



T.C.
NEVŞEHİR HACI BEKTAŞ VELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI

ÖZDEMİR ASAF'IN ŞİİRLERİNDE ESTETİK UNSURLAR

Yüksek Lisans Tezi

Hazırlayan
Muhammet TAŞKESEN

Danışman
Doç. Dr. Şamil YEŞİLYURT

NEVŞEHİR
Eylül 2019



T.C.
NEVŞEHİR HACI BEKTAŞ VELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI

ÖZDEMİR ASAF'IN ŞİİRLERİNDE ESTETİK UNSURLAR

Yüksek Lisans Tezi

Hazırlayan
Muhammet TAŞKESEN

Danışman
Doç. Dr. Şamil YEŞİLYURT

NEVŞEHİR
Eylül 2019

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK

Bu çalışmadaki tüm bilgilerin, akademik ve etik kurallara uygun bir şekilde elde edildiğini beyan ederim. Aynı zamanda bu kural ve davranışların gerektirdiği gibi, bu çalışmanın özünde olmayan tüm materyal ve sonuçları tam olarak aktardığımı ve referans gösterdiğimi belirtirim.

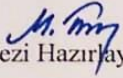
M. Taşkesen

Tezi Hazırlayan

Muhammet TAŞKESEN

TEZ YAZIM KLAVUZUNA UYGUNLUK

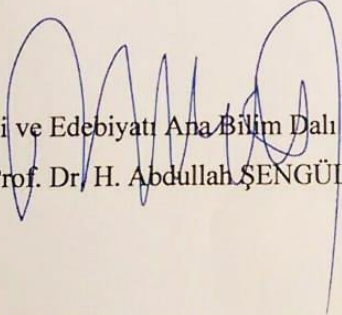
“Özdemir Asaf”ın Şiirlerinde Estetik Unsurlar” adlı yüksek lisans tezi, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Tez Kılavuzu’na uygun olarak hazırlanmıştır.


Tezi Hazırlayan

Muhammet TAŞKESEN


Danışman

Doç. Dr. Şahin YEŞİLYURT


Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Başkanı

Prof. Dr. H. Abdullah ŞENGÜL

KABUL VE ONAY SAYFASI

Doç. Dr. Şamil YEŞİLYURT danışmanlığında Muhammet TAŞKESEN tarafından hazırlanan "Özdemir Asaf"ın Şiirlerinde Estetik Unsurlar" adlı bu çalışma, jürimiz tarafından Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

02/09/2019

JÜRİ:

Danışman : Doç. Dr. Şamil YEŞİLYURT

Üye : Prof. Dr. H. Abdullah ŞENGÜL


Üye : Dr. Öğr. Üyesi Erol AKSOY

İMZA:



ONAY:

Bu tezin kabulü Enstitü Yönetim Kurulunun 20.03.2019 tarih ve 2019.37.563 sayılı Kararı ile onaylanmıştır.

20.03.2019

Doç. Dr. Vedat AKTEPE
Müdür


ÖN SÖZ

Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı şairlerinden Özdemir Asaf'ın, ilk şiir ve makaleleri 1940-1950 yılları arasında dönemin dergi ve gazetelerinde yayımlanır. 1950 yılında Sanat Basımevi ve 1955'te Yuvarlak Masa Yayınları'nı kuran Asaf, ilk şiir kitabını *Dünya Kaçtı Gözüme* ismiyle çıkarır. 1956'da *Sen Sen Sen*, 1957'de *Bir Kapı Önünde*, 1962'de *Yumuşaklıklar Değil*, 1970'de *Nasılsın*, 1975'te *Çiçekleri Yemeyin*, 1978'de *Yalnızlık Paylaşılmaz* isimli şiir kitapları; ölümünden sonra şairin sağlığında yayımlanmamış şiirleri ailesi ve Doğan Hızlan'ın çalışmaları sonucunda 1983'te *Benden Sonra Mutluluk* ismiyle yayımlanır.

Özdemir Asaf'ın Şiirlerinde Estetik Unsurlar adlı bu çalışmada Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı'nın popüler şairlerinden Özdemir Asaf'ın şiirleri estetik unsurlar açısından çözümlenmiştir. Estetik çözümlemede, estetiğin dört temel unsuru olan “estetik süje”, “estetik obje”, “estetik değer” ve “estetik yargı” yer alır. Çalışmada, bu temel unsurlara estetik duygular, güzelin biçimsel nitelikleri, estetik deneyim, estetik algı, estetik heyecan, estetik özdeşleşim ve estetik eğitim gibi unsurlar da eklenerek çalışmanın kapsamı genişletilmiş ve şiirlerin çok yönlü incelenmesi amaçlanmıştır.

Özdemir Asaf'ın, sanatına dair akademik çalışmaların sayıca az olduğu görülür. Akademik ilk çalışma, Pınar Ekinci tarafından yapılan *Özdemir Asaf (Yaşamı, Sanat Anlayışı ve Şiirleri)* isimli yüksek lisans tez çalışmasıdır. Bu çalışmanın ilk bölümünde Özdemir Asaf'ın yaşamı, sanat anlayışı ve eserleriyle ilgili bilgi verilmiş; ikinci bölümde şairin şiirleri tematik ve biçim açısından incelenmiştir. İkinci çalışma, Gökay Durmuş'un *Özdemir Asaf (Şair, Hikâye Yazarı ve Denemeci Olarak)* adlı doktora tez çalışmasıdır. Çalışmanın birinci bölümünde şairin hayatı, eserleri ve sanatı, ikinci bölümünde şiirlerindeki yapı, dil ve üslup, üçüncü bölümde şairin poetik görüşleri, dördüncü bölümde tematik inceleme, beşinci bölümde nesirleri incelenmiştir. Üçüncü çalışma, Elif Kızılkaya'nın *Özdemir Asaf'ın Şiirlerinde ve Nesirlerinde Kelime Grupları* isimli söz varlığı ve kelime grupları üzerine yapılan yüksek lisans tezidir. Asaf'ın şiirleriyle ilgili iki makale yayımlanmıştır. İlk makale, Gökay Durmuş'un “Özdemir Asaf Şiirinde Egzistansiyalist Ögeler ve “Kendi”lik Kavramı” isimlidir.

İkinci makale ise Yakup Atalay'ın "Popüler Bir Şair Olarak Özdemir Asaf ve Şiirlerinde Yalnızlık Teması" adlı çalışmasıdır.

Özdemir Asaf'ın Şiirlerinde Estetik Unsurlar adlı bu çalışma giriş, iki ana bölüm ve sonuç kısımlarından oluşmaktadır. Giriş, bölümünde çalışmanın temel eksenini oluşturan şairin hayatı ve sanatına yer verilmiştir. Birinci bölümde estetiğin teorik çerçevesi üzerinde durulmuştur. Bu bölümün ilk başlığında estetiğin tanımı ve kapsamı açıklanmış; ikinci alt başlık, dört alt başlığa ayrılarak her dönemin estetiğini yansıtan isimlere görüşleriyle yer verilmiştir. İsimlerin seçiminde ve dönemlerin tespitinde estetik kuramlar üzerine yapılan çalışmalar dikkate alınmıştır. Üçüncü alt başlık estetiğin temel unsurlarına ayrılmıştır. Bu doğrultuda şairin şiirlerinin kapsamlı bir şekilde çözümlenmesini sağlayacak unsurlarla ilgili bilgiler verilerek teorik alt yapı oluşturulmuştur. Estetik unsurların belirlenmesinde İsmail Tunali'nin *Estetik*, Cemil Sena'nın *Estetik* ve Suut Kemal Yetkin'in *Estetik* isimli kuramsal çalışmalarından geniş ölçüde yararlanılmıştır. Felsefe, din, eğitim, güzel sanatlar ve edebiyat alanlarındaki estetik üzerine yapılan yüksek lisans ve doktora tezleri çalışmamıza rehber olmuştur. Son dönemde Türk edebiyatı metinlerinde uygulanmaya çalışılan estetik çözümlenmeye dair makaleler hem ilham kaynağı hem de yol gösterici olmuştur.

Çalışmanın ikinci bölümünde Özdemir Asaf'ın şiirlerindeki estetik unsurlar belirlenmiştir. Estetik çözümlenmede, şairin yaşamında yayımlanmış şiir kitaplarının toplandığı *Çiçek Senfonisi-Toplu Şiirler* ve ölümünden sonra yayımlanan şiirlerinin toplandığı *Benden Sonra Mutluluk* adlı şiir kitapları incelenmiştir. Şiir incelemelerinde sanatçının sanat, estetik ve güzele dair görüşlerini bildirdiği etika, anı ve deneme yazılarından da faydalanılmıştır. Bu konuda şairin nesirlerinin topluca yayınlandığı *Kırılmadık Bir Şey Kalmadı* adlı eseri kullanılmıştır.

Sonuç bölümünde, estetik çözümlenme yöntemiyle tespit edilen estetik unsurlar açıklanarak değerlendirilmiştir. Estetik çözümlenmenin şairin şiirlerini çözümlenmeye farklı bir bakış açısı getirdiği görülmüştür. Bu durum Özdemir Asaf'ın sanatkârlığını ve şiirlerinin estetik yapısını ortaya çıkarmıştır.

Muhammet TAŞKESEN

Nevşehir, Eylül 2019

TEŞEKKÜR

Çalışmalarım sırasında destekleri ile yanımda olan aileme; kaynaklara ulaşmamda yardımcı olan Nevşehir İl Halk Kütüphanesi çalışanlarına; tez ve eğitim döneminde karşılaştığım sorunlarda bilgilerini ve yardımlarını esirgemeyen Arş. Gör. Dr. Murat GÜR ve Arş. Gör. Ahmet UĞUR'a; lisans ve yüksek lisans öğrenimim boyunca üzerimde katkısı olan bütün hocalarıma; bu çalışmanın belirlenmesinde ve her aşamasında bilgisini, ilgisini, yol göstericiliğini ve güler yüzünü esirgemeyen değerli hocam, tez danışmanım Doç. Dr. Şamil YEŞİLYURT'a teşekkür ederim.



ÖZDEMİR ASAF'IN ŞİİRLERİNDE ESTETİK UNSURLAR
Muhammet TAŞKESEN
Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü
Türk Dili ve Edebiyatı, Yüksek Lisans, Eylül 2019
Danışman: Doç. Dr. Şamil YEŞİLYURT

ÖZET

Özdemir Asaf, Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı'nda anı, deneme, makale ve hikâye türlerinde de eserler vermesine karşın şiirleriyle ön planda olmuştur. Yaşadığı dönemde hiçbir edebî topluluğa katılmamış, şiirlerini kendine özgü bir tarzda yazmıştır. Şiirlerinin genel karakteri hacimce kısa, anlamca yoğun ve sen-ben ikilemi üzerine kurulu olmasıdır. Aşk, yalnızlık, ölüm, anılar ve toplumdaki sosyal sorunlar şiirlerinde yer verdiği başlıca temalardır.

Bu çalışmada Özdemir Asaf'ın şiirlerinin estetik unsurlar açısından çözümlenmesi amaçlanmıştır. Çalışma giriş, iki ana bölüm ve sonuç bölümlerinden oluşmaktadır. Giriş kısmında şairin hayatı ve sanat anlayışına yer verilmiştir. İlk ana bölümde estetik ile ilgili teorik bilgiler üzerinde durulmuştur. Estetiğin tanımı, kapsamı ve tarihçesi hakkında bilgiler verilmiştir. Antik Çağ'dan günümüze kadar estetik ile ilgilenen filozofların görüşleri açıklanmıştır. Batı filozofları ile İslam filozoflarının güzel hakkındaki görüşlerine yer verilerek estetiğin farklı medeniyetlerdeki algılanışını gösterilmiştir. Estetik çözümlenme, estetik süje, estetik obje, estetik değer ve estetik yargı olmak üzere dört temel unsurdan oluşur. Çözümlemenin kapsamını artırmak için estetik duygular, güzelliğin biçimsel nitelikleri, estetik deneyim, estetik algı, estetik haz, estetik özdeşleşim ve estetik eğitimle ilgili kuramsal bilgiler verilmiştir.

Çalışmanın ikinci ana bölümünde şairin şiirlerinde tespit edilen estetik unsurlar başlıklarla verilmiştir. Estetik süje başlığında Özdemir Asaf'ın şairliği ve şiirlerindeki konumu incelenmiştir. Estetik obje bölümünde şiirlerde bulunan objelerin işlevleri açıklanmıştır. Estetik değer ve duygulardan şiirlerde bulunanlar gösterilmiştir. Güzelin biçimsel nitelikleri olan orantı, simetri, harmoni ve çoklukta birlik ilkesinin şiirin biçimine ve anlamına olan katkısı açıklanmıştır. Estetik özdeşleşim kısmında şairin ruh hâlini objelerle estetik bir şekilde nesneleştirdiği örnekler üzerinden gösterilmiştir.

Sonuç bölümünde şiirlerde bulunan estetik unsurlar değerlendirilmiştir. Özdemir Asaf'ın objelere karşı estetik bir tavır içerisinde yaklaştığı ve onlara estetik değer ve duygular yükleyerek yargıda bulunduğu görülmüştür. Estetik çözümlenmenin Özdemir Asaf'ın şiirlerine farklı bir bakış açısı getirdiği belirlenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Özdemir Asaf, Estetik Süje, Estetik Objeye, Estetik Değer, Estetik Yargı.

AESTHETIC ELEMENTS IN ÖZDEMİR ASAF’S POEMS
Muhammet TAŞKESEN
Nevşehir Hacı Bektaş Veli University, Institute of Social Sciences
Turkish Language and Literature, Master Degree, September 2019
Supervisor: Assoc. Dr. Şamil YEŞİLYURT

ABSTRACT

Özdemir Asaf has been in the forefront with his poems, although he has also produced works in memoir, essays, articles and stories in the Republican Turkish Literature. He hasn't been participate in any literary society during his lifetime and has wrote his poems in a unique style. The general character of his poems is that they are short in volume, intensely meaningful, and based on the dilemma of me-you. Love, loneliness, death, memories and social problems in society are the main themes of his poems.

In this study, it has been aimed to analyze Özdemir Asaf's poems in terms of aesthetic elements. The study consists of introduction, two main sections and conclusion sections. In the introduction part, the poet's life and understanding of art has been given. In the first main part, theoretical information about aesthetics has been emphasized. Information about the definition, scope and history of aesthetics has been given. The views of philosophers interested in aesthetics since ancient times are explained. The views of Western philosophers and Islamic philosophers about the beautiful and the perception of aesthetics in different civilizations are shown. Aesthetic analysis consists of four basic elements: aesthetic subject, aesthetic object, aesthetic value and aesthetic judgment. In order to increase the scope of analysis, theoretical information about aesthetic feelings, formal qualities of beauty, aesthetic experience, aesthetic perception, aesthetic pleasure, aesthetic empathy and aesthetic education are given.

In the second main part of the study, the aesthetic elements determined in the poems of the poet are given with titles. In the title of aesthetic subject, Özdemir Asaf's poetry and his position in his poems are examined. In the aesthetic object section, the functions of the objects in the poems are explained. Aesthetic values and emotions are shown in the poems. The formal qualities of beauty, proportion, symmetry, harmony and unity in the multitude principle of the form and meaning of poetry are explained. In the aesthetic empathy section, it is shown through examples that the poet objectifies the mood with objects in an aesthetic way.

In the conclusion part, aesthetic elements in poems are evaluated. It was seen that Özdemir Asaf approached the objects in an aesthetic manner and judged them by imposing aesthetic values and feelings on them. It is determined that aesthetic analysis brings a different perspective to Özdemir Asaf's poems.

Key Words: Özdemir Asaf, Aesthetic Subject, Aesthetic Object, Aesthetic Value, Aesthetic Judgment.

İÇİNDEKİLER

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK.....	ii
TEZ YAZIM KLAUZUNA UYGUNLUK.....	iii
KABUL VE ONAY SAYFASI.....	iv
ÖN SÖZ.....	v
TEŞEKKÜR	vii
ÖZET.....	viii
ABSTRACT	ix
İÇİNDEKİLER	x
KISALTMALAR	xiii

GİRİŞ	1
-------------	---

BİRİNCİ BÖLÜM ESTETİK

1.1. Estetiğin Tanımı ve Kapsamı.....	6
1.2. Estetiğin Tarihçesi.....	11
1.2.1. Antik Çağ ve Orta Çağda Sanat Felsefesi ve Estetik	11
1.2.1.1. Platon	13
1.2.1.2. Aristoteles	15
1.2.1.3. Plotinos	18
1.2.1.4. Aurelius Augustinus	19
1.2.1.5. Aquinolu Tommaso	20
1.2.2. İslam Sanat ve Estetiği	20
1.2.2.1. Farâbî	21
1.2.2.2. İbn Sînâ.....	22
1.2.2.3. İbn Rüşd.....	24
1.2.2.4. Gazâlî	25
1.2.2.5. Muhyiddîn İbnü'l-Arabî	30
1.2.2.6. Mevlânâ	32
1.2.3. 17. ve 18. Yüzyıllarda Sanat ve Estetik.....	37
1.2.3.1. Alexander Gottlieb Baumgarten	37

1.2.3.2. İmmanuel Kant	38
1.2.3.3. Georg Wilhelm Friedrich Hegel	40
1.2.3.4. Friedrich Schiller	42
1.2.3.5. Friedrich Wilhem Joseph Schelling	44
1.2.3.6. Arthur Schopenhauer	45
1.2.3.7. Friedrich Wilhelm Nietzsche	45
1.2.3.8. Francis Hutcheson.....	46
1.2.3.9. Anthony Shaftesbury	47
1.2.3.10. David Hume	47
1.2.4. Çağdaş Sanat ve Estetik	48
1.2.4.1. Marksist Estetik	48
1.2.4.2. Benedetto Croce.....	50
1.2.4.3. Charles Lalo.....	51
1.2.4.4. Georg Lukacs	52
1.2.4.5. Theodor Adorno.....	54
1.3. Estetiğin Temel Unsurları	55

İKİNCİ BÖLÜM

ÖZDEMİR ASAF'IN ŞİİRLERİNDE ESTETİK UNSURLAR

2.1. Estetik Süje	84
2.2. Estetik Obje	88
2.3. Estetik Değerler	101
2.3.1. Güzel	101
2.3.2. Hoş.....	104
2.3.3. İyi.....	106
2.3.4. Faydalı	109
2.3.5. Doğruluk (Hakikat)	113
2.3.6. Latif	116
2.3.7. Yüce.....	117
2.3.8. Trajik Değeri	121
2.3.9. Komik Değeri ve Humour	127
2.3.10. Çirkin.....	130

2.3.11. Yetkinlik	135
2.3.12. Lüks	137
2.3.13. Ahenk	137
2.4. Estetik Duygular	141
2.4.1. Beğeni.....	141
2.4.2. Haz.....	144
2.4.3. Coşku.....	145
2.4.4. Zevk.....	147
2.4.5. Zarif	148
2.4.6. Sevimli.....	149
2.4.7. Aşk.....	151
2.5. Güzelliğin Biçimsel Nitelikleri	159
2.5.1. Orantı ve Simetri	159
2.5.2. Harmoni (Uyum)	165
2.5.3. Çoklukta Birlik ve Ekonomi İlkesi.....	169
2.6. Estetik Yargı.....	170
2.7. Estetik Deneyim.....	171
2.8. Estetik Algı.....	174
2.9. Estetik Heyecan	177
2.10. Estetik Özdeşleyim (Einfühlung).....	178
2.11. Estetik Eğitim	188
SONUÇ.....	190
KAYNAKÇA	195
ÖZ GEÇMİŞ.....	209

KISALTMALAR

Akt.	Aktaran
B.	Beyit
C.	Cilt
Çev.	Çeviren
dü.	Düzenleyen
Hzl.	Hazırlayan
İSAM	İslam Araştırmaları Merkezi
s.	Sayfa
TDK	Türk Dil Kurumu
TDV	Türkiye Diyanet Vakfı
TÜBAR	Türklük Bilimi Araştırmaları
vb.	Ve başkası, ve benzeri
vd.	Ve devamı, ve diğerleri
YKY	Yapı Kredi Yayınları

GİRİŞ

Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı'nın geniş perspektifli yapısı içerisinde Özdemir Asaf'ın ilk şiirleri 1940'tan itibaren *Servetifünun-Uyanış* dergisinde yayınlanmıştır. 1940-1950 yılları arasında şiir, makale ve çevirileri dönemin *Büyük Doğu*, *Edebiyat Dünyası*, *Kaynak*, *Dost*, *Servetifünun-Uyanış*, *Şadırvan*, *Türkçe*, *Varlık*, *Türk Dili*, *Yedi Tepe*, *Yirminci Asır* gibi dergilerde ve *Vatan* gazetesinde yayınlanmıştır. Asaf, “Sanatta okul: Olmayan bir sevgiliyi özleyenlerin, çoğalmakla o sevgiliyi yaratacaklarını (ve sonra aralarından yalnız kendilerinin elde edeceğini) umarak birleşmeleri.” (2011: 89) düşüncesine sahiptir. Onun hiçbir edebî toplulukta bulunmak istememesi bu düşüncesinden kaynaklanabilir.

Şair, 11 Haziran 1923'te Ankara'da doğmuştur. Asaf'ın babası Mehmet Asaf, Atatürk ile birlikte çalışmıştır. Mehmet Asaf Bey, “1927 yılında Şûra-yı Devlet azası olur. Ancak 1930 yılında hastalanır, 12 Ağustos 1930'da yaşamdan ayrılır.” (Asaf, 2010: 19). Ailenin İstanbul'a dönmesiyle birlikte Fransız Erkek Lisesi'ne başlayan Özdemir Asaf, kısa süre sonra bu okulun kapanması üzerine Galatasaray Lisesi'nin Ortaköy'deki ilk kısmına parasız-yatılı olarak başlar. “Soyadı Kanunu henüz çıkmadığı için okula babasının adıyla Özdemir Asaf olarak kaydolar.” (Asaf, 2010: 19). Geçirmiş olduğu akciğer rahatsızlığı sonrasında parasız-yatılı hakkını kaybeder. “Ailenin maddi imkânları yeterli olmadığı için Kabataş Erkek Lisesi'nin ara sınavına girer, kazanır. Mecburi hizmet koşuluyla parasız-yatılı olarak kaydı yapılır. 1941-1942 öğretim yılında mezun olduktan sonra İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi'ne yazılır.” (Asaf, 2010: 20).

Özdemir Asaf, 14 Eylül 1946'da Sabahat Selma Tezakın ile evlenmiştir. Evlendikten sonra okulu bırakan Asaf, Doğan Sigorta Şirketi'nde prodüktörlük yapar (Asaf, 2010: 23). 27 Haziran 1947'de kızları Seda Arun dünyaya gelir. Asaf, askerlik görevini yerine getirmek için 1 Mart 1949'da önce Gelibolu'ya gider, oradan da Ankara Piyade Okulu'na ve Ankara'da çektiği kura sonucu yedek subay olarak da Erzurum'a gider (Asaf, 2010: 25). 1950 yılında Sanat Basımevi'ni kuran Asaf, burayı ticarethaneden çok sanat severlerin buluşma noktası haline getirmiştir. Babasının o yıllardaki faaliyetleri hakkında kızı Seda Arun şu bilgileri vermektedir: “O günlerde, neredeyse

her hafta sonu, halkevlerinde, liselerde, üniversitelerde, meslek kuruluşlarının odalarında, tiyatrolarda hatta sinemalarda edebiyat matineri düzenlenir. Kitabı çıkmamış olmasına rağmen adını yeni duyuran bir şair olarak babam, sahneye en son çıkar ve neredeyse usta bir tiyatrocunun gibi oynayarak şiirlerini okur. Hem de r'leri söyleyemeden. Uzun saçları, kalın bıyıkları, boynunda atkısı, başında beresiyle gerek dış görünümündeki gerek şiirlerindeki farklılık sanatseverlerin ilgisini çeker.” (Asaf, 2010: 27).

1955 yılında Yuvarlak Masa Yayınları'nı kuran Asaf, ilk şiir kitabını *Dünya Kaçtı Gözüme* adıyla yayımlar. Bu yayınevinden sırasıyla 1956'da *Sen Sen Sen*, 1957'de *Bir Kapı Önünde*, 1962'de *Yumuşaklıklar Değil*, 1970'de *Nasılsın* isimli şiir kitaplarını yayımlar. 1954 yılında bir Atlantik ve Amerika'nın Doğu Kıyı şehirleri turu yapan Asaf, 1959'da Laponya'dan başlayarak tüm Avrupa'yı gezmiştir (Asaf, 1984: 8). 1961'de eşi Sabahat Selma'dan ayrılır. 1962'de Yıldız Moran ile evlenen Özdemir Asaf'ın bu evlilikten Gün, Olgun ve Etkin isimlerinde üç erkek çocuğu dünyaya gelmiştir. Şair, 1963'de eşi Yıldız hanım tarafından İngilizceye çevrilen şiirlerini *To Go To* adıyla yayımlamıştır. Asaf, 1966'da Yugoslavya'ya Makedonya Yazarlar Birliği'nin çağrılısı olarak gitmiştir (Asaf, 1984: 8). 1968'de Oscar Wilde'in *Reading Zindanı Balladı*'nı Türkçe'ye çevirmiştir. 1970'de kurmuş olduğu matbaasını kapatan Asaf, 1970'de de Yuvarlak Masa Yayınları'nı kapattı. 1975'de *Çiçekleri Yemeyin* Bilgi Yayınevi'nden, 1978'de *Yalnızlık Paylaşılmaz* Cem Yayınları'ndan çıkmıştır. 1980 yılında hastalanan şair, bir süre Vakıf Gureba Hastanesi'nde tedavi gördü. 28 Ocak 1981'de Bebek'teki evinde ölen Özdemir Asaf, isteği üzerine Aşiyen Mezarlığı'na gömülmüştür (Asaf, 2010: 400).

Özdemir Asaf'ın şiirinin genel karakterinden birisi de şiirlerinde yer alan *sen* ve *ben* arasındaki ikinci kişi problemidir. Behçet Necatigil, *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*'nde bu probleme şu şekilde işaret etmiştir: “İlk kitabına 1952'den sonraki şiirlerini alan Özdemir Asaf'ın şiirindeki 'ikinci kişi' problemini, ikinci kişi ile kendi arasındaki bağlantıları çeşitli yönlerden derinleştirdiği, yaşayışını dolduran davranışları soyutlaştırarak bir düşünme planına yükselttiği bunu yaparken de, 1950 şiirinin ortak biçim anlayışında ayrı, özel bir dil kullandığı görülür; çelişmeli, oyunlu bir mantık düzeninde mısra sayısını çok kere en aza indirdiği de olmuştur.” (1983:

304). Arslan Kaynaradağ, bu konuda, “Sen ve ben diye ayrı şeyler yoktur aslında. İki gibi görünen, birden başka bir şey değildir. Bu açıdan sen-ben bağlantısını konu alan şiirlerinde beliren gizemci yön onu tasavvufa yaklaştırır.” (1981: 15) düşüncesindedir. Şairdeki bu ikinci kişi sorunu “Ölmeyen” şiirinde en net biçimde kendisini hissettirir. Şiirin ilk dört bölümünde ‘sana geliyorum yalnız sana’ diye seslendiği *sen*’e, şiirin beşinci bölümünde başkalarını da katarak yeni bir boyuta ulaştırır:

*“Sana geliyorum, yalnız sana,
Yalansız, gizlisiz.
Olduğu gibi anlatacağım ne varsa,
Bil, bilsinler, biliniz.”* (Asaf, 2015: 70).

Şükran Kurdakul, Asaf’ın şairliğinin ilk dönemlerini, “Yaşlıları değişik deneylerde kendilerini ararlarken o gücünü, dünya ve insanlar karşısındaki tavrını göz önünden ayırmayan, şiirinin ancak bunlarla oluşacağını bilen bir rahatlık içindedir.” (1992: 309) şeklinde değerlendirir. Asaf, “Jüri” şiirinde “*Bütün renkler aynı hızla kirleniyordu, / Birinciliği beyaza verdiler.*” (2015: 33) diyerek aslında şiirinin karakterini göstermektedir.

Asaf’ın şiirleri kelime ve dize sayısı bakımından hacimli şiirler değildir. Uzun olan şiirlerine nazaran kısa şiirlerinde anlam yoğunluğu üst düzeydedir. “Tek dize ya da iki dizelik şiirlerinin çoğu özdeyiş özelliğinde olan Asaf’ın uzun şiirleri aynı tadı vermez çoğu kez.” (Kalender, 2005: 85).

Daha çok bireysel konuları işleyen şair, şiirlerinde yer yer toplumsal konulara, taşlamalara ve nükteye de yer vermiştir. İnci Enginün, şairin şiirlerinde ve kitap isimlerinde kullandığı nükteyle ilgili olarak “Bu yöntem Özdemir Asaf’ın şiirine mekanik, tekdüze bir hava verir ve ilk tadından uzaklaştırır.” (2007: 104) değerlendirmesini yapar. Şükran Kurdakul, şairin şiirlerinin biçimsel ve tematik yönden gelişim aşamasını şöyle açıklar: “Yoğun düşün ve duyarlıkları çarpıcı sözcükler seçtiğini sezdirmeden küçük mısralar halinde işlediği kısa şiirlerle verdi. Daha sonra kimi bir kitaptan, kimi yaşamdan kopardığı izlenimlerden esinlenerek bilgece dörtlükler yazdı. Kendisiyle birlikte çağıyla ve toplumuyla hesaplaşmalarda buruk öfkesini içinde saklayan yeni taşlama biçimleri getirdi.” (1973: 310-311).

Arife Kalender'in, şairin şiirleriyle ilgili görüşü, "Çoğunlukla dörtlükleri, ikilikleri, bazen iki üç bölümlük üçlükleri ya da tek dizeli şiiri yeğleyen Ö. Asaf'ın birçok şiirinde klasik şiirin izleri görülür. Ses ve ritim şiirinde belirgin olarak ortaya çıkar. Konuşma dilinden, deyimlerden de sık yararlanan şair, eşses zıt anlam yapısıyla şiiri zenginleştirir." (2005: 85) şeklindedir. Şiirlerinin yapısı hakkında şairin, bazı şiirlerinde bilgi verdiği görülür. Şiir kitaplarında yer vermediği ve ölümünden sonra yayınlanan isimsiz şiirlerinden birinde şiirlerinin neden kısa olduğunu açıklamaktadır:

*“Öğrendiklerimin çoğunu dinlediklerimden,
Bildiklerimin çoğunu düşündüklerimden,
Unuttuklarımın çoğunu yaşadıklarımın,
Yazdıklarımın çoğunu unuttuklarımdan çıkardım.*

*En uzun hep kendime konuştum,
Başkalarına hep kısa yazmak istedim
Ne kendim dinledim ne başkaları.”* (Asaf, 1984: 218).

“Poetika” isimli şiirinde ise kendi şiir poetikasını sunar. Şiirde bir ağır işçi gibi yorulduğunu dile getiren şair, sıradan bir hayat yaşadığını söyler. Şiirlerini düşünce üzerine kurduğunu söyleyen şair kimi zaman beğenildiğini kimi zamanda horlandığını belirtir. ‘Yolun geleceğini çizdim, geçmişi gibi’ diyen şair, şiirde yenilikçi bir anlayış tarzının yanında geçmişi de ihmal etmediğini söyler. Gökay Durmuş, şairin bu şiiri gazel biçiminde ele almasının onun geleneğe sahip çıktığı şeklinde algılanabileceği yorumunda bulunur (2012: 124). Zor dönemleri olduğunu kabul eden şair, bu dönemlerin şiirini beslediğini söyler:

*“Yaşadım da yoruldum, bir ağır-işçi gibi,
Uyudum da uyandım, binlerce kişi gibi.*

*Bana düşünmek vardı, payıma onu aldım,
İşledim de işledim bir hüner-işi gibi.*

*Horlandı, beğenildi; inandım, alınmadım,
Yolun geleceğini çizdim, geçmişi gibi.*

*Zor dönemler olmadı-değil, olsundu, oldu,
Ne koştum ne de durdum kaçak gidişi gibi.*

*Bu konuyu burada bırakıyorsam birden,
Olmasın diyedir bir şeyin bitişi gibi”* (Asaf, 2015: 228).

İlhan Geçer, Asaf'ın, "Çok zaman, drtlklere sgdirdiği Őirlerde, dramını, yođunlaŐtırarak, duyarlıklı Şekilde verdi[đini]" (1987: 295) söyler. Şairin Őirlerindeki başlıca temalar aşk, geçmişe zlem, yaşama arzusu ile yaşamdaki problemler ve ikilemler, yalnızlık, ölüm ve toplumsal meselelerdir. "Sylenmedik söz kalmamıştır: Buna inanabilirim. Bütün söylenmiŐ sözler duyulmuŐtur. Buna inanmam." (2011: 20) diyen Asaf Őirleriyle Türk edebiyatında sesini duyurmaya çalışmıştır.



BİRİNCİ BÖLÜM

ESTETİK

1.1. Estetiğin Tanımı ve Kapsamı

Estetik, günümüzde yaygın bir kullanım alanına sahiptir. Sanat, felsefe, sosyoloji, edebiyat, dilbilim, din, eğitim ve öğretim alanlarında bir kavram olarak yer almaktadır. Sanat alanında özellikle resim ve mimaride üretilen eserlerin nitelikleri bakımından değerlendirilmesinde estetik kelimesi kullanılmaktadır. Felsefe alanında ise Antik Çağ'dan günümüz Modern Çağ'a kadar sanat ve doğada güzelin aranmasında kullanılan bir kavramdır. Edebiyat ve dilbilim alanında üretilen eserlerin nitelikleri ve özgünlüğü konusunda da başvurulan bir kavramdır. Din alanında ise etik kavramı ile birlikte kullanılmaktadır. Estetik yaşam tarzı hem sosyolojinin hem de mimarinin kullandığı bir kavramdır. Tıp alanında günümüzde gelişme gösteren estetik cerrahi alanında kullanılan bir kavramdır.

Estetik, TDK *Güncel Türkçe Sözlük*'te "Sanatsal yaratının genel yasalarıyla sanatta ve hayatta güzelliğin kuramsal bilimi, güzel duyu, bedii, bediiyat." (www.tdk.gov.tr: 2019) olarak yer almaktadır. Bedia Akarsu, *Felsefe Terimleri Sözlüğü*'nde estetiği, "Duyulur algılar öğretisi." (1975: 67) şeklinde tanımlamıştır. Afşar Timuçin, *Felsefe Sözlüğü*'nde, "Güzelle ilgili araştırma alanı. Güzel'in bilimi ya da bilgisi. Estetiğin alanı oldukça kaygan ya da kaypak bir alandır. Bu da konusunun genişliğinden ya da uçsuz bucaksız çeşitliliğinden ve yöntemlerinin çok kesin olmayışından gelir." (2004: 201) diyerek kelimenin kapsamının genişliğine işaret eder. Turan Karataş, *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*'nde estetik, "Güzellik bilimi. Sanat felsefesi diyenlerde vardır. Sanattaki güzelliği ve güzelliğin insan üzerindeki etkilerini inceleyen felsefi disiplin. Estetik, farklı bir deyişle 'güzel' üzerine düşünme uğraşısı." (2001: 136) olarak karşımıza çıkmaktadır. Sözlüklerdeki anlamına bakıldığında

estetiğin felsefe ve sanatta ‘güzel’ kelimesiyle özdeşleşerek güzelin bilimi olduğu görülür.

Güzel, Antik Çağ’dan günümüze pek çok filozof ve sanatçı tarafından irdelenerek bu alanda çeşitli müstakil eserler verilmiştir. Estetik, bilim olma hüviyetini Alexander Gottlieb Baumgarten ile kazanmış ve ‘estetik’ kelimesini ilk olarak o kullanmıştır. Baumgarten, *Aesthetica* adlı eserinin ilk sözlerinde estetiği, “Estetik, duyuşsal bilginin bilimidir.” (Akt. Tunalı, 1998: 14) diye tanımlar. Cemil Sena, estetik kelimesinin kullanımına dair İsmail Tunalı’dan farklı bir görüş ile sürer: “Bunu en evvel, filozof Kant, duyarlılığı (sensibilité) ve duyuları (sens) incelemek için genel bir terim olarak *Critique de la Raison Pure* (Salt Aklın Eleştirimi) adlı eserinde kullanmıştır. Daha sonra, aynı okula bağlı olan *Baumgarten*, sanat ve güzel konularını inceleyen özel bir bilim adı olarak bu terimi felsefeye mal etmiştir.” (1972: 9). Sanatı belirli nesnelere kuramsal alanı olarak tanımlayan Noël Carroll’a göre “*Estetik* ise esas olarak bir algısal deneyim alanının belli bir biçiminin ya da sadece sanat eserlerine özgü olmayan tepkiye-bağımlı özelliklerin kuramsal alanıdır.” (2012: 235-236). Raymond Williams, bir sanat çalışmasının estetik özelliklere sahip olduğunu ve bunun için tasarlandığını belirterek estetik kelimesinin anlamını şöyle açıklamıştır: “Bu çerçevede estetik, aslında, onu gösteren niteliklerin çoğu kez betimlenmiş olmasına karşın, «sanat» ve «yaratıcı sanat»ın özelleşen çağdaş genellenmesiyle doğrudan doğruya aynı çizgide hareket eden ve 18. yüzyılın sonundan itibaren böyle anlaşılmaya başlanan bir terimdir.” (1993: 121). Mevlüt Uyanık, estetiği felsefenin bir kolu olarak görür: “Estetik, sanat veya güzellik alanında söz konusu olan değerleri konu edinip kavram analizi faaliyetini gerçekleştirerek, düşünce problemlerini çözümlenmeyi hedefleyen felsefe branşlarından birisidir.” (2012: 257). Süreyya Su’ya göre, “Estetiğin doğuşuyla beraber, sanat alanı, modernliğe özgü genel soyutlama ve biçimselleştirme özelliklerinden olumsuz etkilenmiştir; ama yine de estetik modern aklın dayatmaları karşısında yabancılaşmamış bir bilme halinin, bilgeliğin ya da hikmetin nasıl ihya edilebileceğine dair bir formül arayışını da sürekli canlı tutmuştur.” (2014: 14). Söz konusu araştırmacıların üzerinde durdukları ortak noktalar estetiğin duyuşsal bilgi olması, teorik alt yapısının bulunması, bağımsız bilim olması veya felsefe alanında güzel sanatlara tekabül etmesidir.

Estetiğin bilimselliğini estetikçiler tartışmışlardır. Afşar Timuçin'e göre estetik, bilgi ile bilim alanı arasında ikircikli bir yapıdadır: "Estetik bir bilim olmaya çalışan, bilimsel diyebileceğimiz yöntemlerle iş gören bir bilgi alanıdır. Onun doğrudan doğruya bir bilim olduğunu söylersek yanlışla düşeriz, bununla birlikte onun bundan böyle geçmiş zamanlarda olduğu gibi felsefenin yöntemleriyle düşünen, güzel'i metafizik çerçevede araştıran bir bilgi alanı olduğunu da söyleyemeyiz." (2009: 9). Bu ikircikli görüşüne rağmen Afşar Timuçin, estetiğin 19. yüzyıldan itibaren estetiğin laboratuvara girdiğini belirtmekten de geri kalmaz (2010b: 62). Suut Kemal Yetkin, estetiğin bilim gibi kuramsal bir amacının olduğunu söyler: "Estetik, insan sanatının büyük ibdalarına, yaratıkların ve eşyanın uyandırdığı duygulara dönen tecessüsü tatmin eder veya tatmin etmeye çalışır." (1947: 20). M. Kagan'a göre estetik yalnızca güzel olanın bilimi değildir, insanın çevresi, pratik etkinliği ve gerçekliği yansıtan sanattaki değerlerin zenginliğini araştıran bir bilimdir: "Bu anlamda, estetik, **gerçekliğin insanlar tarafından estetiksel olarak özümlemesinin bilimi** olarak tanımlanabilir." (1993: 15-16). Terry Eagleton'a göre estetik-olan, hem akılsal-olandan hem de gerçek-olandan pay alır. Bu durumu ilginç bir benzetmeyle açıklar: "Estetik, erkeğe tâbi, fakat yerine getireceği mütevazi, zorunlu görevleri bulunan bir kadın olarak doğmuştur." (2010: 35). Marc Jimenez'e göre estetiğin, "Bilim olarak kuruluşu, en azından Batı'da, Rönesans'tan beri tinsel, düşünsel, felsefi ve sanatsal etkinliklerin bütününe ilgilendiren uzun bir özgürleşmenin sonucudur." (2008: 26). Rönesans ile Avrupa'da başlayan bilginin önemi sanat, felsefe, edebiyat vb. alanlara aydınlanmayı getirmiştir. Özellikle matbaanın yaygınlaşmasıyla yapılan çevirilerle Avrupa toplumlularında kültürel bir zenginleşme ortaya çıkmıştır. Bu zenginleşme genelde güzel sanatlara özelde ileride bilim olacak estetiğe filozofların ilgisini artırmıştır. Ziyaettin Fahri Fındıkoğlu'nun belirttiği üzere, "Çağdaş düşünce; estetikle ilgili konuların bilimsel metodlarla incelenmesi mümkün olan kısmını estetikle ilgilenen bilim adamlarına vermekte, kişisel ve ruhsal olan kısmını da psikologların gözetimine ve filozofların sezgisine bırakmaktadır." (2009: 18). Bu durum estetiğin psikoloji, felsefe, sanat ve etik alanlarıyla ilintisi göstermektedir. S. Ahmet Arvasi'de estetik, müstakil ve normatif bilimdir: "Gerçekten de 'estetik', bir ilim olarak, insanoğlunun bu konuda verdiği eserleri inceleyerek 'kaide' koymaya çalışır; güzellik mefhumu hususunda insanların ulaştığı âlemşümül normları keşfetmek ister." (2015:

79). Arvasi, tespitiyle estetiğin kural koyan bilimsel yönüne ve evrensel ölçütlerine dikkat çeker.

Jacques Rancière, “Estetik, bana göre, sanatı ikame eden bir disipline ya da bilime işaret etmez. Estetik, kendini sanatsal seçimlere açan ve bunların neden düşünsel seçimler olduğunu ifade etmeye özen gösteren bir düşünce tarzına işaret eder.” (2006: 9) diyerek estetiğin bilim olmadığını kabul eder. Dabney Townsend, *Estetiğe Giriş*’te estetiğin çıkış nedenini “İnsansal duyguya yer vermeyen bir anlayışın bıraktığı boşluğu estetik kapatmaya çalıştı. Bilimin ele alamayacağı öznel yaşantı unsurlarına açıklama getirmeyi görev bildi. Estetik, öznel yaşantı unsurlarını sistematik bir bütünlüğe kavuşturamadıysa da, insan deneyimlerinin bir parçası olmayı sürdürüyor.” (2002: 44) şeklinde açıklar. Veysel Doğaner’e göre estetiğin soyut güzel kavramına dayanması estetiğe farklı bir boyut katar: “Bu farklı boyut, estetiğin verilerinin sezgi ile açıklanmasını beraberinde getirir. Duyusal bilgiyi araştıran estetik, bireysel verilere ulaşır. Fen bilimleri ya da pozitif bilimler gibi genel bir yargıya varamaz.” (2012: 336). Rıza Tevfik, “Estetik” başlıklı yazısında estetikle ilgili, “Estetik birçok meşhur filozofların, yanlış bir zanna kapılıp iddia ettikleri gibi güzellik ile meşgul olan bir ilim (la science du beau) değil, güzel sanatların felsefesidir.” (Uçman, 2000: 105) görüşüne yer verir. Estetik, genel olarak güzelin bilimi kabul edilir. Güzelin nesnel olduğunu düşünenler ve ortak estetik yargıların varlığını kabul edenlere göre estetik bir bilimdir. Güzelin mutlak ölçütlerinin belirlenemeyeceğini düşünenlere göre ise bilim değildir. Günümüzde estetiğin bağımsız bir bilim olarak kabul edildiği görülür ve estetiğin birçok alanla ilinti içerisinde olduğu kabul edilir. Bunu en güzel biçimde Roberto Masiero, şu tespitle açıklar: “Estetik, ilk olarak duyusal algılamayla bilinç arasındaki ilişkiyi araştırdı; böylece, güzel sanatlar felsefesi içindeki, dolayısıyla sanat eserine dair araştırmalar arasındaki konumu değişti. Tarihsel akışı içinde teolojiyle, psikoloji ve psikanalizle, antropolojiyle, sosyolojiyle, göstergebilim ve dilbilimle karşı karşıya geldi. Toplumsal eleştiri ve politikayla iç içe geçti.” (2006: 11). Gerçekten de günümüzde estetikle ilgili yapılan çalışmalar incelendiğinde güzel sanatlar, felsefe, mimarlık, eğitim ve öğretim, tıp, sosyoloji, din ve edebiyat alanlarında estetiğin kuramsal yapısından faydalandığı görülür.

Estetik ve sanat felsefesinin ilişkisi tartışılan konulardandır. Estetik çalışanların bir kısmı sanat felsefesinin estetiği kapsadığını ve estetiğin sanat felsefesinin bir alt kategorisi olduğunu düşünür. Estetiğin sanat felsefesini kapsadığını ve sanat felsefesinin estetiğin bir alt kategorisi olduğunu iddia edenlerin yanında, sanat felsefesi ile estetiğin ayrı alanlar olduğunu belirtenler de vardır. *Sorularla Estetik Elkitabı*'nda Afşar Timuçin, “Bugün yazık ki sanatla, estetikle, felsefeyle uğraşan kişilerin çoğu sanat felsefesiyle estetiğin aynı şey olduğu gibi bir düşüncüyü kafalarında gezdiriyorlar.” (2009: 13) diyerek bu durumun yanlış olduğunu söyler. Rıza Tefvik, “Estetik” başlıklı yazısında estetiği, güzel sanatların felsefesi olarak kabul eder (Uçman, 2000: 105). Beşir Ayvazoğlu, estetikle ilgili bizde ilk makalelerin Hüseyin Cahit Yalçın tarafından yazıldığını ve onun bu bilime güzel sanatlar felsefesi anlamında ‘hikmet-i bedâyi’ dediğini söyler (2000: 146). Nesrin Atasoy Sınmaz, “Alexander Gottlieb Baumgarten’da Duyusal Bilginin Bilimi Olarak Estetik” adlı tez çalışmasında konuya ilgili şu tespiti yapar: “Duyusal bilgi, örneğin sanat eserlerinin ifade ettiği gibi, kendini bütünselde yaratan kendine ait bir “*estetik hakikati*” amaçlamaktadır. O bakımdan estetik, antik poetik ve retoriğe yönelmiş felsefi bir “*sanat kuramı*”dır da.” (2009: 54). Bu görüşler, estetiğin güzel sanatlar felsefesiyle eş tutulduğunu gösterir.

Nejat Bozkurt’a göre, “Estetik yalnızca sanattaki güzeli, dolayısıyla yalnız sanat felsefesini değil, doğadaki güzeli de kapsar; bu bakımdan sanat felsefesi, estetiğin ancak bir bölümüdür; estetiğin öteki bölümleri ise, sanat sosyolojisi, sanat psikolojisi gibi disiplinlerdir.” (1995b: 25). Ulaş Bingöl de aynı düşünür: “Sanat felsefesi, insan üretimi varlıklar arasında özel bir yeri olan nesnelere incelerken estetik, sanatı da içine alarak kişinin estetik haz almasına elverişli bütün nesnelere inceler. Bu bağlamda estetik daha kapsayıcı gözükmekte ve sanat felsefesi estetiğin bir alt dalı gibi anlaşılmaktadır.” (2014: 147). Bu tespitler estetiğin güzel sanatlardan bağımsız alınması gerektiğini gösterir.

Bütün bu çeşitli görüşler estetiğin temel konusunun “güzel” olduğu genel kabulünde birleşir. Türkiye’de estetikle ilgili çalışmalar yapan İsmail Tunalı, Cemil Sena ve Suut Kemal Yetkin vd. estetiğin konusunun güzel olduğunu kabul etmekle beraber estetik değerlerin yalnızca güzelle sınırlandırılmasının estetiğin kapsamını daraltacağını

belirtirler. Güzelin yanında iyi, hoş, faydalı, yüce, çirkin, komik gibi daha birçok değerın estetik değer olarak alınabileceğini aralarındaki farklılıkları göstererek açıklamışlardır. İsmail Tunalı'ya göre, "Estetiğin ödevi, bulanık ve karmaşık olan duyusal bilginin mükemmelliğini araştırmaktır. Duyusal bilginin mükemmelliği güzellik adını alır. Buna göre estetiğin konusu *güzelliktir*." (2009: 163-164). M. Kagan, estetiğin birincil nesnesi olarak güzel-olanı kabul eder ve bazı görünüşlerin de güzel-olan'a dönüştüğü belirtir: "Bunların arasında, çekici, zarif, yüce, kahramansı, dramatikve trajik-olan kadar, bunların karşıt kavramları olan çirkin, bayağı ve komik-olanı sayabiliriz." (1993: 14-15). S. Ahmet Arvasi, çirkinliği estetik bir değer olarak görmez. Zira, "İnsanoğlu, yaşadığı âlemdede, yalnız 'doğruyu' ve 'iyiyi' değil, 'güzeli' de arar. Bu sebepten estetiğin gerçek konusu 'güzellik' ve 'çirkinlik'tir. Sanatkârın hedefi 'güzele' ulaşmak ve 'çirkinden' uzaklaşmaktır." (2015: 80). Habip Türker, tez çalışmasında estetik değerler konusunda şu bilgileri verir: "Bilindiği gibi belli başlı değer türleri vardır. Hartmann *Aesthetik*'inde eskiden beri bilinen, yüce (das Erhabene), zarif (das Anmutige), cezbedici (das Reizende), hoş (das Gefaellige), komik, mizahi (das Humoristische), trajik, tuhaf (Grotestk), düşsel (fantastik), girift (das Kapriziöse) gibi değerleri güzelin belli başlı değer türleri olarak sınıflandırır." (Hartmann, 1966: 324-325, Akt. Türker, 2007: 22-23). Bu görüşler estetik üzerine çalışanların estetiğin sadece güzelden ibaret olmadığını iyi, yüce hoş, çirkin vb. değerlerle birlikte beğeni, haz, coşku vb. duyguları da bu kapsam içerisinde düşündüklerini gösterir.

1.2. Estetiğin Tarihçesi

1.2.1. Antik Çağ ve Orta Çağda Sanat Felsefesi ve Estetik

Estetiğin tarihçesi genellikle Platon ile başlatılır. Platon öncesinde de güzel üzerine söylemlerde bulunan filozoflar olmuştur. Bunlar arasında Heraklitos, Sokrates, Pythagoras ve Xenophon'u saymak gerekir. Umberto Eco, Musalar korosunun "Güzel olan sevilir, güzel olmayan sevilmez." (2006: 37) dizelerinin Eski Yunan'daki güzellik kavramına bakışın genel bir ifadesi olduğu düşüncesindedir. Ömer Naci Soykan, *Türkiye'den Felsefe Manzaraları 1*'de felsefe tarihinde sanat üstüne ilk düşüncenin Efes'te söylendiğini ve Herakleitos'un sanata, sanat-doğa karşılaştırması açısından baktığını ifade eder (1998: 63). Cemil Sena, Pythagoras ile ilgili "*Kürelerin musikisinden başlayarak her şeyde bir evrensel ahenk görmüş olan bu filozof, güzelin*

de ancak ahenkte belirebileceğini savunmuş ve ilk kez kadın ve erkek güzellikleri arasındaki farkı ayırt etmiştir. Ona göre, erkek güzelliği, güçlü, kadın güzelliği ise, *sakin ve ahenklidir*. Musiki ise, bütün doğal, ahenkleri kendisinde topladığı için, işlerin ve sanatların en yücesidir.” (1972: 21) bilgilerine yer verir. İsmail Tunalı, Xenophon’un, *Sokrates Hatıraları* adlı eserinde güzelin ne olduğunu açıkladığını söyler. Söz konusu esere göre, “Güzel, ilkin bir kavramdır ve bir kavram olarak da belli bir tanımda anlamını elde eder. İkinci olarak: Güzel ve iyi derin bir bağla birbirine bağlıdır, hatta ikisi aynı şeydir. Güzel ve iyinin bu ontik bağlılığı, Platon’dan da geçerek bütün Grek felsefesinde etkili olacak bir düşünceyi gösterir: *Kalokagathia* (güzel-iyi).” (1983b: 24). Cevad Memduh Altar’a göre, “Sokrates, hiçbir yazılı eser bırakmamıştır. Filozofun hayatı ve düşünceleri üzerine geniş bilgi sağlayan en önemli belgeler, öğrencisi Platon ile Xenophon’un yazılarıdır.” (1996: 93). Bedia Akarsu’ya göre “Sokrates’in olduğu kesin olarak bilinen iki önerme var: bunlardan biri, ‘erdem bilgidir’, öbürü de ‘hiç; kimse bilerek - isteyerek - kötülük etmez’. Bu iki önermenin birbirine bağlı olduğu açıktır. Erdem bilgi olunca, erdem karşıtı olan kötülük etmek de bir bilgisizlik olur.” (1962: 60). Sokrates’in bu iki önermesi bilgi felsefesinin ahlak felsefesi terimleriyle iç içe olduğunu göstermesi açısından önemlidir. Cemil Sena, bu çağ filozoflarından Aristoxen, Babilli Diyojen ve Philodemos’da musikinin önemli olduğunu söyler (1972: 23-24). Bu çağda sofistlerde görüş bildirmiştir: “Estetik düşünce alanında Sofistlerin en önemlisi olanı Gorgias’a göre, heykel sanatı, güzelliğiyle, “gözlerde tatlı bir hastalık” yaratır.” (Cömert, 2013: 43). Ivo Frenzel’e göre Antik Çağ’ın estetik anlayışı objektivist bir yapı arz eder: “Güzel, aynı zamanda hem iyi, hem de *doğru*du. Salt, kendi başına, bağımsız (bu anlamda: objektif) olan bu doğru ve iyiye, ahlâksal veya başka türden herhangi bir sübjektif yolla erişilemezdi.” (1990: 363). Bu bilgilerden hareketle Antik Çağ felsefesinde estetik bir değer olan güzel’in iyi ve doğru değerleriyle iç içe olduğu ve birbirlerini tamamladığı görülür.

Umberto Eco’nun *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik* adlı eseri Orta Çağ estetiği üzerine bilgiler verir. Umberto Eco’ya göre, “Ortaçağ filozofu güzellikten söz ettiğinde, yalnızca soyut bir kavramı kastetmez, aynı zamanda somut deneyimlere göndermede bulunur.” (2009b: 20). Umberto Eco’nun tespiti Antik Çağ’da güzelin soyut olduğu, Orta Çağ’da ise daha çok somut güzelliğe evrildiği gösterir. Umberto Eco’ya göre, “Ortaçağ estetik ile sanat arasında bağlantı kurmakla birlikte, gene de

spesifik olarak sanat konusunda yetersiz bir bilince sahiptir. Bir başka deyişle, Ortaçağ'ın bir güzel sanatlar kuramı, bugün anladığımız anlamıyla bir sanat görüşü – öncelikli amacı estetik haz vermek olan ve bu hedefin gerektirdiği üstün nitelikli eserlerin üretimi olarak sanat görüşü- yoktur.” (2009b: 159). Umberto Eco, Orta Çağ'da Hümanizmin önemine de vurgu yapmıştır: “Evrimin doruk noktasında Ortaçağ uygarlığı, başka her değer yoluyla olduğu gibi güzellik yoluyla da, şeylerin kalıcı özünü açık ve karmaşık bir formül içinde belirgin kılmaya çalışır. Ama, bunu uzun süren bir kargaşadan sonra, zamanla değişmeyen hümanizmine güvenerek yapar.” (2009b: 226). Antik Çağ ve Orta Çağ filozoflarının güzelle ilgili görüşlerinin metafizik ve ontolojik bir yapıda olduğu görülür. Bu yapı güzelin iyi, doğru, yararlı, yüce gibi değerlerle bir tutulduğunun göstergesidir.

1.2.1.1. Platon

Cevad Memduh Altar, *Sanat Felsefesi Üzerine*'de Platon'la ilgili olarak şu bilgilere yer verir: “Asıl adı Aristokles olan Grek filozofu Platon, Atina'nın soylu bir ailesindedir ve önce şiirle uğraşmıştır. Sekiz yıl süreyle (Atina, 469-399) Sokrates'e öğrenci olan ve hocasının etkisiyle felsefeyi gönülden benimseyen Platon, zamanla ön plânda Batı dünyasını derinden etkilemiş bir filozof olarak tanınmış ve yakından ilgi görmüştür.” (1996: 93-94). Estetik alanında çalışanlar Platon'un güzelle ilgili görüşlerini *Phèdre*, *Büyük Hippias*, *Şölen*, *Kanunlar*, *İon* ve *Devlet* adlı eserlerinde topladığını belirtirler. Yine onun eserlerini gençlik, olgunluk ve yaşlılık olmak üzere üç grupta incelemişlerdir. André Bonnard'a göre onun eserlerinin içeriği şu şekildedir: “Platon'un diyalogları gündelik yaşamdan kişiler ve sahnelerle doludur. Roman doğmak için daha yüzyıllarca bekleyebilir, işte burada her şeye yeten, varlıklara ve nesnelere duyduğu sevgi ile, duyularımızın katılımı, sağduyunun saflığıyla gerçek dünya dediğimiz bu büyüleyici dünyayı okura geri veren Platon vardır.” (2004: 106).

Platon, *Menon*'da erdemi, “Güzele duyulan istekle onu elde etmek gücü.” (77b, 2010b: 157) olarak tanımlar. O, erdemli olmanın güzele duyulan istekle sağlanabileceğini savunmuştur. Erdem, ahlak felsefesinin temel değeridir ve *Menon*'da güzelin erdemle iç içe geçtiği görülür. Aynı durum *Şölen*'de “Yapılan bir edim kendiliğinden ne güzeldir ne de çirkin. Örneğin şimdi şu yaptığımız, içmek, şarkı söylemek ya da konuşmak gibi şeylerin hiçbiri kendi başına güzel değildir. Aksine nasıl yapıyorlarsa

öyle bir renge bürünür edimler. Yani güzelce, dürüstçe yapılan şey güzel, dürüstçe yapılmayan şeyse çirkin olur.” (Platon, 2014: 57) şeklinde yer alır.

Platon, *Devlet*'de ideal devletin nasıl olması gerektiğini sorgularken sanata, sanatçıya ve güzele dair bilgiler de vermiştir. *Devlet*'in üçüncü kitabında biçimin güzelliğini ritme bağlar, ritimlilik ise güzel söyleyişe bağlıdır (400d, 2010a: 92). *Devlet*'in onuncu kitabında Sokrates ve Glaukon arasında geçen diyalogda kurulacak yeni devlet için önemli kurallardan birinin de şiirde yer alan benzetmeyi atmak olduğu belirtilir. Bu husus sedir ideası üzerinden örneklendirilerek anlatılır. Üç tür sedir vardır: Tanrı tarafından yaratılan sedir ideası, dülger tarafından yapılan maddi sedir ve ressam tarafından yapılan sedir resmi. Burada ressam tarafından yapılan sedir kopyanın kopyasıdır. Tanrıya sedirin yaratıcısı, dülgere ustası, ressama ise “bir şeyin aslından üç derece uzağını yapan” (597e, 2010a: 339) benzetmeci denilmektedir. Bu doğrultuda Platon'da idea teorisi ön plana çıkar, “Zira ona göre, güzellik kendini en çok gösteren ve en çok sevimli olan bir tözdür. Saf ve asil güzelliği iyi hatırlayamayan ruh, onun; ancak insan bedeninden yansıyan suretini, kopyasını seyredebilir.” (Sena, 1972: 22).

İdealar dünyası Platon'da önemli bir konuma sahiptir. İdeaların cismi bir varlığı olmadığı gibi “Tinsel bir biçem, hiç değişmeyen asıl gerçek, ilk örnektir. Hep oluş içindedir. Kendisiyle özdeştir. Gerçek bir varlığı yoktur ama sürekli oluş içinde kalır.” (Polat, 2003: 47). Bedrettin Cömert, idealar dünyasının doğuşunu şöyle açıklar: “Platon'a göre, içinde yaşadığımız ve davrandığımız bu duyusal dünyadan başka, sonsuz ve değişmez bir dünya daha vardır. Bu, **ideal** dünyadır, **ideal** demek, gerçeksiz anlamına gelmemelidir. Tersine, asıl gerçeklik bu ideal dünyadır. İçinde yaşadığımız dünya ise, ideal dünyanın yetkin olmayan bir kopyasıdır. Kavramlar, İdealar, bizim içimizde, bu ideal, deneyüstü dünyanın bir yansıması olarak bulunurlar. Platon'da, böylesi bir ideal dünya gereksinimi, doğruluk, iyilik, güzellik, adalet gibi mutlak değerleri, fenomenler dünyasının (duyusal dünyanın) akışından, değişkenliğinden irak tutma amacından doğmuştur.” (2013: 47). Suut Kemal Yetkin'e göre, Platon'da sanat anlayışı anımsamanın tutuşturduğu sönmez aşka dayanır, “Sanatçı büyük eserler yaratmak isterse gözlerini idealardan ayırmamalıdır.” (1972: 17). Veysel Öngören, idealist estetiğin sakıncasını “İmgelemsel bir dünya imajı insan

duyarlılığının yolunu keser. Her şey sanki önceden belirlenmiştir ve ulaşılmaz bir yerdedir.” (1997: 49) şeklinde ifade eder.

Platon’un görüşlerine ve onun üzerine yapılan incelemelere bakıldığında onun daha çok idealist bir felsefe çizgisinde olduğu, eserlerinde güzel üzerine değindiği tespit edilir. Onun güzeli iyi ve erdemle birlikte aldığı, sanat eserlerini taklit teorisiyle açıkladığı görülür.

1.2.1.2. Aristoteles

Platon’un öğrencisi olan Aristoteles onun görüşlerine karşı çıkararak felsefesini bu karşıtlık üzerine temellendirmiştir. Aristoteles’in doğrudan estetik üzerine bir eseri yoktur. *Metafizik*, *Retorik* ve *Poetika* adlı eserlerinde sanat ve şiir üzerine olan görüşleri vardır. Onun güzel ve estetik üzerine söylemleri bu eserler odak noktası yapılarak açıklanmıştır. *Nikomakhos’a Etik*, adlı eserinde erdem ve iyi olanla ilgili bilgiler verir. Aristoteles, *Nikomakhos’a Etik*’e şu satırlarla başlar: “Her sanat ve her araştırmanın, aynı şekilde her eylem ve tercihin de bir iyiyi arzuladığı düşünülür; bu nedenle iyiyi “her şeyin arzuladığı şey” diye yerinde dile getirdiler.” (1094a, 1997: 1).

Aristoteles, *Poetika*’nın birinci bölümünde “... epos, tragedya, komedy, dithrambos şiiri ile flüt, kitara sanatlarının büyük bir kısmı, bütün bunlar genel olarak taklittir.” (1448b, 2013: 11) der. Bu durum Platon’un *Devlet*’inde yer alan ayna metaforu ile uyumaktadır. Aristoteles, *Poetika*’sında “Şiir sanatı genel olarak varlığını, insan doğasında temellenen iki temel neden’e borçlu görünüyor.” (1448b, 2013: 16) diyerek bu iki nedenin taklit içtepisi ve hoşlanma olduğunu belirtir. Birincisi insanda doğuştan varken diğeri karakteristiktir. İsmail Tunalı, Platon ve Aristoteles’in taklit anlayışlarını şu şekilde karşılaştırır: “Platon’un mimesis’i olumlu bir etkinlik olarak görmemesine karşılık, Aristoteles mimesis içtepsisini insan tabiatı içine sokuyor ve bütün bilgilerimizi sağlayan bir temel motif olarak anlıyor. Mimesis, o kadar insani bir değer oluyor ki, insanı hayvandan ancak bu yeti ayırabiliyor.” (1983b: 73). Mehmet H. Doğan, Aristoteles’in sanatın temeline mimesisi koymasıyla Platon ile aynı düşüncede olduğunu ve “...taklit etmede kullandıkları **araç**, taklit edilen **nesnelere** ve taklit tarzı bakımından birbirlerinden ayrıldıklarını söyler.” (1975: 69).

