat Kitap, 2010).

<sup>93</sup> A.g.e., 4.

<sup>94</sup> A.g.e., 4.

<sup>95</sup> A.g.e., 82.

birlikte düşünülebilir.<sup>96</sup> Bu açıdan, bu tezde baba, tıpkı psikanalitik bakış açısında olduğu gibi salt babanın erkek evlatla ilişkisi üzerinden tartışılmamakta; bunun yerine, tıpkı devlet ve Allah gibi kamusal baskıyı işaret eden bir yapıda ele alınmaktadır.

---

<sup>96</sup> Ayrıntılı bilgi için: Jacques Lacan, *The Psychoses*, çev., Russell Grigg (New York: W.W. Norton, 1997).

## BÖLÜM 3

### KAMUSALIN YIRTIILMASI

Fazıl Hüsnü Dağlarca, bir önceki bölümün sonunda göstermeye çalıştığım bu yarığın içinde hapsolup kalmaktansa ondan faydalanarak kendi alanını kurmaya çalışır.

Onun şiir sesi aracılığıyla kendi alanını oluşturması, hem yarığın varlığından yararlanmakta hem de bundan estetik bir yazın çıkarmaya çalışarak şiirini bunun üzerine kurma amacını gütmektedir. Estetik kurulum bu yüzden Dağlarca'yı tam da dışarıda olandan, "biz" zamirinden, hatta "ulusal öz"ün hedeflediği sanatsal değil de toplumsal bir bakış açısından kurtararak kendi bakış açısının özgünlüğünü teminat altına almasını sağlamaktadır. Bu yüzden çocukluğu şiirine sokması, bir tür geriye dönme isteğini, Agamben'in belirlediği anlamda<sup>97</sup> biyolojik ve psikolojik bir insani gelişimden farklı bir alana intikal etmeyi beraberinde getirir. Peki, bu noktada bir gerileme olarak çocukluk psikanalitik bir bakış açısından nasıl soyutlanmıştır? Başka bir deyişle, Dağlarca'da nedir çocuğun kullanımının estetiği? Son olarak kamusal bu tezin neresinde durmakta ve literatürde sürüp giden anlamıyla Dağlarca'nın şiirinde ne şekilde görünmektedir? Tüm bu soruların cevabını vermeyi hedefleyen bu bölüm, çocuk ve Allah arasında meydana gelen yarığın Dağlarca tarafından yazınsallaştırma deneyimlerini tartışmaktadır.

İlk olarak babanın, geleneğin ya da devletin bakışından kurtulmak için bunlarla girişilen çatışmaya göğüs gerilmesi gerekmektedir. Çocuk Dağlarca'nın babası karşısında şiir üzerinden ketlenmesini hatırlamak gerekirse, orada çocuk tıpkı bir yetişkin gibi boyun eğerek emre itaat etmiştir. Oysa bundan yirmi küsur yıl sonra çocuğun, şairin şiirine girmesi (hem de bir diğer otorite Allah karşısında) yetişkin olarak şiir kaleme alan Dağlarca'ya otorite karşısında bir alan açma imkânı

---

<sup>97</sup> A.g.e., 4.

vermektedir. Üstelik bir tür çocukluğa doğru gerilemeyle gelen bu durum, şaire bir tür kasılma, kendini germe, kendi alanı üstüne yoğunlaşma imkânı sağlar. Bu da otoriteye karşı geliştirilebilecek bir tür stratejik hamleyi beraberinde getirir. Bu hamlenin gerçekleşmesi, tüm bu gerileme hareketi Allah'a karşı cephe alma durumunu düşündürmektedir. Bu sayede, ilahi olandan, otoriteden, babanın bir başka temsilinden uzaklaşan, ona karşı mesafe alan şiirsel tavır, çocuğun kurulduğu ve Allah'ın sabitlendiği alanların arasını açmakta ve yarılmaya katkı sağlamaktadır. Bu yüzden, Allah, şairin ben'inin dışında kalan, uğraşılması, çatışılması ve hatta alaşağı edilmesi gereken bir figür olarak tasarlanır. Ancak bu çatışma, olabildiğince estetik ve edebi aktarımla birlikte sunulmaktadır. Örneğin, "Siyah ve Karanlık"<sup>98</sup> şiirinde şairin bir çocuk ağzından aktarmaya çalıştığı şu dizeler baba ve Allah figürünü aynı zeminde toplarken çocuğu onlardan uzak bir yerde kurmaktadır: "Kur'an okurdu bazen / Galiba kadir gecelerinde / Onun inanmış sesiyle biz çocuklar / Daha küçüldük odanın uzak bir yerinde"<sup>99</sup>. Babanın sesli bir şekilde gerçekleştirdiği bu eylem çocuğu ürkütmüş, odanın bir kenarına sinmesine neden olmuştur. Çocuk bu ilahi sözlerin, ritmin, aynı zamanda da onları seslendiren babanın karşısında konumlandırılmıştır. Dolayısıyla aralarında görünür bir mesafe açılmıştır. Allah'ın bir vekili gibi o ân orada duran baba, çocuğun kendisi karşısında gerilemesine neden olmuştur. Dağlarca'nın burada yarattığı şiir sesi ilk fırsatta aradaki mesafeyi korumak için devreye sokulmuştur. Onun aktarımı üzerinden bu iki alan arasında açılan mesafe artmaya, adeta çocuk ve baba arasındaki ilişkiler yırtılmaya başlayacaktır. Bu mesafenin güvence altına alınması "Etti"<sup>100</sup> başlıklı başka bir şiirde şu şekildedir: "Senin [çocuğun] geceler arkası varlığında / Öyle kuşlar uçuyor ki korkuyorum / Ve mavi gökler gibi günlerimi zapt etti / Senin

---

<sup>98</sup> s. 83.

<sup>99</sup> s. 83.

<sup>100</sup> s. 100.

Allahsız ruhun.”<sup>101</sup> Şiirin başlığı, diğer dörtlüklerde de kullanılan “et”mek fiilinden gelmektedir. Ancak bunun arkasında bir başka neden de sezilmektedir. Bir eylemin, hareketin devreye sokulduğu şiiri bu fiille adlandırmak, çocukluğun şiir sesine verdiği etkiyi, onu soktuğu hali bildirmek içindir. Çocuğun karanlıkların ötesine düşen mevcudiyetini akla getiren bu hamle adeta “Siyah ve Karanlık”<sup>102</sup> adlı şiirle beraber hareket etmektedir. Kur’anın okunmasıyla çocuğa kararmış gelen atmosfer, burada onun neredeyse aydınlığıyla aşılmıştır. Üstelik çocuğun alanında, belki de “vadinin çocuk tarafında kalan dağında” uçan kuşlar, şiir sesini korkutmakta ve tam da onun bulunduğu noktada, çocuk-Allah arasında açılan mesafeyi derinleştirmektedir. Üstelik bunu yapan, şiirin başlığında da belirtildiği gibi eden, yani eyleyen, çocuğun ruhunun Allahsız olmasıdır. Şiir sesi tarafından bir kez daha deneyimlenen ve aktarılan çocuk-Allah arasındaki bu yarıklık, artık iki alan arasındaki bağı tamamen koparmıştır. Diğer bir deyişle çocuğun kurulum sahası, karanlık olarak anılmış Allah’la ilişkisini kesen bir alana dönüşürken, çocukluğun zaferi ilan edilmektedir. Şiir sesinin bundan sonra bir başka görevi vardır: ayrıç olarak alanları bölerken, çocuğun yüceltilmesine de hizmet etmek. Ek olarak, çocuk ve Allah arasında tespit edilen bu karşıtlığın mutlaklaştırıldığı bir durumu ifşa eden bu mısralar, Allahsız bir çocuk yaratırken, Allah’la birlikte düşündürülen, onun bir önceki alıntıda kutsal kitap aracılığıyla kelimeleri telaffuz eden bir baba figürüne karşı da adeta zafer kazanma isteğini vurgulamaktadır. Bu nedenle, Allah’la birlikte düşünülen baba otoritesi burada saf dışı edilmiş olur. Bunun üzerine son dizeyi bu yönde okumakta fayda vardır: “Senin Babasız ruhun”. Bu şekilde, “babanın bakışlarında” tecessüm eden dışarı, çocuğun, ben’i taşıyan özgüllüğünün alanında alt edilmiş olur. Dağlarca sanki burada ta çocukluğunda kendini şiirden, mahrem

---

<sup>101</sup> s. 100.

<sup>102</sup> s. 83.

alanından uzaklaştıran babaya karşı bir cevap vermekte ve kendi özgürlüğünü ilan etme derdindedir. Tezin asıl iddiasına dönmek gerekirse, babanın tam da bu şekilde “ödev”e<sup>103</sup>, “toplumda çocuğa düşen göreve”, çocuk şairi davet etmesi, toplumda karşılığı olanın hatırlatılmasına neden olmakla birlikte, bunu sağlayan bir “biz”lik durumunu da ortaya çıkarmaktadır. Demek ki babanın çocuğu şiirden çekip çıkararak ödeve döndürmesi, çocuk tarafında bir gerilemeye, aynı zamanda da babaya karşı kendini bilemeye, bir çeşit pozisyon almaya neden olmuştur. Bu yüzden, *Çocuk ve Allah*’ta çocuğun hem Allah hem baba otoritesine karşı kendini kuran bir zemberek devreye sokulmuştur. O zaman, dışarıdan gelen her türlü otoriteye karşı harekete geçilmesi, tam bir şiirsel kurulumla gelişen estetik tutuma denk düşmektedir. Burada estetik tutumdan kasıt, iç içe geçen Allah ve baba metaforlarının kullanılması gibi, bunların anlamsal çağrışımlarının da edebi bir kaygıyla şekillenmesidir. Bu nedenle baba aracılığıyla sağlanmaya çalışılan bir toplumsal düzende, bireyin kendi alanını bu şekilde sanat ve estetik yardımıyla yansıtması önemli bir durumdur. Özellikle Dağlarca’nın hem toplumsal hem de başka, garip, tuhaf şiirler yazması da bu yarığın tam ortasında duran bir şiir sesinin iki alandan birini tam olarak diğerine tercih etmemesi; ancak kutuplar arası sürüp giden bir farklılığı da kaydetmesidir. Çok daha siyasi ve ideolojik durumların şiirinde gözlenebildiği durumlarda bile, kendi farkını, özgünlüğünü, dışarıyı, yani toplumsal ve siyasi olanı kendi özel, mahrem alanına aktararak gerçekleştirmiş olan Dağlarca’nın *Çocuk ve Allah*’tan sonra yazacağı kitaplar bunu kanıtlar niteliktedir.<sup>104</sup> Bu şiirlerde, Dağlarca’nın tam da doğum günüyle ulusal kurtuluş gününü simgeleyecek tarihin ulusal takvimde denk

---

<sup>103</sup> Ödev bu anlamda, toplum içinde kurulmaya çalışılan rolleri ve herkesin kendi rolünden dolayı üstlenmesi gereken sorumlulukları, işleri de hatırlatmaktadır. Baba da tam böyle bir toplumsal sözleşmenin sağlayıcısı ve toplumu tanzim eden kişi olarak ödevin yerine getirilmesi için üstüne düşeni yapmaktadır.

<sup>104</sup> Bu durumu ayrıntılı bir şekilde görmek için bakınız: *İstiklâl Savaşı-Samsun’dan Ankara’ya* (1951), *İstiklâl Savaşı-İnönüler* (1951), *Sivaslı Karınca* (1951), *İstanbul-Fetih Destanı* (1953), *Anıtkabir* (1953).

düşmesinin ortaya çıkardığı siyasi ve toplumsallığın son derece baskın bir şekilde, şairin ben'i üzerine yürümesi onun kendine has, dışı iç etme yöntemiyle göğüslenmiştir. Kamusal ve toplumsal bahsettiğim bu noktada Frederic Jameson'un Üçüncü Dünya edebiyatları üzerine yaptığı büyük yankı uyandıran değerlendirmelerinin<sup>105</sup> akla gelmesi kaçınılmazdır. Jameson'un *split*<sup>106</sup> metaforuyla da beraber düşünülebilecek bir imge olan ve tezin ana hatlarını belirleyen "yarık", "ayraç" ya da "meridyen" tanımlamalarını Dağlarca üzerinden tartışmak ve onun şiirinin Jameson'un iddia ettiği gibi bir ulusal alegori<sup>107</sup> olup olmadığını sorgulamak şiiri üzerine yeniden düşünmeyi de beraberinde getirecektir. Ayrıca burada kullanılan yarık tam olarak Jameson'un *split* kavramıyla<sup>108</sup> aynı bağlamda kullanıldığından, böyle bir tartışmaya girmek zorunluluğu doğar. Diğer bir deyişle Dağlarca şiirini anlamlandırırken başvurduğum yarık kavramının Jameson'dan mülhem olması böyle bir diyaloga neden olmuştur. Her ne kadar Jameson'un yukarı bahsi geçen tartışması bu tezde merkezi bir yer tutmasa da, kamusal bağlamında tartışılması elzemdir.

---

<sup>105</sup> Fredric Jameson, "Çokuluslu Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Edebiyatı", *Modernizmin İdeolojisi* içinde. çev. Tuncay Birkan, (İstanbul: Metis Yayınları, 2008), 365-96.

<sup>106</sup> A.g.e., 372.

<sup>107</sup> A.g.e., 372.

<sup>108</sup> Burada şunu da açıklamak gerekir. Bu makale ve bakış açısı literatürde epey sorgulandı ve zaman zaman ağır eleştiriler aldı. Özellikle Aijaz Ahmad tarafından son derece sert bir şekilde yerildi. Bu eleştiriler, küreselleşme, sömürge sonrası durum ve neoliberal politikalar bağlamında ele alınarak Jameson'un durduğu yer tekrar tekrar sorgulandı. Bunlardan birkaçına göz atmak için: Aijaz Ahmad, "Jameson's Rhetoric Otherness and 'National Allegory'", *Social Text* 17:4 (1987): 3-25. Ahmad eleştirileri de Jameson kadar yankı uyandırdığından onu öncelikli olarak vermeyi tercih ediyorum. Ancak bu konuda çok daha farklı bakış açıları ve yaklaşımlar da mevcut. Diğer eleştiriler için de şunlara bakılabilir: Imre Szeman, "Who's Afraid of National Allegory? Jameson, Literary Criticism and Globalization", *The South Atlantic Quarterly* 100:3 (Yaz 2001): 803-27; Jaecheol Kim, "Cognitive Cartography in the Neocolonial World: Jameson's 'Third-World Literature' and Ngũgĩ's *Petals of Blood*", *Texas Studies in Literature and Language* 55/2 (2013): 184-206; Réda Bensmaïa ve Denise Davis, "Postcolonial Nations: Political or Poetic Allegories? (On Tahar Djaout's 'L'invention du désert')", *Research in African Literatures* 30/3 (Sonbahar, 1999): 151-163; Mustapha Marrouchi, "On Writing, Intellectual Life, and the Public Sphere", *Edward Said: At The Limits* içinde, (New York: State University of New York, 2014), 219.

### 3.1 Üçüncü dünya edebiyatı tartışmalarında yarılma

Bu alt başlığın altında Dağlarca'nın şiirine toplumsal bir gözle bakarken, onun şiiri üstüne epey bir merak sahibi olan Cemal Süreya'nın Dağlarca'ya yöneltilmesine de tam da ona yorulabilecek iki dizesi akla gelebilir: “İlkokulu bitirdiği gün Cumhuriyet şairi / Saçında kurdelesini Lozan gibi.”<sup>109</sup> 1914'ün 26 Ağustosunda dünyaya gelen Dağlarca'nın 1922'den itibaren nasıl da ulusal takvimin işaret ettiklerinin içine düştüğü yukarıda tartışılmıştı. Şimdi şairin burada ikinci kez, bu siyasi ve toplumsal belirlenimlerin içinde oluşuna dair yorumlanabilecek dizelerini açıklamak gerekmektedir. Bundan önce tekrar Dağlarca'nın bu durumunu Süreya'nın dizeleriyle birlikte düşündüğümü vurgulamalıyım. Hemen hemen Cumhuriyet'in ilanından sonra ve 1925'e rastlayan Lozan Antlaşması tarihinin ardından ilkokuldan mezun olan şair, tam da Süreya'nın göndermede bulunduğu Cumhuriyet şairi olarak düşünülebilir. Daha düz bir hesapla Lozan'ın hemen sonrasına denk gelen bu durum, burada sözü geçen çocuğu Lozan'la, yani ulusal olan, siyasi olanın taçlandığı bir takıyla göstermeye yarayabilir. Bu noktada Cumhuriyet şairi olduğunun belirtilmesi de sadece dönemsel bir iyeliği değil, siyasal bağlanmayı da vurgulamaktadır. Tam da bu yüzden ismi bile yoktur, daha doğrusu ismine bile ihtiyaç duyulmaz. Harfinin, yazısının, sanatının başladığı yerde, kendinden önce gelen, hatta bu kendilik halini bile işgal eden bir durumla karşı karşıya kalacaktır. Bu yüzden yazacakları, üretecekleri, üretilmiş bir öznenin, siyasal olarak üretilen söylemlerinin farklı şekillerde tekrar etmesi olarak kalacaktır. İşte Dağlarca'nın şiir serüveni, siyasi erk tarafından üretilmek istenen bir özneye karşı bu noktada başlar. Diğer bir deyişle, dışarıdan gelen şekillendirici gücün, bakışın tam karşısına konumlanan bir benlik ve

---

<sup>109</sup> Cemal Süreya, *Bütün Şiirleri* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005), 246.

bu benliğin yazınsal mücadelesi birbirinin alanını ayıran şiir sesiyle mevcuttur. Yine de bu duruma bir başka açıdan bakarak, tartışmayı sürdürmek ve bu iddiaları dayanaklandırmak yerinde olur. Cemal Süreya'nın yukarıdaki şiirde değindiği durum Fredric Jameson'ın “Çok Uluslu Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Edebiyatı” adlı yazısının da konusudur.<sup>110</sup> Yazar öncelikle Birinci Dünya ve Üçüncü Dünya arasında bir set çekmekte ve iki alanın farklılıklarını, edebiyat metinleri üstünden okumaya çalışmaktadır.<sup>111</sup> Demek bu haliyle iki dünya arasında bir boşluk, aşılamaz bir mesafe oluşmuştur. Jameson'ın burada ima ettiği *split*, daha metnin ilk başında görünür haldedir, daha doğrusu yazar daha başından bu metaforu kullanarak metnine yön vermeye çalışmaktadır. Bu durumun oluşması, bir tür gelişmişlik ve bir tür gecikmişlik<sup>112</sup> kavramlarını akla getirirken, dünyaların bu şekilde bölünmesi de gelişmişlikten çok gecikmiş bir deneyimi ima etmektedir. Kısacası, Üçüncü Dünyanın gecikmesi, önde olanı, gelecekte kendi deneyimlerini yansıtan Birinci Dünya ile aralarında bir tür zamansal farka götürürken, yazarın metninin kurduğu şimdi ile yine onun tasavvur ettiği bir geçmiş durumunu da hâlihazırda sunmaktadır. Yani, Üçüncü Dünya Birinci Dünyanın *zorunlu olarak* geçmiştir. Adeta aralarından geçen bir meridyenin, boylamın, aslında görünmez olan zamansal bir çizginin iki ayrı yakasındırlar. Hatta dünyanın ya da yazarın tahayyül ettiği dünyanın şimdisini yaşayan Birinci Dünya, meridyenin tam üstüne oturtulmuş bir tür sarkaçtır. Diğer bir deyişle, Üçüncü Dünyanın vaktini belirleyendir.

Bu durumu Jameson'ın metninin ana savını ortaya koyarken kullandığı “radikal yarı” betimlemesinde de görmek mümkündür:

---

<sup>110</sup> Fredric Jameson, “Çokuluslu Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Edebiyatı”, *Modernizmin İdeolojisi* içinde. çev. Tuncay Birkan (İstanbul: Metis Yayınları, 2008), 365.

<sup>111</sup> A.g.e., 365-8.

<sup>112</sup> Bu durumun için ayrıntılı bilgi için bakınız: Gregory Judanis, *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür: Milli Edebiyatın İcat Edilişi*, çev.Tuncay Birkan (İstanbul: Metis Yayınları, 1998).

Bütün Üçüncü Dünya metinleri, zorunlu olarak alegoriktir, üstelik son derece özgül bir şekilde alegoriktir, bunların *ulusal alegoriler* adını vereceğim alegoriler olarak okunmaları gerekir, hem de biçimleri ağırlıklı olarak roman gibi Batılı temsil düzeneklerinden çıktığında bile ya da -belki öyle söylemem gerek- özellikle o zaman. Bu ayrımı aşırı basit bir şekilde dile getirmeye çalışayım: Kapitalist kültürün, yani Batılı gerçekçi ve modernist roman kültürünün belirleyici öğelerinden biri de, özel olan ile kamusal olan arasındaki, şiirsel olan ile siyasal olan arasındaki, cinselliğin ve bilinçdışının alanı olarak düşündüğümüz alan ile sınıfların, ekonominin ve seküler siyasal iktidarın kamusal dünyasının alanı arasındaki radikal yarılmadır: Bir başka deyişle, Freud'a karşı Marx.<sup>113</sup>

Şimdiye sabitlenen bir geçmişin ta kendisi olan dünya ve onun edebiyatı arasındaki bağ bu şekilde açılmaya çalışılmaktadır. Dünyalar arası yarıklık ya da zamansal fark, edebiyatlar arası bir alanda da gözlenmektedir, daha doğrusu Jameson bu kurulumu o alana aktarır. Kültürel, ekonomik, siyasal farkların zorunlu olarak edebi farkların açıklayıcısı gibi görülmesi sorunu bu noktada ortaya çıkmaktadır. Böylesine bir uzak okuma, *distant reading* yönteminden elde edilen sonuçlarla, dünya edebiyatlarını değerlendirme durumu, epey bir mesafeyi beraberinden getirmektedir. İronik olarak, yarıklık bu sefer bakan, yazar ya da eleştirmenle dünyanın kendisi arasına giren bir boşluğu şekillendirmektedir. Burada Jameson yarığın, zamansal çizginin tam da kendini sorgulamak ve burada hareket etmek yerine, doğrudan bu boşluğun tahmini getirilerini listelemeye çalışmaktadır. Bu yazıda yarığın, mesafenin kendisinden çok, onun sunumu, adlandırılması önemlidir. Öte yandan kapitalist kültüre dayandırılan şey, iki dünya edebiyatlarını farklılaştıran, onların arasını açarak birbirine bağlandıkları hatları yaran şeydir. Özel ya da mahrem olanla, kamusal, siyasal ya da toplumsal olan arasındaki farkı, boşluğu temsil eden “yarıklık”ın Üçüncü Dünyada olmaması, dolayısıyla metinlerin ulusal yansımaları içermesi olarak değerlendirilirken, nesir ve nazım arasında bir ayrım göz ardı edilmiştir. “Şiirsel olanla”, siyasal olanın ayrılması, şiirselliğe, şiire bir alan açmaktadır. Diğer bir

---

<sup>113</sup> Fredric Jameson, “Çokuluslu Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Edebiyatı”, *Modernizmin İdeolojisi* içinde, çev. Tuncay Birkan (İstanbul: Metis Yayınları, 2008), 372.

deyişle, şiirin şiirselliğe yatkın olanla anılması bir farkı göz önüne getirmektedir. Bu noktada Jameson öncelikle Üçüncü Dünya “metinleri” ifadesini kullanır, daha sonra “roman” türü üzerinden düşüncesine devam eder ve en sonunda da “şiirsel olan”ı özel alanda tasnif eder. Belirsizliğin bir önceki cümlede tırnak içine alınan kelimelerin özensiz kullanımında tecessüm ettiği görülmektedir. Bütün metinlerle yola çıkan bakış, roman türüne vurgu yapar gibi görünürken, onu bir yana ayırır. Özellikle şiirsel olanı, kamusal alanın dışında göstererek Üçüncü Dünya metinlerinin tamamının şiirsellikten yoksun, siyasi söylemlerin ağır bastığı metinler olduğunu mu kastediyordur? Elbette burada ikinci bir soru kaçınılmaz olarak kendini göstermektedir. Nedir Jameson’a göre şiirsel olan? Pek tabii olarak, şiirden başka türler ne şekilde şiirsel olabilir? Bu noktada yazar ya türü ne olursa olsun bu metinlerin şiirsellikten uzak, edebi bir kıtlık içinde olduğunu düşünmektedir ya da ağır bir toptancı bakışla dünyanın bu tarafında yer alan bir metnin şiirsel olabileceğini gözden kaçırmaktadır. Bu durumu biraz daha açmak için Jameson’ndan bir başka alıntıyla devam edelim: “*Özel bireysel yazgının öyküsü, her zaman kamusal Üçüncü Dünya kültürünün ve toplumunun kuşatma altındaki durumunun bir alegorisidir.*”<sup>114</sup> O zaman Üçüncü Dünyada bireysel yazgı denen bir kavramdan söz etmek yersizdir. Bu metinler, özel-kamusal alanı ayırt edemeyen bir bakışla yazılıyorsa, kendi alanını, toplumsal ya da siyasi bakışın alanına teslim ederek var oluyorsa ya da tam tersi bu şekilde var olamıyorsa, bunların bireysel yazgıdan, bir yazarın kendi deneyimlerinden, kendi hikâyesinden söz etmek oldukça sorunludur. Diğer bir deyişle, dış, içerinin sahibi, yöneticisi, küşterisidir. Bu sebeple, olguları zaten belli olan bir kukla oyunundan geriye bir şey kalmaz. Özellikle Jameson’ın Üçüncü Dünya metinlerinde olduğunu iddia ettiği “siyasi rezonans”<sup>115</sup>

---

<sup>114</sup> A.g.e., 373. Burada vurgunun yazara ait olduğunu belirtmek gerekiyor.

<sup>115</sup> A.g.e., 374-5.

tam da metnini kotarmaya çalıştığı noktalardan biridir. Buna göre Üçüncü Dünya metinlerinin ulusal yazgılarının bir değişmecesini olması, metinde anlatılanla, kamusalın bir nevi düz değişmece durumunda kalmaları içlerinde barındırdıkları politik tınlarla açıklanmaktadır. Elbet burada rezonans ve tını, tınlama, tınlaşım arasında bir tür nüans farkı mevcuttur. Yazarın kullandığı anlamda rezonans, tüm metni tınlarla titreten, büyük bir ses genişmesidir. Başka türlü söylemek gerekirse, bu metinler politik tınlamaların büyük ölçüde etkisi altındadır. Ancak Jameson Batı edebiyatında da duyulabilecek bu türden siyasi tınlara karşı bir önlem almıştır: “Batı’da siyasal bağlanma, geleneksel olarak daha önce değindiğim kamusal-özel bölünmesi yoluyla yeniden içerilir ve psikolojikleştirilir.”<sup>116</sup> Siyasetin ya da kamusalın dışında kalamayan bir özne olarak yazar ya da onun ürettiği edebiyatın farkında olan Jameson bu noktada, iddiasını sürdürmek ve geliştirmek için yeni bir istinat duvarı örmeye çalışmaktadır. Bu set, Birinci Dünyada üretilen metinlerde sürüp giden politik alakayı bir tür iç etme, içe aktarma, dışın içeride, ben’in, özel alanın alanında kendi sahasına mal ederek yeniden yansıtması olarak kurgulanır. Bu yüzden, siyasi ya da toplumsal bir durumu “psikolojikleştirme” ya da “öznel” kılma halinin ben mekanizması içinde bir tür değişime uğradığını savunur.

Aslında bu durum hangi konumda ya da hangi dünyada metnini üretiyor olursa olsun, her türden yazarın karşı karşıya kaldığı bir durumdur. Tam da eşiğe gelen, yazan ya da edebi bir şeyler üretmeye çalışan kişi ister istemez bir şeyleri harfe getirdiğinin, harf kıldığının farkındadır. Daha tanıdık hale getirmek için, harf kelimesinin bugün Eski Türkçeyeyle ilgisi hâlâ süren Orta Asya dillerinde karşılığını bulmaya çalışmanın bir anlamı olacaktır. Hakas Türkçesinde “tanıg” olarak geçen bu sözcüğün yazının kaderinde olan bir durumu ortaya çıkardığı görülür. Harf, yani

---

<sup>116</sup> A.g.e., 375.

tanık, yazanın varlığına değinen, onu yazan öznenin şahitliğini yapan şey olarak belirlemektedir. Özellikle yazılı edebiyatın tam da başlangıcında olan şey, bir kültürün, bir toplumun olmuş olmasından çok, onu oraya dikenin varlığını teminat altına almasıdır. Tıpkı o ünlü yer değiştirmede olduğu, küçük kelime oyununda olduğu gibi harf, öznenin varlığının görünür kılınması, onun deneyiminin herhangi bir noktaya iliştilmesidir. Jacques Derrida “Harften ötürü, konuşacağım.”<sup>117</sup> derken, kendi varlığının harfin, tanığın varlığına dönüştüğünü ileri sürmektedir. O halde, harfin olduğu, edebiyattan konuşma imkânının olduğu her yerde bir kendilik halinden bahsedilir. Bu tanıklığın, tanık olma esnasında değişmesine, başka bir şeye dönüşmesine neden olsa da bir tür kamusal ya da toplumsal olan edebiyatın, kurmacanın içinde de sırf harfin tanıklığından dolayı bir özel alan açılmıştır. Bu noktada harfin tanıklığını yansıtan dilin de hem bir boyun eğen hem de bir otorite savar olduğu düşünülebilir. Dil aracılığıyla kurulan ve tabi olunan siyasi, toplumsal ya da ilahi güç, aynı zamanda yine dil sayesinde kırılabilir. Dışarının, içeri olan dadanmasını, birtakım angajmanla içe musallat olmasını, engellemek yine dilin görevidir. Bu yüzden dilde olan, dile gelen şeyin refleksi durumu bir tersine çevirmeyle karşılayacaktır. Bu yüzden bunun, yani dilin içinden birey yansır. Jameson’ın burada bahsettiği durum, “ulusal öz” kurulumunun tam da dil, dolayısıyla edebiyat aracılığıyla özneyi, çevrelemesidir. Dilin yukarıda bahsedildiği gibi bireyin yansısı olabilecek niteliği, bu noktada bıçak sırtındadır. Dağlarca’nın doğum gününün artık ulusal takvimle kesiştiği o “ân”da, özel olanla kamusal alan, dolayısıyla ben ve biz zamirleri birbirinin içine geçmeye hazırdır. Tam o vakitte herhangi bir tarafın boyun eğmesi halinde, dil diğerinin egemenliği altına geçer ve biri diğerine bir musallat olma halini beraberinde getirir. Dağlarca şiirinde bu yarığın

---

<sup>117</sup> Jacques Derrida, *Margin of Philosophy*, çev. Alan Bass (Chicago: University of Chicago Press, 1982), 3.

oluşması böyle bir karşılama ânını rast gelmektedir. Bir tür büyük patlamanın (big bang) oluşturduğu enerjiyle meydana gelen Dağlarca şiiri, iki kutbun karşılaşma “ân”ından sonra sürekli genişlemektedir. Dağlarca şiirinde estetik kaygılarla bükülen dil de tam bu genişlemenin göstergesidir. Diğer bir deyişle, toplumsal olanı kendine has bir yöntemle iç eden, içeren *Çocuk ve Allah* Jameson’ın yukarıda bahsettiği gibi bir ulusal alegori gibi okunamaz. “Ân” ya da şimdi, çocuk adı altında ortaya konulan alanın belirleyicisidir.

