

T.C.  
ANKARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
BATI DİLLERİ VE EDEBİYATLARI  
(ALMAN DİLİ VE EDEBİYATI)  
ANABİLİM DALI

117584

RAINER MARIA RILKE VE NECİP FAZIL KISAKÜREK'İN ŞİİRLERİNDE  
İMGESEL ANLATIM BİÇİMLERİ

Doktora Tezi

T.C. ANKARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
BATI DİLLERİ VE EDEBİYATLARI  
(ALMAN DİLİ VE EDEBİYATI)  
ANABİLİM DALI

Ahmet Cuma

Tez Danışmanı  
Prof. Dr. Yüksel Baypınar

117584

Ankara – 2002

**T.C.**  
**ANKARA ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**BATI DİLLERİ VE EDEBİYATLARI**  
**(ALMAN DİLİ VE EDEBİYATI)**  
**ANABİLİM DALI**

**RAINER MARIA RILKE VE NECİP FAZIL KISAKÜREK'İN ŞİİRLERİNDE**  
**İMGESEL ANLATIM BİÇİMLERİ**

**Doktora Tezi**

Tez Danışmanı:

Tez Jürisi Üyeleri

Adı ve Soyadı

Prof. Dr. Yüksel Bayraktar  
Prof. Dr. Gürsel Aytaç  
Prof. Dr. Murat Özyer  
Prof. Dr. İbrahim İlhan  
Prof. Dr. Battal Arvasi

İmza

*(Handwritten signatures of the jury members)*

Tez Sınav Tarihi. 27.5.2002.....

## İÇİNDEKİLER

0. GİRİŞ .....	s. I
0.1. METOT .....	s. III
1. KONUYLA İLGİLİ ARAŞTIRMALAR.....	s. 1
2. RAINER MARIA RILKE VE NECİP FAZIL KISAKÜREK'İN BİYOGRAFİLERİ.....	s. 9
2.1. RAINER MARIA RILKE'NİN HAYATI VE EDEBİ KİŞİLİĞİ .....	s. 10
2.1.1. ÇOCUKLUĞU, EĞİTİMİ VE SANAT HAYATINDAKİ İLK YILLARI .....	s. 10
2.1.2. LOU ANDREAS SALOMÉ İLE TANIŞMASI VE RUSYA SEYAHATI.....	s. 18
2.1.3. YERLEŞİK HAYATA GEÇME DENEMESİ (WORPSWEDE) VE GERÇEK ÜSLUBUNU BULMASI.....	s. 22
2.1.4. RİLKE'NİN USTALIK DÖNEMİ (PARİS, RODİN VE NESNE ŞİİRİ).....	s. 27
2.1.5. KONTES MARIE VON THURN UND TAXIS İLE TANIŞMASI, DUİNO, KUZEY AFRIKA VE İSPANYA SEYAHATLERİ.....	s. 37
2.1.6. RİLKE'NİN OLGUNLUK DÖNEMİ (SAVAŞ YILLARI VE DUİNO ELEJİLERİ).....	s. 44
2.1.7. GÜL VE ÖLÜM.....	s. 47
2.2. NECİP FAZIL KISAKÜREK'İN HAYATI VE EDEBİ KİŞİLİĞİ.....	s. 51
2.2.1. NECİP FAZIL KISAKÜREK'İN DOĞUMU, AİLESİ, EĞİTİMİ VE SANAT HAYATINDAKİ İLK YILLARI.....	s. 52
2.2.2. NECİP FAZIL KISAKÜREK'İN ABDÜLHAKİM ARVASI İLE TANIŞMASI, HAYATINDA VE SANATINDA MEYDANA GELEN KÖKLÜ DEĞİŞİM.....	s. 67
2.2.3. NECİP FAZIL KISAKÜREK'İN ABDÜLHAKİM ARVASI'NİN ÖLÜMÜNDEN SONRAKİ HAYATI.....	s. 72
3. İMGE HAKKINDA TEORİK BİLGİLER.....	s. 77
3.1. ŞİİRDE İMGESEL ANLATIM.....	s. 91
4. ŞİİR ANALİZLERİ.....	s. 96
4.1. ALMAN ŞİİRİNİN BİÇİM ÖZELLİKLERİ.....	s. 97
4.2. RAINER MARIA RILKE'NİN ŞİİRLERİNDEKİ İMGELERİN ANALİZİ.....	s. 102
4.2.1. "Ich möchte draußen dir begegnen".....	s. 103
4.2.2. "Ich lebe mein Leben in wachsenden Ringen".....	s. 107

4.2.3. "Du, Nachbar Gott, wenn ich dich manchesmal" .....	s. 114
4.2.4. "Ich kann nicht glauben, daß der kleine Tod" .....	s. 121
4.2.5. "Lösch mir die Augen aus: ich kann dich sehen" .....	s. 127
4.2.6. "DENN Sieh: sie werden leben und sich mehren" .....	s. 134
4.2.7. "HERBST" .....	s. 140
4.2.8. "SCHLUSZSTÜCK" .....	s. 148
4.2.9. "DER PANTHER" .....	s. 151
4.2.10. "BLAUE HORTENSIE" .....	s. 162
4.2.11. "DAS KARUSSELL" .....	s. 170
4.2.12. "DIE GAZELLE" .....	s. 181
4.2.13. "IV. DUINESER ELEGIE" .....	s. 189
4.2.14. "XIII. SONETTE" .....	s. 210
<b>4.3. NECİP FAZİL KISAKÜREK'İN ŞİİRLERİNDEKİ</b>	
<b>İMGELERİN ANALİZİ</b> .....	<b>s. 225</b>
<b>4.3.1. NECİP FAZİL KISAKÜREK'İN BİRİNCİ DÖNEMİ</b> .....	<b>s. 226</b>
4.3.1.1. "AYDINLIK" .....	s. 229
4.3.1.2. "SERSERİ" .....	s. 234
4.3.1.3. "KALDIRIMLAR" .....	s. 238
4.3.1.4. "BEKLEYEN" .....	s. 247
<b>4.3.2. NECİP FAZİL KISAKÜREK'İN İKİNCİ DÖNEMİ</b> .....	<b>s. 254</b>
4.3.2.1. "YOLCULUK" .....	s. 256
4.3.2.2. "ÇİLE" .....	s. 263
4.3.2.3. "DÖNEMEÇ" .....	s. 284
<b>4.3.3. NECİP FAZİL KISAKÜREK'İN ÜÇÜNCÜ DÖNEMİ</b> .....	<b>s. 288</b>
4.3.3.1. "SONSUZLUK KERVANI" .....	s. 290
4.3.3.2. "GÖREM" .....	s. 296
4.3.3.3. "OLUR" .....	s. 300
4.3.3.4. "ORADA" .....	s. 304
4.3.3.5. "HALİMİZ" .....	s. 307
<b>5. ŞAİRLERİN KARŞILAŞTIRMASI</b> .....	<b>s. 315</b>
<b>6. SONUÇ</b> .....	<b>s. 336</b>
<b>7. KAYNAKÇA</b> .....	<b>s. 341</b>
<b>8. ÖZET</b> .....	<b>s. 348</b>
<b>9. ALMANCA ÖZET</b> .....	<b>s. 350</b>



## 0. GİRİŞ

Bu çalışmamın konusu Rainer Maria Rilke (1875-1926) ve Necip Fazıl Kısakürek (1904-1983)'in şiirlerindeki imgeler üzerinde yoğunlaşmıştır. Her iki şairin hayatları boyunca bitmek tükenmek bilmeyen bir enerjiyle ürettikleri çok sayıdaki şiirlerini göz önünde bulundurduğumuzda, bütün şiirlerin ele alınması mümkün ve gerekli olmadığından dolayı imge konusuna en uygun şiirler arasında seçim yapılmıştır. Bir çeşit ayıklama olan bu süreç sayesinde her iki şairin şiirleri arasında karşılaştırılabilir nitelikteki bazı şiirler tespit edilmiştir. Seçme işlemi edebi yaratıcılıkta zaten vardır ve edebiyat bilimcisinin de baş vurması gerektiği bir yoldur. Seçme işlemi aynı zamanda araştırmacının çalışma sahasını belirler. Gürsel Aytaç bu işlemin gerekliliğini şöyle açıklıyor:

*“Yazar ve şair, dünyanın, hayatın içinden imgelere ulaşmak için seçer, edebiyat araştırmacısı da bir yazarın özelliklerini ortaya çıkarmak için onun eserleri arasında seçim yapar, her iki eser içinde de üzerinde durulacak noktalar yine seçim sonucu belirlenir.”<sup>1</sup>*

Edebiyat veya her hangi bir sanatsal alanla uğraşan bir sanatçının sanatını, dolayısıyla imgesel yapıtlarını etkileyen, yön veren ve oluşumuna sebep olan bir çok etken vardır. Bu etkenlere genel olarak onun hayatı boyunca yaşadığı deneyimler diyebiliriz. Bir sanatçının yaşantısı kuşkusuz onun yapıtlarıyla çok yakın bir ilişki içerisindedir. Bu yüzden Rilke ve Kısakürek'in biyografilerine, yazın uğraşlarıyla bağlantılı olarak detaylı bir şekilde yer verilecektir.

---

<sup>1</sup> AYTAÇ, Gürsel, *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi*, Gündoğan, Ank. 1997, s. 76

Neden Rilke ve Kısakürek? Sorusunu cevaplamadan önce edebiyat biliminde karşılaştırma yönteminin hangi özelliklere dikkat ettiğini belirtmekte fayda görüyorum. Her şeyden önce ulusal üstü bir niteliğe sahip olan bu yöntem bir edebiyat bilimi yöntemidir. *“Karşılaştırma rasgele iki eser üzerinde yapılmaz, söz konusu eserin “karşılaştırılabilir” özellik göstermesi istenir. Bu özellik ise konuda, motifte, anlatım tekniğinde benzerlik, etkilenme v.b. ilişkiler varsa ya da var gibi geliyorsa mevcuttur.”*<sup>1</sup> Rilke 20. yüzyıl Alman edebiyatına adını altın harflerle yazdırmış ender yazarlardan biridir. Diğer taraftan Kısakürek de 20. yüzyıl Türk edebiyatının önemli şahsiyetlerindendir. Aynı yüzyılda yaşamış olan bu iki şair farklı kültürlerle yoğrulmalarına rağmen doğu ve batı kültürlerini yakından tanıyorlardı. Bazı farklılıklar olmasına rağmen edebiyat sanatında ortak bir noktada buluşuyorlar: her ikisi de yapıtlarındaki imgelerle ölüm korkusunu aşarak Tanrıya, dolayısıyla sonsuz bir hayata ulaşmayı hedeflemişlerdir. Her iki şairin yapıtlarındaki imgeler farklı kültür ve yaşantıyla beslenmelerine rağmen, şiirlerine yansıyan mistisizm ve bu doğrultuda oluşan imge anlayışları, kendi ülke edebiyatlarında en seçkin eserlerin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Rilke ve Kısakürek’in karşılaştırılabilir nitelikte olduklarını özellikle mistik yoğunluktaki bu tür imgelerin çokluğunda ve güçlü anlatımlarında görmekteyiz.

Rilke ve Kısakürek’ten seçilen şiirlerdeki imgelerin analizine geçmeden önce imge hakkında bazı teorik bilgiler vermeyi gerekli gördüm. İmge konusu edebiyat biliminin olduğu kadar, dilbilimi, psikoloji, felsefe ve sanat tarihi gibi bir çok bilim dalının ilgi sahası içerisindedir. Fakat bu çalışmada imge kuramı sadece edebiyat bilimi çerçevesinde ele alınacaktır. İngesiz bir sanatın, şiirin ise hiç mümkün

---

<sup>1</sup> AYTAÇ, a.g.e, s. 88

olmayacağı düşüncesinden yola çıktığımızda imgenin şiir sanatı için vazgeçilmez bir unsur olduğunu anlayabiliriz. Fakat buna rağmen bu konuda yapılmış olan açıklama ve tanımlamaların çeşitliliği çok şaşırtıcıdır.

### 0.1. METOT

Bu çalışmada tek bir inceleme yöntemine bağlı kalınmayarak birden fazla metot kullanılacaktır. Bu metotlar metne bağlı inceleme yöntemi (Werkimmanent), metin dışı inceleme yöntemi (Werktranszendental) ve karşılaştırmalı yöntem (Comparatistik) dir.

Şiirlerdeki imgeleri tespit etmek için metne bağlı inceleme yöntemi kullanacağım. Bu yöneme göre sosyolojik, tarihi, felsefi v.b. unsurlar edebiyat dışı olarak değerlendirilir ve ek bilgilere gerek duyulmaz.<sup>1</sup> Tamamen analizini yapmayı düşündüğüm şiire bağlı kalarak bu metot yardımıyla imgeleri tespit ettikten sonra, imgeleri daha derin anlayabilmek ve açıklayabilmek için metin dışı inceleme yöntemini de yardıma çağırmayı uygun buldum. Çünkü bir edebi yapıttaki imgelerin arkasındaki anlamı yakalayabilmek için metnin kendisi her zaman yeterli verileri barındırmayabilir. Bunun için metne bağlı inceleme yönteminin tamamen dışladığı unsurlardan da yararlanmanın doğru olacağını düşünüyorum. Böylece imgelerin arkasındaki gizli anlamların daha belirgin biçimde ortaya çıkarılması mümkün olacaktır.

Tezin “*Şiir Analizleri*” bölümünde yoğun olarak metin içi ve metin dışı yöntemler kullanılarak Rilke ve Kısakürek’in şiirleri ayrı başlıklar altında yorumlanacaktır. “*Şairlerin Karşılaştırması*” kısmında ise her iki şairin imge

<sup>1</sup> b.k.z. AYTAÇ, Gürsel, *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler*, Gündoğan, Ank. 1990, s. 487

kullanımları ve imgelerdeki içeriğin karşılaştırılması amaçlanmıştır. Bunun için karşılaştırma yönteminin prensiplerine bağlı kalınarak Rilke ve Kısakürek'in imgelerindeki benzerlik ve farklılıklar ortaya çıkarılacak, benzerlik ve farklılıkların arkasındaki muhtemel sebepler üzerinde de durulacaktır.

Şimdiye kadar yapılmış olan yüksek lisans ve doktora tezlerini incelediğimde, bu iki şair ayrı ayrı çalışmalarda ele alınmış olsalar da, karşılaştırmalı bir çalışmada bir araya getirilmediklerini tespit ettim. Ayrıca Rilke ve Kısakürek'in şiirlerindeki imgeleri konu eden her hangi bir çalışma da yapılmamıştır. Bu çalışmamın Alman ve Türk edebiyatlarında kalıcı bir yere sahip olan Rilke ve Kısakürek'in benzerlikleri ve farklılıkları açısından daha iyi anlaşılmasına bir katkıda bulunacağını umuyorum.



## 1. KONUyla İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

Rainer Maria Rilke ve Necip Fazıl Kısakürek hakkında yapılmış olan çalışmaları incelediğimde, söz konusu yazarları karşılaştırmalı olarak ele alan hiç bir araştırmanın yapılmadığını tespit ettim. Rilke ve Kısakürek'in şiir türünde vermiş oldukları yapıtları ayrı ayrı inceleyen çalışmalar yapılmış olsa da, bu çalışmalar şiirleri imgesel bağlamda ele alıp edebi bir analiz çerçevesinde değerlendirmekten uzaktır. Bu yüzden karşılaştırılabilir nitelikte olan bu iki yazarı tezimde bir araya getirmek ve şairlerin yapıtlarını imgesel bir analize tabi tutmakla çalışmamın orijinal yönünü oluşturmaktayım.

Tezimin şimdiye kadar Rilke ve Kısakürek hakkında yapılmış olan araştırmalar arasındaki yerini belirlemek için mevcut çalışmaları kısaca gözden geçirmek istiyorum:

1) 1990 yılında İsmail İşcen'in yazdığı "*Das Lyrische Ich in der Zeit – Eine Betrachtung über Hofmannsthal, Rilke und Georges Position innerhalb des 'Fin de Siecle'*" konulu yüksek lisans tezi 6 bölüm ve 153 sayfadan oluşmaktadır. Çalışmanın amacının tarih ve edebi bağlamda "*Zaman*" olgusu karşısında Hofmansthal, Rilke ve George tarafından nasıl bir tutum sergilendiğini ortaya koymak olduğu belirtilmiştir.

Yok oluş olarak da değerlendirebileceğimiz 19.yüzyıldaki Alman edebiyatındaki düşünce akımı, üç şairin birer şiiri izlenerek açıklanmaya çalışılmıştır. Bunun için Rilke'nin "*Der Panter*" şiiri incelenmiş. Araştırmacı şiiri incelerken imgeler konusuna çok yüzeysel biçimde değinmiş ve her bir imge tek tek analiz edilmemiştir. Tezin asıl amacı da zaten bu değildir. Rilke'nin nesnelere

varolabilmeleri için anlam ve içerik yüklemesini ele alan İşcen, şairin kendi iç dünyasını yansıtmak için hayvan, mekan, ölüm, Tanrı, mistik, kör, deli ve kötürüm motiflerini kullandığını belirtmiştir. Böylece Rilke'nin, daha başka bir çok kaynakta görebileceğimiz gibi, kendi duygularını nesnelleştirdiği üzerinde duruyor.

Zaman olgusu karşısında Rilke'nin tutumuyla ilgili olarak vardığı sonucu şöyle belirtiyor: "*Rilke hayat ve dünya öğelerine sırtını çevirerek yalnız iç dünyasına yönelen bir şairdir.*" Bir sanatçı için hayattan kopmaktan başka hiç bir çözümün olmadığı belirtilen tezde, Rilke'nin bu durumu "*tabiat kamuru*" olarak değerlendirilmiştir.

Sonuç olarak birbirinden çok farklı yollar takip etmiş olmalarına rağmen Hofmannsthal, Rilke ve George'nin Alman sanatının ana hatlarını oluşturduklarını savunan İşcen, onların sanat anlayışlarını şu üç maddeyle özetlemiştir:

- 1- Barok düşüncesi (Hayat ağırlıklı bir sanat anlayışı)
- 2- Romantik anlayış (İçe dönük sanat tutumu)
- 3- Klasik düşünce (Sanatsal bilinç ile kendisini betimleme)

2) 1984 yılında Gürsel Aytaç'ın denetiminde Necati Yılmaz tarafından yapılmış olan "*Rainer Maria Rilke ile Ahmet Haşim'in Nesrinde Sembolist Üslup*" konulu yüksek lisans tezi 5 bölüm ve 245 sayfadan oluşmaktadır. Çalışmanın birinci bölümü genel üslup konusunu ele almıştır. Üslubun tanımı, üslubu etkileyen faktörler ve üslup özellikleri konularına açıklık getirdikten sonra "*Üslup Özellikleri*" başlığı altında noktalama işaretlerinin ve cümle yapısının ne derece etkili olduğu detaylı bir şekilde anlatılmış.

Çalışmanın ikinci bölümü "*Modern Anlatım Tekniği*" başlığını taşıyor ve belki de benim konumla teorik bakımdan en ilgili bölüm. Bu bölümde edebi

sanatlardan imaj, metafor, mecaz, benzetme, kişileştirme, mübalağa, tezat, takrir, ve istiare konuları örneklerle ele alınmış. Aynı bölümde sembolizmin üslubu, edebiyat anlayışı ve sembolist şiir türüne deyinen Necati Yılmaz, bu akımla birlikte ortaya çıkan biçim yeniliklerini dile getirmiştir.

Tezin 3, ve 4. Bölümlerinde yazarların biyografilerine yer verilmiş ve nesirlerindeki sembolist üslup özellikleri incelenmiştir. Bunun için Rilke'nin Mektupları ve Haşim'in ise "*Frankfurt Seyahatnamesi*" ele alınmıştır. "*Karşılaştırma ve Sonuç*" bölümünde ise yazarların benzerlik ve farklılıklarına değinilmiştir.

Modern anlatım tekniklerini ilk defa kullanarak Rilke'nin Alman edebiyatında belirgin bir yere ulaştığını belirten Yılmaz, her iki yazarın nesir eserlerini cümle yapısı, söz sanatları, üslup düzeyi ve anlatım teknikleri bakımından ele almış. Amacının Türk sembolist nesrinin üslup özelliklerini ortaya çıkarmak olduğunu belirtmiştir.

Görüldüğü gibi söz konusu olan tez Rilke'nin mektuplarını sembolist üslup açısından değerlendiriyor. Benim çalışmamla karşılaştırıldığında söz konusu olan tez amaç, yöntem ve seçilen eserlerin türü bakımından oldukça farklıdır.

3) 1995 yılında Hikmet Asutay'ın yapmış olduğu "*Künstlerproblematik in Reiner Maria Rilkes Malte*" konulu yüksek lisans tezi 3 ana bölümden meydana gelmektedir. 96 sayfalık çalışmanın birinci bölümü "*Probleme des modernen Grossstadtmenschen in Malte*" başlığı altında Malte romanını korku, yalnızlık, yabancılaşma, dışlanma ve hiçlik bağlamında ele almaktadır.

"*Daseinsfragen*" başlığını taşıyan ikinci bölüm varoluş problemini benlik, yaşam, ölüm ve aşk çerçevesinde değerlendirmektedir. Üçüncü bölüm ise Rilke'nin problemlere sanatsal bir çözüm bulma konusuna değinmektedir. Bu bölümde Malte

romanı biçim bakımından değerlendirilmiş, yazınsal uğraş konusuna yazar bağlamında yaklaşmış ve yazarın iç çatışması sonucu oluşan korkunun üretimine olan etkisi değerlendirilmiştir.

Tezde Rilke'nin büyük şehir anlayışı Malte romanı bağlamında ele alınarak onun anlayışına göre büyük şehrin insanı nasıl yönlendirdiği incelenmiştir. Söz konusu olan büyük şehir Paris'tir ve Rilke'nin düşünce dünyasındaki ikilemler (makineleşme-varolma, modernleşme-gelenek ve toplum-birey) ayrıştırılmıştır.

Rilke'nin bu romanında varoluş problemine getirdiği çözüm ise, yaşamın anlamını ortaya çıkaran ve bu doğrultuda insan hayatını değerli kılan sanattır. Bu haliyle sanat bir yaşam biçimi olarak değerlendirilmiştir ve hayatın anlamının sanatta gizli olduğu belirtilmiştir.

Söz konusu olan tezde ele alınan korku, yalnızlık, yabancılaşma, varolma, büyük şehir ve sanatçı problemi gibi motifler şairin genel üretimi için etkili olan faktörlerden bazılarıdır. Rilke bu unsurları imgeleştirerek bir çok yapıtında, özellikle de şiirlerinde dile getirmiştir. Hikmet Asutay bu motifleri imge bağlamında değil, konusu gereği sanatçı problemi çerçevesinde değerlendirmekle yetinmiştir. Ayrıca çalışmanın Malte romanını ele alması ve şiirleri üzerinde durmaması tezimin bu çalışmadan farklı yönünü oluşturmaktadır.

Konumun Rilke kısmıyla ilgili olarak yapılmış olan çalışmaları belirttikten sonra, Kısakürek ile ilgili olanlara değinmek istiyorum. Arşiv araştırmalarımnda tespit ettiğim kadarıyla Germanistik alanında Kısakürek ile ilgili sadece bir tane karşılaştırmalı tezin kayıtlarda yer aldığını gördüm. Bu çalışma bir çok yönden benim tezimden farklılık göstermektedir. İncelediğim diğer çalışmalar Türkoloji, Felsefe ve Din bilimleri bölümlerinde yapılmıştır.



4) 1993 yılında Altan Alperen tarafından Yüksel Baypınar denetiminde yapılmış olan “*Eine Vergleichende Untersuchung der Mystischen Züge in der Lyrik Hermann Hesse und Necip Fazıl Kısakürek*” başlıklı doktora tezi üç ana başlık ve 310 sayfadan oluşmaktadır.

Çalışmanın ana bölümünü oluşturan ikinci başlık Hesse ve Kısakürek’in yapıtlarını mistik bağlamda ele almaktadır. Hayal dünyası, gece, ölü, içe yöneliş, iç ve dış dünyanın kaynaşması, ruhun mistisizmle hedeflenmesi ve sonsuzluk gibi konulara Hesse’nin nasıl yöneldiğini mistik bir perspektiften inceleyen Altan Alperen, Kısakürek’in yapıtlarını da aynı bakış açısıyla değerlendirmiştir. Kısakürek’in insan, ölüm, Tanrı, dış ve iç dünyaya bakışı şairin gelişimiyle paralel olarak üç bölüm halinde ele alınmıştır.

Çalışmanın karşılaştırma bölümünde yazarların şiirleri değerlendirilmiş ve Kısakürek’in Hesse’ye göre metaforik-sembolik ifadelerinin daha güçlü olduğuna değinilmiştir. Mistik yapıtlar üretmiş olmalarına rağmen gerek yaşantı, gerekse inanç yönünden hiç bir kesişme noktasının olmadığı sonucuna varılan yazarların yapıtları incelenirken içerik biçimden daha ön planda tutulmuştur. Bunun sebebi ise Hesse’nin Kısakürek’e göre daha çok bir roman yazarı olarak tanınmasına bağlanmıştır.

Şairlerin iç ve dış dünya ikilemleri üzerinde duran Alperen, Hesse’nin dünya görüşünü evrensel bir bütün olarak değerlendirmektedir. Hesse’ye göre kurtuluş insanın kendi benini aşmasıyla mümkündür ve bu imkan her insana verilmiştir. Buna karşılık Kısakürek’in kurtuluşu İslam temelinde görmesi, Hesse’ye kıyasla dogmalara bağlı bir anlayıştır. Altan Alperen bu gerçeklerden yola çıkarak Hesse’nin gerçek bir mistik şair olduğu ve Kısakürek’in ise dogmalardan kurtulamamış, tasavvuf yönü ağır basan bir şair olduğu sonucuna varmıştır.

Kısacası çalışma her iki yazarın lirik eserlerindeki mistik motifleri ortaya çıkarmayı amaçlamıştır. Bunun için de şairlerin mistik yoğunluktaki şiirleri seçilerek konu mistisizmle sınırlandırılmıştır. Kısakürek'in sadece mistik şiirlerinin ele alındığı tezde şairin yapıtlarındaki imgeler üzerinde durulmamıştır.

5) Hasan Çebi'nin 1979 yılında yaptığı "*Necip Fazıl Kısakürek'in Şiiri*" başlıklı doktora çalışması 1987'de "*Bütün Yönleriyle Necip Fazıl Kısakürek'in Şiiri*" başlığıyla yayınlanmıştır. 339 sayfalık çalışma 6 bölümden oluşmaktadır. Bu bölümleri başlıklarıyla anmayı faydalı görüyorum:

- 1- Hayatı ve Eserleri
- 2- Necip Fazıl'ın Şiirlerindeki Değişikliklerin İncelenmesi
- 3- Necip Fazıl'ın Şiir Üslubu
- 4- Muhteva
- 5- Umumi Netice
- 6- Bibliyografya

Bu başlıklardan anlaşılacağı gibi yapıt şiirleri imgesel bağlamda ele almamaktadır. Tezin "*Muhteva*" bölümü şairin yapıtlarında işlediği konuları sınıflandırması bakımından Kısakürek araştırmacıları için faydalı bir yön teşkil ediyor. Hasan Çebi Kısakürek'in işlediği konuları "*Dış Alem*" ve "*İç Alem*" olmak üzere iki ana başlık altında toplayarak soyutu somuttan ayırmıştır. Kısakürek'in imge anlayışıyla ilgili olan ve imgelerin analizi için yol gösterici olan yeryüzü, gökyüzü, aydınlık, karanlık, tabiat olayları, nebatlar, hayvanlar, insan ve toplum ile ilgili konuları somut anlamda ele alan Çebi, bu unsurları şairin yapıtlarında nasıl işlediğini "*Dış Alem*" başlığı altına yerleştirmiştir. Ölüm, korku, insanın toplumsal ve mistik sıkıntıları, hayal, düşünce, özlem, aşk ve din konuları ise "*İç Alem*" başlığı altında

yer almaktadır. Konuların yüzeysel incelenmesine rağmen başarılı bir şekilde sınıflandırılmış olmaları, tezi Kısakürek araştırmacıları için bir başvuru kaynağı haline getirdiğini düşünüyorum. Bu araştırma, imge çalışması yapanlara ışık tutacak nitelikte olmakla beraber, salt bir imge çalışması niteliğinde değildir.

6) 1997'de Şevket Servet Koçer tarafından yapılmış olan "*Necip Fazıl'da Ölüm ve Ölümsüzlük*" konulu yüksek lisans çalışması 5 bölüm ve 70 sayfadan oluşmaktadır. Kısakürek'in yapıtlarında ana motiflerden birisi olan ölüm konusu, çalışmanın ilk bölümünde felsefe, tasavvuf ve Kur'an anlayışına göre genel bir perspektifle ele alınmıştır. Tezin ana bölümünü oluşturan "*Necip Fazıl'da Ölüm ve Ölümsüzlük*" başlıklı bölümde, Kısakürek'in ölüm konusunu işleyen şiirleri ele alınarak, şairin bu olgu karşısındaki kişisel düşüncelerine yer verilmiştir.

Çalışma ölümün doğal ve evrensel bir fenomen olduğunu göstermeyi amaçlamıştır. Ölüm üzerinde durmuş olan filozof ve düşünürlerin bu gerçeğe kendi hayat anlayışları doğrultusunda yaklaştıklarını belirten Koçer, insanların ölüm korkusundan kurtulma formülleri geliştirdiklerini ve bu korkunun dayanaklarını çürütmeyi amaçladıklarını belirtiyor. Kısakürek'in ölüm ile ilgili görüşlerinin İslam inancı çerçevesinde örgülediği belirtilen tezde, şair Cumhuriyet tarihinde bu konuyu en fazla işleyen sanatçı olarak tanıtılmıştır. Şairin ölüme karşı duyduğu teslimiyetçi anlayışı, ölümden sonraki hayatı yüceltme bağlamında ele alınmıştır.

Felsefe ve Din Bilimleri ağırlıklı araştırma, Kısakürek'in şiirlerini edebi bir perspektiften değerlendirmiyor. Fakat yine de Kısakürek'in sıkça kullanmış olduğu ölüm konusuyla ilgili imgeleri analiz etmek ve şairin ölüm konusundaki düşüncelerini anlamak açısından faydalı olduğu görüşündeyim.

7) 1993 yılında Ahmet Koç tarafından yapılmış olan “*Necip Fazıl’da Değerler*” konulu yüksek lisans tezi 3 ana bölüm ve 72 sayfadan oluşmaktadır. Çalışma Kısakürek’in insan, iman, ruh, akıl, sevgi, bilgi, düşünce, sır, hakikat, merhamet, fedakarlık, hürriyet ve adalet konularındaki değerlerinin kaynağını araştırarak bu unsurları sınıflandırıyor.

Çok yönlü bir düşünür olarak tarif edilen şairin değerlerinden kastedilen şey onun etik, sosyal ve felsefe konularındaki düşüncelerinin didaktik tespitidir. Tezin sadece yazarın birincil kaynaklarıyla sınırlandırılmış olması ve ikincil kaynaklara hiç baş vurulmamasını bir eksiklik olarak görülmekte.

Kısakürek’in değer anlayışında insanın ilk sırayı aldığı sonucuna varan Ahmet Koç, şairin insanı ruh ve nefis olmak üzere iki kutba ayırdığını belirtiyor. Daha sonra sırası ile sevgi, bilgi, düşünce, hakikat, merhamet, fedakarlık, hürriyet ve adalet konularındaki değer anlayışı ele alınan çalışmada, Ahmet Koç Kısakürek’in bunlarla neyi hedeflediğini belirtiyor.

Kısakürek’in yapıtlarında sıkça işlemeden de anlayabileceğimiz gibi, şairin insan ve topluma verdiği değer bu tezin de ana konularından birini oluşturmaktadır. Gerçi şairin yapıtlarına edebi bir yaklaşımda bulunulmamıştır, fakat yine de çalışmayı şairin insan ile ilgili imgelerini analiz etme açısından yararlı buluyorum.

Görüldüğü gibi şimdiye kadar yapılmış olan Rilke ve Kısakürek çalışmaları farklı alanlarda yoğunlaşmıştır. Tezim bu çalışmalardan çok farklı, orijinal bir nitelik taşımaktadır.

**2. RAINER MARIA RILKE**

**VE**

**NECİP FAZIL KISAKÜREK'İN**

**BİYOGRAFİLERİ**

## 2.1. RAINER MARIA RILKE’NİN HAYATI VE EDEBİ KİŞİLİĞİ

### 2.1.1. ÇOCUKLUĞU, EĞİTİMİ VE SANAT HAYATINDAKİ İLK YILLARI

Rainer Maria Rilke 4 Aralık 1875 yılında Prag’da dünyaya gelmiştir. Bohemyalı bir çiftçinin oğlu olan babası Josef Rilke (1838-1906) demir yolu işletmesinde önemli bir memuriyet yürütmekteydi. Josef Rilke’nin askeri kariyer yapma çabaları, 1859’da subay olarak İtalya savaşına katılıp komutan Kastells von Brescia’nın özel kalemlliğine kadar yükselmesine rağmen rahatsızlığından dolayı ordudan ayrılmak zorunda kalmış ve bu girişimi başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Bu yüzden sivil hayata atılmak zorunda kalmış fakat bu hayat onu hiç bir zaman tatmin etmemiştir.<sup>1</sup>

Tüccar ve kraliyet danışmanı Carl Entz’in kızı olan Annesi Sophie Rilke (1851-1927) soylu bir aileden gelmektedir. Prag’ın gözde semtlerinden birinde, bir şatoda büyüyen Sophie Rilke 1873 yılında Josef Rilke ile evlenmiştir. Fakat Subaylık kariyerinde başarısız olmuş ve bunalımlı bir dönem geçiren Josef Rilke, onun soyluluk tutkusundan kaynaklanan toplumsal hayallerini hiç bir zaman gerçekleştirememiştir. 1884 yılında bu evlilik boşanmayla sonuçlanmıştır. Edebiyata meraklı olan annesi kendi halini “*hayal kırıklığına uğramış bir emansipe kadının kaderi*”<sup>2</sup> olarak görüyordu. Rilke’nin doğumundan kısa bir süre sonra saraya yakın olma tutkusundan dolayı Viyana’ya yerleşmiştir.<sup>3</sup> Rilke 22 yaşında Lou Andreas

<sup>1</sup> b.k.z. HOLTHUSEN, Hans, Egon, **Rainer Maria Rilke in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten**, Rowohlt, Hamburg 1958, s. 7, b.k.z. ayrıca: BORTENSCHLAGER, Wilhelm, **Deutsche Literatur Geschichte I**, Leitners Studienhelfer, Wien 1986, s. 358, 359

<sup>2</sup> AYTAÇ, Gürsel, **Çağdaş Alman Edebiyatı**, Gündoğan, Ankara 1994, s. 53

<sup>3</sup> b.k.z. HOLTHUSEN, Hans, Egon, **Rainer Maria Rilke in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten**, Rowohlt, Hamburg 1958, s.7

Salomé'ye yazdığı bir mektupta yaşlı bir köylü kadınından bahsettikten sonra şöyle devam eder: "...*hätt ich doch eine Mutter besessen, so schlicht, so im tiefsten Grunde mühefroh und mühefromm, wie diese Alte...*"<sup>1</sup> (... keşke bu ihtiyar gibi yorgunluğuyla mutlu ve yorgunluğuyla dindar, sade bir annem olsaydı...) Bu sözlerden Rilke'nin annesinin nasıl olmasını arzu ettiğini ve belki de ona karşı duyduğu sitemi, anlayabiliriz.

Avrupa'nın en soylu isimleriyle mektuplaşmak ve yüksek zümredeki ailelerin şatolarında ağırılanmak zamanla Rilke için çok olağan bir durum haline gelmiştir. Böylece Rilke başarılı sanatıyla annesinin soyluluk arzularını ve hırsını büyük ölçüde tatmin etmiştir. Çünkü Rilke'nin kazandığı başarı ve şöhret ona annesinin de arzuladığı sosyal statüyü kazandırmıştır. İç dünyası çok zengin olan Rilke sadece kendine uygun bir çalışma ortamı sağlamak için bir yerde geçici olarak kalmış, ve yalnızlığının tehdit edildiğini hissettiği an oradan hiç tereddüt etmeden uzaklaşmıştır. O toplumun güzide şahsiyetlerinden biri olduğu halde, kendini toplumun bir ferdi olarak hissetmediği için ömrünü soyluların şatolarında ve otel odalarında geçirmiştir. Böylece annesinin de arzuladığı gibi, aristokrat kesimle yakınlaşma imkanı kendiliğinden oluşmuştur.

Rilke'nin aristokrasiye karşı tutumu, annesinin naif snobizminin bir tutku haline gelmesi ve diğer yandan bağımsız olma arzusu şeklinde kendini gösterir. Kendi sosyal statüsü hakkındaki düşüncesi "Fin de siècle" akımına uygundur. Bu akıma göre sanatçı kendini soylu ve saygın bir ırkın sona erdiği bir son turfanda (Spätling) olarak görür. Rilke'nin bu düşüncesini Gürsel Aytaç şöyle açıklıyor:

<sup>1</sup> RILKE, Rainer, Maria, Rainer Maria Rilke Lou Andreas Salomé Briefwechsel, hrsg. von: Ernst Pfeiffer, Max Niehans, Zürich 1952, s. 31

*“Rilke bir yandan annesinin soyluluk ve kibarlık gururunu bir tik haline getirerek seceresinin ta 13. Yüzyıla kadar izlenebilecek bir soylu aileye dayandığında ısrar etmiş, öte yandan da bağımsız olma komusundaki gösterdiği aşırı hevesle aristokrasiyi aşmıştır. Kendi sosyal statüsünü devrin imajlarına paralel olarak şöyle açıklar: Sanatçı, benliğinde eski, asil bir soyun çökmek üzereyken son pırıltılarını yansıttığı hassas ve yalnız kalmış bir son turfanda (Spätling).”<sup>1</sup>*

Bu bağlamda *“Die Aufzeichnungen des Malte Laurits Brigge”*(1910) romanının kahramanı olan Malte'nin yaşadığı ve leitmotiv özelliği gösteren hissi, hayali ve soylu atmosfer otobiyografik özellik göstermektedir.

Rilke'nin çocukluğu sanatının ve düşüncesinin odak konularından birini oluşturur. *“İlk çocukluk yılları onun yalnız hayat çizgisini değil, sanatkarlığını da çok derinden etkilemiştir.”<sup>2</sup>* Rilke için çocukluğunun iki anlamı vardır: *“Innigkeit”* (İçtenlik) ve *“Angst”* (Korku). Bu iki kavramı şöyle izah etmek mümkün:

*““Innigkeit” ist das uranfängliche Einssein des Kindes mit dem, was der Dichter “Natur” nennt, wachsenden, schenkenden Kräften des Seins, ist die innerste Dichtigkeit menschlichen Fühlvermögens, das mit der uncausföhlbaren Fülle der Natur substanzgleich ist und etwas gnadenhaft “Himmliches” erlebt wird. Aber Innigkeit ist nur die andere Seite der Angst, und die Geschütztheit des Kindes kann nur ermessen werden durch seine nicht weniger tiefe Schutzlosigkeit”<sup>3</sup>*

(“İçtenlik” şairin “doğa” dediği ve varlığın taşıyan, büyüyen, armağan eden güçleriyle çocuğun o en eski birliğidir; doğanın o bitmez tükenmez bolluğuyla özdeş olan ve Allah vergisi “mükemmel” birşey olarak yaşanan insanî hissetme yeteneğiyle en içten yakınlığıdır. Ama içtenlik, korkunun yalnızca öteki yüzüdür ve çocuğun korunmuşluğu ancak onun daha az olmayan derin korunmasızlığıyla ölçülebilir”) (Çev. Gürsel Aytaç, henüz baskıda olan eseri)

<sup>1</sup> AYTAÇ, Gürsel, *Çağdaş Alman Edebiyatı*, Gündoğan, Ankara 1994, s. 53

<sup>2</sup> AYTAÇ, a.g.e. s. 52

<sup>3</sup> HOLTHUSEN, Hans, Egon, *Rainer Maria Rilke in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Rowohlt, Hamburg 1958, s. 11, 12



Rilke'nin çocukluğunun eserlerine “korku” ve “içtenlik” olarak yansımada annesinin rolü büyük olmuştur:

*“Evliliği hayal kırıklığına uğramış bir annenin bütün sevgisini üzerinde topladığı, şımartılmış, altı yaşına kadar kız elbiseleri giydirilmiş oğlu olmak şairin anne ilişkisini, giderek kadın ve insan ilişkilerini ilginç bir şekilde birleştirmiştir. Annesine karşı duyguları sevgi ile nefret arasında değişkendir.”<sup>1</sup>*

Rilke'ye göre annelik hayatı temsil eder. Annelik ve sanatçılığı birbirine benzeten Rilke, sanatçının kendini bulma çabasında olduğunu ve kadınlığın ise ancak annelikle gerçekleşeceğine inanır. Ona göre anne olan bir sanatçı eser üretmeyi bırakmalı. Çünkü o artık amacına ulaşmıştır. Rilke'ye göre yaratıcı olmayan insan ancak duada verimli olabilir. Sevgi ve şükranlarını duada gerçekleştirerek rahatlar. Bu yüzden din ona göre yaratıcı olmayanların sanatıdır.<sup>2</sup>

Annesi onun yalnızlığını, dolayısıyla verimliliğini tehdit eden bir figür durumundadır. Bu konuyla ilgili olarak bir mektubunda şunları dile getirir:

*“Meine Mutter kam nach Rom und ist noch hier. Ich sehe sie nur seltent, aber-Du weist es- jede Begegnung mit ihr ist eine Art Rückfall... Wenn ich diese verlorene, unwirkliche, mit nichts zusammenhängende Frau, die nicht altwerden kann, sehen muß, dann fühle ich, wie ich schon als Kind von ihr fortgestrebt habe, und fürchte tief in mir, daß ich, nach Jahren und Jahren Laufens und Gehens, immer noch nicht fern genug von ihr bin, daß ich innerlich irgendwo noch Bewegungen habe, die die andere Hälfte ihrer verkümmerten Gebärden sind, Stücke von Erinnerungen, die sie zerschlagen in sich herumträgt; dann graut mir vor ihrer zerstreuten Frömmigkeit, vor ihrem eigensinnigen Glauben, vor allem diesen Verzerrten und Entstellten, daran sie nicht gehängt hat, selber leer wie ein Kleid, gespenstig und schrecklich. Und daß ich doch ihr Kind bin; daß in dieser zu nichts gehörenden, verwaschenen Wand irgendeine kaum*

<sup>1</sup> AYTAÇ, Gürsel, *Çağdaş Alman Edebiyatı*, Gündoğan, Ankara 1994, s.54

<sup>2</sup> b.k.z. AYTAÇ, a.g.e. s.59

*erkennbare Tapetentür mein Eingang in die Welt war-(wenn anders solcher Eingang überhaupt in die Welt führen kann...)!”<sup>1</sup>*

(Annem Roma’ya geldi ve hâlâ burada. Onu seyrek görüyorum, -sen bilirsin ya- onunla her karşılaşma, bir çeşit geriye dönüş... Ben bir türlü ihtiyarlamayan bu kaybolmuş, gerçek dışı, hiçbirşeyle ilgisi olmayan bu kadını görmek zorunda kaldım mı, daha çocukken ondan nasıl kaçtığımı hissediyorum ve ruhumun derinlerinde korkuyorum ki yıllar sonra kaçış ve gidiş yıllarından sonra ondan yeterince uzaklaşmadım ve içimin bir yerlerinde onun küskün tavırlarının öteki yarısı olan kıpırtılar var, kırık bir şekilde içinde dolaştığı hatıralardan parçalar; o zaman onun dalgın dindarlığından, inatçı inancından, en çok da onun asıldığı, bir elbise gibi boş, hortlak gibi ve ürkütücü bu bozuk çehreli ve çirkinleşmiş şeyden korkuyorum. Ve onun çocuğu oluşundan; bu hiçbirşeye ait olmayan, soluk duvarda herhangi bir farkedilemez kağıt kaplı kapının benim dünyaya giriş kapımın oluşundan- (böyle bir kapı sanki dünyaya getirmiş gibi...) !) (Çev. Gürsel Aytaç, hezüz basılmakta olan eseri)

Annesinin hayatına karışmasının onun dünyasında ne derece büyük sarsıntılara yol açtığını şu şiirinde görmek mümkün:

*“Ach wehe mein Mutter reißt mich ein.  
Da hab ich Stein auf Stein zu mir gelegt,  
Und stand schon wie ein kleines Haus, um das sich groß der Tag  
bewegt,  
sogar allein.  
Nun kommt die Mutter, kommt und reißt mich ein.”*  
(Rilke Werke II, *Gedichte 1906 bis 1926*, s. 101)

Prag’da geçirdiği birkaç ilkokul yılından sonra St.Polten’deki askeri okula gönderilir. Babasının ulaşamadığı mevkiye ulaşması için onun bir subay olmasına karar verilmiştir. Bu yıllar Rilke’nin hatıralarında “*Fibel des Entsetzens*”<sup>2</sup> olarak

<sup>1</sup> RILKE, Rainer, Maria, Rainer Maria Rilke Lou Andreas Salomé Briefwechsel, hrsg. von: Ernst Pfeiffer, Max Niehans, Zürich 1952, s. 143

<sup>2</sup> HOLTHUSEN, Hans, Egon, Rainer Maria Rilke in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Rowohlt, Hamburg 1958, s. 16

anlatılır. 1891 yılında bu okuldan ayrılır. Askeri okulu fiziksel ve ruhsal olarak bitap düşmüş-kullanılmış birisi olarak terk ettiğini belirtir.<sup>1</sup>

Yeğenin tahsil hayatını düzene sokmak için devreye giren amcası Jaroslaw onun özel dersler almasını sağlamıştır. Kendi avukatlık mesleğini bir gün yeğenin devralmasını düşleyen amcası, Rilke'nin 1895 yılında başarıyla liseden mezun olmasıyla önceleri hayal kırıklığına uğramamıştır. 1895-1896 öğretim yılında Karl Ferdinand Üniversitesinde Filoloji, Felsefe, Alman Edebiyatı ve Sanat Tarihi dersleri almaya başlayan Rilke birinci dönemin sonunda istemediği halde hukuk öğrenimine geçiş yapmıştır. Fakat sanatını engellediğine inandığı bu durumdan kurtulmak için Prag'a sırtını çevirip Münih'e yerleşmiştir. Amacı serbest yazar olarak kendini edebiyata adanmak ve huzurla yüreğini dinleyebileceği bir ortam bulmaktır.<sup>2</sup>

Münih'e gelmeden önce Prag'da şiir, nesir, anlatı ve dram türünde henüz olgunlaşmamış bazı çalışmaları basılmıştı. "*Duineser Elegien*"in trivial diyebileceğimiz ilk başlangıcı da bu döneme rastlar.<sup>3</sup> Prag'da yazmaya başladığı yıllar şiirleri halk şarkısı tarzında idi. Daha sonra George ve Hofmannsthal'in etkisiyle dini ve mistik görünüm ağırlık kazanmıştır ve bu derinlik onu şiir sanatının övgüsüne yöneltmiştir.<sup>4</sup> Eğitim konusundaki eksikliklerini kendi imkanlarıyla telafi etmeye çalışan Rilke "*Concordia*" ve "*Verein der bildenden Künstler*" cemiyetlerini büyük bir hayranlıkla takip etmiş, fakat aynı zamanda bu iki kuruluşun yerini almasını düşlediği "*Bund moderner Fantasielkünstler*"i kurmanın planlarını yapmıştır. Fakat bu isteği hiç bir zaman gerçekleşmemiştir. Duymuş olduğu bu

<sup>1</sup> b.k.z. HOLTHUSEN, a.g.e. s.17

<sup>2</sup> b.k.z. WILPERT, Gero, von, *Deutsches Dichterlexikon*, Kröner, Stuttgart 1988, s.658

<sup>3</sup> b.k.z. HOLTHUSEN, Hans, Egon, *Rainer Maria Rilke in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Rowohlt, Hamburg 1958, s. 23

<sup>4</sup> b.k.z. BORTENSCHLAGER, Wilhelm, *Deutsche Literatur Geschichte I*, Leitners Studienhelfer, Wien 1986, s. 359

toplumsal heyecan onu tiyatro yazımına sevk etmiştir. (*“Jetzt und in der Stunde unseres Absterbens”* ve *“Im Frühfrost”*’u 1896’da, sembolist özellikler gösteren *“Höhenluft”*’u 1897’de, *“Ohne Gegenwart”* ile *“Mütterchen”*’i 1898 de yazmıştır.)

Rilke yazın hayatına *“Leben und Lieder”* (1894), *“Larenopfer”* (1896), ve *“Mir zu Feier”* (1899) yapıtlarıyla başlamıştır. Fakat asıl çıkışı *“Buch der Bilder”* (1900) ile olmuştur. Rilke’nin sanatında yatan cevher daha bu ilk eserlerinde kendini gösterir:

*“Traumhafte Versunkenheit und tiefe Melancholie, das Vermögen, sich in fremde Seelen einzufühlen, Vorliebe für kostbare Wörter und gesuchte Bilder sowie präziöse Vergleiche”*<sup>1</sup>

(Rüya gibi bir içe yöneliş ve derin bir melankoli, yabancı ruhları hissetme yetisine sahip olmak, nadide kelimelere ve orijinal imgelere, aynı zamanda itina ile yapılmış karşılaştırmalara duyduğu sevgi)

1898 de yazdığı ve bir Pazar akşamı Worpswede’deki sanatçılara okuduğu *“Die Weiße Fürstin”* oyununda Kraliçe gökyüzünün altında daha önce sözleştiği sevgilisini bekler. Bu sahneden bölümün bitimine kadar tek bir kelime bile konuşulmaz. Olaylar ve motivasyon izleyenlere davranış ve yüz ifadeleriyle iletilir. Karl Webb’e göre davranış ve mimiklerle oluşturulan imgeler Rilke’nin gençlik üslubunun özelliğidir.<sup>2</sup> Rilke’nin gençlik üslubunu belirleyen bir başka özellik ise onun içerikten çok biçimi ön planda tutmasıdır:

*“Demzufolge entdeckt man in einem typischen Werk dieser Zeit, daß den Kostbarkeit und Verzierungen, dem Aufbau und der besonderen*

<sup>1</sup> BORTENSCHLAGER, a.g.e. s.359

<sup>2</sup> b.k.z. WEBB, Karl, *“Von Kunst und Literatur-R.M.Rilkes literarischer Jugendstil”* in: Solbrig, H.Ingeborg-Storch, W.Joachim, *Rilke Heute*. Shurkamp, Frankfurt/M. 1975, s.39

*Konstellation der verschiedenen Figuren eine viel größere Bedeutung beigemessen wird als dem eigentlichen Thema selbst.”<sup>1</sup>*

(Bunun neticesi olarak bu zamanın tipik bir eserinde değerli, süslü, yapı ve değişik figürlerin bir araya getirilmesine asıl konudan daha fazla önem verildiği anlaşılır.)

Rilke bu yıllarda çeşitli edebi türlerle ilgilenmişse de ağırlıklı olarak şiir sanatı üzerinde durmuştur. 1894 yılında ilk şiir kitabı olan *“Leben und Lieder”* yayınlanır. Bu kitabı 1893 de tanıştığı ve 1895 e kadar sadık kaldığı ilk gençlik aşkı olan Valerie von David Rhonfeld’e itaf etmiştir. Yapıt tamamen ona duyduğu aşk ilişkisi çerçevesinde kaleme almıştır. Fakat bu ilişki Rilke’nin ruhsal ve şairlik gelişimi için büyük bir önem taşımaz.

1895 yılında yeni romantizm akımının duygu yoğunluğunu yansıtan bir üslupla yazdığı, aynı zamanda naturalizmin yoksulluk şiirlerini andıran, otuz yıl savaşları motiflerinin, eski Prag tasvirlerinin ve Bohemya halkının konu edildiği şiirlerin yer aldığı *“Larenopfer”* yayınlanır. Bu yapıtı 1896 yılında üçüncü şiir kitabı olan *“Traumgekrönt”* takip eder. Bu şiirlerinde *“Larenopfer”*de yer alan dış dünya tasvirlerinden vazgeçmiştir ve yeni romantizmin hassasiyetiyle iç dünyası üzerinde yoğunlaşmıştır. İlk yıllarda Detlev von Liliencron’un Rilke üzerindeki büyük etkisi özellikle bu kitaptaki şiirlerde kendini gösterir.<sup>2</sup> Dördüncü şiir yapıtı olan *“Advent”* (1897) naturalizmin üslubundan tamamen kurtulmuşsa da yoksulluk motiflerine ve tabiat manzaralarına yine de rastlanmaktadır. Bu dört şiir kitabından birincisi olan *“Leben und Lieder”* Rilke tarafından katı bir şekilde yargılanarak ret edilmiş, hatta kitapçılardan toplatılmıştır.

<sup>1</sup> WEBB, Karl, a.g.e. s.40

<sup>2</sup> b.k.z. HOLTHUSEN, Hans, Egon, Rainer Maria Rilke in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Rowohlt, Hamburg 1958, s.28

Bu dönemde Liliencron'un Rilke üzerinde büyük bir etkisi vardır. Münih yıllarında onun etkisi azalmaya başlasa da, bu etkiyi Paris dönemine kadar takip etmek mümkün. Malte romanında kullandığı isimler Liliencron'un yaşantısından ve eserlerinden esinlenerek oluşmuştur.<sup>1</sup>

### 2.1.2. LOU ANDREAS SALOMÉ İLE TANIŞMASI VE RUSYA SEYAHATI

1896 da Rilke'nin Münih'e yerleşmesi ve edebiyatçılar kahfesinde edindiği çevreyle asıl gelişimi başlamıştır. Orada Jacob Bassermann ve Wilhelm von Scholz ile tanışmıştır. Lou Andreas Salomé ile tanışması da bu zamana rastlar. 1897 yılına kadar Münih'te kalan Rilke, bu zaman zarfında eksik kalmış eğitimini telafi etmek için kendini okumaya vermiştir ve özellikle İtalyan sanat tarihi üzerine incelemeler yapmıştır. Fakat ağırlıklı olarak iç dünyası ve şiir çalışmaları ile meşgul olmuştur. 1897 de kaleme aldığı "Edward Tragy" adlı hikayesinde otobiografik özellik olarak Prag'ın sıkıcı atmosferinden ayrılışını, pazar günleri halasının evindeki aile toplantılarının sıkıcılığını ve Münih'teki ilk zamanların özgürlüğünü işlemiştir.<sup>2</sup>

1897 de Lou Andreas Salomé ile gerçekleşen tanışma Rilke'nin hayatında çok önemli bir yer tutan dönüm noktalarından biridir. Daha ilk mektuplarda bu ünlü yazara duyduğu saygı ve hayranlık fark edilir:

*"Durch Dich will ich die Welt sehen; denn dann sehe ich nicht die Welt, sondern immer nur Dich, Dich, Dich! Mein Festtag bist Du. (...) Ich hab Dich nie anders gesehen, als so, daß ich hätte beten mögen zu*

<sup>1</sup> b.k.z. HOLTHUSEN, a.g.e. s.29, 32

<sup>2</sup> b.k.z. HOLTHUSEN, a.g.e. s.30

*Dir. Ich hab dich nie anders gehört, als so, daß ich hätte glauben mögen an Dich...”<sup>1</sup>*

(Dünyayı senden görmek istiyorum; çünkü o zaman dünyayı değil, sadece seni, seni, seni görüyorum! Sen benim bayramımsın (...) Seni sana dua etmek isteğimden farklı görmedim. Seni sana inanmak istememden başka duymadım...)

Lou Andreas Salomé 12 şubat 1963 yılında bir Rus generalinin ve Alman annenin kızı olarak St. Petersburg’da dünyaya gelmiştir. Rilke ile tanışmadan önce Nietzsche ile bir arkadaşlık dönemi geçirmiş ve 1887 de Friedrich Carl Andreas ile evlenmiştir. Bu kadın Rilke için sadece aşkı değil, aynı zamanda mutluluğu simgeler. Üstün bir şahsiyet tarafından anlaşıldığını fark etmek, mahrum kalınan anne kavramını sevgilide bulmak, yıllar süren dostluk ve güven duygusuna kavuşmak Rilke’nin hayatında ömür boyu kalıcı izler bırakmıştır.<sup>2</sup> Lou Andreas Salomé Rilke’den 14 yaş büyüktür. Ortodoks Tanrı inancından uzaklaşarak şairce bir Tanrı inancının peşine düşmüştür. Rilke Lou ile tanıştıktan sonra empresyonist eğilimi aşarak sanatı mistik bir atmosfer oluşturmuştur. Lou’ya olan aşkı da daha sonra mistik bir havaya bürünür.<sup>3</sup> 1898 de İtalyan sanatını yakından görmek amacıyla Floransa’ya gitmiş, rönesans yaşantısının etkisinde kalarak Lou’ya itaf ettiği seyahatname formunda bir günce olan “*Florenzer Tagebuch*”u yazmıştır. Bu kitap sanatçılık, annelik, harmoni, Tanrı, ölüm ve hayat motifleri üzerinde yoğunlaşarak Rilke’nin o dönemdeki ruh halini yansıtır.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> RILKE, Rainer, Maria, *Rainer Maria Rilke Lou Andreas Salomé Briefwechsel*, hrsg. von: Ernst Pfeiffer, Max Niehans, Zürich 1952, s.20, 21

<sup>2</sup> b.k.z. HOLTHUSEN, Hans, Egon, *Rainer Maria Rilke in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Rowohlt, Hamburg 1958, s. 33

<sup>3</sup> b.k.z. AYTAÇ, Gürsel, *Çağdaş Alman Edebiyatı*, Gündoğan, Ankara 1994, s.55

<sup>4</sup> b.k.z. HOLTHUSEN, Hans, Egon, *Rainer Maria Rilke in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Rowohlt, Hamburg 1958, s.36, bkz. ayrıca AYTAÇ, a.g.e. s.56



Rilke 1898 den 1900 yılına kadar Lou'ya yakın olmak için Schmargendorf'a yerleşmiştir. Bu yıllarda *"Dir zu Feier"* adlı şiir kitabını yazar. Fakat bu kitap hiç bir zaman yayınlanmaz. 1899 yılında neredeyse aynı şiirleri ihtiva eden *"Mir zu Feier"* yayınlanır ve bu yapıtını adı anılmaya değer ilk kitabım olarak nitelendirmiştir.<sup>1</sup>

Çoktandır yapılması planlanan Rusya seyahati 1899 yılında gerçekleşir. Rilke, Lou ve Lou'un kocası 2 Nisanda Rusya'ya varırlar. Moskova'da oturan ve o zamanlar 71 yaşında olan Tolstoj'u ziyaret ederler. Kremlin'de kutlanan paskalya gecesi Rilke için hayatı boyunca unutamayacağı bir anı olarak kalır.<sup>2</sup> Beş yıl sonra Roma'dan Lou'ya *"Mir war ein einziges mal Ostern"*<sup>3</sup> diye yazması bunun göstergesidir.1899 da yazmış olduğu *"Jüngste Gericht"*, *"Verkündigung"*, *"Die heiligen drei Könige"*, *"In der Cortesa"*, *"Karl der Zwölfte von Schweden reitet in der Ukraine"*, *"Der Sänger singt vor einem Fürstenkind"* ve *"Die Zarren"* şiirlerinde birinci Rusya seyahetinin etkisini görmek mümkün. Bu şiirleri 1906 yılında Paris'te tekrar ele alarak düzenlemiştir. Rilke'nin bu zamandaki sanatını besleyen ve yapıtlarına yön veren anlayışını şöyle anlatmak mümkün:

*" "Bilder" machen heißt jetzt: prototypische Gestalten, historische und legendäre Figuren und Situationen, gedrängte Resümees menschlicher Geschicke lyrisch in Szene setzen, und das eigene unersättliche, immer nach dem "Unsagbaren" hungernde Gefühl mit romantischen Fabeln befriedigen. Daraus ergibt sich eine neue Spielart des balladischen Stils: viel Welt, viel Gegenständlichkeit und phantastisches Wokabular, aber wenig erzählerische Bewegung. Eine statische, durch und durch mit Innerlichkeit gekränkte Ballade: Karl der Zwölfte ist ein Musterbeispiel. Auch Rilkes Gedichte auf Motif der christlichen Lehre und Heilsgeschichte – wie das Jüngste Gericht – liegen auf dieser Linie: nicht als Glaubenszeugnisse oder Andachtsübungen sind sie zu verstehen, sondern als Seelenballaden*

<sup>1</sup> b.k.z. HOLTHUSEN, a.g.e. s.37

<sup>2</sup> b.k.z. WILPERT, Gero, von, *Deutsches Dichterlexikon*, Kröner, Stuttgart 1988, s. 658

<sup>3</sup> RILKE, Rainer, Maria, *Rainer Maria Rilke Lou Andreas Salomé Briefwechsel*, hrsg. von: Ernst Pfeiffer, Max Niehans, Zürich 1952, s. 139



*und Sinnspele des spekulierenden Gefühls über eine kanonische Textvorlage. Streng genommen sind es Parodien der der heiligen Gehalte, d.h. Abwandlungen ins Uneigentliche, denn alles Sakrale wird vermenschlicht, alles Überweltliche zurückgenommen in eine rein weltliche Innerlichkeit.”<sup>1</sup>*

(“Resimler” yapmak şimdi şudur: prototip figürler, tarihi ve efsanevi figürler ve durumlar, insan kaderlerinin yoğunlaştırılmış özetlerini lirik bir şekilde sahneye koymak ve kendisinin doyumsuz, hep “ifade edilemez”e aç ruhunu romantik konularla doyurmak. Bundan balad üslubunun yeni bir namesi çıkar: çok dünya, çok somutluk ve fantastik lügatçe, ama az miktarda anlatıcı hareket. Durgun, iyiden iyiye içtenlikle doyurulmuş bir balad: Karl der Zwölfte tam bir örnek. Rilke’nin Hıristiyan öğretisi ve selamet hikâyesi motifleri üzerine şiirleri - meselâ Kıyamet Günü - de bu çizgide yer alır: bunlar, inanç kanıtları veya ibadet uygulamaları olarak değil, tersine ruhsal baladlar ve ruhani bir metin kalıbı üzerine spekulasyonlara girilen duygunun anlam oyunları olarak anlaşılmalıdır. Aslına bakılırsa bunlar kutsal konuların parodileridir, yani mecazî olana doğru değiştirmelerdir, çünkü kutsal ne varsa insanlaştırılmaktadır, uhreviliğin hepsi saf dünyevî bir içtenliğe çekilmektedir.) (Çev. Gürsel Aytaç, henüz basılmakta olan eseri)

Birinci Rusya seyahatinden geriye döndükten sonra, 1900 yılında gerçekleşecek olan, ikinci bir seyahate sistematik olarak hazırlanmak için Lou ile birlikte Rusya’nın dili, sanat tarihi, kültür tarihi ve dünya tarihi hakkında araştırmalar yaparlar.

Rilke Rusya’nın sanatından, tarihinden ve halkının dindarlığından büyük ölçüde etkilenmiştir. Ona göre Rusya Tanrı, halk ve tabiatın bileşkesidir.<sup>2</sup> Bu etki onun hayatı boyunca izlenebilir. Ölümüne bir kaç ay kala 17 Mart 1926 tarihinde yazdığı bir mektubunda bu etkiyi şöyle dile getirmiştir:

*“Russland (Sie erkennen das in Bücher, wie etwa dem Stundenbuch) wurde, in gewissem Sinne, die Grundlage meines Erlebens und*

<sup>1</sup> HOLTHUSEN, Hans, Egon, RainerMaria Rilke in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Rowohlt, Hamburg 1958, s. 59, 60

<sup>2</sup> b.k.z. HOLTHUSEN, a.g.e. s. 42

*Empfangens, ebenso wie, vom Jahre 1902 ab, Paris-das unvergleichliche-zur Basis mein Gestaltenwollen geworden ist.”<sup>1</sup>*

(Rusya (burayı kitaplarımdan, meselâ Stundenbuch’dan bilirsiniz) belli bir anlamda yaşantımın ve algılayışımın temeli oldu, aynı şekilde, 1902’den itibaren Paris’in - o unutulmaz şey- yaratıcılığımın temeli olduğu gibi.)

(Çev. Gürsel Aytaç, henüz basılmakta olan eseri)

18 Kasım 1900 tarihinde Clara Westhof’a yazdığı bir mektubunda Rus halkıyla ilgili

düşüncelerini şöyle dile getirmiştir:

*“Eure Heimat war mir, von ersten Augenblick, mehr als nur eine gültige Fremde. War eben Heimat, die erste Heimat, in der ich Menschen leben sah (sonst leben alle in der Fremde, alle Heimaten stehen aber leer...). Das ergriff mich so. Ich wollte erst ein Bruder sein neben Euch...”<sup>2</sup>*

(Onların vatani benim için öncelikle kabullenilmiş bir gurbet değildi. Bir vatandı, insanların yaşadığını gördüğüm ilk vatan (başkaları genellikle gurbette yaşar ve bütün vatanlar boş kalır...). Bu beni öyle etkiledi ki, hemen onların yanında bir kardeş olmak istedim.)

### 2.1.3. YERLEŞİK HAYATA GEÇME DENEMESİ (WORPSWEDE), VE GERÇEK ÜSLUBUNU BULMASI

Rusya seyahatinde psikolojik tedavi gören Rilke’nin ruh sağlığını düşünen Lou, onu kendisinden uzaklaşmasını tavsiye etmesi üzerine Rilke ressam Heinrich Vogeler’in davetine uyarak Worpswede’ye yerleşmiştir.<sup>3</sup> İkinci Rusya gezisinden dönmesi ve Fransa seyahati arasındaki iki yıllık bir süreyi Rilke büyük çoğunlukla Worpswede’de geçirmiştir. Yeni çevresine uyum sağlama aşamasında Lou ile olan ilişkisi sekteye uğramış, iki buçuk sene boyunca mektuplaşmamışlardır. Gezgin

<sup>1</sup> RILKE, Rainer, Maria, *Briefe*, hrsg. von: Rilke Archiv in Weimer, in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Karl Altheim, Insel, Wiesbaden 1950, s.929

<sup>2</sup> RILKE, a.g.e. s, 21, 22

<sup>3</sup> b.k.z. AYTAÇ, Gürsel, *Çağdaş Alman Edebiyatı*, Gündoğan, Ankara 1994, s.57

hayatından kurtulup yerleşik bir düzende yaşama çabaları aslında ruhumun kadersizliğinin verdiği ıstırapı susturma isteğinden başka bir şey değildir.<sup>1</sup>

“Fin de siècle” karakterindeki sanat anlayışı, iç dünyayı önemseyen, gerçekliğe karşı bir devrim niteliğindedir.<sup>2</sup> Worpswede’deki tabiat çevresinin ruhuna nasıl hitap ettiğini yine aynı ismi taşıyan “*Worpswede*” (1903) başlıklı kitabında dile getirmiştir. 28 Nisan 1901 tarihinde Westerwede’de Clara Westhof ile evlenen Rilke’nin edebi üretkenliğine bu evlilik büyük ölçüde engel olmuştur. Evlilik konusundaki olumsuz düşüncelerini evlendikten kısa bir süre sonra 17 Ağustos 1901 tarihli mektubunda Emanuel von Bodman’a şöyle dile getirir:

*“Im übrigen bin ich in der meinung, daß die “Ehe” als solche nicht so viel Betomung verdient als ihr durch die konventionelle Entwicklung ihres wesens zugewachsen ist. Es fällt niemanden ein, von einem einzelnen zu verlangen, daß er “glücklich” sei,- heiratet aber einer, so ist man sehr erstaunt, wen er nicht ist”<sup>3</sup>*

(Bunun dışında şu görüşteyim ki “evlilik” aslında, kurum olarak geleneksel gelişimi sayesinde ulaştığı kadar önemsenmeyi hak etmiyor. Yalnız yaşayan birinden “mutlu” olmasını istemek kimsenin aklına gelmez, - ama biri evlendi mi, böyle olmadığına çok şaşılır!)(Çev. Gürsel Aytac, henüz basılmakta olan eseri)

Rilke Clara ile evlenmeye karar verdiğinde aslında bu evliliğin “iki yalnızlık”<sup>4</sup> olacağını bilir. Lou’nun ona evlenmemeyi tavsiye etmesine rağmen-çünkü Rilke’nin psikolojisinin evliliğe uygun olmadığını bilir-bu evliliği gerçekleştirmiştir.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> b.k.z. HOLTHUSEN, Hans, Egon, *Rainer Maria Rilke in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Rowohlt, Hamburg 1958, s.46

<sup>2</sup> b.k.z. HOLTHUSEN, a.g.e. s.46

<sup>3</sup> RILKE, Rainer, Maria, *Briefe*, hrsg. von: Rilke Archiv in Weimer, in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Karl Altheim, Insel, Wiesbaden 1950, s. 28

<sup>4</sup> AYTAÇ, Gürsel, *Çağdaş Alman Edebiyatı*, Gündoğan, Ankara 1994, s.57

<sup>5</sup> b.k.z. AYTAÇ, a.g.e. s.57

1902 de kızları Ruth dünyaya gelmiştir. Fakat aynı yılın son baharında büyük babanın himayesine teslim edilen çocuk, evliliğin çökmüş olduğunun belirtisidir. Maddi sıkıntı ve evliliğe uygun olmayan mızacı sadece iç dünyasının zarar görmesine sebep olmakla kalmamış, aynı zamanda ailesinin zarar görmesine yol açmıştır. Böylece sürekli bir yerleşim yerine sahip olma çabaları ve yerleşik hayatın bir parçası olan aile yaşantısı başarısızlıkla sonuçlanmıştır.

Emil von Schönaich-Carolath'ın Holstein'daki şatosuna davet edilmesi üzerine Rilke tekrar yalnızlığına kavuşmuş ve özbenliğiyle baş başa kalmıştır. Üretkenliğini de olumlu yönde etkileyen bu durum karşısında "*Buch der Bilder*" (1900) eseri son halini almıştır. 28 Haziran da Rodin'e yazdığı bir mektupta ondan yardım ister. Rilke'nin bu isteğine kaygısız kalmayan Rodin onun hayatında yepyeni bir ufuk açacaktır. 1899 ve 1902 yılları arasındaki üretkenliği sonucunda anlatı türünde "*Zwei Prager Geschichten*"(1899), "*Die Letzten*"(1902) ve "*Von lieben Gott und Anderes*"(1900) yapıtları oluşmuştur.

Rilke 1906'da yazdığı "*Das Stunden-Buch*" ile gerçek Üslubunu yakalamıştır. Bu yapıt üç ayrı kitaptan oluşmaktadır: "*Das Buch vom menschlichen Leben*", "*Das Buch von der Pilgerschaft*" ve "*Das Buch von der Armut und vom Tode*". Rilke okuyucunun karşısına bir Rus rahibi olarak çıkar, yaşantısı ve dualarla Tanrı'yı arar. Nesnelere karşı duyduğu sempati onu Tanrı kardeşliğine yönlendirir:

*"Ich finde dich in allen diesen Dingen,  
Denen ich gut und wie ein Bruder bin;  
Als Samen sonnst du dich in den Geringen,  
Und in den großen gibst du groß dich hin."*

(Rilke Werke I, *Das Stunden-Buch*, s. 266)

Bu rahip dualarla Tanrının etrafında, zaman ve mekandan soyutlanmış, transendent bir varlık olarak değil, iç dünyada anlaşılmaz fakat aynı zamanda güven uyandıran binlerce mekanda ve surette ortaya çıkan bir güç olarak dolanır:

*“Ich kreise um Gott, um den uralten Turm,  
und ich kreise jahrtausendlang,  
und ich weiß noch nicht: bin ich ein Falke, ein Sturm  
oder ein großer Gesang.”*

(Rilke Werke I, *Das Stunden-Buch*, s. 253)

Bu eser Rilke'nin daha önceki eserlerindeki imge anlayışını ve düşünce akımını tek bir eserde bir araya getirmiştir. Hayatın binbir türlü halini sıradan bir insan olarak yaşamak onu her şeyin yaratıcısı olan temel bir kavrama götürmüştür. Bu kavram “*Das Stunden- Buch*”da yazarın karşısında bir kurtarıcı olarak durur. Rilke'nin “*Das Stunden-Buch*”da aktardığı Tanrı düşüncesini şöyle karakterize etmek mümkün:

*“Sie beruht auf wesentlich gnostischen Vorstellungen und steht auch den Gedankengängen gewisser mystischer Literaturen nicht fern: Gott ist ein werdender, seine Existenz gründet sich auf die fühlende und entwerfende Leistung einzelner menschlicher Herzen.”<sup>1</sup>*

(Esasen Gnostik tasarımlara dayanır ve belli mistik edebiyatların düşünce çizgisine uzak değildir. Tanrı, oluşum halinde biridir; varlığı tek tek insan kalblerinin hisseden ve yaratan başarısına dayanır.)  
(Çev. Gürsel Aytaç, henüz basılmakta olan eseri)

Rilke'nin o zamana kadar bu şekilde tasavvur edilmeyen, Hıristiyanlık anlayışına karşı duyduğu tepki de ortaya çıkar:

*“Für junge Menschen (sagte ich in anderen Zusammenhänge) ist Christus eine große Gefahr, der Allzunaher, der verdeckter Gottes. Sie gewöhnen sich daran, mit den Maßen des menschlichen Göttlichen zu suchen. Sie verwöhnen sich am Menschlichen und erfrieren später an der herben Hochluft der EwigkeitSie irren zwische Christus, den*

<sup>1</sup> HOLTHUSEN, Hans, Egon, RainerMaria Rilke in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Rowohlt, Hamburg 1958, s. 61

*Marien und den Heiligen umher: sie verlieren sich unter Gestalten und Stimmen...Sie bescheiden sich und müßten unbescheiden sein, um Gott zu haben.*"<sup>1</sup>

(Genç insanlar için (dedim başka bir bağlamda) İsa, büyük bir tehlikedir, gereğinden fazla yakın, Tanrının gizleyicisi. Gençler, insan ölçütleriyle Tanrıyı aramaya alışıyorlar. İnsancıl olanla kendilerini şımartıyorlar ve sonra da ölmüşlüğü'nün yüce havasında yüzüyorlar. İsa, Meryem ve azizler arasında: görüntüler ve sesler arasında yollarını şaşırıyorlar. Sesler arasında kendilerini kaybediyorlar... Tevazuya kapılıyorlar, ama Tanrı'ya ulaşmak için mütevazı olmamaları gerekirdi.)

(Çev. Gürsel Aytaç, henüz basılmakta olan eseri)

Holthusen'a göre ortodoks kiliselerdeki dinsel imgelerin atmosferin oluşumunda etkili bir unsur olmasından dolayı, Rus halkının dindar yaşantısı "*Das Stunden-Buch*"un yazımında Rilke'ye ilham kaynağı olmuştur.<sup>2</sup> Fakat Annemarie Schimmel'in şu tespiti çok ilginç:

*"Viele Verse im Stunden-Buch können leicht als Übersetzungen von Versen Ibn' Arabis oder seiner Nachfolger gelten."*<sup>3</sup>

(*Das Stunden-Buch*'taki bir çok mısra kolaylıkla İbn'Arabi'nin veya onun takipçilerinin mısralarından yapılmış çeviriler olarak kabul edilebilir.)

Önceleri pek tanınmayan, fakat daha sonra kuşaklar boyunca hayranlık duyulan ve beyaz perdeye de aktarılan, aile hatıralarından ilham alınarak yazılmış bir novel olan "*Die Weise von Liebe und Tod des Joseph Christoph Rilke*" (1906) yayımlandıktan bir sene sonra "*Neuen Gedichte*"(1907) yayınlanır. Gerçi "*Die Weise von Liebe und Tod des Joseph Christoph Rilke*" Rilke'nin ilk nesir yazısıdır, ama yine de şiirsel bir dile sahiptir. Kärtner hatıralarından esinlenerek kaleme aldığı

<sup>1</sup> RILKE, Rainer, Maria, in: HOLTHUSEN, a.g.e. s. 61

<sup>2</sup> b.k.z. HOLTHUSEN, a.g.e. s.52

<sup>3</sup> SCHIMMEL, Annemari, "*Ein Osten der nie alle wird*", in: Solbrig, H.Ingeborg-STORCH, W.Joachim, *Rilke Heute*, Shurkamp, Frankfurt/M. 1975, s.197

monolog ve ritmik tarzdaki bu eseri, Christoph Rilke adındaki bir subayın Macaristan'da Türklerle yapılan meydan savaşında ölmesini konu eder. Orta çağdan beri Alman edebiyatında doğu dünyası bir çok yazara ilham kaynağı olmuş, Kuran'dan alıntılar yapılmış ve Türk savaşları konu edilmiştir.<sup>1</sup> Rilke'nin Cornet'i de atını Türk ordularına karşı sürmektedir.

#### 2.1.4. RILKE'NİN USTALIK DÖNEMİ (PARİS, RODİN VE NESNE ŞİİRİ)

1902 yılının Ağustos ayında Paris'e seyahat etmesinden sonra, bu şehir 12 yıl boyunca zaman zaman uzaklaşsa da, Rilke'nin coğrafi mergezi olmuştur. Paris her defasında onun yazarlık üretkenliğini arttırmıştır. Şu satırlar onun bu şehir hakkındaki düşüncelerini anlatmakta:

*“Heimat” im sinne einer mustergültigen und maßgebenden Umwelt, die allen Dimensionen des Inneren objektive Entsprechungen entgeghält.”<sup>2</sup>*

(“Vatan”: ruhun bütün boyutlarına nesnel karşılıklar içeren, örnek ve ölçüt değerinde bir çevre.) (Çev. Gürsel Aytaç, henüz basılmakta olan eseri)

Rilke'nin evlenmesinden bir kaç hafta sonra Otto Moderson ile evlenen Paula Becker sık sık Paris'te Rilke ile buluşmuştur. Rilke ancak gecikmiş olarak nasıl sıra dışı bir sanatçıyla karşı karşıya olduğunu anlamıştır. Paula Becker'in ölümü ile ilgili olarak Rilke Kippenberg'e onun kendisini üzen tek ölü olduğunu söylemiştir.<sup>3</sup> Rilke

<sup>1</sup> b.k.z. SCHİMMELE, a.g.e. s.184

<sup>2</sup>HOLTHUSEN, Hans, Egon, Rainer Maria Rilke in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Rowohlt, Hamburg 1958, s.68

<sup>3</sup> b.k.z. HOLTHUSEN, a.g.e. s. 65



gerçi hiç bir yazısında onun ölümünden bahsetmez. Fakat onun ölümünden sonra ölüm hakkındaki düşünceleri yazılarında daha güçlü ifade edilmiştir. Neredeyse dogmalara dönüşen Rilke'nin hayat öğretisi bu dönemden itibaren motiflerle dile getirilir, erkeksi olan her şeyi geride bırakarak kadınsal bir üslupla kendi ölümü hakkındaki düşüncelerini dile getirmeye başlamıştır.<sup>1</sup>

Rilke'nin Rodin ile buluşmasından sonra gelişimi onun sanatı doğrultusunda ilerlemiştir. Worpswede de Rodin hakkında tasarladığı imaj onu hayal kırıklığına uğratmamıştır. Clara'ya onunla ilk olarak nasıl karşılaştığını şöyle dile getirir:

*“Er ließ die Arbeit im schtich, bot mir einen Sessel an, und wir sprachen. Er war gut und mild. Und mir war als kennte ich ihn immer schon. Als sähe ich ihn nur wieder; ich fand ihn kleiner und doch mächtiger, gültiger und erhabener.”<sup>2</sup>*

(İşi bıraktı, bana bir sandalye verdi ve konuşmaya başladık. Halim selim bir adamdı. Sanki onu çoktan beri tanıyor hissine kapıldım. Sanki onunla yeniden görüşüyorduk; onu daha ufak tefek, ama daha güçlü, daha babacan ve daha yüce buldum.)(Çev. Gürsel Aytaç, henüz basılmakta olan eseri)

Beş yıl boyunca Rodin onun hayranlığını uyandıran ve kendisine örnek aldığı bir kişiliktir. Rodin ona göre üretkenliğini besleyen bir kaynaktır. 20.09.1905 tarihli bir mektubunda Clara'ya şöyle yazmıştır:

*“...was sind alle Ruhe-Zeiten, alle Tage in Walt und Meer, alle Versuche, gesund zu leben, und die Gedanken an alles dieses: was sind sie gegen diesen Walt, gegen dieses Meer, gegen das unbeschreiblich getroste Ausruhen in seinen haltenden und tragenden Blick, gegen das Anschauen seiner Gesundheit und Sicherheit. Es rauscht von Kräften, die in einen Einströmen, es kommt eine Lebensfreude, eine Fähigkeit zu leben über einen, von der ich keine*

<sup>1</sup> b.k.z. HOLTHUSEN, a.g.e. s.66

<sup>2</sup> RILKE, Rainer, Maria, Briefe, hrsg. von: Rilke Archiv in Weimer, in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Karl Altheim, Insel, Wiesbaden 1950, s. 37



*Ahnung hatte. Sein Beispiel ist so ohnegleichen, siene Größe steigt so vor einem an wie ein ganz naher Turm, und dabei ist seine Güte, wenn sie kommt, wie ein weißer Vogel, der einen schimmernd umkreist, bis er sich zutraulich auf der Schulter niederläßt. Er ist alles, weithin alles.*"<sup>1</sup>

(Bütün durgun zamanlar, ormanda ve denizde bütün günler, sağlıklı yaşamak için bütün çabalar ve herşey hakkında düşünmek nedir ki! Bu ormanın, bu denizin, bu bağlayan ve taşıyan bakıştaki anlatılması imkânsız rahatlamış huzur karşısında, onun sağlıklılığını ve güvenli halini seyretme karşısında nedir ki. İnsana doğru güçler çağılıyor, bir yaşama sevinci geliyor, varlığından hiç haberim olmayan birinden yaşamak gücü geliyor. Örnek oluşu öylesine eşsiz ki büyüklüğü çok yakın bir kule önündeymişçesine artıyor, oysa babacanlığı geldi mi rahatça omuzlarından birine konuncaya kadar insanı parıldayarak çevreleyen beyaz bir kuş gibidir. O, herşeydir, tam herşey.) (Çev. Gürsel Aytaç, basılmakta olan eseri)

Zaman ve tarz bakımından hiç bir farklılık gözetilmeden sanat eserlerinin Louvr'da yan yana sergilenmeleri, Rodin bağlamında yaşanan Paris atmosferini Rilke için daha da büyümlü bir hale sokuyordu. Her şeyin nesnelleştiği bu tabloyu Hans Egon Holthusen şöyle açıklamıştır:

*"...alles ist "gleichzeitig" und absolut gegenwärtig in einer Welt, deren einzig wesentliche Dimension der Raum ist. Alles ist "Dingwerdung" menschlicher "Sehnsüchte" und "Ängste". Zwischen dem Alten und Ältesten und dem Neuen besteht lückenlose Kontinuität. Dort die Angst und Brunst und Glaubensnot, das steingewordene Weltgefühl des Mittelalters."*<sup>2</sup>

(...herşey "eş zamanlı" ve tek belli başlı boyutu mekân olan bir dünyada mutlak olarak karşımızdadır. Herşey, insan "özlemlerinin" ve "korkularının" "nesneleşmesi"dir, ve eski ile en eski ve yeni arasında deliksiz bir süreklilik vardır. Korku, kösnü ve inanç bunalımı, Ortaçağın taşa dökülmüş dünya duygusu orada.) (Çev. Gürsel Aytaç, basılmakta olan eseri)

<sup>1</sup> RILKE, a.g.e. s. 110

<sup>2</sup> HOLTHUSEN, Hans, Egon, Rainer Maria Rilke in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Rowohlt, Hamburg 1958, s.71

Rodin'in atölyesinde bulunan her eseri tekrar kelimelerle oluşturularak güncelleştirmiştir. Çalışma ona göre dizginlerini koparmışçasına doruğa çıkan duygularının sesini dinlemektir. Yani “*Das Stunden-Buch*”da olduğu gibi başı ve sonu olmaksızın doğaçlama yoluyla üretmektir<sup>1</sup>

Rilke'ye göre dünya sorgusuz sualsiz kabul edilmemelidir. Ona göre sanatçı sadece gerçeklerle uğraşmaz, aynı zamanda gerçekleri oluşturur ve onlar için savaşır. Fakat bu işlem hangi güce karşı gerçekleştirileceği sorusunun cevabı ancak yıllar sonra popüler olmuştur. Lou'ya 18.07.1903 de yazdığı bir mektubunda bu durumu “*Dinge machen aus Angst*”<sup>2</sup> diye belirtmiştir. Aslında nesnelere yüceltilmesine dayanan bu düşüncenin amacını kendisi şöyle açıklamıştır:

*“Und das Ding selbst, das, ununterdrückbar, aus den Händen eines Menschen hervorgeht, ist wie ein Eros des Sokrates, ist ein Daimon, ist zwischen Gott und Mensch, selber nicht schön, aber lauter Liebe zur Schönheit und lauter Sehnsucht nach ihr.”*<sup>3</sup>

(Bastrılamaz bir şekilde bir insanın eliyle oluşan nesne Sokrates'in Eros'u gibidir, bir Daimon'dur, Tanrı ve insan arasındadır, kendisi güzel değil, fakat güzelliğe karşı sevgi dolu ve ona karşı özlem içerisindedir.)

Rodin'le özdeşleşmeye başlayan Paris zamanla korkunun, yoksulluğun ve ölümün şehri haline gelmiştir. Malte romanında bu durumu deşifre edilmiş halde görmemiz mümkün. Paris'ten yazdığı ilk mektuplarındaki melankolik hava bu durumu sergilemektedir. Fakat bu şehir hakkındaki karamsar düşünceleri onu oradan uzaklaştırmamış, bilakis onu orada kalmaya teşvik etmiştir.

<sup>1</sup> b.k.z. HOLTHUSEN, a.g.e. s.73

<sup>2</sup> RILKE, Rainer, Maria, *Rainer Maria Rilke Lou Andreas Salomé Briefwechsel*, hrsg. von: Ernst Pfeiffer, Max Niehans, Zürich 1952, s. 64

<sup>3</sup> RILKE, Rainer, Maria, *Rodin*, Insel, Frankfurt/M-Hamburg 1955, s.11

7 ay Paris'te kaldıktan sonra kendini güçsüz hisseden Rilke tekrar güç toplamak için 1903'de 23 Mart'tan 28 Nisan'a kadar Viareggio'da ( İtalya) kalmıştır. Orada “*Das Stunden-Buch*”un üçüncü bölümü olan “*Das Buch von der Armut und vom Tode*” tamamlanmıştır.

1 Mayıs'ta tekrar Paris'e geri dönen Rilke iki ay sonra Worpswede'ye ve oradan da İtalya'ya geçmiştir. Bu günden itibaren kendine bir vatan bulma amacıyla sürekli yolculuk yapmıştır. Fakat arzuladığı ortama sadece bir kaç aylık sürelerle kavuşabilmiştir. Sürekli birbirine zıt iki eğilim içersinde yaşamıştır: Birincisi insanlar arasında yerleşik bir düzende yaşamak, ikincisi ise yalnızlık ve gizlilik içersinde hiç bir yere kök salmadan bağımsızca yaşamak. <sup>1</sup> Onun bu özelliği bir çok yapıtına yansımıştır.

Eylül 1903 den haziran 1904 e kadar kaldığı Roma'da Jacobsen ve Kippenberg'i orijinalinden okuyabilmek için danimarkaca öğrenmeye başlamıştır. 8 Şubat'ta Danimarka kökenli roman kahramanı Malte'yle ilgili ilk cümlesini yazar.<sup>2</sup>

24 Haziranda kadın hareketinin bir üyesi olan İsviçreli yazar Ellen Key'in daveti üzerine Kopenhagen'e, oradan 8 Haziran da ailesini ziyaret etmek için Oberneuland'a geçmiştir. Rilke İsviçreden çok az sayıda eserle geri dönmüştür. Fakat imge, hatıra ve yüksek moral konularındaki birikimi ona daha sonraki dönemlerde ilham kaynağı olacak niteliktedir.

1905 yılında Rodin'in özel sekreterlik teklifi üzerine tekrar Paris'e giden Rilke zaman zaman görüşmeler yapmak için Almanya'ya, iki kere de Prag'a gitme

---

<sup>1</sup> b.k.z. HOLTHUSEN, Hans, Egon, RainerMaria Rilke in *Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Rowohlt, Hamburg 1958, s.79

<sup>2</sup> b.k.z. HOLTHUSEN, a.g.e. s.81

imkanı bulmuştur. 14 Mart 1906 da yaptığı ikinci Prag yolculuğunun sebebi babasının ölümüdür.

Paris'te bulunduğu ev ve patronuna duyduğu güven Rilke'nin yaşam sevincini ve üretkenliğini olumlu yönde etkilemiştir. Sekreterlik işi tahmin ettiğinden çok daha fazla zamanını almaya başlayınca özgürlüğünün kısıtlandığını hissetmeye başlamıştır. Yine de hastalanmış olan ustasını zor durumda bırakmamak için 1906 yılının sonbaharına kadar onu yalnız bırakmak istememesine rağmen Rodin Rilke'yi yanından uzaklaştırır. *“Rodin'in, kendisi için çok kıymetli olan yalnızlığını tehlikeye koyduğu hissine kapılır, aralarında geçen bir olay Rilke'nin uzaklaşmasına vesile olur. 1910 yılları Rilke'nin hayatında ve yaratıcılığında kriz yıllarıdır, 1912'de “Duineser Elegien”e başlayıncaya kadar sürer.”*<sup>1</sup> Fakat bu ayrılık onun Rodin'e olan hayranlığını hiç bir zaman azaltmamıştır:

*“Rilke hingegen ließ den “Meister” auf sich wirken wie eine Naturkraft und versenkte sich in seine Kunst mit einer Hingabe, die auch anhielt, als ihm eine persönliche Enttäuschung eine größere Distanz gegenüber dem Menschen Rodin aufnötigte.”*<sup>2</sup>

(Buna karşılık Rilke doğal bir güç gibi “Usta”nın kendisine etki etmesine mücadele etmiştir ve onun sanatında bir ihsan gibi derinleşmiştir. Bu ihsan Rodin'e karşı bir kişisel mesafe gerektiği halde bile sabit kalmıştır.)

Rodin'den ayrıldıktan sonra sırasıyla Belçika, Godesberg, Friedelhausen, Berlin ve Münih'e seyahatler yaptıktan sonra, 1906 yılının sonbaharında kışı nerede geçireceğini düşünen Rilke'ye Frau Alice Faehndrich'ten yardım eli uzanır. 4 Aralık'ta birkaç aylığına Capri'deki Villa Discopoli'ye yerleşir. Kışı burada geçirdikten sonra tekrar Paris'e dönen Rilke, bir zamanlar hayatını karartan bu şehir

<sup>1</sup> AYTAÇ, Gürsel, *Çağdaş Alman Edebiyatı*, Gündoğan, Ankara 1994, s.58

<sup>2</sup> NOSTITZ, Oswald, von, in: RILKE, Rainer, Maria, *Rodin*, Insel, Frankfurt/M-Hamburg 1955, s.148

hakkındaki düşünceleri tam tersine dönmüştür. Bu zaman zarfında yazınsal üretimi de artmıştır, öyle ki daha sonra bu süreci hayatının en mutlu dönemi olarak tanımlayacaktır. Bu mutluluk aslında onun olgunlaşma sürecinin bir ürünüdür. Rilke 1907 yılında yeni bir kitapla toplumun karşısına çıkar: “*Die Neuen Gedichte*”. Bir ustalık eseri olan bu yapıt 1903 ten 1907 ye kadar yaptığı çalışmaları içerir. Bu eserle Alman şiiri “*Ding Gedicht*” (Nesne şiiri) denilen yeni bir türe kavuşmuştur:

“...das sogenannte “Ding-Gedicht”, das, von Rilke geschaffen und nur aus einer besonderen Entwicklung heraus erklärlich, in seinem Werke auch schon den denkbar höchsten Rang erreicht. Es ist die Erfüllung des Programms: “Dinge zu machen; nicht plastische, geschriebene Dinge- Wirklichkeiten, die aus den Handwerk hervorgehen”, wie er es einst, unter dem frischen Eindruck der Rodinischen Schöpferkraft, in einem Brief an Lou (1903) formuliert hat.”<sup>1</sup>

(“Nesne Şiiri” (Ding-Gedicht) Rilke’nin yarattığı ve yalnızca onun özel gelişimiyle açıklanabilen, ve düşünülebilen en yüksek dereceye onun eserlerinde ulaşan bir şiir türü. Bu, bir zamanlar onun, Rodin’in yaratma gücünün taze izlenimi içinde Lou’ya bir mektubunda (1903) dile getirdiği gibi, nesnelere yapmak, plastik değil, yazılı nesnelere yapmak programının gerçekleşmesiydi -el işinden ortaya çıkan gerçeklikler.)

(Çev. Gürsel Aytaç, henüz basılmakta olan eseri)

“*Die Neuen Gedichten*”de Rilke karanlık ve kasvetli imgelerden kesinlik ve objektiflik gösteren nesnelere geçiş yapmıştır. Nesnelere çıkarımlar yapmış ve Eksistensiyalist felsefe ile ilgilenmiştir. Bu uğraş onu o kadar etkilemiştir ki bunun sonucu olarak ağır bir ruhsal krize girmiştir.<sup>2</sup> Rodin sayesinde gotik ve antik sanatla tanışmış, nesnelere derinlemesine gözlemlemeyi öğrenmiş ve bir ressam veya heykeltıraş hassasiyetiyle nesnelere incelemiştir:

<sup>1</sup> HOLTHUSEN, Hans, Egon, *Rainer Maria Rilke in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Rowohlt, Hamburg 1958, s.86

<sup>2</sup> b.k.z. WILPERT, Gero, von, *Deutsches Dichterlexikon*, Kröner, Stuttgart 1988, s.658

“...die Versenkung in die Dinge, in “Tiere, Blumen und Landschaften”, brachte die “Neue Gedichte” hervor, deren zweite Teil er nicht zufällig Rodin gewidmet hat: Wie er rückblickend feststellte, war das – im Pariser “Jardin des Plantes” entstandene – Gedicht “Panter” das “erste Ergebnis dieser strengen, guten Schulung, der man diese Herkunft ansehen mag””<sup>1</sup>

(Nesnelere, “hayvanlara, çiçeklere ve tabiat”a derinleşmek, ikinci bölümü hiç de tesadüfen Rodin’e itaf edilmemiş olan “Neuen Gedichte”yi ortaya çıkardı: Geçmişe bakarak verdiği karar, Paris’teki “Jardin de Plantes”te oluşan “Panter” şiirinin “kökeninin orada görülmesi gereken bu disiplinli, iyi eğitimin ilk sonucu” olduğudur.)

27 yaşında yazdığı “Der Panther” şiiri sadece hissetme ve sezgiden ibaret değildir. Kendi beniyile nesne arasında kurulan özdeşlik ve duyguların nesnelleştirilmesidir. Rodin’in gösterdiği ve iletği her şey ona örnek olmuş; dili de bu yönde gelişmiştir. “Gegenwärtig” (Güncel), “Wirklich” (Gerçek), ve “Notwendig” (Gerekli) ifadeleri bir tutkuya dönüşerek bir ressam veya bir heykeltıraş gibi çalışmalarını sürdürmüştür.<sup>2</sup> “Der Panther” şiirinde olduğu gibi “Das Karussell” “Die Flamingos”, “Die Gazelle”, ve “Die Dame vor dem Spiegel” şiirlerinde de semboller ustalıklı kullanmış ve güçlü anlatımıyla konu nesnelere içersinde çözülmektedir.

1908 yılının sonunda ustalık dönemine ait şiirlerden oluşan “Der Neuen Gedichte Anderer Teil” ve 1910 da “Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge” romanı yayınlanır. 1908 yılından beri hayatında ön plana çıkmaya başlayan dostları Anton Kippenberg ve eşinin daveti üzerine sık sık onları Leipzig’deki evlerinde ziyaret etmiş ve bu evdeki kule odası üretim için uygun bir ortam oluşturmuştur. 1910 da Malte romanı orada son halini almıştır.

<sup>1</sup> NOSTITZ, Oswald, von, in: RILKE, Rainer, Maria, Rodin, Insel, Frankfurt/M-Hamburg 1955, s.154

<sup>2</sup> b.k.z. HOLTHUSEN, Hans, Egon, Rainer Maria Rilke in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Rowohlt, Hamburg 1958, s.86



Rilke'nin tek romanı olan *“Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge”* psikoloji romanı özelliği gösterir. 19. yüzyılda Paris'te yaşayan, kökeni Danimarkalı soylu bir aileye dayanan Malte Laurids Brigge'nin hayatını işler. Hassas bir yapıya sahip olan Malte dış dünyanın baskısı altında ezilir. Bir şair olarak hiç rahatsız edilmeden yazabileceği bir çiftlik evi düşler. Fakat hastalığından dolayı kendini bir işi başarabilecek kadar güçlü hissetmez. Yüksek ateşle yattığı hasta yatağında çocukluk anıları gözünün önüne gelir: Büyük babası, genç yaşta ölen annesi, hayaletler ve yangın felaketi. Malte çocukluğundan beri ölüm düşüncesinden kurtulamamıştır, babasının ölümü bu korkunun bir sebebidir. Ölüm ve korku konusundaki düşünceleri; bir incil hikayesi olan, kaybolmuş ve sevilmek istemeyen çocuğun yalnızlığı tercih etmesi ve sonuçta Tanrı sevgisini bulması konusunun işlenmesiyle doruğa ulaşır.

Malte romanı modern edebiyatta çığır açıcı niteliktedir ve *“Neuen Gedichte”*in yanında ikinci bir devasa eser olarak yerini almıştır. Bu romanın tamamlanmasıyla birlikte Rilke için yeni bir bekleme süreci başlamıştır.

