



**FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI PROGRAMI**

**BEHÇET NECATİGİL'İN ŞİİRLERİNDE
TASARIM VE MEKÂNIN RUHU**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

NEFİSE KÜBRA KARAKUŞ

İSTANBUL, 2022



**FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI PROGRAMI**

**BEHÇET NECATİGİL'İN ŞİİRLERİNDE
TASARIM VE MEKÂNIN RUHU**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Nefise Kübra KARAKUŞ
(190101020)**

**Danışman
(Prof. Dr. Hasan AKAY)**

İSTANBUL, 2022



FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ
TEZ ONAY FORMU

21/ 01/2022

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda 190101020 numaralı Nefise Kübra KARAKUŞ'un hazırladığı "Behçet Necatigil'in Şiirlerinde Tasarım ve Mekanın Ruhu" konulu yüksek lisans tezi ile ilgili Tez Savunma Sınavı, 21/01/2022 Cuma günü saat 14:00'da yapılmış, sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin **KABULÜNE/REDDİNE** karar verilmiştir.

Düzeltilme verilmesi halinde:

Adı geçen öğrencinin Tez Savunma Sınavı .../.../20... tarihinde, saat ...:.. da yapılacaktır.

Tez Adı Değişikliği Yapılması Halinde: Tez adının
.....
şeklinde değiştirilmesi uygundur.

Jüri Üyesi	Tarih	İmza
(Danışman) Prof. Dr. Hasan AKAY	21/01/2022	
Prof. Dr. Nihat ÖZTOPRAK	21/01/2022	
Prof. Dr. Ali BULUT	21/01/2022	
(İkinci Danışman) */ .../20...
*/ .../20...

*2. Danışman varsa doldurulacak

BEYAN

Bu tezin yazılmasında bilimsel ahlak kurallarına uyulduğunu, başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunulduğunu, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapılmadığını, tezin herhangi bir kısmının bağlı olduğum üniversite veya bir başka üniversitedeki başka bir çalışma olarak sunulmadığını beyan ederim.

Nefise Kübra KARAKUŞ

BEHÇET NECATİGİL'İN ŞİİRLERİNDE TASARIM VE MEKÂNIN RUHU

Nefise Kübra KARAKUŞ

ÖZET

Behçet Necatigil Türk edebiyatında “Evler Şairi” unvanı alarak mekân üzerine poetik felsefe geliştirmiş bir şairdir. Bu çalışmada şairin yalnız “evler”i değil sorunsallaştırdığı tüm mekânlar ele alınmaya çalışılmıştır. Şairin mekânı kavrarken başvurduğu bir kaynak olarak geçmiş tasavvuru anlaşılmasına çalışılmış, etkilendiği disiplinler mekânları incelerken ele alınmıştır. Mekânı inşa eden bir disiplin olarak mimariden, mekânı ve şiiri estetik hale getirmede tasarımdan yararlanılmıştır. Mekânların felsefi yönünü incelemede felsefeden, zaman tasavvurunu kavrayabilmek için fizik ve matematikten istifade edilmiştir. Görsel sanatlardan kübizm, şiiri şekillendiren bir anlayış olarak metin incelemelerinde yer almıştır. Çalışmamız bu yönüyle disiplinlerarası bir araştırma olma özelliği göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Behçet Necatigil, Tasarım, Mekân, Mimari, Şiir

**THE SPIRIT OF DESIGN AND PLACES
IN BEHCET NECATIGIL'S POEMS**

Nefise Kübra KARAKUŞ

ABSTRACT

Behçet Necatigil is a poet who developed a poetic philosophy concerning places by gaining the title of “Poet of Houses”. This work aims to focus on all the places the poet has attempted to problematize, instead of solely focusing on “houses”. Descriptions of the past have been examined as a source which the poet utilized while gaining an understanding of places, and, the disciplines which influenced his works were discussed while examining the previously mentioned places. This work draws on architecture, which is a discipline that is used to build places; design, which is used to add aesthetic properties to places and poetry; philosophy which is used to examine the philosophical aspects of places in addition to physics and mathematics which are used to get a grasp on the concept of time. Our work has an interdisciplinary quality in this aspect.

Keywords: Behcet Necatigil, Design, Places, Architecture, Poetry

ÖN SÖZ

Behçet Necatigil, okuyucusuna farklı kimlikler sunabilen bir şairdir. Necatigil ile tanışan veya karşılaşan her okuyucu onun “baba, öğretmen, orta sınıf vatandaşı, eş, arkadaş” kimliklerinden biriyle mutlaka karşılaşır. Bu yönüyle Necatigil hepimizden bir parçayı yansıtır. Necatigil’in bu kimlikleri arasında, gerek estetik yönüyle gerekse günlük hayatın anlamını kavramada okuruna yol göstermesi yönüyle “şairlik” kimliği özel bir yerde durmaktadır. “Şair Behçet Necatigil” in şiirleri tüm bu toplumsal rolleri ihtiva ettiği için bugüne kadar pek çok kez okunmuş, tartışılmış ve araştırılmıştır. Behçet Necatigil’in şiirlerine dair yapılan akademik araştırmalar, tek bir yöne odaklanmamış gerek biçim gerek muhteva özellikleri tezlerde ve makalelerde incelenmiştir.

Necatigil’in şiirlerinde her okuyucunun dikkatini çeken, evlerle ilişkisi olmuştur. Bu ilişkinin munis ve latif bir ilişki olduğu söylenegelmiştir. Şairin yaşadığı çağın olumsuzlukları ve kendisinin mizacının, onu böyle bir temaya yönelttiği bilinmektedir. Fakat bu söylemler yalnızca sonuç haliyle karşımızda durmaktadır. Yani, şairin ne gibi değişiklikleri sezdiği ve çağının ne denli farkında olduğu incelenmeksizin doğrudan şiirindeki temaları incelemek yeterli olmayacaktır. Bu nedenle bu tezde, şairin biyografisinden hareketle işe başlanmış, onu mekânı sorunsallaştırmaya iten sebepler çeşitli disiplinlerden yararlanılarak incelenmeye çalışılmıştır. Mekânı incelemek mimariyi anlamayı gerektirir. Bu yönüyle bu tezde mekânı incelerken mimari disiplininin sıklıkla yararlandık. Şairin ve şiirlerin bize sunduğu imkanlarla, şiirleri mimarî incelemelere tâbi tuttuk. Bunu yaparken dönemin mimari anlayışını araştırdık ve tarihsel-toplumsal değişikliklerin büyük oranda şairin yaşadığı yıllarda gerçekleştiğine tanık olduk. Dolayısıyla devrin yaygın anlayışını kavrayabilmek için tarihsel, siyasal ve sosyolojik bilgilere-teorilere başvurduk. Tüm bunların sanat anlayışlarını nasıl etkilediğini araştırırken “Kübizm” ve “Bauhaus” anlayışları ile karşılaştık. Tezimizi asıl olarak bu iki kavram üzerine kurduk diyebiliriz. Resim sanatı bu yolda çalışmamızı hem renklendirdi hem temellendirdi. Picasso, Braque ve Cézanne’ın izlerini şiirlerde aradık.

Tüm bu kavramları araştırıp incelemedeki amacımız “Mekânın ruhunu” bulabilmektir. Fakat bunu yaparken “ruh” gibi soyut bir kavramı temellendirmek kolay olmadı. Bu noktada felsefeden istifade etmeye çalıştık. Platon, Heidegger, Hegel ve Bachelard’da mekânın anlamını aradık. Mekânın ruhunu somut olarak ortaya koyabilmek adına toplumsal bellek ve bireysel tarihin önemli olduğunu fark ettik. Dolayısıyla zamanı bir kavram olarak Bergson’dan okumaya çalıştık. Tüm bunların bu çalışmayı renkli bir mozaik dönüşürmüş olmasını diliyorum.

Disiplinlerarasılık, sosyal bilimler alanındaki çalışmalar için kaçınılmazdır ve çalışmayı zenginleştirir. Fakat bir yüksek lisans öğrencisinin bu kadar fazla disiplinden faydalanmasının kolay olmadığı hoş görülmelidir. Bu yüzden yardımlarından istifade ettiğim farklı alanlardaki kişilere teşekkür borçluyum.

Prof. Dr. Hasan Akay yüksek lisans derslerinde Necatigil'i gülümseyerek ve sevgiyle anlattığında, hocamın Necatigil ile yüz yüze tanışma imkânı bulabildiğini düşünmüştüm. Bugün Necatigil'i sevgiyle ve gülümseyerek anıyorken fark ettim ki Necatigil ile ünsiyet kurmamı Hasan Hocamın yaklaşımına borçluyum. Öncelikle beni Necatigil ile "tanış kıldığı" için hocama teşekkür ederim. Edebiyatta görsel sanatların izini aramak beni her zaman çok heyecanlandırdı. Bu konuda, hocamın desteğini her zaman hissettim. Astro-fizikten felsefeye kadar her alandaki bilgisini benimle paylaşarak bakış açımı genişletti. Başından sonuna kadar her adımdaki desteği için tez danışmanım Prof. Dr. Hasan Akay'a içten teşekkür ederim.

Prof. Dr. Ebru Burcu Yılmaz'ın mekânın mânâsı üzerine yaptığı çalışmalar bu tezde benim için yönlendirici oldu. Kendisinin kaynak tavsiyelerinden ve eserlerinden istifade ettim, teşekkür ederim. Kubbealtı Vakfından Yüksek Mimar Özcan Ergiydiren, lisans hayatımda olduğu gibi bu çalışma boyunca da yardımına ihtiyaç duyduğum büyüklerimden oldu. Mimari literatürdeki katkıları için kendisine teşekkür ederim. Bu tezin felsefeye dair gidişatını belirleyebilmemde yardımları için Murat Şamil Şen'e teşekkür ederim.

Sürecinden başından sonuna kadar güzel dilekleriyle beni motive eden hocalarıma, aileme, arkadaşlarıma teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	iv
ABSTRACT	v
ÖN SÖZ	vi
KISALTMALAR	1
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM	6
1. TASARIM	6
1.1. TÜRK SANATINA VE TASARIM TARİHİNE KISA BİR BAKIŞ.....	6
1.2. BAUHAUS EKOLÜ	8
1.3. CUMHURİYET VE BAUHAUS.....	13
1.4. TÜRKİYE’DEKİ BAUHAUS OKULLARI VE İSMAİL HAKKI BALTACIOĞLU:.....	18
1.5. TÜRK EVİNİN KARŞISINDA ASRÎ EV:.....	26
1.6. KÜBİST RESİMDEN MİMARİYE:	31
1.7. BALTACIOĞLU VE KÜBİZM:	37
1.8. YENİ MİMARİYE İTİRAZLAR.....	42
1.9. KÜBİST ŞİİR:	45
İKİNCİ BÖLÜM	48
2. MEKÂN	48
2.1. FÜTÜRİZM:.....	57
2.2. UZAM-MEKÂN:	60
2.3. MEKÂNIN ÜRETİMİ:	66
2.3.1. Ürün-Üretim:	66
2.4. MEKÂN- HAFIZA İLİŞKİSİ	67
2.5. MEKÂN TÜRLERİ.....	68
2.5.1. Toplumsal Mekân	68
2.5.1.1. Toplumsal Mekân ve Üretim İlişkisi	68

2.5.2.	Doğal Mekân:	69
2.5.3.	Hâkim Mekân, Hakim Olunan Mekân:	71
2.6.	İÇSELLİK MEKÂNLARI	72
2.6.1.	Dış Mekân-Poetik Mekân-İçsellik Mekânı:	72
2.6.2.	Dar Mekân-Geniş Mekân:	74
2.6.3.	Hareketsizlik Mekânı:	75
2.6.4.	Düşleme Mekânı: (Uçsuz Bucaksızlık):	76
2.7.	EV	76
2.8.	ŞEHİR	78
2.9.	HETEROPYA:	80
2.10.	EDEBİYAT MİMARLIK İLİŞKİSİ:	83
2.11.	MEKÂN VE RUH	86
2.11.1.	İslami Gelenek İçinde Ruh:	86
2.11.2.	Gazali'nin Ruh Tasavvuru:	92
2.11.3.	Platon'da Mekân Olarak "Khora"	94
2.11.4.	Heidegger'de "Dasein"ın Mekânı ve Zamansallığı:	100
2.11.5.	Heidegger'de Uzam :	104
2.11.6.	Hegel'de "Tin" (Geist) Ve Zeitgeist:	105
2.11.7.	Gaston Bachelard'da Ruhun Fenomenolojisi:	108
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM		110
3. ŞİİR İNCELEMELERİ:		110
3.1.	PARKLAR	110
3.2.	CADDELER VE SOKAKLAR:	112
3.3.	BAHÇE VE KIR	130
3.4.	MEZARLIKLAR	140
3.5.	EVLER- APARTMANLAR	145
3.6.	MEKÂNLAŞMAMIŞ UZAMLAR:	165
3.7.	SİNEMALAR:	167
3.8.	ZAMAN/ÇAĞ DEĞİŞİMİ ŞİİRLERİ:	169
3.9.	KENT	184
3.10.	TASARIM:	200

SONUÇ	219
KAYNAKÇA	222
EKLER	228

KISALTMALAR

a.e.	Aynı eser/yer
a.g.e.	Adı geçen eser
a.y.	Yazara ait son zikredilen yer
bkz.	Bakınız
C.	Cilt
CHP	Cumhuriyet Halk Partisi
DP	Demokrat Parti
çev.	Çeviren
ed. veya haz.	Editör/yayına hazırlayan
s.	Sayfa/sayfalar
v.d.	Çok yazarlı eserlerde ilk yazardan sonrakiler

GİRİŞ

Behçet Necatigil, Türk edebiyatının sevilen ve toplum tarafından kabul görmüş şairlerindendir. Edebiyatın her ilgilisi/bilgilisi, Necatigil'e mutlaka tesadüf etmiştir. Şairin içtenliği ve herkesin kendine yakın bir yönünü onda bulabilmesi, şairin bu denli sevilmesinin sebeplerindendir. "Şair Necatigil"e tesadüf etmeyen biri, "Behçet Hoca" ya tesadüf etmiştir. Şairin çok yönlü kişiliği onun tanınıp sevilmesini sağlayan sebeplerden bir diğeridir. Bu ilgi, akademik alanda da kendini gösterir. Necatigil, hakkında pek çok akademik araştırma yapılmış bir şairdir. Yüksek lisans ve doktora tezleri, makaleler, kitaplar, şiir incelemeleri, hakkında mülakatlar, dergilerin özel sayıları... tüm bunlar Necatigil'in muteber bir şair olduğunu gösterir.

Edebiyat, dünyanın gerçeklerinden uzak ve her alandan bağımsız olarak söz söyleyebilmiş bir alan değildir. Edebi metinler büyük oranda bir etkilenme neticesinde ortaya çıkar. Şair ya da romancı çağının değişikliklerinden, siyasi atmosferden ve bir diğer edebiyatçıdan etkilenir. Böylece bir edebi eserde yalnız eserin yazarının değil pek çok etkenin izi vardır. Dolayısıyla bir edebi metni anlayabilmek için eserin içine doğduğu toplumun özelliklerine bakmak, tarihsel aşamalarını incelemek mutlaka gereklidir. Bu, eserin dış katmanını kavramamızı sağlar. Eserin iç katmanı ise tamamen yazarına bağlıdır. Bir eseri anlayabilmenin temel şartı, aslında yazarı anlamak ve tanımaktır. Yazarın ya da şairin biyografisi, ilgi alanları, aile hayatı, sosyo-ekonomik düzeyi gibi pek çok etken bize, eserine dair doğru çıkarımlar yapmamızda yardımcı olur.

René Wellek ve Austin Warren, "Edebiyat Teorisi" kitabının "Edebiyat ve Biyografi" başlıklı yazısında; bir edebi eserin, onun yaratıcısının hayatı ve edebi kişiliği çerçevesinde incelenmesinin en eski yöntemlerden biri olduğunu ifade

ederler. Bu yönüyle yazarın biyografisi eserin yazılışını aydınlayacağı için önemlidir. Biyografi eser ile ilişkilidir.¹

Buradan hareketle Necatigil'in şiirlerinde tasarımı ve mekânın ruhunu kavrayabilmek için öncelikle şairin biyografisine bakmamız gerekmektedir. Bu noktada Behçet Necatigil'in kızı Ayşe Sarısayın'ın babasıyla ilgili anılarını aktardığı "Çok Şey Yarım Hala" adlı kitabından sıklıkla yararlanılacak bir eserdir. Şairin ilk çocukluk anılarını, annesini kaybetmesini, geçirdiği hastalıkları onu en yakın tanıyan kişilerden birinden okuma imkânı sağlar. Buradaki bilgiyi tezimizde yer alan şiirlerin incelemesinde kullanacağız. Burada Behçet Necatigil'in "baba" kimliği ile karşılaşacağız.

Behçet Necatigil, Hilmi Yavuz'un "Behçet Hoca"sı olarak bize bu yönüyle de Hilmi Yavuz'un "Behçet Hoca" adlı kitabında görünür. Şairin ev ve odalara yüklediği anlamı, onun mizacını, geçmişe tutkusunu, eşyaya dair dikkatini buradaki anılardan okuyarak Necatigil'in şiirlerini yorumlamaya çalışacağız.

"Sözcükler" dergisinin 60. Sayısı "100. Doğum Yılında Behçet Necatigil Özel Sayısı" olarak şaire ayrılmıştır. Bu dergide, şairin arkadaşları ve öğrencilerinden onunla ilgili pek çok bilgiye ulaşmak mümkün olmuştur.

Behçet Necatigil ile yolu kesişen herkes onun şiirindeki "ev" muhtevasını fark etmiştir. Ev, onun için (çoğunlukla) sıcak ve munis bir anlama sahiptir. Hakkında yapılan araştırmalar da bu konudan sıklıkla söz eder. Tezimize başlarken literatür taramasında şairle ilgili tez bankasında bulunan on dokuz akademik çalışmaya rastladık. Çoğunluğu yüksek lisans tezi olarak hazırlanan bu çalışmalar Necatigil'in tüm şiirlerinden radyo oyunlarına kadar pek çok eserini farklı açılardan inceleyen çalışmalardır. Bunların içinde müstakil olarak sadece şiir biçiminin incelendiği çalışmalar, sınırlandırılmış muhtevalara yönelik çalışmalar, eğitimci yönüne dair çalışmalar karşımıza çıktı. Bizim tezimiz, Necatigil'in şiirleri bağlamında hazırlanacağından, bu çalışmalardan gerektiği kadarıyla istifade ettik. Buradaki akademik çalışmaların, zaman içinde kitap haline geldiğini biliyoruz. Prof. Dr. Yılmaz Daşcıoğlu'nun doktora çalışması ve Prof. Dr. Nurullah Çetin'in doktora

¹ Rene Wellek- Austin Warren, "Edebiyat Teorisi", Dergâh Yayınları, 5. Baskı, 2019, İstanbul, s. 94

çalışması bunlardan ikisi. Necatigil'e dair yapılan doktora düzeyindeki yalnız iki araştırma da burada zikredilen hocalarıma ait. Dolayısıyla bu tezde her iki hocamızın çalışmalarından büyük oranda yararlanılacaktır.

Prof. Dr. Hasan Akay'ın "Kare-Deniz" kitabı Behçet Necatigil'in "Kareler" şiirlerine fraktal bir gözle bakmamızı sağlayan bir eserdir. Akay'ın Necatigil'in şiirlerine yapı-sökümcü yaklaşımını "Şiiri Yeniden Okumak" ve "Şiire Yeniden Bakmak" kitaplarındaki yazılarından takip ettik.

Gonca Gökalp Alparslan hem makaleleriyle hem teziyle Necatigil'i derinlemesine araştırmış bir isimdir. Kendisinin makalalarından yararlanıp, Necatigil'in Gaston Bachelard ile ne yönde ilişki kurduğunu Gökalp'ten okumak mümkündür.

Yukarıda sözü edilen araştırmalarda Behçet Necatigil pek çok farklı açıdan incelenmiştir. Elbette ki şairin mekâna dair hassasiyeti diğer araştırmacılar tarafından da fark edilmiştir. Hatice Büşra Tuna, Behçet Necatigil'i müstakil olarak almaksızın dönemin diğer şairleri arasında onu da zikrederek Necatigil'deki şehir tasavvurunu yüksek lisans tezinde incelemiştir. Bu tezde büyük bağlamdaki mekân değil, şehir konu alınmış ve şehir de İstanbul ile sınırlandırılmıştır. Bu yönüyle bizim çalışmamız buradaki araştırmadan salt şehri değil "mekânı inceleme" yoluyla ayrılmıştır.

-Kronolojik sırasıyla bugüne doğru- Gonca Gökalp, Nurullah Çetin, Yılmaz Daşcıoğlu, Şehnaz Şişmanoğlu Necatigil'in şiirlerini açıklamada önemli akademik çalışmalar ortaya koyarak pek çok çıkarıma imkan sağlamışlardır. Bu çalışmaların her biri aslında yeni bakış açıları teklif eder. Biz de bu tekliften hareketle, bu çalışmalardan istifade ederek tez konumuzu oluşturduk.

Şairin, şiirinde mekâna ayırdığı yerin genellikle evlerle ve kent ile sınırlandırıldığı görülmüştür. Doğru bir tespit olmakla birlikte genellikle çalışmalar, şairin mekân tercihlerinin sebepleriyle değil sonuçlarıyla ilgilenmiş ve en sık kullanılan mekânların araştırmalarda sonuç olarak verildiği görülmüştür. Bizim hipotezimizi oluşturan asıl soru şairin mekân tasavvurunu inşa eden sebeplerin neler olduğudur. Bu tezin başlangıç aşamasında, zihnimizde beliren ilk soru şu olmuştur: Şairin mekâna dair hassasiyetinin kaynağı nedir? Şair, mekânlarda bir mâna, bir ruh

arıyor gibidir. Şairin mekânla ilişkisinin burayı yalnız sığınak işlevine indirgemek olmadığı fark edilmiştir. Hipotezimizin çıkış noktası; şairin, şiirde tercih ettiği mekânlara yüklediği anlamı kavramak olmuştur. Sonuçtan ziyade sebebe bakan bir çalışma yapmak istedik.

“Behçet Necatigil’in Şiirlerinde Tasarım ve Mekânın Ruhı” yukarıdaki çalışmaların ve incelemelerin hepsine ihtiyaç duydu. Bunlardan, mekâna mimari bir bakış açısı getirmekle ayrıldığımızı kolaylıkla söyleyebilirim. Yapılan literatür araştırmasında Necatigil ve tasarım kelimelerinin bir arada hiç kullanılmadığı görüldü. Şiirlere yakından bakıldığında bu kavrayışla şairin bize bir imkan sunduğu fark edildi.

“Tasarım”, “Mekân” ve “Şiir İncelemeleri” olarak üç bölümden oluşmaktadır. bölümlerine ayrıldı.

Tasarım bölümünde modern çağın ekolü Bauhaus açıklanacaktır. Bauhaus’u “Türkiye’de Modernleşmenin Tasarımı” başlıklı kitapla anlamaya ve teorisini tezimize almaya çalışacağız. Bauhaus’un sanatsal temellerini okurken Kübizm’in Bauhaus üzerindeki etkisini göstermeye çalışacağız. Kübizmden, yalnız mimariyi değil; şairin görsel algısına girdiği için şiirlerini de etkilemiş bir sanat anlayışı olarak yararlanarak Necatigil’in şiirlerinde kübist etkiyi inceleyeceğiz. Bunlara “Şiir İncelemeleri” bölümünde yer vereceğiz.

Mekânı kavramaya çalışırken elbette mekânı inşa eden bir disiplin/sanat olarak mimarlık tarihinden yararlanacağız. Cengiz Bektaş’ın “Türk Evi”ni, Turgut Cansever’in bakış açısını da yardıma çağırarak anlamaya çalışacağız. Burada mimarlık teorisini kullanabilmek adına mimarlık alanındaki tezlerden de yararlanmak gerekecektir. Bu konuda İstanbul Teknik Üniversitesinde yapılan doktora tezleri teorik zeminde fayda sağlayacaktır. Bauhaus ve Kübizmin teorisini vermekte buradaki çalışmaları referans alacağız.

Edebiyat alanında yapılan bir çalışmada mimari disiplinden faydalanmaya çalışmanın, araştırmayı renklendireceği ve daha nitelikli hale getireceği muhakkaktır. Fakat lisans eğitimi almadığım bir alanda, üstelik teknik bir alandaki bilgileri gereği

gibi veremeyecek olmaktan korkarım. Bu tezin en sınırlayıcı yönü aslında tezi en çok besleyen yönü de olacağından buradaki hatalarım mazur görülmelidir.

Behçet Necatigil'in şiirlerinde en belirgin mekânlardan biri olarak "ev" in poetik bir felsefe haline dönüştüğü herkesin malumudur. Bu anlamda Gaston Bachelard'ın "Mekânın Poetikası" başlıklı eserinden mekânın ruhunu kavrama noktasında faydalanacağız. Gonca Gökalp Alparslan'ın da "Behçet Necatigil'in Şiirlerinde Mekânın Poetikası" başlıklı makalesinden bu anlamda yararlanacağız.

Şairin mekânlarla kurduğu ilişkiyi kavrayabilmek için çağın özelliklerini de anlamamız gerekmektedir. Bu anlamda siyasi ve sosyolojik teorilerden, Henri Lefebvre'nin kent düşüncesinden faydalanacağız.

Tezimizin başlığında "Mekânın Ruhunu" ifadesini kullanmak "ruh" gibi çetin bir kavramı teorik bir zeminde incelemeyi gerektirecektir. Bunu yaparken mekânın anlamını felsefe tarihinde araştırılarak khora'dan mekâna gelen süreç ve mekân tasavvuru incelenmeye çalışılacaktır.

Bu bilgiler teorik ve tarihsel olarak verildikten sonra, bunların şiirdeki tesirini "Şiir İncelemeleri" bölümünde göstermeye çalışacağız.

Tüm bu yönleriyle tezimizin inter-disipliner bir çalışma olduğunu, tezimizi diğer çalışmalardan ayıran en belirleyici özelliğinin mimariyi ve görsel sanatları kullanarak şiirleri incelemek olacağını söyleyebiliriz.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. TASARIM

1.1. TÜRK SANATINA VE TASARIM TARİHİNE KISA BİR BAKIŞ

Türk toplumu sanatı her zaman günlük hayatın içinde yaşatan, sanatı zanaatla ilişkilendirerek işlevsel hale getiren, insan ruhunun estetik ihtiyacını karşılayan bir alan olarak görmüştür. Toplumun yaşam biçiminin, inanışlarının bütün içtimai koşulların sanat kaidelerini şekillendirdiği malumdur. Burada Türk toplumunun sanatı alımlama biçimine bakıldığında iki ayrıma gidildiği görülür. İslamiyet'in etkisiyle taklitten uzak ve temsile yakın, yaratma eylemini göz ardı ederek yansıtmayı önceleyen geleneksel-gelenekli sanat anlayışının renklerle, doğal unsurlarla, temsile ve güzelliğin insan ruhunda uyandırdığı hazları ifade etmeye dayalı tutumu genellikle benimsenen sanat tavrı olmuştur. Gerek tezyini sanatlarda gerek musikide bir tavır olarak bu anlayış benimsenmiş ve üslup haline gelmiştir. Geleneksel sanatta sanatçı yaratan konumunda değil, yaratılanları fark edip tezyin yoluyla yeniden yansıtan konumundadır. Bu bakımdan sanatçı, toplumun her kademesinden, her meslek dalından olabilir. Dolayısıyla bu anlayışta sanatçı “fil dişi kulesinde” biri değil, halkın ve geleneklerinin içinde yaşayan sosyal bir vatandaşdır.

Osmanlı'nın modernleşme tutumuyla birlikte eğitimde, askeri yapılarda, günlük hayatta önemli kırılmalar gerçekleşmiştir. Bu değişimin bir netice olarak sanatı da etkilemiş olması pek tabiidir. Değişim, zihinsel bir olgu olduğu için zihniyet dönüşümü zamanla sanatta ortaya çıkan ürünlerin değişmesini de beraberinde doğal olarak getirmiştir. En başından beri modern sanatla zaten ilgili olan Osmanlı padişahlarının asri sanata karşı ilgileri zamanla tabana da yayılmaya başlamıştır. Modern sanatın tabana yayılmaya başlaması elbette halk için modern sanatı meşru kılmaz. Bu alışma devresi zaman alacaktır. Bu tutumlardan dolayı modern sanat eğitiminin devlet eliyle açılan okullarda verildiği görülür. Buradan hareketle şu çıkarıma ulaşmak zor olmayacaktır; modern sanat ve özellikle resim, aristokrat çevrelerin bir uğraşdır.

Osmanlı'da bugünkü anlamıyla resim eğitimi, halkın ulaşabileceği yerel yönetimler yoluyla değil belirli okullarda yapılmıştır. “*Sanayi-i Nefise Mektebi'nin 1883'teki açılışına değin resim eğitimi sadece Mühendishane-i Berrî-i Hümayun, Harbiye Mektebi ve bunlara öğrenci yetiştiren Askeri Rüştîye'lerde verilmektedir. 1835'ten itibaren askeri okullarda öğrenim gören yetenekli öğrenciler, Paris başta olmak üzere Berlin, Viyana ve Londra'ya gönderilir. Öyle ki, bu Avrupa kentlerine iki yıl içinde on iki öğrenci yollanmıştır.*”² İnsan, fitratı gereği bulunduğu çevreden etkilenir. Elbette yurt dışına gönderilen öğrenciler buldukları ülkelerden ve buralardaki zihniyetlerden etkilenmişlerdir. Zaten maksat, Avrupa’yı görerek yenileşmeye bir nefes getirmektir. Böylece yurt dışına eğitime giden öğrencilerin ülkeye dönmesiyle birlikte artık sanatta köklü bir kültürel değişim görülür. Sanatı her zaman önemsemiş olan Osmanlı Devleti 1877’de Maarif Nazırı Raif Paşa’nın önderliğinde bir okul kurulmasını kararlaştırır. Şimdiki adıyla Mimar Sinan Güzel Sanatlar Fakültesi, 1883’te Sanayi-i Nefise Mektebi adıyla kurulur. Müze-i Hümayun müdürü olan Osman Hamdi Bey’de okulun başına geçirilir. Sanayi-i Nefise Mektebi, Osmanlı’daki ilk tasarım okulu olacaktır. Burada tasarım okulu kavramına özellikle dikkat çekilmelidir. Zira bu okul, kendisine model olarak “Paris École des Beaux-Arts”ı yani Fransız anlayışıyla eğitim veren bir Fransız okulunu alır. İleride göreceğimiz tasarım ekolü tartışmalarında bir cenahı oluşturması bakımından burası önemlidir. Bu ekolle birlikte anılan Türk sanatçılar arasında Şeker Ahmet Paşa, Osman Hamdi Bey, Hoca Ali Rıza gibi tanınmış ressamı vardır. Sanayi-i Nefise, bir okul olmasından ziyade Türkiye’deki sanat eğitimi belirler, yöntem oluşturur ve görsel kültürü şekillendirir. Mustafa Cezar; akademinin bir taraftan sanatçı yetiştirirken, bir taraftan da yetiştirdiği sanatçılar ve onların ürünleriyle çağdaşlaşma çabaları içindeki Türkiye’de toplumun çağdaşlaşmasına yatkınlığını artıracak ortamı hazırladığını ifade eder.³

Malum olduğu üzere Osmanlı’nın modernleşme gayretleri sosyal etkisi bakımından İstanbul dışında etki göstermez. Haliyle akademinin de faaliyet alanı İstanbul ile sınırlı kalır. Okul, Cumhuriyet’in ilanına kadar tek tasarım okulu

² **Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı**, Der: Ali Artun, Esra Çavuşoğlu, İletişim Yayınları, 4. Baskı, 2017, İstanbul, s.22

³ Age, s.22

olmuştur. Cumhuriyetle birlikte, *“sanatın Anadolu'ya doğru yönelişi bir başka kurumun, Gazi Eğitim Enstitüsü'nün mezun ettiği öğrenciler aracılığıyla gerçekleşecektir.”*

Cumhuriyet'in modernleşme tutumunun Osmanlı modernleşmesinden ayrıldığı en temel nokta değişimde kamerayı tuttuğu bölgedir. Osmanlı modernleşmesinin etkileneni İstanbul iken Cumhuriyet modernleşmesi kamerayı Anadolu'ya çevirir. Çünkü Anadolu halkını pek çok bakımdan eğitmeye çalışan Cumhuriyet ideolojisinin araçlarından biri de elbette sanat olmuştur. Şiir ve roman yoluyla halka ulaşmaya çalışan Cumhuriyet aydınları, tasarım disiplini de halkı eğitmekte ve kendi ideolojisini inşa etmekte bir araç olarak kullanmıştır. Bu amaçla, nasıl İstanbul'da tasarım eğitimi ihtiyacını Akademi (Sanayi-i Nefise) karşılıyorsa, Anadolu da artık tasarımla tanışmalıdır ve buradaki ihtiyacı karşılamak için de bir okul kurulur. 1932 yılında Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü-Resim İş bölümü kurulur. *“1932'de açılan bölümün temel amacı iki eksende ilerler. İlki Akademi'nin gerçekleştirmekte İstanbul'la sınırlı kaldığı “çağdaşlaşma” hareketini eğitimciler aracılığıyla Anadolu'ya götürmek, diğeri ise sanatı zanaatla birleştirerek sanatın toplumsal amacını yeniden keşfetmektir.”*⁴ Esra Aliçavuşoğlu'na göre okulun amaçlarından ikincisi de Almanya'da Walter Gropius tarafından kurulan Bauhaus okulunda olduğu gibi sanat ve zanaat arasındaki ayrımı ortadan kaldırmaktır. Tıpkı Paris École des Beaux-Arts'tan esinlenerek kurulan Sanayi-i Nefise Mektebinde olduğu gibi Cumhuriyet aydınları da Almanya'daki Bauhaus ekolünden etkilenmişler ve oradaki eğitim sistemini Türkiye'ye taşımışlardır. Burada Bauhaus okulunu ve Türkiye'ye girişini izah etmek gereği doğmuştur.

1.2. BAUHAUS EKOLÜ

Bugünkü tasarım çalışmalarının zemini, Bauhaus anlayışına dayanır. Sanat ve tasarım eğitimi denildiğinde kaynaklar Almanya'da 1919'da kurulan Bauhaus okulunu göstermektedir. Devlet Bauhaus Okulu (Das Staatliche Bauhaus) 12 Nisan 1919'da mimar Walter Gropius tarafından bir devlet kurumu olarak ortaya çıkar. Güzel sanatlar okulunu ve uygulamalı sanatlar okulunu bünyesinde toplar. Walter

⁴ Artun, Çavuşoğlu, **Bauhaus**, S.22

Gropius, okulu tasarlarken güzel sanatlar ve tasarım sanatlarını ortak disiplinler olarak kabul etmiş ve mimar, zanaatkar, sanatçı, endüstri ilişkilerini burada birleştirmeyi amaçlamıştır. Sanayileşme ile birlikte tek tip ve kolaycılık fikrinin ön plana çıkması Bauhaus anlayışını ortaya çıkarmış demek yanlış olmayacaktır. Çünkü Bauhaus, sanatkarların endüstriyel ürünler hazırlamasına ve sanat yapıtlarının toplumun her kesiminin hizmetine sunulmasını amaçlar. Bauhaus okulunun anlayışı; toplumun sanatçılar tarafından ortaya konan eserleri kullanabilmesidir. Burada ilk kez sanatçılar tasarımlarını toplumsal işlev maksadını gözetererek oluştururlar. Sanatçıların; tekstil, cam, seramik tasarımları prototip olarak fabrikalara gönderir ve Bauhaus ile birlikte artık sanat eseri fabrikaya girmiş olur. Bauhaus sanayi çağının ve beraberindeki düşünce yapısının ortaya çıkardığı bir ekol ve eğitim sistemidir.

Sanayileşme ile birlikte üretimdeki tek hedefin hız olması zanaatları ortadan kaldırmaya başlamıştır. Örneğin, insanların yeni kıyafet ihtiyacını karşılayan terzilerin yerini mağazalar almaya başlamıştır. Bir zanaatkar olan terzi tarafından hazırlanan kıyafete sahip olmak belirli bir zaman almaktadır. Ölçü verme, prova etme gibi gereklilikler atölye üretimi ile, fabrika ürünleri ile birlikte zaman kaybı olarak görülmeye başlanmıştır. Kişilerin hızla alışmaya başladığı bir devrede artık el işi olan ve zaman alarak üretilen günlük ihtiyaç ürünleri fabrikalardan ve makinelerden sağlanmaya başlanmıştır. Elbette zanaatin estetik tavrı kolayca silinemez. Bu sebeple fabrika yahut atölye ürünü olan şeyler de belirli bir estetiğe sahip olmak durumunda kalmıştır. Böylece sanayide “tasarım” sürecin getirdiği bir ihtiyaç olarak doğmuştur. Buradaki estetik tavır, el işinde olduğu gibi uzun süren, emeğe dayalı, gösterişli süslemeler elbette olmayacaktır. Sanayinin ihtiyaç duyduğu tasarım hem günlük işlevleri karşılayan hem de ürünlerin özgün doğallığının ön planda tutulduğu bir anlayış olacaktır. Bu tutum sanat eserinin müzede kalmasını, korunup cemekânlara hapsedilmesine karşı çıkar. Böylece resim, heykel gibi görsel sanatlar artık kamusallaşır. Bu sanatlar, yepyeni malzemeler ve formlarla birlikte günlük hayata karışır. Bauhaus anlayışında tüm sanatlar aslında hizmet için vardır. İşlevselliğin ve sanatın birleştiği bir alan olarak ise mimari ön plana çıkar. Mevcut sanat anlayışına göre ortaya konan gerek günlük ürünler gerek mimari eserler Bauhaus çizgisine uygun biçimde ortaya çıkmıştır. Yani, mimaride de gösterişli

süslemelerin yerine sade ve yalın düzenlemelerle, işlevin öne çıktığı mimari bir anlayış kendisini inşa etmiştir. Bauhaus anlayışı ile oluşmaya başlayan mimari eserler de artık “eskinin süslü ve gösterişli ürünleri değil; doğal, işlevsel ve kendi formuna uygun üretilen boyutlu” yapılarıdır.

“Bauhaus öğretisi, sosyalist idealizm ile ticari gerçeklik arasındaki ayırmda köprü rolü üstlenmeyi ve gelişen teknolojik kültüre yanıt vermeyi amaçlıyordu. Walter Gropius'un 1919 tarihli “Bauhaus Manifestosu”, kamuya ve sanat ortamına özetle şunu iletliyordu: “Gelin, zanaatçı ve sanatçı arasındaki kibirli engeli kaldıralım, sınıfsal ayırım olmaksızın veni bir birlik/lonca oluşturalım. Geleceğin yapısını hep birlikte arzulayalım, kavrayalım ve yaratalım. Gelecek, mimarlık, heykel ve resim sanatını tek bir bütün halinde kucaklayacak ve bir gün, yeni bir inancın kristal simgesi (kübik kristal) gibi milyonlarca işçinin ellerinden gökyüzüne yükselecek.”? Gropius'a göre sanatçı, onurlandırılmış, yüceltilmiş bir ustaydı. “Sanat için sanat” anlayışına tepki gösteren Bauhaus ideolojisi, “sanat”ı, zanaat ve mühendisliği içeren bireşim, zamanın ruhunu yansıtan biçim olarak algılıyor, “sanat” sözcüğünü sözlüğünden çıkarıyordu.”⁵

Bauhaus elbette kendinden önce oluşmuş çeşitli hareketlerle kendini ifade etme imkânı bulmuştur. Burada Bauhaus'un fikri zeminini oluşturan 19. Yüzyıl tasarım hareketlerinden söz etmek uygun olacaktır. İngiltere'de 19.yy'ın ikinci yarısında ortaya çıkan Arts and Crafts hareketi sanayileşmenin neticesi olan seri üretime ve yukarıda sözü edilen zanaatlerden uzaklaşılması durumuna tepki olarak gelişir. Hareketin öncü ismi John Ruskin, zanaatın kaliteli bir üretim süreci olduğunu ve üretimde zanaate dönülmesi gerektiğini, fabrika ve makinelerin üretim biçiminin çalışanları yabancılaştırdığını düşünür. Ruskin'den sonra gelen William Morris de Ruskin'in fikirlerinden etkilenecek eski üretim biçimlerine, zanaat ve uygulamalı sanatlarla dönmeyi ister. Bu iki isim, fabrika ve zanaat kurumlarını birleştiren Bauhaus'u etkilemiştir.

“19. yüzyılın sonlarına doğru Almanya'da Jugendstil, Fransa'da Art Nouveau, İngiltere'de Modern Stil ve Avusturya'da Sezessionstil diye adlandırılan

⁵ Artun, Çavuşoğlu, **Bauhaus** , s.202

yeni hareketler görülmeye başlandı. Bu hareketlerin ortak noktası, özellikle gündelik yaşam nesnelere yansıyan sanatsal bir yaşam duygusuydu. Jugendstil hareketi de endüstriyel yöntemlerle üretilen ürünleri geçmiş üslupların biçimsel ve ornamental öğeleriyle oluşturmaya yönelik tarihselcilik akımına karşıydı. Ancak dekoratif yapı farklı olarak yansıtılmaktaydı. Doğa çıkışlı, basit ve belli bir geometrik konstrüksiyonu olan bir yapı. Hareketin önemli temsilcisi Henry van de Velde idi. Mobilyalar, çeşitli kullanım nesnelere ve iç mekânlar tasarlamıştı. Van de Velde'nin yaklaşımı elit bir bilinç ve bireysellik üzerine kurulmuştu.”⁶

Arts and Crafts toplumsal bir kaygı ile, zanaatkar ve çalışan psikolojisini de göz önünde bulundurarak karşı duruş geliştiren bir hareketti. Burada Jugendstil, biçimleri estetize hale getirerek elit bir yaşam biçimi ve belirli bir zümreye hizmet eden ürün anlayışını getirir. Bu yönüyle Jugendstil, Arts and Crafts hareketinden büyük oranda ayrılır.

Vienna’da aynı dönemde görülen Sezession hareketinde ise azaltılmış bir biçim dili ve geometrik süsler hakimdir.

20.yy başına gelindiğinde bütün sanat ve tasarım çalışmaları kolektif hale gelebilmek için 1907’de Münih’te Deutsche Werkbund çatısı altında birleşir. Werkbund çatısı altındaki iki önemli isim, Henry van de Velde ile Hermann Muthesius’tur. Velde, sanatsal bireysellik ve gelişim ilkesini savunurken; Muthesius endüstriyel standartlaşma ve tüm ürünlerde tipikleştirmeyi savunur.

Yüzyıl dönümünde, o zamana kadar çoğunlukla bireysel ve dağınık olarak yürütülen sanatsal/sosyal yenilenme çabalarını bir dernek/federasyon çatısı altında birleştirmek ve kurumsallaştırmak amacıyla, 1907 de Münih’te kurulur. Kurucuları arasında sanatçılar, mimarlar, zanaatkarlar, sanayiciler, yayıncılar vb. vardır. Kuruluş amacını endüstri üretimini sanat, endüstri ve zanaatın ortak etkileşimiyle eğitim ve propaganda yoluyla iyileştirmek olarak açıklarlar. Ancak bu birlikteliğin içinde birbiriyle rakip olan ve daha sonra da rekabeti devam ettirecek iki önemli yaklaşım dikkati çekmektedir. Biri; Henry van de Velde’nin savunduğu, sanatsal bireyselliğin gelişimi ve açılımı; diğeri ise Hermann Muthesius’un vurguladığı

⁶ Artun, Çavuşoğlu, **Bauhaus**, s.169

endüstriyel standartlaşma ve ürünlerin tipikleştirilme ilkesiydi. Bu ilk yılların en önemli kişisi, geleceğin tasarımında sanat ve endüstri gerilimini en iyi fark eden, bunun yanı sıra malzeme gerçekliği, üretim ekonomisi, toplumsal geniş etki gibi kavramları sürekli savunan Hermann Muthesius'tur. Muthesius'a göre;

*“Tarih geri dönüşü olmayan bir süreçtir. Makine endüstrileşme sürecinde zanaatı geçmiştir. Ve mühendis sanatçının yerini almıştır. (...) Makine üretimi süs, bir yanılgıdır. Düz, parlak, faydalıya indirgenmiş biçimler bizim makine üretiminden beklentilerimizdir.”*⁷

Bauhaus, öncüsü Walter Gropius ile kendini inşa ederken bu iki farklı ismin fikirlerini sentezler. Bauhaus'a göre “Sanat, zanaatin yüceltilmesidir.” Bu anlayışla, Werkbund'un ilk sergisinde görülen “evden kahve fincanına kadar her şeyin temel bir tasarım fikrine göre oluşturulması” denemesi birbiriyle uyumludur. Böylece zanaat, seri üretimin içine dahil edilebilmiş olur.

*“Bauhaus'un sanat ve tasarım ürünlerinde; azaltılmış bir estetik, temel geometrik biçimler (iki ve üç boyutlu), temel renkler, teknik işlev/biçim ilişkisi belirleyicidir. Ayrıca, bunların yanı sıra; geniş yığınlara tasarım yapma düşüncesi, sosyal sorumluluk, sanatı/tasarımı toplumsal değişimin bir enstrümanı gibi algılamak kriterleri ile, bunun sonucu olarak, ne olduğunu, nasıl kullanılacağını, üretim ve malzeme ilişkilerini açıkça ortaya koyan net ve dürüst tasarımlar üretmişlerdir. Bu tasarım düşüncesi sonraki yıllarda Alman tasarımının önemli özelliklerinden olacaktır.”*⁸

Bauhaus, olduğu ilk dönemde tasarımlarını zanaat çizgisinde ve ustaların işçiliğini gözeterek oluştursa da ikinci dönemde Dessau ile birlikte okul, bugünkü halini alır. İşlevsel ürünü ön plana çıkaran, temel geometrik biçimleri vurgulayan, el işçiliğini değil endüstriyelliği vurgulayan anlayış 20. yüzyılın devamında kaçınılmaz olarak ortaya çıkmıştır. Haliyle bu yıllar, seri üretim kavramının önemsendiği, endüstrinin daha da geliştirildiği yıllar olmuştur. Bugünün endüstriyel tasarım dili halen Bauhaus ilkelerine uygun üretimler yapar. Örneğin bugün evlerde sıklıkla karşımıza çıkan, Koray Malhan imzalı “Koleksiyon” adlı marka, tasarım ürünler

⁷ Artun, Çavuşoğlu, **Bauhaus** , s. 172

⁸ Artun, Çavuşoğlu, **Bauhaus** , s.175

piyasaya sürmüştür. Kahve fincanının bir tasarım ürünü olduğu iddiasıyla bugünün ürünü, bize Werkbund'un ilk sergisindeki iddiayı hatırlatır.

20. yy'ın ilk yarısında tüm dünyadaki çalkantılı süreç ve bilhassa Almanya'nın durumu, siyasi çekişmeler sebebiyle Bauhaus'un kapatılmasına sebep olmuştur. Bauhaus bir anlayış olduğu için elbette okulun kapatılmasıyla tarihten silinmemiş, Ulm Tasarım Okulunda ilkelerini yaşatmaya devam etmiştir. Ulm Tasarım Okulunda bugün tanıdığımız markaların ilk endüstriyel tasarım anlaşmaları yapılır. *“Braun, Kodak Almanya, Siemens, ERCO, Lamy, Lufthansa, Wilkhahn firmalarıyla ilişkiler kurulur ve projeler üretilir. Ancak Ulm Okulu'nun tasarım konseptiyle en çok özdeşleşen firma Braun'dur. Herbert Hirsche ve Hans Gugelot'un geliştirdiği tasarımlar ve Düsseldorf fuarında ilk önemli etkiyi yaratan Braun firması standı ile Ulm tasarım konsepti modern tasarımda belirleyici rol oynamaya başlar.”*⁹

Özetle, bugünkü tasarım kavramının oluşumu Werkbund ve Bauhaus ile başlar. Kavramın modern sınırları ise Ulm Okulu ile çizilir. Bizim burada amacımız Bauhaus ile tanışıklık olduğu için Ulm Tasarım Okulu hakkındaki detaylı bilgi ilgili kaynağa bırakılmıştır.¹⁰

1.3. CUMHURİYET VE BAUHAUS

Modern dünyanın global hale gelmesi; ideolojilerin, bakış açılarının ve sanat anlayışlarının her yerde tanınabilir/etkilenilebilir olmasına sebep oldu. Haliyle bir ülkede ortaya çıkan bir yaklaşımın bütün dünyayı etkilemeye başladığı makine hakimiyeti çağlarında her ülke kendi çözümünü üretmeye çalışıyordu. Burada söylemi yöneten üst bir ses, her ülkeye aynı çözümü farklı adlarla sundu. Fransa'da Kübizm/Pürizm, Art Deco; Almanya Weimar'da Bauhaus, İtalya'da Fütürizm, Hollanda'da De Stijl; Rusya'da Konstrüktivizm, Süprematizm... Bütün bu akımlardaki ortak özellik, bütün dünyada uygulanabilecek, yerel kültürden uzak, yeni ve uluslararası bir üslubun peşindeydi. Bu üslup ancak makinenin dilini, geometrik ve standart hale getirmekle mümkün olacaktı. Dolayısıyla kültürlerle göre biçimlenen

⁹ Artun, Çavuşoğlu, **Bauhaus**, s.179

¹⁰Artun, Çavuşoğlu, **Bauhaus**, s. 177

estetik tavır ortadan kalkıyor tek bir estetik söylem baskın hale geliyordu. “Süs ve gösteriş işlevsizdir. Önemli olan makinenin estetiği olan tekniktir.”

“Paul Klee'den Vasili Kandinski ve László Moholy-Nagy'ye, Walter Gropius'tan Ludwig Mies Van der Rohe ve Marcel Breuer'e kadar farklı disiplinlerden birçok sanatçı ve mimarı eğitim kadrosunda barındıran Bauhaus'un, katı bir disiplin ve işlevsellik içinde yalın, basit, süssüz malzemelerle biçim yetkinliği arayan öğretisi, disiplinlerarası “modern yaşam”ın kurulumuna ve dinamiklerine denk düşen bir söylemin yaygınlaşmasına da aracılık etti.”¹¹

Dünyadaki her ülkenin artık ortak etkilenmelere maruz kaldığı düşünüldüğünde bütün bunların içinde Türkiye'nin konumunun da farklı olmadığını görmek mümkündür. Avrupa'da çeşitli şekillerle karşımıza çıkan “yeni estetik makineci söylem” modernleşen her ülkeyi etkilediği gibi yeni modern devletin Cumhuriyet aydınları yoluyla Türkiye'ye taşınmış oldu.

“Bauhaus, başka başka merkezlerde başka başka adlara bürünen bir enternasyoneli temsil eder: Bu enternasyonelin merkezleri, Londra (Arts and Crafts), Amsterdam(De Stijl), Paris(Pürizm), Berlin(Jugendstil, Bauhaus), Viyana(Kinetizm) ve Moskova(Konstrüktivizm)dir. Bauhaus'un Türk modernleşme kültürü üzerindeki etkisi de bu enternasyonelin yörüngesinde oluşur. Bunun ortak dili geometridir. O nedenle Atatürk'ün bizzat kaleme aldığı iki ders kitabından birinin “yurttaşlık bilgisi”, diğerinin de “geometri” olması ve bu iki kitabın yurttaşlık ile geometriyi bağlantılandırması düşündürücüdür.”¹²

Yeni söylemin Türkiye'ye nasıl taşındığına baktığımızda bu konuda öncü olan grubun D grubu ressamı olduğunu görürüz. Estetik modernleşme hadisesi Türkiye'de Nurullah Berk'in başlattığı D grubu adı verilen grup ile başlar. D grubu kendini “Ar” dergisi üzerinden ifade eder. D grubu, Cumhuriyet tarihindeki ilk topluluklu sanat etkinliğidir ve tüm etkinlikler içinde dördüncü topluluk olduğu için dördüncü harf olan “D”yi kendilerine sembol olarak seçer. Nurullah Berk, Abidin Dino, Elif Naci, Cemal Tollu ve Zühtü Müridoğlu gibi isimler bu grupta bir araya gelmiştir.

¹¹ Artun, Çavuşoğlu, **Bauhaus**, s.201

¹² Artun, Çavuşoğlu, **Bauhaus**, s.197

“Grup, Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği ile birlikte Cumhuriyet'in genç sanatçı kuşağını temsil etmiş, dönemin görsel sanatlarında etkili bir rol oynamıştır. Grup üyelerinin çoğu Paris'te çeşitli atölyelerde çalışmış, özellikle André Lhôte'un 'kübist' ve 'yapısalcı', Fernand Léger'nin 'sentetik kübist' biçim anlayışını, 'yaşayan sanat' söylemiyle Türk sanat ortamına sokmuştur.

Özellikle 1930'lu yıllarda devletin halkçılık ve ulusçuluk programı doğrultusunda sanata 'yeni' ve 'ulusal' bir yön verilmesine katkı sağlamıştır. CHP Hükümeti'nin çağdaşlaşma isteğine paralel olarak Batıdaki yeni akımlardan yararlanmış, düzenlediği sergilerle 'yeni' sanatı halka göstermeyi amaçlamıştır. 1960 yılında düzenlenen son sergiyle birlikte yurtiçinde on altı sergi açan grup, yurt içinde ve yurt dışında da birçok sergiye grup adı ile katılmıştır.”¹³

Estetik modernleşmeyi tartışma temayülü “1928-1932 yıllarında Resimli Ay dergisindeki yazıları ve şiirleriyle Nazım Hikmet, 1933'te D grubu sergisinin açılış konuşmasını yapan Necip Fazıl ve 1930'lardaki yazılarıyla İsmail Hakkı Baltacıoğlu” ile başlamıştır. ¹⁴ D grubu kurucu ressamlarından Nurullah Berk, Varlık'ta modern sanatı, burjuva zevklere hitap ettiği için eleştirir. “Aynı yıl, D grubu sergisi açılış konferansını veren Necip Fazıl da, Avrupa modernist sanatını harp sonrası düşünsel buhranı ile ilintilendirmekte, hatta Türkiye'de cemiyeti zamanın ruhunu anlamamakla ve bu düşünsel isyana katılmamakla suçlamaktadır: Ona göre "...sanatın bütün dünyada geçirdiği ihtilaçlardan bugünkü Türk nesline düşen payı kimse aramıyordu. Necip Fazıl yine de Türk aydınına "nihayet bir balyoz", yani hayat balyozunun indiğini ve Türk aydınının da her şeyi yeniden tahsis etmek zorunda kalacağını kaydetmektedir.”¹⁵

Cumhuriyeti kuran kadrolara baktığımızda Avrupa'yı ve Avrupa modernliğini yakından tanıyan bir aydın sınıfıyla karşılaşmak tabiidir. Her bir aydının Türkiye'yi taşımak istediği modern çizgi ortak olsa da toplumun modernlik durumu hakkındaki görüşleri ortak olmamıştır. Kimisi modern olabilmenin temel şartını Avrupaîliği ithal etmek olarak görürken kimi aydınlar da modernitenin ancak

¹³ <https://sanat.ykykultur.com.tr/basin-odasi/basin-bultenleri/d-grubu-1933-1951>, Erişim Tarihi: 16.12.2021

¹⁴ Artun, Çavuşoğlu, **Bauhaus**, s.243

¹⁵ age, s.243

“yeni”liğin içinden inşa edilebileceğini savunmuşlardır. Elbette farklı yaklaşımlar benimsenmiş ve kabul edilmiştir. Bizim burada maksadımız tasarım üzerinden estetik anlayışı kavramaya çalışmak olduğundan sanat ve estetik bağlamındaki görüşleri önemseyeceğiz.

Duygu Köksal, estetik modernleşmeyi bir süreç olarak “Bauhaus, Modernleşmenin Tasarımı” adlı eserde tartışır.

Elbette bir yerde modernist bir sanat ortaya çıkmışsa anlaşılmalıdır ki bu, zaten modernleşmeye başlamış yahut modern bir toplumun üretimidir. Burada estetik modernizmi açıklayan Duygu Köksal; “Edebiyat, plastik sanatlar ya da mimari gibi değişik alanlarda ortaya çıkan bir yaklaşım olan modernizm, modern insanın ruh ve düşünce dünyasını, tüm karmaşıklığı ve çelişkisiyle birlikte yansıtır. Modern insan, hem modernitenin sağladığı olanaklardan, özgürlüklerden faydalanır, hem de modern hayatın getirdiği hız, karmaşa ve yalnızlıktan rahatsızlık duyar. Modern insanı hız, hareket, yabancılaşma ve yalnızlıkla tanımlarsak, estetik modernizm de bu girift oluş ve uygulanış dünyasını yansıtır. Aynı modern insan gibi, modernist yaratıcılık da hem modernitenin olanaklarını sonuna kadar kullanır, över ve yüceltir, hem de modernlikle beraber gelen dağılma, kayıp hissini sürekli dile getirir.” diyerek estetik modernite ve modernizm kavramları arasındaki ayrımı Raymond Williams’a atıfla belirginleştirir.

Türkiye’de modernist akımlar Duygu Köksal’a göre iki yaklaşım üzerinden okunabilir.

“Anti-Modernist” Milliyetçi Duruş. Modernist sanat akımlarına karşı çıkan ya da bunları sadece geçici birtakım cereyanlar olarak ele alan bu grup, muhafazakâr ve sosyalizan görüşleri aynı çatı altında bir araya getirmişti. Bunlar modernist sanata, seçkinci olması, dolayısıyla cemiyetle ve sosyal gerçeklikle ilişkilerini koparması nedeniyle karşıydılar.

Modernizmi Dönemsel Ortamı içerisinde algılayan “İlimli Milliyetçi” Duruş.” Bu grup, modernist sanatı biraz daha tarafsız olarak anlamaya çalışmakta, hatta modernizmi Türkiye kültürel ortamında Avrupa çağdaşlığını yakalamanın bir

yolu olarak görenlerden, zamanın ruhu olarak görenlere kadar çeşitli görüşleri barındırmaktaydı.”¹⁶

Duygu Köksal’a göre katı anti-modernist görüşe sahip olanların gerekçesi sanatın milli hayatı, kurtuluşu, milli liderleri anlatması gerektiğini savunmalarıydı. Onlara göre sanat realizm demekti ve Cumhuriyet’in kültürel hayatı milli olma vurgusu üzerine kurulmalıydı. Anti-modernistlere göre modern sanat yıkıcı ve marazi bir ruh halini içeriyordu. Aynı grup içinde bir diğer teklif de Avrupa’nın modern sanat görüşününün zayıflamış ve yaşlanmış olduğu ve ideal olanın Sovyet modeline geçmek olduğu iddiasını öne süren teklif idi. İsmail Hakkı Tonguç, Sovyet sanat modelinin bizim sanatımız için daha taze bir model olduğunu öne sürüyordu.

Avrupa modernizmine ılımlı bakanlar sanatçıların kendileriydi. Duygu Köksal’a göre de devletin sanat eğitimi için Avrupa’ya öğrenci göndermesi ılımlı modernist tavrın devletin bir politikası olduğunu da göstermektedir.

Türk tarihindeki modernleşme hareketlerine bakıldığında Osmanlı ve Cumhuriyet Modernleşmesi belirgin farklılıklarla karşımızda durur. Osmanlı Devleti’nde modernleşmenin uzun bir zamana ve pek çok farklı zemine yayılarak bir çözüm olarak görüldüğü, bu yüzden Osmanlı’nın pek çok farklı kurumla moderniteye sarıldığı herkes tarafından kabul edilir. Cumhuriyet’in modernleşme anlayışı ise Osmanlı’dan farklı olarak bir çözüm değil bir kendini inşa politikasıdır. Temelde sekülerizme dayanan Cumhuriyet modernleşmesiyle amaç yeni bir ülkeyi yeni ideallerle, mevcut alışkanlıklarından ve geleneklerinden bağımsız bir şekilde kökten inşa etmektir. Buradaki modernleşmenin ancak geçmişten tamamen koparak mümkün olabileceği zannedilmiştir. Dönemin koşulları itibariyle de ani bir karar olarak uygulanması elzem görülen gelenekten uzaklaşma tavrı, uzun vadeli çözümler için bir gereklilik olarak görülmüştür.

Cumhuriyet’in geçmişle ve geleneklerle bağını kopararak kendini inşa etmesi ile Bauhaus’un “*geleneği zanaatkarın emeği olarak anlayan ve kutsayan, ama sanatı şimdinin ruhunda (Zeitgeist/spirit of the age) var eden, “şimdi ile “gele/n-c/ek”i birleştiren/aynılaştırın tutumu*”nun ortak bir zeminde bulunduğu fark edilecektir.

¹⁶ Artun, Çavuşoğlu, **Bauhaus**, s. 249

Devlet politik olarak modernist bir çizgide ilerlese bile aydınlar bu keskin sanat anlayışına temkinli yaklaşmışlardır. Sanatta modernizm büyük oranda çatışılan değil temkinli yaklaşılan ve hatta benimsemenin gerekli görüldüğü bir husus olmuştur. Toplum modernleşirken sanatın da modernleşmesi gerektiğini ifade eden kişi, İsmail Hakkı Baltacıoğlu olmuştur. Baltacıoğlu, sanata dair görüşlerini Yeni Adam dergisinde ifade eder. Sanat eserleri toplumu etkiler ve toplumdan etkilenir bu yüzden içtimai hareketlerle paralel olarak değişmelidir fikrine sahip olan Baltacıoğlu, sanatta modernizmi ısrarla savunan aydınlardan olmuştur.

Her modernleşme hareketi kendi söylemine uygun bir “yenilik” kavramı ile birlikte gelir. Modern devirlerin anlayışı olmaya başlayan Bauhaus’un “Yeni Adam” ülküsü ile Cumhuriyet’in “Yeni Türkiye” söylemi ortak modern kaygılarla oluşması bakımından önemlidir. Bu söylem, devrin aydınlardan İsmail Hakkı Baltacıoğlu’na da yansır.

Burada İsmail Hakkı Baltacıoğlu’ndan ve onun sanat görüşlerinden bahsetmek süreci takip etmemizi kolaylaştıracaktır.

1.4. TÜRKİYE’DEKİ BAUHAUS OKULLARI VE İSMAİL HAKKI BALTACIOĞLU:

İsmail Hakkı Baltacıođlu¹⁷ Türk düşünce hayatının önemli isimlerinden biridir. 19. Yüzyılın sonunda doğması ve 1900’lü yılların başlarında gençlik devirlerini yaşaması, onun Türk düşünce sistemindeki kırılmaları takip edebileceği döneme denk gelir. Ziya Gökalp ve Durkheim’den etkilenir. Eğitimci kimliğiyle tanınmış olsa da hattat, yazar ve mimariye dair düşünce geliştiren önemli bir fikir adamıdır. Onun mimariye dair düşünceleri, mimari literatürde kabul görmüş ve yol gösterici olmuştur. Mimar Turgut Cansever de Baltacıoğlu’ndan sıklıkla bahseder.

Bauhaus ile tanışıklık, İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun önerisiyle Almanya ve Avusturya'ya gönderilen İsmail Hakkı Tonguç, Malik Aksel, Şinasi Barutçu, Hayrullah Örs ve Sait Yada gibi isimlerin, Alman eğitim sistemini yerinde görüp ve ülkeye dönmeleriyle gerçekleşir. *“Bu, bir anlamda sanat ile zanaat ayrımını ortadan kaldırmayı; “mimarlar, heykeltıraşlar, ressamlar, hepimiz zanaatlara dönmeliyiz”*

¹⁷ <https://islamansiklopedisi.org.tr/baltacioglu-ismayil-hakki>, Erişim Tarihi: 16.12.2021

diyen Gropius'un ve dolayısıyla Bauhaus'un Türkiye sanat ortamına da girişini hızlandırır. Bu, 1883'ten itibaren sanat eğitiminde etkin olan École des Beaux-Arts'ın tek "biçimlendirici" oluşunun da sonunu hazırlar. Gazi Eğitim Enstitüsü'nün ardından, düşüncesi daha o yıllarda beliren, ancak 1950'lerin sonuna doğru açılacak olan bir başka okul, Bauhaus ilkeleri doğrultusunda kurulacak ve dolayısıyla yeni bir sanat okulu daha boy gösterecektir Türk sanat ortamında.”¹⁸

Türkiye'nin Bauhaus ile tanışması gerçekleşikten sonra ilk resmi adımlar 1957'de atılır. Şimdiki adıyla Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 1957'de mimar-mühendis Adolf Schneck tarafından “Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu” olarak kurulur. (Bu okuldan “Tatbiki” olarak söz edilecektir.) Okulun kuruluşunda Schneck'in en büyük yardımcıları İsmail Hakkı Tonguç ve İsmail Hakkı Baltacıoğlu'dur. “*Tatbiki'nin amacı “ülkenin sanayi ihtiyacı olan uzman, teknisyen ve sanatkârların her bakımdan mükemmel yetişmelerini sağlamaktır.*”¹⁹

Okulda açılan ilk bölümler hem el işine hem sanat kabiliyetine dayanan mobilya, resim, grafik sanatlar, iç mimarlık gibi bölümler olmuştur. Bu bölümlerde yetişen öğrencilerle endüstrinin gelişimine katkıda bulunmak ve sanayi çağının tasarımcılarını yetiştirmek amaçlanmıştır. Burada verilen eğitimle sanat yüceltilerek zanaat öğretilir. Öğretim biçimi usta-çırak ilişkisine dayanan uygulamalı çalışmalardır. Bir tasarım okulu olarak Tatbiki'nin, Akademi'den farkı Esra Çavuşoğlu'na göre şunlardır:

“*Bauhaus Okulu'na göre biçimlendirilen Tatbiki'de bütün bölümlerin çalışma programı üç grupta toplanır:*

1. *Malzemeyi şekillendirme: Malzemeyle form araştırmaları.*
2. *Teknik ile form güzelliğini birleştirme. Yaratıcı şekillendirme, konstrüksiyon formları.*

¹⁸ Artun, Çavuşoğlu, **Bauhaus** s.21

¹⁹ Age, s.21

3. Endüstriyel şekillendirme: Endüstriye uygulama, çoğaltma (röprodüksiyon) uygulama.’’²⁰

Bunların yanı sıra Tatbiki'nin en büyük farkı Sait Yada'ya göre bu okulda, Akademi'de olmayan Temel Sanat Eğitimi verilmesidir. “*Sait Yada da Bauhaus'tan kalan en önemli mirasın Temel Sanat Eğitimi fikri olduğunu söyler, bu dersin Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu'nun ruhu olduğunu belirtir ve amacını şöyle açıklar: "(...) Okula yeni alınan öğrencileri çeşitli malzeme ve tekniklere alıştırmak, hakiki ve güzel formlar için bütün duygularını geliştirmek, ellerini ve gözlerini eğitmek, bunların daha duygulu, daha düşünceli ve yaratıcı çalışma güçlerini artırmaktır. Gençler bu derslerle, bütün malzemeler ve onlarla yapılacak formlarla ve onların bağdaşacağı tekniklerin özelliği hakkında bu anlayışa erişeceklerdir.*”²¹ Okulun işlevselliği öne çıkaran tutumu, Türkiye’de tasarım okullarını ikiye ayırmaya sebep olur. Tatbikî, Akademi'nin karşısında konumlanmıştır artık. Bu durum kısaca şöyle özetlenebilir: Türkiye’de iki farklı tasarım ekolü vardır. Bunlardan ilki Fransız ekolü “Paris École des Beaux-Arts” etkisiyle, Sanayi-i Nefise adıyla kurulan Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi’dir. İkincisi de Cumhuriyet devrinde Alman ekolü Bauhaus’un etkisiyle, Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu yani Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesidir.

Tasarım konusunda yerli bir ekolün bulunmama sebepleri başka bir tartışmanın konusu olduğundan burada yer almamıştır.

Tatbiki'nin amacı fayda ve işlevselliği estetik bir biçimde oluşturmak olduğu için eğitim çalışmaları yalnız okul binasıyla sınırlı kalmaz, sosyal bir çabaya dönüştü. Okul; yaşamla ve günlük hayatla bağ kurmaya çalıştı. Okulun mevcut bu anlayışıyla topluma ulaşmaya çalışması ise köy enstitüleri yoluyla olur. İş ve sanat, iş eğitimi, el işi gibi derslerle Bauhaus köy okulları yoluyla topluma ulaştı. O yıllarda Anadolu halkı için somut bir karşılığı olmayan sanat ve tasarım ifadeleri köy enstitüleri yoluyla öğrencilere ulaşmaya başlar. Anadolu halkının sanata karşı yaklaşımını Faruk Nafiz Çamlıbel de şu mısralarla ifade etmiştir:

²⁰ Artun, Çavuşoğlu, **Bauhaus**, s.24

²¹ Age, s.24

*“Sen anlayan bir gözle süzersin uzun uzun
Yabancı bir şehirde bir kadın heykelini,
Biz duyarız en büyük zevkini ruhumuzun,
Görünce bir köylünün kıvrılmayan belini”*

Bu anlayışın üzerine konumlanan ve bütün sanat disiplinlerini ulaşılabilir hale getiren Bauhaus ile örneğin heykel, artık yalnızca şehirlerde izlenen yabancı bir unsur değil basitçe günlük bir yere konumlandırılmış bir yapı haline getirilmeye çalışılır.

İsmail Hakkı Baltacıoğlu, sanata dair görüşlerini “Demokrasi ve Sanat” adlı eserinde ifade eder. Eserinde modern-asrî sanatın nasıl olması gerektiğini tartışan Baltacıoğlu, “Lirizm ve Maşinizm”i demokratik memleketlerin sanatındaki iki temel kavram olarak görür. Demokrasilerde mimari cereyan ise Kübizm olmalıdır. Kübizmin, sanatçıya icat ile baş başa kalma imkânı verdiğini ve sanatçının yaratma sürecini olumsuz etkileyen unsurlardan (din,ahlak, yerel gelenekler gibi) uzak durmasını mümkün kıldığını savunur. Ona göre asrî sanatçının yalnızca üretebilmeye ihtiyacı vardır. İsmail Hakkı Baltacıoğlu’nun bu fikirleri, Zeynep Yasa Yaman²²’a göre Henri Bergson’a dayanır. Onun düşünceleri Mustafa Şekip Tunç ve İsmail Hakkı Baltacıoğlu ile yerel hale gelir.

“İsmail Hakkı Baltacıoğlu, “Demokrasi ve Sanat” kitabının ön sözünde de vurguladığı "Lirizm ve Maşinizm" birlikteliğini, başka deyişle Romantizm ve Makine Çağı birlikteliğini önemsiyor, demokrasinin maddi varlığının sürdürülebilmesini manevi bir alt yapıya bağlıyordu.”²³

Modernleşmenin kendini en belirgin şekilde hissettirdiği alanlardan biri de sosyal hayat olmuştur. Gündelik hayatı yaşama biçimi, modernleşen atmosferde yaşanacak yer seçimi, sosyalleşecek mekân endişesi modernleşmenin günlük hayattaki neticeleri olarak görünmüştür. Hem Osmanlı modernleşmesinde hem Cumhuriyet modernleşmesinde mekânlar üzerinden modernliğin tesirlerini izlemek

²² Artun, Çavuşoğlu, **Bauhaus**, s.204: (İsmail Hakkı Baltacıoğlu’nun *Demokrasi ve Sanat* eserine dair bilgiler ikincil kaynak olarak buradan alınmıştır.)

²³ Age, s.205

mümkündür. Tanzimat'ın ilk dönem romanlarıyla gördüğümüz Çamlıca, Küçüksu, Adalar gibi mesire yerleri, bonmarşeleriyle Pera, konaklardaki yaşam şekliyle ev içi ve ev dışı hayatı bize modern mekân tercihleriyle ilgili bilgiler verir. Edebiyatın ayna tuttuğu mekânlar da Milli Edebiyat'a kadar İstanbul ve çevresi, Adalar olmuştur. Mekânlar, İstanbul'un elit semtleri, Adalar, Beyoğlu, Pera gibi ilk modernleşen yerler ve yerleşik elitist kültürün mekânları olmuştur. İstanbul'un ilk apartmanları da yine bu bölgelerde görülür.

Milli Edebiyat ile kameranın açısı değişir ve Anadolu bir saha olarak tanınmaya ihtiyaç duyar. 1. Dünya Savaşı ile yığıtlığe ve levendane duruşa ihtiyaç duyan aydınlar çareyi Anadolu'ya dönmekle bulur. Doğal olarak artık mekân değişmiş ve Anadolu, kasabalarıyla köyleriyle edebi metinlere dahil olmuştur. Bu değişimin en sarıh okunabileceği kaynaklardan biri Yahya Kemal'in Üç Tepe adlı yazısıdır.