Çocukluk, babanın bakışından kaynaklanan bir ödev ahlakına, “ulusal olana”, dahası Allah ile işaretlenen hem otoriteye hem ilahi olana karşı devrimci bir şimdiyle çalışmaktadır. Bu haliyle ben’in üzerine gözlerini dikmiş olan tüm otoriter figürler, baba, devlet ve Allah ekseninde bir tür estetik dilin içine alınır. Burada Jameson’ın “şiirsel olanla siyasi olan arasında yaptığı”<sup>118</sup> ayrımı hatırlamak gerekir. Yani kabaca şiirsel olanın özel alanı kurarak, ben’e işaret etmesi, politik olanın bir biz kurgusu içinde şiirsellikten yoksun olma durumu Dağlarca tarafından kullanılmaktadır. Burada Dağlarca’nın kendini harf olarak var etme, yazı olarak var olma durumunu vurgulamakta fayda var. Şair “Benim hiç resmim olmasa / Olmasa da görünsem / Hep düşüncelerde / Yazıca hep”<sup>119</sup> derken, bir tür bedenden sıyrılıp, çizgiye, gölgeye ya da göstergeye mi çekmek istemiştir kendisini? Resimlerini toptan olarak yok sayan bu kişi bunu neden yapmaktadır? Resimden, fotoğraftan çıkıp yazıya geçmek, dizede yaşamak ne demektir bu noktada? Akla hemen Walter Benjamin’in *Bin Dokuz Yüzlerin Başında Berlin’de Çocukluk*<sup>120</sup> adlı kitabının “Mummerehlen” başlıklı yazısında kendi çocukluk fotoğrafının üzerine düşünmesi gelir:

---

<sup>118</sup> Fredric Jameson, “Çokuluslu Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Edebiyatı”, *Modernizmin İdeolojisi* içinde, çev. Tuncay Birkan, (İstanbul: Metis Yayınları, 2008), 372.

<sup>119</sup> Fazıl Hüsnü Dağlarca, *Asu* (İstanbul: Kitap Yayınları, 1967), 105.

<sup>120</sup> Walter Benjamin, “Mummerehlen”, *Bin Dokuz Yüzlerin Başında Berlin’de Çocukluk* içinde, çev. Tevfik Turan (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009), 9-11.

Ama bunlar [kelimeler] beni hiçbir zaman, benim kendi imgeme benzetemediler. Fotoğrafçıya gidildiğinde böyle olurdu. Nereye baksam kendimi, paravanalar, minderler, kaidelerle çevrili buluyordum ve bunlar, Hades'in gölgeleri nasıl kurbanlık hayvanın kanına susamış iseler aynı öyle benim resmimi ele geçirmeyi bekliyordu. Sonunda beni kaba darbeleriyle yapılmış bir Alpler manzarasının önüne getiriyorlardı ve sağ elim, keçi sakalı süslü bir şapkayı havaya kaldırırken, gölgesini tuvalin bulutlarıyla buzullarının üzerine düşürüyordu.<sup>121</sup>

Resmin, fotoğrafın beraberinde getirdiği “poz” kavramının modelleştirici gücü, burada çocuk Benjamin'in kendi olma haline gözünü dikmiştir. Bu poz için, hazırlanan sahne pozunu verecek olanı bir kendilik halinden çıkarmakta ve o ân bulunduğu ortamın, düzenlenmiş düzeneğin bir parçası haline getirmektedir. Artık stüdyodaki her şey bir tek şeye hizmet etmektedir: O da fotoğraf çektiyecek olanı, kendi düzeneğine uymaya zorlamak. Aslında Benjamin'in burada vurgulamaya çalıştığı şey, tam olarak da içinde bulunulan dilimin, zamanın ruhunun nasıl da insanın ruhunu ele geçirmeye çalıştığını göstermektedir. Bir başka deyişle, 19. yüzyılın kendine has bütün özellikleri kısa bir süreliğine adeta makinenin flaşı gibi bu fotoğrafta parlamayı sürdürmektedir. Bu yönden fotoğrafın, resmin kendine has bu yöntemi Dağlarca'ya yukarıda alıntılanan sözü söyletmiştir. Burada elbette Dağlarca'nın Benjamin'den etkilenerek bu sözü telaffuz ettiği söylenmemektedir. Sezgi ve sanat yaşamına dair bir tercih olarak ortaya çıkan bu ifade, pozunu fotoğrafın işgalci ortamında, o kamusal, dışa bulanmış sahasında değil de yazıda vermek istemekle birlikte düşünülmelidir. Bu yüzden, böyle bir dışsallıktan kaçan Dağlarca, varlığını teminat altına alacak şeyin yazı olacağını dile getirmektedir.<sup>122</sup>

Bu durumla ilgili son bir gözlem yapmak gerekirse, henüz görevinden istifa etmediği

---

<sup>121</sup> A.g.e., 9-10.

<sup>122</sup> Bu sözün çok daha geniş çaplı bir Dağlarca okumasında farklı değerlendirilebileceği aşikârdır. Yazıya dönüşmek istemeyi, yazı olarak var olmak arzusu Jacques Derrida'nın *supplement* üzerinden okumak da mümkün olabilir. Tezin ana argümanı dışından kalan bu duruma burada değinilmeyecektir. Bununla ilgili ayrıntılı bilgi almak için, Jacques Derrida, *Writing and Difference*, çev. Alan Bass, (Chicago: University of Chicago Press, 1978).

döneme ait bir Dağlarca fotoğrafı mevcuttur.<sup>123</sup> Askeri kıyafet içinde çekilmiş bu fotoğraf Dağlarca'nın tüm kamusallığını ele vermektedir; çünkü Kuleli Askeri Lisesi'ne giderken bile şiirler yazan bir subayın tam da askerler tarafından kurulan bir devlete bu meslekle hizmet etmesi, onun bir başka otorite sahibi devlete boyun eğdiğinin bir göstergesidir. Bu yüzden, belki de resim(ler)de bulaştığı kamusal alanı silmek için, şiire bulaşmış ve yazıca yaşamak istemiştir.

Son olarak Jameson'a söz vermek gerekirse, “Üçüncü Dünya kültürünün -bu kültürde bireysel öyküyü ve bireysel deneyimi anlatma, sonuçta kolektiflik deneyimini anlatma gibi zorlu bir çabayı içermek zorundadır- alegorik doğasını açıklayacak olan da budur.”<sup>124</sup> gibi bir ifadede tamamen cümlenin içinde yer alan ara sözü okumak gerekmektedir. Bireysel yazgının kaçınılmaz şekilde Üçüncü Dünya metinlerinde anlatılamayışı, Jameson'ın kesin olarak saptadığını düşündüğü şeyin bir tekrarıdır. Aslında burada yazarın metnin nakaratı haline gelmiş bir durum, ona farklı bir bakış açısından başka bir bakma biçimi geliştirmesine engel olur. Bir başka deyişle, “ulusal öz”ün sabitlediği bir geçmişi ve o geçmiş tarafından belirlenen ya da belirlenmesi gereken geleceği işgal eden yine o kamusal olanın ta kendisidir. Bir Üçüncü Dünya yazarı olup olmadığını tartışmadan, Jameson gibi kabataslak bir tasnife gitmeden burada Dağlarca ve özel olarak bu tezin ağırlık verdiği, onun 1940'ta basılan şiir kitabı *Çocuk ve Allah* için böyle bir değerlendirmeye gitmek imkânsızdır. Tam da bu kitap, çocuk ve Allah'ın arasına konumlanan, kamusalı dışarda tutan bir hendeğin açılmasını sağlar. Yani kamusala karşı şiirin tarafındadır.

---

<sup>123</sup> Alpay Kabacalı, *Türkçenin Ses Bayrağı Fazıl Hüsnü Dağlarca* (İstanbul: TÜYAP, 1987), 7.

<sup>124</sup> s. 395.

### 3.2 Poetik olanın şiire doğru zorunlu göçü

*Çocuk ve Allah* babanın ve Allah'ın temsil ettiği tüm otoriteleri arkasında bırakan, sadece kamusal değil, ilahi olanın da alt edilip büyük bir edebi tutumla iç edilerek, şiirselleştirildiği özel bir alandır. Bu alanın kurulumunda, ayraç ya da meridyen görevi gören şiir sesi merkezi bir yerde dururken, saha, şüphesiz ki Dağlarca'ya aittir. Bu noktada kamusal, özel alana doğru büyük bir kopuş başlamıştır. Bu durum poetik bir göçü de beraberinde getirir. Şiire olan hicret, bu ikinci kitabında kurulan yapının üstüne inşa edilecek Dağlarca şiirinin kaderini belirler. Bu yüzden, bireysel yazgı, şiirin teminatı altına alınmıştır. Bu haliyle poetik olan şey, hâlihazırda dıştakinin, kamusalın, babanın, Allah'ın yıkımından doğan şeydir. Belki de tam olarak, bir yok olma hali değil de bunların enkazıyla yeniden inşa edilen, dönüştürülen bir yapıdır. Burada şiir, dünyevi noktaları işaret eder ve ilahi olanla arasındaki mesafeyi açar. O halde şiir, var olan göksel bir şeyden çekilmeyle birlikte düşünülebilir. Burada Dağlarca'nın ilk ve bir önceki kitabı olan *Havaya Çizilen Dünya*'ya dönmekte fayda var. Şiir kitabının adında yer alan hava, gök gibi kelimeler bir yükseltiyi belirtirken bu sefer bunun karşısında yine bir zıtlık bildiren bir sözcük vardır. Aşağıda, alçakta demek olan dünya, henüz bir karşılaştırma ya da tersini kurma alanı olarak kullanılmaz. Elbette, hava kelimesi muğlaklığa çizilen, henüz tam olarak oluşmamış bir şeyleri de imlemektedir, yani çizildiği anda bozulan bir şiiri ya da kimliği imleyebilir. Bu noktada iki okuma biçimi de doğru sayılmalıdır. Henüz ikiliğin vurgulanmadığı bu kitap, havanın kullanımından gelen bir belirsizliği, henüz netleşmeyen bir şeyleri ifade ederken, üç kelimededen oluşan başlığın tam ortasında “çizgi” sözcüğünün durması oldukça anlamlıdır. Havaya çizilen bir dünya başlığında aslında hava ve dünya, yani yer arasında bir bağlantı, hatta bir çizgi mevcuttur.

Demek ki bu iki kavram birbirine iliştirilmiştir. Ancak ilahi olanı işaret edebilecek hava ve dünyevi olanla bağı olan dünya kelimelerinin arasının net bir şekilde açılması ikinci kitaba rastlayacaktır. Bu yüzden, tam da bu tezin de savını oluşturan çocuk ve Allah arasına çekilmiş “çizgi” adeta bir önceki kitaptan bildirilmektedir. Yine de çizginin dönüştüğü, başka bir işlev kazandığı aşıkardır. İkinci kitapta çizgi, bağlayan değil, ayıran olmuştur. Bu nedenle birinci ve ikinci kitapların başlıklarındaki geçiş gibi şiirsel olanın da ikinci kitapta korunduğu, hatta çok daha ön plana çıktığı görülmektedir.

Durumu daha net bir şekilde ifade etmek için kısa bir açıklama yapmaya gereksinim var. Yarılmadan sonra varsayılan ya da yarılmanın ta kendisinin, kendi mevcudiyetinin getirdiği bu poetik göç bir kez daha düşünülmalıdır. Bu hicret aslında dışarıda olandan, içe doğru bir hareketi simgeler. Bu nedenle, bu göç dışarıda olandan, kamusal, çocukluğa gerilemeyle birlikte düşünülmalıdır. Kamusal alandan, siyasi ya da toplumsal olandan kaçış *Çocuk ve Allah*'ta ne şekilde görünür hale gelmiştir? Dayanakları güçlendirmek için ikinci kez bu soruya yanıt vermek ve bağlantıları netleştirmek yerinde olacaktır. Yücel Kayıran, Cumhuriyet Dönemi Türk şiirini ele aldığı “Poetik Yarılma”<sup>125</sup> adlı yazısında Dağlarca'dan hiç bahsetmese de bu noktada işlevsel olabilecek bir çıkarım yapmaktadır. Kayıran'ın kaygısı, dolaylı olarak iç-dış, kamusal-özel bölünmesine gönderme yapsa da tam da bu tezde tespit edilen çocuğun ve Allah'ın arasındaki yarığa temas edecek bir noktaya değinir:

Bir şeyin ötekine aşkın olduğunu ileri sürmek, hiyerarşik anlayışı bir ön kabul olarak dile getirmektir. İçkin temellendirme ise, yazınsal edimi veya bu edimle ortaya çıkan sorunu kendi içinde bulunduran, kendine içkin ve içsel olan bir nedenle açıklamaktır. İçsel olan taklide açık değildir.<sup>126</sup>

Çocuğun tam da içsel olana işaret etmesi ve kendi alanına, şairin alanına, onun çocukluğuna, otorite öncesi bir çekilmenin alanına göndermesi burada içkin, içsel

<sup>125</sup> Yücel Kayıran, “Poetik Yarılma”, *Adam Sanat* 191/11 (2001): 50-9.

<sup>126</sup> A.g.e., 50-9.

gibi kelime oyunları ile aktarılmaktadır. Çocuğun Allah'a karşı aşkın olması ya da tam tersi bir durum söz konusu değildir. Böyle bir hiyerarşiden ziyade biri karşısında diğerinin ön plana çıkarıldığı söylenemez. İçsel olan, tam da çocuğun taşıdığı anlam, taklidi olamayacağı bir şeyin de temsili değildir. Ya da basit bir temsil mekanizmasıyla kurulmamıştır. Aynı zamanda bir yansıyanı, alegorisi de olamaz. İçsel olanın, kendine özgü olmasını, orijinalliğini de çağrıştırmaması ya da tam olarak, özgünlüğü kurması, herhangi bir sanat anlayışla beraber düşünülmemesine yol açmaktadır. Burada, Doğan Hızlan'ın Dağlarca şiiri için "özgün"<sup>127</sup> sıfatını kullanmasını hatırlamak gerekmektedir. Ayrıntıyı yakalayan, onu tam olarak kendine özgün bir şekilde estetikleştiren şair, çocuğu hem geleneksel hem de biyolojik, psikolojik gibi bilimsel sıfatlardan kurtararak kendi istediği şekle sokmuştur. Bu yüzden çocuğa gerileme, şairin onu üretimi, *Çocuk ve Allah*'ın itici gücü olmuştur. Burada özgünlük, kaçınılmaz bir şekilde şairin benliğine giden yolu kurmaktadır. Şiirindeki orijinal tutum, tıpkı ilk bölümün girişinde tartışıldığı gibi, şairin kimliğini, ortaya koyar. Bu da çocuğun apayrı bir kullanımla estetikleştirilmesinin, şiirselleştirilmesinin bir sonucu olarak şaire toplumsal olan, dışsal olan karşısında bir özerklik sağlar. Kendine ait bir sahada hareket eden birey de radikal bir dışavurumu şiir aracılığıyla gerçekleştirmeyi dener. Bu noktada özgünlüğün getirdiği bir bireyselleşme bağlamında bunu bir kez daha düşünmek gerekirse Marshall Berman'ın *Özgünlüğün Politikası*<sup>128</sup> adlı kitabının giriş bölümü yol gösterici olabilir:

"Özgünlük" sözcüğünü çağımızın kültürel yaşamının merkezinde bulunan bir dizi tutku ve ideali tanımlamak için kullandım. Fakat bu sözcük seçimim bir parça keyfi; bunun yerine başka birçok sözcüğü kullanabilirdim. "Kimlik", "özerklik", "bireysellik", "öz-gelişim", "kendini gerçekleştirme", "alâmet-i farika": Sözcük dağarcığımız kendi olmakla ilgili yoğun ve ısrarcı ifadelerle dolup taşıyor.<sup>129</sup>

<sup>127</sup> Memet Fuat, *Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi* (İstanbul: Adam, 2003), s. .

<sup>128</sup> Marshall Berman, *Özgünlüğün Politikası: Radikal Bireycilik ve Modern Toplumun Ortaya Çıkışı*, çev. Nursel Yıldız (İstanbul: Sel Yayıncılık, 2011).

<sup>129</sup> A.g.e., 21.

Poetik olana zorunlu göç burada bir kez daha düşünölmelidir. Özgönlüğün, son derece naif duran anlamı siyasi ve kültürel bir zeminde üretilen “kimlik”, “özerklik” gibi kelimelerle pekiştirilmiştir. Politik olan yan bu şekilde beslenirken, daha çok sanat ya da yaşamda karşılık bulacak özgönlüğün karşılıklarına da yer verilir: “bireysellik”, “öz-gelişim”, “kendini gerçekleştirme”. Geriye bir tek sözcük kalmaktadır. O da farkları vurgulayan, farkların farkı olan “alamet-i farika”dır. Tam da *Çocuk ve Allah* Türk şiirinde bir alamet-i farika olarak anılabileceği gibi, burada kullanılan özsüz, dilsiz bir çocuk imgesi de bu kitabın nişanesidir. Çocuk, özsüzdür, dilsiz; ancak tatsız değildir. Bu açıdan her türlü ideolojik, siyasi ya da ilahi özden arınmış bir alandadır. Şiirsel olanla, şiirle “ulusal öz”ün dışına çıkıldığı bir yerdir. Bu yüzden, kamusal olandan zaten arınmış, hatta ona hiçbir zaman bulanmamış ya da onunla kirlenmemiştir. Dışın da dışında kalmıştır. Tam da farkların izinin sürölmeye başlandığı, büyük bir farklılaşmanın açıldığı yarığın bir yanında yer alması, tam da poetik olanla politik olanı birleştirir. Berman’ın vurguladığı gibi özgönlüğü “insanların [...] belirgin bir politik sorun olarak”<sup>130</sup> algılaması, ona siyasi bir içerik kazandıracaktır. Bu yüzden, Berman’ın saydığı özgönlüğün muadili olan kelimelerin hepsi bir şekilde “kişisel olanın politik”<sup>131</sup> olduğunu beraberinde getirecektir. Burada ben, bir tür siyasallaşmayı deneyimlememekte, aksine benlik vurgusunun kendisi salt bir politik tutumu radikal bir söylemle meydana getirmektedir. “Kainatın Akşam Yoklaması”<sup>132</sup> şiirde tam da böyle bir tutumun şekillendiği görölebilir: “Bir an, akşamın fikirden geçmesi / İlk insandan son insana kadar, daima / Kendimi ve herkesi boşlukta hissediyorum / Dairemsi bir müddet iniyor ruhuma”. Şimdilik hali bu şiirde tekrar belirlemektedir. “Ân”da olan şey kendine özgü bir şekilde gelişmektedir. “Ân”ın özerkliğinin gözlenebildiği, daha doğrusu şimdide gerçekleşen

---

<sup>130</sup> s. 22.

<sup>131</sup> s. 21

<sup>132</sup> s. 242.

bir bireyselleşmenin kendini tam olarak tümünden ayırdığı meydanaadır. Yarık, yine bir “ve” ayracı şekilde kendini gösteren yarık, bu kez tıpkı Berman’ın yukarıdaki alıntıda işaret ettiği gibi “kendi” ile “herkes” arasına girmiştir. Daha doğrusu bu iki kelimeyi yarararak birbirinden ayırmıştır. Şiirin, şiirsel olanın oluştuğu “ân”da vadi belirmeye başlamıştır. Bu yüzden şiir sesiyle, şairin gözlemi burada üst üste biner. Kendi sözcüğüyle görünür hale gelen şiir sesi, açılan vadinin boşluğunda, ortasında kendini duyumsarken, şair de arka planda kamusalda, “herkes”ten kendini koparmış olmanın boşluğunu duyar. Boşluk zeminsiz kalmayı işaret ederken; şair, kamusalı oluşturan siyasi ve toplumsal öğeleri havada asılı halde durduğunu, aslında “ulusal öz” gibi üretildiklerini, yani bir temele dayanmadıklarını görmektedir. Bu “ân” Dağlarca şiirinin uzamında yüzer gezer halde, sürekli olarak başka şekillere bürünüp farklı farklı görünen bu mesnetsiz şeylerin kendini dışa vurduğu yerdir. Tam bu “ân”da şairin kendisi bile uzamsallaşmıştır. Kendine mukayyet olamayacak, kendini bir yere bağlayamayacak, havasız boşlukta sallanıp duracaktır. Ancak çok geçmeden, hatta “hemen”inde nereden geldiği pek de bilinmeyen, bir hâle<sup>133</sup> sarmaktadır şairin benini. Bu “dairemsi” şey bir tür ilahi gönderme gibi görünse de, mistik olandan ayrılır. Bu hâle, dışa, dışta olana karşı şairin benini koruyan şiirdir. Bu poetik çemberin içinde benlik kendi zamanını, kendi müddetini, kendi aralığını yaratır. “Önsüz ve sonsuz ulusal öz”<sup>134</sup>e karşı, yine önsüz ve sonsuz olarak kendini gösteren çocuktur. Bu şiirde adı hiç geçmese bile “kendi” sözcüğü, onun karşısına konan “herkes” ve “müddet”le çağrılmaktadır. Üstelik başka bir formda da değildir. Onu vurgulayan bir başka bir dörtlük de mevcuttur: “Bir an, zamanın gölgesi yüze değer / Ve aralığı hayatın – ölümün aralığı / Bembeyaz bulutlar gibi geçer göklerden / Kör

<sup>133</sup> Bu hâleyle farklı bir açıdan bakmak için: Marshall Berman, *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, çev. Ümit Altuğ ve Bülent Peker (İstanbul: İletişim, 2013), 161-7.

<sup>134</sup> Erol Köroğlu, “Ulusal Tarih Tasarımı ve Popüler Edebiyat: Aka Gündüz Örneği”, *Türklük Bilgisi Araştırmaları Journal of Turkish Studies* 31/11 (2007): 94-5.

bir adamın bahtiyarlığı”<sup>135</sup>. “Müddet” burada zamanda var olan bir “aralık” olarak görünmektedir. Bir “ân” olarak çocukluk, bu kez belirsiz bir zamanın aralığında olan olarak anılmıştır. “Zamanın gölgesi”nin yüze temas etmesinde gerçekleşen bu şimdinin göndermeleri muğlâklaştırılmış ve sınırları çizilmemiştir. Üstelik ölüm ve hayatın arasında olmak gibi bir tanımla tasvir edilmeye çalışılır. Ölümle hayatın arasında olmak bir çizgisellikten, sınır deneyiminden yoksundur. Onun yerine aralıktaki olan, asılı kalan, boşlukta hâlesiyle birlikte sallanan benlik ya da şiirsel dışavurumuyla çocukluk tam da bu eşikte olma haliyle birlikte düşünülebilir. Giorgio Agamben’in *Çocuk ve Tarih*<sup>136</sup> adlı kitabında tartıştığı gibi, çocuk yaşayanlar dünyasında farklı bir konuma sahiptir. Diğer bir deyişle doğumdan hemen sonrası ve yetişkinlikten hemen öncesi olan bu evre tam bir aralıktır. Yani yoklukla varlık, ölümle hayat arasındaki şeydir:

[N]asıl ki ölüm doğrudan ataları üretmeyip larvaları üretiyorsa, doğum da doğrudan insanları değil, bebekleri üretir; ve bebekler de tüm toplumlarda özel ayrımsal bir konuma sahiptirler. Eğer larva bir ölü-canlıysa ya da bir yan ölüyse, çocuk da bir canlı-ölü ya da yan canlıdır. O da, yaşayanlar ile ölümler dünyası arasındaki süreksizliğin elle tutulur kanıtı olarak ve her an kendi karşıtına dönüşebilen bir dengesiz gösteren olarak, hem etkisiz hale getirilmesi gereken bir tehdittir hem de bir ortamdan diğerine (anlam farkını ortadan kaldırmadan) geçişi mümkün kılan bir araçtır.<sup>137</sup>

Larvanın burada özel bir anlamı mevcuttur. Agamben, bu sözcüğü hem metamorfozdan önceki hal olarak hem de Yunancadaki başıboş anlamıyla kullanmaktadır. Ölümün bedeni hemen başı boş gezen ruha, ataya çevirememesinden bahseden<sup>138</sup> düşünür, burada bu anlama gönderme yapmaktadır. Bu yönüyle, ölümden sonra var olan bir larva süresine karşılık, doğumdan sonra olan bebeklik, çocukluk sürecinin altı çizilir. Çocuğun burada tıpkı larva gibi rolünün tam olarak

---

<sup>135</sup> s. 243.

<sup>136</sup> Giorgio Agamben, *Çocukluk ve Tarih: Deneyimin Yıkımı Üzerine Bir Deneme*, çev. Betül Parlak (İstanbul: Kanat Kitap, 2010).

<sup>137</sup> A.g.e., 97.

<sup>138</sup> A.g.e., 95.

kesinleşmemesi, ona iki dünya arası gezinebilme özelliğini kazandırmaktadır. Bu esneklik ya da oynaklık, hatta ele avuca sığmayan şey her “ân” bir yer değiştirmenin gerçekleşmesini sağlar. Çocuk böylece zamanı bükmek, ölümü ya da hayatı ters yüz etmek yerine, bir tür beşinci boyutu yaşar. Diğer bir deyişle, çocukluk zaman ötesidir. Bu yüzden, şiirde geçen “zamanın gölgesinin yüze düşmesi” vaktin kendisinin görülmesine, onun aşılmasına delalet eder. Işığı değil de gölgesi algılanan bir zaman kavramı bu noktada aşılarak ters yüz edilmiştir. Bu yüzden şair ikinci dizede eşikte kalanın, “hayatla ölümün aralığında” kalanın *Çocuk ve Allah*’ın yazgısını belirleyen çocukluk olduğunu bildirmeye çalışır gibidir. Bu şekilde boşlukta duranın, fakat kutsal çemberle çevrilmiş olanın gezinme hareketi başlamıştır. Bu dörtlüğün incelenmesine devam etmek için, son iki dizeye yeniden bakılmalıdır: “Bembeyaz bulutlar gibi geçer göklerden / Kör bir adamın bahtiyarlığı”<sup>139</sup>. *Havaya Çizilen Dünya*’nın bulutsu yapısında başlayan bu gezinme *Çocuk ve Allah*’ta imgeleşmiş şekilde ayyuka çıkmıştır. Göklerden geçen, orada gezinen çocuğun ta kendisidir o zaman. İlk kitapta havaya çizilmeye ya da yazılmaya çalışılan da odur. Ancak ikinci kitapta, *Çocuk ve Allah*’ta netleşecek bu görüntü kendini müthiş bir estetikle kurmaktadır. Şiirsel olanın yoğunlaştığı, anlamın ilk bakışta görünenden uzaklaştırıldığı bir yapı kurulmaya çalışılıyordu. Çocuğun ya da hâlesine bürünmüş bir ben’in gezindiği bu semalar özgünlüğün patladığı, radikal bir sanatın devreye girdiği durumdur. Kamusal olan dışın da dışında kalmıştır. Bu da bir çeşit çocuk oyununu beraberinde getirir. Bir körebe oyununda ebe olan şairin kendi sakladığı, gizlediği ya da şiirselleştirdiği ben’ini görememesi bir çeşit mutluluğa varacaktır. Walter Benjamin’in *Bin Dokuz Yüzlerin Başlarında Berlin’de Çocuk*

---

<sup>139</sup> s. 243.

*Olmak*<sup>140</sup> adlı kitabında “Saklanılacak Yerler”<sup>141</sup> adlı kısa bir fragman vardır. Kendi çocukluğunda saklandığı yerleri anlatan bu kısa yazı şöyle başlar:

Evde saklanacak bütün yerleri bilirdim ve oralara, insan her şeyi eskiden olduğu gibi bulacağından emin olduğu bir eve dönermiş gibi, dönüp dönüp gelirdim. Kalbim çarpardı. Nefesimi tutardım. Burada maddeler dünyasına kapanmışım. Ürkütücü bir yakınlıkla üstüme gelirdi bu dünya, dil bilmez bir yakınlık kazanırdı.<sup>142</sup>

Benjamin’in çocukluğa dair bu anısı Dağlarca’nın bahsi geçen dizesiyle büyük bir benzerlik taşımaktadır. O mısrada bir körebe oyununun devreye girdiği belirtilmişti. Burada kendi kendine oynanan bir saklambaç oyunu aktarılmaktadır. Küçük Benjamin’in evde belli alanları saklanma amaçlı kullanması, Dağlarca’da dilde oynanan bir saklambaca dönüşmektedir. Martin Heidegger’e göre dil, insanın ikame ettiği yerdir.<sup>143</sup> Çocukluğuna sığınmak, çekilmek isteyen Dağlarca’nın da saklanacağı yerler bildiği, hatta daha önceden aşına olduğu kelimelerin, imgelerin arkasıdır. Benjamin “maddeler dünyasına kapan”ırken, Dağlarca’nın ben’i sözcüklerin ardına gizlenir. Adeta saklambaç, hatta körebe oynayan Dağlarca’nın ebesi de kendisidir. Bu yüzden dil oyunu oynayan, dili çocuk oyununa dönüştüren şairi, kendisini dile gizleyip yine dilde sobelemesi, tıpkı heyecanla saklanan Benjamin gibi bir tür çocuksu “bahtiyarlığa” ulaştırmaktadır. Buradan hareketle, “Saklambaç”<sup>144</sup> adlı şiiri bakılabilir: “Şu anda mesela bir saklambaç oyunu var / Kuşlar gibi saklanıyorum senden / Görünmemek, bilinmemek, meçhul olmak arzusu / Parlayan dağlardan, düşüncelerden.”<sup>145</sup> Özel, kişisel alanı kuran sadece çocuk değildir. Çocuğun oyunları da devreye girmiştir. Adeta şairin dildeki oyunu gibi *Çocuk ve Allah*’ta yeni bir alan açılmaktadır. Bu yüzden bu kitabın alamet-i farikası

---

<sup>140</sup> Walter Benjamin, “Saklanılacak Yerler”, *Bin Dokuz Yüzlerin Başında Berlin’de Çocukluk* içinde, çev. Tefik Turan (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009).

