T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİMDALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI

TÜRK EDEBİYATINDA SÖMÜRGECİLİĞE BAKIŞ (1876-2014)

DOKTORA TEZİ

BİLGİN GÜNGÖR

İstanbul 2017

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİMDALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI

TÜRK EDEBİYATINDA SÖMÜRGECİLİĞE BAKIŞ (1876-2014)

DOKTORA TEZİ

BİLGİN GÜNGÖR

TEZ DANIŞMANI

Doç. Dr. MEHMET GÜNEŞ

İstanbul 2017

MARMARA ÜNİVERSİTESİ
TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ

Doktora öğrencisi Bilgin GÜNGÖR'ün "Türk Edebiyatında Sömürgeciliğe Bakış (1876-2014)" konulu tez çalışması jürimiz tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı doktora tezi olarak oy birliği / ~~oy çokluğu~~ ile başarılı bulunmuştur.

		İmza
Tez Danışmanı	: Doç. Dr. Mehmet GÜNEŞ	.....
Üniversitesi	Marmara Üniversitesi	
Üye	: Prof. Dr. Muhammet GÜR	.....
Üniversitesi	Marmara Üniversitesi	
Üye	: Doç. Dr. Davut HUT	.....
Üniversitesi	Marmara Üniversitesi	
Üye	: Prof. Dr. A. Cüneyt ISSI	.....
Üniversitesi	İstanbul Medeniyet Üniversitesi	
Üye	: Prof. Dr. Rahim TARIM	.....
Üniversitesi	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi	

ONAY

Yukarıdaki jüri kararı Enstitü Yönetim Kurulu'nun 06./07./ 2017 tarih ve 2017/13-06 sayılı kararıyla onaylanmıştır.

Prof. Dr. Okan YEŞİLOT
Müdür

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER I
ÖN SÖZ III
ÖZET VI
ABSTRACT VIII
KISALTMALAR X
1.GİRİŞ 1
1.1.Sömürgecilik: Kolonyalizm ve İlgili Olgular 2
1.2.Postkolonyalizm ve Postkolonyal Edebiyat Eleştirisi 12
1.3. Modern Türk Edebiyatını Postkolonyal Edebiyat Eleştirisi Işığında Okumak: *Estetik Kolonyalizm Söylemi* ile *Estetik Antikolonyalizm Söylemi* Arasında Türk Edebiyatı 17
2.TÜRK EDEBİYATINDA SÖMÜRGECİLİĞE (KOLONYALİZME) BAKIŞ 20
2.1.Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk Edebiyatında Kolonyalizm yahut *Efendi-Yazar*'la *Köle-Okur* Arasında (1876-1923) 20
2.1.1. Abdülhak Hâmid ve İngiliz Kolonyalizminin Boyutları 23
2.1.2.Kolonyalizmin "Güleryüzü": Ahmet Midhat Efendi'de Kolonyalist Söylemin Meşrulaştırımı 39
2.1.3.Ortadoğu'da Kolonizasyon Sürecinin İlk Dönemleri ve Cenap Şahabettin'in Gezi Türündeki Eserleri 57
2.1.4.Mehmet Âkif ve Kolonize Edilen İslâm Dünyasının Dramı 62
2.1.5."Kübalılar"ın Kolonyalizme Direnişi ve Süleyman Nazif 71
2.2. Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında Kolonyalizm yahut Düalitenin Sonu (1923-2014) 73
2.2.1.1923-1980 Arasında Türk Edebiyatında Kolonyalizm 74
2.2.1.1.Falih Rıfkı Atay ve Ortadoğu'nun Kolonizasyonunun "*Zeytindağı*"ndan Görünümü 75
2.2.1.2.Refik Halid Karay ve Bir "Sürgün"ün Gözünden Ortadoğu'da Kolonizasyonun Yansımaları 80
2.2.1.3.Kolonyalizme ve Emperyalizme "Enternasyonal" İsyanın Sesi: Nâzım Hikmet 90
2.2.1.4.Kolonyalizme "Üçüncü Dünyacı" Bir Karşı Koyuş Çabası: Fazıl Hüsnü Dağlarca 114
2.2.1.5.Ercümend Behzad Lav'da Afrika'nın İsyan Çığlığı 126
2.2.1.6.Kolonize Edilen İslâm Dünyasının "Diriliş"i ve Sezai Karakoç 140
2.2.1.7.Cemal Süreya'da Afrika'nın Dramı 177
2.2.1.8."Güneyde Bir Orman" ve İlhan Berk 179
2.2.1.9.Süreyya Berfe'de Dizeleşen Küba'nın Bağımsızlık Destanı 180
2.2.1.10.Hilmi Yavuz ve "Sömürge"den Bir Yansıma 181

2.2.1.11.Anti-Kolonyalist Direnişin Ezgileri ve İsmet Özel 182
2.2.1.12.İslâm Dünyasının Kapalı Çığlığı: Cahit Zarifoğlu 187
2.2.1.13.Nuri Pakdil ve Kudüs Trajedisi 205
2.2.1.14.Ortadoğu'nun Karanlığından "Güneşçağ"ın Aydınlığına Erdem Bayazıt 217
2.2.1.15.Mescid-i Aksa'nın Gözyaşları ve Akif İnan 226
2.2.1.16.Minyeli Abdullah'ın Gözünden Mısır'da Kültürel Kolonyalizmden Bir Kaç İz 228
2.2.2.1980-2014 Arasında Türk Edebiyatında Kolonyalizm 229
2.2.2.1.Fas'ta Fransız Kolonyalizminin Kültürel Etkileri ve Sevinç Çokum 230
2.2.2.2.Gazze'nin Ağıdı ve Cahit Koytak 234
2.2.2.3.Markar Esayan ve Bir Çocuğun Gözünden "Jerusalem" 239
2.2.2.4."Portakal Bahçeleri"ne Dökülen Kanın Hikâyecisi: Cemal Şakar 242
SONUÇ 255
KAYNAKÇA 265

ÖN SÖZ

Eleştiri dünyasının bugününe damgasını vuran ve Batı'daki edebiyat akademilerinde eser incelemeleri söz konusu olduğunda akla ilk gelen eleştiri ekollerinden birisi, kuşkusuz postkolonyal edebiyat eleştirisidir. Postkolonyal edebiyat eleştirisi; Frantz Fanon, Aimé Césaire ve Edward Said gibi düşünürlerin sömürgecilik (kolonyalizm) ve şarkiyatçılık çerçevesindeki çalışmalarından kaynağını bulan, kolonyal süreçlerin her iki yakasındaki -yani bir yandan kolonyalist Batı'daki bir yandan ise kolonyal süreçlere tabi olan üçüncü dünya ülkelerindeki- edebiyatları kolonyalizm ve ilgili olgular çerçevesinde ele almaya ve bu hâliyle de disiplinlerarasılığa dayanan bir metottur. Dolayısıyla postkolonyal edebiyat eleştirisi, kolonyal süreçlerin tarihsel boyutunu edebi metinler üzerinden bir şecere olarak ortaya koymak için oldukça elverişlidir. Fakat bu eleştiri ekolü, Türkiye'de –doğal olarak- yankısını bulmuş değildir. Çünkü tarihsel açıdan kolonyal süreçlere öncülük etmemiş veya maruz kalmamış bir ülke olan Türkiye, hâliyle kolonyal süreçlerin her iki yakasından da muaf konumuyla diğer postkolonyal çalışmalar açısından olduğu gibi postkolonyal edebiyat eleştirisi açısından da incelenmeye kapalı görülmektedir.

Çalışmamızın "Giriş" kısmında da açımlandığı gibi, Türkiye ve Türkiye gibi kolonyal süreçlerin her iki yakasında da yer almayan ülkelerin postkolonyal çalışmalardan muaf tutulması, esasında postkolonyal çalışmalardaki kuramsal perspektifin veya bakış-açısının zayıf bir noktasına işaret etmektedir. Şöyle ki bütün bilimsel çalışmalarda olduğu gibi postkolonyal çalışmalarda da amaç inceleme nesnesini (kolonyal süreci) bütün yönleriyle ele almak ise (ki öyle olmalı) söz konusu nesnenin salt içsel değil, aynı zamanda dışsal boyutlarını da gözden kaçırmak doğru bir yaklaşım olamaz. Bu bakımdan kolonyal süreçlerin her iki yakasında da yer almamasına rağmen bu süreçlerden etkiler barındıran diğer ülkelerin de postkolonyal çalışmalarda göz önünde bulundurulmasının bir görev olduğu düşünülebilir. Dolayısıyla postkolonyal çalışmalardaki kuramsal zeminin bu bağlamda yeniden düşünülmesi elzemdir. Nitekim çalışmamızı ortaya koymamızdaki amaç da postkolonyal edebiyat eleştirisi özelinde söz konusu kuramsal zeminin yeniden düşünülmesi ve bu bağlamda modern Türk edebiyatında kolonyal süreçlerin yansısal boyutlarının tarihsel olarak ortaya konulmasıdır. Bu bakımdan çalışmamızda postkolonyal edebiyat eleştirisinin –ve dolaylı

da olsa postkolonyal çalışmaların- gözlem ölçeğinin sınırlarını genişletmeye gayret edilmiştir.

Bu noktada belirtmek gerekir ki Türk edebiyatından bazı yazar ve şairlerin eserlerine yansıyan kolonyal süreçler az sayıda da olsa bazı makale ve tezlerde daha evvel ele alınmıştır. Fakat daha çok tematik çalışmaların alanına girecek söz konusu eserlerde postkolonyal edebiyat eleştirisinin ve genel olarak postkolonyal çalışmaların kuramsal zemininden kaynaklı bir metotla hareket edilmediği gibi bütünlükten de yoksunluk görülür. Bu çalışmalarda kolonyalizm, daha çok bir tema olarak görülmekle birlikte sıklıkla emperyalizm ve benzeri tahakküm mekanizmalarıyla karıştırılarak ele alınır. Bu nedenle söz konusu eserleri genel anlamda postkolonyal edebiyat eleştirisi dâhilindeki çalışmalardan saymak doğru olmasa gerektir. Çalışmamızda ise, bir ilk olarak, postkolonyal edebiyat eleştirisinin ve postkolonyal çalışmaların kuramsal zemininden hareketle doğuşundan günümüze modern Türk edebiyatında kolonyal süreçlerin yansımasının bütün aşamalarıyla ele alınmasına gayret edilmiştir. Elbette bu gayretimiz kolonyal süreçlerin işlendiği bazı eserlerin ister istemez çalışma dışında bırakılması ve büyük oranda yetkin örneklerin ön plana çıkartılması pahasına meydana getirilmiştir; fakat bu hâliyle de olsa kolonyal süreçlerin Türk edebiyatı özelindeki yansısal şeceresi hakkında genel bir düşünüşe temel olabileceği umudundayız.

Çalışmamızın ilk/"Giriş" kısmında; öncelikle kolonyalizmin doğuşu ve gelişimi ele alınmış, hemen ardından da postkolonyalizmin ve postkolonyal edebiyat eleştirisinin tarihsel süreci ve ilkeleri tespit edilmeye çalışılmıştır. Çalışmamızın ikinci/"Türk Edebiyatında Sömürgeciliğe Bakış (1876-2016)" kısmında ise modern Türk edebiyatında kolonyalizmin yansıma biçimleri tarihsel bir süreç çerçevesinde ele alınmaya çalışılmış ve bu bakımdan Abdülhak Hâmid'den Cemal Şakar'a kadar pek çok yazar ve şairin eserlerine yönelik çözümleme çabasına girişilmiştir. Bununla birlikte çalışmamızın her iki kısmında da postkolonyal çalışmaların ve postkolonyal edebiyat eleştirisinin daha sağlıklı yürümesi adına *estetik kolonyalizm söylemi, estetik antikolonyalizm söylemi, efendi-yazar, köle-okur* gibi bazı kavram önerilerinde bulunulmuştur.

Elbette pek çok çalışmada olduğu gibi bu çalışmamızda da müellif tek, fakat emektar çoktur. Dolayısıyla; akademik anlamda şahsımın gelişmesinde en büyük emeği olan ve her tür yenilikçi öneri karşısında desteklerini esirgemeyen danışman hocam Doç. Dr. Mehmet GÜNEŞ, çalışmamızdaki genel tespitleri paylaştığım ve bu hususta değerli önerileriyle karşılaştığım Prof. Dr. Ahmet Cüneyt ISSI, her zorlu durumda benden moral

desteğini esirgemeyen Nilgün BÜYÜKER ve hayatımın her ânında yanımda olan değerli annem Hatice GÜNGÖR başta olmak üzere çalışmada emeği bulunan herkese teşekkürü bir borç bilirim.

Bilgin GÜNGÖR

2017, Kadıköy

ÖZET

Bir ülkenin veya bir topluluğun, bir başka ülkenin veya topluluğun sahibi olduğu toprak üzerine yerleşke (koloni) kurma deneyimini imleyen kolonyalizm (sömürgecilik); Antik Yunan ve Roma'dan günümüze kadar çeşitli şekillerde somutlaşan tarihsel bir süreç içerisinde konumlanır. Özellikle 16. yüzyıldaki coğrafi keşiflerin vuku bulması ve sermaye birikiminin üst seviyelere ulaşmasıyla evrensel bir boyuta evrilen kolonyalizm, 20. yüzyılın ilk yarısındaki bağımsızlık savaşlarıyla gerilemiş olsa da ve yerini "postkolonyalizm" ("postcolonialism") adı verilen bir döneme bırakmış olsa da bugün Filistin ve Avusturalya başta olmak üzere bazı bölgelerde dolaylı veya dolaysız somutluk kazanmaya devam eder. Dolayısıyla kolonyalizmin geçmişten bugüne gözlemlenebilir yaklaşık 2000 yılı aşkın bir tarihinin olduğu ve bu tarihin güncel gelişmelerle genişlediği söylenebilir.

Batı'da Frantz Fanon, Edward Said gibi düşünürlerin sömürgecilik, şarkiyatçılık ve Doğu-Batı ilişkisi üzerine kaleme aldıklarına dayanılarak kolonyalizm, "postkolonyalizm" veya "postkolonyal çalışmalar" adı altında incelenmeye başlanır. Bu araştırma alanlarından birisi de postkolonyal edebiyat eleştirisidir. Gerek kolonyalist Batı'nın gerekse de kolonyalizme maruz kalan üçüncü dünya ülkelerinin edebiyatlarında kolonyalist dönemin izlerini sürmeyi amaç edinen postkolonyal edebiyat eleştirisi, bu hâliyle sadece kolonyalizmin iki cephesinde (kolonize eden ve kolonize edilen) işlevseldir. Ancak kolonyalizmin izleri, salt bu iki cephede aranmamalıdır; nitekim kolonyalizm, her iki cepheye dâhil olmayan ülkelerin edebiyatlarında da en azından tema ve söylem açısından somutlaşmaktadır. Dolayısıyla Türk edebiyatında da kolonyalizmin izlerini postkolonyal edebiyat eleştirisi çerçevesinde ele almak da mümkündür.

Postkolonyal edebiyat eleştirisi çerçevesinde Türk edebiyatında kolonyalizme veya genel anlamda kolonyalizme bakışı ele aldığımızda, iki ana dönem etrafında farklı bakış açılarının somutlaştığını görebiliriz. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadar olan dönemde yazarlar ve şairler, kolonyalizm konusunda bir düalite içerisindedir. Abdülhâk Hâmid, Mehmet Âkif gibi yazar ve şairler kolonyalizme çeşitli düşünüş veya felsefi zeminlere dayanarak cephe alırken; Ahmet Midhat Efendi, Cenap Şahabettin gibi yazar ve şairler kolonyalizmi meşrulaştıran söylemlerle eser üretirler. Milli Mücadele'nin anti-sömürgeci niteliği idrak edildikten sonra, özellikle de Cumhuriyet'in kurucu kadrolarının anti-emperyalist tavrı belirginleşmeye başlayınca yazarlar ve şairler açısından düalite durumu ortadan kalkar. Nâzım Hikmet'ten Sezai Karakoç'a, Fazıl Hüsnü Dağlarca'dan

Ercüment Behzad Lav'a, Refik Hâlid Karay'dan Sevinç Çokum'a kadar pek çok yazar ve şairın, kolonyalizme belli ideolojiler perspektifinde karşı çıktığı görülür. Bu reddedici tavır eserlerin hem içerik hem de biçiminde belli öğelerle belirginlik kazanır. Bu çalışmada, modern Türk edebiyatında kolonyalizme bakışın izleri, hem içerik hem de biçim perspektifinde ele alınacaktır.

Anahtar Kelimeler: Kolonyalizm, postkolonyalizm, postkolonyal edebiyat eleştirisi, söylem analizi, modern Türk edebiyatı…

ABSTRACT

Colonialism, which manifests the experience of establishing a colony on land where one nation or one community, another, or community belongs; It is situated within a historical process that is embodied in various forms from ancient Greek and Roman to daily. Especially when the geographical discoveries of the 16th century came into existence and colonialism, which had evolved into a universal dimension through the accumulation of capital accumulation, declined with the wars of independence in the first half of the 20th century, but left a turn called "postcolonialism" In some regions, especially in Australia, it continues to gain indirect or immediate concreteness. It can therefore be said that colonialism has been around for over 2,000 years, which can be observed today, and that history has expanded to date.

Based on the fact that thinkers such as Frantz Fanon and Edward Said in the West received colonialism, Orientalism and East-West relations, the colonialism and related phenomena located in the historical process began to be investigated recently or in the name of postcolonial researches. One of these research areas is postcolonial literary criticism. Postcolonial literary criticism, which seeks to pursue the traces of the colonial period in the literature of both the colonialist West and the colonized Third World countries, functions only on two fronts of colonialism (colonizing and colonizing). However, the traces of colonialism should not be sought only on these two fronts; Colonialism, consequently, is at least embodied in terms of the theme and discourse in the literature of countries not included in both fronts. Therefore, it is also possible to trace the traces of colonialism in Turkish literature within the frame of postcolonial literary criticism.

When we look at colonialism or colonialism in Turkish literature in the context of postcolonial literary criticism, we can see that different views are embodied around the two main periods. Authors and poets in the period from the Tanzimat to the Republic are in a dualism on the subject of colonialism. Writers and poets such as Abdülhâk Hâmid and Mehmet Âkif have taken the façade on the basis of various thought or philosophical grounds of colonialism; Writers and poets like Ahmet Midhat Efendi and Cenap Şahabettin produce works with discourses that justify colonialism. After the recognition of the anti-colonial character of the National Struggle, especially when the anti-imperialist attitude of the founding members of the Republic begins to become evident, the duality situation in terms of writers and poets will cease to exist. Many writers and

poets from Nâzım Hikmet to Sezai Karakoç, from Fazıl Hüsnü Dağlarca to Refik Hâlid Karay to Sevinç Çokum are seen to have opposed colonialism from the perspective of certain ideologues. This rejection attitude becomes apparent with certain items in both content and form. In this review, traces of colonialism in contemporary Turkish literature will be examined in both content and form perspective

Key Words: Colonialism, postcolonialism, postcolonial literary criticism, discourse analysis, modern Turkish literaure…

KISALTMALAR

Bkz.	Bakınız
C.	Cilt
Çev.	Çeviren
Ed.	Editör
Haz.	Hazırlayan
nr.	Numara
s.	Sayfa
S.	Sayı
TDK	Türk Dil Kurumu
TDV	Türkiye Diyanet Vakfı
vb.	Ve benzeri/ve bunun gibi

1.GİRİŞ

Doğuşundan bu yana modern Türk edebiyatında yazar ve şairlerin kendi bireysel duygu ve düşünceleriyle birlikte gerek söz konusu yazar ve şairlerin içinde bulunduğu toplumun gerekse de dünya toplumlarının hayatlarındaki bazı noktalar üretilen edebi eserlere yansır. Bu durum, Birol Emil'in de belirttiği gibi modern Türk edebiyatının temel karakteristiklerinden birisi olmakla birlikte onun tarihsel gelişim süreci içerisindeki "hâkim temayüllerden" de birisini teşkil eder.[1]

Modern Türk edebiyatı dâhilindeki eserlere yansıyan toplumsal olgulardan birisi de sömürgeciliktir. Tanzimat'tan günümüze kadar pek çok şair ve yazar, Batı'nın özellikle Asya ve Afrika'da bir dönem sürdürdüğü kolonyalist süreci edebi eserlerinin estetik düzleminde ele alır ve bu sürece dönük olarak sahip olduğu ideolojiye çeşitli yorumlar yapar. Fakat sömürgecilik olgusu, modern Türk edebiyatındaki edebi eserlerde sadece tematik açıdan değil, ileride de göreceğimiz gibi, nadiren de olsa biçim ve üslup açısından da çeşitli izler barındırmaktadır.

Genel olarak edebi eserlerde sömürgeciliği ele almak, her şeyden evvel bu süreçte en uygun metodu bulma sorunsalını da beraberinde getirir. Nitekim Fransız yeni roman akımının öncülerinden Michel Butor'un anlatı biçimleri özelinde ortaya koyduğu "değişik gerçeklere değişik anlatı biçimleri denk düşer"[2] önermesinin eleştiri özelinde de bir muadili yaratılabilir ve böylelikle de değişik konulara değişik eleştiri biçimlerinin (ekollerinin veya metotlarının) denk düştüğü söylenebilir. Bu çalışmada izleyeceğimiz metot, özellikle son yıllarda dünya eleştirisinin başat metotlarından birisi olan ve doğal olarak ortaya çıkmış olduğu postmodern dönemin veya –Fransız postyapısalcı düşünür Jean-François Lyotard'ın deyişiyle- "postmodern durum"un da bazı karakteristiklerini içerisinde barındıran postkolonyal edebiyat eleştirisidir.

Genel olarak hem konunun hem de metodun anlaşılmasına dönük bir fayda sağlaması açısından burada sömürgecilik, postkolonyalizm, postkolonyal edebiyat eleştirisi ve bunun Türk edebiyatına uygulanabilirliği gibi konuları ele almakla işe başlayacağız.

---

1 Birol Emil, *Türk Kültür ve Edebiyatından 1: Meseleler*, Akçağ Yayınları, Ankara 1997, s. 148-149.
2 Michel Butor, *Roman Üstüne Denemeler*, Çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat, Düzlem Yayınları, İstanbul 1991, s. 20.

1.1.Sömürgecilik: Kolonyalizm ve İlgili Olgular

Antik çağlardan günümüze kadar gelen süreçte Batı'nın mevcut zenginliğinin ve dünyanın "şarkiyatçı söylem" aracılığıyla "Doğu" ve "Batı" olarak metaforik bir bölümlenmesinin[3] en mühim koşullayıcılarından birisi olan sömürgecilik hususunda çeşitli kavramlara ve tarihsel sınıflandırmalara başvurulur. Bu durum, sömürgecilik ve onunla yakından alakalı bazı olguların açıklanması hususunda büyük bir zorluk yaşatır. Hatta kendisine özgü kavramsal çerçeveye ve sınıflandırma biçimine sahip bazı kuramsal açılımlar dahi kendi içerisinde çelişkili bir nitelik barındırır. Bu durumu "paranteze almak" ve dolayısıyla incelememizi daha sağlıklı yürütebilmek amacıyla, sömürgecilik ve postkolonyalizm hususunda Annia Loomba'nın özgül kavramsal çerçevesini ve sınıflandırmalarını temel alacağız (ki bizce bu hususta en yetkin kavramsal çerçeve ve sınıflandırma Loomba'ya aittir) ve o temel üzerinden farklı sömürgecilik kuramlarına gideceğiz. Ayrıca –yukarıda sıraladığımız sebeplerden ötürü- yine herhangi bir karışıklığa mahal vermemek amacıyla Türkçede oldukça belirsiz olan sömürgecilik terimini[4] çalışmamızın bundan sonraki kısımlarında "kolonyalizm" (colonialism) ile karşılayacağız.

Annia Loomba, kolonyalizmi, Batı ülkelerinin Doğu ülkelerindeki ucuz işgücü ile hammaddeyi asker gücüyle oluşturulmuş koloniler[5] aracılığıyla doğrudan sömürmesine ve o ülkeleri yönetmesine dayalı bir sistem olarak düşünür. Bu noktada, Loomba'nın kolonyalizm üzerine yaptığı kısa ve öz tanımlama dikkat çekicidir: "...Kolonyalizm, başka insanların toprakları ve mallarının denetlenmesi ve fethedilmesi olarak tanımlanabilir."[6]

Batı'nın târihsel serüveni içerisinde önemli bir konumda bulunan ve Batı medeniyetinin hem iktisâdî hem de kültürel bağlamda gelişmesine, Batı dışı medeniyetlerin ise geri kalmasına ve hatta silinmesine temel oluşturmuş önemli etkenlerden birisi olan kolonyalizm, Antik dönemde ortaya çıkmış[7] ve daha sonrasında –özellikle de- coğrafi keşiflerle birlikte kapitalizmin gelişmesi sonucu giderek yayılmaya başlamıştır. 1930'lu yıllarda dünyanın %80'inden fazlasının kolonileştirilmiş olduğu

---

3 Edward Said, *Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları*, Çev. Berna Ülner, Metis Yayınları, İstanbul 2013, s. 12.
4 Bu terim Türkçede zaman zaman emperyalizmi zaman zaman kolonyalizmi zaman zaman da her tür Batılı tahakküm biçimini karşılamaktadır. Bundan ötürü Türkçede sömürgecilik teriminin imlediği olgu oldukça belirsizdir.
5 Koloni (colony), bir ülkenin ayrı bir ülke topraklarında oluşturduğu yerleşkedir. Bkz. Ania Loomba, *Kolonyalizm/Postkolonyalizm*, Çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2000, s. 18-19.
6 *Kolonyalizm/Postkolonyalizm*, s. 19.
7 Server Tanilli, *Uygarlık Tarihi*, Cumhuriyet Kitapları, İstanbul 2010, s. 17.

düşünüldüğünde, kolonyalizmin 20. yüzyılın başlarında gelmiş olduğu durumu anlamak kolaylaşır.[8] İkinci Dünya Savaşı'nın ve 1950'lerde sosyalist fikirlerle birlikte yoğunlaşmaya başlayan anti-emperyalizm hegemonyasının da etkisiyle anti-kolonyalist hareketler ortaya çıkmış ve bu hareketler pek çok ülkede başarı kazanarak kolonyalizmin büyük ölçüde sonunu getirmiştir.[9]

Dünya tarihini etkileyen olayların/durumların başında gelen kolonyalizm, iki ayrı dönemde ele alınabilir. Bunlardan ilki, Antik dönemdeki Romalı "colonia"ların kuruluşundan coğrafi keşiflere ve kapitalizmin doğuş yıllarına kadar etkin olan, dolayısıyla 15. yüzyıla kadar süren modern-öncesi (veya eski) kolonyalizm; ikincisi ise 15. yüzyıldan İkinci Dünya Savaşı'nın hemen sonrasına, yani kolonyalizmin büyük oranda ortadan kalkışına (decolonisation) kadar süren ve zaman zaman emperyal ilişkilerle iç içe geçen modern (veya yeni) kolonyalizmdir.[10] Modern-öncesi kolonyalizm ile modern kolonyalizm ise birbirinden başlıca üç noktada ayrılır: İlki ve en önemlisi iktisadi bağlamda düşünülebilir ve üretim ilişkilerindeki değişimle yakından alakalıdır. Loomba'nın Marksist doktrinden hareketle dikkat çektiği gibi modern-öncesi kolonyalizm, feodal veya daha eski üretim biçimleri ile işlerken modern kolonyalizm, kapitalist üretim ilişkileriyle iç içe geçmiş olan, kolonileştirilen ülkeleri kapitalist bir modele göre yeniden yapılandıran ve kolonyalist ülkelerin sermaye birikimine yardımcı olan bir unsur olarak ortaya çıkmıştır:

> "…Marksist düşünce, eski kolonyalizm ile yeni kolonyalizm arasında hayati bir ayrım yapar. Daha önceki kolonyalizmlerin kapitalizm öncesi olmasına karşılık, modern kolonyalizm Batı Avrupa'da kapitalizmin kuruluşuna eşlik etmiştir. Modern kolonyalizm fethettiği ülkelerden haraç, mal ve zenginlik toplamaktan daha fazlasını yaptı –fethettiği ülkelerin ekonomilerini yeniden yapılandırdı, kendi ekonomileriyle karmaşık ilişkiler içerisine soktu, böylelikle kolonileştirilmiş ülkelerle kolonileştirilenler arasında insan ve doğa kaynakları akışı başladı."[11]

Modern ve modern-öncesi kolonyalizmi birbirinden ayıran bir diğer temel farklılık ise düşünsel bağlamda ele alınabilir ve toplumsal düşünce yapısındaki değişimle bir arada okunabilir. Modern-öncesi kolonyalizm döneminde dinsel saikleri kendilerine bayrak edinen kolonyalistler varken modern kolonyalizm döneminde, Hubert Deschamps'ın da vurguladığı gibi, milliyetçi dalganın etkisinden faydalanarak bugünün

---

8 *Kolonyalizm/Postkolonyalizm*, s. 12.
9 Mai Volkov, *Günümüzde Yenisömürgeciliğin Stratejisi*, Çev. A. Doğan, Ürün Yayınları, İstanbul 1978, s. 20-21.
10 *Kolonyalizm/Postkolonyalizm*, s. 20.
11 *A.g.e.*, s. 21.

"üçüncü dünya"sına giden kolonyalistlere rastlanır.[12] Yani modern-öncesi dönemdeki kolonyalizmde dinin yeri neyse, modern dönemdeki kolonyalizmde milliyetçiliğin yerinin de o olduğu söylenebilir. Bir başka temel farklılık ise siyasi bağlamda düşünülebilir. Yine Deschamps'ın vurguladığı gibi, eski koloniler metropollerden görece bağımsız ve anavatandan ayrı yeni bir yerleşke biçimi olarak belirirken yeni koloniler metropole siyasi anlamda bağımlıdır ve metropolün egemenliği altında siyasi hayatını sürdürmek zorundadır. [13] Bu farklılık, Frankfurt Düşünce Okulu'nun iki büyük ismi Theodor W. Adorno ile Max Horkheimer'in "aydınlanmanın diyalektiği" olarak adlandırdığı ve geniş bir tarihsel-sosyolojik bağlam içerisinde konumlandırdığı olguyla bir arada düşünülebilir. "Aydınlanmanın diyalektiği", bilindiği gibi, kapitalizm atılımı ve buna uygun üstyapısal durumun ifadesi olan "aydınlanma" koşullarında, bilgi ve güçle doğaya hâkim olmayı imleyen "öz-varlığı koruma" ile aynı vasıtalarla topluma hâkim olmayı imleyen "özyıkım"ın oluşturduğu diyalektiktir. İşte Batı tarafından öncülük edilen modern kolonyalizm de, "aydınlanmanın diyalektiği"nin bir anlamda Batı sınırlarını aşmış hâli olarak görülebilir. Çünkü Batı, kolonyalizm sistemiyle bir yandan sınırları dışındaki ülkelerin doğasına egemenlik kurmakla ve onu kontrolü altına almakla ("öz varlığını koruma") kalmamış, aynı zamanda o ülkelerin toplumu üzerinde de bir baskı mekanizması ("özyıkım") kurmuştur.[14]

Kolonyalizm, 20. yüzyılın ortalarından itibaren gücünü yitiren sömürge imparatorlukları ile birlikte büyük oranda tarihe karışır. Gerek yaklaşık 20 yıl arayla iki dünya savaşı atlatan Avrupa'nın, yani kolonileri yöneten metropollerin zayıflaması[15], gerek Batılı devletlerin sömürgelerde açtığı modern eğitim kurumlarında yetişen ve bu kurumlar vasıtasıyla sömürgecilik karşıtı ideolojileri veya bilinci benimseyen aydınların yönlendirmesi[16], gerekse de 1917'deki Rus İhtilali ve 1923'teki Anadolu İhtilali ile ivme kazanan anti-emperyalist hegemonya kolonyalizmin büyük oranda sonunu hazırlamış ve sadece İsrail, Avusturalya gibi birkaç bölgeyle sınırlı bir sistem olarak kalmasına yol açmıştır. Özellikle iki büyük sömürge imparatorluğuna öncülük eden İngiltere ve Fransa, 1950'li ve 60'lı yıllarda ellerindeki hemen hemen bütün kolonileri yitirmiştir. Fakat şunu da belirtmek gerekir ki bu kolonilerin hemen hemen hepsinin bağımsızlıkları daha çok

[12] Hubert Deschamps, *Sömürge İmparatorluklarının Çöküşü*, Çev. Oktay Akbal, Kitapçılık Limited Ortaklığı Yayınları, İstanbul 1966, s. 19.
[13] *A.g.e.,* s. 15.
[14] Theodor W. Adorno-Max Horkheimer, *Aydınlanmanın Diyalektiği: Felsefi Fragmanlar*, Çev. Nihat Ülner-Elif Öztarhan Karadoğan, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2010, s. 126-127.
[15] *A.g.e.,* s. 58-59.
[16] *A.g.e.,* s. 64-66.

siyaset kategorisinde somutlaşma imkânı bulmuştur. Bu da kültürel ve emperyal ilişkiler aracılığıyla kolonyalistlerin eski kolonileri üzerindeki tahakkümlerini kısmen de olsa devam ettirmelerine sebebiyet vermiştir.

Kolonyalizmin kavramsal açılımına ve tarihsel gelişimine yönelik şimdiye kadar yapılan genel açıklamalardan sonra, çerçeveyi tamamlamak adına kolonyalizmle ilgili bazı hususların da aydınlatılması gerekir. Bu hususlardan ilki, özellikle de modern kolonyalizmin tanımlanmasındaki kapitalizm faktöründen ötürü onun zaman zaman emperyalizm (imperialism) ile karıştırılması ve farklı bir şekilde ele alınmasıdır. Ancak Loomba'nın da belirttiği gibi "tahakküm ve denetim doğuran bir sürece yol açan fenomen" olarak emperyalizm ile kolonyalizm arasında yapısal yönden bazı temel farklılıklar vardır. İlk olarak John Atkinson Hobson ve Rudolf Hilferding'in kavramsallaştırdığı[17], Lenin'in "kapitalizmin en yüksek aşaması" ("the highest level of capitalism") olarak nitelediği[18] ve temelde belirli Batı ülkelerindeki finans-kapitallerin Doğu ülkelerine yönelik meta ve sermaye ihracına dayandığını dile getirdiği emperyalizm[19], kolonilere ihtiyaç duymaz. Ancak kolonyalizmde koloni, yapısal olarak en önemli unsurdur. Aynı zamanda emperyalizm, son kertede metropolleri imleyen bir olguyken kolonyalizmin imlediği bölgeler çoğunlukla sömürü altındaki ülkelerdir:

> "…Emperyalizm, kolonyalizm ve aralarındaki farklılıklar, tarihsel mutasyonlarına bağlı olarak farklı şekillerde tanımlanır. Bu ikisi arasında ayrım yapmanın yararlı bir yolu, ayrımı zamansal değil uzamsal bir çerçevede yapmaktan ve emperyalizmi ya da neo-emperyalizmi, kökleri metropolde yatan ve tahakküm ve denetim doğuran bir sürece yol açan fenomen olarak düşünmekten geçiyor olabilir. (…) Sonuçta, emperyal ülke, iktidarın kaynağı ve dışa aktığı 'metropol'dür; koloni ya da neo-koloni, 'metropol'ün nüfuz ettiği ve denetlediği yerdir. Emperyalizm resmen koloniler olmaksızın işleyebilir (bugünkü Birleşik Devletler emperyalizminde olduğu gibi), ama kolonyalizm işleyemez."[20]

---

17 Vladimir İlyiç Lenin, *Emperyalizm: Kapitalizmin En Yüksek Aşaması*, Çev. Cemal Süreya, Sol Yayınları, Ankara 1969. s. 19-20.

18 *A.g.e.,* s. 154.

19 Lenin'e göre bu durumun özünde "tekelleşme" (monopolisation) vardır. Tekelleşme, ilk olarak 1860'lı yıllarda başlamış ve 1900'lerin başında artık bütün dünya tekeller tarafından "paylaşılmıştır". Dolayısıyla emperyalizm veya küresel kapitalizmin bu ana olgusu, esas olarak 20. yüzyılın başında kurumsallaşmıştır. Bkz. *Emperyalizm: Kapitalizmin En yüksek Aşaması,* s.26-27. Fakat bu düşüncede olmayan bazı "Neo-Marksist" veya "Yeni Sol" düşünürler de vardır. Bunlardan bir tanesi, "dünya-sistem teorisi"nin (world-system theory) öncüsü Immanuel Wallerstein'dir. Wallerstein'e göre kapitalizm, doğuşundan itibaren küresel bir nitelik taşımaktadır. Bkz. Immanuel Wallerstein, *The Capitalist World Economy*, Cambridge University Press, Cambridge, 1979. p. 19). 20ç yüzyılın önde gelen sosyologlarından Anthony Giddens de bu hususta Wallerstein ile aynı fikirdedir. Giddens bu hususta "kapitalizm, tam da siyasal bir düzenden çok ekonomik bir düzen olduğu için böylesine temel bir küreselleştirici etki göstermiştir. Bkz. Anthony Giddens, *Modernliğin Sonuçları*, Çev. Ersin Kuşdil, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2014, s. 72.

20 *Kolonyalizm/Postkolonyalizm,* s.24.

Fakat bu durum, Lenin'in de işaret ettiği gibi, kolonyalizmin tıpkı kapitalizm gibi emperyalizm ile birbirlerinin ilerlemelerine ve nüfuz alanlarının artmasına hizmet ettikleri gerçekliğini değiştirmez. Kolonyalizm, emperyalist tekelleri ortaya çıkaran ekonomik ortamın hammadde ve ucuz işgücü aracılığıyla oluşturucularından birisi olur.[21] Emperyalizm ise kolonileri sermaye ihracatı yapılacak[22] hazır mekân olarak kullanarak kolonize edilen ülkelerin metropollerle olan bağını sıklaştırır.

Batı ülkelerinin öncülüğünde kolonyalizmin uzandığı pek çok coğrafyanın katliamlarla ve hatta soykırımlarla (genocide) yerlilerden arındırılması da konuyla ilgili bir başka ve önemli hususa işaret eder. Özellikle modern dönemlerde kolonyalist Batı, zaman zaman sömürüye maruz bıraktığı ülkelerin yerli halkını ortadan kaldırmaya ve böylelikle de etnik bir temizliği somutlaştırmaya yönelmiştir. Bu bağlamda, 16. yüzyılda yaşayan ve o sıralarda yeni yeni sömürgeleştirilmeye başlanmış Amerika'da misyonerlik faaliyetinde bulunan İspanyol piskopos Bartolomé de Las Casas'ın bu coğrafyada şahit olduklarına ve Modern Fransız düşünür Roger Garaudy'nin Afrika'daki Fransız kolonicilerin yapıp ettiklerine yönelik vurgusuna dikkat çekmek yeterli olacaktır. Las Casas, 1532'de devrin İspanyol hükümetine sunduğu ve sonrasında *Kızılderililer Nasıl Yok Edildi?* adıyla kitaplaşacak raporda Amerika'daki İspanyol kolonicilerin yaklaşık "40 yıl boyunca kadın-erkek-, çoluk-çocuk, 12 milyondan fazla insan Hristiyanların iğrenç eylemleri ve zorbalıkları yüzünden öldü-"günü ve yerliler arasında "15 milyondan fazla kurban olduğunu" dile getirir.[23] Garaudy ise 1977 tarihinde kaleme aldığı *Medeniyetler Diyaloğu* adlı kitabında, Fransa'nın özellikle Kuzey Afrika'da öncülük ettiği kolonyalizmin kanlı cephesini örneklerle vurgulamaya yönelir. Bu hususta paylaştığı Fransız Hükümet Komisyonu'nun 1883 tarihli soruşturma raporunun sonuç kısmındaki şu ifadeler dikkat çekicidir:

> "Mabetleri, mezarları, Müslümanlarca mahrem yer olan evlerin içlerini saygısızca çiğnedik.
>
> İzin belgesi olan insanları katlettik, bir kuşku üzerine yığınlarca insanı boğazladık, sonradan masum olduklarını anladık; bizim kudurganca öfkemizin gelip karşısına dikilme cesareti gösterdikleri, zavallı yurttaşlarının lehinde aracılık etmek istedikleri için ülkede şeyh olarak bilinen kişileri, saygın zâtları yargıldık; onları mahkûm etmek için bazı adamlar ve idam etmek için de bazı medenî insanlar ortaya çıktı."[24]

---

[21] *A.g.e.,* s. 155.
[22] *Emperyalizm: Kapitalizmin En Yüksek Aşaması*, s. 80
[23] Bartolomé de Las Casas, *Kızılderililer Nasıl Yok Edildi?,* Çev. Meryem Ural, Şule Yayınları, İstanbul 2015, s.22
[24] Roger Garaudy, *Medeniyetler Diyaloğu,* Çev. Cemal Aydın, Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, İstanbul 2012, s. 64.

Fakat kolonyal öznenin kolonyal nesne üzerinde uyguladığı bu tür işlem sadece kolonyal nesnenin zararına bir ortamı doğurmakla kalmaz; geriye dönüş yaparak önce kolonyal öznenin sahip olduğu bütün insani değerlerin yitimine yol açar –ki Négritudé hareketinin kurucularından ve isim babalarından olan Aimé Césaire'in "sömürgeciliğin bumerang etkisi"[25] dediği şey de budur-; sonrasında ise hemen hemen aynı şiddete sahip anti-kolonyalist direnişlerin ortaya çıkmasına zemin hazırlar.

Bir başka husus ise kolonyalizmin etkin olduğu yıllarda, kolonize edilmiş olan ülkelerin dillerinden kültürlerine kadar pek çok faktörün, doğal olarak, onları "öteki"leştirip "medeniyet"i yalnızca kendi tekelinde tutan kolonici ülkelerinkinden etkilenmesi ve hatta –yukarıda da kısmen değinildiği gibi- kolonyalizm ortadan kalktıktan sonra dahî bu etkilerin devâm etmesidir. İşte bu olguyu "kendi kendini sömürgeleştirme" veya postkolonyalizm terminolojisinde yer alan "otokolonyalizm" (auto-colonialism) imler.[26] Hussein Abdilahi Bulhan'ın deyişiyle "kurbanın kendi kurban edilişine bizzat aktif olarak katıldığı en yüksek zulüm aşaması" ("the highest stage oppression in which the victim actively participates" in his own victimization")[27] olan "oto-kolonyalizm" (auto-colonialism), "ezilen" ulusların –bağımsızlıklarını kazandıktan sonra dahi- sömürgecilerin iktisadi, kültürel ve sosyal yörüngesinden çıkmakta zorlanmasına sebebiyet vermiştir. Frantz Fanon'un, sömürge ülkelerde "sömürge burjuvazisi" tarafından bir hegemonya oluşturulduğunu ve buna da "sömürge aydın"ının "bekçi"lik yaptığını; bu nedenle "sömürgesizleştirme" (decolonization) hareketlerinin başarıya ulaşmasında söz konusu yapının bir engel teşkil ettiğini dile getirmesi tastamam oto-kolonyalizm çerçevesinde düşünülebilir:

> "Nerede gerçek bir kurtuluş mücadelesi verilse, nerede halkın kanı aksa,silahlı mücadele evresi aydınları kendi gerçek konumlarına geri çekilmeye teşvik etse, bu aydınların sömürgeci burjuvazi çevrelerinden ödünç aldığı üstyapının gerçekten yıprandığını görürüz.Sömürgeburjuvazisi,narsistik diyaloğuyla, akademisyenleri aracılığıyla, sömürge halkının kafasına, insanların bunca hatasına karşın olmazsa olmaz değerlerin-yani Batı'nın değerleri-ölümsüz olduğunu sokmuştur.Sömürge aydını bu düşüncelerin ikna gücünü kabul

[25] Bu olguyu Césaire şöyle açıklar: "…Sömürgecilik, tekrarlıyorum, en medeni adamı bile insanlıktan çıkarır, yerlilere duyulan nefret üzerine kurulan ve bu nefret aracılığıyla meşrulaştırılan sömürgeci faaliyet ve sömürgeci fetih, kaçınılmaz biçimde onu üstleneni dönüştürmeye yönelir, sömürgeci de vicdanını yatıştırmak için diğer insanı bir hayvan gibi görme eğilimi içine girer ve kendini ona hayvan gibi davranmaya alıştırır ve nesnel olarak bizzat kendisini bir hayvana dönüştürmeye yönelir.
İşte sonuç budur, benim de işaret etmek istediğim sömürgeciliğin bumerang etkisi." Aimé Césaire, *Sömürgecilik Üzerine Söylev*, Çev. Güneş Ayas, Doğu Kütüphanesi, İstanbul 2005, s. 76.
[26] Fikret Başkaya, *Yeni Bir Paradigmayı Oluşturmak*, Özgür Üniversite Yayınları, İstanbul 2011, s. 42.
[27] Hussein Abdilahi Bulhan, *Frantz Fanon and The Psychology of Oppression*, Boston University Press, Boston 1985. p. 44.

> etmiştir ve beyninin derinliklerinde Yunan-Roma idealini savunmaya hazır uyanık bir bekçi bulabilirsiniz.Oysa kurtuluş mücadelesi sırasında,sömürge aydınının halkıyla ilişkiye geçtiği anda bu yapay bekçi tuzla buz olur. bütün o Akdeniz değerleri, bireyin, aydınlanmanın, insanın, güzelliğin zaferi, cansız ve renksiz biblolara dönüşür.Bütün bu söylemler bir ölü sözcükler yığını gibi gözükür.ruhu soylulaştıracağı düşünülen bütün değerlerin bir işe yaramaz olduğu ortaya çıkar,çünkü halkın içinde yer aldığı somut çatışmayla hiçbir alakaları yoktur."[28]

Loomba ise Fanon'un dikkat çektiği bu durumu daha çok 20. yüzyıl Marksist düşünürlerinden Antoni Gramsci'nin "hegemonya" ve Louis Althusser'in "ideoloji" kuramlarına başvurarak bilimsel bir bakış açısıyla temellendirmeye çalışır. Bilindiği gibi Gramsci, egemen sınıfların halk üzerinde bir "hegemonya" kurduğunu dile getirir ve bu hegemonyanın, sadece devletin güvenlik birimleriyle değil, aynı zamanda aydınlar aracılığıyla yumuşatılmış (düşünselleştirilmiş) bir şekilde somutlaştığını belirtir. Dolayısıyla sömürü/tahakküm mekanizmasının bir yandan "kuvvet"e, fakat diğer yandan "rıza"ya dayandığını savunur.[29] Althusser de Gramsci'nin "hegemonya" kavramını derinleştirerek devlet aygıtının bu "hegemonya"yı yaratma sürecine yeniden dikkat çekerek onun "baskı aygıtları" (asker, polis vs) ve "ideolojik aygıtlar"dan (okul, medya vs.) oluştuğunu, ilkinin güçle ikincisinin ise halk tarafından bu gücün kabullenilmesiyle var olduğunu dile getirir.[30] Loomba, bu teorileri kolonyalist sürecin aktörleri olarak dile getirdiği "kolonyal özneler"in özgül karşıtlığına uyarlar ve bu bağlamda kolonyalizm olgusunun hem içsel hem de dışsal oluşuna vurgu yapar:

> "'Kolonyalizm' yalnızca bir ülkenin ya da halkın dışından gelip gerçekleşen bir olay değildir, ülkenin içindeki güçlerle çarpışmaya girerek işleyen bir şey değildir; kolonyalizmin başka bir çeşidi de içeriden kaynaklanıp iki kat güçlendirebilir. O nedenle, 'kolonyalizm', ayrım gözetmeksizin uygulanabilecek bir terim olmak şöyle dursun, çelişkiler ve çekincelerle delik deşik olmuş gibidir."[31]

Bununla bağlantılı olarak kolonyalizm açısından değinilecek bir husus da onun tarihsel süreç boyunca Maria Louise Pratt'ın "transkültürasyon" (transculturization) olarak tanımladığı ve kolonyalizmin her iki yakasındaki kültürel alışverişi imleyen bir durumun ortaya çıkmasına sebebiyet vermesidir. Açıktır ki Pratt, kolonyalist süreçlerin bu açıdan bir "temas bölgesi" yarattığını ve bu bölgede kültürler arası bir geçiş durumu doğurduğunu ortaya koymaktadır ve Loomba'nın da belirttiği gibi "Pratt, kolonyal

---

[28] Frantz Fanon, *Yeryüzünün Lanetlileri*, Çev. Şen Süer, Versus Kitap, İstanbul 2016, s. 52-53.
[29] Antoni Gramsci, *Hapishane Defterleri*, Çev. Adnan Cemgil, Belge Yayınları, İstanbul 2014, s. 347.
[30] Louis Althusser, *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, Çev. Alp Tümertekin, İthaki Yayınları, İstanbul 2014, s. 77-78.
[31] *Kolonyalizm/Postkolonyalizm*, s.29.

çatışma arenasını bu şekilde bir 'temas bölgesi' olarak yeniden adlandırırken, Avrupa ile onun 'ötekiler'i arasındaki herhangi bir iki kutuplu karşıtlı bozan etkileşimlerin, ödünç vermeler ve almaların, iki taraflı gerçekleşen temellük etmelerin altını çizmektedir."[32] Fakat bu hususta hemen belirtilmelidir ki söz konusu transkültürasyon süreci, ona temel olan kolonyal süreç boyunca oldukça orantısız bir şekilde mevcudiyet kazanmış ve "kültürel emperyalizm" (cultural imperialism) olarak isimlendirilen ve John Tomlinson'ın "medya emperyalizmi", milliyetçilik, anti-kapitalizm ve anti-modernizm söylemlerinde belirdiğini ifade ettiği[33], Gayatri Chakravorty Spivak'ın ise "epistemik şiddet"[34] olarak nitelediği kültürel tahakkümün oluşmasına sebebiyet vermiştir.

Orantısız bir trans-kültürasyon ve kültürel emperyalizmle birlikte kolonyalizmle ilgili değinilmesi gereken bir başka husus da kolonyalistlerin kolonize edilen ülkelerdeki kültürel varlıklarla ilgili zaman zaman ortaya koydukları olumsuz tavırlardır. Garaudy'nin de dikkat çektiği gibi dünyanın pek çok coğrafyasındaki yerli halkların, bu türden tavırlarla karşı karşıya kaldığı vakidir. Amerikan coğrafyasında "İspanyollarla Portekizlerin ateşli silâhlar ve yük hayvanları konusunda olağanüstü üstünlüğü"[35] Aztek ve İnka yerlilerinin özgül kültürünün ortadan kaldırılmasına sebebiyet vermiş ve özellikle mimari/sanatsal eserler yerle bir edilmiştir. Ortadoğu'da da benzer durumlara şahit olunmuş, asırlık mabetler ve özgün bir mimariye sahip olan evler yıkılmış, farklı amaçlarla yağmalanmış, bu yağmaya karşı çıkanlar da bir şekilde susturulmuştur.[36] Afrika'da ise bambaşka bir durum vuku bulmuş, bu coğrafyadaki halkların pek çok kültürel varlığı Batı müzelerinde sergilenmek üzere (ç)alınmış ve bir anlamda ticari bir metaya dönüştürülmüştür. [37] Günümüzde emperyalist işgal altındaki ülkelerde de rastlanılan bu türden durumlar, yerli halkların belleğinin bir ânda ortadan kaldırılmasıyla sonuçlanmıştır.

Kolonyalizmle ilgili bir diğer husus ise özellikle modern kolonyalizmin, yukarıda da belirtildiği gibi onun göbekten bağlı olduğu kapitalizmin de koşullaması ile Doğu-Batı arasındaki farkları keskinleştirmesi ve bir anlamda her iki bölge arasında etkisini bugün dahî sürdüren yapay bir "ikili-karşıtlık"ı belirginleştirmesidir. Temsilcisi olduğu

---

[32] *A.g.e.*, s.91.
[33] John Tomlinson, *Kültürel Emperyalizm*, Çev. Emrehan Zeybekoğlu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1999, s. 41-52..
[34] Gayatri Chakravorty Spivak, *Madun Konuşabilir mi?,* Çev. Dilek Hattatoğlu, Gökçen Ertuğrul, Emre Koyuncu, Dipnot Yayınları, Ankara 2016, s. 47.
[35] *Medeniyetler Diyaloğu*, s. 87.
[36] *A.g.e.*, s. 64.
[37] *A.g.e.*, s. 77.

"gelenekçilik" (traditionalism)[38]adlı felsefi akıma uygun bir şekilde günümüzün Doğu medeniyetlerini –tıpkı Ortaçağ Batı medeniyeti gibi- "geleneksel" (traditionnel), günümüzün Batı medeniyetini ise "karşı-geleneksel" (antitraditionnel) olarak nitelendiren Fransız yazar-düşünür René Guénon'un, modernizmin doğuşundan evvel söz konusu karşıtlığın hiçbir anlamının bulunmadığını ifade ettiği şu satırlarını hem Doğu ile Batı arasındaki diğer karşıtlıklar bağlamında, hem de kolonyalizmin bu hususta etkisi bağlamında değerlendirmek mümkündür:

> "Batı'da geleneksel uygarlıklar varken, Doğu ve Batı karşıtlığının hiçbir anlamı yoktu. Ama özel olarak modern Batı söz konusu olunca ancak bunun bir anlamı vardır. Çünkü bu karşıtlık az çok belirlenmiş iki coğrafî bölge karşıtlığından daha çok iki düşünce karşıtlığıdır. Bazı çağlarda –ki bize en yakı olanı Ortaçağ'dır- Batı düşüncesi, en önemli yanlarıyla, modern zamanlarda eriştiği duruma benzemekten çok, Doğu düşüncesinin bugün içinde bulunduğu duruma benziyordu. Tıpkı Doğu uygarlıklarının kendi aralarında karşılaştırılışı gibi, o zamanlar Batı uygarlığı da Doğu uygarlıklarıyla karşılaştırılabiliyordu."[39]

Buna bağlı olarak kolonyalizm ile ilgili bir başka husus ise, onun kapitalizm ile olduğu kadar "şarkiyatçılık" (orientalism) ve "garbiyatçılık" (occidentalism) adı verilen olgularla iç içeliği; daha doğrusu şarkiyatçılık ve garbiyatçılık ile sürekli birbirini beslemesidir. Bilindiği gibi Batı'da 14. yüzyıldan itibaren var olan ve Doğu'yu kültürel ve dilsel açıdan ele alan bir disiplin olarak ortaya çıkan; Edward W. Said tarafından, Doğu'nun Batı perspektifiyle –çoğunlukla da "barbar", "vahşi", "zevk düşkünü" vs gibi imgelerle veya "kolonyal klişe"lerle olumsuz bir şekilde- ele alınmasını ve ikincisinin ilki üzerindeki tahakkümünü de karşılayacak şekilde bir kavramsal genişliğe ulaştırılan ve günümüzde özellikle son iki olguyu karşılayan şarkiyatçılığa yol açmış etkenlerin başında kolonyalizm gelir. Çünkü kolonyal süreçler, yukarıda da ele alındığı gibi Pratt'ın transkültürasyon olarak adlandırdığı olguyu ortaya çıkarmış ve kolonyal özneyle nesnenin birbirlerini görme, anlama ve tanımlamalarına zemin hazırlamıştır. Bununla birlikte şarkiyatçı bakış açısı da kolonyal süreçleri etkiler, kolonize edilen ülkeler bu bakış açısı etrafında bir yandan "medeni"leştirilmeye, öbür yandan ise "öteki"leştirilmeye çalışılır. Said'in şarkiyatçılığın Batı'nın Doğu'yla ilişki kurmasına yardımcı olduğunu ve "esnek bir konum" elde ettiğini dile getirmesini bu bağlamda okumak gerekir:

> "Şarkiyatçılık, stratejisi gereği, Batılıya görece üstünlüğünü hiç yitirmeksizin Şark'la kurabileceği bir olanaklı ilişkiler dizisi sağlayan bu esnek konum üstünlüğüne dayanır hep. Başka

[38] Gelenekçilik (traditionalism), hayatın her alanında kutsal ilkelerin geçerli olmasını savunan bir felsefi akımdır. Detaylı bilgi için bkz. Orhan Haçerlioğlu, *Felsefe Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982, s. 125.
[39] RenéGuénon, *Modern Dünyanın Bunalımı*, Çev. Mahmut Kanık, Hece Yayınları, Ankara 2012, s. 55.

türlü de olamazdı zaten, hele Rönesans'ın sonlarından bugüne uzanan görülmedik Avrupa hükümdarlığı döneminde. Bilimadamları, araştırmacılar, misyonerler, tüccarlar, askerler, Şark'tan pek bir direniş görmeksizin Şark'ta bulunma ya da Şark'ı düşünme imkânına sahip oldukları için Şark'taydılar, Şark'ı düşündüler. Şark bilgisi genel başlığı altında ve –onsekizinci yüzyılın sonlarında başlayan- Şark üzerindeki Batu hegemonyası şemsiyesinin gölgesinde, üniversitede araştırılabilecek, müzede sergilenebilecek, sömürge yönetimince yeniden yapılandırılabilecek, insanla evrene ilişkin antropoloji, biyoloji, dilbilim ve ırk ve tarih tezlerinde kuramsal olarak açıklanabilecek, gelişmeye, devrime kültürel kişiliğe, ulusal ya da dinsel karaktere ilişkin iktisadi ve sosyolojik kuramlara elverişli, karmaşık bir Şark çıktı ortaya."[40]

Kolonize edilen yakada ise yine kolonyalizm ve ona bağlı olgulardan ötürü şarkiyatçılığın karşıtı olan, "Batı'nın düşmanlarınca insanlık dışı resmedilişi"[41] anlamına gelen garbiyatçılık gelişmeye başlar. Ian Buruma ve Avishai Margalit'in de dikkat çektiği gibi kökeni Avrupa'daki "medeniyet" karşıtlığına dayanan ve şarkiyatçılıkla zaman zaman aynı mekânı paylaşan garbiyatçılık kolonyalizm ve benzeri etkenlerden ötürü Doğu'ya yayılmış[42]; özellikle 20. yüzyılın sonları ile 21. yüzyılın başlarındaki radikal İslâmcı grupların hem Doğu hem de Batı metropollerinde gerçekleştirdiği kanlı terör eylemleriyle dünyanın gündemine oturmuştur.[43]

Özellikle 20. yüzyılın ilk yarısı temel alınarak kolonyalizm hakkında burada değinilecek bir başka husus ise onun Doğu ülkelerinde, yani uygulama alanlarında bir anti-kolonyal hareket veya üçüncü dünya milliyetçiliği yaratması, yani -Marx'ın kapitalist toplumdaki burjuvazi-proleterya diyalektiğini ele alırken kullandığı bir deyimle ifade edersek- zıddını "kendi bağrında çıkarması"dır. Benedict Anderson'ın da belirttiği gibi Batı'da burjuvazinin feodalizme karşı mücadelesinin ideolojik arka-planı olarak doğan "metropoliten milliyetçilik"ten farklı olarak Batı'yı hedef alan "anti-kolonyal milliyetçilik", her ne kadar kolonize edilen her bir ülkede farklı varyantlara sahip olsa da kolonyalizm karşıtlığının farklı bir ifade biçimi olarak ortaya konulur. [44] Ayrıca bu türden bir milliyetçilik, Loomba'nın da dikkat çektiği gibi eşitlik ilkesini kendisine bayrak edindiği için kadın hakları başta olmak üzere bazı temel haklar hususunda Batı'daki hemcinslerinden daha da ileride konumlanabilme potansiyeline sahiptir.[45]

---

[40] *Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları*, s.17.
[41] Ian Buruma-Avishai Margalit, *Garbiyatçılık: Düşmanlarının Gözünde Batı*, Çev. Güven Turan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2008, s. 12.
[42] *A.g.e.*, s. 12-13.
[43] *A.g.e.*, s. 115.
[44] *Kolonyalizm/Postkolonyalizm*, s. 252.
[45] *A.g.e.*, s. 252.

1.2.Postkolonyalizm ve Postkolonyal Edebiyat Eleştirisi

Postkolonyalizm, kolonyalizm çağı sonrası dünya düzenini/dönemini imlemekle birlikte özellikle Frantz Fanon'un *Yeryüzünün Lanetlileri* ve Edward Said'in *Şarkiyatçılık* adlı kitabındaki kolonyalizm eleştirilerinden kaynağını bulan[46] ve 1980'lerden itibaren sosyal bilimler alanında ön plana çıkan[47] kuramlar bütününün de genel isimdir. Bunlar arasında postkolonyal felsefe teorisinden postkolonyal siyaset teorisine kadar pek çok tikel kuram yer alır.[48]

Postkolonyalizm her şeyden evvel kolonyal öznelerin akislerini, yani "kolonyalizmin her iki cephesi"ndeki (kolonize edenler ve kolonize edilenler) sosyal ve kültürel hayatta kolonyalist süreçlerin ve ilgili olguların izlerini ele almayı hedefler. Onun bu hususlaki temel mantalitesi veya -Gilles Deleuze-Félix Guattari'nin terminolojisinden hareketle ifade edersek- "içkinlik düzlemi"[49] , kolonyalizmi ve ilgili olguları ele alarak, Batı'nın Doğu'yu veya genel olarak kendisi dışındaki tüm ülkeleri ve medeniyetleri yok sayan bakışını sorunsallaştırmaya yönelerek kolonize edilmiş ülkeler ile kolonici ülkeler arasındaki ilişkiye farklı bir perspektiften bakmaya çalışması ve bir anlamda onun – düşünsel anlamda- bir anti-tezi olmasıdır. Nitekim Said'in şarkiyatçılık meselesini ele alırken Doğu ve Batı arasındaki temel farklılıkları kabul etmeyi öne sürerek onlardan kaynaklı düşmanlıkların önünü kesmeyi amaçladığını belirtmesi, söz konusu temel mantaliteyi anlama hususunda genel bir kanaat oluşturabilir:

> "Daha önce de söylediğim gibi, amacım farklılığı ortadan kaldırmak değildi; insanlar arasındaki ilişkilerde kültürel farklar gibi ulusal farkların da kurucu bir rol oynadığını kim yadsıyabilir ki? Farklılığın düşmanlığı, donmuş ve şeyleşmiş bir karşıt özler öbeğini, bu şeyler üzerine kurulmuş bir muhalif bilgiler bütününü ima ettiği düşüncesine karşı çıkmaktı amacım. Şarkiyatçılık'ya ulaşmaya çalıştığım şey, nesiller süren düşmanlıkların, savaşın, emperyalist denetimin kışkırtıcısı olan ayrılmaları, çatışmaları kavramanın yeni bir yolunu bulmaktı."[50]

Bu hususa bağlı olarak postkolonyal incelemeler dizgesi niteliğindeki postkolonyalizmde görülen bir başka hususiyet ise onun bir anlamda Batı ile Doğu arasındaki "yapay ilişki"yi veya karşıtlığı yapıbozuma uğratmak ve böylelikle de söz konusu karşıtlığı, sonuçlarıyla birlikte bilimsel bir perspektifle yeniden kurgulamaktır.

---

46 Peter Barry, *BeginingTheory*: *An Introduction to Literary and Cultural Theory*, Manchester University Press, Manchester 2002, p. 192.
47 Frederick Cooper, *Colonialism in Question: Theory, Knowledge, History*, University of California Press, California 2005, p.33.
48 Elem EyriceTepecikliоğlu, "Postkolonyal Kuram/Uluslararası İlişkiler Disiplinini Dekolonize Etmek", Ege Stratejik Araştırmalar Dergisi, Cilt 4, Sayı 2, s. 80-81. Temmuz 2013, İzmir.
49 Gilles Deleuze-Félix Guattari, *Felsefe Nedir?*, Çev. Turhan Ilgaz, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2015, s. 42-43.
50 *Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları*, s. 367.

Nitekim nesnel bir bakış açısı da bunu gerektirmektedir. Said de postkolonyal incelemelerdeki bu hususiyeti ondaki ilginç gelişmelerden birisi olarak görür ve amacın da "mecelle haline gelmiş kültürel ürünleri, yerlerinden etmek ya da günah keçisi yapmak üzere değil, bunları ikili efendi-köle diyalektiğinin bir değişkesine hapsetmenin ötesine geçerek bazı kabulleri yeniden incelemek üzere yeniden okumak" olduğunu söyler.[51]

Postkolonyalizm veya postkolonyal düşünce perspektifi, postyapısalcı düşünür Michel Foucault'nun söylem üzerine yapmış olduğu vurgunun etkisiyle daha çok çeşitli kültürel-sosyal alanlara yönelik metinlerin bir anlamda "söylem analizi"ne (discourse analysis) dayalıdır ki bu noktadan itibaren postkolonyalizmin bir başka hususiyetine gelmiş oluruz. Söylem analizi, kaynağını Foucault'nun "arkeoloji" ve "soykütük" araştırmalarından alan yöntemdir. Bu yöntem, genel itibariyle, bütün bilgi, gelenek ve davranış kalıplarını içeren söylem[52] ile iktidar ilişkileri arasında bazı bağıntılar öngörür ve iktidarın söylemleri yarattığı, söylemlerin de iktidarın mevcudiyetine katkı sağladığı önermesinden yola çıkar[53]; böylelikle, kolaylıkla görülebileceği gibi, Marksizm'deki "altyapı" (infrastructure) ve "üstyapı" (superstructure) arasındaki diyalektiğe[54] koşut yeni ve alternatif bir yapılanma fikrini temel alır. Dolayısıyla söylemleri içsel olduğu kadar dışsal bağlamda da analize yönelir.

Söylem analizinin verilerinden de yararlanan postkolonyalizm araştırmacıları, gerek kolonyal gerekse de postkolonyal döneme ait ve her iki "yaka"ya yönelik metinlerin söylemlerini tarafsız ve nesnel bir şekilde irdeler; böylelikle de kolonyal süreci – Althusser'in terminolojisine başvurarak ifade edersek- "toplumsal formasyon" (formation social) üzerindeki bütün etkileriyle birlikte ele almayı hedefler. Loomba, postkolonyal incelemelerdeki bu hususiyeti Hindistan'daki dul kadınların ölen kocalarıyla birlikte yakılması geleneğine kolonyal özneler tarafından söylemsel düzeyde ve farklı şekillerde bakış örneğinden hareketle şu şekilde ortaya koymaya çalışır:

> "Örneğin, Hindistan'da dul kalan kadınların ölen kocalarıyla birlikte yakılmaları söylemini ele alalım. Bu söylem, bu konudaki bütün bir yazım ya da sözce yelpazesini içerecektir: Dulların kurban edilmelerinden bu yana karşı olanlar, Hindu reformcular ile milliyetçiler, Hindu ortodoksisi ile Britanyalı yöneticiler. Bu grupların hepsi de birbirleriyle sürtüşmeye girerek tartıştılar, ama aynı zamanda bu grupların hepsi de kadınların yakılmasının Hindu geleneğinin

[51] *A.g.e.,* s. 367.
[52] Michel Foucault, *Bilginin Arkeolojisi*, Çev. Veli Urhan, Birey Yayıncılık, İstanbul 1990, s.34-35.
[53] *Kolonyalizm/Postkolonyalizm,* s. 56-57
[54] *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları,* s. 55.

parçası olarak görüldüğü ve kadınların, çıkarları erkekler tarafından temsil edilmesi gereken birer yaratık olarak düşünüldüğü müşterek bir kavramsal düzen içerisinde hareket ediyorlardı."[55]

Bununla ilgili olarak postkolonyal incelemelerde görülen bir başka hususiyet ise onun metodolojik heterojenliğidir. Yukarıda da belirtildiği gibi tikel kuramlar bütünü (veya dizgesi) olan postkolonyalizm, metodolojik açıdan da birden fazla teorinin kesişim kümesi içerisinde yer alır ve dolayısıyla da söz konusu teorilerin bazı temel niteliklerini içerisinde barındırır. Bunlar arasında -yukarıda ifade edilen söylem analizi dışında- önemli olarak görülmesi gerekenlerin biri, Loomba'nın kolonyalizm tarihini sınıflandırmada dayanak olarak gösterdiği Marksizmdir. Doğa olaylarını olduğu gibi toplumsal olayları da diyalektik-materyalizm perspektifinden okumayla kapitalizmi (bütün aşamalarıyla birlikte) bir kritiğe tabi tutarak yeni bir toplumsal düzeni hedefleyen Marksizm, postkolonyal incelemelerin metodolojisine özgül "ideoloji", "sınıf" ve "tarih" kavramları açısından eklemlenir. Lyotard'ın –yukarıda da belirtildiği gibi- "postmodern durum" olarak adlandırdığı dönemin temel felsefesi olarak işlev gören postyapısalcılık ise postkolonyalizmi metodolojik olarak etkileyen bir başka kuramdır. Dilden siyasete, felsefeden sanata kadar Batı uygarlığının her alanındaki "ikili-karşıtlık"ları ortadan kaldırmayı amaçlayan postyapısalcılık, postkolonyalizmin Doğu-Batı arasındaki konvansiyonel örüntüyü yıkma hedefi açısından önemli bir yardımcı vazifesi görür. Kadınların temsil meselesi üzerine yoğunlaşan ve postkolonyal incelemelerde özellikle Doğulu ezilen kadın imgesi üzerinde araştırmalar yapılırken bir anlamda temel kuramsal dayanak olarak ele alınan feminizmi de bu hususta belirtmek gerekir. Dikkat edildiğinde görülecektir ki, bu kuramların her birinin ortak yanı, tıpkı postkolonyalizm gibi kolonyalist Batı uygarlığının temel unsurlarına yönelik bir eleştirel tutum barındırmasıdır.

Söz konusu hususiyetleri ile birlikte postkolonyalizme hem dışarıdan hem de içeriden pek çok eleştiri yöneltilir. Bu eleştirilerin başında, Terry Eagleton ve EllaShohat gibi Marksist düşünürlerinki gelir. Eagleton ve Shohat, postkolonyalizmin kolonyalist kültürel ve sosyal süreçlerle ilgilenirken emperyalizmi geri planda bıraktığını ve dolayısıyla ekonomik sömürüyü paranteze aldığını iddia eder.[56] Heny Louis Gates, J.J.K. de Alva gibi düşünürler ise postkolonyal metodolojide söylemin merkeze alınması ve onunla kalınması hususunda kuşkularını ifade ederler. Arif Dirlik ise, postmodernizm gibi

[55] *Kolonyalizm/Postkolonyalizm*, s. 59-60.
[56] *A.g.e.*, s. 13-14.

"postmodernizmin bir çocuğu" olarak saydığı postkolonyalizmin kapitalizme yardakçılık ettiğini belirtir ve onu gizemleştirdiğini dile getirir.[57]

Bu tür "dışarıdan" gelen eleştirilerin yanında postkolonyalizme "içeriden" gelen eleştiriler de vardır. Bunlar arasında en önemlileri, Homi K. Bhabha ve Abdul JanMohamed gibi eleştirmenlerin postkolonyalizmin Doğu ile Batı karşıtlığına dayalı söylemleri ele almasının, onları bir anlamda tekrar vurgulaması hususuna yol açabilecek bir durumda bulunmasını imleyen eleştirileridir.[58]

Postkolonyalizm veya postkolonyal çalışmalar üzerine buraya kadar yapılan açıklamaların ardından postkolonyal edebiyat eleştirisine gelebiliriz. Postkolonyal edebiyat eleştirisi, genel olarak postkolonyalizm için geçerli hususları içererek hem kolonize edilmiş ülkelerin edebiyatlarında hem de kolonici ülkelerin edebiyatları çerçevesinde uygulamaya yönelir.

Postkolonyal edebiyat eleştirisi genel anlamda kolonici Batı medeniyetinin kolonize ettiği ülkelerde bırakmış olduğu etkileri edebi eserlerde ele almak, onların özellikle söylemlerine yansıyan kolonyalist izdüşümü araştırmak, "kolonyal klişe"lerden örülü yapay Doğu-Batı karşıtlığını yapıbozuma uğratmak ve bunu yaparken de söylem analizi, Marksizm, postyapısalcılık ve feminizm gibi kuramların verilerinden bir arada faydalanmakla temel görevini ifa eder; böylelikle bu etkiler hususunda bir farkındalık yaratmakla birlikte sömürgecilik kavramını eleştirel bir okumaya tabi tutarak işlevselleşir. Loomba, postkolonyal edebiyat eleştirisinin söz konusu hususiyetlerini şöyle özetler:

> "Eleştirel analiz, ilkin nasıl bir araya getirildiklerini görebilmek için, edebi ya da tarihsel olsun, herhangi bir metnin örgüsünü ve dokusunu çözerek ayrıştırır. Bu okuma tarzlarına göre, kolonyalizm, hem temsiller hem de maddi pratiklere göre düzenlenmiş olan ve bilimsel, ekonomik, edebi ve tarihsel yazılar, resmi belgeler, sanat ve müzik, kültürel gelenekler, popüler anlatılar ve hatta söylentiler gibi çok çeşitli söylemler aracılığıyla karşımıza çıkan birer metinmişçesine analiz edilmelidir."[59]

Ancak bunlar dışında, postkolonyal edebiyat eleştirisinin özgül hususiyetler barındırdığı da ortadadır. Bunlar arasında en önemlisi, söz konusu edebiyat eleştirisinin edebi metinlerdeki kolonyal olguları sadece yüzeyde değil, aynı zamanda derinde de aramayı amaçlamasıdır. Başka bir şekilde ve göstergebilimsel eleştirinin öncülerinden

---

[57] *A.g.e.*, s. 275.
[58] *A.g.e.*, s. 129-130.
[59] *A.g.e.*, s. 118.

Algirida Julien Greimas'nın terminolojisinden hareketle ifade edersek, postkolonyal edebiyat eleştirisi, kolonyal olguların estetik bir düzlem içerisinde eritildiği edebi eserlerin sadece "yüzeysel düzey"ini değil, aynı zamanda "derin düzey"ini de ele alır. Bu nedenle Loomba'nın"kolonyal temas yalnızca edebi metinlerin dilinde ya da mecazlarında 'yansıtıl'maz, bu temas yalnızca insani dramların anlatıldığı bir dekor ya da 'bağlam' değildir. Kolonyal temas bu metinlerin kimlik, ilişkiler ve kültür hakkında söyleyeceklerinin merkezi bir boyutudur"[60] ifadesi bu hususta bize bir fikir verebilir.

Buna bağlı olarak söz konusu edebiyat eleştirisinin özgül hususiyetlerinden bir tanesi de, kolonyalizmin ve ona bağlı olguların yansıdığı edebi metinlerdeki metaforları çözümlemektir. Bilindiği gibi Goethe, Schiller gibi romantik şairlerden Paul de Man, Jacques Derrida gibi postyapısalcı düşünürlere kadar pek çok isim, edebi metnin metaforik niteliğini göz önünde bulundurmuş ve dolayısıyla onun kendisine özgü veya içkin bir niteliği olduğunu söylemişlerdir. Dolayısıyla kolonyalizm ile ilgili edebi metinlerin de metaforik bir boyutu olduğu ön kabulüne dayalı olarak bunların çözümlenmesi ve onlardaki imgesel örüntünün net bir şekilde açığa çıkarılması olasıdır. Spivak'ın da belirttiği gibi postkolonyal edebiyat eleştirisi bunu yaparak, "görünmeyeni görünür hale" getirir.[61] Öte yandan Said'in edebi eserleri, kolonyalizmle ilişkili bir olgu olan şarkiyatçılık açısından incelerken vurguladığı "ayrıntı" meselesini içeren şu paragraf da bu hususiyetin bir açımlanma örneği olarak okunmalıdır:

> "…Şarkiyatçılığı, tek tek yazarlar ile bu yazarların düşünce ve imgelem topraklarında yazılarını ürettikleri üç büyük imparatorluk –İngiltere, Fransa, Amerika- tarafından biçimlendirilen yaygın siyasal kaygılar arasındaki devingen bir alışveriş olarak inceliyorum. Nasıl Lane, Flaubert ya da Renan gibi bir yazarda bizi asıl ilgilendiren, Garplıların Şarklılardan (Renan'a göre) tartışılmaz biçimde üstün olduğu gerçeği değil de, bu gerçek tarafından açılan geniş uzamda (Renan'ın) ayrıntılı çalışmalarının –esaslı değişimlerden, uyarlanmalardan geçmiş- tanıklığıysa, bir araştırmacı olarak beni en çok ilgilendiren de, kaba siyasal gerçek değil, ayrıntılardır. Burada söylediğimin anlaşılması için, Lane'nin*Modern Mısırlıların Gelenek ve Görenekleri Üzerine'sinin*tarih ile antropoloji incelemelerinde bir temel yapıt olmasının, kitabın ırksal üstünlüğün basit bir yansıması olmasından değil, biçeminden, zekice, dahice ayrıntılarından kaynaklandığının anımsanması yeter."[62]

Kolonyal ve anti-kolonyal söylemin estetik düzlem üzerinde somutlaştığı eserlere objektifini çeviren postkolonyal edebiyat eleştirisi, buraya kadar yapılan açıklamalardan

---

[60] *A.g.e.,* s.95.
[61] *A.g.e.,* s. 104.
[62] *Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları,* s. 24.

da anlaşılabileceği gibi bir anlamda iki tür söylemle karşılaşır ve onları çözümlemeye girişir. İlkini, kolonyalizm söyleminin belirli kurgu, metafor, imge, üslup gibi estetik düzlemin yapıtaşı olan unsurlarla yeniden-üretilmesini imleyen ***estetik kolonyalizm söylemi*** olarak adlandırabiliriz. Bu tür söylemde, yazar veya eseri üretici kimse, bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde, kolonyalizmin yarattığı ikili-karşıtlıkları yeni bir boyutta (estetik) ortaya koyar. Okurun da böyle bir meşrulaştırımı, estetik düzlemin kendi diyalektiği içerisinde olumlamaya yönelmesi beklenir. İkinci tür söylemi de ***estetik antikolonyalizm söylemi*** olarak adlandırabiliriz. Bu tür söylem de genel antikolonyalizm söyleminin yine estetik düzlem içerisinde yoğrulmasını imler. Yine yazarın bilinçli veya bilinçsiz olarak antikolonyal söylemin ortaya koyduğu yapıbozumu bir metin içerisinde yeniden-yapılandırmasıyla okur bu tür meşrulaştırım çabasını olumlamaya yönelebilir. (Bu noktada şunu da dile getirebiliriz ki, söz konusu iki tür söylem, edebiyat dışında diğer sanatsal alanlarda da görülebilir. Özellikle "vahşi Kızılderililere" karşı "medeni beyaz"ların verdiği Hollywood yapımı sinema filmleri veya "Zenci Afrikalı"ları tümden yamyam şeklinde gösteren resimler, söz konusu iki tür söylemin varlığının diğer sanatsal alanlarda varlığının bir işareti olarak okunabilir.). İşte postkolonyal eleştiri, bir anlamda bu iki tür söylemi sorunsallaştırır; bu sorunsalların gerek "içsel" gerekse de "dışsal" bağıntılarına ışık tutmaya çalışır.

Postkolonyal edebiyat eleştirisinin ilk ve en yetkin örneklerini yine postkolonyalizmin genel konseptini çizen Frantz Fanon ve Edward Said vermiştir.[63] Frantz Fanon, genel anlamda sömürge uluslarının edebiyatlarındaki millîleşmeyi ele almış; Edward Said ise başta Lamartine, Chatebriaund, Flaubert, Kipling, James olmak üzere pek çok Batılı şair ve yazarın eserini postkolonyal temler çerçevesinde okumuştur. 1980'lerden sonra ise Loomba, Spivak gibi çağdaş kuramcılarla zenginleşen postkolonyal okumalar, günümüz Avrupa'sında hâlâ etkisini kaybetmemiştir.

1.3. Modern Türk Edebiyatını Postkolonyal Edebiyat Eleştirisi Işığında Okumak: *Estetik Kolonyalizm Söylemi* ile *Estetik Antikolonyalizm Söylemi* Arasında Türk Edebiyatı

Postkolonyalizm kavramının sınırları, yukarıda da ifade edildiği gibi, tarihsel olarak kolonyal süreci yaşamış toplumlardaki söz konusu süreçten kaynağını alan semptomlar temel alınarak çizilmiştir. Ancak postkolonyalizm kavramını kolonize

63 *Begining Theory*: *An Introduction to Literary and Cultural Theory,* s. 192.

edilmiş veya kolonize eden ülkelerle bağlantılı kolonizasyon süreçlerinin semptomlarına yönelik çözümleme olgusunu kuramsal bir çerçeve içerisine hapsetmek hatalı bir tutumdur. Çünkü kolonizasyon süreci yaşamayan veya söz konusu sürece tarihsel açıdan hiçbir şekilde katılmamış olan gelişmiş veya gelişmekte olan diğer ülkelerde de en azından fikri ve sanatsal anlamda kolonyalist izleklere yer yer rastlamak mümkündür. Nitekim asırlar boyu devam eden ve bir anlamda yeniçağın ve yakınçağın tarih çizgisini değiştiren başlıca etmenlerden birisi olarak görülmesi gereken kolonyalizmin, kolonyal sürece dâhil olmayan ülkelerde de bir yansıma alanı yaratması bu açıdan bakıldığında gâyet doğaldır.

Yine, kolonyal süreçlere tarihsel anlamda katılmamış olan ülkelerin edebiyatlarında da kolonyalist süreçlerin etkilerini bir şekilde barındırması da bu durumun en mühim göstergelerinden birisidir. Dolayısıyla, postkolonyal araştırmaları sadece kolonize eden ve kolonize edilen ülkelerdeki kolonyal süreçlerin semptomlarıyla sınırlamak yukarıda da belirtildiği gibi bilimsel açıdan hatalı bir tutum olduğu gibi, postkolonyal edebiyat eleştirisi özelindeki araştırmaları da yine söz konusu kolonizasyon sürecinin her iki tarafını oluşturan ülkelerin edebiyatlarındaki kolonyalizme yönelik semptomlarla sınırlamak, bilimsel açıdan hatalı bir tutum olarak görülebilir. Nitekim kolonyalizm sürecine dâhil olmamış ülkelerde görülen genel kolonyalist semptomlara postkolonyalizmin ışığından bakmak, söz konusu sürece "dış"tan bakışı aydınlatmaya yönelik bir gayeye sahip olduğu gibi, o ülkelerin edebiyatlarında görülen kolonyalist semptomlara postkolonyalisteleştirininin ışığından bakmak, söz konusu sürece edebi açıdan "dış"tan bakışı aydınlatmaya yönelik bir gayeye sahip olur.[64]

Başlangıcından itibaren modern Türk edebiyatında kolonyalizmin ve ilgili olguların ele alındığı pek çok edebi esere rastlarız. Abdülhak Hâmid'den Mehmet Âkif'e, Nâzım Hikmet'ten Sezai Karakoç'a, Fazıl Hüsnü Dağlarca'dan Cemal Süreya'ya kadar pek çok şair ve yazarın edebi eserlerinde kolonyal dönemde yaşanılan olay ve durumlara "dış"tan bakışın izlerini görebilmek mümkündür. Söz konusu izlerin büyük çoğunluğunun edebi eserlerde izleksel bir boyut taşıdığı görülmekle birlikte yer yer biçimsel bir boyutta da görülür. Bunun sebebi, yukarıda da belirttiğimiz gibi, Türkiye'nin

64 Aynı teklifi diğer tikel postkolonyal teorilerin bütünü için de yapmak mümkündür. Nitekim Mallon ve Loomba'nın da hemfikir olduğu gibi "postkolonyal çalışmalar hem geçmişin revizyonunu hem de hızla değişen bugünümüzün analizini talep ediyorsa, kapalı paradigmalar içerisinde iş göremeye-"cek ve bu sebepten ötürü "teorik esneklik ve yenilik"e ihtiyaç duyacaktır. Bkz. *Kolonyalizm/Postkolonyalizm*, s. 282

kolonyal sürece tarihsel açıdan dâhil olmaması ve sadece "dış"tan bakabilecek bir konumda bulunmasıdır.

Bunun yanında, söz konusu edebi eserlerin hemen hemen hepsinde kolonyalizm, yazarlar ve şairler tarafından dolaylı ya da dolaysız olumsuzlanır, bir başka şekilde ve Spivak'ın kavramlarıyla dile getirirsek "sömürgeleştirilmiş madun"dan (colonized subaltern)[65] yana tavır konulurak onun sesi olunmaya çalışılır; dolayısıyla da söz konusu isimlerin eserlerinde daha çok *estetik antikolonyalizm söylemi*ne şahit olunur. Farklı ideolojilere sahip yazarların ve şairlerin eserlerinde dahi estetik antikolonyalizm söyleminin somutlaşması dikkate değer bir nokta olmakla birlikte çeşitli sosyolojik analizlere konu olma potansiyeli taşır. Ancak bu durumun temel sebebi olarak, Türkiye'nin de en azından bir dönem yarı-sömürge bir pozisyonda olması ve böylelikle de o dönem içerisinde kolonize ülkelerle hemen hemen aynı kaderi paylaşması durumuna dikkat çekebiliriz.

Kolonyalizmin modern Türk edebiyatındaki akisleri hususunda söylenmesi gerekli bir başka olgu da tür çerçevesi içerisinde değerlendirilebilir. Yine çalışmamızın ilerleyen kısımlarında da görüleceği gibi, kolonyalizm olgusunun estetik düzlemde somutlaştığı eserlerin büyük çoğunluğu şiir türü içerisindedir. Bunun sebebi, roman ve hikâye gibi detaylı bir gözleme ihtiyaç duyan türlerin, kolonyalist dönemi tarihsel açıdan hiçbir evrede tamamen idrak edememiş bir ülkenin yazarları tarafından kolonyalizmi anlatmak/kurgusallaştırmak için kullanılmasının imkân dâhilinde olmamasıdır. Nitekim kolonyalizm Türk intelijansiyasının düşünce çerçevesine çoğunlukla basın-yayın aracılığıyla dâhil olmuştur. Son olarak, modern Türk edebiyatı'na dâhil eserlerde işlenen kolonyalizm, bu eserleri üreten şair ve yazarların "dış"tan tanık oldukları zaman dilimi ve öncelikli siyasi-sosyal düşünceleri sebebiyle sıklıkla modern kolonyalizmdir.

Bu çalışmamızda, kolonyalizmin başlangıcından günümüze modern Türk edebiyatındaki izlerini postkolonyal edebiyat eleştirisi ışığında çarpıcı örnekler üzerinden ele almakla birlikte konumuz gereği zaman zaman disiplinlerarası bir okuma perspektifinden de yararlanacağız.

---

65 *Madun Konuşabilir mi?,* s. 49.

2.TÜRK EDEBİYATINDA SÖMÜRGECİLİĞE (KOLONYALİZME) BAKIŞ

2.1.Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk Edebiyatında Kolonyalizm yahut *Efendi-Yazar*'la *Köle-Okur* Arasında (1876-1923)

1683'teki Viyana Bozgunu'ndan ve artarak devam eden Celali İsyanları'nın ardından sosyal, siyasi ve ekonomik yönden çöküşe geçen Osmanlı Devleti'nin yeniden eski otoriter, "merkezi feodal"[66] veya "çift-hane"[67] sisteminin bütün nimetlerinden faydalanılan ihtişamlı günlerine dönmesi için ihya edilmesine yönelik olarak 18. yüzyıldan itibaren özellikle askeri alanlarda başlayan, fakat Tanzimat Fermanı ile sosyal, siyasi ekonomik alanların bütününe yönelerek Ahmet Hamdi Tanpınar'ın da belirttiği gibi bir "medeniyet değişimi"ni[68] imler hâle gelen Batılılaşma veya modernleşme, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren edebiyatta da kendisini gösterir. "Tanzimat Edebiyatı" adı verilen ve edebiyatımızda modernleşmenin ilk büyük atılımı olarak tarihe geçen bu dönemde yazarlar ve şairler, başlangıçta Fransız aydınlanmasının ilkeleri etrafında tasarladıkları yeni bir dünyayı, yeni bir medeniyeti; yani bir bütün olarak "medeni" Batı değerleri etrafında somutlaşan bütün maddi ve manevi unsurları halka ulaştırmak için edebi eserleri bir araç olarak kullanırlar. İlerleyen yıllarda bu anlayış kısmen törpülenip edebiyatın estetik yönlerine ağırlık verilse de ("Servet-i Fünûn Edebiyatı" gibi), Batılılaşma ve onun temel paradigmaları Cumhuriyet'in ilanına kadar hatta daha sonrasında dahi edebi eserlerde sıklıkla kendisini göstermeye devam eder.

Batılılaşmanın edebiyatımızdaki en büyük getirisi, sanatla paralel bir şekilde edebiyatın hayata açılmasıdır. Edebiyat artık saray veya Enderun çevresinden halka doğru yürümeye başlar. Özellikle de sosyal ve politik fikirler ile bunlara bağlı dünya realitesi, Tanzimat'ın ilânından sonra edebiyatın başlıca konuları olarak belirir. Başlıca konular memleketin imarı, hürriyet, vatan, devlet, meşrutiyet gibi olgular etrafında ve Osmanlı coğrafyasının yeniden ihyası bağlamında düğümlenir. Fakat bunların yanında ve bunlarla bağlantılı olarak edebiyatımızda kolonyal süreçler ve ilgili olgular da kısmen yer almaya başlar. Bu bağlamda özellikle Hindistan'daki ve Amerika'daki İngiliz kolonyalizmi, Mısır'daki ve Cezayir'deki Fransız kolonyalizmi edebi eserlerde farklı işlevlerle yer

66 Doğan Avcıoğlu, *Türkiye'nin Düzeni: Dün-Bugün-Yarın*, Bilgi Yayınevi, Ankara 1969, s. 7-8.
67 Halil İnalcık, *Osmanlı ve Modern Türkiye: Araştırmalar*, Timaş Yayınları, İstanbul 2013, s. 81-85.
68 Ahmet Hamdi Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Haz. Abdullah Uçman, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2007, s. 126.

bulur. Kolonyal süreçlerin edebi eserlerde varlığı, bir yandan -Osmanlı'nın gelişmesine dönük olarak- aydınların ve yazarların belirtik veya örtük bir şekilde eserlerinde leit-motive gibi bahsettikleri "medeniyet miti"ni pekiştirmek, bir yandan Fransız yazar Raymond Schwab'ın "Doğu Rönesansı" (le rennesaince Orientale)[69] olarak adlandırdığı ve şarkiyatçı düşüncenin romantik düşünceyle at başı ilerlediği dönemin Fransız ve İngiliz yazarları gibi romantik bir "Doğu miti"ni[70] -bilinçsiz de olsa-yeniden-üretmek, bir yandan ise dönemin görece artan veya azalan baskı koşullarında ifade edecekleri fikirleri sembolik veya alegorik bir coğrafya içerisinde vermek işleviyle somutlaşır.

Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadarki dönemde edebi eserlere yansıyan kolonyal süreçler ve ilgili olgularla ilgili bahsedilecek en temel nitelik düalizmdir.[71] Tanpınar tarafından "medeniyet krizi"[72] olarak adlandırılan ve iki medeniyet dairesinin (Doğu ile Batı) değerlerinin çatışmasından doğan düalizm, edebi eserlerdeki kolonyal süreçlerin ve ilgili olguların hem yansıtılış biçiminde hem de söylemsel düzeyinde oldukça belirgindir. Dolayısıyla *estetik kolonyalizm söylemi* ile *estetik antikolonyalizm söylemi* bu dönemde bir aradadır. İleride de göreceğimiz gibi, Abdülhak Hâmid ve Süleyman Nazif gibi isimler, kolonyalizme ve onu meşrulaştıran kolonyalist-şarkiyatçı söylemin "ikili-karşıtlıklar"ına yönelik yapıbozumcu bir tavır sergilerken, Ahmet Midhat ve Cenap Şahabettin'de kolonyalist-şarkiyatçı söylem, adeta otokolonyalizmin "üçüncü dünya ülkeleri"nde bayraktarlığını yapanlarda, Attilâ İlhan'ın deyişiyle "aydın kompradorizmi"ni temsil edenlerde olduğu gibi büyük oranda yeniden üretilir. Hatta bu iki yol, kendi içerisinde dahi yer yer çelişkili durumlara düşer. Bununla birlikte söz konusu düalite kolonyalizmin sadece edebi değerlenişinde değil, aynı zamanda onun hemen hemen bütün Osmanlı entelijansiyasının (Şinasi ve Münif Paşa örneklerinde

---

69 Schwab'ın "Doğu Rönesansı" adını verdiği dönemde Batılı düşünür ve sanatçılar Doğu'ya ait imgelerden sıklıkla faydalanarak bunları eserlerine aksettirirler. Bkz. Jale Parla, *Efendilik, Şarkiyatçılık, Kölelik*, İletişim Yayınları, İstanbul 2012, s. 17-18.

70 *A.g.e.,* s. 18.

71 Jale Parla; Hıfzı Veldet ve Mehmet Ali Kılıçbay ve bir kaç aydının fikirlerinden hareketle, Tanzimat aydınlarının eserlerinde de ana öğesi İslam olan bir "mutlak metin"in yansıdığını dile getirir. Tanzimat'ı Doğu ile Batı düalitesi olarak gören düşüncenin müsebbibi olarak da Cumhuriyet aydınlarının yanılsamasını gösterir. Bkz. Jale Patla, *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*, İletişim Yayınları, İstanbul 2016, s. 11-12, 23-24, 36. Fakat Parla'nın bu düşüncesi, tartışmaya açıktır. Nitekim söz konusu düşünce, şu tür soruların cevaplarını verme potansiyelinde görülemez: Tanzimat yazarları ikilemde olmasa, İslam düşüncesi ana öğe olsa, Şinasi peygamber benzetmesini bir devlet adamı için kullanabilir miydi? Eski edebiyat gibi kutsal metaforlara sahip bir geleneğe bu kadar acımasızca yüklenilebilir miyd? Üstelik, Tanzimat'ta düalite yoksa, Meşrutiyet'e kadar olan düşünsel evrim nasıl açıklanabilir?

72 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Haz. Zeynep Kerman, Dergâh Yayınları, İstanbul 1977, s. 101.

olduğu gibi[73]) edebiyat dışı eserlerindeki tespitler yumağında dahi kendisini belli eder. Bunda temel sebep ise, ileride de göreceğimiz gibi, bu dönemde aydınlarımızın çoğunun Batılı değerleri henüz tam olarak idrak edememesi ve onların sömürgeci emellerini anlayamamasıdır.

Batı-merkezli metinlerin Doğu'daki okurlar tarafından alımlanması sırasında farklı bir yazar-okur ilişkisinin, bir başka ifadeyle, kültürel hegemonyanın bir sonucu olarak efendi-köle ilişkisine yakın bir ilişkinin görüldüğünü dile getirebiliriz (nitekim otokolonyalizmin başka türlü doğmasına imkân yoktur). Doğulu okur, söz konusu metinlerde adeta yanılmaz, otoritesinde herhangi bir aşınmanın mümkün olmadığı bir Batılı yazarı bulur ve kendi konumunu da bu duruma göre ayarlar. Dolayısıyla Batılı yazar, ***efendi-yazar*** olarak adlandırabileceğimiz bir konuma yükselir; bu durumda Doğulu okura da ***köle-okur*** olarak adlandıracağımız bir konuma gerilemek kalır. Bu bağlamda dile getirmek gerekir ki Osmanlı aydınları, bir Doğulu okur olarak, tıpkı kolonyal süreçlere maruz bırakılan üçüncü dünya aydını gibi Batı-merkezli metinlerdeki efendi-okur karşısındaki bir köle-okur konumunda durur. Bu tür metinlerdeki "gerçeklikler" üzerine kolay kolay eleştirel bir yaklaşımı benimseyemez.[74] Bu durumun elbette günümüzün Doğulu okurları için de geçerli olabileceği düşünülebilirse de özellikle Tanzimat döneminde yoğun bir şekilde hissedildiği barizdir. Dolayısıyla Tanzimat Dönemi ve sonraki dönemlerin yazarlarının ve şairlerinin eserlerinde kolonyalizmle ilgili bir düalite durumunun ortaya çıkmasını bu şekilde bir hegemonya ilişkisi çerçevesinde de düşünebiliriz.

Her ne olursa olsun, gelişen koşullar ve yaşanılan travmalar (özellikle 1. Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı sırasında Batı'nın kolonyalist cephesinin aydınlar nezdinde iyice belirginlik kazanması, ülkenin bölünmesi, Bolşevik İhtilali vs.) neticesinde Osmanlı aydını, Batı'yı –özellikle bizzat kendi ülkeleri bağlamında şahit olduğu deneyimlerle- daha iyi tanımaya başlayınca, anti-kolonyalist bir tavır göstermekten ve hemen hemen

[73] Şinasi ve Münif Paşa, özellikle kaleme aldıkları gazete yazılarında kolonyal söylemi tekrarlamış ve bir anlamda ona meşruiyet kazandırmışlardır. Bkz. *Tanzimat ve Edebiyat,* Haz. Mehmet Fatih Uslu-Fatih Altuğ, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2014, s. 72-76.

[74] Tam bu noktada eklemek gerekir: Selim Somuncu, *Romanda Bilgi İktidar İdeoloji* adlı eserinde, Michel Foucault'nun arkeoloji/soykütük kuramından hareketle özellikle tez yönü ağır basan edebi eserlerdeki yazar-okur ilişkisinde, yazar lehine bir hegemonya durumunun varlığına işaret eder. Bu hegemonya, özellikle yazarın söyleminde belirir ve bu söylemi Somuncu "hegemonik söylem" olarak adlandırır. Bkz. Selim Somuncu, *Romanda Bilgi İktidar İdeoloji: Türk Romanı Üzerine Bir Söylem Çözümlemesi*, Hece Yayınları, Ankara 2015, s. 61. Elbette, efendi-yazar ile köle-okur arasındaki ilişkide de böyle bir söylemin mevcut olduğunu dile getirmek mümkündür. Fakat nitelik olarak özellikle iki noktaya dikkat çekmek gerekir: İlkin, efendi-yazar ile köle-okur arasındaki ilişki bir otokolonyalizm meselesidir. İkinci olarak ise böyle bir ilişkide hegemonik söylem, yerli bir yazar ile okur arasında olduğundan daha baskındır.

aynı kaderi yaşadığı diğer üçüncü dünya ülkeleri aydınlarının izini sürmekten geri kalmamıştır.

Bu dönemde kolonyalizm edebiyatı büyük oranda şiirde Mehmet Âkif, roman ve hikâyede Ahmed Midhat, tiyatroda ise Abdülhak Hâmid tarafından temsil edilir. Fakat diğer dönemlerdekinin aksine şiirin, kolonyal edebiyat özelinde bakıldığında, bu dönemde diğer edebi türlere nazaran geri planda kaldığı görülür.

Netice itibariyle, Abdülhak Hâmid'in 1876'da yayımlanan *Duhter-i Hindû* piyesiyle başlamış olan "Türk kolonyalizm edebiyatı", Cumhuriyet'e kadar –yukarıda belirtilen- farklı işlevler ve bundan da önemlisi birbirine zıt paradigmalar ile devam eder.

2.1.1. Abdülhak Hâmid ve İngiliz Kolonyalizminin Boyutları

Kolonyalizmin Türk edebiyatına yansısının ilk şekillerini tespit edebilmek için şüphesiz Abdülhâk Hâmid'in piyeslerine bakılmalıdır. Tanzimat edebiyatının öncü isimlerinden olan ve medeniyet değişiminin dramını bütün benliğinde duyumsayıp sanatına aksettirdiği için Ahmet Hamdi Tanpınar'ın da vurguladığı gibi "bir kriz ânının çocuğu"[75] olan Hâmid, gerek benimsediği romantik estetiğin gerekse de devrindeki baskıcı siyasi koşulların etkisiyle bazı piyeslerinde tarihsel/mitsel olay ve durumları işlediği gibi mekân olarak da farklı ülkeleri seçer.[76] Hâmid, bu tür eserlerinde güç-iktidar ilişkisi, hak, adalet, hürriyet, aşk vs. gibi konuları ele aldığı gibi kolonyalizm konusunu da ele alır. Bütün bunları göz önünde bulundurarak, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Hâmid için kullandığı "zengin bir maden"[77] ifadesinin oldukça yerinde bir ifade olduğunu anlayabilmek daha mümkün bir hâle gelir. Bu hususta ayrıca vurgulamak gerekir ki, Hâmid, Türk edebiyatı tarihinde kolonyalizm meselesine edebi eserlerinde yer veren ilk ediptir.

Hâmid, *Duhter-i Hindû* başta olmak üzere *Finten, Cünûn-ı Aşk, Yabancı Dostlar* piyeslerinde kolonyalizmi eleştirel bir yaklaşımla ele alır ve onu aşk temine bağlı bir şekilde ortaya koyar. Bunda, Hâmid'in okur-yazar bürokrat bir aileden gelmesinin ve bundan da önemlisi bir dönem İngiltere başta olmak üzere bazı Avrupa ülkelerinde

---

[75]Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Dersleri*, Haz. Abdullah Uçman, Dergâh Yayınları, İstanbul 2013, s. 111.

[76]Ahmet Hamdi Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Haz. Abdullah Uçman, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2007, s. 504-505.

[77] A. H. Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, Haz. Birol Emil, Türk Kültür Enstitüsü Yayınları, İstanbul 1970, s.295.

sefirlik görevini icra ederek kolonyal sömürünün metropollere yansıyan kısmına bizzat şahit olmasının birer etken olduğu düşünülebilir. Dolayısıyla Hâmid'in piyeslerinde kolonyalizm ve ilgili olguların, Tanzimat devrinin diğer aydınlarından ve ediplerinden farklı olarak büyük oranda bir olumsuzlanma ile birlikte ele alındığını öne sürebiliriz. Bununla birlikte yine söz konusu şahitlik durumundan ötürü Hâmid'de kolonyal süreçler, temel olarak İngiliz koloni idaresindeki Hindistan veya bizzat İngiltere praksisleriyle belirir ve bu praksisler üzerinden yer yer kolonyalizmin bütün dünyadaki praksislerine yönelik bir açılım sergilenir. Son olarak belirtmemiz gerekir ki Hâmid'in söz konusu eserlerinde kolonyal süreçler ve ilgili olgular, ortaya koyduğu eserlerin yani piyeslerin yapısı itibariyle çoğunlukla şahıslar üzerinden okurun alımlamasına sunulmakla birlikte dramatik bir şekilde konumlanır.

1876 yılında yayımlanan *Duhter-i Hindû* piyesiyle Hâmid, Nahit Sırrı Örik'in de belirttiği gibi kolonyalizm üzerine Türk edebiyatındaki ilk edebi eseri ortaya koyar.[78] Bu eser, tematik ve söylemsel düzeyde içerdiği anti-kolonyal söyleminden ötürü de aynı zamanda Türk edebiyatında estetik anti-kolonyalizm söylemine kapı aralayan ilk edebi eserdir. Bununla birlikte Hâmid'in kolonyal süreçlere ve ilgili olgulara bir "aşk hikâyesi" vesilesiyle en geniş şekilde yer verdiği eserinin de yine söz konusu eser olduğunu belirtmek mümkündür.

Duhter-i Hindû'da, coğrafi keşiflerden 1947'ye kadar İngiliz koloni idaresinde kalan ve hem maddi hem de manevi açıdan kolonyal süreçlerin sebep olduğu travmalarla boğuşan Hindistan'ın[79] söz konusu süreçteki durumu İngiliz zabiti Tomson ile Hint kızı Surucuyi arasındaki aşk temelinde verilir. İnci Enginün'ün de belirttiği gibi Tomson ile Surucuyi arasındaki "çarpık" ilişki, kolonize eden (İngiltere) ile kolonize edilen ülke (Hindistan) arasındaki ilişkinin bir timsali olarak eserin kurgusunda belirir.[80] Çıkarlarını her şeyin önünde tutan ihtiraslı Tomson'un saf ve doğal Hintli kız Surucuyi'den cinsel bazda yararlanması, bu bağlamda kolonyalist ve maddeci İngiltere'nin geleneksel ve ruhçu Hindistan'ı kolonyal süreçler vesilesiyle tahrip etmesinin sembolik bir hikâyesi olarak okunabilir. Bu durum, Tomson'un Surucuyi'ye yapmış olduğu ve sembolikte olsa Hindistan'ın zenginliğinin İngiltere'ye aktarılmasını imleyen vaadin söze büründüğü kısımda adeta özetlenmiş gibidir. Bu kısımda aynı zamanda kolonyalizmle karşılıklı olarak beslenen, ona meşru bir zemin hazırlayan şarkiyatçı söylemdeki "medeni-vahşi"

78 Nahit Sırrı Örik, "Abdülhak Hâmid'in Tiyatro Eserleri", *Ülkü Mecmuası*, Eylül 1937, s. 7.
79 Marc Ferro, *Colonization: A Global History*, Routledge, London 1997, p.268-276.
80 *Abdülhak Hâmid'in Tiyatroları-III: Duhter-i Hindî/Finten,* s. 11.

ayrımına ve kolonyalizmin gittiği ülkede "adalet"i, "medeniyet"i tesis ettiğine dair kurguya da net bir şekilde rastlamak olasıdır. Tomson, Surucuyi'ye kavuşmasına engel olan din "yılan"nı öldürmeyi ve onu "vahşi dağlardan kurtar-"ıp "İngiltere bahçelerine götür-"meyi vaat eder:

> "Gel, izin ver bana, şu yılanı ezeyim öldüreyim. Şu muhabbetimizin vücuduna sarılmak için zehirler saçarak şaha kalkan yılanı öldüreyim! Seni bu vahşi dağlardan kurtarayım. İngiltere bahçelerine götüreyim.. Görenler İngiltere'de güzellik de terakki etmiş desinler. Memleketimizin medeniyet ve mamuriyetini temâşâya gökten melekler inmiş zannetsinler ve bilmeyenler de bilsinler ki, İngilizler adaletle mâlik oldukları Hindistan iklîminden İngiltere'ye neler naklederlermiş."[81]

Surucuyi, Tomson'un Sir Bortel'in karısı Elizabet'le aşk yaşadığını öğrenmesinin ardından içine düştüğü durumun farkında olsa da ondan bir türlü vazgeçemez. Öyle ki, Surucuyi'nin namusunu kurtarmak ve Sir Bortel'e hesap sormak için evlendiği Torromtor'un ölümünün ardından Hint geleneklerine uygun olarak öldürülmesine Tomson'un desteği âşikâr olduğu zaman bile söz konusu vazgeçememe durumu ortadan kalkmaz. Surucuyi'nin yakılarak öldürülmesi ayininde Tomson'u yanına çağırmasını ve ona aşkını oldukça lirik bir şekilde duyurarak kavuşmayı ölüm sonrasına bıraktığını ifade edişi, bu vazgeçişin imkânsızlığının piyesteki en açık kanıtı gibidir:

> "İşte benim kocamı görüyorsunuz... Lâkin ikimiz de kül olacağız da havada birleşeceğiz. Vücutlarımız birbirine kalbolacak, ruhlarımız huzura bir yerde çıkacak!.. İşitiyor musunuz? Bu benim kocamdır; fakat bizim döşeğimiz bulutlarda olacak!.. Biz iki melek gibi bir sehâb-pârede karar edeceğiz!.. Bu dünya toprağının ne altında, ne üstünde bir eserimiz kalmayacak!.. Gidiyoruz, gidiyoruz... Yerde ayrıldık, semada birleşeceğiz!.."[82]

Bu vazgeçişin imkânsızlığı, Surucuyi'ye sonunda mükâfatını kazandırır. Hintlilerin Tomson'u ölümle tehdit etmesi üzerine Surucuyi, sevdiğine sonunda eş olur. Söz konusu vazgeçememe ve kavuşma durumları, sembolik olarak, İngiliz devleti tarafından kolonileştirilen Hindistan'ın "kurtuluş"unun yine kolonyal süreçler dâhilinde vuku bulması şeklinde okunduğunda çarpıcı bir sonuç belirir. Şöyle ki bu şekilde bir sembolik okumada yazarın kolonyalizmin ötesine geçemediği veya kolonyalizmi tümden reddedemediği, sadece daha "ehil" veya adil hâle gelme temennisine sahip olduğu sonucu açığa çıkar. Fakat hemen belirtmeliyiz ki, anti-kolonyalizmin ve daha açık bir deyişle anti-kolonyalist bağımsızlık mücadelelerinin henüz söz konusu olmadığı bir devirde,

---

81 *A.g.e.*, s. 45.
82 *A.g.e.*, s. 146.

yazarın bu tutumu da gayet doğaldır. Bununla birlikte, Hâmid'in kolonyalizme yönelik yadısıyıcı tutumu, devrindeki aydın ve ediplerin aynı olguya yönelik olumlayıcı tutumu karşısında ilerici bir vasıf taşır.