Yahya Kemal, Türk Edebiyatını ve aslında kısaca Türk tarihini üç farklı tepe üzerinden anlatır. İlk modernleşme çağlarının sanatçıları, henüz beşikteyken bile devlet rüyasını görmüş olduklarından Osmanlı burjuvazisini temsil eden köşkler, konaklar ve yalılarda yaşamışlardı. Bu devrin temsili Namık Kemal ve genç arkadaşlarının âlemi izledikleri Çamlıca Tepesi idi. *“Onların eserlerinde Çamlıca havası eser, Çamlıca bahçelerinde bülbül yavrusu dinledikleri sezilir, şiveleri o semtin vezir konakları gibi ağır ve şairanedir.”*²⁴

Çamlıca'dan sonra bir merkez olarak Tepebaşı zikredilir. Eğer Çamlıca Tanzimat aydınının çevresi ise, Tepebaşı da 2. Meşrutiyet devirlerinin çevresi olmuştur. Mai ve Siyah romanının baş kahramanı Ahmet Cemil'in Tepebaşı'ndaki meşhur gecesinden sonra artık mekân Servet-i Fünun üzerinden *“yeni ruhların mevcut olan her şeyden bunalarak, Beyoğlu birahanelerinde soğuk bira içerken, Tepebaşı'nda Traviata'yı dinlerken ... teselli buluyorlardı.”*²⁵

²⁴ Yahya Kemal, Üç Tepe, **Dergâh**, 1. Sayı, 1921 (Dergâh dergisinin 1. Sayısı, Mart 2016'da yeniden basılmıştır. Kaynağa şu künye ile ulaşılabilir: **Dergâh**, Sayı 313, 2016

²⁵ Yahya Kemal, “Üç Tepe”, **Dergâh**, s. 1-2.

Son olarak Yakup Kadri ise, milli edebiyat devrinin kaygılarıyla Anadolu'ya gidiyor, “*yeni kelamın nazil olacağı tepeye bakıyor ve son günlerde milli timsalin gösterdiği tepe için dedi ki işte o bu tepedir: Metris Tepe!*”

Buradan bakıldığında edebiyatın mekân tercihinin devrin ideolojik, sosyal, siyasal yaşantısıyla ilgili olduğu aşikardır. Burada özellikle Şişli semtine biraz daha fazla dikkat çekilecektir.

Şişli, Osmanlı modernleşmesinin getirdiği modern yaşamın elit bir semti haline geldi. “*Yüksek tavanlı, demir döküm Art Nouveau balkonlu, küçük asansörlü ve merdivenli, büyük taş apartmanlarıyla, özellikle Fransız kültür etkilerinin duyumsandığı Avrupalı bir bakışa sahipti. Avrupalı modernliğin öncülüğünü sürdüren Şişli, Darülaceze, Şişli Eftal Hastanesi, St. Michel ve Notre Dame de Sion gibi Fransız okulları, giderek büyüyen binaları, iş yerleri, otelleri, kafe, tiyatro vb. kültürel çevresi ile metropolün önemli bir merkezi oldu. 19. yüzyılda, elektrik, gaz ve tramvaydan ilk yararlanan semt de Şişli oldu.*” Fatih, Aksaray, Kasımpaşa gibi semtlerle karşıtlık oluşturan varlıklı ailelerin oturduğu kozmopolit yapısıyla Şişli, yüksek beyaz apartmanları, giderek artan otomobil trafiğiyle İstanbul'un en önemli modern yerleşimiydi.”²⁶

Cumhuriyetle birlikte bu semt elbette popülerliğini birdenbire kaybetmedi. Öyle ki; “*Cemal-Ekrem Reşit Rey kardeşlerin 1930'larda yaptığı Lüküs Hayat operetinin librettosunda yer alan, “Şişli'de bir apartman / Yoksa eğer halin yaman / Nikel, kübik mobilyalar / Duvarda yağlıboyalar” dizeleri, Cumhuriyet döneminde Şişli'nin ve Şişli'deki apartmanın kübik özellikleriyle de döneme uyduğunu, lüks ve ihtişamın mekânı olarak hâlâ önemli ve baskın özellikler taşıdığını göstermektedir.*”²⁷

Osmanlı'nın modernlik anlayışına uygun mekânlar İstanbul çevresinde gelişmişti. Şişli, Tepebaşı, Pera gibi semtler modern bölgeler olarak ilk akla gelenlerdi.

İmparatorluk yerini Cumhuriyet'e bıraktığında başkentin değişmesiyle birlikte Cumhuriyet'in modern insanı için merkez artık Ankara idi. Cumhuriyet, yeni

²⁶ Artun, Çavuşoğlu, **Bauhaus** s.208

²⁷ Age, s. 215

bir yaşam, aile hayatı ve yeni bir yaşam şekli öneriyordu. Bu önerinin merkezi ise kuşku yok ki Anadolu ve Anadolu kültürü idi. 2. Meşrutiyet devirlerinde “çarıklarıyla Pera’da Şişli’de gezmesi hoş karşılanmayan köylüler”, Cumhuriyet ile, Mustafa Kemal’in önermesiyle, “milletin efendisi” haline geldiğinde yeni devletin yeni modernleşme anlayışından taşradaki birey de etkilenmiş oldu.

Modern ve yeni bir anlayışı oluşturmanın temel şartı ailenin anlayışını yenilemek ve değiştirmektir. Bu sebeple Cumhuriyet öncelikle asri ailenin oluşumuna dikkat etti. Aile oluşturulurken elbette içinde yaşayacağı alanlar da tasarlandı. Bu tasarım anlayışı, Bauhaus’a dayanan, sınıf gözetmeyen, modern konutlar oluşturmaya başladı.

“Walter Gropius’un 1919 tarihli manifestosunda “zanaatçı ile sanatçı arasındaki sınıfsal ayrımı yok etmeye, geleceği hep birlikte kavramaya ve biçimlendirmeye, yeni bir inancı milyonlarca işçiyle kubikleştirmeye” yönlendiren “çağrısı”, Türkiye Cumhuriyeti’nde, “Türk milletinde sınıf farkı yoktur” söylemiyle Anadolu ve köylü gerçeği üzerinden yorumlanıyordu.”²⁸

Modern konut inşa etme, modern ailenin oluşturulmasında bir basamaktır. Artık Osmanlı ailesi olmayacak, asri Cumhuriyet ailesinin ihtiyaçları da farklı olacaktır. Haliyle bu ihtiyacı karşılayacak olan konutlar işlevsellik gözetilerek yapılacaktır. Bauhaus’a göre de makine elin bir versiyonuydu. Bu yüzden artık ev de fütürist bir yaklaşımla yaşama makinesi haline gelmiş ve her şey insana hizmet eden bir makine olmaya başlamıştı. Tanpınar’ın meşhur “Rüyası ömrümüzün çünkü eşyaya siner.” mısrasındaki ruh bu modern evde bulunmuyor, eşyanın ve varlığın hakikatinin yerine yalnız işlevi önemseniyordu. Haliyle hizmet eden evin içinde hizmet eden eşyalar, estetik ikinci planda tutularak tasarlandı. Estetikten ziyade evde yaşayan halkın dinlenmesi ve rahatlaması için süssüz, hantal olmayan, toz tutmayan yeni eşyalar mobilyalar da tasarlandı. Modern konut modern döşeme ihtiyacını da getirmişti. Bu yönüyle Bauhaus “mimari ve dekorasyon” anlayışını modern çağın insanına göre oluşturdu.

²⁸ Artun, Çavuşoğlu, **Bauhaus**, s. 210

İsmail Hakkı Baltacıoğlu Şu sözleriyle yeni aileyi, yeni ailenin modern ihtiyaçlarını ve deđiŐimdeki zarureti Şu ifadelerle anlatıyor:

“Bir de aile değişmeyen bir Şey değil, daima zamana göre değişen bir mevzudur. Asrî aile ile Roma ailesi birbirine irca edilemez. İnkılâptan evvelki Türk ailesi inkılâptan sonraki Türk ailesi değildir. Eski ailenin birçok vazifeleri ve birçok da selahiyet ve mesuliyetleri vardı. Yeni ailenin daha az vazifeleri ve selâhiyetleri, fakat belki de daha Őiddetli ve kati ihtiyaçları vardır. Eski aile aynı zamanda iktisadî, bedî ve terbiyevî bir rol oynuyordu. Yeni ailedeki roller bir derece hafîfleymiŐtir. Artık ev istihسالine, ev toplაშmalarına hemen hemen malik değiliz. Türk evlerinde fabrika bacası kadar büyük bacalı ve cami kemerleri gibi kemerli aile ocakları görülmüyor. Bugünkü aile her Şeyden ziyade sıhhate, konfora muhtaçtır. Güneş, ışık, hava ve istirahat edebilecek eşya... Bu ihtiyaç o kadar ŐiddetlenmiŐtir ki üç odalı fakat konforlu bir yuvayı ısıtılması kabil olmayan bir saraya tercih edenler çokluktur. Fakat bu azamî ve medenî konfor fikri bir mimarın zekası yahut bir zenginın parasile halledilecek gibi yalnız bir iş değildir. Artık bugün güneş, ışık, sıcaklık, hava ve bahçe meseleleri daha geniş bir zaviye içinden görülüyor. Yeni bir köy, bir Şehir, bir millet meselesi sayılıyor.”²⁹

Bu tavrın ilk örnekleri edebiyata da sirayet eder. Yakup Kadri Karaosmanoğlu Anadolu’yu anlamaya çalışan ilk yazarlardandır. Cumhuriyet’in ilanı ile beraber baŐkent Ankara haline gelince romancılارın da bakış açısı değişmiş, zaten inkılapçı kimliği ile tanınan Karaosmanoğlu da bir süredir romanlarıyla tuttuğu Anadolu kamerasını bu kez Cumhuriyet ailesine çevirmiŐtir. Ankara romanında Selma karakteri üzerinden yeni aile ve yeni konut izlerini görmek mümkündür. Selma’nın Ankara’da yaşadığı semtler hem Cumhuriyet modernlerinin yeni yaşam biçimini gösterir hem de Selma’nın apartmanlarda yaşaması yeni kübik konutlara dair bize fikir verir. Burada maksat romanın tahlili olmadığı için ilgili kaynağa gidebilir.³⁰

²⁹ Artun, avuŐođlu, **Bauhaus**, s. 213

³⁰ Yakup Kadri Karaosmanoğlu, **Ankara**, İletifim Yayınları, 7. Baskı, 1987

1.5. TÜRK EVİNİN KARŞISINDA ASRÎ EV:

“Eski evlerde mehtabın saltanatı vardı.

Şimdi her tarafı camlı binalarda güneşin saltanatı başlıyor.”

Bauhaus ekolünün yerleşik mimari anlayışta ve dolayısıyla sosyal şartlarda bazı değişiklikler getirdiğini izah etmeye çalıştık. Değişimi takip edebilmek için değişimden öncesini de tanımak gereklidir. Bu sebeple Bauhaus ekolünün hangi mimari anlayışın “yerine” geldiğini açıklamaya çalışmak doğru olacaktır. Bauhaus’un modern bir mimari anlayışı getirdiğini yukarıda açıklamıştık. Bu anlayış geleneksel Türk evi modelinin üstüne yeni bir yaşam biçimi sunmak üzere oluşmuş durumdadır. Burada Türk evinin ne olduğu Cengiz Bektaş’tan referans ile açıklanmaya çalışılacaktır.

Cengiz Bektaş Türk evi ifadesi ile ne kastettiğini şu şekilde açıklar: *“Yaşadığı topraklar üzerinde gelmiş geçmiş bütün kültürlerin doğal kalıtçısı önce orada büyüyenlerdir. Bu nedenle elbette Makedonya’daki Osmanlı evine bugün Makedonyalı Makedonya evi, Filibe’deki Osmanlı evine Bulgaristanlı Bulgaristan evi, Yunanistan’daki Osmanlı evine de bugünün Yunanistanlı Yunanistan evi diyecektir. Gerçekten de bu evler yaratıldıkları coğrafyanın evleridir tam tamına. Ben bugün “Türkiye evi” dersem de ya da Türkiye vatandaşı olarak yaşayanlara üst kimlik olarak Türk dendiğine göre “Türk evi” dersem de doğru bir şey söylüyorum elbette. Ama bunu Osmanlı yaşama kültürünün bütün bu topraklar üzerinde ortak yaşamdan yarattığını bilerek söylüyorum Türk evi sözünü.”³¹*

Türk evini somutlaştırmak için de İstanbul’dan ve Safranbolu’dan örnekler getirir. Anadolu Hisarı’nda 1679’da yapıldığı bilinen Amcazade Yalısı ile Safranbolu, Bağlar bölgesinde yaklaşık 300 yaşında bir evi Türk evi olarak tanımlar. Bu iki örnek de metropollerde doğup büyüyen bugünün insanının zihninde somut bir işaret bırakması bakımından önemlidir.

Cengiz Bektaş’ın bu tanımından hareketle şunu söyleyebiliriz ki; Türk evi diyebileceğimiz bir üslubun oluşması yüzyıllardır Türk topraklarında yaşayanların

³¹ Cengiz Bektaş, **Türk Evi**, YEM Yayın, 9. Baskı, 2021, İstanbul, s. 29

biriktirdiklerinin işlenmesinin bir neticesidir. Bu toprakların farklı coğrafyalara yayıldığı ve her coğrafyanın ihtiyacının farklı olduğu elbette aşıkardır fakat iklimi, sosyal şartları, çevresinden etkilenme düzeyi ne olursa olsun her Türk evinin ortak birtakım özellikleri vardır. Bu özellikler gerek yaşam şartları gerek ihtiyaçlar gerekse Türklerin mahremiyet sınırlarındaki hassasiyetiyle oluşmuştur.

Cengiz Bektaş'a göre Türk evinin en belirgin özelliği bir avluya sahip olmasıdır. Bu avlu hangi toplumsal sınıftan ailenin olursa olsun büyük küçük bir şekilde her evde görülür. Avlu, evde yaşayanların evin sınırları içinde tabiatla bir arada yaşamasını kolaylaştırır. Bu, tarım toplumu olarak geçimini sürdürmüş olan Türkler için tabii bir ihtiyaçtır. Tabiatı izleyebilmek, güneşi evin içinde yaşayabilmek geleneksel Türk ailesi için bir lüks değil ihtiyaç olmuştur. *“Her evin, bütün gün boyunca bir yanı güneş, bir yanı gölge olan bir avlusu vardır. Burada suyun sesi, çiçeklerin renkleri, meyvenin, sebzenin kokusu vardır. Avlu(atrium), Türk evlerinde Kalkolitik dönemden, Beycesultan'dan beri vardır.”*³² Evin kendine ait sınırlar içinde bir bahçeye sahip olmasının elbette evi yaşayan aileye sunduğu çeşitli kolaylıklar ve rahatlıklar mevcuttur. Avlu, içe dönük ve yalnızca eve ait bir bahçe olduğu için etraftan görünmesi pek mümkün değildir. Bu naif gizlilik, evin mahremiyetini korumaya yeter ve evde yaşayan aileye özgür bir alan açar. *“Evin dışı kapalılığıyla, bir bakıma ev içinin kadın, sokağın- kentın erkek olarak ayrımının altı çizilmiş oluyordu.”*³³

Türk evi ayrımını sağlayan bir diğer özellik ise yukarıda ifade edilen tabiata bağlılıkla ilişkilidir. Cengiz Bektaş, incelediği Türk evlerinin doğaya komşuluğundan, doğanın düzenini bozmadan, olağan düzenin içinde kendine yer ve nefes bulabilmiş evlerin Türk evi olduğunu ifade eder. Bu tutum aslında kültürel bir kimliği işaret eder. Cengiz Bektaş'a göre Türk evini inşa eden zihniyet ve birikim kendini tahakküm eden bir konumda değil çevresiyle bütünlük sağlaması gereken bir varlık olarak ortaya koymuştur. Ev ve yuvanın yalnız insanın ihtiyacı olmadığı doğal yaşamındaki diğer canlıların da hakkı olduğu düşünülerek evlere genellikle bir ufak kuş evi, kapılara kedilerin rahatlıkla geçebilmesi için küçük bir kanat eklenir. Evlerin

³² Bektaş, **Türk Evi**, s. 25

³³ Age, s.25

konumları lükse ve ihtişama yakın olmasına göre değil rüzgârın konumuna göre belirlenir. Odalar rüzgârın yönlerine göre sıralanır ve bunlara göre isimlendirilir. Bu yaşama kültüründe aslanan manevi kıymetler ve insan ilişkileridir. Konu komşuya gösteriş yapmak ayıptır. Yeni ve üstün olan hiçbir şey göze batmamalıdır. Kokusu giden yemekten bir kap da komşuya gitmelidir.

Bu insani ilişkileri yalnız konu komşuyla değil bizzat ailenin içinde de izleyebilmek mümkündür. Türk evinde yaşayan aile çekirdek aile değil geniş ailedir. Yani sanayi toplumunun idealize ettiği evin yalnız konfor ve dinlenme alanına dönüşmesi ve yalnızca iki-üç kişilik ailelere hizmet etmesi düşüncesi burada yoktur. Dolayısıyla geniş ailenin ihtiyacına göre oluşturulmalıdır. Bu da genişleyebilen-daralabilen ev planlarını beraberinde getirmiştir. Cengiz Bektaş buna esneklik der. “Evler ailenin büyümesine bağlı olarak birim birim büyüyebiliyor. Ya da sonradan bölünebiliyor. Ev önce tek parça olarak “hayat” adı verilen açıklığa tek göz halinde yapılıyor. Sonrasında ailenin genişleme durumuna göre sofa şekilleri de değişip yan sofalıdan L ve U sofalı hale gelebiliyor. (Burada da Topkapı Sarayı örneği somut bir örnek olarak verilebilir.)

Evin ilk olarak konumlandığı yerin “hayat” ismini alması aslında Türk evinin en naif taraflarından sayılabilir. Hayat hem geniş ailede birkaç ailenin bir arada yaşadığı bir evde mahremiyeti sağlayan hem de ortak kullanım ve yaşam alanı olarak Türk evinin en önemli özelliği olmuştur. Birbirinden ayrı olarak oluşturulmuş - esnekliğe uygun olarak yapılmış- odaları birbirine bağladığı gibi iklim koşullarının el verdiği ölçüde de bahçeye açılan bir alan olmuştur. Bahçe, Türk evi için hem bir gereklilik hem de bir hoş zaman geçirme alanı olarak tasarlanır. Her evin kendine göre bir bahçesi mutlaka bulunur. Bu bahçede en temel unsur su bulunmasıdır. Kuyu, çeşme yahut havuz mutlaka vardır. Bahçe hem evin üretim alanıdır hem de hizmet alanıdır. Meyve ağaçlarına, sebze yetiştirme alanlarına ayrılan bölümlerle birlikte odunluk, depo, ambar, kümes gibi derli toplu bulunması gereken yerler için de bahçede bölümler vardır. Bahçe, dış kapı açıldığında hemen görülebilecek halde değildir. Bazı evlerde *“rüzgarlık gibi hemen evin içini göremeyeceğiniz bir küçük*

yere girersiniz önce...Ancak ikinci bir kapıyla bahçeye, taşlığa ya da avluya geçilir.”³⁴

Mahremiyet, evin her aşaması inşa edilirken hesaba katılan bir değer olarak Türk evi planında var olmuştur. Hayat adı verilen bölümden odalara geçildiğini ifade etmiştik. Odaya açılan kapı birdenbire odaya açılmaz. Kapı açıldığında ya bir perde ya da “yaşmak duvarı” vardır. Böylece odadakiler kapı açıldığında toparlanabilecek zamanı bulabilirler. Odalarda bulunan pencereler de mahallenin ve sokağın durumuna göre konumlandırılmıştır. Türk evinde kimse kimsenin ev içini görmez. Pencere, yalnızca dışarıda neresi görülmek isteniyorsa oraya açılır. Dışarıdan görülme ihtimali olan durumlarda da evin içindekinin dışarıyı kolayca görebileceği fakat dışarıdan bakanın göremeyeceği bir kafes yapılır. Kafes tercih edilmemişse sokağın cephesine değil çıkma yanlarına pencere ilave edilir. Böylece ev içinin dışarıdan görülmesine engel olunur.

Türk evinde gözetilen hususlardan biri de evin ihtiyaçlarına uygun malzemenin kullanılmış olmasıdır. Türk evi için kullanılacak gereçler en yakından seçilir ve asıl malzeme çoğunlukla ahşaptır. *“Yapıda ahşap, taş ya da betonarmeye göre çok daha esnektir(flexible), yeğnidir, kolay işlenir... Uygulaması görece daha kolay, daha kısa sürede, daha ucuz yapılabilir... Böylece her kuşak, kendine göre değişiklik yapabilir evlerde...Olanağı olanlar yenileyebilir de...”³⁵* Cengiz Bektaş’ın ahşap-betonarme kıyası akla Baltacıoğlu’nun betonarmeye karşı övgü dolu ifadelerini getirir. Dolayısıyla buradan şu sonucu çıkarmak mümkün olur: Her duruma göre şekillenebilen, genişleme ihtimali bulunan Türk evi geleneği bırakıldığında evlerin ahşaptan yapılmasından da uzak durulmuş; bilhassa kübizm anlayışıyla betonarme, ahşabın yerini almaya başlamıştır.

Cengiz Bektaş Türk evini farklı yönleriyle tanıttıktan sonra asri evi ve beraberinde getirdiği kültürel tavrı da tartışır. *“Bugün büyük kesim için ev, bir yuva olmaktan çok, gelecek güvencesi adına yapılmış bir yatırımdır, tecimsel bir maldır. Kentleşme, değişim öylesine hızlıdır ki, konut üretimi sırasında –çok düşük bir*

³⁴ Bektaş, **Türk Evi**, s.102

³⁵ Age, s.42

yüzdeyi dışarıda bırakırsak- tecimsel nitelikleri yanında herhangi bir kültür yorumunun ya da aktarımının yapıldığını söyleyebilmek çok güçtür.”³⁶

Cengiz Bektaş da mimari değişimi toplumsal değişim üzerinden takip eder. Ona göre de değişen toplumsal anlayış yeni bir estetik anlayış arayışını getirmiştir. Yeni Cumhuriyet eski Osmanlı yapılarını istemez ve kendi çözümünü Avrupa’dan ithal eder. *“1930’larda en yoğun olumlu etki Bauhaus’un etkisiydi. Üstelik Türk evinin ilkeleriyle Bauhaus’un ilkeleri birbiriyle çıkışıyorlardı. (...) 1950’lerde Türkiye’de Uluslararası Akım’ın etkileri başladı Le Corbusier, Niemeyer etkileri moda oldu... Varlıklılar böylece çağdaşlıklarını kanıtlıyorlardı.”³⁷*

Bu dönüşümden sonra artık yerleşik mimari anlayış, Le Corbusier’in “içinde oturlan makina” olarak tanımladığı yeni, bu yeni ev planıydı. Yeni ev planı Türk evinden bütünüyle farklı tasarlanmıştı. Kalabalık aileyi öngörmeyen bu evler; maliyeti ucuz, iki katlı karakteristik özelliğe sahip Türk evinin aksine tek katlı küçük evler olarak tasarlanıp tanıtılıyordu. Sanayileşmenin mimari veçhesi, konforu önceleyen yeni ev tipi olarak kendini gösterir.

“Yeni toplumun yeni bir kent ve eve gereksinimi olduğu kabulü, değişik açılardan birçok kişi tarafından tartışılmıştır. Örneğin, Celal Esad Arseven, “Asri Bir Şehir Projesi” (1929) başlıklı yazısında, her yanından bol ışık giren, aydınlık ve havadar bir kent isteğini dile getirirken, gölgeli dar sokakların, eciş bücüş evlerin bir kentin yaşamını ruhsal açıdan olumsuz etkileyeceğini belirtmektedir. Aynı yılda Baltacioğlu, “Asri Ev Nedir?” sorusunu, Cumhuriyet modernizminin, Tanzimat/Meşrutiyet/Osmanlı modernizminden ya da başka dönem ve ulusların modernleşme isteklerinden farklı olduğu biçiminde açıklamış, modern evi ise bize özgü olan nitelikleriyle güçlendirerek yanıtlamaya çalışılmıştır. Dergilerde yayımlanan grafikler, orta halli, çekirdek bir aileyi tanımlıyordu. Bu çizimlere göre, karı-koca, karıkoca ve bir çocuk, iki çocuk ya da üç çocukla sınırlanan Cumhuriyet’in Türk ailesine iki, üç ve dört odalı evler öneriliyordu. Önünde küçük bir bahçesi olan bol güneşli modern evler, genellikle dört kişilik aile veya iki çocuklu bir karıkoca için düşünülmüştü: Antre, yemek salonu, iki karyolalı yatak odası, iki

³⁶ Bektaş, **Türk Evi**, s.74

³⁷ Age, s. 144

karyolalı diğer yatak odası, mutfak ve kiler, hizmetçi odası, banyo, apteshane ve sandık odası.”³⁸

1.6. KÜBİST RESİMDEN MİMARİYE³⁹:

20. Yüzyıl pek çok alanda keskin kırılmaların yaşandığı bir çağ olmuştur. Bu dönemin en belirgin hareketi olan sanayi devrimi yalnızca Avrupa’yı değil büyük bir hareket olarak dünyayı etkilemiştir. Geleneksel yaşam biçiminden uzaklaşmayı beraberinde getiren bu devrimle birlikte, basit haliyle, günlük yaşamında toprağı sürerek üretime katılan insan artık makine çağında makine üretimine katılmaya zorlanmıştır. Tabiat içinde yaşam sıradan bireyler için imkânsız hale gelmiş; kişiler beton, asfalt, cam zemininde yaşamak durumunda kaldıkları yeni bir hayata geçiş yapmaya çalışmışlardır. Elbette bu keskin geçiş bir anda ve kolay olmamıştır. Sanayi devriminin neticelerine alışmak ve bu neticeleri günlük pratiklere adapte etmek sıradan insan için kolay bir süreç değildir. Toplumun bir üyesi olarak sanatçı da bu değişimin farkındadır. Dünyayı alımlaması bakımından diğer insanlardan farklılık gösteren sanatçıların bu devreyi anlatma biçimleri de farklı yollarla olmuştur. Toplumun bu değişimlerden etkilenme biçimini yönlendirecek isimler de yine sanatçılar olmuştur.

Rönesans’ın kilometre taşlarının Leonardo ve Bramente olması gibi Pablo Picasso, Le Corbusier, Piet Mondrian, Walter Gropius gibi 20. Yüzyıl sanatçıları da yeniçağın ve yeni tekniğin öncüleri olmuşlardır.

Çağ değişiminin yarattığı etkiler her bireyde farklı karşılık bulduğu gibi her sanatçının da bu değişime yüklediği anlam farklı olmuştur. Burada sanatçıların dönüşüm karşısındaki tavırları yeni yüzyılda sanat akımlarını belirleyen tavır olmuştur. Örneğin Bauhaus ekolü daha sonraki yıllarda sanat-zanaat ayrımını ortadan kaldırarak makine tasarımını ön plana alırken empresyonizm bu değişimin ilk dönemlerinde mevcut duruma tepki olarak doğmuştur. Dış dünyadaki değişim, oluşan yeni atmosfer ve bu atmosfer karşısında çekimser kalan insan dış dünyanın

³⁸ Artun, Çavuşoğlu, **Bauhaus** s.219,

³⁹ Oğuz Haşlakoğlu, “Picasso ve Sanatsal Eylem: Kübizm’in Doğuşu,” Mavi Atlas, 2015, s. 108-119.

gerçeklerinden uzaklaşmayı, kendi hayal gücüne ve gerçeklerine dönmeyi tercih etmiştir. Sanatçıya göre dış dünya gerçekliği ile mücadele ancak kendi içine dönülerek yapılabilir. Bireyin makine hakimiyeti karşısında kendi konumundan endişe etmesi, gelecek kaygıları, mevcut durumdaki endişeleri dış dünya gerçeklerinden uzaklaşarak ruhsal dışavurumlarını sanat yoluyla gerçekleştirmelerini beraberinde getirmiştir. Bu dışavurumun Fransa’da 19. Asır sonu 20. Yüzyıl başına denk gelen karşılığı empresyonizm akımıyla olmuştur. Bu akım ismini Claude Monet’nin “İzlenim, Gündoğumu” tablosundan alır. Sanayi devriminin ortaya koyduğu rasyonalist yaklaşıma tepki olarak, ressam sırtında çantasıyla dere tepe gezerek açık hava resmi yapar. Stüdyo/salon ortadan kalkar ve dış dünya ressamın stüdyosu haline gelir. Empresyonizmde ideal olan tabiatın kendi doğal süreci içinde izlenmesidir. Bir fotoğrafçı gibi çalışan ressamlar, yeni yeni ortaya çıkan fotoğraf teknolojisinin göremediğini yahut donuk bıraktığı anları renklendirerek tuvale aktarmaya çalışır. Siyah beyaz görüntüsüyle fotoğrafın aksine empresyonist ressamlar ışığı ve en canlı renkleri kullanmayı isterler. Bir yönüyle empresyonizmin savaşı yine bir makineyle, fotoğraf makinesiyle olmuştur.

1900’lü yıllarda ortaya çıkan kübizm güçlü bir akım olarak yayılım kazanacaktır. Kübizmin tanımını yapmak zordur. Kübizmle ilgili eserlerde de genellikle tanım yapılmaktan kaçınıldığı görülmüştür. Bunun sebebi Kübizm’in iki temsilcisi Picasso ve Braque’ın da tanım yapmaktan kaçınmış olmasıdır. Bu sebeple Kübizmle ilgili tanımlar daha sonra gelen Kübistler tarafından yapılacaktır. Akla en yakın tanım, Maurice Raynal’ın görüşüdür. Ona göre, “görülen değil, tamamen hayal edilen bir dünyanın yeni bir tasarımının yaratılması” söz konusudur.⁴⁰ Daha sonra Apollinaire’in tanımı daha yaygın bir söylem olarak kabul edilmiştir. Raynal’ın tanımı da Apollinaire’in tanımına yakındır. Apollinaire şöyle söyler: “*Kübizmi eski resimden ayıran şey, bir taklit sanatı olmamasıdır; o yaratıcılığa kadar yükselme eğilimi gösteren bir kavrayış sanatıdır. Tahayyül edilen ya da yaratılan gerçekliği temsil eden ressam üç boyut etkisi yaratabilir. Yalnızca görülebilen gerçekliği ya da*

⁴⁰ Pierre Cabanne, **Kübizm**, Dost Yayınları,2013, Ankara, s.10

perspektif gerçekliği vererek ise bunu yapamaz; böyle bir şey, tahayyül edilen ya da yaratılan biçimin niteliğini deforme eder. ”⁴¹

“Kübizm terimi empresyonizm gibi öncelikle takılma amacıyla kullanılmış olup, bu hareketin başlangıcındaki nispeten kısa bir evreye denk düşer. “Küpler” kelimesi ilk kez eleştirmen Louis Vauxcelles tarafından, Kasım 1908’de Kahnweiler galerisindeki Braque sergisini değerlendirirken genç ressamın Fransa’nın güneyinden getirdiği tuvaler için yazıldı. Birkaç ay sonra, aynı ressamın Bağımsızlar Salonu’nda sergilenen eserleri için Vauxcelles, “kübik tuhafıklar” diyecektir. ”⁴²

Kübist resmin empresyonist resimden en büyük farkı zamanı sezdirme biçimidir. Kübist resimde zamanı sezdiren şey algıdır.

*“Bu, hareketli zaman değil, tıpkı farklı bakış açıları altında kimlik saptamaları gibi sayısız fragmana bölünen ve donmuş zamandır. Fikir bilgiye varır; empresyonistler bakışa hitap ediyordu, kübistler tine.”*⁴³

Kübizm, üç boyutlu ve nesnel bir resim uzamı oluşturarak kendini temellendirir. Picasso Avignon’lu Genç Kızlar’dan sonra üç boyutlu nesnelere ve plastik sanatlara yönelir. Düzlemler düzensiz halde yığılır ve basit geometrik hacimlere indirgenir. Bu, kübizmin gelecekteki tutumunu belirler.

*“Sentetik bir gerçeklik imgesinin görünümünün yerini alması, boşluğun inkârı, basit geometrik figürlerin kullanımı.”*⁴⁴ kübizmin temel estetik ilkeleri olacaktır.

Empresyonist ressamın, huzursuzluktan kendi perspektifini oluşturarak uzaklaşmasına karşın kübizm doğrudan bu huzursuzluğa odaklanır. Dış dünyadaki mevcut karmaşaya çözüm üretmeye çalışır. Karmaşanın ortadan kaldırılma ihtimali olmadığından sanatçının çözümü, gerçekliği soyutlayarak yeni bir algılama biçimi oluşturmak olmuştur.

⁴¹ Cabanne, **Kübizm**, s.10

⁴² Age, s.8

⁴³ Age, s.11

⁴⁴ Age, s.28

Resim sanatı estetik ihtiyacı karşılar ve güzel olanı ortaya koyar. Toplumsal açıdan bakıldığında, kübist resim sanatının işlevi sanayi devrimiyle beraber meydana gelip garip ve çirkin biçimlerin yeniden anlamlandırılması olmuştur. Yeni görüntülere estetik bir taraf kazandırmaya çalışır, yeni bir görsellik teklif eder.

Kübizm zamanla mimariye hücum edecektir.⁴⁵ P. Cabanne'ın aktardığına göre *“Braque çok geometrileşmiş manzaralar yapar, kahverengi ve toprak rengi piramit evler, zümrüt yeşili taze çiçek demetleri arasındaki eski şatoya⁴⁶ saldırır gibidir.”*⁴⁷

Kübizmde sanatçı kendi varlığının dışındaki nesnelere yönelir. Burada insanın nesneye yaklaşırken kendisi üzerinden nesneyi ve durumunu konumlandırmaz, burada nesnenin insandaki çağrışımına odaklanmak esastır. Daha önce nesne karşısındaki durumuyla kendini anlamlandıran insan artık nesnenin iç anlamına ve çağrışımlarına odaklanarak varlığı yeni bir gözle ve soyutlamacı bir biçimde ele alır. Örneğin bir kentin silüetini oluşturan çizgiler fabrika bacaları, göğe uzanan apartmanlar durumundaysa empresyonistler burada tepkiyi tabiata ve renkli alanlara dönmekle ortaya koyarken, kübistler silüeti ruh dünyalarında kendilerini rahatsız etmeyecek nesnelere dönüştürmeye meyilli olmuşlardır. Burada nesnelere gerçekliği yoktur, artık özne esas olmaktadır. Artık nesnel olarak değil sübjektif olarak kavranan gerçeklik, onu algılayan özneyi öne çıkarır. Gerçeklik bireyin algılama biçimiyle anlam bulur. Kübizmde dış dünya bize, pencereden sızan bir gerçeklik olarak sunulmaz. Kübist ressam izleyicisini de resmin merkezine alır. Yerleşik sanat akımlarında resim mekânı da bu anlayışla oluşturulur. İzleyici, resimdeki mekâna, ressamın oluşturduğu derinlik sayesinde gözlemci olarak bakabilir. Kübizm akımıyla beraber perspektif değiştiği için mekânı algılama biçimi de değişmiştir.

“Sanatçının zihnindeki düşüncenin ürünü olan eserler, mekân betimlemek konusunda yeni ve soyut bir biçim dili yaratmışlardır. Resimler kendine özgü gerçeklikler kazanmış, izleyicinin hem düşünerek hem de duyarak çözmesi

⁴⁵ İlgili eser için bkz: Ek 2, Ek 3

⁴⁶ İlgili eser için bkz: Ek -4

⁴⁷ Cabanne, **Kübizm**, s.34

gerekliliğinden, resimle izleyici arasında, izleyicinin belirli ölçülerde katılımını sağlayacak bir iletişim kurulmuştur."⁴⁸

Mekân artık yalnızca izlenen değil, elle tutulurcasına gerçek bir unsurdur. Bu gerçekliği sağlamak için tekil perspektif kırılmıştır ve perspektif çok açılı kurulmuştur.

İzlenimcilerden kübizme giden süreçte uzamı algılama da değişmiştir. İzlenimcilerin stüdyoyu bırakıp dışarı çıkmaları yeni bir perspektif anlayışı üretmiştir. Nesnelere uzaktan ve yakından bakarak sabit bir bakış açısını reddettiler. Yerine Cézanne ile çoklu perspektif uygulamaları geldi. Çoklu perspektif kullanımı 20. Yüzyılda kübistler tarafından daha da ileri taşındı. Kübistler daha radikal uzamlar tasvir ettiler ve görsel uzamın homojenliğini parçalayan bakış açıları geliştirdiler. Değişen perspektifteki kübizmin etkisi edebi metinlerde de kendini gösterir oldu.

"At arabasıyla giderken Marcel, dolambaçlı yol boyunca yaklaştıkça konumu değişen, Martinville Kilisesi'nin ikiz çan kulelerinin görüntüsünden etkilenir. Yer değiştiren kuleler betimlemesi, Kübist resmin edebi bir benzeridir."⁴⁹

Proust uzam çoğulluğunu zamanın uzatılması ile de kullanır. Çocukluk günlerini yeniden hatırlamaya çalıştığı bir mahallede at arabasının yerini motorlun taşıtların aldığını, kadınların farklı şapkalar kullandığını fark eder. Uzamın kendisinin de içindeki nesnelere kadar esnek olduğunu fark eder.

"Uzamın kendisinin de içindeki nesnelere kadar esnek olduğunu fark eder. Eskiden bildiğimiz yerler kendilerini kolaylık olsun diye yerleştirdiğimiz mekânlar alemine ait değildirler sadece. O zamanki hayatlarımızın oluşturan, birbirine bitişik izlenimlerin ince birer dilimidirler, belli bir görünümün hatırası, belli bir anın özleminden ibarettir ve evler, yollar, caddeler de heyhat, seneler gibi uçup gider. Uzamlar, değişen perspektiflere, düşüncelere, duygulara bağlıdır ve zamanda şeylerin biteviye dönüşümlerine maruz kalır."⁵⁰

⁴⁸ Cabanne, **Kübizm**

⁴⁹ Stephen Kern, **Zaman ve Uzam Kültürü (1880-1918)**, İletişim Yayınları, 1. Baskı, 2013, İstanbul, s. 227

⁵⁰ Kern, **Zaman ve Uzam Kültürü (1880-1918)**, s. 228

Mimaride kübizm ancak 1. Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkacaktı. André Lurcat şöyle söyler: “Mimari ile kübizm arasında doğrudan ilişki yoktu ama savaştan hemen sonraki yenilenme için, değerlerin yeniden sınıflandırılması için çeşitli sanatlar arasında çok sıkı ilişkiler kuruldu. Empresyonistler ışığı aramıştı, fovistler rengi, kübistler konstrüksyonu ve uzamın ifadesini. (...)”⁵¹

Pierre Charaeau, Henry Van de Velde, Le Corbusier aynı anlayışla yola çıktılar. Le Corbusier'nin “Yeni Anlayış”ı dekoratif tarzları terk ederek yeni bir mimari oluşturmaya doğru gidiyordu. “Le Corbusier'in kendi mimarisinde kübist yöntemleri uygulamış, özellikle tablolarında bir nesnenin içini ve dışına eş zamanlı olarak gösteren Picasso ile Braque'dan esinlenen iç ve dış uzamların iç içe geçişlerini kullanmıştır.”⁵² Kübizmin basit geometrisi Le Corbusier'in mimari anlayışının temeli olmuştur.

Mimarlığı dönemlere ayırmada yaygın olan anlayış modernizmi merkeze alan anlayıştır. Buna göre mimarının dönemleri; modern mimari, geç modern mimari ve postmodern mimari olarak 3'e ayrılır.

Modern mimarlık 19. Asır sonunda sanayide yaşanan devrimle ortaya çıkan gelişmelere dayanır. Günün ihtiyaçlarına uygun üretimleri gerçekleştirir. Rayner Banham'a göre modern mimarının oluşum zemini şöyledir:

“Önceden hazırlayıcı nedenler, ilkin, mimarın içinde bulunduğu topluma karşı kendisini sorumlu duyması; ikincisi, Auguste Choisy'nin yetkin *Historie* adlı yapıtında yasalarını bulan mimarlığa usçu ya da yapısalcı yaklaşım; üçüncüsü de enerjisini ve yetkisini büyük ölçüde Paris'teki *Ecole des Beux-Arts*'dan alan akademik eğitim geleneğidir.”⁵³

Leonardo Benovolo'ya göre ise modern mimari 18. yüzyıl sonu ile 19. yüzyıl başı arasında doğmuştur. Gropius'un Weimar Okulu'nu açmasıyla birlikte ise modern mimarının varlığından söz edilebildiğini ifade eder. Kübizmin mimarî ile ilişkilendirilmesi de modern dönemde gerçekleşir. Michel Ragon, kübizmi modern mimarlığı belirleyen büyük akımlardan biri olarak görür.

⁵¹ Cabanne, **Kübizm** s.119

⁵² Cabanne, **Kübizm** s.120

⁵³ Kern, **Zaman ve Uzam Kültürü (1880-1918)**

Geç modern dönem 1970'lerde Amerika'da ortaya çıkar ve oradan yayılır. Bu bakımdan tarihselliğe dair ilgimiz modern mimari ile sınırlı kalacaktır. Geç modern dönem ve post modern mimari yoğunlaştığımız dönemler olmayacaktır. Her dönemin tasarım ve mimari anlayışını görebilmek adına Jencks'in dönem tasnifi Ek-1'de görülebilir.⁵⁴

1.7. BALTACIOĞLU VE KÜBİZM:

Düşünce adamı olarak mimariye getirdiği bakış açısını önemseydiğimiz Baltacıoğlu, Kübizmin bir Türk sanatı olarak devrinde kabul edilip edilemeyeceğini "Mimaride Kübizm ve Türk Ananesi"⁵⁵ başlıklı yazısında tartışır. Baltacıoğlu sanat telakkilerine yaklaşırken bu telakkilerin toplumun bir ürünü olarak ortaya çıktığını ifade eder. Yunan sanatı, Gotik sanatı nasıl ki orta zaman Hristiyan toplumlarının sanatları ise kübizm de asrî demokratların sanatı olmalıdır. Yani sanat anlayışı, oluştuğu içtimai topluma ve çağa aittir. Kübizmi tartışabilmek için önce onun ayırt edici özelliklerini sıralar.

1. Konvansiyonların ilgası: Konvansiyon kavramı ile ortaya getirmeye çalıştığı mananın mimar için; ordr, üslup, usül, kaide gibi anlamlar olduğunu ifade eden Baltacıoğlu, mimarın bir inşa ve üretim sürecine bu manalar üzerinden girdiğinden söz eder. Üslup kaygısı, geleneksel kaideler mimarı üretim noktasına geldiğinde sıkıştıran meseleler olabilmektedir. Bu kaideleri muhafaza ile bir eser üretmeye çalışan mimarın zamanla özgürlüğü azalacaktır ve mimar kendini sıkışmış hissedecektir. Kübizm, mimarı bu zorunluluklardan kurtarır ve icad, inşa ile baş başa bırakır.
2. Hendese Katılarının Hakimliği: Baltacıoğlu mimaride kübizmin hendese katıları yoluyla yapılması demek olduğunu ifade eder. Hendese katıları olarak ifade ettiği malzemeler; küpler, prizma, sütun-direk ve piramittir. Kübist mimarî bu malzemelerle meydana gelir. "Kübizmin mevzuu çizgi ve renklerden ibaret hayaller değil, aydınlık ve karanlıklardan ibaret gövde oyunlarıdır. Kübizm her şeyden evvel bir hacim sanatıdır."

⁵⁴ Asu Beşgen, "Kübizm Sanat Akımının Modern ve Modern Sonrası Mimarlığa Etkisi Üzerine Bir İnceleme", Yüksek Lisans Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi, 1996, s. 57

⁵⁵ Darülfünun İlahiyat Fakültesi Mecmuası, 3. Yıl, 11. Sayı, 1929, İstanbul, S. 58

3. Motiflerin İlgası: Geleneksel dönem sanatları motif sanatları iken kübizm motifi mimariden kaldırır. “Kübizm çıplak yüzlü, soyulmuş gövdeler sanatıdır.” Kübizmde asıl olan yapıyı gösterişli hale getiren ve özünden uzaklaştıran unsurlar değil eserin özüdür. Süsten ve dolaylı olmaktan uzak sade ve hakikatli olma hareketidir.

Mimaride her toplum için asıl olan, faydadır. Mimarlar eserlerini elbette bir sanat eseri olarak yapmaya gayret ederler fakat bunun da önündeki anlayış toplumun ihtiyaçlarıdır. Mimariyi şekillendiren içtimai ve çevresel şartlardır. Örneğin ahiret inancı belirgin olan bir topluluk türbelerini özenli şekilde inşa edecektir. Burada maksat ölen kişinin ruhunun güzele kavuşması olabilir. Camiler ibadet alanlarıdır, ibadet etmek abdest almak zaruriyetini getirir ve yalnızca mabed inşa etmek yetmez; mabedin ihtiyaçlarını da inşa etmek lazımdır. Yahut Türk evleri, yalnız yaşanılan yer değil hem yatak odası hem oturma odası olabilen bölmelere sahip olmalıdır. Bu durum günlük yaşam içinde bir zaruret olarak karşımıza çıkar. Mimar Turgut Cansever, Antalya’da bir camii restorasyonu sırasında camii kubbesini kurşunla örtmenin cemaati nasıl zorda bırakacağını sıcaklık koşulunu göz önünde bırakarak ön görür. İklimi ve çevreyi göz önünde bulundurarak havalandırmalı açık bir kubbe sistemi oluşturan Cansever, insanın çevresi ile ihtiyacını göz önünde bulundurmanın mimarın görevi olduğunu düşünür.⁵⁶ Haliyle çevre ve toplum değiştikçe ihtiyaçlar da değişecektir.

19. Asır insanının yaşama şekli ve bir evden beklentisi ile 20. Asır insanının evinden beklentisi aynı olmayacaktır. Bununla birlikte 20. Asırda Türkiye özelinde dini algılama biçiminin de değiştiğini ve laik bir anlayışın resmî hale geldiğini göz önüne aldığımızda basit bir örnekle Türk evindeki haremlik selamlık hadisesinin ortadan kalkmasının bir netice olduğunu görebilmek mümkündür. Sanayileşme ile birlikte modern hayata adapte olmaya çalışan insanın da artık evden beklentisi değişmiştir. Türk toplumunda bir kast sistemi ve sınıfsal ayırım olmadığı için meseleye şuradan bakmak daha doğru olacaktır. Mesleki bakımdan daha zor çalışma şartlarına maruz kalan bireylerin basit şekilde konuttan beklentisi dinlenmek olacaktır. Hayatını zor şartlarda, alıştikları yaşam koşullarından kopup kentte

⁵⁶ Turgut Cansever, Haz: Mustafa Armağan, **Kubbeyi Yere Koymamak**, Timaş, 8. Baskı, 2016, İstanbul

sürdürmeye çalışan bu insanların beklentisi, arka planda zorlayıcı çalışma şartlarına karşı kendilerini dinlendirebildikleri ve konfor bulabildikleri bir evdir. Dolayısıyla çalışma saatleri sebebiyle evde keyfi zaman geçirme lüksüne sahip olmayan kişiler için ev ikinci derecede sosyalleşme alanlarıdır. Ev daha önce büyük bir alana ihtiyaç duyulan bir sosyalleşme mekânı iken modern dönemde bireyselleşmenin mekânı olmuştur. Haliyle 20. Asrı ele alıyorsak bu asrın mimarı bütün bu dış etkenleri göz önünde bulundurup işlevselliği ön planda tutarak tasarım yapmalıdır. Bu ifade, işlevsel olan estetik olmaz, anlamı katıyen taşımaz. İsmail Hakkı Baltacıoğlu'na göre mimarın asıl görevi öncelikle işleve ve yapıya odaklanmak, ardından da inşayı süslemek olmalıdır. Bir konutu oluştururken yapılması gereken asıl şey evin artık bir mabed, bir tezyin alanı ve bir terbiye alanı olmadığının unutulmamasıdır. Asri yapıların temel ihtiyacı, temizlik, konfor, sıhhat ve makul olmaktır. Modern anlayışta lükse yer yoktur. Yapılar dışında ev içlerinde dekorasyon lüks kabul edilir. Baltacıoğlu'na göre muasır medeniyette lükse yer olmamalıdır. Çünkü lüksü savunmak işin ve işçinin daha çok kullanılması anlamına gelir. Bu sebeple asri çağların yapılarında yalnızca ihtiyaç göz önünde bulundurulmalıdır. Lüks talebi Baltacıoğlu'na makul gelmez. Özetle mevcut anlayışın savunduğu ve ortaya koyduğu olgu “modern ve asri yapıların çağın gereklerine ve insanın ihtiyaçlarına uygun olması gerekliliği” olmuştur.⁵⁷ Bu gereklilik beraberinde yapıda inkılap yapma hadisesini de beraberinde getirmiştir. Kentlerin oluşmasıyla ortaya çıkan fabrika inşası meselesi, çevrenin imarı konusu planlamaya dair yeni gereklilikler ortaya çıkarmıştır. Çağın gereğine uygun olduğu düşünülen malzeme de bu dönemde üretilmiştir. Baltacıoğlu'na göre betonarme pek çok imkânı beraberinde getirir. Hem yapı bakımından kolaylık sağlar hem de ışık ve gölge oyunları ile yapının tezyinine yardımcı olur. Zaten bu anlayışta tezyin kavramı da “tezyini sanat” şeklinde bir anlama tekabül etmez. Baltacıoğlu'na göre yapı, temelden güzel olur; Onun dışındaki süslemeler, fazladan uğraşıldığı için gereksizdir.

⁵⁷ Zeynep Yasa Yaman, “Demokrasi ve Sanat”, Sanat Tarihi ve Eleştirisi 40 Yıl Sempozyumu, 1993, 184-196 s.

“Yeni vicdanlar ise sadelik, birlik, samimilik, doğruluk fikirleriyle yoğrulmuştur. Onun için kübizm, motifsiz bir sanat hamlesi olarak tecelli ediyor. (...)Asrın mimari lisanından tezyini sanatlar tabiri de kalkıyor. Çünkü tezyini sanatlar güzel olmak için tezyini olmaya muhtaç değildirler. Sanatta güzellik terkpte, bünyededir.”⁵⁸

Baltacıoğlu Kübizm’i Türk mimari geleneğine uygun olarak görür. Avrupa temelli bir anlayışın Türkler tarafından bir mimari gelenek haline gelebilmesinin nasıl mümkün olduğunu tartışır. Baltacıoğlu’na göre zaten Türk mimarisi tarihin pek çok devrinde millî olabilmiş değildir. Buna örnek olarak III. Ahmet’ten sonra yapılan eserleri örnek verir. Örneğin Nuru Osmaniye Camii, Eyüp ve Fatih Camileri, Sirkeci İstasyonu, Duyun-u Umumiye binası bugünden bakıldığında gelenekli dönemlerimizde inşa edilmiş olsa bile bu onların geleneksel sanata göre inşa edildiği anlamına gelmez. Burada zikredilen eserlerin ecnebi mimarlar tarafından Türk zevki için –bilhassa İtalyan ve Fransızlar tarafından- inşa edildiğini söyler. Bu devrede Türk mimarisine uygun olabilecek eseri yine Türk mimarlar ortaya koyar. Sirkeci Postanesi, Türk mimari anlayışıyla Mimar Vedat Bey tarafından oluşturulmuş, devrin gereklerine ve ihtiyaçlarına uygun ve estetik bir yapıdır. Ardından Mimar Kemaleddin Bey’in Vakıf Hanları zikredilir. Mimar Kemaleddin anlayış olarak üslubunda Sinanları ve Kasımları devam ettirmek ister. İşte bu anlayış romantik bir anlayış olur ve Baltacıoğlu buna karşı çıkar. Ona göre bir tutum eski olmakla milli olduğu anlamına gelmez. Mimari çevrelerinde Türk mimarisinin “cami ve türbe mimarisi olarak” adlandırıldığını söyleyen Baltacıoğlu, bir eser Türk mimari geleneğine uygun olabilmek için kubbe kullanılmasına ihtiyaç olmadığını, kubbenin eski devirlerde bir yapı ihtiyacı olduğu için sıklıkla kullanıldığını ifade eder.⁵⁹ Madem yapı değişmiştir, öyleyse kubbeyi de ısrarla modern çağın mimarisinde kullanmaya lüzum kalmamıştır. Yerine yeni ve işlevsel olan yapı malzemeleri koymak doğal ve anlaşılırdır. İsrarla eskiyi tatbik etmeye çalışmamak ve bütün dünyadaki hakim anlayış ne ise ona uymak lazımdır. Zaten eski mimarların da bunu yaptığını ifade eder.

⁵⁸ İsmail Hakkı Baltacıoğlu, “Darülfünun İlahiyat Fakültesi Mecmuası”, 3. Yıl, 11. Sayı, 1929, İstanbul, s.125

⁵⁹ Darülfünun İlahiyat Fakültesi Mecmuası”, 3. Yıl, 11. Sayı, 1929, İstanbul, s.129

“Türk mimarı için iki yol vardır. O da bütün cihanın yeni mimarları gibi kübist olmaktır. (...) Türk sanatkarın vazifesi ‘Türk kaybolacak’ diye maziye yapışmak ve mazinin ölü adetlerini bırakmak değil, bilakis ileriye atılmak, yeni an’aneyi yaratmaktır. Bizzat eski Türk ustaları da an’anelerini bu suretle vücuda getirmediler mi?”⁶⁰

Baltacıoğlu bu anlayışını sosyal hayattan örnek vererek sürdürür.

“Nasıl kadınlarımız Avrupa kıyafetini kabul etmekle giyinmek hususundaki milli hususiyetlerini kaybetmiyorlarsa, şehirlerimiz de Kübizm nev’ine girmekle Türklüklerini kaybetmeyeceklerdir.”⁶¹

Kübizmin İstanbul’da bir örneği olarak Selimiye Kışlasını gösteren Baltacıoğlu, kübizmin damga ve üslup derdinden uzak olması anlayışını hatırlatarak, damga ve üslup endişesi olmadan yalnızca ihtiyacı göz önünde bulundurarak tatmin edici bir sanat eseri oluşturulabilmiş olduğunu ifade eder.

Baltacıoğlu 1929’da bu tespitleri yapmadan önce Yahya Kemal 1921’de “Kör Kazma”⁶² başlıklı yazısında benzer düşünceleri dile getirmiştir. Bir gün Haydarpaşa vapurunda ecnebi bir mimarla yolculuk ederken, mimarın heyecanla bir yapıyı gösterdiğini aktarır. Mimarın beğendiği yapının Haydarpaşa olduğunu zanneden Yahya Kemal, mevzubahis yapının Selimiye Kışlası olduğunu fark eder.

“Bütün Türkler bu şehirde herhangi bir binayı bu kışladan daha fazla beğenir, çünkü beyinleri ‘yeni’ dedikleri mikropla aşınmış bir neslin çocuklarıdır.”⁶³

Baltacıoğlu’nun Türk mimarisi neden kubbeden uzaklaşmalıdır tartışmasına bakış açısına benzer bir yaklaşımı da Yahya Kemal’de görürüz. Yahya Kemal’de kubbe denen unsuru eski bulur.

“Mesela Rumeli Hisarı kalesinin imarı bizim mimarlarımıza tevdi olunsaydı her taşını cilalarcasına temizlerleri kulelerin tepelerine eski kubbelerini takar,

⁶⁰ Yaman, “Demokrasi ve Sanat”, s.194

⁶¹ Age, s.194

⁶² Yahya Kemal, **Aziz İstanbul**, Fetih Cemiyeti Yayınları, 15. Baskı, İstanbul, s.127

⁶³ Yahya Kemal, **Aziz İstanbul**, Fetih Cemiyeti Yayınları, 15. Baskı, İstanbul, s.128

zamanın bu taşlara sindirdiği ruhu tamamiyle sıyrarak yepyeni bir hale koyarlardı."⁶⁴

Mimarinin belirli bir devirden sonra üslubundan uzaklaştığını "üslup şuursuzluğu" olarak ifade eden Yahya Kemal de Nur-u Osmaniye camisinin milli mimarimizden ayrıldığını ifade eder. Yahya Kemal'e göre "*Nur-u Osmaniye unvanı alan cami, üslupta milli şuursuzluğun bir numunesidir.*"⁶⁵

1.8. YENİ MİMARİYE İTİRAZLAR

Kübizmin Türkiye'de kabulü ve yerleşmesi tahmin edileceği gibi sancılı olmuştur. Mimari anlayışların da ideojilerden bağımsız olmadığı göz önüne alındığında, Türkiye'nin düşünce tarihiyle paralel görülen söylemler karşımıza çıkar. 1920'lerde hakim kanonik görüş eski ile bütün bağların koparılmasını savunurken elbette bu temayül yalnız siyaset mecrasında kalmamış, edebiyatta, müzikte aslında kısaca tüm sanatlarda etkisini gösterdiği gibi mimari anlayışı da yakından etkilemiştir.

Sezai Karakoç Diriliş dergisinde 1991'de çıkan "Fizikötesi Açısından Vahşet Medeniyeti" yazısında insanlığın en önemli meselesinin geri dönmekte olan vahşeti önlemek olduğunu ifade eder. Ona göre bugün, makinelerin tekeline giren aslında sadece bu noktadan bakıldığında dahi vahşete maruz kalmaktadır. Buna mekânîk vahşet der. Vahşetin boyutları çeşitlidir.

*"Betonarme, mimari vahşeti, pop, müzikal vahşeti simgelemekte. Ağaç ve taşın, armonik yumuşaklığın hakkı unutulmuş. Edebiyat, bir münzevi. Öksüz ve sahipsiz. Siyaset dolambaçlı vahşetin yarış arenası halinde."*⁶⁶

Doğan N.Altuncuoğlu, Büyükdoğu'da çıkan "Gecekondular" başlıklı yazısında toplumun yoksul kesiminin yaşamak zorunda kaldığı (bırakıldığı) şartları gecekondular üzerinden anlatır. Gecekondunun, belediyeye verecek nakit parası olmayan vatandaşlar için bir son çare olarak ortaya çıktığını ifade ederken buradaki zor şartları da gözler önüne serer. Burada yaşayan insanlara bir kamera tutarak

⁶⁴ Age, s.128

⁶⁵ Age, s.47

⁶⁶ Sezai Karakoç, "Fizikötesi Açısından Vahşet Medeniyeti", Diriliş, 1991, 7.cilt, 127-128. sayı

okuyucuyu gerçeklerle yüzleştirir. Evin hali; oda, mutfak, yatak demeye bin şahit isteyen bölmeler ve eşyalara dikkat çekilir. Ardından evin içindeki bireylerle ilgilenilir. Bir yaşlı hanım, yanında ağlar halde bir bebek, yalın ayak başı kabak yoksul çocuklar, bir köşede ‘yüzünde sefaletin çizgileri derinleşmiş bir kadın’... Bu tasvirler bizi Necatigil’in evlerindeki insanlara ve onların yaşamlarına götürür. Altuncuoğlu’nun tasvir ettiği gecekonduda duvarda asılı yıpranmış bir kasket vardır. Bu kasketin sahibi tıpkı Necatigil’in şiirlerinde olduğu gibi *“bu ailenin maişetini sağlamak için didinen erkek olsa gerek”* tir.

*“Uyamadıkları hayat şartlarını kendilerine uydurmağa “savaşan” insanlar bir odadan ibaret gecekondularında dede, nine, ana, baba, gelin, güvey ve çocuklar hep bir aradadırlar.”*⁶⁷

Mekânın siyasetle ilişkisi burada da karşımıza çıkar. Gecekondular, hükümet ve irade mekânizmasının yüksek fiyat taleplerini karşılayamayan vatandaşlar tarafından son çare olarak kurulduğu için buradaki sefalet durumundan da siyasiler sorumludur.

*“Milyonların haksız kazanıldığı, 10000 lira hava parası isteyen apartmanlara yatırıldığı, bütün hak ve pay ölçülerinin alt üst edildiği bu cemiyette bu gecekondular, sefil tabakanın kendi kendisine hem de kanuni mevzulardan kuvvet alarak hakkını bir nevi zorla ihkak etmeğe kalkışması değil midir?”*⁶⁸

Büyükdoğu yazarlarından Cafer Seno’ya göre de şehrin güzelleştirilmesi imkânı, sanata ve estetiğe uygun hale gelmesi ancak isabetli bir imar sistemi ile mümkündür.

“İstanbul gibi müstesna ve hususiyet gösteren şehirlerin imar ve tanziminden anladığımız mana, bir takım hendesî şekillerin ve medenî tesislerin meydana gelmesinden ibaret değildir. (...) Eğer, mimar (Prost) bu cihetleri bırakır da Garptaki (modern) şehir tarzını takip ederek bize bir Avrupa şehri örneği verecek olursa bu, İstanbul için imar edilmekten daha fenadır. Bol para, ihatalı bilgi ile her şehir (modern) vasfını kazanabilir. Asıl marifet, imar işlerini şehrin bu hakim

⁶⁷ Doğan N. Altuncuoğlu, “Gecekondular”, Büyükdoğu, Yıl 2, Cilt 3, Sayı 70, 1947 (katalog.idp.org.tr adresinden erişilmiştir.)

⁶⁸ Altuncuoğlu, “Gecekondular”, s.15

*estetikğine göre yürütmektir. Bu da yalnız mimari işi değil, yüksek bir sanat ve irfan meselesidir.”*⁶⁹

Ord. Prof. Dr. Emin Onat, Türk Ruhu dergisindeki “Beklediğimiz Mimari” başlıklı yazıda klasik Türk mimarisini Sinan’ın yapıları üzerinden örnekleyerek bütün cihanı nasıl hayrete düşürdüğünü anlatır. Sinan devrinin düşkün mimari devirlerinden farkı yapının ön plana alınarak tüm teferruatın yapıyı kuvvetlendirici bir yardımcı öge olabildiğini dile getirir. Düşkün mimari devirlerde ise mimar, yapının sağlamlığıyla ilgilenmeden yalnızca süslemeyle, sahte bir dekor havasıyla ürününü ortaya çıkarır.

*“Bu hava sağlam ve ebedi güzelliği ihmâl ederek sahte dekorlara bağlanan insanların ruhlarına da sirayet etmiş; sanat inhitat ederken ruhları da beraber sürüklemiş, çökertmiştir. Bu bakımdan mimari eserler, ait oldukları muhit ve devrin yaşama seviye ve kudretinin tarihe bıraktığı en müşahhas ve canlı misaller olmuştur.”*⁷⁰

Mimari eserin toplumsal kimlik vasfına da dikkat çeken Onat, Roma mimarisinde görülen şeyin azamet ve satvet olduğunu, Yunan mimarisinde felsefenin ve sanatın heybetini, Türk sanatında da asalet ve zevk üstünlüğünü terennüm edebildiğimizi söyler. Bu bakımdan mekân toplumsal kimliği de taşır ve toplumsal bir ruha bürünür. Burada mimari esere ruh katabilen eseri ortaya koyan mimardır. Fransız bir mimarin elinden çıkan bir eserde Türk ruhunu bulmak pek tabii değildir. Mimari eser devrin bir yansıması olarak vücut bulur. Mimar, eserini güncel atmosferden bağımsız biçimde ortaya koyabilmek imkânına sahip değildir. Azametli devirlerin eserleri de vakur ve asil olmak durumundadır. Keşmekeşler devrinde ortaya çıkan nesnelere birer mimari eser değil ancak malzeme ve ürün sayılabilir. Bu durumu Süleymaniye ile örnekleyen Onat, “Süleyman’ın kudretine inanan Sinan, o kudretin ruhunda yaktığı alevle, Süleymanın büyüklüğüne birer misal olacak şaheserlerini yaratmak ve cihanı sonsuz hayranlıklara düşürmek imkânını buldu.”⁷¹

⁶⁹ Cafer Seno, “Bu Şehir”, Büyükdoğu, 1. Cilt, 16. Sayı, 1946

⁷⁰ Emin Onat, “Beklediğimiz Mimari”, Türk Ruhu, 7. Sayı, s.12

⁷¹ Onat, “Beklediğimiz Mimari”, s.12

“Bauhaus projesinde el işi ile makine arasındaki çelişkinin yok edilmesi amaçlanmakta, yüksek sanatın, endüstrinin ve zanaatın birleştiği bir eğitim modeli hayal edilmekteydi. Walter Gropius, Bauhaus Manifestosu'nda, kurumun amacını şöyle özetlemekteydi: “Tüm görsel sanatların son hedefi tamamlanmış yapıdır! Yapıları bezemek bir zamanlar güzel sanatların en asil göreviydi... Bugün sanat izole durumundan ancak zanaatkârın bilinçli iş birliği ve çabalarıyla kurtulabilir... Mimarlar, heykeltıraşlar, ressamalar, hepimiz zanaatlara dönmeliyiz! Çünkü sanat bir ‘meslek’ değildir. Aslında sanatçı yükselmiş bir zanaatkârdır.”⁷²

Avrupa modernliğine öykünerek modern bir sistem kuran Cumhuriyet’in sanat anlayışı da Bauhaus ile örtüşür nitelikteydi. Bu sebeple Cumhuriyet’in ilk dönem aydınları sanatta da yenileşmeyi Avrupa’da bulmuşlardı. Burada Cumhuriyet ile örtüşen anlayışıyla; estetik-akıl, yaratıcılık-teknik, sanat-zanaat ilişkileri bakımından Bauhaus’u örnek bir yapı olarak getiren kişi İsmail Hakkı Baltacıoğlu idi. Baltacıoğlu önce asri bir vatandaştan bekleneni anlatıyor, modern ve hızlı hayata uyum sağlanabilmesinin gerekli şart olduğunu ifade ediyordu. Bu uyumu sağlayabilmenin şartı ise kübizmin yaşamda bir parça haline gelmesini sağlamaktı. “Kapitalist seri üretim ve yeni teknolojiler, işlevsellik, fayda ve pratiklik üzerinde durmayı zorunlu kılıyor, yeni insan sadelik, rahatlık ve bireyselliğin vurgulandığı bir güzellik anlayışına kavuşuyordu. Baltacıoğlu'na göre kübizm, "asri demokrasilerin" sanatıydı.”⁷³

Modern hareketlere her zaman bir karşıt duruş geliştirildiği aşikardır. Bilhassa kübizm gibi estetiği değil işlevi önemseyen bir akımın toplumda olumlu bir yankı bulması zaman aldı. Tüm eleştirilere rağmen Baltacıoğlu, kübizm üzerinden Bauhaus modelini ısrarla savunuyordu.

1.9. KÜBİST ŞİİR:

Kübizmde şairler ressamalarla aynı yolda yürür. Kübist şairler, Apolloniare, Max Jacob, Blaise Cendrars ve Pierre Reverdy 1917 yılında tamamen kübist davaya ve Picasso’ya adanmış olan Nord-Sud dergisini kurdular.⁷⁴ Empresyonistler

⁷² Artun, Çavuşoğlu, **Bauhaus**, s.253

⁷³ Age, s. 253

⁷⁴ Cabanne, **Kübizm**, s.123

gerçekliği dağtır, fovistler renkleri parçalarken kübistler doğanın gerçekliğini yeniden yapılandırır ve bu gerçekliği yalnızca görülen değil aynı zamanda da tasarlanan bir ağırlığı, bir düzeni ve ölçüyü yeniden verirler.

Kübist ressam, nesneyi bütünüyle yeniden inşa eder ve dış dünya gerçekliğine bağlı kalmaz. Onlar için tek doğrulayıcı kendileridir. Apollinaire'e göre şiir bir bütünlük olmalıdır, kübist tablolardaki nesnelere ve bileşenleri ayrıştırıp yeniden bütün değerine anlam verilmesi Apollinaire'i şiir alanında etkiler. Kübizmi şiire uygulayan Apollinaire olur.

Şiirde noktalamayı Apollinaire kaldırır. Onun şiirinde geçmiş, şimdiki zamana katılmaya çalışır. Kübist ressamların resimde tüm kuralları ortadan kaldırması ve geleneklerden kopması gibi Apollinaire de tüm kurallardan şiirde uzaklaşır, şiire söz esnekliğini ve özgürlüğünü katar. Serbest dizeyi kullanır.

Cabanne, Jean Cassou'nun *“Resimsel kübizm edebi bir kübizm doğurmuştur, perspektifin göz aldatmacası olmadan hepsi aynı değerde farklı öğelerden oluşan, iki düzlemlile bir şiir”* diye yazdığını aktarır.⁷⁵

*“Sonuç olarak Kübizm, bağnazlığın ve hakikatin bahanesi olarak, nesnelere arasındaki her türlü uzamsal mantık bağını ortadan kaldırır. Sonuç, nedeni geride bırakır. Kuralın yolunu izleyerek özgür bireysel iradeli sanata geri dönmek gerekir. Kelimeler gülüyor ve şarkı söylüyor. Ve şairin hayal gücü, bunları kullanarak yeniden egemen olur.”*⁷⁶

Kübist şairler arasında Pierre Reverdy'nin de ismi geçer. Reverdy, kübistlerle tanışır; Max Jacob, Juan Gris, Picasso, Apollinaire, Matisse, Kanhweiler... ile tanışır. Kübist “Nord-Sud” dergisinde yazarlardan biridir. Dolayısıyla Reverdy bu isimlerden etkilenir. Picasso'nun gücü ve kolaylıkla yenilenmesi, Braque'ın kesinliği, Léger'in denge ve yalınlığı, Matisse'in rengi, Reverdy'nin hem yazısını hem de şiirsel sanatını etkiler.⁷⁷

⁷⁵ Age, s.127

⁷⁶ Age, s.128

⁷⁷ Cabanne, **Kübizm**, s.130

En çok etkilendiği isim Kartezyen kübizmle Gris olur. Reverdy, kübizmin sentezini şiire uygularken noktalamanın yerine boşluk sistemi getirir. “*Eserlerini cerrahi bir müdahale ile yoksullaştırır.*”⁷⁸

Reverdy’e göre şiir ve resim aynı yolları izler, şiirsel imge kelimeler üzerine konumlanırken plastik nesnelere üzerine konumlanan resim de aynı kaynaktan beslenir. Ona göre imge yaratımı güçlü bir şiirsel araçtır.

Onun şiir anlayışında kübistler gibi her şeyi sorgulamak vardır. Onların tabloları gibi Reverdy’nin şiirleri yalnızca temel olanı içerir. Yalnızca kendinde bulunan estetikten kaçan nesnelere alır. Mutlak, kesin, alt üst edici, sağlam mimarili gündelik öğelerle dokunmuş varlıklar onun şiire getirdikleridir.⁷⁹

Kendinden önceki kübistlerden etkilenen Reverdy, Max Jacob’ın “*Şiir bir mücevherci dükkânının camekânı değil, yapılmış bir nesnedir.*” cümlesinden hareketle “Bir sanat eserinin mantığı, yapısıdır. Bu, bütünü dengede olduğu ve dengede kaldığı anda, demek ki, mantıklıdır.” diyerek şiirini zorlama estetikten uzaklaştırır. Ona göre şiirde asıl olan mantıktır. Yapı vurgulanır.

Bu bölümde tasarımın görsel sanatlardan kübizmle ilişkisi üzerinde durulmuştur. Mimari ve görsel sanatların mekanla ilişkisi sonraki bölümlerde incelenecektir.

⁷⁸ Cabanne, **Kübizm**, s.129

⁷⁹ Age, s.131

İKİNCİ BÖLÜM

2. MEKÂN

“Mekân, o büyük mekân, varlığın dostudur.”

İnsanın kendini ve çevresini anlamasını sağlayan ilk adım duyulardır. Duyular yoluyla görünenler yani fenomenler bir kelime grubu ile ifade edilebilir hale gelir. Havanın soğuk olduğunu dokunarak kavrayan insan, yemeğin tadını yine duyu yoluyla anlayacaktır. Dolayısıyla insanın çevresini anlamlandırabilmesinin ilk şartı duyulardır. Bu yolla çevresini anlamlandıran insan çevresiyle özdeşim kurmaya başlar. Bir yerde bulunur ve o yere zamanla aidiyet kazanır. Yer, yani uzam, içinde insanı bulundurmakla mekân haline gelmiştir. Bir mekân-uzamda bulunan insan artık orayı iskân ve inşâ eder. Uzam, meskûn olabilmek için insana ihtiyaç duyar. İnsan da sükûn bulabilmek için yerleşmeli ve inşa etmelidir. Haliyle mekân ve insan arasında “mekin olma ve mekânın sâkini olma” bağı vardır. Bu kaçınılmaz etkileşim, mimari disiplinini oluşturmuş, inşa faaliyeti belirli kuramlar çerçevesinde ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu anlayışla mimarın da görevi yalnız ev ya da daha basitçe uzamı doldurmak olmamalıdır. Turgut Cansever “İslam’da Şehir ve Mimari” adlı eserin önsözünde *“Mimarlığın ‘insanın dünyadaki esas vazifesi dünyayı güzelleştirmektir’ hadisinde tarif edilmiş çerçeve içinde oluşmasını sağlamak mimarının sosyal, ruhi ve inanca taalluk eden meselelerini doğru ortaya koymak ve yanlıgıları bertaraf etmek için çaba sarf etmek benim için kaçınılmaz bir görev olmuştur”* der. Dolayısıyla mimari estetikten ve tasarımdan ayrı düşünülemez.

Yerleşim yeri olarak mekân, tarihte daima var ola gelmiştir. Yer yer sınıfsal ayrımlara, yer yer dini ya da siyasi temsillere zemin olmuştur. Bugünkü anlamıyla mekânı anlaşılır hale getiren Galileo’nun teorisidir. Onun teorisi ile tüm dünya Güneş etrafında konumlandırılmış, açık bir mekân haline gelir. Mekânın varlığı kendi içinde çeşitli karşıtlıklara sebep olagelmiştir. Özel mekân-kamusal mekân, aile

mekânı-toplumsal mekân, çalışma mekânı-sosyal mekân gibi farklı alanlar özgün mekân biçimleri üretmiştir.