<sup>141</sup> A.g.e., 70-1.

<sup>142</sup> A.g.e., 70.

<sup>143</sup> Martin Heidegger, *Poetry, Language and Thought*, çev. Albert Hofstadter (New York: Perennial Classics, 2001), 187-208.

<sup>144</sup> s. 91.

<sup>145</sup> s. 91.

dil içinde sürüp giden bir tür çocuk oyunlarını içermesidir. Diğer bir deyişle, çocuk sözcüğü anlamsal zeminde adeta onun hemen yanında duran oyun sözcüğüyle birlikte harekete geçmiştir. Böylelikle çocuk boyutuna, çocuğun oyunu da katılmıştır. Bu türden bir oyun hem şairi kamusalda saklayacak hem de ileride görüleceği gibi ona karşı bir hamle geliştirmenin yolu yordamı olacaktır.

### 3.3 İlahi olan buharlaşıyor

Bugüne kadar *Çocuk ve Allah* hakkında diğer eleştirmenler tarafından yapılamamış en açıklayıcı yorum yine şairin kendisinden gelir: “[*Çocuk ve Allah*] çocukla Allah arasındaki insancıl ve göksel boyutu işler. İlk kez bir bütünü kapsamaya çalışır. Bütün söyleme tutkusu bundan sonraki yapıtların hemen hepsinde sürüp gidecektir.”<sup>146</sup> İlk bakışta bu insancıl ve göksel boyut tam olarak çocuk ve Allah’ın arasında sezilemese de Dağlarca’nın neredeyse tüm kitabı açımlayan bu ifadesi çok önemli bir noktada durur. Allah burada otorite figürü olmaktan başka bir anlamda, aslında tam da doğrudan kendi bağlamında anılmaktadır. Göksel ve yere ait olmayı, yukarıda ya da yerde olanı, bir önceki bölümde yer alan bir önceki kitabın başlığında da sezilmekteydi. Hava-dünya bu sefer, insancıl olanla, göksel ya da ilahi olan olarak sunulmuştur. Bu noktada, Dağlarca’nın kendisinin *Çocuk ve Allah*’ta başlayan ve bütün şiirinde rol oynayan bir yarılmayı işaret ettiği görülür. Yarık bu sefer, dünyevi olarak düşünülen çocuk ve ilahi olanın ta kendisi olan Allah arasında oluşur. Yücel Kayıran’ın “dünyevi” ve “metafizik”<sup>147</sup> tespiti yerli yerindedir. Üstelik yine aynı yazısında Dağlarca’nın laik bir şiir yazdığını söylemesi ve bunu tam olarak nedenselleştirmediği tartışılmıştı. İnsancıl olandan kasıt, dünyevi olandır. Dünyevi

<sup>146</sup> Alpay Kabacalı, *Türkçenin Ses Bayrağı Fazıl Hüsnü Dağlarca* (İstanbul: TÜYAP, 1987), 17.

<sup>147</sup> Yücel Kayıran, “Dağlarca: Cumhuriyet Şairi”, *Radikal* (17.11.2006), (erişim 18.05.2015).

olan ise ilahi olana karşı seküler bir alanı işaret eder. Seküler bir dünya, ilahi olanla arasına mesafe koyarak dünyevileşen şiir, göksel olanın karşısına insancıl olanı koyan edebiyat, bunların hepsi bu alt başlığın altında yer alan ünlü söze gönderen ifadeyle ilintilidir. Bu durum tam da yukarıda tartışılan Jameson'ın iddiasının karşısında durmaktadır; çünkü onun kapitalist kültürüne bulanamamış Üçüncü Dünya ve edebiyatı, Dağlarca şiirinde başka bir şekilde görünmekte ve tam da bu modernite deneyimini gözlemlemektedir. 19. yüzyılın kahini Karl Marx'tan aktarılan söz burada son derece işlevseldir: "Katı olan her şey buharlaşıyor, kutsal olan her şey dünyevileşiyor."<sup>148</sup> Kapitalizmin, modernitenin getirdiği durum tam da budur. Katı olan gelenek ve din, modernleşmenin karşısında duramaz ve Marx'ın metaforuyla her ne kadar akışkan olmasa da bir tür süblimleşmeye uğrayarak uçmaya başlar. Bu durum dünyevi olanın zaferini muştularken, ilahi olana da son bir veda niteliği taşır. Yücel Kayıran, bu durumu gözlemlese de vardığı nokta başkadır:

Dağlarca'nın çağdışı bir şair olduğunu daha önce söylemiştim. Burada daha somut bir argüman ileri süreceğim; Dağlarca'nın modernliği dile getirmediğini, tam tersine modernliği devre dışı bıraktığını, bu nedenle de modern (çağdaş) bir şair olmadığını. İlk bakışta tuhaf gelebilir bu yargı. Çünkü bütün yüzyılı kapsayan yaşamı boyunca Dağlarca, 20. yüzyıla ilişkin birçok siyasal ve toplumsal fenomeni konu edinerek şiirinin tinsel evrenine dâhil etmiştir. Ama 20. yüzyılın ruhunu temsil eden onun bir öznesi olarak değil.. Ama bir tema olarak.. Ne demek bu?<sup>149</sup>

Yine Dağlarca şiirlerini yakın okuma yöntemine tabi tutmadan inceleme durumuyla alakalı bir sorun. Onun çağdaş bir şair olamaması, çağdaş bir öznenin moderniteyi deneyimlemeyen birinin bakış açısını şiirine katmamasına bağlanmakta. Üstelik modern bir dönemde yaşayan birinin, tüm araçları, kurumları ve sayısız etkisini deneyimleyen şairin, modernliği nasıl iptal edeceği Kayıran'ın kendisine de garip gelmektedir. Bu yüzden bunu açıklamaya çalışacaktır:

---

<sup>148</sup> Aktaran Marshall Berman, *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, çev. Ümit Altuğ ve Bülent Peker (İstanbul: İletişim, 2013), 27

<sup>149</sup> Yücel Kayıran, "Dağlarca: Cumhuriyet Şairi", *Radikal* (17.11.2006), (erişim 18.05.2015).

Dağlarca siyasal ve toplumsal fenomenleri şiirinin konusu edinirken, söz konusu olayları veya problemleri zamansal zemininden sökmekte, bağlamından koparmakta ve onu gerçekliğinden soyutlayarak yazmaktadır. Olayların zamansal zemininden koparılması derken kastettiğim, şimdinin ortadan kaldırılmasıdır. Şimdi, şu an, şu sıra, geçmiş ve gelecek kategorileri arasındaki oluş sürecini oluşturur ve bu bağlamda da tarihsel olanı dile getirir. Dağlarca, şimdiiyi, oluş halinden koparmakta, onun geçmiş ile gelecek arasındaki bağlantısını kesmekte, tarihsel/dönemsel olanı devre dışı bırakmakta, dolayısıyla şimdiiyi mutlaklaştırmaktadır. Bu durumda, şimdi, tarihsel olanın bir kategorisi olarak değil, ilerlemenin bir motoru olarak değil, ama mutlak zamanın kendisi olarak.<sup>150</sup>

Dağlarca üzerine oldukça büyük tasvirlerle nitelenen sıra dışı bu kısım, onun şiirini gerçeklik zeminden söküp felsefi bir zemine çekerek yorumlamaya çalışmaktadır.

Kapsamlı bir çalışma olmamasından ziyade kısa bir gazete yazısı olmasına istinaden Kayıran tarafından iddialarının şiirlerden örneklerle örneklendirilmediğini ve dayanaklandırılmadığını söylemek yersizdir. Ancak Kayıran'ın kaçırdığı nokta bundan çok daha büyük bir durumdur. Moderniteyi ele alan, ona değinen her edebiyat ya da sanat, modernliği deneyimleyen her yazar da ilerlemenin bir savunucu olmak zorunda değildir. Aksi halde Baudelarie'in en büyük ilerlemeci olduğu söylemek gerekirdi. Şimdi ve geçmiş arasında beliren noktalara daha sonra göz atmak şartıyla tam da burada Kayıran'ın tartışmasını bir de *Çocuk ve Allah*'ın şiirlerine bakarak yürütelim. “Bir Ölünün Soğuması”<sup>151</sup> şiiri şu şekilde başlamaktadır: “Durdu arabalar uzakta / Mumu söndü bir mabedin / Ekinler sarardı gece yarısı / Ve bir yatak gibi, vücuttan ayrıldı din.”<sup>152</sup> Bu alıntıya detaylı bir gözle bakmaya gerek duymadan ikili zıtlıklar kendini hemen ele vermektedir. Şiirin yer aldığı kitabın üzerine kurulduğu yarığı görmek için öncelikle ikilikleri oluşturan sözcükleri istiflemek gerekmektedir. Araba-mabet, vücut-din karşılaşması ilk olarak göze çarpmaktadır. Cesedin sıcaklığının çekilmesinin bu şekilde anlatılması, özellikle de uzakta duran arabalarla şiire başlanması oldukça ipucu sağlamaktadır.

<sup>150</sup> Yücel Kayıran, “Dağlarca: Cumhuriyet Şairi”, *Radikal* (17.11.2006), (erişim 18.05.2015).

<sup>151</sup> s. 229.

<sup>152</sup> s. 229.

Araba yani kapitalist üretimin, metanın, modern olan nesnenin ta kendisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Arabaların uzakta durması, bir “ân” için devasa olan modern harekete, hıza ket vursa da tam da o vakit olanların anlatılmasına, aktarılmasına olanak verir. O durma “ân”ı motor sesine, modern nesnelere gürültüsüne bir dem de olsa ara verilmesi, makinenin insan sesini bastırmasını önleyerek söylenecek sözü ön plana çıkarma gayretidir. Tam o “ân”da, belki de Kayıran’ın vurgulamaya çalıştığı şimdide şiir oluşmaktadır. O halde “şimdi”, bağlamdan koparmaya, modern olanı zemininden sökerek, onu iptal etmeye yarayan şey değildir. Tam tersine modernliği deneyimleyen öznenin konuşmasına, deneyimini aktarmasına olanak sağlayacak şimdii yaratmaktır. Üstelik sürüp giden harekete mabedin kararmasının eşlik etmesi, mabedin zaten zayıf olan ışığının, mumunun sönmesi, modernliğin getirdiği bir sonuçtur. Burada mabette yanan muma, modern öncesi var olan bir nesneye özellikle dikkat çekildiğini vurgulamak lazım. Üçüncü dize, ilk bakışta tamamen ikinci ve dördüncü arasında geçişi sağlamak için oraya konmuş gibi dursa da süren karanlığın bir uzantısını oluşturduğu gibi, olgunlaşan ekinin de varlığından bahsederek birinci dizeye gönderme yapmaktadır. Diğer bir deyişle, bu olma hali ilerlemeci bir öznenin bakış açısını ele vermek yerine, din karşısında dünyevi olanı tercih edişini ima eder. Dördüncü dize ise tam olarak dünyevi ve ilahi olanın arasındaki yarığın varlığının netleştiği yerdir. Vücut, ölü birinin bedeni de olsa dünyevidir, Dağlarca’nın ifadesiyle insancıldır, buraya ve şimdiiye ait olandır. Oysa dinin ayrılması, uzaklaşması tam da Kayıran’ın deyişiyse tinsel olanının ayrılması, şimdiiyi yok etmeye yönelik değildir. Tam tersine, şimdiiyi, oluş halinde olanı vurgulamak içindir. O halde, yarılma şimdinin ta kendisidir. Yarık, geçmiş ve geleceğin birleştirilmesi değil, “ân”ın tarihsel olarak vurgulanmasındadır, daha doğrusu tarihsel olanı kaydedendir. Zamanın yoğun olarak kendini hissettirdiği bu

şiiirde, tıpkı “Kainatın Akşam Yoklaması”nda<sup>153</sup> geçen aralık söz konusudur. Vakti geçmiş ve şimdi olarak ikiye bölen bu aralık ya da zamansal eşik aynı zamanda bir görüntü olarak değil de varsayım olarak aktarılır. Yani görünmeyen, görünemeyen yine de orada olan bir sınır, çizgidir. Bu yüzden coğrafi bir niteliği olan meridyene benzeyen bu çizgisel görünmezlik geçmiş ve şimdiyi belirleyen, onlara anlamını veren bir doğrudur. Dünyanın üstünden hayali olarak geçtiği düşünülen boylam bir şekilde modern zamanların zamanını belirleyen mefhumdur. Algılanan zamanı bölen bu gerçekte olmayan çizgiler, günün algılanmasında önemli rol oynar. Modern bir çizgi olan meridyen de modern olanı belirlemekle kalmayıp onu tayin edenin de ta kendisidir. Öyleyse yarık, burada bir başka şekle bürünmüş ya da farklı bir şekilde kullanılmış olsa da iki şey arasındaki ayrımı betimlemeye yarayacaktır. Bu yüzden dünyanın üstünde görünmeyen bu çizgiler bir yokluktan söz ederken, aynı zamanda onu da işaret etmektedir. Belki de tinsel olanla ilişki, burada devreye girebilir. Ancak metafizik olandan ziyade, coğrafya gibi tamamen dünyevi olanın, hatta pozitif bilimin yarattığı bir çizgidir meridyen. Bu çizginin detaylıca ortaya konması için, tam da burada Paul Celan’ın George Buchner ödülünü alırken yaptığı konuşmanın ana hattını belirleyen meridyenle Fazıl Hüsni Dağlarca’nın boylamı arasındaki farklar ortaya konulmalıdır:

Bayanlar ve Baylar, sizin varlığınızla bu imkânsız yolu, bu imkânsızın yolunu kat etmek için beni biraz da olsa avutan, bir şey buldum. Şiir gibi birleştirmeye ve karşılaştırmaya götüreni buldum. Dil gibi maddi olmayan, ancak yeryüzüne ait, iki kutup üstünden geçip kendine dönen dairesel bir şey buldum. Keyifle dönenceleri bile kesen bir şey: Bir *meridyen*, buldum.<sup>154</sup>

Celan’ın burada o şiirsel kelimelerle aktarmak istediği tam olarak net değildir; çünkü iletişimsel bir dilin ötesine geçen bu konuşma aktarmak, haberdar etmekten ziyade, kurduğu kendi metaforunu kendi boylamıyla yarmaktadır. Her ne kadar bu bir ödül

---

<sup>153</sup> s. 242.

<sup>154</sup> Paul Celan, *The Meridian: Final Version-Drafts-Materials*, çev. Bernhard Böschstein ve Heino Schmull (California: Stand University Press, 2011), 12.

töreninde yapılan konuşma olsa da, alıntının başında insanlara hitap edilerek bir tür adresini arayan sözlerin iması yapılsa da iletişim burada arka planda kalır. Kendi kurduğu iletişimi bile yaracak bu imge, bu meridyen yıkıcı değil de yırtıcıdır. Bu yüzden arkada bir enkaz bırakmadan tam bir yokluğun üzerinde yürür. Tıpkı boylamın doğasında olduğu gibi böler; ama artık bırakmaz. Artığın kendisi, bölünmüş ya da yarılmış olandır. Paul Celan üzerine çalışan Philippe Lacoue-Labarthe *Deneyim Olarak Şiir [Poetry as Experience]* adlı kitabında bu meridyen üstüne düşünmektedir: “Heidegger’e göre sanat ve sanat yapıtı eşit ölçüde *tekinsizdir*. Şüphesiz, Celan tamamen bunun farkındaydı, bir açıdan (kesinlikle sadece bir açıdan olmamasına rağmen) “Meridyen” Heidegger’e verilmiş bir cevaptır.”<sup>155</sup> Boylamın arkasında bıraktığı yarığın tekinsizliğinden mi söz açılmaktadır? Ya da tam da bunun üstünde olmanın getirdiği tekin olamama halinden mi? Lacoue-Labarthe’nin sözlerinden ikisini de okumak mümkündür. Ona göre Celan’ın meridyeni bir açıdan varlık problemine işaret edebilmektedir. Bu yüzden Heidegger’i ortaya attığı savunulabilir. Ancak Fazıl Hüsni Dağlarca’nın ya da *Çocuk ve Allah*’ın meridyeni bu açıdan neye karşılık gelmektedir? Bir tedirginlik, tekinsizlik hissi yerine tam da meridyenin geçtiği alanla birbirinden ayrılan iki parçadan birinde olma hali büyük bir güveni de kurmaktadır. Dağlarca’nın boylamı her ne kadar Celan’ın bahsettiği şekliyle çocuk ve Allah gibi mecazları yarsa da geride başka imgeler bırakır. Bu anlamda şiirsel olanı kurmakta önemli bir rolü olsa da, şiirin kurulumunda yer alsa da bir varlık sorununa işaret etmekten ziyade, zamanı vurgulayan bir sarkacı andırır. Orada öylece durup hiç hareket etmeyen bir sarkacı.

---

<sup>155</sup> Philippe Lacoue-Labarthe, *Poety as Experience*, çev. Andrea Tarnowski (California: Stanford University Press, 1999), 45.

İşte bu çizgi şimdinin habercisidir. Mesihanik<sup>156</sup> bir durumla geçmişte olanı geleceğe aktarmak ya da onu gelecekte, belki de vakti gelmiş bir şimdide imleye çalışmaz.

Diğer bir deyişle meridyen, bir haberci, yalvaç ya da kurtarıcı değildir. Ancak ben ve biz arasını, toplumsal ve özel olanın farkını sabitlemek için değil de göstermek için vardır. *Çocuk ve Allah*'ta Allah'ın dışsallığında yeniden görülen bu durumun sürekli altı çizilir. Allah'ın bir baba figürü altında dışsallaşması ve onun getirdiği ilahi olanın dünyevilik deneyimiyle ergimesi görülür. "Fidan"<sup>157</sup> adlı şiirde yer alan iki dörtlük adeta sınır çizenin eylemini göstermektedir:

Arzular, Allah'a karşı,  
Çocuk avuçlarından beyaz.  
Bütün şarkılar susarken,  
Vakti hissetmiyor musun ki yaşamaz.<sup>158</sup>

Burada okur yeni bir dünyevi durumla karşı karşıya bırakılır. Arzu, beden, dünyevi olanın, ilahi olana karşı olması, ikisinin birbirinden farklı olması anlamına gelmekle beraber, arzunun, ilahi olanın karşısında, ona rağmen olmasını da çağrıştırmaktadır. Üstelik Allah'a karşı arzu, çocukla birlikte düşünülmektedir. Çocuğun o henüz tam olarak formunu alamamış tehditkar hali, Allah'a karşı yürütülecek bir "korkunç"luğa götürecektir. Çocuğun eli bir kez daha devreye girmektedir. Bedeni işaret eden bir uzvun Allah'ın karşısına konması durumu gözlenmektedir. Dünyevi olan bu şekilde bir bedensel olanı ön plana çıkararak el imgesiyle temsil edilmektedir. Böylece arzu-beden köprüsü kurulur. Ancak elin burada bir başka noktaya da gönderme yapmak amacıyla kullanılma ihtimali vardır. Dünyevi olanla ilişkisi olan bu uzuv, aynı zamanda çocukla ilgili bir başka kavramı da beraber düşündürür. Bu da oyun ve onun nesnesi oyuncaktır. Bu durum üçüncü bölümde detaylı olarak tartışılacağı için

---

<sup>156</sup> Ayrıntılı bir şekilde incelemek için bakınız. Werner Hamacher, "'Now': Walter Benjamin on Historical Time", *Moment: Time and Rupture in Modern Thought* içinde, haz. Heidrun Friese (Liverpool: Liverpool University Press, 2001), 161-96.

<sup>157</sup> s. 218.

<sup>158</sup> s. 218. Şiirlerden yapılan alıntılar bazen blok alıntı için sözcük sayısına erişemese de bu şekilde gösterilecektir. Bu, alıntının önemli olduğunun düşünülmesindedir.

şimdilik, yukarıdaki alıntının neden olduğu ergimeye geri dönmek gerekir. Çocuğun avucundan beyaz olması, ondan lekesiz olmasıyla boy ölçüşen arzuların paklığı günahsız bir alana işaret etmektedir. Şair burada arzuları herhangi bir dinsel zeminden söküp almış ve dini anlamlarını iptal etmiştir. Ayrıca bu dörtlüğün ikinci yarısında yine bir durma “ân”ı ortaya çıkmaktadır. Şarkıların, hatta vaktin bile askıya alındığı bu lahza, bir tür kendini bilme haliyle birlikte gelir. Bu düpedüz farkındalıktır. Şarkıların durduğu demde, hissedilen zamanın yaşamamasından bahsedilmektedir. Zamanı, modernitede algılanan zaman olmaktan koparacak bir tavır sergilenmektedir. Bir tür hızla, şarkıların söylenmesiyle, duyulmasıyla algılanan zamanı, onların kesilmesiyle başka bir şekilde başka türlü hissettirecektir.

Tam da ikinci kıtanın başında tekrar devreye sokulan bir dokunma hissi mevcuttur. Temas edilen beden etkilenmesi, bunu duyumsaması önem kazanmaktadır. Burada arzuya bir kez daha farklı bir açıdan bakmak gerekiyor. Bunun için çocuk ve arzu arasındaki bağı sorgulayan Ahmet Soysal’a yer vermek lazım:

*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, çocukla ilgilidir (ya da daha doğrusu “ilkel deneyler”den kopuk değildir). Buna göre bir anlamda arzu çocuktur. Çocuk ise arzulayan çocuktur, arzularla doludur, arzular içindedir.<sup>159</sup>

Öncelikle şunu bildirmek gerekir ki arzunun ilkel olarak tanıtılması Dağlarca’da, *Çocuk ve Allah*’ta pek de dayanıklı bir değerlendirme değildir. İkinci olarak da burada geçen “ilkel” yakıştırmasının neden yapıldığı alıntının devamında da anlaşılmamaktadır. Elbette kitabın bütününe sirayet etmiş bir arzu teması mevcuttur. Üstelik bu da sürekli olarak çocuğun yanında gösterilmektedir. Ancak arzulara, modern olan ya da ilkel olan diye bakmak bu noktada tartışmayı şiirin sunmadığı

---

<sup>159</sup> s. 55-6.

verileri üretmeye yönelmektedir. Bu kitapta herhangi bir ilkelikten falan bahsedilmez. Arzunun buradaki rolü, dünyevi olmasıdır. Bu yüzden o, henüz daha otoritenin bakışına maruz kalmamış, babaya, Allah'a tam olarak boyun eğmemiş olan çocuğun bir tür bedensel, dünyevi ve özgür deneyimini ihtiva eder. Arzu çocuk değildir. Ancak şairin beraber düşündüğü, çocukla beraber gösterdiği bir temadır. Çocuğun arzuları da yıkıcıdır. Otoriteden önce, kamusal ödeve ya da bakışa ramak kala bir patlamadır. Benliğin dışı karşı geliştirdiği bir dirençtir. Bu açıdan, yinelemek gerekirse ne arzu ne de çocuk ilkelidir. İkisi de ilkseldir. Başlangıcı belirleyen, başlangıç olan şeylerdir.<sup>160</sup> Buna bağlı olarak beden ve çocukluğun tarihte nasıl ele alındığını düşünmek gerekmektedir. Mine Tan, "Çağlar Boyu Çocukluk" yazısında bu ilişkiyi şu şekilde tanımlar: "On sekizinci yüzyılda çocukluk anlayışı Batı'nın beden ve yaşam kavramlarında eşi görülmemiş bir değişimin inançlarla davranışlarda muazzam bir alt-üst oluşun göstergesi olarak yorumlanabilmektedir."<sup>161</sup> Günümüze doğru daha da derinleşen bu dönüşüm *Çocuk ve Allah*'ta kendini gösterir. Demek ki modern yaşamın, modernitenin getirdiği bir anlam örüntüsü çocuk ve vücut kavramlarını beraber kılmaktadır. Öyleyse modern olanın yansıdığı, onun nabzının tutulduğu şiirler de, bir tür modernleşmeyi göstermek durumundadır. Modern olanın kaydını tutan Dağlarca da bu sayede çocuğa yeni bir daire çizer. Tam da bu daire büyük bir buharlaşmanın yaşandığı modern deneyimlerden arta kalanın tutunduğu yerdir. Bu sayede, kendini dünyevileştiren, ilahi olandan arındırmaya çalışan şiir, yeryüzüne yaklaşırken, çocuk ve Allah arasındaki mesafeyi açar. Böylece beden ve arzular karşısında katı olan Allah'ın anlam örüntüleri yavaş yavaş buğulaşmaya, daha doğrusu buharlaşmaya

---

<sup>160</sup> Jacques Gelis and Franklin Philip, "The Evolution of the Status of the Child in Western Europe: From the Collective Body to the Private Body", *Social Research* 58/4 (1986): 689-704.

<sup>161</sup> Mine Tan, "Çağlar Boyu Çocukluk", 22/1 *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi* (1989), 87. (erişim 20.05.2015).

başlamıştır. Katı olan ergimeye bile fırsat bulamadan süblimleşmektedir. Böylece havaya karışan dini göstergelerin yerini çocuğun oyunuyla kurulacak bir dünya alacaktır.

## BÖLÜM 4

### ŞİİRİN ÇOCUĞU VE RİTÜEL

*Çocuk ve Allah*'ta Allah'ın karşısında konulan çocuk, kamusal alana karşı, işleyen ve inşa edilen özel alanı işaret ederken, salt halde kendi anlam havzasındaki kelimelerle de birlikte kullanılması sayesinde bu karşı konumda olma durumunu güçlendirilir. Bu anlamda şiirin çocuğu bir nevi ulusal ve ilahi ritüele karşı durur. Ulusal takvimin sürekli olarak Dağlarca'nın benliğini sıfırlayarak, onu kamusal bir alana çekmesine ve ilahi ritüelin de kutsal geçmiş aracılığıyla şimdiki dönüştürmesine karşın şairin yardımına oyun yetişir. Bu bilinen anlamıyla çocuğun kurduğu bir eğlence olmakla beraber, işlevsel açıdan farklı bir zeminde ilerler. Oyun, çocuğun en saf dünyasını yansıtırken şimdi-geçmiş ekseninde de bir kaymaya neden olmaktadır. Giorgio Agamben'in Carlo Collodi'nin *Pinokyo* romanından<sup>162</sup> alınan bir parçayla ilgili analizi bu anlamda farklı bir oyun tanımını yürürlüğe koyar: "Hayatın oyun tarafından böyle istila edilmesinin doğrudan sonucu zamanın değişmesi ve hız kazanmasıdır."<sup>163</sup> Oyunun hayatı istila etmesinin hayatın akışını değiştirdiğini iddia eden bu ifade Dağlarca'nın bahsi geçen kitabında kullanılan oyun sözcüğünün işleviyle paraleldir. Çocuğun oyunu, onun kurduğu dünya artık başka bir zamanı ortaya çıkarmaktadır. Bu da tam olarak ulusal takvimi ve ilahi göstergeleri yerinden eden bir yapıyı işaret eder. Bunu bir kez daha gözden geçirmek için şu alıntıya yer vermek yerinde olacaktır: "Özünde ritim, ardıllık ve tekrar bulunan takvim şimdi tek bir tatil gününün ölçüsüz genişlemede aniden duruverir."<sup>164</sup> Burada insanoğlunun kurduğu takvimden ziyade çocuğun kendi zaman algısından ve onun kendi zaman

---

<sup>162</sup> Carlo Collodi, *Pinokyo*, çev. Samim Sinanoğlu ve Suat Sinanoğlu (İstanbul: Kanaat Kütüphanesi, 1931). Burada önemsiz ama dikkat çeken bir ayrıntıya yer vermek istiyorum. *Çocuk ve Allah* sürekli çocuklarla uğraşan bir kitap basılmadan dokuz yıl önce *Pinokyo* romanı Türkçeye kazandırılmıştır.

<sup>163</sup> Giorgio Agamben, *Çocukluk ve Tarih: Deneyimin Yıkımı Üzerine Bir Deneme*, çev. Betül Parlak (İstanbul: Kanat Kitap, 2010), 77.

<sup>164</sup> A.g.e., 78.

çizelgesinden bahsedilmektedir. Başka bir ritmi beraberinde getiren bu çocuk takvimi başka bir zamanı da işaret etmektedir. Zamanı hızlandırarak, sürekli geçmişe referans vereni, geçmişin üzerinde kurulanı değiştirme iddiasındadır. Bu bir tür kaseti ileri sarar gibi, zamanı da ileri sarmak demektir. Zamanı, geçmişe bağlı bir algılama durumundan kurtararak şimdinin üzerinden kurmayı amaçlar. Yine oyunun zamanla ilgili bir başka ilişkisine bakmak için Agamben'in "İnsan oynayarak kutsal zamandan kurtulur ve insani zamanda onu unuttur."<sup>165</sup> ifadesinden yardım alabiliriz. Oyun tam da böyle bir durumda kutsallaşanı, kalıplaşanı kırma işlevine girmiş ve kutsalın kurduğu zamanda bir tür devirme işlemini başlatmıştır. Demek ki oyunun, oynamanın doğasında olan bir durum, kutsala karşıdır. *Çocuk ve Allah*'ta çocuk, Allah'ın karşısında böyle bir yıkıcılık kurma görevine atanmıştır. Çocukluk üstünden özel alanın kurulması, bir zaman algısı değişikliğine götürecektir ve o da aynı zamanda kutsal olanın unutulmasına neden olacaktır. Bu anlamda şair, kutsal olanın hem uzamı hem de işlevini silecek ve kendi kurduğu yapıyı ön plana çıkaracaktır. Bu da son alıntıda bahsedildiği gibi insani bir zamandan başkası değildir. Silme ve yeniden inşa bu anlamda bir tür sekülerleşmeyi de beraberinde getirmektedir.