Söz konusu piyeste kolonyal süreçler, salt Tomson ile Surucuyi arasındaki çarpık aşk ilişkisi içerisinden "içgörü" ile alımlanabilir durumda değil; yer yer belirtik durumda da belirir. Böylelikle piyeste kolonyal süreçlerin, biri örtük diğeri de belirtik olmak üzere birbirine paralel iki ana hat etrafında kurgulandığına şahit oluruz. Edebiyat kuramcısı Tzvetan Todororov'un özgül yapısalcı metodolojisine başvurarak ifade etmek istersek, bu iki hattın eserin "sözdizim"inde "almaşma" yöntemiyle iç içe geçmiş iki "sıra"yı teşkil ettiğini söyleyebiliriz.[83] Özellikle İngiltere adına Hindistan'ın başında bulunan ve halkı vergilerle, baskılarla canından bezdiren vali Sir Bortel'in, köylülerden gereken vergileri toplayamadıkları için huzurunda hesap sorduğu ve cezalandırdığı ihtiyarlarla olan diyaloglarından yansıyanlar; bölgedeki kolonyal süreçlerin yarattığı tahribatın ve zulmün yoksulluk üzerinden dehşet dolu yönünü gösteren cümleler, söz konusu ikinci hattın en net şekilde kurgusal düzlemde belirdiği yerdedir. Piyesin bu diyalogları kapsayan kısmında özellikle "beşinci ihtiyar"ın Sir Bortel'e hitaben söyledikleri, işaret ettiğimiz belirtik yönü özetlemekle birlikte tasvir edilen köy bazında bütün Hindistan toprağındaki kolonyal zulmün en açık ifadesi olarak belirir ve Tomson'un söylemini (veya bütün kolonyal söylemleri) yapıbozuma uğratır:

> "Sir, şahs-ı evvel bulunmuşsunuz, hâlimizi herkesten evvel bilmelisiniz. Bir kere de bizim köye gidiniz. Bizzat gidiniz de köylülerin hâlini seyrediniz, bakınız ayakta durmağa mecal bulacak bir adam görür müsünüz? Bir kulübenin içerisine giriniz, o genç valideyi görünüz ki, memedeki çocuğuna süt verecek yerde –açlığa tahammülsüzlüğünden- ciğerparesinin derisini delmiş de kanını emiyor; beri tarafta kocası yatmış, kalkıp da men'etmeğe mecali yok, yardım için biri kolunu uzatacak olsa açlığından elini ısıracak! Bir aile sahibi kocakarı bahçedeki çardağın altında ruh teslim etmiş, cenazesini kaldıracak adam yok. Kızları hakîrenin na'şını gözyaşlarıyla yıkar, gelinleri biçarenin yüzünü kendi kanıyla boyamağa uğraşır. Kimi toprak yer, hava ile doymak ister, kimi sinek avlar, karınca yumurtasıyla gıdalanır, köyü bir matem, bir musibet kaplamış, kulaklarınız âh u enînden başka ses duymaz. Gözlerinize mezara tahavvül etmiş evlerden, ceset haline girmiş vücutlardan başka alâmet görünmez; vâlideler haykırır; çocuklar ağlar; kardeşler birbirine sarılmış, babalar matem eder! Bir kuru ekmek parçasını mezada koymuşlar, gören nakd-i canını verir; ortaya bir kartal lâşesi atılmış, bir kemiğini koparmak için birkaç kişi kanını döker! Mezarlarda ölü kalmamış, sırtlan gibi yer kazarlar; ağızlar havaya açılmış, bir yağmur yağacak olsa bir damlası yere düşmeyecek! Ortalığı bir sıcak duman bürümüş, güneş tutulmuş gibi görünür,

[83] Tzvetan Todorov, *Poetikaya Giriş*, Çev. Kaya Şahin, Metis Yayınları, İstanbul 2008, s. 91.

oradan geçip bir eve daha giriniz, yeni evlenmiş bir yiğit görürsünüz; açlıktan kanı buz tutmuş, soğuk elini zevcesinin alnına koymağa uğraşır. Komşusuna uğrayınız, henüz kocaya varmış geline tesadüf edersiniz, susuzluktan cismi ateş kesilmiş, hararetli göğsünü zevcinin dudağına götürmeğe çabalar! Kimi evladının ateşini gözünün yaşıyla söndürmek ister, kimi valideyninin gözyaşını kalbinin ateşiyle kurutmağa çalışır. Yağmur yerine kaza yıldırımları yağar, yıldırım gibi belâ taşları dökülür, mabet kapısında bükülmüş boyunlar, duvar dibinde kıvrılmış beller, güneş altında çatlamış dudaklar, ot yemeden şişmiş karınlar, semevâta dönüş gözler, soluk benizler, yolunmuş saçlar, hareketsiz kalmış yürekler, keşkül olmuş avuçlar, kederler, belâlar, kazalar, kıyametler, velveleler, vaveylâlar, zaruretler, muzâyakalar, kaht u galâ her tarlaya, her kulübeye, her şahsa, her kalbe istilâ etmiş. Belâ belâ üstüne, keder keder üstüne geliyor, kaderin, kazanın zulmü, dehrin kahr u kederi elvermiyor da siz de köylüyü böyle gadirlerle dağdâr edeceksiniz? Bir harabeyi yıkmaktan ne çıkar? Cenazeden can mı alınır_ Açılmış yaraya hançer saplanır mı? Hâkistere ateş verilir mi? Siz zarurete isyan nazarıyla mı bakıyorsunuz? Siz, fakra, ihtiyaca itaatsizlik mânâsı mı veriyorsunuz? Ne yapıyorsunuz? Ne oluyorsunuz? Bizden ne alacaksınız ki ne istiyorsunuz? Bize adliniz, insafınız yoksa gözünüzde mi yok? Hâlimizi görmüyor musunuz? Köylüye hükmünüz, galebeniz varsa hakkınız da mı var? Tarihe müraacat etmiyor musunuz? Siz nefsâniyeti hakkaniyet mi zannedersiniz? Siz zulme, ihanete adl u siyanet mi dersiniz? Can sizin indinizde câni demek midir ki, herkesin kanını dökmeyi kanun sayıyorsunuz? İnsan, insaf!.. Gaddar adamlar!”[84]

Fakat Hintliler, söz konusu zulme rağmen tıpkı Surucuyi’nin Tomson’dan vazgeçememesine paralel bir şekilde sömürge idaresinden tümden vazgeçmez ve onun ehilleşmesini veya adilleşmesini arzu eder. Buna yönelik olarak girişimde bulunan Hintliler, Sir Bortel’i Elizabet tarafından zehirlemeye zorlar; hemen arkasından valilik makamına oturan Tomson’u Sir Bortel gibi zulmetmemesi ve Surucuyi ile evlenmesi için öldürmekle tehdit ederler. Başından sona bu çift taraflı adalet arzusunu net bir şekilde somutlaştıran söz konusu tehdit, Surucuyi’nin eniştesi Bedryapum’un ağzından okura aktarılır. Burada aynı zamanda yazarın yaşadığı dönemdeki meşrutiyet idealleriyle bir söylem birliğinin olduğunu da söyleyebiliriz:

“Sir Bortel’in gittiği yola gidersen bil ki, o dakikada kendini uçuruma atmış olursun. Bortel’in mezara kendi ayağıyla gittiği âsârından bellidir. Sakın onu takip etme ki sen de gayb-âbâd-ı ademe düşersin. (...) Bak seni bugün mahall-i siyasetten indiriyoruz, ihtimal ki yarın da sandalye-i hükûmete çıkarırız. Sakın o makama mağrur olma. Bil ki sandalyeni yerin dibine geçirmeğe de iktidarımız vardır! Mutlak cumhura, vatana gadr ve ihanet etmeyeceksin. Elbette halkın menâfiini, hukukunu düşüneceksin. Mutlak imar-ı mülke sarf-ı himmetle rü’yet-i mesâlihe bizzat gayret, her işte rüesâ-yı cumhur ile istişâre edeceksin. Elbette bize insan nazarıyla bakacaksın. Mutlak kurbanlık koyun olmadığımızı bileceksin. Elbette her istediğini yapmakta ihtiyârın olmayacak. Mutlak bize bu şart ile hükûmet edeceksin! Silâh-ı intikamımız Elizabet’tir,

84 *Abdülhak Hâmid’in Tiyatroları-III: Duhter-i Hindî/Finten,* s. 86-88.

daima yanında bulunacak, Surucuyi ise hâkimi olacağın cemiyetin sana bir ikram-ı mahsusasıdır, nâil olduğun ikramın kadrini bil ki pâyidâr olasın!.."[85]

Hintliler, bu tehdidin ardından tıpkı Surucuyi gibi amaçlarına ulaşırlar. Böylelikle kurguddaki iki ana hat veya iki temel sıra kesişmiş olur. Üstelik Tomson'un adaleti, hem Hint toplumuna hem de Surucuyi'ye eş zamanlı olarak yansır. Tomson'dan adaletli yönetim sözü alan Hintliler, aynı zamanda Surucuyi'yi de ona eş ederler.

Bu iki ana hat çerçevesinde, eserde kolonyal süreçlerle ilgili bazı dikkatlere de yönelmek gerekir. Bunlardan ilki, Surucuyi'yi ve onun ilişkilerini sembolik okumayı kırarak göz önünde bulundurduğumuzda görülebileceği gibi, Sevim Kebeli'nin de işaret ettiği "çifte sömürü"[86] mekanizmasının açığa çıkmasıdır. Surucuyi toplumsal yönden kolonyalist İngilizlerin sömürüsü altındaki Hint toplumunun bir üyesi olmakla birlikte aynı zamanda Tomson'un kendisi tarafından da haz açısından sömürüye tabi tutulur. Bu durum aynı zamanda Surucuyi'nin, modern toplumlardaki proleter kadına yönelik Marksist ve feminist kuramlarda geçen, kadının hem patron hem de kocası tarafından sömürülmesini imleyen ikili sömürünün bir benzerini farklı bir toplumsal ve bireysel ilişki içerisinde yeniden yaşaması anlamına gelir.[87]

Tomson'la yasak aşk yaşamasına ve kocası Sir Bortel'i zehirleyerek öldürüp onunla evlenmesine rağmen Elizabet'in şahsında sömürgeci Batı medeniyetinin vicdanının somutlaşması da kolonyal süreçler ve ilgili olgular bazında piyeste göz önünde bulundurulması gereken bir başka çarpıcı nokta olarak görülebilir. Elizabet, işlediği günahlara ve bütün ahlak dışı tavırlarına karşılık vicdan azabı çeker. Hatta bu sindirememezlik ve vicdan azabı zamanla, özellikle de Surucuyi'nin Tomson tarafından sömürülüp bir köşeye atıldığını öğrendiği ân öyle bir duruma gelir ki, önce Tomson'a karşı bir intikam duygusuna; sonra bundan da öteye geçerek "halkın silâh-ı intikam"ının arzusuna dönüşür:

"Kızın ırzını namusunu berbad edersin, öyle mi Tomson!.. Bir kızın ırzına tasallut, ömrüne tasallut demektir! Fahişeliğine tasallut etmektir!.. Sen o bîçarenin hem ömrüne hem de ırzına kastediyorsun, öyle mi? Öyle mi?.. (...) Öyleyse ben bugünden sonra Tomson'un karısı değilim!.. Ben bugünden sonra zulmeden memurların vücudunu ortadan kaldırmak için halkın

---

85 *A.g.e.*, s. 147-148.

86 Sevim Kebeli, *Sömürgeciliğe Karşı Abdülhak Hâmid Tiyatrosu*, Bilkent Üniversitesi, Ankara 2007, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, s. 61-62.

87 Bu hususta detaylı bilgi için bkz. Sharon Smith, "Women's Liberation: The Marxist Tradition", International Socialist Rewiev, http://isreview.org/issue/93/womens-liberation-marxist-tradition. Andrée Michel, *Feminizm*, Çev. Şirin Tekeli, Kadın Çevresi Yayınları, İstanbul 1984, s. 87-88.

silâh-ı intikamı oldum!.. Öyle bir silâh-ı intikam ki kabzasına şu ibareyi hakkettirmeli: 'Misâl-i İbret.'."[88]

Son olarak piyeste, postkolonyal çalışmalarda sıklıkla ele alınan "transkültürasyon" (transculturation) olgusunun izlerine rastlamak da mümkündür. Bu izler, özellikle Tomson'un şahsında belirir. Tomson, bir konuşmasında Elizabet'e de belirttiği gibi altı yıldır ikâmet ettiği ve kolonyal idaresinde görev aldığı Hindistanlıların dillerinden kültürlerine, örflerinden adetlerine kadar pek çok unsura aşinadır.

1886-87 yılları arasında İngiltere'de kaleme alınan fakat 1912 yılında tefrika olarak, 1916 yılında ise kitap olarak yayımlanan *Finten* piyesinde kolonyal süreçler bu kez kolonyal cephenin diğer tarafından, yani İngiltere'den ele alınır. Bu bağlamda, Hindistan toplumundaki kolonyal süreçlerin etkilerinin ele alındığı *Duhter-i Hindû* piyesiyle birlikte aynı süreçlerin İngiliz toplumundaki etkilerinin ele alındığı *Finten*'i birbirlerini tamamlayan eserler olarak düşünebiliriz.

Piyeste kolonyal süreçler, tıpkı *Duhter-i Hindû*'da olduğu gibi yer yer belirtik yer yer de örtük veya sembolik bir şekilde yansıma alanı bulur. Fakat piyesin çözümlenmesine geçmeden evvel, Birinci Dünya Savaşı yıllarında yazılan mukaddimesine değinmek gerekir. Bu mukaddime, İnci Enginün'ün de işaret ettiği gibi, İngiltere ile Osmanlı'nın savaş dolayısıyla karşı karşıya gelişinin Hâmid'de yarattığı bir aksülamel ve milliyet duygusunun etkilerini barındırır.[89] Yazar burada İngilizlerin hem "kibar-ı akvâm"ının "mümtaziyet"inin bulunduğunu, edep ve azamet bakımından üstün olduğunu fakat onlarda "akvâm-ı sâireyi hâkir görmek gibi bir nakîseleri"nin de somutluk kazandığını belirtmekle başlar, sonra söz konusu "nakîseler"in bütün İngiliz toplumunda da görüldüğünü dile getirerek bir genellemeye gider. İşte Hâmid İngiliz koloni siyasetini bu minval üzere ele alır ve onların kolonileştirme süreçlerinde yaptıkları zulme, yarattıkları haksızlığa dikkat çeker. Hâmid, İngilizleri veya İngiliz kolonyalizmini "British Lion" benzetmesinden hareketle başka ülkelerden aldıklarıyla büyüyen, buna rağmen "nankörlük" eden bir kediye benzetir ve bu şekilde bir metaforik söylemden hareketle de İngiltere'nin kolonyal praksislerinde ortaya çıkan amelleri sıralar. Bu kısımları dikkate aldığımızda söz konusu mukaddimenin, Hâmid'in kolonyal süreçler ve ilgili olgular bağlamındaki görüşlerinin -İngiltere özelinde ve yer yer hayranlıkla betimlense de- en açık şekilde görüldüğü metin olduğunu söylemek mümkündür:

---

[88] *Abdülhak Hâmid'in Tiyatroları-III: Duhter-i Hindî/Finten,* s. 134.
[89] *A.g.e.,* s. 15.

"Siyâsiyata gelince, bu centilmenlerin siyaseti adeta can-âverânedir. British Lion denilen İngiliz arslanı da meydan-ı siyasette büyükleşmiş bir kedidir. O hem başkalarının nimetiyle büyümüş, hem de nankördür. Nankörlükle ülfet ve hodbinlikle kesb-i kuvvet etmiştir.

Bir arslan yavrusu büyük bir kediden daha mutaazzım değil, daha muazzamdır.

İngiliz siyaseti hiçbir milletin kalbini teshîr etmemiş, birçok milletlerin ciğerlerine taarruz etmiştir. Bazan bir milleti ısındırmağa çalışması, onun bilâhire memleketini yıkarak ziyasıyla İngiltere adalarını tenvîr etmek içindir. O siyaset toklukla kanaat etmez. Tokken de yemek ister.

Aç gözleri kapandıktan sonra bile görür.

İngiltere tarih-i siyaseti taşmış, kabarmış.. fakat yükselmemiştir.

O siyasette kahramanlıktan ziyade kahbelik görünür.

Bu mikyasa göre İngiltere büyük değil, iridir.

(...)

İngiltere'nin –eğer azametse- azamet-i siyasiyyesi şâyân-ı hayret midir? Belki. Şâyân-ı hürmet midir? Asla. Eğer memâlikindeki ecnebileri hakîr görmek bir fâikıyyet ise İngiltere her memleketin fevkındedir. Eğer zayıf milletleri ezmek veya teb'a-ı rengârengini hûnrizâne idare etmek bir kuvvet ise İngiltere kavîdir.

Eğer İngiliz donanmasının tahrîb ettiği yerleri mamûre bilmek bir mazhariyet-i imâriyye ise İngiltere bir mimar-ı devrandır. Eğer İngiliz pasaportunu harita-ı âlem gibi taşımak bir büyüklük ise İngiltere büyüktür.

İngilizlerin muhassenât ve menâfii kendilerine mahsus olan ve başkalarına faidesi olmayan faziletleri inkâr olunamaz. Fakat medenî büyüklük, hulkî ve hakiki büyüklük bunlar değilse, beşeriyetten ta'zîm ve hürmet beklemeğe Büyük Britanya'nın ne selâhiyeti olabilir?"[90]

İşte kolonyalist İngiliz siyasetinden doğan bu tür haksızlıkların ve zulümlerin kendisine *Finten*'i yazmayı ilham ettiğine değinen Hâmid, söz konusu eserde gözlemlediklerini ele aldığını belirtir. Buna karşılık aynı mukaddime içerisinde, *Duhter-i Hindu*'nun, gözlemlerinden ziyade İngiltere'ye rakip bir başka kolonyalist devlet olan Fransa'nın tarihindeki bilgilere dayandığını ifade etmesi ilginçtir. Sevim Kebeli'nin de işaret ettiği gibi Hâmid, *Duhter-i Hindû* piyesinde İngiliz kolonyalizmini yapıbozuma uğratırken Fransız tarihine yönelerek "yazdıklarına tarihî bir geçerlilik kazandırma[ya]" çalışmıştır.[91]

Finten'de, İngiltere'ye Hindistan, Avusturalya ve Kanada gibi kolonilerden gelenlerin İngiliz toplumunda yarattığı etki; Kanadalı bir zengin kadın olan ve bütün

90 *A.g.e.*, s. 156-157.
91 *Sömürgeciliğe Karşı: Abdülhak Hâmid Tiyatrosu*, s.32.

zenginliğini de Avusturalya'da altın ticaretiyle uğraşan Mistır Kıros'a borçlu durumda bulunan Finten'in asalet ve unvan kazanmak adına İngiliz asilzâdelerinden Lord Dik'le evlenme çabası etrafında kurgulanır. Böylelikle de, kolonyal süreçlerin İngiltere'deki yansımaları yer yer örtük yer yer de belirtik bir şekilde açığa çıkar. Bu eserde Hâmid'in göstermek istediği, İngiliz kolonyalizminin Hindistan veya genel olarak sömürge coğrafyasındaki tahribatına paralel olarak İngiltere coğrafyasındaki olumsuz etkileridir. Bu etkilerden en mühimi, mukaddimede de açık bir şekilde ele alınan ve kolonyal dönemi ele alan metinlerde sıklıkla bahis olunan "ötekilik" (otherness)[92] algısı ile ona uygun muamele kalıpları etrafında somutlaşır. Piyeste İngiliz aristokrasisinin ve bundan da öte İngiliz toplumunun sembolü olan Dik ailesinin ve tanıdıklarının Kanadalı Finten'in kendilerine intisap etme düşüncesi karşısındaki tutumu, söz ötekilik algısının İngiltere'deki praksisinin de aynı zamanda bir sembolüdür. Dik ailesinin başında bulunan Leydi Dik'in Finten hakkında sarf ettiği ve eserde adeta bir leit-motive gibi tekrarlanan "Kanada serserisi" tabiri, söz konusu algının boyutunun ve dayandığı praksisin ne derece ileri olduğu hakkında bize bazı fikirler verebilir.

Finten, her ne kadar hırslı olsa da ve Hintli uşağı Davalaciro'yla kocasını öldürmeye teşebbüs etse de sonunda ötekilik algısına karşı isyan bayrağını açar ve böylelikle de eserde söz konusu algı bir anlamda yapıbozuma uğratılır. Özellikle Finten'in, kendisini "Kanada serserisi" olarak gören Leydi Dik'i evinden kovarken ona hitaben son derece hamasi bir söylem çerçevesinde ifade ettiklerinde bu durum net bir şekilde açığa çıkar. Finten, sahip olduklarıyla, hırslarıyla, çabalarıyla birlikte kendisini "yeni dünya dâhiyesi" sayar ve böylelikle de Leydi Dik başta olmak üzere İngiliz toplumunun kendisini ötekileştirmesi karşısında varlığını "ben" vurgusu ile yücelterek yeni bir statü denklemi ortaya koyar:

> "Ne demek?.. Kanada serserisi değil, yeni dünya dâhiyesi ben, semada kıyametler kopup da aylarca yağan sâikalar altında, yıllarca yanan ormanlar arasında yetişen ben, denizde zelzele olup da hiremler yüksekliğince şâha kalkan dalgaların meâbid kubbelerine, cibâl-i mürtefia tepelerine yıkıldığını gören ben, arzın gök gürültüsünden mehîb esvât ile kabararak köylerin, kasabaların, meşâcir ve mekabirin ahâli ve sekene-i mevcudesiyle beraber vehleten havaya fırladığını görüp de yerinden kımıldamayan ben, Allah'ın en kuvvetli mahlukuna huzurunda secdeler ettiren, Hazret-i Süleyman'ın en büyük devini ebhâr-ı muhîteye sevkeden ben... Âh!.. Şu hâlime bakınız da acıyınız bana, madam, acıyınız!.. Siz beni nasıl tardedebilirsiniz ki bu ev benim,

[92] "Ötekilik" (otherness) postkolonyal çalışmalarda özellikle sömürülen ülkenin "madun"larına veya genel olarak vatandaşlarının sömüren ülkelerin nezdindeki algısını kapsar. Bkz. Peter Barry, *Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory*, Manchester University Press, Manchester 2002, p. 198.

> bu oda benim!.. Hizmetçiler, atlar, arabalar benim! (...) Bu mefruşât, bu perdelere benim, bu ufak tefek eşya, bu duvar, bu kapılar benim!.. (...) Bu menhus, bu cinlerle konuşan ebedî dilsiz, bir günde bin kerre geberip yine dirilen ifrit benim!.. (...) Bu esfel-i sâfilinden gelen sadaları işiten sağır, bu yecüc yavrusu benim! (...) Dışarı! Şu meşûm sadayı kesiniz!.. Leydi Dik'in arabasını ısmarlayınız!"[93]

Kolonyal süreçlerin İngiliz toplumunda yarattığı ve eserin estetik düzleminde yansıma olanağı bulduğu bir diğer etki ise, "öteki"ler nezdindeki bir travma şeklinde açığa çıkar. İngiliz toplumunun, Hâmid'in mukaddimede de net bir şekilde vurguladığı gibi kendisi dışındakilere ve sömürülenlere yönelik "dışlayıcı" bir tavra sahip olması sebebiyle ötekilerin söz konusu topluma karşı keskin bir aksülamelde bulunmasıdır. Bu bağlamda düşünülünce Finten'in esasında Macbeth-vârî bir kötülük kisvesine durduk yerde bürünmediğini; onun bütün hareketlerinin ve arzularının kendisine karşı ötekilik algısı ve ona uygun davranışlar çerçevesinde dışlayıcı ve yadırgayıcı bir tutum oluşturan İngiliz toplumuna yönelik bir aksülamel şeklinde değerlendirilebileceğini söyleyebilmek mümkün olabilir.

Hâmid'in 1914-17 arasında, yani Birinci Dünya Savaşı'nın idrak edildiği bir dönemde kaleme aldığı fakat 1925 yılında tefrika halinde yayımladığı ve İnci Enginün'ün, yazarın "gençlik yıllarından beri aramaktan vazgeçmediği sahne dilini (...) kurabilmiş"[94] olduğunu ifade ettiği *Cünûn-ı Aşk* piyesinde de kolonyal süreçlere ve ilgili olgulara rastlamak, hatta *Duhter-i Hindu* ve *Finten* gibi söz konusu süreçlerin ve ilgili olguların temelinde yükselen bir kurgusal yapıya şahit olmak mümkündür. Fakat bu piyesinde Hâmid'in, gerek İngiltere-Hindistan arasındaki sömürgecilik ilişkilerini gerekse de evrensel kolonyalist ilişki ağını devrin toplumsal ve siyasi atmosferinin etkisiyle diğer piyeslerinden kısmen farklı bir şekilde ele aldığını söylememiz gerekir. Nitekim gerek kolonyal öznelerin piyesteki temsilcileri arasındaki ilişkilerin mahiyetindeki farklılıklar gerekse de kolonyal süreçlerle ilgili yazarın daha evvelki piyeslerinde ele almadığı bazı olgular, söz konusu piyesi ilgili konular temelinde diğer piyeslerinden ayrı bir konuma yükseltir. Öte yandan *Cünûn-ı Aşk*'ta kolonyal süreçlerin her iki yakasının, yani hem İngiltere'nin hem de Hindistan'ın bir arada gözlemlenebilmesi mümkündür. Bu açıdan yine söz konusu piyesin *Duhter-i Hindû* ile *Finten*'i farklılıklarına rağmen bir arada içerdiğini söyleyebiliriz.

---

93 *Abdülhak Hâmid'in Tiyatroları-III: Duhter-i Hindî/Finten,* s. 315-315.

94 *Abdülhak Hâmid'in Tiyatroları-II: Cünûn-ı Aşk/Yabancı Dostlar*, Haz. İnci Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul 1998, s. 8.

Piyesin kurgusu, Hintli şehzade Maharaça (Mihrace) ile İngiliz asilzâdesi Leydi Florans ve Fransız muallim Madmazel Öjeni arasında kurulu bir "aşk üçgeni"ne dayanır ve bu üçgenin her bir köşesini oluşturan kişiler, kolonyalizm süreçleri ve devrin tarihsel atmosferi içerisinde kendi ülkelerinin üst sınıflarının birer temsilcisi olarak belirir. Fakat bir yönüyle karakteristik bir yönüyle de temsili olan bu ilişkiler, Sevim Kebeli'nin de dikkat çektiği gibi *Finten* piyesinde olan ve ötekilik algısı ile buna uygun muameleler içerisinde beliren ilişkilerden kısmen farklı bir boyutta somutlaşır. Hintli Mihrace, İngiliz toplumu içerisinde bir saygı uyandırır. Bu durumu özellikle Mihrace'ye "cünûn" derecesinde âşık olan Leydi Florans ile Madmazel Öjeni'nin piyesin başındaki diyaloglarının bir kısmında net bir şekilde görebiliriz. Her ikisi de onun ilminden ahlâki meziyetine, görünüşünden tavırlarına kadar pek çok yönünden hayranlıkla söz eder:

"LEYDİ FLORANS-

Ya o tarz-ı nezih telebbüs?

MADMAZEL ÖJENİ-

Ah! O da bâdi-i tahayyül ü tahassüs.

Hele o başındaki destâr-ı pür vakar?

LEYDİ FLORANS-

Hele o İngiliz-vârî tavr-ı istihkâr?

MADMAZEL ÖJENİ-

O ne hoş-edâ! O ne vaz'-ı kibarâne!

LEYDİ FLORANS-

Ah gayet sade ve gayet sebükbârâne!

MADMAZEL ÖJENİ-

Eğilerek selâm veren o kadd-ı bâlâ!

LEYDİ FLORANS

Râkiâne hayali şuracıkta hâlâ

MADMAZEL ÖJENİ-

Doğrusu ne kadar beğenseniz, şâyeste!

LEYDİ FLORANS-

Siz de pek beğendiniz galiba?

MADMAZEL ÖJENİ-

Elbette!"[95]

Hintli Mihrace her ne kadar İngiliz toplumundan veya onun "müttefik"lerinden Finten'in aksine bir saygı görse de son kertede –Madmazel Öjeni'nin "rengi hâk ile yeksân bir gulyabânî" ifadesinden ve Leydi Florans'ın yer yer Mihrace karşısındaki "İngilizlik gururu" ile böbürlenmelerinden de anlaşılacağı gibi- bir Hintli "öteki" olarak algılanır ve öyle muamele görür. Dolayısıyla Sevim Kebeli'nin tespitinin aksine söz konusu ilişkileri *Finten* piyesinde yansıdığı hâliyle sömürgecilik ilişkilerinin, sömürünün evrenselliğinin yazar tarafından kavranışından ötürü doğan bir "yapıbozum"u[96] hâlinde görmekten ve dolayısıyla ötekilik algısının ve bu algıya dayalı muamele kalıplarının kırılması çerçevesinde ele almaktan ziyâde, biraz daha yumuşatılmış bir ilişkiler ağı ve algı çerçevesinde ele almak gereklidir. Söz konusu ilişkiler ağındaki ve algıdaki yumuşaklığın sebebini ise eserin yazıldığı devirde özel olarak İngiliz genel olarak da Batı toplumlarının değişen yapısında ve Lenin'in ifadesiyle artık "emperyalizm aşamasına yükselmiş"[97] kapitalist yapının söz konusu toplumlardaki egemenliğinde aramak gerekir. Emperyalizmin Batı toplumlarının her yönüne dal budak salmasıyla kolonyal ilişkilerdeki eski algılar da dâhil olmak üzere pek çok zihinsel ve kültürel "ikili karşıtlık" mevcudiyetini korusa da, para ve zenginlik temel itibar kaynağı hâline gelmiştir. Bu bağlamda düşünüldüğünde zengin ve Hintli bir aristokrat aileden gelen Mihrace'nin Finten'in aksine İngilizler için kısmen de olsa bir "değer" ifade etmesi, kolaylıkla anlaşılabilir. Nitekim ileride de ele alacağımız gibi piyeste İngiliz toplumu Amerikalı zenginlere dahi itibar edecek kadar bir "hoşgörü" seviyesine ulaşmıştır.

Estetik düzlemin temelinde yer alan ilişkiler ve ötekilik algısı dışında piyeste kolonyal süreçlerin belirdiği farklı hususlara da rastlanır. Bunlardan birisi, kolonyal süreçlerin ele alındığı metinlerde sıklıkla geçen renk karşıtlığıdır. Piyesin kurgusundaki aşk üçgeninin her bir köşesini oluşturan kişiler, kendi ırkının ve kültürünün temsil olunduğu renkleriyle ortaya çıkar. Yukarıda da ele aldığımız gibi "hâk ile yeksan" bir renkte beliren Mihrace'nin karşısında "sarı saçlı" Leydi Florans ile "yaldızlı bir esmer" Madmazel Öjeni yer alır ve birbirleriyle karşıtlık oluşturur. Bu noktada belirtmek gerekir ki, Hâmid'de kolonyal süreçlerin renk olgusu veya karşıtlığı çerçevesinde en net şekilde bu piyeste belirdiğini söyleyebiliriz.

---

[95] *A.g.e.*, s. 29.
[96] *Sömürgeciliğe Karşı: Abdülhak Hâmid Tiyatrosu,* s. 129-143.
[97] Vladimir İlyiç Lenin, *Emperyalizm: Kapitalizmin En Yüksek Aşaması,* Çev. Cemal Süreya, Sol Yayınları, Ankara 1974, s. 19-20.

Piyeste İngilizlerin Hindistan toprağı özelinde kolonyal süreçler aracılığıyla yarattığı maddi ve manevi tahribatı ve söz konusu tahribata eşlik eden zulmün yansımalarına şahit olmak da mümkündür. Özellikle Leydi Florans'ın babası olan ve *Duhter-i Hindû*'daki Elizabet gibi her türlü kibrine ve ihtirasına rağmen Batı medeniyetinin piyesteki "vicdan"ı olarak beliren Lord Heniger'in ağzından dökülenlerle İngilizlerin Hindistan'da yarattığı tahribat ve zulüm net bir şekilde açığa çıkar:

"(...) Kibr ü nahvet var;

unf u şiddet var, halkı tezlile cüret var;

kanunumuz âdilâne, muamelemiz

zâlimânedir."[98]

Bu sözlerinin ardından "hiçbir hükûmet(in) halka bu kadar husumet gösterme[diğini]" belirten Lord Heniger, aynı zamanda Hindistan için ufukta görünen bağımsızlığı ve henüz ayak seslerini duyuran anti-kolonyalist mücadeleyi de hisseder ki, bu da söz konusu piyeste kolonyal süreçlerle alakalı başka hususlara işaret eder. *Duhter-i Hindû*'da ve *Finten*'de hiçbir şekilde işaret edilmeyen "bağımsızlık" veya "anti-kolonyalizm" gibi olgular, bu eserde kısmen de olsa belirir. Lord Heniger, böyle bir duruma yönelik sezgisini, bunun insanlık arasında da haklı bir durum olarak addedileceğine dair düşüncesini şu şekilde açıklar:

"Hindistan şimdi bizimdir;

fakat bir gün bizden ayrılmağa âzimdir.

Emârat ve işarât öyle gösteriyor.

İnsaniyet de Hindistan'a hak veriyor.

(Sonraca)

Galebe-i haktan dûçar-ı ihtirazım."[99]

Lord Heniger sezdiği bu gerçeğe yönelik sözlerine devam ederek, Hindistan'a ve hatta İrlanda'ya da henüz mücadele başlamadan bağımsızlık verilmesi gerektiğini söyler. Bu noktada Lord Heniger'in bu önerisinin altında, yıllar sonra Sezai Karakoç'un açık bir şekilde işaret ettiği ihtimalden, yani Doğu'nun kolonyalist Batı'dan intikamını almak için "kan davası" gütmesi[100] ihtimalinden kaynaklı bir korkunun olduğunu söylemek

98 *Abdülhak Hâmid'in Tiyatroları-II: Cünûn-ı Aşk/Yabancı Dostlar*, s. 41.
99 *A.g.e.*, s. 40-41.
100 Sezai Karakoç, *İslâmın Dirilişi*, Diriliş Yayınları, İstanbul 2015, s. 10-11.

mümkündür. Nitekim ilerleyen yıllardaki anti-kolonyalist bağımsızlık mücadelelerinin öncesinde ve sonrasında açığa çıkan Batı karşıtlığı ve garbiyatçı düşünce, Lord Heniger'in korkusunun yersiz olmadığının en açık göstergeleridir.

Tam bu noktada belirtmek gerekir ki, anti-kolonyalizm ve bağımsızlık gibi hususlar Mihrace üzerinden, yani kolonyal sürecin diğer yakasını bir ölçüde temsil eden bir diğer kişi üzerinden de piyeste ortaya konulur. Fakat Lord Heniger'den farklı olarak Mihrace'nin bağımsızlık ve anti-kolonyalizm düşüncesi Hindistan ve İslâm dünyası bağlamında belirir ve bu da o ülkelerin kendi iç dinamiklerinden çok din esası üzerindeki ittifak etrafında düğümlenir. Hindistan'daki sarayında Türk padişahlarının tablolarını barındıran Mihrace, aynı zamanda kolonyalizme karşı hilafet bayrağı altında toplanmakla "fikr-i kıyam"ın, yani kurtuluşun gerçekleştirileceğini düşünür; bu sebepten ötürü İngilizlerin onu düşman bellediğini söyler ve böylelikle de "zaleme-i âlem" yaratan İngiliz kolonyalizminin karşısına "ulvî bir büyüklük" olarak gördüğü hilafeti bir karşıt güç olarak konumlandırır:

> "(…) Bu zaleme-i âlem
> karşısında da ulvî bir büyüklük mevcud:
> Hilâfet-i İslâmiye! Onun nâ-mahdud
> ve nâmütenahî kuvvetine nihayet
> vermek istiyorlar; çünkü bir havf ü haşyet
> içinde yaşıyorlar. Malum ya, Hindistan
> kısmen Müslümandır. Biz yani putperestan
> muvahhid değil, fakat onlarla müttehidiz!
> (…)
> Ey fikr-i kıyam! Otur oturduğun yerde!
> Sen bir gün geleceksin, ey mukaddes fırsat?
> (…)
> Hindistan uyanacak. Bu mahbus
> ve esir kavimler uyanacak! Rahat
> nefes alınacak!"[101]

[101] *Abdülhak Hâmid'in Tiyatroları-II: Cünûn-ı Aşk/Yabancı Dostlar,* s. 148-149.

Hâmid'in hem Lord Heniger'in hem de Mihrace'nin ağzından bu tür hususları esere taşımasına vesile olan etkiyi ise yine piyesin yazıldığı tarihsel süreçte dünya siyasetinde meydana gelen dönüşümler çerçevesinde ele almak gerekmektedir. Piyesin yazıldığı yıllarda her şeyden evvel bütün İslâm coğrafyasında olduğu gibi Hindistan coğrafyasında da Cemaleddin Efgani gibi İslamcı ideolojinin öncülerinin bağımsızlığı ve Batı karşıtı mücadeleyi içeren fikirleri çoktan revaç bulur.[102] Yine aynı yıllarda idrak edilen Birinci Dünya Savaşı'nda Almanya ile ittifak halinde olarak İngiliz ve Fransız kuvvetlerine karşı Osmanlı'nın girmiş olduğu mücadele, bir anlamda İslâm dünyasının Batı emperyalizmine karşı yürüttüğü büyük bir savaş olarak belirir. Ayrıca Rusya'da 1917 Ekim İhtilali'nin arifesinde yükselen Batı karşıtlığı ve emperyalizm üzerine tezler yavaş yavaş dünya siyaset arenasında kendisini hissettirmeye başlar. İşte tüm bu hususları göz önünde bulundurduğumuzda Hâmid'in Lord Heniger aracılığıyla bağımsızlık ve "linç" korkusunu dile getirmesinin sebeplerini daha net bir şekilde anlayabilmek mümkündür.

Piyeste kolonyal süreçler çerçevesinde değerlendirilebilecek bir başka husus, yine postkolonyal çalışmalarda sıklıkla transkültürasyon ile birlikte irdelenen "melezlik" (hybridity) ve onunla bağlantılı "kimlik" (identity)[103] meseleleri etrafında zuhur eder. Piyesin hem kurgusal hem de söylemsel düzleminde söz konusu hususlar zengin ve aristokrat İngilizlere "hizmetkâr"lık yapan işçi kadın Mis Alis'in ağzından dökülenlerle belirir. Annesi İskoçyalı, babası ise İrlandalı olan Mis Alis, buna rağmen, kolonyalist İngilizlerin İrlanda ve İskoçya bölgelerinde özellikle kültür emperyalizmi aracılığıyla gerçekleştirdiği asimilasyon politikalarına maruz kalmasından ötürü kendisini hem İngiliz olarak görür, hatta kendisinde İngilizlere hizmet etme yükümlülüğü olduğunu fakat bunun da "esirlikten" kaynaklanmadığını ileri sürerek gönüllülük esası üzerinde yükselen bir gayret olduğunu ima eder:

> "Ben ki hizmetçinizim,

---

102 Niyazi Berkes, *Batıcılık, Ulusçuluk ve Toplumsal Devrimler*, Kaynak Yayınları, İstanbul 2007, s. 62-63.

103 "Melezlik" (hibridity) ile "kimlik" (identity) postkolonyal çalışmalarda birbirleriyle bağlantılı olarak kullanılan iki kavramdır. Melezlik, söz konusu çalışmalarda sadece ırksal bağlamda kullanılmaz; hatta daha çok kültürel bağlamda kullanılır. Bu anlamda melezlik, "kültürel melezlik" (cultural hybridity) veya "kültürel çokdeğerlilik" (cultural polyvalency) adıyla, kolonize eden ülke ile kolonize edilen ülkenin kültürlerinin bireşiminden oluşan transkültürasyonun sonucunda ortaya çıkan ikili kültürel yapıyı imler. Kimlik ise bir kültürel veya ırki aidiyeti imler. Söz konusu ikili kültürel yapıdan kaynaklı olarak kolonize edilen ülkelerde bir kimlik kargaşası ortaya çıkar; çünkü bu ülkelerdeki kültürel bireşim, aidiyet bağlarının yeniden organizasyonunu önceler. Bu hususta bkz. Dr. P. Prayer Elmo Raj, "Postcolonial Literature, Hybridity and Culture", International Journal of Humanities & Social Science Studies, Volume-I, Issue-II, September 2014, p. 125-128. Peter Barry, *Beginning Theory: An Cultural Introduction to Literary and Culture Theory*, Manchester University Press, Manchester 2002, s. 199. "Mimicry, Ambivalence and Hibridity", https://scholarblogs.emory.edu/postcolonialstudies/2014/06/21/mimicry-ambivalence-and-hybridity/.

aynı haldeyim; ben de resmen İngilizim,

çünkü vâlidem İskoçyalıdır, pederim

İrlandalı, fakat maişet fikirlerim

İngilizdir. Hizmetim hizmetçiliktir. Ben

yarın erkenden kalkar, hiçbir şey yemeden,

vazifemi ifaya başlarım. Bir ecir

fakat esir değilim. Hiçbir cebir ve tesir

altında bulunmuyorum. İş saatlerinde

âmirlerimin taht-ı nezaretlerinde,

fakat sonra serbestim. Fikrim gibi serbest.

İşte o zaman İngilizim!"[104]

Mis Alis'in, İngiliz kimliğine olan bağımlılığını ve söz konusu kimliği yüceltimini dile getirişi piyeste öyle bir raddeye gelir ki, İngiltere'deki sömürü düzeninin farkında olmasına ve onu ayıplamasına rağmen Hindistan üzerindeki kolonyalist siyaseti olumlamaya kadar varır. Hatta bu sebepten ötürü Mihrace'nin Hindistan'da İngiliz siyaseti aleyhine bir plan içinde olduğuna dair şüphesini İngiliz sevgilisine açar.

Mis Alis'te kimlik meselesiyle birlikte ve daha çok ırki biz düzlemde beliren melezlik ve kimlik sorunu kültürel anlamda -bir nebze- Mihrace için de geçerlidir. Bir Hintli olan ve "Kenbıriç"te ihtisas yapan Mihrace, medeni İngilizler gibi konuşur ve onlar gibi bir maişet içerisinde bulunur. Fakat diğer yandan kendi öz kültürünü unutmaz ve özellikle Leydi Florans ile Hindistan'a döndüğünde tıpkı bir Hintli gibi yaşamaya devam eder. Fakat Mihrace bazında söz konusu sorun, söylemselliğe bürünmeden, daha çok dramatik bir şekilde belirir.

Hâmid'in 1924-25 yılları arasında tefrika hâlinde yayımladığı ve eşcinsel bir İngiliz kadınla (Lizzy) bir Türk erkeği arasındaki aşkın konu olarak işlendiği *Yabancı Dostlar* piyesinde, kısmen ve telmih derecesinde de olsa kolonyal süreçlerin ve ilgili olguların izleri görülebilir. Bu izlerin başında, kolonyal süreçlerin etkisiyle açığa çıkan transkültürasyon olgusu gelir. Bir Türk ile aşk yaşayan Lizzy'in çalıştığı işte İngiltere'ye taşınan Hint kültürünün izleri görülür. O, "Elhamra" adlı bir "müzikhâlde" Hintliler gibi köçeklik yaparak ekmeğini kazanır. Piyeste kolonyalizm çerçevesinde örtük olarak

[104] *Abdülhak Hâmid'in Tiyatroları-II: Cünûn-ı Aşk/Yabancı Dostlar*, s. 64-65.

görülen bir başka iz ise yer yer Lizzy'nin İngilizlik ve İngiltere ile ilgili söylemlerinin yer yer şarkiyatçı-kolonyalist söylemlerle örtüşmesiyle belirir. Parkta buluştukları bir sırada Lizzy'nin sevgilisine hitaben ettiği;

> "Biz İngiliziz, âdetimiz harikulade:
>
> Yüksek tepelerden bize elbette bakılmaz!
>
> İngiltere deryası yıkılmaz ve yakılmaz!"[105]

şeklindeki ifadeler, söz konusu örtüşmeye yönelik çarpıcı bir örnek teşkil eder.

2.1.2.Kolonyalizmin "Güleryüzü": Ahmet Midhat Efendi'de Kolonyalist Söylemin Meşrulaştırımı

Modern Türk edebiyatında kolonyal süreçlerle ve ilgili olgularla net ve detaylı bir şekilde ilgilenen ilk ediplerden biri de Ahmet Midhat Efendi'dir. Daha açık bir ifadeyle, kolonyalizmin şeceresini roman ve hikâye nezdinde ele alan yazarların başında tarihsel olarak Ahmet Midhat Efendi gelir. Modern Batı anlatılarının tekniğini geleneksel Türk anlatılarının tekniğiyle kaynaştıran ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın da belirttiği gibi modernleşme dönemindeki Osmanlı okuruna "okuma zevki"[106] aşılayan Ahmet Midhat, eserlerinde bir ansiklopedist veya "hâce-i evvel" sıfatına uygun olarak pek çok konu gibi kolonyal süreçlere bağlı konuları da ele alır; bunlar hakkında, devrin koşulları içerisinde ve makbul bir zaviyede çeşitli detaylara da değinir.

Ahmet Midhat'ın romanlarında ve hikâyelerinde kolonyal süreçler, hem kendi devrinde hem de sonraki devirlerde yetişmiş bazı yazar ve şairlerin eserlerindekinden farklı bir ideolojik yönseme ile okurun alımlamasına sunulur. Yazar, söz konusu eserlerinde kolonyalist Avrupa devletlerinin dünyanın geri kalanını kolonileştirmesini yönelik olumlamalardan sakınmamakla birlikte kolonileştirme olgusuna meşruiyet kazandıran Batılı yazarların kolonyalist-şarkiyatçı düşüncelerini adeta paylaşır gibidir. Elbette yazarın yaşadığı dönemde, yani Osmanlı'da modernleşme sürecinin hız kazandığı bir tarihsel süreçte henüz yetkin bir aksülamel bulamamış ve adeta bütün aydınlar tarafından tereddütsüz kabul görmüş "medeniyet mefhumu"na olan rağbeti ve bununla bağlantılı olarak Batı'nın Osmanlı aydınları tarafından hakkıyla tanınamamış olmasını bunda bir etken olarak düşünebiliriz. Nitekim devrin diğer yazarlarını, şairlerini ve aydınlarını göz önünde bulundurunca, bu durumun sadece Midhat Efendi özelinde

---

105 *A.g.e.,* s. 334.

106 Ahmet Hamdi Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Haz. Abdullah Uçman, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2007, s. 412.

geçerlilik kazanmadığını algılamak ve dolayısıyla da devrin temel ideolojik yönsemeleriyle yakından alakalı olduğunu görmek mümkündür. Ayrıca Namık Kemâl'in "Avrupa Şarkı Bilmez" makalesi, *Renan Müdafaanâmesi*; Ziya Paşa'nın *Engizisyon Tarihi, Endülüs Tarihi* gibi tercümeleri; bizzat Midhat Efendi'nin edebi eserlerinde görülen alafrangalık eleştirisi ve hatta Batıcılığa karşı bir aksülamel niteliği de barındıran[107] Osmanlıcılık düşüncesinin ön plana çıkmaya başlaması bu dönemde Batı'ya karşı henüz cılız bir aksülamelin doğduğunu gösterse de Batılılaşmanın hem bir devlet politikası hem de resmi ideoloji alanlarında hâkim pozisyonunu yitirmediği gerçeğini ifade edersek, herhalde Midhat Efendi'nin söz konusu tavrının sebeplerine yönelik izahı büyük oranda ortaya koymuş olabiliriz.

Midhat Efendi'nin eserlerinde kolonyal süreçlerle ilgili dikkate değer bir başka temel hususiyet ise, yine aynı sebeplere bağlı olarak kolonicilik faaliyetlerinin, şarkiyatçı düşüncenin temel ikili-karşıtlığı olarak düşünebileceğimiz "medeni-vahşi" ayrımı çerçevesinde ele alınmasıdır. Yazar, bu şekilde bir ayrımı kabullenerek, adeta kolonyalist Batılıların kendilerine ait olan coğrafya dışında yarattığı maddi ve manevi tahribatları bir yandan gizler bir yandan da kolonyal süreçlerin meşrulaştırımına yönelik fikirlerini giderek pekiştirir. Bununla birlikte devrindeki yayılmacılık faaliyetlerinin henüz sınırlı bir alanda gerçekleşmesinden ötürü, yazarın eserlerinde kolonileştirme coğrafyasının modern Türk edebiyatındaki diğer yazar ve şairlerdekinden farklı olarak Asya ve Ortadoğu'dan çok Amerika ve Afrika ile somutlaştığı görülür. Bu temel husus, Midhat Efendi'nin eserlerini modern kolonizasyon praksislerinin gerçekleştiği ilk coğrafyaların yansısından ötürü ilgili konuların ele alındığı eserler arasında ayrı bir yerde konumlandırmakla birlikte onlardaki otantik boyutu giderek kuvvetlendirir.

Son olarak, Midhat Efendi'nin eserlerine yansıyan kolonyal süreçlere yönelik bir başka temel husus olarak, onun edebi şahsiyeti ile bağlantılı bir başka gerçeğe, yani yazarın her konuda olduğu gibi kolonyalizm konusunda da yer yer tarihsel ve sosyal bilgileri anlatı kurgusunun sınırlarını zorlayacak şekilde ele almasına değinebiliriz. Yazar böylelikle kolonyal süreçlerin maddi ve manevi boyutunu, her ne kadar kolonyalist-şarkiyatçı bir ideolojik yönsemenin etkisi altında sunsa da evrensel bir bağlamda ele alma imkânına kavuşur.

---

[107] Niyazi Berkes, *Batıcılık, Ulusçuluk ve Toplumsal Devrimler*, Kaynak Yayınları, İstanbul 2007, s. 44.

Midhat Efendi'nin kurgusal açıdan kolonyal süreçlere ve ilgili olgulara teması ilk olarak, kısıtlı da olsa, onun 1882 yılında yayımlanan *Acâyib-i Âlem* romanıyla başlar. Nurullah Şenol'un da vurguladığı gibi Jules Verne'nin fantastik gezi romanlarından mülhem kaleme alınan[108] ve Subhi Bey ile Hicâbi Bey adındaki iki bilim aşığı insanın Kuzey Kutbu'na seyahatini işleyen söz konusu romanın bazı kısımlarında Midhat Efendi, kolonyalizm süreçlerine roman kişilerinin ağzından dikkat çeker. Bu kısımlardan birisi Subhi Bey ile Hicabi Bey'in henüz yolculuk arifesindeki bir mütalaasında yer alır. Subhi Bey, dünyadaki nüfus artışına (population increase) değinirken Thomas Malthus'un söz konusu olgu ile ilgili eskataolojik teorisine[109] de belirtik bir şekilde değinir ve bu teori üzerinden kolonyal süreçlerdeki yerleşimciliğe (settling) kısa bir şekilde de olsa telmihte bulunur:

> "Geçenlerde bir gazetede bir yazı görmüştüm. Yazarı diyor ki: 'Avrupa nüfusu yavaş yavaş bütün dünyayı doldurursa, oturacak ve yaşayacak yerimiz kalmaz.'
>
> 'Amma kuruntu ha!'
>
> 'Şimdilik kuruntu (gibi) görünüyor; ama üç yüz yılda Avrupa nüfusunun ne kadar uzak ülkeleri doldurmuş olduğuna bakıp da bu ilerlemenin birkaç yüz yıl daha devamına ihtimâl verince, o kişinin kuruntuları bir ânda gerçek şeklini alabilir.'"[110]

Bununla birlikte Subhi ve Hicâbi Bey'in seyahat sırasında tanıştığı İngiliz Miss Haft'la yaptıkları bir mütalaada, Miss Haft'ın Hindistan'a yönelik olarak "bizim Hindistan"[111] ifadesini kullanması, söz konusu bölgedeki İngiliz koloniciliğine ufak bir telmih olmakla birlikte kolonyal yayılmacılığın esasında kendilerine ait olmayan toprağı sahiplenmeyi de beraberinde getirmesinin İngiliz uyruklu birisinin konuşmasında somutluk kazanması anlamına gelir.

Görüldüğü gibi romanın ilgili kısımlarında kolonyal süreçlere yönelik olumlu bir bakış henüz net bir biçimde kendisini hissettirmez, fakat temel ideolojik yönsemesin yazarın yer yer bizzat kendi ağzından yer yer de roman kişileri ağzından ortaya koyduğu "medeni-vahşi" ayrımında somutlaştığı da bir gerçektir. Söz konusu ayrım, birazdan da

---

108 Nurullah Şenol-Kemal Bek, "Acâib-i Âlem", Ahmed Mithat Efendi, *Acâib-i Âlem*, Haz. Nurullah Şenol, Bordo Siyah Klasik Yayınları, İstanbul 2004, s. 15-16.

109 İngiliz nüfus bilimci ve ekonomi-politik kuramcı olan Thomas Malthus'un söz konusu teorisine göre nüfusun artışının geometrik dizi; besin maddelerinin ise aritmetik dizi çerçevesinde artışı sonucu gelecekte besin yetersiz kalacaktır ve bu da çeşitli felaketlere sebep olacaktır. Bkz. "The Ecology of Human Populations: Thomas Malthus", http://evolution.berkeley.edu/evolibrary/article/history_07. "Thomas Robert Malthus (1766-1834)", http://www.econlib.org/library/Enc/bios/Malthus.html.

110 *Acâib-i Âlem,* s. 104.

111 *A.g.e.,* s. 233.

göreceğimiz gibi, yazarın 7 yıl sonra yayımlayacağı *Rikalda yahut Amerika'da Bir Vahşet Âlemi* romanında kolonyal süreçleri açık bir şekilde meşrulaştıracak boyutta ele alınır.

Ahmet Midhat Efendi'nin 1889 yılında yayımlanan ve baştanbaşa Amerika özelindeki kolonyal süreçlerin praksislerinden yola çıkarak kurgusallaştırılan *Rikalda Yahut Amerika'da Bir Vahşet Âlemi* romanı, gerek söz konusu süreçlerin gerekse de bunlara yönelik ideolojik bakışın en net somutlaştığı eseridir. Bu eser, aynı zamanda modern Türk edebiyatında kolonyal süreçleri veya genel olarak kolonyalizmi net bir şekilde olumlayan ilk romandır denilebilir. Bu eserde kolonyal süreçlerin uygulandığı coğrafya, 15. yüzyılın başından 18. yüzyılın sonlarına kadar İngiliz, Fransız, İspanyol koloniciler tarafından paylaşılan ve yerli Kızılderili halkın elinden zorla alınan Amerika'dır.[112] Kolonici bir İngiliz ailesinin kızı Miss Johnsonser'in Missouri Irmağı kenarındaki bir Aztek kalıntısı Fardiç kabilesine düşüşü, bu kabilede Rikalda adındaki savaşçı bir adamının kendisine duyduğu aşkla baş başa kalışı temelinde kurgusallaştırılan altı kitaplık romanda, bir yandan Amerika'daki kolonyal süreçlerin bir minyatürünün diğer yandan ise kolonyalist-şarkiyatçı bakışın bütün boyutlarına yönelik bir özetin okura sunulduğu görülür.

"Muharririn İfadesi" başlığıyla kaleme aldığı önsözde, okurlarına daha evvelki roman ve hikâyeleriyle bir "seyâhat-ı fikriyye" yaptırarak dünya coğrafyasını gezdirdiğini, fakat bu seyahat boyunca Amerikan coğrafyasını hiç mevzu bahis etmediğini ve bunun bir eksiklik olarak düşünülebileceğinden ötürü bu romanda söz konusu coğrafyaya açılmak lazım geldiğini ifade eden yazar, bu önsözün ardı sıra devam eden birinci kitapta daha evvel *Acâyib-i Âlem'de* ele aldığı "medeni-vahşi" ayrımına bu kez Amerikan yerlileri özelinde daha net bir şekilde değinmekle birlikte bu yolda başvurduğu söylem ile kolonyal süreçleri adeta meşrulaştırıcı bir konuma gelir.[113] Yazar "olay zamanı"nın çerçevesini geçen yüzyılın, yani 18. yüzyılın sonundaki bir olayla çizdiğini açıklarken, o günkü Amerika ile 19. yüzyıldaki, yani bugünkü Amerika arasındaki farkı ele alır ve bugünkü Amerika'nın "muntazam çiftlikler, köyler, kasabalarla müzeyyen" olmakla birlikte bir medeniyet göstergesi olduğuna işaret ederken olayın geçtiği zamanın, yani bir yüzyıl öncesinin Amerika'sını ilkel kabilelerin yaşadığı

112 Marc Ferro, *Colonization: A Global History*, Routledge, London 1997, p. 105-106, 115-116.
113 Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Eserleri: Romanlar XII: Rikalda yahut Amerika'da Bir Vahşet Âlemi*, Haz. M. Fatih Andı, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2003, s. 621.

"vahşet-âbâd" ifadesiyle anar; hatta bunu da yeterli görmeyerek kolonyal süreçlere yönelik meşrulaştırıcı bir şarkiyatçı-kolonyalist bakışın belirgin bir numunesini verir:

> "Vakıa şimdilerde Missouri nehrinin sahilleri Avrupa'nın Loire ve Rhin seyahili gibi muntazam çiftlikler, köyler, kasabalarla müzeyyen ve eyâdi-i maharetle işlenir tarlalar, çayırlar, bahçeler, bağlarla mücehhez bir mâmure-i ferah-fezâ ise de hikâyemizin zaman-i güzerânı olan geçen on sekizinci asr-ı milâdî evâhirinde şimdiki mamuriyet oralar için henüz hayal ve hatırda bile tasavvur olunamazdı. Oraları adeta vahşet-âbâd yerlerden olup şimdiki ahâlî-i mütemeddineye bedel Aztek denilen kavm-i kadimin bakıyyesi ellerinde bulunurdu.
>
> Lâkin sevâhil-i mezkûrenin ahvâlini tasvir için 'vahşet-âbâd' diye istimal etmiş eylemiş bulunduğumuz tabîr acaba kâfi midir? Acaba karilerimiz bu tabir üzerine gözlerini yumarak şu Missouri nehri sahillerinin hâl-i vahşeti neden ibaret bulunduğunu hayalleri önünde tecessüm ettirmek istedikleri zaman bu sa'ylarında ne dereceye kadar muvaffak olabilirler?
>
> Şüphe yok ki oralarda yed-i kudret-i beşerle yapılabilecek şeylerin kâffesini mefkûd farz ederek yalnız tabiatın vücuda getirdiği ahvâlin mevcudiyetini tahayyül eylerler. Lâkin kaviyyen itikad-ı âcizânemize göre tahayyülün asıl en güç ciheti de bundan ibarettir."[114]

Gerek yapısalcı antropolojinin kurucusu sayılan Claude Levi-Strauss'un "yaban toplum" kuramındaki[115] gerekse de Sovyetlerin önde gelen iktisatçılarından Mai Volkov'un sömürgecilik ile ilgili düşüncelerinde beliren ve günümüzde kabul gören temel tezlere[116] zıt olarak bu şekilde şarkiyatçı-kolonyalist bir söyleme sarılan Midhat Efendi, bu söylemi biraz daha ileri götürür ve Amerikan vahşilerinin sosyal hayatında hiçbir ilerlemenin görülmediği, onların "ahvâl-i ibtidâiyye-i beşeriyyede kalmış oldukları"nı ifade eder. Aynı zamanda Midhat Efendi, bu kısımdaki tasvir çerçevesini onların yaşadıkları coğrafyadaki işlenmemişliğe kadar uzatarak ve Aztek kalıntısı kabilelerin vahşiliğini pekiştirecek bir boyutta okura sunar. Bu bölge, "balta girmedik orman"larla kaplı olarak yaprak yığınları ve bu yaprak yığınları arasında üç yüz metreye kadar uzayan ağaçlarla doludur; burayı gezmek isteyen seyyahların ellerinde balta olması da şarttır:

---

114 *A.g.e.,* s. 625.

115 Fransız yapısalcı antropolog Claude Lévi-Strauss, Batı'nın kendi dışındaki toplumların geri kaldığını ve tarihsel açıdan hiçbir şekilde ilerleme sağlamadığı düşüncesini "sahte evrimcilik" olarak adlandırır; Batı dışı toplumların da tarihsel süreçte geçirdiği evrimi yapısalcı metodolojiyi antropolojiye taşıyarak ortaya koyar. Bkz. Claude Lévi-Strauss, *Irk, Tarih ve Kültür*, Çev. Haldun Bayrı, Reha Erdem, Arzu Oyacıoğlu, Işık Ergüden, Metis Yayınları, İstanbul 2010, s. 30-31.

116 Rus iktisatçı Mai Volkov, tıpkı Lévi-Strauss gibi Batı dışı toplumların da gelişmiş bir medeniyet seviyesine ulaştığını (hatta bu hususta Batı'dan da ileride bulunduğunu) ve bu seviyenin kolonyalizm sürecindeki yağmadan ötürü ortadan kaldırıldığını dile getirerek bugün söz konusu toplumların geri kalmasındaki temel sebebin Batı toplumları olduğunu düşünür. Bkz. Mai Volkov, *Günümüzde Yenisömürgeciliğin Stratejisi*, Çev. A. Doğan, Ürün Yayınları, İstanbul 1978, s. 14-15.

> "Amerika'nın Balta girmedik ormanı denilen şey ibtidâ-yı hilkatten beri birbiri üzerine dökülüp yığılan ve bir yandan çürüyen mevâdd-ı nebâtiyenin fırtınalar hübûbundan dolayı bir de dûçâr-ı herc ü merci olarak inişli yokuşlu dağlar gibi yığıntılar peydasıyla fevkalhad artan kuvve-i inbâtenin bu yığıntılar üzerinde üç yüz metreye kadar irtifa peyda eder ağaçlar hasıl etmesi ve bu ağaçların azim dalları birbirine girerek girift ve hemen yekpare ıtlakına şayan bir suret kesbeylemesiyle vücut bulmuşlardır. Bu sebebe mebnidir ki böyle meşcere-i bâkireyi tetebbu ve keşif gayretine düşen seyyah için eksel mahallerde yerden yürümek imkânı kalmayarak bir elinde balta olduğu halde o azim ağaçlar üzerinde daldan dala geçerek kat'ı mesâfe mecburiyeti hasıl olmaktadır."[117]

Yazar bundan sonra, kolonyal süreçleri meşrulaştırıcı söylemi elden bırakmadan romanın kurgusunda önemli bir yer edinen Fardiç kabilesine objektifini çevirir. Aztek kalıntısı olan ve bir zamanlar kısmen medeni bir sosyal hayata sahip olmalarına rağmen kolonyalist Avrupalıların kıtalarını işgalle dağılan ve tekrar ilkel yaşama dönen Fardiçerler (Fardiç kabilesi mensupları) bu sırada rakip Patariçerlerle yapmış oldukları ve kazandıkları savaşta esir aldıkları kabile reisi Patariç'i, din büyükleri Maradangal'ın öncülüğünde Tanrıları Huyi Çiloposhtli'ye adak olarak adama ayinindedirler.

Tanrılarının mabudu başında bu ayini gerçekleştiren ve Patariç'i adeta bir hayvan gibi parçalayarak öldüren kabilenin söz konusu davranışı, yazarın kolonyal süreçlere yönelik bir meşruiyet kazandıran söyleminin bu kez kendisine yönelik meşrulaştırıcı bir girişimi olarak okunabilir. Nitekim bu husus, yazarın Patariç'in katledilen bedeni üzerinde Maradangal'ın öncülük etmiş olduğu "ameliyat"tan sonraki hâlini tasvirinden net olarak anlaşılabilir. Bu tasvirlerde adeta medeniyetin hiçbir şekilde yörüngesinde bulunmadan hayvansal bir yaşayışla ömür tüketen bir kabilenin vahşetine tanık olmamak mümkün değildir:

> "(…) Kurbanın ciğeri ve kalbi evvelce ağaçlara çakılmış olan çivilere asıldığı gibi, başı ve kolları ve dizlerinden kesilmiş olan iki ayakları dahi böyle ağaç çivilere saplanarak Aztek itikatlarınca bir şeye yaramayacak olan naşı nehre atılmak için cemaatçe davranılıp, şişe geçirilen kuzu gibi bir büyük sırığa geçirilmiş olan na'ş-ı mezkûr iki üç adam tarafından kaldırılıp cemaat tarafından nehre doğru teveccüh eylemişti."[118]

İkinci kitap, romanın kurgusundaki baş-kişilerden olan ve yakın bölgedeki bir İngiliz kolonisinden ailesiyle birlikte keşif yolculuğu yaparken gemilerinin kaza yapması üzerine tek başına bir sandal ile Faradiç kabilesinin bulunduğu mevkiye yanaşan Miss

---

117 *Bütün Eserleri: Romanlar XII: Rikalda yahut Amerika'da Bir Vahşet Âlemi*, s. 630.
118 *A.g.e.,* s. 40-41.

Johnsonser'in sahneye çıkması ve söz konusu kabileyle dar anlamda "transkültürasyon" ortamı kurmasıyla kurgusal somutluk kazanır.

İlk etapta Fardiç kabilesiyle iletişim kurmakta zorlanan Miss Johnsonser, bir zamanlar beyazlarla yaptığı savaşta esir düşen ve kendi babası Mister Johnsonser'in kolonisinde Adrianne adıyla ona hizmet eden, dolayısıyla da kişiliğinde kısmen de olsa "melezlik" barındıran ve "medeni"lerle anlaşmayı bilen Moşamol'u bu hususta bir araç olarak kullanır. Bunu yaparak öldürülmekten de kurtulan Miss Johnsonser, zamanla buradaki "vahşi"lerle uyum sağlamaya çalışır ve kaçıp da ailesinin yanına döneceği güne kadar bir transkültürasyon ortamı içerisinde durur. Bu ortamda Miss Johnsonser, Fardiç kabilesine yemek pişirmeyi, ev yapmayı ve hatta savaş sanatını icra etmesini öğretir; böylelikle de Avrupa kolonyalizminin veya medeniyetinin adeta şahsında temsil olunduğu bir kişi hâline gelerek Hayy bin Yakzan veya Robinson Crouse gibi medeniyet kuruculuğu işlevi üstlenmiş görülür. Bunun karşılığında ise Fardiç kabilesinin dilini öğrenir; bu da söz konusu transkültürasyon ortamının veya sürecinin büyük oranda tek taraflı bir şekilde somutlaştığını gösterir. Fakat gerçek olan bir şey daha vardır ki o da Miss Johnsonser'in yaptıklarıyla, kabilenin kendisini Huyi Çilopoştli'ye kurban etmesinin önüne geçebilmesidir. Bu açıdan Miss Johnsoner'in öncülük ettiği terakkinin amacı Hayy bin Yakzan ve Robenson Crouse'un yaptığı gibi sadece medeni maişeti vahşi âleme ikâme etmek değil, aynı zamanda vahşilerin elinden canını kurtarmaktır. Midhat Efendi'nin, Miss Johnsonser'in transkültürasyon ortamında yaptıkları arasında aslında "vahşîlerin terakkiyât-ı zihniyesine delâlet eyleyecek hiçbir şey"in olmadığını, fakat onun canını kurtarmasının da pek de küçük bir "tahavvülat"tan sayılamayacağını ifade ettiği şu satırlar, ayrıca söz konusu hususun en net şekilde alımlanabileceği satırlardır:

> "Vakıa bizim medeniyet âleminde insanın sevgili bir hayvanı diğer hayvanlardan ziyade şâyeste-i tekayyüd ve şâyân-i ihtimâm görüldüğünden şu Amerika vahşet âleminde Miss Johnsonser'e edilen bu riayetler dahi hizmetinden ve binaenaleyh sahipleri nezdindeki makbuliyetinden dolayı olup bunda vahşîlerin terakkiyât-ı zihniyesine delâlet eyleyecek hiçbir şey yok idiyse de kızcağız ilk vürûd eylediği gün Huyi Çilopoştli nâm mabûda kurban edilivermek tehlikesi içinde iken şimdi o tehlikenin külliyen bertaraf olmuş bulunmasından maada muhâfaza-i selâmeti ve itmâm-i esbâb-ı emniyeti için bu derecelerde ihtimam dahi gösterilmesi pek büyük tahavvülattan sayılmaz mı?"[119]

Daha çok tek taraflı bir nitelik arz eden transkültürasyonun gelişiminin ele alındığı üçüncü kitabın başında Midhat Efendi, gerek önsözde gerekse de ilk kitapta ele aldığı ve

[119] *A.g.e.,* s. 689-690.

kolonyalist-şarkiyatçı bir söylemle kolonyalizme yönelik meşrulaştırım için yöneldiği "medeni-vahşi" ayrımına yeniden değinir. Miss Johnsonser'in Hayy bin Yakzan ve Robinson Crouse gibi medeniyet kurucu rolünü daha net bir şekilde icra ettiği bu kitabın başında bu kez, "medeni-vahşi" ayrımının Fardiç kabilesi özelinde de olsa vahşi olana biraz daha müsamahalı bakış ile yeniden kurulduğunu söyleyebilmek mümkündür. Midhat Efendi, Fardiç kabilesinin bir Aztek bakiyesi olmasından ötürü kısmen de olsa medeni yanları (yemek pişirmek, giyinmek, cemiyet hâlinde yaşamak vs.) bulunduğunu "karilerine" hitaben bu kez daha net şekilde vurgulayarak adeta romana bir ikinci önsöz yazma girişiminde bulunur:

> "(...) Bizim Missouri nehri kenarlarında intişar ve teayyüşlerini gösterdiğimiz Aztek vahşîlerinin alâ-kadri'l-imkân çiği pişirmekte ve bazı kendi mensucatlarıyla giyinmekte ve cemiyetle yaşayıp âfitâv-zâde olduklarını itikad eyledikleri prenslerle 'zak' tabir eyledikleri din ululârının hükûmet-i cismâniyye ve rûhâniyyelerine ittibâ etmekte ve insan zebhi derecelerinde dehşetten kat'-ı nazar Huyi Çilopoştli gibi mabûdlara muntazaman ve kendilerince mevzun ve besteli ilâhilerle müzeyyenen arz-ı ibadet kılmakta olduklarına nazaran karilerimiz 'vahşet' kelimesinden intizar olunabilecek hükmü bunlarda bulamamış olurlarsa haklı görülecekleri derkârdır."[120]

Midhat Efendi bununla da kalmaz, insanın özü itibariyle terakkiye aşina bir mahlûk olmasından ötürü aslında vahşi de olsa medeniyete açık bir yanının fıtratında zaten mevcut olduğunu ifade eder. Fakat Midhat Efendi'nin söz konusu romana bir ikinci önsöz yazmaya benzer girişimindeki niyetinin "medeni-vahşi" ayrımında vahşi olanın aleyhine buraya kadar ettiği mütalaaların abartılı olduğuna kani olmaktan ve dolayısıyla müsamahalı bir tavır doğrultusunda hareket etmek adına rücuda bulunmaktan çok, söz konusu transkültürasyon ortamının ve bu ortamda gerçekleşen medenileşme olgusunun kurgunun ilerleyen kısımlarında giderek gelişmesinin romanın hakikat unsuruna gölge düşürecek bir nitelikten uzak olmasına yönelik bir ön açıklama yapmak olduğunu bizzat kendisi söyler. Yazar, bütün bu mülahazaları yapmasının sebebinin romanın kurgusunda bundan sonra gerçekleşecek olay ve durumları daha inandırıcı kılabilmek olduğunu dile getirir ve okurun kısa bir süre zarfında medenileşmede hız kazanan bir kabile hakkında yazılanlara yönelik inancını yitirmemesi için "nev'-i beşerin terakki hususundaki kabiliyet ve istidadı"nı sürekli göz önünde bulundurmalarını ister:

> "Şu mülâhazât-ı hikemiyyeyi serd ü ityândan maksadımız romanımızda şimdiye kadar vukûunu söylediğimiz bazı şeylerin değil, asıl bundan sonra vukûunu arz u ihbâr eyleyeceğimiz

120 *A.g.e.,* s. 694.

> bir çok mevâddın dâire-i imkândan hariç olmak şöyle dursun, belki nev'-i beşerin istidâdına nisbetle mukteziyât-ı mübremeden bile bulunduğunu kabul ve hükme efkâr-ı kariîni tehyie eylemek kazıyyesidir. Zira ilk esnâ-yı vürûdunda Huyi Çiloposhtli mabûdunun def'-i gazabı ve celb-i lûtfu için kurban edilivermek istenilen bu kızı iki üç gün sonra mabûd-ı merkûm Huyi Çiloposhtli'den ziyâde şâyân-ı perestiş bulmaya başladıklarını kitâb-ı sânînin nihayetlerinde haber verdiğimiz vahşîlerde terakkiyât-ı zihniyeden hiçbir eser yok iken iki gün zarfında böyle tefritten ifrata varırcasına bir tahavvül müşahede olunması inanılmaktan Müberra ve masal ıtlâkına şayeste ve âhiren bir hayal zannolunabileceğinden nev'-i beşerin terakki hususundaki kabiliyet ve istidadı karilerimizin nazar-ı hikmetleri önünde hazır bulunmalıdır ki romanımızın bu yoldaki nukât-ı mühimmesine karşı ezhan-i kariîn hüsn-i telâkkî ve kabûl istidadıyla mukabele etmelidir."[121]

Yazar "medeni-vahşi" ayrımına yönelik bu izahatlarının ardından sadece Amerika'daki değil, aynı zamanda bütün dünyadaki kolonyal süreçlerin başlangıcına yönelik olarak farklı izahatlara girişir. Bu izahatların bulunduğu satırlarda kolonyalist İngiliz, Fransız ve İspanyolların bir toprağı nasıl kolonileştirmeye başladıklarında dair genel bir fikir edinebiliriz. Yazar, kolonyalistlerin "memâlik-i baîde ve vahşiye"deki bir toprağa usulen evvela kim vardıysa oraya bayrağını diktiğini ve böylelikle o toprağa sahip olduğunu dile getirir; daha sonrasında ise burayı "istimar" ile medenileştirdiğine dikkat çeker. Tam da bu noktada ifade etmek gerekir ki, kolonyal süreçlerin başlangıcı ile ilgili hususlar, modern Türk edebiyatında ilgili konuları ele alan diğer edebi eserlerde kolay kolay gözlemlenemez. Bu noktada Midhat Efendi'nin söz konusu romanı, aynı alandaki diğer eserlerden oldukça farklı bir yerde konumlanır.

Önsöz kabilinden ortaya koyduğu bütün bu izahat çerçevesinin ardından Midhat Efendi kurguyu kaldığı yerden şekillendirmeye devam eder ve Miss Johnsonser'in Aztek kalıntısı Fardiç kabilesiyle girmiş olduğu transkültürasyon ortamına ve medenileşmenin gelişimine yönelir. Miss Johnsonser, Fardiçerleri artık gündelik basit ihtiyaçlardan öte onları medeni insanlar vasfına sokabilecek bazı yenilikler de götürür. Bu yenilikler arasında ekip-biçme, hayvanları ehilleştirme, hatta Tanrıları için daha derin duygular barındıran şarkılar ortaya koyma bulunur ki, bütün bunlar, adeta avcı-toplayıcı bir toplumun tarım toplumuna, Avusturyalı etnolog Gordon Childe'ın terminolojisi çerçevesinde ifade edersek "paleolitik çağ"dan "neolitik çağ"a[122] –üstelik 6-7 ay gibi kısa bir sürede- geçişin semptomları olarak da okunabilir.

---

121 *A.g.e.,* s. 702.

122 Gordon Childe, *Kendini Yaratan İnsan: İnsanın Çağlar Boyu Gelişimi*, Çev. Filiz Ofluoğlu, Varlık Yayınları, İstanbul 2010, s. 52-53.

Midhat Efendi, Aztek kalıntısı Fardiç kabilesinde Miss Johnsonser'in öncülüğünde meydana gelen değişimin üzerinden yeni bir "medeni-vahşi" karşıtlığı kurgulamaya girişip bu kez söz konusu olgular arasındaki mesafeyi giderek kısaltır ve "vahşet denilen şey nev'-i beşerin zihince ve vücutça betâet ve atâletinden ibaret bulunup medeniyet ise zihnen ve vücûden çalışkanlıktan ibarettir" diyerek meseleyi adeta "çalışkanlık-tembellik" karşıtlığına indirger. Birbirine taban tabana zıt ve yalıtık iki kavram gibi konumlandırdığı, fakat daha sonra insan fıtratı olgusuyla birbirine yakınlaştırdığı "medeni-vahşi" karşıtlığını bu kez "çalışkanlık-tembellik" diyalektiğiyle özdeşleştirerek söz konusu karşıtlıklar arasında mesafeyi daha da kısaltan yazar bu yeniden konumlandırılışla bir yandan kurgunun gelişiminin okur nezdinde inandırıcı kılınabilmesi amacına yönelik olarak tıpkı kitabın başındaki gibi belli bir izahat noktasını yeniden yaratmış olur, diğer yandan ise Aztek kalıntısı Fardiç kabilesinin kısa sürede vuku bulan dönüşümü üzerinden ABD'li sosyolog Immanuel Wallerstein'in aydınlanma ürünü olarak gördüğü ve kolonyalist-şarkiyatçı söylemde sıklıkla yer bulan "terakki" kavramını[123] olumlayan bir tavrı sergilemiş olur:

> "Miss Johnsonser'in vürûdundan evvel sa'y u şikârdan başka yapılacak işleri olmayan vahşîlerin o tembellik hâlleri ile şimdiki çalışkanlıkları mukayese edilecek olsa medeniyet ve vahşet denilen şeyler arasındaki fark-ı sahîh asıl bu mukayese ile meydana çıkardı. Görülürdü ki vahşet denilen şey nev'-i beşerin zihince ve vücutça betâet ve atâletinden ibaret bulunup medeniyet ise zihnen ve vücûden çalışkanlıktan ibarettir. Bir halkın mesâi-i zihniye ve cismâniyyesi ne kadar ziyade olursa medeniyetçe mertebesi o kadar tereffü' eder. Zira her sa'y ve gayret bir semere hasıl eyleyip sa'yin, gayretin tekessürüyle semerâtın da tekessürü nev'-i beşerin esbâb-ı refâh-ı bahtiyârisini itmam eylemiş olur."[124]

"Sevda" adını taşıyan dördüncü kitaptan itibaren Midhat Efendi kurgunun sözdizimini belirsiz kılacak şekilde bilgi ve izahat yapmaktan büyük oranda vazgeçer ve onu akışına bırakır. Bu kitapta Fardiçerlerin müstakbel "âfitâb-zâde"si Rikalda'nın, ilk karşılaştığından beri Miss Johnsonser'e duyduğu ilginin giderek aşka dönüşmesine ve bunun için karısını ve iki çocuğunu dahi öldürmesine şahit oluruz. Rikalda, ilk etapta yanlışlıkla da olsa eşini balta darbesiyle canından eder, fakat daha sonrasında Miss Johnsonser'e kavuşmak adına çocuklarının da kafasını keser. Rikalda'nın Miss Johnsonser'e kavuşmasına engel gördüğü ailesini soğukkanlılıkla ve vahşice ortadan kaldırışından sonra onun kafasında oluşan duygu ve düşünceleri çözümleyen ve buradan

123 Immanuel Wallerstein, "Medeniyet(ler) Niçin Yeniden Gündemde?", Çev. Mustafa Özel. Samuel Huntington, *Medeniyetler Çatışması,* Der. Murat Yılmaz, Vadi Yayınları, Ankara 2014, s. 275.
124 *Bütün Eserleri: Romanlar XII: Rikalda yahut Amerika'da Bir Vahşet Âlemi*, s. 714.

kısmi, örtük bir "medeni-vahşi" karşıtlığına yelken açan yazar, böylelikle yine kolonyalist-şarkiyatçı söylemi meşrulaştırım amacına yönelir gibidir:

> "Ne olmuş sanki! Bir karısı ile iki de ufak çocuğunu öldürüvermiş. Çocuklar hiç de hesaba konulmazlar ya! Çocuklar da kendisinin karı da! Bir adam karısına, çocuklarına birer balta vuramaz mıymış?! Öyle medeniyet dairesi dahilindeki katiller gibi kan tutmak, pişman olmak, korkmak, acımak gibi hisler bu misüllü vahşîlerde nafile aranmamalıdır. Bunların biraz daha koyuca vahşî olanları artık pek de işe yaramayacak olan ihtiyarların kafasına topuz darbıyla öldürüp tahlîs ediverirler ki bizlerde kolu, bacağı kırılan koyun veyahut öküzü zebh etmek ne hüküm görürse, bunlarda da şu tahlîs o hükmü görür."[125]

"Medeni" Miss Johnsonser, "vahşî" Rikalda'nın söz konusu davranışından ötürü daha evvel ona olan saygısını da yitirir ve ondan ürkmeye başlar. Daha evvel kafasına koyduğu "kurtuluş" planını da bir an evvel yardımcısı Moşamol'a açarak ondan yardım ister. Bunun için gizlice sal inşasına başlayan, Miss Johnsonser'le birlikte Fardiç kabilesinden ve özellikle de Rikalda'nın gazabından kaçmak isteyen Moşamol, bir gün müjdeli bir haber ile "efendi"sinin yanına döner: Miss Johnsonser'in gemi faciasından ötürü akıbetini bilmediği nişanlısı James Farah hayattadır ve yardımcıları birlikte onu kurtarmak için çıkagelmiştir.

Beşinci kitap, hayatından kesitlerin ve gemi faciasından sonraki durumunun kurgusal düzlemde ele alındığı "James Farah" adını taşır. Bu kitap, aynı zamanda gemi faciasından sonra romanın esas sahnesinin, yani Fardiç kabilesinin yaşadığı mekânın dışında kolonileştirilmiş/medenileştirilmiş başka bir mekâna ve buradaki maceralara ayrılmıştır. Burada kurgusallaşmış kişi, olay ve durumlar da romanın şimdiye kadarki kısmında tasvir edilenlerin aksine son derece "medeni" nitelikler gösterir.

Alman bir babadan ve İngiliz bir anneden olan, beşinci kitabın kurgusunun adeta bir baş-kişisi olarak beliren James Farah, Miss Johnsonser'in babası kolonici şef Mister Johnsonser'in hizmetinde çalışmış ve daha sonra onun kızıyla nişanlanmıştır. Gemi faciasından sonra nişanlısı Miss Johnsonser'den haber alamadığı için üzülen ve ondan umudunu yitimeksizin arama çalışmalarına koyulan Farah'ın çilesi büyüktür. Miss Johnsonser için Rikalda'nın duygusuz ve vahşice ailesini ortadan kaldırmasına zıt olarak Farah'ın söz konusu çilesi, son derece duygusallık ve medenilik belirtisi taşır. Bu zıtlık, iki farklı âşıktan birisinin "vahşi" bir duyarlılığa sahip olmasına rağmen diğerinin "medeni" bir duyarlılığa sahip olmasının sonucudur.

---

125 *A.g.e.,* s. 769.

Farah, herkes yaşadığından ve kendisini bulmaktan ümidi kesse de o Miss Johnsonser'i aramaktan vazgeçmez. Mister Johnsonser'in önemli adamlarından Clorington başta olmak üzere pek çok yardımcı ile birlikte Farah, bu sebepten Missouri Nehri etrafındaki aramalarını sürdürür. Hatta bu sırada daha evvel bayrak dikilmemiş bir yer bulup patronları Mister Johnsonser adına ele geçirirler ve "Johnsonser City" adıyla burayı kolonileştirmeye başlarlar. Yazar, bu yeni koloni bölgesinin ortaya çıkışı üzerine yine kolonyal süreçlerin oluşumu ve işleyişi üzerine bazı izahatlar verir. Bu izahatlara göre yeni koloni alanlarında bazen Kızılderililer istihdam edilmekle birlikte onlarla ticari bir mal mübadelesi ortaya çıkar. Fakat buradaki izahatlardaki en ilginç vurgu, romanın kurgusundaki kolonyalist-şarkiyatçı söylemle çelişik bir şekilde kolonici Avrupalıların kolonileştirmek için gittikleri yerlerde, "yaman entrikalar"ını gizleyerek yerli halkı en başta dostluk adı altında kandırması ve sonrasında ise onların aleyhine bir "mezalim"in ortaya çıkışını sağlamasıdır. Böylesine bir vurgunun, çalışmamızın başlarında izah ettiğimiz düaliteden kaynağını bulduğunu dile getirmeye gerek dahi yoktur:

> "(...)Vahşîler, Avrupalılar'ın o süslü kıyafetleri altında ne yaman entrikalar sakladıklarını bilmeyerek ilk safvet-i hâlleriyle bunların düşmanlıklarından korkulmak lâzım geleceği gibi dostluklarına da tamamıyla emniyet gösterilmek iktiza eyleyen adamlar olduklarını ümide düşerler. Aradan birkaç sene geçmelidir ki Avrupalılar zapt ettikleri yerlerde kendilerini güzelce yerleştirip temelleştirsinler de asıl yerliler aleyhinde müstaid oldukları mezâlimi meydana çıkarıp biçare yerliler dahi bunların ne yaman düşmanlar olduklarını anlayabilsinler."[126]

Farah, yardımcılarıyla birlikte yapmış olduğu arama çalışmalarında nihâyet Moşamol'a denk gelir ve onunla birlikte eşi Miss Johnsonser'i Fardiç kabilesinden kurtarmak için plan yaparlar. Romanın "Vefâ" adını taşıyan altıncı ve son kitabı, işte bu planın işleyişine ve Miss Johnsonser'in kurtuluşuna ayrılmıştır.

O sıralarda Rikalda'nın ailesini öldürdüğünden beridir küs kaldığı babası Fardiç ile barışması vesilesiyle bir tören düzenlenecektir. Farah ve Moşamol, planı işte bu tören üzerine kurarlar. Sonradan Miss Johnsonser'in de dâhil olduğu bu plana göre bu törende içki içerek sarhoş olup da halsiz düşecek olan Fardiç kabilesinin üyeleri etkisiz hâle getirilecektir. Sonra da Miss Johnsonser özgürlüğüne kavuşacaktır. Bu plan adım adım gerçekleşir ve tören sırasında sarhoş düşen Fardiç kabilesi üyelerinin hepsi elleri kolları bağlanarak etkisiz hâle getirilir; Miss Johnsonser de özgürlüğüne kavuşur. Fakat Miss Johnsonser özgürlüğüne kavuşmakla yetinmez, hem bu kabileye ilk düştüğü zaman kendi

126 *A.g.e.,* s. 827.

başına da gelmesi ân meselesi olan bu adak törenine yönelik intikam almak için hem de bir "medeni" olarak Fardiç kabilesinin "vahşi"liğini anlaması için onlara bir oyun kurar. Bu oyuna göre elleri bağlanıp esir alınan bütün kabile üyeleri, mabud Huyi Çilopoştli'ye kurban edilecektir. Bu oyun, Miss Johnsonser'in beklediğinden daha fazla başarılı olur. Kabile üyeleri büyük bir korku içine düşmekle birlikte din ululari Maradangal'ın ağzından Huyi Çilopoştli'ye tapınmanın boş bir inanç olduğunu işitirler; o ânda bütün bunların bir oyun olduğunu ve canlarının bağışlandığını öğrenerek "medeniyet"in büyüklüğünü kavrarlar.

Fakat bu sırada esas vaka, Rikalda üzerinden gelişir. Ailesinin yaşadığı koloni bölgesine dönmek isteyen Miss Johnsonser'e bütün ihtiraslarını yitirdiğini ve kendisinin hizmetinde çalışmak istediğini söyleyen Rikalda da Moşamol ile birlikte Mister Johnsonser'in hizmetine girer. Rikalda, bu hizmet süresince kendisini "medenileştirir." Hatta babası Fardiç'in Patariçarlar tarafından alıkonulup öldürülmesi üzerine Moşamol ile birlikte kabilesine dönmek ve kabile üyelerini de "medenileştirmek" için harekete geçmek ister. Miss Johnsonser ise onları bu isteklerinden ötürü tebrik eder ve onlara müsaade verir. Bu durum, Batı'dan "medeniyet"e yönelik ilkeleri getirmeye çabalayan Osmanlı aydınlarının söz konusu çabasını anımsatır:

> "Bilhassa Misters James Farah böyle nimet-i medeniyeti Fardiçarlar'a tamim için vuku bulan bir teşebbüsü ziyadesiyle takdir eyledi. İstedikleri ruhsatın ita olunacağını hemen o anda Rikalda ile Moşamol'a tebliğ ettikten maada yarın o iki erkek ve bir kadından ibaret bulunan Fardiçarlar heyet-i meb'ûsesini de kendi huzurlarını getirmelerini emreyledi."[127]

1892 yılında yayımlanan *Ahmet Metin ve Şirzat* romanında da Ahmet Midhat'ın, kısmen de olsa kolonyal süreçlere ve ilgili olgulara eğildiği görülür. Bazı Tanzimat romanlarında karşımıza çıkan ve Berna Moran'ın "alafranga züppe"[128] olarak adlandırdığı Batı özentisi tiplerin karşısında konumlandırılmış "ideal" bir Osmanlı aydını tipi çerçevesinde bir kişi olan Ahmet Metin'in, Şirzat adlı bir Selçuklu "beyzâde"sinin Avrupa sahillerine yapmış olduğu yolculuğu ve bu yolculuk sırasında yaşadığı maceraları ele alan bir romandan ilhamla "Meliket'ül-Bahr" adlı kotrasıyla birlikte Akdeniz'e yapmış olduğu yolculuğun konu edinildiği ve Jules Verne, Alexandre Dumas etkisinin

127 *A.g.e.*, s. 891.
128 Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-1: Ahmet Mithat'tan Ahmet Hamdi Tanpınar'a*, İletişim Yayınları, İstanbul 2010, s. 259-260.

yoğun bir şekilde gözlemlenebildiği[129] bu romanda, yine her şeyden evvel Batı öncülüğündeki kolonyalist süreçlerin olumlanması ve onları meşrulaştıran kolonyalist-şarkiyatçı söylem kendisini hissettirir. Fakat bu kez söz konusu olumlanma ve meşrulaştırım, yazar tarafından doğrudan değil, dolaylı bir şekilde yapılır. Bu noktada özellikle romanda Ahmet Metin'in Şirzat ile Robenson Crouse arasında benzerlikler arama çabasına değinmek gerekir. Kendi ideali/kahramanı Şirzat'ın bir süre ıssız bir adaya düşerek orada tıpkı Robenson gibi medeniyet kurucu işlev yürütmesi ve Daniel Defoe'nun kahramanı Robenson'a benzemesi sebebiyle onu "eski Robenson" olarak niteleyen Ahmet Metin'in bu şekilde bir benzetme ve nitelendirme çabası, bir yönüyle kolonyal süreçlere kısa bir telmihi imlediği[130] gibi bir yönüyle de söz konusu süreçlerin meşrulaştırımına hizmet eden[131] bir metnin –ve onu hazırlayan arka-planın- olumlanmasıyla birlikte kolonyalist-şarkiyatçı söylemi dolaylı yoldan da olsa yeniden üretir.[132] Ahmet Metin'in, seyahatinde kendisine refakat eden Madam Neofari (Koçagari) ile –Şirzat'ın bir kısım maceralar yaşadığı adaya yaklaşmaları vesilesiyle- girmiş olduğu şu diyalogda bu durumu açık bir şekilde görebilmek mümkündür:

> "Nihayet önündeki adaya gereği gibi takarrüp edildikte Neofari:
>
> -Demek oluyor ki böyle menfa ve maktel-i mücrimin ve mazlumîn olan bir cezireye gidiyoruz, demesiyle Ahmet Metin dedi ki:
>
> -Bu şöhret cezire-i mezkûrenin pek eski zamanlarına mahsustur madam! Bizim Şirzad-ı Selçukî romanının evan-ı güzarında ise cezire-i mezkûrenin suret-i şöhretini 'Eski Robenson'un cay-ı ikameti' diye tayin eyleyebiliriz.
>
> -Bir Robenson hikâyesi bilirim ki 'Robenson Cruzoe' diye âdeta kâffe-i elsineye tercüme olunmuştur. Fakat bu Robenson eski midir, yeni midir onu bilemem.
>
> -O dediğiniz Robenson Cruoze yenisidir madam! Benim dediğim eski Robenson ise bizim Şirzad-ı Selçukî'den ibarettir."[133]

---

129 Ahmet Midhat, romanın başındaki "İfadecik" kısmında, romanını oluştururken söz konusu yazarlardan etkilendiğini bizzat dile getirir. Bkz. Ahmet Midhat Efendi, *Ahmet Metin ve Şirzat*, Haz. Fazıl Gökçek, Özlem Nemutlu, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2013, s. 9.

130 Bilindiği gibi Daniel Defoe'nun Robenson Cruose karakteri, kolonyalist bir efendi imgesi olarak da yorumlanır ve Batı kültüründe bu imge, Batı-Doğu ilişkisi perspektifinde yeniden üretilir. Bkz. *Ian Watt, Romanın Yükselişi: Defoe, Richardson ve Fielding Üzerine Denemeler*, Çev. Ferit Burak Aydar, Metis Yayınları, İstanbul 2007, s. 76.

131 Kemal Sayar, "Sömürgeciliğin Karşısında Psikiyatr: Frantz Fanon", Yeni Symposium, Sayı:40, 2002, s.146

132 Burada aynı zamanda Ahmet Metin'in –ve dolayısıyla da Midhat Efendi'nin- Daniel Defoe'nun *Robinson Cruose'*unun kurgusunun kaynağına yönelik bir sorgulamada bulunması dikkat çeker. Fakat bu sorgulamanın yolu, günümüz araştırmacılarında olduğu gibi İbn Tufeyl'in *Hayy İbn Yakzan*'ına değil, 18. yüzyılda yaşamış İskoç bir gemicinin gemiden kovulması sonucu yaklaşık dört sene Amerika yakınlarındaki bir adada bir başına yaşamaya mecbur bırakılan "Aleksandr Selkrik"e çıkar. Ayrıca Midhat Efendi, Defoe'nun *Robenson Cruose'*unda söz konusu gemicinin başından geçen maceraların birebir aktarıldığını değil, ondan ilhamla oluşturulduğunu dile getirir. Bkz. *Ahmet Metin ve Şirzat*, s. 633.

133 *A.g.e.,* s. 632.

Yine Ahmet Metin ile Madam Neofari arasında yolculuk sırasında geçen bir diyalogda hırsızlık ve gasp gibi olguların "vahşi" milletler nezdinde hâlâ suç olarak görülmediğine yönelik edilen ve "medeni-vahşi" ayrımının yeniden gün yüzüne çıktığı sözlerde de aynı dolaylı meşrulaştırımı sezmek mümkündür. Ayrıca burada "vahşi" milletlerin yaşadığı belirtilen coğrafyaların, kolonyalist Batılılar tarafından "vahşi" olarak gösterilen coğrafyalarla birebir uyuşması da bu bakımdan dikkat taşır:

> "(…) Ahmet dedi ki:
>
> -Sonraları vazıin-i kavaninin sirkati menleri dahi yalnız kendi cemiyetleri dahiline münhasır kalmıştır. O cemiyetten hariç bulunan sair ebna-yı cinsini soymak yine mubah olarak devam edegelmiştir ki muharebat-ı kadimenin işte böyle cemiyetçe icra olunur bir nev'i mugasaba ve müsarakadan ibaret olduğunu anlamak güç değildir. Fazilet-i medeniyeleri henüz vahşet derekâtından yükselip uzaklaşamamış olan bazı akvâmda sirkatin fezailden madudiyeti âdet-i kadimesi hâlâ bakidir.
>
> -Neofari: Evet, Afrika, Amerika, Avusturalya vahşileri gibi ahali nezdinde öyle olmak lazım gelir."[134]

Midhat Efendi'nin bu romanda oldukça örtük bir şekilde Batı kolonyalizmini kısmen yadsıyan ve kolonyalist-şarkiyatçı söylemi meşrulaştıran söylemi belli ölçülerde aşan, yapısalcı paradigmanın kavramlarıyla ifade edersek, söz konusu söylemdeki "ikili-karşıtlıklar"ın dayandığı "dizge"yi bir yönüyle de olsa kıran/bozan bir tutum sergilediği de görülür. Bu noktada her şeyden evvel Ahmet Metin'in Kadıköyü'nde İngilizlere ait kotra ve sandal kulüplerinin âzâlık tekliflerini reddedişini anımsamak yerinde olur. Ahmet Metin, her ne kadar bu tekliflere "ben yarış adamı değilim" ve "sefinem dahi yarış gemisi değildir" bahanesiyle kapısını kapatsa da onun bu tavrındaki esas maksat farklıdır ve "Osmanlı toprağında, Osmanlı sularında ecnebi namına mensup bir cemiyete iltihakı, hamiyet-i Osmaniyesine mugayir bulması"ndan ötürü bir karşı çıkış olarak okunmalıdır. Aynı şekilde romanda Ahmet Metin'in yer yer Hıristiyan dünyasında Müslümanlara karşı beliren menfi bakışı ve İslâm medeniyetinin Ortaçağ'daki üstünlüğünü sorunsallaştırması da yine bu bağlamda düşünülebilir.[135] Fakat son tahlilde Ahmet Metin –ve dolayısıyla Ahmet Midhat'ın- bu tavrının, kolonyalizme ve onu meşrulaştıran söyleme karşı net bir yâdsıma bazında somutlaştığını söylemek mümkün değildir. Çünkü buradaki karşı çıkış, sadece İslâm dünyası/Osmanlı Devleti bazında geçerlilik kazanmakla birlikte

---

134 *A.g.e.*, s. 269.

135 Hatta metin içinde yer yer Türklük vurgusuyla birlikte beliren Osmanlılık ve İslamiyet vurgusunu da baz aldığımızda, Ahmet Midhat'ın romanı bir yönüyle Batı'daki Osmanlı karşıtlığına bir cevap mahiyetinde kurgulanmış olarak görülebilir. Nitekim ileride de göreceğimiz gibi bir yıl evvel kaleme aldığı *Avrupa'da Bir Cevelan* adlı gezi eserinde yazarın Osmanlıcı ve İslamcı söylemi yine şarkiyatçı söylemin karşısında konumlandırdığına şahit oluruz.

kolonyalizmin derin bağlantılarına (iktisadi/sosyal/siyasal) nüfuz edemeyen bir boyutta kalarak belirsiz bir şekilde salt İslâm/Osmanlı karşıtı söyleme muhalif bir tutum sergilemekle somutlaşır.

Ahmet Midhat Efendi'nin romanları dışındaki bazı eserleri de ilgili konular çerçevesinde okunabilir. Özellikle yazarın 1889 yılında Stockholm'de düzenlenen "Müsteşrikin Kongresi" (Şarkiyatçılar Kongresi) vesilesiyle yapmış olduğu Avrupa seyahatinin izlenimlerinden oluşan ve 1890'da yayımlanan *Avrupa'da Bir Cevelan* adlı gezi türü içerisinde değerlendirilecek eserinde de kolonyal süreçlere yönelik olguların yer yer belirdiği görülür. Özellikle yazarın Paris'teki Umumi Sergi'yi gezerken Fransa'nın Tunus, Fas ve Cezayir gibi Kuzey Afrika'daki kolonilerinden elde ettikleri kültürel gereçlere ve bu gereçlerin "otantizm" amacıyla kullanılmasına yönelik edindiği izlenimler, bu bakımdan önem taşır.

Midhat Efendi bu eserde, ilgili konuların ele alındığı diğer eserlerindekinin aksine kolonyalizme yönelik herhangi bir olumlayıcı veya olumsuzlayıcı yargıya varmaz ve bu bakımdan onun söylemi objektif bir gözlemle kaleme alınmış gezi eserlerindeki söyleme yaklaşır. Fakat kolonyal süreçlerden kaynaklanmakla birlikte onları meşrulaştıran kolonyalist-şarkiyatçı söylem açısından Midhat Efendi'nin, tıpkı *Ahmet Metin ve Şirzat* romanında olduğu gibi, İslâm söz konusu olunca "yapıbozum"a yöneldiği görülür. Nitekim kitabın konuyla ilgili en dikkat çekici yönünün de bu olduğu söylenebilir. Midhat Efendi'nin Christiainia'da karşılaştığı bir şarkiyatçıyla İslâm dininin özgünlüğü üzerine yapmış olduğu tartışma çerçevesinde görülen bu yapıbozumsal tavır, aynı zamanda Midhat Efendi'nin karşılaştırmalı din hususundaki düşüncelerinin anahtarını verir. Yazar, karşısındaki şarkiyatçının İslâm'ın kutsal kitabı Kur'an-ı Kerim'deki hükümlerin Zend-Avesta ve diğer eski kutsal metinlerde de var olup olmadığını -ve böylelikle de örtük de olsa İslâm'ın özgün bir din olup olmadığını- tartışmaya açarak kendisine yüklenmesine binaen bunun bir "etki" ilişkisi çerçevesinde düşünülmeyeceğini, aralarındaki benzerliklerin bulunduğunu fakat bu benzerliklerin de her bir kutsal kitaptan evvel olan "levh-i mahfuzdan muktebes hak sözler"ini barındırmalarından kaynaklandığını öne sürerek şunları ifade eder:

> "Ne mevcut olduğuna kailiz ne de mevcut olmadığına! Hatta İncil ve Tevrat-ı Şerife'de ne gibi ayat-ı celile bulunduğunu Kur'an-ı Kerim'den istinbat eyleyerek yoksa elde mevcut bulunan Tevrat ve İncillerin bizce münzeliyeti itikat olunan suret-i asliyelerine tamamı tamamına mutabakatını kabul edememekle beraber bi'l-külliye muhalefetini de iddia etmeyiz. Herhangi bir söz vahdaniyet-i Rabbaniye kanununa muvafıksa o söz bizce makbuldür. 'Allah birdir. Nazir ve

şeriki yoktur. Mekândan münezzehtir. İrade ve iktidar-ı küll ondan ibarettir.' gibi sözleri gerek Çince ve gerek Hintçe yazılmış olsun kitap ve elsinenin kâffesinden akdem olan levh-i mahfuzdan muktebes hak sözlerdir diye kabule hazırız. Fakat ahkâm cihetinde ahkâm-ı Kur'aniye'den maada hiçbir kitabın hükmüne tâbi değiliz. Hintliler öküz yemiyorlar diye biz de öküz yememeklik etmeyiz. Nasara hitâna riayet etmiyorlar diye biz de terk eylemeyiz. Gerek ahkâm-ı diniye ve dünyeviye ve gerek âdât ve âdâb-ı İslâmiyece kitap ve sünnet ve kıyas-ı fukaha ve icma-ı ümmet nede karar kılmışsa ona tâbi olup bu hükümlere mutabık olan ahkâm-ı sairenin bizden evvel dahi mevcudiyetlerini mani-i kabul görmek şöyle dursun belki lüzum-ı kabullerini müeyyed sayarız. Çünkü bizce hak denilen şey kadim olup butlan ona nispetle avarızdandır."[136]

Ahmet Midhat Efendi'nin 1894 senesinde yayımladığı *ve Letaif-i Rivayat* içerisine dâhil ettiği "Bir Acîbe-i Saydiye" adlı hikâye türündeki eseri de kolonyal süreçler ve ilgili olgular temelinde okunabilir. Bu eserde, *Rikalda yahut Amerika'da Bir Vahşet Âlemi* romanındaki gibi açık bir şekilde kolonyal süreçlerin olumlandığı ve dolayısıyla da bu süreçlerden kaynağını bulmakla birlikte onları meşrulaştıran kolonyalist-şarkiyatçı söylemin tekrarlandığı görülür. Ancak yazar kolonileştiren coğrafyayı burada Afrika olarak seçmekle birlikte "beyaz adamlar"ın karşısında "Afrikalı zencileri" konumlandırır.