Rilke hayatı boyunca kahramanlarının kendisiyle karıştırılmaması konusunda ısrar etmiş ve eleştirel bir mesafe içersinde zavallı Malte'nin kaderini dile getirmiştir. Fakat Malte'nin etkisi onu hiç rahat bırakmamıştır. Mısralarına etki eden bu kurgu sebebiyle hayatı tahmin ettiğinden çok daha fazla etki altında kalmıştır. Bu konuyla ilgili olarak Lou'ya 28 Aralık 1911 tarihinde şunları yazmıştır:

*“...aber niemand als Du, lieber Lou, kann unterscheiden und nachweisen, ob und wie weit er mir ähnlich sieht. Ob er, der ja zum Teil aus meinem Gefahren gemacht ist, darin untergeht, gewissermaßen um mir den Untergang zu ersparen, oder ob ich erst recht mit diesen Aufzeichnungen in die Strömung geraten bin, die mich wegrißt und hinüber treibt. Kannst du's begreifen, daß ich*



*hinter diesem Buch recht wie ein Überlebter zurückgeblieben bin, im innersten ratlos, unbeschäftigt, nicht mehr zu beschäftigen? Je weiter ich es zu Ende schrieb, desto stärker fühlte ich, daß es ein unbeschreiblicher Abschnitt sein würde, eine hohe Wasserscheide, wie ich mir immer sagte; aber nun erweist es sich, daß alles Gewässer nach der alten Seite abgeflossen ist und ich in eine Dürre hinuntergeh, die nicht anders wird. Und wär's nur das: Aber der andere, Untergegangene hat mich irgendwie abgenutzt, hat mit den Kräften und Gegenständen meines Lebens den immensen Aufwand seines Untergangs betrieben, da ist nichts, was nicht in seinen Händen, in seinem Herzen war, er hat sich mit den Inständigkeit seiner Verzweiflung alles angeeignet, kaum scheint mir ein Ding neu, so entdeck ich auch schon den Bruch daran, die brüske Stelle, wo er sich abgerissen hat. Vielleicht mußte dieses Buch geschrieben sein, wie man eine Miene anzündet: Vielleicht hätte ich ganz weit wegspringen müssen davon im Moment, da es fertig war.”<sup>1</sup>*

(... ama senden başka hiç kimse, sevgili Lou, farkedemez ve kantlayamaz, onun bana benzeyip benzemediğini ya da ne kadar benzediğini. Acaba, kısmen benim tehlikelerimden vücut bulan o kişi, beni çöküşten bir dereceye kadar esirgemek için mi o tehlikelere battı, ya da ben acaba asıl bu notlarla mı beni koparan ve iten akıma daldım. Bu kitaptan sonra tam bir canını kurtamış, ruhen çaresiz, uğraştığı birşey olmayan, artık birşeyle uğraştırılmıyacak biri olduğumu anlayabiliyor musun? Sonuna yaklaştıkça daha yoğun hissediyordum ki bu, anlatılması imkânsız bir dönem olacak, kendi kendime hep söylediğim gibi yüksek bir set; ama şimdi ortaya çıkıyor ki bütün sular eski tarafa doğru akıp gitmiş ve ben değişmeyecek bir kuraklığa göçüyorum. Keşke hepsi bu olsa: ya öteki adam, o batan adam, o beni bir şekilde eskitti, hayatımın güçleri ve nesneleriyle kendi çöküşünün sonsuz bahanesini yarattı, onun elinden geçmemiş onun kalbinde yer etmemiş hiçbirşey yok; o, çaresizliğinin ısrarı ile herşeyi kendine mal etti, herhangi birşey gözüme yeni görünür görünmez, hemen aksak bir yanını keşfediveriyorum, onun koparıp aldığı sert yeri. Belki de bu kitabın torpil ateşler gibi yazılmış olması şarttı: belki de bittiği anda benim çok uzaklara sıçramam gerekirdi.) (Çev. Gürsel Aytaç, henüz basılmakta olan eseri)

Dünyayı bir ressam ve bir şair gözüyle görmesi sanatçı ruhuna yepyeni bir anlayış kazandırmıştır. Bu anlayışla yazılan şiirler klasik Avrupa edebiyatını yepyeni bir yöne sürüklemiştir. Platon'dan Hölderlin'e kadar şairin Tanrı tarafından ilham

<sup>1</sup> RILKE, Rainer, Maria, Rainer Maria Rilke Lou Andreas Salomé Briefwechsel, hrsg. von: Ernst Pfeiffer, Max Niehans, Zürich 1952, s.246, 247

aldığı düşüncesi, sanatçıyla şairin eş tutulduğu Rilke'nin doktrininde Tanrıyla değil, ancak bir köpekle eş tutulabilir.<sup>1</sup> Eski Avrupa edebiyatının şiir anlayışında var olan eğitim-örnekleme, ölçü-kural, politik ve hitabet eğitimi, ayrıca din ve geleneğe bağlılık Rilke de yerini saf artistik mükemmeliyete (rein artistischer perfektion) bırakmıştır. Bu durumda şairin görevi görme ve ihtimamlı olma çabası ile dil aracını kullanarak, o ana kadar var olan şeylerin dışına çıkıp bulgular elde etmek ve hassasiyetle konunun üstüne yönelmektir.<sup>2</sup>

### 2.1.5. KONTES MARIE VON THURN UND TAXIS İLE TANIŞMASI, DUINO, KUZEY AFRİKA VE İSPANYA SEYEHATLERİ

Rilke “*Die Afzeichnungen des Malte Laurids Brigge*” (1910) ve “*Duineser Elegien*” (1923) yapıtlarının yayınlandığı yıllar arasında sadece bir tane şiir kitabı yazmıştır: “*Marien-Leben*”(1913). Bu eser Rilke için yeni bir dönemin başlangıcıdır.

Savaşın başlamasından dört sene önceki zaman diliminde Rilke yaklaşık 50 değişik yerde bulunmuştur. Bu durum onun huzursuzluğunun ne derece büyük olduğunu göstergesidir ve insanlara muhtaç olmayı sevmemesine rağmen yalnızlığından kurtulmak için güvenilir dostlara ihtiyaç duymuştur.<sup>3</sup> Bunun sonucunda Kontes Marie von Thurn und Taxis'in davetlisi olarak bir süre Triest yakınlarındaki Duino şatosunda yaşamıştır. Kontes'in cömertliği, kişiliği ve kültürü Rilke'yi derinden etkilemiştir. Ayrıca prenses Marie von Thurn und Taxis ile Lou ile

<sup>1</sup> b.k.z. HOLTHUSEN, Hans, Egon, *RainerMaria Rilke in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Rowohlt, Hamburg 1958, s.92, 93

<sup>2</sup> b.k.z. HOLTHUSEN, a.g.e. s.93

<sup>3</sup> b.k.z. HOLTHUSEN, a.g.e. s.103

yaşadıklarına benzer bir ilişki içersine girmiştir.<sup>1</sup> 1909 da Paris'te tanıştığı Marie von Thurn und Taxis'in Rilke'yi Rudolf Kaßner ile tanıştırmamasıyla her üçü için de edebiyat açısından çok değerli ve verimli bir dönem başlamıştır. Rilke Kaßner'e olan güven duygusunun artmasıyla yazarlık varlığını daha derinden yaşamış, ayrıca Kontes onun için sadece bir hayranı ve zor günlerde yardım eden birisi değil, aynı zamanda anne rolünü de üstlenen bir dost olmuştur.<sup>2</sup> Aslında insanlara yakın olmayı hiç de sevmeyen Rilke için bu samimiyet ve güven ortamı oldukça sıra dışıdır. Çünkü Lou'ya 28 Aralık 1911 tarihinde yazdığı bir mektubunda şunları belirtir:

*“Liebe Lou es steht schlecht mit mir, wenn ich auf Menschen warte, Menschen brauche, mich nach Menschen umsehe: das treibt mich nur noch weiter ins Trübe und bringt mich in Schuld; sie können ja nicht wissen, wie wenig Müh, im Grunde, ich mir mit ihnen gebe und welcher Rücksichtslosigkeit ich fähig bin..”<sup>3</sup>*

(İnsan bekliyorsam, insana ihtiyaç duyuyorum, insan arıyorsam, halim haraptır benim: bu beni daha çok bunalıma sokar, suça yöneltir; onlar bilemezler ki ben aslında onlar için ne kadar az zahmete giriyorum ve ne tür bencilliklere kadirim.)  
(Çev. Gürsel Aytaç, henüz basılmakta olan eseri)

Genellikle kraliyet ailesi çevresi, Atriatik kıyısındaki Duino şatosu ve Lautschin bu üç arkadaş için buluşma yeri olmuştur. Çalışmaları için ideal bir ortam oluşturan Duino şatosunda Rilke 20-27 Nisan 1910 ve Ekim 1911- Mayıs 1912 tarihleri arasında ikamet etmiştir. Neticede, daha sonra Paul Hindemiths tarafından müzik sanatına da aktarılan, Hıristiyanlık inancının konu edildiği “*Marien-Leben*”

<sup>1</sup> b.k.z. AYTAÇ, Gürsel, *Çağdaş Alman Edebiyatı*, Gündoğan, Ankara 1994, s.59

<sup>2</sup>b.k.z. HOLTHUSEN, Hans, Egon, *Rainer Maria Rilke in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Rowohlt, Hamburg 1958, s. 103

<sup>3</sup> RILKE, Rainer, Maria, *Rainer Maria Rilke Lou Andreas Salomé Briefwechsel*, hrsg. von: Ernst Pfeiffer, Max Niehans, Zürich 1952, s. 248

ortaya çıkmıştır. Rilke bu eserde “*Ding Gedicht*” türünü aşarak insan varlığını işlemiştir.<sup>1</sup>

1913'te yayınlanan “*Marien-Leben*”de insan ruhumun çalkantıları, huzursuzluğu, kararsızlığı, çöküntüsü ve günah konuları işlenmiştir. Fakat bu konular kilisenin takip ettiği anlayışın dışında tutulmuştur. O yıllarda kilisenin yeni romantizm akımını katolik inanca göre yenileme çabası içerisinde olduğunu hatırlatmakta fayda görüyorum.<sup>2</sup> Bu yüzden Rilke “*Marien-Leben*”de Hıristiyanlık ve batı dünyasının mantığına ters düşen bir anlatımda bulunmuştur: Melekler ve hayvanlar arasında hierarşik bir düzen vardır. Bu düzen tamamen duygulardan oluşmaktadır ve iç dünyaya hitap eden bir atmosfer olmuştur. Bu atmosferdeki mutlak gerçeklik yaşam ile ölüm arasındaki sınırdır ve sonsuzluk ile metafizik kavramlarına ters düşmektedir. Sonsuzluk kavramı varolmak kavramıyla eşdeğer tutulmuştur. Evrenin son noktasına kadar uzanan bu varoluş, Tanrıyı ve ölüm bağlamında ele alınmıştır.<sup>3</sup>

Konu bağlamında ortaya çıkan bu değişiklik yeni bir biçim gerektirmiştir.

Biçimde ortaya çıkan bu değişiklikleri şöyle izah edebiliriz:

*“...der großbogige Rhythmus, die reimlose Langzeile, das freie schaltende, an einem germanisch-antiken Versgefühl orientierte Metrum. Das “französische” Formideal scheint nicht mehr zwingend zu sein, die Autoritäten der deutschen Klassik gewinnen an Anziehungskraft, unwillkürlich findet sich Rilke in Übereinstimmung mit einer elegisch-hymnischen Tradition, die von Klopstock über Goethe und Hölderlin bis in die Gegenwart heraufreicht.”*<sup>4</sup>

<sup>1</sup> b.k.z. HOLTHUSEN, Hans, Egon, Rainer Maria Rilke in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Rowohlt, Hamburg 1958, s.110

<sup>2</sup> b.k.z. BORTENSCHLAGER, Wilhelm, Deutsche Literatur Geschichte I, Leitners Studienhelfer, Wien 1986, s. 359

<sup>3</sup> b.k.z. HOLTHUSEN, Hans, Egon, Rainer Maria Rilke in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Rowohlt, Hamburg 1958, s.111

<sup>4</sup> HOLTHUSEN, a.g.e. s.111

(...uzun büyük oylumlu ritm, kafiyesiz uzun satır, özgür hareketli, germen-antikite mısra duygusuyla yönlendirilmiş bir vezin. "Fransız" biçim ideali artık zorlayıcı görünmez, Alman Klasisizminin otoriteleri cazibe kazanmaktadır, Rilke ister istemez kendini Klopstock'tan başlayıp Goethe ve Hölderlin üzerinden bugüne kadar uzanan bir eleji - övgü geleneğiyle uyum içinde bulunur.)

(Çev. Gürsel Aytaç, henüz basılmakta olan eseri)

Kasım 1910-Mart 1911 ayları arasında kuzey Afrika ve Kasım 1912-Şubat 1913 ayları arasında İspanya'ya yapmış olduğu seyahatler, Rilke'nin kendisini Malte romanı ve Paris'in etkisinden kurtarmasına vesile olmuştur.<sup>1</sup> Kuzey Afrikanın o yıllarda Fransız egemenliği altında bulunması yazarların oraya seyahat etmelerini kolaylaştırmıştır. 1900 yılından sonra yazarlar arasında ortaya çıkmaya başlayan doğu merakı Rilke'de İslam kültürüne merak olarak kendini gösterir. Bu merak onun son dönem eserlerinde belirgindir. Kahirenin modern semtleri, kalabalık, neredeyse mahzun Arap yaşantısı ve Mısır'ın büyüklüğü Rilke'nin zihnini her zaman meşgul etmiştir.<sup>2</sup> 21 Aralık 1910 tarihinde Kahireden Clara Rilke'ye yazdığı şu cümle onun bu merakına güzel bir örnek:

*"Wunderbar empfindet man hier die Einfachheit und Lebendigkeit dieser Religion, der Prophet ist wie gestern, und die Stadt ist sein wie ein Reich..."*<sup>3</sup>

(Burada bu dinin sadeliğini ve canlılığını mükemmel bir şekilde hissediyor insan; peygamber sanki dün yaşamış ve bu şehir onun sanki devleti )

(Çev. Gürsel Aytaç, henüz basılmakta olan eseri)

<sup>1</sup> b.k.z. HOLTHUSEN, a.g.e. s.111

<sup>2</sup> b.k.z. SCHIMMEL, Annemari, "Ein Osten der nie alle wird", in: Solbrig, H.Ingeborg-STORCH, W.Joachim, *Rilke Heute*, Shurkamp, Frankfurt/M. 1975, s.188

<sup>3</sup> RILKE, Rainer, Maria, *Briefe*, hrsg. von: Rilke Archiv in Weimer, in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Karl Altheim, Insel, Wiesbaden 1950, s.193

Paris yıllarında Rodin'den öğrendiği “*Binbir Gece Masalları*”, onun Mısır'ı veya doğu dünyasını değerlendirirken etkili olmuş olabileceği ihtimalini göz ardı etmemek gerekir.<sup>1</sup> Fakat İspanya'da onun düşüncelerindeki bu değişikliği daha da belirginleşir. Daha önce birçok ülkede olduğu gibi İspanya'da Rilke'nin entellektüel gelişimi için önemli bir etken olmuştur. İlginç olan, onun diğer Avrupa ülkelerine kıyasla daha katı bir katolik inanca sahip olan İspanya'da, diğer ülkelerde olmadığı kadar Hıristiyanlıktan uzaklaşmasıdır.<sup>2</sup> İspanyol şehirlerinden en çok sevdiği Ronda'dan yazdığı bir mektubunda şöyle der:

*“Übrigens müssen Sie wissen, Fürstin, ich bin seit Cordoba von einer beinah rabiaten Antichristlichkeit, ich lese den Koran, er nimmt mir, stellenweise, eine Stimme an, in der ich so mit aller Kraft drinnen bin, wie der Wind in der Orgel. Hier meint man in einem christlichen Lande zu sein, nun, auch hier ist's längst überstanden, christlich war's, solange man hundert Schritte vor der Stadt den Mut hatte; umzubringen, darüber gediehen die vielen anspruchslosen Steinkreuze, auf denen einfach steht,: hier starb der und der-, wirklich, man soll sich länger nicht an diesen abgegessenen Tisch setzen, und die Fingerschalen, die noch herumstehen, für Narung ausgeben. Die Frucht ist ausgesogen, da heißt's einfach, grob gesprochen, die Schalen ausspucken. Und da machen Protestanten und amerikanische Christen immer noch wieder einen Aufguß mit diesem Teegrus, der zwei Jahrtausende gezogen hat, Mohammed war auf alle Fälle der Nächste; wie ein Fluß durch ein Urgebirg, bricht er sich durch zu dem einen Gott, mit dem sich so großartig reden läßt jeden Morgen, ohne das Telefon “Christus”, in das fortwährend hineingerufen wird: Hallo, wer dort?- und niemand antwortet.”<sup>3</sup>*

(Ayrıca şunu bilmelisiniz Düşes; ben, Cordoba'dan bu yana nerdeyse öfkeli bir Hıristiyanlık düşmanıyım, Kuran'ı okuyorum, bence yer yer öyle bir sese bürünüyor ki ben, orgdaki rüzgar gibi, bütün gücümle bu sesteyim. Burada insan bir Hıristiyan ülkesinde olduğunu sanıyor, ama burada bu da çoktan aşılmış, bir zamanlar hıristiyandı, şehrin yüz adım önünde öldürme cesareti duyulduğu sıralarda; üzerlerinde düpedüz

<sup>1</sup> b.k.z. SCHIMMEL, Annemari, “*Ein Osten der nie alle wird*”, in: Solbrig, H.Ingeborg-STORCH, W.Joachim, *Rilke Heute*, Shurkamp, Frankfurt/M. 1975, s.193

<sup>2</sup> b.k.z. AYTAÇ, Gürsel, *Çağdaş Alman Edebiyatı*, Gündoğan, Ankara 1994, s.59

<sup>3</sup> RILKE, Rainer, Maria, *Briefe*, hrsg. von: Rilke Archiv in Weimer, in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Karl Altheim, Insel, Wiesbaden 1950, s.379, 380



'burada şu ya da şu ölmüştü' yazılı birçok basit taş haçlar türemiş-gerçekten, bu yenilip içilmiş sofrada daha uzun süre oturmamalı ve etrafta duran el yıkama taslarına yemek kabı süsü vermemeli. Meyva emilmiştir, şimdi kabaca söylemek gerekirse, kabukları tükürmek zamanıdır. Oysa Protestanlar ve Amerikalı hristiyanlar kalkmış bu ikibin yıldır demlenmiş çay posasıyla yeniden çay demlemek istiyorlar; Muhammed, her halukârda en yakın olandı; ezeli dağlardan akan bir nehir gibi, bir tek Tanrıya ulaşıyor, ve bu Tanrıyla her sabah "İsa" adlı, içine durmadan: Alo, oradaki kim? diye bağırıp hiç cevap alınamayan o telefona ihtiyaç duymadan fevkalâde konuşulabiliyor. ) (Çev. Gürsel Aytaç, henüz basılmakta olan eseri)

Kontes Thurn und Taxis'e yazdığı bu mektuptan on sene sonra kurmaca bir mektup olan "*Der Brief des Jungen Arbeiters*" (1922) yine aynı konuyu işler. Rilke genç bir işçinin ağzından Hıristiyanlığa karşı duyduğu şüpheli dile getirir:

*"Und einmal habe ich den Koran versucht, ich bin nicht weit gekommen; aber so viel verstand ich: da ich wieder so ein mächtiger Zeigefinger und Gott am ende seiner Richtung in seinem Ewigen Aufgang begriffen in einem Osten, der nie alle wird."*

(Rilke Werke VI, *Der Brief des Jungen Arbeiters*, s. 1113)

(Bir defasında Kuran'ı denedim, çok fazla ilerleyemedim; fakat şunu anladım: hiç bir zaman tükenmeyen doğuda güçlü bir işaret parmağını ve hedefinin sonunda sonsuz yükselişle Tanrıyı kavradım.)

Kahire'de İslam'a karşı duyduğu sempati İspanya'da daha da büyümüştür. Bu ilgi doğal olarak yapıtlarına da yansımıştır:

*"Muhammet peygamberin kişiliğine hayranlık ve İslam dininin Tanrı anlayışını benimseyiş Rilke'nin yaratıcılığını da etkilemiştir. Eleji'lerdeki melek imajının da Hıristiyanca değil, Müslüman tasarımlarıyla akraba olduğumu kendi belirtir."*<sup>1</sup>

Bu konuyla ilgili olarak bir mektubunda şunları yazmıştır:

<sup>1</sup> AYTAÇ, Gürsel, *Çağdaş Alman Edebiyatı*, Gündoğan, Ankara 1994, s.59



*“Der ‘Engel’ der Elegien hat nichts mit dem Engel des christlichen Himmels zu tun (eher mit den Engelgestalten des Islam)”<sup>1</sup>*

(Elejilerin “meleği”nin Hristiyan Tanrısıyla hiç ilgisi yoktur (olsa olsa İslamiyetin melek tipleriyle)) (Çev. Gürsel Aytaç, henüz basılmakta olan eseri)

“*Sonetten an Orpheus*”taki şu imge daha çok İslam mistisizminin geleneğine uygundur:

*“FRÜHLING ist wiedergekommen. Die Erde  
ist wie ein Kind, das Gedichte weiß;  
viele, o viele... Für die Beschwerde  
langen Lernens bekommt sie den Preis.”*  
(Rilke Werke I, *Die Sonette an Orpheus*, s. 744)

Fars edebiyatının temsilcisi Celalettin Rumi ve daha birçok oryantalist yazar mısralarında tabiatı, özellikle ilkbaharı işleyerek Kuran düşüncesini takip etmişler ve tabiatta Tanrının izlerini aramışlardır.<sup>2</sup>

19. yüzyılda birçok yazar İslam şiir sanatından Almanca’ya aktarımlar yapmışlardır. Rilke’nin şu şiiri Fars kültürünü en sadık biçimde Almanca’ya aktaran nadir şiirlerden biridir:

*“Singe die Gärten, mein Herz, die du nicht kennst wie ein Glasa.  
eingegossene Gärten, Klar, unerreichbar.  
Wasser und Rasen von Ispahan oder Schiras,  
Singe sie seelig, preise sie, keinen vergleichbar”*  
(Rilke Werke I, *Die Sonette an Orpheus*, s. 764)

<sup>1</sup> Rilke, Rainer, Maria, *Briefe aus Muzot 1921 bis 1926*, hrsg. von: Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Insel, Leipzig 1939, s.376

<sup>2</sup> b.k.z. SCHIMMEL, Annemari, “*Ein Osten der nie alle wird*”, in: Solbrig, H.Ingeborg-STORCH, W.Joachim, *Rilke Heute*, Shurkamp, Frankfurt/M. 1975, s.188

## 2.1.6. RILKE’NİN OLGUNLUK DÖNEMİ (SAVAŞ YILLARI VE DUINO ELEJİLERİ)

Avrupanın çeşitli yerlerinde bulunan saygın kişilerle kurduğu bağlantıları, beklentileri ve yaptığı planları savaşın patlak vermesiyle birlikte sekteye uğramıştır. Bu zamanda yazdığı birçok mektubunda savaşın kasvetli ve korkunç yüzünü işlemiştir.<sup>1</sup> Savaş onda bir yıkımdan çok korku uyandırmış ve bu endişesine şiirleriyle karşılık vermiştir.

Hofmansthal ve Schröder’in savaşı öven şiirler yazdığı bir zamanda Rilke savaşı değil, ısrabı, elemi ve kederi yüceltmıştır.<sup>2</sup> Savaşın büyük bir bölümünü Münih’te geçiren Rilke için -kara günler olarak tarif edebileceğimiz bu dönem-sanatsal olarak verimsiz geçmiştir.

1915 yılının mayıs ayında doktorların sağlık durumunun uygun olmadığını bildirdikleri halde, bürokrasiye yenik düşen Rilke Aralık ayında Viyana savaş arşivinde askeri göreve başlamıştır. Tahammül etmekten başka bir çaresi kalmayan Rilke o zamandaki psikolojisini şöyle kaleme almıştır:

*“Ich schmecke, wenn ich mich einen Moment koste nichts als Gedult, Gedult, in der nichts aufgelöst ist, pure, farblose Gedult.”<sup>3</sup>*

(Bir an, kendimi yokladığım zaman sabırdan başka lezzet duymuyorum, sabır, su katılmamış, saf, renksiz sabır.)  
(Çev. Gürsel Aytaç, henüz basılmakta olan eseri)

<sup>1</sup> b.k.z. BASSERMANN, Dieter, *Der Späte Rilke*, Dr. Hans v. Schemier, Essen-Freiburg 1948, s.139

<sup>2</sup> b.k.z. HOLTHUSEN, Hans, Egon, *RainerMaria Rilke in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Rowohlt, Hamburg 1958, s.121

<sup>3</sup> RILKE, Rainer, Maria, *Briefe*, hrsg. von: Rilke Archiv in Weimer, in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Karl Altheim, Insel, Wiesbaden 1950, s.519

Temmuz 1915’de tekrar Münih’e dönen Rilke IV. Elejisini tamamladıktan sonra, güçlü anlatımıyla ölüm konusunu işlediği “*Der Tod Moses*”i yazmıştır. Bu şiirde kendi ölümünü içtenlikle, ve Malte romanına benzer bir üslupla anlatmıştır.<sup>1</sup> Leopolt von Schlözer’e 21 Ocak 1920 de yazdığı şu satırlar savaşın onun ruhunda yaptığı tahribatı açıklamakta:

*“Ich war fast alle Jahre des Krieges, par hasard plutôt, abwartend in München, immer denkend, es müsse ein Ende nehmen, nicht begreifend nicht begreifend! N I c h t z u b e g r e i f e n : ja, das war meine ganze Beschäftigung diese jahre, ich kann Ihnen versichern, sie war nicht einfach!”<sup>2</sup>*

(Ben, savaşın hemen hemen bütün yılları boyunca, par hasard plutôt, Münih’te beklemedeydim, hep, bunun bitmesi gerek diye düşünerek ve aklım almadan, aklım almadan! Akıl alacak gibi değildi: Evet bu yıllar benim bütün işim buydu, sizi temin ederim ki kolay değildi!)  
(Çev. Gürsel Aytaç, henüz basılmakta olan eseri)

Rilke’nin sabırsızlıkla beklediği barış nihayet gerçekleşir. 1918 yılının son baharında meydana gelmiş olan politik gelişmeler Avrupa halkları arasındaki düşmanlığı sona erdirmiştir. Bu gelişme sonucunda Rilke özgürlük ve barış duygularına kapılmıştır. Höttingen’den bir söyleşi yapması için aldığı davet üzerine, zaten hiç bir zaman sevmemiş olduğu Münih’ten ve bir daha hiç geri dönemeyeceği Almanya’dan ayrılmıştır. İsviçre’nin misafirperverliği onu derinden etkilemiştir. Buradan sadık kontes Taxis ile buluşmak için Venedik’e ve oradan da Paris’e geçmiştir. Tam kışı nerede geçireceği konusunda problemler yaşamaya başlamışken,

<sup>1</sup> b.k.z. HOLTHUSEN, Hans, Egon, *Rainer Maria Rilke in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Rowohlt, Hamburg 1958, s.125

<sup>2</sup> RILKE, Rainer, Maria, *Briefe*, hrsg. von: Rilke Archiv in Weimer, in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Karl Altheim, Insel, Wiesbaden 1950, s.617

İsviçre'nin misafirperverliği yine imdadına yetişir. Frau Nanny Wunderly-Volkart ona Schloß Berg am Irschel'de kalabileceği bir yer temin etmiştir.

1921 de Fransız edebiyatçı Paul Valéry okuyan Rilke bu yazardan ilham alarak Fransızca bir şiir olan “*Le Cimetière Marin*”i (Deniz kenarındaki mezarlık) yazmıştır. Fakat Rilke başka yazarların düşüncelerini kendi beklentileri doğrultusunda halhamur etmeden, yani özgün ve kendi malı haline getirene kadar kullanmamıştır.<sup>1</sup>

1921 yılında Schloss Berg den ayrılmak zorunda kalan Rilke Etoy'da kendine bir yer bulmuştur. Orada iki çocuk sahibi bir ressam olan Frau Baladine Klossowska'yla tanışmıştır. Bayan Klossowska ile birlikte Wallis'e yaptığı bir seyahat esnasında Muzot kulesini keşfetmiştir. Werner Reinhard'ın bu kuleyi kiralayıp Rilke'nin hizmetine sunması ona ideal bir çalışma ortamı hazırlar. Orada elejilerini ve “*Sonetten an Orpheus*”un projesini tamamlamıştır.<sup>2</sup> “*Duineser Elegien*” ve “*Die Sonetten an Orpheus*” yapıtları birbirlerini destekler özelliindedir. Polonyalı çevirmenine 1925 yılında bununla ilgili olarak şunları yazmıştır:

“...und ich sehe eine unendliche Gnade darin, daß ich, mit dem gleichen Atem, diese beiden Segel füllen dürfte: das kleine rostfarbene Segel der Sonette und der Elegien risiges weißes Segel-Tuch.”<sup>3</sup>

(Ve ben, bu iki yelkeni de aynı rüzgârla şişirebilişimde sonsuz ilâhî bir lütuf görüyorum: sonenin küçük kızıl kahve yelkenini de elejinin koskoca beyaz yelken bezini de.) (Çev. Gürsel Aytaç, henüz basılmakta olan eseri)

<sup>1</sup> b.k.z. HOLTHUSEN, Hans, Egon, *Rainer Maria Rilke in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Rowohlt, Hamburg 1958, s.128

<sup>2</sup> b.k.z. HOLTHUSEN, a.g.e. s.147

<sup>3</sup> Rilke, Rainer, Maria, *Briefe aus Muzot 1921 bis 1926*, hrsg. von: Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Insel, Leipzig 1939, s.377

Bu iki eserin onun edebiyat yaşantısının zirvesini oluşturduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bu iki eser günümüze kadar dini, politik, felsefi ve ideolojik bir çok tartışmaya sebep olmuştur. Oysa Rilke ustalık dönemine ait bu iki eserde güçlü anlatımı, ve kendine özgü yenilikçi düşüncesiyle yeni bir perspektif geliştirmiştir. “*Duineser Elegien*” meleklerle yazılmış şarkılardır. Bu şarkılarda Rilke meleklerle kendi dünyasını ve sevdiği şeyleri anlatır. Rilke’ye göre şairin amacı insanlığa ilişkin şeyleri mekanikleşen dünya karşısında korumak olmalıdır. Bu yüzden şair nesnelere karşı methiyelerde bulunmalıdır. Övgü dolu bu sözler sayesinde onlar sonsuzluğa dönüşecek ve her zaman değerlerini koruyacaklardır.<sup>1</sup>

### 2.1.7. GÜL VE ÖLÜM

Rilke savaştan sonraki dört seneyi; 1924 te kür tedavisi için Valmont’ta, 1925 te de Paris’te bulunmasına rağmen çoğunlukla Muzot’ta geçirmiştir. Fransa’ya gitmesinin sebebi savaş sebebiyle zayıflayan bağlarını güçlendirmektir. Ağustos ayında Frau Klossowska ile birlikte sorgusuz sualsiz bu şehri terk edip yalnız kalma ihtiyacını yine Muzot’ta gidermiştir. Neşeli bir atmosfer içersinde yazdığı bu dönemdeki şiirleri kısa ve kafiyeli tabiat şiirleridir.<sup>2</sup>

“*Duineser Elegien*” ve “*Sonette an Orpheus*”u tamamladıktan sonra 1924-1925 yılları arasında, zahmetsiz olduğu için Fransızca çeviriler yapmıştır.<sup>3</sup> 1925 de faydasız bir kür tedavisi sonunda kendini iyi hissetmeyen Rilke’ye kan kanseri

<sup>1</sup> b.k.z. BORTENSCHLAGER, Wilhelm, *Deutsche Literatur Geschichte I*, Leitners Studienhelfer, Wien 1986, s.360

<sup>2</sup> b.k.z. HOLTHUSEN, Hans, Egon, *Rainer Maria Rilke in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Rowohlt, Hamburg 1958, s.153

<sup>3</sup> b.k.z. AYTAÇ, Gürsel, *Çağdaş Alman Edebiyatı*, Gündoğan, Ankara 1994, s.59. b.k.z. ayrıca HOLTHUSEN, a.g.e. s.162

teşhisi konulur. 1926 yılında Val-Mont'ta hayata gözlerini yuman Rilke, vasiyeti üzerine Parogne kilisesinin yanına defnedilmiş; yine kendi isteği üzerine mezar taşının üstüne şu sözler yazılmıştır:

*“Rose, oh reiner Widerspruch, Lust  
Niemandes Schlaf zu sein unter soviel  
Liedern”*

(Rilke Werke II, *Gedichte 1906 bis 1926*, s. 185)

Oryantalist bir sembol olan Gül, Rilke'nin zihnini hayatı boyunca kurcalayan, onu meşkul eden ve ruhsal bir derinlik oluşturan bir unsur olmuştur. Bu şiirde dünyanın varlığını ifade eden bir çiçek durumunda olan Gül, aynı zamanda ölmüş olan şairin varlığını ifade eden bir şifredir.<sup>1</sup> Rilke birçok şiirinde gül simgesini kullanmıştır. Fakat bu güller hiç bir zaman yokluğu değil, tam tersine var olmayı simgelemişlerdir:

*“Nein, die vielen Rosenlieder sind nicht Schlaf, sind niemendes Schlaf, sondern, sind Lust da zu sein, (...) Lust niemendes Schlaf zu sein – kann nur die Lust sein, nicht zu schlafen, auch im Tode noch zu wissen, daß im Leben- dessen eine Seite der Tod ist- Lust ist: Dasein- niemendes Schlaf unter so viel Liedern, sondern Blühen, Duften, Singen.”<sup>2</sup>*

(Hayır, çok sayıdaki gül şarkısı uyku değil, hiç kimsenin uykusudur, yani var olma hevesidir (...) Hiç kimsenin uykusuna olan heves- ölü iken bile bir tarafı ölüm olan hayata heves etmek ancak uyumamaya heves etmek olabilir: Varolmak- bu kadar çok ezginin arasında hiç kimsenin uykusu olmak, bilakis çiçek açmak, güzel kokmak, şarkı söylemek.)

İslam dünyasının ünlü aşk mistiği Ahmet Gazali'nin duygularıyla örtüşen bu mısralar gül motifiyle sembolleştirilmiştir. Rilke sayısız Fars ve Türk şairi gibi Gül'e Tanrısal güzellik yüklemiş ve ona övgüler yağdırmıştır:

<sup>1</sup> b.k.z. HOLTHUSEN, a.g.e. s.163

<sup>2</sup> BASSERMANN, Dieter, *Der Späte Rilke*, Dr. Hans v. Schemier, Essen-Freiburg 1948, s.19, 20

*“Die Rose ist das Paradox an sich.. Persische und arabische Dichter haben sie mit aufeinandergeschmigten Wangen verglichen; Rilke sieht sie als Gewand und “Verleugnung jedes Gewandes”...In der Rose ist der “reine Widerspruch” vollkommen und daher ist die Einheit Vollkommen.”<sup>1</sup>*

(Gül kendi içinde bir zıtlıktır... Fars ve Arap şairler onu birbirine kaynaşmış taraflarla karşılaştırmışlardır; Rilke onu bir giysi ve “her türlü giysinin inkar edilmesi” olarak görür... Gülde zıtlığın aslı bütün halindedir ve bu yüzden “birlik”te bir bütündür.)

Wilhelm Bortenschlager’e göre Rilke’yi yalnız ve sessiz bir Tanrı arayıcısı olarak görmek yanlış olmayacaktır. Onun şiiri 20. Yüzyılın özlemini dile getirir ve son derece ezgiseldir. O Orta Avrupa kültürünün tükenmişliğini, geleneğini, zenginliğini, geçmişin yükü altında ezilişini ve bireyin trajedisini fark ederek, bunları derin ifade gücüyle dile getirmiştir. Onun mısralarında bilgeliği ve gönül adamlığı konuşur.<sup>2</sup> Aynı zamanda dünya edebiyatının en büyük mektup yazarlarından biri olan Rilke, mektuplarında hayatını ve dünya görüşünü dile getirmiştir. Mektuplarının özelliğini şöyle anlatmak mümkün:

*“Alle seine Briefe tragen die gleiche – seine – Handschrift; alle klingen sie aber ganz in der Melodie und Harmonie des jeweiligen Empfängers. Nie hat vielleicht wer vorbehaltloser und mehr eus sich heraus Briefe geschrieben; und war doch jedesmal völlig mit dem Empfänger geeint.”<sup>3</sup>*

(Bütün mektupları aynı ve –kendinin olan- el yazısıyla yazılmıştır; fakat hepsi alıcının melodik ve harmonik tınısına sahiptir. Belki de başka hiç kimse ayırım gözetmeden içinden geldiği gibi yazarak her defasında alıcıyla özdeşleşen mektuplar yazamamıştır.)

<sup>1</sup> SCHIMMEL, Annemarie, “Ein Osten der nie alle wird”, in: Solbrig, H.Ingeborg-STORCH, W.Joachim, **Rilke Heute**, Suhrkamp, Frankfurt/M. 1975, s. 203, bkz. ayrıca: SCHIMMEL, Annemarie, **Tasavvufun Boyutları**, Adam, İstanbul 1982, s.249, 250

<sup>2</sup> b.k.z. BORTENSCHLAGER, Wilhelm, **Deutsche Literatur Geschichte I**, Leitners Studienhelfer, Wien 1986, s.359

<sup>3</sup> BASSERMANN, Dieter, **Der Späte Rilke**, Dr. Hans v. Schemier, Essen-Freiburg 1948, s.24



Rilke'nin çağır açıcı özelliğiyle dünya edebiyatında kalıcı bir yer edinmiş ve bu özelliğinden dolayı birçok yazar için örnek teşkil etmiştir:

*“Rilke ist der Mystiker der Moderne, der in Sprachausdruck, Sprachmusik und Sprachrytmus eine bleibende Dichtung schuf und in seiner franziskanischen Humanität Vorbild für viele wurde.”<sup>1</sup>*

(Rilke dilsel ifadesiyle, dilinin ezgisiyle ve dil ritmiyle kalıcı bir yere sahip olan ve fransiskan hümanizmiyle birçoğu için örnek olmuş olan modernitenin mistiğidir.)

Onu 20. Yüzyılın ilk yarısı için Almanya'nın en anlamlı ve etkili şairi olarak tarif etmek yanlış olmayacaktır.

---

<sup>1</sup> BORTENSCHLAGER, Wilhelm, *Deutsche Literatur Geschichte I*, Leitners Studienhelfer, Wien 1986, s.361

## 2.2. NECİP FAZIL KISAKÜREK'İN HAYATI VE EDEBİ KİŞİLİĞİ

Necip Fazıl Kısakürek'in hayatı üç kısımda ele alınabilir. 1904-1934, 1934-1943 ve 1944-1983 yılları arasını kapsayan bu bölümler Kısakürek'in kendisi tarafından "*O ve Ben*" (1974) başlıklı otobiyografik çalışmasında yapılmıştır. Kısakürek yazarlığa başladığı ilk yılları, yani Abdülhakim Arvasi ile tanışmadan önceki dönemi, "*Tanıyınca Kadar*" (1904-1934), onu tanıdıktan sonraki dönemi "*Tanıdıktan Sonra*" (1934-1943) ve onun ölümünden sonraki dönemi "*O Günden Beri*" (1943-1974) olarak bölmüştür.<sup>1</sup>

Birinci dönem Kısakürek'in tabir ettiği gibi arayış içerisinde geçen bir bohem hayatıdır. Hayatın sırrını aramak olarak tanımlayabileceğimiz bu dönemi mistik bir kriz olarak ta tarif etmek yanlış olmayacaktır. Abdülhakim Arvasi ile tanışması onun mistik anlamdaki problemlerinin çözümünü sağlamıştır. İslam'a yönelmesi onu buhranlarından kurtarmış ve Abdülhakim Arvasi'yi kendi kurtarıcısı olarak kabul etmiştir. Böylece iç dünyasındaki değişim gerçekleşmiştir. Bir dönüm noktası olarak tarif edebileceğimiz bu tanışma sonucunda Kısakürek hayatını İslam dinine adanmış ve eserleri bu doğrultuda değişim göstermiştir.

Giriş mahiyetindeki bu açıklamaları yaptıktan sonra Kısakürek'in hayatını üç ayrı başlık altında toplamayı uygun görüyorum. Bu bölümler yapılırken Kısakürek'in "*O ve Ben*" yapıtı göz önünde bulundurulmuştur.

<sup>1</sup> b.k.z. KISAKÜREK, Necip, Fazıl, *O ve Ben*, Büyük Doğu, İstanbul 1974, s.3, 85, 221

## 2.2.1. NECİP FAZIL KISAKÜREK'İN DOĞUMU, AİLESİ, EĞİTİMİ VE SANAT HAYATINDAKİ İLK YILLARI

Cinayet mahkemesi ve İstinaf Reisi Maraşlı Kısakürekzade M. Hilmi Efendinin torunu ve Abdülbaki Fazıl Bey ile Mediha Hanım'ın oğlu olarak İstanbul-Çemberlitaş'taki bir konakta dünyaya gelmiş olan Ahmet Necip daha sonra Necip Fazıl Kısakürek adıyla meşhur olmuştur.<sup>1</sup> Kısakürek kendi doğum tarihini şöyle belirtir:

*"TARİH 26 MAYIS  
1320-1904  
REBİÜLEVVEL 1323"*<sup>2</sup>

Çocukluğunun geçtiği büyük ve şatafatlı konak Kısakürek'in hatıralarında olumsuz bir yere sahiptir:

*"Konağın içi müthiş girif. Kocaman salon... Sofalar üzerinde, büyüklü küçüklü odalar; ve odalardan geçtikçe oradan ve buradan sağa sola kıvrılan dehlizler, geçitler, aralıklar, merdivenler, bölükler... Her taraf loş, her köşede her an akşam havası... Rutubet kokuyor her taraf..."*

*Konağın birinci katında taş zeminli büyük yemek odası. Ayrıca resmi ziyaretlere mahsus odalar... İkinci katında teklifsiz ziyaretçilere ait büyük salon-sofa. Buradan geçen ve arka bahçeye bakan şatafatlı salon; ve oraya karanlık bir koridorla bağlı, büyük babamın kitap odası. Sonra, üçüncü kattaki yatak odamız... Bu odanın yaldızlı çitalarla çerçevesi siyah kadife kaplı tavanı, onun karşısında ve sokak üstünde, büyük babamla cici annemin (babaannemin) büyük, çok büyük yatak odaları... Derken dördüncü kat ve tahtapoşlar... Yedikule'den gelen trenlere bakan ve insana baş dönmelerinin en tatlısını veren tahtapoşlar... Bunlar, hatıralarımın bucak bucak kan lekelerini taşır."<sup>3</sup>*

<sup>1</sup> b.k.z. MİYASOĞLU, Mustafa, *Necip Fazıl Armağanı*, Marifet, İstanbul 1996, s.108

<sup>2</sup> KISAKÜREK, Necip, Fazıl, *O ve Ben*, Büyük Doğu, İstanbul 1974, s.14

<sup>3</sup> KISAKÜREK, a.g.e. s.6

Bu karamsar tablo şairin geçmişiyile ilgili düşüncelerini de dile getirmektedir. Büyük babası, büyük annesi, beş çocuğuyla birlikte küçük halası, iki çocuğuyla birlikte büyük halası, annesi, babası ve kız kardeşi Selma ile birlikte Konakta yaşayan evin veliahdı Kısakürek, aile içersinde büyük babasının ona karşı duyduğu büyük sevgi sebebiyle her zaman ayrıcalıklı bir yere sahip olmuştur. Torununu şımartacak derecede seven büyük babasının himayesinde, dadılar, mürebbiyeler ve lalalar arasında geçen çocukluğuyla ilgili hatıraları “*Bir Yalnızlık Gecesinin Vehimleri*” hikayesinde olduğu gibi daha başka bir çok eserine de konu olmuştur.<sup>1</sup> Cinayet mahkemesinden emekli bir hakim olan ve oldukça iyi bir emekli maaşına sahip büyükbabası sayesinde aile iyi bir hayat sürmüş ve Kısakürek her zaman ayrıcalıklı bir muamele görmüştür:

*“Büyük babamı görüyorum; aşağı kattaki yemek salonunda, büyük sofranın başında... Etrafında, haremi, kızları, gelini ve torunları... Solunda ve yanı başında ben varım... Hava soğuksa muhakkak onun kürküne bürülüüyüm... Beş-altı yaşındayım... Büyük babam her an bana bitişik yaşar. O sofraya gelen sıcak yemeklerden hiç hoşlanmaz. İşte, hizmetçiyi haşlıyor. Herkes başı önünde, susuyor; bir benim başım dik... İstersem avaz avaz haykırabilirim, büyük babamı da susturabilirim. Bana izin sonsuz... Büyüklerin, çocuklar yedikten sonra sofraya oturduğu zamanlarda da ben, hem küçüklerin hem de büyüklerin masasında hep baş köşedeyim...”<sup>2</sup>*

Torunları tarafından cici anne olarak hitap edilen büyük annesi Zafer Hanım, gösteriş ve şatafata meraklı eski bir İstanbul hanımefendisidir. Eski Halep valisi, hariciye müsteşarı Zaptiye Nazırı Salim Paşanın kızı olan Zafer Hanım, Kısakürek’in

<sup>1</sup> b.k.z. OKAY, M. Orhan, *Necip Fazıl Kısakürek*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1987, s.1

<sup>2</sup> KISAKÜREK, Necip, Fazıl, *O ve Ben*, Büyük Doğu, İstanbul 1974, s.6, 7

hatıralarında “*basit bir dekor*”<sup>1</sup> olarak tarif edilmiştir. Büyük babası ve büyükannesi hakkındaki şu kısa değerlendirmesi onun bu iki karakter hakkındaki düşüncelerini özetler niteliktedir:

*“Konakta büyük babam, bütün özeniş ve değişmelere rağmen, saffetli ve Anadolu’lu kalma seciyesinden; cici annem de, kabus çatılarının ördüğü büyük şehir kadınında, kararmış bir iç hayatın dışına fıskırttığı bunalma halinden birer mostra.”*<sup>2</sup>

Akdeniz kıyılarından İstanbul’a gelmiş bir ailenin kızı olan annesi, on dört-on beş yaşlarında iken on altı-on yedi yaşlarında olan babası ile evlendirilmiştir. Babası bir evin tek çocuğu olduğundan dolayı şımartılmış ve haşarlıklarından dolayı “*Deli Fazıl*”<sup>3</sup> lakabıyla anılmıştır. Hukuk tahsili yaptıktan sonra büyük babasının desteğiyle çeşitli memuriyetlerde bulunmuş olan babası, aile içersinde silik bir şahsiyettir. Oğullarını bu halinden kurtarmak için erken yaşta evermeye karar veren ailesi, Aksaray’da fakir bir hayat süren bir ailenin kızı olan annesini oğullarıyla evermişlerdir. Fakat annesi sınıf farklılığından dolayı aile içersinde her zaman ezilmiş ve hak ettiği saygıyı hiç bir zaman görememiştir. Fakat Kısakürek ona çok şey borçlu olduğunu şu satırlarla dile getirir:

*“Annem, uğultulu konakta en hatırlı hizmetçiden bir derece daha üstün, asli kadromun en küçüğünden de bir derece aşağı ve herkesin gel-git emrine memur acı bir mazlumluk hayatı sürüyor; ve bütün ümidini, doğurduğu erkek çocuğuna bağlıyor. Bana... Ah!...”*<sup>4</sup>

*“Anneme gelince , yirmi küsür yaşında babamdan dul kaldıktan sonra topyekün küsen, bütün ömrü uğultulu konaktan başlayarak bir*

<sup>1</sup> KISAKÜREK, a.g.e. s.9

<sup>2</sup> KISAKÜREK, a.g.e. s.10

<sup>3</sup> KISAKÜREK, a.g.e. s.12

<sup>4</sup> KISAKÜREK, a.g.e. s.13

*besleme halinde ezilmekle geçen, nihayet hastalanan, kurtulan, çocuğumu (beni) dişlerinde taşıyarak büyüten, bu defa da kendini erkek kardeşlerinin hizmetinde harcayan, Müslümanlıkta ve derinlikte annesine eş büyük kadın, bazı şiirlerimden de tıttığı en köklü zaafım...*

*Allahın, bende yarattığı birçok hususiyeti, annemin yolundan verdiği inanyorum.*"<sup>1</sup>

Büyük babası Kısakürek'in eğitimiyle yakından ilgilenmiş, ona dört-beş yaşlarında okuyup yazmayı, günlük gazeteleri okumayı, anlamayı ve anlatmayı öğretmiştir. İlk dini bilgileri ve Anadoluşuluk şuurunu da büyük babasından almıştır:

*"En küçük yaşta aldığı telkinler arasında bir de Maraşlılık, Anadoluşuluk şuru... Büyük babam, oğlumun ve torumunun İstanbul'da doğmuş olmalarına rağmen, beni kökümle, kök nispetimle alakalanmaya davet ederdi."*<sup>2</sup>

On iki yaşına kadar devam eden polisiye ve macera romanları okuma tutkusu Kısakürek'in psikolojisini o derece etkilemiştir ki, onun iyiliğini düşünen ailesi kitaplarına el koymuş ve okuması bir süre yasaklanmıştır. Çocuk yaştaki bu tutkunun hayatında nasıl bir değişiklik yaptığını hatıralarında şöyle kaleme almıştır:

*"Fransızların, aşığı tabaka muharrirlerine ait tümen tümen tercüme... Kırmızı kadife mantolu ve şapkalı yeşil tüylü şövalye... Baykuşlar ve kara kediler arasında sırtan tek dişli büyüücü kadın... adadaki kuleden çuval içinde denize atılan ceset, siyah kukuletalı kambur zangoç, beyazlar giyinmiş bakire, silindir şapkalı ve çekme rugan potinli kont cenapları; şato bahçesinin meşe ağacındaki kazıntılardan mana devşirmeye çalışan kasketli ve pipolu dedektif... Yeter mi? Altı yedi yaşındaki bir çocuk muhayyilesinde bu kitaplar ne yapar? Kundaktaki çocuğa yalancı dolma yedirilince ne yaparsa onu...*

*On iki yaşına kadar süren bu ölçüsüz, abur cubur okuma hastalığı bende o hale gelmişti ki, on, on bir yaşına doğru (Pol ve Virjin), (Graziyella), (Ladam Okamelya), (Zavallı Necdet) gibi hissilik ve*

<sup>1</sup> KISAKÜREK, a.g.e. s.74, 75

<sup>2</sup> KISAKÜREK, a.g.e. s.18

*edebilik iddiasındaki eserlere kadar tırmanan alakam, nihayet hastalığa dönmüş, gecelerimi ve gündüzlerimi bir ağ gibi sarmıştı. Sonraları (Pol ve Virjin) yi Heybeliada'da Papaz mektebi tarafındaki çamlar altında sabahdan akşama kadar okuyup gözlerim yaş dolu, oracıkta kaldığım, güneş battıktan sonra beni arayıp bulduklarımı ve zorla eve sürüklediklerini söylersem ne dersiniz?*

*(Mişel Zevako) lardan öyle bir tesir kalmıştı ki üzerimde, bazan geceleri Sultanahmet tarafındaki bir dostumu ziyarete giden büyük babamın, en arkada fener taşıyan bir uşak, belime çini sobanın uzun maşasını kılıç diye takmış, kendimi muhafız bir şövalye farziyle yürürdüm. (...) Arka bahçeye inen merdivenin tepesinde, kırmızı, sarı, portakal rengi, mor, yeşil, mavi camların ötesindeki dünya...*

*Ve her şey...*

*Çocuktan daha çocuk, 6-7 yaşlarında, yakıcı bir hayal beni her şeyin ötesine sürüklüyor, bana bu dünyayı dar ve bunaltıcı gösteriyordu. Kulağıma bende bir anlatılmaz, isimlendirilmez, derinliğine sarkılmaz "daüssıla"nın yankısını fısıldıyordu her şey...*

*Ve ben ağlıyordum.*

*Sebebini bilmeden ne istediğimi bilmeden...*

*Bu hallerim gözden kaçmamış olacak ki, bir aralık kitaplarım el koydular:*

*-Artık okumak yasak!... "1*

Çok kısa süren mahalle mektebi devresinden sonra, 1912'de M. Hilmi Efendi Lejyon de Nor nişanı sahibi olduğu için, torununu Gedikpaşa Fransız Mektebi'ne yazdırmıştır. Ahmet Necip bu okula uyum sağlayamadığından dolayı daha sonra aynı semtteki Amerikan okuluna verilmiştir.<sup>2</sup> Fakat o okuldan da kısa zamanda usanan Kısakürek sırasıyla şu okullara gitmiştir:

*"Derken Büyükdere'de Emin Efendinin mahalle mektebi, İstanbul'da Büyük Reşit Paşa Nümune Mektebi; bir aralık Vaniköyünde Raif Organ'ın Müdür ve Peyami Safa'nın mubassırlık ettiği "Rehber-i İttihat" ve daha bilmem ne..."<sup>3</sup>*

<sup>1</sup> KISAKÜREK, a.g.e. s.20, 21, 24

<sup>2</sup> b.k.z. MİYASOĞLU, Mustafa, Necip Fazıl Armağanı, Marifet, İstanbul 1996, s.108

<sup>3</sup> KISAKÜREK, Necip, Fazıl, O ve Ben, Büyük Doğu, İstanbul 1974, s.27



Fakat okuma yazmayı ve kitap okuma alışkanlığını daha okul çağı gelmeden dedesinin konağında öğrenmiştir.

Kısakürek ölüm duygusunu ilk defa 1913'te kız kardeşi Selma'nın vefat etmesiyle yaşamıştır. İleride sanatına da büyük etkileri olacak olan bu beklenmedik ölüm karşısında çocuk yaştaki Kısakürek'in ne derece etkilendiğini şu satırlardan anlayabiliriz:

*“Üstünde beyaz gelin telleri uçuşan küçük tabut, konağın selamlık kapısından çıkıyor...*

*Annem Selma'cığın ölümünden öyle sarsıldı ki, ağır beyin hummasına tutuldu. O hastalıktan da kalkıp verem oldu.(...)*

*Bu devre benim tekrar kitaplara dalıp hassasiyetimin en had dereceye ulaştığı çığır...*

*Hele Vaniköyünde, Serasker Rıza Paşa yalısındaki “Rehber-i İttihat” mektebinde, ilk defa yattığım yatılı talebe acısıyla, Rıza Tevfik'in “Selma sen de unut yavrurum!” şiirini okuyarak, Boğaziçi'ne bakan büyük pencereler önünde döktüğüm göz yaşları...*

*Selma'ya ait bir hatıram sonra sonra beni yakacak hale geldi:*

*Büyük babamdan kıpkızıl bir lira çeyreği kopardığım bir gün, onu Selma'ya göstermişim. Yavrucağın elinde, hafifçe ısırılmış mini mini dişlerinin izlerini taşıyan bir elma vardı. Lira çeyreği o kadar hoşuna gitmişti ki, o ebediyen mahzun, yahut hüznün ebediyetiyle dolu gözlerini bana dikmişti de:*

*-Ağabey, demişti: bu elmayı sana vereyim de o parayı bana ver! Biraz ısırdım ama ziyanı yok değil mi?*

*Pırlıtlı lira çeyreğini vermiş, fakat elmayı da almak gibi bir gaflete düşmüştüm.*

*Sonra sonra dövündüğümü hatırlıyorum:*

*-Ah, niçin lira çeyreğini verdim de, hafifçe ısırılmış elmayı kendisinde bırakmadım? Niçin “O da senin olsun!” diyemedim.*

*Hayatımın ilk büyük vicdan azabı budur.”<sup>1</sup>*

Selma'nın ölümünden sonra patlak veren Birinci Dünya Savaşı, Nümune Mektebi, ve büyük babasının ölümü Kısakürek'i o yıllarda en fazla etkileyen olaylardır. Özellikle

<sup>1</sup>KISAKÜREK, a.g.e. s.30, 31

büyük babasının ölümü üzerine kapıldığı buhranlı durumunu “*zihni bir işkence*”<sup>1</sup> olarak belirtmiştir.

Annesinin İsviçre’den döndükten sonra, doktorların tavsiyesi üzerine Heybeliada’ya yerleşmişlerdir. Akşamları gezintiye çıkan bahriyelilerin üniformalarına özenen Kısakürek, Heybeliada Nümune Mektebi’ni bitirdikten sonra Bahriye Mektebi’nin sınavlarına girmiş, başarılı olmuş ve 1915’te Mekteb-i Fünun-u Bahriye öğrencisi olmuştur.<sup>2</sup> Orada Nazım Hikmet, Nizamettin Nafiz ve Fahri Korutürk ile arkadaş olan Kısakürek, şiir yazmaya başlamış ve “*Nihal*” adlı el yazması okul dergisini çıkarmıştır.<sup>3</sup>

Bahriye Okulunda geçirdiği zaman, Kısakürek’in çocukluktan yetişkinliğe geçtiği önemli bir dönemdir. Birinci Dünya Savaşının sonlarına doğru bu okulun öğrencileri arasına katılan Kısakürek, otuz yaşına kadarki dönemin değerlendirmesini şöyle yapmıştır:

*“O güne kadar muhasebem, her unsuriyle hassasiyetimi gıcıklayan koca bir konak, her ferdinin nereden gelip nereye gittiğini bilmediği uğultulu bir cereyan içinde, her an iniltilele açılıp örtülen mırıltılı kapılar arasında ve bütün bir ses, renk ve şekil cümbüşü ortasında, beş hassemın sınırını tırmalayıcı ve ilerisini araştıracı derin bir (melankoli) duygusundan ibaret...Bana konaktaki çocukluğumdan kalan ve ilerideki basamaklarda gittikçe kıvamlanan bu hassasiyet, somunda, Büyük Veli'nin eşiğine yüz süreceğim ana kadar –otuzuna yaklaşınca dek-mücerret müphem, formülleşmemiş ve sisteme girmemiş, hayat üstü bir hayat, ideal hayat hasretinin, kulaklarıma devamlı fisiltısını akıttı. On iki yaşından yirmi küsür, hatta otuz yaşına kadar süren, güya kendime gelme, billurlaşma ve şahsiyetlenme çığırında , şu veya bu bahanenin çarkına tutulmuş, döner, döner ve kendimi hep günübürlük bahanelerin hasis kadrosunda belirtmeye çabalarken, bu fisiltıyı; seslerin, renklerin, şekillerin ve mesafelerin ötesindeki hakikattan çıkıntılar bırakıp geçen bu fisiltıyı hiç kaybetmedim. Madde içi hayatta perende üstüne perende atarken,*

<sup>1</sup> KISAKÜREK, a.g.e. s.32

<sup>2</sup> b.k.z. KISAKÜREK, a.g.e. s.35

<sup>3</sup> b.k.z. MİYASOĞLU, Mustafa, Necip Fazıl Armağanı, Marifet, İstanbul 1996, s.109

*madde ötesi hayatın, ruhumda daima ihtarcısına, gözü uyku tutmaz  
nöbetçisine rastlıyor; ve arada bir bu nöbetçinin selamını alıp yine  
beni sürükleyen çarklara takılıyor, ona:*

*-Haydi beni nereye götüreceksen, kime teslim edeceksen et!  
Diyemiyorum.*

*Otuz yaşına kadar da muhasebem budur. (...)*

*Binbir istikamette seke seke, sağa sola büküle büküle, renkten renge  
bulana bulana, hiç bir şeyden habersiz ve insandaki meccani emniyet  
ve bedahet saadeti karşısında şaşkın, hep o BİR etrafında helezonlar  
çizen bir hayat...*

*Benim hayatım budur!”<sup>1</sup>*

Ahmet Hamdi, Yahya Kemal ve İbrahim Akşi Bey'den ders aldığı Bahriye Mektebinde ilk şiirini yazmıştır. Özellikle İbrahim Akşi Bey'in etkisi onun tasavvuf eğitiminde önemli bir yere sahiptir. Hocasının tavsiye ettiği kitapları okuyarak Tasavvufla ilk teması gerçekleşmiş, İslam mistisizmiyle ilgili tavsiye ettiği iki kitap onu özellikle çok etkilemiştir: “*Mansur İbrahim Ethem ve Nakşi alemi...*”<sup>2</sup> Şiir anlayışı da bu yönde değişim göstermeye başlamış ve arayış içersine girmiştir:

*“Karagözvari bir “Edebiyat-ı Cedide” dili içinden tabiat levhalarına,  
(plastik) görünümlere takılan ilk şiir zevkim artık yavaş yavaş istikamet  
değiştiriyor, ruhumun tıpasına bir tirbuşonla asılıp delmeye ve orada,  
dipte, dibin dibinde bir şeyler aramaya savaşıyordu.”<sup>3</sup>*

O zamanlar 17 yaşında bir öğrenci olan Kısakürek dünya, kainat, eşya ve şekilleri, madde, cennet-cehennem, ebedi hayat, son ve sonsuzluk gibi konularla öylesine meşgul olmuştur ki, kendi durumunu “*Bu akrep sualler, çocuk beynimi dişliyordu.*”<sup>4</sup> cümlesiyle ifade etmiş ve bu durumu “*..yaratıcının birliğine davet..*”<sup>5</sup> olarak yorumlamıştır. Hayat ve bunun sırrı gibi mistik düşünceler altında ezilen şair, bu

<sup>1</sup> KISAKÜREK, Necip, Fazıl, O ve Ben, Büyük Doğu, İstanbul 1974, s.35, 36, 37

<sup>2</sup> ÇEBİ, Hasan, Necip Fazıl Kısakürek'in Şiiri, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1987, s.13

<sup>3</sup> KISAKÜREK, Necip, Fazıl, O ve Ben, Büyük Doğu, İstanbul 1974, s.40, 41

<sup>4</sup> b.k.z. ÇEBİ, Hasan, Necip Fazıl Kısakürek'in Şiiri, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1987, s.13

<sup>5</sup> b.k.z. ÇEBİ, a.g.e. s.13

sıkıntının çaresini Tanrıda bulduğunu ilk olarak 1925’de yayınlanan “*Örümcek Ağı*” kitabında işaret etmiştir.

Yazdığı şiirlerle o yıllarda bile okul çevresinde adından söz ettirmeye başlayan Kısakürek, Şair lakabıyla anılmaya başlamıştır. Türk edebiyatı yanı sıra Batı, özellikle İngiliz edebiyatıyla da ilgilenmiştir. Anne ve babasının ayrılması ve Milli mücadelenin başlaması üzerine maddi ve manevi sefaletle düşen Kısakürek, Bahriye Mektebi’nden 1921 yılında tam mezun olmak üzereyken ilave edilen artı bir yıllık eğitim, onun canını sıkımsı ve mezun olmadan okuldan ayrılmıştır. Fakat bu okul ona edebiyatın kültürünü ve zevkini büyük ölçüde aşlamıştır.<sup>1</sup> Bunun üzerine aynı yıl Darülfünunda Felsefe ve Edebiyat bölümüne kaydolmuştur.<sup>2</sup> Orada okurken hocası Mustafa Şekip Tunç ile yakınlık kurmuş ve kütüphane müdürü Hasan Ali Yücel ile arkadaş olmuştur.<sup>3</sup> Aynı yıl annesinden ayrı yaşayan babası ölmüştür.

Birinci dünya savaşı yıllarında dayısı ile birlikte Anadolu’nun çeşitli şehirlerini dolaştıktan sonra tekrar İstanbul’a (Kasımpaşa) yerleşmişlerdir. 1922 yılında “*İkdam*” gazetesinde çalışan ve hayranı olduğu Yakup Kadri’ye şiirlerini yayınlamak için götürüp, şiirleri takdir toplayınca, Yahya Kemal ve Ahmet Haşim gibi önemli kişilerin yazılarının yayınlandığı “*Yeni Mecmua*”da şiirleri yayınlanmaya başlamıştır. 18 yaşında bir şair olarak yılların edebiyatçıları arasında kendine bir yer bulması onu da şaşırtmıştır. Aynı yıl Ahmet Kutsi Tecer, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Peyami Safa ile tanışmıştır. Fakat daha sonra yaptığı değerlendirmede bu şiirleri benlik duygusuyla yazdığını, içi kof bir özeniş olduğunu

<sup>1</sup> b.k.z. OKAY, M. Orhan, Necip Fazıl Kısakürek, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1987, s.2

<sup>2</sup> b.k.z. KISAKÜREK, Necip, Fazıl, O ve Ben, Büyük Doğu, İstanbul 1974, s.47

<sup>3</sup> b.k.z. MİYASOĞLU, Mustafa, Necip Fazıl Armağanı, Marifet, İstanbul 1996, s.109

ve aruz ile hece arasında bocaladığını belirterek, hiç de başarılı bulmadığını “17-18 yaşlarının gayet acemi ve iptidai şiir çabalayışı...”<sup>1</sup> diyerek ifade etmiştir.

Asıl sanat hayatı 1923’de şiirlerinin “Yeni Mecmua”da yayınlanmasıyla başlayan şairin ilk şiiri “Kitabe”, “Örümcek Ağrı” kitabına “Bir Mezar Taşı” adıyla geçmiştir. Kısakürek’in bu ilk şiiri onun sanat hayatında hangi yolu takip edeceğinin ilk izlerini belirtmektedir:

*“Daha bu ilk şiirde, mezartası kitabesiyle beraber gelen ölüm motifi, tekke şiirinden gelen bir eda, divan mazmunlarının yeni bir sesle kullanılışı Necip Fazıl’ın sanat yolunu çizen umumi hatlar olur. Aşkta marazi bir hassasiyet ve acı bir lezzet de kendisine mahsus olan patetik havayı oluşturacaktır.”<sup>2</sup>*

1936 yılına kadar “Yeni Mecmua”, “Milli Mecmua”, “Anadolu”, “Hayat” ve “Varlık” dergileriyle “Cumhuriyet” gazetesinde şiirleri ve hikayeleri yayınlanan Kısakürek, özellikle “Hayat” dergisindeki şiirleriyle dikkatleri üzerinde toplamıştır. “Örümcek Ağrı” (1925) ve “Kaldırımlar” (1928) bu yıllarda yazdığı şiirlerin toplandığı kitaplardır. “Kaldırımlar” şiiri uzun yıllar kendi isminin ayrılmaz bir parçası olarak adeta ikinci bir ünvanı olmuştur. Şair uzun yıllar “Kaldırımlar Şairi”<sup>3</sup> diye anılmıştır.

Cumhuriyetin ilanından bir yıl sonra Marif Vekaletinin açtığı imtihanı en iyi derecelerden biriyle kazanması ona Avrupa’nın kapısını açmıştır. Avrupa’ya gitmek istemesindeki amacı Türkiye’deki temel ile Avrupa’daki çatıyı birleştirmektir.<sup>4</sup> Bir arayış içerisinde ve ilk Cumhuriyet öğrencileri olarak Paris’e giden Kısakürek bu

<sup>1</sup> KISAKÜREK, Necip, Fazıl, O ve Ben, Büyük Doğu, İstanbul 1974, s.54

<sup>2</sup> OKAY, M. Orhan, Necip Fazıl Kısakürek, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1987, s.21

<sup>3</sup> OKAY, a.g.e. s.4

<sup>4</sup> b.k.z. KISAKÜREK, Necip, Fazıl, O ve Ben, Büyük Doğu, İstanbul 1974, s.59

şehirde aradığını bulamamıştır.<sup>1</sup> Kısakürek'in Paris'teki öğrenciliği düzensizdir. Çünkü bu şehrin eğlence hayatı onu tahsilden daha çok ilgilendirmiştir. Paris hakkındaki düşüncelerini daha sonra şöyle belirtir:

*“İhtilaç, raşe, takallüs, hafakan üfleyici ve semanın bütün yıldızlarını maskeleyen ışıkları canavar dizisi halindeki binaleriyle, bir şeyi, büyük bir şeyi peçeleleyici kabus şehri... Kadını, kumarı, içkisi; (bohem) hayatı, şüpheli felsefesi, sar'a nöbetleri içinde sanat; çözmeye çalıştıkça dolaşan ve büsbütün düğümlenen meseleleriyle Paris... Susadıkça gaz içmenin ve gaz içtikçe susamanın ve pırlıtlı kadehler içinde ebedi bir su hasreti çekmenin hali... Her türlü madde alayışı ve nefsanî saadet cümbüşü içinde, hissi iptal edilmiş ruhun ilk bakışta ağrı ve sızı göstermeyen kıvranımlarına yataklık, hüsrân beldesi.”<sup>2</sup>*

Paris yılları onun sanatını da etkilemiştir. Şiirinde meydana gelen bu değişimi şöyle anlatır:

*“Şiirimdeki özenme, tasavvufî eda ve Anadolu şiirinin “Koşma” şekline bağlı iptidai hassasiyet de gittikçe silinip, yerine dipsiz bir korku, sınırsız bir gurbet duygusu, devamlı bir ihtilaç, vecdini kaybetmiş büyük şehirlerin boğucu kabusu geçti. İlk eserim “Örümcek Ağı” birinci; sonraki kitabım “Kaldırımlar”, ikinci merhalenin belirticileri...”<sup>3</sup>*

Felsefe öğrenimi için gittiği Paris'te o yıllarda Bergson'un felsefesi şöhretli yıllarını yaşıyordu. Bunun etkisinde kalan Kısakürek Türkiye'ye döndükten sonra çevresindeki insanlarla felsefe sohbetlerini ve tartışmalarını devam ettirmiştir. Ayrıca Paris'e gitmeden önce Türk aydınına Bergson'u ve Freud'u tanıtan Mustafa Şekip Tunç, Kısakürek'in hocası olmuştur. Bundan dolayı onun sezgicilik felsefesine ilgi

<sup>1</sup> b.k.z. KISAKÜREK, a.g.e. s.61

<sup>2</sup> KISAKÜREK, a.g.e. s.62

<sup>3</sup> KISAKÜREK, a.g.e. s.63

duymuş olması büyük bir ihtimaldir.<sup>1</sup> Bergson felsefesine göre sezgi şöyle anlatılmıştır:

*“Sezgi, bizi bir varlığın, dışımızdaki bir objenin içine sürükleyen zihni sempattir. Böylece içimizdeki şuurla dışımızdaki eşya aynıleşmiş olur. Sezgi, şuurla eşya arasındaki farkı ortadan kaldırıyor.”<sup>2</sup>*

Kısakürek’in eşyaları dış görünüşüne göre algılamayıp, onlarla hayat arasında bir ilişki kurması bizlere Bergson’un felsefesini hatırlatmakta. Örneğin “*Kaldırımlar*” şiirinde kaldırımlar sembolik bir değer kazanmıştır. Şair kaldırımları bir yol arkadaşına, bir sese ve bir anneye benzetmiştir:

.....  
*“Kaldırımlar, çilekeş yalnızları annesi;  
 Kaldırımlar, içimde yaşayan bir insandır.  
 Kaldırımlar, duyulur, ses kesilince sesi;  
 Kaldırımlar, içimde kıvrılan bir lisandır.”* (Çile, s.157)  
 .....

Paris’ten döndükten sonra bir daha üniversiteye uğramayan Kısakürek, devlet dairelerine duyduğu soğukluk yüzünden 1926 da yabancı bir bankaya girmiş, Paris’teyken ölen babaannesinin mirasını heba etmiş ve annesine olan bağlılığı da azalmıştır. Derin bir bunalma, ruh sıkışması, kendinden kaçma, kendini unutmaya çalışma ve neticede çabaladıkça battığını belirttiği bohem hayatı, onun yirmi yaşındaki durumunun göstergesidir.<sup>3</sup> 1925 yılında Paris’e giden Kısakürek tahsiline devam etmediği için Avrupa’da tahsil hakkını kaybetmiş, İstanbul’a geri dönmüş ve muhabirlik yapmaya başlamıştır. Aynı yıl ilk şiir kitabı olan “*Örümcek Ağrı*” yayınlanır. Korkudan kaynaklanan gençlik acılarını anlattığı “*Örümcek Ağrı*”nda şair

<sup>1</sup> b.k.z. OKAY, M. Orhan, Necip Fazıl Kısakürek, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1987, s.36

<sup>2</sup> b.k.z. OKAY, a.g.e. s.36

<sup>3</sup> b.k.z. KISAKÜREK, Necip, Fazıl, O ve Ben, Büyük Doğu, İstanbul 1974, s.65, 66



ruhi sıkıntısının sebebi olarak korku duygusunu gösterir. Bu duygu sebebiyle kurtuluş yolu aramaya çalışmıştır. Altan Alperen bu durumu şöyle tarif etmiştir:

*“ Wer sich auf der Welt einsam fühlt, keine Hilfsmittel weiss, sich schwach vorkommt und völlig den Kopf verliert, sucht einen Freund, einen Erlöser und jemanden, der Mittel und Wege aufzeigt. Und wenn er dann so einen Menschen findet, dann baut er fest auf ihn und sucht seinen Schutz bei ihm wie die Kinder, die bei ihren Eltern Schutz suchen. Sind diese Gedanken nicht als Folge dessen zu erklären, dass der Dichter in dem Gedicht “Kaldırımlar” das Bedürfnis hatte, seinen Schutz beim Gehsteig zu suchen... ”<sup>1</sup>*

(Dünyada kendini yalnız hisseden, yardımcı bulamayan, kendini güçsüz hisseden ve kafası karışık olan bir dost, bir kurtarıcı, yöntem ve yol gösteren birini arar. Böyle bir insan bulduğunda da, çocukların ebeveynlerine sığındığı gibi tamamen ona yönelir ve koruma arar. Bu düşünceler şairin “Kaldırımlar” şiirinde kaldırımlara sığınma arzusunun bir sonucu olarak açıklanamaz mı...)

Fakat kendi hayatını düzene sokacak durumda olmayan Kısakürek’in çabaları ilk yıllarda sonuçsuz kalmıştır. 1924 yılında yazmış olduğu “Serseri” şiiri, onun o yıllardaki ruh halini ve arayış içinde geçen zamanı belirtir:

*“Yeryüzünde yalnız benim serseri,  
Yeryüzünde yalnız ben derbederim.  
Herkesin dünyada varsa bir yeri,  
Ben de bütün dünya benimdir derim.*

*Yıllarca gezdirdim hoyrat başımı,  
Aradım bir ömür, arkadaşımı.  
Ölsem diyecek yok mezar taşımı;  
Halime ben bile hayret ederim.” (Çile, s.68)*

.....

---

<sup>1</sup> ALPEREN, Altan, *Eine Vergleichende Untersuchung der Mystischen Züge in der Lyrik Herman Hesse und Necip Fazıl Kısakürek*, yayınlanmamış doktora tezi, Ankara 1993, s.43

1928-1934 yılları arasında kendinden kaçmak ve sabit fikirlerini uyutmak için

kumar müptelası olan Kısakürek, o zamandaki durumunu şöyle anlatmıştır:

*“Fikirde daima, ruhçu, tecritçi, sezışçi, keyfiyetçi; sır idrakine bağlı ve ilahi vahdeti tastikçiydim. Fakat bu haller, ateşe kartpostal üzerinden bakmak, omu resimden tanımak gibi bir şeydi. İçine giremiyor, ötesine geçemiyordum. Olamamanın ve tam bulamamanın içime yerleştirdiği huzursuzluğu da hiç bir şey dağıtamıyordu. (...)*

*Kumar:*

*İşte felaketim!... kendimden kaçmak ve içimdeki sabit fikirleri uyutmak için bende ilaç haline gelen gebertici zehir... Beni çürüten, şahsiyetimi lif lif yolan, dış hayata ve cücelere karşı müdafaaalarımı tek tek düşüren bu zehir, şeytanın içime girmek için ruh kalemde açtığı en korkunç gedikti. Paris'ten getirdiğim ve ilk gençlik, gençlik, olgunluk, hatta ihtiyarlık çağına kadar kendimi su ve ekmek ihtiyacından fazla kaptırdığım, arada bir büyük davramışlar ve dövülmelerle arka çevirip tekrar ağına tutulduğum bu zehir, (Aşil'in topuğundaki zayıf nokta hayaline taş çıkartacak çapta, üstüne şeytanın eli değer değmez teslim oluverdiğim bir ukde yaşıyordum ruhumda...”<sup>1</sup>*

Bohem hayatının devam ettiği 1928 yılında yayınlanan ikinci şiir kitabı

*“Kaldırımlar”* şu konuları işlemiştir: sebepsiz bir korku, gurbet, heyecan, sıkıntı ve büyük şehrin problemleri. Kısakürek'in ilk dönem şiirlerinde sıkça işlenmiş olan korku, temel konulardan biridir. Kendisiyle yapılmış olan söyleşilerden birinde bu konuyla ilgili olarak *“Kaldırımlar”* şiiri hakkında şunları söylemiştir:

*“Kaldırımlarda korku, korku... Hayır. Korku bir çok şiirimde vardır. Korku benim ana temalarımın biridir. Kaldırımlar korku şiiri değildir. Evet, etrafı korkunç görüyor. Böyle bir his var. Ama buna kaba manasıyla korku denmez”<sup>2</sup>*

Kısakürek'in eserlerinin birçoğuna hakim olan korku metafizik bir varlığa dayanmasının yanı sıra, çocukluğunun geçtiği büyük konağın da bu korkuda büyük

<sup>1</sup> KISAKÜREK, Necip, Fazıl, O ve Ben, Büyük Doğu, İstanbul 1974, s.71, 72

<sup>2</sup> KISAKÜREK, Necip, Fazıl, bulunduğu eser: ÇEBİ. Hasan, Necip Fazıl Kısakürek'in Şiiri, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1987, s.257, 258

etkisi vardır: “İşte bu konaktadır ki, beni bir akrebin kısırcı halinde marazi bir hassasiyet dişledi. İlk merhale olarak korkuya girdim.”<sup>1</sup> Ayrıca “O ve Ben”deki hatıralarında “meçhul semtlerden gelen ve meçhul semtlere giden meçhul şahıslara karşı duyulan anlamsız bir korku”<sup>2</sup> dan bahseder. Korkuyu ürpertici ve metafizik motiflerle şiirlerine taşımıştı:

*“Bu duygu anlaşılmayan ayak sesleri, periler, cinler, hayaletler, kabuslar, siyah kediler, geceleri insanın etrafında fıldır fıldır dönen kambur cüceler gibi ürpertici motiflerle, bir takım irreal varlıklarla gelir.”<sup>3</sup>*

Kısakürek’in şiirlerinde korkunun herhangi bir konusu, kaynağı ve sebebi yoktur; bu özelliğiyle şiirleri egzistansiyalistlerin korku ve sıkıntılarını hatırlatır. Egzistansiyalistlere göre insan yeryüzüne atılmış, yalnız bir mahluktur. “Bu korku, bir uçurum kenarına duyulan korkuya benzer. İnsan düşmeyeceğini, bilse de, bildiği halde yine korkar.”<sup>4</sup>

Kısakürek zaman konusunu insan hayatı bağlamında işlemiştir. Zamanın tükenişi ölüm duygusunu beraberinde getirir. Bütün bekleyişler ölümü karşılamak içindir. Duygular zaman, bekleyiş ve ölüm üçgeni içerisinde birbirine kenetlenmiştir. Kısakürek’te karşılaştığımız o sebepsiz korkuyu, “Beklenen” (1973) şiirinde olduğu gibi, beklemek bağlamında da düşünmek mümkündür:

*“Ne hasta bekler sabahı,  
Ne taze ölüyü mezar.  
Ne de şeytan bir günahı,  
Senti beklediğim kadar*

<sup>1</sup> KISAKÜREK, Necip, Fazıl, *Hikayelerim*, Büyük Doğu, İstanbul 1999, s.8

<sup>2</sup> b.k.z. OKAY, M. Orhan, Necip Fazıl Kısakürek, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1987, s.30

<sup>3</sup> OKAY, a.g.e. s.32

<sup>4</sup> OKAY, a.g.e. s.35

*Geçti istemem gelmeni,  
Yokluğunda buldum seni;  
Bırak vehimimde gölgeni;  
Gelme, artık neye yarar?” (Çile, s.198)*

Bu şiirde zamanın akışı trajik bir konu olarak işlenmiştir. Fakat ikinci kıtada trajik yapı kaybolur ve yerini kabullenmeye bırakır.

Yakup Kadri, Nurullah Ataç ve Peyami Safa gibi yazarlar “*Kaldırımlar*” yapıtından övgüyle bahsettikten sonra, Cumhuriyet Gazetesi edebiyat sayfasında yazıları ve hikayeleri yayınlanmıştır.<sup>1</sup> 1930 yılında Ankara’ya yerleşerek bankacılık görevini devam ettirmiş ve “*Hakimiyet-i Milliye*” gazetesinde yazılar yazmıştır. İki yıl sonra “*Ben ve Ötesi*” adlı ilk toplu şiirlerini yayınlatarak büyük yankılara sebep olmuştur.

## 2.2.2. NECİP FAZIL KISAKÜREK’İN ABDÜLHAKİM ARVASI İLE TANIŞMASI, HAYATINDA VE SANATINDA MEYDANA GELEN KÖKLÜ DEĞİŞİM

Yaşadığı metafizik kriz nedeniyle hayatını tamamen Tanrıyı bulmaya adanmış Kısakürek, ruhani bir lider olmadan bu amacına ulaşamayacağı kanaatine varmıştır. 1934’te Abdülhakim Arvasi ile tanıştıktan sonra mutlak varlığın bilincine vardığına inanmıştır. Bu lider sayesinde şairin sıkıntıları bambaşka bir yöne doğru sürüklenmeye başlar. Önceleri şiirlerinde tasavvufi motifler var ise de onu tanıdıktan sonra şiiri bambaşka bir yön kazanmıştır. Tamamen mistisizm çerçevesinde üretme ve bu doğrultuda hayatını yönlendirme çabası, onu geçmişiyile hesaplaşmaya

<sup>1</sup> b.k.z. MİYASOĞLU, Mustafa, Necip Fazıl Armağanı, Marifet, İstanbul 1996, s.110

sürüklemiştir. Bu dönemdeki ruh halini “O ve Ben” başlıklı otobiyografisinde şöyle anlatır:

*“Cücelerin, saçlarından tel tel yere bağladığı (Güiver)e benziyorum. Doğrulmak istiyorum, fakat mümkün değil... Saçlarımdan tel tel bağlanmış, arka üstü toprağa çiviliyim.”<sup>1</sup>*

Bu imgeyle değişim sürecindeki halini somutlaştıran Kısakürek’in ıstırap ve buhran dolu hayatı bambaşka bir istikamete doğru yönelmiştir. O zamana kadar ailesinden, eğitiminden ve çevresindeki bütün insanlardan öğrendiklerini yok sayan şair, duygularını şu dörtlülle anlatmakta:

.....  
*“Ensemde örsünde bir demir balyoz;  
 Kapandım yatağa son çare diye.  
 Bir kanlı şafakta bana çil horoz,  
 Yepyeni bir dünya etti hediye.”* (Çile, s.17)  
 .....

Ayrıca şu satırlarla da geçmişteki hayatını nasıl yok saydığını belirtiyor:

*“Hayatımda öyle bir gün doğdu ki, kundaktan patiğe, emzikten kısa pantolona, oyuncaktan boyun bağına, karalama defterinden polis hafiyesi romanına, beş taştan iskambil kağıdına ve ayva tüğünden kar saça kadar anne, baba, dadı, mektep, arkadaş, kitap, hoca, tabiat, şehir, cemiyet, kimden ne aldım sa hepsini geriye verdim. Ruhuma istifledikleri hazırlop dünya bir sarsılıştta yıkıldı gitti.”<sup>2</sup>*

Kısakürek’in düşüncesine göre dünya ve insan, Tanrı inancına dayanmaktadır. Bu bağlamda yükselme hırsına kapılan insan aşılmaz bir merteye olan “insan-ı kamil” mertebesine ulaşır. Bu mertebeye ulaşmanın şartı ruhu terbiye etmek, temizlemek ve yenilemektir. İnsanın mutluluk ve hüsranı buna bağlıdır.

<sup>1</sup> KISAKÜREK, Necip, Fazıl, *O ve Ben*, Büyük Doğu, İstanbul 1974, s.90

<sup>2</sup> KISAKÜREK, a.g.c. s.98

Terbiye, temizleme ve yenileme işlemlerinin şartı da çiledir. Çünkü dindar bir insanın hayatı, inancı gereği sürekli çilelidir:

*“Allah “hiç bir nefse tahammülünden fazlasını yüklemem” diyor! Bunu Allah söylüyor! Demek ki, bana buz yüklense onu lav haline getirecek olan bu ateşe karşı gereken tahammül verilmiştir! Bu müjde karşısında daha ne istiyorum? Dayandır beni, Allahım, dayandır beni bu ateşe! (...) Gözyaşı... Nimetlerin en büyüklerinden... Yazıklar olsun ağlayamayanlara!”<sup>1</sup>*

Kısakürek insanı İslamiyet açısından değerlendirmiştir. Bazi şiirlerinde Tanrının her insanda tecelli ettiğini belirtir:

*“Allah her fertte ayrı ayrı tecellisinde;  
Her insan da hep ayrı, kendi tesellisinde...” (Öfke ve Hiciv, s.229)*

Sanat anlayışında meydana gelen değişiklik karşısında, daha önce yazdığı şiirlerin bazılarını değiştirmiş, bazılarını da yok saymıştır.<sup>2</sup> Artık kendi kabuğundan sıyrıldığını, gerçek doğruyu bulduğunu ve hayatını İslam'a adadığını düşünen Kısakürek, bu düşüncesini şöyle dile getirmiştir:

*“Kalemime fetih ve inkişaf onunla geldi.  
İçimde yepyeni bir dünya görüşü, daha evvel cümle ve fikir kalıplarına dökülmeksizin, yalnız huzurlarındaki kelime üstü feyizle, kendilerini tanıdıktan sonra tütmeye başladı.  
“Fildişi Kule” yi yıkıp büyük içtimai plana, cemiyet meydanına çıkmak; orta yere bir tarih, nefis, şark ve garp muhasebesi çıkarmak, asrın nabzını bulmak ve her şeyi kendi vahidine ve oradan mutlak vahide irca etmek ihtiyacı, bende onunla doğdu.  
“(Sokrat) ın yaptığı gibi, insanları eteklerinden çekip:  
-Hey nereye? ...  
Diye haykırmak ve:*

<sup>1</sup> KISAKÜREK, Necip, Fazıl, **Babıâli**, Büyük Doğu, İstanbul 1999, s.185, 186

<sup>2</sup> b.k.z. KISAKÜREK, Necip, Fazıl, **O ve Ben**, Büyük Doğu, İstanbul 1974, s.132

*-Her şey yanlı; her şey yeni baştan ele alınmaya ve inşa edilmeye muhtaç!... Bizim dışarıda aradığımız güneş, cebimizde kayıp! ...*

*Narasını basmak borcu, bende onunla gerçekleşti. (...)*

*Muhakkak olan şuydu ki, ben kendilerini tanımadan dik bir kaya üzerinde gururla dünyaya karşı dikilmiş uyuz bir keçiyken, tanıldıktan sonra; yere inen ve geçtiği yol boyunca süt koyuveren memeleri şiş, patlayasıya şiş bir koyun olmuştum. Otuz yaşına kadar tiknefes yaşayan ve bir iki şiir kitabından başka bir şey veremeyen ben, ondan sonra, piyes, fikir, tetkik, dava, tez; kırk elli ciltlik bir çapa doğru yükselecektim. Varsın benim "lahik" ne olduğumu görmeyenler bana "sabık şair" desin, şiir ve san'ata sırt çevirdiğimi sansın ve buna hayıflansın...*

*1935'te (Tohum), 1936'da (Ağaç Mecmuası), 1937'de (Bir Adam Yaratmak) ve saire... Bilhassa Çile şiiri... Derken (İdeolocya Örgüsü) ve bugüne dek dava yolunda tip tip ve çap çap yüz cildi geçen eser... (...)*

*Bendeki her kıymet onun, her suç nefsimin..."<sup>1</sup>*

M. Orhan Okay şairin sanatında meydana gelmiş olan değişiklikleri maddeler halinde şöyle sıralamıştır:

- Fikri değişmeler sebebiyle şiirlerinin bazılarını tamamen ret ederek yok saymış, bazılarını da değiştirmiştir.
- Bazı şiirlerini şiir teorisine uymadığı, veya eksik kaldığı düşüncesiyle kitaplarından çıkarmıştır.
- Konu bütünlüğünü bozduğu için bazı kelimeleri çıkarmış ve yerine konuyu daha çarpıcı şekilde ifade eden kelimeler seçmiştir.
- Fonetik bir bütünlüğe ulaşmak için değişiklikler yapmıştır.<sup>2</sup>

Fakat bu kadar çok değişiklik yapmasının en önemli sebebi kuşkusuz şairin mükemmeli aramış olmasıdır. M. Orhan Okay şairin bu çabasını şöyle anlatır:

*"Son şiir kitaplarının hepsinde yer alan "Takdim" yazısından, bu mükemmellik düşüncesinin, şiirin tekniğinden, yeni vezin, kafiye ve*

<sup>1</sup> KISAKÜREK, a.g.e. s.130, 131

<sup>2</sup> b.k.z. OKAY, M. Orhan, Necip Fazıl Kısakürek, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1987, s.72



*kıtaların tertibinden başlayarak iç şekil dediği estetik yapıya, şiirin musikisine, diline, imajlarına kadar, hatta kendisinin zamanla değişen dünya görüşüne, felsefesine kadar form'da öz'de ideal olanı yakalamak olduğu anlaşılır. O halde bu "form" ve bu "öz" bulununcaya kadar şiir de her defasında değişecektir. Yine kendi ifadesiyle, bu ideal formu ve özü bulamayan şiirleriyle bağını koparmış, "mal sahibi bensem, bunları istemediğim, tanımadığım ve çöplüğe attığım bilinsin" demiştir."<sup>1</sup>*

1937-1938 temsil yılında şehir tiyatrolarında Muhsin Ertuğrul'un oynadığı "Bir Adam Yaratmak" oyunu, Kısakürek'in geçirdiği bu ruh çalkantısını işler.<sup>2</sup> Bu oyunu iki maksatla yazdığını söylemiştir: Birincisi 1935 yılında Muhsin Ertuğrul'un teşvikiyle yazdığı ilk tiyatro eseri olan "Tohum"un olumsuz etkilerini silmek (Çünkü "Tohum" tiyatro eleştirmenleri tarafından ilgiyle karşılanmasına rağmen seyirci tarafından tutulmamıştı.) ve Muhsin Ertuğrul'a yakışır bir piyes yazmak. İkincisi ise o yıllarda yeni tanıdığı ve sanatına yeni bir yön verecek olan Abdülhakim Arvasi'nin etkisiyle mistik ve metafizik bir konuyu işlemek.<sup>3</sup> Kısakürek devrin materyalist düşüncesine estetik ve mistik bir düşünceyle karşı koymuştur. Bu amaçla 1936 yılında "Ağaç" dergisini çıkararak devrin tanınmış edebiyatçılarını bir araya getirmiştir. Fakat estetik ve spiritualist bir yayınlara okuyucuların karşısına çıkmak isteyen Kısakürek hatıralarında bu dergiyi de "Tohum" gibi tutunamayan bir yayın olarak değerlendirir.<sup>4</sup>

1939 yılında Dil-Tarih Coğrafya Fakültesinin Güzel Sanatlar akademisinde hocalık yapmaya başlayan Kısakürek, aynı zamanda "Son Telgraf" gazetesinde "Çerçeve" Başlıklı çeşitli yazılar yazmıştır. Bir yıl sonra Maarif Vekaleti'nin isteği üzerine Ankara ve İstanbul Üniversitesi hocalarının birlikte hazırladıkları Namık

<sup>1</sup> OKAY, a.g.e. s.66

<sup>2</sup> b.k.z. KISAKÜREK, Necip, Fazıl, O ve Ben, Büyük Doğu, İstanbul 1974, s.138

<sup>3</sup> b.k.z. OKAY, M. Orhan, Necip Fazıl Kısakürek, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1987, s.5

<sup>4</sup> b.k.z. OKAY, a.g.e. s.5

Kemal hakkındaki iki ciltlik kitabın oluşumunda Kısakürek de yer almıştır. Aynı yıl Kısakürek'in Türk Dil Kurumu tarafından "*Namık Kemal*" adlı kitabı yayınlanır.<sup>1</sup>

1942 yılında Babanzade Neslihan Hanım ile evlenen şairin bu evlilikten beş çocuğu dünyaya gelmiştir. Neslihan Hanımla otuz üç yıl boyunca beraber yaşayan şair ondan "*Çile ortağım*" diye bahseder.<sup>2</sup> 1942 yıldan itibaren basın çevresi, meslek hayatı olarak ona daha çekici geldiği için aylıklı memuriyetlerden ayrılarak bütün geçimini yazılarından sağlamaya başlar.<sup>3</sup>

### 2.2.3. NECİP FAZIL KISAKÜREK'İN ABDÜLHAKİM ARVASI'NİN ÖLÜMÜNDEN SONRAKİ HAYATI

1943 yılının Eylül ayında fıkra yazarlığının yanı sıra birçok ünlü ismin bir araya geldiği "*Büyük Doğu*" dergisinin ilk sayısını çıkarmıştır. Kısakürek'in ölümüne yakın yıllara kadar aralıklarla da olsa yayını devam eden bu dergi, Türkiye'nin en uzun ömürlü dergilerinden birisi olmuştur (son sayısı: 14 Haziran 1978). Sık sık bakanlar kurulu veya mahkeme kararıyla, toplatılan, takibe alınan, bazen de Kısakürek tarafından yayını tatil edilen dergi, şairin "Kaldırımlar Şairi" lakabından sonra "Büyük Doğucu" olarak ikinci lakabı olmuştur.<sup>4</sup> Derginin adı altında siyasi bir cemiyet kurmuş olan Kısakürek, bu vesileyle ülkenin birçok yerinde 200 den fazla konferans vererek büyük ilgi görmüş ve kitleleri arkasından

<sup>1</sup> b.k.z. MİYASOĞLU, Mustafa, *Necip Fazıl Armağanı*, Marifet, İstanbul 1996, s.111

<sup>2</sup> b.k.z. KISAKÜREK, Necip, Fazıl, *O ve Ben*, Büyük Doğu, İstanbul 1974, s.179

<sup>3</sup> b.k.z. OKAY, M. Orhan, *Necip Fazıl Kısakürek*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1987, s.3

<sup>4</sup> b.k.z. OKAY, a.g.e. s.6

sürüklemiştir. Dergideki yazıları ve siyasi düşüncelerinden dolayı hakkında bir çok tevkif, beraat ve mahkumiyetle neticelenen mahkeme kararları verilmiştir.<sup>1</sup>

Aynı yıl meydana gelen Abdülhakim Arvasi'nin vefatından sonra Kısakürek'in hayatı 1934 yılında yaşadığı bohem hayatına eşdeğer sıkıntılarla doludur. 1944 yılında vekiller heyeti kararıyla “Büyük Doğu” kapatılmış ve Hasan Ali Yücel'in emriyle güzel sanatlar akademisindeki hocalık görevi elinden alınmıştır. Aynı yıl hocalık göreviyle yarım kalan askerliğini tamamlaması için Eğridir'e gönderilmiştir.<sup>2</sup>

1950 yılında af kanunundan yararlanarak hapisten çıkan Kısakürek için basılı kitaplarının en verimli dönemi başlar. Şiir kitaplarını tekrar gözden geçirip yeniden bastırın şair, roman, senaryo, hikaye ve hatıra türünde dini, siyasi ve tarih içerikli eserler vermiştir.<sup>3</sup> Aynı yıl içersinde “*Çöle İnen Nur*” adlı siyer kitabını yayınladıktan sonra, 1955 de “*Sonsuzluk Kervanı*” adlı toplu şiirlerini ve 1958 yılında at sevgisini anlattığı “*At'a Senfoni*” yayınlanmıştır. 27 Mayıs ihtilalinde tekrar hapse giren şair, 1962 yılında değişikliğe uğrayan şiirlerini son haliyle ve “*Poetika*” başlıklı bölümüyle birlikte “*Çile*” adlı şiir kitabını yayınlamıştır. “*İdeolocya Örgüsü*” (1969) ve “*Esselam*” (1973) eserlerinden sonra 1974 yılında Almanya'ya giden şair 1975'de sanat hayatının 50. yıl jübilesini yapmış ve “*Babıâli*” başlıklı hatıralarını yayınlamıştır. 1977 de “*Bir Adam Yaratmak*” piyesi TRT tarafından yayınlanmış ve Kısakürek şiirlerini televizyonda okuma imkanı bulmuştur. 1980 yılında Atatürk Kültür Merkezi'nde Türk Edebiyat Vakfı tarafından organize edilmiş olan “Sultanüşşuara” töreninden sonra, Kısakürek'e aynı yıl

<sup>1</sup> b.k.z. OKAY, a.g.e. s.6

<sup>2</sup> b.k.z. KISAKÜREK, Necip, Fazıl, O ve Ben, Büyük Doğu, İstanbul 1974, s. 223-225

<sup>3</sup> b.k.z. OKAY, M. Orhan, Necip Fazıl Kısakürek, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1987, s.7

doğumunun 75. Yıldönümü münasebetiyle Kültür Bakanlığı tarafından “Büyük Kültür Armağanı” verilmiştir.<sup>1</sup>

25 Mayıs 1983 yılında Erenköy’deki evinde vefat eden şairin son yıllarına kadar, Büyük Doğu dergisinde ve bazı günlük gazetelerde fıkra ve makaleleri yayınlanmıştır.

Kısakürek’in şiirlerinde insanın iç alemi ve psikolojik bir derinlik fark edilir. Materyalist düşünceden uzaklaşma çabasıyla yazdığı şiirleri mistik, metafizik, yalnızlık ve trajik karakterler yönünde eğilim gösterir. Bu yönüyle yeni bir akımın mimarı olmuştur. Fakat onun sanatı sadece materyalizme tepkiden ibaret değildir:

*“... kaba bir materyalizme olan tepkinin yanında şu kaynakların tesirini de dikkate almak lazımdır: Form bakımında doğudan divan, tekke ve halk edebiyatının şiir geleneğinden gelen estetik ve fonetik unsurlar, muhteva olarak ta tasavvufi, daha çok sırrı diyebileceğimiz motifler, hikmetli düşünceler; batıdan ise Ahmed Haşim’in çığırını açtığı sembolist ve empresyonist şiirin izleri, psikoloji alanına yeni ufuklar açmış olan Freud’un, sanat sistemlerine de tesir eden şuuraltı ve libido teorileri, varlığa ve zaman kavramına yeni bir mana kazandıran Bergson felsefesi, hayatın ve insanın yeni bir yorumunu getiren egzistansiyalizm.”<sup>2</sup>*

Şiirin teorik yönüyle de ilgilenen Kısakürek, bu konuyla ilgili ilk denemelerini “Ağaç” dergisinde yayınlamıştır. Daha sonra “Çile” kitabının sonuna ilave edilen “Poetika” başlıklı yazısı, şiiri meydana getiren unsurlar ve şiirin hayat, toplum, din, devlet ve pozitif bilimlerle olan ilgisini inceleyen 14 bölümlük detaylı bir yazıdır.

<sup>1</sup> b.k.z. OKAY, a.g.e. s.7

<sup>2</sup> OKAY, a.g.e. s.26

Kısakürek'e göre şairin idraki sıradan bir idrakten üstündür. Bu bakımdan o ilahi bir emanetin sahibidir ve bunu hakkıyla temsil etmelidir.<sup>1</sup> Şiirin amacını mutlak hakikati aramak olarak tarif ederken hakikat kelimesine metafizik bir anlam yüklemiştir:

*“Bizce şiir, mutlak hakikati arama işidir. Eşya ve hadiselerin, bütün mantık yasaklarına rağmen en mahrem, en mahcup, en nazik ve en hassas mahiyetini tutarak ve nispetlerini bularak mutlak hakikati arama işi...”<sup>2</sup>*

Bu arama işleminin “ince” ve “girift” bir uğraş olduğunu belirten şair, şiirin sadece vezinli ve kafiyeli söz söylemekten ibaret olmadığını, ama bu iki unsurun da sözleri sıradan olmaktan kurtardığını belirtmiştir. “İnce” ve “Girift” kelimeleriyle neyi kastettiğini açıklamak gerekirse:

*““İnce”, güzel sanatlar için kullanılan ve ifadenin zerafet, incelik kazanması demek olan “rafine” kavramının karşılığıdır. “Girift” de, aynı alanda bahis konusu olan “komplike”nin karşılığı.”<sup>3</sup>*

Ayrıca şiirin güzel ve heyecanlı olması gerektiğini de belirten şair, sadece bu iki özelliğe sahip olan şiirleri de “işporta malı” olarak değerlendirir:

*“Ana gayesi, mutlak hakikati usüllerin en ince ve en giriftiyle aramak olan şiir... İşte şiir ve gayesi... Evet, şiirin bu en gizli ve en mücerret gaye etrafında müşahhas ve soydaş gayeleri güzellik, heyecan, ahenk, eda gibi işporta malı ölçülerden evvel ve sonra, remzlik ve srriliktir.”<sup>4</sup>*

<sup>1</sup> b.k.z. OKAY, a.g.e. s.60

<sup>2</sup> KISAKÜREK, Necip, Fazıl Çile, Büyük Doğu, İstanbul 1974, s.473

<sup>3</sup> OKAY, M. Orhan, Necip Fazıl Kısakürek, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1987, s.62

<sup>4</sup> KISAKÜREK, Necip, Fazıl Çile, Büyük Doğu, İstanbul 1974, s.476

Kısakürek “İlimde tecrit, teşhis için; şiirde teşhis tecrit içindir”<sup>1</sup> diyerek, şiir ile bilim arasındaki farkı teşhis (somut) ve tecrit (soyut) kavramlarıyla açıklamıştır. Bu kavramlardan yola çıkarak onun şiir anlayışını şöyle tarif etmek mümkün: somut bir plan üzerinde soyut olanı incelemek. Bundan dolayı şiirlerindeki objelerin çoğunluğunun sembolik bir değeri vardır.