#### 4.1 Oyunun zamansallığı

Çocuğun kurduğu oyun, *Çocuk ve Allah*'ta, kutsalın yerini alabilecek laik bir tavır üretir. Ancak buradaki laik tavır kamusalı kurmak için telaffuz edilmemiştir. Tam olarak oyunla içselleştirilen bu tutum, artık şairin kendine mal ettiği, dolayısıyla psikolojikleştirdiği bir deneyimdir. Son derece özgün bir yöntemle sağlanan seküler bilinç de herhangi bir alegorik okumadan ziyade şairin öznelliğiyle bağdaşır. Bu

---

<sup>165</sup> A.g.e., 81.

türden bir yaklaşımla “Dünyanın Bütün Çocuklarına Karşı Yazılmıştır”<sup>166</sup> şiirinde oyun-ritüel ilişkisi açığa çıkar: “Oyunlar ki Allah’ın selâmeti”<sup>167</sup> dizesinde Allah’ın, tek olanın, varlığı hiçbir şeye dayanmayan tanrının, esenliği, güvende olma hali oyuna dayandırılmıştır. Burada kaynak, Allah’ın varlığını sağlayacak yapı tam da çocuğun oynadığı oyundur. Bu açıdan İslam’da ya da herhangi bir dinde geçen tanrı, bağlamsızlaştırılmış ve zemininden kopartılmıştır. Kendi ritüeline, ayinine değil de tamamen çocuğun oyununa dayanan tanrı imgesi, seküler bir anlayışı da beraberinde getirir. Bu açıdan çocuk Allah’ın otoritesi karşısında bir galibiyet elde etmektedir. Daha doğrusu, onu kendi oyununda yeniden şekillendirebilme imkânına sahiptir. Bu sayede oyunun bir parçası, belki de nesnesi, yani oynanacağı haline gelen Allah da geçmişte olanın silinmesinden başka bir şey değildir. Ritüelin silinmesi, oyunun oynanmasına bağlıdır ve Allah’ın oyunun içinde geçmişten kalan bir artık bile olarak kalma şansı oyunun dönüştürücü kudretine bağlıdır. Oyunun şimdisi, geçmişin ritüellerini sıfırlayacaktır. Bu halde oyun, çocuğu ya da şairi tüm geleneklerden, baba otoritesinden, dışsal olandan ve ritüelden kurtaracak yegane şeydir. Yıkıcıdır. Dini ritüelin örneğinden sonra bir de ulusal ritüelin örneğini sunmak gerekir. Ulusal ritüel de ulusal takvimin geçmişi kendi içinde kurmasına ve şimdikiyi sürekli olarak geçmiş odaklı dönüştürmesine sebep olmaktaydı. Bu yüzden Allah üzerinde direten bir şimdinin bu kadar çok görünürlük kazanması, dinin sabitleyici yanına karşı bir göndermedir. Bu yüzden geçmiş Allah gibi ritüel sayesinde var olan isimlerin anılmasındadır.

Çocuk ve Allah’ın arasında oyun-ritüel farkıyla bölünen bir zamanın belki de ilk ânına götürebilecek bir şiire dair son bir gözlem yapılabilir. Bu sayede zamanın bölünmesi ya da bir çeşit zaman temellüğünün ortaya çıkması daha net bir şekilde

---

<sup>166</sup> s. 102-3.

<sup>167</sup> s. 103.

görülebilecektir. “Çocuk Düşünüyor”<sup>168</sup> adlı şiir tam da böyle bir zamana dair göndermeyi net bir şekilde taşır:

Serçelerim taşıyor vakti,  
Ağaçlara mı yoksa nereye?

Ağaçlarım götürüyor bir şey  
Yıldızlara mı yoksa nereye?

Yıldızlarım akıyor daima,  
Gecelere mi yoksa nereye?

Ve gecelerim devam ediyor,  
Bana mı Allahım, sana mı?<sup>169</sup>

Aslında bu çok kısa olan şiirin ilk ve son dizelerine yoğunlaşmak, yorumlamayı kolaylaştıracaktır. Çünkü diğer dizeler adeta ilk dizedeki bir sözcük ile son dizinin tamamı arasındaki bağlantı için yazılmış gibidir. Yani şiirin ortası bir tür dolgu şeklinde kurulmuştur. Buna rağmen bu kısım işlevsiz de sayılamaz. Çocuğun vakti taşıyan serçeleri adeta onun vakte sahip olduğunu bildirmektedir. Bu şekilde bir zamanın mülkiyetinin ortaya çıkması ise son dizedeki ayrımla görünürlük kazanır. “Devam eden geceler” yine bir vakit olgusunu ortaya koymanın diğer bir şeklidir. Başka türlü söylemek gerekirse, son dizeye hazırlayan bu ifade, şiirin ilk dizesindeki vakit kelimesinin bir tür yansıması olarak, şiirin sonuna devreder. Allah’la şiirde konuşan, daha doğrusu düşünen çocuk arasındaki beliren vaktin iyeliği de bu şekilde görünürlük kazanır. Zamanın çocuğa mı, yoksa tanrıya mı ait olması önemlidir. Demek ki bu temellük, bir şeyleri değiştirecek özelliğe sahiptir. Bu bölümün ilerleyen kısımlarında gösterilmeye çalışılan böylesi bir durum, vakte sahip olabilecek kadar kudretli ya da zamana hükmeden tanrı gibi onu kullanabilecek düzeyde olan çocuğu da ortaya koymaktadır. Zaman üzerinden gelen bu kıyaslamamanın sadece Dağlarca’nın şiirinde değil de yaşamında da karşılık bulunduğunu

---

<sup>168</sup> s. 261.

<sup>169</sup> s. 261.

hatırlamak gerekir. Geçmiş ve şimdinin belirmesinden bir öncesi olan bu evre bu yüzden kamusal olanın durumuna dair de ipuçları taşımaktadır.

Oyun-ritüel arasındaki ayrımı netleştirmeye yeniden dönmek gerekirse, ritüelin bu zamansallık üzerinden ulusal olanın yaratılması için sürekli olarak geçmişte işaretlenen ve “ulusal öz” içinde yer alan bir noktayı şimdide yeniden yeniden üretmesinin, “ân”ı sildiği bildirilmişti. Dağlarca’nın doğum gününü hatırlamak gerekirse, ulusal takviminin işaretlediği bir güne denk düşen bu çakışmanın, özel alanla kamusal alan arasının silikleşmesine neden olabileceği söylenmişti. Ulusal olanın hatırlanması, sürekli olarak şairinin kendine ait özel bir tarihi yok etmeye neden olabilecek bir potansiyele sahipti. O halde zamanda ulusal olarak ya da kamusal olarak sabitlenen bir durum ya da ulusal tarih anlatısı, şimdiyi de değiştirmeye, onun anlamını kendi bağlamı doğrultusunda kurmaya çalışacaktır. Ancak yine burada Dağlarca’nın kendine has o estetik deneyimi devreye girecek ve dıştan gelen bu işgal, bir iç dirence çarpacaktır. Dahası bu direncin taarruza dönüşmesiyle semantik olarak dışı alt üst edebilecek bir güç meydana çıkar. Bu güç tamamen çocuğa has bir oyun yöntemiyle birlikte gelişmektedir. “86”<sup>170</sup> şiirinde tam da bu durumun bir örneğini görmek mümkündür:

Dünya kadar büyük bir günüydü çocukluğumun,  
Mektebe ilk gittiğim o altın sabah.  
Omuzumda kalmıştı el sıcaklığıyla  
Anamın okşarken söylediği bir “Bismilllah”

Muhayyeleme sığmayan beyaz bir bina  
Ve kocaman bir bahçe ki oyundan büyük.  
Harfler kadar yabancı ve çirkin çocuklar  
Renk renk elbise, renk renk göğüslük.

İlk ders bir bayramın sonu gibi soğuktu  
Gördüktü karatahtada, “Hesap” denen karaltıyı.  
Ezberletti kendi numarasını hoca, herkese;  
Ben de öğrendim iki haneli seksen altı’yı.

---

<sup>170</sup> s. 27.

Ve paydos gelmedi bir türlü odamıza  
Duvardaki levhaları ezberledim, masal gibi.  
Deminki çirkin çocuklar oldu yavaşça hepsi güzel  
Ve o sevgiyle sevdim onları ki sızlatır daima kalbi.

Oyunlar ve neş'elerle geçti o gün  
Ve tatlı rüyalar gibi bitti mektep.  
Bilgimi düşürmeden eve götürmek için  
İçimden seksen altı, seksen altı diyordum hep.

Eve gelince kestim defterimden bir güle benzeyen iki rakam  
Dolabıma yapıştırdım yan yana, bir zafer saadetiyle  
Ablalarımın göreceği saati bayram gibi bekledim  
Tatlıydı bu bekleyiş mavi bir arifeden

Fakat şaşırmışım iki rakamın yerini  
Dolap kadar, ev kadar güldü halime ablalarım.  
Anlar gibi durdumsa da anlamadım yer değişse ne olur

Ki hala para saydıkça o hayreti duyarım

Ki hala yaşarım bir ayrılıkta o hayreti  
Dalarım 86, 68 diye bazan.  
Yer değiştirince başka şey olmak ne tuhaf  
Ne tuhaf ölümü duymak seksen altıdan!<sup>171</sup>

Bu uzun şiir şairin dille ilgili bir oyunu, çocuk üzerinden anlatmasını dile getirmektedir. Çocuğun mektebe başladığı ilk günü konu alan şiir, bu tezin üzerinde ilerlediği tartışmayı iki yana açar. İlki bir anne tarafından dile getirilen besmeleyle, çocuğun dini bir göstergeyle karşı karşıya bırakılmasıdır. İkincisi ise tamamen milli eğitimin oluşturduğu ve okulun getirdiği kamusalıktır. Diğer bir deyişle, ulusal ritüeli çocuğa öğretecek, onu istenilen yönde eğitecek, bir nevi dışsallaştıracak, ulusal bir kültür ve bağlam üzerinden kamusala dâhil edecek kurumdur. Burada ilahi olanın daha evin kapısında bittiği, annenin besmeleyi telaffuz etmesiyle sonlandığı görülmektedir. Okulda çocuk böyle bir durumla bir daha karşılaşmaz. Laik bir eğitime geçildiği yıllardır.<sup>172</sup> Ayrıca bu dönem bir Cumhuriyet şairi olarak Dağlarca'nın da ilkokul eğitimini yeni tamamladığı tarihlere denk düşer.

---

<sup>171</sup> s. 27-8.

<sup>172</sup> Ayrıntılı bilgi için: Zafer Toprak, *Darwin'den Dersim'e: Cumhuriyet ve Antropoloji* (İstanbul: Doğan Kitap: 2012).

Dağlarca'nın bu şiirde bahsettiği çocuklukla kendi çocukluğunun çakıştığı bir zamandır. Evden okula giderken, dini bir ritüelden ulusal olana geçen, çocuk ya da şairin küçüklüğüdür. Dikkat etmek gerekir ki hem okulun öğreteceklerinden hem de annesinin besmelesinden henüz tam olarak bir şey çıkartamaz; ancak onları kendi dünyasına göre yorumlar. Annesinin temasından omzunda kalan sıcaklık olarak hissettiği henüz dini bir gösterge değil de onun çocuğa görünme şeklidir. Yani bu, çocuğun algıladığı şekildedir. Kendi anlamını, bağlamını çocuğa dayatmaz. Bu yüzden de çocuğa ilişemeyen bir anlamı içerir. Diğer bir deyişle din, dini ritüel çocuğun dışındadır.

İkinci bir durum ise okul ve okuldakilerin tasvir edilmesi ve algılanmasıdır. Bu kez de çocuğun dışında olan bir ortam aktarılmaktadır. Öncelikle, çocuk, beyaz okul binasının oyundan büyük bahçesi karşısında küçük bir şaşkınlık geçirir. Oyundan büyük diye bahsedilmesi, kurumun oyunla karşı karşıya getirildiğini göstermektedir. Oyundan büyük olmak böyle bir karşılaştırmada, üstünlük sağlamak için kullanılmamıştır. Aksine yine bir ikiliği, ikili arasındaki yarığı belirtmek için bu durum vurgulanır. Oyun-kurum, oyun-ritüel, oyun-ulusal kurgu ya da ulusal geçmiş ikiliğini kuran şair, şiirini oluşturan, çocuk ve Allah arasındaki gerginliği taşıyan bir başka türev keşfeder. Aynı zamanda oyun herhangi bir fiziksel mukayeseye giremeyecek kadar soyuttur. Ancak çocuk yine “oyundan büyük” ifadesinde dilin sınırlarını zorlamaktadır. Daha sonra, çocuğu eğitecek, onu öz-neleştirecek bir yöntem uygulayan okulun harfleri ilk başta çirkin görünür. Harf, bir sembol olarak yazıyı, semantik alanı<sup>173</sup> kuran dilin ilk yapı taşı olarak çocuk tarafından önce reddedilir. Diğer çocukları da, onlar nezdinde bütün bir ulusu, ulusal özü tanıttacak, sevdirecek, kuracak olan da harfin ta kendisidir. Aynı zamanda harfle, harfin

---

<sup>173</sup> Bu kavramın ayrıntılı bir şekilde ele alınışını görmek için: Julia Kristeva, *Desire in Language*, çev. Thomas Gora (New York: Columbia University Press, 1980).

kurduğu göstergeyle geliştirilecek karşı bir atak da söz konusudur. Harfin tanıklığı, kişiye kamusalı dayatabileceği gibi, özel alanın da kurulmasını sağlayacak ve bunun benin direncini destekleyecek bir dayanak noktası olduğu daha önce söylenmişti. Burada dışta olan harf, şair tarafından dışarıdakine karşı kullanılmaktadır. Bu nedenle, harf tam olarak dışta olana, onun alan istilasına karşı dayak vazifesi görür. Diğer bir deyişle, göstergesel olarak bir payanda ya da takoz işlevinde kullanılır. Yani dilin dayatmak istediği kamusalılığı, şair yine dille püskürtmeye çalışmaktadır. Daha doğrusu, dili siyasi erke karşı koyarken işlevselleştirmektedir. Bu açıdan oyun da tam olarak dilde başlayacaktır. Bu şiir aslında böyle bir oyunun kurulduğunun kanıtıdır. Dıştakine karşı, hem dini hem de ulusal olana, harflerden örölü bir istinat duvarı, bir set çekilmiştir. İlk bakışta bu tam olarak görölme de şiirin adında yer alan rakamlar böyle bir gösterge oyununu açarak başlatmaktadır. Bu yüzden, milli eğitimin dayattığı harflere, onların taşıdığı ulusal olan anlamlara karşı bir yabancılık duyulur. Onların karaltısına, bigâneliğine aldırmayan çocuk “renk renk elbise, renk renk göğüslük” görmektedir. Sınıfın kıyafet bakımından bu kadar renkli olması elbette düşünülebilir.<sup>174</sup> Ancak burada rengarenk olan yine de çocukların kıyafetinden çok çocuğun bakışdır. Adeta çocuk harf karanlığından sıyrılmak için hayale dalmıştır. O gördükleri küçük gözlerinde dönen başka bir dünyanın renklerini, belki de kafasında kurduğu dünyanın güzelliğini göstermektedir. Bunu destekleyen bir nokta da “göğüslük” kelimesinin önlüğün eski adı olmasıdır. Bu önlükleri gereğinden fazla renkli gören çocuk, masalsı bir dünyanın içindedir. Şiir sesi, bu

---

<sup>174</sup> 1929 *İlk Mektepler Talimatnamesi*'nin 34. maddesine göre 1929 yılı ve öncesinde henüz tam olarak tek tipleşmeyen bir önlük sisteminin yürürlükte olduğu görölmektedir. Siyah ya da mavi olarak bilinen önlük 1929 ve öncesinde tamamen zorunlu değildir. Bunun yerine erkek öğrencilerin pantolonlarının boyunun, kız öğrencilerin ise eteğinin tarif edildiği bir açıklama mevcuttur. Sadece kız öğrencilerin önlüğünün koyu renkli olma durumundan bahsedilmektedir. Ancak bu makalede ilgili kısmın farklı yorumlandığını belirtmek gerekir. Kız öğrencilerin koyu elbisesi siyah önlüğe yorulmuştur. Halbuki bu maddede renk “koyu” ibaresi dışından net bir şekilde telaffuz edilmemiştir. Bu kaynaktan aktaran Muhsin Hesapçoğlu ve Filiz Meşeci Giorgetti, “Siyah Önlük Beyaz Yakanın Kökeni”, *Kuram ve Uygulamada Eğitim Bilimleri/Educational Sciences: Theory & Practice* 9/4 (Güz 2009): 1717-1750.

dünyayı anlatmak için, çocuğun hayal kurduğunu sezdirmek istemektedir. Çocuk bu haliyle, dışarıyla bağlantısını kesen ve kendine çekilen bir varlık olarak belirir.

Üçüncü kıta, çocuğun evle okulu karıştırdığı bir kelimeyle başlar. Öncelikle ev sözcüğüne bakılmalıdır. Sınıfı oda olarak gören çocuk, kavramların, kalıpların, tasniflerin tam olarak yerleşmediği bir zihne sahiptir. Dahası, dile daha yabancısıdır. Dilin tam olarak ele geçiremediği bir varlıktır. Dilin egemenliğinden bir öncesindedir. Bu yüzden kültürün, ideolojinin ya da devletin değil de dilin böldüğü alanları tam olarak saptayamaz. Dil bu haliyle daha tam oturmamıştır. Çocuğun zihninde uçmaktadır. Daha sonra duvardaki levhaları, milli eğitimi destekleyici işaretleri ezberlemeye girişince, çevresine de aşina olmaya başlar ve diğer çocuklar ona güzel görünür. Ancak hâlâ kalbini sızlatan şey, burada tam da bu aşinalığın kazanıldığı yerdir. Demek dışarıda olan içeri yavaş yavaş girmeye, dahası levhalarda akan bir görüntü halinde çocuğun alanına sızlamaya başlamıştır. Bu yüzden şiir sesi o günleri hatırlayıp bir acı duyar. Sızlamak kelimesi burada tam olarak acıya götüren sözcüktür. Sonraki kıta, burada önemli bir ayrıntı gizlidir, öğretmenin ya da milli eğitimin çocuğa verdiği yeni bir isim, yani gösteren olan rakamları ezberleyerek eve götürmeye çalışmasından oluşur. Öğretmen, ulusal ritüeli kurmaya, onu çocuğa tanıtmaya çalışan kişi, çocuğu numarayla *adlandırmıştır*. Bu soruların cevabı numarayla tanımlananın kurduğu otoriteyi alaşağı edecek bir oyunda gizlidir. Üstelik çocuk bilgisini düşürmemekten bahsederken, onun dışsallığından, yanında taşıdığı bir nesne oluşundan bahsetmektedir. Diğer bir deyişle, ezberlenin doğasından mıdır nedir, kendi numarası içselleştirilememiş, tam olarak öznenin dışında bırakılmış ya da bırakıldığı vurgulanmıştır. Burada adlandırmanın doğasında olan tanılama işlevinin kurduğu otoriteden bahsetmek gerekir. Philippe Lacoue-Labarthe'nin *Deneyim Olarak Şiir* adlı kitabında geçen "Adlandırmanın Gücü" [The Power of

Naming] adlı bölümde<sup>175</sup> dilin doğasına ve adlandırmanın işlevine dair ifadeler mevcuttur.

Dil insanın içinde olan diğer bir şeydir; onu insan olarak *kendisi* yapandır. İnsan dile bir iyelik ya da mülkiyet anlamında sahip olmaz. “Dil insana uygun olandır.” demek insanın dille kurulduğunu söylemektir. O, dilin efendisi değildir (tam tersine, insanın -kendi içinde- dışında onu cezbederek dil tuhaf bir tahliye işletir). [...] Dil, insanın -insan dışı, insan olmayan- özüdür.<sup>176</sup>

Dilin bu dışarıdalığı ve insanı değiştirme kudreti, insanın özü denilen şeyin de oluşmasına ya da görünürlük kazanmasına neden olur. Bu yüzden dilin, insanın içinde olan bir şeyleri tahliye etmesi akla bir çeşit sayı diliyle adlandırılan çocuğun, neyle karşı karşıya kaldığını göstermektedir. Bu yüzden dilin dışarıda olma haliyle birlikte düşünülebilecek olan şey, çocuğun kendisine verilen numarayı, dışında kalan bir nesne, çanta gibi yanında taşınmasıdır. Bu sayede adlandırılmanın dışarıda bırakılarak etkisiz halde tutulması amaçlanmaktadır. Bu yüzden 86, çocuğun tam da dışına rastlayan bir durumda eve götürülür. Ancak bu taşıma işlevinin bir adım ötesi ulusal olan, milli eğitim tarafından tanımlanan şeyi, kamusalın otoritesini kıracak bir sahneye neden olur. Çocuk okulda ilk öğrendiği şeyi, basitçe bir anlamı ya da göndergesi olamayacak numarayı, dolabına asarak gururla göstermek isterken, ablaları sayesinde bir şeyleri ters yaptığının farkına varır. Öğretmenin kendisine verdiği numara olan 86 sayısındaki 6 ile 8’in yerleri değişmiş ve dışarıda kalanın, kamusalı sağlamaya çalışanın göstereni ters yüz edilmiştir. Öğretmenin, okulun, ulusal olanın varlığının içi böylece bir ânda boşalır. Dışta kalan, dışarı ait olanın sınırları çok iyi belirlenmiş ve bir içselleştirmeye gidilmeden, daha oracıkta semantik olarak alt üst edilmiştir. Bu sayede gösterge oyunu basit bir rakam değişikliğiyle sağlanmış ve özel alan dışarıda olana karşı teminat altına alınmıştır. Bu da dilin

<sup>175</sup> Philippe Lacoue-Labarthe, *Poety as Experience*, çev. Andrea Tarnowski (California: Stand University Press, 1999), 95-7.

<sup>176</sup> A.g.e., 96.

dayatmasına karşı yine dilin imkânlarıyla sağlanmış, diğer bir deyişle küçük bir dil oyunuyla adlandırmanın doğasında olan dönüştürme kuvveti saf dışı bırakılmıştır. Şiirin en son iki dizesi bu durumu açıklar: “Yer değiştiren başka şey olmak ne tuhaf / Ne tuhaf ölümü duymak seksen altıdan!”. Yazıda demek ki yer değiştiren bir şeyler, daha doğrusu adlandırılan şey ölüyordur. Ölmese de başka bir şey oluyor, bambaşka, hatta tam tersi bir anlama bürünüyordur. Anlamın bu kadar basit değişmesini sağlayan da çocuğun oyun olsun diye değil de çocuğun saflığını, dil öncesi deneyimini kullanarak kendi oyununu, şiirini kuran Dağlarca’dır. Aynı zamanda bu, şair için, dilin bir adım öncesinde duran çocuğun bakışını kullanarak kamusal olana karşı yürüttüğü büyük bir keşiftir. Çünkü dil dışardadır. Dışarıdan gelip özneyi dönüştürmeye çalışır. Özneye yakın olsa da benliği kuran olarak dursa da o her zaman için öznenin bir adım beride durmaktadır. Yine Lacou-Laberthe aynı adlı kitabında dilin ne olduğunu tartışırken bu noktaya değinir: “Yakınlık, onun tam da kendi diferansında (differance) olan, bütün öznelerden geriye doğru çekilir. Bu, öznenin boşluğundan başka bir şey değildir. Yani boşluk (gaping), dildir.” Dili ağız açık ve derin bir alana dönüştüren bu alıntı elbette, Dağlarca’da şekillenen ve şiir sesinin tam da üstünde durduğunu gösteren yarıkla paralel bir yapıdadır. Burada çocukluğun bu boşluğun neresinde durduğuna bir daha bakmak ve şiir sesini ona göre konumlandırmak gerekiyor. Dilden uzaklaşan bir alana işaret eden çocukluğun nasıl tanımlandığına bir daha bakılmalıdır. “Çocukluk, bu türden bir experimentum linguae'dir; orada dilin sınırları dil dışında, dilin göndergesi yönünde değil. bizatihi dil deneyiminde, dilin saf özgöndergeselliğinde bulunur.”<sup>177</sup> Agamben’in bu tanımda da görüldüğü gibi çocukluk tam da bu dil deneyiminin startının verilmediği bir döneme rastlayacağı için, dışarda olan dille arasında bir mesafeyi de koruma

---

<sup>177</sup> Giorgio Agamben, *Çocukluk ve Tarih: Deneyimin Yıkımı Üzerine Bir Deneme*, çev. Betül Parlak (İstanbul: Kanat Kitap, 2010), 6.

anlamındadır. Bu yüzden *Çocuk ve Allah*'taki çocukluk izleği bu durumla beraber düşünülmelidir. Baba ve Allah gibi iki büyük otoriteden kaçma, dışarıdan, kamusalardan sıyrılarak bir başlangıca dönme hali çocuklukla sağlanmaya çalışılır. Bu yüzden dışarıda olan her şeyle dil sayesinde bir oyuna girilmiştir. Bu şiir kitabında dil, nesneleşerek bir çocuğun oyununu kuran oyuncağa dönüştürülmeye çalışılır. Oyunun her türlü sabitleyici, kalıplaştırıcı ritüele karşı yıkıcı kuvveti de oyuncak üzerinden kurulmaya çalışılır ve bu sayede izlenebilir.

#### 4.2 Allah'ın geçmişi

*Çocuk ve Allah*'ta yer alan onlarca şiirden biri kitaba ve Dağlarca'nın şiirsel tutumuna dair çok önemli bir noktayı işaret ettiğinden midir, yoksa çok çarpıcı bir ada sahip olduğundan mı bilinmez; ama hafızalarda yer eder. O da “Çocuklar Korkunç Allahım”<sup>178</sup> adlı şiirdir. Oyuncağın kendisinin ve yukarıda işaret edilen işlevlerinin çok açık bir şekilde ortaya çıktığı bu şiir, kitabı açan, bir yandan da tümünü özetleyen bir yapıya sahiptir; çünkü çocuk ve Allah'a dair bütün tematik açılımın gerçekleşmesini içermektedir:

Çocuklar korkunç Allahım,  
Elleri, yüzleri, saçları.  
Uyurlar bütün gece  
Yok sana ihtiyaçları.

Çocuklar korkunç, Allahım,  
Bebek yaparlar haçları.  
Aşına değiller hatıramıza  
Severken aynı ağaçları<sup>179</sup>

İlk önce kitabın adının farklı bir yazımı olarak görülecek bu şiirde çocuk ve Allah sözcüklerinin neden bir arada kullanıldığını bir kez daha vurgulamak gerekiyor. Bu

---

<sup>178</sup> s. 26.

<sup>179</sup> s. 26.

birlikteliğin ne şekilde sunulduğunu da düşünmek elbette elzemdir. Kitabın başlığının “ve” bağlacıyla ayrıldığı bildirilmişti. Bu bağ sadece anlam bağından oluşmamakta, anlam farklılığını da işaret etmekteydi. Diğer bir deyişle “ve” kelimeler ya da cümleler arası bir geçiş alanı, köprü görevi görmekle beraber, ilkinin bittiği yer de bir duraksamayı, kesikliği, işaret ederken iki farklı alanın sınırını çizmekteydi. Fazıl Hüsnü Dağlarca’nın bu şiirinde bahsi geçen bağlaç, iki kelime arasında durarak ilkiyle ikincisi arasında bir bağıntı kurmak, geçiş sağlamak yerine anlamın sınırını kesen bir noktada kullanıldığı söylenmişti. Tüm bunları düşününce bu ayraç, ikili arasındaki anlamsal farkı belirtmektedir. Çocuk ve Allah sözcüklerinin uzamlarını birbirinden ayıran bir gösterge olarak bu bağlacın kullanılması şiirin devamında belirmeye başlayan ikiliği de göstermektedir.

Yukarıdaki şiire dönmek gerekirse, Allah’a çocukların birtakım özelliklerini anlatmaya çalışan şiir sesi, hem kitabın başlığındaki ayraçla ayrılan iki kelimeyi anlamakta hem de çocuklar için “korkunç” sözcüğünü kullanmaktadır. İkincisinden başlamak gerekirse, Allah’a çocukların korkunç olduğu bir gelenekten bahsetmenin abesliği göze çarpmaktadır. Bunun bir ters yüz hareketiyle “günah işlemeye yeltenen” çocukları Allah’la, Allah’ın gazabıyla korkutmanın toplumda yansıması olduğu söylenebilir. Bu durum, dini bir referansı beraberinde getirmekte ve henüz günahtan muaf tutulan çocuğa tanrısı öğretilmeye çalışılmakta ya da hatırlatılmaktadır. O zaman bu dizeyi bu bağlamda yeniden düşünmek gerekirse, Dağlarca’nın bu durumu tersine çevirmesi Allah’ı, çocuklarla korkutması anlamına mı gelmektedir? Şiir, böyle bir yorum yapma olasılığını sunsa da durum tamamen tersine çevrilmiş, dini referanslarla oluşturulan anlam tam aksine çevrilmiş değildir. Bunun nedeni, şiir sesinin tonunda, söyleminde gizlidir. Diğer bir deyişle Dağlarca’nın nihai amacı Allah’a çocukların korkunçluğunu anlatmaktır. Çocukların

korkunçluğu burada, ilahi olana karşı geliştirilebilecek bir karşı taarruzu ima etmektedir. Kısacası ilahi olana karşı çocuk, tehlikeli bir zeminde yer almaktadır. Bu aşamada çocuğun devreye girmesi farklı yorumlara da alan açar. Burada Giorgio Agamben'in tam da bu durumla ilgili bir yorumuna başvurarak ilerlenebilir:

[K]elimenin tam anlamıyla ölü rolü yapan ve kendi hayaletlerini çocuklara, çocuklarını da bu hayaletlere emanet etmeyi yeğleyen yetişkinlerin karşısına ya çocuklarını yutmak için geri dönen geçmişin larvaları çıkacaktır ya da çocuklar geçmişin gösterenlerini yakıp yıkacaktır.<sup>180</sup>

Agamben larvaları ölü olarak ele almaktadır ya da “canlıların dünyasında tehditkâr ve müphem”<sup>181</sup> olan şey olarak adlandırmaktadır. Dolayısıyla larva hayaletle, ölenlerle, atalarla beraber düşünülmektedir.<sup>182</sup> Bunu başka bir şiir üzerinden de görmek mümkündür. Bu yüzden ikinci ana bölümde anılan “Siyah ve Karanlık”<sup>183</sup> şiirine dönersek çocuk ve Allah arasında Agamben'in bahsettiği türden bir ilişkiyi görebiliriz:

[...] Arapça. Uzak karanlıklarda,  
Siyah ve lamba sönmüş gibi... uzar.  
Ve çocuk kalplerimizi matemiyile kaplardı  
Meçhul ölümlere ait mezarlar.