Mimesis, Aristoteles'in sanatların temeline yerleştirdiği bir kavramdır. Bu kelimenin kökeni, "Mimesis, çoğu *taklit* olarak anlaşılır; *mimeisthai* da taklit etmek olarak. Ama, kelimenin ilk kullanıldığı şekil *mimos*'tur. Bu da dans ile ilgili olarak kullanılmıştır: Dans eden, aktör, mukallit, gözboyacı anlamında" (Tunalı, 1983b: 73) açıklanmıştır. Mimesis ile ilgili Patrizia Castelli daha farklı bir görüş ortaya atar: "Aristoteles'te bu terim 'taklit' değil de 'gösterme, temsil etme' anlamına geliyordu. Arkasından, sözcük müzik ve şiirle, en sonunda da heykeltıraşlıkla bağlantılı olarak kullanılmış ve ilk anlamı kesin olarak değişmiştir." (2013: 81). Taklit ve kopya arasındaki farklılık da estetikçileri ilgilendiren konu olmuştur. Bu iki kavram arasındaki fark Dabney Townsend'da şu şekildedir: "Bir kopya, en fazla orijinalinde var olanı verebilir. Taklit ise, orijinalde olandan daha fazlasını yapabilir. Tüm kopyalar taklit olabilsede, tüm taklitlerin kopya olduklarını düşünmek bir hatadır." (2002: 109).

Taklit kavramıyla ilgili estetikçilerin olumsuz düşünceleri de vardır. Murat Belge, taklitle ilgili düşüncesini, "Ne var ki, «yansıtma» teorisinin bir yanlığı, bir eksikliği varsa, bunun nedeni, hayatla sanat eseri arasındaki ilişkiyi doğru perspektifte kuramaması; ama, buna karşılık «yaratma» teorisi de böyle bir ilişkinin varlığını reddetmekle sorunu çözeceğiz inancına kapılmış gibi görünür. Oysa bu, büsbütün çıkmaz bir yol görünümü vermektedir." (1989: 211) şeklinde ifade eder.

Poetika'da katharsis de önemli kavramlardan biridir. Aristoteles göre, "Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemektir (Katharsis)." (1448b, 2013: 22). Bu bağlamda özelde tragedya genelde ise sanat eserleri onun alımlayıcısı olan okur tarafından bir algılanma sürecine girerek alımlayıcıda bir arınma meydana getirir. "Bir orta yolcu olan Aristoteles için tragedyanın uyandırdığı korku ve acıma bir anlamda panzehir etkisi yaparak ve ancak onların gereğinden fazla oldukları ölçüde yok edilmeleri amacına hizmet ederler." (Oğuz, 2006: 127). Katharsis, kavramı günümüzde de önemli bir işleve sahiptir: "Bizim için önemli olan, bugün tiyatrodaki, özellikle epik tiyatro ile, zaten aşılmış olan Aristoteles'in katharsis kavramının, bütün sanatların kökeninde bulduğumuz, algılayıcısını değiştirme, ona bilinç verme, ona yalnızca bu dünyayı tanımakla kalmayıp onu değiştirme gücünü kazandırma gibi çağdaş bir işleve uygun düşmesidir." (Doğan, 1975: 72). Suut Kemal Yetkin, "Katharsis (arınma, boşalma) kuramı ise

psikanaliz metodunun öncüsü sayılabilir.” (1972: 26) diyerek onu psikanalitik kuramla ilişkilendirmiştir.

Aristoteles’te güzel düzene ve büyüklüğe dayanır (1450b, 2013: 27). İsmail Tunalı, Aristoteles’in bu görüşüyle güzeli matematik olarak açıkladığını söyler: “Güzellik, ona göre belli bir büyüklüğü olan, orantıya dayanan bir düzendir. Güzeli olanın nesnel ölçütleri düzen, oran ve sınırlılıktır.” (2009: 169). Denis Huisman, Aristoteles’in çözümlenmelerinin son aşamasının “düzen” kavramında toplandığını Platon’un düşüncesinden farklı olduğunu, “Esas olarak dinamik olan Platon eleştirisinin karşısında Aristoteles düşüncesi statik kategoriler oluşturur: Bir tanesi Güzeli’in sonsuzluğuna doğru methodsuz bir şekilde yönelirken, diğeri sakın bir şekilde biçimsel ve boş çerçeveler alanında kalır.” (1992: 26) şeklinde açıklar. Aristoteles, “*Retorik* adlı eserinde, güzeli hareketsiz şeylerde görür ve onun *lâtif*, hem de *iyi* olduğunu belirtir.” (Sena, 1972: 23). Tarih yazarı ve ozan arasındaki farka da değinen Aristoteles, tarihçinin gerçekten olanı ozan’ın ise olabilir olanı anlattığını belirterek ozan’ın ödevinin, “gerçekten olan şeyi, yani olasılık ya da zorunluluk yasalarına göre olanaklı olan şeyi anlatmaktır.” (1451b, 2013: 30) der.

Aristoteles’in sanatla ilgili görüşleri taklit ve katharsis kavramları etrafında şekillenmektedir. Bu iki kavram bugün hem filozoflar hem de sanat tarihçileri tarafından her yönüyle incelenmektedir. Sanatın odak noktasında yer alan bu kavramlara olumlu yorumlar olduğu gibi olumsuz yorumlarda vardır. W. David Ross, *Aristoteles* adlı eserinde *Poetika*’yı değerlendirdiğinde şu sonuçlara ulaşır: “Ondan, hatta tam ve tutarlı bir estetik kuram da çıkarılamaz. Bununla birlikte o, sanat üzerine başka herhangi bir eserden daha çok sayıda verimli düşünce içerir. O, estetik teorileri tekrar tekrar bozmuş olan iki hatadan -estetik yargıları ahlaki yargılarla karıştırma eğiliminden ve sanatı gerçekliğin kopya edicisi ya da fotoğrafik bir tasviri olarak düşünme eğiliminden- kurtulmanın başlangıcına işaret eder. Aristoteles’in konuşma tarzından onun örtük olarak güzelliği gerek maddi gerekse ahlaki çıkarılardan bağımsız bir iyi olarak kabul ettiğini söyleyebiliriz; fakat o, güzelliğin doğasına ilişkin net bir açıklamaya ulaşamamıştır.”(2011: 450).

1.2.1.3. Plotinos

Yeni-Platonculuğun kurucusu olan Plotinos'un estetikle ilgili görüşleri *Dokuzluklar* isimli eserde mevcuttur. Bu eser Roma'da verdiği derslerin öğrencisi tarafından derlenmesiyle oluşturulmuştur. Plotinos, güzelliği daha çok psikolojik ve metafizik - yönlerden incelemiştir (Yetkin, 1972: 27-28).

Plotinos'un estetikte Platon'a bağlı bir mistiktik olduğunu söyleyen Cemil Sena'ya göre, "O, *iyi* (hayır) ile *güzel* birbirinden ayırmış, sadece ereklerinde bir fayda ve çıkar bulunan güzellikleri iyi saymıştır. Ona göre güzel, kendiliğinden (en soi) güzeldir. Zira, güzel, mutlak ruhun, öteki ruhlarla eşya üzerinde yansımaları ve efsunlu bir gösteri halinde belirmesidir." (1972: 25). Cemil Sena, Plotinos'un sanatla güzeli birleştirdiğini, görülen, işitilen ve duyulan âlemin üstünde bulunanların da güzel olabileceğini belirtir: "Ona göre, güzel, kısımlarla bütünü bağlantısıdır. Güzel, kendimizden bir şeymiş gibi kabul ettiğimiz şeydir; ya da biçimlenmiş (formé) olan şeyler güzeldir." (1972: 188).

Plotinos'ta estetiğin kaynağı tinsel varlıktır. "Ona göre, bir nesnenin 'güzel' 'yetkin' olması tinsel varlık alanıyla olan yakınlığına bağlıdır." (Bozkurt, 1995b: 118). Güzellik aşamalı bir düzende gerçekleşir: "Plotinos'a göre, insan kendini sürekli olarak yetkinleştirerek beden güzelliğinden, ten, us ve Tanrı güzelliğine yükselebilir. Her alt basamaktan bir üst basamağa geçişte yöntem ve ölçüt, *arınma*'dır. Yani Plotinos'ta *güzel* ile *erdem* özdeşir." (Arat, 1996: 54).

İsmail Tunalı, Plotinos'un güzelle ilgili görüşlerini Platon'la karşılaştırır: "Platon'da iki güzellikle karşılaşıyorduk: Birisi, 'auto to kalan'; ikincisi 'pros ti kala', Bu iki ayrı güzellik anlayışı, aşağı yukarı Plotinos'da da devam ediyor. Şöyle ki, bir yanda beden güzelliği (cisimlerin güzelliği), öte yanda ruh güzelliği. Ancak bu iki güzellik ayırması her ikisinde de aynı olmakla beraber Platon'dan Plotinos'u ayıran yan, Plotinos'un 'pros ti kala'yı belirlerken simetri ve proportion'u reddetmesidir. Ve simetriyi, proportion'u reddederken de Aristoteles'e dayanır; Aristoteles'in form, morphe, eidos anlayışına. Güzelliği belirleyen simetri değildir, simetri de dahil bütün norm'ları belirleyen idea'dır, form'dur." (1983b: 54).

1.2.1.4. Aurelius Augustinus

Aurelius Augustinus'un *İtiraflar* adlı eserinde Acaba güzelden başka bir şey mi seviyoruz? Öyleyse güzel ne? Peki, güzellik ne? Sevdiğimiz nesnelere bizi cezbeden ve büyüleyen ne sorularının cevabını aramaya çalışmıştır: “Bu konuyu haddinden fazla düşündüm ve gördüm ki, bu nesnelere biçimlerinde bir çeşit bütünlük var ve bu yüzden güzeller, sonra bir çeşit oranları var, yani bir şey başka bir şeye gayet güzel uyabiliyor, tıpkı beden bir parçasının bütünüyle uyumlu olması gibi ya da bir ayakkabının ayağa uyması gibi ve bu türden benzer şeyler.” (2010: 120-121). Augustinus'un cevabından güzelin nitelikleri olarak bütünlük, oran ve uyum çıkarılır. Suut Kemal Yetkin'e göre “Filozof gençliğinde güzelliği, *bir şeyin parçaları arasındaki ahenkte* (convenientio partium) buluyor ve farklı olarak parçalar arasındaki o uyumlu oranı, bir şeyin kendi amacına uyması (apte) niteliğinden ayırıyordu.” (1972: 46).

Cemil Sena, Augustinus'un *İtiraflar*'dan başka iki eserinin de daha olduğunu belirtir: “Onun düşünceleri, *Traité sur la Musique* adıyla Fransızca'ya çevrilmiş olan bir eserindedir. Ona göre, güzelliğin esaslı karakteri, kısımların birlik ve uygunluğudur (convenance). O, bu prensibi musikiye uygulamıştır. *Longin* de, *Du Sublime* (Yüceye Dair) adlı eserinde, yalnız belâgati açıklamaya çalışmıştır.” (1972: 12). Augustinus'un estetiğinin Platon'un görüşüne dayandığını söyleyen Sena, “Ona göre, insanda güzeli ve iyiyi kavramaya hizmet eden ilkel bir, duygu vardır. Yani biz; doğuştan bir mutluluk fikrine malikiz.” (1972: 24). Yine Augustinus, Platon gibi metafizik bir düzenin varlığına inanmıştır: “Bu metafizik inancını Tanrı'yla ilişkilendirdi, düzen ve birlik mefhumuna sahip olan her şeyi güzel olarak niteledi. Çünkü bunlar daha yüce bir düzenin yansımasıydılar. Augustinus özellikle orantılı, sayısal bir düzen içindeki nesnelere ve şekillere meraklıydı.” (Kul-Want, 2013: 25).

Roberto Masiero'ya göre, “Aziz Augustinus için güzel, keyifli olandan farklıdır: net biçimde, güzeli (pulchrum) uygunluğun (aptum, decorum) karşısına koyar; armoni, oran, ölçü ve de parçaların, çizgilerin, renklerin ve seslerin karşılıklı uyumu üzerine kurulmuş bir nesnel güzellik fikrine sahiptir.” (2006: 66).

1.2.1.5. Aquinolu Tommaso

Skolastik felsefenin geliştiği dönemde yaşıayan Tommaso'ya göre güzeli meydana getiren düzendir. “İster tabiatta olsun, ister sanatta olsun *düzen*, yaratığa bireyliğini kazandıran yetkinliğe, birliğe yaklaştırılmıştır. Bu skolastik estetik sistemin en orijinal yönü, izlenimin değerlendirilmesi, estetik eylemde dikkate alınmasıdır.” (Yetkin, 1972: 64). Roberto Masiero, Tommaso'nun güzel ve iyiyi bir araya getirdiğini söyler: “Güzel, akla ve duylulara zevk veren şeydir, ama her zevk veren şey güzel değildir: örneğin faydalı şeyler güzel değildir.” (2006: 74). Tommaso'da güzellik Christopher Kul-Want'a göre ahenkli bir durum yaratır, “Bu durum, görsel deneyimden çok bilişsel bir aktivitenin sonucudur.” (2013: 28).

Umberto Eco'ya göre Tommaso'un şiirle ilgili şu görüşü önemlidir: “Dünyevi şiirde, retorik beti olduğunda, her zaman kinayeli anlam vardır. Ama kinayeli anlam (*sensus parabolicus*) lafzî anlamın bir parçasını oluşturur.” (2009b: 114). Tommaso'ya göre, “...estetik bilgi anlksal bilgiyle aynı karmaşıklığa sahiptir, çünkü aynı nesneye gönderme yapar: tözsel gerçeklik.” (Eco, 2009b: 129).

1.2.2. İslam Sanat ve Estetiği

İslam sanat anlayışının temelinde metafizik, dinî ve ahlaki özellikler vardır. Batı sanatındaki mimesis ile Doğu sanatındaki tecrit kavramlarının her iki medeniyetin gerçeklik anlayışını belirten kavramlar olduğunu söyleyen İsmail Çetişli'ye göre “Büyük ölçüde rasyonalist olan Batılı sanatkâr için gerçek, görünen ile sınırlıdır. Hâlbuki Müslüman sanatkâr için gerçek, görünenin arkasında saklıdır ve metafizik niteliklidir.” (2012-13: 48). Batı estetiği ile İslam estetiği arasındaki diğer bir farkın sanattan fayda bekleyip beklememekle ilgili olduğunu söyleyen Şaban Sağlık'a göre “Batı estetiği genelde *salt güzeli* ararken, İslam estetiği güzelin yanında *fayda*, *iyilik* ve *doğruluk* gibi değerleri de arar.” (2010: 230). Osman Mutluel, İslam dünyasında sanata karşı soğuk kalınmasının nedenin tasvir yasağı olduğunu düşünür: “Özellikle resim ve heykelin Papalık aracılığı ile kiliselere bir süs ve tapınma aracı olarak girişı, batıda resim ve heykel sanatının gelişmesinde olumlu yönde katkı sağlamış ve bu iki sanatın halk arasında yaygınlaşmasına neden olmuştur.” (2011: 26).

Salim Kemal, “Estetik” başlıklı yazısında İslam sanat ve estetiğiyle ilgili olarak şu tespitleri yapar: “İslâm’daki erken dönem estetik düşüncesi, Kur’an ve dil (philological) ilimlerinin ananevi tefsiri ve normatif metoduna uygun olarak, “misal ve tasvir yoluyla istidlal” diye adlandırılabilir bir meşruiyet peşinden koştı. Bu üslûp içerisinde münekkittler, iyi şiirin (poetry) modelleri olarak kabul edilen eserlerde bulunan gramer ve filoloji kaidelerini inceleyerek şiirin mahiyetine dair bir değerlendirme geliştirdiler. Onlar, öznelerin (subjects) farklı zihnî durumlarına, farklı illi âmillerin oyununa veya tahayyülün oyununa atıfla bulunurlar; ama bu atıflar lisânî (linguistic) âmillere bağlı kalır.” (2007: 211). Aristoteles’in mimesis kavramının İslam filozoflarından Farâbî, İbn Sînâ ve İbn Rüşd’de *muhâkât* terimiyle karşılandığını belirleyen Ayşe Taşkent’e göre, “Her üç filozofun her birinin eserinde işledikleri konuya göre öne çıkarttıkları terimler farklı olsa da ‘muhâkât’ kavramı; ‘*tahyîl*, *teşbîh*, *tasvir*, *temsîl* kavramı ile aynılaştırmıştır.” (2013: 184). İslam estetiğinde sanatçılar güzel kavramını Allah’ın varlığı ile ilişkilendirerek açıklamışlardır. İyi, faydalı, mükemmel gibi kavramlar güzellik kavramıyla iç içe geçmiştir. Güzel olan aynı zamanda iyi olandır. “İyilik ve güzellik arasındaki ayırımı Batı’da ilk olarak Kant yapsa da İslam Dünyasında ondan yüzyıllar önce akılcı düşünürler olarak bilinen Mu’tezile kelamcıları yapmıştır.” (Taşçı, 2009: 78). İslam sanatının en belirgin özelliğinin gayri şahsi olduğunu belirten Turan Koç’a göre, “Müslüman açısından, sanat bireysel, subjektif ilham ya da duygulanımların etkisinden kurtulduğu ölçüde İlâhî olanı hatırlatan önemli bir dile dönüşür.” (2012: 23).

1.2.2.1. Farâbî

Hayatı üzerine yapılan çalışmalardan öğrendiğimize göre İslam felsefesinde Türk asıllı büyük bir filozof olan Farâbî’nin asıl adı Ebû Nasr Muhammed B. Turhan B. Uzluğ B. Turhan-al – Farâbîat Türkî’dir. Batı’da Alfarabius veya Avennasar olarak tanınır. Türkistan’da 870’de Farab şehrinde doğmuş, Bağdat’ta ve Harran’da okumuş eserlerini Türkistan ve Halep’te yazmış; 950’de Şam’da ölmüştür (Cevizci, 2001: 119; Ülken, 1935: 5; 1983: 51). H. Ziya Ülken, Farâbî’nin Aristoteles’in eserlerini seri halinde şerh ettiğini ve sistemini Aristo mantığına dayanan akılcı bir metafizik üzerine kurduğunu vurgular. Ona göre Farâbî, “Aristo sistemini temel olarak almış, onu Plotin’ci görüş yardımı ile İslâm inancı ile uzlaştırmaya çalışmıştır.” (1983: 53). Farâbî, Aristoteles ve Plotinus’un felsefelerinden etkilenmekle beraber, “Akılla vahyin

etkileşiminde ortaya çıkan sonuçlar hakkındaki görüşü, Batının Orta çağ skolastik felsefesini etkilemiş ve biçimlemiştir.” (Collinson ve Wilkinson, 2000: 40).

Farâbî, *Tahsîlu's-Sa'âde* adlı eserinde düşünme erdemi üzerine yaptığı açıklamalarda faydalı olan ile güzel olan arasında fark olmadığını belirtir: “Çünkü, hem en güzel ve hem en faydalı olan zorunlu olarak erdemli bir gaye uğrunadır ve faziletli bir gaye için en faydalı olan, gerçekten o gayeye göre en güzel olandır.” (1974: 28). Ayşe Taşkent, Farâbî'nin *el-Medînet'ül-fâzıla*'da ve *es-Siyâsetü'lmedeniyye*'de güzel/cemâl kavramını Tanrı'yı niteleyen bir sıfat olarak kullandığını söylemektedir (2013: 69). Orhan Cezmi Tuncer'e göre Farâbî'de, “Güzel, görkem ve süs ona göre aynı anlama gelmektedir. Hiçbir varlık en üst düzey ve yetkinlikte dünyaya gelmemiş veya ortaya çıkmamıştır. Deneysel estetik onu bu noktaya getirir. Estetik bir zevk, sevinç ve beğeni böyle oluşur. Bu bir gerçektir, gerçekçiliktir ve deneyseldir.” (2015: 150).

İslam dünyasında güzelliğin tevhid ve tenzih etrafında oluşturulduğunu söyleyen Haticetül Kübra Cavit, “Farabi'ye göre bir şeyin güzelliği zatında olan ve olmayan diye ikiye ayrılır ve asıl güzel zatında güzel olandır. Zatında güzel olan, hiçbir şeye muhtaç değildir.” (2011: 55) çıkarımında bulunur. Latif Tokat'a göre Farâbî, Platon ve Aristoteles çizgisindedir ve sanata epistemolojik yönden bakmaktadır: “Hitabet (retorik), şiir, sofistlik, diyalektik (cedel) ve burhan olmak üzere beş sanat içerisinde yer alan şiir ve retorik gerçekte birer beyan tarzıdır. Bu yöntemlerden sadece burhan felsefî bilgiye ulaştırmaktadır. Edebî sanatların yer aldığı retorik ve şiir burhanî bilginin ulaştırmak istediği şeye dolaylı bir yolla ulaştırmayı amaçlar.” (2005: 141). Bu bağlamda aynı düşünceyi paylaşan Salim Kemal'e göre Farâbî'de şiirî söylemde tahayyül önemli bir noktayı oluşturur: “Farabi *İhsâu'l-'Ulûm'da* şi'rî söylemin mahsûs bir sureti (image) veya muhayyel bir tasviri zihne getirdiğini söyler; bu, aklilik öncesi (prerational) ama istidlali (ratiocinative) bir düzeyde henüz doğruluk değerinden mahrum olan, ama yine de bizi etkileyen bir tasvirdir.” (2007: 213).

1.2.2.2. İbn Sînâ

Henry Corbin, İbn Sînâ'nın kendi yazdığı; sadık ve yakın öğrencisi Cüzcani tarafından tamamlanmış bulunan hayat hikâyesi sayesinde hayatının en önemli ayrıntılarını öğrendiğimizi söyler. Buna göre, “Ebu Ali Huseyn İbni Abdillâh İbni Sina, Buhara

yakınlarında Afşana’da doğmuştur. Doğumu 370/980 yılının safer/ağustos ayındadır. Eserlerinin bazıları XII. yüzyılda Latince’ye çevrildiğinde adının İspanyolca’daki telaffuzu olan Aben veya Aven Sina, Latince’de Avicenne biçimini almasına yol açmış ve Batı’da bu ad ile tanınmıştır. Babası Samani yönetiminin önemli bir görevlisi idi.” (Corbin, 2010: 300). İbn Sînâ, “Bir müddet Samanoğullarının vezirliğinde bulunmuş ise de hayatının büyük bir kısmı seyahatler, hapisler ve menfalarda geçmiştir. Eserlerinin ekserisini yollarda yazardı. Elli üç yaşında kulunçtan ölmüştür (1033).” (Ülken, 1935: 44).

İbn Sînâ’nın, estetik kavramına bakışının Farâbî ile aynı doğrultuda olduğunu vurgulayan Ayşe Taşkent, “Filozof selefine benzer bir şekilde güzel kavramını, *cemâl*, *behâ*, -zaman zaman da *hüsn-* kelimeleri çerçevesinde, Tanrı’nın güzelliği ile irtibatlandırarak tartışmıştır. *Eş-Şifâ* ve *en-Necât*’ta İlk İlke’yi, ‘gerçek güzellik (*el-Cemâlü’l-Hak*)’, ‘sırf/mutlak güzellik (*el-Cemâlü’l-Mahz*)’ ‘cemâl’ ve ‘behâ’ ile niteleyerek selefinin yaklaşımına yeni katkılar ve yeni açılımlar sağlamıştır.” (2013: 78-79). İbn Sînâ’nın felsefesinde Tanrı fikri merkezi konumdadır. Aynı düşünce Platon ve Plotinos’un felsefelerinde de görülmektedir. Diané Collinson ve Robert Wilkinson da İbn Sînâ’nın felsefesinin zorunlu bir varlık olarak Tanrı kavramında filizlendiğini kabul etmekle birlikte, “Düşüncesi pek kendine özgü değilse de, şaşılacak derecede dizgeli, akıcı ve durudur.” (2000: 43) ifadesine yer verirler. H. Ziya Ülken, ise İbn Sînâ’nın Allah’ın varlığını “zorunsuzlukla” ispat ettiğini yazar (1983: 101).

Orhan Cezmi Tuncer’e göre, “O, müzik ve matematik yoluyla, güzellik ve mimarlık arasındaki soyut-somut bağı -belki farkında olmadan- kurar. Notalar arasındaki uyum ile sayısal/zamansal ilkeler ve oranlardan bile söz eder. Bunu rakamlara (aritmetik) ve matematiğe (hesap) döker. Yükseklik ve şiddet farklı seslerle kompozisyon yaratıldığını belirtir.” (2015: 151). Tuncer’in bu görüşünü Ayşe Taşkent’in şu çıkarımı desteklemektedir: “İbn Sînâ’ya göre sanat izleyicisine haz veren şeylerden birincisi *taklid etmektir* diğer taraftan insanların *ahenkli, harmonik kompozisyonlara ve melodilere tabii sevgileri* vardır.” (2013: 222). Her iki görüş de İbn Sînâ estetiğinde harmoni, uyum, birliktelik kavramlarının önemli bir yer teşkil ettiği görülmektedir. Onun estetiğinin merkezinde Allah vardır, güzel kavramı behâ ve cemâl olarak

Allah'ın varlığı ve birliğinde toplanmaktadır. Realitedeki güzellik sadece Allah'ın yansımından ibarettir. İbn Sînâ'nın felsefesi İbn Arabî'yi oldukça etkilemiştir.

H. Ziya Ülken, Farâbî ve İbn Sînâ'nın tefekkür tarihimiz açısından önemini, "Yunan felsefesini Türk muhitine yerleştirmiş olması itibariyle Farâbî ne kadar mühim ise; gittikçe şahsî ve terkibi olmaya başlayan Türk skolastiğini garba naklederek ona beynelmilel bir kıymet vermesi itibariyle de İbn-i Sînâ o derece ehemmiyetlidir" (2007: 125) şeklinde ortaya koyar.

1.2.2.3. İbn Rüşd

1126 yılında Endülüs Kurtuba'da dünyaya gelen ve Batı'da Averroës olarak bilinen İbn Rüşd'ün İslam dünyasındaki tam adı Ebû'l-Velid Muhammed ibn Ahmed ibn Muhammed ibn Rüşd'dür (Cevizci, 2001: 183). Aristoteles'in en büyük şerh edicisi olan İbn Rüşd, "Avrupa'da İslâm âleminin en büyük filozofu gibi karşılanmıştır. Çünkü İbn Sînâ ve Sühreverdî'yi iyi bilmiyorlardı." (Ülken, 1983: 153).

İbn Rüşd, *Din Felsefe Tartışması* adlı eserinde felsefenin dinle olan ilişkisini şu şekilde açıklamıştır: "Eğer felsefe yapıtı, Zanaatçıların tanıttığı kadarıyla evren üzerine (demek istediğim sanat yapıtı olarak, çünkü evren, ancak sanatın ortaya çıkardığı bilgiyle Zanaatçıyı tanıtır ve onun ortaya çıkardığı sanatı ne kadar bilirse, o kadar yetkindir ve Zanaatçının bilgisi ölçüsünde yetkindir) düşünmekten başka bir şey değilse ve eğer dinsel yasa, evren üzerine (varolanlar üzerine) düşünceyle eğitilmeyi teşvik ediyor ve bizi çağırıyorsa, o andan itibaren bu felsefe adıyla belirtilen incelemenin dinsel yasaya göre zorunlu ya da övgüye değer olduğu açıktır." (2011: 57). İbn Rüşd'ün bu açıklamasında, Gazâlî'nin Antik Yunan felsefecilerini açıklamaya çalışan Fârâbî, İbn Sînâ ve kendisinin çalışmalarının hedef alması etkilidir. Ahmet Cevizci, Rüşd'ün bu yönünü "Filozofların dinsizlikle itham edildiği bir dönemde, felsefeyi savunan bir eser kaleme alan İbn Rüşd, İslâm dünyasındaki din ve felsefe ya da din ve bilim, gelenek ve ilerleme karşıtlığında, dine ve geleneğe karşı, gerek din ve gerekse geleneğin zorunlu oldukları gerekçesiyle korunmasını talep ederek, felsefe, bilim ve ilerlemeden yana olmuştur." (2001: 182) diyerek açıklar.

İbn Rüşd, *Fasl-ül Makal*'da "İyi olanı yapmaya yardım eden ve bizi gerçeğe götüren Tanrı'dır." (2011: 97) diyerek üretilmiş bilginin Tanrıdan bağımsız olamayacağını vurgular. Bu görüşü İbn Sînâ'nın zorunlu bir varlık olan Tanrı felsefesiyle benzerdir. Her iki filozofta özelde bilgide ve varlıkta genelde ise her şeyde Tanrı kavramını merkez olarak konumlandırmışlardır. Nitekim İslam felsefesinde Allah varlığı ve birliği kaçınılmazdır. Salim Kemal, bu görüşü "İbn Rüşd öncelikle *Faslu'l-Makâl* ve *Kitâbu'l-Keşf 'an Menâhici'l-Edille* gibi eserlerde mecazları kitabî (scriptural) kullanımları içinde ele alır ve mecazların anlamlarını bir hakikat arayışı bağlamında ele almamız gerektiğini ileri sürer. Hakikat ve bilgi, en güvenli toplumu sunarlar, çünkü onlar öznelere mutabakatını talep eder ve beslerler." (2007: 216) diyerek destekler.

İbn Rüşd'de güzelin metafizik olarak ele alınmadığını belirten Ayşe Taşkent, filozofta güzel kavramının ele alınışının şöyle olduğunu belirtir: "Güzel, (a) Objektif-nesnel bir değerdir; (b) Düzenin (tertib) gözlemlenebilir özelliği fikri çerçevesinde ele alınır; (c) Yapıya bağlı uygunluktur; (d) Fiziksel harmonidir (nizâm)." (2013: 95). Yine Taşkent'e göre "İbn Rüşd'ün, bu kavramlar çerçevesinde gelişen estetik düşüncesinin temelinde, sebeplilik, mantıkî prensipler ve gâiyyet ilkesi bulunmaktadır." (2013: 284-285). Taşkent'in ileri sürdüğü görüşler İbn Rüşd'ün Aristoteles'in düşünce ve felsefesinden etkilendiğini açıkça göstermektedir. Nitekim, İbn Rüşd Aristoteles'in eserlerinin en büyük şerh edicisidir.

1.2.2.4. Gazâlî

Asıl adı Ebu Hâmid Muhammed ibn Muhammed ibn Tâvus Ahmet et-Tûsî eş-Şâfîî olan Gazâlî, 1058 yılında Kuzeydoğu İran'da şimdi Meşhed kenti yakınlarındaki Tus kentinin iki kasabasından biri olan Gazal'da doğmuştur (Cevizci, 2001: 165). Tahsilini Nişabur'da yaptı. Genç yaşta büyük kabiliyetini gösterdi. Felsefe ve kelâmı derin bilgisi Selçukî veziri Nizam-ül Mülk'ün dikkatini çekti. Bağdad'da kurulan Nizamiye medresesi onun idaresine verildi (Ülken, 1983: 120). Henry Corbin'e göre, "İslâm âleminde en güçlü kişilik Gazâlî'dir ve 'Ona verilen 'Huccet-ul-İslâm' (İslâm'ın delili, kanıtı) lakabı da bunu gösterir." (2010: 319). İslam toplumlarında felsefenin gelişmesinde önemli bir yeri bulunun Gazâlî, dini felsefeyle aklîleştirmeye karşı çıkar. Ahmet Cevizci'ye göre, "Çünkü Gazâlî, İslâmın Doğu'sunda, yani en stratejik

bölgesinde, Kindî'nin başlatıp Farâbî'nin, ama özellikle de İbn Sînâ'nın ivme kazandırarak devam ettirdiği din ile felsefenin birliğini temin etme hareketiyle dini felsefe yoluyla aklileştirme sürecinin, doğrudan ya da dolaylı olarak sona erdiricisidir.” (2001: 164).

Gazâlî, *Tehâfüt El-Felâsife*, adlı eserini yazma nedenini “Üçüncü Mukaddime” kısmında açıklamıştır: “İyi bilinmelidir ki; (bu kitabı telîften) maksat; filozoflar hakkında inancı iyi onlanları (hüsn-ü zann besleyenleri) ve onlar (filozoflar)ın mesleklerinin (metodlarının) çelişkiden uzak olduğunu sananları; onların (filozofların) tutarsızlık yönlerini açıklayarak uyarmaktan ibarettir.” (1981: 11). Gazâlî'nin bu bahsettiği kişiler Aristoteles ve Platon felsefelerini inceleyerek yorumlayan Farâbî ve İbn Sînâ'dır. Hasan Aydın, Gazâlî'ye dair yazdığı eserinde Gazâlî'nin bu tutumunu şöyle özetlemiştir: “O bunu yaparken Yeni-Platoncu kaynaktan beslenen İslam felsefesini ve kimi öğeleriyle aynı geleneği sürdüren İslam tasavvufunu, hatta kimi unsurlarıyla Hint ve Yunan düşüncesinden izler taşıyan klasik kelim geleneğini Kuran ekseninde eleştiri süzgecinden geçirmiş ve İslam dışı olarak gördüğü anlayışları ayıkladıktan sonra onları kendi sistemine, bir başka deyişle İslami anlayışa dahil etmiştir.” (2012: 409-410). Gazâlî, *Tehâfüt El-Felâsife*'de ‘Beşinci Mesele’de Vâcib’ül-Vücûd yani Allah’ın varlığının zorunluluğu hususunda da Farâbî ve İbn Sînâ’ya eleştirilerde bulunmuştur. Gazâlî'ye göre, “En mükemmel parlaklık, en bütün güzellik Evvel’indir. Çünkü edilmiştir. Yok olma ve eksilme imkânından emin olarak bu kemâli müdriktir.” (1981: 89). Gazâlî, *Tehâfüt El-Felâsife*'nin ‘Sonuç’ kısmında üç konu hakkında filozofların tekfirinin gerektiğini belirtir: “Birincisi; âlemin kadîm olması mes’elesidir. Ve onların «bütün cevherler kadîmdir» sözleridir. İkincisi; onların, «Allah, şahıslardan ayrı olarak yenilenen cüz’ileri bilgisiyile kuşatamaz» sözleridir. Üçüncüsü; cesetlerin dirilişini ve haşrini inkâr etmeleridir.” (1981: 212).

Gazâlî'ye göre ilim hakiki mürşittir. Çünkü: “İlim ve ibâdet öyle iki pırlantadır ki gördüğün ve duyduğun her şey onları elde etmek için yapılmıştır, yapılmaktadır. Yazarların yazdıkları, öğreticilerin öğrettikleri, vâizlerin vaazları...” (1968: 15). Gazâlî, *İhyâu ‘Ulûmi’-d-Dîn* adlı eserinde felsefeyi bağımsız bir ilim görmez ve felsefenin “Hendese ve Hisâb, Mantık, İlâhiyât ve Tâbî’iyyât” olmak üzere dört bölümden oluştuğunu belirtir (Gazâlî, 2002a: 62). Gazâlî, söz konusu eserinde

Kur'an-ı Kerim ve Peygamberimiz'in hadislerinden yola çıkarak vâizler üzerinden şiir hakkında bilgiler de verir: "Vâizlerin okuduğu şi'rlerin, çoğu aşkı, ma'şûkun cemâlini visâl'in huzûrunu ve ayrılığın acısını anlatan şeylerden ibârettir. Halbuki dinleyenlerin çoğu, gönülleri güzel sûretlere meyyâl avâm tabakası insanlardır. Bu gibi şi'rler, ancak onların gönüllerdeki aşklarını harekete geçirir, şehvetleri tutuşur, coşar ve kaynaşırlar. Bu gibi şi'rlerin çoğu belki hepsi, dîni ifsâd eder. Yakışık alan, bu gibi şi'rleri değil, belki da'vâsına delil olacak, nasihat ve hikmet olan şi'rleri okumaktır." (2002a: 93-94). Gazâlî'nin bu görüşünden şiire ve şaire tamamen karşı çıkmadığı ve Allah'a işaret eden hikmetli şiirlere önem verilmesi gerektiğini çıkarılabilir. Aynı eserin üçüncü cildinde şiirle ilgili bilgilere yer vermiştir. Gazâlî, "Şiire gelince; şiir bir sözdür; güzeli güzel, çirkini ise çirkindir. Ancak yalnız şiirle meşgul olmak da mezmumdur." (2002b: 285-286) diyerek içerisinde çirkin söz bulunmayan şiirin haram olmadığını söyler.

Gazâlî, *İhyâu 'Ulûmi'd-Dîn*'in üçüncü cildinde güzel ahlak üzerinde durmuştur. Burada halk (yaratık) ve hulk (ahlak) kelimelerinden hareket eden Gazâlî, birincisinden dış görünüşü, ikincisinden ise görünmeyen gizli sûreti kasteder ve insanın iki şeyden meydana geldiğini söyler: "Biri göz ile görülen cisim, diğeri de basiret ile idrâk edilen rûhtur. Her birinin bir hey'et, şekil ve sûreti vardır. Bu sûretler ya güzel ya da çirkindir. Basiret ile bilinen rûh, gözle görülen cisimden daha mühimdir." (2002b:125). Buna göre Gazâlî'nin güzel kavramında ahlak güzelliğinin de temellendiğini görülür.

İhyâu 'Ulûmi'd-Dîn'in, dördüncü cildinde estetik duygu olan sevimli, zevk ve güzel değeriyle de ilgili bilgiler mevcuttur. Gazâlî'ye göre "Anladığı, zevk ve rahatlık duyduğu her şey idrâk sahibi için sevimlidir. Anlayışında acı duyduğu her şey de onun için sevimsizdir." (2002c: 538). Gazâlî'nin sevimli olanda algı ve zevkin olması gerektiğini düşünür. Gazâlî'ye göre duyu organları anladığı şeylerden zevk alır ve fitraten ona meyleder. "Meselâ gözün zevki görüp hoşlandığı şeylerdedir. Kulağın zevki, duyduğu güzel seslerde, burunun zevki aldığı güzel kokularda, dilin zevki yemeklerin tadında tutmanın zevki de yumuşaklık ve zevkini okşayan şeylerdedir." (2002c: 538-539). Gazâlî'ye göre, "Zevk; gözle görmek, elle tutmak gibidir. Ancak tasavvuf tarikinde bulunur." (1960: 72). Gazâlî'de gerçek ve hiç bitmeyen sevgi bir şeyi zatından dolayı sevmektir. Bu bağlamda Gazâlî, güzelliği "hüsn-i cemâl" ile

özdeşleştirir. Güzelle ilgili olarak şu bilgileri de verir: “Güzel sûretin yalnız kazâ-i şehvet, ayrı bir zevktir. Güzel, sırf güzel olduğu için sevilir. Hattâ güzeli anlamakta bir zevktir. Bunun için zâti bakımından da sevilmesi câizdir.” (2002c: 541). Gazâlî’nin güzeli “cemâl” kelimesiyle özdeşleştirmesi Farâbî, İbn Sînâ ve İbn Rüşd ile ortak yönüdür. Bu durum İslam felsefesindeki “güzel” kavramının Allah’ın varlığında toplanmasının nedenini en güzel şekilde ispat eder. Gazâlî, “Her şey’in güzelliği, kendisine lâıyk olan kemâlinedir.” diyerek bu durumu şu örnekle somutlaştırır: “Güzel yazı dediğimiz vakitte de, yazı tekniğinin gerektirdiği, harf uygunluğu, müvazene, istikamet, tertib, hüsn ü intizam, nokta, cümle ve satırbaşı vasıfları toplayan yazı demektir.” (2002c: 542). Hüsn ve cemâl, duyularla bilinmeyen şeylerde de vardır diyen Gazâlî, bunların ‘basiret nûru’ ile bilenebileceğini savunur (2002c: 543). Buradan Gazâlî’nin estetik düşüncesinde sezginin de önemli bir kavram olduğunu ve bunun da İslami inançla doğru orantılı olduğu yargısını çıkarılabilir. Bu yargıyı Naim Şahin’in satırları da desteklemektedir: “Genel olarak Gazâlî “hüsn” ve “cemâl” kavramlarını eşyayı ve davranışları vasıflandırmada, hem duyularla bilinen şeyler için, hem de duyularla bilinmeyen şeyler için, birini diğerinin yerine kullanmaktadır.” (2011: 98). *Âriflerin Yolu*’nda “Sevgi, marifetin meyvesidir. O, Allah teâlâ’nın güzel sıfatlarını bilmenin ve bunların eserlerini eşyâ ve hâdiselerde görmenin ürünüdür.” (2004a: 53) diyen Gazâlî doğadaki olaylarda ve maddi olan her şeyde Allah’ın kudretinin ve güzelliğinin yansıması arar. Gazâlî’ye göre sevgi ve aşk aynı şeylerdir: “Bunların en üstünü, aşkın maşuka bağlanmış olmasıdır. Sevgide esas olan samimiyettir. Maşuk’un sözlerini güzel görmektir. Böyle olunca, taleb himmeti, şevk ateşlerinin kıvılcımı ile alevlenir. Aşk hali, insanda şiddetlenince, kişiyi adeta divâne’ye çevirir.” (1972: 130). Gazâlî, “Âşık, sevdiğine karşı aşırı derecede şefkatli olur ve malını mülkünü onun yolunda harcar.” (1986: 74) düşüncesiyle gerçek bir âşığın nasıl olması gerektiğini gösterir.

Gazâlî, *Kimyâ-yı Saadet*’te “Güzel Ahlâkın Hakikati” başlıklı bölümde insanın vücut ve ruhtan yaratıldığını ve bunların kötülük ve iyilikler olduğunu belirtir. Vücudu güzel yaratılış ruhu da güzel ahlak olarak niteleyen Gazâlî’ye göre “Güzel ahlâk bâtının [ruhun ve kalbin] suretinden ibarettir. Nitekim güzel yaratılış da zâhir suretten ibarettir. Yalnız gözün veya yalnız ağzın güzel olmasıyla yüz güzel olmayıp, burun, ağız ve göz hepsinin güzel ve mütenasip olmasıyla güzel olduğu gibi, kalb de, ilim,

hışım, şehvet ve adâlet kuvvetleri bir araya gelmeyince güzel olmaz.” (2015: 386). Buna göre Gazâlî'nin İbn Sînâ ve İbn Rüşd'de olduğu gibi güzeli birlik ve uygunluk olarak gördüğünü söylemek mümkündür. Gazâlî Allah'ın, her şeyi uyum ve benzerlik yönünden olduğu gibi, uyumsuzluk ve zıtlık yönünden de çift yarattığını söyler: “Onun için, ışıkla beraber karanlığı, sıcaklıkla birlikte soğukluğu, yumuşaklıkla birlikte sertliği, güzellikle birlikte çirkinliği, sağlıkla birlikte hastalığı, nimetle birlikte musibeti, hayatla birlikte ölümü de halk etmiştir.” (2004c: 108). Bu zıtlıklar insana hangisinin hayırlı olduğunu ayırt etmeyi öğretir.

Gazâlî, *Kimyâ-yı Saadet*'te “Sevginin Hakikati” kısmında estetik bir duygu olan aşk'ın tanımını da yapar: “Sevgi, iyi olan bir şeye karşı kendiliğinden olan bir meyildir. Bu meyil kuvvetli olursa, aşk denir.” (2015: 768). Gazâlî, aynı eserin “Allahü Teâlâ'yı Sevmenin Sebepleri” başlıklı yazısında Allah'ı sevmenin nedenlerinden birinin de zata ve güzelliği için sevmek olduğunu belirtir. Burada Gazâlî, “Gözün lezzetinin güzel şeylere bakmakta olmasındandır. Güzel şeyler, gözün sevgilisidir. Allahü Teala'nın Cemali bilirse, Onun da sevilebileceği mümkündür.” (2015: 770) sonucuna ulaşarak güzel kavramını cemâl ile özdeşleştirir. Sıfatların şekli ve rengi olmaz diyen Gazâlî, “O hâlde akılı olan, görünmeyen güzelliği inkâr edemez ve onu görünen güzellikten daha çok sever. Çünkü duvardaki bir resmi seven ile, bir peygamberi seven arasında çok fark vardır.” (2015: 771) sonucuna ulaşarak Allah'ın görünmeyen güzelliğinin sevilebileceğini belirtir. Gazâlî'ye göre güzellik ruh ve beden güzelliği olarak iki çeşitir. Ona göre, “Hakikî ve kalıcı olan güzellik ruhun güzelliğidir. Bu güzellik insanın kendi kazançları olan ilim, amel ve güzel huylardan oluşur.” (2004b: 270).

Gazâlî, “Kul amele talip olup onu kesbetmek isteyince, Allah teâlâ, onda bir güç yaratır ve kendisi bu güçle o fiili meydana getirir. Durum bu iken, kulun bu gücü kendisinden bilmesi ve kendisine mal etmesi, kendisine yaratıcılık vasfı vermesi olur. Bu ise şirkittir.” (2004d: 12) diyerek yaratmanın ancak Allah'a mahsus olduğunu vurgular. Gazâlî'nin bu sözünü sanat eserleri açasından düşündüğümüzde güzel'i meydana getiren sanatçı yaratıcı değil, sadece yaratıcı Allah'ın ona bahşettiği ilham ve yeteneği yansıtan birisidir. Sanat eserleri de Gazâlî'de önemli bir yer edinir. Gazâlî'ye göre, “Her san'atın değerini bilen bir ehli vardır. Kim san'at eserlerini erbabı olmyanlara hediye ederse, o san'ata haksızlık, hürmetsizlik etmiş olur.” (1988: 3). Gazâlî

insanların fitratında olan heves ve isteğinde önemli olduğuna işaret etmiştir. Zira, “İnsanda yaratılmış olan hevâ, sanatları (meslekleri) icra etmenin ve onları zihindeki ölçülere ve şekillere göre yapmanın; çok ince ve dikkatli düşünme ile elde edilebilecek çıkarımları elde etmenin; bütün toplumlarda ve zamanlarda mevcut olan güzel ahlâkı bilmenin; akıllı ve erdemli kimselerin güzel gördüklerini güzel, çirkin gördüklerini çirkin görmenin bir aracıdır.” (2007: 76).

1.2.2.5. Muhyiddîn İbnü'l-Arabî

Cağfer Karadaş, *Muhyiddîn İbn Arabî ve Düşünce Dünyası*'nda İbnü'l-Arabî'nin hayatı hakkında, “Özellikle sevenleri tarafından ‘eş-Şeyhu'l-Ekber’ nitelemesi ile onurlandırılan İbn Arabî'nin tam ismi kendi eserlerinde de geçtiği şekliyle Muhyiddîn Ebû Abdullâh Muhammed b. Ali İbnü'l-Arabî el-Hâtemî et-Tâî el-Endelûsî'dir. İsmindeki el-Hâtemî et-Tâî nisbesi, soy itibariyle cömertliği ve hayırseverliği ile şöhret bulmuş Tay kabilesi mensubu olan Adî b. Hâtim et-Tâî'ye uzandığını; el-Endelûsî nisbesi ise Endülüs'te doğup büyüdüğünü göstermektedir. Ayrıca manevi derecesinin yüksekliğine ve İslam dinine ve kültürüne yaptığı katkı dolayısıyla kendisine “dini ihya eden/dine yeniden canlılık kazandıran” anlamında ‘Muhyiddîn’ lakabı verilmiştir.” (2018: 29) bilgilerine yer vermiştir. H. Ziya Ülken, Arabî'nin ölümüne kadar Anadolu'da kaldığını ve bir seyahati sırasında Şam'da ölüp Cebeli Kasiyun'a gömüldüğünü söyler (1983: 242).

Arabî'de varlığın kaynağı mutlak varlık olan Allah'tır. Bu noktada İbn Sînâ'nın “zorunlu varlık olarak Tanrı” görüşüne paralel görüştedir. Hayrani Altıntaş, bu meseleyi, “İbn Arabî'nin düşüncelerine göre, mevcut tek bir varlık vardır, diğer varlıklar bu bir, tek ve mutlak varlığın yansımasıdır. Allah'ın gölgesi, diğer varlıklarının bizde ortaya çıkan hissi ve yanıltıcı görünüşlerinin zatından ayrıdır, fakat bâtını ve deruni hakikatında O'na benzer. Bu, vahdet-i vücud'dur.” (1986: 100) şeklinde açıklamıştır. Cağfer Karadaş'da Arabî'nin varlık konusunda felsefecilerin etkisinde olduğunu bildirerek vahdet-i vücûd tezini savunduğunu söyler. Bu görüşünü “O, Allah dışında varlık kabul etmez, diğerlerinin (mâsivâ) varlığının felsefeciler gibi O'ndan bahşedilme yoluyla (tecellî/feyz) meydana geldiğini, bundan dolayı da ‘varlık’ın Allah için asli, diğerleri için arızı bir özellik, bir nevi ödünç alınma olduğunu ileri sürer.” (2018: 190) şeklinde açıklar.

İbn Arabî, tövbe konusundan bahsederken güzel kavramı hakkında da bilgi verir. Ona göre, “Bir şeyin güzel olması, onun Allah’ın fiillerinden olması demektir.” (2015b: 31). İbn Arabî, ‘Niyetler ve Ameller’ konusunda “Niyet, niyet konusuna ilişir. Söz konusu şeyin güzel veya çirkin olması niyete değil, iyi veya çirkin hükmünü o şey hakkında veren kimseye aittir.” (2015a: 71) diyerek niyetin de hüküm vermede etkili olduğunu savunur. Buradan hareketle estetik bir değerlendirme açısından düşünüldüğünde Arabî’nin değer verme hususunda süjenin niyetini önemseydiği görülür. Arabî, güzel ve çirkin kavramlarının insanda uyandırdığı duygulara da değinmiştir. Ona göre, “Güzel bir sureti tasavvur etmek, insanın içinde şehvet gücünü heyecana getirir. Çirkin bir sureti tasavvur etmek ise herhangi bir şey gerektirmez. Tam tersine bazen tasavvur edenin öfke uyandıran bir suret tasavvur etmesinden dolayı nefret gücünü uyandırır.” (2008: 245). Arabî, “Allah, âlemi kendi suretine göre var edendir. Bu nedenle bütün âlem son derece güzeldir ve âlemde herhangi bir çirkinlik bulunmaz. Allah âlem için bütün güzelliği ve hoşluğu bir araya getirmiştir.” (2010: 385) diyerek doğadaki güzelliklerin kaynağını Allah’ta aramamız gerektiğini söyler. Yine Arabî’ye göre, “Bu itibarla âlemi güzelliği nedeniyle seven, gerçekte, Allah’ı sevmiş demektir. Hakkın âlemin dışında tecelli veya taayyün ettiği bir yer yoktur.” (2012: 44). Arabî, “Her şeyin güzelliği kendisine uygun ve onun gerektirdiği tarzdadır ki bu güzelliği, güzelliği algılayan kişi o yoldan algılar ve haz alır. Bu algıyı, göz, kulak, burun, tat, dokunma, duyulan, görülen, yenilen ve dokunulan şeylerden alır.” (2007: 201) düşüncesindedir. Bu noktada algı ve hazzın güzellikle ilintili olduğunu söylenebilir.

Sevgi ve aşk konusu da Arabî’nin eserlerinde önemli bir yer tutar. Sevginin sebebinin güzellik olduğunu söyleyen Arabî’ye göre, “Güzellik ise, Allah’a aittir. Çünkü güzellik O’nun Zatından dolayı sevilmektedir.” (1988: 39). Ebû’l-Alâ Affifî, Arabî’de güzelliğin aşkın temeli olduğu belirtir: “Allah şekil güzelliğini sever, çünkü şekil (*sûret*) O’nun varlığını aksettirdiği gibi, güzelliğini de aksettirir. Bundan dolayı Allah sevimli ve ibâdet edilmelidir.” (1974: 152). Arabî, “Sevgi, aşk, vecd, şevk, sevda, bunların hepsi sonuçta tek bir hakikatir, fakat aşka ilgi duyanların farklı farklı olmaları nedeniyle, ona farklı yan anlamlar verilmektedir. Bütün bunlar, birer sıfattır.” (1988: 207) diyerek kim o sığata bürünürse, o sıfatın etkisi altındadır sonucuna varır.

Arabî, nasihatlarında da güzel kavramına değinir. Güzel, kimi zaman görünüş bakımından Arabî'nin nasihatlarındadır: "Süslenmeye, güzel görünmeye dikkat et. Çünkü bu başlı başına bir ibadettir." (2016: 94). Kimi zamanda amelin güzeliği bakımından nasihatlarındadır: "Bir amel işlerken onu güzel yapmaya çalış. Çünkü amelini güzel yapan emeline muvaffak olur. Güzel amel şer'i şerife uygun olan ameldir. Allah'ı görür gibi ibadet etmektir." (2016: 94).

1.2.2.6. Mevlânâ

Hilmi Yücebaş, Mevlânâ'nın hayatı ve eserlerine dair yapmış olduğu biyografik çalışmasında şu bilgilere verir: "Rebiülevvel 604 (30 Eylül 1207)'de Belh şehrinde doğan Celâleddin-i Rumî (Mevlâna)'nın asıl adı: Muhammed, lâkabı Celâleddin'dir. Babası Sultan-ül Ulema olarak anılan Muhammed Bahaeddih Veled, annesi, Mümine Hatun'dur. Selçukiler devrinde büyük bilginlere ve şeyhlere hitab için kullanılan ve "Efendimiz, büyüğümüz" anlamına gelen "Mevlâna" unvanı ona babası tarafından hâs bir ad olarak verilmiştir. Büyük Türk mütefekkir ve mutasavvıf Mevlâna "Hüdavendigâr" ve "Hünkâr" gibi unvanlarla da anılmaktadır." (1966: 5). Mevlânâ'nın şairliğini dehâ olarak niteleyen Hayrani Altıntaş, "Onun tasavvuf felsefesinin bütününe aşk, güzellik, musiki ve sema hâkimdir. Mevlânâ'nın bu estetik anlayışında, aşk ve güzellik, Allah'ın bir yansıması ve tecellisidir; çünkü ona göre, bütün varlıklar Allah'tan söz eder." (1986: 111-112) der.

Mevlânâ'nın *Fihî Ma Fih*, *Divân-ı Kebîr* ve *Mesnevî* adlı eserlerinde estetik değer ve duygulara ait zengin bilgiler yer alır. Mevlânâ, *Fihî Ma Fih*'te 'sevimli' ve 'güzel' konularına değinmiştir. Ona göre, "Sevilen kimse güzeldir. Bunun aksi olamaz. Yani, her güzel sevilmez, her güzelin sevilmesi lâzım gelmez. Güzellik, sevilmiş olmanın, sevimliliğin bir cüz'üdür. Sevimli olmak asl'dır." (2006: 58). Bu durumda Mevlânâ'ya göre güzelliğin temelinde sevimli olmanın yer aldığı söylenebilir. Ayrıca güzellik, sevimlinin parçası olarak düşünülmüştür. Fakat, Mevlânâ, bu fasılın sonunda "Gönül ehli (olan insan) bir küldür. Sen onu görünce, hepsini görmüş olursun. Çünkü avın hepsi, yaban merkebinin içindedir (M). derler. Dünyadaki bütün yaratıklar onun cüz'leridir ve o küldür." (2006: 62) diyerek dervişlere işaret eder.

Mevlânâ, *Divân-ı Kebîr*'de “güzel” kavramlarına çeşitli yönleriyle değinmiştir: Örneğin, “Güzellikte, alımda ay gibi parlak olan o güzeli görene, güneş bile karanlık görünür, can sıkar, bir kıvılcıma döner gözünde.” (C. I, B. 345, 1957: 41) beyitinde güzel olarak nitelenen sevgili ay ve güneş ile karşılaştırılmıştır. Sevgilinin güzelliği göz kamaştırma bakımından ay parlaklığına eş tutulmuş ve onu gören maşûkun güneşi bile karanlık göreceği söylenmektedir. Bu bağlamda güzel'in ay ve güneş gibi doğa unsurlarıyla karşılaştırıldığı görülmektedir. Mevlânâ, sevgilinin maddi ve manevi özelliklerini hoş ve güzel kavramlarıyla şu beyitte nitelemiştir: “Hem yüzün hoş, hem huyun hoş; hem zülfündeki büklümler, kıvrımlar güzel, hem başın, yüzün güzel. Hem şiven, edan hoş, hem meyven. Lütfun da güzel, kahrın da, cefan da.” (C. I, B. 428, 1957: 50). Mevlânâ'da güzel ve çirkin karşısındaki tutumu şu beyittedir: “Nerde bir güzel görürsen ayna gibi otur önüne; nerde bir çirkin görürsen ört kilimle aynayı.” (C. I, B. 674, 1957: 75). Burada ayna metaforuyla güzelin karşısında onun güzelliklerini yansıtan olmayı, çirkin olanın karşısında ise aynayı kilimle örterek onun çirkinliklerinden pay almasını söylemektedir. Yani güzel karşısında yansıtan ol, çirkin karşısında ise uzak ol demektir. Aynı durum şu beyitte de vardır: “Güzel, sana yüz gösterirse ayna gibi dol onunla; güzel, sana karşı saçlarını çözer açarsa, yürü, tarak kesil, tarak.” (C. I, B. 1523, 1957: 161). Mevlânâ, güzel ve çirkin kavramının Allah karşısındaki durumunu şu beyitle açıklar: “Sana karşı güzellerle çirkinler, iğnenin önündeki resme benzerler, dilersen kâğıda, o iğneyle güzel bir resim yaparsın, dilersen çirkin; sonra da onları ölümle, hastalıklarla yırtar atarsın.” (C. I, B. 1021, 1957: 109). Buradan güzel ve çirkin kavramlarının Allah'ın iradesinde olduğu vurgulanmaktadır. İsmail Yakıt'a göre Mevânâ'da güzellik mutlak ve izafi olarak iki şekilde ele alınır: “Ona göre gerçek güzellik, mutlak güzelliştir ve Tanrı'nın güzelliğidir. Çünkü Tanrı, güzelliği kendinden olan Varlık'tır. Diğer bütün güzellikler izafidir ve Tanrı'dan derecelerine göre, pay aldıkları nispette güzeldirler.” (2007: 39). İsmail Yakıt'ın görüşünü Mevlânâ'nın, “Ey gökyüzünde meleklerin canı, ey denizlerde balıkların tespihi, her güzellikte, her güzel yüzde senden bir tat, bir tuz var.” (C. I, B. 1189, 1957: 128) beyiti en güzel şekilde destekler.

Divân-ı Kebîr'de “iyi” kavramı da yer almaktadır. Mevlânâ iyi ve güzel kavramlarını genelde birbirine eş görüp kavramların birbirlerini tamamladıklarını beyitlerinde yansıtmıştır. Bu durumu en güzel şu beyit açıklar: “İyi şeylerden başka bir şey

düşünme; çünkü düşünce, sûret dokumasının ipliğidir; güzelleşen, iyi olan her düşünceden doğan her sûret, güzeldir, iyidir.” (C. I, B. 1672, 1957: 177).

Divân-ı Kebîr'de “çirkin” kavramı genelde “güzel” ile zıt anlamda kullanılmakta özelde ise farklı anlamlarıda barındırmaktadır. Mevlânâ, çirkinlik kavramını kimi beyitlerinde inanç sahibi olma ve iyi huylarla donanmış olan güzelliğin karşıtı olarak göstermektedir: “Yusuf’ san, güzelsen aynan da güzeldir, çirkinsen ölüm de çaresiz çirkinliğini gösterir sana.” (C. I, B. 2864, 1957: 309). Mevlânâ’ya göre çirkinlik ahmaklığa benzetilerek akılsızlık olarak da yorumlanmaktadır: “Ahmak kişinin gemisi, daima tufana gark olur gider; çünkü ahmak, çirkin suratlıdır, sevilmez bir mayası, bir özü vardır, rezildir-rüsvâydır.” (C. III, B. 882, 1992: 109). Mevlânâ, “Mahşer günü çirkinleri soydular da onlar çırl çıplak kaldılar mı din çirkinliği yüzünden kaçmaya koyuldular.” (C. III, B. 3462, 1992: 352) beyitiyle çirkinliği güzelin karşıtı anlamındaki temel anlamından ziyade dinî açıdan eksikliğe benzetmiştir. Çirkin, “Gözünü ovuşturursan her çirkinde olgunluk üstünde bir olgunluk, bir güzellik görürsün.” (C. IV, B. 2013, 1992: 216) beyitinde olduğu gibi kimi zamanda olumlu anlamda güzelin kendisi olarak yer alır.

Divân-ı Kebîr'de “yüce” kavramı da vardır. Mevlânâ, güzel ve yüce kavramlarını şu beyitinde açıkça Allah’ı nitelemek için kullanır: “Senden her an ululuk, güzellik, nur, yücelik; bizden de gönül vermek, can vermek, baş vermek; bu çeşit alış - veriş daha hoş, daha güzel; ne güzel şeyler vermedesin, ne hoş şeyler almadasın.” (C. II, B. 2191, 1992: 269). Yine Allah’ın bir sıfatı olarak, “Yücelerden gelen teşbih sesini duy; yürüvar, sen de ‘onun yücelerden yüce adını teşbih et.’” (C. V, B. 1237, 1992: 109) beyitinde görülür. Yüce, Mevlânâ’da daima içerisinde güzel bir unsur barındırır: “Doğru da olsa, şaka da olsa yücelerden gelen her tutuş, her çekiş, güzeldir.” (C. VII, B. 1005, 1992: 76).

Divân-ı Kebîr'de en fazla estetik bir duygu olan “aşk” yer alır. İbrahim Emiroğlu, Mevlânâ’nın aşkı, kainatın yaratılış sebebi olarak gördüğünü ve sisteminin merkezine oturduğunu söyler: “O, sevgilisi ve mesleğinin, şekli ve kılığı olmayan aşk olduğunu belirterek, aşkı kendisine maksud edinmiş, aşkla özdeşleşmiş; akli aşkın ve aşkı da insanlığın hizmetine sunmuş ender simalardan biridir. Yine o, Hak sevdasıyla, Hak

yolunda, aşk yolunda yanmayı, olmayı ve ermeyi amaç edinir.” (2008: 36). Mevlânâ, aşkı, “Aşk nedir bilir misin? ben’i, biz’i varlık dâvasını bırakmaktır; güzellikleri, güzelleri yaratanda; her dileği, her isteği yok etmektir.” (C. I, B. 3420, 1957: 373) diyerek tarif eder. Bundan dolayı “Onun için aşk insanın doğasında varolan ve karşı konulmaz bir eğilimdir. İnsan neyi severse sevsin, neye âşık olursa olsun bu aşkın nihai nedeni Tanrı’dır.” (Çevik, 2014: 131). Mevlânâ’da aşk hayatın temel taşıdır. Zira, “Aşk, sevgi, hayatınızın asıllarıdır, temelleri; sevgiden çekilip bir başka gölgeliğe giden mahrum kalmış gitmiştir.” (C. II, B. 2375, 1992: 290). Mevlânâ, aşk ve sevgiliyi kimi zaman olumsuz yönleriyle de gösterir. Örnek olarak “Binlerce ateş, binlerce duman, binlerce gam; adı aşk. Binlerce dert, binlerce belâ, binlerce cefâ; adı sevgili.” (C. III, B. 1735, 1992: 190) beyiti verilebilir. Aşk ve sevgili ilişkisinin diğer bir yönü ağaç metaforuyla açıklar: “Aşk ağaca benzer, âşıklarsa gölgesidir onun; gölge, uzak da düşse ağaçtan meydana gelmiştir; ağaca uyar ancak.” (Mevlânâ, C. IV, B. 367, 1992: 45). Mevlânâ, kimi zaman aşkı deliliğe benzetir. Ona göre, “Aşk nasıl şeydir, sor bana, aşk, bir çeşit deliliktir; insanı zincire vurdurur; fakat ahmaklık yoluyla değil ha.” (C. VII, B. 2107, 1992: 166). Aşk, Mevlânâ’ya göre ölümsüzlüğü de sağlar: “İhtiyara da aşk, âbihayât sunar da gençleştirir onu.” (C. V, B. 2553, 1992: 195). *Divân-ı Kebîr*, tümüyle incelendiği zaman estetik bir duygu olan aşk diğer değer ve duygulardan hacimce daha fazla alanı kapsamaktadır. Aşk, Mevlânâ’da ilahî aşk olarak işlenmiştir. Beşerî aşk yer alsada da özelde ilahî aşkı temsil etmektedir. Yakıt’a göre Mevlânâ, sanatı ve estetiği aşkı toplamıştır: “Onun estetik anlayışı, bir aşk estetiğidir. Mutlak güzelliğin tecellisinden hareketle yine mutlak olana yani ilahî ve ebedî olana yükselmek gerektiği fikri onda esastır.” (2007: 42).