Şaire göre şiirin temel yapısı duygu ve düşünceden meydana gelir. Şiirde kolayca ayırt edilemeyen bu unsurlar birbirlerini dengeleyecek şekilde kullanılmalıdır.<sup>2</sup> Aksi taktirde düşüncenin duygu içinde, duygunun da düşünce içinde zenginleşmesi mümkün olamaz. Bu konuda şunları belirtmiştir:

*“Şiirde başlıca iki büyük unsur vardır: His, fikir...  
Şiir düşüncenin duygulaşması, duygunun da düşünceleşmesi şeklinde, bu iki unsurdan her birinin öbürünü kendi nefesine irca etmek isteşisindeki mesud med ve cezirden doğar.  
His, fikir olmaya, fikir de his olmaya doğru kıvrımlaşmaya başlayıncadır ki, kıvrımlar arasındaki halkaların içinde, sanat, karargahını kurar. (...)  
Netice ve teşhis: Şiirde temel unsur, tahassüs edası şekline bürünebilmiş gizli fikirdir.”<sup>3</sup>*

Diğer vazgeçilmez bir unsur da şekildir. Şekil ona göre aralarında gizli fakat çok güçlü bir bağ olan maddiyatı ve maneviyatı birleştirir. Şekil tıpkı insan vücudundaki iskelet gibi görevini yapmalı, fakat görülmemelidir. Şekli önemsemeyerek reddetmek ise ona göre acizlikten doğan bir kaçıştır.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> KISAKÜREK, a.g.e. s.475

<sup>2</sup> b.k.z. OKAY, M. Orhan, Necip Fazıl Kısakürek, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1987, s.63

<sup>3</sup> KISAKÜREK, Necip, Fazıl, Çile, Büyük Doğu, İstanbul 1974, s. 478, 479

<sup>4</sup> b.k.z. KISAKÜREK, a.g.e. s.481, 483

### 3. İMGE HAKKINDA TEORİK BİLGİLER

İmge konusu edebiyat biliminin olduğu kadar dilbilimi, psikoloji, felsefe ve sanat tarihi gibi bir çok bilim dalının ilgi sahası içerisindedir. Fakat bu çalışmada imge kuramı konunun bütünlüğünü bozmamak için sadece edebiyat bilimi çerçevesinde ele alınmıştır. İngesiz bir sanatın, şiirin ise hiç mümkün olmayacağı düşüncesinden yola çıktığımızda, imgenin şiir sanatı için vazgeçilmez bir unsur olduğunu anlayabiliriz. Fakat bu konuda yapılmış olan açıklama ve tanımlamaların çeşitliliği oldukça şaşırtıcı.

Üslûp araçları (Stilmittel) başlığı altına yerleştirebileceğimiz İmge konusu, üslûp bilgisiyle (Stilistik) yakın bir ilişki içersindedir. Günlük konuşma dilinde metafor veya benzetme yoluyla elde edilmiş birçok kelime veya deyimim imgesel özelliği vardır. Bu tür imgeler genellikle kalıplaşmış metaforlardır. Fakat bunlardan başka yazarın bilinçli olarak yarattığı ve stilistiğin alanına giren imgeler de vardır. Bu tür imgeler derin bir anlama sahiptir ve geleneksel bağlamda anlaşılabilmeleri için yorumlanmaları gerekir.

Kalıplaşmış ve rutin öykünmenin tersine özgün tasvir ve ifade tarzı olarak tanımlayabileceğimiz üslûp, aynı zamanda bir bütün içersindeki bölümlerin birbirleriyle uyuşması ve ahenk sergilemesi işlemiyle de ilgilidir. Üslûbun ayrıştırıcı özellikleri aynı zamanda onun türünü belirler (kişisel üslûp, toplum veya milli üslûp, zaman veya dönem üslûbu, tür üslûbu, bürokrasi üslûbu, gazete üslûbu v.s.). Teorik üslûp bilgisi (Stilistik) ise dil malzemesinin şekillenmesi, üslûp araçlarının sistematik olarak tanımlanması, psikolojik açıklamalar ve estetik bağlamda oluşturulan etkiyle uğraşan bir bilim dalıdır. Bir edebi yapının üslûp araçlarının veya ifade gücünün



incelenmesi ve eserin türü, yazarın karakteri, düşünce akımı gibi diğer ayrıştırıcı ifadelerle sonuca varmak üslûp incelemesinin basamaklarıdır.

İfade araçları olarak da adlandırabileceğimiz üslûp araçları (Stilmittel) temelde iki gruptan oluşmaktadır: imgeler (Bilder) ve figürler (Figuren). Anlam değişimine uğramış kelimeler olan imgeler antik edebiyatta söz sanatları (retorik figür) olarak kabul edilmiştir.<sup>1</sup> Fakat çağdaş edebiyatta imgenin çok daha geniş ve kapsamlı işlevi vardır.

İmgenin ne olduğu konusunda çeşitli tanımlar yapılmıştır. Bu tanımların çeşitliliğinden doğan karmaşa konunun anlaşılabilirliğini zorlaştırmakta. Gürsel Aytaç ve Doğan Aksan imgeyi şöyle tanımlamışlardır:

*“Yoğunlaştırılmış bir içeriği olan ve yorumlamaya, açıklamaya elverişli, çok katlı bir anlatım. İmajda kelime bir dil göstergesi olma özelliğini aşarak düşünme ve hissetmeyi harekete geçirici sembolüğün açıklığına ulaşır ki, stilize etme ve edebileştirme de buna dayanır.”<sup>2</sup>*

*“İmge, sanatçının çeşitli duyularıyla algıladığı özel, özgün bir görüntünün dille aktarılışdır; bir betimleme değil, öznel bir yorumlama sayılabilir.”<sup>3</sup>*

Bernhard Sowinski imgeselliğin bazen bir kelime, bazen de bir cümleyle oluştuğunu belirterek, imgeyi doğrudan (unmittelbar) ve dolaylı (mittelbar) olmak üzere iki gruba ayırmaktadır.<sup>4</sup> Doğrudan olan imgeler gerçekten var olan, yaşanmış, hatırlanan veya kurgulanan şeyin görüntü uyandıracak şekilde sıradan ifadelerle belirtilmesidir. Dolaylı imgeler ise tropeler aracılığıyla anlam kaymasına yol açarak

<sup>1</sup> b.k.z. BRAAK, Ivo, *Poetik in Stichworten*, Hirt, Kiel 1980, s.31

<sup>2</sup> AYTAÇ, Gürsel, *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler*, Gündoğan, Ankara 1990, s.485

<sup>3</sup> AKSAN, Doğan, *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*, Be-Ta, İstanbul 1993, s.32

<sup>4</sup> b.k.z. SOWİNSKI, Bernhard, *Stilistik*, Metzler, Stuttgart 1991, s.130, 131, b.k.z. ayrıca: DURAND, Gilbert, *Sembolik İmgelem, İnsan*, İstanbul 1998, s.7

oluşturulan görüntüyle bir şeyi tamamen veya kısmen sembolize etmek veya çağrıştırmaktır. Bu durumda imge doğrudan doğruya ifade edilen şeyi değil, kastedilen şeyi işaret eder.

Gero von Wilpert imgeyi günlük konuşmalardaki solgun, görüntüye yönelik ifadeleri güncelleştirmek ve yaygınlaştırmak için edebiyat alanında kullanılan ve dilsel ifadelerle görsellik uyandırmayı amaçlayan bir üst kavram olarak nitelemiştir.<sup>1</sup> Wilpert'e göre teorik yazıların tersine dil ürünü olan her sanat eserinin başlıca özelliği imgeselliktir. İmge genel gerçeklere dayanmadan kendine özgü nesnel dünyasına canlılık kazandırır. İmgenin duygulara hitap etmesi, duygulara önem vermesi ve kapalı bir içeriğe sahip olması onu özgün yapan başlıca sebeplerdir. İmge okurun hayal dünyasına görsel etkilerin eşdeğerde aktarılması için mesaj göndererek karmaşık olayları, düşünce ve duyguları görselleştirir. Somut dünyanın tersine, cansız varlıkları kendine özgü duygu ve ruh yüklü bir dünyayla ifade eder. Özellikle şiir türünde duygusallık ön planda tutulmuştur ve bu duygululuk imgenin oluşumu için önemli bir etkidir. Zayıf işaretler ve silik görünümle (Bilderflucht) asıl ifade edilmek istenene işaret etmek, kapalı ve derin anlam yüklü olana yönelmek imge oluşumunun tarzıdır. İmgenin oluşumuna araç olan bazı özel biçimler vardır: benzetme, karşılaştırma, sembol, amblem, metafor, katachrese, allegori, kişileştirme v.s.

Otto F. Best imgeyi çok katmanlı bir ifadenin aracı olduğunu ve içeriğin ancak yorumlanarak anlaşılabileceğini belirtmektedir. Best'e göre imgedeki kelime dilsel özellikleri aşarak, simgeselliğin özelliği olan düşündürme ve hissettirme

<sup>1</sup> b.k.z. WILPERT, Gero, von, *Sachwörterbuch der Literatur*, Kröner, Stuttgart. 1989, s.100

özelliğine kavuşur. Benzetme, karşılaştırma, simge, amblem ve metafor da olduğu gibi.<sup>1</sup>

Jutta Grützmacher imgelerin anlaşılması zor kavramları (duygu, ruh hali veya bir durum) sınırlı anlam işaretleriyle ve zengin biçimsel özelliklerle görsel hale getirmeyi amaçladıklarını belirtmektedir. Ona göre imgesel dil heyecansız ve nesnel ifadeye göre çok daha geniş anlam ilişkisi ortaya koyarak, sadece şiir için değil günlük hayatta da önemli bir rol oynamaktadır.<sup>2</sup>

Emin Özdemir'e göre şiir duygu, imge, hayal ve özelemlerden oluşmuş bir üründür. Şiirin etki gücünün imgelerden kaynaklandığını düşünen Emin Özdemir, şiiri "*imgelerle düşünme sanatı*"<sup>3</sup> olarak açıklar. İmgenin farklı alanları yan yana getirerek bilinmeyeni bilinenle açıklamayı hedeflediğini düşünmektedir. İmge zihinde görüntünün oluşmasıdır ve şiir somutluğunu da, etkisini de imgelerden alır. Ona göre her imge "*düşünsel bir resimdir*"<sup>4</sup> ve imgeler oluşturulurken sözcükler günlük kullanımlarının dışında kullanılır. Bunun amacı ise eseri anlam ve etki yönünden güçlendirmektir. Ayrıca "*yapay imge*"<sup>5</sup> terimini ortaya atan Özdemir bu terimle şairin yaşantısı ve edimlerine dayanarak oluşturduğu imgeleri değil, tamamen kurmaca ürünü olan imgeleri kastetmektedir.

Yıldız Ecevit imgeyi çağımız edebiyatına, postmodernizme göre tanımlarken, onun çok katmanlılığın ve belirsizliğin aracı olduğundan bahsetmektedir. Simge, alegori ve leitmotif kavramlarıyla sınırları belirlenemeyecek bir ilişki içerisinde

<sup>1</sup> b.k.z. BEST, Otto, F. *Handbuch Literarische Fachbegriffe*, Fischer, Frankfurt/M 1982, s.65

<sup>2</sup> b.k.z. GRÜTZMACHER, Jutta, *Literarische Grundbegriffe*, Ernst Klett, Berlin 1987, s.11

<sup>3</sup> ÖZDEMİR, Emin, *Yazınsal Türler*, Bilgi, Ankara 1999, s.58

<sup>4</sup> ÖZDEMİR, a.g.e, s.61

<sup>5</sup> ÖZDEMİR, Emin, *Türk ve Dünya Edebiyatı*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1994, s.200

olduğunu belirttiikten sonra, imgenin çağ edebiyatında bir tür mit olduğu üzerinde durarak çağdaş edebiyatta imgenin artık gerçeğin yerini aldığı sonucuna varmaktadır:

*“ ‘İmge’ somut gerçekle teke tek örtüşmeyen, içinde çokanlamlılığın belirsizliğini taşıyan bir anlatım aracıdır çağ edebiyatında; simge, alegori, leitmotif gibi kavramlardan izler taşır; bu söz sanatlarıyla arasındaki sınır nerede başlayıp nerede bittiği ise belirsizdir; bir tür çağdaş ‘mit’ tir de diyebiliriz onun için. Mitler, tarihin erken döneminde, insanların nedenini bilmedikleri doğa olayları yerine kurguladıkları, bir tür fantastik ara gerçeklik düzleminin öğeleriydi. İnsanların henüz doğayla iç içe yaşadıkları, kendilerini nesnel gerçekliğin bir parçası olarak algılamayı sürdürdükleri bir dönemin ürünüdür mitler. Oysa, çağın mitleri diye atlandığımız ‘imge’ ler farklı bir insan toplumunun, farklı bir bilincin -ya da bilinçaltının- ürünüdür. Çağımız, öznenin nesneden koptuğu, insanın çevresine / doğaya yabancılaştığı bir tarih kesitidir. (...) Çevresinden kopmuş, gerçeği medyatik yolla dolaylı olarak kavrayan insanın yeni ‘gerçek’ leridir imgeler, gerçeğin yerini almışlardır.”<sup>1</sup>*

Postmodern edebiyattaki imgenin tanımı olarak kabul edebileceğimiz bu açıklamaları yaptıktan sonra “...önemli olan ‘imaj’dır; imajın içeriğinin, onu taşıyan kişi ya da nesnenin özellikleriyle örtüşüp örtüşmediği ise önemli değildir”<sup>2</sup> diyerek biçimsel özelliklerin içerikle birebir örtüşmediğini vurgulamaktadır. Çağımız edebiyatındaki bu yeni oluşumları tanımlamaya çalışan edebiyat bilimcileri zorluklarla karşılaşmaktadırlar. Alman edebiyat bilimcilerinin “bağımsız alegori” adını verdikleri metaforik oluşumlar çağımız edebiyatı için imgenin öncüsü olmuşlardır. Simge ve alegori belirli bir anlamı ifade ederken, imge artık art alandaki anlam sınırını aşmıştır. Böylece daha önce benzeri olmayan, türünün ilk örneği olur:

*“ Ünlü bir avangart ressamı, yapıtındaki bir figürün ‘ne demeye geldiği’ sorulduğunda verdiği yanıt bu bağlamda modern edebiyatın imgesi için de geçerlidir: ‘O bir şey demek değildir, onun kendisi bir*

<sup>1</sup> ECEVİT, Yıldız, *Orhan Pamuk’u Okumak*, Gerçek, İstanbul 1996, s.102

<sup>2</sup> ECEVİT, a.g.e s.102

*şeydir !' Ardındaki tüm anlam katmanlarıyla birlikte o artık kendi varoluşu, kendi ruhu olan özgül bir varlıktır. Kendi dışında belirli bir anlama 'tercüme' edilerek yaşadığımız koşullara uyum sağlaması, 'ehlileştirilmesi' olanak dışıdır. Her anlamlandırma/yorumlama girişimi onun yalnızca bir bölümüne yönelir, hiçbir zaman tümünü kapsamına almaz."*<sup>1</sup>

Orhan Koçak imgeyi en basit anlamıyla bir görünüş ve görünen bir varlık olarak belirtiyor. *"İmgelem, duyuşsal bir uyarım yokken de bir varlığı, bir biçimi zihinde canlandırma yetisidir"*<sup>2</sup> diyen Koçak, imgenin sadece dışsal değil, içsel bir nesnenin de görünüşü olabileceğini dile getiriyor. Ona göre imge dış dünya karşısında özerklik sağlayan özel bir gücün ürünü yada ifadesidir. Koçak'ın güzel sanatlar alanına ait bu imge açıklamalarına göre çağımız sanatındaki imge varlığın kendisinden ayrılarak hakikatten uzaklaşmıştır ve kendi aslının yerini almıştır. Ona göre imge artık gerçek dünyanın bir parçası değil, sureti veya bir belirtisidir.<sup>3</sup>

Çağımız edebiyatında imge böyle bir biçim kazanmıştır. Fakat benim bu çalışmamda ele aldığım şairler –biyografilerinden de anlaşılacağı gibi- yaşantılarını, duygularını ve edinimlerini büyük ölçüde şiirlerindeki imgelere yansıtmışlardır. Şairlerin eserlerinde kullandıkları imgeler biçim ve içerik bakımından büyük ölçüde örtüşmektedir. Bu yüzden imgelerin içerik ve biçim bakımından –ikincil kaynakların da yardımıyla- analiz edilebilirliği yanlış olmayacaktır düşüncesindeyim.

Özdemir İnce bir yazınsal yapının ancak içerik ve biçim çözümlemesi yapıldıktan sonra anlaşılabilirliğini belirtmektedir. Aksi taktirde yapının sunduğu estetik hazzın kaybolacağından bahsederek, bunun önlenmesi için söz ve anlam sanatlarının yapılanmasını bilmemiz gerektiğini savunmaktadır. O imgeyi ifade edilmesi mümkün olmayanın ifade edilmesi olduğunu savunur. *"İmge"* ve *"Yazınsal*

<sup>1</sup> ECEVİT, a.g.e s.104

<sup>2</sup> KOÇAK, Orhan, *İmgenin Halleri*, Metis, İstanbul 1995, s. 45

<sup>3</sup> b.k.z. KOÇAK, a.g.e. s.45, 51, 52

*İmge*” olmak üzere iki ayrı tanım yapmaktadır. “*İmge*”nin nesnelere insan zihninde bağımsız ve bilinçsizce, nesnel gerçeklerin zihnimize yansıtılarak canlandırılması olduğunu bildirirken; “*Yazımsal İmge*”nin kaynağında nesnel gerçeklerin olmadığını belirtmektedir. “*Yazımsal İmge*” ona göre zihnimize yansımış olan nesnenin (İmgenin) çağrışımlar yoluyla dile yansımış veya zihin tarafından algılanmış halidir. “*Yansımanın yansıması*” olarak tarif ettiği bu durum karşısında şaire aracı ve yaratıcı olma görevi düştüğünü belirtmektedir.<sup>1</sup>

Eğer incelenen bir metindeki sözcük başka bir şeyi kastediyorsa, benzeyen ve benzetilen nesne arasında yeterli bir uzaklık varsa, veya özel-genel, genel-özel ilişkisi varsa, o sözcüğün imge oluşumuna etkili olduğundan bahsedebiliriz. İmgenin bir başka özelliği ise karşılaştırma bağlamında ortaya çıkmaktadır. Farklı alanları birbirine yaklaştıran bu yöntem, aynı zamanda imgenin kaynaklarını meydana getirmektedir: benzetme, metafor, alegori, simge.<sup>2</sup>

Son yirmi beş yılda edebiyat teorisi alanındaki gelişmeler sonucu imgelerin tipleri tespit edilmiş ve sınıflandırılmıştır. Ivo Braak dilin yapısına göre dört tür imgeden söz etmektedir: Basit-kapalı imge (Einfaches, geschlossenes Bild), Karşılaştırma, Sembol ve Şifre.<sup>3</sup> Basit-kapalı imgeler herkes tarafından özel bir çaba sarf etmeden anlaşılabilir, solgun ve sıradan anlatımlardır. Karşılaştırma yöntemiyle yapılmış olan imgeler sadece benzetme amacını gütmeyip farklı alanları birbirine kaynaştırır. Bu noktada bir düşünceyi farklı alanlara ait tasarımlarla görselleştirmek olan “Parabel” (Mesel) devreye sokulabilir. Benzetme yoluyla elde edilen imgeler ise karşılaştırılan alanların detaylı bir şekilde tasvir edilmesine dayanır. Tanıtım işareti

<sup>1</sup> b.k.z. İNCE, Özdemir, *Yazımsal Söylem Üzerine*, Can, İstanbul 1993, s.34, 35

<sup>2</sup> b.k.z. İNCE, a.g.e, s.57

<sup>3</sup> b.k.z. BRAAK, Ivo, *Poetik in Stichworten*, Hirt, Kiel 1980, s.37, 38



anlamına gelen Sembol, duygulara ve hayal gücüne etki eden resimsel bir oluşumdur. Tam anlaşılır özelliğe sahip olan sembol artık özelliğini kaybetmiş demektir. Çünkü sembolde yatan tılsım onun işaret edilen şeyi sadece sezdirmesinde gizlidir. Sembolün bir başka türü ise Amblemdir. Kısaltma veya yoğunlaşma amacıyla gizli işaretlere denilen Şifre, imgenin bir parçası durumundadır. Ancak bu şifrenin çözümlenmesiyle imgenin ifade ettiği şeyin anlaşılabilceği düşünülebilir.

Amerikalı Henry Wells ise 1924 de yayınlanan “*Poetic Imagery*” adlı eserinde imgeleri; “*süsleyici, batık, şiddetli, radikal, yoğun, geniş-yaygın, coşkuz-zengin*”<sup>1</sup>. olmak üzere yedi gruba ayırmıştır. Süslü, kulağa hoş gelen veya romantik kelimeler ve benzetmeler yapılarak oluşturulan imgeler (örneğin sevgilinin bir güle, sesinin ise güzel bir melodiye benzetilmesi) “Süsleyici İmgeler”in özelliğidir. Geleneklere bağlı Ortaçağın sembolik merasimleriyle ilgili olan “Yoğun İmgeler”i Welles Ortaçağın muhafazakâr görünüşüyle bağlantılı olarak değerlendirmiştir. Klasik şiirin imajları olan “Batık İmgeler”, metafizik şairlerin imgeleri olan “Radikal İmgeler” ve bazı özel yazarların imgeleri olan “Geniş İmgeler” edebi özellik göstermeleri, görüntüye önem vermeleri ve insanı düşünmeye yönelttikleri için Wells’e göre en üstün imgelerdir. “Batık İmge”ler tam bir açıklık getirmeden duyulanı, görüleni ve dokunulanı akla getirir. “Radikal İmge”ler benzeyen unsurları kökten birbirine bağlamaktadır. “Yoğun imgeler” ise insanın hayal gücünü derinden etkileyen, okuyucunun hayalinde canlanan, ileriye gören, kuvvetli duygunun ve düşüncenin imgesidir.

Hermann Korte yazınsal ve dilsel imgeyi, kelimelerin gerçek anlamıyla değil, kastedilen anlamıyla kullanılması olarak tarif etmektedir. İmgesel ifade tarzı

<sup>1</sup> b.k.z. WELLEK, Rene-WARREN, Austin, *Edebiyat Biliminin Temelleri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1983, s.256



(Bildhafteausdrucksweise) ise ona göre bütün dilsel sapmalar (Trope) için bir üst kavramdır.<sup>1</sup> Korte'ye göre imgeselliğin ayırt edici özelliği onun görsellik uyandırarak etkili olmayı amaçlamasıdır. O her kelimenin öncelikle bir imge olarak değerlendirilmesini, daha sonra ise bu imgelerin yan yana sıralanmış haliyle bir bütün olarak değerlendirilmesi gerektiğini savunur. Modern edebiyatta ise imgenin bir anlam sergilemediğini ve gerçekliğin sadece imge içersinde sınırlı kaldığını belirtmektedir.

Antik edebiyatta metafor alışılmış ve bilindik anlamın başka bir alana kaydırılarak, ifadeye estetik kazandırmayı amaçlamaktaydı. Yani gerçek olanla, gerçek olmayan alanlar yer değiştirmekteydi. Bu değişim yüzyıllar boyunca imgesel konuşmanın ve yazınsal imgenin analizi için ölçüt olmuştur.<sup>2</sup>

Trope (Değişmece) başlığı altında yer alan kavramların (Periphrasis, Antonomasie, Synekdoche, Emphasis, Litotes, Hyperbol, Metonomi, Metafor, İroni, Alegori, Kişileştirme, Topik) imgesel anlatımla olan yakın ilişkileri sebebiyle, imgeyi bu kavramlar için bir üst kavram ve bu kavramları da imge oluşumunu sağlayan araçlar veya imgenin özel türleri olarak değerlendirmek yanlış olmayacaktır. Bu ilişkiyi açıklamadan önce üslup araçları olan bu kavramlara kısaca değinmeyi uygun görüyorum .

Kelime anlamı sapma (Wendung) olan Trope, antik edebiyatta her türlü imgesel ifade için kullanılmıştır. İmgesel ifadeyi ise bir tasarımın özgün ve estetik bir tabloya dönüşmesi olarak tarif edebiliriz. Antik teoriye göre konuşma eylemi “gerçek” ve imgesel konuşma ise “gerçek dışı” olarak kabul edilmekteydi. Gerçek

<sup>1</sup> b.k.z. KORTE, Hermann, “Bildlichkeit” in: *Grundzüge der Literaturwissenschaft*, hrsg.von: Arnold, Heinz, Ludwig-Detering, Heinrich, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1997, s.257

<sup>2</sup> b.k.z. KORTE, a.g.e. s.261

dışı olarak kabul ettikleri imgesel anlatım için kelime olarak yetersiz, geçersiz veya deyi anlamına gelen “*Akyrologie*” terimi kullanılmıştır.<sup>1</sup> Dil gelişiminin başlangıcında imgenin var olduğuna inanılan günümüz anlayışına göre durum bunun tam tersidir.

Tropeler (değişmeceler) sadece kendi gerçek anlamları dışında kullanıldıkları için değil, oluşturdukları imgelerden dolayı da önemlidir. Tropeler bizi ikinci bir kavrama yönlendirerek imge oluşumunu sağlıyorlar. Benzetilen öğelerin bir bağ sözcüğü kullanılmadan birbirleriyle kaynaşması olan Tropeleri iki ayrı grupta toplamak mümkün: sınır genişletme (hafif kaynaşma) ve atlama (yoğun kaynaşma) Tropeleri.<sup>2</sup> Sınır genişletme tropeleri şunlardır:

Periphrasis (dolaylama)- Antonomasie (karşıtanamlılık): Klişe sözlerden veya kelime tekrarından kaçınmak için betimleme yapılarak oluşturulan bir söz sanatıdır. Söz konusu kavramın içeriği tanımlanır, veya eşanlamlısı kullanılır. (Örnek: “Atatürk” için “modern Türkiye’nin kurucusu” veya “okul” yerine “ilim yuvası” denilmesi gibi.)

Synekdoche (kapsamlayış): Kastedilen bir şeyin ifade edilirken anlamının yukarı veya aşağı çekilmesi. (Örnek: “sonsuzluk” için “bin yıl”, “şarap” yerine “üzüm”, “insanlar” yerine “faniler”, “bir evde” yerine “bir çatı” altında, “Türk ordusu” yerine “Türkler” denilmesi.)

Emphasis (tamturak): Vurgulama ve etkili ifadeyle, dikkat çekilmek istenen konunun öne çıkarılması. Bir kelimenin anlamını tonlamayla veya özel anlatım biçimiyle vurgulanması. (Örnek: İşte bakın bir insan!)

<sup>1</sup> b.k.z. BRAAK, Ivo, *Poetik in Stichworten*, Hirt, Kiel 1980, s.32

<sup>2</sup> b.k.z. AYTAÇ, Gürsel, *Genel Edebiyat Bilimi*, Papirüs, Ankara 1999, s.57

**Litotes** (arksayış): Karşıtın retti ile asıl ifadenin vurgulanması. (Örnek: “çok” yerine “az değil”, “iyi” yerine “kötü değil”, “güzel” yerine “çirkin değil” denilmesi gibi.)

**Hyperbol** (abartma): Olumlu veya olumsuz duygu yoğunluğunu aşırı bir şekilde abartarak ifade etmek. (Örnek: sıkıcı bir beklemeyi ifade etmek için “bir ömür beklemek” denilmesi, “üşümek” yerine “donmak” kelimesinin kullanılması.)

**Metonomi** (düz değişmece): Asıl anlatılmak istenen şeyin ona yakın veya ilişkili kelimelerin kullanılarak ifade edilmesi. Antik edebiyatta aslında imgesel bir ifade olmadığı halde, genellikle metafora benzetilmiş olan Metonomi, sık kullanılan bir kelimenin ona yakın bir anlam ifade eden başka bir kelimeyle değiştirilmesi esasına dayanır. Bir bölüm için bütünü kullanılması (Synekdoche), bütün için bir bölümün kullanılması (Antonomasie) ve daha etkili olmak için yazarın cümle öğelerinin yerlerini değiştirmesi (Hypallage), Metonomi'nin türlerini meydana getirir. (Örnek: Rilke'nin bir kitabını okumak yerine “Rilke okumak” denilmesi veya “akıl” yerine “kafa” kelimesinin kullanılması gibi.)

Bir de bunlardan başka, aralarında tamlayıcı bir bağın bulunmadığı atlama tropeleri (Sprungtrope) denilen tropeler vardır. Metafor, İroni, Alegori ve Kişileştirme atlama tropelerine dahildir:

**Metafor**(eğretilme): Kelime olarak ötelenme (Übertragung) anlamına gelen Metafor, bir kelimenin genel anlamıyla kullanılmayıp özel veya imgesel anlamıyla kullanılmasına denir. Farklı alanlara ait sözcüklerin belirli anlam özelliklerini birleştirip, anlam kaymasına yol açarak başka bir sözcüğün yerine kullanılmasıdır. Benzer iki imge alanının, “gibi” benzetme sözcüğünün kullanılmadan yapılan bir söz sanatıdır.<sup>1</sup> Metaforlar az sözle çok ve derin anlamlı şeyleri ifade etmeyi amaçlarlar.

<sup>1</sup> b.k.z. AYTAC, a.g.e, s.58

En basit örnekler bile dilin başlangıçtan günümüze kadar imgesel olduğunu göstermektedir. Günümüzde bir çok metaforun imgesel anlamı neredeyse hiç düşünülmemektedir. Bir metafor görsel olarak düşünülmediği takdirde ise bir tabirden farksızdır.

Yüzyılımıza kadar metafor kısaltılmış bir karşılaştırma olarak kabul edilmekteydi. Fakat bu düşünce mantıksız olmadığı halde geçerliliğini kaybetmiştir. Metaforun yazınsal değeri onun bizleri günlük ve sıradan gerçeklerden uzaklaştırmasında yatmaktadır. Üç temel farktan dolayı metaforları üç ana grup altında toplayabiliriz: Cesaretli Metaforlar (kühne Metapher), Solgun Metaforlar (verblaßte Metapher) ve Formülleşmiş Metaforlar (formelhafte Metapher).<sup>1</sup> Eğer bir kelime mantıksal gerçeklikten çok az bir sapma göstererek karşıtlığı algılamamızı sağlıyorsa “Cesaretli Metafor”dan bahsedebiliriz. Örneğin “Kara süt” (“Schwarzes Milch”). Paul Celan’ın bu metaforunun cesareti onun günlük izleniminden çok saptığından değil, bilâkis az sapmasından kaynaklanmaktadır<sup>2</sup>. Günlük konuşmalarda olduğu gibi bir ifadenin asıl anlamı artık düşünülüyorsa “Solgun Metafor”dan söz edebiliriz (Örnek: Gök delen). “Formülleşmiş Metafor”lar ise kalıplaşmış sözlerdir (Örnek: “uyuşturucu” yerine “beyaz zehir” denilmesi). Bu sınıflandırmadan başka bir de metaforun özel türleri vardır: İki veya daha fazla farklı alanlara ait özelliklerin karışmasından meydana gelen “Synästhesie” (Örnek: seslerin görülmesi-renklerin işitilmesi), bir nesnenin veya soyut bir şeyin görsel ifadelerle kişileştirilmesiyle meydana gelen “Kişileştirme”, düşünülen bir şeyin sistemli bir şekilde dil aracılığıyla düşsel bir tabloya dönüştürülmesi olan “Alegori” metaforun özel türleri olmakla

<sup>1</sup> b.k.z. BRAAK, Ivo, *Poetik in Stichworten*, Hirt, Kiel 1980, s.34

<sup>2</sup> b.k.z. BRAAK, a.g.e, s.34

birlikte yine tropeler arasında yer almaktadır. Metaforun değeri onun yarattığı imgede gizlidir.

**İroni** (tersinme): Genellikle alay ve eleştiri amacıyla mizahi bir şekilde söylenenin tersini kastetmek. (Örnek: “şımarık çocuk” yerine “tatlı yumurcak” denilmesi.)

**Alegori** (yerine): Genel olanla özeli kastederek, soyut veya gerçek dışı olanın- genellikle kişileştirme kullanılarak görselleştirilmesi. (Lessing’in “*Nathan der Weise*” eserindeki “*Ringparabel*”.)

**Personifikasyon** (kişileştirme): Cansız ve soyut kavramların canlılara ait özelliklerle anlatılması. (Örnek: bir hayvanın konuşması veya gülün ağlaması)

**Topik**: Bir motifin içerik olarak edebiyat geleneğinde devam etmesi sonucu meydana gelen klişeler , ifade şablonları, düşünce ve anlatım kalıplarına denir. (Örnek: “gül” ve “bülbül” simgeleri.)

Bütün bu söz sanatları için bir üst kavram olarak düşünebileceğimiz imge, karşılaştırmalı ve resimsel ifadelerin hepsini bünyesinde toplamıştır. Canlandırmak ve hissetmek imgenin en önemli iki özelliğidir. Metaforik ifadeden daha kapsamlı olması onun sınırlarını görsel olanın dışına taşımıştır. Bundan dolayı imgeler çok daha örtük ve duygu yüklü dil ürünleri olarak kabul edilmelidir:

*“Die Poesie spricht in Bildern. Sie nennt Dinge der Welt, welche ein inneres Auge durch die Kraft des Wortes aufs Neue wahrnehmen kann. Die poetische Bilder sind nicht nur Natur. Die Seele ist in ihnen aufgegangen.”<sup>1</sup>*

(Nazım imgelerle konuşur. O kelimenin gücü ve içe yönelik bakışla dünyaya ait objeleri bambaşka bir algılamayla ifade eder. Edebi imgeler sadece tabiat değildir. Ruh onların içerisinde çözülmüştür.)

<sup>1</sup> BRAAK, a.g.e. s.37

Bütün bu incelemelerin ve verilerin ışığında imge kavramı hakkında kendi özgün düşüncelerimi açıklamak istiyorum: Edebiyat alanındaki imgenin en önemli özelliği, özgün bir tasarımın dil aracılığıyla görsel olarak okuyucuya aktarılması ve böylece okuyucunun duygularına hitap ederek, onun düşünme ve hissetme dürtüsünü harekete geçirmesidir. Onun en belirgin ve ayırt edici özelliği, duygulara hitap edebilmek ve etkili olmak için cansız varlıklara kendine özgü duygu ve ruh yükleyerek; düşünce, psikoloji veya bir durumun okuyucunun hayal dünyasında görsellik kazanmasını sağlamasıdır. Bu etkinin oluşumu için imgenin yardımcı araçları olan ve Tropeler dediğimiz söz sanatlarının rolü büyüktür. İmge anlaşılması zor kavramların, yardımcı araçların ve anlam değişimine uğramış kelimelerin kullanılması sonucu yoğunlaştırılmış, kapalı veya örtük diyebileceğimiz -anlaşılması için yorumlanması gereken- bir özelliğe sahiptir.

Bu bilgiler sonucu vardığımız nokta, bir imge çalışmasının amacı bu gizli ve anlam yüklü işaretleri, yardımcı araçları tespit etmek ve şairin özellikleri (biyografisi, üslûbu, edinimleri...) çerçevesinde bir şifre veya bir bulmaca çözer gibi çözümlenmesidir. Fakat çağımız edebiyatında (Postmodern) imgelerin içerik ve biçim bakımından örtüşmeleri büyük ölçüde aranmadığından ve gerekli görülmediğinden dolayı, geleneksel anlamdaki çözümlene işlemleri yanıltıcı görülebilir.

### 3.1. ŞİRDE İMGESEL ANLATIM

Güzel sanatların hepsi için önemli işlevi olan imgenin, şiir sanatındaki önemi onun şiirin oluşumuyla yakından ilgili olmasından kaynaklanmaktadır. Bir şiiri ayrıcalıklı yapan en önemli etken, kuşkusuz duyguların özgün ve orijinal imgelerle okuyucuya aktarılmasıdır. Orijinallik ise daha önce kimsenin aklına gelmemiş tasarımların oluşturulmasıyla mümkündür. Herkes tarafından bilinen konular; özgün imgeler ve tasarımlarla yeniden güncelleştirilebilir. Bu durumda bir şiiri güçlü ve kalıcı yapan onun sadece içeriği veya ifade ettiği şey değil, değişik buluşlar, farklı fikirler ve orijinal imgelerdir.

Emin Özdemir'e göre şiiri düz yazıdan ayıran en önemli özellik kelimelerin yan anlamlarıyla kullanılması, imgeler sayesinde bir görüntünün oluşması ve özel bir söz dizimidir.<sup>1</sup> İmgesellik de zaten buna dayanır.

Karışık unsurlardan meydana gelen bir şiirin ifade etmek istediği şeyi onu düz yazıya dönüştürerek değil, sistemli bir şekilde araştırarak bulabiliriz. Bunun için şiirin içerisinde var olan imge ve imgenin yapısında var olan unsurların (yardımcı araçların) analiz edilmesi kaçınılmazdır düşüncesindeyim. Şiire yorum getirmeyi amaçlayan bu uğraş aynı zamanda Sembol, Metafor ve Mit unsurlarını da değerlendirmeyi gerektirir.

İmge, Metafor, Sembol ve Mit kavramları aslında aynı şeyle ilgili oldukları için birbirlerinden tamamen ayrı düşünülmemelidirler. Şiirin duygu ve estetik unsurlardan meydana gelmesi, metafor ve metonümler kullanılarak fikirleri başka kalıplar-deyimler aracılığıyla dolaylı olarak anlatması bu türün en belirgin,

<sup>1</sup> b.k.z. ÖZDEMİR, Emin. *Yazınsal Türler*, Bilgi, Ankara 1999, s.63



ayırt edici özelliğidir. İmge ve imge çerçevesinde değerlendirilmesi gereken Metafor, Sembol ve Mit kavramları şiirin bu temel özelliklerini oluşturduklarından dolayı şiir sanatı için önemli rolleri vardır. Edebiyatı, özellikle de şiir türünü pozitif bilimlerden ayırt eden özellikler olan bu unsurlar sayesinde kelimelere bambaşka anlamlar yüklenir. Bunun sonucunda kelimeler şiirin dışında bir anlam taşımayacak şekilde kullanılmış olur.<sup>1</sup>

Metafor şiir dili için önemli bir oluşumdur. Bir benzerliğe işaret etmekle başlayan metafor sonuçta bir çağrışımın aracı olur. Bu çağrışım şiirin bütünlüğünü yönlendiren bir imgeye de dönüşebilir.

İmgeler hem edebiyatın, hem de psikolojinin ilgi sahasındadırlar. Psikolojide imge bir şeyin insan zihnindeki temsili, yeniden yaratılmış bir sureti, bir hatırası, geçmişe ait bir duygu veya düşüncenin izidir ve sadece somut şeylerle sınırlı değildir. “Bağlı” ve “Serbest” olmak üzere iki gruba ayırabileceğimiz imgeler aynı zamanda bir duygunun temsilcisidir. “Bağlı” imgeler herkes tarafından kolaylıkla aynı şekilde anlaşılabilen ve “Serbest” imgeler ise kişiden kişiye farklı algılanan sözlerdir.<sup>2</sup>

Bir imgeyi etkili yapan şey onun canlı olması ve duygulara hitap etmesidir. Bu iki unsur şiir ve okuyucu arasında özel bir ilişkinin kurulmasını sağlar. İmgeler bir duygunun yansıması oldukları için okuyucuyu etkilemeyi amaçlarlar, yani etkili olmanın kaçınılmaz bir yöntemidir aynı zamanda. İmgelerin bir başka önemli özelliği ise, farklı alanları yan yana getirerek karşılaştırma ve benzetme yoluyla meydana gelen düşünce ve duygu karışımının dil aracılığıyla düşünsel bir tabloya

<sup>1</sup> b.k.z. WELLEK, Rene-WARREN, Austin, Edebiyat Biliminin Temelleri, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1983, s.248

<sup>2</sup>b.k.z. WELLEK -WARREN, a.g.e. s. 248

dönüşmesidir. Bu durumda imge soyut bir şeyin yerini almaktadır, yani soyut unsurlar imgeler kanalıyla somut varlıklar olarak karşımıza çıkar. Bir tasvir veya bir metafor olabilen imge bu sayede insanın ruhunda var olan soyut unsurların yansıması olabilir.

Bir şeyin yerine kullanılan temsili bir kelime olan sembol, işaret edilenle işaret eden arasındaki benzerliğe dayanır. Pozitif bilimlerde herkes tarafından kabul görmüş ve aynı şekilde anlaşılan işaretler olan semboller, edebiyatta temsili manada kullanılır ve metaforik-metonomik özelliğe sahiptir. Temsili olarak kullanılan işaretlere veya imgelere kendi anlamlarının ötesinde ahlaki-felsefi değerler yükleyen yalın sembolizm ve bazı kavramların duygularla algılanabilecek, didaktik ve açıklayıcı olmayı amaçlayan sembolizm olmak üzere iki tür sembolizm anlayışından söz edebiliriz.<sup>1</sup> Sembolü imge ve metafordan ayıran en önemli özellik onun süreklilik ve tekrarlanma özelliğidir. Eğer bir metafordan oluşan imge tekrarlanıyorsa, o artık bir sembol olmuştur diyebiliriz. Yani şairin sürekli tekrarladığı bir imge, zamanla okuyucuda hep aynı şeyleri çağrıştıracığından sembol haline gelebilir.

Herkes tarafından tanınmayan, şairin özgün üretimi olan semboller (özel sembolizm) geleneksel edebiyat için bir kusur sayılmaktaydı. Çünkü geleneksel edebiyatta herkes tarafından anlaşılan semboller kullanılırdı. Fakat özel sembolizm günümüzde artık kabul görmüş ve şiir sanatının yenilikçi olma özelliğini yerine getirmektedir. Özel sembolizm başlı başına bir sistemdir ve araştırmacı bu sembolleri bir şifre gibi çözümlemelidir.

İmgenin karşımıza çıkabileceği bir başka şekli ise miftir. İnsanın sezgileriyle kavradığı, gerçek bildiği bir alemin tasarımı olan mit, akıl ve mantığa uymayan

<sup>1</sup> b.k.z. WELLEK -WARREN, a.g.e. s.252

özelliğindedir. Bu yüzden aynı zamanda akıldışı ve sezgi anlamını taşır. Aydınlanma çağında (17-18.yy.) “uydurma”, “*ilim ve tarih bakımından doğru olmayan*”<sup>1</sup> gibi alçaltıcı anlamlar yüklenen mit kelimesi daha sonra bilimin bir rakibi olarak değil, onun tamamlayıcısı olarak görülmeye başlanmıştır. Mit kelimesi modern eleştiride özellikle din, folklor, antropoloji, sosyoloji, psikoanaliz ve güzel sanatlar alanında kullanılmaktadır. Edebiyat teorisi bakımından mit önemli motifler, imgeler, sosyal ve tabiat üstü olaylar, arkatıpsel ve evrensel olaylar, insanın ezeli ideallerinin zaman içinde sembolik olarak temsili, gelecekte ne olacağı ve dünyanın sonu gibi mistik unsurlar olabileceği gibi daha başka alanlara da uzanabilir.

İmge çalışmalarında özellikle imgelerin kaynakları, yani şiirin konusu ve imgelerin oluşumu için bir araç olan metaforlar arasındaki ilişkiler ayrı ayrı faaliyetler olarak ele alınmalıdır. Belirli bir şairin imgelerini incelemek daha çok birinci kategoriye, yani şiirin konusunu oluşturan imgeler ve bu imgelerin oluşumunda şairin edinimleri üzerinde yoğunlaşmak işlemiyle ilgili olabilir. Şairi hangi konuların daha çok meşgul ettiğini bulmak için kullandığı imgelerin konularına göre sınıflandırılması yararlı olacaktır düşüncesindeyim.

Bazı durumlarda şair kullandığı imgelerle kendi ruh halini ve karakterini yansıtmış olabilir. İmge çalışmalarının amacı gizli anlamları açıklamak olduğunu göz önünde tutarsak, bu araştırmalar sonucunda şairin kişiliğini de keşfetmiş oluruz. Fakat şairin hayalinde canlandırdığı bir şeyi gerçekten yaşamış olduğunu düşünmek, araştırmacıyı veya okuyucuyu yanıltabilir. İmge çalışmaları sadece şairin iç alemini veya karakterini araştırmak amacını gütmekle kalmayıp, eserin bir bütün olarak anlaşılmasını hedeflemelidir.

<sup>1</sup> WELLEK, -WARREN, a.g.e. s.255

Biçimsel özellikler kadar imgeler de bir şiirin yapısının önemli parçalarıdır. İmgelerin edebi eserin üslûbu bağlamında ve onun bütünlüğünü oluşturan örtük bileşenler çerçevesinde ele alınmaları gerekmektedir. Üslûp öğeleri bağlamında imgeleri yardımcı araçları ile birlikte tespit etmek; ifade etmek istediği şeyi keşfetmek, içerik olarak yorumlamak ve biçim-içerik bağlamında bir sonuca ulaşmak bu tür çalışmaların hedefi olmalıdır.

Bir şiirin biçimi sadece yüzeysel ve görüntüyle ilgili olarak düşünülmemelidir. Bazı durumlarda ifade edilmek istenen şey biçim aracılığıyla aktarılmış olabilir. Bu durumda biçim ifade için bir araç görevini üstlenmiştir. Biçim öğelerinin titizlikle incelenmesi içeriğin anlaşılması için de yararlı olacaktır.

Vermiş olduğum bütün bu bilgiler sıradan insandan çok eğitilmiş-donanımlı okuyucular için geçerlidir. Sonuçta bu imgeleri doğru çözümlenmek okuyucuya düşen bir görevdir. Bu süreçte imgelerin yanlış veya eksik yorumlanmaları tehlikesi daima mevcuttur.

#### 4. ŞİİR ANALİZLERİ



#### 4.1. ALMAN ŞİİRİNİN BİÇİM ÖZELLİKLERİ

Rainer Maria Rilke'nin şiirlerindeki imgelerin analizine geçmeden önce Alman şiirinin biçim özelliklerini kuramsal bağlamda ele almayı faydalı buluyorum. Biçim içeriğin aktarılmasında bazen çok önemli rol oynayabilir. Bunu göz önünde bulundurursak, bu bilgilerin imgelerin analizi için de faydalı olacağı görüşündeyim.

Öncelikle üzerinde durulması gereken konu metrik yapı-vezin (Metrum) ve ritim (Rhythmus) arasındaki farkın belirlenmesidir. Düz yazıyla karşılaştırıldığında şiir dilinin akışı şair tarafından belirlenir. Dizelere belli bir müzikal ahenk verebilmek amacıyla yapılan düzenlemeye Metrum (Vezin) denir. Sözünü ettiğimiz metrik sistemler adeta şiiri taşıyan bir omurga gibidir. Metrik sistemin en önemli fonksiyonu mısraları ve kıtaları tekrarlayan belli kalıplarla birbirine bağlamaktır. Metrik yapı sayesinde şiir belli bir ritim kazanır.

Ritim şiiri düz yazıdan farklı kılan ayırt edici bir özelliktir. Bir dil ürünü şiirsel anlatımı (das Lyrische) ancak kendine uygun ritmi yakaladığında kazanır. Yüzyıllar boyunca klasik şiir anlayışında hakim olan öğeler vezin (Metrum), kafiye ve kıta yapısı olmuştur. Ancak 20. yüzyılın başlarından itibaren tüm dünyada bu şiir anlayışı yerini şimdi serbest şiir (freie Rhythmen) dediğimiz bir şiir anlayışına bırakmıştır. Bu modern şiir anlayışına göre vezin (Metrum) ve uyak, ve hatta kıta yapısı şiirde mutlaka bulunması gereken unsurlar olmaktan çıkmıştır ve geriye sadece ritim kalmıştır. Ritim ve metrik yapı aynı zamanda şiirin değerini belirleyen özelliklerdir. Rudolf Ibel'e göre şiirin değerini düşünce ve fikirlerinden değil, ritminden anlayabiliriz.<sup>1</sup> Fakat ritim içerikle uyum içinde olmazsa etki gücü azalarak

<sup>1</sup> b.k.z, NEIS, Edgar, *Wie interpretiere ich Gedichte und Kurzgeschichten?*, Bange, Holfeld 1986, s.11

monoton bir hal alır. Bu durumda en anlamlı düşünceler ve en derin duygular bile onu kurtaramaz. Çünkü şiire hayat veren asıl unsur onun ritmidir.

Seslerin düzenli bir şekilde sıralanmasıyla ilgilenen metrik sistem, vurgulu hecelerın sayısını ve aralarındaki mesafeyi belirler. Esasen antik Yunan ve Latin edebiyatı metrik sistemini model alan Alman şiirindeki metrik sistem, Almancanın dil özelliğinden dolayı hecelerın uzun ve kısa olmalarına değil, tamamen vurgulu veya vurgusuz hece sistemine dayanır.

Ritim ses ölçümlerinin düzenlenmesi işlemidir. Seslerin belirli kurallar çerçevesinde uyumlu ve ölçülü bir şekilde hareket etmesiyle ilgilenir. En önemli ritim araçları olarak vurguyu (Akzent), duraklamayı (Pause), tempoyu (Tempo) ve tını rengini (Klangfarbe) sayabiliriz.<sup>1</sup> En önemli ritim çeşitlerini Ivo Braag şöyle sıralamıştır: Akıcı ritim (Fließender Rhythmus), heyecanlı ritim (Strömender Rhythmus), yapılandırıcı ritim (Bauender Rhythmus), sade veya sıkıştırılmış ritim (Spröder oder gestauter Rhythmus) ve dansvari ritim (Tänzerischer Rhythmus)<sup>2</sup>. Şimdi bu ritim çeşitlerini kısaca açıklamak istiyorum: Akıcı ritim vurguların zayıflığıyla, durakların ölçülü ve yumuşaklığıyla ileriye yönelik bir hareketlilik sağlar. Heyecanlı ritimde vurgular daha mesafeli fakat daha belirgindir. Duraklar arasındaki mesafe de daha fazladır. Daha fazla nefes sarf edilen heyecanlı bir söyleyiş vardır. Bazı noktalarda heyecan zirveye ulaşır. Yapılandırıcı ritim mısraların ustalıklı yapılandırılmasını gerektirir. "Paarreim" ile sonuçlanan mısra bitişine doğru yükselen özelliği vardır. Fakat heyecanlı ritme göre sınırlı bir hareketlilik söz konusudur, okuyucu daha serbesttir fakat yine de sağlam bir zemin üzerindedir. Sade

<sup>1</sup> b.k.z, BRAAK, Ivo, *Poetik in Stichworten*, Hirt, Würzburg 1980, s.71,72

<sup>2</sup> b.k.z, BRAAK, a.g.e, s.77, b.k.z, ayrıca: GELFERT, Hans, Dieter, *Wie interpretiert man ein Gedicht?*, Reclam, Stuttgart 1994, s.28



veya sıkıştırılmış ritmin en belirgin özelliği, çok farklı ritim araçlarının birlikte kullanılmasıdır. Kısa hecelerle uzun heceler yan yana getirilerek çok sık ve belirgin duraklar kullanılır. Bu duraklar hareketliliği sürekli kısaltır. Dans vari ritmin akıcı ritme kıyasla gizemli bir havası vardır. Özlü bir dil, vurguların belirginliği ve farklılık arz eden duraklamaların önemli fonksiyonu bu ritme özgün özelliklerdir.

Metrik yapının ve ritmin mısra içerisindeki ilişkisine, birbirlerine olan farklılığını belirtmek için değinmekte fayda görüyorum. Bir mısranın metrik yapısı ritmin belirlenmesi için yeterli değildir. Bir metrik sistem her zaman aynı ritmi vermez. Çünkü ritim ve metrik şema nadiren birebir örtüşür. Metrik yapının sağladığı ritim temelde ritim değildir. Çünkü metrik yapının kendiliğinden meydana getirdiği ritim, genellikle asıl amaçlanan ritmi baskı altına alır.<sup>1</sup> Gerçek ritim, ritim araçlarının doğru bir şekilde kullanılmasıyla meydana gelir.

Çok eski bir Alman biçim problemi olan ritim ve metrik yapı meselesi, Germen hece biçimi olan serbest vurgu (freie Akzent) aşılmaya çalışıldığında ortaya çıkmıştır. Antik metrik sisteme göre mısralar hecelerın uzunluğuna, kısalığına ve sayısına göre ölçülürdü. Fakat bu yöntem Almancanın yapısına uygun olmadığı için heceler uzunluğuna ve kısalığına göre değil, vurgulu (Hebung: Ẋ) veya vurgusuz (Senkung: X) olmalarına göre ölçülmüştür.<sup>2</sup> Her mısradaki vurgulu hecelerın sayısı klasik Alman şiirinin metrik yapısını belirlemiştir.

Alman şiirinin metrik biçimlerine kelime anlamı mısra ayağı olan "Versfuß" terimi kullanılır. Klasik Alman şiirinde en çok kullanılan metrik kalıplar şunlardır:

<sup>1</sup> b.k.z, BRAAK, a.g.e, s.71

<sup>2</sup> b.k.z, NEIS, Edgar, *Wie interpretiere ich Gedichte und Kurzgeschichten?*, Bange, Holfeld 1986, s.26,27

**JAMBUS ( X Ẋ )**: Akıcı fakat ölçülü adımlarla ilerleyen karaktere sahiptir. Yükselen bir ritim meydana getirir. Beş tane birbirini ardı ardına takip eden Jambus, klasik Alman dramının tipik mısrası olan Blankversi oluşturur. Hinan, Verein, genug kelimelerinde olduğu gibi.

**TROCHÄUS ( Ẋ X )**: Jambus'a göre daha zor başlayan ve temkinli bir yapısı vardır. Alçalan bir ritim meydana getirir ve monotonluğa meyillidir. Daha çok dört vurgulu mısra olarak karşımıza çıkar. Golden, Freude, Himmel kelimelerinde olduğu gibi.

**DAKTYLUS ( Ẋ X X )**: Heyecanlı ve hayat dolu bir akışı vardır. Adeta süzülen veya dans eden bir hareketi ifade eder. Schwebende, Sternenwärts, Abendschein kelimelerinde olduğu gibi.

**ANAPÄST ( X X Ẋ )**: Aceleyle ilerleyen özelliğinin yanı sıra törensel bir ağırlığı da vardır. Überrascht, Autogramm,, Diktatur kelimelerinde olduğu gibi.

**SPONDÄUS ( Ẋ Ẋ )**: İçeriğe kesinlik ve netlik kazandırır özelliğindedir. Bir mısranın tamamen bu vezinle yazıldığı nadir görülür. Genellikle tek vurgulu ve iki vurgulu iki kelimenin yanyana getirilmesiyle oluşturulur. Taktstock, Stabreim, Weltschmerz kelimelerinde olduğu gibi.

Ayrılmayan ön eklerle (be, er, ver, zer, miß) başlayan sözcükler hariç, Almancada kelimelerde doğal vurgu (natürlicher Wortakzent) birinci hecededir. Ancak şiir dilinde karşımıza çıkan artikel (ismitarif) veya çeşitli zamirler nedeniyle şiirlerde ilk hece vurgusuz ( X ) ve sonraki hece vurgulu ( Ẋ ) yapıdadır. Jambus dediğimiz bu vezin sistemi Alman şiirinde en çok karşılaştığımız bir vezindir.

Çalışmamızın ikinci bölümünde ele aldığımız Türk şairi Necip Fazıl Kısakürek'in şiirlerini yapısal açıdan incelediğimizde şiirlerin hece veznine göre kaç heceli olduğu ve kafiye yapıları üzerinde durduk. Rilke'nin şiirlerini incelerken

çoğunlukla klasik Alman şiirinin metrik sistemiyle karşılaşıyoruz. Çalışmamızın esas konusu imgesel anlatım biçimleri olduğu için Rilke'nin şiirlerinde de ayrıntılı metrik sistem analizlerine girmeyeceğiz. Her şiirde şiirin metrik yapısını kısaca belirtmekle yetineceğim. Alman metrik sistemiyle ilgili yukarıda vermiş olduğum teorik bilgilerin ileride kullanacağım bazı kavramların ve terimlerin anlaşılmasına yardımcı olacaktır.



## **4.2. RAINER MARIA RILKE’NİN ŞİİRLERİNDEKİ İMGELERİN ANALİZİ**



#### 4.2.1. "Ich möchte draußen dir begegnen"

"Advent" yapıtının "Funde" bölümünde yer alan şiirin hangi tarihte kaleme alındığı kesin olarak bilinmemektedir. Fakat 1897 yılının noelinde yayınlanan yapıt 1896-1897 yılları arasında Prag ve Münih'te yazılmış olan şiirleri ihtiva etmektedir.<sup>1</sup> August Stahl'in de belirttiği gibi bir çok eleştirmene göre "Advent" Rilke'nin şairlik gelişiminde önemli bir aşamadır.<sup>2</sup> Çünkü şair bu yapıtta ilk olarak kendi hayal ve duygu alemine yönelerek derinleşmiştir.

Rilke'nin 1895 yılında Prag'da başladığı sanat tarihi, edebiyat tarihi ve felsefe eğitimi 1896 yılında Prag üniversitesinin siyasal bilimler fakültesine kaydolmasıyla sona ermiştir. 1897'de Prag'dan ayrılarak Münih'e yerleşen şair, aynı yıl hayatı boyunca etkisinden kurtulamayacağı Lou Andreas Salomé ile tanışmıştır.<sup>3</sup> Rilke bu dönemde kendisine yardımcı olabilecek dostlar aramıştır. Yeni tecrübeler edinebilmek için bir bekleme sürecine girmiştir. Kendi kişiliğini tanıma uğraşından dolayı bu eserine "Advent" adını vermiştir.<sup>4</sup> Advent Hıristiyanlık inancına göre "Hazreti İsa'nın doğumundan yani Noelden önceki dört Pazar günü"<sup>5</sup>ne denir. Buna paralel olarak bir bekleme sürecini ifade etmesi bakımından yapıtın başlığı olan "Advent" in sembolik bir anlamı vardır.

Dörder mısralık iki kıtadan meydana gelen şiir dört ayaklı Jambus biçiminde yazılmıştır. Şiirin özgün bir başlığı yoktur ve kıtaların ikisi de çapraz kafiyelidir.

<sup>1</sup> b.k.z. STAHL, August, *Rilke Kommentar*, Winkler, Tübingen 1978, s.60

<sup>2</sup> b.k.z. STAHL, a.g.e. s.60

<sup>3</sup> b.k.z. STAHL, a.g.e. s.38

<sup>4</sup> b.k.z. ANGELLOTZ, J.-F. *Rainer Maria Rilke, Leben und Werke*, Mynphenburger Verlagshandlung, München 1955, s.53

<sup>5</sup> STEUERWALT, Karl, *A-T Sözlük*, Otto Harasowitz, Wiesbaden 1974, s.19, b.k.z. ayrıca: LURKER, Manfred, *Wörterbuch der Symbolik*, Kröner, Stuttgart 1991, s.7

**“ICH möchte draußen dir begegnen,  
wenn Mai auf Wunder Wunder häuft,  
und wenn ein leises Seelensegnen  
von allen Zweigen niederträuft.”**

.....  
(Rilke Werke I, *Advent, Funde*, s.122)

Şiirin ilk kıtasında Rilke ilkbaharı betimlemektedir. Gerçi bu betimlemede şair ilkbahar kelimesini hiç kullanmamış, fakat gözümüzün önünde canlanan imge bizlere bunu çağrıştırmaktadır. Rilke, mayısın mucize üstüne mucize yığıldığında ve bütün dallardan sessizce ruhun kutsanması süzüldüğünde ona, yani sevgiliye dışarıda rastlamak istediğini belirtmektedir. Şairin “dir” (sana) kelimesiyle sevgiliyi kastettiğini kabul edersek, bu imgedeki ana düşünceyi sevgiliye olan özlem olarak ifade edebiliriz.

Mayısın mucize üstüne mucize yağması ilkbaharla birlikte tabiatta meydana gelen değişimi ifade etmektedir. Bu değişim ise bir mucize olarak değerlendirilmiştir. Aynı yapıtta yer alan bir başka şiirde ilkbaharın yüzlerce mucizesi olduğu ifade edilmektedir:

**“Will dir den Frühling zeigen,  
der hundert Wunder hat.”**

.....  
(Rilke Werke I, *Advent, Funde*, s.126)

Bütün dallardan sessizce ruhun kutsanmasının süzülmesi ve ölü dalların çiçek açması, bu görüntü karşısında şairin zihninde meydana gelen rahatlama olarak yorumlanabilir. Bu rahatlamanın sessizce gerçekleşmesi şairin arzuladığı huzurun ifadesidir.

Rilke ilkbaharı tasvir ederken tabiatın tekrar canlanmasını mistik bir perspektiften seyretmektedir. Mucize (*Wunder*) ve ruhun kutsanması (*Seelensegnen*)

kelimeleri bu ilkbahar tablosuna mistik bir özellik katmaktadır. Rilke işte böyle bir atmosferde sevgilisiyle karşılaşma arzusundadır. Onun bu isteği aynı zamanda sevgiliyi de kutsal bir varlık haline getirmektedir. Gertrud Höhler'in de belirttiği gibi Rilke'nin aşk düşüncesi Tanrı düşüncesiyle bir çok yönden paralellik gösterir. Ona göre Tanrı sevginin yoludur.<sup>1</sup>

.....  
*“Wenn bis zum Wegkreuz auf, zum schlanken,  
 Jasmin die weißen Arme streckt  
 und lind den ewgen Wehgedanken  
 der Stirne Christi überdeckt.”*

(Rilke Werke I, *Adwent, Funde*, s.122)

Şiirin ikinci kıtasında doğanın, yani şairin sevgilisiyle karşılaşmak istediği ortamın betimlenmesi devam etmektedir. Birinci kıtaya bağlantılı olarak düşündüğümüzde şair yaseminin beyaz kollarını dar ve uzun dört yol kavşağına kadar uzattığında ve ezeli ıstırap düşüncesini azaltarak İsa'nın alnını örttüğünde sevgilisine orada rastlamak arzusundadır.

Şair, tabiatın betimlenmesi olan bu imgede mistik bir ortam meydana getirmiştir. Yaseminin kolları beyazdır. Beyaz ise ışığın rengidir ve masumiyeti, huzuru, barışı ve dişiliği ifade eder.<sup>2</sup> Bu durumda beyaz yasemin mutlulukla özdeşleşmektedir.

Dört yol kavşağı ise insan yaşantısındaki bir dönüm noktası olarak yorumlanabilir. Aynı zamanda soyut ve somutun, zaman ve mekânın uyuşmasını ifade eder.<sup>3</sup> Bu durumda yaseminin beyaz kollarını söz konusu olan yol kavşağına

<sup>1</sup> b.k.z. HOHLER, Gertrud, *Niemandes Sohn*, Wilhelm Fink, München 1979, s.125

<sup>2</sup> b.k.z. LURKER, Manfred, *Wörterbuch der Symbolik*, Kröner, Stuttgart 1991, s.824

<sup>3</sup> b.k.z. MOHR, Gerd, Heinz, *Lexikon der Symbole*, Eugen Dietrichs, Düsseldorf-Köln 1971, s.164



betimlenmesiyle meydana gelmektedir. Şairin anlatmak istediği şeyin ölüm olduğunu ise ancak şiirin son iki mısrasında anlayabiliyoruz.

Hıristiyanlık inancını göz önünde tutacak olursak şairin dört yol kavşağında karşılaşmak istediği hem sevgili, hem de İsa'dır. Hıristiyanlığa göre Tanrı'nın elçisi durumunda olan İsa'nın ruhu ilk bahara rastlayan bir zamanda tekrar dünyaya iner. Bir bekleme sürecini ifade etmesi bağlamında yapıtın başlığı (*Advent*) ile bir paralellik içerisindedir. Bu bakımdan şair ilk baharda iki yönden vuslata ermek istiyor: birincisi İsa'ya, ikincisi ise maddi anlamdaki sevgiliye kavuşarak.

---

<sup>1</sup> b.k.z. STAHL, August, "Vokabeln der Not" und "Früchte der Tröstung", Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg 1967, s.21,24

#### 4.2.2. "ICH lebe mein Leben in wachsenden Ringen"

"Das Stunden-Buch"un ilk bölümü olan "Das Buch vom Mönchlichen Leben"de yer alan "ICH lebe mein Leben in wachsenden Ringen" şiiri, 20 Eylül 1898 tarihinde kaleme alınmıştır. 1905 yılında yayınlanmış olan "Das Stunden-Buch" üç kitaptan meydana gelmektedir:

- 1) *Das Buch vom mönchlichen Leben* (1899)
- 2) *Das Buch von der Pilgerschaft* (1901)
- 3) *Das Buch von der Armut und vom Tode* (1903)

Yapıt Rilke'nin 1899-1903 yılları arasında yazdığı şiirlerden oluşmaktadır. Bu dönemde Rilke'nin yaşantısı üretkenliğine büyük ölçüde etki etmiştir. Bu etkiyi sadece "Das Stunden-Buch"da değil, daha başka bir çok eserinde de görmek mümkün. "Das Stunden-Buch"un konusunu Gürsel Aytaç şöyle özetlemiştir:

*"Konu bir Rus rahibinin ibadet, dua ve itiraflarla Tanrı'yi kavrama, ona ulaşma çabaları şeklinde özetlenebilir. Varlıklara kardeşlikten doğan Tanrı'ya kardeşlik düşüncesi hakimdir. Mistik düşünce zincirleri söz konusudur. Tanrı ve insanın bir arada olgunlaştığı düşüncesi eserin odak noktasını oluşturur."*<sup>1</sup>

"Das Stunden-Buch"ta yer alan şiirlerin daha iyi anlaşılması için şairin 1899-1903 yıllarını kapsayan süreçte yaşadıklarına kısaca değinmekte fayda görüyorum. 24.4-18.6.1898 tarihleri arasında Rilke Lou Andreas Salomé ve onun eşiyle birlikte ilk Rusya seyahatini gerçekleştirmiştir. Moskova ve St.Petersburg'daki müzeleri gezerek yazar ve ressamlarla buluşmuştur. Özellikle Tolstoi ile olan buluşması onu derinden etkilemiştir.

<sup>1</sup> AYTAÇ, Gürsel, *Çağdaş Alman Edebiyatı*, Gündoğan, Ankara 1990, s.60, 61

Bu seyahatin dönüşünde “*Buch der Bilder*” ve “*Das Stunden-Buch*” yapıtları için şiirler yazan Rilke, nesir türündeki “*Geschichten von lieben Gott*” ve “*Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*” eserlerini kaleme almıştır.

1900 yılında Lou ile birlikte ikinci Rusya seyahati gerçekleşir. Rilke yapmış olduğu bu seyahatler sonucunda Rus halkından mistik bağlamda etkilenmiştir. Bu etkilenmeyi saf ve kökenini muhafaza eden bir ülkenin insanların kardeşçe birlikte yaşamaları olarak ifade edebiliriz. Rilke’nin kendini Rus halkıyla özdeşleştirdiğini şu mısralardan anlamak mümkün:

.....  
*“In einem Lande, wo die Menschen lauschen,  
 wo jeder ähnlich-einsam ist wie ich.”*  
 .....

(Rilke Werke I, *Das Stunden-Buch*, s.274)

Bu mısralardan anlayabileceğimiz gibi özellikle Rus halkının yalnızlığı Rilke ‘nin ilgisini çekmiş ve onlarla kendisi arasında paralellik kurmuştur. Yalnızlık ise ona göre kutsaldır. Bu kutsallık şairin bir çok şiirinde dile getirildiği gibi, özellikle “*Advent*” yapıtında yer alan şu şiirinde çok açık bir şekilde ifade edilmiştir:

*“Du meine heilige Einsamkeit,  
 du bist so reich und rein und weit  
 wie ein erwachender Garten.  
 Meine heilige Einsamkeit du-  
 halte die goldenen Türen zu,  
 vor denen die Wünsche warten.”*

(Rilke Werke I, *Advent*, s.103)

Şiir yapı bakımından kafiyelidir. Ama klasik şiirin ana unsurlarından biri olan vezin kalıplarına şairin uymadığı görülmektedir. Şiir jambus veya trochäus vezinlerine uymamakta, mısralardaki ayak (vurgu sayıları) da tutmamaktadır. Şiir

çapraz kafiyeli dörder mısralık iki kıtadan meydana gelmiştir. Rilke'nin diğer yüzlerce şiirinde görüldüğü gibi bu şiirin de özgün bir başlığı yoktur. Bu yüzden şiirin ilk mısrası benim de yaptığım gibi bütün kaynaklarda şiirin adı yerine kullanılmıştır.

***“ICH lebe mein Leben in wachsenden Ringen,  
die sich über die Dinge ziehn.  
Ich werde den letzten vielleicht nicht vollbringen,  
aber versuchen will ich ihn.”***

(Rilke Werke I, *Das Stunden-Buch*, s.253)

Hayatını âdetâ su üzerinde oluşan ve gittikçe büyüyerek her şeyin üzerini kaplayan halkalar gibi yaşadığını anlatan şairin, bu imgeyle Tanrı'ya ulaşma çabasını ifade ettiğini bazı simgelerin çözümlenmesiyle anlayabiliriz. Bu imgenin analizi için kilit durumunda olan “Ring” (Halka) ve “Ding” (Şey) simgelerini şöyle açıklayabiliriz: Halka sonsuz bağlılığın ve sadakatin simgesidir.<sup>1</sup> Şey kelimesinin ise dünyaya ait bütün maddi unsurları ifade ettiğini düşünebiliriz. Bu durumda şiirin ilk iki mısrasında karşımıza çıkan imgeyi Tanrıya olan bağlılığın dünyaya malını aşması ve şairin maddiyattan sıyrılarak mistik bir doğrultuda ilerlemesi olarak yorumlayabiliriz. Walter Seifert'e göre Rilke halka simgesini nesnel gerçekliğin insanın iç dünyasına yönelmesi amacıyla kullanmıştır. Bu durumda maddi olan her şey mistik bir özellik kazanmıştır.<sup>2</sup> Dairesel harekete başlangıç ve sonu birleştiren bir motif olarak şairin bir çok şiirinde rastlayabiliriz. Aynı yapıtta yer alan şu mısralar da bunu göstermektedir:

<sup>1</sup> b.k.z. MOHR, Gerd, Heinz, *Lexikon der Symbole*, Eugen Dietrichs, Köln 1971, s.246

<sup>2</sup> b.k.z. SEIFERT, Walter, *Das Epische Werk Rainer Maria Rilkes*, H.Bouvier u.Co. Bonn 1969, s.116

.....  
 “*Mir ist, als wär ich jetzt zugleich  
 Kind, Knab und Mann und mehr.  
 Ich fühle: nur der Ring ist reich  
 Durch seine Wiederkehr.*”  
 .....

(Rilke Werke I, *Das Stunden-Buch*, s.297)

Daire imgesi aynı zamanda insanın yalnızlığına işaret etmektedir. Daire içine kapalı bir bütünün simgesi durumundadır. Kendi içine kapalı dairesel hareket insan dünyasının dışındadır ve sonsuzluğa ulaşmaya çalışır.<sup>1</sup> Söz konusu olan şiirde de şair yalnızdır ve sonsuzluğu arzulamaktadır.

Rilke'nin mistik şiirlerinde sürekli Tanrıya ulaşma çabası vardır. Yine aynı yapıtta yer alan bir başka şiirde Tanrıyı bir katedralle simgeleştiren şair, insanları da adeta onu inşa eden işçilere benzeterek Tanrı'ya kavuşma uğraşının sonsuzluğunu imgeleştirmiştir:

“*Wir bauen an dir mit zitternden Händen  
 und wir türmen Atom auf Atom.  
 Aber wer kann dich vollenden,  
 du Dom.*”

(Rilke Werke I, *Das Stunden-Buch*, s.261)

Tanrı düşüncesi Rilke'de adeta inşasına çalışılan, hiç bir zaman tamamlanamayan, ama sonsuza dek mutlak ve bir bütün olarak var olan bir katedral gibidir.<sup>2</sup> Şiirin üçüncü ve dördüncü mısralarında karşımıza çıkan imgede yine bu sonsuz uğraş ifade edilmektedir. Sonuncusunu belki de tamamlayamayacağını ifade eden şair yine de deneme gayretinde olacağını anlatmaktadır. Şiirin birinci ve ikinci mısralarında anlatılan imgeyle paralellik kurduğumuzda “sonuncusu” (*den letzten*) ifadesini

<sup>1</sup> b.k.z. STAHL, August, “Vokabeln der Not” und “Früchte der Tröstung”, Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg 1967, s.143

<sup>2</sup> b.k.z. BASSERMANN, Dieter, *Der Andere Rilke*, Hermann Gentler, Bad Homburg 1961, s.142

Tanrıya ulaştırılan son halka olarak yorumlayabiliriz. Bu son halkayı Tanrıya kavuşmadaki sınır olarak da değerlendirmek mümkün. Rilke'ye göre bu sınırı aşmak belki de mümkün olmayacaktır. Şair şiirin ilk kıtasında ümit ve ümitsizlik arasında Tanrıya ulaşma çabasının sıkıntısını imgeler aracılığıyla dile getirmiştir.

August Stahl'a göre Rilke sürekli insan mutluluğunun imkansızlığından bahsetmiştir. Kurtuluşu arayan insan sürekli bir engele takılır. Bu engel son adımı atamama engelidir. Ona göre "*Das Stunden-Buch*"un tamamında Tanrıya olan özlem ve ona ulaşmanın imkansızlığı anlatılmıştır. Yapıtın baş kahramanı olan rahibin amacı da Tanrıyı tanımaktır. Ona yönelerek dua etmesinin amacı budur. Yani yapıtta Tanrıyı tanımak isteyen insanın sıkıntısı söz konusudur. Fakat Stahl'a göre bu Tanrı imajı Hıristiyanlığa uygun değildir. Çünkü yapıtta söz konusu olan din, insanı Tanrının sınırına kadar götürse de ona kavuşturmamaktadır. İnsan sınırdaki yaşamaya mahkum edilerek korku-mutluluk, ümit-ümitsizlik gibi ikilemler içerisinde yaşayan bir varlık durumuna sokulmuştur.<sup>1</sup>

.....  
*"Ich kreise um Gott, um den uralten Turm,  
 und ich kreise jahrtausendlang;  
 und ich weiß noch nicht: bin ich ein Falke, ein Sturm  
 oder ein großer Gesang."*

(Rilke Werke I, *Das Stunden-Buch*, s.253)

Şiirin ikinci kıtasının ilk iki mısrasında binlerce yıldan beri Tanrıyı temsil eden kulenin etrafında dolandığını belirten şair, duygularını yine bir imgeyle ifade etmektedir. Bu imgede kullanılmış olan kule ("*Turm*") simgesi öncelikle Babil kulesini hatırlatmaktadır. Babil kulesi yer ve gök arasında kopmuş olan bağlantıyı

<sup>1</sup> b.k.z. STAHL, August, "Vokabeln der Not" und "Früchte der Tröstung", Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg 1967. s.74-77

sunî bir bağlantıyla telâfi etmek ve böylece tanrıların makamına yükselmek, hiç bir ölçü kabul etmeden yükselmeyi amaçlayan fakat insani durumunu aşamayan cesur insanı sembolize etmektedir.<sup>1</sup> Bu noktadan hareketle Rilke'nin Tanrıya ulaşma arzusunda olduğunu, fakat insani unsurlardan kaynaklanan bazı engellere takıldığını ifade ettiğini düşünebiliriz. Bu çabasının binlerce yıldan beri devam etmesi ise, insanlığın tarih boyunca karşı karşıya olduğu bir çileye işaret etmektedir. Birinci kıtânın analizinde belirttiğim gibi bu imgede de insanın Tanrıya ulaşma uğraşının sonsuzluğu işlenmiştir. Rilke 1907 yılında yazdığı "*Der Einsame*" şiirinde kule motifini yine aynı bağlamda kullanmıştır:

*"NEIN: ein Turm soll sein aus meinem Herzen  
und ich selbst an seinen Rand gestellt."*

(Rilke Werke I, *Der Neuen Gedichte Anderer Teil*, s.636)

Bu mısralarda şair kendi yüreğinden meydana gelen bir kulenin kenarında durma arzusunda olduğunu dile getirmektedir. Tanrıya ulaşma çabası yine kule motifiyle dile getirilerek insanın sınır durumuna işaret edilmiştir. Gertrud Hohler'e göre Rilke "*uralte Turm*" simgesinde olduğu gibi "*Der Einsame*" şiirinde de dokunulmamış, saf bir yücelik peşindedir ve bu yücelik onun dünya bakışına bambaşka bir perspektif kazandırmıştır.<sup>2</sup>

Rilke şiirin son iki mısrasında Tanrıya ulaşmanın yolunu simgeler aracılığıyla dile getirmiştir. Bu konuda edebiyat bilimcileri tarafından farklı yorumlar yapılmıştır: Angellotz'un belirttiğine göre şair son anına kadar Tanrıya ulaşmaya çabalayacağını "ilâhî" simgesiyle ifade etmiştir: "*Der Dichter wird der*

<sup>1</sup> b.k.z. MOHR, Gerd, Heinz, *Lexikon der Symbole*, Eugen Dietrichs, Köln 1971, s.296

<sup>2</sup> b.k.z. HOHLER, Gertrud, *Niemandes Sohn*, Wilhelm Fink, München 1979, s. 68,69



*Handwerksmann der letzten stunde sein; das ist die Hoffnung, die ihn treibt, sein Gebet zu singen*"<sup>1</sup> (Şair son anına kadar bir zanaatkâr olarak kalacaktır; bu ümit onun duasını söylemesine teşvik edecektir.) Walter Seifert'e göre ise şair mutlak olana kendi benini bir şahin ve bir fırtınayla somutlaştırarak, veya sanatsal alanın ilgi sahası olan şarkıyla özdeşleştirerek ulaşma çabasındadır.<sup>2</sup> Angellotz ve Seifert her ne kadar bu düşüncelerde bulunsalar da benim düşüncem farklılık arz ediyor. Bu kıtada karşımıza çıkan ve Tanrının simgesi durumundaki kulenin zirvesine ulaşmak için şair kendini şahin (Falke), fırtına (Sturm) ve ilâhi (Gesang) simgeleriyle özdeşleştiriyor. Fakat şiirin son mısrasında yer alan şarkı simgesinin diğerlerinden daha üstün olduğunu düşünüyorum. Şair ne bir şahin gibi uçarak, ne de bir fırtına gibi eserek zirveye ulaşmayı amaçlıyor. O tamamen içe yönelik bir eylem olan "ilâhi", yani dua ile Tanrıya ulaşma çabasındadır.

Rilke günlük hayatta olduğu gibi bir sanatçı olarak da sürekli kendi yalnızlığıyla Tanrıyı bulma uğraşı içerisinde. Bu uğraşın sebebi ise sonsuzluğu yakalamaktır. Bu şiirdeki imgelerin analizinde sonuç olarak ortaya çıkan da insanın Tanrıya ulaşma çabası ve bu süreçte ümit ve ümitsizlik arasındaki yaşantısıdır.

<sup>1</sup> ANGELLOTZ, J.-F. *Rainer Maria Rilke Leben und Werke*, Hympenburger Verlagshandlung, München 1955, s.121

<sup>2</sup> b.k.z. SEIFERT, Walter, *Das Epische Werk Rainer Maria Rilkes*, H.Bouvier u.Co. Bonn 1969, s. 116-117

### 4.2.3. “Du, Nachbar Gott, wenn ich dich manchesmal”

“*Das Stunden Buch*”un “*Das Buch vom Mönchlichen Leben*” bölümünde yer alan şiir 20 Eylül 1899 tarihinde kaleme alınmıştır. “*Das Stunden-Buch*”un bu bölümü Rilke’nin Salomé çiftiyle birlikte gerçekleştirdiği birinci Rusya seyahati dönüşünde ortaya çıkmıştır. Rusya’nın Rilke üzerinde bıraktığı etki “*Das Stunden-Buch*”un tamamında olduğu gibi bu şiirde de görülmektedir.

Rilke’nin şairlik hayatına başladığı ilk yıllarda onun bir Tanrı arayıcısı olduğu ifade edilmiştir. “*Das Stunden-Buch*”un daha sonraki yapıtlara göre daha çabuk kabul görmesinin sebebi, sadece dilinin ihtişamı ve etkileyiciliğinden kaynaklanmamaktadır. Bu yapıtta çok eskiye dayanan dini ve düşünsel bir mirasın güncelleştirilmesi söz konusudur. Yapıttaki şiirler biçimsel olarak yeni olsa da, içerik çok eskiye dayanmaktadır.<sup>1</sup> Tanrının dünya ile bütünleşme düşüncesi ağırlıklı olarak işlenen konudur. Tanrının dünya ve insanlarla kaynaşması, mistik bağlamda insanın kendisiyle barışık olmasını sağlayarak onu zihinsel olarak rahatlatmaktadır.<sup>2</sup> Yapıtta Hıristiyanlığın Tanrı anlayışıyla özdeşleşmeyen kutupluluklar kullanılarak çok sayıda özgün imgeler meydana gelmiştir.

“*Das Stunden-Buch*”un içeriği adeta bir dua kitabı gibidir. Rilke kendini sanatçı bir rahiple özdeşleştirerek Tanrıya yönelmektedir. Şair bu yapıtın format olarak 16.yy dua kitaplarına benzemesini yayıncısından özellikle rica etmiştir. Bu yüzden “*Das Stunden-Buch*”un ilk basıldığı şekli dış görünüş itibarıyla bir incili andırır. Rilke eserinin insanlar tarafından her gün kullanılan bir nesne olmasını

<sup>1</sup> b.k.z. BASSERMANN, Dieter, *Der Andere Rilke*, Hermann Gentler, Bad Homburg 1961, s.140

<sup>2</sup> b.k.z. BASSERMANN, a.g.e. s.140

özellikle arzulamıştır. Amacı insanların Tanrıya yönelmeleri için onlara dualar sunmaktır.<sup>1</sup>

Nitzsche'nin etkisiyle Tanrı inancının toplumda zayıflaması üzerine Rilke sanatsal yeteneğini kullanarak Tanrının tüketilmiş olabileceğine dair korkusunu yenmeye çalışmıştır. Angellotz onun bu çabasını şöyle dile getirmiştir:

*“Den toten Gott, den er aufgegeben hat, ersetzt Rilke durch einen zukünftigen Gott, dessen Erschöpfung er sein Dichtertalent widmen will.”<sup>2</sup>*

(Rilke terkettiği ölü Tanrıyı geleceğe yönelik bir Tanrıyla telafi etmiştir ve onun yaradılışını kendi şairsel yeteneğine ithaf etmek ister.)

Rilke'nin bu çabasının sebebi ise özlemdir. Özlem, Rilke'nin Tanrı anlayışı için bir anahtar kelimedir. Bu özlem Tanrının etki alanına girilmesi değil, insanın kendi sınırlarını aşmasıdır. Tanrıya ulaşma çabası ise sanatsal uğraşla eşdeğer tutulmuştur.<sup>3</sup> Şu mısralarda belirtildiği gibi, ona göre sanatçı ancak Tanrıya ulaştığında kendi beniyi bütünleşebilir:

*“Einer der träumt dich zu vollenden  
und: daß er sich vollenden wird.”*

(Rilke Werke I, *Das Stunden-Buch*, s.291)

August Stahl'a göre Rilke'nin yaşadığı dönem sanayileşmeyle birlikte Schopenhauer ve Nitzsche'nin etkisinin ağırlıklı olarak hissedildiği bir dönemdir. Bu dönemde insanlar çaresizlik ve güvensizlik içerisinde yaşarken Hıristiyanlıkla

<sup>1</sup> b.k.z. ANGELLOTZ, J.-F. *Rainer Maria Rilke Leben und Werke*, Mympenburger Verlagshandlung, München 1955, s.116

<sup>2</sup> ANGELLOTZ, a.g.e. s.119

<sup>3</sup> b.k.z. HOHLER, Gertrud, *Niemandes Sohn*, Wilhelm Fink, München 1979, s.124

alay edilmekteydi. İşte böyle bir dönemde Rilke mistik bağlamda yaşamaya dair bağlılıktan söz etmiştir. Stahl Rilke'nin dünyaya olan bağlılığı ve insan varlığını işleyen yapıtlarını pesimizmi ve nihilizmi aşmaya çalışan eserler olarak değerlendirmektedir.<sup>1</sup> Bassermann ise nihilizmin etkisiyle Tanrının unutulacağı korkusu Rilke'yi harekete geçirdiğini ve onu Tanrı düşüncesini tekrar olgunlaştırmaya yönelttiğine inanır.<sup>2</sup> Fakat Rilke'nin Tanrı düşüncesi İncil'de anlatılana uymaz. Onun Tanrısı bazen tanınabilir, bazen de tanınamazdır; bazen içeride, bazen de dışarıdadır; bazen bir kral, bazen de bir dilencidir; bazen bir karanlık, bazen de aydınlıktır; bazen bulutlarda gizlidir ve bu şiirde olduğu gibi bazen de bir komşudur.<sup>3</sup> “*Das Stunden-Buch*”taki diğer şiirlerde de hiç bir zaman günahkar ve suçlu birisinin haykırıları söz konusu değildir. Yöneldiği Tanrı ona hiçbir zaman cenneti vadetmez. Onun Tanrısı soyut alemin olduğu kadar dünyanın da imgesidir.<sup>4</sup>

Tanrı çok güncel bir ilişki içerisine sokularak günlük hayata uyarlanmıştır. İçerik olarak okuyucuya güven veren bir yapısı vardır<sup>5</sup> Şair Tanrının unutulmasından endişelenerek adeta onu muhafaza etme çabasındadır.

Şiir dört bölümden oluşmaktadır. Birinci bölüm sekiz, ikinci bölüm altı, üçüncü bölüm dört ve dördüncü bölüm iki mısralıktır. Kıta yapısı ve mısraların farklı uzunlukları bakımından klasik şiir biçimine uymasa da, kafiyelere önem verilmiştir.

***“ Du, Nachbar Gott, wenn ich dich manchesmal  
in langer nach mit hartem Klopfen störe, -  
so ists, weil ich dich selten atmen höre***

<sup>1</sup> b.k.z. STAHL, August, *Rilke Kommentar*, Winkler, München 1978, s.20

<sup>2</sup> b.k.z. BASSERMANN, Dieter, *Der Andere Rilke*, Hermann Gentler, Bad Homburg 1961, s.142

<sup>3</sup> b.k.z. KIPPENBERG, Katharina, *Rainer Maria Rilke*, Insel, Leipzig 1942, s.91

<sup>4</sup> b.k.z. KIPPENBERG, a.g.e. s.92

<sup>5</sup> b.k.z. BASSERMANN, Dieter, *Der Andere Rilke*, Hermann Gentler, Bad Homburg 1961, s.142

***und weiß: Du bist allein im Saal.  
Und wenn du etwas brauchst, ist keiner da,  
um deinen Tasten einen Trank zu reichen:  
Ich horche immer. Gieb ein kleines Zeichen.  
Ich bin ganz nah.***

(Rilke Werke I, *Das Stunden-Buch*, s. 255)

Daha ilk mısrada şairin Tanrıya seslenişini görüyoruz. Onu bir komşuya benzeterek adeta teselli etmektedir. Şiirin ilk dört mısrasındaki imgeyi şöyle tarif etmek mümkün: Şair Tanrıyı yanı başındaki evde yalnız başına yaşayan bir komşuya benzetmekte ve o komşudan haber alamadığında endişeye, korkuya kapılmakta ve bu endişeyle kapısını çalmakta. Fakat şairin Tanrıya yönelmesinin sebebi ondan bir şeyler istemek değildir. Onun yalnız olduğunu bilmektedir ve varlığını nadiren hissetmektedir. Tanrının yalnız olması 19.yy sonunda Nietzsche'nin etkisiyle toplumun Tanrı inancından uzaklaşması olarak yorumlanabilir. İnsanlar Tanrıyı unutmaya başlamışlardır ve bir bakıma onu yalnızlığa terk etmişlerdir. Şaire göre Tanrı bu yüzden yalnızdır ve bu yüzden nefes alışlarını, bir başka deyişle varlığını nadiren hissetmektedir. "*Ich lebe mein Leben in wachsenden Ringen*" şiirinin analizinde de belirttiğim gibi, Rilke bir çok şiirinde yalnızlığı arzulanan bir şey olarak işlemiştir. Fakat Tanrının yalnızlığı coşkulu bir şey değildir. Onun yalnızlığı terkedilmişliktir.<sup>1</sup>

Rilke kıtanın son dört mısrasında duvara vurma sebebini, kıtanın ilk dört mısrasında anlatılan imgenin uzantısı olarak yine bir imgeyle dile getirmektedir. Tanrının bir şeye ihtiyacı olduğunda onun ellerine bir içecek verecek hiç kimse yoktur. Bu imgede yine Tanrının yalnızlığı vurgulanmaktadır. Fakat son iki mısrada

<sup>1</sup> b.k.z. HOHLER, Gertrud, *Niemandes Sohn*, Wilhelm Fink, München 1979, s. 67

şair sürekli onu dinlediğini ve ondan bir işaret beklediğini dile getirmektedir. Rilke'nin Tanrıdan bir işaret bekleme ve sürekli onu dinleme, Tanrıya olan sadakatinin bir göstergesi olarak yorumlanabilir. Rilke kendini Tanrıya o kadar yakın hissetmektedir ki, kıtanın ilk mısrasında da belirtildiği gibi onunla adeta bir komşu gibidir.

Şair sadece onun bir ihtiyacının olup olmadığını bilmek için kapıya vuruyor. Rilke tanrıyı adeta bir şeye ihtiyacı olan bir komşu olarak somutlaştırmıştır. Sanki onun gönlünü almak istiyor. Herkes Tanrıyı yalnız bıraksa da, Rilke hep onun yanında olduğunu dile getiriyor. Aynı zamanda komşu imgesinden hareketle Tanrıya olan yakınlığını anlatıyor. Çocuksu bir içtenlik ve sevgiyle Tanrıya yöneliyor.

.....  
*“Nur eine schmale Wand ist zwischen uns,  
 durch Zufall; denn es könnte sein:  
 ein Rufen deines oder meines Munds-  
 und sie bricht ein  
 ganz ohne Lärm und Laut.”*  
 .....

(Rilke Werke I, *Das Stunden-Buch*, s. 255)

Kendisi ile Tanrının arasında çok ince bir duvarın olduğunu belirten Rilke, bu duvarın da bir tesadüfle yıkılabileceğini ifade etmiştir. Duvarı yıkacak olan tesadüf ise kıtanın üçüncü ve dördüncü mısralarında anlatılmıştır. Tanrının ya da şairin ağzından çıkabilecek bir sesleniş duvarı sessizce yıkabilir.

Tanrı ile şair arasındaki incecik duvar, simgesel olarak şair ile Tanrı arasında neredeyse hiçbir şeyin olmadığını ifade ediyor. Duvar her an yıkılabilecek durumdadır. Rilke Tanrıya ulaşmak için ondan bir işaret beklemektedir. Aradaki bu

duvar şiirin 3. bölümünde belirtildiğine göre aslında yine Tanrının kendisidir. Onun imajlarıdır ve aslında engel bile değildir.

“ *Aus deinen Bildern ist sie aufgebaut.*

*Und deine Bilder stehn vor dir wie Namen.  
Und wenn einmal das Licht in mir entbrennt,  
mit welchem meine Tiefe dich erkennt,  
vergeudet sichs als Glanz auf ihren Rahmen.”*

(Rilke Werke I, *Das Stunden-Buch*, s. 256)

Şiirin ikinci bölümünde söz konusu olan duvar onun resimlerinden meydana gelmektedir ve bütün resimler onun önünde bir isim gibi durmaktadır. Bu imgede Rilke'nin duvarın resimlerden meydana geldiğini belirtmektedir. Bu resimler ilk iki kıtada olduğu gibi Tanrıyı betimleyen imgelerdir. Böylece Rilke ikinci bölümde söz konusu olan duvara açıklık kazandırarak, arada varmış gibi görülen engelin aslında olmadığını dile getiriyor.

“*Und meine Sinne, welche schnell erlahmen,  
sind ohne Heimat und von dir getrennt.”*

(Rilke Werke I, *Das Stunden-Buch*, s. 256)

Şiirin son bölümünde ise şairin Tanrıya olan bağlılığı doruğa çıkmıştır. Rilke kendi varlığının değersiz bir şey olduğunu onun çabuk yorulması imgesiyle anlatmıştır. Tanrıdan ayrılmak ise ona göre vatansız olmakla özdeştir. Rilke şiirin bu son kıtasında Tanrıyı vatanla özdeşleştirerek onu yüceltmıştır.

Bu imgeler birinci bölümün analizinde de olduğu gibi genel olarak şairin kendisini Tanrıya ne kadar yakın hissettiğini ve ona ne kadar sadık olduğunu dile getirmektedir. Aralarında bulunan duvar çok incedir. Hatta bir tesadüf sonucu



yıkılabilir. Duvarın yıkılması Tanrı ile kul arasındaki engelin ortadan kalkması olarak yorumlanabilir.

Şiirin tamamını göz önünde bulundurduğumuzda, Rilke'nin çok eskiye dayanan bir konuyu çok farklı ve özgün bir biçimde dile getirdiğini görmekteyiz. Rilke çok eski bir konuyu kendine özgü bir şekilde güncelleştirmiştir. Şiirde söz konusu olan Tanrı Hıristiyanlık inancının geleneksel anlamdaki Tanrı düşüncesiyle özdeşleşmemektedir. O adeta insanlarla birlikte yaşayan bir varlık olarak düşünülmüştür. Rilke'nin Tanrı inancı Kippenberg'in de belirttiği gibi Hıristiyanlığa uygun değildir. Onun kendine özgü kuralları ve başka bir tanrısı vardır.<sup>1</sup>

Şiirin tamamı göz önünde bulundurulduğunda, imgeler aracılığıyla güncel bir biçime sokulan Tanrı, okuyucuda samimiyet ve güven uyandıran karaktere bürünmüştür. Şair cüretkârca ve neredeyse küstah bir tavırla Tanrıyı kişiselleştirmiştir. Şiirde anlatılan Tanrı imajı okuyucuda ihtiyar, terk edilmiş ve yalnız bir komşu imgesini çağırıştırıyor. Rilke onun bu durumundan endişe ediyor. Nefes alışını nadiren duyması, yalnız bırakılması, sanayileşmeyle birlikte insanların Tanrıdan uzaklaşmasına işaret etmektedir. Rilke adeta Tanrıyı teselli eden bir üslupla ona yönelmektedir ve herkes ondan uzaklaşsa bile kendisinin her zaman onun yanında olacağını anlatmaktadır.

---

<sup>1</sup>b.k.z. KIPPENBERG, Katharina, Rainer Maria Rilke, Insel, Leipzig 1942. s. 60

#### 4.2.4. “ICH kann nicht glauben, daß der kleine Tod”

Şiir 26 Eylül 1899 tarihinde kaleme alınmış ve “*Das Stunden-Buch*” yapıtının “*Das Buch vom Mönchlichen Leben*” bölümünde yer almaktadır. Bu tarih Rilke’nin birinci Rusya seyahatinden geriye döndüğü zamana rastlar. “*Das Stunden-Buch*”un tamamında olduğu gibi bu şiirde de Rusya’nın Rilke üzerinde bıraktığı etki belirgindir.

Şiir jambus vezninde yazılmıştır ve değişik bir metrik yapıya sahiptir. Birinci ve ikinci kıtalarda beş ayaklı; üçüncü mısrada iki ve dördüncü mısrada üç ayaklı jambus vezni görülür. a-b-a biçimindeki kafiye yapısı ilk iki kıtada aynıdır. Üçüncü kıta ise c-d-d-c biçiminde kafiyelendirilmiştir. Şiirin özgün bir başlığı yoktur.

***“ICH kann nicht glauben, daß der kleine Tod,  
dem wir doch täglich übern Scheitel schauen,  
uns eine Sorge bleibt und eine Not.”***

.....  
(Rilke Werke I,*Das Stunden-Buch*,s.275)

Rilke şiirin bu ilk kıtasında her gün tepeden baktığımız ölümün bizler için dert ve felaket olacağına inanmadığını dile getirmektedir. Bu mısralarda özellikle üzerinde durulması gereken “küçük ölüm” (*der kleine Tod*) ifadesiyle şairin neyi kastettiğidir. Rilke şiirlerinde küçük ve büyük olmak üzere ölümü ikiye ayırmıştır. Küçük ölüm ona göre hayatın olgunlaşmadan, erken, yani beklenmeden gelen ölümdür.<sup>1</sup> Şair aynı yapıtın “*Von der Armut und vom Tode*” bölümünde yer alan şu mısralarda küçük ölümü olgunlaşmamış meyveye benzetmektedir:

<sup>1</sup> b.k.z. HIPPE, Robert, *Der Tod im deutschen Gedicht*, C.Bange, Hollfeld 1971, s.43, b.k.z. ayrıca: ANGELLOTZ, j.-F, *Rainer Maria Rilke Leben und Werke*. Mynphenburger Verlagshandlung, München 1955, s.129

.....  
*“Dort ,ist der Tod. Nicht jener, dessen GrüÙe  
 sie in der Kindheit wundersam gestreift,-  
 der kleine Tod, wie man ihn dort begreift;  
 ihr eigener hängt grün und ohne SüÙe  
 wie eine Frucht in ihnen, die nicht reift.”*

(Rilke Werke I, *Das Stunden-Buch*, s.347)

Bu mısralarda bir çocuğun ölümüne işaret edilmektedir. Olgunlaşmayan meyve ise erken yaşta gelen ölümün simgesidir. Ölüm henüz olgunlaşmamıştır. Çünkü şair onun vakitsiz geldiğine inanmaktadır.

Yine aynı yapıtta yer alan şu mısralardan şairin büyük ölümle neyi kastettiğini anlayabiliriz:

.....  
*“DENN wir sind nur die Schale und das Blatt.  
 Der große Tod, den jeder in sich hat,  
 Das ist die Frucht, um die sich alles dreht.”*

(Rilke Werke I, *Das Stunden-Buch*, s.347)

Robert Hippe'nin de belirttiği gibi Rilke bu mısralarda olgunlaşmış ölüme işaret etmektedir.<sup>1</sup> Ölüm insan hayatında merkezi bir yere oturtularak her şeyin onun ekseninde hareket ettiği belirtilmektedir. Rilke'nin şiirlerinde ölüm insan hayatına olağan bir şeymiş gibi dahil edilmiştir. Ölüm adeta olgunlaşmış bir meyve gibidir ve olgunlaşması için insanların çaba sarf etmeleri gerekir. Hippe bu durumu şöyle ifade etmektedir:

*“Der Tod muß, um ein eigener, großer zu werden ins Leben  
 hineingenommen, wie ein Kind oder eine Pflanze gepflegt werden”<sup>2</sup>*

(Ölümün özel ve yüce olabilmesi için hayata dahil edilerek bir çocuk veya bir bitki gibi bakılması gerekir)

<sup>1</sup> b.k.z. HIPPE, a.g.e. s.43

<sup>2</sup> HIPPE, a.g.e. s.43

Rilke'nin küçük ölüm ve büyük ölümle neyi kastettiğini örneklerle açıkladıktan sonra, yine *“ICH kann nicht glauben daß, der kleine Tod”* şiirine dönmek istiyorum. Bu bilgileri göz önünde bulundurduğumuzda şiirin ilk kıtasından Rilke'nin erken yaşta gelen ölümü ifade ettiği sonucuna varabiliriz. Bu ölüm *“übers Scheitel Schauen”* (tepeden bakmak) ifadesiyle küçümsenmektedir. Küçümsenmesinin ve hafife alınmasının sebebi ise şiirin ikinci kıtasında anlatılmaktadır.

.....  
*“Ich kann nicht glauben, daß er ernsthaft droht;  
 ich lebe noch, ich habe Zeit zu bauen:  
 mein Blut ist Länger als die Rosen rot.”*  
 .....