Fazıl Gökçek'in "yazarın amacının hikâye anlatmaktan çok Afrika coğrafyası hakkında okuyucusunu bilgilendirmek" amacını taşımasından ötürü *Letaif-i Rivayat*'taki en başarısız hikâye olarak gördüğü[137] bu hikâye, Pol dö Şalo adlı Fransız asıllı bir Amerikalı'nın Kongo'da icra ettiği bir av ile onun yardımcısı Gambo'nun yaşadığı bir aşk macerası kurgusallaştırılır ve bu kurgusallaşma üzerinden kolonyal süreçlere ve ilgili olgulara değinilir.

Hikâyede kolonyal süreçler ile ilgili olgular, özellikle eserin mukaddimesi olarak nitelendirilebilecek "Bir Seyahat-i Fikriye" adlı ilk kısmında açığa çıkar. Midhat Efendi bu kısımda kolonyalist-şarkiyatçı söylemde merkez konumunda bulunan "medeni-vahşi" ayrımını "beyaz adamlar" ve "zenciler" ayrımını somutlaştırmakla yeniden üretir ve bu şekilde kolonileştirilmeye yönelik olumlayıcı bir tablo çizer. Yazara göre Kongo'daki zenciler, yaşadıkları coğrafya gibi "vahşi"dir. Fakat yazar -*Rikalda* romanına göndermede bulunarak- Kongo'nun yerlisi olan zencileri Aztek bakiyesi Kızılderililer

136 Ahmet Mithat Efendi, *Avrupa'da Bir Cevelan*, Haz. N. Arzu Pala, Dergâh Yayınları, İstanbul 2015, s. 284.

137 Bu hususta Fazıl Gökçek şunları dile getirir: "Bir Acibe-i Saydiye, Letaif-i Rivayat'taki en başarısız hikâyedir. Yazarının amacının bir hikâye anlatmaktan çok Afrika coğrafyası hakkında okuyucularını bilgilendirmek olduğu anlaşılmaktadır. Ahmet Mithat Efendi, roman ve hikâyelerinin hemen tamamında, bir hikâye çerçevesinde okuyucularını çeşitli konularda bilgilendirme amacı taşır. Fakat bu eserde bilgi verme kaygısı, tahkiyenin önüne geçmiş hatta tahkiyeyi hemen tamamen yok etmiştir." Fazıl Gökçek, "Letaif-i Rivayat", Dil ve Edebiyat Dergisi, Sayı: 5, 2009, s. 60.

kadar "vahşi" olarak görmez, onların medeni açıdan nisbeten ileride bulunduğuna ve hâllerinin "bedavet" olmadığına hükmeder:

> "(...) Bunların vahşetleri öyle zannolunduğu gibi âdeta behayim vahşeti suretinde değildir. Hatta Rikalda romanında Amerika'nın Aztekleri hakkında beyan eylemiş olduğumuz vahşet derecesinde bile değildirler. Sözün daha doğrusunu ister iseniz bunların hallerine bedavet dahi denilemez. Zira beyaban-ı bedavette puyan olan ahali gibi seyyar olmayıp köylerinde ikamet ederler. Bazı taraflarda taştan, bazı yerlerde çamurdan ve ekser mahallerde ağaçtan haneler, çardaklar yapıp bunlarla köyler kasabalar teşkil ederek müçtemian, mukimen yaşarlar."[138]

Yazarın bu "vahşi"lerin karşısına konumlandırdığı Avrupalılar ise tıpkı *Rikalda*'da olduğu gibi bu hikâyede de medeni ve gelişmiş bir topluluk olarak somutlaşmakla birlikte gittikleri yerleri "medenileştiren" işleviyle resmedilir. Yazara göre Avrupalılar (Belçikalılar, Fransızlar, Almanlar vs.) "gayret-i istimariyyesi"ni Kongo coğrafyasına ulaştırarak burada "büyük müste'mereler peyda et[-miş]"; hatta Belçika Kralı Leopold'un yardımıyla ülkede "mamuriyet-i medeniye"yi tesis etmişlerdir:

> "(...) Avrupa'nın gayret-i istimariyyesi oralara kadar yetişip asıl Kongo hükûmet-i mahalliyesi bir hükûmet-i resmiye suretinde Avrupa tarafından fazla Belçikalılar, Fransızlar, Almanlar ve bazı sair Avrupalılar dahi oralarda büyük büyük müste'mereler peyda ettiler. Buralarda mamuriyet-i medeniye husule getirmek için bilhassa Belçika kralı haşmetli Leopold hazretlerinin ettikleri himmet ve gayrete nihayet yoktur."[139]

Hikâyede kolonyal süreçlerin şarkiyatçı-kolonyalist söylem aracılığıyla olumlanmasının dışında, konuyla ilgili birkaç ayrıntıya da işaret etmek gerekir. Bu ayrıntılardan ilki, yazarın *Rikalda* romanında da olduğu gibi, karakterlerin renkleriyle ortaya çıkmasıdır. "Beyaz" olan Pol dö Şalo'nun karşısında onun tercümanı ve yardımcısı Gambo ile sevgilisi Calu "siyah"tır. İkinci olarak ise Gambo'nun, tıpkı *Rikalda* romanındaki Moşamol gibi, "medeni"lerle bir dönem birlikte olması ve kısmen de olsa "medeni"ler gibi yaşaması ve "medeni"lerin dilini bilmesi gözden kaçırılmamalıdır. Böylelikle de kültürel melezliğin ve kültürel çokseslilliğin Gambo üzerinden farklı bir örneğine rastlanmış olunur.

---

138 Ahmet Mithat Efendi, *Letaif-i Rivayat*, Haz.: Fazıl Gökçek- Sabahattin Çağın, Çağrı Yayınları, İstanbul 2001, s.793.
139 *Letaif-i Rivayat*, s. 790.

2.1.3.Ortadoğu'da Kolonizasyon Sürecinin İlk Dönemleri ve Cenap Şahabettin'in Gezi Türündeki Eserleri

Servet-i Fünûn hareketinin öncü şairlerinden ve yazarlarından olan, eserlerinde parnasizm ve sembolizmin etkileri görülen Cenap Şahabettin'in gezi eserlerinde de kolonyal süreçlere ve ilgili olgulara temas edildiği görülür. Onun özellikle *Hac Yolunda* ve *Âfâk-ı Irak* adlı gezi eserlerinde, Ortadoğu coğrafyasındaki Batı kolonyalizminin etkilerini yer yer bulabilmek mümkündür.

Cenap Şahabettin'in gezi eserlerine yansıyan kolonyal süreçler, her şeyden evvel Mısır ve Irak başta olmak üzere Arapların yoğun olarak yaşadıkları bölgelerde veya genel olarak Ortadoğu'da İngilizlerin öncülük ettiği kolonizasyon çabalarının ilk dönemleri etrafında somutlaşır. Burada yazar, yer yer şarkiyatçı-kolonyalist söylemi benimseyerek "medeni-vahşi" ayrımını bir ön-kabul olarak tekrar ettirir ve kolonyalizm bağlamında bir yandan romantik Batılı yazarların, bir yandan da Şinasi-Münif Paşa-Ahmet Mithat geleneğini sürdürür. Ayrıca yazar, romantik Batılı yazarların Doğu'ya yönelik artık genel-geçer hâline gelmiş egzotik imge ve metaforlarıyla tasvirlere yeltenir ve böylelikle de yazarın söylemiyle romantik yazarların kolonyalist-şarkiyatçı söylemleri arasında bir benzerlik durumu ortaya çıkar. Fakat bu durum, ileride de göreceğimiz gibi toplumsal eşitsizliğe gelince ihtilaflı bir hâl kazanır ve yazarın kolonyal süreçlere yönelik olumsuzlayıcı tavrı –olumlayıcı tavrından daha az bir şekilde olsa da- açığa çıkar. Bunda elbette yazarın Tanzimat devrinin bütün aydınları gibi Batı'yı henüz yeni yeni tanımaya başlamasının yanında hem yaşam biçimi hem de estetik açıdan büyük ölçüde Batılı değerlere angaje olmasının da payı yüksektir.[140] Bununla birlikte yazarın yer yer kültürel melezlik ve transkültürasyon gibi kolonyal süreçlerle birlikte veya bu süreçlerin içerisinde değerlendirilebilecek olgulara yönelik vurguda bulunduğu görülebilir.

1896'da Cidde'ye sıhhiye müfettişi olarak tayin edilmesi sebebiyle yapmış olduğu yolculuktaki gözlemlerinin somutlaştığı 17 mektubu ihtiva eden ve İsmail Habib Sevük'e göre "edebiyatımızda tam manasıyla edebi olarak ilk seyahat kitabı"[141] olan 1909 tarihli *Hac Yolunda* adlı kitabında Cenap Şahabettin, 1882'de Osmanlıların elinden alınan ve sonrasında bağımsızlığını kazanacak (1922)[142] Mısır'ın özellikle üç büyük şehri

---

140 Nitekim Fazıl Gökçek'in de dikkat çektiği gibi, diğer Servet-i Fünûn şair ve yazarlarıyla aynı cephede olarak Cenab Şahabettin'in Ahmet Midhat'la girmiş olduğu "Dekadanlık" meselesinde, bu görece aşırı batıcı anlayış kendisini belli eder. Bkz. Fazıl Gökçek, *Bir Tartışmanın Hikâyesi: Dekadanlar*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2014, s. 17-18.

141 İsmail Habib Sevük, *Tanzimattan Beri*, İstanbul 1942, s. 380

142 Rudolp Peters, *Islam and Colonialism: The Doctrine of Jihad in Modern History*, Mouton, The Hague 1979, p. 75-84.

İskenderiye, Kahire ve Süveyş üzerinden İngiliz kolonyalizminin söz konusu coğrafya üzerindeki etkilerini ele alır. Burada aktarılan coğrafyada dönüşüm henüz yeni yeni yaşanmakta ve adeta bir geçiş aşaması idrak edilmektedir. Doğu burada çoğunlukla sıcak ve kurak iklimi gibi geri kalmış bedevi insanlarla dolu olarak, Batı ise her tür yeniliğin öncüsü ve medeniyet kurucusu olarak ortaya çıkar ve dolayısıyla kolonyal süreçlerin örtük bir şekilde olumlanmasına şahit olunur. Bu durum, özellikle İngiliz kolonyalizminin İskenderiye'de yarattığı canlılıkla, yani medeniyet yolunda ilerletici tavrıyla eserde belirir. Yazar, burada İngilizler tarafından yürütülen kolonyalizmin toplumda yarattığı bu canlılığı ilerleme olarak addeder ve onun "iyi" ve "güzel"liğine dikkat çeker:

> "Burada düz bir çizgi olarak uzayıp giden sokaklar her gün doluyor, boşalıyor. Sokakları süsleyen mağazalar bir alış veriş canlılığı ile her zaman dolu... Mısır'ın hemen hemen bütün ithâlât ve ihrâcâtı bu yoldandır. Bütün bu sokaklardan taşan halkın aklı kâr ve zarar hesabıyla, ticaret düşüncesiyle doludur. Burada dünyadaki bütün malların borsası takip olunur. Borsanın en küçük hareketi, halkın kalbinde bir çarpıntıya yol açıyor. Bunlar hep güzel."[143]

Fakat yazar, bu durumun iyi olmayan "yanı"na, yani toplumsal eşitsizliğe de hemen ardından dikkat çeker ve böylelikle de kolonyalizmi bu kez medeniyet perspektifinde değil, sınıf perspektifinde ele alır. Yazar, İskenderiye'de ticaretin ve borsanın gelişmesi açısından kolonyal süreçlere yönelik olumlayıcı bir tavır takınsa da sermayenin büyük oranda yabancıların elinde bulunması ve yerlilerin işçi konumunda tutulması karşısında tavrını değiştirir. Böylelikle kolonyalizmin temelindeki iktisadi ve sınıfsal çelişkileri ortaya sererek kolonyalist-şarkiyatçı söylemin dayandığı "olumlayıcı" ikili-karşıtlıklardan farklı ve "olumsuzlayıcı" bir ikili-karşıtlığa yönelir:

> "Yalnız iyi olmayan bir yanı var: Bütün bu ticaretle uğraşanların yüzde doksan dokuzu yabancı. Bütün göz alıcı mağazaları Avrupa'dan, Asya'dan, Amerika'dan gelen yabancılar doldurmuş. Asıl Mısır halkının çoğunluğuna arabacılık, hamallık gibi değersiz işler kalmış. Zeki bir Mısırlı, şüphesiz bu durumu anıştırarak:
>
> 'Şehrimiz zenginleştikçe biz fakirleşiyoruz. Galiba şehrimiz bizi dolandırıyor', demişti."[144]

Eserde, yazarın kısmen de olsa kolonyalizm karşıtı tavır takındığı dikkat çekici bir husus daha vardır. Bu husus, kolonyalizmin söz konusu coğrafyada yarattığı veya oluşmasına henüz yeni yeni sebep olduğu transkültürasyon ve kültürel melezlik bağlamında ortaya çıkar. Yazar bu durum karşısında kısmen olumsuz bir tavır takınmakla birlikte adeta bir şaşkınlık yaşar. İskenderiye şehrine adım atar atmaz son derece romantik

---

143 Cenab Şahabettin, *Hac Yolunda*, Haz. Nurullah Şenol, Bordo Siyah Klasik Yayınları, İstanbul 2008, s. 91.
144 *A.g.e.,* s. 91-92.

bir tablo çizen yazar; hemen ardından Batılıların bu topraklara gelişiyle yaşanan kültürel geçişi ve bölge insanlarının birbirine zıt kültürel kodlarla bir arada yaşamasına değinir. Bu durum, yazarda bir belirsizlik ve uyumsuzluk düşüncesini doğurur. Yazara göre bu şehir söz konusu görünüşüyle tam manasıyla "ne Batı, ne Doğu, ne bütün bütün Afrika"dır ve yaşam burada bir oyun hükmündedir:

> "İlk etki üzerine şu hükmü verdim: Burası ne Batı, ne Doğu, ne bütün bütün Afrika... Burası karışık, ikisi arasında bir şey ki, dört pîşli kumaş entâri üstüne silindir bir şapka giymiş bir adamı ya da siyah pantolon, siyah frak üzerine beyaz bir gecelik takkesi konduran bir kimseyi hatırlatıyor. Uyumsuzluğu gülünç, ama renkler ve biçimler seyredilmeye değer. Göz bu seyirden hiç yorulmuyor, çünkü manzara sürekli başkalaşıyor. Buralarda dolaşırken insan kendisini bir oyun oynuyor sanıyor; çünkü her adımda bir başka hâl, bir başka hayat, bir başka dünya buluyor."[145]

Yazara "dört pîşli kumaş entâri üzerine silindir bir şapka giymiş bir adamı ya da siyah pantolon, siyah frak üzerine beyaz bir gecelik takkesi konduran bir kimseyi hatırlat[an]" bu hâle yönelik bir başka metaforik tanımlama çabası, İskenderiye'nin kültürel melezliğe uygun bir şekilde melez bir estetik anlayış ile süslenmiş sokak ve caddelerinin tasvirinde ortaya çıkar. Yazar, "pek yüzeysel" ve "pek sade" bulduğu süslerle bu kez İskenderiye'yi "deve kuşu"na benzetir:

> "Bu memleketin evinde, dükkânlarında, sokaklarında, meydanlarında bütün bir süs anlayışı var; ama bu süs, henüz pek yüzeysel, pek sahte bir şey. Oranın Mısır özellikleri hemen hemen kaybolmuş, Avrupalılığı daha bütün bütün açığa çıkamamış. Deve kuşu gibi; ne deveye benziyor, ne kuşa..."[146]

Benzer duruma yazar Kahire'de de şahit olur. Kolonyalizmin temel devindirici gücü olduğu Batılı yaşayışın kendisini yeni yeni hissettirdiği Kahire'de kültürel melezlik ve onun oluşmasına imkân veren transkültürasyon, bütün çıplaklığıyla görülür. "Geniş landolarda örtülü İslâm kadınları"nın, "faytonlarda hafif tuvaletli madamlar"ın "eşeklerde İngiliz seyyahları"nın görüldüğü bu kent onu kaplayan "ince bir toz tabakası" ve heyecanıyla yazarın gözünde son derece canlı bir hâl alır:

> "Arabalar birer ok gibi hızla gidiyor. Çevresi camlı, geniş landolarla örtülü İslâm kadınları, faytonlarda hafif tuvaletli madamlar, atlarda genellikle subaylar, eşeklerde İngiliz seyyahları... Arada birkaç da velospidli delikanlı. Bütün bu halk, bir canlılıkla akıyor. İnce bir toz tabakası her şeyi kuşatıyor. Ruhu dinlendiren bu yolun ılık sıcaklığını ağır ağır soluyarak gitmek,

145 *A.g.e.*, s. 78.
146 *A.g.e.*, s. 78.

bütün çevreden bir lezzet heyecanı toplamak varken, sanki birdenbire bir güneş tutulmasına yetişmek ister gibi birbirini ezerek koşmalarının nedenini anlayamadım."[147]

Cenap Şahabettin'in 1914'te yaptığı Irak yolculuğunun izlenimlerinden beslenmiş olan ve 1914-16 arası yazılmış 13 yazıyı ihtiva eden *Âfâk-ı Irak* adlı kitabında yine İngiliz kolonyalizmini, konusu kolonyalizmi meşrulaştıran kolonyalist-şarkiyatçı söylemle birlikte işler. Fakat bu eserde hem kolonyal süreçler hem de kolonyalist-şarkiyatçı söylemin unsurları, *Hac Yolunda*'kinden daha belirgindir.

Kitapta İngilizlerin öncülük ettiği kolonyal süreçlerin coğrafyası Kuzey Afrika'daki Porsudan (Port Sudan) ve Aden gibi bölgeleri kapsar. Her iki bölge de, yazarın gözlemlerinden anlaşıldığı kadarıyla, tıpkı Ortadoğu'da ve Afrika'da olduğu gibi verimsiz, kurak nitelikte ve sadece haz için yaşayan bedevilerle dolu egzotik ve vahşi bir yer iken İngilizler buraları imara açmış ve "medeniyet" getirmiştir. Yazar, Frye'nin terminolojisine başvurarak ifade edersek, söz konusu bölgelerin kolonyalizm-öncesini dehşetli ve değersiz olan imge gücünü imleyen "şeytani imgelem"le[148], kolonyalize edilmiş hâlini ise yüce ve güzel olan imge gücünü imleyen "vahyi imgelem"le[149] ortaya koyar.

Yazar, Porsudan'ın yedi yıl önceki hâliyle İngiliz kolonyalizminin "medeniyet" inşa ettiği o ânki hâlini karşılaştırır. Yazarın nezdinde "hâkir barakalarıyla çölü benekleyen eski Porsudan" gitmiş, "terakki"nin adeta ilahi bir "sihir"li temasıyla "kârgir binaları, geniş sokakları, rıhtımları, parkları, bulvarları" ihtiva eden medeni bir şehir ortaya çıkmıştır. Bu durum, hayranlık uyandırmakla birlikte yazarı oldukça şaşırtır:

> "Porsudan'a, Hartum ve Omdurman'ın bu yeni limanına girdiğimiz zaman –yedi seneden beri görmediğim- bu kıtayı o kadar değişik buldum ki gözlerime inanamıyordum... Hâkir barakalarıyla çölü benekleyen eski Porsudan yerine şimdi kârgîr binaları, geniş sokakları, rıhtımları, parkları, bulvarları ile bir belde-i muntazama kâim olmuş. Yâ Rabbî asâ-yı terakkinin sihr-i teması kumların sath-ı akîminde bile hârikalar cüvûda getiriyor!"[150]

Yazar, Porsudan'ın bu şekilde mucizevi gelişimi ve medenileşmesi sürecinde öncü rol oynayan kolonyalist İngilizlerin, söz konusu süreçte Hindistan deneyimini izlediğini ve Porsudan'ı bu deneyim ile bir cazibe merkezi hâline getirdiğini ifade eder.

---

147 *A.g.e.*, s. 132.
148 Northrop Frye, *Eleştirinin Anatomisi*, Çev. Hande Koçak, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2015, s. 177-178.
149 *A.g.e.*, s. 171-172.
150 Cenap Şahabettin, *Âfâk-ı Irak: Kızıldeniz'den Bağdat'a Hatıralar*, Haz. Bülent Yorulmaz, Dergâh Yayınları, İstanbul 2002, s. 42.

Aden bölgesinin eski durumu, yazarın nezdinde Porsudan'ın eski durumundan daha da kötüdür. Bu bölgede bir "umumi bahçe" vardır. Fakat orası bir "bedbaht bahçe"dir; içinde "ne fakir ağaçlar ve ne sefil, ne kansız, ne hayatsız çiçekler" bulunur. Toprağın verimsizliği öyle aşırı derecededir ki burada hiçbir şey yetişmez. İngiliz kolonyalizmi, yazara göre burada "emecek hiçbir şey bulama[masına]" ve diğer bütün olumsuz yönlerine rağmen Aden'i bir deniz savunma üssü, daha doğrusu Afrika topraklarındaki kolonilerini koruyacak askeri bir yerleşim bölgesi hâline getirerek medenileştirmişlerdir:

> "Londra bütün üsâre-i arzı süzerek emen o mehîb div-i servet burada emecek hiçbir şey bulamaz. Aden'in maksad-ı mevcûdiyeti yaşamak değil, İngiliz satvet-i bahriyesine sataşmak isteyenlerin başına bir kukuleta gibi Şâb denizi ile Hint denizini geçirmektir."[151]

Yazar, *Hac Yolunda* eserinde olduğu gibi burada da İngiliz kolonyalizmini bütün medeniyet kurucu işlevine ve çorak, ıssız topraklarda yarattığı imar mucizesine rağmen, toplumsal eşitsizliği ortaya koyduğu için eleştirir; böylelikle de yazar, kolonyalist-şarkiyatçı söylemin dayandığı ikili-karşıtlıklar"ı (ki bu karşıtlıkların başında "medeni-vahşi" ayrımı gelir) yine bir nebze de olsa yıkmış olur. Ancak buradaki toplumsal eşitsizlik, *Hac Yolunda*'daki gibi zengin-fakir düzleminden daha geniş ve onu da içine alacak şekilde, "beyaz ırk" ile diğer ırklar arasında belirir. Yazar aynı zamanda bu eşitsizliği sadece İngilizlerin Afrika kolonisi örneğinde değil, Avrupalıların kolonyalizm siyasetini uygulamaya koyduğu bütün kolonilerde görür ve böylelikle de meseleyi evrensel bir bağlama oturtur.

Yazar, Hâmid'in *Finten* piyesinin önsözündeki gibi İngilizlerin kendi ırklarını üstün tuttuğunun bilincindedir. Fakat Hâmid'den farklı olarak, bu bağlamda bir hiyerarşiye dikkat çeker ve İngilizlerin nezdinde insanlığın üç ırk grubuna ayrıldığını; ilk gruba kendilerini, ikinci gruba diğer "beyazlar"ı, üçüncü gruba da "sarılar"ı, "kırmızılar"ı, siyahlar"ı koyduğunu ifade eder. Üstelik İngilizlerin ve hatta diğer "beyazlar"ın nefreti ve hakareti, sonuncu grubu hedefler. Yazar ise bu durum karşısında "vahşi" olanın safını seçer ve bu durumu;

> "Şehri gezmek üzere rıhtıma çıkınca ilk nazar-ı dikkatimi celbeden şey güzergâhımıza zencilerin selam durması oldu. Ve bu Hidiviyyet sancağıyla yan yana olsun, İngiliz bandırası altında kalan Afrika ve Asya şehirlerinde bu bir kânûndur: Siyah beşeriyet beyaz beşeriyete selâm duracak!... İngilizler heyet-i müctemiayı üç büyük tabakada görürler: Birincide kendileri, ikincide

151 *A.g.e.,* s. 52.

öteki beyazlar, üçüncüde sarılar, kırmızılar, siyahlar vardır. İnsaniyet-i arzıyyenin bir kökten teşa'ub ettiğine inanmazlar; zencinin de lordlar gibi bir kalbi, bir dimağı, bir cihaz-ı hiss ü fikri olduğundan İngiliz şüphe eder; bu cihetle nazarında beyazlardan gayrısına karşı yalnız bir vâsıta-i idâre mevcuttur: Kuvvet!.. Burada yalnız İngilizlerin değil, her beyazın elinde lede'l-hâce siyaha karşı istimal olunma üzere bir ince çubuk var. Bu tâife-i siyeh-rûy u siyeh-bahtın rûh-ı pür-hirâsına hâkim olmak için baston kaldırmak kâfi olduğunu öğrenmişler.. Bir zenci ücret-i mezâhimini talebde biraz ısrar etsin, yahut bir bedevî bir sadaka dilensin; cevab-ı muhatabı müheyyâ-yı darb u cerh bir değnektir. Ooh, zavallı tıfl-ı bâdîye çölde aç, çıplak ve mahkûr büyüdün; şehirde aç, çıplak ve muhakkar helâk olacaksın.. Senin için güneş nasıl merhametsiz bir küre-i nâr ise, senin için etrafındaki kum deryâsı nasıl bî-hiss ü yâbis ve ne kadar hasîs u akîm ise karşındaki beyaz insaniyet de öyle bî-rahm ü hodgâm, öyle âmir ü müstebid olacak oh, zavallı, zavallı siyah!..”[152]

şeklinde ifade eder. Ancak tekrar edilmelidir ki Cenap, her ne kadar yer yer İngiliz veya diğer kolonizatör devletlere yönelik olumsuzlayıcı tutuma girmiş olsa da son kertede şarkiyatçı-kolonyalist söylemi meşrulaştıran bir yazardır.

2.1.4.Mehmet Âkif ve Kolonize Edilen İslâm Dünyasının Dramı

Meşrutiyet dönemi Türk edebiyatının en yetkin İslâmcı şairi olan; Muhammed Abduh, Cemaleddin Efgani gibi İslâm reformistlerinin düşüncelerinden etkilenen ve bu düşüncelere dayalı bir poetika ortaya koyan; Osman Nuri Ekiz’in de belirttiği gibi şiir alanında hem içerik hem de biçim açısından kendisine özgü bir ekol geliştiren[153] Mehmet Âkif, tıpkı yazılarında olduğu gibi şiirlerinde de İslam dünyasının devrindeki konumunu, onun Batı ile olan mücadelesini, sorunlarını ve bu sorunlar karşısındaki kurtuluş yollarını tartışmıştır. Bu doğrultuda Âkif, din, medeniyet, savaş, İslâm birliği gibi temlerin yanında –ve bunlarla bağlantılı olarak- kolonyalizm temini de şiirlerinde işlemiştir. Özellikle belirtmek gerekir ki Meşrutiyet yıllarında –Hâmid’i saymazsak- Âkif dışında kolonyalizm temini şiirlerinde ele alarak Batı kolonyalizmini estetik bir düzlemde de olsa tartışmaya açan başka bir edip neredeyse yok gibidir. Paul de Man’ın söyleminden hareketle ifade edersek, Âkif, devrindeki kolonyal süreçlere ve bunların İslam dünyasındaki akisleri karşısında “körlük” ile değil; “içgörü”[154] ile durur. Nitekim Zeki Sarıhan’ın Âkif’in şiirini “ezilen, sömürgeleştirilen Doğu’nun isyanı”[155] olarak ifade etmesi, bu açıdan oldukça önemlidir.

---

[152] *A.g.e.,* s. 42-43.
[153] Osman Nuri Ekiz, *Mehmet Âkif Ersoy*, Toker Yayınları, İstanbul 1985, s. 23.
[154] Paul de Man, *Körlük ve İçgörü: Çağdaş Eleştirinin Retoriği Üzerine Denemeler*, Çev. Ferit Burak Aydar, Cem Soydemir, Metis Yayınları, İstanbul 2008, s. 8-9.
[155] Zeki Sarıhan, *Mehmet Âkif*, Kaynak Yayınları, İstanbul 1996, s. 25.

Mehmet Kaplan'ın "âdeta, muayyen bir nokta-i nazardan tasvir edilen manzum bir romana"[156] benzettiği *Safahat*'taki şiirlerde kolonyalizm, daha çok İslâm dünyasında yeni yeni etkisini göstermekte olan pratikleriyle sınırlı olmakla birlikte somut tasvirler üzerinden ortaya konulur. Bilindiği gibi bu dönemde Batılı kolonyalistler, Afrika'da ve Asya'da koloniler kurduktan sonra gözünü zengin hammadde ve ucuz işgücünün bulunduğu Ortadoğu'daki İslâm topraklarına dikmeye başlar. Bu duruma şahit olan ve ayrıca şiirlerinde kolonyalizmi Batı medeniyetinin İslam medeniyetine yönelik tahrip edici etkisi bağlamında ele alan Âkif, onun hangi milletten olursa olsun Müslümanların yoksul ve çaresiz kalmasına yol açtığını savunur. Bununla birlikte Âkif'in şiirlerinde kolonyalizm olgusu, daha çok örtük bir şekilde ve diğer temlere (özellikle de medeniyet ve savaş temine) bağlı olarak ortaya çıkmakla birlikte zaman zaman belirgin bir konumda görülür. Özellikle "Süleymaniye Kürsüsünde", "Fatih Kürsüsünde" ve "Berlin Hatıraları"nda kolonyalizm olgusu, yer yer belirtik bir şekilde ortaya konulur ve – Réne Wellek ile Agustin Warren'in deyimiyle ifade edersek- şiirin "organik bütünlüğü"[157] içerisinde netleşir. Ayrıca Âkif'in şiirlerinde kolonyalizm olgusuna bağlı olarak zaman zaman şarkiyatçılık, Batı aydınlanmasının iç çelişkileri ve açmazları da irdelenir.

Mehmet Emin Erişirgil'in "safahat şairliğinden politika şairliğine geçiş"[158] şiiri olarak gördüğü ve 1912 yılında kaleme alınan "Süleymaniye Kürsüsünde" şiirinde Âkif, yakın dostu Abdürreşid İbrahim olduğu bilinen[159] bir vaizin ağzından İslâm dünyasının o devirdeki durumunu resmeder. İslâm dünyasını baştanbaşa dolaşan vaiz, gördüğü harap ve perişan durumu Süleymaniye Camii'nin minberinden anlatır. Söz konusu durumun baş faillerinden Batı'nın kolonyalist tutumuna da değinen vaiz, Meşrutiyet devri Türkiye'sinin hayal kırıklığıyla karşılanan olumsuz koşullarını ele alırken, Tunus, Fas, Cezayir ve İran'ın Batı tarafından paylaşılarak kolonize edilişine de göndermede bulunur. Bilindiği üzere Fas 1906'da, Tunus 1881'de Cezayir ise 1830'da Fransızların kolonisi hâline gelmiş; İran ise 1906 yılından itibaren İngilizlerin hâkimiyetine girmeye başlamıştır.[160] Vaiz, bunun sorumlusunu da kolonyalist dünyadan çok "fırka"lara, yani mezheplere bölünmüş İslam dünyasında arar:

> "İşte Fas, işte Tunus, işte Cezayir, gitti!

---

156 Mehmet Kaplan, *Şiir Tahlilleri 1: Tanzimat'tan Cumhuriyet'e*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2007, s. 174.
157 René Wellek-Austin Warren, *Theory of Literature*, HBC, New York 1949, *p.14.*
158 İsmail Acar, *Mehmet Âkif ve Safahat'ta Seyahat*, Liva Yayınevi, Balıkesir 2005, s. 32.
159Mehmed Âkif Ersoy, *Safahat*, Haz.:Mehmed Ertuğrul Düzdağ, Çağrı Yayınları, İstanbul 2007, s. 33.
160Vahdettin Işık, "Mehmet Âkif'in Yaşadığı Dönem", *Vefatının 75. Yılında Mehmet Âkif Ersoy Sempozyumu Bildiriler Kitab*ı, Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları, İstanbul 2012, s. 56-57.

İşte Îrân´ı da taksîm ediyorlar şimdi.

Bu da gâyetletabî i, koşanındır meydan;

Yaşamak hakkını kuvvetliye vermiş Yaradan.

Müslüman, fırka belâsıyle zebun bir kavmi,

Medenî Avrupa üç lokma edip yutmaz mı"[161]

"Fırka belâsı"yla bölünmüş ve harap vaziyetteki İslâm dünyasının bu süreçte etkisiz kaldığını ifade eden vaiz, Hazreti Muhammed'in -uzaktaki bir mümini inciten dikenden ötürü kalbinde acı duyduğunu dile getirerek- yaşadığı dönemde ümmetindeki sıkıntılara duyarsız olmadığını anlatmaya çalışır ve onun, devrin İslâm dünyasında yaşanılan duyarsızlıktan ötürü Müslümanlardan davacı olacağını belirtir:

"Arzı oynattı yerinden yıkılırken Îran...

Belki bir kıl bile ürpermedi sizden, bu ne kan!

Hiç sıkılmaz mısınız Hazret-i Peygamber´den,

Ki uzaklardaki bir mü´mini incitse diken

Kalb-i pâkindeduyamış o musîbetten acı

Sizden elbette olur rûh-i Nebî da´vâcı."[162]

Gidişâtın "leyl-i nedâmet"e çıkacağına inanan vaiz, kolonyalist sürecin de sebep olduğu koşullar içerisinde harap olan İslâm dünyasının söz konusu durumdan kurtulması için uyanması gerektiğini ifade eder; aksi halde durumun daha kötü bir hâle geleceğini telkin eder:

"Uyanın! Korkuyorum: Leyl-i nedâmet çatacak!

Ne vapurlarla trenler sizi bîdâr etti!

Sizi kim kaldıracak, sûru mu İsrâfil´in

Etmeyin... Memleketin hâli fenâlaştı... Gelin!

Gelin Allâh için olsun ki zaman buhranlı;

Perdenin arkası - Mevlâ bilir amma - kanlı!"[163]

Bu uyanışın gerçekleşmesi için, Mehmet Âkif'in ve genel olarak İslamcı ideolojinin temeli olan bir gelecek tasavvurundan, yani Batı'dan alınacak bilim ve

[161] *Safahat,* s. 161.
[162] *A.g.e.,* s. 161.
[163] *A.g.e.,* s. 161.

tekniğin dini ve milli değerlerle kaynaşarak İslam dünyasını kurtuluşa erdirmesi[164] meselesinden söz açan vaiz, son olarak söz konusu tasavvura yönelik dua ederken, kolonyalizmin yol açtığı tahripleri de tekrarlar:

"Boğuyor âlem-i İslâm´ı bir azgın fitne,

Kıt´alar kaynıyarak gitti o girdâb içine!

Mahvolan âileler bir sürü ma´sûmundur,

Kalan âvârelerin hâli de ma´lûmundur.

Nasıl olmaz ki Tezelzül veriyor arşa enin!

Dinsin artık bu hazin velvele ya Rab!

-Amin!"[165]

Balkan Harbi'nin yarattığı acıları dizeleştirdiği şiiri "Hakkın Sesleri"nde Âkif, kolonyalizm meselesine de örtük bir şekilde değinmekle birlikte Batı'nın İslâm dünyasında yol açtığı her tür felaketten şikâyette bulunur ve devrini "Ehl-i Salib" devrine benzetir. Yüksel Kanar'ın da dikkat çektiği gibi "Ehl-i Salib" ve "medeniyet" gibi "Avrupa" kelimesini de aynı kavramları karşılayacak şekilde kullanan[166]Âkif, bu kelimelerle Batı'nın özellikle kolonyalist tarafında dikkat çeker:

"Ezanlar sustu... Çanlar inletip durmakta âfâkı.

Yazık: Şark´ın semâsından Hilâl´in geçti işrâkı!

Zaman artık Salîb´indevr-i istîlâsı, ilhâkı.

Fakat, yerlerde kalmış hakların ferdâ-yıihkâkı,

Ne doğmaz günmüş ey âcizlerin kudretli Hallâk´ı!"[167]

Âkif, genel olarak İslâm dünyasının içerisinde bulunduğu koşulların(ki bunlar arasında kolonyal süreçler de var) devam etmesi hâlinde onun toprak ve kum kesileceğini, yerlerden putların "fışkıracağını", "cedd-i Hüseyin"in bu durumdan rahatsız olacağını ve sonunda "Haremeyn"in "salib ormanı" haline geleceğini söyleyerek "Süleymaniye Kürsüsünde"ki vaizin bu hususstaki sözlerini bir anlamda devam ettirir:

"Esmezse eğer bir ezelî nefha, yakında,

---

164 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Haz. Zeynep Kerman, Dergâh Yayınları, İstanbul 1977, s. 105.

165 *Safahat,* s. 171.

166Yüksel Kanar, "Mehmet Âkif'in Medeniyet ve Çağdaşlık Algısı", *Vefatının 75. Yılında Mehmet Âkif Ersoy Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları, İstanbul 2012, s. 211.

167 *Safahat,* s. 176.

Yâ Rab, o cehennemle bu tûfân arasında,

Toprak kesilip, kum kesilip âlem-i İslâm;

Hep fışkıracak yerlerin altındaki esnâm!

Bîzâr edecek, korkuyorum, Cedd-i Hüseyn´i.

En sonra, salîb ormanı görmek Harameyn´i!..”[168]

1913-14 yıllarında kaleme aldığı ve yine bir vaizin ağzından İslâm dünyasının içine düştüğü durumu betimleyerek çalışmayı öğütlediği “Fatih Kürsüsünde” şiirinde Âkif, yine kolonyalizm meselesine yer yer belirgin göndermelerde bulunur. Evrendeki her şeyin hareket ettiğini, bunun hayatın bir kanunu olduğunu ve İslâm dünyasının bu kanunu hayatına tatbik edemediğinden ötürü harap vaziyette olduğunu ifade eden Âkif’in bu şiirdeki vaizi, “Süleymaniye Kürsüsünde”ki vaiz gibi İslâm dünyasının kolonileştirilmesine de dikkat çeker ve 19. yüzyılın başından itibaren Batı’nın birer kolonisi haline gelen Tunus, Fas, Cezayir, Fas, Cava, Çin gibi pek çok ülkeden söz eder:

“Tunus’ta, Fas’ta, Cezayir’de, Çin’de, İran’da,

Cavay’da, hıtt-i Hindi’de, belki Afgan’da,

Sibirya, Hıyve, Buhara, Kırım muhitinde,

Yaşarken ehl-i salibin nüfuzu altında"[169]

Âkif bu şiirde de İslâm dünyasının içine düştüğü durumdan kurtulamadığı takdirde hakkı olmadan yine daha kötü bir vaziyete geleceğini ve bu durumun da bir “intihar” olacağını ima eder:

“O halde, şimdi bizim hakkımız değil ölmek.

Yetişmiyor mu ki dünya evinde çektiğimiz,

Yarın da yüklenelim âlemin günahını biz

Hem intihara özenmek ne sermedi hüsran!”[170]

Mehmed Ertuğrul Düzdağ’ın da ifade ettiği gibi, Balkan Savaşları’nın ardından gelen Birinci Dünya Savaşı da Âkif’e “şiirler yazdırır”.[171] Söz konusu savaşın acılarını “Hatıralar” başlığı altında yayınladığı kitapta yansıtan Âkif’in söz konusu kitaptaki “Berlin Hatıraları” şiiri kolonyalizm ve ilgili olgular açısından dikkat çekicidir. Şiirde

168 *A.g.e.,* s. 187.
169 *A.g.e.,* s. 246.
170 *A.g.e.,* s. 246.
171 *A.g.e.,* s. 35.

Berlin yıllarındaki gözlemlerine dayalı imgeleri kullanmakla ve Doğu ile Batı'nın panoramik bir karşılaştırmasını yapmakla (ki İnci Enginün'ün de dikkat çektiği gibi bu hususta söz konusu şiir, Ziya Paşa'nın "gördüm" redifli gazeline benzer[172]) birlikte Âkif, Batı'nın İslâm dünyasındaki kolonyalist faaliyetlerine de değinir. Bu hususta belirtmek gerekir ki Âkif, Batı'nın kolonyalist tutumunu ve bu tutum karşısında sahip olduğu fikirleri belli bir ideolojik bakış içerisinde en açık şekilde söz konusu şiirde somutlaştırır. Şiirde anlatıcı-şair, Berlin'deki bir kahvede gördüğü ve çocuklarını savaşta yitirmiş, ıstıraplı bir Alman kadını ile zihninde savaşın acıları üzerine dertleşip kendisiyle aynı kaderi paylaşan Müslüman kadınlardan bahsederken, Batı'nın İslâm dünyasındaki kolonyalist tutumuna da açık bir şekilde değinir:

"Fakat, düşün, niye etmiş hayâtı istihkâr?

Düşün, neden bu çocuk yaktı gitti annesini?

Evet, yaşatmak için ümmehâtın akdesini,

"Fedâ-yı cân edeceksin!" demiş "vatan" hissi...

Demek: Heder değil oğlun, vatan fedâîsi.

Bilir misin ne kadar anne var bugün, yasta.

Tunus´ta, sonra Cezayir'de, sonra Kafkas'ta?"[173]

Zihninde dertleştiği Alman kadınının kolonize edilmiş İslâm dünyasındaki Müslüman kadınların acılarını da anlamasını isteyen anlatıcı-şair, önce Afrika ülkelerindeki Fransız kolonyalizmine değinir ve buradaki savaşta eşi veya oğlu kolonyalistlerin hesabına ölmüş Afrikalı bir annenin cephe gerisinde yaşadığı travmadan bahseder. Söz konusu Afrikalı annenin dramı, kolonileştirilen İslâm dünyasında kendisiyle aynı kaderi paylaşan, çocuğunu veya eşini kaybetmiş bütün Müslüman annelerin dramını temsil eder:

"Ne körpe oğlu denilmiş, ne ihtiyar kocası,

Tutup tutup getirilmiş -Fransız askerine.

Siperlik etmek için -saff ı harbin önlerine

O ümmehâtı, o zevcâtı bir düşünmelisin,

Kimin hesâbına ölmüş, desin de inlemesin

172 İnci Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı: Tanzimat'tan Cumhuriyet'e,* Dergâh Yayınları, İstanbul 2006, s. 475.
173 *Safahat,* s. 294.

Anarken oğlunu, bîçâre, yâhud erkeğini?

"Kimin hesabına?... "Bir söz ki: Parçalar beyini!

Bakınca kasd olunan gâyenin şenâ´atine,

Ne olsa çıldırır insan işin fecâ´atine.

Ne milletin şerefiyçin, ne kendi şânın için!

Fedâ-yı can edeceksin adüvv-i canın için!"[174]

Afrika'daki Fransız kolonyalizmine ve bunun yarattığı tahriplere dikkat çektikten sonra anlatıcı-şair, "bizim yaka" olarak ifade ettiği Asya kıtasındaki İngiliz ve Rus kolonyalizmine dikkat çeker. Anlatıcı-şaire göre gerek İngilizler gerekse de Ruslar "ikiz vesayet" oluşturup Asya'da Müslümanların yaşadıkları topraklarda koloniler kurarak buradaki İslâm hayatını da alt üst etmiştir. Anlatıcı-şair, bu bölgedeki insanların da tıpkı Afrikalı dindaşları gibi sömürülmekle birlikte kolonyalistlerin hesabına asker olmasına ve onların hesabına ölmesini/öldürmesine de değinerek yaşanılan trajik durumu gözler önüne şu şekilde serer:

"Biraz da geçmeyi ister misin bizim yakaya?

Al işte bir günü mâtemsiz olmayan Asya!

…

Zamân-ı rüşdünü andıkça ağlasın dursun,

İkiz vesâyeti altında İngiliz´le Rus´un.

Sülük benizli vasîler ne emdiler kanını,

Mecâli kalmadı artık çıkardılar canını!

Bütün hazâiniHind´in, o muhteşem yurdun,

Gider de hırsını teskîne üç şakî lordun;

…

Verir de hepsini kalmazsa hiç mi hiç parası;

Damarlarındaki son damlanın gelir sırası...

Ki saklı durmayacak, ister istemez akacak

Gidip efendisinin düşmanıyla çarpışarak.

O, can alıp vere dursun, bilir misin bu ne der?

174 *A.g.e.,* s. 295.

"Ölürse hizmet eder, öldürürse hizmet eder!"[175]

Anlatıcı-şair, zihninde konuştuğu Alman kadına Batılı kolonyalistler tarafından kolonileştirilen ve harap olan İslâm dünyasından örnekler sunduktan sonra, açık bir şekilde şarkiyatçılık eleştirisine yönelir. Edward Said'in daha önce de ele aldığımız gibi –bir yönüyle- "Doğu'ya Batı perspektifinden bakış" olarak tanımladığı şarkiyatçılık, denilebilir ki edebi düzlemde ilk kez açık bir şekilde bu şiirde eleştiri konusu edilir. Anlatıcı-şair, kolonyalizmden ötürü harap vaziyette bulunan İslâm dünyasını anlattığı Alman kadınından, kendisiyle hemen hemen aynı kaderi paylaşan Asyalı Müslüman kadınların da acılarını düşünmesini ister ve şarkiyatçı bakış açısını bu hususta bırakmasını ister:

"Değil mi bir anasın sen? Değil mi Almansın?

O halde fikr ile vicdâna sâhib insansın.

O halde "Asyalıdır, ırkı başkadır... " diyerek.

Benât-ı cinsin olan ümmehâtı incitecek

Yabancı tavrı yakışmaz senin fazîletine...

Gel iştirâk ediver şunların felâketine...

…

Bilir misin ki senin Şark´a meyleden nazarın

Birinci def´a doğan fecridir zavallıların?"[176]

Anlatıcı-şair, Batı'nın şarkiyatçı bakıştan ötürü İslâm dünyasındaki acılara kayıtsız kaldığını dile getirir ve bunu yaparken, esasında Frankfurt okulunun temsilcileri Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer'in yazdıkları *Aydınlanmanın Diyalektiği* adlı eserde dikkat çektikleri modern Batı'nın temel çelişkisine örtük bir şekilde değinir. Çalışmamızın "Giriş" kısmında da özetlendiği gibi, Adorno ve Horkheimer, Batı'nın aydınlanma ile bir yandan doğaya diğer yandan ise topluma veya toplumlara egemenlik kurmak istediğini, bu durumun bir çelişki oluşturduğunu söyler. Bu çelişki, söz konusu düşünürlere göre "öz-varlığını koruma" ve "öz-yıkım"ın oluşturduğu diyalektik olarak kavramsallaştırılabilir.[177] Söz konusu düşünürler, işte bu diyalektiği "aydınlanmanın diyalektiği" olarak adlandırır. Bu diyalektiğin bir yanı, yani "öz-varlığını koruma",

---

175 *A.g.e.,* s. 295.
176 *A.g.e.,* s. 296.
177 Theodor W. Adorno-Max Horkheimer, *Aydınlanmanın Diyalektiği: Felsefî Fragmanlar*, Çev. Nihat Ülner-Elif Öztarhan Karadoğan, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2010, s. 126-127.

düşünsel açıdan modern Batı'nın hümanizmine, özgürlükçü tutumuna denk gelirken diğer yanı, yani "öz-yıkım"ı modern Batı'nın faşizmine, kolonyalizmine denk gelir. Bu şiirdeki anlatıcı-şair de modern Batı'nın İslâm dünyasında yarattığı tahribatın, yani kolonyalist tutumunun onun "hisli vicdanı"yla, yani hümanist tarafıyla çelişkiye düştüğünü -örtük de olsa- şu şekilde ifade eder:

"Hudâyı bir tanımak töhmetiyle suçlu olan

Şu hânümânı yıkık üç yüz elli milyon can,

Nedense, mevte olurken biner biner mahkûm,

Çıkıp da etmedi bir ses bu hükme karşı hücûm!

Nedense duymadı Garb´ın o hisli vicdânı,

Hurûşusîne-i a´sân inleten bu kanı!

Nedense, arşa kadar yükselen enîn-i beşer

Sizin semâlaraakseyledikçe oldu heder!

Nedense, vahdet-i İslâm´ı târumâr edeli,

Büyük tanındı, mukaddes bilindi zulmün eli!"[178]

Ancak anlatıcı-şair Batı'nın -İslâm dünyasında kolonyalist bir tutum sergilemekle birlikte- benimsediği şarkiyatçı bakışı eleştirmekle kalmaz, Alman kadının şahsında çocuğunu veya kocasını savaşta kaybetmiş bütün Batılı kadınları Doğu'daki kader ortaklarını anlamaya, onların da acılarına ortak olmaya davet ederek şarkiyatçı bakışı aşmak için adeta bir yol önerir. Anlatıcı-şaire göre aynı kaderi paylaşan Doğulu ve Batılı kadınların gözyaşları onlar için bu yolda bir "lisân-ı müşterek" yaratacaktır:

"Benât-ı cinsine göstermek isterim seni ben...

Yabancı durma ki pek âşinâsınız kalben.

O annecikler için duyduğun hurâfeyi at!

Düşünme dest-i musâfâtı Şark´a doğru uzat.

Ne hisli vâlidelerdir bizim kadınlarımız!

...

Nedir bu anlaşamazlık? Gelin de anlaşınız;

Lisân-ı müşterek olmaz mı kendi göz yaşınız?"[179]

178 *Safahat*, s. 296-297.
179 *A.g.e.*, s. 297.

Âkif'in Birinci Dünya Savaşı'nın ilk zamanlarında Necid seyahatinden dönerken Medine'ye ve Hazreti Muhammed'in kabrine yapmış olduğu ziyaretin izlenimlerinin, bu izlenimlerin yarattığı duygularının yansıdığı; Mehmed Ertuğrul Düzdağ'ın "bir şâheser"[180]olarak nitelediği "Necid Çöllerinden Medine'ye" başlıklı şiirinde de örtük bir biçimde de olsa kolonyalizmin ve ilgili olguların izleri bulunur. Anlatıcı-şair, şiirin bir bölümünde İslâm dünyasının harap vaziyetten kurtulması için Allah'a yalvarır: "İnayetinle halâs et ki, dalga dalga zalâm

İçinde kaynamasın çarpınıp duran İslâm!

Bu secde-gâha kapanmış yanan yürekler için;

Bütün solukları feryâd olan şu mahşer için;

Harîm-i Kabe'n için; sermedi Kitâb'ın için;

Avâlimindeki âyât-ı bî-hesâbın için;

Nasîb-i dâimi hüsran kesilmiş ümmet için;

Şu hâk-i pâke bürünmüş semâ-yı rahmet için;

Biraz ufukları gülsün cihân-ı İslâm'ın!

Hududu yok mu bu bitmez, tükenmez âlâmın?

...

Esaretin ne kadar şekli varsa katlandı...

Vatanlarında garib oldu kendi evlâdı!"[181]

Görüldüğü gibi Allah'ın inayetiyle "cihân-ı İslâm'ın ufukları"nın "biraz" güleceğine inanan anlatıcı-şair, Necip Fazıl'ın "Sakarya Türküsü"ndeki "öz yurdunda garipsin, öz yurdunda parya!"[182] dizesini anımsatan "vatanlarında garip oldu kendi evladı" dizesiyle, İslâm ümmetinin yaşadığı topraklardaki durumunu çarpıcı bir şekilde ortaya koyar. Kuşkusuz, İslâm dünyasının içinde bulunduğu bu vaziyette Batı kolonyalizminin etkisi büyüktür:

2.1.5."Kübalılar"ın Kolonyalizme Direnişi ve Süleyman Nazif

Başlangıçta Servet-i Fünûn edebiyatının estetik yönsemeleri doğrultusunda şiirler kaleme alan, fakat Meşrutiyet'in ilânı sonrası Milli Edebiyat akımının önemli

180 *A.g.e.,* s. 36.
181 *Safahat,* s. 314.
182 Necip Fazıl, *Çile*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2000, s. 399.

şahsiyetlerinden birisi hâline gelen[183] Süleyman Nazif'in 1918 yılında yayımladığı ve genel olarak Irak'ın Osmanlı Devleti'nden ayrılmasının temel tem olarak belirdiği *Firak-ı Irak* adlı şiir kitabındaki[184] "Kübalılar" şiiri, konumuz bağlamında göze çarpar. Bu şiirde şair, 16. yüzyılın başlarından 20. yüzyıl başlarına kadar kolonyalist İspanyolların kolonisi olarak kalan Kübalıların Jose Marti öncülüğündeki anti-kolonyalist devrimini[185] milli bir duyarlılıkla adeta selamlar. Şair burada kolonyalizmi reddedici bir tavır takınır ve onu İspanyol kolonyalizmi ekseninde "musahharlık" olarak tanımlar. "Endülüs Şühedası"na ithaf kılınmasından da anlaşılıyor ki, şaire göre Kübalılar ayrıca bağımsızlık savaşıyla, adeta Endülüslerin intikamını almıştır:

"Yıkıldı Endülüs.. Eyvâh unutmadık hâlâ!..

-Bana gelir ki o bizden umar bugün imdâd-

Döver ufuklarını bin sadâ-yı vâveylâ,

Geçen mezâlimi eyler harâbeler tadâd..

Penah-ı zulm ve tağallüb kesilse de dünyâ,

Beşer musahharın olmaz yine ey İspanya,

Felâketi Küba'nın celb eder felâketini,

Seni harâb edecektir bu ye's-i azm-efzâ.

Eğer ümid ediyorsan bekâ-yı şevketini,

Bütün ümitler etsin seninle istihzâ!."[186]

Bu şiir edebiyatımızda hem kolonyalizm hususunda Kübalıların hem de açık bir şekilde anti-kolonyalizmin ele alındığı ilk şiirdir. Şairin, daha evvel Osmanlı entelijansiyasının pek ilgisi dâhilinde bulunmayan böyle bir konuyu ve coğrafyayı ele alması ilginçtir. Bunun sebepleri üzerine her şeyden evvel Tanzimat'tan bu yana aydınların Batı'daki İslâm aleyhtarlığı hususundaki reaksiyoner tavrı düşünebiliriz. O devirde Batı'da özellikle Ernst Renan öncülüğünde yürütülen ve kısaca İslâm'ın medeniyetten uzak bir din olduğu etrafında şekillenen bu aleyhtarlık karşısında Tanzimat aydınları, çoğunlukla Endülüs örneğini ön planda tutmuşlar ve ondan da ileri giderek

183 İnci Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı: Tanzimat'tan Cumhuriyet'e*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2006, s. 563.
184 Bu kitabı Fuad Köprülü, "El-Cezire'nin sıcak, yıldızlı semasıyla ruhen alakadar olan, Basra'yı, Bağdat'ı, Musul'u, Mardin'i, Dicle ve Fırat kıyılarını pek yakından bilen ve seven bir sanatkârın feryatları" olarak addeder ve yazıldığı dönemin aksine halkın milli duygularına tercüman olan eserler arasında bulunduğu için Nazif'ten övgüyle söz eder. Bkz. Fuad Köprülü, *Bugünkü Edebiyat*, Haz. Mehmet Âkif Çeçen, Ahmet Balcı, Akçağ Yayınları, Ankara 2007, s. 121-122.
185 Julia E. Sweig, *Küba Devriminin İçinden*, Haz. Aykut Şengözer, Kitap Yayınevi, İstanbul 2004, s. 14-15.
186 Nurullah Çetin, "Süleyman Nazif'in *Firâk-ı Irak* Adlı Eseri", Ankara Üniversitesi Türkoloji Dergisi, Cilt: 11, S:1, 1993, s. 255-256.

Batılıların Endülüsleri yok ederek medeniyet dışı tavra bürünmelerini ele almışlardır. Namık Kemal'in *Renan Müdaafanâmesi* ile Ziya Paşa'nın *Endülüs Tarihi* ve *Engizisyon Tarihi* tercümeleri, Tanzimat aydınının söz konusu reaksiyoner tutumunun tipik örneklerinden sayılır.[187] Nitekim "Endülüs Şühedâsı"na ithaf kılınması söz konusu şiirin de bir yönüyle aynı reaksiyoner tavır etrafında okunması gerektiğini okuruna duyurur. Fakat bu bağlamda bir de şiirin yazıldığı dönemin ortamını göz önünde bulundurmak gerekir. Nitekim bu dönemde Birinci Dünya Savaşı Osmanlı Devleti'nin de büyük oranda toprak kaybıyla da son bulmuş ve bağımsızlık tehlikeye girmiştir. Kübalıların İspanyollardan intikamı, bu bağlamda Osmanlıların veya ezilen tüm ulusların şiirde kolonyalist Batı'dan intikamının dönüştürülmüş bir yansısı olarak belirir.

2.2. Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında Kolonyalizm yahut Düalitenin Sonu (1923-2014)

Birinci Dünya Savaşı'nın hemen ardından başlayan Milli Mücadele'nin ardından kurulan Cumhuriyet, sadece idari ve siyasi anlamda bir değişikliğin değil, bir bütün olarak sosyal anlamda yeniden-yapılandırılışın ifadesidir. Bu dönem, genel kabule göre, özellikle Tanzimat'tan itibaren Batılılaşma serüveni içerisinde belirleyici bir olgu olarak yer almış düalitenin, yeni koşulların ve yaşanılan deneyimlerin bir sonucu olarak özellikle Batı lehine tümden çözümlenmeye çalışıldığı bir dönemdir. Fakat bu temel üzerine farklı ideolojilerin, sosyal oluşumların veya kültür gruplarının benimsediği paradigmalar doğrultusunda farklı bir yapılanma modelleri inşa edilmiş ve zamanla bu modeller birbirlerinin yerini almıştır. Tek partili dönemden çok partili döneme, oradan da darbeler dönemine geçişte bu tür model değişimleri, sosyal ve siyasi hayatta bütün varlığıyla belirmiştir.

Cumhuriyet'le birlikte her alanda olduğu gibi edebiyat alanında da düalite büyük oranda Batı lehine kırılmıştır. Bu dönemde en gelenekçi yazar ve şairler dahi en azından Batılı formlardan veya temel estetik yönsemelerden vazgeçmemişlerdir. Fakat Batı lehine oluşan söz konusu anti-düalizm durumu, genel olarak bütün entelijansiya mensupları arasında olduğu gibi yazar ve şairler nezdinde de kolonyalizm bağlamında farklı bir kırılmayla sonuçlanmıştır. Özellikle Birinci Dünya Savaşı ve Milli Mücadele deneyimlerinden, sahip oldukları ideolojilerin büyük bir kısmının koloni-karşıtı

[187] Bu hususta bkz. İnci Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı: Tanzimat'tan Cumhuriyet'e*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2006. s. 160. Ahmet Hamdi Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Haz. Abdullah Uçman, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2007, s. 276-277-375-388.

oluşundan ve 20. yüzyılın özellikle ikinci yarısından itibaren başlayan bağımsızlık savaşlarının etkilerinden ötürü Cumhuriyet döneminin hemen hemen bütün aydınları, yazarları ve şairleri, Batı karşısında anti-kolonyalist ve anti-emperyalist bir tutumu savunmuştur. Bu durum, devrin kolonyal edebiyatının en mühim özelliğidir. Artık kolonyalizm (ve hatta emperyalizm) hemen hemen salt *estetik antikolonyalizm söylemi* ile eserlerde somutlaşma imkânı bulur. Fakat bu dönemi de kendi içerisinde iki ayrı dönemde ele almak gerekmektedir. Çünkü Cumhuriyet devrinde de ilgili eserlerin hem içerik hem de biçim düzleminde yansısı farklı bir nitelik kazanır; homojen bir nitelik arz etmez. Söz konusu ilk dönemi 1923-1980 arasını kapsayan; ikinci dönemi ise 1980'den günümüze kadar devam eden dönem olarak belirlemek bağlamda yerinde olur.

2.2.1.1923-1980 Arasında Türk Edebiyatında Kolonyalizm

1923-1980 arasında somutlaşan ilk dönemde yazar ve şairler için kolonyal süreçler ve ilgili olgular, coğrafi anlamda geniş bir düzlemde ele alınmıştır. Bu dönem yazar ve şairleri için kolonyalizm coğrafyası, Vietnam'dan Küba'ya kadar adeta bütün "üçüncü dünya"yı kapsayacak duruma gelir. Bununla birlikte ele alınan coğrafya nisbetinde kolonyal süreçlerin boyutları da daha kuşatıcı ve bütüncül bazda düşünülür. Transkültürasyon, kültürel melezlik, kültürel çokseslilik, öteki algısı, renk, anti-kolonyalizm (anti-colonialism) gibi olgular daha derinlikli ve daha geniş bir perspektifte bu devrin yazar ve şairlerinin eserlerinde –Cumhuriyet'ten evvel olmadığı kadar- sorunsallaştırılır.

Bu dönemin yazar ve şairlerinin eserlerinde kolonyal süreçlerin ve ona eşlik eden olay ve durumların, daha çok Marksizm ve İslâmcılık ideolojisi perspektifinde ele alınışına şahit oluruz. Cumhuriyet'in ilk yıllarında ilgili konularda kaleme alınmış edebi eserlerde Kemalist perspektifin mevzu-bahis olduğuna şahit olsak da, Marksist ve İslâmcı ediplerin eserleri bu bağlamda büyük oranda edebiyatımıza damga vurur. Ayrıca belirtmek gerekir ki bu ediplerin her birinin eserinde anti-kolonyalist söylem, Fredric Jameson'ın "ütopyacı dürtü"[188] olarak adlandırdığı örtük ütopik dünya arzusuna yönelik bir gelişim de gösterir; bu ütopik dünya her ne kadar ideolojilere göre değişse de kolonyalizmi ve ona bağlı olguları tümden dışlar.

---

188 Fredric Jameson, ütopyayı ikiye ayırır: İlki, bilinçli ve açık bir şekilde ortaya konulan ütopyalardır ki Jameson bunlara "ütopyacı program" adını verir. İkincisi ise muğlak ve örtük bir şekilde ortaya konulan, herhangi bir programa sahip olmayan ve ütopya-dışı eserlerde izlerini bulabileceğimiz ütopyalardır ki bunlara da Jameson "ütopyacı dürtü (itki)" adını verir. Bkz. Fredric Jameson, *Ütopya Denen Arzu*, Çev. Ferit Burak Aydar, Metis Yayınları, İstanbul 2009, s.20-21.

Cumhuriyet'in ilk elli yıllık döneminde şiirde Nâzım Hikmet, Fazıl Hüsnü Dağlarca ve Sezai Karakoç ön plana çıkar ve yoğun bir şekilde eserlerine kolonyal süreçleri ve ilgili olguları aksettirdikleri için adeta birer "anti-kolonyalizm şairi" niteliği kazanırlar. Roman ve hikâyede ise öncülük, yaklaşık 16 yılını Fransızların o devirde kolonisi olan Suriye coğrafyasında geçirmiş Refik Halid Karay'ındır.

2.2.1.1.Falih Rıfkı Atay ve Ortadoğu'nun Kolonizasyonunun "*Zeytindağı*"ndan Görünümü

Cumhuriyet döneminin ünlü yazarlarından ve bürokratlarından olan Falih Rıfkı Atay'ın *Zeytindağı* adlı anı-romanı, kolonyalizmin ve ona bağlı olguların net bir yansıma alanı bulduğu nadir edebi eserlerden birisidir. Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun "Cumhuriyet devri edebiyatının en büyük hadiselerinden birisi"[189] olarak saydığı bu romanda Falih Rıfkı, Birinci Dünya Savaşı yıllarında Dördüncü Ordu Kumandanı ve Bahriye Nazırı Cemal Paşa'nın emir subayı olarak Suriye-Filistin Cephesi'nde görev yaparken özellikle Batı tarafından işgal edilen, kolonileştirilen ve tahrip olunan Ortadoğu'ya yönelik edindiği izlenimlerini gerçekçi bir şekilde aktarır. Özellikle modern ve postmodern romanlarda görülen "parçalılık"[190] olgusuna uygun bir şekilde oluşturulan ve Kemalist ideolojinin bakış-açısıyla kaleme alınan 1932 tarihli bu eser, aynı zamanda kolonyalizme yönelik dolaylı olmaktan ziyade doğrudan elde edilmiş gözlemleri de içerisinde barındırır. Bu açıdan söz konusu eser, Refik Halit Karay'ın *Gurbet Hikâyeleri* ve *Sürgün* gibi eserleriyle bir benzerlik gösterir.

Zeytindağı'na yazarın doğrudan gözlemleri aracılığıyla yansıyan kolonyalist süreçlerin başında, kuşkusuz, Yahudi kolonyalistleri tarafından esir alınan Filistin'de yaşanan trajik durumlar gelir. Bu hususiyetiyle söz konusu eser, edebiyatımızda Filistin sorununun ele alındığı ilk eser konumunu elde eder.

Bilindiği gibi Filistin sorunu, Siyonistlerin 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren İngiltere'de "arz-ı mev'ûd" (vaadedilmiş toprak) ülküsüyle harekete geçmesiyle ve bu dönemde İngilizlerin Filistin'deki temsilciliklerini Yahudilere devretmesiyle, böylelikle de Yahudi yerleşimci-kolonyalizminin (settler-colonization) ortaya çıkmasıyla başlar. 20. yüzyılın başında Siyonistlerin lideri Theodor Herzl öncülüğündeki Yahudilerin Avrupa çapında oluşturduğu lobinin baskısıyla uluslararası alanda gittikçe ön plana çıkan Filistin

189 Funda Selçuk Şirin, *Falih Rıfkı Atay (1893-1950),* Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı, Ankara 2009, (Basılmamış Doktora Tezi), s. 83.
190 Kubilay Aktulum, "Parçalılık/Süreksizlik/Kopukluk", SDÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi, ART-E, 2008-01, s.7-9.

sorunu, 1917 yılında İngiltere Dışişleri Bakanı Arthur Balfour'un yayınladığı Balfour Deklarasyonu ile yeni bir boyut kazanır. Bu deklarasyonla Filistin'de bir Yahudi devleti kurmak hususunda İngiltere'nin desteği ilan edilmiş olur. Bu sıralarda Filistin topraklarına yoğun bir Yahudi göçü olur ve ileride İsrail devletinin temelini oluşturacak kolonileşme çabası hız kazanır. 1940'lara doğru bu kolonileşme ve yerleşme süreci giderek o coğrafyadaki Müslüman Filistinlilere yönelik bir soykırım sürecine dönüşür. Kalıcı bir çözüm sağlamak amacıyla Birleşmiş Milletler, 1947 yılında ikili bir devlet yapısını çözüm olarak sunar ancak Müslüman Filistinliler bu karara isyan eder ve İsrail ile Filistin arasında bir savaş çıkar. Savaşın sürdüğü 14 Mayıs 1948 tarihinde Yahudilerin öncüsü David Ben-Gurion, İsrail Devleti'nin kuruluşunu ilân eder. Ancak bu durum, Filistin sorununu ortadan kaldırmak yerine gittikçe alevlendirmeye başlar. Nitekim söz konusu ilândan yaklaşık yirmi dört saat sonra, Suriye, Mısır, Ürdün ve Lübnan gibi Arap devletlerinin askeri güçlerinin İsrail topraklarına girmesi bu durumun en açık göstergesidir. 1966'da hemen hemen bütün Arap devletlerinin İsrail ile yaptığı Altı Gün Savaşları başta olmak üzere günümüzde de devam eden pek çok savaşla Filistin sorunu hâlâ dünya ölçeğinde bir sorun olarak varlığını sürdürmektedir.[191] İşte Falih Rıfkı, gerek Kudüs'teki Zeytindağı'nın üzerine kurulmuş olan Dördüncü Ordu Karargâhı'nda gerekse de farklı mekânlarda gözlemlediği Filistin sorununa dönük trajik durumları çarpıcı bir şekilde ele alır. Bu duruma örnek olarak, yazarın bir Filistin gezisindeki gözlemlerine ve izlenimlerine eğilebiliriz. "Bir avuç Yahudi"nin "altı yüz bin Arap" karşısındaki üstünleştiği, bütün doğal zenginliklerin ve hâkimiyetin ilk grup tarafından ele alınmış olduğu ve yeni bir "efendi-köle" diyalektiğinin yaratıldığı "Yahudi(leşen) Filistin" tablosunu yazar bu geziden hareketle şöyle ortaya koyar:

> "Kudüs'ün yerli meselesi, Yahudi-Arap meselesi: Bir avuç Yahudi, altı yüz bin Arap!
>
> Yafa'dan Kudüs'e kadar Yahudi Filistin'i birkaç defa dolaştım. Filistin'in yeni kasabaları ve köyleri Yahudi eseridir. Bu, yeni değil, yepyeni bir Filistin'dir. Köylerinde akşamları smokin giyen İngiliz Yahudisi muhtarlık eder. Kırmızı yanaklı Alman Yahudi kızları dilijanslar üstünde şarkı söyleyerek bağdan köye döner. Müslüman Araplar ise, bu efendilerin hizmetindedirler: Üzümü Arap gündelikçi sıkar ve şarabını semiz Yahudi içer."[192]

Yazar, Yahudi kolonilerinin genişlemesiyle Yahudileşen Filistin'i "Yeni Filistin"; Arapların hüküm sürdüğü dar bir bölgeyi ise "Eski Filistin" olarak adlandırır ve "Eski

---

191 Bernard Avishai, *The Tragedy of Zionism: Revolution and Democracy in Land of Israel*, Collins, Toronto 1985, s. 15-16. Yehuda Lukacs-Abdalla M. Battah, *The Arab-Israel Conflict: Two Decades of Change*, Westview Press, Colorado 1988, s. 1-2.

192 Falih Rıfkı Atay, *Zeytindağı*, Pozitif Yayınları, İstanbul 2013, s. 69.

Filistin"in "toprak yığını" bir köy olduğunu, buradaki insanların "hastalıklı" ve yoksulca yaşadığını belirtir.

Yine yazar, Yahudi kolonyalizminin "Yeni Filistin"deki iktisadi gücüne ve algı yönetimine de objektiflerini çevirmeyi ihmal etmez. "Yeni Filistin"de paranın bütün manevi değerlerden ötede olduğuna ve Filistinli Yahudilerin aynı zamanda kendilerine yönelik olumsuz bakış-açılarını engellemek amacıyla göstermiş oldukları "nezâket"lere de dikkat çeker.

> "Paranın ne büyük kuvvet olduğunu anlamak için ise, Filistin'de yoğun Arap nüfusunu topraklarından süren Siyonist sömürgeciliğini görün. Yüzlerce yıllık gözyaşı bir külçe altına değmez. Balfur'un bir nutku, Davud'un bütün mezmurlarından daha tesirlidir. Yahudiler tedhiş (zorlama) kasırgasını üzerlerinden def etmek için hiçbir gösterişi esirgemediler. Köylerinde bize her zaman portakalların en olmuşunu, şarapların en eskisini ikram ettiler."[193]

Yazarın "Yeni Filistin"deki çok dilliliğe ve bölgesel değişikliğe de değindikten sonra bir olay vesilesiyle Yahudi kolonyalizminin güçlü Yahudi lobilerinin de etkisiyle Batı tarafından nasıl büyük bir destek gördüğüne yönelik izlenimlerini aktardığı kısım, eserin dikkat çekici noktalarından birisidir. Birinci Dünya Savaşı bütün hızıyla sürerken Ortadoğu'daki buğday stoklarının Filistinli Yahudilerin elinde toplanması ve böylelikle hem coğrafyadaki diğer halkların hem de askerlerin açlık tehlikesiyle karşı karşıya kalması sebebiyle Osmanlı tarafından söz konusu Filistinli Yahudilere yönelik bir tehcir politikası gündeme gelir. İddiaya göre Osmanlı Devleti, Filistinli Yahudileri Hama ve Humus'a sürecektir. Bu durum, adeta Batı'yı ayağa kaldırır ve Osmanlı Devleti'ne yönelik tabiri caizse bir "linç kampanyası" başlatılır. Yazar, bu durumu şu şekilde anlatır:

> "Bir Yahudi tehciri ihtimali haberi alınır alınmaz birbirleri ile boğuşan milletler bize karşı birleşiverdiler. Protestan, Katolik, Anglikan, Ortodoks, bütün Hristiyanları birbirleri ile çarpıştıran ve 1914-1918 hamursuzunu Hristiyan kanı ile yoğuran Yahudi bankerleri bütün kiliseyi havra menfaati için camiye karşı çevirmeye muvaffak oldular.
>
> Yafa Konaklarını, otellerini, portakal ormanlarını, bunca yıldır kurulan Yahudi yurdunu bırakıp Hama ve Humus kasabalarının kerpiçleri ve buğday tarlası içine atılmak: Asla!"[194]

Yahudilerin bu gücünün farkında olan Cemal Paşa, söz konusu kampanyayı sonlandırmak amacıyla önde gelen Filistinli Yahudileri makamına çağırıp "Ya sizi, Ermenilere yapıldığı gibi tehcir (göç) ederim. ...Yahut evlerinize, bağlarınıza ve

193 *A.g.e.,* s. 70.
194 *A.g.e.,* s. 70-71.

bahçelerinize sizden heyetleri bekçi yaparım ve emirlerine jandarma ve asker veririm”[195] şeklinde rest çeker. Böylelikle Batı’daki bu linç kampanyası Yahudiler tarafından bizzat sonlandırılır ve olaysız bir göç hususunda ikna sağlanır.

Eserde kolonyalizm ve ilgili olgularla ilgili dikkat çeken bir diğer yön ise, yazarın Filistin meselesinden hareketle Batı kolonyalizmiyle Osmanlı yayılmacılığını karşılaştırması ve ikisi arasındaki farklılıklara dikkat çekmesidir. Özellikle Ortadoğu’da toprak kaybedilişini Osmanlı’nın bu bölgeyi sömürgeleştirmemesine ve sadece idari olarak yönetimini devr almakla kalmasına bağlayan yazar, Batı’nın bu hususta farklı bir yöntem izlediğini ve sömürgeleştirdiği ülkede idare ile birlikte bütün sosyal hayatı ele geçirdiğinin farkındadır. Yazar bu bağlamda ilk olarak Osmanlı’nın Ortadoğu topraklarında “ücretsiz tarla ve sokak bekçisi” olduğunu vurgular ve Kudüs’teki mimari yapılar üzerinden iki tür yayılmacılığın farkına okurun dikkatini çeker:

> “Bu kıtaları ne sömürgeleştirmiş, ne de vatanlaştırmıştık.
>
> Osmanlı imparatorluğu buralarda, ücretsiz tarla ve sokak bekçisiydi.
>
> Eğer medrese ve şuursuzluk devam etmiş olsaydı, Araplığın Anadolu yukarılarına kadar gireceğine şüphe yoktu.
>
> ...
>
> Kudüs’ün en güzel yapısı Almanların, ikinci güzel yapısı yine onların, en büyük yapısı Rusların, bütün öteki binalar İngilizlerin, Fransızların, hep başka milletlerin idi.”[196]

Yazarın “1330 senesinde ilk keşif seferlerine giden bir subayın harb notlarından” okura sunduğu bir kısımda da yine aynı durum görülebilir. Söz konusu subay Kudüs’e gitmek için bindiği trende Yahudi bir yolcuyla tanışır; onunla savaş ve Filistin sorunu ile ilgili sohbet eder. O sohbette Yahudi yolcunun dile getirdikleri ve subayın ona vermek istediği cevap bu bağlamda okunabilir olmakla birlikte özelde Yahudi kolonyalizminin, genelde ise Batı kolonyalizminin şifrelerini ve Osmanlı yayılmacılığından farkını ele verir. Yahudi ve Batı kolonyalizmi burada –Algiridas Julien Greimas ve Tzvetan Todorov gibi Fransız yapısalcılarının terminolojisine başvurarak ifade edersek- “söylem

---

195 *A.g.e.,* s.71.
196 *A.g.e.,* s.43.

düzeyi"nde[197] veya "sözel görünüş"te[198] "imar" vurgusu ile; Osmanlı yayılmacılığı ise savaş vurgusu ile açığa çıkar:

> "Şen gözleriyle etrafına bakıp:
>
> -Siz Siyonizme karşı mücadele etmekle aldanıyorsunuz, bu toprakları bizim kadar kimse imar edemez. Çünkü bizim kadar kimse sevemez! Dedi.
>
> Nefret etmiştim:
>
> -Vadi-i Sarar'dan şimale gideceğinize, şarka dönseydiniz bir iki saat sonra birtakım top sesleri duyacaktınız. Siz bu topraklara buğday ekiyorsunuz, biz kanımızı ve kemiklerimizi gömüyoruz, demek istiyordum."[199]

Esasında yazar, belki de farkında olmadan, iki tür kolonyalizm türü arasında bir karşılaştırma yapmaktadır. İlkçağ ve Ortaçağ imparatorluklarının yayılmacılığını imleyen eski kolonyalizm ile 15. ve 16. yüzyıllarda kapitalist sermaye birikimiyle birlikte gelişen yeni kolonyalizm arasındaki farklar, Falih Rıfkı'nın Osmanlı ile Batı yayılmacılığı arasındaki farklara tekabül etmektedir. İlki, kapitalist bir yön barındırmayan ve bu sebepten ötürü salt idari birkaç farktörle sınırlı kalan eski kolonyalizmin, ikincisi ise kapitalist üretim ilişkileri temelinde bütün yönleriyle -Louis Althusser'in "toplumsal formasyon"[200] (social formation) olarak adlandırdığı- toplumsal yapıyı baştan aşağı ele geçiren kolonyalizmin bir bakıma vatanı olmuştur.

Eserde kolonyalizm ve ilgili olguların ele alındığı bir başka mühim kısım ise Dördüncü Ordu Kumandanı Cemal Paşa'nın öncülüğünde Osmanlı askerlerinin Mısır'daki kolonyalist İngiliz kuvvetlerine karşı Süveyş Kanalı civarında verdiği savaşın tasviriyle somutlaşır. Yazar güçlü gözlem yeteneğiyle Anadolulu askerlerin, teknik bakımdan kendilerinden üstün olan İngilizlere karşı büyük olanaksızlıklarla verdiği mücadeledeki trajediyi görür. Bu durum, özellikle yazarın yüzme bilmeyen Osmanlı askerlerinin Kanal'ın diğer yanına yüzerek geçmeye çalışması ve sonunda esir düşmesi hadisesini anlattığı şu paragrafta açığa çıkar:

> "Yüzme bilmeyen bir kıt'a tulum takınarak, Kanal'a atıldı. Bizim kenardan dişlerine kadar silâhlı olarak suya giren bu Anadolu çocukları, öbür kenara esir olarak çıktılar. İngilizler bu

---

197 "Söylem düzeyi", Greimasçı yapısalcılıkta metinlerin üslup veya söylem ile ilgili boyutunu kapsar. Bkz. Raman Selden-Peter Widdowson-Peter Brooker, *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*, Pearson, 2005. p.68-72. Tahsin Yücel, *Yapısalcılık*, Can Yayınları, İstanbul 2008, s. 169-171.

198 "Sözel görünüş", Todorov'un özgül yapısalcı metodolojisinde yer alır ve Greimasçı yapısalcılıktaki "söylem düzeyi"e denk gelir. Bkz. Tzvetan Todorov, *Poetikaya Giriş*, Çev. Kaya Şahin, Metis Yayınları, İstanbul 2008, s. 53-54.

199 *Zeytindağı,* s. 151.

200 Louis Althusser, *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, Çev. Alp Tümertekin, İthaki Yayınları, İstanbul 2014, s. 18.

askerleri soyup güneşte kuruttuktan sonra, Halife ve İmparatorluğu tezyif (alaya alma) için, Kahire sokaklarında çıplak dolaştırdılar."[201]

Ancak yazar, söz konusu trajedinin dışındaki bir başka trajediye de değinir ve Osmanlı Devleti'nin Birinci Dünya Savaşı'nda müttefiki olan Almanya'nın Anadolulu askerlerin kolonyalist İngilizlerin karşısına çıkarılmasındaki çıkarını anlatır.

> "Bizim aramızda Kanal'ı geçerek yerli halkı ayaklandırıp Mısır'ı alacağımıza inananlar vardı. Bu kadar saf olmayan Almanlar'ın Türk ordusuna verdiği Kanal vazifesi ise daha basittir. Arasıra birkaç bin Türk feda ederek ve ikide bir Kanal'ı zorlayarak, Mısır'da mümkün olduğu kadar İngiliz ordusu tutturmak! Mısır'da duran her İngiliz, Alman ordusunun karşısında azalmış bir fert demektir. [202]

Görüldüğü gibi yazara göre Almanlar, Türk askerlerinin canı pahasına İngilizleri Mısır'da tutmalarını arzulamakta ve böylelikle de İngiliz ordusunun hedef alanından kurtulmaya çalışmaktadır.

2.2.1.2.Refik Halid Karay ve Bir "Sürgün"ün Gözünden Ortadoğu'da Kolonizasyonun Yansımaları

Yazarlık hayatının ilk dönemlerinde Fecr-i Âti topluluğu içerisinde faaliyet göstermesine rağmen daha sonraki yıllarda gerçekçi bir tarzda ve sade bir üslupla kaleme aldığı roman ve hikâyeleriyle Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatının öncü isimlerinden birisi olarak edebiyat tarihinde yer alan Refik Halid Karay'ın söz konusu hikâye ve romanlarındaki tematik ve söylemsel dağarcığın da kolonyal süreçlere kadar genişlediği görülür. 1913 yılında İttihat ve Terakki Cemiyeti'ne muhalif bir tavır takınmasından ötürü Anadolu'ya sürgün edildiği yıllara ait gözlemleriyle yoğrulan *Memleket Hikâyeleri*'nin yazarı, benzer şekilde 1922 yılında Milli Mücadele'ye ve/ya onu yürüten kadrolara muhalefeti nedeniyle Suriye'ye sürgün edilir[203] ve o dönemde kolonyalizmin tüm etkisini hissettirdiği bu coğrafyada edindiği izlenimleri bazı eserlerine konu edinir. Yazarın özellikle *Gurbet Hikâyeleri* adı altında topladığı hikâyelerinden bazıları, *Sürgün, Dişi Örümcek, Yezidin Kızı, Çete* ve *Yeraltında Dünya Var* romanları bu bağlamda değerlendirilebilir.

Yahya Kemal'in "Türkçeye yeni bir çeşni vermiş, hemen hemen daima neşeli ve canlı; görüşte hususiyet ve yazışta hüner göstermiş bir muharrir"[204] olarak kendisinden

---

201 *Zeytindağı,* s. 122.
202 *A.g.e.*, s. 123.
203 Şerif Aktaş, *Refik Halid Karay*, Akçağ Yayınları, Ankara 2005, s. 50-51.
204 Yahya Kemal, *Siyasi ve Edebi Portreler*, İstanbul Fetih Cemiyeti, İstanbul 2010, s. 47.

söz ettiği Refik Halid'in adı geçen eserlerinde estetik düzleme yansıyan kolonyal süreçlerin ve ilgili olguların büyük bir kısmı, Suriye'deki sürgün yıllarında bizzat gözlemleme fırsatı bulduğu Fransız kolonyalizminden kaynağını alır. Bilindiği üzere Suriye ve çevresi, 1920'den 1946'ya kadar Fransız kolonyalizminin egemenliği altında kalmıştır.[205] Ancak, Suriye'nin yanı başında olan Mısır ve Irak gibi ülkelerdeki İngiliz kolonyalizminin de yer yer söz konusu eserlerin kurgularında yer edindiği de görülür. Bununla birlikte söz konusu eserlerde kolonyalizm ve ona bağlı olguların yazarın ideolojik yönsemelerinin ışığında doğrudan irdelenmesine şahit olunmamakla birlikte kişi, bunların mekân veya olay örgüsü bağlamında daha çok betimsel bir tavırla ele alındığı görülür. Ancak buna rağmen kolonyal süreçlerin kısmen de olsa yarattığı maddi ve manevi tahribatlarıyla, insanlık dışı uygulamalarıyla somutlaştığını söyleyebilmek mümkündür.

Refik Halid'in 1922-1938 yıllarını kapsayan Suriye sürgünlüğündeki izlenimlerini memleket hasretiyle yoğurarak kurgulaştırdığı ve 1940 yılında *Gurbet Hikâyeleri* adı altında yayımladığı hikâyelerinin bazıları, yukarıda da belirtildiği gibi, kolonyal süreçler ve ona bağlı olgular bağlamında ele alınacak başlıca eserlerindendir. Kitapta "Antikacı" adını taşıyan ve anlatıcı-yazarın Suriye'deki bir antikacıyla münasebetinin temel kurgusal öğe olarak somutlaştığı 1939 tarihli hikâyede yer yer Fransız ve İngiliz kolonyalizminin Suriye coğrafyasındaki izlerine rastlamak olasıdır. Anlatıcı-yazarın arkadaşlarıyla birlikte dükkânına uğradığı antikacının aslında İngiliz casusu olan bir subay oluşu göz önünde bulundurulduğunda, İngiliz kolonyalizminin hem Suriye'deki hem de bölgedeki casusluk faaliyetleri üzerinden hikâyede yer aldığı söylenebilir. Anlatıcı-yazar, darmadağınık saçı ve sakalı olan, sevimsiz bulduğu antikacıyı mavi gözlerinden ötürü başlangıçta Afganlılara benzetir. Fakat sonraki yıllarda Kudüs'teki bir otelin lobisinde ona asker arkadaşlarıyla birlikte yeniden rastlar; onun aslında bir İngiliz subayı olduğunu ve ajanlık yaptığını anlar:

> "Filistin vakasının başlangıcındaydı: Mısır dönüşü Kudüs'teki King David Oteli'nde yol arkadaşlarımla beraber akşam viskisi içiyorduk. Masaların çoğunda İngiliz subayları oturuyordu; kapıdan bir yenisi girdi.
>
> Bu geleni gözüm ısırıyordu. 'Nereden görmüştüm acaba,' diyordum, 'işgal zamanı İstanbul'da mı? Kahire'de mi? Vapurda veya trende sivil kıyafette mi?'

[205] "Report of the Commission Entrusted by the Council with the Study of the Frontier between Syria and Iraq", https://www.wdl.org/en/item/400/.

> Sonra, birden, aklımdan yeşil tülbentli bir külâh, bir darmadağınık saç sakal, bir çift inatçı, çiğ, sevimsiz mavi göz geçti. Subayla karşı karşıya gelmemek için iskemlemin yerini usulcacık değiştirdim."[206]

Anlatıcı-yazarın birlikte söz konusu antikacıya gittiği belediye müsteşarı Fransız arkadaşının ve yüksek komiserlik başkâtibinin Doğu'ya özgü eşyaları toplama merakı da kolonyal süreçlerin başından itibaren etkileşimde bulunduğu ve birbirlerini beslediği şarkiyatçı bakış-açısının somut göstergelerinden birisi olarak hikâyede yer alır ve böylelikle hikâyeye yansıyan kolonyalizmin bir başka boyutunu imler. Anlatıcı-yazarın belediye müsteşarlığı yapan Fransız arkadaşı ve yüksek komiserlik başkâtibi Doğu'ya ve Doğu kültürlerine ait her türlü olguya yönelik egzotik bir merakı da barındıran şarkiyatçı bir tutumla koleksiyonerliğe soyunurlar. Belediye müsteşarı ibrik, başkâtip ise inek ve öküz çıngırakları toplar.

Aynı kitapta yer alan 1935 tarihli "Zincir" hikâyesinde Refik Halid, koloyalizm ve ilgili olgular bağlamında diğer eserlerinden farklı bir şekilde kurgu oluşturmaya yönelir. Yazar bu hikâyede bir kasabadaki evinin penceresinden kolonyalist bir Fransız subayının Senegalli emir erine teslim ettiği köpeği "yaratıcı imge" olarak kullanır. Anlatıcı-yazarın "iri kafalı, koca enseli, iki dişi daima meydanda, yanakları kof ve sarkık, burnu çökük"[207] olarak tasvir ettiği "Juju" adlı bu vahşi köpek, Senegalli emir erinin elindeki zincirini kırmak için sürekli çabalar. Anlatıcı-yazar, onun zincirinden kurtulduğu anda önüne gelene zarar vereceğini, parçalayacağını düşünür:

> "Zincirinden boşanıverse, şüphesiz, önüne insan ve hayvan ne gelirse, neresi gelirse, hemen mengene gibi tuttuğunu bırakmaz, sert yaylı, çenesinde parçalandığını, koptuğunu göreceğiz. Hele bir kedi, bir köpek geçmiyor mu, Juju hırsından boğuluyor. Ne havlamalar, ne ulumalar, ne inlemeler!"[208]

Hikâyeyi "içgörü" ile okuduğumuzda, Juju adlı buldok köpeğin esaretine sebep olan zincirleri kırmaya çalışması ve vahşice davranması, Suriye'nin veya bütün Doğu'nun özellikle Birinci Dünya Savaşı yıllarında kendisini hükmü altına almak isteyen kolonyalist ve emperyalist Batı'ya karşı direnişini anımsatır. Bilindiği gibi söz konusu savaş yıllarında Doğu halkı, İngiliz ve Fransızlara karşı çetin bir mücadeleye girişir. Ancak sonuç itibariyle bu konuda başarılı olamaz ve Batı'nın tahakkümünü kabul etmek zorunda kalır. Juju'nun başına gelen de aynıdır: Yazarın korku duyduğu şey gerçekleşir

---

206 Refik Halid Karay, *Gurbet Hikâyeleri/Yeraltında Dünya Var*, İnkılâp Yayınları, İstanbul 2009, s. 25.
207 *A.g.e.,* s. 38.
208 *A.g.e.,* s. 39.

ve Juju zincirinden kurtulur. Bu süre boyunca ortalıktan kaybolan Juju, birkaç gün sonra sahibinin evinin bahçesinde yeniden görünür. Fakat artık uysallaşmış ve esaretinin zincirini parçalamaya çalışmaktan aciz kalmıştır:

> "İki gün sonra Juju'yu zincirinde çok sakin gördüm. Demek ki dönmüş veya bulunmuştu ve muhakkak ki daha azılı yeni köpeklere rast gelmiş, el sillesini tatmış, yersiz, yurtsuz kalmış, Hanya'yı Konya'yı öğrenmiş, açlığı denemiş, Senegalli bekçisini penyuvarlı gözcüsünü arkasında bulamayınca bütün azgınlığını, kaba sığmayan öfkesini bırakmış, sünepeleşmişti.
>
> Hava almaya çıkardıkları zaman, artık, hürriyet eskisi kadar ona cazibeli görünmüyordu; zinciri tahammül edilemez bir yük gelmiyordu."[209]

Aynı kitapta yer alan ve 1939 tarihini taşıyan "Köpek" hikâyesinde Refik Halid, "bir kabahat işleyip" de Arap çöllerine düşen ve kâğıt çiçekler yaparak hayatını kazanmaya çalışan Osman adlı baş-kişinin köpeği ile olan arkadaşlığı etrafında yalnızlık, hastalık gibi durumlarla birlikte kolonyal süreçleri de ele alır. Bu hikâyede özellikle İngiliz kolonyalizmi, merhametsizlik ve zulüm cephesiyle kısmen de olsa belirir.

"Bütün kurduğu hülya bir kulübesi olmak ve akşam dönünce köpeğini kapısının önünde bulmak"[210] olan; fakat hastalığından ötürü takatten düşüp de bir şey yapamaz duruma gelen Osman, köpeğiyle çöllerde gezerken İngiliz jandarmaların eline düşer ve sınır dışı edilmek üzere gümrüğe getirilir. Bu sırada "baytar şehâdetnamesi" olmadığı için köpeği sınırdan geçirilmeyen Osman, bu hususta jandarmalara yalvarır. Ancak isteği kabul görmediği gibi dipçikle sırtından darbe alır ve kayalıklardan aşağı atılır. Hikâyedeki bu sahneler şüphesiz, Ortadoğu topraklarındaki kolonyalist İngiliz askerlerinin merhametsizliğinin, acımasızlığının bir boyutunun yansıması olarak yorumlanabilir:

> "Osman yalvardı; kefiyeli jandarmanın ellerine sarıldı, fesli kolcunun ayaklarına kapandı. Herkes, memurlar, kahveci, maşlahlı yolcular, bütün halk gülüyordu. Osman öksürüyordu. İngiliz çavuşu piposunun dumanını seyrediyordu.
>
> Köpek kuyruğunu bacaklarının arasına büsbütün sıkıştırmış, kamburu büsbütün çıkmış, gözleri daha bulanık, yanakları sırsıklam, başını gene eğmiş, bir kulağı sivri, öteki düşük melul melul bekliyordu.
>
> Nihayet jandarmalar kızdılar. Osman'ın çürük, kof sırtına öldürücü birkaç dipçik vurdular, hududun öte yanına, bayır aşağı, taşlıklara yuvarladılar."[211]

---

209 *A.g.e.,* s. 40-41.
210 *A.g.e.,* s. 57.
211 *A.g.e.,* s. 59.

Kurgusu bir mühendisin eğlence evlerindeki bir kadınla olan sohbeti üzerinde şekillenen ve aynı kitapta yer alan 1936 tarihli "İstanbul" hikâyesinde Refik Halid, Suriye'deki Fransız kolonyalizminin akislerini kısmen de olsa söz konusu kurguya dâhil eder. Bu akislerden birisi, Fransız kolonyalistlerinin bölgedeki petrol arama çalışmaları olarak belirir. Hikâyenin isimsiz baş-kişisi olan mühendis de petrol aramalarında görevli personellerin arasındadır. Bu araştırmalardan sonra arkadaşları gibi fırsat buldukça eğlence evlerinde içki ve kadınlarla vakit geçirir:

> "Haftalarca süren çetin petrol araştırmalarından sonra Mezopotamya'nın bu yeni kurulmuş, asker merkezi ücra kasabasında, otel-lokanta, buz, içki ve kadın bulan mühendisler eğlence evlerini dolaşıyorlar, para sarf ediyorlardı."[212]

Fransız kolonyalizminin bölgedeki praksisinden hikâyeye yansıyan bir diğer akis ise, hikâyenin baş-kişisi mühendisin konuştuğu kadınla arasındaki sohbet sırasında açığa çıkar. Yazar, söz konusu sohbet sırasında araya girerek kadının bulunduğu bölgeden sıkılma gerekçelerini aktarırken kolonyalist Fransız askerlerinin "kaba şımarık" tutumlarına da değinir:

> "Düpedüz, kupkuru yerler, nebir tepecik var, ne bir ağaçlık... Bahar belli değil, güz belli değil... Sonra bu sıcak, bu yabani halk, hiç batmadığını sandığı, gölge salmayan güneş! Köylü, kaba şımarık Fransız çavuşları!"[213]

1940 yılında yayımlanan, konusunu Milli Mücadele'den alan, soyu Özbek hanlarına dayanan bir Rus Prensesi Nina Daniloviç'le Amanos eteklerinde Fransız işgal kuvvetlerine karşı savaş veren çete reisi Nezih Suat arasındaki aşkın etrafında kurgulanan *Çete* romanında da Refik Halid, kısmen de olsa kolonyal süreçleri estetik düzleme dâhil eder. Bu bağlamda romanda, Fransız kolonyalizminin Suriye ve Lübnan topraklarındaki egemenliğini kurmaya başladığı yılları görebiliriz. "Suriye ve Lübnan Yüce Komiserliği İstihbarat Dairesi" gibi kolonyalist askeri yapılar, bölgede etkin bir vaziyettedir. Fransız kolonyalistler, aynı durumu Anadolu'da da geçerli kılmak ve orayı da kolonileştirmek isterler; fakat bunda başarılı olamazlar. Çünkü ilk olarak Anadolu'da güçlü bir direniş vardır; ikinci olarak ise Fransız kolonyalistleri, Suriye'de ve Lübnan'da yerli Hristiyan halktan destek bulmada başarılı olur; hâlbuki Anadolu'da böyle destekleyici bir Hristiyan grup yoktur. İstihbarat Dairesi'nde Fransız "kolonel" (albay) ile Nina Daniloviç'in bir

212 *A.g.e.*, s. 90.
213 *A.g.e.*, s. 92.

diyaloğunda, bu durum açığa çıkar. Kolonel, Adana'ya geçmek isteyen Nina Daniloviç'e Beyrut'ta bir süre daha beklemesini söyler ve şunları ekler:

> "Ara sıra Yüce Komiserlik sarayında suareler veriliyor. Bizi asırlardan beri bekleyip kurtarıcı gibi karılayan Beyrut Hıristiyanları oldukça Avrupalı ve misafirperverdirler; kusursuz kabuller yaparlar. Sıkılmayacağınıza eminim."[214]

Fakat Anadolu'da Fransız kolonyalistler –ve bittabi diğer kolonyalist devletler- herhangi bir destek bulamazlar. Güçlü ve bedzdirici çetelere karşı Anadolu'daki azınlıklar dahi, bazı istisnalar dışında, kolonyalistlere karşı herhangi bir destekte bulunmazlar; tersine büyük bir direniş gösterirler. Anlatıcı-yazar, romanın ilerleyen kısımlarda Kıran Bey (Nezih Suat) çetesinin savaşmaya yönelik tutumu hakkında bilgi verirken, bu hususa değinir:

> "Ecnebi kuvvetleri bütün memlekette hiçbir Türk'ten yardım görmemişti. Ermeni, Arap ve Alevilerin hepsi ona taraftar sayılmazdı. Süveydiye'de Şeyh Maruf, Kuseyr'de Sadık Hacı İsa ve Musa Dağındaki Ermeni gönülleri ayrılırsa bütün Antakya ve havalisi ecnebi idaresinden kurtulmak için çırpınıyordu."[215]

Refik Halid'in Fransız kolonyalistlerinin Suriye ile Anadolu'daki pratiğini dolaylı da olsa yerli halktan destek bağlamında bu şekilde karşılaştırmasıyla, kolonyalizm hususunda oldukça önemli bir nokta da gözler önüne serilmiş olur: Yerli halktan destek bulmanın, kolonyalizmin yerleşmesinde büyük bir etkiye sahip olması. Bu nokta, Türk edebiyatında kolonyal süreçleri ele alan şair ve yazarların eserlerinde pek görülmez. Yazarlar ve şairler genellikle otokolonyalizm bağlamında kolonyalizmin yerlileşmesi üzerinde dururlar; fakat, tarihte de pek çok örneği görüldüğü gibi, kolonyalizmin bir bölgeye yerleşmesi, otokolonyalizmden çok daha önce, o bölgelerdeki halklar arası çatışmalardan faydalanılmasıyla mümkün olur.

Refik Halid'in 1953 yılında yayımlanan ve Nebil ile Nihan arasında geçen bir aşk macerası temelinde kurgusallaştırılan *Yeraltında Dünya Var* romanında da yer yer kolonyal süreçlerin ve ilgili olguların izleri estetik düzlem içerisinde kendisine yer bulur. Bir dönem Fransa'nın sömürge siyasetine maruz kalan Suriye'nin yanında Lübnan'ın da mekân olarak alındığı bu romanda, kolonyal süreçlerin yansımaları her şeyden evvel yazarın sosyal hayata yönelik tasvirlerinde ortaya çıkar. Bu tasvirler, söz konusu sosyal hayattaki Fransız kültürünün izlerine temas etmekle birlikte çoğunlukla tek taraflı bir

---

214 Refik Halid Karay, *Çete*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 2009, s. 11.
215 *A.g.e.,* s. 144.

"transkültürasyon" olgusuna da işaret eder. Sözgelimi, kurguya anlatıcı-yazar olarak dâhil olan yazarın Beyrut meydanındaki "Café de la Bourse" ve bir sokak barı tasvirleri bu bağlamda değerlendirilebilir; nitekim bu tasvirler aynı süreçleri yaşayan pek çok coğrafyada olduğu gibi modernleşme sürecini kolonyalizm süreci içerisinde idrak etmiş Lübnan topraklarındaki "transkültürasyon"un büyük oranda çelişkilerden arındırılmış hâlini ve onun sosyal hayat içerisindeki konumunun yansıma biçimlerinden birisini net bir şekilde gösterir:

> "Meydandaki 'Café de la Bourse'a girdik; 'balon' denilen toparlak ince bardaklarda bir içtik; deniz böcekleri, yıldız'lar, sulines'ler yedik. Oradan ufak bir sokak içi barına girdik. Ecnebi gemicilerle dolu idi. Dans ediyorlardı. Tezgâh önünde sıra ile uzun iskemlelere oturduk, eğleniyoruz. Ancak eğlenişimizde yüksek sosyeteden merak saikasıyla buraya gelmişlerin sahte, nümayişçi neşesi fazla seziliyor. Şımarıkça şeyler!"[216]

Yine anlatıcı-yazarın, dostu Mösyö Ferraş'la kendisini kıyaslarken, Beyrutlu erkeklerin giyiniş tarzına yönelik olan ve görece tek taraflı "transkültürasyon"un bölgedeki sosyal hayatın içerisinde yansıyışının bir başka örneği olarak romanın kurgusu içerisinde yer alan tasvirleri de bu bağlamda ele alınabilir. Fransız kültürünün yanında "Amerikan malı" kravatlarla ve "İngiliz kumaşı"yla şekillenen ve "ecnebiler"i "külüstür" bırakan bu giyim kuşam tarzı, aynı zamanda kolonyal ve emperyal süreçlere maruz kalan üçüncü dünya ülkelerindeki sosyal hayatının pek çok noktasında olduğu gibi oldukça çarpık bir nitelik arz eder:

> "Beyrutlu erkeği yabancıdan ayırt etmek için giyiniş tarzına bakmak yetişir. Gömlekleri ipek, kravatları Amerikan malı, elbiseleri İngiliz kumaşı, ceketin üst cebine iliştirdikleri mendil halis keten ve bütün kıyafet şiddetle, dehşetle ütülüdür. Şakırdarlar yani! Ecnebler bunların yanında külüstür kalırlar. Nitekim ben Mösyö Ferraş'ın yanında o halde idim."[217]

Romandaki kolonyal süreçlere yönelik yansımalar, aynu hususta kaleme alınmış pek çok kurgusal eserdeki gibi kişi düzleminde de görülür. "Melezlik" olgusunun kolonyal süreçlerin özgül bir yansıma biçimi olarak belirdiğini söyleyebileceğimiz söz konusu romanın baş-kişilerinden Nihan'ın (ki asıl adı Ravda'dır) annesi Fransız, babası Cezayirli bir "kırma"dır. Karakteri hakkında bilgiyi diyalog yöntemiyle okurun alılmamasına sunan yazar, bu yöntemi Nebil ve onun kâhyası Davut Ağa'nın söylemleriyle inşa eder. Nebil'in "kanı sıcak bir mahluk" ve "cana yakın" olarak kendisinden bahsettiği Nihal'i Müslüman olarak addeden ve bu hususiyetlerini de onun

---

216 *A.g.e.,* s.189.
217 *A.g.e.,* s. 215.

söz konusu yönüne bağlayan Davut Ağa'nın söyleminde "garbiyatçı" bir bakış açısının izleri görüldüğünü de söyleyebilmek mümkündür:

> "'Ne millettendi kızcağız?'
>
> 'Cezayir ile Fransız kırması... Anası Frenk, babası Müslüman imiş.'
>
> 'Kendisi Müslüman sayılır; mademki baba Müslüman...'
>
> 'O cihetleri konuşmaya vakit bulamamıştık. Şu var ki kanı sıcak bir mahluktu, cana yakındı.'
>
> 'Onlar gene Müslümanlığından gelir.'"[218]

Refik Halid'in 1941 yılında yayımlanan ve yazarın tıpkı diğer eserleri gibi biyografisiyle yakın okumaya tabi tutulması gereken[219] *Sürgün* romanında Fransa'nın Suriye topraklarında oluşturduğu kolonyal süreçler, özellikle idari bazda ve kısmi şekilde yer bulur. Milli Mücadele'nin sona ermesine ve Cumhuriyet'in kurulmasına az bir süre kala ülkesinden sürgün edilen emekli Yüzbaşı Hilmi Efendi'nin Türkiye hasretinin ve Halep, Şam, İskenderun gibi şehirlerde başına gelen trajik olay ve durumların işlendiği romanda, Suriye topraklarında 1920'lerin başında egemenliğini henüz kurmaya çalışan Fransız koloni idaresi ve bunun halk nezdindeki etkisi örtük bir şekilde belirir.