Mevlânâ’nın kurmaca hikâyelerden hareket ederek vahdet-i vücûd anlayışını anlatan en önemli eseri şüphesiz *Mesnevî*’dir. Mevlânâ’nın bu eseri incelendiğinde estetik değer ve duygulara yer verdiği görülmektedir. Mevlânâ, Allah’ı en üstün güzel olarak niteler ve dünyevi her şeyden önemli olması gerektiğini şu beyitle özetler: “En güzel olan (Güzeller güzeli) Tanrı’nın aşkından başka ne varsa can çekişmeden ibarettir, hatta şeker yemek bile!” (C.I, B. 3686, 1995: 294). Mevlânâ, güzel konusunda âyetlere de başvurur: “Şunu bil ki güzel, güzeli cezbeder. ‘Temizler, temizler içindir’ âyetini oku!” (C.II, B. 81, 1995: 6). *Divân-ı Kebîr*’de aşk ağaç metaforuyla yer alırken *Mesnevî*’de güzel ağaç olarak karşımıza çıkmaktadır: “Güzel bir ağaç dalı, kötü bir

ağaca aşılansa o güzellik, kötü ağacın tabiatını da güzelleştirir.” (C. II, B. 2699, 1995: 207). Bu beyit, güzelliğin her değerden daha üstün olduğunu göstermektedir. Güzellik Mevlânâ’da ahlak güzelliği olarak da yer alır: “Her insanın evveli suretten ibarettir. Ondandır sonra can gelir ki can, mânevi güzellik, ahlâk güzelliğidir.” (C.III, B. 527, 1995: 42). Güzeli ve latif olan Mevlânâ’da aynı zamanda hayırlı olandır: “Hayırlar, esasen güzel ve latiftir, başka bir şeyin aksiyle güzel görünmüş değildir.” (Mevlânâ, C. IV, b. 1131, 1995: 93).

Mesnevî’de çirkin değeri güzel ile birlikte işlenmiştir. Güzeli ve çirkin kavramlarını ressam örneği üzerinden açıklayan Mevlânâ’ya göre ressam güzelin de çirkinin de resmini yapar. Bu iki türlü resmin onun üstatlığından kaynaklandığını belirten Mevlânâ, bu durumu ilahî nedenle açıklar: “Eğer çirkinin resmini yapmayı bilmezse ressam, nâkıstır. İşte bu yüzden Tanrı hem kâfirin yaratıcısıdır, hem müminin.” (C. II, B. 2542, 1995: 195). Bu örnek Mevlânâ’da güzelin ‘iman’a, çirkinin ise ‘küfre’ karşılık geldiğini göstermektedir. Mevlânâ, güzel ve çirkin ayrımında neye başvurmamız gerektiğini de bildirmiştir: “Çirkinle güzeli, akılla ayırdedin; şu karadır, bu ak deyen gözle değil.” (C. VI, B. 2967, 1995: 234).

Mesnevî’de estetik duygu olan “zevk” çeşitli yönleriyle ele alınmıştır. Mevlânâ, zevk sahibi olmayı şu örnekler üzerinden açıklar: “Zevk sahibinden başka kim anlayabilir? Onu bul! Tatlı su ile acı suyun farkını işte o anlar. / (Zevk sahibi olmıyan) sihri, mucizeyle mukayese ederek her ikisinin de esası hiledir sanır.” (C. I, B. 276-277, 1995: 22). Mevlânâ, zevkin erişildikten sonra önemini yitirdiğini de belirtir: “Susuz kimseye seraptan zevk gelir, fakat ona erişince kaçar ve yine su arar.” (C. I, B. 896, 1995: 71). Mevlânâ, “Zevk gamlardadır. Onların izini kaybetmişler, abıhayatı karanlıklara çekip götürmüşlerdir.” (C. VI, B. 1587, 1995: 127) diyerek zevk ile kederi bir tutmaktadır.

Divân-ı Kebîr’de hacimli bir yer tutan aşk *Mesnevî*’de de yer alır. İbrahim Agâh Çubukçu’ya göre, “Mevlânâ ilâhî aşkı işlerken insanın Tanrı’nın mâşuku olabileceğini belirterek İslâm felsefesinde yeni bir çılgır açmıştır.” (1984: 118). Mevlânâ’da aşk, Allah ile özdeşleşmektedir: “Aşk şeriatı; bütün dinlerden ayrıdır. Âşıkların şeriatı da Allah’tır, mezhebi de.” (C. II, B. 1770, 1995: 135). Âşık olmanın koşullarından birisi de Mevlânâ’ya göre cefa çekmektir: “Aşk dâvaya benzer, cefa çekmek de şahide.

Şahidin yoksa dâvayı kazanamazsm ki!” (C. III, B. 4009, 1995: 328). Mevlânâ, deniz ve gökyüzü ilişkisinden yola çıkarak aşkın hayranlık bırakan yönünü örnekler: “Aşk bir denizdir, gökyüzü, bu denizde bir köpük. Aşk, Yusuf’un havasına kapılan Zeliha gibi insanı hayran eder.” (C. V, B. 3853, 1995: 314). Aşk’ın en önemli unsuru Mevlânâ’ya göre sadık olmaktır: “Âşık, sevgiliden başkasını seyre dalarsa bu, aşk değildir, aslı yok bir sevdadır.” (C. V, B. 587, 1995: 51).

1.2.3. 17. ve 18. Yüzyıllarda Sanat ve Estetik

1.2.3.1. Alexander Gottlieb Baumgarten

1714-1762 yıllarında Almanya’da yaşamıştır. Alexander Gottlieb Baumgarten, estetik sözcüğünü ilk kez kullanmış ve *Aesthetica* adlı eseriyle estetiği sistemli bir disipline dönüştürerek bağımsız bir bilim olmasını sağlamıştır. Cevad Memduh Altar, Baumgarten’in Almanya’da Halle Ve Frankfurt üniversitelerinde uzun yıllar felsefe hocalığı yaptığını ve *Aesthetica* eseri ile ilgili şunları söyler: “*Aesthetica Acroamatica* başlığıyla adlandırarak yayınlamıştır ve bu eserdeki bilgileri, hitabet diliyle açıklamış olduğunu belirtme amacıyla, *aesthetica* teriminin arkasına Latince *acroamatica* sözcüğünü de koymuştur. *Acroamatica* sözcüğü, ‘hitabete uygun olarak, şiirsel bir okuyuşla açıklama’ anlamına gelmektedir.” (1996: 100-101).

Aesthetica, estetik alanında müstakil ilk eser olması nedeniyle bu alanda çalışanların başvurduğu ilk kaynaklardandır. Bu eserin Türkçe çevirisi yapılmadığından çalışmamızda doğrudan kullanma şansı elde edilemedi. *Aesthetica*, ile ilgili bilgi veren kuramsal eserlerden faydalanıldı. Jacques Rancière, *Aesthetica* için şunları düşünür: “Baumgarten’in yapıtında estetik terimi hiçbir şekilde sanat kuramını imlemez. Bu sözcük orada duyulur bilgi alanını, açık ve farklı mantık bilgisine karşıt olan açık ama yine de bulanık olan bu bilgi alanını gösterir.” (2006: 10). İsmail Tunalı da Rancière’in görüşlerini destekler: “Baumgarten, duysal algıya dayanan bilgiyi bulanık ve karmaşık bir bilgi olarak görür; bu bilginin mükemmelliğini araştırarak olan bilime de estetik adımı verir, onu açık ve seçik bilginin bilimi olan mantığın yanına “ikiz kız kardeşi” olarak koyar.” (2009: 163). Baumgarten’de mantığın konusunun doğanın güzellikle anlatımı olduğunu belirten Tolstoy’a göre “Estetiğin babası, güzelliği kusursuzlukta aramaktadır.” (2011: 69).

Cevad Memduh Altar, Baumgarten'in bilimi dokuz kola ayırarak estetiği burada bağımsız bir bilim olarak aldığını ve filozofun bilim sıralamasının "Mantık, Marifet Teorisi, Ruh, Ahlak, Doğa, Hukuk, Kültür, Din ve Estetik." (1996: 15) şeklinde olduğunu açıklar. Nesrin Atasoy Sınmaz, *Alexander Gottlieb Baumgarten 'da Duyusal Bilginin Bilimi Olarak Estetik* adlı tez çalışmasında Baumgarten için estetik teorinin amacının duyusal bilmenin mükemmelliğine yardım etmek olduğunu açıkladıktan sonra şu bilgilere aktarır: "Duyusal bilmenin mükemmelliği "güzel" olarak tanımlanır. Tersine, estetik bilmenin eksikliği, çirkinliktir. Bundan dolayı güzelin göstergesi olarak sanat, dünyanın amaçlı birliği ve uyumunu göstermeyi hedefler." (2009: 52).

1.2.3.2. İmmanuel Kant

İmmanuel Kant, 1724'te Almanya Königsberg'de dünyaya gelmiştir. Cevad Memduh Altar'ın aktardıklarına göre, "Bir işçi ailesinin çocuğu olan Kant, Königsberg üniversitesinde Matematik ve Doğa Bilimleri'yle Felsefe öğrenimi görmüştür. 1756 yılında üniversitede doçent olarak Mantık ve Metafizik derslerinin öğretim görevliliğini yükümlenmiş olan Kant, 1770 yılından geçerli olmak üzere de, aynı bilim dalları ile Doğa Bilimleri ve Coğrafya bilim dalında öğretim yapmıştır; ve derslerindeki üstün başarısından ötürü dünya çapında üne ulaşmıştır." (1996: 101). 1804'te ölmüştür. Kant'ın *Saf Aklın Eleştirisi* (1781), *Pratik Aklın Eleştirisi* (1788) ve *Yargı Gücünün Eleştirisi* (1790) adlı eserleri estetikçiler için kaynak konumundadır. *Saf Aklın Eleştirisi*, "...metafizik olarak nitelenen sorulara verdiği yanıtlardan çok, bu sorulara yanıt vermeyi kahramanca ve stoacı bir kayıtsızlıkla reddettiği için güçlüdür." (Adorno, 2005: 61). *Yargı Gücünün Eleştirisi*, Kant'ın 'güzel' ve 'yüce' kavramlarını açıkladığı eseridir. Allen W. Wood, Kant'ın sanatsal güzellik kuramının "sanatsal deha ve estetik idea" (2009: 208) olmak üzere iki kavram üzerinden geliştiğini belirtir. İsmail Tunalı, Kant estetiğinin büyük ve heterojen problemlerle örülü olduğunu, "Onlar, bir yandan estetik'in kuruluşu ile ilgilidir, bir yandan güzellik felsefesi, bir yandan estetik yargılar mantığı ve nihayet estetik haz psikolojisi ile ilgilidir." (1963: 80) satırlarıyla açıklar.

Hegel'e göre *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde, "Kant, organik ve canlı olanın kavramına, kendileri aracılığıyla yaklaştığı güzel, doğa ve sanat nesnelerini, doğanın amaçlı ürünlerini; bunları yalnızca öznel olarak yargılayan bir düşünümün bakış açısından ele

alır.” (1994: 57). Jacques Rancière, söz konusu eserde “O ancak, bir nesnel alanını değil de bir yargı (judgement) tipine işaret eden “estetik” sıfatını tanır.” (2006: 10) sözleriyle Kant’ın estetiği kuram olarak tanımadığını ifade eder. Metin Bal’a göre, *Yargı Gücünün Eleştirisi*’nde “Kant’ın insan doğasının neliği araştırmasında doğa ve güzel sanatlar arasında kurduğu ilişki romantik filozofları sanat felsefesini felsefenin bütünlüğünü sağlayan bağımsız bir alan olarak ilan etmeye, hatta felsefenin en üst ilgisini ‘sanat’ın oluşturduğu düşüncesine vardır.” (2004: 101). Bu bakımdan Kant’ın sanat felsefesini genel felsefe içerisinde ayrı bir yere koyduğu görülür.

Kant’dan önce güzel, iyi ve doğru değerleriyle birlikte ele alınmıştır. Hatta bazı filozoflarca bu değerler birbirine eş tutulmuştur. Güzelin, bu değerlerden ayrılmasının sınırları Kant’ın görüşleriyle çizilmiştir. Cemil Sena, Kant’ın güzeli öznel görüşe bağladığını şöyle açıklar: “Ona göre, güzelin mutlak bir varlığı yoktur; o, duyarlık, hayal gücü ve zevk gibi insan fakültelerine göre bağıntılıdır (relatif); yani; güzelin nesnel bir gerçekliği yoktur, bu sebepten de bir güzel bilimi kurulamaz; o, psikoloji ve mantığın bir dalı olabilir.” (1972: 14). Buradan anlaşıldığı üzere Kant, güzelliğin öznel olduğunu savunur ve estetiğin bilim olamayacağını da iddia eder. Kant’ın estetik alanına diğer bir katkısı “yüce” kavramıdır. Necla Arat’a göre “Kant estetiğinde *güzel* ve *yüce* değerleri her ne kadar bir terazinin iki kefesindeki denk ağırlıklara benzetilebilirlerse de *Yüce*, *güzelin* zıttı olan şey değildir. Çünkü, Kant’a göre, süjenin objeyi kavramak üzere çalışma ve çabalamaları, onda kendisine ait bir büyüklük ve güç duygusu uyandırdığı gibi, tasvir ve tasavvurda *yücenin* algılanması her zaman *güzel* olabilir ve olmalıdır.” (1978: 80). Kant’ta yüce matematik ve dinamik olmak üzere iki türdür. Yüce, “İster matematik yüce olsun, ister dinamik yüce, duyular ve hayal gücü, aklın ortaya koyduğu bu büyüklük veya güç (puissance) sonsuzluğunu kavramaya, yakalamaya boşuna çalışırlar. Böylece ruhumuz, korkunç bir acı ile karışık haz duyar.” (Yetkin, 1972: 110). Yüce karşısında duyulan bu haz onun güzel gibi estetik bir değer kabul edilmesini sağlar.

Kant’ta beğeni yargısının öznel olması onun estetiğinin bilimle ahlak arasındaki yerini de gösterir. “Güzel olan ne bilimde olduğu gibi evrenseldir ne de tümüyle özeldir. O yüzden beğenilerin tartışılabilir olduğunu da söyleyebiliriz, herkesin kendine göre bir beğenisi vardır deyip çıkamayız.” (Timuçin, 2011b: 243). Marc Jimenez’e göre,

“Kant, estetik alanın özerkliğini ve beğeni yargısının ortadan kaldırılamaz öznelliğini ısrarla dile getirir.” (2008: 112). Gregory Jusdanis’e göre Kant, beğeni yargısı ile ilgili görüşlerini öne sürerken güzelliğe dair ontolojik ve öznel kavrayışlardan kaçındı ve “Beğeni yargılarını, güzelliğe verilen insani bir tepki olarak konumlandırdı: Bunlar, herkeste bulunan bir yetiye dayanıyordu.” (2012: 64).

Kant’ın ele aldığı güzellik tanımlaması dört maddede toplanır: “Nitelik bakımından çikarsız hoş giden, nicelik bakımından herkesin hoşuna giden, ilişki bakımından kendi dışında hiçbir erek olmadan hoş giden, yön bakımından zorunlu olarak hoş giden şeydir.” (Yetkin, 1972: 107). Kant, güzel tanımlamasında hoş duygusuna değinir.

1.2.3.3. Georg Wilhelm Friedrich Hegel

1770’de Almanya’da dünya gelen Hegel, Berlin Üniverisitesi’nde dersler vermiştir. Tarih, estetik, din, hukuk ve felsefe tarihi alanında eserleri vardır. *Estetik, Güzel Sanatlar Üzerine Dersler* adlı eseri sanat felsefesi ve sanat tarihi açısından önemli bir kaynaktır. 1831’de ölmüştür. Modern sanatın rolüyle ilgilenen Hegel, “Bir yandan Yunanlıların sanatı en yüksek aşamaya, ‘İdeal’ olana yükselttiğine ve Yunan heykeli, tragedyası, şiiri ve komedisinin modern dünyadakinden daha üstün olduğuna dair inancından vazgeçemiyordu, ama diğer yandan da, modern insanlar için Yunan sanatını yeniden diriltmenin anlamsız ve boş bir uğraş olacağından da aynı derecede emindi.” (Pinkard, 2012: 588). *Tarihte Akıl* adlı eserinde Hegel, bütün dünya halklarında şiir, güzel sanat, bilim ve felsefenin olduğunu ancak bunların birbirinden farkını şöyle izah eder: “Ancak genellikle yalnızca ton, deyiş ve yön değil, tersine daha çok içerik farklıdır. Bu içerik ayrımı da en yüksek derecededir; çünkü ussallıkla ilgilidir.” (2014: 180). Peter V. Zima, Hegel’in sanat eserlerindeki muhtevasıyla ilgili şu bilgileri verir: “Hegelci bakış açısına göre, sanat ve bireysel sanat eseri, nesnelere *kavramsal hakimiyetin (ohne Begriff)* dışında veya ötesinde bir araya getirilmesinin bir görünümü olarak değil, fakat tarihsel muhtevaya dayalı olan tarihsel bilincin ifadesinin bir görünümü gibi düşünülmüştür.” (2006: 25).

Estetik, Güzel Sanatlar Üzerine Dersler’de Hegel, sanatla ilgili olarak üç yaygın görüşten bahseder: “(i) Sanat eseri, doğa ürünü değildir, o, insan etkinliği tarafından

meydana getirilir; (ii) Sanat eseri, özünde insanın kavrayışı için yapılmıştır ve özellikle az ya da çok duyularla kavranması için duyusal alandan elde edilir, (iii) O, kendinde bir amaca sahiptir.” (1994: 25). Hegel’in sanat eserini insan etkinliği olarak ele alması doğada güzel ve sanatta güzel kavramlarını ayırması bakımdan estetik için önemlidir. Ian Fraser, “Bir sanat eseri üretmek, insanın kendini gerçekleştirme ihtiyacının bir başka ifadesidir; bu sıfatla ‘manevi bir ihtiyacın’ çok daha büyük bir anıdır. Bu nedenle büyük sanat eserleri bile, insanların kendini gerçekleştirme ‘doğal ihtiyacının’ bir biçimidir - kendilerini somutlaştırma ve dış dünyalarını şekillendirme ihtiyacının bir varoluş şeklidir.” (2008: 123) diyerek Hegel’in sanat üretme ihtiyacının temeline “manevi ihtiyaçları” gidermeyi koyduğunu belirtir. Sanat biçimlerini sembolik, klasik ve romantik olarak ayıran Hegel, sanat türlerini mimarî, heykel, resim, müzik ve şiir olarak sınıflandırır. Hegel’e göre “Şiir sanatının karakteristik özelliği; müziğin ve resmin, sanatı kendiliğinden özgür kılmaya başladığı duyusal ögeyi, tıne ve onun tasarımlarına tabi kılma gücünde yatar.” (1994: 88). Nejat Bozkurt, “Hegel’de genel olarak şiir, özel olarak da dramatik şiir, sanatların sıralı düzeninin tepesinde yer almaktadır. Çünkü, şiir bir bakıma tüm sanatların bir sentezidir. Şiir sanatında biz hem bir mimariyi hem de bir armoniyi buluyoruz.” (1984: 195) diyerek Hegel’in estetiğinde armoninin önemli olduğunu gösterir.

Hegel’in estetik alanına getirdiği kavramlardan en önemlisi “Tin” kavramıdır. Tin, kelime anlamı olarak ‘ruh bilim’ anlamına gelmektedir. Hegel, bu kavramı ‘insan zihni’ olarak kullanmıştır. İsmail Tunalı’ya göre, “Mutlak, kavram ide ya da tin, dinamik bir varlıktır ve bu dinamizm bir diyalektik süreç içinde somutlaşır. Felsefenin konusu, ide’nin, kavramın, tinin bu gelişmesini incelemektir.” (1998: 150). Hegel’e göre, “bir sanat eseri, ancak tinden kaynaklanmakla ve artık tinin bölgesine ait olmakla sanat eseri olur; o, tinsel olan tarafından kutsanmıştır ve yalnızca tin ile uyum içerisinde meydana getirilmiş şeyi ortaya serer.” (1994: 29). Hegel, sanat eserinin temeline tin kavramını koyarak ‘sanat eseri, doğa ürünü değildir, o, insan etkinliği tarafından meydana getirilir’ görüşünü ispat etmiş olur. Hegel, “Güzel sanat alanı *mutlak tinin* alanıdır.” (1994: 94) diyerek sanatta güzel ile doğadaki güzelin farklı olduğunu göstermiş olur. Bu bağlamda Jean-François Kervégan’ın, “Hegel, doğayı güzelin paradigması gibi gören basmakalıp düşüncüyü reddeder; sanatın amacı ‘doğanın taklit edilmesi’ değildir. Yaz mevsiminde Bern Oberland’ında bir geziye

çıkıldığında Alp köylülerinin güzelliği hiç ilgilendirmez onu.” (2011: 117) sözleri bu durumu destekler. Nejat Bozkurt’a göre, “Diyalektik gelişmenin en yüksek basamağının kavramı olarak Tin, sanat alanında duyuşal form içinde somutluk kazanarak ortaya çıkar.” (1981: 290).

“Kaynağını Kant’ın estetiğe ilişkin düşüncesinde bulan ‘ideal estetik’ en yüksek noktasına Hegel’in estetik anlayışında ulaşır.” (Artut, 2004: 5). Attila Tokatlı’nın dediğı gibi, “Hegel’in mutlak düşünce (İde) olarak nitelediğı de, özne ile nesnenin, tikel ile evrenselin, sonlu ile sonsuzun uzlaşımı ve özgürlüğün (hürriyetin) tam ve yetkin biçimde gerçekleşişidir.” (1983: 12). Hegel, “Sanat eserleri, hakikati ifade etmede ne kadar üstün iseler, onların içeriklerinin ve düşüncelerinin iç hakikati de o kadar derindir.” (1994: 74) düşüncesine sahiptir. Bu ifadeyle sanat eserlerindeki içeriğe dikkat çekmiştir. Hegel’de eser-içerik ilişkisi de önemlidir. Onur Bilge Kula’ya göre, “Hegel’in sanat kuramı bakımından geliştirdiğı kalıcı kuramsal belirleme uyarınca, sanat yapıtlarını belirleyen temel özellik, içerik ile biçim arasındaki kopmaz bağıdır/bağıntıdır.” (2010: 198).

1.2.3.4. Friedrich Schiller

1759-1802 yılları arasında yaşayan Alman şair Friedrich Schiller, edebiyat, şiir, tiyatro ve felsefe alanlarında eserler vermiştir. *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup*, adlı eseri Schiller’in estetikle ilgili görüşlerini topladığı eseridir. Bir dizi mektuptan oluşan bu eserde estetik eğitimin insan üzerindeki etkisi incelenir. Schiller’in estetiğe getirdiğı iki yeni kavram: ‘estetik eğitim’ ve ‘oyun’dur. Hegel, Schiller’in önemini şöyle açıklar: “Düşünmenin Kant’çı öznelliğini ve soyutluğunu kırdığı ve birlik ve uzlaşımı entellektüel biçimde hakikat olarak kavrayıp, onları sanatsal üretimde edimselleştirerek bu öznellik ve soyutluğun ötesine geçme girişimini göze aldığı için, Schiller’e (1759-1805) saygın bir yer verilmelidir.” (1994: 61). Böylece, “Schiller’in özgünlüğü, güzeli tartışmanın aracılığını yapmaktan çok onu algı, özgürlük, eğitim bağlamlarında tartışmaya da açabilmiş olmasındadır.” (Güneşli, 2013: 123).

Schiller, birinci mektupta “Güzelin bütün büyüü, onun gizemindedir ve öğelerinin gerekli birleşiminde onun varlığı da saklıdır.” (2001: 5) bilgisine yer verir. Burada

Schiller'in düzen kavramını estetiğin varoluşuna bağladığını görmekteyiz. Suut Kemal Yetkin'in, "Bir sanat eserine güzel dememiz onda bazı nesnel nitelikleri bulduğumuz içindir. Bu nesnel nitelik bu ölçüt de Schiller'de düzenlilik (régularité)." (1972: 125) sözleri de bunu ispatlamaktadır.

Schiller, on beşinci mektupta oyun kavramına değinir: "İnsan biliyoruz ki, ne sırf maddedir ne de sırf zekâ. Güzellik onun insanlığının tüketimi niteliğiyle, bu durumda ne deneyimin belgelerine sınıksız tutunan sivri zekâlı gözlemcilerin iddia ettikleri gibi ve çağ beğenisinin indirgemekten hoşlandığı gibi sırf hayat olabilir ne de deneyimden çok fazla uzak düşen spekülâtif dünya bilgilerinin ve onun açıklanmasında sanatın gereksinimiyle tavrı alan felsefeci sanatçıların vardığı yargıya göre sırf biçimdir. Güzellik her iki dürtünün de ortak nesnesi olabilir, yani oyun dürtüsünün." (2001: 72). İsmail Tunalı'ya göre "Sanat ile oyun arasında daima bir benzerlik görülmüştür. Bunun nedeni her iki etkinliğin de ereğinin sadece kendine yönelik olmasıdır." (2009: 166). Chris Horner ve Emrys Westacott, oyun kuramının sanat için önemine "Sanatın eğlenceyle ilgili bir boyutu olduğu şüphesiz olmakla birlikte, bu onun bir şekilde ciddi olmadığı, gerçekten önemli olmadığı sonucunu içermez. o hayal gücümüz ve anlama yetimizi mümkün olduğu kadar en tam biçimde kullanmaya bizi tahrik etmesi mümkün ciddi bir oyun türüdür." (2011: 242) diyerek işaret eder.

Yirmi ikinci mektupta Schiller, sanat eserinin özgürlüğüne değinir: "Gerçekte saf estetik etkiye rastlanmadığından (çünkü insan, güçlere bağımlı olmaktan asla kurtulamaz), bir sanat eserinin mükemmelliği de bu estetik saflık idealine sadece daha çok yaklaşmasındandır ve bu ideali yükseltme özgürlüğüyle yine de belli bir ruh hali içinde ve özel bir yönde terk ederiz." (2001: 105). Yine aynı mektupta sanat eserlerindeki biçim ve içerik ilişkisini de açıklar: "Hakikaten güzel bir sanat eserinde içerik hiçbir şey yapmamalı, biçim ise her şeyi yapmalıdır; çünkü yalnızca biçim sayesinde insanın bütününe, içerikle ise yalnızca tek tek güçlere etki edilir. Yani içerik, istediği kadar yüce ve kapsamlı olsun, ruha her zaman sınırlayıcı etki eder ve yalnızca biçimden hakikî estetik özgürlük beklenebilir." (2001: 106-107). Bu açıklama Schiller'in içerikten çok biçimin sanat eserinin estetik değerinin belirleyicisi olduğunu gösterir.

Yirmi beşinci mektupta güzelle ilgi olarak, “Yani, gözlemlediğimiz için güzellik gerçi biçimdir, ama onu duyumsadığımız için de hayattır.” (2001: 126-127) diyerek güzelliğin hem durumumuz hem de eylemimiz olduğunu açıklar. Denis Huisman’a göre Schiller’de “Estetik Çevre, düşün ile doğanın, madde ile biçimin bir uzlaşma alanıdır, çünkü Güzel, Yaşam’dır, Canlı Biçim’dir.” (1992: 42).

1.2.3.5. Friedrich Wilhem Joseph Schelling

1775-1854 arasında yaşayan Schelling, Alman felsefesinin önemli isimlerindedir. İdealist felsefe anlayışına sahip Schelling’de Hegel ve Fichte’nin etkisi vardır. Cemil Sena, Almanya’da estetiğin gerçek değerini Schelling felsefesiyle kazandığını “Onun felsefesi, temel olarak *Kant* ve ardıllarının birbirinden ayırmış oldukları *süje* ve *obje* ikiliğini reddetmek ve bunların özdeşliğini kabul etmekte toplanır. Onda, ülküselle gerçekselle, sonluyla sonsuz farkları kaybolur ve özel bir ahenkle yüksek bir birlik teşkil ederler.” sözleriyle belirtir (1972: 14). İsmail Tunalı’ya göre, Schelling estetiğinin güzellik kavrayışının kaynağı *transcendental* felsefedir. Bundan dolayı, “Sanat yapıtı, buna göre; süje ve obje’yi, ben’i ve ben olmayan’ı, bilinci ve bilinç olmayan’ı içine alır. O halde, sanat yapıtı, hem ben hem de ben olmayan’dır, hem bilinç hem de bilinç olmayan’dır, hem özgür hem de zorunludur. Sanat yapıtı, bütün bu karşıtların ortadan kalktığı bir *uyumdur* (harmoni).” (Tunalı, 1998: 149). Bu durum Schelling estetiğinde zıtlıkların ortadankaldırılmasında sanat eserinin etkin rol aldığını göstermesi sebebiyle önemlidir.

Cemil Sena, Schelling’in sanatın ve güzelliğin üstünde ahlaklılık ve din olduğunu kabul ettiğini belirterek onun güzelle ilgili görüşlerini şöyle açıklar: “Ona göre, güzel, biçimi öldüren bir biçimin dolgunluğu (*plénitude de la forme*)dur ve gerçek sanat, bir anın ifadesi değil, bir sonsuz hayatın gösterilmesi ve temsil edilmesidir. Bu ise, nesnel bir hale gelmiş olan aşkın (*transenent*) sezgidir. Bu itibarla sanatın konusu da, felsefenin konusu gibi mutlaktır.” (1972: 192). Tolstoy, Schelling’de sanat suyun yansımasıdır benzetmesini yaparak, “Ona göre estetik, sonsuzluğun son bulduğu, ilahî değer taşıyan bir kademedir.” (2011: 73) çıkarımında bulunur.

1.2.3.6. Arthur Schopenhauer

1788-1860 yılları arasında yaşayan Schopenhauer'un estetik alanına katkısı 'deha' ve sanatın nesnesi olan 'idea'dır. Işık Eren'e göre, "Schopenhauer'ın sanatın neliği ve sanatçının kimliği üzerine yaptığı açıklamalara baktığımız zaman, onun sanatı ele alış tarzının farkını ve günümüze ışık tutabilecek bir yanı olduğunu görüyoruz. Bu, ontolojiye dayanan; onu temele alan ve sanatı bilgi veren bir etkinlik olarak gören yandır." (1999: 93). Schopenhauer, Kant'ın kendinde olan şeyi ile Platon'un idea kavramının aynı şey olduğunu belirtir. Schopenhauer, kendi hakkında şöyle bilgi verir: "Hayatı felsefede ve dolayısıyla nazari olarak sefalet ve ıstırapla dolu, arzulanmaya değmez bir şey olarak gösterdiğim için çoğu zaman eleştiriye uğradım. Bununla beraber hayata karşı her kim fiilen kararlı aldırmaış ve hiçe sayış sergilerse takdir edilir hatta hayranlık uyandırır, hâlbuki onun korumasına özen gösteren kimse küçük görülür." (2014b: 211).

Sezai Karakoç'a göre, "Deha, taştan, topraktan, tabiattan ve toplumun kürek kemiğinden bir şeyler koparan güçtür. Elbet, zaman zaman kendisine dönüp, kendi kendinden de bir şeyler koparacaktır." (2014b: 9). Deha, insan aklının ulaştığı son basamak olarak tarif edilebilir. Bu basamağa ulaşan kişilere dâhi denilir. "Büyük sanat eseri dehanın ürünüdür, Schopenhauer 'deha' terimini özellikle ya büyük sanatçı ya da büyük filozof için kullanır. Sanatçıları sıradan insanla karşılaştırdığında, onların aşırı düzeyde zekâya ve diğer insanların görmediğini görme yeteneğine sahip olduklarını düşünüyordu." (Cartwright, 2004: 277). Deha'nın önemi Schopenhauer'in şu tespitinden çıkarılabilir: "Sıradan kafalar şiir yazmaya kalktıklarında ellerinde soyut olarak elde edilmiş, birkaç beylik, hatta basmakalıp fikir, ihtiras, soylu duygu ve benzeri vardır; şiirlerinin kahramanlarına bunları atfederler." (2014a: 52). Schopenhauer'da şiir yazmak için dâhi olmanın önemli bir gerekliliktir. "Schopenhauer, deha olma gücünün en mükemmel nesnellikten başka bir şey olmadığını yazar." (Eagleton, 2010: 213).

1.2.3.7. Friedrich Wilhelm Nietzsche

1844-1900 yılları arasında yaşamış Alman filozoflarından. Henüz on yaşındayken şiirler ve denemeler yazmaya başlamış, yaratıcı, dil ve anlatım bakımından üst düzeyde bir yazar, özellikle de denemeci ve ozandır (Akarsu, 1979: 44). Latif Tokat'a

göre Nietzsche sanatın bir kaçış olduğunu savunmuştur: “Sanata bir kaçış olarak bakan varoluşsal anlayışın gerisinde yatan temel düşünce, insanın hayattan ve dünyadan kurtulmanın yollarını aramasıdır. Bu anlayışa göre insan sanatla oyalanmaktadır. Dünyadaki ıstıraplardan sanat yoluyla kaçmakta, onları sanat yoluyla görmezlikten gelmektedir. Kaçış anlayışı, zımmen sanata aşkın bir boyut olarak bakmaktadır.” (2005: 147).

Theodor W. Adorno’ya göre çağdaş estetiğin merkezinde, bir tarihsel oluş ürününün bile hakiki olabileceği varsayımı bulunur ve “Bu nosyonu, geleneksel felsefeye ilişkin olarak geliştiren Nietzsche olmuştur. Nietzsche’nin kavrayışını yeniden dile getirip noktalararak, hakikatin ancak bir tarihsel oluş ürünü olarak varolduğunu düşünüyorum. Sanat söz konusu olduğunda bu, tamamen doğrudur: Sanat eserleri, kökenlerini olumsuzlamakla, oldukları şey haline gelmişlerdir.” (1996: 41).

Nejat Bozkurt, “Nietzsche’ye göre sanat, öncesiz sonrasızlığın imgenesidir ve o, kendine özgü bir biçimde dünyanın düzenini taklit eder; böylece de değişen dünyanın görüntülerini sabitleştirmiş olur; değişende değişmeyi, çoklukta birliği, geçicide kalıcı olanı bize sunar. Sanat, oluşu aşma istenci, bir ebedileştirme, bir sonsuzlaştırma edimidir.” (1995b: 170) diyerek onun sanat düşüncelerini açıklar.

1.2.3.8. Francis Hutcheson

1694-1746 arasında yaşayan Francis Hutcheson, güzelliği öznel yöntemle incelemiştir. Hutcheson’un estetik alanına katkısı güzelliğin kaynağının ‘iç duyular’ olduğunu belirlemesidir. Duyuları, teorisine temel almasında John Locke felsefesinin etkisi vardır.

Suut Kemal Yetkin’e göre Hutcheson, güzelin yarar göstermeyen yönüne dikkat çekmiştir: “Hutcheson’a göre bize güzellik duyuran meleke, öbür melekelerin hiç biriyle karıştırılmaz. Bu duyu, diğer duyulardan, özellikle; iç ve dış duyulardan tamamıyla farklıdır.” (1972: 95). Necla Arat, filozofun güzeli duyu olarak nitelemesini şu şekilde açıklar: “Shaftesbury’nin öğrencisi Hutcheson, *duyu* teriminin estetik yaşantıya uygun olduğu üstünde diretiyor. O, *güzelliğin* ve *uyumun* algılanmasının haklı olarak bir *duyu* diye adlandırıldığını, çünkü bu algılamının herhangi bir anlaksal

öğeyi, ilkeler ve nedenler üstünde hiçbir düşünmeyi işe karıştırmadığını söylüyor.” (1996: 132). Suut Kemal Yetkin, Hutcheson’un güzellikle ilgili sarsılmaz bir sistem kurmadığını söylese de “Bununla birlikte, güzeli hoştan ve güzellik zevkini duyumların zevkinden ayırmakla, estetiğe büyük bir katkıda bulunmuştur.” (1972: 98) der. Tüm bu bilgiler ışığında Hutcheson’da duyumlar teorisinin öne çıktığını, estetik olarak güzel kavramının ‘iç duyular’ aracılığıyla kavrandığını ve estetik bir değer olan güzeli estetik bir duygu olan hoş’tan ayırmasının estetik tarihi açısından önemli olduğu söylenebilir.

1.2.3.9. Anthony Shaftesbury

1671-1713’te yaşayan İngiliz filozof Shaftesbury’nin estetik görüşlerinde ahlak felsefesi etkili olmuştur. Ona göre, “Güzellik, hakikat ve iyilik, nihai olarak birdir: Güzeli olan, harmoniye sahiptir, harmoniye sahip olan, hakikidir ve hem hakiki hem güzel olan, kabul edilebilir ve iyidir.” (Eagleton, 2010: 58). Bu açıdan bakıldığında Shaftesbury’nin düşüncelerinin Antik Yunan ve Orta Çağ felsefelerinin güzel ve iyi birlikteliği görüşleriyle paralel olduğu görülür.

Shaftesbury’de yüce-güzeli ilişkisinde önemlidir: “Ona göre *yüce*, Kant’ta olduğu gibi ahlâksal bir yaşantı olmayıp, bir temel estetik yaşantıdır. Biz, estetik bir yetiye yani güzellik-duygusuna göre değerlendirilen doğa aracılığıyla Tanrının uyumlu olduğu kadar görkemli görünüşlerini de biliriz.” (Arat, 1996: 175). Shaftesbury, ‘erdem’ kavramıyla ilgilenmiş ve bunun estetikle ilgisine de değinmiştir. “Ona göre *erdem, güzelle iyinin uyuşmasıdır*. Erdemli insan, kendini bir sanat ürünü gibi biçimlendirebilmiş insandır.” (Hançerlioğlu, 1977: 226).

1.2.3.10. David Hume

David Hume’un estetikle ilgili görüşlerinde ahlak felsefesinin etkisi büyüktür. Bu konuda en çok Francis Hutcheson’dan etkilenmiştir. 1711-1776 yılları arasında yaşamıştır. David Hume, *İnsan Zihni Üzerine Bir Araştırma* adlı eserinde ahlak-estetik ilişkisini ele alır: “Ahlâkla estetik, akıl ve idrakten ziyade asıl zevk ve duygunun malıdır. Güzellik de, ister mânevi ister tabii olsun algılanmaktan ziyade hissedilir bir niteliktir: Yahut da biz, güzellik üzerinde usavurma yürütür ve ölçüsünü ortaya koymaya çalışırsak, o zaman, yeni bir olguya, yani insanlığın genel zevklerini, veya

usavurma ile araştırmanın konusu olabilecek bu çeşit bir olguyu ele almış oluruz.” (1986: 250-251).

Hakkı Hünler, Hume’ın beğeni öğretisinde hem bir psikolojist hem de bir nominalist oluşunu “Özne yönünden ‘güzellik’, sadece, yargıda bulunan farklı zihinlere göre farklılaşan psişik bir şey-durumunu adlandırmak için kullanılan uygun bir terimdir. Nesne yönünden ‘güzellik’, sadece, etkilendikleri nesneye göre farklı farklı olan izlenimleri kuşatan bir sözdür.” (1988: 199) cümleleriyle dile getirir. Terry Barrett’a göre, “Hume güzel şeyler için tekdüzelik, çeşitlilik, ifadede açıklık, mimetik kesinlik, renklerin parlaklığı gibi özelliklerin yer aldığı açık uçlu bir liste hazırlar. Onun zevk kuramı bazı insanların diğerlerine göre daha sivri ve ayrımcı bir zevke sahip olduğunu ortaya koyar.” (2015: 184).

1.2.4. Çağdaş Sanat ve Estetik

1.2.4.1. Marksist Estetik

Marksist estetik, Karl Marx’ın estetik ve sanat üzerine görüşleri üzerine kurulmuştur. Marx, estetik açıdan Platon, Aristoteles, Kant ve Hegel’den etkilenmiştir. Üretim olarak sanat ve yansıtma kuramı bu teorinin temel taşıdır.

Marx’a göre, “Maddi hayattaki üretim tarzı toplumsal, politik ve entelektüel hayat süreçlerini genel olarak belirler. İnsanların bilinci varlıklarını belirlemez, tersine, toplumsal varlıkları bilinçlerini belirler.” (1980: 7). Buradan bir toplumun sanat hayatını, üretim tarzının etkilediği ve sanatın da buna göre şekillendiği çıkarılır. “Marx, sanatın diğer üretim şekilleriyle aynı hale geleceği bir geleceği düşünüyor ve diğer üretim şekillerinin durumunu tayin eden güçlere benzer güçlerce sanatsal üretimin de belirlendiği savını ortaya koyuyordu.” (Rose, 2015: 117). Marx’a göre, “Yoksul, sıkıntı içindeki adamın gözü en güzel oyunu bile görmez; madenleri işleyen adam onların yalnızca ticari değerini düşünür, madenin güzelliğini ya da eşsizliğini düşünmez. Madenler biliminden haberi yoktur. Dolayısıyla insan özünün nesneleştirilmesi, hem teorik, hem de pratik bakımdan, insani hayatın ve doğal tözün (cevher) büyük zenginliğini karşılayan insanî *duyular* yaratmayı olduğu kadar, insanın *duyularını insanîleştirmeyi* de gerektirir.” (1980: 19).

Yazarın mesleği de marksist estetikçileri ilgilendirir. Marx'a göre, "Yazar işini hiçbir zaman bir araç olarak görmez. Eserleri, kendi içlerinde amaçlılar; yazar için ve başkaları için eserler araç olmaktan o derece uzaktırlar ki, yazar onların varoluşu uğruna kendi varoluşunu feda edebilir, ve bir din vaizi gibi, şu ilkeyi kabul eder: «İnsanlardan çok Tanrı'ya boyun eğ!»" (1980: 52). İsmail Tunalı'ya göre "Doğaya egemen olmak için insan araçlar yapar ve yine doğaya egemen olmak için insan sanat yapıtları yaratır." (1976a: 81). Natalie Heinich, "Marksist düşünceyle sanat konusu açık biçimde 'sosyolojik'leşerek, materyalist tezlerin öne çıkarılması için merkezi bir önem kazandı." (2013: 27) diyerek marksist eserlerin sosyolojik içeriğine dikkat çeker.

Marksist estetikte sanat yapıtının nitelikleri iki noktada toplanır: "Sanat yapıtının düzeni ve sanat yapıtının sosyal-sınıfsal niteliği." (Tunalı, 1998: 79). Bu teoride sanat yapıtının biçiminden ziyade içeriği öncelenir: "Çünkü, öz, insansal-toplumsal olandır. Marxist teoride öz'ün önemli bir değer taşımasının nedeni, onun bu insansal-toplumsal niteliğinden ileri gelir. Ama, yine de biçim, sanatı sanat yapan bir niteliktir." (Tunalı, 1998: 82). Bu teoride, "Doğal gerçeklik, insanın dışında, insandan bağımsız olarak var olan bir gerçekliktir. Buna karşılık, estetik gerçeklik insana dayalı bir gerçekliktir." (Tunalı, 1976a: 45).

Marx, estetik objeyi tüketim kategorisiyle belirler: "Tüketim objesi olmak, insan etkinliğinin ona yönelmesi anlamına gelir. İnsan eylem ve etkinliğinin bir var-olana yönelmesi, ona katılması, daha önce görmüş olduğumuz gibi, o var-olanı insansal kılması demektir." (Tunalı, 1976a: 87). Objenin bir diğer yönü ise tarihsel-toplumsal olmasıdır. "İnsan etkinliğinin ürünü olmak, obje'ye toplumsallık ve tarihsellik kazandırır. Bunun için, bir «ürün» olan obje, tarihsel-toplumsal bir obje'dir." (Tunalı, 1976b: 105). Marksizm teorisinde "İnsan, toplum ve tarih hakkındaki bilgimiz, yaşanan çağın değerlerinden bağımsız, bu anlamda yansız bir bilgi olamaz." (Özlem, 2004: 185).

Güzel öznel midir yoksa toplumsal mıdır? Bu konu da Marksist estetikçiler tarafından irdelenmiştir: "Güzel, toplumsal insanın yarattığı bir kavramdır, ama ortak duyumun ürünü değildir. 'Güzel', sanatçının yaratıdır, yani 'güzel'de, sanatçının öznel duyumu ve duyarlılığı egemendir. Ancak, derinden baktığımızda, 'güzel'de bireysel

nitelikten çok, bireyce özümsemiş toplumsal duyarlılığı görürüz.” (Timuroğlu, 2013: 118). Plehanov, “Çernişevski için, gerçekte bulunan güzellik sanattaki güzellikten üstündür. Bu, belirli bir anlamda, itiraz götürmez bir hakikattir, ama yalnız belirli bir anlamda. Sanat, hayatı kopya eder (reproduit).” (1987: 110) diyerek onun onun güzel anlayışını özetler.

1.2.4.2. Benedetto Croce

İtalyan felsefesi ve estetiğinin önemli temsilcisidir. Benedetto Croce, Hegel ve Vico’dan etkilenerek estetiğinin teorisini bu minvalde oluşturmuştur. Estetik, Croce için ‘ifade bilim’dir. Estetikle dilbilimi birbirine bağlamıştır. İsmail Tunalı, onun kuramını şöyle özetler: “B. Croce estetik’i ifade kavramı ile başlıyor ve sonunda lingüistik anlamında ifade kavramı ile birleşerek yine *ifade* kavramı ile son buluyor, ifade kavramı ile B. Croce, çağının kültürüne açılan bir köprüye, bir pencereye ulaşmış oluyor. Çünkü, *ifade* (expression), B. Croce’nin içinde yaşadığı çağın bir *altın* kavramıdır.” (1973: 151). Bedrettin Cömert, Croce’nin sanat olgusuyla ifade gerçeğini özdeşleştirdiğini, “Yani, sanatın ifadesiz olamayacağını, ancak ifade edilmiş duyguların sanat olabileceğini söyl[ediğini]” (1979: 159) belirtir.

İsmail Tunalı’ya göre Croce’nin felsefesi idealist ve spiritüalist yapıdadır ve “Onun felsefesinin Archimedes noktası, *tin* (spirito) kavramıdır.” (1973: 4). Croce’nin felsefesinde tin önemli bir yere sahiptir ve onu teorik ve pratik etkinlik olarak iki alt başlıkta inceler. Pratik etkinliği dört alt kategoriye ve her birine bir değer vererek şu şekilde açıklar: “Bu dört tin basamağına dört *değer* karşılık olur: Sezgi bilgisine, yani sanat veya estetik etkinliğine *güzel*, zihin bilgisine, yani felsefe etkinliğine *doğru* (hakikat), ekonomik etkinliğe *faydalı*, etik istemeğe de ahlâki olan (*iyi*) karşılık olur.” (Tunalı, 1973: 6-7). Croce’nin güzel’i estetik değer olarak görürken doğru, faydalı ve iyi değerlerini felsefenin diğer alanlarına bağlaması estetik tarihi açısından önemlidir.

Croce, sanatın haz ve acı ile açıklanamayacağını bildirir. Croce, hedonizm teorisi için, “Bu teoriye göre, söz gelimi güzel, haz veren şey, çirkin ise, acı veren şeydir. Böyle bir güzel ve çirkin tanımı yanlıştır. Oysa, güzel expression (ifade) ile ilgilidir. Güzel, başarılı ifadedir. Çirkin ise, ifadenin eksikliğidir, daha doğrusu yokluğudur. Salt güzellik ise, salt ifadedir, salt sezgidir.” (Tunalı, 1973: 10) yargısında bulunur. Ahmet

Cevizci, “İfadeci anlayışa göre daha alt düzeyde bulunan sanatçılar yaratıcı sanatçıya bağlıdır; büyük sanatçılar ise bütünüyle yeni form ya da bakış açılarının yaratıcıları olarak ortaya çıkarlar.” (2011: 181) diyerek Croce’nin, gerçek sanatçıyı tanımlamak için ‘deha’ kavramını kullandığını söyler. İsmail Tunalı’ya göre, “Sanatı ve sanat dehasını hayatın içine sokması ve onlara sağlam bir insanî temel sağlaması, ancak, Croce’nin genel hümanist tavrı ile açıklanabilir.” (1972: 36). Mehmet Yılmaz, Croce’nin deneyim ve duyularımıza anlam kazandırmanın imgelem olduğunu kabul ettiğini ve “Ayrıca, *sezgi* ve *anlatımın* bir ve aynı şey olması gibi, bir sanat yapıtında *biçim* ve *içerik* ayrımı da gereksizdir.” (2004: 37) görüşünde olduğunu belirtir.

1.2.4.3. Charles Lalo

Sorbonne Üniversitesi’nde estetik ve sanat dersleri vermiştir. Felsefesinde ve estetik görüşlerinde pozitivizm etkilidir. ‘Değer’, ‘toplumsallık’ ve ‘yarar’ estetiğinde ön plana çıkan kavramlardır. *Estetik* isimli eseri alanla ilgili önemli bir kaynaktır.

Charles Lalo’ya göre estetik hem enfüsî hem de âfakî’dir, “Yani güzelliğin kanunları yalnız düşünülen mevzularda veya sadece düşünen insanda değil, belki bu ikisi arasındaki münasebettedir. Onların karşılıklı aksülâmel şekillerinden biridir.” (2004: 14). Estetiğin gerçek konusu Charles Lalo’ya göre olumlu ve olumsuz sanat değerleri, teknik, çirkinlik ve güzelliştir (2004: 19). Böylece o, sadece güzelliğin estetiğin değeri olamayacağını bunu yanında diğer estetik değerlerinde yer alması gerektiğini belirtir. Ayrıca sanat eserinde biçim-içerik uyumunun da olması gerektiğini söyler. Bu düşüncesinde sanatın toplumsallığı etkilidir. Charles Lalo’ya göre sanatçının hayatından hareket ederek sanat eseri hakkında yargıda bulunmak yanlış bir yoldur. Zira, Lalo’ya göre, “Ekseriya bir san’atkâr, eserine ne olduğunu koymaktan ziyade ne olduğunu zannediyorsa, ne olmak istiyorsa, ne olamayacaksa, ne olmaktan korkuyorsa onu koyar.” (2004: 47). Buna göre onun, sanat eserinin estetiği ve değeri konusunda eseri bağımsız bir yere koyduğu görülür.

Charles Lalo’ya göre, “Güzellik, ancak sanatın can çekişmesi demek olan virtüözlükte tek *gaye* olabilir.” (2004: 16). Burada güzelliğin alanında uzman olan sanatçılar tarafından amaç olacağını vurgular. Charles Lalo’ya göre güzelliği açıklamak, “Onu yaşamak, onun heyecanını kendinde duymaktır. Onu tahlil etmek, eritmek,

öldürmektir.” (2004: 21). Lalo, güzeli açıklamaktan ziyade onun yaşamakla ve heyecanını hissetmekle değer kazanacağını bildirir. Güzel, Lalo’da yenilikte değildir, “Zaman içinde kendilerini kabul ettirdikten sonra güzelleşirler.” (Özel, 2014: 217).

Charles Lalo, toplumdaki bireylerin konumlarını onların güzele erişme uğraşlarında görür: “Toplum içinde yaşayan birey de estetik bir varolan karşısında güzele, daha güzele, en güzele ulaşma kaygısını duyabildiği ve seçme yetilerini geliştirebildiği sürece, çağdaş ve çağcıl sanat kuramları açısından *birey* olabilirler.” (Özel, 2014: 298). Bu minvalde çağdaş sanat kuramları birey olmanın koşulunu estetik güzelin en iyi olanına kaygı duymaya bağlar.

1.2.4.4. Georg Lukacs

Georg Lukacs, estetiğini marksist teori üzerine kurmuştur. Edebiyat incelemeleri alanında *Roman Kuramı*, estetik alanında ise *Estetik I*, *Estetik II*, *Estetik III*, kitaplarında söz konusu alanlarla ilgili geniş bilgiler mevcuttur. Metin Çolak’a göre, “Lukacs’ın yaklaşımlarının sadece Marksist edebiyat ve sanat adamları üzerinde değil, bütün bir Batılı eleştirel gelenek üzerinde de etkili olduğu, özellikle bu çevrelerde alevli tartışmalara neden olduğu bilinmektedir.” (2011: 119). İsmail Tunalı, Lukacs’ın doğadaki güzelle sanattaki güzele olan tavrının marksist teoriye bağlı olduğunu söyler: “Lukacs’ın çıkış noktası, şimdiye kadarki estetik’in; klasik estetik’in doğa güzelliği ve sanat güzelliği karşısında aldığı uzlaşmaz düalist tavidir.” (1998: 195).

Lukacs, günlük yaşamdaki dilin diyalektik bir çelişki barındırdığını kabul etmiştir. Ona göre, “Dil, insanlara dilin katkısı olmaksızın tasarımlanamıyacak denli zengin bir dış ve iç dünyanın kapılarını açmaktadır. Başka deyişle dil, insanın gerçek çevresine ve iç dünyasına inmesini sağlamıştır.” (1978: 64). Bu bağlamda sanatçıların eskiden özgür olmadığını da ifade eder: “Doğum ya da yaşamları boyunca oluşan inançları nedeniyle içine kondukları sınıfın dünya görüşü, konu, içerik ve biçimsel çıkış noktaları, onlar için birer ölçüydü. Başka türlü de olabileceğini akıllarına bile getiremezlerdi.” (Lukacs, 2004: 90).

Nesnelerin estetik yönü geçerlilik kazandığı zaman öznenin kendiliğinden var olduğunu ve bunun mimesis aracılığı ile sağlanacağını belirten Lukacs, “Bu olgu bir

yana bırakıldığı takdirde estetik oluşum, estetik oluşum olarak varlığını yitirirse, o zaman ortada yalnızca bir taş kitlesi, bir parça tuval vardır; başka deyişle bu nesnelere her türlü bilinçten ve her türlü öznellikten bağımsız varolurlar.” (1981: 117) tespitinde bulunur. Bu tespit estetiğin öznel yanına ve mimesisle olan ilişkisine yer vermesi nedeniyle önemlidir. Lukacs’a göre, “Öznel biçimde işlenen mimesis oluşumlarının estetik alanın özgül nesneliliği düzeyine yükseltilmesi, ancak öznenin tikelliği dışına çıkmakla gerçekleşebilir.” (1981: 138).

Lukacs, sanat eserlerindeki katharsis etkisinin gündelik yaşamdaki insanla olan yadsınamaz ilgisini de vurgular: “Sanat yapıtının estetik özünden ancak -özellikle estetik bakımdan- onaylanamayacak bir yalınlaştırmayla, ilkelleştirmeyle uzaklaştırılabilecek katharsis etkisi, başka deyişle dönüştürücü etkisi, son çözümlemeden tüm istekleriyle, çabalarıyla, hedef saptamalarıyla, ilgileriyle vb. günlük insanla bağıntılıdır.” (1988: 149).

Estetik yaşantıda “önce” ve “sonra” kavramlarının olduğunu imleyen Lukacs, “Demek ki Önce ve Sonra, hem her insanın yaşam akışında birer evredir, hem de insanla sanat arasındaki ilişkinin insanın sanata yönelmesini, sanatla zenginleşmiş olarak yeniden günlük yaşama dönmesini sağlayan aşamalarını oluşturmaktadır.” (Lukacs, 1988: 153) diyerek bu kavramların insan, sanat ve günlük yaşam arasındaki bağıntısını ortaya koyar. Lukacs, sanat eserlerinin insanın toplumsal-tarihsel bağıntısındaki yerini şu sözlerle netleştirir: “Demek ki sanat, tüm yapıtlarıyla -ve en belirgin olarak da en önemli yapıtlarıyla yaşamın, insanın toplumsal-tarihsel gelişiminin bir görüngüsüdür; felsefi idealizmin hep yapageldiği gibi, sanatı yaşamın dışlayıcı bir karşıtı diye sergilemek, sanatın en derinde yatan özünü, gerçek büyüklüğünü yozlaştırmak olurdu.” (1988: 156). Lukacs’ın bu görüşünü, Nejat Bozkurt, “Ona göre sanat ve biçim, öz ve görünüş (Schein) ya da görüngü (Erscheinung), toplum içindeki çelişkileri ve aksaklıkları aşmaya yarayacak önemli bir araçtır.” (1995b: 271) diyerek destekler.

Lukacs’a göre, “Sanatın toplumsal bir görüngü olduğu yolundaki gerçek, sanatın mutlak anlamda ve yalnızca toplumsal bir görüngü niteliğini taşıdığı gibi bir abartmaya gidildiğinde, bir yanlışlığa dönüşmektedir.” (1988: 149). Lukacs, burada sanatın sadece toplumsal yanını abartmanın ona zarar verdiğini söyler. Bu görüşüne,

“Sanat yapıtı aynı zamanda hem günlük yaşamın kanından doğma bir kandır ve günlük yaşamdan ayrılması olanaksızdır, hem de günlük yaşamdan aşılması olanaksız bir uğurumla ayrılmıştır.” (1988: 176) sözleriyle dayanak oluşturur.

1.2.4.5. Theodor Adorno

Felsefe, sosyoloji, psikoloji ve müzik alanında ęalıřmıřtır. Theodor Adornu'nun estetiği özellikle müzik felsefesi alanında yoğunlaşmıştır. Hakkı Hünler'e göre, “Adorno'nun estetiğinin Alman Kant ve Hegel geleneğinde temellendiği göz ardı edilmemelidir.” (1993: 149). Emir H. lger'in *Bir Müzik Felsefesi Olanağı Olarak Adorno'nun Estetik Kuramı* adlı doktora ęalıřması onun hakkında şu bilgileri verir: “Adorno estetik teori, kitle üzerine incelemeleri, faşizm, otorite ve popüler kültüre kadar geniş yelpzade incelemelerini belirli noktalarda Freudyan temalar ile ağıklamayı tercih eder. Özellikle müziğin ęeřitli türleri üzerine yaptığđ incelemelerde Adorno sık sık psikanalitik önermelerden yararlanır. Ona göre sanat eseri sadece sanat eserini yaratan sanatçının bilinçaltđ dürtüleri ile ağıklanamayacak kadar geniş ve derinliktedir.” (2009: 141).

Adorno, “Sanat, Toplum, Estetik” başlıklı yazısında sanatın günümüzdeki portresini ęizer. Ona göre, “Sanata yeniden toplumsal bir rol vermekle, sanatın özündeki kuřkularđ -bizzat sanatta ifadesini bulan kuřkularđdır bunlar- yatıştırmaya ęalıřmanın hiçbir anlamđ yoktur. Bu tür ęabalar bořunadđr. Bununla birlikte, bugün, özerk sanat, krleşme belirtileri göstermektedir.” (1996: 39). Sanat tanımlanır mı? Kökeni araştırılır mı? Bu sorularđ şöyle yanıtlanmıştır: “Sanat kavramđ, tanımlanmaya gelmez, ęnk o, tarihsel olarak değişen bir uğraklar kümesidir. Sanatın doğası, her şeyi destekleyen bir temel bulmak için sanatın kökenine geri gitmek suretiyle de araştırılmaz.” (Adorno, 1996: 40).

Adorno, söz konusu yazısında sanat ve toplum ilişkisi üzerine değerlendirmede bulunur. Sanat eserlerinin canlı olduğunu kabul etmekle beraber, “Onların hayatđ, bir dış kaderden ęok daha fazla bir şeydir. Zaman geętikęe, büyük eserler, yepyeni yüzlerini ağığa ęıkarırlar, yaşlanırlar, katılaşırlar ve ölürler.” (Adorno, 1996: 43-44). Bu bağlamda sanatın geręeklikle ilişkisine değinen Adorno, sanatın geręeklik konusunda kağınılmaz bir konuma gireceğini aktarır: “En yüce sanat eseri bile, belli

bir anda toplumun durumuna karşı bilinçsiz ve üstü kapalı biçimde polemige giriştiği zaman, soyut biçimde ilk ve son defa değil, fakat duruma bağlı olarak ve somut şekillerde, gerçekliğin tilsimi dışına adım atmak suretiyle, gerçeklik karşısında belirli bir konum alır.” (Adorno, 1996: 44). Metin Bal’a göre Adorno, “Sanatın kendisinden kaynaklandığı ve içinde varolduğu dünyadan daha çok şeyi kendi içinde barındırdığını düşünerek, sanatı “değişmeyen bir hakikat” olarak değil “tarihsel bir hakikat”in gerçekleşmesi olarak yorumlar.” (2011: 71). Hakikat, kavramı onun estetiğinde anahtar bir kavramdır. “Oysa ikinci doğa içerisinde özünden uzaklaşmış olan sesin hakikat ile doğrudan bir etkileşim olanağı yoktur.” (Kömürcü, 2010: 18).

Adorno, başarılı sanat eserinde iki ölçüt belirlemiştir: “İlk olarak sanat eserleri malzemeyi ve ayrıntıları, kendi için yasalarıyla bütünleştirebilmelidirler; ikinci olarak bütünleşme sürecinin geride bıraktığı kırılmaları silmeye çalışmamalıdır; bunun yerine, estetik bütünde, bütünleşmeye direnmiş olan bu öğelerin izlerini korumalıdır.” (Adorno, 1996: 46).

1.3. Estetiğin Temel Unsurları

Estetik üzerine yapılan çalışmalarda estetiğin dört temel unsuru olduğu belirtilmiştir: estetik süje, estetik obje, estetik değer, estetik yargı. (Duymaz, 2014: 28; Bozkurt, 1995b: 39 vd.). Estetik incelemelerde şiir, hikâye ve romanda bu dört unsur temel alınarak çözümlenmeler yapılmıştır. Bu bölümde estetiğin temel unsurları ve onların alt birimleri açıklanacaktır. Kuramsal alt yapı oluşturulduktan sonra tezin ikinci bölümünde Özdemir Asaf’ın şiirleri incelenecektir.

Estetik süje, kelime anlamıyla “estetik özneye” karşılık gelmektedir. Genel anlamda objeyi algılayan “bilinç”, özelde sanat eserini algılayan “okur” yahut onu meydana getiren “sanatçı” olarak da kullanılmaktadır. Gaeton Picon’a göre, “Özne duygusal bir varlık değildir, dünyayı ortaya çıkararak varlıktır: o, bir niyet taşıyan bir bilinçtir.” (1966: 31). İsmail Tunalı’ya göre, “Her bilgi, bir süje obje ilgisine dayanır. Bilginin süje obje ilgisi içinde ortaya çıkması, süjenin objeyi belli bir *perspektiv* altında kavraması, onu *yorumlaması* demektir. Her bilgi, her yargı bir *obje yorumunu*, bir *varlık yorumunu* ifade eder. Masa yeşildir, masa büyüktür, masa dört köşedir, vb.

yargıları, masa dediğim obje hakkında işte böyle birer yorum, birer interpretation'dur.” (2008: 11).