Arapçadan nefret ederdik, lakin,  
Okşardı babamın okuduğu şey muhayyilemizi.  
Korkudan ve hayretten bir yeni dünya içinde  
Muhakkak ki iman zapt ederdi bizi

Bir sestem sonra muhakkak başka bir ses gelirdi,  
Ama nasıl başka anlatılmaz.  
Babamın sonsuz ahengi arasında  
Olurdu yaşamalar daha az.

Ve olurdu vücudumuzdaki tarif edilmez çocukluk,  
Nedense, daha uzun.  
Uyanırdı karanlık hücrelerde,  
Bütün yadigârlığı, ruhumuzun. [...] <sup>184</sup>

---

<sup>180</sup> Giorgio Agamben, *Çocukluk ve Tarih: Deneyimin Yıkımı Üzerine Bir Deneme*, çev. Betül Parlak (İstanbul: Kanat Kitap, 2010), 97.

<sup>181</sup> A.g.e., 94.

<sup>182</sup> A.g.e., 94.

<sup>183</sup> s. 85-7.

<sup>184</sup> s. 86-7.

Bir Kur'an okuma durumunun çocuğa nasıl yansıdığını gösteren bu dizeler aynı zamanda, baba tarafından tatbik edilen bir dini ritüeli de ortaya çıkarmaktaydı. Buna ek olarak, kutsal kitabın dilinden kaynaklan fonetik özellik çocuğu adeta geçmişe göndermeye çalışır. Daha doğrusu Arapça'nın sesi doğrudan bir geçmiş imgesini getirir. Bu haliyle din, geçmişini hatırlatan ve çocuğu ölümlere götüren bir yapıda sunulur. Çocuk adeta yaşayan, hayatta olan yanı sıra ölümlere direnmeye çalışmaktadır. Ancak dinin "korkudan" oluşan bir dünyaya itmesi ve imanın, diğer bir deyişle çocuğun zamanından başka bir zamanın, yani geçmişin onu "zapt et"mesi kaçınılmazdır. Üstelik babanın ayine ait performansı karşısında çocuğun zamanı kısalmaktadır. Adeta ölüme, yani Allah'ın yarattığı geçmişe doğru çekilmektedir. "Olurdu yaşamalar da az"<sup>185</sup> dizesi tam bunu ispatlar niteliktedir. Ancak alıntılanan kısmın son dördlüğü, bu geçmiş karaltısı içinde kaybolmaya, kaybedilmeye çalışılan çocuğun yeni bir özelliğini ortaya koymaktadır. Ölüme karşı dirilen "vücut" kelimesi daha bu dördüğün ilk dizesinde vurgulanır. Bedende gezinen çocukluk aynı zamanda, yaşamaya ve tensel olan arzulara götürmektedir. Arzu burada örtük şekilde de olsa beden üzerinden görünür. Durum birden değişmiştir. Artan, çoğalan daha doğrusu "daha uzun" hale gelen bir durum mevcuttur. Bunu bir çeşit "uyanma" hali izler. Arzuya götüreceği olan ikinci bir kelime kullanılmıştır. Lakin "uzun" kelimesi böyle bir somutluğu desteklemek için değil de dirilen vücutla, kısalan ömrün tekrar uzamasını akla getirdiğinden zamansal bir bağlam içinde yer almaktadır. Çocuğun bu özellikleriyle farklı bir zamansallık da belirlemiştir. Bunu düşündürten diğer bir kelime de "yadigâr"dır. Dinin boğucu, yaşamı kısaltan ("yaşamalar daha az"), ölüme götüren tarafının önü kesildikten sonra, geçmişin bir ânda dönüştüğü bu kelime saklıdır. Çünkü ritüel aracılığıyla kurulan geçmişe karşılık, çocuğun kendi anılarıyla,

---

<sup>185</sup> s. 86.

özellikle de arzularıyla gelen yeni bir zaman ortaya çıkmıştır. Diğer bir deyişle çocuk zamansal bir bağlamda Allah'a, Allah'ı tutan ritüele karşı bir direnç kurmuş ve onun kurduğu zamansallığı ya da geçmişi yerle bir etmiştir.

“Çocuklar Korkunç Allahım”<sup>186</sup> şiirinin analizine devam edecek olursak, Allah kelimesinin elbet böyle bir durumda hayaletlerle, ölülerle ya da Agamben'in larva dediği şeyle bir tutulamayacağını belirtmek gerekir. Ancak onların bağlayıcısı bir konumda olması nedeniyle Allah, fiziksel olarak var olmayan bir varlık gibi davranarak çocuklar için korku unsurunu oluşturmaktadır. Korku burada inançla birleşerek kendini kabul ettirir. Korku da tıpkı Allah gibi modern dünyada dolaşan, çocuğa musallat olan ya da edilen otoriteye işaret eder. Babayla birlikte gelen Allah da korkutma aracılığıyla çocuğun üstünde egemenlik kurmaya çalışan bir şeydir. Bu yüzden, hem baba hem Allah kendini, dolayısıyla dışarıda olanın geçmişe bağlı ritüellerini sabitleyendir. Babanın ya da Allah'ın çocuğu yutma tehlikesi tıpkı, gerek ulusal gerek dini ritüellerle tekrar tekrar sabitlenen geçmişin şimdinin üzerine yürümesi ve hatta onu dönüştürmesine neden olmaktadır. Tam burada sıkışıp kalan çocuk da geçmişi, onu sabitleyen dini ve milli otoriteyi yıkabilmeye muktedir yegane canlıdır. “Çocuklar Korkunç Allahım”<sup>187</sup> şiiri, buna benzer bir durumu içermektedir. Çocukları Allah'la, Agamben'in vurguladığı gibi hayaletlerle, larvalarla korkutma durumu, Dağlarca'nın bu şiirinde tersine çevrilmekteydi. Allah'a çocukların korkunçluğundan bahsetmek elbette Allah'a karşı çocukların herhangi durumundan dolayı ortaya çıkabilecek bir dehşeti yürürlüğe koymasa da “kork-” kelimesinin bir türevinin kullanılması önem arz etmektedir. “Elleri, ayakları” dizesiyle beraber gelen çocukların cismani, fiziksel özellikleri bu “korkunç”luğu bir tür mevcut olma haliyle beraber göstermektedir. Burada bir parantez açmak gerekir. Var ve yok olma ya da

---

<sup>186</sup> s. 26.

<sup>187</sup> s. 26.

ikisi arasında olma durumu Dağlarca'nın şiirinde önemli bir yer işgal eder. Tam da bu duruma işaret eden Ahmet Soysal şöyle bir saptamada bulunur: “Varlığın somutluğun şairidir Dağlarca. Ama kısaca belirtmek gerekirse: somutun yaklaşımındaki yoğunluk soyuta açılabilir şiirlerinde.”<sup>188</sup> Soysal'ın vurguladığı bu durum çocuk ve Allah karşılaşmasına ya da karşılaştırmasına bakmak için yeni bir kapı daha aralar. Somut ve soyut arasındaki ikilik, çocuk ve Allah arasında işlevseldir. Çocuklar Allah'a karşı somut, mevcut, gayet fiziksel özellikleriyle (el-ayak) anlatılmaktadır. Başka türlü söylemek gerekirse, somutun, varlığını belirgin olarak gösterenin bu özellikleri soyuta tanıtılmaktadır. Hemen ardından gelen dize bu soyut-somut durumuna yeni bir halka eklemekte, onu bir nevi açmaktadır: “Uyurlar bütün gece”. Uyku, bir tür kendinden geçme, yarı ölme hali olarak tasavvur edilebilir. Somut olarak, elleri ayaklarıyla mevcut olduğu, var olduğu ispatlanan çocuğun bu yarı ölüm haline geçmesi, diğer bir deyişle bir nevi soyutu deneyimlemesi, onu test etmesi de Allah'tan bağımsızdır artık. Yani tam olarak varlığıyla, uzuvlarıyla ortaya çıkan çocuk, göstereni olmayan, soyut olan Allah'tan ayrılır. Burada alanlar arası çizgi çok daha net bir şekilde ortaya çıkmıştır. Allah ve çocuk ayrımı bu dizeden sonra tamamen koparılmaya çalışılmaktadır. Bunun için de hemen ardından sert bir dize kendini gösterir: “Yok sana ihtiyaçları.” Bu devrik cümle, başa getirilen yüklem bir önceki mısradan sonra epey sert bir geçişi göstermektedir. Burada birkaç ihtimal düşünebilir dizinin türlü yazılış şekilleriyle ilgili: “Sana yok ihtiyaçları”, “İhtiyaçları yok sana”, “İhtiyaçları sana yok” gibi.

Dağlarca'nın bu dördünlüğün ortasında kullandığı iki dizeyi, Soysal'ın bahsettiği biçimde “yoğunluk” olarak nitelendirmek mümkündür. Bir tür kelime tasarrufunun, sözcük ekonomisinin işletildiği bu mısraları bitirmek için şairin seçimi

---

<sup>188</sup> Ahmet Soysal, *Arzu ve Varlık: Dağlarca'ya Bakışlar* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007), 21.

bir nevi kesme, kesik atma, yarma şeklinde kullandığı görülmektedir; çünkü “yok” fiili, bu ekonominin çocuklar lehinde sağladığı bütün anlamları destekleyerek somut ve soyutun arasını kestiğini işaret etmektedir. Böylesi bir yarılma hareketi, çocuk ve Allah arasında işlevsel olan “ve” ayracının vazifesini hatırlatarak, soyut olanı varlığın alanından çıkarmayı hedefler, yani soyutun işlevini somut olanın sahasında etkisiz kılar. Agamben’in yukarıda alıntılanan ifadesini tahrif ederek okumak gerekirse tam da bu durum “çocukları korkutmak için onların karşısına çıkan, çıkartılan Allah modelini iptal ederek, çocukların Allah’ı işlevsiz bırakmasıyla” sonlanacaktır. Çünkü çocuklar Allah’ın uçuşan, görünmeden insana musallat olan ve beş duyuyula algılanamayan yönüne karşılık, son derece bedensel özellikleriyle mevcuttur. Dünyevidirler. Aynı zamanda da genellikle “elleriyle” kurdukları oyunlarıyla geçmişi, dolayısıyla da Allah’ı silen bir zamansallığı yürürlüğe koymaktadırlar.

Tam da bu alan ayrımının, keskin yarılmanın ardından gelen ikinci kıtanın nasıl kurulduğu çocuğa ve Allah’a dair bir başka bağlamı beraberinde getirir. Bunu daha net görmek için şiirin bu bölümün tekrar bakalım:

Çocuklar korkunç, Allahım,  
Bebek yaparlar haçları.  
Aşına değiller hatıramıza  
Severken aynı ağaçları<sup>189</sup>

Şiirin ikinci dördlüğü ilk dizenin tekrarıyla başlamaktadır. Şiirde anlam zeminini tutan ve şiirin ritmini veren bu mısra şiiri kuran mısradır da aynı zamanda. Çocuk ve Allah arasında ilk dörtlük gibi benzer durumların sürdürüleceği bu dizenin tekrar edilmesiyle anlaşılmaktadır. Diğer bir deyişle, Dağlarca bu şiirde kurmaya çalıştığı çocuk-Allah ikiliğini, farkını, ayrımını devam ettirecektir. Bununla da kalmayarak bu

---

<sup>189</sup> s. 26.

ikiliklerin kendi çağrışımlarını, anlam bağlarını kuran kelimeleri de işin içine katarak şiire anlam katmanında yeni bir halka eklemektedir. Bu yüzden, yarılan hattın devamında telaffuz edilen bu kıtanın ikinci dizesi bu durum için apayrı bir alan açar. Böylece okuruna farklı bir yorum getirme imkânı sunmuş olur. “Bebek yaparlar haçları” dizesi çocuğun fiziksel görünüşünden, uzuvlarından başka bir özelliğine değinilmeye çalışıldığını vurgulamakla kalmayıp ilk dizinin açtığı alanı bir eklemeye genişletme çabasının bir ürünüdür. Öncelikle el kelimesinin ya da bu uzvun ikinci kıtanın ikinci dizesinde geçen bu kısımın alakasını bildirmekte fayda var. Burada kısaca bahsedilen çocuk-oyuncak bağıntısıdır. Çocuğun oyun kurmasından, hatta bu oyunda var olan nesnelerin (haçın) doğasını bozarak kendi oyuncasını yapmasından bahsedilmektedir.<sup>190</sup> Bu durumda aktif olan uzvun, elin önemi büyüktür. Herhangi bir nesnenin oyun uğruna dönüştürülmesinde el, çocuğun elleri büyük rol oynar. Dağlarca’nın önceki dörtlükte öne çıkardığı “el” burada eylem halindedir. Diğer bir deyişle, şiirde önceden söylenen, bu şekilde ortaya çıkarılan, yaratılan uzuv tam da nesneyi dönüştürme işinde kullanılmaktadır artık. Bu şekilde şiirin yarattığı imgeler kendi içinde başka bir imgeyle bağlanmakla kalmamakta, onun var olma sebebini de kurmaktadır. Kısacası “el” olduğu için, burada oyuncaktan bahsedilmektedir. Bir geri dönmek gerekirse, çocuk ve bebek arasında bir anlam farkı yapmaksızın; bebek-haç arasındaki ikilik, daha bu imgeyi anlamaya çalışmadan, yorumlamadan önce ortaya çıkar. Yine şiirin zemini oluşturan, onu kuran çocuk-Allah ikiliği bu dizeye de nüfuz etmiş ve onu aynı temel üstüne oturmuştur. Bebek sözcüğü, çocuğun, çocukların alanını işaret ederken, Allah’ın

---

<sup>190</sup> Agamben’in “yap-takçı” olarak tanımladığı çocuk burada görünmese de oyuncanın, oyunun geçmişini dönüştürme kuvveti aynı şekilde sürmektedir. Diğer bir deyişle, Agamben’in oyuncanın brikolaj olma özelliği *Çocuk ve Allah*’taki oyuncakların vasıflarından değildir. Ancak Dağlarca’da bir oyuncak olarak dil ve sözcüklerin uzamları bu amaca hizmet edebilir. Bakınız: Giorgio Agamben, *Çocukluk ve Tarih: Deneyimin Yıkımı Üzerine Bir Deneme*, çev. Betül Parlak (İstanbul: Kanat Kitap, 2010), 83.

soyut alanda olmasına denk düşen “haç” da diğer alanda kurulur. Burada yeni yorumlara kapı aralayacak başka bir gözleme de yer vermek gerekir. Agamben’in vurguladığı oyun-ritüel arasındaki fark bir şekilde tam da bu ayırımı devreye girmektedir. Öncelikle tekrar etmek gerekirse bebek ve çocuk arasındaki algılanabilecek herhangi bir ayrımı ortadan kaldırmak gerekiyor. Agamben’in *Çocukluk ve Tarih*<sup>191</sup> adlı kitabında tartıştığı ve kavramsallaştırmaya çalıştığı çocuk mefhumunun herhangi bir yaştan öncesi ya da insanın gelişiminin belli bir evresini işaret eden bir dönem olmadığını hatırlatmak bu noktada elzemdir.<sup>192</sup> Dağlarca’nın çocuğu da böyle bir aralığa denk düşer. İnsan gelişiminde saptanabilecek kronolojik bir sıralamadan azadedir. Bu yüzden, şairin “bebek” olarak kullandığı sözcük her ne kadar doğrudan “oyuncak”a karşılık gelse de çocuğun, çocukluğun bu oyuncak vasıtasıyla kendini işaretlediği bir ana denk düşer. Dolayısıyla “haçlar”ın “bebek” yapılması, nesnelere ya da anlamların çocuğun dünyasında dönüştürüldüğünün bir kanıtıdır. Haç, bu durumda kutsallığını, işlevini, anlamını yitirecektir. Yeni bir nesneye dönüşerek yeni bir anlam kazanacaktır. Oyun ve ritüel arasında gidip gelen ilişkiye dönmek gerekirse bir ritüel aracı olan haçın neden oyuncuğa dönüştürüldüğünü bir alıntıyla beraber düşünmek gerekir:

[O]yun ve ritüel arasında hem bir denklik hem de bir karşıtlık ilişkisi olduğunu varsayabiliriz. Her ikisinin de takvim ve zamanla bir ilişkisi vardır, ama bu ilişki iki durumda da birbirinin tersidir: Ritüel takvimi sabitler ve yapılandırır, oyun ise, tam tersine, henüz nasıl ve neden olduğunu bilmesek de, takvimi değiştirir ve tahrip eder.<sup>193</sup>

Haç tam olarak bir ritüel için kullanılan nesne iken çocuğun ellerinde bebeğe dönüşmesi rastlantı değildir. Dağlarca İslamiyet dışından da olsa Allah ve dinle aynı kefedede duran bir ritüel aracını kullanmaktadır. Yani Hristiyan inancına ait, o dinin

---

<sup>191</sup> Giorgio Agamben, *Çocukluk ve Tarih: Deneyimin Yıkımı Üzerine Bir Deneme*, çev. Betül Parlak (İstanbul: Kanat Kitap, 2010).

<sup>192</sup> A.g.e., 4.

<sup>193</sup> A.g.e., 79.

ritüelinde kullanılan haçla, burada din ayrımı yapılmaksızın ilahi olana gönderme yaparak, Allah'ın var edildiği alan işaret edilmektedir. Diğer bir deyişle, Hristiyanlık, İslamiyet, Budizm, haç ya da başka bir kutsal eşyanın olması bir şey değiştirmez. Hepsi kutsalın alanında, geçmişini sabitleyenin tarafındandır. Buradan hareketle, Allah'a ritüelin, ritüelde kullanılan hatta ritüelin gerçekleşmesini sağlayan şeyin bir anda tüm kutsal anlamından yoksun bırakılarak aşağı edilebileceğinin gösterilmesi, bildirilmesi söz konusudur burada; çünkü dini, geleneği tutan şey ritüelin tam kendisidir. Agamben'in de söylediği gibi ritüel takvimi, zamanı sabitler.<sup>194</sup> Diğer bir deyişle, ayin ya da kutsal tören; dini, dini anlamı, onun göndergesini, yahut Allah'ı sabitleyen bir dolayımıdır. İşte çocuğun da yaptığı, kurduğu oyunla gerçekleştirdiği şey tam da sabitlenmiş şeyi, sabitlenen noktayı yerinden etmek ya da ritüel için ibreyi tersine çevirmektir. Böylece haç haç yapan ayin havası, o kutsal anlam birden oyunun bir parçası olur. Takvim değişmiştir artık. Başka türlü söylemek gerekirse, oyun ritüelin kurduğu anlamı, algıyı tahrip ederek bir tür dini olanın karşısına dikilir. Oyun ve ritüel arasındaki ilişkiye bir kez daha bakmakta fayda var. Bu nedenle Agamben'in tarih hakkında vardığı çıkarımları gözden geçirmeden önce *Çocuk ve Allah*'ın oyunu ne şekilde zamansallaştırdığı vurgulanmalıdır. Şairin çocuğu tanımladığı şiirlerden biri olan "Askerlik"<sup>195</sup> hem şairin hayatına dair ipuçları içermekte hem de oyunun yıkıcılığına tanıklık etmektedir: "Çocuklar ki ölümden habersiz / Çok yaşamanın meçhul arzuları / Sabahlardan uzak mesafelerde / Vaktin gölge bilmeyen suları"<sup>196</sup>. Çocuğun ölümden habersiz olması aslında ölümden uzak olan, ölümü uzaklaştıran bir imayı da taşımaktadır. Belki de yaşamda ölüme en uzak nokta olarak işaretlenen dönem olarak çocukluk, bir tür ölümden kaçmayı sağlayabilecek özelliklere sahiptir. Bunun açıklaması adeta dördüncü mısra da gelir.

---

<sup>194</sup> A.g.e., 79.

<sup>195</sup> s. 17-8.

<sup>196</sup> s. 17.

Çocukluk bir vakit içindedir, ancak o vaktin “gölge bilmeyen suları”, bir nevi tükenmeyen, sonsuz şekilde ilerleyen, açıkça söylemek gerekirse, ölümün kesemeyeceği bir “ân”dır. Bu yönüyle de insanların aşına olduğu zamana, o zamanın bölüdüğü parçalara ıraktır. Bu da çocukluğun “sabah”tan uzak olmasıyla birlikte düşünülebilir. Bu haliyle, o adeta başka bir zamanda, ölümün gerçekleşmeyeceği boyuttadır. Şiirin dördüncü dörtlüğü tanımlanan başka bir zamana başka bir mekân da katmaktadır: “Ve hiçbir yerde değil / Kalpleri, uykuları, ayakları”<sup>197</sup>. Demek ki hem zaman hem mekân bugün yaşanan durumdan farklıdır. Bunu yaparak çocukluk uzamı değiştirmektedir. Çocukluğun bunu nasıl işlevselleştirdiği ve ne için kullandığı tam olarak şiirin son kıtasında ve şiirin tam da başlığında sezdirilmiştir. Bu yüzden adı “Askerlik” olan şiir şu şekilde nihayete erer: “Onlar ki değnek atlarıyla / Hayata, sonsuzluğa, zafere hücum eder. Kaybolmuş askerlik oyunları / Kahraman ve şehit askerler.”<sup>198</sup> Tam olarak burada askerliğin çocuğun oyunuyla uzaklaştırıldığı görülmektedir. Ayrıca “değnek at” olarak küçülen ve oyuncağa dönüşen gerçek askerlerin atları oyunun doğasında yerlerinden edilmiştir. Bu şiirleri yazarken asker olan Dağlarca da bu şekilde kendisini ulusal göreve bağlayan işin içinde sıyrılmayı denemiş ve bunu çocuğun kurduğu oyunla şiire dönüştürmek istemiştir. Dolayısıyla burada yine çocuk-askerlik yahut şiir-askerlik arasında açılan bir yarıktan, birinin tercih edilmesinden bahsedilebilir. Bu açıdan çocuğun kurduğu oyunun zamansallığı içinde şair, şiir aracılığıyla erişebileceği bir sonsuzluk görmektedir. Bu şiir tam da bu minvalde şairin yaşamında sahiden gerçekleşecek olan askerlikten istifa olayına da uzak bir gönderme olarak okunabilir. Ancak burada daha elzem olan şey, çocuğun oyunuyla gelen bir atmosferin, şairin yaşadığı gerçeğe karşı bir tehdit taşımasıdır. Yani ulusal devleti korumakla yükümlü, bunun için ant

---

<sup>197</sup> s. 18.

<sup>198</sup> s. 18.

içilen, devletin bekasını sağlamaya çalışan askerlik, şiirde kurulan oyun aracılığıyla şairin kendi ebediyetini teminat altına alma durumuyla karşı karşıyadır. Bu yüzden ulusal olanı sabitleyen ve kamusala davet eden askerlikle çocukluğun karşılaşması çocukluğun “zafer”iyle sonlanacaktır. Dolayısıyla ulusal olarak kutsanan şeye onun tam karşısına dikilen ve onu iptal edebilecek alternatif bir yola girilmiştir.

Araya giren şiirden sonra oyun ve ritüel arasındaki ilişkiye tekrar dönmek,

*Çocuk ve Allah*'a dair yeni ipuçlarını da beraberinde getirecektir:

Büyük dilbilimci Benveniste, eserleri arasında özel yeri olan bir çalışmada, antropologların sonuçlarından yola çıkarak oyun ve ritüel arasındaki ilişkiyi derinleştirir; bu ikisinde ortak olan şeylerin yanı sıra, karşıt olanları da gösterir. Oyunun kutsallık alanından geldiği doğrudur; hatta onu öyle bir biçimde tersyüz eder ki, pekala "ters dönmüş kutsal" olarak tanımlanabilir.<sup>199</sup>

Oyunun kutsallık, yani eski dini ritüellerden çıktığını, ritüelin kendisinden kaynaklandığını vurgulayan Agamben, oyunun ritüeli dönüştürdüğünden bahsederken yeni bir çıkarıma gider. Oyunun ritüeli tersine çevirmesi, haçın kutsallığını kaybettikten sonra bekleşmesi, oyunun bir malzemesi haline gelmesi yeni bir kutsal mı ortaya çıkarıyordur? Bu durumda Dağlarca'nın şiirinde ve özellikle de bu tezin üzerinde durduğu *Çocuk ve Allah*'ta yeni bir kutsal mı görünmeye başlanmıştır? Çocuğun sürekli olarak ortaya çıkması, bahsedilen kitabın neredeyse her şiirine girmesi, bir çocuk güzellemesini de beraberinde getirir de oyun, kutsalın da uzamını silerek ona yeni bir biçim kazandırır. Nitekim, kutsalın bu noktada ilahi olanla herhangi bir bağlantısı kalmamıştır. Kutsalın anlam çemberi dini olandan tamamen arındırılmış ve profanlaştırılmıştır. Yani kutsal, dünyevileşmiştir. Bu yüzden tersine çevirme, hâlâ nesnenin eski işlevinin devam ettiğini göstermez.

“Çocuklar Korkunç Allah”ım şiirindeki<sup>200</sup> “haç”ın doğasının değişmesi söz

---

<sup>199</sup> Giorgio Agamben, *Çocukluk ve Tarih: Deneyimin Yıkımı Üzerine Bir Deneme*, çev. Betül Parlak (İstanbul: Kanat Kitap, 2010), 80.

<sup>200</sup> s. 26.

konusudur. Soyut olana gönderen bu nesne, bebek olarak anılmış, bir şekilde bedene bürünmüştür. Bu nedenle tinselden tensele doğru giden ok, zorunlu olarak dünyevileşmeyi işaret eder. Bu nedenle, nesnenin eski işlevi ve onunla birlikte var olan törensel atmosferi kesilmiştir artık. Onun yerine oyunun kutsadığı, ama tam olarak dünyevi bir bağlamda güzelleştirdiği, dönüştürdüğü yeni bir merasim ortaya çıkar. Bu ayin de tam olarak profan, yani dünyevi bir zeminde işler. Bu durum, kutsama eylemini tamamen dini anlamından uzak tutmaktadır. Hatta kutsamanın, yüceltmek için kullanıldığı bu alandan oyunun yıkıcı alanına geçiş bir tür “hasar ayini”ni<sup>201</sup> de beraberinde getirmektedir. Haç, yüceltmek takdis etmek için kullanılırken, oyuncak küçültmek için vardır. Diğer bir deyişle haç olarak saygı göreni, oyuncuğa dönüştürerek minyatürleştirir. Tıpkı “Askerlik” şiirinde<sup>202</sup> olduğu gibi askerlerin gerçek atları, çocuğun oyunu sayesinde oyuncuğa dönüşmektedir. Böylece “değnek atı” şeklinde küçültülen gerçeklik de artık oyunun kurduğu başka bir anlamı işaret etmektedir. Bu da tam olarak ulusal ve dini nesnelerin yerinden edilmesiyle sonuçlanmaktadır. Bu aşamada yine Dağlarca’nın kurduğu çocuk oyunu bağlamında, Agamben’in bahsi geçen kitabında oyuncuğun işlevini tanımladığı kısma bakılmalıdır.:

Eski olan her şey kutsal kökeninden bağımsız olarak oyuncak haline gelmeye uygundur. Dahası var: Hala kullanılmakta olan nesnelere söz konusu olduğunda da bunların dönüştürülüp -örneğin, küçültülmeleriyle- oyuna dâhil edilmeleri mümkündür: Bir otomobil, bir tabanca, elektrikli bir ocak küçültülerek birdenbire oyuncuğa dönüşür.<sup>203</sup>

Alıntıyı açıklamadan önce şunu söylemek gerekir: Oyuncak olarak bebeğin burada ayinin tersi olması Dağlarca’nın oyunu kurma yönteminde var olan bu özelliği

<sup>201</sup> Burada Seyyidhan Kömürçü’nün şiirlerinde de bu yönde bir gönderme yapılmaktadır. Ancak Kömürçü’nün kurduğu oyun, Dağlarca’nın oyuncaklarını kullanmaz. Onun oyununda “ters dönmüş bir kutsal”dan hareketle “enkaz”ın kaydını tutan bir çalışma yürütülmektedir. Şairin şiirlerini incelemek için: Seyyidhan Kömürçü, *Hasar Ayini* (İstanbul: Varlık Yayınları, 2003).

<sup>202</sup> s. 17-8.

<sup>203</sup> Giorgio Agamben, *Çocukluk ve Tarih: Deneyimin Yıkımı Üzerine Bir Deneme*, çev. Betül Parlak (İstanbul: Kanat Kitap, 2010), 82.

gösterir. Kutsal nesne olan haçın özünü yok ederek onu küçülttüğü gibi, ayini de minyatürleştirerek oyuna dâhil eder. Bu sayede, oyun kendi alanında dini olanı değil de kendi doğasının getirdiği kuralları egemen kılar. Ayrıca, alıntının başına dikkat edilirse, Agamben eski olan her şeyin çocuğun ellerinde birden oyuncağa dönüştüğünü söyler. Artık eski olan, eskide kalan bir nesne olan haç da oyunun içinde yeni bir anlam kazanmıştır; çünkü geçmişi sabitlediği için eskide kalmıştır. Şimdinin ürünü, mahmulü değildir. Burada tekrar söylemek gerekirse, nesnenin, yani haçın gösterdiği anlam, diğer bir deyişle onun mevcut uzamı silinmiştir. Onun yerine oyuncağın, oyunun işaret ettiği başka bir gösterge ya da yeni bir uzam eklenir. Dünyevileştirmenin yeniden görüldüğü bu durum, çocuğun ellerinde sadece bekleşen bir nesnenin dönüşmesi değil de ritüeli değerlendiren bir algının tümünden değişmesini gösterir. O halde “Çocuklar Korkunç Allahım”<sup>204</sup> şiirinin ikinci kıtasının ilk iki dizesini yeniden okumak, yeni bir değerlendirmeyi beraberinde getirecektir: “Çocuklar korkunç Allahım / Bebek yaparlar haçları.” Tüm bunlar düşünüldüğünde, çocukların korkunçluğu yeni bir şeyi işaret etmekteydi. Çocuk, hiç beklenilmeyecek olan varlık, o masum, saf oyunuyla ilahi olanı silerek büyük bir dünyevileştirmeyi gerçekleştirmekte ve kutsalın anlamını alt üst etmekteydi. Ancak sadece ilahi olanı değil, ulusal olanı, daha doğrusu siyasi olanı değiştiren oyuncağa başka bir şiirde rastlanmaktadır. “Çocukların Askerlik Oyunu”<sup>205</sup> adlı bu şiirde, şair bu sefer kendi mesleği olan ulusal ödeve ya da göreve gözünü diker:

Tüfek başına, askerlerim,  
Garip bir düşman var elbette.  
Muhterem ağaçlar perişan oldu:  
Altın yapraklar dökülmekte.