Fransızlar Suriye'yi Osmanlı'dan koparmış ve tamamen kolonileştirmeye başlamışlardır; fakat halk henüz bu kolonileştirme sürecinin farkında olmadığı gibi, aksine, Fransızların kendilerine özgürlük getirdiğine inanır. Hilmi Efendi'nin Şam'a ilk ayak bastığı sırada yazarın onun gözünden yapmış olduğu tasvirde bu durum kendisini belli eder. Yazar, daha evvel Beyrut'ta bulunmuş ve orada umduğunu bulamamış olan Hilmi Efendi'nin zihnindekileri de "iç-çözümleme" yöntemiyle dâhil ettiği ve Şam şehrinin kısa bir panoramasını çizdiği bu tasvirde, gitgide genel ve siyasal olana yönelerek Suriye'deki "Arapçılık şımarıklığı"nın etkisiyle halkın "kendilerini bir boyunduruktan kurtulduk san[ışına]" dikkat çekilir:

> "Şam...
>
> Hilmi Efendi kendisini bir büyük Anadolu şehrinde sanıyor. İşte bir meydan, büyük bir hükümet konağı, ortada saat kulesinin yerini tutan bir sütun, fırdolayı kahveler ve ortada çamurlu suyunu devire devire akan bulanık bir çay... İşte yan sokaklarda aşçı, kebapçı dükkânları, arzuhalciler, kerpiç evler, bozuk kaldırımlı eğri büğrü sokaklar, yalaklı çeşmeler, irili ufaklı kavaklar... Cami ve minare bolluğu, türbeler, ezan sesleri... Beyrut'ta iki senedir yaşadığı muhiti bir türlü benimseyememişti; gözlerini taş binalara, muntazam parke caddelere alıştıramamış, şehri

[218] *A.g.e.*, s. 357.
[219] Emel Kefeli, *Edebiyat Coğrafyasında Akdeniz*, 3F Yayınları, İstanbul 2006, s. 174.

saran Hıristiyanlık ve melezlik havasına ısınamamıştı. Burada memleketine uzak olduğuna bile inanamıyor, zannediyor ki şöyle, şimale doğru biraz daha gitse, Türkiye'ye girmiş olacak... Hâlbuki sade mesafe itibariyle değil, asıl ruh, huy, duygu cihetinden şimdi yurduna tamamıyla uzak ve aykırı bir yerdedir. Şam'da azılı bir Arapçılık şımarıklığı hüküm sürüyor, kendilerini bir boyunduruktan kurtulduk sananların ülkesindedir ve idraksiz düşmanlarla çevrilidir."[220]

Şüphesiz halkın kolonyalist Fransız idaresinin Suriye topraklarındaki emellerinden haberdar olamayışında, henüz söz konusu idari yapılanmanın yeni kurulmaya başlaması, dolayısıyla sosyal hayatta etkisini belirgin şekilde hissettiremeyişiyle birlikte, özellikle Birinci Dünya Savaşı'nda Osmanlı'nın Ortadoğu topraklarını hâkimiyetleri altına almak isteyen kolonyalist Batı'nın yapmış olduğu Osmanlı karşıtı propagandaların başarısını da göz önünde bulundurmak gerekir. Nitekim Şerif Hüseyin'in Hicaz'daki başkaldırısı ile Yemen Savaşı'nda Osmanlı askerlerinin Araplar tarafından öldürülmesi, devrin Arap dünyasında söz konusu propagandanın ne derece başarılı olduğuna yönelik en çarpıcı örnekleri olarak tarihte yerini alır.

Refik Halid'in aşk temi etrafında kurgusallaştırılan romanlarından ilki olan[221] ve 1953 yılında kaleme alınan *Dişi Örümcek*'te yine Suriye coğrafyasındaki Fransız kolonyalizminin etkilerinin kısmen de olsa yansıma alanı bulduğuna şahit oluruz. Ancak yazarın ilgili konuların ele alındığı romanlarının aksine bu romanda coğrafya hakkında pek fazla bilgi verilmez; fakat okur, gerek yazarın biyografisini gerekse de kurgudaki olay ve durumlardan hareketle coğrafyanın Suriye toprakları ve civarı olabildiğini alımlar. Ayrıca, söz konusu coğrafya, yine yazarın diğer romanlarından farklı olarak Fransız koloni idaresi altında değildir ve Fransa'dan bağımsızlığını kazanmıştır. Dolayısıyla romanın kurgusu, Suriye'nin bağımsızlığını kazandığı 1943 sonrası dönemde etkisini sürdürmeye devam eden kolonyalizmin izlerini barındırır.

Kâtip eşi Sadun Bey'in Suriye'deki Türk konsolosluğuna tayini sebebiyle çocuğu Tuğrul ile birlikte Suriye'ye gelen ve burada tanıştığı her erkekle aşk yaşamasından, onları bu sebeple birbirine kırdırmasından ötürü –romanın adından da anlaşılacağı gibi- yazar tarafından "dişi örümcek" olarak nitelenen Nurper'in maceraları etrafında kurgusallaştırılmış söz konusu romanda bağımsızlık sonrası Suriye'sindeki kolonyal süreçlerden arda kalan izler, tarihte aynı kaderi paylaşan ülkelerde olduğu gibi özellikle dil alanında vuku bulur. Farklı etnik kimliklere ve dile sahip olan roman kişileri için

220 Refik Halid Karay*, Sürgün*, İnkılâp Yayınları, İstanbul 2014, s.103.
221 *Türk Edebiyatı Tarihi Cilt 4*, Genel Ed. Talat Sait Halman, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2006, s.235

Fransızca, söz konusu durumdan ötürü, adeta bir üst-dildir. Bundan da öte, yaşanılan coğrafyada "bilingualism"in[222] ("ikidillilik") adeta bir zorunluluk derecesinde olduğunu görebiliriz. Kolonyal dönemi yaşan ülkelerde sıklıkla mevcut olan ve bu dönemi ele alan metinlere de damgasını vuran geçen bilingualism, esasen Refik Halid'in ilgili konularda kaleme alınmış eserlerinde de az çok belirir; fakat burada daha net bir şekilde açığa çıkar. Uzun bir dönem Fransız kolonyalizminin tahrip edici süreçlerine maruz kalan söz konusu coğrafyanın insanları, kendi ana dillerinin yanında Fransızca da bilmek zorundadır. Romanın önemli kişilerinden olan ve Türk konsolosluğunda viskonsül sıfatıyla bulunan Hayati Bey'in, Nurper'in bildiği dilleri öğrenmek için onun eşi Sadun ile yapmış olduğu bir sohbette, bu durum şu şekilde açığa çıkar:

> "Aklına yine Nurper gelivermişti. Park müfettişiyle hangi lisandan konuştuğunu öğrenmeden içi rahat etmeyecekti. Sözü oraya getirdi ve kâtibe dedi ki:
>
> -Bu memlekette Arapça ve Fransızca bilmek hemen hemen zorunludur. Zatı âliniz hangi dilleri biliyorsunuz?
>
> -Az buçuk Fransızca... Fakat eşim çocukken Irak'ta bulunmuş; çat pat Arapça konuşur."[223]

Tam da bu noktada belirtmek gerekir ki, bilingualizmin vurgulanması bakımından söz konusu roman, modern Türk edebiyatında ilgili konuların ele alındığı diğer edebi eserler arasında farklı bir yere sahiptir, denilebilir. Çünkü kolonyal süreçleri veya ilgili olguları ele alan Türk yazar ve şairler, genellikle ele aldıkları coğrafya halkının "bilingual" durumu üzerinde durmazlar. *Dişi Örümcek*'te Refik Halid'in bu bakımdan istisnai bir şekilde hareket etmesinin, onun Suriye coğrafyasına sürgün olarak gitmesinden ve dolayısıyla buradaki kolonyal süreçlere yakinen şahit olmasından kaynaklanmış olduğu düşünülebilir.

Romanda kolonyalizm ve ilgili olgular bazında dikkat çeken bir diğer husus ise yazarın özellikle Arap ırkına yönelik hâkir bir görüşlerinde açığa çıkan kolonyalist-şarkiyatçı bir bakış açısıdır. Bilingualism gibi bu tür bir bakış açısı da esasen Refik Halid'in ilgili konuların ele alındığı roman ve hikâyelerinde az çok görülür; fakat en keskin ifadesini *Dişi Örümcek*'te bulur. Bu durum, hemen hemen aynı dönemlerde eserler kaleme alan ve benzer coğrafyadaki kolonyal süreçlerle ilgilenen Falih Rıfkı Atay'ın *Zeytindağı*'nda Ortadoğu insanına bakışı anımsatır. Yazarın diğer roman ve hikâyelerinde

---

222 Biligualizm, iki dilli olma durumunu karşılayan bir kavramdır. Özellikle kolonyalizmin etkin olduğu coğrafyalarda görülen bu durum, kolonyal süreçlerin kültürel etkileri hususunda önemli bir nokta olarak da görülebilir. Bkz. Christopher Stroud, "Bilingualism: Colonialism and Postcolonialism", *Bilingualism: A Social Approach*, Ed. M. Heller, Palgrave Macmillian UK, London 2007, p. 26-26.

223 Refik Halid Karay, *Dişi Örümcek*, İnkılap Yayınları, İstanbul 2003, s. 28.

genellikle zayıf karakterli Arap kişiler üzerinden dolaylı bir şekilde ifadesini bulan söz konusu kolonyalist-şarkiyatçı bakış, burada açık bir şekilde ve Berna Moran'ın "belirtik hakikat"[224] adını verdiği kavrama uygun olarak netleşir. Türk konsolosluğunda çalışan ve Arap etnik kimliğine sahip olan Ebu Ali adlı kavas hakkında yazar, biraz da Hayati Bey'in ona karşı hissettiği olumsuz duygu ve düşünceleri tasvirden hareketle, "hayalperest"[225] ve "abartıcı"[226] gibi sıfatları kullanır ve bunu ırksal bir temele bağlar. Yazarın "kavas, ayrıca yalancı, en az ırki karakterine uygun olarak hayalperest ve abartıcıydı."[227] cümlesini bu bağlamda okumak mümkündür.

Refik Hâlid'in, gerek "Mütareke devrinin hususi bir tarihçesi"[228] olarak addettiği *Minelbab İlelmihrab* gerekse de onun bir devamı olarak nitelenen *Bir Ömür Boyunca*[229] adlı hatıra eserlerinde de kısmen Suriye ve Lübnan coğrafyasında sürgün dönemlerinde şahit olduğu Fransız kolonyalizminin izleri bulunabilir. Fakat bu iki eserde de yazar, daha çok kişisel tanıklıklar ve kendi düşünceleri üzerinde durduğu için, Fransız kolonyalizmine ait olgular çoğunlukla "isim geçirme" düzeyinden öteye gitmez.

2.2.1.3.Kolonyalizme ve Emperyalizme "Enternasyonal" İsyanın Sesi: Nâzım Hikmet

Marksist bir dünya görüşü doğrultusunda şiirlerinin gerek içerik gerekse de biçimini kurarken daha çok toplumcu-gerçekçilik ve fütürizm gibi akımların estetik yönsemelerden hareket eden; 1920'lerin ikinci yarısından itibaren modern Türk edebiyatını derinden etkileyen ve Saime Göksu ile Edward Timms'in de vurguladığı gibi bu sebeplerden ötürü daha şiir hayatının başında "Türk avangardının karizmatik lideri"[230] hâline gelen Nâzım Hikmet'in söz konusu şiirlerindeki "tema örgüsü", kolonyal ve emperyal süreçlere kadar genişler.

1928 yılında musahhih (düzeltmen) olarak görev yaptığı Resimli Ay dergisinde yayımlanan "Putları Yıkıyoruz" başlıklı ve manifesto nitelikli yazısıyla Abdülhak Hâmid, Mehmet Emin Yurdakul gibi modern Türk edebiyatı kanonunda belirleyici bir konum

---

224 Moran, "belirtik hakikat" kavramıyla, bir edebi eserde gerçek hayatta meydana gelmiş olay ve durumların veya yazarın bu olay ve durumlar karşısındaki tavrının net bir şekilde dile getirilme durumunu imler. Bunun karşısına da yazarın kurgu içerisinde söz konusu olguları dile getirişini imleyen "örtük hakikat"ı konumlandırır. Bkz. Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yayınları, İstanbul 2007, s. 278-279.
225 *Dişi Örümcek,* s. 32.
226 *A.g.e.,* s. 32.
227 *A.g.e,* s. 34.
228 Refik Halid Karay, *Minelbab İlelmihrab,* İnkılâp Kitabevi, İstanbul 2009, s. 8.
229 Refik Halid Karay, *Bir Ömür Boyunca*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 2009.
230 Saime Göksu-Edward Timss, *Romantik Komünist*, Çev. Barış Gümüşbaş, Doğan Kitap, İstanbul 2007, s. 7.

elde etmiş şairlere karşı bayrak açan[231], sınıf-savaşımını ortaya koyduğu eserlerinde "başat-çelişki" olarak konumlandıran, biçimsel açıdan ise çeşitli söylem biçimlerine ait öğeleri şiir söylemi içerisinde eriterek Ahmet Hamdi Tanpınar'ın da ifade ettiği gibi "iyi ve sağlam bir dil makinesi kuran"[232] Nâzım Hikmet, kolonyalizm ve ona bağlı olguları da snıf perspektifli bir yaklaşımla ele alıp, tüm bunlara karşı enternasyonalist mücadelenin adeta estetik düzlemdeki öncülüğüne soyunur. Bununla birlikte Nâzım Hikmet'te kolonyal süreçlerin başlı başına ele alınmasına şahit olunmakla birlikte söz konusu süreçlerin zaman zaman emperyal süreçlerle veya bir bütün olarak Batı tahakkümü mefhumuyla bir arada yürüdüğünü ve hepsine karşı tümel bir karşı-çıkışın somutlaştığını da söylemek mümkündür. Bu bağlamda Nâzım Hikmet'in şiirlerinde genellikle anti-kolonyalizm ve onunla zaman zaman iç içe geçmiş bir şekilde anti-emperyalizm "miti"nin yer aldığını ve bu mitlerin, kendisinden sonra toplumcu mecrada şiirler kaleme alan şairlere de tevarüs ettiğini gözlemleyebiliriz.

Nâzım Hikmet'te, henüz 1929 yılında yayımlanan ilk şiir kitabı *835 Satır*'dan itibaren, kolonyal süreçlere ve onların sosyal hayatta bıraktığı izlere rastlamak mümkündür. Söz konusu kitapta yer alan, şairin Marksist bir doktrinle ve sanat anlayışıyla yeni yeni tanışmaya başladığı bir tarihte, 1922 yılında kaleme alınan "Açların Gözbebekleri" şiirinde, kolonyal ve emperyal süreçlerin üçüncü dünya ülkelerinin sosyal hayatında yarattığı bunalımdan ötürü açlık sorunu ile karşı karşıya kalan otuz milyon insanın sorunsallaştırıldığına şahit olunur. Şair, otuz milyonluk bir sorun olan ve kolonyal süreçler başta olmak üzere emperyal süreçlerin temel etken teşkil ettiği açlık karşısında şaşkın olduğu kadar isyânkar bir tutum içerisine girer:

"Değil birkaç

değil beş on

30.000.000

30.000.000!

Açlar dizilmiş açlar!

Ne erkek, ne kadın, ne oğlan, ne kız

sıska cılız

eğri büğrü dallarıyla

231 Ahmet Oktay, *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*, tümzamanlaryayıncılık, İstanbul 2000, s. 349-350.
232 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Haz. Zeynep Kerman, Dergâh Yayınları, İstanbul 1977, s. 113.

eğri büğrü ağaçlar!

Ne erkek, ne kadın, ne oğlan, ne kız

açlar dizilmiş açlar!”[233]

Şair, açlık sorunu ile karşı karşıya kalmış milyonları canlı tasvirlerle ele alarak ve onları “kurak bir toprak”ın “yürüyen parçaları” şeklinde niteleyerek içlerinde bulundukları trajik durumu adeta bütün çıplaklığı ile şiirine aktarmaya çalışmakla birlikte, “bizim” diyerek sahiplenir; böylelikle enternasyonalist bir duyarlılıkla açlık sorunu ile baş başa kalmış insanları kolonyalist ve emperyalist Batı karşısındaki mücadele cephesine konumlandırarak kader birliği mefhumunu ön plana çıkarır:

“Onlar

bizim!

Biz

onların!

Dalgalar

denizin!

Deniz

dalgaların!”[234]

Bu enternasyonalist duyarlılık ve ona bağlı kader birliği mefhumu, şiirin özellikle son dizelerinde yeniden belirir. Şair, “açların gözbebekleri”ne koşut olarak ve onların verdiği kinden ötürü sahip olduğu “deli gözbebekleri”ni, kendisini “kaçık” sanması muhtemel olan “ağzı açık” okuyucuya çevirerek; açlık sorunu ile baş başa kalmış milyonların acısını derinden hissedip ve “kalbinden haykır[ıp]” kendisini aynı düşmana karşı aynı mücadele içerisinde yeniden konumlandırdığına yönelik bir vurgu yapar. Bu vurgu, bazı edebiyat kuramlarında yer alan “içeriğin biçimi belirlediği” tezini ispat edercesine aynı zamanda isyan nitelikli bir söylemi de beraberinde getirir:

“Ey

beni

ağzı açık

dinleyen adam!

---

233 Nâzım Hikmet, *Bütün Şiirleri,* Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2015, s. 40-41.
234 *A.g.e.,* s. 40.

Belki arkamdan bana

bu kalbini

haykırana

"kaçık"

diyen adam!

...

bak bari gözlerime;

bunlar:

Deli gözbebekleri!

gözbebekleri!"[235]

Aynı kitapta yer alan 1924 tarihli "Gövdemdeki Kurt" şiirinde Nâzım Hikmet, ilk bakışta sevgiliye yönelik bir sitemden söz etse de, beyaz bir kurda benzeyen kadın imgesi üzerinden kolonyal ve emperyal süreçlerin eleştirisine yönelerek estetik düzlemde sembolik de olsa bir anti-kolonyalizm/anti-emperyalizm bayrağı taşır. Söz konusu şiirde beyaz bir kurda benzeyen ve -Berna Moran'ın Tanzimat romanlarını geleneksel halk hikâyelerinden gelen etkiler bağlamında çözümlerken kullandığı terminolojiye başvurarak ifade edersek- kısmen de olsa "ölümcül kadın"[236] tipi olarak imgeleşen kadın bütün kolonyalist ve emperyalist tahakküm mekanizmalarının kurucularının; anlatıcı-yazarın bu kadın tarafından "kemir[ilen]" "minare boyunda çam gövde[si]" ise söz konusu mekanizmaların bir dönem kısmen de olsa işlediği Türkiye topraklarının sembolü olarak belirir. Bu noktada ayrıca belirtmek gerekir ki, "kadın"ın benzediği kurdun "beyaz"lığı, kolonyal ve emperyal süreçlerin işlendiği metinlerin söylemlerinde yer edinen ve tahakkümcü Batılıları karşılayan "beyaz"lık ile kesişir ve şair, bu kesişme üzerinden yine enternasyonalist bir duyuşla yine ortak kadere dikkat çekmek ister:

"Sen

benim

minare boyunda çam gövdeme,

yumuşak

---

[235] *A.g.e.,* s. 43.

[236] Moran, Tanzimat romanlarında halk hikâyelerinden ve benzeri geleneksel anlatılardan geldiği anlaşılan iki kadın tipine yönelik betimleme yapar. Bunlardan ilki "ölümcül kadın tipi"dir ve kurguda genellikle baş-kişiyi veya onun yakınlarını öldürdüğü gözlemlenir. Diğer ise "kurban tipi"dir. Bu tip de aşığına ihanet etmektense ölümü tercih etmek ister. Bkz. Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1: Ahmet Mithat'tan Ahmet Hamdi Tanpınar'a*, İletişim Yayınları, İstanbul 2010, s. 3940.

beyaz

bir kurt gibi girdin,

kemirdin!

Ben

barsaklarında solucan Makdonaldı besleyen

İngiliz amelesi gibi taşıyorum

seni içimde!”[237]

Fakat bu kurt gibi kanına giren ve beynini de kemirmek üzere harekete geçen kadını içinden “epeyce ter döke[rek]” çıkarmasını bilen anlatıcı-şair, böyle bir metaforik söylemle, Milli Mücadele ile yaklaşık iki asırdır ülkesini kolonileştirmeye yeltenen Batılıları topraklarından can ve kan pahasına yapmış olduğu savaşla çıkarmasını bilen Anadolu insanının dramına göndermede bulunur. Bu geride bırakılan zorlu dönem, asla geri gelmeyecek, bu süre zarfında kötü olan ne varsa “bir daha olmayacak”tır:

“Yumuşak

beyaz

kıvrılışlarıyla

beynime giren kurdu

çürük bir diş çeker gibi söktüm!

Epeyce ter döktüm!

Bu sonuncuydu

bir daha olmayacak![238]

Yine aynı kitaptaki 1925 tarihli “Piyer Loti” şiirinde Nâzım Hikmet’in emperyal süreçlerle iç içe bir şekilde kolonyal süreçlerin eleştirisine yönelir ve bununla birlikte söz konusu süreçlerin oluşumunda temel etkenlerden biri olan şarkiyatçılık olgusunu Piyer Loti üzerinden yerer. Bir dönem Türkiye’yi de ziyaret eden ve buradaki izlenimleri şarkiyatçı bir egzotizmin yoğurarak çeşitli eserler kaleme alan Piyer Loti, burada şairin esas hedefidir. Nâzım Hikmet, özellikle, Piyer Loti’nin bir aşk öyküsü temelinde kurgusallaştırdığı *Aziyade* romanındaki şark tasvirlerine[239] yönelik olarak, Theodor W.

[237] *Bütün Şiirleri,* s. 44.
[238] *A.g.e.,* s. 45.
[239] Bu romantik tasvirlerden bazıları için bkz. Pierre Loti, *Aziyade*, Çev. Nahid Sırrı Örik, Engin Yayıncılık, İstanbul 2000, s. 65-117.

Adorno'nun estetiğindeki bir kavramdan hareket edersek, bir "büyübozumu"[240] gerçekleştirilir. Bu bağlamda denilebilir ki söz konusu şiir, Piyer Loti'nin Aziyade'siyle birlikte onun ve Batı'nın şarkiyatçı bakış açısının "büyübozumu" ile kolonyalizm ve emperyalizm altında tahrip edilen "gerçek" Şark'ın kurgusallaştırılma çabasının bir ürünü olarak okurun alılmamasına sunulmuştur.

Şair, "büyübozumu"nu ve onun ardından açığa çıkan gerçekliğe yönelirken, her şeyden evvel Piyer Loti'nin gördüğü egzotik Doğu'yu onun söylemi üzerinden aktarır. Piyer Loti'nin Doğu'su, "tevekkül", "kısmet", "kafes", "han", "şadırvan"larla bezeli, "gümüş tepsilerde" kadınların raks ettiği, minarelerinden "sedef nalınlar" sallandığı ve "rüzgârlarda yeşil sarıklı imamlar"ın ezan okuduğu bir hayal âlemi şeklinde tasavvur edilir. 19. yüzyılın başında romantik ressamların aynı şarkiyatçı bakış-açısıyla çizdiği Doğu resimlerine[241] benzer bu egzotik Doğu tasavvurunun "hiçbir zaman olma[dığını]" ve olmayacağını söyleyen şair, söz konusu tasavvurun karşısına kolonyal ve emperyal süreçlerle çizilen ve Batı tarafından acımasızca tahrip edilmiş "gerçek" Doğu tasavvurunu yerleştirir. Şark, şaire göre Piyer Loti ve benzerlerinin "dakikada 1.000.000 basılan" kitaplarda çizildiği gibi egzotik bir mekân gibi değil, "üstünde çıplak esirlerin" öldüğü, Batılı kolonyalist ve emperyalist tahakküm mekanizmalarının sahiplerinin "orta malı", "ambar"ı olan ve açlığın kol gezdiği bir yangın yeri gibi görülmelidir:

> "Şark
> üstünde çıplak
> esirlerin
> aç geberdiği toprak!
> Şarklıdan başka herkesin
> orta mali olan memleket!
> Açlığın kıtlıktan olduğu diyar!
> Ağzına kadar
> buğdayla dolu ambar!
> Avrupa'nın ambarı!"[242]

---

240 Adorno bu kavramı, romanın, toplumun egemenleri tarafından öncülük edilen yanılsama ağını bozabilecek kudretini tanımlamak için kullanır. Bkz. Theodor W. Adorno*, Edebiyat Yazıları*, Çev. Sabir Yücesoy, Orhan Koçak, Metis Yayınları, İstanbul 2008, s. 42-43.
241 Zahir Güvemli, *Sanat Tarihi*, Varlık Yayınları, İstanbul 2009, s. 88-89.
242 *Bütün Şiirleri,* s. 35.

Piyer Loti'nin; "Amerikan dretnotlarının tel direklerine" Çinlilerin kendilerini astığı, Himalaya'nın "en yüksek", "en dik" ve "en karlı tepesi" olan Himalaya üzerinde "Britanya zabitleri"nin "cazbant çaldır-"dığı Asya ile Armstrong'un "talim meydanı" hâline gelen Anadolu'daki pratiklerinden de anlaşılabileceği gibi Batılı kolonyalist ve emperyalist devletlerin tahrip sahası hâline gelen Doğu'yu gö(ste)rmemesinden yakınan şair, onu "şarlatan", "domuz bir burjuva" olarak görür. Ancak bununla da kalmaz, "maddeden ayrı bir ruh"un varlığına inanmış olduğu takdirde, Doğu'nun Batılı kolonyalist ve emperyalistlerin elinden kurtulduğu gün, onun ruhunu "köprü başında" çarmıha gerip karşısında sigara tüttüreceğini söyler ve böylelikle ona olan kinini net bir şekilde açığa koyar:

"Maddeden ayrı ruha inansaydım eğer,
Şarkın kurtulduğu gün
senin ruhunu
köprü başında çarmıha gerer
karsısında cigara içerdim!"[243]

Şiirin son dizelerine doğru şair, yine diğer şiirlerindeki gibi enternasyonalist bir duyuşla, fakat bu kez daha net olarak anti-kolonyalist ve anti-emperyalist mücadeleye, bu mücadelenin ardından gelecek olan "kurtuluş"a vurgu yapar. Diğer Doğu ülkeleriyle birlikte Avrupa'nın "sankulotlar"ına (sans-cluttes), yani "baldırıçıplak" proletaryasına "sürelim yan yana bindiğimiz al atları" ifadesiyle "el uzatan" şair, kader birliği mefhumunun ve mücadele sonunda elde edilecek zaferin hüküm süreceği coğrafyayı böylelikle genişletmiş olur. Bu, bir anlamda, Doğulu ezilen milletlerin Batılı proletaryayla ortak düşman burjuvaziye karşı el ele mücadele vererek kurtuluşa ereceğini ön gören Marksist-Leninist doktrinin tezlerinin estetik bir düzlemdeki ifadesi olarak da görülebilir:

"Ben elimi size verdim,
size verdik bir elimizi
kucaklayın bizi
Avrupanın sankulotları!
Surelim yan yana bindiğimiz al atları!

243 *A.g.e.,* s. 37.

Menzil yakın

bakın

kurtuluş günü artık sayılı.

Önümüzde şarkın kurtuluş yılı

bize kanlı mendilini sallıyor.

Al atlarımız emperyalizmin göbeğini nallıyor."[244]

Aynı kitapta yer alan "Korsan Türküsü" şiirinde Nâzım Hikmet, bu kez farklı bir "anlambilimsel görünüş" altında kolonyal süreçleri şiirinin estetik düzlemi içerisinde bir kurgu öğesi hâline getirir. "Kulakları altın küpeli korsanların" söylediği "türkü" üzerinde şekillenen söz konusu şiirde, coğrafi keşiflerden, yani 15. ve 16. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar kolonyal süreçlerin bir anlamda olmazsa olmazlarından olan ve söz konusu süreçlerin yapısını koşullayan köle pazarlamacılığı, bizzat baskın "kolonyal özne"ni bakış-açısından sunulur. Bu şiirdeki "korsanlar" aynı zamanda bir bütün olarak kolonyalist Batılıları, zenci köleler ise bütün ezilen üçüncü dünya milletlerini temsil eder. "Afrika'da gözü kanlı" fakat "Lizbon'da namuslu bezirgân" olan korsanların ağzından dökülen, daha doğrusu türkülerinden işitilen bir kısım cümleler, tüm bu hususlara yönelik göndermeleri içerisinde barındırır gibidir:

"Beş yüz baş zenciyi zincire vurduk,

üç direkli kadırgayı doldurduk,

aldık yükü

geliyoruz!

Taze balık gibi çıktık denizden ;

korkma bizden

tombul, esmer kollarını aç Madonna!

Afrikada gözü kanlı korsanız amma

Lizbonda namuslu bezirgânız!"[245]

Nâzım Hikmet, yine 1929'da çıkardığı ikinci şiir kitabı "Jocond ile Sİ-YA-U" adlı uzun şiirinden mürekkep aynı adlı kitabını kolonyal süreçlerin yansıması hususunda kısmen de olsa değerlendirmek mümkündür.

---

244 *A.g.e.,* s. 37.
245 *A.g.e.,* s. 54.

Tzvetan Todorov'un "fantastik" kuramındaki özgül terminolojiden hareketle, "olağanüstü"[246] olarak addedilebilecek bir kurguya ve "parçalılık" kavramıyla açıklayabileceğimiz bir söyleme sahip olan; Leonardo Da Vinci'n Luvur Müzesi'nde yer alan "Jocond" tablosundaki kadının müzeyi ziyaret eden Çinli Sİ-YA-U'ya âşık olmasının ve Sİ-YA-U'nun sınır dışı edilip Çin'e geri dönmesi sebebiyle onun peşinden gitmesinin kurgunun sözdizimindeki temel noktaları oluşturduğu bu şiirde, Çinlilerin toprağını işgal eden Fransızların kolonyal süreçler aracılığıyla Senegal'den ve Kongo'dan devşirdiği ve yine kolonyal süreçler adına kullandığı askerlere rastlarız. Jocond, Sİ-YA-U'nun öldürülmesinin ardından mahkemeye "Kongolu zenci bir alay" tarafından çıkarılır ve bu mahkemede ölüm cezasına çarptırılan Jocond'un infazını "Senegalli bir alay" icra eder:

> "dört jeneral, on dört miralay
>
> ve süngü takmış kongolu zenci bir alay."[247]
>
> "ve yarın gece doğarken ay
>
> senegalli bir alay
>
> infaz edecektir divanı harbimizn
>
> bu kararını…"[248]

1930 yılında yayımladığı *1+1=1* adlı kitabında Nâzım hikmet'in kolonyal süreçlerin şiire yansısı bağlamında değerlendireceğimiz iki şiiri vardır. Bunlardan birisi 1925 tarihli olan ve "İZMİR'DEN AKDENİZ'E DÖKÜLEN VE YAKINDA BOMBAY'DAN HİNT DENİZİNE DÖKÜLECEK OLAN EMPERYALİZMİN ŞARKI SARAN DUVARI HAKKINDA YAZILMIŞTIR." başlığı altında kolonyal süreçlerin ve onunla iç içe geçmiş olarak karşımıza çıkan emperyal süreçlerin "duvar" (s)imgesi etrafında somutlaşarak kurguya dâhil olduğu uzun şiirdir. Şair burada "alnını dayadığı" ve kendi özgürlüğüne ket vuran hapishane duvarını muhayyilesinde genişletip uzatarak, Batılıların bütün mazlum milletleri içerisine hapsettiği sembolik bir duvar imgesine çevirir; böylelikle bir yandan kendi mahpusluğunu bütün mazlum milletlerin mahpusluğu ile özdeşleştirir, diğer yandan ise –özellikle şiirin başlığından hareket ederek

---

246 Todorov, fantastik türünü özgül yapısalcı metodolojisiyle incelerken, söz konusu türe "fantastik" niteliği kazandıran sisteme değinir ve bu sistemin "olağanüstü" ile "tekinsiz" arasındaki bir karşıtlığa dayandığını belirtir. Todorov'a göre, bir eserde kurgulaşan olay ve durumların gerçek hayatla uyumsuzluğunu karşılayan olağanüstülükle gerçek hayatla uyumluluğu karşılayan tekinsizlik arasındaki gerilim fantastiği doğurur. Bkz. Tzvetan Todorov, *Fantastik: Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*, Çev. Nedret Öztokat, Metis Yayınları, İstanbul 2012, s. 50-51.

247 *Bütün Şiirleri,* s. 107.

248 *A.g.e.,* s. 108.

söyleyebiliriz ki- o duvarı "İzmir'den Akdeniz'e dök[en]" milletiyle "yakında Bombay'dan Hint Denizi'ne dök[ecek] bütün mazlum milletleri aynı kader birliği içerisinde görmeye, göstermeye çalışır. Çin'den New York'a, İtalya'dan "Eyfel'in tepesi"ne kadar dünyanın dört bir yanını boydan boya saran ve "ilk temel taşı"nın "emperyalizmin ilk adımından gel[diği] söylenen bu duvar, altında mazlum milletlerin hepsinin kanının aktığı, zulüm gördüğü bir yapıdır:

"O duvarın ilk temel taşı,
emperyalizmin ilk adımından geliyor.
O duvarın dibinde
bizimkilerin
Eyfeller gibi kemikleri yükseliyor.

O duvarın bir ucu:
tahta tabanlı sarı Çin'de
öbür ucu:
çelikleri elektrikli Newyork'un içinde .
Her bankada hisse senetleri var
onun.
O duvar
Lortlar kamarasında Lort Gurzon'un
noktaları imparator armalı bir nutku gibi
geçiyor.
Eyfel'in tepesinden avlarını seçiyor,
dayanarak Hindenburk'un altın çivili heykeline
topluyor Berlin sokaklarını eline.

O duvarın taşlarına sürterek dilini
kara gömlekli Mussolini
bekliyor nöbet.
İtalya'nın çizmesi

yüzüyor kanda!!”[249]

Tam da bu noktada belirtmek gerekir ki, şair, devrin Marksist söyleminin de etkisiyle Batılı kolonyalizmini bir bütün olarak “emperyalizm” adı altında görmesine ve kendi mücadelesini anti-emperyalizm mefhumu altında konumlandırmasına rağmen, bu konumlandırış, işaret edilen tarihsel gerçeklikler baz alındığında görülecektir ki kolonyalizmi ve anti-kolonyalizmi de kapsayacak bir boyuttadır.

Kolonyalist ve emperyalist Batılıların dünyanın dört bir yanına ördüğü ve bir anlamda dünyayı içerisine hapsettiği “duvarın bayrağı altıında” şair, işgalci askerlerden “eserlerini banknotlara yazan filozof”a, “beyaz eldivenleri barut kokan diplomat”tan “ölüm şuaı satan kimyager”e, “çürümüş insan eti müstahsili”nden 20. yüzyılın başlarında Marksist-Leninistler tarafından “revizyonist” ve “işbirlikçi” olmakla eleştirilen 2. Enternasyonal’e[250] kadar geniş bir “cephe” kurar. Böylelikle şair, kolonyalizm ve emperyalizmin iktisadi, askeri, düşünsel, siyasal ve hülasa bütün cepheleriyle üçüncü dünyanın mazlum milletlerini tahakküm altına alan ve ona savaş açan bir strateji izlediğini gözler önüne sermeye çalışır. İşte bu bayrağın altında seferber olan cephenin kurşunladıkları, şair için, “bizimkiler”dir:

“hepsi seferber,

seferber

o duvarın bayrağı altında...

O duvar.

O duvar o duvar..

O duvarın dibinde

Bizimkiler kurşunlanıyor...”[251]

“Duvarın bayrağı altında” toplanan cephenin tam karşısında bütün mazlum milletlerin toplandığı karşı-cepheyi, yani “bizimkiler” olarak imlediklerini Nâzım Hikmet, söz konusu şiire yönelik olarak -adından da anlaşılabileceği gibi- bir “cevap” mahiyeti taşıyan ve dolayısıyla da onun bir devamı sayılması gereken 1925 tarihli “**Cevap**” şiirinde yeniden ele alır. Bu karşı-cepheyi “biz” ifadesiyle somutlaştıran şair, emperyalist ve kolonyalist Batılıların ördüğü “duvar”ın karşısında hamasi tonu arttırarak

[249] *A.g.e.,* s. 184-185.
[250] Vladimir Ilyich Lenin, *Collected Works-21*, Moscow 1964, p.205-206.
[251] *Bütün Şiirleri,* s. 187.

onu yıkabilecek güce fazlasıyla sahip olunduğunu "vız gelir" ifadesiyle göstermeye çalışır:

"O duvar

o duvarınız,

vız gelir bize vız!..."[252]

Şair, mazlum milletlerden oluşan bu karşı-cephenin "duvar"ı yıkacak gücü "tarihin durdurulamaz akışından" aldığını dile getirir. Bu, şairin benimsediği Marksist-Leninist doktrinin temel bileşenlerinden birisi olan "tarihsel materyalizm"in (historical materialism)[253] aynı zamanda şiirdeki ideolojik boyuta yansıdığını ve böylelikle de mücadelenin sonuç itibariyle "ezilen" sınıflardan ve milletlerden yana sonuçlanacağına yönelik umudun belirdiğini gösterir. Nitekim şairin, "bugün yarına çıkar/yarın bugünü yıkar/ve bu durmadan akar" dizeleriyle tarihsel materyalizmin temel ilkelerini metaforik bir düzlemde ele aldıktan sonra aynı ilkelerin o "duvar"ın yıkılışında da geçerlilik kazanacağını ifade etmesi, bu bağlamın bütün hatlarıyla şiirin estetik düzlemine yansımasının bir göstergesidir:

"Bu durmadan akan,

yıkıp yapan

akışın

çizgilenmiş sesiyiz.

Biz,

adımlarını tarihin akışına uyduran

---

252 *A.g.e.,* s. 188.

253 Tarihsel materyalizm, tarihin sınıf savaşlarının devindirici gücüyle ilerlediği ilkesini temel ilke olarak ihtiva eden bir tarih kuramıdır. Karl Marx ve Frederich Engels tarafından ortaya konulmuştur. Birlikte yazmış oldukları Komünist Parti Manifestosu'nda, söz konusu kuramın temel ilkesini ve bu ilkeden hareketle Avrupa'nın tarihsel gelişimini şu şekilde betimlerler: "Şimdiye kadarki bütün toplumların tarihi, sınıf savaşımları tarihidir. Özgür insan ile köle, patrisyen ile pleb, bey ile serf, lonca ustası ile kalfa, tek sözcükle, ezen ile ezilen birbirleriyle sürekli karşı-karşıya gelmişler, kesintisiz, kimi zaman üstü örtülü, kimi zaman açık bir savaş, her keresinde ya toplumun tümüyle devrimci bir yeniden kuruluşuyla, ya da çatışan sınıfların birlikte mahvolmalarıyla sonuçlanan bir savaş sürdürmüşlerdir.

Tarihin daha önceki çağlarında, hemen her yerde, çeşitli zümreler halinde karmaşık bir toplum düzeni, çok çeşitli bir toplumsal mevki derecelenmesi buluyoruz. Eski Roma'da patrisyenleri, şövalyeleri, plebleri, köleleri; ortaçağda feodal beyleri, vasalları, lonca ustalarını, kalfaları, çırakları, serfleri; bu sınıfların hemen hepsinde, gene, alt derecelenmeleri görüyoruz.

Feodal toplumun yıkıntıları arasından uç vermiş olan modern burjuva toplumu, sınıf karşıtlıklarını ortadan kaldırmadı. Yeni sınıflar, yeni baskı koşulları, eskilerin yerine yeni savaşım biçimleri getirmekle kaldı.

Ne var ki, bizim çağımızın, burjuvazinin çağının ayırıcı özelliği, sınıf karşıtlıklarını basitleştirmiş olmasıdır. Tüm toplum, giderek daha çok iki büyük düşman kampa, doğrudan birbirlerinin karşısına dikilen iki büyük sınıfa bölünüyor: Burjuvazi ve Proletarya." Bkz. Karl Marx, Frederich Engels, "Komünist Parti Manifestosu", *Seçme Yapıtlar 1*, Sol Yayınları, Ankara 1976, s. 121.

temelleri çöken emperyalizme vuran,

yarını kuran-

larız.

O duvar

o duvarınız,

vız gelir bize vız!.."[254]

Sesini Kaybeden Şehir adıyla 1931 yılında yayımladığı kitabındaki "Bir Hintlinin Ağzından" şiirinde Nâzım Hikmet'in, "1925'te Moskova'da, üniversitede okuyorum. Sömürgeciliğe karşı, millî bağımsızlık uğrundaki savaş, bir imkânsız savaş, bir imkânsız hayal olmaktan çıkmış, bir gerçek olmuştur. Ben 'Bir Hintlinin Ağzından' şiirimi yazmışım." ifadelerinden de anlaşılacağı gibi[255] kolonyal süreçlere ve Batılılara karşı o devirde gittikçe büyüyen Doğulu direnişin ilhamıyla birlikte daha güçlü bir isyan sesi ile ortaya çıkar. Fakat bu kez şair, bu sesi, şiirin adından da anlaşılabileceği gibi "Şark'tan geliyorum" diyen ve ülkesi İngiliz kolonyalizminin çizmeleri altında ezilen "bir Hintli'nin ağzından" verir. Söz konusu Hintli, ülkesindeki kolonyalist İngilizlere karşı isyan bayrağını taşıyan bütün Hindistan yurttaşlarının bir sembolü olarak, Batı'daki "ezilen" sınıflara elini uzatır ve enternasyonalist bir karşı koyuşa yönelik adım atar

"Şarktan geliyorum!

Şarkın isyanını

haykıraraktan geliyorum.

Şimâle akan rüzgârlarla aştım

Asya'nın yollarını;

ulaştım

sana...

Haydi uzat kollarını

beni kucaklasana!"[256]

254 *Bütün Şiirleri,* s. 188-189.
255 *Romantik Komünist*, s. 121.
256 *Bütün Şiirleri,* s. 234.

"Şimâle akan rüzgârlarla" Asya'yı aşıp da "sen" diye hitap ettiği Batı'daki ezilen sınıflara ulaşan bu Hintli, şairin sonrasında yayımlayacağı *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?* adlı tek ve uzun şiirden ulaşan kitabıyla adeta Benerci olarak yeniden karşımıza çıkacaktır. 1932 tarihinde yayımlanan bu şiirde şair, yine Hindistan'daki kolonyalist İngilizlere karşı yürütülen mücadeleyi yer yer farklı edebi veya edebiyat-dışı türlerin söylemlerinden yararlanarak ve yer yer bizzat kurguya dâhil olarak, daha dramatik bir şekilde ele alır. Bu açıdan kısmen düzyazı niteliği gösterdiğine de şahit olduğumuz söz konusu şiirin, şairin kolonyal süreçleri ve ilgili olguları en net ve yoğun bir şekilde ele aldığı eseri olduğunu söylemek mümkündür. Aynı zamanda bu şiirde "Jokond ile Sİ-YA-U"da da olduğu gibi daha çok modern ve postmodern anlatılarda görülen ve birden fazla anlatı-kişisinin veya anlatıcının kurgunun akışı sırasındaki gözlemlerinin bir arada somutlaşmasını imleyen "çoğul bakış açısı" yönteminin kullanıldığını ekleyebiliriz.

Şiirin anlatı düzleminde baş-kişi konumunda bulunan ve Komünist Parti'nin Kalküta il başkanlığı görevini yürüten Benerci, şairin ifadesiyle "dostlarının nazarında tam adam", "düşmanlarının indinde azgın bir deli"[257] olarak nitelendirilir ve üç ana kısımdan oluşan şiirin ilk kısmında söz konusu partiye bağlı olarak İngiliz kolonyalizmine karşı direniş mücadelesi veren bir ekibin içerisinde görülür. Bir gece kaldıkları apartman katında ekibiyle toplantı yapıldığı sırada baskın yiyen Benerci, karakola götürülse de ve bütün arkadaşları hapse atılsa da kendisi kurtulur. İlk bakışta kendisinin anlam veremediği ve dostları tarafından "hain"likle suçlanmasına sebep olduğu bu olayın altında, İngiliz sevgilisinin ihaneti yatar. Sevgilisinin çantasındaki raporları gören ve onun İngiliz casusu olduğunu anlayan Benerci, onu soğukkanlı bir şekilde öldürür. Şairin çarpıcı bir şekilde okurun alılmamasına sunduğu bu cinayet sahnesi, aynı zamanda Benerci'nin "inkılapçı"/anti-kolonyalist bilincinin ne kadar güçlü bir hınç ve intikam duygusuyla kaynaştığını göstermesi bakımından dikkat değer:

"Tuttum omuzlarından.

Başını vurdum duvara

vurdum...

Duvarda kan.

Vurdum duvara...

[257] *A.g.e.,* s. 266.

Sonra...

Sokak...

Tramvay yolları

tramvay yolları,

sağları, solları

bomboş, uçsuz bucaksız tramvay yolları...

Nefes nefese koşarak

sonra teker teker

merdivenler."[258]

Bu cinayetle Benerci, bir anlamda aklanır. Böylelikle yeniden parti dostlarıyla ve özellikle de yakın dostu Somadeva ile birlikte yan yana mücadelede görev almaya devam eder. Bu kısımda şairin çizdiği bir başka sahne, İngiliz kolonyalizminin Hindistan coğrafyasında yarattığı vahşetin ve dramın boyutlarını gözler önüne serer. İngiliz koloni idaresine bağlı bir polis, kucağındaki ağlayan bebeğini susturmaya çalışan bir kadına zulmeder ve çocuğu dereden aşağı atıp kadını da gözaltında işkence yapmaya götürür. Kendisi gibi vahşete bulaşmış diğer polis arkadaşları ise bu işkence sürecinde kendisine yardım etmek isterler. Şairin tiyatro eserlerindeki gibi diyalojik bir söyleme başvurarak anlattığı bu sahne, sadece İngiliz kolonyalizminin değil, aynı zamanda kolonyal süreç yürüten bütün Batılı sömürgecilerin insanlık dışı uygulamalarını gözler önüne seren bir yönseme doğrultusunda şöyle devam eder:

"İKİNCİ POLİS — Sana bu işte yardım için

kocakarıyı eski bir halı gibi

ayaklarına sereceğim.

BİRİNCİ POLİS — Lütufkârsın...

ÜÇÜNCÜ POLİS — Ben de sana:

Bengale ormanlarında avlanmış bir filin

koparılmış erkekliğinden

bir kamçı vereceğim...

BİRİNCİ POLİS — Başka bir şey istemez...

Malumdur bana azabı ısdırap,

[258] *A.g.e.,* s. 292-293.

ezberimdedir tekmil

kitabı ıstırap.

Meselâ:

Uykulara kâbus gibi çökebilirim,

tırnak sökebilirim,

kulakların içine kurşun dökebilirim.

Ellerin derisini eldiven gibi soymak,

koltuk altına kaynar sudan yeni çıkmış

hindi yumurtası koymak,

sirke damlatarak gözleri oymak,

domuz topu ıtlak olunan usûl,

velhasıl daha bin bir usûlle gayeye vusûl

mümkündür bence...

Bakınız, bende ne var?

3. VE 2. POLİS — Göster bize

göster bize!!

BİRİNCİ POLİS — Grevde yakalanan

Hintlilerden birinin

taze kesilmiş başparmağı...

Kesildikten sonra yarım santim uzadı tırnağı...

3. VE 2. POLİS — Haydi içeri gidelim,

uzayan tırnağı seyredelim...”[259]

Şiirin ikinci kısmında Benerci, şair tarafından adeta bir cesaret abidesi olarak çizilen dostu Somadeva ile davasından cayan ve “İngiliz emperyalizminin emrinde, sakalsız, pelerinsiz ve kılıçsız, rahatını arayan zavallı, mustarip bir Faust” olarak yaşamını sürdüren Roy Dranat ile olan münasebetleriyle ön plana çıkar. Bu kısımda Benerci’yi her şeyden evvel, Somadeva’nın odasında, onun tarafından yazılmaya başlanılan ve kendisine okunulan “Yirminci Asır Hindistan Tarihi” kitabının taslağıyla baş başa buluruz. Hindistan’daki kolonyal süreçlerin bir sinema salonu etrafında dönen olaylar

[259] *A.g.e.,* s. 288-289.

temelinde ve fantastik bir şekilde kurgulanarak anlatıldığı bu eserin devamını Somadeva, "tarih"in akışına bırakır. Fakat kolonyal süreçlerin hem somut mekanizması hem de vahşeti, bu kısımda daha çok Benerci'nin Somadeva'ya okuduğu Alber Londr imzalı bir kitabın sayfalarında gizlidir. Fransız gazeteci Londr'un, Fransız Kongosu'na dair yazmış olduğu ve Brassavil'deki bir demiryolu inşaatı için zorla çalıştırılmak istenen zencilerin çektikleri zulmü ve uğradıkları dramı anlattığı kitabındaki bazı sahneler, şiirin birinci kısmındaki karakol sahnesi vahşetinin ve insanlık dışı durumun bir benzerine bu kez farklı bir coğrafyada ve farklı bir kolonyal süreç içerisinde dikkat çeker:

> "Üç yüz, dört yüz başlık insan sürüleri güvertenin altına ve üstüne yığılıyordu. Aşağıda olanlar nefessizlikten boğuluyorlardı; yukardakiler ne oturabiliyorlardı, ne de kalkabiliyorlardı. Ve ayaklarında zencir olmadığı için, Brassavil'e kadar 15-20 gün süren yolculuk esnasında Şari, Sangu, Kongo nehirlerine her gün iki üç insan kendini atıyordu.
>
> Mavna yolunda ilerliyordu. Düşenlerin hepsini toplıyamazsın ya!...
>
> Kıyıdan gidildiği zamanlar ağaç dalları en yukarda bulunanları nehre yuvarlıyor... Hiçbir çatı yok. 15 gün yuvarlak güvertenin üstünde. Güneşin altında. Yağmurun altında. Ocak odunla yakıldığı için, uçuşan küçük kıvılcımlar zencilerin derilerinde yanıklar yapıyor...
>
> İşte nihayet Brassavil... Üç yüz kişiden ancak iki yüz altmışı, bazen de iki yüz ellisi gelebilmiştir.
>
> ....Gelenler sürüye sokuluyor. Yaya yolculuk başlıyacaktır. İlk önce, en sağlam olanlar seçiliyor.
>
> ....Ve sürü, balta görmemiş ormanlardan yürüyerek, bataklıklar geçerek, dehşetli Mayombe ormanına doğru ilerliyor.
>
> ....Bu korkunç bir manzaradır. 10 kilometreye uzanan insan sürüsü, boğumlarını kımıldatmaya mecali olmayan uzun, yaralı bir yılana benzer. Biyalılar düşer, Zindeliler ayaklarını zorlukla sürükleyebilirler ve kırbacın düğümü onları kovalar.
>
> Ben demiryollarının nasıl yapıldığını görmüşümdür. İş yerinde birçok aletler vardır. Fakat burada zencilerden başka hiçbir şey yok.....
>
> ....300 kilogram ağırlığında çimento fıçılarını nakletmek için, Batilon Şirketi, bir sırık ve iki zenciden başka hiçbir vasıtaya lüzum görmemiş.
>
> Irgatbaşıların ezdiği bitkin, yorgun, yaralı, sıska zenciler yığınlarla ölüyorlar.
>
> ....Bu muazzam bir zenci imhası hareketiydi."[260]

Ancak Somadeva, Londr'ın yazdıklarını eleştirerek farklı bir perspektiften söz konusu konuya yaklaşmanın olası olduğunun imasını yapar. Aslında bu noktada

[260] *A.g.e.,* s. 312-313.

karşımıza, liberal-hümanist bir kolonyalizm eleştirisi ile Marksist bir kolonyalizm eleştirisinin diyalektiği çıkar. Fransız Kongosu'nda zencilerin karşılaştığı zulmü kaleme alan Londr'ın söz konusu zulme bakışı, tamamıyla insani bir perspektifte, temel hak ve hürriyetler bazında değerlendirilebilirken, Somadeva'nınki daha çok Marksist bir temelde ve anti-emperyalizm mefhumu çerçevesinde idrak edilebilir. Somadeva'nın "dehşetli bir işadamı kafasına sahip" olduğunu iddia ettiği Londr'a ilişkin söyledikleri, yer yer belirtik yer yer de örtük bir şekilde bu durumun bir ifadesi olarak görülebilir:

> "Onda dehşetli bir iş adamı kafası var. Zencilerin mahvoluşuna, körü körüne baltalanan bir ormanın mahvolması gibi acıyan bir adam. Anlıyorum ki, o, Afrika'ya makina istiyor. Zenciyi ölümden kurtarmak için değil. Zenciyi daha semereli, daha uzun zaman, daha dayanıklı işlettikten sonra öldürmek için. Fransız emperyalizminin acı söyleyen, dehşetli bir gazetecisi şu Alber Londr.. Öyle değil mi?"[261]

Tam da bu noktada belirtmek gerekir ki, bu iki tür kolonyalizm eleştirisini, hatta biraz daha ileri giderek söylemek istersek iki tür kolonyal süreç algısını eserinin estetik düzleminde ele alması bakımından Nâzım Hikmet'in, ilgili konularda edebi eserler kaleme alan diğer Türk ediplerinden ayrı bir yerde durduğunu söylemek mümkündür.

Bu kısımda Benerci'nin Somadeva ile olan münasebetinin belirdiği bir diğer sahne ise bağımsızlık şiarıyla yapılan bir mitingle belirir. Hasta olan ve bu nedenle katılımı beklenilmeyen Somadeva, miting sırasında bir kamyonun üzerinde halka konuşma yaparken bir anda yere yığılır ve böylelikle ölüme mücadele ederek yürümüş olur.

Benerci'nin Roy Dranat ile de karşılaştığı sahneler ise Somadeva'nın bulunduğu sahnelerin zıttı bir ortama sahiptir. Somadeva'nın bulunduğu ve davaya inancın, mücadele ruhunun diyalojik bir nitelik arz eden söylemler belirdiği sahnelerin aksine Sadece Roy Dranat'ın söz aldığı ve monolojik nitelikte bir söylemin kurguyu ördüğü bu sahnelerde korkunun, davadan dönüşün ve savaşımdan kaçışın insanı düşürdüğü yabancılaşmanın bir görüngüsü olarak belirir. Sözgelimi, karşılaştığı sırada Roy Dranat'ın kendisine söylediklerine bu bağlamda bakmak ve onun anti-kolonyalist ve komünist davadan dönüşünün konformist ve korkakça bir tavrın sonucu olduğunu gözlemleyebilmek mümkündür. Dranat, bu karşılaşmasında Benerci'yi değirmenlere karşı nafile savaş veren Don Kişot'a benzetir ve onu "devedikeninden faydasız bir ot"

---

[261] *A.g.e.,* s. 313.

olarak görerek İngiliz kolonyalizmine karşı yapılan savaşın anlamsızlığından söz etmek ister:

"— Benerci sen
yüksek dağların çayırlarında biten
keskin kokulu
göz alan renkli bir otsun.
Fakat
devedikeninden
daha faydasız bir ot.
Benerci sen bir Don Kişot'sun,
kahraman
ve gülünç
bir Don Kişot."[262]

Roy Dranat'ın yapayalnız ve bir başına bir otel odasında ölümü de Somadeva'nın halk arasında mücadele ederken gerçekleşen ölümünün tam karşısında konumlanır ve bu durum, söz konusu karşıtlığın boyutunu yeniden belirgin kılar. Benerci'nin anlatıcı-şairin bizzat yerini aldığı bu sahnede Roy Dranat'a bir anlamda "veda" ederken söyledikleri, bu sahnenin bir özeti olmakla birlikte, aynı zamanda mücadeleden kaçışın veya davadan dönüşün nasıl bir son ile karşılaşacağına vesile olacağının somut bir ifadesi olarak yorumlanabilir. Son kertede ne "satılacak" bir yürek ne de "kiralanacak" bir kafa dahî kalmamıştır; "yorgan git[miş] ve "kavga bitmiş]"tir:

"Artık satılacak bir yürek,
kiralık bir kafa bile yok.
Roy Dranat, hoşça kal,
mesele yok.
YORGAN GİTTİ,
KAVGA BİTTİ."[263]

Tam bu noktada belirtmek gerekir ki bu şiir bir bakıma, A.J. Greimas'nın özgül yapısalcı metodolojisinden hareketle ifade edersek, Somadeva ile Roy Dranat'ın zıt

[262] *A.g.e.,* s. 302.
[263] *A.g.e.,* s. 324.

uçlarda konumlandığı bir "göstergebilimsel dörtgen"in[264] koordinatları arasında Benerci'nin yaşadığı yolculuğun kurgusallığı çerçevesinde okunabilir. Benerci, her ne kadar istememiş olsa da başlangıçta Roy Dranat'ın tarafına düşmüşken yavaş yavaş bilincini kuvvetlendirip davasına sarılır ve Somadeva'nın tarafına gelir. Nitekim şiirin üçüncü kısmında bu durum daha somut bir hâle gelir.

Şiirin üçüncü kısmı, Benerci'nin koloni idaresine bağlı İngiliz polisler tarafından yakalanıp hapse konulmasıyla başlar. Bir gece vakti Kalküta'nın bir sokağında yakalanan Benerci, 15 yıl hapse mahkûm olur ve bu mahkûmiyet sırasında Somadeva'nın hazırladığı ve tamamlanmasını "tarih"e bıraktığı "Yirminci Asır Hindistan Tarihi"ne devam eder. Tam bu noktada görülüyor ki Benerci'nin şiirin kurgusundaki işlevlerinden birisi de,"kitlelere heyecan, şuur ve hedef veren yazılar"la Somadeva'nın ilk kısmını kaleme aldığı söz konusu kitabın yazımında aracılardan birisi olmak ve dolayısıyla da Hindistan'ı kolonyalist İngilizlerin elinden kurtarmayı amaçlayan mücadele zinciri içerisinde bir "halka"lık yer edinmektir. Bu işlevi, gerek öncesinde, gerek 15 yıllık mahkûmiyeti sırasında gerekse de bu mahkûmiyetinden sonraki özgürlük döneminde olsun hakkıyla yürüten Benerci, günü gelince, artık mücadeleye yük olduğunu ve onu yavaşlatıcı bir işlev yüklenmeye başladığının farkına varır. Serpilip gelişen ve bir dönem bu mücadeledeki "katarın başında" ilerlediğini söyleyen Benerci, ona "fren" olmaktan korkar ve bunu şaire şu ifadelerle anlatır:

> "-Dünden itibaren katarın başında gidiyorum. Halbuki fizyolojim berbat.. Kafam elastikiyetini kaybetti. Dönemeçleri zamanında dönemiyeceğim. Ellerim lüzumundan fazla titriyor. Akıntıda dümen tutamıyacak bir hale geldiler. Akışın temposunu hızlılaştırmak nerde? Onu yavaşlatmam muhtemeldir. İstemeden, irademin dışında, yanlış adımlar atacağım. Biliyorum, hareket belki beni altı ay sonra, bir sene sonra bir safra gibi fırlatacaktır. Fakat o beni fırlatıp atana kadar, ben ona fren olacağım. Halbuki ben kemiyette bile, bir sene değil, bir gün bile, irademin dışında, bilerekten ona ihanet edemem. Anlıyor musun? Diyeceksin ki, yanılmıyan yalnız tembellerdir, budalalardır. İş yapan, yürüyen adam yanılır. Mesele yanlışın idrakindedir. Fakat, ya bu yanılma nesnesi katarın başındaki adam için bir kaide haline gelirse. Ve o adam katarın başında gidemiyeceğini bildiği halde, yerinde durmak için bir saniye olsun ısrar ederse. Bu bir ihanet değil midir? Ben bir saniye olsun, ihanet edemem. Bu benim uzviyetimde yok..."[265]

---

[264] Greimasçı yapısalcılıkta, metnin tematik örüntüsüne tekabül eden "anlam düzeyi"ndeki anlamsal bütünlük noktalarını göstermek için kullanılan bir dörtgen şekildir. Bu şeklin her bir köşesinde söz konusu anlamsal bütünlük noktalarının biri yer alır. Bkz. Tahsin Yücel, *Yapısalcılık*, Can Yayınları, İstanbul 2008. s. 134-135. Bilgin Güngör, *Edebiyat Eleştirisi: Kuram-Uygulama*, Şule Yayınları, İstanbul 2015, s. 136-137.

[265] *Bütün Şiirleri*, s. 337.

Şairle olan sohbeti sırasında Benerci, ona bu durumu anlatırken, aynı zamanda mücadelenin kitle-birey diyalektiği perspektifinden görünüşü noktasında bazı açıklamalara girişir. Bu açıklamalar, bireyin tarihsel rolünün mücadele sırasındaki yavaşlatıcı veya hızlandırıcı etkisiyle somutlaştığını ve öznenin söz konusu mücadele içerisinde bu açıdan itibar kazandığını düşünen Marksist-Leninist ideologların ilgili konudaki açıklamalarıyla[266] örtüşür gibidir. Nitekim bu açıklamalar, Benerci'nin niçin kendisini öldürdüğünün, daha doğrusu şiirin adındaki sorunun cevabı olarak estetik düzlemde ifadesini bulur:

> "Ferdin tarihteki rolü malum. Akışın istikametini değiştiremez. Yalnız tempoyu hızlılaştırabilir, yavaşlatabilir. İşte o kadar. Tarihte fert denilen nesne, keyfiyetin değil, kemiyetin üstüne tesir edicidir. Bütün bunlar senin için, benim için, bizim için bilinen şeylerdir." [267]

Bu açıklamalarından da anlaşılabileceği gibi, mücadeleye yük olmamak veya onun gelişiminde engelleyici bir konum yüklenmemek adına Benerci, kendisini öldürmeye karar verir ve bunu da şakağına silah dayayarak yapar. Şair için Benerci'nin, ettiği mücadele gibi ölümü de doktriner bir nitelikte olur. Benerci'nin ölümünün ardından ne çan çalınır, ne de salâ veren olur; çünkü "bu/giden/bir/biten/şarkı değildir..."

Nâzım Hikmet'in yine 1932 yılında yayımlanan *Gece Gelen Telgraf* adlı kitabındaki "Sesler Geliyor**...**" şiirinde de Hindistan'daki kolonyal süreçlere doğru –kısa da olsa- bir yönelişin varlığı görülür. Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra toplumsal bir "anomi"[268] ortamını idrak etmiş Almanya'dan 1930'lara doğru beklenen "sosyalist bir devrim"in ve bu devrimin bütün dünya milletleri nezdinde kurtarıcı bir rüzgâra dönüşmesi düşüncesinin bulunduğu bu şiirde, bütün Doğu adına "biz" ifadesini kullanan; dolayısıyla diğer şiirlerinde olduğu gibi burada da enternasyonalist bir duyuşu ön plana çıkaran şair, söz konusu rüzgârın Hindistan coğrafyasındaki anti-kolonyalist mücadeleleri de peşinden sürükleyeceğini düşünür. Bu sebepten ötürü şair, okurun dikkatini, "koynunda güneşin kaybolduğu zindan" olarak nitelediği Almanya'dan gelen "sesler"e, yani beklenen devrime ait "sesler"e doğru yöneltir:

> "Biz
>
> çıplak ayaklı Hindistanın açlığını

---

266 Yılmaz Sezer, "Marx ve Engels'in 'İdeolojisi'", Teori ve Politika Dergisi, Sayı: 8 (Güz), 1997, s. 13-16.
267 *Bütün Şiirleri,* s. 336.
268 Anomi kavramı, burada "toplumsal kargaşa" anlamındadır. Söz konusu kavram bu anlamda ilk olarak Emilé Durkheim tarafından sosyolojik çözümlemelerde kullanılmıştır. Durkheim, özellikle toplumların geçiş dönemlerinde, otorite boşluğundan ötürü meydana gelen kargaşayı anomi ile karşılar. Bkz. Halil İbrahim Bahar, *Sosyoloji*, USAK Yayınları, Ankara 2005, s. 50.

esmer gözlerinde bir alev gibi taşıyanlar

...

Biz güneşin doğduğu yerden haykırıyoruz

mavi gömlekli, mavi gözlü Almanyalılara...

Ve istiyoruz ki olsun naramızın aksisedası

Krup favrikalarından kopan:

- HURRRA....."[269]

Burada ifade etmek gerekir ki, Karl Marx'ın 19. yüzyılın ilk yarısında Almanya'dan beklediği devrimin bir türlü gerçekleşememesini[270] hatırlatırcasına, şairin 20. Yüzyılın ilk yarısında Almanya'dan beklediği bu devrim hayali de suya düşer. 1933 yılının başlarında Hitler öncülüğündeki Alman Nasyonalist Partisi başa gelir ve ülke, faşist bir yönetim anlayışla İkinci Dünya Savaşı sonuna kadar yönetilir.

Nâzım Hikmet'in bu ilk yıllarına ait şiirlerinden sonra kolonyal süreçlere ve ilgili olgulara kapısını açan şiirlerine pek rastlandığı söylenemez. Şair, iki şiiri dışında, şiirinin estetik düzleminde kolonyalizm dairesinden gelenlere 1933'ten sonra kapısını hemen hemen kapatmış gibidir.[271] Söz konusu iki şiirden birisi, ölümünden sonra çıkan 1969 tarihli *Son Şiirler* adlı kitabında yer alan ve 1946 yılında kaleme alınan "Asya ve Afrika Yazarlarına" adını taşır. Söz konusu şiirinde, adından da anlaşılacağı gibi Asya ve Afrika yazarlarına seslenen şair, "sarı saç"a ve "mavi gözler"e sahip olmasına rağmen kendisini de Asya ve Afrikalı sayar. Burada, şairin tıpkı diğer şiirlerinde olduğu gibi, enternasyonalist bir duyuşun belirtisi görülmekle ve dolayısıyla da Batılı kolonyalist ve emperyalistlere karşı kader birliği mefhumu ön plana çıkmakla birlikte bütün üçüncü dünya toprakları ve halklarının da birbirleriyle benzeşim gösteren tarafları imgeleme yansır:

"Kardeşlerim

bakmayın sarı saçlı olduğuma

ben Asyalıyım

---

269 *Bütün Şiirleri*, s. 371.

270 Marx, Engels'le birlikte kaleme aldığı Komünist Parti Manifestosu'nda sosyalist devrimin ilk olarak Almanya'da gerçekleşeceğini öngörmüştü. Bkz. "Komünist Parti Manifestosu", s. 158.

271 Elbette bu durumun, şiir özelinde geçerlilik payı taşıdığını söyleyelim. Nitekim Nâzım Hikmet, 1953 yılında kaleme aldığı *Fransa-Vietnam* adlı senaryosuyla kolonyal süreçleri ve ilgili olgulara farklı bir estetik düzlem içerisinde ele alır. Bu senaryosunda Nâzım Hikmet, ileride de göreceğimiz Henri Martin'in Sesi şiirinde olduğu gibi Fransız koloni idaresine karşı Vietnamlıların direnişini konu edinir.

bakmayın mavi gözlü olduğuma

ben Afrikalıyım

ağaçlar kendi dibine gölge vermez benim orda

sizin ordakiler gibi tıpkı

benim orda arslanın ağzındadır ekmek

ejderler yatar başında çeşmelerin

ve ölünür benim orda ellisine basılmadan

sizin ordaki gibi tıpkı"[272]

Söz konusu şiirde kolonyalizm ve emperyalizm karşısındaki üçüncü dünyanın kader birliği ve Doğu toprağıyla insanının benzeşmesi dışında dikkat çekici bir diğer yön ise, şairin Afrikalı ve Asyalı şair ve yazarlara hitaben şiirin nasıl olabileceğine yönelik – dolaylı da olsa- estetik kaideler üzerinde durmasıdır. Maksim Gorki'nin *Ana* romanının estetik yönsemelerinden kökünü almasıyla birlikte Jdanov öncülüğündeki 1. Sovyet Yazarlar Kongresi'nde temellenen ve şair tarafından da benimsenen "toplumcu-gerçekçilik"in[273] özgül poetikasıyla birebir uyumlu olan bu ilkelere göre şiir, "öküzün yanına koşulup" da "toprağı sürebil[ecek]", "pirinç tarlalarında" dizlerine kadar "bataklığa gir[ecek]" kadar halkın ve ezilenin yanında olmalı, "düşmanı herkesten önce görebil[ecek]" ve "malı, mülkü neyi varsa" özgürlüğe verebilecek kadar devrime adanmış olmalıdır:

"sıska öküzün yanına koşulup şiirlerimiz

toprağı sürebilmeli

pirinç tarlalarında bataklığa girebilmeli

dizlerine kadar

bütün soruları sorabilmeli

bütün ışıkları derebilmeli

yol başlarında durabilmeli

kilometre taşları gibi şiirlerimiz

yaklaşan düşmanı herkesten önce görebilmeli

cengelde tamtamlara vurabilmeli

---

272 *Bütün Şiirleri*, s. 1795.
273 Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yayınları, İstanbul 2007, s. 53-54.

ve yeryüzünde tek esir yurt tek esir insan

gökyüzünde atomlu tek bulut kalmayıncaya kadar

malı mülkü aklı fikri canı neyi varsa verebilmeli

büyük hürriyete şiirlerimiz"[274]

Nâzım Hikmet'in kolonyal süreçlere bu dönemde kapı aralayan ikinci şiiri ise, Melih Güneş'in Vera Tulyakova'nın arşivinden yakın zamanlarda tespit ettiği "Henri Martin'in Sesi"dir.[275] 5 Ağustos 1951 tarihini taşıyan ve Berlin'de katılmış olduğu "Üçüncü Dünya Gençler ve Öğrenciler Festivali"nin coşkusuyla kaleme alınan bu şiirde şair, Vietnam'daki Fransız kolonyalizmine karşı 1945-75 yılları arasında gerçekleştirilen direnişe destek verdiği için içeri atılan; fakat Sartre, Picasso gibi aydınlar tarafından destek gören[276] ve ünü bütün dünyaya yayılan Fransız komünist Henri Martin'i anar. Şair, Berlin'den ona seslenir; onun düşüncelerini ve mücadeleci ruhunu bir kahraman portresi çizer gibi ortaya koyarak onun "türkülerle" ve "bayraklarla" karşılandığını, mücadele içerisinde kıyının, dağların yanında ve ormanları sesiyle gürleten "deniz gibi" olduğunu söyler:

"Sen buradasın Henri Martin

Türkülerle ve bayraklarla karşıladık seni

arkamızda bütün Berlin.

...

Sen önümüzdeydin, yakışıklı ve yürekli,

Deniz gibiydin, deniz misali güneşin ışıltısında

Bizse kıyıydık, dağlardık

fırtınalı ve güçlü bir rüzgâr gibi haykıran,

sesinle gürleyen bir ormandık"[277]

Şair, kıyıların ve dağların yanında bulunan ve ormanları gürleten bu deniz gibi sesin, yani Henri Martin'in sesinin ayrıca, "ölüm hâkimlerinin" yani kolonyalist ve emperyalist güçlerin "yüzüne inen tokat" gibi olduğunu belirterek, söz konusu destansı tabloyu giderek genişletir. Bununla birlikte şair, Henri Martin'in şahsında "siyahı, sarısı,

274 *Bütün Şiirleri*, s. 1796.
275 "Nâzım Hikmet'in İki Şiiri Ortaya Çıktı", http://istanbuldasanat.org/nazim-hikmetin-iki-siiri-ortaya-cikti/.
276 "Nâzım Hikmet'in İki Şiiri Ortaya Çıktı", http://istanbuldasanat.org/nazim-hikmetin-iki-siiri-ortaya-cikti/.
277 "Nâzım Hikmet'in İki Şiiri Ortaya Çıktı", http://istanbuldasanat.org/nazim-hikmetin-iki-siiri-ortaya-cikti/.

beyazı"n birleştiğini dile getirerek, onun açtığı yolda enternasyonalist bir dayanışma coşkusunun pekiştiğine dikkat çeker.

"Biz siyahı, sarısı, beyazı, yüz dört ülkeden delikanlı ve kız,
dinmeyen alkışlarla karşıladık seni
türküler ve yükselen bayraklarla,
sana çiçekler sunduk.
ve iki kat daha fazla sevdik biz Fransa'yı
analaron nice bahadırlar doğurduğu
senin gibi…"[278]

Yukarıdaki dizelerden de anlaşılıyor ki, kolonyalist ve emperyalist güçlere karşı direnen Vietnamlıların safında oluşun haklılığı üzerine temellenen söz konusu dayanışma bilinci, giderek Fransa'yı dahi saran bir duruma gelir.

2.2.1.4.Kolonyalizme "Üçüncü Dünyacı" Bir Karşı Koyuş Çabası: Fazıl Hüsnü Dağlarca

Şiirinde kolonyal süreçlere ve bu süreçlerin yaşandığı dönemlere ait temleri ve söylemleri sıklıkla kullanan modern Türk şairlerinden birisi de "her türlü akımın ötesinde tek başına bir okul"[279] olan Fazıl Hüsnü Dağlarca'dır. Cemal Süreya'nın onun şiirlerini ele alırken dile getirdiği ayrımı temel alarak ifade edersek[280], "sezgi dönemi"ne ait olan ve içeriği genel itibariyle insan ile evren arasındaki ilişkiye yönelik varoluşsal bir sorgulamayla somutlaşan ilk şiirlerinin aksine "akıl dönemi"ne ait olan ve 1950'lerden sonra toplumsal realitenin iyiden iyiye kendisini hissettirdiği görülen şiirlerinde şairin Türkiye'deki sosyal ve siyasi süreçlere ve ilgili olgulara olduğu kadar kolonyal süreçlere ve ilgili olgulara da hem tematik hem de söylemsel açıdan kapı araladığı görülür.

Dağlarca'nın şiirinde kolonyal süreçler ve ilgili olgular, tıpkı aynı temaları kullanan Cumhuriyet dönemi Türk şairleri gibi daha çok anti-emperyalist savaşlarla iç içe geçen anti-kolonyalist savaşların veya bu savaşlara yönelik olumlamaların çerçevesinde somutlaşır. Fakat şair bu savaşları ve olumlamaları, çağdaşı diğer şairler gibi Marksist

278 "Nâzım Hikmet'in İki Şiiri Ortaya Çıktı", http://istanbuldasanat.org/nazim-hikmetin-iki-siiri-ortaya-cikti/.
279 Yüksel Pazarkaya, "Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın Şiirinde 'Batı Acısı'", *Fazıl Hüsnü Dağlarca*, Ed. Konur Ertop, Özgen Kılıçarslan, Kültür ve Turizm Bakanlığı 2011, s. 290.
280 Cemal Süreya, bu hususta şunları söyler: "Fazıl Hüsnü'nün şiirinde iki dönem görüyorum. Birincisi sezgi dönemi, ikinci akıl dönemi. *Havaya Çizilen Dünya, Çocuk ve Allah, Daha, Çakırın Destanı, Taş Devri* (1935-45) birinci döneme giriyor. İkinci dönem kesin çizgilerle *Asû* (1955) ile başlayıp günümüzdeki şiirlerine kadar sürüyor. Bir de 1945-1955 yılları arasında yayımladığı şiirleri var; bunlar da iki dönem arası geçişin özelliklerini taşıyorlar." Bkz. Yaşar Nabi, "Dağlarca ve Şiiri". Fazıl Hüsnü Dağlarca, *Dört Kanatlı Kuş*, Varlık Yayınları, İstanbul 1970, s. 39-41.

veya İslâmcı bir duyarlılığın kendisini hissettirdiği bir bakış-açısıyla değil, daha çok Kemalist ideolojinin temel oluşturduğu bir duyarlılıkla ele alarak üçüncü dünyanın anti-emperyalist mücadelesini 1919-23 pratiğiyle yer yer özdeşleştirir. Hatta yer yer Anıl Çeçen'in Kemalizm çerçevesinde ve üçüncü dünyacı ütopik bir dayanışmayı imler şekilde kullandığı "Kemalist enternasyonal"[281]i estetik düzlemde ve kader birliği vurgusuyla gerçekleştirdiği de söylenebilir. Ayrıca Dağlarca'nın şiirlerine yansıyan kolonyal süreçlerin coğrafyasının, Fransa Sömürge İmparatorluğu coğrafyası temelinde somutlaşmakla birlikte yer yer Avustralya'dan Çin'e kadar bütün üçüncü dünyayı kapsadığını söyleyebiliriz. Bununla birlikte Fazıl Hüsnü'nün, diğer şiirlerinde de görüldüğü gibi, kolonyal temlerin estetik düzleminde yer aldığı şiirlerinde yer yer patetik ve ondan da önemlisi epik bir söylem biçiminin geniş bir çağrışım alanına sahip söylem ile iç içe geçerek somutlaştığını söylemek de mümkündür. Bu durum, bir yandan Bâki Asiltürk'ün de dile getirdiği gibi geleneksel epik kavramına farklı bir yorum getirilmesi imkânını doğurmakla[282] birlikte bir yandan da şairin kendi söylem olanaklarının modern ile gelenekselin harmanlaşarak estetik düzlemde belirmesi durumuna işaret eder. Bütün bunlara ek olarak, Dağlarca'nın anti-kolonyalist duruşun hâkim olduğu şiirlerinin başlıca iki eserinde toplandığını söyleyebiliriz: *Batı Acısı* ve *Cezayir Türküsü*. Fakat bu iki eserin dışındaki kitaplarında yer alan bazı şiirlerinde de şairin, yer yer aynı duruşu belirginleştirdiğini gözlemleyebilmek mümkündür.

Fazıl Hüsnü'nün 1950 yılında Fransa ve İtalya'ya yaptığı kısa süreli bir seyahatin[283] bakiyesi olarak yorumlanması gereken ve Yaşar Nabi Nayır'ın ifadesiyle "Batı-Doğu ayrılığı ve çekişmesinin sosyo-politik açıdan izlenimlerini saptayan şiirlerden meydana gelmiş"[284] olduğunu dile getirdiği 1958 tarihli *Batı Acısı* adlı kitabında özellikle Fransa-Afrika arasındaki kolonyal ilişkilerin yansıma alanı bulduğunu söylemek mümkündür. İki bölümden oluşan söz konusu kitabın ilk bölümünde Akdeniz coğrafyası çerçevesinde ele alınan evrensellik mefhumuyla bir diyalektik oluşturan kolonyal süreçlerin ön plana çıktığı ikinci bölümde şair, özellikle Fransa'nın "kara derili"

281 Anıl Çeçen, *Kemalizm*, Cumhuriyet Kitapları, İstanbul 1999, s. 225.
282 Asiltürk, Dağlarca'nın destan epik (destan) türünü özgül kullanışına yönelik olarak şu saptamalarda bulunur: "Dağlarca, destan yazarken klasik Epik şablonun genel çizgilerine bağlı kalmakla birlikte yenileyici bir bakış açısı geliştirmiş, içerikte ya da yapıda ele aldığı konuya göre Epik'e eklemelerde bulunmuştur. Epik'te somutluluk ön plandayken Dağlarca'nın soyutlamaya ya da sembolleri öne çıkarmaya dayalı anlatıma da başvurması önemli bir farklılıktır." Bâki Asiltürk, "Destan Şairi Olarak Dağlarca", *Fazıl Hüsnü Dağlarca*, Ed. Konur Ertop, Özgen Kılıçarslan, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara 2011, s. 206.
283 *Dört Kanatlı Kuş*, s. 31.
284 *A.g.e.,* s. 31.

Afrika halklarını kolonileştirmesi temelinde Batı'nın bütün Doğu coğrafyasındaki genel kolonyalist tavrı sorunsallaştırılır.

Kitaptaki "Ülkeler İnsanlar Heykeller ve Sen" şiirinde Fazıl Hüsnü Dağlarca, "anlatıcı-şair" veya Yüksel Pazarkaya'nın ifadesiyle söylersek "şiirsel Ben"[285] ağzından Paris'te gördüğü ve yollar, yapılar, heykeller aracılığıyla gözlemleyip ilk bakışta görkemli bulduğu zenginliğin altında sonradan "uzak uygarlıkların" sahip olduğu "acı emekleri"n varlığını görür ve daha evvel sahip olduğu ve görkem duygusu ile beliren izlenimini kaybeder. Bu hususta belirtmek gerekir ki şiirde, özel olarak Fransa'nın genel olarak ise Batı'nın sermaye birikiminde kolonyal süreçlerin de rol aldığına yönelik olarak anti-emperyalist ve anti-kolonyalist teorilerdeki genel bir ön-kabulün ve bundan da öte olarak, yine Pazarkaya'nın da ifade ettiği gibi Batı ile bir "hesaplaşma"nın[286] somutlaştığını da söyleyebiliriz:

"Çok önceden tasarlanmış
Yollarla yapılar, zamanla gök
Yüzüne ilk çarpan bu.
Sen gece yarılarından sonra
Duyarsın seviştiğini
İnsanlarla heykelin

Acı emekleri uzak uygarlıkların görünür
Bir anda çirkinleşir bütün sokak yüzyıllar gerisinden
Keşke gelmeseydin, der bir ses."[287]

Fazıl Hüsnü'nün aynı kitaptaki "Acı Uzun" adını taşıyan ve "anlambilimsel görünüş"ü bir müzedeki "daracık sepetleri içinde" sergilenen Doğulu ölülerin "süs" gibi kullanılmasıyla oluşmuş trajik gerilim ile somutlaşan şiirde, aynı hesaplaşma unsuru daha açık bir şekilde görülür. Ayrıca şiirdeki "ölülerimiz" ifadesiyle şairin hesaplaşmanın haklı kanadıyla, yani kolonyalist Fransa'nın sömürüsüne maruz kalmış Afrika ve genel olarak Doğu halklarıyla bütünleşerek bir anlamda mazlum milletlerin halklarına yönelik enternasyonalist bir duyuşun inşasına yöneldiği de gözlemlenir:

---

285 *Fazıl Hüsnü Dağlarca*, s. 297.
286 *A.g.e.*, s. 297.
287 Fazıl Hüsnü Dağlarca, *Batı Acısı/Akdeniz/Aç Yazı*, Milliyet Yayınları, İstanbul 1998, s. 19.

"Ölülerim utanıyorlar, duyuyorum, saklı yerlerini göstere göstere

Ama siz Paris'liler

Ölülerimi, sepetler içindeki ölülerimi süzmekten

Utanmıyor musunuz?"[288]

Söz konusu müzede, ölülerin dışında sömürülen uluslara ait "betikler", "mangallar" ve "kılıçlar" da bulunur ki şair, bütün bunları dile getirirken, okuruna, Fransa'nın veya genel olarak Batı'nın Doğu ülkelerin salt iktisadi varlıklarını değil, aynı zamanda kültürel varlıklarını da sömürdüğünü dile getirmek ister gibidir. Nitekim şaire göre müzede sergilenen tüm bu varlıklar, "başka ulusları" imlese de, müzedeki yerinde "anlam" açısından herhangi bir olguyu ve durumu temsil etmez:

"Öbür bölümlerde betikler mangallar kılıçlar vardır

Başka ulusları anlatırlar, anlamda, boş.

Çıkarılmışlardır, kara sularcasına taşınmışlardır buraya,

Binlerce yıl önceki yaşamalarından, ölülerim."[289]

Aynı kitapta yer alan "Tepsi" şiirinde Fazıl Hüsnü, Fransız veya Batı kolonyalizminin bir başka, daha doğrusu iktisadi nitelikteki temel boyutunu gözler önüne serer. Epigrafındaki "-Bir 17. yüzyıl evi. Sabah yatağının kuş tüyü yumuşaklığı içinde yeni uyanmış sarışın bir markiz. Kıvırcık köle, yeryüzü ürünleriyle süslü kahvaltı tepsisini sunmaktadır-" cümleleriyle örülü önbilgiden de tahmin edilebileceği gibi şairin 17. yüzyıldaki bir ev manzarasının tasvir olunduğu bir tabloya dönük izleniminden hareketle kaleme aldığı bu şiirde, "ulu betikleri"yle, yani "aydınlanma"sıyla, "medeniyet"iyle üçüncü dünyayı "utan[dıran]" Fransa'nın veya genel olarak Batı'nın sütünü, muzunu ve bakırını aldıkları "doğuyla, güneyle beslen[meşine]" yönelik bir büyübozumu, serzeniş ile birlikte yer alır. Bu büyübozumu ve serzeniş, şiirin özellikle ilk dizelerinde açık bir şekilde somutlanır:

"Onlar doğuyla güneyle beslenmişler

Karanlıkla pis.

Ulu betiklerinden utanıyorsun ama

Gerçek, dal uçlarından ölü oyuklarına değin, bu."[290]

---

288 *A.g.e.*, s. 21.
289 *A.g.e.*, s. 21.
290 *A.g.e.*, s. 22.

Ancak şair, anlatıcı-şair olarak yer aldığı söz konusu şiirde üçüncü dünya ülkelerinden beslenerek büyüyen ve gelişen Batı'nın bu durumunun kalıcı bir niteliğinin olmadığını ve aslında bu kadar büyük ve ihtişamlı görünmelerine rağmen "yedi kat gökler"in karşısında "ufacık" olduğunu dile getirip teselli bularak, bir anlamda geleceğe yönelik umutlu bir tablo çizer ve söz konusu şiirin yazıldığı tarihten az zaman sonra ortaya çıkacak anti-kolonyalist bağımsızlık mücadelelerine yönelik bir önsezide bulunur:

"Onlar ufacık, yedi kat göklere karşı

Üzülme sen,

Hiçbir yalama bunca bencil olursa sonsuz değildir

Evrende."[291]

Aynı kitapta yer alan "Paris'in Karanlığında Kara Derililerin Sesi" şiirinde ise Fazıl Hüsnü, kolonyalizmin temel ve iktisadi boyutunu bu kez –şiirin adından da anlaşılabileceği gibi- "kara derili" bir kimsenin, yani Fransız veya genel olarak Batı kolonyalizmi altında ülkesinin maddi ve manevi değerleri tahrip olmuş bir Afrikalının "ses"inden verir. Bir anlamda kolonyalizme maruz kalmış bütün Afrika halklarını temsil eden söz konusu Afrikalı, kendisini "uyandırma"larına, yani aydınlanma ilkelerini öğretmelerine rağmen neden sığırlarını götürdüklerini sorar. Böylelikle de "Fransa'nın veya genel olarak Batı'nın vahşi bölgelere "medeniyet götürme" söyleminin de bir anlamda yapıbozuma uğratıldığı bir söylemle Afrikalıların kolonyal süreçlerde maruz kaldığı kölecilik de bu hususta şiirin estetik düzleminde yerini alır:

"Bizi uyandırdınız peki

Lamba verdiniz

Kinin verdiniz biliyorum.

Bizi uyandırdınız peki

Sığırlarımı neden götürüyorsunuz?"[292]

Bununla birlikte söz konusu Afrikalı, ülkesini kolonyalizm zulmüne maruz bırakan Batılılara, yükünü taşımasına rağmen kendisini neden sattıklarını sorar. Böylelikle de kolonyal süreçlerin temel dayanaklarından birisi olan kölecilik faaliyetlerine yönelik bir hesaplaşma olgusu da bizzat söz konusu hesaplaşmanın öznesinin "ses"inden yaratılır:

---

[291] *A.g.e.*, s. 23.
[292] *A.g.e.*, s. 24.

"Yükünüzü taşıyordum peki

Aldınız

Sattınız beni neden?

Yükünüzü taşıyordum peki

At mıydım?"[293]

"Fransa Afrikası" adını taşıyan ve aynı kitapta yer alan bir başka şiirinde Fazıl Hüsnü, yine Fransız kolonyalizminin maddi ve manevi tahribat yarattığı Afrika topraklarındaki kolonyalizm anlayışını meşrulaştırarak açıklık kazanan "medeniyetçi" söylemi bu kez kendi "ses"inden yapıbozuma uğratır. Şiire yine "anlatıcı-şair" olarak dâhil olan şair, Sorbonne'un karşısındaki büyük yolda gezerken bir kitapçının vitrininde gördüğü ve şiire adını vermekle birlikte kolonyalizmin adeta ete kemiğe bürünmüş hâli gibi karşısında duran "Fransa Afrikası" kitabı üzerine bir iç sızısı yaşar; yanı başında Fransız olması muhtemel dostuyla kitabın ismi üzerine mütalaa ederken de ondan şunları duyar:

"Elbet, dedi, uygarlık götürüyoruz

Din taşıyoruz ışıldayan haçlar üstünde

Bizimle olabilir o yerlerin uyanması

Ve yavaş yavaş:

HAPİTİKİ HAPİTAKÜ TÂKÜ."[294]

Şair, bu cevap karşısında okuruyla paylaştığı bir iç mülahaza ile Batılıların sömürge halklara ve bütün dünyaya ilettiği bu "medeniyetçi" söylemi onların iktisadi sömürü mekanizmasına telmihte bulunarak ters yüz eder. Batılıların medeniyet götürdüğü ve aydınlattığını ifade ettiği Afrika halkının aslında "portakal"ını, "muz"unu hatta "can"ını verdiği; rotasının "Eiffel'e doğru" tutulduğu bir sürece maruz bırakıldığını gören şair, "cıncık boncukların" dolu olduğu Fransa Afrikası'nın gerçek yüzünü şu şekilde gösterir:

"İşte cıncık boncukların

Fransa Afrikası.

Ver portakallarını, ver muzunu, canını ver

293 *A.g.e.,* s. 24.
294 *A.g.e.,* s. 29.

Toprağın, güneşin bağışlamasında.

Çalışmak Eiffel'e doğru

İşte sana yeni Tanrı'nın duaso,

İnsan derilerinden davulların:

HAPİTİKİ HAPİTAKÜ TÂKÜ."[295]

Ancak şair, kolonyalist Fransızlar tarafından en ağır kolonyalizm sürecine maruz kalan ve yerinden yurdundan edilen Afrika halklarına seslenmeyi de ihmal etmez; "bilirsin:/özgürlük olmayınca evren olmaz"[296] dizeleriyle onlara bağımsızlık telkininde bulunur. Bu telkin, şiirin yayımlandığı tarihten kısa bir süre sonra, özellikle Cezayirlilerin ve Tunusluların anti-kolonyalist mücadelelerinde bir anlamda aks-i sedasını bulur.

Aynı kitaptaki "Çirkin Sofra" şiirinde Fazıl Hüsnü, bu kez kolonyal ve emperyal süreçlere maruz bırakılarak zayıflatılan ve geri bıraktırılan bütün Doğu halkları adına Batı'yla yine, fakat daha sert bir söylemle hesaplaşmaya gider. Doğu'yu tahrip ederek aldıklarından ötürü dünyanın "sofra"sını "çirkin"leştiren Batı'ya yönelik bu hesaplaşmanın, yer yer bir meydan okuma niteliği kazandığı da görülür. Bu durum, özellikle şiirin henüz ilk dizelerinde açık bir şekilde kendisini belli eder. Şiire yine anlatıcı-şair olarak dâhil olan şair, bu dizelerde muhatabı olan "Batıdaki kardeşleri[ne]" Doğu topraklarında ettikleri zulmün artık sınırı aştığını ifade eder:

"Batıdaki kardeşlerim

Yeter artık çaldığınız

Dağından taşından,

Gömüsünden yeryüzünün."[297]

Müzelerinde mumyalarını sergilediği, ipeklerini dünya pazarlarında haraç mezat ettiği ve bunun karşılığında Doğu topraklarına açlık ve tutsaklığı götüren Batılılara karşı, onların "medeniyetçi" ve şarkiyatçı söylemlerini örtük bir şekilde yapıbozuma uğratarak gerçekleri haykırır. Ona göre Batı'nın bütün zenginlikleri, her zaman aşağı gördükleri Doğu halklarından aldıklarıyla ortaya çıkmış ve "almak-vermek" üzerine dayalı karşılıklı birikim her zaman ters işlemiştir. Şair, bütün bu durumları yer yer açık yer yer ise metaforik bir şekilde şöyle dile getirir:

---

295 *A.g.e.,* s. 30.
296 *A.g.e.,* s. 30.
297 *A.g.e.,* s. 97.

"Sizin, ulu ülkeler boyu zenginliğiniz:

Almak, vermeden.

Onlar böcekli, onlar pis, onlar çirkin,

Onların karanlığı:

Vermek, almadan."[298]

Ancak şair bu durumun böyle devam etmeyeceğine, dünya üzerindeki "çirkin sofra"nın eninde sonunda ortadan kalkıp bütün insanlığın besleneceği ortak bir sofra kurulacağına yönelik bir inanca sahiptir. Bu nedenle "Batıdaki kardeşler"inin güçlü olduğunu, fakat "toprağın sezgisi"nin daha büyük bir güç teşkil ettiğini söyleyerek şiirini noktalayan şair, bu iyimserliğini okurun alılmamasına şu şekilde sunar:

"Batı'daki kardeşlerim,

Durunuz

Düşününüz artık.

Siz güçlüsünüz ama

Toprağın sezgisi sizden daha güçlü."[299]

Söz konusu kitapta yer alan "Mutsuz Orantı" adlı dört dizeden ibaret kısa şiirinde ise Fazıl Hüsnü, "Çirkin Sofra" şiirindeki sofra üzerindeki orantısızlığa zıt olarak burada Afrikalılar ile Batılılar arasındaki kolonyal ve emperyal süreçlerden kaynaklı bir başka orantıya dikkat çeker. Fakat buradaki orantı, şiirin adından da anlaşılabileceği gibi, "mutsuz" nitelemesine de gayet uygun olarak, Afrikalılar aleyhine somutlaşan bir orantı olmaktan öteye geçmez. Bu orantının bir yanında Afrikalı, yani "kara derili"nin gücü, diğer tarafında ise Batılı, yani "ak derili"nin "yeni"si yer alır. Kolonyal ve emperyal süreçlerdeki köle ticaretini ve Avrupa'da aydınlanmadan beri ön plana çıkan ilerleme mefhumunu göz önünde bulundurduğumuzda ve metni "içgörü" ile okunduğunda söz konusu orantı veya diyalektiğin iki yakası, kolonileştirilen Afrikalının emeğine; koloniştiren Batılının ise medeniyetine karşılık gelir. Şair, bu "mutsuz orantı" ile adeta Batı'nın medeniyeti veya medeniyet etrafında toplanabilen bütün zenginliğinin kolonyal ve emperyal süreçlere maruz bıraktığı Afrikalının emeğiyle somutlaştığını söylemek ister:

"Güçlüdür,

---

298 *A.g.e.*, s. 98.
299 *A.g.e.*, s. 98.

Kara derili, ak deriliden.

Yenidir,

Kara deriliden, ak derili."[300]

Fransızların ve genel olarak Batılıların Doğu topraklarında yürüttüğü kolonyal ve emperyal süreçlerin karşısına Fazıl Hüsnü, aynı kitapta yer alan "Yeryüzü Saygısı" şiirinde Osmanlı'nın gittiği topraklarda uyguladığı hoşgörü politikasını ön plana çıkararak bir anlamda Batılılarla kendi ataları arasındaki yayılmacılık farkını ortaya koymak ister. Şair burada en genel anlamıyla gidilen toprağın iktisadi ve kültürel hayatını gasp etmekle somutlaşan kolonyalizme yönelik Batı yayılmacılığı ile gidilen topraklardaki halkların dillerine, dinlerine ve her türlü sosyal birikimlerine saygıyla somutlaşan "istimâlet" politikasına yönelik Doğu yayılmacılığını[301] şiirin temel "ikili-karşıtlığı" olarak konumlandırır. Şair, atalarına bu nedenle saygı duymaktan geri kalmaz ve bir anlamda onların yaptıklarını da "sömürgecilik" olarak adlandıranlara karşı cevap vermeye çalışır. Onun ataları, gittikleri topraklarda Batılılar gibi yerli halkları hor görmediği, "kara deriliyi ak deriliden" ayırmadığı gibi hiç kimseyi de sömürmemiştir:

"Atalarıma bin saygı

Bin kutsama

Ben de ülkeler almışım doğudan batıdan

Ama sömürmemişim."[302]

Fazıl Hüsnü, 1961 yılında Türkçe, Arapça, Fransızca olmak üzere üç dilde yayımlanan ve aynı adlı müstakil bir şiirinden oluşan *Cezayir Türküsü* adlı kitabında ise, Fransız kolonyalizmine karşı yeni yeni anti-kolonyalist savaş içerisine giren Cezayirlilerin bağımsızlık idealini ve direnişini epik bir türküye yaklaşan söylemle ele alır. 1840'tan itibaren Osmanlı egemenliğinden kolonyalist Fransa'nın egemenliğine geçen ve yaklaşık bir aşırı aşkın bir süre bir yandan maddi ve manevi bütün varlıkları sömürülmekle birlikte koloni idaresi tarafından katliamlara maruz bırakılan Cezayir'in 1954'ten itibaren başlayan ve 1962'de başarıya ulaşan bağımsızlık mücadelesinin[303]

300 *A.g.e.,* s. 99.
301 Murat Tuğluca, "Osmanlı Hukukunun Yeniden Üretiminde Balkan Fetihleri ve İstimâlet Politikası", *Studies of Ottoman Domain*, Citt: 4, S. 6, 2014, s. 23.
302 *Batı Acısı/Akdeniz/Aç Yazı*, s. 108.
303 Bu konuda bkz. Rudolph Peters, *Islam and Colonialism: The Docrtine of Jihad in Modern History*, Mouton, The Hague 1979, s. 53-54. Marc Ferro, *Colonization: A Global History*, Routledge, London 1997, s. 236-7.

işlendiği bu eserde şair, söz konusu mücadele içerisindeki bir savaşçının ağzından okurunu dönemin Cezayir'ine götürür.

Şiirdeki Cezayirli savaşçı, "Ya Allah" nidasıyla bütün cesaretini üzerinde toplamış, böylelikle de ülkesinin bütün varlığını yüzyıllarca sömürmüş Fransızlara karşı mücadelede öfkesini tümden dışarı vurmuş ve bir anlamda bütün Cezayirli direnişçileri temsil eden bir kişilik olarak, öncelikle kendisini anlatmaya başlar. Öyle bir cesaret ve kin dolu nidadır ki bu "kara ses", savaşçının bizzat kendisini dahi ürkütecek boyuttadır:

"Ya Allah

Ya Allah derim ki

Titrerim

Kara sesimden

Ya Allah."[304]

Cezayirli savaşçı, daha sonra bu ürkünç ve kin dolu "kara sesi"n bir kaynağına iner ve okurun gözünü –örtük bir biçimde de olsa- Akdeniz'in suyuna çevirtir. Savaşçının gözünde Akdeniz'in suyu, "aydınlığın uzak anıları[ndan]" "korsan dalgaları"nı, "yüce sultanların kılıçları"nı maviliğinde barındıran bir varlık olarak belirir ve dolayısıyla da söz konusu su, bir anlamda hem savaşçı hem de onun temsil ettiği bütün Cezayirli direnişçiler için topraklarını bereketlendiren coğrafi bir unsur olmaktan çok, dalgalarında anıların, geçmişin gizlendiği tarihsel bir mekân unsuru niteliği kazanır. O, böylelikle bölge insanlarından çok, kolonyalist Fransız askerlerine karşı yürütülen bağımsızlık mücadelesine hayat verici bir işleve de sahip olur:

"Ya su

Akar da aydınlığın uzak anılarımdan

Şırıldar yüreğimde ünlü korsanların dalgaları.

Yüce sultanların kılıçları parlar yüzümde

Ya su, anlıyor musun?"[305]

Fakat söz konusu Akdeniz suyu dışında "kara ses"in başka kaynakları da vardır. Sıcak çöller, atalarından "binlerce yıl" sevgi, akıl taşıyan develer, aydınlıkların kaynağı yıldızlar, dert ortağı dönence, tadı kalmamış koyu yeşil hurmalar, çiğnenmiş kumlar; hülasa bir bütün olarak Cezayir'in bütün tabiatı şiirin estetik düzleminde söz konusu "kara

304 *Dört Kanatlı Kuş*, s. 186.
305 *A.g.e.*, s. 186.

ses"e kaynaklık ederek onu kolonyalist Fransızlara karşı gürleştiren bir işlev kazanır. İşte bu tabiattan aynı gücü Cezayirli savaşçı, analı oğullu halkının almasını da bekler ve onların da kurtuluşa bir "anlam" kazandırmasını ister:

"Nasıl haykırıyor çiğnenmiş kumlar, duyuyor musun?

Ya ana kalk

Ya kadın yürü

Ya oğul koş

Bir anlamın gereken kurtuluşa."[306]

Savaşçı, bütün halkın anlam kazandırmasını beklediği ve uğrunda alınlarından vurularak Akdeniz'e düşenlerle aynı safta olduğu bu bağımsızlık savaşında şehadete kucak açmaktan yana olduğunu ifade eder. Savaşçının bu ifadesinin belirdiği ve şiirin son dizelerinden mürekkep olan kıta, denilebilir ki hamasi söylemin iyiden iyiye üst bir perdeden kendisini duyurduğu yerdir. "Küçücük ve eski ve yırtık bayraklar arasından" göğün kendisini almasını isteyen savaşçı, işte bu kıtada artık tam bir destan kahramanı hâline gelerek henüz savaşın başında ölümsüzleşir gibidir:

"Ya toprak ko beni gideyim gideyim,

Varmışların ardına öcül öcül

Ve küçücük ve eski ve yırtık bayraklar arasından,

Ya gök

Al beni."[307]

Yukarıda da belirtildiği gibi, Fazıl Hüsnü'nün söz konusu kitaplarının dışında başka kitaplarında da yer yer kolonyal süreçlere göndermelerde bulunduğu bazı şiirleri vardır. Kolonyal süreçlere ve üçüncü dünyanın bağımsızlığına yönelik şairin ideolojik yönsemesindeki Kemalist duyarlılık, asıl bu şiirlerde ortaya çıkar. Şair, bir yandan kolonyalist Batılıların zulmüne dikkat çekerken öte yandan Kemalizmin daha çok siyasada kalan bağımsızlık anlayışını estetik düzleme aktarır. Söz konusu şiirlerden birisi, şairin Çanakkale Savaşı'nı modern bir epik söylemle kaleme aldığı ve 1965 yılında yayımladığı *Çanakkale Destanı* adlı kitabında yer alan "Sömürgenler Ordusunda Sömürülen Kardeşlere Türkü"dür. Burada şair, Çanakkale'de Osmanlı ordusuna karşı mücadele veren İngiliz ve Fransızların kolonileştirdiği Afrika, Asya ve Avusturalya'dan

306 *A.g.e.,* s. 187.
307 *A.g.e.,* s. 188.

devşirilen askerlere seslenerek, onlarınki gibi kolonileştirilmeye çalışılan ülkesine karşı silahaltına yatmasının anlamsızlığını haykırır ve dolayısıyla örtük de olsa "kader birliği" mefhumunu ön plana çıkarır:

"Sen ne gelirsin yiğit Senegal'lim
Malını verdiğin yetmez mi yıllar yılı
Ona canını da mı vereceksin?

Sen ne gelirsin yiğit Avustralya'lım
Senin dağların ne ister
Benim dağlarımdan?

Sen ne gelirsin yiğit Hint'lim
Sevinecek misin seni yiyen beni de yese
O kutsal sularında Ganj'ın?"[308]

Tam bu hususta belirtmek gerekir ki şairin, aynı konuları ele alan diğer Türk şairlerinden farklı olarak Avusturalya coğrafyasında hâlâ hüküm süren İngiliz kolonyalizmine –kısa bir şekilde de olsa- değindiği ve böylelikle de modern Türk edebiyatına yansıyan kolonyal süreçlerin estetize edildiği coğrafyayı genişlettiği görülür.

Fazıl Hüsnü'nün söz konusu şiirlerinden birisi de 1973 yılında yayımlanan ve Atatürk'ün savaşlarla, inkılâplarla dolu hayatından kesitlerin yine modern bir epik söylemle ele alındığı *Gazi Mustafa Kemal Atatürk* adlı kitabındaki "Atatürk Nerde" şiiridir. Burada şair, Atatürk'ün ölümünden sonra Anıtkabir'de olmadığını, Batılıların kolonyal ve emperyal süreçlere maruz bıraktığı bütün üçüncü dünya halklarının direnişinde bulunduğunu bizzat Atatürk'ün ağzından okura sunarak, metaforik bir şekilde Kemalist bağımsızlık ruhunun kolonilerdeki direniş hareketlerinde yeniden somutlaştığını göstermeye çalışır. Bu husus, şiirin özellikle ilk dizelerinde açıklık kazanır:

"Nerde miyim ben şimdi
Geceler parlarken
Afrika'dayım, Güney Amerika'dayım, Çin'deyim,

308 *Dört Kanatlı Kuş,* s. 210.

kim korkusuzsa

Onun yüreğindeyim."[309]

Aynı kitapta yer alan "Mustafa Kemal Der Ki" şiirinin bir yerinde Fazıl Hüsnü, yine bir ucu üçüncü dünyadaki kurtuluş veya bağımsızlık mücadelelerine uzanan Milli Mücadele ruhuna bu kez kısmen Atatürk'ün kısmen de kendi ağzından göndermede bulunur; yine kader birliği mefhumunu ön plana çıkarır. Şair, Atatürk'ün "ben yokum, biz varız" sözünden hareketle bir açımlamada bulunarak bunun "bir topluma varmak, bir toplumu yaşamak" anlamına geldiğini ve kolonyalist/emperyalist süreçlere maruz bırakılarak bütün kaynakları sömürülen üçüncü dünya milletlerine "ulaşan güneşler dilince bir hız"a dönüştüğünü;

"Der ki Mustafa Kemal,

-Ben yokum, biz varız.

Bir topluma varmak, bir toplumu yaşamak bu.

Bu, Anadolu'dan ta Hint'e ta Çin'e ta Afrika'ya,

Ulaşan güneşler dilince bir hız." [310]

dizeleriyle coşkulu bir şekilde okura sunar.

2.2.1.5.Ercümend Behzad Lav'da Afrika'nın İsyan Çığlığı

Modern Türk şiirinin kurucularından biri olan, dadaizm, sürrealizm gibi akımların estetik yönsemeleri doğrultusunda şiirler kaleme alan[311] ve bu bağlamda "Türk şiirinin Apollonaire'i" olarak görülmesi gereken Ercümend Behzad Lav'da estetik düzlem, kolonyal süreçlere ve ilgili olgulara kadar uzar. Doğan Hızlan'ın bu bakımdan "Üçüncü Dünya'nın, Afrika'nın ve Asya'nın özgürlük savaşlarının, bağımsızlık mücadelelerinin şiirini yaz[dığını]"[312] ifade ettiği Lav'ın görebildiği kolonyalizm coğrafyası Kenya merkez olmak üzere bütün "siyah Afrika" ve Vietnam'dır. Bu bağlamda onun, *Mau Mau* adlı kitabındaki şiirlerle kitaplarına girmemiş "May Vong" şiirini düşünmemiz gerekir.

Onun şiirlerinde kolonyal süreçler namına en belirgin olarak görülebilen olgu, anti-kolonyalizmdir. Fakat, özellikle "Siyah Afrika"nın "Beyaz Efendi"lerine karşı yürüttüğü mücadelenin işlendiği şiirlerinde (*Mau Mau*), kolonyal süreçlerin diğer

309 Fazıl Hüsnü Dağlarca, *Gazi Mustafa Kemal Atatürk*, tümzamanlaryayıncılık, İstanbul 1998, s. 186.
310 *A.g.e.,* s. 190.
311 Memet Fuat, *Çagdaş Türk Şiiri Antolojisi*, Adam Yayınlan, İstanbul 1987, s. 15.
312 Doğan Hızlan, "Sunuş", Ercümend Behzad Lav, *Bütün Eserleri*, Haz. Doğan Hızlan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1996, s. 26.

olgularına anti-kolonyalizm üzerinden yürünür. Modern şiirin en temel biçimsel vasıflarından olan serbestiyetin bütün olanaklarını –diğer şiirlerinde olduğu gibi- bu şiirlerinde de kullanan şair, aynı zamanda geniş bir imgesel ve metaforik ağ ile okuru geniş bir çağrışıma zorlar; böylelikle üçüncü dünyanın bağımsızlık mücadelesi ve onun etrafında şekillenen olay ve durumlar, zengin bir anlam eksenine kapı aralar.