İnsanı anlamak, onun bireysel ve içtimai çevresini anlamak ve anlamlandırmakla mümkündür. Her insan, ait olduğu, yetiştiği, çalıştığı, okuduğu çevreden ufak ufak parçalar biriktirerek kendi benliğini inşa eder. Psikologlar incelemelerini yaparken yalnızca şahsi değil içtimai sorgulamalar da yapar çünkü insan, bireysel bilinçle birlikte toplumsal bir bilince de sahiptir. Sosyal bir varlık olan insanın, diğer insanlarla bir araya gelmesi normal ve somut şartlarda birtakım yerlerde ve mekânlarda olur. Gerek evler gerekse dış dünyanın sosyalleşme alanları, çevresinden etkilenen ve bizatihi çevresini etkileyen insan için kendini, kimliğini, düşlerini var ettiği alanlardır. Bu sebeple bir insanın zihin bahçesinde gezebilmenin ilk şartlarından biri; onun etrafını, bireysel mekânlarını, onu yetiştiren mekânsal bağlamı iyi anlayabilmektir.

Her mekân belli bir plana sahiptir, bir tasarı neticesinde matematiksel hesaplarla ortaya çıkar. Bu geometrik mekân, çıplak iken manasızdır, bu mekânın manaya kavuşması ancak içinde yaşamın var olmasıyla mümkün olur. Yaşanan mekân, geometrik mekânın ötesindedir. Mekânın ruhunu anlamak o mekânı yaşamakla mümkün olur. Fotoğrafını gördüğümüz şehir ile sokaklarında gezdiğimiz şehrin manası aynı kalmaz. Yaşanmışlık, mekâna ruh katar. Yaşanmışlık zamanın içinde saklı olduğundan mekânı anlayabilmenin ilk şartı zaman içindeki mekân deneyimlerini kavrayabilmek olacaktır.

İnsan yaşadığı hayatı, aslında farkında olmasa da belli bir zamanı ve mekânı deneyimleyerek, bu zeminde kendini anlamlı kılmaya çalışarak sürdürür. Zaman ve mekân insanın duyumsadığı nesnelere anlamasının koşullarıdır. Bilinç sahibi her insan için geçmiş-şimdi-gelecek olan zaman kalıpları ile burada ya da başka bir 'yerde' olma durumu kendi varlığını tespit edebildiği bir tutamaktır. Bu nedenle "uzam ve zaman" insana dair her faaliyetin anlamlı olabilmesi için bir çerçeve kavram olarak var olmalıdır. Uzam (mekân), zamandan azade düşünülemez. Uzamın inşası, inşa edildiği dönem, uzamın mekân haline gelmesinde etkili olan tarihi süreçlerin tamamı zamanla ilişkilidir ve zamanı da anlamayı gerektirir. Bu sebeple uzamı zamanla birlikte ele almak meseleye bütüncül bakmayı kolaylaştıracaktır.

Zaman, bir kavram olarak felsefeciler tarafından tartışılmalıdır. Zamanın doğası, parçalı/ akışkan olması, homojen/heterojen olması, geri döndürülebilir/döndürülemez ikilemleri felsefe tarihinde büyük bir yer tutar. Bu tartışmaları sırasıyla ele almak yerine, zamanın mekân algımızı ne yönde etkilediğini anlamakla yetineceğiz. Ardından mekân türlerine ve mekâna odaklanacağız.

Günlük hayatın alışkanlıkları içinde zamanı akışkan ve çizgisel olarak görmeye meyyal bir davranış yaygındır. Bu alışkanlığın temeli aslında Newton'un 1687'de tanımladığı zaman anlayışıdır. *"Mutlak, gerçek ve matematiksel zaman, doğası gereği dış etkilerden bağımsız şekilde akar."*⁸⁰ diyen Newton'a karşı çıkış 1781'de Kant ile Saf Aklın Eleştirisinde gelecektir. Kant, bu eserde mutlak zaman anlayışını reddeder. Ona göre zaman, kişinin deneyimlerine bağlıdır yani öznedir ve Newton'un kuramı da deneyimlenmesi mümkün olmadığı için geçerli görünmemektedir.⁸¹ Einstein ise 1905'te görecelilik kuramıyla *"her bir referans nesnenin kendi zamanı olduğu sonucuna vardı."*⁸² Durkheim ise zamanın sosyal köklerine göre bir sınıflandırmaya gitti. Kern kendi ifadelerini de ekleyerek Durkheim'dan şöyle aktarır:

*"Zaman kategorisinin dayanağı, sosyal hayatın ritmidir. Günler, haftalar, aylar, yıllar gibi bölümlenmeler; törenler, bayramlar ve toplumsal seremonilerin periyodik yinelenmelerine tekabül eder. Toplumların, zamanın içinde kurdukları düzen ve oluşturdukları ritimler giderek tüm zamansal faaliyetler için geçerli olan genel çerçeveyi oluşturur. Dolayısıyla takvim, kolektif faaliyetlerin ritminin ifadesidir ama aynı zamanda işlevi de düzenliliklerini sağlamaktadır."*⁸³

Newton da zamanı parçasal bir nitelikle ele alır ve zamanı çok küçük birimler olarak hesaplar. Newton'a göre *"saatler her bir tik-tak ile zamanın parçasal niteliğini sesli olarak hatırlatırken, bölmeleri de görsel yönünü temsil eder."*⁸⁴

Zamana dair tartışmalar devam ederken zamanın yerelliği ulusallığı tartışmaları başlar. Japonya, Almanya, Avusturya-Macaristan ve İtalya gibi

⁸⁰ Kern, **Zaman ve Uzam Kültürü (1880-191)**, s. 48

⁸¹ Age. 48

⁸² Age s.58

⁸³ Age, s.58

⁸⁴ Age, s.59

ülkelerde yerel ihtiyaçlara göre yerel saat uygulanmaya başlanır fakat bunun tüm dünyada geçerli olmasının imkansızlığı ortadadır. Yerel saate alternatif olarak küresel bir saat sistemi de ortaya çıktı ve bu sistem tutarlı hale geldiğinde artık yerel saat yerini yeni sisteme bırakacaktı. Bu noktada ilk adım Paris Gözlemevinde atıldı. “Paris Gözlemevi astronomik verileri, Eiffel’e gönderecek, bu veriler dünyanın çeşitli yerlerindeki sekiz istasyona aktarılacaktır. Eiffel Kulesi 1 Temmuz 1913 saat 10.00’da tüm dünyaya ilk saat ayarını iletir.”⁸⁵ Bu adımla beraber artık tüm dünyada zaman mefhumu değişmiştir. Herkesin aynı anı yaşadığı dünyada alarmlar, ışık hızında uyarılar ve sesli uyarılar artık kaçınılmaz olarak insanın hayatında var olmaya başlar. Öyle ki bu buhran durumu edebi eserlerde de kendini gösterir. Stephen Kern, “Uzam ve Zaman Kültürü” eserinde başkahramanı zaman tarafından sıkıştırılan romanlardan söz eder. Kern ’ün örnek verdiği romanlarda kahramanlar, para ile zaman satın alabilmeyi mümkün kılan işlerde çalışırlar. Bu durum akla “vakit nakittir” sözünün, zaman ve hız üzerinden üretim ilişkilerinin okunabileceğini getirir. Yine Kern, Scientific America’da yayınlanan bir makalede işçilerin iş kartlarına giriş ve çıkış saatlerinin takip edilebildiği bir makinenin tanımlandığını söyler.⁸⁶ Dolayısıyla bu noktadan sonra iş, zaman yoluyla üretilebilen bir nesneye dönüşür. Haliyle hız kaçınılmaz olacaktır. Kern, George Beard’in yaptığı bir çalışmada, saatlerin kesin bir belirlenimi olmasının patolojik etkilerine değindiğini aktarır. Beard’e göre “saatlerin mükelleşmesi ve kol saatinin icadı sinirliliğe sebep olmaktadır. Kişi saate her baktığında zamanın geçişi sinirlerini zorlar.”⁸⁷

Tüm hareketlerin bir etkilenevi olarak edebiyat da bu noktada kendi sözünü söyler. Yazarlar, kahramanlarını zamanlardan şikayet eder halde konuşturur. Proust, *Kayıp Zamanın İzinde*’dir. Kadran üzerinden izlenebilen zaman Proust’un kendi saati ile uyuşmaz. Bu nedenle bedeninin akışındaki dinamik ile kadran üzerinden izlenebilen vakit Proust için ciddi bir problemdir. “Bir kadran üzerindeki değil ama giderek tazelenen gücümün izin verdiği, kocaman bir saat gibi, beynimden bedenime giden zaman”⁸⁸sözleriyle bedensel saati ile sistematik saat arasındaki uyuşmazlığı

⁸⁵ Kern, *Zaman ve Uzam Kültürü (1880-1918)*, s.52

⁸⁶ Age, s. 53

⁸⁷ Age, s. 54

⁸⁸ Kern, *Zaman ve Uzam Kültürü (1880-1918)*, s.55

dile getirir. Franz Kafka ise *Gregor Samsa* üzerinden zamana dair kaygıyı aktarır. Bir sabah kendini hamam böceği olarak bulan *Samsa*, işe gidemeyeceği ve treni kaçıracağı için daha da kaygılanır. Benzer bir endişe Türk edebiyatı yazarlarında da görünmeye başlar. 1923'ten sonra inkılaplarla beraber uluslararası saate geçilmesi Türk toplumunda da kafa karışıklığı oluşturacaktır. Bu durum kafa karışıklığı ile kalmaz, yaşam biçimindeki değişimi de beraberinde getirir. Tanpınar bu süreci sembolik bir anlatımla *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanında verir. *Halit Ayarçı, Hayri İrdal ve Mübarek* üzerinden zaman tasavvurundaki değişim irdelenir.⁸⁹ Ahmet Haşim de zamanı kavrayıştaki değişikliğin sebep olduğu neticeleri "*Müslüman Saati*" yazısında tartışır.

*"Yeni ölçü bir zelzele gibi, zaman manzaralarını etrafımızda zîr ü zeber ederek, eski "gün"ün bütün sedlerini harap etti ve geceyi gündüze katarak saadeti az, meşakkati çok, uzun, bulanık renkte bir yeni "gün" vücuda getirdi."*⁹⁰

Zaman tasavvuru yalnız edebi eserlerin değil diğer sanatların da tesir altında kaldığı bir mefhumdur. Resim sanatında 19. Yüzyılda "zamanda hareket eden cisimlerin betimlenmesi sorunu" ortaya çıkar. Sanatçıların resmettikleri ancak 'an' olabilmektedir. Monet bunu "*Resmedilen bir kır manzarası, deniz manzarası, bir figür değildir. Günün belirli bir saatinin izlenimidir.*"⁹¹ sözleriyle ifade eder. Bu durağanlığa çözüm Kübistlerden gelir. Çoklu perspektifi kullanan kübistler anlık olanı aşmaya ve dinamizmi göstermeye çalışırlar. Leon Werth'e göre "Picasso'nun kübist formları zamanın geçmesiyle deneyimlediğimiz duygu ve düşünceleri gösterir."⁹² Kübistlerin çoklu ve dinamik bakış açılarıyla beraber resim durağan halinden dinamik ve canlılığına değişir. "*Bu yolla resim önceleri sadece uzama sahipken şimdi zamanda da hüküm sürüyor.*"⁹³ Salvador Dali'nin "*Eriyen Saatler*"i ile birlikte zamanın akışkan olduğu vurgusu yeniden gündeme gelir. Bilindiği üzere Dali, üç eriyen saat resmeder. Dali, bu eseriyle arka planda mekânı sabit bırakıp saatlere hareket katmıştır. Dolayısıyla mekândan bağımsız bir zaman

⁸⁹ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, Dergâh Yayınları, 29. Baskı, 2016

⁹⁰ Ahmet Haşim, "Müslüman Saati", Dergah Dergisi, Sayı 313, 2016, (Dergi Eki), s. 6

⁹¹ Kern, *Zaman ve Uzam Kültürü (1880-1918)*, s.62

⁹² Kern, *Zaman ve Uzam Kültürü (1880-1918)*, s.63

⁹³ Age, s.63

vurgulanmaktadır. Bu görünüş mutlak bir zamanın değil akışkan bir zamanın olduğunu da ortaya koyar niteliktedir.

Zamanın akışkanlığı, Henri Bergson'un da tartıştığı bir olgudur. Bergson zamanda var oluşu "durê" (sürelilik) olarak adlandırır. Bergson'a göre zaman bireysel bilince dayalıdır. Ona göre, zaman içinde akan kendi kişiliğimiz ve benliğimizdir. Bu sebeple zamanın bir uzama dayandırılarak kadran üzerinde, dakikalara saniyelere bölerek anlaşılmasına tepkilidir. Zamanı parçalamak ona göre mümkün değildir. Bergson'a göre zaman, çeşitli parçaların; saniyelerin, dakikaların ve diğer zamansal parçaların oluşturduğu bir bütün olmamalıdır.⁹⁴

Tüm bu tartışmalara rağmen günlük hayat pratikleri göstermiştir ki zaman, ileri doğru durmaksızın hızla akar. Akan zamanı geriye almak mümkün olmamıştır. Geri döndürülemez zaman fikri ise bireyde geçmişe sıkı sıkıya tutunma davranışını ortaya çıkaracaktır. Çünkü geçmiş, pek çok açıdan bugünü etkiler. Bu konuda Kern, geçmişini tartışan filozofların görüşlerini sıralar.

Dilthey, bugünün anlamını geçmişte kavrar. Ona göre nasıl ki toplum kendi tarihini anlayarak bugün kendine bir durak noktası belirliyorsa bireysel tarihte de durum böyle olmalıdır. Bireysel hayatımız da durmaksızın değişir ve sürekliliği vardır. Bu nedenle bireysel geçmiş ve kişisel deneyimler bugünü anlamada belirleyicidir. Ona göre gerek toplumsal gerek tarihsel tüm bilgiler geçmiştir. Bugün, geçmişini anlayabiliyorsak bu ancak bellek sayesinde.

Bergson, kendimizi anlamlı bulmanın şartını zamanı iyi bilmeye dayandırır. Ona göre zaman yaşamın merkezidir. Bu nedenle yaşamın niteliği yalnızca zamanı iyi anlamaya değil zamanı yaşamaya bağlıdır. "*Bergson'a göre her hareket, izleyen tüm fiziksel ve zihinsel süreçleri etkilemeye devam eden izler bırakır. Geçmiş, hem vücudun hem de zihnin dokusunda toplanır ve dans edişimizin, yürüyüşümüzün yanı sıra düşünme biçimimizi de belirler.*"⁹⁵

Bergson, evrenin bir sürekliliği olduğunu, geçmişin şimdiye uzanan bir gerçekliği olduğunu söyler. Geçmiş bugünle bağlantılı olarak varlığını sürdürmeye

⁹⁴ Kern, **Zaman ve Uzam Kültürü (1880-1918)**, s. 68

⁹⁵ Kern, **Zaman ve Uzam Kültürü (1880-1918)**, s.87

devam eder. İnsanın varlığı ise bugünü temsil eder, geçmişle geleceği bugün üzerinden bağlar. Ona göre *şimdi, geçmişin geleceği aşındırdığı görünmez bir süreçtir.* ⁹⁶Ona göre geçmişte ne zaman gerçekleştiği önemli olmaksızın geçmişteki tüm deneyimler, yaşantılar ve hatıralar bugün sabit bir karşılık oluşturur. Tamamiyle geçmişte yaşamak da Bergson'a doğru gelmez. Bu hayalperestlik olur. Sadece bugünü yaşamak ve anlık isteklerle hareket etmek de insana yakışır olmayacaktır. Makul bir yaşam geçmiş ve geleceğe kolayca ulaşılabilir şekilde şimdide dengede olmalıdır. Ona göre insan, ancak bütünsel bir geçmişi varsa ve bugünde yaşadığı zorlukları geçmişte tutanarak, hatıralarını bugüne devşirerek özgürleşebilir.⁹⁷

Bergson'un düşüncesinin yanında Proust, çeşitli yaşantılarla birdenbire "zamana gömülüştüğümü" haz unsuru olarak açıklar. Proust için ise sürelilik bazı seçilmiş anlardan oluşur. Bu sebeple bu anlarla karşılaşmak insana zevk verir. Bergson ise sürelilikte her anın kendinden sonraki ile bitişik olduğunu ifade eder. Dolayısıyla an kesintisizdir. Kern bu ikisi arasındaki farkı, "*Bergson'un süreliliği bir pınarsa Proust'unki unutulmuş aralıklı hatıra dalgalarını zihnin yeniden ele geçirdiği bir dizi çağlayan havuzudur.*" sözleriyle açıklar.⁹⁸

Proust'un Bergson'dan ayrıldığı nokta bellek ve bilinç ile geçmişi açıklamadadır. Proust için geçmişle karşılaşma tesadüfi olabilirken Bergson geçmişini hatırlamak için bilinçli bir çabaya ihtiyaç duyar. Bergson, insanın bu çabayı zamanın herhangi bir diliminde gösterebileceğini düşünse de Proust için geçmişle karşılaşmak birdenbire olur ve bu da büyük bir şanstır. Bergson, şimdinin yakın geçmişten oluştuğunu yani geçmişin bugünü oluşturduğunu ortaya koyarken Proust için geçmiş birdenbire ortaya çıkar, burada bilinç devre dışıdır. Kişi kendi isteğiyle bu hatırlama edimini gerçekleştirmez. Proust'ta geçmiş ani parlamalarla ortaya çıkar. Fakat bu parlama sanatsal yaratıcılığın ilham kaynağı olabilir. Proust istem dışı hafıza olarak açıkladığı hatırlama ediminde ortaya çıkan şeyin pasifliği yıkmakla mümkün olduğunu söyler. Bu noktada geçmiş yolculuğunu başlatacak bir unsura ihtiyaç duyulur.

⁹⁶ Age, s.91

⁹⁷ Age, s, 94

⁹⁸ Age, s.110

Müzik, koku, bir görüntü ya da ses bize geçmişten bir pencere açabilir. Proust, Swann'ın geçmişe açılmasını bir müzik yoluyla gerçekleştirir. “*Geçmiş bir yerde saklanmıştı... aklın ulaşamayacağı uzaklıkta, tahmin edemeyeceğimiz maddi bir nesnede (o maddi nesnenin bize vereceği duyguda) ve biz, üzerinde taşıdığını yeniden yakalayabileceğimiz nesne ile tesadüfen karşılaşmayı beklemeliyiz.*”⁹⁹ Hızla ileriye giden bir zamanın içinde geçmişe tutunmayı sağlayacak tutamaklar bulunmalıdır. Bu noktada, bireysel belleğin geçmişle bağ kurabilmesini sağlayan öğelerden biri de somut yapılar olacaktır. Değişen ve hızla akan soyut görünen zamanın içinde kalıcı olan somut uzamlara ihtiyaç vardır. Mimari, bu ihtiyacı karşılıyor olması yönüyle başvurulabilecek bir disiplindir. Mimarlık, bireyin kendini anlamlandırdığı uzamı inşa ederek “zaman” içinde yaşanmışlıklarla dolu bir mekân haline getirir. Bu noktada bireyin geçmişle bağ kurup bugünde kendisine yer tutmasını sağlayan sanat mimaridir. Stephen Kern, bu iddiayı örneklemek için Proust’a ve George Simmel’in Harabe üzerine sosyolojik metnine gönderme yapar. Kern’e göre “*Bir harabenin varlığında deneyimlediğimiz huzur, zamandaki iki moment arasındaki gerilimin çözülmesidir.*”¹⁰⁰

“*Harabe, mimari bir eserin, bir zamanlar yaşam barındıran binanın sonunu ifade ediyor. Daha geniş bakarsak insanın sonlu, doğanın sonsuz olduğunun kanıtıdır.*”¹⁰¹

Stephen Kern, Proust’un Swann’ların Tarafı Combray Kilisesini mimarinin hatırlatıcı işlevi bakımından ele alır. Buradaki kalın duvarların tasviri geçmiş yüzyılların izlerini barındırır, vitraylarda yüzyılların tozu parlamaktadır. “*Bu özellikler ile bina tabir-i caizse uzamın dört boyutunu -dördüncünün adı zamandır- işgal eder gibidir.*” Kern’in alıntısında mimarinin belleği tutma işlevinin yanı sıra bir husus daha dikkat çekicidir. Uzamın dört boyutundan biri zamandır. Dolayısıyla uzam, zaman ile anlamlı olacaktır. Kern, Proust’un Combray Kilisesinde yaptığını Henry James “*The Sense of the Past*” (1917) romanında 1710 yılında yapılmış bir ev ile yaptığını aktarır. (Romanın ismi de geçmişe ruh katması yönüyle dikkat çekmektedir.) Romanın kahramanı Ralph’in 1710’da inşa edilen ev ile “*zaman*

⁹⁹ Marcel Proust, **Swannların Tarafı**, YKY, 2019, s.61

¹⁰⁰ Kern, **Zaman ve Uzam Kültürü (1880-1918)**, s.86

¹⁰¹ George Simmel, **Harabe Kapı ve Köprü Kulp**, Çev: Nihat Ülner, Janus Yayıncılık,1. Baskı, 2020

pınarına yeniden girmeyi ve üstün, doğal sularında yıkanmayı umut etmektedir. (...) Ralph'in atalarının tümünün oluşturduğu kuşağın cisimleşmiş halidir ve ev onun evi olduğu için, içine işleyen zaman da onun zamanıdır."¹⁰²

Proust'un mimari mekânlarla ortaya koymak istediği mekân-hafıza ilişkisine Bachelard da mekânın hafıza işlevine işaret ederek katkı sağlar. Hafıza, somut olarak süreyi kaydedemez. Bunun için süre ancak soyut bir kavram olabilir. Mekân ise süreyi, zamana dönüştürme ve bunu izler halinde takip etme imkânı sunar. Bu yüzden sürenin somutlaşarak yaşanmış bir an haline dönmesi ve bunun izleri mekânlar üzerinden takip edilebilir.¹⁰³

Türk edebiyatı metinlerinde de rastlanır. Mekân, hafıza olarak Türk edebiyatı metinlerinde de karşımıza çıkar. Edebiyat ve mimarlık ilişkisi müstakil bir çalışma olarak "Edebiyatta Mimarlık"¹⁰⁴ başlığıyla oluşturulmuştur. Bu çalışmadan takip edilebildiğine göre gerek Türk edebiyatında gerek Dünya edebiyatında Proust gibi mimariyi temsil olarak kullanan edipler vardır. Bu noktada kamerayı Türk edebiyatına çevirip, bu alanda mimarının ne tür bir temsilde kullanıldığına bakacağız.

"Edebiyatta Mimarlık" kitabında Yücel Gürsel'in¹⁰⁵ "Memleketimden İnsan Manzaraları" başlıklı yazısı Türk edebiyatı metinlerinden bazı örnekleri mimari ile ilişkilendirir. Bu ilişkilendirme şiire görsel bir boyut katar.¹⁰⁶ Nazım Hikmet'in şiirinde mimariyi görselleştiren Gürsel, "şiirin mimarisini" poetik yolla oluşturmak ister.¹⁰⁷

Kern, Hristiyan dünyasında geçmişin, anıtlar aracılığıyla elle tutulur biçimde korunmuş, kolaylıkla görülebildiğini ve imgelemde yeniden yaratılabilirliğini muhafaza ettiğini ifade eder.

¹⁰² Kern, **Zaman ve Uzam Kültürü (1880-1918)**, s.112

¹⁰³ Gaston Bachelard, **Mekânın Poetikası**, İthaki Yayınları, 5. Baskı, 2018, İstanbul, s. 39

¹⁰⁴ Hikmet Temel Akarsu, Nevnihal Erdoğan, **Edebiyatta Mimarlık**, YEM Yayınları, 3. Baskı, 2021, İstanbul

¹⁰⁵ Age, s. 531

¹⁰⁶ İlgili görseller için bu tezin ekler bölümüne bakılabilir. (Ek 5- Ek 6)

¹⁰⁷ Akarsu, Erdoğan, **Edebiyatta Mimarlık**, s. 537-538

2.1. FÜTÜRİZM:

Marinetti'nin 1909 yılında yayınladığı fütürist manifesto "Kuruluş Manifestosu" ile fütürizm hareketi başlar. Burada Marinetti geçmişe dair her şeye savaş açar. "*Zaman ve uzam dün öldü. Artık mutlakta yaşıyoruz çünkü ebedi ve her yerde olan hızı yarattık.*"¹⁰⁸ Fütüristler kendi sanat anlayışlarında her şeyi yeniden inşa ediyorlardı. Şehrin gürültüsü bir makine müziğine dönüştü, tiyatro izleyicisi ele geçirildi ve faaliyetin içine çekildi. Heykeltaşlar uzamda hiçbir alanda boşluk bırakmaksızın yeni üretimler ortaya koydular. Resim de gündelik hayatın hızından geri kalmıyor hızlı yaşamın dinamik ve teknolojisini ortaya koyuyordu. Fütüristler her şeye karşıydı fakat savaştıkları en büyük olgu geçmişti. Geçmişin yapıları, eserleri, edebi anlayışları ve ürünleri tamamen ortadan kaldırılmak isteniyordu. Fütürist mimar Antonio Sant'Elia'nın 1914 tarihli manifestosu var olan mimariye ve bu mimarinin ihtiva ettiği gereksiz tüm süslere saldırıyordu. Eğer insanı çevreleyen şeyler insana çağdaş anlamda hizmet etmiyorsa bunlar etraftan kaldırılmalıydı. Dolayısıyla estetik de zamanla ortadan kalkacaktı. Günlük hayatın pratiği içinde işlevsel fayda sağlamayan hiçbir şeye yer olmamalıydı. "*Mimarlar, ahşap, taş ve tuğla yerine, demir, cam, oluklu mukavva, betonarme ve tekstil liflerini kullanmalıydı. Fütürist ev devasa bir makine, şehir de faal bir tersane gibi olmalıydı.*"¹⁰⁹ Fütürizm bir yandan şehircilikle ilgili teklifler de getirir. Durağan bir kent ideali yoktur, caddeler ve kaldırımlar hareketli hale getirilmelidir. İşlevsiz hiçbir adım kalmamalıdır. Yolların altı geçit olarak kullanılmalı, caddelerin üstüne köprülerle geçitler yapılmalı ve apartmanların dış cepheleri de asansörler yoluyla hareketlendirilmeliydi. Fütürist anlayışta salt estetik amacı kabul edilemezdir. "*Süslü pervazlar, titizlikle yapılmış sütun başlıkları, kumaş kapı girişleri yerlerini, yalın ve abartı renklere gruplamalara bırakmalıdır. Fütüristlerin amacı ağır ve statik olanın yerine hafif ve pratik ve hızlı olanı koymaktır.*"¹¹⁰ Fütüristlerin hedefi yapay estetiği şimdinin bir değeri olarak merkeze yerleştirmek ve geçmişin doğal estetiğini ortadan kaldırmaktır. Müzelik olabilecek kadar kalıcı olmaktan kaçınır. Onlara göre her çağın ihtiyacı farklıdır ve her çağ kendi ihtiyacına göre çevresini şekillendirmelidir.

¹⁰⁸ Kern, *Zaman ve Uzam Kültürü (1880-1918)*, s.162

¹⁰⁹ Kern, *Zaman ve Uzam Kültürü (1880-1918)*, s.164

¹¹⁰ Kern, *Zaman ve Uzam Kültürü (1880-1918)*, s.164

*“Şeyler bizden daha kısa ömürlü olacaktır. Her nesil kendi şehrini inşa etmelidir.”*¹¹¹
Dolayısıyla Fütürizm etkisinde kalan bir dönemde hiçbir şey kalıcı olamayacaktır. Fütürist sanat eserleri de -bilhassa mimaride- süreksiz ve geçicidir. Hız modern zamanın en temel gerekliliğidir, dolayısıyla tüm araçlar hızın ihtişamına kapılmıştır ya da hıza göre oluşturulmuştur. Fütürist estetik anlayışını hıza dayandırıyor ve “hızın estetiğini” düşüncelerinin merkezine alıyorlardı. *“Diyoruz ki yeni bir güzellikle dünyanın ihtişamı daha da arttı; hızın güzelliğiyle.”*¹¹²

*“Mesafenin ve ıssız yalnızlıkların, kibar ayrılık hasretlerinin eski şiirini yok etmek için mekânikle işbirliği yapıyoruz ve bunların yerine her yerde bulunmanın ve her yerde bulunmayı sağlayan hızın trajik lirizmini koyuyoruz.”*¹¹³

Bu denli hız vurgusu elbette zamanla insanların davranışlarına sirayet edecektir. Stephen Kern, hareket araçlarının değişiminin insanların bakışını ve sanatı algılamalarını değiştireceğini ifade eder. *“18. yüzyıl sanatçısına kıyasla modern insan, yüzlerce kez daha fazla duyuşsal izlenim kaydediyor.”*¹¹⁴

Değişim yalnızca psikolojik ya da duyuşsal değil aynı zamanda fizyolojik de olmak zorundadır. Makinelerle çalışacak insanın kuvvetli olması beklenir. Marinetti aslında bir süperinsan tasavvur eder. Bu süperinsan her yerde aynı anda bulunma ve her işi yapabilecek kabiliyet ve yeterlilikte olmalıdır.

Mükemmeliyetin ve hızın dayatılması elbette bazı psikolojik problemlere sebep olacaktır. Kern, George M. Beard’ın literatüre getirdiği sinir zafiyeti hastalığından söz eder. Bu hastalığın temel sebebi rekabet ve temponun artması, iş alanında ve günlük hayatta hızın kaçınılmaz olmasıdır. Max Nordau’nun ise *“(…)Okuduğumuz ve yazdığımız her bir satır, gördüğümüz her insan çehresi, ettiğimiz her sohbet, pencereden uçuşunu izlediğimiz her uçak duyuşsal sinirlerimizi harekete geçirir. Büyük şehir caddelerindeki kesintisiz gürültü ve çeşitli görüntüler, gelişen olayların sonucuna dair kaygılarımızın maliyeti beynin yıpranmasıdır.”* sözleri hızın ve temponun modern birey üzerindeki etkisini göstermesi yönüyle

¹¹¹ Kern, **Zaman ve Uzam Kültürü (1880-1918)**, s.164

¹¹² Age, s.189

¹¹³ Age, s.189

¹¹⁴ Age, s.188

önemlidir. Buna göre hız, sürekli yetiştirilmesi gereken işler, hep ileri akan zaman, daha çok iş daha çok para ve teknoloji anlamlarına gelmeye başlar. Zihin ve düşünce de bu düzene uyar ve yıldırım kadar hızlı akan düşünceler meydana gelir. Yani artık düşünme biçimi de hız kazanır. Bu hızın karşısında aciz kalan insan yetersizlik hissi ile kaygılar yüklenir. Hız, beraberinde patolojik durumları getirmiştir. Kern, Girdner'den yeni bir hastalık daha aktarır: “*Büyük şehirde yaşamaktan kaynaklanan ve birçok belirtisi arasında ‘hızlılık ve sinirlilik ve tüm hareketlerde temkinlilik’ olan özel bir tür enflamasyon.*”¹¹⁵

Edebiyat toplumun dertlerini anlamak ve anlatmakta faydalı bir araç olarak da var olagelmıştır. Hızın insanları bu denli olumsuz etkilemesine duyarsız kalamayan edebiyatçılar hızı ve beraberinde getirdiği olumsuz duyguları reddetmek isterler. Modern dönem eserlerinin çoğunda modern insan tipinin hırçın, öfkeli, kavgacı, huzursuz... gibi olumsuz niteliklere sahip olduğu herkes tarafından görülebilir. Aslında romanların bu huzursuz ve kendilerine “yabancı” kahramanları modern bireylerin romanlara sirayet ettiğini gösterir. Stefan Zweig, *Dünün Dünyası*'nda çocukluğunu özlemle hatırlar. Teknoloji ve hızın emrine girmemiş bir dünyada çocukluğunu yaşayan Zweig çocukluk sahnelerini hasretle dolu duygularla aktarır.¹¹⁶

Her şeyin zıddı ile kaim olduğu bilinen bu dünyada güzeli güzel yapan kötünün varlığıdır. Bir şey iyi ise tersi de görülebilir ve kıyaslanabilir olduğu için iyidir. Modern zamanların hızlandığını anlayabilmek için elbette ki önce yavaşlık ve sakinliğin tanınmış olması lazımdır. Hayatının belli bir devrini sakin ve huzur içinde yaşamış biri için zamanın hızlanmasını takip etmek daha kolay olacaktır. Dolayısıyla hem sakinliğin huzurunu hem de hızın dehşetini bilenler ikisini de deneyimleyebilmiş kişiler olacaktır. Bu sebeple modern zamanların hızını anlayabilmek de geçmişi hatırlamaya bağlıdır. Bugün içinde yaşadığımız dönem, geçmişle kıyaslandığında geçmiş kendi zamanından daha yavaş akıyormuş gibi hissedilebilir. Haliyle bu da hızın savrukluğundan kurtulmak isteyen birey için bir kaçış noktası olacaktır. Gerek geçmişin sükununu arayan insan için gerek sürekli ileri akan zamana direnmek isteyen insan için geçmiş en önemli tutamaktır.

¹¹⁵ Kern, **Zaman ve Uzam Kültürü (1880-1918)**, s. 198

¹¹⁶ Stefan Zweig, *Dünün Dünyası*, İletişim Yayınları, 1. Baskı, 2019, İstanbul

“Hatıraların nostaljiye dönüşme potansiyeli, ancak değişimler kıyaslama yapmaya imkân verdikten ve geçmiş geri döndürülemez biçimde kaybolduktan sonra ortaya çıkar.”¹¹⁷

Hızın dehşeti ve insanı savuran şiddetine karşı geçmiş, daha güvenli bir zaman olarak görülür. Haliyle artık bugünden kaçmanın bir yoludur geçmişe sığınmak. Bu sebeple edebi metinlerde sakin ve huzurlu çocukluk çağları, sükûn içinde yaşanan eski güzel günler övgü dolu sözlerle bugüne taşınır.

2.2. UZAM-MEKÂN:

Tezimizin başlığını “Spirit of Space” olarak sınırlandırdığımız için burada “Space”i mekân olarak mı uzam olarak mı kullanmalıyız, öncelikle bunu tartışmak doğru olacaktır. Zira “space” tartışmalı bir kavram olduğu için bizim iddiamıza uygun kavram tercihi ilgili tartışmayı açıkladıktan sonra yapılacaktır.

Uzam TDK sözlüğüne göre, *Algılanan nesnelere temel niteliği, Bir nesnenin uzayda kapladığı yer, vüsat*.¹¹⁸ olarak tanımlanır. Bu tanım uzamı yalnızca “uzay”a indirgeyerek açıklıyor. Bu yönüyle uzam, kendi tanımının dışında başka açıklama ve incelemelere de ihtiyaç duyuyor. Savaş Kılıç “Uzam mı Uzay Mı? Peki Mekân Ne?”¹¹⁹ başlıklı yazısında bu terimler arasındaki farkı tarihsel gelişimleri yoluyla ortaya koyar. Kılıç’a göre “space” beş farklı anlamda kullanılabilir. İlk anlamı boşluk, herhangi bir nesne ile dolmamış olan yer (gap); ikinci anlamı müsait ve kullanmaya elverişli olan yer (boş yer var cümlesinde olduğu gibi); üçüncü ve bizim kullanımımıza daha yakın anlamı insanın yaşama mekânı; dördüncü anlamı geometride kullanılan varsayımsal boşluk, uzay ve öklidçi mekân; son anlamı ise artık çoğunlukla kullanımda olmadığını iddia ettiği fezadır. Kılıç, beşinci anlamı ortadan kaldırır ve açıklanan üçüncü ve dördüncü anlamlara dikkatimizi çeker. Mekân, uzam ve uzay sözcüklerinin birbirleri yerine kullanılması sorunsallaştırılır. Kılıç, mekân ve uzam(uzay) sözcüklerinin birbirleri yerine kullanılmaması gerektiğini İ. C. Schick’ten yaptığı alıntı ile açıklar:

¹¹⁷ Kern, *Zaman ve Uzam Kültürü (1880-1918)*, s.203

¹¹⁸ Türk Dil Kurumu Sözlüğü, <https://sozluk.gov.tr>, Erişim Tarihi: 16.12.2021

¹¹⁹ Savaş Kılıç, “Uzam mı Uzay Mı? Peki Mekân Ne?” *Cogito Dergi*, Sayı 59, 2009, s.49-59

“Yerle mekânın farklı şeyler olduğu düşüncesi Batı’da nispeten yenidir ve başta Fransız düşünürü Henri Lefebvre olmak üzere çağdaş bazı yazarların eserlerine dayanmaktadır. Oysa biraz düşündüğümüz (ve az buçuk Osmanlıca hatırladığımız) takdirde görürüz ki bu fark, Türkçe’de çok eskiden beri mevcuttur. Zira ‘yer’ sözcüğünün insanların hayat deneyimiyle herhangi bir ilişkisi yoktur ama, Arapça ‘olmak’ kökünden türetilmiş olan ‘mekân’ sözcüğü temelde “varolunmuş olan” demektir, yani bir varoluşun nesnesi söz konusudur.”

Schick’in alıntısından hareketle şunu söylemek mümkün olur: Uzam, insana bağlı olmaksızın var olan yerdir. Mekân ise, mekân bulundurarak kendini mekân olarak inşa etmiş yerdir. Örneğin Mars, var olan bir uzamdır fakat insanla teması bulunmadığı için mekân olmamıştır. Schick’in işaretinden hareketle Osmanlıca sözlükte¹²⁰ mekân kelimesinin anlamına bakıldığında “kevn” sözcüğü ile açıklanarak verildiği görülür. Kevn; varlık, vücut, mevcudiyet anlamlarına gelecektir. Bu durumda varlığın yani kevn’in olmadığı yerde mekân da olmayacaktır. Mekân sözcüğünün öz Türkçe karşılığı olsa dahi Kılıç, mekânı uzamın yerine kullanmamayı tercih eder.

Kılıç, uzam kelimesi ile ilgili iki tanımı ortaya koyar. Fransızca *étendue* sözcüğünün karşılığı olarak felsefe sözlüklerindeki karşılıklarını açıklar. Descartes’ın uzayda yer kaplayan ve üç boyuta indirgenen nesneye dönüştürdüğü uzam, Orhan Hançerlioğlu’nun *Felsefe Sözlüğünde* “nesnelere yer üzerinde yayılmalarını, genişliği ve uzunluğu kapsar.”¹²¹ Bedia Akarsu ise TDK Felsefe Terimleri Sözlüğü’nde Descartes’ın uzamını *res cogitans* (ruhu olan varlık) değil, *yer kaplayan gerçek* (*res extensa*) olarak belirtmiştir.¹²²

Kılıç, Bedia Akarsu’nun beş tür uzay tanımını sıralar. Bu beş tür içinde Kılıç için en uygun olanı dördüncü dediği “yaşantı uzayı”dır. Kılıç, bu dördüncü türü yani yaşantı uzayını “mekân” olarak kabul eder.

Kılıç, bu kelimeleri ayırtmak için şöyle bir formül geliştirir:

a) Uzam- *étendue* “yer kaplama” ≠ uzay (mekân)-*espace*

¹²⁰ Kubbealtı Lügati, <http://lugatim.com/s/kevn>, Erişim Tarihi: 16.12.2021

¹²¹ Savaş Kılıç, “Uzam mı Uzay Mı? Peki Mekân Ne?”, *Cogito Dergi*, Sayı 59, 2009, s.53

¹²² Kılıç, “Uzam mı Uzay Mı? Peki Mekân Ne?”, s.53

b) *Uzam- étendue > mekân- espace* ¹²³

Buradan hareketle şu çıkarımı yapmak mümkün olacaktır. Uzam, mekânları kendi kapsamına alacak genişlikte bir yerdir. Fiziğin yeryüzüne özgü, geometrik mekânlarına ise uzam demek doğru olacaktır. “*Mekân ise net biçimde ‘insan varoluşunu çerçeveleyen ve insan izleri taşıyan yer’ anlamını sırtladı.*”¹²⁴

Stephen Kern, uzamın neliğini ve türlerini *Zaman ve Mekân Kültürü* kitabında tartışır. Burada bizi ilgilendiren uzam değil mekân olacağı için uzam konusundaki tarihsellik ilgisine bırakılmıştır.¹²⁵ Uzama dair ele almamız gereken konu, uzamın canlandırılması olacaktır. Çünkü canlandırılan uzam, zamanla bir estetik anlayışa dönüşeceğiinden bu konuyu anlamak önemlidir. 1453 yılında Leon Battista Alberti tarafından ortaya konan perspektif anlayışı 20. yüzyıla kadar egemen olmuştur. Perspektif, nesnelerin gerçek boyutlarına göre canlandırılmasını ve gerçekteki büyüklüklerine göre uzama yerleştirilmelerini sağlıyordu.20.yy’da İzlenimciler ile perspektif kuralı yıkıldı. Çünkü onlar, artık stüdyoda resim yapmak ve ölçülebilen nesnelere tuvale aktarmak yerine nesnelerin yerlerini ve boyutlarını değiştirerek yeni açılar keşfetmek istediler. Yine de nesnelerin boyutu çeşitlenmişse dahi bakış açısı tek bir noktadan olmaya devam etti. Bunu yıkarak çoklu perspektifi uygulayan isim Cézanne oldu. Cézanne ile “heterojen uzam” tuvale alındı. Cézanne, *Still Life, Basket of Apples, ve Portrait of Gustave Geoffroy* ¹²⁶ gibi eserleriyle bakış açısını ve nesnelerin gerçek boyutunu değiştirmiştir. Uzaklaştıkça küçülen yakınlaştıkça büyüyen perspektif algısı yerine pek çok açıdan görmeyi sağlayan bir görme biçimi oluşturmuştur. Nesnelere gerçek konumunda tasvir ederken boyutlarıyla oynar. Cézanne’ın bu yenilikleri onu hem post-empresyonist bir çizgiye taşımış hem de Kübizm’in oluşumunda önemli bir adım haline getirmiştir. Öyle ki Kübistler Cézanne’a çok şey borçlu olduklarını dile getirirler.

Kübizm Picaso ve Braque ile başlar. Picaso ve Braque Kübizmi önceden tasarlamadıklarını, ilk kübist çalışmalarının tamamen çalışırken oluştuğunu

¹²³ Kılıç, “Uzam mı Uzay Mı? Peki Mekân Ne?”, s.53

¹²⁴ Age, s.58

¹²⁵ Kern, *Zaman ve Uzam Kültürü (1880-1918)*, s. 205

¹²⁶ İlgili tablolar bu tezin ekler kısmında görülebilir. (Ek-7, Ek-9)

söylemişlerdir.¹²⁷ Bu söylem bize, sanatçının bilinç dışının yaşadığı toplumdan etkilendiğini ve sanatını kaçınılmaz olarak ortamın atmosferine göre şekillendirdiğini gösterir.

Endüstrinin hayatımıza girmesiyle birlikte hız, endişe ve kaygı gibi problemler de dolaylı yollarla bilincimize yerleştirmiştir. Kübizm buna materyalizmi parçalayarak karşı çıkar.

Kübizmin özgün yönü “nesneleri çoklu uzamda ve çoklu perspektiften resmetmesi”dir. Delaunay’ın Kübist *Eiffel Tower*¹²⁸ adlı eseri bir mimari yapının çoklu varlığını gösterir. Kübistlerin bu çoklu perspektifleri “geleneksel sanatı zaman sınırlarından kurtarır.”¹²⁹ Perspektifin değişmesi ressama bir nesne karşısında hep aynı noktada kalmama özgürlüğünü getirmiştir. “Geçmişte bir resmin ele geçirdiği sadece uzamken, artık zamana da hükmeder.”¹³⁰

Kübizmin kurucularından kabul edilen Braque, kendisiyle yapılan bir mülakatta, kübizmin asıl çekiciliğinin hissedilen uzamın cisimleşmesi olduğunu söyler. Doğadaki dokunulabilir uzamı hissedip resmedebilmek ve nesnelerin her boyutunu anlamak ister. Erken dönem kübist resmin temel dayanağının uzam olduğunu ifade eder.¹³¹

Kübizm doğaya yani tabiata da işlev kazandırır. Asıl olan, uzamın inşa edilebilmesidir.

Kübizm, mevcut atmosferin içinde kendiliğinden gerçekleştiğinden diğer sanatlarla da ilişkilidir. Kern’ün aktardığına göre Max Kozlof, Joyce’un yazılarında olduğu gibi Kübizmin grameri de gevşetmeye başladığını söyler.¹³² Ressamlar perspektifi tualde üretmeye çalışırken romancılar da bir nesnenin bir yerde görünümünü farklılaştırabilmek ve çoğul bakabilmek için çoklu perspektiften yararlanarak Kübist resmin edebi bir benzerini yapmaya çalıştılar. Kern burada Proust ve Joyce örneklerini verir. At arabasıyla giderken Marcel, dolambaçlı yol

¹²⁷ Adnan Turani, **Dünya Sanat Tarihi**, Remzi Kitabevi, 21. Baskı, 2019, s. 556

¹²⁸ İlgili tablolar bu tezin ekler kısmında görülebilir. (Ek-8)

¹²⁹ Kern, **Zaman ve Uzam Kültürü (1880-1918)**, s.221

¹³⁰ Kern, **Zaman ve Uzam Kültürü (1880-1918)**, s.221

¹³¹ Kern, **Zaman ve Uzam Kültürü (1880-1918)**, s.245

¹³² Age, s.226

boyunca yaklaştıkça konumu durmadan değişen, Martinville Kilisesi'nin ikiz çan kulelerinin görüntüsünden etkilenir.

“Marcel yıllar sonra Bois de Boulogne'ye geri dönerek çocukluk günlerinin hazlarını yeniden ele geçirmeye çalışır. Ancak her şey değişmiştir. At arabalarının yerini motorlu taşıtlar almıştır, kadınlar farklı şapkalar kullanmaktadır. Uzamın kendisinin de içindeki nesnelere kadar esnek olduğunu fark eder: ‘Eskiden bildiğimiz yerler, kendilerini kolaylık olsun diye yerleştirdiğimiz mekânlar alemşne ait değildirler sadece. O zamanlarki hayatımızı oluşturan, birbirine bitişik izlenimlerin ince bir dilimidirler; belirli bir anın özleminden ibarettir ve evler, yollar, caddeler de heyhat, seneler gibi uçup gider.’ Uzamlar, zamanda değişen perspektiflere, düşüncelere, duygulara bağlıdır ve zamanda şeylerin biteviye dönüşümüne maruz kalırlar.”¹³³

Mimarlık, kendi tarihini uzamı çeşitli şekillerde doldurmasıyla inşa eder. Her dönemde mimari eserler dönemin ihtiyacına göre şekillenmiştir. 20. Yüzyıldan sonra uzamın şekillendirilmesi de farklılaşmaya başladı. Bunda endüstriyel ürünlerin pazara hâkim olması etkili oldu. Daha kolay şekillenebilen ürünler, çelik ve betonarme gibi, eski hantal ürünlerin yerini aldı. Betonarmenin denenmesi ve güzel neticeler alınması mimarlıkta betonarme çağını başlattı. *“Takviyeli beton sayesinde mimarlar, 20. Yüzyıl başlarında Avrupa'nın ve Amerika'nın her yerinde çarpıcı biçimler deneme fırsatı buldular ve bu materyal kalıba dökülebildiği için, yaratılabilecek aykırı şekillerin ya da uzamların sonu yoktu.”¹³⁴*

Endüstri ürünlerinin yaygınlaşmasıyla her ürüne ulamak kolaylaştı. Böylece her alanda fazlaca eşya bulundurma hatta yer yer karmaşaya neden olabilecek kadar fazla ürün doldurma gafleti ortaya çıktı. Bu karmaşa çok uzun sürmeyecekti, *“Charles Volsey ‘çoğu odayı dolduran biçim ve renk koleksiyonlarından tiksindiğini ifade etti.’¹³⁵* Artık sanat çevrelerinde dekorasyona boğulmamış ve gereksiz süslemeler barındırmayan varlıklar övgü topluyordu. Avustralyalı tasarımcı Adolf

¹³³ Age, s.228

¹³⁴ Kern, **Zaman ve Uzam Kültürü (1880-1918)**s.237

¹³⁵ Age, s.238

Loos, “Kültürel gelişimin, kültürel nesnelere süsten arındırılmasına koşut ilerlediği sonucuna varıyordu.”¹³⁶

Mimarinin asıl konusu duvarları, mekânları inşa etmek değil muhtevayı oluşturmak olmalıdır anlayışıyla ürünlerini ortaya koyan Frank Lloyd Wright’ın binalarında bu anlayış belirgin şekilde kendini gösterir. Frank Lloyd Wright Kübist mimarinin önemli isimleri arasında gösterilmektedir. Buffalo’daki Larkin Soap Company ve Unity Temple’da¹³⁷ içsel mekânlar uzamın temel ögesi olmuştur. Wright’a göre bu yapılarda merkezde olan “oda” olmalıdır ve tüm mekân “oda”ya göre inşa edilmelidir. Yeni mimari anlayışa göre, uzam özgürlük duygusu uyandırmalıdır. Kern, Theodor Lipps’in bu konudaki görüşlerini şu sözlerle aktarır:

*“Lipps, 1903’te bedenlerimizin bilinçsiz olarak mimari biçimlerle empati kurduğunu iddia ediyordu. Bedensel hareketlerimizi sınırlayan dışsal etmenler olmadığında özgür hissederiz ve geniş açık uzamlara sahip binalar bize bu özgürlüğü sağlar.”*¹³⁸

Bu özgürlüğü sağlamak için geniş uzamlara ihtiyaç vardır. Geniş ve yüksek olmayan bir odanın özgürlük hissini oluşturması zordur. Bu sebeple Necatigil’de kent uzamı özgürlüğe ulaşmaz. Bu nedenle açık uzamda özgürlük hissini tadabilmek için kırlara ve tabiata yönelecektir.

Scott bu özgürlük hissini sağlayabilmek için bir “hümanizm mimarisi” geliştirir. Mimarın görevi uzamı inşa etmektir. Scott’a göre diğer sanatlar yalnızca uzamdan bahsedebilirler, örneğin şiirde uzam yalnızca bir sembol olarak yer alabilir. Bu konuda uzamın inşasında sorumluluğu mimara yükler.

*“Binanın hedefi uzamı ihtiva etmektir; bina inşa ettiğimizde, uygun miktarda bir uzam parçasını ayırırız, tecrit eder ve koruruz ayrıca tüm mimari bu gereklilikten kaynaklanır. Ancak uzam estetik açıdan daha da önemlidir. Heykeltıraş nasıl kili biçimlendiriyorsa mimar da uzamı biçimlendirir. Uzamın bir sanat eseri gibi tasarlar.”*¹³⁹

¹³⁶ Age, s.238

¹³⁷ İlgili eserler bu tezin ekler bölümünde görülebilir. (Ek 10- Ek 11)

¹³⁸ Kern, **Zaman ve Uzam Kültürü (1880-1918)** s.239

¹³⁹ Kern, **Zaman ve Uzam Kültürü (1880-1918)** s. 240

2.3. MEKÂNIN ÜRETİMİ:

2.3.1. Ürün-Üretim:

Üretim, özneye dayalı, doğanı bir parçası olarak ortaya çıkar. Burada şeylerin ortaya çıkışı ilahi bir güç yoluyla da olabilir, somut bir üretim yoluyla da ortaya çıkmış olabilir. Üretim kavramı Marks ve Engels tarafından irdelenmiştir. Bu iki isme göre üretimden söz edebilmek için doğa ve insan bulunmalıdır. Haliyle insanın olduğu yerde iş bölümü, emek ve üretim araçları bulunur. Fakat Marks'ın üretimi ele alış biçimi ilahi değil rasyoneldir. Marx'a göre üretilecek nesne belli bir amaçla düzenlenir, bir zamansallığı ve mekânsallığı takip eder. Üretim zamanla bir ürünü doğurur.

Burada tartışılması gereken nokta ortaya çıkan her varlığın ürün olup olmadığıdır. Ürünün anti tezi olarak konumlandırılacak kavram ise yapıttır. Ürün-yapıt ayrımını anlamlandırabilmek meseleye bakışımızı değiştirecektir. Hangi durumda ürün hangi durumda yapıt kavramını kullanmalıyız? Örneğin edebiyat bir ürün müdür bir yapıt mıdır? Sanat eserleri ürün olarak mı yapıt olarak mı tasnif edilmelidir? Şehirler ve mekânlar ürün-yapıt ilişkisinde nerede durmalıdır? Henri Lefebvre'ye göre yapıt, yeri doldurulamaz ve biriciktir.¹⁴⁰ Buna karşın ürün, tekrarlanabilir, tekrarlanan hareket ve edimler doğurabilir. Yapıtlar, ürünlere kaynaklık eder. Örneğin doğal olan, bize göre ilahi yollarla oluşmuş olan kaynaklar bir yapıt olarak ürün haline gelebilecek şeylere zemin oluşturur. Buradan hareketle doğada bulunan şeyler, ağaçlar, çiçekler, meyveler... bu nesnelere ürün değildir. "Gül nedensizdir, çiçek açtığı için çiçek açar. Görünmeyi dert etmez. Güzel olduğunu hoş koktuğunu bilmez." Yani varlık, özüne ve yaradılışına uygun maksatla davranırken görünme, değişme, hoş tutma amacı taşımaz. Tabiatın içinde tabii bir varlık olan insan da ilahi bir yaratılışa sahip olduğundan kendi ontolojisiyle ilgili söz hakkına, doğumuna karar verme hakkına sahip olmadığından insan da bir yapıttır. İnsan, çevresinin kendisine sunduğu yapıtları dönüştürür ve yapıt bu noktada ürün haline gelir. Gül, kendi doğası içinde bir ürün değil yapıt iken insanın gülün suyunu, özünü, yağın çıkarıp bir meta haline getirmesi yapıtı ürün haline getirir. Haliyle insanın oluşturduğu ve içinde bulunduğu toplum da şeyleri üretir.

¹⁴⁰ Henri Lefebvre, **Mekânın Üretimi**, SEL Yayıncılık, 2. Baskı, 2014, İstanbul, s. 100

Zaman-uzamı temsiliyeti bakımından büyük önem taşımaktadır. Bunun doğurduğu etkiden kaçınmak mümkün olmaz. Zaman, uzam sayesinde dokunulur ve görülür hale gelir.

2.4. MEKÂN- HAFIZA İLİŞKİSİ

“Mekân, peteklerinin binlerce gözünde zamanı sıkıştırmış olarak tutar. Mekân buna yarar. Geçirilen uzun günler sonunda somutlaşmış güzelim süre fosillerini mekân sayesinde, mekân içinde buluruz. (...) Anılar hareketsizdir, mekânsallaştırıldıkları ölçüde sağlamlaşırlar.”¹⁴¹

İnsanın zihninin derinliklerine varabilmek için ihtiyaç duyulan bir varlık olarak mekân vardır. Bugünkü duygularımızı oluşturan, tavan aramızda bulunan anılar mekânla ilişkilidir. Sevgiyi hissettiğimizde bu his, geçmişten bu yana sevgiyi gördüğümüz ve tanıdığımız, sevgiden uzak kaldığımız, sevgiyi yaşadığımız mekânlara bizi götürür. Zihin bunları kolayca uzaklaştıramaz. Haliyle her duygunun zemininde o duyguyla eşleşen, zihnimizin bizi yolculuğa çıkardığı bir mekân bulunur. Bu hafızamızın bir oyunudur. Hafıza mekândan uzaklaşamaz, bugünkü anıların muhafazası için mekâna ihtiyaç duyar. Zihin, hatırlama edimini gerçekleştirirken her istediğinde o mekânlara dönemeyecek olsa dahi bunlar hafızamızdan silindiği anlamına gelmez. Zamanla bunlar rüyalarda karşımıza çıkar.

Mekân, zamanı sıkıştırır. Zaman, unutmayı içinde barındırır da mekân hafızayı ve anıları tetikler. Mekân düşlemenin eşidir. Şair, mekân üzerinden düş kurduğu gibi okuyucusuna da kendi düşünüyü kurdurur. Bunu yaparken mekânı da yanına alarak bizi zihnimizde derin bir dünyaya götürür. Necatigil, mekânın imkânı sayesinde okuyucusunu kendi hatıralarıyla baş başa bırakır.

Toplumsal çevre ile aydınların zihni ve dolayısıyla edebi eser arasında kaçınılmaz bir ilişki vardır. Edebiyat, şehirle insan arasında bağ kurmayı yahut bu bağı anlamlı hale getirmeye hatta eleştirmeye yarar. Edebiyat yalnız nostalji perdesini aralamaz, şehrin manevi çehresi ve ruhuyla bizi karşılaştırır. Bazen mazi cenneti bazen düşman olarak karşımıza çıkar. Bir şehre edebiyatın tanıklığı ile

¹⁴¹ Bachelard, **Mekânın Poetikası**, s.39

bakmak bireyin dimağını her zaman tazeler. Hepimiz, buradayız diyebilmek için mekâna yazgılıyız. Bu nedenle mekânın hafızası ile mukimin hafızası bu ilişki ne kadar açılırsa mekânın ruhu da o kadar azalmaktadır.

2.5. MEKÂN TÜRLERİ

2.5.1. Toplumsal Mekân

2.5.1.1. Toplumsal Mekân ve Üretim İlişkisi¹⁴²

Bugünkü gündelik anlamıyla mekânın ortaya çıkışı zamana yani süreye bağlıdır. İlahi irade tarafından yaratılan doğa zamanla insanın yaşayışının değişmesiyle dönüşüme uğrar. Haliyle yaşam alanları ve şehirler bu yolla oluşur. Burada ilahi bir varlık olan doğa şehir haline geldiğinde ürüne dönüşmüş olur. Örneğin İstanbul, herhangi bir mimarın eli değmeksizin içinden Boğaz geçen bir şehir olarak yaratılmıştır. Yani bu tabii yaratılış herhangi bir insani müdahaleye yaratılışı süresince uğramaz. İstanbul, şehrin biçimi bakımından bir yapıttır çünkü tabiatta olduğu gibi ilahi bir yaratım süreci vardır. Fakat İstanbul, zamanla insanın yerleşmesiyle, savaşlarla, kent haline gelmesiyle, turistik kaygılarla, politik ve siyasal müdahalelerle artık insanın “göstermeye” çalıştığı bir nesne, bir ürün haline gelmiştir. Dolayısıyla tüm şehirler için bunu söylemek mümkün olur. Mekân, tüketildiğinde ürün olur. Bu noktada iddiamız boyunca sözü geçecek olan İstanbul, yapıt haliyle değil ürün haliyle karşımızdadır. Bunun aksine belki bir köy ya da doğallığını koruyan bir yaşam alanı bir yapıt olarak kalmaya devam etmiş olabilir. Çünkü doğal yaşam alanlarında maksat yalnızca yaşamı sürdürmektir. Burada evin inşası dahi hayatta kalmayı sağlayan, insanın kendini muhafazasını gerektiren bir maksada dayanır. Fakat şehrin oluşumunda siyasi, politik, mimari, iktisadi kaygılar vardır. Haliyle şehir bu kaygılardan azade olamadığında ürüne dönüşür. Kent, kolektif bir irade ve düşünceyle oluşur. Elbette ürün kendi içinde yapıtlara yer açacaktır. Yapıtta da üretim vardır fakat bu, tüketmek için oluşturulmaz. Burada ideal olan gösterilme amacı taşıyan ile estetik işlev amacı taşıyan nesnelere farklılığını ortaya koymak olacaktır. Şu halde bir ürün olan şehirde, biricik bir tasarıma sahip mimari bir oluşumun yapıt olmadığını kim söyleyebilir? Estetik

¹⁴² Henri Lefebvre, **Mekânın Üretimi**, SEL Yayıncılık, 2. Baskı, 2014, İstanbul.

işlevin öncelenmesi nesneyi özgünleştirir. Burada kastımız sanat felsefesi üzerine düşünce geliştirmek, sanatın işlevini irdelemek olmadığından mekân bağlamında ürün mekânlar ve Tasarıma dayalı mimaride maksat tekrara dayalı bir nesne ortaya çıkarmak değil nesneyi biricik hale getirmektir. Bu sebeptir ki büyük şehirlerin içinde kozmopolit yaşayışların gölgesinde, halen sanat yapıtı olmaya devam eden özgün eserler vardır. Bu durum ürünün içinde yapıtın korunabileceğini gösterir.

“Her eser bir mekân işgal eder, onu yaratır, şekillendirir.”

Toplumsal mekân üretici güçlerle ortaya çıkar. Burada sözünü ettiğimiz üretici güç Lefebvre’ye göre, eylem grupları, bilginin, ideolojinin ve temsillerin içindeki faktörlerdir.¹⁴³

2.5.2. Doğal Mekân:

Lefebvre’ye göre doğal mekân tabiatın içinde el değmemiş olarak bulunan bir yer olabilir. Yalnız bu bakir alan değil öte yandan bir köy evi de ona göre doğal mekândır. Burada Lefebvre’ye göre bir mekânın doğal mekân olup olmadığı, alan mülkiyet haline gelse bile bunun temel ihtiyacı karşılayıp karşılamadığı sorusuna verdiği cevapla belirlenir. Estetik kaygılar, siyasi çıkarlar, birtakım şeylere hizmet eden alanlar doğal değildir. Burada tamamen tabiatın unsurlarından oluşmuş bir kent parkı düşünülebilir. Büyük şehir parkları doğal olan yerler midir? Lefebvre’ye göre buralarda “*vaktiyle başat olan güzellik silinir ve tâbi olur.*” Güzelliğin tabi olduğu otoriteler ise sosyolojik kaygılarla, iktisadi endişelerle oluşturulmuştur. Bu sebeple her ne kadar tabiatın unsurları içerse de bir kaygı neticesinde ortaya çıkan bir alan doğallığından uzaklaşır. Devletin belirlediği sit alanlarını doğal olanı görmeye niyet eden modern insan doğalı tahrif eden asfaltı kullanmalıdır, bu alana girmek için yalnızca belirtilen güzergahları kullanabilir, giriş ücreti ödemelidir, yalnızca belirlenen yerlerde oturabilir ve yürüyebilir, işaretli alanların dışına çıkmak yasaktır... “*Bunlar, doymak bilmez tüketimin, doğanın ve geçmişin kalıntılarını çiğneyip durduğu yani işaretlerden –tarihsel ve kökensel olanın işaretlerinden- beslendiği yerleri belirtirler. Haritalara ve rehberlere inanılacak olursa turist*

¹⁴³ Lefebvre, **Mekânın Üretimi**, s.103

sahicilikten beslenir."¹⁴⁴ Yani mekân, ne kadar doğal olsa da onun doğallığı bir tüketim alanı haline gelmiştir. Doğallığı isteyene, 'bu doğaldır' iddiası ile sunulmuş noktalardır buralar. Bu mekânlar üretilirken bir hammaddeden yani tabii olandan yola çıkılmıştır. Bu üretim süreci, iktisadi, siyasi, ideolojik, stratejik süreçlerin bir neticesi olarak ortaya çıkar. Bu yönüyle doğal olan, üretime tabi tutulmuştur. Doğallık uzaklaşmıştır.

Mekân, Lefebvre'ye göre devletin kendini inşa etmesi için bir ön koşuldur. Devlet yapısı mekânın içinde varlık bulacağından önce kendi mekânını şekillendirir, sonra kurumlarını bu mekânla bağlantılı olarak oluşturur. Öte yandan mekânın ortaya çıkması toplumsal ilişkileri de kapsar. Burada devreye üretim ilişkileri, mülkiyet, toprağı şekillendiren üretici bir güç ihtiyacı devreye girer. Yani devlet ön koşul olarak mekânı kendisi oluştursa da burayı işlevsel hale getirecek olan onun kurumları ve toplumsal üretim ilişkisidir. Doğanın içinde bulunan mekân devlet tarafından konum haline getirilebilmek için iş gücüne ve mülkiyete ihtiyaç duyduğundan mekânın üretiminde çok yönlü bir oluşum söz konusudur. Bu yönüyle mekân kolektiftir. Tüketim haline gelebilmesi için üretilmeye gerek olmasının yanı sıra mekân kendi içinde üretim yapılmasına da imkân verir. Mekân etkiler ve etkilenir, oluşur (oluşturulur) ve oluşturur.

Toplumsal mekân, üretim kavramıyla anlamlı olur. Emek ve teknik gibi üretici güçler, yapılar ve devlet birlik halinde mekânı üretir. Toplumsal mekân bir değil bir çoktur, iç içe üst üstedir. Toplumsal mekânda özellikle şehirde pek çok mekân iç içe bulunur. Pazar alanları, borsalar, bankalar iktisadi mekânlardır. İnsanların bir araya geldiği, zaman geçirdiği parklar, eğlence yerleri sosyal mekânlardır. Sanat mekânları, üretim mekânları... şeklinde çoğaltılabilecek olan silsilenin tamamı toplumsal mekânın içindedir. Toplumsal mekân çok katmanlıdır. *"Uzmanlıklar mekânı bölüp parçalara ayırarak, zihinsel engeller ve pratik-toplumsal çitler yerleştirerek mekânın üzerinde etkili olmaktadır."* Bu mekânları birbirinden ayıran somut sınırlar ve hudutlar vardır gibi görünse de büyük resimde özel mülkiyet dahi toplumsal mekânın içindedir. Bu büyük bağlantının sebebi Lefebvre akışlar dinamiğine göre açıklar. Büyüğün hareketi küçüğün hareketine

¹⁴⁴ Age, s.110

bağlıdır. Evinin içinde, kendi gözcüğünde olan birey büyük resimde toplumsal harekete katıldığı için onun kendi evinde olması toplumsal mekânın dışında durduğu anlamına gelmez. Her alanın kendi özerkliğini oluşturması, her bir meslek dalına ait bir mekân sınıflandırmasına gitmek baskın bir anlayış olduğundan Lefebvre bunu kabul etmez. Ona göre mekânı anlamak toplumsal ilişkilerin analizini yapmakla ve orada o zamanı yaşayanları anlamakla mümkün olur. Eğer mekân farklı zümrelere bölünürse toplumsal ilişkiyi takip etmek zorlaşacağından Lefebvre tüm alanları toplumsal mekâna dayandırır. Ona göre mekân homojendir, mekânı parçalayarak tarif etmek dikkati dağıtır ve zamanla mekânın içindekilere, eşyalara, nesnelere odaklanmaya sebep olur. Bu yüzden demografik mekânlar, bilişim mekânı, plastik mekân gibi sınıflandırmalara gidilmemesi gerekir.

“Gökdelenlerin, kamusal yapıların ve özellikle devlet binalarının gururlu dikeyliği, görselin içine fallik, daha doğrusu fallokratik bir kibir katar; kendini teşhir eder, gösterir fakat bunu her seyircinin bu yapıdaki otoriteyi fark etmesi için yapar. Dikeylik ve yükseklik şiddete muktedir bir iktidarın mevcudiyetini her zaman mekânsal olarak ortaya koyar.”¹⁴⁵

Bruno Zevi'ye göre coğrafi mekân, içinde hareket edenlerle canlanır. Her binanın konutun sadece dışarı değil bir de içerisi vardır. Dolayısıyla, mimarın toplumsal eyleminde araç olan, içeri-dışarı ilişkisiyle tanımlanan bir mimari mekân oluşur. Zevi'ye göre, bakış öncelikle mekânı görüp değerlendirmese bir mekân güzel ya da çirkin diye nasıl yargılanabilir?¹⁴⁶

Mikro düzey mimari ile makro düzey mekânsal strateji arasında ilişki vardır. Fakat bu mantıksal bir ilişkiye, formel bir içerime indirgenemez. İyice belirtilmesi gereken nokta, toplumsal bir mekânın siyasi iktidar tarafından iktisadi hedefli bir şiddet tarafından üretilmesidir.

2.5.3. Hâkim Mekân, Hakim Olunan Mekân:

Hakim olunan bir mekândan söz edebilmek için mevcut mekânın üzerine, planlanarak yerleştirilmiş bir forma ihtiyaç vardır. Tahakküm mekânının ilk şartı

¹⁴⁵ Lefebvre, **Mekânın Üretimi**, s. 122

¹⁴⁶ Age, s.149

mevcudun üstüne yeni bir form eklenmesidir. Pratik mekân; gündelik kullanımıyla sahiplenilen ve hizmet eden mekân burada teknik yoluyla dönüştürülmüş olur. Dönüşüm gücü siyasi iktidarın elinde bulunur. Tarihten gelen mevcudiyet, siyasal iktidar ile birlikte yetkinleşir bu yetkinliğin sonucu olarak tahakküm, teknik yoluyla hükmedici olur. Beton bir döşeme, bir otoyol, önü kapatılan bir tarihi eser, özgünlüğünden uzaklaştırılmış mimari yapıt mekâna tahakkümün örnekleri haline gelir. *“Otoyol manzaraya ve ülkeye sert ve kaba davranır. Mekânı büyük bir bıçak gibi keser. Tahakküm altındaki mekân kapalıdır, sterilleştirilmiştir, boşaltılmıştır. Mekân kavramı, sahiplenmeden ayrılmayan kavrama karşı koyarak anlam edinir.”*¹⁴⁷

2.6. İÇSELLİK MEKÂNLARI

“dışımızdaki mekân nesnelere ele geçirir, dile getirir:

Bir ağacı var etmek istiyorsan,

İç mekânla kuşat onu, varlığı sende olan şu mekânla”

2.6.1. Dış Mekân-Poetik Mekân-İçsellik Mekânı:¹⁴⁸

Mekân bir kavram olarak iki unsurun bir araya gelişiyle oluşur. Bu iki mekân içsellik mekânı ve dış mekândır.İçsel mekân ve dışsal mekân birbirlerinden güç alarak büyür. Bir nesnenin hayalini kurabilmek ve o varlığın ‘anti’sini geliştirebilmek mevcut nesnenin bizzat kendisini tanımakla mümkündür. Zihnimize yerleşmiş olan varlıklar bize, kendilerinden yola çıkarak düşleme imkânı sağlar. Örneğin bir ormanı hayal edebilmek için ağaçları, ağaçların çeşitlerini, gövdelerini, yapraklarını tahayyül edebilmek gerekir. Bu tahayyülün de ilk şartı daha önce bir ağaçla karşılaşmış olmaktır. Bir çocuktan çiçek bahçesi resmi çizmesini istemek için o çocuğa farklı türde pek çok çiçeği tanıtmış olmak gerekir. Yalnız burada resimden beklediğimiz elbette bize çiçeğin aynısını vermesi değil, çocuğun hayal gücünü içermesidir. Bu basit örnekte birkaç unsur vardır.

1- Dış dünyada mevcut olan çiçekler

2- Çocuğun Hayal Gücü

¹⁴⁷ Lefebvre, **Mekânın Üretimi**, s.183

¹⁴⁸ Bachelard, **Mekânın Poetikasi**, s. 31-41.

3- Çocuğun Hayal Gücünden Ortaya Çıkan Hayali bir Bahçe

Yukarıdaki basitçe örneklenen resmin ortaya çıkması, nesnel dış dünyaya ve o resmi yapanın hayal gücüne dayalıdır. Bu ikisi bir araya gelerek, dış dünyadaki nesneden görüntü ve mana bakımından farklılaşan bir ilham eserine dönüşür. Şiir de bundan çok farklı değildir. Bachelard şairaneliğe, “poetik hayal gücü” adını verir. Her şairin poetik hayalgücü farklı olacağından ortaya çıkan eserler de birbirinden farklı değerlere sahiptir. Poetik hayal gücünü tetikleyen şey dış dünyadır. Burada bir paradoks ortaya çıkar. Dış dünya poetik hayal gücünün kaynağı olabilir fakat eserin salt nesnellığe dayalı olması da poetik hayal gücünü yıkıma uğratar.

Poetik hayalgücü, az önce örneğini verdiğimiz çiçek bahçesi resmindeki bahçe gibi bir ilham ürünü ortaya koyar. Bu ürün şiirdir. Poetik hayalgücü bir ürüne dönüştüğünde orada poetik mekânı takip etmek mümkün olur. Poetik mekân, yaşanılan mekândan farklıdır. Düşleme yoluyla ortaya çıkan hayallerin ürünüdür. *“Şair poetik mekân sayesinde bizi duygusallık içine kapatmayan bir mekân keşfettiği için daha derine iner. Bir mekâna rengini veren duygusallık her ne olursa olsun, ister hüznü, ister ağır olsun, poetik olarak ifade edilir edilmez hüznün yumuşar, ağırlık da hafifler. Poetik mekân da artık ifade edilmiş olduğu için yayılma (expansion) değerleri kazanır.”*¹⁴⁹

Mekânlar her en kadar somut görünüşleriyle var olsalar da zihindeki algılanışları farklı olabilir. Bu noktada içsellik mekânı ortaya çıkar. İçsellik mekânı, hayale ve düşlemeye dayalıdır. İçsellik mekânının varlığı bireyin duygu dünyasına bağlıdır. Hayal edilebilmekle var olur. Gerçek mekândan düş yoluyla uzaklaşan birey,(şair) kendi hayal dünyasındaki mekânını, somut mekândan azade biçimde anlatır. Onun hayal mekânının gerçek olmasına ihtiyaç yoktur, amaç zaten gerçekliğe uygun şekilde tasvir yapmak değildir. İçsel mekân, düş ve hayal yoluyla gidilen hayal ülkelerinden süzülen, gerçeklikle bağdaşması beklenmeyen mekândır. Çünkü nesnellik, poetik hayalgücünü öldürür.