Estetik süje, kavramını daha iyi anlamak için estetik üzerine çalışanların tanımlarına bakmak faydalı olacaktır. Nejat Bozkurt'a göre, “Estetik alımlayıcı sanat yapıtından ya da bir doğa görünümünden haz duyan, estetik tat alan varlıktır. Estetik tat almak, sanat yapıtı üretmek ve değerlendirmek, güzel ve çirkin gibi yargılarda bulunmak ancak belirli varlıklara özgü bir yetidir.” (1995b: 45). Şaban Sağlık, “Estetik süjenin edebiyattaki karşılığı ise ‘okur’dur.” (2010: 226) der. İsmail Tunalı'da, “Obje demek, süjeden bağımsız, kendi başına olan nesne demektir.” (1957: 156). Georg Lukacs'a göre, “Alımlayıcı; sanat yapıtının karşısında hiçbir zaman üzeri istendiği gibi şifrelerle doldurulabilecek boş bir kağıt konumunda değildir.” (1988: 15). Hilmi Ziya Ülken için, “Süje sanat eserini yaratan ve zihinden ibaret olmayan ruhî faaliyet, hayal gücü ve sezgisiyle bütün şuur süresidir.” (1958: 182).

Estetik tavır, estetik süje ile ilintili olduğu için estetikçiler tarafından birlikte alınır. Bu tavır, estetik algı sürecinde bir objeyi algılayan bilinç tarafından gösterilen tepkiyi içerir. Ahmet Cevizci'nin açıklamasına göre, “Estetik tavır, öznenin belli bir estetik değere sahip nesne ya da sanat eserlerine yaklaşım tarzını ifade eder.” (2011: 175). Örneğin, bir resim sergisinde resim severlerin tablolar karşısındaki tutumu estetik bir tavrı gösterir. Bu tutum tablolara haz dolu bir bakışı gösterir. Bu durumda “Estetik tavır, genellikle pratik tavrın zıddı olarak tanımlanır.” (Arslan, 2012: 303). Aynı durum doğadaki güzellikler içinde geçerlidir. Güzel bir doğa manzarası karşısında hissettiğimiz haz da estetik bir tavır içerir. İsmail Tunalı'nın da belirttiği gibi, “Bundan ötürü, estetik tavrın kontemplativ olması, estetik tavrın bütün maddesel ilgilerin dışında obje'den salt bir estetik haz almak için obje'ye yönelmesi, herhangi bir karşılık beklemezsiniz onu seyretmek için seyretmesi anlamına gelir.” (1998: 28). Ömer Naci Soykan, “Estetik tavır, bir estetik duyum, bir estetik yaşantıdır. O, böyle bir şey olarak da bir deneydir, psikolojik bir deney.” (2015: 53) diyerek estetik tavır almayı deneyle bir tutar.

Estetik obje, en basit tabirle sanat eseridir. Ahmet Cevizci'ye göre, “Estetik nesne, insanın güzelliğe yönelik ilgisinin veya estetik tutumunun konusu olan şeydir.” (2011:

174). Zekânın bilgi yetisi olduğunu belirten Kant'a göre, "*Nesne* ise kavramında verili bir sezginin çoklusunun *birleştirilmiş* olduğu kendiliktir." (1993: 100). Hartmann'a göre bilginin nesnesi, "Dar anlamda nesne olma, sırf 'karşıda durma'dır. Bir öznenin karşısında duran, yani özne tarafından karşıda duran haline getirilen (nesneleştirilen) şey, böylece o bilginin nesnesi (*objectum*) kılınmış olur." (1998: 9). İsmail Tunalı'ya göre, "...estetik obje veya san'at eseri, varlık tarzı bakımından real olan bir ön - yapı ile irreal olan bir arka - yapı'dan meydana gelmiş ontik bir "bütün"dür." (1983a: 16). Recep Duymaz, "Ona artık sanat eseri diyeceğiz." (2014: 37) der. Umberto Eco'nun tabiriyle "Sanat yapıtı bir bakıma nesnedir de: nitekim, yaratıcının düşünmüş olduğu ilk biçimi, tüketicinin zekâsı ve duyarlılığı üzerinde yaptığı etkilerin bir-aradalılığıyla (configuration) yeniden bulunabilir: Çünkü, yaratıcı, kendi dilediği yolda tadılıp anlaşılabilmesi için, tamamlanmış bir biçim ortaya koyar." (1992: 13). Estetik nesne iki türdür: "Maddi nesne ve ereksel nesne. Ereksel nesne, nesneye insanın yüklediği anlamdır; zihnin içindedir. Oysa maddi nesne öznenin zihninden bağımsızdır." (Bozkurt, 1995b: 46). Mukarovski'nin belirttiği, müşterek düşünceye dayanan, "Estetik nesne, sanat eserinin belirli sosyo-tarihsel bağlamdaki müşterek yorumudur. Yapılan yorum tarihsel açıdan değişebilir niteliktedir." (Zima, 2006: 87). Afşar Timuçin, nesnelerin estetikleşme sürecindeki etkisini şöyle izah eder: "Her durumda nesnelere estetikleşiren bizim bakışımızdır. Kendiliğinden estetik ya da kendi kendine estetikleşmiş nesne yoktur. Bakışımızla estetikleşen ya da estetik nesneye dönüşen bir nesne, nesne olmaktan çıkmaksızın estetikleşmiştir." (2013: 153). Berat Açıl, estetik objeyi şairlerin gözlem yeteneği üzerinden açıklamıştır: "Çok iyi birer gözlemci olan şairlerin de göre göre kanıksadıkları objeleri estetik yargılar ve geleneksel kullanımlar çerçevesinde soyutlamaları gözlemciliğin bir üst basamağı olarak algılanabilir." (2015: 8). Takiyettin Mengüşoğlu, sanat eserlerindeki objenin insanla ilişkili olduğunu vurgular: "Çünkü sanat objesi, en başta insanla, insan ilişkileriyle, insanın durumlarıyla, karakterleriyle, onun varlık-dünyasındaki yeriyle, insanın her çağ ve her durumda içinde bulunduğu problemlerle ilgilidir. Sanat objesi, bir doğa parçası, doğadaki uyum olduğu zaman bile, yine o insanla sıkı bir bağlantı halindedir." (2003: 216).

Estetiğin üçüncü temel unsuru estetik değerlerdir. Estetik alanın temel değeri "güzel"dir. Bu yüzden kimi araştırmacılar estetiği, "Güzelin Bilimi" olarak

adlandırılmıştır. Estetik üzerine çalışma yapan birçok araştırmacı estetik değerleri kategorilendirmiştir. Cemil Sena, *Estetik*'te estetiğin temel değeri olarak güzeli merkeze almıştır. Bunun yanında güzele eşdeğer sayılan nitelikler olarak hoş, faydalı, iyi, doğru; güzelimsi değerler olarak latif, yetkinlik, lüks, yüce, ahenk; estetik duygular olarak coşku, haz, aşk, zevk ve çirkin olarak estetik değerleri kategorize etmiştir. Suut Kemal Yetkin, *Estetik* kitabında “Güzel” başlık bölümünde güzel değerini hoş, faydalı, doğru, iyi kavramlarıyla karşılaştırır; “Başka Estetik Duygular” bölümünde sevimli, muazzam, zarif, ulvi, komik ve humour değerlerine yer verir. Avner Ziss, başlıca estetik kategorilerin güzel ile yüce (le sublime), trajik ile komik olduğunu belirtir. Bunlardan başka şu kategoriler de vardır: “İlk olarak, görece bağımsız olan kategoriler. Bunlar aslında, temel kategorilerin özgül ve parçasal görünüşleri ya da dalları sayılmalıdır. Kahramanlık (heroique), ulu (grandiose), beğeni (le goût), gülmece (humour) vb. bunlar arasındadır; sözgelişi, kahramanlık yücenin ve trajiğin, gülmece de komiğin özel bir biçimidir. İkinci olarak, ölçü, uyum gibi çoğun estetik değerlendirme ölçütleri olarak kullanılan yapısal karakterli kategorilerdir. ... Son ve üçüncü olarak, estetik olayı olumsuz bir bakış açısından belirginleştiren kategoriler. Örneğin çirkin ile kaba (vulgaire); daha önce de belirttiğimiz gibi, bunlar da belli bir uyumu ve ussallığı gösterebilirler.” (Ziss, 1984: 168).

M. Kagan, estetiğin birincil nesnesi olarak güzel-olanı kabul etmekle beraber yine bazı görünüşlerin de güzel-olan'a dönüştüğü belirtir: “Bunların arasında, çekici, zarif, yüce, kahramansı, dramatik ve trajik-olan kadar, bunların karşıt kavramları olan çirkin, bayağı ve komik-olanı sayabiliriz.” (1993: 14-15). Nejat Bozkurt, “Çağımızda sanatları belirleyen yalnız “güzellik” kategorisi değildir artık; bu kategoriye “komik”, “trajik”, “yüce”, “çirkin”, “grotesk”, “iğneleyici” (piquant), “dehşet verici”, “hoş olmayan”, “pittoresk” vb. gibi kategorileri de katıyoruz.” (1995b: 39) diyerek estetik değerlerin genişletilmesi gerektiğini savunmuştur. Doğruluk, iyilik ve güzellik gibi üç yüce heyecan olduğunu belirten Ziyaettin Fahri Fındıkoğlu'na göre, “Estetik duygularımız, heyecanlarımız, ihtiraslarımız, irade ve düşüncelerimizin genel görünüşü; işte bu yüksek heyecanlar içindeki ‘güzellik’e aittir.” (2009: 21). Fındıkoğlu'nun, estetik duyguların güzellikten kaynaklandığını kabul etmesi bu duyguların estetik değer duyguları arasında olması gerektiği tezini destekler. Sadık Tural, “İnsanın gerçekler dünyasının kural, sınır, ölçü, oran, renk, ses, söyleyiş ve

formlarından aldığı uyarımlardan bir kısmı hoş, bir kısmı güzel, bir kısmı ise ulvî'dir.” (1997: 1257) diyerek hoş ve yüce'yi de bu değerler içerisinde sayar.

Estetik değerın tanımı ve neler olduğu açıklandıktan sonra başta güzel olmak üzere hoş, iyi, faydalı, doğruluk, latif, yüce, trajik, komik, çirkin, yetkin, lüks ve ahenk değerlerinin neler olduğu ve güzelle ilişkilerinin incelenmesi de gereklidir. Güzel kelimesi günümüze kadar pek çok filozof ve araştırmacı tarafından tartışılmıştır. Güzel nedir, güzelin belirli ölçütleri var mıdır, güzellik nesnel mi yoksa öznel midir, güzellik soyut mudur yoksa somut mudur gibi sorular estetikle doğrudan yahut dolaylı olarak uğraşanların aramaya çalıştıkları sorulardan bazılarıdır. TDK, *Güncel Türkçe Sözlük*'te güzel, “Göze ve kulağa hoş gelen, hayranlık uyandıran, çirkin karşıtı” (www.tdk.gov.tr, 2019) olarak tanımlanmaktadır. Genel anlamıyla güzel, onu algılayan bilinçte beğeni duygusunu harekete geçirmesi ve hayranlık duymasını sağlayandır. Bu, sanat eseri olabileceği gibi doğadaki güzelde olabilir.

Güzelin tanımları estetik araştırmacıları tarafından çeşitli şekillerde yapılmıştır: Vecihi Timuroğlu'na göre, “Güzel, yaratıcı yetileri, bilme yetilerini ve insanın toplumsal siyasal, tinsel ve toplumsal yaşam alanındaki özgürlüğünü ve birikimini, bir nesne-duyusal biçim içinde yansıtarak ve insana estetik beğeni aşılıyarak, gerçekliğin görüngülerini, sanat yapıtlarına yansıtan, onları değerlendiren estetik ulamıdır (kategori).” (2013: 20). Søren Kierkegaard'da “Güzel kendi içinde teleolojisine sahip olandır.” (2013: 112). Hayrani Altıntaş'ta “Güzellik, varlığın her unsurunda görülmeyi, hissedilmeyi, ve akledilmeyi bekleyen muhteşem düzen.” (1998: 53) olarak yer alır. Robin George Collingwood'a göre, “Güzellik, hayali nesnenin bütünlüğü ya da uyumdur: Çirkinlik de onun bütünlükten yoksun olmasıdır; uyumsuzluktur. Bu, yeni bir öğreti değil; güzellik çoğu kez çeşitlilikte, simetride, bütünlükte ve benzerlerinde bir uyum, ahenk olarak kabul edilir.” (2011: 23-24). Hüseyin Aydoğdu, Bergson'da güzelliğin dış algıya bağlı olmadığını belirtir: “Aksine Bergson'a göre güzel, tabiatın bir yüzü ve sanat da bu yüzün bir keşfi ve kopyası olmak yerine hayatın bir gerçeğidir; dış sezgiyle birlikte iç sezgiye de hitap eden bir estetik hazdır.” (2006: 190). Afşar Timuçin, güzeli, sanatçı ve süreç ilişkisi içinde açıklar: “Sanatçının çabası sonucunda ortaya çıkan bir gerçekliktir güzel. Sanatçı yaratma

süreçleri boyunca güzeli oluşturmaya çalışır. İşin sonunda güzel ya vardır ya da yoktur.” (2010a: 211).

Wilhelm Worringer, “Bir sanat yapıtının güzelliği dediğimiz değeri, genel olarak söylenirse, onun mutlu kılma değerleridir.” (1985: 20) görüşündedir. Turan Koç’a göre, “Güzel, bizim duyuşsal algılayış, zihni kavrayış, ulvî temayül ve duyarlılıklarımızı tatmin eden bir şeydir.” (2012: 77). Charles Lalo’da ise, “*Güzel* denilen şey, zevkin kontrolünden geçmiş, zahmetsizce, asgarî vasıtalarla azamî verimi temin eden, zihnin kavradığı âhenktir.” (2004: 74). Umberto Eco’ya göre, “Yapmaktan çok hayranlık duymayı yeğlediğimiz eylemleri genellikle erdemli olarak tanımlar, yapılacak olanlardan da ‘güzel’ diye söz ederiz.” (2006: 8). Christop Menke’nin görüşünde, “Zevkin nesnesi olarak güzel olan, aynı zamanda estetik öznenin kendi olanaklarını tekrar kontrol ettiği araçtır.” (2015: 150). Sıtkı M. Erinç’te, “Güzel ya da güzellik, alıcının sanat ürününden sağladığı duygu yani sezgidir.” (2011: 23). Orhan Cezmi Tuncer’e göre güzel, “Anlayamadığımız veya tanımlayamadığımız bir beğenin karşılığıdır.” (2015: 150). Mustafa Yıldız, güzel kavramını sevgiyle birlikte açıklar: “Güzellik değerine karşı insanda ortaya çıkan içsel ve çok güçlü bir tepki olarak sevgi, kişinin yaşayabileceği en önemli ruhsal deneyimlerden biridir.” (2012: 94). Herbert Read, “Güzellik duyularımız arasındaki biçim bağlantılarının birliğidir ve bu temele dayanarak kuracağımız bir sanat teorisi herhangi bir sanat teorisinin gerektirdiği derecede geniştir.” (2014: 12) diyerek güzelin sanat teorilerini genişlettiğini söyler. Güzel tanımlarından yola çıkıldığında onun algılayıcısına estetik beğeni kazandırdığı, toplumsal gerçeklikleri sanat yapıtlarına yansıttığı, kendi içinde bir gayesinin olduğu görülür. Bu kavramın uyum, düzen ve ahengi içererek algılayana zevk verdiği düşünülmektedir.

Güzel kavramının objektifliği de estetikçiler tarafından tartışılan bir konudur. Güzelin nesnel olduğunu savunanlar onun belirli ölçütlere dayandığını ve bu ölçütlerin herkes tarafından kabul görmesi gerektiğini belirtirler. “Gerçekçiler (ya da nesnelciler) güzelliğin bir nesnenin sahip olabileceği gerçek bir özellik olduğunu, bunun da bir kimsenin o güzelliğe ilişkin görüşlerinden ya da o güzelliğe tepkilerinden tümüyle bağımsız olduğunu savunur.” (Dupré, 2015: 145). Nesnel bir güzellikten bahsedenlerin çoğu onun en çok sanat eserlerinde belirli ölçütlerle ortaya çıkacağını

vurgulamışlardır. “Güzelin nesnel olarak görüldüğü ve yoğunlaştığı tek yer sanattır. Yoğun anlamıyla güzel, sadece ve sadece sanatta ortaya çıkar.” (Özel, 2014: 23).

Güzelin özneliği savunan Tolstoy’a göre, “Güzellik, anlamı kesin olarak ortaya konamayan bir kavramdır. Sıradan insanlar için üzerinde durulmayacak kadar basit olan bu kavram aslında son derece görecelidir.” (2011: 67). Tolstoy’un bakış açısında güzelin tanımlanamaz olması etkilidir. Çünkü tanımlanamayan bir kavramın kesin sınırlarının da çizilemeyeceğini düşünmektedir. Öznel bir güzellikten bahseden diğer görüşe göre sanattaki ve doğadaki güzellikler yansımadır. İslami açıdan bakıldığında sanatta ve doğada yer alan her şey ilahî bir yansıma kabul edilir. Onlardan hareketle Allah’a ulaşılır. Beşir Ayvazoğlu bu durumu şu şekilde açıklar: “Güzellik objektif bir nitelik olmadığı için, güzel bir ağacın yahut güzel bir insanın resmini yapmakla güzele ulaşılmaz. Bunlar sadece birer ayettir, birer işarettir. Güzelliğe bu işaretlerden hareketle ulaşmak gerekmektedir.” (2014: 94).

Bir kısım görüşe göre güzelin objektifliği tartışılmazdır. “Zira gerçek güzellik ne “nesnel” ne de “öznel”dir; her halükârda ötekini yok saymaz.” (Collingwood, 2011: 46). Güzelin, değişmez tanımının olmayacağını belirten Mehmet H. Doğan’a göre, “Güzellik kavramı, belli kültür ve uygarlık durumlarına göre zaman içinde değişir ve bağıntılıdır. Estetik alanda güzelin bu değişik anlamlarından birine yönelindiği her defasında sanat tarihinde hemen yeni bir dönem açılmış olur.” (1975: 23). Doğan’ın bu görüşünü güzel’in her yüzyılda değişik kategorilerle karşılaştırılması ispatlamaktadır. Fakat, hangi dönem olursa olsun güzel temel bir değer olarak her zaman var olmuştur. Sadece dönemlerin sosyal-kültürel durumlarına bağlı olarak diğer değerler ya ön plana çıkmış ya da güzel ile karşılaştırılmıştır.

İslami açıdan güzel kavramına bakıldığında estetikçiler temel kaynak olarak *Kur’an-ı Kerim*’i gösterirler. “Kur’an, güzellik kavramının alanını oldukça genişletmiştir. Öncelikle Yüce Allah’ın evreni en güzel ve en mükemmel şekilde yarattığına vurgu yapmıştır. Böylece O, insanın estetik duygusunu tüm evrenin göz kamaştırıcı güzelliğine yönlendirmiştir. Duyularla bilinmeyen şeylerde de güzellik vardır.” (Akyüz, 2016: 51). S. Ahmet Arvasi, İslam sanatkârının güzeli müteâl ve mutlak bir değer görerek onu objektif ve subjektif akımlarının üstünde gördüğünü belirtir: “O,

tabiatta, kâinatta ve insanda ‘Allah’ın cemâl sıfatını’ arayarak yol almaktadır.” (2015: 82). Bu yüzden İslam filozoflarında ve sanatçılarında ‘cemâl’ kavramı ön plandadır. Mustafa Yıldırım’a göre, “Kur’an’da geçen güzellik terimlerini hoş, çekici, süslenmiş, düzenli, intizamlı, uyumlu, ahenkli, faydalı olmakla beraber işlevselliği olan nesnel varlıklar olarak tanımlayabiliriz.” (2010: 178). Osman Mutluel, Müslüman düşünürlerin güzellik açısından varlığı, güzelliği kendinden olan varlık ve başkası sebebiyle güzel olan varlık olarak iki ana grupta incelediklerini söyler: “Buna göre, güzelliği kendinden olan varlık Allah’tır. Güzelliği başkası sebebiyle güzel olan varlıklar ise, Allah haricindeki bütün varlıklardır. Bu varlıkların tümü güzelliğini Allah’tan alırlar.” (2008: 126).

Güzel, estetik üzerine yapılan çalışmalarda “doğada güzel” ve “sanatta güzel” olarak incelenmiştir. Hegel tasarısında, “Doğal güzelliğin biçimi, soyut bir biçim olarak, bir yandan belirlenimli ve dolayısıyla sınırlıdır; öte yandan bir birlik ve kendisiyle soyut bir bağıntı içerir.” (1994: 133). Doğadaki güzelliği estetikçiler sanattaki güzelden ayrı bir konuma yerleştirirler. Çünkü doğal güzelliğin varlığında bir çaba görmezler. Onun güzelliği varoluşundan kaynaklanmaktadır. Ahmet Şişman, bu durumu, “Sanat eseri, sanatçının doğadan aldığı etkilere estetik olarak verdiği tepkileri içermektedir. Bu eserler estetik ve soyutlardır. Dış dünyanın somut biçimlerinin ifadesi sanat eserinde yer alsa bile, o biçimler doğanın olağan biçimleri değildir. Onların gerçek durumlarından soyutlanmış, sadece görünen, duyulan simgeleridir. Doğadakiler ise gerçek varlıklardır.” (2011: 31) şeklinde açıklar. Ayşe Özel ise “İyi bir sanat, yani güzeli doğru dürüst imleyen sanat, doğada olmayan, hatta doğayı aşabilen sanattır. Yani doğayı yorumlayıp, Aristoteles’in dediği gibi olandan hareketle, olabilir olanları gösteren sanattır.” (2014: 12) düşüncesindedir. Babek Kurbanov, doğadaki güzel tasvirlerinin estetik zevkle olan ilişkisi üzerinde durmuştur: “Tasviri sanat, edebiyat ve özellikle şiir sanatı alanında tabiat tasvirlerine yönelmiş çok sayıda örnekler vardır. Burada esas gaye estetik zevk ve bedii zevk arasındaki ilgiyi, hayat tecrübesi ve estetik zevkin sanat eserlerinde kavranılmasına yardım edebilmesine, bedii zevkin zenginleşmesine hizmet edebilmesini sağlamaktır.” (2004: 35).

Hoş, kavramı güzelle ilintili olsa da estetikçiler bu iki kavramı genellikle birbirinden ayırmıştır. Afşar Timuçin, *Felsefe Sözlüğü*’nde hoş kavramını şu şekilde açıklar:

“Arzuya, isteğe ya da beğeniye uygun düşen. Beğenilir olan. Olumlu duygular yaratan. Bize itici gelmeyen, ayrıca bizde iyi duygular uyandıran her duyum hoştur.” (2004: 260). Güzel ve hoş’un birbirinden ayrı kavramlar olduğunu söyleyen Cemil Sena, “Şüphesiz ki, her güzel nesne hoştur; yani keyiflendiricidir; fakat her keyiflendirici (jouissance) olan estetik bir duygu veremez: Bir koku, bir tat, serinlik ya da sıcaklık hoş olabilir, fakat asla güzel olamazlar.” (Sena, 1972: 202) diyerek ikisi arasındaki farkı gösterir. İsmail Tunalı, güzel ve hoş kavramlarının aynı olmadığını ve bu iki kavram arasındaki farkı ilk kez Kant’ın dile getirdiğini belirtir: “İstek duyulan ya da yararlı olduğu için elde edilmek istenilen şeyler, kişiler tarafından hoş olarak değerlendirilebilir. Buna göre hoş olanın nesnel bir ölçütü yoktur. Hoş olarak değerlendirilen şeyler kişiden kişiye değişebilir. Oysa güzel olan, kişisel değerlendirmelerden bağımsızdır nesnel olarak yani güzel olduğu için güzeldir.” (2009: 173). Suut Kemal Yetkin’e göre, “Bir eğilimi tatmin eden her şeye «hoş» denir.” (1947: 75). Fakat, Yetkin’in görüşünde “...güzel hoştur, fakat hoşun kendisi değildir.” (1947: 76).

Estetik değer olarak “iyi” Antik Çağ ve Orta Çağ felsefecileri tarafından güzel ile birlikte düşünülmüştür. Güzel olan aynı zamanda iyi olarak da kabul edilmiştir. *Felsefe Sözlüğü*’nde iyi, “Yararlı olan. Uygun olan. Ahlâkın temel kavramı olarak iyi tüm uyarlı davranışları belirler ve tüm uyersiz davranışları dışlar; burada uyarlılık elbette evrensel bir geçerlilikte ele alınmalıdır.” (Timuçin, 2004: 301). Ahmet Cevizci, ‘iyi’ kavramını “Arzunun, değer nesnesi olan, rasyonel iradenin değerli bulduğu, irade tarafından istenen, arzu edilen şey.” (1999: 478) olarak tanımlar. Alain Badiou, ‘etik’ kavramının Yunanca bilgece bir eylem yolu arayışına karşılık geldiğini söyler ve iyi kavramının etik ilgili olduğunu düşünür (2013: 17). ‘İyi’ ve ‘güzel’ kavramı ilk kez Kant tarafından ayrılmıştır. Özcan Taşçı’ya göre, “İyilik ve güzellik arasındaki ayırımı Batı’da ilk olarak Kant yapsa da İslam Dünyasında ondan yüzyıllar önce akılcı düşünürler olarak bilinen Mu’tezile kelamcıları yapmıştır.” (2009: 78). Umberto Eco, “İyi olan, arzumuzu tahrik edendir.” (2006: 8) diyerek iyinin istek artırıcı olduğunu söyler. İyi kavramı, ahlak felsefesinin kavramlarından biridir. Metin Yasa, iyi ve güzel kavramının teorik ve uygulama açısından farklı olduğunu açıklar: “Estetik ve etik üzerine yapılan bilimsel çalışmalara bakıldığında, estetiğin teorisi güzel kavramını çözümlmek, pratiği güzel olanı yansıtmak; etiğin teorisi iyi kavramını çözümlmek,

pratiği ise iyi olanı yaşatmak olarak görülür.” (2014: 70). Sanat güzeli gerçekleştirirken iyiyi dışlayabilir mi? Afşar Timuçin, bu soruya “İyi güzel’in içine sinmiştir, güzel iyi’yi kendi kurallarıyla sarar. Yaşamda daha çok iyi diye görünen şey sanatta aynı zamanda güzel diye görünür.” (2011a: 68) diye cevap verir. Özetle, ahlak felsefesinin temel kavramı olan iyi, estetik tarihinde ilk zamanlarda güzelle birlikte alınmıştır. Zamanla ikisi arasındaki farklar ortaya çıkarılınca iyi bağımsız bir estetik kategori olmuştur. Her ne kadar bağımsız bir kategori olsa da iyi daima güzelle iç içedir.

Bir başka estetik değer de “faydalı”dır. Estetikçilerin tartıştıkları konulardan birisi de güzel faydalı mıdır ya da faydalı olan güzel olabilir mi? Suut Kemal Yetkin, bu iki kavramın birbirinden tamamen farklı olduğunu savunmuştur. Ona göre, “Gündelik hayatın birçok eşyası güzel olmaksızın faydalıdır. Bir tencere, bir şeker parçası, bir bıçak faydalıdır, fakat güzel değildir. Tersine olarak bir tablo, bir senfoni, güzellik ihtiyacını tatminden başka bir şeye yaramazlar. Evvelce de yazdığımız gibi estetik görüş; faydaya dayanan algıdan derin bir surette farklıdır; esaslı bir surette karşılıksızdır. Bir ormanı hayatî zaruretlerden kurtulmuş olarak gören bir ressamın algısı, o ormandaki ağaçları keserek elde edeceği paraları hesap eden bir odun tacirinin algısına tamamıyla karşıttır.” (1947: 78). Güzel ve faydalı kavramlarının eşdeğer sayılmasının sanatın amacından kaynaklandığını düşünen Cemil Sena bu iki kavramın niteliğinin farklı olduğunu düşünür. Ona göre, “Güzeli görebilmek için, onu faydalıdan soymalıdır. Bu iki duygu birbirini kuvvetlendirmez, tersine olarak bunlar birbirine karşıttırlar. Fayda ve çıkar düşüncesinden uzaklaştırılmış olan güzel hazzı, estetik bakımdan en saf ve kuvvetli olur.” (1972: 203). Estetik heyecanın faydaya karşı bir isyan olduğunu düşünen Ziyaettin Fahri Fındıkoğlu’na göre, “Yalnız ikisi arasında bir genel ve özel ilişkinin bulunduğunu işaret etmek, yani her güzel şeyin belki faydalı olduğunu, fakat her faydalı olan şeyin güzel olamayacağını düşünmek gerekir.” (2009: 35).

“Doğruluk (Hakikat)”, Platon’da güzele eş değer olarak sayılmıştır. Bu sebeple idealist felsefecilere göre güzel olan aynı zamanda doğrudur, bir başka söyleyişle hakikatin kendisidir. Hakikat, “Özel olarak, zaman zaman gerçeklik, zaman zaman da doğruluk anlamında kullanılmakla birlikte, gerçekte bir şeyin kendi özü içinde örtüsünü açarak

vukua gelmesi ve insanın bunun farkında olması durumu.” (Cevizci, 1999: 395) olarak tanımlanır. İsmail Tunalı, Kant’ın bu iki kavramı birbirinden ayırdığını ifade eder: “Kant’a göre, hakikat, bilgisel-mantıksal bir değerdir, kavram ve soyutlama ile ilgilidir. Güzellik ise nesnelere salt duyuşsal görünüşleri ile ilgilidir. Güzelliğin kavramla ve akılla ilgisi yoktur.” (2009: 172). Jale Nejdet Erzen, ortak ölçütlerin doğadan ya da kültürel geleneklerden geldiğini kabul eder ve bu konuda şunu da belirtir: “Güzel ya da değerli bulduğumuz, estetik diye tanımladığımız bir şeyin, aynı zamanda bir ölçüde inandığımız doğrulara tekabül ettiğini görüyoruz.” (2011: 155). Sadık K. Tural, hakikat kavramını, “... gerçeklerin arkasında bulunan, zaman, mekân ve insan unsuruna göre değişmeyen değer veya durumlardan her birinin adıdır.” (1997: 1255-1256) şeklinde tanımlar. Schopenhauer, “Sadelik hakikatin mührüdür.” (2014b: 208) der.

Horst Redeker, “Hakikat kavramı kendi anlamı içinde edebiyata uygulandığında, edebiyatta nesnel hakikat de sözkonusu olur. Nesnel hakikatin içeriği onu yansıtan öznenen bağımsızdır.” (1986: 47) diyerek edebiyatta nesnel hakikatin olduğunu kabul eder. O halde, “Sanattaki ‘hakikat’ sadece *yapıtın* iç tutarlılığı, mantığı demek değildir, sanatın söylediklerinin, imgelerinin, sesinin, ritminin *geçerliliğidir* de.” (Marcuse, 1991: 82). Sanatın hakikatle ilişkisi bulunmadığını, sanatın, gerçeklikten, hakikatlerden çıkmadığını ileri sürebilir miyiz? Mehmet H. Doğan’ın cevabı: “Kuşkusuz, hayır. Çünkü sanatın, doğası gereği gerçeklikteki hakikatleri seçerek, düzenleyerek, değiştirerek sunması, alıcısını daha üstün, daha yüce bir hakikate götürme, sanat yapıtının varlığı olmaksızın görülemeyecek, derindeki, karanlıktaki hakikatleri aydınlığa çıkarma amacına yönelik bir faaliyet olmaktadır.” (1975: 181) şeklindedir.

“Latif”, de estetik değer olarak karşımıza çıkmaktadır. TDK, *Güncel Türkçe Sözlük*’te, “Doğru ve dürüst olma durumu, doğru olana yakışır davranış, dürüstlük, adalet” (www.tdk.gov.tr, 2019) olarak tanımlanmıştır. Cemil Sena, latifliğin emniyet, güven ve esenlik olmak üzere üç izlenim bıraktığını belirtir (1972: 212). Latiflik ve güzel arasındaki ilişki ise şöyledir: “...her güzel, latif değildir, ama her latif olan güzeldir.” (Sena, 1972: 213). Sena’ya göre “Sevimli ve latif, bazı incelik ve ayrıntılar vasıtasıyla duygusal eğilimlerimizin özelliğine haz veren eserlerde gerçekleşir.” (1972: 214).

Yüce, *Felsefe Terimleri Sözlüğü*'nde şu şekilde açıklanmıştır: “Genellikle insanca ölçüleri aşan, bundan dolayı çok büyük olan. Sanat, ahlâk, din, düşünce alanında üstün bulunan, kendisinde üstünlük görülen şey.” (Akarsu, 1975: 190). Ulu, ulvi olarak da anılan “yüce” değeri, felsefe ve estetik tarihine kavram olarak Aristoteles ile girmiş ve güzel ile arasındaki ilk ayırım onun tarafından yapılmıştır. Umberto Eco, “yücelik” kavramından ilk bahseden kişinin Sahte Longinus adlı bir yazar olduğunu söyler: “Sahte Longinus’un görüşüne göre Yücelik deyimini (Homeros’un şiirlerinde ve klasik trajedilerde dile getirilen), hem yaratıcının hem de sanat eserini algılayanın duygusal katılımını tetikleyen ulu ve soylu tutkuları ifade eder.” (2006: 278). Kant’a göre yücenin iki formu vardır: “Mutlak ulu olarak (uçsuz bucaksız okyanus, muhteşem gökyüzü, dibi görünmeyen sarp uçurum) temsil ettiğimiz matematiksel yüce ve mutlak kuvvetli (okyanustaki fırtına, fırtına bulutları, yanardağlar) olarak temsil ettiğimiz dinamik yüce.” (Wood, 2009: 205). Edmund Burke’de, yüce tanımı, “Acı ve tehlike düşüncesini uyandırmaya uygun her tür şey, başka bir deyişle, herhangi bir biçimde korkunç olan ya da korkunç nesnelere bağlantılı olan veya dehşete benzer bir etki yaratan her şey *yücenin* kaynağıdır. Yani, zihnin hissedebileceği en güçlü duyguyu ortaya çıkarandır.” (2008: 42) şeklindedir.

Sanat eserlerinde yüce ilişkisini Nejat Bozkurt, “Bir yapıtın ağırlığı, güçlü ögesi içle olursa onun “*yüce*”liği öne sürülür. Ağırlık dışla kalırsa yapıt sevilen, beğenilen, gönül okşayan bir nitelik taşır. Bu öğelerden biri gereğinden çok abartılırsa gülünç, değersiz, önemsiz bir durum ortaya çıkar.” (1995a: 85) şeklinde tarif eder. Jacques Rancière, postmodern felsefenin öncülerinden Lyotard’ın düşüncesindeki yüce kavramını şöyle açıklar: “Onun yücesi bizzat duyulur olanın gücüne sahip olmak ister. Bir maddeye bir form dayatan güzel-sanatının karşısına, maddeye yaklaşarak, ‘temsil araçlarına başvurmaksızın mevcudiyete’ yaklaşarak işleyen bir yüce-sanatını koyar.” (2012: 91). Güzel ile yüce arasındaki fark da estetikçilerin dikkatini çektiği bir konudur. Bu konuda Eva Schaper’in tespiti önemlidir: “Güzellik yargıları nesneyi biçimi bakımından değerlendirir, oysa yücelik yargıları nesnenin bir biçim sahibi olmayışı ya da nesnenin ‘-üstüne eklenen bir bütünlük düşüncesiyle birlikte- sınırsızlığı’ ile ilgilidir. Güzelden kaynaklanan haz ‘pozitif’ bir hazdır, yaşama sevinci ve neşe verir; yüceden kaynaklanan haz daha katıdır, daha çok saygıya benzer, bu yüzden de ‘negatif’ haz ismini alır. Güzel, yargı güçlerimiz için tasarlanmış ya da onların bir

ereğiymiş gibi görünür; yüce ise tasarım güçlerimize uygun görünmez, hatta hayal gücümüzü ‘baştan çıkarır’.” (2005: 168). Güzel ile yüce arasındaki fark Kant’ta göre şöyledir: “Güzelliğin sınırlı bir büyüklüğü vardır, bu büyüklüğü aşan nesnelere ya da bu büyüklük sınırının altında kalan nesnelere güzel olamazlar. Sınırsız bir gökyüzü ya da ufuksuz bir deniz güzel değil, yüce olarak değerlendirilir.” (2009: 174). Mehmet Günenç, yücenin süjeyle olan bağlantısını şöyle açıklar: “Yücenin haz vermesi ya da tatmin olma durumuna ulaşması tam da yetersizliğin ve korkunun aşılmasıyla mümkün olacaktır. Bu nedenle güzel yargısının nesneye, yüce yargısının ise duygularını bir biçimde aşma becerisini hisseden özneye ilişkin olduğunu söyleyebiliriz.” (2012: 101).

“Trajik” değeri, acıklı ve feci olan anlamındadır. Avner Ziss’e göre trajik, “O an için çözülemeyen bir çatışma durumuyla dile gelen, belli bir dönemdeki derin çelişkileri ve sorunları belirginleştirip değerlendirme olanağı sağlar. Yüceye sıkı sıkıya bağlıdır; sanatsal yaratı’nın büyük soluk isteyen felsefi biçimlerine girer.” (1984: 312-313). İsmail Tunalı’ya göre “...bir metafizik niteliğe sahip olan trajik değer, bağımsız bir estetik değer olarak görünüyorsa da, aslında ancak yüce değeri ile içsel bir ilgi içinde bir estetik değer niteliğine sahip olabilir. Yüce ortadan kalkınca, trajik de ortadan kalkar.” (1998: 240). Charles Lalo’ya göre trajik, “Kaza ve kadere karşı bir mücadele telkinidir.” (2004: 76). Avner Ziss’e göre trajiğin özü insan yaşamındaki felakete indirgenmemelidir: “Trajik, toplumdaki önemli ve köklü çatışmaları ortaya koyar; trajik türünün özellikle toplumsal yıkımlar ve devrimci patlamalar döneminde, toplumu parçalayan çelişkilerin apayrı bir açıklıkla ortaya çıktıkları sıralarda gelişme göstermesi de bu yüzdendir.” (1984: 195). İoanna Kuçuradi, Nietzsche’nin bir sanat olarak trajedinin üzerinde durduğunu belirtir: “Ama bu trajedi, aynı zamanda bir yaşama biçimi, en üstün yaşama biçimidir. Sanat-yaşam ayrımı yoktur onda.” (1997: 27).

“Komik” değeri ve “humour” estetikçiler tarafından birlikte alınmıştır. Komik, “İdeal ile çelişki halinde olan ve gülme yoluyla çürütülmesi gereken, insan etkinliğinin yanlarını ve insansal özellikleri, toplumsal olayları belirginleştirip değerlendirmek olanağını veren estetik kategoridir.” (Ziss, 1984: 301). Bu bağlamda edebî metinler düşünüldüğünde toplumsal ve sosyal olayların ironi, hiciv ve nükte yoluyla işlenmesi düşünülebilir. Bazı felsefeciler komik ile gülünç olanın aynı olduğunu savunurken

bazıları da arasındaki farka işaret etmiştir: M. Kagan, bu farkı, “Gülünç-olan, psikofizyolojik bir oluntudur, komik-olan ise estetik bir oluntu.” (1993: 184) olduğunu söylerek açıklar. Robin George Collingwood, gülme ve komik arasında bağıntıyı şöyle açıklar: “Gülme kuramı sanat felsefesine aittir ve gülmede bulduğumuz tatmin, estetik bir tatmindir ve bununla ilgisinde komik olan güzelliğin bir biçimidir.” (2011: 40). Yüce ile gülünç arasındaki ilişkide estetikçilerin ilgi alanına girmiştir. “Bir nesneyi gülünç bulmak, o nesnenin küçümsenmesini gerektirir. Benzer şekilde, bir nesneyi yüce bulmak o nesneye karşı korkuyla karışık saygı duymayı gerektirir.” (Collingwood, 2011: 40). Henri Bergson, *Gülme, Gülüncün Anlamı Üzerine Deneme* adlı eserinde gülünçlüğü insani olma yönüyle özdeşleştirir: “Sadece gerçek anlamda *insani* olan şeyler için gülünçlükten bahsedilebilir. Bir manzara güzel, zarif, görkemli, silik veya çirkin olabilir fakat asla gülünç olamaz. Bir hayvana gülünebilir ama bu onda insani bir tavır veya ifade yakaladığımız içindir. Bir şapkaya gülünebilir fakat bu durumda alaya aldığımız şey bir keçe veya hasır parçası değil insanların ona verdiği biçimdir, yani insan kaprisinin girdiği kalıptır.” (2014: 5). Söz konusu eserde Henri Bergson, gülünç olanın estetik boyutuna da değinmiştir: “...gülmede yine de estetik bir yan vardır çünkü gülünç, tam da birey ve toplum kendi devamını sağlama endişesinden kurtulduğunda ve kendine birer sanat eseriymiş gibi muamele etmeye başladığında doğar.” (2014: 16).

“Çirkin”, kelime anlamı bakımından güzelin karşıtıdır. Estetikçiler, estetik bir değer olarak “çirkin”i sanat eserlerinin içeriği ve biçimsel nitelikleri yönünden incelemişlerdir. Afşar Timuçin’e göre, “Çirkin genel olarak biçimsizi, hoş gitmeyi, uysuz belirlenimler, bu olumsuz yönüyle estetiğin konusu olur. Yeniçağ’a kadar çirkin olan her şey estetik dışı sayılmıştır ya da estetik kavrayışta güzel ve çirkin ayrımı yapılmıştır. Bugünkü anlayış içinde çirkin güzel’in bir başka görünümü, güzelin tümleyeni gibidir: özgünü sezdirmediği ölçüde, özel bir anlam ortaya koyduğu ölçüde güzelle bütünleşir.” (2004: 108). Edmund Burke’ye göre, “...çirkinlik güzelliğin karşıtı olsa da, orantı ve uygunluğun karşıtı değildir. Zira, bir şey gayet orantılı ve çeşitli biçimlerde kullanıma tamamen uygun olmasına rağmen çok çirkin olabilir.” (2008: 123). Tasavvufi çirkinlik sübjektiftir. Ramazan Altıntaş’a göre, “Hatta âlemdeki çirkinlik de görecelidir; varlıklarda mutlak anlamda çirkinlik yoktur, ancak

mutlak güzellik vardır. İslam Kelam'ında da bu durum, en güzel bir şekilde *teodise* kavramına tekabül eder.” (1997: 41).

Çirkinliğin aynı zamanda soysal bir olgu olduğunu belirten Umberto Eco'ya göre “st sınıf'lara mensup kişiler her zaman 'aşağı sınıf'ların beğenilerinin kötü ya da gülünç olduğunu düşünmüşlerdir. Böyle bir ayırmda ekonomik etmenlerin önemli rolü olduğu söylenebilir, çünkü zarafet her zaman pahalı kumaşlar, renkler ve mücevherlerle bağdaştırılmıştır. Ama bu ayırma yol açan, ekonomik etmenlerden ziyade kültürel etmenlerdir.” (2009a: 396). Sanat eserlerinde çirkin yer almalı mı sorusu da estetikçileri ilgilendirmiştir. Sanatta irkin-olan'ın da yer alabileceğini belirten M. Kagan, bunun için şu koşulu ne sürer: “Sanatta irkin-olan ile bayağı-olan da yeniden yaratılabilir, ama güzel çizilmesi koşuluyla; yani, çizilecek şey çirkinlik de olsa, onun izilişinde güzellik olması gerekir.” (1993: 144). Afşar Timuçin, irkin değerinin yararlarla ilişkisine dikkate almıştır: “ağdaş estetikte çirkin yalnızca ve yalnızca başarısız olandır, anlatamayandır anlatmakta eksik kalandır, öte yandan insan adına herhangi bir derinlik taşımayandır, yararlarla sınırlanmış olandır.” (2013: 57).

“Yetkin”, olgun ve mkemmell anlamlarına da gelebilen estetik bir değerdir. “Yetkin bilgi, doğru bilgidir. Gerek mantığın, gerekse estetik'in ereği, bu yetkin bilgiye, hakikate ulaşmaktır.” (Tunalı, 1963: 67). Yetkinliğin, daima geleceği ifade eden bir değer olduğunu düşünen Cemil Sena, bunu “Bir dlt, bir spermaya, bir bebek bir dlte, bir gecekondulu bir mağaraya, bir köşk bir eve, bir saray herhangi bir köşke oranla, daha yetkindir.” (1972: 214) rneği üzerinden açıklar. Estetik zevkin insanlıkla birlikte başladığını belirten Nurettin Tugay'a göre, “Duyusal bir bilgi olan estetiğin konusu da duyusal yetkinliklerdir.” (2014: 14). Güzel ve yetkinlik arasındaki fark ise, “Sanatçının yarattığı güzellik kendi türünde eşsiz olandır. Güzel, yaratıldığı halde, kendisi doğurmayan bir eski Yunan Tanrıasına benzetilebilir. Yetkin ise, doğar, doğurur ve doğurduklarına nazaran ihtiyarlayıp ölebilir. Yetkinlikte bir evrim, değişim ve dönüşüm vardır. Güzel ise; estetik zevklerin bütün değişmelerine rağmen değerini kaybetmez yani insanların kültür, alışkanlık ve seviyeleri değiştiği için artık anlamaz oldukları bir sanat, eseri, güzelliğini değil, anlamını yitirmiş demektir.” (Sena, 1972: 215) şeklindeyir. Platon'da “Her şey Bir'de birleşir. Böylece idealar çeşitli değerleri

ifade etmek bakımından birlik veya yetkinlik ideasında toplanırlar. Yahut değer hiyerarşisi son haddinde yetkinliği temsil eder.” (Ülken, 2016: 191).

“Lüks” kavramı da estetik bir değer olarak yer alır. TDK, *Güncel Türkçe Sözlük*’te lüks, “Giyimde, eşyada, harcamada aşırı gitme, gösteriş, şatafat” (www.tdk.gov.tr, 2019) olarak açıklanmıştır. Cemil Sena, güzel ve lüks kavramlarının karıştırılmasının nedenini şöyle izah eder: “Sanat eserlerinin daha çok Rönesanstan beri zengin ve aristokrat kişilerin ev, köşk, saray, şato gibi barınaklarını süslemesi ve zamanlarını hoşça geçirmek isteyen zümrelerin bir eğlence vasıtası olduğunu dikkate alanlar, lüks ile güzeli de birbirine karıştırırlar.” (1972: 216). Bu iki kavram arasındaki farkı ise “...güzel bir toplumun olduğu kadar da insanlığın ülkü, özlem ve hayranlığını taşıdığı halde, lüks, bir kişi, ya da bir ailenin malik olma tutkusunu temsil eder ve daima da sanat eserleri üzerinde yoğunlaşmaz; yani her insanın kendi imkânlarına göre bir lüksü vardır. Lüks, pahalı ya da ucuz olmak, başkalarında bulunmamak gibi değeri para ve sahip olanın sosyal durumuyla ölçülen bir süstür.” (1972: 217) diyerek açıklar.

“Ahenk”, kelime anlamı olarak uyumdur. *Felsefe Terimleri Sözlüğü*’nde, “Çokluğun ve karşıtlığın düzenli bir birlik oluşturması.” (Akarsu, 1975: 174) şeklinde açıklanmıştır. *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*’nde, “Armoni, kısmen fesâhat. Edebî eserde kullanılan kelime ve kelime gruplarının kendi aralarındaki ses uyumundan doğan ve kulağa hoş gelen, okuyanda adeta bir musikî tesiri yapan ses düzeni.” (Karataş, 2001: 19) olarak açıklanır. Ahenk, metafizik, ahlak ve estetik felsefelerinde kullanılan bir terimdir. Estetik bir değer olarak sanat eserlerinin biçim olarak uyumu üzerine yoğunlaşmıştır. Ahenk’in başlıca karakterlerinin “düzen” ve “orantı” olduğunu söyleyen Cemil Sena, güzelle ilişkisini şu şekilde özetler: “**Ch. Walston**, insan, diyor, bakışım ve ahengin çekimine (harmoniotropisme) yetenekli bir yaratıktık. Ch. Lalo da, güzel, diyor, zevkle yargılanmış en az bir araçla en çok ürünü (rendement), kolayca elde edebilen zihne özgü bir ahenktir. Bu iki açıklama da, güzelle ahengin özdeş olduğuna değil, birbirine dıştan eklenebilen birer karakter olduklarına delâlet eder.” (1972: 221). Suut Kemal Yetkin’e göre, “Ahenkli bir tablo seyircilerin dikkatine çarpar, ifadeler asil hayallerle, yüksek fikirlerle, temiz heyecanlarla fikri ve kalbi zenginleştirir.” (1947: 92).

Estetik duygular, estetik üzerine çalışanlar tarafından çeşitli kategorilerde toplanmıştır. Tanımlarından yola çıkarak duygu ve duyum arasındaki farkı Timuroğlu, “Duygu, dışımızdaki dünyanın (kişi, durum, olay, nesne) iç dünyamızda bıraktığı izlenimlerdir. Duyum ise, duyu organlarımızın aracılığıyla, beden alanından ya da dış dünyadan toplanan uyarılardır.” (2013: 15) şeklinde yapmıştır.

Beğeni estetik duyguların başında gelir. Günlük yaşamda aslında sıkça başvurulmuş duygudur. Osmanlıca’da kuvve-i zâika ve meyil anlamlarında da kullanılan beğeni, *Felsefe Sözlüğü*’nde, “Sanat eserlerini, insan elinden çıkma ürünleri, birtakım kurallara dayanmadan, salt duyum ve deney yoluyla yargılama yetisine, sanat eserlerindeki iyi ve güzel yönlerle eksiklik ya da kusurları ayırd edebilme yeteneğine; güzelliğin insanda yarattığı öznel duygu.” (Cevizci, 1999: 109) olarak tanımlanır. Estetik açıdan bakıldığında, “Beğeni, genel anlamında Kant’tan beri, ‘sanat yapıtından haz duyma ve onu güzel olarak ya da çirkin olarak değerlendirme’ yetisi olarak anlaşılır. Buna göre, beğeni, ‘estetik yargı verme yetisidir.’” (Tunalı, 1976a: 246).

Beğeni yargılarının objektif olup olmadığı estetikçilerin tartıştığı konulardandır. Bu problemin çözümünün iki tavır içinde somutlaştığını belirten İsmail Tunalı, şu açıklamaya yer verir: “Birincisi, beğeni yargılarının herkes için genel geçer olduğunu savunur, öbürü de, herkesin bir beğenisinin bulunduğunu, verdiğimiz her beğeni yargısının bizim için bir geçerliliğinin bulunduğunu, beğeni yargılarının relâtif olduğunu öne sürer.” (1973: 110). Beğenin standartının tüm insanlarda aynı olmasının olasılığını kabul eden Edmund Burke’ye göre, “Zira tüm insanlarda bazı ortak yargı ve duygu ilkeleri bulunmasaydı, insanların fikirlerini ve tutkularını günlük hayattaki ilişkileri sürdürmeye yetecek ölçüde kavramak mümkün olmazdı.” (2008: 15). Beğeni yargısını genel kılan ilke, “Kant’a göre, bu ilke, güzelden duyulan hazzın, güzelden duyulan hoşlanmanın zorunlu bir haz veya hoşlanma olmasından ve bundan ötürü de bütün insanlarda ortak olan *fertüstü* bir hoşlanma, bir haz olmasından ileri gelir.” (Tunalı, 1964: 60). Ayşe Özel, estetik beğeniye evrensel ve zorunlu bir yargı olarak kabul eder: “Yani yargıyı verirken, o nesnenin, o yapıtın yalnız bizim için değil, onu herkes için mutlak ve nesnel olarak güzel olduğunun ve olması gerektiğinin onaylanması gerekir.” (2014: 40). Bu doğrultuda beğeniye bakıldığında Edmund

Burke ve İmmanuel Kant'ta evrensel bir beğeni olması gerektiği görüşünün hâkim olduğu görülür. Bu görüşü estetik üzerine çalışan Ayşe Özel'de destekler.

Dabney Townsend ve Jale Nejdet Erzen ise “beğeni” duygusunun sözlük anlamlarına bağlı kalarak öznel olduğu görüşündedirler. Erzen, “Beğeni öznedir ama işte o öznellik, belli bir birikimle sezgisel güç kazanarak doğruya ulaşır.” (2011: 157) diyerek beğenin özneliğini kabul eder. Townsend, “Estetik beğenim bir nesneye belirli bir tepki verdiğimi söyler: nesne bende bir beğeni oluşturur, ancak bu yalnızca bana özgü bir beğenidir.” (2002: 31) diyerek beğenin öznel olduğunu belirtir.

“Beğeni” duygusunu etkileyen unsurlar estetikçileri ilgilendiren bir konudur. Genel anlamda bakıldığında evrensel kimi beğeni yargılarını ortaya koymanın mümkün olacağı ortak bir görüştür. Bununla beraber cinsiyet, din, ırk, kültür ve yaşanan coğrafya gibi unsurların da beğeni üzerindeki etkisi yadsınamaz. Bu konuda Recep Duymaz, “Eğitim, kültür ve tip” (2011: 32) unsurlarının beğeniye etkilediğini düşünür. İslami açıdan konunun üzerinde duran Osman Mutluel, “Kur'an-ı Kerim, her insanda ‘Estetik Beğeni’nin doğuştan var olduğunu belirterek, beğeni duygusunun ortaya çıkarılmasında ve geliştirilmesinde insanların kazandıkları kültür, inanç, tarih, coğrafi faktörler ve bir takım tecrübe ve bilgilerin etkili olduğunu ortaya koyar.” (2008: 127) tespitinde bulunur.

Estetik duygulardan “haz” estetik yargı sürecinde tartışılan konuların başında gelir. Afşar Timuçin, “haz”ı, “Hoşluk duygusu. Bir gereksinimin ya da bir isteğin karşılanması sonucu ortaya çıkan hoşluk duygusu.” (2004: 249) olarak tanımlanmıştır. *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*'nde “Edebî eserden alınan keyif, duyulan zevk. Bir şiiri, yazıyı okurken aldığımız tat, ‘haz’ duygusudur. Bir hoşlanma halidir.” (2001: 178) şeklinde açıklamıştır. Wilhelm Worringer, “Estetik haz, bir obje’de kendi kendimizden duyduğumuz bir hazdır.” (1985: 16) diyerek süjeyle ilintisine dikkat çekmiştir. Sanat eserlerinin niçin haz verdiği estetikçiler tarafından tartışılan bir konudur. “Sanat bize haz verir, çünkü bir sanat yapıtının biçimi, bu biçimde anlatımını bulmuş içeriğin özelliklerini karşılayan, yüksek dereceden bir iç düzen, yetkin bir iç örgütlülük gösterir.” (Kagan, 1993: 483). Horner ve Westacott, sanatta aradığımız ne olduğunun cevabını “*Sanata bize haz verdiği için değer veririz.*” (2011: 211) diyerek

verir. Bu doğrultuda estetik bir eserin ölçütlerinden birisinin de haz duygusu olduğunu çıkarmak mümkündür. Günlük yaşamda insanlar acılarından ve kederlerinden kurtulmak için kendisine haz veren eylemlere yönelmektedir. Sanat eserleri de onu algılayan bilince haz verdiği ölçütte estetik bir değer kazanır. Nazan Göknil'e göre, "Sanat eserlerini temaşa ederken iki tarzda haz duymak mümkündür: birincisi, sanat eserinin muhtevassından ve muhtevanın bizde bıraktığı tesirlerden duyulan hazdır; ikincisi, tesirlere gitmeden doğrudan doğruya sanat eserinden duyulan hazdır." (1945: 141). Göknil, içerik ve doğrudan sanat eserinden duyulan haz olarak iki ayrımdan bahsetmektedir. Gerçekten kimi sanat eserlerinin biçim ve şekil yönünden etkileyici olmamasına rağmen içeriği süreleyici ve ilgi çekici olduğu için okuyucu haz duyar.

"Coşku" kelimesi genellikle heyecan ve hayranlık kelimeleriyle birlikte kullanılır. *Felsefe Sözlüğü*'nde "Herhangi bir şey karşısında duyulan aşırı haz ya da hayranlık. Kendi varlığının dışına çıkıp yüce bir varlığa kavuşmuşluk duygusu" (Timuçin, 2004: 100) şeklinde tanımlanır. Bedia Akarsu, coşku ile ilgili olarak, "Bir düşünceyle, doğruyla, güzelle dolu olup yücelme; ruhun kendini aşıp yükselmesi" (1975: 38) açıklamasını yapar. Cemil Sena, günlük hayatta karşılaşılan coşkunun beklemediğimiz şeyin ummadığımız anda gerçekleştiği için kaynakladığını belirtir. Sanat eserlerindeki coşkuyu şöyle tarif eder: "Sanat eserleri karşısında hissedilen coşku ise, çoğu zaman bir tarikat mensubunda, kutsallığın bağışladığı kolektif heyecanda olduğu gibi, yani bir mistik törenin uyandırdığı ve kendinden geçme şeklinde beliren duygulara benzer." (1972: 223). Gerçekten de kimi sanat eserleri karşısında coşku düzeyinin üst seviyeler çıktığı görülür. Örneğin millî ve manevi duyguları ön plana alan bir şiir okunduğunda yahut bir tiyatro eseri canlandırıldığında alımlayıcılarda coşku seviyesinin arttığı görülür. Aynı durum doğadaki güzel için de geçerlidir. Doğal güzellikler karşısında da yüce ile karışık coşku duyulduğu görülür. Bu bakımdan estetik bir sanat eseri alımlayıcısında coşku duygusunu yaşatmalıdır.

"Zevk" duygusu en basit tabirle hoşça giden bir şeyden elde edilen hazdır. "Zevk", beğeni, tat ve eğlence gibi kelimelerle birlikte kullanılır. Bedia Akarsu, zevk'i beğeni ile birlikte açıklamıştır. Buna göre zevk, "Estetik duyumlamanın öznel-kişisel rengi ve belirliliği." (Akarsu, 1975: 25) olarak tanımlanmıştır. Turan Karataş, edebiyat terimi olarak zevki, "Sanatın, sanat eserininin kıymetini anlayabilme duygusu ve kabiliyeti.

Daha özel ve geniş anlamlarıyla herhangi bir edebiyat eserinin güzelliğini, eksikliğini, kusurunu yani olumlu ve olumsuz yönlerini ayırt edebilme ve onun edebî değerini belirleyebilecek bir birikime ve zevke sahip olma yetisi.” (Karataş, 2001: 468) olarak açıklamıştır. “Klasik açıklamalara göre, zevk (goût), tabiatla sanat eserlerinde beliren güzelliği ayırt edebilen ince bir estetik duygudur. Doğuştancılar, zevkin karmaşık bir fakülte olduğunu ileri sürerek onda üç esaslı unsurun bulunduğunu savunurlar: *Duyarlık, hayal gücü ve ülkü.*” (Sena, 1972: 231). Cemil Sena, zevk ve güzel ilişkisini, “Estetik zevk, eşya ve sanat eserinde bize heyecan veren belirli bir unsurun gelişmesinden meydana gelmez. Esasen güzellik, böyle bir unsurun istediğimiz biçimde kendini göstermesi de değildir. Yani, bize zevk veren etkeni bilmemek, estetik heyecanımıza engel değildir. Bir eserde saklı olan gerçek ve üstün değerleri, ancak eleştiricilerle sanatçıların kendileri ve estetik kültürle bezenmiş olanlar anlayabilirler.” (1972: 235) şeklinde açıklar. Zevkle ilgili açıklamalar onun estetik bir duygu olmasının yanında estetik bir eseri meydana getiren sanatçı ve onu alımlayan okurda da bulunması zorunlu olan bir yeti olduğunu gösterir. Zevk sahibi olmak edebî bir eserin niteliğini ortaya koymada önemli bir fonksiyondur.

“Zarif” duygusu, beğenilen ve çekici olanla ilgilidir. TDK, *Güncel Türkçe Sözlük*’te zarif, “Çekicilik, biçim, görünüş, durum, konuşma ve davranışlarıyla hoşça giden, beğenilen, zarafetli.” (www.tdk.gov.tr, 2019) olarak açıklanmıştır. Suut Kemal Yetkin’in tespiti, “Zarif hareketler sempatiyi, sevgiyi ve hayırseverliği ifade ederler. Zariflik duygusunda karşılıksız ve ahlâkî öğelerin de bulunduğu fikri, bize bazen zarifliğin niçin güzellikten daha güzel sayıldığını anlatıyor.” (1947: 98) şeklindedir. Zarafetin çoğunlukla güzellikle aynı niteliklerden oluştuğunu kabul eden Edmund Burke’ye göre, “Zarafet *duruş* ve *hareketle* ilgili bir kavramdır.” (2008: 123).

“Sevimli”, sempatik ve cana yakınla eş anlamlıdır. Suut Kemal Yetkin, sevimliyi örnekler üzerinden açıklar: “Çok kere sevimli deyimini bir yaratık yahut küçük bir şey tarafından belirtilen biraz sathi bir güzellik heyecanını gösterir. Sevimli bir çocuk güzel bir çocuktan daha ufak tefektir. Bir minyatür, bir şarkı, küçük bir şiir sevimlidir. Bir aynaya yansıyan bir peyzaj sevimli görünür. Daima bu kelimeyi, küçük şeylere, ufak tefek yaratıklara hasrederiz.” (1947: 95). Bu doğrultuda estetik sanat eserlerinde

sevimli, küçük ve ufak tefek anlamı üzerinden aranmalıdır. Edebî eserlerde sevimli duygusu şiirlerde ve romanlarda karakterlere yüklenen bir anlam olarak yer alabilir.

“Aşk”, günlük yaşamda ve sanat eserlerinde sıkça karşılaştığımız bir duygudur. TDK, *Güncel Türkçe Sözlük*'te, “Aşırı sevgi ve bağlılık duygusu, sevi, sevda, amor.” (www.tdk.gov.tr, 2019) olarak tanımlanır. Bedia Akarsu, aşk'ı sevgi olarak sözlüğüne almıştır. Ona göre aşk, “Hoşa giden bir şeye eğilim; tutkuya dek varabilen bir ruh durumu.” (1975: 148) olarak tanımlanmıştır. Edebî bir terim olarak “aşk”, *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*'nde “Âlemin yaratılış sebebi olan bu kavram, şiirin de en temel varoluş nedenidir. Diğer edebî eserlerin ‘yaratım’ında da ‘aşk’ın büyük dahli vardır. Sanatın ortaya çıkış esprisinin özünde yatan biricik sebep dahi aşk’tır.” (Karataş, 2001: 49) şeklinde yer alır. “Aşk”, duygusu ilahî ve beşerî olmak üzere iki yönlüdür. Birçok filozofların aşk ile güzel arasındaki ilişkilerine değinen Cemil Sena, bu konu hakkında şu yargıya varır: “İnsanın sanatta aradığı kendi nefsinden başka: bir şey değildir. Bu itibarla aşk, hangi anlamda kabul edilirse edilsin, güzelle ilgisizdir, bu yüzden de sanatla olan ilgisi ikinci plandadır.” (Sena, 1972: 231). Edebî eserlerde aşk, içerik bakımından temel konuların başında gelir. Estetik bir duygu olan aşk estetikçilerin üzerinde sıklıkla durduğu bir duygudur. Çünkü hem sanat eserinin yaratıcısı hem de onun alıcısı konumundaki okuyucusu için aşk başat bir duygudur. Sanatçı eserini aşk ile oluşturduğu gibi eserini aşk üzerine de oluşturabilir. İslam filozofları aşka ilâhî bir değer yükleyerek yaratıcıya ulaşmayı hedeflerler.