Ercümend Behzad Lav'ın kolonyal süreçleri ve ilgili olguları ele aldığı eseri, 1960 yılında yayımlanan ve dokuz ana bölümden oluşan *Mau Mau'*dur. Burada şairin, coğrafi keşiflerden itibaren önce Portekizliler, ardından da İngilizler tarafından kolonileştirilen Kenya'nın 1963'te zaferle sonlanacak bağımsızlık mücadelesinden önceki en büyük duraklardan birisi olan ve Mau Mau kabilesi tarafından öncülük edilen isyan (1952-60)[313] çerçevesinde bütün "Siyah Afrika"nın anti-kolonyalist direnişini; bu direnişin çerçevesinde ise adeta kolonyalizm altındaki bütün Afrika'nın ve ondan da öte insanlığın bütün trajedisinin ele alındığı şiirlerini buluruz. Doğan Hızlan'ın da işaret ettiği gibi şairin devrin basın hayatından takip ettiği ve kaynaklarının büyük bir kısmını buradan devşirdiği[314] bu şiirlerin her biri bir destanın parçaları olmakla ve onun söylemine uymakla birlikte, bunlarda genel olarak bir yandan basın söyleminin, diğer yandan destan, mektup, ironi gibi anlatısal biçimlerin söyleminin kesişmesinden ötürü Bakhtin'in "karnavallaşma"[315], Jale Parla'nın ise "tür melezleşmesi" veya "tür ironizasyonu"[316] olarak adlandırdığı bir durumla karşı karşıya kalırız. Fakat bütün bir karnavalesk veya melez niteliğine rağmen söz konusu kitapta, Afrika'nın kolonyalizm altındaki bütün bir dramını, daha doğrusu trajedisini alımlayabilmek olasıdır. Çetin Altan'ın "Afrika'nın kalbini Ercümend Behzad'ın şiirlerinden dinleyiniz"[317] yargısı, bu meydanda büyük bir gerçekliği ifade eder.

Renk olgusunun büyük oranda kendisini hissettirdiği söz konusu kitabın ilk beş bölümünde Mau Mau'ların mücadelesi yer yer tekil olay ve durumlar (Mauva, Zambo, Kukuliki, Makonda gibi Afrika halkının temsilcisi olan isimlerin "Beyaz Efendi" olarak

313 Mau Mau'ların isyanı esasen 20. asrın başına kadar gider; ancak bu isyanın şiddetlenmesi 1952-60 arasındadır. Ayrıca bu isyan, sadece kolonyalistlere karşı değil, "siyah işbirlikçiler"e ("black collaborators") karşı da bir reaksiyon olarak görülmelidir. Bkz. Marc Ferro, *Colonization: A Global History*, Routledge, London 1997, p.241-242.

314 *Bütün Eserleri*, s. 33.

315 "Karnavallaşma", Mikhail Bakhtin'in özgül terminolojisinde özellikle Rönesans yıllarında seçkin edebiyata ait türlerin halk edebiyatının karnaval gibi güldürü ve eğlence öğesi taşıtan türlerinin söylemleriyle kesişmesi durumunu karşılar. Bkz. Mikhail Bakhtin, *Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*, Çev. Cem Soydemir, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2001, s.36-37

316 "Tür melezleşmesi"ni veya "tür ironizasyonu"nu Jale Parla, Bakhtin'in "karnavallaşma"sıyla hemen hemen aynı anlamda kullanır. Türlerin söylemleri iç içee girerek melez bir söylemsel yapı ortaya çıkar. Bkz. Jale Parla, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İletişim Yayınları, İstanbul 2013, s. 73.

317 *Bütün Eserleri*, s. 33.

beliren kolonyal şefler karşısında maruz kaldıkları durumlar) özelinde kolonyal şeflerin elinde tahrip olunan Afrika dolaylı bir şekilde tüm yönleriyle yer alır. Altıncı bölümde adeta bir "peripeti"[318] yaşanır. Bu bölümde Mau Mau'ların şahsında bütün Afrika'nın içtiği bağımsızlık andıyla meydan okuma ve hemen ardından mücadele başlar. Son bölümünde ise bu mücadele, şair tarafından dünya devrim tarihinin yörüngesi içerisinde konumlanır ve insanlığın "altınçağ"a, yani sınıfsız ve tamamen özgür bulunduğu dünya dönemine giden bir durak olarak belirlenir.

Yer yer tekrarlara ve "karnavalesk" niteliğinden ötürü estetik-dışılığa yönelim görülen söz konusu kitabı, işte söz konusu veriler ışığında ele alacağız.

Kitabın "İncil ve Toprak" adını taşıyan ilk bölümündeki şiirlerde öncelikle rastlanan durum, kolonyalistlerin öncülük ettiği sömürü süreçlerinde din olgusunu kullanması, Afrika topraklarında vuku bulan eşitsizlik ve Mau Mauların tüm bunlara yönelik başkaldırısı yer alır. Bilindiği gibi kolonyalistler, dünyanın pek çok yerinde olduğu gibi Afrika topraklarındaki kolonyal süreçlerin yükünü hafifletmek, tepkileri dindirmek ve "medeniyet" kurucu işlevlerini kutsal bir çerçeve içerisinde yeniden anlamlandırmak amacıyla, misyonerlik faaliyetlerini söz konusu süreçlerin bir parçası olarak desteklemişlerdir. Bu bölümün ilk şiiri olan "İncil ve Toprak"ta şair, Afrikalıların dilinden konuşarak ve "İncil-toprak" diyalektiğine dayalı meşhur metaforu tekrarlayarak, bu durumu şu şekilde açıklar:

> "Siz BEYAZLAR doğduğunuzda
>
> Bir İnciliniz vardı yalnız
>
> Bizimse toprağımız
>
> Şimdi bizim İncilimiz var
>
> Sizinse toprağınız"[319]

Bu bölümün "Ehram'ın Tabanı" adını taşıyan bir başka şiirinde ise piramit (ehram) sembolüyle "siyah Afrika"da "beyazlar"ın üstünlüğü lehine olan toplumsal eşitsizlik açık bir şekilde yer alır. Şair, burada "biz" olarak, Afrikalıların dilinden konuşur; Afrikalılar, "ehramın tabanı"dır; "beyaz efendiler"i ise ehramın üstünde, meleklerle bir arada yaşamaktadırlar:

---

318 Peripeti, "kader-dönümü" olarak Türkçeye çevrilen, sanatsal eserlerdeki olayların ve durumların gidişatında meydana gelen keskin dönüşümü imleyen bir kavramdır. İlk olarak Aristo tarafından *Peotika* adlı kitabında kullanılmıştır. Bkz. Aristo, *Poetika,* Çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul 2014, s. 54.

319 *Bütün Eserleri,* s. 309.

"Biz Ehramın tabanıyız

Siz üstte biz altta

Yaşamak sizin olsun

Meleklerle bir katta"[320]

"Bir Beyaz Düşünüyordu Kara Heykeller Milletini" başlıklı şiirde yine aynı toplumsal eşitsizlik, "beyaz efendi-zenci uşak" diyalektiği üzerinden alegorik bir yansıma alanı bulur. Bu şiirde kolonizatör olan, biftekler yiyen ve "odasında viski yuvarlayan", her şekilde rahat yaşayan "beyaz adam"ın karşısında ona kölelik yapan ve bütün servetini borçlu olduğu "zenci uşak" yer alır.

Aynı bölümdeki "Siyahlar Derilerinin Gölgesinde Yaşarlar" şiirinde ise yine Afrikalıların ağzından konuşan şair, bu kez başkaldırıya yönelir. Adeta bir meydan okumanın olduğu ve İngiliz kolonyalizminin "Beyaz Egemenlik", kolonyalizmin zulmü altındaki "siyah Afrika"nın ise "simsiyah bir deniz" olarak belirdiği bu şiirde, Mau Mau lideri Jomo Kenyatta'nın zafere yönelik inancı ve "Beyaz Egemenlik"in "simsiyah bir deniz"in ortasında "beyaz bir nokta"dan başka bir şey olamayacağını, tarihe böyle geçeceği vurgulanır:

"Beyaz Egemenlik yapsın ne yaparsa

Bir şey olmayacaktır beyaz bir noktadan başka

Simsiyah bir denizin ortasında

Bunu böyle bildi böyle dedi

Mau Mau lideri

Jomo Kenyatta"[321]

Şairin, bir dönem Hamburg kahvelerinde keman çalan "Kongolu Banda Zula" adlı kişinin ağzından yazılmış mektuptan mürekkep "Baba Herman ve Kongo'lu Banda Zula" şiiri, bu kez Avrupa'dan, yani "beyazlar"ın ülkesinden bir zencinin kolonyal süreçlere bakışını ihtiva eder. Şiirde dikkat çekici olan, Banda Zula'nın, Almanya'da tanıdığı piyanist Herman'ın ağzından bütün Afrikalıların maruz kaldığı insan kaçakçılığına ve köle ticaretine dikkat çekmesidir. Bu meyanda biz söz konusu şiirde, Lizbon'daki ihracat ambarlarından Portekizlilerin kasasını dolduran "siyah ticarete"; Güney Amerika'da "karalar üzerine" oynanan borsa oyunlarından kaçakçıların Afrika köylerine yaptığı gece

320 *A.g.e.,* s. 310.
321 *A.g.e.,* s. 310.

baskınlarına kadar kolonyal süreçlerin en insanlık dışı uygulamalarının yansımalarını bulabiliriz:

> "Bazı şeyler anlatırdı
> Dinlerdik erdiği kadar aklımızın:
> Söz gelimi, Lizbon'da Afrika karaları için
> Özel ihracat ambarlarının kurulduğu yılların
> Öykülerinden tutun da, her esirin Portekiz hazinesine
> Sağladığı o beşer yüz fraklık çil çil altınlar
> Tuvârikler'in Sûdan'lı kaçakçıların
> Gece baskınları zenci köylerine
> Güney Amerika pazarlarındaki
> Borsa oyunları karalar üstüne"[322]

Aynı bölümdeki "Angola Maymunları"nda ise kolonyalizmin coğrafyası yine değişir ve Angola'ya çevrilir. Fakat şiirde esas dikkat çekici olan, şairin kolonyal süreçleri bu kez maymunların gözünden ele alması ve söz konusu süreçlerin zararının bulunduğu bir başka noktaya, yani hayvan ölümlerine dikkat çekmesidir. Bu iki hususiyetinden ötürü "Angola Maymunları"nı, modern Türk ve hatta Batı edebiyatında ilgili konular çerçevesinde kaleme alınmış edebi eserlerden çok farklı bir yere koyabiliriz.

"Beyazlar" ile başlangıçta iyi anlaşmalarına ve onlar tarafından "muz"la beslenmelerine karşın sonradan kendilerini avlamaya çalışmaları karşısında maymunlar dehşete düşerler ve yılanı, panteri ve akrebi "beyazlar"dan daha "iyi" bulurlar. Köylere inmekten de artık vazgeçerler:

> "-İyidir ne de olsa
> Bizi yere serenden
> Yılan panter ve akrep
> Artık köylere
> İnmiyelim…"[323]

Kitabın "Rûhül Kudüs" adını taşıyan ikinci bölümünde ise Afrika'daki kolonyal süreçlerin Hıristiyanlık dini bağlamında ironisi yer alır. Fakat yer yer başkaldırının ve

[322] *A.g.e.*, s. 314.
[323] *A.g.e.*, s. 316.

yine anti-kolonyalist coşkunluğun kendisini hissettirdiğine şahit olabiliriz. Bu bölüme ismini veren ve Melih Cevdet Anday'a ithaf edilen "Rûhül Kudüs" şiiri, şairin dilinden, dinin "beyazlar"ın elinde hem kendi ülkelerinde hem de kolonize edilen bölgelerde kendi emellerine uygun olarak ne şekilde "okudunğu"nu göstermesi bakımından ilginçtir.

Burada, temel olarak üç farklı Hristiyanlık "okuması", yani din anlayışı çıkar. Bunlardan ilki, "Avrupalı İsâ" olarak şiirde metaforik bir şekilde ifade edilir ve "Avrupalı İsâ", iyiliklerin yanındadır; bundan da öte ihtilalcidir, "ara sıra haksızlığa baş kaldırır" ve haksızlığa karşıdır; "Ama iş Afrika'ya geldi mi Hân-ı Yağma"yı icra eder. İkincisi; "Amerikalı İsâ" olarak şiirin kurgusal düzleminde yerini alır; "Amerikalı İsâ" bir iş adamıdır, ticari düşünür ve eşitlikçidir; fakat onun ülkesinde "Kızıl derilisi" ve "Melez"i, görünürde "İnsan Hakları Beyannâmesi"ne uygun olarak "sonsuz hürriyet içinde"dirler. Üçüncüsü ise hem Avrupalı hem de Amerikalı misyonerlerin, kolonyal süreçler boyunca desteklediği misyonerler tarafından Afrika'da yaratılan ve kolonize edilmiş ülkeleri pasifleştiren bir Hristiyanlık anlayışının timsali, yani "Afrikalı İsâ"dır. "Afrikalı İsâ", "kin gütmez" ve "affedici"dir[324]; fakat onun üstünde "Beyaz Tanrı" vardır ve gözünde de Afrikalılar "beyazlar"ın hükümranlığı altında çekilen sıkıntılara mukabil cennetinde rahata erdireceği "Kara Böcekler"den başka bir şey değildirler. Zaten dünyaya gelmeleri de bu meyanda ortaya çıkar:

> "Hak taâlâ Hazretleri
>
> Karaları sınamak için yarattı
>
> Beyaz efendileri"[325]

Aynı bölümde şairin, "Bir Misyoner Öyküsü" ile Zambo adında bütün Afrika'yı temsil eden bir Afrikalıya gelen mektupların şiirleştirildiği "Allah Babanın Cenneti", "Doktor Malan'ın Hakkı Var" ve "Bir Kahramanın Midesi" şiirlerinde, aynı Hıristiyanlık ironisinin varlığı somutlaşır. Her üç şiirde de "Afrikalı siyah"ların "Beyaz Efendiler" karşısında Hıristiyan anlayış bağlamında dahi eksik kalışları ve ezilişleri ele alnır. Bunlar arasında özellikle "Bir Misyoner Öyküsü" şiiri dikkat çekicidir. Burada şair, söz konusu ironiyi doğrudan birinci ağızdan, yani kendi ağzından yapmak yerine bir misyonerin ağzından mektup tekniğiyle ve dolaylı yoldan yapar. "Rûhül Kudüs hakkı için", "bu vahşilerden memnun" olan misyoner, dostuna yazdığı mektupta bu memnuniyetinin gerekçesini izahate girişir. Ona göre Afrika kıtasındaki "bu vahşiler"in çoğu hidayete

[324] *A.g.e.*, s. 318-319.
[325] *A.g.e.*, s. 320.

ermiştir ve boyun eğmiştir. Boyun eğmeyenler ise askerler tarafından yola getirilmeye çalışılır. Fakat "misyoner", askerleri kastederek "onların kurşunundan daha iyi iş gördüğü"nden emindir:

"Çoğu hidâyete erdi.

Kara yürecikleri

İsâ efendimizin nûruyla göverdi

Öğrendiler hamd olsun itaati riyâzeti

Askerlerimizin beceremediğini ben beceriyorum

Silâha başvurdukları oluyor arada bir

Ama onların kurşunundan daha iyi iş görüyor benim dilim"[326]

Yine aynı bölümde yer alan ve Hindistan lideri Mahatma Gandi'nin oğlu Manilal Gandi'nin Güney Afrika'da ırk ayrımı kanununa tepki gösterdiği için yargılanması ve hapis yatmasının konu edildiği "Manilal Gandi" adlı bölüm, söz konusu içeriğiyle olduğu kadar biçim açısından da oldukça dikkat çekicidir. Şair söz konusu şiirde, bir gazetedeki haber sütununda yazılanları olduğu gibi kitaba kolajlar ve böylelikle hem kitabın karnavalesk özelliğini pekiştirir hem de Afrika halklarının dramını son derece etkileyici bir şekilde sunmuş olur. Ayrıca, Doğan Hızlan'ın söz konusu şiir kitabının belgesel[327] niteliğini vurgulamasının sebebi, bu kolaj ile daha net bir şekilde anlaşılabilir:

*"*A.A. 8.8.1953, Yohannesburg:

Büyük Hint lideri Mahatma Gandi'nin oğlu 61 yaşında Manilal Gandi güney Afrika'da ırk ayrımı kanununa karşı savaş açmak suçundan elli gün hapis yatmak üzere dün polise teslim olmuştur. Gandi: 'Allah'ın bütün çocuklarına ait olan bu memlekette cildimizin koyu renk olması yüzünden ayrı davranışı savunan düşünceye karşı her zaman savaşacağım.' Demiştir."[328]

Kitabın "Beyaz İhtişam" adını taşıyan ve "Beyaz Efendi"lerin Afrika coğrafyasındaki ihtişamlı yaşamının izlerini taşıyan üçüncü bölümünde ise kolonyal süreçlerin Afrika coğrafyasında yarattığı toplumsal eşitsizliğe, birinci bölümdekinden daha sert ve daha çarpıcı bir dönüş yaşanır. Burada eşitsizlik aynı zamanda öyle belirgin bir hâle gelir ki, "beyazlar"ın karşısındaki "siyahlar", toplumun alt tabanını oluşturan bir gruptan öte insanlık dışı bir vaziyette resmedilir.

---

[326] *A.g.e.,* s. 321.
[327] *A.g.e.,* s. 33.
[328] *A.g.e.,* s. 321.

Buradaki "Damga", "Beyaz'ın Bamteli", "O Mahalle Beyaz", "Üç Beyaz" ve "Beyaz İhtişam" adını taşıyan şiirlerde şair, "beyazlar"ın karşısındaki "siyahlar"la yine kendisini özdeş kılar ve onların ağzından seslenir. "Damga" adını taşıyan şiirinde şair, "dünyanın nimetleri"nin "beyazlar"da, "damga"nın ise o nimetlerin yaratıcısı olan "siyahlar"ın üzerinde olduğunu ifade ederek, eşitsizliği dramatik bir şekilde açığa çıkarır:

"Sırtımızda Efendilerimizin damgası
Adımız mağazalarının firması
Onlara dünya nimetleri
Bize maden kuyuları
Bataklık humması."[329]

"Damga"yı takiben "Beyazın Bamteli" şiirinde toplumsal eşitsizliğin temelinde bulunan ve "Beyaz Efendi" için en büyük değeri ifade eden şeyin "altın" ile, yani para ve sermaye ile somutlaştığı belirir: "Beyaz'ın bamteli/Altın". Yine aynı bölümdeki "O Mahalle Beyaz"da şair, iki farklı mahalle kurgular: "Beyaz mahalle" ve "siyah mahalle". Hemen ardından bu iki mahalleden ilkinin ön sırada gelişini betimler. "Üç Beyaz" şiirinde ise toplumsal eşitsizlik bu kez ironik ve son derece ince bir göndermeyle belirir. Şairle veya anlatıcı-şairle özdeşleşen Afrikalı, "Beyaz Efendi"lerinin hesabına çalışmaktan ötürü ellerinin ayasındaki ve tabanlarının altındaki beyazı gözlerinin beyazı ile topladığında yine bir "beyaz" sayılamadığını ifade ederek, ironik anlamda "Beyaz Efendi"lerle eşitlenememezliğin trajedisini ele alır.[330] "Beyaz İhtişam" şiirinde yine seslenişi üstlenen Afrikalı, "Beyaz Efendi"lerinin kendi coğrafyalarında kendi paylarına düşen yoksul ve sade yaşamla kontrast hâlinde bulunan ihtişamlı yaşayışı betimler. Burada "Beyaz Efendi", "Mantar Şapkalı/Efendi" olarak karşımıza çıkar:

"Salon büyük mü büyük
Pencereler geceye açık
Âvîzeler silme ışık
Albeni'li kadınlar
Beyaz İhtişam
Bize ilk tattıran
Frengi'yi

[329] *A.g.e.,* s. 329.
[330] *A.g.e.,* s. 330.

Mantar Şapkalı

Efendi”[331]

Aynı sorunsal, yine Afrika’yı temsil eden bir karakterin ağzından dile getirilir. Fakat bu kez, söz konusu Afrikalının ismi Kukuliki adlı bir kızdır. Kukuliki, hem Dr. Williyamson’a hem de Prenses Margaret Rose’a yazdığı mektuplarda (“Kukuliki’den Dr. Williyamson’a Mektup”, “Kukuliki’den Prenses Margaret Rose’a Mektup”) Afrika topraklarındaki eşitsizliği ironik bir biçimde dile getirir. Fakat o burada kalmaz, “beyaz efendiler”inin hanımları gibi yaşamayı hayâl eder. Fakat eşitsizliğin yükü öyle ağırdır ki, Kukuliki’nin bu hayâli dahi o yükün altında kalır. “Elimizi Beyazlar Sıkmaz ki” şiirinde kendi kendisine söyledikleri sözler, bu durumu net bir şekilde gösterir:

“İlâhi Kukuliki

Bizden kim bal tutmuş

Parmak yalamış ki?”[332]

“Bana Beyaz Bir Bebek Yap” ve “Banyo” şiirinde ise Kukuliki, bu hayali kendisinin gerçekleştirmesine imkânın olmamasına rağmen, yapacağı “beyaz bir bebek”le mümkün olduğunu dile getirir.[333] Kukuliki’nin bu noktada dile getirdiklerini, toplumsal eşitsizliği Afrikalı siyah insanın kabullenişi olarak okumak gerekir. Piramidin altında yer alan “siyahlar”ın, onun üstüne, yani “beyaz efendiler”inin yanına çıkmasına imkân yoktur. Çünkü hem efendileri hem de süreç, ona bunları kabul ettirmiştir.

Kitabın “Abanoz Ağacı” adını taşıyan dördüncü bölümünde kolonyal süreçlerin Afrika coğrafyasında yarattığı tahribat bu kez farklı bir bağlamda belirir. Burada, Afrika topraklarında vuku bulan kolonyal süreçlerin ağır ve son derece insanlık-dışı bir ceza mekanizmasını doğurması Kukuliki (“Bir Pabuç Bir Entari”) ile idam mahkûmu bir zenci üzerinden dolaylı bir şekilde okura sunulur.[334] “Beyaz Hanım”ının evinden, bir dostuna düğün hediyesi olarak vermek için “bir pabuç bir entari” çalan Kukuliki, evin “Beyaz Efendi”si tarafından çarmıha gerilerek öldürülür ve tarlasına korkuluk yapılır. Böylelikle bu şiirde -Franco Moretti’nin Batı kültürünün iki korku imgesinden birisi olarak resmettiği ve tekelci burjuvaziyi imlediğini belirttiği- kan emici, sadist Drakula tipinin[335]

---

331 *A.g.e.,* s. 330.
332 *A.g.e.,* s. 335.
333 *A.g.e.,* s. 337.
334 *A.g.e.,* s. 343.
335 Moretti, Drakula’yı, yaratıldığı dönemde yeni yeni yükselen tekelci burjuvazinin, liberal burjuvazi mensupları tarafından algılanış biçimlerine uygun bir sembol olarak söyler ve karşısına da proleteryanın sembolü olarak beliren

"Beyaz Efendi" kılığıyla karşımıza çıktığına şahit olduğumuzu düşünebiliriz. Bu son derece sadistlik ve insanlık dışı suç karşısında dostunun "Beyaz Efendi"ye yönelik kendisini de öldürmesi feryadı, dikkat çekicidir:

"Ah Beyaz Efendi

İbret olsun kurda kuşa

Çak bari benim yüreğimi

Kol demirli kapına

Nal gibi nal gibi"[336]

"Beni Beyaz Hanımın Yanına Göm" şiirinde dramına şahit olduğumuz idam mahkûmu ise, aşk yaşadığı "Beyaz Hanım"ı katleden "Beyaz Efendi"den yine ölümle intikam alışından ötürü söz konusu mahkûmiyete lâyık görülmüştür. Dostu Makana'ya yazdığı mektupta bu dramını ifade eden idamlık mahkûm, ölümünden sonra ondan kendisini "Beyaz Hanım"ın yanına gömmesini ister.

Bu bölümdeki diğer şiirlerden "Satıcı Zambi", yine "Beyaz Hanımlar"a -üçüncü bölümde sıklıkla işlenen- özenti teminin bu kez Zambi adlı bir Afrikalı kadın etrafından yeniden kurgulanması; "Tokat" ise yine kitabın ilk ve ikinci bölümlerindeki gibi Hristiyanlığın kolonyalist "beyazlar"ın elinde ve çıkar amaçlı ne derece amacından saptırıldığına yönelik bir ironi olarak değer kazanır. Fakat bu bölümün en ilginç şiiri, kuşkusuz "Abanoz Ağacı"dır. Afrika türü bir ağaç olan Abanoz ağacı, burada Afrika halklarıyla adeta özdeşleşir. Şairin seslendiği söz konusu "çileli" ağaç, tıpkı bütün Afrikalılar gibi, Firavun döneminden beri "hüzünlü"dür ve yüreğine "ot batmış" bir hâlde acı çeker:

"Firavunlardan bu yana

Gözlerinde hüzün hüzün

Bitmez de bitmez

Dikenli sabrı kaktüsün

Ok batmış yüreciğine

Frankenstein canavarını koyar. Bkz. Franco Moretti, *Mucizevi Göstergeler: Edebi Biçimlerin Sosyolojisi Üzerine,* Çev. Zeynep Altok, Metis Yayınları, İstanbul 2005, s. 105-107.

336 *Bütün Eserleri.,* s. 343.

Çıkmaz da çıkmaz."[337]

Kitabın "Mauva" adlı beşinci bölümü, başlı başına "Mauva" şiirinden mürekkeptir. Burada şair, yine bir Afrikalının ağzından Mauva adlı sevgilisine Afrika doğasından kaynağını bulan imge ve metaforlarla güzellemede bulunur. Söz konusu şiirde Afrika'nın kolonyal süreçlerden ötürü içine düştüğü buhran ve dram, yer yer belirir. Özellikle ikinci kıtada "Beyazlar" tarafından "Afrikalılar"ı imleyen bir tabir olan "Kara fildişi" ile birlikte "Afrika şehveti"nden söz edilmesi, söz konusu güzellemenin bir anlamda "Beyazlar"ın "beyaz aşk"ına bir parodi olarak okunulabilirliğini gösterir:

"Mauva 'Kara fildişi'm

Ayın sedef kakmaları somâki teninde

Nar dilin nar lezzetinde

Bir haz buğusu tüter nefti nefti gerinmede

Ve bütün Afrika'nın şehveti"[338]

Kitabın "Orman" adını taşıyan ve "Orman" ile "Anakuş" şiirlerini ihtiva eden altıncı bölümünde şair, yine Afrika coğrafyasını tasvir eder. Yer yer Mau Mau İsyanı'na göndermede bulunulan bu bölümde, şair bir anlamda romantik bir duyarlılık geliştirir; fakat "Afrika Uyan" adlı yedinci bölümde şair bu romantik duyarlılığı bir tarafa bırakır ve yetkin bir açıklıkla, okurun dikkatini Afrika'nın kolonizasyon sürecindeki dramına yeniden çevirir. Bu bölümden itibaren Afrika'nın başkaldırısına geçilir. Bu bölümün ilk şiiri olan ve gazeteci İhsan Ada'ya ithaf edilen "Afrika Uyan"da şair, Mau Mau'ların yeminindeki maddelerden ilhamla yine yemin şeklinde kaleme alınan bu şiirde, hem anti-kolonyalist mücadele hem de asimilasyon politikasına karşı büyük bir başkaldırı kendisini gösterir. "Beyaz'a karşı bir karış toprak" satılmaması, "hükûmet okulları"na çocukların yollanmaması, kiliseye gidilmemesi, "misyoner propagandası"na itibar edilmemesi, "Beyazlar"dan silah çalınması gibi maddelerin olduğu bu metinde esas ruh, yani onun bütün anlamsal enginliği, son maddesinde bütüncül bir şekilde belirir:

"Ben Mau Mau

Olamıyacağını bildiğim için topraklarımın

Kikiyu'lardan başkasının

Göze alacağım ger türlü savaşı

337 *A.g.e.,* s. 342.
338 *A.g.e.,* s. 349.

Ölümü işkenceyi bu uğurda."[339]

"Direnç", "Uçar Beyaz", "Yer Götüren Ayak", "Biz Karalar Bulut Olduk", "Ölüler Kat Kat", "Arkadaşım Hans", "Örtün Beni Üşüyorum", "Geri Hat İleri Hat" adıyla aynı bölümde yer alan şiirler de, söz konusu maddenin birer farklı açılımı olarak somutlaşır. Bunların hepsinde Mau Mau'ların anti-kolonyalizm ve asimilasyon hususunda İngilizlere meydan okuyuşu, giderek bütün Afrikalıların bütün kolonyalist güçlere karşı meydan okuyuşu hâline gelerek evrenselleşir. Nitekim kitapta diğer Afrikalı halkların dramlarının yer alması, Mau Mau'ların söz konusu meydan okuyuşunun evrensel boyutunu iyice pekiştirir. Fakat kitapta yer alan ve Makonda adlı bir Afrikalının "Beyaz Efendi"ler safında silaha sarılışının kurgusallaştırıldığı "Makonda'dan Beyaz Efendiye Mektup", bu bağlamda farklı bir yerdedir. Makonda'nın bizzat ağzından başına gelenlerin anlatıldığı ve yine mektup söylemiyle kaleme alınmış şiirde, "Beyaz Efendi"nin kendinden yana olan Afrikalıya dahi tahammülsüzlüğü ve onu kullanıp atılacak bir eşya gibi idrak edişi sorunsallaştırılır. Savaşta iki kolunu da kaybeden Makonda, madalya verilmesine rağmen "Beyaz Efendi"lerin köyünde reis olacağı vaadinin tutulmamasından ötürü atıl bir vaziyette kalır. O bütün bunları sineye çeker, fakat "Beyaz Efendi"sine bir sorusu vardır:

"Yeni bir haber geldi Beyaz Efendi,

Oğlanlar gidiyormuş askere

Ne olacak kızların hâli

Onlar da bana dönerse?"[340]

Bu şiir esasında sadece "Beyaz Efendi"sine kanıp da onun safında silaha sarılan Makonda'nın değil; aynı zamanda kendi toplumlarını ve doğalarını tahrip eden kolonyalistlerin hesabına savaşa katılan ve vaatlerle uyutulan bütün Afrikalıların içerisine düştüğü durumu yansıtır.

Kitabın "Kara Hürriyet" adını taşıyan yedinci bölümün aynı adlı ilk şiirinde Mauva yeniden karşımıza çıkar. Şiir, yine Afrikalı sevgilisinin yer yer romantik tasvirleriyle ve Afrika coğrafyasının doğal güzelliklerinden kaynağını bulmuş güzellemelerle doludur. Fakat şair, burada sadece güzellemeyle kalmaz, daha doğrusu onu parodileştirir ve Afrika'nın bağımsızlık şarkısına çevirir. Şiirin özellikle son

339 *A.g.e.,* s. 363.
340 *A.g.e.,* s. 374.

dizelerinde bu durum, daha doğrusu özelde Mau Mau'ların, genelde ise Afrikalı hakların bağımsızlığını imleyen "kara hürriyet"in muştusu net bir şekilde ortaya çıkar:

"Mauva

Güler mi ağlar mı bilinmez

Bu heyûlâ'ya hipopotam

Dar ağaçlarında sıram sıram

Aşkı toprağı kadar cömert

Kara hürriyet."[341]

Aynı bölümde yer alan "Ben Sehpâda Bayrak", "Beni Sen Götürürsün Ölüme", "Beyaz Karıncalar" şiirlerinde ise, Mau Mau şeflerinden Waruhyo İtote'nin ayaklanma sırasında esir düşüşü ve idama götürülüşü destani bir söylemle yer alır. Bu şiirlerde anlatıcı-şair, ölüme korkusuzca ve "Beyaz Efendi"lerine büyük bir hınçla yürüyen İtote'nin ta kendisidir.[342] Onun söz konusu korkusuzluğunu ve hıncını, özellikle "Ben Sehpâda Bayrak" şiirinin son dizelerinde kendisini köleye, fakat aynı zamanda hem kurtuluşa hem de sehpâda bir bayrağa, bir özgürlük ve bağımsızlık bayrağına benzetmesiyle anlayabiliriz:

"Ben kurtuluş kurtuluş

İtote İtote

Ben köle köle

Kara cennette

Ben sehpâ'da bayrak

Waruhyo İtote"[343]

Bölümdeki "Tam-Tam" şiirinde ise anti-kolonyalist mücadelenin "tamtam"ı artık vurulmaya başlanır. Şair, bu durum karşısında oldukça yüce hislere sahip olarak savaşı selamlar. Doğasının "korkunç güzelliği"yle, "göz gözü görmez ormanlarıyla", şairin içinde "Bütün Afrika uyanır":

"Bütün Afrika uyanır içimde

341 *A.g.e.,* s. 374.
342 *A.g.e.,* s. 382-383
343 *A.g.e.,* s. 381.

Abanoz kolların bana dolanınca :

Gururu lîme lîme çiğnenmiş ululuğu gorilleri cüceleri

Korkunç güzelliğini ışıktan Beyaz Efendi'den kıskanan

Dalları bulutlara sarmış göz gözü görmez ormanlarıyla"[344]

"Allah Afrika'yı Takdis Etsin" ve "Şah Damar" adlarını taşıyan aynı bölümün diğer şiirlerinde, artık "tamtam"ı vurulmuş ve "kara hürriyet"e doğru yürüyen anti-kolonyalist mücadeleye şair bir kutsiyet kazanır. Özellikle "Şah Damar" şiirinin ilk dizelerinde şair, "soluk almaz sensiz Afrika" diyerek "Tanrılar yücesi"nden adeta bir medet diler ve davanın hak ettiği kutsiyeti açık bir şekilde belirtir.[345] Bölümün sonunda yer alan "Bir Zenci Düşünüyordu Heykeller Milletini" şiirinde ise artık anti-kolonyalist mücadelenin sonuna yönelik bir "kral rüyası"na geçiş yapılır. Artık "zenci", yarınını düşünecek ve kurabilecek yetkinliğinin farkına varır:

"Bir zenci düşünüyordu

Sönüyordu sigarası

Mutluluk saz kulübede

Kral rüyası"[346]

Kitabın "Hesiodos" adını taşıyan son bölümünde ise şair, özelde Mau Mau'ların, genelde ise Afrikalıların kolonyalist "Beyaz Efendi"lerine karşı yapmış olduğu başkaldırı, şair tarafından dünya devrim tarihinin bir devamı ve "altınçağ"a[347] doğru giden yolda bir durak olarak yorumlanır. Bölümün aynı adlı ilk şiiri olan "Hesiodos"ta bu durum bütün boyutlarıyla belirir. Allah ile Şeytan'ın mücadelesinden günümüzün mücadelelerine kadar haklı ve iyi olanın zalim ve gaddar olan karşısındaki yıkıcı etkisini dile getiren şair, Afrikalıların bağımsızlık, yani "kara hürriyet" uğruna yapmış olduğu mücadeleyi de işte bu tarihsel zincir içerisinde okur. Böylelikle şair, "yalın Afrika"nın, yani Afrika'nın yoksul halklarının mücadelesini tarihsel bağlamda da yerelden evrensele doğru uzatır:

"Harladı

Gelgör

344 *A.g.e.,* s. 385.
345 *A.g.e.,* s. 391.
346 *A.g.e.,* s. 392.
347 Altınçağ, ilk olarak Antik Yunan kültüründe ortaya çıkan bir imgedir ve özel mülkiyetin ve buna uygun yasaların, toplumsal ve dini kuralların bulunmadığı ilkel komün devrine yönelik özlemi imler. Bkz. Orhan Hançerlioğlu, *Düşünce Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2011, s. 35.

Uçtan uca

Yılgısız pusatsız

Yalın Afrika”[348]

Bölümdeki “Tarla” ve “Kul” şiirlerinde ise söz konusu mücadelenin tarlasını çitleyip “bu benimdir” diyerek yeryüzüne özel mülkiyeti getiren ilk insanlardan bu yana devam eden sömürü ilişkilerinin son bulacağı “Altınçağ”a doğru geçişte, Afrikalıların bağımsızlık savaşının bir durak olduğu fikri yeniden ön plana çıkar. Aynı bölümdeki “Bebek” şiirinde “altınçağ”, “bebek” imgesi üzerinden sorunsallaştırılır. Buradaki “bebek” imgesi, “altınçağ”a geçişi sağlayacak ve eski çağı geride bıraktıracak umudun simgesi hâlinde yansır. Aynı bölümdeki “Yam Yam Çağlar Mağarasından” şiirinde ise, “Kara budun”un “altınçağ”a giden yoldaki mücadelesinin silahlı ve kararlı anti-kolonyalist mücadeleden geçmesi fikri yoğun bir metaforik söylemle ifade edilir. “Siyah Kuğu”nun, yani Afrikalı anti-kolonyalist mücadelenin insanlığın “yamyamlık” döneminden “altınçağ”a ulaşacağı döneme geçişte bir durak olduğu da bu şekilde yeniden vurgulanır. Bölümün ve kitabın en son şiiri olan “Luna Park”ta ise sömürü ilişkilerinin başından “altınçağ”a kadar sürecek mücadelelerle dünya, adeta bir “luna park”a benzetilir. Bu parkta, “sarı kan”, “ak kan” ve “kara kan” birbirine karışır.

2.2.1.6.Kolonize Edilen İslâm Dünyasının “Diriliş”i ve Sezai Karakoç

Turan Karataş tarafından “Doğu’nun ve Batı’nın ölmez ‘hazine’lerinden haberdar olan müktesebatı zengin, duruşuna/tavrına imrenilen bir sanatkâr, bir mütefekkir”[349] olarak nitelendirilen Sezai Karakoç, modern Türk şiirinin gelişiminde önemli bir rol oynayan şairlerden birisidir. Şiir hayatının ilk yıllarında, sürrealizm ve egzistansiyalizm gibi Batılı sanat akımlarının Türkiye’deki eklektik bir izdüşümü olarak görülebilecek İkinci Yeni hareketi içerisinde yazdığı şiirleriyle anılan, fakat 1960’ların ikinci yarısından itibaren daha çok -geliştirmiş olduğu ve “Diriliş” adını verdiği -özgül İslâmcı ideolojisinin doğrultusunda hem fikri yazılar hem de görece sade ve geleneksel imgelerin bir “yeniden doğuş” yaşadığı[350] üsluba sahip şiirler kaleme alarak (ki bu şiirler, ileride de göreceğimiz gibi kimi araştırmacılar tarafından “Yeni İslâmcı Akım” çerçevesinde ele alınır) kendisini de bir “er”i olarak gördüğü “Diriliş Nesli”yle büyük yankı uyandıran Sezai Karakoç, aynı zamanda, Ali Yıldız’ın da belirttiği gibi Türk şiirini metafizik bir

[348] *Bütün Eserleri,* s. 399.
[349] Turan Karataş, *Doğu’nun Yedinci Oğlu: Sezai Karakoç*, Kaynak Yayınları, İstanbul 2013, s. 550.
[350] Alaattin Karaca, *İkinci Yeni Poetikası*, Hece Yayınları, Ankara 2005, s. 460.

esasa oturtur.[351] Her iki döneminde kaleme aldığı şiirlerde bir yandan bireysel konulara değindiği gibi bir yandan da toplumsal konulara değinir ve bu toplumsal konuların alanı kolonyalizme ve onunla bağlantılı olarak oto-kolonyalizme ve anti-kolonyalizme kadar uzanır. Hatta denilebilir ki, özelde İkinci Yeni'ye bir dönem bağlı kalmış şairler, genelde ise modern Türk edebiyatının çerçevesinde değerlendirebileceğimiz bütün edipler arasında Sezai Karakoç, kolonyalizmi –belirtik veya örtük olarak- eserlerine en çok konu edinen isimlerden biridir.

Sezai Karakoç'un şiirlerinde, İslâm coğrafyası çerçevesinde, İslami bir bakış açısıyla ve özellikle de güçlü bir olumsuzlanma ile karşımıza çıkan kolonyalizm ve onunla bağlantılı olguların altında bir yandan şairin –özellikle İkinci Yeni sonrası döneminde giderek belirginleşen- dini duyarlılığının bir yandan da Afrika bağımsızlık savaşlarının idrak edildiği devrin koşullarının bir kaynak oluşturduğu aşikârdır. Bununla birlikte kolonyalizm, Sezai Karakoç'un şiirlerinde –benimsediği poetik anlayışa uygun olarak- güçlü bir çağrışım alanına sahip bir şekilde çıkar; öyle ki, bazen kolonyalizm ve ona bağlı olguların onun şiirinden alımlanması için sembolik okuma yapmaya ihtiyaç duyulur. Ayrıca Sezai Karakoç'un şiirlerinde kolonyalizm, siyasi bir olgu olmaktan öte yer yer medeniyet ve metafizik gibi kavramlar çerçevesinde ele alınan ve bir anlamda "içerisine girilen" bir düzeye ulaşır. Bu hususlar göz önünde bulundurulduğunda Sezai Karakoç'un kolonyalizm hususunda, kendisinin öncülü olarak kabul edilen ve pragmatik bir İslamcı ideolojiyi benimseyen, Birinci Dünya Savaşı sırasında kolonyalist devletlerin giderek ulus-ötesi sınırlarını genişlettiği bir dönemi idrak eden ve benimsediği poetikanın doğrultusunda kolonyalizmi şiirlerinde genelde birkaç ülke veya coğrafi bir isimle kuşbakışı bir şekilde ele alınacak siyasi bir olgu olarak yansıtan Âkif'ten oldukça farklı yönlere sahip bulunduğunu söylemek mümkündür. Nitekim Durmuş Günay'ın da belirttiği gibi "Mehmet Âkif, biten bir dönemin bitmemesi için, o başlaması gereken bir atılımın, diriliş atılımının başlaması için savaşmaktadır."[352] Dolayısıyla hem konumları hem de duyuşları farklıdır.

Sezai Karakoç'un kolonyalizm ve ona bağlı olguları ele aldığı şiirleri oldukça tutulur. Öyle ki, İbrahim Çelik, "Bir nesil Batı ile hesaplaşma yöntemini Sezai Karakoç'tan öğrenmiştir" der.[353] Bu açıdan bakıldığında Sezai Karakoç'un sadece diğer

---

351 Ali Yıldız, "Sezai Karakoç'un Şiirlerinde Tasavvuf", *38. ICANAS Bildirileri*, C.IV, Ankara 2008, s.1852.
352 Durmuş Günay, "Diriliş Düşünce Sistemi*", Kahramanmaraş'ta Sezai Karakoç'la Kırk Saat: Sempozyum Sunumları*, Kahramanmaraş Belediyesi 2006, s. 119.
353 Münire Kevser Baş, *Diriliş Taşları: Sezai Karakoç'un Düşünce ve Sanatında Temel Kavramlar*, Lotus Yayınevi, Ankara 2008, s. 27.

noktalarda değil, aynı zamanda kolonyalizm noktasında da özel olarak Türk şiirinde, genel olarak ise Türk edebiyatı ve düşünce tarihinde önemli bir etki barındırdığını söylemek mümkündür.

1953 yılında yazdığı, fakat 1956 yılında yayınlama fırsatı bulduğu[354] "Ötesini Söylemeyeceğim" şiiriyle Sezai Karakoç, hem kendisinin hem de genel olarak İkinci Yeni'nin kolonyal temalı ve söylemli ilk eserini vermiş olur.[355] O dönemlerde giderek şiddeti yükselen Afrika bağımsızlık savaşlarının etkisiyle kaleme alınan ve "Cezayir Bağımsızlık Savaşçıları"na ithaf edilen söz konusu şiirde şair, on yaşındaki Tunuslu bir kız çocuğunun bakış açısıyla ve onun ağzından Fransız kolonyalizmini ve onun halkta bıraktığı etkiyi yansıtır. Nitekim M. Fatih Andı, bu şiirde "bir küçük çocuğun çıkarsız, riyasız, alabildiğine saf ve samimi tepkisinin bizde oluşturduğu su berraklığındaki içtenlik ve sarsıcılığını şair çok ustalıklı bir şekilde, büyük büyük lafların, çatık kaşlı söylemlerin ifade etmeye yetmediği bir büyük tavır alışa, sarsıcı bir emperyalizm karşıtlığı bilincine dönüştürebilmektedir"[356] der. Bu durumu elbette bilinçdışına yönelik kısıtlamaları olabildiğince kaldırmaya yönelik olarak zaman zaman çocuk olgusunu ön plana çıkaran ve o devirde hem Karakoç'u hem de genel olarak İkinci Yeni şairlerini büyük oranda etkileyen sürrealizmin de bir getirisi saymak yerinde olur.[357]

Şiirin henüz ilk mısralarında söz konusu çocukça bakış ve ifade, pastoral bir ortam oluşturmakla birlikte M. Fatih Andı'nın da dikkat çektiği gibi ilahi rahmetin sembolü bir leit-motive olarak çıkan yağmurun[358] –bir anlamda Doğu medeniyetinin sembolü olarak alımlanan- "tahta ev"in çatısına yağmasına dayalı izlenimlerle somutlaşır:

"Kırmızı kiremitler üzerine yağmur yağıyor

Evimizin tahtadan olduğunu biliyorsunuz

Yağmur yağıyor ve bazı tahtalar vardır

354 M. Fatih Andı, *Güneşe Tutulan Ayna: Şiir İncelemeleri*, Hat Yayınevi, İstanbul 2010, s. 183.
355 *A.g.e.,*. s. 183.
356 *A.g.e.,* s. 185.
357 Erdem Bayazıt, Sezai Karakoç'un şiirlerindeki sürrealist imgelerle çocukça bakış arasındaki bağıntıya ilişkin şunları söyler: "Sezai Karakoç şiirini gerçeküstü bir düzeye, imajlarındaki (özellikle irrasyonel yapıdaki imajlarıyla) çarpıcı güçle kolayca çıkarabilmektedir. İmajlarındaki çarpıcı, parlak, canlı gücün yanında, onun soyut dünyasını kurarken faydalandığı bir malzeme var ki, bunu belirtmek gerek. Bu, 'çocukluk izlenimleri'dir. Onun şiirinde 'çocuk'un özel bir yeri vardır, 'çocuk' imajının, 'çocukluk duyguları'nın onun şiirinde vazgeçilmez bir 'malzeme olarak kullanılmasının önemli sebepleri vardır. Çocuğun dünyaya bakışı en az şartlamalı bakıştır. En soyut bir bakıştır. En saf, en doğrudan doğruya bir bakıştır." Erdem Bayazıt, *Kelimenin Dirilişi,* Hat Yayınevi, İstanbul 2015, s. 85.
358 *Güneşe Tutulan Ayna*, s. 185.

Suyun içinde gürül gürül yanan”[359]

Şiirde dikkat çeken bir diğer nitelik “Bay Yabancı”, “Medeni Adam”, “beyaz”, “kara”, “öteki” gibi ifadelerin kullanımıdır. Bu ifadeler, kolonize edilen ülkelerin uluslarının Batı ulusları için kullandığı yaygın ifadeler arasındadır. Nitekim şiirde Fransız kolonyalizmi de sembolik olarak Tunuslu kız çocuğunun “Bay Yabancı”, “Medeni Adam” ve “beyaz” olarak seslendiği kişide somutlaşır. Bununla birlikte bu ifadeler üzerinden şiirde bir tür “öznel karşıtlık” kurulmuştur denilebilir. “Bay Yabancı”, “medeni adam” veya “beyaz”, Amerikalı edebiyat kuramcısı/eleştirmen Northrop Frye’nin terminolojisine başvurarak ifade edersek, her anlamda kötülüğün, düzensizliğin, sahteliğin temsilcisi olana yönelik “şeytani imgelem”[360] yoluyla tasvir edilir. Bu durum, Garp’ı Şark gözüyle görmeye dayanan ve bir anlamda şarkiyatçı bakış açısının karşısında konumlanan garbiyatçı bakış açısına da gayet uygundur. “Bay Yabancı”nın şiirde yer yer sömürgeci, katil, zinacı, baskıcı bir şekilde imgeleştirilmesine örnek olarak şu satırları alabiliriz:

“Sizin def olup gitmenizi istiyorum işte o kadar

Ali de istiyor ama söylemekten çekiniyor

Halbuki siz insanı öldürmezsiniz değil mi?

…

Tepesi demir askerleriniz babamı alıp götürmeseler

O zaman siz görürsünüz Bay Yabancı

…

Siz ötekini Bay Yabancı gizli gizli öpüyordunuz

Elinizle onu belinden tutuyordunuz sonra öpüyordunuz

Siz bizi görmüyordunuz

Biz ağacın tepesinden seyrediyorduk

Siz onu çok öpüyordunuz

Ötesini söylemiyeceğim Bay Yabancı”[361]

Buna karşılık söz konusu şiirde kolonileştirenler -yine Frye’nin terminolojisine başvurarak ifade edersek- saflığın, dürüstlüğün, masumluğun ve mazlumluğun temsil

359 Sezai Karakoç, *Gün Doğmadan: Şiirler*, Diriliş Yayınları, İstanbul 2015, s. 46.
360 Northrop Frye, *Eleştirinin Anatomisi,* Çev. Hande Koçak, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2015, s. 177-178.
361 *Gün Doğmadan: Şiirler*, s. 47.

edildiği "vahyi imgelem"le[362] somutlaşır. Buna örnek olarak şu dizeleri gösterebilmek mümkündür:

"Ellerime bakıyorum ve ellerimin benden bilgili

Bir hayli bilgili olduğunu biliyorum

Bilgili fakat parmaklarım ince ve uzun değil

Sizin bayanınızınki gibi ince ve uzun değil

…

Siz şeytanı niçin bu kadar çok öpüyorsunuz

Kabul ediyorum sizinki bizimkinden daha güzel

Ama bizimki sizinkinden daha efendi daha utangaç

…

Hâlbuki bizim ölülerimizi teyzem görüyor

Onlarla konuşuyor onlara ekmek veriyor

Onlar ekmek yiyor anladın mı Bay Yabancı

Matmazel bir ölse ona kimse ekmek vermez"[363]

Tunuslu kız çocuğunun şiirde kardeşi olarak söz ettiği Ali, şairin daha sonraki yıllarda Diriliş ideolojisi çerçevesinde de ele alacağı otokolonyalizme, yani kendi kendini kolonizeleştirme olgusu hususunda bir örnek teşkil eder. M. Fatih Andı'nın da vurguladığı gibi Ali, kolonizasyon sürecinin başında Batı karşısında konumlanan, fakat zamanla kapıldığı aşağılık psikolojisi sebebiyle Batı'nın değerlerini benimseyip git gide pasifleşmeye başlayan tipin temsilcisidir. Tunuslu kız çocuğunun, Ali'nin de Fransızların çekilip gitmesinden yana olduğunu fakat bunu ifade etmekten çekindiğini ve giderlerken arkalarında bırakacağı gömleği giyeceğini söylemesini bu bağlamda değerlendirmek mümkündür:

"Sizin def olup gitmenizi istiyorum işte o kadar

Ali de istiyor ama söylemekten çekiniyor

…

Siz bilmezsiniz size anlatmak da istemem

362 *Eleştirinin Anatomisi,* s. 171-172.
363 *Gün Doğmadan: Şiirler*, s. 46-47.

Kardeşim Ali gömleğinizi mutlaka giyecektir”[364]

Şiirde bir diğer dikkat çeken nokta ise, şairin diğer şiirlerinde de görülebileceği gibi “iyimserlik”tir. Nitekim Seza Karakoç, pek çok şiirinde olduğu gibi bu şiirinde de karanlık bir ortamı resmetse de muhakkak ışığa kapı aralamasını bilir. Yukarıda da ifade edildiği gibi “ilâhi rahmet”in şiirdeki sembolü olan yağmur, Tunuslu kız çocuğu tarafından “bir demir parçasının üzerine oturmuş” melekler tarafından yağdırılan umut verici bir olgu gibi alımlanır. Bu umudu da özelde Tunusluların, genelde ise bütün ezilen Doğu’nun zafer “muştu”su olarak okumak mümkündür:

“Melekler bir demir parçasının üzerine oturmuşlar

Her biri bir damla atıyor aşağıya

İşte yağmur bunun için yağıyor

Ben bunun için yağmuru seviyorum

Yağmur bizim için yağıyor”[365]

M. Fatih Andı’nın, günümüzün bazı yazarlarınca "tüm zamanların en iyi antiemperyalist şiiri"[366] sayıldığına dikkat çektiği söz konusu şiirin dışında Sezai Karakoç’un İkinci Yeni döneminde kolonyalizmi ele aldığı bir diğer mühim şiiri de **“Kutsal At”** başlığını taşır ve bu şiire Cezayir’in Fransız kolonyalizmine karşı direnişi yansır. Daha önce de belirtildiği gibi Cezayir, 1830’lardan itibaren Fransız kolonyalizminin bir “nesne”si olur. 1954 yılında anti-kolonyalist/milliyetçi Cezayirliler, söz konusu kolonyalizme başkaldırır ve yaklaşık sekiz yıl süren bir bağımsızlık savaşını başlatırlar. Bu savaşın sonunda, yani 1 Temmuz 1962 yılında Cezayir’in bağımsız olup olmamasına yönelik bir referandum yapılır ve bu referandumun sonucunda da halk, bağımsızlıktan yana tavır koyarak Fransız kolonyalizmini sona erdirir. Sezai Karakoç’un 1957 yılında kaleme aldığı “Kutsal At” şiiri, bu sekiz yıl süren bağımsızlık savaşının trajik bir yansıması olarak okunabilir. Bu şiirde, İtalyan göstergebilimci/yazar Umberto Eco’nun terminolojisine başvurarak ifade edersek “yaratıcı imge”[367] yani temel içeriksel kavram, Cezayirli savaşçıların “at”larıdır. M. Fatih Andı’nın da dikkat çektiği gibi buradaki “at” imgesi, bir yandan bağımsızlıktan yana atlı savaşçılarla kişileştirilen bir

364 *A.g.e.*, s. 47.
365 *A.g.e.*, s. 49.
366 *Güneşe Tutulan Ayna*, s. 185.
367 Umberto Eco, *Genç Bir Romancının İtirafları*, Çev. İlknur Demirci, Kırmızı Kedi Yayınları, İstanbul 2014, s. 32.

yandan da onları temsil eden bir sembol olarak imgeleştirilir.[368] Bununla birlikte "at"lar, Cezayirlilerin kutsal bir savaşında yer aldığı için aynı zamanda –şiirin adından da belli olduğu gibi- "kutsal" olarak nitelendirilir:

"Cezayir'in atları
Sever çılgınca Tanrıyı ve insanı
Ne kırmızı ne kara kutsal
Cezayir'in atı böyledir"[369]

Şair, Cezayir'in bağımsızlık savaşında vukua gelen açlık ve ölümlere de dikkat çeker. Bu savaşa katılan Cezayir'in gençleri ve kadınları trajik bir şekilde hem açlık hem de ölümle karşı karşıyadır. Aynı zamanda şair, "Fransa anlamıyor" diyerek, başta Fransız basını olmak üzere Batılı emperyalist medyanın o dönemde yapmış oldukları Cezayir karşıtı kampanyalara da telmih de bulunur ve bir anlamda onların yarattığı algıyı yapıbozuma uğratmaya çalışır gibidir:

"Ölüler evlerden
Çıkmaz girer
Gençlik açlık masalı
Kadınlar Cezayir'de
Fransa anlamıyor"[370]

Şiirde dikkat çeken bir diğer yön ise şairin, henüz savaşın devam ettiği bir dönemde zafere olan inancıdır. Sezai Karakoç, Cezayir'in coğrafi yapısından kaynağını bulan geniş çağrışımlı imgelere başvurarak, savaşın Cezayir bağımsızlık savaşçıları lehine zaferle sonuçlanacağını ifade ederek iyimser tavrını bir kez daha gösterir:

"Gidelim gidelim Cezayir'e
Dağları kıvrım kıvrım şehir
Ölümü ikiye bölen nehir
Orda akar aşka kine ve zafere"[371]

Şairin "Kutsal At" şiirinden sonra kaleme aldığı şiirlerdeki kolonyalizm olgusu, yukarıda da belirttiğimiz gibi onun kendisine özgü İslâmcı ideolojisini temsil eden

368 *Güneşe Tutulan Ayna*, s. 189-190.
369 *Gün Doğmadan: Şiirler*, s. 84.
370 *A.g.e.*, s. 85.
371 *A.g.e.*, s. 85.

"Diriliş" kavramıyla iç içe olarak değerlendirilebilir. Durmuş Günay'ın da belirttiği gibi bir yandan teorik bir yandan da pratiğe yönelik olan[372] "Diriliş" ideolojisi, İslâm'ın yaklaşık beş asır modern Batı'nın tahakkümünden ve kendi uyuşukluğundan kurtulup İslâm coğrafyasının ve medeniyetinin yeniden "diriliş"ini bir amaç edinir. Şairin 1960'ların ortalarından itibaren kaleme aldığı her tür eserde olduğu gibi[373] kolonyalizmle ilgili şiirlerindeki hem ideolojik yönsemelerini hem de estetik tavrını daha net açıklayabilmek için burada, kısa bir şekilde "Diriliş" kavramını açımlamak gerekmektedir (bu noktada, Sezai Karakoç'un daha çok *İslâmın Dirilişi* ve *Diriliş Neslinin Âmentüsü* adlı kitaplarına başvuracağız).

Sezai Karakoç, 1966-67 yılları arasında, daha sonra *İslâm'ın Dirilişi* adı altında bir arada yayınlayacağı bazı makalelerinde, Rönesans'tan 20. yüzyılın ortalarına kadar geçen dönemi "Avrupa Dönemi" olarak adlandırmanın yerinde olacağını, çünkü bu dönemde Avrupa'nın tarihsel açıdan ön plana çıktığını ve Doğu'nun ise sessiz kaldığını belirtir. Ancak 20. yüzyılın ortalarından itibaren Doğu, bağımsızlık savaşlarıyla tarihsel süreçte yeniden ön plana çıkmaya başlar ve Sezai Karakoç'un "Asya Afrika Dönemi" olarak adlandırdığı bir döneme ulaşılır. Bu dönemde genel olarak Doğu, özel olarak ise İslâm coğrafyası ve medeniyeti bir anlamda "dirilmeye" başlar.[374]

Sezai Karakoç'a göre İslâm coğrafyası ve medeniyetinin dirilişi, özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki bağımsızlık savaşlarıyla birinci aşamasını idrak etmiştir. İkinci aşamaysa İslâm dünyasının siyasal bağımsızlığını kazandığı Batılı devletlerden ekonomik bağımsızlığını da kazanma aşamasıdır ve şu anda idrak edilen aşama da budur. Üçüncü aşamaysa kültürel ve ideolojik bağımsızlık aşaması olacaktır.[375] Ancak Sezai Karakoç, aşamaların bu şekilde vukua gelmesi hususunda tereddütlüdür. Çünkü ona göre "kültür, ruh, iktisat ve siyaset bağımsızlığı idealini yapısında taşıyan bütün bir diriliş atılımının yokluğu, işte asıl bu, İslâm dünyasının bugünkü buhranının gerçek sebebidir."[376] Üstelik o dönemde İslâm dünyasında kolonyalizmin veya genel olarak kolonyalizmin etkilerinden birisi olan oto-kolonyalizm, büyük bir tehdit oluşturmaya devam eder ve bu da güçlü bir bağımsızlık atılımını yapmaya engel olur:

---

372 "Diriliş Düşünce Sistemi*",* s. 120.

373 Nitekim Ali Haydar Haksal, Karakoç'un 60'ların ortalarından itibaren "'diriliş ruhlu' bakışı"yla ilgili söyledikleri bu hususta önemlidir: "Sezai Karakoç hemen bütün eserlerinde şiir, öykü, deneme, piyes türlerinde aynı yolu izler. 'Diriliş ruhlu' bir bakıştır onunki. Bu, büyük ve güçlü bir ruh eksenidir. Büyük esere gidiş ideali ve hedefi." Ali Haydar Haksal*, Sezai Karakoç: Eleğimsağmalarda Gökanıtı*, İz Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 22.

374 Sezai Karakoç, *İslâmın Dirilişi*, Diriliş Yayınları, İstanbul 2015, s. 7-8.

375 *A.g.e.,* s. 18-19.

376 *A.g.e.,* s. 19.

> "…Batılılar içimize girmiş, İslâma olan inanç ve güvenimizi yıkmışlardır. Bu güven ve inanç çözüldükçe biz de bütün kurtuluşu Batılılaşmakta görmeye başlamışız. Böylece artan, kökleşen bir kültür emperyalizminin, otokolonizasyonun kurbanı olmuşuz. Yeni yetişen kadro tam anlamıyla batıya adapte olmuş bir kadrodur. İslâm Dünyasının her tarafında böyle bir adaptasyon nesli köşebaşlarını tutmuştur."[377]

Eleştirisiyle birlikte özgül İslâmcı ideolojisine, yani "Diriliş" teorisine Sezai Karakoç tam da bu noktada başlar. Ona göre diriliş önce düşüncede, ardından inançta, hemen ardından edebiyat ve sanatta, son olarak da aksiyonda başlamalıdır (Sezai Karakoç, bunları sırasıyla da "düşüncede diriliş", "inanışta diriliş", "edebiyat ve sanatta diriliş" ve "aksiyonda diriliş" adlarıyla kavramlaştırır[378]). Kolaylıkla anlaşılacağı gibi Sezai Karakoç, farklı bir aşama sıralaması öne sürer ve böylelikle de o dönemde reel hayatta olan İslâmî dirilişin bir anti-tezi olarak teorik açıdan farklı bir İslâmî diriliş –veya "canlanma"[379]- perspektifi ortaya koyar.

Diriliş perspektifi, bir yönüyle "radikal muhafazakârlık" bağlamında da düşünülebilir. Çünkü "radikal muhafazakârlık" için söz konusu olan, Doğancan Özsel'in de dikkat çektiği gibi, aydınlanmanın hegemonyasıyla ortadan kalkan değerleri yeniden kurmak veya yeniden inşa etmektir ve salt "mevcut" gelenekleri veya kültürü korumayı amaç edinen "klasik muhafazakârlık"ın bir adım daha ötesine gitmektir.[380] Dolayısıyla, Karakoç'un diriliş perspektifi, aydınlanmanın gerek içsel (ulus-devlet) gerekse de dışsal (kolonyalizm/emperyalizm) araçlarıyla ortadan kalkan "medeniyet"i yeniden inşa etmeyi amaçlaması sebebiyle "radikal muhafazakâr" bir tavır sayılır.

Dirilecek İslâm medeniyetini sembolik olarak "Özülke", "Diriliş Sitesi" vs. gibi adlarla, o medeniyetin toplumunu da "Diriliş Toplumu" adıyla kavramlaştıran Sezai Karakoç, bu dirilişi gerçekleştirecek bir nesil tasavvuru da ortaya koymuş olur. Bu nesil tasavvuru, daha evvel Mehmet Âkif'in "Asım Nesli", Necip Fazıl'ın "Büyük Doğu Nesli" olarak ortaya koyduğu nesil tasavvurlarının bir devamı veya değişen yeni tarihsel koşullara göre güncellenmiş bir hâli olarak düşünülebilir. "Kendimin bir diriliş eri olduğuna inanıyorum" diyerek kendisini de içerisine dâhil ettiği "Diriliş Nesli" ile Sezai Karakoç, İslâm medeniyetine uzanan yolda söz konusu neslin yürümesi gereken rotayı da sonrasında *Diriliş Neslinin Âmentüsü* başlığı altında yayınladığı ve 1975-76 yılları

---

377 *A.g.e.,* s. 20.
378 *A.g.e,* s. 24-33-40-47.
379 Şakir Diclehan, *Sanat ve Düşünce Dünyasında Sezai Karakoç*, Lim Yayınları, Ankara 2015, s. 194.
380 Doğancan Özsel, "Radikalizm ve Muhafazakâr Düşünce: Yeni Muhafazakârlık Ne Kadar Yeni?", *Yeni Sol Yeni Sağ*, Haz. Armağan Öztürk, Phoenix Yayınları, Ankara 2010, s. 424-425.

arasında kaleme aldığı makalelerinde ortaya koyar. Bu rotayı da kısaca ve özlü bir biçimde, söz konusu eserdeki şu bölümde bulmak mümkündür:

> "Diriliş Nesli, 'diriliş insanı'nın kitle ifadesi olacaktır. Diriliş Toplumu'nu gerçekleştirecek diriliş erleri, diriliş erenleri ve diriliş pirleri bu neslin doğuşu yolundan gelecekler. Arkeolojik ve etnoğrafik malzeme haline gelmiş Müslüman halkların içinde dipdir diriliş toplumunu doğuracak canlılık yolundan.
>
> Bu yol, bütün derinliği, genişliği, yüksekliği ve yüceliğiyle Dünyayı ortasından bir kuşak gibi sardığı gün, Allah'ın halifesi insana büyük bağışı, Diriliş Mucizesi gerçekleşmiş olacaktır Hakikat Medeniyetinin."[381]

"Diriliş Nesli"nin öncülüğünde gerçekleşecek "İslâm'ın Dirilişi", sadece İslâm medeniyetini ihya etmek işlevine sahip değildir. Sezai Karakoç, söz konusu "diriliş"in aynı zamanda dünya barışını gerçekleştirecek bir işlevi olduğunu da düşünür. Yukarıda da değinildiği gibi "Asya Afrika Dönemi"nin başlangıcında Doğu ile Batı (Avrupa) arasında ilişkilerin durumu da değişir. Çünkü Doğu'nun dirilişine kadar geçen yaklaşık beş asırlık dönemde Doğu'yla Batı arasındaki sömürülen/sömüren ilişkisinden ötürü bir diyalog sorunu ve özellikle Doğu'dan Batı'ya yönelik nefret kavramıyla açıklanacak keskin duygu ve düşünceler varlığını sürdürmekte; bu da dünyanın geleceğini tehdit etmektedir:

> "Bu dönemdeki Avrupa inşası, yüzyıllarca Asya ve Afrika'da en ufak müsbet bir cevap uyandırmamıştır. Asya da Afrika da, Avrupalıları yeni bir medeniyetin ve yeni bir sesin sahibi olmaktan çok, güçlü bir barbar gibi görmüştür uzun süre. Daha doğrusu, Afrika onu bir büyücü gibi görmüş, Asya bir barbar gibi. …Avrupanın, Dünyadan cevap alamamasından doğan bu parçalanış ve çatlama görünüşü, Asya ve Afrika'ya, artık öç gününün geldiğini şuuraltlarında sezdirmiştir. …Avrupa, bugün, Dünya tarafından linç edilme korkusunu yaşıyor."[382]

Sezai Karakoç'a göre Avrupa'nın söz konusu "linç korkusu"ndan kurtulması ve dünya barışının gerçekleşmesi için "İslâm'ın dirilişi" bir şarttır. Çünkü genel anlamda "dirilen" Doğu toplumlarına önderlik edecek olan İslâm toplumu, ona göre aynı zamanda ezilenleri öç duygusundan kurtaracak ve böylelikle de yüzyıllar boyu dünyanın her iki yakasını da bağlayan "kan davası" sona erecektir. Bunun için Sezai Karakoç, Avrupa'nın "diriliş"e engel olmaması ve hatta onu desteklemesi gerektiğini söyler: "Avrupanın, geleceğini garanti etmesinin birinci şartı, Avrupa birliğini gerçekleştirmekse, ikinci ve daha az önemde olmayan şartı, İslâm'ın yeniden canlanışına set çekmemesi, hatta destek

---

381 Sezai Karakoç, *Diriliş Neslinin Âmentüsü*, Diriliş Yayınları, İstanbul 2015, s. 66.
382 *İslâmın Dirilişi*, s. 8-9.

olmasıdır. İslâm ülkeleri bütünleşir ve Dünya önüne bütün gücüyle çıkabilirse milletlerarası tarihi kan dâvaları son bulur."[383]

Ana hatlarıyla açımladığımız ve anlaşılabileceği gibi Necip Fazıl'ın 1940'lı yıllarda Büyük Doğu Dergisi'nde ortaya koyduğu "Büyük Doğu"culuk[384] ile pek çok yönden benzerlik gösteren "Diriliş" teorisi veya ideolojisi, yukarıda da belirttiğimiz gibi Sezai Karakoç'un 1960'ların ikinci yarısından itibaren yazmış olduğu ve büyük oranda "geleneğe" yaslanan şiirlere de yansır ve dolayısıyla yeni bir poetik/estetik temelin büyük oranda ifadesi olur. Sezai Karakoç'un ortaya koyduğu bu poetik/estetik temel, bazı araştırmacılara göre "Yeni İslâmcı Akım"[385] adı verilen ve bir dönemin ünlü *Mavera* dergisi etrafında toplanan Cahit Zarifoğlu, Erdem Bayazıt, Rasim Özdenören gibi şairlerin ve yazarların takip ettiği bir anlayış olarak da görülür. Bu anlayış, klasik İslâmcı poetik/estetik temelden veya İslâmcılıktan modern duyuşu ve siyaset ile ideolojiden ziyade "medeniyet"i ön plana çıkarması ile ayrılır.[386]

---

383 *A.g.e.,* s. 11.

384 Tıpkı "diriliş" teorisi gibi "radikal muhafazakârlık" bağlamında değerlendirilebilecek "Büyük Doğu"culuğu kısaca şöyle açıklayabiliriz. Batı'nın 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren bunalıma düşmesine binaen Doğu 16. yüzyıldan itibaren bir travma çağı yaşamaktadır. Bu travmadan kurtulmak, bugünün şartları gösteriyor ki, artık bir farz olmuştur. Çünkü her yıkımı bir "doğuş" takip eder. Yapılacak olan şey ise İslami bir düzendir ve bunun için de inkılaba gerek duyulur. Bu inkılap ise "gerçek münevverler aristokrasyası" tarafından, yani İslâm'ı gerçekten özümsemiş mümin aydınlar tarafından gerçekleştirilecektir.? Bu inkılabın temel metodu ise "düşünce"dir. Önce düşünceden yararlanılacak, gerekli görüldüğü takdirde diğer unsurlar da devreye girecektir. İnkılaptan sonra kurulacak devletin yönetim şekli ise "Başyücelik" olacaktır. "Başyücelik", kısaca, devletin başında bugünkü meclisin yerini devrimi yapan aydınlardan mürekkep bir "yüceler konseyi"nin alacağı; onun başında ise bugünkü başbakanla veya cumhurbaşkanıyla özdeş olan despotik bir "başyüce"nin bulunacağı bir idari formdur. "Başyücelik", ilk olarak Türkiye'de kurulacaktır. Çünkü İslâm dünyasının öncüsü Türkiye'dir. Türkiye üzerinden bu sistem bütün Doğu'ya yayılacaktır. Necip Fazıl, *İdeolocya Örgüsü*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2014, s. 84. 92-194-195-223-224. Görüldüğü gibi her ikisinin de temel fikirler ve amaçlar hususunda aynı şekilde kurulduğu görülebilir. Fakat Necip Fazıl'da amaçlanan düzen, Sezai Karakoç'takine nazaran daha net ve belirgin şekilde çizilmiştir. Kurulacak düzenin özellikle devlet bürokrasisi, Büyük Doğu teorisinde veya ideolojisinde detaylı bir şekilde yer alır. Bununla birlikte İslâmi referenaslar bir bütün olarak medeniyet tasavvuru ile, Necip Fazıl'da ise daha çok siyasi bir amaçla belirir.

385 Ahmet Kabaklı, *Türk Edebiyatı,* Cilt: 4, İstanbul 1991, s.592-665.

386 M. Orhan Okay ve Âlim Karaman, bu akımın genel özelliklerini şöyle anlatmıştır: "Bu akımın Necip Fazıl ve Büyük Doğu çevresinde yetişmiş temsilcileri, kendi İslâmî çizgilerini kalıplaşmış ideolojik çağrışımlar yapan İslâmcılık gibi bir kavram yerine 'diriliş, yerli edebiyat, metafizik duyuş, yönelişler' gibi yaratıcı bir sanat ve fikir ufkuna işaret eden kavramlarla adlandırmayı tercih etmişlerdir.// Modernizmin hayatın dışına ittiği metafiziğe sahip çıkan, dinî algının sanattaki yaratıcılığa her zaman kaynak olabileceğini belirterek bunun dünya edebiyatında örneklerini araştıran, Türk toplumunun modern çağ öncesinden gelen kültürünün modern sanatların dili içinde ifade edilmesini kendine mesele edinen bu yeni akımın mensupları, sözü geçen meselelerin doğmasına sebep olmaları yanında şiir ve hikâye başta olmak

Sezai Karakoç'un söz konusu yeni poetik/estetik temele sahip şiirlerindeki diğer olgular gibi kolonyalizm olgusu da "Diriliş" perspektifinden ortaya konulur ve genel olarak ihya olunacak İslâm medeniyetinin dünü ve bugünü bağlamında ele alınır. Aynı zamanda Doğu'nun edebi ve kültürel hayatındaki geleneksel imgeler ve metaforların da yoğun olarak kullanıldığı bu şiirlerde kolonyalizm ve ona bağlı olgular, metafiziki bir örüntü içerisinden ortaya konulur. Şairin bu hususta ele alınacak ilk şiiri, **"**Kış Anıtı**"** adını taşır. Bu şiirde Sezai Karakoç, gerek çocukluk izlenimlerinden gerekse de dini kaynaklardan izler barındıran bir kış tablosu ve atlı bir savaşçı adam portresi çizer. Ancak sembolik olarak söz konusu şiirin bazı dizeleri "diriliş"i bekleyen Doğu'nun, kolonyalizm başta olmak üzere pek çok etkenden ötürü içerisinde bulunduğu olumsuz koşullarının bir yansısı olarak da görülebilir. Böylelikle de söz konusu şiirdeki kış atmosferini ve savaşçı atlı adamı, "körlük" ve "içgörü" diyalektiğine bağlı olarak iki farklı şekilde yorumlayabiliriz: Söz konusu şiir, bu diyalektiğin ilk kısmına yaklaştığımızda saf bir pastoral tablo, ikinci kısmına yaklaştığımızda ise Doğu'nun olumsuz durumunu ve savaşını simgeleyen siyasi-tarihsel-ideolojik bir tablo hâlinde belirir. Bu ikinci kısma yönelik bir okuma, özellikle şiirdeki atın ağzından ifade edilen şu dizelerde kolaylaşır:

"Şam ve Bağdat kırklara karışmıştır

Elde kala kala bir Mekke bir Medine kalmıştır

O da yarım kalmıştır

Urfa ufala ufala

Bir pul olacak çarpık balıklar üstünde

Belki bir toz bulutu

İstanbul'a küflenmiş

Bir Avrupa akşamı dadanmıştır

…

üzere hemen bütün edebiyat türlerinde cevap oluşturan modelleri ortaya koymuşlar, yeni Türk edebiyatı ile çağdaş Batı edebiyatı arasındaki mesafeyi büyük oranda kapatmışlardır. Bu edebiyatçılar, bir yandan da İslâm kültür ve medeniyet coğrafyasındaki ülkelerin edebiyatlarını izlemeye, onlarla kopuk olan bağları bir nisbette yeniden kurmaya çalışmışlardır. Hedefleri Batı, İslâm, hatta geleneksel Türk edebiyatının taklidi olmayıp orijinal, aktif ve yaratıcı bir sanat arayışıdır. Bu bakımdan esasen kasaba kültürü içinde doğup büyük şehirlere gelen bu yazarların eserlerinde daha çok tasavvufî mirası kucaklayan bir Anadolu duyarlılığı dikkati çeker." Bkz. M. Orhan Okay-Âlim Karaman, "İslamcılık", *TDV İslâm Ansiklopedisi,* Cilt 23. s. 71.

Lût şehri ansızın gelen gök sesidir

Bardaktan boşanan İskenderiye'dir

Isparta bir güz kırağısı Kudüs bitmeyen bir kış"[387]

Ancak şair, bu tür sembolik bir "kış"ın Doğu üzerinden kalkacağına ve böylelikle de "diriliş"in gerçekleşeceğine yönelik inancını, dini metinlerde çokça yer alan Nuh Tufanı üzerinden metaforik bir şekilde yine atın ağzından ifade eder. Ona göre Nuh şehri sular altında kalmış, fakat Nuh'un gemisi hâlâ heba olmamıştır. Zamanı gelince, yani Sûr üflenince yeniden harekete geçecektir. Burada şair, Doğu'nun "diriliş" ruhunu adeta Nûh ile sembolik bir şekilde ortaya koymuş gibidir:

"Nuh şehri boğulmuştur

O kurtaran geminin enkazı yoktur

Çünkü o gemi ölmemiştir

Bir şelâle üstündedir sağdır dipdiri

Bir yay gibi yeni bir çağa gerilmiş

Bir tufan öncesinin telâşı içindedir

Üflenecek Sûr için kulağı kiriştedir."[388]

Şiirin son dizelerinde "at"ın susup anlatıcı-şairin konuşmaya başlamasına koşut olarak Doğu'nun geleneksel kültürel imgelerinden tekrar yaşanılan hayatın imgelerine dönüş yapıldığı görülür. Bu dizelerde şair, dolaysız bir şekilde geleceğe yönelik iyimserliğini tekrarlar ve böylelikle de "diriliş"in ilerleyen bir zamanda gerçekleşeceğine yönelik umudunu okurun dikkatine sunar. Aynı zamanda bu dizelerde başını doğrultan at, atın üstünde doğrulan adam ve doğu kubbeleri üzerinde doğan güneş gibi imgelerle şair, daha sonra kaleme alacağı şiirlerinde de olduğu gibi destansı bir söylem yaratır:

"At doğruldu başını daha dik tuttu

Adam doğruldu atın ipini tuttu

Gün doğruldu doğu kubbelerini tuttu

Ve hummalı yeli üfürdü atlı adamı güneşle birlikte

Senin önünde kaldı yalnız uçsuz bir yol ve bucaksız bir ülke"[389]

---

387 *Gün Doğmadan: Şiirler*, s. 160-161.
388 *A.g.e.*, s. 161.
389 *A.g.e.*, s. 161.

Sezai Karakoç, aynı yıl yazdığı ve ilk bakışta bir fırtına atmosferinin tasviri gibi görülen, fakat sembolik olarak "diriliş" yolundaki Doğu'nun trajedisini ve savaşımını yansıtan bir diğer şiiri ise **"**Fırtına**"** adını taşır. Bu şiir, kolaylıkla fark edilebileceği gibi, "Kış Anıtı" şiiriyle bu yönleriyle koşutluk barındırır ve denilebilir ki oradaki "kış", burada "fırtına" ile bir anlamda yer değiştirir. Fakat bu şiirde fırtına, Doğu toplumunun kolonyalizmin de aralarında bulunduğu pek çok etkenden kaynaklı trajik durumunu değil, bu trajik durumu yaratan özne olarak Batı'yı simgeleyen bir sembol olarak okunabilir. Yine geleneksel Doğu imgelerine ve dinsel metinlerindeki metaforlara başvurularak sekiz kısımdan (sahneden) oluşmuş bir piyes gibi anlatının kurulduğu bu şiirde, okurun "içgörü"sü, özellikle "fırtına"nın "yağmacı" ve kutsiyet tanımaz bir şekilde yine "şeytani imgelem"e yoğun bir şekilde başvurularak tasvir edildiği dördüncü kısımdaki şu dizelerde somutluk kazanacak bir zemin bulur:

"Ne eş ne dost tanıdık bir fırtınadır bu

Babil'in dağlarını dağıtan yağmacı

Yüzünün kayamsı çizgilerinden tanırız onu

Mezarlarımızı eşeleyen kaynar tırnaklarından biliriz

Yahya Peygamberin başını alıp kaçıran da o

O kesik kutlu başın kanları aka aka

Söyledikleri şimdi bile kulaklarımızda

Çınlar çağın helezonlarında"[390]

Şiirin yedinci kısmında yer alan ve dörtlüklerden oluşan "KORO"da sembolik okumanın, daha doğrusu "içgörü"lü bir bakışın somutlaşması daha kolay bir hâle gelir. Şair, burada "fırtına"nın karşısında bir yandan "diriliş erleri"ni diğer yandan da İslâm inancını konumlandırır. Özellikle İslâm inancının başlı başına bir karşı koyuş olarak belirmesi, şairin "Diriliş" teorisinde de önemli bir yer edinen otokolonyalizm karşıtlığı meselesini hatırlatır. Bu perspektiften hareketle, söz konusu şiirde Batı'nın salt maddi olarak değil, manevi olarak da kolonyalizmine dönük bir vurgunun yapılmış olduğunu söyleyebiliriz:

"Üzüm kurusuyla açılmış oruç

Başına çiğ yağmış namaz

390 *A.g.e.,* s. 164-165.

Bu fırtınanın önünde

Bunlardan başkası duramaz”[391]

Kolonyalizm ve onunla ilgili olguları irdelediği diğer şiirlerinde olduğu gibi bu şiirde de şair, özellikle son dizelerde iyimserliğini, daha doğrusu “diriliş”e yönelik muştusunu yineler. Ancak burada şair, “diriliş”e yönelik hamlede bir “yeryüzü harmanı” olarak bizzat görünür ve “öfkeyle diren[erek]”, “fırtına”yı def etmede “diriliş nesli”ni temsilen kendisini ön plana çıkar. Ayrıca yine bu dizelerde, tıpkı “Kış Anıtı” şiirinde olduğu gibi şair, meydan okumakla somutlaşan destansı bir tonla söylemi inşa eder:

“Artık bu dünyanın enine

Bu dünya yüksekliğince

Bu dünyanın derinliğine

Kendimi bir avuç buğday gibi

Öfkeyle direnerek ve güvenerek

Savurabilirim

Savrulabilirim

Ben yeryüzü harmanı.”[392]

Şairin bir yıl sonra kaleme aldığı ve Turan Karataş’ın da belirttiği gibi onun şiir hayatında İkinci Yeni estetiğinden ayrılarak daha yoğun bir ideolojik içeriğe ve geleneksel şiir biçimlerine rağbet etmeye yönelik güçlü bir dönüşümünü imleyen kırk bölümlük **“**Hızırla Kırk Saat**”** şiiri, konumuz bakımından son derece önemlidir. Bu şiir, şairin kolonyalizm ve ona benzer etkenlerin Doğu toplumları üzerindeki yıkıcı etkisini “diriliş” teorisi ölçeğinde yer yer örtük bir şekilde ele aldığı; bunu yaparken de geleneksel Doğu imgelerinden ve kutsal metinlerindeki metaforlardan yararlandığı dikkat çekici, Hasan Akay’ın da belirttiği gibi[393] hakkıyla anlaşılması zor şiirlerindendir. Turan Karataş bu imgesel ve metaforik özgüllüğe değinirken “Hızırla Kırk Saat”in, “Karakoç'un

391 *A.g.e.,* s. 167.

392 *A.g.e.,* s. 169.

393 Hasan Akay, postyapısalcı bir bakıl açısıyla bu zor metindeki anlamı yakalayabilmek için “cins okur”, “arif okur” gibi bir konumda bulunmak gerektiğini ifade eder: "(...)şairin söylemek istediği, söylediği değildir, söylediğinin içinde değildir, sözel kısımda oluşmuş değildir; fakat hem sözün hem sözel kısmın hem de söylediğinin dışındadır; yani metinde mevcut olarak değil, namevcut olarak mevcuttur. Bu namevcut anlamı mevcut kılan şey ise, -okur merkezli kuramların tespit ve kabul ettiği gibi- cins bir ‘okur’dan, ‘nitelikli okur’dan ya da ‘arif okur’dan başkası değildir. O, metnin anlamını 'namevcud (olan)' alanda okuyabilen okurdur. Derrida’nın Platonik nazarı da bu bağlamda iş görür. Metnin ötesini beriden gören okur, metni yeniden (d)okumuş olur." Hasan Akay, “*Hızırla Kırk Saat*’te Görülen Anlam”, Türk Dili (Doğumunun 80. Yılında Sezai Karakoç Şiiri/Özel Sayı), Cilt: CV, Sayı: 744, s. 35.

gelenekten beslenerek, geçmişini, geçmişten gelen bütün değerlerini özümseyerek ortaya koyduğu bir eser" olduğunu ve şairin "bu şiiriyle, bir bakıma, Türk şiirinin kendi kaynağına dönme savaşını vermiş, 'kendisi olma özgürlüğü'nü ilan etmiş" olduğunu söyler. Şaban Abak ise aynı niteliğinden ötürü "Hızırla Kırk Saat"i, "bir şiir kahramanı olarak Hızır'ın insanlık tarihi içinde kronolojik olmayan seyahatinden 40 sahne üzerine kurulu bir 'mesnevi'"[394] olarak niteler.

Bir yönüyle destan bir yönüyle de Doğu'ya dönük aktüel bir panorama özelliği gösteren bu uzun şiir kırk bölümden oluşur ve her bir bölüm, Hızır ile yapılan bir saatlik sohbet dilimine tekabül eder. Sezai Karakoç'un bütün eserlerindeki tipolojiyi tasvir ederek ondaki bütün kurgulamaların soyut şahıslara dayandığını ve bu şahıslar arasında da "bir diriliş eri olarak 'ben'"in hâkim olduğunun altını çizen Ali Haydar Haksal'a göre Hızır'la sohbet eden veya ona "yol arkadaşlığı yapan" da söz konusu "ben"dir.[395] Aynı zamanda açık bir şekilde naratif hususiyetler barındıran söz konusu şiirde Turan Karataş'ın da belirttiği gibi "modern şiirimizin yeni konuğu" Hızır ile sohbet eden anlatıcı-şair ayrı ayrı değil, adeta tek bir varlık gibi görülür.[396] Bu da Rus eleştirmen Mikhail Bakhtin'in "karnavalesk" olarak adlandırdığı ve diyalektik bir anlatımı imleyen olgunun[397] bir örneği olmakla birlikte yer yer okurun anlatıcının kimliğini alımlamasında bir zorluk teşkil eder.

Yukarıda da belirttiğimiz gibi bir yönüyle de panoramik nitelikler barındıran söz konusu şiir, özellikle bu açıdan Mehmet Âkif'in İslâm dünyasının panoramasını yansıttığı "Süleymaniye Kürsüsünde" şiirini hatırlatır. Her iki şiirde de İslâmi bir bakış açısıyla ortaya konulan panorama, aktüel bir nitelik taşır ve kolonyalizmin de içinde bulunduğu tahakküm mekanizmaları aracılığıyla Batı'ya teslim olan Doğu ve İslâm coğrafyası naratif bir şekilde resmedilir. Bununla birlikte "Süleymaniye Kürsüsü"ndeki vaiz, bu şiirde Hızır ile yer değiştirir. Fakat her şeyden evvel monolojik bir yapıya ve natural gerçekçi imgelere sahip "Süleymaniye Kürsüsünde" şiiri bu yönleriyle "Hızırla Kırk Saat" şiirinden ayrılır. Çünkü söz konusu şiir, diyalojik bir yapıya ve soyut bir biçime sahiptir.

---

394 Şaban Abak, "Hızırla Kırk Saat'ten 'Ay Bölme Şiiri'", Türk Dili (Doğumunun 80. Yılında Sezai Karakoç Şiiri/Özel Sayı), Cilt: CV, Sayı: 744. s. 47.
395 *Sezai Karakoç: Eleğimsağmalarda Gökanıtı*, s.42.
396 *Doğu'nun Yedinci Oğlu Sezai Karakoç*, s. 286.
397 Mikhail Bakhtin, *Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*, Çev. Cem Soydemir, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2014, s. 26.

"Hızırla Kırk Saat" şiirindeki kolonyalizm ve ona benzer etkenler sebebiyle harap olan İslam coğrafyasına gelirsek, her şeyden evvel söz konusu şiirde "RAPOR" adını taşıyan beşinci kısma dikkat çekmek gerekmektedir. Burada şair, kendisini "iki yüz yıl insanoğluna görünmemeğe mahkûm" etmiş olan Hızır'ın Çin Seddi'nin yapılışından beş bin yıl sonra yazdığı ve "bütün oğulları"nı şahit tuttuğu bir raporu ortaya koyar. Bu raporda Hızır, annesi suçsuz yere öl(dürül)müş bir çocuğun ve babasının trajik durumunu anlatırken, örtük bir şekilde kolonyal dönemde Batı tarafından İslâm coğrafyasında yapmış olduğu zulmü ve kendisini "iki yüz yıl insanoğluna görünmemeğe mahkûm" ettiği için bu zulüm karşısında duramamasından ötürü pişmanlığını anlatır:

"Ben Hızır… gün… falan saatta… yerde
İnceleme yaptım
Anne suçsuzdu ve öldü
Baba suçsuzdu eski incirler gibi hışırdıyordu
Küçük çocuk suçsuzdu
Bal rengi bir akıl sarasına bağışlandı
Öbürleri suçsuzdu
Çiçeğe yeni durmuşlardı
Suçlu bendim
Geç kalmıştım
...
Kendimi iki yüz yıl insanoğluna görünmemeğe mahkûm ettim
İmza Hızır
Pulsuz
Tarih Çin seddinden sonra 5000
Şahitler bütün oğullarım"[398]

Şiirde İslâm coğrafyasındaki kolonyalizm ve benzeri tahakküm mekanizmalarıyla Batı'nın yol açtığı tahribatların belirgin olduğu ve sembolik okumanın kolaylaştığı bir başka dikkat çekici yer de otuz birinci kısımdır. Burada Sezai Karakoç, Hz. Muhammed'in ayı ikiye bölerek mucize göstermesi hadisesine telmihte bulunur ve kolonyalist Batı'ya karşı savaşacak "diriliş erleri"nin göstereceği zafer mucizesini söz

[398] *Gün Doğmadan: Şiirler,* s. 181.

konusu hadiseye benzetir gibidir. Şairin "savaşlarda Kur'an okuyanlar" olarak tabir ettiği "diriliş erleri", "ayı parçalara ayır"arak büyük bir mucize gösterirler:

"Savaşlarda Kur'an okuyanlar

Ayı parçalara ayırırlar

İki ay parçasından

İner ordular iner asker"[399]

Kolonyalizmin ve onunla ilişkili olguların en net şekilde yansıdığı yerin ise şiirin otuz yedinci kısmı olduğu söylenebilir. Bu kısımda Sezai Karakoç, kendisinden sonraki İslâmcı şairlerin ve düşünürlerin eserlerinde Batı kolonyalizmi ile ilgili adeta merkezi bir konumda bulunan Filistin sorununu ve İsrail'in İslâm dünyasındaki tahrip edici durumunu ele alır. Bu kısımda Yahudi kolonizasyonu temelinde yükselen söz konusu Filistin Sorunu trajik bir boyutta ortaya konulur. Denilebilir ki bu kısımla birlikte düşünüldüğünde "Hızırla Kırk Saat", Filistin sorunun Türk şiirinde ele alındığı ilk şiir özelliğine sahiptir. Şair, Filistin'deki kolonizasyon sürecini "Kudüs'te bayrak değişimi" olarak yorumlamakla birlikte savaşlarla süregelen bu olgunun şiddetli durumunu tasvir eder ve bunun İslâm coğrafyasına bir "öç tohumu" ektiğini ifade eder:

"Kudüs'te bayrak değişimi

Ağlama duvarından

Ağlayarak çekilen

Gülerek yaklaşan asker mevsimi

…

Kan ve savaş öpüştürüyor

Filistin'de İsrail

Ve ekmek adına toprağa atılan öç tohumu

Doğudan başlayarak

Büyütüyor karamuğunu"[400]

Şiirin otuz dokuzuncu kısmı ise, İslâm dünyasının özellikle Batı'nın kolonyalist tahakküm biçiminden ötürü düşmüş olduğu trajik durumun adeta bir bütün içerisinde resmedilmesi bakımından dikkat çekicidir. Bu kısımda şair, "karınca azabına uğratılmış",

399 *A.g.e.,* s. 254.
400 *Gün Doğmadan: Şiirler*, s. 285-286.

insanların “en yoksulu”, “en çok ezilmişi” olarak nitelediği İslâm dünyası halklarının Batılılar tarafından canından ve malından edilişini, yurtlarından sürülüşünü trajik bir boyutta ele alır. Ancak şair, burada bu trajik durumu resmederken, söz konusu durumun “bir kadir gecesi”nde sona ereceğini ve İslâm dünyasının nihâyetinde “ayağa kalkacağını”, daha doğrusu “dirileceğini” dile getirerek bir “Mehdi” imgesi ortaya koyar. Bazı kutsal metinlere göre kurtarıcı olarak dünyaya gelip bütün insanlığı kurtaracak olan Mehdi, şiirin bu kısımlarında Hızır’la birlikte ve hatta Hızır’dan da öte yardımcı bir kişilik olarak “İslâm’ın dirilişi”ni sağlama fonksiyonu üstlenir:

> “Bir kadir gecesinde
>
> Dönüşmeye başladı kaderi
>
> Yeryüzünde
>
> Karınca azabına uğratılmış Müslümanların
>
> En yoksulu insanların
>
> En çok ezilmişi
>
> …
>
> Susan susturulan
>
> Değiştirilip dönüştürülen
>
> Tarihi ekşiltilen
>
> Faydalanılan şelâlesinden
>
> Ama içecek sudan yoksun edilen
>
> Sökülüp atılan coğrafyasından
>
> …
>
> Bir gül ansızın patlayıp açılacak bir saksıda
>
> Ve kalkacak insan ayağa
>
> …
>
> Sonra bir değişim daha
>
> Bir değişim daha
>
> …
>
> Hızır da işi bitip de aradan çıkan köprülerin en yükseği

Mehdi."[401]

Şiirin kırkıncı ve sonuncu kısmında ise şair, "Mehdi" imgesinin şiirin anlambilimsel yönündeki söz konusu fonksiyonunu giderek açımlayarak, tıpkı diğer şiirlerinde olduğu gibi İslâm dünyasının içerisinde bulunduğu olumsuz koşullardan kurtulup "dirileceği" zamanı ele alır. Şaire göre Mehdi'nin konuştuğu bu zaman, bir "derleniş"tir ve "her gün her gece", adeta "bir kadir günü ve gecesi"dir:

"Konuşacak Mehdi

Geldi derleniş günü

Derleniş toparlanış vakti

Artık her gün her gece

Bir kadir günü ve gecesi"[402]

Görüldüğü gibi, çoğunlukla sembolik olarak Batı kolonyalizminin ve onunla ilgili olguların izlerini alımlamamızın mümkün olduğu söz konusu şiirde son olarak bir leit-motive olarak işlev gören "bengisu", yani "ab-ı hayat" imgesi üzerinde de durmak gerekir. Çünkü "bengisu" imgesi yine sembolik bir şekilde okunduğunda, şiirde gelişigüzel çağrışımlara sahip bir unsur olmaktan da öte, Sezai Karakoç'un "Diriliş" teorisi ile birlikte ele alınabilecek ve bu şekilde anlamlandırılabilecek bir olguya işaret eder. İslamî metinlerdeki Hızır kıssasında da bahsedilen ve insanı ölümsüzleştiren/dirilten bengisu, bu şiirde İslâm coğrafyasını ve medeniyetini "dirilten" bir işleve de sahip olur. Bu suyu Cebrail'den alan Hızır, onu Müslümanlara götürecektir. Bu bağlamda düşündüğümüzde söz konusu şiirdeki Hızır, aynı zamanda İslâm'ın "diriliş"ine aracılık eden bir varlık niteliği de kazanır. Özellikle şiirin dokuzuncu kısmındaki şu bölüm, bu duruma işaret eder:

"Cebrail bana ne armağan etti

Bilir misiniz ne armağan etti

Dünya ırmaklarının kaynak yerlerinden bir koleksiyon

Dicle'nin uçak yakıtı maviliğini

Fırat'ın benzin yeşilini

Nil'in kül rengi bulut stilini

401 *A.g.e.,* s. 291-292.
402 *A.g.e.,* s. 293.

Bengisu bir kokteyl mi

Kokteyl belki ama ne kokteyli”[403]

Sezai Karakoç’un kolonyalizm ve ilgili olguları yine çoğunlukla sembolik bir kurgusal düzlemde ele aldığı bir diğer şiiri de “Taha’nın Kitabı” adını taşır. 1967-68 yılları arasında yazılan bu şiir, bir “süreği” olduğu[404] “Hızırla Kırk Saat” şiirindeki gibi “diriliş”i müjdelemekle birlikte geleneksel Doğu imgelerinden ve kutsal metinlerden oldukça belirgin izler taşımaktadır. Nitekim Turan Karataş gelenek ve din bağlamında “Taha’nın Kitabı”nın “adeta bir tarihi kahramanlar veya kavramlar albümü” olduğunu ve bu bakımdan ona “bir özel isimler koleksionu” demenin de mümkün olduğunu söyler.[405] Ancak bununla birlikte “Taha’nın Kitabı”, Karataş’a göre, “Hızırla Kırk Saat”ten daha fazla “çağa yakın” ve toplumsal yönü daha kuvvetli bir eserdir.[406]

Şiirin baş-kişisi olan Taha, Kur'an'ın 20. sûresinin adı olmakla birlikte söz konusu sûrenin başındaki harf-i mukattadan kaynağını alır. Bazı müfessirler bir nevi sembol olan bu sözün “Ey Muhammed” anlamını karşıladığını düşünmüşlerdir.[407] Turan Karataş’ın da belirttiği gibi “orijinal bir tip”olan Taha, ilk bakışta şairin kendisidir ve dolayısıyla anlatılan da şairin hikâyesidir. Mehmet Karaman'a göre ise bu tip, toplumsal bir yönü de içerisinde barındırır. Dolayısıyla Karaman’a göre Taha, bir toplumun yaşadığı önemli ve hayati dönemin, “bir insan şahsındaki ifadesi” olur. Ali Haydar Haksal da Karaman’ın yorumuyla aynı doğrultuda bir yorumlama çabasına girişir ve Taha’nın bu yönden Âkif’in ideal kahramanı olan Âsım ile benzerlikleri üzerinde durur.[408]

Burada her iki yorum şeklini de kabul etmekle birlikte, özellikle şiirin son bölümünü, yani “Taha’nın Dirilişi” bölümünü göz önünde bulundurarak bir yorum daha ekleyebiliriz ve Taha’nın Batı tarafından ezilen, sömürülen, kolonize edilen ve sonunda –Sezai Karakoç’un teorisine uygun olarak- Batı ile savaşarak “diriliş”ini gerçekleştirecek olan Doğu’nun ta kendisi olarak da alımlanabileceğini söyleyebiliriz. Nitekim şiirin, Todorov’un “sözdizimsel görünüş” adını verdiği anlatısal düzenleyim kısmını göz önünde bulundurarak, Doğu’nun Batı’yla serüvenini Taha’nın yarasalarla serüveni ile özdeşleştirmek mümkündür ve dolayısıyla şiir bu bağlamda sembolik bir anti-kolonyalist/anti-emperyalist savaş tarihi olarak da okunabilir. Nitekim Turan Karataş’ın,

403 *A.g.e.*, s. 188.
404 *Doğu’nun Yedinci Oğlu Sezai Karakoç*, s. 299.
405 *A.g.e.*, s. 306.
406 *A.g.e.*, s. 300.
407 *A.g.e.*, s. 300.
408 *Sezai Karakoç: Eleğim Sağmalarda Gökanıtı*, s. 43, 53-54.

yarasaların Batı veya Batı uygarlığının kendisini sembolize ettiğini dile getirmesi[409] de bu savımızı destekler niteliktedir.

Şiir, yapı olarak yedi ayrı bölümden oluşur ve bu bölümler de kendi içerisinde ayrıca farklı anlatı türlerinin bileşkesi olarak "karnavalesk" bir şekilde bölümlenir. "Değişim" adını taşıyan ilk bölümde Taha, yarasalar tarafından istila edilmiş ülkesinin bir dağı başında, kurtuluşa yönelik müjdeyi veya şairin şiirlerinde sık sık dile getirmiş olduğu "diriliş muştu"sunu simgeleyen bir "tavus kavsi" görür; "Savaş" adını taşıyan ikinci bölümde ise Taha yarasalarla mücadele etmeye girişir. Ancak bu hususta Taha'nın işi zordur, çünkü "özü boşaltılmış" bir ülkede "çınlayışını yitirmiş ama kuşatıcılığını arttırmış bir sesi" çıkarması, yani İslâm'ın engin fakat kaybolmuş ruhunu yeniden canlandırması kolay görünmez. Şairin bu zorluğu geniş bir çağrışım alanı yaratacak imgelerle dizeleştirmesi, son derece dikkat çekicidir:

> "Bir kavisten arta kalan kâbus
>
> Bir kâbustan arta kalan bir kavisti bu
>
> Bir tavus kavisiydi bu
>
> Gelmiş yerleşmiş ülkeye
>
> Çocuk bezlerine sinmiş bir kızamık yaprağı
>
> Nasıl çıkaracaktı özü boşaltılmış
>
> Çınlayışını yitirmiş ama kuşatıcılığını arttırmış bir sesi"[410]

Ancak söz konusu zorluğa rağmen Taha, olanca kuvvetiyle ve korkusuzca mücadeleye atılırsa da herhangi bir başarı sağlayamaz , "daha ilk tepkide(,) ilk hücumda" yara alarak "linç"ten zor kurtulur. Taha, bu yaralarını sağaltmak için doktoruna başvurur. Burada doktor olarak imgeleştirilenin göndergesini bir yandan kolonileştirilen ülkede misyonerliğini gizleyen bir doktor tipi olarak düşünebileceğimiz gibi, Doğulu bir aydın tipi olarak da düşünebiliriz. Ancak bu Doğulu aydın, şairin yukarıda ele aldığımız "Hızırla Kırk Saat" şiirinde de söz konusu edildiği gibi, otokolonyalist bir süreçle kendi kendisini sömürgeleştirmiş ve Batı'nın bir anlamda Doğu toprakları üzerindeki beşinci kolu gibi ortaya çıkmış bir tiptir. Taha'nın doktora Süryani olup olmadığını sorması ve doktorun da Süryani olduğu halde bunu inkâr edip, Freud'un "yansıtma" (projection)

---

409 *Doğu'nun Yedinci Oğlu,* s. 302.
410 *Gün Doğmadan: Şiirler*, s. 309.

olarak adlandırdığı psikolojik olguya[411] uygun olarak, asıl Süryani'nin kendi arkadaşı olduğunu dile getirmesi bu bakımdan ilginçtir:

"Affedersiniz doktor siz Süryani misiniz

(Hayır ben değilim ama arkadaşım Süryani)"[412]

Taha, yaralarını sağaltamadığı doktordan sonra yarasalara ikinci kez hücum eder, fakat yine başarılı olamaz. Bu son başarısız hücumun ardından şair, araya dipnot ekler. Şiirin anlatısal sözdizimini bozan ve onun üçüncü bölümünü oluşturan bu dipnot (ki bölümün adı da "Dipnotu"dur), kısa bir Doğu panoraması niteliğindedir. Bu panoramik bölümde şairin, Doğu'nun kolonyalizm başta olmak üzere çeşitli tahakküm biçimleri aracılığıyla Batı tarafından ne derece tahrip olduğunu yine geniş çağrışımlı imgelerle, savaş muzdaribi bir aile tasviri etrafında kurduğu dizelerle anlattığı görülür:

"Bir ağıt var çamaşır ipinde bile

Artık kurşundan gölgeler baba ve kardeşler

Durup suçluyorlar birbirlerini

İlerlerken lânetliyor her biri kendisini

Öldü anne ve mutfaklar kilitlendi

Kilerler boşaltıldı farelerce

Anne gitti ve evler döndü yazlık otellere

Anne gitti ve sular buruştu testilerde

Artık çamaşırlar yıkansa da hep kirlidir

Herkes salonda toplansa da kimse evde değildir"[413]

Şairin yine aynı bölümde, Batı tarafından tahrip olunan Doğu'yu kendi insanları ağzından dile getirdiği dizeler dikkat çekicidir. Bu dizelerde şair İslâm dünyasının ezilmişlik ve başkaldırı olgusunu "biz" diyerek ve oldukça dramatik bir şekilde ortaya koyar. Denilebilir ki, söz konusu şiirde İslâm dünyasının kolonyalist Batı karşısındaki tavrı en şiddetli bir şekilde bu dizelerde açığa çıkar:

"Biz dünyanın üşümüşleri Sibirya'ları

---

411 "Yansıtma", Freud'un savunma mekanizmaları olarak adlandırdığı kategorideki bir olgu olarak, kişinin kendinde aksaklık veya kusur olarak gördüğü bir durumu başkasında görme tutumudur. Bkz. Sigmund Freud, Totem Ve Tabu, Çev. Kâmuran Şipal, Say Yayınları, İstanbul 2016, s. 103. Joseph Sandler-Meir Perlow, "Internalization and Externalization", *Projection, Identification, Projective Identification*, Ed. Joseph Sandler, Karnac Books, London 1989, p. 2.

412 *Gün Doğmadan: Şiirler*, s. 311.

413 *A.g.e.*, s. 318.