Bir mekânın içsellik mekânı olabilmesinin şartı, somut anlamından ve gerçek çağrışımlarından uzak kullanımlara imkân tanınmasıdır. Böylece içsel mekân, nesnel

¹⁴⁹ Bachelard, **Mekânın Poetikası**, s.243

geometrinin zayıf çağrışımlarına muhalif hale gelir. Mekânı büyüten asıl şey, ona içsellikle verilen değerdir. Şair için de asıl nesnelere öte poetik mekânlar önemlidir. *”Bir nesneye poetik mekânını kazandırmak, ona nesnel olarak sahip olduğundan daha fazla mekân vermektir ya da daha güzel bir deyişle, içsel mekânının yayılmasını takip etmektir.”*¹⁵⁰ Şairler poetik mekânlarını içsel mekânlarında bulurlar. Bu yönüyle her şairin poetik ilhamı farklı olacağından içsellik mekânı da farklıdır.

İçsellik mekânı ile nesnel mekân (dünya mekânı) hayal edebilme yoluyla bir araya gelebilir. *”İnsanın büyük yalnızlığı derinleştğinde, iki uçsuz bucaksızlık birbirine dokunur, birbiriyle kaynaşır.”*¹⁵¹

Bu noktada Baudelaire için içsel mekânın sonsuzluğunu vurgulayan kelime “engin” kelimesi olmuştur. ¹⁵² Baudelaire “engin” kelimesini anlam genişlemesine uğrattır.

“Engin, oval bir masanın çevresinde...”

Mırsası Bachelard’a göre *“onun mutlu bir genişlemeye katıldığını”* gösterir.

2.6.2. Dar Mekân-Geniş Mekân:

Gaston Bachelard, şairane felsefesi ile insanın hangi ruh hali ile bulunduğu mekânı, gerçeğe ve somuta dayanmaksızın nasıl alımladığını anlatır. La Redousse isminde kurmaca bir ev örneği üzerinden somutlama ile başlar. Bu ev fırtınaya karşı dayanıksız, köksüz, gösterişsiz bir evdir. Buna rağmen tüm çetin şartlara karşı gözü pek bir evdir burası. Betimlenen ev aslında çok cılız bir ev olmakla birlikte felaketi andıran doğa olaylarının üstesinden gelir. Öyle ki, yıkılması duvarlarının iç içe geçmesi, yerle bir olması beklenir. Bachelard böyle bir evde yaşamış olan birinin bu evi; kendisine mezar olacak bir ev olmaktan ziyade kendisini koruyan anaç bir eve dönüşeceğini hissettiğini ifade eder. Yani burada evin nasıl algılandığı, öznenin alımlama durumuna göre değişir. Eğer ev, içinde yaşanılmış, koruyucu, muhafaza eden bir konumda olmuşsa felaket durumlarında dahi ev karanlık görüntüsünden

¹⁵⁰ Age, s. 244

¹⁵¹ Bachelard, **Mekânın Poetikası**, s.245

¹⁵² Bachelard, **Mekânın Poetikası**, s. 231

uzaklaşacak daralan hali, evin kişisine anne kucağı gibi gelebilecektir. Yani somut anlamıyla dar olan ev, öznenin yüklediği manayla ilişkili olarak geniş bir ev haline, hatta bir anne kucağı haline gelebilecektir. Burada asıl olan, mekânın özne tarafından nasıl algılandığıdır. Dolayısıyla Bachelard'da dar mekân geometrik anlamından ziyade içinde yaşam imkânı olmayan, insanı boğan ve huzur bulamadığı mekânlardır. Geniş mekânlar ise ferah olmasıyla muteberdir. Buradaki ferahlık mimari bir ferahlık değil, ruhsal ve manevi bir ferahlama haline bürünebilecek olan, içindeki özneyi sükunete ulaştırabilecek olan mekânlardır.¹⁵³

2.6.3. Hareketsizlik Mekânı:

Gaston Bachelard hareketsizlik filini köşeler ile birlikte tanımlar. Bachelard'a göre her insanın "düşünüm"ünü gerçekleştirmesi için kendi üstüne kapanabileceği, yani kendi ile baş başa kalabileceği köşeler vardır. Bu köşeler hayal gücünü besleyen kuytulardır. Köşesine çekilme ve köşede sessizce oturma psikologlara ve topluma göre negatif bir etkiyi çağırırsa da Bachelard bunu ihtiyaç noktasından ele alır. "*Köşeye çekilen her ruhta öyle sanıyoruz ki bir sığınma figürü vardır.*" Bachelard'a göre, hareketsizlik (aslında insanın kendi içine kapanması) varlığa özgü temel bir değerdir. Yani aslında kişi, kendi anlamını bulmak için kapanmaya ihtiyaç duyar. Kapanmanın mekânı ise köşedir. Köşe fiili olarak bulunmak zorunda değildir. İnsanın bulunduğu yerden kendine soyut bir atmosfer oluşturması mümkündür. Fiili mekândan uzaklaşıp hayali bir mekâna ulaşmak da ve orada hayale dalmak da hareketsizlik mekânında bulunmak anlamına gelir. Bachelard bunu açıklamak için "Bulduğum mekânım ben" dizesini alıntılar.¹⁵⁴ Haliyle hareketsizlik mekânı imkân varsa bir oda hatta bir sandalye olabilirken, imkânı olmayan fakat düşlemeyi isteyen kişi içinse soyut mekândır. Her durgun ve soyut mekân hareketsizlik mekânı değildir. Bachelard'ın hareketsizlik mekânını ele almasının sebebi insanın temel ihtiyacı olarak kendi ilhamını keşfetmesini gerekli görmesindedir. Bu yönüyle hareketsizlik mekânı durgunluk mekânı değildir. Hayal gücü verimli bir üretime dönüşüyorsa, kişi varoluşsal bir süreci düşünmeye başlamışsa burası hareketsizlik mekânı olur. Yani asıl olan, kişinin kendini ve

¹⁵³ Age, s. 76-77

¹⁵⁴ Bachelard, **Mekânın Poetikası**, s.172

hayallerini, düşünme biçimi ve ilhamını keşfedebileceği bir mekânı fark edebilmektir. Bu neticelere ulaşmadığı takdirde mekân, hareketsizlik mekânı değil atalet mekânı olur.

2.6.4. Düşleme Mekânı: (Uçsuz Bucaksızlık):

Düşleme fiili doğuştan getirilir. En belirgin özelliği ise daha büyük ve daha geniş olanı daha iyi olanı istemesidir. Denizi gören insan içine girmek ister, içine giren denizin dibindekileri görmek ister, dibindeki yaşamı görebilen denizin uçsuz bucaksızlığını temaşa eder, oraya ulaşmak ister. Düşleme hep “daha” içindir. Mevcut olan kısa süre için makuldür. Sonra ötesindeki, arkasındaki, sonrasındaki istenir. Düşleme zihin faaliyeti olduğu için zihnin sınırlarıyla (hayal etmenin sınırsızlığıyla) özdeşir. Mevcut olandan bir süre sonra uzaklaşma, hayal vasıtasıyla yolculuk etme düşlemenin araçlarıdır. Hepimiz çoğunlukla fiziken bir noktada mevcutken, zihnen başka bir mekânda olduğumuzu anımsarız. Yolculuk, düşseldir.

Fiziki mekân somuttur. Birey, içinde bulunduğu mekânı tanır, kavrar, tanımlar ve zamanla alışkanlık kazanır. Mu’tad olan zamanla yeniliği isteyeceği için insan fiziki mekânın ötesine geçme ihtiyacı duyar. Bu ihtiyacı düşleme yoluyla karşılar. Bireyin bedenen bulunduğu yerin ötesinde, orada hayalen bulunduğunu zannettiğini yer düşleme mekânıdır. Düşleme mekânı mevcuttan uzaktadır.

Gaston Bachelard, *Supervielle*’den yaptığı alıntıda düşleme mekânını şöyle ifade eder: “*Düşleme, ilk anda görülmesi de aslında hep aynı biçimde başlar. Yakındaki nesneden kaçır, derhal uzaklaşır, başka bir yeredir, başka bir yerin mekânındadır. (...)Hareketsiz kalır kalmaz başka bir yerde oluruz. Uçsuz bucaksız bir dünyada düş kurarız*”¹⁵⁵

2.7. EV

“Yaşam güzel başlar; evin kucağında kapalı, korunmuş, ılık mı ılık”

Evi, diğer başlıklar gibi herhangi bir mekân tasnifinin içine almadık. Bunun sebebi Necatigil’in Evler Şairi unvanıdır. Burada Necatigil, Ev’i bir kavrama

¹⁵⁵ Bachelard, *Mekânın Poetikası*, s.223

dönüştürdüğü için burayı Necatigil'e dayandırarak başlı başına bir mekân sınıfı olarak almak istedik.

Bir çocuğun hatıralarında en fazla yer tutan alan onun evidir. Ev, ilk kabuğumuz, varlığımızın evrenidir. Herkeste olduğu gibi Necatigil'in de kabuğu evdir. Çünkü ev sayesinde anılar, kendine bir mahzen bulur ve orada saklanır. Evin işlevlerinden biri geçmişin hatıralarını belleğinde tutmaktır. Ev, düşlemenin de mekânıdır. Huzurlu bir şekilde hayale dalmanın imkânı evde ortaya çıkar. Burada diyalektik bir etkilenme devreye girer. Düşlemenin ilk mekânı evdir, düşleme de evde gerçekleşir. Bachelard bunu şöyle ifade eder:

*“Geçmişte oturduğumuz konutlar içimizde yıkılıp gitmediğinden evlerin anılarını birer düşleme olarak yeniden yaşarız.”*¹⁵⁶

İnsan, dünyaya gelmeyi bilinçli olarak seçemediğinden kendini -genel kabul görmüş bir tabirle- dünyaya fırlatılmış olarak bulur. İnsanın anlam arayışı burada başlar. Ev, kendini arayan insanın korunağı ve sığınağıdır. Bir yerin mekânı olma ihtiyacı duyan insan için ev, kendini anlamlandırmanın ve dünya içinde kendine yer bulmanın önemli bir konumudur.

Evi spesifik bir uzam olarak düşünmeyi bırakıp mekânı düşündüğümüzde, aslında mekânın asıl işlevinin eve sirayet ettiğini görürüz. Ev, mekânın bilincinden etkilenir. Mekânın bilinci olması iddialı bir cümle gibi görünse de bunu Bachelard'ın verdiği imkanla söyleyebiliriz. Çünkü Bachelard'a göre *“Mekân, peteklerinin binlerce gözünde, zamanı sıkıştırılmış olarak tutar. Mekân buna yarar. Geçirilen uzun günler sonunda somutlaşmış güzelim süre fosillerini mekân sayesinde mekân içinde buluruz. Anılar hareketsizdir; mekânsallaştırıldıkları ölçüde sağlamlaşırlar.”*¹⁵⁷

Ev, düşlemenin ilk mekânıdır. Bu nedenle içsellik mekânı olarak da evi ele alabiliriz. Çünkü ev, içsellüğün yoğunlaştığı bir yerdir. İçsellüğün gerçekleşebilmesi için de insanın en sade ve en sakin noktada bulunması gerekir. Bu nedenle ev, düşlemeyi gerçekleştirebilmek için sakinliğin yuvası olmalıdır. Kibirli evler ve

¹⁵⁶ Bachelard, **Mekânın Poetikası**, s.36

¹⁵⁷ Bachelard, **Mekânın Poetikası** s. 39

mağrur odalar insanın içselliğine dönmesini engelleyecektir. Bu yüzden ki “Sarayda insanın içselliğine dönebileceği tek bir köşe bile yoktur.”¹⁵⁸Necatigil’in insanları da saray, lüks, gösteriş bilmeyen mütevazı yuvalarındadır. Dolayısıyla iç dünyalarına bakacak kendi köşelerine sahiptirler. O köşe, iş dönüşlerindeki yuvadır.

Ev, dünyada tek başına büyük bir boşluğun içinde bulunmaz, belli bir uzamı doldurur ve anlamlandırır. Evin çevresi sosyal mekânlarla sarılmıştır. Ev, sokaktadır, kenttedir; penceresiyle dışarı bakar dış dünyanın farkındadır ve dış dünya içinde bir yere sahiptir. “*Ev, şairin penceresinden dünya ile bir uçsuz bucaksızlık alışverişine girer. Metafizikçinin hoşlanacağı biçimde söylersek, insanların evi de dünyaya açılır.*”¹⁵⁹

Bu noktada evin açıldığı dış dünyayı görmeye çalışacağız.

2.8. ŞEHİR

Büyük kentlerde oturanların evleri, sevimli yuvalar değildir. Pembe panjur hep hayaldir. Büyük kentlerde oturanlar üst üste konmuş kutularda yaşar. Modern kentin evleri, hayalini kurduğumuz tabii ve fitrî olana uzaktır. Doğanın içinde değildir ve asfalta gömülüdür. Sığınaklarımızın bu denli gri ve beton olması, sıkışıklığı hatırlatır.

Modern kentte asıl olan yerleşim alanının niteliği değil sayısı olduğundan konutların çokluğu önemlidir. Dolayısıyla ortaya sıkışık sokaklar, kentin yoğunluğunu kaldıramayan alt yapı sistemleri, oksijensizlik ve makineleşmiş bir görüntü çıkar. “*Her şeyin makine olduğu bu yerlerden içsel yaşam kaçıp gider. Sokaklar insanları emen borular gibidir.*”¹⁶⁰ Bu sıkışıklığın, Evlerle Savaş şiirini resmeden Fethi Karakaş için de benzer çağrışımları yaptığını görürüz. Fethi Karakaş, Necatigil’in Evlerle Savaş şiiri için bir illüstrasyon hazırlar. Hazırladığı bu çalışmada, sözünü ettiğimiz kasvetli ve sıkışık evler, apartmanlar insanın üstüne onu

¹⁵⁸ Age, s.61

¹⁵⁹ Age, s. 100

¹⁶⁰ Bachelard, **Mekânın Poetikası**, s.59

boğmak için eğilmiş yapılar şeklinde görünür. Haliyle modern dünyanın gerçeklik düzlemi hem şiirde hem resimde karşılık bulmuştur.¹⁶¹

Şehirlerin evleri diğerkâmlıktan uzaktır. Bunlar gökyüzüne yakın apartmanlardır ve tek katında farklı farklı gözlerde yaşayan insanları iskân eder. Kendinden başkasını görmenin imkânsız olduğu bu gibi yerleşim yerlerinde güven ortadan kalkar. Bu da korkuyu beraberinde getirir. Bu kule benzeri şehir evlerinde yaşayan insan tabiat karşısında da korkuyla bekler. Çünkü şehirlerde kolektif birliktelik ya da basit deyişle komşuluk ortadan kalkmıştır. Bachelard bunu şöyle temellendirir. “Birbirine yaslanmış evlerimizde daha az korkarız. Paris’te fırtına patladığında, düş kuran kişi, tek başına evde oturan biri kadar saldırıya uğramış olmaz.

Bu mekân tasviri bize modern insanın arketipi olan Papalagi’yi hatırlatır.

“Kalabalık taş kutular, taş yarıklar, oraya buraya uzanan binlerce ırmağın içindeki insanlar, gürültü, kargaşa; ağaçtan, gökyüzünün mavisinden, temiz havadan, bulutlardan yoksun kapkara kumlar ve dumanlarla kaplı yerler Papalagi’nin “kent” adını verdiği yerdir.”¹⁶²

“Bir Samoalı bu kutularda hemen boğuluverir, çünkü hiçbir yerinden içeri bizim kulübelerimizde olduğu gibi taze hava giremez. Sonra aşevinin kokuları da çıkacak delik ararlar kendilerine. Ama çok zaman dışarıdan gelen havanın daha iyi olduğu söylenemez. İnsan bunların nasıl olup da ölmediğine ya da kuş olmaya, kanat takıp hava ve güneş olan yerlere yükselmedikleri için hayıflanmadıklarına şaşırıyor”¹⁶³

Rilke, insanın kendisini kentte daha savunmasız hissettiğini yazar. Ona göre fırtına kentte daha saldırgandır, kırdaki fırtına bize o kadar da düşman değildir. Necatigil’in şehri de Rilke’ninki gibi korunmasızdır fakat bunun nedeni kırsallıktan uzak olması değil kentin kalabalık ve kaotik olmasıdır.

¹⁶¹ İnci Aydın Çolak, **Türkiye’de Resim Ve Edebiyatta Ortak Dil**, Corpus Yayınları, 1. Baskı, 2019, s.212

¹⁶² Erich Scheurmann, Çev: Levent Tayla, **Göğü Delen Adam**, Ayrıntı Yayınları, 20. Baskı, 2017, s.32

¹⁶³ Age, s.29

Böylesi bir kaosun içinde gerek filozofun gerek şairin hayal kurması ya da nitelikli düşünce üretmesi zorlaşır. Bunun için düşlemenin gerçekleşebileceği tabiat mekânlarına dönmek ya da zihinde bunları düşünerek bu doğal metaforlara tutunmak gerekecektir. Bachelard kentin gürültüsüne lanet ettiği anlarda, okyanus metaforlarına dalarak kendini yatıştırdığını söyler.

2.9. HETEROPYA:164

Foucault'ya göre içinde yaşadığımız dönem, mekânın dönemidir. Günümüzde kaygıyla, yeni teorilerle ve sistemlerle ortaya çıkan -üretilen- mekân fikri yenilik olarak görülemez. Batı, mekânın tarihini yazmıştır ve buna göre tarih, zaman ve mekân düzleminde bir araya gelir.

Mekânın tarihi orta çağda hiyerarşik yerler bütünüdür. Kutsal ve dünyevi yerler, korunaklı yerler, korunmasız yerler, açık yerler, kentsel ve köysel yerler, kozmolojik yerler; göksel yerlerin karışığında üst-göksel yerler vardı ve göksel yerler dünyevi yerlere karşıtı. Yani orta çağ mekânları, yerleştirilmiş mekânlardı. Yerleştirme mekânları Galileo ile parçalandı. Çünkü Galileo, fikirleri ve keşifleri ile sonsuz bir açık mekân bulmuştu. Galileo'dan itibaren artık uzam, yerleştirilmiş mekânın yerine geçmiştir. Günümüzde ise uzamın yerini mevki alır.

Foucault'ya göre bugünün dünyasında kaygı kolaylıkla hissedilebilir ve bu da zamana değil mekâna dairdir. Ona göre günümüzdeki mekân tüm teknik ve bilgi ağlarına rağmen kutsallıktan uzak kalabilmiş değildir. Özel mekân ile kamusal mekân arasında, aile mekânı ile toplumsal mekân arasında, kültürel ile yararlı mekân arasında, boş vakit ve çalışma mekânı arasındaki zıtlıklar hala bir kutsallaştırma ile idare edilmektedirler.

İçinde yaşanan mekân heterojen mekândır. Foucault'ya göre birbirine asla indirgenmeyen ve üst üste konamayan mevkiler bütünü içinde yaşıyoruz. Tüm mevkilerle ilişkide olan yine de onları yadsıyan mekânlar iki ana türe ayrılır: Ütopya ve Heteropya.

¹⁶⁴ Michel Foucault, **Özne ve İktidar Seçme Yazılar 2**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 5. Basım, 2016, s.291

Foucault öncelikle ütopyaları ele alır. Önce ütopyalar vardır. Bunlar gerçek yeri olmayan mevkilerdir, toplumun gerçek mekânıyla doğrudan ya da dolaylı olarak ilişkili olduğu mevkilerdir. Ütopyalar gerçek dışı mekânlardır.

Heteropyalar ise gerçek, fiili yerlerdir. Bizzat toplumun kurumlaşmasında yer almış fiili karşı-mevkilerdir. Fiilen gerçekleşmiş ütopya türleridir. Bunlar fiili olarak bir yere yerleştirilebilir olsalar dahi bütün yerlerin dışındadır. Bu yerler, yansıttıkları tüm mevkilerden farklı oldukları için Foucault bu yerleri ütopyaya karşıt olarak konumlandırır ve heteropya adını verir. Foucault'ya göre heteropyanın altı ilkesi vardır. Birinci ilke, heteropya oluşturmeyen tek bir kültür dahi dünyada yoktur. Bununla birlikte heteropyalar evrensel de değildir. İlkel toplumlarda ve günümüz toplumlarda kriz heteropyaları vardır. Bunlar, dinlenme evleri, psikiyatri klinikleri, hapisaneler ve huzurevleridir.¹⁶⁵

İkinci ilke bir toplumun var olan ve var olmaya devam eden bir heteropyayı çok farklı bir şekilde işletebileceğidir. Aynı heteropya içindeki kültürün eşzamanlılığına göre değişir. Batı kültüründe mezarlıklar hep vardı. 18. Yüzyıl sonuna kadar kentin ortasında ve kilisenin yanında bulunuyordu. Ancak 19. yüzyıl sonlarında mezarlıklar şehir dışına çıkarılmaya başlandı. Ölüm bireyselleştirildi ve hastalık” olarak ölüm takıntısı, ölüm korkusu ortaya çıktı.

Üçüncü ilke, heteropyanın birçok mekânı birçok mevkiyi kendi içlerinde ilişkilendirilemez bir çok mekânı tek bir gerçek yerde yan yana koyma gücü vardır. Binlerce yıllık geçmişi olan Doğu bahçelerinde farklı farklı güzelliğe sahip unsurların iç içe geçmesi. Bahçe, antik çağın başından beri mutlu ve evrenselleştirici bir tür heteropyadır.

Dördüncü ilke, heteropyalar genellikle zamanın bölünmesine bağlıdır. İnsanlar geleneksel zamanlar ile kopmaya başladıklarında heterokroniler işlemeye başlar. Örneğin mezarlıklar, birey için yaşamın kaybı anlamına gelen ve yok olmaya silinmeye devam ettiği heterokroniyle başlar. Sonsuza dek biriken zaman heteropyaları vardır. Müzeler, kütüphaneler... Bunların karşısında en önemsiz en

¹⁶⁵ Michel Foucault, **Özne ve İktidar Seçme Yazılar 2**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 5. Basım, 2016

geçici şenlik heteropyaları vardır. Foucault, yeni bir kronik heteropya geliştiğini söyler. Bu yeni heteropya, tatil köyleridir.

Beşinci ilke, heteropyalar her zaman bir açılma ve kapanma sistemi gerektirirler. Genel olarak heteropik bir alana herhangi bir yere girilir gibi girilmez. Ya burada zorla kalınır ya da kurallara boyun eğmek gerekir. Kışlalar ve hapishaneler bu sınıftandır.

Altıncı ilke, Heteropyaların mekân açısından da işlevleri vardır. Yanılsama mekânı oluşturarak insan hayatının bölümlere ayrıldığı tüm mevkileri, tüm gerçek mekânı daha bir yanılsama olarak teşhir ederler. Karşıt bir durumla, bizim mekânımız ne kadar düzensizse o kadar mükemmel, o kadar titiz olan öteki bir gerçek mekân oluştururlar. Koloniler bu sınıftandır. Mükemmel düzen örneğidir. Bunlar yeryüzü mekânının içinde genel örgütlenme düzeyinde heteropya rolü üstlenmişlerdir.

Foucault heteropyalara örnek olarak mezarlıkları verir. Mezarlık, her ailenin kendinden bir parçasını bıraktığı bir alan olarak vardır. Her insan bir noktada mezarlıkla istese de istemese de dolaylı da olsa bir bağ kurar. Mezarlık bir heteropya olarak ele alındığında gündelik hayattaki yaklaşımdan söz etmek yerinde olacaktır. Geleneksel anlayış, mezarlıkla bağ kurduğu için kabirler, yerleşim yerlerinin yakınına yapılır. Aileler diledikleri zaman yakınlarını ziyaret edebilir. Bilhassa Türk geleneğinde mezarlık “ibret verici” misyonuyla, insan üzerinde ağırlığı olan, üzerine düşünülen bir mekân olarak vardır. Salt mekân değil, kültürel mekân olarak dahi ele almak mümkündür. Yahya Kemal’in “Biz ölülerimizle birlikte yaşarız” tespiti bundandır. Zamanla çeşitli etkenlerle değişen toplumsal algı yahut gelenekten kopuş kabirleri, yerleşim alanlarının dışına taşıma temayülü göstermiştir. Şehir içindeki mezarlık, insana ölümü hatırlatan uhrevi bir alan olarak değil, ölümden korkutan ve hastalığı çağırın bir mekân olarak görülmeye başladığından mezarlıkların konumu değişmiştir. Avrupa’da bireyselleşmesiyle birlikte kişisel kutu mezarın ortaya çıkışıyla birlikte değişen mezarlık algısı bizde ancak 20. yüzyıla tekabül eder. *“Ölümün bu bireyselleşmesi ve mezarlığın burjuvazi tarafından sahiplenilmesiyle birlikte hastalık olarak ölüm takıntısı doğdu. Yaşayanlara hastalık getirenlerin ölümler*

olduğu varsayıldı ve ölümlerin evlerin hemen yakınındaki, neredeyse sokağın ortasındaki varlığı ve yakınlığının ölümü yayan şey olduğu varsayıldı."¹⁶⁶

2.10. EDEBİYAT MİMARLIK İLİŞKİSİ:

İnsan kendini ifade etmek için bir taş atar, adım atar. Bu atma işi kelimelerle olduğunda şiir, tabiattan malzemelerle, taşla demirle gerçekleşir ve bir uzam kazanırsa mimari olur. Bu yönüyle hem şiir hem mimari bir yaratım süreci ve kendini ifade etme yoludur. Mimaride kelime yapıdır, edebiyatta yapı kelimedir.

Tezimizdeki temel iddia şairin çevresinden yapı ve mekân yönüyle etkilenmiş olduğudur. Bu iddiayı ortaya koyarken "etkilen-"fiilini sorunsallaştırmak doğru olacaktır. Kelime, bir aradalığı beraberinde getirir. Dolayısıyla etkilenme fiilinin zikredildiği yerde karşılıklılık söz konusudur. Karşılaşan varlıklar birbirinden çeşitli dolaylarla etkilenir. Yani her karşılaşma bir etkiyi beraberinde getirir. Şair genel olarak çevresinden özelde ve bizim iddiamızda ise mimariden etkilenir iddiası da bir karşılaşmanın sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Edebiyat ve mimarinin birbiriyle karşılaşmasıyla ortaya çıkan neticeyi Bekir Şakir Konyalı şu sözlerle ifade eder:

*"Bu karşılaşma ilk elden edebiyat eserlerinden esinlenilerek inşa edilen mimari yapıların ve mimari yapıları konu edinen edebi eserlerin varlığını düşündürecektir. Bu noktada kelimelerin ve yapıların birbirlerinin mekân tecrübesinin sınırlarını geliştirmek, dönüştürmek üzere bir etkileşimi gün yüzüne çıkardığı görülecektir."*¹⁶⁷

Mimari eserle karşılaşma şimdi ve burada gerçekleşirken, edebiyatta geçmiş ve gelecek de şimdi ve buradalığa dahil edilir. Böylece mimari yapı, edebiyatın da tesiriyle boyut ve farklı bir zaman penceresi kazanır. Bu yönüyle mimari eser ve edebi eser bir-aradadır.

¹⁶⁶ Michel Foucault, **Özne ve İktidar Seçme Yazılar 2**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 5. Basım, 2016

¹⁶⁷ Der: M. Taha Tunç, Sümeyye Yıldız, **Mimarlar Neden Bachelard Okur?**, Ketebe Yayınları, 1. Baskı, 2021, s.93

*“Edebiyat, zamansal bir mekânsallığı(işitme); mimari, mekânsal bir zamansallığı (görme) şekillendirirken varlığı hem kendilerinde hem de karşılıklı olarak birbirlerinde açmanın bir-aradalığı içindedirler.”*¹⁶⁸

Öte yandan mimarinin ihtiyaç duyduğu çatı, duvar, sütun, kapı gibi unsurlar bir iç mekân ve dış mekân ortaya koyarken edebiyat da bu yapıyı ses ile ve sözlerle kurar. Söz ve seslerle kurulan mekân artık mimari mekân değil, edebi mekân olarak vardır.

“Yani edebi eserler de mimari eserler gibi kendilerinde bir dünyaya yer açmakla dünyada kendilerine yer açarlar.”

Edebiyatın da mimarinin de hem tasarımcısı, inşacısı insandır hem muhatabı insandır. Ortaya çıkan eser artık insanın bilinciyle anlamlıdır, insanın varlığını fark ettiren bir sembole dönüşür. Burada Konyalı, Gadamer’e gönderme yapar. Gadamer’e göre *“sanat eseri hatırlatan ve bir arada tutan (sembol)dir.”* Böylece mimari eser ve edebi eser; bugünü anlamlandırma, geçmişini hatırlatma ve geleceği tasarlamayı kolaylaştırma yönüyle ortak özellikler gösterir.

*“Özünde ruhlarımızın mesken tuttuğu mimarlık, günümüzde bunu unutup sadece insan ihtiyaçlarına cevap vermenin kaygısına düşmüştür.”*¹⁶⁹

Bekir Şakir Konyalı, *Bachelard’ın mekânlarını “İktidar alanları üreten ve/veya muktedir söyleme göre biçimlenen insan karşılaşmalarına yön ve biçim veren kamusal mekânın sosyo-ekonomik, sosyo-kültürel, sosyo-politik problemlerine kayıtsızdır.”*¹⁷⁰ ifadeleriyle eleştirir.

Her mimari yapı, misafirinde bir etki bırakır. Bu etki, yapının atmosferine girince hissedilir hale gelir. Yapılardan etkilenmemizi sağlayan şey estetik elbette fakat estetik tek başına bir etkilenme unsuru değildir. Sayısız unsur insanın etkilenmesini sağlayabilir; bireysel ve toplumsal geçmiş, şahsi bilinç ve bilinç dışı,

¹⁶⁸ Age, s. 95

¹⁶⁹ Age, s. 102

¹⁷⁰ Tunç, Yıldız, **Mimarlar Neden Bachelard Okur?**, s. 103

ruh hali, atmosfer, duyu gibi sebepler etkilenmeye imkân sağlar. “*Mimari atmosferlerin etkisinin farkında olan mimarlardan Peter Zumthor şu itirafta bulunur: Bir binaya girer, bir oda görürüm -ânın bir parçasında- bu hisse kapılırım.*”¹⁷¹

Mekân, bireyden bağımsız olmadığından kişi varlığıyla, geçmişiyle ve duyu dünyası ile o mekânda vardır. Kişi, mekâna kendi bilinciyle kendi anlamını katar. Fakat bu yalnızca tek taraflı bir katkı değildir. Mekân da artık içinde bulunan kişiye katılır. Karşılaşma başladığında etkilenme kaçınılmaz olacaktır. Mekânın ruhu ile kişinin ruhu burada değiş tokuş içine girer. “*Amerikalı edebiyat alimi Robert Pogue Harrison şiirsel bir dille şu ifadeyi kullanır: Yer ile ruhun kaynaşmasında, yer bir ruh kabı, ruh da bir yer kabı haline gelir.*” Bu değiş tokuş insan bilince bağlı olmaksızın gerçekleşir. Nasıl ki hava olaylarıyla ilgili bilimiz olmasa dahi havada gerçekleşen değişiklikler ruh halimizi belirliyorsa mekâna girdiğimizdeki hissimizi de bilincimiz değil bilinç dışımız belirler. Juhanni Pallasma, Peter Zumthor’un bu durumu evrimsel programlamayla açıkladığını aktarır. Pallasma’ya göre “*Biyolojik olarak türetilmiş ve büyük ölçüde bilinçsiz ve içgüdüsel olarak evrimsel programlama yoluyla belirlenmiş gibi görünen sezgisel ve duygusal bir kapasitedir bu.*”¹⁷²

“*Rainer Maria Rilke’nin Malte Laurids Brigge’in Notları’ndaki çarpıcı bölümünde kahraman, yıkılan bir evde yaşanan hayatı komşu binanın bitiş duvarında bıraktığı izlerden kavrar- adeta bunlar, genç adamın kendi çocukluğunun ve benliğinin esas taraflarını yeniden oluşturduğuna dair izlerdir.*”¹⁷³

Pallasma’ya göre atmosferin oluşturulması ve mekânın hissedilir hale getirilmesi için bireyin bilinç dışının yanında maddeyle ilgili basamaklar da vardır. Ona göre, bir mekândaki müzik mekânın etkisini artırır. Koku, bir atmosferde hissetmeyi kolaylaştırır. Buna maddi hayal gücü der. Maddi hayal gücünün bizim tezimiz açısından en önemli tarafı Pallasma’nın iddiasındaki “maddesellik deneyimi”dir. Bu teoriye göre bir mekândaki somut işaretler hayal gücünü tetikler.

¹⁷¹ Age, s. 130

¹⁷² Age, s.132

¹⁷³ Tunç, Yıldız, **Mimarlar Neden Bachelard Okur**, s. 149

Bu işaret müzik, koku olabileceği gibi yıpranmışlık da olabilir. Bir mimari yapının eski, yıkık, aşınmış olması yaşanmışlık duygusunu tetikleyecektir ve bu da mimarinin atmosferik etkisini güçlendirir. Pallasma, mimari mekânın teatral amaçlarla yıkıcı manipülasyonu üzerine Andrew Todd'dan şunları aktarır:

“Duvarlar karmaşık bir şekilde zamana iştiler eder. Özgün burjuva müzik salonu formunun art bir yankısı vardır ve bu yankı duvarlarda zaman katmanlarının açılmasıyla daha derin, hatta trajik bir hale gelir. Duvarlar, belirli bir üslup veya dönemdeki hayal gücünü mühürleyen bir üst kabukta kurduğu için belirsiz bir zamanda, kısmen kültürel tanım ile eskatolojik çözülme arasında bir yerde var oluyor. Ama bu ölü bir harabe de değil: Brook, yeri biraz daha ezmekten, delikler açmaktan, kapılar yerleştirmekten korkmamıştı.”¹⁷⁴

Handan İnci'ye göre *“Topluma ve kitle kültürüne uyum sağlayamayan Modernist, 'ev'siz olduğu gibi, yaşadığı toplumun ev kültürüne karşı bir tepki geliştirir. Kolektif değerleri üreten ve yayan aile ile ailenin varlık merkezi olan ev, modernist yazarın hedef alanındadır.”*

Bu tespit modern insanın çatışmasını göstermesi yönüyle önemlidir. Roman kahramanları bireylerin temsili olduğuna göre elbette şair de aynı durumdan muzdarip olacaktır. Bu nedenledir ki Behçet Necatigil *“Evlerle”* açıkça bir *“Savaş”*a girer.

2.11. MEKÂN VE RUH

2.11.1. İslami Gelenek İçinde Ruh:¹⁷⁵

Ruh kelimesi etimolojik olarak “gitmek, geçmek; (hava) rüzgârlı olmak; (bir şey) geniş ve ferahlık verici olmak” anlamlarına gelen revh kökünden türemiştir. Ruh; nefes, can, bilinç gibi kelimeler üzerinden tanımlanabilmektedir. İnsanın kendilik

¹⁷⁴ Age, s.147

¹⁷⁵ Bu bölümde kullanılan bilgiler TDV İslam Ansiklopedisi'nin “Ruh” maddesinden alınmıştır. Maddenin müellifi Yusuf Şevki Yavuz'dur. <https://islamansiklopedisi.org.tr/ruh#1>, Erişim Tarihi: 16.12.2021

bilincini oluştururken ihtiyacı ruhtur, ana rahminde oluşması sırasında kendisine üflenen ruhtur. Akıl, idrak, bilinç kavramlarını ihtiva eden bir üst kavram olarak anlaşılabilir.

*“İnsan ruhu denilince canlılık, bilinç, akıl, idrak, irade gibi niteliklere sahip bir özden söz edilmiş olur.”*¹⁷⁶

Yusuf Şevki Yavuz, ruh kelimesinin Kurân-ı kerimde 21 yerde geçtiğini şöyle kaynaklandırarak ifade eder: *“Kur’ân-ı Kerîm’de ruh kelimesi yirmi bir yerde geçer. İbnü’l-Cevzî, Kur’an’da geçen ruh kelimelerinin sekiz mânaya geldiğini belirtir: Canlıların hayatiyetini sağlayan ruh, Cebrâil, büyük bir melek, vahiy, rahmet, emir, üflemeyle meydana gelen bir tür yel, hayat.”*

Ruh, Türkçe’de kelime karşılığı olarak, kavramlaşmamış haliyle insan ve hayvanlardaki canlılık, hayat maddesi, hareket ve kuvvet faaliyeti olarak tanımlanabilir. “Ruh, Türkçe’de kelime olarak "a-insan ve hayvanlardaki hayat maddesi, can; msl. Ruhuna rahmet olsun; b-hareket, faaliyet, kuvvet; msl. Bu adamda hiç ruh yoktur; c-tesir; msl. Konuşmanızda biraz ruh verecek tabirler kullanın, bitki vs. den çıkarılan öz; msl. Nane ruhu, afyon ruhu, tuz ruhu; anlamlarına gelmektedir. Türkçe’de "ruh manasında hayata nefis denildiği gibi, kana da "hamil-i ruh ve kıvam-ı hayat olduğu için" nefis; nefsin bulunduğu yer olduğu için bedene de nefis denilmektedir. Arapça’da ise ruh, tü- revleriyle birlikte "gece yürümek, rüzgar esmek, koklamak, et vs. bozulup kokmak, sevinmek, nefes almak, soluklanmak, rahatlamak, ölmek" gibi anlamlara gelen "r-v-h" kökünden türemiş Arapça bir isimdir. Çağulu 'ervah' olan ravh ve ruh "rüzgar:, hava, rahmet, sürü; neşe, rahatlık, soluk, nefes" anlamlarına gelmektedir.”¹⁷⁷

Alimler ruh kavramına farklı bakışlarla yaklaşmışlardır. Bazı alimlere göre ruh, can kelimesi ile eş görülürken bazı alimler ise ruhu, bilinç kavramıyla birlikte ele almışlardır. İnsanın ölümünden sonra bedenden çıkan şeyi can değil ruh olarak tanımlayanlar olduğu gibi ruhu, ölümden sonra semalar arasında gezdirilecek olan soyut bir varlık olarak ele alan alimler de olmuştur. Çeşitli hadislerde ruh, nefis

¹⁷⁶ Müellif: Yusuf Şevki Yavuz, TDV İslam Ansiklopedisi, Ruh Maddesi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/ruh#1>, Erişim Tarihi: 16.12.2021

¹⁷⁷ Mustafa Akçay, “Gazali’de Ruh Tasavvuru”, Dini Araştırmalar, Cilt 7, Sayı 21, s.88

kelimesinin yerine de kullanılmıştır. Hz. Peygamber'in ruha can olarak yaklaştığı ve ölümlerle birlikte ifade ettiği hadislerle anlaşılmaktadır. “*Resûl-i Ekrem, kendisine salâtüselâm getirene mukabele etmek için ruhunun Allah tarafından bedenine iade edildiğini söylemiş (Müsned, II, 527; Ebû Dâvûd, “Menâsik”, 97), ölümlerken insanın çekilip alınan ruhunu gözüyle izlediğini haber vermiştir (Müslim, “Cenâ'iz”, 7, 9; İbn Mâce, “Zühd”, 31). Bazı hadislerde insanın ruhunu meleklerin aldığı, bazılarında da Allah'ın kabzettiği bildirilir (Müsned, II, 256; Buhârî, “Tevhîd”, 3). Ancak söz konusu iki hadisin nihaî mânaları arasında fark yoktur. Allah'ın kişinin ruhunu alması ölüm emrini ilgili meleğe vermesi şeklinde anlaşılmalıdır.*”¹⁷⁸

Ashab ise ruhun varlığına inanmış ve ruh-beden ayırımına gitmiştir. “*Hz. Ebû Bekir, Resûlullah'ın vefatı üzerine defnedileceği yer konusundaki soruya “Allah'ın ruhunu aldığı yere” diye cevap verirken ruhun kabzedilmesi tabirini kullanmış (İbnü'l-Esîr, III, 36), Abdullah b. Ömer bedenlerin toprakta çürüyüp gittiğini, ruhların ise Allah katında bulunduğunu belirtmiştir (İbn Hazm, IV, 119)*”¹⁷⁹

Ruhun can olarak görülmesi, bedenle birlikte olan bir varlık olarak mevcudiyeti görüşü sahabe neslinden sonra azalmış, Hasan-ı Basri gibi alimlerce ölümden sonraki azabı hissedebilen, yani ölüm anında alınmayan bir varlıktır. Ruh-beden ayırımı daha çok kelim alimlerinde görülmüş, “*Ebû Hanîfe başta olmak üzere erken devir kelâm âlimlerinin çoğunluğu ruh-beden ayırımı yapmıştır.*” Sünnî kelâm sistemini kuran Maturudî ve Eş'arî bu noktada ruha yaklaşımları bakımından önemlidir. “*Mâtürîdî, insanın teneffüs yoluyla canlı olmasını ruh kelimesiyle belirtmekle birlikte varlıkları algılayan, bazan “nefs-i derrâke” diye söz ettiği unsura da ruh demektedir.*”¹⁸⁰

Kelâm alimleri ruhun varlığına dair çeşitli deliller getirmişlerdir. Fahreddin Razî, kişinin benlik bilinci üzerinden delil getirir ve somut görünüş sürekli

¹⁷⁸ Müellif: Yusuf Şevki Yavuz, TDV İslam Ansiklopedisi, Ruh Maddesi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/ruh#1>, Erişim Tarihi: 16.12.2021

¹⁷⁹ Müellif: Yusuf Şevki Yavuz, TDV İslam Ansiklopedisi, Ruh Maddesi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/ruh#1>, Erişim Tarihi: 16.12.2021

¹⁸⁰ Müellif: Yusuf Şevki Yavuz, TDV İslam Ansiklopedisi, Ruh Maddesi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/ruh#1>, Erişim Tarihi: 16.12.2021

değişirken ve insanın büyümesi aşamalı iken ruh, aynı kalır. Dolayısıyla buradaki benlik şuuru insanın bedensel varlığının ötesindedir.¹⁸¹

İlk sufilere göre ruh, hadislerde belirtildiği gibi nefis, kalp ve akıl kelimeleriyle eş anlamlı görülmüştür. İslami gelenekle örtüşen, ruhun bedene can veren hayat olarak algılanması da yaygın anlayış olmuştur. Kuşeyrî R-ruhun insanı oluşturan varlıklardan biri olduğunu düşünmüş beden ile birlikte ele almıştır. Gazalî de ruh ve beden arasındaki ilişkiyi cisim ile araz, usta ile alet ilişkisine benzetir. “Gazzâlî’ye göre varlığın dört mertebesi vardır: Bir şeyin levh-i mahfûzdaki varlığı, dış âlemdeki maddî varlığı, muhayyeledeki hayalî varlığı ve aklî varlığı. Bunlardan bazısı ruhanî, bazısı maddîdir. Ruhanî varlıkların bir kısmı diğerlerinden daha fazla ruhanîdir, yani daha latif ve daha nûrânîdir (İhyâ’ü ’ulûmi’ d-dîn, III, 20; Mişkâtü’l-envâr, s. 65). Gazzâlî hissî, hayalî, aklî, fikrî ve kutsî ruhlardan bahseder. Bu ruhlardan bir üst mertebede olan altındaki ruha göre daha şerefli ve daha yücedir.” (Uludağ)¹⁸² Gazali, ruhu tasnif ettikten sonra alemleri de tasnif eder buna göre iki alem vardır. Biri sufli, cismani ve zulmani iken ikincisi nurani, ulvi ve ruhanidir. Ruhani alem aynı zamanda alem-i ervah denilen ruhlara aittir. Yani Gazali’ye göre ruhlara dünyası mevcuttur.

İbnül Arabî ruhu batınî bir varlık olarak ele alır ve bedeni de cismi de ruhun şahsa bürünmesi olarak açıklar. “Şehâdet âleminde ruhun tecessüd ve teşahhus etmiş haline beden veya cisim denir. Beden ve cisim ruhun mazharı olduğundan âlemdeki canlı cansız her mazhar ruh sahibidir.” (Uludağ) Arabî’nin bu yaklaşımına göre şu yorumu yapmak mümkün görünmektedir: Eşyanın ve tabiatın da ruhu mevcuttur. Zuhur eden her şey ruha sahiptir. İsmail Hakkı Bursevî de benzer bir anlayış ortaya koyar. Bursevî’ye göre ruh; zatî, izafî, hayvanî diye üçe ayrılır. “Zâtî ruh bütün eşyanın varlık kazanmasını sağlayan tek bir ilâhî tecellidir. İzâfî ruh âleme hayat bahşeden mânâdır. Hayvanî ruh, insan söz konusu olduğunda izâfî ruhun bedene taalluk etmesiyle bedene canlılık kazandıran ruhtur. Hayvanî ruha nefis-i emmâre adı da verilir.”

¹⁸¹ Müellif: Yusuf Şevki Yavuz, TDV İslam Ansiklopedisi, Ruh Maddesi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/ruh#1>, Erişim Tarihi: 16.12.2021

¹⁸² Müellif: Süleyman Uludağ, TDV İslam Ansiklopedisi, Ruh Maddesi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/ruh#2-tasavvuf>, Erişim Tarihi: 16.12.2021

İslam felsefesinde ruhun nasıl kullanıldığını ortaya koya Akçay, çoğunlukla “ruh” kelimesinin insana canlılık veren şey, kur’an, melekler gibi dini terminoloji bağlamında açıklandığı izah eder.

Akçay, felsefi literatürde ruhun kullanımını anlamak için Grek felsefesine gider. Burada üç tür yaklaşım bulur:

- 1- Ruh/nefsi maddi bir cevher/öz kabul edenler: Bu anlayışa göre felsefeciler ruhu somut bir madde, hatta atomları olan bir varlık olarak görmeye meyyaldir. Hava, su gibi somut görünümleri ruh olarak tasvir ederler.
- 2- Pythagoras ve Eflatun gibi ruhu bedenden ayrı bir cevher olarak kabul edenler
- 3- Ruh bedende mündemiç, maddeye bürünmeyen bir cevher olarak kabul edenler: Bu grupta en geniş açıklamayı Aristo yapar. Aristo da ruhu candan ayrı görmez. Ona göre ruh ile hayat birbirinden ayrılamayacak kavramlardır. Ruh üçe ayırarak; “nebatî ruh, hayvani ruh ve insani ruh” olarak inceler. Aristo’nun bu ayırımında da altını çizdiği, ruhun hayat maddesi olduğudur.

İslam dünyasındaki ruh anlayışlarını incelendiğinde kesin bir yargıya varıldığı görülmez. İslam felsefecileri maddeci ve ruhçu anlayışlarla, yine kendi aralarında farklı anlayışları aktarmışlardır. Maddecilerin bir kısmı kelamcılar ve mutasavvıflardır. Kelamcılar içinde Mu’tezile kelamcılarını cismin dışında hayat ya da ruhun olmadığını, ruhun bir araz, insanın duyularla algılanan bedenden ibaret olduğunu bildirmişlerdir. Bunların içinde İbrahim en-Nazzam ruhu da latif bir cisim olarak kabul etmiştir. Nazzam’a göre ruh canlı, bedenden bağımsız latif bir varlıktır. *“Ruh hem kendisine engel teşkil eden hem de bir alet olan maddi cisme nüfuz eder. Ruh, gül suyunun güle sirayeti gibi bedene sirayet etmiştir. Gül suyunun güle deveran etmesi gibi bedende dolaşır; bu durum doğumdan ölüme kadar sürer. Eksikliğe ve değişikliğe uğramadığı için bir uzuv kesilirse ondaki ruhun parçaları kalan uzva çekilir. Ruh, bedeni terk edince dünyadan yukarı aleme doğru yükselir.”*¹⁸³ cümleleri Nazzam’ın da ruhu, insanın hayat kaynağı ve can olarak yorumladığını gösterir. Ehl-i sünnet kelamcılarını da ruhu; hava, nefes gibi canlılıklarla eş görmüşlerdir.

¹⁸³ Akçay, “Gazali’de Ruh Tasavvuru”, s. 93

Gazalî öncesi mutasavvıflar maddeci anlayışla ruh meselesini tartışmışlardır. Genel olarak mutasavvıflar ruhun baki olmadığını ve bir mahluk olduğunu ortaya koymak istemişlerdir. Kelâbâzî, Hallac-ı Mansur, Cüneyd Bağdadî, Kuşeyrî gibi sünni kelamcılarının görüşlerini benimseyenler ruhun kadimliğini ve tenasühü(reenkarnasyonu) reddetmişlerdir.¹⁸⁴

Kelamcılar ve mutasavvıflar maddeciliğin yanı sıra ruhçu anlayışla da tasnif edilmişlerdir. Ruhçu anlayışa sahip kelamcılara göre ruh bedenden bağımsız varlığını sürdüren manevi bir cevherdir. Gazalî'nin de içinde bulunduğu bu anlayışa göre ruh, kendi başına varlığını sürdüren kadim bir cevherdir.¹⁸⁵ Es-Sülemî'ye göre ruh, “*O, hareketli veya sakin, görülebilen, temas edilebilen bir şey değildir; ne herhangi bir mekâna girer (hülul) ne de bir mekân onu ihtiva eder.*”¹⁸⁶

Ruhçu anlayışı benimseyen islam filozoflarına gelindiğinde onların fikirlerinin Antik Yunan'a; Platon ve Aristo'ya dayandığını söyleyebiliriz. Burada yaygın görüşler Farabî ve İbn-i Sinâ'ya aittir. Farabî, Aristo ve Platon'un görüşlerini birleştirip nefsin bedenden bağımsız basit bir cevher olduğunu kabul eder. Nefsi mahiyet ve fonksiyon açısından ele alan Farabî, mahiyeti itibariyle manevi bir cevher; cisimle ilişkisi yönünden suret olarak açıklar.¹⁸⁷ Farabî de ruhun başka bir canlıya geçip taşınabileceğini, ruh göçünü reddeder. Farabî de Aristo gibi ruhu; nebati, hayvani ve insani ruh olmak üzere üçe ayırır.

İbn-i Sina iki türlü nefis tanımı yapar. Kendini ve başkasını bilen manevi cevher, bedenle ilişkisi noktasında canlı olmanın göstergesidir. İbn-i Sina da hem Farabi hem Aristo gibi nebati, hayvanî ve insanî ruh ayrımlarına gider. Onun bu ayrımlarının özünde aslında ruhun canlılığa sahip olması, bir alet olarak bedeni kullanması, belli bir beden bölgesinde (sinirler, beyin ya da omurilik gibi) bulunması, vücutta belli yerlerdeki can çekilince diğer uzuvlara aktarılması gibi durumlar bulunur.

¹⁸⁴ Age, s.95

¹⁸⁵ Age, s.96

¹⁸⁶ Age, s.96

¹⁸⁷ Age.97

İbn-i Sina ve Farabi, Aristo'nun ruh tasnifinden öteye gidememiş görünmektedir.

2.11.2. Gazali'nin Ruh Tasavvuru:¹⁸⁸

Gazali'nin ruh anlayışı alem ve insan tasavvuru ile ilişkilidir. Bu sebeple Gazali, farklı kavramlarla ruh meselesinin açıklar. Gazali kendinden önceki felsefecilerin ruhu açıklarken kullandıkları kavramların hepsini tek tek ele alır ve açıklar.

Kalp, ruh, nefis ve akıl kavramlarının hepsi Gazali'de farklı içeriklerle açıklanır. Kalp, bedendeki manasıyla cana bağlı bir varlıkla açıklanır. İçinde kan bulunduran ve odacıklarıyla yaşamsal faaliyet sağlayan fizyolojik manadaki kalptir. Kalp bunun yanında bir de ilahî anlamıyla bulunur ki o da Gazali için Allah'ı bilen ve Allah karşısında sorumlu olan kalptir. Allah'ı tanımaya mahsus olan bu kalp ruhun hakikatidir.

Ruh, İbn-i Sina'ya atıfla damarların içinde gezen can buharı, sıcaklıktır. Bu ruhun kaynağı kalptir, yine diğer filozoflarda olduğu gibi Gazali de burada bu tip ruhu can olarak görmeye meyyaldir. İkinci anlamıyla ruh, kalbin ikinci anlamına benzer; Allah'ın hakikatini gören ruhtur.

Nefs iki yönüyle Gazali'de ele alınır. Birinci manasıyla tasavvuf ehlinin nefsi-i emmare dedikleri; insandaki şehvet, arzu, yeme içme isteğiyle yaşam kuvvetini sağlayan canlılıktır. İkinci manası mutasavvıfların nefsi-i mutmainne dedikleri, *“insanın hakikati, zatı ve kendisi olan latifedir. İnsanın kendini, Allah'ı ve başka bilinenleri bilen de bu ruhtur. O, makulatın mahalli olan bir cevher olup, alem-i melek'ût ve alem-i emr'dendir.”*¹⁸⁹ Akıl ise diğer kavramlarda farklı olarak mevcudu anlayan idrak kabiliyetidir ve ilimleri anlamaya yarar.

“Beden kalbin/ruhun ülkesi, yerleştiği alemleri, karargahı ve şehri; bu ülkedeki zahiri batınlı duyular ve kabiliyeder kalbin orduları/ askerleri veya işçileri, sanatkarları konumundadır. Akıl, danışmanlık yapan vezir gibidir. Kalp ise hepsinin amiri, padişahıdır. Onlar üzerinde tasarruf eden kalptir. Bu zahir-batın azalarının

¹⁸⁸ Akçay, “Gazali'de Ruh Tasavvuru”, s.101

¹⁸⁹ Akçay, “Gazali'de Ruh Tasavvuru”, s.102

*hepsi ona itaat eder; hiç birisi tıpkı meleklerin Allah'a itaat etmeleri gibi, kalbin emirlerine karşı çıkamaz, onun buyruklarını yapmakla mükelleftirler.*¹⁹⁰

Gazali ruhu anlamak için önce onun mevcudiyetini ispat etmek ister. Gazali'ye göre, hareket ve idrakin şartları vardır. Cisim gazali için üç boyutlu olmalıdır. O zaman denilebilir ki Gazali bedeni de cisim olarak kabul etmektedir. Hareket bakımından bir cisim hareket edebiliyorsa ve bu hareketin kaynağı “cisim” sıfatına sahip olmasıyla öyleyse tüm üç boyutlu cisimlerin hareket edebilmesi gerekmektedir. Bunun aksine, her cismi hareket ettirmeyen ve bazılarında hareket katan şey ruhtur. Dolayısıyla Gazali'ye göre ancak ruhu olan varlıklar hareket edebilmektedir. İdrak açısından bakıldığında, Gazali'ye göre külli olan vardır ve reddedilemez. Öyleyse külli olan şey(ler), diğer cisimler tarafından kavranamayacağına göre ancak ruhu olan cisimler tarafından kavranıp anlaşılabilir.

Gazali, bir İslam düşünürü olduğu için varlıkların tümünün Allah tarafından yaratıldığına inanır. Dolayısıyla ruh da yaratılan bir şey olduğu için mahluk sayılabilir. (Takdir edilen varlık anlamında bir mahluktur. Halk etmenin ölçülebilir manasında kullanılabildiğini söyleyen Gazali ölçülebilir ruhu reddeder. Bu sebeple mahluk olan ruh alem-i ervahta takdir edilendir.)

*“Ruhlar zaman ve mekâna bağlı olmaksızın yaratılmış olup maddeye intiba etmez, onunla özdeşleşmezler.”*¹⁹¹

Buradan hareketle denilebilir ki ruh yalnızca insan içindir ve canlılar için canlandırıcı vasıfla vardır. Haliyle Gazali veçhesinden bakıldığında “Mekânın Ruhı” yani canı olması mümkün değildir. Burada bizim kastımız da mekânın içindeki can, nefes, kalp, hayat ve sâir anlamlar değildir. Mekânın ruhuyla ifade edilmek istenen bilinçtir.

Kendinden önceki filozofların ruhu bir araz olarak almasına karşılık Gazali, ruhun bir araz değil cevher olduğunu söyler. Araz kelime anlamı bakımından “Kendi

¹⁹⁰ Age, s.112

¹⁹¹ M Akçay, “Gazali’de Ruh Tasavvuru”, s.107

*kendine var olmayıp görünmesi için bir asla, bir cevhere muhtaç olan şey*¹⁹²dir. Gazali ise ruhun bizatihi kendisini cevher olarak görür. Bunu da ölümden sonra ruhun yok olmaması, ahiret, cennet-cehennemin varlığı ve ruhların azabı gibi inanca dayalı ifadelerle açıklar.

*“Araz cisme ait özelliştir ve değişebilir. İnsanın hakikati ise bakidir; zira hakikatler değişiklik kabul etmez. İnsan maddi olarak sürekli değişmesine rağmen onda sabit ve değişmeyen bir şey vardırki bu, ruhtur. Öyleyse ruh araz değil, cevherdir.”*¹⁹³

Gazali için ruh bakidir ve ölümden sonra yok olmayacaktır. Bunu ise şöyle temellendirir. Eğer ruh fani bir şey olsaydı, nebiler yalnız bu dünyadaki fani ruhlar için gönderilmiş olacaktı ve bu da abestir. Üstelik hem İslamiyet’te hem de toplumsal hayata yerleşmiş olan sadaka inancı/geleneği bir yönüyle kişinin ruhu için yaptığı bir birikimdir. Çünkü sadaka ölü ruhlara ulaşır ya da dünyadaki ruhlara fayda sağlar. Bunlar ruhun baki olduğunu gösterir. İnanç ve toplumsal deliller dışında akli deliller de getirilir. *“Ruh, ne muhtelif unsurlardan oluşmuştur (mürekkep) ne de bir mekâna bağlıdır. Mekâna bağlı olmayan şey bakidir. O halde nefis bakidir.”*¹⁹⁴

2.11.3. Platon’da Mekân Olarak “Khora”

Ruhun neliği ve mahiyeti tartışmalarında Platon’un Timaios ve Phaidon diyalogları önemlidir. Bu diyaloglardaki tartışmalar üzerine, Muharrem Hafız, “Platon Felsefesinde Khora” adlı eserinde, Yasin Karaman “Ontolojinin Sınırları: Platon’un Khora Kavramı” adlı doktora tezinde çözümlemeler yapmışlardır.

Platon her şeyden önce varlığı ve var oluşu tartışır. Başlangıçta Timaios ile kozmogonik düşüncelerini ortaya koyar. Ona göre varlık ve oluş, idealar ile duyular, kavranabilir ve duyumsanabilirler arasındaki ayırım belirginleştirilmelidir.

¹⁹² Kubbealtı Lügati, <http://lugatim.com/s/araz>, Erişim Tarihi: 16.12.2021

¹⁹³ M Akçay, “Gazali’de Ruh Tasavvuru”,s.108

¹⁹⁴ Age, s.111

Platon'un meşhur diyalogu şu sorguyla başlar: *“Bakmamız gerekn ilk şey, doğurulmamasına rağmen var olan ve her zaman gelişmesine rağmen asla var olmamış olanların ne olduklarıdır.”*¹⁹⁵

Bu sorgulamadan sonra evrenin ortaya çıkışı anlatılır. Evreni yaratanın bunu neden yaptığı *“her şeyin kendisine benzemesini istedi”*¹⁹⁶ gerekçesiyle açıklanır.

*“Platon'a göre oluşa gelen her şeyin bir nedeni vardır. Bu yüzden doğanın da bir nedeni vardır ancak bir şeyin mükemmel olması için ezeli-ebedi bir modele göre meydana getirilmiş olması gerekir.”*¹⁹⁷ Bu modeli meydana getiren platon için Tanrı Demiurgos'tur. Dünya, Tanrı Demiurgos tarafından ezeli-ebedi modele göre meydana getirilmiştir.

Platon'un metafizik araştırmalarına yöneldiğinde, görünenin ötesini açıklamaya çalışıp idealar ve ruh (pyskhe)'u öne sürmüştür. Demiurgos'un temel amacı bir evren ruhunun (pyskhe kosmos, anima mundi) yaratılmasıdır. Platon bunu Timaios diyalogunda şu ifadelerle açıklar:

*“Görülebilir şeyler arasında akli olan bir bütünden daha güzel, akli olmayan bir bütün olma ihtimali yoktur. Herhangi bir varlıkta ruh olmadığında akıl da olmayacağını görünce akli ruhun içine, ruhu da bedenine içine hapsedti. (...) Evet, sonuç olarak bunun gerçekten bir ruhu, akli vardı ve kendisini yaratan da tanrıydı.”*¹⁹⁸

Platon için ruhun bizzat kendisi hareket ettiricidir yani hareketin başlangıcı ve sürekliliğidir. Maddi olsun veya olmasın, tüm var olanları ortak bir tanım altında buluşturmaya sağlayan 'dynamise', evrenin bütün hareketini mümkün kılan bir güçtür ve bu güç ruhta gizli halde yer alır. Timaios da töz olarak açıklanan bu canlılık kozmosun her anlamda hareketini ihtiva eden ruha sahiptir.

¹⁹⁵ Platon, **Timaios**, Say yayınları, 1. Baskı, 2015, İstanbul, s.37

¹⁹⁶ Platon, **Timaios**, s.39

¹⁹⁷ Muharrem Hafız, **Platon Felsefesinde Khora Varlık, Oluş ve Mekan Üzerine Bir İnceleme**, Dörtmevsim Kitap, 2. Baskı, 2019, İstanbul, s. 41

¹⁹⁸ Platon, **Timaios**, s.39

*“Tanrı ruhu bedenden önce yaratmıştır. Aynı şekilde ruh, erdem bakımından bedenden üstündür. Çünkü ruh yönetmek, beden de emirleri dinlemek ve yönetilmek için yaratıldı.”*¹⁹⁹

Platon Timaios’a ruhun canlı bir varlık olduğunu söyler. Bütün paragraflarda ruh, her varlıktan azade bir canlıdır fakat bazı cisimlere girer. Özellikle Timaios’da şu cümle ruhun bilinç halinde vücut bulmasını açıklayacaktır.

*“Ruh ölümlü bedene girdiğinde akılsız durumdadır.”*²⁰⁰

Yukarıdaki alıntı bize göre, ruhun insandan bağımsız olarak var olduğunu söyleyen Timaios’un özeti niteliğindedir. Çünkü ruh Platon’a göre, insan yaratılmadan önce yaratılmıştır ve bedene girdiğinde artık ruhun akli değil bedeninin akli yani “bilinç” devreye girer. Dolayısıyla insanın çevresini anlamlandırmasını, mekâna değer atfetmesini sağlayan havada asılı halde duran ruh değil, insanın duyularına bilgi gönderen akıldır, bilinçtir. Evet ruh bedenden bağımsız olarak da vardır fakat beden, nesnelere ve ruh arasında yalnızca bir aracı durumdadır.

*“Bedenin parçaları birbirine benzer, bundan dolayı aynı duyguya sahiptir ve bir başka nesne ona dokunduğunda nesnelere hareketini bedenden alıp ruha taşır.”*²⁰¹

Demek ki beden, nesne ve ruh arasında iletişim kuracaktır.

Evrenin yaratılışını ve sonuçlarını inceleyen Platon zamanla metafizik çalışmalara yönelecektir. Oluşu ve oluşa gelen şeyleri açıkladıktan sonra oluş nesnelere yataklık eden bir yer olduğunu açıklamak ister. İdeaların yani görünen şeylerin oluşa geldiği yeri, bir üçüncü türü araştırır. Bu üçüncü tür khora’dır. Khora tanımlanmaz yalnızca sezdirilir. Timaios’ta benzetmeler yoluyla açıklanmaya çalışılır. Khora; anne, taşıyıcı, her şeyin taşıyıcısı, hazne, altın... gibi benzetmelerle anlatılmaya çalışılır. Fakat şekli ne olursa olsun üçüncü tür, her şeyi içine alan bir doğaya sahiptir.

¹⁹⁹ Platon, **Timaios**, s.43

²⁰⁰ Platon, **Timaios**, s.54

²⁰¹ Platon, **Timaios**, .56

Görülüp duyulabilen her şeyin annesi toprak, hava, ateş sudur diyemeyiz. Yani idealar dünyası her şeyi yansıtmaz. “Ancak her şeyi kapsayan, içine alan, kavranması zor bir bağlantı kuran, görülemeyen şekilsiz bir şeydir.”²⁰²

Timaios’da üçüncü tür açıkça söylenmez, müphemdir. Bu sebeple khora benzetmeler yoluyla açıklanmaya çalışılır çünkü “(...) sürekli değişimin gerçekleştiği bir dünyada dilin, ögesel dönüşümü yakalayamacağını savunan Timaios, bu şudur dememizi mümkün kılan şeyin ögelerden biri olamayacağını savunmaktadır.”²⁰³

Khora, memleket, ülke, vatan, diyar, bölge, toprak, arazi, taşra, köy, kırsal vb. pek çok anlama gelir. Platon’un pek çok diyalogunda (Devlet, Parmenides, Theaitetos, Sofist, Philebus) diyaloglarında karşımıza çıkar.²⁰⁴ Khora’nın diğer metinlerde kullanımını sıralayan M.Hafız diyalog örnekleriyle khora’nın anlamları üzerinde durur. Sınır, vatan toprağı, sınırın öte tarafı, hazne, ev, yurt...” anlamlarıyla kullanılmıştır. Aşağıda Muharrem Hafız’ın tespit ettiği khora kullanımlarını sıralamaya çalışacağız.²⁰⁵

1. **Sınır, vatan toprağı:** “Devlet” diyalogunda ideal şehri inşa eden Sokrates şehir ve toplumun bozulmamış ilk evresine işaret eder ve toplumun büyümesine bağlı olarak büyüyen ihtiyaçlarından dolayı sonsuz bir edinme hırsına kapılacaklarını düşünür. “Ya toprak (khora) ne olacak? Eskiden üstünde yaşayanları beslemeye yeterken, şimdi yetmez olacak değil mi?” Bu diyalogda görüldüğü üzere khora vatan toprağı ve devlet anlamında kullanılır.
2. **Sınırın öte tarafı:** Aynı diyalogda Platon, Sokrates’e şu sözleri söyler: “Şehrin koruyucusu olarak yetiştirmeye kalktığımız kimseler, kendilerini yabancı bir diyara (khora) götürecek ölçsüzlüklerden kaçınmalıdırlar.” Bu cümlede khora, sınırın öte tarafı anlamında kullanılmıştır.

²⁰² Platon, **Timaios**, s.63

²⁰³ Hafız, **Platon Felsefesinde Khora**, s. 61

²⁰⁴ Hafız, **Platon Felsefesinde Khora**, s.82

²⁰⁵ Bu kullanımların aktarımını Muharrem Hafız Platon Felsefesinde Khora adlı eserinde sıralamaktadır. Diyalogların tasnifi ve sıralaması Hafız’a aittir. Detaylı bilgi için eserin 82-89. sayfalarına bakılabilir.

3. **Hazne:** Devlet'te de bazı bölümlerde Timaios'da olduğu gibi hazne ve anneye benzetme ile karşılaşılabılır. Şu pasajda olduğu gibi;

“Toprak(khora) bir ana gibi sizi iyice büyüttükten sonra yeryüzüne çıkarttı.”

Platon, khora'yı çocuğuna bakan anneye benzetir.

- 4- **Ev, yurt:** Hafız'ın tespitine göre Platon, Devlet'te “düzenin bozulduğu yerde filozofun kendini toplumdaki ve şehirden tecrit etmemesi, evini ve yurdunu(khora) yalnız ve bakımsız bırakmaması gerektiğine” vurgu yapar. *“Sokrates'e göre hakikat aşığı olan filozof, evini ve diyarını terk ettiği anda, orada sahte suretler üretilecek ve şehir yozlaşmaya yüz tutacaktır.”*

- 5- **Kendinde (olduğu) yer/Auto Khora:** Hafız, Devlet'te khora'nın son kullanımını açıklarken Platon'un meşhur mağara alegorisine gönderme yapar. *“Mevsimlerin ve yılların asıl kaynağı olan güneş, mağarada görünen her şeyin kaynağıdır.”* Khora, burada oluşa mekân temin eden bir şey olarak vardır. *“Bakışın, tüm varlıkların ötesindeki iyi ideasına çevrilmesi, oluşun zemininin saf idraki için zorunlu olduğundan 'kendinde mekân' fikri Platon'da mekânsallığın en üst işlevi olarak varlığını hissettirmektedir.”*

- 6- **Mekânsallığın hareketle ilişkisi:** Bu ilişki Hafız'ın aktardığına göre Parmenides diyalogunda kurulur. Hareket yalnızca kendi içinde hareket de olabilir, bir başka yere taşınma şeklinde bir hareket de olabilir. *“O halde hareketsizlikten harekete geçiş (değişim), doğası garip (atopos) zamandıışı an itibariyle gerçekleşir. Böylece hareketten hareketsizliğe geçen şey, hiçbir zaman işgal etmeyen bu “an”a girip ondan çıkarak değişir.”* Yani an, hareket durumu ile hareketsizlik arasında yerleştirilmiş halde bulunur. Diyalektik olarak iki zıt şey aynı anda aynı yerde bulunamayacağından hareket meydana geldiğinde atalet/sükunet ortadan kaybolacağından bunun gerçekleştiği yer de khora'dır. Yani khora da an gibi durgunluk ve hareket arasında yerleşmiştir. Bizim ilavemizle şöyle de söylenebilir: khora, anı kendi bünyesine alır. (İlerleyen bölümlerde mekân-zaman ilişkisi ele alındığında bu parça daha anlamlı olacaktır.)

Aynı bağlamda Theaitetos diyalogunda da değişim ve mekân irdelenir. Platon bu diyalogda Sokrates'e "duyusal nesnelere değişim hareketinin kabulü için bir mekânın zorunluluğuna" işaret ettirir.

7- **Toprak, bölge:** Hafız, khora'nın en çok geçtiği diyalogun Yasalar olduğunu söyler. Fakat bu diyalogdaki kullanımını göstermez, yalnızca bu diyalogdaki kullanımlarının toprak ve bölge anlamlarında kullanıldığını bildirir.

Muharrem Hafız, khora'yı açıkladığı bölümlerde dahi tanım vermektan kaçınır. Bu kaçınma aslında Platon'un da kavramı müphem bırakmasıyla ilişkilidir. Bir süre sonra Hafız, khora'yı çevirirken "mekân" kavramını kullanır. Yukarıdaki diyaloglardan da hareketle esasen Platon da mekân anlamına uygun kullanımlar üretmiştir. Elbette Platon çok anlamlılığı sağlamak ve sınırlılığa düşmemek adına khora mekândır demese de bu çıkarımı diyaloglardaki kullanımdan çıkarmak mümkündür.

*"Her şeyden önce doğmamış ve yok olmayacak olan (...) idrak yoluyla görülebilen değişmez türde mahiyeti kabul etmek gerekir. İlkiyle aynı adı taşıyan ve ona benzeyen ikincisi duyularla algılanır. Yaratılmıştır, her zaman hareket halinde olup bir yerde (topos) doğar. (...) Üçüncüsü ise oluşa gelen bütün şeylere mekân(khora) temin edip yok oluşu kabul etmeyen ve her zaman var olan cinstir."*²⁰⁶

Burada artık karşımıza üçüncü türün nitelikleri arasında yerin yanı sıra mekânın da eklendiğini görüyoruz. Yer yalnızca fiziksel olanı kapsar, cisimsel olan şeylerin yeri vardır. Haliyle bu anlayışa göre yalnızca yeri olan cisimler var olarak kabul edilmelidir, çünkü yer kaplamayan hiçbir şeyin mevcudiyeti de olmamalıdır. Platon bu materyalist düşüncüyü reddeder. Khora bu sebeple "fiziksel yer olarak anlaşılabilir topos'u da kapsayan khora'yı devreye sokmaktadır."²⁰⁷

Mekân, varlık ve oluşun ayrı ayrı türler olarak ele alınmasını kolaylaştıran bir zemindir, varlığı oluşturan şeylerden biri mekândır. Oluşa mekân temin eder. Yani Platon'a göre var olan her şey bir mekânda olmalıdır. Fakat bu yaklaşım, Platon'un mekânı oluşa dahil etmesiyle varlık ve oluş arasındaki ayrımı ortadan kaldırdığını

²⁰⁶ Hafız, **Platon Felsefesinde Khora**, s. 94

²⁰⁷ Hafız, **Platon Felsefesinde Khora**, s. 96

göstermez. Hafız, Cornford'dan aktardığı görüşte şunları belirtir: “*Varlık ile oluş arasındaki sınır itibariyle mekân, ikisi arasındaki ilişki itibariyle korunmakla birlikte, aslında oluş olmayan varlık ile varlık olmayan oluş arasındaki ikili ayrım korunmuştur.*”²⁰⁸ Cornford dışında diğer görüşler de varlıkla oluşun mekânda yaklaştırılmadığı hatta varlık ve oluşun ayrımını yapabilmenin kolaylaşmasını sağladığını öne sürer. Bu konuda meseleyi özetlemesi için Muharrem Hafız'ın görüşlerini almak uygun olacaktır. Platon'un varlık ve oluşuyla ilgili görüşleri sıraladıktan sonra kendi düşüncesini izah eder. Hafız'a göre Platon aslında varlık ve oluşu birbirinden kesin sınırlarla ayırmaz. Bu yüzden makul geçiş noktaları oluşturmaya çalışır. “*Platon'un ontik statüleri itibariyle farklılığına rağmen varlık ile oluş arasında büsbütün bir kopukluğu kabul etmediği iddia edilebilir.*”²⁰⁹

Burada amacımız varlık ve oluşu tartışmak ve varoluş felsefesine temeller aramak olmadığından Platon'da varlık ve oluşa dair tartışmalar için ilgili kaynaklara bakılabilir.²¹⁰ Biz burada Platon'da khora'nın nasıl ele alındığını göstermekle yetindik.