Güzelin biçimsel nitelikleri de estetikçiler tarafından araştırılmıştır. “Orantı ve simetri”, “harmoni”, “çoklukta birlik ve ekonomi ilkesi” genellikle biçimsel nitelikler olarak kabul edilmiştir. Turan Karataş’a göre, “Çok genel bir bakışla güzelin temelinde “mütenasip” olma hâli bulunduğu bilinir. Düzen, birlik, uygunluk, ölçülülük güzelin nesnel görünüşleri, ölçüleridir.” (2012-13: 22). Orantı ve simetri, Antik Çağ’dan günümüze kadar güzelin biçimsel niteliği olmuştur. İlk olarak Platon’da görülen güzelin matematiksel olarak belirlenmesi şu şekildedir: “Güzellik, şu halde, *orantıdan, doğru orantıdan* başka bir şey değildir.” (Tunalı, : 63). Aristoteles, simetriyi uygun olarak tarif eder, “Simetri tam orta (*juste milieu*)dır. Aristo, bedendeki simetrisizliğin bir hastalık, bir zayıflık ve bir çirkinlik olduğunu iddia eder. Hastalık, bedendeki (soğukluk, sıcaklık, ıslaklık, kuruluk gibi) öğelerin; zayıflık (kan, kemik, adale gibi)

bir cinsten kısımların simetrisizliğidir. Çirkinlik organların simetrisizliğidir.” (Yetkin, 1947: 84). Hegel’e göre, “Simetri, soyut olarak aynı olan bir biçimin, kendisini tekrarlamamasından, aynı türden bir başka biçimle bağlantıya sokulmasından oluşur; bu diğer biçim, kendi başına ele alındığında, aynı şekilde belirlenimli ve kendisiyle aynıdır, fakat ilk biçimle karşılaştırıldığında ona benzemezdir.” (1994: 134). Görsel sanatlarda simetri eserin estetiği açısından önemli bir unsur olduğu gibi simetriyi bu eserlerde algılayan bilincin fark etmesi de zor değildir. Özer Şenödeyici, *Osmanlı'nın Görsel Şiirleri*'nde İslam sanatçısının simetrik düzene yer vermesini şu şekilde açıklar: “İslâm sanatının arabesk dokusu, doğal ya da gerçekçi bir sanat telâkkisini kaldıramaz. Kusursuz güzelliği, kusursuz ölçü ve oranda bulan bir çizgi sanatçısı için gaye; tek başlarına simetrik bir yapısı bulunmayan harflerden, paralel, dengeli, simetrik ve estetik istifler elde etmektir.” (Şenödeyici, 2012: 55). Volkan Karagözlü'ye göre, “Edebiyat eserlerinde ise simetrinin görünümü ve farkına varılması diğer sanatlara göre daha zordur. Bunda görselliğin ortadan kalkmasının payı büyüktür. Ayrıca edebiyatın somuttan çok soyutu anlatmak istemesi de bu zorluğun derecesini artırmaktadır.” (2015: 1492). Görsel sanatlarda eserin içeriğinden çok dış görünüşü algılayıcısının dikkatini çeker. Edebiyatta içerik ve biçim uyumu eserin estetik kalitesini artıran unsurların başında gelir. Volkan Karagözlü, sanat yapıtlarını güzel kılan ilkenin içerikten ziyade eserin formlarının olduğunu düşünür. Ona göre, “Bu formların birbirinin yansıması olacak iki yarıma ayrılmış biçimi simetriyi meydana getirmektedir. Onda üyelerin bölünmesi, denge, tekrar gibi düzen elemanları birleşir.” (2017: 121).

“Harmoni”, düzen ve uyumu içerir. Sanat eserleri düşünüldüğünde çok katmanlı bir yapıya sahip olan sanat eserleri bu katmanların belirli bir düzen içinde olmasıyla değer kazanırlar. İsmail Tunali'ya göre harmoninin daha dar bir anlamı da vardır: “Müzikte kullanılan seslerin uyumu anlamına gelen harmoni. Bu anlamda, harmoni, iki ya da daha çok sesin uygun bir akustik biçim içinde birleşmeleridir. Bu anlamda harmoni bir ses düzenini gösterir ve böyle bir düzen olarak da onun mimari bir yapısı, bir bütünlüğü, bir kendi başınlığı ve bir dengesi vardır. Bütün bu yapı ve denge de, tek tek elemanların, seslerin aritmetik bir ilgisine dayanır.” (1998: 221). H. Vehbi Eralp, melodinin harmoniye karşıt olduğunu belirtir: “Farklı sesler kulağa hoş gelecek şekilde bir arada yani aynı zamanda işitiliyorsa buna harmoni, bunlar birbiri ardınca

işitiliyorsa buna melodi denir.” (1964: 4). Ritim, edebî terim olarak “Ahenk, uyum, ölçü, düzenlilik, ittihad. Daha çok müzikte kullanılan bir terimdir, Bir şiir veya düzyazıda tekrar edilen şeyin düzenliliğinden kaynaklanan; okuma veya dinleme esnasında hissedilebilen ahenktir.” (Karataş, 2001: 347) şeklinde açıklanmıştır. Ritim, edebî eserlerde önemli bir işleve sahiptir: “Metin içinde oldukça işlevsel bir konuma sahip olan ve sözün meydana getirdiği ritim, bir bütünü oluşturan unsurların birbirleriyle uyumu şeklinde tanımlanabilir.” (Yeter, 2017: 543). Afşar Timuçin’e göre, “Her estetik yapı, simgelerde anlatıma kavuşan ritmik bir bütündür. Yapıtın nitelikleri bu ritmik yapı içinde simgelerde billurlaşmıştır.” (2006: 41). Bu açıklamalar göre ritim, harmoni, uyum ve düzen estetik bir eserde bulunması gereken niteliklerdendir. Bu nitelik edebî eserlerle birlikte mimarî ve resim sanatında da aranır. Namık Açıkgoz, “Klâsik Şiir Estetiği” adlı makalesinde klasik şiir estetiğini oluşturan unsurların “altın oran” ile uyumlu olduğunu tespit etmiştir. Bu durumu, “Klasik şiirin estetik boyutunu meydana getiren dış unsurlar şekil, ritim ve ses; iç boyutunu meydana getiren unsurlar ise kelime, üslup ve anlam’dır. Bu 6 maddenin merkezinde anlam vardır ve biri diğerinden bağımsız ve üstün değildir; 6’sı da, şiirde eşit derecede önem yüklenirler. Bunların birbirine oranları da aynı olup, birinde oransızlık bulunması hâlinde, şiirde hem anlam, hem de söyleyiş açısından zaaf oluşur.” (2012-13: 44) şeklinde özetlemiştir.

“Çoklukta birlik ve ekonomi ilkesini” İsmail Tunalı, resim sanatı üzerinden açıklar: “Her resim, doğa üzerine yapılmış bir modeldir, bu model, doğadaki çokluğa karşılık, bir birliği, çokluğa dayalı bir birliği, yalınlığı içinde ‘çoklukta bir birliği’ gösterir. Böyle bir ilkeyi yansıtan bir model, bir tablo *güzel* olarak değerlendirilir.” (1998: 225). Bu ilke esasen ekonomi biliminin bir ilkesidir. Antik Çağ’dan günümüze kadar sanatta güzelin dış biçimsel özelliklerini belirlemede kullanılan bir ölçüttür. Şiir üzerinde bu ilke düşünüldüğünde tek tek imgelerin bir araya gelerek ana bir imgeyi belirli bir düzen içerisinde işaret etmesi düşünülebilir.

Estetiğin temel unsurlarından sonuncusu estetik yargıdır. Yargı, kelimesinin temel anlamını düşündüğümüzde bir hüküm verme veya bir nesne hakkında değerlendirmeyi içerir. Estetik yargı, “Estetik idealden yola çıkılarak, gerçeklikteki ve sanattaki estetik olayın değerlendirilmesi. Bu değerlendirmeyle insan güzel’in ölçüsünü, olayın

sanatsal yetkinlik düzeyini, anlatım-gücünün etkisini, toplumsal kapsamını vb. belirler.” (Ziss, 1984: 293).

Estetik süreçte, “Süje-obje ilgisi, bir *yargı* halinde objektivleşir. Çünkü, estetik obje’yle kurduğumuz ilgiyi daima estetik yargılar halinde ortaya koyarız.” (Tunalı, 1998: 21). Güzelin etkileri hususunda Cemil Sena, “Güzel kendini seyredenler üzerinde iki etki yapar; yani o, bir taraftan bizi heyecanlandırır, bir taraftan da bize bazı yargılar sunar. Estetik yargı, güzelliği, bir nesneye, bir sanat eserine yüklemekten ibarettir. Bu yargı âdeta evrensel ve zorunludur.” (1972: 198) bilgilerine yer verir. Böylece estetikte yargıların nesnel mi öznel mi olduğu problemi çıkar. İsmail Tunalı, estetik beğeni yargılarını nitelik, nicelik ve ilgi olarak üç grupta toplamıştır (1998: 252-255). Ulaş Bingöl’e göre, “Estetik süje, eseri alımlarken bir değerlendirmeden geçirir ve bir sonuca varır. Bu sonuç dilsel olarak ifade edildiğinde estetik yargı denilen olgu gerçekleşir.” (2014: 159).

Sanat yapıtlarına yapılan yargının ve yorumun süreç içerisinde değişip değişmeyeceği estetik alanındaki incelemelerde tartışılmıştır. Araştırmacıların bir kısmı değer yargıların öznel olduğu için zamanla değişebileceğini savunurken, karşı görüşte olanlar sanat eserinin evrensel niteliklerine dayanarak değişmeyeceğini savunmuştur. Ziyaettin Fahri Fındıkoğlu, estetik yargıların nesnel olmasını “Estetik yargı, bütün maddî alâkalardan kıymetlerden soyutlanmıştır. Gerek tabiat, gerek sanat güzellikleri karşısında objektif kalmak şartıyla güzel hükmünü verebiliriz. Sanatta alâka yoktur ve estetik faaliyet tamamen hasbîdir.” (2009: 33) sözleriyle dile getirir. Mehmet H. Doğan, zaman ve konu unsurunu dikkate alarak bazı sanat eserlerinin yorumunun değişmeyeceğini belirtir: “Oysa her soylu sanat yapıtı, yaratıldığı zamanın ve yerin koşullarını aşar; ya çok güçlü, zamanla değişmeyen bir gerçekliği dile getirdiği için, ya da değişen zamanla yeni yorumlar kazandığı için yaşamasını sürdürür.” (1975: 218).

Ayşe Tekel, estetik yargıların beğeniye dayanan öznel yargılar olduğunu, “Bu neden ile estetik yargılama sürecinde gerek nesnenin fiziksel özellikleri gerekse bireyin kendine has özellikleri ve duyguları önem rol oynamakta; bireyin nesneye yüklediği anlam önem kazanmaktadır.” (2015: 154) şeklinde görüş bildirir. Aynı görüşe Selçuk

Ulutaş ve Ümit Güvendi Ulutaş da katılır: “Estetik yargı, öznelere karşılaştıkları estetik nesneye yönelik, önce duyumsal, sonrasında düşünsel ve duygusal ya da imgesel ve duygusal bir bağ kurma sonucu ortaya çıkan değerlendirmelerdir ve değerlendirmeyi yapan kişinin özneliği ile doğrudan alakalıdır.” (2015: 75). Niyazi Karabulut, estetik yargıların öznel olduğu için estetiğin konusunu kaygan bir evrensel zemine oturttuğunu belirtse de “Tüm bunlara rağmen insan ruhunun aynı kaynaktan beslenmesi, estetik konusunda genel bir kabulü de beraberinde getirir. Daha değişik bir ifadeyle bütün özneliğine rağmen nesneliği bünyesinde barındırır.” (2012-13: 78) diyerek orta bir görüş bildirir.

Estetiğin dört temel unsurundan başka estetik üzerine yapılan incelemelerde estetik algı, estetik heyecan, estetik yaşantı, estetik özdeşleşim ve estetik eğitim gibi kavramlarda estetik çözümlenmelerde kullanılmıştır. Estetik çözümlenmenin kapsamının daha yararlı olması için bu kavramların da açıklanarak metin çözümlenmelerinde uygulanması gereklidir.

Estetik deneyim, estetik kuramcılarının araştırdığı ve tartıştığı kavramlardandır. Deneyim, belirli bir yaşanmışlık ve süreci ifade eder. İnsanoğlu günlük yaşantıda bilinçli ve bilinçsiz sayısız tecrübeler yaşamaktadır. “Kant’ın belirttiği gibi, estetik, deneyimler öznel a priori’ye dayanır; kökten bir biçimde tekildirler. Tekillik böyle deneyimlerin öznel doğasından kaynaklanır; bu deneyimler radikaldir, çünkü algılayan kişiye hem evrensel hem de gerekli görünen yargılamalara yol açar.” (Bolla, 2006: 139). David E. Cartwright’a göre, “Estetik deneyim, güzelin ve yücenin deneyimi ya bir doğal nesneyi ya da büyük bir sanat eserini temaşayı gerektirir ve özgün, olağanüstü bir deneyimdir.” (2004: 276). Peter de Bolla’ya göre, “*Estetik* bir deneyim kendi tekilliğinin ürünüdür.” (2006: 139). Nejat Bozkurt’a göre, estetik yaşantı, birbirini tamamlayan iki önermeyle tanımlanabilir: “1) Estetik nesne duyusaldir; görülür, işitilir ya da duyusal biçimiyle zihinde canlandırılır; insana bu duyusal özellikleri nedeniyle haz verir; 2) Estetik nesne aynı zamanda düşünülen, seyrine dalınan bir nesnedir; yalnızca duyulara hoş geldiği için değil, bir anlam içerdiği, bir değer taşıdığı için de insanı ilgilendirir.” (1995b: 48). Bu durumda estetik yaşantının haz verme yönüyle duyusal, anlam içermesi nedeniyle insanı ilgilendiren yönü vardır. Georg Lukacs, estetik yaşantıda “önce” ve “sonra” kavramlarının olduğunu vurgular:

“...Önce ve Sonra, hem her insanın yaşam akışında birer evredir, hem de insanla sanat arasındaki ilişkinin insanın sanata yönelmesini, sanatla zenginleşmiş olarak yeniden günlük yaşama dönmesini sağlayan aşamalarını oluşturmaktadır.” (1988: 153).

Estetik deneyim hakkında biçimcilik ve bağlamsal olmak üzere iki görüş vardır. Biçimci görüş sanat eserlerinin biçimsel özelliklerini, bağlamsal ise içerik özelliklerini ön plana almaktadır. Özlem Oğuz, sanatçının yaşadığı deneyime dikkat çeker: “O içindeki tikeli, özeli, özneli, örneğin bir koreografi aracılığıyla diğerleriyle paylaşmak yoluyla ki ne yayılır ne de açılır; kısaca tümelir. Belki tıpkı bir Tanrı gibi eseri yoluyla insanlara mesaj gönderir, onlara ulaşır, onlarla buluşur, bütünleşir ve nihayet tamamlanır.” (2006: 122). Bu bağlamda “Dil ürünlerinde veya sözcüklerde yaşanan estetik deneyim, görsel sanatlardaki gibi, zihne doğrudan duyuşsal algılamayla akmaz, düşünsel kavrayışla akar.” (Köktürk, 2012-13: 27). Noël Carroll, “Estetik deneyim bizim sanatı deneyimleyişimizin önemli bir boyutudur, ama tamamı değildir.” (2012: 301) diyerek bu deneyimin estetik çözümlemenin bir parçası olduğuna işaret eder.

Estetik algı, estetik çözümlemede üzerinde durulan diğer bir kavramdır. Algı, “Duyu organları aracılığıyla nesnelere sunuma ulaşmamızı sağlayan zihin işlevi. Bireyin duyuşlarını gerçekliğin bilgisine ulaşma yolunda etkin kılmasıyla ilgili zihin işlevi. (Timuçin, 2004: 17) olarak tanımlanmaktadır. Estetik algı, “Gerçeklikteki ve sanattaki estetik olayları algılamak gücü; beğenin gelişimiyle bağımlıdır. Bir anda estetik coşukları ve hazları uyandırır. Estetik algıların bütünlüğü, estetik değerlendirmenin (yargının) doğup oluşmasında temeldir.” (Ziss, 1984: 293) şeklinde açıklanabilir. Bu ikisi arasındaki farkı Afşar Timuçin şöyle açıklar: “Estetik algı düzenlenmiş ve yönlendirilmiş algıdır. Sıradan algı edilgin algıdır yani kendiliğinden algıdır. Estetik algı etkin algı olmakla içten dışa bilinçli ve istekli bir yönelimi duyurur. Sıradan algı dıştan içe yönelirken estetik algı hem dıştan içe hem içten dışa etkindir. Estetik algıda dikkat belirleyicidir.” (Timuçin, 2009: 48).

Estetik algıda his varlığı kaçınılmazdır: “Estetik his vasıtasıyla bireyin estetik algı ve faaliyeti yansıtılır.” (Ömerustaoglu, 2007: 23). M. Sıtkı Erinç’e göre, “Sanatta, sanat olgusunda algı, bir anlamda hissetme, farkına varma sürecini ifade eder ki buna artistik

hoşlanma ya da artistik duygu da denebilir.” (2011: 58). Estetik değerle ilişkilendirildiğinde, “Algı-aktı, bize uzam, kütle ve yüzey niteliğine sahip olan sanat yapıtlarının güzelliğini ya da çirkinliğini tanıtır.” (Mengüşoğlu, 2003: 55). Niyazi Karabulut, sanatçı ve okuyucu arasındaki estetik bağ olduğunu belirtir, “Ancak estetiğin ortaya çıkması yazarın sunumu kadar okuyucunun algısıyla da ilgili bir durumdur.” (2012-13: 79).

Heyecan, TDK *Güncel Türkçe Sözlük*'te “Sevinç, korku, kızgınlık, üzüntü, kıskançlık, sevgi vb. sebeplerle ortaya çıkan güçlü ve geçici duygu durumu” (www.tdk.gov.tr: 2019) olarak tanımlanmıştır. Cemil Sena'ya göre, “Estetik heyecan ise, sanat eseri karşısında duyulan hayranlık ve takdir duygularına bağlı olan hoşlanmalardır. Bu, sempati ve hazdan yoğrulmuştur. Bu duygu esaslı bir surette karşılıksızdır; yani bunda, hiçbir hırs (conoitise), hiçbir faydalanma isteği ve art düşünce yoktur.” (1972: 198). Sadık K. Tural'a göre, “Estetik heyecan, içinde şahsî, özel bir çıkar, kazanç, ayrıcalık sağlayıcılığı yönü bulunmayan, sadece hoşluk, güzellik, ulvilik adına haz ve elem türünden tepki veriş anlamına geliyor.” (1997: 1264).

Einfühlung, “Özneye nesnenin özdeşleşmesi. Estetik izlemede öznenin nesneyle bütünleşmesi.” (Timuçin, 2004: 187) şeklinde tanımlanır. İsmail Tunalı, bu kavramı şu şekilde açıklamıştır: “Einfühlung Almanca kelime anlamıyla bir şeyi içinden yaşama, bir şeyi içinden kavrama, onu içinden duyma demektir. Einfühlung, bir duygudur, bir haz duygusudur. Genellikle duygu dediğimiz fenomen, insanın yalnız süje sferi ile ilgili olduğu halde, Einfühlung olayında objenin de zorunlu bir varlığı vardır.” (1975: 13; 1983a: 172). Açıklamalardan yola çıkıldığında Einfühlung olayında estetik süjenin estetik objeye kendisinden anlamlar yüklemesi temel alınır. Bu açıdan da estetik objede duyulan haz, alımlayıcının kendisinden kaynaklanan bir hazdır.

Beşir Ayvazoğlu, “Süje'nin rolünü mutlaklaştırarak estetiği psikolojinin bir dalı haline getiren *einfühlung* görüşü, sanat eserlerini bütün yönleriyle açıklayacak bir güce sahip olmamakla beraber, daha önce süjenin rolünü hiç hesaba katmayan anlayışların eksik yanlarını göstererek estetiğin alanını genişletmiştir, bunda şüphe yok.” (2014: 31) sözleriyle bu kavramın sanatçının önemini artırdığını belirtir. “Özdeşleyimin temel

ilkesi objenin bizim dışımızda var olmasıdır. Aksi takdirde özdeşleyim gerçekleşmez.” (Karagöz, 2005: 170). Bu süreçte, “Süje, bu özdeşleşme sayesinde içinde ortaya çıkan estetik tahavvül ile kendi haricindeki varlıkları duygusal bir ilgiyle tanır. Benliğine eklediği objeler ve onların varlığı sayesinde de kendini zenginleştirir.” (Anar, 2014: 77). Böylelikle, “Bu kuram, insanların ruh dünyasının nesnelere aktarıldığını onlarla bütünleştiğini savunmaktadır.” (Kobyay, 2012: 195). Bu açı teorinin daha çok psikolojik bir olay olduğunu gösterir. Einfühlung, okur ve sanat eseri özdeşleşmesinin yanında sanatçı ve sanat eseri bütünleşmesini de içerir. Turgay Anar, bu konuda yaptığı çalışmada şu sonucu elde etmiştir: “Yazarın yazma biçimini ve kurmacaya bakışının izlerini görmemizin mümkün olduğu bu tür bir Einfühlung okuması, aynı zamanda yazarın zihninde canlanan gerçekliğin eserdeki izdüşümlerini ve bunların kahraman, mekân ve olay boyutunda nasıl meydana geldiğini ve örgüldüğünü ortaya çıkarır. Bunlar sayesinde de edebiyat eserinin bazı muğlâk yönleri aydınlatılabilir. Yazarın özdeşleştiği nesne ve şeyleri tespit etmeye imkân sağlayan edebi metinler, diğer metinlerle de karşılaştırmalı okunabilir.” (2013: 41-42). Senem Gezeroğlu, kuramın temelinde öznenin nesneye duygu hâli yüklemesi gerektiğini vurgular ve edebî metinlerle ilişkilendirerek şu açıklamaları yapar: “Esasen güzellik ya da çirkinlik olgusu, nesnede değil ona belli duygularla yaklaşan, kendi bakış açısını yansıtan öznededir. Nesne, kendine bakan öznenin duygularıyla algılanır. Bir metnin kendisi, yazarı ve okuru o bağlamında ise bu süreç, yazarın algıladığı nesneye karşı estetik bir haz yaşaması ve bunu eserine yansıtması; okurun ise bu duygu hâlini yeniden yaşamasıyla oluşur.” (2017: 268). M. Halil Sağlam, özdeşleyimin sanat eserlerindeki imgelerle olan ilişkisinin sanat eserinin estetik değerinin belirlenmesinde önemli bir rol üstlendiğine işaret eder: “Sözün bittiği, kelimelerin yetersiz kaldığı anlarda süje, görünen varlıklardan yararlanarak görünmeyen yanını anlatmaya çalışır. Bu noktada objelerin imgesel anlamları devreye girer. Süje, bilgi ve kültür birikimine göre bu imgelerden yararlanır. Süjenin imgeleri kullanma becerisi aynı zamanda estetik tavrının niteliğini belirler. Süje estetik tavrını, metaforik bir söyleme veya görsel bir nesneye dönüştürebilirse bir sanat eseri ortaya çıkarmış olur.” (2018: 960).

Estetik eğitim kavramının ilk olarak Friedrich Schiller tarafından dile getirildiği estetikle uğraşanların genel kabulüdür. Friedrich Schiller, *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup* adlı eseri estetik eğitimle ilgili temel kaynaklardandır. “Bir

nevi olgunluk çağı eserleri olan *Mektuplar*'da hem kendi eserleri, hem de Kant'ın estetik yaklaşımını geliştirmiş olduğu ve estetiğe bir eğitim sorunu olarak yaklaşmasının konu ve içerik olarak özgün olduğu savlanabilir.” (Güneşli, 2013: 32). Schiller, estetik eğitimle, insanların sanat eserlerini anlayabileceğini bu eğitim sayesinde bireylerin özgürleşeceğini de düşünmüştür. Bu doğrultuda “Schiller, aklın kendi özgürlüğünü gereğince algılayabildiği ânı, ‘varlığına, duyarlılığına eksiksiz inandığı an’ olarak nitelendirmektedir; ve aklın böylesine huzura ve özgürlüğe kavuşmasından doğan ruh halini, ‘gerçek bir sanat eserinin, insanın benliğinden kopup kaçtığı bir an’ olarak tanımlamaktadır.” (Altar, 1996: 16).

Estetik eğitim, beğenin geliştirilmesinde de etkilidir. Bu durumda “Sağlam, yani eğitim görmüş beğeniler vardır, eğitim görmemiş beğeniler vardır.” (Tunalı, 1964: 65). İslami açıdan düşünüldüğünde Yılmaz Can ve Recep Gün'e göre konuyla ilgilenen ilahiyatçıların sanat ve estetik duygusunun fitri olduğunu, “Yani doğarken, dünyaya gelirken bu duyguyu yüklenmiş olarak doğarız. Fakat zamanla bu duygu eğitim ve içinde bulunduğumuz sosyal ve kültürel şartların tesiriyle gelişir veya biraz körelir.” (2011: 27) düşüncesine sahip olduklarını belirtir.

Estetik eğitim üzerine yapılan çalışmalar günümüzde artmaktadır. Özellikle eğitim ve öğretim alanında da çalışmalar yapılmaktadır. Cumhuriyetin kurulduğu ilk yıllarda estetikle ilgili çalışmalar yoğunlaşmıştır. Bu alanda estetikle ilgili müstakil eserlerin yanında ders kitabı hüviyetinde de eserler verilmiştir. İbrahim A. Gövsa, *Bedii Terbiye, Estetik Eğitimi*'nde dönemin panoramasını şu şekilde çizer: “İyi yetişmiş farz ettiklerimizde bile bediiyet itibariyle kıymetin bu derecede noksanı, hele kütle-i halkta her nevi zevk-i selimîn fıkdanı bizde bediî terbiyenin anlaşılmamış ve hiçbir zaman tamimine çalışılmamış olduğuna delildir.” (2012: 12). Bu sebeple estetik eğitimin gerekli olduğunu vurgular. Nurcan Özbal'a göre, “Estetik eğitimin ana amacı ise bireyin her türlü düşüncesini, duygusunu ve eylemlerini güzellikle ifa etmesini sağlamaktır.” (2017: 72). Estetik eğitim, sanat eserleri ve sanatçı bağlamında düşünüldüğünde sanat eserlerinin niteliklerinin belirlenmesinde sanatçının eğitiminin de önemli olduğu düşünülür.

İKİNCİ BÖLÜM

ÖZDEMİR ASAF'IN ŞİİRLERİNDE ESTETİK UNSURLAR

2.1. Estetik Süje

Estetikte, sanat eserlerini meydana getiren bilinç süjedir. Özdemir Asaf, hikâye ve deneme türünde de eser vermiş; fakat şiirleriyle popülerlik kazanmıştır. Asaf, şiirlerinin büyük bir bölümünü hacimce kısa; anlamca yoğun bir şekilde kaleme almıştır. “Otobiografi” başlıklı yazısında “Yaşadığımı şiirlerimde en yoğun yönleriyle, en kesin sandığım biçimlerde, en kısa olduğuna inandığım ölçülerde verdim, veriyorum, vereceğim.” (Asaf, 2011: 319) diyerek şiir anlayışını ortaya koymuştur. Şiirlerinde bireysel konuları temele alan Asaf; aşk, yalnızlık, zaman, yaşama arzusu gibi temaların yanında taşlamalarıyla toplumsal sorunlara da yer vermiştir. Şiire gönül vermesi iş yaşamını doğrudan etkilemiş matbaa ve Sanat Basımevi’ni kurmuştur. Yaşamı boyunca hiçbir edebî topluluğa bağlı olmayan şair, bağımsız ve kendi dönük bir şiir yaşantısı sürmeyi tercih etmiştir. Doğan Hızlan, Asaf’ın Doğu’dan ve Batı’dan okuduklarını bambaşka bir biçimde öğüttüğünü, kendine özgü bir poetika oluşturduğunu söyler. Ona göre, “Özdemir Asaf’ın şiirini tek cümleyle anlatmak gerekirse, kendine özgü deyimini kullanabiliriz.” (2006: 205) der.

Özdemir Asaf, yazma edimini “Özel yaşamına yazarın başka insanları ortak etmesi. Nesnel yaşamına başka insanları tanık etmesi. Kişisel yaşamından yazmak adına dışarı çıkması. Başkalarının yaşamını açığa yayması.” (2011: 108) şeklinde açıklar. Bu bağlamda Asaf için yazmak ayrıcalıklı bir konuma sahip olmakla beraber öznel yaşamını okuyuca açmayı gerektirir. Şiirlerinde bireysel temalara fazlaca yer vermesinin nedeni kendisini okuyucuya açmak istemesi kaynaklanır. Bu doğrultuda edebiyatı kendisi için bir amaç olarak gören Asaf, edebiyat ve sanat hakkında değerlendirmesini şöyle yapmaktadır: “Edebiyat: İçindekilerle yücelen bir yaratma kolu. Sanat: İçindekileri yücelten bir yaratma kolu.” (2011: 88). Sanatta etkili olmayı

amaçlarımdan biri sayarım diyen Asaf, bu yolda en önemli aracının okuyucuları olduğunu belirtir. Şiirinin kaynağını okuyucularından aldığını şu cümlelerle belirtir: “O yüzden zengin bir kaynağım var, şiirimi besleyen. Kıskanç, bencil değilim.. Doğumlar, düğünler, aşklar, seviler, şöenler sizden olsun, dile getirmek benden, şiiri, şarkısı benden.” (Asaf, 2011: 247).

“Kişiyeye Özel” adlı şiirinde Özdemir Asaf, kendini yaşam hikâyesini anlatır:

*“Yedi yaşımda Ankara ’dan geldim
Babasızlığımyı getirdim
İstanbul ’da deniz vardı
Denize ilk girişim düşmek yoluyla oldu*

*Akşam üzerlerini sevmezdim
Annem ud çalardı güneşini batırırken
Amcamın ölüm haberi daha gelmedi
1922 ’de Murat Dağlarında yüzbaşı Ali Saip*

*Üç anneannemden ikisini gördüm
On iki teyzemden altısını
Altı dayımdan ikisini
Öbürlerinin hep resimlerini gördüm*

*En büyük anneannem yüz on yaşında öldü
En büyük dayım doksan dokuz yaşında
Dedem altmış beş yaşında ölmüş
Kadınlar soyadlarını aldılar kocalarından
Bizler de ayrı ayrı adlar aldık otuz beş ’de” (Asaf, 1984: 160).*

“Telâş” şiirinde süje, şairin kendisidir: “Yaşamak değil, / Beni bu telaş öldürecek” (Asaf, 2015: 19). Yaşamın yoğunluğunda kendi olamamasından şikayetçidir. Bu telaş şairi kısa ve özlü şiirlere yönlendirmiştir. Aynı durum “Adım” şiirinde “Ben üç şey biliyorum; / Dinlemekle dört kılana anlatacağım.” (Asaf, 2015: 20) şeklinde görülür. Asaf’a göre, Eski Çağ bilgelerinin kısa ve az konuşup söylemelerinin nedeni, “Daha çok şeyi daha çok kişiye iletme için[dir].” (2011: 107). Bu nedenle şair şiirlerinde yoğun anlam içeren kısa cümle yapısına yer verir. “Kıvılcım” şiirinde ise süje ‘ben’ zamirini kullanarak varlığını belli etmektedir: “Ama ben en çok şeyi / En kısa zamanda sana söyledim.. / Yalnız sana.” (Asaf, 2015: 85). “Ölümünden Sonra” başlıklı şiirde ölümün bir oyun olmadığını “Ölümünden biraz sonra anladım” (Asaf, 2015: 41) diyen şairin kendisidir. Aynı durum “Aynanın Oyunu” şiirinde de görülür. Şiirin ilk dörtlüğü bunu gösterir:

*“Bir çocuk doğdu, bendim.
Sıraya girdim insanlar içinde.
Alay - bayrak büyüdüm
Odalar, sofalar içinde.”* (Asaf, 2015: 28).

“Album” şiirinde süje, şairin bizzat kendisidir. Rüya aracılığıyla süje, geçmiş yaşamına gitmektedir. Hacıbayram, nohut-oda, üç tekerlekli kırmızı bisiklet ve bir resimdeki arkadaşları bu durumu onaylamaktadır:

*“Elimde üç tekerlekli, kırmızı bir bisiklet.
Bir nohut-oda Hacıbayram’da
Denizsiz bir ada’nın kıyılarında
Görünmez arkadaşlarım..
Ne işim vardı bu rüya’da.”* (Asaf 1984: 107).

“O Akşam”, şiirinin birinci bölümündeki “Ceviz kırıyorlar, bakıyorum”, ikinci bölümündeki “Ben de bir ceviz alıyorum” ve üçüncü bölümündeki “Gidiyorum o ceviz kabuğunda.” (Asaf 2015: 63) dizeleri süjenin varlığını açıkça göstermektedir. “Boğaz Gezintisi” şiirinde estetik süje şiiri meydana getiren ve şiirdeki objeler karşısında estetik bir algı ve tavır içinde olan Özdemir Asaf’tır. Şiirin ilk bölümünde “*Ne günlermiş, ne günlermiş / Yıldızlar, mehtab, çamlar altında. / Gelip geçmiş!*” (Asaf 2015: 62) diyen şiir öznesi geçmişte yaşadığı Boğaz gezintilerine özlem duymaktadır. Şiirin altıncı bölümünde şiir öznesi, açık bir şekilde kendisini belli etmektedir:

*“Bugün biz değiliz bakan yalılara;
Yalılar boynu eğik bize bakıyor.
Biz değiliz sarkan hatıralara
Göğüs gerip dalgalara.”* (Asaf 2015: 63).

Mihail Bahtin’in “Şiirin malzemesinin, sözcüğün, niteliğinde bir açıklama bulunacaktır; yazar (konuşan özne) yaratıcı konumunu doğrudan doğruya sözcük aracılığıyla üstlenebilir, oysa diğer sanatlarda, yaratım sürecine teknik dolayımlayıcı olarak yabancı cisimler dahil olur (müzik enstrümanları, keski vb.)” (2005: 357) tespiti estetik süje bağlamında önemlidir. “Denklem” şiirinde ilk iki dizede yer alan dönüşlülük ve şahıs zamirleri süjenin şairin kendisi olduğunun doğrudan kanıtıdır:

*“Düşünürken kendimden başkasına inanmam.
İnanırsam ben senden başkasına inanmam.
İnanınca düşünür, yönelir sana doğru;
Seninle ikimizden başkasına inanmam.”* (Asaf 2015: 270).

Özdemir Asaf, yaşamın sevgiyle başlayıp sevgiyle sonlandığına inanır: “Sevgisiz yaşamak yaşamamaktır dedim. Yaşamak, dedim, ilkin sevgi ile, sevmek ile başlar, doğumla, doğmakla değil.. Yaşam da sevgisizlikle biter dedim, ölümlle, ölmekle değil.” (Asaf, 2011: 30). Bu doğrultuda “Seni Saklayacağım” şiirinde bir aşkı anlamak için hayatını harcayan süjenin, sevgilisinden kendisini anlamasını istemesi konu edilir. (Asaf 2015: 461).

“Shakespeare’den Shakespeare’e” şiirinde süje, William Shakespeare’in meşhur sözünü kendince yorumlamaktadır. “*Bence bütün ve her şey / Bölmekle çıkarmak arasında.*” (Asaf 1984: 127). “Ortada Kalanlar”da süje, ortada kalanların durumlarını tasvir etmektedir. Süje, şiirin sonunda bizzat kendisini açığa vurmaktadır:

*“Bunları bana yazdıranlar
Yazdıklarımın ortasına baksınlar”* (Asaf 1984: 126).

Oktay Rifat, “Şiirin güzelliği söylenişinden geliyor. Doğru söze ne denir! Ama iş bu kadarla bitmiyor. Şiirin arkasında birini arıyor gözlerimiz, müşterek derdimizi dert bilen, bizi bu dertten kurtarmak için çırpınan birini.” (1992: 61) der. Bu minvalde “Bir Monolog”ta süjenin okur adına kendi kendine yaptığı konuşmaya şahit olunmaktadır. Şiirin ilk bölümünde bu durum şöyledir:

*“Çağırırım,
Gelir.
Oturun derim,
Oturur.
Konuşun derim
Ne konuşayım der.
Kaldığınız yerden devam edin derim.
Nerde kalmıştım der.
Orada derim.
Orası neresiydi der, durur.
Örneğin Ailende konusunda derim .
(Ayyende okunur)”* (Asaf 1984: 131).

“Sıcağı Sıcağına”da süje, rüyasında gördüklerini tasvir eder. Şiirin son bölümü şöyledir:

*“Uyanıyorum
Karanlığın kucığına..
(Hepsi olduğu gibi),
Bunları yazıyorum;
Sıcağı-sıcağına.”* (Asaf 1984: 178).

“Kendisini Unutmuş” isimli şiirde ‘süje’ olarak yer alan kişi şairin kendisi olabileceği gibi bir başkası da olabilir. Burada yer alan ‘süje’ kendisini unutacak kadar pasif bir konumdadır. Bu konumda olmasında onun ölümü etkilidir. Süjenin ölümü şiirde dörtlükler ilerledikçe belirginleşmektedir. Gittiği bir baloda kalabalıktan dolayı sevdiğini anlayamaması ve bütün kapıların anahtarı elinde olduğu halde o kapıdan bir türlü girememesi bu durumu en güzel şekilde somutlaştırmaktadır. Ölümün süjede yarattığı pasiflik son beşlikte öldüğünü bile anlayamaması ile zirve noktasına ulaşır:

*“Elinde bütün kapıların anahtarı,
Ve unutulmuş bir duvarda, kendi kapısı..
Varamadı.
Ora öyle karanlıktı ki.
Öldüğünü anlamadı.”* (Asaf, 2015: 17).

Gökay Durmuş’a göre, “Özdemir Asaf, Sartre’ın *sorgulamak* ve *yadsımak* ilkelerinden hareketle, “Düşüğü” şiirinde okurunu düşünmeye zorlar.” (2012: 78). Bu bağlamda “Düşüğü” şiirinde süje olarak “okur”un varlığı da dahil edilebilir. Şiirin son kısmında bu durum açıkça görülmektedir:

*“Hepsinin gelmesini bekleme,
Sen var olasın diye.
Bir kişi gelmeyecek,
Sen, bir olasın diye.”* (Asaf, 2015: 23).

2.2. Estetik Obje

Özdemir Asaf’ın şiirlerinde “deniz” bir obje olarak sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. “Kelimeler... Kelimeler...” şiirinde “deniz” süjenin kelimeler aracılığıyla sığındığı estetik bir obje olarak yer almaktadır: “*Yarıda kalmış aşkların hesapları içinde / Denizlere açıldı içimizden biri.*” (Asaf, 2015: 25). “Düşünmek” şiirinde “deniz” objesi süjeyi düşünmeye sevk eden bir imge konumundadır. Süjenin büyümesinde, olgunlaşmasında ‘deniz’ önemli bir işlev görmektedir. Bunu şiirin son bölümünde daha net açıklamaktadır:

*“Şimdi ancak ayakta, olgulanmışım.
Bir düzey deniz görüyorum, bir yatay deniz,
Bir dikey deniz görüyorum, uyanmışım:
Ben birçok insan, karşımda bir tek deniz.”* (Asaf, 2015: 156).

“Denize” şiirinde süje, obje olarak kullandığı “deniz’e çeşitli renkler vererek bunları sevgi ve ölümü anlatmak için bir araç olarak görür:

*“Sen ey deniz;
Yeşil deniz, mor deniz..
Kırmızıyla yazılısın
Sevgilere ve ölüme
Göklerden bakıyorsun
Mavi-mavi, ölüme.”* (Asaf, 2015: 411).

“O Akşam”da süje “ceviz kabuğu”nu hüznün denizine açılan bir gemi olarak objeleştirmektedir. Süje, şiirin birinci bölümünde her çocuğun ceviz kabuğundan normal ceviz çıkararak oyunlarına daldığını ifade eder. İkinci bölümde ise kendi aldığı ceviz kabuğundan deniz çıkmaktadır. Üçüncü bölümde deniz süjenin oyunsuz geçen çocukluğuna açılan bir yoldur. İşte bu yolda “ceviz kabuğu” onu taşıyan bir gemi olarak objeleşmektedir (Asaf, 2015: 258).

“In Vivo” şiirinde deniz “çirkin” bir obje olarak yer almaktadır. Çünkü, onun güzelliği aldatıcı bir niteliktedir. Bakan kişinin rengine kaybetmesine neden olmaktadır:

*“Pencerenden bakma denize,
İnanırsın güzel olduğuna maavilerin.
Renklerini kaybedersin”* (Asaf, 2015: 18).

“Peyzaj”da süje içerisinde bulunduğu yalnızlığı “sönük bir gemi.” (Asaf, 2015: 304) olarak objeleştirir. “Pay” şiirinde şair kendisini “gemi” objesi yerine koymaktadır. Gemi metaforuyla geçmişteki seyahatlerden edindiği yaşam tecrübesini aktarmaktadır. Bu tecrübe şu şekilde açıklanır:

*“Şimdi, şu akşam saatinde
Dönüyorum görmüş, geçirmiş, atlatmış,
Gözlerin doymayan sahilinde.”* (Asaf, 2015: 31).

“Boğaz Gezintisi” şiirinde ise temel estetik obje, “yalılar” olmakla birlikte “Boğaz”, “Anadolu” ve “Rumeli Hisarları”, “yıldızlar”, “mehtap” ve “çamlar altında yapılan geziler” de obje olarak kabul edilebilir (Asaf, 2015: 62-63). Şiirin birinci bölümünde şiir öznesi, Boğaz’a, yalılara ve oraların geçmişteki güzelliğine olan özlemine yıldız, mehtap ve çam objeleriyle dile getirmektedir. İkinci bölümde Boğaz’dan artık vapurlar yerine yalıların geçtiğini belirten özne geçip gitmekte olan bir vapura benzettiği ve yalıların günümüzde geçmişteki olan tarihî ve doğal güzelliğini yitirdiğini vurgulamaktadır:

“Ne günlermiş, ne günlermiş

*Yıldızlar, mehtab, camlar altında.
Yıldızlar, mehtab, camlar altında
Ne günlermiş, ne günlermiş.
Gelip geçmiş!*

*Vapurlar değil, Boğazdan geçen:
Boğazdan yalılar geçiyor.
Toplamış sulardan eteklerini,
Odasına çekilen bir saraylı gibi
Yalılar gelmeyen alemlerine gidiyor
Bırakıp bu sessiz gecelerini.” (Asaf, 2015: 62).*

“Baraj”ın Öyküsü”nde süje, kendisini “baraj” ile nesneleştirmektedir. Şiirin ilk bölümünde bu durum şöyledir:

*“Ben bir baraj’ım dostum.
Bir omuzum dayanmışsa bir dağa,
Başka bir yamaca yaslanmıştı
Öbür omuzum.” (Asaf, 1984: 135).*

Özdemir Asaf’ın şiirinde oda ve içerisindeki eşyaların tasviri önemli bir yer tutar. Anılara yolculuk bağlamında “Kapısız” şiirinde “oda”, “dolap”, “komodin” ve “konsol” objeleri insana özgü olan yetileri kullanıp kullanamamaları bağlamında tasvir edilirler. Üç kişiyi öldüren “oda”dır, mermeri çatlak olan “konsol” bir şey anlatamadığı için kadına işkencedir (Asaf, 2015: 39). Süje, geçmiş yaşantısındaki olayları odadaki nesnelere anlam yükleyerek hatırlamaktadır. “Dalını Unutma”da ise “oda” şairin yaşantılarını, anılarını; “kapı” ise yaşamından çıkanları göstermek için kullanılan objelerdir (Asaf, 2015: 213). Oda ve kapı ilişkisi, yaşam ve ölümün tezatlığını göstermek içinde kullanılmıştır. “Ozanların Ölümü”nde yaşam “oda” ile ölüm ise “kapı” ile objeleştirilmiştir. Yaşam ve ölüm arasındaki ilişki şiirde şöyle geçmektedir:

*“Oysa ki yaşam çok, ölüm bir
Oda çok, pencere çok, kapı çok
Duvarlarında sayısız untkular yeşerir
Denir ki, sanılır ki ölüm yok” (Asaf, 1984: 209).*

Süje, kimi şiirlerinde odadaki eşyalarla bütünleşmek ister. “Yoğun” şiirine süje, “evler, ampüller, bardaklar olacağım” diyerek başlar. Burada yer alan “ev”, “ampül” ve “bardak” objeleri süjenin oluşum ve dönüşümünü sağlayacak birer imge konumundadırlar. Ayrıca bu objelerin tek yönlü bir işlev olarak üretilmesi süjenin

ilgisini çektiği için tıpkı onlar gibi sade bir yaşam sürmek de ister. Bu objelerin kırık olanları da yer almaktadır: “*Ne iyi kırık bir şişe olmak, / Yıkık bir ev, çatlak bir bardak*” (Asaf, 2015: 159). Objelerin zamanla kırılması süjenin değişen zaman içerisinde yaşamında kendisini etkileyen olayları ve isteklerini gerçekleştirememesini yansıtır. “Şiirsel Sibernetik”te süje insanı “ev” olarak objeleştirir (Asaf, 1984: 106). “Toz” şiirinde süje, obje olarak “toz”u kullanmaktadır. Süje, kendisini toz olarak niteleyip, sevgilisinin sildiği zaman yok olduğunu sandığını ama gerçekte böyle bir durum olmadığını belirtir. Her gidip gelmesinde onu aldattığını belirtir (Asaf, 2015: 119).

“Sizlisiz Ya da Sizsizli” şiirin “masa” şiirin başlığı ile uyumlu bir şekilde seçilmiş objedir. Masa, insanların etrafında toplanıp bir araya geldiği bir eşya iken şiirde estetik bir obje olarak süjenin etrafındaki kişilerle birlikte olamama nedenlerini dışa vurmaktadır. Süje, masanız bir iskemle daha kaldırmaz diyerek masanın etrafındakilere içlerine giremeyeceğini belirtir. Bu durumda şairin gerekçeleri kendi açısından tasvir edilir:

*“Masanız bir iskemle daha kaldırmaz.
Ben başınıza girmeyeceğim.
İçindeli sizler kaybolacak, nasıl, görecekim.
Dışımızın içindeki ben nasıl bakacak.”* (Asaf, 2015: 107).

“Isı” şiirinde “masa” bir obje olarak iki yönlü kullanılmıştır. Birinci yönde “masa” süjenin etrafındaki kişileri ya da sevdiği birini imgemektedir. İkinci yönde ise “masa” doğrudan süjenin kendisini objeleştirdiği ve etrafındakilerden yeterli ilgiyi göremediğini göstermek için kullanılmıştır:

*“Şu masaya kendini sevdiremedin gitti.
Masa sonunda çıktı gitti.
Söyle ne yaptın o masa için, söyle ne yaptın..
Üstünde bir uyuman yetecekdi.”* (Asaf, 2015: 152).

“Bahçe”, Asaf’ın şiirlerinde estetik bir obje olarak sıklıkla yer almaktadır. “Bakı”, şiirinde “bahçe” süjenin hayatı simgelemektedir (2015: 108). “Kolay”, şiirinde “bahçe” insanın kendinin farkında olup olmadığını simgelemektedir (2015: 109). “Zoru” şiirinde ise “*Bir gün, / Herkes kendi bahçesine, derlerse.. / Hazır mısınız*” (2015: 110) diyen süje bahçeyi burada Gökay Durmuş’a göre “İnsanın yaşam alanının simgesi.” (2012: 89) olarak görmektedir. “Ç” şiirinde “bahçe” yaşam alanı olarak objeleşmektedir. Süje, kendi hayatına giren ile hayatına girileni tasvir etmektedir:

*“Ben uyurken
Duvarıma tırmandın
Güllerimi yoldun.*

*Ve bütün şikayetin
Sen uyurken
Bahçene girenlerden”* (Asaf, 2015: 111).

Bahçeyle birlikte onun “duvarlar”ı da Özdemir Asaf için dikkat çeken bir yapıdır. “Sızlık” şiirinde obje olarak “erimiş-duvarlar” yer almaktadır. Anlamın kapalı olduğu şiirde Gökay Durmuş’a göre, “Şair, şiirinde *pencere-duvar* misali, kendine kapalı insanlardan kaçan çocuğu anlatır.” (2012: 109). Bu doğrultuda şiirin başında eski bir kalmak-masalı anlatan süje, çocuğun büyümesiyle birlikte gitmenin ne demek olduğunu öğrendiğini, bu yüzden de duvarın şimdi gerekli olduğunu ifade eder. “Duvar” objesi çocuğun büyümesiyle birlikte erimiş ve çocuk hayatı öğrenmiştir:

*“Artık duvarlar erimiştir.
Bütün bahçeler gel'siz kapalı.
Çocuk bu ara büyümüştür.
Anlamalar ona açık kalmıştır.
O şimdi, gitmek-nedir biliyor.
Asıl-şimdi duvarlar olmalı.”* (Asaf, 2015: 151).

“Aynanın Oyunu” şiirinde “ayna” hem gerçek anlamında hem de mecazi anlamında şiirde objeleştirilmiştir (Asaf, 2015: 28). Gökay Durmuş’a göre “Burada ayna, kendini tanımayan ve aşamayan insandır ve baktığı aynalarda bu eksikliğini fark edemediği için, o da eksiktir.” (2012: 203). “Yalın”da aşkta seven, sevilenin “boy aynası” olarak objeleştirilmiştir (Asaf, 2015: 395). “İmiş” şiirinde “ayna”, “ağaç” ve “çağlayan” olmak üzere üç adet obje vardır. “Ayna” süjenin düğün, doğum ve ölüm gibi görüp geçirdiklerini yansıtan bir işleve sahiptir. Yalanlar karşısında öldüğünü belirten süje bunu aynanın kırılmasıyla özdeşleştirir. “Ağaç” objesi ise süjenin baltalanarak parçalanmasını ve yanmasını imgeler. “Çağlayan” objesi, süjenin küçüklüğünü imlemektedir ve zamanla dere, ırmak, nehir ve denize akarak büyümüştür. Bu her üç obje, süjenin yaşantısındaki geçirdiği zorlukları ve onun hayata bakış açısını tasvir etmek için kullanılır (Asaf, 2015: 408).

“Heykeller Galerisi”nde “heykel” objesi üzerinde hem heykellerin hem de süjenin yaşantıları anlatılır (Asaf, 2015: 219). “Oran” başlıklı şiirinde de “heykel” objesinin

insanlarla arasındaki ilgi işlenir. Heykel, onu algılayan kimi insanlara gel kimi insanlara da git çağrısında bulunmaktadır. Bu bağlamda onu estetik bir obje olarak algılayan kimisi yanından geçer gider, kimisi de onda estetik bir heyecan yaşayarak yanın da kalır (Asaf, 2015: 355). “Heykel Yazısı”nda süje, birinci bölümde estetik bir obje olarak gördüğü “heykel”in oluşumunu anlatır. İkinci bölümde ise “heykel”in bulunduğu konum münasebetiyle herkesin ortak bir malı olduğu açıklanır. Süje, son bölümde “Anlamsız biçimlerden heykel olmaz / Yorumuz heykel olmaz” (Asaf, 1984: 27) diyerek “heykel”in estetik bir obje olması için anlam içermesi gereklidir. “Sen-Sin”de süje, üçüncü bölümde ikiye bölünmüş olan sevgilisinin birini uyanık diğerini uyurken kendisinin suskularına dalacak şekilde tasvir eder. Daha sonra bahçesinde sevgilisinin kendisini arayacağını söyleyen süje, birbirlerini “heykel” objesiyle karşılıklı olarak konumlandırır:

*“Biri uyurken biri uyanık,
-Sana-
Benim suskulanma dalacak..
Kendini arayacaksın bahçemde
-Bana-
Birbirine bakan iki heykelce,
İkimiz karşı karşıya olacak.”* (Asaf, 1984: 39).

“Diyalog” şiirinde obje olan “kedi”, şiirin başlığına uygun şekilde şairin anılarıyla diyalog kurmasını sağlar. Fakat şiirin son bölümünde anlatıklarının bir öykü olduğunu belirten süje, anlattıklarını inkar eder:

*“Bu bir öykü idi;
Ben mi anlattım, o mu dinledi.
Saklamalı mıydı, ya da söylemeli mi;
Ne o ev vardı, ne o gün, ne de o kedi.”* (Asaf, 2015: 231).

“Mum Aleviyle Oynayan Kedinin Öyküsü” şiirinde “mum” ve “kedi” objeleri vardır. “Mum”, kediyi geçmişine yani çocukluğuna götüren bir imgedir. “Kedi” ise özelde çocuğu, genelde insanı simgelemektedir. İki kısımdan oluşan şiirin ilk kısmında mumun yanmasıyla birlikte kedi oyunlara dalmaktadır. Kedi oyunlarında büyürken mum giderek erimektedir. Mum erimesi zamanın geçmesini ve insanın büyümesini sağlamaktadır. Şiirin birinci kısmının son bölümünde mum ve kediden geriye kalan ise iki insanın birbirine karşı susmasıdır:

*“Bir mum yanmasından
Ve bir kedi oyunundan*

*Kaldı sonunda
Bir gecenin tam ortasında
Bir evin bir odasında
Göz-göze susan
İki insan.” (Asaf, 2015: 393).*

“Mum Aleviyle Oynayan Kedinin Öyküsü”nün ikinci kısmında bu mum yanıp bitmesi, kedinin ise büyümesi işlenmiştir. Birinci kısımda göz-göze susan iki insandan birinin anılarında kedi, diğerinde ise mum kalmıştır. Şiirin son bölümünde ise süje geçmiş ve geleceğin birbirine girmesini son iki dizede “*Mum ellerimi tırmalıyor, / Belleğimi yakıyor kedinin elleri*” (Asaf, 2015: 393) şeklinde verir. Gökay Durmuş’a göre bu şiirdeki büyüme ve küçülme insanoğluna mal edilmektedir: “İnsanoğlu, dünya düzeninin bir parçası olan bu zıtlıkları çözmeye çalıştıkça ve her çözüm canını biraz daha acıttıkça büyüyecektir; hayatın gizemini ‘yana-yana anlayacaktır.’” (2012: 111). “Kedi İdi Adı”nda süje, ‘kedi’yi kendisi ile özdeşleştirerek obje olarak kullanmaktadır (Asaf, 1984: 37). “Tablo” şiirinde obje olarak kedi ve kadının betimlendiği ‘tablo’ vardır:

*“Bir kadın portresi belirdi;
Elinde siyah bir gül vardı,
Kucağında kırmızı bir kedi.” (Asaf, 2015: 427).*

“Yalnızlığın Adı” şiirinde süje, uykusunda gördüğü derin bir düşte yalnızlığın adı aklına takılır. Yalnızlığın ismini öğreneceği sırada bir “sinek” objesi tarafından uyandırılan süje, onun ismini öğrenemez. Yakup Atalay’ın şiirle ilgili değerlendirmesi şu şekildedir: “Asaf’ın uykusunda yalnızlığı adlandırmaya yani tanımlamaya çalışması yalnızlığın soyutluğuna dikkati çekmek içindir. Yalnız insan kendini soyutlayan insandır. Şiirdeki sinek imgesi ise kişinin yalnızlığına dokunarak onu o soyutluktan uzaklaştıracak şeylerin yerine kullanılmış bir obje olarak karşımıza çıkmaktadır.” (2019: 276). İki kısa beşlikten oluşan şiir şöyledir:

*“Derin bir uyku..
Düşümde
Düşündüm ister-istemez.
Aklıma takıldı
Yalnızlığın adı.*

*Tam o sırada
Bir sinek
Beni uyandırdı.
Gerçek bir sinek.*

*Yalnızlığın adı
Düşümde kaldı.*” (Asaf, 2015: 422).

“Perde” şiirinde süje, karşısındaki sen ile birlikte yaşarken başkalarının kendilerini görmemesi için “perde” objesini kullanır. Şiirin ikinci bölümünde zamanla perdeleri ve başkalarını düşünmez olduğunu söyleyen süje, bu durumu korktuğu hazin alışmaya bağlar. Şiirin son bölümünde ise artık ne perde kalmıştır, ne de sen ve ben:

*“Nerde ben şimdi
Nerde sen
Bir yerde ben bir yerde sen
Bir yere bir düşünceden giden
Kolay mı oldu
Gitmek bir yerden bir yere
Olmayan bir perdeden.”* (Asaf, 1984: 21).

“Bir Perde”de ise süje, bir tiyatro terimi olan “perde” ile yaşanan hayatı safha halinde objeleştirir. Süjeye göre herkes ikinci perdedir, birinci perdede umutlar vardır ama yetmez. Süjeye göre, “Üçüncü perdeye Kim-kalır/kim-kalmaz” (Asaf, 1984: 34) belli değildir. Erdoğan Alkan’a göre, “Simge genelleştirilmiş bir sanatsal imgeyi, bir düşün’ü, bir olayı ya da gerçekliğin bir görünümünü soyutlayarak dile getiren ögedir. Bir düşün ya da bir olay doğrudan değil de benzer ilişki nedeniyle onu çağrıştıran bir nesne ya da varlık aracılığıyla anlatılır. Bu nedenle, kullanılan simgeyle olay arasında açık bir anlam bağı vardır.” (1995: 550). “Perde”, şiirinde ise süje, perdeyi daima “başkaları” olarak niteler. Bir tiyatro oyunu terimi olanı “perde”yi yaşamındaki olaylarla simgeleştirir:

*“Perde başkalarıdır
Başkalarına açılır,
Başkalarına kapanır,
Yaşamda ve Oyun’da.”* (Asaf, 1984: 114).

“İmgelerin bir bölümü bir benzetmeye dayanırken bir bölümü, şairin zihninde oluşmuş gerçek dışı, kendine özgü olay ve görünümlerin dile getirilişi olarak düşünülmelidir.” (Aksan, 2003: 30). “Bordro”da, “pencere”, gözlerin kulağı; “perde”, kulağın gözü olarak nitelendirilmiş ve “pencere” bilim ile “perde” ise sanat olarak objeleştirilerek ikisi arasındaki alışveriş söz konusu edilmiştir (Asaf, 1984: 28).

“Çiçek Senfonisi”nde şirin son bölümünde süje, çiçeğin hangi objelere karşılık geldiğini tek tek açıklar:

*“Çiçekler bir şölen yaşamda,
Renklerin en büyük orkestrası..
Dursuz-duraksız çalar her insanda
Sevinci, aldanyı, ölümü ve yası.”* (Asaf, 2015: 405).

“Çiçekler Neden Solar”da “çiçek” objesi üzerinden toplumsal gelenek ve kuralların eleştirisi yapılır. Bir çiçeğin büyümesi, onun bir çiçekçi tarafından kesilerek bir kadına, bir yalana ve bir ölüye özür malzemesi olarak kullanılması tasvir edilir:

*“Gül, sen gül buna gül, gül
Bu gelenek, bu kural,
Bu kadın, bu ölü, bu gecikmeler
Toplumsal”* (Asaf, 1984: 165).

“Madalya”da süje, insanlara mutluluk veren kimseleri “ulu bir pınar” ile objeleştirmektedir (Asaf, 1984: 203). “Dağlar Üstüne Çeşitleme”de süje, aşk duyduğu sevgiliden uzak kalmayı “dağ” ile objeleştirir:

*“Uzaklar denince dağlar aklıma gelir
Dağlar olsa da olmasa da
Dağsız uzak yoktur bana sorarsan
Dağlar arada olmasa da.”* (Asaf, 1984: 166).

“Sorumlu”da süje, “ip” ve “uçurtma” nesnelere öğüt vermek amacıyla objeleştirir (Asaf, 1984: 199). “Album”da estetik obje olarak “uç tekerli kırmızı bisiklet”, “nohut oda” ve “resim”, obje olarak süjeyi geçmiş yaşantısına götüren nesnelere olarak konumlandırılmıştır (Asaf, 1984: 107). “Oyunlar” şiirinde “patlamış bir top”, süjeyi geçmişte yarıda kalmış oyunlarına götüren bir obje olarak yer alır:

*“Ne zaman
Bir kenara atılmış,
Patlamış bir top görsem,
Aklıma
Yarıda kalmış bir oyun gelir.”*

*Çocukluğumu düşünürüm,
Büyüdüğümü düşünürüm.
Aklıma
Oyunun topsuz yanı;
Başka bir oyun gelir.”* (Asaf, 1984: 148).

“Oynamak”ta süje, içerisinde bulunduğu yaşam koşullarını “okul” objesi ile dışsallaştırmaktadır:

*“Şimdi kovulduğumuz yaşam
Oyunları unutturan bir okul
Ardarda-birer-birer
Birden biten.”* (Asaf, 1984: 109).

“Durak”ta modernleşmenin kent yaşamına getirdiği huzursuzluk süje tarafından “durak” objesindeki gözlemleri aracılığıyla aktarılmaktadır. Şiirin ikinci bölümü bu durumu somutlaştırır:

*“Bekleyenler var duraklarda,
Sıraya girmek için
Yitirmek yarışını
Bitirmek için”* (Asaf, 2015: 264).

“Merdiven” şiirinde süje, şiiri “merdiven” olarak objeleştirir. Her basamağı bir şiir olan merdiven, inerken bir satırı unutulduğunda baş dönmesi, çıkarken ise roman olmaktadır:

*“O zamanlar şimdi daha iyi görüyorum
Bir şiirdi her basamak*

*Sonra bir satır unutuldu inerken
İnerken bir başdönmesi*

*Şimdi merdivenleri çıkarken
Her basamak bir roman”* (Asaf, 1984: 95).

Özdemir Asaf’ın şiirinde yalnızlık yoğun bir kullanıma sahip temalardandır. Şair yalnızlığını çeşitli objeler üzerinden okuyucuya aktarmaktadır. “Yalnızlık”ta süje yalnızlığı, “anımsızlık anıtı” ile objeleştirir (Asaf, 2015: 331). “Körebe”de yalnızlık, “ışıksız bir gölge” olarak objeleşir (Asaf, 2015: 412). “Yalnızlığa Övgü”de süje, “yalnızlık” sağır bir insan ile “mutluluk” kör insanla objeleştirilir (Asaf, 2015: 412). “Karanlık Hep Kendine Gider”de süje, yalnızlığı “karanlık” ile objeleştirir. Aydınlığın onu yalnızlıktan kurtarma çağrısına ürkütüğü için kulak tıkar.

*“Karanlık
Açmaz kapısını,
Bu çağrıdan ürker,
Ses vermez..
Bırakıp pılsını pırtısını,
Çeker gider.*

*Nereye gittiğini
Karanlıktan kimse görmez.” (Asaf, 2015: 423).*

Eski Çanağın Öyküsü”nde süje “çanak” objesiyle yalnızlığını anlatır. Eskiden birçok ortağı olan bu çanak zamanla yalnız kalmıştır. Bir kırılık bağın yeni ürün vermesiyle çanağın kaderi de değişir. İçerisine konulan yeni ürün onu çatlatarak geriye sadece isminin kalmasına neden olur:

*“Çanak daldı bir süre
Bir anı evrenince
Yavaşça ince ince
Yanına sokuldular
Yolunca yordamınca
Boşluğunu buldular
Yeni ürün koydular
Yeni ürün dolunca
Eski çanak çatladı
Bir adı kaldı bunca.” (Asaf, 2015: 434).*

Yalnızlık, Özdemir Asaf’ta bir ikilemdir. Hem yalnızlıktan kaçmak ister hem de onu sığınacak bir “liman” olarak görür:

*“Kim sana yalnızlığını sevme derse
Ya döv onu, ya ona
Yalnızlığını sevme de” (Asaf, 1984: 246).*

“Anıdan” şiirinde süje, anı’yı görmüş geçirmiş bir insana benzeterek objeleştirirken doğa’yı da gururlu insanlara benzeterek objeleştirmiştir (Asaf, 2015: 296). “Yük”de süje, karşısındaki kişinin anılarını ve öykülerini “yük” olarak objeleştirir. Şiirin ikinci üçlüğünde bu kişi, “Şimdi sen bir anı düğümü önünde / Duvarcana uzanıp duran, / Taşlanmış yükünle uyuyansın” (Asaf, 2015: 360) şeklinde belirir. “Gül den Gelen”de süje, “solmuş gül” objesiyle bir kadını unutmaya yüz tutmuş anılarına ve özlemlerine götürür. Bu obje, süjeye göre kadını “Yalnızlığının yorgun ılık uykularından / Alır onu tomurcuk günlerine götürür” (Asaf, 2015: 387). “Anmak Unutmak”ta süje anma ve unutmayı noktalama işaretlerinden “nokta” ile objeleştirerek açıklamıştır:

*“İki tür nokta var
Biri önüne ve ardına bakar,
Biri ardına bakmaz,
Ardını noktalar.” (Asaf, 2015: 401).*

“Ağlamak” şiirinde ağlama eylemi, “örtü”, “nöbetçi-bekçi” ve “çocuk” objeleri ile somutlaştırılır. Ağlamanın insan üzerindeki etkisini bir süreliğine perdeleyen “örtü”,

süjeye göre yerini sevince bırakmalıdır. Çünkü sevinç, acıları zamanla dindirmektedir. Zaman karşısında bir nöbetçi gibi bekleyen ağlamak, süjeye göre unutmanın kardeşidir. Unatmakla, ağlamak arasındaki bu kardeşlik, acıların unutulmasından doğmaktadır (Asaf, 2015: 445). Başlıksız şiirlerinden birinde ağlamanın işlevlerini şöyle tasvir eder:

*“Ağlamak,
Hüzünle anlaşmak,
Ve kucaklaşmaktır.*

*Ağlamak
Sığınmaktır ne olsa,
Avuç açmaktır*

*Uzak da olsa, yakın da olsa
Biraz onu öteye itmektir.*

*Kişinin en kolay mutsuzluğu
Ağlamaktır, geçiştirir umutsuzluğu.”* (Asaf, 1984: 247).