Hayâlleri taş kırar gibi kıranlar

Anlamları omuzlayıp meydanlarda bağıranlar

Kıral tokatlayanlar kafalarıyla tank ezen

Bir kıyamet gibi başkaldıranlar

Bir mahşer gibi saldıranlar

Çocukluğumuzda menekşelere dokunmuştuk

Bugün için dokunmuştuk"[414]

"Arayışlar" adını taşıyan dördüncü bölüm ile "Taha Sabır Kentinde" adını taşıyan beşinci bölümde şair Taha'ya dönüş yapar. Taha, doktor tarafından sağaltamadığı yaraları için bir arayış içerisindedir. Fakat Taha, bu arayışa bir süreliğine de olsa kavuşamaz ve ölür. Ancak şair, "Taha'nın Ölümü" adını taşıyan altıncı bölümde "ölen şehirlerdir Taha değil"[415] diyerek, tıpkı *İslâm'ın Dirilişi* adlı eserinde olduğu gibi, İslâm'ın değil İslâm dünyasının "ölüm"üne vurgu yapar. Üstelik bu "ölüm" kalıcı bir ölüm değildir; nitekim şiirin yedinci ve son bölümünde ("Taha'nın Dirilişi") Taha'nın "diriliş"ine şahit oluruz. Böylelikle şair, özellikle "Diriliş" teorisi doğrultusunda kaleme aldığı bazı şiirlerinde olduğu gibi İslâm'ın yeniden yükseleceği dönemlere yönelik bir "muştu" ile şiirini sonlandırır. Burada şairin, artık Doğu ile Batı dengesinin ilki lehine farklı bir yörüngeye oturacağını belirttiği dizeler, dikkat çekicidir:

"Ölüm bir sütun dikildi batıya

Doğum bir sütun dikildi doğuya

Açtı sofrasını Mikail

Açtı Nimet sofrasını"[416]

Sezai Karakoç'un yine "Hızırla Kırk Saat"in süreği[417] olarak değerlendirilen bir başka destansı şiiri **"**Gül Muştusu"nda da yer yer kolonyal süreçlerin izlerine şahit olunur. Şairin 1969-70 yılları arasında kaleme aldığı ve Turan Karataş'ın gül imgesi ile birlikte onun arkasındaki bütün kültürel ve dini değerlerin yansıdığını ifade ettiği[418] söz konusu on dört bölümlük şiirde ana tema yine "diriliş"tir ve kolonyalizm ile ona bağlı olgular, yine daha çok sembolik bir okumayla gözlemlenebilir. Sözgelimi, şiirin ilk bölümünde şairin "Diriliş Nesli"ne "gül habercisi" olarak seslendiği şu dizeler, kolonyalizm ve

414 *A.g.e.*, s. 321-322.
415 *A.g.e.*, s. 351.
416 *A.g.e.*, s. 358.
417 *Doğu'nun Yedinci Oğlu Sezai Karakoç*, s. 299.
418 *A.g.e.*, s. 308.

otokolonyalizm ile hem yıkılmış hem de ruhu teslim alınmış İslâm dünyasının bu olgulara karşı sembolik olarak mücadele rotasını çizimi gibidir:

"Göğsünü aç gül habercisi bu doğuluya
Gözle görünmez doğulu sabah rüzgârına
Sonra git kentin kır batı kapılarını
Kış kepenklerini parçala
Ölüyü dirilt yumurta kaynatır gibi tavada"[419]

Yine, şiirin on dördüncü ve son bölümünde şairin duası bu bağlamda dikkat çekicidir. Bu bölümde, başta kolonyalizm ve ona bağlı olgular olmak üzere çeşitli etkenlerden ötürü tahrip olan İslâm dünyasının bu koşullar içerisindeki "diriliş"i kurgusal düzlemde belirgin bir hâle gelir. Şairin özellikle Mekke'den Medine'ye, Şam'dan Kudüs'e, Diyarbakır'dan İstanbul'a, hülasa İslam medeniyetinin bütün merkezlerine Allah'tan "gül dikecek" olan "diriliş erleri"ni göndermesini dilediği şu dizeler, bu bağlamda dikkat çekicidir:

"Mekke'ye Medine'ye Şam'a
Kudüs'e Bağdat'a İstanbul'a
Semerkand'a Taşkent'e Diyarbekir'e
Yetiş peygamber imdadı yetiş
Yetiş Allah'ın izniyle
Yetiştir erlerini
…
Gül diksinler diye yeni topraklarına
İnsanın ta gönlüne
Yetiştir erenlerini
Allah'ım
Âmin"[420]

Sezai Karakoç'un kolonyalizm ve ona bağlı olguları kurgusal bir düzlemde ele aldığı bir diğer şiiri de **"Masal"** adını taşır. Şairin diğer şiirlerinde olduğu gibi geleneksel Doğu kültüründen ve inancından izler barındıran bu şiirde, Doğu'daki otokolonyalist

419 *Gün Doğmadan: Şiirler*, s. 364.
420 *A.g.e.*, s. 404.

süreci bir bütün olarak ve adeta alegorik bir şekilde bulmak mümkündür. Gerek anlatısal sözdizimi gerekse de sembolik örüntüsü açısından Yahya Kemâl'in "Mehlika Sultan'" şiirini de hatırlatan[421] bu şiirde otokolonyalizm, "Doğulu baba"nın Batı'ya yolu düşen yedi oğlunun yabancılaşmasında somutlaşır. Burada "Doğulu baba" Doğu milletini, onun yedi oğlu ise Batı medeniyetine angaje olup kendi değerlerini unutan Doğu aydınlarını sembolize eder gibidir.

Şiirde "Batı kapılarında büyük törenlerle karşılan-"an birinci oğulun Batılılar tarafından öldürülmesi, Doğulu aydınların özünü kaybetmesinin sembolik bir ifadesi olmakla birlikte, otokolonyalist sürecin Doğu topraklarındaki başlangıç noktasını da imler.

"Birinci oğul Batı kapılarında

Büyük törenlerle karşılandı

Sonra onuruna büyük şölen verdiler

…

Gece olup kuş tüyü yastıklar arasında

Oğul yarınki masmavi şafağın rüyasında

Bir karaltı yavaşça tüy gibi daldı içeri

Öldürdüler onu ve gömdüler kimsenin bilmediği yere"[422]

Birinci oğlun ölümü üzerine baba, onun intikamını alması için ikinci oğlunu da Batı'ya gönderir. Ancak ikinci oğul, eğlenceye ve savurganlığa gömülür ve şairin ifadesiyle "onulmaz çılgınlıkların avucunda" bulunarak ülkesine hissi açıdan yabancılaşır:

"Buldular onulmaz çılgınlıkların avucunda

Baba yağmurlardan anladı bunu

Yağmur suları acı ve buruktu."[423]

İkinci oğuldan sonra Batı'ya yolculuk yapan üçüncü oğul ise bir süre ezilir, fakat sonrasında bir iş adamı hâline gelerek ve maddiyatın değerlerini maneviyat karşısında üstün tutarak o da ikinci oğul gibi ülkesine yabancılaşmaya başlar. Üçüncü oğulun söz

421 Yahya Kemal, *Kendi Gök Kubbemiz*, Yahya Kemal Enstitüsü, İstanbul 1963, s. 121-122.
422 *Gün Doğmadan: Şiirler,* s. 409.
423 *A.g.e.,* s. 410.

konusu yabancılaşma durumu, Doğu'daki babasına hemşehrisi ile bir çek göndermesiyle açığa çıkar:

"Bir gün bir hemşehrisi onu tanıdı bir gazinoda
Ondan hesap sordu o da
Sırf utançtan babasına
Bir çek gönderdi onunla"[424]

Üçüncü oğlunun da yabancılaştığını anlayan baba, bu kez dördüncü oğlunu Batı'a gönderir. Dördüncü oğlu ise burada bir "bilgin" olur. Ancak onun burada kazandığı ilim tamamıyla Batılı değerlerle yoğrulmuş bir niteliğe sahip olmakla birlikte Doğu uygarlığını küçümseyen, onu "günü geçmiş" olarak kabul eden, fakat Batı uygarlığını "gerçek" uygarlık olarak benimseyen, kısaca şarkiyatçı bir bakış açısını ihtiva eden bilimlerdir. "Batı bilginleri"nin de bundan ötürü "kutladığı" dördüncü oğul, bu sebepten ötürü düşünsel bazda ülkesine yabancılaşmıştır:

"Kendisi bulmuştu gerçek uygarlığı
Batı bilginleri bunu kutladı
O da silindi gitti binlercesi gibi"[425]

"Babasının git demesine gerek kalmadan" Batı'ya doğru yola çıkan ve bir şair olan beşinci oğul ise Batılı estetiği öğrenip benimseyerek ve kendi medeniyetinin özgül estetik anlayışını bir tarafa koyarak ülkesine geri dönmek ister. "Batı'nın uçarılığına ve Doğu'nun kaderine" dair şiirler tasarlayarak yola düşenve yollarda "kum gibi" eriyip giden beşinci oğulun bu durumu da, sanatsal/estetik yabancılaşma olarak okunabilir:

"Büyük şiirler tasarladı trajik ve ağır
Batı'nın uçarılığına ve Doğu'nun kaderine dair
Toparladı tomarlarını geri dönmek istedi
Çöllerde tekrar ede ede şiirlerini
Kum gibi eridi gitti yollarda"[426]

Beşinci oğlun ardından altıncı oğul da Batı'ya doğru yola çıkar. "O daha Batı kapılarında görünür görünmez" hemen "tatlı zehirli sulara" alıştırılır ve alkol bağımlısı

424 *A.g.e.*, s. 410.
425 *A.g.e.*, s. 411.
426 *A.g.e.*, s. 411.

birisi hâline getirilerek ahlâken bir çöküntüye uğrar. Onun bu sebepten ötürü oluşan trajik durumunu şair, şu dizelerle okuruna sunar:

"Kaldırım taşlarını saymaya kalktı

Ev sokak ayırmadı

Geceyi gündüzle karıştırdı

Kendisi de bir gün karıştı karanlıklara"[427]

Baba, Batı'ya gönderdiği altı oğlunun da akıbeti üzerine "acısından" hayatını kaybeder. Bunun üzerine yedinci oğul, şansını denemek adına ağabeyleri gibi Batı'ya doğru yola çıkar. Ancak o, ağabeyleriyle aynı akıbete uğramamak ve dolayısıyla da kendi medeniyetinin değerlerine yabancılaşmadan Batı'ya meydan okumak ister. Bu amaçla da Batı toprağına vardığında burada kendi mezarını kazıp Batılılara seslenir. Altıncı oğlun bu seslenişi, zihinleri kültür emperyalizmiyle şekillenen aydınlara ve genel olarak otokolonyalizme yönelik değerlerine yabancılaşmamış bütün Doğulu Müslüman aydınlarının bir başkaldırısı olarak okunabilir.

"Batılılar!

Bilmeden

Altı oğlunu yuttuğunuz

Bir babanın yedinci oğluyum ben

Gömülmek istiyorum buraya hiç değişmeden

Doğulu olarak ölmek istiyorum ben!"[428]

Bu seslenişten sonra onu kandırmaya çalışan ve mezardan çıkması için çabalayan Batılıların oyunlarına kanmayan yedinci oğul, on gün boyunca hiçbir şey yiyip içmeden olduğu yerde kalır ve sonunda hayatını kaybeder. Ancak onun ölümü, düşünsel bazda bir "diriliş" olarak okunabilir. Nitekim yedinci oğlun "nurdan bir sütuna dönen" mezarının bu bağlamda abideleşmesi de bu okumayı geçerli kılan bir etken olarak görülebilir:

"Hâlâ onu ziyaret ederler şifa bulurlar

En onulmaz yarası olanlar

Ta kalblerinden vurulmuş olanlar

Yüreğinde insanlıktan bir iz taşıyanlar"[429]

---

427 *A.g.e.*, s. 412.
428 *A.g.e.*, s. 412.
429 *A.g.e.*, s. 413.

Sezai Karakoç'un kolonyalizm ve ona bağlı olguları estetik bir düzlemde ele aldığı bir diğer şiiri de "**Sepet"**tir. 1970 tarihli bu şiirde İslâm dünyasında anti-kolonyal bir nitelik arz eden savaşların yarattığı tahribatların Cezayir ve Filistin örnekleri üzerinden ortaya konulduğunu görebilmek mümkündür. Gerek tema gerekse de yapı bakımından şairin daha evvel ele aldığımız "Kutsal At" şiirini hatırlatan bu şiirde "yaratıcı imge" sepettir. M. Fatih Andı'nın da belirttiği gibi bu şiirdeki sepetler, ekmek yerine çocuklarını düşmandan korumak için onun içine koyan annelerle anılmakla birlikte "her ekmek sepetinin ardında, bir yandan bu iki milletin maruz bırakıldığı çaresizlik ve sefalet, çektiği acıları anlatan bir trajedi vardır."[430]Bu trajedi, şiirdeki ilk dizelerde özellikle belirgin durumdadır. Bu dizelerde ekmek sepetlerinin çocukları savaş koşullarında taşıyıp kurtarmak adına normal ölçütlerinden daha büyük yapıldığı vurgulanır:

"Bir vakitler niçin
Böyle büyük tutulmuş ölçüleri
Çocuklar bile biliyor
Cezayir'in ekmek sepetleri
Filistin'in ekmek sepetleri"[431]

Sepetlere bu şekilde bir "kullanım değeri" eklenmesi, kolonyalist askerlerin gözünden kaçmaz ve onlar hedef alınır. Ayrıca bu sepetlerle ekmek yerine çocuk taşınması, söz konusu anti-kolonyal bir nitelik barındıran savaşlarda çekilen açlığın da bir anlamda göstergesidir. Bu iki durum da şiirin şu dizelerinde yansır:

"Anne ne koysun içine
Ekmek mi çocuk mu
Düşmanın ilk baktığı
Ekmek sepetleri"[432]

Yine şair, söz konusu sepetlerin savaşlarda bu şekilde kullanımının yarattığı bir başka trajediye dikkat çeker ve onun böylelikle "insana en aykırı" bir "eşya" olduğunu vurgular.

"Her eşya gitse

430 *Güneşe Tutulan Ayna*, s. 191.
431 *Gün Doğmadan: Şiirler*, s. 414.
432 *A.g.e.*, s. 414.

Kalacak tek eşya

İnsana en aykırı”[433]

Sezai Karakoç’un 1973 tarihinde kaleme aldığı “Yılan” şiirinde de kolonyalizm ve ona bağlı olguların, sembolik bir şekilde de olsa ele alındığını söylemek mümkündür. Şiirin yazıldığı tarihteki İsrail-Arap Savaşı’nı ve şairin yukarıda irdelediğimiz ideolojik-estetik yönsemelerini göz önünde bulundurduğumuzda, söz konusu sembolik okumanın yapılması kolaylaşır. Bu şiirde yuva, Ortadoğu olarak alımlanabileceği gibi yılan da Ortadoğu coğrafyasında Batı kolonyalizminin son temsilcisi olarak kalan İsrail Devleti olarak alımlanabilir. Sözgelimi, şairin yılanın “sıcacık ova”ya inmesini ve buradaki tahriplerini anlattığı dizeler bu bağlamda “içgörü” ile birlikte yorumlanabilir. Bu dizelerde “sıcacık ova” Filistin topraklarını, bu ovada yapmış olduğu tahripler de İsrail Devleti’nin çıkardığı savaşlar ve sebep olduğu ölümleri karşılar:

“Karlar içinde donmuştun

Tuttun sıcacık ovaya indin

Baharın gözlerini ezdin

Nergisler üstünde dans ettin

Bozdun bütün büyüsünü canlı olmanın”[434]

Şiirde söz konusu sembolik okumayı kolaylaştıracak bir başka yer de, şairin yılan için “mutlu ülkelerin sfenksi” olarak nitelediği ve onu insanoğlunun karşısında zehirli bir “kül kedisi” olarak konumlandırdığı dizelerdir. Bu dizelerde “mutlu ülkeler”, İsrail Devleti’nin gerek kuruluşunda gerekse de büyümesinde katkısı olan İngiltere ve ABD gibi ülkeler olarak yorumlanabilir. Aynı zamanda İsrail’in insanlık karşısındaki “kül kedisi” konumu da, onun kolonyalizmini örterek ve Siyonist ideolojiyi öne sürerek dünya halklarına yapmış olduğu savaşları, İslâm dünyasında ve genel olarak Ortadoğu’da yarattığı tahribatları haklı gösterme girişimine yönelik ironik bir yorumlama örneği olarak okunabilir:

“Tanrı böyle yaratmış seni

Sen yılan olmaya mahkûm

Gecenin ta kendisi

Kara kaderlerin çerçisi

433 *A.g.e.,* s. 414.
434 *A.g.e.,* s. 451.

Zafer anıtlarının güvesi

Mutlu ülkelerin sfenksi

Gölgende ölüm zehirli bir ağıt gibi

Ve insanoğlunun karşısında

Kül kedisi”[435]

Sezai Karakoç’un bir yıl sonra (1974) kaleme aldığı “**Akrebin Ölümü**” şiirini de tıpkı “Yılan” şiiri gibi sembolik bir kolonyalizm eleştirisi olarak okumak mümkündür. Ancak buradaki akrep, bir yandan İsrail Devleti olabileceği gibi bir yandan da bütün kolonyalist Batı devletlerini de karşılayabilir. Dolayısıyla söylemindeki göndergesel niteliğin “Yılan” kadar net olmadığı bu şiirde, özellikle akrebin ölümünün ve insanoğlunun onun karşısındaki konumlanışının ele alındığı son dizeler, bu türden bir sembolik okumayı mümkün kılar gibidir. Ayrıca söz konusu dizelerde geçen samyeli “diriliş” ruhu olarak okunduğunda, bu durum daha da netlik kazanır:

“Geldi samyeli camlardan geçip

Üzümlerden incirlerden bir koku taşıyarak

Dondu akrebin zehri damarlarında

Karşısında dikilip durmuş bir insanoğlu”[436]

Sezai Karakoç’un kolonyalizm ve ona bağlı olguları ele aldığı bir diğer şiiri de 1976-77 seneleri arası kaleme alınan ve altı ana bölümden oluşan “**Ayinler**”dir. Bu şiir, Turan Karataş'ın da belirttiği gibi dilin zenginliği ve imgelerin çeşitliliği bakımından “Hızırla Kırk Saat”, “Taha'nın Kitabı” ve “Gül Muştusu”nun bir devamı sayılabilir.[437] Temel temasının yine “diriliş” olduğu gözlemlenen bu şiirde İslâm dünyasında bir dönem hüküm sürmüş kolonyalist Batı’nın yol açtığı tahribatların ve bu tahribatların hâlâ süren etkisinin işlendiği noktaların varlığı kısmen de olsa görülür. Zengin bir çağrışım kapasitesine sahip olan imgelerle örülü bu noktalar da çoğunlukla örtük, yani sembolik bir şekilde okunmaya müsaittir. Bunlardan birisi, şiirin “BİRİNCİ AYİN” adını taşıyan ilk bölümünün ikinci alt bölümüdür. Burada adeta otokolonyalist aydınlara seslenen şair, “değişmek mi bir mahkûmluğu bir başka mahkûmlukla?” sorusunu sorarak ve buna yanıt arayarak Batı kolonyalizminin ortadan kalktıktan sonra yerinde bıraktığı otokolonyalizmi, yani kültür emperyalizminden kaynaklı bir iç kolonyalizmi ele alır ve

435 *A.g.e.*, s. 451.
436 *A.g.e.*, s. 452.
437 *Doğu’nun Yedinci Oğlu Sezai Karakoç*, s. 326.

onun karşısına -yine pek çok şiirinde olduğu gibi- "diriliş"i sembolize eden "muştu"yu koyar:

"Değişmek mi bir mahkûmluğu bir başka mahkûmlukla?

Ay ve yıldızların elleriyle onamaz dünya.

…

Silahlarınla göğsümde doldurulmaz bir boşluk açtın.

Dağıldı ayin aynalarındaki musikinin sırrı.

Toparlamak görevini yok ettin şelâleler çığlığını.

Yakacağın ışık hâlâ uzak değil.

Muştu, konukluk günlerini doldurmuş değil."[438]

Bu bağlamda şiirde ele alacağımız bir başka nokta ise şiirin "İKİNCİ AYİN" adını taşıyan ikinci bölümünde, İslâm dünyasındaki anti-kolonyalist direnişlerin ve kurtuluş savaşlarının yine zengin çağrışımlı imgelerle fakat biraz daha belirgin bir şekilde ele alındığı dizelerdir. Aynı zamanda hamasî söylemle kaleme alınmış bu dizelerde "Kur'an seheri seferinde", "âyetler bir ordu gibi kurtarıcı bir ordu gibi", "gulyabaniler derneği", "şeytan algıları" ifadelerinden de anlaşıldığı üzere İslâm dünyası ile kolonyalist Batı arasındaki tezatlıklar, şairin "Ötesini Söylemeyeceğim" şiirinde olduğu gibi belirgin bir şekilde "vahyi imgelem" ile "şeytani imgelem" tezatlığına dayalı bir şekilde kurulmuştur. Bu durumdan ötürü, İslâm dünyasının maneviyat bakımından kolonyalistlere olan üstünlüğüne ve bu durumun anti-kolonyalist mücadelelerde İslâm ordularını muzaffer kıldığına yönelik bir fikir de alımlanır:

"Ama dönüyoruz döndürülüyoruz birden değişiyor sahne

Bir kez daha kurtuluyoruz Kur'an seheri seferinde

Âyetler bir ordu gibi kurtarıcı bir ordu gibi

Dağıtıyoruz bizi çepeçevre saran gulyabaniler derneğini

Kadınların korkuluk maskeleriyle gele

Ve merhamet damarımızı sömüren

Şeytan algıları dönemi kapanırken

Kollarımız göğe açık ve ayaklarımız yok gibi"[439]

438 *Gün Doğmadan: Şiirler*, s. 487.
439 *A.g.e.*, s. 496.

Şiirin "ÜÇÜNCÜ AYİN" adını taşıyan üçüncü bölümündeki bazı dizelerde de hamasî bir söylemle birlikte anti-kolonyalist direnişlerin ve kurtuluş savaşlarının yansısı görülür. Yine bu dizelerde "20. yüzyıl kızgınlığı", "altın arayıcısı serüven avcısı gangsterler", "özgür tutsaklar" ifadeleri göndergesel açıdan belirgin olduğu için, sembolik okuma kolay bir şekilde gerçekleşmekle birlikte savaşların ve yıkımların arasında İslâm dünyasındaki kolonyalist Batı karşıtı anti-kolonyalist direnişlerin yarattığı yeni bir "düş" ve "ütopya" söz konusu edilir. Bu "düş" ve "ütopya", elbette ki kurtuluş ve bağımsızlık düşüncesi olarak okunabilir:

"Su tuz ve kemik ateşin çılgınlığında
Yeni bir düş kurarlar 20. yüzyıl kızgınlığında
Yıkım çürüyüş ve çöküş dumanlarının ve sislerin ardında
Toprak bir kez daha gebe kalır ütopyalar panayırında
Tabiatın kalbine kurşun sıkıp durmada
Altın arayıcısı serüven avcısı gangsterler
Sonra oyları darmadağın edilir özgür tutsakların"[440]

Şiirin "ALTINCI AYİN" adını taşıyan altıncı bölümünün son dizelerinde ise, Sezai Karakoç'un pek çok şiirinde olduğu gibi yine "diriliş" ele alınır. Kolonyalist Batı'ya karşı direnişe geçen ve bağımsızlık savaşlarıyla ondan siyasi olarak kopmayı başarabilen İslâm dünyası için şaire göre artık korku ve umutsuzluğun olmadığı, aksine "güneş kılıçları (ve) deniz soluklarıyla" ufkun "yeniden çiziliyor" olduğu, yani "diriliş"in gerçekleşeceği bu dizelerde şöyle duyurulur:

"Artık ne korku ne umutsuzluk
Taze ışıklarla
Güneş kılıçları deniz soluklarıyla
Yeniden çiziliyor ufuk"[441]

Sezai Karakoç'un konuyla ilgili bir diğer şiiri de 1982 tarihli "**Şehirlerim**" adını taşır. İstanbul, Konya, Bağdat, Şam ve Semerkant gibi bir dönem İslâm medeniyetinin ilim ve kültür merkezi olmuş şehirlerinin Batı'nın tahribiyle hem maddi hem de manevi yönden sönüşünün ele alındığı bu şiirde, yer yer kolonyalizm ve ona bağlı olgulara da telmihte bulunulur. Bu bakımdan İslâm medeniyetinin postkolonyal dönemdeki

[440] *A.g.e.,* s. 501.
[441] *A.g.e.,* s. 515.

panoraması olarak görülmesi gereken, ileride ele alacağımız "Alınyazısı Saati" şiirine bir hazırlık gibi duran ve bu hususta şairin "Hızırla Kırk Saat" şiirini hatırlatan bu şiirin özellikle son dizelerinde, kolonyalizmin de sebep olduğu maddi ve manevi yıkılışın şehirler üzerinden yansımalarını net bir şekilde bulmak mümkündür:

"Adları bile çağrışım yapmıyor

Yer altına ve gökyüzüne

Ve yeryüzü hatırlamıyor

Ve hatırlatmıyor gökyüzüne."[442]

Sezai Karakoç'un konuyla ilgili bir diğer şiiri de "Alınyazısı Saati" adını taşır. 1979-88 yılları arasında kaleme alınmış bu şiirde de tıpkı "Hızırla Kırk Saat" ve "Şehirlerim" şiirlerinde görüldüğü gibi panoramik olarak İslâm dünyası ve onun gerek kolonyalistler gerekse de iç savaşlar sebebiyle tahrip olunmuş maddi ve manevi cepheleri zaman zaman aktüel zaman zaman ise tarihsel olarak yer alır. On üç bölümden oluşan ve destansı bir ton taşıyan bu şiirde şairin İslâm dünyası üzerine olduğu gibi kolonyalizm ve ona bağlı olgular üzerine düşüncelerini alımlamak, diğer şiirlerine nazaran daha kolaydır. Nitekim Turan Karataş'ın bu şiirle ilgili olarak "Karakoç bir düzyazıyı ilgilendirecek, daha doğru bir deyişle, düzyazının imkânları çerçevesinde söylenebilecek mesajlarını açık bir şekilde burada dile getirir"[443] ifadesi, bu savı doğrular niteliktedir. Ancak şair, yine "Hızırla Kırk Saat" şiirinde olduğu gibi bu şiirde de geleneksel Doğu kültüründen ve kutsal metinlerinden kaynaklı imgeleri biçimde belirgin bir şekilde kullanır.

Şiirin ilk bölümünde şair, İsrail Devleti'nin Kudüs başta olmak üzere Filistin'deki tahrip edici kolonyalist uygulamalarına dikkat çeker. Şairin "gökte yapılıp yere indirilen şehir" olarak nitelediği ve böylelikle bir kutsiyet atfettiği Kudüs, Yahudi kolonyalizminin elinde tahrip edilir ve silah zoruyla boşaltılır. Bu trajik durumu şair, oldukça açık bir şekilde ve zengin çağrışımlı imgelere, yoğun metaforik söylemlere başvurmadan dile getirir. Bu hususta, özellikle şu dizeleri örnek olarak göstermek mümkündür:

"Boşaltıyorlar işgal edilmiş bir şehri boşaltır gibi

Kaçıyorlar Lût şehrinden kaçar gibi

Tuz heykele dönüşmemek için Tanrı gazabıyla

Susmuş minarelerin azabıyla

442 *A.g.e.*, s. 617.
443 *Doğu'nun Yedinci Oğlu Sezai Karakoç*, s. 347.

Yıkılmış cami kubbelerinin ıstırabıyla

Ve şehit kemiklerinin bakışı bir başka bakış

Artık burada taş bile durmak istemez”[444]

Yine aynı bölümde şair, kolonyalist İsrail Devleti’nin Kudüs’te yarattığı terörü çarpıcı bir şekilde ele alır. Bu terörün en masum kurbanları, dünyanın pek çok yerindeki savaşlarda olduğu gibi siviller ve bebeklerdir. Kolonyalist İsrail Devleti askerlerinin sivillere ve bebeklere yönelik kanlı tutumunu ve yarattığı trajediyi, utanç sahnesini şairin özellikle şu dizelerinde bulmak mümkündür:

“Bomba parçalıyor bebeğin beynini

Tanklar saldırıyor evlere bir anda ev yok tank var

Uçak var gök yok utanç var

Ve kime karşı bütün bunlar

Masûm insanlara karşı”[445]

Şair, aynı bölümün sonunda Filistinli Müslümanların kolonyalist İsrail’e karşı verdiği anti-kolonyalist direnişten söz eder ve onların mücadeleyi “fitne bastırılıncaya kadar” sürdürmelerine, “yeryüzünden fesat kalkıncaya kadar” direnmelerine yönelik bir telkinde bulunur. Ancak burada telkinin yalnızca Filistinli Müslümanlara yönelik değil, aynı zamanda bütün dünya insanlarına yönelik oluşu dikkat çekicidir:

“Fitne bastırılıncaya kadar savaşın!

Yeryüzünden fesat kalkıncaya kadar

Ey insanlık, ey insanlar

Ey gündüzden daha gündüz,

Hakikatten daha hakikat

Müslümanlar.”[446]

Şiirin ikinci bölümünde şair, objektifini, uzun yıllar kolonyalist İngiliz Devleti işgali altında kalmış ve gerek söz konusu işgal sırasında gerekse de sonrasında ortaya çıkan tahribatlarla ön plana çıkmış olan Bağdat’a çevirir. Yalnız burada şu noktayı belirtmekte fayda vardır: Yukarıda da belirtildiği gibi, bu şiirde İslâm dünyasının aktüel bir panoramasını yapan şair, Bağdat’ın tahribatını daha çok şiirin yazıldığı yıllardaki Irak-

444 *Gün Doğmadan: Şiirler,* s. 628.
445 *A.g.e.,* s. 629.
446 *A.g.e.,* s. 630.

İran Savaşı (1980-1988) penceresinden ele alır. Ancak buna rağmen şairin, Bağdat'ın kolonyal döneme ait durumuna zaman zaman atıfta bulunduğu görülür. Ayrıca İran-Irak Savaşı'nın da kolonyalist dönemden kalma etkenlerle ortaya çıktığı[447] düşünüldüğünde, şairin buradaki aktüel Bağdat tasvirlerini kolonyalizm bağlamında ele almak mümkündür.

Şairin "ölen Bağdat benim" diyerek kendisiyle özdeşleştirdiği ve acılarına ortak olduğu Bağdat, şiirde, tıpkı Kudüs gibi hem maddi hem de manevi açıdan tahrip olunmuş bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Bu durum şiirde özellikle "kitap yüklü develer"in "boğulduğu"nu ve "halifenin sırrı"nın "at nallarının altında" kalıp "kördüğüm" haline geldiğini belirttiği ve Hz. Ali'nin Bağdat fethine telmihte bulunduğu şu dizelerde açığa çıkar.

"Kitap yüklü develer boğuldu

Ateş yüklü atlar yüzerken yandı

Kördüğümdür halifenin sırrı

At nallarının altında"[448]

Şair üçüncü bölümde, "annemin sütü kadar yakın bana" dediği Şam'ın kolonyalizmin de etken olduğu bir grup etkenden dolayı maddi ve manevi yönden tahrip edilmiş hâlini ele alır. Ancak tam da bu noktada belirtmek gerekir ki, şair, burada Şam'ın, şiirin yazıldığı dönemdeki aktüel zamandaki konumunu baz alarak değil, onun bağımsızlığını ilan ettiği 17 Nisan 1946 öncesi kolonyalist Fransa'ya karşı vermiş olduğu anti-kolonyalist mücadele zamanındaki konumunu baz alarak farklı bir yöneliş sergiler. Bu yönelişin altında, şairin İslâm dünyasının bir bütün olarak panoramasına alma ve hiçbir coğrafyayı dışarıda bırakmama çabası olabilir. Şiirde Suriyeli Müslümanların Şam'daki anti-kolonyal mücadelesinin yansıması, özellikle anti-kolonyal sokak direnişlerinin bütün canlılığı ve trajedisiyle sunulduğu şu dizelerde somutlaşır:

"Şehirde adım adım savaş…

Sokak sokak gerileme ve çekiliş

Maveraünnehir'den gelip de durmuş

Huzurunda peygamberlerin. Şimdi geri gidiş…"[449]

---

447 "İran-Irak Savaşı", https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0ran-Irak_Sava%C5%9F%C4%B1.
448 *Gün Doğmadan: Şiirler*, s. 633.
449 *A.g.e.*, s. 637.

Şam'ın manevi yönden kolonyalizm tarafından tahrip edilişini ise şair, onun "yabancıl eller" tarafından dalından "bir nar gibi koparıl[ması], "güneşten ayrılıp" geceye götürülmesi ve "renginden ruhundan anısından soyul[ması]" şeklindeki imgelerle örülü metaforik bir söylemle ele alır:

"Bir nar gibi koparılan Şam
Yabancı ellere gerçek dalından
Güneşten ayrılıp götürülen geceye
Renginden ruhundan anısından soyulan"[450]

Ancak şair, bu durumun böyle devam etmeyeceğini dile getirerek ve örtük bir şekilde de olsa "diriliş"in vukua geleceğini belirterek diğer şiirlerinde olduğu gibi iyimser bir tavır sergiler. Şaire göre "en yakın ve keskin günde" İslâm dünyasını diriltecek olan "Büyük Atlı" kişi ilk olarak Şam'da tecelli edecek ve bu yaşanılan zor günleri, tahribatları ortadan kaldıracaktır:

"Ama, umutsuzluk yok, en yakın ve keskin günde,
Sonunda dönecek talih, gelecek Büyük Atlı
Çileye batmış İslâm halkı için kurtarıcı
Görünecek ilkin Şam'da der gelenek saati"[451]

Buradaki "Büyük Atlı" ifadesi ve onun işlevi dikkat çekicidir. Şair burada "kurtarıcı" bir işlev üstlenen "Büyük Atlı" imgesiyle kutsal kitaplardaki Mehdi figürüne telmihte bulunur gibidir. Dolayısıyla bu durum, "diriliş" hareketinin şiirin sonunda Mehdi figürüyle birlikte estetik düzlemde ele alındığı "Hızırla Kırk Saat"i hatırlatır.

Şiirin dördüncü ve beşinci bölümünden itibaren şair, zaman zaman yine aktüelden tarihsele, tarihselden aktüele hızlı dönüşler yaparak hem kolonyalizmin hem de iç savaşların neticesinde tahrip olmuş İslâm dünyasını ve Müslümanların yaşadıkları trajediyi bütüncül bir şekilde ele alır. Ancak şiirin bu kısımlarındaki bazı noktalar üzerinde durulması gerekir. Bunlardan birisi, özellikle şiirin altıncı bölümünde "yaratıcı imge" olarak beliren sabah yıldızıdır. Şairin dertleştiği, içini döktüğü sabah yıldızı bu bağlamda "Hızırla Kırk Saat" şiirindeki Hızır'la aynı işlevi üstlenir ve şaire gelecek hususunda umut veren bir niteliğe bürünür:

450 *A.g.e.,* s. 638.
451 *A.g.e.,* s. 639.

"Ayın gölgesinde

Belli belirsiz

İletsen de bildirini

Güneşin ilk parlayışıyla

Sönecek çiğ tanelerine

Kimse bilmese de

Yine sen olacaksın

O güneşin gözbebeğinde"[452]

Şiirin bu kısımlarında dikkat çekici bir diğer nokta ise, yarattığı maddi ve manevi tahribatları ele alırken Batılı kolonyalist devletlerin yöneticileriyle halkının ayrılması, suçun tamamıyla yöneticiler nezdinde ele alınması ve böylelikle şairin şarkiyatçı düşüncenin karşısında konumlanan garbiyatçı düşünceyle anti-kolonyalist bir söyleme başvurmamasıdır:

"-Yine de tümünde halkları ayırıyorum yönetimlerden

Halkları sürü gibi itiyorlar savaşa

Kullanıyorlar onları kızıl kara sarı esmer zulümler için

Onları nisbeten mazlum ve hatta mağdur kabul ediyorum-"[453]

Şairin bu noktada garbiyatçı bir söyleme başvurmaktan geri durması, kolonyalizm hususundaki sağduyulu ve ön-yargısız tavrını okur nezdinde pekiştirir.

2.2.1.7.Cemal Süreya'da Afrika'nın Dramı

Sezai Karakoç dışında bir dönem İkinci Yeni hareketi içerisinde yer almış şairlerin de eserlerinde kolonyalizm ve ilgili olgular kısmen yansıma alanı bulur. İkinci Yeni hareketinin öncü şairlerinden olan Cemal Süreya'nın –birkaç şiirini temel aldığımızda- poetikasının en azından tematik yoldan tıpkı Seza Karakoç'ta olduğu gibi kolonyalizme ve ilgili olgulara açıldığını gözlemleyebiliriz. Fakat kolonyalizm ve ilgili olgular, Cemal Süreya'nın daha çok ilk şiirlerinin estetik düzleminde yansı bulur.

Cemal Süreya'nın şiirlerinde kolonyalizm ve ilgili olgular, her şeyden evvel temsilcisi olduğu İkinci Yeni'nin estetik yönsemelerinin doğrultusunda şiirlerine akseder. Bu bağlamda onun şiirlerinde kolonyal süreçlerin yansıma alanları, Sezai Karakoç'un

452 *A.g.e.,* s. 649.
453 *A.g.e.,* s. 650.

ilgili konularda kaleme alınmış ilk şiirlerindeki gibi yoğun imgesel ve metaforik örüntüyle birlikte, geniş çağrışımlara açık bir şekilde karşımıza çıkar. Bununla birlikte Cemal Süreya'nın şiirlerinde kolonyal özne ve nesne arasındaki ilişkilerin, özellikle anti-kolonyalist mücadele etrafında beliren etkileşimin somutlaştığı mekân genel olarak Afrika'dır. Afrika coğrafyasının ve oradaki mücadele ortamının, elbette İkinci Yeni'nin Türk şiirinde yankısını bulduğu zamanlarda Cezayir ve Tunus gibi Kuzey Afrika ülkelerinde patlayan bağımsızlık mücadeleleri merkezinde idrak edilmesi gerekir; fakat şair, Sezai Karakoç gibi bunu doğrudan ve tikelci bir yolda şiirinde yansıtmak yerine bütün bir Afrika'nın dramını ele almaya yönelir. Bu hususta şairin ele alınacak ilk şiiri, "Afrika" adını taşıyan ve beş mısradan ibaret 1954 tarihli şiiridir. Bu şiir, hem İkinci Yeni hem de genel olarak modern Türk edebiyatında Kuzey Afrika'daki bağımsızlık savaşlarına –örtük de olsa- göndermede bulunulan ilk şiirdir.[454] Şair bu şiirde "bir garip kıta" olarak nitelediği Afrika'nın Batılı kolonyalistlerin kendi çıkarları uğruna hiçbir etnik/sosyolojik koşul göz önünde bulundurmadan "adeta bir cetvelle çizerek"[455] paylaşmalarına yönelik bir ironik söylem inşa eder:

> "Afrika dediğin bir garip kıta
>
> El bilir âlem bilir
>
> Ki şekli bozulmasın diye Akdeniz'in
>
> Hâlâ eskisi gibi çizilir
>
> Haritalarda."[456]

Tam bu noktada belirtmek gerekir ki Cemal Süreya'nın henüz İkinci Yeni poetikasının ilkelerinin net bir şekilde idrak edilemediği bu erken tarihli şiiri, her ne kadar geniş çağrışımlara açık olsa da, görüldüğü gibi kısmen Garip akımının estetik yönsemeleri etrafında düşünülebilecek açık, sade bir dil ile alınmıştır. Nitekim şair, İkinci Yeni'nin diğer mensupları gibi bu şiirin yazıldığı dönemde bir nebze de olsa Garip şairlerinin etkisi altındadır. Fakat ilgili konularda kaleme alınmış bir başka şiiri olan ve 1956 yılında yayımlanmış ilk kitabına adını veren "Üvercinka"da şair oldukça farklı bir tavır sergiler. Yine Afrika'nın bir bütün olarak dramını neredeyse tamamen İkinci Yeni'nin poetik duyarlılığından hareketle, imgesel ve metaforik örüntü içerisinde ortaya koyar. Dolayısıyla "Üvercinka"da şair, bu kez kolonyalist Batılıların Afrika

454 Fatih Andı, *Güneşe Tutulan Ayna: Şiir İncelemeleri*, Hat Yayınevi, İstanbul 2010, s. 194.
455 *A.g.e.,* s. 194.
456 Cemal Süreya, *Sevda Sözleri: Bütün Şiirler*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2013, s. 34.

coğrafyasındaki tutumuna açık ve ironik bir söylemle yönelmez; bunun yerine daha dramatik ve soyut bir söyleme başvurur. Şiirdeki her bendin sonuna dört kere "Afrika dâhil", bir kere de "Afrika hariç değil" mısrasını koyan şair, böylelikle birr yandan Mehmet Kaplan'ın da işaret ettiği gibi geniş bir ritm ağı oluşturur[457], diğer yandan ise şiirin anlambilimsel yönüne yönelik olarak okura şifreleri verir. Şair bu şekilde bir eklemleme ile örtük olarak sevgilisine duyduğu aşkın dünyanın her yerinde olduğu gibi Afrika'da da vücut bulabileceğini örtük bir şekilde de olsa ifade ederek bir anlamda "medeni-vahşi" ayrımı üzerinde teşekkül eden modern kültürün ve medeniyetin Afrkalıları söylemsel düzeyde insana özgü vasıflardan ayrıştıran dokusuna meydan okur. Modern dünyanın bir bireyi olarak kendisiyle sevgilisi arasındaki aşkı şair, Afrikalı insanlarınkiyle aynı düzleme oturtur. Dolayısıyla bu şiir, sanıldığının aksine, temel tema olarak aşkı değil, Afrika insanına kolonyalist Batılılarca reva görülen aşağılanmışlığa aşk nezdinde dolaylı ve genel bir cevabı karşılar. Özellikle ikinci kıtada

"Aydınca düşünmeyi iyi biliyorsun eksik olma

Yatakta yatmayı bildiğin kadar

Sayın Tanrıya kalırsa seninle yatmak günah, daha neler

Boşunaymış gibi bunca uzaması saçlarının

Ben böyle canlı saç görmedim ömrümde

Her telinin içinde ayrı bir kalp çarpıyor

Bütün kara parçaları için

Afrika dahil"[458]

şeklindeki dizelerde de görüldüğü gibi, şairin sevgilisinin hem "aydınca" düşünüşünü hem de yatakta yatışını övmekle birlikte "her telinde ayrı bir kalp çarpan" saçları üzerinden onu Afrikalı kadınlarla eş tutması, şiirin anlambilimsel yönünü, yani tematik örüntüsünü net bir şekilde alımlayabilmemize yönelik –Roman Ingarden'ın deyimiyle ifade edersek- bir "boşluk"u[459] imler:

2.2.1.8."Güneyde Bir Orman" ve İlhan Berk

Kolonyalizm ve ilgili olguları, bir diğer İkinci Yeni şairi olan İlhan Berk'in "Güneyde Bir Orman" şiirinde görebiliriz. Burada şair, Mısır ve Sudan üzerinden

457 Mehmet Kaplan, *Şiir Tahlilleri 2: Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2009, s. 235.
458 *Sevda Sözleri: Bütün Şiirleri*, s. 38.
459 Sevinç Ergydiren, *Eleştiride Fenomenolojik Yaklaşımlar*, Hece Yayınları, Ankara 2007, s. 63.

kolonyalist Batı'nın özellikle petrol üzerinden yürüttüğü hükümranlık ilişkilerinin bağımsızlık savaşlarıyla ortaya çıkan yapıbozumuna değinir ve M. Fatih Andı'nın da belirttiği gibi "bütün dünya milletlerinin ekonomik ve siyasal anlamda bir bilince ve dayanışma anlayışına ulaştıklarını da çağrıştıracak bir kişileştirme ile (…) birer Afrika ülkesi olarak Mısır ve Sudan'ı hatırlar"[460]. Böylelikle de İkinci Yeni'nin kolonyalizm coğrafyasını genişletir:

"Şimdi dünyada yalnızlığı kimse sevmiyor

Şimdi İran'da, şimdi Mısır'da, şimdi Sudan'da ormanlar niçin

Büyüdüklerini biliyorlar

Şimdi petrol damarları niçin aktıklarını biliyor

Şimdi herşey dünyada niçin yaşadığını biliyor."[461]

Sezai Karakoç, Cemal Süreya ve İlhan Berk dışında İkinci Yeni şairlerinin şiirlerinde kolonyalizm ve ilgili olgulara hemen hemen hiç rastlanmaz. Fakat bu, özellikle Afrika'daki drama hiçbir şekilde örtük de olsa gönderme potansiyelinin olmadığı anlamına gelmemelidir. Nitekim bazı araştırmacılar, İlhan Berk, Turgut Uyar ve Ece Ayhan'ın bazı şiirlerinde bu bağlamda ve telmih düzeyinde bazı göndermelerin varlığına işaret etmişlerdir. Sözgelimi M. Fatih Andı, Ece Ayhan'ın "Epitafio" şiirinin "Afrika'ya giden yosunlu ve çetin yollar" mısrasından; Turgut Uyar'ın "Ay Ölür Yılgınlıktan" şiirinin ise "ey Mağribî" ifadesinden hareketle Afrika'daki bağımsızlık savaşlarına yönelik bir telmihe işaret eder.[462]

2.2.1.9.Süreyya Berfe'de Dizeleşen Küba'nın Bağımsızlık Destanı

1960 kuşağı şairlerinden olan, ilk şiirlerinde İkinci Yeni etkisi görülmesine rağmen sonrasında Nâzım Hikmet üzerinden toplumcu bir poetikayı benimseyen ve söylem açısından yer yer ironiye ve halk söyleyişine yaslanan[463] Süreyya Berfe'nin de 1969 tarihli "Sierra Maestra'da" adlı uzun şiiriyle Kübalıların yaklaşık üç yüz yıllık bağımsızlık arayışı[464] özelinde kolonyal süreçlere ve ilgili olgulara değindiğini görebiliriz. Yedi bölümden oluşan ve bir anlamda Küba'nın bağımsızlık destanı olarak okunması gereken bu şiirin özellikle ilk üç bölümünde, Kübalıların İspanyol

460 *Güneşe Tutulan Ayna: Şiir İncelemeleri,* s. 197.
461 İlhan Berk, *Toplu Şiirler*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2008, s. 46.
462 *Güneşe Tutulan Ayna: Şiir İncelemeleri,* s. 198-199.
463 İnci Enginün, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2009, s. 128.
464 Julia E. Sweig, *Küba Devriminin İçinden*, Haz. Aykut Şengözer, Kitap Yayınevi, İstanbul 2004, s. 14-15.

koloniciliğinden kurtuluş mücadelesini buluruz. Bu bölümler "ilk gerillacı Hautey"den[465] "koca ışıldak"[466] Jose Marti'ye kadar, söz konusu anti-kolonyalist bağımsızlık mücadelesinin bayraktarlarının bu yolda çabaları ve hayatları etrafında örülüdür. Kalan dört bölüm ise 1959 yılında Fidel Castro öncülüğünde gerçekleşen sosyalist devrime giden yol etrafında somutlaşır.

2.2.1.10.Hilmi Yavuz ve "Sömürge"den Bir Yansıma

Süreyya Berfe ile hemen hemen aynı yıllarda şiire başlayan, yer yer gelenekten yararlanarak ve imgelemci söylemi elden bırakmadan[467] ilk dönemlerinde toplumcu, sonradan da bireysel duygu ve düşünceleri şiirlerinde işleyen[468] Hilmi Yavuz'un 1969 tarihli *Bakış Kuşu* adlı kitabındaki "Sömürge" şiiri de kolonyalizm ve ilgili olgular bağlamında okunabilir:

"Elyazması acılar aşılmış duvarlara
Tezgahlar umutları daha da germiş
Dokurlar kenevirden ev resimleri

Uzun bir suskunluk adı verilen
Elleri daha kalın tanrılardan
Nehirlerle bir tutarlar ölümleri

İlk buldukları ateş değildi
Gemiler gelmiş de barut getirmişti
Direklerinde sallanan çocuk ölüleri

Sesleri tüylü sıcak alçıdan
Davullar çalınca erimeye başlar
Sömürge güneşinde kral heykelle"[469]

[465] Süreyya Berfe, *Kalfa/Şiirler: 1965-1998,* Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1999, s. 36.
[466] A.g.e., s. 39.
[467] Maksut Yiğitbaş, *Gülün Ustası: Hilmi Yavuz*, Karakutu Yayınları, İstanbul 2008, s.114.
[468] *A.g.e.,* s.116.
[469] Hilmi Yavuz, *Büyü'sün, Yaz!/Toplu Şiirler: 1969-2005,* Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2006, s. 43.

Görüldüğü gibi Yavuz bu şiirinde, genel olarak "elleri Tanrılardan daha kalın" olan kolonize edilmiş ülke yurttaşlarının dramlarını ele alarak ve bağımsızlık mücadelelerine de telmihte bulunarak adeta kolonyalizmin bütün bir dramını imgesel ve metaforik bir yoğunlukla dört kıta ve on iki dizeye sığdırmış gibidir.

2.2.1.11.Anti-Kolonyalist Direnişin Ezgileri ve İsmet Özel

Kolonyalizm ve onunla ilgili olgulara kısmen de olsa şiirinin estetik düzlemi içerisinde yer veren şairlerden birisi de İsmet Özel'dir. İslâmî bir duyarlılığa yönelik ruhsal bir dönüşümle paralel olarak estetik bir düzlemde de yaşadığı dönüşümüne[470] kadar, yani 1974 yılında kaleme aldığı "Amentü" şiirine kadar yoğun imgelemciliğin belirdiği bir biçim ile başkaldırı, sınıf çatışması, direniş, emperyalizm karşıtlığı gibi toplumcu temaları ön planda tutan bir poetikayı benimsemiş olan; söz konusu şiirinden itibaren ise hemen hemen aynı biçim üzerine toplumcu temaların yerine İslâmi bir duyarlılıkla ele alınan yabancılaşma, varoluş vs. gibi temaları ikame eden şairin özellikle ilk döneminde kolonyal ve emperyal süreçler, ondan da fazla bu süreçlere yönelik anti-kolonyalist, anti-emperyalist tutumlar, karşıtlıklar görülür.

Kolonyalizm ve onunla ilgili olguları Marksist/Leninist bir ideoloji doğrultusunda ele alan şairin söz konusu olgularla ilgili odağı çoğunlukla belirsiz ve genelleyici bir tutumla ortaya konulur; ancak kısmen de olsa Vietnam ve Küba'daki kolonyal ve anti-kolonyal süreçler gibi özellikle şiirin yazıldığı yıllarda (1960'lar ve 1970'lerin başları) sol hareketlerin hem teorik hem de pratik birikimleri içerisinde özgül bir yer edinen ülkelerdeki durumlarla söz konusu odak belirir. Şair bu şiirlerinde aynı zamanda militarizm kavramı çerçevesinde ele alınabilecek bir öz ve söylemle ortaya çıkar. Özellikle de söylemdeki "partizan", "bağımsızlık", "dağ", "silah" gibi ifadelerde, militarist tutum büyük oranda somutluk kazanır ve tüm bunlar yine şiirin yazıldığı yıllarda Türkiye'de silahlı mücadele yöntemini devrimin ön koşulu olarak benimseyen sol hareketlerin çabaları göz önünde bulundurularak da okunabilir.

İsmet Özel'in 1963 yılında kaleme aldığı "O Bağımsız Dağların" şiirinde, örtük bir şekilde de olsa kolonyal süreçlerden ötürü bağımsızlığını yitiriş ve buna yönelik hamlede bulunuş belirsiz bir zaman ve mekân bağlamında verilmekle birlikte adeta kolonize edilen bütün ülkelerin dramları yansıtılır gibidir. Aynı zamanda şairin söz konusu şiire "ben-anlatıcı" olarak dâhil olduğu ve bir anlamda "yaklaşan dağlara

470 İbrahim Tüzer, *İsmet Özel: Şiire Damıtılmış Hayat,* Dergâh Yayınları, İstanbul 2008, s. 58-59.

ayaklarını satan", kendini "yorgun bir karanlığa doğru ileten" bir vasfa bürünerek bütün anti-kolonyalist savaşçıları temsil ettiği görülür. Tüm bunları, şiirin henüz ilk dizelerinde dahî görebilmek mümkündür:

"Bendim benim gölgelerimdi

Yaklaşan dağlara ayaklarını satan

Ve bakır kazanlardan taşarken roma

Yorgun bir karanlığa ileten kendini

O acı çığlıkları güzle ağartan"[471]

Şiirde dikkat çeken noktalardan birisi, bütün anti-kolonyalist ve anti-emperyalist savaşçıları temsil eden anlatıcı-şairin kolonizasyondan evvelki dönemleri mutlu bir şekilde anımsaması ve bir anlamda o günlerin özlemini taşımasıdır. Fanon'un da işaret ettiği gibi, kolonize edilen ülkelerdeki bu türden özlemler, içerisinde bulunulan tahriplerden ötürü geçmişin mutlu ve aydınlık dolu zamanlarını bir avuntu sığınağı olarak imleyen fikirler metinlere sıklıkla yansır.[472] Bunlar aynı zamanda anti-kolonyalist mücadelenin de motive edici gücü veya ideolojik bir itki olarak işlev görebilirler. Şair, işte bu iki niteliğiyle söz konusu geçmişe yönelik mutlu bakışı, "al biniti" sesle coşturmak ve onu "çılgın yaza yetiştirmek" gibi yine geniş çağrışımlı ve özgürlüğün akislerine yönelen imgelerle şu şekilde ifade eder:

"ben ki sesimle coşturup al binitimi

Bir koşu yetişirdim o çılgın yaza

O zaman roma'ya tutuşurdu tanrılar

Çocuklara unutulurdu savaş giysileri"[473]

Şairin, şiirde "kimlerdi durmadan sarışın olanlar" dizesiyle kolonyalizm ile ilgili metinlerde çoğunlukla Anglo-Sakson kolonyalistlerini veya genel olarak halklarını imlediği görülen "sarışın" tabirini kullanması, bir başka ilgi çekici kısımdır.

Yine şiirde kolonyalistlerin halkları boyunduruk altına almasına bir tepki olarak anti-kolonyalist, bağımsızlık odaklı savaşların başlamasına ve bu açıdan kolonyalistlerin kendilerine karşı yürüyen başkaldırı sürecine bir bakıma bizzat kendilerinin sebep olmasına dikkat çekildiği dizelerin şiirin diğer önemli noktalarını ihtiva ettiğini

471 İsmet Özel, *Erbain: Kırk Yılın Şiirleri*, Tam İstiklâl Yayıncılık Ortaklığı, İstanbul 2014, s. 29.
472 Frantz Fanon, *Yeryüzünün Lanetlileri*, Çev. Şen Süer, Versus Kitap, İstanbul 2016, s. 123.
473 *Erbain: Kırk Yılın Şiirleri*, s. 29.

söyleyebiliriz. Şair, "durmadan sarışın olanlar"ın silâhının "kendi dalgınlığına çarpması", sonrasında mevsimin "bakır kazanlarda" inleyişi ve "yel"in anlatıcı-şairin "saçlar"ını "örgü"lerden çözüşü gibi metaforik ifadelerle tastamam bu noktalara göndermede bulunur:

"kimdi o bilinmez yapının taşları sırtında

Gece gibi geçti köprülerinden şehir

Silâhı kendi dalgınlığına çarptı birden

Büyük bakır kazanlarda inledi mevsim

Yel çözdü saçlarımı örgülerden" [474]

İsmet Özel'in, kolonyalizmin ve özellikle de anti-kolonyal mücadelelerin yansıma alanı bulduğu bir diğer şiiri ise 1965 yılında kaleme aldığı "Bir Devrimcinin Armonikası"dır. Bu şiirde şair, önce Fransa'ya sonra da Amerika'ya karşı Vietnamlıların verdiği anti-kolonyalist bağımsızlık savaşını[475] ve söz konusu savaşın –Réne Guénon'un terminolojisiyle ifade edersek- "modern dünyanın bunalımı"nın[476] idrak edildiği bir dönemde yarattığı umut dalgasını ele alır. Yine "anlatıcı-şair" olarak şiirde beliren şair, bu savaş ortamını ve onun getirdiği umudu, Vietnamlı "bir devrimci"nin umudun tınısını çıkardığı "armonika"sında "boğulmaya" gitmek imgesiyle ve benzeri coşkunluk beliren imgelerle özellikle şiirin son dizelerinde belirgin kılar:

"Ey çatlayan tohumun hengâmesi

İnsan, gülümsemeyi

Ve ürün kaldırmasını bilir

Çünkü derbeder bir okul çantasından

Serin ve sevişli bir ırmağa girilir

Ve benim boğulduğum o armonika

Halklarla seğirtir; coşar

O, korkunç bir yekinmedir buralarda

Hanoy'da bir uçaksavar."[477]

474 *A.g.e.,* s. 30.
475 Marc Ferro, *Colonization: A Global History,* Routledge, London 1997, p. 265-66.
476 Réne Guénon, *Modern Dünyanın Bunalımı*, Çev. Mahmut Kanık, Hece Yayınları, Ankara 2012, s. 14.
477 *Erbain: Kırk Yılın Şiirleri,* s. 80.

Bir bütün olarak hem Türkiye'deki hem de dünyadaki sermaye ve siyaset sistemine bir başkaldırının somutlaştığı ve İbrahim Tüzer'in ifadesiyle "hayat[ın], uğrunda duyarlılıkla mücadeleye girilecek bir sevgili gibi"[478] işlendiği "Sevgilim Hayat" şiirinde İsmet Özel, yer yer ve kısa bir şekilde, emperyal süreçlerle iç içe geçmiş kolonyalizm veya ilgili unsurlara da yer verir. 1968 tarihli bu şiirde şair, Çin, Küba ve Afganistan'daki bağımsızlık mücadeleleriyle birlikte yine objektifini Vietnam'a çevirir.

Vietnam'daki anti-kolonyalist mücadele, şiirin kaleme alındığı tarihte Kesan (Khe-Sanh) Savaşı evresindedir. 21 Ocak 1968 tarihinde başlayan ve aynı yılın 9 Temmuz'unda Vietnam lehine sona eren bu savaşta[479] anti-kolonyalist Vietnamlı savaşçıların temsil ettiği Kuzey Vietnam ordusu zaferle ayrılır. Şairin yine "anlatıcı-şair" olarak belirdiği ve enternasyonalist bir yörünge doğrultusunda emperyalizme ve kolonyalizme karşı "biz" söylemini öne çıkardığı şiirde, Kesan Savaşı'nın yarattığı coşku ile Çin, Afganistan ve Küba'daki bağımsızlık mücadeleleri bir arada alınır. Bu durum, özellikle şairin başkaldıran bütün kolonyalizm ve emperyalizm karşıtı savaşçılar adına konuştuğu, bir anlamda söz konusu savaşın gerekliliğinin şiirsel bir ifadesini oluşturduğu şu dizelerde ortaya çıkar:

> "çünkü biz savaşmasak
>
> Uzak Asya'dan çekik gözlerimiz
>
> Küba'dan kıvırcık sakallarımızla
>
> Savaşmasak
>
> Güm güm vurur mu kömürün kalbi Kozlu'da
>
> Ke San'da, Kandehar'da ümüğüne basılır mı vahşetin"[480]

İsmet Özel'in aynı yıl kaleme aldığı "Muş'ta Bir Güz İçin Prelüdler" adını taşıyan ve başkaldırı duyarlılığıyla birlikte pastoral bir tablonun da somutlaştığı görülen şiirinde yine Vietnam'daki anti-kolonyalist ve anti-emperyalist bağımsızlık savaşına göndermede bulunulur. Bu gönderme sekiz bölümden oluşan şiirin beşinci bölümünü oluşturan, Vietnamlıların öncüsü Ho Şi Min'inin "Ho amca" olarak isminin geçtiği, onun hapishaneye düştüğü sıralarda şiir yazışına telmihte bulunulduğu ve anlatıcı-şair olarak beliren şairin kendi durumuyla söz konusu durum arasında bir karşıtlığın belirdiği şu dizelerde mevcuttur:

---

478 *İsmet Özel: Şiire Damıtılmış Hayat*, s. 246.
479 *Colonization: A Global History*, Routledge, London 1997, p. 265-66.
480 *Erbain: Kırk Yılın Şiirleri*, s. 110.

"Sis sanki ayaklandırıyor yamaçları

Sisle çalkanıyor böğrümüzdeki ova

Bana çarpıp kırılıyor mahpusluk düşüncesi

Ben güya şiirler yazdığım için mahpusmuşum

Mahpus olduğu için şiirler yazarmış Ho amca."[481]

1972 tarihli "Propaganda" şiirinde İsmet Özel, bu kez kolonyalizm coğrafyasını Filistin topraklarıyla sınırlandırır. Kasvetli bir şehir tablosunun ortaya konulduğu bu şiirde, söz konusu tablonun tamamlayıcı unsurlarından birisi de kolonyalist İsrail Devleti'nin Filistin topraklarındaki işgali ve bu işgal vesilesiyle ortaya çıkan savaşların yarattığı bunalımın "radyo"daki, "basılı kağıtlar"daki akisleridir. "Silâhlar"ın, "namlusu akla çevrilmiş sahra topları"nın ve "portakal bahçeleri"nin "ses" ve "mürekkep" yoluyla yarattığı bu akisler, şairin şehirdeki huzursuzluğunu arttırır ve onu anılarına doğru iter:

"Silâhlar gördüm

Namlusu akla çevrilmiş sahra topları

Mürekkebin utandığını gördüm basılı kâğıtlarda

Tetiğe basan parmaklarda çare yok, gördüm mürekkebi:

Çare yok, radyoları kapatsam

Çare yok, secde etsem anılarıma

Bu bozulmuş yeminlerin bayrakları altında

Olacak şey mi duymak portakal bahçelerini

Mermiler araya girmeden anlayabilir miyiz artık

Hangi kızlar hangi serin yerlerimize değdi"[482]

Şairin, diğer şiirlerinde de olduğu gibi yine enternasyonalist bir bakış açısıyla İsrail'in katlettiği Filistinliler ile "şehir"de ezilen işçileri kader birliği içerisinde ve "köle" konumuna oturtması, söz konusu şiirin bu bağlamda dikkat çekici bir başka özelliği olduğunu tam da bu noktada eklemek gerekir.

İsmet Özel'in bu tarihten sonraki şiirlerinin çerçevesi kolonyalizm ve onunla ilgili olgulara yönelik olarak hemen hemen hiçbir kapsayıcı niteliğe bürünmez. Bunda, yukarıda da belirtildiği gibi 1974 yılında şairin yaşadığı ve İslâmî bir çizgiye yönelen

481 *A.g.e.*, s. 122.
482 *A.g.e.*, s. 165.

ruhsal dönüşümünün de payı olduğu muhakkaktır. Şair, bu yıl kaleme aldığı "Amentü" şiirinden itibaren söz konusu ruhsal dönüşüme uygun olarak İslâmî bir içeriğin ve görece daha sade bir biçimin temel dayanak noktası olduğu bir poetik çizgi yakalar. [483]

Şairin bu dönemdeki şiirlerinden sadece bir tanesinde kolonyalizmin az da olsa bir yansıma alanı bulduğunu söylememiz mümkündür. 1981 yılında kaleme alınan ve "Mataramda Tuzlu Su" adını taşıyan şiirinde şair, kolonyalizm çerçevesinde değerlendirilebilecek metinlerde sıklıkla geçen "beyaz-yerli" ayrımından söz eder:

> "West Indies, Kızılelma, İtaki, Maçin!
>
> Uzun yola çıkmaya giydim.
>
> Beyazların yöresinde nasibim kalmadı
>
> Yerlilerin topraklarına karşı suç işledim
>
> Zorbaların arasında tehlikeli bir nifak
>
> Uyrukların içinde uygunsuz biriyim"[484]

Ancak; yukarıdaki mısralarda da görüldüğü gibi söz konusu ayrım, kolonyalist bir süreci tasvir etmeye veya onun şairde uyandırdığı izlenimleri ortaya koymaya yönelik bir unsur olarak değil, tamamen metaforik bir dilsel yönelim olarak somutlaşır. Şiirde anlatıcı-şair yalnızlığını veya çevresinden duyduğu yalıtılmışlık hissini "beyazlar"ın ve "yerliler"in topraklarında barınamama ve "uzun yola çıkmaya hüküm giyme" sıkıntısı olarak resmeder.

2.2.1.12.İslâm Dünyasının Kapalı Çığlığı: Cahit Zarifoğlu

Bir yönden Cemal Süreya, Turgut Uyar, Sezai Karakoç başta olmak üzere İkinci Yeni şairlerinin bir yönden de Necip Fazıl'ın etkisi altında[485] İslâmcı bir duyarlılıkla geniş çağrışımlı imgelere sahip kapalı veya -Edip Cansever'in İkinci Yeni üzerindeki poetik analizine başvurarak ifade edersek- "çok sesli"[486] ve özgün şiirler kaleme alan, söz konusu şiirlerinde Behçet Necatigil'in özlü bir şekilde belirttiği gibi "geniş boyutlarla, özellikle madde ve ruh çatışması, Batı diktasına karşı Doğu protestosu gibi temaları

[483] *İsmet Özel: Şiire Damıtılmış Hayat,* s. 59-60.
[484] *Erbain: Kırk Yılın Şiirleri*, s. 222.
[485] İnci Enginün, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2009, s. 127.
[486] Edip Cansever, "Tek Sesli Şiirden Çok Sesli Şiire", *Şiiri Şiirle Ölçmek*, Haz. Devrim Dirlikyapan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2009, s. 134-135.

işlediği görül[en]"[487] Cahit Zarifoğlu'nun poetikasının da kolonyal süreçlere ve ilgili olgulara doğru genişlediği görülür.

Cahit Zarifoğlu'nun şiirlerinde kolonyalizm, tıpkı Sezai Karakoç'un şiirlerinde olduğu gibi zaman zaman belirtik zaman zaman da örtük olmakla birlikte yine İslâm coğrafyasındaki praksisleriyle ve bu praksislerin olumsuzlanmasıyla sınırlıdır. Onun şiirlerinde estetik bir düzlemde ifadesini bulan kolonyal olguların/unsurların zaman zaman saf bir şekilde gözlemlenmesi mümkün olmakla birlikte yine Sezai Karakoç'un şiirlerinde olduğu gibi çoğunlukla diğer emperyal süreçlerin ve olguların/unsurların yanında, hatta onlarla iç içe bir halde bulunur. Ancak buna rağmen onun anti-kolonyalist söylemle eşitlenen söz konusu kolonyalizm olumsuzlaması, söylemsel açıdan zaman zaman evrenselin sınırlarına dayanır ve insani bir boyut kazanır. Bununla birlikte kolonyalist süreçleri ve ona bağlı olguları yoğun bir gerilim ortamı içerisinde verdiği görülür.

Kolonyalizm ve ona bağlı olgular, Cahit Zarifoğlu'nun henüz ilk şiirlerine dahî yansır. Bunda, şairin söz konusu şiirleri kaleme aldığı 1960'lı yılların ikinci yarısında gerek Ortadoğu ve Afrika'daki gerekse de Asya'daki anti-kolonyalist ve anti-emperyalist uyanışın büyük bir etken olduğunu söylemek mümkündür. Şairin *İşaret Çocukları* adıyla 1967 yılında yayınladığı ilk şiir kitabındaki "Hesaplanmadan Ölü" şiiri, bu bağlamda ele alınması muhtemel şiirlerinden birisidir. Şair bu şiirinde, örtük bir şekilde de olsa 1966 yılındaki Arap-İsrail Savaşı ile tekrar doruğa tırmanan Filistin meselesine yer yer telmihlerde bulunur. Bu telmihler, postyapısalcıların metni "bozguncu öğeler"i baz alarak "içgörü" ile irdelemesine benzer bir düşünsel çabayla açığa çıkabilir. Sözgelimi, şairin Tevrat ve "kanatılan gelin" imgelerini kullandığı şu dizeler, İsrail'deki Yahudilerin dini emirleri çiğnemek pahasına da olsa Filistinli Müslümanlara, onların yaşadıkları coğrafyaya verdiği tahribatı ve ortaya çıkan trajediyi imler gibidir:

> "-üzülmek fethedilmiştir kışladan haber
>
> tevrattan sakıncalı sözler sakınmak gereken göz
>
> gerek kanatılan gelinler
>
> davulun orta yerinden bir baş soğan
>
> katlayıp ince ağızlarında çingen

[487] Behçet Necatigil, *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*, Varlık Yayınları, 1995, s. 365.

içlerin boşalan surlarına zurna”[488]

“Arkalarında büyük rüzgârlı anne etekleri” bırakarak “sürgüne eklenen” çocuklardan bahsettiği dizeler, yine şiirde aynı olguya yönelik telmihin “içgörü” ile anlaşılabildiği yerlerden birisidir. Burada mevzubahsin, İsrail’in Filistin topraklarına yerleşmesiyle Filistinlileri yurtlarından sürmesi ve bunun yarattığı gerilim ortamı olduğunu söylemek mümkün olmakla birlikte söz konusu dizelerin hem tematik hem de söylemsel açıdan önceki dizeleri tamamlar mahiyette bulunduğuna dikkat çekmek yanlış olmaz:

“toplanan şimdi sürgüne eklenen

değerli çocuklar

arkalarında büyük rüzgarlı anne etekleri

...

içine kainatlar sıkışan

caminin yürek konmamış kayalıklarında

durmadan her lahza yeniden arınan

henüz bir böceklik yer açılan

yalvaracak bir tek yer açılan”[489]

Cahit Zarifoğlu’nun aynı kitaptaki bir başka şiiri olan “Yanma”da kolonyal süreçler estetik düzlemde biraz daha net bir şekilde görülmekle birlikte herhangi bir anti-kolonyalist direnişi doğrudan imlemeyerek o devirdeki İslâm dünyasının anti-kolonyalist direnişine tümden telmihte bulunulması sebebiyle panoramik bir nitelik taşır. Söz konusu şiirde anlatıcı-şairin gerilim dolu bir kaçışını ve endişesini tasvir ettiği şu dizeler, bu bağlamda değerlendirilebilir:

“Kanımdan geçilmiyor moraran ağzım

Kovalanıyorum

İkindi zaman karanlığı iç çarşılar

ey şafak bir askerle anlaş

Çünkü namluya sürüldün

İşte burada bir ordu yürüyen karnımda

[488] Cahit Zarifoğlu, *Şiirler*, Beyan Yayınları, İstanbul 2015, s. 55.
[489] *A.g.e.,* s. 55-56.

İzim sürülüyor köpeklerin sürünerek yaklaştığı

Anlaşılıyor”[490]

Şairin aynı “Şarklı” adına konuştuğu ve “gövdem yara dolu” ifadesiyle Batılı kolonyalistler tarafından tahrip edilip sömürülen bir coğrafyayı benimsediğini dile getirdiği dizelerde ise şiirin kolonyal süreçlere yönelik telmihlere aralanan kapısı giderek açılmaya başlar. Bu noktada, şiirin Batı-Doğu diyalektiğine dayalı temel ikili-karşıtlığı açığa çıkmakla birlikte söylem netleşmeye başlar. Ayrıca yine söz konusu dizelerde anlatıcı-şair, “hem şarklıyım ben” diyerek salt İslâm coğrafyası adına değil, emperyal süreçlerin her biçimi ile tahrip olunan bütün Doğu toprakları adına konuşur:

“Hem şarklıyım ben

Gövdem yara dolu

Sevdiğim kolla beni

Anlıyorum”[491]

Ancak şair, son kertede bu diyalektiğin huzursuzluğunu hisseder ve pasifist bir tutum takınarak savaşın bitmesini ve her iki tarafın da birbirine acı yaşatmaktan vazgeçmesini ümit eder. Bu, özellikle şairin hem pasifist düşüncelerini vurgulamak hem de şiirin armonik yönünü güçlendirmek için bir leit-motive olarak kullandığı “harbin bittiğini söyle” ifadesiyle somutluk kazanır. Buna örnek olarak, söz konusu ifadenin kullanıldığı ve kolonyalist mücadelelerde açığa çıkan trajik ve gerilim dolu boyutun ele alındığı şu dizeleri gösterebiliriz:

“Çünkü gece zamanın katranıdır

Gelip geçecek değil omurgamdaki didişme

Çantamda sevişme askerleri

Harbin bittiğini söyle”[492]

Cahit Zarifoğlu’nun 1973 tarihini taşıyan ve ismiyle modern Türk edebiyatı tarihinde bir şair/yazar grubunu adeta özgül bir konuma taşıyan *Yedi Güzel Adam* adlı eserindeki “...Ve Çocuğun Uyanışı Böyle Başladı” şiiri, yine ele aldığımız diğer şiirleri gibi daha çok örtük bir şekilde kolonyal süreçlere doğru bir açılım gösterir. Bununla

490 *A.g.e.*, s. 85.
491 *A.g.e.*, s. 85-86.
492 *A.g.e.*, s. 86.

birlikte söz konusu şiir, Sezai Karakoç'un "Diriliş" doktrini doğrultusunda ele aldığı bir şiir olmakla ve son tahlilde bir uyanış "muştu"sunu içerisinde taşımakla birlikte İslâm dünyasına yönelik panoramik bir nitelik taşıyan şiirlerini de anımsatır.

Yer yer otobiyografik unsurun da bulunduğu söz konusu şiirde şair, panoramik dokuyu Sezai Karakoç'un şiirlerindeki gibi coğrafya temelinde değil, her biri kolonyal süreçlerin ve ilgili olguların bir yönünü yansıtan sahneler temelinde ele alır. Bu açıdan söz konusu şiirdeki mekânsal ve zamansal unsurların, Fransız düşünür Michel Foucault'nun özgül postyapısalcı kuramından hareketle bir "arşiv" ("archives") çalışması ve son tahlilde bir arkeolojik çözümleme olarak algılamak mümkündür.[493] Şair, bir bakıma burada kolonileştirilen İslâm dünyasının arkeolojisini yapar. Onların çeşitli baskı süreçleri sonucunda ortaya çıkmış söylemini anlatıcı-şairin bizzat kendisi "ben-anlatıcı" konumuna girerek birinci ağızdan aktarır.

Geniş çağrışımlı imgelerle ve yoğun bir metaforik söylemle İslâm dünyasının bir bütün olarak kolonyal süreçlerin de etkisiyle maruz kaldığı tahribatın ve anti-kolonyal mücadele ruhunun yansıdığı bu uzun şiirde Zarifoğlu, "yaratıcı imge" olarak yaşanılan travmada en masum olanları, yani Doğulu çocukları konumlandırır. Söz konusu şiirin hemen başında şairin adeta bir savaş meydanındaki ölü çocukların görünümüne ve trajik olduğu kadar gerilimli bir ortama yönelik yapmış olduğu tasvir, kolonyalizm ve benzeri tahakküm biçimlerini Doğu üzerinde uygulayan Batı'nın sebep olduğu savaşlarda bütün Doğulu çocukları imler gibidir:

> "Gül kokuları çocukların kaburga kırıklarından geliyor
>
> Acıyı ve insanlığı çocuklar
>
> Böyle dayanılmaz kıldılar ve yeni suları
>
> Onların bilgileri getirdi
>
> ...
>
> Böcekler sürüngenler bulunan kırda
>
> Dönen çember- toprakla çalkalanan çocukların önünde
>
> Bir dev gezinir
>
> Şimşek düşer"[494]

---

493 Foucault, özgül bir alandaki söylemlerin toplamını "arşiv" olarak tanımlar ve buna yönelik çözümlemeleri "arkeoloji" ("archéologie") olarak adlandırır. Bkz. Michel Foucault, *Bilginin Arkeolojisi*, Çev. Veli Urhan, Birey Yayıncılık, İstanbul 1999, s. 9.

494 *Şiirler,* s. 189.

Şairin ortaya koyduğu panoramada, kolonyal süreçlerde önemli bir işlev gören ve kolonyalist devletler tarafından sömürge topraklarında bir nevi katalizör olarak konumlandırılan misyonerlik de yer alır. Şair, "ürkek şapkalı" ve "çantalı adam" olarak çizdiği kişi ile arasında bir tren yolculuğunda geçen konuşmayı nakleder. Bu konuşmada dikkat çekici olan, "ben-anlatıcı" konumundaki şairin İncil'i ve Yohanna'yı göstermesi ve karşı tarafın bundan ötürü anlatıcıya "misyoner" olup olmadığını sormasıdır. Sembolik olarak okunmaya oldukça açık olan bu dizelerde anlatıcı-şair İslâm coğrafyasının mazlûmları adına konuşan ve yapılan zulümlere İncil ve Yohanna'yı referans alarak karşı çıkarak baskı altına alınan Doğu'yu, karşısındaki adam ise Batı'yı temsil eden bir karakter gibi durur:

"Çıkarırdım yanağından ürkek şapkalı

Ve çantalı adamı

Yaklaşırdı ve sorardı

-Oralı mısınız oralıyım

-Alın ve okuyun İncil ve Yohanna'ya göre

-Misyoner misin değilim

-O hah ha

-Değilim ve okuyun yohannaya göre"[495]

Şiirde anlatıcı-şairin yine "ben-anlatıcı" konumunda belirdiği ve kolonyal süreçlerin de içerisinde bulunduğu bir dizi tahakkümsel etkenden ötürü Doğu toprağının tahrip edilişinin ve yerlisine yabancılaştırılışının ele alındığı dizeler, oldukça dikkat çekicidir. Anlatıcı-şairin, bu dizelerde kolonyalist devletlerin İslâm coğrafyasındaki tahriplerinden kaynaklı kendi öz toprağına duyduğu yabancılık ve tahakküm altına alınış duygusu, kendisine ait olarak görmediği unsurlar üzerinden ortaya konulur. Anlatıcı-şair "isim"lerin, "üs"lerin ve "minare"lerin arasında kolonyal ve emperyal süreçlerin acısına yakinen şahit olur gibidir. Yine bu dizelerde, "yabancı" ifadesine vurgu yapılması anlatıcı-şairin özelde İslâm dünyası genelde ise Doğu toplumlarının yaşadıklarına, hissettiklerine, düşündüklerine yönelik bir ortak alan açması olarak yorumlanabilir.

"Artık dayanamam

Yabancı isimlerin isim ebelerinin içinden

[495] *A.g.e.,* s. 191-192.

Yabancının ter kokusunun içinden

Yabancının buyruğuyla geçmeye

Ey toprağım kalkamadığım

Üs kimin üssü

Kime ait minare”[496]

Anlatıcı-şair, İslâm dünyasının tahakküm biçimleri altındaki tahribatını ve bunun yol açtığı sonuçları panoramik bir şekilde ele alırken, söz konusu panoramanın en önemli bileşenlerinden birisi olan anti-kolonyalist mücadelelere de yer verir. Ancak anti-kolonyalist mücadeleleri ve onların yarattığı gerilimli ve gerilimli olduğu kadar da hamasi ortamı tasvir eden anlatıcı-şairin Doğulu kadın imgesine başvurması oldukça ilginçtir. Hatta denilebilir ki anlatıcı-şair, anti-kolonyalist mücadeleyi büyük oranda söz konusu kadın tipi üzerine kurar. Ünlü Fransız feminist yazar André Michel’in de dikkat çektiği gibi İkinci Neolitik Dönem’den itibaren cadı avları, haremler ve soykırımlara maruz kalıp sömürülmesine rağmen 19. ve 20. yüzyıllardan itibaren görece belli başlı haklar kazanan ve toplumsal ortamda görünür kılınmaya başlayan Batı kadınlarının[497] aksine, şairin bu eserinde çizdiği Doğulu kadının “kelimeyle kurulur” ve “örtüyle saklanır”. Ancak buna rağmen, tıpkı Batı’daki kadınlar gibi cesur ve atılgandır. Bu kadın tipi, anlatıcı-şair tarafından da “her asrın güzelleri” olarak olumlanmakla birlikte anti-kolonyalist mücadelede erkek ile birlikte ele ele verip kolonyalist/emperyalist Batı’ya karşı birlik içerisinde “ateşi kucaklar” ve “yabanı kolundan tutup gerer”. Anlatıcı-şair, işte böyle bir birliktelikle yapılacak mücadelenin kazanılacağını belirtir:

“Buzul uzaksa ve beraberlik ateşi kucaklamışsa

Sabaha çıkmamız kolay

Güneş bir mızrak boyu yükseltmemiz

Yabanı kolundan tutup germemiz

Alnına bir mıh

Sırtına bir yafta ekleyip göndermemiz

...

Yavuz boğalara benziyecek

496 *A.g.e.,* s. 196.
497 Andrée Michel, *Feminizm*, Çev. Şirin Tekeli, Kadın Çevresi Yayınları, İstanbul 1984, s. 35-36.

Ve sancı değiştiren hayvanlara”[498]

Şiirde dikkat çeken bir başka hususiyet ise anlatıcı-şairin okurla hasbihal ettiği, ona “düşman”ını hatırlattığı ve –Rus edebiyat bilimci Gennadiy Nikolayeviç Pospelov’un terminolojisine başvurarak ifade edersek- trajik bir “heyecansal bağlanım”[499] ile yüklediği dizelerin varlığıdır. Bu dizelerde anlatıcı-şairin seslendiği okur, “Mişele” adıyla sembolik olarak belirtilen, Fransız kolonyalizmi tarafından hem maddi hem de manevi olarak yıkıma uğratılan bir “Afrikalı”dır. Anlatıcı-şair bu “Afrikalı”da yaşanılanları ve özellikle de topraklarındaki petrolü sömürmek için gelen, “pergel”le onların ülke sınırlarını keyfi bir biçimde çizen düşmanlarını anlatmasını ister. Böylelikle anlatıcı-şair, “Afrikalı”nın duygu ve düşüncelerine ulaşan bir köprü kurarak onun acılarına ortak olacak bir sırdaş olma konumuna yükselir ve “esmerliği”ni, yani “Afrikalı” ile ortak kaderini belirleyen simgeyi aklına getirir:

“Düşmanın kim onu anlat

Mişele’i hatırlat alnımı uğraştır

Kalbine plânlı ve

Avrupa bir duvarın taşları dizilen mişeli

...

İçinden hep bir kuşku tankeri

Bir petrol tankeri namıyla yol alır

Pergel petrol

Borusu motorun icadı

Aşkın feda bayramı cenaze şekli

Boyuna hatırlat

Yoksa olur ki unuta kalırım esmerliğimi”[500]

Bununla ilgili olarak şiirde dikkat çeken bir diğer hususiyet ise anlatıcı-şairin, Fransa’nın Mütareke sonrası Maraş’ı ele geçirişine ve burada karşılaştığı direnişe telmihte bulunarak aynı devletin Afrika topraklarında tesis ettiği kolonyal ve emperyal süreçleri bir arada sunmaya yönelmesidir. Bu durum anlatıcı-şairin kolonyal ve emperyal süreçler altında ezilen Afrika-İslâm dünyasındaki diğer Müslümanlarla –her ne kadar söz

498 *Şiirler,* s. 199.
499 Gennady Nikolayeviç Pospelov, *Edebiyat Bilimi,* Çev. Yılmaz Onay, Evrensel Basım Yayın, İstanbul 2005, s. 139.
500 *A.g.e.,* s. 219.

konusu süreçlere büyük oranda maruz kalmamış olsa da- genelde Anadolu Müslümanları arasında, özelde ise şairin kendisi arasında kurduğu bir kader, duygu veya düşünce birliğini temsil eder:

"Fakat Maraşın

Her kurban arayışında

Fazla davrandım ben

Yangına uğradım

Kara bir moloza ayrıldım

Bazen marsık sanıldım"[501]

Anlatıcı-şairin dikkat çektiği bir diğer olgu ise, kolonyal süreçlerin temel semptomlarından birisi olan misyonerliktir. Fransız kolonyalistlerinin gittikleri Afrika ülkelerinde Hristiyanlık öğretisini de beraberinde götürmesine "İsa", "Haç", "Yesus", "aziz" gibi söz konusu öğretiye ait imgelerle bezeli bir "atlı" ile telmihte bulunan anlatıcı-şair, bu durumu bir savaş ortamı içerisinde yansıtarak okurun belleğini bir anlamda Haçlı Seferleri'nin dehşetli zamanlarına davet eder:

"Çünkü at büyük heykel

Sürücünün içinde on aziz birkaç isa yezus hiristus

Yüz bin haç

Atın ayağında bir nalbant heykeli"[502]

Son olarak, anlatıcı-şairin söyleminde çeşitli milletleri veya farklı etnisiteleri imleyen, kolonyalizm ve ilgili olgular ile ilgili metinlerin söylemlerinde sıklıkla geçen "beyaz", "yabancı", "yaban", "kızıl", "kara", "sarı", "öteki" gibi ifadelerin bulunuşu dikkat çekicidir. Ancak anlatıcı-şairin bu tür ifadelere yönelmesi, onun söz konusu ifadelerin ayrıştırıcı niteliklerini vurgulamak ve kolonyal söylemleri yeni baştan üreterek bir anlamda Doğu-Batı diyalektiğini pekiştirmek amacından çok, bu tür söylemlerin kaynağını ve manasızlığını vurgulama çabası olarak yorumlanabilir. Anlatıcı-şairin kolonyalistlere ve genel olarak bütün Batılılara yönelik seslenişinin ve suçlayışının somutlaştığı dizelerde bunu görmek mümkündür:

---

501 *A.g.e.,* s. 213.
502 *A.g.e.,* s. 218.

"Esmeri

Karayı

Kızıl ve sarıyı bir tutanı

Benden aldın"[503]

Bu dizelerde anlatıcı-şairin söz konusu seslenişinde veya suçlayışında kendisinden alınanla kastettiği, Cahit Zarifoğlu'nun İslâmcı yönünü göz önünde bulundurarak ifade edersek, hiçbir ırkın bir diğerinden üstün olmadığını ve kardeş olduğunu öğütleyen İslâm dini olarak yorumlanabilir. Misyonerlik ve zorbalıkla Afrika'ya Hıristiyanlığı yaymakla birlikte "beyaz"ın üstünlüğüne dayalı bir kast sistemi inşa eden Fransız kolonyalistler, İslâm'ı ve ona bağlı maişeti ortadan kaldırarak, ırklar veya milletler arası uçurumları –hem sosyal hayatta hem de söylemsel bağlamda- derinleştirmişlerdir.

Cahit Zarifoğlu'nun ölümünden iki yıl evvel (1985) ve Âlim Kahraman'ın da vurguladığı gibi "şair olarak ününün doruğunda"[504] iken yayımlanan son şiir kitabı *Korku ve Yakarış (başım eğik dilim kapalı gözler kan çanağı anlamında)*'da, kolonyalist ve emperyalist Batı'nın ve giderek sosyalist bir çizgiden şovenist bir çizgiye kayan SSCB'nin özellikle İslâm dünyasına yönelik aktüel tahrip süreçleri ile bu süreçlerden kaynaklı trajik ve gerilimli ortam yoğun bir şekilde ifadesini bulur. Ali Haydar Haksal'ın bu bağlamda "insanın en doğal olanı ve gerçekliği"nin[505] tasvir edilişi olarak nitelediği bu eserdeki hemen hemen bütün şiirleriyle Cahit Zarifoğlu, Batı ve Sovyet tahribatına karşı adeta İslâm dünyasının sözcülüğünü yapar ve mazlum Müslüman halkların acılarına, dramlarına ve içerisinde bulundukları kargaşa ortamına şiirinin kapılarını tamamen açar.

Kitaptaki şiirlerin yazıldığı 1970'li yılların sonu ile 1980'li yılların başında kolonyal ve emperyal süreçler, yer yer doğrudan yer yer ise dolaylı bir şekilde etken olduğu savaşlarla ve ağır tahribatlarla İslâm dünyası üzerinde etkisini şiddetli bir biçimde hissettirmektedir. 1979'da Sovyetler Afganistan'ı işgale yönelir ve 1988'e kadarki 9 yıllık dönemde Afgan topraklarında büyük bir yıkım meydana gelir.[506] 1975 yılında başlayan ve 1990'ların başlarında sona eren Lübnan İç Savaşı ise, İslâm dünyasında bu

503 *A.g.e.*, s. 212.
504 Âlim Kahraman, *Cahit Zarifoğlu'yla Yedi Yıl: Sanatı ve Kişiliği Üzerine Notlar, Mektuplar, Anılar*, Büyüyenay Yayınları, İstanbul 2015. s. 24.
505 Ali Haydar Haksal, *Zarif Şair Cahit Zarifoğlu*, İz Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 13.
506 "SSCB'nin Afganistan'ı İşgali ve İç Savaş", https://asimetriksavaslar.wordpress.com/2011/04/03/200/.

dönemde vuku bulan bir başka tahripkâr savaşıdır. Kolonyalist İsrail Devleti'nin ve Filistin Kurtuluş Örgütü (FKÖ)'nün de dâhil olduğu bu savaşta yaklaşık 150.000 insan hayatını kaybeder ve bir milyondan fazla da göç meydana gelir.[507] Yine İsrail Devleti, Filistin ve diğer Müslüman halkların yaşadığı topraklarda kolonyalist ve işgalci tutumunu pekiştirmek adına silahlara yeniden başvurur ve 1981 yılında Suriye'ye bağlı Golan Tepeleri'ni ele alır. İşte Cahit Zarifoğlu'nun söz konusu kitabının hemen hemen her bir dizesinde İslâm dünyasında yeni travmalar yaratan söz konusu savaşların belirtik ve örtük etkisinin olduğunu söylemek mümkündür.

Kitaptaki şiirlerde bir yönden özgül olarak Afganistan-SSCB savaşının ve Filistin-İsrail savaşının etkileri bulunduğu gibi, bir yönden de İslâm dünyasındaki kolonyal ve emperyal süreçlerden kaynaklı tahriplere yönelik genelleyici (ve Mehmet Âkif ile Sezai Karakoç'un şiirlerinde olduğu gibi kısmen panoramik) bir nitelik bulunur. Bu noktada, Afganistan-SSCB savaşının tamamen siyasi sebeplerle yapılan bir işgal meselesinden kaynaklandığı ve dolayısıyla çalışmamızın başında detaylı bir şekilde irdelediğimiz kolonyalizm kavramı çerçevesinde değerlendirilmesi mümkün olmadığı için şiirleri ele alırken söz konusu savaşı paranteze alacağımızı bu noktada söylemeliyiz.

Cahit Zarifoğlu'nun kitaba adını veren "Başım Eğik Dilim Kapalı Gözler Kançanağı Anlamında" şiirinde, kolonyal ve benzer süreçlerin etkileriyle Batı tarafından tahrip olunan bütün İslâm dünyasının yaşadığı acılar, travmalar tamamen genel ifadelerle estetik düzleme dâhil edilir. Burada şair, o dönemde dokuz yüz milyondan oluşan İslâm dünyasının genelinde, gerek aktüel olarak yaşanan savaşların gerekse de tarihsel süreç içerisinde olagelen olumsuzlukların yankısını bir tiyatro sahnesi metaforuna başvurarak sunar:

> "Ve açılabilir görüntümüz Sahnemiz Perdemiz:
>
> Her gün bir miktar kros boksit asit
>
> Ve arenamız
>
> Dokuzyüz milyon Müslüman rüyâlarını hatırlamadan uyanabilir"[508]

Bu noktada şairin "dokuz yüz Müslüman['ın] rüyâlarını hatırlamadan uyanması" ifadesi dikkat çekicidir. Şair söz konusu ifadeyle Batılıların bir dizi kolonyal ve emperyal süreçlere maruz bıraktığı İslâm dünyasının benliğinden ve ideallerinden vazgeçişini veya

---

507 "Lübnan İç Savaşı", https://tr.wikipedia.org/wiki/L%C3%BCbnan_%C4%B0%C3%A7_Sava%C5%9F%C4%B1.
508 *Şiirler*, s. 383.

onlardan soyutlanışını adeta tek bir dizeyle çarpıcı bir şekilde resmeder. Nitekim aynı şiirdeki şu dizeler, benliğini ve ideallerini bir tarafa bırakan Müslümanların uyanışına yönelik olarak manevi değerlerin dahi etkisiz kaldığının, çünkü onlara dahi yabancılaşıldığının bir göstergesidir:

"Bunların üzerine ezan
Ucu sancılar vuran
Bir kırbaç olmalıydı
Her duyan
Bağrını açmalıydı akan kanı da sevdayı da
yorumlamaya almalıydı"[509]

Ancak sözdizimde geri planda duran ve bir anlamda kendisini gizleyen şair, anlatıcı-şair olarak ortaya çıkar ve söz konusu soyutlanışa, vazgeçişe karşı idealist bir kimliğe bürünerek Müslümanları kolonyalist ve emperyalist Batı'ya karşı uyandırmayı, bunun için de canla başla çalışmayı kendisine bir görev edindiğini dile getirerek, bir anlamda Mehmet Âkif' ve Sezai Karakoç'un şiirlerinde görülen "uyanış" veya "diriliş" idealine yönelik hamle yapmaya girişir. Burada aynı zamanda şairin, söylemdeki "AMA BEN", "vur kalk" vs. gibi ifadelerden anlaşılacağı gibi, Mehmet Kaplan'ın Nâmık Kemal için dile getirdiği "cemiyet mistiği"[510] tabirine uygun ve "yüksek perdeli" bir konumda olduğu da ortadadır:

"Hayır dokuzyüz
Milyon Müslüman
Tarihin hülyalarından vazgeçmiş olabilir AMA
BEN
Elim dizlerime vur kalk
Müslümanlar uyanın Eller Dizlere Vur Kalk
Yumruklar dizlere vur vur
AMA BEN Ama ben Ama ben Ama ben"[511]

Aynı kitaptaki "Daralan Vakitler" şiirinde ise şair, Filistin meselesini ve kolonyalist İsrail Devleti'nin –yine kolonyalist hesaplarla- büyük rol oynadığı Lübnan İç

509 *A.g.e.,* s. 384.
510 Mehmet Kaplan, *Şiir Tahlilleri 1*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2007, s. 43.
511 *A.g.e.,* s. 384.

Savaşı'nın gerilimli ve trajik durumunu estetik düzlemde ele alır. Şiirde "yaratıcı imge" olan Beyrut, yanakları ve saçları yanmış, sapsarı kalmış yaralı bir insan olarak resmedilir. Bu açıdan, Namık Kemal'in vatanı yaralı bir kadın olarak metaforlaştırıldığı "Vaveylâ"sını[512] hatırlatan söz konusu şiirin söyleminin de yine "Vaveylâ" gibi "mersiye" tonunda olduğu söylenebilir:

"Yanakları saçları gözleri yanmış

Zehirli gaz bombaları

Yılan gibi sokmuş yalamış gövdelerini

Ağızları, küçücük dilleri yanmış

Bütün Beyrut sapsarı kalmış"[513]

Şair, hem Beyrut'un hem de onunla kaderi eşleştirilen Kudüs'ün içler acısı hâli ortadayken İslâm coğrafyasının suskunluğuna veya etkisizliğine yönelik isyan eder. Bir önceki şiirinde olduğu gibi özellikle kolonyalist ve otokolonyalist süreçlerle kendisine yabancılaştırılan[514] Müslümanların dramına şahit olan şair, onların bu yaşanılan acılardan uzak, "görünmez bir dünyada" olduğuna inanır:

"Beyrutun gözyaşları şimdi

Kudüsün yanıbaşında

Müslümanlarsa uzakta

Sanki başka

Gelinmez bir dünyada"[515]

Şair, aynı zamanda "hani cihat marşın" diyerek serzenişte bulunduğu İslâm coğrafyasının bu suskunluğunun elbet bir gün sona ereceğini ve "kaçtıklarının karşısında olacağını"; çünkü düzenin elbette değişeceğini dile getirerek –tıpkı Seza Karakoç'un şiirlerindeki gibi- geleceğe dönük iyimser bir tavır takındığını hissettirir. Ancak bu iyimser tavır, yanı başında dindaşları katledilirken suskun kalan Müslüman coğrafyaya yönelik bir kızgınlık, öfke duygusuyla bir aradadır:

"Dönüyor burgaç

---

512 Namık Kemal, "Vaveylâ", *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi II*, Haz. Mehmet Kaplan, İnci Enginün, Birol Emil, Marmara Üniversitesi Yayınları, İstanbul 1993, s. 175-176.

513 *Şiirler,* s. 409.

514 Bu türden bir yabancılaşmaya maruz kalan, özellikle de İslâm dünyasındaki tahriplere sessiz kalan Batıcı aydınlar için Zarifoğlu, günlüklerinde, "Batının planlarını kendi düşünceleri sanan zavallılar" ifadesini kullanır. Bkz. Cahit Zairoğlu, *Yaşamak*, Beyan Yayınları, İstanbul 2015, s. 32.

515 *Şiirler,* s. 409.

Dünya üstten yanlardan daralıyor

...

Bir gün ister istemez

Karşısında olacaksın kaçtıklarının

Dua et

O gün henüz mahşer günü olmasın."[516]

Kendi değerlerine yabancılaştığı gibi dindaşlarının katline de sessiz kalan Müslümanlara yönelik serzeniş, Cahit Zarifoğlu'nun aynı kitabındaki "? Soru İşaretlerinden Biri" şiirinde de neredeyse başlı başına temel unsur olarak görülür. Burada şair, kolonyalist İsrail Devleti'nin Filistin üzerindeki tahripkâr tutumu ve hegâmonyası karşısında sessiz kalan İslâm coğrafyasının benliğini ve ideallerini yitirişini, cesaretini kaybedişini ve sermaye sistemine eklemlenip kutsiyet atfettiği unsurlara sırt çevirişini dile getirir. Özellikle şu dizelerde, şair Müslümanlara yönelik bütün serzenişini "kalpteki kara leke", "petrol ya da banker sellerinde boğulma" gibi metaforik ifadelerle özetler gibidir:

"Zulümdür dinlenen başlarsa eğilmiş

Gömleğin üstüne kadar çıkmış kalbteki kara leke

...

Petrol ya da banker sellerinde boğuluyorsun

Külçe külçe dolar ya da sefalet secden olacak yerde"[517]

Şiirde dikkat çeken bir başka hususiyet ise, şairin Filistin meselesini Müslümanlar için bir "sınav kağıdı" olarak görmesi ve onların benliğine, yitirdiği öz değerlerine kavuşup kavuşamayacağını sorunsallaştırarak bütün İslâm coğrafyasında isyana yönelik bir duyarlılık oluşturmak istemesidir. Özellikle şiirin son dizelerinde bu sorunsal ve ona yönelik isyan çağrısı, bütün açıklığıyla gözler önüne serilir:

"Filistin bir sınav kağıdı

Her mü'min kulun önünde

516 *A.g.e.*, s. 411.
517 *A.g.e.*, s. 412.

De gerçeği yaz: Hakikat şehitliğe koşmaktır

De isyan çağır yolun açılır cennet köşelerine”[518]

Aynı kitapta yer alan “Böyle Ol Böyle Söyle” başlıklı şiirde, yine kolonyalist ve emperyalist Batı’nın İslâm dünyasında açtığı tahribat sebebiyle değerlerine yabancılaşan, ideallerini yitiren ve dindaşlarının katli karşısında suskun kalan İslâm dünyası, bu kez çocukların söz konusu ortam içerisindeki durumu temel alınarak okurun alımlanmasına sunulur. Bir başka ifadeyle, şair bu şiirde İslâm dünyasının kendisine yabancılaşmasını ve maruz kaldığı değer yitimini, bu kez Müslüman çocuklar üzerinden ele alır.

Gerek tema gerekse de anlatı kişisi bakımından söz konusu şiir, Sezai Karakoç’un “Ötesini Söylemeyeceğim” şiiriyle bir yandan benzerlik bir yandan da karşıtlık arz eder. Her iki şiirde de kolonyal ve emperyal süreçlerin tahrip ettiği bir coğrafyanın çocukları mevcuttur; fakat Sezai Karakoç’un şiirindeki çocuklar söz konusu tahribatın farkında olmasına rağmen Cahit Zarifoğlu’nun şiirindekiler için herhangi bir farkındalık durumundan söz edilemez. Şairin bu bağlamda “gözleri eşyada eğleşen” ifadesiyle “maddiyat”a yönelen Müslüman çocukların birbirlerinin başına gelen felaketlerden habersiz olduklarını, bir başka ülkedeki Müslüman çocukların yaşadığı travmayı göremediklerini, birbirine karışmayan iki deniz suyu metaforu aracılığıyla estetik düzlem içerisinde işlediği dizeler oldukça ilginçtir. Bu dizelerdeki söz konusu metafor, hem İslâm ülkelerinin birbirinden farklı deniz suyu türüne sahip oluşunu hem de bu ülkelerdeki çocukların birbirlerinden habersiz kalışını imlemektedir:

“Şimdi gözler

Eğleşir eşyada

İki kere milyarlarca gözle

Baktılar nehirlere

Yanyana akıp

Karışmayan

Tuzlu suya tatlı suya

Kuşlara

Dağlarda dolanan kartala

[518] *A.g.e.,* s. 412.

Şurada bir savaş var kan akıyor

Şurada da. İki kere müslüman kan"[519]

Ancak çocukların bu duyarsızlığında suç, Batılı kolonyalistlerde olduğu kadar onları yetiştiren ebeveynlerdedir. Şair, bu farkındalığını onların aslında doğumundan itibaren yabancılaştığını ve bir anlamda başıboşluğa henüz hayatın başında maruz kaldığını kasteder bir şekilde şöyle ortaya koyar:

"Şimşek sabahta yıldız gecede

Doğumlara artık ebeler

Anneler de karışmıyor."[520]

Nitekim çocuklara öğretmeye davet ettiği ve onların hem kolonyalist veya emperyalist Batı hem de ebeveynleri tarafından unutturulan değerlerini ve benliklerini yeniden kazanması amacını taşıyan duanın son kısmında şairin, Allah'tan "tarih boyunca" kendilerini "başıboş bırakma"masını dile getirmesi, bu bağlamda düşünülebilir.

Cahit Zarifoğlu'nun aynı kitapta yer alan ve "Aralık Günleri İçin Bir Aşk Denemesi" başlığını taşıyan lirik tonlu, aşk imgesi etrafında kurulu şiirinde de yer yer kolonyal ve emperyal süreçler sonucu tahrip olunan, savaşlara tabi tutulan İslâm dünyasının yankısını bulmak mümkündür. Aşk imgesi bu şiirde bir mücadele veya direniş ruhu olarak ezilen Müslümanların kalbinde yer alır. Dolayısıyla bu şiiri, daha evvel ele aldığımız ve şairin benliğinden alınmış ve yanı başındaki dindaşlarının katli karşısında sessiz kalmış Müslüman tipini somutlaştırdığı şiirlerin bir negatifi olarak okumak mümkündür. Çünkü burada, direnen, mücadeleyi bir aşk olarak benimseyen başka bir Müslüman tipi çıkar. Sanki şair bu şiiriyle, söz konusu şiirlerindeki Müslümanların karşısına ideal, savaşçı ve direnişçi bir Müslüman tipi örneği koymak ister. Sözgelimi, kolonyalist işgal kuvvetlerinin tahribatından ve buna karşı Doğulu Müslümanların direnişinden bir kesit olarak aktarılan şu dizeler, bu durumun en açık göstergelerinden birisidir:

"Aşk bu

Çölün sarı sofrasında atlılar

Hepsinde

Giderken parçalanan elimde

---

519 *A.g.e.,* s. 446.
520 *A.g.e.,* s. 447.

Çelik yay parçaları

Ağızlarımız kum rüzgarlarıyla yanık

Yiyip içmezik acıkmazık”[521]

Yine aynı şiirde yer alan ve Müslüman mücahitlerin kolonyalist askerler tarafından şehre yönelik hava saldırılarıyla yapılan kuşatmayı kırışının metaforik bir şekilde belirdiği şu dizelerde, aşkın bir mücadele veya direniş ruhu olarak Müslümanların başkaldırısını motive eden yegâne güç şeklinde ele alınışını bu bağlamda okumak mümkündür:

“Aşk aşk bir şehir harabesi daha kazandın

Kurşun kanatları gergin

Fosforlu mermiler yine taze

...

Pilot ağzı zehirli bir dil

Kenetlenmiş çeneler arasından

Gözler ovaya başını çıkaran insanları”[522]

Cahit Zarifoğlu’nun aynı kitaptaki “Asla Rücû” başlığını taşıyan bir başka şiirinde yine mücadele ve direniş ruhu isyan duygusuyla birleşmekte ve –şiirin adından da anlaşılacağı gibi- kendi değerlerine yabancılaştırılan, ideallerini ve benliğini kaybeden Müslümanları “aslı”na döndürecek bir basamak olarak kullanılmaktadır. Şairin “Başım Eğik Dilim Kapalı Gözler Kançanağı Anlamında” şiirinde olduğu gibi burada da kaybedilen ve yeniden kazanılması hedeflenen değerler, “rüya” imgesiyle karşımıza çıkmakta; bununla birlikte söz konusu “rüya”, “gaflet”in karşısında konumlanmaktadır:

“Gözün yorumu çabuk alımı hızlı

Kulak tadlarla dinliyor gaflet ağızları

Namlular aralanıyor bir sabah rüyandan bir şey salıyorsun”[523]

Şiirde bir leit-motive olarak tekrarlanan ve anti-kolonyalist bir isyanı, mücadeleyi simgeleyen “namlu” bu “rüya”yı gerçekleştirecek yegâne güç olmakla birlikte savaşanın kendisini de arındıracak, onu daha mutlu kılacak bir unsur olarak da estetik düzlemde

521 *A.g.e.,* s. 415.
522 *A.g.e.,* s. 417.
523 *A.g.e.,* s. 424.

işlev görür. Özellikle "namlu"nun "şerbet kasesi" ile özdeşleştirildiği ve "beyinde sevgi ağzı hasladığı"nın ifade edildiği son dizelerde söz konusu işlevi net olarak alılmamak mümkündür:

"Namlu sarsak. Elin şerbet kasesi.