(Rilke werke I, *Das Stunden-Buch*, s.275)

Rilke şiirin ikinci kıtasında ölümün ciddi bir şekilde tehdit ettiğine inanmadığını dile getirmiştir. Bunun sebebini ise hâlâ inşa etmekte olduğuna ve kanının gülün kırmızısından daha uzun olduğuna bağlamaktadır.

Bu kıtada söz konusu olan ölüm, birinci kıtayla bağlantılı olarak düşünüldüğümüzde, küçük, yani olgunlaşmamış ölümdür. Şair bu ölümden korkmaz.

Rilke'nin hâlâ inşa etmeye çalıştığı şeyin ney olduğunu aynı yapıtta yer alan şu mısralardan çıkarabiliriz:

.....  
*“WIR bauen an dir mit zitternden Händen  
 und wir türmen Atom auf Atom.  
 Aber wer kann dich vollenden,  
 du Dom.”*  
 .....

(Rilke werke I, *Das Stunden-Buch*, s.261)

Tanrı Rilke'ye göre adeta inşasına çalışılan bir katedral gibidir ve küçük ölüm onun bu çabasını engelleyebilir.

Görüldüğü gibi Rilkenin çok özgün bir Tanrı inancı vardır. Tanrı bazen bir kök, bazen bir ağaç, bazen hemen yakınımızdaki komşu, bazen de inşa edilen bir katedral gibidir. Bazen sınırsız bir şekilde insanların hayal gücüne bağlıdır. Gertrud Hohler'in de belirttiği gibi Rilke Tanrı'yı insanlara muhtaç bir varlık olarak ifade etmiştir.<sup>1</sup> Rilke'nin bu düşüncesi analizini yaptığım şiirle aynı sayfada yer alan şu şiirde de açık bir şekilde anlatılmıştır:

*“WAS wirst du tun, Gott, wenn ich sterbe ?  
Ich bin dein Krug (wenn ich zerbreche?)  
Ich bin dein Trank (wenn ich verderbe?)  
Bin dein Gewand und dein Gewerbe,  
Mit mir verlierst du deinen Simm.”*

.....  
(Rilke Werke I, *Das Stunden-Buch*, s.275)

Tanrıyı inşa edilmekte olan bir katedrale benzeten şiirde ölüm düşüncesi henüz olgunlaşmamıştır. Çünkü o hâlâ Tanrıyı oluşturma gayreti içerisinde. Bu süreç tamamlanmadan gelecek olan ölüm ise şairin ifadesine göre küçük, yani vakitsiz bir ölümdür.

Kıtanın son mısrasında şair kanının gülün kırmızısından daha uzun olduğunu belirtiyor. Simgesel olarak kan Tanrının insana verdiği bir değerdir ve yaşamın ta kendisidir.<sup>2</sup> Rilke bir başka şiirinde kan ile mistisizm arasında bağlantı kurarak şu mısraları yazmıştır:

<sup>1</sup> b.k.z. HOHLER, Gertrud, *Niemandes Sohn*, Wilhelm Fink, München 1979, s.130

<sup>2</sup> b.k.z. MOHR, Gerd, Heinz, *Lexikon der Symbole*, Eugen Dietrichs, Köln 1971, 54, b.k.z ayrıca: LURKER, Manfred, *Wörterbuch der Symbolik*, Kröner, Stuttgart 1991, s.104

.....  
*“Du mußt uns milde sein Marie,  
 wir blühen aus deinem Blut,”*  
 .....

(Rilke Werke I, *Die Frühen Gedichte*, s.185)

Bu mısralardan da anlayabileceğimiz gibi kan Tanrısallığı, yüceliği ve Tanrının insana verdiği bir değeri, yani yaşamı temsil etmektedir. Gül ise kokusu, güzelliği ve çabuk geçmesi sebebiyle ölümün ve aşkın simgesidir.<sup>1</sup> Kan ve gülün simgesel anlamlarını göz önünde bulundurduğumuzda, Rilke'nin bu imgede kendisine mistik bir değer yüklediğini ve ömrünün gülün ömrü gibi kısacık olmadığını belirttiğini düşünebiliriz. Angellotz'a göre *“Das Stunden-Buch”*un baş kahramanı olan ve Rilke'nin kendisini onunla özdeşleştirdiği ressam rahibin gerçek korkusu Tanrının ölümüdür. Çünkü ona göre insanın ölümü Tanrının ölümü demektir:

*“Der maler-Mönch bangt also um Gott, denn der Tod des Menschen  
 würde auch den Tod Gottes bedeuten.”*<sup>2</sup>

(Demek ki ressam rahip Tanrı için kaygılanıyor, çünkü insanın ölümü aynı zamanda Tanrının ölümü anlamına gelecektir.)

.....  
*“Mein Sinn ist tiefer als das witzige Spiel  
 mit unsrer Frucht, darin er sich gefällt.  
 Ich bin die Welt,  
 aus der er irrend fiel.”*

(Rilke Werke I, *Das Stunden-Buch*, s.275)

Bu kıtada şairin ölümün erken geleceğine dair endişeden ve ölüm korkusundan uzak oluşu bir sonuca bağlanmaktadır. Rilke kıtanın ilk iki mısrasında mantığının, kendisinden korkulmasından hoşlanan bu komik oyundan daha derin olduğunu

<sup>1</sup> b.k.z. LURKER, a.g.e. s.630

<sup>2</sup> ANGELLOTZ, J.-F. *Rainer Maria Rilke Leben und Werke*, Mymphenburger Verlagshandlung, München 1955, s.129

belirtiyor. Ölümün komik bir oyuna benzetildiği bu mısralarda ölüm korkusunun aşıldığı açık bir şekilde anlatılmıştır. Bu korkunun aşılmasını sağlayan unsur ise mantık olarak belirtilmiştir.

Son iki kıtada karşımıza çıkan imgede şair ölümün kendisini ölümün üzerinden şaşkın bir şekilde düştüğü bir dünyaya benzetmektedir. “*Das Stunden-Buch*”ta sıkça karşımıza çıkan bu tür değişim metaforları (Verwandlungsmethapher) bu imgede şairin kendisini dünyaya benzetmesiyle meydana gelmektedir. Bu değişim Tanrıya yakınlaşmak isteyen ruhun ifadesidir. Şair Tanrıya ait bir nesneye dönüşerek onunla bir bütünlüğe ulaşır. Tanrı ile insanın birbirinden ayrılmaz oldukları, birbirlerine bağımlı olduklarının anlatılmasıyla anlaşılır.<sup>1</sup> Bu durumda şairin kendisini Tanrıya ait bir nesneye, yani dünyaya benzetmesi onun kendisini Tanrıya ne kadar yakın hissettiğinin işareti olarak yorumlanabilir. Fakat bu şiirde sıra dışı olan, insanın Tanrıya ölümle değil, tam tersi yaşayarak kavuşma çabasıdır. Bilindiği gibi ölüm genellikle Tanrıya kavuşturan bir araç olarak işlenmiştir. Fakat Rilke bu şiirinde Tanrıyı oluşturmayı bir görev olarak görmektedir. Bu görevini yerine getirebilmesi için yaşaması gerektiğine inanmaktadır. Ölüm onun için Tanrıyı oluşturma çabasının yanında artık korkunçluğunu kaybetmiştir. Ölüm korkusu bu şekilde aşılmıştır. Öyle ki ölüm onun için eğlenceli bir oyun haline gelmiştir.

---

<sup>1</sup> b.k.z. STAHL, August, “Vokabeln der Not” und “Früchte der Tröstung”, Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg 1967, s.105



#### 4.2.5. “LÖSCH mir die Augen aus: ich kann dich sehen”

“LÖSCH mir die Augen aus: ich kann dich sehen” şiiri 1897 yılında Wolfratshausen’de kaleme alınmıştır ve Lou Andreas Salomé’nin hatıralarında yer aldığına göre, Lou’nun ricası üzerine ancak yazıldığından dört sene sonra, 18 Eylül 1901 tarihinde “Das Stunden-Buch”un “Das Buch von der Pilgerschaft” bölümünde yayınlanmıştır.<sup>1</sup> Lou’ya olan yoğun aşk duygularının ifadesi olan bu şiiri Rilke bir gün onun odasına bırakmıştır.<sup>2</sup> Fakat bu aşk hiç bir zaman karşılıklı bir ilişkiye dönüşmemiş, hep platonik seviyede kalmıştır.

Bu şiirin daha iyi anlaşılabilmesi için Lou Andreas Salomé ile Rilke’nin ilişkisine kısaca değinmek istiyorum. Lou Andreas Salomé 1897 yılının Mayıs ayında şair Wassermann tarafından Rilke ile tanıştırılmıştır.<sup>3</sup> Bu tanışma Rilke’nin hayatındaki dönüm noktalarından birisidir. Lou Petersburg’lu bir generalin kızıdır ve Rilke ile tanışmadan önce edebi olarak kendini geliştirmiştir. Nietzsche ile kurduğu dostluk, oryantalist Friedrich Karl ile evlenmesiyle son bulmuştur. Rilke onunla tanıştığında, Lou on seneden beri evliydi. Ona olan duygularını sadece aşk bağlamında değil, aynı zamanda bir anne ve bir öğretmen doğrultusunda değerlendirmek gerekir.

1899 yılında Salomé çifti ile birlikte ve 1900 yılında sadece Lou ile birlikte yaptığı Rusya seyahatlerinin etkisi Rilke üzerinde büyük olmuştur. Lou’nun tabiat ve hayvanlara karşı olan tutkusu Rilke’yi gerçeklerden ve romantizmden uzak bir şehir

<sup>1</sup> b.k.z. SCHULLER, Marianne, *Gedicht-Körper*, in: GRODDEK, Wolfram, *Interpretationen Gedichte von Rainer Maria Rilke*, Reclam, Stuttgart 1999, s.12

<sup>2</sup> b.k.z. PRATER, A. Donald, *Ein Klingendes Glas*, Carl Hanser, München 1986, s.81

<sup>3</sup> b.k.z. SEIFERT, Walter, *Das Epische Werk Rainer Maria Rilkes*, H.Bouvier u. Co. Bonn 1969, s.47

şairi olmaktan uzaklaştırmıştır. Rilke onun etkisiyle farklı bir üslupla yazmaya başlamıştır. Yapmış oldukları seyahatler sonucunda Rilke içe yönelerek duygusal bir karaktere bürünmüştür. Güvensiz ve gazeteci üslubuyla yazılmış olan mektupları değişime uğramış ve kendi gerçek üslubunu bulmuştur. Rilke’de meydana gelen bir başka değişim ise el yazısının neredeyse okunaksız hale gelmesidir. Bu değişim de sanatındaki farklılaşmanın belirtisi olarak yorumlanmıştır.<sup>1</sup> Lou ona çok feminen bir tınısı olduğuna inandığı René ismiyle değil, Rainer adıyla hitap etmiştir. Rilke’de bu ismi itirazsız kabul etmiştir.<sup>2</sup>

Lou’nun Rilke’yi bu derece etkilemesinin sebebi bir bakıma annesiyle olan kötü ilişkisinden kaynaklanmaktadır. Annesinin düşüncesiz şefkati onu çevresinden koparmıştır.<sup>3</sup> 15 Nisan 1904’te Lou’ya bir mektubunda şunları yazar:

*“Meine Mutter kam nach Rom und ist noch hier. Ich sehe sie nur seltent, aber-Du weist es- jede Begegnung mit ihr ist eine Art Rückfall...Wenn ich diese verlorene, unwirkliche, mit nichts zusammenhängende Frau, die nicht altwerden kann, sehen muß, dann fühle ich, wie ich schon als Kind von ihr fortgestrebt habe, und fürchte tief in mir, daß ich, nach jahren und jahren Laufens und gehens, immer noch nicht fern genug von ihr bin, daß ich innerlich irgendwo noch Bewegungen habe, die die andere Hälfte ihrer verkümmerten gebärden sind, Stücke von Erinnerungen, die sie zerschlagen in sich herumträgt; dann graut mir vor ihrer zerstreuten Frömmigkeit, vor ihrem eigensinnigen Glauben, vor allem diesen Verzerrten und Entstellten, daran sie nicht gehängt hat, selber leer wie ein Kleid, gespenstig und schrecklich. Und daß ich doch ihr Kind bin; daß in dieser zu nichts gehörenden, verwaschenen Wand irgendeine kaum erkennbare Tapentür mein Eingang in die Welt war-(wenn anders solcher Eingang überhaupt in die Welt führen kann...)!”<sup>4</sup>*

<sup>1</sup> b.k.z. PRATER, A. Donald, *Ein Klingendes Glas*, Carl Hanser, München 1986, s.82, b.k.z. ayrıca: ANGELLOTZ, J.-F. *Rainer Maria Rilke Leben und Werke*, Myphenburger Verlagshandlung, München 1995, s.68

<sup>2</sup> b.k.z. PRATER, a.g.e. s.82

<sup>3</sup> b.k.z. BASSERMANN, Dieter, *Der Andere Rilke*, Herman Gentler, Bad Homburg 1961, s.80

<sup>4</sup> RILKE, Rainer, Maria, *Rainer Maria Rilke Lou Andreas Salomé Briefwechsel*, hrsg. von: Ernst Pfeiffer, Max Niehans, Zürich 1952, s.143

(Annem Roma'ya geldi ve hâlâ burada. Onu seyrek görüyorum, -sen bilirsin ya- onunla her karşılaşma, bir çeşit geriye dönüş... Ben bir türlü ihtiyarlamayan bu kaybolmuş, gerçek dışı, hiçbirşeyle ilgisi olmayan bu kadını görmek zorunda kaldım mı, daha çocukken ondan nasıl kaçtığımı hissediyorum ve ruhumun derinlerinde korkuyorum ki yıllar sonra kaçış ve gidiş yıllarımdan sonra ondan yeterince uzaklaşamadım ve içimin bir yerlerinde onun küskün tavırlarının öteki yarısı olan kıpırtılar var, kırık bir şekilde içinde dolaştığı hatıralardan parçalar; o zaman onun dalgın dindarlığından, inatçı inancından, en çok da onun asıldığı, bir elbise gibi boş, hortlak gibi ve ürkütücü bu bozuk çehreli ve çirkinleşmiş şeyden korkuyorum. Ve onun çocuğu oluşundan; bu hiçbirşeye ait olmayan, soluk duvarda herhangi bir farkedilemez kağıt kaplı kapının benim dünyaya giriş kapımın oluşundan- (böyle bir kapı sanki dünyaya getirirmiş gibi...) !) (Çev. Gürsel Aytaç, henüz basılmakta olan eseri)

Bu nedenle o zamanlar 22 yaşında olan Rilke'nin kendisinden 15 yaş büyük olan Lou'da annesinde bulamadığı şefkati aradığı düşünülebilir. Kendisinden düşünce olarak da çok daha olgun olan Lou, onun şairliğini sorumluluk bağlamında etkilemiştir. Rilke onun etkisiyle şairlik uğraşına çok daha ciddi bir şekilde eğilmiştir. Fakat sevgilisi ona daha çok bir anne imajı çağrıştırdığından ve sığınma içgüdüsünden kurtulamadığı için yetişkin insan olma yolundaki gelişimi sekteye uğramıştır. Dieter Bassermann onun bu durumunu şöyle ifade eder: "*Es war unmöglich, daß in dem knabenhaften Jüngling der Mann heranwachsen könnte.*"<sup>1</sup> (Çocuksu gençte erkekliğin ortaya çıkması imkansızdı). 6 Temmuz 1898 tarihinde Floransa güncesine Lou hakkındaki düşüncelerini şöyle kaleme almıştır:

*"Einmal kam ich ja so arm zu dir. Fast als Kind kam ich zu der reichen Frau. Und du nahmst meine Seele in deine Arme und wiegtest sie. Das war gut. Damals küstest Du mich auf die Stirne und mußttest Dich tief neigen dazu. Verstehst Du, daß ich an dir aufwuchs bis hin, wo es ein kurzer Weg wird von Deinen Augen in meine Augen?"*<sup>2</sup>

<sup>1</sup> BASSERMANN, Dieter, *Der Andere Rilke*, Herman Gentler, Bad Homburg 1961, s.80

<sup>2</sup> RILKE, Rainer, Maria, *Tagebücher aus der Frühzeit*, hrsg. von: Ruth Sieber-Rilke u. Carl Sieber, Insel, Frankfurt/M. 1973, s.116

(Bir defasında yanına çok zavallı birisi olarak gelmişim. Zengin kadının yanına neredeyse bir çocuk olarak varmışım. Ve sen benim ruhumu kollarına alarak salladın. Bu bana çok iyi geldi. O zaman beni alımdan öpmüştün ve bunun için çok eğilmen gerekmişti. Senin gözlerinden benim gözlerime çok kısa bir mesafe kalıncaya kadar yanında büyüdüğümü anlıyormusun?)

Sonuç olarak ayrılmaları kaçınılmaz olmuştur. 1900 yılında onunla birlikte yaptığı ikinci Rusya seyahatinden sonra Worpswede'ye yerleşerek kendi yaşlılarıyla birlikte yaşamaya başlamıştır. Lou'dan karşılık görememesi ve ona Clara Westhof ile evleneceğini bildirmesi üzerine zaten imkânsız olan bu aşk sona ermiştir. Fakat Rilke'nin üzerinde bıraktığı etki hayatının sonuna kadar devam etmiştir.

Şiir şimdiye kadar yapılmış olan yorumlarda genellikle biyografik ağırlıklı olarak ele alınmıştır. Fakat şiirin edebî yönü de en az biyografik özelliği kadar ilgi çekicidir. Şiir konu ve biçim bakımından "*Das Stundab-Buch*"taki diğer şiirlerden farklıdır. Şiirde söz konusu olan "*Zerstückelungsphantasie*"<sup>1</sup> yani parçalanma fantazisi, "*Das Stunden-Buch*"un diğer şiirlerinde yoktur. Ayrıca "*Das Stunden-Buch*"ta tek bir kıtadan meydana gelen başka bir şiir olmadığı gibi, tınsal olarak da diğer şiirlerden farklıdır.

İlk dört ve son dört mısra kafiye yapısı bakımından kendi içlerinde bir bütünlük arz ederler. Beşinci mısra ise şiiri adeta tam ortadan ikiye ayırmıştır. "*Ich kam*" ifadesi "*Ich fasse*" ifadesine dönüşerek şiirin ikinci bölümüne bir geçiş görevi üstlenmiştir.<sup>2</sup> Bu dönüm noktası aynı zamanda beşinci mısranın sonuna herhangi bir noktalama işaretinin konulmamasıyla da belirginleştirilmiştir. Biçimsel olarak şiir incelendiğinde 5 ayaklı jambus vezniyle yazıldığı görülür. Ama bu metrik düzenin 8.

<sup>1</sup> SCHULLER, Marianne, *Gedicht-Körper*, in: GRODDEK, Wolfram, *Interpretationen Gedichte von Rainer Maria Rilke*, Reclam, Stuttgart 1999, s.13

<sup>2</sup> b.k.z. SCHULLER, a.g.e. s.16

mısrada bozulduğunu da göz ardı etmemek gerekir. Büyük usta 8. mısrada 8 hece ve 4 vurguyla yetinmiştir. Halbuki aynı dizede “*Hirn*” (Beyin) sözcüğünün eş anlamlısı olan “*Gehirn*”i kullansaydı hem hece sayısını arttırmış, hem de 3. ve 4. hecelerde ortaya çıkan doğal “*Daktylus*”, yani iki vurgulu hecenin yan yana gelmesiyle şiirin bütünlüğü içinde her mısrada 5 vurguyu sağlamış olurdu.

***“LÖSCH mir die Augen aus: ich kann dich sehen,  
wirf mir die Ohren zu: ich kann dich hören,  
und ohne Füße kann ich zu dir gehn,  
und ohne Mund noch kann ich dich beschwören.  
Brich mir die Arme ab, ich fasse dich  
mit meinem Herzen wie mit einer Hand,  
halt mir das Herz zu, und mein Hirn wird schlagen  
und wirfst du in mein Hirn den Brand  
so werd ich dich auf meinem Blute tragen.”***

(Rilke Werke I, *Das Stunden-Buch*, s.313)

Bu mısraların bir aşk şiiri olduğunu ilk bakışta anlamak mümkün. Rilke sevgilisine hitap ederek sevgisinin büyüklüğünü ispat etme çabasındadır. Bunun için bir çok imge kullanmıştır. Birinci mısrada gözlerinin sevgilisi tarafından söndürülmesine rağmen onu görebileceğini; ikinci mısrada adeta bir kapının çarpılması gibi kulaklarının kapatılmasına rağmen onu duyabileceğini; üçüncü mısrada ayakları olmadığı halde ona gidebileceğini; dördüncü mısrada ağzı olmadığı halde onun üzerine yemin edebileceğini; beşinci ve altıncı mısralarda kolları kırılrsa bile onu aynı eliyle tutabileceği gibi yüreğiyle de tutabileceğini; yedinci mısrada yüreği kapatıldığında beyninin atacağını ve son iki mısrada ise beyninin yanması üzerine sevgilisini kanında taşıyacağını belirtmektedir. Bütün bu imgelerin her birine başlı başına bir anlam yüklenmiş olmasına rağmen ancak hepsi birlikte düşünüldüğünde şairin duygularını yansıtmaktadır. Rilke başka hiçbir şiirinde insan vücudu üzerinde

bu kadar durmamıştır. Bütün imgeler somuttur ve soyut duyguları yansıtmaktadır. Bu duyguların hepsi için kararlılık, sadakat ve azim kelimeleri uygun olacaktır. Şairin bu kadar çabalamasını gerektiren ve kendisine zarar veren kişi ise sevgilisidir.

Şiir emir kipindeki “LÖSCH” (söndür) kelimesiyle başlıyor. Bu emir bir isteğin olduğu gibi bir ihtirasın da ifadesidir. Rilke maddi şeyleri aşarak sevgilisini ruhuyla görebileceğine, duyabileceğine, ona gidebileceğine, yemin edebileceğine ve onu tutabileceğine inanmaktadır. Şair aşkını ispatlamak için somut düzlemde soyut düzleme doğru bir geçiş yapmıştır.

Sevgilisi ona maddi olarak ne kadar zarar verse de manevi olarak her zaman galip gelecek olan şairdir. Coşkulu bir zafer olarak ifade edebileceğimiz bu durum şiirin son mısrasında doruğa ulaşmaktadır. Sevgilisini kanında taşıyacağını ifade ettiği son mısra bu zaferin işareti olarak yorumlanabilir. Simgesel olarak düşünüldüğünde, kan Tanrının insana verdiği bir değerdir.<sup>1</sup> Rilke bir başka şiirinde kan ile mistisizm arasında bağlantı kurarak şu mısraları yazmıştır:

.....  
*“Du mußt uns milde sein Marie,  
 wir blühen aus deinem Blut,”*  
 .....

(Rilke Werke I, *Die Frühen Gedichte,  
 Gebete der Mädchen zur Maria*, s.185)

Şiirin içeriği ve dokuz mısralık yapısı dokuz başlı Hydra’yı andırmaktadır. Hitap edilen “sen” ise adeta dişi bir Herakles gibidir.<sup>2</sup> Hydra başının birisi

<sup>1</sup> b.k.z. MOHR, Gerd, Heinz, *Lexikon der Symbole*, Eugen Dietrichs, Köln 1971, s.54, b.k.z.ayrıca: LURKER, Manfred, *Wörterbuch der Symbolik*, Kröner, Stuttgart 1991, s.104

<sup>2</sup> b.k.z. SCHULLER, Marianne, *Gedicht-Körper*, in: GRODDEK, Wolfram, *Interpretationen Gedichte von Rainer Maria Rilke*, Reclam, München 1999, s.16



kesildiğinde yerine yenisi çıkan dokuz başlı mitolojik bir yaratıktır.<sup>1</sup> Şair adeta tehditkar bir Hydra gibi sevgilisinin karşısında durmaktadır.

Şiirin ilk dört mısrasını şiirin birinci bölümü olarak kabul edersek, bu bölümde göz, kulak, ağız ve ayaklar gibi dış organlar konu edilmektedir. Beşinci mısradan sonra gelen ikinci bölümde ise konu edilen insanın iç organlarıdır. Bir organdan başka bir organa atlanarak durum daha da dramatik bir hal almıştır. Beşinci mısrada ise hem bir iç organ, hem de bir dış organ kullanılarak kalp ve elin fonksiyonları eşit tutulmuştur. Yani beşinci mısra konu edilen organlar bakımından da bir geçiş görevi görmektedir.

Şiir maddi anlamda ele alındığında insan vücudunun dışından içine doğru bir yönelme söz konusudur. Şiirin geneli göz önünde bulundurulduğunda ise somut düzlemde soyut düzleme geçiş vardır. Çünkü atan kalp hayatın olduğu kadar duygusallığın da simgesidir; beyin düşünmenin organıdır ve ruhu simgeler; hayat veren bir sıvı olan kan aynı zamanda yaralanmayı simgeler. Kan, “Brand” (yangın) kelimesiyle birlikte kullanılmıştır ve yangını, imha etmek veya zarar vermek olarak yorumlayabiliriz.

Görüldüğü gibi şiirde kullanılan bütün imgeler yoğun bir şekilde duygusallık yüklüdür. Sevgiliye karşı hissedilen yoğun duygular imgeler aracılığıyla okuyucuya aktarılmıştır. Biyografik olarak düşünüldüğünde ise şiirde söz konusu olan duygusallığın ve ihtirasın yoğunluğu, Rilke'nin aşk konusundaki düşüncelerinin samimi itirafı olarak kabul edilebilir. Aşık olduğu kişi ise daha önce belirttiğim gibi Lou Andreas Salomé'dir. Ona ulaşmak için hiç bir engeli tanımayan şair ölüm, hayat ve aşk üçgeni arasında sevgiliye duyduğu aşkı yüceltmıştır.

<sup>1</sup> b.k.z. LURKER, Manfred, *Wörterbuch der Symbolik*, Kröner, Stuttgart 1991, s.290



#### 4.2.6. “DENN Sieh: sie werden leben und sich mehren”

“Das Stunden-Buch”un “Das Buch von der Armut und vom Tode” bölümünde yer alan “Denn sieh: sie werden leben und sich mehren” şiiri 19 Nisan 1903’te kaleme alınmıştır. Rilke 28.8.1902 tarihinde ilk olarak Paris’e gitmiştir. İlk olarak büyük şehir gerçeğiyle karşılaşmak şaire büyük bir bunalım yaşatmıştır. Şiirin ana konusunu büyük şehir gerçeğinden yola çıkarak fakirlik oluşturmaktadır. Şair bu olguya ontolojik ve duygusal bir biçimde yaklaşmaktadır. Fakirlik tanrısal bir güç olarak maddiyatla karşı karşıya getirilmiştir.<sup>1</sup> Rilke’ye göre büyük şehir insanları ve hayvanları yok etmektedir. Denge ve ölçüden uzak bir hayat olarak değerlendirdiği şehir yaşantısının tek amacı ona göre maddiyattır. Bu yüzden insan varlığının zarar gördüğüne inanır.<sup>2</sup> Rilke yapıtlarında fakirliği içe doğru bir yönelme olarak işlemiştir. İçi boşalmış dünyadan içe doğru yönelme simgelerle ifade edilmiştir. Fakirlik içe yönelmenin simgesi olarak kullanılmıştır. Rilke bir başka şiirinde “DENN Armut ist ein großer Glanz aus innen” (Rilke Werke I, *Das Stunden-Buch*, s.356) derken fakirliği mistik bir şekilde insanın iç dünyasından yansıyan büyük bir pırıltı olarak değerlendirmektedir.

Üç kıtalık şiirin özgün bir başlığı yoktur. İlk iki kıtası dörder mısradan oluşurken son kıta beş mısralıktır. Şair bu şiirde çok sevdiği bir biçimi kullanmıştır. Dörder mısralık ve kendi içinde çapraz kafiyeli iki kıtadan sonra e-f-e-e-f kafiye yapısındaki 5 mısralık üçüncü kıta gelmektedir. Şiirin metrik yapısı 5 ayaklı Jambus

<sup>1</sup> b.k.z. SEIFERT, Walter, *Das Epische Werk Rainer Maria Rilkes*, H.Bouvier u.Co. Bonn 1969. s.136

<sup>2</sup> b.k.z. SEIFERT, a.g.e. s.140

biçimindedir. Rilke içinde bolca “e” seslisinin bulunduğu sözcükler seçmek suretiyle bu şiirde çok zengin bir ses ahengi yakalamıştır.

**“DENN sieh: sie werden leben und sich mehren  
und nicht bezwungen werden von der Zeit,  
und werden wachsen wie des Waldes Beeren  
den Boden bergend unter Süßigkeit.”**

(Rilke Werke I, *Das Stunden-Buch*, s.361)

Patetik bir üslupla başlayan şiir sonuna doğru yumuşak bir havaya bürünür. İlk kıtada üç defa tekrarlanan “werden” (olmak) kelimesi okuyucuda kararlılık ve emin olmak hissini uyandırmakla birlikte patetik üslubun sağlanmasında en önemli etken olduğunu düşünüyorum.

Fakat asıl sorulması gereken Rilke'nin bu şiirde vermek istediği mesajın ne olduğudur. “Sieh” (bak) emir kipiyle kim kastediliyor? Bu emir ya Tanrı'ya, ya da kendisiyle konuşan ben anlatıcı rolündeki şaire işaret ediyor. Reinhold Grimm'e göre “Das Stunden-Buch”da bu ikisi birbirinden zor ayırt edildiğinden, yapıta mistik bir hava kazandıran bu çok anlamlılık olduğu gibi korunması gerekir.<sup>1</sup>

Rilke şiire adeta haykırarak başlıyor. “Sieh” (bak) emri okuyucunun dikkatini belirli bir yere odaklaşmasını sağlıyor. Dikkar çekilen şey ise hemen bu ifadenin arkasında yer alan “sie” (onlar) zamiridir. Bu zamirle kimlerin kastedildiği ancak şiirin son kıtasında anlaşılıyor. Şair onların zamandan hiç kısıtlanmadan, bir başka deyişle zaman kavramının kendileri için geçerli olmadan yaşayacaklarını ve çoğalacaklarını belirtiyor. Çoğalmalarını ise lezzetli ve yabani meyvelerin orman zeminini kaplayarak büyümesi imgesiyle ifade ediyor. Şiirin ikinci kıtasında yer alan imge ise edeta bu imgenin açıklaması mahiyetinde.

<sup>1</sup>b.k.z, GRIMM, Reinhold, *Von der Armut und vom Regen: Rilkes 'Antwort' auf die "soziale Frage"*, in: *Gedichte und Interpretationen V*, hrsg. von: H. Hartung, Reclam, Stuttgart 1987. s. 101

.....  
*“Denn selig sind, die niemals sich entfernten  
 und still im Regen standen ohne Dach,  
 zu ihnen werden kommen alle Ernten,  
 und ihre Frucht wird voll sein tausendfach.”*  
 .....

(Rilke Werke I, *Das Stunden-Buch*, s.361)

Üzerlerinde bir çatı olmadığı halde yağmurdan kaçmayanlar imgesiyle şair bu tür insanları sanki kutsuyor. Bu noktada Rilke orman zemininde yetişen yabancı meyvelerle zorluklardan kaçmayan insanlar arasında bağlantı kurmuştur diyebiliriz. Karanlık ve gizemli bir duyguyu çağrıştıran “orman” simgesi dünya edebiyatında genellikle ruhların ve cadıların yaşadığı, ardında başka bir dünya gizlenen sihirli bir belde olarak kullanılmıştır.<sup>1</sup> Yağmur simgesi ise insanoğlunun yaşadığı zorluklar olarak yorumlanabilir. Fakat bu zorluklar aslında çok yüce bir manayı barındırmaktadır. Çünkü yağmur verimliliğin ön şartıdır. Su simgesi de hayata işaret eder.<sup>2</sup> Yağmurun olmaması ise ölümü sembolize eden kuraklığa işaret etmektedir. Rilke bir çok şiirinde fakirlik simgesini insanın kısıtlanması olarak kullanmıştır. Şair hayatı boyunca insana sınırlar çizilmesinden şikayetçi olmuştur.<sup>3</sup>

Orman ve yağmur simgeleriyle Rilke insanların yaşadığı çevreye ve şartlara işaret ettiğini düşünebiliriz. İlk bakışta olumsuz bir anlam taşıyormuş gibi görünen Orman-Yağmur ikilisi aslında yüceliği, bereketi, verimliliği, kısacası hayatın kendisini ifade etmektedir. Böylece şairin aldatıcı olan ilk görüntünün arkasındaki derin anlama işaret ettiği düşünülebilir.

---

<sup>1</sup> b.k.z. LURKER, Manfred, *Wörterbuch der Symbolik*, Kröner, Stuttgart 1991, s. 811

<sup>2</sup> b.k.z. LURKER, a.g.e, s.608

<sup>3</sup> b.k.z. STAHL, August, “Vokabeln der Not” und “Früchte der Tröstung”, Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg 1967, s.72

Kıtanın ikinci ve üçüncü mısralarında ise sabreden bu insanların mutlaka hasat mevsimine, bir başka deyişle amaçlarına ulaşacakları belirtiliyor. “*Tausendfach*” (bin misli) abartısıyla ulaşacakları hedeflerinin simgelendiği “*Frucht*” (meyve) kelimesinin zenginliğine işaret edilmiştir. Rilke şiirlerinde ıstırap düşüncesini hangi şekilde olursa olsun (fakirlik, bedensef sakatlık, mahkumiyet, korku, ölüm), insan hayatının bir parçası olarak işlemiştir. Bir çok şiirinde fakirler, dilenciler ve mahkumlar, sanatçının simgesi durumundadır.<sup>1</sup>

.....  
**“Sie werden dauern über jedes Ende  
 und über Reiche, deren Sinn verrinnt,  
 und werden sich wie ausgeruhte Hände  
 erheben, wenn die Hände aller Stände  
 und aller Völker müde sind.**

(Rilke Werke I, *Das Stunden-Buch*, s.361)

Son kıtanın ilk mısrasında nihayet “*Sie*” (onlar) zamiriyle kimlerin kastedildiği anlaşılıyor. Zenginlerin düşüncelerinin akıp giderek tükenmesi halinde, onların devamlılığının vurgulandığı bu mısralarda “*Sie*” (onlar) zamiri “*Reich*” (zengin) ifadesinin tersi olarak düşünölmelidir. Bu durumda söz konusu olan zamirin fakirlere işaret ettiği sonucuna varabiliriz. Fakat bu fakirler ilk iki kıtayla bağlantılı olarak düşünöldüğünde sebat eden, zorluklar karşısında yılmayan ve her zaman ümitlerini muhafaza eden insanlardır. Şair onlarla ilgili düşüncesini şiirin son üç mısrasında yer alan şu imgeyle ifade ediliyor: Bütün mevkilerin ve halkların elleri yorulduğunda onların dinlenmiş eller gibi yükselmeleri. El yüceliğın, gücün ve tanrısalılığın simgesidir.<sup>2</sup> Rilke bu imgeyle yoksul insanların da bir gün yüksek mevkilere yükselebileceklerini, zenginliklere ulaşacaklarını ve küçümsenmemeleri

<sup>1</sup> b.k.z. STAHL, August, *Rilke Kommentar*, Winkler, München 1978, s.30

<sup>2</sup> b.k.z. LURKER, Manfred, *Wörterbuch der Symbolik*, Kröner, Stuttgart 1991, s.274

gerektiğini dile getirmektedir. Şiirde zenginliğin nereden geldiği belirtilmiyor. Bu belirsizlik yapıta çok anlamlılık katmaktadır. Bütün halkların ellerinin yorulması imgesi, toplumsal manada yeni bir başlangıcın ön aşaması olarak yorumlanabilir. Rilke zenginliği insanın kendisine yabancılaşması, fakirliği ise insanın kendi benini tanıması olarak bu şiirinde olduğu gibi daha başka bir çok şiirinde de işlemiştir. Onun şiirlerinde fakirlik ne kadar büyük ise, mutlak olana o derece yakınlık söz konusudur.<sup>1</sup>

Reinhold Grimm'e göre "fakir" kelimesi iki anlamda düşünülebilir. Birincisi soyut, mistik ve ideolojik manada; ikincisi ise maddi dünya bağlamında modern toplum veya sosyolojik anlamda.<sup>2</sup>

Rilke bu şiirde bilinen fakirlik anlayışını farklı bir bakış açısıyla günlük hayata uyarlayarak güncelleştirmiştir. Ona göre bu insanlar sabrederlerse kurtuluşa ereceklerdir. Bu mısralar teselli etmekle kalmayıp okuyucuyu açlık çeken, evsiz barksız, fakat seçilmiş ve kutsanmış birisi olmaya heveslendiriyor. İncil ile bilimsel manada uğraşanlara göre Hıristiyanlıkta ve hatta tek Tanrılı dinlerde bundan daha fazla arzulanan bir şey yoktur. Fakat gerçek yoksulluk maddi anlamda varlıktan mahrum kalmak değil, onlardan bağımsız ve izole bir şekilde yaşayabilmektir.<sup>3</sup> Muhtemelen mistik bir öğretinin ürünü olan bu mısralar Rilke'nin o yıllardaki sahip olma anlayışı için tipik ifadelerdir. Bu anlayış çerçevesinde düşünüldüğünde şiir ne kadar birey psikolojisi kapsamında yer alsada, toplumsal bir değere de sahiptir. Bu bağlamda şiirden kuşkusuz geleceğe ümitle bakma mesajını çıkarabiliriz.

<sup>1</sup> b.k.z. SEIFERT, Walter, *Das Epische Werk Rainer Maria Rilkes*, H.Bouvier u. Co. Bonn 1969, s.91

<sup>2</sup>b.k.z. GRIMM, Reinhold, *Von der Armut und vom Regen: Rilkes 'Antwort' auf die "soziale Frage"*, in: *Gedichte und Interpretationen V*, hrsg. von: H. Hartung, Reclam, Stuttgart 1987, s.102

<sup>3</sup>b.k.z. GRIMM, a.g.e. s.102

Şiir genel olarak Rilke'nin yoksulluk anlayışını sergiliyor. Rilke'nin fakirleri zamanın gücüne yaslanmış, geçmişi olmayan ve herhangi bir topluma dahil edilemeyen evrensel varlıklardır. Yapıtı sosyolojik bağlamda ele alacak olursak söz konusu mekânı büyük şehir olarak yorumlayabiliriz. Sosyal hayat Rilke tarafından bir tabiat olayına dönüştürülerek zaman ötesine sürüklenmiştir. İnsancıl olan imgelerle nesnelleştirilmiştir. Böylece toplumsal fakirlik fenomeni estetik bir hal alarak kutsal bir çehre kazanmıştır. Rilke fakirliği büyük şehir insanı bağlamında kullanmıştır. Malte romanında olduğu gibi yalnız ve terk edilmiş insanlar için.<sup>1</sup>

Bütün bu açıklamalar ışığında şiirin toplumsal bir öneminin olduğu sonucuna varmak mümkün. Sadece bu şiirde değil, "*Das Stunden-Buch*"un tamamında, hatta Rilke'nin bütün yapıtlarında "*Armut*" (fakirlik) ve "*Regen*" (yağmur) simgeleri söz konusu olduğunda şairin sosyal sorunlara parmak bastığını söyleyebiliriz. Toplumsallıktan uzak görünen fakat sosyolojik bir içeriğe sahip olan şiirin gerçek mesajı ne Hıristiyanlık anlayışındaki kurtuluş, ne de sosyolojik bir yükseliştir.<sup>2</sup> Rilke yaşamın katı ve acımasız yönünü naif bir hale sokarak estetik ve etkili bir şekilde ifade etmiştir. Bunun için baş vurduğu yöntem somuttan soyuta doğru yönelmektir. Bir başka şiirinde "*der Armut großer Abendstern*" (Rilke Werke I, *Das Stunden-Buch*", s.366) diyen Rilke, fakirliği mistik bağlamda ele alarak onu yüceltmektedir.

<sup>1</sup> b.k.z. SEIFERT, Walter, *Das Epische Werk Rainer Maria Rilkes*, H.Bouvier u.Co. Bonn 1969. s.141

<sup>2</sup>b.k.z. GRIMM, Reinhold, *Von der Armut und vom Regen: Rilkes 'Antwort' auf die "soziale Frage"*. in: *Gedichte und Interpretationen V*, hrsg. von: H. Hartung, Reclam, Stuttgart 1987, s.107

#### 4.2.7. “HERBST”

1902 yılında Paris’te keleme alınmış olan “*Herbst*” şiiri Rilke’nin “*Das Buch der Bilder*” yapıtında yer almaktadır. Bu tarihte Rilke Rodin ile tanışmıştır. Bu tanışma Rilke’nin sanatsal gelişimi için büyük bir önem teşkil etmektedir. Başarısız bir evliliğin sona ermesi üzerine, Clara Westhof’un da hocalığını yapmış olan Rodin hakkında bir monografi yazmak amacıyla 1902 yılında Paris’e giden Rilke, kısa bir süre sonra Rodin’in atölyesini düzenli bir şekilde ziyaret eder olmuştur. Rilke’nin sanat hayatındaki çalışma disiplinine ve ahfâkına büyük ölçüde Rodin öncülük etmiştir. O yıllarda Rilke Rodin’i örnek almış ve bu büyük ustanın sanatsal yaşamını yakından takip etmiştir. Rodin’in özel sekreterliğini de yapmış olan Rilke 1907 yılında onun yanından ayrılmak zorunda kalmıştır. Arkadaşlıkları boyunca Rilke bir sanatçı şehri olan Paris’i onun gözüyle tanımıştır. Paris’in müzeleri, parkları ve bulvarlarındaki edimimleri nesne şiirlerini önemli motiflerle beslemiştir. Fakat Paris’in büyük bir metropol olan diğer yüzü, daha önce askeri akademide olduğu gibi, şairin ruh halini ve yazınsal üretimini büyük ölçüde tehdit etmiştir. Paris’in makineleşmiş bir büyük şehir motifiyle anlatıldığı “*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*” romanı onun bu durumuna örnek olarak gösterilebilir.

Rilke’nin ilk yükselişi “*Das Buch der Bilder*” yapıtıyla gerçekleşmiştir. Rilke için karakteristik özellikler olan rüyasal bir içe yöneliş, derin bir melankoli, yüksek etkileme gücü, özenle seçilmiş kelimeler ve özgün karşılaştırmalar daha bu yapıtta kendini gösterir.<sup>1</sup> “*Das Buch der Bilder*” Rilke’nin gençlik dönemine ait şiirleri ihtiva eder. 1902 yılında yayınlanmış olan ilk baskısında 45 şiir yer alırken 1906’da

<sup>1</sup> BORTENSCHLAGER, Wilhelm, *Literaturgeschichte I*, Leitners Studienhelfer, Wien 1986, s.359



çıkan ikinci baskıya 37 şiir daha ilave edilmiştir. Gürsel Aytaç'a göre ilk baskısında romantik motifler ağırlıklı olarak kullanılmıştır. Kafiye ve aliterasyon bu şiirlerin en önemli özelliğidir ve Rusya seyahatinin izleri belirgindir. Rilke bu şiirlerde her şeyi hisseden bir şair pozisyonundadır. İkinci baskıda ise şairin Paris yaşantısı yön vericidir. “*Das Buch der Bilder*” ikişer bölümlük iki kitaptan meydana gelmektedir ve Rilke'nin şiirlik kariyerinde önemli bir yer tutmaktadır.<sup>1</sup>

“*Das Buch der Bilder*” yapıtında yer alan şiirler oluşum tarihi bakımından birbirlerinden oldukça farklı zamanlara denk gelmektedir. Bundan dolayı şiirler içerik ve biçim bakımından birbirlerinden oldukça farklıdır. Yapıtta yer alan şiirler genellikle Berlin, Schmargendorf ve Worpswede güncelerinden alınmıştır. Bu süreçte aynı zamanda “*Das Stunden-Buch*”, “*Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*”, “*Worpswede*” monografisi, “*Rodin*” kitabının birinci bölümü, “*Neue Gedichte*”nin bazı şiirleri ve “*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*” romanının başlangıcı ortaya çıkmıştır. Rilke'nin yaşantısı da bu dönemde oldukça hareketlidir. Rusya seyahatleri (1899 ve 1900) Worpswede'deki sanatçılarla karşılaşması, evliliği, kızının doğumu (1901), eşinden ayrılması, Paris'e yerleşmesi (1902), Rodin ile karşılaşması, İtalya ve İsviçre seyahatleri bu döneme rastlamaktadır. Buna paralel olarak da “*Das Buch der Bilder*”in konusu oldukça zengindir. Şiirlerin konuları Rusya tarihi, sanatı ve edebiyatı ile Worpswede, Paris ve İsviçre edimlerine dayanmaktadır. “*Das Buch der Bilder*” şairin gençlik döneminin duygusallık ve hareketliliğinden nesnellığe yöneldiği bir geçiş eseridir. Yapıtın adı da eserin içeriğine uygundur. Yapıtta yer alan şiirlerin geneli imge özelliği göstermektedir.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> b.k.z. AYTAÇ, Gürsel, *Çağdaş Alman Edebiyatı*, Gündoğan, Ankara 1994, s.59,60

<sup>2</sup> b.k.z. STAHL, August, *Rilke Kommentar*, Winkler, München 1979, s.118, 119

Birinci kitabın ikinci bölümünde yer alan “*Herbst*” şiiri Paris’te yazılmıştır. Fakat yapıtın birinci bölümünde Rusya seyahatinin Rilke üzerinde bıraktığı derin etki ağır basmaktadır. Yüksel Baypınar Rusya seyahatinin şairin yapıtlarına nasıl etki ettiğini şöyle açıklar:

*“Bu şiirlerin ana konusunu ezelden beri var olan, mutlak ve mükemmel tanrı imajının yerine, sanatçı tarafından yaratılan tanrı imajı oluşturur. Gezileri sırasında yakından tanıma fırsatı bulduğu Rus halkının mütevazı dindarlığı ve derin samimiyeti, hoşgörüsü Rilke’yi çok etkilemiştir.”<sup>1</sup>*

Fakat 1912’de yaptığı İspanya seyahatinde değişime uğrayan Tanrı düşüncesini yine Yüksel Baypınar şöyle ifade etmiştir:

*“Aynı Rilke daha sonra İspanya’ya yaptığı bir seyahat sırasında, geçmiş yüzyıllardan kalan muhteşem islam abidelerinin karşısında bu kez islamiyete ilgi duymaya başlamış, merakla okumaya başladığı “Kuran” onu adeta büyülemiştir. Kuran’ın büyüleyici etkisiyle hıristiyanlıktan uzaklaşan Rilke, islam dininin “Tanrı” anlayışını benimsemiştir.”<sup>2</sup>*

Bu şiirin değişik baskılarında formal değişikliklerle karşılaşırız. Örneğin Rilke’nin diğer şiirlerinin yorumları için temel kaynak olarak aldığım “*Rilke Werke I,II,III,IV,V,*” (İnsel Verlag 1995) toplu eserlerinde *Herbst* şiiri dört bölümden oluşmaktadır. Burada 1. Bölüm 3, diğer bölümler ise ikişer mısralıktır. Bu durumda kafiye yapısı şöyledir: 1.kıta: a-b-c, 2.kıta: c-a, 3. kıta: d-e, 4.kıta: e-d. Ancak şiirin kafiye yapısı ve onların bütünlüğü göz önünde bulundurulduğunda biçimsel bakımdan iki kıtalık baskıların daha doğru olduğunu düşünüyoruz. İki kıtalık

<sup>1</sup>BAYPINAR, Yüksel, *Rainer Maria Rilke ve Şiir Dünyası*, bulunduğu eser: *Oluşum Dergisi*, Şubat 1984, Ankara, s.18

<sup>2</sup>BAYPINAR, a.g.e, s.18

baskıların kafiye yapısını da şöyle gösterebiliriz: 1.kıta: a-b-c-c-a 2.kıta: d-e-e-d. Şiirin metrik yapısı ise beş ayaklı jambus biçimindedir. Kısa fakat çarpıcı cümlelerin kullanıldığı şiirde “*fallen*” (düşmek) kelimesinin 7 kere tekrarlanmasıyla bir müzikalite oluşturulmuştur. Ayrıca şiirin tamamında “a” vokali dikkat çekicidir.

Sonbahar anlamına gelen “*Herbst*” başlığı şiirin içeriğiyle birebir örtüşmektedir. Bu simgeyle şiirin dokusunu oluşturan imgeler arasında sıkı bir bağ kurulmuştur. Bilindiği gibi sonbahar simgesi genellikle yaşlılığın, bir başka deyişle insanın adım adım ölüme yaklaştığı bir dönemin simgesidir. Bu başlık ile şiirin içeriği arasında kurulmuş olan bağlantı, imgelerin analiziyle daha da belirginleşecektir.

***“DIE Blätter fallen, fallen wie von weit,  
als welkten in den Himmeln ferne Gärten;  
sie fallen mit verneinder Gebärde.”***

*(Rilke Werke I, Das Buch der Bilder, s.400)*

Şiirin birinci kıtasında, kurumuş yaprakların göklerin uzak bahçelerine isteksiz bir şekilde düştüğü anlatılıyor. Bu tablo Rilke'nin çok sevdiği ve bir çok şiirinde kullandığı bir imgedir. Bu imge ilk bakışta bir tabiat tasviri olarak algılanabilir. Fakat “göklerin uzak bahçeleri” (*in den Himmeln ferne Gärten*) ifadesi bu imgeye mistik bir özellik katarak şairin anlatmak istediği şeyin basit bir tabiat olayından çok daha öte bir şey olduğuna işaret ediyor. Söz konusu yapraklarla insanlar simgelenmektedir. Yaprakların düşmesi ise insanların ölmesine işaret etmektedir. Yaprakların ağır ağır ağaçlardan düşmesi anlatılan bu hüzünlü sonbahar tablosuna bir de ölüm motifi eklenerek durum daha da dramatik bir hale getirilmiştir. Yaprakların

isteksiz bir şekilde dökülmeleri altında insanların yaşama bağlılıklarını ve ölümü istememelerini ifade etmektedir.

August Stahl Rilke'nin şiirlerindeki ağaç imgesini kendisine sınırlar çizilen insanın sonsuzluğa duyduğu özlem olarak yorumlamıştır. Bu anlamda şairin özellikle yaprakları dökülmüş ağaç imgesini kullandığını belirtmektedir. Yaprakları dökülen ağaç gök yüzüne kapalı değildir ve içeriye ışık girebilir. Stahl bu tabloyu Rilke'nin sonsuzluğa açılan bir yol olarak gördüğünü belirtmektedir. Böyle bir ağaç ona göre uzayla bağlantı sağlar. Çünkü altından bakıldığında yıldızların parlaklığı görülebilir. Stahl bu tür imgelerle Rilke'nin sınırlarını aşmış insanı ifade ettiğini belirtmektedir.<sup>1</sup>

.....  
**“Und in den Nächten fällt die schwere Erde  
 aus allen Sternen in die Einsamkeit.”**  
 .....

(Rilke Werke I, *Das Buch der Bilder*, s.400)

İkinci kıtada, dünyanın geceleri bütün yıldızlardan ayrılarak yalnızlığa düştüğü anlatılıyor. Bu imgede de düşmek (*fallen*) eylemi önemli bir öğedir. Rilke'nin bu imgeyle, yalnızlığın önüne geçilmez bir olay olduğunu anlattığını düşünebiliriz.

.....  
**“Wir alle fallen. Diese Hand da fällt.  
 Und sieh dir andere an: es ist in allen.”**  
 .....

(Rilke Werke I, *Das Buch der Bilder*, s.400)

Üçüncü kıtada ise ölüm gerçeğiyle bir gün herkesin yüzleşeceği anlatılıyor. İkinci kıtaya bağlantılı olarak düşünüldüğünde, dünyanın yıldızlardan ayrılıp yalnızlığa düşmesi gibi insanların da bir gün ölecekleri ifade ediliyor. Şair hepimizin, şuradaki

<sup>1</sup>b.k.z. STAHL, August, “Vokabeln der Not” und “Früchte der Tröstung”, Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg 1967, s.85, 86

elin ve diğerlerinin de, yani herkesin düştüğünü belirttiği imgede ölüm gerçeğinin tüm canlılar için evrensel bir olgu olduğu üzerinde duruyor. Kıtanın ilk mısrasında yer alan el (*Hand*), gücün simgesidir.<sup>1</sup> Güçlü, bir başka deyişle varlıklı ve yetkili insanların da bir gün diğer insanlar gibi öleceklerinin ifade edildiği bu imgede söz konusu olan evrenselliği daha da güçlendirmektedir.

Rilke "*Das Stunden-Buch*" ve "*Das Buch der Bilder*" zamanında el simgesi üzerinde çok durmuştur. Eudo Mason Rilke'nin yapıtlarında el simgesini insan üstü kozmik güçleri ifade etmek için kullandığını belirtmiştir.<sup>2</sup> Fakat "*Herbst*" şiirinde karşılaştığımız el simgesi farklıdır. Şairin bununla her insan gibi güçlü ve varlıklı kişilerin de bir gün öleceğini belirttiğini düşünmenin daha uygun olacağı kanısındayım.

Rilke için ölüm aslında bir kavuşmadır. Ona göre hayatta ulaşılamaz olana ölümlle ulaşılır.<sup>3</sup> "*Das Stunden-Buch*"ta yer alan şu mısralar düşmeyi, yani ölümü olması gereken bir şey olarak ifade etmektedir. Şair bunun için zorluklar karşısında sabır edilmesi gerektiğini de dile getirmektedir:

.....  
 " *Eins muß er wieder können: fallen,  
 geduldig in der Schwere ruhn,*"  
 .....

(Rilke Werke I, *Das Stunden-Buch*, s.321)

.....  
 " *Und doch ist Einer, welcher dieses Fallen  
 unendlich sanft in seinen Händen hält.*"  
 .....

(Rilke Werke I, *Das Buch der Bilder*, s.400)

<sup>1</sup> b.k.z. LURKER, Manfred, *Wörterbuch der Symbolik*, Kröner, Stuttgart 1991, s.274

<sup>2</sup> b.k.z. MASON, C.Eudo, *Lebenshaltung und Symbolik bei Rainer Maria Rilke*, The Marston Press, Oxford 1964, s.94,95

<sup>3</sup> b.k.z. STAHL, August, "Vokabeln der Not" und "Früchte der Tröstung", Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg 1967, s.153

Şiirin ilk üç kıtasında anlatılan dramatik hal, şiirin son kıtası olan bu mısralarda birdenbire bambaşka bir çehreye bürünüyor. Bu düşüşü sonsuz bir şefkatle elleriyle tutan birisinin var olduğunu anlatan Rilke, bu imgeyle kuşkusuz Tanrıyı kastetmektedir. Orijinal Almanca metninde özellikle büyük harflerle yazılmış olan “*Einer*” (Birisi) sözcüğü hemen dikkatimizi çeker. Burada kastedilen herhangi birisi değil, yaratıcı, yani Tanrıdır. Bu Tanrı insanlar arasında hiç bir ayırım yapmadan onları sonsuz bir şefkatle kucaklamaktadır.

Rilke “*Wladimir der Wolkenmaler*” (1899) başlıklı nesir türündeki yazısında insanların Tanrıyı yanlış yerde aradıklarını dile getirmektedir. Ona göre insanlar Tanrıyı yukarıda aramaktalar, oysa o aşağıdadır. İnsanların ölümü olgunlaşan meyvelerin düşüşüne benzetilen bu yazıda, ölümden korkmanın gereksiz oluşu özgün bir imgeyle dile getirilmiştir. Aşağıda birisi güzel bir kap tutmaktadır ve meyveler olgunlaştığında kendilerini bırakıverirler:

*“Die Menschen schauen immer von Gott fort. Sie suchen ihm in Lichte, das immer kälter und schärfer wird, oben. Und Gott wartet anders wo –wartet- ganz am Grund von allem. Tief. Wo die Wurzeln sind. Wo es warm ist und dunkel (...) Angst – haben? “Wozu?” (...) Man ist ja immer über ihm. Wie eine Frucht, unter welche Jemand eine schöne Schale hält. Golden – leuchtend im Laube. Und wenn die Frucht reif ist, läßt sie sich los.”*

(Rilke Werke IV, *Wladimir der Wolkenmaler*, s.589)

Bu satırlar “*Herbst*” şiirinde olduğu gibi insanların ölüm korkusunu azaltan, bu olguya karşı olumsuz bakış açılarını değiştiren özelliğe sahiptir. Böyle olmasının en önemli sebebinin ise Rilke’nin evrensel ve sonsuz şefkate sahip olan Tanrı düşüncesi olduğu şüphesizdir. Bu noktada Yüksel Baypınar’ın “*Herbst*” şiiri ile ilgili düşüncelerine yer vermek istiyorum:

*“İlk bakışta, daha doğrusu ilk okunuşta bir doğa şiiri izlenimi veriyor bu mısralar, ama biraz dikkat edince insanı, Rilke'nin mistik duygu dünyası sınırsız sarıveriyor. Sonbaharda hazin bir şekilde, nazlı nazlı, istemeye istemeye yere düşen yapraklar canlanıyor insanın gözlerinde. Düşen, dökülen yapraklar, dünyanın yalnızlığı, ölüm ve ölümsüzlük bir sonbahar tablosunda çıkıyor karşımıza. Güz mevsimi sembolik anlamda genellikle yaşamın “olgunluk” döneminin, başka bir deyişle “mutlak sona” yaklaşmayı simgeler. Doğadaki her canlı gibi, yapraklar da zamanı gelince dökülmeye mahkumdur. Tıpkı zamanı gelince insanların göçüp gittiği gibi (...) Rilke'nin Tanrı imajı,- şiirde her şeyin gelip geçici o fani olduğu evrende bütün bu “düşenleri” yumuşak ellerinde tutan, şefkatli bir baba şeklinde kendini gösteriyor.”<sup>1</sup>*

Baypınar'ın bu açıklamalarından Rilke'de ilginç bir Tanrı imajına ulaşırız: Şiirde sözü edilen Tanrı herhangi bir dinin tapındığı Tanrı değildir. Tam tersine bütün dinleri kapsayan, bütün dinlerin üstünde bir Tanrıdır şiirde karşımıza çıkan. Dolayısıyla bu imaj şiire aynı zamanda derin bir evrensel boyut kazandırır. Dinlerin birbirleriyle çatıştıkları, fanatik dindarların başka dinlere en küçük bir hoşgörü göstermedikleri günümüz dünyasından neredeyse 100 yıl önce yazılmış bu şiirde güzel bir hoşgörü anlayışı karşımıza çıkmakta. Düşen yaprakları (ölen insanları) toplayan, şefkatle elinde tutan Tanrı, kulların dinleri arasında bir ayırım yapmaz. Yani sadece Hıristiyanları veya Müslümanları tutmaz elleriyle. Bilakis bütün kullarını şefkatle bağrına basar.

<sup>1</sup> BAYPINAR, Yüksel, *Rainer Maria Rilke ve Şiir Dünyası*, bulunduğu eser: *Oluşum Dergisi*, Şubat 1984, Ankara, s.20



#### 4.2.8. "SCHLUSZSTÜCK"

"*Das Buch der Bilder*" yapıtının son şiiri olan "*SCHLUSZSTÜCK*" başlıklı şiirin hangi tarihte yazıldığı kesin olarak bilinmemektedir. Fakat 1900-1901 yılları arasında yazıldığı tahmin ediliyor.<sup>1</sup> Bu süreç Rilke'nin Worpswede yıllarına rastlamaktadır. Clara Westhof ile evliliği ve kızı Ruth'un doğumu bu zamanda gerçekleşmiştir.

Oldukça kısa bir şiir olan "*SCHLUSZSTÜCK*" altı mısralık tek bir kıtadan meydana gelmektedir. Şiir a-b-c-b-b-c biçiminde kafiyelendirilmiştir. Şiirin yapıtın sonunda yer alması ve "son parça" anlamına gelen başlığından dolayı bu mısraları "*Das Buch der Bilder*" yapıtının bir özeti olarak değerlendirebiliriz. "*Das Buch der Bilder*"'in en önemli özelliği şairin orta dönemine ait son yapıtı olmasıdır. Bu yapıtla birlikte Rilkenin yazınsal üretimindeki bir dönem kapanmaktadır.<sup>2</sup>

**"DER Tod ist groß.  
Wir sind die Seinen  
lachenden Munds.  
Wenn wir uns mitten im Leben meinen,  
wagt er zu weinen  
mitten in uns."**

(Rilke Werke I, *Das Buch der Bilder*, s.477)

Birinci mısra adeta bir sesleniş gibi diğer mısraların önüne çıkmaktadır. Ölümün büyük olduğu belirtilen bu cümle sadece bir özne ve bir yüklemden meydana gelmektedir. Şiirin ölümü yücelten içeriği ise bir laytmotif gibi "*Das Buch der*

<sup>1</sup> b.k.z. RILKE, Rainer, Maria, *Sämtliche Werke I*, hrsg. von: Ruth Sieber-Rilke, Ernst Zinn, Insel, Frankfurt/M 1987, s.859

<sup>2</sup> b.k.z. PRATER, A. Donald, *Ein Klingendes Glas*, Carl Hanser, München-Wien 1986, s.158

*Bilder*” yapıtının geneline hakimdir. Bu yüzden yapıttağı diğer Őirlerin bir özeti olma özelliğinden dolayı kitabın en sonunda yer aldđđını dűŐünebiliriz.

Őiirde genel olarak insanların ölüm karŐısındaki tutumları anlatılmaktadır. İkinci ve üçüncü mısralarda insanlar ölümün gülen ağzına benzetilmiŐtir. Bu imgede ölüm ve gülmek bir karŐıtlık gibi okuyucuya sunulmuŐtur ve insanların ölümden haberdar olmalarına rağmen güldükleri anlatılmaktadır. Bu gülme eylemi direnme ve karŐı koyma olarak yorumlanabilir. Bu durumda insanların aslında ölüm gerçeğini kabul etmelerine rağmen ona karŐı koydukları, onu dűŐünmek bile istememeleri ve bu tür duygularını bastırmaya çalıŐtıkları sonucuna varabiliriz. Oysa ölümün her an yanlarında olduğunu bilmekteler.<sup>1</sup>

Ölüm insanların kendilerini hayatın ortasında olduklarını dűŐündükleri zaman, onların içinde ağlamaya cesaret eder. Őiirin dördüncü, beŐinci ve altıncı mısralarında anlatılan bu imge yine ölüm-insan iliŐkisine iŐaret etmektedir. Ölüm adeta bir insan Őekline girmiŐ ve ağlamaktadır. Ađlamak, insanın hayatının en yüksek seviyesinde olduğuna inandığında bile ölümün kendini hissettirmesi olarak yorumlanabilir. “*In uns*” ifadesinin anlamı “*unter uns*” (aramızda) değildir. Yani ölüm insanların arasında ağlamamaktadır. Ölüm insanın içinde ağlıyor. Çünkü “*in uns*”un anlamı “içimizde”dir.<sup>2</sup> Őair bu ifadeyle insanların ölüm dűŐüncesini her an, hayatlarının en verimli çağında ve gençliklerinde bile unutamadıklarını anlatıyor. Ölümün ağlaması onun gerçekleŐmesi değil, insanların dűŐüncelerinde ortaya çıkmasıdır.

Őiirin daha ilk mısrasında ölümün büyük olduğunun vurgulanması, onun insanların dűŐüncelerinde her zaman etkin olmasından kaynaklanmaktadır. Bu etki

<sup>1</sup> b.k.z. HIPPE, Robert, *Der Tod im deutschen Gedicht*, C. Bange, Hollfeld 1971, s.53

<sup>2</sup> b.k.z. HIPPE, a.g.e. s.53

hiç bir tehlike beklenilmediğinde ve yakın bir zamanda geleceği tahmin edilmemesine rağmen vardır. Rilke'nin şiirleri insanları sadece ölüm gerçeğine aşina etmekle kalmaz. Aynı zamanda insanların ölüm konusuna yönelmelerini sağlar. Rilke'nin insanlardan ölümün soğuk yüzünü uzaklaştırma çabasını bir çok şiirinde görmekteyiz. Fakat bu şiirin hüznü bir havası vardır.

“*Herbst*” şiiriyle bağlantılı olarak düşündüğümüzde bu şiirde anlatılan insan ıstırapı aslında yersizdir. Rilke “*Herbst*” şiirinde ölen insanları şefkatli kollarıyla kucaklayan Tanrı'nın beklediğini ifade ederek ölüm korkusunun gereksiz olduğunu dile getirmiştir. Ona göre ölüm ve hayat bir bütündür ve insan düşüncesinde aynı değerlerle yargılanmalıdır. Buna paralel olarak şairin “SCHLUSZSTÜCK” şiirinde insanların ölüm ve yaşam olgularını dengelemeleri gerektiğini, aksi halde hayatın onlar için büyük bir ıstırap olacağı mesajını verdiğini düşünebiliriz.

#### 4.2.9. “DER PANTHER”

Rainer Maria Rilke'nin biyografisinden de bildiğimiz gibi, şair sürekli bir gezgin hayatı yaşamıştır. Hiç bir yere yerleşememiş ve bu durumdan zaman zaman şikayetçi olmuştur. Prag, Münih, Paris, Worpswede, Paris ve diğer yerler onun hayatında önemli yer tutan ve hiç bir zaman kalıcı olarak yerleşemediği yerlerden sadece bazılarıdır. Rilke dış dünyaya uyum sağlamakta güçlük çeken ve bir yerde fazla kaldığında üretkenliğinin tehdit edildiğini hisseden bir karaktere sahipti. Bu özellikler aynı zamanda onun özgürlüğüne ne derece düşkün olduğunu da göstermektedir.

“*Malte*” romanının kahramanı da geçici olarak, her hangi bir bağlılık hissetmeden ve belirli bir amacı olmadan Paris'te bulunur. Kendini bu büyük şehrin akışına bırakan Malte anıları ve hatıralarıyla yüzleşir. Bu yüzleşme hastalıklı bir yapıya sahip olan kahraman ile birlikte düşünüldüğünde dramatik bir hal alır. Malte, kendini dünyadan dışlanmış hisseden ve maddi dünyaya uyum sağlayamayan yalnız bir karakterdir. Bu otobiyografik özellikler “*Der Panther*” şiiriyle paralellik kurma bakımından yararlı olacaktır.

“*Der Panther*” 1903 yılında Paris'te kaleme alınmıştır ve şairin “*Neue Gedichte*” (1907) yapıtında yer almaktadır. 1903'ten 1907'ye kadar yazdığı şiirleri ihtiva eden bu yapıtın en eski şiiri “*Der Panther*”dir. Gürsel Aytaç'a göre bu şiir kitabı şairin Rodin'in yanında geçirdiği olgunlaşma sürecinin somut bir ürünüdür ve şairin ilk ustalık eseridir. Bu yapıtla Alman edebiyatı “nesne şiiri” (Dinggedicht) denilen yeni bir anlatım biçimi ile tanışmıştır. Bu yeni anlatım biçimi ile birlikte Rilke'nin motif seçimi de değişime uğramıştır. Tanrı, aşk ve ölüm gibi konular bir

tarafa bırakılarak somut ve tek figürler kullanılmıştır. Bu dönemin en önemli ilkesi ise görmeyi öğrenmek (*sehen lernen*) olmuştur. Dünyayı algılamaya çabalayan Rilke kendi duyarlılığını düşünceyle birleştirerek her şeyi somutlaştırmaya çalışmıştır.<sup>1</sup>

“*Neue Gedichte*” yapıtı iki kitap halinde yayınlanmıştır: “*Neue Gedichte*” (1907) ve “*Neue Gedichte anderer Teil*” (1908). Birinci kitapta yer alan şiirler 1902-1907 yılları arasında oluşmuştur. İkinci kitaptaki şiirler ise 1907-1908 yılları arasında kaleme alınmıştır. “*Neue Gedichte*” içerik ve biçim olarak yeni bir bilinçlenmenin ürünüdür. Bu bilinç Rilke’nin şiir yazmayı çalışmak olarak değerlendirmesiyle başlamıştır.<sup>2</sup> Şair bu düşünceden hareketle gerçeklere farklı bir perspektiften bakmış ve “*var olması gerekenin şairi olma*”<sup>3</sup> doğrultusunda nesnelere gerçekçi bir şekilde değerlendirmeye başlamıştır. Fakat her döneminde olduğu gibi bu dönemde de şiirlerinin ana konusunu sevgi ve ölüm oluşturmaktadır. August Stahl “*Neue Gedichte*” yapıtının tartışılmaz özelliğini şöyle açıklamıştır:

“... eine zuvor nicht gekannte Differenzierung und Nuancierung der Sprache verwirklichen (...) die von jedem Leser, auch von kritischsten, als Erweiterung und Förderung des Sehens und als Sensibilisierung der Wahrnehmung gerühmt werden.”<sup>4</sup>

(...dil daha önce hiç tanınmamış bir şekilde farklılıklar ve detaylarla gerçekleşmiştir (...) bu her okurdan, en eleştirel olanından bile görme çabalarının gelişimi ve duyarlı bir şekilde algılama olarak övülmüştür.)

“*Das Stunden-Buch*” ile karşılaştırıldığında “*Neue Gedichte*”de yer alan şiirler gerçekten de yeni, yani farklıdır. Son mısrası “*du mußt dein Leben ändern*” (Rilke Werke I, *Der Neuen Gedichte Anderer Teil*, s. 557) olan “*Archaische Torso*

<sup>1</sup> b.k.z. AYTAC, Gürsel, *Çağdaş Alman Edebiyatı*, Gündoğan, Ankara 1994, s.61,62

<sup>2</sup> b.k.z. STAHL, August, *Rilke Kommentar*, Winkler, München 1978, s.188

<sup>3</sup> STAHL, a.g.e. s.188

<sup>4</sup> STAHL, a.g.e. s.188

*Apollo*” şiirinin yapıtın ikinci bölümünün başına konulması tesadüfi değildir. Rilke “*Das Stunden-Buch*” ile kendi şairlik gelişimi için önemli bir adım atmıştır. Bu yapıtta şair kendini henüz insanlardan izole etmemektedir. Bu yüzden yapıtta genç ve dindar bir varlık imge olarak kullanılmıştır. Malte romanında Tanrı sevgiye yön veren bir gösterge durumundadır. Fakat asıl sevilmesi gereken değildir. “*Neue Gedichte*” yapıtında Tanrı düşüncesi çok az karşımıza çıkmaktadır. Tanrıyla ilgili imgeler nesnel imgelerin yanında hiç fark gözetilmeden durmaktadır. Bu imgelerde şair sanki nesnelere içine girmiş ve olayı oradan anlatmaktadır. Nesnelere bütün ilişkilerden kopartılarak yalnız bırakılmıştır. Tamamen kendi içlerine yönelik ve bağımsız haldedirler. Her şeyi koruyan Tanrı ise geri çekilerek nesnelere kendi hallerine bırakılmıştır. Yapıtta genel olarak baktığımızda trajik bir tablo söz konusudur.<sup>1</sup>

Rilke 1 Nisan 1906 tarihinde Rodin’in yanındaki sekreterlik görevinden ayrıldıktan sonra bir müddet yalnız kalmıştır. Rodin zamanında yazdığı şiirler onu “*Das Stunden-Buch*” tarzından uzaklaştırmıştır. Katharina Kippenberg’e göre Rilke’nin ayakları yere çok daha sağlam basmaya başlamıştı ve Rilke Rodin ile tanışmadan önceki noktaya tekrar dönmemesi gerektiğinin bilincindeydi. Fakat yine de içerik olarak “*Das Stunden-Buch*”la paralellik vardır. Her iki eser de Tanrı’nın yarattıklarını ifade etmeyi amaçlamaktadır.<sup>2</sup> Kippenberg “*Neue Gedichte*” yapıtındaki şiirleri adeta bir erkek elinin keski ve çekiç ile biçimlendirmesine benzetmiştir. Şiirler okuyucuya yönelik değil, tamamen kendine özgü yapıtlardır.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> b.k.z. BASSERMANN, Dieter, *Der Andere Rilke*, Hermann Gentler, Bad Homburg 1961, s.43, 44, 46, 47

<sup>2</sup> b.k.z. KIPPENBERG, Katharina, *Rainer Maria Rilke*, Insel, Leipzig 1943, s.164

<sup>3</sup> b.k.z. KIPPENBERG, a.g.e. s.165

“*Das Stunden-Buch*”ta bir katedralin etrafında esen rüzgar yerini “*Neue Gedichte*”de büyük şehrin sıkıntılı yaşamına bırakmıştır. İşlenen konu ise hayatın kendisidir.<sup>1</sup>

“*Der Panther*” tipik bir nesne şiiridir. Dünyanın nesnelleştirilmesi aslında nesnelere anlam yüklü içeriğinin çözümlenmesidir. Nesnelere ise ancak anlam yüklenildiklerinde var olabilirler. Rodin o zamanlar 27 yaşında olan Rilke’yi tanıdıktan kısa bir süre sonra ona görmeyi öğrenmesi için Paris hayvanat bahçesine gitmesini tavsiye eder. Hayvanları çok seven Rilke daha sonraki senelerde bir çok saatini memnuniyetle “*Jardin des Plantes*”de geçirmiştir. Rilke ziyaretçiler içeriye alınmadan hayvanat bahçesini tek başına gezebilme iznine sahipti. Bu görmeyi öğrenme derslerinin ilk ürünü Eylül 1903’te yayınlanan “*Der Panther*” şiiridir.<sup>2</sup> Somut gerçeklik Rodin’in öğretisi sonucu içe doğru yönelerek Rilke’nin kendi benini özdeşleşmiştir. Dış dünyayı kesif bakışlarla gözlemleyen şair somut olanı aşarak soyuta doğru yönelmiştir. Rilke bu görme eylemiyle nesnelere dünyasında kendi benini bulmuştur. Nesnenin maddeselliği onun bilincinde metafizik bir gerçekliğe dönüşmüştür. Amacı ise insan bilinci ve objektif gerçeklik arasında uyum sağlamaktır.<sup>3</sup>

Rilke’nin görme teorisi yabancı bir gerçeklikten yola çıkar. Değersiz olan gerçeklik bakma eylemi sonunda fonksiyonunu kaybeder ve bir imgeye dönüşerek tekrar anlam kazanır. Bunun sonucunda insanın iç dünyasında var olan soyut şeyler somut bir imgeye dönüşerek eşdeğerlilik kazanır.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> b.k.z. KIPPENBERG, a.g.e. s.167

<sup>2</sup> b.k.z. LEPPMANN, Wolfgang, *Rilke*, Scherz, München 1981, s.257

<sup>3</sup> b.k.z. SEIFERT, Walter, *Das epische Werk Rainer Maria Rilkes*, H. Bouvier u.co. Bonn, s.159, 161

<sup>4</sup> b.k.z. SEIFERT, a.g.e. s.162



“*Neue Gedichte*” yapıtında hayvanlara ayrı bir önem verilmiştir. Fakat en fazla önemseddiği şeyler sanat eserleridir. Rilke’ye göre nesne Tanrı ile insan arasında durmaktadır. Şair bu nesnelere gerçeklik ve sonsuzluk katmaya çalışmıştır. Amacı ise sevilen veya nefret edilen şeyi daha iyi tanımaktır.<sup>1</sup> Rodin’in atölyesinde gördüğü bir kaplan heykeli Rilke’yi çok etkilemiştir. Öyle ki onu antik dünyanın bir ifadesi olarak kabul etmiştir. Bu heykel ile kafesteki panter arasında bağlantı kuran şair, “*Der Panther*” şiirinde onu bir kader haline getirmiştir. Sanatsal bir yapıt doğayla karşılaştırılarak kişisel çaba sonucu özgün ve soyut bir yapıta dönüşmüştür.<sup>2</sup> Bu yöntem “*Neue Gedichte*”deki bütün şiirler için geçerlidir.

Şiirin başlığının hemen altında bir alt başlık niteliğinde, şiirin yazıldığı yer olan “*Im Jardin des Plantes, Paris*” ibaresi yer almaktadır. Bu alt başlık okuyucuda belirli bir yerin, yani söz konusu parkın imajını uyandırırken aynı zamanda şiirin içeriğiyle paralel olarak daha başlangıçta bir sınırlama, kısıtlılık veya daralma düşüncesi meydana getiriyor. Bu ibare aynı zamanda söz konusu olan nesnenin bir hayal ürünü olmadığını belirtmektedir.<sup>3</sup>

Üç kıtadan meydana gelen “*Der Panther*” şiirinin her kıtası dörder mısralıktır. Kafiye yapısına ise çok özen gösterilmiştir: a-b-a-b biçimindeki zengin kafiye yapısı kulağa çok hoş gelen bir tını meydana getirmektedir. Ayrıca “*Stäbe*” ve “*gäbe*” kelimeleri ile “*mitte*” ve “*Wille*” kelimeleri mısra içerisinde kafiye meydana getirerek müzikaliteyi desteklemektedirler. Şiir beş ayaklı jambus biçiminde yazılmıştır.

<sup>1</sup> b.k.z. KIPPENGERG, Katharina, *Rainer Maria Rilke*, Insel, Leipzig 1943, s.209

<sup>2</sup> b.k.z. BRENDT, Hans, *Rilkes Neue Gedichte*, H. Bouvier u.Co. Bonn 1957, s.113 b.k.z. ayrıca: FINGERHUT, Karl, Heinz, *Das Kreatürliche im Werk Rainer Maria Rilkes*, H. Bouvier u.Co. Bonn 1970, s. 165

<sup>3</sup> b.k.z. LEPPMANN, Wolfgang, *Rilke, Scherz*, München 1981, s.257

**“SEIN Blick ist vom Vorübergehn der Stäbe  
so müd geworden, daß er nichts mehr hält.  
Ihm ist, als ob es tausend Stäbe gäbe  
und hinter tausend Stäben keine Welt.”**

(Rilke Werke I, *Neue Gedichte*, s.505)

Şiirin bu ilk kıtasında hayvanat bahçesinde kafese kapatılmış bir panterin ruh hali tasvir edilmekte. Demir parmaklıkların panterin önünden geçmesiyle yorulan bakışlarının artık hiç bir şeyi kavrayamaması ve sanki binlerce demir çubuk varmışçasına onların arkasında dünyanın yok olduğu anlatılıyor. Hayvanın kafesin içinde dolaşması sanki çubukların panterin gözlerinin önünden geçiyormuş imajını yaratıyor. Bu imgeler aslında Rilke'nin kendi ruh halini yansıtmaktadır. Şair kendi duygularını yansıtmak için hayvanat bahçesinde bir kafese kapatılmış panter objesini kullanmıştır. Böylece nesne şiirlerinin en güzellerinden biri olan ve bütün dünyada tanınan bu şiir ortaya çıkmıştır. İnsanların var olmaları hayvanlar için bir tehlike demektir. Hayvan eğer insanlar arasında yaşamak zorunda kalırsa bu tehlikeyi hisseder ve içine kapanır. Rilke “*Der Panther*” şiirinde olduğu gibi “*Die Gazelle*” ve “*Die Flamingos*” şiirlerinde de hayvanların gizemli bir şekilde kendi iç dünyalarına kapanmalarını ve çevrelerine yabancılaşmalarını kendisiyle özdeşleştirerek işlemiştir.<sup>1</sup>

Söz konusu olan imgeleri daha derin bir perspektiften inceleyecek olursak, her iki imgenin de ümitsizlik ve yorgunluk duygularını anlattığı sonucuna varabiliriz. İlk iki mısradaki imgede panterin kafesin dışındaki dünyayı seyretmesinde parmaklıkların engel teşkil ettiğini, bu yüzden de dış dünyayı seyretmekten yorulduğu anlatılıyor. Kafesteki parmaklıkların sanki binlerce çubuk varmışçasına

<sup>1</sup>b.k.z. FINGERHUT, Karl,Heinz, *Das Kreatürliche im Werk Rainer Maria Rilkes*, H. Bouvier u. Co. Bonn 1970, s. 61

tasvir edilmesi, parmaklıkların panteri dış dünyadan ne derece izole ettiğini ve bundan kaynaklanan psikik bunalımını ifade etmektedir. Bu psikolojik baskıdan kaynaklanan ümitsizlik ise kıtanın 3. ve 4. mısralarında anlatılmaktadır: Pantere göre artık dışarıda bir dünya yoktur.

Tamamen panterin gözleriyle tanrısal bir bakış açısıyla şair tarafından anlatılan bu ruh hali, bir içe yönelişle şiirin bu ilk kıtasında okuyucunun dünyayı onun gözleriyle görmesini ve onun gibi hissetmesini sağlıyor.

Şiirin alt başlığıyla oluşturulan sınırlama ilk kıtada daha da daralmaktadır. Panter bir büyük şehrin, yani Paris'in *Jardin des Plantes* parkında bir kafese kapatılmıştır. Okuyucu bu kıtada adeta panterle özdeşleşerek kendisi mahkum ediliyor. “*Keine Welt*” (hiç bir dünya) ifadesi ümitsizliğini ve çaresizliğini dile getirmektedir. Çünkü kafesin dışındaki dünyaya onun ulaşması artık olanaksızdır.

Panter, zavallı ve çaresiz bir obje olarak anlatılmaktadır. Dış güçlerin baskısı altında ezilmekte ve elinden bir şey gelmemektedir. Binlerce çubuğun arkasındaki dünyanın yok oluşu, onun dış dünyaya yabancılaşması olarak yorumlanabilir. Artık onun dış dünya ile bağlantı kurmasını sağlayacak hiç bir şey kalmamıştır. Okur gerçi tamamen panterin görüş açısıyla hissetmeye zorlanır, fakat panter ve anlatıcı, yani şair arasında sıkı bir bağın olduğunu unutmamak gerek. Panterin varlığında anlatılan aslında özgürlüğe duyulan sonsuz özlemdir.

.....  
**“Der weiche Gang geschmeidig starker Schritte,  
 der sich im allerkleinsten Kreise dreht,  
 ist wie ein Tanz von Kraft um eine Mitte,  
 in der betäubt ein großer Wille steht.”**  
 .....

(Rilke Werke I, *Neue Gedichte*, s.505)

İkinci kıtada ise panterin dış görünüşü tasvir edilmekte ve birinci kıtaya kıyasla içten dışa doğru bir geçiş vardır. Bu kıtada panterin ruh halinden çok dış görünüşü anlatılmaktadır.

Kıtanın ilk iki mısrasındaki detaylı ve usta anlatımın başarısı kuşkusuz Rodin'in yanında geçirdiği eğitimin sonucudur. Rilke'nin Katharina Kippenberg'e anlattığına göre şair saatlerce Jardin des Plantes'teki kafesin önünde oturarak panteri seyretmiştir. Gözlemediği şey bir ırmak gibi yatağından taşarak etrafına yayılmıştır. Kippenberg'e göre bu şiirin arka planında Tanrı, ölüm, aşk ve kadın-erkek beraberliği gibi çok büyük tecrübeler ve sıkıntılar yatmaktadır.<sup>1</sup>

Dış görünüşün, hareketlerin ve hayvansal davranışların betimlenmesiyle Rilke kendisinin oluşturduğu hayali bir içe doğru yönelerek kendisi ile hayvan arasında özdeşlik kurar. Hayvanın psikolojisiyle ilgili bütün ifadeler onu kişileştirir ve okuyucu üzerinde etkili olur.<sup>2</sup> Ahenkli yürüyüşünün güçlü adımları, mümkün olduğu kadar küçük bir daire etrafında adeta dans ederek dönüyor. Bu güçlü danssal hareketin ortasında ise uyuşmuş bir arzu yer almaktadır. Panterin hareketlerinin betimlendiği bu imgede kullanılmış olan daire simgesi kuşkusuz bu imgenin analizi için en önemli unsur teşkil ediyor. Dairenin sembolik anlamı mükemmellik, sonsuzluk ve Tanrı tarafından yürütülen dünya düzenidir.<sup>3</sup> Bu bilgiden yola çıktığımızda, panterin dairesel hareketlerine mistik bir anlam da yükleyebiliriz. Güçlü adımlarıyla çizdiği dairesel hareketin ortasında yer alan uyuşmuş arzu ise şairin dünyaya bağlılığı olarak yorumlanabilir. Hans Brendt'e göre "*großer Wille*" Tanrıya olan arzuyu ifade etmektedir. Bu istek onun dış dünyadan ayrılmasından

<sup>1</sup> b.k.z. KIPPENBERG, Katharina, Rainer Maria Rilke, Insel, Leipzig 1943, s.39

<sup>2</sup> b.k.z. FINGERHUT, Karl, Heinz, Das Kreatürliche im Werk Rainer Maria Rilkes, H.Bouvier u. Co. Bonn 1970, s.67

<sup>3</sup> b.k.z. LURKER, Manfred, Wörterbuch der Symbolik, Kröner, Stuttgart 1991, s. 404

dolayı uyuşmuştur.<sup>1</sup> Karl Heinz Fingerhut ise panterin sınırladığı alanı sihirli bir bölgeye benzeterek bu alanın ortasında yer alan büyük isteğin hayvanın yaşamını simgelediğini ifade etmiştir. Gerçi bu istek onun mahkumiyetinde uyuşmuştur ama yine de hayvanın ana düşüncesidir.<sup>2</sup> Özgürlüğü elinden alındığı için dışarıdaki dünya artık onun için ulaşılamazdır. Bu yüzden ümitsiz ve bezgindir. “*Der Panther*” genel olarak insan mahkumiyetinin ifadesi olarak analiz edilmiştir. Kendisine iş, aile ve sosyal hayatta konulan sınırlamaların farkında olan insan bu bilinç altında ezilmektedir.<sup>3</sup> Doğal ortamın tehdit edilmesi veya kaybedilmesi şiirin yazıldığı yüzyıl dönümünde sıkça işlenen bir konu idi.<sup>4</sup>

Mistik açıdan ele alınırsa panter figürünü kendi iradesi ve arzusuyla dünyadan el etek çekmiş ve bir manastıra kapanmış bir keşişle özdeşleştirebiliriz. İslam aleminde de mevcut olan keşişlik kurumu dinler ne olursa olsun insanların bazıları kendilerini Tanrıya adanmaları için bir vesile teşkil eder. Bu insanlar kendilerini bir dergahın ya da bir manastırın küçük bir hüccresine bizzat kendi arzusuyla kapatan bir derviş, bir keşiş, aslında tüm dünya nimetlerine sırtını dönerek içindeki dünyevi arzuları tıpkı panterdeki gibi uyuşturmak, köreltmek durumundadır.

Gerçi dış görünüş itibariyle dairesel hareketler yapan bir panter tasvir edilmektedir. Fakat asıl ifade edilmek istenen şey panterin ruh halidir. Sonsuzluk düşüncesini çağrıştıran dönme eylemi, 3. ve 4. kıtalarda dansa dönüşerek bir ayin atmosferi oluşturmaktadır. Dairesel bir dansı çağrıştıran imge eski kültürlerdeki ve ilkel kabilelerdeki ayinleri çağrıştıırıyor. Bu tür danslar simgesel olarak genellikle

<sup>1</sup> b.k.z. BRENDT, Hans, *Rilkes Neue Gedichte*, H.Bouvier u.Co. Bonn 1957, s.112

<sup>2</sup> b.k.z. FINGERHUT, Karl, Heinz, *Das Kreatürliche im Werk Rainer Maria Rilkes*, H.Bouvier u. Co. Bonn 1970, s. 67

<sup>3</sup> b.k.z. LEPPMANN, Wolfgang, *Rilke, Scherz*, München 1981, s.258

<sup>4</sup> b.k.z. STAHL, August, *Rilke Kommentar*, Winkler, München 1978, s.187

sihir ve mistik unsurlarla yakın ilişki içerisindedir.<sup>1</sup> Bu ayinin merkezinde ise panterin uyuşmuş özgürlük arzuları yer almaktadır. Fakat özgürlüğe dair bu istek ve arzular körelmiş olsalar da; aslında zaman zaman nükseden çok yüce duygulardır.

.....  
*“Nur manchmal schiebt der Vorhang der Pupille  
 sich lautlos auf -. Dann geht ein Bild hinein,  
 geht durch der Glieder angespannte Stille-  
 und hört im Herzen auf zu sein.”*

(Rilke Werke I, *Neue Gedichte*, s.505)

Panterin göz bebeklerinin perdesi olarak ifade edilen göz kapakları bazen sessizce açılmakta ve içeriye bir görüntü girmekte. Bu görüntü gergin fakat sakin vücudunda ilerleyerek kalbine kadar ulaşmakta ve orada varlığı sona ermektedir. Bu imgede söz konusu olan görüntü, kuşkusuz dış dünyaya aittir. Bu görüntünün kalpte yok olması ise panterin özgürlük konusundaki ümitsizliğinin derecesini belirtmektedir. Panter o derece çaresizdir ki, özgürlük duygusunu kalbinde bile yaşatacak gücü kalmamıştır. Şiirde anlatılmak istenen bu düşünceler şiirin tınısıyla da desteklenmektedir. Demir çubukların içindeki dünya “*Stäbe*” (çubuklar) kelimesindeki “ä” harfinin, dairenin belirtisi “*Kreis*” (Daire) kelimesindeki “ei” sesinin ve panterin yürüyüşü ise “*Gang*” kelimesindeki “a” harfinin tekrarlanmasıyla desteklenmiştir.<sup>2</sup>

Sonuç olarak Rilke'nin kendisini kafese kapatılmış bir panterle özdeşleştirdiğini ve böylece kendi psikolojik durumunu yansıttığını söyleyebiliriz. Modern çağın sanatçı problemi olarak da tarif edebileceğimiz şiirde anlatılan ruh hali, Rilke'nin yaşam öyküsüyle büyük paralellik arz etmektedir. Rilke'nin bir çok

<sup>1</sup> b.k.z. LURKER, Manfred, *Wörterbuch der Symbolik*, Kröner, Stuttgart 1991, s.735

<sup>2</sup> b.k.z. BRENDT, Hans, *Rilkes Neue Gedichte*, H.Bouvier u.Co. Bonn 1957, s.112

yazısından onun sanatsal üretkenliğinin temelinde dış dünya baskısından izole olmasının yattığı sonucunu çıkarabiliriz. “*Der Panther*” şiirinde de şairin kendi düşüncelerini ifade etmek için seçtiği panter, demir parmaklıkların arkasında, yani dünya baskısı altında ezilen çaresiz ve ümitsiz bir varlıktır. Alman edebiyatının belki de en anlamlı özgürlük şiiri olarak nitelendirebileceğimiz bu mısralar, Rilke’nin dış baskılar altında ezilmesini ifade etmektedir. Bu noktada Rilke’nin hayatında hiç bir zaman kalıcı olarak bir yere yerleşemediğini, bu tür girişimlerinin her defasında sonuçsuz kaldığını ve maddi dünyanın baskısı onun üretkenliğini tehdit ettiğini hatırlatmakta fayda görüyorum. Rilke yaşamının bir çok aşamasında özgürlüğünün tehdit edilmesi kaygılarıyla yerleşik bir hayat yaşayamamıştır ve hayata dair istekleri, evliliğinde de olduğu gibi, hep yarım kalmıştır.



#### 4.2.10. "BLAUE HORTENSIE"

"*Neue Gedichte*" yapıtında yer alan "*Blaue Hortensie*" şiiri Temmuz 1906 tarihinde Pariste kaleme alınmıştır. 1906 yılı Rilke'nin yaşamında ve yazınsal üretiminde önemli bir yer tutmaktadır. 14 Mart tarihinde babasının vefatı üzerine Prag'a giden şair tekrar Paris'e döndüğünde Rodin'in yanından ayrılmak zorunda kalmıştır. Fakat Rodin'in Rilke üzerinde bıraktığı etkisi ondan ayrıldıktan sonra da devam etmiştir. Rilke "*Neue Gedichte*" deki şiirlerinin büyük çoğunluğunu ondan ayrıldıktan sonra yazmıştır.

Nesne ve güzel sanatlar arasındaki sınırı aştığına inanılan Rilke, hissi ve yepyeni bir dünyayı keşfetmiştir. Nüanslara önem vermesinin sebebi, her gün karşılaşılan ve olağan olduğuna inanılan şeyler hakkında insanları düşünmeye sevk etmektir. Bunun için rutin kategorileri aşmaya çalışmıştır.<sup>1</sup> "*Blaue Hortensie*" şiirinde de detaylara verdiği önem herkesin bildiği bu çiçeğe bambaşka bir hal kazandırmıştır. Rilke'nin özenle seçtiği kelimeler ve yaptığı sıra dışı karşılaştırmalar, mavi ortancanın okuyucuda bambaşka çağrışımlar yapmasına sebep oluyor.

Eudo Mason Rilke'nin bir konuşmasında kendi sanat anlayışı hakkında şu sözleri söylediğini aktarır:

*"Kunst ist Kindheit nämlich. Kunst heißt, nicht wissen, daß die Welt schon ist und eine machen. Nicht zerstören, was man vorfindet, sondern einfach nichts fertiges finden. Lauter möglichkeiten. Lauter Wünsche."*<sup>2</sup>

(Çocukluktur çünkü sanat. Sanat, dünyanın varlığını bilmeden birtane yapmak demektir. Hazır bulunana zarar vermeden tamamlanmamış olanı bulmaktır. Bir sürü imkan. Bir sürü istek.)

<sup>1</sup> b.k.z. MASON, C. Eudo, *Lebenshaltung und Symbolik bei Rainer Maria Rilke*, The Marston Press, Oxford 1964, s.3-5, 11

<sup>2</sup> RILKE, Rainer, Maria, in: MASON, a.g.e. s.8

“*Blaue Hortensie*”, “*Der Panther*”, “*Die Gazelle*” ve “*Das Karussell*” şiirlerinde Rilke'nin Rodin'in etkisi sonucu nesnelere yoğunlaşması belirgindir. 8 ağustos 1923 tarihinde Lou Andreas Salomé'ye yazdığı mektupta Rilke şu sözlere yer verir:

*“Nur die Dinge reden zu mir. Rodins Dinge (...) Ich fange an neues zu sehen: Schon sind mir Blumen so unendlich viel, und aus Tieren kamen mir Anregungen seltsamer Art. Und auch Menschen erfahre ich schon manchmal so, Hände leben irgendwo, Munde reden, und ich schaue alles ruhiger und mit größerer Gerechtigkeit.”*<sup>1</sup>

(Bana sadece nesnelere hitap ediyor. Rodin'in nesnelere (...) Yeni şeyler görmeye başlıyorum: Çiçekler sonsuz derecede çok, ve hayvanlar tuhaf bir şekilde beni etkiliyor. Ve insanları da bazen öyle anlıyorum ki, eller bir yerde yaşıyor, ağızlar konuşuyor, ve ben sessizce ve adil bir şekilde gözlüyorum.)

Rilke'nin nesnelere yönelerek kendine özgün izleme tarzını ifade eden bu alıntılarının, “*Blaue Hortensie*” şiirinin anlaşılmasına yardımcı olacağına inanıyorum.

Rilke bu şiirin ilhamını bir arkadaşına emanet olarak verdiği ortanca çiçeğinden almıştır. Bununla ilgili olarak Clara Rilke'ye bir mektubunda şunları yazmıştır:

*“Meine Hortensie hat bei Dora gut überwintert, ist wieder ganz hoch und viele Knospendolden am Fuße ihrer obersten Blätter (...) Das freut mich, und das zögert mich und hat Vertrauen und lebt schon in meiner fremden Stube und kann gar nichts anderes als Leben. (Wir können zu viel anderes)”*<sup>2</sup>

(Ortancam Dora'nin yanında kışı iyi geçirmiş, tekrar çok yüksek ve en uç yaprağının dibinde bir çok tomurcuk salkımı (var) (...) bu beni sevindiriyor ve tedirgin ediyor ve bana güveniyor ve yabancı odamda yaşıyor ve yaşamaktan başka bir şey yapamıyor. (Biz çok fazla başka şeyler yapabiliyoruz)”

<sup>1</sup> RILKE, Rainer, Maria, *Briefe*, hrsg. von. Ruth Sieber-Rilke, Insel, Wiesbaden 1950, s.61

<sup>2</sup> RILKE, Rainer, Maria, *Briefe aus den Jahren 1906 bis 1907*, hrsg. von: Ruth Sieber-Rilke, Carl Sieber, Insel, Leipzig 1930, s.263

Sone tarzındaki şiirin metrik yapısı beş ayaklı Jambus biçimindedir. Şiirin kafiye yapısı her kıtada farklıdır: Birinci kıta a-b-b-a-, ikinci kıta b-a-a-b-, üçüncü kıta c-d-c- ve dördüncü kıta e-f-e biçiminde kafiyelendirilmiştir.

**“SO wie das letzte Grün in Farbentiegeln  
sind diese Blätter, trocken, stumpf und rauh,  
hinter den Blütendolden, die ein Blau  
nicht auf sich tragen, nur von ferne spiegeln.”**

(Rilke Werke I, *Neue Gedichte*, s.519)

Renklerin bir arada bulunduğu son yeşil gibi yapraklar kuru, solgun ve kurşinidir. Çiçek salkımlarının arkasındaki mavi onun üzerinde değil, sadece uzaktan yansımaktadır. Birebir aktarıldığında şiirin ilk kıtasında karşımıza çıkan bu imge, şiirin başlığıyla bağlantılı düşündüğümüzde bir ortanca çiçeğini anlatmaktadır. Şiirin başlığı okuyucuda doğrudan söz konusu olan nesneyi çağrıştırmaktadır. Okuyucu şiirin başlığı sayesinde daha şiirin başında Rilke'nin anlatmak istediğine odaklanmış durumdadır.

Şiirin tamamında olduğu gibi bu kıtada da özellikle renkler üzerinde durulmuştur. Bu Rilke'nin 1905-1908 yılları arasında Paris'te yazdığı şiirlerin genel özelliğidir. “*Blaue Hortensie*” şiirinde renkler ön plana çıkarak söz konusu olan nesneyi ikinci plana itmektedir.<sup>1</sup> Bu durumda önemli olan çiçeğin kendisi değil, onun renkleridir. Rilke şiirinde monoton ve birebir betimleme tarzını aşmak suretiyle ortancaya bambaşka bir görüntü kazandırmıştır. Mavi, çiçekten ayrılarak bağımsızlaşmakta ve şiiri bir tabiat şiiri olma özelliğinden çıkarmaktadır.

<sup>1</sup> b.k.z. GRUENTER, Rainer, *Eine Biographie des Blaus*, in: *Frankfurter Anthologie XI*, hrsg. von: Marcel Raich-Ranicki, Insel, Frankfurt/M 1989, s.139

Çiçeğin asıl rengi mavi değildir. Kıtanın son mısrasında belirtildiği gibi sadece mavinin çiçek üzerinde yansımaları söz konusudur. Yeşil ise kurumuş, tozlanmış ve solgun bir haldedir.

Mavi sıfatı şiirin genelinde olduğu gibi bu kıtada da ağırlıktadır. Bu sıfat ortancanın salkımlarına aittir. Şiirin tamamı ortancanın salkımları etrafında hareket etmesine rağmen mavi ön planda tutulmuştur. Yani şiirin içeriğine mavi rengi solmuş olan ortancanın renkleri hakimdir. Brigitte Horsting'e göre Rilke bu solgun mavide geçmekte olanı ve şüpheli olanı görmüştür.<sup>1</sup> Anlatımda kesin ifadelerden kaçınılmış olması şüpheye, rengin solması ise ortancanın artık solmakta, yani geçmekte olduğunun ifadesi olarak yorumlanabilir. Mavi ayrıca sonsuzluğun rengidir<sup>2</sup> ve “*Blaue Hortensie*” şiirinde ortancanın ömrüyle paralel olarak işlenmiştir. Mavinin sembolik anlamından yola çıkarak ortancanın solmakta olduğunu göz önünde tutarsak, şairin ölüm gerçeğine işaret ettiğini ve buna paralel olarak yaşamın sonsuz bir şey olmadığını belirttiğini düşünebiliriz.

.....  
*“Sie spiegeln es verweint und ungenau,  
als wollten sie es wiederum verlieren,  
und wie in alten blauen Briefpapieren  
Ist Gelb in ihnen, Violett und Grau;”*  
.....