Tüfek başına, askerlerim  
Karanlıklar indi, neden.

---

<sup>204</sup> s. 26.

<sup>205</sup> s. 119.

Kırk haramilerden hazineyi,  
Alalım gecikmeden.

Tüfek başına, askerlerim  
Kırpıklarımızda geceler tadı.  
Yükseldi güneş, uçtu kuşlar,  
İhtiyar adam kımıldandı.<sup>206</sup>

Küçülen, hatta minyatürleşen asker burada şairinin de kendisinin işinden dolayı manidardır. Bütün o ülkenin varlığını koruyan, sınırları tutan askerin bu şekilde oyuncuğa dönüşmesi belli bir tavrı da ön plana çıkarır. Ulusal ritüeli tutan, onun bekçisi olan şeyin kendisi artık oyunun alanındadır. Ancak burada yazılamayan, adeta söylenemeyen bir şeylerin olduğu hissettirilir. İkinci dizenin vurguladığı “garip düşman”ın meçhullüğü bu sefer şiirin son dizesinde işaret edilen “ihtiyar adam”la örtük bir biçimde alış-veriş içinde olabilir. Bu “ihtiyar” sözcüğü sanki kurşun askerlerin karşı koymaya çalıştığı, geçmişle bir alakası olan bir “garip düşman”dır. Bu adam çocuğun oyununu mu bozmak istiyordur? Emir çok net bir şekilde kendisi de komutan olan askerden, yani şairden gelir. Masal yardımıyla bir “hazine”nin haramilerin elinden alınması, adeta çocuğun kendini baba ya da Allah’ın geçmiş yüklü ellerinden kurtarmasını andırır. Aslında o garip düşman her an çocuğun karşısına çıkabilecek bir ritüeldir. Aynı zamanda şairin mesleğinin kutsallığına karşı geliştirilmiş bir hamle olarak düşünülebilecek bu durum, çocuğun kurduğu oyuna karşı gelebilecek her türlü otoriteyi salt bir zamansallıkla yok etme yolu olarak görülebilir. Bir dil oyunuyla da ulusal görevinden şiir aracılığıyla kurtulan şair, kamusal olanı böylece dışarıda bırakarak, tıpkı bir çocuk oyunu gibi kendi dünyasını kurmaya çalışır. Bu tam da şairin altında bulunduğu ulus-devlete verdiği bir cevaptır.

Öte yandan oyunun bu zamanla olan ilişkisinden meydana gelen duruma tekrar bakarak yukarıdaki oyuncak askerleri yeniden düşünmek yararlı olabilir.

Çocuk, oyunuyla ya da oyuncuğuyla tarihi, geçmişi değiştirmekle kalmamakta,

---

<sup>206</sup> s. 119.

Allah'ı ve ulusal olanı silme potansiyelini de elinde tutmaktaydı. Bu noktada, oyununun tam da tarihle ilişkisini saptamak için Agamben'e söz vermek gerekir:

Oyuncak -bir zamanlar, artık olmayan bir ortamda- kutsalın alanına ya da pratik ekonomik alana ait olmuş şeydir. Eğer bu doğruysa oyuncuğun özü (çocukların oyuncaklarını ellerinde döndürüp dururken, onları sallarken, yere atarken, içini dışına çıkarırken ve en sonunda paramparça ederken boşu boşuna kavramaya çalıştıkları şey - Baudelaire'e göre oyuncuğun "ruhu") her şeyden önce tarihsel bir şeydir: hatta, deyim yerindeyse, saf haldeki Tarihselliktir.<sup>207</sup>

Demek ki oyun da oyuncak da ritüel kadar, ritüel sayesinde tatbik edilen, ayakta kalan dinler kadar tarihseldir. Yani oyun, tarihin ta kendisidir. Çocuk da tam da yeni bir tarihi yazacak, bu sayede geçmişi de tümünden değiştirebilecek bir canlı olarak belirir. Bu nedenle, tam da Agamben'in işaret ettiği gibi oyuncuğun özü, onun doğasında olan şey kutsalın alanında olan haçın özüne karşı bir devinim içindedir. Diğer bir deyişle, çocuğun ellerinde şekillenen oyuncuğun özüyle, haçın özü birbirine karşı bir tarih kurma özelliğine sahiptir. Bir karşı tarih olarak, bir karşı geçmiş olarak oyuncak da bu yüzden Allah'ın tarihini silerek, yerine kendi tarihini, kendi zamanını getirmeye muktedirdir. Alıntıyı “Çocuklar Korkunç Allahım”<sup>208</sup> şiiriyle birlikte düşünmek gerekirse, oyuncuğun alanına girmiş, onun hükmünde olan haç “bir zamanlar olan lakin artık olmayan bir ortamda” çocuğun ellerinde sıkışıp kalmıştır. Ritüel ya da din, çocuğun ellerine hapsolmuş ve onun vereceği şekli ve biçimlendireceği anlamı üstlenmek zorundadır. Bu yüzden haçın eskiden kutsalın alanına ait olması artık pek bir şey ifade etmeyecektir. Yukarıda gösterildiği gibi bu nesnenin dönüşmekten başka çaresi kalmamıştır. Bu yüzden oyuncuğun özünde olan şey ya da onun kudretinin tarihsel bir alanda düşünülmesi elzemdir. Kutsaldan oyuna geçen, oyunun yıkıcılığını deneyimleyen nesnelere, oyuncaklar tarihin izinin sürülmesi gereken yerlerdir artık. Nesnenin bu denli dönüşümü, ayini sağlayan

<sup>207</sup> Giorgio Agamben, *Çocukluk ve Tarih: Deneyimin Yıkımı Üzerine Bir Deneme*, çev. Betül Parlak (İstanbul: Kanat Kitap, 2010), 82.

<sup>208</sup> s. 26.

nesnelerin buldukları alandan koparılması, dünyevi olanın, yıkıcı olanın ortasına atılması, ayinin hasara uğraması, kelimenin tam anlamıyla sekülerleştirilmesi demektir. Bu anlamda oyun, tanrıtanımaz, kutsalı olmayan, laik bir alanda kurulur. Çocuk ve Allah'ın karşı karşıya gelmesi, -getirilmesi- aralarında ritüel-oyun gibi bir alan değişiminin kurulduğunu açıklamaktadır. Bu yüzden Dağlarca'nın *Çocuk ve Allah*<sup>209</sup> adlı kitabı, bu geçiş alanını kurmaya, bu esnada yaşanan değişimlerin çetelesini tutmaya çalışan bir alana dönüşür. Tam da bu kitabın ortasında var olduğu söylenen yarığın da bu açıdan belli bir zamansallık içinde meridyeni işaret ettiği de söylenebilir. Meridyenin tarihsel olanla birlikte tasavvur edilebilmesi tam da bu yüzdendir. Diğer bir deyişle, *Çocuk ve Allah*'ta ortaya çıkan geçmiş ve şimdi ayrımı, takvimi değiştirici bir çizgiyi ortaya koymakta ya da Dağlarca'nın "Bir Anın İçinde Memleket"<sup>210</sup> adlı şiirinde ısrar ettiği, şimdilik durumu da oyunun, oyuncağın tarihselliği vurgulamaktadır.

"Çocuklar Korkunç Allahım"<sup>211</sup> şiirindeki "Bebek yaparlar haçları"<sup>212</sup> dizesi "Aşına değiller hatıramıza"<sup>213</sup> dizesiyle devam ettirilir. Bu dize iki noktada kendini açabilir. İlki "hatıra" kelimesinin neyi çağrıştırdığını anlamaya dayanmaktadır. İkincisi ise bu sözcüğe eklenen iyelik eki "-mız"ın işaret ettiğini okumaktır. Bir bakıma buradaki birinci çoğul kişinin, yani "biz"in kimi kapsadığını aramak olmalıdır. Bu ikisinin beraber kullanımında ortaya çıkan durum bu kez oyuncağın ya da oyunun doğasının meydana getirdiği başka bir sonucu gösterecektir. Bu noktada bir adım geri atarak yukarıda yapılan alıntıya geri dönmekte fayda var. Agamben'in ortaya attığı, ritüelin takvimi sabitleyen yönüyle, oyunun takvimi değiştirmesi, adeta

---

<sup>209</sup> Burada kitabın ilk basım tarihini yeniden hatırlatmakta fayda var: 1940. Tam da Cumhuriyet'in laik ilkesini yürürlüğe koyduktan kısa bir süre sonra bu tür bir kitabın üretilmesi, siyasi olanın eseri etkilediğini göstermekte; ancak bu etki bir tür içselleştirmeyle birlikte gerçekleşmektedir. Bu, unutulmaması gereken bir ayrıntıdır.

<sup>210</sup> s. 65-6.

<sup>211</sup> s. 26.

<sup>212</sup> s. 26.

<sup>213</sup> s. 26.

tahrip etmesi özelliği yeniden işlerlik kazanacaktır. “Hatıra” doğrudan kişiyi geçmişe bağlarken duruma göre değişebilen ya da ortak zeminde kurulan bir takvimi de yürürlüğe koyar; çünkü hatıra takvim üzerinde anlam kazanır. Bu yüzden paylaşılan, ortak hatıranın da takvimi sabitletiği söylenebilir. Bu yüzden geçmişti tutan, sabitleyen bir işlevde kullanılabilir hatıra. “Hatıramız” ifadesi de böyle bir ortaklığı, paydaşlığı beraberinde getirir. Peki, kimdir bu biz? Şiir sesi burada kendinden ve Allah’tan mı bahsediyordu? Bu sorunun cevabı net değildir. Şiir sesi içinde bulunduğu toplumumu tahayyül ederek, kendini onun içinden, onu adına konuşuyor sayarak böyle bir söz kullanmış olabilir. Ancak bunu bir yana bırakıp şiir boyunca kendine muhatap aldığı Allah’ı da kastederek böyle bir ifadeye varma ihtimali de mevcuttur. Allah’ın hatırasıyla İslam toplumunun (biz) hatırası birbirinden ayrı düşünülemez. Bu yüzden, hatıranın belli bir din söylemi ve tarihi içinden konuştuğu ve dinin, Allah’ın bu noktada ortak olduğu bir geçmişi imgelemektedir “hatıramız”:

Bir antika nesnenin ya da bir belgenin anlamı ve değeri kendi çağlarının işleviyken (yani görece uzak bir geçmişi elle tutulur hale getirme ve görünür kılma işlevi) oyuncak, geçmişi çarpıtarak ve bölüp parçalayarak ya da şimdikiyi küçülterek -yani hem artsüremlilik hem de eşsüremlilikte oynayarak- insanın bizatihi zamansallığını, yani "bir zamanlar" ile "artık olmayan" arasındaki saf ayrımsal sapmayı kendinde görünür kılar ve elle tutulur hale getirir.<sup>214</sup>

Bir antika nesne olarak haç imgesine geri dönmek kaçınılmazdır. Haçın işlevinin, yani kendi çağından şimdikiye uzanan bir köprü kurarak ritüeli gerçekleştirme görevinin, çocuğun ellerinle oyuncuğa, bebeğe dönüştükten sonra iptal edildiği ve hatta ters yüz edildiği tekrar tekrar bildirilmiştir. Bunu hatıra-geçmiş-takvim ekseninde çocuğun hatıranın şiir sesinin “biz” dediği gruba neden aşına olmadığı görmek için Agamben’in artsürem (dynchronic) ve eşsürem (synchronic) kavramlarını oyun ve ritüel bağlamında nasıl kullandığını görmek gerekir. Bu noktada ritüelin alanında yer alan haç her defasından takvimi sabitleyen yapıyla

---

<sup>214</sup> A.g.e., 83.

artsüremliliğe gönderme yaparken, oyuncak ise geçmişi-takvimi-hatırayı söküp parçalayan yapısıyla eşsüremlilikle beraber düşünülebilir. Bu yüzden haçın oyuncuğa dönüşmesi, artık ritüelin işlevini takvimden silecek bir potansiyeli beraberinde getirirken, geçmişin, dini anlamın, törensel atmosferin buharlaştığını ve sürekli yenilenebilen, geçmişin boyunduruğu altından kurtulan bir şimdinin muştusunu da sunmaktadır. Bu nedenle, Allah'a hitap eden şiir sesi oyuncuğa dönüşen haçların sonunun geldiğini ve “varlığını” ritüele borçlu olan Allah'ın, oyunun yarattığı şimdinin yıkıcılığıyla karşı karşıya kaldığını da bildirmek istemektedir. Bu çabanın nedeni nedir? Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın şiir sesi burada ne yapmaya çalışmaktadır? “Çocuklar Korkunç Allahım”<sup>215</sup> şiirini analize başlarken daha şiir kitabında adında görünür olan “yarık” ya da “ayraç” tam da bu soruların türevlerinin cevabını vermek kullanılabilir. Yukarıda yakın okumaya tabi tutulan şiirden çıkan yorumları gruplamaya gidersek kısaca şöyle bir tablo çıkar: çocuk-Allah, oyun-ritüel, bebek-haç, kutsal nesne-oyuncak. Bu ikiliklerin hepsi çocuk ve Allah ayrımının ya da gruplaşmasının altında istiflenerek kendi alanına dâhil olabilir.

#### 4.3 Şimdinin çocukluğu

Allah'ın köklerini geçmişte bulan ve bu geçmiş üzerinden ritüel aracılığıyla sabitleyici rolüne karşı, bir karşı devinim olan çocukluk bu yüzden, araya oyunun girdiği bir yıkıcılığı imlemekteydi. Oyunun yıkıcılığı aynı zamanda Allah'ın otoritesini ve anlamını değiştirebilecek geçmişe karşı sürekli olarak dönüşen bir şimdii kurmaktaydı. Bu yüzden Dağlarca'nı “ân” olarak bahsettiği durum, o dakikada gelişen sürekli bir yenileme ve yenilenmeyi de oyuna sokmaktadır. Bu

---

<sup>215</sup> s. 26.

nedenle “ân” *Çocuk ve Allah* kitabının şimdisinde duran bir yeri işaretleyerek geçmişini ardından bırakan ve tam olarak zamanın tam geçme noktasını imleyen bir meridyenle birlikte düşünülebilmekteydi. Meridyen de zamanı belirlerken, onu modern zaman algısına göre böler. Çizginin tam üstünde yer alan Dağlarca’nın şiir sesi de tam olarak böyle bir bölünmüş zamanın şimdisi ve geçmişiyle ilgili konuşurken çizginin gerisinde kalmış bir alanda değildir, yani geçmişten ya da geçmişe doğru konuşmaz. “Ân”ı ön plana çıkarırken geçmişini dönüştüren bir özelliğe sahiptir. Buradan hareketle, Dağlarca’nın kurduğu çocukluk böyle bir zamansal oyunu da bir nevi boylam gibi oyuncakla birlikte gerçekleştirir. Şimdinin oyunu yönünün ön plana çıkarıldığı bu zaman dilimi “Bir Anın İçinde Memleket”<sup>216</sup> adlı şiirde gözlemlenebilir. Şiirin ilk dizesi ritüelden, ritüelin kurabileceği ilahi anlamdan, dolayısıyla Allah’tan arındırılmış bir alanı işaret etmekteydi. Bu da düpedüz şimdiki devreye sokarak geçmiş üstünde tahakküm kuran, onu değiştiren “ân”dı. Şiirin her dizesine sirayet etmiş bu durum, daha baştan kutsal olana da dokunur ve onu oyunun doğasında olan güçle dönüştürmeye çalışır: “Bir an yaşıyorum ki sahibi yok, “Allahı yok, / Hasretini çektiği bir dünyaya doğuyorum henüz şimdi”<sup>217</sup>. Bu ilahi olanı rafine eden durum özel bir “ân”ın içinde olması, zamanın, tarihin bir tür dünyevileştirme yönünde mesafe kat ettiğini gösterir. Burada, “ân”ın, bu işlemi yürütmesini düşünmek daha doğru olacaktır; çünkü tam da içinde bulunulan zaman, bu türden kopuşa neden olmaktadır. Yine bu duruma koşut bir şekilde “henüz” ifadesiyle desteklenen, hatta pekiştirilmeye çalışılan “şimdi”, arzulanan bir dünyaya doğumun gerçekleştiği zaman dilimi, ilahi olanı saf dışı bırakır. Bu doğum nedeni de bu özel zamansallığa atfedilir. Adeta İslam’ın temel anlayışından olan “Mülk Allah’ındır.” sözüyle bir tür diyalog haline girilmiştir. Bunu düşündüren “sahip” ve Allah

---

<sup>216</sup> s. 63.

<sup>217</sup> s. 65.

arasındaki bağıntıdır. Kelimenin tam anlamıyla iyelik durumu yer değiştirir. Hatta sahibi olmayan bir zamanda “her şeyin sahibi olan Allah”ın kudreti bile iptal edilmeye çalışılır. Doğan kişi, Allah’ın sahip olduğu bir dünyaya değil de Allah’ın arındırıldığı bir yere doğmuştur. Dünyevileştirme doğumdan önce gerçekleşmiş, alan daha var olmadan önce kazanılmıştır. Buna bağlı olarak, burada alan ya da mekân henüz hiç kimse tarafından istimlak edilmemiş, parsellenmemiştir. Kısacası iyersizdir. Tam da doğan kişinin kendine ait bir yapıyı, belki de ben’ini kurulabileceği bir zemini teşkil eder. Bu sayede müjdelenen, ne Allah’ı ne de başka bir otoriteyi, babayı, tanıyan bir çocuğun doğumudur. Bu yönden ilgili dizelerdeki zamansallık, özneye boyun eğdiren, hatta özneyi de kuran dilden bile arındırılmış bir “ân”dır. Bu yüzden burası tam da meridyenin üstünden geçtiği, şu anda olan bir vakti simgeler. Tam da bu noktada bu şiirin adından geçen “memleket” sözcüğü üzerine düşünmekte fayda vardır. Şiirin ikinci dizesinde ortaya çıkan iyersiz, sahipsiz bir alanın şimdiyle belirmesine karşı, memleket sözcüğündeki kamusalı, dışarıyı işaret eden anlamın burada nasıl işlevselleştirildiği önem kazanır. “Ân”ın içinde olan bu dışsal şey, aslında “ân” tarafından çevrilmiş bir geçmişi hatırlatır. Burada içindelik durumu memleketi, onun getirdiği kamusalı adeta eritecek ve ardından gelen mısradaki yeni bir doğuma neden olacaktır.

Öte yandan, şimdi şiirin ilerleyen dördüklerinde, yeni bir düzenin kurulduğu, yeni bir anlamın ortaya çıktığı, şiir öznesinin yeniden doğduğu bir dem olarak da görünür. “Memleket” kelimesinin doğrudan kamusal olana götürdüğünü hatırlatılmalıdır. Şiir öznesinin bu anı sadece kendisi değil, memleketi de yaşamaktadır. Ulusal öz kurulmaya başlanmış ve tarihsellik burada siyasi otoriteye bağlanmış mıdır? “Gecelerin karanlığın kaybolan vücudumla / Yıllarca ve yıllarca bu

dünyayı bekledimdi.”<sup>218</sup> Burada çok kaba bir bakışla, dizelerin Osmanlı-Cumhuriyet arasındaki kırılma algısının etkin olduğuna delalet eder. Sanki, öznenin var oluşu, özün kurulmasına bağlıdır; çünkü memleketin içinde bulunduğu durum, öznenin şekillenmesine neden olmaktadır. Burada büyük bir modernleşme teorisinin üstünkörü incelemesi yerine, daha yakın bir okumaya ihtiyaç hasıl olur. “Ulusal öz”ün öz olarak tanımlanması mı öznenin yegane sebebidir? Bu durum, varlığın tesisini Jameson’ın kastettiği zorunlu bir siyasi oluşuma, ulus-devlete<sup>219</sup> mi götürmektedir? “Ulusal öz”ün, kamusalı, “biz”i kurmakta olduğunu tekrar etmek gerekir. O halde dışın, doğrudan bir iç kurulumunu, “ben”i kurması bu açıdan nasıl değerlendirilmelidir? Yine şiirin başlığında memleket sözcüğünde, şiir öznesi kamusalı, dışarda olanı gözetmektedir. Ancak bunu gayet özgün bir yolla dile getirmektedir. “Ben”in kurulmasında, günün politik tercihlerinin, söylemlerinin, tarih algısının, ulusal takvimin sabitleyici yönünün ortaya çıktığını vurgulanmaktadır. Kamusalın tarihi, öznelin geçmişini, geçmiş algısını, öznenin tarihini de kurmaktadır. Bu durum elbette bir yere kadar geçerli olacaktır. Agamben’in vurguladığı şekilde tarihin öznesinin devlet<sup>220</sup> olması durumu tam da bu şiirde ön plana çıkar. Devletin yazdığı, “ulusal öz”ü kurduğu bir “ân”, yani o ulusun tarihi, ulusun algısını, dolayısıyla kendisini belirleyecek olandır. Dağlarca daha doğrusu onun şiir öznesi burada ulusal olana, kamusalda yer alana tutulmuş, kendi tercihlerini, algısını ön plana çıkaramamaktadır. Bu nedenle bu noktaya kadar yarılmanın çok net görülemediği bu şiirin devamına da bakmak gerekir: “Bir an, bir an ki kâinat kadar büyük / Bir an ki Allah bile henüz şimdi var olur”<sup>221</sup> Laik Cumhuriyet’in belirlediği

---

<sup>218</sup> s. 65-6.

<sup>219</sup> Fredric Jameson, “Çokuluslu Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Edebiyatı”, *Modernizmin İdeolojisi* içinde. çev. Tuncay Birkan, (İstanbul: Metis Yayınları, 2008), 365-96.

<sup>220</sup> Giorgio Agamben, *Çocukluk ve Tarih: Deneyimin Yıkımı Üzerine Bir Deneme*, çev. Betül Parlak (İstanbul: Kanat Kitap, 2010), 117.

<sup>221</sup> s. 66.

algı estetik bir biçimde ortaya çıkmaktadır. Tam da burada özne tarafından psikolojikleştirilen siyasi belirlenimler, seküler yaşam tarzı sonraki mısralarda yine içerden dışarı doğru bir çizgi çeker. İçi dışarıya bağlama zorunluğu güderek dışarıdakini içerinin mecburi açıklayıcısı kılmaya çalışır: “Ceddimdeki bir ninenin o beyaz duasile / Torunlarının torunu henüz şimdi bahtiyar olur”<sup>222</sup> Artık, bir cemaatten bahsedilmeye başlanmıştır. Söz konusu olan, hayali ya da gerçek bir topluluğun<sup>223</sup> kurulma durumunun az çok kendini belli ettiği bir zaman dilimidir. Kendisini bir ceddin içinde tahayyül eden şiir sesi, varlığını bu cemaatin içinde yer alan atasının, atasının ritüele dayanan, aynı zamanda ayini ortaya çıkaran “dua”nın uzantısı olarak görmektedir. Bu atanın, ninenin duası geçmişi her ne kadar geçmişte yer alsada şimdiki, geleceği dönüştürmüştür. Şimdinin üstüne ritüel sayesinde yürüyen geçmiş, onu kontrol altına almış, hatta belirlemiştir. Şimdiki bile değiştirmeye çalışan şey o zaman ulusal olanın, kamusalın kurulmasında da pay sahibidir. Diğer bir deyişle ulusal özde tıpkı dini bir durum gibi oyun dışında, ritüele bağlı gelişir. Bu ulusal ya da kamusal öz törensel olana her zaman ihtiyaç duyarak kendini var etmektedir. Özün, belirsiz bir geçmişten, tam olarak zamansız ve tarihsiz bir ninenin gerçekleştirdiği küçük çaplı bir ritüelle şimdiye aksetmesi gibi, ulus-devlet de kendini din dışı bir ritüele tabi tutsa da geçmişi sabitleyen takvimden kaçamaz. Bu yüzden, her ne kadar oyunun kullandığı yöntemle dünyevi olsa da şimdi üstünde, geçmişin tahakküm kurduğu bir olgudur. Bu siyasi model de dini taklit ederek geliştirdiği ya da dinden çaldığı yöntemi, artsüremli eylemi şimdiyi kontrol altına almak ve bireyi, geçmişe ya da kendi kurduğu tarihe bağlayarak kamusal alana dahil etmeyi hedefler. Diğer bir deyişle, “ben”i “biz”e çevirme çabası,

---

<sup>222</sup> s. 66.

<sup>223</sup> Bu hayali cemaat kavramının genişçe ele alındığı kitabı görmek için bakınız: Benedict Anderson, *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması*, çev. İskender Sav (İstanbul: Metis Yayınları, 2011).

epistemolojik temelleri farklı olsa da hem dinde hem de ulus-devlette ortaktır. Bu yüzden, Dağlarca'nın şiir öznesi tam da siyasi olanı, "psikolojikleştirdiği" ve bu sayede de kendine, kendi "ben"ine mal ettiği yerde ardından gelen sapmayla yeniden kamusal alana dâhil olur. Ancak bu durum Dağlarca'nın şiir sesi aracılığıyla kurduğu "ben"i tam olarak silikleştirmez. Her ne kadar "Allah'ın henüz şimdi var olması" siyasi bir ereğe, laikliğe denk düşse de buradaki özgünlük deneyimi yabana atılamaz. Bu durum, yavan siyaseti dışarıda bırakan, politik söylemi dışarıda tutan bir yapıda kurulmuştur. Fark, estetikdir. Bu yüzden Dağlarca'nın ona has söyleyiş biçimi, üslubu burada ortaya çıkar. Ancak bu tezde sürekli kendi savını kurmak için özgünlüğü kuranın, Dağlarca'da yarığı sağlayanın, hatta "ben"i kuranın bir tür estetik deneyim olduğu söylenmektedir. Bunu biraz geç de olsa tartışmaya açarak değerlendirmek gereklidir. Bu yüzden bir estetik tanıma ya da tarife ihtiyaç vardır. Burada "ulusal alegori" tartışmasını açan ve tezin ikinci bölümünde mühim bir yere sahip Fredric Jameson'a tekrar dönerek, estetik tanımını ondan almak önemli olacaktır:

Edebi ya da estetik deneyim ... her zaman Gerçek'le aktif bir ilişki kurar; ama bunu yapabilmek için "gerçekliğin" kendi varlığı içinde, metnin dışında ve uzağında atıl bir biçimde sürmesine izin vermekle yetinemez. Gerçeği kendi dokusu içinde çekmelidir... Dolayısıyla simgesel edim tam da kendi bağlamını yaratıp üretirken başlar... edebiyat eseri ya da kültürel nesne, kendisinin ona verilmiş bir tepki olduğu durumu, adeta ilk defa, yaratır. Kendi içinde bulunduğu durumun kendisinin ondan önce var olmadığı, ortada metinden başka bir şey olmadığı ve metnin kendisi onu bir serap şeklinde yaratmadan önce zaten hiçbir dış ya da bağlamsal gerçeklik olmadığı yanılısamasını teşvik eder ve sürdürür.<sup>224</sup>

Estetiğin gerçeği bir şekilde askıya almış gibi görünmesi söz konusudur. Edebi olan aslında gerçeğin bir yanılısamasıdır. Diğer bir deyişle, metin gerçekte olana alternatif bir iç gerçeklik yaratmaktadır. Dolayısıyla estetik deneyim de gerçekliği dolaylı bir

---

<sup>224</sup> Aktaran Tuncay Birkan, "Sunuş", *Modernizmin İdeolojisi* içinde, çev. Tuncay Birkan (İstanbul: Metis Yayınları, 2008), 15.

yoldan, bir öznenin aktarımında olduğu gibi değil de o kişinin yansıttığı gibi görmektir. Bu yüzden metin, öznel bir dolayım olarak işlev kazanabilir. Bu şekilde yine bir iç-dış mesafesi yaratılmaya çalışır. Sanatçı, içte olanı, kurmaya çalıştığı estetiği, dışarıda olandan ayırmaya çalışarak sunmanın yollarını arar. Aslında buradaki yanılısama bir çeşit farklılaştırmadır da. Bu yüzden, gerçeklik, gerçeklik olmaktan çıkarak doğrudan bir temsili sağlayamaz. Estetiğin kurulduğu, estetik deneyimin sağlandığı metinde, gerçeklik özne tarafından dolayimsal olarak askıya alınır. Yanılısama kendi gerçeğini kurup sunarken, yazmanın doğasında olan dönüştürücü kuvvet estetik sunuma katkı sağlayarak, metnin ve özellikle de yazarın kendisine alan açar. Bu yüzden, metinden hareketle artık başka bir gerçeklik yönünde özel bir kapının aralanması, zorunlu olarak dışarının dönüştürüldüğü bir alanı işaret eder. Bu yüzden yazmak aracılığıyla gelen çocuğun oyunu tam olarak buna hizmet ederken, Dağlarca bu alanı kendi estetik deneyimiyle doldurmaya çalışır. Bir nevi bir estetikleştirme hareketi, siyasalı, kamusal olduğu gibi değil de şairin kendine görüldüğü gibi metinde yer vermesine neden olur. Böylelikle estetiğe giden yol, dönüştürücü oyunu da başlatmaktadır.