2.11.4. Heidegger'de “Dasein”ın Mekânı ve Zamansallığı:

Platon'un tartışmaya başladığı varlık ve oluş kavramları ontolojik sınırlar içinde kendinden sonra gelen felsefeciler tarafından da tartışılmıştır. Platon, khora'ya varlık ve oluş itibariyle zemin hazırlamıştı. Hatırlanacağı üzere khora varlığın ortaya çıktığı zemindi.²¹¹ Platon'un varlık ve oluş tartışmasını daha sonra Heidegger de gündemine aldı. Varlığı ve oluşu ontik bir sınır(sız) içinde ele aldı ve Platon'un töz adını verdiği oluşa Dasein adını verdi. Yine burada da amacımız Heidegger'in varlığı ontik olarak nasıl ortaya koyduğunu incelemek olmayacaktır. Dasein'in nasıl mekânsallaştığı anlaşılmalı çalışılacaktır. Elbette bu anlayışa ulaşabilmek için Dasein'in inşasına bir nebze de olsa bakmamız gerekecektir.

²⁰⁸ Hafız, **Platon Felsefesinde Khora** s.104

²⁰⁹ Hafız, **Platon Felsefesinde Khora** s.111

²¹⁰ Hafız, **Platon Felsefesinde Khora**

²¹¹ Yasin Karaman, **Ontolojinin Sınırları Platon'un Khora Kavramı**, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2019, Ankara

Burada Heidegger'in "Varlık ve Zaman"²¹² eserinden Kaan Ökten çevirisiyle yararlandık. Elbette biz de pek çok Heidegger okuyucusu gibi birincil metnin yanında ikincil kaynağa da ihtiyaç duyduk. Burada da başvurulan kaynak A.Kadir Çüçen'in "Heidegger'de Varlık ve Zaman"²¹³ kitabı oldu.

Heidegger klasik ontolojide olduğu gibi eşyayı ve onun cevherini değil, insanı araştırır. Soyut olana değil, somut olana yönelir. Bu yüzden ruh gibi soyut kavramlar insanı yanlı ve tek boyutlu olarak tanımlar. Heidegger düşünmeye Platon'dan başlar. Platon'dan hareketle varlığı ele alır. Burada özellikle Platon'un Sofist diyalogundaki varlık yorumunu ele alır. Fakat Heidegger'in sorguladığı varlık Yunan düşünürlerinin ortaya koyduğu varlıktan farklıdır. Heidegger, Kant ve Aristo'nun saf akıl ile varlığın anlaşılması ve nesne haline gelmesine karşıdır.

Heidegger'e göre varlık tarihseldir. Varlığın anlaşılmasının tek şartı zamandır. Varlığın neliği zamansallıkla anlam kazanır. Zaman tüm varlıkların kavranmasının ufkudur. Varlık ontolojik olarak zaman fenomeni ile anlaşılır. Varlığın zamansallığı ortaya çıkar. Burada Heidegger varlığın ne türde bir şey olduğunu sorgulamaz, varlığın anlamı üzerine düşünür.

*"Heidegger'in amacı, Varlık sorusunu yeniden sormak ve ona verilebilecek en doğru yorumu yapmaktır. Çünkü "varlık" kavramıyla gerçekten ne anladığımız sorusuna çağımızda bir cevaba sahip miyiz? Kesinlikle hayır."5 Bu nedenle, yapılması gereken şey, "Varlık'ın anlamı nedir?" sorusunu yeniden sormaktır. Fakat bu soruyu, doğru ve somut bir biçimde sormalıyız. Doğru ve somut bir cevap için ilk bakışımız, zaman kavramıyla birlikte olmalıdır, çünkü Heidegger'e göre, herhangi bir varlığın doğru kavranışının olanaklı ufku, zamansallığındaki yorumudur. "Varlık'ın anlamı nedir?" sorusunun olanaklı yanıtı zamansallıkla birlikte aydınlatılmalıdır."*²¹⁴

Varlık, oluş, ontik, ontolojik tartışmalarını yapar, farklarını açıklar. Bunları yaparken Dasein'dan söz eder fakat Dasein'ın ne olduğunu Platon'da olduğu gibi doğrudan söylemez. Tersine tanımlarla Dasein'ın neliği sezdirilir.

²¹² Martin Heidegger, **Varlık ve Zaman**, çev: Kaan Ökten, Alfa Yayınları, 3. Baskı, 2020, İstanbul

²¹³ A.Kadir Çüçen, **Heidegger'de Varlık ve Zaman**, Asa Yayınları, 3. Baskı, 2003, Bursa

²¹⁴ Çüçen, **Heidegger'de Varlık ve Zaman**, s.36

*“Dasein, günlük Almancada insan varlığı ve orada-varlık anlamına gelmektedir. Fakat Heidegger felsefesini az da olsa okuyanlar, Heidegger’in günlük dilden aldığı ve sıradan anlamlara sahip kelimelere yoğun bir felsefi içerik koyduğunu bilirler. O hâlde, Dasein’i basitçe insan sözcüğüyle çevirmek ve anlamak bence Heidegger’i anlamamaktır ve onu basitleştirmektir.”*²¹⁵

Burada Çüçen, okuyucunun yardımına koşar ve dipnotla da olsa okuyucuya Dasein’in tanımını verir.

*“Genelde Heidegger yorumcuları ve çevirmenleri, Dasein terimini çevirmeden kullanmışlardır. İki terimden oluşan Dasein’in günlük ve sıradan Almanca anlamı, insan varlığıdır. Fakat Heidegger bu anlamıyla değil, Dasein’a felsefi bir anlam yükleyerek, Dasein’i felsefesinin temel kavramlarından biri yapmıştır. Dasein’in felsefi anlamını anlamak için, terimin etimolojik irdelemesini yapmak gerekir. “Da” ve “Sem”den oluşan Dasein, iki terimin birlikteliğini içeren bir anlama sahiptir. “Da”, Almancada “hier” ve aynı zamanda “dört” anlamına gelmektedir. “Hier”, burada, “dört” ise orada demektir. “Sein” ise varolmak, Varlık veya varoluş anlamlarına gelir. “Dasein”, burada veya orada varolan varlık anlamına gelir. Genellikle Heidegger yorumcuları “Dasein”) orada varolan varlık olarak tanımlarlar.”*²¹⁶

Dasein’i ancak kendi içinde değerlendirerek anlamak mümkündür. Dasein’in özü onun kendi varoluşudur. Dasein’in varlığı bilimsel bir sorgulama ile değil zamansallık ve tarihsellik ile anlamını verir.

Öncelikle Heidegger’de Dasein’in ne olmadığına bakalım. Dasein bir nesne (bilgi nesnesi) değildir. Dasein, dünyada var olan önümüzde hazır varlıklar değildir. Bu varlıklar yalnızca nesnedir. Descartes varlığı özne olarak yorumlamıştı, Heidegger bunu reddeder ve dünya içinde bulunmak Dasein’i varlık yapar der. Yahut, *“Dasein, insan varlığı değil, “insan olma olanağıdır.”*²¹⁷

“Descartes sonrası felsefe lerden pozitivizm ve Yeni-Kantçilik, varlığı obje veya nesne olarak sorgulamış ve bilgi açısından tanımlamışlardır. Bilgi açısından

²¹⁵ Çüçen, **Heidegger’de Varlık ve Zaman**, s.134

²¹⁶ Çüçen, **Heidegger’de Varlık ve Zaman**, s.39, (ilgili eserdeki 10 numaralı dipnottan alıntılanmıştır.)

²¹⁷ Age, s.43

*ele alman varlık, varoluşsal yapısını açığa çıkaramaz. Kısaca, “Varlık’ın anlamı nedir?” sorusu bilimsel bir inceleme ile değil, temel ontoloji yani felsefeyle olanaklı olur.”*²¹⁸

Dünya içinde olmak nesne olmak anlamına gelmez, ikisinin birbiri içinde olması için yani varlık için uzam (mekân) gerekir. Dasein’in uzamı dünyadır fakat Dasein dünyasal değildir.

Burada Çüçen dünya nedir sorusuna verilebilecek dört tanım cevabını sıralar. Dünya, Dasein’in uzamı olduğunda şu tanımlara uygun olacaktır.

- “1. Dünya, elimizde-hazır-varlıkların toplamı olarak ontik nesnelere dünyasıdır.*
- 2. Dünya, belli nesnelere ontolojik özelliklerin kullanım ya ridir. Örneğin, matematikçilerin dünyası gibi.*
- 3. Dünya, önse\|-ontolojik-existentiell olarak birinin dünyasıdır. Bu anlamda dünya ontikseldir.*
- 4. Dünya, ontolojik-existential m dünyasallığıdır. Genel olarak dünyasallığın a priori yapısında ortaya çıkan varoluşsal dünyadır.”*²¹⁹

Uzam içinde nesnelere bulunur; masa,ağaç,kalem... fakat bunlar kendilerini ontolojik olarak kavrayamazlar. Yani Dasein bilince sahiptir. Nesne değildir, nesnelere bilinci yoktur.

Heidegger’e göre dünya içinde varlık olmak ancak kavrama yoluyla mümkün olur. Varlık var mıdır diyebilmek için varlığın kendinin farkında olması gerekir. Örneğin bebek, ellerinin farkında değildir. Dasein dünya ile ilişki içindedir, yaşayan konumdadır. Yalnızca dışarıdan gözlenemez. Dasein’a göre dünyanın algılanması onun bir şey “için” olduğu haliyledir. Dünya, doğa gözlemden çok kullanıma hazır varlıklar olarak, bir şey için var olarak düşünülür. Elbette bu sadece işlevsellik ve faydacılık değildir. Ona göre çevremizde karşılaştığımız her nesne dünyasallığın yorumlanması için ipucudur. Dünyasallık işaretlerden ibarettir. İşaretlerin anlamlı

²¹⁸ Age, s.42

²¹⁹ Çüçen, **Heidegger’de Varlık ve Zaman**, s.65

olması için çevrede bunun ne demek olduğu bilinmelidir. Dasein, nesnelere anlam yükleyen bir varlık olarak dünyanın dünyasallığını anlamlı ve kullanılmaya hazır yapar.

*“Heidegger her şeyi yalnızca bir üretim uğruna yapılan yararlı veya faydalı araç yığını olarak görmez. Ona göre, çevremizde ve dünyamızda karşılaştığımız her nesne, dünyasallığın yorumlanması için bir ipucudur.”*²²⁰

*“Heidegger’e göre, uzam ne öznedeki ne de nesnededir. Uzam, Dasein’in Dünya-içinde-varlık olma hâlinindedir. Uzam, önsel olarak Dünya-içinde-varlık olarak Dasein’a aittir. Dasein’in varoluşsal uzamhlığı onun dünyayı kullanıma-hazır-araçlar topluluğu olarak kavramasını sağlar.”*²²¹

Dasein’in kendini anlaması diğerleriyle mümkündür. Diğerleriyle karşılaşan Dasein, kendini ben-burada olarak ifade eder. Herkesin içinde, herkesten ayrılarak varolma Dasein en önemli özelliğidir.

Zaman, varlığı anlamlandırmaktadır. Zaman, kendi içinde kavranılırsa ruhun bir özelliği olarak anlaşılır. Buradan hareketle Hegel’in zeitgeist’ine bakabilmek mümkündür.

2.11.5. Heidegger’de Uzam ²²²:

Heidegger’e göre Dasein dünyasallıkla anlamlıydı. Fakat bununla beraber dünyada olmanın ötesinde Heidegger Dasein’a bir mekân atfetmez. Elbette varlık için bir mekân vardır, varlık mekânda ortaya çıkar fakat mekân, içinde yaşanılanları aktarması yönüyle önemlidir. Mekân değişebilir fakat zaman değişmeyecektir. Varlık, kendini mekân içindeki tarihsellikte bulur. Üstelik zaman, uzam karşısında daha üstündür zira uzamın sınırlarını belirleyen zamandır. Yıldızdöken, Nietzsche’den alıntıyla bunu şöyle anlatır:

²²⁰ Çüçen, **Heidegger’de Varlık ve Zaman**, s.65

²²¹ Çüçen, **Heidegger’de Varlık ve Zaman**, s.69

²²² Çiğdem Yıldızdöken, “Heidegger’de Dasein’in Varlığının Zamansal Serimlenişi”, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2017

“Burada zamandaki üstünlük, ‘yaşama’ kavramında aranmalıdır. Yaşam Dasein’a sunulmuş olanaklar alanıdır. Dasein bu dünyada ‘bir şekilde’ eylemektedir. Dasein ya bu dünyadaki nehre akıntı yönünde ya da akıntıya karşı yüzecektir.”²²³

Dasein’da, burada ya da şuradalıktan ziyade şimdi ve sonra önemlidir. Dolayısıyla süre, yani şimdiden sonra gelecek, geçmişe göre bugün ele alındığında bellek bunları bir bağlamda kavrayabilir. Zamanın kavranması ancak bellekle yani bilinçle mümkündür. Ruh olarak kavramaya çalıştığımız “şey” ise belleğin zamanı anlaması ile mümkün hale gelir.

“İnsan zihni geleceği tahmin ederek geleceği tasarımıyarak ve algulayarak şimdiki fark edip zamanı kurar. Bu nedenle ruha ait olan bellekle geçmişin ve geleceğin varlığına sahibiz. Bu, ruhun dünya ruhunun mekânsal ve zamansal yayılımı olduğu dikkate alındığında, ruhta saklı kalan anımsama sayesinde olur. Bu zihinsel etkiyle mevcut olmuş ve olacak olan şeylerin imgesine sahip olunur. Zaman bu anlamda dünya ruhunun yayılmasıdır. Zamanın minvallerinden geçmişe yönelik geçmişte olup biten şeylerin zihinden duyular aracılığıyla işlenmesinden arda kalan imgelerden oluşan sözcüklerdir. Onlar halen bellektedir.”²²⁴

Burada dünya ruhundan söz edildiğinde Hegel’in tin (geist)’ini incelemek yerinde olacaktır.

2.11.6. Hegel’de “Tin” (Geist) Ve Zeitgeist:

Zeitgeist; kısaca, çağın ruhu, zamanın ruhu anlamında kullanılır. Bunun anlaşılır olması için öncelikle geist’in kullanımına bakalım.

Hegel, tını ve tının ortaya çıkma safhalarını “Tin’in Görüngübilimi”²²⁵ adlı eserinde tartışır. Bu kaynağa birincil kaynak olarak başvurmuş olsak da metnin zorluğunu göz önünde bulundurarak daha anlaşılır hale gelebilmesi için ikincil kaynaklardan yararlandık. Prof. Dr. Doğan Göçmen’in Hegel çalışmalarını inceleyip danışmanlık yaptığı tezlerden istifade ettik. Ceren Canan Koçhan’ın, “Tin’in

²²³ Yıldızdöken, “Heidegger’de Dasein’in Varlığının Zamansal Serimlenişi”, s.16

²²⁴ Yıldızdöken, “Heidegger’de Dasein’in Varlığının Zamansal Serimlenişi”, s.70

²²⁵ G.W.F. Hegel, **Tin’in Görüngübilimi**, çev: Aziz Yardımlı, İdea Yayınları, 5. Baskı, 2019, İstanbul

Fenomenolojisinde Geist ve Ahlak Kavramı” adlı yüksek lisans tezinden faydalandık. (Tin’in Akademik bir yayın olmamakla birlikte Dr. Umut Eldem’in Tin’in Fenomenolojisine dair Youtube yayınları Hegel’i ve tını anlamayı bir nebze kolaylaştırdı.

Geist’ı anlayabilmek için öncelikle genel kullanımına bakalım.

*“Geist kavramı, Türkçe olarak “Ruh” veya “Zihin” gibi çevirilerle karşılanmaktadır Ancak Hegel açısından Geist soyut bir varlık ya da bir ruh (Seele) değildir. Hegel’in özne teorisine göre bilinç ve özbilinçten sonra, akıl yetisini kullanma yeteneğine erişen özne, artık kavramlarla düşünebilen öznedir.”*²²⁶

Bu tanımda dikkat çeken ilk husus geist’in ne olduğundan ziyade bilinç ve dolayısıyla akıl kavramının vurgulanmış olmasıdır. Akıl, Hegel’e göre tarihseldir. Toplumdan bağımsız bir akletmeden söz edilemez. Hegel’de bilme eylemi üzerinde sıklıkla durulur. Hegel, bilen varlığı ve bilimi ayrı ayrı tartışır. Bilen varlığı anlamak için de bilinç ve toplu bilincin kendini nasıl ortaya koyduğunu açıklar. Tin’in Görüngübilimi’nde tekil ruhun, kolektif ruhun bir parçası olduğunu, hem tekil hem de kolektif ruh arasında kaçınılmaz bir ilişki olduğunu söyler. Kolektif ruh, tekil ruhu oluşturabilir. Çünkü tekil ruh parçadır. Tin’in fenomenolojisi için en sık tekrar edilen ifade “kolektif”liktir. Bilinç, tekil ruha aittir, tin ise kolektif bilinçtir. Kolektif bilinç ancak tarihsellik olduğunda mümkün olur. Tarihsellik olmadan bilincin ve tinin kendini tanımasına imkan yoktur. Dünyaya dair her şey bilinç ile araştırılır. Tin’in yolculuğunun önemli bir kısmını “bilinç” kavramı oluşturduğu için bunu detaylıca incelemeye çalışacağız.

Hegel, doğal ve şüpheli bilinç ayırımına gider. Doğal bilinç; dünyanın içinde kendini bulan, kendi bildiklerinden emin olan ve bilme anlayışı üzerinde durmadan varlığını sürdüren bilinç türüdür. Doğal bilinç “kuşku” içermez.

“Doğal bilinç kendini yalnızca bilmenin Kavramı ya da olgusal olmayan bilme olarak gösterecektir. Ama, kendini dolaysızca gerçek bilgi olarak gördüğü için, bu yol onun için olumsuz bir imlem taşır ve Kavramın olgusallaşması olan şey

²²⁶ Ceren Canan Koçhan, “Tin’in Fenomenolojisinde Geist ve Ahlak Kavramı”, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2019 s.3

ise onun yitişisi olarak geçerlidir, çünkü bu yolda gerçekliğini yitirir. (...) Onda olup bitenler genellikle 'kuşku' sözcüğü ile anlaşılan şeyler değildir."²²⁷

Doğal bilinç için iki kaynak vardır: başkalarının düşüncesi, doğruları; başkalarının yanlışları. Fakat başkalarının yanlışlarından yola çıkan doğal bilinç için "beyhude bir gösteriş" söz konusudur. Çünkü doğal bilinç, başkaları yanlış yapabiliyorsa kriter kendim olmalıyım der. Bu ise kolektif tutuma aykırı olacaktır. Zira bireysel bilinç kendi başına ortaya çıkmaz. Tarihsel ve toplumsal etkiler bu bilinç türünü inşa eder. Bu bilinç türü evrensel bilgiden kaçınır. Bilinçten hareketle bilme de kolektif olması gereken bir süreçtir. (Burada Hegel'in bilme'yi bir olay değil olgu olarak aldığı, bir ömre yayılacak bir süreç olarak incelediği dikkat çekicidir.) Hegel'e göre bilinç statik değil, dinamik, tarihsel ve kolektiftir.

Şüpheli bilinç Hegel'e göre tek başına duran, toplumdan ve tarihsellikten soyutlanmış kendisine ulaşan her türlü pozitif bilgiyi reddeden bilinçtir. Bu bilinç, tinin macerasının belirli bir kısmını oluşturur. Bu bilinç türünde yanlış olan şeylerin ayklanması yalnızca doğru olanların muhafaza edilmesi esastır.

Hegel; tını görünüşteki bilimlere uygular. Farklı bilinç formları farklı kriterler getirir. Kriter bilincin, bilinç de tarihsellik ve toplumsallığın bir parçasıdır.²²⁸

Hegel felsefesinde önemli kavramlardan biri olan "moment" de tezimiz için önemli olacaktır. Moment yaygın anlamıyla "an" şeklinde anlaşılrsa da Hegel'de moment diyalektik olarak anlaşılabilir.²²⁹ Diyalektik yaygın olarak "tez-antitez-sentez" olarak bilinse de kısaca şöyle anlaşılabilir: Bir şeyin anlaşılır olması kendi dışında bir şeye bağlıdır. Tanımlanan şeyler, tanımın doğası gereği, kendini içeremez. Örneğin siyahı tanımlamak için zıttı sayılabilecek beyaza başvurmak gerekebilir. Diyalektik için "her şey zıttı ile kaimdir." denilebilir. Dolayısıyla diyalektikte bir diğeri ile (kendinin karşısındaki ile) ilişki kurmak kaçınılmazdır.

²²⁷ Hegel, **Tinin Görüngübilimi**, s.40

²²⁸ Hegel, **Tinin Görüngübilimi**, Paragraf 81

²²⁹ Bu yorum, Dr. Umut Eldem'e aittir.

(https://www.youtube.com/channel/UCXLeYV7_BI12zHfXwKrJpEg/videos) son erişim tarihi: 5 Kasım 2021, 17.02

Bilinç de bir nesne ile ilişki kurduğunda o ilişkinin hem nesneyi hem de bilinci değiştirdiğinin farkındadır.²³⁰

Bilincin hem kendi üstünde hem nesne üstünde ve bilme üstünde gerçekleştirdiği şey deneyimdir. Bilinç her şeyi bilir, bu özür. Bilinç kendini öğrendiği deneyim sayesinde bütün bir bilinç sisteminin veya tinin bilgisine ulaşılabilir.²³¹

Hegel'in 89. Paragrafından şunu çıkarmak mümkün olur: Tinin tanımını yapmak için önce bilinci kavramak gerekir. Daha da ötesi tinden söz etmek de bilincin kendini tanımasıyla mümkündür.

“Bilinç kendi özüne vakıf olduğunda dışsal ve yabancı görüneni içerdiğinde, tinin bilimin kendisine denk geldiğinde bilinç, mutlak bilişin doğasını temsil eder hale gelir.²³²

İnsan, bilinciyle (kolektif bilinç ile) bulunduğu dünyadaki konumunu ve dünyada neden bulunduğunu anlayarak kendini konumlandırır. Kişi eğer toplumsal hayatta kendine yer bulamıyorsa, neliğini kavrayamıyorsa o topluma ait hissedemez. Burada yabancılaşma başlar. Eğer toplumsal birikimleri ve bu toplumsallığın kendindeki sirayetini kavrayabilirse birey aidiyet duyabilir. Kendi bilincine muktedir olan birey, mekânın bilinci karşılaşır. (Mekân, zamanı gizli bölmelerinde tutar diyordu Gaston Bachelard. Dolayısıyla burada mekânın bilinciyle, mekân tarihsel birikimi içerdiği için karşılaşılır. Yani kişi, mekân üzerinden tarihsellikle karşılaşır.)

2.11.7. Gaston Bachelard'da Ruhun Fenomenolojisi:

Bachelard ruhu, şiirle birlikte ele alır. Ona göre şiir bir zihin fenomenolojisi değil bir ruh fenomenolojisidir. Bu nedenle Bachelard'a göre hayal kurabilen bilinci araştırmak gerekir. Bachelard bu noktada hem zihin fenomenolojisi kavramını kullanarak hem de ruhu bilince bağlayarak Hegel'e yaklaşır. Hegel'den hareketle Alman felsefesinin karşısına Fransız felsefesini konumlandırır. Çağdaş Fransız

²³⁰ Hegel, **Tinin Görüngübilimi**, Paragraf 86

²³¹ Hegel, **Tinin Görüngübilimi**, Paragraf 89

²³² Umut Eldem, (https://www.youtube.com/channel/UCXLeYV7_BI12zHfXwKrJpEg/videos) son erişim tarihi: 5 Kasım 2021, 17.02

felsefesi ruh ve zihin sözcüklerini ikili anlamda ele almaz. Fakat yine de tam manasıyla bu kelimelerin anlamını daraltmaz. “*Ruh sözcüğü, ölümsüz bir sözcüktür. Bazı şiirlerden silinip atılamaz. Nefesle bağıntılı bir sözcüktür.*”²³³ Ruh sözcüğü şair için kelimenin fonetiği bakımından dahi estetikdir. Bachelard bu iddiayı ilerleterek ruh kelimesinin dahi kendi başına bir şiir oluşturabileceğini söyler. Bunu değerlendirmek de fenomenoloğun görevidir ve bu nedenle ruhla ilgili şiire dair incelemeyi fenomenolojik olarak yapmak gerekir.

Ruh, bir fenomen olarak kendini şiirde olduğu gibi resimde de gösterebilir çünkü ruh bir “iç ışık”tır.

*“Şiirin çoğu kez ruhun yükümlülük altına girmesi olduğunu kabul etmek gerekir. Ruhla birleşen bilinç daha durgundur, zihin fenomenleriyle birleşen bilinçten daha az yönelimsel kılınmıştır. Bize göre ruh ve zihin, poetik hayal fenomenlerinin çeşitli ince ayrımları içinde incelenmesi için, özellikle de poetik hayallerin düşünmesinden gerçekleşmesine kadar olan evrimin izlenebilmesi için vazgeçilmez bir yere sahiptir.”*²³⁴

Bachelard, düşlemenin düşünle karıştırılmaması gerektiğini söyler. “*Poetik bir düşünme ortaya çıktığında yani yalnızca kendi haz almayı başka ruhlar içinde poetik hazlar hazırlayan bir düşünme söz konusu olduğunda artık uyuklama eğiliminde olmadığımızı çok iyi biliriz.*”²³⁵

Bachelard, Fransız şairin ruh tanımını aktarır. Pierre-Jean Jouve için ruhun tanımını; kapı açandır. Ruh, biçimin kapısını açar ve biçime yerleşir. Bizim için de bu tanım, mekânı anlamlandırmada makul tanım olarak görülmektedir.

²³³Bachelard, **Mekânın Poetikası**, s.11

²³⁴ Bachelard, **Mekânın Poetikası**, s. 13

²³⁵ Bachelard, **Mekânın Poetikası** s.13

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. ŞİİR İNCELEMELERİ:

3.1. PARKLAR

Modern şehirlerin büyük kentler haline gelmesinde köyden kente göçün etkisinin (diyalektik olarak kent sebebiyle de buraya bir akışın) olduğu bilinen bir gerçektir. Kırsal yaşamında toprağa dair çeşitli özgürlüklere sahip olan insan, kent yaşamıyla beraber bu özgürlüklerini sınırlanmış olarak bulacaktır. İstedığı gibi ekip dikemeyen insanın mevcut şartlar içinde tabiata kavuşma ihtiyacını karşılayan yapay “tabiat alanları” ortaya çıkmıştır. Bağ ya da bahçeden tamamen uzak, yalnızca dekoratif olarak mesire yeri halinde planlanan parklar, şehirli insanın tabiat ile iç içe olma ihtiyacını karşılayan alanlar olmuştur.

Park, Yeni Türk Edebiyatının ilk metinlerinden itibaren edebiyatta var olagelmiştir. Araba Sevdası romanında Bihruz Bey’in Çamlıca mesire alanında karşılaştığı kadınla yaşadığı trajikomik hikayeden beri parklar sosyalleşme alanları olmuştur. Mizancı Murat Bey’in “Turfanda mı Yoksa Turfa mı” adlı eserinde park, mahremiyetin ortadan kalktığı bir sosyal hayatı temsil etmiş ve bu durum eleştirilmiştir. Cumhuriyet romanına gelindiğinde ise park modernleşmenin sembolü olmuştur. Tarık Buğra, “Yağmur Beklerken” romanında park üzerinden yeniliği ve asrileşmeyi sembolleştirmiştir.

Necatigil, çocukluğundan itibaren şehirde yaşamış ve kırsala yalnızca mesleği gereği gitmiş olsa da bulunduğu çevre içinde tabiatı görebileceği, kolaylıkla kaçabileceği bir alan olan parklar vardır. Elbette diğer şiiirlerinde de görüleceği üzere Necatigil, kır ve doğal bahçelerin parklardan ayrıldığıının farkındadır. Bu durum şiiirlerinin atmosferini de etkiler. Her mahallede kolayca ulaşılabilen bu yapay tabiat alanı, Necatigil için kaçıp sığınabileceği bir alan olmuştur.

Necatigil şiiirinde parklar sosyal bir mekân olarak var olmuştur. Parklara kafa dinlemeye giden bir şair portresi ile karşılaşılır. “*Mezar Yolu*” şiiirinde park, akşam

gidilen dolayısıyla gündüzün tantanasından uzak kalınmak istenen bir mekân olarak karşımıza çıkar. Necatigil sükunetin şairidir. Bu sebeple modern insanın bağ-bahçe kullanımlarını yaşamaya çalıştığı parklarda, piknik yapmak gibi gündelik bir maksatla bulunmaz.

*“Akşamları parkta oturuyorum,
Haber soruyorum akasyalardan.”²³⁶*

mısralarında şairin muhatabı akasyalardır. Park, kamusal bir alan olmasına rağmen şairin yaşantıya şahit tuttuğu varlıklar “akasyalar”dır. Bu şiirde akasyalardan haber soran şair, daha sonra parktaki aslanlarla konuşan insanı yadırgar görünür. Böyle görünmüş olsa dahi şairin göstermek istediğinin parkların yalnızlığı perdeleyen mekânlar olduğunu fark etmek mümkündür. “*Bayram Ziyareti*” başlıklı şiirinde

*“Gidecek yeri olmayan biri
Aslanları görmeye parka gitti.
Aslanlar taştan
O bir insan
Nasıl anlaşırlar
Anlaştılar.”²³⁷*

Mısralarıyla parkta aslanlarla konuşan kişiyi yadırgar görünse de şiiri olumlu bir yargıyla tamamlar. Şair de daha önce akasyalardan haber sorduğu için bu durum aslında onun tarafından yadırganmaz. Şiirin başlığından da anlaşılacağı üzere parka gelen kişi belli ki bayramda gidecek yeri ve ziyaret edecek kimsesi olmadığından buradadır. Çünkü parklar yalnız insanların yeridir. Kamusal alanlardan olan parklar kimseye ait değildir. Bu sebeple burada kimse yadırganmaz, misafir edilmez, ya da gitmesi beklenmez. Parklarda kişilerle ve nesnelere bağ kurmak imkansız görünür.

Parklara kaçış, şairin kendinden kaçması olarak da karşımıza çıkar. Parklar dar mekânla diyalektik oluşturabilecek şekilde geniş mekân olarak da vardır.

²³⁶ Behçet Necatigil, **Bütün Şiirleri**, YKY, 11. Baskı, 2020, İstanbul, s.23

²³⁷ Necatigil, **Bütün Şiirleri**, s. 80

“(…) Gece yarısından sonra parklarda

İlerki saatlere kalırdı.

Serinlerdi yağmurlarda gerekince

Islak uzun yollar odalar dar gelince”²³⁸

Şaire göre insanın bunaldığı zaman gidebileceği ikinci bir evi olmalıdır. “İkinci Ev” başlıklı şiirinde bunu şöyle ifade eder:

“Gerekliydi uzaklarda bunılınca

İkinci ev!

Hatırla ilk girmeni

Bir otel, bir park, hatta sokaklarda

İkinci ev!”²³⁹

Şair için dış dünya kimi zaman buhranlarından kaçabileceği bir yer olarak görünmektedir. Bu sebeple belki de kendinden kaçış için tavsiye ettiği şey ikinci bir evdir. Parklar da ikinci evlerden biri olarak zikredilir. Neticede parklar daha önce yalnızların evi olarak da karşımıza çıkmıştı. Fakat tüm bunlarla beraber parklar, Necatigil için buhranla birlikte anlamlı oldu. Sıkıntı ve buhrandan kaçmanın bir mekânı olarak parklar karşımıza çıktı. Bu yönüyle ferahlığı çağrıştıran bir tarafı olmadığı gibi kır ve asıl tabiattan ne yönde ayrıldığı ise kır-tabiat şiirleri incelendiğinde daha açık görülebilecektir.

3.2. CADDELER VE SOKAKLAR:

Caddeler ve sokaklar kentlerdeki hareket unsurlarıdır. Haliyle bir yerde cadde ve sokaktan söz edebilmek için buranın açık bir mekân ve hareketli bir alan olması, bir kent görüntüsüne sahip olması gerekir. Caddeler genel çağrışımına bakıldığında hareketli bir akışı temsil eden büyük kent damarlarıdır. Sokaklar da bu caddelerden içeri kıvrılan kılcal damarlardır. Her iki yönden de bu iki unsur hareketliliğin ve

²³⁸ Necatigil, **Bütün Şiirleri**, s.243

²³⁹ Necatigil, **Bütün Şiirleri**, s.456

canlılığın temsilidir. Bu temsile günlük hayatta mutad olarak rast gelinir. Cadde günlük kullanımıyla insanın dışarıdaki hayata katıldığı, ulaşımını sağladığı, ticarete katıldığı bir yerdir. Evinin sokağında yaşayan kişi, caddeye çıktığında kent hayatına yeniden katılmış olur.

Türk toplumunda cadde çeşitli sembollerle anılmıştır. İlk modern cadde olarak gördüğümüz Cadde-i Kebir (İstiklal Caddesi) ile Türk modernleşmesi yeni bir merhale kazanmıştır. Batılı ilk ürünler bu caddede sergilenmiştir. Bonmarşe adı verilen dükkanlarda hazır giyimden süs bebeklerine çeşitli nesnelere satılmaya başlanmıştır. Edebiyatta İstiklal Caddesi çevresinde pek çok mahfil oluşmuştur.²⁴⁰ Dolayısıyla cadde aynı zamanda insanların bir araya geldiği ve sohbetler ettiği mekânları da içinde barındırmıştır. Yalnız modernleşmenin değil ticaretin, sanatın ve edebiyatın temsillerinde caddeler mutlaka yer alır. Bugün aynı cadde Türkiye'nin sembollerinden biri haline gelerek canlılığı ve hareketliliği çağrıştırmaya devam eder.

*“Bazı mekânlar, bazı caddeler vardır, buralara daha sık gidilir. Burada yapılması gereken bir iş veya bir zorunluluk olmamasına rağmen daha sık gidilir. Bu tip caddelere yalnızca ekonomik veya işlevsel sebeplerle değil, kişide uyandırdığı hatıralar, mutlu eden beklendik veya beklenmedik anlar, karşılaşılabilecek tanıdık tanımadık arkadaş ve dostlar için gidilir. Bu mekânların her konuda barındırdıkları olasılıkları diğerlerine oranla çok daha fazladır. Böyle caddeler birer sosyalleşme mekânıdır”.*²⁴¹

İstanbul'da yalnız ticaret ve ulaşım değil sosyalleşme imkânı da bulunan caddelerden biri Bağdat Caddesi'dir. Cadde üzerinde bulunan mağazalar ve burayı alışveriş için tercih eden kitleye bakıldığında Bağdat Caddesi sosyo-ekonomik bir okuma yapmayı mümkün kılar. Kentler farklı gelir gruplarından insanları barındıran oluşumlar olduğundan caddeler ve sokaklar da gelir gruplarının dağılımının incelenemediği yerler haline gelmiştir. Cadde ve sosyo-ekonomik durum arasında

²⁴⁰ Turgay Anar, “Yeni Türk Edebiyatında Edebiyat Mahfilleri”, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2011, İstanbul

²⁴¹ Zeynep Yazıcıoğlu Halu, “Kentsel Mekân Olarak Caddelerin Mekansal Karakterinin Yürünebilirlik Bağlamında İrdelenmesi, Bağdat Caddesi Örneği”, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Doktora Tezi, 2010, İstanbul, s.171

ilişki olduğu çeşitli araştırmacılar tarafından irdelenmiştir. “*Kentsel mekân olarak cadde, sokak ve meydanların sosyal /davranışsal özelliklerine dayanan önemli bir çalışma ise Gehl ve Gemzoe’ye aittir. Gehl ve Gemzoe’in kentsel mekânı kamusal alan ve sosyal mekân olarak ele alan yaklaşımları mevcuttur.*”²⁴²

Caddelerin toplumsal sınıflar tarafından farklı alımlanması tabiidir. Behçet Necatigil bu durumu sorunsallaştırır. Şair, sürekli dar gelirlili ve orta sınıftan insanlar için dertlenir. Bu insanlar için geçim zaten çetindir. Bu sebeple çeşitli albenilerle süslenmiş olan caddeler şairin “kalabalıkların insanı” olmayan mizacına uygun değildir. Bunun yanı sıra bu caddelerin ışıltısı ve parlak vitrinleri şaire göre insanın yüzüne yoksulluğunu vurur gibidir. “*Dışarda*” şiirinde caddelerden nefretle söz eder çünkü vitrinler şaire göre küçümser bir edayla gelenlere bakar. “*Dışarda, fakir ve çekingen insanların şiiridir.*”²⁴³

“Yandı sokak lambaları mum alevi pervane

Şeytanca sırtır fosforlu camlar

Gördüm zifir sarısını dükkan vitrinlerinde

Belliydi biliyordu bezgindi

Evimize gidelim.

Alay eder küçümser eziliriz girsek

Hep paraya saygı camlar

Camların ardı sırnaşık kirli

Yapışkan çarpar

Evimize gidelim.”²⁴⁴

Caddeler herkesin özgürce ve idareye ihtiyaç duymadan bulunabileceği kamusal alanlardır. Fakat sanayi ürünlerinin yaygınlaşması ve satışının

²⁴² Halu, “Kentsel Mekân Olarak Caddeler”, s.155

²⁴³ Mehmet Kaplan, **Şiir Tahlilleri**, Dergâh Yayınları, 20. Baskı, 2011, İstanbul, s.189

²⁴⁴ Necatigil, **Bütün Şiirleri** s.164

kolaylaşmasıyla beraber caddeler dükkanlar tarafından parsellenmiştir. Bu nedenle gönül rahatlığıyla bir şeye özenmeksizin caddelerden geçmek yoksul insan için zordur. Mağazalar, caddelerin kamusallığını sınırlar. Böylece kamusal mekânda kendine yer bulamayan birey bir sığınma noktası olarak evine dönmek isteyecektir. Fakat bu durumda da ev ve dışarı kıyaslaması başlar. Dışarının şatafatının karşısında evler sıkıcı mekânlar olmaya başlar.

“Sokaktan Gelmek” şiirinde dış dünyanın cazibesine kapılan birey için kendi yaşam alanı bunaltıcı hale gelir.

*“Bir sokağa çıkmayın bozultur bunca büyü
Yavan gelir ev size
Hayatınız kuytu ve küflü
Sokaklarsa aydınlık, taze.”²⁴⁵*

Sokaktan kaçmak sınıfsal bir davranıştır. Yoksullar, yalnız caddelerin vitrinlerinden değil buradaki ezici ve kibirli bakışlardan da kaçmak zorundadırlar. “Derler” şiirinde, “cadde sosyetesine” uygun olmayan bireyin maruz kaldığı bakışlar tarif edilir.

*“Önce saçlarla başlar herhangi bir durumda
Güzel ama uzun kumral ama kısa
Durup durup bakarlar ellerinde yelpaze
Sırtınızda çuval caddeyi geçende siz.”²⁴⁶*

Bu tepeden bakışa maruz kalmamak için şairin tercih ettiği mekânlar üzerinde duralım. Bu mekânları okuma imkânını “Esnaf” şiirinde buluyoruz. Şair ev dışında bir yere gideceği zaman bu yerlerin gösterişli olmasını değil mütevazı olmasını tercih ediyor. Mağrur bakışlarla yargılanmayacağı ve samimiyeti temsil eden yerlerde bulunmak istediğini şu mısralarda okuyoruz:

“Ev dışında bir yere gitsem

²⁴⁵Necatigil, *Bütün Şiirleri*, s.129

²⁴⁶ Necatigil, *Bütün Şiirleri* s.224

Aşevleri, kahveleri esnafın

Çekinmeden ve rahat girdiğimden

Yadırgamaz ve tepeden

Bakmazlar onlar, ben de

İçten saygı kendilerinden.”

Şair kendisinin orta sınıftan olduğunu muhtelif şiirlerde sık sık vurgular. Bu nedenle orta sınıf bir yaşantı için mütevazı yerler sosyal mekân olarak seçilir. Elbette herkes gibi Necatigil de kendine benzer hayatlarla kesişebileceği yerlerde bulunmuştur. Bu insanlar bazen kendisi gibi edebiyat camiasından olan kişilerdir.

Turgay Anar, Edebiyat Mahfilleri’nde şair ve yazarların zaman geçirmekten hoşlandığı ve bir süre sonra mahfil haline gelen yerlerden söz eder. “Eptalafos Kahvesi” de bu mahfillerden biridir. Şair, evden çıkmak istediğinde kahveyi tercih ettiğini söylerken bu kahvelerden biri “Eptalafos Kahvesi”dir. Çünkü Turgay Anar’a göre bu mekânı mahfil haline getiren yazar ve şairlerden biri de Behçet Necatigil’dir.

*“Eptalafos Kahvesi’ni bir mahfil haline getirenler Sait Faik, Salâh Bırsel, Edip Cansever, Attilâ İlhan ve Baylan topluluğu, Behçet Necatigil, Fazıl Hüsnü Dağlarca, Oktay Akbal, Nahit Ulvi, Salim Şengil, Turgay Gönenç ve Leylâ Erbil’dir”*²⁴⁷

Necatigil’in şair ve yazar arkadaşlarıyla bir araya geleceği zaman kahveleri tercih ettiğini gerek şiirinden gerekse Turgay Anar’ın çalışmasından takip edebiliyoruz. Sosyal mekân olarak bir arada geldikleri kahveler arasında İkbâl Kahvesi, nâm-ı diğer Orhan Kemal Kahvesi de vardır. Orhan Kemal’i görmek ve tanışmak isteyenler cumartesi günleri burada toplandığından ve Orhan Kemal de burayı ofis gibi kullandığından burası Orhan Kemal Kahvesi olarak anılmaya başlanmış. Edebiyatçıların bir araya geldiği bu mekânda Anar, İkbâl Kahvesi’ni

²⁴⁷Anar, “Yeni Türk Edebiyatında Mahfiller”, s.189

Orhan Kemal Kahvesine çevirenler arasına Necatigil'i de ekler.²⁴⁸ Necatigil, Elit Pastanesi'ne de neredeyse her gün uğrar. Turgay Anar bu mekânı şöyle tasvir eder:

“Küçük bir mekân olan bu pastane, bir kahvenin bütün özelliklerine sahiptir. Çeşitli oyunların da oynanabildiği, çayın ucuza içilebildiği Elit'e pek çok şair, yazar ve sanatkâr devam etmiştir.”²⁴⁹

Tuna Lokantası da Necatigil'in görüldüğü mahfillerdendir. Turgay Anar, buranın müdavimi olan sanatçıları zikrederken aralarında meşhur ressam Nuri İyem'in bulunması dikkat çeker. Necatigil'in ressam Nuri İyem'le aynı mekânlarda karşılaşmış olması bizim tezimiz için ilerleyen bölümde farklı bir bakış açısı sağlayacaktır.

Suna Kıraathanesinde de bulunmuş olan Necatigil, burada beş arkadaşıyla parasını birleştirerek dergi çıkarır.

*“Suna Kıraathanesi'ne devam eden beş yazar, paralarını bir araya getirerek “Yenilikler” dergisini çıkarmıştır: Naim Tirali, Fahir Onger, Oktay Akbal, Salâh Birsell, Behçet Necatigil. Yenilikler dergisinin yazarları o devirlerde birkaç mekâna daha gitmişlerse de Suna Kıraathanesi'nde zaman zaman dergiye gönderilen eserleri seçmiş ve mekânı bir nevi derginin idare merkezi gibi kullanmışlardır.”*²⁵⁰

Yukarıdaki açıklamalardan anlaşılacağı üzere Necatigil'in tercih ettiği mekânlar kendi gibi arkadaşlarıyla buluşup rahat edebileceği yerlerdir. Buralarda bulunma amacı edebi üretim olmuştur, elbette ki sosyal paylaşım ihtiyacı da göz ardı edilemez. Bu mekânlarda bulunması buralara değer katmış ve bu yerleri mahfil haline getirmiştir. Fakat dışarıda olmanın anlamı şair için hiçbir zaman eğlenceye ve gösterişe katılmak olmamıştır.

Sokağın aydınlığına ve ferahlığına alışabilmek için kuytu ve küflü hayatın aksine alternatif bir yaşam imkânına lüzum vardır. Eğer bu imkân olmazsa caddeler ayartıcıdır, evden uzanacak eller itilir ve ev kasvetli bir mekâna dönüşür. Birey sokakta ışıltıyla oyalanırken evde yoksulluğuyla yüzleşir.

²⁴⁸ Anar, “Yeni Türk Edebiyatında Mahfiller”, s.166

²⁴⁹ Anar, “Yeni Türk Edebiyatında Mahfiller”, s.234

²⁵⁰ Anar, “Yeni Türk Edebiyatında Mahfiller”, s.380

*“Ayartıcı caddelerin eseri
Zalim gelişleriniz,
Evde size uzanacak elleri
İtmek istersiniz.”*

Cadde ve sokakların büyüüne kapılmamaya çalışan şair için de caddeler çeldiricidir.

*“İş dönüşü caddeler çekici,
Benim ellerim dolu,
Çanta, sabahtan beri,
File, pazarda doldu(...)”²⁵¹*

Bu mısraların caddenin büyüüne kapılmadığını, ihtiyaçlarını alarak eve döndüğünü anlıyoruz. Fakat buna rağmen şair yoksullar karşısında mahcupdur. Yoksulluk karşısında hassasiyetle davranan şair için evinde yediği şeylerin çöpleri dahi mahalleliye ve sokağa görünmemelidir. Bu sebeple gıda artıklarını çöpe atarken bile dikkatlidir.

*“Kağıtlara sarıyorum atarken artıklarımı
Çünkü yoksul komşular, çöpçüler”²⁵²
Aynı hassasiyet “Eski Sokak” şiirinde de vardır.
“Girer miydi evinize, yer miydi,
Turfanda bir meyva, iyi bir besin
Kalın kağıtlarda çöplerimiz
Çocuklar görüp imrenmesin!”*

Necatigil’in şiirlerinde cadde ve sokaklar sıklıkla geçer. Şair buralarda olmayı telaşlı ve hareketli saatlerde pek tercih etmez. Sokağa ve caddeye çıkacaksa bu

²⁵¹ Necatigil, **Bütün Şiirleri**, s.141

²⁵² Necatigil, **Bütün Şiirleri** s.133

mutlaka gece olmalıdır. Tantanalı bir yaşam, şairi huzursuz eder. “*İlkteşrin*” şiirinde dolaşılan cadde belli ki ıssız ve sakindir.

“(…) İskele gazinosu erkenden

Işıklarını söndürdü.

İnsansız caddelerde

Yağmurlarla dolaşmak, (...)”²⁵³

Şiirde temiz ve sakin, sessiz bir cadde betimlenir. Gündüz saatlerinde hareketli olduğu anlaşılan bu caddede şair özellikle akşam saatinde gezmeyi tercih eder. “*Hayır Sahibi*” şiirinde de benzer bir atmosfer vardır.

“-Merhaba gece vakti sokakta,

Bir fener ışığında durup

Şiir yazan!

-Merhaba dostum!

Seni gökte ararken

Yerde buldum

Yalnızlığını unuttur insan

Bir soba başında oturup.

*Sıcak odama gelmez misin?”*²⁵⁴

Burada sokaktaki fenerin altında şiir yazan şair, diyalogdan anlaşıldığı üzere yalnızlığını unutmak için sokaktadır. Yalnızlığı unutturmak için iç mekânın sıcaklığını tasvir eden bir teklif gelir. Necatigil bir başka şiirinde yine sokakta bir hastayı gezerken tasvir eder. Bu kez şubat ayında sokaklar sıcakmış gibi aktarılır. “*Diyalog*” şiirinde sokağa çıkmak için seçilen vakit yine gecedir.

“-Gecenin geç saatinde

Hasta, yorgun halinle

²⁵³ Necatigil, **Bütün Şiirleri** s.25

²⁵⁴ Necatigil, **Bütün Şiirleri** s.27

Sokaklarda geziyorsun, doğru mu?

-Tutma kolumu!

Sen diyorsun şubat

Ben diyorum sıcak

Görüş farkı.”²⁵⁵

“*Selamet*” şiirinde dünya ve ölüm Yahya Kemal’de olduğu gibi sembolleştirilir. Caddeler, dükkanlar ve çarşılar şairi oyalayan yerler olarak ifade edilir.

“İçecek suyum bu kadarmış,

Görececek günüm bu kadar.

Bu gemi çok durmaz bu limanda,

Yolun açık olsun!

Gidiyorsun,

Gazinosu varmış,

Denize karşı,

Beni oyalarmış,

Dükkanlarıyla çarşı.

(...)”²⁵⁶

Ölüm, Türk edebiyatında çeşitli sembollerle anlatılmış/anlaşılmış bir mefhumdur. Yahya Kemal meşhur şiiri *Sessiz Gemi*²⁵⁷deki

“Artık demir almak günü gelmişse zamandan

Meçhûle giden bir gemi kalkar bu limandan”

²⁵⁵ Necatigil, **Bütün Şiirleri**, s.39

²⁵⁶ Necatigil, **Bütün Şiirleri**, s.30

²⁵⁷ Yahya Kemal, **Kendi Gök Kubbe**, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, 42. Baskı, 2016, İstanbul, s.51

mısralarıyla gemiyi, ölümü çağrıştıracak şekilde imgeleştirir. “Ölümün bir deniz yolculuğu şeklinde tasavvuru insan muhayyilesinin en asli hayallerinden biridir. Sessiz Gemi’de ölüm, bir deniz yolculuğudur.”²⁵⁸ Behçet Necatigil de Yahya Kemal’in ölüm tasavvurundan etkilenmiş görünmektedir. Prof. Dr. Yılmaz Daşcıoğlu; Necatigil’in Yahya Kemal’den etkilendiğini, her iki şairin de şiirlerini karşılaştırarak gösterir.²⁵⁹

Necatigil’in şiirinde folklorik söyleyişler de karşımıza çıkar. Halk arasında, Birinin vefatının ardından söylenen teselli cümleleri “içecek suyu bu kadarmış, görecek günü kalmamış.” gibi cümlelerdir. Necatigil bu ölümden kendine pay çıkarır. Gelenekte dünyanın yalnızca bir gölgelik olduğuna inanılırken şair buranın bir gölgelik olduğunu unuttuğundan yakınır. Gazino, denize karşı yerler, dükkanlar ve çarşılar asıl yolculuğun karşısında beşeri oyalayarak hakikatten uzaklaştıran unsurlar olarak vardır. Şair bu yönüyle de bu unsurlarla bağ kuramaz.

Necatigil’in bulunmaktan hoşlandığı yerler arasında iskeleler vardır. Geceleyin sokaklarda olmasının şairin tercihi olduğunu söylemiş ve sebebini açıklamıştı. “Yarı Gece” şiirinde kendi metniyle karşılaştırma imkânı veren denizler ve vapurlar yeniden karşımıza çıkar. Selamet şiirindeki deniz yolculuğu burada karşımıza yine deniz ve vapur imgeleriyle çıkar.

“Boğaziçi’nin ufak bir iskelesinde

Dolaştığım geceler oldu

Yorgun, uykulu bir kızdı bu

Son vapur yolcuları içinde.

Araya başka denizler girdi

Başka denizler attı beni başka uzaklara²⁶⁰

(...)”

²⁵⁸ Ahmet Hamdi Tanpınar, **Yahya Kemal**, Dergâh Yayınları, 8. Baskı, 2014, İstanbul, s. 149.

²⁵⁹ Yılmaz Daşcıoğlu, “Behçet Necatigil Şiirlerinin Şekil ve Muhteva Yönünden İncelenmesi”, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2001, s.707

²⁶⁰ Necatigil, **Bütün Şiirleri**, s.53

Bu şiirde şair karanlık bir tablo çizer. Herkes için eve dönüş vakti onun şiirinde en verimli saatlerdir. Son vapurun yolcuları da indikten sonra Necatigil bu kez deniz üzerine düşünür. Deniz ferahlığı çağrıştırmaya bir kenara bırakılmıştır ve deniz, mahzun bir sahneye sebep olur.

Kentsel mekânlar olan meydanlar ve sokaklar, yaşam şeklini okumaya ve devrin karakterini hissedilmeye imkan verdiği için önemli uzamlardır. Zeynep Yazıcıoğlu, “Kentsel Mekân Olarak Caddeler” başlıklı tezinde, çeşitli araştırmacıların meydanları, caddeleri ve sokakları kentsel mekân bütününe bir parçası olarak ele almış olduğunu aktarır.²⁶¹ Yazıcıoğlu tezinde bazı tasnifler verir. Bu tasniflerden bizim konumuz için önemli olanı Jan Gehl’in kentsel mekânın dört tipini açıkladığı tasnifidir. Gehl’ göre dört tip mekân vardır:

1. Kamusal Mekân
2. Yarı Kamusal Mekân
3. Yarı Özel Mekân
4. Özel Mekân

Kamusal mekân, her kentlinin ve her insanın fiziksel ve psikolojik olarak girebildiği mekânlardır. Caddeler, sokaklar ve meydanlar Gehl’e göre kamusal mekânlardır. Yarı kamusal mekânların belirgin özelliği ise insan eylemlerinin denetlenebildiği mekânlar olmalarıdır. Örneğin çocuk oyun salonları, alışveriş merkezleri, plazalar, bazı meydanlar yarı kamusal alanlardır. Yarı özel mekânlarda halkın mekânı kullanımı sınırlandırılmış olup özel mülklerdeki açık alanlar, konut bahçeleri bunlardandır. Özel mekânlara halkın ve toplumun girişi çok sınırlıdır, konutların iç bahçeleri, oyun alanları ve konuta dair parklar özel mekânlardandır.²⁶²

Tüm bu kent mekânlarında bireylerin etkileşimi kaçınılmazdır. Mekânın işlevlerinden biri de bireylerin temas ederek anlam değerlerine ulaşabilecekleri uzamlar oluşturabilmektir. Bu bağlamda “*Barbaros Meydanı*” ve “*Barbaros Meydanı II*”²⁶³ şiirleri, bize farklı yorum imkanları sunmaktadır. Mekânın

²⁶¹ Halu, “Kentsel Mekân Olarak Caddeler”, s.155

²⁶² Halu, “Kentsel Mekân Olarak Caddeler”, s. 76

²⁶³ Necatigil, *Bütün Şiirleri*, s.69

sınıfsallığına dair Behçet Necatigil'in Barbaros Meydanı'nı nasıl algıladığını kendisinden okuyalım:

“Evlenince babaevinden Valideçeşmesi'ndeki bir kira evine çıkmıştım. (...) Bu ev Maçka'daki Taşlık'a iki üç dakikalık yerdeydi, havasızdı, hele sıcak gecelerde biraz hava almaya sokağa çıkardık. Taşlık'taki gazinoya veya Maçka'daki parka gitsek ya, hafif bir yokuş gözümüzde büyür, adeta kendiliğinden, bizi yokuş aşağı Akaretler'e çeker ve biz, uzaklığına rağmen Barbaros Meydanı'mıza kavuşurduk. Orasıydı bizim hava alma yerimiz. Meydan bizi başka parklara, başka meydanlara, hele bizim toplumsal çizgimizin yukarısına bırakmazdı.”²⁶⁴

Şiirlere ilk bakışta dikkatimizi çeken şey “meydan” kelimesinin ısrarla tercih edilmesidir. Şair, kamusal mekânlardan biri olan meydanı iki kez üst üste bilinçli olarak kullanmıştır. Meydan, şaire büyük bir gözlem sahası oluşturur gibi dursa da böyle bir bencillikle meydanı tercih etmediğini rahatlıkla söyleyebiliriz. Necatigil kendini her zaman orta-dar gelirli sınıfta konumlandırmıştır. Bu bilgiye gerek biyografisinden gerekse şiirlerinden ulaşabiliyoruz. Dolayısıyla geniş bir toplumsal kesimin rahatlıkla kendini ifade edebileceği, sosyalleşebileceği ve “dışarıda” olma halini hissedebilecekleri en makul mekân meydanlardır. Barbaros Meydanı, Beşiktaş semtinin sakini olduğu için seçilmiş gibi dursa da kentin mozağini görmeye imkân sağlar.

Şair, meydanda gezintiye çıkmış bir ana-kıza dikkat kesilir. Annenin kıyafeti ve kızın tavrı bize bu ailenin sosyo-ekonomik durumu ile ilgili bilgi verir. Çünkü meydan kentin en şeffaf yerlerindedir. Kentte yaşayan her portrenin örneği meydanlarda yer alır. Yoksul bir görüntüye sahip olan anne ve bu görüntüden rahatsız olan genç kızın psikolojik durumu,

“Utanır da belki

Anasının sırtındaki

Yeldirmeden,

Kız bir adım önde gider

²⁶⁴ Ayşe Sarısayın, **Çok Şey Yarım Hâlâ**, YKY, 4. Baskı, 2018, İstanbul, s. 111

Sezdirmeden”

mısralarıyla okuyucuya aktarılır. Şiirde tasvir belirgin bir sanat olarak kullanılmıştır. Böylece okuyucu meydanı gezer gibidir.

Meydanlar, üretilen mekânlardır. Bu, şu anlama gelir: Mekânlar artık kapital düzenin birer parçasıdır. Zenginlik-fakirlik ayrımı yapılabilen, ticaret imkanları bulunduran yerler haline gelir. Mekânın üretilmesi için doğa tahrif edilir. Henri Lefebvre Mekânın Üretimi adlı eserinde mekânın üretim nesnesi olmasını Bauhaus ile tarihlendirir. Bauhaus sanayileşme ile kentleşme arasındaki ilişkiyi fark eder ve öğretisini buna göre kurar. Bu program Walter Gropius için olduğu gibi Le Corbusier için de mekânın üretiminin ilk aşamasıdır. Program Paul Klee tarafından ilan edilir. Geleneksel mimari mekânı yalnız süslüyor ve işlevi göz önünde tutmuyordu, haliyle üsluplar da günün estetiğine hizmet ediyor ve zamanla sönüp gidiyordu. Bu sebeple Bauhausçular sanayi çağına uygun bir kent tasarımının işlevsel olacağına kani oldular.

“Başlangıçta, çeşitli sanatçıların yarattığı kümeler -anıtlar, şehirler, mobilyalar-, hükümdarların zevki, sanat hamilerinin zekası, sanatçıların dehası gibi öznel ölçütlerden kaynaklanıyordu. Aristokratik bir yaşam tarzına bağlı falanca ya da filanca nesneyi alımlamak için mimarlar, halk için meydanların ve kurumlar için anıtların yanında, saraylar inşa ediyorlardı.”²⁶⁵

Gropius’un izleyebildiği değişimi Türkiye’de de izlemek mümkündür. Barbaros Meydanı şiiri 4 Ocak 1947’ye tarihlenir. Saray ve aristokratları gitmiş, yerine demokrat bir yönetim gelmiştir. Dolayısıyla toplumun yaşam tarzındaki bu büyük değişim çevreye de sirayet edecektir. Necatigil, aslında Bauhaus etkisiyle inşa edilmiş bir kentin meydanında durup gözlem yapmaktadır.

Bauhaus anlayışında mekân işlevsel olmak zorundadır. Bu nedenle mekânın iskan edilmesi her zaman sorun haline gelmiştir. Mekânlar (uzamlar demek daha doğru olabilir.) doldurulacak boşluklar olarak görülmüştür. Zamanla kent meydanları ve caddeler en fazla sayıda insana ulaşan yerler olduğu için buralar ticari statü

²⁶⁵ Lefebvre, **Mekânın Üretimi**, s.146

kazanmıştır. Böyle hareketli bir alan da kent tasarımına ihtiyaç duyar. Böylece şairin tasvir ettiği

“Beşiktaş’ta Barbaros Meydanı

Sağı anıt, solu türbe

Ortası kare şeklinde,

Parkıdır yoksulların

Bilhassa yaz ayları”²⁶⁶

mısralarında geçen anıt, türbe, kare şeklindeki park anlamlı bir zemine oturur. Türbenin geçmişin mirası olduğu aşikardır. Türbenin hemen yanına “modern” bir anıt dikilir çünkü Bauhaus anlayışında mekân boşluk kabul etmez. Park ise işlevsel görünüp yoksulların evi gibi anlaşılrsa da yeni yaşam tarzının durakları parklar, planlanmış yerlerdir. Büyük bir kent, kent tasarımını da beraberinde getirecektir. Kamusal alanda bulunan insanlar için işlevsel kent mobilyaları(banklar, oturaklar) icat edilir.

“Fidanların, mezarların önünde

Yontulu taşlar çepeçevre,

Yer yer banklar konulmuş,

Meydana dolmuş millet”

Banklar, büyük kentin işlevsel kent mobilyalarıdır. Şairin yukarıdaki mısralarında bir husus daha dikkat çekicidir. Modern kent, fidanlardan ve mezarlardan yontulu taşlar ile ayrılmıştır. Geçmişin izlerini taşıyan en belirgin motif olan mezarlıklar ve doğa mekânı olan fidanlık, kendine yeni kentte yer bulamamıştır. Barbaros Meydanı II şiirinde geçmişten bugüne farklılığı, şair şu sözlerle izah eder:

“Böyle miydi o vakitler burası

Mezarların, fidanların önünde

Beşiktaş’ın fakir fukarası

²⁶⁶ Necatigil, **Bütün Şiirleri**, s.69

Hava alır, eğlenir, dinlendirdi.”

Şair, değişimin farkındadır. Onun en büyük sancısı da budur. Geleneksel olan ortadan kalktığında geleneğin öngördüğü yaşam şekli de ortadan kalkar. Mezarlığı ve fidanlığı şehrin içine yapan ve yoksulların barınma alanı haline getiren geleneğin karşısında, şimdi burayı taşlarla çevirerek meydandan ayrı bir alan haline getiren yeni bir anlayış söz konusudur.

Necatigil, olumlu izlenim vermek istediği mekânları diğer yerlerden ayırır. Barbaros Meydanı şiirlerinde fidanlık ve mezarlık kent meydanından ayrılmıştı. “Elif” şiirinde de benzer bir tasvir söz konusudur. Mekân, taşlarla ikiye bölünmüş gibidir.

“Tepebaşı bahçesinin arkası,

Bir asfalt cadde,

Asfaltın sağında

Sıra sıra akasya

Bu cadde akşamları

Panayırdan farksız

Kaynaşan insanları

Görmelisiniz.”²⁶⁷

Şiirin ilk bölümünde cadde ve bahçe ayrımına gidildi. Bahçenin akasyalarla çizilmiş sınırına karşıt olarak asfalt ve kalabalık bir cadde konumlandırıldı. Asfalt bunaltıcı ve yakıcı havasıyla bir de panayır yeri ve kalabalık olarak tasvir edildi. Şair okuyucuya “cadde kötüdür.” Demeden okuyucunun da aynı buhranı yaşamasına imkan verdi. Ardından bahçenin ferahlığını tanımladı. Şiirde bahçe ve asfalt cadde arasında sembolik ayrımlar belirgin olarak okunabilmektedir.

“Caddenin bitiminde

Şiştane yokuşu başlar

²⁶⁷ Necatigil, **Bütün Şiirleri**, s.72

Yokuşun başında

Çevresi parmaklık bir kahve var.”

Necatigil’in mekânları birbirinden ayırmak için sınırlar çizdiğini söylemiştik. Barbaros Meydanı’nda taşlar ile çizilen sınır burada da parmaklıklar ile çizilir. Parmaklığın cadde tarafı,

“bir asfalt cadde,

Geçilmez taşıttan akşamları”

mısralarıyla anlatılırken bahçe tarafı;

“Kahvenin bahçesinde

Ağaçların altı

(...)

Ağaçlar dedimse

Çam ve akasya.”

gibi ağaçlar kullanılarak ferah bir atmosfer betimlenmiştir. Burada şairin sıklıkla akasyalardan söz ettiği görülmektedir. Asfaltın sağında ve kahvenin bahçesinde akasyalar vardır. Şair bize kendi yönünü anlatırken pusula olarak akasyayı kullanır. Yani kendini akasyaya göre konumlandırır.

Elif şiirinde Necatigil, okuyucunun elinden tutup Beyoğlu, Kasımpaşa, Şişhane ve Haliç’i gezdirmek ister gibidir. Necatigil için kenti gözlemlemek önemli olmuştur, bunu şiirlerinden takip edebiliyoruz. Buna rağmen Necatigil’in kente bakışı “flâneur”ce değildir. Ona bu büyük kentte gezerken muzip bir avarelik değil bir ruh sıkıntısı eşlik eder. “*Necatigil, Eagleton’un deyişiyle, ‘bakışlarıyla kenti estetize etmek’ için yani bir flâneur olarak dolaşmaz kentin sokaklarında. O kendisiyle ‘iki başına yürümek, kendisiyle baş başa kalmak istemektedir.’*”²⁶⁸

Hilmi Yavuz’a göre, “*Hocanın dolaşmayı çok sevdiği semtleri, Tanpınar gibi betimleyerek estetize etmek gibi bir kaygısı yoktur. O sessizliğini koruyan ve sezilerinde askıda kalmış mahalleleri, deyiş yerindeyse, dışa dönük bir bakışla değil,*

²⁶⁸ Hilmi Yavuz, **Behçet Hoca**, Everest, 1. Baskı, 2019, İstanbul, s.25

bir ie bakışla dolaşmaktan haz duymaktadır; tabiat ve medeniyetle değil kendisiyle baş başa kalabilmek, ‘yaşama azabını’ kendisiyle paylaşabilmek, -kendisiyle paylaştığı içe dönük bakışın, söyleme dönüşen bir betimlemesi de olamaz elbet-kısaca iki başına yürümek için...’’²⁶⁹

Necatigil, belki de bu konuda okuru ikilemde bırakmamak için neden sokaklarda ve caddelerde olduğunu mısralarına gizlemiştir. “Heraklit’in Suları” şiiri okuyucuya, şairin neden kalabalıklara karıştığını, sokakta ne bulmak istediğini ipucu olarak bırakır.

“Ne zaman sokaklarda dolaşsam

Okul, sinema, sergi,

Kullanıyorlar

Bendeki eski benleri”

Kalabalıklarda çoğalıyorum

Hangisine yetişeyim şaşkın”

Şair kalabalıkların içinde kendiliğine döner ve her birey için yeniden doğar gibidir. Okuldaki benliği, sinemadaki benliği, sergideki benliği farklıdır. Kullanıyorlar bendeki eski bendeki mısrasındaki “eski” kelimesi rastgele seçilmiş durmuyor. Her insan yıllar içinde bir nebze dahi olsa değişir. Necatigil bu mekânlarda kendi eski varlığını buluyor. Eski ve şimdi ayrımı yapılarak bir anakronizme gidiliyor.

Beşinci mısrada ifade ettiği kalabalıklarda çoğalıyorum cümlesiyle şairin birden fazla düşünme biçimine sahip olabildiğini anlıyoruz. Şiirin devamı bize bu yorumun doğru olduğunu gösteriyor.

“Üç delikanlı yürüyor

Bir dört yol ağzında her biri bir yana

²⁶⁹ Yavuz, **Behçet Hoca**, s. 26

Üçe bölünüyorum

Yolların her birinde birim gidiyor.

Biri eve derslerinin başına - - kitabı açıyorum

Biri parkta bir sevgili - - bekliyorum

Bir yerde çalışıyor üçüncü, okul dönüşü

Gecenin geç saati işimden dönüyorum.”

Gördüğü her kişinin bireyselliğini üstüne giyerek sokakta bir başkası olabiliyor şair. Bu durum onun kendinden kaçmasının bir neticesi olabilir. Şair kendiliğini diğer insanların varlığıyla anlamlandırıyor. Hegel’e göre bilinçten söz edebilmek için kolektifliğe ihtiyaç vardır. Buna göre insan kendi varlığını anlamlandırmak için bir diğerine bakıp konum tayin etme ihtiyacı duyar. Bu nedenle şair de diğer insanların varlıklarıyla ve onların şahsiyetleriyle, yaşam tarzlarıyla kendini anlamlandırmaya çalışır görünüyor.

Yukarıda, şairin her birey için yeniden doğar gibi olduğunu söylemiştik. Bu ifadeyi açıklamak için bu kez şiirin başlığından istifade edeceğiz. “Heraklit’in Suları” antik çağ filozofu Heraklitos’u çağrıştırmaktadır. Heraklitos ise değişime dair felsefe üretmiş bir filozoftur. Özlem Başboğa, Necatigil’in şiirlerini arketipsel incelemeye aldığı makalesinde²⁷⁰ Heraklitos’un felsefesini şöyle açıklar:

“Evren boyuna akan bir süreçtir. Başu sonu olmayan bir değişmedir, hiç durmayan bu değişme içinde kalan, sürüp giden hiçbir şey yoktur. Heraklit’in savunduğu değişme, yeniden doğuş sürecini ve bu süreçteki bir değişimi de imler. Şiirdeki başka ipuçları da yeniden doğuş fikrini güçlendirmektedir.”²⁷¹

Necatigil, Rilke gibi *rüzgârın ve yağmurun tadını çıkarmak için değil “düş peşinde koşmak” için dışarıdadır. Necatigil bize, gökyüzünden ibaret çatısının altında*

²⁷⁰ Özlem Başboğa bu makalesinde Necatigil’in reenkarnasyonu ima ettiğini söylemiş olsa da bu yorum bize makul gelmediği için burada almıyoruz. Zira Necatigil, şiirlerinin tamamında yaşlılara (ninelere) üzülür, ölümden endişe eder. Eğer ruhun yeniden bir bedende doğduğuna inanan bir şairle karşı karşıya olsaydık ölüm fikri onun için kaygı unsuru haline gelmezdi. Yeniden doğuş, Necatigil için ancak İslamiyet’teki “yeniden dirilme” anlayışına uygun olabilir.

²⁷¹ Özlem Başboğa, “İki Başına Yürümek: Behçet Necatigil Şiirlerinin Yeniden Doğuş Arketipi Bağlamında İncelenmesi”, Kültür Araştırmaları Dergisi, 2019, Cilt: 1, Sayı: 3, s. 379-390.

yer açar. ²⁷² Okuyucusunu sokaklarında dolaştırır; şiirin kahramanı, okuyucuyu evine buyur eder. Deniz görmemiş okuyucu dahi kendini sahilde bir çay bahçesinde buluverir. Şiir bize hayal etme imkânı sunar. Necatigil ise şiirin bu imkânını mekân ile genişletir.

3.3. BAHÇE VE KIR

Tabiat geniş bir alana sahiptir ve uçsuz bucaksızlığıyla insanı kuşatır. Tabiatla iç içeyken insanın görüşü herhangi bir varlıkla sınırlanmaz, apartmanlar, kule ve gökdelenler çevresinde set oluşturmaz. Bu nedenle tabiatta bulunmak ferahlatıcı ve özgür hissettirir. Düşleme de ancak böyle bir ferahlık durumunda ortaya çıkar.

Gaston Bachelard mekâna poetik bir anlam yüklediği eserinde düşlemenin mekânını da açıklar. Ona göre düşleme diye bir şeyden söz edebilmek için, insanın mevcudun üstünde bir şeyi tahayyül ediyor olması gerekir. Düşleme için büyüklük ve yücelik elzemdir. Bachelard'a göre düşleme ilk temaşadır.

*“Düşlemenin çeşitli manzaralarla beslendiğine kuşku yok, fakat doğuştan gelen bir tür eğilimle, büyüklüğü temaşa eder düşleme. Büyüklüğün temaşası da öyle özel bir tavır, öyle tikel bir ruh durumunu belirler ki düşleme, düşçüyü yakınındaki dünyanın dışına çeker, sonsuzluk işareti taşıyan bir dünyanın önüne koyar.”*²⁷³

Bachelard, düşlemenin işlevlerinden birinin, insanın kendini dünya içinde anlamlandırması olduğunu söyler. Kişi düşlemeye başladığında artık dünyaya kendi iradesinden bağımsız olarak atılmış değildir, düşleyerek ulaştığımız belki de uçsuz bucaksız bir evren vardır ve biz düşleme yoluyla büyüklüğün de bilincine varırız. İnsan kendini bu yolla cılız bir varlık olarak görmekten kurtarır. Hayal etmek, mevcut gerçekliklere bağlı kalmadan gerçekleşebilen bir faaliyettir. Denizi gördüğümüz esnada denizin sınırını biliyor olmamız, onun uçsuz bucaksızlığını düşlememize engel değildir. Bachelard bu bağlamda tabiat içinde düşlemeyi sağlayan orman örneğini verir. Ormanın büyüklüğünü ve sonsuzluğunu hissetmemiz

²⁷² “Gökyüzünden ibaret çatımın altında size de yer var” mısrası Jules Supervielle'ye aittir.

²⁷³ Bachelard, **Mekânın Poetikası**, s.223

için onun sınırlarını ve nerede bittiğini bilmek gerekmez. Bu nedenle düşünme bilmeyi değil “hissetmeyi” önceler.

*“Kadim ormanın hemen oradaki bu uçsuz bucaksızlığını hisseder şair.”*²⁷⁴

Düşlemek için elbette tefekekür halinde olmak ve zihnen yavaşlamış olmak gerekir. Tabiatın yapılan bir düşünme, sunduğu imkanlar bakımından sınırlı bir alandan daha avantajlıdır. İnsan böyle bir alanda daha rahat hayal kurar çünkü bu, insanın ruhunda vardır. Böyle bir hayal kurma anında mekân genişir ve yayılır. Ruh, kendine bir sonsuzluk bulabilmek için bir nesneye dalar, bu nesne tabiatın içinden bir varlık olduğunda ruhun gevşemesi ve sonsuz hayale dalması daha kolaydır.