“Aş” şiirinde süje, sen-ben ilişkisini tencerede kaynayan bir “aş” ile objeleştirmektedir. Süjenin, sen ile olan ilişkisinin birlikteliğe dönmesi için yani biz olması için birlikte olmaları gerekmektedir:

*“Tam kaynatırken sımsıcak
Olur mu bir serin sen..
Aş’ı yolundan döndürme.*

*Bir karmaşım, yenecek, yenilecek,
Bırak başımız dönsün..
Ağlaşmaları güldürme.”* (Asaf, 1984: 24).

“Sevi Anıtı”nda süje, birinci dördükte sokaklardan geçen binlerce adımdan birinin kazılacağını ve bu adımı atan kimsenin susması gürültülü bir başkaldırı şeklinde tasvir edilir. İkinci dördükte, daha önce tasvir edilen adımı atanların sevgi adına aranan sevgililer olduğu, gürültülü ve kaba kalabalıklar arasında karınca misali ezildikleri tasvir edilir. Süje, sevgi adına aranan sevgilileri ‘karınca’ olarak objeleştirmekte ve şiirine başlık olarak verdiği ‘sevi anıt’larını yapmaktadır.

*“Sevginin adına aranan sevgililer
Gürültüler arasında bir bir, kaçamak belirlenir
Hep kabadır kalabalıklar meydanlarda sokaklarda
Adı kalır karınca eziliverir”* (Asaf, 1984: 30).

“Başlık”ta süje renkleri çeşitli durumlara göre objeleştirmektedir:

*“Zamanın, ateşin ve ölümün
Boyası beyaz.*

*Aşkın, yalanın, kinin rengini
Kırmızı yaz.*

*Düşlerin, sevi'nin ve saygının giysilerini
Maviye boya.*

*Yoksulluğun, umutsuzluğun ve ayrılık gömleğini
Kara çiz.” (Asaf, 2015: 380).*

“Karmaşık Doğru”da süje, yaşadığı karmaşık ilişkiyi “solmuş gül” ile objeleştirir. Ölüm ve düğün gibi olan bu gül, süjeyi kimi zaman sevindirmekte kimi zamanda güldürmektedir. Bu karışık ilişkiye her haliyle sahiplenme de söz konusudur:

*“Solmuş bir gül, örneğin
Sabahları bir düğün
Akşamları ölümdür*

*Karmaşık, ellerimdeki çiçek
Sabahki akşamki o gerçek
Gülümdür” (Asaf, 1984: 25).*

“Horgörü”de süje, “çan” ile kendisinden kaçmasını objeleştirir. Süje, yaşamındaki huzursuzluklardan ve olumsuzluklardan dolayı bir kaçış isteğindedir:

*“Ben bir çan tanıdım
Beni hep çağıran..
Adı git çanıydı,
Hep bir yol açan.*

*Gide-gide
Geldim hep kendime.
Bendim hep ben, kendimi
Kovalayan ve kaçan.” (Asaf, 1984: 17).*

“Beklemek”te tren kavuşmayı ve ayrılmayı sağlayan bir obje olarak kullanılmıştır (Asaf, 2015: 315). “Bürokrasi” şiirinde süje, “firen”, “cüce” ve “tiren” objelerini kullanarak bürokrasiyi eleştirmektedir (Asaf, 2015: 357). “Kara Gömlek”te süje, insanların ne olmaması gerektiğini “tokmak”, “davul”, “sepet” ve “bavul” ile objeleştirir (Asaf, 2015: 365). “Parasızlık Balladı”nda süje “para’yı, “Türkiye benzeyen bir ürkü / Yetse de, yetmese de kesemde..” (Asaf, 2015: 436) diyerek

objeleştirir. “Maltepe-Kartal-Pendik”te süje, çevresindeki insanların çirkinliklerini “Dev gibi mikroplan yendik.” (Asaf, 1984: 110) diyerek “mikrop” objesiyle objeleştirir. “Korur”da, “defter” ve “kitap” şairin duygularını aktarmada kullandığı bir araç olarak objeleştirilir (Asaf, 1984: 190).

Estetik obje, Özdemir Asaf’ın şiirlerinde çoğunlukla şairin, ruhsal durumunu göstermek, anılara olan özlemi hatırlamak ve sosyal meselelere dikkat çekmek için bilinçli ve sanatsal bir biçimde kullanılmıştır. Bu bağlamda şiirlerini kaleme aldığı dönemdeki şairlerden farklı olarak kendine özel bir obje dünyası kurduğu görülür.

2.3. Estetik Değerler

2.3.1. Güzel

Seda Arun’un hazırladığı *Sana Mektuplar* adlı eserin verdiği bilgilere göre “Mum” şiiri, Özdemir Asaf’ın Erzurum’da askerlik yaptığı zamanda kaleme aldığı bir şiirdir (2010: 214). Kayınpederi Mustafa Tezakin’in ölümüne duyduğu hüznün yanında şiirde Erzurum’un tasviri “güzel” bir şekilde yapılmıştır. Şairin karışık duygularının doğayla bütünleştiği görülmektedir:

*“Mum yanıyor, zaman yanıyordu
Erzurumun köylerinde.
Akşamın ve sabahın erken olduğu
Ali Baba dağının eteklerinde
Geniş vakitler yaşanıyordu.*

*Mum yanıyor, zaman yanıyordu
Hasankale ovasında.
Geceye karşıydı karlı Palandökenler.
Bir adam vardı hayallerin ortasında ..
Kar kadar beyazdı ümidler.” (Asaf, 2015: 60).*

“Doğanın Sözcükleri”nde süje, birinci dörtlükte doğaya ait unsurları birbirlerine uyumlu şekilde tasvir eder. Gül, gülcükleri babaları gibi sevmekte, ağustos böceğiyle karınca şakalaşmaktadır. İkinci bölümde Yağmur, pınardan denize doğru yolculuğa çıkarken, su şarkısını tüm yaşama dinletmektedir ve kayalarla topraklar omuz omuza, çimenler ile çiçekler ağaçların yavrusudur. Üçüncü bölümde ise süje, doğaya ait bu unsurları “*Büyük-küçük, yan-yanaya ailecek, / Aynı kandan süren birer imparatorluk*” (Asaf, 1984: 36) olarak niteler ve bu uyum bundan sonra da devam edeceğini dile getirir. Bu uyum, süjede “güzel” değerini uyandırmaktadır.

“Eskiden” şiirinde “güzel” olarak nitelenen insanlar, şarkılar ve zamandır. Cinlerden, perilerden masal anlatan bu insanlar süjeye göre ölümden uzakta oldukları için güzeldir. Şarkılar, iyi şeyleri, sevgi ve ümidi hatırlatmaları nedeniyle güzeldir, eski zamanlar hayâl içinde yaşatmaları nedeniyle “güzel” değeri ile karşılanır (Asaf, 2015: 61). “Madalya”da süje, karşısındakileri ‘ulu bir pınar’a benzeterek mutluluklara ses verdiklerini söyler. Bu insanlar karşısındakileri mutlu ettikleri için süjeye göre hem ‘iyi’ hem de ‘güzel’dirler. Fakat bu güzel insanlar artık geçmişte kalmıştır:

*“Unutulmaz,
Unutulmamalı sesiniz
Hem iyi hem de güzeldiniz
Şimdi neredesiniz.”* (Asaf, 1984: 203).

İsmail Çetişli, “İnsanın yaratılışından kaynaklanan ve onun hayatını şekillendiren en temel alâkalarından birisi, güzel ve güzellik’tir.” (2006: 13) diyerek güzelin şairler için önemli bir değer olduğunu söyler. “AAAAAA” şiirinde süje, karşısındaki kişinin mutluluğunu “güzellik” değerine bağlamaktadır:

*“Senin birinci mutluluğun güzellik.
Senin ikinci mutluluğun güzellik.
Senin üçüncü mutluluğun güzellik.”* (Asaf, 2015: 164).

“Siklon”da süje, “güzel” değerini insanların mutlulukta, mutluluğu da güzelda aramanın çelişkisini sorgular:

*“İnsanlar mutluluğu mu ararlar güzelde,
Mutlulukta ille de güzeli mi ararlar..
Oysa bu olanlar ne, insanların içinde;
Ki orada bulurlar, ki orada boğarlar.”* (Asaf, 2015: 294).

“Onun güzelliğini herkes görüyorsa o bence az güzeldir. Herkes biliyorsa o bence hiç güzel değildir.” (2011: 226) düşüncesinde olan Asaf, “Seni Saklayacağım” şiirinde sevgilinin güzelliği karşısında duyduğu aşk duygusuyla onu saklamak ister. Yazdıklarında, çizdiklerinde, şarkılarında ve sözlerinde saklamak istediği bu güzelliği gözlerinde yaşatmak isteyen süje, kendisinden başka kimsenin onu görmesini istememektedir (Asaf, 2015: 461). “Saygı” şiirinde “Sana güzel deyolar; Sakın olma” (Asaf, 2015: 60) diyen şair sevgilisinin “güzelliği” kıskanmaktadır. “Bizim Şarkılar” şiirinde süje, yaşantısında yer edinen şarkıların başlıklarında hareket ederek sevgilisinin “güzelliği” üzerinde durur:

“Çamlıca bahçelerinde eski günler hatırlanıyor

*'Biz Heybelide her gece mehtaba çıkardık'
Hüsnüne güvenen sevgilim benden kaçıyor.
Halbuki 'Niceler bu tarz-ı revîşten geçti'.*" (Asaf, 1984: 123).

Asaf'ın düşüncesinde "Güzellik bir bütünün sonucudur. Bunun için kolay görülmez, kolay varılmaz, kolay anlaşılmaz." (2011: 92). "Kalmak Türküsü"nde süjenin var olma nedeni sevgidir. Ona göre "güzel" anlamlı olmalıdır:

*"Sevgiye var olduk sevdik sevildik
Kavgalara girdik öldük dirildik
Bir anlam fırını içinde piştik
Anlamlı güzeli sever gideriz."* (Asaf, 2015: 474).

"Acı Şarkı"da süje, güzelliğin kalıcı olmayacağına, "Siz güzellikleri yitirmişsiniz / Sanki hiç bitmeyecek bilmişsiniz" (Asaf, 1984: 195) şeklinde dikkat çekmektedir. Güzelliği yitirenler sevda ve vefadan da silinecektir. Asaf, "Güzel üstüne yargılar, güzel'e yönük vargılar artık eski yaygınlıklarını taşıyamıyorlar. Eski etkinliklerini de çağımızın hızlı sürgüsü yüzünden yitirir oldular." (2011: 398) görüşüne sahiptir. "Sen-Sin"de süje, birinci bölümde sevgilinin güzelliğini şiirlerden, eskimez güzelliklerden ve suskun tükenmez güzelliklerden kaçırışını tasvir eder:

*"Duygulu bir anda büyüttüğüm..
-Şaşırdığım-
Şiirlerden, eskimez güzelliklerden,
Suskun tükenmez gülümsemelerden
-Kaçırdığım-
Katmer-katmer ördüğüm
Bir sevi taşıdım sana."* (Asaf, 1984: 38).

"Kızdım Da Yazdım"da süje, yaşamın güzelliğinin öldüresiye derecede olmadığını da söyler:

*"Unutmayın
Ki
Yaşam
Öldüresiye güzel değildir."* (Asaf, 1984: 94).

"Garip Koşma" şiirinde süje, "güzel"i garip olarak nitelenen sevenine karşı nazlı olarak tasvir eder:

*"Güzeller yoldan geçer,
Gel desen gel'den geçer,
Kal desen kal'dan geçer..
Garibi umursamaz,*

Giderek el'den geçer.

*Garibin koşma düşü,
Yollara düşme düşü..
Tek-başına gidişi,
Boynu bükük duruşu,
Gider güzelden geçer.” (Asaf, 2015: 403).*

“Heykel Yazısı”nda süje, estetik bir obje olan “heykel”in güzelliğini anlam ve yorum içermesine bağlamaktadır (Asaf, 1984: 27). “Düşünsel Doğa”da üç güzel vardır. Birincisi, Ferhat ile Şirin hikâyesindeki Şirin'den güzeldir. İkincisi, Nur'un renginden güzeldir. Üçüncüsü ise kendinden de güzel olandır. Fakat bu üçünden de güzel olan vardır ki süje bunu şu şekilde dile getirir:

*“Düşünsel doğa'nın
Bu masal güzeli,
Yüreğinden aklın
Uzanırsa eli,
Der, hepsinden güzel.” (Asaf, 2015: 305).*

Özdemir Asaf'ın şiirlerinde “güzel” sevgilinin somut görüntüsünün tasviriden ziyade; şairde bıraktığı duygu ve izler etkisiyle şiirine yansımıştır. İkinci kişi problemi etrafında çoğu kez sen-ben ikilemi içinde kalsa da şair, aslında “biz” olmanın peşindedir. Güzel, şairin deyimiyle “anamlı” olmalıdır. Bu anlam kimi zaman doğrudan sen'in güzelliğinde, kimi zaman doğanın güzelliğinde, kimi zamanda anıların güzelliğinde görülmüştür.

2.3.2. Hoş

“Yalın”da sevmenin gerçekleşmesi sevilenin sevenden hoşlanmasına bağlıdır. Bu bağlamda sevilen kadar seven de “hoş” olmalıdır: “*Her seven / Sevilenin boy aynasıdır. / Sevmek / Sevilenin o aynaya bakmasıdır.*” (Asaf, 2015: 395). Sevmek, kimi zaman süjeyi karşılıksız bir beklentiye itmiştir. “Karmaşık Doğru”da süje, solmuş bir gül ile objeleştirdiği sevgilisine duyduğu “hoşlantı” kendisini mutlu edip etmemesine bağlı değildir. Ona göre, her haliyle sevgilisi kabulüdür:

*“Karmaşık, ellerimdeki çiçek
Sabahki akşamki o gerçek
Gülümdür” (Asaf, 1984: 25).*

“Karmaşık Doğru”da kabul gören sevgilinin süjede bıraktığı aşk duygusunun etkisi kimi zaman onu, sevgilinin fiziksel özelliklerine dikkat kesilmeye ve sorgulamaya iter.

“Saçları” şiirinde süje sevgilinin saçlarını “hoş” değeriyle nitelendirir:

*“Bilmeyorum ne vardı saçlarında..
Rüzgar mı delice eserdı,
Gözlerim mi öyle görürdü yoksa..
Saçlarının her haali hoşuma giderdi.”* (Asaf, 2015: 71).

Süje, sevgiliyle bazen duygusal anlamda ayrı kalmaktadır. Bu ayrılığı, gizliden gizliye içerisinde yaşayarak kavuşma ümidi taşımaktadır. “Dağın Ardına” isimli şiirde süje içten içe oluşunun nedenini ‘sende beni bulasın’ diye “hoş” bir şekilde dile getirir:

*“Bu için - için oluşum..
Ben seni bulunca,
Sen de beni bulasın diyedir.”* (Asaf, 2015: 134).

“Yalnız’ın Durumları”nda süje, yalnızın yalnızlığından hoşlanmasını söylenmemiş bir sözü sürekli dinleyen olmasına bağlamaktadır:

*“Yalnız
Sürekli dinleyendir
Söylenmemiş bir sözü.”* (Asaf, 2015: 482).

“Seni Saklayacağım”da süjeye göre sevgili o kadar “hoş”tur ki, yaptığı her faaliyetlerde ona yer verir. Şiirin başlığında belirttiği gibi onu, kaybetmemek için saklamak ister:

*“Seni saklayacağım inan
Yazdıklarımda, çizdiklerimde,
Şarkılarımda, sözlerimde.”* (Asaf, 2015: 461).

“Bunca” şiirinde süje aklını her zaman meşgul eden anıları “hoş” bulmaktadır. Şiirin ikinci bölümünde bu hoşnutluğu dile getirir:

*“Ne kadar geçmiş varsa orada oldum.
Aramak, hep alnımda bulduğum,
Hiç usanmadan duyduğum duyu
Ve bütün gelecekler için kurduğum düş,
Yüzyıllar ötesinde uyduğumdu.”* (Asaf, 2015: 254).

“Album”da süje, objeler aracılığıyla geçmişine gitmektedir. Bir rüya aracılığıyla sağlanan bu yolculuk süje tarafından ‘ne işim var’ denilerek sorgulansa da şiirin son kısmında “hoş” karşılanmaktadır:

*“Orda orman olsa da gene kaybolsam diyorum,
Ya da resmi yakıp ben onları bulsam diyorum.”* (Asaf, 1984: 107).

“Doğanın Sözcükleri”nde süje, doğaya ait unsurların aralarındaki uyumdan hoşlanmaktadır. Bu uyumu, tasvir ederken doğa unsurlarına “hoş” değerini de yüklemektedir (Asaf, 1984: 36). “Islık” şiirinde süje, karanlığı aydınlatan bir ıslık sesinin kulağında mutluluk sesine dönüşmesini “hoş” olarak karşılamaktadır:

*“Kulağımda bir mutluluk türküsü
Bu sokakla ne var bunun ilgisi*

*Karanlığı aydınlatan bir ıslık,
Uykusundan uyandırır herkesi.”* (Asaf, 1984: 145).

“Hoş” değeri Asaf’ın şiirlerinde çoğunlukla sevgili ekseninde görülmekle beraber anılar aracılığıyla geçmiş yıllarda yaşanan hoşlukların anımsanmasında kendisini gösterir. Özellikle anıların “hoş”, olarak nitelenmesi şairin, şiirlerini kaleme aldığı dönemdeki yaşantısını yahut yaşadıklarını olumlu karşılamamasından kaynaklandığı düşünülebilir. Sevgili veya sen-ben bağlamında “hoş”, aşk duygusunun ve sevginin gerekli kıldığı bir değer olduğu için doğrudan yer alır.

2.3.3. İyi

“İyi” ve “güzel” arasında ayırım yapmayan Asaf, ikisi hakkındaki seçimini şöyle açıklamıştır: “İyi mi seçersin, güzeli mi? diye sorsalar bana. Her ikisini de ikiye böler, yarım birinden, yarım öbüründen bir harman yapar kafamla gönlüm arasında paylaşırdım, derim. Nasıl olsa onlar sonra kendi aralarında değiş-tokuş yapacaklardır da ondan.” (2011: 228). Buna göre şairin “iyi” olan ile “güzel” olanı bir saydığı ve bunların zamanla birbiri yerine geçebileceğini düşündüğü söylenebilir.

“Argo”da süje, insanoğlunun yaptığı kötülükler üzerinde durmuştur. Birinci dörtlükte ağacı sevmek yerine dal ve yemişini bırakmadıklarını, ikinci dörtlükte kadını sevmek yerine onu ilgisiz bıraktıklarını, üçüncü dörtlükte arıları kovarak kovanlarda bal bırakmadıklarını, dördüncü dörtlükte sobadaki ıyıyı ve mangadaki külü bırakmadıklarını, beşinci dörtlükte bahçelerde renk ve gül bırakmadıklarını ve son dörtlükte ise haddinden fazla alıp-satarak depoda mal bırakmadıklarını tasvir eder. Süje, burada insanların aşırılıklarını ve “iyi” olan yerine “kötü” olanı tercih etmelerini

nükteli bir şekilde eleştirmektedir (Asaf, 2015: 364). “Non Etik” şiirinde süje, etik olmayan durumları karanlık olarak imgeleştirmiştir. Süje, içerisinde bulunduğu toplumda insanların karanlığa alıştığını ve “iyi”nin karşısında kötülüğü tercih ettiklerini eleştirmektedir:

*“Karanlık çöktü, bahçemize evlere
Karanlıkta görmeye yöneldim
Alıştırdım sonunda kendimi
Karanlıkta görmelere*

*Baktım kimileri de çevremde
Karanlık kalkmaya kalmadan
Karanlığa alıştular”* (Asaf, 1984: 164).

“Köyün” şiirinde süje “kötü” olan kimsenin mekân ve zamandan bağımsız olarak nerede olursa olsun beğenilmeyeceği vurgulanır. Ona göre köyünde kötü olan birisi kentte ne yazarsa yazsın onun yazdıklarını kimse beğenip belleğinde saklamaz:

*“Köyünde kötü olan,
Kentte ne yazar..
Söyleyin ne yazar?
Yazsa bile
Belleğinde kim saklar.”* (Asaf, 2015: 359).

“Düşman” şiirinde kendisini ‘düşman’ olarak niteleyen süje, esasen bu kelimeyi anlamından uzakta kullanmaktadır. Düşman, normalde birinin kötülüğünü isteyen kişi iken bu şiirde “iyi” olan olarak kullanılmıştır:

*“Ben düşmanım,
Ölmeni değil,
Gülmeni gözleyen,
İyi şeyler söyleyen,
Özleyen”* (Asaf, 2015: 84).

“Şey” şiirinde süje, bu kelimenin anlamını “kötü kadın” üzerinden tasvir eder. Süjeye göre şey sözlüklerde filozoflarla düşüp kalkan bir kadın anlamında geçmektedir. Yine şey, ortağıyla bir olup dostunu vuran ve mahkemede yargılanan kadındır. Süje, şey’i “iyi” değerinden yoksun ve “kötü” olarak yorumlamaktadır (Asaf, 2015: 372). “Sözcül”de süje kendisi için “iyi” olanı ve “kötü” olanı şu şekilde işler:

*“Birisi gelse,
Bana candan bir şey verse,
Ben de alsam;
Ne iyidir*

Onun ve benim için.

*Birisi gelse,
Bana bir söz dese,
Ben de anlamasam;
Ne kötüdür
İkimiz için.” (Asaf, 2015: 444).*

“İken” şiirinde kötünün karşıtı olarak “iyi” değeri sevgilinin gelmesi üzerinden verilmektedir:

*“Gelmen bir iyiliktir deyecektim..
Kapıyı hep başkaları açtı” (Asaf, 2015: 99).*

Terry Eagleton, “Bir şiir, sözel açıdan yaratıcı, satırların nerede biteceğine yayıncı veya kelime işlemcinin değil yazarın karar verdiği, kurmaca bir ahlâki ifadedir.” (2011: 40) diyerek şiirin kurgusunda şairin önemine dikkat çeker. “Sen-Sin”de süje, şiirin dördüncü bölümünde sevgilisini “iyi” ve “kötü” değerleriyle eşleştirir:

*“Karşımdakinin karşısında sen,
-iyi+kötü-
İkisinde sen, ikisi de sensin..” (Asaf, 1984: 39).*

“Ondandır” şiirinde süje, sevgilisiyle “iyi” şeyler düşündüklerini şöyle tasvir eder:

*“Seninle ben değil,
Seninle biz ikimiz
El-ele, göz-göze , baş-başa,
İyi şeyler düşündük..*

*Gündüz-gecelerimizdi gece-gündüzlerimiz,
Evler-odalar,
Pencereler, perdeler, saksılar, çiçekler.
Halılar, kediler düşündük.*

*Sofralar,
Misafirler düşündük;
Gelmediler..
Nerde’ler düşündük.*

*Türküler, şarkılar, şiirler,
Kendince öyküler düşündük..” (Asaf, 1984: 142).*

“İyi” değeri, Asaf’ın şiirinde genellikle kötü olanın ve şairin beğendiği nitelikleri taşımayanların gösterilerek iyi olanın düşündürülmesi yoluyla kendini gösterir. Sevgili bağlamında çok az yer bulan bu değer daha çok toplumsal meselelerde kendisini

göstermektedir. Özellikle, toplumdaki kötü kişilerin ve iyi olmayan şeylerin yansıtılmasında kullanılmıştır.

2.3.4. Faydalı

“Bil” şiirinde süje, seslendiği kişiye anıların nasıl “faydalı” olacağını öğütlemektedir. Süje, karşısındaki sen’e geçmişe takılı kalıp anılarda yaşamak yerine sen anılarda yaşatılan birisi olarak kalmayı başarmalısın demektedir:

*“Adının üstüne
Anılar koyma.
Sen mezar değilsin.*

*Anılar
Adının ardından gelsin.
Sen duvar değilsin.”* (Asaf, 2015: 207).

“Aşı” şiirinde süje, ağaç objesi üzerinde “faydalı” değerine göndermede bulunur. Kocaman bir ağacın bugüne kadar yemiş vermemesi aslında süjenin şimdiye kadar faydasız biri olduğunu ama yakın bir zamanda kendisinden sonra ağacın yeşereceğini söyler:

*“Kocaman bir ağaç,
- Bugüne kadar -
Ne bir yemiş, ne bir çiçek.*

*Ama, yakında, az var,
Bu ağaç yeşerecek.
- Benden sonra, bana kadar. -”* (Asaf, 2015: 212).

“Müzik İçin Övgü”de ise süje, canından bir nefes olarak nitelediği müziğin sesleri ve anlamına dikkat çeker. Süjeye göre müzik zevk vermenin yanında “faydalıdır” da. Bunu şiirin başına aldığı Konfüçyus’un “*Bir insan topluluğunun nasıl yönetildiğini anlamak isterseniz onun müziğine bakın.*” (Asaf, 2015: 273) sözleri ile açıklamaktadır. Müzik üzerine yazılan bir diğer “Müzik” başlıklı şiirinde müziğin insana “faydaları” üzerinde durulmuştur:

*“Isıtır yorganı, sözü, perdeyi.
Işıtır en karanlık odayı,
Açar kilidi, açığı, kapıyı,
Kaynatır donmuş suyu,
Doldurur boş tencereyi,
Çeker sürgüyü,*

Çözer bir-bir her düğmeyi.” (Asaf, 2015: 243).

“Heykel Yazısı”nda süje, obje olarak ele aldığı heykelin “faydalı” olan yanına değinir. Heykellerin gelecek kuşaklara faydalı olması onların anlam içermesine bağlıdır:

*“Anlamsız biçimlerden heykel olmaz
Yorumsuz heykel olmaz
Olursa heykel olmaz
Gelecek kuşaklara dokunur.” (Asaf, 1984: 27).*

Jean-Louis Joubert’e göre, “Yararlılık ve zevk şiirsel gerçekliğin –birbirinden ayrılmaz- iki yüzüdür.” (1993: 38). “Islık” şiirinde süje, sanatçıyı ıslık yaratan olarak niteleyerek ezgisini ve adını algılayıcısında unutturmayan olarak tanımlar. Onun algılayıcısına “faydalı” olduğunu ise şiirin son iki dizesinde daha net gösterir:

*“Sanatçı
Islık yaratandır.*

*Dillerde ezgisi kalır,
Adını aratandır.*

*Ülkesi, geçtiği sokak,
Giderek vatan’dır.*

*Kendi adına giden,
Senin adına kalandır.” (Asaf, 1984: 20).*

“Şair” şiirinde süje, şairlerin insanlar için “faydalı” olduğunu anlatır. Süjeye göre şair, birçok sözünü okurları için düşünür. Okurları için yeni bir biçim için oyunlar oynayan şair, onların boyutları küçülmesin diye uğraşmaktadır:

*“İnce’den
Birçok sözünü düşündü
Sizin için.*

*Ama önceden
Olmayan bir oyunu
Oynadı nice’den.*

*Yeni bir biçim,
Yeni bir kuram,
Yeni bir konum adına.*

*Bir konu
Bir kent oldu
Bin yorum adına.*

*Boyutlannız küçülmesin diye
Evren buluşlarına karşı
İnsan buluşlarıydı.*

*Politika kızıştıkça
Sevi'den bilim,
Duruşlarıydı.*

*Olaylar kalabalıktı;
Bir kişiydi, büyük ses:
Kalbinin vuruşlarıydı.” (Asaf, 1984: 19).*

“İş” başlıklı şiirde el işinin değerinin altından da değerli olduğunu söyleyen süje, değerlere bile adını onun verdiğini söyler. Bu bağlamda el işi, zanaat ve sanat olarak algılandığında onun “faydalı” bir değere sahip olduğu söylenebilir:

*“El işi nerde olsa altın'dan değerlidir,
Alım'ın ve satım'ın da katından değerlidir.
Değer'in de adını değerlere el verir;
Adının işlenişi adından değerlidir.” (Asaf, 2015: 310).*

“Varı”da süje, kazandıkları yerine yitirdikleri, söyledikleri yerine dinlediklerinin elinde kaldığını belirtir. “*Bir bilmek ülkesinin düşün-ili'ne vardım; / Öğrettiklerim gitti, öğrendiklerim kaldı.*” (Asaf, 2015: 273) diyen süje “faydalı” olanı ön plana çıkarmıştır. “Öğüt”te süje okura “faydalı” olanı öğütlemektedir:

*“Okulda, anladıkça başaracaksın.
Yaşamda, başardıkça anlayacaksın.
Gelecek mutlu-mutsuz, inanmasan da;
Gözlerin yaşardıkça anlayacaksın.” (Asaf, 2015: 442).*

“Altı Taş”ta süje, korkaklığın faydasızlığını tasvir ederek cesaretin değerininin anlaşılmasını sağlar. Şiirin birinci dördlüğünde kendinden korkan kaptanın limandan gözünü ayıramadığını, ikinci dördlükte kendinden korkan mimarın görevini icra etmekten kolay yıldırdığını ve doğaya aykırı yapılar yaptığını belirtir. Üçüncü dördlükte kendinden korkan insanın yaşamdan korktuğunu ve dördüncü dördlükte kendinden korkan doktorun hastasını anlamadığını ve iyi etmek için ilaçlara başvurduğunu söyler. Beşinci dördlükte kendinden korkan kadının kendi güzelliğini bilmediğini aynada kendisine yeni anlamlar aradığını, altıncı dördlükte kendinden korkan erkeğin bir ulusu batırdığı vurgulanır (Asaf, 1984: 71). “Yola Çıkmadan Önce Kendimize Bakındık İlkın Yerimizden Yerimizi Arandık” şiirinde süje, durmak, kalmak ve bulmak

eylemlerini “faydalı” olanı tasvir etmek için kullanır. Şiirin son kısmında bu tasvir şöyledir:

*“Senin için ilkin dur’dur.
Kendi içinde ol’u, gel’i, bil’i bulmak,
Anla gel’i, anla gid’i, anlarsın.
Bunlar görmek kadar zordur,
Bilip durmak, olup varmak .*

*Senin için dur’a kadar, dur’dan sonra.
Sana kadar senden, ora kadar or’dan sonra.
Yerinde bir kişi var, görüyor musun?
Bütün her şey yer’e kadar, yer’dan sonra.
İlkin durup biliyor, sonra bilip duruyor musun?”* (Asaf, 1984: 122).

“Öğüt”de süje, ölenleri unutmamak gerektiğini yaşayanları ise sevmek gerektiğini savunur. Bu bağlamda “faydalı” olanı öğütler:

*“Ölenleri unutma
Ama
Yaşayan var ise
Onu sev*

Sev ama” (Asaf, 1984: 96).

“Baraj”ın Öyküsü”nde süje, “faydalı” olanı birliktelik üzerinden şiirin son kısmında tasvir eder:

*“Ben bir suyum, sen bir dağsın, düşünüyor musun?
El-ele vermişiz; o da oluyor bir nur, bir ışık..
Ovalara kentlere bereket yağsın, düşünüyor musun?
Fabrikalar aydınlık, evler-insanlar aydınlık..”* (Asaf, 1984: 136).

“Sorumlu”da süje, ip ve uçurtma aracılığıyla “faydalı” olanı öğütlemektedir. Şiirin ilk bölümünde ‘ipin ucunu kaçırmak’ deyimini, bir şeyi kullanmada ölçüyü kaçırmamak anlamında uçurtma için kullanılmıştır. Şiirin ikinci bölümünde ‘kuyruk sallama’ ise hoş görünmek için gereksiz yapılan bir davranış olarak kullanılmıştır:

*“İp der ki ipin ucuna:
İpin ucunu sakın kaçıрма.
Uçurtma’dan sorumluyuz.*

*Uçurtma der ki kuyruğuna
Havaya kuyruk sallama
Çocuklardan sorumluyuz.”* (Asaf, 1984: 199).

“Faydalı” değeri, Asaf’ın şiirinde çoğunukla toplum için faydalı olanları göstermek için kullanılmıştır. Zararlı olanları göstermekten çok, faydalı olanın insana ve topluma neler kazandıracığının öğütler üzerinden verildiği görülmektedir.

2.3.5. Doğruluk (Hakikat)

“Biz” şiirinde “*Kuşlar uçmak için doğmuş; / Kemiklerinin boş olmasından anlıyoruz.*” (Asaf, 2015: 16) diyen şairin bu dizelerde “doğruluk” değerine yer verdiği görülmektedir. Zira, kuşların uçmasını sağlayan en önemli özelliklerden birisi de kemiklerinin boş olmasından kaynaklanmaktadır. Gökay Durmuş, “Kuşların uçmak için doğduğunu söyleyen şair, bu şiirde, *peki insan ne için doğmuştur*, sorusunu sormaz da, her okurun bunu kendine sorması ve cevaplaması için zemin hazırlar. Zaten o, şiirini, insanların kapalı yönlerine merakı üzerine geliştirir.” (2013: 1279) düşüncesindedir. “Büyüme”de süje, büyümenin kendisinde bıraktığı izlenimleri “hakikate” uygun bir şekilde tasvir etmektedir. Şiirin son beytinde ise “*Büyüme sevdiğilerin azalması bir yerde, / Öbüründe, tamam mı, olup-olmadıkları*” (Asaf, 2015: 358) diyerek büyümenin ne olduğunu kesin bir dille dile getirir. “Gözdeki” şiirinde süje kendisine sorulan soruya gerçeğe uygun bir şekilde cevap vererek “doğruluk” değerine örnek verir:

*“Bana senin için,
O mu, diye sordular.
O değil, dedim onlara..
Anladılar”* (Asaf, 2015: 136)

“Yalan” başlıklı şiirinde estetik süje ‘yalan’ söylemeyi öğrenmesinin nedenini kendisine ve etrafındaki insanlara bağlamaktadır. Hakikatın karşıtı olarak bu şiirde “yalan” olanın kullanıldığı görülür (Asaf, 2015: 120). “Sanı” şiirinde süje karşıdaki kişiyle yanlış bir zan içerisinde olduğunu dile getirmektedir. Süje, karşıdaki kişiye “*Doğrularımız bir, yalanlarımız ayrı*” (Asaf, 2015: 133) diyerek “doğruluk” değerine yer vermiştir. “Bağlı” şiirinde süje, “*Beni öyle bir yalana inandır ki, / Ömrümce sürsün doğruluğu*” (Asaf, 2015: 135) şeklinde sevgilisine seslenerek “doğruluk” değerine gönderme yapmaktadır. “Nokta” şiirinde süje, karşıdaki kişinin “*Bana yalanlar söylese yetinecektim. / Ama yalan söyledi.*” (Asaf, 2015: 139) diyerek onunla olan ilişkisini bitirmiştir. Süje, “yalan” karşı tahammülsüzlüğünü dile getirirken “doğruluk” değerini önemseydiğini de göstermektedir. Bu bağlamda şiirin başlığı içerikle uyumludur. Nokta, biten bir cümlenin sonuna konulan işaretidir. Şiirde ise ilişkinin

bitmesini imlemektedir. “Anahtar” şiirinde süje, “*Yalan korkaklığın tortusudur. / Dürüst kaba ol, eğreti saygılı olma.*” (Asaf, 2015: 170) diyerek “yalan”ın zıttı olan doğruluğu öğütlemetedir. Aynı durum “Sapak” şiirinde de vardır:

*“Çok kişi bir başka türlü
Kendine yalan.
Çok kişi bir başka yalan,
Kendi türünde.”* (Asaf, 2015: 211).

“Yalnız”ın Durumları”nda süje, yalnız”ın “doğruluk”tan yana olduğunu yalana tahammül edemediğini dile getirmiştir:

*“Bir sözde saklanmış bir yalanı
Bir gözde okuduğundan
Bakmaz kendi gözlerine bile.”* (Asaf, 2015: 483).

“Yalnızlık Paylaşılmaz”da süje, yalnızlığın hakikatının paylaşılmaz olmasını dile getirir:

*“Bir düşün’de beni sana ayıran
Yalnızlık
Paylaşılsa yalnızlık olmaz.”* (Asaf, 1984: 101).

“Daha”da süje, içerisinde bulunduğu çıkmazdan kurtulmak için kendisine yalan söyleyerek savunma mekanizmalarına başvurur. Doğru olanı bildiği halde yalana başvuran süje, “doğruluk” değerinin önemine de işaret etmektedir:

*“Ben kendime
Yalanlar söyledim*

*Sonra ben o kendimden
Onları dinledim*

*Dinledim
Dinledim”* (Asaf, 1984: 32).

“Mitlerin”, ikinci epigramında “*Yanlış, sen doğrunun korkususun*” (Asaf, 2015: 220) dizesiyle ‘doğruluk’ değerine yer verilmiştir. “Değil”de süje, “*Senin o durduğun yer, sana göre yer değil, / Duyup dinlediklerin sana seni der değil,*” (Asaf, 2015: 295) diyerek seslendiği kişinin ‘yanlış’ olan durumlarını göstererek “doğruluk” değerine gönderme yapar. “Kara Gömlek”te süje, insanların kendilerine yaptığı “yanlış” üzerinde durur. İnsanların kendilerini araç olarak kullandırtmamalarını, kargaşa çıkararak olmamalarını, bavul gibi yerlerde sürünmemelerini yani kısaca “doğru”

olmaları ister (Asaf, 2015: 365). “Sesin Yargılanışı”nda ses, “doğruluk” değerine uygun davrandığı için başı her zaman diktir ve kendisini savunmaz bile :

*“Savunmadan kendini,
Başı dik
Dinlemiştir duruşmayı,
Susmacasına.”* (Asaf, 2015: 397).

“Saklamak Aldatmak Demektir”de süje, yalan ve saklamanın insanlar açısından zararı üzerinde durarak “doğruluk” değerine göndermede bulunur:

*“Yalan ölümden daha çok yitirir yaşamı
Saklamak düşürür ağır ağır
İnsanın düşeceği en alçak ortamı
Sözden korkmak, korkup susmaktır”* (Asaf, 1984: 100).

“Oyun” şiirinde hayatı bir oyuna benzeten süje, oyunların gerçekte olup olmadığını öğrenemediğini belirterek şiire başlar. Şiirin son bölümünde ise oyunun yani hayatın varlığının gerçekliğine inanan süje, onun doğruluğuna inanır. Hayatın gerçekliğini bu şekilde onaylayan süje “doğruluk” değerine yer vermiştir:

*“Bana öyle geliyor,
Bütün oyunlar gerçek.
Yalnız şimdi bırakıp giden değil,
Bir başkası gelecek”* (Asaf, 2015: 163).

“Çocuklara”da süje, doğru olanın iyi olduğunun altını çizerek “doğruluk” değerine yer vermiştir:

*“Yalan bile söylerken
Prensibim doğruluk
İsterim ki ben
Sen de öyle ol çocuk”* (Asaf, 1984: 146).

“Başka Frekans”ta süje karşı tarafın kendisine vurmasının acısının geçebileceğini belirtmekle beraber doğruları ağır bir şekilde konuşmasının gerçek olduğunu ve bunun acısının geçmeyeceğini ifade eder. Bu sebeple burada “doğruluk” değerini görmekteyiz:

*“Vurdun, acısı daha geçmedi,
Biliyorum, geçecek.
Ama öyle ağır konuştun ki ardından.
O, gittikçe gerçek”* (Asaf, 2015: 124).

“Çağrışımlar”da süje, “yalan” ve “doğruluk” kavramlarını çeşitli tezatlıklar üzerinden çağrışım yaptırarak okuyucuya sunar. Şiirde yalan ve doğruluk sorgulamaları şu şekildedir:

*“Yalanı sürmeye sürmeye,
Yanlığı görmeye görmeye
Saklandınız mı..*

*Doğruluğun yönünde,
Doğruların önünde
Akladınız mı..”* (Asaf, 2015: 425).

Asaf’ın, şiirlerinde “doğruluk” değerinin yalan ile beraber kullanıldığı görülmektedir. Şiirlerde görüldüğü üzere şair, yalanın karşısında, doğrunun yanındadır.

2.3.6. Latif

“Yalnızlık Paylaşılmaz”da süje, yalnızlığı “latif” bir şekilde dile getirir:

*“Yalnızlık, yaşamda bir an,
Hep yeniden başlayan..
Dışından anlaşılmaz.*

*Ya da kocaman bir yalan,
Kovdukça kovalayan..
Paylaşılmaz.*

*Bir düşün’de beni sana ayıran
Yalnızlık
Paylaşılsa yalnızlık olmaz.”* (Asaf, 1984: 101).

“Yalnız’ın Durumları”nda süje, yalnız’ın yalnızlığını kendiyile başbaşa bırakarak ince ve güzel anlatıma başvurduğu için “latif” değerindedir:

*“Yalnız,
Kendisini
Hiç yalnız bırakmaz..*

*Hep yanibaşındadır
Kendisinin.”* (Asaf, 1984: 103).

“Saatiniz” başlıklı iki dize ve altı kelimedenden oluşan kısa şiirinde süje, ölümü zarif ve latif bir şekilde hatırlatmaktadır:

*“Bir bakıyorsunuz üç.
Bir bakacaksınız hiç.”* (Asaf, 2015: 194).

“Latif” değerinin Şairin, Şiirlerinde sınırlı sayıda bulunmasının nedeni, ince bir güzellik yerine anlamlı bir güzeli tercihindendir.

2.3.7. Yüce

Asaf, “Yakın” başlıklı Şiirinde “ışık” ve “gölge” metaforlarını insan yahut canlı bir varlık için kullanmaktadır. Burada ışığın yakınlaşması korkuya neden olmasıyla gölgenin ise gözlerin içinden ansızın girmesi nedeniyle alımlayıcı korkuyla karışık ‘yüce’ bir his bırakmaktadır. Yine Şiirde yer alan “leke”nin silinmesine rağmen çıkılmaması da okuyucunun belleğinde “yüce” bir his uyandırmaktadır. Bu sebeple Şiirde yer alan “gölge”, “ışık” ve “leke” estetik bir değer olan yüceye karşılık gelmektedir:

*“Bir ışık düşerse üstüne basma.
Daha yakınlaşır, korkarsın.
Bir leke, silmeye - gr,
Leke kalır, sen ıkararsın.*

*Bir gölge, nereye gider.
Gzlerince gider, bakarsın.
Bakarsın girer gözlerinden.
Leke onun peşinden, bakarsın.*

*Bir ışık düşerse üstüne basma,
Gözlerine basarsın.” (Asaf, 2015: 15).*

“lmmden Sonra” başlıklı Şiirde lmn bir oyun olmadığı anlatılmaktadır. Ölüm, insanlarda acı ve korku uyandırır. Bu sebeple “yüce” değeri kategorisinde yer alır. Ayrıca söz konusu Şiirde ölümden sonra yaşanacakları yaşadığını anlatan Şair mübalağa yapmaktadır:

*“lmmden biraz sonra anladım
Olmayınca oyun.
Gözlerim dışına kapalı, içine açık.
Kalıbım belirsiz bir yerde artık.*

*Sırtüstü yatıyorum, up - uzun.
Öyle bir dnyadayım ki Şimdi,
Ellerim tutabildikleriyle kalmış,
Büyük beynim kıvrım kıvrım, donuk.
Artık ne karanlık var benim için, ne aydınlık,
Ne sıcak, ne soğuk.” (Asaf, 2015: 41).*

“Mesaj” şiirinde başında kavak yelleri esen şiir öznesi genç yaşında şiirlerini söylemeden ölümle birlikte sevgilisini düşündürebileceğini söyler. Ölüm, duygusu “yüce” bir değer olarak sevgiliye mesaj vermektedir:

*“Ölebilirim genç yaşında,
En güzel şiirlerimi söylemeden götürebilirim.
Şimdi kavakyelleri esiyorken başımda,
Sevgilim,
Seni bir akşam - üstü düşündürebilirim.”* (Asaf, 2015: 69).

“Sen-Sin”de süje, sevgilisini ve kendisini ‘acı’ ve ‘ölü’ olarak nitelediği için “yüce” değerine yer vermiştir:

*“Bir sevide ikiye bölünensin.
-Acı+ölü-
Sen hangisini istersen
Hep biri senin, öbürü onun olacak.”* (Asaf, 1984: 39).

“Ölüm” şiirinde süje, birinci bölümde ölümün “yüce”liğine dair dizeler sıralar. Ölümü, bir canlı gibi gören süje, onu çiçeklerle görmekte, yaşamları bilerken ve varlıkları silerken görmektedir. Tüm bunlar ölüm karşısında insanın acziyetini göstermekte ve onun yüceliğine işaret etmektedir. Fakat şiirin ikinci bölümünde ölüm birden yüceliğini kaybederek utanç ile titremektedir. Ölümün, bu duruma düşmesinde kaybedecek bir şeyi olmayan insanı simgeleyen ‘yokluk’ ile yine insanda bulunan cesareti gösteren ‘yürek’ sebep olmaktadır:

*“Ölüm; ben onu çiçeklerle giderken gördüm.
Ölüm; ben onu yaşamları bilerken gördüm.
Obur doymazlıkların obur açlıklarında,
Ölüm; ben onu, varlıkları silerken gördüm.

Ama bir de yokluğun ve yüreğin önünde;
Ölüm; ben seni utanç ile titrerken gördüm.”* (Asaf, 2015: 350).

“Ölümün Sistematiği” şiirinde süje, ölümün nasıl bir kavram olduğunu sıralı bir şekilde açılayarak onun “yüce”liğini ortaya koyar:

*“O artık buraya gelmeyecek,
Oraya gelmeyecek,
Desem duymayacak,
Duysam bilmeyecek,
Ağlasam görmeyecek ,
Beklesem olmayacak .
Demek ölmek,
Ad-ad, adım-adım gelen ,*

*Birden giden,
Kalandan alan,
Alanda kalan.” (Asaf, 1984: 96).*

“Hız Konusu”nda süje, hızı insanın ölüme en yakın tutkusu olarak görür. Ölümün “yüce”liğini yaşam korkusunun son uykusuna benzetmektedir:

*“Hız
Gökçekimli
Ölüme en yakın
Tutkusudur
İnsanın.*

*Ölümse
Onun
Hep unuttuğu
Yaşam korkusunun
Son uykusudur.” (Asaf, 1984: 188).*

“Onarmak Zordur”da ölümü düşünmek bile ona yenilmekle eş değer sayıldığı için “yüce” bir değer konumundadır. Fakat süje bunun da bir çaresini bulmuştur:

*“Ölümü düşünmek yenilmek,
Sevmek ölümü yenmektir.
Onarmak zordur.” (Asaf, 2015: 396).*

“Biz” şiirinde şair “yüce” bir güce ait olan yaratma eylemini insanlara özgü kullanmaktadır: “Açık ve bilinen bir yönü yok insanların. Onu biz yaratıyoruz” (Asaf, 2015: 16). Sezai Karakoç, “Şairler, hep yüce olanı ararken o âleme yakışan bir ahlâkın da peşindedir. Estetik damgalı ve mühürlü bir ahlâkın.” (2014a: 52) der. “Sorular”da “Kalabalıklar, kalabalıklar içinden / Kişiyi yüceye sürdüren nedir.” (Asaf, 2015: 237) diye soru soran süje, “yüce” olana yönelmenin nedenini sorgular. “Yalnız”ın Durumları”nda süje, “Şairler şiirlerinde yaşamaz, Ulu yalnızlıklarında düşünür” (Asaf, 1984: 96) diyerek onların yalnızlığını “yüce” bir karaktere bürümüştür. “Sesin Yargılanışı”nda ‘ses’, ulu bir bekçiye benzetilerek “yüce” değerine yer verilmiştir:

*“Yaşlandıkça anlaşılan,
Anıları unutulmaktan koruyan
Bir ulu bekçi, göze karşı,
Uyumamacasına.” (Asaf, 2015: 397).*

“Madalya”da süje, karşısındaki kişiyi ulu bir pınar olarak niteleyerek “yüce” değerine yer verir. Bu kişinin kızgın, sakin ve sevgi dolu olması yüce kavramıyla sınırsız hâle getirilmektedir:

*“Siz ulu bir pınar gibiydiniz
Bazen kızgın, bazen serin.
Bazen de sevgindiniz.”* (Asaf, 1984: 203).

“Baraj’ın Öyküsü”nde süje, birlik ve beraberliğin insanı yücelttiğini vurgular:

*“Dedim ya! Sen-ben-o; yani biz
El-ele vermeliyiz, istersek yücelmek..
Yoksa, boşu-boşuna akıp-gideriz,
El-ele vermezsek.”* (Asaf, 1984: 136).

“Şeytan Üzerine”de süjenin, şeytan ile diyalogu görülür. Şeytan, Hz. Âdem’e secde etmeyerek cennetten kovulmuş ve insanları kötülüğe yöneltmek için uğraşmaktadır. Süje, insanların çoğunun şeytana uyduğunu bilir ve şeytana seslenerek kendisine uymamasını ister. Şeytanı korkak olarak niteleyen süje, kör inançların ardına saklanmamasını ister. Şiirin son bölümünde şeytanın gözle görülmediği halde yaşamasını hayretle karşılayan süje, onun “yüce”liğine işaret etmektedir:

*“Ben apaçık var’ım
Biliyorum şaşıyorsun
Biliyorum şaşıyorsun
Ve benim alnım açık
Sen yoksun, şaşıyorum
Ve yaşıyorsun.”* (Asaf, 1984: 29).

“Bugün ve Bugün” şiirinde süje, zamanın geçip gitmesi karşısında insanın aciz kaldığını anlatmaktadır. Şiirin ilk bölümünde geçmişe dönen süje, ikinci ve üçüncü bölümlerde yarını düşünmektedir. Bu doğrultuda zaman kavramı ‘yüce’ olarak şiirde vurgulanmaktadır. Şiirin son bölümünde insanın zaman karşısındaki güçsüzlüğü şöyle gösterilmektedir:

*“Daha doymamışız yaşamasına.
Günlerimiz dün bir, bugün iki.
Sakın birşey bırakma yarına.
Yarın yok ki.”* (Asaf, 2015: 47).

“Yüce” değeri şiirlerde ölümle birlikte kullanılmıştır. Ölüm karşısında acizyet içinde olan insanın çaresizliği dile getirilmektedir. Ayrıca ölüm dışında insanın engel olamadığı bazı durumlarda da “yüce” değeri şiirlerde kendisini göstermektedir.

2.3.8. Trajik Değeri

Özdemir Asaf, “Kendisini Unutmuş” başlıklı şiirinde kendisini unutan kişi, öldüğünü anlayamayacak kadar “trajik” bir durumdadır. Katıldığı baloda bağırdığı halde sesini kimselere duyuramamaktadır: *“Bağırdı, kan gibi aktı sesi, Aşamadı dışının duvarından.”* (Asaf, 2015: 17). “Yarım” şiirinde süje, sevgilisini görmek için geçmiş zamana döndüğünde ikisinin de birlikte öldüğünü görmektedir. Şiirin başlığı kavuşmanın yarım kalacağını içerikten önce bildirmektedir. Süje, içinde bulunduğu durumu acıklı bir şekilde dile getirdiği için “trajik” değerine yer vermektedir:

*“Seni görebilmek için
O geriye döndüğüm zamanlar,
İkimiz de ölüyoruz,
Yaşarken”* (Asaf, 2015: 138).

“Canbaz” şiirinde Özdemir Asaf’ın bir canbazın asli görevi olan canbazlık edimini yerine getirirken “trajik” bir şekilde can vermesini işlemiştir:

*“Bırakıverdi kendini telden
Gözleriyle oynamak için seyircilerin.
Bakışları delen bir düşüşle, birden
Can verdi canbaz”* (Asaf, 2015: 27).

“Kala” şiirinde savaşın insanların düşünmesini engellemesi bir çocuk üzerinden anlatılmaktadır. Okul çağındaki bu çocuk savaş nedeniyle kalemi elinden alınarak yani okulu bıraktırılarak savaşmaya zorlanır. Tam düşüneceği zaman ise öldürülür. Bu minvalde savaşın kötülüğü çocuğun acıklı bir şekilde can vermesiyle “trajik” bir biçimde işlenir:

*“Savaş onu okulun kapısında yakaladı,
Bir adım kala insanları görmeye.
Elinden kalemini aldılar,
İttiler ölmeye, öldürmeye.”*

Tam düşünürken vurdular.” (Asaf, 2015: 172).

“Bildiri” şiirinde süje *“Bizler savaş ölüleriyiz, / Bundan böyle karşı-karşıya değiliz; / Bildiririz.”* (Asaf, 2015: 346) diyerek savaşın üzerinde bıraktığı ‘trajik’ etkiyi anlatır. “Uzun Koşu”da süje, karşısındakine ulaşan ‘ses’in ölümlü savaşlar kadar zor bir yarıştan geldiğini belirterek “trajik” değerine yer verir.

*“Sana yeni ulaşan şimdi, eski bir bakışdan gelmedir.
Onun gözü senden öncedir, bir yalnız kalıştan gelmedir.
Senin şimdi duyduğun sıcak yaşamını onaran bu ses,*

Çok ölümlü savaşlar kadar zorlu bir yarışdan gelmedir.” (Asaf, 2015: 247).

“Karşı”da süje, insanları bölenlere, uygarlıkta ve sevgide geride bırakılmalarına, savaşa terk edilmelerine karşı durur. Bu bağlamda süjenin karşısında olduğu durumlar insanların “trajik” sorunlarıdır (Asaf, 2015: 366). “Uygun Adım Düşünmek”de süje, ‘asker’, ‘tank’ ve ‘tüfek’ objelerini oyuncak olarak görmektedir. Bu objeler üzerinden savaşın insanlarda yapmış olduğu yıkım ve acılar “trajik” şekilde okuyucuya aktarılmaktadır:

*“Oyuncak bir musluk gördünüz mü?
Ben çok çok oyuncak askerler gördüm.
Oyuncak bir tava gördünüz mü?
Oyuncak ben tanklar, tüfekler gördüm.” (Asaf, 2015: 356).*

“20” şiirinde süje, yaşadığı dönemdeki “trajik” durumu tasvir eder:

*“Sevgiler sürdürmeye gelmişim sandım.
İlgiler sürdürmeye gelmişim sandım.
Yalanlı, alçak, kara bir çağ geldi üstüme.
Ezildim, itildim, gelmişim sandım.” (Asaf, 2015: 171).*

Özdemir Asaf, şiirin geleceği hakkında şu görüştedir: “Şiir yüzyılın sonuna doğru: Büyük olayları topluma bildiren gazete başlıkları gibi ve o kadar olacak. İnanyorum. Zلزه Oldu, gibi ... Savaş Patladı, gibi... Savaş Bitti, gibi.” (2011: 109). Bu görüşüne uygun olarak “Epigram”da süje, Afrika ve Biafra’daki açlığın “trajik” durumunu tasvir eder:

*“Açlık, teleklerde bir satırda
Fotoğraflarda ağlayan bir çocuk yüzü
Bir yabancı dolaşır Asya’da
Çirkin konuşmasıyla sırtır
Havada, denizde, karada
Afrika’da, Biafra’da.” (Asaf, 1984: 46).*

“Biraz Daha Çaba, Hiç Yakın Beyni Gömeceğiz Yarın” şiirinde süje, kendisi ve onlar olarak nitelendirdikleri kimselerle aralarında geçen acıklı durumları ve yaşantıları tasvir eder. Süje, bu “trajik” durum karşısında yakında beynini gömeceğini söyler:

*“Kentin bir yerinde buluştuk, karşı karşıya geldik
Biz de az yenik yitik ölü vermedik
Acıdılar, acımalar geçer, savaş bizden yana döndü
Onlar bize yürü dedikçe biz onlara yürü dedik*

Ağlasaydım gözüm bozulurdu ağlamadım

*Söyleseydim büyürdüm, büyük olurum, anlatmadım
Dudaklarıma bakan bunca alık varken karşımda
Ben kendimi ucuza satmadım, boşuna ağlatmadım*

*Şimdi kocaman mutsuzlukların üstünde yükselen
Bir yerde buluştuk, kasalar, paralar, boyalar ve ben
Kime nasıl anlatabilir artık kimden neler öğrenebilirim
Topu topu iki yön kaldı zaten, onlar ve ben.” (Asaf, 1984: 49).*

“Bendim” şiirinde süje yaşamındaki “trajik” olayları ‘ben’ ve ‘sen’ üzerinden aktarmıştır:

*“Bombaların yağdığı insandan insanlara,
Canavarlara beni unutturmayan bendim.
Ve seni senden önce, kendinden korkanlara
Sığındıkları yerden vurdurtturmayan bendim.” (Asaf, 2015: 293).*

“Yapma Çiçekler”de süje, bir kadının yalnızlığının onun üzerinde yarattığı etkiyi “trajik” bir şekilde dile getirir:

*“Çırılçıplak bir kadın
İniyor güzellik dağlarının
Esmer akşamlarından,
Yalnızlığının ve yalanlarının
Karanlık uykusuzluklarına.” (Asaf, 2015: 418).*

“Seni Saklayacağım”da süje, hayatını harcadığı sevide sevgilinin kendisini anlaması ölüm gibi “trajik” bir sona gebedir:

*“Bir gün, tam anlatmaya..
Bakacaksın,
Gözlerimi kapayacağım..
Anlayacaksın.” (Asaf, 2015: 461).*

“Dır”da süjeye göre doğanın yenilenirken kendisini tekrar etmesi doğanın alışkanlığıdır, sanatın yeniden ürpermesidir. İnsanın “trajik” yönü ise ölümü önceden bekleme alışkanlığıdır:

*“Doğanın kendine alışkanlığıdır,
Sanatın yeniden, yeniden ürpermesi.
İnsanın kendine alışkanlığıdır,
Ölümü önceden beklemesi.” (Asaf, 1984: 194).*

“Moliere İçin”de süje, aldatılmış insanın “trajik” durumunu göz önüne serer. Süjeye, göre aldatılmaya neden olan yalan, bir oyunla örtülüdür. Bu oyun ağlanacak güldürü olması nedeniyle “trajedi” türündedir:

*“Bir oyunla örtülüydü o yalan,
Ağlanacak güldürüydü oynanan.
Çevresini küçüklerin sardığı
Gülmelerin arkasında ağlayan,
Aldanmamış aldatılmış bir insan.”* (Asaf, 2015: 336).

“Yalnız’ın Durumları”nda süje, ‘yalnız’ın varlığının başkalarınca kabul edilip edilmemesini var ile yok arasında “trajik” bir şekilde anlatır:

*“Yalnız’ın adı okunduğunda
Okulda ya da yaşamda ..
Kimse
“Burada”
deyemez..
Ama
Yok da..”* (Asaf, 2015: 485).

Süje, varlıkla yokluk arasındaki bu ‘yalnız’ın diğer “trajik” durumunu duyduğuna sağır, gördüğüne kör olarak betimler:

*“Yalnız
Duymuş olduğunun sağırı,
Görmüş olduğunun körü
Dür..*

*Ölür ölür öldürür,
Öldürür öldürür ölür.
Duyduklarını unuttur,
Duyacaklarını düşünür.”* (Asaf, 2015: 486).

“Her Yeni Yaş İçindir”de süje, yaşlılığın ve yalnızlığın kendisinde bıraktığı hüznün ve acının trajedisini yansıtır. Beni bundan sonra çağırın ancak hüznün olur diyen süjeye göre her yer, her kimse ve kendisi bile kendisinden uzaktadır. Bu “trajik” durum şiirin son bölümlerinde şu şekilde yer alır:

*“Ölüm beklemez beni..
Çünkü, ben gene de
Bir şeye,
Bir yer’e
Ya da bir kimseye giderken de
Kendimden uzakta olacağım.*

*İşte
Bunun adı hüzdür.”* (Asaf, 1984: 16).

“Karmaşık Doğru”da süjeye göre, acıklı olan gülünçtür. Bu durumda etkili olan ise süjenin duygusal olarak yaşadığı ikilemlerdir. Şiirin başlığının ‘Karmaşık Doğru’ seçilmesi de bu ikilemi yansıtmaktadır:

*“Acıklı
Düşündürür güldürür
Güldürür düşündürür”* (Asaf, 1984: 25).

“Kuşlar ve Avcılar”da süje, kuşların kurtulurken ve vurulurken olmak üzere iki kere öldüklerini belirtir ve onların “trajik” sonunu şiirin şu bölümünde dile getirir:

*“İnsanları özlemleyen uçuşlarında
Yaşamda türleri çoktur kuşların
Ölümlerinde ikiye inen yazgılarında
Nereden baksan sonu yoktur kuşların”* (Asaf, 1984: 74).

“Taşınmak” şiirinde süje, taşınmanın insan üzerinde yarattığı trajikliğe yer vermiştir. Taşınmayı hüznünlü bir kırıklığa benzeten süje, onun şarkısının da olduğunu söyler. Evdeki bütün eşyaları taşıyan süje, sadece babasının bakışlarını taşıyamamıştır:

*“Ama babamın
Şu pencerede kalan
Bakışlarını
Almadım bir türlü
Çakılmış köşesine
Alınmıyor alınmıyor
Babamın bakıştan
Kırılmıyor da
Yerlere de düşmüyor
Orada
Duruyor hava gibi
Taşınmıyor anne
Babamın bakıştan
Taşınmıyor
Desinler boşboşuna
Güle güle”* (Asaf, 1984: 98).