Buraya kadar olan “Bir Anın İçinde Memleket”<sup>225</sup> adlı şiirin analizini kısaca bir özetlemekte fayda var; çünkü tartışmaya yeni bir durum eklendiği için geride kalanın hatırlanması zorlaştı. Hem de iddia edilenleri tekrar bir düşünmek gerekecektir. Allah’ın bile henüz var olması, onun kökenini de yerinden etmiş oluyor. Bu şekilde Allah’ın anlamı, göstergesi yerinden edilmiş ve yeniden tanımlanmakta, Allah yeniden konumlandırılmaktadır. Devlet, tanrının redifidir. Selefidir. Bu yüzden öncekini yerinden etmeye çalışarak kendini bir üste taşımaya ihtiyaç duyar. Laik bir devlette artık Allah bile bu devlete bağlanacak, devletin kendi

---

<sup>225</sup> s. 65-6.

kurumları altında yer alacaktır. Başka şekilde söylemek gerekirse, Allah'ın anlamı da kökeni de yaratılan öze, ulusal olana bağlanacak ve onun tarafından tanımlanarak devletin belirlemeye çalıştığı anlamı kazanacaktır. Bu sayede hem dini geçmiş hem de ulusal olan arasındaki çelişki, çatışma teke indirilecektir. Basit bir şekilde, siyasi tarih yazımı çelişkilerin değil, netliklerin alanıdır. Ancak şiir bu şekilde babanın temsiline götüren bir otoriteye boyun eğmeyle son bulmaz. Yani Dağlarca şiirinde buna izin vermeyip son bir hamle geliştirecektir. Bu atak elbette iki geçmişten farklı bir geçmiş kuran şimdiki yaratma çabasının bir ürünüdür. Bu sayede, kendi alanını, “ben”in varlığını tamamen teminat altına almakla kalmayıp, hem devletin geçmişini hem de Allah'a ait olanı bir dizeyle alaşağı etmeyi dener. Bu tek ve yalnız mısradan önce gelen dizeyi de aradaki bağlantıyı görmek için aktarmakta fayda var: “Ne yazık kimsecikler hissetmedi bu mavi anı, yüzünde / Bitti, başlangıçsız zamanın yarısı bitti.”<sup>226</sup> Bu durum milli bir hayıflanma mıdır? Yoksa bencil bir şekilde kendiyile gurur duyma mı? İlk soru asıl dizede, yani ikincisinde kesilip atılır. Daha fazla, iddiayı taşıyamaz. Çünkü bu durumu kimselerin görmemesi ironik bir ünlemle birlikte ortaya çıkmaktadır. İlk cümle bu ironiyi taşıyarak cemaat olma durumunu sarakaya alma durumuna işaret eder. Dolayısıyla, burada konuşan, bunu söyleyen, bu ironi sayesinde kendini “biz”den çekip çıkarmıştır. Artık onlara dışarıdan bakmaktadır. Bu yüzden, ikinci dize bu bizlik halinin iptalini gösteren “Bitti.” ile başlar ve bu sözcük dizinin sonunda küçük bir pekiştirmeye tekrarlanır. Ne ulusal geçmiş ne de ilahi olanı sabitleyen ritüel vardır artık. İkisinin de sonunun geldiği söylenmektedir. O halde geriye oyun aracılığıyla sürekli değişebilecek, oyuncak sayesinde yeniden kurulan başka bir tarihsellik kalır. O da çocuğun kendi geçmişi ve şimdiki. Bunu gerçekleştireni söylemeden önce, Dağlarca'nın “özgün”, “estetik”

---

<sup>226</sup> s. 66.

tutumuyla bir tür kişiselleştiriciyi şiirinde devreye soktuğunu anımsamalı. Yani oyunu, oyuna alan, belki de oyunun üzerinde kurulduğu ya da oyunun ta kendisi olan şeyi düşünmek gerekir. O da tıpkı çocuğun ellerinde oyuncağa dönen nesnelere gibi bu kez şairin kaleminde minyatürleşerek oyuncak haline gelip Allah ve devleti kırmaya yarayan, şiirin ta kendisidir. Diğer bir deyişle oyun formatında şiir, otorite savar değil de otorite kırandır. Bu yüzden *Çocuk ve Allah* sürekli olarak oyunun kurulduğu bir çocuk bahçesine dönüşür.

Bu şiirde baskın olan ve *Çocuk ve Allah*'ta yer alan diğer şiirlerde de zaman zaman geçen “ân” üzerine son bir gözlem. Şimdilik halini taşıyan ve oyunun getirdiği tarihsel boyutla birlikte yorumlanabilecek bu zamandaki nokta, insanlığa dair bir varoluş teorisini de hatırlattığı söylenmişti. Bu öyle bir lahzadır ki bütün evreni oluşturduğu ilk noktadır. Kainat kadar büyük ama zamanın bölünebilen en küçük parçası olan bu “ân” bu benzetmede tam da evrenin oluşuna denk düşecek bir zamana yorulabilir. Dağlarca'nın bu noktada Büyük Patlama teorisini bildiğini ya da buna gönderme yaptığını söylemek elbette güç. Ancak tıpkı evrenin oluşumunda olduğu gibi “bir ân” ön plana çıkıyor. Yani farklı yüklü atomdan meydana gelen patlama gibi tıpkı Allah-baba ya da devlet otoritesi gibi iki ayrı geçmiş kurucunun, zaman sabitleyicisinin bir araya gelmesiyle yeni bir zaman ya da evren kurulmaktadır. Bunun da şairin kendi oyunun kurduğu zamansallık ya da geçmiş olduğu belirtilmiştir. Bu tekil zamana, tam da bu yüzden, bu noktadan bakmak önem kazanıyor. Dağlarca elbet burada süregelen bir şimdinin omuzlarında, geçmişle geleceği ayıran bir meridyenin tam üstündedir. Ancak bu sürekli oluş, bir tekil parça olarak “ân” bölünmez en küçük olguyu da beraberinde getirebilir. Bu da tıpkı Agamben'in tanımladığı gibi bir çocuğun ölümler dünyasıyla, canlılar dünyası arasında

olmasını<sup>227</sup> işaret edebilir. Bu yüzden bu “ân” da bu şekilde amfibik<sup>228</sup> bir yapıda olabilir, yani varla yok arasında, diğer bir deyişle hiç var olmamışla “henüz” var olanın tam ortasında. Bu yoruma bağlı olarak bu ikili yaşam formu da sürekli bir “henüz”ü meydana getirebilecek potansiyele sahiptir. Bu da “henüz” var olmakta olan Dağlarca şiirine, aynı şekilde her okunduğunda “henüz” var olan *Çocuk ve Allah*’taki, en önemlisi de “henüz” canlanarak oyun aracılığıyla zamanı, tarihi ve geçmişi değiştirme yetisine sahip olan çocuğa işaret edebilir niteliktedir. O halde *Çocuk ve Allah* sadece çocuk ve onun oyunu aracılığıyla dışarıda olanı, otoriteyi saf dışı ederek şairin kendine ait bir alanı kurduğu oyun bahçesini düşündürtmenin yanında, “ben”in sürekli halde oluşunu sağlayacak yapıya da içerir. Diğer bir deyişle, sürekli kendi kendini kuran bir zemberekle özel alanı teminat altına almakta ve kendini gerçekleştirilmektedir.

Çocuk ve onun oyunu aracılığıyla özel alanın, ben’in bu denli güvence altına alınması, dışarının saf dışı bırakılması ve Allah’ın yerinden edilmesi şaire göre yeni bir şiiri de muştulamaktadır. Bu kez estetik deneyimi, doğrudan bir oyunu kurmakta ve Allah’a karşı çok daha net bir söylem geliştirmektedir. Dışarıyı tam da dışarıda tutacak olan hamlenin bu şekilde geliştirilmesi amaçlanmaktadır. Bu kez alanlar gayet belirgindir. Bu da “hacim” sözcüğünün kullanılmasıyla ortaya çıkmaktadır. Bir şeyin tam olarak evrende kapladığı alanı işaret eden, maddenin, nesnenin, belki de öznenin kapladığı sahayı çizen sınırlar, bu kelimeyle aktarılır. “Fiilsiz Dünya”<sup>229</sup> adlı şiirde alanların ayrıştığı bir yapı kurulmaktadır: “Hacimlerin ebedi misafirliğindeki

---

<sup>227</sup> Giorgio Agamben, *Çocukluk ve Tarih: Deneyimin Yıkımı Üzerine Bir Deneme*, çev. Betül Parlak (İstanbul: Kanat Kitap, 2010), 95-7.

<sup>228</sup> Giorgio Agamben, “For a Philosophy of Infancy”, çev. Elias Polizoes, *Public 21:2* (2001), (erişim 26.05.2015).

Bu makede filozof, çocuğun amfibik bir yapıda olduğunu, yani iki alana da uyum sağlayan bir özelliği taşıdığını iddia eder.

<sup>229</sup> s. 33.

azap / Ve feza ki hacimleri, Allah'ta.<sup>230</sup> Buradaki dizelerin muhafazakarlığa çıkan bir yanı vardır. Sanki inanan bir insanın ağzından çıkmıştır. İlerleyen mısralarda durumun tam tersine çevrilmesine şahit olunur. Ancak ondan önce buradaki kuruluma bakmak, yukarıda bahsedilen alansal ayrışmayı da beraberinde getirecektir. Hacmine sığmayan bir bilincin, o hacimden dışarıya çıkamayacak olmasının ıstırabı, hatta şairin de doğrudan söylediği gibi azabı görünmektedir. Demek ki burada kabına sığamayan bir şeyler, sınırları zorlamaktadır. Sürekli olarak içte olma hali, bu esaretin neden olduğu bir eziyete neden olmaktadır. O zaman bu içte olma hali aslında, bir şeyin içinde olduğunu anlayan, bilen bir farkındalığı da taşır. Diğer bir deyişle bu; sınır deneyimini yaşayan, bunu bilen, gören, hacmin içinde, onun misafiri olduğunu bilen bir bilinç tarafından izlenmektedir. Orada kendini konuk hissedenden bir bilincin, bunun dışına çıkmak isteyeceği, böyle bir amacının olduğu, belki de kendi alanına dönmek istediği çıkarılabilir. İkinci alan deneyimi de hacimleri Allah'ta olan uzayların doldurduğu boşluklardan ibarettir. Bu hacim adeta oylumların sahibi olan Allah tarafından doldurulmuştur. Bu yüzden orası tam da dünyevi bir alandan yoksun, ilahi olana ait olan bir alandır. Diğer bir deyişle, ritüelin kurduğu anlamlar dünyasına, ilahi meallere götüren bu durum zorunlu olarak bir tür Allah'ın, dinin sabitlendiği bir geçmişi de sürekli olarak üretecektir. Yani, bu dünyalar, bu alanlar, haç gibi ilahi nesne ve sabitleyicilerden mülhem, tam da çocuğun ellerinde oyuna, oyuncuğa dönüşecek bir yapıyı teşkil etmektedir. İşte böyle bir anda bu dizelerin devamı, çocuğun oyununu kurduğu bir alanla birlikte gelmektedir. O da tahmin edileceği gibi dili evirip büken şairin ellerinde beliren oyuncak, yani şiirdir. Bu sayede yukarıda verilen iki dizede bir tür tersine çevrilme, tersyüz edilme yaşanacaktır. Bu da ritüelin karşısında oyunu kuran çocuğu imler: “Yeni bir şiir

---

<sup>230</sup> s. 33

maverasından / Yeni bir sarhoşluk, güzellik ve fayda.”<sup>231</sup> Yeni bir doğum, tam da hacmine sığmayan bir tür kabarmayla, hatta taşmayla birlikte gelir. Nesnesine, belki de bedenine sığmayan bilinç, oylumunun dışına çıkmakta, bununla da kalmayıp şiir ötesinde, şiir aleminin öbür tarafında bir yerleri işaret etmektedir. Burada şiirin, kelimelerin, dolayısıyla dilin hacmine sığmayan bir bakışın ortaya çıktığı ve kendi alanının ötesine geçtiği görülür. Bu yüzden özellikle, ikinci dizede kullanılan kelimeler çok önemlidir. Doğum sonrası ya da doğum yerine bir başka tanım getirmek gerekirse taşım ardı yaşanan bir tür esriklik halidir. Sınırını aşma, öteye geçme, kendi dışına çıkma deneyimi, bir tür baş dönmesine dönüşebilmektedir. Üstelik bunun pragması ve güzelliği ayrıca vurgulanmaktadır. Nedir bunun faydası? Bu soruyu sormadan önce daha açık kurulmuş bir cümleye ihtiyaç var. Allah’ın hâkim olduğu bir evrenin hacminden çıkmanın, onu terk ederek içini boşaltmanın yararı ne olacaktır? Belki de ritüelin koruduğu Allah’ın hacmine sığmama, onu yıkıp geçme durumu, tam da bir tür dünyevileşmeyle birlikte düşünülebilir. Oylumun içinin boşalma hali bir tür anlamsal aktarımı, hatta ilahi olanı tutan göstergelerin işaret ettiklerini tasfiye eden tutumu da beraberinde getirmektedir. Bu yüzden, bu anlamsal tasfiye ilahi olanın içini boşaltır. Bir sonraki dörtlükte bu daha net bir şekilde ortaya çıkmaktadır: “Kâinatın sükûn senfonisinde / Aşkın semalarındaki beyaz bulut”<sup>232</sup> Bu tür boşalmadan, ilahi olanın tasfiyesinden sonra evrende büyük bir sessizlik peyda olur. Ancak bu sessizlik o kadar bütünsel bir haldedir ki “senfonik”tir. Diğer bir deyişle bir orkestra tarafından çalınan bir müzik gibi parçaların birlikte meydana getirdiği bir durumdur. Ayrıca senfoni sözcüğü evrende sürüp giden bir tür müziksel değişimi de imler. Çalan ilahi değildir, ses ve ritim

---

<sup>231</sup> s. 33.

<sup>232</sup> s. 33.

değişmiştir.<sup>233</sup> Bir çeşit akış, evrenin düzeni ve işleyişinde farklılık gözlenmektedir. Bir sonraki dizede yer alan beyaz bulut ifadesi buradaki imgenin camına temas eden buğuyu temsil edebilir. Buhar kelimesinin çağrıştırdığı anlam da kaçınılmaz olarak dünyevileşmeyle birlikte düşünülecektir. Marx'ın o ünlü sözündeki buharlaşma<sup>234</sup> tam da modernitenin getirdiği bir sonuçtur. O halde katı olan hacim, onun kapladığı alan bu türden bir süblimleşmeye uğramış ve aşkın, belki de arzunun, dünyevi olan bedensel isteğin etkisiyle buğuya dönüşmüştür. “Fiilsiz Dünya”<sup>235</sup> şiirinin son iki cümlesi tam da bu hazırlığa, dünyevileşme gözlemine, alansal değişime son noktayı koyacak iki dizeyle bitmektedir. Artık aktarım, taşma, sınır ihlali gibi daha usturuplu sözcüklerin yerini bir tür deşillemenin aldığı görülmektedir. Bu da Allah'ın egemenliğinin bir şekilde tersine çevrilmesi, diğer bir deyişle terslenmesidir: “Her şey Allah kadar mevcut ve hareketsiz / Her şey namevcut!”<sup>236</sup> Bu türden bir yok saymaya önce zemin hazırlayan şair, şiirin son dizesinde adeta son darbeyi vurmak istemiştir. “Hareket” buradaki anahtar kelime olarak belirir. Mevcut olmaktan namevcut olana geçiş, sanki hareketin varlığı ya da yokluğu üzerinden yürümektedir. Yani mevcut ve namevcutu birbirine dönüştürebilecek olan hareketin ta kendisidir. Bu yüzden, hareket tam ikili karşıtlık arasında durmaktadır. Yine “ve” ayracı burada etkin bir rol oynamakta, “mevcut”tan sonra gelerek o kelimenin işaret ettiğini tersine çeviren bir işlevde kullanılmaktadır. Dolayısıyla bu ayraç “mevcut”tan sonra okurun düştüğü bir çukuru ya da bu tezde bahsedilen haliyle yarığı temsil edebilir. Şair adeta bu ayraç bir tür deşilleme görevi gören, bir anlamın tersini söylemeye yarayan

---

<sup>233</sup> Burada senfoninin Batı müziğine ait bir tür olduğu ve Batılılaşma çerçevesinde kullanıldığı ya da Modernleşmenin sanatta ya da gündelik hayatta bir tür ritim ve ses değişikliğine neden olduğunu söylemek elbette güç. Bunun imasının yapıldığı belirtmek, tek bir kelimeyle büyük bir yoruma ve bağlamsallaştırmaya gitmenin sorunlarını ortaya çıkaracaktır. Bu yüzden en azından bu mısra için böyle bir çıkarıma gitmenin sakıncalı olduğunu bildirmek gereklidir.

<sup>234</sup> Marshall Berman, *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, çev. Ümit Altuğ ve Bülent Peker (İstanbul: İletişim, 2013), 27.

<sup>235</sup> s. 32-3.

<sup>236</sup> s. 33.

“ama” gibi kullanılmaktadır. Buradan hareketle, dize kendini başka türlü de okutmaya izin verir. Dahası bu tarzdan bir okumayı ima eder. “Her şey Allah kadar mevcut *ama* hareketsiz” şeklinde bir telaffuz sonraki dizedeki namevcut olma durumunu açıklayan, ona sebebiyet veren şey olarak görülebilir. Allah’ın mevcudiyetini tersine çeviren bir durumun bu şekilde gelişmesi elbette “ve”nin işaret ettiği yarığa ya da bölünmeye götürmektedir. Anlamın, Allah’ı tutan, onun varlığını sağlayan ve sabitleyen ritüelin bir tür yarıkla tersine çevrildiği, hatta değillendiği görülmektedir. Bu yüzden “mevcut” ve “namevcut” arasındaki boşluk da ritüel-oyun arasındaki farkla, kelimenin tam anlamıyla değişimle birlikte meydana gelmektedir. Bu denli bir yırtılma, aynı zamanda, yine aynı durumdan kaynaklanan bir etkeni de beraberinde getirir. Allah’ın mevcut olması bir yarığı işaret eden “ve” ile artık arkada bırakılmıştır. Dolayısıyla, onun varlığı geçmişte kalmış, şimdiden, yani namevcut olma durumundan uzaklaştırılmıştır. Bu öteye itme hali, bu şekilde kendini zamansal bir anlamda da gösterdiği için, buradaki yarık, zamanı belirleyen, takvimi *çizen* bir meridyen işlevi de görebilir. Diğer bir deyişle, “ve” bir tür boylama dönüşerek geçmişi arkada bırakan ve şimdiki, yani namevcut hali tutarak vakte dair bir sınırı imleyen bir çizgiye dönüşür. Bu çizgi de geçmişi tersyüz eden bir düzlemde ilerleyerek, tıpkı çocuğun kurduğu, oynadığı oyundaki gibi yıkıcı bir şimdiki beraberinde getirmekte ve geçmişi bir şekilde iptal ederek yeni bir zaman dilimini takvime eklemektedir. Bu da tam olarak Allah’ın “namevcut” olduğu bir süreçtir. “Fiilsiz Dünya”<sup>237</sup> şiirinin son dizesi geçmişi ve geçmiş üzerinden var olan, aynı zamanda geçmişi üreten ritüeli, Allah’ı arkada bırakmakta ve son dizeyle gelen bir süreci, ritüelden arındırılmış, geçmişi tekrar etmeyen, onun yerine yeni bir yapı kuran şimdiki ön plana çıkarmaktadır.

---

<sup>237</sup> s. 32-3.

Geride kalma ya da geride bırakma hali oyun ve ritüel arasındaki işleve dönük mesafenin açılmasıyla artık geri dönülmez bir yola girmiştir. Artık geçmiş, Allah'ı ve babanın otoritesini tutan, şimdinin üzerinde bir egemenlik kuracak nitelikte değildir. Çocuk aracılığıyla iptal edilerek uzaklaştırıldığı gibi şairin özel alanına işaret eden “ben”i de serbest bırakmaktadır. Kamuda, dışarıda olanın geçmiş aracılığıyla gelen ve otoriteye boyun eğdiren yanı, oyunun ritüeli yıkıcı, yani şiirin dili estetikleştirici hamlesiyle geri püskürtülmektedir. Kitabın “Geceye Karşı Müdafaa”<sup>238</sup> adlı bölümünde art arda sayılarla adlandırılan şiirlerden biri olan “10”<sup>239</sup> başlıklı şiirin son dördlüğü bu yol ayrımını telaffuz ederek onu bariz bir şekilde bürümektedir. Burada çocuk ve şiir sesi ya da başka türlü düşünmek gerekirse şairin kendisi, çok nadir bir şekilde bu kitabında birlikte anılmaktadır. Bu da yukarıda Allah ve çocuk arasında saptanan alansal ayrımı daha net bir şekilde gözler önüne serer: “Tut ellerimden, yollar açılmadı / Vermedi Allah bize rahatlık / Hain karanlıklar devam etmekte / Çocuğum, ikimiz kaldık”<sup>240</sup>. Burada Allah bir tarafta, çocuk ve şair ayrı bir tarafta konumlandırılmıştır. Çocuktan medet uman şair, alıntılanan kısmın ilk dizesinde “yolların açılmaması”na karşı yardım istemektedir. Üstelik sanki açılmayan yollarda, peşlerinden kovalayan, onlara musallat olmuş bir tür öcü vardır. Allah olarak adlandırılan bu şey, adeta çocuk ve şaire dadanmış ve onları sürekli rahatsız etmektedir. Çocuk ve şair bu duruma karşı birleşirken, şair kendi alanında bir savunma hattını da kurmaya çalışmaktadır. Demek ki Allah burada dışarıdan geleni imleyerek, içeride olan, iç edilmeye çalışılan bir yapıya karşı tehdit unsurudur. İç burada şairin, çocukla birlikte kurmaya çalıştığı alana denk düşmekte ve o alanın sınırlarını kapsamaktadır. Şiirin ve dördüğün son dizesi olan cümlelerin eylemi bu şiir ve alansal ayrım için önem kazanmaktadır. “Kaldık” fiili,

---

<sup>238</sup> s. 171-86.

<sup>239</sup> s. 182.

<sup>240</sup> s. 182.

alanı belirleyen ve musallat olan Allah'ı dışarıda bırakan bir anlamda kullanılırken, Allah'a karşı çocuk ve şair arasındaki uzlaşımı da kurmaktadır. Allah'ın bu alanın dışında bırakılması ve onu sabitleyen, vücuda getiren ritüelin varlığının bu şekilde saf dışı edilmesi, çocuk ve şair arasında kurulan bir yapıyı bir başka otoriteyle de karşı karşıya getirmektedir. Bu tezin ilk bölümünde tartışılan babanın çocuğun şiir yazmasına karşı gelme “ân”ını da ön plana çıkarmaktadır.<sup>241</sup> O halde çocuk ve şairin giriştiği işbirliği, sadece Allah'ın varlığına karşı değil, gözlerini şair çocuğun üzerine diken babanın da otoritesine karşı bir tür savunma hattını inşasına da götürür. Bu şekilde, böylesi bir ortaklık, iki farklı dışsal otoriteye karşı gelirken, kendi özerkliğini de ilan eder.<sup>242</sup> Bu durumda, şairin çocukla kurduğu ittifak; bir şekilde geçmişte sabit tutan, şimdiki otoriter bir şekilde şekillendirmeye çalışan hem babayı hem devleti hem de Allah'ı saf dışı etmiş yarığın oluşmasını, alanlar arasındaki zamansallığı belirleyen çizginin ya da diğer adıyla meridyenin çizilmesini sağlamaktadır.

Söz Allah'la birlikte bir kez daha babaya gelmişken onunla ilgili bir başka dörtlüğe yer vermekte fayda var. Bu kez babanın otoriterliği başka bir şekilde alaşağı edilmeye çalışılmaktadır. Bunun için de bir kez daha Dağlarca'nın çocukluğunda şiir yazdığı yazı defterini anmak gerekmektedir. Bu nedenle, “Haydi”<sup>243</sup> şiirinin tamamını okuyarak son dörtlüğünü tartışmak bu tartışmayı açacak yeni bir örneği beraberinde getirecektir. Bu şiirde çocuğun adı anılmasa da onun varlığı, bakışı, algısı hissedilmektedir:

---

<sup>241</sup> Ertan Mısırlı, *Fazıl Hüsnü Dağlarca Günlüğü* (İstanbul: Kaynak Yayınları, 2014), 23.

<sup>242</sup> Bu tezin kapsamadığı bir tartışma olan modern dünyada insanın belli bir özgürlük kazanarak benliğini inşa etmesine karşın bir yandan da “kendine yabancılaşması” elbette kaçınılmazdır. Öncelikle, kurulmaya çalışılan benlik; dine, devlete, hatta babaya karşı kısmen de olsa kazanılan özerlik daha sonra bu tür bir durumla birlikte anılabilecektir. Bunun zorunlu ve kaçınılmaz açıklaması elbette aşikardır. Kısacası, bireye karşı işgal her yerdedir. Ayrıntılı bilgi için: Marshall Berman, *Özgünlüğün Politikası: Radikal Bireycilik ve Modern Toplumun Ortaya Çıkışı*, çev. Nursel Yıldız (İstanbul: Sel Yayıncılık, 2011).

<sup>243</sup> s. 115-6.

Haydi rüyada uyur gibi susup,  
-Aydınlanırken içimizde kaybolan-  
Hangi sestir bulalım ki girer kalbimize,  
Bütün oyuncaklardan.

Haydi gözlerimizi örtüp azıcık,  
-Arayalım ki en güzel diyarımız-  
Bulur gibi nerelerden kopuyor  
Bütün uykularımız.

Haydi kendimizi taşsız bir sultan sanarak,  
-Sızlar herkesin alını-  
Yaşamak yıldızlarla dolan gecelerimizin,  
Bütün masallarını.

Haydi yazı defterinin en güzel yerini açıp,  
-İçinde güzel bir rüzgarın-  
Yeni bir oyun gibi gölgesini çizelim,  
Bütün hatıraların.<sup>244</sup>

Şiirin adında daha bir teyakkuz hali mevcuttur. Harekete geçmeden hemen öncesi, harekete geçme teklifi devreye sokulmak istenmektedir. Ancak “rüyada uyu gibi susup” ifadesi bu hareketin tam olarak neresine denk düşmektedir? Bu bir sessizlik halinden öte, bir tür uyku formunu imleyerek, uyku ile uyanıklık arasındaki geçişken bölgeyi ortaya çıkarmaktadır. Burada aranılanı, bulunmak isteneni bir çocuk edasıyla yakalamak isteyen bir tavır ön plandadır. Bu açıdan, şiirdeki tüm dörtlüklerin ikinci dizesi yer aldığı dörtlüğe göre bir tür ara bilgiyi, şiiri kesintiye uğratan bir istitradı meydana getirmektedir. Orada adeta şair, araya girerek, okura kısa kısa bilgi sunmak istemektedir. Böylece, birinci dörtlüğün freni “Aydınlanırken içimizde kaybolan” dizesiyle birlikte gelerek dilden önce bir varlık olan çocuğun<sup>245</sup> içinde yanıp yanıp sönen dile bulaşmamış, dil öncesi düşünce bulutlarına değer. Aynı zamanda dile getirilmeye, dil kazandırılmaya çalışan çocuğun, dille birlikte kaybolan deneyimi<sup>246</sup> de akla gelmektedir. Bu muğlak alanda, dil öncesi deneyimde peşine düşülen “ses”

---

<sup>244</sup> s. 115-6.

<sup>245</sup> Giorgio Agamben, *Çocukluk ve Tarih: Deneyimin Yıkımı Üzerine Bir Deneme*, çev. Betül Parlak (İstanbul: Kanat Kitap, 2010), 15.

<sup>246</sup> A.g.e., 15.

elbette hem çocuğun dünyasını hem şiirin tarihselliğini kuracak olan “oyuncak”tır. Çocuğun ve şairin “kalbine giren” oyuncağın sesi, kaçınılmaz olarak “haydi” ile ayağa kaldırılmaya, oynanması için teşvik edilmeye çalışılan bir “oyun”u imlemektedir. Kısacası, oyuncağın daveti açıktır. Bu da “haydi” ile ifade edilmektedir. Bu nedenle ikinci dörtlükte dil üzerinde oyuna teşvik edenin neden olduğu göndergesel bir yırtılma oluşur. Diğer bir deyişle bu dörtlük dilin deforme edilmeye çalışıldığı bir yapıyı barındırmaktadır. Bu yüzden çocuğun kekeleyişini taklit eden bir çaba ortaya çıkmaktadır. “Bulur gibi”, “ki nerelerden kopuyor”, “bütün uykularımız” gibi sözcük öbeklerinin hepsi öğeleri yerinde bir cümlenin parçacıkları değildir. Bunun yerine bunlar ayrı ayrı parçacıkları, özerk ifadeleri taşımakta ve kendi içinde bir semantik anlamı kurmaktadır. Bu şekilde, dilin dilbilgisine dayanan kurallı yapısı sekteye uğratılmaya çalışılır. Bir zemin olarak dil, titremeye, dağılmaya, dahası parçalarına ayrılmaya başlanmıştır. Dilin tam da dağılmaya başladığı, dağıtılmaya çalışıldığı bu dörtlükten sonra, kendi özerkliğini ilan eden, egemenliğini sağlayan bir ifade duyulmaktadır. Bu da “taşsız bir sultan”la<sup>247</sup> birlikte gelmektedir. Kendini dilin hükümlerinden kurtarmaya, onun otoritesinden sıyırmaya çalışan şair, kurduğu özel alanın “sultan”ıdır artık. Ancak bu dizeden hemen sonra gelen istitrat, şairin kendine bir zamanlar boyunduruk altında olduğunu hatırlatmasıyla kesilecek, diğer bir deyişle dörtlük ya da şiir burada yırtılacaktır. Şairin sultanlığını engelleyen bu otorite hem baba hem Allah’tır. Bu yüzden, Dağlarca’nın çocukluğunda babanın sert bakışına uyararak şiirden sapması, bu dizede bir iç sızlamasıyla birlikte görünürlük kazanır. Bu bir itiraf değildir; çünkü geçmişte gerçekleşen, sabitlenen yenilmişliği imlemekten ziyade şimdide kazanılan “taşsız sultan” ünvanını pekiştirmek için kullanılır. Bu nedenle “masallar içinde

---

<sup>247</sup> s. 116.

geçen bir çocukluk” arzusu şimdide babaya karşı kazanılan zaferle geçmişi yıkmaya yöneliktir. Bunu düşündürecek dize ya da dizeler, şiirin son dörtlüğünde ortaya çıkar. Babaya yapılan gönderme de burada netlik kazanır ve geçmişi dönüştüren bir şimdinin temelleri tam da burada sağlamlaştırılır. Aslında bu şiir, okura baştan sona giden bir okuma pratiğini değil de sondan başlanarak “Haydi” şiirinin başına doğru giden bir okuma eylemini salık verir; çünkü şiirin kurmaya çalıştığı imgenin en somut hali, son kıtada verilmiştir. Tam şiirin açıldığı, kendini açtığı yer bu dörtlükte kendini göstermektedir. Bu yüzden şiirin bu kısmını tekrar hatırlamak ve önemini daha iyi kavramak için ilgili dörtlüğe yeniden yer verilmesi son derece önemlidir:

Haydi yazı defterinin en güzel yerini açıp,  
-İçinde güzel bir rüzgarın-  
Yeni bir oyun gibi gölgesini çizelim,  
Bütün hatıraların.<sup>248</sup>

Tıpkı Agamben’in belirttiği gibi şimdinin bir oyun aracılığıyla geçmişi değiştirmesi<sup>249</sup> yeniden yazması bu mısraların işaret ettiği anlamla bir paralellik taşımaktadır. Buradaki anlam bağıntısını kuran kelimeler ya da söz öbekleri yazı defteri, yeni bir oyun ve hatıralardır. Bunlar sadece bu dörtlükle kalmayıp aynı zamanda bu şiirde, hatta *Çocuk ve Allah*’ta da önemli rol oynarlar. “Hatıralar”ın “yazı defteri”ne bir tür yeniden yazımı, geçmişi, yani kişiye ait özel tarihi değiştirebilecek bir anlamdadır. Buradaki “yazı defteri” yine Dağlarca’nın çocukluğunda şiirlerini yazarken kelimenin tam anlamıyla babasına yakalandığı ve babanın kontrol ettiği, bir nevi çocukla dalga geçen ifadeler kullanarak şiir yazdığı defteri<sup>250</sup> hatırlatmaktadır. Bu yüzden, bu “oyun” bir tür babanın yasasının izini taşıyan, onun gücünü, varlığını gösteren bir defterin yeniden yazılmasına neden

---

<sup>248</sup> 116.