*“Tefekkür halindeki insanı saran bu tür düşülmelerde ayrıntılar silinir, pitoresk olan rengini yitirir, saatler artık ilerlemez ve mekân sınırsızca yayılır. Bu tür düşülmelere sonsuzluk düşülmeleri adını verebilir pekâlâ.”*²⁷⁵

Düşleme her ne kadar somut sayılmasa da somut bir varlığı büyüterek gerçekleşen bir faaliyettir, zihinde gerçekleştiği için içsel bir uçsuz bucaksızlığı beraberinde getirecektir. Dış dünyanın bir nesnesi olan tabiat manzarası içsel büyüklüğü keşfetmede yardımcı olabilir. Bu konuda Bachelard, Baudlaire’den şu ifadeleri aktarır:

*“Doğüstü sayılabilecek bazı ruh durumlarında, yaşamın derinliği gözlerimizin önündeki manzarada (bu manzara çok sıradan olsa da) kendini ifşa eder. Manzara yaşamın sembolüne dönüşür.”*²⁷⁶

Bir nesnenin varlığına bakarak onu içsel olarak çoğaltmak, Behçet Necatigil’in sıklıkla atıf yaptığı Rilke’de de karşımıza çıkar. Bir ağacı hayran hayran izlerken ağacın varlığını anlamsal olarak çoğaltır.

“Dışımızdaki mekân nesnelere ele geçirir, dile getirir:

Bir ağacı var etmek istiyorsan, iç mekânla kuşat onu, varlığı sende olan şu mekânla

Zorlamalarla kuşat onu.

²⁷⁴Age, s.226

²⁷⁵Age, s.229

²⁷⁶Bachelard, **Mekânın Poetikası**, s.233

Sınırsızdır ağaç ve ancak senin vazgeçişinin bağrında

Düzene girerse gerçek bir ağaç olur.”²⁷⁷

Mekânı algılamak iki unsurun bir araya gelmesinin bir neticesidir. İçsel mekân ve dış mekân bir araya gelerek bireysel mekân algısını oluşturur. Dış mekânın insan zihnindeki tezahürü içsel mekânı oluşturur. Bachelard, Rilke’den şu mısraları alıntılıyarak dış dünyadaki nesnelere içsel mekânımızı oluşturduğunu göstermek ister.

“(…) Ben ki büyümek isterim,

Dışarıya bakarım ve içimdeki ağaç büyür.”

İçsel mekânlar ve dış mekân bir araya gelerek şairin kendini ifade etmesine imkan sağlayan bir alan haline gelir. Şair, sancılarını ifade etme imkânını mekân içinde bulur. Bu imkânı sağlayan yer artık “poetik mekân” haline gelmiştir. İçsellik yoluyla değer vererek büyüttüğümüz mekânlar şaire de kendini açma imkânını sağlar.

“Bir nesneye poetik mekânını kazandırmak, ona nesnel olarak sahip olduğundan daha fazla mekân vermektir ya da güzel bir deyişle, içsel mekânın yayılmasını takip etmektir.”²⁷⁸

Bu çıkarımlar Necatigil’de tabiatın mahiyetinin anlaşılması için önemli olacaktır. Zira Necatigil, gerek farkında olarak gerek farkında olmadan mekânın duygusundan ve hüviyetinden etkilenmiş bir şairdir. Evleri yer yer bunalım mekânları olarak aktarırken yer yer de sığındığı yerler olarak verir; parklar ve caddeler de her zaman beraberinde duygusal bir atmosferle şiirde yer alır. Mekân, Necatigil’de duyguya eşlik eder. Hakiki tabiatın, onun şiirinde, Bachelard’ın ifadesiyle “poetik hayalgücü”nü yaratmada ne ölçüde etkili olduğunu bu çıkarımlar yoluyla görmeye çalışacağız.

Şair, yaşadığı dönemdeki değişimlerin farkındadır. Kentleşmenin hızla sürdüğü bir çağda, İstanbul’un metropol haline geldiği yıllarda Beşiktaş semtinde

²⁷⁷ Age, s.242

²⁷⁸ Bachelard, **Mekânın Poetikası**, s.244

yaşaması onun kent hayatını farklı deneyimlemesini sağlamıştır. Çocukluğunda yaşadığı ferah ve geniş mekânlar artık kent yapılarıyla doldurulmuştur. Necatigil bunlardan bunaldığını şiirinde okuyucuya sezdirir. Yukarıda parkların Necatigil şiirindeki anlamını açıklarken buraların yapay tabiat olduğunu ifade etmiştik. Bu nedenle parklar sıklıkla yalnızlık, tek başınalık gibi şehirli duygularla beraber ele alınmıştı. Şairin bakir tabiatla iç içeyken çevresini nasıl alımladığını görebilmek için bahçeleri ve kırları hüviyeti olan mekânlar olarak aldığı şiirlerine bakacağız.

Şair kırlara kavuştuğunu bize “Kır Şarkısı” şiiriyle bildirir. Bu şiirde toprakla, sararmış otlarla ve karıncalarla dostluk yapar. Parklarda olduğu gibi yapay bir ortam ve taşlardan inşa edilmiş hayvanlar yoktur. Kainatın tabii olana sunduğu imkanları iştihakla gözlemler, hiçbir detayını kaçırmamaya çalışarak tabiatla bütünleşir. Bunu yaparken otlarla, börtü böceklerle sevimli bir sevgi alışverişindedir. Şiirin bütünündeki açıklık ve ferahlık okuyucuya kır bahçesinin kokusunu getirir gibidir. Şair yalnız çevresini tasvir etmekle kalmaz, bu yerin kendinde bıraktığı izlenimi rahat bir durgunluk içinde şu mısralarda aktarır:

“Tabiatle haşır neşir,

Kırlarda geçen ikindi vakti.

Sakin, dinlenmiş, rahat,

Bir gün daha bitti.”

Şair için bu ferah yer edebi yaratma imkânını bulduğu bir yere dönüşür. Bachelard, dış mekânın içsel mekâna dönüşmesinin şartı olarak şairin rahatlık ve dinginliği yaşaması olduğunu söylemişti. Bu dinginlik yalnız etrafını terennüm ettiği bir keyif hali değildir. Elbette şehir hayatının şairin mizacına hiç de uygun olmayan kaosundan bir nebze de olsa kurtulmak şairi rahatlatmıştır. Fakat bu kır bahçesinin işlevi yalnız sakinleştirme ve bireysel rahatlama sağlamakla kalmamıştır. Burada bulunmak şairi edebi bir inşa sürecine götürür.

“Pan’ın teneffüsü bile

Ilık - - okşamakta yüzü.”²⁷⁹

mısraları okuyucusuna bir takım anlamlar imleyecektir.

Yılmaz Daşcıoğlu, Necatigil’in şiirlerinin muhtevasını incelerken tabiat bahsini ayrı bir başlık olarak ele almıştır. Bu başlıkta Daşcıoğlu’nun da üzerinde durduğu şiirlerden biri “Kır Şarkısı”dır. Mısralardaki Pan’ın kimliği Daşcıoğlu tarafından şöyle açıklanır:

“(…) küçükbaş hayvanların ve çobanların tanrısı olan, insanların, hayvanların uyuduğu kızgın, ıssız yaz öğlelerinde çıkardığı korkunç gürültülerle ‘panik’ korkular saçan mitolojik Pan (...)”

Bu açıklama bizi mitolojideki yarı keçi yarı insan “Pan” motifine götürecektir. Mitolojik bir unsur olan Pan hem teke-tanrı olarak hem de doğanın bizatihi kendisi olarak yorumlanır. Pan’ın tarifini yapmak için ilgili bilgiyi doğrudan alıntılıyoruz:

“Teke-Tanrı Pan, merkezî Peloponez’in dağlık Arkadya coğrafyasında doğmuştur. Çobanların, balıkçıların, avcılarının ve hayvan sürülerinin hâmi ilâhıdır. Gövdesi bel üstünde insan, bel altında teke şekillidir. Erken dönemlerin genç Pan’ı insan postürüne rağmen keçi başlıydı. İleri dönemlerde, kültü tüm Elen dünyasına hatta öte coğrafyalara yayılmış olan Pan ise keçi boynuzu, sivri kulaklar ve sakalı dışında insan başına sahiptir. Bazen kurnaz-muzip, bazen kızgın-öfkeli, bazen hüznü-talepkâr izlenim bırakan çirkin yüzü kırışıklarla doludur. Alnında iki boynuzu, kıllı vücudu, kuyruğu, kaba teke bacakları, çift toynaklı ayakları ile görünümü çarpıcıdır. Kısa boyludur; toprağa yakındır.

Pan’ Yunanca, ‘bütün’ demektir: Bu bütünlük, bir doğa tanrısı olması nedeniyle, doğanın bütünü, hatta evrenin /varoluşun bütünü anlamlarında yorumlanmıştır.”²⁸⁰

²⁷⁹ Necatigil, **Bütün Şiirleri**, s.41

²⁸⁰ M. Bilgin Saydam, “Panik Kavramına Psikomitolojik Değirmeler”, M. Bilgin Saydam, Başka Psikiyatri ve Düşünce Dergisi, Eylül 2008, S.23

Yukarıda bahsi geçen makaleye göre Pan, şehirlerde yaşamaz insanlardan uzaktadır. Kırsalda bulunur ve bir yerde mekân değildir. Pan ile ilgili burada en dikkat çekici cümle şu olacaktır. “*Ruh paniklerse Pan sakinleştirir.*”²⁸¹ Gaston Bachelard, insanın içsel mekânını oluşturmak için sakinleşmesi gerektiğinden söz etmişti, Necatigil de kırlardayken ne denli huzurlu olduğunu dile getirmişti. Bunun sebebini mitoloji, Necatigil’i ve Bachelard’ı tanımaksızın Pan’ın ruhu sakinleştirme özelliği olarak veriyor. Demek ki ruh, tabiatla temas ettiğinde -mitoloji bunu Pan ile temellendiriyor olsun, Bachelard filozofça değerlendiriyor olsun- sakinleşme ve dinginleşme kaçınılmaz olacaktır.

Necatigil bu mitolojik ögeyi elbette ki tesadüfen kullanmamıştır. Şairin tüm eserlerine bakıldığında, mitolojiye dair çalışmaları olduğu da görülecektir. Mitolojiyi ve dolayısıyla tabiat tanrısı Pan’ı incelikleriyle bildiğini Hilmi Yavuz şu sözlerle anlatıyor.

“Mitolojinin metafor ya da mecaz dolayımında şiirle ilişkisini Türk yazınında kuşatıcı olarak kavrayanlardan biri Behçet Necatigil’dir. Necatigil, ilk basımı Gerçek Yayınevinde 1969’da yapılan ‘100 Soruda Mitologya’dan önce de ‘Küçük Mitologya Sözlüğü’nü de hazırlamıştır. Bu, onun mitoslara olan entelektüel ilgisi, onun deyişiyile ‘Taşdıkları sezgi gücü, yer yer insan yaratılışındaki zaaf ve tutkuları, çağlar üstü bir kesinliğe, çok yönlü bir kullanım imkânına bağlamış olmalarıyla (...), bugün de sanatın yararlandığı bir ilham ve kültür kaynağı ...’ oluşları dolayısıyladır. Necatigil, bu ‘ilham ve kültür kaynağının, Nietzsche gibi söylersem, hem Dionysos’u hem de Apollon’udur.’”²⁸²

Pan, yirmi yıl sonra “Panik” şiirinde değişmiş halde kendini gösterecektir. Panik şiirini kent bağlamında inceleyeceğimiz için şimdilik yalnız adını vermekle ve aşağıdaki anekdotu alıntıyla yetineceğiz.

Hilmi Yavuz, Doğan Hızlan ile Behçet Necatigil’in yaptığı bir mülakattan şu sözleri aktarır:

“HIZLAN: (...) Pan’ı yazdınız, ondan sonra ‘Panik.’

²⁸¹ Saydam, “Panik Kavramına Psikomitolojik Değİnmeler”, s.25

²⁸² Yavuz, **Behçet Hoca**, s.45

NECATİGİL: Pan, rahatlıkların, yani kırlarda dinlenmelerin şiiriydi değil mi? Şimdi böyle kırlar kalmadı. Yazlıklarını düşün İstanbul'un. Hoyrat gürültülerden oralardan da geçilmez oldu. Bir çadır alıp da, dağbaşlarında kamp kurmak da bu yaşta, bu adamın harcı değil."²⁸³

"Yazlık Bahçe" şiiri hem tabiatı hem de tabiatı yaşarkenki sınıfsallığı göstermesiyle önemlidir. Şiir önce zengin-fakir ayrımı yapar. Çünkü şaire göre bazı bahçeler zengin işidir, şairin bulunduğu bahçe ise "varlıklı yerlerden uzak/ eski bir arsadan bozma"dır. Yazın sıcak ve bunaltıcı havasında insanlar ferahlayacak yerlere kaçmak ister. Bahçeli ve avlulu evler yerini yine Necatigil'in deyişiyle "sefertası apartmanlara" bıraktığı için ferah ve esintili bir ağaç altı bulmak zorlaşmıştır. Bu nedenle şiirde tasvir edilen grup yazın sıcaklığından bir nebze de olsa ferahlamak için "geceleri rüzgar çıkan bu bahçede" toplanırlar.

*"Bu dediğim bahçede
Geceleri rüzgar çıkıyor,
Evler cehennem gibi
Durulmaz, oturulmaz,
Sıcakta bunalmış milleti
Bahçe kendine çekiyor."*

"Yazlık Bahçe" şiirindeki yıldız sembolü üzerinde Yılmaz Daşcıoğlu, halk kültüründeki anlamıyla alır. Halk kültüründe saadet, uğur ve talihi temsil eden yıldız Necatigil için önemli bir sembol olmalıdır, radyo oyunlarında da yıldızlar görülür.²⁸⁴

*"Bu dediğim bahçede
Gökyüzünden hayretle
Bize bakan küçük yıldız,
Bunca insan içinde
Seni gören kaç kişi?"*²⁸⁵

²⁸³ Yavuz, **Behçet Hoca**, s.47

²⁸⁴ Daşcıoğlu, "Behçet Necatigil'in Şiirlerinin Şekil ve Muhteva Yönünden İncelenmesi", s.252

Modern insanlar hızla yaşadıkları hayatı içinde durup düşünme kabiliyetini ve hayret duygusunu yitirmişlerdir. Bu nedenle Necatigil'in gördüğü insanlar içinde kimse yıldızı fark etmez çünkü bu çağın insanları tefekkür ve hayrete vakit bulamazlar.

Bahçeler, parklardan farklı olarak kamusal alan değildir Yukarıda parkları incelerken bu yerlerin kamusal alana dönüştüğünü ve kendine ev bulamayan yalnızların yuvası olduğunu söylemiştik. Bu yüzden kolektif bir kullanım alanına sahiptir. Necatigil park ile bahçe arasındaki ayrımı “Yalan Ses” şiiriyle yapar.

“(…) Bahçem yalnız benimsin.

Ben buralardan giderken

Sen de benimle gelirsin.

Bizimle biter hikaye, geride kalan yalan ses:

Bahçem yalnız benimsin.”²⁸⁶

Kırlar mekân olarak Necatigil’de ferahlığı çağrıştıran ve kaostan uzak bir hüviyete bürünür. Kırların ve bahçelerin kıymetinin anlaşılması ancak kent hayatının kasvetini yaşamakla mümkündür. Bu doğal çevrenin bir ihtiyaç olduğu dumanlı, pis, kasvetli bir kent yaşamından sonra anlaşılacaktır. Baharın en güzel terennümlerinin hissedilebildiği mayıs ayı dahi kentte erguvanlarla, ılık güneşlerle tasvir edilmez. Necatigil, kent ve baharı bir araya getirmemeye gayret etmiştir. “*Bahara Gिरerken Balad*” şiirine bakalım:

“Hatta mayıs başı kentler üstünde

Hatırlayacaksınız o azgın bulutları

Tek tük odunlar, kalıntı kömürler

Sürüp giden soğuklar, çekmeyen borulardı.”

Kırsal mekânın anlamına muktedir olabilmek için Necatigil’in şartı kendisi gibi biri olmaktır. Bu iddialı bir cümleymiş gibi gelse de yukarıda “bahçem yalnız

²⁸⁵ Necatigil, **Bütün Şiirleri**, s.63

²⁸⁶ Necatigil, **Bütün Şiirleri** s.180

benimsin” diyerek bahçeyi iyelik haline getirmişti. Haliyle tabiatla karşılıklı bir aitlik durumunu okuyucuya aktarıyor Necatigil.

“Benim gibiyseniz bilirsiniz nedir kır

Her baharda bitkinim ben ormanlarda

Ama gittim ne getirdim kolay mı

Evlerin arınması dumanlardan.”²⁸⁷

Şiirin başlığı üzerinde durmadan bitirmeyelim. Bahara Girerken Balad başlığındaki “Balad” kelimesi halk şarkısı ve dansı olarak folklorik bir anlam taşır. Türk Dil Kurumu Sözlüğü, balad kelimesini “*balat: Serbest biçimli, romantik, müzik araçlarıyla çalınan veya şarkı olarak okunan eser; Schubert'in balatları ve Batı'da belirli danslara eşlik eden bir şarkı türü.*”²⁸⁸ olarak verir. Balad kelimesinin baharla birlikte kullanılmış olması bize şairin bahar ve neşeyi, dansı birlikte kullandığını görme imkânı sağlar. Baharın şiirde neşeyi çağrıştırdığı tek yer ancak kırlar olabilir.

Şair baharı ve yazı mutlulukla ilişkili olarak anlar. Yaz mevsiminde ona göre, tüm güzel duygular birikir. Yaz, adeta kırlarda ve tabiatta bir yenilenme ve güzellikler biriktirme mevsimidir. Böylesi geçen bir yazdan sonra gelen kış da insana korku ve keder veremez. Kış, çetindir. İnsanın kıştan korkmaması için yazını ferahlıklar ve ışıklar içinde geçirmiş olması gerekir. Bu duygularını “Kış Korkusu” başlıklı şiirinde okuruz.

“Geçmişse yaz, meyvalarla, kırmızı, mor, sarı

Havasız evlerden uzak, yazlıkta, kırdada...

Sizden mutlu kişi var mı

Bir gamsız kullar, siz bir de!”²⁸⁹

Diğer tabiat şiirlerinde olduğu gibi burada da kent hayatı ve tabiat mukayese edilir. Şair bu kez kış ile havasız evleri eşleştirerek karamsar bir atmosfer yaratır. Aslında dikkat edilirse şiirdeki neşenin ya da karamsarlığın kaynağı yaz ya da kış

²⁸⁷ Necatigil, **Bütün Şiirleri**, s.227

²⁸⁸ Türk Dil Kurumu Sözlüğü, <https://sozluk.gov.tr> , Erişim Tarihi: 16.12.2021

²⁸⁹ Necatigil, **Bütün Şiirleri** s.146

değildir. Şair, sürekli evde kapalı kalmanın insanda yarattığı solgunluğu bize sunar. Sürekli kapalı bir mekânda, belki gökyüzünden uzak evlerde, güneşsiz bir odada yaşamak bu şiirde “kış” ile yalnızca perdelenmiş gibi duruyor. Yani şairin asıl derdi bu şiirde mevsimler değildir, “kış” şairin asıl sıkıntısını perdeleyen bir semboldür.

“Bir de beride, evin dört duvarı kireç

Renklerden yoksun, yüzünüz solgun

Geçmişse yaz,

Karakışa hazır olun!”

Karakışa hazırlık yapılması tavsiye edilir. Çünkü kışın kırlara çıkma imkânı yoktur. Kışın apartmanlar arasında insanı bekleyen tabiat (!) manzarasının en fazla ne olabileceği “Kış Filesı” başlıklı şiirde anlatılır.

“(…) Bu park ne kadar kısa az yeşillik

Aceleci ayaklar.

(…) Bu park ne kadar kısa bodur saksılarda

Sıkışık evlerin zavallı idili

Ey yitik Arkadya!”²⁹⁰

Bahçelerin ve aslında tabiata dair kendi doğasında bulunan her canlıya Necatigil munis bir bakışla bakar. “Bahçeler” şiirinde bir bahçeden söz ederken “Allah’ın gülümsediği uzak/Bahçeler varmış, çok uzaklarda.” Bu mısralarda bahçe, şairden uzak bir yere konumlandırılmıştır. Halk arasında uzak yerler için “Allah’ın unuttuğu yerler” argo deyimini kullanılsa da Necatigil için bu uzak yer kuş uçmaz kervan geçmez olsa bile (olduğu için) Allah’ın unuttuğu değil gülümsediği bir yer olarak tasvir edilir.

“Allah’ın gülümsediği uzak

Bahçeler varmış, çok uzaklarda.

Şu kuş uçmaz, kervan geçmez, çorak

²⁹⁰ Necatigil, **Bütün Şiirleri**, s.296

Rüyalarımın bile firarda.

Şöylece belli belirsiz ancak

Duyulan ülkeler, şarkılarda.

Bırak şehri diyen yerleri sıcak.

Arzularınla binbir kararda.”²⁹¹

3.4. MEZARLIKLAR

Yukarıdaki bölümlerde kamusal alanlardan ve buraların herkese açık olabildiğinden bahsetmiştik. Tezimizin ilk bölümünde Michel Foucault'nun mezarlıkları, heteropya olarak tanımladığını söylemiştik. Burada bakış açımızı değiştirip farklı bir mekân boyutu inceleyeceğiz. Her insanın mutlu olduğunda gittiği ya da gittiğinde mutlu olduğu, hüzünlendiğinde kendini avuttuğu ya da giderek daha da hüzünlendiği bir sığınak mekânı vardır. Eğer psikoterapinin ilgi alanına girmesi gereken bir durum yoksa bu yerler genellikle deniz kenarları, açık hava mekânları, kırlar, parklar ya da ev içi mekânları olur. Mezarlıklar mutad yaşantıya sahip bireylerin sıklıkla gidip göreceği ve zaman geçireceği mekânlar değildir. Yani aslında dış dünya herkesindir, fakat mezarlıklar (herkese açık olmakla ve gerçekten açık olmakla) yalnızca belli bir bağı olan kişiler için anlamlıdır. Mezarlığın bir mekân olabilmesi için orada ya sevilen birinin kabrinin bulunması, onun ruhaniyetini ziyaret etme geleneği olmalı ya da tasavvufi literatürde “ölmeden önce ölmeyi” sezebilmek için ölüm rabıtası yapıyor olunmalıdır. Herkes için uğrak bir yer olmayan bu mekân, bu özelliğinden dolayı Michel Foucault tarafından “öteki mekânlar”dan biri olarak tasnif edilmiştir.²⁹²

Foucault için mezarlık gibi heteropyalar genellikle zamanın bölünmesine bağlıdır. İnsanlar geleneksel zamanlar ile kopmaya başladıklarında heterokroniler işlemeye başlar. Örneğin mezarlıklar, birey için yaşamın kaybı anlamına gelen ve

²⁹¹ Necatigil, **Bütün Şiirleri**, s. 591

²⁹² Öteki mekânlarla (heteropyalarla) ilgili verilen bilgiler için bu tezdeki ilgili bölüme gidilebilir. Heteropyalar, tezin bir bölümünde müstakil olarak alındığı için buraya yeniden almıyoruz.

yok olmaya silinmeye devam ettiği heterokroniyle başlar. Çünkü geçmiş zaman bu gibi yerlerde aranmaya başlanır.

Mehmet Narlı'ya göre mezarlık, “*öbür dünyanın buradan görünen ucu; dünyanın geçiciliğinin ibretli ispatı, ölümün sürekli var olduğunun ikazı, çürümenin ya da doğaya geri dönüşün simgesel mekânı, ölüm ve öldürme isteğinin imgesi ölüm ve aşk arasındaki çağrışımları harekete geçiren gerilimli ritmin mekânı olarak, şiirin ilişkide olduğu bir ‘öteki mekân’ dır. Ötekidir, çünkü hem herkesin mekânı hem de herkesin kaçtığı mekândır. Ötekidir, çünkü hem uhrevi hem dünyevidir.*”²⁹³

Necatigil'in ilk şiirlerinden biri mezar kelimesini ihtiva eder. Genç bir şair için erken bir yaşta mezarları ve mezarlıkları düşünmek trajiktir. Necatigil, çocuk yaşta annesini kaybettiği için herkesten farklı olarak mezarlıklarla bir bağ kurmuştur. Ancak sevdiği biri vefat etmiş olanlar için mezarlıklar genç yaşta dert edilebilir. “Mezar Yolu” başlıklı bu şiirde Necatigil kendinden ümidini kesmiştir.

“Ne kaldı şunun şurasında

Ya on sene yaşarım ya yirmi

Mezara kadar taşımak sevgimi,

*Bir teselli olacak.”*²⁹⁴

Mehmet Narlı, Şiir ve Mekân eserinde bu şiiri inceler. Şairin kendine biçtiği hayat on ya da yirmi yıl daha sürecek olduğu için bu karamsar tavrı onun gelecek tasavvuru olmadığını gösterir. Necatigil'de ölüm fikri yakın arkadaşı Ziya Osman'da olduğu gibi ölüm isteği ve umudu değildir ya da Cahit Sıtkı'da olduğu gibi ölüm onun için korku ve endişe de vermez.²⁹⁵ Bize göre bunun sebebi biyografik yaşantıda aranabilir. Gerek çocuk yaştan beri çektiği hastalıklar gerekse annesinin ölümü Necatigil için ölümü korku unsuru olmaktan çıkarmıştır.

Mezar Yolu şiirinden sonra şair mezarlığı yalnız hayalde kalan bir yer olarak zikretmez. “Lades” şiirinde mezarlığa komşu olur.

²⁹³ Mehmet Narlı, **Şiir ve Mekân**, Akçağ Yayınları, 2. Baskı, 2014, Ankara, s. 308.

²⁹⁴ Necatigil, **Bütün Şiirleri**, s.23

²⁹⁵ Narlı, **Şiir ve Mekân**, s.320

*“İŖi g¼c¼ bırakıp
Mezarlığa nâzır
Bir eve taşındım.
Öl¼m, sen beni aldatamazsın,
Aklımda!”²⁹⁶*

Bu Ŗiirde ölüme kafa tutar görünür fakat bu kafa tutma duygusu yaşama isteğiyle kendini göstermez. Mezarlığı sürekli görebileceği bir yerdedir artık ve mezar kelimesinin korkutucu anlamı, sürekli maruz kalındığı için kaybolacaktır. Bu yönüyle Necatigil aslında ölüme değil fakat mezarlığın yarattığı duyguya meydan okur.

Mehmet Narlı'ya göre, “Ŗair, ölümlle hayat arasındaki gergin duruşu yumuşattığı gibi, öl¼m ve hayat arasındaki insana da bir görev yükler. Gerçekte mutlak olan ölümlle insan arasında bir bahis ve sözleşmenin olması imkansızdır. (...) Mezarlığa nazır bir eve taşınmak, gidilmek istenilen yerle tanışmak, arada bir aşinalık ve sevecenlik oluşturmak isteğini de işaret etmiş olabilir.”²⁹⁷

“İstenmeyen” Ŗiirinde ölüme bakışını okuyabilmek mümkündür. İslam anlayışına göre öl¼m bitiş değildir. Ahiret inancının getirdiği bir ferahlıkla Müsl¼manlar öl¼m¼ dünya aleminden öteki aleme geçmek olarak yorumlar. Bu nedenledir ki halk arasında ölen birinin ardından, bir güzel adlandırma haline dönüşerek “alem değiştirdi” denir.

*“Ölüler rahata kavuştu
Paravana arkasında.”²⁹⁸*

Ŗiirdeki en güzel sembol bize göre “paravan”dır. Ŗair, öl¼m¼ bir son olarak görmez. Bu yüzden öl¼m ona göre yalnızca paravanın arkasına geçmektir. Paravanın

²⁹⁶ Necatigil, **Bütün Ŗiirleri**, s.25

²⁹⁷ Narlı, **Ŗiir ve Mekân**, s. 322

²⁹⁸ Necatigil, **Bütün Ŗiirleri**, s.26

önünde olmaktan zaten hiçbir zaman memnun olmamış şair için ölüm munis yüzüyle kendini gösterir.

“Duyuru” şiirinde mezarın gerçeğe ulaştırıcı olduğunu söyler ve aslında “dünya hayatı bir rüyadır” inancını ortaya koyar. Şiire göre, rüya ancak ölünce son bulacaktır ve mezar, gerçeğe ulaştırıcıdır. Ne yazıktır ki insanlar buna kör ve sağırdır.

*“Mezarlar kazılıyor
Gerçeğe ulaştırıcı
Kiminin bir an için de
Oralı olmadığı.”²⁹⁹*

Mezarlıklar “öteki mekânlar”dı herkes için sıradan mekân olabilecek bir yer değildi. Yukarıda mezarlık mekân olarak dile işlenmişse mezarlıkla bir bağ kurulmuştur, orada sevilen biri vardır, yorumunu yapmıştık. Bu yorumumuzu kuvvetlendirmek için şimdi hem “Yakarış” şiirini inceleyeceğiz hem de şiirin bize sağladığı imkanla Necatigil biyografisinden, onun ölümle ilişkisini araştıracağız.

Ölüm ve mezarlık Necatigil için dehşet verici kelimeler değildir. Belli ki şair bu kelimelerin yaşattığı kederi erkenden göğüslemiş ve bunların soğuk yüzünü artık kanıksamıştır.

*“Allahım çocukluğumda olurdu her ne dersem
Annem rüyalarım gelirdi mezarından”*

“Yakarış” şiirindeki bu mısralar bizi şairin biyografisini hatırlamaya götürüyor. Necatigil çocuk yaşta annesini kaybeder. Ayşe Sarısayın, Necatigil’in annesinin ölümünü şu sözlerle anlatır.

“Bedriye Hanım, ‘mide humması’ olarak tanımlanan hastalığının nekahet dönemindeyken çıkan büyük Fatih yangınında, yaşadıkları konak yanmış ve Bedriye Hanım yangından son anda kurtarılabilmiş. Geçirdiği hastalık nedeniyle çok zayıf

²⁹⁹ Necatigil, *Bütün Şiirleri*, s. 650

düşen bünyesi, bu yangının şokunu atlatamamış ve babam iki yaşındayken annesini kaybetmiş.”³⁰⁰

Ölümün soğuk yüzüyle çok küçük bir yaşta karşılaşan şair için ölüm kapatılabilmiş bir defter değildir. Gerek mezarlık gerek ölü-ölüm şiirlerinde sıklıkla kullanılır. Çünkü ölüm, çocuk dimağında unutulmayacak bir iz bırakmıştır. Bu yaşantı, mezarlıklardan ürkmeyen ve buraları munis mekânlar olarak gören Necatigil’i yetiştirmiştir.

Ölümün çarpıcılığıyla genç yaşta karşılaşp bu kelimenin tesirinden uzun yıllar çıkamayan başka bir şair daha olmuştur ve bu yaşantı da bize Türk Edebiyatı’nın büyük şiirlerinden “Makber”i armağan etmiştir. Abdülhak Hamit Tarhan, kabrin dehşetini bu şiirden yıllar önce yaşamıştır. Bir av dönüşünde babasını ölmüş olarak bulur Hâmid. Ölümle ve kabirle tek karşılaşma bununla kalmaz. Çamlıca köşkünün bahçesinde boş bir mezar vardır ve mezarla karşılaşma çocuklukta başlar.

Tanpınar’ın aktardığına göre “bu ölüm fikr-i sabiti belki de bu Çamlıca köşkündeki boş mezarla başlar. Böylece ölüm onun çocukluğuna bir muziplik masalı gibi girer. Dolu bir mezar, nihayetinde alışılan bir şeydir.”

Hamid’in ölümle karşılaşma tecrübesinin neticesi olan “Makber” buhranı Necatigil’in yaşadığına benzemez. Necatigil ölüme alışır hatta ısınır.

Şiirin ilerleyen mısraları ile biyografisi arasında doğrudan bir bağlantı olduğunu görmek mümkün.

“Ninem Çarşamba pazarından

Haftalık erzak alırdı.”³⁰¹

Ayşe Sarısayın, annesinden duyduğu anıları şöyle aktarıyor: “Annemin anlattığına göre, babam annesini çok küçük yaşta kaybetmesinden sonra birlikte geçirdikleri yılların da etkisiyle anneannesine çok bağlanmış.”³⁰²

³⁰⁰ Sarısayın, **Çok Şey Yarım Hâlâ**, s.17

³⁰¹ Necatigil, **Bütün Şiirleri**, s. 88

³⁰² Sarısayın, **Çok Şey Yarım Hâlâ**, s. 21

Mezarlar sadece kentin içinde kalmış alanlar değil, Necatigil gibi “eski sokakların yılmaz koruyucusu”³⁰³ olan bir şair için geçmişin izleriydi. Mezarlıklar, geçmişin bugüne ulaşan sesleridir. Sessiz görünen bu mekânda geçmiş “duy”umsayabilenler için mazinin sesi vardır. Bu nedenledir ki Necatigil evine çok yakın yerlerde bulunan mezarlıkları gördüğünde ya da geçtiğinde bu tahayyülden kurtulamaz. “Fosfor” şiirinde ölümler seslenir fakat bu ses mezarlardan gelmez, çağlar ötesinden gelir.

“Fosfor, bazı gecelerde eski mezarlarda

Ölümlerin çağlardan seslenişi, fosfor.”³⁰⁴

Eski mezarlar üzerine muhakeme etme Necatigil’in baba evinde başlamış bir süreçtir diyebiliriz. Ayşe Sarısayın’ın dedesinin evinin karşısında etrafı demir parmaklıklarla çevrili bazı mezar taşlarını hatırlıyor. *“Düşündüm ki o evin mistik, gizemli havası, insan belleğinde olmadık resimler yaratacak kadar etkiliydi. Çocukluğumda, önünden çok sık yürüyerek geçtiğim Sinanpaşa Camii’nin yanındaki ya da Maçka/Valideçeşmesi’ndeki mezar taşlarını dedemin evinin karşısına yerleştirerek beni yanıltıyordu belleğim!”³⁰⁵*

Özetle, denilebilir ki mezarlıklar Foucault’nun tarifıyla “öteki mekânlar” haline gelmişse de Necatigil için, erken yaşta kaybettiği annesi sebebiyle de, munis bir çehre kazanır. Ona göre mezar korkutucu değildir bilakis gerçeğe açılan bir kapıdır. Ölüm onu korkutmaz. O, zaten bu fikre hazırdır. Bunun yanında geçmişin izlerinin sürülebildiği ve geçmişten seslerin duyulduğu yerlerdir mezarlıklar. Necatigil çağını anlamak için geçmişini arar. Geçmişini anlamlandırabildiği mekânlardan biri de, izleri takip edilebildiği için mezarlıklar olmuştur.

3.5. EVLER- APARTMANLAR

Behçet Necatigil, evler şairi unvanını evlere bir mana vermesine borçludur. Onun şiirlerinde ev sürekli bir dekor olarak vardır. Yılmaz Daşcıoğlu’na göre *“Behçet Necatigil, toplam 798 parça olan manzumelerinden 132 adedinde (yaklaşık*

³⁰³ (Cümle Selim İleri’ye aittir.) Sarısayın, **Çok Şey Yarım Hâlâ**, s.44

³⁰⁴ Necatigil, **Bütün Şiirleri**, s.210

³⁰⁵ Sarısayın, **Çok Şey Yarım Hâlâ** s.121

%16) doğrudan doğruya ev temasını işlemektedir ki bu onun şiirinde görülen diğer temalara göre oldukça büyük bir orandır."³⁰⁶ Yılmaz Daşcıoğlu, şairin evlere bu denli bağlı olmasının pek çok sebebi olduğunu ifade eder. Bizim bu tezde amacımız, evlerin muhteva olarak nasıl kullanıldığını görmek değil, evlerdeki ve genel başlıkla da mekânlardaki değişimin, mimari yapıların şairi zaman tasavvuru bakımından nasıl etkilediğini görmektir.

Bizim bu tezde amacımız yalnızca evleri araştırmak değildi. Mekânı canlı bir atmosfer olarak aldık ve mekân olan insanın bu atmosferden ne ölçüde etkilendiğini incelemeye çalıştık. Bu incelemeyi yaparken ilk olarak şu bilgiye ulaştık: Tarihsellik ve toplumsallık hem mekânı hem mekânın algılanma biçiminde etkilidir. Bu nedenle bu tezde tasnifini yaptığımız pek çok mekânı toplumsal anlamıyla ve zamansal bakımdan değişim süreciyle ele almaya çalıştık. Maksadımız her bir mekânın hüviyetini anlamaya çalışmaktı. Bu bölümde de amacımız zaten söylenmiş olan sözleri yeniden söylemek, bunları alıntılarla ya da değiştirmek değildir. Bu çalışma, diğer çalışmalarda karşılaşmadığımız bir yönden evleri ele alacaktır. Mimari tutumların ve üslupların mekân üzerindeki etkisi ve dolaylı olarak insan üzerindeki etkisi anlaşılmasına çalışılarak, bu bölümde ev özelinde, mimari disiplinden faydalanılacaktır.

Behçet Necatigil'in şiirlerinde evin anlamı ve kıymeti bugüne kadar pek çok araştırmacı tarafından incelendi. Şaire "evler şairi" unvanı uygun görüldü, evini ruhsal olarak bir sığınak haline getirdiği söylendi. Tüm bunlar çok kıymetli çalışmalardı ve araştırmalarım süresince hepsinden istifade ettim, etmeye devam ediyorum. Bu noktada söylenmiş şeyleri yeniden burada alıntılarla, değiştirmek bizim işaret etmek istediğimiz bağlam açısından yetersiz kalacaktır. Bu nedenle burada yapılan araştırmalar yalnızca hatırlatılmakla yetinilecektir. Konuya dair pek çok nitelikli çalışma yapıldığı için bizim bu konuda yaptığımız araştırmanın mevcut yaklaşımlara farklı bir bakış açısı daha sunmasını diliyorum.

Yılmaz Daşcıoğlu, "Behçet Necatigil Şiirlerinin Şekil ve Muhteva Yönünden İncelenmesi" başlıklı doktora tezinde evler bahsine uzunca bir yer ayırır. Şehnaz

³⁰⁶ Daşcıoğlu, "Behçet Necatigil'in Şiirlerinin Şekil ve Muhteva Yönünden İncelenmesi", s.278

Şişmanoğlu da “Behçet Necatigil ve Şiirin Ev Hali” başlıklı yazıyla Necatigil şiirlerinde evin manasını tartışmıştır.

Gaston Bachelard, mekânları estetik bir felsefi zeminde incelediği *Mekânın Poetikası* eserinde eve geniş bölüm ayırır. Bachelard kitapta hangi mekânları neden seçtiğini açıklarken kitabındaki mekânların; mutluluk mekânı, övülen mekân, hayal mekânları olmasına dikkat ettiğini söyler. Bunu da yer-severlik (topophilie) olarak adlandırır.

*“Gerçekten de çok basit hayalleri, mutlu mekânın hayallerini incelemek istiyoruz. Soruşturmalarımıza, bu yönelim çerçevesinde yer-severlik (topophilie) adı verilebilir. Bu soruşturmalar, sahip olduğumuz mekânların, rakip güçlere karşı savunduğumuz mekânların, sevdiğimiz mekânların insani değerini belirlemeyi amaçlıyor. Bu mekânlar, çoğu kez farklı nedenlerden ve poetik ince ayrımların sunduğu farklılardan dolayı, ‘övülen mekânlar’dır.”*³⁰⁷

Filozof, kitabında evlere geniş bir bölüm ayırmıştır. Demek ki Bachelard’a göre evler, övülen mekânlar ve mutluluk mekânlarıdır. Filozof, eseri boyunca evlere bu bakış açısıyla, sıcak bir yaklaşımla bakacaktır. Bu bakış açısı Necatigil’in de evleri anlamlandırmasıyla örtüştüğü için burada sıklıkla Bachelard’ın eserine gönderme yapacağız. Gonca Gökalp Alparslan da Necatigil ve Bachelard arasında ilişki kurar.

*“Yaşama filozofça bakan ve ayrıntıların üzerine ciddiyetle eğilerek onları şiire dönüştüren Necatigil ile Bachelard’ın, “kök saldıığımız bir dünya köşesi” olan ev üzerine düşünmekte birleştikleri, açıkça görülmektedir. Nitekim Necatigil, kimi zaman soyut kimi zaman somut olarak; bazen sığınmayı bazen kaçmayı isteyerek; bir çocuğun, bir erkeğin ya da bir kadının duygularıyla evi an latırken, evin hem içindedir hem de -bütün evleri içeren bir gerçeği yansıttığı için- dışındadır. Böylece Necatigil, gündelik olanın bölünmesini, saflığını aşarak, onun üstüne çıkar ve onu serinkanlılıkla yukarıdan görüp değerlendirir.”*³⁰⁸

³⁰⁷ Bachelard, *Mekânın Poetikası*, s. 28

³⁰⁸ Gonca Gökalp Alparslan, “Behçet Necatigil’in Şiirlerinde Mekânın Poetikası,” *Türkbilgi*, 2003, 29-44.

Ev yalnız geometrik bir uzam ve yalnız barınak değildir. Bireyin içsellik hayallerini içerdiğinden dolayı ev poetik bir mekândır. Geçmişin izlerini bünyesinde tutar ve hafıza işlevi görür. Bachelard, evin insan ruhuna ilişkin bir analiz aleti olabileceğini söyler.

*“Yalnız anılarımız değil, unuttuklarımız da bir yere yerleşmiştir. Bilinç dışımız yerleşmiştir. Ruhumuz bir konuttur. Ve evleri, odaları hatırlayarak kendi içimizde konaklamayı öğreniriz.”*³⁰⁹

Yaşadığımız mekâna zamanla kök salarız ve orada büyümeğe başlarız. Bu yüzden *“ev bizim ilk evrenimizdir. Dünyadaki köşemizdir.”*³¹⁰

Evin bir ferahlık yuvası olması geçmiş yaşantıya bağlıdır. Çünkü Bachelard’a göre gerçek refahların bir geçmişi olur. Geçmişte yaşadığımız evler, hatıralarımızdan ve hafızamızdan silinmediği için eski evlerin anıları sürekli zihnimizde yaşar, bu da düşünmeye imkân sağlar.

Düşlemenin ilk basamağında Bachelard’a göre ev vardır. Ev hem düşünme imkânını barındıran yerdir hem de ilk düşlerimizin mekânıdır. Ona göre ev, şairin hareketsiz çocukluğunu kucaklar.

*“Ev düşünmeyi barındırır. Düşleyeni korur; ev, huzur içinde düşünmemizi sağlar. İnsani değerleri yalnızca düşünceler ve deneyimler teyid etmez. İnsana derinlemesine işlenmiş değerler düşünmeye aittir. Hatta düşlemenin kendi değerini artırmak gibi bir ayrıcalığın da vardır. Düşleme, kendi varlığına doğrudan erişir. Dolayısıyla, düşlemenin yaşandığı yerler de kendilerini yeni bir düşlemede yeniden kurar. Geçmişte oturduğumuz konutlar içimizde yıkılıp gitmediğinden eski evlerin anılarını birer düşünme olarak yeniden yaşarız.”*³¹¹

Burada Bachelard’ın düşünme ile eski evlerin anılarını birlikte vermesine dikkat çekmek istiyoruz. Çünkü Necatigil’in şiirlerinde, biyografisinden de ulaştığımız bilgiyle, çocukluğundaki eski ahşap evler vardır. Bachelard, çocukluk evinin düşünme eşğine varılabilmesi için biçilmiş kaftan olduğunu söyler.

³⁰⁹ Bachelard, **Mekânın Poetikası** s. 30

³¹⁰ Bachelard, **Mekânın Poetikası** s.34

³¹¹ Bachelard, **Mekânın Poetikası** s.36

Düşlemenin gerçekleşmesi için rahatlık ve sakinlik gereklidir. Dolayısıyla ev, içsellik mekânına dönüştüğünde insanî bir zemine taşınır. Bu nedendir ki geçmişimizdeki evler, geçmişin içselliğine yeniden kavuşturacaktır.

Evlere dokunanlar kadınlardır. Bachelard, ev işi gören kadının uyuyan mobilyaları uyandırdığını yani onlara yeniden canlılık verdiğini söyler. Erkeklerin görevi ise dışardadır. *“Erkekler, evi yalnız dışardan inşa etmeyi bilirler. Cıla uygarlığını ise neredeyse hiç bilmezler.”* Necatigil’in ev temsillerinde de erkek dışarıdadır ve hayatın sert yükünü omuzlamıştır. Necatigil’in şiirlerinde kadın, Bachelard’ın tasvir ettiği kadın gibi ev içinde, evin gereklilikleriyle ilgilenen çocukların bakımından sorumludur.

Evin yapısı değiştikçe aslında ailenin dinamikleri de değişir. Yeni aile tipi ön görüşünde kadın artık ev içinde konumlandırılmaz. O da dışarıdadır ve üretime katılır.

*“İçinde yaşanmış bir ev, atıl bir kutu değildir. İçinde oturulan mekân, geometrik mekânı aşar.”*³¹²

“Aile” şiirinde ev, günlük savaştan dönüldüğünde sığınılan bir yer olarak kendini gösterir. Şairin rahata kavuştuğu, sokaktaki hengameden ve dış dünyanın çetin mücadelesinden kaçtığı yer evdir.

*“Sağ çıkıp günlük savaştan,
Evin yolunu tutmuşum,
Yemek yedik, çocuklarım uyudu.
(...)
Kavuştum çoluk çocuğuma
Koltuğuma uzandım, rahatım.
Kahvem içime sindi
Başladı gecelik saltanatım.”*³¹³

³¹² Bachelard, **Mekânın Poetikası** s.78

³¹³ Necatigil, **Bütün Şiirleri**, s. 27

Şairin her şeyden kaçıp huzura ulaştığı yer evi olmuştur. Dışarıdaki çetin hayat eve ulaştınca sanki durmuştur. Bunda elbette mesud bir aile yaşantısının da etkisi vardır. Aile huzuru evi sıcak bir mekân haline getirir.

“Misafir” şiirinde ev, düşlemenin şartlarını yerine getiren bir mekândır. Yani rahat ve sadedir.

“Evleri vardı

Rahat ve sade.”³¹⁴

Gaston Bachelard, rahat ve sade evin düşünme için bir ihtiyaç olduğunu düşünür. Tezimin ilk bölümünde “sarayda insanın içselliğine dönebileceği tek bir köşe bile yoktur.” demiştik. Bu nedenle Necatigil için de ideal olan ev; sade ve gösterişsiz olmalıdır.

Bizim bu tezde amacımız Necatigil’in evleri ne yönde algıladığını ortaya koymak değildi. Bu konuda zaten doyurucu çalışmalar yapıldı. Bizim burada amacımız, toplumsal değişimin mimariye yansıyan veçhesinden bireyin nasıl etkilendiğini anlamaktır. Şair, kendini sürekli orta sınıfta konumlandığı için bu değişimin orta sınıf insanına nasıl görüldüğünü anlamaya çalışacağız. Bu konuda yardımcılarımızdan biri “Evler” şiiri olacaktır.

Şiirin dikkatimizi çeken ilk bölümü ikinci bendidir. Burada şair refah ve yüce evlerin karşısına çökmüş ve garip (gariban manasında) evler konumlandırır. Yüce evlerin sahipleri Necatigil’e göre masum değildir. Çünkü bu evler vurgunların yücelttiği evlerdir. Necatigil için ise evin yüceliği yuva sıcaklığı olmasına bağlıdır.

“Vurulmuş vurgunların yücelttiği evlerde

Kalbi kara insanlar oturdu.

Gündelik korkuların çökerttiği evlerde

O fıkara insanlar oturdu.”

Şiirin tamamında evler üzerinden toplumsal değişimin aşamaları sembolik şekilde verilmiştir. Şair şunun farkındadır ki bir toplumda değişme tek bir alanda

³¹⁴ Necatigil, **Bütün Şiirleri**, s. 34

gerçekleşmez. Zihniyetteki yenilik siyasete tesir eder. Siyasi söylem toplumsal hayata yansır ve bunu değiştirir. Bu değişim kılık kıyafetten mekân tercihine kadar her şeye etki eder. Necatigil değişmeyi fark eder ve bunu mimari vecheden seyrederek.

Değişimin ve yenileşmenin toplumsal hayata sirayet ettiği alanlardan biri mimaridir. Türkiye’de değişim ve yenileşme hareketlerinin mimari üzerindeki tesiri kolaylıkla okunabilir. Mimari, ürünlerini devrin ihtiyaçlarına göre inşa eden bir disiplindir. Geleneksel bir hayatın hüküm sürdüğü devirlerde geleneksel konutlar ve Türk evleri işlevsel haldeki mekânlar olarak vardır. Her devrin insanı kendi ihtiyacına uygun bir mekân inşa eder. Bu nedendir ki Tanzimat ile başlayan modernleşme faaliyetlerinde dahi değişen ilk somut örnekler mimari yerler, yapılar olmuştur. Yeniliğin ve imkanların etkisiyle ahşap, yerini taşa bırakmıştır. Özel alanlar ortadan yavaş yavaş kalkmaya başlamış ve kamusal mekânlar olan sayfiye alanları, mesire yerleri toplumun vakit geçirdiği yerler olmuştur. Zamanla yapılaşmanın işlevsel hale gelmesiyle ve Avrupa’dan devşirilen yeniliklerle ahşap evler yerini yavaş yavaş apartmanlara bırakmaya başlamıştır. Bu değişim bireysel ilişkilere de sirayet ettiği için pek çok Türk romanında apartman önemli bir izlek haline gelmiştir.

Behçet Necatigil’de ev, içinde yaşanan yer olmak manasından öte bir mekân olarak hüviyete bürünmüştür. Değişimin gerek aile yapısındaki gerek ev içi yaşantıdaki gerekse yaşanan evlerle ilgili her merhalesi şairin mısralarına sirayet etmiştir. Necatigil, değişimi şahit gözlerle izleyebildiği için pek çok adımı yakinen takip edebilmiştir. Kızı Ayşe Sarısayın’ın anlattığına göre Necatigil, Fatih’te Atik Ali Paşa semtinde 1916’da doğar. Sementin tarihteki durumuna bakıldığında geleneksel yaşamın hakim olduğu bir Osmanlı İstanbul’unun mütevazı mahallesi olduğu görülecektir. Necatigil, henüz geleneksel mimari değerlerin muhafaza edildiği bir kültüre doğar.

Osmanlı’nın mimariye yaklaşımı İslam’ın uygun gördüğü yaşam ilkeleriyle ilişkili olmuştur. Turgut Cansever, Osmanlı mimarisindeki mihenk taşının “dünyayı güzelleştirmek” anlayışı olduğunu ifade eder. Çünkü insan, dünyada geçici olsa bile kendinden önce ve sonra bir deverânın döndüğünün farkındadır. Bu yüzden etrafına ve kendinden sonrakilere karşı sorumlu bir şehircilik anlayışı vardır. Kendinden

sonra gelecek nesillerin karşılaştıkları kirlilik ve yozlaşmış bir yaşam alanı bu dönemin insanı için suç olacaktır. Bu nedenle mimarideki en temel anlayış güzellik, kalıcı bir güzellik anlayışıdır. Bu güzelliği mimari, üslup ile sağlayacaktır. Üslup ve estetik öncelenirken işlevselliğin göz ardı edilmemesi de önemlidir. Bir mekân hem estetik hem çağının ihtiyacına uygun olmalıdır.

“Mimari, üslup özellikleriyle bütün insanlara hitap eder ve ebediyen geçerli olacak değerler taşırken, yani İslam’ın insanlara emrettiği davranış temellerinin özelliklerini yapıların üslubunda devam ettirirken, diğer taraftan yapıların her birinin ailenin ihtiyaçları ve yapının üzerinde yerleştiği bölgenin özelliklerine göre inşa edilmesi esas alınır.”³¹⁵

Atik Ali semti bugün olduğu gibi o yıllarda da mahalle özelliği göstermektedir. Turgut Cansever Osmanlı mahallesinin özelliklerini açıklar. *“Osmanlı şehrinde mahalle, herkesin birbirini tanıdığı bin kişilik bir aile tarzındaydı. Herkes birbirinin hakkını korur ve bütün meselelerini aile içinde hallederdi.”³¹⁶* Bu yaşam tarzına hayatının kısa bir döneminde dahi olsa şahitlik eden Necatigil, şiirlerinde bu değişimden rahatsızlığını da sıklıkla dile getirmiştir. 19. yüzyılda Ziya Paşa’nın

“Diyarı- küfrü gezdim, beldeler kâşâneler gördüm

Dolaştım mülk-ü İslam’ı bütün hep viraneler gördüm”

beytiyle başlayan geleneksel mimari değerlerden uzaklaşma hareketi 20. yy’a geldiğinde önü alınamaz şekilde hızlanmıştır. Turgut Cansever, İstanbul’a 20. Yüzyılda yeni bir mimari anlayışla şekil ve biçim veren kişinin Le Corbusier olduğunu ifade eder.

“Harabe denilen bu ülkede, 20. Asırda biçim dünyamızı değiştiren Fransız Le Corbusier İstanbul’da çizdiği resimler ve getirdiği çözümlerle 20. Asır Türk mimarisini ortaya çıkarıyor. Osmanlı ileri gelenleri Türk kıymetler hazinesinin farkında olamıyorlar.”

³¹⁵ Cansever, **Kubbeyi Yere Koymamak**, s.136

³¹⁶ Cansever, **Kubbeyi Yere Koymamak** s. 137

Turgut Cansever, bugünün şehrini anlamsız ve değerlerini kaybetmiş olarak tavsif eder. Kargacık burgacık sokakların oluşturulduğu, arabaların hızla gittikleri ve şehrin içinden çizgi çizgi geçen caddelerin bulunduğu, çocukların bu caddelerde ezildiği, annelerin korkuyla çocuklarını eve kapattıkları bir kent meydana gelmiştir. Elbette ki bu oluşumda en büyük pay, sermaye sahiplerinin, rüşvete tevessül edenlerin ve haksız kazanç sahiplerininindir. Çünkü yeni kent, bir kazanç mekânizması haline gelmiştir.

“İnsanların birine 2 kat yapı hakkı verirken diğerine 8, ötekine 10 kat vermek, topraktan farklı şekilde yararlanmaya müsaade etmek, şehirliden toplanan vergi ile vücuda getirilen alt yapıda kimine 2 kat ölçeğinde kimine 30 kat ölçeğinde imkân vermek hasedin doğmasına neden oldu.”³¹⁷

Bu nedenledir ki Necatigil, bazı evleri “vurulmuş vurgunların yücelttiği” olarak sınıflandırır. Bu evlerde tam da Turgut Cansever’in yukarıda tarif ettiği “kalbi kara insanlar” oturur. Gündelik korkularla, geçim kaygısıyla yaşayan evlerde ise fukara insanlar oturur. Bu mısralarda Necatigil evlerin yüceltilmiş kısımlarına kalbi kara insanları yerleştirerek kendi tarafını ilan etmiş olur.

Osmanlı’nın başlattığı modernleşme hareketi 1. Dünya Savaşı’nın sonunda Cumhuriyet’in ilanıyla yerini Cumhuriyet modernleşmesine bırakacaktır. Bu yeni devletin modernleşmeye dair ihtiyaçları Osmanlı’nınkinden farklıdır. Burada yeni bir toplum, yeni bir insan tipi ve yeni bir nesil idealize edilir. Bu yeni toplumda üretim sürekli vurgulanacaktır. Dolayısıyla toplumun her bireyinin üretime katılması, asrî olana ulaşması için çalışılacaktır. Haliyle bu yeni asrî toplumun ihtiyaçları da değişecektir. İhtiyaçların farklılaşmasıyla beraber Cumhuriyet insanının konuttan beklentisi de farklılaşacaktır. Bu nedenle dönemin ihtiyacına cevap vermek için “Bauhaus ekolü” yeni mimari anlayışı oluşturur. ³¹⁸Bu yeni mimari “*Kemalist devrimin mimarisi olarak algılanır.*”³¹⁹

Özge Sezer, Bauhaus’un Türkiye mimarisindeki yerini şu sözlerle anlatır:

³¹⁷ Cansever, **Kubbeyi Yere Koymamak**, s. 140

³¹⁸ Bauhaus ekolüne dair tarihsel bilgi ilk bölümde verilmiştir. Burada şiirlerde izlek haline dönüşmesi incelenecektir. Detaylı bilgi için ilgili bölüme gidilebilir.

³¹⁹ Özge Sezer, “Bauhaus’un Modern Mimari Kültürünün Yayılmasındaki Rolü”, *mimar.ist*, 2019/2, s.52

“Bauhaus’un Türkiye üzerindeki etkisi, modernleşme süreciyle yakından ilişkilidir. Özellikle erken cumhuriyet dönemi ile birlikte hem bir tercih hem de mevcut koşulların gereklilikleri sonucu benimsenen modernist kültür Bauhaus idealinin Türkiye’deki yansımaları için bir temel oluşturur. Bu dönemdeki ihtiyaçlar fonksiyona yönelik, hızlı, ekonomik ve standartlaşmış yöntemlerle biçimlenen modern mimari estetiğinin birçok ölçekte uygulanmasına olanak sağlar.”³²⁰

Bauhaus ekolü ile geleneksel Türk evi³²¹ yavaş yavaş ortadan kalkmaya başlar. Çünkü Türk evinin ilkeleri ile Bauhaus’un ilkeleri çatışır. Yuva, “içinde oturlan makineye” dönüşür. Sanayileşmenin hızla devam ettiği bir çağda evler artık geniş ve işlevsiz boşluklardan oluşmamalıdır, Bauhaus anlayışında evler tek katlı, maliyeti ucuz, çekirdek aile olarak tanımlanan üç-dört kişilik ailelere uygun iki, üç odalı evler ön görüyordu. Necatigil’in “Yeni Yıla Girerken” şiirinden anlaşılacağı üzere bu yeni konuta alışmak, geleneksel eve doğup ardından bu yeni konut tipinde yaşamaya başlayan insanlar için güçtür.

“Başka odamız da yok

Bir misafir gelirse

Ne çıkar, çoluk çocuk

Otururuz böylece.”³²²

Bauhaus kübizmle ilişkiliydi ve konutlar apartmanlara dönüşmeye başladı. Toplu konut hem maliyet olarak ucuzdu hem de kübizmin de Bauhaus’un da ön gördüğü betonarmeyi kullanmak apartmanda daha işlevseldi. Müstakil ev yerini yavaş yavaş apartmana bırakmaya başladı.

Necatigil, “Evler” şiirinde evleri teşhis sanatı yoluyla insana benzetir ve tüm bu değişimleri evlere yansıtır. Konut değişince yaşam biçimi de değişecektir.

“Evlerin çoğu eskidi gitti, tamir edilemedi

Evlerin çoğu gereği gibi tasvir edilemedi.

³²⁰ Sezer, “Bauhaus’un Modern Mimari Kültürünün Yayılmasındaki Rolü, s.52

³²¹ Türk evinin özellikleri için bu tezdeki ilgili bölüme bakılabilir.

³²² Necatigil, **Bütün Şiirleri**, s. 92

Kimi hayata doymuş göründü.

Bazıları zamana uydular.”

Evlerde değişen yalnızca biçim olmamıştır, modern konutta yaşayan ailede modern hayatın tesirini görmek de mümkündür. Değişen yalnız yetişkinler değildir, çocuklar da geleneksel değerlerden uzaklaşmış görünürler. Betonarmenin imkânına inanılan şehirlerde tabiattan tamamen uzak, betonlara hapsolmuş çocuklar tabiatın hissettirdiği duyguyu bilemeden büyüyorlar. Bu duygu yoksunluğu bir noktadan sonra öfke ile kendini göstermeye başlıyor.

“Evlerin çoğunda dirlik düzen,

Kalan bir hâtırâ oldu geçmişte.

Gönül almak, hatır saymak arama.

Evlâtlar aileye âsi işte.”

Geleneksel Türk evinde birey, yaşama çevresindeki insanlarla katılırdı. Bu birliktelik mahremiyeti muhafaza eden fakat insanların birbirlerinden haberdar olmalarına da imkan veren bir yaşama şekliydi. Apartmanlarda “sefer taşı” gibi yaşamaya başlayan insanlar için artık bir diğerinin derdini bilmek imkansızdır. Zaten bu çağ, bireyselliği vurgular. Bireyselliğe imkan sağlayan en önemli mekânlar da evler olmuştur. Dış dünyanın çetin savaşında hayat kavgasında olan insan için yalnız kendi konforu öncelikli hale gelmiştir. Bu değişim de Necatigil’in gözünden kaçmaz.

“Evlerde nice cinayetler işlendi,

Ruhu bile duymadı insanların.

Dört duvar arasında aile sırları

Dört duvar arasında dünyanın kahırları.

Bunca çocuk bunca erkek, bunca kadın

Gözyaşlarıyla beslendi.”

Apartmanlar toplu konut ihtiyacını karşılamak gibi politik bir söylemle ortaya çıkmış olsa da zaman içinde apartmanlar sermaye sahiplerinin rant kaynağı haline

geldi. Ucuz malzeme ve ucuz işçilik yoluyla kutu gibi evler yapanlar yalnızca ürünlerini satacak bir kitleye yöneldi. Böylece, özel mekân daha da özelleşti, bireyselleşmenin etkisiyle “öteki” tamamen dışarda bırakıldı. Necatigil’in üzüntüsü böylesi bir atmosferde “öteki” haline getirilen yoksullardır.

“Şu dünyada oturacak o kadar yer yapıldı:

Kulübeler, evler, hanlar, apartmanlar,

Bölüşüldü oda oda, bölüşüldü kapı kapı

Ama size hiçbir hisse ayrılmadı.

Duvar dipleri, yangın yerleri halkı,

Külhanlarda, sarnıçlarda yatanlar!”³²³

Apartman, Necatigil için geçmişini perdeleyen büyük ve çirkin bir nesnedir. Apartmanlar, şiirlerin hiçbirinde sevimli bir yüze bürünmez.

“Ahtapotlar gibi apartmanlar

Buraya da salmış kollarını

Yoksul aileler çekilmişler

Satıp savıp mallarını.

Böyle böyle benim eski mahalle

Hoyrat servetlerin karşısında silinip gitmiş bile.”³²⁴

Şiir, ilk mısrasından bu yana değişimi konutlar bağlamında anlatmaya çalıştı. Necatigil evleri kişileştirerek toplumsal eleştiriyi bu yolla yapmış oldu. Zaten ayrımı epey belirginleşmiş olan toplumsal sınıflar konutlar üzerinden yeniden tartışılır hale getirildi. Dolayısıyla şunu söylemek yanlış olmayacaktır. Necatigil’de ev, sınıfsal bir mekândır.

³²³ Necatigil, **Bütün Şiirleri**, s.55-56

³²⁴ Necatigil, **Bütün Şiirleri**, s. 95

Necatigil hem geleneksel bir mahalleye doğmuştur hem de Ayşe Sarısayın'ın aktardığına göre, uzun yıllar Beşiktaş'ta ahşap bir evde yaşamıştır. Ayşe Sarısayın bu ahşap eve doğmuştur. Sarısayın bu evi şöyle tasvir eder.

“Küçük, ahşap bir ev var ilk çocukluk anılarımda. Giriş katında çok sıcak bir oturma odası, yanına yaklaşılmaması gereken bir soba, sobanın üzerinde fokurdayan bir çaydanlık. Genellikle kapalı duran, yalnızca konuklar geldiğinde kullanılan bir konuk odası. Soğuk ve çok gizemli. (...) Bodrum katında soğuk bir mutfak, birkaç basamakla inilen. Çok soğuk bir banyo, mutfağın hemen karşısında. Gıcırdayan tahta merdivenlerden çıkılan ikinci kat, soğuk yatak odaları.”

Sarısayın'ın anlattığı bu ev geleneksel evlerin işlevine uygun olsa da bu anılarda konfora ve rahatlığa dair bir husus bulmak zordur. Belli ki sürekli somut olarak soğukluğu vurgulanan bir evde yaşamak zordur. Ahşap hem gıcırdayan hem de soğuk olması yönüyle anlatılmıştır. Ahşaptan taş evlere geçilmesi de zaten yukarıda anlatılan sebeplerden olmuştur. Necatigil de bu evdeki zorlukların farkında olacak ki bir süre sonra bir apartman dairesine taşınır. Buraya taşınması elbette onun mizacı için radikal bir karar olacaktır fakat apartmanın konforunu Necatigil, Salâh Birsâl'e yazdığı şu sözlerle ifade eder:

“Akaretler'deki Şair Nedim Caddesi'nin İhlamur köşğine doğru devamı olan Nüzhetiye Caddesi'nde yeni bir apartmana başladığını duymuş karım. Ve bıkmıştı “kir yuvası” o eski evlerden. Camgöz Sokağı'ndaki eski evi satıp, temelden parti parti para yatırarak, bu Deniz Apartmanı'nın 4. Katındaki dairemize taşındık nihayet. (...)”³²⁵

Görülüyor ki Necatigil her ne kadar eşi zoruyla bir apartman dairesine çıktığını söylese de mektubunda geçen “kir yuvası o eski evler” şairi yormuş görünüyor. Demek ki şairin bağlılığı somut olarak eski evlere değildir. Necatigil bir estet olsaydı her şartta bu evleri estetik bulduğu için yaşamaya devam ederdi. Necatigil'in şiirlerindeki geleneksel ev özlemi aslında geleneğin, geçmişin kendisinedir. Şair, takıntılı bir şekilde eskide ısrar etmez. Fakat yukarıda evleri kişileştirdiği gibi, değişimin evlerde değil zihniyette ve yaşam biçiminde olduğunun

³²⁵ Sarısayın, **Çok Şey Yarım Hâlâ**, s. 41

farkındadır. Necatigil'in özlemi bunlardır. Bu nedenle ev değiştirmiş olsa dahi eski evlerini ve mahallesini özler, değişim karşısında duygulanır.

*“Çocukluğumun geçtiği sokakta
Biraz dolaşayım dedim
Şimdi oturduğum yerden uzakta.
(...)
İnsanları değişmişti,
ondan belki de
sonra pek çok evlerin yerinde
yeni yeni binalar belirmişti.”*

Evler, Necatigil için geçmişin anahtarlarıdır. Geçmişin özlemi evlerle sembolleştirilir.

*“Eski günler neredesiniz,
Açın kapınızı da evinize gireyim
Ama nerde o evler
Ne bileyim.”³²⁶*

Geçmiş, mahallenin samimi atmosferinde aranır. “Çay” şiirinde

*“Ve çok yaşlı bakkal, sabah, kenar mahalle.
(...)
Bir zamanı yeniler, bir gün o da bize benzer
Kalır uzaklarda dertli anne
Neden bazı şeyleri pek çabuk unuturuz
Çünkü apartmanlar o evlerin yerinde.”³²⁷*

³²⁶ Necatigil, **Bütün Şiirleri**, s. 95

³²⁷ Necatigil, **Bütün Şiirleri**, s. 124

Apartman bu şiirde yeniliğin, asriliğin sembolüdür. Geçmişte kalan samimi hatıralar apartman yüzünden unutulmuştur.

“*Kör Işık*” şiirinde apartmanın konforunun farkında olduğunu fakat eskiye de özlem duyduğunu görürüz.

“Ele güne karşı onun gibiler

Apartman, konfor

Ağaç evler öldü,

Betonlarda yaşıyor.”³²⁸

Necatigil’in evlerinde Bauhaus izlerini gördük. Bu izler, şair yalnızca çevresinde bu değişime tesadüf ettiği için şiire bırakılmış değildir. Bu, bilinçli bir tercihtir. Necatigil’in gördüğü evler Bauhaus’un etkisiyle geçmişini ve şimdisini görebileceği evlerdir. Bu mukayese ancak Bauhaus anlayışını tanımış bir şairin yapabileceği bir mukayesedir. Bauhaus, bu tezin ilk bölümündeki tarihselliğinde de anlatıldığı üzere Almanya’da ortaya çıkmış bir tasarım okuludur. Necatigil’in iyi Almanca bildiği, Almanca’dan çeviriler yaptığı herkesin malumudur. Behçet Necatigil’in Almanya sürecini kızı Ayşe Sarısayın şöyle anlatıyor:

“Yüksek Öğretmen Okulunda Alman Filolojisindeki bazı derslere misafir öğrenci olarak katılmış ve ilk ders yılı sonunda (1937 Temmuz) “Deustcher Austauschdienst” kuruluşunun davetlisi olarak bursla Berlin’e gönderilmiş. (...) Berlin’de Vakıf’tan öğrenci bursunu alana kadar son derece parasız ve zor koşullarda geçen birkaç gün. Berlin Üniversitesinin Almanca dil kurslarına devam ederek Ekim ayına kadar Almanya’da kalmış.”³²⁹

Ayşe Sarısayın, bu dönemde babasının Almanya’da neler yaptığını sormanın akıllarına hiç gelmediğini söylese de şiirlerinden, Necatigil’in Almanya’da karşılaştıklarından birinin Bauhaus olduğunu görebiliyoruz. Kaynaklar Bauhaus’un ortaya çıkış tarihini 1919 olarak vermektedir. Ayşe Sarısayın’ın aktardığı bilgidен

³²⁸ Necatigil, **Bütün Şiirleri**, s. 142

³²⁹ Sarısayın, **Çok Şey Yarım Hâlâ**, s. 73

edindiğimize göre Necatigil 1937’de Almanya’dadır. Tarihsellik de bu karşılaşmayı doğrulamaktadır.

Necatigil çevirileri sırasında Alman şair Rilke’den de etkilenmiş görünmektedir. Rilke de Necatigil gibi mekân üzerine düşünce geliştirmiş bir şairdir.

Necatigil, Bachelard’dan da etkilenmiş görünmektedir. Bachelard’ın evdeki eşyayı uyandıran ve ona ruh, canlılık katan kişiyi kadın olarak tasvir etmesi Necatigil’de “Perili Ev” şiirinde vardır.

“Gezmiş eşyada belli,

Bir kadının elleri.”

Bu mısra, kadını eşit ve özgür bir kimlikle toplumsal hayata konumlayan Cumhuriyetçi anlayışla çelişir. Her bireyin üretime katıldığı bu yeni devlette kadın ve erkek evin, hayatın ve geçimin yükünü birlikte omuzlar. Bu nedenle kadının ev içindeki konumu da değişmeye başlamıştır.

“Eski Sokak” şiirinde konut mimarisinin değişmesiyle bireysel ilişkilerde nelerin kaybedildiği anlatılır. Ayşe Sarısayın’ın ahşap evden apartmana taşındıklarını anlattığı sahneyi Necatigil bu şiirinde şu mısralarla anlatır.

“Küçük ahşap, bir dizi evlerdi

On yıl önce o sokak

Sonra geniş caddelere çıktık

Apartman - - sizden uzak.”

Apartmanın imkan verdiği bireysel ilişkiler sınırlıdır. Apartmanda yaşayan tüm bireyler çağın hızına kapılmış durumdadır. Şair de bunu geçim derdi olarak sıklıkla şiirinde kullanır. Apartman kolektif bir yaşam imkânı sunmaz. Bilakis olabildiğince ayırıştırır ve ötekileştirir.

“Komşunuzduk ama görüşemedik

Hiç vakit yoktu.”

Geleneksel zaman anlayışı yerini modern saatlere bıraktığından, bireyin günü verimli kılmak için çabalaması gerekmiştir. Gün, saatlere ve saniyelere bölünmüş sürekli akan ve hiç durmayan, hep ileriye giden bir zaman tasavvuru ortaya çıkmıştır. Zamanın kayıp gitmesi, bireyde panik hali meydana getirmiş ve sürekli her şeye yetişmeye çalışan fakat hiçbir şey için zaman bulamayan yeni bir insan tipi meydana gelmiştir. Necatigil bunun farkındadır.

Kalın betonlarla, kutu kutu bölünen katlar aynı zamanda bireyin bir diğeriyle ilişkili olması imkânını ortadan kaldırır. Mahalle ve sokak ortadan kalktığında toplu konut, bireylerin birbirlerini tanımadan aynı mevkiyi paylaşmalarına neden olur.

“Bilmezdik, siz

(Hiçbir şey paylaşamazdı)

Çarşılardan neler getirirdiniz

(Herkesin kendi telaşı)”

Necatigil, daha önceki şiirlerinde aldığı her şeyi; çocukların ve yoksulların imkansızlıklarını düşünerek saklamaya, kağıtlara sarmaya çalıştığını söylemişti. Çünkü mahalle şeffaf bir yapıdır. Fakat şeffaflığı mahremiyete engel olmaz. Çünkü müstakil bir yaşantı kolektif bir cemiyette devam eder. Apartman bunu ortadan kaldırır.

“Açılan kapıyı hemen kapatmak

Karşılıklı gizlemektir bir şeyleri

Gelen gidenimiz olurdu ya

Gülüşmeler bizden değildi.”

Apartman komşuluğu samimi bir ilişki değildir, komşular birbirlerinden kaçır ya da saklanır. Kimse bir diğeri gerçeğe derdini bilmez çünkü bunlar karşılıklı gizlenir. Aynı zamanda apartmanlarda mahremiyeti korumak da güçtür. Ortak bir koridor diğer evlerin her şeye şahit olmasına neden olur. Daireler beton duvarla ayrıldığı için, geleneksel evlerdeki müstakillik sürmediği için her aile bir diğeri gerçeğe

yaşantısına şahit olur. Gülüşmeler, konuşmalar, misafirler bir diğer komşudan saklanamaz.

*“Bilmezdik kaç nüfus her hâne - -
Duyulurdu sertçe sesi bir kapının:
Bağırın erkek bir boşluğa karşı
Ağlayan bir genç kadın.”*

Bununla birlikte diğergâmlığa imkan sağlayan bir diğerinin derdinden haberdar olma, komşusunun elinden tutma geleneği de apartmanlarda iyiden iyiye çözülmüştür artık.