(Rilke Werke I, *Neue Gedichte*, s. 519)

Şiirin ikinci kıtasında mavinin salkımlardan yansımalarına anlatılmaya devam edilmiştir. Bu yansıma o kadar belirsizdir ki, adeta ağlarken yaşlı gözlerle bakılıyor gibi her an kaybolacak gibidir. Onun üzerinde eski mektup kağıtlarının mavisi, sarısı,

<sup>1</sup> b.k.z. HORSTING, Brigitte, *Rainer Maria Rilke: Blaue Hortensie*, in: *Wege zum Gedicht*, hrsg. von: Rubert Hirschenauer-Albrecht Weber, Schnell u. Steiner, München-Zürich 1965, s.284

<sup>2</sup> b.k.z. LURKER, Manfred, *Wörterbuch der Symbolik*, Kröner, Stuttgart 1991, s. 100

laciverti ve kurşinisi vardır. Bu imgenin anlatıldığı ikinci kıtanın ilk mısrasında “*ungenau*” (belirsiz) kelimesi bir anahtar kelime durumundadır. Bu kelime dil ile anlatılması mümkün olmayan detaylara işaret etmektedir. August Stahl’a göre Rilke bu şiirde belirgin olmayanın, ifade edilemezin, havada uçuşan ve süzülüp kaybolanın adeta bir elçisi gibi gerçekçi bir şekilde anlatmıştır.<sup>1</sup> Bu gerçekçi anlatım nesne şiiri özelliğine uygun olarak şiirin tamamı için geçerlidir.

Ortancanın renkleri eski mektup kağıtlarının mavi, sarı, lacivert ve kurşini renklerine benzemektedir. Brigitte Forsting’e göre eski mektup kağıtları geçmişte kalana ve eski anılara işaret etmektedir.<sup>2</sup> Bu durumda çiçeğin üzerindeki renklerin her an silinecek gibi olması ve muhafaza edilememesi, şairin geçmişe ait düşünceleri olarak yorumlanabilir.

.....  
*“Verwaschnes wie an einer Kinderschürze,  
 Nichtmehrgetragenes, dem nichts mehr geschieht:  
 wie fühlt man eines kleinen Lebens Kürze.”*  
 .....

(Rilke Werke I, neue Gedichte, s. 519)

Şiirin üçüncü kıtasında ortancanın rengi fazla yıkanmaktan solmuş çocuk önlüğüyle karşılaştırılmıştır. Bu önlük artık kullanılamayacak durumdadır ve bir tarafa atılmıştır. Kıtanın son mısrası ise şiirin ana fikrini anlatan cümle olarak kabul edilebilir. Şair bu mısradaki yaşamın kısıklığına işaret etmektedir. İnsan ömrü adeta eskidikten sonra bir tarafa atılan çocuk önlüğüne benzetilmiştir. Bu önlüğün solgun renkleri ortancanın renklerini daha da belirginleştirmektedir. Şiirin ilk üç kıtasında

<sup>1</sup> b.k.z. STAHL, August, *Rilke Kommentar*, Winkler, München 1978, s.25

<sup>2</sup> b.k.z. HORSTING, Brigitte, *Rainer Maria Rilke: Blaue Hortensie*, in: *Wege zum Gedicht*, hrsg. von: Rubert Hirschenauer-Albrecht Weber, Schnell u. Steiner, München-Zürich 1965, s. 284

yapılan karşılaştırmalar ve betimlenen renkler “*wie fhlt man eines kleinen Lebens krze*” mısrasıyla paralel olarak düşünüldüğünde okuyucuda hayata dair yorgunluk ve bitkinlik düşüncesini uyandırmaktadır. Bu kıtada karşımıza çıkan çocuk önlüğü imgesi, durumu daha da dramatik bir hale getirmiştir. Şair artık söz konusu olan nesneyi anlatmaktan çok kendi düşüncelerini aktarmaktadır.

.....  
**“Doch plötzlich scheint das Blau sich zu verneuen  
 in einer von den Dolden, und man sieht  
 ein rhrend Blau sich vor Grnem freuen.”**

(Rilke Werke I, *Neue Gedichte*, s. 519)

Şiirin son kıtasında salkımlardan birinde birdenbire bir mavi kendini yenilemektedir ve dokunaklı bir mavi yeile sevinmektedir. Bu kıtadaki “*doch plötzlich*” ifadesi birdenbire çieğn dirilmesine işaret etmektedir. Cümlelerin heyecanlı bir tınıya bürünmesi bu değişimi ritmik olarak da desteklemektedir.

Bu kıtada anlatılan mavi daha önceki kıtalara göre daha belirgindir. Mavinin tekrar canlanması çieğn diriliini gösteriyor. Fakat “*freuen*” (sevinmek) kelimesiyle şiirin sona ermesi bu kıtada anlatılanı daha önceki kıtalarda anlatılanın gölgesinde bırakıyor. iir mutluluk kelimesiyle birlikte sona eriyor ve mavinin ortaya çıkmasıyla birlikte yok olması bir oluyor. Hans Brendt’e göre bu kıtadaki mavi yeile dönüşmektedir. Yeşil ise mistik bir renktir ve her şeyi bilen Tanrıya işaret eder.<sup>1</sup> Bu bilgiden yola çıktığımızda şairin ölüm ve Tanrı arasında bir bağlantı kurduğu sonucuna varabiliriz. Fakat Brigitte Forsting’e göre Rilke bu şiirde kendi duygu ve düşüncelerini aktarmamıtır. Ona göre şiirin her şeyi sembolletiren bir özelliği

<sup>1</sup> b.k.z. BRENDT, Hans, *Rilkes Neue Gedichte*, H. Bouvier u. Co. Bonn 1957, s.140

yoktur. Şairin amacı sadece nesnelere korumaktır.<sup>1</sup> Rilke'nin 9 yıl önce yazdığı "*Ich fürchte mich so vor der Menschen Wort*" (1897) şiirinde dile getirdiklerini "*Blaue Hortensie*" şiirinde tekrar işlediği kanısındayım. Bu şiiri alıntılamaıı faydalı görüyorum:

*"ICH fürchte mich so vor der menschen Wort.  
Sie sprechen alles so deutlich aus:  
Und dieses heißt Hund und jenes heißt Haus,  
Und hier ist Beginn und Ende ist dort.*

*Mich bangt auch ihr Sinn, ihr Spiel mit dem Spott,  
Sie wissen alles was wird und war;  
Kein Berg ist ihnen mehr wunderbar;  
Ihr Garten und Gut grenzt gerade an Gott.*

*Ich will immer warnen und wehren: Bleibt fern.  
Die Dinge singen hör ich so gern.  
Ihr rührt sie an: sie sind starr und stumm.  
Ihr bringt mir alle die Dinge um."*

(Rilke Werke I, *Die Frühen Gedichte*, s. 194, 195)

Bu şiirde söz konusu olan nesnelere hayvanlar ve bitkilerdir. Onlar insanların saldırısı karşısında savunmasızdır. Şair onların bu ezilmişliğinden ve insanların büyüklenmelerinden şikayetçidir. Şair buna paralel olarak "*Blaue Hortensie*" şiirinde çiçeği sanatına dahil ederek onu koruma eğilimindedir. Rilke'nin nesnelere Tanrıya ulaşmak için bir vasıta olarak kabul ettiğini göz önünde tutarsak, Brendt ve Horsting'in çıkarımlarının paralellik gösterdiği sonucuna varabiliriz. Çünkü Rilke nesnelere mistik bir perspektiften değerlendirdiği için onları oldukları gibi koruma çabasıdadır. Mavinin simgesel anlamını göz önünde bulundurduğumuzda ise ortancanın mavi renginin solması aslında bir sona işaret etmektedir. Bu durumda

<sup>1</sup> b.k.z. HORSTING, Brigitte, *Rainer Maria Rilke: Blaue Hortensie*, in: *Wege zum Gedicht*, hrsg. von: Rubert Hirschenauer-Albrecht Weber, Schnell u. Steiner, München-Zürich 1965, s.286, 287



şairin “*Blaue Hortensie*” şiirinde ölümü işlediği sonucuna varmak mümkün. Bu solgun renk şiirin son kıtasında Tanrının simgesi olarak kullanılan yeşil ile ilişkiye girdiğinde tekrar canlanarak sonsuzluğuna devam etmektedir. Netice olarak Rilke'nin bu şiirde ölümün bir son olmadığını, gerçek sonsuzluğun ancak ölümlle başladığını ifade ettiği sonucuna varabiliriz.



#### 4.2.11. “DAS KARUSSELL”

“*Das Karussell*” şiiri 1906 yılında yazılmıştır ve Rilke’nin “*Neue Gedichte*” yapıtında yer almaktadır. “*Neue Gedichte*” Rilke’nin 1903-1907 yılları arasında yazdığı şiirlerden meydana gelmektedir ve Aralık 1907’de yayınlanmıştır.

“*Das Karussell*” şiirini bu yapıtındaki diğer şiirlerden ayıran unsur onun ilk bakışta naif ve insanda güven uyandıran özelliğidir. Şiir “*Der Panther*” şiiriyle hemen hemen aynı zamanda yazılmıştır ve “*Neue Gedichte*”nin en eski şiirlerinden birisidir. Okuyuculardan ve eleştirmenlerden gelen olumlu tepkiyi göz önünde bulundurduğumuzda, bu iki şiir kuşkusuz Rilke’nin Alman edebiyatına damgasını vurduğu nadide eserlerdir.

Şiirde anlatılan mekan, başlığın hemen altında da belirtildiği gibi “*Jardin du Luxembourg*”dur. Bu parkın bir bölümünde çocuklar için ayrılmış bir oyun bahçesi bulunmaktadır. Rilke bu şiirin ilhamını bu parkta sıkça seyrettiği atlı karıncadan almıştır.<sup>1</sup>

13 Kasım 1907’de ilk olarak dinleyici topluluğuna bu şiiri sunduğunda, dinleyiciden gelen olumlu tepkinin en önemli sebebi kuşkusuz “*Das Karussell*”in masum imgelerden kaynaklanan çocuksu karakteridir. Şiirin masumiyeti üç temele dayanmaktadır: İngesel yoğunluk, tınısal yapı ve semantik özelliği.<sup>2</sup> Leppmann’a göre anlatımdaki ustalık, içerik ve biçim arasındaki mükemmel uyum okuyuculara söz konusu olan atlı karıncayı adeta yaşatmaktadır.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> b.k.z. PRATER, A.Donald, *Ein Klingendes Glas*, Carl Hanserun, München 1986, s.253 b.k.z. ayrıca: STAHL, August, *Rilke Komentar*, Winkler, München 1978, s.206

<sup>2</sup> b.k.z. HENKE, Silvia, *Kindheitsschwindel*, in: WOLFRAM, Groddek, *Interpretationen Gedichte von Rainer Maria Rilke*, Reclam, Stuttgart 1999, s.60

<sup>3</sup> b.k.z. LEPPMANN, Wolfgang, *RILKE*, Scherz, München 1981, s.282

Şiir 7 bölümden meydana gelmektedir. 1. bölüm 8, 2. ve 3. bölümler 3, 4. ve 6. bölümler 1, 5. bölüm 4 ve 7. bölüm 7 mısralıktır. Şiirdeki imgeler adeta iç içe geçmiş durumdadır ve aralarında büyük bir uyum vardır. Bu durum şiirin tınısal özelliğiyle de desteklenmektedir. Kıtaların farklı mısra sayıları dışında 5 ayaklı Jambusların vurguları, adeta söz konusu olan atlı karıncanın mekanik hareketini yansıtmaktadır. Yani tınısal özellik söz konusu olan nesnenin mekanik özelliğine yöneliktir.

Şiirde anlatılan dairesel hareket kafiyelerle desteklenmiştir. Karşımıza çıkan kafiye şemaları adeta birbirine geçmiş durumdadır. İlk kıtada iki tane kucaklayan kafiye (*umarmender Reim*) iç içe geçmiş durumdadır: a-b-b-a-b-c-c-b. Son kıtada ise bir çapraz kafiye (*kreuz Reim*) ve bir "*umarmender Reim*" birlikte kullanılmıştır: d-e-d-e-d-d-e. İçerik ve biçim arasındaki uyum mısra sonlarındaki kafiyelerde olduğu gibi mısra içindeki kafiyelerde (iç kafiye-Alliterasyon) de görülmektedir: 6. mısradaki "mut", "Miener" - 13. mısradaki "heiße", "Hand" - 14. mısradaki "Zähne", "zeigt", "Zunge" ve 23. mısradaki "Grün", "Grau" kelimelerinde olduğu gibi. Bu iç kafiyeler şiirin bütününe olağan üstü bir ses ve ahenk zenginliği katmaktadır. 8. 15. ve 20. mısralarda tekrarlanan "*Und dann und wann ein weißer Elefant*" mısrası ise bir nakarat şeklinde atlı karıncanın dairesel hareketini yansıtmaktadır ve bir tekerlemeyi andıran tınısından dolayı şiire çocuksu bir masumiyet katmaktadır.

***"MIT einem Dach und seinem Schatten dreht  
sich eine kleine weile der Bestand  
von bunten Pferden, alle aus dem Land,  
das lange zögert, eh es untergeht.  
Zwar manche sind an Wagen angespannt,***

*doch alle haben Mut in ihren Mienen;  
ein böser roter Löwe geht mit ihnen  
und dann und wann ein weißer Elefant.*

(Rilke Werke I, *Neue Gedichte*, s.530)

Daha ilk bölümde karşımıza çıkan imgelerin sayısal olarak çokluğu ve içerik olarak derinliği, şiirin başlığından da anlayabileceğimiz gibi bir atlıkarıncanın betimlenmesiyle ilgilidir. Söz konusu olan hayvanlar yapay figürlerdir. Fakat bu figürler “*Neue Gedichte*” yapıtının bir özelliği olarak adeta kanlı-canlı bir şekilde karşımızda durmaktalar. Şiirin ilk kıtasında anlatılan imgeleri şöyle aktarmak mümkün: Üzerinde çatısı ve gölgesiyle birlikte renkli atlardan meydana gelen varlık bir müddet dönüyor. Atların hepsi batmamak için uzun süre direnen ülkenin atlarıdır. Gerçi bazıları arabaya bağlanmış, ama yine de hepsinin çehresinde cesaret var. Kötü kalpli kırmızı bir arslan da onlarla birlikte hareket ediyor. Belirli aralıklarla oradan geçen beyaz bir fil birden bire ortaya çıkıveriyor.

Çatı ve gölgesi, renkli atlar, kırmızı arslan ve beyaz fil imgeleri atlı karıncaya ait yapay figürler olmasına rağmen, şiire daha ilk mısralardan itibaren canlılık ve çocuksu bir atmosfer kazandırmaktadır. Şiirin ilk kafiyelerini oluşturan “*dreht*”- “*untergeht*” ve “*Bestand*” - “*Land*” kelimeleri, şiirin başından sonuna kadar sürecek olan bu masum oyundaki çocuksu heyecanı yansıtmaktadır.<sup>1</sup>

Şiirin ilk mısrasında sözü edilen dönme eylemini sonsuzluk olarak yorumlamak yanlış olmayacaktır. Fakat 3. ve 4. mısralardaki “batmamak için uzun süre direnen ülkenin atları” (... *alle aus dem Land, / das lange zögert, ehe es untergeht.* ) ifadesi, bu sonsuzluk düşüncesiyle tezatlık oluşturmaktadır. Rilke

<sup>1</sup> b.k.z. HENKE, Silvia, *Kindheitsschwindel*, in: WOLFRAM, Groddek, *Interpretationen Gedichte von Rainer Maria Rilke*, Reclam, Stuttgart 1999, s.64

sonsuzluk ve çöküş arasında bağlantı kurmuştur. Şiirin ana düşüncesini oluşturan bu ifadeye anlatılan “ülke”nin çocuklara ait olup olmadığını anlamak için şiirin bütününe göz atmak gerekir. Silvia Henke’ye göre şiirde ne kadar bir anlam bütünlüğünden söz edebilirsek çocukluktan da ancak o kadar söz edebiliriz. Ona göre şiirde anlatılan çocuk oyununun iki anlamda algılamak mümkün. Birincisi anlatılan oyunun okuyucu üzerinde bıraktığı naif etkisi, diğeri ise Rilke’nin şiirsel biçimlendirmeyi de adeta bir çocuk oyununa benzetmesidir.<sup>1</sup>

Birinci kıtadaki anlatım tutumu dışarıdan seyreden bir gözlemciye aittir. Çünkü sadece dışarıdan bakan birisi beyaz filin belirli aralıklarla oradan geçtiğini görebilir. 5. mısradaki “*zwar*” kelimesi atların arabalara bağlı olmamaları gerektiğini belirtiyor. Yani anlatıcı bu gerçeği bilecek olgunluktadır. Çocuksu bir söyleyişle yazılmış olan 7. mısra üslupta bir kırılma (Stilbruch) meydana getirmektedir. Sonraki kıtada da bu çocuksu perspektif devam etmektedir.

Görüldüğü gibi birinci kıtada bir çocuktan, yani atlı karıncanın yarattığı ilizyona kapılmış birisinden çok, olayı dışarıdan izleyen gözlemcinin anlatım tutumu söz konusudur. Yani bu çocuk oyunu bir yetişkin tarafından izlenmektedir. Şair çocukluk yıllarını 3. ve 4. mısralardan da anlayabileceğimiz gibi, batmamak için uzun süre direnen bir ülke olarak ifade etmektedir. Çocukluk sürecinin bir ifadesi olarak yorumlayabileceğimiz bu mısralarla şairin kendi çocukluk yıllarını çok gizemli bir şekilde anlattığını düşünüyorum. Bu gizem diğer kıtaların analiziyle birlikte, sonuç kısmında daha da açıklık kazanacaktır.

---

<sup>1</sup> b.k.z. HENKE, a.g.e. s.63,64

.....  
*“Sogar ein Hirsch ist da, ganz wie im Wald,  
 nur daß er einen Sattel trägt und drüber  
 ein kleines blaues Mädchen aufgeschnallt.*  
 .....

(Rilke Werke I, *Neue Gedichte*, s.530)

Şiirin ikinci bölümündeki anlatım tutumu birinci bölümle aynıdır. Birinci bölümde “*zwar*” ve “*doch*” kelimeleriyle çocuksu anlatıma kazandırılan düzey, ikinci bölümde “*nur daß*” ifadesiyle gerçekleştirilmiştir. Bu bölümde sergilenen imgeyi şöyle ifade etmek mümkün: Aynı ormanda olduğu gibi bir geyik de vardır. Fakat geyiğe bir semer vurulmuştur ve üzerine mavi bir kız çocuğu bağlanmıştır.

Atlı karıncada var olan bir çok hayvan figürü arasında özellikle geyik anlatıcının dikkatini çekiyor. Anlatıcı geyiklerin aslında semer taşımadıklarını bilmektedir. Kıtanın ikinci mısrasının başındaki “*Nur daß*” ifadesi bunun göstergesidir.

Şiirde metafor kullanılmamıştır. Nesnelere olduğu gibi anlatılmış olmasına rağmen imgelerin oluşturduğu atmosfer özgün ve etkileyicidir. Şiirin sürükleyici yapısı bu etkiyi arttırmaktadır. “*Neue Gedichte*”de yer alan şiirlerin genelindeki nesnel düzlemden soyut düzleme geçiş bu şiirde de çok belirgin değildir.<sup>1</sup> Kıtanın ilk mısrasında anlatılan geyiğin sanki ormandaymışçasına gerçekçi bir şekilde anlatılması, bir sonraki mısradaki geyiğin bir semer taşıdığına ifade edilmesiyle birlikte çürütülmüştür. Üçüncü mısradaki geyiğe mavi bir kız çocuğunun kemerle bağlanması ise birinci mısradaki gerçekçi anlatıma kademe kademe gerçek üstü bir hal kazandırmıştır. Anlatılan şey gerçeklere uymamaktadır. Çünkü ifade etmek

<sup>1</sup> b.k.z. HENKE, a.g.e. s. 65

istenen şey bir çocuk oyununun büyüsidür. Oyuna katılanlar ise o kadar küçüktür ki, mavi kız çocuğu gibi kendi başlarına bineklere binecek durumda değildirler. Bu yüzden kemerle geyiğin semerine bağlanmıştır. Çocuğun mavi olarak belirtilmesi ise bu oyuna sonsuzluk düşüncesi katmaktadır. Çünkü mavi sonsuzluğun rengidir.<sup>1</sup>

.....  
*“Und auf dem Löwen reitet weiß ein junge  
 und hält sich mit der kleinen weißen Hand,  
 dieweil der Löwe Zähne zeigt und Zunge.*

*Und dann und wann ein weißer Elefant.*

.....  
 (Rilke Werke I, *Neue Gedichte*, s.530)

Şiirin bu üçüncü bölümünde, aslanın üzerine beyaz bir çocuğun bindiği, sıcak ve beyaz eliyle tutunduğu anlatılmakta. Bu imgede şair bu çocuksu oyunun adeta içine girmiş durumdadır. Aslanın oluşturduğu korkunun farkındadır ve adeta çocuğun sıcak elini hissetmektedir. Aslanın ağzının açık olması ve dişlerinin gözükmesi bu korkunun sebebidir. Ayrıca şiirin birinci bölümünün yedinci mısrasında aslanın kötü kalpli olduğu belirtilmişti. Birinci ve ikinci bölümlere oranla şiirin üçüncü bölümünde yetişkin bir insanın bakış açısı daha belirgindir.

Şiirin tamamında yapısal olarak bir bütünlük sergilemeyen iki farklı perspektifin olduğunu söyleyebiliriz. Birincisi atlı karıncayı tamamen dışarıdan gözlemleyen bir anlatıcının bakış açısı, ikincisi ise zaman zaman bu oyuna katılan ve olayı çok daha yakından takip eden anlatıcının perspektifi.

Şiirin ilk bölümünün son mısrasında karşımıza çıkan tekerleme biçimindeki *“Und dann und wann ein weißer elefant”* mısrası, adeta bir nakarat gibi üçüncü

<sup>1</sup> b.k.z. LURKER, Manfred, *Wörterbuch der Symbolik*, Kröner, Stuttgart 1991, s.100



kıttadan sonra başlı başına bir bölüm olarak karşımıza ıkmaktadır. Şiirde atlı karıncanın dairesel hareketini yansıtmaq için sık sık tekrarlara baş vurulmuştur. Bu tekrarların en dikkat ekeni ise kuşkusuz beyaz fil imgesidir. Fil dışında atlar, aslan ve renkler birden fazla karşımıza ıkmaktadır.

.....  
*“Und auf den Pferden kommen sie vorüber,  
 auch Mdchen, helle, diesem Pferdesprunge  
 fast schon entwachsen; mitten in dem Schwunge  
 schauen sie auf, irgendwohin, herüber –*

*Und dann und wann ein weişer Elefant.*

.....  
 (Rilke Werke I, *Neue Gedichte*, s.530)

Atlar üzerinde gelenlerin arasında, bu atlara binmek için yaşça büyük olan aydınlık kızlar da vardır ve hareketliliğın ortasından belirli olmayan başka bir yere doğru bakmaktalar. Bu imgede anlatılan kızların bakışlarını bu oyunun dışına, belli olmayan bir yere doğru yöneltmelerinin sebebi belki de bu oyun için artık yaşça büyük olmalarındandır. Rilke “*Die Frühen Gedichte*” yapıtının “*Mdchen Gestalten*” bölümünde ışık simgesini kızlarla ilgili olarak rahmet ve kutsallık bağlamında kullanmıştır:

.....  
*“Denn das Licht, darin sie leben,  
 ist ein groşes Gnadegeben-“*

.....  
 (Rilke Werke I, *Die Frühen Gedichte*,  
*Mdchen-Gestalten*, s.170)

Bu mısraları göz önünde tutacak olursak “*Das Karussell*” Şiirinde söz konusu olan kızların aydınlık (*hell*) olarak tasvir edilmeleri, bu imgeye mistik bir özellik katmaktadır.

Bakışların başka bir yöne doğru yöneltildiğinin anlatıldığı dördüncü mısra, şiir için bir dönüm noktasıdır. Bu mısradaki meydana gelen ritim bozukluğu, tonlamayı da değiştirmektedir. Dairesel hareketin bozulduğu, mısranın sonundaki tire (-) işaretiyle vurgulanmıştır. Birinci, ikinci ve üçüncü bölümlerdeki atlı karıncanın betimleme tarzı bu kıtada farklılaşır. Atlı karıncadan belirli olmayan bir yere doğru bakılması, aynı zamanda şairin bakış açısını değiştirmektedir (Blickwechsel).<sup>1</sup> Birdenbire meydana gelen farklı bir bakış, şiirin daha önceki bölümlerindeki ilizyonu da bozmuştur. Hans Brendt'e göre bu mısra okuyucu ile sergilenen oyun arasına bir mesafe katmaktadır. Brendt belirli olmayan farklı bir yöne doğru yöneltilen bakışa mistik bir yorum getirmiştir. Ona göre kızların farklı bir yere doğru bakmalarının sebebi Tanrı'yı aramalarıdır:

*“irgendwohin, herüber.” Er sucht wohl den Gott, er sucht den Dichter als den Kündler göttlicher Wahrheit und Echtheit, als den der das Ziel weiß, das dem Karussell=Leben, dem Leben als einer Karussell fehlt.”<sup>2</sup>*

(“belirli olmayan, bir yere.” O her halde Tanrıyı arıyor, o gerçekleri ve hakikati söyleyen Tanrı'nın elçisi olan şairi arıyor, onu atlı karınca hayatının, atlı karınca gibi bir hayatın sonunun olmadığını bilen birisi olarak.”)

Bu kıtadan sonraki nakarat mısrası adeta bir yabancılaştırma efekti gibi yine karşımızdadır. Birinci kıtanın sonunda ilk olarak karşımıza çıkan nakarat, imge ve ses bakımından diğer mısralarla bütünlük arz etmekteydi. 15. mısradaki da kafiye yapısına uygundur. Fakat 20. mısradaki son tekrarda uyumsuzluk artmıştır. Bu

<sup>1</sup> b.k.z. HENKE, Silvia, *Kindheitsschwindel*, in: WOLFRAM, Grodek, *Interpretationen Gedichte von Rainer Maria Rilke*, Reclam, Stuttgart 1999, s.66

<sup>2</sup> BRENDT, Hans, *Rilkes Neue Gedichte*, H.Bouvier u.Co. Bonn 1975, s.158

durumu beyaz filin kafiye ve görüntü olarak oyunun duraksızlığı içinde tanınmaz bir hale gelmesi olarak yorumlayabiliriz.<sup>1</sup>

.....  
*“Und das geht hin und eilt sich, daß es endet,  
 und kreist und dreht sich nur und hat kein Ziel.  
 Ein Rot, ein Grün, ein Grau vorbeigesendet,  
 ein kleines kaum begonnenes Profil-  
 Und manchmal ein Lächeln, hergewendet,  
 ein seliges, das blendet und verschwendet  
 an dieses atemlose blinde Spiel ...”*

(Rilke Werke I, *Neue Gedichte*, s.531)

Şiirin bu son bölümünde anlatılan durum acele edercesine devam etmektedir. Dairesel hareketin belirli bir hedefi yoktur. Kırmızı, yeşil ve kurşini renkler birdenbire şairin önünden geçerek adeta bir lekeyi andırmaktalar. Profiller henüz başlamadan yok olmaktadır. Bu kör ve nefessiz oyundan bazen göz kamaştırıcı, mesut bir tebessüm gönderilmektedir.

Şiirin yedi mısralık bu son bölümünde renklere yoğunlaşarak onlardan bir leke gibi bahsedilmiştir. Bu, dairesel hareketin gittikçe hızlandığını ifade etmektedir. Rilke atlı karıncanın hareketini adeta resmetmiştir. Şiirin bütününü göz önünde bulundurduğumuzda, atlı karıncanın rengarenk ve empresyonist bir şekilde betimlenmesi, bu imgeye o kadar canlılık katmıştır ki, okuyucu adeta oyunun içine sürüklenmektedir.<sup>2</sup>

Atlı karıncanın gittikçe artan süratine paralel olarak dilin hareketliliği de fark edilmektedir. Dil adeta nefes almaksızın söz konusu olan nesnenin süratiyle birlikte

<sup>1</sup> b.k.z. HENKE, Silvia, *Kindheitsschwindel*, in: WOLFRAM, Groddek, *Interpretationen Gedichte von Rainer Maria Rilke*, Reclam, Stuttgart 1999, s.62

<sup>2</sup> BRENDT, Hans, *Rilkes Neue Gedichte*, H.Bouvier u.Co. Bonn 1975, s.157

hareket ediyor. Fakat atlıkarıncanın bu derece süratinin artması gerçekliğe uygun değildir. Bu durum değişen bakış açısının farklılığını yansıtmaktadır.<sup>1</sup>

Şiirin genelini göz önünde bulundurduğumuzda, atlı karıncanın çocukluk dünyasının bir simgesi haline geldiği sonucuna varabiliriz. Rodin'in etkisiyle Rilke'nin simge anlayışı da değişime uğramıştır. İçe yönelme eğilimi ve objektif gerçeklik "*Das Karussell*" şiirinde olduğu gibi birlikte kullanılmıştır.<sup>2</sup> Suni hayvan figürlerinden meydana gelen nesne çocuk figürleriyle iç içe kaynaşmış durumdadır. Çocuklar bir nesneye dönüşmekle kalmayıp bu mekanik oyunun adeta bir parçası haline gelmiştir.

İçerik ve biçim arasındaki mükemmel uyum, şiirin masum etkisini desteklemektedir. Beyaz filin geçtiği nakarat bölümleri ise adeta bir çocuk şarkısı gibi şiirin üzerinde bağımsız bir şekilde yükselmektedir. Okuyucu ise bu oyuna yoğunlaşarak hayatın çocuksu yanını tekrar keşfediyor. Fakat "*Das Karussell*" şiirinde asıl anlatılmak istenen şey, çocukluktan ayrılıştır.<sup>3</sup> Rilke "*Das Karussell*" şiirinde adeta kendi çocukluğunu anlatıyor. Şiirin son kıtasında süratin artması üzerine meydana gelen baş dönmesi atlı karıncayı hayali bir varlığa dönüştürmüştür. Bu baş dönmesini bütün oyunu değersiz kılan ve nesne ile içeriği birbirinden ayıran bir özellik olarak yorumlayabiliriz.<sup>4</sup> Duygusallıktan uzak bir anlatımla karşımıza çıkan rengarenk atlı karıncaya dikkatli bakıldığında, Rilke için her zaman gizemli olan çocukluk görülmektedir. Çünkü Rilke'nin çocukluğuna ait çağrışımları her

<sup>1</sup> b.k.z. HENKE, Silvia, *Kindheitsschwindel*, in: WOLFRAM, Groddek, *Interpretationen Gedichte von Rainer Maria Rilke*, Reclam, Stuttgart 1999, s.67

<sup>2</sup> b.k.z. SEIFERT, Walter, *Das epische Werk Reiner Maria Rilkes*, H.Bouvier u. Co. Bonn 1969, s.150

<sup>3</sup> b.k.z. PATER, Donald, *Ein Klingendes Glas*, Carl Hanser, München 1986, s.225

<sup>4</sup> b.k.z. HENKE, Silvia, *Kindheitsschwindel*, in: WOLFRAM, Groddek, *Interpretationen Gedichte von Rainer Maria Rilke*, Reclam, Stuttgart 1999, s.67,69

zaman düşündürücü olmuştur. “*Das Karussell*” şiirinden yaklaşık 17 sene önce yazılmış olan şu mısralar da Rilke’nin kendi çocukluğu hakkındaki kararsız ve gizemli düşüncelerinin ifadesidir:

.....  
“*Die Mütter sagen uns nicht, wo wir sind,  
und lassen uns ganz allein,-  
wo die Ängste enden und Gott beginnt  
mögen wir vielleicht sein...*”  
.....

(Rilke Werke I, *Die Frühen Gedichte,  
Mädchen-Gestalten*, s.181)



#### 4.2.12. "DIE GAZELLE"

"*Neue Gedichte*" yapıtının birinci bölümünde yer alan "*Die Gazelle*" şiiri 17 Temmuz 1907 tarihinde Paris'te kaleme alınmıştır. Bu tarihten yaklaşık dört ay önce Rilke Rodin'in özel sekreterlik görevinden ayrılmıştır.

Rilke "*Die Gazelle*" şiirinin yazıldığı yıl üçüncü Paris seyahatini gerçekleştirmekteydi. "*Neue Gedichte*" yapıtının büyük bir bölümü 1907 yılında meydana gelmiştir ve şair bu zaman zarfında Prag, Breslau ve Viyana gibi değişik yerlerdeki şiir dinletilerinde şiirlerini sunmak için bulunmuştur.<sup>1</sup>

"*Das Stunden-Buch*" yapıtından büyük ölçüde ayrılan "*Neue Gedichte*", Rilke'nin edebi gelişiminde bir dönüm noktasıdır. Bu yapıtın en belirgin özelliği, şairin imgelerle tam olarak neyi ifade etmek istediğinin belirgin olmayışdır. Şair bu yapıtta plastik sanatlar alanına ait olan imgeyi şiir sanatına aktarmıştır.<sup>2</sup> Şair bir durumu veya bir olayı sadece görselleştirmekle yetinmiştir. Bu durum analiz sonucunda kesin bir veriye ulaşmayı neredeyse imkansız hale getirdiğinden dolayı edebiyat bilimcilerinin işini zorlaştırmıştır. Bu zorluğu "*Neue Gedichten*" yapıtından seçtiğim diğer şiirlerde olduğu gibi "*Die Gazelle*" şiirinde de görmekteyiz. Şiirin konusu şairin bir parkta gördüğü ceylandan aldığı ilhamı olduğu gibi, yani hiçbir değişikliğe uğratmadan aktarmasıdır ("*herankommende Inspiration*")<sup>3</sup>. Ceylanın şaire verdiği ilham artık öyle bir hal almıştır ki, söz konusu olan nesneden ayrılarak bambaşka bir şeye dönüşmüştür.

<sup>1</sup> b.k.z. STAHL, August, *Rilke Kommentar*, Winkler, Tübingen 1978, s. 39,40

<sup>2</sup> b.k.z. STAHL, August, "*Vokabeln der Not*" und "*Früchte der Tröstung*", Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg 1967, s. 28,29

<sup>3</sup> BRENDT, Hans, *Rilkes Neue Gedichte*, H. Bouvier u. Co, Bonn 1957, s. 115

Metrik yapısı beş ayaklı Jambus olan şiir sone biçiminde yazılmıştır. Kafiye yapısı ise her kıtada farklıdır. Birinci kıta a-b-b-a, ikinci kıta c-c-d-d, üçüncü kıta e-f-e ve dördüncü kıta g-h-h biçimindedir. Şiirin özgün başlığı “Die Gazelle”dir. Ceylan anlamına gelen bu başlığın hemen altında yer alan “Gazella Dorcas” ibaresi, daha şiirin başında söz konusu olan nesneye somutluk ve nüans kazandırmaktadır.

Şiirdeki imgelerin ve metaforların analizi için adeta bir anahtar niteliğinde olan 13 Haziran 1907 tarihinde Clara Rilke’ye yazdığı mektubun bir bölümünü alıntulamakta fayda görüyorum. Bu mektup olmadan şiirdeki bazı imgelerin analizleri neredeyse imkansızdır:

*“Gestern war ich übrigens den ganzen Vormittag vor der Gazelle im Jardin des Plantes. Gazella Dorcas, Linné, es sind zwei da und noch eine einzelne. Sie lagen ein paar schritte voneinander wiederkäuend, ruhend, s c h a u e n d . Wie Frauen aus Bildern schauen, so schauen sie aus etwas heraus, mit einer lautlosen, entgültigen Wendung. Und als ein Pferd wieherte, h o r c h t e die eine, und ich sah das Strahlen aus ohren und Hörnern um ihr schlankes Haupt [Laub und Leier]. Ich sah nur die eine einen Augenblick aufstehen-ich sah, während sie sich streckten und prüften, die prachtvolle Arbeit dieser Läufe. (Wie Gewehre sind sie, aus denen Sprünge geschossen werden)... es war, als ob sie eben erst in diese Gestalt verwandelt [verzaubert] worden wären.”<sup>1</sup>*

(Ayrıca dün bütün öğleden önceyi Jardin des Plantes’deki ceylanların önünde geçirdim. Gazella Dorkas, Linné, iki tane var ve bir tanesi de onlardan ayrı duruyor. Birbirlerinden birkaç adım mesafe ile geviş getirerek, dinlenerek, g ö z l e y e r e k, duruyorlardı. Sessiz, kararlı bir yönelişle resimlerden bakan kadınlar gibi bir şeyden dışarıya bakıyorlardı. Bir at kişnediğinde birisi d i n l e d i, ve ince vücudundaki kulaklarından ve boynuzlarından çıkan pırıltıyı gördüm [yaprak ve müzik]. Sadece bir tanesinin kısa bir süre için kalktığını-gerinerek muhteşem koşuşunu denediğini gördüm. (Onlar sanki sıçrayışlar atan tüfek gibiler)... sanki az önce bu görüntüye dönüşmüş [büyülenmiş] gibilerdi.)

<sup>1</sup> RILKE, Rainer, Maria, *Briefe aus den Jahren 1906-1907*, hrsg. von. Ruth Sieber-Rilke, Carl Sieber, Insel, Leipzig 1930, s.266, 267



**VERZAUBERTE: wie kann der Einklang zweier  
erwählter Worte je den Reim erreichen,  
der in dir kommt und geht, wie auf ein Zeichen.  
Aus deiner Stirne steigen Laub und Leier,**

(Rilke Werke I, *Neue Gedichte*, s. 506)

Şiir sihirli anlamına gelen “*VERZAUBERTE*” kelimesiyle başlıyor. Bu kelime şiirde söz konusu olan ceylanın bir sıfatı durumundadır. Şiirin daha ilk kelimesinde söz konusu olan hayvan bir değişime uğratılmıştır. Bu kelimeye alıntısını yaptığım mektupta da rastlıyoruz: “... *es war, als ob sie eben erst in diese Gestalt verwandelt [verzaubert] worden wären.*”<sup>1</sup> (... sanki az önce bu görüntüye dönüşmüş [sihirlenmiş] gibilerdi). Daha önce belirttiğim gibi, Rilke bu şiirin ilhamını Paris’te bulunan Jardin des Plantes’de gördüğü ceylanlardan almıştır. Fakat onları algılayışı sıradan insandan farklıdır. Şair onları sanki az önce bir büyüyle bu şekle dönüşmüş gibi görmektedir. Şiirin ilk üç mısrası bu büyüün niteliğini ifade etmektedir. Rilke “*VERZAUBERTE*” kelimesinden hemen sonraki cümlede seçilmiş iki kelimenin tınsal uyumunun sanki bir işaretle ceylanda meydana gelen ve tekrar yok olan kafiyeye ulaşmasının mümkün olmadığını dile getirmiştir. Şair bu mısralarla ceylan karşısındaki duygularının ve onun uyumlu yapısının aslında kelimelerle ifade edilmesinin mümkün olmadığını anlatıyor.

Dördüncü mısrada ceylanın görünüşünün bile alışılmışın dışında olduğu, şairin deyişiyle büyüdü olduğu, onun alından yaprak ve müziğin yükselmesiyle anlatılmıştır. Mektupta ise yaprak ve müziğe benzetilen ceylanın kulaklarından-boynuzlarından bir pırltının yükseldiğinden bahsedilmektedir: “*ich sah das Strahlen aus ohren und Hörnern um ihr schlankes Haupt [Laub und Leier].*”<sup>2</sup>

<sup>1</sup> RILKE, a.g.e. s. 266, 267

<sup>2</sup> RILKE, a.g.e. s. 266, 267

(...kulaklarından ve boynuzlarından çıkan pırıltıyı gördüm [yaprak ve müzik] ). Görüldüğü gibi Rilke'nin ceylanı algılayışı ve buna paralel olarak ifade ettiği gerçeklerden farklıdır. Ceylan onun ruh halinde bambaşka bir nesneye dönüşmüş durumdadır. Hartmut Engelhardt'a göre Rilke var olan bir şeyi şiir sanatı perspektifinden ayrı olarak gözlemleyemiyordu. O nesnelere kelimelerle ifade edilmesi mümkün olmayan varlıklar olarak algılamıştır. Buna paralel olarak "*Die Gazelle*" şiirinde söz konusu olan ceylan, sanatının çıkış noktası olmuştur fakat aynı zamanda onu aşmıştır. O artık dil ile üretilmiş bambaşka bir nesne, yani "Sprachding" olmuştur. Bu nesne artık tek bir alanın sınırlarını aşarak hem somut, hem de soyut bir özelliğe bürünmüştür.<sup>1</sup>

Rilke'nin ceylanı gerçek dışı bir ifadeyle betimleyerek asıl anlatmak istediği şeye ortam hazırladığını düşünmek mümkün. Mektup ile bağlantılı olarak düşündüğümüzde hayvanat bahçesindeki ceylanın kulakları şiirde müziğe ve boynuzları ise yapraklara dönüşmüştür. Rilke'nin ceylanın duyu organını müziğe ve boynuzlarını yapraklara benzetmesi, sanat ve tabiatın uyumunu ceylanda gözlemlemesi olarak yorumlanabilir.

.....  
***"und alles Deine geht schon im Vergleich  
durch Liebeslieder, deren Worte, weich  
wie Rosenblätter, dem, der nicht mehr liest,  
sich auf die Augen legen, die er schließt:  
um dich zu sehen: ..."***

(Rilke Werke I, *Neue Gedichte*, s. 506)

---

<sup>1</sup> b.k.z. ENGELHARDT, Hartmut, *Der Versuch Wirklich zu sein*, Shurkamp, Frankfurt/M 1973, s.80

Şiirin ikinci kıtasında ceylan Rilke'ye mahsus bir betimleme tarzıyla anlatılmaya devam edilmiştir. Şair bu kıtada ceylana ait olan her şeyi, kelimeleri yumuşak gül yaprakları gibi olan aşk şarkılarına benzetiyor. Onu görmek ise ancak gözlerin kapatılmasıyla mümkündür.

Bu kıtadan şairin ceylan ile aşk arasında bağlantı kurduğunu kolaylıkla çıkarabiliriz. Gül ve aşk şarkıları ifadeleri bunu göstermektedir. Yoğun bir duygusallığın hakim olduğu bu kıtada şairin ruh hali ön plana çıkmaktadır. Birinci kıtada olduğu gibi ceylan ona çok farklı şeyler çağrıştırmaktadır. Bu çağrışımları anlayabilmek için okumanın yeterli olmadığını ve onu görmek için gözlerin kapalı olması gerektiğini kıtanın üçüncü ve dördüncü mısralarında ifade etmiştir. Gözlerin kapalı olması hayal dünyasına dalmanın bir işareti olarak yorumlanabilir. Bu durumda söz konusu olan nesne artık aşk duygularını çağrıştıran bir hayal ürününe dönüşmüştür. Hartmut Engelhardt'a göre okuyucunun ceylanı görebilmesi için gözlerini kapatması gerekmesi, Rilke'nin anlattığı nesnenin ceylandan çok farklı bir şey olduğunu göstermektedir. O artık sanatsal bir nesneye (Kunst Ding) dönüşmüştür.<sup>1</sup>

*“... hingetragen, als  
wäre mit Sprüngen jeder Lauf geladen  
und schösse nur nicht ab, solange der Hals*

*das Haupt ins Horchen hält: ...”*

(Rilke Werke I, *Neue Gedichte*, s.506)

---

<sup>1</sup> b.k.z. ENGELHARDT, a.g.e. s. 81

Şiirin ilk iki kıtasında imgelerden söz etmek neredeyse mümkün değildir. İlk iki kıtada daha çok şairin kendine özgü bir şekilde ceylanı betimlemesi söz konusudur. Fakat son iki kıtada ceylanın şairde çağrıştırdığı imgeler daha belirgindir.

Şiirin bu mısralarında ceylanın koşması ilginç bir imgeyle anlatılmıştır. Bu imgede ceylanın sıçrayışı bir tüfeğin ateşlenmesine benzetilerek ve boynunun vücudunu dinlemede tuttuğu müddetçe ateşlenmediği anlatılmaktadır. Ceylanın duruşu ve etrafını dikkatle dinlemesi söz konusudur. Bir sestem ürkmesiyle birlikte sıçraması adeta dolu bir tüfeğin patlaması gibi anlatılmıştır. “...*solang der Hals / das Haupt ins Horchen hält...*” ifadesi, ceylanın dinleme hareketini anlatmaktadır. Bu anlatışta dinleme eylemi ceylanın kendisinden daha öne çıkmaktadır. Oysa söz konusu olan ceylanın sadece bir anlık hareketidir. Rilke'nin klişeleşmiş betimleme tarzını aşma çabası onu dil oyunlarına yönlendirmiştir. Bundan dolayı bu şiirde söz konusu olan imgeler sıra dışı ve özgündür.<sup>1</sup>

Mektupta ceylanın sıçrayışı daha detaylı anlatıldığı halde şiirdeki kısa ve bilmececi anlatım mektuptaki açıklama olmadan neredeyse anlaşılmaz durumdadır. Bu noktada ceylanın sıçrayışının mektupta nasıl anlatıldığını hatırlatmakta fayda görüyorum:

*“Ich sah nur die eine einen Augenblick aufstehen-ich sah, während sie sich streckten und prüften, die prachtvolle Arbeit dieser Läufe. (Wie Gewehre sind sie, aus denen Sprünge geschossen werden)”<sup>2</sup>*

(Sadece bir tanesinin kısa bir süre için kalktığını-gerinerek muhteşem koşuşunu denediğini gördüm. (Onlar sanki sıçrayışlar atan tüfek gibiler))

<sup>1</sup> b.k.z. ENGELHARDT, a.g.e. s. 87, 88

<sup>2</sup> RILKE, Rainer, Maria, *Briefe aus den Jahren 1906-1907*, hrsg. von. Ruth Sieber-Rilke, Carl Sieber, Insel, Leipzig 1930, s. 266, 267

Bu alıntıdan anlaşılacağı gibi şair ceylanları mermi yerine sıçrayışlar fırlatan tüfeklere benzetmiştir. Bu benzetme söz konusu olan imgedeki ceylanın sıçrayışındaki estetiğe olduğu kadar gücüne de işaret etmektedir.

“*Lauf*” kelimesi iki anlamda kullanılmıştır. Birincisi koşmak, ikincisi ise tüfek namlusu (*Gewehrenlauf*). Bu çok anlamlılık özgün bir metaforun oluşmasını sağlamıştır. Şairin bakışları bu kıtada sadece ceylanın sıçrayışına odaklanmış durumdadır. Rilke'nin oluşturduğu metaforlar söz konusu olan ceylanı kurmaca bir hale getirmiştir.<sup>1</sup> “*Lauf*” kelimesinin çok anlamlılığı aynı zamanda çağrıştıran imge ile ceylan arasında bir bağ kurmaktadır.<sup>2</sup> Bu durumda soyut ve somutun birlikteliğinden söz edebiliriz. Hartmut Engelhardt'a göre Rilke bu şiirde anlatmak istediği şeyi ifade etmek için onu karşılaştırabileceği şeyler bulmaya çabalamıştır. Bundan dolayı söz konusu olan ceylandan uzaklaşmak zorunda kalmıştır. Ona göre bu farklı betimleme tarzı, yani var olan bir şeyin başka bir şeye dönüşmesi, bizleri nesneye götürmekten çok uzaklaştırmaktadır.<sup>3</sup> Dil ile sergilenen çaba aynı zamanda ceylanın dil ile anlatılamaz olduğuna işaret ediyor. Şairin amacı da zaten söz konusu olan nesneyi aşarak serbest bir kurmacaya yönelmektir.

**“...wie wenn beim Baden  
im Wald die Badende sich unterbricht:  
den Waldsee im gewendeten Gesicht.”**  
(Rilke Werke I, *Neue Gedichte*, s. 506)

<sup>1</sup> b.k.z. ENGELHARDT, Hartmut, *Der Versuch Wirklich zu sein*, Shurkamp, Frankfurt/M 1973, s.86

<sup>2</sup> b.k.z. STAHL, August, “Vokabeln der Not” und “Früchte der Tröstung”, Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg 1967, s. 109

<sup>3</sup> b.k.z. ENGELHARDT, Hartmut, *Der Versuch Wirklich zu sein*, Shurkamp, Frankfurt/M 1973, s.90

Şiirin son kıtasında ceylanın etrafını dinlemesi yine bir imgeyle ifade edilmektedir. Ceylanın etrafını dinlemesi adeta yüzlerini orman gölüne dönen insanların yıkanmalarını bir anlık tedirginlikle bölmeleri gibidir. “*Horchen*” ve “*unterbricht*” kelimelerinden sonra bir durağın gelmesi, bu iki hareketin paralelliğine işaret etmektedir. Ceylanın şairde çağrıştırdıkları adeta bir tablo gibi karşımızda durmaktadır. Beklenilmedik bir olay karşısında orman gölünde yıkanan insanların tedirginliği, ceylanın etrafını dinlerken sergilediği hareketle eşdeğer tutulmuştur.

Rilke analizini yaptığım “*Blaue Hortensie*” şiirinde seyrettiği maviyi çiçek salkımlarından izole ederek anlatmamıştır. Fakat anlatılanın birebir ortancayla örtüştüğü tartışılabilir. Rilke “*Die Gazelle*” şiirinde ceylanı tarif ederken aynı davranışta bulunuyor. Onun amacı gözlemlediği bir şeyi betimlemekten çok kendi sanatı içerisinde özgünleştirmektir.

Bütün bu açıklamalar sonucunda şiirin tamamını göz önünde bulundurduğumuzda, şiirdeki ana düşüncenin ağırlıklı olarak aşk olduğunu söyleyebiliriz. Birinci kıtada ceylanın kelimelerle ifade edilemez olması aslında aşkın anlatılmaz oluşudur. İkinci kıtada ise aşk adeta ceylanla eşdeğer tutulmuştur. Son kıtada ise ceylanın tedirgin hareketleri orman gölünde yüzen insanların anlatıldığı erotik bir imge ile ifade edilmiştir.

#### 4.2.13. “IV. DUINESER ELEGIE”

“*Duineser Elegien*” Rilke’nin uğruna en fazla mücadele ettiği ve üzerine titrediği olgunluk dönemine ait bir eseridir. Yapıtın tamamlanmasını büyük bir rahatlama, kendi varlığının ve dehasının en belirgin eseri olarak kutlamıştır. Yapıtın tamamlanmasına kısa bir süre kala, 11 Şubat 1922 tarihinde Marie von Thurn und Taxis’e yazdığı bir mektubunda şöyle der:

“*Endlich,  
Fürstin,  
endlich, der Gesegnete, wie gesegnete Tag, da ich  
Ihnen den Abschluß-so weit ich sehe –der  
Elegien  
Anzeigen kann:  
Zehn!  
Alles in ein paar tagen, es war ein namenloser Sturm, ein  
orkan im Geist (wie damals auf Duino), alles, was Faser in mir ist und  
Gewebe, hat gekracht,-an Essen war nie zu denken, Gott weiß, wer  
mich genährt hat.  
Aber nun ists. Ist. Ist.  
Amen”<sup>1</sup>*

(Nihayet, Prenses, nihayet, kutsanmış gün gibi kutsanan, gördüğüm kadarıyla Elejilerin tamamlanmasını size bildirebilirim: Hepsi birkaç günde, ruhumda tarifi imkansız bir fırtına, bir kasırga koptu (o zamanlar Duino’da olduğu gibi), içimde olan bütün lifler ve dokumalar çatırdadı, - yemek bile yemedim, beni kimin beslediğini Tanrı bilir. Fakat şimdi oldu. Oldu. Oldu. Amin)

Yapıt adını şairin 1911-12 kışını geçirdiği ve elejileri yazmaya başladığı İsviçre’deki Duino şatosundan almıştır. Rilke bu yapıtı şükran duygularının bir ifadesi olarak bu şatonun sahibi olan Prenses Marie von Thurn und Taxis’e ithaf etmiştir.

<sup>1</sup> RILKE, Rainer, Maria, Rainer Maria Rilke und Marie von Thurn und Taxis Briefwechsel, hrsg. von: Ernst Zinn, Max Niehans, Zürich 1951, s. 697, 698



Elejiler Ocak 1912 tarihi ile Şubat 1922 tarihleri arasında meydana gelmiştir. Fakat yapıtın büyük çoğunluğu 1912 yılının Ocak ve Şubat aylarında Duino şatosu ile 1922 yılının Şubat ayında Muzot şatosunda kaleme alınmıştır. Bu tarihler arasındaki süreçte Rilke fragmanlar, taslaklar, eskizler ve bazen de 22-23 Kasım 1915'te yazdığı IV. Elejide olduğu gibi bir bölümü tamamen bitirerek "*Duineser Elegien*" yapıtını tamamlamak için uğraşmıştır.<sup>1</sup>

Yapıt on elejiden meydana gelmektedir. Fragman hali birinci dünya savaşının patlak vermesinden önce tamamlanmasına rağmen ancak Şubat 1922'de son halini alabilmiş ve 1932'de yayınlanmıştır. Konu olarak Nil kıyısındaki çömlekçilerden teknoloji çağına uzanan insanlık tarihi geniş bir yelpaze olarak ele alınarak bireyin ölüm ve sevgi karşısındaki tutumu dile getirilmiştir. Bunun yanı sıra sanatçı sorunsalı önemli bir yer tutmaktadır.

IV. Elejide söz konusu olan genel olarak insanlık problemidir. Rilke'ye göre insanın en önemli sorunu yalnızlıktır. Savaş yıllarında kaleme alınmış olan bu şiirde savaşın şair üzerinde bıraktığı olumsuz etkisi belirgindir. Rilke savaş yıllarını hayatının en acı dönemi olarak tanımlamıştır. IV. Elejide genel olarak hayatın parçalanmışlığı işlenmiştir.

Şiir dört bölümden meydana gelmektedir ve mısra sayıları birbirinden oldukça farklıdır (1. bölüm 8, 2. bölüm 28, 3. bölüm 39 ve 4. bölüm 10 mısralıktır). Vezin ve kafiyeye önem verilmemiştir. Fakat kelimelerin tınsal yapıları bilinçli olarak kullanılarak ifadelerin etkili olmalarına özen gösterilmiştir.

*"O BÄUME Lebens, o wann winterlich?  
Wir sind nicht einig. Sind nicht wie die Zug-*

<sup>1</sup> b.k.z. Rilke, Rainer, Maria, *Briefe aus Muzot 1921 bis 1926*, hrsg. von: Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Insel, Leipzig 1939, s. 372

*vögel verständig. Überholt und spät,  
so drängen wir uns plötzlich Winden auf  
und fallen ein auf teilnahmslosen Teich.  
Blühen und verdorren ist uns zugleich bewußt.  
Und irgendwo gehn Löwen noch und wissen,  
solang sie herrlich sind, von keiner Ohnmacht."*

.....  
(Rilke Werke I, *Duineser Elegien*, s. 696)

Şiir bir soru cümlesiyle başlıyor. Bu soruda ağaçların ne zaman kışa dönüşeceği soruluyor ve okuyucuda yaprakları dökük, belki de buz tutmuş bir ağaç imgesi çağrıştırılıyor. Bu imgenin analizi için Rilke'nin ağaç simgesini yapıtlarında hangi anlamda kullandığını açıklamakta fayda görüyorum.

Ağaç simgesi analizini yaptığım "*Herbst*" şiirinde olduğu gibi şairin daha başka bir çok yapıtında da Tanrısallığın simgesi olarak kullanılmıştır. Fakat Jacob Steiner'e göre bu Tanrısallığı Hıristiyanlık bağlamında düşünmek bir hatadır.<sup>1</sup> İlk mısradaki insan varlığı ağaç ile karşılaştırılarak insanların birlik olmaları konusundaki arzuya işaret edilmiştir.

Şair 17 Aralık 1906 tarihinde Clara Rilke'ye yazdığı bir mektubunda kızı Ruth'u da kastederek ağaç simgesini hayata bağlılığın ve adapte olmanın bir ifadesi olarak kullanmıştır:

*"Seid Ihr nicht erst der eine Baum in der unbeschreiblich weiten Ebene meines gehens, zu dem ich mich immer wieder zurück finde, nach dem ich manchmal hinschaue, um zu wissen, wo ich bin und wohin ich weiter muß?"*<sup>2</sup>

(Sizler zaman zaman nerede olduğumu ve nereye devam etmem gerektiğini anlamam için baktığım, her defasında onda kendimi bulduğum, tarifi imkansız uzunluktaki yeryüzünde yürüdüğüm ağaç gibisiniz.)

<sup>1</sup> b.k.z. STEINER, Jacob, *Rilkes Duineser Elegien*, Francke, Bern 1962, s. 74

<sup>2</sup> RILKE, Rainer, Maria, *Briefe aus den Jahren 1906 bis 1907*, hrsg. von: Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Insel, Leipzig 1930, s. 134

Şair bu satırlarda olduğu gibi daha başka bir çok yapıtında da ağaç simgesini hayata bağlılık ve ondan uzaklaşmayı da parçalanma olarak işlemiştir. Bu şiirde de ağaç var olmanın simgesidir ve ölüm korkusunu aşarak maddi dünyadan sıyrılma konusundaki tereddüde işaret etmektedir. Katharina Kippenberg'in belirttiğine göre bu mısra aynı zamanda hayatın belirsizliğini ve güvensizliğini ifade etmektedir.<sup>1</sup>

Bu mısrada kışın gelip gelmeyeceği değil, ne zaman geleceği soruluyor. İki defa karşımıza çıkan “o” ünlemi bir korkudan çok bir özlemi ifade etmektedir. Franz Josef Brecht bu mısradaki kış simgesini ölüm olarak yorumlamış ve “... *das sanfte enthaltensein des Todes im Leben.*”<sup>2</sup> (... ölümün yaşam içerisinde yumuşak bir şekilde barınması) diyerek yaşamın ve ölümün ahengine işaret etmiştir. Bu yorum genel olarak Rilke'nin hayat anlayışına uygundur. Fakat ağaçların kış mevsiminde ölmediklerini ve yaşamaya devam ettiklerini göz önünde bulundurduğumuzda, Rilke'nin kış simgesiyle ölüme işaret ettiği düşüncesi geçerliliğini yitirmektedir. Bundan dolayı Jacob Steiner'in bu mısranın yorumuyla ilgili olarak “*Wir sollten wissen, wann es Zeit ist, uns in uns zurück zu ziehen wie die Bäume im Winter.*”<sup>3</sup> (Kış mevsimindeki ağaçlar gibi bizler de kendi içimize yönelmemiz gerektiğini bilmeliyiz) ifadesinin şiirin genelini de göz önünde bulundurduğumuzda daha geçerli olduğunu düşünüyorum. Bu durumda Rilke'nin söz konusu olan imgede ölümün ne zaman geleceğini sormasından çok, insanların kendi iç dünyalarında ne zaman bir vicdan muhasebesine girişeceklerini sorduğu sonucuna varabiliriz. Şairin “o” ünlemleriyle ifade ettiği arzu da bunun özlemidir. Ayrıca “*BÄUME Lebens*” ifadesi

<sup>1</sup> b.k.z. KIPPENBERG, Katharina, *Rainer Maria Rilkes Duineser Elegien und Sonette an Orpheus*, Insel, Frankfurt/M 1948, s. 41

<sup>2</sup> BRECHT, Franz, Josef, *Schicksal und A uftrag des Menschen*, Ernst Reinhardt, München 1949, s.114

<sup>3</sup> STEINER, Jacob, *Rilkes Duineser Elegien*, Francke, Bern 1962, s. 76

mitolojik bir simge olan hayat ağacını çağrıştırmaktadır. Hayat ağacı mitolojide dünyanın ve gök yüzünün yaşam içerisinde harman edilmesini ifade eder ve ölümden çok yaşamın işaretidir.<sup>1</sup> Franz Josef Brecht ise hayat ağacını “... *fruchtbare Einheit und Ganzheit des Lebens.*”<sup>2</sup> (... hayatın bereketli birliği ve bütünlüğü) diye ifade ederek bu simgenin birlik ve beraberliğe işaret ettiğini belirtmiştir.

IV. Elejinin tamamı soyut duyguların ifadesidir ve imgeleri açıklamak için birebir örtüşen somut karşılıklar aramanın okuyucuyu yanlış yönlendirebileceğini belirtmekte yarar görüyorum. Birinci mısradaki Rilke insanların kendi içlerine kapanarak vicdanlarıyla baş başa kalmalarını arzulamaktadır. Fakat insanların bunu gerçekleştiremedikleri kıtanın 2. 3. 4. ve 5. mısralarında karşımıza çıkan imgede anlatılıyor. Rilke bu imgede insanları göçmen kuşlarla karşılaştırarak insanların onlar gibi birlik ve beraberlik içerisinde olmadıklarını ifade ediyor. Şair insanların sürekli bir fikir çatışması içerisinde olduklarını belirterek bu yüzden bazılarının ileride, bazılarının da geride olduklarını ifade etmektedir. C. Eudo Mason’a göre kuşlar sadece doğa ile barışık yaşamazlar. Onlar kendi içlerinde de uyumludurlar. İnsanlar ise dil ve aklın avantajlarına rağmen bunu başaramazlar.<sup>3</sup> Dağınık bir vaziyette yaşayan insanların rüzgarlara kapılarak bölüşülmesi mümkün olmayan bir göle düştükleri anlatılmaktadır. Bu imgede aslında insan bir birey olarak düşünülmüş ve insanların birbirleriyle uyumlu yaşayamamalarıyla insanların iç dünyaları kastedilerek zihinlerdeki karmaşaya işaret edilmiştir.<sup>4</sup> Şiirin tamamı göz önünde bulundurulduğunda insan varlığına eleştirel olarak yaklaşılmaktadır. İnsanların

<sup>1</sup> b.k.z. LURKER, Manfred, *Wörterbuch der Symbolik*, Kröner, Stuttgart 1991, s. 81

<sup>2</sup> BRECHT, Franz, Josef, *Schicksal und Auftrag des Menschen*, Ernst Reinhardt, München 1949, s.115

<sup>3</sup>b.k.z. MASON, C. Eudo, *Lebenshaltung und Symbolik bei Rainer Maria Rilke*, The Marston Press, Oxford, 1964, s. 115

<sup>4</sup> b.k.z. STEINER, Jacob, *Rilkes Duineser Elegien*, Francke. Bern 1962, s. 76

problemlerine çözüm getirebilecek olan birlik ve beraberlik imkansız olarak değerlendirilerek insanlık sorunu trajik bir şekilde sergilenmiştir.<sup>1</sup> Bu imgeden hemen sonra gelen mısra da insanların çiçek açmayla solmayı eşdeğer tuttıkları belirtilerek düşünce dünyalarındaki uyumsuzluk dile getirilmiştir. Çünkü şaire göre insanların düşünce dünyası yaşam ve ölüm karmaşasıyla doludur. Birlik olmayan insanların karşısına birliktelik ifade eden imgeler getirilmiştir. Bunlardan birisi göçmen kuşlar imgesidir. Bu kuşlar kendi aralarında birlik oldukları gibi tabiatla da bir bütün olarak yaşarlar. Onlar içgüdüsel olarak kışın ne zaman geleceğini bilmekteler ve insanların da onlar gibi olmaları arzulanmaktadır.<sup>2</sup>

Kıtanın son iki mısrasında ise bir yerlerde güçlü bir şekilde dolaşan ve hiç bir zayıflık tanımayan aslan imgesi karşımıza çıkmaktadır. Aslan güçlüdür çünkü gücünü engelleyebilecek hiçbir şeyi tanımaz. İnsanlar ise sürekli hayatın sonunu düşünerek kendi güçsüzlüklerini kendileri yaratırlar.<sup>3</sup> F.J. Brecht'e göre aslanın gücü onun tabiatla bir bütün olarak yaşamasından kaynaklanmaktadır.<sup>4</sup>

Rilke'nin daha başka bir çok yapıtında olduğu gibi bu kıtadaki imgelerde de insani olan eleştirilerek doğal olan övülmektedir ve doğal olan insani olana üstün gelmektedir. IV. Elejinin bu ilk kıtasında insanların tabiatın uzaklaşmaları anlatılarak hayvanların doğada insanlara göre daha uyumlu, güvenli ve rahat yaşadıkları ifade edilmiştir. İnsanların aksine hayvanların doğa ile uyum içerisinde yaşadıkları göçmen kuşlar ve aslan imgeleriyle anlatılmıştır. Her mısra da insanların tabiatın, yani doğallıktan adım adım uzaklaşmaları anlatılarak insanlığın büyük bir

<sup>1</sup> b.k.z. BRECHT, Franz, Josef, *Schicksal und Auftrag des Menschen*, Ernst Reinhardt, Münih 1949, s. 111

<sup>2</sup> b.k.z. BRECHT, a.g.e. s. 116

<sup>3</sup> b.k.z. STEINER, Jacob, *Rilkes Duineser Elegien*, Francke, Bern 1962, s.77

<sup>4</sup> b.k.z. BRECHT, Franz, Josef, *Schicksal und Auftrag des Menschen*, Ernst Reinhardt, München 1949, s.116

ıstırapı dile getirilmiştir. İmgeler aracılığıyla görselleştirilen bu ıstırap aynı zamanda insanın iç dünyasını yansıtmaktadır.

.....  
*“Uns aber, wo wir Eines meinen, ganz,  
 ist schon des andern Aufwand fühlbar. Feindschaft  
 ist uns das Nächste. Treten Liebende  
 nich immerfort an Ränder, eins im andern,  
 die sich versprochen Weite, Jagd und Heimat.  
 Da wird für eines Augenblickes Zeichnung  
 ein Grund von Gegenteil bereitet, mühsam,  
 daß wir sie sähen; denn man ist sehr deutlich  
 mit uns. Wir kennen den Kontur  
 des Fühlens nicht: nur, was ihn formt von außen.  
 Wer saß nicht bang vor seiner Herzens Vorhang?  
 Der schlug sich auf: die Szenerie war Abschied.  
 Leicht zu verstehen. Der bekannte Garten,  
 und schwankte leise: dann erst kam der Tänzer.  
 Nicht der. Genug! Und wenn er auch so leicht tut,  
 er ist verkleidet und er wird ein Bürger  
 und geht durch seine Küche in die Wohnung.  
 Ich will nicht diese halbgefüllten Masken,  
 lieber die Puppe. Die ist voll. Ich will  
 den Balg aushalten und den Draht und ihr  
 Gesicht aus Aussehn. Hier. Ich bin davor.  
 Wenn auch die Lampe ausgeht, wenn mir auch  
 gesagt wird: Nichts mehr-, wenn auch von der Bühne  
 das Leere herkommt mit dem grauen Luftzug,  
 wenn auch meinen stillen Vorfahrn keiner  
 mehr mit mir dasitzt, keine Frau, sogar  
 der Knabe nicht mehr mit dem braunen Schielaug:  
 Ich bleibe dennoch. Es giebt immer Zuschaun.”*  
 .....

(Rilke Werke I, Duineser Elegien, s. 697, 698)

Şiirin ikinci bölümünün ilk iki mısrasında insanların hemfikir ve bir bütün halinde olsalar da birisinin bunu bir külfet olarak gördüğü anlatılmaktadır. Düşmanlığın insanlara daha yakın olduğu belirtilmiştir. Rilke bu mısralarda insanların var olan bir şeyi saf haliyle kabul etmektense onun zıddını tanıma

eğiliminde olduklarını anlatıyor.<sup>1</sup> Bu durum birlik ve beraberliğin bozulmasına sebep olarak yorumlanabilir. F. Josef Brecht'e göre bu mısralarda anlatılmak istenen şey insanların birlik ve beraberlik içerisinde yaşamayı ümit ederken düşmanca yaşamaya sürüklenmeleridir. Bu durumda yalnızlık insanın bir kaderi haline gelmiştir.<sup>2</sup>

Bölümün 3. 4. ve 5. mısralarında ise sevgililer arasındaki uyumsuzluk anlatılmaktadır. Bu sevgililer birbirlerine sonsuzluk (*Weite*), av (*Jagt*) ve vatan (*Heimat*) sözü vermişlerdir. Fakat sürekli sınıra (*Rand*) dayanırlar. Rilke'nin bu mısralardaki sevenlerle genel olarak insanların birbirleriyle olan ilişkilerine işaret ederek dünyayı imgeleştirdiği düşünülebilir. Sevenlerin birbirlerine sonsuzluk sözü vermeleri bireyin kendisini kısıtlı hissetmesiyle anlamını yitirir. Av ise sevgililerin birbirlerine ulaşma çabasının simgesidir. Ulaştıklarında ulaşılan şey avlanmış bir hayvandan farksızdır. Sahiplenme ve üstün gelme duygusu sevgilisinin ve aynı zamanda kendisinin felaketi olur. Sevenlerin vatanı sonsuz av, yani sürekli sevgiliye ulaşma çabası içerisinde olmaktır. Aşkın asıl amacının bu olduğu belirtilmiştir.<sup>3</sup> Bu mısralarla Rilke'nin üstün gelme ve sahiplenme hırslarının aşkın tilsimini bozduğunu ifade ettiğini düşünebiliriz. Bu durum şairin belirttiği gibi insanları adım adım kendi felaketlerinin sınırına yaklaştırmaktadır.

Bölümün 6. 7. ve 8. mısralarında insanların var olan bir şeyi ancak onun zıddıyla algıladıkları eleştirilmektedir. Şaire göre duygular zıtlıklarla değerlendirilmemelidir. Çünkü insanlar zıtlıkları gördüklerine inanarak yanırlar. Bu davranışlarının onları kısıtladığı "*Augenblicke*" ifadesiyle anlatılmıştır. Bu ifadeyle

<sup>1</sup> b.k.z. STEINER, Jacob, *Rilkes Duineser Elegien*, Francke, Bern 1962, s. 78

<sup>2</sup> b.k.z. BRECHT, Franz, Josef, *Schicksal und Auftrag des Menschen*, Ernst Reinhardt, München 1949, s. 118

<sup>3</sup> b.k.z. STEINER, Jacob, *Rilkes Duineser Elegien*, Francke, Bern 1962, s. 79, b.k.z. ayrıca: BRECHT, a.g.e. s. 119



insanların fikir dünyalarının bir göz kırpması kadar sınırlı ve küçük olduğu dile getirilmiştir.<sup>1</sup> 8. 9. ve 10. mısralarda ise kader ve insanların ölçsüz davranışlarına işaret edilmektedir: “... denn man ist sehr deutlich / mit uns...” ifadesi kader olarak yorumlanabilir. Bu ifadeyle insanları kontrol eden bir varlığa, yani Tanrıya işaret edildiği düşünülebilir. İnsanların sevginin iç yüzünü bilmedikleri ve ondan sadece yüzeysel olarak haberdar oldukları anlatılmaktadır. İnsanların sevgi konusunda her zaman kısıtlandıkları ve engellendikleri “*Wir kennen den Kontur / des fühlens nicht.*” ifadesi ile dile getirilerek, insanların bu duygulardan sadece yüzeysel olarak haberdar oldukları belirtilmiştir. Çünkü onlara sürekli fani oldukları hatırlatılarak uyumlu bir sevgi yaşamaları engellenir.<sup>2</sup> Jacob Steiner bu mısralarla ilgili olarak aşkın ancak saf olduğunda kendini zıtlıklardan soyutladığını belirterek insanların ölçsüz davranışlarının bu duyguyu tükettiğini dile getirmiştir. Ona göre her şey zıtlıklarla algılanmamalıdır. Bundan dolayı yaşamın ölümün zıttı olarak kabul edilmesi yanlıştır.<sup>3</sup>

Kıtanın 11. mısrası yine bir soru cümlesidir. Şair yüreğinin sahnesinin önünde kimin korkarak oturmadığını soruyor. Bu cümle soru cümlesi biçiminde olsa da aslında bir ünlemi ifade etmektedir. Şair herkesin korkarak kendi yürek sahnesinin önünde oturduğunu ve perdenin açılmasıyla birlikte ayrılık sahnesini gördüklerini bilmektedir. Yürek sahnesi insanın kendi içindeki vicdan muhasebesi olarak yorumlanabilir. İnsanlar gerçeklerle karşılaştıkları için bu sahnenin karşısında korkuludurlar ve perdenin açılmasıyla birlikte ayrılık sahnesini görmeleri, bu iç muhasebenin başlamasıyla birlikte sona ermesi olarak yorumlanabilir. Bu imgede

<sup>1</sup> b.k.z. STEINER, a.g.e. s.79

<sup>2</sup> b.k.z. BRECHT, Franz, Josef, *Schicksal und Auftrag des Menschen*, Ernst Reinhardt, München 1949, s.120

<sup>3</sup> b.k.z. STEINER, Jacob, *Rilkes Duineser Elegien*, Francke, Bern 1962, s.78, 80

insanların kendi vicdanlarından kaçtıkları anlatılmaktadır. Bu durum Rilke için şaşırtıcı değildir. Şair insanların iç dünyalarında bile sahte olduklarını, sahneyi “*Der bekamte Garten*” olarak betimlemesiyle dile getiriyor. Jacob Steiner söz konusu olan bu bahçeyi şöyle açıklamıştır:

“... *spießbürgerlichen Garten... in dem alles in Kleinheit und Enge vorausberechnet und herausgeputzt ist, nichts frei sich entfalten und entwickeln kann...*”<sup>1</sup>

(... her şeyin en ince teferruatına kadar önceden hesaplandığı ve temizliğinin yapıldığı, hiçbir şeyin serbestçe yayılıp gelişemediği... dar kafalı halk bahçesi...)

Bu açıklamadan anlayabileceğimiz gibi insanın iç dünyasının simgesi olan sahnenin görünüşü sahte ve yapmacıktır. 14. mısradaki karşımıza çıkan dansçı böyle bir sahnede yer almaktadır ve gerçek kişiliğini yansıtmaktan çok rolünü oynamaktadır. Bu yüzden mutfağından evine giden sıradan bir vatandaştan farksız anlatılmıştır.

Kıtanın 11. mısrasından 17. mısrasına kadar olan bölümde anlatılan ve yukarıda analizini yaptığım imgeyi şöyle özetlemek mümkün: Kendi yürek sahnesinin önünde oturan insan gerçeklerle karşılaşmaktan korkmaktadır. Bu yüzden kendine sahte bir iç dünya kurmuştur. Bu iç dünya hiçbir şeyin doğal olmadığı bir bahçe sahnesine, mutfağından evine doğru giden sıradan bir vatandaştan farksız olan yapmacık bir dansçının çıkması imgesiyle somutlaştırılmıştır. F.J. Brecht’e göre bir dansçının amacı insanları eğlendirerek acılarını hafifletmektir. Fakat şiirde söz konusu olan dansçının sahte yapısı insanlara daha fazla acı vermektedir. Çünkü o

<sup>1</sup> STEINER, a.g.e. s.81

gerçek hayatı yansıtmaz. Gerçekleri görmezlikten gelmek ise insanların acılarını çoğaltır.<sup>1</sup>

Rilke insanların kendi iç dünyalarında dahi sahte olduklarına itiraz etmektedir. Yarı dolu maskelere benzettiği bu tür insanları istemediğini ve içi dolu kuklayı tercih ettiğini kıtanın 18. ve 19. mısralarında adeta haykırmaktadır. Kukla ardında hiçbir anlamın gizlenmediği bir görüntünün ifadesidir. Bu kuklanın görüntüsü 20. ve 21. mısralarda anlatıldığına göre çirkindir. Fakat şair yine de onu tercih ediyor. Çünkü çirkin olsa da sahte değildir.<sup>2</sup> Rilke maske simgesini insanların iki yüzlülüğüne işaret etmek için “*Das Stunden-Buch*” yapıtında da kullanmıştır:

“...*Keiner lebt sein Leben.  
Zufälle sind die Menschen, Stimmen, Stücke,  
Alltage, Ängste, viele kleine Glücke,  
verkleidet schon als Kinder, eingemummt,  
als Masken mündig, als Gesicht-verstummt.*”

.....  
(Rilke Werke I, *Das Stunden-Buch*, s. 316)

Bu mısralar IV. Eleji ile bir çok yönden paraleldir. Her iki şiirde de insanların günlük kaygılardan ve korkulardan dolayı dürüst davranmadıkları, ayrıca çocukluktan itibaren böyle yetiştikleri ifade edilmektedir.

Melek ve kukla, “*Duineser Elegien*” yapıtının en önemli figürleridir. August Stahl’a göre Rilke bir kukla sanatçısı olan Lotte Pritzel’in (1887-1952) kuklalarından etkilenmiştir. Bu kuklalar balmumundan yapılmış, rokoko tarzında giydirilmiş ve daha çok yetişkinlere hitap eden sanat eserleridir.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> b.k.z. BRECHT, Franz, Josef, *Schicksal und Auftrag des Menschen*, Ernst Reinhardt, München 1949, s. 121

<sup>2</sup> b.k.z. SEIFERT, Walter, *Rilkes Duineser Elegien*, Francke, Bern 1962, s. 82, b.k.z. ayrıca: BRECHT, a.g.e. s. 122, 126

<sup>3</sup> b.k.z. STAHL, August, *Rilke Kommentar*, Winkler, München 1979, s. 260

Söz konusu olan sahne kuklanın ortaya çıkmasıyla birlikte bir kukla tiyatrosuna dönüşmüştür. Sahneye çıkan ise hiçbir anlam ifade etmeyen, sadece bir görüntüden, hatta çirkin ve tahammül edilmesi zor bir görüntüden ibaret olan, fakat sahte olmayan bir kukladır. Şair işte böyle bir sahnenin önünde durmaktadır. Onun diğer insanlar gibi sahte şeylerle uğraşıp kendini avutmaktansa dürüst olmayı tercih ettiğini düşünebiliriz.

Rilke kukla tiyatrosu motifini daha başka eserlerinde de işlemiştir. Örneğin 8 Ekim 1899 tarihinde kaleme aldığı "*Frau Blahes Magd*" başlıklı öyküde köyden Prag'a gelen hizmetçi Annuschka'nın yalnızlığı anlatılır. Annuschka neredeyse bütün kazancını bir kukla tiyatrosu almak için harcar. Bu öykü allegorik bir yapıttır ve detaylar sembolik bir temele dayanmaktadır.

Kıtanın 18. mısrasından 36. mısrasına kadar olan bölümde anlatılan imgeyi şöyle ifade etmek mümkün: Şair bir kukla tiyatrosunun önünde oturmaktadır ve çirkin kuklaları seyretmeyi yarı dolu maskeleri seyretmeye tercih etmektedir. Işık söndüğünde, ona oyunun bittiğini söyleseler de, sahneden esen kurşuni boşluk rüzgarına rağmen, etrafında hiç kimse-hiçbir kadın, hiçbir çocuk-kalmasa bile, şair oradadır ve her zaman görülecek bir şeyin olduğuna inanır.

Söz konusu olan sahne şairin yürek sahnesidir, yani iç dünyasında kendi vicdanıyla baş başa kalmasıdır. Şair diğer insanlar gibi sahte şeylerle kendini avutmak istemediğini, çirkin kuklaları seyretmeyi yarı dolu maskeleri seyretmeye tercih ettiğini belirterek ifade etmiştir. İnsanların kendi vicdanlarıyla baş başa kalamadıklarını ve ondan uzaklaşmalarını oyunun bitmesi ve etrafında kimsenin kalmaması olarak ifade etmiştir. Fakat şair diğer insanların aksine acı da olsa bu sahnenin önünde durmaktadır.

.....  
*“ Hab ich nicht recht? Du, der um mich so bitter  
das Leben schmeckte, meines kostend, Vater,  
den ersten trüben Aufguß meines Müssens,  
da ich heranwuchs, immer wieder kostend  
und, mit dem Nachgeschmack so fremder Zukunft  
beschäftigt, prüftest mein beschlagnes Aufschaun.,-  
der du, mein Vater, seit du tot bist, oft  
in meiner Hoffnung, innen in mir, Angst hast,  
und Gleichmut, wie ihn Tote haben, Reiche  
von Gleichmut, aufgiebst für mein bißchen Schicksal,  
hab ich nicht recht? Und ihr, hab ich nicht recht,  
die ihr mich liebtet für den kleinen Anfang  
Liebe zu euch, von dem ich immer abkam,  
weil mir der Raum in euren Angesicht,  
da ich ihn liebte, überging in Weltraum,  
in dem ihr nicht mehr wart...:wenn mir zumut ist,  
zu warten vor der Puppenbühne, nein,  
so völlig hinzuschauen, daß, um mein Schauen  
am Ende aufzuwiegen, dort als spieler  
ein Engel hinmuß, der die bülge hochreißt.  
Engel und Puppe: dann ist endlich Schauspiel.  
Dann kommt zusammen, was wir immerfort  
entzwein, indem wir da sind. Dann entsteht  
aus unsern Jahreszeiten erst der Umkreis  
des ganzen Wandels. Über uns hinüber  
spielt dann der Engel, Sieh, die Sterbenden,  
sollten sie nicht vermuten, wie voll Vorwand  
das alles ist, was wir hier leisten. Alles  
ist nicht es selbst. O Stunden in der Kindheit,  
da hinter den Figuren mehr als nur  
Vergangnes war und vor uns nicht die Zukunft.  
Wir wuchsen freilich und wir drängten manchmal,  
bald groß zu werden, denen halb zulieb,  
die andres nicht mehr hatten, als das Großsein.  
Und werden doch, in unserem Alleingehn,  
mit Dauerndem vergnügt und standen da  
im Zwischenraume zwischen Welt und Spielzeug,  
an einer Stelle, die seit Anbeginn  
gegründet war für einen reinen Vorgang.”*  
.....

(Rilke Werke I, Duineser Elegien, s. 699)

Şiirin üçüncü bölümü yine bir soru cümlesi ile başlıyor. Şair haklı olup olmadığını soruyor. Fakat haklı olduğunu takip eden mısralardan da anlayabileceğimiz gibi

aslında bilmektedir. Şair babasına hitap ederek onun çileli yaşantısına işaret etmektedir. Onun hayatını çileli yapan şey ise biricik oğlunun sıkıntılı yaşantısıdır. Kıtanın ilk iki mısrasında babasının kendi hayatının ezikliğiyle birlikte oğlunun hayatını da izlemek zorunda kaldığı ifade edilmektedir. F. Josef Brecht'e göre şair babasının da kendisi gibi acı çektiğini düşünerek onu şimdi daha iyi anladığını ifade etmektedir.<sup>1</sup> Kıtanın üçüncü mısrasında karşımıza çıkan "*trüben Aufguß*" ifadesi de babasının izlemek zorunda kaldığı şairin hayatına işaret etmektedir. "*Aufguß*" kahvenin hazırlanması için kullanılan bir maddedir. Su ile birleştirilerek içilecek hale getirilir. İlk tadı acıdır ve ancak bekletildiğinde gerçek lezzetine kavuşur.<sup>2</sup> Rilke çağrıştırdığı bu imge ile başarılı bir hayatın sıkıntılı başlangıcına işaret ederek babasının kendisiyle ilgili kaygılarını dile getirmiştir. Şairin geleceği babası için yabancı olduğu kıtanın 5. mısrasındaki "*fremder Zukunft*" ifadesiyle anlatılmıştır. Şairin o zamanlardaki durumu ise bir sonraki mısradaki "*beschlagenes Aufschau'n*" ifadesiyle dile getirilmiştir. Bu ifade içerisinde yolunu çizememiş ve dünyayı kavrayamamış anlamını barındırmaktadır. Babasının kaygılandığı şey aslında Rilke'nin kaderidir. Fakat kıtanın 10. mısrasındaki "*bißchen Schicksal*" ifadesi şairin kendi kaderini önemsemediği anlamını taşıyor. Rilke'nin bu ifadeyle babasının gereksiz bir korkuya kapıldığına işaret ettiğini düşünebiliriz.

Şair kıtanın 16. mısrasında tekrar kukla tiyatrosu imgesine geri dönmektedir. Söz konusu olan sahnenin önünde beklemeyi adeta görev edinmiştir. Bu sahnede her şey gerçek haliyle görülmektedir ve maddi kaygılar aşılmıştır. Bu yüzden her şey soyut duyguların görselleşmesi olarak algılanmalıdır. Kukla cansız bir şekilde

<sup>1</sup>b.k.z. BRECHT, Franz, Josef, *Schicksal und Auftrag des Menschen*, Ernst Reinhardt, München 1949, s. 118

<sup>2</sup>b.k.z. STEINER, Jacob, *Rilkes Duineser Elegien*, Francke, Bern 1962, s.84

sahne de durmaktadır. 18. ve 19. mısralarda şairin bakışlarıyla onlara hareketlilik kazandırdığı anlatılıyor. “Aufzuwiegen” ifadesi söz konusu olan tabloyu hayatla özdeşleştirmektedir. Takip eden mısralarda ancak meleğin devreye girmesiyle kuklaya hareket kazandıran çubukların yukarıya çekilmesi sonucu hareket etmeye başladığı anlatılıyor. 18. mısrada söz konusu olan bakmak (*schauen*) eylemi yaratıcılığı, ümidi ve beklentiyi ifade etmektedir. Anlatılan olay soyut bir temele dayanmaktadır. Bu sahne de sadece görüntüden ibaret olan ve hiçbir anlam taşımayan kuklalar vardır. Bu kuklalar ancak melek tarafından hareket ettirilebilirler. Yani gerçek gösteri ancak meleğin devreye girmesiyle başlayabilir. Kuklalar şiirin ikinci kıtasındaki dansçı gibi sahte ve yapmacık değildir. Melek olayı tamamlayan bir öge durumundadır. 20. mısradaki “hinmuß” kelimesiyle meleğin gerekliliği vurgulanmıştır. 21. mısra ise adeta tiyatrunun var olma şartını yinelemektedir. Bu mısrada hayatın gerçekliğini simgeleyen kukla ile soyut bir gücü simgeleyen melek bir araya getirilmiştir. Rilke daha Paris’e gitmeden önce yazdığı “Das Stunden-Buch”ın ikinci bölümünde de IV. Elejiye paralel olarak mutlak Tanrı düşüncesinin yerine meleği kullanmıştır. “Das Stunden-Buch”ta olduğu gibi IV. Elejide de insanın bağımlı ve mutlak olduğu kukla ve melek simgeleriyle gösterilmiştir.<sup>1</sup> 13 Kasım 1925 tarihinde Witold von Hulewicz’e yazdığı mektubunda “Duineser Elegien” ve “Die Sonette an Orpheus” yapıtlarındaki meleklerin Hıristiyanlık diniyle değil, daha çok İslamiyetteki melek inancıyla ilgili olduğunu belirtmiştir:

*“Wenn man den Fehler begeht, katholische begriffe des todes, des Jenseits und der Ewigkeit an die Elegien oder Sonetten zu halten, so entfernt man sich völlig von ihrem Ausgang und bereitet sich ein immer gründlicheres Mißverstehen vor. Der “Engel” der Elegien hat*

<sup>1</sup> b.k.z. SEIFERT, Walter, *Das Epische Werk Rainer Maria Rilkes*, H. Bouvier u. Co. Bonn 1969, s. 228, 229



*nichts mit dem Engel des christlichen Himmels zu tun (eher mit den Engelgestalt des Islam)“<sup>1</sup>*

(Katolikliğin ölüm, dünya ve sonsuzluk ile ilgili kavramlarına bağlı kalarak Elejilere veya Sonelere yönelme hatası yapıldığında insan onların amacından tamamen uzaklaşır ve büyük bir yanlış anlama meydana gelir. Elejilerdeki “melek”lerin Hıristiyanlık cennetin melekleriyle hiçbir ilgisi yoktur (daha çok İslamiyetin melek tasvirleriyle))

Jacob Steiner meleğin ancak bir sorun olduğunda ortaya çıktığını belirtmektedir. Hayatın zorlukları olarak tanımladığı bu sorunları aşmak ona göre insanın sorumluluğu dahilindedir ve şairin bu gerçeğe işaret ettiğini belirtmiştir.<sup>2</sup> Bu sorunları daha önceki mısralarda belirtildiğine göre belirsiz bir istikbal, kader ve dünya hayatının zorlukları olarak özetleyebiliriz. Melek hayatı düzene sokan bir unsur olarak ele alınmıştır. Katharina Kippenberg’e göre şair artık ulaşılmaz ve çok yüce olduğu için Tanrıya yönelmez. Elejilerin tamamında Tanrıdan sadece bir kere bahsedilmiştir. Şair bu yüzden imgesel bir tasarımla melekleri oluşturmuştur. Fakat onlar da Tanrının kurallarına uymaktalar. Ona göre elejilerdeki melek Tanrının bir parçasıdır.<sup>3</sup> 22. mısradan 25. mısraya kadar olan bölümde insanlar kuklalarla özdeşleştirilerek, melek parçalanmış insan hayatını birleştiren ve insanların vicdan muhasebelerini tamama erdiren bir faktör olarak işlenmiştir. F. Josef Brecht elejilerdeki kuklanın ve meleğin açıklamasını yaparken soyut bir gücü simgeleyen meleğin ve insanı simgeleyen kuklanın ancak beraberce bir bütünlüğe ulaşabileceklerini belirtmektedir:

<sup>1</sup> RILKE, Rainer, Maria, *Briefe aus Muzot 1921 bis 1926*, hrsg. von: Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Insel, Leipzig 1939, s. 376

<sup>2</sup> b.k.z. STEINER, Jacob, *Rilkes Duineser Elegien*, Francke, Bern 1962, s. 91

<sup>3</sup> b.k.z. KIPPENBERG, Katharina, *Rainer Maria Rilke*, Insel, Leipzig 1942, s. 296, 297

“... die Puppe als das Bloß -seiende- und nun der Engel als das höchste Symbol des unendlichen Bewußtseins; die Puppe in ihren toten und Bewegungsunfähigkeit, Stofflichkeit, der engel in seiner reinen bewegten und reißen bewegenden Geisthaftigkeit; die Puppe in der vollen Naivität des bloßen leblosen Vollseins, der Engel in dem Wissen um eine lebendige Daseinsfülle”<sup>1</sup>

(... sadece var olan kukla ve şimdi de sonsuz bilincin en yüksek simgesi olan melek; hareket yetisinden uzak çaput kukla, saf ve sürükleyici ruhsallığıyla melek; cansız doluluğun saf naifliğindeki kukla, canlılık dolu varlığın bilincinde olan melek.)

Katharina Kippenberg ise kuklayı umarsız bir yaratık (“...ein willenloses Wesen”) olarak tanımlamıştır. Kippenberg Rilke’nin meleklerin kuklalarla oynaması halinde her şeyin mükemmel olacağına işaret ettiğini belirtiyor. İnsanların ise kuklalar gibi bir melek tarafından yönlendirilmemelerini onların bir kaderi olarak yorumluyor.<sup>2</sup> C. Eudo Mason da Brecht ve Kippenberg’in düşüncelerine paralel olarak kuklanın insanın yaşam problemini simgelediğini belirtmektedir. Kuklaların hareket edebilmesi için bir meleğe ihtiyaç duyduklarını belirterek meleğin insan üstü mistik güçlere işaret ettiğini dile getirmektedir.<sup>3</sup>

İnsanın zayıf ve çaresiz bir varlık olduğu, insanlarla özdeşleştirilen kuklanın üzerinde bulunan bir melek tarafından hareket ettirilmesiyle gösterilmiştir. İnsanların bu çaresizliğinin kendi iç dünyalarında bile var olduğu belirtilmiştir. 28. ve 29. mısralardaki “... Alles/ist nicht es selbst...” ifadesi her şeyin gerçekte olduğundan farklı görüldüğü belirtilerek insanların sahteciliği dile getirilmiştir. Bu sahtecilik aslında hayatın gerçek yüzüyle yüzleşme konusundaki acizlik olarak yorumlanabilir. Bu mısralardan sonra çocukluk günleri övülmektedir. Çocukların var olan nesnelere

<sup>1</sup>b.k.z. BRECHT, Franz, Josef, *Schicksal und Auftrag des Menschen*, Ernst Reinhardt, München 1949, s.130

<sup>2</sup>b.k.z. KIPPENBERG, Katharina, *Rainer Maria Rilkes Duineser Elegien und Sonette an Orpheus*, Insel, Frankfurt/M 1948, s. 56, 47

<sup>3</sup>b.k.z. MASON, C. Eudo, *Lebenshaltung und Symbolik bei Rainer Maria Rilke*, The Marston Press, Oxford, 1964, s. 77, 78, 93, 122

geçmişleriyle değil, oldukları gibi algıladıkları ve gelecek konusunda kaygılarının olmadığı anlatılmaktadır. Bu övgünün sebebi çocukların ölüm konusunda korkusuz olmalarıdır. Çocukların bu tavrı ideal olarak belirtilmiştir.<sup>1</sup>

Rilke insanların büyüme konusundaki aceleciliğine bir anlam veremez. Ona göre çocuğun yaşantısı dünya ve oyuncak arasında kalan bir ara bölgedir. 37. mısradaki yer alan “*Welt*” (dünya) kelimesi yetişkinlerin dünyasını simgelemektedir. “*Spielzeug*” (oyuncak) ise çocukların dünyasıdır. Çocuklara göre oyuncak çok olağan bir şeydir ve ona sonsuz bir değer yüklemeyiz. Kırıldığında onu unutuverirler. Şair yetişkinlerin de çocuklar gibi kendi benliklerinden sıyrılmaları gerektiğini ifade etmektedir.<sup>2</sup>

Çocukların dünyası olarak belirtilen dünya ve oyuncak arasındaki ara bölge (*Zwischenraum*) maddiyattan uzak bir düşünceyi ifade etmektedir. Bu durum şiirde ideal olarak anlatılmaktadır. Bu ortamda her şey soyut ve maddiyattan arınmış durumdadır. Rilke insanın düşünce boyutundaki vicdan muhasebesinin somut bir ifadesi olan melekler tarafından oynatılan kukla imgesi ile insanlar için ön gördüğü bu ideal düşünceyi ifade etmektedir.

.....  
**“ Wer zeigt ein Kind, so wie es steht? Wer stellt  
 es ins Gestirn und giebt das Maß des Abstands  
 ihm in die Hand? Wer macht den Kindertod  
 aus grauem Brot, das hart wird,-oder läßt  
 ihn drin im runden Mund, so wie den Gröps  
 von einem schönen Apfel?.....Mörder sind  
 leicht einzusehen. Aber dies: den Tod,  
 den ganzen Tod, noch vor dem Leben so  
 sanft zu enthalten und nicht böse zu sein,  
 ist unbeschreiblich.”**

(Rilke Werke I, *Duineser Elegien*, s.699, 700)

<sup>1</sup> b.k.z. STEINER, Jacob, *Rilkes Duineser Elegien*, Francke, Bern 1962, s. 95

<sup>2</sup> b.k.z. STEINER, a.g.e. s. 95

Şiirin son bölümünün ilk mısrasındaki soru cümlesinde şair yetişkinlerin çocuklara dünyayı olduğu gibi değil, kendilerinin gördüğü gibi anlattıklarını ifade ediyor. Daha sonraki cümlede ise kimin onu (çocuğu) yıldızlar arasına yerleştirerek eline mesafenin ölçüsünü verdiği soruluyor. Eline mesafenin ölçüsü verilerek yıldızlar arasına yerleştirilen çocuk imgesi, kader konusuna işaret etmektedir. Gökyüzündeki yıldızlarla karşılaştırılan insanların onlar gibi ölçülü yaşamadıklarına işaret eden şair, bunun sebebini çocukların yanlış yetiştirilmelerine bağlamaktadır. Bilindiği gibi yıldızlar birbirlerine belirli bir mesafede bulunan düzenli bir sistemde yer almaktadır. Yıldızların bu düzeni örnek gösterilerek insanların düzensizliği, kendi içlerindeki ve birbirleriyle olan kargaşa ifade edilmiştir. Rilke bunun sebebini çocukların yanlış yetiştirilmelerine bağlayarak bu durumun onlar için bir kader olduğunu dile getirmektedir. Ölüm çocuklara sürekli olumsuz olarak anlatılmaktadır. Şair ölüm olgusunun yanlış ve korkutucu öğretilmesinden şikayetçidir. Kıtanın 3. ve 4. mısralarındaki imgede buna işaret edilmiştir. Şair kurşuni ekmeğin bir çocuğun ölümü gibi sertleşmesinden bahsetmektedir. Hiçbir şeyden habersiz saf ve masum çocuğa ölümün yanlış ve korkunç anlatılmasının onun üzerinde bıraktığı etkisini Katharina Kippenberg şöyle anlatmıştır: “... *so daß sein weicher, blühender Körper so erstarrt wie alt werdendes Brot...*”<sup>1</sup> (... yumuşak ve narin vücudunun bayat ekmeğe gibi kaskatı kesilmesi...). Bu mısraların hemen arkasında ölüm elmanın çökeleğiyle özdeşleştirilerek, çocuğun elmayı yerken boğazına sert bir nesnenin kaçması gibi anlatılmıştır.<sup>2</sup> Bu imgelerle ölüm düşüncesinin çocuk üzerinde bıraktığı olumsuz etkisi anlatılmaktadır.

<sup>1</sup> KIPPENBERG, Katharina, Rainer Maria Rilke, Insel, Leipzig 1942, s. 301

<sup>2</sup> b.k.z. KIPPENBERG, a.g.e. s. 301

geçmişleriyle değil, oldukları gibi algıladıkları ve gelecek konusunda kaygılarının olmadığı anlatılmaktadır. Bu övgünün sebebi çocukların ölüm konusunda korkusuz olmalarıdır. Çocukların bu tavrı ideal olarak belirtilmiştir.<sup>1</sup>

Rilke insanların büyüme konusundaki aceleciliğine bir anlam veremez. Ona göre çocuğun yaşantısı dünya ve oyuncak arasında kalan bir ara bölgedir. 37. mısradaki yer alan “*Welt*” (dünya) kelimesi yetişkinlerin dünyasını simgelemektedir. “*Spielzeug*” (oyuncak) ise çocukların dünyasıdır. Çocuklara göre oyuncak çok olağan bir şeydir ve ona sonsuz bir değer yüklemeyiz. Kırıldığında onu unutuverirler. Şair yetişkinlerin de çocuklar gibi kendi benliklerinden sıyrılmaları gerektiğini ifade etmektedir.<sup>2</sup>

Çocukların dünyası olarak belirtilen dünya ve oyuncak arasındaki ara bölge (*Zwischenraum*) maddiyattan uzak bir düşünceyi ifade etmektedir. Bu durum şiirde ideal olarak anlatılmaktadır. Bu ortamda her şey soyut ve maddiyattan arınmış durumdadır. Rilke insanın düşünce boyutundaki vicdan muhasebesinin somut bir ifadesi olan melekler tarafından oynatılan kukla imgesi ile insanlar için ön gördüğü bu ideal düşünceyi ifade etmektedir.

.....  
**“ Wer zeigt ein Kind, so wie es steht? Wer stellt  
 es ins Gestirn und giebt das Maß des Abstands  
 ihm in die Hand? Wer macht den Kindertod  
 aus grauem Brot, das hart wird,-oder läßt  
 ihn drin im runden Mund, so wie den Gröps  
 von einem schönen Apfel?.....Mörder sind  
 leicht einzusehen. Aber dies: den Tod,  
 den ganzen Tod, noch vor dem Leben so  
 sanft zu enthalten und nicht böß zu sein,  
 ist unbeschreiblich.”**

(Rilke Werke I, *Duineser Elegien*, s.699, 700)

<sup>1</sup> b.k.z. STEINER, Jacob, *Rilkes Duineser Elegien*, Francke, Bern 1962, s. 95

<sup>2</sup> b.k.z. STEINER, a.g.e. s. 95

Kıtanın 6. ve 7. mısralarında katillerin kolay bir şekilde tanımlanabildiği anlatılıyor. Fakat tam anlamıyla ölümün yaşamdan önce kızmadan kabullenilmesinin ve tanımlanmasının imkansızlığından bahsedilmiştir. Şiirin 7. mısrasından 10. mısrasına kadar olan bölümde ölümün hayatta iken insanlar tarafından doğal bir şey olarak kabullenilmesinin zorluğu ifade edilmektedir. Bu mısralarla ölüm hayatın ön şartı olarak anlatılmıştır. Hayatın anlam kazanması için yaşam ve ölümün insan düşüncesinde dengelenmesi ve uyuma ulaşması gerektiği anlatılmıştır. Rilke IV. Elejiye ışık tutacak nitelikteki bir mektubunda ölümü hayatın bilinmeyen bir parçası olarak tanımlamıştır. Gerçek yaşam ona göre her iki alanı da kapsamaktadır. O dünya ve ahiret inancından çok ölüm ve yaşamın birlikteliğini vurgulamıştır. Melek ise her iki alanda varlığını sürdürmektedir.