“Shakespeare’den Shakespeare’e” şiirinde süje, William Shakespeare’in “Olmak ya da olmamak, işte bütün mesele bu” sözünü kendince yorumlar. Süjeye göre her şey bölmekle çıkarmak arasındadır. Süje, yaşadığı “trajik” olayları şiirde şu şekilde yorumlar:

*“Ben dörde bölerim her şeyi
Gitmekle kalmak arasında

Bir yokluk, yok olmak*

Aldanmakta inanmak arasında

*Bir varlık, var olmak
Unutulmakla unutmak arasında.*

*Ben yok oldum kimi zaman
Yok olmamak içindim kimi zaman*

*Var oldum öyle anlar oldu ki
Var olmamak içindim kimi zaman” (Asaf, 1984: 127).*

“Sonuç”ta süje, bütün sonuçları hüznün olarak görmektedir. Sonuçları sevmeme nedenini sıralayan süje, içine yaşamlar gömülmüş olan idamı ve asılma gibi “trajik” olayları da dâhil eder:

*“Ki çok kimse, çok yerde
Kurşuna dizilmiştir.
Romanlarda yazılmıştır
Ama neden tarihlerde
Asılanlarla, yakılanlar,
Bir de
Kurşuna dizilenler de
Vurulanları vurmuş,
Yer almış, kalmışlar belleklerde,
Sonuçları itip ertelemiş,
Yeni sonuçlar getirmiştir.” (Asaf, 1984: 130).*

“O Hep Yabancı Olmak” şiirinde süje, kendine olan yabancılığını çözememesi neticisinde başkalarına da yabancılaşmıştır. Süje, şiirin son bölümünde bu yabancılaşmanın verdiği “trajik” durumu şeklinde aktarır:

*“Tüm bizleri sen, sizleri sen sandığından
Anımsamaları kentlere böldü, kumladı
Yorumlamadı gibi olup olayları
Tuttu bir gölgeye yorumladı*

*O zaman mı yabancıydı şimdi mi yabancı
O zamanlar kendine yabancıydı şimdi başkalarına yabancı” (Asaf, 1984: 144).*

“Trajik” değeri şairin şiirlerinde bolca bulunmaktadır. Bu durum üzerinde ikinci kişi probleminin şairde bıraktığı ikilem ve onunla “bir” olamaması etkilidir. Yine yaşadığı toplumdaki sosyal meseleler karşısında tavrı, ölüm, yalnızlık gibi temaların kişisel etkileri trajik değerle şiirlerine yansımıştır.

2.3.9. Komik Değeri ve Humour

“Altro” şiirinde ‘dedikodu’ kavramını mizahi bir şekilde işlenmiştir. Gökay Durmuş, Özdemir Asaf üzerine yapmış olduğu doktora tez çalışmasında şairin bu şiirinde dedikodu kavramını Orhan Veli’ye yakın bir tarzda işlediğini belirtir (2012: 98). Şair, şiirde şarkı söylemesini ‘görme’, sokaklarda yüremesini de ‘duyma’ yetileriyle ters bir orantıda vererek dedikodulara karşı mizahi bir cevap verir:

*“Şarkı söyleyormuşum
Sokaklarda,
Görmüşler.*

*Yere yere bakıyormuşum
Yürürken,
Duymuşlar.*

Sonrasını kendileri uydurmuşlar.” (Asaf, 2015: 22).

“Tükenmez Dolma Kalem Doldurulur, Kırılmaz Cam Tamir Edilir Yüzyılında İkiye Kırılmış Bir Şeyin Bir Parçası Konuşsaydı”, adlı uzun başlıklı şiirde “*Gülelim, varsın olmasın iten. / Bak alıştık, gülüyoruz.*” (Asaf, 2015: 29) diyen şair “gülme” değerini yakınlaşmayı sağlama açısından kullanmıştır. “Gülmek Önemli Bir Konu Değildir”de süje, gülme eyleminin ne olduğuna ve sınırlarına dair bir tasvir yapar. Gülmek, genç bir fidan gibidir ölmez, gülmek insanların içini ısıttığı için üşümez. Gülmek, gözden göze ve yüzden yüze değişmektedir. Bu sebeple insanlar kadar gülme vardır. Karanlık, delilik ve aptallık onu korkutmaz. Bu sebeple o herkeste mevcuttur. Şiirin sonunda ise gülmenin niteliğini şu şekilde noktalar:

*“Çok çok çok az, ama çok.
Az anlamı taşır
Derinlikleri sevmez,
Bir sığı yosunudur.”* (Asaf, 1984: 208).

“Kolsuzun” şiirinde süje gerçek hayatta asla yapamayacağı bıçak fırlatma eylemini düşlerinde yaptığını ve hepsinin isabet ettiğini belirterek okuyucuda bir gülme uyandırarak ‘komik’ değerine başvurduğunu görmekteyiz:

*“Düşlerimde ne bıçaklar fırlattım..
Hepsi saplandı”* (Asaf, 2015: 123).

“An” şiirinde süje, gülüşün aşk ve sevgili üzerindeki fonksiyonunu “*Gülüş bir yanaşımdır bir öbür bir kişiye; / Birden iki kişiyi döndürür bir kişiye..*” (Asaf, 2015:

266) şeklinde açıklayarak ‘gülme’ değerine yer vermiştir. “Karmaşık Doğru”da süje için ‘acıklı’ ve ‘gülünç’ değerleri birbirine girmiş durumdadır. Bu durum üzerinde sevgiliyle yaşamış olduğu ikilemler etkilidir:

*“Beni güldüremeyen
Acıklı değil
Gülünçtür*

*Ağlayışların çok çoğu
Düşündürücü değil
Gülünçtür”* (Asaf, 1984: 25).

“Sürek” şiirinde yer alan “*Ölüm Allahın emri, / Trafik olmasaydı*” (Asaf, 2015: 193) diyen süje nükteli bir dille ‘komik’ değerine yer verir. “Top” ve “Dan” şiirinde ise estetiğin biçimsel özelliklerinden olan simetri söz konusudur. Asaf, her iki şiirde Gökay Durmuş’a göre, “*Garip* şiirinin nükte ve tekerleme unsurlarını kullanır.” (2012: 100). Bu iki şiiri espirili bir anlatım olarak düşünüldüğünde ‘komik’ değerini yansıttığı görülür (Asaf, 2015: 199-200).

“Uygun Adım Düşünmek”de süje, ‘musluk’, ‘asker’, ‘tava’, ‘tank’ ve ‘tüfek’ gibi objeleri oyuncak olarak niteleyerek onların küçümsenmesini sağlamaktadır. Bu küçümsenme özellikle ‘asker’, ‘tank’ ve ‘tüfek’ objeleri üzerinden savaşın insanlarda yarattığı olumsuzlukları komik ve nükteli bir şekilde okuyucuya vermek içindir (Asaf, 2015: 356).

“Bürokrasi” şiirinde süje, ‘firen’, ‘cüce’ ve ‘tiren’ objeleri üzerinden yaşadığı dönemdeki bürokrasinin eleştirisini mizahi bir üslupla yapar. Şiirin değerlendirmesini yapan Gökay Durmuş’a göre siyasetçiler, “*Cücelerle kol kola*’ girdikleri yolda - cüceler bugün de olduğu gibi iktidardan nemalanan gruplar olsa gerektir- sürekli *firene* basarak, bürokrasiyi ağır bir *tirene* dönüştürmüşlerdir. İnsanlar, bürokratik engeller yüzünden, devlet kapısına uğramak bile istememektedirler.” (2012: 254). “Parodi”de süje, dünyada gördüklerini alaya alarak gülünç bir tasvir ortaya koyar:

*“Dolaştım da dünyayı
Teknik kombinezonlar
Pratik don’lar gördüm*

*Döndüm doğuya baktım
Renk renk boy boy satılık*

Sönmüş balonlar gördüm” (Asaf, 1984: 80).

Nükteyi, mizahın bir türü kabul eden Nurullah Çetin, şu şekilde açıklar: “Nükte, bir fikir veya sanat eserinde zekice araya sokuşturulmuş olan, anlamakta güçlük çekilen, ancak dikkatle farkına varılabilen, ince, zarif, hoş, şakalı, ustaca ortaya konmuş mana, ifade, söz veya unsurdur.” (2013: 219). “Sanatın Adı”nda süje, sanatın soyunmayla ilişkilendirilmesini ‘mizahi’ bir şekilde şiirleştirir:

*“Soyundukça
Birinin düşün’lerinde biçim,
Sana..*

*Ve
Öbürü’nün biçimlerinde düşün,
Bana..*

*İkisi de diyorlar ki insana:
Örtün, örtün..
Üşümüşün.”* (Asaf, 1984: 150).

“İyi Misin” şiirinde süje, nükteli bir şekilde etrafındaki insanların büyüklüğünü eleştirerek ‘komik’ değerine yer verir:

*“Ne an yakınlaştımsa
İttiniz
Ve ne zaman
Geldimse
Gittiniz*

*Siz hep büyük
Ve önce
İdiniz
Gerçekten öyle oldu
Önce
Siz bittiniz.”* (Asaf, 1984: 196).

“Bir Gün”de hayatın tüm zorluklarına rağmen ayakta kalmanın önemi mizahi bir şekilde ele alınır:

*“Ayakta durmayı ben yazmıştım yıllar önce,
Kesin daha da önce başkaları yazmıştır.
Ayağa kalkmanın en, en-büyüğü bence,
Bir çocuğun bir gün ilk ayağa kalkışıdır.”* (Asaf, 2015: 286).

“Komik” değeri şiirlerde mizah ve nükte ile birlikte kullanılmıştır. Asaf’ın yaşamında yer alan olayların ve toplumsal sorunların kendisinde bıraktığı olumsuz etkilere karşı

çıkış olarak “komik” değerine başvurduğu görülür. Taşlamalarında çoğu zaman ince bir alay için bu değere başvurmuştur.

2.3.10. Çirkin

“Boğaz Gezintisi” şiirinde estetik değer olarak “çirkin”, “güzel”in karşıtı olarak görülmektedir. Hisarların ihtiyarlaması, sahillerin sönük kalması, çürümüş tahtalar “çirkin” değerine karşılık gelmektedir:

*“Başbaşa kalmış iki ihtiyar Hisar
Beklemekte sönük sahilleri.
Artık eski savaşları anlatır taş duvarlar
Kıyılarından geçen balıklara.
O balıklar ki, dedeleri
Şarkılarla beslenmişti geceleri.
Şimdi sulara düşen çürümüş tahtalar
Dalgalarda son oltanın yemleri..”* (Asaf, 2015: 62).

“Sigara”da süje, karşısındaki kişiye seslenerek denize görünen evlerinin eski güzelliğine yitirerek “çirkin” bir görünüme büründüğünü şu şekilde tasvir eder:

*“ ...
Havuzun mermerlerini yürüttüler
Ağaçları apar topar söktüler
Dalga geçme anılarıyla
Bahçeyi tarla gibi sürdüler
Bölüştüler aralarında
Sen şimdi yürü hür maviliğin
Gittiği, bittiği, ittiği son sınıra kadar”* (Asaf, 1984: 72).

“Han” şiirinde süje, hanların eski işlevlerini yitirmesini anlatır. Eskiden yolcuların konaklama yeri olan bu yapılar zamanla sahibini yutmakta, sevinçten yanmakta ve yıkılarak yerlerine daireler yapılmaktadır. Modern hayatın getirdiği kentleşme olgusuyla tarihî yapıların korunmamasının eleştirisinin de yapıldığı görülmektedir. Bu durum süje, tarafından “çirkin” olarak değerlendirilmektedir:

*“Hanlar vardı
Biri yutuyor yutuyor
Yuttukça gülüyordu
Sahibini

Öbürü yanyordu sevinç ile
Bir başkası yıkılıyor
Yerine yenisi yapılıyordu
Oda oda daire daire*

*Fazla uzatmayalım
Vesaire
Eşek değiliz.” (Asaf, 1984: 146).*

“Birikirik İnsanın Şarkısı” başlıklı şiirde süje, bulunduğu durumu hoş olmayan bir şekilde tasvir ederek güzelin karşıtı olarak “çirkin” değerine yer vermektedir. Evlerin yanından sürtünerek geçmesi, duvarların derisini kanatması, bulutların sırtına binmesi, yolun ayaklarının altından kayması şairin içinde bulunduğu psikolojik durumu yansıtmaktadır:

*“Yapışa yapışa görüyorum.
Evler sürtüne sürtüne geçiyor yanlarımdan.
Duvarlar derilerimi kanatıyor.
Kümelenip sırtıma biniyor bulutlar.
Ben dimdik duruyorum, yürümekli.
Yol ayaklarımın altından kayıp geri gidiyor.” (Asaf, 2015: 106).*

“Ne Rezalet” şiirinde süje, birinci bölümde her kafadan bir ses çıkmasını eleştirir. Üçüncü bölümde dünya, insan ve toplumun kitaplarda var ile yok arasında olduğunu belirtir. Şiirin beşinci bölümünde iki an, iki taş, iki cami arasında saadetin var olduğunu ve yokluğun insanın gönlünde değil, parasında olduğunu eleştirir. Eski rüyaların eski gıdalarda kaldığını belirten süje, şiirin son iki bölümünde yaşadığı döneminin “çirkinliği”ni tasvir eder:

*“Yüzü gülüyor delilerin bile
Hani lafın gelişi dedim.
Zemin, zaman,
Devir bir kötü devir.
Düşünceler, duyular cılız
Anlayışlar kıt.
Kimse kimseyi takmıyor efendim,
Elâlemin umurunda değil
Herkeste bir acele, bir acele..
Kucak kucağa sevgi, aşk, ölüm
Herkes bir tarafından hasta
Ha evet efendim
Kafiye de bunlardan biri; tasta.
Oysa bir daha iyi; pasta.*

*Vallahi ölenler mi, kalanlar mı..
Bilmiyorum, kim yasta.” (Asaf, 1984: 69).*

“Aynanın Üstünde Ayakta Durmak Sokağı” şiirinde süje, sırtımda taşıdığım diye nitelediği etrafındaki insanların doğru olmayan davranışlarını onaylamaz ve onları

ölülere benzetir. Burada şair etrafındakilerin güzel olmayan davranışlarını “çirkin” değeriyle açıkça belirtme de sezdirmektedir:

*“Bunca yıl sırtımda bunca insan taşıdım.
Üstümü yaşamak bildiler, altımı ölüm.
Oysa ben, aldatan çizgimin kesinliğinde
Çoğunun üstümde öldüğünü gördüm.”* (Asaf, 2015: 121).

“Yansı” şiirinde süje, sevgilisini kıskanmasını ürkütücü ve çirkin bir tasvirle anlatarak “çirkin” değerine yer verir:

*“Gövdesiz bir sevmek parçası,
El olmuş, uzanmış saçlarına.
Ürküyorum, hayır kıskanıyorum.
Bir el,
Kopuk,
Kolsuz,
Dokunan...
Tutunmuş saçlarına.”* (Asaf, 2015: 168).

“Atom” şiirinde süje, kadınların toplumdaki durumunu ‘argo’ sözlerle “çirkin” bir şekilde tasvir eder:

*“Ne kadar anlatsa, o kadar yarım.
Kırda bir gelincik, çarşıda bir kayısı.
Kimi orospu deyor, kimisi karım.
Yarısını amcası anlıyor, yarısını dayısı.”* (Asaf, 2015: 180).

“Yazısını Bekleyen Bir Taş İçin Bir Yazı” şiirinde süje güzel ile çirkinin ve değerli ile değersiz olanın yer değiştirdiği yaşadığı dönemin çirkinliklerini dile getirir (Asaf, 2015: 370). “Buruşuk”da süje, ‘buruşuk’ kelimesiyle sevgilinin yüz, saç ve ellerini niteler. Şiirin birinci bölümünde süje, sevgilinin yüzündeki allıklar tazelemesine rağmen onun buruşuk olduğunu söyler. İkinci bölümde saçların gözleri oyalamak için bir buluş olduğunu kabul eden süje, onun kıvrımlarının neden tel tel buruşuk olduğuna anlam veremez. Üçüncü bölümde sevgilinin saldırgan ve kaçamak elleri artık ölesiye buruşuktur. Dördüncü bölümde kendisini ütülü bir kuşağa benzeten süje, sevgili sarındığı zaman buruşmaktadır. Esasen, bu buruşuklukların nedeni süje ile sevgili arasındaki duygusal bağın zamanla zayıflamasını imlemek içindir. Şiirin son bölümünde durgun su ve balık benzetmelerinde ise buruşukluğun nedeninin sevgiliden kaynaklandığı daha net bir şekilde açıklanmaktadır:

*“Durgun suyun yüzüsün,
Ben içinde bir balık..
Niçin:*

Uyanınca sen buruşuk?” (Asaf, 1984: 22).

“Övgü Yergi”de süje, içinde bulunduğu yaşamın, zamanın ve insanların övgüye değer mi yoksa yergiye değer mi olduğunu çözümlenmeye çalışır. Süje, bu çözümlenmede “çirkinlikleri” dile getirmeye çalışır. Şiirin birinci beytinde zamanın ve mekânın azlığından, ikinci beytinde ölüm korkusundan yaşamayı unutmaktan, üçüncü beyitte gece ve gündüzün birbirine karışmasından, dördüncü beyitte yüzüne gülen dostların kimden yana olduklarını bilememesinden, beşinci beyitte sözünde durmayanlardan, altıncı beyitte iyi niyetlerden ve sonsuz kötülüklerden, yedinci beyitte doğadan ve toplumdan çalanlardan yakınıdır. Şiirin son bölümünde ise içindeki karışıklığı şu şekilde aktarır:

*“O kadar karıştı ki yerleri, yerlerimiz
Olanlar bana mıdır yoksa sana mıdır ne” (Asaf, 1984: 92).*

“Kütük” şiirinde şair yaşadığı toplumdaki insanların arasındaki eşitsizliğin yarattığı “çirkinliği”, insanların A-B olarak gruplandırılması üzerinden anlatır:

*“Çocukluktan geçerken, A-B diye ayrıldık..
Okullara yöneldik, A-B diye ayrıldık..
Dağıldık konularca zamanlara, yerlere;
Düşün’de, davranışta, A-B diye ayrıldık.” (Asaf, 2015: 301).*

“Maltepe-Kartal-Pendik” şiirinde süje, çevresinde kirli insanların üzerinde yaptığı etkiyi pislenmeye benzetmektedir. Normalde mikroskopla görülebilen mikropları çevresindeki insanlara benzeterek onu devletşiren süje, sonunda onları yendiklerini de söylemektedir. Bu mikrop gibi bulaşıcı olan insanlar olmadan önce şen olduklarını söyleyen süje, bunları kirli ve mikrop olarak nitelendirerek “çirkin” değerine de gönderme yapmaktadır:

*“Pislendik
Pislendik
Pislendik
Sonunda
Dev gibi mikroplan yendik
Oysa biz
Ne kadar şendik.” (Asaf, 1984: 110).*

“Perde”de süje, ‘perde’ objesini yaşamın aynası olarak görür ve yaşamdaki güzellikler ve “çirkinlikleri” buradan tasvir eder:

“Üçüncü aşk, savaş, ayrılık, aidatı, ölümdür,

*Beslenir yaşamın güzellikleriyle-çirkinlikleriyle,
Uyarmak, vurmak için örülür
Dışındakileri içindekileriyle.*

*Savaş, tutar oyunlarda
Onu yapamayanlarını avundurur.
Aşk, korkunç biter, oyunlarda,
Onda hiç yenen yoktur.*

*Mutluluk güldürüye girer oyunda,
Çoğu kez mutsuz bir aktör oynar.
Yaşamda aldanan, aldatandır oyunda
Kral oynar, sarhoş oynar, hırsız oynar, kör oynar.” (Asaf, 1984: 116).*

“Yaşayan Ölüm” şiirinde süje, ölü gibi yaşayan insanların eleştirisini yapar. Süjeye göre bu tip insanlar derebeyi gibidir, insanları köle olarak görmek istemektedir. İnsanları yerinden eden yaşayan ölülerin “çirkinliği” şiirde şu şekilde tasvir edilir:

*“Gözlerini kaçıramazsın, geçmiş ola
Artık derebeyindir senin o görmüşlüğüñ
Köleliğini sana ısıtır yaşlandıkça o ve sen
Onun yaşamışlığındadır senin ölmüşlüğüñ
Artık o sende hep yaşayan bir ölüm*

*Başka görüntülerle gelir, öbür açılılarıyla
Seni yerinden eder, gider,
Gelir yerinden eder..
Pasını siler, kimse anlamaz sen anlarsın
Sen anladıkça o sende hep yaşayan bir ölüm.” (Asaf, 1984: 128).*

“O Hep Yabancı Olmak” şiirinde süje, yabancılaşmanın insanlar üzerinde olan etkisini “çirkin” bir tarzda tasvir eder:

*“Elinde bir tüfek vardı , paslanmış
Ve kalbinde hep kanayan bir gül
Çocuklara çocukluk oynadı, anladılar
Susmalarında yaşsız ölümler kovaladı*

*Çizgisini görmedi hiçbir dilde
Kitaplar taşınamaz kadar azaldığında
Kaçan uykularını sattı
Savaşım pazarlarında kalabalıklara” (Asaf, 1984: 143).*

“Adalet” şiirinde süje, adil olmayan insanları eleştirir:

*“İnsansız adalet olmaz.
Adaletsiz insan olur mu?*

*Olur, olmaz olur mu!
Ama, olmaz olsun.”* (Asaf, 1984: 157).

“Sürüsüne Bereket” şiirinde süje, “çirkin” olarak nitelediklerini söz dolusu ve göz dolusu olarak belirtir:

*“Yalancılar, sevimsizler söz dolusu.
Boş kafalar, ceketler, paltolar, şapkalar..
Sıfırlar, bönler, ahmaklar, oburlar..
Baksan, bakmasan göz dolusu.”* (Asaf, 1984: 161).

“Yaşam”da yaşamı insana benzeten süje, onun güzelliğini espirili bir şekilde böceğe benzeterek yaşamın çirkinliklerini ortaya koyar:

*“Sanırım görmediniz;
Şimdi şuradan geçti.
Yazık görmediyseniz,
Böcek gibi güzeldi.”* (Asaf, 2015: 251).

“Dokuza Kadar On”da süjenin yazıp çizdiklerinden çıkan sevdiklerinin resmi kara bir şekilde tasvir edilmiştir. Güzel olmayan bu tablo, “çirkin” değeriyle nitelenebilir:

*“Önce hepsini yazdım, sonra hepsini çizdim.
Yazıp çizdiklerimden çıktı kara bir resim.
Baktım, orada, bir-bir duruyor sevdiklerim”* (Asaf, 2015: 316).

“Bakı” şiirinde süje, karşısındaki kişiye karşı hoş olmayan bir şekilde kısa ama anlamı yoğun bir cevap vermektedir. Bu bağlamda şiirde “çirkin” değeri söz konusudur:

*“Kendi bahçesinde dal olamayanın biri
Girmiş bahçeme ağaçlık taslıyor”* (Asaf, 2015: 108).

“Çirkin” değeri, modernleşmenin getirdiği bunalımı, kentleşmenin kendisinde ve yaşadığı çevrede bıraktığı hasarları ifade etmek için şiirlerde yer almıştır. Yine, sevgiliyle bir olamama durumunun getirdiği yalnızlık, ümitsizlik gibi durumlar bu değerın kullanılmasında etkili olmuştur.

2.3.11. Yetkinlik

“Öngörü” şiirinde süje geleceğe dair tahminlerde bulanmaktadır. Süje, kâmil biri olarak geleceği ifade eden bir öngörüde bulunduğu için ‘yetkinlik’ değeri karşımıza çıkmaktadır:

“Alış - verişlerimiz gömülecek

*Alışkanlıklarımızın içine.
Sevgilerimiz yenilenmeyecek,
Azalacak kavgalarımız.” (Asaf, 2015: 105).*

“Bomboş Bir Şeyi Kendisiyle Doldurmak” şiirinde süje, kendisini birtakım özellikler yönüyle başkalarıyla kıyaslamaktadır. Gökay Durmuş, bu şiirde şairin, “kendi olmak ilkesini işleyerek kendine duyduğu güveni okuyucuyla paylaştığını” (2012: 108) belirtir. Şiire estetik değerler açısından bakıldığında mükemmel ve geleceği ifade eden karşılaştırmalar görülür. Süjenin, gözlerinin herkesten anlamlı ve derin olması ile herkesin güzel etleri karşısında çağırılmalı ve derin olması ‘yetkin’ olduğunu göstermektedir:

*“Herkesin gözleri güzel,
Ama benimkiler anlamlı, derin.
Bakmam bakmam, baktığımda
İçini boşaltırım tilciklerin.
...
Herkesin etleri güzel,
Ama benimkiler çağırılmalı, derin.
Hiç günüm olmadı bir konu boyunca
Salına salına yürümek için.” (Asaf, 2015: 126).*

Pınar Ekinci’ye göre, “Şairin, üstünde durduğu önemli konulardan biri politikacıların yaptıkları işte yetkin ve içten olmayışıdır.” (1999: 180). Ekinci, konuyla ilgili olarak “Düdüklü Tencere” ve “Taşlama” şiirleri örneklendirmiştir:

*“Ne ylersin ki bir kere olan oldu
Konuyu ne anlayan ne soran oldu
Bir öksürük aksırık ilaç beklerken
Bakmasını bilmeden bey bakan oldu.” (Asaf, 1984: 73).*

ve

*“Kürsüye çıkmaya gerek yoktu
Ne olduysa senin yüzünden oldu
Berbad ettin oturumun sonunu
Ne bir şey diyen vardı sana
Ne de bir soran oldu
Başkan diyeceklerdi partinin içinde
Bakan olamayacakken başbakan oldu.” (Asaf, 1984: 73).*

“Yetkinlik” değerinin şiirlerde sınırlı bir şekilde bulunması, şairin yaşam karşısında istediklerini elde edemeyişine, sen-ben ikileminin kendisinde bıraktığı karamsarlıklara bağlanabilir.

2.3.12. Lüks

“Devlet ve Ben”de şair kendisini ‘devlet’e benzetmektir. Gelecek planları açısından kendisini gerçekleştiremeyen süje, “*Yıllar ötesini düşünür düşünmez / Hemen mesud ve zengin oluyorum*” (Asaf, 2015: 53) diyerek gelecekte zengin olduğunu hayal eder. Bu bağlamda lüks değeri ortaya çıkmaktadır.

“1980’den” şiirinde süje, zenginliği yoksulluk içerisinde yaşadığını, tersine akan nehirde sondan ilerlemeye benzettiği yoksulluğun gurur yitimi oranında arttığını vurgulamaktadır. Bu bağlamda dolaylı olarak ‘lüks’ değerine yer vermiştir:

*“Büyük bir zenginliği biz
Yoksulluğumuzda yaşadık.*

*Güle-oymaya gururla geçti
Çocukluğumuz.*

*Şimdi öylesine zengin yoksul ki,
Başda azınlık çoğunluğumuz.*

*Bir tersine akan nehirden
Sondan ilerliyoruz.*

*Yitirdiğimiz gurur oranında
Artıyor yoksulluğumuz.”*(Asaf, 1984: 204).

“Lüks” değerinin şiirlerde fazlaca yer edinmemesi şairin böyle bir yaşantıya erişemeyeceğine inanmasından ya da böyle kaygısının olmamasından kaynaklanabilir.

2.3.13. Ahenk

Özdemir Asaf’ın şiirlerine bütüncül bir bakış açısıyla bakıldığında ahengi sağlamada daha çok kelime tekrarlarının ön planda olduğu görülür. Kelime tekrarına sıkça yer vermesinin nedenleri arasında şiirlerini ikilik, üçlük, dörtlük ve beşliklerle kaleme alması ve yoğun anlamlar içeren kelimeleri bilmece ve tekerlemeye özgü bir üslupla kullanması yer alır. Sıkça tekrar edilen kelimeler okuyucunun zihninde yoğun duyguları yaşattığı gibi şiirlerinin akılda kalmasını da kolaylaştırmıştır. Ünlü ve ünsüz ses tekrarlarının da görüldüğü şiirlerde şair duygularını ve heyecanını alımlayıcısına akıcı bir şekilde aktarmayı amaçlamıştır. Pınar Ekinci’ye göre “Şiirlerinde kullandığı seslerin anlama bütünleşmesine özen gösteren şair, belirli sesleri tekrarlayarak bir iç uyum sağlar.” (1999: 270).

“1X2X3X4,4X3X2X1” şiirinde tamamında olmasa da ikinci ve üçüncü üçlüklerinde ‘a’, ‘e’, ‘ı’, ‘i’ düz ünlülerinin kullanılması şiire akıcılık katmıştır:

*“Ben seni bendesin bileyim ise
Dinle yakından, içinden dinle beni..
Sen benim kadarsın.*

*Kim kimi kimde bilirse bilsin.
Ben seni bilmediğin bir yerde bekleyeceğim..
Sencileyin, bencileyin geleceksin.”* (Asaf, 2015: 137).

“Duvara Astığım”da ise ölüncüye ve ölmem ki kelimeleri dışarı tutulduğunda düz ünlülüler bir arada kullanılmıştır:

*“Ölüncüye kadar seni bekleyecekmiş,
Sersem.
Ben seni beklerken ölmem ki..
Beklersem.”* (Asaf, 2015: 83).

“Bilseydi Eğer” şiirinde düz-dar ‘i’ ve düz-geniş ‘e’ sesleri ahengi sağlamaktadır (Asaf, 2015: 403). “Roman” başlıklı şiirde düz-geniş ‘a’ ve düz-dar ‘ı’ sesleri yoğun bir şekilde kullanılarak şiirde ahenk sağlanmıştır:

*“Roman bir adamın adıdır.
Bir başka ada bakan,
Duysan-duymasan
Seni anmalıdır.*

*Roman bir adın yaşamıdır,
Başkalarınca da yaşayan;
Okusan-okumasan
Sana uzanmalıdır.*

*Roman bir yaşamın anlamıdır,
Düşünmeden varılmayan;
Anlasan-anlamasan
Sana bulanmalıdır”* (Asaf, 2015: 353).

“Garip Koşma” şiirinde düz-geniş ‘a’ ve ‘e’ sesleri aliterasyonu sağlamaktadır:

*“Güzeller yoldan geçer,
Gel desen gel’den geçer,
Kal desen kal’dan geçer..
Garibi umursamaz,
Giderek el’den geçer.*

*Garibin koşma düşü,
Yollara düşme düşü..*

*Tek-başına gidişi,
Boynu bükük duruşu,
Gider güzelden geçer.”* (Asaf, 2015: 403).

“Acı Şarkı”da ‘a’ ve ‘i’ düz sesleri şiirde akıcılığı ve ahengi sağlamaktadır:

*“Siz güzelliği yitirmişsiniz
Sanki hiç bitmeyecek bilmişsiniz
Nasıl çıkıyordunuz, bir hatırlayın
Oysa ki bakın şimdi inmişsiniz*

*Bir sözü dinlemeden, anlamadan
Bir bakışı olsun tamamlamadan
Aşkın yollarında yalanlamadan
Sevdadan, vefadan silinmişsiniz.”* (Asaf, 1984: 195).

“Suçlu Kim” şiirinde yer alan ikilemelerle birlikte yuvarlak ‘o’, ‘u’, ‘ü’, sesleri ile düz ‘ı’, ‘e’ seslerinin kullanılmasıyla ahenk sağlanmıştır (Asaf, 1984: 173). “Can” şiirinde yuvarlak-dar ‘u’ ve ‘ü’ ünlülünün tekrarı şiire ahenk ve akıcılık sağlamaktadır:

*“Bir türkü söylediler, duydunuz mu..
Bir kuşu vurdular, gördünüz mü..
Böyle neden susuyorsunuz böyle..
Güzelliğiniz çoğalıyor, öldünüz mü.”* (Asaf, 2015: 147).

Doğan Aksan’a göre, “Şiirleri ele alan biçem incelemelerinde, seslerden sözcüklere, sözcük öbeklerine, dize oluşturan tümcelere ve dize öbeklerine kadar dil öğelerinin yinelenerek kullanılması genellikle yineleme (Fr. repetition) adını alır.” (2003: 48). Gökay Durmuş göre, “Ölüm başlıklı şiirinde de “ölüm” sözcüğünün taşıdığı ünlülerin tekrarı ile hem ritmi düzenlemiş hem de “yerlerce ve durumlarca” uygun davranmıştır.” (2012: 154). Şiir şu şekildedir:

*“Ölüm; ben onu çiçeklerle giderken gördüm.
Ölüm; ben onu yaşamları bilenken gördüm.
Obur doymazlıkların obur açlıklarında,
Ölüm; ben onu, varlıkları silerken gördüm.*

*Ama bir de yokluğun ve yüreğin önünde;
Ölüm; ben seni utanç ile titrerken gördüm.”* (Asaf, 2015: 350).

“Uygun Adım Düşünmek”te yuvarlak-geniş ‘o’ ve ‘ö’ ile yuvarlak-dar ‘u’ ve ‘ü’ sesleri yoğun bir şekilde kullanılarak ahenk sağlanmıştır:

*“Oyuncak bir musluk gördünüz mü?
Ben çok çok oyuncak askerler gördüm.*

*Oyuncak bir tava gördünüz mü?
Oyuncak ben tanklar, tüfekler gördüm.*” (Asaf, 2015: 356).

“Yalnız’ın Durumları” XXI’da yuvarlak ünlülerin yoğun bir kullanımı söz konusudur:

*“Yalnız
Duymuş olduğunun sağırı,
Görmüş olduğunun körü
Dür..*

*Ölür ölür öldürür,
Öldürür öldürür ölür.*

*Duyduklarını unuttur,
Duyacaklarını düşünür.*” (Asaf, 2015: 486).

Doğan Aksan, “Şiiri etkileyici ve güzel kılan öğelerden biri, anlatımdaki rahatlık, yalınlık ve doğallıktır. Zorlamasız, çetrefil sözcük birleşimlerinden uzak, insana günlük konuşmadaki sözler gibi olağan ve doğal gelen bir anlatım. Bunu biz ‘söyleyiş güzelliği’ olarak da adlandırabiliriz.” (2003: 20) der. “Aldanı-Aldatı”, Aksan’ın bu görüşünü en güzel yansıtan şiirlerden birisidir. “Aldanı-Aldatı” şiirinde doğal bir anlatım ve dar-yuvarlak ‘u’ ünlüsü yoğun kullanılarak şiire ahenk ve akıcılık katılmıştır:

*“ I
Benim düşlerimin içinde
O uyuyordu, duyuyordum.
Ben bir uykusunda onun,
Bir düş’ünde bulundum..
Uyuyordu, duyuyordu,
Avundum.*

*II
Benim düşlerimin içinde
O uyumuyordu, biliyordum.
Ben ne bir uykusunda onun,
Ne de bir düş’ünde bulundum..
Bulunsaydım,
Vururdum.”* (Asaf, 2015: 450).

“Cak” şiirinde cümle düzeyinde ‘iki oyun oynanacak’ her beyitin birinci dizesi olarak, kelime düzeyinde ‘biri’ ve ses düzeyinde ‘a’ ve ‘i’ seslerinin tekrarı şiire ahenk ve akıcılık katmaktadır. Şiirin son iki beyiti şöyledir:

*“İki oyun oynanacak
İkisine de sorulacak*

*Biri unutulacak
Biri tekrarlanacak*” (Asaf, 1984: 45).

“Başlamalar” şiiri, kelime düzeyinde tekrarlardan oluşan kısa dizelerden oluşmuştur. I’de ‘ben de seni’, II’de ‘ben de sana’, III’de ‘ben de senin’, IV’te ‘ben de senden’, V’te ‘ben de sen de’, VI’da ‘ben de seninle’, VII’da ‘ben de sensiz’ tekrarları vardır (Asaf, 1984: 50-53). “Epigram”da hem kelime düzeyinde hem de ses düzeyinde ahengi sağlayan tekrarlar vardır:

*“Aşk, varlığında, yokluğunda belli olur
Egemenlik, varlığında, yokluğunda belli olur
Bir özgürlük var, sularca, havalarca olağan
Varlığında değil, yokluğunda belli olur.”* (Asaf, 1984: 45).

Bir diğer “Epigram”da da ses ve kelime düzeyinde tekrarlar söz konusudur:

*“İki yol gider doğuya, biri dur biri değil
İki yol gelir doğudan, biri var, biri değil”* (Asaf, 1984: 46).

“Dum” şiirinde sürekli ve sızıcı olan ‘s’ ünsüzü yoğun bir şekilde kullanılmıştır. Bu kullanım şiire akıcılık katmaktadır:

*“Sana söyleyince söyledim sanıyorum.
Söyleyince sana sanıyorum söyledim.
Söyledim sanıyorum söyleyince sana.
Sanıyorum söyledim sana söyleyince.”* (Asaf, 2015: 173).

2.4. Estetik Duygular

2.4.1. Beğeni

“Boğaz Gezintisi” şiirinde şiir öznesi,yalılara olan beğenisi geçmişteki güzellikleriyle göremediği için onları içinde bulunduğu zamandaki algıladığı biçimiyle yansıtmaktadır. Yıldızlar, mehtap ve çamlar altında geçen günlerin geçmişte güzel olduğunu fakat şimdi geçip gittiğini belirtmektedir:

“...
Bir zamanlar şen yaşamış yalılar
Işıklı bir ziyafet sofrasında.
Renklerini deniz alıp götürmüş,
Küllerini alev alıp savurmuş.
Deniz kenarında denizsiz kalmışlar.
Ortaklığı ayrılmış kıt’aların.
Anadolu günden güne Rumeliye küsmüş.

*Bugün biz değiliz bakan yalılara;
Yalılar boynu eğik bize bakıyor.
Biz değiliz sarkan hatıralara
Gögüs gerip dalgalara.
Yalılar bir hayal için denize sarkıyor.
Yalılar bize bakıyor, denize bakıyor.*

*Ne günlermiş, ne günlermiş
Yıldızlar, mehtab, çamlar altında.
Yıldızlar, mehtab, çamlar altında
Ne günlermiş, ne günlermiş.
Gelip geçmiş!” (Asaf, 2015: 63).*

“Bizim Şarkılar”da süje, şarkıların kendisini götürdüğü geçmiş zamanları ve mekânları beğenerek tasvir eder:

*“Her yerdeyim şimdi ben
Zamanın dört sene evvelinde:
Eylül mehtabı Bostancı iskelesinde
Zamanın üç sene evvelinde:
Yaz günleri. Çifte Havuz bahçelerinde
Zamanın iki sene evvelinde:
‘Bir ihtimal daha var,
O da ölmek mi dersin’ şarkısı dilimde.” (Asaf, 1984: 123).*

“Seni Saklayacağım”da süjenin sevisindeki ‘beğeni’ duygusu “*Seni yaşayacağım, anlatılmaz, / Yaşayacağım gözlerimde; / Gözlerimde saklayacağım*” (Asaf, 2015: 461) diyebileceği kadar yoğundur. “Lavinia” şiirinde süje sevgiliye olan aşkını yanında kalmasını istemekle ‘beğeni’ duygusuyla dile getirir:

*“Sana gitme demeyeceğim.
Üşüyorsun ceketimi al.
Günün en güzel saatleri bunlar.
Yanımda kal” (Asaf, 2015: 142).*

“Saçmalamaya Övgü”de süje, karşısındaki sen’e olan beğenisinin nedeni şu şekilde sıralar: “*Seni övüyorum, / Öğretileri gülmünç kıldığın için / Ve eleştirdiğinden / Donacaklaşmaya yönelik inançları*” (Asaf, 1984: 108). “Kadınlar” şiirinde süje, kadınları sevmesinin nedenlerini sayarken onlara karşı olan ‘beğeni’ yargılarını da dile getirir. Kadınları, çocuk sahibi anne olmaları ve iyi birer eş olmaları nedeniyle beğenmektedir. Şiirin ilk iki bölümünde beğenisini şöyle gösterir:

*“Hepinizi öyle seviyorum ki.
Siz; türlü türlü milletlerin anneleri oluyorsunuz.
Zevk uğruna çocuk doğuruyorsunuz.*

*Asker olacaklarını,
Karşı karşıya geçip birbirlerini vuracaklarını..
Meşhur olacaklarını..
Dahi olacaklarını..
Şef olacaklarını düşünmeden
Sevmek, gene sevmek için
Çocuk doğuruyorsunuz.*

*Her yaşda, hepinizi,
Her yerinizi seviyorum sizin.
Hep böyle bakmak, böyle duymak isteyorum.
Bir elden cümlelerinizi sevmek, okşamak imkansız.” (Asaf, 2015: 56).*

“Doğanın Sözcükleri”nde süje, doğa unsurlarının arasındaki uyumdan beğeni duymaktadır. Gülün gülcüklerle, ağustos böceğinin karıncayla, yağmurun pınar ile denizle, kayanın toprakla ve çiçeklerin ağaçlarla olan uyumunu tasvir eden süje, bunları aynı kandan süren imparatorluğa benzetir (Asaf, 1984: 36). “Album”da süje, rüya ve resim aracılığıyla geçmişte yaşamış olduğu bir olaya gitmektedir. Alemdağ ormanında kayboluşunun korkusuna yaşayan süje, şiirin son kısmında yine geçmişe ve özellikle de resimdeki kişilere olan beğenisini, “*Ya da resmi yakıp ben onları bulsam diyorum*” (Asaf, 1984: 107) diyerek somutlaştırır. “Heykel Yazısı”nda süje estetik bir obje olarak algıladığı ‘heykel’i anlamlı olması nedeniyle beğenmektedir (Asaf, 1984: 27).

“Portre” başlıklı şiirlerinde süje, Cemal Nadir ve Neyzen Tevfik’e ait olan beğenisi şiirleştirmiştir. Cemal Nadir’i şu şekilde över:

*“Bir adam geçti kendi çizgilerinden
Katmalı katmalı günlere dolan.
Gitmenin kalmaya açılan kapısından
Bir adam geçti, kırk beş yılı da adam.” (Asaf, 2015: 57).*

Neyzen Tevfik’e olan beğenisini şöyle sunar:

*“Bütün metroların ve santimlerin,
Bütün kiloların ve gramların,
Bütün rakıların
Ürktüğü adam.” (Asaf, 2015: 58).*

“Yalnız’ın Durumları”nda, ‘yalnız’ olan kimsesizliğini beğenmektedir ve durumunu mekânlaştırdığı çölden asla ayrılmak istemez:

“Her susadığında

O
Kendi çölündedir.” (Asaf, 2015: 483).

Şairin, beğeni duygularının geçmiş anılarına ve buradaki mekânlara, doğanın güzelliğine yönelik olduğu görülür. Ayrıca beğeni, sevgilisine ve sevdiği arkadaşlarına yöneldiği portrelerde de görülmektedir.

2.4.2. Haz

“İlgi” şiirinde süje, sevgiliye karşı yaptığı her eylemden ‘haz’ aldığını dile getirir:

*“Ben korkmıyorum sana yönelmekten,
Seni yinelemekten, seni yenilemekten,
Bir bağlayan, bir ayıran duyuda,
Senden gelmekten, sana gelmekten.”* (Asaf, 2015: 291).

“Karmaşık Doğru”da süjenin yaşadığı duygulardan ‘acı’ ve ‘gülünç’ olan birbirine girmiş durumdadır. “Acıklı / Düşündürür güldürür / Güldürür düşündürür” (Asaf, 1984: 25) diyen süjede bu karmaşık duyguların temel sebebi sevgilisiyle yaşadığı ikilemli ilişkidir. “İkilem” şiirinde süje, sevgili ile birlikte olmaktan yaşadığı ‘haz’ duygusunu ikilem içerisinde satırlara dökmektedir:

*“Sevgi ise, sevişeceğiz seninle..
Kavga ise, dövüşeceğiz seninle..
Ölümü de paylaştığımız yaşamda
Ortaklaşa bölüşeceğiz seninle”* (Asaf, 2015: 267).

“Oran” başlıklı şiirde estetik bir obje olarak yer alan ‘heykel’ etrafından geçenlere çağrıda bulunmaktadır. Bu çağrıya ondan estetik bir zevk alarak ‘haz’ duyan kimseler iştirak etmektedir (Asaf, 2015: 355). “Heykel Yazısı”nda süjeye göre heykeller konum itibariyle herkesin algı alanındadır. Bu vesileyle herkes tarafından ‘haz’ alınan bir objedir:

*“Heykel, alanların malıdır
Her yanından, her yönünden
Paslansa da
Taşlansa da okunur”* (Asaf, 1984: 27).

“Doğanın Sözcükleri”nde süje, doğa unsurlarının uyumunun verdiği ‘haz’ ile onların tasvirini yaparak beğeni duymaktadır:

*“Birbirlerinin kardeşidir doğanın sözcükleri;
Uyumlu yaşarlar kendi kanlarınca.*

*Örneğin bir gül sever baba gibi gülcükleri.
Boyuna şakalaşır ağustos-böceğiyle karınca.*

*Pınardan denize kadar damlarken yağmur,
Şarkısını tüm yaşama dinletir su.
Kayalarla topraklar omuz-omuza durur,
Çimenlerle, çiçekler ağaçların yavrusu..” (Asaf, 1984: 36).*

“Ozanca”da süje, ozanların yaptığı işten aldıkları ‘haz’ üzerinde durmaktadır. Süje, ozanların şiiri için verdikleri özveriye şöyle tasvir eder:

*“Bütün ömrünü doğduğu yer olan...
Yerde geçirdi...’
Bütün ömrünü bir yerde geçirmek,
Bütün ömrünce bir şiir düşünmek,
Bütün ömrünce ölmek.” (Asaf, 1984: 132).*

“Haz” duygusu güzel ve hoş karşısında alınabileceği gibi acıklı ve çirkin olandan da alınabilecek bir duygudur. Asaf’ın şiirlerinde “haz” daha çok beğenilen durumlar ve kişilerden alınmaktadır. Bu bağlamda şairin daha çok beğendiği ve özlediği olumlu durumlarda karşımıza çıkmaktadır.

2.4.3. Coşku

“İsteyorum” şiirinde Asaf, sevgiliye isteklerini sıralar. İsteklerinin cevaplarını da veren süje, “*Aşk der demez / Kalbin hızlı çarpmalı*” (Asaf, 2015: 78) diyerek sevgilinin aşk için heyecanlı olmasını isteyerek “coşku” duygusunu yer verir. “Küçük Ev”de süje, yaşadığı aşk duygusunu eve sığmayacak kadar büyük olarak nitelendirirken bir şairin “*Büyük aşklar / Eve sığmaz diye*” (Asaf, 1984: 20) sözüyle güçlendirir. Aşk duygusunun büyüklüğü onun “coşkun” olmasından ileri gelmektedir.

“Tam-Tam” şiirinde süje, matematiksel ifadelerle ve bulmaca tarzı bir üslupla şiirin sonunda sevgiliye olan aşk ve birleşme arzusunu coşkulu bir şekilde vermektedir. Şiirin son iki beşliği şöyledir:

*“İkiyi ikiye bölenler
İki bir elde ederler.
Hangisidir bir tek,
Öbür bir buna ne der,
Neden belirlemezler.*

Biri ikiye bölenler,

*Beni sana bölerler,
Seni bana bölerler,
Aşkı sevgiye tam-tam,
Pay-pay bizi bize bölerler.”* (Asaf, 2015: 354).

“Sevinç” başlıklı kısa şiir süjenin kendisine gelen mektuptan kendisinin çıkmasının yaşattığı “coşkunluğu” dile getirmektedir: “*Bana bir mektup geldi, İçinden ben çıktım*” (Asaf, 2015: 132). “Doğanın Sözcükleri”nde süje, doğa unsurlarının uyumunun kendisinde yarattığı coşkunluğu tasvir eder. Şiirin ikinci dördlüğünde bu tasvir şu şekildedir:

*“Pınardan denize kadar damlarken yağmur,
Şarkısını tüm yaşama dinletir su.
Kayalarla topraklar omuz-omuza durur,
Çimenlerle, çiçekler ağaçların yavrusu..”* (Asaf, 1984: 36).

“Yer-Öpmek” şiirinde hayatın döngüsel akışı içerisinde üzerine basılan toprağa çeşitli kimselerin bakış açısı yansıtılmaktadır. Herkes kendince toprakla ilişki kurmaktadır. Şiirin sonunda ise toprağa son düşünenin insanın bedeni olduğu ve toprağı bedenleriyle öptükleri; yaşamına devam edenlerinse düşleriyle öptükleri ‘coşkulu’ bir duygu ve anlatım tarzıyla tasvir edilir:

*“Herkes kendi tarlasını sürerse,
Herkes kendi örgüsünü örerse,
Herkes kendi öyküsünü sererse,
Herkes işin, işleriyle överse.*

*Bir işçidir, binlercesinden,
Düşünür olup olacağını;
Yeri elleriyle öper.
Bir köylüdür, köylercesinden,
Didinir, dalar bulutlara;
Yeri ayaklarıyla öper.*

*Bir taşıyıcıdır, onu-ona,
Ondan ona taşır da taşır;
Yeri terleriyle öper, yükleriyle öper.*

*Bir düşünürdür, dalar-gider,
Dalar-gelir, bakar-bakar düşünür;
Yeri gözleriyle öper.*

*Dokunan doku, ekilen tohum,
Taşınan yük, düşünen beyin,
Yeri yerleriyle öper.*

*Yere son düşmedir ölüm,
Kalanlar yeri düşleriyle,
Ölenler kendileriyle öper.” (Asaf, 2015: 367).*

“Coşku” duygusu şiirlerde daha çok aşk duygusunda görülmekle birlikte Asaf’ın şiirlerinin kendine özel tekniğinden de kaynaklanmaktadır. Kimi şiirlerinde tekerleme, mâni gibi biçimlerden faydalanması da bu değeri ön plana çıkarır.

2.4.4. Zevk

“Aldanı-Aldatı”da süje, şiirin birinci bölümünde aldanmanın kendinde bıraktığı zevk duygusunu ön plana çıkarır. Gerçekte, karşısındaki sevgiliden gereken ilgiyi göremeyen süje, düşlerine sığınarak avunmaktadır. Bu avuntuda, acıyla karışık bir zevk duygusu mevcuttur:

*“Benim düşlerimin içinde
O uyuyordu, duyuyordum.
Ben bir uykusunda onun,
Bir düş’ünde bulundum ..
Uyuyordu, duyuyordu,
Avundum.” (Asaf, 2015: 450).*

“Oran” başlıklı şiirde estetik bir obje olarak yer alan ‘heykel’, etrafından geçenlere çağrıda bulunmaktadır. Bu çağrıya ondan estetik bir zevk alan kimseler iştirak ederken zevk almayanlar ise sadece yanından çekip gitmektedir:

*“Bunu, çağrı’ya eşit,
Kimi gel sanır, kalır..
Kimi git anlar, gider.” (Asaf, 2015: 355).*

“Doğanın Sözcükleri”nde “*Birbirlerinin kardeşidir doğanın sözcükleri; / Uyumlu yaşarlar kendi kanlarınca*” (Asaf, 1984: 36) diyen süje doğa unsurlarının uyumunun kendisine vermiş olduğu ‘zevk’i tasvir eder (Asaf, 1984: 36).

“Saçmalamaya Övgü”de süje, karşısındaki sen’den yoğun bir zevk almaktadır. Yaptığı her işte onu görmektedir. Onu övmekte, özlemekte, öykülemekte, öykünmekte ve yorumlamaktadır:

*“Seni övüyorum,
Öğretileri gülünç kıldığın için
Ve eleştirdiğinden*

Donacaklaşmaya yönelik inançları.

*Seni, en çok seni özliyorum
Ve öykünüyorum,
Öyküliyorum seni..
Seni yoruyorum, yorumluyorum.” (Asaf, 1984: 108).*

Özdemir Asaf’ın şiirlerinde “zevk” duygusunun daha çok olumlu duygularla birlikte yer aldığı görülür. Sen-ben şiirlerinde şair sen’e karşı zevk duymakta ve bunu beğeni duygusuyla göstermektedir.

2.4.5. Zarif

“Yön” şiirinde “*Sen bana bakma, / Ben senin baktığın yönde olurum*” (Asaf, 2015: 94) diyen şiir öznesi sevgiliye olan sevgisini “zarif” bir duyguyla dile getirmektedir. “Ultra” şiirinde şair sevgiliye olan sevgisini “zarif” bir duygu ve kelimelerle dile getirir:

*“Bir kelimeye
Bin anlam yüklediğim zaman
Sana sesleneceğim” (Asaf, 2015: 77).*

“360 Derece”de süje, sevgilisine karşı olan sevgisini matematiksel terimlerle ifade etmektedir. Dünya, yuvarlaklığı açısından çember olarak düşünülmüş ve süje bu çemberin iki yarısını sevgiliyle kendisinin oluşturduğunu, bir araya geldiklerinde ise bir bütünü oluşturarak 360 dereceye ulaştıklarını “zarif” bir şekilde aktarmaktadır:

*“Dünyanın nüfusu ikiye bölünüyor,
Yarısı sen oluyorsun, yarısı ben ..
Sonra ikimiz bir bütün oluyoruz,
Kimseye sezdirmeden.” (Asaf, 2015: 93).*

“Heykeller Galerisi” ve “Mitlerin” başlıklı epigramlarda kısa ama anlam inceliği olduğu için bu şiirlerde “zarif” duygusu vardır (Asaf, 2015: 219-220). “Genelge” şiirinde de öz ve “zarif” anlatım söz konusudur:

*“Utandım başkasının yerine,
Bir başka kişi için.

Bu, iletilsin yerine,
Bir başka kişi için.” (Asaf, 2015: 215).*

“Sesin Yargılanışı”nda ‘ses’, başı dik olduğu için hiçbir zaman kendisini savunmaz, her zaman bağımsızdır. Güzelliği tutsak alan ses, aşkı da sürgüne göndermiştir. Şiirin son iki dördlüğünde ses, ulu bekçi ve solmayan, yalanı olmayan çiçeğe “zarif” bir şekilde benzetilmiştir:

*“Yaşlandıkça anlamlaşan,
Anıları unutulmaktan koruyan
Bir ulu bekçi, göze karşı,
Uyumamacasına.*

*Bir çiçek, hiç solmayan,
Hiç koparılamayan,
Hiç yalanı olmayan,
Sonsuzcasına.”* (Asaf, 2015: 397).

“Öylesine Bir Masal Ki” şirinde süje, anlattığı her şeyin bir masal olduğunu şiirin sonunda açıklamaktadır. Süje, bizim oralar dediği yeri cennetten bir köşe ve masal ülkesine benzeterek “zarif” bir duyguyla tasvir etmiştir:

*“Nasıl anlatsam, bizim ora’lar
Öyle sıradan bir semt, bakımsız bir mahalle değil,
Sanki Cennet’ten bir köşe,
Bağımsız bir masal ülkesiydi.”* (Asaf, 1984: 134).

“Do” şiirinde süje, kendisiyle olan iç savaşını, insanın düşmanı yine insanın kendisidir düşüncesiyle “zarif” bir şekilde tasvir eder:

*“Dün sabaha karşı kendimle konuştum
Ben hep kendime çıkan bir yokuştum
Yokuşun başında bir düşman vardı
Onu vurmaya gittim kendimle vuruştum”* (Asaf, 1984: 149).

“Zarif” duygusu şiirlerde hem anlam hem biçim bakımından görülmektedir. İnce ve derin bir anlam içeren hacimce daha kısa şiirlerde görülür.

2.4.6. Sevimli

“Doğanın Sözcükleri”nde çeşitli doğa unsurlarının uyumu tasvir edilmektedir. Şiirde birinci dördlükte yer alan gül-gülcük ve ağustos böceği-karınca tasviri ‘sevimli’ duygusuna örnek verilebilir:

*“Örneğin bir gül sever baba gibi gülcükleri.
Boyuna şakalaşır ağustos-böceğiyle karınca.”* (Asaf, 1984: 36).

“Sevimsiz” şiirinde süje, kent-köy ve kentli-köylü arasındaki ilişkinin çirkinliğini şiirine “konu sevimsiz şiiri de öyle olsun” notunu bırakarak başlar. Şiirde kentli ve köylü arasındaki farkı “Onlar artık ne köyün adamları, Ne kentin adamları” diyerek dile getiren süje, onları ‘sevimsiz’ olarak nitelendirir. Şiirin son kısmında köy ve kentin sonunu da söyler:

*“Sonunu ben söyleyeyim:
Kocaman bir kent,
Her mahallesi bir köy,
Her köylüsü köyünde hapis;
Megalopolis.”* (Asaf, 1984: 81).

“Çocukçada Ben Varım” şiirinde süje, çocuklar ve çocukluğun kendisi üzerindeki etkisini ‘sevimli’ duygusu üzerinden aktarır. İlk bölümde düşüncelerinde sözcüklerin bayram yerlerinde çocuklar gibi koştüğünü söyler. İkinci bölümde çocukların düşlerindeki bayram yerlerinde oynadığını belirten süje, üçüncü bölümde çocuklara hiçbir zaman kapalı kapı ve perdeleri göstermediğini söyler. Şiirin son bölümünde ise onlara karşı koruyucu bir konumda olan süje, çocukların oyunun başını ve sonunu bizden daha iyi bilir diye çıkarımda bulunur:

*“Hiçbirini salıncağa bindirmedim
Sallamadım
Atlı karıncalarda döndürmedim
Onlar gelişi gidiş sandınrlar
Vuruşan otoları seviyorlardı onlar
Çünkü hem gidiyorlardı
Gidiyorken güldürüyorlardı
Kafa kafaya vuruyorlardı
Gülüyorlardı
Bizi kandırdıkları gibi kandırırlar
Onlar
Yarın oynayacakları oyunu
Oyunun başını sonunu
Bizlerden iyi biliyorlardı.”* (Asaf, 1984: 91).

“Kocaman” şiirinde süje, çocukluğundaki evinin bahçelerindeki kağıttan gemilerini yüzdürmenin kendisinde bıraktığı anıları “sevimli” bir duygu olarak görmektedir. Şimdi ise o anılardan eser kalmamıştır:

*“Şimdi kocaman denizlerde, kocaman gemilerde
Neden yok küçüklüğümüzdeki büyüklüğümüz;
Çocukluğumuzun bahçelerinde, o evlerde
Kağıttan gemilerimizi yüzdürdüğümüz.
Bir şeyler mi kalmış çocukluğumuzda,*

Çocukluğumuzla çözdüğümüz..” (Asaf, 2015: 250).

“Önce” şiirinde süje, çocukluk anlarındaki düşlerini şiirin ilk iki beyitinde tasvir eder. Bu anlar çocukluğun verdiği düş zenginliğinin sınırsızlığıyla ‘sevimli’ birer anı olarak süjenin belleğinde yer edinmiştir:

*“Ağaçlar çizdim, yeşillenirdi;
Çizdiğim ağaçlara çizdiğim kuşlar gelirdi.
Ormanlar düşünürdüm, uyurdum,
Düşündüğüm ormanlarda kaybolurdum.” (Asaf, 2015: 252).*

“Oynamak” şiirinde süje, çocukluğundaki oyunların en önemli özelliğinin içinde kayboldukları oyunlar olduğunu belirtir. Geçmişe olan özlemine oyunlarla anımsayan süje, bu düşlerini sevimli bir şekilde aktarmaktadır:

*“En büyük oyunlarımız
İçinde kaybolduğumuz
Unutturan oyunlardı
Derslerden daha kolaydı derken
Birden
Geçiverdi çocukluğumuz
Bir oyun sonu” (Asaf, 2015: 109).*

“Sevimli” duygusu şiirlerde çocuk ve çocukluk ile birlikte kullanılmıştır. Küçük şeyleri göstermek için başvurulan bir duygudur.

2.4.7. Aşk

Aşk duygusu, şiirin kökeninden günümüze kadar pek çok şairin şiirlerinde vücut bulan bir temadır. Özdemir Asaf’ın şiirlerinde de yoğun bir yer kaplayan aşk, şair tarafından çeşitli yönleriyle işlenmiştir. Asaf, etikalarında aşk şiiriyle ilgili görüşlerine de yer verir. Ona göre, “Sevgiline söylediğini yazarsan, aşk şiiri olmaz yazdığın. Söylemediğini yazarsan da aşk şiiri yazmış olmazsın. Öyleyse aşk şiiri nedir? Aşkın kovaladığı ama hiç yakalayamadığı.. Yani aşkı hep yücelten bir yalnızlık suskunluğunun dile gelme çabasıdır aşk şiiri. Görünce söyleyemediğin, söyledikçe yetinemediğin[dir].” (Asaf, 2011: 222). “Şiirsel Siberetik”te süjeye göre, aşk’ın tanımını şöyledir:

*“Evren’de
Bir rastlantı’da
Buluşma’nın adıdır
Sevi.” (Asaf, 1984: 106).*

“Akıl Gözü”nde süje sevgiliye duyduğu aşk, “*Seni bir yaşam boyu bitirmek değil de, / Sana hep hep yeniden başlamak isterim.*” (Asaf, 2015: 314) şeklinde sürekli tazelenen bir duygudur. “Düşümde aşk ile karşılaştım. İnsanı arayordu. Uyandım, insan ile karşılaştım. Aşkını arayordu.” (2011: 42) diyen Asaf, “Şarkım” şiirinde süje aşk ve sevgi peşindedir:

*“Bir bedenim var ki,
Merd sevgiler peşindedir.
Aşklar içimde,
İnsanlar yanımdadır.”* (Asaf, 2015: 49).

“Kadınlar” şiirinde Asaf, kadınlara duyduğu sevginin nedenlerini sıralamaktadır. Bu nedenler arasında anne olarak çocuk doğurmak ve hayat arkadaşı olmak vardır. Şiirin sonunda ise onlar için yapılanları anlatmaktadır:

*“Resim yapıyorlar,
Şiir yazıyorlar..
Ses besteleyiyorlar sizin için.
Saz çalıyorlar,
İçki içiyor, sarhoş oluyorlar.
Sizin için.
Sizin için...”* (Asaf, 2015: 56).

“Sisyphé” şiiri Gökay Durmuş’a göre kaynağını mitolojiden almaktadır: “Mitolojide Sisyphé (Sysphos), suçları nedeniyle, tanrılar tarafından, büyük bir kayayı dik bir yokuşa çıkarmakla cezalandırılır. Fakat, kaya her çıkarılışında yeniden aşağı yuvarlanır ve Sisyphé de her defasında aynı işlemi, bıkip usanmadan tekrar eder. Sisyphé, cezasının gereğini yerine getirmekten başka seçeneği olmadığı için, Özdemir Asaf’a esin kaynağı olmuş gibidir.” (Durmuş, 2012: 132). Şair bu şiirde sevgiliye duyduğu aşkta o kadar isteklidir ki bunu şiirin şu bölümünde daha net görmekteyiz:

*“Öylesine istedim ki seni,
Senden önce..
Öylesine, her şeyin içinde,
Öylesine dışında,
Gün, gece.”* (Asaf, 2015: 72).

Yunan alfabesinin ilk harfini taşıyan “Alfa” başlıklı şiirinde süje sevgiliye saçlarının renginin, gözlerinin gülümsemesinin ve ağlamasının nedenini sorarak bilgi almak ister. Fakat bu soruların cevabını kendisi de bilmektedir. “*Bilme, niçin biliyorsun.. /*

Seni saran aşkların farkındasın, şiirlerle” (Asaf, 2015: 75) diyerek sevgiliye duyduğu aşkı dile getirir.

Asaf'a göre, “Sevmek iki kişinin birbirlerinden saklanabilmesi. Aşk, saklanamaması.” (2011: 47) durumudur. “Tentation” şiirinde süje sevgiliden yaşadığı şehrin kapılarını kendisine açmasını ister. Burada kapı aslında sevgilinin gönlüdür. Süje, boşuna geçirdiği yılların sevgilinin isminde düğümlendiğini belirterek artık onsun olmayacağını bildirir. Şayet sevgili gönlünü açtığı zaman artık ikisi birlikte yeni duygular da yaşayacaktır:

*“Bana yaşadığın şehrin kapılarını aç..
Sana deyeceklerim söylemekle bitmez.
Yıllardır yaşamamdan çaldığım zamanlar
Adına düğümlendi.*

*Bana yaşadığın şehrin kapılarını aç..
Başka şehirleri özleyelim orada seninle.
Bu evler, bu sokaklar, bu meydanlar
İkimize yetmez.”* (Asaf, 2015: 76).

“Daavaa”da süje, sevgisini aşk katında dava açarak yargılar ve “*Sevide de , kinde de / - Bir üstü olmadığından - / Temyiz yolunu kapadım*” (Asaf, 1984: 76) sonucuna ulaşır. “Düşman” şiirinde süje kendisini âşık olan bir ‘düşman’ olarak nitelerken ‘aşk’ duygusuna da yer verir:

*“Ben düşmanım,
Sevgiden, aşkdan, arzudan.
Elleri taş devrinden kalmış,
Dimdik duran,
Gözlerine bakan bir düşman.”* (Asaf, 2015: 84).