*“Kimsin sen - - sorsaydım hepinize,
Gelirdi aynı yankı hepinizden:
Sana mı kaldı, işine bak,
Kimsin sen?”³³⁰*

Çağın getirdiği yabancılaşmanın birey üzerindeki tesirini apartmanlarla sembolleştiren Necatigil, “Duraklar” şiirinde de benzer konulardan şikayetçidir.

“Yan yana daireler:

- 1) *Gecikme*
- 2) *Çok geç*
- 3) *Gitti - -*

*Aradığın hangisi,
Kime neyi, soracaksın?”³³¹*

Çünkü Necatigil, insanların birbirine yabancılaştığının ve bir diğerinden haberinin olmadığını farkındadır. Bundandır ki:

“Şunlar ki kuytusunda

Binânın sorulsa

³³⁰ Necatigil, **Bütün Şiirleri**, s.418

³³¹ Necatigil, **Bütün Şiirleri**, s. 445

Kim var, ne gördün

*Sessizlik mezar olur.*³³²

Mısralarında ifade ettiği gibi binalarda yaşıyanlar birbirinden habersiz, burada yaşıyanlara bir diğeri sorulmaz.

Bununla birlikte Bauhaus mimarisinin uygun gördüğü bir iki odalı evler de şairi bunaltır. Ev, apartman dairesine girdikten sonra bir ferahlık mekânı olamaz. Evin bu denli nohut oda bakla sofa olması şairi rahatsız eder, sıkışmışlık duygusu uyandırır.

“Kurumuş, bozulmuş

Yer tutar

At artıkları, yer aç!

Önce büyük kaplar

Azaldıkça küçüklere

Eni boyu belli, yer aç!

Odalar, dar dolap

Kitaplara, eşyalara kedilere

Dolu taşıtlar - - kendine

*Yer aç!”*³³³

Kutu gibi evlerde insan, kendine yer bulabilmek için eşyanın hakimiyetinden kurtulmalıdır. Sanayi mallarının etkisiyle evler gereksiz objelerle doluvermiştir. Salonlarda objeler, biblolar, ıvır zıvır eşyalar kolayca üretilebildiği için kolay ulaşılır hale gelmiştir. Bunlarla doldurulan küçük evlerde kişinin kendine yer bulması ancak bunlardan kurtulmakla mümkündür. Necatigil’in öfkesi belli ki burada eşya çokluğuna ya da evin küçüklüğüne değildir. Eşyalar büyüdükçe ve evler küçüldükçe birey kendini dünyada iyiden iyiye sıkışmış hisseder. Bunun için önce kendine yer açmalıdır.

³³² Necatigil, **Bütün Şiirleri**, s. 447

³³³ Necatigil, **Bütün Şiirleri**, s. 465

Mimaride tek tipleşmeyle birlikte mekânın işlevsel ve kendine özgü hali kaybolur. Bölgenin ihtiyaçlarına göre konut inşa etme anlayışı kalmadığından çok sıcak bir iklime de çok soğuk bir iklime de ihtiyaçlar düşünülmezsizin birbirinin kopyası binalar inşa edilir. Bu durum kent yaşamında büyük bir sorun haline gelir. Balkon olmayan ya da tek cepheye balkon konumlandırılan evler, güneşi evin içine pencereler, dairedeki hava değişimine engel olacak şekilde birbirine konumlanmış apartmanlar bu dairelerdeki insanlar için hayatı zorlaştırır. Bu nedendir ki Necatigil sıklıkla evlerde sıcaktan bunalmış insanları, perdenin dahi kıpırdamadığı odaları, kavurucu evleri tasvir eder.

“Ev Çölü” şiirinde; bahçesinde ağaçları olan, içinde yaşayan ailenin ihtiyaçlarına göre yapılmış, mevsimlerin ihtiyacını gözetten “insana dost” bir ev tasviri yoktur. “Çöl” gibi çetin bir kelime ev ile birlikte zikredilerek anlam derecelendirilir.

*“Alev alev yanıyor temmuz ortası sokak
Sıcak olanca evde
Delikli taşlara demin dökülen su
Tuzlu bir tortu oldu düştüğü yerde.”*

Burada hatalı olan tek nokta mimarideki ihtiyacın gözetilmiyor oluşu değildir. Kentleşme de şehrin ihtiyaçlarından uzak haldedir. Her mahallede bulunmayan parklar da insanın tabiatta ferahlama ihtiyacına yetmeyecektir. Bu nedenle yaz mevsiminde insanın evden uzaklaşması bir ihtiyaçtır.

*“Evler cehennem gibi,
Durulmaz oturulmaz
Sıcakta bunalmış milleti
Bahçe kendine çekiyor”³³⁴*

Modern yapılarda kullanılan devasa camlar yalnızca iç mekânın ısısını dengesiz hale getirmekle kalmaz aynı zamanda mahremiyeti de etkiler.

³³⁴ Necatigil, **Bütün Şiirleri**, s.62

“Camlar açıldıkça bu sefer de dışardan

Eve gelip gidenler bilmeden çoğalttı.”³³⁵

“İnsanların evlerinin her tarafı cam oldu, mahrem dünya kalmadı. Isıtma imkânı Chicago ya da New York’un sıcağında bir bina yapıldıysa ertesi sene Stockholm’de taklit edildi daha ertesi sene Hindistan’da, Tokyo’da, İstanbul’da taklit edildi, sınırlarının ne olacağı analiz edilmeden, abartılarak ve ruhlarından yoksun hâle getirilerek Amerika’nın içinde ve dışında tekrar edilmeye başlandı.”³³⁶

3.6. MEKÂNLAŞMAMIŞ UZAMLAR:

Uzam, sosyologlar, biyologlar ve fizikçiler için her zaman doğası anlaşılmaya çalışılan bir kavram olmuştur. Geometri ise her zaman uzamı nokta, çizgi ve nesnelere incelemiştir. Bu noktada uzun zaman geçerli olan görüş Öklid geometrisindeki uzam anlayışı olmuştur. Öklid’in geometrisi iki ya da üç boyutlu ve uzun yıllar tek uzam anlayışı olarak kabul edildi. Öklid’e göre düzlemdeki bir noktadan, aynı düzlemde paralel olarak yalnızca bir çizgi geçebilirdi. Üçgenin açılar toplamı 180’di. Öklid’den sonraki bilim adamları bu kanıyı yanlışladılar ve yeni uzam anlayışları ortaya çıktı. Bu yeni uzam fikrinde üçgen 180 değildi ve yeni geometriler keşfedilmişti. Örneğin bir simit şeklinde ya da şerit gibi yeni uzamlar var oldu. Yeni anlayışlar matematik, fizik ve geometri alanlarında olmakla birlikte bunlarla sınırlı kalmadı. Uzamın doğasına dair tartışmalar sürüp gitti.

Necatigil’in “Dörtlü Yonca” başlıklı şiirinde geometrik uzamın matematikle ilişkisini okuyabiliyoruz.

“Eşkenar üçgenin A köşesi kopsa

Kapı

Çocuk sokaklarda.

B köşesi kopsa

Pencere

³³⁵ Necatigil, **Bütün Şiirleri**, s. 227

³³⁶ Turgut Cansever, s. 22

Soğuk dolar içeri

Üşütür, hasta.

C köşesi kopsa

Aç

Yok küçük sofr

Bir üçgenin köşeleri üç kenet

Tutuşmuşlar el ele

Her biri kendince kopmayı bekler

Çocuklar büyüsün hele.”³³⁷

Bu şiirde üçgen ev hayatını simgeler. Eşkenar üçgenin her bir kenarı Necatigil için önemli yaşantıları temsil eder. Hepsi birbiriyle denktir çünkü eşkenar üçgende de tüm kenarlar birbirine eşittir. Ev, üçgenin çevrelediği bir uzam haline gelmiştir. Bu şiirde şair, baba olarak sorumluklarını ifade eder. Bu nedenle ev uzamı üçgenle eşleştirilir. Daire ya da dörtgen gibi geniş hareket imkânı sağlamayan bir biçim özelliği ile ev “sıkışık” bir geometrik uzam haline gelir.

Durkheim’a göre uzam, toplumların düşünce kategorilerine göre heterojen hale gelir. Bunu şu sözlerle açıklar.

“Her toplumda uzam heterojendi. Ancak, birbirinden farklı uzamlarla ilgili, toplumun tüm fertlerinin paylaştığı bir kolektif anlayış mevcuttu. Dolayısıyla da sosyal kökenleri olmalıydı, bu uzamsal sınıflandırmaların yapısal anlamda sosyal yapılara benzeş olduğunun göstergeleri vardı.”³³⁸

Spengler de Durkheim’in bu görüşünü destekler. O da Mısır, Çin ve Yunan toplumlarının uzamı inşa etme ve anlamlandırma biçimlerine odaklanır. Ona göre

³³⁷ Necatigil, *Bütün Şiirleri*, s. 194

³³⁸ Kern, *Zaman ve Uzam Kültürü*, s.214

Mısırlılar uzamı, insan ruhunun sonunda atalarının karşısına çıkacağı dar bir yol olarak görürler. Bu nedenle en belirgin yapıları binalar değil taş duvarlı yollardır. Çin kültüründe uzam, dünyayı dolaşan yoldur ancak bireyi ecdadının mezarına yönlendiren doğadır. Yunan uzamında da hakim olan, yakınlık ve sınırlılık duygusudur. Yönetim biçimi sınırlanmış şehir devletleri ve tapınaklardır.

“Dar Dörtgende Günler” şiirinde de geometrik uzamı karamsar bir duyguyla takip edebiliyoruz. Burada öncelikle şiirin başlığındaki “dar” ifadesi dikkatimizi çekiyor. Dörtgen, yukarıdaki üçgenden daha geniş bir iç açılar toplamına sahiptir. Buna rağmen Necatigil bu yeri de dar olarak tasnif ediyor.

“Dar dörtgende günler

Un, toz

Parçalanın taş değil, kalbiniz

İndikçe balyoz.”³³⁹

“Birey” şiirinde bu dar dörtgenin neresi olduğunu şu mısralarla anlıyoruz:

“Çekmek kadirğaları bitkin, bezmiş

Kendimize bile fazla çok zaman

Dar dörtgeni nasıl kırsın bu gövde

Eşleri mi evleri mi çocuklar destan.”

Dörtlü yonca şiirinde dar iç açılı ile tarif edilen ev içi sorumluluk burada dörtgen haline dahi gelse şair için ev yine de “dar dörtgen”dir. Necatigil her zaman geçim derdinde olmuş bir şairdir. Bu nedenle evin sorumluluğu, çocukların ihtiyaçları onu maddi bakımdan korkutan gereklilikler olmuştur. Bu nedenle “darlık” olarak tarif ettiği bu uzam aslında halk ağzındaki “dar boğaz”ın maddi karşılığı olabilir.

3.7. SİNEMALAR:

³³⁹ Necatigil, **Bütün Şiirleri**, s.176

Modern dünyada pek çok unsur bilinci doğrudan şekillendirdi. Psikanaliz, görecelilik kuramı, kübizm ve sinema gibi yenilikler insanın dünyayı algılama biçimi üzerinde etkili oldu.

Fotoğraf karelerinin hareketlenmesi, zamanı dondurma hissi uyandırdığı için ilgi çekiciydi. Zamanın durmaksızın ileri akması ve geçen zamanın geri getirilememesine dair endişeler sinemanın icadıyla bir nebze olsun sakinleşti çünkü sinema; ânı, hareketli fotoğraf sahnelerine hapsedebiliyordu. Kern, sinemanın işlevini şöyle anlatıyor.

“Sinema, olgu akışlarını kaydetmede, hatta tarihin akışını şekillendirmede kullanılıyordu. Sinemayla deneyimlediğimiz, hafıza fonksiyonlarımızın nesnelleşmesidir. Hem fotoğraf hem de sinema, resim ve tiyatrunun dışarıda bıraktığı, geçmişin tüm karmaşık detaylarını korur. İlk sinema salonları, kısa metrajlı yakın tarih dilimleri sayesinde izleyen müşterilerin hafızalarındaki detay ve isabeti artırmalarıyla kurumsal önem taşırlar.”³⁴⁰

Sinema ile ilgili tüm teoriler onun eğlence işlevinden ziyade, hafıza ve bellek işlevi üzerinde durur. Görünen o ki sinemada insanın “hayret”ini kamçılayan bir taraf vardır.

Necatigil’de sinema mekân olarak sıklıkla kullanılmaz. Bir sosyal mekân olarak yalnızca 1 kez geçer fakat Necatigil gibi zaman tasavvuru kuvvetli bir şair için belli ki sinemanın eğlence işlevinden ötesi vardır.

“Kovboy Filmleri” şiirinde cebinde para oldukça sinemaya gittiğini ifade eder. Beyaz perdedeki hareketlilik onun dikkatini celbeder.

“Ucuz sinemalara giderim.

(...)

Kovboy filmlerine biterim.

Kızı hesaba katma.

Artistler yalnız erkek.

³⁴⁰ Kern, **Zaman ve Uzam Kültürü**, s. 84-85

Şarkı, çalgı, gürültü,

Kavga, yumruk, tabanca,

Yaşa, vur, kır sesleri

Çın çın öter salonda.”³⁴¹

3.8. ZAMAN/ÇAĞ DEĞİŞİMİ ŞİİRLERİ:

Geleneksel hayattan modern hayata geçişte en büyük değişiklik zaman tasavvurunda olmuştur. Bilim dünyasında yapılan çeşitli çalışmalar zaman algısını değiştirdiği gibi bu değişim mekân tasavvuruna da sirayet etmiştir. Bu nedenle zaman ve mekân birbirinden bağımsız kavramlar değildir. Stephen Kern tüm disiplinlerin aslında bu iki kavram içine yerleştiğinden söz eder. Zaman ve mekân, tüm deneyimleri kapsayan geniş bir çerçeveye sunar. Burada şiirleri açıklamak için Stephen Kern’ün “Zaman ve Uzam Kültürü” başlıklı çalışmasından yararlanacağız. Kern, bu eserinde zamanı üç başlıkta inceler: Geçmiş, Şimdi, Gelecek. Kern, bu başlıkların felsefeden geldiğini öne sürer ve sıklıkla felsefi literatüre gönderme yapar. Zaman, edebi eserlerde de kilometre taşı kavramlardan biri olduğu için Stephen Kern, Marcel Proust’un meşhur eserine de sıklıkla değinir.

Mekânîk saatlerin icadından sonra zaman, saatler ile izlenebilen bir mefhum haline gelir. Özellikle standart zamanın tanınması tüm dünyada ortak bir zaman kavramını hatalı bir şekilde ortaya çıkarmıştır. Her ülkedeki yaşam dinamiği farklı olmasına rağmen tüm zamanlar, dünyanın her yerinde eşit hale gelmiştir. Ortak saatler, zamanı somutlaştırdığı için bölünmesini de kolaylaştırmış; mesai saati, uyku saati, dinlenme saati gibi parçalar oluşmuştur. Zamanı hem geçmiş, şimdi ve gelecek diye bölmek hem de yukarıda ifade edildiği gibi süreyi bölmek insan bilincini olumsuz etkiler. Zamanın hızla geçtiğini ve akıp bittiğini düşünen insan için “an” bittiğinde hayatından büyük bir parça daha eksilmiş olur. Bu da insanı sona yaklaştığını hissettiren, çaresizliğe sürükleyen bir bakış açısıdır. Geleneksel zaman anlayışını Ahmet Haşim, “Müslüman Saati”³⁴² başlıklı yazısında tartışır.

³⁴¹ Necatigil, **Bütün Şiirleri**, s. 44

³⁴² Haşim, “Müslüman Saati”, s. 6.

Haşim, geleneksel zamanı geleneksel yaşamımızın belirlediğinden söz eder. Ona göre, *“Müslüman gününün başlangıcını şafağın parıltıları ve nihayetini akşamın ziyaları tayin eder. Zaman nâmütenahi bahçe ve saatler orada açan, gâh sağa ve sola mail, güneşten rengarenk çiçekler”*dir. Haşim’in geleneksel zamanı tasvirinde dahi bir sükûnet hakimdir. Zaman, neşeli ve keyifli anları çağrıştırır. Yeni saatlerin yaşantıya girmesiyle gün yirmi dört saate bölündü. Bu durum, *“ziyada başlayıp yine ziyada biten, on iki saatten kısa, hafif ve yaşanması kolay bir gün”* olarak hissediliyordu. Bu değişim neticesinde Haşim, buna maruz kalan kişileri *“çölde yolunu şaşırınlar gibi zaman içinde kaybolmuş kimseler”* olarak niteler. Bu bocalama hali aradan yıllar geçse de Necatigil’de de hissedilir. Çağın arızî hali artarak devam eder ve şairin bulunduğu döneme sirayet eder. Geleneğe *“ahir zaman”* olarak anlam karşılığını bulan, şairin *“garip”* dediği zamanlar başlamıştır.

“Saatler” şiirinin başlığına bakıldığında zamanın değil, süreyi temsil eden saat kelimesinin tercih edildiği dikkat çeker.

“Ne diye bulmuşlar

Dertliler biliyor

*Geceler kaç saat.”*³⁴³

Vakti anlamak için yeni bir saate ihtiyaç yoktur Necatigil’e göre. Fuzulî’ye atıfla

“Şeb-i yeldâyı müneccimle muvakkît ne bilir

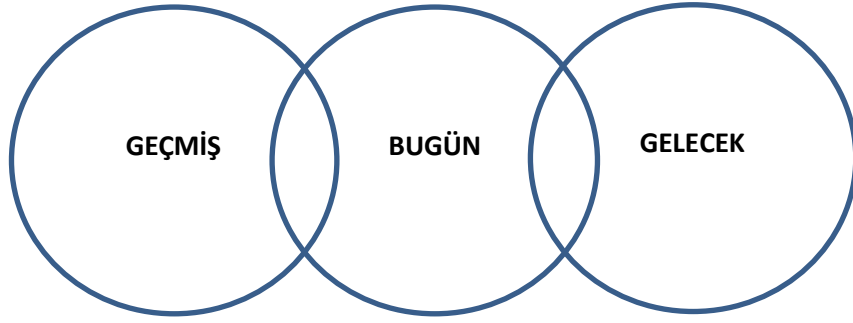
Mübtelâ-yı gâma sor kim geceler kaç sa’at”

şair bizi geleneğe gönderir. Dolayısıyla vakit algısını da mekânîk değil doğal bir algılama yoluyla anlaşılmasını bekler. Bu nedenledir ki zaten ehl-i gam, vaktin farkındadır. Necatigil’e göre vakti anlama geleneğin inandığı ve yaşadığı şekildedir.³⁴⁴

³⁴³ Necatigil, **Bütün Şiirleri** s. 495

³⁴⁴ Necatigil, okuyucuya Fuzulî’yi *“Şeb-i Gam”* şiirinde de hatırlatır. Bunda hem onun divan şiirinden etkilenmiş olmasının etkisi vardır hem de geçmiş tasavvur ederken divan şairlerini kendine yol gösterici kılmıştır.

Parçalı zamanı redderek zamanı bir akış yani süreklilik olarak kavrayan kişi Bergson olmuştur. Bu anlayışa göre geçmiş belli bir takvim zamanında sıkışmamıştır, bugüne akar, izleri bugünün içinden takip edilir. Gelecek ise bugün inşa edilen bir mefhumdur. Kendi başına diğer zaman parçalarından ayrılmaz. Bergson'un zamanı aşağıda sembolleştirilmeye çalışılacaktır.



Zamanlar birbirine eklenerek gider. Her biri müstakil birer parça değil bir diğerinin parçasıdır. Bu nedenle sembolleştirirken kesişim alanı özellikle gösterilmiştir. Şairin konumu tam da kesişim alanındaki boşluktur. O, geçmişle bugünün arasındadır. Geçmişin bugüne aktığı yerde durur. Bugünün farkındadır ve bugünün geleceğe evrildiği noktada bulunur. Yani şair “orada” olmaklığıyla hem geçmişi takip eder hem geleceğe tesir eder.

“Zaman Kayması” şiirinde bizzat Necatigil'in kaleminden zamanların birbirine kaynaştığını okuruz.

“Kaynaşır birbirine gün olur zamanlar

Geçmiş, gelecek bileşir tek kesitte.

Sonra ilk kez yaşanmışı dünlerde

Ya da başlar ansızın tâ ilerde olacak.”³⁴⁵

Necatigil, geçmişe bir nostalji olarak bakar. Sürekli geçmişte yaşamak arzusunda değildir, geçmişten aktarım yapmaya çalışır. Kıymetleri bugüne devşirir.

³⁴⁵ Necatigil, **Bütün Şiirleri**, s. 266

Geçmişte yaşanan hadiseler ya da geçmişin yapılarını bugün görmek Necatigil'i heyecanlandırır ve duygulandırır. "Fenni Eğlence" şiirinde,

"Ateşli kül cız eder suya değince.

Aklınıza eski günler gelince

*Yüreğiniz cız eder."*³⁴⁶

Mısralarında geçmiş karşısındaki hüznünü görmek mümkündür. Burada şairane bir benzerlik mısraların anlamını genişletir. Ateşli külün suya değdiğinde cız etmesi gibi, eski günler de hatra gelince insanı hüznendirir. Ateşli kül ve geçmiş arasında teşbih ilişkisi kurulmuştur. Geçmiş, hala tazedir. Bu nedenle yüreğe değince hala üzüntü uyandırabilecek kudreti vardır. Kül bitmeye yakınlığı, ateşe canlılığı simgeler. Bu yönüyle ateşli kül, geçmişin yavaş yavaş silikleşmeye başlasa da tam anlamıyla canlılığını kaybetmediğine işaret eder.

"Şayet Aşk II" şiirinde geçmiş bugüne aktarılır. Geçmişte yaşananlar orada bitmez, bugüne akar. Şair, kendinden önceki şairlerin yazdıklarından geçmişi takip eder, onların bugünü şekillendirdiğini görür. Şairlerin yazdıklarının geçmişte bir takvim zamanında sıkışmamış olması, onların geçmişte yazdıklarının bugün yaşanıyor olması Necatigil için anlamlıdır. Zira kendisi de bir şairdir ve onun yazdıkları da gelecekte aynı duyguları uyandıracaktır.

"Bir bir yaşanır halde

Şairlerin yazdıkları.

Belli olur bir şiirin mânâsı

Sanki bizim için söylenmiştir.

Yüzyılların gerisinde

*Hülyalarımız yeşerir."*³⁴⁷

³⁴⁶ Necatigil, **Bütün Şiirleri**, s.38

³⁴⁷ Necatigil, **Bütün Şiirleri**, s. 48

Şair yüzyıllar öncesine anlamlar yükler, çünkü yüzyıllar önce yazılmış bir şiirde kendi hayallerini bulur. Bu bakımdan geçmiş, şairin kendini bulabileceği bir yer olarak tasvir edilir.

“Şayet Aşk III” şiirinde yaptığı

“Altın kemerler gibi

Hatıralar önümüzde”

Benzetmesiyle de geçmişe verdiği kıymeti somutlaştırır. Geçmişten kalan her şey hatıradır ve Necatigil için bu hatıralar altın kemerler kadar kıymetlidir. Altın kemer günlük hayatta sürekli kullanılacak bir nesne değildir. Sandıklarda, kapalı dolaplarda saklanır, kıymeti dillere sezadır. Geçmiş de her an hayatımızın içinde değildir, kişi geçmişiyle değil o anda yaşadıklarıyla günlük hayat pratiklerini oluştursa da, zihninin emin olduğu ve güvendiği bölgelerinde geçmiş daima kıymetli bir olgu olarak vardır.

“Değişen Dünya”da hoyratlıktan kaçmak istediği yer geçmiştir. Bugünden geçmişe bakmak şairi oldukça hüznendirir.

“Çocukluğumun geçtiği sokakta

Biraz dolaşayım dedim

Şimdi oturduğum yerden uzakta

Öyle bir hüznün çöktü ki içime

Ne bileyim

Ağlıyasım geldi kendi kendime.”

Geçmişin güzel günlerini evlerde arar. Eski günlerin güzelliği şair için eski evlerde kalmıştır.

“Eski günler neredesiniz

Açın kapınızı da evinize gireyim."³⁴⁸

“Tanış Yapılar” şiirinde de geçmiş yapılara hapsedilmiştir.

“Kaldı gerilerde yılların

Tanış yapıları yabancı

Soğuk arttı acı kendine

Kapılar çoktan kapandı

*Hele şimdi girilir mi?”*³⁴⁹

Eski Günler şiirinde geçmiş, kapıların ardındaydı. Şair evlerin kapısından geçmişe ulaşmak istiyordu ve evlere sesleniyordu. Bu şiirde ise artık umudunu kaybetmeye başlar. Geçmişin bugüne açılan kapıları artık kapanmıştır. Burada çağa da sitem vardır. Artık muteber sayılmayan geçmiş, kapılarını bu çağa kapatmıştır.

Necatigil için mimari yapıların estetik değerinden çok yaşanmışlığı hapsedmiş olması kıymetlidir. O; bir yapının üslubuna estetiğine bakmaz. Şaire göre geçmişten kalan her şey, üzerinde zamanın tozlarını taşır. Necatigil bu tozları görebilmeyi ister. Bu nedenle somut mimari yapıları onun geçmişle bağ kurmasını kolaylaştıran mekânlardır. Elbette mekânın estetiği şairin bakış açısını ve durduğu yeri belirleyecektir. Şair için bu nedenle Bauhaus ve kübizm etkisindeki mimari yapılar modern çağın karanlık yüzünü oluşturur. Bu yeni yapılar yalnızca işlevseldir. Necatigil bu yeni yerlerde geçmişin kıymetini ihtiva eden “petekler” bulamadığı için eski zamanları mekânlarda arar.

“Yedikule”, 21. Yüzyılda dahi hala geçmişten kalan parçalarıyla ziyaretçilerini büyüler. Surlar, kale dibindeki metruk ev ve bostanlar bugünün insanını anlık dahi olsa başka bir tarihe konumlandırır. Necatigil’in bu şiiri yazdığı 1975 yılında bu izleri takip etmek ve bu mekânın atmosferine kapılmamak belli ki elde değildir. Necatigil’in nokta-i nazarından bu semt yalnızca geçmişin değil, mütevazı zamanların da bir temsilidir.

“Küçük kent kapıları, sur dibi dükkanlar

³⁴⁸ Necatigil, **Bütün Şiirleri**, s. 95

³⁴⁹ Necatigil, **Bütün Şiirleri**, s. 434

Her zaman olmalıdır.
Yolları nasılsa oralara düşenler
Eskilerin durduğu bir zaman olmalıdır.”
Aralık kapıdan yalpalı alevde
Bir usta, bir çırak görülür olmalıdır.
Az ilerde basık, dar
Sur kapısından geniş
Sularında akşam bir gün
Bostanlara yürür olmalıdır.”³⁵⁰

Şair aynı tarihlerde Beşiktaş semtinde yaşar. Bu semti diğer şiirlerinde sürekli değişime uğrayan bir bölge olarak tasvir eder. Eski yapıların yerini yeni apartmanlar aldığı, kent hayatı böylesi merkezi bir yerde hızla akıp gittiğinde Necatigil burada geçmişin izlerini takip etmekte zorlanır. Bu nedenle usta-çırak ilişkisinin devam ettiği, sebzelerin hâlen bostandan toplanıp kişilere ulaştığı bir zamanı tahayyül etmek için bu semttedir. O, geçmişin koleksiyoncusu değildir, geçmişi izleyerek ve estetize ederek tüketmez. Eski zamanların anlam değerlerini bugünde arar, bugüne aktarmaya çalışır. Eskiliğini muhafaza eden yapıların işlevi Necatigil için bu izleri yakalamaktır.

Hilmi Yavuz, “Hoca’nın” bu semti hangi bakış açısıyla gezdiğini şu sözlerle anlatır.

“Hoca’nın dolaşmayı çok sevdiği bu semtleri, Tanpınar gibi betimleyerek estetize etmek gibi bir kaygısı yoktur. O, sessizliğini koruyan ve sezilerinde askıda kalmış bu mahalleleri, deyiş yerindeyse, dışa dönük bir bakışla değil, bir içe bakış’la dolaşmaktan haz duymaktadır; tabiatla ve medeniyetle değil kendisiyle baş başa kalabilmek, ‘yaşama azabı’nı kendisiyle paylaşabilmek -kendisiyle paylaştığı içe

³⁵⁰ Necatigil, **Bütün Şiirleri**, s.443

dönük bakışın, söyleme dönüşen bir betimlemesi de olamaz elbet- kısaca iki başına yürümek için... ”³⁵¹

Her bireyin geçmişe dair tasavvuru farklıdır. Necatigil, geçmişini somut nesnelere üzerinden tahayyül etmek ister. Yukarıdaki şiirde tarihsel mekân, geçmişin cisimsel anlamda korunabilmesi işlevini taşır. Stephen Kern, George Simmel’in meşhur “Harabe Kapı ve Köprü Kulp” adlı metnine gönderme yaparak uzamı üç boyutlu değil dört boyutlu olarak yeniden ele alır. Kern’e göre bir mekânda geçmişin izlerinin bulunması o mekâna dördüncü boyutu katar ki o boyut zamandır. ³⁵²

Bergson’a göre geçmiş devredilen bir süreçti. Bu yaklaşım toplumsal bilinç altını da hatırlatır. Geçmişten kalan davranış biçimleri insana sirayet eder yani insan doğduğu yerde bunları üstüne giymek üzere hazır bulur. “Bergson’a göre her hareket, izleyen tüm fiziksel ve zihinsel süreçleri etkilemeye devam eden izler bırakır. Geçmiş, hem vücudun hem zihnin dokusunda toplanır ve dans edişimizin, yürüyüşümüzün yanı sıra düşünme biçimimizi de belirler.”³⁵³

Buna göre, insan geçmişini düşünmeyi bilinçli olarak tercih etsin ya da etmesin geçmiş her noktadan bugüne sızacak bir yer bulacaktır. Necatigil bunu eşyada da sezer. Geçmiş, “Havasız Soluklar” şiirinde olduğu gibi eşyaya da tevarüs eder.

*“Hurda bir şeker sandığına tıklmış,
Minderlerin, kilimlerin, yünlerin sesi:
(Hiçbiri atılamaz, lazım.) Hırıldılı, hasta ses.
Sonra iskemle, masa, leğen, çocuk arabası,
Gazocağı, sararmış kağıtlar, süpürge
Sonra, dolapta bir sürü giysilerin sesi:
(Hiçbiri atılamaz, lazım.) Kapalı, hapis, sıkışık,
Belki de şimdiden boğulmuş
Boğulmuş, boğulmakta binbir öteberinin*

³⁵¹ Yavuz, **Behçet Hoca**, s. 26

³⁵² Kern, **Zaman ve Uzam Kültürü**, s. 86

³⁵³ Kern, **Zaman ve Uzam Kültürü**, s. 87

Soluduğunu duydum, hızlı, yavaş.”³⁵⁴

Eskimiş ve belli ki kullanılmayan eşyalar bir rüya halinde şairin gözüne neredeyse birer canavar olarak görünür. Şiirde eşyanın hakimiyeti belirgindir. Gerçekte de Necatigil’in odası burada anlatıldığı gibi eşyaların yoğunluğu altındadır. Bunu Hilmi Yavuz şu sözlerle anlatır:

*“Odası dünyadan büyük. Hayatı kasten daraltmak! Bu söz sanırım Ahmet Haşim’den çok Behçet Necatigil’i anlatıyor, onu betimliyor gibidir. (...) Hiç abartmadan söyleyeyim: Necatigil’in odası Dünya’dan büyüktür. Dünyadan büyük bir odada hayal gücü görüntünün, imge algının yerini almıştır. Ve bu tekdüzelikte değişmeyen eşyalar, eski ilaç kutuları, kağıtlar, kitaplar, sigara izmaritleri ile tepeleme dolu kül tablaları, saat, ... ve yine kitaplar arasında geçen تنها yaz saatleri!”*³⁵⁵

Bu durumu Necatigil’in eşyaya bağlılığı ile yorumlayamayız. Eskiye dair hiçbir şey Necatigil’de anlamını kaybetmez, bu nedenle çok basit şeyler dahi saklanır. Necatigil, yıllar önce yaptığı bir edebiyat sınavının evraklarını muhafaza eder. Necatigil geçmişte arayıştadır, bireysel olsun toplumsal olsun, geçmiş onun için özlem verir.

Stephen Kern, insanın zaman tasavvurunda büyük bir kırılmanın kol saatleriyle gerçekleştiğini söylemişti. Sürekli takip edilebilen, akreple yelkovanın birbirini kovaladığı ve akan bir zaman tasavvuru ortaya çıkmıştı. Zaman; saatlere, dakikalar ve saniyelere bölünür hale geldi.

*“Saatler her bir tik-tak ile zamanın parçasal niteliğini sesli olarak hatırlatırken, bölmeleri de görsel yönünü temsil eder. Saniye ibresi akıcı olarak hareket eden elektrikli modern saatler 1916’da icat edildi. O güne kadar saatler zamanın akışkanlığına model teşkil etmiyordu.”*³⁵⁶

³⁵⁴ Necatigil, **Bütün Şiirleri**, s. 144

³⁵⁵ Yavuz, **Behçet Hoca**, s.20

³⁵⁶ Kern, **Zaman ve Uzam Kültürü**, s.61

Necatigil, modern saatlere geçilmiş olan bir çağın insanıdır. Zamanın bu yeni düzenini zaten kurulmuş olarak bulur. Yine de 1955 yılında yazdığı “İnsan Saat” ile durumun farkındadır.

“Cep, kol, duvar saatleri, oturtma –, asma saat

Bildiğimiz saatler yalnız zamanı gösterir

İnsan saat der ki:

-Zaman nedir?

İnsan saatin sesi, çokluk gece vakti

Boşluklara uzanır tok ve ağır.

İnsan saatin sesi yayılırken havada

İnsanların kimisi en derin uykularda

İnsanların kimisi daha uyumamıştır.

İnsan saat çalarken çokları sağır,

Kayıtsız, bencil.

İnsan saat der ki

-İnsanlık bu değil!”³⁵⁷

İnsanın vakti ile dünyanın zamanı bu şiirde çatışır. İnsanın saati ömürdür.

Geçmişin izlerini bulmak, bunu arayan şair için hiç zor olmaz. Eski eşyalarda, eski şiirlerde, eski evlerde şairin aradığı hep o nostaljik hüzündür. “Kuğulu Göl” şiirinde bu kez geçmiş boya katmanlarının ardından görünür.

“Bilsek, öncekiler de bizim gibi miydiler?

Kirli badanalardan silinmiş gülüşleri,

Bir ölü sessizlik kalmış onlardan arda

Bilsek, aynı ürkek pırıltılar mı vardı

³⁵⁷ Necatigil, **Bütün Şiirleri**, s.154

Gecenin bu yarısı bu eski evde

Usulca yakılan lambalarda?”³⁵⁸

Gaston Bachelard, “Mekân, peteklerinin binlerce gözünde zamanı sıkıştırmış olarak tutar. Mekân buna yarar. Geçirilen uzun günler sonunda somutlaşmış güzelim süre fosillerini mekân sayesinde, mekân içinde buluruz.” demişti. Necatigil, geçmiş zamanı eski bir evin eskimiş badanalarında arar. Eski bir evin duvarları defalarca boyanmıştır. Her bir boya katmanının ardında eskiye dair yeni bir hayatın keşfi vardır. Bu nedenle “badana” katmanlı yapısı itibariyle geçmiş çağrıştıran güçlü bir imgedir.

Zamanın tek bir katmanı olmadığını, süreklilik halinde aktığını söyler Bergson. Necatigil de zamanı bu anlayışa göre kavrar. Yalnız aktarılan yalnız zaman değildir. Zaman içinde yaşanan deneyimler de zaman yoluyla bir diğer toplum üyesine aktarılır.

“Arada” şiirinde her şey kolektif olarak bir diğerine bağlanır. Hegel, Tinin Fenomenolojisinde bireysel bilincin varlığının temel şartı olarak kolektif bilinci gösterir. Yani geist adını verdiği kainatın ruhu, mekânda inceleneceği zaman dahi kolektif bilince ihtiyaç duyar.

“Madem küçük dünyamız ölümlerle sınırlı

Madem kişi bağlı ortak yaşamlara

Benden sana, sende ona, onlardan bize

Gitmek gelmek arada başka dünyalara

Nasıl teperdik yoksa boyuna aynı yolları

Değişiklik arada

İnsanlar değişir, evler değişir

Yeni yeni yüzler, geçilen sokaklarda”

³⁵⁸ Necatigil, **Bütün Şiirleri**, s. 211

Aşklar arada, Tanrı'nın büyük bağışı
Ferhat'lar, Kerem'ler çöllerde, odalarda
Bir anlamı var elbet
Boşuna mı yanmışlardı?''³⁵⁹

Zaman, eğer Newton'un iddia ettiği gibi mutlak bir zaman, yani geçmiş-şimdi-gelecek şekilde parçalanabilir olsaydı deneyimlerin bugüne aktarılması imkânsız hale gelirdi. Bu şiirde, şair kendisini anlamlandırırken ve bugününü yaşarken bir eli geçmişten aktarılan deneyimlerde. Bunu, bugünü yaşamının şartı sayar. Eğer geçmiş, o sürenin içinde sıkışıkça ve aktarılamasa şairler neden şiir yazmış olmalı? Necatigil Ferhat, Kerem gibi yüzyıllar öncesinde kalan halk anlatılarının ya da şiirlerin amacının dünyadaki vaktin bir noktasında kendisiyle kesişmek için yazıldığını düşünür. Çünkü geçmişin tüm unsurları farklı noktalardan da olsa bir şekilde bugüne degecektir. Necatigil, bugününü anlamlandırmak için geçmişe bakar, geçmişin aktardıklarını büyük bir memnuniyetle kabullenir.

Geçmiş kendisi ve toplumu için öğretici olmalıdır. Bugünün insanı da kendisi de kaynağını geçmişte bulmalıdır aksi halde geçmiş koca bir artıklar yığımına dönüşür.

“Değil İbrahim Edhem, İskender
Neydi karanlıklarda aradıkları
Artık yollarda da yoksa
Artık hırkalar da ülkeler de boşsa
Ne yapayım ben bu artıkları?''

Değil Âb-ı Hayat, Kevser
Saatleri durdur, kapıları kitle
İşler gene zemberekler. ''³⁶⁰

³⁵⁹ Necatigil, **Bütün Şiirleri**, s. 216

Geçmişten kalan/gelen büyük isimler Necatigil için bugüne aktarıldıysa bunun bir anlamı olmalıdır. Onlar, “kendilerine sorulursa söyleyen” kişilerdir. Fakat “-sa+idi” ekleri sorma eyleminin gerçekleşmediğini gösterir:

“Süleyman ve Sabâ, hüthüt ve Belkıs

Söyledi sorsaydık, geç git, bunlar - -

Necatigil yok şimdi

Belki bir gün olmuştur.”³⁶¹

Geçmiş, muteber bulunup da kendisine başvurulduğunda bugüne bir şey söyler. Fakat Necatigil’in sitemi buna hiç ihtiyaç duymayan çağdaşlarıdır. Devirdaşlarının tutumundan yola çıkarak Necatigil, kendisi için de umutlanmaz. “O şimdi yok.” Cümlesinden sonra onun varlığını soranlar kendisini merak edip geçmişin perdesini aralayanlar olacaktır. Necatigil, bunu da ihtimale bağlar. Bu ilgisizliğin kaynağı ona göre içinde bulunduğu çağdır.

“Hey gidi Dedem Korkut

Hey gidi Oğuz Kağan

Ne ben erince erdim

Ne çağa benzedi çağ.”³⁶²

Çağından şikayetini anlayanlar geçmişin büyük isimleridir. Necatigil bugünden birine değil geçmişin insanlarına derdini anlatır.

Çünkü eğer geçmişten tamamen kopuş yaşanırsa geçmiş işlevsel hale getirilmez. Tamamiyle eskide bırakılırsa bozulur ve sasır. Geçmişin canlılığını koruması onu güncel tutmakla mümkündür.

“Durmuş sular kaplarda zamanla

Kumaş, deri dolaplarda zamanla

Kül, pas, toz - - havalar

³⁶⁰ Necatigil, **Bütün Şiirleri**, s.244

³⁶¹ Necatigil, **Bütün Şiirleri**, s. 433

³⁶² Necatigil, **Bütün Şiirleri**, s. 452

Duruk, sası.. raflarda zamanla.”

Dünya sürekli bir yaşam döngüsü halindedir. Geçmiş her zaman vardır, şimdi çok hızlı geçer, gelecek birden gelivermiştir. İnsan, kendini bu döngünün içinde anlamlandıramadığında kendini Bachelard'ın ifadesiyle “dünyaya fırlatılmış” bulur. “Dönme Dolap” şiirinde döngüsel bir dünyaya doğan birey burayı anlamlandırmaya çalışır.

“Neden niçin mi geldim

Bilmeden bir şey diyemem, ya siz?

Hem hiç önemli değil, geldim, yer açtılar, oturdum

Girip çıkanlar vardı

Zaten ben geldiğimde.”

Şairin dünya tasavvuru “geçicilik” üzerine inşa edilmiştir. Bu durum saatlerle zamanın algılanmasıyla ilgili değildir. Gelenekte de dünyaya misafir geldiği şeklinde yaklaşılır. “Girip çıkanlar vardı zaten ben geldiğimde” mısraları Aşık Veysel'in iki kapılı han benzetmesi gibidir. Dünya, şiirin başlığındaki gibi sürekli dönen ve insanları alıp bırakarak deveran eden bir sistemdir. Bu şiirde isyan yoktur.

Necatigil'in içine doğduğu çağ hareketli bir dönemdir. Bu nedenle Necatigil çevresinde olup bitenleri hayretle izler. Dış dünyanın tantanalı olduğunu düşünür demiştik, bu mısralarında dış dünyayı nasıl alımladığını okuruz.

“Bir luna-park mı bir konser bir gösteri

Bilmem pek anlamadım önüm kalabalıktı

Sıkıştığım yerde vakit çabuk geçti

Bak dediler baktım pek bir şey göremedim

Hem her yer karanlıktı

Zaten ben geldiğimde.”

Şiir, 20. Yüzyılı tarif eder. Kalabalıklar, hareketlilik, gürültü, bitmeyen bir hız... tüm bunları şair sessizce gözlemler ve kendini bunların içinde bir yere

konumlandırır. Fakat o yer “sıkışık”tır. Etrafına bakmasını, hayattan kâam almasını salık verenler olduysa da Necatigil için bakılacak bir şey yoktur. Her yer karanlıktır. O, artık sırasını beklemekte ve bu kalabalıktan, bu hengâmeden nasıl kurtulacağını düşünmektedir.

*“Benim tek düşüncem büzüldüğüm köşede
Nasıl çekip gideceğim kalk git dediklerinde
Çünkü çıkmak sıkışık sıralardan mesele
Kalkacaklar, yol vermeye bakacaklar ardımdan
Az mı söylendilerdi şuracığa ilişirken
Zaten ben geldiğimde.”³⁶³*

Necatigil’in dünyaya nasıl baktığını anlayabildiğimiz önemli bir şiirdir. Dünyaya tevessül etmeyen, burada kendini misafir olarak gören, tuttuğu yerin geçiciliğinin farkında olan bir şair karşımıza çıkar.

Modern hayatın karmaşasını ilerleyen yıllarda Mustafa Kutlu “Bu Böyledir” hikayesinde lunaparkla metaforlaştıracaktır. Neon lambalar, kalabalık, gürültü, aşırı sevinç hali gibi yadırgı davranışların yeri, çağı anlatmak için seçilmiş bir metafordur. Böylesi bir yer Necatigil’in mizacına da uygun değildir, bu nedenle bu sıkışık yerden giderken buruk olmayacaktır.

Geçmişin muhayyel bir tarih olarak somut nesnelere üzerinden okunabilmesi önemlidir. Bu, soyut bir kavram için ihtiyaçtır. Geçmiş hatırlatacak nesnelere bağ kurulması da bu nedenledir. Necatigil’in eşyaya bağlılığını dünyevi bir düzeyde değil geçmişin izleri bakımından yorumlamıştık. Necatigil yalnız eşya ile basit dokunuşlarla geçmişteki kendinden bugündeki kendine izler bırakır. Varlığını, geçmişin izleriyle anlamlandırır.

*“Eski defterlerde sararmış yaprak,
Beni bana gösterecek aynamdı, almışlar.”³⁶⁴*

³⁶³ Necatigil, **Bütün Şiirleri**, s.247

³⁶⁴ Necatigil, **Bütün Şiirleri**, s. 276

Sıradan bir bakışın dikkat etmeyeceği ve belki hurda olarak bulabileceği basit nesnelere eskiyi somut bir kavrayışla anlamak isteyenler için önemlidir. Bu nedenle geçmişten kalan ince bir defter yaprağı dahi şairin kendisine “ben, bugün, burada” demesine imkân sağlar. Geçmiş, kolayca anlaşılıp sindirilebilen bir olgu değildir. Bu nedenle şairin geçmişi, “ince elekte kalan büyük bir topağa” benzetir.

“Bir topak gibi kalır geçmiş ince elekte

Biter büyür yok olur.

Susmuş

Döner yaşama kışına”

Bu mısralarla geçmiş, sorunsallaştırılır. Anlaşılmaya ihtiyaç duyan, yeniden ele alınması gereken, parçalanarak öğütülmesi gereken bir olgu haline gelir.

“Kuru Çay” şiirinde de zaman eski nesnelere bakarak somutlanır. Geçmiş zamanı anlamak için mihenk taşı olarak eski bir kitaptan yararlanılır.

“Anlamak zamanı bir eski kitaba bak

Oku!

Dağlara taşlara yazdığı yazı

Ustası nasıl oydu?”³⁶⁵

3.9. KENT

Henri Lefebvre mekânın sosyolojik bağlamda ele alırken ekonomik kaygılar neticesinde kentlerin oluştuğunu ifade eder. Sanayi devrimi neticesinde ortaya çıkan ekonomik süreç zaman içinde kentleri üretmiştir. Sanayileşmenin kapitalizmle ilişkisi bugünün kentlerini meydana getirmiştir.

Modernitenin yenileşme kisvesi altında 1970’li yıllarda vahşi bir kentleşme politikası izlediğini düşünür. Bu düşüncesini “Mekânın Üretimi” kitabında tartışır. Necatigil’in şiirlerinde kent, bireye rahatsızlık veren bir arena olarak ele alındığından Henri Lefebvre’nin ortaya koyduğu gerçeklerle örtüşen yanları bulunmaktadır. Bu

³⁶⁵ Necatigil, **Bütün Şiirleri**, s. 411

nedenle kent bağlamında incelediğimiz şiirlerde teorimizi Lefebvre'ye dayandıracamız.

Lefebvre ilk olarak kentin bir ürün olduğuna, üretilen bir nesne haline geldiğine dikkat çeker. Çünkü ona göre kent bir üretim mekânı haline gelirken tabiat katledilmiştir. Kentlerin hammaddesi olan doğa ona göre “*hayasızca katledilmiştir.*”³⁶⁶ Mekân, çevresiyle ilişki içinde bulunduğu diyalektik bir çevrede ele alınmalıdır. Bir ürün olan mekân, bizzat üretime dahil olur. Bu dahil olma çeşitli yollarla gerçekleşir. Hammadde, enerji, ulaşım üretici mekânın üretim ilişkilerine dahildir. Bir kent sanayileşme ile birlikte ürün haline gelmiştir. Bunun öncesinde de kentler elbette vardır. Kentlerin önceki görüntüsünde hız, sanayi ve enerji akışı değil; sosyal ve siyasal hayat, manevi değerler ve zanaat öne çıkar. Bu yönleriyle sanayileşme öncesindeki kent profili için ürün değil “yapıt” ifadesini kullanır. Ürün ve yapıt tezin ilk bölümünde ele alınmıştır.

Lefebvre modern kentte yaşam alanı haline gelen yeni görüntülerin mimarı olarak Bauhaus anlayışını ve Le Corbusier'i işaret eder. Bauhaus'un temel ön görüşünün zanaati ortadan kaldırarak sanat-zanaat ilişkisini bir araya getirerek metalaştırmak olduğu, bunun bir üretime dönüşmesinin hedeflendiği hatırlanmalıdır. Bu nedenle Lefebvre, Bauhausçuları, kenti kapitalist bir mekân haline getiren kilometre taşı olarak gösterir. Mekânın üretilen bir nesne haline gelmesini Bauhaus ile tarihlendiren Lefebvre, bu anlayışın mekânı böldüğünü çalışma yerleri ile ikamet yerleri arasında bir bağlantı kurduğunu söyler. Yapıt durumunda olan kentlerde şehir merkezlerinden uzakta devam eden üretim faaliyeti zamanla kentlere yaklaşır ve yapıtı ortadan kaldırarak kendi sistemini meydana getirir.

Lefebvre'ye göre bu insanlar “*modern denem mekânının, "ileri" kapitalizm mekânının pratisyenleri (mimarlar ve kentleşme uzmanları) ve hatta teorisyenleri oldular. Yapıtları ve öğretileriyle, modern mekânın inşasına, "alanda" gerçekleşmesine katkıda bulundular.*”³⁶⁷ Le Corbusier'den sonra Bauhaus'un devamı niteliğinde toplu konutlar inşa edilmeye başlanır. Bu konutlar “işçi blokları olarak tasarlanır ve işçi sınıfının özgül yaşam alanı” kabul edilir.

³⁶⁶ Lefebvre, **Mekânın Üretimi**, s.23

³⁶⁷ Lefebvre, **Mekânın Üretimi** s.26

Lefebvre'ye göre mekân bir kumaş ya da bir gıda gibi üretilmez. Devlet, bir mekân ön görür ve bu mekânı kendi ihtiyaçlarına göre düzenler. Toplumsal mekân devlet eliyle üretilmiş bir yerdir ve çoklu katmanlar içerir. Toplumsal mekân, özel mekânlara ayrılmış olsa dahi yine de büyük çerçevede toplumsal mekâna aittir. Bu mekânın içinde yeni ve ufak başka mekânlar oluştururlar. Bu iç içelik Mandelbrot geometrisini hatırlatır.

Türkiye'de kentleşmenin devlet eliyle gerçekleşmesi Cumhuriyet'in ilanından sonradır. Cumhuriyet'in, geçmişle tüm bağlarını kopararak şimdiki inşa etmeye çalışan kültür politikaları ile Bauhaus'un geçmişin zanaatini sanat ile birleştirerek bugünü inşa etmeye çalışan tutumu örtüşmektedir. Bauhaus'un gelecekçi tutumu Türk aydınını fütürizm akımıyla etkisine almıştır. Dönemin düşünce adamlarından İsmail Hakkı Baltacıoğlu, her alanda "yenilik" ülküsünün peşindedir. Baltacıoğlu'na göre muasır sanat iki kelime ile anlatılacak olsa bu kelimeler "Lirizm ve Maşinizm" olacaktır. Ona göre "demokrasinin mimarideki tecellisi Kübizm denilen cereyandır. Baltacıoğlu kübizmi modern demokrasilerin sanatı olarak savunur. Burada Baltacıoğlu, Bergson'un görüşlerinden etkilenerek "çağdaş sanat yapıtını değerli kılan şeyin toplumsal yaşanmışlıklardan ve gelişimlerden süzülen deneyimler" olduğunu ifade eder.³⁶⁸

Kentleşme süreci siyasi hareketlilikle de ele alınabilir. Cumhuriyet'in öngördüğü kentleşmenin sonrasında Adnan Menderes hükümetinin uyguladığı şehir politikası İstanbul'un çehresini değiştirmiştir. Açılan büyük caddeler, bulvarlar, ana arter yollar, meydanlar yeni bir metropolün simgeleri olmuştur. Necatigil bu dönemi bizzat yaşamış bir şairdir. Geçişlere şahitlik edebilmesi ondaki kent belleğini uyanık tutmuştur.

Necatigil'de kent kaosun ve karmaşanın yeridir. Onun kenti İstanbul'dur. Farklı şehirlerde bulunmuş olsa dahi şiirlerini tarif ettiği kent bir metropoldür. Yılmaz Daşcıoğlu, Necatigil'in içe kapanma sebeplerinden birinin şehir hayatı olduğunu söyler.³⁶⁹

³⁶⁸ Artun, Çavuşoğlu, **Bauhaus**, s.204

³⁶⁹ Daşcıoğlu, "Behçet Necatigil'in Şiirlerinin Şekil ve Muhteva Yönünden İncelenmesi", s. 260

“Modern şehir karmaşık yapısı dolayısıyla, sade bir hayatı özleyen fert için, ruh ve fizik sağlığından insan ilişkilerine kadar kişiyi olumsuz yönde etkileyen karmaşık bir özellik arz eder. Ulaşım zorluğu, iş hayatındaki güçlükler, geçim sıkıntısı gibi büyük engeller zaman zaman insanın kendini dinlemesine, en yakınları ile alaka kurmasına mani olur.”³⁷⁰

Necatigil’in kente dair korkusunu biyografisinde de arayabiliriz. “Uykusuz Gecede Dörtlükler” şiirinde annesini kaybeden çocuğun halet-i ruhiyesi verilir.

*“Bir köy, anızlar kesmiş tabanlarımı,
Şehirlere getirildim sonra
Çocuk anasız kaldı mı
İş işten geçmiş ola.”³⁷¹*

Necatigil’in şehre dair korkusu annesiz kalmaktan da kaynaklanıyor olabilir. Şaire göre anne koruyucudur. Bu nedenle çocuk anasız kaldı mı iş işten geçmiştir. Korkutucu şehrin karşısında çocuk annesiz kalarak korumasını kaybetmiş hisseder.

Kent, insana duygularını hissedebilmesi fırsatını vermez. “Sevda Peşinde II” şiirinde Leyla ile Mecnun hikayesine telmih yoluyla kent insanının kendi duygusunu keşfedemediği vurgulanır.

*“Aşık olduğumu şundan anla
Yolda giderken
Vatman çan çalar, şoför korna.
Aklıma eski bir hikaye geldi:
Leyla ile Mecnun.”*

Aşkî anlama biçimi değişmiştir. Sokak, gürültü, bu duyguyu doyasıya yaşamasına engeldir. Artık aşıklar için Mecnun gibi kendilerini çöllere, dağlara atma imkânı yoktur. Şehirli insanın bunu yapabileceği tek yer dışarıdır fakat dışarıda da bunu kentin kargaşası engeller.

³⁷⁰ Daşcıoğlu, “Behçet Necatigil’in Şiirlerinin Şekil ve Muhteva Yönünden İncelenmesi”, s. 261

³⁷¹ Necatigil, **Bütün Şiirleri**, s. 85

“Bende bu sevda varken

Dalgın anımda bir gün

Ölürüm yol ortasında.”³⁷²

Aşkın sarhoşluğuyla kentin caddelerinde dolaşan kişiyi bekleyen son, caddelerde arabalar tarafından ezilerek ölmek olacaktır. Necatigil, şehirde aşık olmayı karamsar bir sonla bağdaştırır.

Sokaklar insanı kendiyle baş başa bırakmaz. Yer yer, insan kendi düşüncesini dahi takip etmekte zorlanır.

“Sokakların çağrısı, sabırsız Sirenler

Boşluk, söze karışsa.”³⁷³

Sirenler çalan taşıtlar hareketli bir caddeyi çağırıştırır. Kentin sürekli görsel işitsel bildirim pompalaması insan zihnini yıpratır. Şairin kentten beklentisi tabiatla iç içe olmasıdır.

“Bu sefer kısmetimde

Karlı bir şehir olmalı;

Çamlıkları bulunur

Şöyle bol manzaralı.”³⁷⁴

Şairin bulunmak istediği yer belli ki apartmanlarla gölgelenmiş bir manzara değildir. Açıklık ve çam kokularının getirdiği ferahlığı bekler. “Dağlarda Ateşler Yandıkça” şiirinde kentten bunalan birey dışarı çıkmalı dağlara ulaşmalıdır.

“Oda karanlık

Odadan dışarı çık

Şehir karanlık

Şehirden dışarı çık

³⁷² Necatigil, **Bütün Şiirleri**, s. 35

³⁷³ Necatigil, **Bütün Şiirleri**, s.207

³⁷⁴ Necatigil, **Bütün Şiirleri**, s. 38

Korkma

Yürü bir hayli yürü

Gördün mü

Dağlar başladı artık.”³⁷⁵

Bu şiirde karanlık odanın dışında bahçe değil şehir vardır. Bunalan insan kendine şehrin içinde tabii bir alan bulamaz. Şair şehrin boğuculuğuna karşı çıkar. Şehirden kaçmanın tek yolu dağlardır.

“Boşluk” şiirinde caddenin hareketliliği ve temsil ettiği sınıfsallığın karşısına sokak konumlandırılır.

“Bu kuytu sokaktan geçmek

Nerden aklıma g geldi

Günlerden pazardı

Güzel günlerden biri.

Pencerede oturan kız

Eli alınına dayalı

İçi sıkılıyordu

Çalışan kızlardan olmalı.”

Haftalık izin günü pazardır ve Necatigil’in kuytu sokaktaki pencerede gördüğü kız çalışan kızlardan biridir. Bu görüntü ona hayatın yükünü omuzlamış, sikkın gözlerle bakan bir hayatı ifade eder. Bu sokak belli ki yoksul bir sokaktır. Şehrin gerçek sıkıntılarını görmek için hareketli caddelere değil sokaklara da bakar şair. Yeni konutlarda ötekinin derdini anlamak güçtür. Sokak ve mahalle bunu görmeye imkan sağlar. Cadde hareketin, sokak durağanlığın ve yoksulluğun yeridir. Kent bu anlamda kozmopolittir.

³⁷⁵ Necatigil, **Bütün Şiirleri**, s.107

“Boşluk” şiirinde karşımıza çıkan çalışan kızı, çalışma hayatında konumlandırıan şey şaire göre bu çağdır. Bu düşüncesini “Biz” şiirinde okuruz.

“Değirmeni döndürmek zor

Tek başına

Hele bu zamanda

Erkeğin kazancı yetmiyor.”³⁷⁶

Sanayi çağıyla her ürün göz alıcı hale gelmiş ve üretim malları çoğalmıştır. Bu mallar şehrin caddelerinde büyük bir gösterişle satılmaktadır. Haliyle yoksul insanlar için böylesi bir çağın arkasından yetişmek güçtür. Bu nedenle artık yalnız erkek değil kadın da çalışma hayatına katılmak zorunda kalır.

“Zincir” şiirinde “Boşluk”ta anlattığı kızın yerine geçer ve onun gözüyle bakar.

“Geceler dedim aklıma geldi:

Uyurken, sızlıyor, duyuyorum

Söküklerin üstünde

Anacığımın elleri.”³⁷⁷

Genç kızın çalışmasının sebebi kadının toplumsal hayattaki yerinin yeni politik söylemi değildir. Genç kız yoksulluktan çalışmaktadır. Köyden kente göçün etkisiyle yeni hayata alışmaya çalışan bireyler için kentler yaşanması çetin mücadele gerektiren yerlerdir.

Bu mücadele günlük hayata “Çalar Saat” şiirinde sirayet eder.

“Uzun yolunda yayan, basıp gitti bir tütün;

Bir dolu otobüse sığıdı son yolcu, bir ruj

Yetiştii tramvaya kahve rengi solgun,

Lacivert buruşmuş.”

³⁷⁶ Necatigil, **Bütün Şiirleri**, s. 99

³⁷⁷ Necatigil, **Bütün Şiirleri**, s. 100

Mısralarında şehir hayatının gündelik sabah telaşı anlatılır.

“Ring” şiirinde metropol hayatının temel sembolleri bulunur.

“Cıvıl cıvıl caddelerinden biri

Kentin, bankalar.”³⁷⁸

Kapitalist sistem neticesinde ortaya çıkan modern kentte en büyük sermaye imgesi bankalardır. Şair bunu görmezden gelemez.

Kent, geçmişten bugüne bir şey taşıyamaz. Şair için geçmiş zamanı yapılarla aramak önemliydi ve şehrin belirli yerlerini nostaljik bir bakışla geziyordu. Geçmiş yüzyıllardan bugüne seslenmeleri “Köşebent” şiirinde de arar.

“Benzeri yüzyıllarda seslenmeler var duy!

Yarı yüzümün acısı Hayyam ve Fuzulî

Aşkın gözyaşları mı, gördüktü gençken

Çok kötü bir filmidir.”³⁷⁹

Geçmişin kıymetleri kent hayatında artık yalnız sinemalarda izlenen sahneler haline gelmiştir. Kent, bir tepeden bakıldığında küçücük bir kutuya benzetilerek küçümsenir.

Necatigil’e göre bugünün imkânı ve sağladıkları daha rahattır. Buna rağmen geçmişle kıyaslayınca bugünün yetersizlikleri görmezden gelinemez.

“Taşıtlar adam almıyor, geçsinler geniş

Onlar eski yürekler, eski evlermiş

Bugünküler koz kabuğunda

Caddeler adam almıyor, caddeler geniş”

Teknolojinin tüm imkanları şehrin her yerine sirayet etmişken yine de insan bu genişlik içinde kendine yer bulmakta zorlanıyor. Ne taşıtlar ne caddeler insana yer

³⁷⁸ Necatigil, **Bütün Şiirleri**, s. 288

³⁷⁹ Necatigil, **Bütün Şiirleri**, s. 307

açmıyor. Necatigil, rahatı şimdide bulamadığından eskinin darlığının aslında genişlik olduğunu hatırlatıyor.

“Rahat - - eskidenmiş

Gir çık dar şimdi, caddeler geniş.”³⁸⁰

Bu şiirdekine benzer bir duygu “Kent” şiirinde de karşımıza çıkar. Bu şiirde de şair taşıtları dolmuş halde bulur. Bu yeni taşıtların ne zaman dolduğuna hayret eder.

“Bir gün yeni taşıtlar/Ne zaman doldu/Boştu karşı.”³⁸¹

Necatigil’in kentteki her şeyi dolu görmesinin sebebi burada kendine yer bulamamasıdır. Çağdaşları bu yeni yaşama çoktan alışmış ve meydanları, taşıtları, yapıları doldurmuşlardır. Necatigil bu tarz bir yaşamda aitlik hissetmediği için kendine yer bulamamıştır.

Yeni yaşam tarzında tatil ve dinlenme de yeni bir şekle bürünmüştür. Sanayiyle beraber fabrikada ya da üretimde çalışan kişiler için mesai kavramı devreye girmiştir. Saatlerin bölündüğünü daha önce söylemiştik. İş saati/çalışma saati ve dinlenme saati gibi saat bölmeleri zamanı da bölmüştür. Mesaili işçiler için dinlenme zamanı olarak belirlenen bazı günler vardır. Bunlardan biri pazardır. Hafta tatilinin pazar olması daha önce kuytu sokaktan dışarıyı izleyen genç kızla anlatılmıştı. “Kaynar Kazan Temmuz” şiirinde de tatil zamanlarının değerlendirileceği tatil köyü mekân olarak şiire girer. Michel Foucault tatil köyünün bir heteropya olduğunu belirtir. Geniş uzamın içinde mükemmel şekilde inşa edilmiş yeni tür bir mekândır burası.

“Patlayan borulardan fışkırır gibi su

Akar araba araba

Tatil konaklarına koca kent.”

³⁸⁰ Necatigil, **Bütün Şiirleri**, s. 397

³⁸¹ Necatigil, **Bütün Şiirleri**, s. 415

Tatil, kentli için anlamlı bir kelimedir. Zamanı bölen yeni yaşam tarzı için bu kelime “durma” eylemiyle karşılanır. Necatigil burada da eğretidir. “Ah, her şey çocukluktan gelmeli.” Der, bu heteropyaya alışkın olmadığını ifade eder. Burada çocuklar için bulunur.

Tatil konakları geçici yerlerdir. Bir süreliğine insanı memnun etmek için tasarlanmıştır. Tatil dönüşünde bireyi bekleyen yine kenttir. Burada Necatigil’in kenti tasvir ettiğine dikkat edelim:

“Betondan tüten duman ve kirli çevre

Dön dolaş bir fırın ağzı kent

Serinle serinlikse!”

Şair için kent buhranların ve gri havaların yeridir. Kendisi için ideal mekânı şiirin ilk bölümünde verir.

“Orman gür yeşillik yaz

Deniz seni görmek için tepilen yokuşlar.”³⁸²

Şiirin içinde bu bölümü işaret ederek bunların sürüp giden bir özlem olduğunu ifade ederek aslında kente değil de nasıl bir mekâna ait olduğunu gösterir.

Kente ait olmadığını ve burada eğreti olduğunu şairin dilinden “Bir İstanbullunun Not Defterinden I” şiirinde okuruz.

“Mumlar, çamurlar, çarşılar

Vura vura kendimi birinden ötekine

Böyle katı oldum.

Bıçkın arabalar sıyırap geçer beni

Her an çiğnenme korkusu

Onca eğreti oldum.”³⁸³

³⁸² Necatigil, **Bütün Şiirleri**, s. 457

³⁸³ Necatigil, **Bütün Şiirleri**, s. 524

Kent, şair için tekinsiz bir yer olarak tanımlanır. Kentten her anlamda şikayetçidir. Sokaklar taşıtlarla doludur, taşıtlar hızı ve kalabalığı çağrıştırır şaire. Taşıta sahip olmak da Necatigil için bir sınıfsallığa tekabül eder.

Arabalı mağrur ve hoyrattır arabasız ise yol bulmaya çalışır, kalabalık taşıtlarda yolculuk yapmaya çalışır. Kent bu anlamda enteresan sayılabilecek sınıfsallıklar oluşturur.

*“Sokaklarda gerçeğin yüzleri
Park etmiş kaç yüz kaldırımlarda
Bir yol bulmaya çabalar arabasız.*

*Yalvarmacalı izleyerek taşıtları
Bir araca bin de nasıl binersen bin
Zifoslar fışkırtarak üstüme
Basar gider arabalı.*

Farklı bir yerde yaşamak da şaire makul gelmez; zaman geçmiş, yaşlanmışır. İstanbul’a alışmıştır.

*“Bir mahşerde itile kakıla
Sindikçe sinerek
Ben bu yaşa gelmiş adam
Başka yere gidemem ki.”³⁸⁴*

Şair, kendini bir yerde anlamlandırmaya ihtiyaç duyuyor demiştik. Tüm mekânlar şairin, “şimdi ve burada”lığını hatırlatan ve zihninde imleyen yerlerdir. Bu yönüyle Necatigil’in şiirlerinde mekân işlevseldir. Mekân üzerinden kendi varoluşunu somutlaştırmaya çalışan şair, bir uzamı mekân haline getirenin de insan olduğunun farkındadır. Bachelard’a atıfla şöyle söyleyebiliriz: “İçinde bulunulan mekân, geometrik uzamı aşar.” Standart uzamları mekân haline getiren buralarda

³⁸⁴ Necatigil, **Bütün Şiirleri**, s.525

mekân olan insandır. Dolayısıyla bir mekânın ruhundan söz edebilmek için insanın varlığına ihtiyaç vardır. İnsan o mekânı/mekânda yaşar ve buraya anlam katar. Kendinden önceki yaşanmışlıkları mekân peteklerinde saklanmış olarak bulur ve kolektif bilincin aktarımıyla bunları yaşatmaya devam eder.

“Coğrafyada Şart Kipi” şiirinde mekân ile karşılıklı bir ilişki kurulur. Nasıl ki insan kendini mekânla anlamlandırıyorsa mekânın varlığı da insana bağlıdır.

*“Gök-delen yapılardan söz açar
Işıklar içinde bir şehir
Salaşlardır, sallanan, ben gezemiyorsam
Adımlarım değmiyorsa uzun, sonsuz sokaklar
Başlamadan bitiverir.”*

Yukarıda sözü edilen kolektif bilinç için toplumsal ortak bir geçmişe ihtiyaç vardır. Şairin yaşadığı yüzyılda saraylar geçmişin ihtişamlı günlerinden hatıra kalan yapılardır. Necatigil mekân üzerinden geçmişe uzanmaya devam eder. Önünden geçtiği sarayların kapıları kapanmıştır çünkü ona göre artık bir devir kapanmıştır.

*“Koca koca şehirler
Milyonların üstünde - -
Coğrafya kitapları!
Geçer yorgun adamlar sarayların önünden
Kapıları kapalı.”³⁸⁵*

“Panik” şiirinin ilk adımını “Kır Şarkısı” şiirinde atan Necatigil, bu şiirde çok keskin bir tabiat zıtlığı oluşturur. Pan, mitolojik bir unsur olarak kırlarda bulunur ve asla şehirde bulunmazdır. Kır Şarkısında okuduğumuz “Pan” bu şiirde artık bir şehir canavarına dönüşmüştür.

*“Artık ıssız kırları bıraktı Pan,
Şimdi birçok ülkelerin milyonluk kentlerinde*

³⁸⁵ Necatigil, **Bütün Şiirleri** s.192

Asfaltlarda, betonlarda dolaşiyor

Kızgın, uzun yazların öğlen saatlerinde.”

Necatigil için kaostan uzak olan tabiatın bir ögesi olan Pan, artık tüm dehşetiyle şehirdedir. Tabiat ortadan kalktığı için Pan'ın yeni konumu kentlerdir. Barınağı olan tabiat tahrif edildiğinden Pan'ın öfkesi şehre akar.

“Blok apartmanların şahane katlarından

En çalımlı taşıtlara atlıyor

Devcileyin arkalar, koskoca bankalardan

Yanında yadakçılar, yaşıyor.”³⁸⁶

Orta sınıf insanı korkutan artık mitolojideki bu varlık değil kentin ta kendisidir. Çünkü kentin gözü “Çullanıyor onların az ekmek sevincine.” mısrasında işaret edildiği gibi “gariban”ın ekmeğindedir. Pan, artık modern kent ile iş birliği içindedir. Yılmaz Daşcıoğlu'na göre de “Pan, yani büyük şehrin ezici özellikleri sessiz, geçim derdinde olan insanlara yönelir.”³⁸⁷

Hilmi Yavuz, Panik şiirinin tedirgin ve mutsuz bir kent kargaşasını imlemeye dönüştüğünü söyler. Doğan Hızlan ile Necatigil'in yaptığı bir söyleşiden şunları aktarır:

“Necatigil: Pan, rahatlıkların yani kırlarda dinlenmelerin şiiriydi değil mi? Şimdi böyle kırlar kalmadı. Yazlıklarını düşün İstanbul'un. Hoyrat, gürültülerden, oralardan da geçilmez oldu. Bir çadır alıp da, dağbaşlarında kamp kurmak da bu yaşta, bu adamın harcı değil.”³⁸⁸

Kent yalnızca şehir hayatını tasvirle sınırlamaz okuyucuyu. Kentlerin tasviriyle Necatigil okuyucusunu döneme dair ciddi ipuçları yakalayabilir. Bu nedenle kent başlığında dönemin özelliklerini de yansıtan şiirleri de inceleyeceğiz. Çağın ruhunun; eşyalara, insana ve çevreye sirayet ettiğini görmeye çalışacağız. Bu

³⁸⁶ Necatigil, **Bütün Şiirleri** s.290

³⁸⁷ Daşcıoğlu, “Behçet Necatigil'in Şiirlerinin Şekil ve Muhteva Yönünden İncelenmesi”, s. 265

³⁸⁸ Yavuz, **Behçet Hoca**, s. 47

bağlamda ele alabileceğimiz şiirlerden biri “Sergi İzlenimleri”dir. 1961 yılına tarihlenen bu şiirde yeni nesnelere şekillendirdiği yeni yaşam tarzını görüyoruz:

“Ellerde tuzlu badem, dudaklarda içki, teyp

Rimel, ruj, floresan.. - -

(...)

Biz hep böyle okuduk en acıklı yazıları

Perlon ve astragan

(...)

Sonra gösteri bitti, konfora koştuk

Onlarsa en lüks kağıtlara geçti.”³⁸⁹

Necatigil ressam arkadaşlarıyla Turgay Anar’ın işaret ettiği mahfillerde karşılaşır ve dönemin sanat yeniliklerinden haberdardır. Şiirin başlığından bir sergi neticesinde böyle bir şiirin kaleme alındığını seziyoruz. Fakat sergide karşılaşılan her nesne ya da resim dönemi hakkında okuyucuya fikir verir. Yeni modernleşmenin temsili olan “Amerikalılaşma” bu sergiden edinilen izlenim olarak okuyucuya sunulur.

Tanıl Bora, “Cereyanlar” adlı kült çalışmasında yukarıda tarihlenen dönemi “Ekstra-Batılılık” olarak yorumlar. Bora’ya göre resimde takip edilen yenilik cereyanı zamanla sosyal hayata sirayet eder. Batı’yı takip etme gayreti D grubu ressamı ile sanata kanalize olmuştur. Bu grubun ressamı modern sanat akımlarına meyil gösteriyor ve fütürizm, fovizm, Dadaizm gibi yeni anlayışları eskinin yıpranmış görüşlerine karşı modelleştiriyorlardı. Tanıl Bora, bu grubun, dönemin iktidar söylemiyle yakınlığının sosyal hayattaki etkisini şöyle açıklar:

“Özellikle ilk çıkışlarındaki radikal evrelerinde, fütürizmi ve kübizmin ‘kazanımlarını’ Kemalizmin iddialarıyla birleştirmeye yatkındılar. Kübizmin sadeliği

³⁸⁹ Necatigil, **Bütün Şiirleri**, s. 291

ve rasyonelliği, fütürizmin geçmişi tepen ataklığı, Yeni Türkiye'yle hemruh görülebiliyordu.”³⁹⁰

Bu marjinal tutum Cumhuriyet'in farklı gruplardaki aydınları tarafından çeşitli vecheleriyle eleştirildi. Tanıl Bora, “muhafazakar-modern tepkinin “suretsiz” veya “çarpık suretli” resimlerde pozitivist-materyalist zihniyetin varabildiği çirkinliği” görebilen aydınlar olduğunu söyler.