*“Der Tod ist die uns abgekehrte, von uns unbeschienene Seite des Lebens (...) Die ware Lebensgestalt reicht durch beide Gebiete, das Blut des größten Kreislaufs treibt durch beide: es gibt weder ein Diesseits noch Jenseits, sondern die große Einheit, in der die uns übertreffende Wesen, die “Engel” zu Hause sind.”<sup>1</sup>*

(Ölüm bizim için hayatın kapalı ve bilinmeyen tarafıdır (...) Gerçek yaşam düşüncesi her iki alanı da kapsamaktadır, en büyük kan dolaşımının kanı her ikisinde de hareket eder: ne dünya, ne de ahiret vardır, var olan şey bizleri aşan varlıklar olan “melekler”in evde olduğu büyük bir bütünlüktür.)

Rilke insanların çocuklar gibi olmalarını arzulamaktadır. Çocuklar geçmiş ve gelecek ikilemi içinde değildirler. Fakat kıtanın 3. ve 4. mısralarında yer alan “*Wer macht den Kindertod / aus grauem Brot, das hart wird...*” imgesinde yetişkinler tarafından çocuklara aşılana ve sürekli büyüyen ölüm düşüncesini ifade etmektedir.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> RILKE, Rainer, Maria, *Briefe aus Muzot 1921 bis 1926*, hrsg. von: Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Insel, Leipzig 1939, s. 371, 372

<sup>2</sup> b.k.z. BRECHT, Franz, Josef, *Schicksal und Auftrag des Menschen*, Ernst Reinhardt, München 1949, s.133, 134

Şiirin son sözcüğü olan “*Unbeschreiblich*” dizesinden neyin anlaşılması gerektiğini F.J. Brecht şöyle açıklamıştır:

*“...das unbewußte Kindsein, das den Tod, den ganzen Tod, noch vor dem (bewußtsein) Leben reif und sanft in sich enthält, ohne daß dadurch sein echtes, schlichtes, naives Sein gebrochen unbös würde: das ist “unbeschreiblich””<sup>1</sup>*

(... yaşamdan (bilinçten) hiçbir şeyden habersiz çocuğun, ölümü, tam anlamıyla ölümü büyük bir olgunluk ve yumuşaklıkla gerçek, saf ve naif varlığı bundan hiç kırılmadan ve öfkelenmeden içinde barındırabilmesi: işte bunun tarifi imkansızdır.)

Şiirin ilk kıtasında karşımıza çıkan hayatın parçalanmasıyla ilgili ikileme şiirin sonunda bir çözüm sunulmuştur. Bu çare insanın çocukça kabullenmesi ve hissetmesiyle gerçekleşebilir. Çocuğun geçmiş, gelecek, yaşam ve ölüm hakkında bir kaygısı yoktur. O bunları zaten kabullenmiştir. Bunu kabullenmeyen insanın durumu trajiktir. Onun kaderi ölüm korkusu içerisinde yaşamak ve yalnızlıktır. Rilke bu mısralarla insanlığın kurtuluşunun öncelikle düşünce boyutunda gerçekleşmesi gerektiğini belirtiyor. Bunun için oluşturmuş olduğu özgün imgelerle öncelikle insanların kendi iç muhasebelerinde dürüst davranmaları gerektiğini anlatmaktadır. Tabiattan uzak yaşamayı eleştirerek doğallığı, naif ve çocukça yaşamayı övmektedir.

Şiirin en önemli konularından birisi kuşkusuz ölümdür. Şair insanların her şeyi zıtlıklarla karşılaştırmalarını eleştirmektedir. Rilke insanların bu karşılaştırmayı yaparken çoğunlukla yanıldıklarını belirtmiştir. Çünkü ona göre ölüm yaşamın karşıtı olarak kabul edilmemeli. Ölüm ve yaşam ona göre insan varlığını tamamlayan, birbirlerinden ayrılmaz iki unsurdur.

<sup>1</sup> BRECHT, a.g.e. s. 135



#### 4.2.14. "XIII. SONETTE"

"*Die Sonette an Orpheus*" yapıtının ikinci bölümünde yer alan "*XIII. Sonette*" 15 ve 17 Şubat 1922 tarihleri arasında İsviçre'deki Muzot şatosunda kaleme alınmıştır. Yapıt iki bölümden meydana gelmektedir. Birinci bölüm 26, ikinci bölüm ise 29 sone ihtiva eder. Birinci bölüm 2-5 Şubat 1922, İkinci bölüm ise ancak "*Duineser Elegien*" tamamlandıktan sonra 11-20 Şubat 1922 tarihleri arasında yazılmıştır.<sup>1</sup>

Bu şiiri yapıtın bütünlüğünden ayırarak tek bir şiir halinde ele almak aslında riskli bir iştir. Çünkü yapıtta yer alan şiirler konu, içerik ve motif bakımından birbirleriyle bağlantılıdır. Bu sebepten dolayı şiirin analizine geçmeden önce "*XIII. Sonette*"ye ışık tutması için "*Die Sonette an Orpheus*" yapıtıyla ilgili bazı genel açıklamalarda bulunmayı faydalı görüyorum.

Rilke "*Die Sonette an Orpheus*" yapıtının meydana geldiği 2-23 Şubat 1922 tarihleri arasındaki dönemde belki de yazınsal üretiminin en verimli zamanını yaşamıştır. "*Die Sonette an Orpheus*" ve "*Duineser Elegien*" sadece bitiş tarihleri bakımından değil, aynı zamanda düşünce olarak da birbirleriyle bağlantılıdır. 13 Kasım 1925 tarihinde Witold von Hulewicz'e yazdığı bir mektubunda Elejiler ve Sonelerin birbirlerini nasıl destekledikleri konusunda şunları dile getirmiştir:

*"Elegien und Sonette unterstützen einandes beständig-, und ich sehe eine unendliche Gnade darin, daß ich, mit dem gleichen Atem, diese beiden Segel füllen dürfte: das kleine rostfarbene Segel der Sonette und der Elegien riesiger weißes Segel-Tuch."*<sup>2</sup>

<sup>1</sup> b.k.z. HIPPE, Robert, *Der Tod im deutschen Gedicht*, C. Bange, Hollfeld 1971, s. 44

<sup>2</sup> RILKE, Rainer Maria, *Briefe aus Muzot 1921 bis 1926*, hrsg. von: Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Insel, Leipzig 1939, s. 377

(Elejiler ve Soneler birbirlerini tasdik ederek desteklemekteler,- ve ben aynı nefesle bu iki yelkeni doldurabilmemde büyük bir lütuf görüyorum: sonelerin küçük ve küf rengindeki yelkeni ve elejilerin devasa büyüklükteki beyaz yelken-bezini.)

Rilke elejilerde ve sonelerde kendi dünya görüşü bağlamında hayatın prensibini dile getirerek insanın bunu bir ilke olarak kabul etmesini öğütlemiştir. Bu öğretisi insanın düşüncesini ve duygusal hassasiyetini azami derecede geliştirmesine dayanmaktadır. Şaire göre insan kendi varlığının derinliğini kendi beniyile ve hissetme çabasıyla bulmalıdır. Bunun için dışarıdan müdahale eden geleneksel, dini, politik ve toplumsal değerlere bağlı kalmamalıdır. İnsanın kişisel, dini ve felsefi oluşumu onu bu ahlaka yönlendirmelidir.<sup>1</sup>

“*Duineser Elegien*” yapıtında bazı mit figürlerine rastlıyoruz. Bunları genel olarak aşıklar, genç ölümler ve melekler olarak sıralayabiliriz. “*Die Sonette an Orpheus*” yapıtının temelini ise Orpheus efsanesi oluşturmaktadır. “*Duineser Elegien*”de karşımıza çıkan meleğin yerini bu yapıtta Orpheus almıştır.<sup>2</sup> Bu noktada Orpheus efsanesinin içeriğini aktarmakta fayda görüyorum: Orpheus mitolojideki müzik tanrısıdır. Yaptığı müzikle tabiat sihirlenir, vahşi hayvanlar sakinleşir ve nehirler akışını değiştirirdi. Güzelliğiyle tanınmış Eurydike ile evlenmesinden kısa bir süre sonra güzel eşi bir yılan tarafından sokularak ölür. Bu acıya dayanamayan Orpheus Eurydike’yi geri getirmek için daha önce hiçbir ölümlünün gitmeye cesaret edemediği ölümler alemine gider. Yaptığı müzik ile ölümler diyarının hükümdarı olan Hades’i ikna etmeyi başarır. Fakat Hades’in bir şartı vardır: Orpheus ancak güneş ışığına çıktığında Eurydike ile konuşabilir ve ancak o zaman onun yüzüne

<sup>1</sup> b.k.z. HOLTHUSEN, Hans, Egon, *Rainer Maria Rilke: Sei allem Abschied Voran*, in: *Wege zum Gedicht*, hrsg. von: Rubert Hirschenauer-Albrecht Weber, Schnell und Steiner, München-Zürich 1965, s.289

<sup>2</sup> b.k.z. PRATER, A. Donald, *Ein klingendes Glas*, Carl Hanser, München 1986, s.581

bakabilirdi. Orpheus bu şartı kabul eder fakat gerçekleştiremez. Gün ışığına çok yaklaşmış olmalarına rağmen bu koşuldan haberi olmayan eşinin ısrarlarına dayanamayarak zamanından önce ona yönelir ve Eurydike birdenbire yok oluverir. Orpheus tekrar yalnızlığına terk edilmiş bir vaziyette ömrünün sonuna kadar şarkılarıyla acısını haykırır.<sup>1</sup>

Rilke mitolojik bir kahraman olan Orpheus'u bu yapıtta aynı zamanda şairin bir simgesi olarak kullanmıştır. Orpheus'un hem canlılar, hem de ölüler aleminde bulunarak yaşam ve ölüm arasındaki sınırı tanımaması, bu yapıt ile olan paralelliktir. Rilke bu efsaneyi örnek alarak insanın ideal varoluşunu bir öğreti niteliğinde kaleme almıştır. Hans Egon Holthusen bununla ilgili olarak şunları belirtmiştir:

*“Unter der Alleinherrschaft des Orpheus wird eine Deutung des Seins im Ganzen vollbracht, die an das ungreifende rührt und auch das metaphysische bzw. Religiöse “Bedürfnis” des Menschen zu stillen sucht.”<sup>2</sup>*

(Orpheus'un yalnız hükümdarlığıyla var olmanın anlamı hiç dokunulmamış olana temas edilerek ve insanın metafizik veya dini “ihtiyacı” tatmin edilmeye çalışılarak bir bütün olarak sergilenmektedir.)

Otobiyografik olarak bakıldığında, “Die Sonette an Orpheus” “Duineser Elegien”in tamamlanmasından dolayı Tanrıya şükran duyguları olarak kabul edilebilir. Fakat içerik olarak insanın yaşama ilkesi anlatılmaktadır. İnsanın estetik yaratıcılığı bu yapıtta bir mite dönüşmüştür.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> b.k.z. HILTBRUNNER, Otto, *Kleines Lexikon der Antike*, A. Francke A.G, Bern 1946, s.328, 329, b.k.z. ayrıca: Konrat Ziegler-Walter Sontheimer, *Der Kleine Pauly*, Alfred Drückenmüller, München 1972, s. 351-356

<sup>2</sup> HOLTHUSEN, Hans, Egon, *Rainer Maria Rilke: Sei allem Abschied Voran*, in: *Wege zum Gedicht*, hrsg. von: Rubert Hirschenauer-Albrecht Weber, Schnell und Steiner, München-Zürich 1965, s.291

<sup>3</sup> b.k.z. HOLTHUSEN, a.g.e. s. 291

Yapıttaki imgelerin konusu genel olarak doğal olanın övgüsü, teknolojik ve toplumsal olanın eleştirisi, ölüm, sanatçı sorunu, aşk, soyut bir yaşama duyulan özlem, bitkilerin, hayvanların ve nesnelere insan ile olan ilişkisi olarak özetlenebilir. Sonelerin tamamı dünyayı fani olarak nitelemelerine rağmen aynı zamanda onu yüceltmektedirler. Dünyanın fani olması ahretin değerini arttırmadığı gibi dünyanın da değerini azaltmamaktadır. Şikayette bulunurken bile yaradılışın ve dünyanın övülmesi “*Die Sonette an Orpheus*” yapıtının karakteristik özelliğidir.<sup>1</sup>

Rilke daha başka bir çok yapıtında olduğu gibi “*Die Sonette an Orpheus*”ta da yaşam ve ölüm arasına kesin bir sınır çizmekten kaçınmıştır. Şairin Hıristiyanlık da olmak üzere modern dinlere karşı çıkmasının sebebi, onların ölümü tanıma ve ona hakim olmaksızın sadece teselli etmekle yetinmelerinden kaynaklanmaktadır. Bundan dolayı bu şifreyi çözecek ve ölüm kelimesini olumsuz okutmayacak bir anahtara ihtiyaç duymuştur. Ona göre hayatın da ay gibi görünmeyen bir tarafı vardır. Bu görünmeyen taraf onun zitti değil, tam tersine onu tamamlayan bir parçasıdır ve var oluşun şartıdır.<sup>2</sup> Bu bağlamda yapıtın genç yaşta hayata gözlerini yuman Wera Ouckama Knoop’a (1909-1919) ithaf edilmiş olması anlamlıdır. August Stahl’a göre Rilke 1922 yılında Wera’nın ölümünden haberdar olduğunda, şairde bir bakıma Orpheus’un haline benzer bir durum meydana gelerek ölen bu kız ile Eurydike arasında bağlantı kurmuştur.<sup>3</sup> Wera Rilke’nin kızı Ruth’un Münih’teki oyun arkadaşıdır. Rilke 1909 yılında Wera’nın babası Gerhardt Knoop ile Paris’te tanışmıştır. Daha sonraki yıllarda Münih’e her geldiğinde bu aileyi ziyaret etmeyi ihmal etmemiştir. Gerhardt Knoop’un ölümünden sonra onun eşiyle yaptığı

<sup>1</sup> b.k.z. PRATER, A. Donald, *Ein klingendes Glas*, Carl Hanser, München 1986, s.582

<sup>2</sup> b.k.z.PRATER, a.g.e. s.587

<sup>3</sup> b.k.z. STAHL, August, *Rilke Kommentar*, Winkler, München 1978, s.302

yazışmalar, Rilke'nin Wera hakkında sürekli bilgi sahibi olmasını sağlamıştır. “ *Die Sonette an Orpheus*”ta gerçi sadece bir kere doğrudan doğruya Wera'ya seslenmiştir, fakat onun ruhu ve hatırası sonelerin geneline hakimdir.<sup>1</sup> Wera'nın ölümü Rilke'yi ölümlerin ve canlıların birlikte var oldukları mistik bir düşünceye sürüklemiştir. Fani olmak yapıtta var olmakla eşdeğer tutulmuştur. Fanilik zamana bağlı olmayan, daha yüksek bir seviyeye ulaşmak için bir basamak olarak kabul edilmiştir.<sup>2</sup>

Rilke 18. Mart 1903 tarihinde Wera'nın annesi Gertrud Ouckama Knoop'a yazdığı bir mektupta “*XIII. Sonette*” nin kendisi için ayrı bir değeri olduğunu, hatta diğer sonelerin yanında en geçerli olduğunu dile getirmiştir:

“*Heute schicke ich Ihnen nur eine Sonette... mit, weil es mir, im ganzen Zusammenhang, das naheste ist und, am Ende, das überhaupt gültigste...*”<sup>3</sup>

(Bugün size sadece bir tane sone yolluyorum, çünkü bu hepsinin içerisinde bana en yakın ve sonuç olarak en geçerli olanıdır.)

Şiirin mısra uzunlukları birbirinden oldukça farklıdır. Klasik sone tarzıyla sadece kıta yapısı bakımından paraleldir. a-b-a-b ve c-d-c-d düzenindeki kafiye yapısı, seslerdeki uyum zenginliğiyle de dikkati çeker. Ayrıca mısra sonlarındaki kafiyeler mısra içindeki kafiyelerle de desteklenmiştir. Birinci kıtada üç defa tekrarlanan “*Winter*” ve bir defa karşımıza çıkan “*hinter*” kelimeleri; ikinci kıtadaki “*Eurydike*”, “*steige*” ve “*Neige*” kelimeleri mısra sonlarındaki kafiyelerle meydana gelen müzikaliteye uyumlu bir yapı göstermektedir.

<sup>1</sup> b.k.z. PRATER, A. Donald, *Ein klingendes Glas*, Carl Hanser, München 1986, s. 586, b.k.z. ayrıca: KIPPENBERG, Katharina, *Rainer Maria Rilke*, Insel, Leipzig 1942, s. 309

<sup>2</sup> b.k.z. PRATER, a.g.e. s. 588

<sup>3</sup> RILKE, Rainer Maria, *Briefe aus Muzot 1921 bis 1926*, hrsg. von: Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Insel, Leipzig 1937, s.133

***“Sei allem Abschied voran, als wäre er hinter  
dir, wie der Winter, der eben geht.  
Denn unter Winter ist einer so endlos Winter,  
daß, überwinternd, dein Herz überhaupt übersteht.”***

.....  
(Rilke Werke I, *Die Sonette an Orpheus*, s. 759)

Şiirin ana konularından birisi, birinci mısradan da anlayabileceğimiz gibi ayrılıktır. Bu ayrılık ölen bir kişinin ardından duyulan üzüntü ve kederi ifade etmektedir. Rilke daha başka bir çok şiirinde de bu konuyu işlemiştir. Bu şiirlerden de anlaşılacağı gibi ayrılık ona göre duygusal bir bağlılığın acı ile sona ermesi demektir. Kader ve ayrılık arasında bağlantı kurduğunu bazı şiirlerden örnekler vererek göstermek istiyorum:

***“Wie hab ich das Gefühl, was Abschied heißt.  
Wie weiß ich noch: ein dunkles unverwundnes  
grausames Etwas, das ein Schönverbundnes  
noch einmal zeigt und hinhält und zerreißt.”***

(Rilke Werke I, *Neue Gedichte*, s. 517)

***“IRGENDWO blüht die Blume des Abschieds und streut  
immerfort Blütenstaub, den wir atmen, herüber;  
auch noch im kommenden Wind atmen wir Abschied.”***

(Rilke Werke II, *Gedichte 1906 bis 1926*, s. 502)

Bu mısralardan da anlaşılacağı gibi Rilke'ye göre ayrılık insan kaderinin ayrılmaz bir parçasıdır. Şairin otobiyografisinden de onun ayrılıklara karşı her zaman çok hassas olduğunu anlayabiliriz. Hayatı boyunca ayrılıklardan yaşantı olarak olmasa bile düşünce boyutunda her zaman kaçınmaya çalışmıştır. Rodin'in yanından ayrıldıktan sonra dahi onun öğretilerine bağlı kalması ve 18 Ekim 1900 tarihinde Clara Westhof'a yazdığı mektubun şu satırları bunu göstermektedir:

***“Ich sage Ihnen nicht Lebewohl. Ich fühle mich in Ihnen dankbar nah,  
und es tut mir wohl, nicht Abschied genommen zu haben... Abschiede***

*sind eine Last im Gefühl. Die Ferne bleibt betont hinter ihnen, wirkt und wächst und wird Mächtig über allen Gemeinsamkeiten da auch weitgetrenten unwillkürlich sein müßten”<sup>1</sup>*

(Size elveda demiyorum. Kendimi size şükran duyacak kadar yakın hissediyorum ve vedalaşmadığım için kendimi iyi hissediyorum... Ayrılıklar insanın hissiyatı için birer külfettir. Onların ardında uzaklıklar vurgulanır, etkileyerek büyür ve uzaklıklarla bölünen beraberliklere başına buyruk olmaları için hükmetmeye başlar.)

Ayrılıkların en acısı ona göre ölümdür. “*ALKESTIS*” başlıklı şiirde ölüm hakkında “*Abschied über Abschied*” (Rilke Werke I, *Neue Gedichte*, s. 548) diyen şair, ölümün ayrılıkların en ağırı olduğunu vurgulamaktadır. Ölüm ona göre bütün ayrılıklar için bir üst kavramdır.

Şiirin birinci kıtasında ayrılık konusu çarpıcı bir imgeyle karşımıza çıkmaktadır. Şair ilk iki mısradaki okuyucuya seslenerek geçmekte olan kış mevsimi gibi her ayrılıktan önde olmasını adeta haykırmaktadır. Üçüncü ve dördüncü mısralar ilk iki mısraya paralel durumdadır ve bu haykırışın gerekçesi olarak kabul edilebilir. Şair bu mısralarda öyle bir kıştan bahsetmektedir ki, insan yüreği ancak kışa dönüşerek buna dayanabilir. Bu ayrılığa dayanmakta zorluk çeker, hatta hiç dayanamaz. Okuyucuya her ayrılıktan geçmekte olan kış mevsimi gibi önde olmasını haykırmasının sebebi budur. “*einer so Endlos Winter*” ( biri öylesine sonsuz bir kış ki) olarak tarif edilen bu olgu ölüm acısının dayanılmazlığına işaret etmektedir.<sup>2</sup>

Şairin kış mevsimiyle ölümü simgelediğini kabul edebiliriz. Bu durumda kıtanın ilk iki mısrasındaki imgenin konusunu ölüm ve ayrılık olarak belirtmek mümkün. Kışın arkada kalması, yani sona ermesi ölen bir kişinin ardından duyulan acıyı geride bırakmak veya hafifletmek olarak yorumlanabilir. “*Winter*” kelimesi

<sup>1</sup> RILKE, Rainer, Maria, *Briefe*, hrsg. von: Rilke Archiv in Waimar, Insel, Wiesbaden 1950, s. 23

<sup>2</sup> b.k.z. MÖRCHEN, Hermann, *Rilkes Sonette an Orpheus*, W. Kohlhammer, Stuttgart 1958, s.297



dört kere tekrarlanarak ölümden kaynaklanan ayrılığın acısı vurgulanmıştır. Söz konusu olan ayrılık insanın kaçınmadığı bir kader durumundadır. Fakat şair ilk mısrada her ayrılıktan önde olmayı öğütleyerek insanların bu acıyı hiç tatmamalarını arzulamaktadır. Ayrılığın kaçınılmazlığından önde olmayı Hermann Mörchen şöyle açıklamıştır:

*“dh. Seiner Ankunft einwilligend zuvorkommt und “Schneller” ist als die Flüchtigkeit des vergehenden Dasein, das uns im Stich läßt.”<sup>1</sup>*

(Bu onun geleceğini kabul etmek ve bizleri sıkıntıya sokan geçici varlığımızın faniliğinden daha “hızlı” olmak demektir.)

Bu açıklamadan da anlayabileceğimiz gibi Rilke bu mısralarda insanların ölüm acısına dayanabilmeleri için adeta bir formül sunmaktadır. Söz konusu olan bu ölüm kişinin kendi ölümü değil, sevdiği bir insanın ölümüdür. Ölüm insanın bir kaderi olarak ele alınmıştır. Bundan dolayı onun öğretisinin temelinde ölümü kabullenmek yatmaktadır. Hans Egon Holthusen buna paralel olarak Rilke'nin ilk mısrada belirttiği her ayrılıktan önde olma düşüncesiyle insanın kaybetme acısına duygularıyla üstün gelmeyi ifade ettiğini belirtmiştir. Bu üstün gelme düşüncesi ölümü görmemezlikden gelme değil, sabretmek ve kabullenmek olarak yorumlanmalıdır.<sup>2</sup> Bu durumda kıtanın son sözcüğü olan “überstehen”(dayanmak) tamamen içe yönelik bir uğraştır. Bu uğraş yaşam ve ölüm gibi bütün zıtlıkları mistik bir doğrultuda eşdeğer kılmaktadır. Rilke bir başka şiirinde ise “*Wer spricht von*

<sup>1</sup> MÖRCHEN, a.g.e. s. 298

<sup>2</sup>b.k.z. HOLTHUSEN, Hans, Egon, *Rainer Maria Rilke: Sei allem Abschied Voran*, in: *Wege zum Gedicht*, hrsg. von: Rubert Hirschenauer-Albrecht Weber, Schnell und Steiner, München-Zürich 1965, s. 292, 293

*Siegen? Überstehn ist alles.*” (Rilke Werke I, *Requien*, s. 664) diyerek en büyük başarının dayanmak ve tahammül etmek olduğunu belirtmiştir.

“*Die Sonette an Orpheus*” yapıtı Orpheus mitosuyla yakın ilişki içerisinde olduğundan dolayı, müzik sanatı da bu yapıtın önemli unsurlarından birisidir. Müzik, sanatın ve sanatçının simgesi olarak kullanılmıştır. Tahammül etmek ve dayanmak anlamına gelen “*überstehen*” kelimesi bu bağlamda sanatsal bir başarı olarak yorumlanabilir.<sup>1</sup> Birinci bölümün dokuzuncu sonesinde yer alan şu mısralar sanatın bir simgesi durumunda olan müziğin somut ve soyut alemde etkin olmasını övmektedir:

*“Nur wer die Leier schon hob  
auch unter Schatten,  
darf das unendliche Lob  
ahnend erstatten.”*

(Rilke Werke I, *Die Sonette an Orpheus*, s. 356)

Bu mısralar ile “*überstehen*” sözcüğü arasında bağlantı kurduğumuzda ölüme karşı dayanmak ve tahammül etmek ancak içe yönelik, sanatsal bir uğraşla, yani insanın duygu ver düşüncelerine yönelen bir etkinlikle mümkün olabilir.

.....  
*“Sei immer tot in Eurydike-, singender steige,  
preisender steige zurück in den reinen Bezug.  
Hier, unter Schwindenden, sei, im Reiche der Neige,  
Sei ein klingendes Glas, das sich im Klang schon zerschlug.”*

.....  
(Rilke Werke I, *Die Sonette an Orpheus*, s. 759)

---

<sup>1</sup> b.k.z. MÖRCHEN, Hermann, *Rilkes Sonette an Orpheus*, W. Kohlhammer, Stuttgart 1958, s.300

İkinci kıtada Orpheus efsanesi yapıttaki diğer sonelerde olduğundan daha belirgindir. Kıtanın ilk mısrasında karşımıza çıkan“ *Sei immer tot in Eurydike*” ifadesi bize Orpheus efsanesini çağrıştırır: Ayrılığı sona ermekte olan kış mevsimi gibi geride bırakmak aslında her zaman Eurydike’de ölmek, yani Eurydike’nin öldüğünü kabullenmek demektir. Ölümün sınırını tanımayan ve bundan dolayı çok daha fazla ıstırap çeken Orpheus hatırlatılarak, bu öğretiyi kaynağını mitolojiden alan bir imgeyle ifade edilmiştir.

Orpheus Eurydike’yi ölümler dünyasından geri getirmeyi başaramamıştır. Çünkü onun kaderi ölümdür ve Orpheus kadere engel olamamıştır. Rilke kıtanın ikinci mısrasında kaderi “*reinen Bezug*” (saf ilişki) olarak tanımlayarak her şeyi olduğu gibi kabul etmek gerektiğini ifade etmiştir. Kaderden kaçınmanın mümkün olmadığını 11 Ağustos 1903 tarihinde Lou Andreas Salomé’ye yazdığı bir mektupta şöyle dile getirmiştir:

*“Ich weiß, daß ich mein Leben nicht herausschneiden kann aus der Schicksalen, mit denen es verwachsen ist; aber ich muß die Kraft finden, es ganz, wie es ist, mit allem, in eine Ruhe hineinzuheben, in eine Einsamkeit, in die Stille tiefer Arbeitstage...”*<sup>1</sup>

(Hayatımla birlikte büyüyen kaderimi ondan ayırarak kesip atamayacağımı biliyorum; fakat onu bir bütün olarak, olduğu gibi, her şeyiyle, sükunetle kabullenerek derin çalışma günlerinin yalnızlığına dahil etme gücünü kendimde bulmalıyım...)

Bu ifadeler “*XIII. Sonette*” ile paralel olarak yaşamın acısı ve tatlısıyla ayrılmaz bir bütün olduğunu anlatmaktadır.

Rilke şarkı söyleyen ve dünyayı öven Orpheus’un ölümü kabul etmesi gerektiğini ve bunun doğanın bir kanunu olduğunu “*reinen Bezug*” (saf ilişki)

<sup>1</sup> RILKE, Rainer, Maria, Rainer Maria Rilke Lou Andreas Salomé Briefwechsel, hrsg. von: Ernst Pfeiffer, Max Niehans, Zürich 1952, s. 101

ifadesiyle dile getirmiştir. Bu ifade yaşamın olduğu kadar ölümün de bir gerçek olduğunu anlatıyor. Orpheus efsanesi hatırlatılarak okuyucuda çağrıştırılan her iki aleme ait imgelerin amacı dünya ve ahiret arasında derin bir uçurum açmak değildir. Dünya da ahiret için bir hazırlık aşaması olarak kabul edilmemiştir. Bu imgelerin amacı yaşam ve ölümün birlikteliğini pekiştirmektir.<sup>1</sup> Rilke 13 Kasım 1925 tarihinde Witold von Hulewicz'e yazdığı bir mektubunda yaşam ve ölümün bir bütün olduğunu şöyle dile getiriyor:

*“Derr Tod ist die uns abgekehrte, von uns unbeschienene Seite des Lebens (...) Die ware Lebensgestalt reicht durch beide Gebiete, das Blut des größten Kreislaufs treibt durch beide: es gibt weder ein Diesseits noch Jenseits, sondern die große Einheit, in der die uns übertreffende Wesen, die “Engel” zu hause sind.”<sup>2</sup>*

(Ölüm bizim için hayatın kapalı ve bilinmeyen tarafıdır (...) Gerçek yaşam düşüncesi her iki alanı da kapsamaktadır, en büyük kan dolaşımının kanı her ikisinde de hareket eder: ne dünya, ne de ahiret vardır, var olan şey bizleri aşan varlıklar olan “melekler”in evde olduğu büyük bir bütünlüktür.)

Rilke kıtanın üçüncü ve dördüncü mısralarında yine bir imgeyle somut ve soyutun beraberliğini ifade ediyor. Şair “*Hier*” (burada) kelimesiyle maddi dünyaya işaret etmektedir. “*Schwindenden*” (sallananlar) sözcüğü ise dünyadaki canlıların faniliğini belirtiyor. Şair bu iki kelimeyle insanların bir gün öleceğini belirterek onların ölümün bilincinde olarak soyut bir aleme yönelmeleri gerektiğini anlatıyor. Fanilerle birlikte yaşayan insanın iç dünyasında soyut bir aleme yönelmesi olarak yorumlayabileceğimiz bu imgede aslında insanın maddi ve manevi dünyaları özümseyerek kendi faniliğini aşması anlatılıyor.

<sup>1</sup> b.k.z. MÖRCHEN, Hermann, *Rilkes Sonette an Orpheus*, W. Kohlhammer, Stuttgart 1958, s. 301

<sup>2</sup> RILKE, Rainer, Maria, *Briefe aus Muzot 1921 bis 1926*, hrsg. von: Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Insel, Leipzig 1937, s. 371, 372

Maddi dünyadan ödün vermeden faniliğin nasıl aşılacağı ise kıtanın son mısrasındaki imgede anlatılmıştır. Şair okuyucuya seslenerek kendi tınısından bile kırılan bir bardak gibi olmasını arzulamaktadır. Kendi tınısından bile kırılan bardak imgesi insanın hassasiyetine ve duygusallığına işaret etmektedir.<sup>1</sup> Üçüncü mısrada söz konusu olan faniliğin aşılması “*Klang*” (tını) kelimesiyle övülmektedir. Tını Orpheus efsanesiyle paralel düşünüldüğünde şarkı ve buna bağlantılı ele alındığında övgü olarak kabul edilebilir. Bardak ise maddi bir unsurdur ve onun kırılması maddiyatın aşılması olarak yorumlanabilir. Faniliğin insan düşüncesiyle aşılması maddi dünyaya olan bağlılığı da azaltacağından dolayı soyut ile somut arasında bir bağlantı gerçekleştirilmiştir. Bu imgede insanın kendi varlığını yüceltmesi arzulanmaktadır. Bunun için insanın bir bardak gibi tınlaması gerektiği belirtilmiştir. Bardağın tınlaması onun varlığının işaretidir. Bu tını ne kadar berraklaşırsa insanın kırılabilirliği da o derece artar. Robert Hippe bu durumu şöyle ifade etmiştir:

“ *“Ein klingende Glas, das sich im Klang schon zerschlug” es wird von ihm verlangt, zu klingen, tönend also sein Sein zu sagen. Aber je höher die Reinheit des Klanges und Tönens ist, um so zerbrechlicher ist der Mensch.*”<sup>2</sup>

(“Kendi tınısından bile kırılan bir bardak” ondan tınlayarak ve çınlayarak kendi varlığını haykırması beklenmektedir. Fakat bu tınlama ne kadar berraklaşırsa, insan da o derece kırılabilir olur.)

.....  
**“Sei-und wisse zugleich des Nicht-Seins Bedingung,  
den unendlichen Grund deiner innigen Schwingung,  
daß du sie völlig vollziehst dieses einzige Mal”**  
.....

(Rilke Werke I, *Die Sonette an Orpheus*, s. 759)

<sup>1</sup>b.k.z. MÖRCHEN, Hermann, *Rilkes Sonette an Orpheus*, W. Kohlhammer, Stuttgart 1958, s. 301

<sup>2</sup>HIPPE, Robert, *Der Tod im deutschen Gedicht*, C. Bange, Hollfeld 1971, s. 45

Şiirin üçüncü kıtasında yaşam ve ölüm ilişkisi bir bütün olarak tekrar ele alınmıştır. “*Sei*” (var ol) kelimesi yaşamı ifade ederken “*Nicht Sein*” (var olmamak) ifadesi ölüme işaret etmektedir. Şair ilk mısradaki okuyucuya var olmak için var olmamanın, yani yaşamak için ölümün şartını da bilmek gerektiğini öğütlüyor. Bu öğüt insanın yaşam ve ölüm arasında bir denge kurması gerektiğini ifade etmektedir. Kıtanın ikinci mısrasındaki “*unendlichen Grund*” (sonsuz sebep) ifadesi insanın yaratılışındaki sonsuz sebebe işaret etmektedir.<sup>1</sup> Bu sebeplerden bir tanesi olan insanın iç dünyasındaki yaşam-ölüm karmaşasını aşmak, “*innigen schwingung*” (içsel salınım) ifadesiyle dile getirilmiştir. Bu ifade insan zihninde bir dengenin oluşmasına işaret etmektedir. Şair kıtanın son mısrasında bir kere bile olsa insanın bu kargaşayı sona erdirmesini ve yaşam-ölüm olgusunu bir bütün olarak kabul etmesini arzulamaktadır.

.....  
 “*Zu dem gebrauchten sowohl, wie zum dumpfen und stummen  
 Vorrat der vollen Natur, den unsäglichen Summen,  
 zähle dich jubelnd hinzu und vernichte die Zahl.*”

(Rilke Werke I, *Die Sonette an Orpheus*, s. 759, 760)

Şiirin son kıtasında karşımıza çıkan imgeyi şöyle tarif etmek mümkün: Büyük bir sevinçle tabiatın tarif edilmez sonsuzluktaki rezervinin kullanılmış bölümüne olduğu gibi boğuk ve sessiz bölümüne de dahil olarak sayıyı imha etmek. Bu imge tamamen “*Natur*” (tabiat) kelimesiyle ilişkilidir. Tabiat insanı da bünyesine dahil eden cömert ve yaratıcı bir varlık olarak ele alınmıştır. Bu kıtada tabiat mistik bağlamda ele

<sup>1</sup> b.k.z. MÖRCHEN, Hermann, *Rilkes Sonette an Orpheus*, W. Kohlhammer, Stuttgart 1958, s.302, b.k.z. ayrıca: HOLTHUSEN, Hans, Egon, *Rainer Maria Rilke: Sei allem Abschied Voran*, in: *Wege zum Gedicht*, hrsg. von: Rubert Hirschenauer-Albrecht Weber, Schnell und Steiner, München-Zürich 1965, s.295

alınarak yaşamın ve ölümün doğallığı işlenmiştir.<sup>1</sup> “*Volle Natur*” (dolu tabiat) ve “*unsäglichen Summen*” (anlatılması mümkün olmayan veriler) ifadeleri doğanın bereketliliğini simgelemektedir. Şair “*vollen Natur*” ifadesiyle dar anlamdaki tabiatı kastetmez. Kıtanın birinci mısrasında belirtildiği gibi kullanılmış, boğuk ve sessiz bölümler de ona göre tabiata dahildir. “*Gebrauchten*” (kullanılmış) kelimesi yaşamın bilinen yüzüne işaret etmektedir. “*Dumpf*” (boğuk) ve “*Stumm*” (dilsiz, sessiz) kelimeleri ise hayatın bilinmeyen, aydınlığa kavuşmamış tarafıdır. Şaire göre her iki alan da bir bütün olarak değerlendirilmelidir. Rilke bu mısralarda şiirin genelinde olduğu gibi yaşam ve ölümün bütünlüğünden bahsetmektedir. Ona göre insan yaşam gibi ölümü de kabullenerek sonsuzluğa ulaşabilir. Son mısrada söz konusu olan sayının imha edilmesi (“*vernichte die Zahl*”) sonsuzluğun işaretidir. “*Zahl*” (sayı) zamanın simgesi durumundadır.<sup>2</sup> Şair sayıyı, yani zamanı yok ederek sonsuzluğa ulaşmaktan; bir başka deyişle yaşam ve ölüm arasındaki sınırı kaldırmaktan ve her iki alanın bütünlüğünü kabul etmekten bahsetmektedir. Sayının imha edilmesi bireyin sonsuz varlığa dahil olması için kendisini yok etmesi anlamında değildir. O kendisini sonsuz varlığa dahil ederek sayıyı, yani zamanı ortadan kaldırıyor.<sup>3</sup> Son mısrada insanın olgunlaşması söz konusudur. İnsan bir şölen havasında tekrar tabiata geri dönmekte. Tabiat ve ruhun bütünleşmesi sonsuzluk bağlamında ele alınmıştır.<sup>4</sup>

Bu açıklamalardan anlaşılacağı gibi, şair yaşamı değersiz kılarak ahireti yüceltmez. O sonsuzluğa ulaşmak için yaşamın da hak ettiği değerini muhafaza etmeye çalışır. Rilke’ye göre ayrılıkların en acısı ölümdür. Fakat insan bu olgunun

<sup>1</sup> b.k.z. MÖRCHEN, a.g.e. s. 303

<sup>2</sup> b.k.z. MÖRCHEN, a.g.e. s. 304

<sup>3</sup> b.k.z. MÖRCHEN, a.g.e. s. 204

<sup>4</sup> HOLTHUSEN, Hans, Egon, *Rainer Maria Rilke: Sei allem Abschied Voran*, in: *Wege zum Gedicht*, hrsg. von: Rubert Hirschenauer-Albrecht Weber, Schnell und Steiner, München-Zürich 1965, s. 295



hayatın bir parçası olduğunu kabullenerek acısını dindirmelidir. Yaşam gibi ölüm de ona göre doğaldır ve insanlar bu gerçeğe boyun eğmek durumundadırlar.



### **4.3. NECİP FAZIL KISAKÜREK'İN ŞİİRLERİNDEKİ İMGELERİN ANALİZİ**



#### 4.3.1. NECİP FAZIL KISAKÜREK'İN BİRİNCİ DÖNEMİ (1923-1933)

Necip Fazıl Kısakürek sanat hayatını bizzat kendisi üç döneme ayırmıştır. Birinci dönem 1923-1933 yılları arasını, ikinci dönem 1934-1943 yılları arasını ve üçüncü dönem ise 1944-1983 yılları arasını kapsar. Bu dönemleri belirlerken şair Abdülhakim Arvasi ile tanışmasını esas olarak kabul etmiştir. Birinci dönem onu tanımadan önceki zamanı, ikinci dönem onunla tanıştıktan sonraki zamanı ve üçüncü dönem ise onun ölümünden sonraki zamanı belirlemektedir.

Kısakürek'in Abdülhakim Arvasi ile tanışmadan önceki birinci dönemi arayış içinde geçen bir süreçtir. Bu dönemde yazdığı ilk şiirlerinde de metafizik ve mistik arayışın izlerini bulmak mümkün. 1925 yılında yazdığı "*Boş Odalar*" başlıklı şiir hayalet ve cinleri konu eden ve her mısrası metafizik motiflerle örülü olan bir yapıttır. Kısakürek'in biyografisinden onun çocukluğunda bilinmeyen ve hayali varlıklara karşı duyduğu korkuyu biliyoruz.<sup>1</sup> Şair şu mısralarda muhtemelen kendi çocukluğuna ait korkunç bir anısını dile getirmiştir:

*"Şu karşı evin boş odalarında,  
Duvarlara sinmiş bir hayâlet var.  
Elinde mum, gece ortalarında,  
Bucak bucak gezer, birini arar. (Çile, s.211)*

.....

Kısakürek'in bu dönemde yazdığı şiirleri ağırlıklı olarak ölüm, korku, yalnızlık ve esrarengiz varlıklar konusunu işler. Fakat tabiat ve şehir konuları da yapıtlarında önemli bir yer tutmaktadır. 1926 yılında yazmış olduğu "*Yumus Emre*"

<sup>1</sup> b.k.z. KISAKÜREK, Necip, Fazıl, O ve Ben, Büyük Doğu, İstanbul 1974, s.22

şiri şairin metafizik bir arayış içerisinde olduğunu anlatan güzel bir örnek. Bu şiirde Kısakürek'in kendisini doğru yola götürecektir olan dini ve etik bir lider arayışında olduğunu anlamak mümkün:

*“Kaç mevsim bekleyim daha kapında,  
Ayağında zincir, boynumda kement?  
Beni de, piştiğin belâ kabında,  
O kadar kaynat ki, buhara benzet! (Çile, s.383)*

.....

Şair bu dönemde ben merkezci ve karamsar bir dünya görüşü içerisinde. Şairin iç huzursuzluğunun en önemli sebebi ise yalnızlığıdır. 1924 yılında yazmış olduğu ve bu çalışmada da analizini yaptığım “Serseri” şiiri, şairin bu dönemdeki psikolojik halini çok güzel anlatıyor. Karamsar ve pesimist düşüncelerinden dolayı “Geceye Şiir” (1930) üçlemesinde olduğu gibi, bir çok şiirinde karanlığa, yani geceye sığınmıştır:

*“Kalbim bir çiçektir, gündüzler ölgün;  
Gelin, gelin, onu açın geceler!  
Beni yâdedermiş gibi, bütün gün  
Ötün kulağında, çm, çm, geceler! (Çile, s.225)*

.....

Ölüm konusu şairin bu döneminde yazdığı eserlerde sık sık karşılaştığımız diğer bir konudur. Şairin en önemli yapıtlarından biri olan ve yazarlık kariyerinde önemli bir yere sahip olan “Kaldırımlar” (1927) şiirindeki dış alem, iç alemin yansımasıdır. Şiirin başından sonuna kadar korku, yalnızlık ve karanlık atmosferi hakimdir. Öyle ki bu atmosfer şiirin sonunda ölümü şaire sempatik göstermektedir. Şiir ölüm duygusunun zirveye ulaştığı şu satırlarla sona ermektedir:

.....  
*“Uzanıverse gövdem, taşlara boydan boya;  
 Alsa buz gibi taşlar alnımdan bu ateşi.  
 Dalıp, sokaklar kadar esrarlı bir uykuya,  
 Ölse, kaldırımın kara sevdalı eşi...” (Çile, s. 158)*

Kısakürek bu dönemde “Ölümün Odası” (1925) şiirinde olduğu gibi sıkça kendi ölümünü de işlemiştir. Şair bu şiirde kendi ölümünü imgeleştirerek, ölüme karşı duyduğu korkusuzluğunu dile getirmiştir. Çünkü ölüm onun için bir son değil, sonsuzluğun güzel bir başlangıcıdır:

.....  
*“Şarkık dudaklarında asılı titrek bir ân;  
 Belli ki, birden bire gitmiş hiç çırpınamadan.  
 Bu benim kendi ölüm, bu benim kendi ölüm;  
 Bana geldiği zaman böyle gelecek ölüm...” (Çile, s.120)*

Kısakürek bu dönemde yazdığı bir çok şiirinde dış alem ve tabiat konularını da işlemiştir. “Çile” (1939) kitabının bir bölümü de “Tabiat” başlığını taşır. Şairin en önemli tabiat şiirleri arasında “Şehirlerin Dışında” (1926), “Takvimdeki deniz” (1931) ve “Dağlarda Şarkı Söyle” (1931) yapıtları yer almaktadır. Kısakürek bu şiirlerde şehirleşmenin ruhi sıkıntısını işlemiştir ve kurtuluşu doğaya kaçmakta bulmaktadır.

#### 4.3.1.1. “AYDINLIK”

“Çile” yapıtının “Kadın” bölümünde yer alan “Aydınlık” şiiri 1923 yılında kaleme alınmıştır. Kısakürek’in birinci dönemine ait olan şiir ne kadar da aşk ve kadın konusunu işliyor gibi görünse de, şairin ağırlıklı olarak iç dünyasındaki ve toplumla ilgili sıkıntılarını ifade ettiği kanaatindeyim. Kısakürek’in hemen hemen her şiirinde açık veya kapalı bir şekilde toplumla ilgili unsurlar bulmak mümkün.

11 hece vezniyle yazılmış olan şiir dörder mısralık üç kıtadan oluşmaktadır ve birinci kıta çapraz kafiyeye (a-b-a-b) yazılmış iken, diğer kıtalar kafiye yapısında değişiklik arz eder : a-a-a-b.

*“Uyan yârim, uyan, söndü yıldızlar,  
Gün, karşı tepeden doğmak üzredir.  
Her sabah güneşi seyreden kızlar,  
Mahmur gözlerini oğmak üzredir.”* (Çile, s.203)

Şiirin ilk kıtasında sevgilisine seslenen şair, adeta sevgiliyi uykusundan uyandırmaktadır. Yıldızların sönmesi ve günün doğmak üzere olması aydınlığın karanlığın yerini aldığını gösteriyor. Bu imgede geçen “gün” kelimesi eşyanın çıplak gözle görülebileceği, ışığın hakim olduğu an, yani gündüz vakti olarak işlenmiştir. Bu durumda “gün” kelimesini güneş olarak değil, dünyanın bütün detaylarıyla, bir başka deyişle günahları ve sevaplarıyla gözlenebilmesi olarak değerlendirmek gerekir.

Kısakürek kendi iç dünyasını yansıtmak için gökyüzüyle ilgili varlıkları kullanarak orijinal imgeler oluşturmuştur. Gökyüzüyle ilgili en fazla kullandığı

unsurlar şunlardır: gök, güneş, gün, yıldız, ufuk, boşluk, hava, sema, bulut, mehtap, samanyolu. Bu kelimeler bazen bir heyecanı, bazen de bir sıkıntıyı ifade ederler.<sup>1</sup>

.....  
*“Uyan yârim, sesler geldi derinden,  
 Karanlık oynadı, koştı yerinden;  
 İlk ışık, kapının eşiklerinden,  
 Şimdi bir gölgeyi koğmak üzredir.”* (Çile, s.203)  
 .....

Şiirin ikinci kıtasında sevgilisine seslenmeye devam eden şair, derinden seslerin geldiğini ve karanlığın yerinden oynayıp koştüğünü belirtiyor. Güneşin ilk ışıklarının kapının eşiklerinden sızıp bir gölgeyi koğması ise aydınlığın karanlığa karşı galibiyeti olarak değerlendirilebilir. Fakat bu aydınlık herkes tarafından mutlu bir olay olarak değerlendirilirken şair bundan hoşnut olmadığını şiirin son kıtasında anlatıyor:

.....  
*“Sevgilim, kapımı çaldı aydınlık,  
 Baygın gözlerimi aldı aydınlık,  
 İçimde tıkanı, kaldı aydınlık,  
 Bu aydınlık beni boğmak üzredir.”* (Çile, s.203)

Toz pembe bir dünyanın anlatıldığı ilk iki kıtadaki imgelerde şairin maddi dünyanın mutluluk vermediğini ve aldatıcı olduğunu anlattığını şiirin bu son kıtasından anlayabiliriz.

Kısakürek'in şiirin yazıldığı dönemde arayış içerisinde olduğunu ve kendini boşlukta hissettiğini biliyoruz. Bir çok şiirinde olduğu gibi bu yapıtında da maddi dünyanın aldatıcılığına işaret etmektedir. Onun için dünyanın en iyi görülebildiği gündüz vaktini sevmemektedir. Şair diğer yapıtlarında yıldızları sonsuzluğun

<sup>1</sup> b.k.z. ÇEBİ, Hasan, *Bütün Yönleriyle Necip Fazıl Kısakürek'in Şiiri*, Kültür Bakanlığı, Ankara 1987, s.218



simgesi, olarak kullanmıştır.<sup>1</sup> Şiirin birinci mısrasında yıldızların sönmüş olduğunun belirtilmesi, onun gelecek veya sonsuzlukla ilgili düşüncelerinin kaygılı olduğu doğrultusunda yorumlanabilir.

Aydınlığın kapısını çaldığını ve baygın gözlerini aldığı belirtilen imgede şair dünyanın renkli, aldatıcı ve sahte yüzünün çekiciliğinden bahsettiğini düşünebiliriz. Bu imgeden her şeyi görme özelliğine sahip olan gözlerin mükemmelliği yanında, ışığa karşı dayanıksızlığı bağlamında acizliğini de anlamak mümkün.<sup>2</sup> Her şeyi gören gözler dünyanın sahte yüzünü görmekten rahatsız olmaktadır. Şiirin son mısrasında “*Bu aydınlık*” diye bahsettiği dünyanın renkli ve gösterişli yüzü şairi rahatsız etmektedir. Aydınlığın içinde tıkanıp kaldığını ve kendisini boğmak üzere olduğunu anlattığı son iki mısradaki imgeler, bu rahatsızlığın boyutunu ifade ediyor kanısındayım.

Kısakürek “*Kaldırımlar*” (1927) şiirinde olduğu gibi “*Aydınlık*” (1923) şiirinde de gündüzden değil, geceden hoşlanıyor. Aydınlik imgesi kullanılırken, sözcüğün bilinen anlamı zorlanarak, içeriği tam zıt bir yöne doğru çekilmiştir. Aydınlik metaforu aslında mutluluğu temsil etmesine karşın Kısakürek bu aydınlığın kendisini boğduğunu söylüyor. Çünkü gecenin gizlediği kötülükler aydınlıkta görünür hale geliyor. Şairin asıl rahatsız olduğu şeyin de aydınlığın değil, aydınlıkta gördüğü kötülüklerin olduğunu düşünüyorum. Görülen ve beş duyuyla algılanan varlıklar şairin iç dünyasına işlemekle kalmaz, adeta onun kendi beniyile özdeşleşir.<sup>3</sup> Bu durumda şiirin topluma eleştirel bir yaklaşımda bulunduğunu da düşünmek mümkün. Kısakürek’in ıstırap çekmesinin asıl sebebi de toplumun içinde bulunduğu

<sup>1</sup> b.k.z. ÇEBİ, a.g.e, s.220

<sup>2</sup> b.k.z. ÇEBİ, a.g.e, s.245

<sup>3</sup> b.k.z. ÇEBİ, a.g.e, s.312

durum olduğu kanaatindeyim. Kısakürek toplumun içinde yaşayan fakat toplumla uyuşan noktaları az olan bir kişiliğe sahiptir. O toplumla sürekli çatışan bir mizacın şairidir. Toplumun bütün acılarını kendisinde odaklaştıran şair, hayatı boyunca bu sosyal sıkıntıyı yaşamıştır. Kısakürek toplumun tarih içinde yoğrulduğunu ve bu işi de üstün idraklerin, büyük insanların yaptığını söyler. Ona göre bu üstün idrakler çoğu zaman toplumla çatışmaktadır.<sup>1</sup>

Kısakürek'in karakteristik özelliği dış alemi sembolleştirerek mısralarına dökmesidir. İçindeki bütün acı, ıstırap ve buhranlar, dış dünyayı değerlendirmede önemli rol oynamaktadır. Bu trajik hal bir çok şiirinde kendini gösterirken, dünyayı karanlık görmek bizzat kendi iç dünyasından kaynaklanmaktadır.<sup>2</sup> Dış dünyayı sembollerle ifade ederken dünyanın karanlık ve çirkin yüzünün görünmesini sağlayan “aydınlık” sembolünde olduğu gibi, kelimenin ifade ettiği bilindik anlam çok farklı bir alana kaydırılmış olabilir.

Gördüğüm kadarıyla yapılan Necip Fazıl araştırmalarında “aydınlık” kavramı hep bu şekilde yorumlanmış. Fakat söz konusu olan şiirde önemli bir yer tutan bu kavrama farklı bir yaklaşımda da bulunmak mümkün. İmgesel bağlamda “aydınlık” sözcüğü üzerinde dikkatle durduğumuzda şiirin yorumuna yepyeni bir bakış açısı daha getirebileceğimizi düşünüyorum. Kültür tarihi, Fransız kültürü, batı felsefesi ve aydınlık çağı gibi kavramları yakından bilen bir kişi olarak Necip Fazıl, “aydınlık” imgesinin nerelere kadar varabileceğini de çok iyi bilir. Aydınlık çağı 18. yüzyılda dünya kültür tarihinde çok önemli bir fikir sürecidir. Avrupa kültür tarihini yakından tanıyan Kısakürek için bu kavramın rasgele seçilmediğini düşünüyorum. Cumhuriyete geçiş, 18. Yüzyılda yapılan aydınlanma hareketinin yansıması olarak

<sup>1</sup> b.k.z. ÇEBİ, a.g.e, s.247

<sup>2</sup> b.k.z. ÇEBİ, a.g.e, s.254

değerlendirilebilir. İlk hareketler toplumun bir kesiminde şaşkınlık ve tepki uyandırmıştır. Buna paralel olarak Kısakürek'in aydınlanma hareketine şüpheyile baktığını düşünebiliriz. Şiirin başlığından ve son kıtasındaki kafiye yapısının tamamen bu kelime üzerine kurulu olması şairin bu kelimeye ne kadar önem verdiğini gösteriyor. Bu kelimeyi biçimsel ve sessel bağlamda güçlendirmek için “çaldı”, “aldı”, “kaldı” ve “boğmak” kelimelerini yine kafiyeli bir şekilde kullanması, onun bu kelimeyi vurgulama ihtiyacı hissetmesinden kaynaklandığı kanısındayım.

Şiirin yazıldığı tarihe (1923) bakıldığında Cumhuriyetin kurulduğu yıllara denk düştüğü görülür. Buradan hareketle şair acaba Cumhuriyet hareketiyle başlamakta olan bir aydınlanma hareketine şüpheyile yaklaşmakta olduğunu, “*Bu aydınlık beni boğmak üzredir*” diyerek de korkusunu mu dile getirmektedir?

#### 4.3.1.2. “SERSERİ”

“Çile” kitabının birinci bölümü “Allah”, ikinci bölümü de “İnsan” başlığını taşır. Bu sıralamaya dikkat edildiğinde Kısakürek’in insana verdiği değer de anlaşılabilir olur. “İnsan üç beş damla kan, ırmak üç beş damla su.”<sup>1</sup> diyen şair aslında insan için çok değerli fikirler besler. Çünkü ona göre insan Tanrının en değerli varlığıdır. O insanda hem mükemmel olanı, hem de bunun tam zıddını bulur. İnsan problemine kafa yorup düşünce üreten şair, insanı teni, bedeni, ruhu ile bir bütün olarak işler.<sup>2</sup> İnsanın ne olduğu, nereden gelip nereye gittiği konusundaki soruları sıkıntı ve azap şeklinde ömür boyu hisseder. Bu sorulara cevap bulmak için her çareye baş vuran Kısakürek, felsefe ve tasavvuf gibi yolları denedikten sonra, sonuçta tasavvufun verilerine sığınmıştır.

Kısakürek’e göre insan, “Allah ve İnsan” başlıklı iki mısralık şiirinde de belirttiği gibi, alemin kendisi için yaratıldığı bir mahluktur:

*“Seni aramam için beni uzağa attım!  
Âlemi benim, beni kendin için yarattım!” (Çile, s.42)*

İnsanın görevi ise Tanrıyı aramak ve bulmaktır. Dünyada tek ve mükemmel olduğunu bilmek ve bu mükemmeliyeti borçlu olduğunu bulmak, ona göre insanın misyonudur. Özellikle 1935 yılından sonra yazdığı şiirler hep bu tarzdadır.

1924 yılında yazmış olduğu “Serseri” şiiri Kısakürek’in bohem dönemine ait bir şiirdir. Arayış ve buhranlı bir süreç olarak değerlendirilebilecek bu dönemde şair, maddeye dayanan konuların yanında “Serseri” şiirinde olduğu gibi mistik konulara

<sup>1</sup> KISAKÜREK, Necip, Fazıl, bulunduğu eser: ÇEBİ, Hasan, *Bütün Yönleriyle Necip Fazıl Kısakürek’in Şiiri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1987, s. 239

<sup>2</sup> b.k.z. ÇEBİ, Hasan, *Bütün Yönleriyle Necip Fazıl Kısakürek’in Şiiri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1987, s.240

da el atmıştır. 11 hece vezniyle yazılmış olan şiir dörder mısralık üç kıtadan oluşmaktadır. Birinci kıta çapraz kafiyeye (a-b-a-b) yazılmış iken, diğer kıtalar kafiye yapısında değişiklik arz eder (a-a-a-b). Ayrıca şair her kıtanın son mısralarını da kendi içinde kafiyeli dizmiştir. Şiirin başlığını teşkil eden “*Serseri*” kelimesi ise şiirin içeriğiyle birebir örtüştüğü düşüncesindeyim.

*“Yeryüzünde yalnız benim serseri,  
Yeryüzünde yalnız ben derbederim.  
Herkesin dünyada varsa bir yeri,  
Ben de bütün dünya benimdir derim.”* (Çile, s.68)

.....

Ben anlatı şeklinde yazılmış olan şiirde Hasan Çebi’ye göre asıl konuşan şairin nefsidir.<sup>1</sup> Şair kendini bütün dünyadaki insanlardan soyutlayarak bohem hayatını anlatıyor. Kendini “*serseri*” ve “*derbeder*” olarak betimlerken diğer insanların aksine evsiz ve barksızdır. O bütün dünyayı kendine ait görüyor. “*Yer*” kelimesinin gerçek anlamından çok mecazi anlamda kullanıldığı varsayılırsa, arayış içinde yaşayan şairin fikri manada kendini bir yere oturtamadığını düşünmek mümkün. Kıtada anlatıldığına göre yeryüzünde sadece kendisinin serseri, derbeder, evsiz ve barksız olduğunu savunan şair, bu imgeyle okurun kafasında belli bir işi ve yeri olmayan, tutarsız, toplum tarafından dışlanan, rasgele ve düzensiz yaşayan insan izlenimi çağrıştırıyor. Bu imgeyle Kısakürek 1923–1933 yılları arasındaki hayatının anlamsızlığını ve psikolojik halini anlatmaktadır.

---

<sup>1</sup> b.k.z. ÇEBİ,a.g.e, s. 242

.....  
*“Yıllarca gezdirdim hoyrat başımı,  
 Aradım bir ömür arkadaşımı.  
 Ölsem diyecek yok mezar taşımı;  
 Halime ben bile hayret ederim.”* (Çile, s.68)  
 .....

Hoyrat başını yıllarca gezdirmesi ve bir ömür arkadaşını araması imgesi şairin arayış içerisinde olduğunu fakat aradığını bulamadığını anlatıyor. Kısakürek'in aradığı şeyi maddi bir varlıktan öte mistik, psikolojik veya metafizik bir varlık olarak değerlendirmek gerektiği kanısındayım. “Baş” simgesini şair yapıtlarında bazen mecazi, bazen de gerçek anlamıyla kullanmıştır. Çoğu kez şairin mizacını aksettirecek şekilde, bir gerginliği yüklenen uzuv olarak görür.<sup>1</sup> Söz konusu arayışın neticesiz kalmasından duyduğu üzüntüyü ve bu durumun şairin kendisini bile şaşkınlığa sürüklendiğini kıtanın son iki mısrasındaki imgelerle anlatıyor. Öldükten sonra arkasından onun mezar taşını bile diyecek kimsenin olmayışı şairi hayret ve şaşkınlıkla birlikte üzüntüye sürüklemiştir.

İçerik olarak birinci kıtanın devamı mahiyetinde olan bu kıta, birinci kıtada anlatılan düzensiz hayata dahil edilebilir.

.....  
*“Gönlüm ne dertlidir, ne de bahtiyar;  
 Ne kendisine yâr, ne kimseye yâr,  
 Bir rüya uğrunda ben diyâr diyâr,  
 Gölgemin peşinden yürür giderim...”* (Çile, s.68)

Şair şiirin son kıtasında ruh halini daha belirgin kelimelerle anlatıyor. Kendini ne mutlu, ne de mutsuz olarak tarif edebilen şair, bu durumdan kendisinin memnun

<sup>1</sup> b.k.z. ÇEBİ, a.g.e, s. 243

olmadığı gibi diğer insanların da hoşlanmadığının farkında olduğunu kıtanın ikinci mısrasında anlatıyor.

Şair “rûya” kelimesiyle yıllarca peşine düştüğü ve bu uğurda sefil bir hayat yaşadığı şeye işaret ediyor. Soyut bir şeyin ifadesi olarak yorumlayabileceğimiz “rûya”, gerçekleşmesi imkansız, fakat arzulanan, olağanüstü, Tanrısal bir şeyi simgelediğini düşünüyorum. Bu simge belki de şairin fikri manadaki bu sefil hayattan kurtulma ümidinin ümitsizliğini anlatıyor. Çünkü son mısrada gölgesinin peşinden yürüdüğünü belirtmesi şairin, içinde bulunduğu halin daha da dramatik bir ifadesidir.

Şiirin tamamını göz önünde tutarak, bütün imgelerin okuyucuda çağrıştırdıklarını şöyle ifade etmek mümkün: Evsiz-barksız, tutarsız, düzensiz, belli bir işi ve amacı olmadan rasgele, ayrıca çevresi tarafından da sevilmeden münzevî bir hayat süren insanın, kendini bu yaşantıdan kurtarmak için bütün çabalarının sonuçsuz kalarak yalnızlık duygularıyla anlamsızca bir yaşam sürmesi.



#### 4.3.1.3. “KALDIRIMLAR”

“Çile” yapıtının “Şehir” bölümünde yer alan “Kaldırımlar” şiiri 1927 yılında Paris’te kaleme alınmıştır ve 1928 yılında ilk olarak Hayat Mecmuası’nda yayınlanarak Kısakürek’e ilk büyük şöhreti kazandırmakla kalmamış, neredeyse bütün antolojilerde yer alarak önemini günümüze kadar korumuştur. Onu bir anda şöhretin zirvesine çıkararak bu şiir Kısakürek’in uzun yıllar “Kaldırımlar şairi” olarak anılmasına sebep olmuştur. Yayınlandıktan sonra bir çok değişikliğe uğrayan şiir tam gelişimini ancak 1969 yılında tamamlamıştır.<sup>1</sup> Bu çalışmada ele aldığım şiir, Kısakürek’in en son haliyle yayınlattığı versiyonudur. Kısakürek’in aynı konu bağlamında “Kaldırımlar 1”, “Kaldırımlar 2” ve “Kaldırımlar 3” olmak üzere üç şiiri vardır. Fakat çalışmaya bu üçlemeden sadece “Kaldırımlar 1” dahil edilmiştir.

“Kaldırımlar” şiiri büyük bir şehirde tek başına yaşayan bir insanın ruh halini anlatmaktadır. Araştırmacı bilim adamı Mehmet Kaplan’a göre bu duygu Türk edebiyatında ilk olarak Kısakürek tarafından işlenmiştir<sup>2</sup>. Şairin 1904-1934 yılları arasında kapsayan ve bohem hayatının devam ettiği birinci dönemine ait olan bu şiir, şairin o dönemdeki sıkıntı, kasvet ve keşmekeş dolu izlerini yansıtmaktadır. Kısakürek kalabalık içersinde yalnızlık, acı ve ıstırap çekmektedir.<sup>3</sup> Şairin hemen hemen her şiirinde açık veya kapalı şekilde toplumla ilgili unsurlar bulmak mümkün.

<sup>1</sup> b.k.z. OKAY, M. Orhan, Necip Fazıl Kısakürek, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1987, s.68

<sup>2</sup> b.k.z. KAPLAN, Mehmet, Şiir Tahlilleri II, Dergah, İstanbul 1998, s.72

<sup>3</sup> b.k.z. ÇEBİ, Hasan, Bütün Yönleriyle Necip Fazıl Kısakürek’in Şiiri, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1987, s. 249

“*Kaldırımlar*” şiiri aynı zamanda Kısakürek’in karakteristik şiir temelini teşkil eder:

*“Vezin, kafiye, şekil gibi şiirin dış yapısını meydana getiren mimarisiyle, müziği ve ritmik ahengiyle, nihayet korku, cinnet, yalnızlık, sonsuzluk, ölüm, esrarengizlik, bilinmezlik gibi temalarıyla, bu şiir Necip Fazıl’ın olduğu kadar edebiyatımızın da en büyük, en güzel eserlerinden biridir.”*<sup>1</sup>

Kısakürek’in “*Bâbüâli*” adlı otobiyografik eserinde bizzat kendi anlattığına göre, kumarda büyük miktarda bir para kaybettikten sonra kimsesiz, beş parasız ve ümitsizce Paris’te saatlerce oteline doğru yürürken, damla damla içinde bu şiiri biriktirmiştir. Otel odasına çıktıktan sonra “*Allahım beni kendi kendimden kurtar!*”<sup>2</sup> diye feryat etmesi onun o dönemki hayatından ne derece nefret ettiğini göstermektedir. Bu şiirde sergilediği karamsar tablo da bunun göstergesi olarak düşünülebilir.

Büyük şair “*Kaldırımlar*” adlı şiirinin sokaklarda geceleyen sefil bir halk tabakasının destanı olarak yorumlanmasından rahatsız olmuştur. Çünkü o bu şiiri toplum içinde ıstırap çeken yirminci yüzyıl entelektüelinin ruhunu ve amacını yitirmiş olmasından duyduğu bunalımlarını anlatmak için yazdığını açıklamıştır. Ona göre kaldırımlar “*kaldırım çocuğumun şiiri*” değil, “*muzdarip entellektüelin*” şiiridir.<sup>3</sup>

14 hece vezniyle (4+4+6) yazılmış olan şiir dörder mısralık 8 kıtadan oluşmaktadır ve her kıta çapraz kafiyeyle (a-b-a-b) yazılmıştır. Şiir birinci şahıs (ben anlatı) biçimiyle yazılmıştır.

<sup>1</sup> OKAY, M. Orhan, *Üstad Necip Fazıl Kısakürek’in Şiiri*, bulunduğu eser: KELEŞ, Kemal, *Suffe Kültür Sanat Yıllığı*, İstanbul 1984, s. 174

<sup>2</sup> KISAKÜREK, Necip, Fazıl, *Bâbüâli*, Büyük Doğu, İstanbul 1999, s. 32

<sup>3</sup> b.k.z. KISAKÜREK, a.g.e. s.19, b.k.z. ayrıca: ÇEBİ, Hasan, *Bütün Yönleriyle Necip Fazıl Kısakürek’in Şiiri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1987, s. 248

***“Sokaktayım, kimsesiz bir sokak ortasında;  
Yürüyorum, arkama bakmadan yürüyorum.  
Yolumun karanlığa saplanan noktasında,  
Sanki beni bekleyen bir hayâl görüyorum.”*** (Çile, s.157)

.....

Gecenin karanlığında tek başına bir sokakta arkasına bakmadan yürüyen şairin yolu karanlığın içinde kaybolmakta ve sanki onu orada bir hayal beklemekte. İlk mısradaki tek başına yürüyen şair yalnızlığını belirtiyor ve yolunun karanlığın içinde kaybolması onun kendi geleceğiyle ilgili umutsuz düşüncelerini simgeliyor. Yani şair geleceğine karamsar bir gözle bakıyor. Bu imgeyle Kısakürek daha şiirin ilk kıtasında korku ve gizemin hakim olduğu bir tablo oluşturmuştur. Şairin içinde bulunduğu atmosfer Paris şehrinin bir sokağıdır ve kasvetli bir ortamdır. Fakat aynı durum herhangi bir büyük şehrin sokakları için de geçerli olabilir. Yolun sonunda gördüğünü zannettiği şey ise bir halisünasyonu andırıyor. Fakat bir başka düşünceye göre söz konusu olan “*hayal*” şairin kuruntusudur.<sup>1</sup>

***“Kara gökler kül rengi bulutlarla kapanık;  
Evlerin bacasını kolluyor yıldırımlar.  
İn cin uykuda, yalnız iki yoldaş uyanık;  
Biri benim, biri de serseri kaldırımlar.”*** (Çile, s.157)

.....

Şair ikinci kıtada ortamı tasvir etmeye devam ediyor: Kara gökler, kül rengi bulutlar ve evlerin bacasını kollayan yıldırımlar. Kara gökler ve kül rengi bulutlar şairin karamsar ruh halini pekiştiren sıfatlar durumundadır. Kara bulutlarla kaplı gök yüzünden her an bir yıldırımın bir evin bacasına isabet edecekmiş gibi görünmesi, yani yağmurun gök gürültüsüyle birlikte her an yağacakmış izlenimi uyandırması, imgeyi daha da kasvetli bir hale getirmiştir. Herkesin uykuda olduğu

<sup>1</sup> b.k.z. OKAY, M. Orhan, Necip Fazıl Kısakürek, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1987, s. 68

bir gecede şair tek başına yürüdüğü sokağın kaldırımlarına “*serseri*” ve “*yoldaş*” sıfatlarını yakıştırmak ona kendine özgü bir kişilik kazandırmıştır. “*Serseri*” sıfatı şairin o anki halini yansıtan orijinal bir benzetmedir. Kaldırımlar ve Kısakürek bir serseri gibi yol boyunca avare bir şekilde uzanmakta. Karanlık ve kasvetli ifadelerle anlatılan kaldırımlarla şair kendi hayatı arasında yakın bir ilişki kurmaktadır. Bu ilişki daha sonraki kıtalarda daha da belirgin bir hal alır. Bu ifadeleri aynı zamanda şairin kendi ruh halinin yansıması olarak da yorumlamak mümkün.

.....  
*“İçimde damla damla bir korku birikiyor;  
 Sanıyorum, her sokak başını kesmiş devler...  
 Üstüme camlarını, hep simsiyah, dikeyor;  
 Gözüne mil çekilmiş bir ama gibi evler.”* (Çile, s.157)  
 .....

Işıkları sönük evlerin ama devler gibi şairin yolunu kesmeleri ve onu gözlemeleri korku ve ürpertiye kademe kademe arttırmakta. “*Damla*” kelimesinin artarda tekrarlanmasıyla korkunun sürekli büyüdüğü anlatılmıştır. “*Dev*” kelimesi ise insanda korkulacak bir şeyi çağrıştırıyor. Kısakürek bu imgeyle korkusunun kaynağını, yani büyük şehirde yalnızlık çeken bireyin ruhsal sıkıntısını belirtiyor diyebiliriz. Olayın sürekli aynı yerde cereyan etmesi karamsarlığın büyümesine, yalnızlık, korku ve ölüm duygularının oluşmasına sebep oluyor.<sup>1</sup>

Kısakürek’in bir çok şiirinde korkunun önemli bir yeri vardır. Fakat bu korkunun -bu şiirde de olduğu gibi- herhangi bir konusu veya belirli bir kaynağı yoktur. Bu his her kıtada çeşitli motiflerle kendini göstermekte. Birinci kıtadaki

<sup>1</sup> b.k.z. KAPLAN, Mehmet, *Şiir Tahlilleri II*, Dergah, İstanbul 1998, s. 71

yalnızlık, ikinci kıtadaki karanlık ve üçüncü kıtadaki vehim korkunun sebebi olarak yorumlanabilir. Her sokak başını devler kesmiş gibidir. Karanlık evlerin pencereleri gözlere benzetilerek korku duygusu sürekli artmaktadır.<sup>1</sup>

.....  
*“Kaldırımlar, çilekeş yalnızların annesi;  
 Kaldırımlar, içimde yaşayan bir insandır.  
 Kaldırımlar, duyulur, ses kesilince sesi;  
 Kaldırımlar, içimde kıvrılan bir lisandır.”* (Çile, s.157)  
 .....

Şairin içinde bulunduğu korkunç ve kasvetli ortamdan sığındığı şey ise yine kaldırımlardır. Kaldırımları *“çilekeş yalnızların annesi”* diye tarif ederek onda bir anne şefkati bulduğunu ve *“içimde yaşayan bir insandır”* diyerek kendini kaldırımlarla ne derece özdeşleştirdiğini belirtiyor. Üçüncü mısradaki *“duyulur ses kesilince sesi”* ifadesi hiç kimsenin yanında olmadığına bile kaldırımların kendisini yalnız bırakmadığını anlatıyor. Son mısrada ise *“içimde kıvrılan bir lisandır”* diyerek, kaldırımların ruhundaki sıkıntılarının dışa vurulma sebebi olduğunu belirttiğini düşünmek mümkün. Bütün bunların aslında somut anlamdaki kaldırımların, Kısakürek’in ruhunda hissettiği soyut şeyleri işaret ettiğini düşünebiliriz. Şair için sokaklar dış alemde var olan bir şeyden öte ruhunda yaşattığı ve etkisini hissettiği bir şeydir.<sup>2</sup> Şiirde söz konusu olan bir sokağın kaldırımlarının tasviri değildir. Kaldırımlar sembolik bir özellik

<sup>1</sup> b.k.z. OKAY, Orhan, *Üstad Necip Fazıl Kısakürek’in Şiiri*, bulunduğu eser: KELEŞ, Kemal, *Suffe Kültür Sanat Yılığ*, İstanbul 1984, s. 176

<sup>2</sup> b.k.z. KAPLAN, Mehmet, *Şiir Tahlipleri II*, Dergah, İstanbul 1998, s. 75

kazanarak adeta bir insan gibidir. Sokakta yalnız yürüyen adamın arkadaşı, yoldaşı, annesi yaşayan bir insan ve işitilen bir ses durumundadırlar.<sup>1</sup>

.....  
*“Bana düşmez can vermek, yumuşak bir kucakta;  
 Ben bu kaldırımların emzirdiği çocuğum!  
 Aman, Sabah olmasın, bu karanlık sokakta;  
 Bu karanlık sokakta bitmesin yolculuğum!”* (Çile, s.157)  
 .....

Şair yumuşak bir kucakta can vermek istemediğini ve kaldırımların emzirdiği çocuk olduğunu belirttiği imgelerle yine sokaklara olan tutkusunu dile getirmiştir. Kısakürek “*yumuşak bir kucak*” olarak simgeleştirdiği rahat ve konforlu bir hayatı kendi ölümü için uygun görmüyor. Çünkü o söz konusu olan kaldırımlarda büyüdüğünü ve hayatını orada sürdürdüğünü “*Ben bu kaldırımların emzirdiği çocuğum!*” mısrasıyla anlatıyor. Böylece bu iki imgeyle kaldırımlara olan sadakat ve tutkusunu dile getiriyor. Ayrıca sabah olmasını istememesi ve karanlık sokaktaki yolculuğunun hiç bitmemesini arzulaması, onun sokaklara olan tutkusunu ve içinde bulunduğu durumdan memnuniyetini anlatıyor. “*Emzirmek*” kelimesi kaldırımlarla insan arasındaki ilişkinin gücünü dile getirirken bir önceki kıtada kaldırımların yalnızların annesi olarak belirtilmesi bu iki kıtanın motif olarak uyumlu olmasını sağlıyor.<sup>2</sup>

.....  
*“Ben gideyim, yol gitsin, ben gideyim, yol gitsin;  
 İki yanından aksın, sel gibi fenerler.  
 Tak, tak, ayak sesimi aç köpekler işitsin;  
 Yolumun zafer tâkı, gölgeden taş kemerler.”* (Çile, s.157)  
 .....

<sup>1</sup> b.k.z. OKAY, Orhan, *Üstad Necip Fazıl Kısakürek'in Şiiri*, bulunduğu eser: KELEŞ, Kemal, *Suffe Kültür Sanat Yıllığı*, İstanbul 1984, s. 176

<sup>2</sup> b.k.z. OKAY, M. Orhan, *Necip Fazıl Kısakürek*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1987, s. 71

Yürüdükçe uzayan yol, iki yandan sel gibi akan fenerler ve ayak seslerini aç köpeklerin işitmesi imgeleri, okuyucuda şairin hedeflediği sonsuz alem için bir meydan okuma havası içerisinde olduğunu çağrıştırıyor. Yolunun yürüdükçe uzamasını arzulaması, şairin sonsuz aleme kavuşma isteği olarak yorumlanırsa ve “köpek” simgesini de ölüm ve uğursuzluk olarak kabul edersek,<sup>1</sup> Kısakürek’in bir bakıma ölüm ve uğursuzluk düşüncelerini aşarak fizik ötesi bir alemi hedeflediğini düşünmek mümkün.

Kıtanın son mısrasındaki “*zafer tâkı*” şairin ulaşmayı hedeflediği mistik ve soyut bağlamdaki başarıyı veya hedefi simgeliyor düşüncesindeyim. Çünkü bu simge Romalılar zamanında savaştan galip çıkmış komutanları onurlandırmak için taştan yapılmış sembolik bir kemerin altından geçirilmesini çağrıştırıyor. Ayrıca şair bu simgeyle ve “*gölgeden taş kemerler*” ifadesiyle karanlığı adeta somutlaştırıyor.<sup>2</sup> Böylece kendi trajik ruh haline uygun bir orta çağ mimarisi veya kabuslu bir rüya atmosferi meydana getiriyor.

.....  
*“Ne sabah göreyim, ne sabah görüneyim;  
 Gündüzler size kalsın, verin karanlıkları!  
 Islak bir yorgan gibi, sımsıkı bürüneyim;  
 Örtün, üstüme örtün, serin karanlıkları.”* (Çile, s.158)  
 .....

Soğuk karanlıkları ıslak bir yorgan gibi örtünmek ve ona bürünmek: Kaldırımlara olan tutkusunu dile getirdiği bu imgeyle şair okuyucuda acı ve ürperti duygularını uyandırırken, acı çekerek mutlu olma düşüncesini ifade ediyor diyebiliriz. İlk iki mısra ise şairin karanlığa olan hayranlığını dile getirmekte. Şiirin son kıtasındaki

<sup>1</sup> b.k.z. LURKER, Manfred, *Wörterbuch der Symbolik*, Kröner, Stuttgart 1991, s. 39

<sup>2</sup> b.k.z. KAPLAN, Mehmet, *Şiir Tahlilleri II*, Dergah, İstanbul 1998, s. 76



ölüm düşüncesi ise bu arzuyu daha da üst bir boyuta taşıyor. Şairin karanlığı aydınlığa tercih etmesi, aydınlığın gösterdiği şeylerden bir kaçış olarak düşünülebilir.<sup>1</sup> Söz konusu olan yalnızlık şairin kendi iradesiyle seçtiği ve hoşlandığı bir yalnızlıktır.

.....  
*“Uzanıverse gövdem, taşlara boydan boya;  
 Alsa buz gibi taşlar anlımdan bu ateşi.  
 Dalıp, sokaklar kadar esrarlı bir uykuya,  
 Ölse, kaldırımların kara sevdalı eşi.”* (Çile, s.158)

Buz gibi taşlara boydan boya uzanarak kaldırım taşları üzerinde ölmeyi arzulayan şair oluşturduğu bu imgeyle ölmek istediği mekânı, yani kaldırımları anlatıyor. Acaba şair ölmek için neden özellikle bu ortamı tercih ediyor? Psikanalize göre ölmek ve anne karnına dönüş arasında yakın bir ilişki vardır. Çünkü çevre ve dış alemle uyşamama insanda bilinçsiz olarak ölüm arzusunu uyandırır. Kısakürek’in kaldırımlarda ölmeyi istemesi böyle bir arzusunun sonucu olabilir.<sup>2</sup> Nitekim şiirin ölüm arzusunu ifade eden mısralarla sona ermesi şairin yalnızlık, karanlık ve korku karşısında ölümden korkma duygusunu aştığının bir ifadesidir diyebiliriz. Ölüm ve sokaklar arasında “*esrar*” bağlamında ilişki kuran şair bir bakıma kaldırımları ölümlle özdeşleştirmiştir.

Kısakürek’in, bu bölümün başında belirttiğim ve “*Kldırımlar*”ı yazmasına sebep olan olayı göz önünde tutarsak, şairin ümitsizlik, yalnızlık, korku ve hayattan bıkmış bir psikolojiyle bu mısraları kaleme aldığını belirtmek gerek. Çevresinde derdini paylaşacak hiç kimseyi bulamayan şair karanlık, kasvet,

<sup>1</sup> b.k.z. ÇEBİ, Hasan, *Bütün Yönleriyle Necip Fazıl Kısakürek’in Şiiri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1987, s. 249

<sup>2</sup> b.k.z. KAPLAN, Mehmet, *Şiir Tahlilleri II*, Dergah, İstanbul 1998, s. 73

soğukluk ve korku uyandıran imgelerle tarif ettiği sokaklara-kaldırımlara sığınmıştır. Şair kendi istek ve iradesiyle yalnızlığı tercih etmiştir. Okuyucunun antipatik bulduğu bu ortam şair için bir anne, bir sırdaş veya bir yoldaştan farksızdır. Bu şiir aynı zamanda şairin gençlik çağının saf duygularını anlatmaktadır. Bunun için her hangi bir idealizmden değil, doğrudan gerçek hayattan etkilenmiştir.<sup>1</sup>

Şiirin her kıtasında kademe kademe artan korku düşüncesi yapıtın sonlarına doğru sonsuzluk ve ölüm duygularına dönüşerek şiire metafizik bir hava katmaktadır. Bir dehlizi andıran bu karanlık dekor, şairin hayatına yön veren bir kader, yani ölüm halini alıyor. Onun dünyasının bu dar sokaklar ve kaldırımlardan ibaretmiş düşüncesini uyandırıyor.

Şiirin tamamını göz önünde tutarsak okuyucunun düşüncesinde oluşan imgeyi kısaca şöyle anlatmak mümkün: Hayata bağlılığını ve yaşama sevincini yitirmiş bir insanın, tek başına yürüdüğü sokağın kaldırımlarına bir dost veya bir kurtarıcı gözüyle bakması ve neticede bu dünyadan ayrılıp sonsuz bir aleme geçmek istemesi.

Kısakürek "*Kaldırımlar*"da dış alemleri sembolleştirerek kendi benini mısralara dökmüştür. Kaldırımlarda şairin acıları, ıstırapları, sıkıntıları, bunalımları ve iç dünyasındaki çatışmalar yansır. Şairin dünyayı karanlık görmek istemesinin sebebi daha çok iç varlığından kaynaklanmaktadır. Böylece şairin kendine özgü karakteri de ortaya çıkmış oluyor.

<sup>1</sup> b.k.z. ÇEBİ, Hasan, *Bütün Yönleriyle Necip Fazıl Kısakürek'in Şiiri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1987, s. 248

#### 4.3.1.4. “BEKLEYEN”

“Çile” yapıtının “Kadın” bölümünde yer alan “Bekleyen” şiiri 1930 yılında kaleme alınmıştır. Kısakürek’in bohem yaşantısının devam ettiği bir zaman olan bu dönemde şairin en büyük iki tutkusu, kumar ve karşı cinse duyulan aşktır. Bu bölüme dahil ettiği şiirler genel olarak karşılıksız sevginin verdiği ümitsizlik, sevgiliye kavuşamama ve sevgilinin ölümü konularını işlemektedir.

Kısakürek’in birinci döneminde yazdığı aşk ve kadın konulu şiirleri, 1935 yılından sonra yazdıklarından oldukça farklıdır. Şair ilk zamanlarda -“Hayal” ve “Kadın Bacakları” şiirlerinde olduğu gibi cüretkar şiirler yazmıştır. Bu şiirler Hasan Çebi’nin değerlendirmesine göre şairin gençlik çağının hevesi ile denediği ve monoton bir ahenk taşıyan halk şiiri paralelindedir.<sup>1</sup> Fakat 1930 yıllarına kadar yazdığı aşk ve kadın şiirlerinin maddeye bağlı olanların yanında, “Bekleyen” ve “Aydınlık” şiirlerinde olduğu gibi, ruhu ve mistisizmi ön plana çıkaran derin anlamlı şiirleri de vardır. Şair bu tür şiirlerde genel olarak yalnızlık ve ölüm duygularına yönelmiştir. Şairin ikinci döneminde yazdığı aşk ve kadın konulu şiirlerinin özelliklerini bir sonraki bölümde yer alan “Dönemeç”(1940) şiirinin analizinde ele almayı daha uygun görüyorum.

11 hece vezniyle yazılmış olan şiir dörder mısralık 5 kıtadan oluşmaktadır ve her kıta çapraz kafiyeye (a-b-a-b) yazılmıştır. Kafiye ve vezin yapısının ustaca oluşturulduğu bu şiirin başlığı ise beklemek, sonsuzluk ve kararlılık düşüncelerini çağrıştıran yapıtın içeriğinin sanki bir kelimeyle özümsemiş hali gibidir. Kısakürek

<sup>1</sup>b.k.z. ÇEBİ, a.g.e. s. 298

şairin konusuna uygun bir başlık bulmada da uygun bir seçim yaptığını düşünüyorum.

*“Sen, kaçan bir ürkek ceylânsın dağda,  
Ben, peşine düşmüş bir canavarım!  
İstersen dünyayı çağır imdada;  
Sen varsın dünyada, bir de ben varım!”* (Çile, s.199)

.....

Kısakürek sevgilisini imdadına koşacak kimsenin olmadığı bir ceylana, kendisini de sadece ikisinin var olduğu bir dünyada onun peşine düşmüş bir canavara benzetmekte. Türk halk ve divan edebiyatı geleneğinde güzel gözlü, güzel kokulu, ürkek ve narin olduğu için ceylan çoğu zaman sevgiliye benzetilmiştir.<sup>1</sup> Çaresiz bir ceylanın peşine düşmüş bir canavarı çağrıştıran bu imge, şairin kararlılığını ve hedefini ifade etmektedir diyebiliriz. “Canavar” kelimesi şairin sevgisinin boyutlarını anlatan bir simge durumundadır. Bu sevgi platonik olmaktan çok zarar verici, öldürücü, canavarsı bir aşktır. Kendisi için uygun gördüğü bu imaj, sevgiliyi korkutma amacını güden şaire korkunç bir çağrışım kazandırmaktadır. Şairin amacı sevgiliye ulaşmaktır ve bu uğurda hiç bir engel tanımadığını, “istersen dünyayı çağır imdada” mısrasıyla dile getirmektedir. Böylece aynı zamanda dünyaya da meydan okuduğunu düşünmek mümkün.

.....  
*“Seni korkutacak geçtiğin yollar,  
Arkandan gelecek hep ayak sesim.  
Sarıp vücudunu belirsiz kollar,  
Enseni yakacak ateş nefesim.”* (Çile, s.199)

.....

<sup>1</sup> b.k.z. PALA, İskender, *Divan Şiiri Sözlüğü*, Akçağ, Ankara 1985, s. 114

“*Ayak sesim*” ifadesi sevgilinin onu her zaman yakınında hissetmesiyle ilgili bir şey olduğu için, yani hissetmek eylemi daha ön planda tutulduğu için, bu ifadenin gerçek anlamından çok soyut bir anlam taşıdığını düşünüyorum. Bu durumda bu kıtanın ilk iki mısrasının şu imgeyi çağrıştırıyor diyebiliriz: Bir kadının kendisine tek taraflı aşık olan adamı sürekli yakınında hissetmesi ve bu yüzden korkarak yolda yürümesi.

Bu kıtanın üçüncü ve dördüncü mısraları da anlam olarak aynı sayılabilir. Sevgilinin vücudunu belirsiz kolların sardığında onun ensesini şairin nefesinin yakması. Bu imge yine ilk iki mısrada olduğu gibi sevgilinin, şairi her an yakınında hissetmesi ve sürekli tedirgin olması olarak yorumlanabilir.

Aslında şairin arzularını ifade eden bu imgeler, şairin karşılıksız sevgisine duyduğu tepki olarak da yorumlanabilir. Bu tepki o kadar büyüktür ki, sevgiliyi bir gölge gibi takip etmekte ve onu her an tedirgin etmektedir.

.....  
*“Kimsesiz odanda kış geceleri,  
 İçin ürperdiği demlerde beni an!  
 De ki: Odur sarsan pencereleri,  
 De ki: Rüzgâr değil, odur haykıran!”* (Çile, s.199)  
 .....

Bir kış gecesi tek başına odasında oturan kadının ona aşık olan adamı anması: Yine şairin arzusunu ifade eden bu imge, korku düşüncesini çağrıştırmakta. Sevgilinin, pencerenin rüzgardan sarsıldığı zaman rüzgarın sesini şairin sesine benzetmesi ve pencereyi de onun sarstığını düşünmesi, bu korku düşüncesini uyandırmaktadır.

Kısakürek’in bir tabiat olayını malzeme olarak işlediği bu mısralarda, rüzgârın sesini kendi sesine benzetmektedir. Böylece sevgilinin her an kendisini hatırlamasını hedefleyerek onu korkutmayı amaçlamaktadır.

Kısakürek bu mısralarda, daha başka bir çok şiirinde olduğu gibi, korku konusunu işlemiştir. Korku düşüncesi şairin özel hayatında da önemli bir yer tutmaktadır. Kısakürek korkuya kendine özgün bir duygu yükleyerek onu imgelerle ifade ederek somutluk kazandırmıştır. Kendini pencereleri sarsan ve haykıran rüzgarla özdeşleştiren şair, korku uyandıran bir atmosfer oluşturarak sevgiliyi korkutmayı amaçlamaktadır.

Kısakürek'in korku konusuna fazlasıyla önem vermesi araştırmacılar tarafından bir çok değişik sebebe bağlanmıştır. Kimilerine göre bu korkunun kaynağı belirsiz iken, bazıları bunun sebebini şairin çocukluğunun geçtiği yirmi odalı kasvetli konağa, küçük yaşta bir tutku halinde okuduğu polisiye romanlarına, dinlediği masallara, babasının aksi ve fazla uçarı oluşuna bağlayarak Kısakürek'te küçük yaşta bazı fobilerin oluşmasına sebep olduğu sonucuna varırlar.<sup>1</sup> 1935 yılından sonra korku konusu metafizik bir boyuta yönelmiştir.

.....  
*“Göğsümden havaya kattığım zehir,  
 Solduracak bir gül gibi ömrünü,  
 Kaçıp dolaşsan da sen, şehir, şehir,  
 Bana kalacaksın yine son günü.”* (Çile, s.199)  
 .....

Şairin göğsünden havaya kattığı zehrin sevgiliyi bir gül gibi soldurması: Bu imgede şairin, sevgilinin bir gül gibi solmasına sebep olan, göğsünden havaya kattığı zehir, farklı yorumlara açık bir simge durumunda olsa da, zehir simgesi Türk edebiyatında çoğu kez aşkın gamı, sabrı, çektiği acılar ve kahırlar için birer benzetme olarak

<sup>1</sup> b.k.z. ÇEBİ, Hasan, *Bütün Yönleriyle Necip Fazıl Kısakürek'in Şiiri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1987, s. 268

kullanılmıştır.<sup>1</sup> Bu durumda bu imgeyi şairin çektiği acıları sevgilisine yansıttığında onun buna dayanamaması olarak yorumlamak mümkün.

Bu kıtanın ikinci ve dördüncü mısralarında kafiye düzenini ve ses uyumunu (...*ömrünü* - ...*son günü*) korumak amacıyla şairin kullandığı “*son günü*” kalıbı, aslında imgesel bağlamda kıyamet gününü ifade etmektedir. İnsanların kıyamet gününde tekrar dirilip ayağa kalktıklarında sevgilisine kavuşmayı amaçlayan şair ölümün bile bu aşka engel olamayacağını belirtiyor. Ayrıca şairin beşinci kıtasının analizinde tamamen bu imgenin açılımı rol oynamaktadır.

Bir ben anlatıcı konumunda olan şair üçüncü ve dördüncü mısralarda yine sevgiliyi elde etme konusundaki kararlılığını ifade etmekte. Sevgili şehirden şehre kendisinden kaçsa da, ona kavuşma arzusu bir saplantı boyutunda dile getirilmiştir.

.....  
*“Ölürsün...Kapanır yollar geriye;  
 Ben mezarla sırdaş olur, beklerim.  
 Varılmaz hayale işaret diye,  
 Toprağında bir taş olur, beklerim...”* (Çile, s.199)

Şairin son kıtası olan bu mısralar okuyucuya ölüm düşüncesini hatırlatarak, şairin aslında içine düştüğü durumu anlatıyor. Büyük bir aşk ve sapkınca bir tutkuyla bağlı olduğu sevgilisine kavuşmak ve ona duyduğu bağlılık için ölüm bile engel değildir. Dördüncü kıtada yer alan ve kıyamet gününü ifade eden “*son günü*” kalıbının analizi, şairin sevgilisinin mezarıyla sırdaş olup beklemesi imgesinin analiziyle yakından ilgili. Şair bu imgeyle aslında sevgilisine kavuşacağı günü, yani ölümü beklediğini ifade ettiğini düşünebiliriz. Bu durumda bu kıtanın çağrıştırdığı imgeyi şöyle ifade etmek mümkün: Şairin sevgilisinin mezarı başında bir mezar taşı gibi kendi ölümünü beklemesi. “*Beklerim*” kelimesinin tekrarlanmasıyla çağrıştırılan

<sup>1</sup> b.k.z PALA, İskender, *Divan Şiiri Sözlüğü*, Akçağ, Ankara 1985, s. 579



ölümünden sonra kavuşmak (Vuslat) düşüncesi, “*varılmaz hayal*” ifadesi ve çağrıştırılan mezar taşı simgesi, şiire mistik bir atmosfer katmaktadır. “*Varılmaz hayal*” ifadesinin belirsizliği ve soyutluğu ise, kanımca bu atmosferi daha da yoğunlaştırmakta.

Şiirin ölüm düşünceleriyle sona ermesi okuyucuda hüznün ve acıma duygularını uyandırır da, şairin ölümü bir son olarak görmeyip, bilakis sevgilisine kavuşacağı bir vuslat olarak değerlendirmesi onun ne derece ümit var olduğunu göstermektedir. Sevgilisinin mezarı başındaki bekleme kararlılığı, kanımca onun çaresizliğini belirten bir düşünce olarak değerlendirilmemelidir. Aşkın büyükliğini ona ölümün bile engel olamayışından anlamak mümkün. Bu noktada Kısakürek’in ölümle ilgili düşüncelerine yer vermek istiyorum. Şair için musallat bir fikir olan ölüm düşüncesi, onun sanatında belli başlı temalardan birisidir. Ölüm düşüncesi küçük yaştan beri onun zihnini kurcalayan ve korku içinde hiç unutamadığı bir duygudur. Kısakürek ölümün soğukluğunu ilk olarak çok sevdiği küçük kız kardeşinin ve büyük babasının vefatlarıyla tanımıştır. Bu ölüm olayları şairi derinden etkilemekle kalmamış, onun düşüncelerini hayatı boyunca meşgul etmiştir. 1935 yılında yaşadığı fikir inkılabından sonra ölümü sonsuzlukla özdeşleştirmiştir. Bu değişime şairin ikinci döneminde yazdığı şiirlerin analizlerini yaptığımız bölümde yer vermeyi daha uygun görüyorum.

Sonuç olarak şiirin konusunu oluşturan ana düşünceyi şöyle özetlemek mümkün: Hayatını tamamen bir kadına adanmış olan şairin, ona ulaşmak için hiç bir engel tanımaması ve her şeyi göze alması. Şiirin son kıtasında sergilenen imge ise şiirde duyguların en yoğun olarak açığa vurulduğu bölüm olarak düşünüyorum. Şair sevgilisinin ölmesi durumunda bile sevgilisine kavuşmak için onun mezarı başında

bir mezar taşı gibi kendi ölümünü beklemesi ve onun mezarıyla sırdaş olma düşüncesi, aslında imkânsız gibi gözükken bu aşka Kısakürek'in ne kadar ümitli baktığını anlatıyor.



#### 4.3.2. NECİP FAZIL KISAKÜREK'İN İKİNCİ DÖNEMİ (1934-1943)

1934-1943 yıllarını kapsayan dönem Kısakürek'in düşünce ve edebiyat hayatında bir dönüm noktasıdır. Bu dönem şairin Abdülhakim Arvasi ile tanışmasıyla başlar ve onun ölmesiyle sona erer. Bu süre zarfında Kısakürek sık sık Arvasi ile görüşerek kendi yaşantısında ve sanatında köklü değişiklikler yapacak olan fikir alışverişinde bulunmuştur.

Bu tanışıklık şairin bohem hayatının sona ermesini ve arayışlar içerisinde geçen buhranlı bir sürecin aşılmasını sağlamıştır. Şairin yaşantısında meydana gelen bu değişiklikler doğal olarak onun sanatına da yansımıştır. Yapıtlarında İslam mistisizminin ağırlığı yoğun bir şekilde hissedilmeye başlar. Kısakürek şiir sanatını mutlak varlığı bulmak için bir araç olarak görmüştür ve bu yüzden şiirlerinde dini ve mistik bir atmosferin ağırlığı bariz bir şekilde fark edilir. Şair bu dönemde amacını ölüm gerçeğini aşarak sonsuzluğu bulmak olarak belirlemiştir.

1939 yılında yazmış olduğu “Çile” şiiri Kısakürek'in düşünce çilesini anlatan bir başyapıt niteliğindedir. Şair bu eserde arayış içerisinde geçen yıllarını ve bu süreçte yaşadığı buhranları anlatarak, mutlak gerçeği bulma doğrultusunda verdiği fikir mücadelesini dile getirmektedir. Kısakürek 1934 yılından önceki yaşamını boşa geçirilmiş zaman olarak değerlendirdiğini “*Tam Otuz Yıl*” (1934) başlıklı şu iki mısralık şiirinden anlayabiliriz:

*“Tam otuz yıl saatim işlemiş ben durmuşum;  
Gökyüzünden habersiz uçurtma uçurmuşum...”* (Çile, s.35)

Kısakürek bu dönemde şiir sanatını mutlak gerçeği bulmak için bir araç olarak görmeye başlamıştır. Genel olarak şiirlerinin ana fikri ölüm, ölümden sonraki hayat ve sonsuzluktur. Şair kendine sanatçı olarak bambaşka bir misyon yüklemiştir. Ölüm ve ölüm sonrası düşünceleri doğrultusunda sırlar alemini araştırmak ve böylece hayatın anlamını bulmak şeklinde tanımlayabileceğimiz bu misyonu, Kısakürek 1939 yılında şu mısralarla dile getirmiştir:

*“Ben şairim, gâibi kurcalayan çilingir;  
Canlı cenazelerin başında Münker-Nekir...” (Çile, s.90)*

Bu mısralar aynı zamanda şairin ikinci dönemindeki yapıtlarının ana fikrini ve düşünce boyutunu ortaya koymaktadır. Şair bütün metafizik soruların cevabının insanın kendi içinde gizli olduğuna inanır.