<sup>249</sup> Giorgio Agamben, *Çocukluk ve Tarih: Deneyimin Yıkımı Üzerine Bir Deneme*, çev. Betül Parlak (İstanbul: Kanat Kitap, 2010), 83.

<sup>250</sup> Ertan Mısırlı, *Fazıl Hüsnü Dağlarca Günlüğü* (İstanbul: Kaynak Yayınları, 2014), 23.

olmaktadır. “Oyun”un gölgesinin düştüğü yer aslında babanın kurduğu egemenliği iptal edecek bir niteliktedir. Çünkü geçmiş ve hatıraların bir oyun atmosferinde yeniden o deftere yazılması, bir tür yasayı değiştirmekle kalmayıp, kendine ait bir dünyayı da kurma adımlarından biridir. Dolayısıyla, şimdinin, şu “ân”ın ilk dörtlükte adı geçen “oyuncak”ın yıkıcılığının devreye sokulması, şaire ait bir özerkliğin kurulumuna ön ayak olmaktadır. Ayrıca zaman, çok örtük bir şekilde devir ya da çağ olarak bu dörtlükte yerini almıştır. İstirat olarak nitelenen konuşma çizgileri arasındaki ikinci mısra, bunu kapsamaktadır. Rüzgar kelimesi burada iki anlamı işaret edebilir. İlk olarak, yelle, esintiyle bir şeylerin sürüklendiği ya da yerinin değiştiği ya da geçmişi süpürerek küçük bir anlam aşımına neden olan rüzgarın, ikinci ve daha örtük bir manayla devir, zaman şeklinde kullanıldığı düşünülebilir. Bu şekilde bu tür bir hareketle erozyona uğrayan geçmişin yerini yine çocuğun kurduğu “yeni bir oyun”la şimdi doldurabilir. Diğer bir deyişle, babanın sabitleyici takvimine karşı, oyun ve oyuncak aracılığıyla tersyüz edilen bir geçmiş karşımıza çıkabilmektedir.

İlgili şiirin son dörtlüğüne dair son bir gözlem yapmak gerekirse, üçüncü dizeyi yeniden okumak gerekir. “Yeni bir oyun gibi gölgesini çizelim”deki yüklem, doğrudan şairin *Havaya Çizilen Dünya* adlı ilk kitabına gönderme yapmakla kalmayıp, orada başlanan bir çizim faaliyetinin bir sonraki, yani ikinci kitabı olan *Çocuk ve Allah*’ta da devam ettiğini göstermektedir. Bu ikisinde de ortak olan çizme fiili bir tesadüf eseri olmamakla birlikte, şiirle gelen ve yeni kurulan bir yapının da işaretini vermektedir. Mimarlıkla ve inşayla birlikte düşünülebilecek bu sözcük, Dağlarca’nın kendi şiir yapısını kurmasını da ima etmektedir. Bu yüzden “Haydi”<sup>251</sup> şiirindeki çizme eylemi, şimdiki kuran bir yapının oluşturulmasını işaret etmektedir.

---

<sup>251</sup> s. 116.

Sonuç olarak, Dağlarca'nın şiirinde süregelen ve *Çocuk ve Allah* kitabının ana öğelerinden birini oluşturan çocuk kelimesi Agamben'in yaptığı çocukluk tanımıyla<sup>252</sup> birlikte düşünebileceği gibi yine *Çocukluk ve Tarih*'te geçen çocuk tasavvuruyla koştur bir şekilde düşünülebilmektedir. Bu açıdan şair, şiirinde çocuğu işlevsel hale getirerek, hem baba otoritesine karşı kendisine alan açmakta hem askerliği oyuna katarak mesleği üstünden devletin dışında kalmakta hem de çocuğun karşısına yerleştirdiği Allah'a karşı da dünyevileştirmeyi sağlamaktadır. Bu nedenle iki otoriter figürü de alaşağı etmek, kendini onların boyunduruğundan kurtarmak isteyen şair, çocukluğu zamansal bir düzlemde kullanmaktadır. Böylece çocukluk Dağlarca'da ve özellikle *Çocuk ve Allah*'ta tarihseldir. Hem de zamana dair bir söylemi de beraberinde getirir. Çocukla birlikte düşünülen oyun ve oyuncak kavramları sıkça kullanılırken böyle bir zamansal hareketi ya da kaydırmayı ortaya çıkarmaktadır. Ritüelin alanına ait olan Allah'ın karşısına dikilen çocuk, kurduğu oyunla ona karşı gelebilecek bir potansiyel gücü yürürlüğe koyar. Bu açıdan, Allah'a ve şiire karşı gelerek oğlunu "ödev"e davet eden otoriter babayı alt etmenin yolu tam da çocukluğa gerileyen bir hareketle birlikte kesilebilir. Bu gerileme hareketi geçmiş olduğu gibi ortaya çıkarma olarak değil de geçmiş, şimdiden bakan bir gözle değiştirme, dönüştürme eylemi şeklinde ilerler. Bu da geçmişin şimdinin zaferiyle yeniden şekillenebileceğini gösterirken, hem babanın hem devletin hem de Allah'ı tutan, dini ya da ulusal takvimleri yeniden yazan bir esnek yapıyı ortaya çıkarır. *Çocuk ve Allah*'ın bu zamana dair raksı modern anlamda takvimi oluşturan, modern zaman algısını oluşturan bir çizgiyi hatırlatır. Çocukluğun ve Allah'ın arasını yaran bu çizgi bir boylamdan başkası değildir. Bu nedenle, çocuk ve Allah'ın arasında duran yarık bir çeşit meridyene dönüşüp Allah'ı geride bırakarak çocuğu şimdide

---

<sup>252</sup> Giorgio Agamben, *Çocukluk ve Tarih: Deneyimin Yıkımı Üzerine Bir Deneme*, çev. Betül Parlak (İstanbul: Kanat Kitap, 2010), 4.

gösteren sınırı çizer. Allah'ın geçmişini silen bu durum, çocuğun şimdisedir. Bu amaçla şairin de özel alanını kuran ve tutan şeyin ta kendisidir. Bir nevi dilin sahasında estetik kılınarak oyuna dönüştürülen şiir de bu açıdan Dağlarca için tıpkı çocukluk gibi bir direnç noktasıdır. Meridyenle yeniden işaretlenen zaman, oyunun ve oyuncuğun değiştirdiği bir geçmişle yeni bir takvime, öznel tarihe kavuşmaktadır. Böylece yarığın meridyene dönüşmesi kişisel tarihle birlikte, şiir aracılığıyla içselleştirilen kamusal tarihi de içerir ve babayla birlikte Allah'ı dışarı iten bir iç alanı, şairin kendine ait özel sahasını kurar. Tüm bunlar da kitap boyunca sürdürülen bir yarığın üzerine kurulan Dağlarca şiirini oluşturmakta ve onun şiirini çocuk aracılığıyla tarihselleştirmektedir.

## BÖLÜM 5

### SONUÇ

Fazıl Hüsni Dağlarca şiirinde süregelen hareketleri takip etmenin önemini göz önünde bulunduran bu tez, böyle bir hareketi özel ve kamusal alan arasında açılan farkı gözeterek yarı deneyiminin beşiği olan şairin ikinci kitabı *Çocuk ve Allah*'ı açıklamaya çalışmıştır. Burada alansal farkın ortaya çıktığı andan itibaren şiirin zemininde kaydedilen sarsıntı başka yerleri de etkileyerek genişlemektedir. Diğer bir deyişle, özel alanın kamusal alandan ayrılması Dağlarca şiirinde artçı sarsıntılara neden olmaktadır. Bugüne kadar şairin bu çetrefil ve anlamsal olarak kendini kolay bırakmayan şiirini analize çalışan pek çok araştırmacı belli bir etkiyi kaydederek, onun şiirine dair ufak tefek işaretler sunmuşlardır. Ancak çocuk ve Allah arasında açılan yarığın tespiti şairin şiirine dair farklı bir bakış açısını geliştirmeye olanak sağlar. Bu da akla ilk olarak çocuğun karşısına neden Allah'ın konulduğu sorusunu getirmekle beraber bu karşılaşmayı sağlayan bakış açısını da sorgulamaya ve tahlil etmeye yönelmektedir. Dağlarca şiirinde geçtiği haliyle çocuk, aslında şairin ikinci şiir kitabında her türlü otoriteye karşı keşfettiği bir dokunulmaz alandır. Dahası bu, şairin baba, devlet ve Allah gibi otoriteler karşısında geri çekildiği bir alanı imlemektedir. Ancak bu geri çekilme bir tür yenilgi değil, tam tersine kendini koruma ve onlara karşı kendini yeniden yaratma deneyimini içerir. Bu açıdan Allah yarığın diğer tarafında, dolayısıyla, çocuğun karşısında ve dışında kalan alan olarak işaretlenmekle kalmayıp, çocukluğa nüfuz etmenin engelleneceği bir dışarıdalıkla birlikte düşünülür. Bu durum aynı zamanda, Dağlarca şiirinde ve özel olarak bu tezin uğraştığı *Çocuk ve Allah* kitabında süregelen ikilikleri de açmakta ve onları alt gruplarda toplamaktadır. Bu nedenle, çocuk anlamsal bir yakınlık üzerinden oyun ve oyuncakla birlikte kurulurken, Allah'ın işaret ettiği alan ise babanın ve devletin

kurmaya çalıştığı her türlü dini ya da ulusal ritüelle bir ilişki içindedir. Bunların çocuğa boyun eğdirmeye çalışan taraflarının geri püskürtülmesi için bir tür karşı devinime, yıkıcı bir faaliyete ihtiyaç duyulmaktadır. Burada çocuğun asıl işlevi ya da işi gücü olan oyun kurma ortaya çıkmaktadır. Her türlü otoritenin ritüeline karşı geliştirilmeye çalışılan bu taktik, bir tür şiddeti değil de kendi içinde yavaşça gelişen bir mekanizmayı ön plana çıkarmaktadır. Allah’a, babaya ve devlete, kısacası kamusal olan her türlü durumun dayandığı farklı ritüele karşı oyunun sessiz ve etkin yöntemi bu şekilde devreye sokulmakta ve çocuğun direnci şiddetsiz bir yıkıcılıkla birlikte gelmektedir. Bunu bir kez daha düşünmek ve yarığın varlığını görmek için kitabın adına iliştiiren “ve” bağlacına bakmak gerekir. Burada çocuk ve Allah arasına girmiş bir ayrıca, bir vadiyi andıran bu gösterge tam da şairin şiirini inşa ettiği boşluğu ve kitabını kurduğu alanı göstermekle kalmayıp, onun estetik kurulumunu da teminat altına almaktadır. Yani bu yarığı andıran vadi ya da ayrıca şairin şiirini besleyen bir çeşit akıntı gibidir. İşte Dağlarca’nın şiirinin tüm o “başkalığı”, “tuhafılığı”, “garipliği”, “kolay anlaşılamaması” bu yarımanın getirdiği bir farka dayanmaktadır. Üstelik bu yarıc, yukarıda söylenene benzer bir şekilde, sadece bir boşluk olarak durmamakta, şiir sesinin, belki de şairin kendini dışarıda olana karşı koruduğu, kolladığı bir siper, hendeğe dönüşmektedir. Dolayısıyla, Dağlarca’nın kurduğu şiir sesi tam da bu siperin içinden konuşur ve sesi de uzun vadide yankılanır. Bu yüzden iki alana da değen ses, iki taraftan da izler taşısa da, aslında çocuk üzerinden gösterilen özel alanı kurmakla, ona çalışmakla görevlendirilmiştir.

Ayrıca Dağlarca’nın çocukluğunda şiir yazarken babanın otoriter bakışına maruz kalmasının bir getirisi olarak okunabilecek babaya karşı yine şiirle alınan bir intikam da ortaya çıkmaktadır. Baba bir tür çocukluğa çekilmeyle, çocuklukla devre dışı bırakıldıktan sonra, sıra hiyerarşik olarak onun bir üstünde yer alan devlete ve

Allah'a gelmektedir. Tüm bu ritüel artıklarının şiir oyununa dahil ediliş amaçları ve biçimleri bu yüzden Dağlarca'nın kendisi için kurmak istediği özel alan bağlamında büyük önem taşımaktadır. Dışarıda kalan otoriter figürlerin, metinsel bir stratejiyle iç edilmesi, içe aktarılması, bir gökkuşağı altından geçerek tam tersine evrilmesi, kamusal ve siyasi ya da dini olanın dönüştürüldüğünün bir kanıtıdır.

Vadinin aynı zamanda çocuk ve Allah arasında çizilen bir tür sınırı da ifşa ettiği zaman zaman ortaya çıkmaktadır. Bu da yarığın işlevsel olan kullanımına bir yenisini eklemekte ve onun olası faydalarını arttırmaktadır. Bu kez gökkuşağı gibi altından geçeni değiştiren masalsi bir çizgi yerine tam da zamanı ve zamansallığı yaran başka bir göstergeye ihtiyaç vardır. Çünkü baba, devlet ve Allah'ın geçmişi sabitleyen ritüeline karşı, çocuğun şimdileştiren oyunu ve kutsal sayılan nesnelere dönüştüren oyuncağının devreye girmesi hem zamansallığı hem de tarihselliği beraberinde getirmektedir. *Çocuk ve Allah*'taki çocuk bu açıdan son derece tarihseldir. Yarığın bir başka tezahürü olan çizgiye geri dönmek gerekirse, onu bu kez farklılaşan işlevinden dolayı yeniden adlandırmanın yararı olacaktır. Bu nedenle, çocuk ve Allah'ın arasını yaran çizgi, zamanı belirleyen meridyene dönüşmektedir. Bu boylam, çocuğun şimdininin tam üzerinde durduğu "ân"ı ön plana çıkarmaktadır. Geçmiş arkada kalmıştır artık. Yinelemek gerekirse, (tıpkı çocuğun ellerinde anlamını yitiren, haçtan bebeğe dönüşen) şimdinin dönüştürdüğü bir zamanı taşıyan nesne, geçmiş artığıdır. Dolayısıyla, ritüelin anlamını kaybetmesi, kutsal bir buharlaşmaya da neden olmaktadır. Başka türlü söylemek gerekirse, kutsal olanın anlamını yitirerek uçup gittiği bir dünyevileşmenin tam vaktidir. Bu yüzden, geçmiş, şimdinin yıkıcı mekanizmasına kapılıp gitmiştir. Yeni bir tarih, kurulmaya çalışılan özel bir alanda yeni bir şiir, belki de yeni bir edebiyat belirmeye başlamıştır. Otoriteye musallat olan bu durum, şiiri oyuna dönüştürürken, dil öncesine gönderen

bir durumda olan çocuğun oyuncaklaştırdığı Türkçeyi bulanıklaştırdığı bir durumu da meydana çıkarmaktadır. Bu açıdan dil ne babanın ne devletin ne Allah'ın dilidir. Bu açıdan dil, Dağlarca'nın kendileştirmeye çalıştığı ve varlığını teminat altına almaya gayret ettiği bir tür tanık olarak sahneye çıkmaktadır. Diğer bir deyişle, "Fazıl Hüsnü Dağlarca'dan kaynaklanan" bir dil *Çocuk ve Allah*'ı meydana getirmektedir.

Tam da bu dünyevileştirmenin siyasi bir sekülerleşmeyle birlikte geldiği düşünülebilir. Dağlarca'nın *Çocuk ve Allah* üzerinden tarihi bir bağlama oturtulabileceği de söylenebilir. Tek parti dönemine denk düşen bu durum, iktidarda olan CHP'nin altı okundan biriyle bir paralellik taşımaktadır. Laiklik ilkesini son derece özgün bir şekilde iç ederek şiir aracılığıyla kendine mal eden Dağlarca, *Çocuk ve Allah*'a dair bir uzak okumayla gününün siyasi ajandasına dair izler taşıyan bir metin üretmiş olsa da bu metin alegorik bir okumaya alan açmaz. Diğer bir deyişle, Frederic Jameson'ın ortaya attığı gibi Dağlarca'nın metni tamamen "ulusal alegori"yle yaftalanamaz. Bunun nedeni de şairin bu kitaptaki yaklaşımı ve tutumudur. Kamusal, siyasi ve toplumsal olanı doğrudan vermek ya da "ulusal alegori"ye kapı açan bir yapıda kurmak yerine, Dağlarca burada son derece özgül bir şiirleştirme çabası içindedir. Dolayısıyla, bu şiir kitabı toplumun ya da siyasetin doğrudan ya da dolaylı olarak hikâyesinin okunacağı bir mecra olmaktan ziyade, dışarıda kalan bu hikâyelere rağmen kendi hikâyesini anlatma amacı güderek özel alanını kurmaya çalışan bir kişinin ürünüdür.

Ancak özel alanın kurulma çabası ve şairin varlığını güvence altına alma gayreti her şeyiyle tek ve bütün bir öznenin habercisi olamamaktadır. Diğer bir deyişle, şairin "ben"i yayılmakta ve dışarıda olana karşı geliştirdiği hamle ile tazyikli bir şekilde şiirine püskürtülmektedir. Bu Dağlarca'nın poetik basıncı olarak

kaydedilebilir. Bunu ölçmek için de bir nevi barometreye ihtiyaç vardır. Bu yüzden bu tezin geride bıraktığı büyük bir tartışma Dağlarca hakkında yapılacak yeni çalışmalara yön verebilir. Tek bir öznenin hikayesini, bireyin özgül deneyimini derli toplu bir şekilde içermeyecek kadar dağınık olan Dağlarca şiiri, öznenin değişik görünümünde<sup>253</sup> belirlediği bir zamansallığı ihtiva etmektedir. Bu yüzden sürekli değişen bir oyunun içinde, sürekli kendini değiştirerek sunan bir şimdinin ortasında, “ân”ın bitmek bilmez tekilliğine karşı, milyonlarca lahzanın farklı durumlarında var olan bir Dağlarca’ya göz atmak gerekecektir. Bu da onun dağınık yönünü ortaya çıkarabilecek yegane bakış açısını sunmaktadır. Böylece Dağlarca yapıtlarını ya da külliyyatını bütünlüklü bir algılama çabasına girişmek yerine, şiir içinde şiirin kurduğu oyun aracılığıyla başkalaşan “ben”leri takip eden bir makinenin keşfedilmesi ve ifşa edilmesi şaire ve şiirine yönelik yeni bakış açıları getirecektir. Böylelikle Türkçe edebiyat araştırmalarında da Yüce Aydoğan’ın işaret ettiği<sup>254</sup> gibi yeni bir alan açılacaktır. Öznenin hikâyesi yerine, bir tür dağınık, parçalanmış, yazarın ya da şairin yitip giden öznelik halinin bir türlü oluşamayan ya da tam oluşacağı “ân”da yeniden başkalaşabilen benlik macerasına odaklanarak öznesizliğin takibine götüren bu yaklaşım, Türkçe edebiyatta yeni tartışmalara da gebecektir. Bu nedenle Türkçe edebiyat çalışmalarında bir türlü bütünlüklü olarak ele alınamayan Dağlarca’nın şiiri bu şekilde açıklanabilmeye çalışılabilir. Üstelik bu tezin de ortaya koyduğu gibi Dağlarca’da oyuna dönüşen dille şiirin, bir anlamda da edebiyatın başkalaşması Türkçe edebiyat çalışmalarında yeni bir bakış açısını da beraberinde getirebilecek, yeni bir dönemselleştirme sorusuna neden olabilecektir. Bu dönemselleştirme de Türkçe şiirde Dağlarca’nın yerini tekrardan düşünmeye neden

---

<sup>253</sup> Gilles Deleuze ve Felix Guattari, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, çev. Robert Hurley, Mark Seem, and Helen R. Lane (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983).

<sup>254</sup> Yüce Aydoğan, “Yazınsal Disko: Halid Ziya Uşaklıgil’in Yeğin Yazısı” (Yüksek Lisans Tezi, Boğaziçi Üniversitesi, 2009).

olacaktır. Sanıldığı gibi Fazıl Hüsnü Dağlarca şiiri Türkçe edebiyatta apayrı bir alanda yer almaz. Onun şiiri daha önce rastlanmayacak derecede farklı bir kurulumla sahip olsa bile kendisinden sonra gelen şiiri etkilemiştir. Özellikle de İkinci yeni hareketi hem üslup hem de tema bakımından *Çocuk ve Allah*'la örtük bir diyalog geliştirmiştir. Bu nedenle Garip hareketi ortaya çıkmadan hemen bir yıl önce basılan bu kitap, modernist şiire doğru bir kapı açmakta, hatta bu türden bir şiirin çocukluğunu içermektedir. Üstelik bu durum Dağlarca şiirinin kendinden sonra gelenleri beslediğini göstererek onu Türkçe şiirde bir çizgiye iliştirebilir. Bu da bundan sonra yapılacak Dağlarca araştırmalarında böyle bir ilişkinin dikkatli şekilde incelenmesini kolaylaştıracak bir duruma işaret ederek Türkçe şiirin dönemlerini yeniden düşünmeye imkan sağlayacaktır.

## KAYNAKÇA

- Anderson, Benedict. *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması*, çev. İskender Sav. İstanbul: Metis Yayınları, 2011.
- Agamben, Giorgio. *Çocukluk ve Tarih: Deneyimin Yıkımı Üzerine Bir Deneme*. çev. Betül Parlak. İstanbul: Kanat Kitap, 2010.
- Agamben, Giorgio. "For a Philosophy of Infancy". çev. Elias Polizoos. *Public* 21/2 (2001) (erişim tarihi 26.05.2015).
- Ahmad, Aijaz. "Jameson's Rhetoric Otherness and 'National Allegory'". *Social Text* 17/4 (1987): 3-25.
- Aydoğan, Yüce. "Yazınsal Disko: Halid Ziya Uşaklıgil'in Yeğin Yazısı". Yüksek Lisans Tezi, Boğaziçi Üniversitesi, 2009.
- Benjamin, Walter. "Mumerehlen". *Bin Dokuz Yüzlerin Başında Berlin'de Çocukluk* içinde. çev. Tevfik Turan. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009.
- Berman, Marshall. *Özgünlüğün Politikası: Radikal Bireycilik ve Modern Toplumun Ortaya Çıkışı*. çev. Nursel Yıldız. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2011.
- Berman, Marshall. *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*. çev. Ümit Altuğ ve Bülent Peker. İstanbul: İletişim, 2013.
- Bensmaïa, Réda ve Davis, Denise. "Postcolonial Nations: Political or Poetic Allegories? (On Tahar Djaout's 'L'invention du désert')". *Research in African Literatures* 30/3 (Sonbahar, 1999): 151-163.
- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press, 1997.
- Burian, Orhan. *Denemeler Eleştiriler*. Ankara: Türkiye Bilimler Akademisi, 2004.
- Celan, Paul. *The Meridian: Final Version-Drafts-Materials*. çev. Bernhard Böschenstein ve Heino Schmuil. California: Stanford University Press, 2011.
- Cemal Süreya. *Şapkam Dolu Çiçekle*. İstanbul: Yön Yayıncılık, 1991.
- Cemal Süreya. *Bütün Şiirleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005.
- Collodi, Carlo. *Pinokyo*. çev. Samim Sinanoğlu ve Suat Sinanoğlu. İstanbul: Kanaat Kütüphanesi, 1931.
- Dağlarca, Fazıl Hüsnü. *Çakırın Destanı*. İstanbul: Marifet Basımevi, 1945.
- Dağlarca, Fazıl Hüsnü. *Sıvashlı Karınca*. İstanbul: Yeditepe Yayınları, 1951.
- Dağlarca, Fazıl Hüsnü. *Havaya Çizilen Dünya*. İstanbul: Kitap Yayınları, 1960.
- Dağlarca, Fazıl Hüsnü. *Çocuk ve Allah*. İstanbul: Kitap Yayınları, 1966.

- Dağlarca, Fazıl Hüsnü. *Asu*. İstanbul: Kitap Yayınları, 1967.
- Dağlarca, Fazıl Hüsnü. *Bağımsızlık Savaşı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009.
- Deleuze, Gilles ve Guattari, Felix. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. çev. Robert Hurley, Mark Seem ve Helen R. Lane. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.
- Derrida, Jacques. *Writing and Differance*. çev. Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press, 1978.
- Derrida, Jacques. *Margin of Philosophy*. çev. Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press, 1982.
- Ertop, Konur ve Kılıçarslan, Özgen. *Fazıl Hüsnü Dağlarca*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2009.
- Hamacher, Werner. “‘Now’: Walter Benjamin on Historical Time”. *Moment: Time and Rupture in Modern Thought* içinde. haz. Heidrun Friese. Liverpool: Liverpool University Press, 2001.
- Heidegger, Martin. *Poetry, Language and Thought*. çev., Albert Hofstadter. New York: Perennial Classics, 2001.
- Hesapçioğlu, Muhsin ve Meşeci Giorgetti, Filiz. “Siyah Önlük Beyaz Yakanın Kökeni”. *Kuram ve Uygulamada Eğitim Bilimleri/Educational Sciences: Theory & Practice* 9/4 (Güz 2009): 1717-1750.
- Gelis, Jacques ve Philip, Franklin. “The Evolution of the Status of the Child in Western Europe: From the Collective Body to the Private Body”. *Social Research* 58/4 (1986): 689-704.
- Işık, İhsan. *Türkiye Yazarlar Ansiklopedisi*. Ankara: Uyum Ajans, 2001.
- Jameson, Fredric. “Çokuluslu Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Edebiyatı”. *Modernizmin İdeolojisi* içinde. Çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları, 2008.
- Judanis, Gregory. *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür: Milli Edebiyatın İcat Edilişi*. çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları, 1998.
- Kabacalı, Alpay. *Türkçenin Ses Bayrağı Fazıl Hüsnü Dağlarca*. İstanbul: TÜYAP, 1987.
- Kayıran, Yücel. “Poetik Yarılma”. *Adam Sanat* 191/11 (2001): 50-9.
- Kayıran, Yücel. “Dağlarca: Cumhuriyet Şairi”. *Radikal* (17.11.2006). (erişim 18.05.2015).
- Kim, Jaecheol. “Cognitive Cartography in the Neocolonial World: Jameson's “Third-World Literature” and Ngũgĩ's *Petals of Blood*”. *Texas Studies in Literature and Language* 55/2 (Yaz 2013): 184-206.

- Kristeva, Julia. *Desire in Language*. çev. Thomas Gora. New York: Columbia University Press, 1980.
- Kömürcü, Seyyidhan. *Hasar Ayini*, (İstanbul: Varlık Yayınları, 2003).
- Köroğlu, Erol. “Ulusal Tarih Tasarımı ve Popüler Edebiyat: Aka Gündüz Örneği” *Türklük Bilgisi Araştırmaları Journal of Turkish Studies* 31/11 (2007): 94-5.
- Koçak, Orhan. *Bahisleri Yükseltmek: Turgut Uyar’da Kendini Yaratma Deneyimi*. İstanbul: Metis Yayınları, 2011.
- Koçak, Orhan. *Kopuk Zincir*. İstanbul: Metis Yayınları, 2012.
- Lacan, Jacques. *The Psychoses*. çev., Russell Grigg. New York: W.W. Norton, 1997.
- Lacoue-Labarthe, Philippe. *Poety as Experience*. çev. Andrea Tarnowski. California: Stand University Press, 1999.
- Memet Fuat. *Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi*. İstanbul: Adam, 2003.
- Marrouchi, Mustapha. “On Writing, Intellectual Life, and the Public Sphere”. *Edward Said: At The Limits* içinde. New York: State University of New York, 2014.
- Mısırlı, Ertan. *Fazıl Hüsnü Dağlarca Günlüğü*. İstanbul: Kaynak Yayınları, 2014.
- Soysal, Ahmet. *Arzu ve Varlık: Dağlarca’ya Bakışlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007.
- Szeman, Imre. “Who’s Afraid of National Allegory? Jameson, Literary Criticism and Globalization”. *The South Atlantic Quarterly* 100:3 (Yaz 2001): 803-27.
- Şentürk, Semiha. “Dağ Gibi Şiirleriyle Dağlarca”. *Milliyet* (17.11.2008). (erişim 29.05.1025).
- Tan, Mine. “Çağlar Boyu Çocukluk”. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi* 22/1 (1989): 87. (erişim 20.05.2015).
- Toprak, Zafer. *Darwin’den Dersim’e: Cumhuriyet ve Antropoloji*. İstanbul: Doğan Kitap: 2012.
- Yeşilyurt, Türkan. “Fazıl Hüsnü Dağlarca’nın Şiirlerindeki Temalar”. Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, 2010.