*“Kübik terimi resimden taşıp hayatın her alanına yayılmış, tâ 1950'lere kadar gayet popüler bir züppelik ve yozlaşma etiketi olarak iş görmüştür.”*³⁹¹

1950'lerle başlayan ve 27 Mayıs darbesine kadar devam eden süreç Türkiye'nin modernleşme tarihinde önemli bir yere sahiptir. 1950'lere bakıldığında sosyal hayatı etkileyen en önemli adımlardan biri Marshall Planı olmuştur. *“Ekonomik bir yardım antlaşması olan Marshall Planı Türkiye'nin kapitalist ideolojiye eklenerek Batılı yaşam tarzını benimsemeye başlamasında önemli basamaklardan biri olmuştur.”*³⁹² Kapitalist yaşam tarzı günlük hayatın pek çok alanına sirayet etmiştir. Halkın yeme içme alışkanlıkları, yeni gıdalarla değişir. Margarin, likör, süt tozu gibi Marshall ile ülkeye giren gıdalar, modern yaşamın simgesi haline gelmiştir. Kılık kıyafette de Amerikan modası etkilidir. Blue Jean bu dönemin yeni simgelerinden olmuştur. Pera'da büyük salonlarda Cumhuriyet'in sembolü haline gelen vals, tango gibi salon dansları yerini Rock'n Roll dansına bırakmıştır.

Tüm bu gelişmelerin yaşandığı dönemin vatandaşı olan Necatigil yeniliklere bizzat şahit olur. Şairane gözlemiyle devrin ruhunu (?) okuyucusuna aktarır. Şiirde “perlon” ve “astragan” kelimeleri geçer. Perlon, naylon ipten üretilen bir kumaşın adıdır³⁹³ fakat aynı zamanda perlon kazak markası olmuştur. Astragan ise dönemin en çok aranan kürk çeşididir.

³⁹⁰ Tanıl Bora, **Cereyanlar**, İletişim Yayınları, 4. Baskı, 2017, İstanbul

³⁹¹ Tanıl Bora, **Cereyanlar**, İletişim Yayınları, 4. Baskı, 2017, İstanbul

³⁹² Gül Eda Bulanık, “1950'li Yıllarda Türkiye'de Gündelik Hayatta Yaşanan Dönüşümler: Adana İli Üzerine Bir Araştırma”, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2020, s.56

³⁹³ Kubbealtı Lügati, <http://www.lugatim.com/s/perlon>, Erişim Tarihi: 16.12.2021

Bu sergi atmosferini Alphan Akgül, ortamı yabancı gözlerle izleyen ve buradaki kişileri burjuva olarak değerlendiren bir orta-sınıf insanının izlenimleri olarak değerlendirir. ³⁹⁴Dolayısıyla dönemin ürünleri burjuva sınıfıyla eşleştirilmiş olur. Necatigil ise bu sınıfa hep yabancıdır, aralarında eğretidir. Bu nedenle “*Biz hep böyle okuduk acıklı yazıları/Onlarsa en lüks kağıtlara geçti.*”³⁹⁵ mısralarıyla kendini diğerlerinden ayrı olarak konumlandırır.

Görülüyor ki bu şiirde geçen kelimeler, yeni modern bireylerin ilgi alanlarına girer ve yaşam tarzlarını yansıtır. Necatigil tüm bu görüntülerden uzaktır. Bu, bilinçli bir tercihtir. Şiirin sonunda tüm bunları “gösteri bitti” diyerek sonlandırır.

“Travers” şiirinde yaşadığı çağdan ne denli bunalmış olduğunu okuruz. Ancak kentlerde karşılaşılabilecek manzaraları şair büyük bir şikayetle dile getirir:

“Yaşadığım çağdan çarpar genze

Buruk bir arsenik kokusu.”

Arsenik kuvvetli ve zehirleyici kimyasal bir maddedir. Şairin çağını arsenik zehri ile birlikte anması çarpıcıdır. Şair burada “yorgun” bir nesne ile özdeşleşir. Modern dünyanın ve endüstrileşmenin sindiği bu hayatın içinde gökdelen ve ehlam karşıt çağrışımlı kelimeler olarak kullanılmıştır. Şair bu şiirde de kendini bu çağın dışında konumlandırır. Günlük hayatın telaşına kapılmış bir tablo yoktur, aksine şairin sembolleştirdiği nesnenin konumu sakinliğin getirdiği bir manzaradadır.

“Varım dünya kurulalı, bir suyun başındayım

Bir kuyunun dibinde, bir tezgâhın önünde

Bir geminin yanında, bir kalem elimdeyim

Geçer gider trenler transit

³⁹⁴ Alphan Akgül, “İmgeyle Tamamlanan Boşluklar”, Journal of Turkish Studies Doğan Hızlan Özel Sayısı, 2018, s.49

³⁹⁵ Necatigil, **Bütün Şiirleri** s. 291

*Ben kendi derdimdeyim.*³⁹⁶

3.10. TASARIM:

Tezimizin ilk bölümünde tasarımı mimari anlayış bakımından ele almıştık ve Bauhaus ekolünden söz etmiştik. Şiir incelemelerinde bu anlayışın şairin zihniyetine ve mimariyi kavramasına ne yönde tesir ettiğini görmüştük. Burada ise şairin bu tasarım anlayışından yalnızca etkilenmekle kalmadığını görüp “Kareler”de bulunan şiirlerinde Kübizmin biçimsel etkisini arayacağız. Burada amacımız şaire “Kübist şair” unvanı vermek değildir. Zaten bu yaklaşım Necatigil’i anlamamak olurdu. Bu nedenle bu kısımda şiirleri kübizm bağlamında değerlendirirken şairin bunları yalnızca deneysellikle ele aldığını, bu anlayışı incelediğini ve bu sanat hareketlerinden haberdar olduğunu göstermeye çalışacağız. Yukarıdaki şiir örneklerinde şairin, kübizmin mimari uygulaması olan Bauhaus’tan nasıl karamsar bir halde etkilendiğini söylemişken şairin burada kübizmin etkisine girdiğini iddia etmek yersiz olacaktır. Şair bize göre “Kareler”de, şiirlerini bir ressam gibi oluşturmuş, bunu yaparken de belki bilinçli belki farkında olmaksızın kübizmi denemiş yalnız biçimsel uygulamada etkisinde kalmıştır diyebiliriz.

İlk bölümde kübizmin ortaya çıkışını ve temel ilkelerini ele aldığımız için burada kısa bir hatırlama ile yetinip şiir incelemelerine geçeceğiz.

Sanatçı zihni, her insan gibi dış dünyayı bütünsel olarak ele alır. Yani bir sanatçının bir nesne üzerindeki bakışı günlük yaşamında başka bir varlığa da sirayet eder. Bu nedenle bütün sanat anlayışları hem resimde hem mimaride hem de şiirde karşılık bulur. Kübizm, mevcut rasyonaliteye karşı çıkmış bir akımdı. Kübizmin mimarideki etkisini Bauhaus ile görmüştük. Bu noktada akım, modern mimarlığın temeli sayılabilecekti. Şiirde kübizmi inceleyebilmek için şairin, şiiri bir tuval gibi kullandığını düşünmemiz gerekecek. Her estetik olgu tasarım kaygısı taşıdığı için, şiirin kağıt üzerinde nasıl resimmiş gibi tasarlandığını izlemeye çalışacağız. Burada “tasar, tasarım, tasarımlama” kelimelerindeki anlam ilişkilerine bakalım.

³⁹⁶ Necatigil, **Bütün Şiirleri**, s. 231

Tasarı, Fransızca proje kelimesinin karşılığıdır. L. Hodgen'e göre tasarı "*Bir maksada hizmet eden, fikir mahsulü olan ve içinde yaratıcılık kıymeti bulunan uygulanabilir haldeki şekillendirmeye tasar (dizayn) denir.*"³⁹⁷

Tasarı ve tasarım kelimeleri etimolojik olarak "tasım" kelimesiyle benzerdir. Tasım, Türkçe Sözlük'te "*Doğru olarak kabul edilen iki yargıdan üçüncü bir yargı çıkarma temeline dayanan bir uslamlama yolu, kıyas.*"³⁹⁸ olarak tanımlanır. Buna bakarak şu yargıya ulaşmamız mümkün olur: Tasarımda yalnız estetik kaygı yoktur, us temelinde ortaya konmalıdır. Muhakemeye ve mukayeseye dayanır. Tasarım, ilk önce beyinde meydana gelen şekillendirir.

Temel bir tasarıda 10 öge bulunur. Bunlar; nokta, çizgi, biçim, yön, ölçü, aralık, doku, hareket, ışık-gölge, renk ögeleridir.³⁹⁹

Kübizm resimde ortaya çıkan bir sanat anlayışı olmuştur. Kübistlerin hedefi nesnelere üzerinde yeni bir görünüm yaratmaktır. Onlar, duyuyla algılanan dış dünyayı değil dış dünyanın akılla kavranabilir yönünü ele almak istemişlerdir.

*"Kübizm, üç boyutlu realiteyi resmin düz yüzeyine aktarmanın bir yöntemidir. Bu yöntemde nesnenin çeşitli yön ve hareketleri tek bir imge bütünü haline getirilir. Nesne birçok açıdan görülüyormuşçasına seyirciye sunulmuş olur."*⁴⁰⁰

Kübizmin, ilham aldığı "küp" nesnesi de farklı yüzeyleri olan ve bu yüzeyleri görebilmek için ya nesneyi hareket ettirmenin ya da izleyicinin yerini değiştirerek bakması gerekliliğinin olduğu bir formdur. Necatigil'in "Kareler"deki şiirleri de ancak bu yolla okunabilir. Şiirleri kavrayabilmek için ya okuyucu baktığı yeri değiştirecek ya da şiir hareketli bir nesne haline gelerek okuyucuya her cephesini açacaktır. Kareleri okuyabilmek için bu yaklaşımların her ikisine de ihtiyaç vardır.

³⁹⁷ Kerim Çınar, Semra Çınar, **Temel Tasarım**, KTO Karatay Üniversitesi Yayınları, 1. Baskı, 2018, Konya, S. 32

³⁹⁸ Türk Dil Kurumu Sözlüğü, <https://sozluk.gov.tr>, Erişim Tarihi: 16.12.2021

³⁹⁹ Çınar, **Temel Tasarım**, s. 48

⁴⁰⁰ Sertaç Işık, "Çağdaş Türk Resminde Kübist Eğilimler", İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2001, İstanbul, s.5,

Kareler çok yönlü okumalara açıktır. Bu imkânı şair, okuyucuya verir. Prof. Dr. Hasan Akay, Necatigil'in "Kareler"i nasıl okunmasını istediğini onun ifadelerini de alıntıyla şöyle aktarır.

"a) Güvensizlikle 'karşılanan bu şiirlere şairi öz; özün üç dört yönlü oluşu' zorlamıştır.

b)O şiirler sağdan sola, yukardan aşağı, 'merdiven basamakları gibi inişli çıkışlı okunmak' ister.

c) Şiirler, 'merkezcil ve merkezkaç güçlere hep birden dikkati çekmek' istemektedir.

d)Şiirler, kolonların arası kapatılarak 'mısra mısra okunmaya da açık'tırlar. Yani, farklı yönlerden okunmaları, normal düzende okunmayı ve anlamlandırmayı iptal etmez.

*e)Bu 'teknik', saz şairlerimizce kullanılan 'vezn-i âher nazım şeklinin, hatta divan şairlerinin musammatlarının çağdaş benzetisi; çağdaş bir geliştirme'dir. Yani Batıdan alınmış değil, bizzat geleneksel şiirden çıkarsanmıştır."*⁴⁰¹

Şiirlere geçmeden önce Necatigil'in bize bıraktığı bir işareti izlemek yerinde olacaktır. Resim alanında kübizmin öncüsü Picasso ve Braque gibi görünse de pek çokları için öncü Cézanne'dır. Kübizmin yolunu açan kişi Cézanne olmuştur. Behçet Necatigil "Çok Şey" başlıklı şiirinde evdeki Cézanne tablosunu okuyucuya gösterir.

"Başınızı kaldırırsanız bir Cézanne

*Ya da ötmez olmuş bir kanarya"*⁴⁰²

Bu mısralar, şairin kübizme tesadüf ettiğini değil bilinçli bir şekilde kübizmi şiirine uygulamak istediğini doğrular.

⁴⁰¹ Hasan Akay, **Şiire Yeniden Bakmak**, Şule Yayınları, 1. Baskı, 2016, İstanbul, s. 244

⁴⁰² Necatigil, **Bütün Şiirleri**, s. 347

Necatigil şiirleriyle görsel bir nesne oluşturmak ister. Şiirde görsellik daha önce de şairler tarafından denenmiş bir yaklaşımdır. Hasan Akay, görsel/somut şiiri “Şiiri Yeniden Okumak” kitabında tanımlar, açıklar.

*“Somut şiir, söz’ün ya da bir biçim’in sayfanın boşluğunda görselleşmesidir. Sözün adeta işaret diline aktarılmasıdır. O nedenle, ‘görsel şiir olarak adlandırılan ‘somut şiir’ tavrı olarak değilse bile, adlandırma, alımlama, algılanış ve sunuş tarzı açısından yenidir, yani ‘şiir’in yeni var oluş biçimidir.”*⁴⁰³

Hasan Akay, somut şiirin en aşırı biçimde Apollinaire’de görüldüğünü ifade eder. Apollinaire’in görsel şiiri kullanması kübist bir şair olması yönüyle tezimizi desteklemektedir.

Görsel şiirin özellikleri kısaca şöyle verilebilir:

Somut şiirde kelimeler bir anlam taşıyıcı diye kullanılmaz. Bazı görsel şiir örneklerinde kelimelerin yerine noktalama işaretleri konulmuştur.⁴⁰⁴ Sözcükler somut bir düzlemde ve sıralı halde bulunmaz, değişken ve akışkan halde bulunabilir. Şiirde beklenmedik anlarda harf ve punto değişiklikleri göze çarpar. Dizelerin genişliği ve ritmik basamaklar halinde aşağıya doğru inebilir. (Merdiven görüntüsü.)⁴⁰⁵

Gonca Gökalp de “Türk Edebiyatında Somut (Görsel) Şiir” başlıklı yazısında somut şiirin özelliklerini şöyle sıralar.

“1.Anlatımsal ve öyküleyici bir çizginin bulunmaması

2.En önemli ve ilk öge olarak anlamın, duygu ya da düşüncenin değil yapının kabul edilmesi

3.Dilin kırılmaya uğraması ve sınırlarının zorlanması

⁴⁰³ Hasan Akay, **Şiiri Yeniden Okumak**, Şule Yayınları, 1. Baskı, 2016, İstanbul, s. 221

⁴⁰⁴ Necatigil de bazı şiirlerinde “- -” işaretini kullanmıştır. Hilmi Yavuz, şairin bunu Alman edebiyatından aldığını söylese de bu kullanımın şiirleri görsel şiire “hazırlık” yaptığını söylemek yanlış olmaz.

⁴⁰⁵ Hasan Akay’ın Şiiri Yeniden Okumak kitabında bulunan “Sözsüz İletişim İçin Yeni Bir Alfabe! Somut Şiir ya da Görsel Şiir-1” başlıklı yazısından çıkarım yapılmıştır.

4. *Günlük dilin olağan sözcüklerinin gerçekliklerinden soyutlanması ve yeniden yapılandırılması*

5. *Dilsel olmayan malzemelerin şiirde kullanılması*

6. *Şiirin okunacak değil algılanacak bir nesne olarak sunulması.*"⁴⁰⁶

Görsel şiir, geleneksel şiir anlayışını yıkmaya çalışır. Bu tutumu görsel şiiri kübizm akımının ortaya çıkışındaki tutuma yaklaştırır. Hem görsel şiirde hem kübizimde amaç eskinin alışlageldik tavrına başkaldırmaktır. Görsel şiir de kübizm gibi mimarlık ve fotoğraf gibi sanatlarla ilişkilendirilebilir.

Gonca Gökalp, Necatigil'in "Kareler"ini görsel şiir olarak sınıflandırır:

"Behçet Necatigil, Kareler (1975) adlı şiir kitabını yayınladığında, somut şiirden mutlaka haberdardır, ama onu Avrupa edebiyatında olduğu haliyle Türk edebiyatına aktarmak yerine kendi şiir süzgecinden geçirerek yeni bir öz ve biçimle sunmuştur. Necatigil, "Bir Sözlükte Kitap Adları" (Bkz. Ek 9) (1975: 39) başlıklı şiirinde somut şiirin her sözcüğü bağımsız bir değer olarak alma ve sunma anlayışının yanı sıra anlamın çok boyutluluğundan da yararlanmış. Okur açısından son derece zorlayıcı metinlerden oluşan Kareler kitabındaki her metin, her açıdan okunmaya uygundur ve somut şiirin çoğul okunabilme özelliğine en yakın ürünlerden biridir."⁴⁰⁷

Kareler sanatlararası okumalara imkân tanır. Akay, Besteci İlhan Usmanbaş'tan alıntıyla, Necatigil'in şiirlerinin "raslamsal tekniğe" uygun olduğunu ve bir konserde icra edildiğini aktarır.⁴⁰⁸ Prof. Dr. Hasan Akay, Kareler kitabındaki şiirleri derinlemesine incelediği "Kare Deniz" kitabında Necatigil'in bu şiirlerinin görsel şiir örnekleri olduğunu ifade eder. Bu bağlamda "Hassas Terazi" şiiri "dizelerin bir terazinin kefelерini andıracak biçimde bölünmesiyle görsel şiire örnektir."⁴⁰⁹

⁴⁰⁶ Gonca Gökalp Alparslan, "Türk Edebiyatında Somut (Görsel) Şiir", Türkbilgi, 2005, s.5

⁴⁰⁷ Alparslan, "Türk Edebiyatında Somut (Görsel) Şiir", s.7

⁴⁰⁸ Hasan Akay, **Kare Deniz**, Şule Yayınları, 2016, İstanbul, S. 23

⁴⁰⁹ Akay, **Kare Deniz**, s. 28

Bir tasarımda bulunması gereken temel öğelerin ışık-gölge ve renk oyunları olduğunu yukarıda söylemiştik. Bu noktada “Kareler” şiire kontrast getirmiştir. Kareler, geleneksel söyleyişteki “kâre (kara) şeklinde okunduğunda, bundan hemen sonra gelen “Aklar” ile kontrast oluşturmaktadır. Necatigil’in renkleri çağrıştıran bu kullanımı tesadüfi değildir.

Hasan Akay’a göre Kareler’de şiirlerin arasında bulunan boşluklar Aklar’da görsel olarak doldurulmuştur.⁴¹⁰ Bu, şiirin simetrisini verir.

“Simetri, kelime olarak: ‘Birbirine bakan, bakışımdır.’ Matematiksel olarak da: ‘Merkez olarak alınan bir noktadan, karşılıklı olarak aynı uzaklıkta bulunan iki benzer parçanın birbirlerine göre bakışık olma durumudur.’⁴¹¹

Bu noktaya kadar Necatigil’in şiirini resimle ve mimari ile ilişkilendirmiştik. Mekânı algılamasında geometrik uzamı kavrama biçimini incelemiştik. Burada Hasan Akay’ın yorumu ile değerlendirmemizi bir üst katmana çıkarabilme imkânı buluyoruz. Hasan Akay, Necatigil’in Kareler’ini fraktal geometri ile inceler. Akay’a göre *“şiirimizde ilk kez boyut kavramından, özün üç dört yönlü oluşundan söz eden odur.”⁴¹²*

Fraktal; uçlu, çatallı, çok boyutlu, çapraşık, dal budak salmış, ayrıntılı, girintili anlamlarını içerir. Öklid’in uzamı yüzyıllar boyunca aynı düzlemde ve çizgilerle tanımlamasının yetersiz bulunduğu bir çağda ortaya çıkmıştır. Öklid’in önermesinde *“düzlemdeki bir noktadan, aynı düzlemde yer alan verili bir çizgiye paralel, sadece bir düz çizgi geçebilirdi.”⁴¹³* Zaman içinde yeni geometriler geliştirildi. İlk adım Lobatchewsky’nin iki boyutlu geometrisiyle atıldı. Alman matematikçi Riemann da iki boyutlu farklı bir geometri geliştirdi ve eliptik bir uzam elde etti. Yüzyıl sonunda yeni geometrik uzamlar geliştirildi. Görsel ve geometrik uzamlar oluşturuldu, nesnelere hareketine göre ve izleyicinin hareketine göre uzamlar meydana geldi.⁴¹⁴1901’de Henri Poincare görsel, dokunsal ve motor uzamları saptadı. 1904’te Koch, “Koch eğrisi” ile ardından Sierpinski, meşhur

⁴¹⁰ Akay, **Kare Deniz**, s. 25

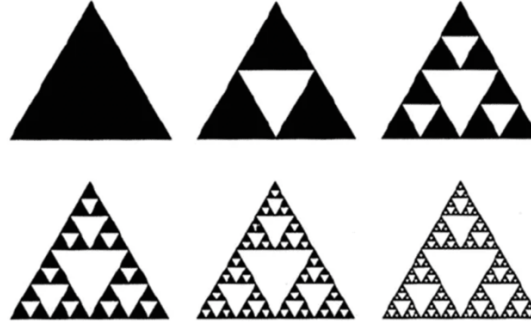
⁴¹¹ Çınar, **Temel Tasarım**, s. 156

⁴¹² Akay, **Kare Deniz**, s. 30

⁴¹³ Kern, **Zaman ve Uzam Kültürü**, s. 206

⁴¹⁴ Kern, **Zaman ve Uzam Kültürü**, s.207-208

Sierpinski üçgeni ile yeni uzamlar oluşturuyorlardı. 1975 yılında Polonyalı matematikçi B. Mandelbrot tarafından Fraktal terimini kullanıldı. Fraktal geometride, en küçük parça, en büyük parçanın aynısı görüntüye sahip olarak en büyük parçayı oluşturur. Aşağıda Fraktal geometri örneği olarak Sierpinski üçgeni verilmiştir.⁴¹⁵



Fraktal görüntülerde, en büyük şekli oluşturan en küçük parçalar, büyük görüntünün minyatürleridir.

Matematikte Öklidçi kriterlerin terk edilmesi yeni bir uzam anlayışını getirmişti. Öklid'in kurallarıyla yetinmeyen çağın düşüncesi yalnız matematikte değil resimde de devrime ihtiyaç duydu. Resim alanında da çığır açanlar İzlenimciler, Cézanne ve ardından kübistler oldu.⁴¹⁶ Bu yönüyle hem fraktal geometri hem kübizm ortak bir başkaldırının sonucudur ve aynı çağın ürünleridir. Bu noktada her iki disiplin ortaklık içerir. Picasso da bu ortaklığı -resmi ayrıcalıklı bir noktada tutarak- kabul eder. “Kübizm, matematik, trigonometri, kimya, psikanaliz, müzik ve bir yığın şeyle ilişkilendirildi. (...) Kübizm, diğer gelişmeleri etkilemiş ve onlardan etkilenmiştir.”⁴¹⁷

Hasan Akay, “Kareler”i fraktal geometriyi göz önünde bulundurarak inceler. Hem fraktal geometri hem kübizm aynı başkaldırının sonucu olarak ortaya çıktığından bizim de “Kareler” şiirini kübist formları göz önünde bulundurarak incelememizde bir beis olmayacaktır. Akay’ın matematiksel yaklaşımını kilometre

⁴¹⁵ <https://www.matematikselsel.org/doganin-gometrisi-fraktal-geometri-2/>

⁴¹⁶ Kern, *Zaman ve Uzam Kültürü*, s. 218

⁴¹⁷ Kern, *Zaman ve Uzam Kültürü*, s. 226

taşı kabul ederek ve sıklıkla başvurarak, resim alanından bir anlayışla inceleme yapmaya çalışacağız.

Kübistlerin uzama dair getirdikleri en büyük yenilik çoklu uzam- çoklu perspektif anlayışı olmuştur. Çoklu perspektif anlayışı, Kübistleri geleneksel zamanın sınırlarından kurtarır. *“Kübistler, ressama, nesnenin karşısında belli bir uzaklıkta sabit kalmasını emreden önyargıyı söküp atmıştır.”*⁴¹⁸ Necatigil’in de “Kareler”i benzer bir hedef güder. Okuyucuyu Türkçe’nin standart söz diziminden ayrılarak, şiire sabit bir mesafeyle yaklaşarak okumasını engellemeye çalışır. Çünkü şiirin tek boyutu değil pek çok boyutu vardır.

Temel tasarımın unsurlarından biri olan aralık, uzamda ve şiirde “boşluk” olarak somutlaşır. Uzamdaki boşluk, negatif; doluluk ise pozitiflik olarak adlandırılmaktadır. Boşluk, negatifliği çağrıştırdığı için boş uzama “negatif uzam” denir ve burası mutlaka doldurulmalıdır. Bauhaus bu anlayışla, sanat eserlerini meydanlara çıkarır, heykeller ve anıtlar inşa eder. Meydan boş bir uzamdır. Bauhaus ise ürünleriyle burayı pozitif uzam haline getirmek ister. Kübizimde uzam, doldurularak negatif ve pozitif iç içe geçecek ve ayrılmayacak şekilde kullanılır. Boş uzam ve sessizlik şiirde kelime düzeninden kompozisyona kadar denir.

*“Daha 1880’lerde bazı Fransız simbolistleri, sayfada bilinçli olarak şekillendirilmiş beyaz alanların arasına yayılan ‘serbest şiir’ denemelerine başlamışlardı. Bu tekniği tam gelişmiş haline getiren, kelimeler arasındaki boşlukları bir müzik kompozisyonundaki notalara benzer biçimde söz ve imgelerin ritmik hareketini sağlamak için bir görsel duraklama olarak kullanan Stéphane Mallarmé’di.”*⁴¹⁹

Stephen Kern, Mallarmé’in yaptığı ile kübist ressam Braque’ın yaptığını benzer bulur. Braque, nesneyi resimde çevredeki uzamla eşit değerlendirerek nesnenin hakimiyeti yok etmiştir, Mallarmé da konuyu şiirin dışında bırakır ve sözel bir kompozisyon yaratarak edebi hakimiyeti azaltır.

⁴¹⁸ Kern, *Zaman ve Uzam Kültürü*, s. 221

⁴¹⁹ Kern, *Zaman ve Uzam Kültürü*, s. 259

Necatigil de boşluğu, şiirinde işlevsel olarak kullanır. Stephen Kern'ün, Mallarmé şiirindeki bu tutumu “sözel kompozisyon” yaratma olarak yorumlamasının karşısında Hasan Akay, Necatigil'in yaptığına “göz-el kompozisyon” der.

Hasan Akay da şiirlerin “kübik” bir okumaya imkân vereceğini düşünür. Kübik bir okuma, özgür hareket sağlayarak anlam küpleri oluşturur ve şiiri eğlenceli hale getirir. Yalnız eğlence düzeyinde kalmaz, şiirin yeniden üretilmesine olanak tanır.

Kareler kitabında ele alacağımız ilk şiir “Çıkartma”⁴²⁰ olacaktır. Hasan Akay, bu şiirin görsel bir şiir olduğunu söyler. Demek ki şiir, tasarım malzemesi ihtiva eden bir yapıya sahiptir. Bu bağlamda şiire tasarımsal/biçimsel şekilde yaklaşmayı deneyelim:

Alınan	her şey	<u>yenmelik</u>
Safra.	<u>sinir</u>	ne kadar
Kabuk	kemik	deri
En az	ne çok	atmalı.

Yaz	çokça	<u>okunmalık</u>
Nedir	önemli	olan
<u>fire</u>	nice	kalmalı.

Yazma	nedir	kalabalık
En az	çoğu	çıkartmalı

Şiir, Türkçe'nin yerleşik söz dizimine göre okunduğunda yüklemi sonda okuyarak cümleyi anlamlandırma ihtiyacı doğuyor. İlk bakışta şiir geleneksel dörtlükle düşünüldüğünde son mısradaki anlamı veriyormuş gibi dursa da aslında her bir kelimenin kendi içinde anlam örgüsü kurduğu görülecektir. Koyu renk ile gösterilen ok işaretleri şiirin basit okuma perspektifini göstermektedir. Şiir ilk

⁴²⁰ Necatigil, **Bütün Şiirleri**, s.63

adımında dikey okuma, ikinci adımda hem yatay hem dikey okuma imkânı sağlayacaktır.



Şiire yaklaşırken perspektifimizi değiştirmemizi bekleyen şairin yapmak istediği belli ki bundan fazlasıdır. Dolayısıyla şiir yeni bir okuma imkânı daha sunacaktır. Bu aşamada şiirdeki blokları fark ediyoruz. Şair, anlamı geri planda tuttuğu için okuma parçası haline getirdiğimiz mısra parçalarında yargı aramaya gerek duymuyoruz.



Böylece şiir, tıpkı bir apartman gibi bloklardan inşa edilmiş görünüyor. Son adımda şiirin tüm parçalarını farklı farklı nesnelere ele alıyoruz ve her bir kelimeyi mısra olarak kabul ediyoruz. Son adımdan sonra görsel şiire ulaşıyoruz. Şiirin bentleri olarak anlayabileceğimiz parçalar dörtlüklere, bu dörtlüklerin içindeki her kelime parçası da mini dörtlüklere dönüşerek fraktal bir görünüm kazanıyor.

Bu yorumlar aşırı yorum olarak görülmemelidir. Hasan Akay'a göre,

*“Metnin kapıları her anlama, her yoruma, her boşluğa ve doluluğa açıktır. Yatay, dikey ya da başka bir eğimle sözel metnin uzayında yol alınabilir. Hiçbir yol diğeriyle çelişmez, çekişmez, önünü kesmez; olsa olsa yanından teğet geçer.”*⁴²¹

Şair, kelimeleri bir araya getirirken kurmak istediği bazı anlamlar vardır, bunu şiirin biçimi yoluyla yapar. Bu anlamları kurabilmek için şair, biçimi tasarlar. Yani, şiir taslakları oluşturur.⁴²² Şairin bu tutumu, tasarıma yaklaşıyor. Tasarım için ilk adım taslaktır.

Akay, Necatigil'in şiirlerinin geometri ve matematiğe yaklaştığını ifade eder. Şair, çıkartma şiirinde matematiksel bir uygulama ve matematik ötesi bir uygulama

⁴²¹ Akay, *Kare Deniz*, s.65

⁴²² Akay, *Kare Deniz*, s.68

yapmak ister. Kareler, karaların geometrik görüntüsü haline dönüşebilmektedir.⁴²³ Bu noktada kübizm, matematikten aykırı ve bağımsız değildir çünkü Kübizm de deforme edici yapısı ile diğer disiplinlere yaklaşır. Cenk Sezer, “*Kübizm’de Çizgisel Düzenlemeler Üzerine Bir Araştırma*” başlıklı çalışmasında kübizmin yapıbozucu üslubunun parçalayıcı bir çözümlene getirdiğini ve bu çözümlenin kübizmi bir yandan geometriye bir yandan metafiziğe götürdüğünü söyler.⁴²⁴ Tüm bunlara göre, Necatigil, “Çıkartma” şiirinde kübizmin görsel imkanlarından çizgiler yoluyla yararlanmış ve şiiri kübist bir görsel nesne haline getirmiştir demek doğru olacaktır.

Nesneleri biçimsel olarak analiz etmek Picasso ve Braque’tan gelen analitik kübizmi oluşturur. Analitik kübizmde nesnelere; küre, koni, silindir gibi geometrik şekillere göre biçimlendirilebilir. Bu biçimlendirme resmi duyuşsal bir düzen olmaktan çıkarır ve “*resim, soyut biçimlerin oluşturduğu bir ‘konstruktion’ olur. Bu konstruktion doğa düzenine paralel, logic-matematik düzeni gösterir.*”⁴²⁵

“*Ah Akşam Oldu*” şiirinde okuyucuyu analitik kübizmin nesneleriyle karşılaştırır. Çıkarma, toplama gibi matematik terimleri geometrik nesnelere ilişkilendirilerek “logic-matematik” bir düzen kazanır.

*“Bir koni dağılmış
ne çıkar toplanır
birleşir piramit
zikzak yamuk
dörtgen...”*⁴²⁶

Gökhan Tunç, “Çağdaş Türk Edebiyatında Görsel Şiir” başlıklı yazısında, Behçet Necatigil’in görsel şiir kullandığını söyler. Necatigil’in “Kareler”deki şiirlerini Şklovski’nin yabancılaştırma/yadırgatma kavramı çerçevesinde ele

⁴²³ Akay, *Kare Deniz*, s. 87

⁴²⁴ Cenk Sezer, “Kübizmde Yüzeyin Çizgisel Düzenlemesi”, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 10(1), s. 54

⁴²⁵ Sezer, “Kübizmde Yüzeyin Çizgisel Düzenlemesi”, s. 55

⁴²⁶ Necatigil, *Bütün Şiirleri*, s. 379

alınabileceğini söyler.⁴²⁷ Somut şiir çağın bütün alanlara sirayetinin bir neticesidir. Pek çok disiplinde kuralların dışına çıkma, mevcut düzeni reddetme, sınırların ötesini merak etme gibi tutumlar yeni anlayışlar ortaya çıkardığı gibi şiirde de geleneksel anlayış yıkılmaya başlanır. Bu, çağın bireyler üzerindeki tesirinin bir sonucudur.

“Fizikteki görecelilik kuramı doğrultusunda kesin ve mutlak anlamın olmadığı bir dünyada somut şiir de bitmiyor izlenimi uyandırarak sınırsız yorumlara olanak tanımaktadır. Ayrıca somut şiir yazan kişiler, insanın içinde yaşadığı dünyaya yabancılığını önlemek için bilimsel-teknolojik gelişmelerin diliyle şiirlerini oluşturmak isterler.”

Fizikteki gelişmelerin zamanı algılamaya etkisi olduğu, zamanın mekân tasavvurunu etkilediği, mekân üzerinden geometrik formların sorgulandığını tezimiz boyunca tartışmıştık. Dolayısıyla hiçbir hareket birbirinden bağımsız süremediğinden dolayı olarak fizikteki bir değişim, şiire de sirayet ediyor. Bu değişimi matematik disiplini yardımıyla okumak yanlış olmayacağı gibi görsel sanatlar disipliniyle ilişkilendirmek de yanlış olmayacaktır.

Necatigil’in görsel şiirlerinden biri olarak değerlendirebileceğimiz bir diğer şiiri “Hassas Terazî”dir. Şiir, bir somut şiir örneği olarak incelenmeye çalışılacaktır.

Kübizmin Bauhaus’a dönüştüğünde mimari ilkelerinden birinin “konvansiyonların ilgası” olduğunu söylemiştik. Gökhan Tunç da Somut şiirin konvansiyonların ilgası ile ortaya çıktığını söyler. Böylece sanat hareketinin mimarideki etkisini ilişkilendirmekle kalmaz, bunun şiirdeki tesiriyle bağlantı kurma imkânı buluruz.

“Ben nerde a dediysem

orda a

ibresi sağa sola

kımıldayan terazi.

Az uzağınıza gittiysem

⁴²⁷ Gökhan Tunç, “Çağdaş Türk Edebiyatında Görsel Şiir”, Bilig, Bahar 2015, Sayı 73, s. 250

böyle daha iyi göresiz
Bir hafif yankı denizler ötede
ses eder siz.

Hep kendim için mi bazı şeyleri
gizlediysen bilmeseniz
başka dünyalarda. a vardı
*görülür hesabı ben/de a dediysem.*⁴²⁸

Bu şiirin en önemli tarafı şiirdeki sözcükler değil boşluklardır. Boşluklar da metne dahil edilmiştir, beyaz sözcükler olarak metnin içinde boşluk var edilir. Böylece söylenmeyenler de anlam üretimine katılır. Yalnız “a” sesi dahi bir mısra sayılmalıdır. Şiirin en küçük birimini mısra haline getirmek somut şiirin uygulamasıdır.

*“Somut şiir, dilin en küçük ortak bölenini amaç edinir. Söz konusu çaba doğrultusunda somut şiirde tıpkı fizikte atomun parçalanması gibi sözcükler ve heceler parçalanır. En son noktada harflere kadar ulaşılır.”*⁴²⁹

Bu şiir, okuyucusuna farklı başlangıçlar sunar. Şiirin nereden başlayacağı tamamen okura bağlıdır. Şiir, kare dalga halinde de okunabilir. Bu okuma imkânı kübizmin farklı perspektif kullanma imkânına benzerdir.

*“Resimsel kübizm, edebi bir kübizm doğurmuştur, perspektifin göz aldatmacası olmadan, hepsi aynı değerde, farklı öğelerden oluşan, iki düzlemli bir şiir.”*⁴³⁰

Hasan Akay, “Kare-Deniz” kitabında bu şiirin okunabileceği düzlemlerin ikiden de fazla olduğunu ifade eder. “Az uzağımıza/gittiysem/böyle daha

⁴²⁸ Necatigil, **Bütün Şiirleri**, s. 387

⁴²⁹ Gökhan Tunç, “Çağdaş Türk Edebiyatında Görsel Şiir”, s. 259

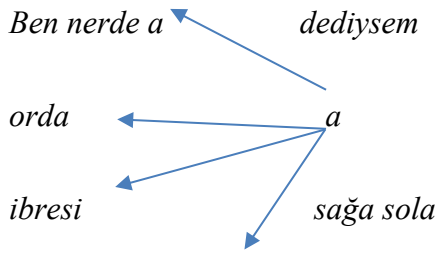
⁴³⁰ Cabanne, **Kübizm**, s. 127

iyi/göresiz/bir hafif yankı/denizler ötede/ses eder/siz mısraları -sözcükleri- kullanılarak beş farklı ünite oluşturur.⁴³¹ Şiir bu yönüyle de edebi kübizme yaklaşır.

Kübizmde hacimde de bir değişiklik meydana gelir. Tek bakış noktası kırılır ve hacim çeşitli yönlerden gösterilebilme imkânı bulur.

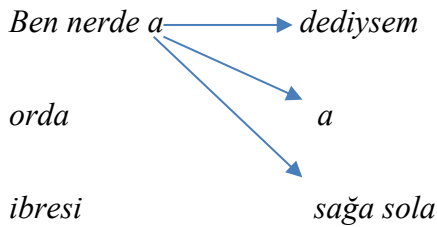
*“Tek bakış noktasının kırılması kapalı hacmin kırılması demektir. Kübistler, hacmi, düşüncelerinde irili ufaklı geometri biçimlerine bölüyor bunları resim yüzeyine paralel planda yan yana veya üst üste getiriyor; hacmi hazır ve bitmiş bir biçim olarak vermiyor, onu oluşturuyor ve yeniden kuruyorlardı.”*⁴³²

Gerek şiirin gerek teorilerin sağladığı imkanla, şiirdeki görsel çizgileri araştırmaya çalışalım. Şair, ibresi sağa ve sola kıpırdayan bir teraziden söz ediyor. Şiirin merkezini “a” olarak belirleyip ibrenin nasıl hareket edeceğine bakalım.



kımıldayan terazi.

İbrenin sağa sola kıpırdama imkânını şiirden alıyoruz. Bu kez “a” ibresini farklı bir mısra/parçadan alıp merkez haline getiriyoruz.

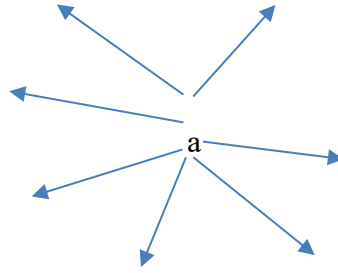


kımıldayan terazi.

⁴³¹ Akay, **Kare Deniz**, s. 119

⁴³² Sezer, “Kübizmde Yüzeyin Çizgisel Düzenlemesi”, s.57

İbrenin ağırlık merkezi “a” olarak alındığında ve her iki bakış birleştirildiğinde yaklaşık 360 derecelik bir görüntü elde ediliyor. 360 derecenin hangi noktasından bakılırsa bakılsın çevre hep aynı olacaktır. Şair, merkezi tespit edebilmemiz şartıyla bize görsel şiiri fark edebilme imkânı sunuyor.



Prof. Dr. Hasan Akay, “Kareler”deki merdiven şiirine holografik bir yaklaşım geliştirerek şiiri bütün boyutlarından uzaklaştırır/arındırır yahut tüm boyutlara yaklaştırır. Holografik bakış, fraktal çözümlenmeyi aşar. *“Holografik şiir, gözün yerini beynin, aklın yerini bilincin aldığı atmosferde gözükmeyenin kendini göstermesidir. Bu girişim, yeni şiirin bir söz dizimi olduğu kadar bir gözdizimi sorunu olduğunu da göstermektedir.”*⁴³³ Holografik metinler üç boyutlu olmaları yönüyle görsel-somut şiirden ayrılır.

Holografik şiiri deneyimleyebilmek için metnin uzamından ve yüzeyinden uzaklaşmak, üç boyutluluğu kavramaya çalışmak gerekir. Holografik şiirde “*uzay-zaman aşırı derecede ve çok boyutlu bir karmaşıklık düzeyindedir.*”⁴³⁴ Somut şiirde nesne olan ve hacmi bulunan sözcükler burada cisimsiz nesnelere haline yani boşluğa dönüşür. Holografik deneyimde üçüncü bir boyut vardır ve bu boyut tekno-sistemler yoluyla oluşturulur. İnsan zihni holografik düzenlemeleri kavrayabilir düzeydedir. Bu nedenle çağın yeni sözleri holografik düzenlemelere uygun olmalıdır. Holografik bakışa yaklaşan ilk parçalar somut/görsel şiirler olabilir. Bu anlamda Kareler de

⁴³³ Akay, **Şiire Yeniden Bakmak**, s. 232

⁴³⁴ Akay, **Şiire Yeniden Bakmak**, s.233

Akay'a göre holografik olarak incelenebilir. Üstelik holografik olanda "*rahmani ve ruhsal bir taraf*"⁴³⁵ vardır.

Necatigil'in "Merdiven"i Akay'a göre holografik metin ve fraktal arasındadır. Akay, Merdiven'i farklı üniteler haline getirerek okumayı teklif eder. Bu merdivende yeni bir dil, yeni bir söz dizimi ve "gözdizimi" gerçekleşmiştir. Bu yenilik de holografik bir bakışı zorunlu hale getirir.

İner basamaklar boşluk
çıkır bu muydu
durur bakar ıssız
bekler orda.
Gitmesek ne derler gitsek
Ne zaman yorumlar tam
Ölürüz yaşaması onlara
Ölürler yazması bize düşer.

Yazılsaydı her şey iflas
gene bağlar sevgiler
birden kavranmaz dura dura
okunur dik çizgiler."⁴³⁶

Şiir, holografik olarak düzenlenmemiş olsa bile okur, görüş açısını holografik olarak genişleterek yeni bir boyutu kavrama imkânı bulacaktır.

Akay'ın önerdiği ilk ünite,

İner basamaklar boşluk
çıkır bu muydu

⁴³⁵ Akay, *Şiire Yeniden Bakmak*, s.237

⁴³⁶ Necatigil, *Bütün Şiirleri*, s.392

durur bakar ıSSIZ

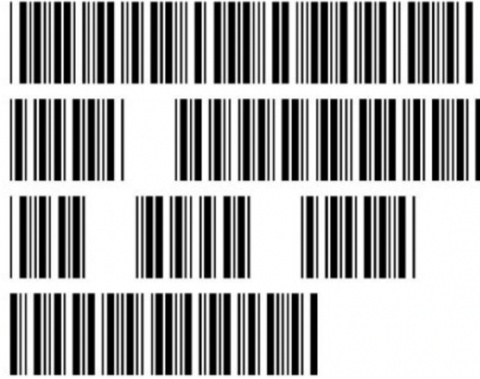
bekler

orda.”⁴³⁷

görüntüsündeki değişiklikdir. “Bu muydu” ifadesi yalnız bırakılarak “orda” işaret edilmiştir. “Orda” metnin sonunda yalnız bırakılarak ıSSIZ hale getirilmiştir. “Orda” tüm oluş bitene şahitlik eden özne olarak yorumlanır.⁴³⁸

Şiirin son parçasındaki dik çizgiler Akay’a göre, Serkan Işın’ın “Dünyanın En Güzel Dört Dizesi”⁴³⁹ni akla getirir. Eser şöyledir:

DÜNYANIN EN GÜZEL DÖRT DİZESİ



SERKAN İŞİN / OCAK 2005

Necatigil’in holografik şiiri yukarıdaki görsel şiire benzerdir. Bu yönüyle bu şiirleri görebilmek için yeni bir bakışa ve yeni bir göze ihtiyaç vardır.

⁴³⁷ Akay, **Şiire Yeniden Bakmak**, s.260

⁴³⁸ Akay, **Şiire Yeniden Bakmak**, s. 261

⁴³⁹ https://poetikhars.fandom.com/tr/wiki/Dünyanın_En_Güzel_Dört_Dizesi

Necatigil'in "Kareler"inde boşluklar da sözel anlam ifade eder. Beyaz, sözcüksüz zemin metnin bütününe hakimdir. Sözcükler şiire bir çıkış yolu sunar. Boşluklar şiirsel tasarıma katılarak şiirin zeminini oluşturur.

Tüm bu yorumlardan hareketle denilebilir ki, Necatigil'in "Kareler"i tasarım şiirleridir fakat yalnızca tasarlanmakla kalmamıştır. Bu şiirler artık tasarımı aşar ve yeni bir boyutta okunmaya ihtiyaç duyar.

SONUÇ

Şiirde tasarımın anlaşılması için öncelikle tasarımın bir kavram olarak araştırılmasına ihtiyaç duyulmuştur. Burada Alman Bauhaus ekolü ile karşılaşmıştır. Bauhaus'un sanatsal ilkeleri incelenmiş ve Türkiye'ye gelişi anlatılmıştır. Bauhaus'un zamanla milli bir sanat anlayışı haline geldiğine dikkat çekilerek zamanla toplumsal yaşayışa sirayet ettiği gösterilmiştir. Bu tesirlerin ilki mimariye olmuştur. Bauhaus, önerdiği modern mimari anlayışla geleneksel olanı işlevsiz hale getiren bir üslup oluşturmuştur. Yeni yaşam alanlarını bu anlayışa göre inşa eden Bauhaus mimarisi, Necatigil gibi geçmişin izlerini mekânlarda arayan bireyler için büyük bir yıkım oluşturmuştur. Bu noktada yalnızca Bauhaus'u işaret etmek yanlış olur. Çağın gereklilikleri Bauhaus'u beraberinde getirmiştir. Bu bir zincirdir. Sanayi inkılabı modern kentleri meydana getirmiş, bu kentlerde yeni bir yaşam biçimi ortaya çıkmıştır.

Henri Lefebvre kenti üretilen bir mekân olarak açıklamıştır. Bu haliyle kent, insanın fitratına uygun bir yaşam olanağı sunmaz. Kalabalık ve kaotik bir atmosfere sahiptir. Bu atmosferin içinde birey yalnızlık ve yabancılaşma hisseder. Bu duygularla bireysel yaşantısını sağlıklı bir atmosferde sürdürebileceği bir mekân arar. Behçet Necatigil'in mekânla ilişkisi de bu çizgide ilerler. Yaşadığı çağa yabancılaşan şair, toplumdan ve çağdan uzaklaşarak kuş bakışı bir bakışla toplumdan uzaklaşarak çevresini gözlemler. Bugünün kaosundan kurtulmak için şairin tutamak noktası geçmiş zaman olmuştur.

Geçmişin izlerini mekânda takip edebilmek Gaston Bachelard'ın da başvurduğu bir yöntemdir. Bu noktada mekânın ruhu iddiası burada açıklanmıştır. Ruh, bu çalışmada İslam Felsefesindeki anlamıyla, yani can ve beden içindeki canlılık olarak kullanılmamıştır.

Ruh'u Hegel'den hareketle "geist" olarak almak bu çalışmada hipotezimizi kuvvetlendirmiştir. "Mekânın Ruh" başlığı; mekânın canlılığını iddia etmek yerine,

Hegel'den hareketle, kolektif bilince ve tarihe bağlanmıştır. Bu nedendir ki şair, geçmişin izlerini arayabileceği, toplumsal hareketlerin fazlaca yaşanmışlık bıraktığı yerlerde mekânın ruhunu arayacaktır.

Mekân, geçmiş zamanın izlerini taşıdığı için anlamlı bir yer haline gelir. Bu nedendir ki şair; modern çağın mimari yapıları içinde, örneğin apartmanlarda mutlu olamaz. Bauhaus mimarisi ile inşa edilmiş yeni çağın konutları, anlamı ortadan kaldıran ve yalnızca işlevselliğe odaklanan yapılardır. Burada mekânın ruhu yok olur. Üretim nesnesi haline gelen kentte de anlam aramak imkansız hale gelir. Şairin burada çaresi yine geçmiş zamanın izlerini okuyabileceği semtlere ve yerlere yönelmek olur. Bu yönüyle mekânın ruhu, geçmişin izinin görülebildiği alanlarda hissedilebilir.

Şair farkında olsun ya da olmasın, çevresindeki her hareketlilikten, bunlara maruz kalan birey olması yönüyle etkilenir. Necatigil'in çevresini, diğer insanlardan farklı olarak gözlediği ve kavradığı biyografisine dayandırılarak açıklanmıştır. Bununla birlikte şairin yaşadığı çağın hareketliliği göz önünde bulundurulduğunda şair, pek çok anlayışla tesadüfen karşılaşmamıştır. Necatigil, hem kübizmin hem Bauhaus'un farkındadır. Almanya'da bulunduğu süre boyunca Bauhaus ekolü ile karşılaşmış olması ve bu akımı tanıyor olması muhtemeldir. Üstelik iyi derecede Almanca bilen şairin eğitmen kimliği göz önünde bulundurulmalıdır çünkü Bauhaus Türkiye'de bir eğitim kurumu haline dönüşmüştür. Entelektüel Necatigil, Almanya'da Bauhaus ile tanışmadıysa dahi Türkiye'de mutlaka bu anlayışın teorisinden haberdar olmuştur. Bu nedenle şair, değişimin mimari veçhesinin elbette farkındadır. Değişimi izleyebilmektedir ve mekânın ruhunu geçmişte arar.

Tasarım kavramını açıklanırken Kübizm, tasarımın düşünsel sürecinde karşımıza çıkmıştır. Kübist sanat anlayışı yalnız sanat akımı olarak kalmayıp günlük hayatın nesnelere ulaştığında şair için sorgulanır bir düzlem haline gelir. Bu nedenle çevresinde kübist tasarımlara ve yapılara maruz kalan şair itirazını ya da yabancılığını şiirleri yoluyla aktarır.

Burada Necatigil'in kübizmi tanımış olması ve buna itirazı onu kübist şair yapmaz. Bu tezin iddiası kesinlikle Necatigil'in kübist bir şair olması değildir.

İncelenen şiir örneklerinde kübist şiirlerin deneysel şiir olarak incelendiği hatırlatılmıştır. Deneysel şiirlerinde Necatigil'in görsel/somut şiir kullandığı fark edilmiştir. Bu şiirlerde kübist çizgilerin hâkim olduğu da şiir incelemelerinde görülecektir.

Sonuç olarak giriş bölümünde sorguladığımız, Necatigil'i mekân üzerine düşündüren sebepler tezimizin tamamında disiplinlerarası yöntemlerle tartışılarak ispat edilmiştir.

Şiir incelemelerini yaparken Necatigil'in Alman şair Rilke'nin mekân anlayışına benzer bir kavrayış geliştirdiğini gördük. Şiirlerinin pek çoğunda, kendinden önce yaşamış şairlere ve onların şiirlerine atıflar vardı. Bu çalışmanın konusu metinlerarasılık olmadığından burada karşılaştırmaya yer verilmemiş, bu araştırma ve karşılaştırma gelecek çalışmalara bırakılmıştır

KAYNAKÇA

- Akarsu, Hikmet Temel; Erdoğan Nevnihal, **Edebiyatta Mimarlık**, YEM Yayınları, 3. Baskı, 2021, İstanbul, 574 s.
- Akay, Hasan, **Kare Deniz**, Şule Yayınları, 2016, İstanbul, 222 s.
- Akay, Hasan, **Şiire Yeniden Bakmak**, Şule Yayınları, 1. Baskı, 2016, İstanbul, 302 s.
- Akay, Hasan, **Şiiri Yeniden Okumak**, Şule Yayınları, 1. Baskı, 2016, İstanbul, 294 s.
- Alparslan, Gonca Gökcalp, “Behçet Necatigil’in Şiirlerinde Mekânın Poetikası,” *Türkbilig*, 2003, 29-44.
- Alparslan, Gonca Gökcalp, “Türk Edebiyatında Somut (Görsel) Şiir”, *Türkbilig*, 2005, 3-16 s.
- Alphan Akgül, “İmgeyle Tamamlanan Boşluklar”, *Journal of Turkish Studies Doğan Hızlan Özel Sayısı*, 2018, s.49
- Altuncuoğlu, Doğan N. “Gecekondu”, *Büyükdoğu*, Yıl 2, Cilt 3, Sayı 70, 1947 (katalog.idp.org.tr adresinden erişilmiştir.)
- Anar, Turgay, “Yeni Türk Edebiyatında Edebiyat Mahfilleri”, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2011, İstanbul, 479 s.
- Artun, Ali; Çavuşoğlu, Esra, **Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı**, İletişim Yayınları, 4. Baskı, 2017, İstanbul, 587 s.
- Bachelard, Gaston, **Mekânın Poetikası**, İthaki Yayınları, 5. Baskı, 2018, İstanbul, 286 s.
- Bakhtin, Mikhail, **Karnavalın Romana Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar**, Ayrıntı Yayınları, 1. Baskı, 2001, İstanbul, 400 s.

- Başboğa, Özlem, “İki Başına Yürümek: Behçet Necatigil Şiirlerinin Yeniden Doğuş Arketipi Bağlamında İncelenmesi”,Kültür Araştırmaları Dergisi, 2019, Cilt: 1, Sayı: 3, s. 379-390
- Bayraktar, Mehmet Faruk, “TDV İslam Ansiklopedisi”, İsmayil Hakkı Baltacıoğlu
- Bektaş, Cengiz, **Türk Evi**, YEM Yayın, 9. Baskı, 2021, İstanbul, 152 s.
- Beşgen, Asu, “Kübizm Sanat Akımının Modern ve Modern Sonrası Mimarlığa Etkisi Üzerine Bir İnceleme”, Karadeniz Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 1996, 105 s.
- Beyatlı, Yahya Kemal, **Aziz İstanbul**, Fetih Cemiyeti Yayınları, 15. Baskı, İstanbul, 168 s.
- Beyatlı, Yahya Kemal, **Kendi Gök Kubbemiz**, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, 42. Baskı, 2016, İstanbul, 102.s
- Bilgin Saydam, “Panik Kavramına Psikomitolojik Değınmeler”, M. Bilgin Saydam, Başka Psikiyatri ve Düşünce Dergisi, Eylül 2008, 11 s.
- Bora, Tanıl, **Cereyanlar**, İletişim Yayınları, 4. Baskı, 2017, İstanbul, 926 s.
- Bulanık, Gül Eda, “1950’li Yıllarda Türkiye’de Gündelik Hayatta Yaşanan Dönüşümler: Adana İli Üzerine Bir Araştırma”, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2020, 156 s.
- Cabanne, Pierre, **Kübizm**, Dost Yayınları,2013, Ankara, 137 s.
- Cansever, Turgut, Haz: Mustafa Armağan, **Kubbeyi Yere Koymamak**, Timaş, 8. Baskı, 2016, İstanbul, 400 s.
- Çınar, Kerim; Çınar, Semra, **Temel Tasarım**, KTO Karatay Üniversitesi Yayınları, 1. Baskı, 2018, Konya, 222 s.
- Çolak, İnci Aydın, **Türkiye’de Resim ve Edebiyatta Ortak Dil**, Corpus Yayınları, 1. Baskı, 2019, 375 s.
- Çüçen, A.Kadir, **Heidegger’de Varlık ve Zaman**, Asa Yayınları, 3. Baskı, 2003, Bursa, 220 s.

Darülfünun İlahiyat Fakültesi Mecmuası, 3. Yıl, 11. Sayı, 1929, İstanbul

Daşçıoğlu, Yılmaz “Behçet Necatigil Şiirlerinin Şekil ve Muhteva Yönünden İncelenmesi, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2001, 766 s.

Dergâh Dergisi, Sayı 313, 2016, İstanbul, Ek-1

Eldem, Umut Sesli Düşünce,
(https://www.youtube.com/channel/UCXLEYV7_B112zHfXwKrJpEg/videos), Erişim Tarihi: 16.12.2021

Foucault, Michel, **Özne ve İktidar Seçme Yazılar 2**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 5. Basım, 2016, 320 s.

Hafız, Muharrem, **Platon Felsefesinde Khora Varlık, Oluş ve Mekân Üzerine Bir İnceleme**, Dörtmevsim Kitap, 2. Baskı, 2019, İstanbul, 301 s.

Halu, Zeynep Yazıcıoğlu,” Kentsel Mekân Olarak Caddelerin Mekansal Karakterinin Yürünebilirlik Bağlamında İrdelenmesi, Bağdat Caddesi Örneği”, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezi, 2010, İstanbul, 494 s.

Haşim, Ahmet “Müslüman Saati”, Dergâh Dergisi, Sayı 313, 2016, (Dergi Eki), s. 6

Haşlakoğlu, Oğuz, “Picasso ve Sanatsal Eylem: Kübizm’in Doğuşu,” Mavi Atlas, 2015, s. 108-119.

Hegel, G.W.F., **Tinin Görüngübilimi**, çev: Aziz Yardımlı, İdea Yayınları, 5. Baskı, 2019, İstanbul, 336 s.

Heidegger, Martin **Varlık ve Zaman**, çev: Kaan Ökten, Alfa Yayınları, 3. Baskı, 2020, İstanbul, 639 s.

<https://islamansiklopedisi.org.tr>, Erişim Tarihi: 16.12.2021

<https://katalog.idp.org.tr> Erişim Tarihi: 16.12.2021

<https://sanat.ykykultur.com.tr/basin-odasi/basin-bultenleri/d-grubu-1933-1951> Erişim Tarihi: 16.12.2021

- Işık , Sertaç, “Çağdaş Türk Resminde Kübist Eğilimler”, Yüksek Lisans Tezi, 2001, İstanbul, 108 s.
- Kaplan, Mehmet, **Şiir Tahlilleri**, Dergâh Yayınları, 20. Baskı, 2011, İstanbul, 536 s.
- Karakoç, Sezai “Fizikötesi Açısından Vahşet Medeniyeti”, Diriliş, 1991, 7.cilt, 127-128. Sayı (katalog.idp.org.tr adresinden erişilmiştir.)
- Karaman, Yasin, **Ontolojinin Sınırları Platon’un Khora Kavramı**, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2019, Ankara, 181 s.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, **Ankara**, İletişim Yayınları, 7. Baskı, 1987, 257 s.
- Kern, Stephen, **Zaman ve Uzam Kültürü (1880-1918)**, İletişim Yayınları, 1. Baskı, 2013, İstanbul, 463 s.
- Kılıç, Savaş, “Uzam mı Uzay Mı? Peki Mekân Ne?” Cogito Dergi, Sayı 59, 2009, s.49-59
- Koçhan, Ceren Canan, “Tin’in Fenomenolojisinde Geist ve Ahlak Kavramı”, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2019, 139 s.
- Kubbealtı Lugati, <http://lugatim.com/s/kevn> , Erişim Tarihi: 16.12.2021
- Lefebvre, Henri, **Mekânın Üretimi**, SEL Yayıncılık, 2. Baskı, 2014, İstanbul, 447 s.
- Mustafa Akçay, “Gazali’de Ruh Tasavvuru”, Dini Araştırmalar, Cilt 7, Sayı 21, s.87-115
- Narlı, Mehmet, **Şiir ve Mekân**, Akçağ Yayınları, 2. Baskı, 2014, Ankara, 552 s.
- Necatigil, Behçet, **Bütün Şiirleri**, YKY, 11. Baskı, 2020, İstanbul, 693 s.
- Onat, Emin “Beklediğimiz Mimari”, Türk Ruhu, 7. Sayı, s.12 (katalog.idp.org.tr adresinden erişilmiştir.)
- Özge Sezer, “Bauhaus’un Modern Mimari Kültürünün Yayılmasındaki Rolü”, Mimar.ist, 2019/2, S.48- 55
- Platon, **Timaios**, Say yayınları, 1. Baskı, 2015, İstanbul, 120 s.

- Proust, Marcel, **Swannların Tarafı**, YKY, 2019, İstanbul, 430 s.
- Sarısayın, Ayşe, **Çok Şey Yarım Hâlâ**, YKY, 4. Baskı, 2018, İstanbul, 173 s.
- Scheurmann, Erich, Çev: Levent Tayla, **Göğü Delen Adam**, Ayrıntı Yayınları, 20. Baskı, 2017, 110 s.
- Seno, Cafer, “Bu Şehir”, Büyükdoğu, 1. Cilt, 16. Sayı, 1946 (katalog.idp.org.tr adresinden erişilmiştir.)
- Sezer, Cenk “Kübızmda Yüzeyin Çizgisel Düzenlemesi”, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 10(1)
- Simmel, George, **Harabe Kapı ve Köprü Kulp**, Çev: Nihat Ülner, Janus Yayıncılık, 1. Baskı, 2020, 96 s.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**, Dergâh Yayınları, 29. Baskı, 2016, 382 s.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, **Yahya Kemal**, Dergâh Yayınları, 8. Baskı, 2014, İstanbul, 222 s.
- Tunç, Gökhan, “Çağdaş Türk Edebiyatında Görsel Şiir”, Bilig, Bahar 2015, Sayı 73
- Tunç, M. Taha; Yıldız, Sümeyye, **Mimarlar Neden Bachelard Okur?**, Ketebe Yayınları, 1. Baskı, 2021, 275 s.
- Turani, Adnan, **Dünya Sanat Tarihi**, Remzi Kitabevi, 21. Baskı, 2019, s. 556
- Türk Dil Kurumu Sözlüğü, <https://sozluk.gov.tr>, Erişim Tarihi: 16.12.2021
- Uludağ, Süleyman, “Tdv İslam Ansiklopedisi”, Ruh
- Wellek, Rene - Warren, Austin **Edebiyat Teorisi**, Dergah Yayınları, 5. Baskı, 2019, İstanbul, 395 s.
- Yaman, Zeynep Yasa, “Demokrasi ve Sanat”, Sanat Tarihi ve Eleştirisi 40 Yıl Sempozyumu, 1993, 13 s.
- Yavuz, Hilmi, **Behçet Hoca**, Everest, 1. Baskı, 2019, İstanbul, 159 s.
- Yavuz, Yusuf Şevki, “TDV İslam Ansiklopedisi”, Ruh

Yıldızdöken, Çiğdem, “Heidegger’de Dasein’ın Varlığının Zamansal Serimlenişi”,
Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2017,
377 s.

Zweig, Stefan, **Dünün Dünyası**, İletişim Yayınları, 1. Baskı, 2019, İstanbul, 412 s.

EKLER

EK 1 440

Tablo 1. Jencks'in temel yaklaşım, stil ve tasarım görüşleri açısından günümüz mimarlığı üzerine yaptığı sınıflama.

Modern Mimari (1920-1960)	Late Modern (geç modern) Mimari (1960-)	Post Modern (modern sonrası) Mimari (1960-)	
Temel Yaklaşım Açısından			
1	Uluslararası stil ya da stilsiz	Stil kaygısı yok	Çift kodlu stil
2	Çtopik ve idealist	Yararacı	Çoğulcu
3	İşlevsel nedene bağlı biçim	Esnek uyum	Anlamsal biçim
4	Yeni Ruh (Zeitgeist)	Geç kapitalist	Gelenek ve tercih
5	Çözüm getiren öncü sanatçı	Baskı altına girmiş sanatçı	Sanatçı / Kullanıcı
6	Sradan insana seçkinse yaklaşım	Seçkin bir meslek anlayışı	Seçkinci katılmacı
7	Bütüncü, topyekün, yaygın, veniden geliştirmeden yana	Bütüncü	Parçacı
8	Kurtarıcı	Hizmet getiren mimar	Tanıttıcı ve eylemci mimar
Stil Açısından			
9	Dosdoğruluk	Doyumüstü, şık, ileri teknoloji	Çift anlatım
10	Yalnlık	Yalın biçimlerle elde edilen karmaşıklık	Karmaşıklık
11	İzotropik mekân/Şikago çevresi Domine	Aşırı izotropik mekân (açık plan, ofisler, serbest mekân, tekrarlar ve yatıklık)	Değişen, sürprizli mekânlar
12	Soyut biçim	Heykelsi, hiperbol, şaşırtıcı biçim	Uzlaşmacı ve soyut biçim
13	Pürist	Aşırı tekrar ve pürist	Eklektik (seçmeci)
14	Vurgusuz sağır kutu	Aşırı vurgular	Anlamsal vurgu
15	Makina estetiği, doğrudan mantık, mekanik sirkülasyon, teknoloji ve strüktür	2. bir makina estetiği, aşırı mantık, mekanik sirkülasyon, teknoloji ve strüktür	Bağlam içinde değişken, karşıt bir estetik, işleve yönelik anlamsal uygunluk ve iyerarşinin ifadesi
16	Süse karşı	Yapı ve yapım yapının süsü	Organik ve uygulamalı süslemecilikten yana
17	Anlatıma karşı	Mantığın, mekanik sirkülasyonun ifadesi, teknoloji ve yapı dondurulmuş hareket	Anlatımdan yana
18	Benzetmeye karşı	Benzetmeye karşı	Benzetmeden yana
19	Tarihi anılara karşı	Tarihe karşı	Tarihi referanslardan yana
20	Espriyeye karşı	Niyetlenilmemiş espiri yada beceriksiz espiri	Espriden yana
21	Sembolizme karşı	Niyetlenilmemiş sembolizm	Sembolizmden yana
Tasarım Görüşleri Açısından			
22	Park içinde kent	Park içinde anıt	Bağlam içinde kentçilik
23	İşlevsel ayırma	Kabuk içinde işlevler	İşlevsel karşıtma
24	İskelet ve deri	Görsel efektlerle şık bir deri işleme yöntemi, sfumato	Menierist ve barok
25	Ortak yapı sanatı (Gestaltungswerk)	İndirgeyici eliptik izgaralıklar irrasyonel izgara	Tüm hitabet araçları
26	Kütle değil hacim	Deri ile sarılmış hacimler, kütlelerin inkarı, topyekün biçim synecdoche	Çarpık mekânlar ve uzantılar
27	Tabliye, nokta blok	Konsol binalar, doğrusallık	Sokak fikri
28	Saydamlık	Tam saydamlık	Kararsızlık
29	Asimetrik ve düzenlilik	Biçimsel tekrar ve simetriye eğilimli, varsıma ve seriler	Asimetrik simetriye eğilimli (Wueen Anne Revival)
30	Uyumlu bütün	Paketlenmiş uyum, zoraki uyum	Yapıştırma, çarpışma

⁴⁴⁰ Asu Beşgen, Kübizm Sanat Akımının Modern ve Modern Sonrası Mimarlığa Etkisi Üzerine Bir İnceleme, KTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 1996, s.57

EK-2



Raymond Duchamp, Kübist Ev⁴⁴¹

⁴⁴¹ https://stringfixer.com/tr/La_Maison_Cubiste

EK- 3



Raymond Duchamp, Kübist Ev⁴⁴²

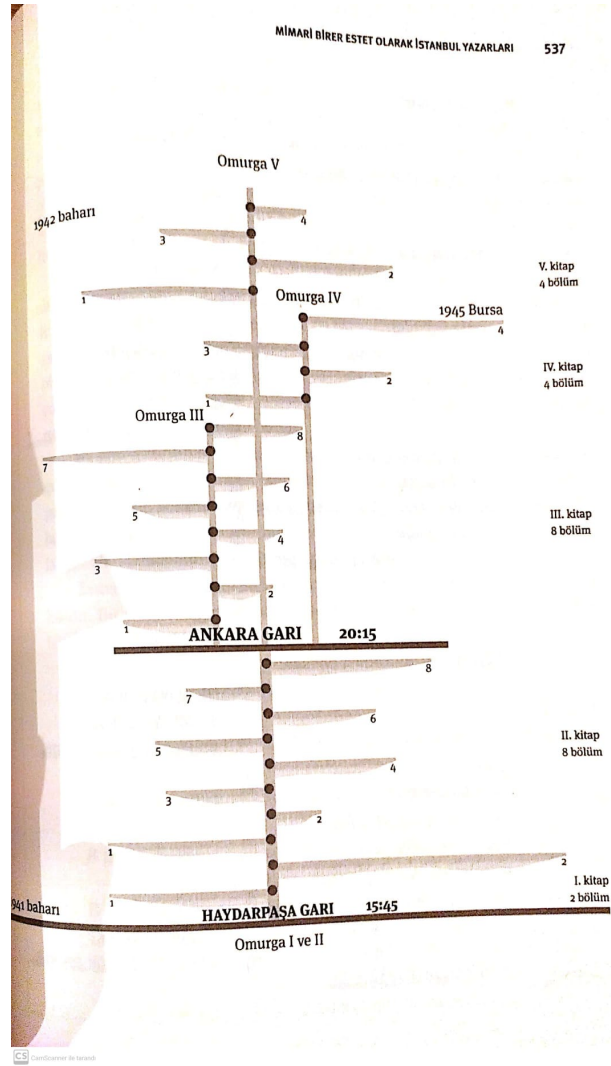
⁴⁴² https://stringfixer.com/tr/La_Maison_Cubiste

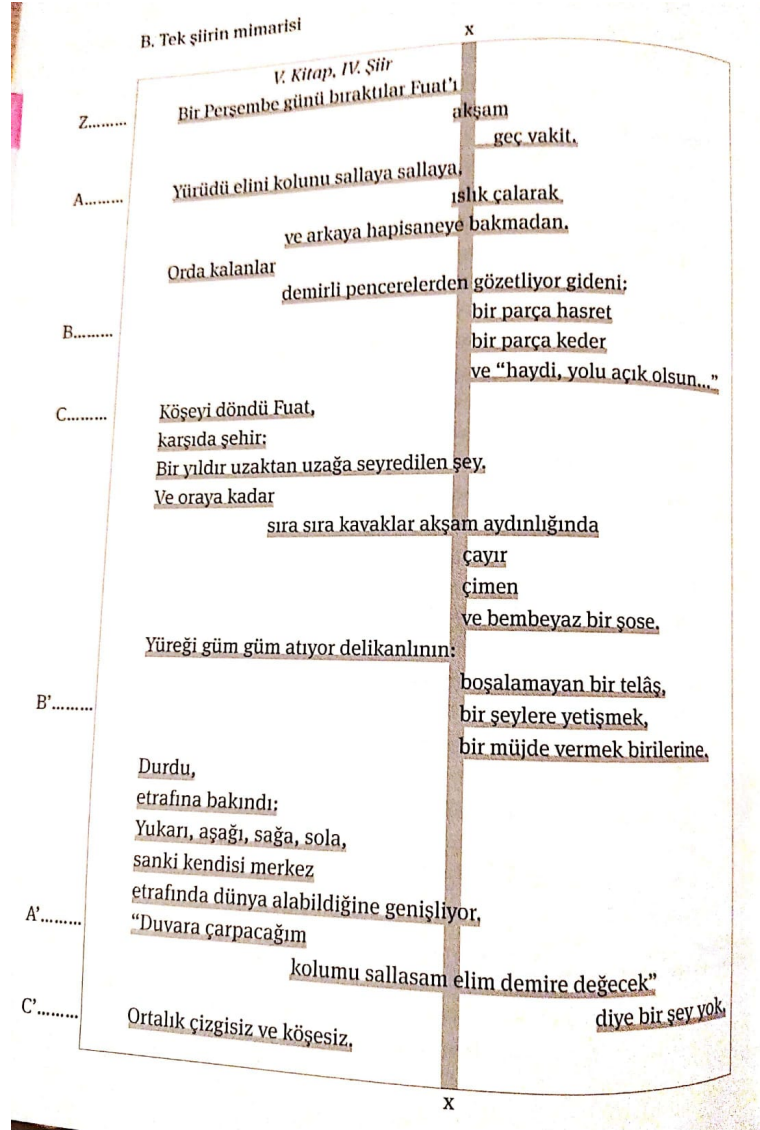
EK- 4⁴⁴³



Braque, La Roche Guyon Şatosu

⁴⁴³ <https://www.flickr.com/photos/124172291@N07/32933585632>





EK-7 ⁴⁴⁶



Cézanne, “The Basket of Apples”

⁴⁴⁶ <https://artsandculture.google.com/entity/paul-cézanne/m063mx>

EK-8 ⁴⁴⁷



Delaunay -“The Eiffel Tower”

⁴⁴⁷ <https://artsandculture.google.com/asset/the-eiffel-tower-robert-delaunay/QAEZuoluAYl-wA>

Ek-9 ⁴⁴⁸



Cézanne- Portrait of Gustave Geoffroy

⁴⁴⁸ <https://artsandculture.google.com/asset/gustave-geoffroy/FwEReevoYrYFfg>

EK-10 ⁴⁴⁹



Frank Lloyd Wright- Larkin Company

EK-11 ⁴⁵⁰



Frank Lloyd Wright- Unity Temple

⁴⁴⁹ franklloydwright.org

⁴⁵⁰ <https://mimarlarabulten.com/yazilar/unity-temple>