#### 4.3.2.1. “YOLCULUK”

“*Yolculuk*” şiiri 1936 yılında kaleme alınmıştır. Kısakürek bu zamanda halen Ankara’daki bankacılık işiyle uğraşmaktaydı ve bu dönemde yaşadığı düşünce değişimiyle birlikte şiirlerinde islami motifler kendini bariz bir şekilde göstermeye başlamıştır. Kısakürek’in ikinci dönemine ait bu şiirin başlığı şairin o dönemdeki özlemlerini dile getirir niteliktedir.

Bir yerden bir yere gitmek için aşılacak uzaklık olarak tanımlayabileceğimiz yolculuk kelimesi söz konusu olan şiirde yine aynı manada kullanılmıştır. Fakat bu yolculuktan kastedilen maddi dünyadan manevi aleme yapılan yolculuktur. Bu çetrefilli yolculukla şair ölümü aşarak ölümsüzlüğü ve dolayısıyla sonsuzluğu yakalamayı amaçlamaktadır.

Şiirin “*yurt özlemi*”<sup>1</sup> anlamına gelen “*Dâüssıla*” bölümünde yer aldığına dikkat edildiğinde şairin özlem duyduğu diyar manevi bir alemdir ve şair kendini maddi dünyaya değil, oraya ait görmektedir. Şiirin tamamını göz önünde tuttuğumuzda, Kısakürek’in şiirin başlığını teşkil eden “*Yolculuk*” kelimesiyle ölümü simgelediği sonucuna varabiliriz.

Kısakürek’in ilk şiirlerinde özlem daha çok aile fertlerine duyulan özlem niteliğindedir. Bu özlem “*Anneme Mektup*” (1924), “*Anneciğim*” (1926), ve “*Ağlayan Çocuklar*” (1924) şiirlerinde olduğu gibi özellikle annesine ve küçük yaşta ölen kız kardeşine yöneliktir. Fakat 1930’lu yıllardan sonra şairin hasret duyguları acının son bulması veya sonsuzluğa ulaşabilme bağlamında daha geniş, derin ve

<sup>1</sup> Türk Dil Kurumu, *Türkçe Sözlük*, Ankara 1988, s. 340

değişik manalar kazanmıştır.<sup>1</sup> Fikir değişiminden sonra sonsuzluğa karşı duyduğu hasret, Tanrının sonsuz varlığında kaybolma hasretidir.<sup>2</sup>

Dörder mısralık beş kıtadan oluşan şiir 11 hece vezniyle ve çapraz kafiyeyle (a-b-a-b) yazılmıştır. Şiirin başlığı ise belirttiğim gibi şairin özlemlerini dile getiren şiirin içeriğiyle örtüşmektedir.

*“Yolculuk, her zaman düşündüm onu;  
İçimde bu azgın dâvet ne demek?  
Oraya, neredeyse güneşin sonu,  
Uçmak, kayıp gitmek, kaçıp dönmemek.” (Çile, s.228)*

.....

Şiirin ilk iki mısrasında şair yolculuğu her zaman düşündüğünü ve içindeki azgın davetin ne olduğunu soruyor. Söz konusu olan davet yolculuğa davettir. Fakat bu yolculuk maddi anlamda bir yolculuktan öte manevi bir yolculuktur. Fikri boyutta farklı bir yöne doğru yöneliş olarak değerlendirebileceğimiz bu yolculukla şair aslında sonsuz bir aleme ulaşmak istediğini üçüncü ve dördüncü mısralarla anlatıyor. Şair güneşin sonu neredeyse oraya uçmak, kayıp gitmek ve bir daha da dönmemek arzusundadır. Sonsuzluk kavramı mistik bağlamda, yani ölümün bir son olduğu düşüncesi aşılarak, ele alınması gerekmektedir. Çünkü İslâm dinine göre insanların öldükten sonra tekrar dirileceğine inanılır.<sup>3</sup> Bu bağlamda düşünülürken ölüm aslında ebedi, sonsuz yaşama bir geçittir. Güneş simgesinin ifade ettiği hayat, canlılık ve aydınlık ifadeleri de bu düşüncemi destekler nitelikte. Ayrıca “güneşin sonu” ifadesi hem akşamı, yani günün sonunu; hem de insan ömrünün sonunu, yani ölümü ifade ettiği için katmerli bir imgesel çağrışım söz konusudur. Şairin düşünce

<sup>1</sup> b.k.z. ÇEBİ, Hasan, *Bütün Yönleriyle Necip Fazıl Kısakürek’in Şiiri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1987, s. 295

<sup>2</sup> b.k.z. ÇEBİ, a.g.e. s. 297

<sup>3</sup> PALA, İskender, *Divan Şiiri Sözlüğü*, Akçağ, Ankara 1995, s. 332

boyutunda yaşadığı değişimi de göz önünde tutarsak, onun sonsuzluktan kastettiğinin ölümsüzlük olduğunu düşünmek yanlış olmayacaktır.

.....  
*“Altından kaydırdı bir el minderi;  
 Herkes yatağında, ben ayaktayım.  
 Bir gece, rüyada gördüğüm yeri,  
 Gözlerim yumulu, aramaktayım.”* (Çile, s.228)  
 .....

Bir elin şairin altından minderi kaydırması ve bunun neticesinde herkes yatarken onun ayakta olması. Bu imgeyle şairin fikir çilesinin başlangıcına işaret ettiğini düşünmek mümkün. Minder simgesi şairin 1923-1933 yıllarını kapsayan ve hayatı bir eğlenti, maddi bir mutluluk ve rahat bir yaşam olarak gördüğü dönemi ifade etmektedir. Fakat bu düşüncesinin değişime uğramasıyla birlikte dünyanın onun gözünde anlamsızlaşmaya başlaması, şairi düşünce boyutunda fikir üretme ve dünyanın anlamsızlığını çözme konusunda muazzam bir işkenceye sürüklemiştir. Herkes yatağındaiken onun ayakta olması onun bu çilesini anlatıyor. Hayatı boyunca sürekli düşünmek ve böylece anlamsızlığına inandığı dünyayı anlamlı kılmak için çabalamış olan Kısakürek çoğu kez akıl sınırını zorlamış ve bunun neticesinde sürekli uyku problemi çekmiştir. Bununla ilgili olarak “*Bâbiâli*” (1975) başlıklı otobiyografik çalışmasında şunları belirtmiştir: “*Genç şair, ömrü boyunca, uykuyu, sonsuz bir ormanda ele geçmez bir av avlarcasına büyük zahmetlerle elde edebilmiştir.*”<sup>1</sup> Yine aynı eserde kendi fikir çilesini şu sözlerle dile getirir: “*İnsana, ensesinde işleyen kör bir destereden daha ziyade azap verici bir fikir olabilir mi?*”<sup>2</sup>

Gözleri yumulu olarak rüyasında gördüğü yeri aradığını belirten şair, bu imgeyle neyi aradığını anlatıyor. Şairin aradığı yer rüyasında, yani soyut bir alemde

<sup>1</sup> KISAKÜREK, Necip, Fazıl, *Bâbiâli*, Büyük Doğu, İstanbul 1999, s. 61

<sup>2</sup> KISAKÜREK, a.g.e. s. 177



gördüğü yerdir. Bu yerin soyutluğunu göz önünde tutacak olursak onun aradığı şeyin maddi dünyanın ötesinde mistik bir yer olduğunu düşünebiliriz. Dünyanın anlamsızlığına inanan şairin aradığı varlığın Tanrı olduğu kanısındayım. Tanrı'ya bulma işlemiyle uğraşan şairin gözlerinin kapalı olması, onun artık maddi anlamdaki dünyayı görmemesi, ona değer vermemesi anlamında da düşünülebilir. Kısakürek *“Kaldırımlar”* (1927), *“Çile”* (1939) ve *“Aydınlık”* (1923) şiirlerinden başka bir çok şiirinde olduğu gibi bu yapıtında da maddi dünyanın değersiz bir şey olduğunu vurgulayarak onu küçümsemiştir.

.....  
*“Beni çağırmakta yabancı dostlar;  
 Bu dostlar ne güzel, dilsiz ve adsız.  
 Eski evde, şimdi bir başka ev var:  
 Avlusu karanlık, suları tadsız.”* (Çile, s.228)  
 .....

Kısakürek şiirin üçüncü kıtasının ilk iki mısrasında, dilsiz ve adsız yabancı dostların kendisini çağırdığını belirtiyor. *“Yabancı”*, *“dilsiz”* ve *“adsız”* kelimeleriyle betimlenen *“dost”* kavramı, şairin dost olarak kabul ettiği şeyin soyutluğuna işaret ettiği kanısındayım. Çünkü bu betimlemeler aslında şairin dost olarak kabul ettiği şeyin tanımlanamaz olduğunu ifade ediyor. Ayrıca *“dost”* ve *“yabancı”* kelimelerinin oluşturduğu paradoks şairin kendisine yakın hissettiği şeyin aslında bir o kadar da uzak olduğunu belirtiyor. Kısakürek'in tezat veya bazen de, mana açısından uçurum teşkil edecek kelimeleri bir araya getiren mizacı vardır.<sup>1</sup> Tamamen mistik bir havanın hakim olduğu bu imgede Kısakürek kendisinin dostları tarafından çağırıldığını belirtiyor. Şairin ikinci kıtada bahsettiği rüyayı bir davet olarak kabul ettiğini düşünmek mümkün. Bu davetle birlikte fikir dünyasının tamamen değiştiğini,

<sup>1</sup> b.k.z. ÇEBİ, Hasan, *Bütün Yönleriyle Necip Fazıl Kısakürek'in Şiiri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1987, s. 218

eski evin yerinde başka bir evin var olduğunu belirtmesiyle anlatıyor. Bu imgede söz konusu olan “*başka ev*” simgesi Kısakürek’in düşünce değişiminden önceki dünyasıdır. Fakat “*başka ev*” diye tabir edilen yeni dünya görüşü Kısakürek’in mutlu ve huzurlu bir hayat sürmediğinin adeta bir göstergesidir. Çünkü bu evin avlusu karanlık ve suları tatsızdır. Karanlık bir avlu ve tatsız sularla betimlenen “*başka ev*” simgesi şiirin ikinci kıtasında da söz konusu olan Kısakürek’in şiirin yazıldığı dönemdeki yaşadığı fikir çilesini anlatmaktadır.

.....  
*“Her akşam, aynı yerde, aynı saatta,  
 Güneşten eşyaya düşen bir çubuk;  
 Yangın varmış gibi, yukarı katta,  
 Arkamdan gel diyor, sessiz ve çabuk!” (Çile, s.228)*  
 .....

Her akşam güneşten eşyaya düşen çubuğun yukarı katta yangın varmış gibi arkasından çabuk gelmesini söylemesi: Analiz edilmesi gerçekten zor olan bu imgeyle şair acaba neyi anlatıyor? Güneşten eşyaya düşen çubuk, akşam güneşinin eşyaya vurmasıyla oluşan gölge olarak yorumlanabilir. Bu imgeyle şair güneşin batmak üzere olduğu bir zamana işaret ediyor kanısındayım. Güneş hayatı simgelerken güneşin batışı ölümün simgesidir. Bu imgeyle ölümün anlatıldığını kabul edersek, şairin fazla ömrünün kalmadığını düşündüğünü anlayabiliriz. Ayrıca güneşten eşyaya düşen bir çubuğun anlatıldığı ikinci mısradaki imge okuyucuda güneş saatini çağrıştırıyor. Bu durumda güneş saatinin zamanı simgelediğini düşünebiliriz. Akşam güneşinin, güneş saatine vurmasıyla oluşan en uzun gölge günün sonuna veya zamanın geçtiğine işaret ederken, şair buna paralel olarak ömrün kıaldığını simgeliyor olabilir. Şiirde hayatı temsil eden güneş, akşamın karanlığı içerisinde kaybolmak üzeredir. Kıtanın son iki mısrasında anlatılan telaşın sebebi de

budur. Gaipen bir şey ona maddi manadaki dünyadan sıyrılıp kozmik bir aleme, dolayısıyla sonsuz bir mutluluğa geçmesi için adeta yardım elini uzatmış gibidir. Amacı fazla ömrü kalmamış olan şairi bu dünyadan mümkün olduğu kadar çabuk kurtarmaktır.

Bütün bunlarla şair aslında düşünce boyutunda yaşamış olduğu keşmekeşi anlatıyor. Çok fazla zaman kaybettiğini düşünen şair bir an önce mutlak gerçeği bulma ve ona kavuşma telaşına düşmüştür. Kısakürek mutlak gerçeği bulma konusunda gecikmiş olduğunu ve ömrünün büyük bir kısmını boşa yaşadığını bir çok şiirinde olduğu gibi şu iki mısralık şiirinde de çarpıcı bir şekilde dile getirmiştir.

*“Tam otuz yıl saatim işlemiş ben durmuşum;  
Gökyüzünden habersiz, uçurtma uçurmuşum...” (Çile, s. 35)*

.....  
*“Başım, artık onu taşımak ne zor!  
Başım, gündün güne kayıtsız bana.  
Dalında bir yaprak gibi dönüyor,  
Acı rüzgârların çektiği yana...” (Çile, s.228)*

Kısakürek şiirin son kıtasının ilk iki mısrasıyla kendi psikolojik halini anlatıyor.

“Başım” kelimesinin tekrarlanmasıyla vurgulanmak istenenin, şairin akıl karışıklığının boyutu olsa gerek. Aklındaki fikirlerin çatışması olarak yorumlayabileceğimiz bu durum şairi bitap ve çaresiz düşürmüştür.

Kısakürek artık başını taşımakta zorluk çektiğini belirtmekle fiziken de halsiz kaldığını ifade ediyor. Bu imgede “başım” kelimesinin hakiki manada kullanıldığını düşünüyorum. Fakat ikinci mısradaki başının gün geçtikçe kendisine kayıtsız kaldığını ifade ettiği imgede söz konusu olan kelime fiziki anlamdan çok psikolojik bir hali, ruhsal bir ikilemi anlatmaktadır. Kısakürek daha başka şiirlerinde de “baş” kelimesini hem hakiki hem de mecazi anlamıyla kullanmıştır. Hakiki manada

kullanıldığında şairin mizacını yansıtacak şekilde bir gerginliği yüklenen uzuv olarak karşımıza çıkar.<sup>1</sup>

İkinci mısradaki “*başım*” kelimesini şairin karmaşık düşünceleri olarak kabul edersek, bu düşüncelerin artık fiziki anlamdaki şairi umursamadıklarını ve ona aldırmadıkları sonucuna varabiliriz. Şairin bu mısralarla artık düşüncelerini kontrol edemediğini ve fikir çilesinin sonucu olarak fiziksel olarak da bitap düştüğünü anlayabiliriz.

Şiirin son iki mısrasında sergilenen imgede ise şairin fikir çilesi en çarpıcı bir şekilde ifade edilmiştir. Acı rüzgarların estiği yöne doğru bir yaprak gibi döndüğünü belirttiği bu imgeyle Kısakürek, çaresizliğini orijinal bir imgeyle dile getirmiştir. “*Acı rüzgarlar*” diye ifade ettiği ve fikir çatışmasına sebep olan farklı fraksiyonlara ait düşünceler, çaresiz ve zayıf düşmüş olan şairi adeta bir rüzgarın akımına kapılmış bir yaprak gibi bir oradan bir oraya sürüklemektedir. Bu trajik hal aynı zamanda Kısakürek’in hayatıyla paralellik arz eder. Bir başka düşünce ise şairin kendisini bir ağaca ve yapraklarını da düşüncelerine benzetmesi olabilir. Dönen şey ise başıdır. “*Acı rüzgarlar*” ifadesi aslında şairin idrak ettiği acı gerçekler olarak da yorumlanabilir. Bu acı gerçekler hayatın boşluğu ve insanın faniliği, bir başka deyişle ölüm gerçeğidir. Fakat şair için ölüm Tanrıya kavuşma (vuslat) olduğundan dolayı mutlu bir olaydır.

---

<sup>1</sup> b.k.z. ÇEBİ, a.g.e. s. 244

#### 4.3.2.2. “ÇİLE”

Necip Fazıl Kısakürek için bir başyapıt olarak nitelendirebileceğimiz “Çile” şiiri 1939 yılında kaleme alınmıştır. 1934-1943 yılları arasındaki on yıllık bir süreyi kapsayan dönem, Kısakürek’in hayatında ve edebiyat anlayışında bir dönüm noktasıdır. 1934’te Abdülhakim Arvasi ile tanıştıktan sonra bu dönemi “*Tanıdıktan sonra*” olarak adlandırmıştır. Onunla tanıştıktan sonra bohem hayatı ve iç dünyasındaki psikolojik çalkantılar sona ermiştir. Bu değişim onun hayatını etkilediği gibi doğal olarak sanatına da yansımıştır. Onunla tanışmadan önceki hayatında gerçek benliğini bulamadığını ve Tanrıdan uzak bir yaşam sürmesinden duyduğu pişmanlığı 1934’te yazdığı “*Tam Otuz Yıl*” başlıklı şiirinde şöyle dile getirmiştir:

*“Tam otuz yıl saatim işlemiş, ben durmuşum;  
Gökyüzünden habersiz, uçurtma uçurmuşum” (Çile, s.35)*

Abdülhakim Arvasi ile tanıştığı yıl kaleme aldığı bu iki mısralık şiir, şairin bu tanışıklığın gecikmiş olmasından duyduğu üzüntüyü anlatmaktadır. 30 yıl boyunca anlamsız bir hayat sürdüğünü belirten şair, onunla tanıştıktan sonra Tanrı bilincine varmakla kalmamış, aynı zamanda kendi benliğini de bulmuştur. Bundan dolayı Kısakürek ona derinden bağlıdır ve bu bağlılığı hayatının sonuna kadar devam etmiştir.

Kısakürek’in en önemli şiiri olarak nitelendirebileceğimiz “Çile” aynı zamanda toplu şiirlerinin yer aldığı kitabın da adıdır. Hayatında çok sıkıntı ve ıstırap çektiğine inanan şair, bu yüzden hayatının dramını anlattığı bu yapıtına “Çile” adını vermiştir. Dert, acı, keder, sıkıntı, darlık, sefalet, işkence, zulüm, eziyet, azap,

meşakkat, sefalet, fukaralık, çaresizlik, endişe, üzüntü, acı, keder, kötülük ve külfet düşüncelerini çağrıştıran “Çile” kelimesinin tasavvuftaki anlamına açıklamak gerekirse: Dünyaya ait her şeyden uzaklaşarak bir yere kapanıp 40 gün boyunca nefis terbiyesiyle uğraşmak ve ibadet etme işlemine “çile çekmek” denir. Bir tür sınav olan bu döneme giren kişiye ise “çilekeş” denir.<sup>1</sup> Bu tabir aynı zamanda zorluklar içinde olan insanın durumunu anlatmak için bir metafor olarak da kullanılmaktadır.

Kısakürek “Çile” başlıklı yapıtında bohem hayatından kurtulma sürecini ve kendini İslam mistisizmine adanmasını işlemiştir. “Çile” şiirini yazmasına sebep olan olayı “O ve Ben” adlı otobiyografik yapıtında bizzat kendisi şöyle anlatıyor:

*“Herkes uykuda... Yalının yemek odasında bir yazı yazıyorum. Gecenin ilk saatlerinden beri üstüne abandığım bir yazı... Yazıda bir dünya muradı üzerindeyim. Fakat bu muradı öyle kurcalıyorum ki, nihayet onun da, her şeyin de sınırını aşmış gibi bir şey oluyorum. Karşıma “Rakip” ismiyle Allah çıkıyor ve artık o murat bana bir şey ifade etmez oluyor. Gökte, tam bir mesafe emniyetiyle uçarken birden bire bir duvara çarpmak gibi bir hal... İnandığım dünya birden bire elimden çıkıyor: ve ben kalemimi bırakıp dehşetler içinde başımı tutuyorum.*

*Edebiyat ve sanat yapmıyorum, azametli bir vakıa, sert bir oluş sendesesi üzerindeyim.*

*Tam o anda ensemden, balyozla vurulmuş gibi bir ses duyuyorum. O ân, kül olmak üzere olduğumu, yahut beynimin bir atom gibi çatlama üzere bulunduğunu sezercesine yerimden fırlıyorum: elektriği açık bırakarak kendimi dışarıya atıyorum, merdivenleri beyninden kurşun almış bir yaralıdan beter bir yıkılışla çıkıyor ve kendimi yatağa atıyorum. Ve kendime, mevcut bütün enerjimle emir veriyorum:*

*- Uyu!...*

*Bu öyle sert bir emir ki, cihanda benim cinsimden hiç bir fânî, nefsine böylesine verememiştir.*

*Tam o anda, gözlerim yumulu, apaçık, bir şey görüyorum: Bir canavar, anlatılmaz bir canavar, köpek azmanı bir canavar, ağzını açmış, iğne ucundan daha sivri dişlerini çıkarmış bana hırlıyor.*

*Uyuyorum... Yahut müthiş bir his iptali altında kendimden geçiyorum.*

<sup>1</sup> b.k.z. PALA, İskender, *Divan Şiiri Sözlüğü*, Akçağ, Ankara 1995, s. 125, 126

*Ertesi sabah kalktığı zaman, dünya benim için başka bir dünyadır.*

*Bu hali biraz daha yakından görebilmek için, ondan üç dört yıl sonra yazdığım ve evvelâ (Senfoni), arkasından (Çile) ismini verdiğim ve en çok sevdiğim şiiri okumak lâzım... ”<sup>1</sup>*

“Çile” Kısakürek’in kendi beni, eşya, kainat, maddi ve manevi alemle hesaplaşmasını anlatıyor. Bu hesaplaşma esnasında çektiği çile onu “mutlak hakikat”ın peşine düşürmüştür. “Mutlak hakikat” olarak tarif ettiği Tanrıyı aramak için şiir sanatını bir vasıta olarak kullanmıştır. Kısakürek’in geçirdiği değişimden sonra o ana kadar inandığı bütün gerçekler, yaşadığı hayatın dayandığı bütün değerler ve vermiş olduğu bütün kararlar alt üst olmuştur. Şair “Çile”de bu acı ile haykırmakta, hayatını bu doğrultuda düzene sokma arzusunda olduğunu belirtmekte ve ısrarla bu yapıtının diğer yapıtları arasında bir zirve olduğunu belirtmektedir.<sup>2</sup> İlk halini “Senfoni” başlığıyla yayınlattığı bu şiir, Kısakürek’in düşünce hayatının başlangıcını ve ulaştığı noktayı dört bölüm halinde işlemiştir. Her biri yedişer kıtadan oluşan ve “Senfoni” adının “Çile”ye dönüşmesiyle birlikte kaldırılan bu bölüm başlıkları şöyledir: *Allegro, Adagio, Adante, Finale*.<sup>3</sup> Kısakürek için bir başyapıt olan bu şiir Kısakürek’in bohem hayatını, bu hayattan kurtuluşunu anlatmaktadır. Bu şekilde değerlendirilmesinin en önemli sebebi, bu yapıtın öz olarak diğer şiirlerin sanki tek bir eserde bir araya getirilmiş, veya özümsemiş izlenimini uyandırmasından kaynaklandığını düşünüyorum.

<sup>1</sup> KISAKÜREK, Necip, Fazıl, *O ve Ben*, Büyük Doğu, İstanbul 1974, s. 96, 97

<sup>2</sup> b.k.z. ÇEBİ, Hasan, *Bütün Yönleriyle Necip Fazıl Kısakürek’in Şiiri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1987, s. 285, 286

<sup>3</sup> b.k.z. ÇEBİ, a.g.e, s.286



Dört bölümden meydana gelen şiirin her bölümü yedişer kıtadan oluşmaktadır. Şiirin tamamı 28 kıtadan ibarettir. Her kıta çapraz kafiye ile (a-b-a-b-) yazılmıştır ve şiirin hece yapısı her mısranın 11 heceli yazılmasıyla sağlanmıştır.

#### I.BÖLÜM:

*“Gaiblerden bir ses geldi: Bu adam,  
Gezdürsin boşluğu ense kökünde!  
Ve uçtu tepemden birdenbire dam;  
Gök devrildi, künde üstüne künde...”* (Çile, s.16)

.....

Gaiblerden bir sesin gelmesi, yani bilinmeyen bir alemden gelen haber, şiire daha ilk mısradaki mistik bir hava katmaktadır. Tasavvufa göre Tanrının insandan gizlediği her şeye “Gayb” denir.<sup>1</sup> Maddi dünyanın dışında kalan bu alem edebiyatta gizem bağlamında ele alınmıştır.<sup>2</sup>

“Ses” simgesini Kısakürek’in “Sen” şiiriyle bağlantılı olarak ele aldığımızda, bu simgeyi, telafisi mümkün olmayan suçlar işlediğini belirten şaire Tanrı tarafından gelen bir uyarı olarak yorumlamak mümkün:

*“Seni buldum bulduysam;  
Gökten bir davet duysam!  
Ben ki, suçumu yuysam,  
Su biter kurnalarda.”* (Çile, s.22)

.....

<sup>1</sup> b.k.z. PALA, İskender, *Divan Şiiri Sözlüğü*, Akçağ, Ankara 1995, s. 198

<sup>2</sup> b.k.z. PALA, a.g.e , s. 198

Bu esrarengiz haber şairin boşluğu ense kökünde gezdirmesini bildirmekte. Hatta mısranın sonundaki ünlem işareti bunun bir emir olduğuna işaret ediyor olabilir. Boşluktan kastedilen, şairin beynindeki bütün düşüncelerden arandıktan sonra kafasını adeta bir “tabularaza” haline, yani boş bir sayfaya dönüştürmek istemektedir. Ayrıca Kısakürek başka yapıtlarında “Boşluk” kelimesini kainat, eksiklik ve hasret anlamında da kullanmıştır.<sup>1</sup>

Bu davete kayıtsız kalmayan şair, neticede dünyayı bambaşka bir perspektiften gördüğünü, o ana kadar var olan düşüncelerinin yıkıldığını; üzerindeki damın (çatının) uçması, göğün devrilmesi ve künde üstüne künde yemesi imgeleriyle ifade ediyor. Böylece “kâinat çapında bir yükü”<sup>2</sup> üstlendiği belirtilmiştir. Kısakürek göğün devrildiğini belirttiği imgede gökyüzünü malzeme olarak işlemiş, böylece iç dünyasını yansıtmak için uzayın sonsuzluklarından esinlenmiştir diyebiliriz.

.....  
*“Pencereye koştum: Kızıl kıyamet!  
 Dediklerin çıktı, ihtiyar bacı!  
 Sonsuzluk, elinde bir mavi tülbent,  
 Ok çekti yukardan, üstüme avcı.”* (Çile, s.16)  
 .....

Artık dünyaya bakış açısı değişen Kısakürek’in düşünceleri karamsardır. Bu yüzden dünyayı “Kızıl kıyamet” tabiriyle ifade etmiştir. Kargaşa ve dehşet düşüncelerini uyandıran bu ifadeyle şair pencereden baktıktan sonra gördüğü manzara karşısındaki duygularını ve toplumun içinde bulunduğu kargaşayı anlattığı düşünülebilir. Çünkü şair Tanzimat’tan bu yana toplumun uğradığı değişimi yakından takip etmiş ve bu

<sup>1</sup> b.k.z. ÇEBİ, Hasan, *Bütün Yönleriyle Necip Fazıl Kısakürek’in Şiiri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1987, s. 221

<sup>2</sup> ÇEBİ, a.g.e , s. 286

değişimi bir kriz olarak değerlendirmiştir. Kısakürek şehir ve tabiatla ilgili unsurları ruhundaki çalkantılarla nesnel olarak özdeşleştirmiş ve bunun için “kıyame” kelimesini kullanarak insanların yaşadıkları kaosa işaret etmiştir.<sup>1</sup> Kısakürek bir ben şairi gibi konuşuyor fakat yaşadıkları toplumun her ferdinin yaşadığı sancılar olarak yorumlanabilir. Toplumla ilgili endişe ve sıkıntılarını dile getiren Kısakürek, toplumla olan sürtüşmesi sebebiyle acı ve ıstırap çekmektedir. Şairin “Çile” şiirini yazdığı dönemdeki sosyopsikolojik durumu yeni bir dünya görüşünü benimsediğinden ve bunun sonucunda ortaya çıkan fikri çatışmalar sebebiyle karamsardır. Şair farklı bir dünya görüşü ve idealiyle en derin fikri duygulara dalmıştır. Duyguları dini ve felsefi fikirlerle birleşerek “Çile” şiirinin dokusunu oluşturmaktadır. İnsanların durumunu irdeleyen şair neticede toplumla çatışmaktadır.<sup>2</sup>

Kısakürek “O ve Ben” başlıklı otobiyografik yapıtında, gördüğü bir rüyadan ve bu rüyanın onun manevi alemdeki sonsuzluğu yakalayacağına dair yorumundan bahsetmiştir.<sup>3</sup> Bu bilgiden yola çıkarak “İhtiyar Bacı” simgesini şairin gördüğü rüya olarak yorumlamak mümkün. Mavi renk ise Tanrısallığın ve sonsuzluğun işaretidir<sup>4</sup>. Sonsuz bir hayatı müjdeleyen ve mavi gök yüzünde oturan Tanrıdır. Bu imgenin işaret ettiği şey söz konusu olan rüyanın yorumuyla içerik olarak örtüşmektedir.

Dünyadaki ve fikri boyuttaki kargaşa ve şüphelerinden kurtulup, sonsuz bir aleme geçtiğini, yukarıdan üstüne bir avcının ok çekmesi imgesiyle ifade etmiştir. “Avcı” Tanrıyı ifade eden bir simge durumundadır. Onun kalbe isabet ettirdiği ok

<sup>1</sup> b.k.z. MİYASOĞLU, Mustafa, Necip Fazıl Armağanı, Marifet, İstanbul 1996, s. 25

<sup>2</sup> b.k.z. ÇEBİ, Hasan, Bütün Yönleriyle Necip Fazıl Kısakürek’in Şiiri, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1987, s. 249

<sup>3</sup> b.k.z. KISAKÜREK, Necip, Fazıl, O ve Ben, Büyük Doğu, İstanbul 1974, s. 89, 90

<sup>4</sup> b.k.z. LURKER, Manfred, Wörterbuch der Symbolik, Kröner, Stuttgart 1991, s. 100

onu öldürmek için değil, bilakis ona ilham vermek ve irşat etmek içindir. Bu simgeyle şair mistik ve soyut bir düşünceyi, etkili ve somut bir imgeyle okuyucuya aktarmıştır. Bundan sonra kendi varlığını Tanrı yoluna adadığını ve ona teslim olduğunu belirtmektedir.

.....  
*“Ateşten zehrini tattım bu okun.  
 Bir anda kül etti can elmasımı.  
 Sanki burnum, değdi burnuna (yok)un,  
 Kustum, öz ağzımdan kafatasımı.”* (Çile, s. 16)  
 .....

Kısakürek'in hayatını tamamen Tanrıya adaması onun artık çok rahat, kaygısız ve tasasız bir yaşam süreceği anlamına gelmez. Tam tersi; bambaşka sıkıntı ve çilelerle dolu bir hayat onu beklemektedir. Çünkü tasavvufun özünde zaten çile ve ıstırap önemli bir yer tutmaktadır. Tanrıya ulaşmak (vuslat) sıkıntılı ve çetrefilli bir yoldur. Kısakürek bu durumu ilk iki mısradaki yer alan imgeyle (ateşten zehrini tattığı okun can elmasını kül etmesi) anlatmıştır. Şairin can elmasına, yani kalbine isabet eden zehirli okun, onun yaşamını pozitif anlamda darmadağın etmiştir. Son iki mısradaki ise artık o ana kadar sahip olduğu düşüncelerinin hiç bir değeri kalmadığını, bu düşüncelerden kurtulduğunu; yokluk ile burun buruna gelmesi ve kafatasını kusması imgeleriyle ifade ediyor. Şair kafasındaki fikirleri adeta bir pislik gibi ağzından çıkarıyor. Kısakürek bu imgeyi yine gördüğü bir rüyadan esinlenerek oluşturmuştur. Bununla ilgili olarak otobiyografisinde şunları anlatıyor:

*“Efendi hazretlerini tanıdıktan sonra ve bu halden evvel, kendimi muvazeneli sandığım demlerde gördüğüm başka bir rüya:  
 Yalımıza giden iki taraflı ağaçlı yolda gece karanlığında yürürken,  
 ağzımdan balon gibi şeffaf bir şey çıkıyor. Küçük bir balon, ceviz büyüklüğünde; derken elma, derken ayva... Nihayet kafa*

*büyükliğünde. Balomu iki avucumun içinde tutup bakıyorum: Dehşet! Kafatasım!... Kafamı da, içi boş bir zar, neredeyse patlayacak bir zar halinde ve yerinde hissediyorum... Aman!... Buhran gecesi olduğu gibi, bütün enerji mevcudumla, onu, kafatasımı yutuyor ve yerine iade ediyorum.*

*“Çile” şiirindeki hayalin aynıyle vâkıası... Demek oradaki, benim bulduğum bir teşbih değil, gördüğüm bir şeymiş...”<sup>1</sup>*

.....  
*“Bir bardak su gibi çalkalandı dünya;  
 Söndü istikamet, yıkıldı boşluk.  
 Al sana hakikat, al sana rüya!  
 İşte akıllılık, işte sarhoşluk!”* (Çile, s.17)  
 .....

Yeni bir dünya görüşü, fikir ve düşünceyi benimseme sürecinde geçirdiği sarsıcı ruh çalkantılarını, dünyanın bir bardak su gibi çalkalanmasına benzeterek oluşturduğu imgeyle anlatıyor. “*Bardak*” kelimesi şairin kendisini simgelemektedir, bununla şair kendisinin ne kadar küçük ve aciz bir varlık olduğunu belirtmektedir. Soyut ve somutun birbiriyle çatışması olarak ta tarif edebileceğimiz Kısakürek’in geçirdiği değişimi, şair Tez-Antitez yöntemiyle okuyucuya aktarmıştır. Birbirine paradoks olan “*Hakikat-Rüya*” ve “*Akıllılık-Sarhoşluk*” simgeleriyle maddeciliği ve maneviyatı karşı karşıya getirmiştir. “*Hakikat*” ve “*Akıllılık*”la İslam mistisizmini; “*Rüya*” ve “*Sarhoşluk*”la da maddi dünyanın aldaticılığına işaret ettiğini düşünebiliriz.

.....  
*“Ensemün örsünde bir demir balyoz,  
 Kapandım yatağa son çare diye.  
 Bir kanlı şafakta, bana çil horoz,  
 Yepyeni bir dünya etti hediye.”* (Çile, s. 17)  
 .....

<sup>1</sup> KISAKÜREK, Necip, Fazıl, O ve Ben, Büyük Doğu, İstanbul 1974, s. 97

İnandığı dünyanın bir anda yok olması karşısında içine düştüğü dehşet duygularını ensesine bir demir balyozun vurulması imgesiyle anlatan şair, geçirdiği buhranı kelimelerle görsel bir hale getirmiştir. Bu imge şairin geçirdiği psikolojik krizin somut bir şekilde ifade edilmiştir. Bu kargaşa ve psikolojik depremden kurtulmak için baş vurduğu çare ise uykudur. Fakat Kısakürek hayatı boyunca uyku problemi çektiğini bir başka yapıtında şöyle anlatmıştır: “Genç şair, ömrü boyunca, uykuyu, sonsuz bir ormanda ele geçmez bir av avlarcasına büyük zahmetlerle elde edebilmiştir.”<sup>1</sup> Şiirin bir başka mısrasında belirttiğine göre uyku herkes için bir sığınaktır:

.....  
*“Uyku, katillerin bile çeşmesi;  
 Yorgan, Allahsızca kadar sığınak.”* (Çile, s. 18)  
 .....

Bu karamsar dünya görüntüsünden kurtulmasını, yine bir imgeyle anlatmıştır: Güneşin ilk doğuşunda, yeni bir günün başladığını haber veren horoz sesini hayatın yeniden başlaması olarak algılayan şair; bu müjdeli haberi bir hediye olarak değerlendirmektedir. Yeni bir hayatın başladığını anlatan bu imge şair için bir dönüm noktasının başladığını ifade ediyor diyebiliriz.

.....  
*“Bu nasıl bir dünya hikâyesi zor;  
 Mekânı bir satır,zamanı vehim.  
 Bütün bir kâinat muşamba dekor,  
 Bütün bir insanlık yalana teslim.”* (Çile, s.17)  
 .....

<sup>1</sup> KISAKÜREK, Necip, Fazıl, Bâbîâli, Büyük Doğu, İstanbul 1999, s. 61

Maddi anlamda anlamsızlaşmaya başlayan dünya, Kısakürek için artık değerini kaybetmiştir. Şair toplumun önemseydiği ve bağlandığı dünyayı tarif etmekte güçlük çekmektedir. Dünyanın suni, sahte ve değersiz bir şey olduğunu “*muşamba dekor*” metaforuyla ifade ediyor. Kısakürek bu imgeyle aynı zamanda insanlığın içinde bulunduğu duruma anlam veremediğini karamsar bir tabloyla okuyucuya aktarmıştır.

Kısakürek’in bu ve buna benzer daha başka birçok satırından günlük hayata hor gözle baktığını anlayabiliriz. Çünkü tanıdığını zannettiği dünya, onun gözünde değişime uğradıktan sonra değerini yitirmiştir. O zamana kadar gerçek olarak kabul ettiği her şey –hayatının değerleri, maddi varlık ve dünyaya ait bütün hükümler-değerini artık kaybetmiştir. Şair insanların teslim olduğu dünyanın maddi güzelliklerini “*yalan*” ifadesiyle özdeşleştirmiştir. Kısakürek hayatı gerçek olarak yansıtmayan bu nesnel hakikatleri görmektense körlüğü tercih ettiğini ve bu şekilde metafizik bir alemde hayatına bir düzen vermeyi arzuladığını bir sonraki kıtada belirtmekte.

.....  
*“Nesin sen, hakikat olsan da çekil!  
 Yetiş körlük, yetiş takma gözde cam!  
 Otursun yerine bende her şekil;  
 Vatanım, sevgilim, dostum ve hocam!”* (Çile, s. 17)  
 .....

Metafizik ve felsefi sorulara cevap arayan şairin amacı mümkün olduğu kadar çabuk bu kargaşadan kurtulmaktır. Artık teselli ve sabırdan uzak olduğunu şiirin bir başka bölümünde çarpıcı bir ifadeyle şöyle aktarmıştır:

.....  
*“Teselli pınarı, sabır memesi;  
 Size şerbet, bana kum dolu çanak.”* (Çile, s.18)  
 .....



Kısakürek maddi alemden kendini soyutlamak isterken alternatif olarak “*Vatan*”, “*Sevgili*”, “*Dost*” ve “*Hoca*” unsurlarını görmektedir diyebiliriz.

## II.BÖLÜM:

*“Aylarca gezindim, yıkak ve şaşkın,  
Benliğim kazan ve aklım kepçe.  
Deliler köyünde bir menzil aşkın,  
Her fikir içimde bir çift kelepçe.*

*Niçin küçülüyor eşya uzakta?  
Gözsüz görüyorum rüyada, nasıl?  
Zamanın raksı ne, bir yuvarlakta?  
Sonum varmış, onu öğrensem asıl?”* (Çile, s. 17)

Kısakürek uğruna büyük fedakarlıklar yapmasına rağmen tek taraflı olarak bir kadına duyduğu aşktan kurtulduktan sonra bambaşka bir aşkla karşılaşmıştır. Madde ötesi bir buhran olan bu durum her şeyin aslını ve dayanağını arama esasına dayanır.<sup>1</sup> Akıl yoluyla benliğini bulmaya çabalarken bitap düşen şair, akıl kapasitesini son noktasına kadar zorladığını ve cinnet geçirmenin sınırında dolaştığını anlattığı bu mısralarla, bir deyişten yola çıkarak benliğini bir kazana ve aklını bir kepçeye benzetmiştir. Kısakürek çaresiz ve bitkin bir şekilde ve sergüzeşt bir vaziyette ortalıkta dolaşan bir insan imgesini çağrıştıran bu mısralarla arayış içerisinde geçirdiği günlerin ıstırabını ifade etmektedir. Fikir üretmek, veya mevcut sorunları irdelemek anlamında da düşünebileceğimiz bu uğraş, şairi cevaplanması çok zor sorular sormaya yöneltmiştir: “*Eşya, rüya, zaman ve son nedir? Bütün bu yakıcı*

<sup>1</sup> b.k.z. KISAKÜREK, a.g.e. s. 177

*fikirlere cevap verecek, bilmeceyi çözecek yok mu?”<sup>1</sup> Şairin içinde kelepçe olan fikirler onun eski düşüncelerinden sıyrılmadığını, hâlâ onların mahkumu olduğunu simgelemektedir. Eski fikirlerini kelepçelere benzeten şair bu benzetmeyle düşüncelerinin pençesinde yaşadığı sıkıntılara işaret ediyor olabilir.*

.....  
*“Bir fikir ki, sıcak yarada kezzap,  
 Bir fikir ki, beyin zarında sülük.  
 Selâm sana haşmetli azap;  
 Yandıkça gelişen tılsımlı kütük. (Çile, s. 18)*  
 .....

Düşünce çilesini anlatırken şair okuyucuya aktardığı grotesk ve dehşet uyandıran; yaranın üstüne dökülen kezzap ve insanın beyin zarına yapışmış sülük imgeleriyle, aslında şairin ıstırabı yücelttiğini ve çile çektikçe olgunlaşan insanı anlatmaktadır. Bu çileyi bir başka yapıtında yine bir imgeyle şöyle dile getirmiştir: “*İnsana, ensesinde işleyen kör bir destereden daha ziyade azap verici bir fikir olabilir mi?*”<sup>2</sup> Tasavvufun ana temalarından biri olan ıstırabın yüceltilmesi konusu, yandıkça gelişen (olgunlaşan) sihirli bir kütüğe benzeterek ifade edilmiştir. Bu imgede kullandığı “*Yanmak*” kelimesi Tanrıya kavuşmaya, onun yolunda ilerlemeye çabalayan bir insanın ruh çilesini ve “*Tılsımlı kütük*” ise insanın kendisini simgelemektedir. Böylece şair tasavvufun özünü oluşturan, olgunlaşmak için çile çekme düşüncesini dört kelimelik, tek bir mısra ile, yani az kelime fakat derin bir anlamla görselleştirerek okuyucuya iletmiştir.

.....  
*“Yalvardım: Gösterin bilmeceme yol!  
 Ey yedinci kat gök, esrarını aç!*

<sup>1</sup> b.k.z. ÇEBİ, Hasan, *Bütün Yönleriyle Necip Fazıl Kısakürek’in Şiiri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1987, s. 287

<sup>2</sup> KISAKÜREK, Necip, Fazıl, *Bâbîâli*, Büyük Doğu, İstanbul 1999, s. 177

*Annemin duası, düş de perde ol!  
Bir asâ kes bana ihtiyar ağaç!*

.....  
*Bumu, rüyalarda içtiğim cinnet,  
Sırrını ararken patlayan gülle?  
Yeşil asmalarda depreniş, şehvet;  
Karınca sarayı, kupkuru kelle...* (Çile, s. 18)  
.....

Kısakürek çözüm bulamadığı problemlerini aydınlatmak için yardım beklediği, bir başka deyişle medet umduğu üç unsuru belirtmektedir: yedinci kat gök, annesinin duası ve bir asâ. Şair tasavvuftan yola çıkarak “Yedinci kat gök” ve “Annemin duası” ifadeleriyle aslında Tanrıdan yardım beklediğini, ona sığınma arzusunda olduğunu ifade etmiştir. “Asa” ise kendisine destek verecek bir şeyin simgesi olarak yorumlanabilir.

Kısakürek Tanrıyı bulma yolunda içine düştüğü psikolojik depresyonu patlayan bir bombaya benzeterek oluşturduğu imgeyle sıkıntılarının büyüklüğüne ve şiddetine işaret etmektedir. Tanrıyı bulma arzusunun kaynağı ise dünyanın tozpembe görüntüsünün bir aldatmaca olduğuna inanmasıdır. “Yeşil asmalar” a benzettiği dünya onun gözünde içine karıncaların, yani küçük varlıkların yuva yapıp yerleştiği kurumuş bir kafatasından farksızdır.

.....  
*“Akrep, nokta nokta ruhumu sokmuş,  
Mevsimden mevsime girdim böylece.  
Gördüm ki, ateşte, cımbızda yokmuş,  
Fikir çilesinden büyük işkence.* (Çile, s. 18)  
.....

İkinci bölümün son kıtası olan bu mısralar, bu bölümün özünü içeren bir sonuç özelliğindedir. Özet mahiyetinde olan bu mısralarda Kısakürek bir simgeyi çok

anlamlı bir şekilde kullanmıştır: “Akrep”. Ruhunun her yerini harap eden Akrep, onun sıkıntıları, içindeki duyguların dışa vurması ve ruhunun taşkınlıklarıyla özdeşdir. Bu işkence o boyuta ulaşmıştır ki, fikir çilesinden daha büyük bir ıstırap şair için artık düşünülemezdir.

### III.BÖLÜM:

**“Evet, her şey bende bir gizli düğüm;  
Ne ölüm terleri döktüm, nelerden!  
Dibi yok göklerden yeter ürktüğüm,  
Yetişir çektiğim mesafelerden!”** (Çile, s. 18)

.....

Üçüncü bölümde şairin çilesi aynı şiddette devam ederken, dertlere derman arama uğraşı başlıyor. “Ölüm terleri” döktüğünü belirten şair; içinde bulunduğu uçsuz bucaksız, bilinmeyen bir alemin kasvetinden duyduğu korkuyu bir metaforla dile getirmiştir. Ayrıca “gizli düğüm” metaforu bu durumun çaresizliğine ve bilinmezliğine işaret etmektedir. Bu mısralar aynı zamanda “Çile” şiirinin kaynağına, yani şairi bu şiiri yazmaya yönelten kuruntu ve şüphelerine işaret etmektedir.

.....

**“Ufuk bir tilkidir, kaçak ve kurnaz;  
Yollar bir yumaktır, uzun, dolaşık.  
Her gece rüyamı yazan sihirbaz,  
Tutuyor önümde bir mavi ışık.** (Çile, s. 19)

.....

Kaçak ve kurnaz bir tilkiye benzettiği “Ufuk”; uzun ve dolaşık bir yumağa benzettiği “Yollar”; onun nasıl bir çıkmazın içinde olduğunu vurgulamaktadır. Umudu veya bir

hedefi simgeleyen “*Ufuk*”un sinsiliğini onun bir tilkiye benzetilmesinden anlayabiliriz ve Tanrıya giden yolun karmaşıklığını anlattığı bu imgelerle nasıl bir sıkıntıyla mücadele ettiğini ifade etmiştir:

*“Ufuk insanda, çok yakınında olduğunu farkeder. Çile de böylece başlar ve ölünceye kadar sürer. Bu tecrit-teşhis gel-gitleri, onun bütün şiir macerası, çile şiirinde yeniden yaşanır. Böylece şairin birinci dönemiyle ikinci dönemi iç içe girmiş olur.”*<sup>1</sup>

Üçüncü ve dördüncü mısralar şairin ümitvar olduğunu ifade etmektedir. Rüyalarıyla teselli bulduğunu ve geleceğe umutla baktığını, bir sihirbazın rüyalarında onun önüne mavi bir ışık tutması şeklinde görselleştirmiştir. Olağanüstülük düşüncesini çağrıştıran “*Sihirbaz*”; mutluluk, umut ve sonsuzluk düşüncelerini çağrıştıran “*Mavi ışık*” bu imgeden böyle bir sonuç çıkarılmasını sağlayan en önemli iki faktördür.

.....  
*“Büyücü, büyücü ne bana huncın?  
 Bu kükürtlü duman, nedir inimde?  
 Camdan keskin, kıldan ince kılıcın,  
 Bir zehirli kıymuk gibi, inimde.*

*Lûgat, bir isim ver bana halimden;  
 Herkesin bildiği dilden bir isim!  
 Eski esvaplarım, tutun elimden;  
 Aynalar, söyleyin bana, ben kimim? (Çile, s. 19)*  
 .....

Bulduğu ortamı göz gözü görmez bir ine benzeterek, kendi ruh halini somut bir ifadeyle anlatan şair, okuyucuda kasvet uyandıran bir imge oluşturmuştur. Ayrıca

<sup>1</sup> MİYASOĞLU, Mustafa, Necip Fazıl Armağanı, Marifet, İstanbul 1996, s. 27

beyninde dolaşan düşüncelerin kendisine nasıl bir acı çektirdiğini, zehirli bir kıymığın kılıç gibi beynine saplanması şeklinde ifade etmiştir. Ve şiirde bütün bunlara sebep olarak da “*Büyücü*” gösterilmiştir. Farklı bir çok yoruma açık olan “*Büyücü*” simgesi, bir önceki dörtlükle bağlantılı olarak düşünüldüğünde, Kısakürek’in “*O ve Ben*” başlıklı otobiyografik çalışmasında da belirttiği gibi şairin bu süreçte gördüğü rüyalar olarak yorumlamak mümkün.<sup>1</sup>

Kısakürek’in kendisiyle ilgili şüpheleri onu kimlik arayışına sürüklemiştir. Kendi benliğini bulmaya çalışan şair, kendi durumunu ifade edecek bir kelime olmadığını da farkındadır:

*“Ölüm terleri, dibi yok gökler, kaçak ve kurnaz ufuk, mesafeler, dolaşık yollar ve elinde bir mavi ışık tutan büyücünün beyindeki “zehirli kıymıklarla” kanattığı yara... Bütün bu azap sorularından sonra şair:*

*Lügat bir isim ver bana halimden;*

*.....  
Aynalar söyleyin ben kimim?*

*Diye soruyor: Bilginin sınırını ve görülen âlemin hiçliğini anlayıp anlatıyor.”<sup>2</sup>*

*.....  
“Söyleyin, söyleyin, ben miyim yoksa,  
Arzı boynuzunda taşıyan öküz?  
Belâ mimarının seçtiği arsa;  
Hayattan muhacir, eşyadan öksüz?*

*Ben ki toz kanatlı keleşim,  
Minicik gövdeme yüklü Kafdağı,  
Bir zerreciğim ki, Arş’a gebeyim,  
Dev sancularımın budur kaynağı!” (Çile, s. 19)*

*.....*

<sup>1</sup> b.k.z. KISAKÜREK, Necip, Fazıl, *O ve Ben*, Büyük Doğu, İstanbul 1974, s. 89-97

<sup>2</sup> ÇEBİ, Hasan, *Bütün Yönleriyle Necip Fazıl Kısakürek’in Şiiri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1987, s. 287

Bütün bu fikir çilesi sonucunda altına girdiği yükün derecesini anlatmak için dünyayı boynuzlarında taşıyan öküz, üzerine belâ inşa edilen arsa, mal-mülk ve hayattan uzak bir insan imgelerini kullanmıştır. Bu imgeler okuyucuda hayatın sıkıntıları karşısında sürekli belaya bulaşan, başı dertten kurtulmayan ve hayattan soyutlanan bir insan tablosunu çağrıştırmaktadır. Kısakürek bu tabloyla insanın, dünyadaki değersizliğine rağmen, hayatta nasıl bir rol üstlendiğini anlatmıştır. Yani insan kaldırabileceğinden çok daha büyük sıkıntılar altında ezilmektedir.

Şair “*toz kanatlı*” minicik, narin ve zayıf bir kelebeğin “*Kafdağı*”nı yüklenmesi, ve bir zerrenin “*Arş*”a gebe olması ifadeleriyle sıkıntılarının, yani metafizik kriz olarak tabir ettiğimiz ruhundaki yaralara işaret ediyor. Kendini bir kelebeğe ve bir zerreye benzeten şairin karşı karşıya kaldığı problemlerin devasallığı Kısakürek’in durumunu anlatmaktadır ve bu durum Kısakürek’e göre mukaddes bir çiledir.<sup>1</sup>

.....  
*“Ne yalanlarda var, ne hakikatta,  
 Gözümü yumdukça gördüğüm nakış.  
 Boşuna gezmişim, yok tabiatta,  
 İçimdeki kadar iniş ve çıkış. (Çile, s. 19)*

Artık dış dünyadan umut beklemediğini ve somut dünyanın çektiği çile karşısında gözünde küçüldüğünü belirttiği üçüncü bölümün bu son dörtlüğünde; dünyadaki iniş-çıkışların ve karmaşıklığının iç aleminin yanında basit kaldığını ifade etmiştir. Kısakürek’in artık dış dünyayla ilgili hiç bir ümidi kalmamıştır. Maddiyatın verdiği zevk, çektiği azap karşısında sönüktür. Şair içe dönerek dış dünyanın sathî görünüşüyle iç alemin girifliliğine işaret etmektedir.

<sup>1</sup> b.k.z. ÇEBİ, a.g.e, s. 287



## IV. BÖLÜM:

*“Gece bir hendeğe düşercesine,  
Birden kucığına düştüm gerçeğin.  
Sanki erdim çetin bilmecesine,  
Hem geçmiş zamanın hem geleceğin.”*

*“Açıl susam açıl! Açıldı kapı;  
Atlas sedirinde maverâ dede.  
Yandı sırça saray, ilâhî yapı,  
Binbir âvizyle ucsuz maddede. (Çile, s. 20)*

.....

Birinci, ikinci ve üçüncü bölümlerde devam eden arayış ve fikir çilesi şiirin bu son bölümünde, şairin gerçeği bulmasıyla birlikte sona ermiştir. Evrensel bir gerçeğin sırrını çözdüğüne inanan şair, bu durumunu bir insanın karanlıkta bir çukura düşmesine benzetmiştir. Şair bu imgeyle zorlu bir mücadeleden sonra birdenbire sıkıntılarından kurtulduğunu ifade ediyor.

Artık dünya onun gözünde bambaşka bir görüntü kazanmıştır. Açılan kapı onun görülmeyen alemin ötesindeki hayatın muhteşemliğini görmesine sebep olmuştur. Görünüşü güzel fakat zayıf, dayanıksız ve kırılabilir bir cam yapıya benzettiği dünya onun gözünde artık değerini kaybetmiş ve yanarak değersiz küllere dönüşmüştür. Bu durum şairin maddi dünyanın esaretinden kurtulduğuna işaret ediyor olabilir: *“Atomların cümbüşüyle bezeli ışık haleleri, içiçe benliği anlatırken şair, “bilinmez meşhur” tamlamasıyla ve tezadıyla, Allah’ı bulmuştur”<sup>1</sup>.*

.....  
*“Atomlarda cümbüş, donanma, şenlik;  
Ve çevre çevre nur, çevre çevre nur.  
İçiçe mimarî, içiçe benlik;  
Bildim seni ey Rab, bilinmez meşhur! (Çile, s. 24)*

.....

<sup>1</sup> ÇEBİ, a.g.e, s. 288

Üçüncü ve dördüncü mısralar şairin, Tanrıyı bulduğunu anlatmaktadır.<sup>1</sup> Atomların, yani dünya üzerinde en küçük varlığın bile, şenlik ve cümbüş içersinde kutladıkları ve aydınlığı, mutluluğu simgeleyen “*Nur*” kelimesinin vurgulanarak ifade edilmiş olması, kozmik alandaki bu buluşmanın büyüklüğünü, kutsallığını ve mutluluğunu anlatmaktadır.

.....  
*“Nizam köpürüyor, med vakti deniz;  
 Nizam köpürüyor ta çenemde su.  
 Suda bir gizli yol, pırltı iz;  
 Suda ezel fikri, ebed duygusu.”* (Çile, s. 20)  
 .....

Dünyanın düzenini köpüren ve yükselen bir denize benzeten şair, çenesine kadar bu denize battığını belirtmekte. Kısakürek bu tabloyla dünyadaki sistemin insanı nasıl tehlikeli bir ortama mahkum ettiğini belirtmek istiyor diyebiliriz. Sonsuzluğa ulaşmanın yolu ise yine bu suyun içinde bulunan, silik fakat pırlıtlı bir ize benzetilmiştir. Yürünmesi zor olan bu yolu Tanrıya giden yol olarak yorumlamak mümkün.

.....  
*“Kaçır beni âhenk, al beni birlik;  
 Artık barınmam gölge varlıkta.  
 Ver cüceye, onun olsun şairlik,  
 Şimdi gözüm, büyük sanatkârlıkta.*

*Öteler öteler, gayemin malı;  
 Mesafe ekinim, zaman madenim.  
 Gökte samanyolu benim olmalı ;  
 Dipsizlik gölünde, inciler benim* (Çile, s. 20)  
 .....

<sup>1</sup> b.k.z. ÇEBİ, a.g.e, s. 288

Güneşten ve aydınlıktan mahrum bir gölgeye benzettiği dünyada artık barınmasının mümkün olmadığını düşünen şair, Tanrının ahengine ve birliğine teslim olma arzusundadır. Bu uğurda şairlikten bile vazgeçip daha büyük bir sanatla uğraşma arzusundadır. “*Sade şairliği bir “cüce” işi gören ve gözünün “büyük sanatkârlık”ta olduğunu söyleyen Necip Fazıl*”<sup>1</sup>ın büyük olarak nitelendirdiği sanat, Tanrıya ulaşma ve böylece sonsuzluğa kavuşma sanatıdır. Kısakürek’in “*Sanat*” başlıklı şiiri de onun bu anlayışını destekler özelliindedir:

*“Anladım işi, sanat Allah’ı aramakmış;  
Marifet bu, gerisi yalnız çelik-çomakmış.” (Çile, s. 39)*

Şair artık kalp yoluyla “*Ezel*” ve “*Ebed*” duygularına ulaşmıştır.<sup>2</sup> Şairlik varlığını küçümseyen Kısakürek’in amacı yukarıda bahsettiğimiz sonsuzluğu yakalamaktır. Amacı “*ötelere*”, yani şairlikten de üstün, sınırları belirsiz bir derece olan şair; zaman, mesafe, gök ve yer kavramlarını aşmayı arzuluyor olabilir.<sup>3</sup>

.....  
*“Diz çök ey zorlu nefis, önümde diz çök!  
Heybem hayat dolu, deste ve yumak.  
Sen, bütün dalların birleştiği kök;  
Biricik meselem sonsuza varmak... (Çile, s. 20)*

Kısakürek şiirin son dördlüğünde artık hedefini ve takip edeceği yolu, kendi nefesine hitap ederek kararlılıkla okuyucuya aktarmaktadır. Soyut ve somut alemdeki bütün varlıkların Tanrıda birleştiğini belirten şair “*Kök*” kelimesiyle Tanrıyı, “*Dallar*” kelimesiyle de yeryüzündeki bütün varlıkları simgeleştirmiştir. Bu bilince sahip olan

<sup>1</sup> MİYASOĞLU, Mustafa, Necip Fazıl Armağanı, Marifet, İstanbul 1996, s. 15

<sup>2</sup> b.k.z. ÇEBİ, Hasan, Bütün Yönleriyle Necip Fazıl Kısakürek’in Şiiri, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1987, s. 288

<sup>3</sup> b.k.z. ÇEBİ, a.g.e, s. 288

şairin amacı ise Tanrı yolunda ilerleyerek sonsuzluğu yakalamaktır. Kısakürek şiirin bu son kıtasında tek amacının Tanrıya ulaşmak olduğunu, bunun için de kendi benini aştığını ve “*Heybem hayat dolu deste ve yumak*” derken şairin mutlak hakikate vardiktan sonraki dönüşten, yani “*Hak’tan halka*” dönüşten bahsettiğini düşünebiliriz.<sup>1</sup>

Özet olarak Kısakürek bu şiirde tasavvufun özünde yatan Tanrıyı arama uğraşımını<sup>2</sup> ve bu süreçte yaşadığı psikolojik sıkıntılarını anlatmıştır. Oluşturmuş olduğu özgün ve hissi imgelerle yaşadığı ruh çilesini düşünsel tablolarla okuyucuya etkili bir şekilde iletmiştir. “*Çile*” şiirine paralel olarak asıl amacının ne olduğunu, yani bu şiirin de özünü ifade edecek nitelikte “*Allah ve İnsan*” başlıklı şiirinde kısa ve net bir şekilde şöyle ifade etmiştir:

*“Seni aramam için beni uzağa attın!  
Âlemi benim, beni kendin için yarattın!”* (Çile, s. 42)

Bu mısraların içeriği “*Çile*” şiirinin özü mahiyetindedir demek yanlış olmayacaktır.

Şair bu konuyu daha başka birçok şiirinde de işlemiştir.

<sup>1</sup> b.k.z. ÇEBİ, a.g.e, s. 289

<sup>2</sup> b.k.z. LEVEND, Agâh, Sırrı, *Divan Edebiyatı-Kelimeler ve Remizler-Mazmunlar ve Mefhumlar*, Enderun, İstanbul 1980, s. 16

### 4.3.2.3. “DÖNEMEÇ”

Çile şiirinden bir yıl sonra yazılmış olan “*Dönemeç*” (1940) şiiri Kısakürek’in ikinci dönemine aittir. Daha başka bir çok şiirinde olduğu gibi bu şiirde de Kısakürek zengin iç dünyasını tabiat olaylarıyla okuyucuya yansıtmıştır. Yani soyut olan bir şeyi ifade etmek için somut olayları araç olarak kullanmıştır diyebiliriz. Ona göre iç ve dış alem birbirine bağlı ayrılmaz bir bütündür.<sup>1</sup>

Kısakürek bu şiirde yine ölüm konusunu işlemiştir. Şair 1930’lu yılların sonunda hayatla ölümü kıyaslama düşüncesiyle meşgul olmuş ve sonuçta hayatın bir düş olduğu kanaatine varmıştır.<sup>2</sup>

İki bölümden meydana gelen şiir ilginç bir yapıya sahiptir. Altışar mısradan oluşan her bölümün hece vezni birinci, ikinci ve altıncı mısraların yedi; üçüncü, dördüncü ve beşinci mısraların ise on dört heceyle sağlanmıştır. Kafiye yapısında ise klasik beyit düzeni olan çift kafiye (a - a - b - b - c - c) görülür.

*“Bir gündü, hava ılık  
Ve cadde kalabalık...”*

*Bir kadın sapıverdi önümden dönemece;  
Yalnız bir endam gördüm, arkasından, ipince.  
Ve görmeden sevdiğim, işte bu kadın dedim,  
Çarpıldım, sendeledim.”* (Çile, s. 200)

.....

Şiirin bu birinci bölümünde anlatılan imgeyi şöyle tarif etmek mümkün: Ilık bir havada ve kalabalık bir caddede şairin, önünden bir dönemece sapıveren bir kadının endamını görmesi ve ona çarpılıp sendelemesi. Bu imgeyle şair bir kadına nasıl aşık

<sup>1</sup> b.k.z.ÇEBİ, Hasan, *Bütün Yönleriyle Necip Fazl Kısakürek’in Şiiri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1987, s. 210

<sup>2</sup> b.k.z. ÇEBİ, a.g.e. s. 265

olduğunu anlatmakta. İlk iki mısra olayın ılık bir havada ve kalabalık bir caddede meydana geldiğini anlatıyor. Şair aslında kadını tam olarak görmez, onu hayran bırakan şey kadının endamıdır. “*Sapıverdi*” kelimesi olayın bir anda, yani çok kısa bir zaman zarfında meydana geldiğini ifade ediyor. Böylece şairin bir kadına aşık olmak için, onu teferruatlı bir şekilde görmek veya tanımak gerekmediğini de belirttiğini düşünmek mümkün.

.....

**“Bir gündü mevsim bayat  
Ve esnemekte hayat...  
Dönemeçten bir tabut çıktı ve üç beş adam;  
Yalnız bir ahenk sezdim, çerçevede bir endam.  
Ve tabutta, incecik, o kadın var, anladım;  
Bir köşede ağladım...”** (Çile, s. 200)

Bayat bir mevsimde ve hayatın esnediği bir zamanda, dönemeçten bir kaç adamla çıkan tabutu gören şairin tabutun ahenginden, endamından ve inceliğinden cesedin aşık olduğu kadına ait olduğunu anlaması ve bir köşede ağlaması: Bu imgenin anlatıldığı kıtanın ilk iki mısrası -yine birinci bölümde olduğu gibi- olayın meydana geldiği atmosferi anlatıyor. “*Mevsim bayat*” ve “*esnemekte hayat*” ifadeleri okuyucuda karamsar bir psikolojinin oluşmasını sağlıyor. Birinci bölümde ilkbaharı çağrıştıran “*Hava ılık*” ifadesi ve canlılığı, bir başka deyişle cıvıl cıvıl bir hayatı çağrıştıran “*Cadde kalabalık*” ifadesi, şairin bu bölümünde yerini sonbaharı hatırlatan “*Mevsim bayat*” ve sıkıcı bir yaşamı hatırlatan “*Esnemekte hayat*” ifadelerine bırakmıştır. Sonbahar bilindiği gibi ölümün simgesidir ve bu bölümün ana konusu da sevgilinin ölümüdür. Şair konuya uygun bir giriş yapmıştır diyebiliriz.

Birinci bölümün son satırındaki “*Çarpıldım, sendeledim*”, ve ikinci bölümün son satırındaki “*Bir köşede ağladım...*” ifadeleri duyguların en yoğun olarak yansıtıldığı mısralardır. Sevinç ve hüznün paradoks bir tutum sergilediği bu ifadeler şairin şaşkınlık ve mutluluk boyutundan hüznün ve keder boyutuna geçişini anlatmakta. Her iki zıt duygu yoğunluğu da bir şok etkisiyle ortaya çıkmaktadır. Bir anda hiç tanımadığı bir kadını görmesi onu kendini kaybedecek derecede aşk ve heyecan duygularına taşırken, sevgilinin ölümüyle ansızın karşılaşması, onun hayatın acı gerçeğiyle yüzleşmesine sebep olmuştur.

Kısakürek bu şiirde mevsimlerden yola çıkarak hayatla ilgili benzerliklerini malzeme olarak işlemiştir. Şiirin birinci bölümünde sergilenen heyecan, neşe ve aşk konusu için uygun gördüğü mevsim -ilk iki mısradan anlaşılacağı gibi- ilkbahardır. Hayatı ve mutluluğu simgeleyen ilkbahar simgesi, aynı zamanda şairin duygularını ifade etmek için bir araç durumundadır.

İkinci bölümde anlatılan olay için uygun görülen mevsim ise sonbahardır. “*Mevsim bayat*” ve “*Esnemekte hayat*” ifadeleri solgun, hareketsiz ve kasvetli bir sonbahar gününü simgelediklerini düşünebiliriz. Kısakürek şiirde anlatılan her iki durum için uygun mevsimleri ustalıklarla kullanmıştır ve ifade etmek istediğini bu simgeler aracılığıyla orijinal imgeleri oluşturarak asıl düşüncesini anlatmıştır.

Şiirin başlığı olan “*Dönemeç*” kelimesinin simgesel anlamını irdelediğimizde, şairin bu şiirde kendi hayatının birbirinden farklı iki dönemini anlattığını düşünmek mümkün. Somut anlamda bir köşe başı olarak düşünebileceğimiz “*Dönemeç*” kelimesini imgesel anlamda hayatta insan yaşantısının döndüğü bir nokta olarak yorumlamak mümkün. Biyografi bölümünde anlattığım gibi Kısakürek’in hayatında, onun dünyaya bakış açısını derinden



etkileyen çok önemli bir dönüm noktası olmuştur. Bu dönüm noktasını şairin bu şiirde anlattığı “*Dönemeç*” kelimesinin simgesel anlamıyla özdeşleştirmek kanımca yanlış olmayacaktır. Şiirin birinci bölümü Kısakürek’in bohem yaşantısıyla uyuşurken, şiirin ikinci bölümü şairin ruhundaki değişimi, onun olgunluk dönemini ve ölüm gerçeğini anladığı dönemi yansıtır niteliktedir. Tabuttaki kadın simgesini ise şairin geçmişine baktığında hatırladığı gençliğinin sızısı olarak düşünmek mümkün.



### 4.3.3. NECİP FAZIL KISAKÜREK'İN ÜÇÜNCÜ DÖNEMİ (1944-1983)

Necip Fazıl Kısakürek'in sanat hayatının son dönemini kapsayan 1944-1983 yılları arasındaki 29 yıllık süreç, 1944 yılında Abdülhakim Arvasi'nin ölmesiyle başlar ve 1983 yılında kendi ölümüyle sona erer.

Üç bölüm halinde ele aldığımız şairin edebi yaşantısının ikinci ve üçüncü dönemleri tamamen İslam mistisizminin etkisi altındadır. Şiirlerinin dokusunu oluşturan dini düşünce, yapıtlarının soyut bir içerik kazanmasına sebep olmuştur.

Kısakürek'e göre şiir sanatının başlıca iki unsuru "his" ve "fikir"dir.

"*Poetika*" başlıklı teorik çalışmasında bu durumu şöyle açıklamıştır:

- *Şiirde başlıca iki büyük unsur vardır: His, fikir...*
- *Şiir düşüncenin duygulaşması, duygunun da düşünceleşmesi şeklinde, bu iki unsurdan her birinin öbürünü kendi nefesine irca etmek isteği içindeki mesud med ve cezirden doğar.*
- *His, fikir olmaya, fikir de his olmaya doğru kıvrımlaşmaya başlayınca ki, kıvrımlar arasındaki halkaların içinde, sanat, karargâhını kurar.*<sup>1</sup>

Kısakürek'in üçüncü döneminde işlediği bir başka konu ise hayattır. Yaşamın amacını sorgulamaya başlayan şair, Tanrının insanı ne için yarattığı konusunda düşüncelere sürüklenmiştir. Neticede "*Allah ve İnsan*" (1972) başlıklı şiirinde belirttiği gibi, Tanrının insanı onu araması, bulması ve tanınması için yarattığı sonucuna varmıştır.

"*Çile*" kitabının birinci bölümü "*Allah*" başlığını taşır. Bu bölümden hemen sonra gelen bölümün başlığı ise "*İnsan*"dır. Bu sıralamayı dikkate alacak olursak Kısakürek'in insana verdiği değeri anlayabiliriz. Şairin insana vermiş olduğu bu

<sup>1</sup> KISAKÜREK, Necip, Fazıl, *Poetika*, bulunduğu eser: *Çile*. Büyük Doğu, İstanbul 1999, s. 478

değer, “*Sonsuzluk Kervanı*” (1952) şiirinde olduğu gibi, yine mistisizmden kaynaklanmaktadır. Çünkü insan olmadan mistisizmin de var olması mümkün olamayacağından, insan vazgeçilmez bir unsurdur.

Kısakürek üçüncü döneminde, ikinci döneminde olduğu gibi, ölüm ve sonsuzluk konularıyla derin bir şekilde meşgul olmuştur. 1972 yılında kaleme aldığı “*Allah Diyene*” şiirinde, “*yoktur ölüm Allah diyene*”(Çile, s.26) diyerek, adeta kendince ölümsüzlüğün formülünü vermektedir. Ruh ve ruhun terbiye edilmesi konusunda şiirler yazmış olan Kısakürek, insanın sürekli kendi nefsiyle mücadele içerisinde olduğuna inanır. Şair bu yüzden “*Benim Nefsim*”(1972) başlıklı şiirinde kendi benini, düşmanı simgeleyen bir köpeğe benzetmiştir:

*“Ruhuma bir kefen bezi yeter de,  
Yetmez aç nefsim sırma ve ipek.  
.....  
Kuyruk sallar, sonra hırlar ezâya;  
Benim nefsim, benim nefsim ne köpek!..” (Çile, s. 70)*

Kısakürek bu dönemde mistisizmle doğrudan ilgili olmayan satirik eserler de yazmıştır. Güncel ve ülkeyi ilgilendiren siyasi konuların işlendiği bu yapıtlarda, “*Görem*” (1964), “*Olur*” (1964) ve “*Halimiz*” (1974) şiirlerinde olduğu gibi, eleştiri oklarını özellikle ülkeyi yöneten siyasilere yöneltmiştir. Şair dönemin siyasi ve sosyolojik durumu karşısında takındığı aykırı ve memnuniyetsiz tutumunu alaylı bir şekilde dile getirmiştir.

#### 4.3.3.1. “SONSUZLUK KERVANI”

1952 yılında yazılmış olan “*Sonsuzluk Kervanı*”, “*Çile*” kitabının “*İnsan*” bölümünde yer almaktadır. Şiirin analizine geçmeden önce Kısakürek’in tasavvufi perspektiften insana bakış açısını bazı örneklerle açıklamakta fayda görüyorum.

Şairin 1939 yılında kaleme aldığı “*Ben*” şiirinde ve başka bir çok yapıtında olduğu gibi, insan arayış içerisinde olan bir varlıktır ve aradığı şey ise Tanrıdır. Ona göre insan kendi varlığı ve kendi beniyile her yolu aşabileceği gibi, aksine bütün yolları da kapatabilir. İnsan nefsinin doyumsuzluğu, ona her türlü kötülüğü kazandırabilir. Kısakürek’e göre bu engel ancak nefsin terbiye edilmesiyle mümkün.<sup>1</sup> Fakat bu işlemin zor ve çileli bir uğraş olduğu “*Hep O*” (1973) başlıklı şu iki mısralık şiirinde dile getirmiştir:

*“Hep nefis çıkar karşıma, ölüp ölüp dirilsem;  
İnsandan kaçmak kolay, kendimden kaçabilsem...”* (Çile, s. 85)

“*Çile*” yapıtının “*Allah*” başlıklı birinci bölümünden sonra hemen “*İnsan*” bölümünün yer alması, şairin insana verdiği değer olarak yorumlanabilir. Ona göre en üstün insan da peygamberdir. Bu bölümün ilk şiirinin “*Peygamber*” (1958) başlığını taşıması bunu gösteriyor kanısındayım. “*Peygamber*” şiirinde olduğu gibi “*Allahın Sevgilisi*” (1938) başlıklı şu mısralar da onun peygambere verdiği değeri gösteriyor.

*“Düşünüyorum: O’ndan evvel zaman var mıydı?  
Hakikatler boşluğa bakan aynalar mıydı?”* (Çile, s. 78)

<sup>1</sup>b.k.z. ÇEBİ, Hasan, *Bütün Yönleriyle Necip Fazıl Kısakürek’in Şiiri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1987, s. 260

Kısakürek için insan alemin kendisi için yaratıldığı bir varlıktır. İnsanın görevi ise Tanrı'yı bulmaktır. İnsanlığın öncüsü ise ona göre İslam peygamberidir. Tanrıyı bulmak için sarılınması gereken varlık olarak peygamber, "*Peygamber*" şiirinde "*Rahmet rüzgarı etek...*" (Çile, s. 64) olarak belirtilmiştir.

Kısakürek bir çok yapıtında insan problemi üzerine kafa yorup düşünce üretmiştir. O ömrünce "ben neyim?", "nereden gelip nereye gidiyorum?" sorularının yakıcı sıkıntı ve azabını yaşamıştır. Bu soruların cevabını bir çok yol denedikten sonra tasavvufta bulmuştur.

Beş mısralık üç kıtadan meydana gelen şiir 11 hece vezniyle yazılmıştır. Kafiye yapısı ise a-b-b-a-a biçimindedir. Kıtaların birinci ve beşinci mısraları nakarat şeklindedir. Bu da şiire hem melodik bir ahenk, hem de içerik bakımından bir vurgu kazandırmaktadır. Şiirin başlığı, sonsuzluk, Tanrı'ya kavuşma ve vuslat özlemi düşüncelerini işlemiş olan şiirle paralellik arz etmektedir. Sonsuzluğa giden bir kervanı çağrıştıran bu imgeyle şairin neyi kastettiği, şiirin analizinde detaylı bir şekilde yer almaktadır.

***"Sonsuzlu Kervanı, "peşinizde ben,  
Üç ayakla seken topal köpeğim!"  
Bastığınız yeri taş taş öpeyim.  
Bir kırıntı yeter, kereminizden!  
Sonsuzluk Kervanı, peşinizde ben..."*** (Çile, s. 65)

.....

Şair ilk iki mısradaki imgede kendini üç ayakla seken topal bir köpeğe benzeterek adeta sonsuzluk kervanının peşine düşmüştür. Fakat köpek bu haliyle kervana gereğince ayak uyduramamaktadır. Kısakürek'in kendisini bir köpeğe benzetmesi ise, şairin alçak gönüllülüğü veya tevazüsü olarak yorumlanabilir. Şair bir çok

şairinde hayvan motiflerini düşüncelerini aktarmak için araç olarak kullanmıştır. Fakat köpek motifini - “*Kaldırımlar*” şiirinde olduğu gibi - çoğunlukla kötülüğün simgesi olarak işleyen şair, bu simgeyi iyiliğe yönelik olarak sadece “*Sonsuzluk Kervanı*”nda kullanmıştır.<sup>1</sup> Yürümekte zorluk ve zahmet çeken bu köpekle şairin kendi hayatıyla paralellik kurması, şairin inanç dünyasında karşı karşıya olduğu zorlukları simgelediğini düşünmek mümkün. Şairin amacı daha önce bir çok şiirin analizinde belirttiğim gibi, ölümü aşarak sonsuzluğu yakalamaktır. Onun “*Cansız At*” (1944) şiirinde belirttiği “*Ölümsüz Hakikat*” (Çile, s. 126) aslında ölümün kendisidir. Fakat bu işlemin oldukça zor bir uğraş olduğunu şairin yaşadığı fikir çilesinden anlayabiliriz. Bu yüzden - ayrıca şairin ilk iki mısrasını kendisine atfettiği Şeyh Safiyuddin’in<sup>2</sup> yanında - kendisini değersiz bir varlık olarak hissettiği için kendini sonsuzluğa giden bir kervanın peşine düşmüş ağır aksak yürüyen bir köpeğe benzettiğini düşünüyorum.

Şiirin ilk iki mısrası gerçi Şeyh Safiyuddin’e atfedilmiştir, fakat şairin “*Sonsuzluk Kervanı*” ifadesiyle kimleri kastettiği, şiirin ikinci kıtasındaki “*Bu gidenler, Altun Kol Silsilesi.*” mısrasıyla anlatılıyor:

*“Necip Fazıl, peygamberin varisleri olarak tasavvufi bir inançla Velilere de insanların kâmilî olarak bağlıdır. Zaten bir mürşid olarak bağlandığı şeyhinin zatında, peygambere kadar uzanan “altun” bir “silsile” görür. Bu silsile sonsuzluğa, Allah’a giden bir kervan görünümünü tasavvur eder.”<sup>3</sup>*

<sup>1</sup> b.k.z. ÇEBİ, a.g.e, s. 234

<sup>2</sup> b.k.z. ÇEBİ, a.g.e, s. 234

<sup>3</sup> ÇEBİ, a.g.e, s. 309

Şiirin peygamberin Allah'ın yarattığı en mükemmel insan olarak anlatıldığı "Peygamber" şiirinin hemen arkasında yer alması, bu bağlamda anılmaya değer bir özellik. Şair kitabının baskısında bu iki şiirin özellikle artarda gelmesine özen göstermiştir.

Kısakürek kıtanın üçüncü mısrasında onların, yani kâmil insanların, bastıkları yerleri taş taş öpme arzusunda olduğunu belirtiyor. Amacı ise dördüncü mısrada anlatıldığı gibi bir nebze de olsa onların kereminden faydalanmaktır. "*Soyluluk, ululuk, büyüklük, asalet, iyilik, lütûf ve bağış olarak verme*"<sup>1</sup> anlamına gelen "*kerem*" kelimesi, şairin onları hangi mertebede gördüğünü ve onlardan ney istediğini anlatıyor. "*Bastığımız yeri taş taş öpeyim*" imgesiyle şair sonsuzluğa, yani Tanrı'ya giden ve kâmil insanların oluşturduğu kervana olan bağlılığını ve sevgisini dile getiriyor. Şair "*yol*" kelimesini şiirlerinde asıl manasından çok mecazi manada kullandığı gibi "*yer*" kelimesine de bu şiirde olduğu gibi mecazi bir mana yüklemiştir. Bu kelimeyle kastedilen fiziki manadaki yerden öte, kâmil insanların gittiği ve şairin de onları takip etme arzusunda olduğu, Tanrıya ulaşmak için soyut ve tasavvufi bir düşünceye yöneliştir.

Şair ağır aksak ta olsa onların peşine takılmaktan mutludur. Bu bağlılığını dile getirirken aslında kendini onların yanında ne kadar aciz ve çaresiz gördüğünü anlatarak, onları yüceltme amacında olduğunu düşünmek mümkün.

.....  
*"Gidiyor, gidiyor, nurdan heykeller...  
 Ufuk, önlerinde bayrak kulesi.  
 Bu gidenler, Altın Kol Silsilesi;  
 Ölçüden, ahenkten daha güzeller.  
 Gidiyor, gidiyor, nurdan heykeller..."* (Çile, s. 65)  
 .....

<sup>1</sup> Türk Dil Kurumu, Türkçe Sözlük, Ankara 1988. s.838



Ufkun önlerinde bir bayrak kulesi olan nurdan heykellerin gittiğinin anlatıldığı ilk iki mısradaki imgede, özellikle “*nurdan heykeller*”, “*ufuk*” ve “*bayrak kulesi*” ifadelerinin, bu imgenin açılımı için kaçınılmaz olduğunu düşünüyorum.

Birinci mısradaki “*Sonsuzluk Kervanı*” ifadesinin analizinde giden varlıkların kâmil insanlar olduğunu belirtmişim. Şair birinci mısradaki söz konusu olan varlıkları nurdan heykellere benzetmiştir. Yüceliği ve soyluluğu simgelediğini var sayabileceğimiz “*heykel*” simgesine şair “*mur*” kelimesiyle bir de mistik bir özellik katmıştır. Saygı uyandıran nurani bir görüntünün oluştuğu bu imgeyle şair, kâmil insanın özelliğini de anlattığı kanısındayım. “*İlahi bir güç tarafından gönderildiğine inanılan parlaklık*”<sup>1</sup> olarak tarif edebileceğimiz “*mur*” kelimesiyle ilgili olarak Kur’ân-ı Kerim’de bir sûre ve bir çok da ayet vardır. Bu ayetlerde “*mur*”, Allah’ın lutfu ile varlıklarda beliren aydınlık ve parlaklık olarak anlatılmıştır.<sup>2</sup>

Tanrının rahmetine kavuşmuş kâmil insanların simgelendiği “*nurdan heykeller*”in hangi istikamete doğru gittikleri ise kıtanın ikinci mısrasında anlatılıyor. Onların gittikleri yer “*ufuk*” kelimesiyle simgelenmiş olan sonsuzluktur. Bu sonsuz alem ise, en kâmil insanların en önde yürümeleri sebebiyle bir “*bayrak kulesi*” gibi önlerinde durmaktadır.

Şiirin birinci kıtasının analizinde “*Altın Kol Silsilesi*” ifadesiyle peygambere kadar uzanan bir soyun kastedildiğini belirtmişim. Şair üçüncü ve dördüncü mısralarda bu silsilenin dünyevi birimlerle değerlendirilemeyeceğini “*ölçüden, ahenkten daha güzeller*” diyerek belirtmiş ve onların maddi unsurlarla kıyaslanamayacak kadar yüce varlıklar olduklarına işaret etmiştir.

<sup>1</sup> Türk Dil Kurumu, *Türkçe Sözlük*, Ankara 1988, s. 1093

<sup>2</sup> b.k.z. PALA, *İskender, Divan Şiiri Sözlüğü*, Akçağ, Ankara 1995, s. 433

.....  
*Sonsuzluk Kervanı, istemem azat!  
 Köleniz olmakmış gerçek hürriyet.  
 Ölmezi bulmaksa biricik niyet;  
 Bastığınız yerde ebedî hasat.  
 Sonsuzluk Kervanı istemem azat.” (Çile, s. 65)*

Şiirin bu son kıtasının ilk iki mısrasında Kısakürek sonsuzluk kervanına seslenerek azat edilmek istemediğini ve gerçek hürriyetin onların kölesi olmak olduğunu belirterek, kendisini sonsuz bir aleme götürecektir olan bu varlıklara olan bağlılığını ve hayranlığını dile getirmiştir. Birbirlerine içerik olarak zıt olan “Köle” ve “hürriyet” kelimelerini aynı mısradaki kullanarak, kendi mizacına uygun paradoks bir durum sergilemiştir.

Kıtanın üçüncü ve dördüncü mısralarında ise şair neyi hedeflediğini kararlı bir şekilde ifade etmiştir: Şairin ideali ölümsüzlüktür. Bu ideale kavuşmanın yolu da kendisini Tanrı yoluna adanmış olan “Sonsuzluk Kervanı”nın takip ettiği yoldur. Kısakürek “yer” kelimesini dördüncü mısradaki yine mecazi anlamıyla kullanarak soyut bir şeyi, yani Tanrıya giden yolu kastetmiştir. “Ebedî hasat” ifadesi ise bu yolun sonsuzluğa giden yol olduğuna işaret etmektedir.

Şiirin tamamını göz önünde tutacak olursak, Kısakürek’in bu şiirinde Tanrıya kavuşma arzusunun 1923-1943 yıllarını kapsayan birinci ve ikinci dönemine kıyasla çok daha kararlı bir şekilde ifade ettiğini söyleyebilirim. Yaratmış olduğu orijinal imgelerdeki mistik öğelerin ağırlığı şiire baştan sona kadar, şaire özgün kozmik bir atmosfer katmıştır. Şair Tanrıya, dolayısıyla sonsuzluğa ve ölümsüzlüğe kavuşmak için her türlü zorluğu göze almıştır. Bu kararlılığı, şiirin son kıtasında da anlatıldığı gibi, onu artık gerçek hürriyetin kâmil insan olma yolunda köleliği bile göze alma düşüncesine kadar götürmüştür.

#### 4.3.3.2. “GÖREM”

1964 yılında yazılmış olan “*Görem*” şiiri şairin “*Öfke ve Hiciv*” adlı kitabında yer almaktadır. Kısakürek’in dini ve mistik şiirlerinin yanı sıra politik, toplumsal ve ideolojik şiirleri de vardır. Bu şiirler “*Görem*”, “*Olur*” ve “*Halimiz*” şiirlerinde olduğu gibi, genel olarak toplumu ve ülkeyi yönetenleri hedef alan hicivlerdir. Kısakürek bu tür şiirlerde, kitabın başlığından da anlaşılacağı gibi, dönemin çarpıklıklarına duyduğu öfkeyi hiciv aracılığıyla dile getirmiştir.

Kısakürek daha önceki bir çok şiirinin analizinde dile getirdiğim gibi topluma karşı eleştirel bir tavır takınmıştır. O toplum içerisinde yaşayan fakat toplumla uyuşan noktaları az olan ve bu yüzden de devamlı toplumla çatışma halinde olan bir mizacın şairidir. Toplumun bütün acı ve sıkıntılarını kendinde odaklaştıran şair, bu sıkıntıyı hayatı boyunca bir haz olarak kabul etmiştir. Şair toplumun tarih içinde yoğrulduğunu ve bunu da üstün kişiliklerin yaptığını savunur. Ona göre bu üstün idrakler çoğu zaman toplumla çatışma durumundadır.<sup>1</sup> Şairin hemen hemen her şiirinde toplumla ilgili unsurlar bulmak mümkündür.

Dörder mısralık iki kıtadan oluşan şiir 11 hece vezniyle yazılmıştır, ancak ikinci kıtanın birinci mısrası diğer mısralardan farklı olarak 13 heceye sahiptir. Şair ifade etmek istediği fikrin gücünü zayıflatmamak için mecburen 13 heceye taşmak zorunda kalmıştır. Birinci mısrada çapraz kafiye (a-b-a-b) kullanılırken, ikinci kıtanın kafiye yapısı c-c-c-b biçimindedir.

Şiirin başlığı ise “göreyim” kelimesinin halk ağzıyla söylenmiş hali gibidir. Şair bu kelimeyle bir şeyleri görmeyi arzuladığını belirtiyor. Görmek istediği şeyler

<sup>1</sup> b.k.z. ÇEBİ, Hasan, *Bütün Yönleriyle Necip Fazl Kısakürek’in Şiiri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1987, s. 247

ise, şiirin analizinde de belirttiğim gibi, toplumun kurtuluşu, yapılmış olan haksızlıkların hesabının verilmesi ve çarpıklıklar karşısında toplumun sessiz kalmamasıdır. Şair bu isteklerini dile getirirken ironik ve eleştirel bir üslup göstermektedir.

***“Arkan yıkıntıdır, önün uçurum,  
Bir kurtuluş yolu sağla da görem!  
Güneşi heybeye tıkan bir durum;  
Haydi, bir sebebe bağla da görem!”*** (Öfke ve Hiciv, s. 19)

.....

Kısakürek şiirin ilk kıtasında ülkeyi yönetenlere seslenerek hem ülkeyi ne hale getirdiklerini, hem de ülkenin içinde bulunduğu kötü durumu sitemli ifadelerle dile getiriyor.

Şiirin ilk mısrasında arkanın yıkıntı ve önün ise bir uçurum olarak belirtildiği imgede; “arka” kelimesi geçmiş ve “ön” kelimesi ise geleceği simgelemektedir. Bu imgeyle Kısakürek devleti yönetenlerin geçtiği her yeri yıkıntıya, yani harabeye çevirdiğini ve bu yüzden de gelecek konusunda umutlu olmadığını ifade ediyor. Şair böylece geçmişte yapılan hataları vurgulayarak gidişattan memnun olmadığını ve istikbale yönelik düşüncelerinin karamsar olduğunu dile getiriyor. Şair yapılmış olan hataların düzeltilmesinin mümkün olmadığını, ya da muhatap olan yöneticilerin buna muktedir olmadıklarını düşünerek öfkeli ve meydan okuyan bir üslupla “*Bir kurtuluş yolu sağla da görem!*” diye haykırmaktadır.

Kıtanın üçüncü mısrasında “*Güneşi heybeye tıkan bir durum;*” olarak tarif edilen şey, ilk iki mısra ile paralel olarak düşünüldüğünde, mizahi bir ifadeyle yöneticilerin ülkeyi içine düşürdükleri durumu anlatıyor. Bu imgedeki güneş simgesinin hayatı, aydınlığı ve istikbali simgelediğini düşünürsek, şairin bu imgeyle

yaşama ne şekilde bir ket vurulduğunu “*heybe*” simgesini kullanarak vurguluyor. “*Heybe*” simgesini güneşin içine tıklandığı ve aydınlığını dışarıya yansıtmasına engel teşkil eden bir varlık olarak değerlendirebiliriz. Kısakürek bununla ülkenin ve ulusun hürriyetine nasıl bir engel konulduğunu ifade etmektedir.

Kıtanın son mısrasında yine yöneticilere seslenen şair, ülkenin bu hale gelmesini mantıklı bir sebebe bağlamalarını isteyerek, onlardan hesap soruyor. Fakat kabullenir bir mazeretlerinin olmadığını da farkındadır.

.....  
**“İlim köle, kanun mahpus, düşünce iğdiş;  
 Yokluğa üç adım kala bir gidiş!..  
 Ne çıkar sıkılmış otuz iki diş?  
 Şöyle yüksek sesle ağla da görem! (Öfke ve Hiciv, s. 19)**

Şiirin ikinci kıtasının ilk iki mısrasında ülkenin durumu hakkındaki düşüncelerini ifade etmeye devam eden şair; ilmin köle, kanunun mahpus ve düşüncenin ise iğdiş edildiğini belirterek, gidişatı “*Yokluğa üç adım kala bir gidiş!..*” olarak değerlendirmektedir. “*Yokluğa üç adım kala...*” ifadesiyle şair çöküş sürecinin son aşamasının yaşandığını, bir başka deyişle tükenişin sınırında bulunduğunu anlatıyor. Bunun sebebini ise birinci mısradaki ifade edilen ilmin hareket alanının kısıtlanmasına, kanunların objektif uygulanmamasına ve düşüncenin kısırlaştırıldığına bağlamaktadır. Şaire göre bunlar ülkenin içine düştüğü durumun sebepleridir.

Kıtanın son iki mısrasında ise şair halka yönelerek onlara sesleniyor. Kısakürek “*otuz iki diş*”in sıkılmasının hiç bir şey ifade etmediğini ve fayda sağlayamayacağını belirtiyor. Bu ifade – kitabın ismiyle de paralellik göstererek – bir öfke ifadesi olarak yorumlanabilir. Ama bu öfke dışı yansıyan bir duygu birikimi

değil, insanın içini kemiren ve tahammül edilmesi zor bir halin ifadesidir. Sabretmek olarak yorumlayabileceğimiz bu durum Kısakürek'e göre fayda getirmemektedir. Bu yüzden şair artık sabır ve tahammül etmekten vazgeçilmesini ve insanların düşünce ve duygularını dışa yansıtma arzularını arzuladığını şiirin son mısrasında dile getiriyor: “...yüksek sesle ağla...” ifadesi halk dilinde var olan, “ağlamayan çocuğa meme verilmez” söylemini çağrıştırmaktadır. Şair bu yüzden insanları ağlamaya, hatta yüksek sesle ağlamaya çağırıyor.

Şiirin tamamını göz önünde tutarsak Kısakürek'in -hiciv unsurları olan bu yapıtı ile-o devirdeki siyasi ve sosyolojik durumu karşısında takındığı aykırı ve memnuniyetsiz tutumunu ısırtıcı alay (bissige ironi) tonuyla anlattığını anlayabiliriz. Hicvin bir alay ve cezalandırma yazını olduğunu göz önünde tutarsak, şairin çarpıklıkları ortaya koymak için orijinal imgeler aracılığıyla eleştiri oklarını dönemin siyasilerine yönelttiğini anlayabiliriz. Dolaylı hiç bir ifade kullanmadan, doğrudan muhatabına yönelen şairin üslûbu karamsar ve aşağılayıcıdır. Şair bozuklukları okuyucuya anlatabilmek için eleştirel bir tutum sergilemiş; bu şekilde şiirin yazıldığı tarih olan 1964 yılını kapsayan dönemi ve bu dönemdeki toplumu hicvetmiştir.

#### 4.3.3.3. “OLUR”

Daha önce incelediğim “Görem” şiiri “Olur” şiiriyle aynı tarihte yazılmıştır ve her ikisi de “Öfke ve Hiciv” kitabında yer almaktadır. “Görem” şiirinin analizinde belirttiğim gibi şair “Öfke ve Hiciv” başlıklı yapıtında toplumu ve ülkeyi yönetenleri hedef alan şiirlerini bir araya getirmiştir. Kısakürek bu şiirlerinde dönemin çarpıklıklarına duyduğu öfkeyi hiciv aracılığıyla ifade etmektedir. Şiirin yazılış tarihi olan 1964 yılında en büyük ülke problemi Kıbrıs meselesidir. Bu yüzden “Olur” şiirinin de en can alıcı noktasını bu mesele teşkil etmektedir.

12 mısralık tek bir parçadan meydana gelen şiir, 11 hece vezni ile yazılmıştır ve kafiye yapısı a-b-c-b biçimindedir. Şiirin başlığını teşkil eden “Olur” kelimesi ise bir nakarat biçiminde şiirde 7 defa tekrarlanmaktadır. Melodik bir ahenk meydana getiren bu tekrarlamalar, aynı zamanda şiirin başlığıyla birlikte vurgunun ve şairin kararlılığının ifadesi olarak yorumlanabilir.

*“Bu yolda her belâ bize şan olur.  
Tepemizde sorguç kehkeşan olur.” (Öfke ve Hiciv, s. 20)*

.....

Kısakürek şiirin ilk mısrasında, yürüdüğü yolda karşılaştığı her belâyı şan olarak değerlendirdiği imgede, “yol” kelimesini bir çok şiirinde olduğu gibi mecazi anlamda kullanmıştır. Şair bu kelimeyle ideolojik bir dünya görüşüne işaret etmektedir ve bu uğurda her zorluğu, yani her belâyı bir onur vesilesi olarak kabul etmektedir. Benimsediği ideoloji ise şiirin 5. ve 6. Mısralarındaki şu ifadeyle açıklık kazanmaktadır:



.....  
*“Ne mutlu Allah’a feda olana!  
 Mezarında ne nam, ne nişan olur.” (Öfke ve Hiciv, s. 20)*  
 .....

Şiirin ikinci mısrasındaki “*Sorguç*” kelimesinin somut anlam, bir başlık çeşidi olan “*serpuşların ön tarafına takılan tüy veya püskül biçimindeki süs*”<sup>1</sup>dür. Şairin bu kelimeyle kılık kıyafet inkılâbından önceki döneme atıfta bulunarak, o dönemdeki yönetimi simgelediğini düşünmek mümkün. Kısakürek’in o dönemi betimlemek için uygun bulduğu kelime ise “*kehkeşan*”dır. Samanyolu anlamına gelen bu kelime şairin bir çok yapıtında bazen bir heyecanı, bazen de bir sıkıntıyı ifade etmek için kullanılmıştır.<sup>2</sup> Kısakürek kelimelere çok değişik manalar yükleyerek onları vazgeçilmez yapıtaşları olarak kullanmıştır. Gök cisimlerini de böyle niteleyen şair, iç dünyasını yansıtmak için yapıtlarında uzayın sonsuzluğuyla ilgili bir çok imge kullanmıştır.<sup>3</sup>

.....  
*“Bak ne olur, bizden ayrı yol tutan:  
 Kâh avcı, kâh tazi, kâh tavşan olur.” (Öfke ve Hiciv, s. 20 )*  
 .....

Şiirin 3. ve 4. mısralarında ise şair mizahi bir ifadeyle kendilerinden farklı bir yolda ilerleyenleri anlatıyor. Farklı bir dünya görüşünü benimseyen insanları avcıya, taziye ve tavşana benzeten şair; bu benzetmelerle rakiplerini hicvetmektedir. Kısakürek “*Avcı*” ve “*Tavşan*” simgeleriyle betimlediği bu insanların bazen avlayan, bazen de

<sup>1</sup> Türk Dil Kurumu , *Türkçe Sözlük*, Ankara 1988, s. 1285

<sup>2</sup> b.k.z. ÇEBİ, Hasan, *Bütün Yönleriyle Necip Fazıl Kısakürek’in Şiiri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1987, s. 218

<sup>3</sup> b.k.z. ÇEBİ, a.g.e, s. 222

avlanan konumunda olduklarını; “*Tazi*” simgesiyle ise onların bazen de kaçan durumunda olduklarını dile getiriyor.

.....  
**“*Ey lânetli parti, senin yıkıcın,  
 Kimse değil, yine o paşan olur.*”** (Öfke ve Hiciv, s. 20)  
 .....

Şiirin 7. ve 8. Mısralarında “*Ey lânetli parti*” diyerek doğrudan o dönemdeki iktidar partisine yönelen şair, yönetime duyduğu öfke ve kinini açık bir şekilde dile getirmektedir. Şairin hedef aldığı dönemin başbakanı İsmet İnönü’dür. Bu durumda kişiyi hedef alan şahıs hicvinden bahsedebiliriz. Partinin (CHP) temsil ettiği zihniyet ve onun lideri olarak da İsmet İnönü hedef alınmaktadır. İsmet İnönü’nün ismi yapıtta gerçi hiç zikredilmez, ama şairin özenle seçtiği göndermelerle kimin kastedildiği bellidir. Şiirin yazıldığı tarih olan 1964 yılını dikkate aldığımızda, Kıbrıs Rumlarının verilen ultiyatoma rağmen sınırları ihlal ettiklerini ve Türk bölgesinin büyük bir kısmını işgal ettiklerini görürüz.<sup>1</sup> Bu işgaller esnasında Kıbrıs Türklerine yapılmış olan insanlık dışı muameleler karşısında Türkiye’nin müdahalede bulunmaması ve sessiz kalması Kısakürek’i ülkeyi yönetenleri eleştirmeye sürüklemiştir. Söz konusu olan partiye karşı hissettiği öfkenin sebebi ise şiirin 9. ve 10. Mısralarında şöyle açıklanıyor:

.....  
**“*Lozan’da yendim der, yedi düveli,  
 Peşinden Kıbrıs’ta perişan olur.*”** (Öfke ve Hiciv, s. 20)  
 .....