Yeryüzü yıldızlarıyla sema bakış dolu derin

Hikmet buluş her dem yeni

Namlu haslar beyninde sevgi ağzı"[524]

Cahit Zarifoğlu'nun aynı kitaptaki "Bir Filmden Tek Kare" şiiri, kolonyalizm ve emperyalizme dayalı süreçler ile Afrika'nın genel olarak sömürgeleştirilmesinin, onun Batı tarafından boyunduruk altında tutulmasının irdelenmesi bakımından dikkate değerdir. Burada şair, Afrika'nın özellikle İngilizler tarafından kolonyalizme maruz kalışını tarihsel olarak –şiirin adından da anlaşılacağı gibi- bir filmin müstakil bir karesi olarak yansıtır. Bu durum, şairin Batı kolonyalizmini bir film, Afrika'ya yönelik tahripkâr tutumunu da bu filmin tek bir karesi olarak metaforlaştırdığının bir göstergesidir.

Söylem düzeyinde de şair tarafından sinematograf tekniğinin belirgin kılınması, sömürgeleştirilen Afrika'nın adeta Hollywood yapımı macera filmlerinde çokça görülen rulete benzetilmesi ve kuşkusuz Batı'yı simgeleyen "beyaz bir el" tarafından döndürülmesi, şiirin bu bağlamda dikkate değer bir başka yanını imler. Fakat şiirin esas dikkat çekici yanı, şairin diğer şiirlerinin aksine bir tutum takınarak, kolonyalizm ve emperyalizm gibi süreçleri İslâm coğrafyasının dışına taşımasıdır. Nitekim burada "saf yüreği yolunarak masaya yatırılan" ve "rulet gibi döndürü"len Afrika, sadece Müslüman nüfusun yoğunlukta olduğu Kuzey Afrika değil, bütün Afrika'dır. Bu bakımdan şairin, hem kendi hem de kendisi gibi İslâmcılık ideolojisini benimseyen şairlerin veya yazarların eserlerinde çoğunlukla İslâm coğrafyası ile sınırlı tutulan kolonyalizm (veya ona benzer sömürgecilik biçimleri) hususunda istisnai bir tutum sergilediğini ve evrensele doğru bir açılım sergilediğini görmek mümkündür:

"Sıcak o afrika

Saf yüreği yolunarak yatırıldı masaya

[524] *A.g.e.,* s. 425.

Eldivenli beyaz bir el

Rulet gibi döndürüyor onu

...

-Buradan daha iyi görünüyor majeste

-Tank you

-Geçiyor kraliçe

Bırakıyor uzun eteklerini geceye”[525]

Şiirin son dizelerinde, genel olarak Afrika’yı boyunduruk altına tutanların başında gelen İngiliz kolonyalizmini simgeleyen unsurlar açığa çıkar. Bunlar, şair tarafından “gemi-vinç-kara” üçlüsüyle ifade edilir; fakat bu kez Afrika, “vahşi hayvan kafesinde” tutulan ve “Batıda bir ada devletinde” bulunan bir insan ile temsil edilir. Ayrıca bu insan “pazarlık”a konu olur ki, bu da Afrika’nın sömürgeleştirilmesinin yanı sıra köleleştirilmesinin bir başka ifadesi olarak karşımıza çıkar. [526]

2.2.1.13.Nuri Pakdil ve Kudüs Trajedisi

Oyunlarında ve düzyazılarında olduğu gibi şiirlerinde de -Samuel Huntington’ın “medeniyet paradigması”[527] olarak adlandırdığı bir kavrayış biçimiyle- kaybolan İslâmî değerlere yönelik arayışı son derece girift ve yoğun metaforik bir söylemle estetik düzleme dâhil eden Nuri Pakdil’in poetikasının da kolonyal süreçlere ve onunla ilgili olgulara doğru genişlediğini söylemek mümkündür.

Yunus Develi’nin de belirttiği gibi “nerede olursa olsun, nereye bakarsa baksın hep bir uygarlık penceresinden” bakışlarını uzatan[528] Nuri Pakdil’in şiirlerinde kolonyalizm ve ilgili olgular, yer yer Doğu-Batı medeniyetleri karşıtlığı konumlandırmasına mevzu olmakla birlikte Batı’nın başta emperyalizm olmak üzere diğer bütün tahakküm biçimleriyle iç içe ve panoramik bir şekilde bulunur. Aynı zamanda söz konusu şiirlerde coğrafya, İslâmcı bir ideoloji doğrultusunda şiirler kaleme alan şairlerde sıklıkla görüldüğü olduğu Kudüs’tür; ancak bu coğrafya yer yer Cahit Zarifoğlu ve Erdem Bayazıt’ta olduğu gibi bütün “üçüncü dünya”yı kucaklayacak derecede genişler. Tüm bunlara ek olarak, oyunlarında ve düzyazılarında olduğu gibi Nuri

525 *A.g.e.,* s. 435.
526 *A.g.e.,* s. 436.
527 Samuel Huntington, *Medeniyetler Çatışması,* Der. Murat Yılmaz, Vadi Yayınları, İstanbul 2014, s. 76-77.
528 Yunus Develi, “Nuri Pakdil’in Düşünsel, Entelektüel, Sanatsal Dikkati”, *Düşünen Kalem Nuri Pakdil Sempozyumu: Bildiriler*, Haz. Hüseyin Su, Ömer Erinç, Kahramanmaraş Belediyesi, Ankara 2011, s. 71-72.

Pakdil'in ilgili şiirlerinde de sıklıkla toplumcu-gerekçi şairlerin propagandist söylemlerine yaklaştığını ve çoğunlukla da Marksist literatürde kullanılan devrim, devrimci, burjuva, emekçi, eşitlik, özgürlük, bağımsızlık vs. gibi kavramlara veya bu kavramlarla ilgili sloganlara başvurduğunu dile getirmek mümkündür.[529]

Nuri Pakdil'in 1970 ve 1984 arası yazdığı bazı şiirleri kapsayan ve *Anneler ve Kudüsler* başlığı altında yayımlanan şiirlerinde Filistin merkezli fakat yer yer üçüncü dünyanın tamamını kapsayan bir coğrafya üzerinde Batılıların çeşitli tahakküm biçimleriyle birlikte kolonyalizm aracılığıyla yarattığı maddi ve manevi tahribatları net olarak bulabilmek mümkündür. Bununla birlikte, söz konusu kitaptaki şiirlerde çoğunlukla "anne", "çocuk" ve "baba" imgelerinin adeta birer leit-motive olarak tekrarlandığını söyleyebiliriz. Saussure'ün ve diğer yapısalcıların terminolojisine başvurarak ifade edersek, bu imgelerin "gösterilen"leri bir yandan konvansiyonel olana bağlı olsa da bir yandan simgesel bir nitelikte görülür. Bu durumda "anne"nin çoğunlukla kolonize edilen veya emperyal süreçlere maruz bırakılan ülkeleri; "çocuk"un o ülkelerin genç nesillerini; "baba"nın ise o genç nesillere öncülük eden kişileri simgeleyecek bir pozisyona geldiğini söyleyebiliriz.

Kitapta yer alan 1970 tarihli "Rahman" şiirinde Nuri Pakdil, kolonyalizm ve diğer tahakküm biçimlerinden kurtulma mücadelesi veren Asya ve Afrika toplumlarının dramını ve söz konusu dramın sonunda gördüğü iyimserliği okuruna sunar. Yazıldığı devirde artan anti-kolonyalist mücadelelerin izlerini de barındıran bu şiirde şairin, bir yandan bu mücadeleleri İslâm'ın erken dönemlerindeki mücadelelerle benzeştirerek hamasi bir söyleme ulaşması bir yandan da -tıpkı Sezai Karakoç'un şiirlerinde olduğu gibi- söz konusu mücadelelerin sonunda elde edilecek zafere veya kazanımlara yönelik umudu "muştu" imgesiyle nitelemesi oldukça önemlidir:

> "Bir muştu büyütüyorum yüreğimde
>
> Bileklerimizin gücüne doğru işleyen
>
> Bir asya direnci
>
> Afrika siyah inci
>
> En çok şimdi anlıyoruz ömer'i ali'yi hasan'ı ve osman'ı

[529] Nuri Pakdil'in Marksist literatürdeki kavramları ve sloganları sıklıkla kullanışına salt şiirlerinde değil, yazılarında da rastlamak mümkündür. Örneğin, öncülük ettiği Edebiyat Dergisi'nin 1981 yılındaki Şubat sayısında "yaşasın yeryüzündeki tüm insanların birlikteliği" sloganını kullanarak Marksist literatürdeki enternasyonalist söylemi –farklı bir içerikle- yeniden-üretir. Bkz. Erdem Bayazıt, *Kelimenin Dirilişi*, Hat Yayınevi, İstanbul 2015, s. 97.

/keskin nişancı

Olarak

İlerliyoruz/"[530]

Şiirde dikkat çeken bir başka yön ise, şairin kolonyal ve emperyal süreçlerle bu süreçlerin yarattığı tahribatlardan ötürü her şeyden evvel "burjuva"yı suçlaması ve "ayağa kalk" nidasıyla onu yargılamaya yönelik bir çaba göstermesidir. Bu hususta şairin, Batı'nın tahakküm biçimlerinin perde arkasında özellikle "uluslararası finans-kapital"i ön plana alarak adeta Marksist/Leninist ideoloji içerisindeki özgül emperyalizm teorisinden yola çıkıp bir yargılamaya yeltenmiş olduğunu söyleyebiliriz. Nitekim Marksist/Leninist bir ölçekte bakıldığında emperyalizm, gelişmiş ülkelerde merkezi bulunan uluslararası finans-kapitalin sermaye ihracıyla gelişmemiş veya az-gelişmiş ülkeleri boyunduruk altına almasının kavramsal karşılığıdır; bir başka ifadeyle, bu boyunduruk altına alma durumunun temelinde yer alan iktisadi ilişkilerin ta kendisidir.[531] Dolayısıyla şairin Marksist/Leninistlerinkiyle özdeşleşen kalkış noktasını bu bağlamda okumak gerekir:

"/alınteri kitabımın ilk cümlesi

Burjuva ayağa kalk

Güneyde kuzeyde doğuda batıda

Yargılıyorum seni"[532]

Nuri Pakdil'in aynı kitapta yer alan ve yine 1970 tarihli olan "Âraf" şiirinde de yine bütün üçüncü dünyadaki anti-kolonyalist mücadelelere göndermede bulunulan bir söylemle karşılaşırız. Dört ana bölümden oluşan ve bir anlamda hamasi bir tona sahip bulunan söz konusu şiirde şair, her şeyden evvel anti-kolonyalist mücadelelerin sonunda kazanımların veya zaferin elde edilmesine yönelik umudunu okura sunar. "Denizi bir solukta iç[en]" şair, "iştahlıyım" diyerek yoğun bir arzuyla dile getirdiği bağımsızlık, savaş ve özgürlük kavramlarının "her ülkede" yürürlüğe girecek olduğunu ve böylelikle de kolonyalizm dâhil her türlü tahakküm biçiminin ortadan kalkacağını dile getirir:

"Denizi bir solukta içtim de

Tuz ve toprak kaldı geride

530 Nuri Pakdil, *Anneler ve Kudüsler*, Edebiyat Dergisi Yayınları, Ankara 2014, s. 15.
531 Mai Volkov, *Günümüzde Yenisömürgeciliğin Stratejisi*, Çev. A. Doğan, Ürün Yayınları, İstanbul 1978, s. 8-9.
532 *Anneler ve Kudüsler*, s. 16.

İştahlıyım bağımsızlığa savaşa özgürlüğe

Bu ilkeler her ülkede girecek yürürlüğe”[533]

Şair, bu umudunu veya yoğun bir arzu duyduğu ilkelerin egemen olacağı bir dünyaya yönelik “iştah”ını dile getirdikten sonra objektifini Ortadoğu’ya çevirir ve özellikle Batılı kolonyalistlerin ve emperyalistlerin söz konusu coğrafyadaki maddi ve manevi tahribatlarına, yukarıda kısmen değindiğimiz “anne” ve “çocuk” imgeleri/simgeleri vasıtasıyla dikkat çeker. Şiirin bu kısımlarında, annesine “ortadoğu çocuğu değil miyim” diyerek kimliğini vurgulayıp savaşma yoluna gireceğini ifade eden çocuk, söz konusu coğrafyada anti-kolonyalist ve anti-emperyalist mücadelede görev alıp savaş ile “arkadaş” olan ve Ortadoğu’nun “her santimetre karesi” başına “direniş anıtları dike[en]” gençleri veya bütün direnişçileri imlerken, anne ise bir yandan söz konusu gençlerin vicdanlarının bir yandan ise Batı tarafından tahakküm altına alınan ülkelerin kendisinin simgeleşmiş hâli gibi durur:

“konuşma sırası geldi mi bana anne

ortadoğu çocuğu değil miyim anne

düşünüyorum o halde savaşacağım anne

…

Savaş benim arkadaşım anne

durmadan direniş anıtları dikiyoruz her

santimetre karesine ortadoğu’nun”[534]

Çocuklar (genç direnişçiler), aynı zamanda Ortadoğu’ya kolonyalist ve emperyalist Batı tarafından çizilen “yapay sınırlar”ı kaldıracak bir teminattır. Şair, bu dizelerde söz konusu gerçekliğe metaforik olarak işaret etmekle birlikte Ortadoğu’nun kaderinin Batılılar tarafından belirlenişine yönelik olarak isyanını –örtük bir şekilde de olsa- ifade etmek ister gibidir:

“Bölünemez Ortadoğu

sınır

taşlarıyla”[535]

[533] *A.g.e.*, s. 18-19.
[534] *A.g.e.*, s. 20.
[535] *A.g.e.*, s. 22.

Şiirde hem genç direnişçileri hem de genel olarak bütün anti-kolonyalist/anti-emperyalist direnişçileri imleyen çocuk (s)imgesinin yanına şair Hz. İbrahim (s)imgesini de ekler. Hz. İbrahim, bir yandan direnişçilerin kendisinden ilham aldığı bir rehber olarak bir yandan da onların cesaretini veya kararlılığını imleyen bir kişilik olarak karşımıza çıkar. Aynı zamanda dini metinlerdeki Hz. İbrahim'in putları kırma kıssasına da telmihte bulunularak anti-kolonyalist/anti-emperyalist direnişlerle söz konusu kıssa arasında bir koşutluk kurulur gibidir. Şairin direnişçilerle kendisini özdeşleştirerek "bizi özgür eden", "ateşte yanmayan" ifadeleriyle tasvir ettiği Hz. İbrahim ve onun putları kırma kıssasının Batı karşıtı direnişler hususunda estetik düzleme konu olmasının, Sezai Karakoç'un "Hızırla Kırk Saat" şiirinde Hızır'ın ve onun menkıbevi kişiliğinin Doğu'nun dirilişi bağlamında yeniden yorumlanmasını anımsattığını da söyleyebiliriz:

"Parmaklarımız kabardı bir geyik karnı oluverdi
ileride görüyoruz putu kıran ibrahim'i
bizi yanına çağıran ibrahim'i

Bizi özgür eden
Putu kıran özgür eden
Hep o ateşte yanmayan güçlü İbrahim"[536]

Dini kişiliklerle ve onun çevresinde oluşan kıssalarla birlikte şair, "zekât", "hac" ve "namaz" gibi İslâmi kavramlara vurgu yapar ve böylelikle İslâm dünyasını kapsayan direnişin manevi motivasyon kudretini oluşturan damarlara da göndermede bulunur. Öte yandan şairin, "çağın eylemi" olarak ifade ettiği bu anti-kolonyalist ve anti-emperyalist direnişin ardından gördüğü ve "bir mutlu akımla" evleri aydınlattığını, parmaklarının sürekli getirdiğini ifade ettiği "devrim"dir. Çünkü bu devrim, bir yandan çeşitli kolonyal/emperyal süreçler ile İslâm dünyasını hem maddi hem de manevi açıdan tahrip eden Batı'nın, bu tahribat üzerine kurduğu yasaların, kurumların bir anlamda yerinden edilmesi ve İslâm medeniyetinin yeniden tesis edilmesidir:

"Zekâtla hac önderliğinde namazın
başlattılar eylemini çağımızın

[536] *A.g.e.,* s. 24.

Bir mutlu akımla aydınlattılar evleri

parmaklarım sürekli yeni bir devrimi getiriyor”[537]

Nuri Pakdil’in aynı kitapta yer alan 1971 tarihli “Lâm” şiirinde de yine anti-emperyalist direnişlerle birlikte anti-kolonyalist direnişlerin genelleyici bir biçimde konu edinildiğini ve özellikle İslâm dünyasına yönelik bir uyanış umudunun estetik düzlemde ifade bulduğunu söyleyebiliriz. Sekiz bölümden oluşan bu şiirin dikkat çekici yönlerinin başında, direnişin bir “güneş”e benzetilerek anıtlaşması gelir. Şair, bu “kırmızı direniş anıtı”nın “ayası geniş eller” olarak nitelediği direnişçiler tarafından “ileri ileri” itildiğini ifade ederek Batı’ya karşı İslâm dünyasının anti-kolonyalist ve anti-emperyalist mücadeleyi adım adım büyüttüğünü yoğun bir metaforik söylemle okura anlatmak ister:

“Üstümüzde güneş şimdi

Kırmızı

Direniş anıtı

Batıya

Ayası geniş ellerin itelediği

İleri

İleri

Gün dikdörtgen”[538]

Şiirde dikkat çeken bir diğer yön ise, şairin işçi/emekçi ifadesine yer yer vurgu yaparak Türkiye’dekilerle kolonize edilen veya emperyalist müdahaleye maruz bırakılan ülkelerdeki işçi/emekçi kitleleri arasında kader ortaklığı mefhumunu imleyecek bir çağrışım ağı kurmak istemesidir. Şair böylelikle anti-kolonyalist ve anti-emperyalist mücadeleyi Marksist/Leninist ideolojinin ilkelerinden hareket eder gibi işçi sınıfı merkezinde okur ve dolayısıyla da mücadele hattını yine uluslar arası finans-kapitali yöneten burjuvaziyle ezilen ülkelerin işçi sınıfı arasında konumlandırır.[539] Şairin Ankara ve Urfa’da yer yer kendisiyle de özdeşleştirdiği ve “kocaman korkulu korkunç kemikleri olan”, “saçları ayna” gibi duran Türk işçi/emekçi kitleler; Cezayir bağımsızlık savaşındaki atlı direnişçilere göndermede bulunularak –ve Sezai Karakoç’un Cezayir’deki anti-kolonyalist direnişi konu edinen şiirlerini hatırlatırcasına- “petrol içen

537 *A.g.e.*, s. 29.
538 *A.g.e.*, s. 33.
539 Georges Politzer, *Felsefenin Temel İlkeleri*, Çev. Erol Esençay, İlya İzmir Yayınevi, İzmir 2008, s. 505.

demir-at" olarak nitelenen Cezayir'dekiler başta olmak üzere Sudan ve Hindçini'dekilerle bir anlamda kader birliği içerisindedir.

Tam da bu noktada, şiirin bir diğer dikkat çekici yönüne ulaşmış oluruz. Şöyle ki şair, modern Türk edebiyatında kolonyal özne ve nesne arasındaki ilişkilerin ele alındığı metinlerde pek adı geçmeyen Sudan ve Hintçini gibi coğrafyalara yönelerek, bu hususta ayrı bir tavır sergilemiş olur. 1889'dan 1 Ocak 1956'ya kadar İngiliz sömürgesi olarak kalan Sudan ve bugün Myanmar, Kamboçya, Vietnam ve diğer ülkeleri de kapsamakla birlikte bir yüzyıla yakın Fransız kolonyalizmi ve Amerikan emperyalizmi altında tahrip edilen Hintçini[540] –ismen de olsa- bir bütün olarak, söz konusu şiirde kolonyalizm bağlamında ele alınır:

"Sudandayım

Cezayir petrol içen demir-at"[541]

"Hindiçini çin

Useayı yiyor için için"[542]

Şiirin dikkat çekici bir diğer yönü ise, şairin kolonyal ve emperyal süreçlere karşı anti-kolonyalist ve anti-emperyalist başkaldırıyı da aşması ve bu başkaldırının da sebebi olan ve emek-sermaye çelişkisinin temel oluşturduğu sömürü mekanizmasını baz alarak kapitalizmi tümden hedef almasıdır. Şair, "Asyalar"ı, "Araplar"ı, "Doğu"yu, "Batı"yı, "Ak"ı, "Kara"yı, "Doğa"yı ve "ölen"i birbirinden farklı şekillerde sömürü mekanizmasına tabi tutan kapitalist sistemi ve onun sahiplerini hedef tahtasına oturtmakla enternasyonalist bir bakış-açısına kapı aralamış olur. "Eski defterleri aç[arak]", "yeni planlara bak[arak]", "arş"ın ortasında, yani hayatın her yanında bu sömürü imgesini gördüğünü şairin metaforik bir söylemle ifade ettiği dizeler, bu bağlamda özellikle dikkat çekicidir:

"Aradığımda

Eski defterleri açtığımda

Yeni planlara baktığımda

Asıl şimdi karşımda

Arşın ortasında

---

540 Bu hususta bkz. "Fransız Çinhindi", https://tr.wikipedia.org/wiki/Frans%C4%B1z_%C3%87inhindi. *France and "Indochina": Cultural Representations*, Ed. Kathryn Robson-Jennifer Yee, Lexington Books, Oxford 2005, p. 1-8.
541 *Anneler ve Kudüsler*, s. 36.
542 *A.g.e.*, s. 38.

Bir arşın yukarısında

Sömürü imgesi çağın bir kasapiçe”[543]

Aynı kitapta yer alan ve “Bizimle Başlayanlar İçin” adını taşıyan 1971 tarihli şiirinde Nuri Pakdil, yine kolonyalist ve emperyalist süreçlere karşı reaksiyonu ele alır. Ancak bu kez söz konusu reaksiyon coğrafyası Asya ile sınırlı olmakla birlikte şairin diğer şiirlerinde de olduğu gibi “anne”, “baba” ve “çocuk” (s)imgeleri etrafında düğümlenir. Daha önce de belirttiğimiz gibi genel olarak kolonize edilen ülkelerdeki genç direnişçileri veya bütün direnişçileri temsil eden çocuk, annelerini veya bizzat söz konusu ülkelerin ta kendisini imleyen anne ile yine söz konusu ülkelerdeki genç direnişçilerin babasını veya öncüsünü karşılayan baba tarafından “bir sülüs ekmek” olarak nitelenen maneviyatla büyütülüp yetiştirilir. Bu yetişme ve büyümenin, yani mücadelenin büyümesinin, son kertede “tüfek”e, yani silahlı direnişe yönelmesi kaçınılmazdır. Tüm bu hususların, şiirin özellikle şu mısralarında açık bir şekilde somutlaştığı görülür:

“Anne gel büyüt çocukları

Baba bir sülüs ekmek getir

-Deniz sûreleri

-Kitabı aç bulursun

-Asya aile

Konuşma kabardı ve bir tüfeğin tetiğini buldu”[544]

Nuri Pakdil, aynı kitapta yer alan ve kitaba da adını veren 1972 tarihli “**A**nneler ve Kudüsler” şiirinde yine aynı göndermelere sahip olan anne, baba ve çocuk (s)imgesi üzerinden Filistin’deki anti-kolonyal direnişlere ve bu direnişlerin kendisinde bıraktığı gerilim ve ümit dolu izlenimlere kapı aralar. Beş bölümden oluşan bu uzun şiirde şairin, özellikle de Kudüs’te kolonyalist İsrail askerlerine karşı verilen direnişi söz konusu simgeler aracılığıyla ve yoğun bir metaforik söyleme başvurarak dile getirdiği dizeler dikkat çeker. Bu dizelerde şair, “anne”nin “her çocuktan bir Kudüs yap[acak]” yetkinlikte olduğunu ve “baba” olununca içte “bir Kudüs canlan[acağını]” vurgulayarak, aynı zamanda direnişi dramatik bir nitelikte okurun alılmayışına sunar:

“Gel

543 *A.g.e.,* s. 50.
544 *A.g.e.,* s. 53.

Anne ol

Çünkü anne

Bir çocuktan bir Kudüs yapar

Adam baba olunca

İçinde bir Kudüs canlanır”[545]

Şiirdeki anlatıcı-şair, Kudüs’te yaşanılan direnişi ve yaratılan gerilim dolu ortamı adeta özümser. Bu özümseme, anlatıcı-şairin özellikle “Kudüs’ü bir kol saati gibi” taşıdığını ve saatin Kudüs’e ayarlanmamasıyla boş vaktin geçeceğini dile getirdiği metaforik dizelerde açığa çıkar. Tam bu noktada dikkat çekmek gerekir ki, bu dizelere biraz daha yakından bakıldığında, onlarda aslen sadece şairin kendisine yönelik bir özümsemesinin mevzu bahis olmadığı, aynı zamanda bu özümsemenin son kertede bütün insanlığa yönelik somutluk kazanması arzusunu da içerisinde barındırdığı görülür. Nitekim söz konusu dizelerdeki monolojik yapı, bunun bir anlamda göstergesi olarak kabul edilebilir:

“Ayarlanmadan Kudüs’e

Boşuna vakit geçirirsin

Buz tutar

Gözün görmez olur”[546]

Şiirde dikkat çekici bir diğer yön ise, şairin Filistin topraklarındaki İsrail karşıtı anti-kolonyalist direnişle Cezayir’deki ve Hindistan’daki Fransız ve İngilizlere karşı yürütülen anti-kolonyal direnişlerin arasında bağ kurması ve böylelikle anti-kolonyalist mücadeleye yine kısmi olarak enternasyonalist bir ton kazandırmasıdır. Anlatıcı-şair, söz konusu direnişlerde bulunan atlı savaşçılara “Lâm” şiirinde de olduğu gibi göndermede bulunarak “at” imgesi üzerinden bu üç coğrafyadaki mücadeleyi birleştirir. Fakat “at”, “Lâm” şiirinde olduğu gibi direnişçilerle özdeşleşen bir imge olmaktan çok, kolonize edilen coğrafyalardaki mücadeleler arasında bir köprü işlevi gören unsurdan öteye geçmez:

“Cezayir’e atlarla gidilirdi

...

545 *A.g.e.,* s. 60.
546 *A.g.e.,* s. 59.

İyi binen ata

Bir solukta geçer Hazar'ı

Yavaş yavaş İngiliz

Tuzağına düşer at süren yiğitlerin"[547]

Nuri Pakdil, "Ay" adını taşıyan ve aynı kitapta yer alan 1972 tarihli şiirinde ise kolonyal süreçleri, Todorov'un özgül yapısalcı metodolojisinden hareket ederek ifade edersek, farklı bir "mekânsal düzen" içerisinde "sözdizim"e[548] ekler. Şair –tıpkı Fazıl Hüsnü'nün yukarıda ele aldığımız bazı şiirlerinde görüldüğü gibi- Fransız kolonyalizmini, çizmiş olduğu Paris atmosferi içerisinde ele alır ve şehirde baktığı her yerde kolonize edilen ülkelerin insanını veya söz konusu ülkeleri anımsatacak olguları görür. Bu hususta denilebilir ki şair, Paris'in (veya genel olarak Fransa'nın) bütün varlığını adeta kolonyalizme borçlu olduğuna yönelik bir çağrışım kümesi yaratır ve bir anlamda "görünen"in arkasındaki "görünmeyen"e ulaşmaya çalışarak Fransa'nın kolonyalist ve emperyalist geçmişinin bir dökümünü yapar. Sözgelimi şairin Paris'teki metroya bakıp onun sağında "bir çuval dolusu" kadar "Kamboç öfkesi" görmesi veya bir Kongolu'nun, yolda bir Parislinin ölümüne şahit olması bu hususta değerlendirilebilir:

"Sağında metronun

Bir çuval dolusu

Kamboç öfkesi gördüm"[549]

"Yanımdaki kongolu da gördü

Yolda bir parisli öldü"[550]

Şiirin son dizelerine doğru şair, anti-kolonyalist ve anti-emperyalist mücadelelerin yarattığı iyimserliğe ve bu mücadelelerin sonunda elde edilecek olan kurtuluş ümidine kapı aralar. Kısmen hamasi bir söylemin kendisini hissettirdiği bu dizelerde şair, söz konusu iyimserliğini ve umudunu "çağ muştusu" ve "beyaz bir çizgi" gibi imgelerle estetik düzleme dâhil ederek okuruna bir anlamda geleceği işaret eder:

"Çağ muştusu günaydın

---

547 *A.g.e.,* s. 56-57.

548 Todorovcu yapısalcılıkta "sözdizim", edebi metinlerin kompozisyonunu; "mekânsal düzen" ise şiir türündeki sözdizimsel ilişki düzenini karşılayan bir kavramdır. Bkz. Tzvetan Todorov, *Poetikaya Giriş*, Çev. Kaya Şahin, Metis Yayınları, İstanbul 2008, s. 77-78.

549 *Anneler ve Kudüsler,* s. 83.

550 *A.g.e.,* s. 84.

Direnmeyi çoğaltanlara

Beyaz çizgi ortada

Gösterir geleceği"[551]

Bir yıl sonra (1973) kaleme aldığı "Mağara" şiirinde Nuri Pakdil'in Ortadoğu'daki ve Kuzey Afrika'daki anti-kolonyalist ve anti-emperyalist mücadeleleri yeniden "çocuk" (s)imgesi temelinde konuya dâhil ettiği görülür. Ancak şair, söz konusu şiirdeki söylemi üzerine "çocuk"un yanında bu kez direnişi sembolize eden "buğday"ı ve bu direnişin serpilip geliştiği coğrafyayı sembolize eden "tarla"yı da inşa eder; böylelikle anti-kolonyalist ve anti-emperyalist mücadele, diğer şiirlerinde olduğu gibi "çocuk-anne-baba" üçlüsünden ziyade "çocuk-buğday-tarla" üçlüsü üzerinden şiirin estetik düzleminde yeniden kurgulanır. Şiirdeki özellikle şu dizelerde, bu durum net bir şekilde görülür:

"Ay dolanıyor buğdayın sapına

Tarla da çoğalıyor çünkü biz çoğuluz

Her köşede bir çocuk topluluğu andını içmiş"[552]

Şairin bu şiirde "çocuk"u söz konusu üçlü içerisinde konumlandırmak dışında bir de "karanlık"ın karşısında konumlandırdığına şahit oluruz. "Karanlık" imgesi, burada aynı zamanda kolonyal ve emperyal süreçlerin veya söz konusu süreçlerin sebep olduğu maddi ve manevi tahribat ortamının ta kendisini simgeler. Anti-kolonyal direnişin genç savaşçılarını veya bütünü simgeleyen ve "bir umutla" beraber hayata başlayan "çocuk", Batı'nın Ortadoğu'da yarattığı tahakküm "karanlıklar"ını dondurur:

"Dondu karanlıkları

Çünkü bir çocuk doğdu mu bir umutla birlikte gelir

Çünkü çocuk karanlığın karşıtı"[553]

Nuri Pakdil, 1975 tarihini taşıyan ve aynı kitapta yer alan "Düş Gören Atın Şiiri"nde de yine özellikle Kudüs'teki ve Filistin topraklarındaki anti-kolonyal mücadelelere dikkat çeker. Bu şiirde söz konusu mücadeleler, "çocuk" simgesinin yaratıcı bir imge olarak işlev gördüğü şiirlerinin aksine, öncelikle "at" imgesi üzerinden okurun alılmamasına sunulur. Bu "at" imgesi, tıpkı şairin "Lâm" şiirindeki gibi anti-

551 *A.g.e.*, s. 85.
552 *A.g.e.*, s. 87.
553 *A.g.e.*, s. 89.

kolonyalist direnişçilerle özdeşleşen bir sembol konumundadır. Son derece hamasi bir söylem tonunun kendisini hissettirdiği bu şiirde yüceltilen "at"ın varacağı "üs" Kudüs'tür:

"Ses yüklediler
Varacağı üs Kudüs
Titretir güney yeli
Bir dal buğdayı

Alın bu atı denize atın
Geçer denizden de"[554]

Şiirde dikkat çeken bir başka yön ise, şairin, tıpkı "Anneler ve Kudüsler" şiirinde de olduğu gibi, Kudüs'ü manevi dokusunun yanında anti-kolonyalist direnişler ile birlikte özümsemesi ve böylelikle Kudüs'ün bir anlamda bir fikrisabit (obsession) olarak zihninde yer tutmasıdır. Öyle ki şair, İstanbul'da dolaştığı zamanlarda bile Kudüs'ü düşünür ve adeta oraya doğru bir iç yolculuk yapar gibidir:

"Başımı sallarım
Ya giderken
Bir Kudüs'teyim
Bir İstanbul'da"[555]

Nuri Pakdil'in tematik ve söylemsel olarak kolonyalizm ve ilgili olgulara uzandığı şiirleri hemen hemen *Anneler ve Kudüsler* adlı kitabında ele aldıklarımızla sınırlıdır denilebilir. Ancak, şairin 1997 yılında yayınlanan *Ahid Kulesi* adlı eserindeki birkaç şiirin "anlambilimsel görünüşü"nün oluşturduğu küme, kolonyal süreçlerle ve anti-kolonyalist mücadelelerle dolu bir sosyal olaylar kümesiyle kısmen de olsa kesişir gibidir.

Tamamı iki dizeden oluşan şiirlerin toplandığı söz konusu kitapta şairin İngilizce kaleme aldığı "The Letter My Blood" şiiri bu bağlamda değerlendirilebilir. *Anneler ve Kudüsler* adlı kitabındaki "Anneler ve Kudüsler" ile "Düş Gören Atın Şiiri" adlı şiirlerdeki gibi bu şiirde de, şair tarafından özümsenmiş ve bir anlamda fikrisabit bir niteliğe bürünmüş Kudüs imgesini buluruz. Bu şiirde "dear unique" olarak seslendiği ve

554 *A.g.e.,* s. 110.
555 *A.g.e.,* s. 114.

gözünde tüttüğünü ifade ettiği Kudüs, yukarıda da belirtildiği gibi, geçmişte tamamen manevi hususiyetleri ile ön planda duran, günümüzde ise bilindiği üzere kolonyalist İsrail Devleti'nin zulmü altında inleyerek söz konusu özelliği geri plana düşen bir mekândır. Dolayısıyla şairin Kudüs'ü özümseyişinin bu şiirde büründüğü şekil olan özleyiş, sadece oradan uzak kalmanın değil, aynı zamanda kolonyalist süreçler altında tahrip olunmadan evvelki hâline yönelik iç sızısının da bir sonucu olarak okunabilir:

"Dear unique JERUSALEM

I love you I long for you."[556]

Yine aynı kitaptaki "Bütün Dillerde Söylenir Aşkları" şiirinde ise Nuri Pakdil, Cezayir'deki Fransız kolonyalizmi karşıtı anti-kolonyalist direnişe *–Anneler ve Kudüsler* adlı kitabındaki "Lâm", "Düş Gören Bir Atın Şiiri" gibi şiirlerde olduğu gibi- yine "at" unsuru üzerinden göndermede bulunur.

"Peş peşe koşan Cezayir atları

Bir gidip bir gelirdi mektupları"[557]

Görüldüğü gibi "at" bu şiirde, yine direnişçilerle özdeşleşen bir unsur olarak karşımıza çıkar.

2.2.1.14.Ortadoğu'nun Karanlığından "Güneşçağ"ın Aydınlığına Erdem Bayazıt

1970'li yıllardan itibaren modern Türk şiirinde özel bir yer edinen, Ahmet Kabaklı'nın da dikkat çektiği gibi şiirlerinde genellikle "bir genç adam için şehrin ıstırabını, bozulmuş törenin, inançsızlığın, faziletsizliğin tepkilerini, alışılmış düzenden yılgınlığı ve isyanı ve İslâm'da kurtuluşun güzelliğini, maddeden kaçışı, şehirden köye kasabaya kaçışı anlatan"[558] ve gelenek ile modernite arasındaki aşılmaz çelişkilere dikkat çeken Erdem Bayazıt'ın söz konusu şiirlerinde de aynı zamanda kolonyalizm ve ona bağlı olguların İslâmi bir pencereden yer yer bir sorunsal hâline geldiği görülür.

Erdem Bayazıt'ın şiirlerinde kolonyalizm, tıpkı Mehmet Akif, Sezai Karakoç, Akif İnan, Cahit Zarifoğlu'nda olduğu gibi, sıklıkla çeşitli emperyal süreçlerle bir arada

556 Nuri Pakdil, *Ahid Kulesi*, Edebiyat Dergisi Yayınları, Ankara 2011, s. 15. Bu şiir şu şekilde dilimize çevrilebilir: "Sevgili biricik KUDÜS/Seni seviyorum gözümde tütüyorsun."
557 *A.g.e.*, s. 23.
558 Ahmet Kabaklı, *Türk Edebiyatı*, Cilt: 3, Türk Edebiyatı Yayınları, İstanbul 1978, s. 674.

ve İslâm dünyası merkezinde[559] olmakla birlikte zaman zaman söz konusu merkezden uzaklaşarak evrensel ve hemen hemen bütün üçüncü dünyayı imleyecek bir bağlama oturur. Bununla birlikte kolonyal süreçlerin şiirlerin estetik düzlemdeki yansısı, hemen hemen panoramik ve yer yer de genelleyici bir biçimde olmakla birlikte, tıpkı Sezai Karakoç'ta olduğu gibi "diriliş" perspektifiyle bir aradadır. Ancak bu şiirlerde "diriliş", ayrıca kuramsallaşmaya gidilmeden ve geleceğe yönelik umutlu bir bekleyişten öteye geçmeyen bir tema ve söylem olarak görülür. Bununla birlikte kolonyal süreçler, şairin bütün şiirlerinde görüldüğü gibi ilgili şiirlerde de hamasi bir tonla okurun alımlamasına sunulur.

1972 yılında çıkan ve Behçet Necatigil'in "barbar güçlerin, teknolojinin yıktığı, Tanrı'dan kopardığı insanın manevi kurtuluşunu arayan"[560] bir kitap olarak nitelediği *Sebeb Ey*'de ihtiva olunan 1966 tarihli "Güneşçağ Savaşçıları" şiiri, Erdem Bayazıt'ın kolonyal süreçlere ve ilgili olgulara tematik açıdan temas eden ilk şiiridir. Sezai Karakoç'un aynı yıllarda kaleme aldığı ve "diriliş" sorunsalını işlediği şiirlerini ("Taha'nın Kitabı", "Gül Muştusu" vs.) hatırlatan söz konusu şiirleriyle hem tema hem söylem hem de ideolojik yönseme açısından benzerlik bulunan söz konusu şiirde Müslüman Doğu'nun kolonyalist ve emperyalist Batı'ya karşı kazanacağı zaferin muştusu ortaya konulur. Şair, İslâm dünyasında anti-kolonyalist ve anti-emperyalist savaş verenleri veya verecek olanları, -Sezai Karakoç'un "diriliş erleri" ifadesine benzer bir şekilde- "güneşçağ savaşçıları", "dua erleri", "bilinçleri ustura savaşçılar" vs. olarak tanımlar. Yine, tıpkı Sezai Karakoç'un şiirlerinde ve yazılarında olduğu gibi kolonyalistlerin ve emperyalistlerin ellerinden kurtularak yeniden inşa edilecek olan İslam dünyası veya medeniyeti "şehir" ile sembolize edilir. Yazıldığı dönemde artan anti-kolonyalist savaşlardan ilham ile kaleme alındığını söyleyebileceğimiz bu şiirde ayrıca söz konusu savaşçılar, "gözlerinde gök sancısı" ve "içlerinde okyanus uğultusu uzun mızraklarla" İslâm dünyasını harap eden "barbar" Batılılara karşı hamasi bir mücadele yürütür. Şiirin ilk dizelerinde, bu hususların hepsini bulmak mümkündür:

> "Gözlerinde gök sancısı
>
> İçlerinde okyanus uğultusu uzun mızraklarla yararak karanlığı
>
> Gelip dayandılar şehrin sivrilmiş tırnaklarına

[559] Bu hususta Hüseyin Yorulmaz şunları ifade eder: "Erdem Bayazıt, dünyanın değişik yerlerinde yaşayan Müslümanların zulüm görmesine yabancı kalmamış ve kalamamıştır. Şair duyarlılığı ile onları gündemde tutmaya çalışmıştır." Bkz. Hüseyin Yorulmaz, *Bir Neslin Ağabeyi: Erdem Bayazıt*, Hat Yayınevi, İstanbul 2010, s. 188.
[560] Behçet Necatigil, *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*, Varlık Yayınları, İstanbul 1995, s. 68.

Çarpık dudaklarıyla kırpılmış saçlarıyla

Soyguna uğramış yüzleriyle

Barbar ellerin işgal ettiği sonra terk ettiği

Harabe kadınlar

Gidip gelirlerdi camekânlı çarşıda"[561]

Şiirde dikkat çekici bir başka husus ise, şairin anti-kolonyalist ve anti-emperyalist savaş veren "dua erleri"nin veya "güneşçağ savaşçıları"nın özellikle şehri ele geçirişlerini tasvir ettiği kısımdaki yoğun hamasi üslubun giderek toplumcu şiirlerdeki gerilla savaşının heyecanını yansıtan üsluba bürünmesi ve -Hüseyin Yorulmaz'ın deyişiyle söylersek- dizelere "silah vazifesi"[562] yüklenmesidir. Nitekim Mehmet Kaplan, Erdem Bayazıt'ın hamasi üslubuna yönelik eleştirilerini sunarken bu şiirdeki tasvirleri de göz önüne bulundurur ve "Erdem Bayazıt eğer dini kendi gayelerine âlet eden bir Marksist değilse, onların tavır ve üslûbunu taklit etmekle, Mevlânâ ve Yunus'un barışçı, sevgi dolu dinî insaniyetçilik geleneğine ihanet etmiştir."[563] der. Kaplan, bir yandan Yahya Kemal'in millî sınırları aşmayan din ve milliyetçilik anlayışına dayandırdığı ve Bayazıt'ın karşı çıktığı [564] bu tezlerine yönelik örneksemeyi ise, özellikle "dua erleri"nin "şehri yangına veren gerillalar gibi"[565] tasvir edildiğini iddia ettiği şu dizelere başvurarak yapar:

"Kollarını derin balkonlara dayamış bilinçleri ustura savaşçılar

Taradılar gözleriyle ağır ağır şehrin saçlarını

Ayıkladılar bir bir bitlerini

Fosfor ellerini uzatarak balkonun uçsuz uzantısından

Yanan şehri tuttular."[566]

Şiirde dikkat çeken bir başka husus ise, kolonyalizme ve emperyalizme direnen savaşçıların "şehir" ile sembolize edilmiş İslâm dünyasını yeniden ele geçirişiyle birlikte

---

561 Erdem Bayazıt, *Şiirler: Sebeb Ey, Risaleler, Gelecek Zaman Risalesi*, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 30.
562 *Bir Neslin Ağabeyi: Erdem Bayazıt*, s. 188.
563 Mehmet Kaplan, *Şiir Tahlilleri 2*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2009, s. 525.
564 Erdem Bayazıt, Mavera dergisinin Haziran 1977 tarihli 7. Sayısında Kaplan'ın tezlerine karşı "Yahya Kemal Prof. Kaplan'ın Sınırlarını Aşıyor" başlıklı bir eleştiri yazısı kaleme alır. Bayazıt bu yazıda, Mevlânâ ve Yunus'un, yaşadıkları devirdeki devletin bir şeriat devleti olmasından ötürü ona karşı isyân etmediklerini, fakat Yüce Şeriata yani Kur'an-ı Kerîm'in mutlak buyruklarına, yani Cenab-ı Allah'ın emir ve yasaklarına en küçük noktada dahi aykırı düşen bir devlet düzenine karşı çıkmayacak, bu yolda canını tereddütsüz kurban etmeyecek bir Mevlânâ, bir Yunus düşünmek"in "abes" olduğunu öne sürer. Ayrıca Yahya Kemal'in, özellikle bazı dizelerinden ("Hak'dan nizâm-ı âlemi te'mîne gelür", "Kâfi değil sadâna cihan-ı Muhammedi" vs.) yola çıkarak, din ve milliyetçilik anlayışının Kaplan'ın ileri sürdüğü gibi olmadığını dile getirir. Bkz. Erdem Bayazıt, *Kelimenin Dirilişi*, Hat Yayınevi, İstanbul 2015, s. 128-135.
565 *Şiir Tahlilleri 2*, s. 525.
566 *Şiirler: Sebeb Ey, Risaleler, Gelecek Zaman Risalesi*, s. 31.

onu tekrar medeniyetine döndüreceğini ve böylelikle Samuel Huntington'ın "medeniyet paradigması"[567] adı altında ileri sürdükleriyle örtüşür derecede kültürel bağların yeniden inşa edileceğini imleyen kısımlardır. Sözgelimi şu dizelerde, "yont kaldırımları", "bir bir ayıkla mezarları" gibi ifadelerle şairin savaşçılara seslenişini, Umberto Eco'nun "aşırı yorum"[568] olarak adlandırdığı duruma uygun düşmemek şartıyla, bu bağlamda okumak mümkündür:

> "Şu bizim atımızdır deniz hipodrom
>
> Nehrin yatağını öp sen ey savaşçı
>
> Birikinti gölleri geç apartmanları geç yont kaldırımları
>
> Bir bir ayıkla mezarları."[569]

Şiirin son dizelerinde şairin, bu kez "güneşçağ öncüleri" olarak imlediği savaşçıların yüzlerini "Mekke ülkesi", gözlerini "Medine çeşmesi", ellerini ise "altınçağ mimarı" olarak tasvir etmesi yine bu bağlamda okunabilir. Şair bu dizelerde bir bakıma İslâm medeniyetinin öz ruhu ile yeniden imarının muştusunu veriyor gibidir:

> "Güneşçağ öncüleri yolları tuttu dua erleri tuttu
>
> Yüzleri Mekke ülkesi gözleri Medine çeşmesi
>
> Elleri altınçağ mimarları"[570]

Aynı kitapta yer alan ve 1967 tarihini taşıyan "Diriliş Saati" şiirinde de yine kolonyalist ve emperyalist güçler tarafından harap edilen İslâm medeniyetinin yeniden "diriliş"inin ele alındığı görülür. Önceki şiirdeki gibi yine savaşçılar tarafından imar edilecek olan İslâm medeniyeti, bu kez "şehir" sembolüne paralel olarak bu şiirde "düştüğü yerden kalkmağa hazırlanan ülke" olarak tasvir edilmekle birlikte söz konusu "ülke"nin harap olmasına vesile olan kolonyal ve emperyal süreçlerin de "simsiyah gece", "deprem" ve "veba" gibi ifadelerle sembolize edildiği görülür:

> "Ey bir emre hazırlanan simsiyah gecede
>
> Karanlığı emip emip de gebe kalan

---

567 Huntington, Soğuk Savaş'ın ardından artık dünyanın ideolojik paradigmaları bir yana koyarak medeniyet paradigmalarına yöneldiğini, bu esnada Batı medeniyetinin etkisi altında değerlerini yitiren diğer medeniyetlerin de bir asla dönüş süreci yaşadığını, dolayısıyla bir medeniyetler çatışmasının kaçınılmaz olduğunu dile getirir. Bkz. Samuel Huntington, *Medeniyetler Çatışması*, Der. Murat Yılmaz, Vadi Yayınları, İstanbul 2014. s. 76-77.

568 Eco, metne yönelik olarak makul şekillerde olmayan ve anlamsal açıdan aşırı derecede geniş çağrışımları imleyen yorumlama edimini "aşırı yorum" olarak adlandırır. Bkz. Umberto Eco, *Yorum ve Aşırı Yorum*, Çev. Kemal Atakay, Can Yayınları, İstanbul 2013, s. 63-64.

569 *A.g.e.,* s. 31.

570 *A.g.e.,* s. 31.

Ey her depremden sonra biraz daha doğrulan

Herkesin

Veba girmiş bir şehrin hem halkı

Hem seyircisi olduğu bir günde

Ey düştüğü yerden kalkmağa hazırlanan ülke."[571]

Bu şiir, önceki şiirden ayrıca söylemsel açıdan da farklı bir nitelik taşır ve şair burada kendisini de o savaşçılardan birisi olarak sayarak "biz" zamiriyle konuşmaya başlar. Yine yoğun bir hamasetin de belirdiği söz konusu söylemsel husus, özellikle şiirin son dizelerinde bütün varlığıyla somutlaşmış gibidir:

"Çıkacağız yola

Hesap günü gelince

Yağmur yüzümüze değince

Güneş bir mızrak boyu yükselince."[572]

Erdem Bayazıt'ın aynı kitapta yer alan "Sürüp Gelen Çağlardan" şiirinde kolonyal süreçlerin ve söz konusu süreçler içerisinde oluşan tepkilerin boyutu İslâm dünyasının sınırlarını aşar. Böylelikle, Mehmet Kaplan'ın –eleştirel bir biçimde- işaret ettiği gibi "beynelmilelci Marksizme yaklaşan", "Yahya Kemal tarafından ortaya konulan ve ilmi gerçeklere uyan 'milliyetçi' anlayıştan"[573] uzaklaşan şair, Batı'nın kolonici ve emperyal hegemonyasının dünyanın her tarafındaki etkilerine ışığı doğrultur ve bir anlamda bütün coğrafyalardaki tahribatı eşitleme çabasına girer. 1975 yılına kaleme alınan ve kolonyal sürecin evrensel tahribatına yönelik bir panorama niteliği taşıyan bu şiirde Filistin'den Arabistan'a, Cezayir'den Senegal'e, Afrika'dan Asya'ya kadar pek çok coğrafyanın adı geçer. Ayrıca şiirdeki anlatıcı-şair, bütün bu coğrafyaları kendisiyle örtük bir biçimde de olsa özdeşleştirerek, yaşanılan acılara dönük yoğun bir duyarlılık gösterir.

Şiirde kolonyal süreçlerin ve bu süreçlerden ötürü yaratılan tahribatların panoramik noktaların başında, daha evvel de belirttiğimiz gibi İslâmcı bir ideolojik yönsemeyi şiirlerinde somutlaştıran şairlerin hemen hemen hepsinin şiirlerinde bir şekilde yer edinmiş olan Filistin'deki Yahudi kolonizasyonu gelir. Şair, "kargaların sırtlanlarla anlaştığı bir günde", "bir yabancı fırtınaya tutulan yapraklar"ının Kudüs'te ve

571 *A.g.e.,* s. 32.
572 *A.g.e.,* s. 32.
573 *Şiir Tahlilleri 2*, s. 522.

Mescid-i Aksa'da "yandığı"nı dile getirerek İsrail Devleti'nin arkasındaki Batılı kuvvetlerin desteğini alarak Filistin topraklarında uyguladığı kolonyal zulme yoğun bir imgelemle dikkat çekmek ister:

"Kargaların sırtlanlarla anlaştığı günde

Bir yabancı fırtınaya tutulan yapraklarım

Kudüs'te Mescid-i Aksa'da

...

Yangına uğramışsa

Duymaz olmuşsa kulaklarım göklerin muştu sesini"[574]

Ancak şair, Filistin topraklarında İsrail Devleti'nin Batılı devletlerin desteğini arkasına alarak yapmış olduğu bu zulmün bir gün son bulacağına yönelik bir umut da taşır. Bu açıdan bakıldığında, yoğun bir isyan duygusuyla birlikte, Sezai Karakoç'un şiirlerinde olduğu gibi "diriliş"e yönelik bir tür iyimserliğin veya beklentinin de söz konusu şiirde somutlaştığını söylemek mümkündür. Şair, bu durumu yoğun bir hamasi tona sahip şu dizelerle ortaya koyar:

"Elbet kıracağım bir gün bu ihanet kelepçesini

Çün defterler açılıp hesaplar soruldukta

Yetimin hakkı soruldukta yoksulun hakkı soruldukta

Milletim omuz omuza verip

Kıyama durulduktа"[575]

Şiirde Filistin topraklarında somutluk kazananlardan sonra kolonyal süreçlerin tahribatları ve ona karşı reaksiyoner tutumlar, belirtik veya örtük olarak, Asya'dan Afrika'ya kadar geniş bir coğrafya bazında ve kolonyalizm dışı diğer tahakküm pratikleri ile birlikte ele alınır. Ancak buradaki söz konusu tahribatlar ve tutumlar, Filistin'dekilerin aksine kısa bir şekilde ele alınmakla birlikte söylem açısından daha hamasi bir tona sahip ve toplumcu-gerçekçi çizgideki bazı şairlerin propagandistliğine daha yakın bir niteliktedir. Şair, ilgili dizelerde bütün "üçüncü dünya"nın kurtuluşunu imleyecek şekilde ele aldığı "diriliş"i, "ışık" ve "müjdeci ses" olarak sembolize etmekle birlikte söz konusu

574 *Şiirler: Sebeb Ey, Risaleler, Gelecek Zaman Risalesi*, s. 34.
575 A.g.e., s. 34.

"ışık"ı veya "müjdeci ses"i yine geleceğe yönelik iyimserlik ve isyan duygularıyla bir arada okurun alımlamasına sunar:

> "O ışık ki düşer zenci yüreğine
>
> Birden aydınlık kazanır zulma uğramış bütün yürekler
>
> Onulmaz hint ağrısına tükenmez çin sancısına
>
> İsyanın Macarcasına ezilmenin çekoslovakcasına
>
> Yanmanın polonyacasına direnmenin Vietnamcasına
>
> Gerillanın Arapçasına
>
> Yetişecek elbet benim müjdeci sesim."[576]

Şiirin son dizelerinde ise bir bütün olarak hem kolonyalizm hem de kolonyalizm dışı tahakküm türlerinin yarattığı kaosun son bulacağına yönelik iyimserlik ve isyan duyguları daha belirgin hâle gelmekle birlikte ideolojik yönsemenin de tamamlandığı görülür. Şair, yine yoğun bir hamasi tonla ördüğü bu dizelerde Batı tahakkümcülüğünü tümden ortadan kaldırma ve böylelikle de insanlığı yüceltme hususunda başlıca görevin Müslümanlara düştüğünü dile getirir. Denilebilir ki şair, insanlığın genel olarak içine düştüğü trajik durumda "kurtarıcı" olarak "sabır barış zafer" basamaklarını bir bir aşacak olan Müslümanları konumlandırır:

> "Dünyanın kalbini dinle geliyor adım adım
>
> Dallar meyvaya dursun toprak tohuma dursun
>
> İnsan barışa dursun selâma dursun zaman
>
> Sabır barış zafer. Adım: MÜSLÜMAN"[577]

Aynı kitapta yer alan ve özellikle gelenek karşısında üstün bir konuma gelen Batıcı-modernitenin reddini imleyen 1958 tarihli "Gölgelere Dair" şiirinde örtük de olsa kolonyal süreçlere doğru uzayan bir "anlambilimsel görünüş"e rastlamak olasıdır. Hemen hemen düzyazıya özgü bir söylemsel yapıya sahip olan bu şiirde "gölge" olarak sembolize ettiği ve Batı'ya/moderniteye yoğun bir şekilde angaje olmuş "kalın tasmalı"lardan addettiği kişilerden ve onların belleğinde yarattığı gerilimlerden uzaklaşmak isteyen anlatıcı-şair, çareyi devrinin bir anlamda "isyan"ın toprağı olan Afrika'ya sığınmakla bulur. Bu hususta anlatıcı-şair, Batılı/modern olana karşı, şiirin yazıldığı yıllarda Afrika'da gittikçe belirginleşen reaksiyonları, yani anti-kolonyalist mücadeleleri bir

576 *A.g.e.*, s. 37.
577 *A.g.e.*, s. 38.

sığınak olarak görür gibidir. Bu durum, özellikle şiirin son dizelerinde açık bir şekilde görülür. Batılı değerlerin hüküm sürdüğü bir toplumsal yapının içerisinde bunalmasından ötürü kafasında "karıncalar" olan, "kirli sokaklar"dan ürken ve "kötü meydanlarda" boğulan şair, Afrika'ya doğru kaçar ve rahatlar. Şairin bu kaçışı bir zamanlar İstibdat dönemi koşullarından ötürü önce Yeni Zelanda'ya, sonrasında da Manisa'ya gitme hayalleri kuran Servet-i Fünûn şair ve yazarlarının söz konusunu tavrını[578] hatırlatır:

> "Sonra bir çağ geldi/baktım kafamda karıncalar vardı/sonra yapılardan yollardan bıkmıştım/kirli sokaklar beni ürkütüyordu/kötü meydanlarda boğuluyordum/suları borulara almalarına kızıyordum/hele hele hep düğmelere basıp yaşamalarına çok çok içerlemiştim/sonra kalkıp afrikaya gittim/ohh afrikaya."[579]

Erdem Bayazıt'ın kolonyal süreçler ve bu süreçlere bağlı olgular bağlamında değerlendirilebilecek son şiiri ise 1998 tarihinde *Risaleler* adlı ikinci kitabında yayımlanmış şiirlerden birisi olan "Ekonomi Burcundan"dır. Yazıldığı yıldan geleceğe yönelik adeta "çok-sesli" bir müzik parçasını veya bol renkten oluşan bir tabloyu anımsatan *Risaleler*'de, tahakkümcülüğün her türünü gerek salt İslâm dünyasında gerekse de bütün Doğu coğrafyasında umarsızca uygulamaktan çekinmeyen Batılıların ağzından kaleme alınan ve bu anlamda ironik bir nitelik arz eden "Ekonomi Burcundan" şiiri ayrı bir müzikal ölçüyü veya tonu imleyerek işlev kazanır. Şiirin estetik düzleminde baştan sona "söz hakkı"nı tekeline almış Batılılar, "yaydan çıkan ok kadar özgür" ve "bir mızrağın hedefi gibi", hem İslâm dünyasını hem de Doğu'yu yeniden kolonyal ve emperyal süreçlere tabi tutmak adına "yarınlara kilitlendi[ğini]" ifade ederek adeta bütün insanlığa karşı meydan okurlar:

> "İşte geliyoruz!
>
> Biz yaydan çıkan ok kadar özgür
>
> Nadiren kendimize
>
> Çoğu zaman başkalarına ait
>
> Bir mızrağın hedefi gibi
>
> Bazan hareketli

578 Fakat her iki tavır arasında bir açıdan zıtlık vardır. Servet-i Fünûn şair ve yazarları son kertede geleneksel Osmanlı toplumun maişetinden Batılı bir toplum maişete kaçış yaparken, Erdem Bayazıt'ın kaçışı son kertede Batılı bir toplum maişetinden geleneksel bir toplum maişetine kaçışı imler.
579 *A.g.e.,* s. 70.

Bazan sabit

Yarınlara kilitlendik!”[580]

Batılılar tarafından bütün dünyaya yönelik söz konusu meydan okuyuş boş bir böbürlenme veya mesnetsiz bir korku salıştan öte, “yirmibirbin megatonluk bombalarla”, “arabalarla”, “araçlarla” ve hepsinden de önemlisi tüm bunları kullanmaktan çekinmeyecek kadar sömürme “açlık”ı ve “şehvet”iyle açığa çıkan bir tehdidi imler. Şiirdeki şu dizelerde, bu tehdidin vehâmeti net bir şekilde gözler önüne serilmekle birlikte kolonyalist/emperyalist Batı, “köpek dişleri” veya “azı dişleri” ile birlikte adeta yırtıcı bir mahlûk gibi okurun alımlamasına sunulur:

“Geliyoruz işte;

Araçlarımızla arabalarımızla

Yirmibirbin megatonluk bombalarımızla

Kışkırtılmış açlığımız

Doyumsuz şehvetimiz Üretim hatlarında bilenmiş

Köpek dişlerimiz

Ve azı dişlerimizle!”[581]

Şiirde, Batılıların tehditler sunarken geçmişteki tahakküme dönük deneyimlerini de hatırlatması dikkat çekicidir. Yaklaşık beş asır boyunca hem İslâm Dünyası’na hem de Doğu’ya yönelik kolonyal ve emperyal mekanizmalarla geniş bir tahribat ağı ortaya çıkaran Batı, söz konusu hatırlatmayla bir yönden “amel defteri”ni ortaya koyar gibidir. Mısır’dan Amerika’ya kadar tahakküm uyguladığı topraklarda icra ettiği iktisadi yağmalarıyla, kurduğu kukla hükumetleriyle veya konumlandırdığı aracılarıyla ve yarattığı katliam ortamlarıyla bilinen Batı’nın söz konusu amel defteri, şiirde özellikle bazı nehirlerin bağlama uygun olarak metaforik bir söylem içerisinde söz konusu topraklarla özdeşleştiği şu dizelerde adeta özetlenir gibidir:

“Nil’i kelepçeleriz

Fıratı hançerleriz

Yağmalıktır Amazon

Tuna bir kanalizasyon!

580 *Şiirler: Sebeb Ey, Risaleler, Gelecek Zaman Risalesi*, s. 159.
581 *A.g.e.*, s. 160.

Akan karaderililerin kanıdır Misiori'de

Kızılderililerinki Missisipi'de!"[582]

Aynı şiirin son dizeleriyle ise, Batılıların geleceğe yönelik tahakküm temeline dayalı planlarının ve bu planların gerçekleşmesi sırasında dünya ölçeğinde yaşanacak olan kaosun en net şekilde okurun algısına sunulması mümkün hâle gelir:

"Geliyoruz işte

Yiyip bitirmek

Gülmek ve eğlenmek

Ezmek ve ezilmek

Tüketmek ve tükenmek için

Harmanlamak ve savrulmak

Sapı samana

Unu kepeğe katmak

Yaşamın anasını satmak için!"[583]

Dünyayı "yiyip bitirmek", "unu kepeğe katmak" veya "yaşamın anasını satmak" amacıyla kolonyal ve emperyal süreçleri umarsızca hayata geçirmeyi planlayan Batılıların Doğu'ya bakan gerçek yüzü, bu dizelerde en saf hâliyle somutlaşmış olur.

2.2.1.15.Mescid-i Aksa'nın Gözyaşları ve Akif İnan

Kolonyalizm ve ilgili olgular az da olsa -1974 ve 1991 yılında çıkardığı iki şiir kitabıyla (*Hicret, Tenha Sözler*) modern Türk şiirinde özgül bir konum elde eden- Akif İnan'ın şiirlerinde de görülür. Bu bağlamda, çoğunlukla gelenek, geçmişe özlem, aşk, ölüm, ayrılık, tabiat gibi temaların geleneksel divan ve halk şiiri biçimleriyle ve İslâmi bir duyarlılıkla işlemenin temel dayanak noktası olarak somutlaştığı bir poetika[584] doğrultusunda şiirler kaleme alan ve bundan ötürü şiirinin, Erdem Bayazıt tarafından "klâsik Divan şiirimizle modern Türk şiiri arasında bir gerilim hattı gibi"[585] olduğuna hükmedilen Akif İnan'ın, söz konusu poetikasının çerçevesini kısmen de olsa kolonyalizm ve ilgili olgulara doğru bir genişlettiğini söylemek mümkündür.

---

582 *A.g.e.,* s. 162.
583 *A.g.e.,* s. 164.
584 Korkut Soylu, "Gelenekle Bağlarını Koparmamış Bir Şair: Akif İnan", *Mehmet Akif İnan Kitabı*, Haz. Nazif Öztürk-M.Çetin Baydar-Muhsin Mete-İsmail Hacıfettahoğlu-M. Atilla Maraş, Türkiye Yazarlar Birliği, İstanbul 2000, s. 93-94.
585 Erdem Bayazıt, *Kelimenin Dirilişi*, Hat Yayınevi, İstanbul 2015, s. 114.

Akif İnan'ın özellikle iki şiirinde kolonyal sürece dönük yaşantılara tanık oluruz. Her iki şiirinde de kolonyalizm ve ilgili olgular, İslâmcı bir ideoloji doğrultusunda ve Filistin topraklarında İsrail Devleti'nin yarattığı kolonyal süreç ile bu sürece dayalı savaşlarla sınırlı olmakla birlikte trajik bir bağlamda ele alınır. Bu şiirlerden ilki, *Hicret* adlı eserindeki "Bir Işık Yalımı" adını taşıyan ve anlatıcı-şairin geçmişe yönelik yoğun özleminin belirdiği şiirdir. Burada şair, geçmişin güzelliği içerisinde İstanbul'un, annenin, sevgilinin yanında savaşsız bir Ortadoğu'yu da görür ve onu arzular. Bu noktada belirtmek gerekir ki, savaşsız Ortadoğu, şairin yaşadığı ve şiiri yazdığı yıllarda İsrail'in Filistin topraklarındaki zulüm tablosunun tam zıttı bir tablo olarak somutlaşır gibidir:

"Ülkemin çığlığı her saat zili

Nerde Ortadoğu savaş nerdeydi"[586]

Akif İnan'ın kolonyal sürecin yaşantılarına tanık olduğumuz bir diğer şiiri ise, *Tenha Sözler* adlı kitabında yer alan ve gerek modern Türk edebiyatının gerekse de İslâmcı ideoloji ekseninde siyaset yürüten çevreler tarafından oldukça ilgi gören[587] "**Mescid-i Aksa**" şiiridir. Bu şiirde İsrail Devleti'nin Filistin topraklarındaki ve Kudüs bölgesindeki kolonyal uygulamalarından doğan savaşlar ve bunun yarattığı trajedi diğer şiire nazaran daha net bir şekilde ortaya konulur. Anlatıcı-şair, kanlı ve harap edilmiş Mescid-i Aksa'yı rüyasında görür ve ağlayan bir çocuğa benzetir:

"Mescid-i Aksa'yı gördüm düşümde

Bir çocuk gibiydi ve ağlıyordu

Varıp eşiğine alnımı koydum

Sanki bir yer altı nehr çağlıyordu"[588]

Mescid-i Aksa'nın konuşturulup, bizzat ağzından yaşanan olumsuzluklar sırasında İslâm dünyasının sessiz kalışının ifade edildiği dizeler, oldukça dikkat çekicidir. Fikri yönsemeler açısından Cahit Zarifoğlu'nun İslâm dünyasındaki kolonyal süreçleri konu edinen şiirlerini hatırlatan bu dizelerde, Mescid-i Aksa'nın Müslümanlar tarafından akın edildiği, "binlerce mü'min"in "tek yürek hâlinde" kendisine "koştuğu", "nebi'ler hâtırı için" "cevaba erişen dualar"ın edildiği günler ile İsrail askerinin silahlarının gölgesi altına bırakıldığı, "mü'minden yoksun", "tek ve tenha" kaldığı, "çöllerde yetim bir vaha" gibi durduğu günler arasında bir tezatlık kurulur:

---

586 Akif İnan, *Şiirler: Hicret&Tenha Sözler*, İz Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 22.
587 Ali Emre, *Şiirimizde Ortadoğu*, Temmuz Yayınları, İstanbul 2016, s. 82.
588 *A.g.e.,* s. 85.

"Hani o günler ki binlerce mü'min

Tek yürek hâlinde bana koşardı

Hemşehrim nebi'ler hâtırı için

Cevaba erişen dualar vardı

Şimdi kimsecikler varmaz yanıma

Mü'minden yoksunum tek ve tenhayım

Rüzgârlar silemez gözyaşlarımı

Çöllerde kayıp bir yetim vahayım"[589]

Yukarıdaki dizelerden de anlaşılacağı gibi söz tezatlık üzerine oturan sitem, aynı zamanda okur tarafından kolaylıkla alımlanabilecek boyuttadır.

2.2.1.16.Minyeli Abdullah'ın Gözünden Mısır'da Kültürel Kolonyalizmden Bir Kaç İz

Yazar-düşünür Hekimoğlu İsmail'in (Ömer Okçu) 1965 yılında yazmaya başladığı ve ilk olarak Sabah Gazetesi'nde tefrika halinde yayımladığı *Minyeli Abdullah* romanında da Mısır coğrafyası üzerinden yer yer kolonyalizme dair olgulara rastlamak mümkündür. İdealist bir İslâmcı dava insanı olan Abdullah'ın yaşamının, mücadelesinin ve karşılaştığı realitenin konu edildiği[590] ve ilk İslâmi popüler romanlardan birisi olarak bilinen[591] söz konusu romanda özellikle aydınlar ve üst düzey yönetici/bürokratlar aracılığıyla işleyen otokolonyal süreç ve eleştirisi göze çarpar. Romanın baş-kişisi Abdullah'ın bir dostuyla ettiği sohbet sırasında, Mısırlı aydınların "garpçılık" ve "modernizm" adına kadın-erkek ilişkilerinde eşitliğe yönelik ileri sürdüğü taleplerden ve fuhuş karşısındaki ihmalkâr tutumlarından dem vurması ve onları "Ramses devrini ihya" etmekle suçlaması, bu bağlamda çarpıcı bir örnek olarak düşünülebilir:

> "Fuhuşun cemiyet bünyesinde büyük yaralar açtığını ecnebiler dahi anlamıştır. Evet, bir Fransız yazarı olan Victor Hugo, 'Sefiller', isimli eserinde zinanın felâketini 'Kozete' üstünde anlatır. Ve Madlen Baba'ya fabrika kurdurur, kadınla erkeği ayrı ayrı binalarda çalıştırır. Bizim

589 *A.g.e.,* s. 85.

590 Romandaki olay ve durumlar, her ne kadar Mısır coğrafyasında yaşanılsa da Türkiye'deki siyasi ve sosyal atmosferin eleştiri mahiyetinde okunmalıdır. Bu açıdan yazarın tutumunu, devrin sıkı koşulları içerisinde fikirlerini açık açık söyleyemediği için eserlerinde egzotik mekânlarda geçen olay ve durumları kurgulaştırmaya yönelen Tanzimat aydınlarının tutumuna benzetebiliriz.

591 İnci Enginün, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2009, s. 418.

> Garp hayranı Mısırılılar bunu göremezler, bilemezler. Hâlâ 'moderncilik' diye Ramses'in devrini ihya ederler."[592]

Yine yazarın Abdullah'ın hapis yıllarını anlatırken Batıcı aydınların tutumlarını ve kendi değerlerine yabancılaşmalarını ele aldığı kısımlar, otokolonyalizmin romana yansıyan en çarpıcı boyutlarından birisi olarak okunabilir. Bu aydınlar, İngilizce gazete çıkaracak ve Arap harflerini "terakkiye mâni" olarak idrak edecek kadar hem kendilerini hem de ülkelerini kültürel anlamda kolonize etmişlerdir:

> "Mahpuslardan bazısı gazete getiriyordu. Bu gazeteler çeşitli idi. Bir kısım Mısırlı 'moderncilik' cereyanını benimseyip İngilizce gazete çıkarıyorlardı. Onlara göre Arap harfleri terakkiye mâniydi. Hakikatte Mısırlıyı İngilizleştirmek istiyorlardı. Tabiî işin içinde çok şiling (Shiling) vardı."[593]

Romanda bununla birlikte belirtik bir şekilde de olsa anti-kolonyalist bir tutumun somutlaşmasına şahit olunur. Romanın baş-kişisi Abdullah'ın yerli sanayi ve üretim üzerine hem teorik hem de pratik olarak harekete geçmesi (fabrikalar kurma, Amerika'daki sanayileri görme vs.), Mısır'ın İngilizlerden aldığı siyasi bağımsızlığa rağmen iktisadi bağımsızlığını hâlâ kurtaramamasının ve bu alanda anti-kolonyal bir mücadele yürütülmesi gerektiğinin sorunsallaştırılması da bu bağlamda değerlendirilebilir.

2.2.2.1980-2014 Arasında Türk Edebiyatında Kolonyalizm

Türk siyasi tarihinin olduğu kadar kültür tarihinin de kırılma noktalarından olan 12 Eylül 1980 Darbesi ile edebiyat, sanatın diğer kolları gibi büyük çapta bir dönüşüm yaşar. Küreselleşmeye ve liberalizme yönelik sosyo-ekonomik göstergeler temelinde ortaya çıkan ve kültürel hayatı da aynı doğrultuda etkileyen bu dönüşüm, devrin postmodern rüzgârının etkisiyle giderek hayatın ve ülkenin realitesinden koparak bireysel ve biçimsel bir nitelik kazanır.

Gerek 12 Eylül sonrası edebiyatta yaşanan postmodern dönüşümden, gerekse de üçüncü dünyanın büyük oranda bağımsızlığını kazanması ve anti-kolonyalist hareketlerin başarıya ulaşmasının ardından dünyada olduğu gibi Türk edebiyatında da kolonyal süreçler ve ilgili olgular giderek daha az yer bulmaya başlar. Bu bağlamda özellikle Türk edebiyatında, Tanzimat yıllarına daha kısırca bir dönüşün yaşandığını söyleyebilmemiz mümkündür.

---

592 Hekimoğlu İsmail, *Minyeli Abdullah*, Timaş Yayınları, İstanbul 2014, s. 57-58.
593 *A.g.e.,* s. 45.

Bu dönemde kolonyal süreçler ve ilgili olgular, daha çok koloyalist İsrail Devleti'nin Filistin'de hâlâ devam etmekte olan tahribatları ve bundan kaynaklı trajik durumlar çerçevesinde somutlaşır. Aynı zamanda Filistin coğrafyasındaki Müslüman halkın katlinden ötürü söz konusu süreçler, daha çok İslâmcı yazar ve şairler tarafından ele alınır. 1980 öncesi dönemde olgunluğa kavuşmuş edipler (Sezai Karakoç, Cahit Zarifoğlu, Nuri Pakdil vs.) de bu dönemde kolonyal süreçleri ve ilgili olguları, yukarıda da görüldüğü gibi, hemen hemen İsrail'in Filistin topraklarındaki trajedisine indirger.

Bu dönemde ilgili konularda ön plana çıkan en önemli isim, 1990'lardan sonra şiir hayatına başlamış olan ve *Gazze Risalesi* başlığı altında yayımladığı şiirleriyle İsrail kolonyalizmini yer yer enternasyonalizme doğru genişleyen bir kulvarda ele alan Cahit Koytak'tır. Bununla birlikte bazı hikâyeleriyle Sevinç Çokum ve Cemal Şakar'ın; bir romanıyla da Markar Esayan'ın adı belirir.[594] Fakat çalışmamız boyunca riayet ettiğimiz kronolojik tutuma uygun şekilde, burada ilk olarak Sevinç Çokum'un *Beyaz Bir Kıyı* adlı kitabında yayımladığı hikâyelerini ele alacağız.

2.2.2.1.Fas'ta Fransız Kolonyalizminin Kültürel Etkileri ve Sevinç Çokum

Modern Türk edebiyatının önde gelen temsilcilerinden birisi olan, Gürsel Aytaç'ın da belirttiği gibi "edebiyatımızda sağ kanadın benimsediği konuları, basmakalıp hazır ifadelere itibar etmeden, roman ya da öykü tekniğinin gereklerine uyarak, insanı derinliğine işlemeyi bildiği için incelenmeye değer bir yazar"[595] olarak edebiyat tarihinde yerini alan Sevinç Çokum'un sanat anlayışında da –bazı hikâyelerini baz aldığımızda- kolonyal süreçlerin ve ilgili olguların yansımalarına da rastlayabileceğimizi söyleyebiliriz: Yazarın 1994 yılında yaptığı on günlük Fas gezisinde edindiği izlenimler doğrultusunda kaleme aldığı ve 1998 yılında *Beyaz Bir Kıyı* altında yayımladığı bazı hikâyeler.

İsa Kocakaplan'ın da belirttiği gibi hikâyelerinde "daha çok orta sınıf insanın günlük yaşantısını, ruh hallerini, yaşadıkları geleneksel kokulu sokakları"[596];

---

[594] Yukarıda da belirtildiği gibi 1980 sonrası Türk edebiyatında kolonyalizm ile ilgili literatür, hemen hemen, İsrail kolonyalizmini İslâmcı bakış-açısıyla ele alan ve olumsuzlayan şair ve yazarlarla somutlaşır. Özellikle de Filistin'in trajedisi üzerine yazılan İslâmî duyarlıklı şiirlerde bir patlama görülür. Metin Önal Mengüşoğlu'nun, Hüseyin Atlansoy'un şiirleri ve Nurettin Durman'ın Filistin Şiirleri Antolojisi'nde yer alan pek çok ismin şiirleri bu hususta akla gelebilir (bu hususta yapılan önemli değerlendirmeler için bkz. Ali Emre, *Şiirimizde Ortadoğu*, Temmuz Yayınları, İstanbul 2016.) Fakat bu İslâmî duyarlılığın en net şekilde yansıdığı şiirler Cahit Koytak, hikâyeler ise Cemal Şakar imzalıdır. Bu nedenle Filistin'in İsrail kolonyalizminin baskısı altındaki koşullarının edebi yansımalarını ele alırken, söz konusu iki isimden hareket edeceğiz.

[595] Gürsel Aytaç, *Edebiyat Yazıları III*, Gündoğan Yayınları, Ankara 1995, s. 163.

[596] İsa Kocakaplan, "Sevinç Çokum'un Mağrip Hikâyeleri", *Hikâyenin Bugünü Bugünün Hikâyesi: 80 Sonrası Türk Hikayesi Sempozyumu/Bildiriler*, Ümraniye Belediyesi 2015, s. 324.

romanlarında ise "tarihî zaman ve mekânı da kullanarak coğrafyasını Rumeli, Kırım, Anadolu ve Avustralya'ya genişleten"[597] yazar, *Beyaz Bir Kıyı'*daki hikâyelerinde "diğer eserlerinden farklı bir coğrafyaya, Mağrib-i Aksa'ya yani Fas'a açılır"[598] ve böylelikle de söz konusu kitabındaki hikâyeler, onun sanat hayatında farklı bir çizgi üzerinde konumlanmış olur. Ayrıca, "bu hikâyelerin tümü; günlük hayattan kesitleri anlatmasıyla, yoğun ve çağrışım dolu üslubuyla, ânı yaşarken birden tarihî zamana, ardından sonsuza uzanıvermesiyle, sıradan insanları derinliğine inceleyen bakışı ile günlük hayatın anlarından ve kesitlerinden yola çıkarak, hayatın bütününü kucaklayan çıkarımlar yapmasıyla ve nihayet iç konuşmaları, geriye dönüşleri, fikir uçuşmalarını taşıyan pasajları ile (...) küçük öykü sınıflamasına sokabileceğimiz metinlerdir."[599]

Her biri aynı dar kişi kadrosu üzerinde şekillenen, bu sebepten ötürü de birbirleriyle bir birlik oluşturan bu kitaptaki hikâyelerin hepsinin -Alman düşünür Niccolai Hartmann'ın terminolojisine başvurarak ifade edersek- "derin yapı"sındaki (hintergrund) "karakter tabakası"nda[600] Aziz ile Naime arasındaki aşk temel unsur olarak yer alır ve bu temel etrafında gelenek-modernite çelişkisi, din ve tasavvuf, medeniyet ile birlikte emperyal süreçlerle tamamlanan kolonyal süreçler bir çerçeve oluşturur.[601] Söz konusu kolonyal süreçler, Fransa'nın Fas'taki 1912-1956 arası kolonyalizm deneyimlerine[602]; emperyal süreçler ise Fas'ın bağımsızlığını kazandıktan sonra bu kez Amerikan kültür emperyalizminin hegemonyası altına girmesi hususuna dayanır. Sevinç Çokum, her iki süreç dalgasına da "gelenek"in penceresinden bakar ve yer yer milliyetçi-muhafazakâr bir bakış açısı –diğer konularda olduğu gibi- burada da kendisini belli eder.

Kitapta yer alan "Kalbimde Ziryab'ın Şarkıları" adını taşıyan ve "ben-anlatıcı" olarak kurguya dâhil olan yazarın, baş-kişilerden Naime ile Rabat'taki tarihi çarşıyı Ziryab'ın şarkılarının uyandırdığı çağrışımlarla gezerek buradaki izlenimleriyle oluşturduğu hikâyede kolonyal süreçler ve ilgili olgular yer yer somutlaşır. Hikâyedeki bu somutlaşmanın belirdiği yer, temel olarak, Naime'nin birbiriyle çelişen karakter özelliklerinin tasvir edildiği yerdir. Zamanında Fransız kolonyalizmine karşı anti-

---

597 "Sevinç Çokum'un Mağrip Hikâyeleri", s. 324.
598 "Sevinç Çokum'un Mağrip Hikâyeleri", s. 325.
599 "Sevinç Çokum'un Mağrip Hikâyeleri", s. 326.
600 Hartmann, sanat eserlerini ontolojik açıdan başlıca iki kısım olarak düşünür. İlk kısım "ön yapı" (vordergrund); ikinci kısım ise "derin yapı" veya "arka yapı" (hintergrund). İlk kısım, sanatsal eserin somut kısmını, yani bir anlamda biçimini; ikinci kısım ise soyut kısmını, yani içeriğini kapsar. Bkz. İsmail Tunalı, Sanat Ontolojisi, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 2002. s. 76.
601 "Sevinç Çokum'un Mağrip Hikâyeleri", s. 326-327.
602 Moshe Gershovich, *French Military Rule in Morocco: Colonialism and Its Consequences*, Frank Cass, London 2000, p. vii.

kolonyalist bağımsızlık mücadelesinde bulunmuş Raşid'in kızı olan Naime, bağımsızlıktan altı yıl sonra doğmuş olmasına rağmen, bir yönüyle Fransızcanın eğitim dili olduğu okullarda bu dilin dayandığı veya temel oluşturduğu kültür dairesinin içerisinde yetişmiştir. Ancak diğer yandan ailesinden ve yaşadığı çevreden gördüğü geleneksel duyuş ve bakış tarzı da karakterine sinmiş olan Naime, böylelikle hem fakülte okumuş modern bir aydın, hem de bedevî gelenekleriyle yoğrulmuş bir Mağripli olarak, kültürel melezliğin canlı bir hâli olarak hikâyede yerini alır. Tüm bu hususları hikâyenin, "Royal Palas'dan esen tarçın, nane kokulu rüzgârların sokulduğu sokaklar kadar, halkın olduğu Medinelerin de kokusunu tanı[yan]", "Fransızca seslenmelerin ve okul şarkılarının taştığı" okul bahçelerinin çocukluğuna ortak olduğu kadar "bağımsızlık üzerine yazılmış şiirlerin gür ırmağı kıyısında sevinçle dola[n]" Naime'nin anlatıcı-yazar tarafından lirik bir portresinin çizildiği şu kısmında görebilmek mümkündür:

> "Sen 'Royal Palas'dan esen tarçın, nane kokulu rüzgârların sokulduğu sokaklar kadar, halkın olduğu medinelerin de kokusunu tanırsın... Kadim sokaklardan birinde bir duvar dibinde küçük kâsesindeki harira çorbasının sıcak kokusunu içine çeken yaşlı dilencinin tebessümü sana yabancı gelmez. Çünkü baban Raşid yoklukla varlığı, açlıkla tokluğu her çocuğuna olduğu gibi sana da öğretmiştir. Sen müstemleke günlerinden kalma, Fransızca seslenmelerin ve okul şarkılarının taştığı ve içerisinde çoğu zaman tembel bir güneşi barındıran ve mimoza ağaçlarının, badem çiçeklerinin, güçlü bahar esanslarıya tütsülü okul bahçelerinin çocuklarından biriydin... Bununla beraber bağımsızlık üzerine yazılmış şiirlerin gür ırmağı kıyısında övünçle dolar, saray kapıları önünde güçlü ak atların üstündeki muhafız süvarilere coşkunlukla bakardın... "[603]

Hikâyenin bir başka kişisi olan ve mumculuk yapan Zahia'nın şahsında da yine "kültürel melezlik" veya "kültürel çokdeğerlilik" adı verilen olgunun yansımaları kısmen de olsa görülebilir. Naime hanımla karşılaştığında onunla sohbet eden Zahia'nın bu sohbeti sırasında bazen Fransızca bazen de Arapça konuşması, bu dillerin dayandığı kültür dairelerine yönelik "gönül açıcı" veya "bilgece şaşılası şeyler" söylemesi, onun da birbirinden farklı değerlerin bir bileşke olarak yer aldığı bir karaktere kısmen sahip olduğunu gösterir:

> "Naime bazı günler ayak seslerinin taş basamaklarda toklaştığı sıralarda belirirdi. Kuyumcusuna veya ayakkabıcısına geldiğinde Zahia'yı da bulur çarçabuk, avucuna dirhemler boşaltır. Zahia o birkaç dakika içinde âbâd olur, hanımın zarafetine uygun kaçsın diye onunla Fransızca bir şeyler konuşurdu. Daha çok gönül açıcı şeyler söylerdi ona, bazen de bilgece şaşılası

603 Sevinç Çokum, *Beyaz Bir Kıyı*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1998, s. 23.

şeyler... Mesela Arapça bir deyim... Naime parlak siyah gözlerini ona değil, kemerin belirsiz bir yerine diker ve dinlerdi."[604]

Tam da bu noktada belirtmek gerekir ki, yukarıda ele aldığımız satırlar sadece kültürel melezlik veya kültürel çokdeğerlilik olgusuna değil, aynı zamanda otokolonyalizme de kısmen işaret eder. Fransız kolonyalistlerden bağımsızlığını altı yıl kadar evvel almasına rağmen hâlâ Fransız kültürüyle aydın yetiştirilmesi, kolonyal süreçlerin maddi ve sosyal planda ortadan kalkmasına rağmen kültürel planda etkisini hâlâ koruduğunu göstermektedir. Aynı zamanda, mumcu kadın Zahia'nın, Naime hanımın "zarafetine uygun kaçsın diye onunla Fransızca bir şeyler konuş[ması]" da bu bağlamda dikkat çeker. Burada Zahia'nın Fransız uygarlığına ait herhangi bir olguyu (dil) zarafet olgusuyla birlikte değerlendirmesi, otokolonyalizmin bir tür yansıması olarak hikâyenin estetik düzleminde yerini alır.

Aziz ile Naime'nin ilk karşılaşmalarının ve birbirlerine âşık oluşlarının konu edinildiği "Duygu Çağıymış O Çağ" hikâyede ise kolonyal süreçlerin izleri yine "kültürel melezlik" veya "kültürel çokdeğerlilik" bağlamında açığa çıkar. Naime'nin ailesinin Rabat'taki evlerinin ve çevresinin yazar tarafından yine lirik bir şekilde ortaya konulmuş tasvirlerinde açığa çıkan kültürel birleşim, "Fransız eli değmiş bulvar"dan "ipek bohçalara", "çikolatalar"dan yerel "ziynetler"e kadar Doğu ile Batı'nın özgül kültürel formasyonu içerisinde değerlendirilebilecek unsurları kapsar:

> "Naimeler, Rabat'ın Fransız eli değmiş yakasında bulvarın seslerine açık ak bir apartmanda oturuyorlardı. Evin her dairesi Naimelerin yakınlarıyla lebâleb... Bahçede oynayan gülüşleri parıltılı, saçları kıvırcık, büyük gözlü çocukların pahalı ve özenilmiş giyimlerini, onların Naime'ye yakın oluşlarını, içtikleri portakal sularını, yedikleri çikolataları imrenerek seyrederdi. Bir uğru gibi yaklaşır, o direkli lamba önünde ve eğri büğrü kabuk kabuk Japon gülü ağacının altında durur, kendini o bahçede farzetmeğe çalışırdı. Sonra yaz geldiğinde perdeler çekildi ve her şey kitlendi. Pancurlar çekildi. Ve onlar ipek bohçaları, ziynetleri, güler yüzleri, hizmetçileriyle buradan Merakkeş'e gittiler. O sıcak gül ağızlı şehre."[605]

"Naime'yle Son Buluşma" hikâyesinde ise kolonyal süreçlerin farklı iki boyutuna bir arada, yani iktisadi sömürüyle ve onunla iç içe geçmiş transkültürasyona kısmi bir telmihte bulunulduğu görülür. Anlatıcı-yazar, Fas'ın yerel kültür unsurlarına dikkat çekerken hem bu coğrafyanın hem de bütün Şark'ın bitki kokularından ve baharatlarından

---

604 *A.g.e.*, s. 28.
605 *A.g.e.*, s. 40.

da söz eder ve bunların Paris'e taşındığını dile getirerek kolonyal sürecin iktisadi boyutunun ve transkültürasyonun izlerini okurun algısına sunar.[606]

2.2.2.2.Gazze'nin Ağıdı ve Cahit Koytak

90'lı yıllardan itibaren Necip Fazıl-Sezai Karakoç-Cahit Zarifoğlu ekseninde, İslâmcı bir duyarlılıkla ve dini referanslarla imgelemci bir üsluba sahip şiirler kaleme alan[607] Cahit Koytak'ın şiirlerinde de yine kolonyal süreçlere ve ilgili olgulara rastlanır. Özellikle 2009'da yayımladığı *Gazze Risalesi* adlı kitabındaki şiirlerde bu durum, büyük bir açıklıkla görülür.

*Gazze Risalesi'*ndeki şiirlerinde şair, kolonyalist İsrail Devleti'nin özelde Gazze, genelde ise Filistin coğrafyasında yarattığı tahripleri, çıkardığı savaşları ve kısaca sebep olduğu bütün trajedileri destansı bir şekilde ve İslâmcılık ideolojisinin penceresinden ele alır. Fakat bu şiirlerde şair, anti-kolonyalist bir silahlı mücadele tasavvurundan öte enternasyonalist ve ütopik bir gelecek tasavvuru inşa eder ve yer yer savaş karşıtı bir tutum sergiler. Bununla birlikte kolonyal cephenin diğer yanını, yani kolonyalist özneyi de anlama yoluna gider. Bu iki açıdan söz konusu eser, modern Türk edebiyatında ilgili konularda kaleme alınan ve İslâmcı şairlerle yazarlar tarafından ortaya konulan eserlerden farklı bir yerde durur. Ayrıca buradaki şiirlerinde şair, başta din olmak üzere felsefe, sanat ve edebiyat alanına dâhil edilebilecek referanslarla yaratılan trajediyi ve geleceğe yönelik umudu tasvire girişir.

Kitaba adını veren "Gazze Risalesi" adlı on iki bölümden oluşan şiirinde şair, Filistinli çocuk Yusuf'un şahsında ve Gazze coğrafyası özelinde İsrail devletinin kolonyalist tutumundan ötürü ölüm, savaş, göç ve açlık trajedisini yaşayan bütün Filistinli Müslümanlara seslenir. Bu bakımdan adeta başlı başına destansı bir monolog niteliğinde bulunan şiirde şair, "Türkçe yazıyor olma[sına]" rağmen kendisini de "yeryüzünün bütün yufka yürekli şairleri" gibi Filistinli addeder ve böylelikle de Filistinli Müslümanların buhranına ortak olmak ister. Söz konusu şiir, Todorov'un özgül yapısalcı metodolojisindeki terminolojiden hareketle konuşursak, "sözdizimsel" açıdan iki temel "sıra"ya[608] sahiptir. Bu sıralardan ilki, Filistinli Müslümanların yaşadıkları trajedi ekseninde, ikincisi ise bu trajediden ve de yeryüzündeki bütün savaşlardan kurtuluşu ve barış dolu bir dünyayı imleyen ütopik bir düşünce ekseninde seyreder. Şiirde birinci sıra

606 *A.g.e.*, s. 109.
607 Bâki Asiltürk, *Türk Şiirinde 1980 Kuşağı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2013, s. 251-252.
608 Tzvetan Todorov, *Poetikaya Giriş*, Çev. Kaya Şahin, Metis Yayınları, İstanbul 2008, s. 89.

ilk iki bölümde; ikinci sıra ise üçüncü ve sonraki bölümlerde somutlaşır. Burada ilk olarak, Filistinli Müslümanların yaşadığı trajedinin ekseninde seyreden ilk sözdizimsel sırayı ele alacağız.

Kolonyalist İsrail Devleti, 1948'den bu yana Filistinlilerin toprağını kolonileştirmekle kalmaz; onları katleder, aç bırakır ve yurdundan sürgün eder. Şair, bu durumu dini referanslarla güçlendirilmiş metaforik ve imgesel bir söylemle ifade eder. Bu durum, aynı zamanda Filistinli Müslümanların trajedisine kutsal bir boyut kazandırır. Şaire göre Filistin topraklarındaki kolonyalist İsrail Devleti'nin askerleri bir halkın katili değil, "peygamber katilleri"dir; onlar tarafından "her gün onlarca katlediledil[enler]", Filistinli Müslümanlar değil, aslında peygamberlerdir:

> "evet, her gün onlarca defa katlediyor
>
> Filistin'de peygamber katilleri,
>
> Her gün onlarca defa Musa'yı,
>
> Pnlarca defa İsa'yı, onlarca defa
>
> Muhammed'i katlediyorlar,
>
> Ve yakıyorlar İbrahim'i, fosforlu bombalarla,
>
> Ama yine aynı Filistin'de her gün
>
> Ve her yerinde yeryüzünün,
>
> Doğuyor, on günden beri
>
> Onlardan yüzlercesi, onlardan binlercesi..."[609]

Her savaşta olduğu gibi kolonyalist İsrail askerleri tarafından adeta bir terör ortamı içerisinde icra edilen bu savaşta da esas acı çekenler çocuklardır. Şair, onların bu acısını duyar; fakat başkalarına duyurmakta güçlük çeker. Çünkü başkaları savaştan uzak ve "kulaklarına kulaklık geçirmiş" hâlde, rock müziğin "özgürlüğü, demokrasiyi öven", "savaş aleyhtarı şarkıları"nı dinlemekle ve kendini avutmakla meşguldür. Bu duyarsızlık karşısında şair, adeta dünyanın ve insanlığın düzenini sorgulamaya kadar gider ve kâinatın "tiyatrosu"nda hangi "oyun"un oynandığı konusunda onu şüpheye düşürür:

> "sormak geliyor içimden:
>
> Biz, bütün bir insanlık
>
> Cin taifesi, melek taifesi,

609 Cahit Koytak, *Gazze Risalesi*, Pınar Yayınları, İstanbul 2009, s. 11.

Şeytan ve Yüce Tanrı,

Hangi oyunu oynuyoruz bu tiyatroda,

Hangi oyunu, onlarca yıldır,

Hangi oyunu, böyle kan revan içinde?"[610]

Şair işte bu yaşanılan trajik realite üzerine yarının savaşsız, barış dolu ve insanların birlik içerisinde kardeşçe yaşayabileceği bir dünyanın ütopyasını kurar; böylelikle de şiirin ikinci sözdizimsel sırasına geçer. Bu ütopya "sınırların, duvarların olmadığı bir dünya"yı; "akıldan, gönülden ve dilden başka silahın", "gülden başka merminin kullanılmadığı", sömürünün ve yönetimin olmadığı bir dünyayı önceler; hâliyle kısmen komünal, enternasyonalist, daha doğrusu evrenselci bir vasıf taşır.[611] Onu gerçekleştirecek olanlar ise Filistinli Yusuf ile birlikte bütün dünya çocukları ve gençleridir. Fakat şair her ne kadar söz konusu ütopyanın, insanlığın mevcut vaziyetinden ötürü çok ileri bir tarihte, "yüzlerce, belki binlerce yıl" sonra gerçekleşebilecek olduğunu kabul etse de, bu durumun göreceliliğini ifade eder ve umudun kesilmemesini salık verir:

"yüzlerce, belki binlerce yıl, diyorum ya,

Gözünü korkutmasın, bu, senin;

Bin yıl dediğimiz, ebediyetin yanında

Bir gün bile değil.

Yüz yıl dediğimizse, bir günün belki

Sadece kuşluk vakti."[612]

Üstelik böyle bir dünyanın gerçekleşmesi için objektif şartlar hazırdır; subjektif şartlar ise o dünyayı oluşturacaklara, yani Filistinli Yusuf gibi dünya çocuklarına ve gençlerine bağlıdır.

Eğer umut kesilirse savaş kaçınılmaz hâle gelir ve kan akmaya devam eder; insanlık mevcut trajediden kurtulamaz. Böyle bir durumda ise kazançlı çıkacak olanlar, geçmişte de olduğu gibi, çok-uluslu tekellerin yönettiği ve kolonyalizmi besleyen büyük ülkelerin temel iktisadi kaynaklarından birisi olan büyük silah sanayileridir. O nedenle şair, bu koşulları yeniden denemenin kimseye bir fayda getirmeyeceği kanaatinde

610 *Gazze Risalesi,* s. 15.
611 Bu hâliyle şiirdeki söz konusu ütopya, komünist ütopyaya benzer. Karl Marx ve Frederich Engels tarafından 19. yüzyılda ortaya konulan komünist fikirlerin içerisinde önemli bir yer edinen bu ütopyada sınırlar kalkar, devletler sönümlenir. Bkz. Georges Politzer, *Felsefenin Temel İlkeleri,* İlya İzmir Yayınevi, İzmir 2008, s. 421-422.
612 *Gazze Risalesi,* s. 19.

bulunarak Filistinli Yusuf'a ve onun şahsında bütün dünya çocuklarına ve gençlerine silahlanmamayı önerir:

"silah kimin elinde olursa olsun, sonuçta
Ölümü alıp satanların gücünü arttırıyor.
Yararı yok, bir daha, bir daha denemenin,
Büyük aklın, arkasında bıraktığı yolları,
Hurdalığa attığı küçük akılları, küçük davaları,
Çürük hamleleri, paslı enstrümanları!"[613]

Şair, sadece silahların değil silahlara dayalı ideolojilerin, yani "silah kuramları"ndan da yaka sıyrılması gerektiğini düşünür. Çünkü bunlar, savaşları körükleyebilecek bir potansiyele sahip olmakla birlikte aynı zamanda uygarlık dışıdır. Şaire göre savaşsız, daha ileri bir dünyanın yaratılmasında tek yol barışçıl bir çözümdür. Bu barışçıl çözüm ise, bütün insanlığın silahları bırakarak masaya oturmalarına, burada "herkes cennetten çalıp çırptığını" veya oradan "emanet aldığını", yani geçmişte yapılan ve gelecekte yapılması planlanan bütün cürümleri ortaya dökmelerine ve bunlara göre karar verilip herkese hak tesliminde bulunulmasına göre şekillenir. Şair, bunu şu şekilde ortaya koyar:

"Herkes cennetten çalıp çırptığını,
Yahut emanet aldığını, diyelim,
Çıkarıp masaya koysun,

...

"ve hep birlikte, kardeşçe
Yeniden oturalım,
Varlığın,
Bu cömert ev sahibinin
Nimetler taşıyıp duracağı sofraya,
Büyük insanlık şöleni için!"[614]

613 *A.g.e.,* s. 27.
614 *A.g.e.,* s. 60.

Gazze Risalesi kitabının ikinci şiiri olan "Jozef'e Mektup"ta yine kolonyalist İsrail Devleti'nin Filistinli Müslümanlara karşı yürüttüğü savaşların ve sebep olduğu acıların panoramasını çizen şair, bu kez söz konusu panoramanın diğer yakasının çocuk ve gençlerini simgeleyen Jozef'e seslenir. Şairin bu seslenişinde sitem vardır. Nitekim Filistin'i kana bulayan İsrail askerleri, Jozef gibi çocuk ve genç yaştaki kimselerden oluşur. Şair, Jozef'in yapmış olduğu bütün cürümlerden ötürü başını kaldıracak yüzünün olmadığına hükmederek sert bir söyleme başvurur:

"...

Yakıp yıktıklarını gördük senin,

Söndürdüğün ocakları, dağladığın yürekleri,

Evsiz barksız, anasız babasız

Bıraktığın çocukları gördük,

Ve gücünü gördük, böylece,

Gücünü gördük, Jozef,

Bilgini, erdemini ve sanatını gördük;

Ama yüzünü göremedik senin,

Yüzünü göremedik; nerede o,

Ne oldu ona, yok mu senin yüzün?"[615]

Fakat şair, aslında Jozef'in veya onun şahsında toplanan kolonyalist İsrail Devleti'nin genç ve çocuk yaştaki askerlerinin suçunun olmadığına inanır ve bu noktada onun kinini, nefretini anlamaya çalışır. Garbiyatçı düşüncenin dayandığı ikili karşıtlıkları yerle bir eden böylesine bir tavır, ilgili konuları ele alan İslâmcı şair ve yazarların eserlerinde pek görülmez. Hitler zamanında Almanya'da yaşanılanlar başta olmak üzere Avrupa'nın pek çok yerinde Jozef'in kavmi de acı çekmiş, bugün Filistinli Müslümanlara yaşatılanların benzeri onlar tarafından yaşanmıştır. Üstelik onların eline silah veren, asılsız iddialarla "Filistinli ikizi" Yusuf'u vurduranlar, "yaşlı adamlar", yani Siyonist ve emperyalist sermaye sahipleri ile onlara sırtlarını dayayan kolonyalist güçlerdir. Böylesine bir savaştan kârlı çıkanlar da yine onlardır:

"Filistinli ikizinle senin aynı kahvede

Aynı amfide, aynı kamp ateşinin başında

615 *A.g.e.,* s. 63.

Oturup dinlerken birbirinizi,

Siz ikiniz, *Yusuf ile Jozef*,

Tanrının kendi diliyle yazdığı

Tek bir öykünün değişik iki sureti,

Değişik yansısı olduğunuzu

Fark edesiniz istemeyen yaşlı adamlar

Yüzüne maske geçiriyorlar senin,

Eline silah veriyorlar,

Tanklara uçaklara bindiriyorlar"[616]

Şair hasmane bir dili burada bir yana bırakır; böylelikle sadece Filistinli Müslüman çocukları ve gençlerin temsilcisi Yusuf'a değil, aynı zamanda İsrailli çocukların ve gençlerin temsilcisi Jozef için de barış telkininde bulunur. Bu "dostça" ifade ettikleriyle, onun kendisiyle yüzleşip ve Siyonistlerle emperyalistlerin güdümünden kurtulup barış dolu bir dünyaya adım atmasını kolaylaştırmayı amaçlar:

"sana yapılanları ve senin yapıp ettiklerini

Dostça dile getirmek ve böylece,

Bunların yol açtığı yıkıntıların altından

Önce kendi yüzünü bulup çıkarmanı

Kolaylaştırmak istedim, Jozef."[617]

Söz konusu şiirde dikkat çekici bir husus daha görülür: Şair, şiirin bazı bölümlerinde "İsrail hariç", "İsrail dâhil" gibi ifadeleri adeta bir leit-motive gibi tekrarlayarak, okurun zihnini, Cemal Süreya'nın tematik açıdan Afrika'daki kolonyal süreçlere de uzayan "Üvercinka" şiirine götürür. "Üvercinka"da Afrika'ya, yani kolonileştirilen özneye karşı, burada İsrail'in, yani kolonize eden öznenin "hariç"liği ve "dâhil"liği söz konusu edilir ve böylelikle bir anlamda ikinci şiir, ilkine göre parodik bir nitelikte kalır.

2.2.2.3.Markar Esayan ve Bir Çocuğun Gözünden "Jerusalem"

Daha çok gazeteci ve siyasetçi kimliğiyle bilinen, fakat son dönemde etkin romancılarından birisi olarak da öne çıkan Markar Esayan'ın *Jerusalem* romanı, modern

616 *A.g.e.,* s. 68.
617 *A.g.e.,* s. 85.

Türk edebiyatında kolonyal süreçlerin ve ilgili olguların tematik çerçeve içerisinde yer bulduğu eserlerden birisidir. Annesi Türk, babası Ermeni olan sekiz yaşındaki çocuğun Ermeni-Hıristiyan bilinci ile yetişmesi için İstanbul'dan Jerusalem'de, yani Kudüs'te bulunan bir okula yatılı olarak gönderilmesinin ve burada ailesinden uzak kalışının, yalnızlığının ve hayatı öğrenme çabasının işlendiği, yer yer otobiyografik unsurun da bulunduğu[618] söz konusu romanda, İsrail Devleti'nin Filistin topraklarında öncülük ettiği kolonyalizm ve bununla bağlı zulümler de zaman zaman ele alınır.

Esra Yalazan'ın da belirttiği gibi "ilk bakışta İstanbullu Ermeni bir ailenin hikâyesi gibi görünse de dünyanın bütün 'terk edilen', yalnız, kederli çocuklarına yazılmış bir ağıt"[619] gibi bir görünüm arz eden *Jerusalem*'de, İsrail Devleti'nin Filistin topraklarında uyguladığı kolonyal süreçler, üç önemli husus etrafında belirir. Bunlardan ilki, bütün kolonyal süreçlerde olduğu gibi özellikle de çocuklar üzerinde her yönden bir yıkım yaratan savaşlardır. Romanın isimsiz baş-kişisi olan sekiz yaşındaki çocuk, Kudüs'te savaşın ortasında kalan ve görece bu savaş ortamından bağımsız ve sâkin duran bir okula gönderilmiş olsa da zaman zaman İsrail-Filistin savaşının zulüm dolu ortamına şahit olur. Çocuk, gerek Kudüs'ü gezerken gerekse de okul dışında arkadaşlık edindiği Filistinli Ekrem'in anlattıklarını dinlerken kısmen de olsa savaş ortamına dâhil olur.

Bu ilk hususla yakından alakalı olarak romanın "anlambilimsel görünüş"ünde kolonyal süreçlerle ilgili yer edinen bir diğer husus ise İsrail Devleti'nin Filistin'deki kolonicilik uygulamalarının merkezinde yer alan "yerleşimcilik" olgusudur. İsrail Devleti'nin kuruluş tarihi olan 1948'den itibaren artarak devam eden ve "yerleşimci-kolonyalizm" politikasının da etkisiyle hunharca sürdürülen Yahudi yerleşiminin artışı, romanın isimsiz baş-kişisi olan sekiz yaşındaki çocuğun dostu Ekrem'in ve ailesinin başından geçenlerle kurgusal düzlemde belirir. Özellikle çocuğun Ekrem ile olan ve onun abisinin yerleşimci birisini bıçakladığı bahanesiyle öldürüldüğünü, sonrasında ise topraklarından ailesiyle birlikte sürüldüğünü öğrenmesine vesile teşkil eden şu diyaloğunda, İsrail Devleti'ninin başından bu yana sürdürdüğü yerleşimci-kolonyalizm politikasının -yol açtıkları ile birlikte- adeta bir minyatürünü veya özetini buluruz:

> "'Ağabeyim' diyor, 'tutuklanmadan önce pazarda şekerleme, hurma satardı. Ama sekiz aydır içeride. En büyük ağabeyim ise Yeşil Hattın ötesindeki köyümüzde yaşarken İsrailli askerler zeytin ağaçlarımızı kesmeye geldiğinde, bir Yahudi yerleşimciyi bıçakladıktan sonra başında

618 Emine Uçak, "Jerusalem", http://www.markaresayan.com/?p=166.
619 A. Esra Yalazan, "Markar Esayan'ın Üçüncü Romanı Jerusalem", http://www.myfikirler.org/markar-esayanin-ucuncu-romani-jerusalem.html.

vurularak öldürüldü. Beyninin nasıl dağıldığını evimizin penceresinden gördüm. O sahne gözümün önünden hiç gitmiyor.'