<sup>1</sup> b.k.z. NAMİZADE, Derviş, Kıbrıs, Kıbrıs Türk Kültür Derneği Yayınları, İstanbul 1975, s.42,43

Şair bu satırlarda Lozan konferansında başarı sağladıklarını söyleyenlerin Kıbrıs meselesinde perişan olduklarını belirtiyor. Şiirin yazılış tarihi itibarıyla o dönemin en büyük meselesinin Giravus adındaki bir çetecinin adadaki Türkleri katletmeye başlamasıdır. Bu katliamlar 11 sene boyunca devam etmiştir. Şairin öfke ve kin duyduğu asıl mesele de bu katliamlar karşısında yönetimin bir çare bulamayışı olduğu kanısındayım. Kısakürek'in asıl problemin bu olduğunu ve başarıya ulaşılmasa bile en azından bu doğrultuda çaba sarf edilmesi gerektiğini, şiirin son iki mısrasında şöyle dile getiriyor:

.....  
*"İşte hedef, ne gam, ulaşamazsak!  
 Bizden sonra elbet ulaşan olur."* (Öfke ve Hiciv, s. 20)

Şiirin tamamını göz önünde tuttuğumuzda, Kısakürek'in devleti ilgilendiren güncel olaylar karşısında tarafsız ve umarsız kalmadığını anlayabiliriz. Şairin bu yapıtında özellikle Kıbrıs olayı karşısında hissettiklerini ve şiirin ana düşüncesini de bu meselenin teşkil ettiğini düşünebiliriz. Şair ayrıca "Kıbrıs" (1965) başlıklı şiire ait şu satırlarda, meseleyle ilgili duygu ve düşüncelerini şöyle dile getiriyor:

.....  
*"Ay-Yıldız gökten insin,  
 Bir ok gibi Kıbrıs!"* (Öfke ve Hiciv, s. 37)

Hakaret ve aşağılayıcı üslûbun daha hakim olduğu "Olur" şiirinde, mizahi yön eleştirel unsurlara kıyasla daha azdır. Şiir bu özelliğinden dolayı eleştiri ağırlıklı bir yapıttır. Fakat hiciv olabilmesi için gerekli olan komik unsur ise şiirin sadece 3., 4.,9.,ve 10. mısralarında alay biçiminde yer almaktadır.

#### 4.3.3.4. “ORADA”

“Çile” kitabının “Ölüm” bölümünde yer alan “Orada” şiiri 1972 yılında kaleme alınmıştır. Şiirin yazıldığı yılda şair bir dizi konferans vermek için Almanya’nın Berlin, Köln ve Frankfurt şehirlerinde bulunmuştur. Kısakürek’in üçüncü dönemine, bir başka deyişle olgunluk dönemine ait olan şiir, şairin düşünce hayatında önemli bir yer tutan ölüm konusunu işlemektedir.

1930’lu yılların sonuna doğru Kısakürek bir çok yapıtında hayatla ölümü kıyaslamış ve hayatın bir hayalden farksız olduğu sonucuna varmıştır.<sup>1</sup> Ölüm düşüncesi şairin küçük yaştan beri zihnini kurcalamıştır. Bir çok araştırmacı Kısakürek’in etkisinden kurtulamadığı bu hissin kaynağını şairin yaşadığı aile muhitine bağlar. Küçük yaşta kaybettiği kız kardeşi ve büyük babası, onu ilk olarak ölümle yüzleştirmiştir. Çok sevdiği bu iki varlığın kaybı onun ruhunda acısını ömür boyu hissedecek izler açmıştır. Bu musallat düşüncenin boyutlarını 1976 yılında yazdığı “Nasıl” şiiri çok iyi anlatıyor:

*“Başım çığlıklı çocuk, onu nasıl avutsam?  
Ne yapsam da ölümü bir saatcik unutsam” (Çile, s. 141)*

Ölümün kendisiyle uğraşan şairin bu konudaki düşünceleri 1944-1983 yıllarını kapsayan üçüncü döneminde, korku duygusunu aşmış durumdadır. Sonsuzluk ve ölümsüzlük konularına eğilen şair için artık ölümsüz hakikat ölümün bizzat kendisidir:

<sup>1</sup> b.k.z. ÇEBİ, Hasan, *Bütün Yönleriyle Necip Fazıl Kısakürek’in Şiiri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1987, s. 265

*“...artık bu uğraş bir beyin törpüsü, öldürücü bir korku değil, bilinmeyişindeki sırlar ile, bilinenleri sona erdiren bir vak’adır.”<sup>1</sup>*

Dörder mısralık iki kıtadan oluşan şiir 11 hece vezniyle yazılmıştır. Şiirin ilk kıtası çapraz kafiyeye (a-b-a-b) yazılmış iken ikinci kıtanın kafiye yapısı a-a-a-b biçimindedir. Şiirin başlığı ise sanki okuyanlara bir yeri işaret ediyor gibidir. Şiirin içeriğiyle paralel düşünüldüğünde, “orada” ifadesinin ahiret yaşantısına işaret ettiğini düşünebiliriz.

*“Güneş mızrak boyu yaklaştı ufka.  
Camlarda renklerin vedâ cümbüşü,  
Ey gönül, mâdenin ne kadar yufka!  
Yeter ağlamana bir kuş ötüşü.” (Çile, s. 115)*

.....

Güneşin mızrak boyu ufka yaklaşması; güneşin batmak üzere olduğunu anlatıyor. Şair bu imgeyle ölümün yaklaştığını belirtiyor. İnsan ömrünün sona ermesini simgeleyen gün batımı, yaşam süreciyle yakın bir ilişki içersinde kullanılmıştır. Güneşin mızrak boyu ufka yaklaşması, “Yolculuk” şiirinde olduğu gibi güneş saatini çağrıştırıyor. Yere batırılmış mızrağın gölgesinin uzunluğunun anlatıldığı imgede, gölgenin uzun oluşunun tersine hayat kısalmıştır. Şair güneşin batarken oluşturduğu renklerin camlarda yansımasını ise “vedâ cümbüşü” olarak değerlendiriyor. Söz konusu olan veda insanın dünya ile vedalaşması, yani ömrünün sona ermesidir. Fakat eğlenti anlamına gelen “cümbüş” kelimesi bu vedalaşmanın bir yas değil, bilakis kutlu bir şey olduğunu belirtiyor. Çünkü ölüm İslam mistisizmine göre vuslat diye tabir edilen Tanrı’ya ve sonsuzluğa kavuşmadır. Şair böylece daha başka bir çok şiirinde olduğu gibi ölümü yüceltmıştır.

<sup>1</sup> ÇEBİ, a.g.e, s. 264

Şair bir kuş ötüşünün bile insanın ağlaması için yeterli olduğunu insanın çok içli ve duygusal bir varlık olmasına bağlamıştır. Bu durumu da üçüncü mısrada insan madenin çok yufka olduğunu belirttiği imgede dile getirmiştir. Duygusal, zayıf, ve hassas bir varlık olarak değerlendirilen insanın ayrılık – bir başka deyişle ölüm – karşısında hüzünlenmesi, şaire göre çok olağandır. Fakat Kısakürek'in bu üzüntünün aslında yersiz olduğunu anlatmaya çalıştığını düşünüyorum. Şiirin ikinci kıtası bu düşüncemi doğrular nitelikte.

.....  
**“Ölüm dedikleri, ölünceye dek;  
 Dünya, balı zehir, yalancı petek.  
 Orada bulursun, biraz bekle, tek,  
 Burada yaşamak sandığın düşü...”** (Çile, s. 115)

Kısakürek bu mısralarla maddi dünyayı eleştirip küçümserken, ahiret veya ölümden sonraki hayatı yüceltiyor. Dünyayı zehirli bal ve yalancı peteğe benzettiği ikinci mısradaki imgelerde, insana dünyada hoş gelen şeylerin aslında tehlikeli ve yapmacık olduğunu anlatıyor. Asıl hayatın ise ancak ölümden sonra başladığını ve insanın ancak “*orada*” yani maddi dünyanın ötesindeki kozmik bir alemde gerçek yaşamı bulacağını düşünüyor. “*Burada yaşam sandığın düşü...*” diyerek de maddi dünyanın bir düş, bir başka deyişle aldatmaca olduğuna işaret ediyor.

Kısakürek bu şiirle adeta ölümün insanlar üzerindeki soğuk, korkunç ve ürpertici etkisini azaltma çabası içerisindedir. Çünkü İslami temellere dayanan şairin düşüncelerine göre ölüm, onun için bir son değil, tam tersi maddi dünyada beklentilerini bulamayan insanın, arzularını gerçekleştirebileceği bir başlangıçtır. Yaşam ise gerçek hayatın başlaması için aşılması gereken bir süreçtir ona göre.

#### 4.3.3.5. “HALİMİZ”

1974 yılında kaleme alınmış olan “*Halimiz*” şiiri belki de Kısakürek’in ülkeyi yönetenleri hedef alan en eleştirel şiirlerinden biridir. Yazıldığı tarih itibariyle ülkeyi ilgilendiren önemli olayların meydana geldiğini göz önünde tutarsak, Kısakürek gibi angaje bir yazarın bu olaylar karşısında sessiz kalması beklenemez. Şiirin başından sonuna kadar şairin kendine özgün aykırı tutumunu fark etmek mümkün. 40 mısralık tek bir parçadan meydana gelen şiirin kafiye yapısı beyit biçimindedir (a-a-b-b) ve 14 hece vezniyle yazılmıştır. Şiirin başlığı ise Kısakürek’in 70’li yıllar Türkiye’sine bakış açısını belirtmektedir. Siyasi, ekonomik, ulusal ve etik bir perspektiften değerlendirdiği ülke meseleleri hakkındaki eleştirileri, şiirin dokusunu oluşturmaktadır.

*“Nedir Allahım, nedir, bu diyarın şu hali  
Bezginlikten ruhunu kaybetmiş bir ahâli;  
Ve bir mecnun idare, tam da hastahanelik...  
Öyle davranışlar ki, destanlık, efsanelik...  
Ne bilgi, ne düşünce, ne gelenek, ne nizam;  
Anladıkları tek şey zam ve zam üstüne zam. (Öfke ve Hiciv, s. 45)*

.....

Şiirin ilk altı satırında Kısakürek’in ülkenin içinde bulunduğu durumu kendince betimlerken, ilk satırdan anlayabileceğimiz gibi adeta bu durumu Tanrıya şikâyet ediyor. Şairin şikâyetleri özellikle ülkeyi yönetenler ve toplum üzerinde odaklaşmaktadır. İnsanların bezginlikten ruhlarını kaybettiğini belirterek, toplumun yanlış yönetim sebebiyle yaşadığı maddî ve manevî duruma işaret eden şair, 3. 4. 5. ve 6. Mısralarda hiciv oklarını mizahi, fakat alaycı bir üslûpla ülkeyi yönetenlere yönlendiriyor. “*Mecmun*” metaforuyla idarecilerin durumunu betimleyen Kısakürek,



onları hastaya benzetiyor ve asıl olmaları gereken yerin ise hastane olduğunu belirtiyor. “*Mecnun*” kelimesi “Leyla ile Mecnun” hikâyesinin erkek kahramanını hatırlatsa da, kelime anlamı “*deli*” demektir.<sup>1</sup> Bu durumda şairin kullandığı “*hastahane*” ifadesini akıl hastanesi ve siyasetçileri de deli olarak yorumlayabiliriz. Böylece Kısakürek’in hedef aldığı kişileri hangi gözle gördüğünü de anlamak mümkün. Abartma yöntemini kullanarak, onların davranışlarına benzer hareketleri ancak destan ve efsanelerde rastlayabileceğimizi belirten şair, bu yöntemle aynı zamanda komik bir unsur sağlamıştır.

5. ve 6. Mısralarda ise yöneticilerin bilgiye, düşünceye, geleneğe ve nizama değer vermediklerini eleştiren Kısakürek, onların tek yaptıkları şeyin zam olduğunu belirtiyor. Bilgi, düşünce ve gelenek gibi soyut kavramları maddi bir kavram olan “zam” kelimesiyle karşılaştıran şair, farklı alanları paradoks bir biçimde bir araya getirmiştir. Bu satırları şairin toplumun maddi zorluklar içerisinde yaşamasını, manevi eksikliklerden kaynaklandığını düşündüğü şeklinde yorumlamak mümkün.

.....  
*“Binada mukavemet hesabı var, bilmezler;  
 Önün uçurum dersin, eğil bak; eğilmezler. (Öfke ve Hiciv, s. 46)*  
 .....

Ülkeyi bir binaya benzeten şair, binanın mukavemet -yani dayanıklılık- hesabından bahsetmekte. Binayı inşa ederken dayanıklılık hesabının yapılması gerektiğinden politikacıların haberdar olmadıklarını belirtiyor. Şair benzetmeyle ülkeyi idare edenlerin bu hassas dengelerden haberdar olmadıklarını ve bir sonraki satırda ise bu konuda yapılan uyarıları ciddiye almadıklarını anlatıyor. Önlerinin uçurum

<sup>1</sup> b.k.z. PALA. İskender, *Divan Şiiri Sözlüğü*, Akçağ, Ankara 1989, s. 361

olduğunun söylenmesine rağmen bu durumu görmezlikten geldiklerinin anlatıldığı imgede, şair “uçurum” kelimesiyle çöküş veya yok oluşu, “önün” kelimesiyle de geleceği simgelemiştir. Kısakürek bu imgede ülkeyi yönetenlerin ileriye yönelik yanlış ve umarsız planlar yaptıklarını ve bu tutumlarının istikbalde ülkeyi zor duruma düşüreceğini belirterek, onları ileri görüşlü olmama konusunda eleştiriyor.

.....  
*“Resmî geliri dörtse, gideri kırk aile...  
 Aklâki-iktisadî, bu ne biçim hâile?” (Öfke ve Hiciv, s. 46)*  
 .....

Bu mısralarla aile gelirinin azlığını eleştiren şair, aile gelirini 4, giderini ise 40 olarak belirterek aradaki uçuruma işaret ediyor. Aradaki bu farkı kapatmak için ailelerin yasal olmayan yollara baş vurduklarını ve ahlaki bir çöküş yaşadıklarını “Ahlâki-iktisadî” terimleriyle ifade eden şair, bu durum karşısındaki şaşkınlığını dile getirmektedir.

.....  
*“İş mi; kullanılamaz insan gücünü ihraç!  
 Millî aczi satarak elde edilen haraç...  
 Bu iş, gâvurdan millî acze kira istemek;  
 Ben bir beygir gücüyüm, onu sen kullan, demek!..”  
 (Öfke ve Hiciv, s. 46)*  
 .....

70’li yıllar dış ülkelere en fazla insan gücünün gönderildiği dönemdir. Şiirin bu dönemde yazıldığını göz önünde tutarsak şairin bu satırlarla geçimlerini sağlamak için insanları dış ülkelere göç etmeye mahkum eden yöneticileri eleştirdiğini anlayabiliriz. Şair bu durumu milli bir acizlik olarak değerlendirirken bundan elde

edilen geliri ise haraç olarak belirlemektedir. “*Gâvur*”dan ulusun acizliğine kira istemek ve kendilerinin kullanamadıkları beygir gücünü başkalarına kullandırtmak imgeleriyle şair söz konusu olan çaresiz durumu iğneleyici imgelerle betimlemiştir. Ayrıca bu yöntemle elde edilen gelirin de yanlış kullanıldığını şiirin devamında şöyle dile getiriyor:

.....  
*“Üstelik, gelen para küflendikçe kasada;  
 Bataklıkla kuraklık, yanyana piyasada. (Öfke ve Hiciv, s. 46)*  
 .....

Bu satırlarla şair elde edilen paranın doğru yerde ve doğru biçimde kullanılmadığını anlatıyor. Gelen paranın kasada küflendikçe piyasada kuraklıkla bataklığın yanyana durması; toplumun gelir eşitsizliği yüzünden içinde bulunduğu durumu anlatan bir imgedir. Paranın kasada küflendiğini anlatan şair, bu ifadeyle milli gelirin doğru kullanılmadığını dile getiriyor. Bunun neticesinde ise toplumda çok farklı sınıfların oluştuğunu “*bataklık*” ve “*kuraklık*” simgeleriyle anlatıyor. Somut anlamlarıyla düşündüğümüzde bataklık ve kuraklığın meydana gelmesi, suyun çok fazla veya çok az bulunmasından kaynaklanmaktadır. Kuraklığın yok olması için suya ihtiyaç varken bataklığın yok olması için de susuzluğa ihtiyaç duyulur. Bu durumda suyun parayı simgelediğini kabul edersek, şairin “*kuraklık*” kelimesiyle yoksulluğu, “*bataklık*” kelimesiyle de aşırı zenginliği simgelediğini düşünebiliriz. Şair paranın asıl ihtiyaç sahiplerine verilmemesini ve bundan dolayı toplum içinde çok farklı halk tabakalarının oluşmasını eleştirmektedir.

.....  
**“Habire enflasyonla sağlanan ödemeler;  
 Ve üstelik, bu vatan kalkınıyor, demeler...  
 Bir deli ki, avlanır, güya çıkarken ava;  
 Ağız yolunu bilmez, kaşık çalar pilâva. (Öfke ve Hiciv, s. 46)**  
 .....

Enflasyonla sağlanan gelire övünç duyan, veya vatandaşın gözünü boyayarak ülkenin kalkındığını söyleyen politikacıları eleştiren şair, bu durumu şu imgelerle dile getiriyor: Ava çıkarken avlanan deli ve ağzının yolunu bilmeden pilava kaşık sallamak. Halk arasında kullanılan söylem niteliğinde olan bu ifadelerle şair, politikacıların yeteneksizliğini ve acizliğini dile getirmektedir.

.....  
**“Hepsinden baskını şu: partcilik gayreti!  
 Kahramanları sahte, dünyaları iğreti.  
 Alternatif, paralel, boş kelimelerden sis;  
 Hepsinde “ben” davası; aşk ölü, vicdan hasis. (Öfke ve Hiciv, s. 46)**  
 .....

Bu satırlarla Kısakürek yöneticilerin partcilik gayreti içinde olduklarını ve asıl mesele olan insanların mutluluğunu sağlamayı unuttuklarını eleştiriyor. Politikacıların kahraman olarak kabul ettiği kişiler ona göre sahte ve dünyaları ise iğretidir, bir başka deyişle iyi yerleşmemiş, yerini bulmamış ve uyumsuzdur.

“Alternatif” ve “Paralel” kelimeleri, ülkeyi içinde bulunduğu çıkmazdan kurtarmak için siyasilerin düşündükleri farklı çözüm yolları olarak yorumlanabilir. Fakat şair onların bu çözüm yollarını “boş kelimelerden sis” imgesiyle değerlendiriyor. Bu imge, “Alternatif” ve “Paralel” kelimelerine şairin yüklediği manayla düşünüldüğünde, ülkeyi daha da büyük bir çıkmaza, sonu meçhul bir sise sürükleneceğini ifade ettiği şeklinde yorumlanabilir. Çünkü şaire göre onlar bencil

bir tutumla sadece kendi benlerini düşünmekte ve aşk-vicdan gibi manevi değerlerini kaybetmişlerdir.

.....  
**“Mehmetçiğin sırtından birbirini gammazlar;  
 Kıbrıs’a köprü kurar, kükûmet kuramazlar!  
 Kurt, kuzu ve ot nasıl geçirilir karşıya?  
 Oy boncuğu sürmenin tam zamanı, çarşıya!  
 Bütün hesapları bu, bütün kayguları bu!..  
 Ve rejim ellerinde el sürülmez bir tabu.”** (Öfke ve Hiciv, s. 46)  
 .....

“Olur” şiirinin analizinde Kısakürek’in o dönemde baş gösteren Kıbrıs meselesi konusundaki düşüncelerini belirtmiştim. Şair “Halimiz” şiirinde yine ülkeyi yönetenleri hedef alarak Kıbrıs meselesine değinmektedir. Kısakürek bu mısralarda Kıbrıs hareketını gerçekleştiren koalisyon ortaklarını kastetmektedir. Fakat Mehmetçiğin sağladığı Kıbrıs başarısından ve kurulan hava köprüsünden siyasetçilerin kendilerine pay çıkarmalarını ve bunu kendilerine övünç kaynağı yapmalarını eleştiriyor. Üçüncü mısradaki bir halk bilmecesine işaret eden Kısakürek politikacıların oy kaygısı yüzünden içinde buldukları durumu anlatıyor. Kısakürek’e göre politikacıların tek kaygısı oydur ve bu şartlar altında koalisyon ortaklarının ortak kararlar doğrultusunda hareket etmeleri mümkün değildir. Bu yüzden Kıbrıs’ta çok büyük başarı sağladıklarını iddia ettikleri halde kendi içlerinde bir hükümet kurmaktan acizdirler.

.....  
**“Örter de toprak saçıp, köpek, kazuratını,  
 Gezdirebilir mini etek köpeklik berâtını...  
 İslâma serbest olan camilerde mahpusluk;  
 İman, fikir, ruh, lisan, suyu kesilmiş musluk.  
 Kalpleri dinler sağır, kılavuzluk eder kör;  
 Dindara çağ dışı der, çağı bilmez profesör...”** (Öfke ve Hiciv, s. 46)  
 .....

Bu bölümün ilk iki mısrasında mini etekliyi köpeğe benzeten şair, şiirin devamında dinin camilerde hapsedildiğini belirterek, devleti “*iman*”, “*fikir*” ve “*ruh*” konusundaki eksiklikleri sebebiyle suyu kesilmiş bir musluğa benzetmektedir.

Ayrıca bilim adamlarını da eleştiren Kısakürek, onları kalpleri dinleyen sağırlara ve kılavuzluk eden körlere benzetmektedir. Şair bu imgelerle bilim adamlarının halkın duygu ve düşüncelerinden habersiz olduklarını ve insanları yanlış yönlendirdiklerine işaret ediyor.

.....  
**“Ruhsal, parasal, soyut, boyut, yaşam, eğilim...  
 Ya bunlar Türkçe değil, yahut ben Türk değilim!  
 Oysa halis Türk benim, bunlar işgalcilerim;  
 Allah Türk’e acısın, yalnız bunu dilerim.”** (Öfke ve Hiciv, s. 46)

Şiirin son dört mısrasında Kısakürek’in dil milliyetçiliği bariz bir şekilde fark edilmektedir. Türkçe’ye giren yeni kelimeleri anlamsız bulan şair, kendini “*halis Türk*” olarak tanımlayarak, bu kelimeleri işgalcilere benzetmektedir. Şiirin son mısrasında ise bir dua niteliğinde, Tanrının Türklere acıması dileği dile gelerek şiir sona ermektedir.

Kısakürek bu şiirinde “*Görem*” ve “*Olur*” şiirlerinde olduğu gibi eleştirilerini politikacılara ve topluma yöneltmiştir. Bencilce ve oy kaygısı içinde, yanlış ekonomik girişimler yüzünden vatandaşı zam baskısı altında ezen ve bir de kalkındıklarını iddia eden yöneticileri eleştiren şair, halkın geçim kaygısı yüzünden ülke dışına adeta göç etmesini kınamaktadır.

Kıbrıs konusunda bir fikir birliğine varılamayışını da eleştiren Kısakürek, bunun sebebini yine oy kaygısına ve siyasilerin kendi menfaatlerine olan düşkünlüklerine bağlamaktadır.

Maddi ve manevi anlamda ulusun bir çöküş yaşadığına inanan Kısakürek, bu durumdan sadece politikacıları değil, aynı zamanda ülkenin entelektüel insanlarını da sorumlu tutmaktadır.

Şiirin tamamını göz önünde tuttuğumuzda yapıtın eleştirel yönünün mizah yönüne kıyasla çok daha ağır bastığını anlayabiliriz. Eleştirel ve aşağılayıcı bir üslûbun hakim olduğu şiirde, mizah çok hafif bir şekilde kendini göstermektedir. Karşımıza çıkan mizahın bu biçimine acı, ısırıcı mizah diyebiliriz.

Yapıtın içeriğini ve eleştirilen konuları göz önünde tuttuğumuzda söz konusu olan meselelerin, şiirin yazılmasından 25 sene geçmesine rağmen, haklı veya haksız hâlâ güncel olduğunu ve bu yüzden önemini günümüze kadar koruduğunu düşünebiliriz.





## 5. ŞAİRLERİN KARŞILAŞTIRMASI

Alman edebiyatında natüralizme karşı akımların ortaya çıktığı bir dönemde yazılmış olan Rainer Maria Rilke (1875-1926)'nin eserleri birden fazla edebi akımın özelliğini taşır. Sembolist, empresyonist ve yeni romantik özellikler gösteren, avangart nitelikteki bu yapıtlar Rilke'yi belirli bir edebi akıma dahil etmeyi zorlaştırıyor. Alman edebiyatının en önemli temsilcilerinden biri olan Rilke, güncelliğini günümüz edebiyat dünyasında da korumakta ve adından sıkça bahsedilmektedir.

Türk edebiyatının önemli temsilcilerinden biri olan Necip Fazıl Kısakürek (1904-1983)'de güncelliğini günümüze kadar muhafaza edebilen önemli yazarlarımızdandır. Cumhuriyet dönemi edebiyatının nadide şairlerinden biri olan Kısakürek'in yapıtları sembolist ve ekspresyonist özellikler gösterir. Özellikle Türk şiir sanatına getirdiği yenilikler ve gerçekleştirdiği ilkler çığır açıcı nitelikte olmuştur.

Rilke ve Kısakürek şiir, nesir ve tiyatro türünden eserler vermiş olmalarına rağmen her iki yazarın da şairlik yönleri daha ağır basar.

Rilke'nin edebi gelişiminde, yapmış olduğu seyahatler, bu seyahatlere bağlı olarak değişik kültürlerle sanatını beslediği edinimler ve kişisel olduğu gibi sanatsal gelişimi için de önem taşıyan bazı sanatçılarla tanışması sanatındaki önemli basamakları meydana getirmektedir. 1897'de tanıştığı Lou andreas Salomé ile birlikte gerçekleştirdiği Rusya seyahatleri, 1901 yılında Worpswede'ye yerleşerek geniş bir sanatçı çevresine sahip olması, 1902 yılında Paris'e giderek Rodin ile tanışması, 1911 yılında yaptığı Kuzey Afrika ve 1913'de gerçekleştirdiği İspanya

seyahatleri Rilke'nin edebî üretkenliğinde etkili olan bazı unsurlardır. Fakat buna rağmen onun yazınsal üretimini Necip Fazıl Kısakürek'te olduğu gibi kesin çizgilerle bölümlere ayırmak oldukça güç. Oysa Necip Fazıl Kısakürek'in edebî gelişimini, “*O ve Ben*” (1974) başlıklı otobiyografik yapıtında da belirtildiği gibi, çok net çizgilerle üç bölüme ayırmak mümkün. Bu bölümler şairin kendisine dini bir lider olarak kabul ettiği Abdülhakim Arvasi ile 1934 yılında tanışması esas alınarak gerçekleşmiştir. 1923-1933 yıllarını kapsayan birinci dönem Kısakürek'in Abdülhakim Arvasi ile tanışmadan önceki arayış sürecini kapsamaktadır. Bu dönem şairin metafizik ve mistik yoğunluktaki bohem hayatıdır. Bu dönemde yazdığı şiirler genel olarak ölüm, sebepsiz bir korku, yalnızlık, tabiat, şehir ve esrarengiz varlıklar konusunu işler. 1934-1943 yıllarını kapsayan süre şairin yazınsal hayatındaki ikinci dönemdir. Bu dönem şairin Abdülhakim Arvasi ile tanışmasıyla başlar ve onun ölümüyle sona erer. Bu dönemde Kısakürek'in kişisel yaşantısında ve sanatında köklü değişiklikler meydana gelmiştir. Bohem hayatı sona ermiş, dini ve mistik düşünce ağırlıklı olarak üretkenliğinde etkin olmuştur. Şair yoğun olarak ölüm gerçeğini aşmak ve sonsuzluğa ulaşma idealini işlemiştir. 1944 yılında Abdülhakim Arvasi'nin ölümüyle başlayan ve 1983'de Necip Fazıl Kısakürek'in kendi ölümüyle sona eren üçüncü dönemde şairin yapıtları soyut bir içeriğe bürünmüştür. Şair yaratılışın amacını sorgulayarak ölüm, insan ve ruhun terbiye edilmesi gibi konulara eğilim göstermiştir. Kısakürek bu dönemde mistisizm ile doğrudan ilgili olmayan satirik eserler de yazmıştır. Şair dönemin şıyasi ve toplumsal durumu karşısında takındığı aykırı ve memnuniyetsiz tutumunu alaylı bir şekilde dile getirmiştir. Oysa Rainer Maria Rilke'nin hicivci tutumunda hiçbir eseri yoktur. Rilke yapıtlarında toplumsal ve siyasi konulara dair eleştirilerini dile getirirse de Kısakürek'in tersine alaycı ve ironik

edebiyatın kalıcı olacağına inanmayan bir yapıya sahip olduğu için hicivci tutumu takınmayı tercih etmemiştir. Onun bu inancını “*Mich bangt auch ihr Sinn, ihr spiel mit dem Spott*” (Rilke Werke I, *Die Frühen Gedichte*, s. 194) mısrası çok iyi dile getiriyor.

Necip Fazıl Kısakürek’in hayatında Abdülhakim Arvasi ile tanıştıktan sonra meydana gelen köklü değişim, onu birinci dönemde yazdığı şiirleri tekrar gözden geçirmeye sevk etmiştir. Şair kendisinde meydana gelen yeni bir dünya görüşü çerçevesinde bir çok şiirinde değişiklikler yapmış ve bazılarını tamamen ret ederek yok saymıştır. Özellikle kadın ve aşk konulu şiirleri kitaplarından çıkarılmıştır. Fakat bu düzenlemenin sebebi sadece şiirlerin içeriği ile ilgili değildir. Kısakürek bazı şiirlerini şiir teorisine uymadığı veya eksik kaldığı düşüncesiyle katı bir özeleştiriyeye tabi tutmuştur. Buna benzer bir davranışı Rainer Maria Rilke’de de görmekteyiz. Rilke’nin 1894 yılında yayınlanmış olan ilk şiir kitabı “*Leben und Lieder*”, şair tarafından katı bir şekilde yargılanarak ret edilmiş, hatta kitapçılardan toplatılmıştır. Bu yapıt 1893’de tanıştığı ve 1895’e kadar sadık kaldığı ilk gençlik aşkı olan Valerie von David Rhoenfeld’e ithaf edilmiştir. Yapıt tamamen ona karşı duyduğu aşk çerçevesinde kaleme alınmıştır. Fakat bu ilişki Rilke’nin ruhsal ve sanatsal gelişimi için büyük bir önem taşımaz. İlk yılların acemice yazılmış şiirlerinden meydana gelen “*Leben und Lieder*”de yer alan şiirlerin bazıları düzenlenerek daha sonra çeşitli eserlerinde tekrar okuyucuya sunulmuştur. Rilke’yi bu davranışa iten sebebi Kısakürek’de olduğu gibi sanatsal niteliğe ulaşmak ve çıkış noktaları ne olursa olsun düşünce olarak belirli bir olgunluğa varmak olarak niteleyebiliriz.

Rainer Maria Rilke’nin nesnelere karşı duyduğu ilgi bir tutku haline dönüşerek ve bir eğitim süreci olarak belirtebileceğimiz Rodin’in yanında geçirdiği

dönemle birleşerek Alman edebiyatına yeni bir tür olan nesne şiirini kazandırmıştır. Rilke'nin nesnelere karşı duyduğu sempati daha "*Das Stunden-Buch*"(1905) döneminde belirgindir. Bu dönemde Rilke'nin nesnelere karşı duyduğu ilgi, Rusya seyahatlerinin etkisiyle onu Tanrı kardeşliğine yönlendirmiştir. 1902'de Paris'e giderek Rodin ile tanışması, beş yıl boyunca onu kendisine örnek alması ve hayranlıkla izlemesi sonucu şairin gözünde her şey nesnelleşmeye başlamıştır. 1907'de yayınlanan "*Neue Gedichte*" yapıtında yer alan şiirlerin büyük çoğunluğu nesne şiiri özelliği gösterir. Bu şiirler Rilke'nin Rodin'in yanında yoğrulmasıyla belirli bir olgunluğa erişmenin eseridir. Fakat Rodin'in etkisi büyük olmasına rağmen bu yapıtta yer alan şiirlerin tamamı özgün çalışmalardır. Bu dönemde egzistansiyalist felsefe ile ilgilenen Rilke, Rodin'den aldığı edimlerle bir heykeltıraş ve ressam hassasiyetiyle nesnelere incelemiştir. Amacı plastik değil, yazılı nesnelere yapmaktır.

Rilke'ye göre dünya sorgusuz sualsiz kabul edilmemelidir. Ona göre sanatçı sadece gerçeklerle uğraşmaz, aynı zamanda gerçekleri yaratır ve onlar için savaşır. Şair bu işlemi korkudan dolayı nesnelere üretmek olarak tarif ediyor. Bu korku dünyanın çöküşüyle bağlantılıdır ve nesnelere yüceltilmesi amaçlanmıştır. Çünkü ona göre nesne Tanrı ile insan arasında bir bağlantıdır ve güzelliğe karşı özlem içerisindedir. Dünyayı bir ressam ve bir şair gözüyle görmesi sanatçı ruhuna yepyeni bir anlayış kazandırmış ve bu anlayışla yazdığı şiirler Avrupa edebiyatını bambaşka bir yöne doğru sürüklemiştir.

Necip Fazıl Kısakürek'in nesnelere karşı duyduğu hassasiyet Rilke ile bir çok yönden paralellik gösteriyor. Öncelikle her iki şairin egzistansiyalist felsefeye yakından ilgilendiklerini belirtmekte fayda görüyorum. Bu felsefe her iki şairin nesnelere algılayışlarında bir çıkış noktası olabilir. Kısakürek daha 17 yaşında bir

öğrenci iken dünya, kainat, eşya, madde, şekil, cennet, cehennem, ebedi hayat ve ölüm gibi konularla öylesine meşgul olmuştur ki, bu psikolojik baskının çaresini uzun bir arayış sonunda Tanrıya sığınmakta bulmuştur. Şair devrin materyalist düşüncesine mistik ve estetik bir düşünceyle karşı koymuştur. 1924 yılında felsefe öğrenimi için gittiği Paris'te Bergson felsefesinin şöhretli yıllarını yaşaması Kısakürek'i de etkilemiştir. Ayrıca Paris'e gitmeden önce Türk aydınına Bergson ve Freud'u tanıtan Mustafa Şekip Tunç onun hocası olmuştur. Bu felsefenin temelinde insan sezgisi yer almaktadır. Tamamen soyut bir varlık olan sezgi, insanı dışarıdaki bir objenin içerisine sürükleyen düşünsel bir tutku olarak ele alınmıştır. Bu düşünceye göre sezgi bir objenin içerisine sürüklenerek insan şuuru ile eşya aynileşir. Sezgi şuurla eşya arasındaki farkı ortadan kaldırır. Kısakürek buna paralel olarak eşyaları dış görünüşlerine göre algılamayıp onlarla hayat arasında ilişki kurmuştur. Onun bu tür şiirlerinin en güzel örneği kuşkusuz 1927 yılında yazdığı ve Türk edebiyatında çığır açıcı nitelikteki "*Kaldırımlar*" şiiridir.

Görüldüğü gibi her iki şairin nesnelere ilgili düşüncelerinin olgunlaşması Paris'te geçirdiği dönemlere rastlıyor. Rilke 1902 yılında, Kısakürek ise 1924 yılında ilk defa bu şehir ile karşılaşmışlardır. Arada 22 yıl gibi oldukça uzun bir süre olmasına rağmen her iki şairin Paris hakkındaki izlenimleri benzerdir. Rilke'nin Paris hakkındaki düşünceleri bu şehrin yapıtlarında ölümün, korkunun ve yoksulluğun şehri olarak betimlenmesiyle ifade edilmiştir. Otobiyografik özellikteki "*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*" (1910) romanı bu durumu en iyi anlatan yapıtlarından birisidir. Bu roman Paris'in karamsar ve korkunç tablolarla betimlendiği; ölümün, insan kargaşasının ve sefilliğin konu edildiği cümlelerle

başlar. Paris'ten yazdığı ilk mektuplarındaki melankolik hava da bu durumun belirtisidir.

Necip Fazıl Kısakürek'in de Paris ile ilk karşılaşması bir hayal kırıklığı olarak özetlenebilir. Türkiye'deki temel ile Avrupa'daki çatıyı birleştirmek gibi bir idealle Paris'e giden şair, bu şehirde aradığını bulamamıştır. Paris'in eğlence hayatına kapılarak adım adım bohem hayatına sürüklenmiştir. Bu durum daha sonra "*O ve Ben*" (1974) başlıklı otobiyografik çalışmasında Rilke'nin Malte romanını andıran karamsar tablolarla ifade edilmiştir. Bu tablolarda Paris'in binaları canavarlara benzetilmiş, sanatın sara nöbetleri içerisinde yapıldığı ve şehrin eğlence hayatı nefsanî saadet cümbüşü olarak belirtilmiştir. Kısacası Paris hüsrân ve kabus şehri olarak tarif edilmiştir.

Fakat bu olumsuzluklara rağmen her iki şairin sanatsal gelişiminde Paris'in rolü büyüktür. Her iki şairin yazınsal üretiminde korku duygusu çok özgün bir şekilde yer almaya başlamıştır. Rilke bu dönemde üretmeye başladığı nesne şiirlerinin çıkış noktasını korku olarak belirtmiştir. Bir birikimin dışı vurması olan bu duygu aslında Rilke'nin çocukluk yıllarına dayanır. Çocukluk dönemi Rilke'nin sanatçılığını derinden etkilemiştir. Bu etkide annesinin ve yetiştiği çevrenin rolü büyüktür. Annesine olan duyguları sevgi ile nefret arasındadır. Çünkü annesi onun için yalnızlığını, dolayısıyla yazınsal verimliliğini tehdit eden bir figür durumundadır. Rilke'ye göre çocukluğun iki anlamı vardır: içtenlik (Innigkeit) ve korku (Angst). İçtenlik ona göre Tanrı vergisi bir hissetme yeteneğidir. Bu olgu çocuklarda doğal bir şekilde var olan soyut ve somutun birliğine dayanmaktadır. Korku ise içtenliğin öbür yüzüdür ve çocuğun korunmasızlığı ile bağlantılıdır.

Necip Fazıl Kısakürek'in de ilk dönemde yazdığı bir çok şiirinde olduğu gibi Paris'te kaleme aldığı "*Kaldırımlar*" şiirine hakim olan korku duygusu çocukluk yıllarına dayanır. Şairin metafizik bir temele dayanan korkusunda çocukluğunun geçtiği konağın ve çocuk yaşta bir saplantı halinde okuduğu polisiye ve korku hikayelerinin rolü büyüktür. Bu duygu anlaşılmayan ayak sesleri, periler, cinler, hayaletler, kabuslar, siyah kediler, cüceler, bir takım irreal varlıklar ile dile getirilmiş ve metafizik bir temele dayandırılmıştır. Çoğu şiirlerinde ise korkunun sebebi belirsizdir. Bundan dolayı egzistansiyalistlerin korkusunu hatırlatıyor. Egzistansiyalistlere göre insan yer yüzüne atılmış yalnız bir varlıktır. Bu korku bir uçurum kenarına duyulan korkuya benzer. İnsan düşmeyeceğini bilmesine rağmen büyük bir korku içerisinde. Rilke'nin korkudan dolayı nesnelere üretmek olarak tarif ettiği, nesne şiirlerinin oluşması için temel teşkil eden ruh halindeki korkunun sebebi de tam olarak belirgin değildir. Bu sebepten ve çocukluk yaşantılarının ruh hallerine etkisinden dolayı her iki şairin korku düşüncesi paralellik arz etmektedir.

Rilke ve Kısakürek'in şiirleri bilhassa mistik olma özellikleriyle tanınmışlardır. Her iki şair de mistik yoğunluktaki imgelerle Tanrı'ya ulaşma çabalarını ve ona bağlılıklarını dile getirmişlerdir. Rilke "*Ich lebe mein Leben in wachsenden Ringen*" (1897) şiirinde hayatı adeta su üzerinde oluşan ve gittikçe büyüyerek her şeyin üzerini kaplayan halkalar gibi yaşadığını ve binlerce yıldan beri Tanrıyı temsil eden kulenin etrafında dolandığını belirttiği imgelerle Tanrıya olan bağlılığını, sadakatini, özlemini ve ona ulaşma çabasını adeta Tanrı ile insan arasında bir bağ kurarcasına dile getirmiştir. "*Du Nachbar Gott, wenn ich dich manchesmal*" (1899) şiirinde ise Tanrı Rilke'ye özgü bir şekilde adeta bir komşu gibi anlatılmıştır. Bu şiirde karşımıza çıkan, Tanrıyı odasında yalnız olduğunu bildiği halde onun nefes



aldığını nadiren hisseden şairin bazı geceler onun kapısını çalarak rahatsız etmesi ve kendisiyle Tanrı arasında her ikisinin ağzından çıkabilecek bir seslenişle yıkılabilecek ince bir duvarın olduğu belirtildiği imgelerde, Rilke kendini ne kadar Tanrıya yakın hissettiğini anlatıyor. Bu şiirde olduğu gibi bir nesne şiiri olan “*Das Karussell*” (1906) şiirinde de Rilke’nin Tanrıya ulaşma çabası söz konusudur. Canlı ve rengarenk imgelerle ve bir çocuk masumiyetiyle bir atlı karıncanın anlatıldığı “*Das Karussell*” şiirinde karşımıza çıkan atlara binmiş aydınlık kızların bu hareketliliğin ortasından belirli olmayan bir yöne doğru bakmaları imgesi, Tanrıyı veya gerçekleri söyleyen ve Tanrının elçisi durumunda olan şairin aranişisi olarak yorumlanabilir.

Sosyal hayatın bir tabiat olayı gibi anlatıldığı “*DENN Sieh: Sie werden leben und sich mehren*” (1903) şiirinde insanların yoksulluğu Tanrı bağlamında dile getirilmiştir. Yoksulluğa mistik bir değerin yüklenildiği bu şiirde fakirlik tanrısal bir güç olarak maddiyat ile karşı karşıya getirilmiştir. Fakirlerin zaman kavramını aşarak orman zemininde yabani meyveler gibi çoğalmaları; üzerlerinde bir çatı olmadığı halde yağmurdan kaçmamaları ve bütün mevkilerin ve halkların elleri yorulduğunda fakirlerin dinlenmiş eller gibi yükselmeleri imgeleriyle şair yaşamın katılığı ve acımasızlığına direnen insanların Tanrı katında hak ettikleri değere sahip olduklarını anlatmıştır. Rilke’ye göre fakirlik içe doğru bir yöneliştir. Bundan dolayı mistik bir özellik olarak yorumlanabilir.

Necip Fazıl Kısakürek’in bohem hayatının devam ettiği yıllarda kaleme aldığı “*Serseri*” (1924) şiirinde ise Tanrıdan uzak yaşayan insanın hali karamsar bir imgeyle dile getirmiştir. O yıllarda Kısakürek için Tanrı ulaşılması imkansız fakat arzulanan bir düşünce idi. Bu şiirde karşımıza çıkan imgeyi evsiz, barksız, düzensiz,

belirli bir amacı olmadan, rasgele, ayrıca çevresi tarafından da sevilmeden, münzevi bir hayat süren insanın kendisini bu yaşantıdan kurtarmak için bütün çabaların sonuçsuz kalması ve yalnızlık duygularıyla anlamsız bir yaşam sürmesi olarak özetleyebiliriz. Rilke'nin "*DENN Sieh: Sie werden leben und sich mehren*" şiirinde anlatılan insanların hali ile Kısakürek'in "*Serseri*" şiirinde anlatılan insanın durumu yoksulluk, evsizlik ve sefillik bağlamında paraleldir. Fakat Rilke Tanrıya teslim olan insanın halini bütün zorluklara rağmen olumlu düşüncelerle anlatırken, Kısakürek Rilke'nin aksine Tanrıdan uzak yaşayan insanın halini anlatmaktadır. Bunu anlatmak için de karamsar ve ümitsiz bir tablo çizmiştir.

Kısakürek'in "*Serseri*" şiirinde Tanrıdan uzak yaşayan bir insanın hali karamsar bir imgeyle anlatılması, şair için bir başyapıt olan "*Çile*" (1939) şiirinde yerini Tanrıyı bulan insanın bilinçlenmesine bırakmıştır. Şairin kendi yaşantısıyla birebir örtüşen bu şiirdeki düşünce korku ve dehşet uyandıran grotesk imgelerle ifade edilmiştir. Çünkü şair düşünce boyutunda meydana gelen bu değişimin zorluğunu ve ıstırabını anlatmak için en uygun imgeleri bulma amacındadır. Bunun için kullandığı imgelerin bazıları şunlardır: Gaiplerden gelen bir sesin onun boşluğu ense kökünde gezdirmesini söylemesi; üzerindeki damın uçması, göğün devrilmesi, künde üstüne künde yemesi; yukarıdan üstüne bir avcının ok çekmesi; ateşten zehrini tattığı okun can elmasını kül etmesi; yokluk ile burun buruna gelmesi ve kafa tasını kusması; dünyanın bir bardak su gibi çalkalanması; ensesine bir demir balyozun vurulması; yaranın üstüne dökülen kezzap, beyin zarına yapışan sülük; toz kanatlı minicik kelebeğin kafdağını yüklenmesi ve bir zerrenin arşa gebe olması. Kısakürek bütün bu imgelerle Tanrıyı kabullenme bilincine ulaşmasıyla birlikte düşünce boyutunda meydana gelen psikolojik durumunu, düşünce buhranını somutlaştırmıştır. Tanrıya

ulaşma çabasının bir ifadesi olarak yorumlayabileceğimiz bu imgelere paralel olarak Rilke'nin "*Ich lebe mein Leben in wachsenden Ringen*" şiirinde binlerce yıldan beri Tanrıyı temsil eden kulenin etrafında dolanması ve Tanrıya kavuşturacak olan son halkayı tamamlama konusundaki ümitsizliğin dile getirildiği imgeler gösterilebilir. Rilke ve Kısakürek bu imgelerle Tanrıya ulaşmanın zorluğunu kendilerine özgün bir şekilde somutlaştırmışlardır. Her ikisi için de Tanrıya ulaşmak zor ve meşakkatli bir uğraştır. Fakat bu uğraşın sonsuz bir hayatla mükafatlandırılacağını çeşitli imgelerle dile getirmişlerdir. "*Çile*" şiirinde yer alan sonsuz bir hayatı müjdeleyen Tanrının gök yüzünde oturması; çil horozun yepyeni bir dünya hediye etmesi; bir kütüğün yandıkça olgunlaşması ve sihirbazın şairin önüne mavi bir ışık tutması imgeleri, amaçlanan sonsuzluğun habercileri olarak yorumlanabilir. Buna paralel olarak Rilke "*Du Nachbar Gott, wenn ich dich manchesmal*" şiirinde anlattığı Tanrının adeta bir komşu gibi kendisine yakın olması ve "*DENN Sieh: Sie werden leben und sich mehren*" şiirindeki fakirlerin orman zemininde yabani meyveler gibi çoğalmaları imgeleriyle mistik bağlamdaki sonsuzluğa işaret etmiştir.

Rilke ve Kısakürek'te gördüğümüz sonsuz bir hayata olan özlem aslında onların bir arayış içerisinde olduklarının belirtisidir. Söz konusu olan bu mistik arayış Kısakürek'in "*Sonsuzluk kervanı*" (1953) şiirinde doruğa ulaşır. Bu şiirin ana teması kendi benini terbiye etmeye çalışan insanın Tanrıya ulaşma çabası ve bu uğurda verdiği mücadele olarak belirtilebilir. Şair bu düşüncesini anlatmak için ufkun önlerinde bir bayrak kulesi gibi duran nurdan heykellerin oluşturduğu sonsuzluk kervanının peşine takılan üç ayaklı topal bir köpek imgesini kullanmıştır. Bu imgede kendisini topal bir köpekle özdeşleştiren şair çaresizliğini, aynı zamanda da kararlılığını dile getirmektedir. Kısakürek'de gördüğümüz bu çaresizlik ve

kararlılık Rilke'nin şiirlerinde de vardır. Örneğin "*Ich lebe mein Leben in wachsenden Ringen*" şiirinde bahsedilen Tanrıya ulaştıracak olan son halkayı tamamlayamama konusundaki çaresizlik ve buna rağmen şairin deneme girişiminde bulunacağını belirtmesi, "*Sonsuzluk Kervanı*" şiiriyle düşünce olarak uyuşmaktadır. Her iki şiirde de Tanrıya, dolayısıyla sonsuz bir hayata ulaşmak için verilen mücadele ve kararlılık anlatılmaktadır.

Rilke'nin kendine özgü Tanrı anlayışı evrensel bir düşünceye dayanmaktadır. Nihilizmin etkisiyle Tanrı inancının toplumda zayıflaması üzerine sanatsal yeteneğini kullanarak bu korkusunu gidermeye çalışmıştır. Rilke Tanrıya ulaşma çabasını Kısakürek'te olduğu gibi sanatsal uğraşla eşdeğer tutmuştur. Rilke, Nietzsche ve Schopenhauer'in etkisiyle insanların çaresizlik ve güvensizlik içerisinde yaşadığı bir dönemde mistik bağlamda yaşamaya dair bağlılıktan söz etmiştir. "*Ich kann nicht glauben, daß der kleine Tod*" (1899) şiirinde insanların dünyalarını karartan ölüm korkusu Rilke'ye özgü bir şekilde aşılmaya çalışılmıştır. Bu şiirde konu edilen ölüm adeta komik bir oyun gibidir. Şairin hâlâ inşa etmekle meşgul olduğunu belirterek ölümün kendisini tehdit eden bir unsur olmadığını ifade ediyor. Tanrı Rilke'nin bir çok şiirinde inşasına çalışılan bir katedral gibidir, kendi varlığını sürdürebilmesi için insanlara muhtaçtır. Bu imgeyle ve yine aynı şiirde yer alan ölümün üzerinden şaşkın bir şekilde düştüğü dünya imgesiyle şair Tanrıya yakınlaşma arzusunu dile getiriyor. Fakat bu şiirde insanın Tanrıya ölümle değil, yaşayarak yakınlaşması söz konusudur.

Rilke'nin evrensel Tanrı anlayışı özellikle "*Herbst*" (1902) şiirinde belirgindir. Kurumuş yaprakların göklerin uzak bahçelerine isteksiz bir şekilde düşmeleri; yapraklar gibi bütün insanların da düşmesi ve bu düşüşü sonsuz bir şefkatle tutan birisinin var olması imgeleri ölüm korkusunu hafifleten bir içeriğe

sahiptir. Bu şiirde konu edilen Tanrı insanlar arasında ayırım yapmadan hepsini sonsuz bir şefkatle kucaklar. Ölüm adeta tanrıya ulaştıran bir araç gibidir.

Rilke'nin bu tür şiirler yazmasının sebebini ölüm düşüncesinin insanlarda sürekli etkin olmasına bağlayabiliriz. “*Schlussstück*” (1900-1901) başlıklı şiirde karşımıza çıkan şu imge insanların her an ölüm korkusu içerisinde yaşadıklarını anlatıyor: Ölümün insanların hayatın ortasında olduklarını düşündükleri zaman bile onların içinde ağlamaya cesaret etmesi. “*Herbst*” şiiriyle bağlantılı olarak düşündüğümüzde, bu şiirde anlatılan insan ıstırapı aslında yersizdir. Rilke “*Schlussstück*” şiirinde insanların ölüm ve yaşam olgularını dengelemeleri gerektiğini, aksi halde hayatın onlar için büyük bir eziyet olacağı mesajını verdiğini düşünebiliriz. Rilke için bir baş yapıt niteliğinde olan “*Duineser Elegien*”de yer alan “*IV. Elegie*” (1915) çok özgün imgelerle insanların zihinlerindeki bu karmaşaya işaret ediyor. İnsanların göçmen kuşlar gibi birlik ve beraberlik içerisinde olmamaları; dağınık bir vaziyette yaşayan insanların rüzgarlara kapılarak bölüşülmesi mümkün olmayan bir göle düşmeleri; herkesin korkarak kendi yürek sahnesin önünde oturması ve sahneye çıkan sahte dansçının aslında sıradan bir vatandaştan farksız olduğunu belirttiği bu imgeler, insanların ruh hallerindeki yaşam-ölüm kargaşasını ifade etmektedir. Yine aynı şiirde yer alan şu imgeler insanlardaki bu kargaşaya çözüm sunuyor: Doğa ile barışık yaşayan göçmen kuşlar; güçlü bir şekilde dolaşan ve hiçbir zayıflık tanımayan aslan; şairin bir kukla tiyatrosunun önünde oturarak çirkin kuklaları seyretmeyi yarı dolu maskeleri seyretmeye tercih etmesi ve eline mesafenin ölçüsü verilerek yıldızların arasına yerleştirilen çocuk. Bütün bu imgeler yaşam-ölüm kargaşasından kaynaklanan düşünce boyutundaki hayatın parçalanmasıyla ilgili ikilemine çözüm sunmaktadır. “*IV. Elegie*”de aşk,

çocukluk ve tabiat konularına da yer verilmiş olmasına rağmen ağırlıklı olarak ölüm teması üzerinde durulmuştur. Rilke bu şiirde insanların her şeyi zıtlıklarla karşılaştırmasını eleştiriyor. Çünkü ona göre ölüm yaşamın karşıtı değil, insan varlığını tamamlayan birbirinden ayrılmaz iki unsurdur.

“*Die Sonette an Orpheus*” yapıtında yer alan “*XIII. Sonette*” (1922) de Rilke’nin ölüm düşüncesi doruğa çıkmıştır. Rilke bu yapıtta kendi dünya görüşü bağlamında hayatın prensibini bir öğreti niteliğinde dile getirmiştir. Bu öğretiye göre insan kendi varlığının derinliğini kendi beniyile ve hissetme çabasıyla bulmalıdır. Bunun için dışarıdan müdahale eden geleneksel, dini ve toplumsal değerlere bağlı kalmamalıdır. Bu şiirde karşımıza çıkan imgeler patetik bir üslupla kaleme alınmıştır ve ölüm adeta yüceltilmiştir: Geçmekte olan kış mevsimi gibi her ayrılıktan önde olmak; sona ermekte olan kış mevsimi gibi Eurydike’nin öldüğünü kabullenmek ve büyük bir sevinçle tabiatın tarif edilmez sonsuzluktaki rezervinin kullanılmış bölümüne olduğu gibi boğuk ve sessiz bölümüne de dahil olarak sayıyı imha etmek. Bu imgeler yaşam ve ölüm arasındaki sınırı kaldırarak her iki alanın bütünlüğünü kabul etmek ve böylece sonsuzluğa ulaşma düşüncesini aktarmaktadır. Bu öğretinin temelinde ölüm korkusunun aşılmasının yer aldığını düşünebiliriz.

Necip Fazıl Kısakürek’in “*Yolculuk*” (1936) şiirinde söz konusu olan manevi bir aleme yapılan yolculuktur. “*XIII. Sonette*”de olduğu gibi ölümü aşarak sonsuzluğa ulaşmak anlatılmıştır. Güneşin sonuna gitmesi; rüyasında gördüğü yeri araması; yabancı, dilsiz ve adsız dostlarının onu çağırması ve her akşam güneşten eşyaya düşen çubuğun yukarı katta yangın varmışçasına arkasından gelmesini söylemesi imgeleri, bu şiirde söz konusu olan ve ölümle özdeşleştirebileceğimiz yolculuk kavramının soyutluğunu ve şairin aceleciliğini belirtiyor. Kısakürek’in

acele etmesinin sebebi Rilke'nin "*Herbst*", "*IV. Elegie*" ve "*XIII. Sonette*" şiirlerinde olduğu gibi manevi bir aleme duyulan özlemden kaynaklanmaktadır. Özlem Rilke ve Kısakürek'in Tanrı kavramı için bir anahtar kelime niteliğindedir.

Kısakürek'in manevi bir aleme duyduğu özlem ölüm bağlamında "*Orada*" (1972) şiirinde de dile getirilmiştir. Şair bu şiirde manevi bir alemi yücelterek maddi dünyanın değersizliğinden bahsediyor. Güneşin mızrak boyu ufka yaklaşması ve camlardaki renklerin veda cümbüşü imgeleri, ölümün yaklaştığını ve insanın dünya ile vedalaşmasını anlatıyor. Fakat ölüm "*XIII. Sonette*"de olduğu gibi kutlu bir şey gibi anlatılarak yüceltilmiştir. Maddi dünyanın değersizliği ve aldaticılığı ise dünyanın zehirli bal ve yalancı peteğe benzetilmesiyle ifade edilmiştir. Kısakürek bu şiirinde, daha başka bir çok şiirinde olduğu gibi, yaşam ile ölümü kıyaslayarak yaşamın değersizliğini anlatıyor. Kısakürek'in "*Aydınlık*" (1923) şiirinde karşımıza çıkan imgelerde de maddi dünyanın mutluluk vermediğini anlatmaktadır. Özellikle yıldızın sönüp güneşin doğmasıyla birlikte meydana gelen aydınlığın içine tıkanıp kalması ve kendisini boğmak üzere olduğunu belirttiği imge, şairin maddi dünyadan duyduğu rahatsızlığı anlatıyor. Hicivci tutumu sergilediği "*Görem*" (1964), "*Olur*" (1964) ve "*Halimiz*" (1974) şiirleri de toplum ve dünyanın eleştirisine yöneliktir.

Bu açıklamalardan anlaşıldığı gibi Kısakürek Rilke'nin tam tersine yaşam ve ölüm arasına kesin bir sınır çizerek bu iki olguyu birbirinden ayrı tutuyor. Rilke ise "*XIII. Sonette*", "*IV. Elegie*" ve "*Du, Nachbar Gott, wenn ich dich manchesmal*" şiirlerinde olduğu gibi daha başka bir çok yapıtında da yaşam ve ölüm arasındaki sınırı kaldırarak bu iki olgunun bütünlüğünden bahsetmiştir. Rilke Kısakürek gibi manevi bir alemi yücelterek maddi dünyayı değersiz kılmaz. Ona göre her ikisine de hak ettiği değer verilmelidir. Fakat bu farklılığa rağmen her iki şair de ortak bir



noktada buluşuyor: Her ikisi de ölüm korkusundan kaynaklanan pesimist duyguları aşmak için uğraşmışlardır.

Rilke ölüm ve sonsuzluk temasını nesne şiirlerinde de ele almıştır. Bu şiirler ne kadar somut varlıkları betimliyor gibi görünseler de, dikkatli analiz edildiklerinde aslında nesnelere çok daha derin ve soyut bir anlamın yüklenildiği dikkat çeker. Örneğin “*Blaue Hortensie*” (1906) şiiri ilk okunulduğunda mavi rengi solmuş bir ortancanın anlatıldığı izlenimini uyandırıyor. Fakat bu şiirdeki imgelerin analizi sonucu ölüm ve sonsuzluk konusu ön plana çıkar. Mavi ve yeşil rengi solmuş, yaprakları kurumuş bir ortancanın betimlendiği bu şiirin son kıtasında karşımıza çıkan salkımlardan birinde birdenbire bir mavinin kendini yenilemesi ve dokunaklı mavinin yeşile sevinmesi imgesi, ölümün bir son olmadığı ve gerçek sonsuzluğun ancak ölümden sonra başladığı şeklinde yorumlanabilir. Rilke’ye dünya çapında ün kazandıran “*Der Panther*” (1903) şiiri de aynı özelliktedir. “*Der Panther*” şiirinde “*Blaue Hortensie*” şiirinde olduğu gibi somut gerçeklik içe doğru yönelerek şairin kendi beniyile özdeşleşmiştir. Rilke nesne şiirlerinde objelerin gerçek fonksiyonlarını değişikliğe uğratarak bir imgeye dönüştürür ve böylece nesnelere farklı bir anlam kazandırır. “*Der Panther*” şiirinde yoğun bir şekilde karşımıza çıkan imgesel anlatımı şöyle aktarılabiliriz: Kafese kapatılan bir panterin önünden demir parmaklıkların geçmesiyle yorulan bakışlarının artık hiçbir şeyi kavrayamaması ve sanki binlerce demir çubuk varmışçasına onların arkasındaki dünyanın yok olması; ahenkli yürüyüşünün güçlü adımları mümkün olduğu kadar küçük bir daire etrafında adeta dans eder gibi dönmesi ve bu güçlü danssal hareketin ortasında uyuşmuş bir arzunun yer alması; panterin göz kapaklarını bazen sessizce açarak içeriye bir görüntünün girmesi, bu görüntünün gergin fakat sakin vücudunda ilerleyerek kalbine kadar

ulaşması ve orada varlığının sona ermesi. Bütün bu imgeler aracılığı ile şair kendisini kafesteki bir panterle özdeşleştirerek psikik durumunu anlatıyor. Şiire bu perspektiften bakıldığında panter objesi arka plana itilerek özgürlük düşüncesi öne çıkmaktadır. Rilke'nin bir çok yazısında onun üretkenliğinin temelinde dış dünya baskısından izole olmasının yattığını anlayabiliriz. Rilke'nin dış baskılara maruz kalmaktan hayatı boyunca kaçındığını onun biyografisinden de anlamak mümkün. Panter de dış dünyanın baskısı altında ezilen çaresiz ve ümitsiz bir varlıktır.

Necip Fazıl Kısakürek'in de nesnelere kendi benliğiyle özdeşleştiğini ve onlara soyut bir anlam yüklediğini özellikle "*Kaldırımlar*" (1928) şiirinde görüyoruz. "*Kaldırımlar*" şiiri, farklı tarihlerde yazılmış olsalar da "*Der Panther*" ve "*Blaue Hortensie*" şiirleri gibi Paris'te kaleme alınmıştır. Kısakürek bu şiirde büyük şehirde tek başına yaşayan insanın ruh halini kaldırımlarla özdeşleştirerek Türk edebiyatında bir ilki gerçekleştirmiştir. Bu şiirde nesnelere farklı bir anlam yüklenildiğini şu imgelerde görmek mümkün: Işıkları sönmüş evlerin ama devler gibi şairi takip etmeleri; şairin yumuşak bir kucakta can vermek istememesi ve kaldırımların emzirdiği çocuk olduğunu belirtmesi; soğuk karanlıkları ıslak bir yorgan gibi örtünmek ve buz gibi taşlara boydan boya uzanarak orada can vermek. Bütün bu imgeler büyük bir şehrin kaldırımlarına ve evlerine farklı bir anlam kazandırıyor. Kaldırımlar onun için bir yoldaş, bir anne veya bir kurtarıcıdan farksız hale gelmiştir. Ayrıca gecenin karanlığında tek başına bir sokakta arkasına bakmadan yürüyen şairin yolunun karanlığın içinde kaybolması, sanki onu orada bir hayalin bekleme imgesiyle başlayan şiire metafizik bir özellik kazandırmıştır. Şair bu imgelerle dış alemi soyutlaştırarak kendi ruh hali için uygun bir ortam yaratmıştır. Dünyayı

karanlık görmesinin sebebi kendi iç varlığından kaynaklanıyor. “*Kaldırımlar*”da şairin acıları, ıstırapları, bunalımları ve iç dünyasındaki çatışması yansıyor.

Görüldüğü gibi “*Kaldırımlar*” şiirinde ve Rilke’nin “*Der Panther*” ve “*Blaue Hortensie*” şiirlerinde somut bir objeden yola çıkılarak soyut ve metafizik duygular ifade edilmiştir. Her iki şair de bir objeyle kendi benini özdeşleştirerek nesnelere çok farklı anlamlar yüklemişlerdir.

Rainer Maria Rilke objelere farklı anlamlar yükleyerek “*Die Gazelle*” (1907) şiirinde olduğu gibi nesnelere aşk duygusunu ifade etmek için bir araç olarak da kullanmıştır. “*Die Gazelle*” şiirinde söz konusu olan obje bir ceylandır. Ceylanın kulakları müziğe ve boynuzları yapraklara benzetilerek etrafına ışık saçan bambaşka bir varlığa dönüşmüştür. Onun bakışları sanki tabloları dışarıya bakan kadınların bakışları gibi olduğu belirtilmiş ve ceylana ait olan her şey kelimeleri yumuşak gül yaprakları gibi olan aşk şarkılarıyla kıyaslanmıştır. Rilke ceylanı betimlerken çok özgün imgeler kullanmıştır: Ceylanın sıçrayışı adeta bir tüfeğin ateşlenmesi gibidir ve vücudunu dinlemede tuttuğu müddetçe ateşlemez; ayrıca ceylanın etrafını dinlemesi adeta yüzlerini orman gölüne dönen insanların yıkanmalarını bölmesi gibidir. Ceylanın Rilke’de çağrıştırdığı imgeler artık söz konusu olan objeden uzaklaşarak bambaşka bir hal almıştır. Ceylan bir hayal ürününe dönüşerek aşk duygularını çağrıştırmaktadır. Rilke’nin amacı gözlemlediği bir şeyi betimlemekten çok onu kendi sanatı içerisinde özgünleştirmektir. Ceylanın kelimelerle ifade edilemez bir varlık olarak belirtilmesi aslında aşkın tarif edilemez oluşudur. Aşk ceylanla eşdeğer tutulmuştur.

1897 yılında Lou andreas Salomé’ye olan aşkını ifade etmek için kaleme aldığı ve ancak 1901 yılında yayınladığı “*LÖSCH mir die Augen aus: ich kann dich*

*sehen*” şiiri kuşkusuz Rilke’nin en güçlü aşk şiirlerinden birisidir. Bu şiirdeki imgelerle şair aşk duygularını patetik bir üslupla ifade etmiştir ve Rilke’nin diğer aşk şiirlerine kıyasla çok daha etkili bir ifade gücüne sahiptir. Bu imgeleri sırasıyla şöyle ifade edebiliriz: Gözlerinin sevgilisi tarafından söndürülmesine rağmen onu görebilmesi; adeta bir kapının çarpılması gibi kulaklarının kapatılmasına rağmen onu duyabilmesi; ayakları olmadığı halde ona gidebilmesi; ağzı olmadığı halde onun üzerine yemin edebilmesi; kolları kırılrsa bile onu aynı elleriyle tutabileceği gibi yüreğiyle tutabilmesi; yüreği kapatıldığında beyninin atması ve beyninin yanması üzerine onu kanında taşıyabilmesi. Bu imgelerde adım adım dışarıdan içeriye doğru bir yönelme söz konusudur. Rilke maddiyatı aşarak sevgilisini ruhuyla görebileceğini, duyabileceğini, tutabileceğini, ona gidebileceğini ve yemin edebileceğini anlatıyor. Tamamen imgeler aracılığıyla somutlaştırılmış duyguların aktarılması olan bu ifadelerin etkili olmasının bir başka sebebi kullanılmış olan simgelerin çok anlamlılığından kaynaklanıyor. Kalp hayatın olduğu gibi duygusallığın da simgesidir, beyin düşüncenin olduğu gibi ruhun da simgesidir ve kan hayat veren bir sıvı olması sebebiyle yaşamın olduğu gibi yaralanmanın da simgesidir. Şiirde yer alan imgeleri genel olarak göz önünde bulundurduğumuzda şairin yaralanması ve acı çekmesi söz konusudur. Buna sebep olarak da sevgili gösterilmiştir. Fakat sevgili maddi olarak ona ne kadar zarar verse de, şair soyut anlamda hep üstün gelmektedir. Rilke bu şiirde aşk, ölüm ve hayat üçgeni arasında dolaşarak sevgiliye duyduğu aşkını yüceltiyor.

“*Ich möchte draußen dir begegnen*” (1896) şiirinde de ölüm ve aşk arasında bağlantı kurulmuştur. Fakat Rilke “*LÖSCH mir die Augen aus: ich kann dich sehen*”şiirinde söz konusu olan yaşam, ölüm ve aşk üçgenine Tanrıyı da ekleyerek

aşka tanrısal bir değer yüklemiştir. Bir ilkbahar tablosuyla başlayan bu şiirde şair sevgiliyle nerede karşılaşmak istediğini anlatıyor. Rilke bu tabloyla asıl anlatmak istediği konu için zemin hazırlamıştır. Asıl anlatmak istediği konu şiirin son kıtasındaki şu imgede karşımıza çıkıyor: Beyaz yaseminin kollarını dar ve uzun dört yol kavşağına kadar uzattığında ve ezeli ıstırap düşüncesini azaltarak İsa'nın alnını örttüğünde sevgilisine orada rastlamak istiyor. Rilke burada doğa ile ölüm arasında bağlantı kurmuştur ve şaire göre doğa Tanrı ile insan arasında bir köprüdür. Rilke böyle bir ortamda sevgiliyle karşılaşmak istediğini belirterek aşkını ölüm ve sonsuzluk bağlamında dile getirmiştir.

Necip Fazıl Kısakürek'in "*Dönemeç*" (1940) şiirinde de sevgiliyle tesadüfen karşılaşılması anlatılıyor. Her iki şiirde de sevgiliyle bir ilkbahar günü, bir yol kavşağında karşılaşılması söz konusudur. Kısakürek'in bunun için kullandığı imgeler şunlardır: Ilık bir havada ve kalabalık bir caddede şairin önünden bir dönemece sapıveren bir kadının endamını görmesi ve çarpılıp sendelemesi; bayat bir mevsimde ve hayatın esnediği bir zamanda, dönemeçten birkaç adamla çıkan tabutu gören şairin tabutun ahenginden, endamından ve inceliğinden cesedin aşık olduğu kadına ait olduğunu anlaması ve bir köşede ağlaması. Kısakürek bu şiirinde Rilke'nin "*Ich möchte draußen dir begegnen*" şiirinde olduğu gibi yol kavşağı simgesini insan hayatındaki bir dönüm noktası olan ölüm için kullanmıştır. Ayrıca Rilke'nin bu şiirinde ve "*LÖSCH mir die Augen aus: ich kann dich sehen*" şiirinde olduğu gibi Kısakürek'de aşk konusunu ölüm bağlamında mısralarına aktarmışlardır.

Kısakürek "*Bekleyen*" (1930) şiirinde de aşk ve ölüm temasını işlemiştir. Bu şiirde sevgili imdadına kimsenin koşamayacağı bir ceylana ve ben anlatıcı durumunda olan şair ise sadece ikisinin var olduğu bir dünyada onun peşine düşen

bir canavara benzetilmiştir. “*Bekleyen*” şiirinde şairin sevgiliye duyduğu duygular bir saplantı halindedir ve ölüm bile bu aşk için engel görülmemiştir. Şairin sevgilisinin mezarı başında bir mezar taşı gibi kendi ölümünü beklemesi, onun bu güçlü duygularına imgesel bir özellik kazandırıyor. Kısakürek’in bu şiirinde Rilke’nin “*IV. Elegie*” şiirinde olduğu gibi sevgiliye olan sonsuz ulaşma çabası söz konusudur. Rilke’nin “*LÖSCH mir die Augen aus: ich kann dich sehen*” şiirinde söz konusu olan tutkuyu aynı yoğunlukta Kısakürek’in bu şiirinde de görmek mümkün. Ayrıca Rilke’nin “*Die Gazelle*” şiirinde olduğu gibi ve doğu edebiyatında sıkça sevgili için kullanılan bir simge olan ceylan ile sevgili özdeşleştirilmiştir.

Görüldüğü gibi Rilke ve Kısakürek arasındaki paralellik biyografik ve içerik olmak üzere iki temele dayanıyor. Biyografik olarak bakıldığında her iki şairin çocukluk yaşantıları korku duygularının özgün bir şekilde yapıtlarına yansımaya sebep olduğunu görmekteyiz. Ayrıca her iki şairin Paris’te geçirdikleri dönemler yazınsal üretkenliklerinde küçümsenmeyecek bir etki meydana getirmiştir. Bu etki özellikle Rilke ve Kısakürek’in nesnelere karşı geliştirdikleri özgün bakış açılarında belirgindir. Her iki şair de Paris edinimleri sonucunda nesnelere ile kendi benliklerini özdeşleştirerek yapıtlarına aktarmışlardır. Her ikisi de nesnelere gerçek fonksiyonlarını değişikliğe uğratarak onlara farklı anlamlar yüklemişlerdir. Rilke ve Kısakürek somut bir objeden yola çıkarak metafizik bir boyuta doğru yönelmişlerdir.

Analizlerini yaptığım şiirlerden çıkarabileceğimiz sonuç, kuşkusuz Rilke ve Kısakürek’te mistisizmin en etkin unsur olduğudur. Her iki şair de Tanrıya ulaşmayı sanatsal uğraşla eşdeğer tutarak sonsuz bir hayata olan özlemlerini dile getirmişlerdir. Özlem kelimesi Tanrı bağlamında ele alındığında Rilke ve Kısakürek için bir anahtar kelime niteliğindedir. Fakat Rilke’nin Tanrı anlayışı Kısakürek’e

göre çok daha evrensel bir düşünceye dayanıyor. Tamamen İslam dininin prensiplerine sadık kalan Kısakürek'in aksine Rilke'nin Tanrı anlayışı hiçbir din ve hiçbir insan arasında ayırım yapmaz. Buna paralel olarak Rilke maddi dünyayı değersiz kılarak manevi bir aleme yüceltmez. Ona göre her iki aleme de hak ettikleri değer verilmelidir. Oysa Kısakürek için maddi dünyanın hiçbir değeri yoktur ve hayattaki bütün çabalar ahiret hayatına yönelik olmalıdır.

Rilke ve Kısakürek'in şiirlerinde ölüm teması sonsuzluk ve kavuşma bağlamında ele alınmıştır. Her ikisi için de ölüm insanı Tanrıya kavuşturan bir araç durumundadır. Bu yüzden Kısakürek maddi dünyayı eleştirip soyut bir aleme yücelterek yaşam ve ölüm arasına kesin bir sınır çizmiştir. Fakat Rilke'ye göre Tanrıya ulaştıran tek vasıta ölüm değildir. Ona göre insan yaşayarak da Tanrıya ulaşabilir. Ayrıca yaşam ve ölüm ona göre paradoks unsurlar değil, insan varlığını tamama erdiren ayrılmaz iki bütündür. Bu farklılıklara rağmen her iki şair ortak bir noktada buluşuyorlar: Her ikisi de ölümü sonsuzluk bağlamında yücelterek ölüm korkusunun aşılması için uğraşmışlardır. Ayrıca Rilke ve Kısakürek ölüm konusunu aşk bağlamında da ele almışlardır. Bu tür şiirlerde ölüm sevgiliye olan sonsuz bağlılığın ve ulaşma çabasının bir ifadesi olarak kullanılmıştır.

Yaşadığı devir bakımından Rilke'nin Kısakürek'i tanınması veya eserlerinden etkilenmesi olanaksızdır. Ama hiçbir kaynakta bunu gösteren bir şey olmamasına ve Kısakürek Rilke'nin adını hiçbir çalışmasında anmamasına rağmen, ünlü şairimizin bu büyük Alman şairini tanıdığını ve onun şiir anlayışından dolayı da olsa etkilenmiş olabileceği düşünülebilir.



## 6. SONUÇ

Tezimin adından da anlaşılacağı gibi, bu çalışmada Rainer Maria Rilke (1875-1926) ve Necip Fazıl Kısakürek (1904-1983)'in şiirlerindeki imgeler üzerinde durulmuştur. Rilke ve Kısakürek'in çok sayıdaki şiirlerini göz önünde bulundurduğumuzda, bütün şiirlerin ele alınması mümkün ve gerekli olmadığından dolayı imge konusuna en uygun şiirler arasında seçim yapılmıştır. Bu seçim sonucu her iki şairin karşılaştırılabilir nitelikteki bazı şiirleri tespit edilmiştir.

Bir şairin yapıtları kuşkusuz onun yaşantısıyla yakın ilişki içerisindedir. Bundan dolayı, şiirlerin analizlerine ışık tutması için Rilke ve Kısakürek'in biyografilerine yazın uğraşlarıyla bağlantılı olarak detaylı bir şekilde yer verilmiştir. Bu inceleme sonucu Rilke ve Kısakürek'in sadece eserleriyle değil, biyografik olarak da karşılaştırılabilir nitelikte olduklarını tespit ettim. Bu tespitler "*Şairlerin Karşılaştırılması*" bölümünde daha detaylı bir şekilde ele alınmıştır.

Rilke ve Kısakürek'den seçtiğim şiirleri imgesel bağlamda analiz etmeye geçmeden önce, imge hakkında bazı teorik bilgiler vermeyi gerekli gördüm. Çünkü bu konuda yapılmış olan tanım ve açıklamaların çeşitliliği oldukça şaşırtıcı. Bundan dolayı "*İmge Hakkında Teorik Bilgiler*" bölümünde bu çeşitliliğin oluşturduğu kargaşayı bir düzene sokmak amaçlanmıştır. Bu aşamada özellikle geleneksel ve postmodern kuramlardaki tanımlamalar arasındaki farka değindim ve Rilke ile Kısakürek'in imge kullanımlarının geleneksel imge kuramına dahil edilebilecekleri sonucuna vardım.

Bu çalışmada tek bir inceleme yöntemine bağlı kalınmayarak birden fazla inceleme metodu kullanılmıştır. Bu metotlar metne bağlı inceleme yöntemi

(Werkimmanent), metin dışı inceleme yöntemi (werktranszendental) ve karşılaştırmalı yöntem (Comparatistik) dir.

Şiirlerdeki imgeleri tespit etmek için metne bağlı inceleme yöntemi, şiirlerin analizi için metin dışı inceleme yöntemi kullanılmıştır. Tezin “*Şiir Analizleri*” bölümünde yoğun olarak metin içi ve metin dışı yöntemler kullanılarak, Rilke ve Kısakürek’in şiirleri ayrı başlıklar altında analiz edilmiştir. “*Şairlerin Karşılaştırması*” bölümünde ise her iki şairin imge kullanımları, imgelerindeki içerik; benzerlik ve farklılıklar doğrultusunda karşılaştırma yönteminin prensiplerine bağlı kalınarak incelenmiştir. Ayrıca benzerlik ve farklılıkların muhtemel sebepleri üzerinde durulmuştur.

Rilke ve Kısakürek arasındaki paralellik ve farklılıklar biyografik ve içerik olmak üzere iki temele dayanıyor. Biyografilerine bakıldığında, her iki şairin çocukluk yaşantılarının korku duygusunun özgün bir şekilde yapıtlarında yansıdığını görürüz. Ayrıca her ikisinin de Paris edinimleri ve bu şehir ile ilk karşılaşmalarındaki izlenimleri paraleldir. Rilke ve Kısakürek’in nesnelere karşı geliştirdikleri özgün bakış açılarında Paris yaşantılarının etkisi büyük olmuştur.

Fakat bu paralelliklere rağmen Rilke ve Kısakürek’in biyografilerinde önemli farklılıklar da var: Rilke’nin biyografisini edebi gelişimi ve düşünce boyutundaki değişiklikler bağlamında Kısakürek’te olduğu gibi kesin çizgilerle bölümlere ayırmak oldukça zor. Gerçi yapmış olduğu seyahatler sayesinde değişik kültürlerle sanatını beslemesi ve bazı sanatçılarla olan tanışıklığı onun edebi üretkenliğini etkilemiştir, fakat bu etkileşim Kısakürek’te olduğu gibi kesin çizgilerle dönemlere ayrılmamıştır. Necip Fazıl Kısakürek ise edebi gelişimini, Abdülhakim arvasi ile

tanışmasını baz alarak bizzat kendisi “*O ve Ben*” başlıklı otobiyografik çalışmasında 1. (1923-1933), 2. (1834-1943) ve 3. (1944-1983) olmak üzere üç döneme ayırmıştır.

Necip Fazıl Kısakürek’in hayatında Abdülhakim Arvasi ile tanıştıktan sonra meydana gelen köklü değişim onu daha önce yazdığı şiirleri tekrar gözden geçirmesine zorlamıştır. Bunun sonucunda bazı şiirlerini ret ederek yok saymıştır. Bunun sebebi hem düşünce ve dünya görüşünde meydana gelen değişim, hem de şiir teorisine uymadıklarından kaynaklanmaktadır. Buna benzer bir davranışı Rainer Maria Rilke’de de görmekteyiz. Rilke 1894 yılında yayınlattığı “*Leben und Lieder*” eserini katı bir şekilde yargılayarak ret etmiş, hatta kitapçılarda toplatmıştır. Rilke’yi bu davranışa iten sebebi Kısakürek’te olduğu gibi sanatsal niteliğe ulaşmak ve çıkış noktaları ne olursa olsun düşünce olarak belli bir olgunluğa varmak olarak niteleyebiliriz.

Rainer Maria Rilke’nin nesnelere karşı duyduğu ilgi bir tutku haline dönüşerek Alman edebiyatına yeni bir tür olan nesne şiirini kazandırmıştır. Paris’te, Rodin’in yanında geçirdiği eğitim süreci sonunda onun gözünde her şey nesnelleşmeye başlamış ve plastik olmayan, yazılı nesnelere üretmek idealini gütmüştür. Necip Fazıl Kısakürek’in de nesnelere duyduğu hassasiyet Rilke ile bir çok yönden paralellik gösteriyor. Her iki şairin de nesnelere ilgili düşüncelerinin olgunlaşması Paris dönemlerine rastlar ve ikisi de eksistansiyalist felsefeyle ilgilenmişlerdir. Bu felsefe Rilke ve Kısakürek’in nesnelere algılayışlarında bir çıkış noktası olabilir. Bu tür şiirlerde Rilke ve Kısakürek somut bir objeden yola çıkarak soyut ve metafizik düşüncelerini ifade etmişlerdir. Her iki şair de bir objeyle kendi benini özdeşleştirerek nesnelere bilinenin dışında çok farklı anlamlar yüklemişlerdir.

Rilke ve Kısakürek'in şiirleri bilhassa mistik olma özellikleriyle tanınmışlardır. Her ikisi de mistik yoğunluktaki imgelerle Tanrıya ulaşma çabalarını ve ona bağlılıklarını dile getirmişlerdir. Rilke ve Kısakürek Tanrıya ulaşmanın zorluğunu kendilerine özgü bir şekilde somutlaştırmışlardır. Her ikisi için de Tanrıya ulaşmak zor ve meşakkatli bir uğraştır. Fakat bu uğraşın sonsuz bir hayatla mükafatlandırılacağını çeşitli imgelerle dile getirmişlerdir. Rilke ve Kısakürek'te gördüğümüz sonsuz bir hayata olan özlem aslında onların bir arayış içerisinde olduklarının belirtisidir. Bu mistik düşünce şairlerin aşk şiirlerinde de görülmektedir.

Rilke'nin kendine özgü Tanrı anlayışı evrensel bir düşünceye dayanmaktadır. Nihilizmin etkisiyle Tanrı inancının toplumda zayıflaması üzerine sanatsal yeteneğini kullanarak bu korkusunu gidermeye çalışmıştır. Rilke Tanrıya ulaşma çabasını Kısakürek'te olduğu gibi sanatsal uğraşla eşdeğer tutmuştur. "Özlem", Rilke ve Kısakürek'in Tanrı kavramları için bir anahtar kelime niteliğindedir.

Rilke ve Kısakürek mistisizmi ölüm bağlamında da imgelerinde ele almışlardır. Fakat Kısakürek, Rilke'nin tam tersine yaşam ve ölüm arasına kesin bir sınır çizerek bu iki olguyu birbirinden ayrı tutuyor; oysa Rilke yaşam ve ölüm arasındaki sınırı kaldırarak bu iki olgunun bütünlüğünden bahsetmektedir. Rilke, Kısakürek gibi manevi bir alemi yücelterek maddi dünyayı değersiz kılmaz. Ona göre her ikisine de hak ettiği değer verilmelidir. Fakat bu farklılığa rağmen her iki şair de ortak bir noktada buluşuyor. İkisi de ölüm korkusundan kaynaklanan pesimist duyguları aşmak için uğraşmışlardır.

Necip Fazıl Kısakürek mistisizm ile doğrudan ilgisi olmayan satirik eserler de yazmıştır. Bu yapıtlarda şair dönemin siyasi ve toplumsal durumu karşısında takındığı aykırı ve memnuniyetsiz tutumunu alaylı bir şekilde dile getirmiştir. Oysa

Rainer Maria Rilke hiciv türünü hiç benimsememiştir. Rilke yapıtlarında toplumsal ve siyasi konulara dair eleştirilerini dile getirirse de Kısakürek'in tersine alaycı ve ironik edebiyatın kalıcı olacağına inanmıyordu. Bundan dolayı hiciv türünü hiç kullanmamıştır.

hiciuci tutumu



## 7. KAYNAKÇA

### RAINER MARIA RILKE İLE İLGİLİ KAYNAKLAR

Rainer Maria Rilke'nin birincil kaynakları:

- RILKE, Rainer, Maria, **Briefe aus den Jahren 1906 bis 1907**, hrsg. von: Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Insel, Leipzig 1930
- RILKE, Rainer, Maria, **Briefe aus Muzot 1921 bis 1926**, hrsg. von: Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Insel, Leipzig 1989
- RILKE, Rainer, Maria, **Briefe**, hrsg. von: Rilke Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Karl Alheim, Insel, Wiesbaden 1950
- RILKE, Rainer, Maria, **Rainer Maria Rilke Lou Andreas Salomé Briefwechsel**, hrsg. von: Ernst Pfeiffer, Max Niehans, Zürich 1952
- RILKE, Rainer, Maria, **Rainer Maria Rilke und Marie von Thurn und Taxis Briefwechsel**, hrsg. von: Ernst Zinn, Max Niehans, Zürich 1951
- RILKE, Rainer, Maria, **Rainer Maria Rilke Werke-Kommentierte Ausgabe I-IV**, hrsg. von: M. Engel-U. Fülleborn-H. Nalevski-A. Stahl, Insel, Frankfurt/M-Leipzig 1996
- RILKE, Rainer, Maria, **Rodin**, Insel, Frankfurt/M-Homburg 1955
- RILKE, Rainer, Maria, **Tagebücher aus der Frühzeit**, hrsg. von: Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Insel, Frankfurt/M 1973
- RILKE, Rainer, Maria, **Sämtliche Werke I-VI**, hrsg. von: Rilke Archiv, in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn, Insel, Frankfurt/M 1987

Rainer Maria Rilke ile ilgili ikincil kaynaklar:

- ANGELLOTZ, J.-F. **Rainer Maria Rilke Leben und Werke**,  
Mynphenburger Verlagshandlung, München 1955
- AYTAÇ, Gürsel, **Çağdaş Alman Edebiyatı**, Gündoğan, Ankara 1994
- BASSERMANN, Dieter, **Der Andere Rilke**, Herrmann Gentler, Bad  
Homburg 1961
- BASSERMANN, Dieter, **Der Späte Rilke**, Dr. Hans v. Schemier, Essen-  
Freiburg 1948
- BAYPINAR, Yüksel, *Rainer Maria Rilke ve Şiir Dünyası*, bulunduğu eser:  
**Oluşum Dergisi**, Ankara, Şubat 1984
- BORTENSCHLAGER, Wilhelm, **Deutsche Literatur Geschichte I**, Leitners  
Studienhelfer, Wien 1986
- BRECHT, Franz, Josef, **Schicksal und Auftrag des Menschen**, Ernst  
Reinhardt, München 1949
- BREND, Hans, **Rilkes Neue Gedichte**, H. Bouvier u. Co. Bonn 1957
- ENGELHARDT, Hartmut, **Der Versuch Wirklich zu sein**, Shurkamp,  
Frankfurt/M 1973
- FINGERHUT, Karl, Heinz, **Das Kreatürliche im Werk Rainer Maria  
Rilkes**, H. Bouvier u. Co. Bonn 1970
- GRIMM, Reinhold, *Von der Armut und vom Regen: Rilkes 'Antwort' auf die  
"Soziale Frage"*, in: **Gedichte und Interpretationen V**, hrsg. von: H.  
Hartung, Reclam, Stuttgart 1987
- GRUENTER, Rainer, *Eine Biographie des Blaus*, in: **Frankfurter Antologie  
XI**, hrsg. von: Marcel Raich-Ranicki, Insel, Frankfurt/M 1989



- HENKE, Silvia, *Kindheitsschwindel*, in: **Interpretationan Gedichte von Rainer Maria Rilke**, hrsg. von: Wolfram Groddek, Reclam, Stuttgart 1999
- HIPPE, Robert, **Der Tod im deutschen Gedicht**, C. Bange, Hollfeld 1971
- HOLTHUSEN, Hans, Egon, **Rainer Maria Rilke in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten**, Rowohlt, Hamburg 1958
- HOLTHUSEN, Hans, Egon, *Rainer Maria Rilke: Sei Allem Abschied voran*, in: **Wege zum Gedicht**, hrsg. von: Robert Hirschenauer-Albrecht Weber, Schnell und Steiner, München-Zürich 1965
- HORSTING, Brigitte, *Rainer Maria Rilke: Blaue Hortensie*, in: **Wege zum Gedicht**, hrsg. von: Rubert Hirschenauer-Albrecht Weber, Schnell u. Steiner, München-Zürich 1965
- KIPPENBERG, Katharina, **Rainer Maria Rilkes Duineser Elegien und Sonette an Orpheus**, Insel, Frankfurt/M 1948
- KIPPENBERG, Katharine, **Rainer Maria Rilke**, Insel, Leipzig 1942
- LEISI, Ernst, **Rilkes Sonette an Orpheus**, Günter Narr, Tübingen 1987
- LEPPMANN, Wolfgang, **Rilke**, Scherz, München 1981
- MASON, C. Eudo, **Lebenshaltung und Symbolik bei Rainer Maria Rilke**, The Marston Press, Oxfort 1964
- MÖRCHEN, Hermann, **Rilkes Sonette an Orpheus**, W. Kohlhammer, Stuttgart 1958
- PRATER, A. Donald, **Ein Klingendes Glas**, Carl Hanser, München 1986
- SALOMÉ, Lou, Andreas, **Rainer Maria Rilke**, hrsg. von: Ernst Pfeiffer, Insel, Frankfurt/M 1988

- SCHULLER, Marianne, *Gedicht-Körper*, in: **Interpretationan Gedichte von Rainer Maria Rilke**, hrsg. von: Wolfram Grodek, Reclam, Stuttgart 1999
- SEIFERT, Walter, **Das Epische Werk Rainer Maria Rilkes**, H. Bouvier u.Co. Bonn 1969
- SOLBRIG, H. Ingeborg-STORCH, W. Joachim, **Rilke Heute**, Shurkamp, Frankfurt/M 1975
- STAHL, August, **“Vokabeln der Not” und “Früchte der Tröstung”**, Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg 1967
- STAHL, August, **Rilke Kommentar (Zu den Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge, zur erzählerischen Prosa, zu den essayistischen Schriften und zum dramatischen Werk)**, Winkler, München 1987
- STAHL, August, **Rilke Kommentar (Zum Lyrischen Werk)**, Winkler, München 1978
- STEINER, Jacob, **Rilkes Duineser Elegien**, Francke, Bern 1962
- WILPERT, Gero, von, **Deutsches Dichterlexikon,.....** Stuttgart 1988

#### NECİP FAZIL KISAKÜREK İLE İLGİLİ KAYNAKLAR

Necip Fazıl Kısakürek'in birincil kaynakları:

- KISAKÜREK, Necip, Fazıl, **Bâbîâli**, Büyük Doğu, İstanbul 1999
- KISAKÜREK, Necip, Fazıl, **Çile**, Büyük Doğu, İstanbul 1974
- KISAKÜREK, Necip, Fazıl, **Hikâyelerim**, Büyük Doğu, İstanbul 1999
- KISAKÜREK, Necip, Fazıl, **O ve Ben**, Büyük Doğu, İstanbul 1974
- KISAKÜREK, Necip, Fazıl, **Öfke ve Hiciv**, Büyük Doğu, İstanbul 1974

Necip Fazıl Kısakürek ile ilgili ikincil kaynaklar:

- ALPEREN, Altan, **Eine Vergleichende Untersuchung der Mystischen Züge in der Lyrik Hermann Hesse und Necip Fazıl Kısakürek**, yayınlanmamış doktora tezi, Ankara 1993
- ÇEBİ, Hasan, **Necip Fazıl Kısakürek'in Şiiri**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1987
- KAPLAN, Mehmet, **Şiir Tahlilleri II**, Dergah, İstanbul 1998
- MİYASOĞLU, Mustafa, **Necip Fazıl Armağanı**, Marifet, İstanbul 1996
- OKAY, M. Orhan, **Necip Fazıl Kısakürek**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1987
- OKAY, M. Orhan, *Üstad Necip Fazıl Kısakürek'in Şiiri*, in: **Suffe Kültür Sanat Yıllığı**, hrsg. von: Kemal Keleş, İstanbul 1984

#### GENEL KAYNAKLAR

- AKSAN, Doğan, **Şiir Dili ve Türk Şiir Dili**, Be-Ta, İstanbul 1993
- ARNOLD, Heinz, Ludwig-DETERING, Heinrich, **Grundzüge der Literaturwisswnschaft**, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1997
- AYTAÇ, Gürsel, **Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler**, Gündoğan, Ankara 1990
- AYTAÇ, Gürsel, **Genel Edebiyat Bilimi**, Papirüs, Ankara 1999
- AYTAÇ, Gürsel, **Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi**, Gündoğan, Ankara 1997
- BEST, Otto, F. **Handbuch Literarische Fachbegriffe**, Fischer, Frankfurt/M 1982

- BRAAK, Ivo, **Poetik in Stichworten**, Hirt, Kiel 1980
- DURAND, Gilbert, **Sembolik İmgelem**, İnsan, İstanbul 1998
- ECEVİT, Yıldız, **Orhan Pamuk'u Okumak**, Gerçek, İstanbul 1996
- FRENZEL, Herbert-Elisabeth, **Daten Deutscher Dichtung**, Kiepenhauer und Witsch, Köln-Berlin 1953
- GELFERT, Hans, Dieter, **Wie Interpretiert man ein Gedicht?**, Reclam, Stuttgart 1994
- GRÜTZMACHER, Jutta, **Literarische Grundbegriffe**, Ernst Klett, Berlin 1987
- HILTBRUNNER, Otto, **Kleines Lexikon der Antike**, A. Francke AG, Bern 1946
- İNCE, Özdemir, **Yazınsal Söylem Üzerine**, Can, İstanbul 1993
- KOÇAK, Orhan, **İmgenin Halleri**, Metis, İstanbul 1995
- LURKER, Manfred, **Wörterbuch der Symbolik**, Kröner, Stuttgart 1991
- MOHR, Gerd, Heinz, **Lexikon der Symbole**, Eugen Dietrichs, Düsseldorf-Köln 1971
- NEIS, Edgar, **Wie Interpretiere ich Gedichte und Kurzgeschichten?**, Bange, Holfeld 1986
- ÖZDEMİR, Emin, **Türk ve Dünya Edebiyatı**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1994
- ÖZDEMİR, Emin, **Yazınsal Türler**, Bilgi, Ankara 1999
- SCHIMMEL, Annemarie, **Tasavvufun Boyutları**, Adam, İstanbul 1982
- SOWINSKI, Bernhard, **Stilistik**, Metzler, Stuttgart 1991
- STEUERWALT, Karl, **A-T Sözlük**, Otto Harasowitz, Wiesbaden 1974

- STEUERWALT, Karl, **T-A Sözlük**, Otto Harasowitz, Wiesbaden 1974
- Türk Dil Kurumu, **Türkçe Sözlük I-II**, Ankara 1988
- WELLEK, Rene-WARREN, Austin, **Edebiyat Biliminin Temelleri**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1983
- WILPERT, Gero, von, **Sachwörterbuch der Literatur**, Kröner, Stuttgart 1989
- WILPERT, Gero, von, **Sprachwörterbuch der Literatur**, Alfred Kröner, Stuttgart 1979
- ZIEGLER, Konrat-SAONTHEIM, Walter, **Der Kleine Pauly**, Alfred Drückenmüller, München 1972



## 8. ÖZET

Bu çalışmanın konusu Rainer Maria Rilke (1875-1926) ve Necip Fazıl Kısakürek (1904-1983)'in şiirlerindeki imgeler üzerinde yoğunlaşmıştır. Aynı yüzyılda yaşamış olan bu iki şair farklı kültürlerle yoğrulmuşlardır. Fakat her ikisi de doğu ve batı kültürlerini yakından tanıyorlardı.

Rilke ve Kısakürek'in en belirgin özellikleri her iki şairin de mistik bir anlayışla şiir yazmalarından kaynaklanmaktadır. Bazı farklılıklar olmasına rağmen edebiyat sanatında ortak bir noktada buluşuyorlar: Her ikisi de yapıtlarındaki imgelerle ölüm olgusunu sonsuzluk bağlamında değerlendirerek Tanrıya, dolayısıyla sonsuz bir hayata ulaşmayı işlemişlerdir. Her iki şairin şiirlerindeki imgeler farklı kültür ve yaşantıyla beslenmelerine rağmen, şiirlerine yansıyan mistisizm, bu doğrultuda oluşan imge anlayışları ve güçlü anlatımları, kendi ülke edebiyatlarında en seçkin eserlerin ortaya çıkmasına sebep olmuştur.

Rilke ve Kısakürek'in yapıtlarındaki bir diğer benzerlik nesnelere karşı duydukları farklı bir ilgiden kaynaklanmaktadır. Değişik zamanlarda olsa da her ikisinin Paris'te geçirdikleri dönemlerde nesne anlayışları olgunlaşmıştır. Rilke ve Kısakürek objelere farklı anlamlar yükleyerek onlarla kendilerini özdeşleştirmişler, böylece madde ve mistisizm arasında bağlantı kurmuşlardır.

Çalışmada imgeyle ilgili teorik bilgilerdeki karmaşaya bir açıklık getirilmiş ve bu bakış açısıyla Rilke ve Kısakürek'in karşılaştırılabilir nitelikteki şiirleri analiz edilmiştir. Bu analiz sonucunda farklı ve benzer yönleri ortaya çıkarılmıştır. Her iki şairin şiirleri imge bağlamında ayrı başlıklar altında analiz edildikten sonra "*Şairlerin Karşılaştırılması*" kısmında Rilke ve Kısakürek'in şiirlerindeki benzerlik

ve farklılıklar karşılaştırılarak, bu benzerlik ve farklılıkların arkasındaki muhtemel nedenlere değinilmiştir.





## 9. ALMANCA ÖZET

Den thematischen Schwerpunkt dieser Arbeit bilden die “sprachlichen Bilder”, bzw. die poetischen Metaphern in den Werken der bekannten Dichter Rainer Maria Rilke (1875-1926) und Necip Fazıl Kısakürek (1904-1983). Zwar Zeitgenossen und Dichter-Koryphäen desselben Jahrhunderts, haben diese Dichter ihre künstlerische Identität und Entwicklung sehr unterschiedlichen Kulturen zu verdanken; aus demselben Grund ist es naheliegend, daß ein komparatistischer Ansatz diese Variablen als Ausgangspunkt einem Vergleich zugrunde legt.

Die eigensten dichterischen Merkmale beider Dichter ist die tief mystische und metaphysische Weltauffassung, welche sich in ihren Werken niederschlägt. Trotz einiger Unterschiedlichkeiten trifft sich somit auch ihr literarischer und poetischer Standpunkt: Die poetischen Bilder in ihren Werken weisen auf auffallend ähnliche Weise auf eine innere Auseinandersetzung mit dem Tode hin, die im Zusammenhang mit der Unendlichkeit erst an Sinn gewinnt; der “endliche” Hafen des Lebens ist seine unendliche Form. Obwohl die Metaphorik beider Dichter inhaltlich verschiedenen Kulturen und Lebenswelten entspringt, war es genau die besondere Auffassung von Bildlichkeit und die sehr eindrucksvolle Sprache, welche beide zu den hervorragendsten Poeten ihrer Nation machte.

Eine weitere Parallellität in den Werken zeigt sich im Interesse an Dinglichkeit und der dichterisch eigenen Beobachtung von Gegenständen; wenn auch nicht in synchronischen Zeit-Abschnitten, so wurde doch in beiden Fällen ein jeweiliger Aufenthalt in Paris zur räumlichen Szene der Entwicklung und Reife einer eigenen Idee von Dinglichkeit und ihrer dichterischen Ausdrucksform (Dinggedicht).