'Çok üzüldüm. Başın sağolsun.'

'Allah razı olsun.'

'Yerleşimciler kim ki?'

'Hükümetin desteklediği ve bizim topraklarımızda ev yapan Yahudi göçmenler. Sık sık geceleri bizim evlerimize baskın yapıyorlar. Ağabeyimin bıçakladığı yerleşimci, bizi askere ihbar eden kişiydi. Arabasına taş attık diye bizi şikâyet etmiş. O gün ağabeyimi kaybettiğimiz gibi, otuz tane de zeytin ağacımızı kestiler. Aralarında bin yıllık ağaçlar bile vardı. Belki de daha eski...'

(...)

'Şehre nasıl geldiniz peki?'

'Ertesi gün dozerler kapıya geldi. Bir saat süre verdi askerler. Eşyalarımızın çoğu içeride kaldı. Yerle bir ettiler evimizi. Biz de çaresiz hattın bu tarafına geldik. Evde sadece bir kardeşim çalışıyor. Bir tüccarın yanında getir götür işi yapıyor. Öldürülen ağabeyim de dâhil toplam altı kardeşiz. İki de ablam var.'"[620]

Romanda İsrail Devleti'nin Filistin topraklarında zulüm ile yürüttüğü kolonyal süreçlerle ilgili sonuncu ve en önemli husus ise, söz konusu savaşların, dramların ve bir bütün olarak yaşanılan gerilimli ortamın bir çocuğun gözüyle, yani romanın baş-kişisinin bakış-açısıyla ortaya konulması ve değerlendirilmesidir. Çocuk, öncelikle yaşanılan vahşetin pek de farkında olmamakla birlikte onu anlamaya çalışarak bazen İstanbul'daki mahallesinde şahit olduğu sağ-sol olaylarıyla bazen de aile içerisinde şahit olduklarıyla bağlantı kursa da zamanla durumu kavrar. Fakat o, bunun için arkadaşları Ekrem ve Vasken gibi belli bir halkı top yekün suçlamak yerine dünyanın her yerinde iyilerin ve kötülerin her halkın içerisinde bulunabileceğine kanaat getirir ve böylelikle de evrensel bir duyuşa ulaşır. Söz konusu kanaatini Ekrem ve Vasken'le yemek yediği sırada onlara hitaben;

"Her kötülük için bir halkın tamamını suçlayamayız ki! Herkes aynı şeyi yapıyor ve bundan bir şey çıkmıyor işte! Yahudiler Araplar için, Araplar Yahudiler için, Ermeniler Türkler, Türkler de Ermeniler için hep aynı saçma şeyleri söylüyorlar! Aslında siz, suçladığınız o insanlara daha çok benziyorsunuz. Aynı şekilde düşünüyorsunuz çünkü! Sen git, aileni öldüren, kalanları da süren kişiler kim ise onları bul! (...) Sen Ekrem! Sen de git İsrailli askerlere, hesabını onlarla gör. Her Yahudiden nefret edeceğine daha anlamlı bir iş yapmış olursun!"[621]

620 Markar Esayan, *Jerusalem*, Timaş Yayınları, İstanbul 2011, s. 200-201.
621 *A.g.e.,* s. 251-252.

ifadeleriyle açıklar. Bu ifadelerde görüldüğü gibi çocuk, aynı zamanda, "suçladıkları insanlar"la aynı zihin yapısıyla düşündükleri için Ekrem ve Vasken'e çıkışır.

2.2.2.4."Portakal Bahçeleri"ne Dökülen Kanın Hikâyecisi: Cemal Şakar

1980'lerin başından itibaren hikâyeler kaleme alan, Ertan Örgen'in de vurguladığı gibi ilk dönem hikâyelerinde modernist bir çizgide bireyin yalnızlığını, varoluşsal problemlerini "gelenek" perspektifinde ele alan, ikinci dönem hikâyelerinde ise –yine aynı perspektifle- postmodern-görselci bir çizgiye yaslanmakla birlikte toplumsal olana daha duyarlı bir estetik anlayışı sürdüren[622] Cemal Şakar'ın özellikle söz konusu ikinci dönem hikâyeleri baz alındığında kolonyalizm, anti-kolonyalizm ve bunlara bağlı etkilerin yer yer açığa çıktığı görülür.

Cemal Şakar'ın hikâyelerinde temel olarak Filistin coğrafyasındaki somutluğuyla beliren kolonyal süreçler ve ilgili olgular, çoğunlukla bireylerin öz dramları bağlamında ele alınmakla birlikte yaşanılan tahribatların en trajik noktaları lirik bir şekilde okurun algısına sunulur. Yazarın söz konusu hikâyelerinde İslâmcı bir duyarlılık görülmesine rağmen yaşanılan trajedilerin birey perspektifli yansıtılışı, onun ilgili konularda eserler kaleme alan ediplerin daha çok kavramsal ve coğrafi bağlamda somutlaşan evrenselliğin aksine insani bağlamda bir evrenselliğe ulaştığını gösterir. Necip Tosun'un da belirttiği gibi "biçimsel anlamda yenilikçi" olan ve "üstkurmacadan minimal öyküye, sembolik yaklaşımdan sinemasal tekniklere farklı yazınsal tutumlar"[623] sergilediği görülen Cemal Şakar'ın söz konusu hikâyelerinde aynı zamanda kolonyal özneler arasındaki travmatik etkileşim, şiirsel ve deneysel bir söylem ile estetik düzlemde belirmektedir.

2014 yılına yayımlanan *Portakal Bahçeleri* adlı kitabına topladığı ve Necip Tosun'un da belirttiği gibi "merkezinde acı, yıkım, zulüm"ün[624] yer aldığı hikâyelerinin bazılarında İslâm (özellikle de Filistin) coğrafyasındaki kolonyal süreçler; savaş, direniş ve şiddetle özdeşleşen trajik bir çerçeveyle birlikte ele alınır. Ayrıca yazarın bu kitaptaki bütün hikâyelerinde olduğu gibi söz konusu hikâyelerinde de "seçtiği tipler hep zulme başkaldıran, mücadele eden ve ölümde cenneti gören insanlardır. Yoksul da olsalar

622 Ertan Örgen, "Cemal Şakar'ın Öykülerinde Yapı", *Yeni Türk Edebiyatı*, S: 10, İstanbul, Ekim 2014, s. 8-9.
623 Necip Tosun, "Bir Ustalık Eseri: Portakal Bahçeleri", http://www.star.com.tr/kitap/bir-ustalik-eseri-portakal-bahceleri-haber-842723/.
624 Necip Tosun, "Bir Ustalık Eseri: Portakal Bahçeleri", http://www.star.com.tr/kitap/bir-ustalik-eseri-portakal-bahceleri-haber-842723/.

doğayla barışık bir şekilde, sevgiyle, güzelliklerle kaderlerini yaşayan bu insanların köyleri, memleketleri savaş alanına çevrilmiştir."[625]

Söz konusu kitaba adını veren "Portakal Bahçeleri"nde, Filistin coğrafyasında yaklaşık bir yüzyıl boyunca Siyonizm çatısı altında kolonyal emellerine yönelik tahribatlar yapmaktan geri durmayan İsrail Devleti'nin, Gazze Şeridi'ni geri kalan Filistin topraklarından ayıran ve yerli Müslüman halkı gettolaştırma pratiğinin en somut göstergesi olarak tarihte yerini alan "duvarlar"ı ardında yaşanılan trajediler ve "aşma" çabaları, direnişçi olmaya karar veren bir çocuğun gözünden ele alınır. Ardında çoğunlukla 1948 yılından itibaren Filistin'in diğer bölgelerinde sürülenlerin yer aldığı bu duvar, gerçek hayatta olduğu gibi söz konusu hikâyede de Filistinli Müslümanların özgürlüğüne konulan hipoteğin sınırını temsil eder. Hikâyenin baş-kişisi olan Halil adındaki Müslüman çocuğun duvarlara yönelik izlenimleri ve söz konusu izlenimlerde beliren gerilim psikolojisi bu durumun en somut göstergelerinden birisi olarak görülebilir. Savaşın yıkımları arasında varoluşsal bir bunalım yaşayan Filistinli Müslüman çocukların bu hikâyede adeta timsali olan Halil, sahip olduğu bu psikolojinin yarattığı travmayla adeta duvarlara çarpar, "elleri kan[ar]", "dizleri parçalan[ır]" ve "yüzünde çürükler, morluklar" meydana gelir:

> "Hep böyle oluyordu; geliyordu; duvarlara çarpıyordu.
>
> Duvarlar yükseliyordu önünde –delice; aşılamaz. Geliyordu, çarpıyordu, -bilmiyordu duvarlar mı geliyordu, kendi mi?
>
> Elleri kanıyordu; dizleri parçalanıyordu; yüzünde çürükler, morluklar... Çarpınca böyle oluyordu. Çarpmak değil (miydi) çarpışmak... –hiç."[626]

Ancak Halil, şahit olduğu zulümlerin timsali olan duvarların bölgesinde yarattığı karanlığa karşı bir aydınlık hissiyle doludur. Bu aydınlık, duvarların ardında olmakla birlikte kendisine ulaşılması zor olan, büyük bir meşakkat ve mücadele ruhuyla kavuşulacağı bilinen bir yerdedir. Bunun farkında olan Halil, bu meşakkate ve mücadele ruhuna bürünüp yola koyulmaya ve ülkesinin yıllardır zulmü altında inlediği kolonyalist İsrail Devleti'ne karşı ölümü göze alıp mücadele yürütenlerin safında olmaya karar verir. Ancak bu karar, onun da benzerleri gibi ölüme sürükleneceğini sezen ve dolayısıyla kendisine karşı koymak isteyen annesine erken bir acı yaşatır.

---

625 Necip Tosun, "Bir Ustalık Eseri: Portakal Bahçeleri", http://www.star.com.tr/kitap/bir-ustalik-eseri-portakal-bahceleri-haber-842723/.
626 Cemal Şakar, *Portakal Bahçeleri*, İz Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 35.

Bu noktada İsrail Devleti'nin, sadece Filistinliler ile İsrailliler arasında değil, aynı zamanda anneler ile çocuklar arasına da duvarlar örerek onları korkularla ve endişelerle birlik olmaktan uzak tuttuğunu görebilmek mümkündür. Nitekim Halil'in güneşe ve güneşli günlerde açan "portakal çiçekleri"nin, "zeytin çiçekleri"nin, "limon çiçekleri"nin kokusuna yönelik hasretinin ve annesinin ağzından dökülenlerin ifade bulduğu şu kısımda bu duvarlardan birisini bulmak mümkündür:

> "Güneş de gelsin, gelsindi; dolaşsın aralarında, dolaşsındı... Portakal çiçekleri, hatırladı; zeytin çiçekleri, 'ahh' dedi Halil: limon çiçekleri salsın kokularını; salsındı değil mi?
>
> 'Bana öyle bakma Halilim, korkutma beni.' Eksile eksile yaşamaktan, kaybede kaybede yaşamaktan; büzülmüş, küçülmüş; yüzünde unutulmamış binbir hatıra, kayıp gidenlerin ardından uzayakalmış elceğizlerinde pırtlamış gök damarlarla: 'Halilim nasıl bakıyorsun; bir sen kaldın... Sen bir tanesin..."[627]

Ancak yaşadığı travmayla bilenen Halil, hem Filistin'in kalanını yaşadığı bölgeden hem de annesini kendisinden ayıran kolonyalist İsrail'in ördüğü bütün duvarları kaldırmakta kararlıdır. Kavuşmak istediği aydınlık gibi "bir ışık" olup da ülkesini bir yüzyıl boyunca tahrip eden ve kendisi gibi milyonlara acı ve zulüm dolu günler yaşatan karanlığın sahiplerini "kör" edecektir. Annesini teskin ederken Halil, hem onun hem de ülkesinin kurtuluşu için gizli bir ant içer gibidir:

> "'Korkma anne: Seni korkutanlar korksun. Korkma: Yüreklerine bir korku olarak; kapkara bir bulut; sarıp sarmalayacağım onları. Korkma: Yıldırım olacağım. Korkma: Tek tek hepsinin gözlerinde, gözbebeklerinde büyüyeceğim; ışığımdan kör olacaklar. Korkma: Bir ışık olacağım ben anne.'"[628]

Anne korkularıyla beraber kendisini sarmalayan umutsuzluk ve kabullenilmişlik psikolojisiyle oğluna her ne kadar "bizim için duvarların ötesi yok oğlum" dese de, ona "kuşlara aldanmaması"nı ifade etse de Halil yine de kararından vazgeçmez. Bir direnişçi olup, bir ışık olup "bahçelerin, askerlerin, ciplerin, telsiz seslerinin, uydu görüntülerinin, mermilerin, bombaların arasından" aydınlığa yürümeye başlar ve artık, ülkesindeki zulmün en belirgin somutlaşması olan duvarların sınırlarına dayanır:

> "Yürü, demişlerdi, biliyordu yollar yürüyünce; -Bahçelerin, askerlerin, ciplerin, telsiz seslerinin, uydu görüntülerinin, mermilerin, bombaların arasından yürüdü; biliyordu sonsuzluğa

627 *A.g.e.,* s. 36.
628 *A.g.e.,* s. 36.

yürümek böyle bir şeydi. Başka sonsuzlukları da bildi, yürüdü ve bildi bütün sonsuzlukları. Bildiği bütün sonsuzluklar, burada, duvarların önünde kesişiyordu. Durdu. Tam kavşaktaydı."[629]

Duvarların arkasına geçen Halil'in kendisine verilen görev bir intihar bombacısı olmaktır. Ancak o, bunu bir terör saldırısı amacıyla değil, yıllardır tahakküm altında bulunan ve tahrip edilen ülkesinin geldiği noktada pay sahibi olan kolonyalistlere ve onun ardındaki uluslararası sömürü şebekelerine korku, halkına da bir umut olmak amacıyla yapmak ister. Duvarların arkasında kalan ve kolonyalist İsrail Devleti'nin egemenliği altındaki ülkesine ulaşan Halil, verilen görevi başarabilmek için "ihtarlar, ikazlar, silah sesleri, vücudunda patlayan plastik"lerden korkmadan bombanın ipini kavrar. Dünyanın bu "incecik ipe bağlı" olduğunun bilincinde olan Halil, kolonyalizmin son bulması, zulümlerin yitip gitmesi ve karanlıkların sona ermesi için ipi çeker:

"İhtarlar, ikazlar, silah sesleri, vücudunda patlayan plastik... Tam da böyleydi: ne zamandı: yaşamıştı, aynıyla böyleydi: kaçışıyordu her şey, uzaklara: eşya değişiyordu: camilerin kubbesi, gök kubbe açılacaktı, her şey: her şey yarılacaktı: kuşlar uçuşacaktı: kuşlar uçuşacaktı: bildi. Tökezledi (mi), dizleri titredi (mi), boynuna doğru süzülen ılıklık, ılıkça, sol eline bulaşan (yapışkan), sol elinde pıhtılaşan: dönüyordu işte dünya; ihtarlar, ikazlar, silah sesleri, vücudunda patlayan plastik... Tersinden tersine. Böyleydi bildi. Böyle olacaktı, demişlerdi ve sağ eli kazağının altına gitti. Buldu. Sevindi. İncecik bir ipti bulduğu. Şimdi dünya bu incecik ipe bağlıydı. Dünyaya incecik bir iple bağlıydı.

Çekiverdi."[630]

Bu noktada belirtmek gerekir ki, bir intihar bombacısının gözünden ve onun bakış-açısıyla kaleme alınmış olması bakımından bu hikâyeyi modern Türk edebiyatı tarihinde ayrı bir yerde konumlandırabiliriz. 1980 öncesinde yazılan veya o yılları konu alan edebi eserlerde dahî, bir intihar bombacısının estetik düzlemde kurucu bir öğe olarak bulunması söz konusu değildir. Yazar bu hikâyede adeta modern Türk edebiyatındaki yazarların ve şairlerin hemen hemen hiç görmediği veya "paranteze aldığı" bir gerçekliğe hem zihni hem de eylemsel boyutlarıyla birlikte dikkat çekmiş ve bu açıdan ABD'li eleştirmen Harold Bloom'un ifadesiyle söylersek "güçlü bir edebi özgünlük"[631] yaratmıştır.

Aynı kitapta yer alan "Cennet Güzeli" adlı bir başka hikâyede yine kolonyalist İsrail Devleti'nin Filistin topraklarında yarattığı tahribat ve travma, yaşanmış özgül bir olay üzerinden okura sunulur. Yazar bu hikâyede, 16 Mart 2003 tarihinde ISM

629 *A.g.e.,* s. 37-38.
630 *A.g.e.,* s. 40-41.
631 Harold Bloom, *Batı Kanonu: Çağların Ekolleri ve Kitapları*, Çev. Çiğdem Pala Mull, İthaki Yayınları, İstanbul 2014, s. 32.

(International Solidarity Movement-Uluslararası Dayanışma Örgütü) gönüllüsü ABD'li bir barış aktivisti olan Rachel Corrie'un, Müslümanların İsrail askerleri tarafından yerinden yurdundan edilmesini ve zulme uğramasını protesto etmek için geldiği Filistin'de buldozerler tarafından ezilerek vahşice öldürülmesi[632] olayını temel alarak bölgedeki kolonyal süreçlerin işleyişini ele alır. Hikâyeye "16 Mart 2003, unutmayacağım!" epigrafıyla başlayan yazar, Rachel Corrie'un dramının söz konusu hikâyenin estetik düzleminde –Julia Kristeva'nın tabiriyle ifade edersek- bir alt-metin olarak net bir şekilde "eritildiği"ni[633] bizzat belirtmiş olur. Bununla birlikte yazarın bu olayı anlatım biçimi, ilgili konunun veya söylemin ele alındığı eserlerdekinin aksine tam anlamıyla soğukkanlı bir şekilde somutlaşır. Zülfü Livaneli'nin Yaşar Kemal'in romanları üzerine yapmış olduğu bir çözümlemedeki "ikili karşıtlıklar"la ifade edersek[634], yazar bu hikâyede Rachel Corrie'un dramını, duyguları serbestçe ve belirgin ölçüde ön plana çıkaran "duygusallık" ile değil, söz konusu duyguları daha dolaylı ve dramatik bir şekilde vermeyi imleyen "duyarlılık" ile verir.

Söz konusu dramın yaşandığı gün, Gazze'de "kış boyu ölmüş ağaçlar"ın, "bitkiler"in "yeniden canlan[dığı]" bir gündür. Ancak böyle bir günde yoksul ve zulme uğramış Müslümanlar da dâhil yeryüzünde yaşayan "herkesin tanıdığı sesler"in yanında, sadece bölge halkının tanıdığı/tanıyabileceği "korku, endişe ve kaygı" veren sesler de duyulur. Bu sesler, güvenlik bahanesiyle Müslümanları yerinden edip arazilerini ellerinden almaya gelen kolonyalist İsrail Devleti'nin askerlerine ve kullandıkları araçlara ait olmakla birlikte, aynı zamanda yıllardır yaşanmış ve yaşanacak olan zulmün de birer habercisidir. Yazar, işte bu seslerin yarattığı gerilim dolu ortamı, o ortamı bizzat soluyan bir aileyi merkeze alarak şu şekilde tasvir eder:

> "Çayırın diğer ucundan ciplerin sesi. Telaşlı, korkuya bulanmış asker sesleri. Derinden derine telsiz sesleri. Buldozerlerin paletlerinden çıkan gıcırtılar. Bu sesleri herkes tanımaz. Yaşlı kadın tanır bu sesleri, oğlu, gelini, komşuları, halkı. İrkilir. Kuşlar uçuşur. Buldozerlerin egzozundan çıkan kara duman güneşi lekeler. Akşam için ayıklamaya çalıştığı... Bırakır her şeyi. Korku. Endişe. Kaygı. Gelin nefes nefese. Kendisiyle birlikte yıpranmış sandalyede iyice küçülen, kendi içine doğru büzülen annesine sokulur. Elleri nohut kokuyordur."[635]

632 "Profile: Rachel Corrie", BBC News, 28 August 2012. http://www.bbc.com/news/world-middle-east-19395651.
633 Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınevi, İstanbul 2007, s. 41.
634 Zülfü Livaneli, *Gözüyle Kartal Avlayan Yazar Yaşar Kemal*, Doğan Kitap, İstanbul 2016, s. 24-25.
635 *Portakal Bahçeleri*, s. 47.

Bu "sesler tarlalarda, çarşılarda, okullarda da duyulur. Tanınır. Bilinir."[636] Bu seslerin, yaşanılmış ve yaşanılacak olan zulmün habercisi olduğunun bilincindeki Müslüman Filistinliler için artık hayat durur; "her şey öylece bırakılır."[637] Artık bölge halkı için yapılacak olan tek bir şey vardır, o da bu seslerin habercisi olduğu zulme karşı direnişe geçmek ve böylelikle bir yandan evlerini, barklarını kurtarabilmek, öbür yandan da yıllardır yaşadıkları zulmün hesabını yeniden sorabilmeye yönelik bir çabada bulunmaktır.

Kolonyalist İsrail askerlerine karşı ilk direniş hamlesi "taş olup uçan" ve korkusuzca bu zulme karşı koymak isteyen çocuklardan gelir. Her ne kadar "çiçeklerin ezilmesi"nin ve "toprağın lekelenmesi"nin önüne geçmek mümkün olmasa da, henüz "kalpleri", "umutları" da "yeni gövermiş, daha büyümemiş" olan halkın çocukları, o gün, yaklaşık bir asır boyunca bombaların, silahların, tüfeklerin, topların ve tankların altında ezilmiş veya gölgesi altında yaşamaya mecbur bırakılmış Filistin halkının direniş neferleri olurlar ve arkasındaN kitleleri sürüklerler:

> "Çocuklar dayanamaz. Taş olup uçarlar. Sağanak gibi taşlar buldozerlerin çeliğinde parçalanır. Kalpler de, umutlar da; yeni gövermiş, daha büyümemiş. Parçalanır. Çiçekler ezilir. Torpak lekelenir. Askerler taşları mı, umutları mı; minik minik ellerde açmadan ölen, taşlar mı, umutlar mı? Ölür. Gencecik umutlar, binlerce yıllık hatıralarla yüklü taşlarda taşınır mı?"[638]

Ancak halkın geri çekilmesine ve yıldırılmasına rağmen, kolonyalist İsrail'in askerlerine ve buldozerlerine karşı sadece bir kişi geri çekilmez. Bu kişi, hikâyede her ne kadar isminden bahsedilmemiş ve "sarı saçlı" olarak kodlanmış olsa da, barış gönüllüsü olarak Filsitin topraklarına gelmiş ve kolonyalizme karşı evrensel insan kavramının bayraktarlığını yapmış olan Rachel Corrie'dur. "Elinde megafon, boynunda poşu" bulunan aktivist, buldozerin sürücüsünün vicdanının bu kadar zulmü eninde sonunda kaldıramayacağını ve geri duracağını düşünür:

> "Bir kişi durur. Elinde megafon, boynunda poşu, sırtında kırmızı ikaz yeleği, çapraz astığı çantası, at kuyruğu yaptığı sarı saçlarıyla.
>
> Sürücüye güvenir. O da bilir çeliğe karşı durulmayacağını. Hâlâ insana inanıyordur."[639]

"Sarı saçlı" olan "cennet güzeli"nin güveni ve/ya ümidi boşa çıkar; buldozler aktivistin üzerinden geçerek onu vahşice katleder. Bu cinayetten geriye ise "kirletilmiş

---

636 *A.g.e.*, s. 47.
637 *A.g.e.*, s. 47.
638 *A.g.e.*, s. 47-48.
639 *A.g.e.*, s. 48.

toprak", "Sarı Saçlarla temizlenmiş toprak kalır." Elbette yazar, bu vahşet dolu cinayet sahnesini atlayarak, Umberto Eco, Gérard Genette gibi yapısalcıların terminolojisinde "metnin hızı" veya "anlatının hızı"[640] olarak geçen zamandizimsel yapının işleyiş süresini bir ânda ilerleterek sonuca gelir. Bununla yazarın, söz konusu sahnenin vehametinden ve geriliminden çok kolonyalist bir devlete mensup cesur bir aktivistin insanca duruşunu okur nezdinde ön planda tutmak için yaptığı söylenebilir.

Cemal Şakar yine aynı kitapta yer alan, postmodern bir kurgu oluşturma perspektifi doğrultusunda adından da anlaşılacağı gibi yarım kalmış bir anlatı biçiminde somutlaan ve bir karikatür içerisinde görsellik kazanan "**Yarım**" hikâyesinde, son kertede yine anti-kolonyalist direnişin gerilimini bir birey üzerinden konu edinir. Fakat bu hikâyede yazar, söz konusu mücadelenin coğrafyasını bu kez Filistin olarak değil, Cezayir olarak belirlemekle birlikte aktüel zamandan tarihe doğru bir geçiş yapar. Bu hikâyedeki "yaratıcı imge", kolonyalist Fransız askerlerine karşı anti-kolonyalist mücadelede yer alan isimsiz bir askerin babasına yazdığı ve yarım kalmış mektubudur. Bu mektup, kolonyal süreçlerin ve bu süreçlere yönelik başkaldırının yarattığı travmaları son derece özlü bir şekilde okura sunacak kuvvettedir. Hasan Aycın'ın çizdiği karikatürün içine yerleştirilen bu mektuba söz konusu asker sahip olduğu hisleri anlatmakla işe başlar, ki bu anlatımda, anti-kolonyalist bir mücadele içerisinde savaşan ve sürekli ölümlere şahit olan kişilerin duyarlılığındaki sıra dışılığı ve haklı bir yolda bulunulması inancına rağmen yaratılan acı ortamdan duyulan pişmanlığı bulmak mümkündür:

> "Babacığım;
>
> Öyle değilmiş.
>
> Şimdi, gece yarısı, ağustosböceklerinin cırıltıları altında, paramparça olmuş hayatların, paramparça ettiğimiz hayatların yarattığı paramparça bir zihinle yazmaya çalışıyorum.
>
> Bunca ölümlerden, öldürmelerden sonra, sessiz, koyu, dinlendirici bir gecenin içinde, başımı kaldırıp uzaklara bakınca; bakınca çok uzaklara sanki seni görecek gibi olsam da; öyle olmuyor işte; bakıyorum ve karanlık uzuyor, derinleşiyor ve ben bir karanlığa kanıp kapılıp belki de şöyle oluyor..."[641]

Söz konusu asker bu hislerini anlatırken, babasıyla ilgili bir çocukluk anısına iner ve onu yeniden kendisine anımsatmaya çalışır. Bu anının, kolonyal süreçlerde vuku bulan çeşitli olgulara, yani asimilasyon ve kimlik sorunlarına bir örnek olması bakımından

---

640 Bu konuda bkz. Umberto Eco, *Anlatı Ormanların Altı Gezinti*, Çev. Kemal Atakay, Can Yayınları, İstanbul 2013, s. 16. Mehmet Rifat, *Entelektüel Anlatıyı mı Savunuyorum?,* Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2012, s. 11-12.
641 *Portakal Bahçeleri,* s. 54.

ilginçtir. Babasına çocukken Fransız mı Cezayirli mi olduğunu soran ve babasının bu soru karşısında suskun kaldığını ifade eden asker, küçük yaşta bir kimlik bunalımı çektiğini söyler ve hatta anti-kolonyalist mücadeleye katılımında bu bunalımın bir motivasyon yarattığını ima eder gibidir:

> "Hatırlarsın, daha çocuktum, sorar dururdum biz Cezayirli miyiz, Fransız mı diye?
>
> Susardın. Susmana bir anlam veremezdim.
>
> Sen sustukça, sorularım bir karanlığı büyütürdü. Boğulurdum.
>
> Boğulurdum sığınamadığım cami avlularında, kilise bahçelerinde.
>
> Şimdi buralarda da..."[642]

İsimsiz asker bu anısını babasına anımsattıktan sonra, içinde bulunduğu ortamı anlatmaya başlar. "Havadan uçaklar, yerden bomba yüklü araçlar"ın geçtiği bu ortamı tasvir etmekle asker, bir anlamda sahip olduğu hislerin ve yaşadığı travmanın dışsal sebeplerini açığa çıkartır gibidir. Ayrıca böyle bir ortamda, varoluşsal kaygılarla yüklü bir yabancılaşma durumunun söz konusu asker için de geçerli olduğunu sezinleyebiliriz:

> "Havadan uçaklar, yerden bomba yüklü araçlar ve sonra biz; hiç tanımadığımız bir sürü biz; hep biz bize karşı; tek bir amacımız var, tek tek hayatta kalmak."[643]

Bununla birlikte asker, adeta bir can pazarının içerisinde bulunuşuna yönelik nitelemelerde bulunur ve böyle bir ortamda yabancılaşma içerisinde yaşamanın kendisinin dahi sorunsallaştığı bu nitelemelerden açığa çıkar. Geriye dönüşün artık imkânsız olduğunu, "azar azar öl[düğünü]" yazan asker, "bir tetiklik iş"inin kaldığının da farkındadır:

> "Biliyorum, sen de biliyorsun, bir daha dönemem.
>
> Öldürdükçe ölünüyormuş; bunu bildim.
>
> Azar azar ölüyorum.
>
> Bir tetiklik işim kaldı." [644]

Asker bu endişesinde haklı çıkar ve babasına asıl meramını yazmaya başlamışken nerden geldiği belli olmayan ve başına isabet eden bir kurşunla hayatını kaybeder. Böylelikle savaşın gerilim dolu ortamı, bu kez askerin kalemiyle değil, kurşun ile yazılmış olur.

---

642 *A.g.e.*, s. 54.
643 *A.g.e.*, s. 54.
644 *A.g.e.*, s. 55.

Cemal Şakar, 2016'da yayımladığı ve günümüz dünyasının acılarını, yıkımlarını, savaşlarını bireysel hayatlardan yola çıkarak işlediği *Kara* adlı kitabındaki bazı hikâyelerinde de yine Filistin topraklarında İsrail Devleti'nin yarattığı terör bağlamında kolonyal süreçlere ve ilgili olgulara yer verir.

Kara'daki söz konusu hikâyelerinde yazar kolonyal süreçleri ve ilgili olguları, her şeyden evvel çocuk imgesini merkezleştirerek ele alır. Böylelikle söz konusu hikâyelerde yerleşimci-kolonyalist İsrail Devleti'ne mensup askerlerin Müslüman Filistinliler üzerindeki tahripkâr tutumuyla bu tutumdan en çok etkilenen özne durumundaki çocukların trajedisi yer yer kesişir. Özellikle de 7 Temmuz 2014'te İsrail'in başlattığı "Koruyucu Hat Operasyonları"[645] sırasında Gazze'deki bir kumsalda oyun oynarken öldürülen İsmail, Zekeriya, Ahed ve Muhammed adlı dört kuzenin dramının kurgulaştırıldığı "Kumsalda Denizden" hikâyesinde bu durum net bir şekilde görülebilir. Hikâyede anlatıcı-yazar, söz konusu olayın anlatımını uluslararası medya organlarındaki haberlerden alıntılarla yaptığı kolajlarla ortaya koyar ve bir anlamda hikâyenin "anlambilimsel görünüş"ünü bu kolajlarla çizer. Bu haberlerde, İsrail gemilerinden atılan bombayla kumsalda oynayan dört çocuğun ölümü, basın diliyle ve oldukça soğukkanlı bir şekilde aktarılır. Kolajlar dışında kalan kısım ise, anlatıcı-yazarın, dört çocuğun öldürülmesi karşısında yaşadığı travmasına ve hüzün duygularına şahit olabiliriz; ayrıca bu kısımda söz konusu kolajlardaki dilin aksine yer yer şiirsel ve Pospelov'un deyişiyle "heyecansal bağlanım"ı oldukça belirgin cümleler bulunur. Dolayısıyla hikâye, söz konusu haber ile bu haberin anlatıcı-yazarda bıraktığı hüzün verici intibadan oluşmuş gibidir. Çocukların içerisinde bulunduğu trajik durumun şiddeti de işte söz konusu haberin ve intibaının bileşiminden doğar. Yaşları 9 ila 12 arasında değişen dört Filistinli çocuğun ölümünün hem basın dili hem de şiirsel bir dille verilmesi, "doğal" olan ile olmayan arasındaki gerilimi ortaya çıkarır. Hikâyenin özellikle şu kısmında, bu gerilimi görebilmek mümkündür:

> " *'Saldırı anında İsrail gemileri, ilk önce limandaki bir konteyneri vurdu. İlk patlamada orada bulunan bir çocuk hayatını kaybetti. Daha sonra çocuklar kumsalda koşuşturmaya başladı. Ancak İsmail, Zekeriya, Ahed ve Muhammed ölümden kaçamadı. İsrail gemileri ikinci bombayı tam da kuzenlerin kaçtığı alana attı. Çocukların çoğu olay yerinde hayatını kaybetti. Olaya şahit olanlar çocukların vahşet öncesinde futbol oynadıklarını söyledi. Yabancı gazeteciler de İsrail askerlerinin vurduğu 4 çocuğun oyun oynadıklarını ve hatta ilk bombanın ardından kaçmaya*

645 "İsrail'in Gazze'ye Düzenlediği Koruyucu Hat Operasyonu", http://www.timeturk.com/israil-in-gazze-ye-duzenledigi-koruyucu-hat-operasyonu/haber-49371.

çalıştıklarını gördüklerini söyledi. Kumsalın hemen yakınında dünya basını mensuplarının kaldığını bilen İsrail ordusu, bu katliamı onlarca uluslararası gazetecinin gözleri önünde yaptı. İsrail tarafı ise "trajik" diye tanımladığı saldırıyla ilgili soruşturma başlattığını duyurdu.'

Bir buzun içindeydim. Küller uçuşuyordu her yanımda.

Eşya bir perdenin arkasındaydı, kırık, köşesiz, iç içe.

Dört oğuldan sonra.

Ne kumsal, ne deniz."[646]

Anlatıcı-yazar her ne kadar dört Filistinli çocuğun ölümünden ötürü hüzün ve travma dolu intibalarını dile getirse de, son kertede umudunu korumasını bilir. Ölen dört çocuğu, toprağa düşen ve ileride filizlenecek olan, dolayısıyla da Filistinlilerin gelecekteki özgürlük günlerinin muştusunu simgeleyen tohumlara benzetir:

"Şimdi her şey toprağın altındadır.

Derin mezarlarda, toprağa serpilmiş tohumlar, canlanacak, bitecek.

Küllerimden doğamadım.

Dört oğul doğacak topraktan."[647]

"Küf" hikâyesinde ise yazar, İsrail tahribi altındaki Filistin topraklarındaki çocukların trajedisini bu kez bir annenin endişesi eşliğinde okura sunar. Filistinli bir annenin dışarıda oyun oynayan ve her ân yitirecekmiş endişesi duyduğu, İsrailli bir askerden olan çocuğunu sürekli gözlemlemesinin ele alındığı bu kısa hikâyede, yazarın söz konusu annenin duygu ve düşüncelerini aktardığı satırlar, adeta bütün Filistinli ebeveynlerin duygu ve düşüncelerini yansıtır gibidir. Bu satırlarda aynı zamanda İsrail devletinin "her şeyi yakan, yıkan, yutan ejderha" gibi imgeleştirilerek anti-kolonyal söylemde sıklıkla karşılaşılan "sömürgeci-canavar" benzetmesinin yeniden-üretildiğine şahit olunur:

"İçinde yangınlar; gece çöküyor, yangınları büyüten, her şeyi yakan, yıkan, yutan ejderha hayata inat sokaklara çıkınca, çocuğu korkacak, anne diye koşup koynuna sokulacak, birbirlerine tutunmak için sımsıkı sarılınca anne dur diyecek beni boğacaksın; (…)"[648]

Şakar Naci el-Ali adlı Filistinli karikatüristin "Hanzala"[649] adlı çocuk karakterinin trajedisine anıştırmada bulunarak ele aldığı "Bakış" hikâyesinde ise yazar, dünyanın

646 Cemal Şakar, *Kara*, İz Yayıncılık, İstanbul 2016, s.87-88.
647 *A.g.e.,* s. 92.
648 *A.g.e.,* s. 94.
649 Hanzala, Filistin'in İsrail'e karşı verdiği özgürlük mücadelesinin önemli sembollerinden biri hâline gelmiş bir karikatür kişiliktir. 1973'ten sonra ellerini arkaya kavuşturmuş ve arkası dönük bir şekilde resmedilir ki bugün dünya çapında ün kazanmış hâli de budur. Ayrıca bu kişilik, sadece Filistin halkının mücadelesinden değil, onun yaratıcısı

aktüel problemleri ile Filistin coğrafyasındaki kolonyal süreçler arasında yer yer bağ kurar ve böylelikle örtük de olsa söz konusu süreçleri bir kader birliği mefhumu etrafındaki etkileriyle birlikte ele almayı dener. Hikâyede Filistinli bir Müslümanın savaşla cehenneme çevrilmiş bir mekândan kaçarak kurtuluşa ulaşma çabası, dünyanın pek çok yerinde insanların kendilerini sınırlayan olumsuzluklara karşı mücadelesiyle bir arada okura sunulur. Yazarın;

> "Hayatta kalmanın başkaca yolu yok. Koşuyorum. Yıkılmış duvarlara, sökülmüş kaldırımlara, yola yığılmış molozlara çarpa çarpa. Ellerim, dizlerim kanıyor. Yaralar içinde koşuyorum. Bereler içindeyim. İçimde büyüyen korku. Boğuluyorum. Boğulmalar içinde koşuyorum. İleride, duvarların ötesinde aydınlatılmayan, ısıtmayan bir güneş göz kırpıyor. Güneş işte!" [650]

cümleleriyle ben-anlatıcı konumunda düşünce ve duygularını betimlediği Filistinli Müslümanın kaçışı ile İstanbul'da "gürültüler[den] boğu[lan]" ve içinde bulunduğu yalnızlık çemberini kırmaya çalışan bireyin yabancılaşmadan; Paris sokaklarında polis barikatlarını aşmaya çalışan, "cop, gaz"a karşı mücadele eden bireyin ise kuşatmadan kaçışı yazarın bu hikâyesinde adeta bir kader birliği mefhumu çerçevesinde resmedilir.

Hikâyede böyle bir kader birliği yaratılmasının, yazarın, kolonyal süreçlerle birlikte bütün evrensel olumsuzlukların temelinde modern-kapitalist sistemin bulunduğuna yönelik bir inanca sahip olmasından kaynaklı olduğu düşünülebilir. Bununla birlikte yazar yine de umutludur ve söz konusu sistemin yıkılışına yönelik ilk atağı, İsrail'in Filistin topraklarında uyguladığı kolonyal süreçlerin son bulmasıyla başlatır gibidir. Nitekim hikâyede umuda ilk kapı aralayan, Filistinli Müslüman kaçıştan mecalsiz düştüğü sırada aniden beliren bir çocuktur ki bu çocuğun, Hanzala'nın ta kendisi olduğu söylenebilir. Hikâyenin gerek epigramında el-Ali'nin Hanzala hakkındaki düşüncesinin verilmesi, gerek Hanzala'nın ünlü sırtı dönük resminin her bir sayfada bulunması okuru bu kanaate kolaylıkla götürmektedir. Hanzala'nın kurguda bu şekilde ortaya çıkması, modern-kapitalist sistemi zayıf halkasından çökertmeye yürümesi ve böylelikle bir karikatür kişisinden bir hikâye kişisine dönüşmesi, Delueze-Guattari'nin "kavramsal kişilik"[651] adını verdiği düşünsel bir figür haline gelmesini imlemektedir:

Naci el-Ali'nin hayatından da yoğun izler taşır. Sözgelimi Naci el-Ali'nin on yaşındayken ilk Arap-İsrail Savaşı sırasında yurdundan olması sebebiyle Hanzala hep on yaşında bir çocuk olarak çizilir. Bkz. Burak Cop, "Hanzala Ne Zaman Yüzünü Dönecek?", http://t24.com.tr/yazarlar/burak-cop/hanzala-ne-zaman-yuzunu-donecek,5425.

650 *Kara*, s. 95-96.

651 Gilles Deleuze-Félix Guattari, *Felsefe Nedir?*, Çev. Turhan Ilgaz, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2015, s. 65-66.

"Gidemedim.

(…)

Tükenmişim.

(…)

Bir çocuk yanımdan koşarak geçti. Sırtında, parçalanmış çeliğin, yıkılmış duvarların, insan seslerinin yükü. Dizleri dayanamıyordu bu yüke. Koşuyordu düşeyaza.

Her şeyimizi yüklenmişti.

Koşuyordu.

Bu hızla duvarları da aşacaktı.

Güneş gibi parladı.

Kollarımı iki yana açtım.

Göz göze geldik çocukla.

Güneşi kucakladım."[652]

Bu hikâyede göze çarpan önemli bir husus da İsrailli savaş destekçisi kadının Filistin macerasına bakışı ve bu bakıştaki umutsuzluğun Hanzala'yla birlikte büyüyen umutla oluşturduğu zıtlıktır. Tel Aviv'deki savaş karşıtı protestolardan yüz çeviren ve "Savaştıkça kazan[dığına]" inanan kadın, zamanla eşinin olumsuz tavrı karşısında umudunu yitirir.:

"Kazanıyoruz işte dedim!

Kaçıncıya kazanıyoruz dedi?

Hep kazanıyoruz dedim.

Kaçıncıya dedi?

Savaştıkça kazanıyoruz dedim.

(…)"

Omuzlarımdan tutup koltuğa zorla oturtuldum. Titriyordum. Sesim her yanımı yırtıyordu. Kulaklarımı ellerimle tıkadım."[653]

Anadolulu muhafazakâr orta-sınıfın yaşam biçimindeki yozlaşmanın ironisinin yapıldığı "The Mahrem Palace" hikâyesinde ise Filistin coğrafyasındaki kolonyal süreç, kısa bir şekilde de olsa kurgusal düzlemde yer bulmakla birlikte, bu kez çocukların

652 *Kara*, s. 103.
653 *Kara*, s. 99.

yaşadıkları trajedi etrafında değil, söz konusu yozlaşının getirilerinden olan konformist tavrın etrafında ele alınır. Bu açıdan kitapta ilgili konunun kurgulaştığı hikâyelerden farklılık gösterir. Hikâyede muhafazakâr orta-sınıfa uygun bir otel olan The Mahrem Palace'da ailesiyle birlikte tatil yapan, rahatına düşkün ve İslâm coğrafyasında olan biten durumlara aldırış etmeyen kişinin Filistin trajedisine bakışı ise yazar tarafından;

> "Hep baktığı haber sitesini açıyor. Başlıklar hızla geçiliyor. Hamas'ın ateşkesi kabul etmemesine bu kez canı sıkılıyor. İstemediği bir düşünce rüzgar gibi geçiyor beyninden; neyine güveniyorlar diyemiyor, susuyor, ama diyorum çocuklar, yaşlılar… Rüzgar uğulduyor beyninde, kovmalı diyemiyor.
>
> Dönüyor sosyal ağlara."[654]

şeklinde ve yer yer bilinçaltı söylemini andıran bir söylem ile ifade edilir.

[654] *A.g.e.,* s. 43.

SONUÇ

Antik dönemden itibaren Batı'nın bütün siyasi ve sosyal yaşamında belirleyici bir olgu olarak beliren, 16. yüzyıldan itibaren kapitalist sömürü ilişkileri ile iç içe geçen ve özellikle 20. yüzyılın başlarında "kapitalizmin en yüksek aşaması" olarak emperyalizmle bir arada yürüyen kolonyalizm, aynı yüzyılın ikinci yarısında anti-kolonyalist bağımsızlık savaşlarının ve bu savaşların yarattığı konjonktür gereği sorgulanmaya başlanır.

Kolonyalizmin özellikle şarkiyatçı söylemle bir arada sorgulanması veya meşruiyetinin sorunsallaştırılması, her ne kadar Batı merkezli olarak belirse de, esasen dünya çapında ve hemen hemen her alanda bir "soykütük" ortaya koyma meselesi hâline döner. Frantz Fanon'un *Yeryüzünün Lanetlileri* (*The Wretched of Earth*) ile Edward Said'in *Şarkiyatçılık* (*Orientalism*) eserleriyle başlayan bu türden çalışmalar, aynı zamanda kolonyalizm sonrası dönemi de imleyen "postkolonyalizm" çatısı altında gerek akademilerde gerekse de akademi dışı ortamlarda ele alınır. Bu çalışmalarda "kolonyal özne"nin (sömüren) "kolonyal nesne" (sömürülen) üzerindeki etkisi gerek sosyo-kültürel (kültürel melezlik, kültürel çokseslilik vs), gerek siyasi (anti-kolonyalizm, anti-emperyalizm vs) gerekse de iktisadi bağlamda ele alınır. Ayrıca sosyal bilimlerin her alanında olduğu gibi edebiyatta da bu çalışmalar, "postkolonyal edebiyat eleştirisi" adı altında yürütülür.

Diğer alanlarda olduğu gibi edebiyatta da postkolonyalizm bağlamında görülenler, ya "kolonyal özne"nin ya da "kolonyal nesne"nin edebiyatlarındaki izleridir. Hâlbuki her iki ülke kategorisine dâhil olmayan ülkelerde de kolonyal dönemin yansımaları hemen hemen bütün boyutlarıyla somutlaşmış ve böylelikle kolonyal süreçlerle ilgili olguların etki ağı –sanılanın ve kabul edilenin aksine- daha geniş bir kulvarda seyretmiştir. Fakat gerek sömüren gerekse de sömürülen ülkelerdeki "iç"ten bir bakışın aksine bu tür ülkelerde meseleye "dış"tan bir bakış belirmiştir.

Başlangıcından bu yana sosyal ve politik bir temâyülü içerisinde barındıran modern Türk edebiyatını da bu bağlamda göz önünde bulundurabiliriz. Tanzimat'tan itibaren modern Türk şair ve yazarları, zaman zaman benzer tarihsel süreçlerden geçtikleri ve bu nedenle yakınlık duydukları insanları, yani kolonyalist sömürüye maruz kalan halkların dramını bazen belirtik bazen de örtük bir şekilde eserlerine konu edinmiştir.

Modern Türk edebiyatı dairesi içerisinde düşünülebilecek "kolonyal edebiyat", Abdülhak Hâmid'in 1876'da yayımladığı *Duhter-i Hindû* piyesiyle başlar. Bu dönemden Cumhuriyet'in kuruluşuna kadar süren dönemde aydınların Batı karşısında tam olarak idrak sahibi olamayışı ve "efendi-yazar" karşısındaki "köle-okur" konumundan çıkamayışı sebebiyle edebi eserlerde kolonyalizm yer yer olumlayıcı yer yer de olumsuzlayıcı bir şekilde resmedilir; böylelikle bu bağlamda iki ayrı yol belirir ve bir düalite ortaya çıkar. Dolayısıyla bu dönem edebiyatında *estetik kolonyalizm söylemi* ile *estetik antikolonyalizm söylemi* yan yanadır. Bu dönemde çoğunlukla Hindistan, Amerika ve Kuzey Afrika'daki İngiliz kolonyalizmi söz konusu edilirse de yer yer panoramik olarak bütün İslâm dünyasının kolonyal süreçler boyunca tahribatına da değinilir. Fakat bu değiniş, daha çok –devrin koşulları ve entelektüel yönsemeleri gereği- daha çok "medeniyet" ve türevleri bağlamında ortaya çıkar. Kolonyal süreçlerin diğer boyutları ise oldukça sığ bir şekilde kendisini belli eder.

Modern Türk edebiyatının kurucularından olan Abdülhak Hâmid, yukarıda da değinildiği gibi gerek Tanzimat döneminde gerekse de genel olarak modern Türk edebiyatı tarihinde "kolonyal edebiyat"ın başındadır. Onun özellikle dört piyesini (*Duhter-i Hindû, Finten, Cünûn-ı Aşk, Yabancı Dostlar*) bir arada değerlendirdiğimizde Hâmid'de kolonyal süreçler ve ilgili olguların hemen hemen bütün yönleriyle belirdiğini söyleyebilmemiz mümkündür. İktisadi sömürüden kimlik meselesine, melezlikten transkültürasyona, ırktan şarkiyatçı-kolonyalist söyleme kadar kolonyalizm olgusunun her bir bileşenine söz konusu piyeslerde rastlamak mümkündür.

Hâmid'in seyrettiği kulvarda Süleyman Nazif de şiiriyle belirir. Birinci Dünya Savaşı'nın sonlarında yayımladığı *Firâk-ı Irak* adlı eserindeki "Kübalılar" başlıklı şiirinde şair, İspanyol kolonyalizmine karşı Kübalı direnişçiler tarafından yüzyılın başında verilmiş olan ve başarıya ulaşan anti-kolonyalist mücadeleyi selâmlar. Bu şiir, Türk edebiyatı tarihindeki ilk anti-kolonyalist şiirdir. Fakat söz konusu kulvarın en yetkin ismi, Meşrutiyet yıllarında eserler vermeye başlamış olan Mehmet Âkif'tir. Âkif, söz konusu olguyu eserlerinde –tıpkı yazılarında olduğu gibi- İslâm dünyasındaki kolonyal faaliyetlerle sınırlar. Bunun yanında kolonyalizm olgusu "Süleymaniye Kürsüsünde", "Fatih Kürsüsünde", "Berlin Hatıraları" adlı şiirlerindeki bazı bölümlerde belirtik; çoğunlukla da örtük bir şekilde karşımıza çıkar. Bu şiirlerde ayrıca Batı'nın kolonyalist tutumuna bağlı olarak ortaya çıkan şarkiyatçılık, modern Batı'nın açmazları ve kendi iç çelişkileri de yer yer irdelenir.

Aynı dönemde modern Türk romancılığının kurucusu Ahmed Midhat Efendi ise Abdülhak Hâmid'den gelen kulvarın karşısındaki kulvardan, yani düalitenin diğer yanından seyreder. Ahmet Midhat Efendi, gerek *Acaib-i Alem, Rikalda Yahut Amerika'da Bir Vahşet Âlemi, Ahmet Metin ve Şirzat* romanlarında, gerek "Bir Acibe-i Saydiye" başlıklı hikâyesinde gerekse de *Avrupa'da Bir Cevelan* adlı gezi eserinde, genel olarak, Şinasi ve Münif Paşa'nın medeniyet ve Batı üzerine yazdığı makalelerdem kaynağını bulan kolonyal süreçleri olumlayıcı geleneği estetik düzlemde sürdürür. Böyle bir durumu ortaya çıkaran şartlar bağlamında, yukarıda da bahsedildiği gibi, elbette ki Batı ve Batı medeniyeti ile yeni yeni tanışan Osmanlı aydınının henüz kapitalizmin ve yayılmacılığın özgül koşullarını idrak edememesinden ve Batı ile girmiş olduğu bütünleşme sürecine yönelik "rüya"dan henüz uyanamamasından söz edilebilir. Fakat öte yandan Midhat Efendi'nin İslâm ve Osmanlı söz konusu olunca tıpkı Namık Kemal gibi yapıbozumcu bir tavrı benimsediği ve Batı'ya karşı bir söylem geliştirdiği de görülür. Bu açıdan bakılınca, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadar kolonyalizm/emperyalizm ve ilgili olgular bazındaki düalite çerçevesinde etkin bir pozisyonda yer alan Midhat Efendi'nin kısmen de olsa kendi düşüncelerinde de –ilgili konulara yönelik olarak- bir düalitenin bulunduğu söylenebilir.

Servet-i Fünûn edebiyatının öncü şair ve yazarlarından Cenap Şahabettin de yazmış olduğu gezi eserleri ile Ahmet Midhat'ın yolundan, yani düalitenin ikinci kulvarından devam eder. *Hac Yolunda* ve *Âfâk-ı Irak* adlı gezi eserlerinde -temel olarak- gerek Mısır gerekse de Kuzey Afrika'daki İngiliz kolonyalizmi karşısında büyük oranda olumlayıcı bir tavrı ve kolonyalist-şarkiyatçı söylemi benimser; böylelikle de bir yandan 19. yüzyılın romantik edebiyat örneklerinde görülen bir yandan ise Şinasi, Münif Paşa ve Ahmet Midhat'ın ilgili konuları işleyen eserlerinde açığa çıkan tutumu büyük oranda devam ettirir. Fakat zaman zaman bu düşüncesinde tıpkı Midhat Efendi gibi gel-gitler yaşar ise de onun gel-gitleri, İslâm ve Osmanlı bağlamında kolonyal süreçlerin reddini değil; toplumsal eşitsizlik bağlamında söz konusu süreçlerin reddini imler.

Hem Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte yeni bir sosyal-siyasal dönüşümün yaşanması hem de Birinci Dünya Savaşı ile Milli Mücadele'nin idraki ile söz konusu düalite, Hâmid'in açtığı yolun lehine ortadan kalkar; böylelikle *estetik antikolonyalizm söylemi* Cumhuriyet döneminde ilgili konular nezdinde yegâne söylem hâline gelir. Bu dönem, kendi arasında iki ayrı döneme ayrılır: 1923-1980 arası dönem ve 1980'den günümüze kadar olan dönem. İlk dönemde ilgili konularda kaleme alınmış edebi eserlerde özellikle

Marksist ve İslâmcı duyarlılığın izleri görülür. Yine bu dönemde devrin bağımsızlık savaşlarının etkisiyle kolonyalizm haritası bütün "üçüncü dünya"yı kapsayacak şekilde gelişir ve kolonyalizmin "öteki algısı", "transkültürasyon", "kültürel melezlik", "renk" vs. gibi boyutları da belirginlik kazanır.

Özellikle "Benerci Kendini Niçin Öldürdü?", "Asya Afrika" başlıklı şiirleriyle Nâzım Hikmet, bu dönemin ilk şairlerinden birisi olarak ön plana çıkar. Türk edebiyatında "toplumcu-gerçekçilik" akımının öncüsü olarak kabul edilen ve hem Marksist hem de fütürist estetiğin kaidelerinden yola çıkarak edebi eserlerinde içerik ve biçim açısından yeni bir "avand-garde"izmi temsil eden Nâzım Hikmet'in şiirlerinde kolonyal süreçler ve ilgili olgular sıklıkla yansıma alanı bulur. Özellikle ilk şiirlerinde görülen ve daha çok anti-kolonyalizm olgusu çerçevesinde beliren bu hususiyetleri göz önünde bulundurduğumuzda, şairin modern Türk edebiyatındaki anti-kolonyalizm şairlerinden birisi olduğunu söyleyebiliriz. Onun şiirlerinde anti-kolonyalizm, Marksist doktrinin enternasyonalist yönüyle birlikte yer alır. Bununla birlikte söz konusu olgu, ilgili konularda eserler veren diğer şair ve yazarlarda da görüldüğü gibi yer yer emperyal süreçlerin yansımalarıyla iç içe bir şekilde somutlaşır.

Nâzım Hikmet ile hemen hemen aynı devirde şiir hayatına başlamış olan ve bazı eleştirmenler tarafından "yüzeysel modernist" olarak nitelenen Ercümend Behzad Lav da 1923-1980 arası dönemde kolonyal süreçleri ve ilgili olguları eserlerine taşıyan ilk şairlerinden birisidir. 1962 yılında yayımlanan *Mau Mau* adlı kitabındaki şiirleriyle Kenya'daki İngiliz kolonyalizmi karşıtı Mau Mau isyanından hareketle şair, bütün Afrika'nın dramını ve kurtuluş mücadelesini ortaya koyar.

1923-1980 arası dönemde kolonyalizmi ele alan ilk şairlerden bir diğeri ise "Türkçenin ses bayrağı" Fazıl Hüsnü Dağlarca'dır. Fazıl Hüsnü Dağlarca, özellikle "akıl dönemi"nde yazdığı ve toplumsal hayata açıldığı şiirlerinin (ki bu şiirlerin çoğu *Batı Acısı* ve *Cezayir Türküsü* kitaplarında toplanmıştır) bazılarında kolonyal süreçlere ve özellikle de Fransız kolonyalizminin belirdiği Kuzey Afrika'daki anti-kolonyalist mücadelelere Kemalist bir duyarlılıkla değinerek yer yer Anadolu topraklarındaki Kurtuluş Savaşı pratiğinin ruhunu söz konusu mücadelelerde de görür. Şairin söz konusu süreçlere ve mücadelelere tematik ve söylemsel yönden kapısını araladığı şiirlerinde, Marksist-enternasyonalist bakış-açısının en azından üçüncü dünyanın bağımsızlığı temelinde somutlaştığını söylemek gerekir.

Bu dönemin başında ilgili konular bağlamında ön plana çıkan romancı ve hikâyeci ise Refik Halid Karay'dır. Refik Halid, gerek *Gurbet Hikâyeleri* adı altında topladığı hikâyelerinde gerekse de *Dişi Örümcek*, *Çete, Yezidin Kızı, Sürgün* gibi romanlarında bir dönem sürgün olarak yaşadığı ve Fransız kolonyalizmine yakından şahit olduğu Suriye ve Lübnan coğrafyasını merkeze alarak kolonyalizm süreçlerini ve ilgili olguları ele alır. Bu eserlerde kolonyalizm ve ilgili olgular, bir yandan Suriye ve Lübnan halkının sosyal hayatlarına aksettiği şekillerde bir yandan ise etnisite, dünya ve Türkiye siyaseti bağlamında ortaya çıkar. Üstelik bu durum, oldukça yoğun bir şekilde eserlerde kendisini gösterir. Bu bakımdan Cumhuriyet devrinde roman ve hikâye alanında kolonyal süreçleri eserlerinin kurgusal düzleminde en çok ele alan yazarın Refik Halid olduğunu söyleyebiliriz.

Refik Halid Karay'ın çağdaşı Falih Rıfkı Atay da *Zeytindağı* adlı anı-roman eseriyle kolonyal süreçlere ve ilgili olgulara kapı aralar. Birinci Dünya Savaşı yıllarında Dördüncü Ordu Kumandanı Cemal Paşa'nın emir subayı olarak görev yapan Falih Rıfkı'nın söz konusu yıllardaki izlenimlerine ve güçlü gözlemlerine dayanan *Zeytindağı* adlı anı-romanı, edebiyatımızda kolonyal süreçlerin ve ilgili olguların doğrudan yansıma alanı bulduğu nadir eserlerden birisidir. Özellikle Filistin'deki Yahudi kolonyalizmi ile Mısır'daki İngiliz kolonyalizminin savaş yıllarındaki etkin konumunu alımlayabileceğimiz bu anı-roman, Osmanlı Devleti'nin söz konusu yıllarda çözülüşünde kolonyal olguların etkisini kurgusal düzlemde barındırması bakımından da dikkat çekicidir. Aynı zamanda günümüzde dahi varlığını sürdüren Yahudi kolonyalizminin temel teşkil ettiği Filistin sorununun konu olduğu ilk edebi eser olarak Türk edebiyatı tarihinde ayrı bir pozisyona sahip bulunan bu eserde, bir devrin olduğu kadar, Osmanlı topraklarında kolonyalizmin gelişiminin de tanıklığına şahit olunur.

1950'lerin sonlarından itibaren özellikle Afrika coğrafyasında başlayan anti-kolonyalist bağımsızlık mücadeleleriyle aynı dönemlerde ortaya çıkan İkinci Yeni şairlerinin şiirlerinde de kolonyal süreçlere ve ilgili olgulara rastlanır. Özellikle Sezai Karakoç, bu bağlamda bir öncüdür. İlk dönemlerinde İkinci Yeni poetikası içerisinde kapalı ve "çok sesli" şiirler kaleme alan, daha sonraları ise geliştirmiş olduğu özgül İslâmcılık teorisi "Diriliş" doğrultusunda ise daha ideolojik ve sade bir söylemi koşullayan estetiğe kapı aralayan Sezai Karakoç, -özellikle "Cezayir Atları", "Hızırla Kırk Saat", "Taha'nın Kitabı" gibi şiirlerini düşündüğümüzde- her iki döneminde de zaman zaman belirtik zaman zaman örtük, zaman zaman aktüel zaman zaman tarihsel,

zaman zaman tekil zaman zaman da tümel bir şekilde kolonyalizm ve ona bağlı olguları şiirinde ele alır. Tıpkı teorik eserlerinde olduğu gibi çoğunlukla İslâm dünyası ekseninde olsa da modern Türk edebiyatında kolonyalizm ve ona bağlı olguları en çok işleyen şairin şiirlerinde söz konusu olgular, sadece bir yardımcı öğe değil, aynı zamanda temel öğelerden birisi olarak belirir; tematikten yer yer söylemsel olana uzanır ve çarpıcı bir şekilde –fakat "garbiyatçı"lığa ulaşılmaksızın- olumsuzlanır. Bu bakımdan denilebilir ki Sezai Karakoç, bir yönüyle de Nâzım Hikmet ve Fazıl Hüsnü Dağlarca ile birlikte anti-kolonyalizmin üç büyük şairinden biri olarak Türk edebiyatında yer edinir.

Sezai Karakoç'tan sonra kolonyal süreçlere kapı aralayan İkinci Yeni şairlerinden birisi de Cemal Süreya'dır. "Afrika" ve "Üvercinka" başlıklı şiirleriyle Cemal Süreya, adeta Afrika'nın bütün dramını yoğun imgesel ve metaforik bir nitelik taşıyan söylemle ve kısa bir şekilde ortaya koyar. Bir diğer İkinci Yeni şairi İlhan Berk de "Güneyde Bir Orman" başlıklı şiiriyle bütün dünya düzeninin bağımsızlık savaşlarıyla değiştiğini ve "üçüncü dünya"nın uyanışa artık geçtiğini haber verir. İkinci Yeni ile en azından bir dönem yakınlık kurmuş olan Hilmi Yavuz "Sömürge" başlıklı şiiriyle bütün kolonyalizm coğrafyasının dramını imgesel ve metaforik bir söylemle, Süreyya Berfe ise "Siera Maestra'da" başlıklı şiiriyle Küba'nın yaklaşık 300 yıllık bağımsızlık mücadelesini destansı bir söylemle ortaya koyar.

Bu dönemde ilgili konularda kalem oynatan öncü şairlerden birisi de İsmet Özel'dir. İsmet Özel'in, ruhsal ve estetik bir dönüşüm yaşadığı 1974'teki "Amentü" şiirine kadar benimsediği Marksist ideoloji doğrultusunda kolonyal süreçleri enternasyonalizm ve başkaldırı olguları ile birlikte ele aldığını söyleyebiliriz. Bu bağlamda şair, "O Bağımsız Dağların", "Bir Devrimcinin Armonikası" gibi şiirlerinde de görüldüğü gibi, kolonyal süreçlerin yaşandığı coğrafya hakkında kısmen belirsiz ve genelleyici tutumda bulunsa da Vietnam'da Ho Şi Minh önderliğinde yürütülen anti-kolonyalist mücadeleyi şiirinin estetik düzlemine dâhil ettiği sezilebilir. Şair, 1974'ten sonraki şiirlerinde ise ruhsal ve estetik dönüşümünün de etkisiyle –metaforik bir "beyaz-yerli" ayrımının bulunduğu "Mataramda Tuzlu Su" haricinde- kolonyal süreçleri konu edinmez.

1960'lardan ve 70'lerden itibaren bir yandan Necip Fazıl bir yandan da Sezai Karakoç'un yolundan ilerleyen Cahit Zarifoğlu, Erdem Bayazıt, Akif İnan ve Nuri Pakdil gibi şairlerin kolonyal süreçleri ve ilgili olguları işleyen eserleri göze çarpar.

Özellikle son kitabı *Korku ve Yakarış*'taki şiirleriyle kolonyalizm ve ona bağlı olgulara doğru şiir ırmağını genişleten Cahit Zarifoğlu, tıpkı Sezai Karakoç gibi, yoğun imgelemci fakat ondan daha "kapalı", yer yer de panoramik bir şekilde İslâm dünyasında kolonyalist Batıların yarattığı hem maddi hem de manevi tahribatları İslamcı bir bakış açısıyla ele alır. Gerilimli bir ortam şeklinde tasvir ettiği kolonyal süreçleri, zaman zaman diğer tahakküm süreçleriyle bir arada alan şair, duyarlılık çerçevesini zaman zaman İslâm dünyasının dışına doğru genişletir ve "evrensel" olana ulaşır.

Oyunlarında ve düzyazılarında olduğu gibi şiirlerinde de İslâmi bir ideoloji doğrultusunda aktüel konulara değinen Nuri Pakdil'in söz konusu şiirlerinin estetik düzlemi de -özellikle *Anneler ve Kudüsler* kitabını temel aldığımızda- kolonyalizm ve ilgili olgulara kadar genişler. Bu şiirlerde kendisine özgü kavramlarla, imgelerle, benzetmelerle, hamasi vurgularla ve kısmen Marksist-Leninist ideolojininkini andıran bir söylemle biçimin inşa edildiği görülür. Bunların yanında şair, kolonyal süreçleri modern Türk edebiyatında aynı konulara eğilen çoğu şair ve yazar gibi emperyalizm gibi diğer tahakküm biçimleriyle bir arada ve panoramik bir şekilde ele almakla birlikte coğrafyayı özellikle Kudüs merkezinde konumlandırır; fakat bu coğrafyanın yer yer Cahit Zarifoğlu ve Erdem Bayazıt'ta olduğu gibi "üçüncü dünya"nın tümüne, yani evrensel olana doğru uzandığı da görülür.

Özellikle gelenek-modernite diyalektiğine dayalı ve İslâmcı bir duyarlılığı da barındıran anlambilimsel bir yapı üzerine yer yer hamasi ve metaforik biçim inşasına dayalı bir poetikaya sahip olan Erdem Bayazıt'ın "Güneşçağ Çocukları", "Ekonomi Burcundan" gibi şiirlerinde de yer yer kolonyal süreçlerin ve ilgili olguların yansımaları görülebilir. Bu şiirlerinde şair, kolonyal süreçleri emperyal ve diğer tahakküm süreçleriyle bir arada vererek İslâm coğrafyası temelinde irdelemekle birlikte, zaman zaman söz konusu coğrafyayı bütün "üçüncü dünya" ülkelerini kapsayacak şekilde genişletir. Böylelikle şair kolonyalizm hususunda daha evvel Cahit Zarifoğlu'nda gördüğümüz, hissi bir boyutta olmakla birlikte daha çok örtük bir şekilde dizeleşen evrensel söylemi düşünsel bir boyuta taşır ve daha belirtik bir şekilde şiirlerinin estetik düzlemine dâhil eder.

Şiirde geleneksel biçimlerle ve İslâmi bir duyarlılıkla geçmişe özlem, aşk, tabiat gibi konuları ele alan Akif İnan, "Bir Işık Yalımı" ve "Mescid-i Aksa" gibi şiirlerinde özellikle İsrail'in Filistin topraklarında sürdürdüğü kolonyal süreçlerin ve söz konusu süreçlerin belirleyici etken olduğu savaşların trajedisini ortaya koyar. Özellikle şairin -

gerek modern Türk edebiyatının gerekse de İslâmcı çevrelerin kanonik metinleri arasında ayrı bir konuma sahip olan- "Mescid-i Aksa" şiiri, İsrail'in Kudüs'te sürdürdüğü zulmü ve İslâm dünyasının bu zulüm karşısındaki sessizliğini net ve etkileyici bir şekilde göstermesi bakımından önemlidir.

1923-1980 arası dönemin sonunda kolonyalizmin ve ilgili olguların belirtilerine yer yer rastlanılan eserler arasında bir de Hekimoğlu İsmail tarafından kaleme alınan *Minyeli Abdullah* göze çarpar. Olay ve durumlar Mısır coğrafyasında geçmesine rağmen yazıldığı devrin Türkiye'sine göndermelerde bulunulan romanda Minyeli Abdullah'ın İslâm ideali, yer yer kolonyalizmin yer yer de otokolonyalizmin duvarlarına çarpar.

Gerek 12 Eylül 1980 Darbesi'nin ve postmodern dalganın etkisiyle bireyselleşmenin ön plana çıkması ve biçimciliğe kapılması gerekse de "üçüncü dünya"nın büyük oranda bağımsızlığına kavuşması sebebiyle 1980'den günümüze kadar olan dönemde Türk edebiyatında kolonyal süreçler ve ilgili olgular oldukça nadir bir şekilde yansıma alanı bulur. Bu dönemde söz konusu olgular daha çok milliyetçi-muhafazakâr şair ve yazarların eserlerinde ve İsrail Devleti'nin Filistin coğrafyasındaki kolonyalist uygulamaları özelinde edebi eserlere yansır.

Bu dönemde ilgili konular bağlamında şiirde Cahit Koytak ön plana çıkar. 1980 sonrası İslâmcı çizgiyi devam ettiren şairlerden Cahit Koytak'ın *Gazze Risalesi* adı altında topladığı şiirlerinde İsrail'in Filistin coğrafyası üzerindeki yerleşimci-kolonyalist politika ve bunun yarattığı trajedi, ilgili konuları ele alan İslâmcı şair ve yazarların eserlerindeki gibi kısmen panoramik bir yapı arz etse de, bazı hususlarda farklılıklar taşır. O, anti-kolonyalist bir mücadeleyle değil, barışçıl yollarla ulaşılacak ve kardeşliğin hüküm süreceği enternasyonal bir dünya tasavvur eder. Üstelik sadece Filistinli Müslümanların değil, onları katleden, onların trajedisine sebep olan İsrail halkını da anlamak, onları da bu meyanda barışa davet etmek ister.

Bu dönemde yazdıkları hikâyelerle kolonyal süreçleri ele alan isimler arasında ise Sevinç Çokum'u ve Cemal Şakar'ı görebiliriz. Milliyetçi-muhafazakâr bir bakış-açısıyla romanlar ve hikâyeler kaleme alan Sevinç Çokum, 1994 yılında yapmış olduğu Fas gezisinden arda kalan izlenimlerinden hareketle oluşturduğu ve *Beyaz Bir Kıyı* adı altında topladığı hikâyelerinin bir kısmında, bir aşk öyküsü çerçevesinde (Aziz ile Naime'nin aşkı) gelenek-modernite çatışması, tarihsellik, din-tasavvuf gibi konuların yanı sıra kolonyal süreçlerle ilgili konulara da yer vermiştir. Bu hikâyelerinde kolonyal süreçlere

daha çok kültürel melezlik veya kültürel çokdeğerlilik nezdinde; bir başka ifadeyle, gerek kolonyal döneme gerekse de kolonyal dönem sonrasına ait metinlerde sıklıkla rastlanan ve kolonyal özneler arası oluşan kültürel etkileşimden kaynaklı değerler bileşimiyle somutlaşan olgular nezdinde kapı aralandığı görülür .Özellikle Naime'nin ve Zahia'nın hem modern Fransız kültüründen hem de Fas'ın geleneksel bedevi kültüründen izler barındıran karakterleri, bu olguların söz konusu hikâyelerde yansıdığı en net alanları oluşturur. Bu açıdan söz konusu hikâyeler, modern Türk edebiyatında kolonyal süreçlerin belirtik yahut örtük ele alındığı metinlerden oldukça farklı bir yerde durur.

İlk hikâyelerinde modernist estetik doğrultusunda bireyin varoluşsal problemlerini gelenek perspektifiyle ele alan Cemal Şakar'ın daha sonra postmodern estetik doğrultusunda kaleme aldığı ve toplumsal sorunlara eğildiği hikâyelerinde kolonyal süreçleri bulmak mümkündür. Yazar bu hikâyelerinde, her ne kadar İslâm dünyasında kolonyal süreçlerin yaşandığı merkezlerdeki (Filistin, Cezayir) anti-kolonyalist direnişleri ve çatışma durumlarını baz alsa da bireyden yola çıkarak ve onun yaşantısındaki dramatik noktalara inerek evrenselliğe ulaşır. Ayrıca yazar, bu hikâyelerinde yer yer şiirsel bir söylemden ve postmodern kurgu perspektifinden yararlanarak kendisine özgü bir biçimsel yapı kurar.

Bu dönemde kolonyal süreçlerin yansıma alanı bulduğu belki de tek roman, Markar Esayan tarafından kaleme alınır. Onun *Jerusalem* romanında, savaşın ortasındaki Kudüs'te bir yatılı okulda yalnızlıkla ve hayatın zorluklarıyla mücadele eden sekiz yaşındaki bir çocuğun gözünden "yerleşimci-kolonyalist" İsrail'in Filistin toprakları üzerinde yarattığı zulümlere kısmen de olsa yer verilir. Okur, bu çocuğun gördüklerinin arasından söz konusu zulümleri özellikle çocuk psikolojisi üzerindeki etkileriyle birlikte alımlar. Ayrıca "parçalılık" öğesinden ötürü postmodern bir niteliğe de sahip olduğunu söyleyebileceğimiz bu romanda, kolonyal süreçlerin çocuk zaviyesinden değerlendirilişini alımlayabilmek mümkündür.

Görüldüğü gibi kolonyal süreçler ve ilgili olgular, modern Türk edebiyatının hemen hemen her türünde belirtik veya örtük olarak yansıma alanı bulmuştur. Yazarlar ve şairler, benzer kaderi yaşamış olan "üçüncü dünya" halklarının kolonyalist Batı tarafından sömürülmesine ve ötekileştirilmesine sessiz kalmamış, onların dramını eserlerine taşımışlardır. Muhtemeldir ki İsrail Devleti'nin Filistin coğrafyasında yarattığı tahribat son bulmadıkça, kolonyal süreçler ve ilgili olgular Türk edebiyatındaki yazar ve şairler nezdinde belli ölçülerde ilgi görmeye devam edecektir.

KAYNAKÇA

1.Çalışmaya Esas Oluşturan Kaynaklar

Tarhan, Abdülhak Hâmid, *Abdülhak Hâmid'in Tiyatroları-II: Cünûn-ı Aşk/Yabancı Dostlar*, Haz. İnci Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul 1998.

Tarhan, Abdülhak Hâmid, *Abdülhak Hâmid'in Tiyatroları-III: Duhter-i Hindî/Finten*, Haz. İnci Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul 1998.

Ahmet Mithat, *Acâib-i Âlem*, Haz. Nurullah Şenol, Bordo Siyah Klasik Yayınları, İstanbul 2004.

Ahmet Mithat, *Ahmet Metin ve Şirzat*, Haz. Fazıl Gökçek, Özlem Nemutlu, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2013.

Ahmet Mithat, *Avrupa'da Bir Cevelan*, Haz. N. Arzu Pala, Dergâh Yayınları, İstanbul 2015.

Ahmet Mithat, *Bütün Eserleri: Romanlar XII: Rikalda yahut Amerika'da Bir Vahşet Âlemi*, Haz. M. Fatih Andı, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2003.

Ahmet Mithat, *Letaif-i Rivayat*, Haz. Fazıl Gökçek-Sabahattin Çağın, Çağrı Yayınları, İstanbul 2001.

Atay, Falih Rıfkı, *Zeytindağı*, Pozitif Yayınları, İstanbul 2013.

Berfe, Süreyya, *Kalfa/Şiirler: 1965-1998*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1999.

Berk, İlhan, *Toplu Şiirler*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2008.

Bayazıt, Erdem, Şiirler: *Sebeb Ey, Risaleler*, Gelecek Zaman Risalesi, İz Yayıncılık, İstanbul 2014.

[Beyatlı], Yahya Kemal, *Kendi Gök Kubbemiz*, Yahya Kemal Enstitüsü Yayınları, İstanbul 1963.

Cemal Süreya, *Sevda Sözleri: Bütün Şiirler*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2013.

Cenap Şehabettin, *Âfâk-ı Irak: Kızıldeniz'den Bağdat'a Hatıralar*, Haz. Bülent Yorulmaz, Dergâh Yayınları, İstanbul 2002.

Cenap Şehabettin, *Hac Yolunda*, Haz. Nurullah Şenol, Bordo Siyah Klasik Yayınları, İstanbul 2008.

Çokum, Sevinç, *Beyaz Bir Kıyı*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1998.

Dağlarca, Fazıl Hüsnü, *Batı Acısı/Akdeniz/Aç Yazı*, Milliyet Yayınları, İstanbul 1998.

Dağlarca, Fazıl Hüsnü, *Dört Kanatlı Kuş*, Varlık Yayınları, İstanbul 1970.

Dağlarca, Fazıl Hüsnü, *Gazi Mustafa Kemal Atatürk*, tümzamanlaryayıncılık, İstanbul 1998.

Ersoy, Mehmed Âkif, *Safahat,* Haz. Mehmed Ertuğrul Düzdağ, Çağrı Yayınları, İstanbul 2007.

Esayan, Markar, *Jerusalem*, Timaş Yayınları, İstanbul 2011.

Hekimoğlu İsmail, *Minyeli Abdullah*, Timaş Yayınları, İstanbul 2014.

İnan, M[ehmet] Akif, *Şiirler: Hicret&Tenha Sözler*, İz Yayıncılık, İstanbul 2015.

Karakoç, Sezai, *Gün Doğmadan: Şiirler,* Diriliş Yayınları, İstanbul 2015.

Karay, Refik Halid, *Bir Ömür Boyunca*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 2009.

Karay, Refik Halid, *Çete*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 2009.

Karay, Refik Halid, *Dişi Örümcek*, İnkılap Yayınları, İstanbul 2003.

Karay, Refik Halid, *Gurbet Hikâyeleri/Yeraltında Dünya Var*, İnkılâp Yayınları, İstanbul 2009.

Karay, Refik Halid, *Minelbab İlelmihrab*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 2009.

Karay, Refik Halid, *Sürgün*, İnkılâp Yayınları, İstanbul 2014.

Kısakürek, Necip Fazıl, *Çile*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2000.

Koytak, Cahit, *Gazze Risalesi*, Pınar Yayınları, İstanbul 2009.

Lav, Ercümend Behzad, *Bütün Eserleri*, Haz. Doğan Hızlan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1996.

Loti, Pierre, *Aziyade*, Çev. Nahid Sırrı Örik, Engin Yayıncılık, İstanbul 2000.

Namık Kemal, "Vaveylâ", *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi II,* Haz. Mehmet Kaplan, İnci Enginün, Birol Emil, Marmara Üniversitesi Yayınları, İstanbul 1993.

Özel, İsmet, Erbain: *Kırk Yılın Şiirleri*, Tam İstiklâl Yayıncılık Ortaklığı, İstanbul 2014.

Pakdil, Nuri, *Ahid Kulesi*, Edebiyat Dergisi Yayınları, Ankara 2011.

Pakdil, Nuri, *Anneler ve Kudüsler*, Edebiyat Dergisi Yayınları, Ankara 2014.

[Ran], Nâzım Hikmet, *Bütün Şiirleri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2015.

Şakar, Cemal, *Kara*, İz Yayıncılık, İstanbul 2016.

Şakar, Cemal, *Portakal Bahçeleri*, İz Yayıncılık, İstanbul 2015.

Yavuz, Hilmi, *Büyü'sün, Yaz!/Toplu Şiirler: 1969-2005*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2006.

Zarifoğlu, Cahit, *Şiirler*, Beyan Yayınları, İstanbul 2015.

Zarifoğlu, Cahit, *Yaşamak*, Beyan Yayınları, İstanbul 2015.

2.Referans Kaynaklar

2.1.Kitaplar ve (Yayımlanmamış) Tezler

Acar, İsmail, *Mehmet Âkif ve Safahat'ta Seyahat*, Liva Yayınevi, Balıkesir 2005.

Adorno, Theodor W., *Edebiyat Yazıları*, Çev. Sabir Yücesoy, Orhan Koçak, Metis Yayınları, İstanbul 2008.

Adorno, Theodor W.-Horkheimar, Max, *Aydınlanmanın Diyalektiği: Felsefi Fragmanlar*, Çev. Nihat Ülner-Elif Öztarhan Karadoğan, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2010.

Aktaş, Şerif, *Refik Halid Karay*, Akçağ Yayınları, Ankara 2005.

Aktulum, Kubilay, *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınevi, İstanbul 2007.

Ali Emre, *Şiirimizde Ortadoğu*, Temmuz Yayınları, İstanbul 2016.

Althusser, Louis, *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, Çev. Alp Tümertekin, İthaki Yayınları, İstanbul 2014.

Andı, M. Fatih, *Güneşe Tutulan Ayna: Şiir İncelemeleri*, Hat Yayınevi, İstanbul 2010.

Aristo, *Poetika*, Çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul 2014.

Asiltürk, Bâki, *Türk Şiirinde 1980 Kuşağı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2013.

Avcıoğlu, Doğan, *Türkiye'nin Düzeni: Dün-Bugün-Yarın*, Bilgi Yayınevi, Ankara 1969,

Avishai, Bernard, *The Tragedy of Zionism: Revolution and Democracy in Land of Israel*, Collins, Toronto 1985.

Aytaç, Gürsel, *Edebiyat Yazıları III*, Gündoğan Yayınları, Ankara 1995.

Bahar, Halil İbrahim, *Sosyoloji,* USAK Yayınları, Ankara 2005.

Bakhtin, Mikhail, *Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*, Çev. Cem Soydemir, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2014.

Barbar Batı: Bir Aimé Cesairé Kitabı, Ed. Güneş Ayas, Doğu Kitabevi, İstanbul 2015.

Barry, Peter, *Beginning Theory: An Cultural Introduction to Literary and Culture Theory*, Manchester University Press, Manchester 2002.

Baş, Münire Kevser, *Diriliş Taşları: Sezai Karakoç'un Düşünce ve Sanatında Temel Kavramlar*, Lotus Yayınevi, Ankara 2008.

Başkaya, Fikret, *Yeni Bir Paradigmayı Oluşturmak*, Özgür Üniversite Yayınları, İstanbul 2011.

Bayazıt, Erdem, *Kelimenin Dirilişi*, Hat Yayınevi, İstanbul 2015.

Berkes, Niyazi, Batıcılık, *Ulusçuluk ve Toplumsal Devrimler*, Kaynak Yayınları, İstanbul 2007.

[Beyatlı], Yahya Kemal, *Siyasi ve Edebi Portreler*, İstanbul Fetih Cemiyeti, İstanbul 2010.

Bhabha, Homi K., *The Location of Culture*, Routledge, London 1995.

Bilingualism: A Social Approach, Ed. M. Heller, Palgrave Macmillian UK, London 2007.

Bloom, Harold, *Batı Kanonu: Çağların Ekolleri ve Kitapları*, Çev. Çiğdem Pala Mull, İthaki Yayınları, İstanbul 2014.

Bruma, Ian-Margalit, Avishai, *Garbiyatçılık: Düşmanlarının Gözünde Batı*, Çev. Güven Turan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2008.

Bulhan, Hussein Abdilahi, *Frantz Fanon and The Psychology of Oppression*, Boston University Press, Boston 1985.

Butor, Michel, *Roman Üstüne Denemeler*, Çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat, Düzlem Yayınları, İstanbul 1991.

Cesaire, Aimé, *Sömürgecilik Üzerine Söylev*, Çev. Güneş Ayas, Doğu Kitabevi, İstanbul 2005.

Childe, Gordon, *Kendini Yaratan İnsan: İnsanın Çağlar Boyu Gelişimi*, Çev. Filiz Ofluoğlu, Varlık Yayınları, İstanbul 2010.

Cooper, Frederick, *Colonialism in Question: Theory, Knowledge, History*, University of California Press, California 2005.

Çeçen, Anıl, *Kemalizm*, Cumhuriyet Kitapları, İstanbul 1999.

de Las Casas, Bartolomé, *Kızılderililer Nasıl Yok Edildi?,* Çev. Meryem Ural, Şule Yayınları, İstanbul 2015.

de Man, Paul, *Körlük ve İçgörü: Çağdaş Eleştirinin Retoriği Üzerine Denemeler*, Çev. Ferit Burak Aydar, Cem Soydemir, Metis Yayınları, İstanbul 2008.

Deleuze, Gilles-Guattari, Félix, *Felsefe Nedir?,* Çev. Turhan Ilgaz, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2015.

Demirkıran, Eser, *Ercümend Behzad Lav: Hayatı-Sanatı-Eserleri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2002.

Deschamps, Hubert, *Sömürge İmparatorluklarının Çöküşü*, Çev. Oktay Akbal, Kitapçılık Limited Ortaklığı Yayınları, İstanbul 1966.

Diclehan, Şakir, *Sanat ve Düşünce Dünyasında Sezai Karakoç*, Lim Yayınları, Ankara 2015.

Eco, Umberto, *Anlatı Ormanların Altı Gezinti*, Çev. Kemal Atakay, Can Yayınları, İstanbul 2013.

Eco, Umberto, *Genç Bir Romancının İtirafları*, Çev. İlknur Demirci, Kırmızı Kedi Yayınları, İstanbul 2014.

Eco, Umberto, *Yorum ve Aşırı Yorum*, Çev. Kemal Atakay, Can Yayınları, İstanbul 2013.

Edward Said ile Konuşmaya Devam, Der. W.J.T. Mitchell-Homi K. Bhabha, Çev. Hayrullah Doğan, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2012.

Ekiz, Osman Nuri, *Mehmet Âkif Ersoy*, Toker Yayınları, İstanbul 1985.

Emil, Birol, *Türk Kültür ve Edebiyatından 1: Meseleler*, Akçağ Yayınları, Ankara 1997.

Enginün, İnci, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2009.

Enginün, İnci, *Yeni Türk Edebiyatı: Tanzimat'tan Cumhuriyet'e*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2006.

Ergiydiren, Sevinç, *Eleştiride Fenomenolojik Yaklaşımlar*, Hece Yayınları, Ankara 2007.

Fanon, Frantz, *Yeryüzünün Lanetlileri*, Çev. Şen Süer, Versus Kitap, İstanbul 2016.

Fazıl Hüsnü Dağlarca, Ed. Konur Ertop, Özgen Kılıçarslan, Kültür ve Turizm Bakanlığı 2011.

Ferro, Marc, *Colonization: A Global History*, Routledge, London 1997.

Foucault, Michel, *Bilginin Arkeolojisi*, Çev. Veli Urhan, Birey Yayıncılık, İstanbul 1999.

Foucault, Michel, *Hapishanenin Doğuşu*, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi, İstanbul 2017.

France and "Indochina": Cultural Representations, Ed. Kathryn Robson-Jennifer Yee, Lexington Books, Oxford 2005.

Freud, Sigmund, *Totem Ve Tabu*, Çev. Kâmuran Şipal, Say Yayınları, İstanbul 2016. s. 103.

Frye, Northrop, *Eleştirinin Anatomisi*, Çev. Hande Koçak, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2015.

Fuad, Memet, *Çagdaş Türk Şiiri Antolojisi*, Adam Yayınlan, İstanbul 1987.

Garaudy, Roger, *Medeniyetler Diyaloğu*, Çev. Cemal Aydın, Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, İstanbul 2012.

Gershovic, Moshe, *French Military Rule in Morocco: Colonialism and Its Consequences*, Frank Cass, London 2000.

Giddens, Anthony, *Modernliğin Sonuçları*, Çev. Ersin Kuşdil, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2014.

Gökçek, Fazıl, *Bir Tartışmanın Hikâyesi: Dekadanlar*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2014.

Göksu, Saime-Timms, Edward, *Romantik Komünist*, Çev. Barış Gümüşbaş, Doğan Kitap, İstanbul 2007.

Gramsci, Antoni, *Hapishane Defterleri*, Çev. Adnan Cemgil, Belge Yayınları, İstanbul 2014,

Guenon, Réne, *Modern Dünyanın Bunalımı*, Çev. Mahmut Kanık, Hece Yayınları, Ankara 2012.

Güneş, Mehmet, *Servet-i Fünun'dan Cumhuriyet'e Türk Edebiyatında Manzum Hikâye*, Hece Yayınları, Ankara 2016.

Güngör, Bilgin, *Edebiyat Eleştirisi: Kuram-Uygulama*, Şule Yayınları, İstanbul 2015.

Güvemli, Zahir, *Sanat Tarihi*, Varlık Yayınları, İstanbul 2009.

Haksal, Ali Haydar, *Sezai Karakoç: Eleğimsağmalarda Gökanıtı*, İz Yayıncılık, İstanbul 2015.

Haksal, Ali Haydar, *Zarif Şair Cahit Zarifoğlu*, İz Yayıncılık, İstanbul 2015.

Hançerlioğlu, Orhan, *Düşünce Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2011.

Hançerlioğlu, Orhan, *Felsefe Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982.

Hızlan, Doğan, "Sunuş", Ercümend Behzad Lav, *Bütün Eserleri*, Haz. Doğan Hızlan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1996.

Huntington, Samuel, *Medeniyetler Çatışması*, Der. Murat Yılmaz, Vadi Yayınları, İstanbul 2014.

İnalcık, Halil, *Osmanlı ve Modern Türkiye: Araştırmalar*, Timaş Yayınları, İstanbul 2013.

Jameson, Fredric, *Ütopya Denen Arzu*, Çev. Ferit Burak Aydar, Metis Yayınları, İstanbul 2009.

Kabaklı, Ahmet, *Türk Edebiyatı,* Cilt: 3, Türk Edebiyatı Yayınları, İstanbul 1978.

Kabaklı, Ahmet, *Türk Edebiyatı*, Cilt: 4, Türk Edebiyatı Yayınları, İstanbul 1991.

Kahraman, Âlim, *Cahit Zarifoğlu'yla Yedi Yıl: Sanatı ve Kişiliği Üzerine Notlar*, Mektuplar, Anılar, Büyüyenay Yayınları, İstanbul 2015.

Kaplan, Mehmet, *Şiir Tahlilleri 1*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2007.

Kaplan, Mehmet, *Şiir Tahlilleri 2*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2009.

Karaca, Alaattin, *İkinci Yeni Poetikası*, Hece Yayınları, Ankara 2005.

Karakoç, Sezai, *Diriliş Neslinin Âmentüsü*, Diriliş Yayınları, İstanbul 2015.

Karakoç, Sezai, *İslâmın Dirilişi*, Diriliş Yayınları, İstanbul 2015.

Karataş, Turan, *Doğu'nun Yedinci Oğlu: Sezai Karakoç*, Kaynak Yayınları, İstanbul 2013.

Kebeli, Sevim, *Sömürgeciliğe Karşı Abdülhak Hâmid Tiyatrosu*, Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2007.

Kefeli, Emel, *Edebiyat Coğrafyasında Akdeniz*, 3F Yayınları, İstanbul 2006.

Kısakürek, Necip Fazıl, *İdeolocya Örgüsü*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2014.

Köprülü, M. Fuad, *Bugünkü Edebiyat*, Haz. Mehmet Âkif Çeçen, Ahmet Balcı, Akçağ Yayınları, Ankara 2007.

Lenin, Vladimir I., *Collected Works-21*, Moscow 1964.

Lenin, Vladimir I., *Emperyalizm: Kapitalizmin En Yüksek Aşaması*, Çev. Cemal Süreya, Sol Yayınları, Ankara 1974.

Lévi-Strauss, Claude, *Irk, Tarih ve Kültür*, Çev. Haldun Bayrı, Reha Erdem, Arzu Oyacıoğlu, Işık Ergüden, Metis Yayınları, İstanbul 2010.

Livaneli, Zülfü, *Gözüyle Kartal Avlayan Yazar Yaşar Kemal*, Doğan Kitap, İstanbul 2016.

Loomba, Ania, *Kolonyalizm/Postkolonyalizm*, Çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2000.

Lukacs, Yehuda-BATTAH, Abdalla M., *The Arab-Israel Conflict: Two Decades of Change*, Westview Press, Colorado 1988.

Marx, Karl-Engels, Frederich, *Seçme Yapıtlar 1*, Sol Yayınları, Ankara 1976.

Michel, Andrée, *Feminizm,* Çev. Şirin Tekeli, Kadın Çevresi Yayınları, İstanbul 1984.

Moran, Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yayınları, İstanbul 2007.

Moran, Berna, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1: Ahmet Mithat'tan Ahmet Hamdi Tanpınar'a*, İletişim Yayınları, İstanbul 2010.

Moretti, Franco, *Mucizevi Göstergeler: Edebi Biçimlerin Sosyolojisi Üzerine*, Çev. Zeynep Altok, Metis Yayınları, İstanbul 2005.

Necatigil, Behçet, *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*, Varlık Yayınları, İstanbul 1995.

Oktay, Ahmet, *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*, Tüm Zamanlar Yayıncılık, İstanbul 2000.

Parla, Jale, *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*, İletişim Yayınları, İstanbul 2016.

Parla, Jale, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İletişim Yayınları, İstanbul 2013.

Parla, Jale, *Efendilik, Şarkiyatçılık, Kölelik*, İletişim Yayınları, İstanbul 2012.

Peters, Rudolph, *Islam and Colonialism: The Docrtine of Jihad in Modern History*, Mouton, The Hague 1979.

Pospelov, Gennady Nikolayeviç, *Edebiyat Bilimi*, Çev. Yılmaz Onay, Evrensel Basım Yayın, İstanbul 2005.

Politzer, Georges, *Felsefenin Temel İlkeleri*, İlya İzmir Yayınevi, İzmir 2008.

Projection, Identification, Projective Identification, Ed. Joseph Sandler, Karnac Books, London 1989.

Rifat, Mehmet, *Entelektüel Anlatıyı mı Savunuyorum?,* Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2012.

Said, Edward W., *Culture and Imperialism*, Vintage Books, London 1994.

Said, Edward W., *Entelektüel: Sürgün, Marjinal, Yabancı*, Çev. Tuncay Birkan, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1995.

Said, Edward W., *Filistin Sorunu*, Çev. Alev Alatlı, Pınar Yayınları, İstanbul 1985.

Said, Edward W., *Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları*, Çev. Berna Ülner, Metis Yayınları, İstanbul 2013.

Sarıhan, Zeki, *Mehmet Âkif*, Kaynak Yayınları, İstanbul 1996.

Selden, Raman-WIDDOWSON, Peter-BROOKER, Peter, *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*, Pearson, 2005.

Sevük, İsmail Habib, *Tanzimattan Beri*, İstanbul 1942.

Somuncu, Selim, *Romanda Bilgi İktidar İdeoloji: Türk Romanı Üzerine Bir Söylem Çözümlemesi*, Hece Yayınları, Ankara 2015.

Spivak, Gayatri Chakravorty, *Madun Konuşabilir mi?,* Çev. Dilek Hattatoğlu, Gökçen Ertuğrul, Emre Koyuncu, Dipnot Yayınları, Ankara 2016.

Sweig, Julia E., *Küba Devriminin İçinden*, Haz. Aykut Şengözer, Kitap Yayınevi, İstanbul 2004.

Şirin, Funda Selçuk, *Falih Rıfkı Atay (1893-1950)*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Basılmamış Doktora Tezi), Ankara 2009.

Tanilli, Server, *Uygarlık Tarihi*, Cumhuriyet Kitapları, İstanbul 2010.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Haz. Abdullah Uçman, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2007.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, *Edebiyat Dersleri*, Haz. Abdullah Uçman, Dergâh Yayınları, İstanbul 2013.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, *Edebiyat Üzerine Makaleler,* Haz. Zeynep Kerman, Dergâh Yayınları, İstanbul 1977.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, *Yaşadığım Gibi*, Haz. Birol Emil, Türk Kültür Enstitüsü Yayınları, İstanbul 1970,

Tanzimat ve Edebiyat, Haz. Mehmet Fatih Uslu-Fatih Altuğ, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2014.

Terzioğlu, Öykü, *Nâzım Hikmet ve Sömürgecilik Karşıtlığının Poetikası,* Phoenix Yayınevi, Ankara 2009.

Todorov, Tzvetan, *Fantastik: Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*, Çev. Nedret Öztokat, Metis Yayınları, İstanbul 2012.

Todorov, Tzvetan, *Poetikaya Giriş*, Çev. Kaya Şahin, Metis Yayınları, İstanbul 2008.

Tomlinson, John, *Kültürel Emperyalizm*, Çev. Emrehan Zeybekoğlu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1999.

Tunalı, İsmail, *Sanat Ontolojisi*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 2002.

Türk Edebiyatı Tarihi Cilt 4, Genel Ed. Talat Sait Halman, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2006.

Tüzer, İbrahim, *İsmet Özel: Şiire Damıtılmış Hayat*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2008.

Volkov, Mai, *Günümüzde Yenisömürgeciliğin Stratejisi*, Çev. A. Doğan, Ürün Yayınları, İstanbul 1978.

Wallerstein, Immanuel, *The Capitalist World Economy*, Cambridge University Press, Cambridge, 1979.

Watt, Ian, *Romanın Yükselişi: Defoe, Richardson ve Fielding Üzerine Denemeler*, Çev. Ferit Burak Aydar, Metis Yayınları, İstanbul 2007.

Wellek, René-Warren, Austin, *Theory of Literature*, HBC, New York 1949.

Yeni Sol Yeni Sağ, Haz. Armağan Öztürk, Phoenix Yayınları, Ankara 2010.

Yetiş, Kâzım, *Bir Mustarip: Mehmet Âkif Ersoy*, Akçağ Yayınları, Ankara 2006.

Yiğitbaş, Maksut, *Gülün Ustası: Hilmi Yavuz*, Karakutu Yayınları, İstanbul 2008.

Yorulmaz, Hüseyin, *Bir Neslin Ağabeyi: Erdem Bayazıt*, Hat Yayınevi, İstanbul 2010.

Young, Robert J., *Postkolonyalizm: Tarihsel Bir Giriş*, Çev. Burcu Toksabay Köprülü-Sertaç Şen, Matbu Yayınları, Ankara 2016.

Yücel, Tahsin, *Yapısalcılık,* Can Yayınları, İstanbul 2008.

2.2.Makaleler, Bildiriler ve Ansiklopedi Maddeleri

Abak, Şaban, “Hızırla Kırk Saat’ten ‘Ay Bölme Şiiri’”, *Türk Dili (Doğumunun 80. Yılında Sezai Karakoç Şiiri/Özel Sayı)*, Cilt: CV, Sayı: 744, s.47-52.

Akay, Hasan, “Hızırla Kırk Saat’te Görülen Anlam”, *Türk Dili (Doğumunun 80. Yılında Sezai Karakoç Şiiri/Özel Sayı)*, Cilt: CV, Sayı: 744. s. 32-36.

Aktulum, Kubilay, "Parçalılık/Süreksizlik/Kopukluk", *SDÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi,* ART-E, 2008-01, s.1-14.

Asiltürk, Bâki, “Destan Şairi Olarak Dağlarca”, *Fazıl Hüsnü Dağlarca,* Ed. Konur Ertop, Özgen Kılıçarslan, Kültür ve Turizm Bakanlığı 2011, s. 203-209.

Çetin, Nurullah, “Süleyman Nazif’in Firâk-ı Irak Adlı Eseri”, *Ankara Üniversitesi Türkoloji Dergisi,* Cilt: 11, Sayı:1, 1993, s. 233-256.

Develi, Yunus, “Nuri Pakdil’in Düşünsel, Entelektüel, Sanatsal Dikkati”, *Düşünen Kalem Nuri Pakdil Sempozyumu: Bildiriler*, Haz. Hüseyin Su, Ömer Erinç, Kahramanmaraş Belediyesi, Ankara 2011.

Cansever, Edip, “Tek Sesli Şiirden Çok Sesli Şiire”, *Şiiri Şiirle Ölçmek,* Haz. Devrim Dirlikyapan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2009. s. 134-136.

Gökçek, Fazıl, “İlk Hikâye Kitabımız: Letaif-i Rivayat”, *Dil ve Edebiyat Dergisi,* Sayı: 5, 2009. s. 55-60.

Günay, Durmuş, “Diriliş Düşünce Sistemi”, *Kahramanmaraş’ta Sezai Karakoç’la Kırk Saat: Sempozyum Sunumları*, Kahramanmaraş Belediyesi 2006. s. 119-130.

Işık, Vahdettin, “Mehmet Âkif’in Yaşadığı Dönem”, *Vefatının 75. Yılında Mehmet Âkif Ersoy Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları, İstanbul 2012. s. 14-32.

Örgen, Ertan, “Cemal Şakar’ın Öykülerinde Yapı”, *Yeni Türk Edebiyatı*, Sayı: 10, İstanbul, Ekim 2014. s. 14-20.

Örik, Nahit Sırrı, , “Abdülhak Hâmid’in Tiyatro Eserleri”, *Ülkü Mecmuası,* Cilt: 10, Eylül-Ekim 1937. s. 55-56.

Kacıroğlu, Murat, "İkinci Yeni Şiirinde Öteki Dünya: Ortadoğu ve Afrika", *İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Mecmuası*, Güz 2011. s. 177-210.

Kanar, Yüksel, "Mehmet Âkif'in Medeniyet ve Çağdaşlık Algısı", *Vefatının 75. Yılında Mehmet Âkif Ersoy Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları, İstanbul 2012. s. 201-232.

Kocakaplan, İsa, "Sevinç Çokum'un Mağrip Hikâyeleri", *Hikâyenin Bugünü Bugünün Hikâyesi: 80 Sonrası Türk Hikâyesi Sempozyumu/Bildiriler*, Ümraniye Belediyesi 2015. s. 324-337.

Okay, M. Orhan-Kahraman, Âlim, "İslamcılık", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, Cilt: 23, TDV Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 2001, s. 70-71.

Pazarkaya, Yüksel, "Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın Şiirinde 'Batı Acısı'", *Fazıl Hüsnü Dağlarca*, Ed. Konur Ertop, Özgen Kılıçarslan, Kültür ve Turizm Bakanlığı 2011. s. 290-298.

Raj, Prayer Elmo, "Postcolonial Literature, Hybridity and Culture", *International Journal of Humanities & Social Science Studies*, Volume-I, Issue-II, September 2014, p. 125-128.

Sayar, Kemal, "Sömürgeciliğin Karşısında Psikiyatr: Frantz Fanon", Yeni Symposium, Sayı:40, 2002. s. 140-150.

Soylu, Korkut, "Gelenekle Bağlarını Koparmamış Bir Şair: Akif İnan", *Mehmet Akif İnan Kitabı*, Haz. Nazif Öztürk-M.Çetin Baydar-Muhsin Mete-İsmail Hacıfettahoğlu-M. Atilla Maraş, Türkiye Yazarlar Birliği, İstanbul 2000. S. 39-57.

Tepeciklioğlu, Elem Eyrice, "Postkolonyal Kuram/Uluslararası İlişkiler Disiplinini Dekolonize Etmek", *Ege Stratejik Araştırmalar Dergisi*, Cilt 4, Sayı 2, s. 80-81. Temmuz 2013, İzmir, s. 80-97.

Tuğluca, Murat, "Osmanlı Hukukunun Yeniden Üretiminde Balkan Fetihleri ve İstimâlet Politikası", *Studies of Ottoman Domain*, Citt: 4, Sayı: 6, 2014. s. 21-38.

Yıldız, Ali, "Sezai Karakoç'un Şiirlerinde Tasavvuf", *38. ICANAS Bildirileri*, C.IV, Ankara 2008. s. 1839-1862.

2.3.İnternet Kaynakları

Cop, Burak, "Hanzala Ne Zaman Yüzünü Dönecek?", http://t24.com.tr/yazarlar/burak-cop/hanzala-ne-zaman-yuzunu-donecek,5425.

"İran-Irak Savaşı", https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0ran-Irak_Sava%C5%9F%C4%B1.

"İsrail'in Gazze'ye Düzenlediği Koruyucu Hat Operasyonu", http://www.timeturk.com/israil-in-gazze-ye-duzenledigi-koruyucu-hat-operasyonu/haber-49371.

"Fransız Çinhindi", https://tr.wikipedia.org/wiki/Frans%C4%B1z_%C3%87inhindi.

"Lübnan İç Savaşı", https://tr.wikipedia.org/wiki/L%C3%BCbnan_%C4%B0%C3%A7_Sava%C5%9F%C4%B1.

"Mimicry, Ambivalence and Hibridity", https://scholarblogs.emory.edu/postcolonialstudies/2014/06/21/mimicry-ambivalence-and-hybridity/.

"Nâzım Hikmet'in İki Şiiri Ortaya Çıktı", http://istanbuldasanat.org/nazim-hikmetin-iki-siiri-ortaya-cikti/.

"Profile: Rachel Corrie", BBC News, 28 August 2012. http://www.bbc.com/news/world-middle-east-19395651.

"Report of the Commission Entrusted by the Council with the Study of the Frontier between Syria and Iraq", https://www.wdl.org/en/item/400/.

Sezer, Yılmaz, "Marx ve Engels'in 'İdeolojisi'", Teori ve Politika Dergisi, Sayı: 8 (Güz), 1997. http://www.teorivepolitika.net/index.php/okunabilir-yazilar/item/57-marx-engelsin-ideolojisi.

Smith, Sharon, "Women's Liberation: The Marxist Tradition", International Socialist Rewiev, http://isreview.org/issue/93/womens-liberation-marxist-tradition.

"SSCB'nin Afganistan'ı İşgali ve İç Savaş", https://asimetriksavaslar.wordpress.com/2011/04/03/200/.

"The Ecology of Human Populations: Thomas Malthus", http://evolution.berkeley.edu/evolibrary/article/history_07. "Thomas Robert Malthus

(1766-1834)", http://www.econlib.org/library/Enc/bios/Malthus.html.

Tosun, Necip, “Bir Ustalık Eseri: Portakal Bahçeleri”, http://www.star.com.tr/kitap/bir-ustalik-eseri-portakal-bahceleri-haber-842723/.

Uçak, Emine, “Jerusalem”, http://www.markaresayan.com/?p=166

Yalazan, A. Esra, “Markar Esayan’ın Üçüncü Romanı Jerusalem”, http://www.myfikirler.org/markar-esayanin-ucuncu-romani-jerusalem.html.