“Aşkın Balladı”nda süje sevgilisinin her zaman aklında yer edindiğini dile getirir. Söylediklerinde, yazdıklarında, saklamadıklarında süjeye sevgilisini andıran yaşadığı ‘aşk’ duygusudur (Asaf, 2015: 235). “O Işık”da “*Ben yoksam, biliyorum, ben sende yokuz.. / Sen yoksan, biliyorum, sen bende yokuz..*” (Asaf, 2015: 287) diyen süje aşk duygusunun birlikte yaşanması gerektiğini vurgular. “Evrensel Ballad” şiirinde süje, “*Öykümüz de büyür büyüklüğümüzden; Herkes sevi'sinde evreni kucaklarsa*” (Asaf, 2015: 238) diyerek ‘aşk’ duygusunun evrenselliğine dikkat çeker.

“Söz”de süje, “*Benim en sevdiğim söz senden duyduğum ben’dir. / Hep yinelediğim söz sana koyduğum ben’dir*” (Asaf, 2015: 302) diyerek yaşadığı aşk duygusunu dile getirir. Asaf, “Güzel, o benim sevdiğimdir. Bunu o bile değiştiremez.” (2011: 47) görüşünü; “Sensiz”, şiirinde aşk duygusunun karşılıksız da yaşanabileceği örneğini vererek gösterir:

*“Sensiz de denizi seyredabiliyorum.
Hem dalgaların dili seninkinden açık.
Ne kadar hatırlatsan kendini boş.
Sensiz de seni sevebiliyorum”* (Asaf, 2015: 84).

“360 Derece” şiirinde şair ‘aşk’ duygusunu dünya nüfusunu ikiye bölerek yarısının kendisinde yarısının sevgilisinde olduğunu belirtiyor. İkisi kavuştukları zaman bu duygunun bir bütün olduğunu belirtir (Asaf, 2015: 93). “Özlem”de süje rüyasında sevgiliye duyduğu aşk’ı tasvir eder. Şiirin son bölümünde uykusundan uyunan süje, rüya gördüğünü ve yanında sevdiğinin olduğunu fark eder. Son bölümden bir önceki bölümde bu aşk duygusunu şöyle tasvir eder:

*“Ben seni seviyorum,
Gizlice..
El-pençe duruyorum,
Yüzüne bakıyorum,
Söylemeden,
Tek hece.”* (Asaf, 2015: 391).

“Lavinia”, Asaf’ın ‘aşk’ duygusunu yoğun bir şekilde yaşadığı şiiridir. Fakat, buradaki aşk platonik bir karaktere sahiptir. Çünkü süje, şiirin son kısmında “*Adını gizleyeceğim / Sen de bilme, Lavinia*” (Asaf, 2015: 142) diyerek karşılıksız ve gizli olan bu aşkı açıkça ortaya koymaktadır. Haluk Oral, *Şiir Hikâyeleri* adlı çalışmasında Özdemir Asaf’ın şiirlerindeki tek kadın isminin Lavinia olduğunu belirterek şiirin hikâyesiyle ilgili olarak “Mevhibe Beyat, Özdemir Asaf’ın kendisine beslediği platonik aşkla “Lavinia” olarak edebiyatımıza girmiştir. Fakat Lavinia Özdemir Asaf’a aşık değildir. İlk aşkı, ünlü ressam ve hocası Edip Hakkı Köseoğlu’dur. İkincisi ise İlhan Selçuk[tur].” (2014: 6) bilgisini aktarır. “Sana gitme demeyeceğim” diyen süje esasen platonik sevgilisinin gitmesini istemekte ve bu aşkın kendinde bir sır olarak kalmasını istemektedir. Şiir estetik değerler bağlamında değerlendirildiğinde ‘aşk’ duygusunun ön planda olduğu görülmektedir:

*“Sana gitme demeyeceğim.
Üşüyorsun ceketimi al.*

*Günün en güzel saatleri bunlar.
Yanımda kal.*

*Sana gitme demeyeceğim.
Gene de sen bilirsin.
Yalanlar isteyorsan yalanlar söyleyeyim,
İncinirsin.*

*Sana gitme demeyeceğim,
Ama gitme, Lavinia.
Adını gizleyeceğim
Sen de bilme, Lavinia.” (Asaf, 2015: 142).*

“Şaka Değil”de süje, insanın toplumda yaşadığı bunalımları tasvir eder. Ona göre, insanların suskun olması başkaları tarafından dinlenilmesinden kaynaklanır. Sürekli gözetim altında tutulan insan aşklarını ve sevişmelerini yaşayamadığı için evinin perdesi kapatmak istemektedir. Canından bezdirilen insan kırgın, yaşadığı acılardan dolayı hırçın ve karamsar olduğu için buruktur. Süje, zaten sayılı günlerin olan insanın bu durumdan kurtulmasını ise şiirin son bölümünde ‘aşk’ duygusuna bağlanmakta bulunmaktadır:

*“Bugünden tezi yok diyorum,
Korkmadan, utanmadan
Soyunup pazar enayiliklerini,
Giyinip sevi giysilerini
Bir bayram denemesi yapmalıyız ..
Sayılı günler başlamadan.” (Asaf, 2015: 379).*

“Aşk” başlıklı şiirde süje aşk’ı tasvir eder. Ona göre aşk, sınırları kesin belirlenemediği için kocaman çöller ve kocaman denizler kadar büyük bir duygudur. Herkes bu duyguyu yaşayamayacağı için ender bir balık gibidir. Aşk, süjeye göre tezatlıkları barındıran bir yapıya sahiptir. Bu duygu bazen karşılıklı olduğu için insanın içini ısıtır ve onu güldürürken bazende karşılıksız olduğu için onu üşütür ve ağlatır. Aşk, aynı zamanda hastalık ve sağlık gibidir. Dikkat edilmediğinde zarar verebilir:

*“Sen kocaman çöllerde bir kalabalık gibisin,
Kocaman denizlerde ender bir balık gibisin.
Bir ısıtır, bir üşütür, bir ağlatır, bir güldürür;
Sen hem bir hastalık hem de sağlık gibisin.” (Asaf, 2015: 382).*

“Aşka gönül ile düşersen yanarsın. Zeka ile düşersen kavrulursun. Akıl ile düşersen çıldırırsın. Duygu ile düşersen gülünç olursun. Aşka düşmezsen kalabalığa karışırsın,

ezilirsin. Sersem sersem bakınıp durma, bir yol seç.” (2011: 47) diyen Özdemir Asaf, “Duyguya Taş” şiirinde aşkın duygusal yönüne değinir. İnsanların bir kısmı aşk ve iş hayatında mantığa, diğer bir kısmı ise duyguya yer verir. Süje, duygusal olanların aşklarının da acı verici olabileceğini şu şekilde gösterir:

*“Duyguluysan işin zor,
Yaşamda yeniksindir.
Duyguluysa sor,
Ona aşkları da acı verir.”* (Asaf, 2015: 426).

Özdemir Asaf’a göre aşk, ömür boyu dert çektiren bir duygudur. “Sevginin dışına düşülür. Aşkın içine düşülür. Sonra da oturup düşünülür.” (Asaf, 2011: 43). Bu duygu uzun uzun yazılır ama bir bakış da okunur:

*“Bir ömür boyu
Çekersin aşkı-ı sevda'dan
Yanarsın bir yaşam boyu
Yazarsın destan destan
Uzaktan yakından
İçinden dışından

Gelir
Bir bakışta okurlar.
Sağolsunlar.”* (Asaf, 1984: 232).

“Türkü”de süje, karşısındaki kişinin yarın korkuları ve karamsar aşk duyguları üzerinde durur:

*“Senin aşkın birinci olsun istiyorsun
Sımsıkı sanılmışsın karamsarlıklarına
Gecelerin ödevlerini peşkeş çekiyorsun
Bu karmakarışık ilişkiler pazarında
İnandırıcı kılamadığın sevdalarına”* (Asaf, 1984: 94).

“Müzik”, şiirinde süje, müziğin ‘aşk’ duygusuna yaptığı katkıları anlatır:

*“...
Açar sevilere yatağı
Yeğ kılar saklamaya söylemeyi
Fısıldar sevmeyi, sevilmeyi,
Müzik donatır yeri göğü.”* (Asaf, 2015: 243).

“Bizim Şarkılar”da süje, şarkıların başlıklarını kullanarak sevgilisine duyduğu aşkı dile getirmiştir:

“Ömrüm seni sevmekle nihayet bulacaktır’

*O kadar gülüp eğleniyorlar ki!
'Yalnız seni sevdim, seni yaşadım'
Nasıl bir sevgidir bu, bilmiyorlar ki!"* (Asaf, 1984: 123).

“Ben aşkı hiç ölçemedim. Ama aşk beni ölçtü” (2011: 42) görüşünde olan Asaf, “Küçük Ev”de süje, yaşadığı aşk duygusunu eve sığmayacak kadar büyük olarak nitelendirir. Bunu ise bir şairin sözüyle güçlendirir:

*“Hangi eve
Başımızı soktuysak..
Yer yerinden oynadı
Aşkımızdan.*

*Büyük aşklar
Eve sığmaz diye
Bir şair sözü vardır da,
Ondan.”* (Asaf, 1984: 20).

“Epigram”da aşk’a giden yollar ‘dur’, ‘değil’ ve ‘anılar’ olduğunu söyler: “*İki yol gider aşka biri dur biri değil / Biri anı yoludur biri değil.*” (Asaf, 1984: 46). “Artık” şiirinde süje, sevgilisine olan ‘aşk’ duygusunun ikilemlerini dile getirir. Gelmeyeceğini bildiği hâlde onu bekleyen süje, unutmama, anımsama, sevme ve susma eylemleriyle ona karşı duygularında bir karışıklık yaşamaktadır:

*“Ah ben çok unuttum
Unuttuklarımı ah ben
Çok unuttuklarımdan
Anımsadım da birden*

*Sen de demez misin
Sevdim de oldu
Ya o da dese sana kimsin
Bir şey söylemekle olmadı
Başka bir şey susmakla oldu”* (Asaf, 1984: 40).

Asaf’a göre, “Aşkın içinde en uzun, içtenliklerini en iyi korumasını bilenler kalmıştır.” (2011: 46). “Ozanca”da süje, ozanların ‘aşk’ duygusunu sözcük ve harfler üzerinden imgeleştirerek anlatır:

*“Bir sevi’ye bir büyük harf düşürmek,
Bir aşk’a bir büyük sözcük pişirmek,
Bir mermeri, vurmada,
Bir yüzü, durmada,
Ama bıkmada, usanmada
Kendi yüzünde hüzün-hüzün, çizgi-çizgi oymak.”* (Asaf, 1984: 132).

“Şiirin yüceliği, çok denenip varılamamasından değil, birkaç şairin varmış olmasındandır.” (2011: 224) düşüncesinde olan Asaf, “Ozanların Ölümü”nde onların ölümü ile aşk duygusu arasında ilişki kurmaktadır:

*“Yokluğunda ağırlığı, yoğun, yorgunluğunda
Ozanların yaşamları süresiz bir aşkadır
Anımsanan o sürekli unutulduğunda
Ozanların ölümleri bir başkadır*

*Ya dinlemiş ya söylemiştir
Ozan
Toplumun içinde yaşar, doğanın dışında ölür
Adını vermeyen süresiz bir aşkadır
Öyle ki
Belki doğmamış, belki de ölmemiştir.” (Asaf, 1984: 210).*

“Yarış” şiirinde süje, herkesin herkesi sevmesini bir yarışa benzetiyor. Süjeye, göre herkesin herkesi sevmesi gereksizdir. Çünkü, ona göre “*Bu yarışın dışında kalanlar, / Adamı sevgi, sevgiyi de adam ediyor.*” (Asaf, 2015: 209). Şiir bu bağlamda ‘aşk’ duygusuna yer vermektedir. “Sevda” şiirinde süje, aşk duygusunun kendisinde bıraktığı etkiyi “*Ben alev-alev yanıyordum sevdadan / Yüzüm-gözüm-kulaklarım sınımsız*” (Asaf, 1984: 194) şeklinde açıklar. “Bir Bildiği Var”da süje, aşk duygusuna yer açmanın zorluğu üzerinde durur:

*“Aşk’a yer açmak.. Tarih’de, insan’da, beyin’de
Kolay bir çaba olmasa gerek.
Aşk’ı bekletiyor olmalı
Hiç yaşanmayacak gibi öğrenmek.
Ve nelerden sonra,
Bilerek bilmeyerek,
Gerçek bir bilginesine
Aşkın kapıları önünde ölmek.” (Asaf, 1984: 152).*

“Sen-Sin”de süje sevgilisine olan ‘aşk’ duygusunu şaşkınlık ve gizlilik içersinde taşımaktadır:

*“Duygulu bir anda büyüttüğüm..
-Şaşırdığım-
Şiirlerden, eskimez güzelliklerden,
Suskun tükenmez gülümsemelerden
-Kaçırdığım-
Katmer-katmer ördüğüm
Bir sevi taşydın sana.” (Asaf, 1984: 38).*

“Özel Bir Şiirde”, “Sevgiler yorgun, yapay.” (Asaf, 2015: 400) olmuştur. “Darı”da süje sevgiyle ilgili çocuklara şu öğütleri verir:

*“Sevmek
Nokta almaz
Çocuklar.*

*Sevmeye nokta koyan
Sınıfta kalır.*

*Onun,
Virgülleri vardır
Çocuklar.*

*Sevmek noktalanmaz;
O, noktadır.”* (Asaf, 1984: 195).

Özdemir Asaf, “Her sevgi bir yorulmak demektir, her yorulmak bir sevgi değil.” (2011: 145) görüşündedir. “Seni Saklayacağım” şiirinde süjenin yaşadığı aşk duygusu sevdiğini saklayacak kadar derin olduğu gibi uğrunda hayatını harcayacağı kadar da vazgeçilmezdir. Süjeye göre:

*“Bir seviyi anlamak
Bir yaşam harcamaktır,
Harcayacaksın.”* (Asaf, 2015: 461).

“Aşk” duygusu Asaf’ın şiirlerinde yoğun bir şekilde yer alır. Bu duyguda beşerî aşkın dile getirildiği görülür. Aşk duygusunun fazla görülme nedenlerinden birisi de şairin sen-ben arasındaki ilişkisinin sonucundan kaynaklanır. Sevgi ve aşkı ayrı şeyler düşünen Asaf’a göre bu ikisi de farklı duygulardır.

2.5. Güzelliğin Biçimsel Nitelikleri

2.5.1. Orantı ve Simetri

“360 Derece” şiirinde şair sevgilisiyle olan kavuşma isteğini şiire başlık olarak verdiği ‘360 Derece’ matematik terimiyle imgeleştirmektedir. İkisi ayrı olduklarında 180’er derece olan sevgililer bir araya geldiğinde dünya nüfusu gibi bir bütün olmaktadır. Bu bakımdan şiirde bir orantı olduğu düşünülebilir:

*“Dünyanın nüfusu ikiye bölünüyor,
Yarısı sen oluyorsun, yarısı ben..
Sonra ikimiz bir bütün oluyoruz,
Kimseyi sezdirmeden.”* (Asaf, 2015: 93).

“Mi” şiirinde sürekli ve sert sessiz ‘s’, simetrik bir şekilde kullanılmıştır:

*“Beni isteyorsun,
Bahçeni sulayayım diye.*

*Sonra o tomurcuklar biraz ben ..
Sonra o çiçekler biraz ben ..
Sonra o yemişler biraz ben ..*

*Ve bir öğle sıcağında
Yapraklarımın gölgesinde
Avaz - avaz şen.” (Asaf, 2015: 112).*

“Üçün” şiirinde kelime, ses ve insanın büyümesi yanlarına gelecek bir başka kelime, ses ve insana bağlıdır. Bunların büyümesinin sonunda ise mutlaka bir ölüm gerçekleşecektir. Şiirde kelime+kelime, ses+ses ve insan+insan arasında bir doğru orantı kurulabilir. Bu unsurların yan yana gelmeleri onların büyümelerini sağladıkları için bir bütünün parçaları olarak düşünülebilir. Ayrıca şiirin ilk üç dizesinde altı çizili kelimelerin dışındakiler doğrusal bir şekilde tekrar ederek ‘simetrik’ bir görüntü vermektedir:

*“Bir kelimenin yanına bir kelime gelince,
Bir sesin yanına bir ses gelince,
Bir insanın yanına bir insan gelince..
Büyürler, büyürler, büyürler ölümünden önce” (Asaf, 2015: 153).*

“Aşka Gerekli Üç Anlatım” şiirinde birinci ve üçüncü dördlükte birbirine tezat olan kelimeler şiirin yapısına uygun olarak ‘orantılı’ ve ‘simetrik’ bir şekilde kullanılmıştır:

*“Uzun bir gün varsa, ve de kısa bir gece..
Başladıktan sonra, bitme’den öncedir.
Kısa bir gün varsa, ve de uzun bir gece..
Bittikten sonra, başlama’dan öncedir.
...
Başladıktan sonra, bitmeden önce,
Uzun günlere karışır kısa bir gece.
Bittikten sonra, başlamadan önce,
Kısa günlere uzanır, uzun bir gece.” (Asaf, 2015: 191).*

“Top” şiirinde ise şiirin birinci bölümündeki dizelerin kelime dizimi ve anlam dizimi, şiirin ikinci bölümünde kelime dizimi bakımından zıt, anlam bakımından ise aynı anlamı verecek şekilde düzenlenmiştir. Bundan dolayı şiirde ‘simetrik’ bir düzen vardır:

*“Bir şey varsa,
Bir şey vardır.
Bir şey yoksa,
Çok şey vardır.*

*Çok şey varsa,
Bir şey yoktur.
Çok şey yoksa,
Bir şey vardır.”* (Asaf, 2015: 199).

“Top” şiirindeki simetri aynı şekilde “Dan” şiirinde de vardır:

*“Vurma,
Dur.
Yanlış budur.*

*Durma,
Vur.
Bu yanlıştır.”* (Asaf, 2015: 200).

“Öyküsü Atın”da süje bir at’ın öyküsünü anlam bakımından sade ve kısa kelimelerle işlerken simetrik bir biçim ortaya koyar:

*“Biz,
Atı aldık.
Atı getirdik.
Atı sattık.”* (Asaf, 2015: 208).

“Sesiniz”de şiirin birinci dizesindeki ‘siz’ ile ikinci dizedeki ‘ben’ ve şiirin birinci dizesindeki ‘gittiniz’ ve ‘kaldım’ kelimeleri arasında simetrik bir kullanım vardır. Aynı durum dördüncü ve beşinci dizelerde ‘yöneldim’ ve ‘baktım’ kelimelerinde de söz konusudur. Bu simetrik ve orantılı kullanım şiire ahenk katmaktadır:

*“Siz gittiniz, gittiniz, gittiniz,
Ben kaldım, kaldım, kaldım,
Sesiniz kaldı, onda kaldım,
Yöneldim yüzünüze baktım,
Yöneldim gözlerinize baktım,
Orada yansıyan bana baktım.
Yalnızlığımı nasıl anlayacaktım.”* (Asaf, 2015: 241).

“Matematik Seksüel”de “Bir gün, bir an-bir günün bir anında” ve “Sözcüklerin içinde-sözcüklerin dışında” (Asaf, 2015: 252) dizelerinde simetrik bir kullanım görülür. “Şarkı” şiirinde “Unuttukça mutluyum, / Mutluyum unuttukça” (Asaf, 2015: 239) dizelerinde simetrik bir dizilim söz konusudur. “Önce” şiirinde ‘korkunun duygusu’

ile ‘duygunun korkusu’ isim tamlamaları düzenli şekilde tersine çevirilmiş ve ‘simetrik’ bir görüntü oluşmuştur:

*“Bilmedim bu, ya bir korkunun duygusu,
Bilmedim bu, ya da bir duygunun korkusu.” (Asaf, 2015: 252)*

“Bir-Bir”de süje, ‘sen’ ve ‘ben’ arasında simetrik ve orantılı bir ilgi kurarak bir bütünün yarımları olduklarını söyler:

*“Seni bende, beni sende arıyorlar,
Beni senden, seni benden tanıyorlar,
Bir birim gibiyiz tümünün gözünde,
Yarım’larımızı bütün sanıyorlar.” (Asaf, 2015: 290).*

“Bir”de süje biri’si üzerinden darmadığın evlere bir’in bütün olduğunu anlatır. Bu bağlamda şiirde simetrik bir düzen bütün olan bir’in parçaları ‘o’ ve ‘sen’ zamirleri ve anlamca tezat kelimeler üzerinden yapılmaktadır:

*“Ona seni anlattı, sana onu anlattı..
Başı ona anlattı, sana sonu anlattı..
Yarım-yarım yaşayan darladağın evlere
Birin ne kadar bütün olduğunu anlattı.” (Asaf, 2015: 297).*

“Özet” şiirinde ikinci tekil kişi ‘sen’ ve bul- eylemi simetrik bir şekilde kullanılmıştır:

*“Seni büyük buldum, anladım,
Seni güzel buldum, korudum,
Seni küçük buldum, uyardım,
Seni yakın buldum, uyudum,
Biri yanlışı idi, unuttum.” (Asaf, 2015: 303).*

“Ölümün Yükselişi ve Çöküşü” şiirinde süje, başlığa uygun bir şekilde ölümün yükseliş ve çöküşünü ‘ilk’, ‘en’, ‘hep’, ‘son’ ve ‘yok’ şeklinde ‘simetrik’ bir düzende derecelendirmiştir:

*“Ne zaman bir yakını ölse birinin,
Onu ilk-ölüm sanır kalır o.*

*Ne zaman bir sevdiği ölse birinin,
Onu en-ölüm alır kalır o.*

*Ne zaman bir saydığı ölse birinin,
Onu hep-ölüm bulur kalır o.*

*Ne zaman bir-bildiği ölse birinin,
Onu son ölüm sayar kalır o.*

*Ne zaman bir umduğu ölse birinin,
Onu yok-ölüm duyar kalır o.” (Asaf, 2015: 339).*

“Roman” başlıklı beş dörtlükten oluşan şiirde şair, ilk dört dörtlüğün üçüncü dizelerinde bir olumlu bir olumsuz ifadeleri yanyana kullanarak simetrik bir düzen oluşturmuştur. Bu düzen, birinci dörtlükte “*duysan-duymasan*”, ikinci dörtlükte “*okusan-okumasan*”, üçüncü dörtlükte “*anlasan-anlamasan*”, ve dördüncü dörtlükte “*korksan-korkmasan*” şeklindedir. Beşinci dörtlüğün üçüncü dizesinde ise zıt anlamlı “*üşüsen-ısınsan*” ifadelerine yer vermiştir (Asaf, 2015: 353).

“Tam-Tam” şiirinde ise ilk üç beşlikte rakamların değerlerine bağlı olarak katışık-oranlı bir simetrik düzen görölmektedir:

*“Dördü ikiye bölenler
İki iki elde ederler.
Alırlar ikinin birini,
Öbürünü bırakıp bana
Nerelere giderler.*

*Üçü üçe bölenler
Üç bir elde ederler.
Üçlerden bir üç’den;
Alırlar da için birini,
Neler düşünürler.*

*İkiyi ikiye bölenler
İki bir elde ederler.
Hangisidir bir tek,
Öbür bir buna ne der,
Neden belirlemezler.” (Asaf, 2015: 354).*

“Hallaç” şiirinde ilk iki dörtlükte birinci ve üçüncü dizelerde düz; ikinci ve dördüncü dizelerde yuvarlak ünlüler simetrik bir şekilde kullanılmıştır. Şiirin tamamında ise beş dörtlüğün dördüncü dizelerinde yuvarlak ünlülerin kullanıldığı kelimelerin bağlaçlarla birlikte tekrarı da simetrik bir şekilde kullanılmıştır:

*“İçimdeki o hallaç
Vuruyor da vuruyor.
Acaba karnı mı aç
Soruyor da soruyor.*

*İçimdeki o hallaç
Atıyor da atıyor,
İster saklan, ister kaç*

Duruyor da duruyor.

*Biraz yün biraz pamuk
Yoluyor da yoluyor,
Uykuda da uyanık
Duyuyor da duyuyor.*

*Uyandırıp uykumda
Kıskandırıp duygumda
Boram-boram soluyuk
Yoruyor da yoruyor.*

*Korkuyu bilmez yürek,
Toprak savuran kürek,
O hiç uyumaz köpek
Uluyor da uluyor.” (Asaf, 2015: 417).*

“Epigram”da süje, birbiriyle aynı ve zıt olan kelimeleri alt alta getirerek simetrik şiire örnek vermektedir:

*“İki yol gider doğuya, biri dur biri değil
İki yol gelir doğudan, biri var, biri değil” (Asaf, 1984: 46).*

Bir diğer “Epigram”da kelimelerin zıt konumda kullanılması bağlı simetri söz konusudur:

*“Sus yolunda sana seslenemem
Seslensem sus yolundasın” (Asaf, 1984: 47).*

“Dum” şiirinde sürekli ve sızıcı olan ‘s’ ünsüzü yoğun bir şekilde kullanılmıştır. Söz konusu şiir bir dörtlük ve dört dizeden oluşmaktadır. Şiirde yer alan dizeler, dört aynı kelimenin her dizede belirli bir oranda farklı yerde kullanılarak simetrik bir düzen oluşturulmuştur. Bu kullanım şiire bilmece havası da katmaktadır:

*“Sana söyleyince söyledim sanıyorum.
Söyleyince sana sanıyorum söyledim.
Söyledim sanıyorum söyleyince sana.
Sanıyorum söyledim sana söyleyince.” (Asaf, 2015: 173).*

“Epigram” şiirinde de kelimeler düzeyinde simetri ve orantı söz konusudur:

*“Nerede iki sevişen varsa
Ben orada onların bekçisiyim
Nerede iki dargın varsa
Ben orada onların barışçısıyım” (Asaf, 1984: 54).*

“Bilseydi Eğer” şiirinde ‘bir şiir bir’ ifadeleri alt alta dizilerek şiirin neye ‘değer’ olduğunu belirten simetrik ve orantılı bir kullanım söz konusudur:

*“Bir şiir bir geceye değer,
Bir şiir bir uykuya değer,
Bir şiir bir uyanmaya değer,
Bir şiir bir sigaraya değer,
Bir şiir bir rakıya değer,
Bir şiir bir şarkıya değer,
Bir şiir bir türküye değer,
Bir şiir bir ağrıya değer,
Diye-diye..
Meğer.”* (Asaf, 2015: 475).

“Orantı ve simetri” şiirin biçimiyle anlamı arasındaki ilişkiyi güçlendirmek için, şiirlerde kelimelerin yapısı yönünden benzerliğin yanında kelime ve ses tekrarlarıyla da sağlanmıştır.

2.5.2. Harmoni (Uyum)

“Anlam” isimli şiirde şair, ‘sen’ ve ‘ben’ kelimelerini belirli bir düzende kullanarak ‘harmoni’ örneği vermektedir:

*“Sen bana
Sen desen de, demesen de olur.
Ama ben sana sen deyeceğim.
Düşün dur.”* (Asaf, 2015: 95).

“Perspectif” şiirinde ‘iç’ ve ‘dış’ kelimeleri belirli bir düzende kullanılmıştır. Şair sevgilinin gönlüne girdiği zaman, sevgilisi dışta kalırken sevgilinin gönlünün dışında kalınca da sevgilisi şairin içine sığmamaktadır:

*“Senin içine girdiğim zaman
Dışında kalıyorsun.
Senin dışından sana bakınca
İçime sığmayorsun.”* (Asaf, 2015: 97).

“Vıxıt” şiirinde ‘gitmek’, ‘gelmek’ eylemleri ve ‘var’, ‘yok’ kelimeleri hem yoğun bir anlam içermekte hem de zıt anlamlarına uygun olacak şekilde dizelerde belirli bir düzen içerisinde yer almaktadır:

*“Gittim, vardı.
Geldim, yok.
Yıllar geçiyor
Bir türlü soramayorum.”* (Asaf, 2015: 100).

“Müzik” başlıklı şiirinde süje, sevgilisinin olduğu yeri ‘orası’ kendisinin bulunduğu yeri ‘burası’ olarak işaret etmektedir. Oradan gelen müzik sesi süjeyi sevgilinin olduğu yere götürürken sevgiliyi de süjenin olduğu yere götürmektedir. Bu kısır döngüde bir türlü aynı yerde kavuşamazlar. Şiirde yer alan kelimelerin kullanımındaki incelik ‘harmoni’ ilkesini göstermektedir:

*“Burada ben varım, orada o var.
Buraya oradan gelen bu şarkılar,
Atar beni oraya, onu buraya kadar.*

*Ben orada olurum, o buraya gelince.
Buluşamayacağız bu müzik bitmedikçe” (Asaf, 2015: 148).*

“Değil” şiirinde, belgisiz zamirler ve olumsuzluk bildiren ‘değil’, şiirin anlamsal yapısına uygun olacak bir şekilde ‘harmonik’ bir şekilde kullanılmıştır:

*“Aralarından geçiyorum,
Hiç kimse el-ele değil.
Herkes kendine dönmüş deyorum.
Bir kaçının içine bakıyorum ..
Hiç kimse kendisiyle barışık değil.*

*Herkes kendini anlatıyorum,
Kime kendini anlatsam şaşırıyor.
Kendimi kime anlatacağım şaşırıyorum.
Hiç kimse ilkin kendisine alışık değil.” (Asaf, 2015: 161).*

“Dum” şiiri süje, ‘sana’, ‘söyleyince’, ‘söyledim’ ve ‘sanıyorum’ kelimelerini dört dizide sırasıyla yer değiştirerek aynı anlamı ifade edecek şekilde kullanmıştır. Bu bağlamda kelimeler arasında bir ‘harmoni’ söz konusudur:

*“Sana söyleyince söyledim sanıyorum.
Söyleyince sana sanıyorum söyledim.
Söyledim sanıyorum söyleyince sana.
Sanıyorum söyledim sana söyleyince.” (Asaf, 2015: 173).*

“Bü-Yük” şiirinde aliterasyona bağlı olarak bir ‘harmoni’ göze çarpmaktadır. Şiirde ‘b’, ‘k’, ‘m’ ve ‘n’ seslerinin belirli bir düzende tekrarı bu uyumu sağlamaktadır:

*“Ben öyle eşekim ki diyo ’m,
Kendi kendime.
Ne taşıdığımı bilmiyo ’m.
Ne başkalarına, ne kendime.*

*Şimdi bekliyo ’m
Kim ne ses çıkaracak.*

*Ne kada'n başkasına,
O kada'n kendine.” (Asaf, 2015: 201).*

“Düello” şiirinde ‘k’ sesi aliterasyonuna bağlı olarak bir uyum sağlanmaktadır:

*“Her tomurcuk bir çiçeğin uykusuna,
her çiçek bir yemişin kuşkusuna,
her yemiş bir böceğin korkusuna,
uykusuzca, kuşkusuzca, korkusuzca yürür.” (Asaf, 2015: 233).*

“Masal”da şiirin başlığına uygun olarak geçmiş zaman eki kullanılmıştır. ‘Ş’ sesi aliterasyonuna bağlı olarak şiirde bir ‘uyum’ söz konusudur:

*“Biri varmış, ünü yaşamış çalmış..
Biri yokmuş, dünü yaşamış kalmış..
Vermek diye bir şey dururken, saklı;
Biri gelmiş, günü yaşamış almış.” (Asaf, 2015: 275).*

“Tam-Tam” şiirinde sayısal verilerin bölünmesine bağlı olarak süje ve sevgilinin birbirlerine pay edilmesi söz konusudur. Sayısal olarak bir bütünün iki parçasının bölünmesi “tam-tam” ve “pay-pay” sözel ifadeleriyle desteklenerek bir ‘uyum’ sağlanmıştır:

*“Biri ikiye bölenler,
Beni sana bölerler,
Seni bana bölerler,
Aşkı sevgiye tam-tam,
Pay-pay bizi bize bölerler.” (Asaf, 2015: 354).*

“Gül den Gelen” şiirinde süje, ‘gül’ objesinin kendisinde uyandırdığı soyut durumları somut nesnelere ile eşleştirerek harmonik bir şekilde tasvir eder:

*“Açılmış bir gül kadar bütündür solmuş bir gül.
Dalından başlayan bahçeleri düşündürür.
Soğumuş özlemlerin uzak kuytularından
Kucaklar bir kadını, bir anıya öptürür.
Yalnızlığının yorgun ılık uykularından
Alır onu tomurcuk günlerine götürür.” (Asaf, 2015: 387).*

“İçin İçin” şiirinde süje, birbirleriyle anlam ve konu bakımından uyumlu kelimeler seçerek ‘harmoni’ye yer vermiştir. Şiirin birinci bölümündeki toprak, kazmak ve dikmek birbirleriyle ilintili olan kelimelerdir. İkinci bölümde bu ilinti kazmak, ekmek ve görmek kelimelerindedir. Şiirin sonunda birbirleriyle ilinti içinde olan bu ‘için’ler hepsinin aslında sevgili için olduğu dile getirilmiştir:

*“Toprak kazmak
Başında dikim için
Sonunda ölüm içindir*

*İnsan kazmak
Başında ekim için
Sonunda görüm içindir
Birim içindir
Varım içindir
Bugün içindir
Yarın içindir
Bütün için
Yarım içindir*

*Belki önce benim için
Ama ondan sonra hep
Hep senin içindir” (Asaf, 1984: 43).*

“Bizim Şarkılar”da süje, beğendiği şarkıların başlıklarını şiirde çeşitli duygularını dile getirecek şekilde ‘uyumlu’ bir şekilde kullanmıştır. Şiirin birinci, bölümünde ‘Biz Heybelide her gece mehtaba çıkardık’ ve ‘Niceler bu tarz-ı revîşten geçti’ başlıkları geçmişe götürmektedir. İkinci bölümde, ‘Ömrüm seni sevmekle nihayet bulacaktır’ ve ‘Yalnız seni sevdim, seni yaşadım’ aşk duygusunu yansıtmaktadır. Şiirin son bölümünde korku ve kıskançlığa uygun bir şekilde kullanılmıştır:

*“Besteler dönüyor korkularımın içinde:
‘Sevecekler diye gönlüm’ onu ‘pek kıskanıyor’
‘Bugün de akşam oldu’ Çamlıca bahçelerinde
Bizim şarkılar geceye uzanıyor.” (Asaf, 1984: 123).*

“Adalet” şiirinde süje, adil olmayan insanların eleştirisini yaparken karşıt kelimeleri titiz bir ustalıkla uyum içinde kullanarak onların uyumunu sağlamıştır. Bu uyum kısa olan şiirin anlam yoğunluğunu daha da derinleştirmiştir:

*“İnsansız adalet olmaz.
Adaletsiz insan olur mu?
Olur, olmaz olur mu!
Ama, olmaz olsun.” (Asaf, 1984: 157).*

Irwin Edman’a göre, “Gerçekten şairin başlıca gayesi, akıp giden seslerin güzelliği ve mısraların ritmi ile olduğu kadar, kullandığı kelimelerle de uyuşmuş hayali uyandırmaktır.” (1991: 70). Özdemir Asaf’ın şiirlerinde “harmoni” anlamı kuvvetlendirmek için birbirine uyumlu ve ya zıt kelimelerin birlikte kullanılmasıyla sağlanmıştır. Ses, kelime ve dize benzerlikleri de şiirde uyumu artırmaktadır.

2.5.3. Çoklukta Birlik ve Ekonomi İlkesi

“İxion” şiirinde zıt anlamlı gel- ve git- kelimelerinin bir araya gelmesiyle oluşan ‘çoklukta birlik’ ilkesi görülmektedir:

*“Gelmem dediğime bakma.
Eğer geliyorsam,
Eğer gideceksem..
Bırakma.”* (Asaf, 2015: 98).

“Delisi” şiirinde süje şiirin başlığına uygun şekilde bir deli portresini tasvir eder. Şiirde yer alan “*Darmadağın saçı-başı*”, “*Kımıl-kımıl gözü-kaşı*”, “*Yatar uyur sokaklara*” ve “*Bir adam, başı elinde*” dizeleri deliye ait özelliklerdir ve onu işaret etmektedir. Bu sebeple ‘çoklukta birlik’ ilkesi vardır:

*“Yoğun karanlığa karşı
Darmadağın saçı-başı
Kımıl-kımıl gözü-kaşı
Vurur ışıldanır çarşı
Ki yoğun yanlış içinde*

*Çizgileri nokta-nokta
Kesip-kesip alıp-satar
Ayırır kuruyu yaşı
Yatar uyur sokaklara
Panayır, pazar-yeri'nde
Bir deli, bir çok, kör, şaşı*

*Bağırarak düşer mi, ya da
Yetişir mi, uyuyorlar,
Paylaşmışlar sonu başı
Bir adam, başı elinde
Dönüp-durup bakıyorlar
Bir adam, elinde başı.”* (Asaf, 2015: 229)

“Album”da süje, objeler aracılığıyla geçmişteki yaşantılarına gitmektedir. Şiirde yer alan ‘kırmızı üç tekerlekli bisiklet’, ‘nohut-oda’, ‘Alemdağ ormanı’ ve ‘resim’ süjenin geçmiş yaşantısını imleyen imgeler olarak yer almakta ve bu bağlamda çoklukta birlik ilkesine uygun kullanım vardır (Asaf, 1984: 107).

“Alfa” şiirinde süje, sevgilinin fiziki özellikleri olan saç, el ve gözün karşıt durumlarını tasvir etmiştir. Pınar Ekinci’ye göre “Kadın ve erkeği birbirini yaklaştıran ya da uzaklaştıran duygular el, göz ve saç ile simgelen[miştir].” (Ekinci, 1999: 75). Bu bağlamda saç, el göz ‘çoklukta birliği’ sağlayan imgeler olarak yer alır:

*“Senin saçların niçin kumral,
Niçin siyah, niçin beyaz..
Ellerin niçin konuşur,
Niçin konuşmaz..*

*Niçin güler gözlerin,
Baktıkça..
Niçin gülmez,
Yakınlaştıkça, uzaklaştıkça.*

*Niçin bir şey beklemeyorsun,
Yarınlardan..
Niçin ağlayorsun, neden ağlamayorsun,
Yaşanmışlardan.” (Asaf, 2015: 75).*

“Çoklukta birlik ilkesi”, tek tek olan imgelerden hareket ederek ana bir imgeyi çağrıştırmak için kullanılmıştır. Bunun yanında simetri ve uyumu sağlayan kelimeler ve sesler arasındaki ilişkide de bu ilke düşünülebilir.

2.6. Estetik Yargı

“Şarkılar” şiirinde Asaf, her bir şarkının kendisini götürdüğü yerin farklı olduğunu söyler. Kimisi Büyükdere’ye kimisi Kadıköy’e götürmektedir. Fakat, ‘kimse sevgimi bilmez şarkısı’ geçmişte onu ağlatan bir şarkı iken zamanla düşündürücü olmuştur. Bu bağlamda bu şarkıya olan yargısı da değişmiştir:

*“Kimse sevgimi bilmez şarkısı
Eskiden ağlatırdı beni;
Şimdi düşündürüyor.” (Asaf, 2015: 46).*

“Ölmeyen” şiirinde şiir öznesinin “sana geliyorum, sana” diye seslendiği kişinin en önemli vasfı ‘ölmeyen’ olmasıdır. Şair bu kişiye şiirin başında içimdeki şeytan diye seslenir ve yalnızca doğruları onun söylediğini ifade eder. Şiirin sonunda açıkça ‘ölmeyen’ olarak nitelemesi ise onun hakkında ‘yüce’ yargısına vardığını kabul etmemizi sağlar:

*“Sen,
Vurunca vuran, gülünce gülensin.
Sesin, yüzün, ellerin yüzde-yüz senin.
Sen ölmeyensin.” (Asaf, 2015: 70).*

“İş” başlıklı şiirde süje el ile yapılan işlerin değeri hakkında yargılar da verir. Ona göre el işi ‘altın’, ‘alım-satımdan’, ve “Adının işlenişi adından değerlidir.” (Asaf, 2015:

310). “Oran”da estetik bir obje olarak yer alan ‘heykel’, etraftan geçenlere çağrıda bulunmaktadır. Bu çağrıya onu algılayan bilinç, ondan estetik bir ‘zevk’ alarak ‘haz’ duyar ve onunla ilgili olarak ‘yargı’da bulunur. Fakat söz konusu şiirde bu yargı açık bir şekilde yer almaz:

*“Heykel, der kimisine..
Kimi de heykele der,
Geçer.”* (Asaf, 2015: 355).

Doğanın Sözcükleri”nde süje doğa unsurlarının uyumunun kendisinde yarattığı etkiyi dair şu yargılarda bulunmuştur:

*“Büyükü-küçüklü, yan-yana ailecek,
Aynı kandan süren birer imparatorluk..
Kesin bundan böyle de sürüp gidecek
Toplum sözcüklerinden başlayan zorluk.”* (Asaf, 1984: 36).

“Orta Meselesi”nde süje, ortada kalanlarla ilgili olumlu ve olumsuz çeşitli yargılara varır. Ortada kalanlar süjeye göre ortada bıraktıklarından kaçarken ortada bırakılanlar ise ortada kaldıranları suçlamaktadır. Süjeye göre orta belirsiz bir yerdir:

*“Belirsiz bir yer yoktur var
Ortanın ortası kadar.”* (Asaf, 1984: 124).

“Öylesine Bir Masal Ki” şiirinde süje, şiirin son kısmında anlatarak tasvir ettiği öykünün bir masal olduğunu ve onu sizler görmezsiniz diyerek bir yargıda bulunur:

*“Ah! Sizler görmediniz çocuklar, çünkü
- Dilerim görmeyiniz - o günler geride kaldı.
Dinlemediniz böylesine bir öykü.
Şairine gülmeyiniz, bir masaldı.”* (Asaf, 1984: 134).

Asaf’ın şiirlerinde yaşantılara ve estetik değer verilen objelere karşı estetik yargılar verildiği görülmektedir.

2.7. Estetik Deneyim

“Boğaz Gezintisi” şiirinde süje, birinci ve son bölümde süje, yıldızlar ve mehtab altında geçen boğaz gezintisi yaptığı geçmiş günlerini hatırlamaktadır. Süje, geçmişte yaşadığı bu deneyimi özlem içerisinde anmaktadır. Artık eskisi gibi vapurlar geçmemektedir. Yalılar, şen dönemlerini yitirmiş, hisarlar birbirine küsmüştür. Anılarda kalan bu güzel deneyimin yerini alan görüntü şiirde şöyle tasvir edilmektedir:

*“Bir zamanlar Şen yaşamış yalılar
IŞıklı bir ziyafet sofrasında.
Renklerini deniz alıp gÖtÖrmüŐ,
KÖllerini alev alıp savurmuş.
Deniz kenarında denizsiz kalmışlar.
Ortaklığı ayrılmış kıt’aların.
Anadolu gÖnden gÖne Rumeliye kÖsmüŐ.*

*BugÖn biz değiliz bakan yalılara;
Yalılar boynu eğik bize bakıyor.
Biz değiliz sarkan hatıralara
GÖğÖs gerip dalgalara.
Yalılar bir hayal işin denize sarkıyor.
Yalılar bize bakıyor, denize bakıyor.” (Asaf 2015: 63).*

“Mum” Şiirinde sÖje, Erzurum’da askerlik dÖneminde gÖrdüklerini ve yaşamındaki deneyimlediği durumları, mum alevi iŐıđında doğal gÖzellikleri tasvir ederek aktarır. SÖjenin bu deneyimi Şiirin dÖrdÖncÖ ve beşinci beŐliklerde Şu Şekildedir:

*“Bu adam üÇ bin on beŐde
Yunan medeniyetini okuyordu.
Kaldırıp başını kitaplardan
KervanlaŐmıŐ dağlara bakıyordu..
Bakınca akşam oluyordu.*

*Hasankale ovasında, Kuruderede
Kilometreler santimleŐiyor,
Santimler asırlaŐıyordu..
GÖneŐe ve geceye karşıydı karlı PalandÖkenler.
O adam hayata bakıyordu.” (Asaf 2015: 60).*

“Heykel Yazısı”nda sÖje, önceleri toz-toprak olan heykellerin zamana bırakılmıŐ anlamlı biÇimler olduğunu sÖyler. Heykeli açık alanların nesnesi gÖren sÖje, insanların onda ‘estetik deneyim’ yaşamasını, “Anlamsız biÇimlerden heykel olmaz / Yorumsuz heykel olmaz” (Asaf, 1984: 27) Őartına bağlar. “Oran” başlıklı Şiirde heykelin yoldan geÇen alımlayıcılarını çağırması anlatılır. Bu çağrıya cevabı ancak onun karşısında beğeni sahibi olup haz alan ve bu bağlamda kendisiyle estetik bir deneyim yaŐayanlar verebilir. SÖje, Şiirin son kısmında bu çağrıya verilen cevabı ŞÖyle tasvir eder:

*“Heykel, der kimisine..
Kimi de heykele der,
GeÇer.” (Asaf 2015: 355).*

Őerif Aktaş’a gÖre, “Edebî metin, okuyucuda bir izlenim bırakmak, bir anlayış, bir duyuyuŐ uyandırmak, kısacası onda estetik yaşantı adı verilen bir hâlin ortaya Çıkmasını

sağlamak amacıyla düzenlenir.” (2009: 24). “Ozanca” şiirinde süje, ozanların bütün ömrünü bir şiir için bir yerde geçirdiğini, bir aşk’a sözcük pişirmek için uğraştığını, bir mermeri ve yüzü kendi yüzünde çizgi çizgi oyduğunu dile getirir. Ozanların tüm bunları yaparken ‘estetik yaşantı’ içinde olduğunu vurgular:

“*Sonra bütün ömrünce süreceğ
Bir noktayı aramak,
Ve bulmak..
Bir şiir'in tam ortasına o noktayı koymak..
Adı yaşamak.*” (Asaf, 1984: 132).

“Cağaloğlu Yokuşu” şiirinde süje, birinci bölümde bu yokuşu çıkışını tasvir etmektedir. Her şey eskiden olduğu gibi aynıdır. İkinci bölümde ise bazı yerlerin değiştiğini fakat, yokuştan iniş çıkışın değişmediğini söyler. Geçmiş zamanda burada yaşadığı ‘deneyim’ sayesinde süje, burasını ‘güzel’ olarak algılamaktadır. Yokuşun değişmeyeceğini şu şekilde dile getirir:

“*Bu yalnız benim için değil..
Nasılsa benden önce;
Yüz, seksen, elli..
Benden sonra da olacak,
Besbelli.*” (Asaf 2015: 477).

“Dokuza Kadar On”da süje, estetik bir ‘deneyim’ yaşadığı sevdiklerini yazıp çizmektedir. Bu deneyimden çıkan sonucu süje, şu şekilde dile getirir: “*Yazıp çizdiklerimden çıktı kara bir resim. / Baktım, orada, bir-bir duruyor sevdiklerim.*” (Asaf, 2015: 316). “Saçmalamaya Övgü”de süje, karşısındaki sen’e duyduğu beğeni ve haz ile estetik bir deneyim içerisindedir. Sürekli onu, düşünen ve özleyen süje, onunla ilgili olan deneyimlerini şiirin ilk iki bölümünde şu şekilde dile getirir:

“*Seni övüyorum,
Öğretileri gülünç kıldığın için
Ve eleştirdiğinden
Donacaklaşmaya yönelik inançları.*

“*Seni, en çok seni özliyorum
Ve öykünüyorum,
Öykülüyorum seni..
Seni yorumyorum, yorumluyorum.*” (Asaf, 1984: 108).

“Şaka Değil”de süje, yaşadığı toplumdaki insanların bulanımını tasvir etmektedir. İnsanların aşklarını bile serbestçe yaşayamadığı bu toplumda insanlar kırgın ve karamsar bir yaşam sürmektedir. Süje, bu durumun çaresini, “*Giyinip sevi giysilerini /*

Bir bayram denemesi yapmalıyız” (Asaf, 1984: 375) şeklinde sevgiyle ilgili bir ‘deneyim’ yaşamada bulunmaktadır. “Oynamak” şiirinde süje, çocukluğundaki oyunların deneyimleriyle onları sevimli olarak nitelendirir. Bu oyunların en önemli özelliğini “*İçinde kayb olduğumuz / Unutturan oyunlardı*” (Asaf, 2015: 109) diyerek açıklar. “Öğüt” şiirinde süje, yaşamı boyunca edindiği deneyimlerden hareketle şiirin başlığına uygun bir şekilde öğütlerini sıralamaktadır:

*“Okulda, anladıkça başaracaksın.
Yaşamda, başardıkça anlayacaksın.
Gelecek mutlu-mutsuz, inanmasan da;
Gözlerin yaşadıkça anlayacaksın.”* (Asaf, 2015: 442).

“Kütük” şiirinde süje, yaşantısı boyunca deneyimlediği insanlar arasındaki eşitsizliği, A-B şeklinde guruplandırıldıklarını belirterek açıklamaktadır. Çocukluk döneminde okullarda yapılan bu ayırım zamanla düşünce ayrılığına kadar götürmüştür: “*Dağıldık konularca zamanlara, yerlere; / Düşün’de, davranışta, A-B diye ayrıldık.*” (Asaf, 2015: 301). “Sürüsüne Bereket” şiirinde ise içerisinde bulunduğu insanların çirkinliklerini onlarla geçirdiği ‘deneyim’ sonrası “sürüsüne bereket” olarak nitelemiştir:

*“Yalancılar, sevimsizler söz dolusu.
Boş kafalar, ceketler, paltolar, şapkalar..
Sıfırlar, bönler, ahmaklar, oburlar..
Baksan , bakmasan göz dolusu.”* (Asaf, 1984: 161).

2.8. Estetik Algı

“Boğaz Gezintisi” şiirinde algı “görme” ve “işitme” duyuları üzerindedir. Yalıların Boğaz’dan geçmesi, eteklerini sulardan toplaması, ışıklı ziyafet sofralarında şen yaşaması, renklerini denizin götürmesi, küllerini alevlerin savurması ve boynu eğik bir şekilde insanlara bakması görme duyusuna dayalı öznel bir algıdır. Kıyılarından saz seslerinin gelmemesi ve insanların şarkılarla beslenmemesi işitme duyusuna dayalı algıdır (Asaf 2015: 62-63).

“Sanki” şiirinde estetik algı ‘görme’ duyusundadır. Süje, nereye baksa karşısında sevgilisini görmektedir. Bu durumda sevginin verdiği hissi kuvvetli şekilde yaşaması etkilidir. “*Bu bakış seni görmek içindir*” diye başlayan şiir “*Bir sen varsın benimle bakan*” diyerek devam etmektedir (Asaf, 2015: 74). “Seni Seyrederdim”de algı “görme” ve “işitme” duyuları üzerindedir. Saçların rüzgârda uçuşması, güneşin ve

denizin yanması “görme”, sevgilinin konuşması “işitme” duyusu ile ilgilidir (Asaf, 2015: 88).

“Gölgeniz” şiirinde gölgeler, “görme”, “işitme”, ve “duyma” duyuları aracılığı ile çoklu bir şekilde tasvir edilmiştir:

*“Bir zamanlar yaralanmış gölgeniz
Yalnızlığa ısılanmış geliyor..
Şiirlerde şarkılaşmış seslerle
Duyularla durulanmış geliyor..”*

*Her uykumda uyanıyor gölgeniz,
Gözlerime uzanıyor gölgeniz,
Karanlıkta ışıklaşmış renklerle
Özlemime boyanıyor gölgeniz.”* (Asaf, 2015: 320).

“Heykel Yazısı”nda algı, “görme” duyusuna bağlıdır. Süjeye göre, heykel herkesin görüş alanında olduğu için, “Paslansa da / Taşlansa da okunur” (Asaf, 1984: 27). “Oran”da ‘heykel’ estetik bir obje olarak etrafından geçenlere kendisini algılamaları için çağrıda bulunmaktadır. Bu çağrıya “estetik algı” sahibi kimi insanlar cevap vererek yanında kalır, kimisi ise bu çağrıyı git olarak algılayarak yanından sadece geçip gider:

*“Bunu, çağrı’ya eşit,
Kimi gel sanır, kalır..
Kimi git anlar, gider.”* (Asaf, 2015: 355).

“Cağaloğlu Yokuşu”nda süje, yokuşu çıkarken algıladıkları sayesinde buradaki geçmiş yaşantısına doğru bir yolculuğa çıkar. Süje, burada bazı yerlerin değişirken, bazı yerlerin aynı kaldığını belirtir. Onun algısına göre burada değişmeyen tek şey iniş çıkış ve geliş gidiş için kullanılan yokuştur:

*“Bu yalnız benim için değil..
Nasılsa benden önce;
Yüz, seksen, elli..
Benden sonra da olacak,
Besbelli.”* (Asaf, 2015: 476).

“Buruşuk” şiirinde algı, “görme” duyusu üzerindedir. Şiirin birinci bölümünde yüzler, allıkla ne kadar yenilense de yine buruşuktur. İkinci bölümde gözleri oyalamak için saçların kıvrımları tel tel buruşuk olarak tasvir edilir. Üçüncü bölümde eller, dördüncü bölümde kuşak ve beşinci bölümde ise süjenin, “Durgun suyun yüzüsün, / Ben içinde

bir balık..” (Asaf, 1984: 22) diye imgeleştirdiği suda bulanıklık nedeniyle buruşuktur. Altıncı bölümde çeliği, yedinci bölümde ise taş buruşuktur. Süje, görme duyusuna dayanarak içinde bulunduğu durumu ve sevgiliyi tasvir eder. “Sevi Anıtı”nda algı “görme” duyusu üzerindedir. Süje, “*Sevginin adına aranan sevgililer / Gürültüler arasında bir bir, kaçamak belirlenir*” (Asaf, 1984: 30) diyerek onları kalabalıklar arasında ezilen “karınca” olarak objeleştirip tasvir eder.

“Doğanın Sözcükleri”nde süjede bulunan estetik algı onların birbirleri arasındaki uyumun gözlenmesine bağlı olara “görme” ve “duyma” üzerindedir. Şiirin birinci dördlüğündeki gül-gülcük ve ağustos böceği-karınca arasındaki uyum ilişkisi görme duyusu üzerinde kurgulanmaktadır. Şiirin ikinci dördlüğündeki yağmur-deniz, kaya-toprak ve çiçek-ağaç arasındaki uyum “görme”; su-yaşam arasındaki ilişki şarkı vasıtasıyla “işitme” duyusuna göre kurgulanmıştır (Asaf, 1984: 36).

“Orta Meselesi”nde süje, estetik algıyı genel olarak “görme” duyusu üzerine kurgulanmıştır. Şiirin şu beyitleri örneklem açısından bu durumu gösterir:

*“Bakılınca tepelerden ovalara kadar
Kalır karalarla göklerin ortasında havalalar*

*Bir birikme düzlüğüne kadar
Doğanın ortasında süzülür yataklar
Yaya kaldırımlarından yürüyen vatandaşlar
Ortada Tanrı belası trafik var”* (Asaf, 1984: 125).

“Öylesine Bir Masal Ki” şiirinde süje, algıyı “görme” duyusu üzerine odaklanmıştır. Şiirin ilk bölümünde tasvir şu şekildedir:

*“Benim bahçem yoksuldu;
İki dala bir yaprak düşerdi ağaçlarımdan.
Kuşlarım ödünç alırdı kanatlarını
İşlerinden yorgun dönen arkadaşlarından.”* (Asaf, 1984: 133).

“Baraj’ın Öyküsü”nde süjenin algısı baraj, dağ, su, toprak, taş, manzara gibi tasvirlerden dolayı “görme” duyusu üzerindedir (Asaf, 1984: 135-136). “Islık”ta estetik algı ıslık sesinin yarattığı türkü bağlamında “işitme” duyusu üzerine kurgulanmıştır. Islık sesi kimi zaman karanlığı aydınlattığı için görme duyusunu da devreye sokmaktadır (Asaf, 1984: 145).

“Sıcağı Sıcağına”da algı, rüyada görülenlerin görme duyusu üzerinden aktarılmasıyla yapılmaktadır. Şiirin üçüncü bölümünde iskelede vapurun kalkması, dördüncü ve beşinci bölümde sevgilinin tasviri yapılmaktadır. Dördüncü bölüm şu şekildedir:

*“Sarılar giyinmişsin, (tayyör),
Bir beyaz gömlek, düğmeleri sedef.
Önüne bakıyorsun
Yapmacık gülümseyerek.
(Beni görmüşsün belli)
Ama bakmıyorsun (gülerek).
Sağ elinde çanta, tütün rengi.
Sol elinde bir çiçek,
(Olduğu gibi).”* (Asaf, 1984: 178).

“Madalya”da algı, “görme” ve “işitme” duyuları üzerindedir. Ulu pınarın varlığı ve ses vermesi şiirin ilk iki bölümünde şu şekildedir:

*“Siz ulu bir pınar gibiydiniz
Bazen kızgın, bazen serin.
Bazen de sevgindiniz

Büyük mutluluklara da
Büyük açlıklara da
Sadalar verirdiniz.”* (Asaf, 1984: 203).

2.9. Estetik Heyecan

“Akıl Gözü”nde süje sevgiliyi bulmaktan çok aramak, sevmekten çok anlamak, bitirmekten çok “*Sana hep hep yeniden başlamak isterim*” (Asaf, 2015: 314) diyerek ona karşı yaşadığı “heyecanı” dile getirir. “Oran”da estetik bir obje olan “heykel”in yolda geçenlere bulunduğu çağrıya estetik bilinç sahibi olan kimselerin cevap vermeleri heykel karşısında “estetik heyecan” duymaları sebebiyledir (Asaf, 2015: 355).

“Doğanın Sözcükleri”nde gül-gülcük, ağustos böceği-karınca, yağmur-deniz, kaya-toprak, çiçek-ağaç ve su-yaşam arasındaki ilişkilerin uyumu süje “estetik heyecan” uyandırmıştır (Asaf, 1984: 36). “Saçmalamaya Övgü”de süje, karşısındaki sen’e estetik bir “heyecan” duymakta, bu sebeple onu övmekte, özlemekte, öykülemekte ve yorumlamaktadır. Şiirin üçüncü kısmında bu heyecan daha belirgindir:

*“Seni her gördüğümde,
Her karşıma çıkışında sen,
Her saklandığında, çocuksu..*

*Karşımda..
Senin her karşına durduğumda
Ben
Senin yanında
Seni düşünüyorum” (Asaf, 1984: 108).*

“Madalya”da, ulu pınarın varlığı ve onun ses vermesi estetik bir “heyecan” ortaya çıkarmaktadır. Şiirin ilk iki bölümü şu şekildedir:

*“Siz ulu bir pınar gibiydiniz
Bazen kızgın, bazen serin.
Bazen de sevgindiniz*

*Büyük mutluluklara da
Büyük açlıklara da
Sadalar verirdiniz.” (Asaf, 1984: 203).*

“Katmer”de süje, ‘ben’ ve ‘sen’ arasındaki özdeşleyimi yani bir olmayı ‘biz’ üzerinden verir. Bu bütünleşmede her ikisi de estetik bir “heyecan” yaşamaktadır:

*“Bensiz seni/benden başkası anlamaz,
Sensiz beni/sendem başkası anlamaz,
Senden, benden/bize olanca varmadan
Bizsiz bizi/bizden başkası anlamaz.” (Asaf, 2015: 306).*

Estetik heyecan, Asaf’ın şiirlerinde daha çok “güzel” ve “hoş” değerleriyle birliktedir. Bu değerler karşısında yaşanan haz, zevk ve coşku duyguları süjeyi heyecan duymaya davet etmektedir.

2.10. Estetik Özdeşleyim (Einfühlung)

“Yakın” başlıklı şiirde “*Bir ışık düşerse üstüne basma, / Gözlerine basarsın.*” (Asaf, 2015: 15) dizelerinde “ışık” ile “insan” arasında görme duyusu arasında bir özdeşleyim söz konusudur. “Aynanın Oyunu” şiirinde “ayna” süjenin özdeşleyim yaşadığı bir objedir. Zira, şair senelerce yüzüne baktığı halde ayna bir türlü ilerleme gösterip kendini aşamamıştır. Esasen şiirin süjesi olan şair, kendini aynayla özdeşleştirerek kendisinin bir türlü kendisini aşmadığını vurgulamaktadır:

*“Bunca yıl yüzüne baktım.
Kendisini aşmadı
Olanlar içinde.” (Asaf, 2015: 28).*

“Pay” şiirinde şair kendisini “gemi”ye benzeterek özdeşleyim yaşamaktadır. Eskiden pırıl pırıl bir gemi olduğunu onunla birlikte saadetli yolculuklara ve dertsiz adalara gideceğini söyleyen süje anlık ruh hâlini anlatmaktadır:

*“Ben pırıl pırıl bir gemiydim eskiden.
İnanırdım saadetli yolculuklara.
Adalar var zannedirdim güneşli, maavi, dertsiz.
Bütün hızımla koşardım dalgalara.
O zaman beni görseydiniz.”* (Asaf, 2015: 31).

“Denizimiz” şiirinde süje, “deniz”i sorguya çekerek umulmadık şeyler öğrenir. “Deniz” burada aslında hayatın kendisidir, o insandan bir şeyler alır götürür, bir şeyler verir ve yitirdikçe kayb olduğumuz bir yerdir. Süje, “deniz” ile özdeşleyim yaşayarak kendi duygularını dile getirmektedir:

*“Denizi sorguya çektim birden
Neler anlattı, neler, baktıkça

Biraz daha sıkıştırdım
Çıktı umulmadık şeyler

Deniz, o güzelim deniz
O götüren, veren, sevilen

Deniz, o güzelim deniz;
O alırken, aldıkça sevilen
O veren, verdikçe götüren
Ve yitirdikçe yittiğimiz deniz.”* (Asaf, 1984: 169).

“Adına” şiirinde süje yaşadığını göstermenin peşindedir. Süje, “çakıl”a soru sormakta ve “deniz”i sorguya çekmektedir. İnsana ait konuşma özellikleri bu objelere yüklenerek süje ile objeler arasında özdeşleyim yaşanmaktadır:

*“Döndüm çakıllara sordum,
Siz kimdensiniz.
Dediler durandan,
Bizi yakın edenden.

Denizi sorguya çektim.
Dedim,
Görüyor musun yaşadığımı..
Yetinemedim.”* (Asaf 2015: 128).

“Boğaz Gezintisi” şiirinde “Yalılar gelmeyen âlemlerine gidiyor / Bırakıp bu sessiz gecelerini” (Asaf 2015: 62) diyen şiir öznesi “yalılar” ile özdeşleyim içerisinde.

Aslında özne gelmeyen o âlemlere gitmek istemekte ve “sessiz geceler” ile de içinde bulunduğu yalnızlığı anlatmaktadır. Şiirin beşinci bölümünde ışıklı bir ziyafet sofrasında şen yaşayan nesne konumdaki yalılar değil, esasen öznenin kendisidir. Yine renklerinin deniz, küllerinin alev tarafından savrulması yalılara özne tarafından yüklenmiştir. Deniz kenarında denizsiz kalan yalılar değil, şiirin süjesi konumundaki şairin kendisidir:

*“Bir zamanlar şen yaşamış yalılar
Işıklı bir ziyafet sofrasında.
Renklerini deniz alıp götürmüş,
Küllerini alev alıp savurmuş.
Deniz kenarında denizsiz kalmışlar.”* (Asaf 2015: 63).

Şiirin altıncı bölümünde “Yalılar boynu eğik bize bakıyor. / Biz değiliz sarkan hatıralara” (Asaf 2015: 63) diyen şiir öznesi, kendisinin yaşadığı hatıraları “yalılar” üzerinden somutlaştırmaktadır.

“An” şiirinde süjeye göre, gülüş sevgililerin bir olmasında ve özdeşleşmesinde etkilidir. Yine süje, anılardan yapılmış bir “kaleyle” özdeşleyim yaşayarak yalnızlığını dile getirmektedir:

*“Gülüş bir yanaşımdır bir öbür bir kişiye;
Birden iki kişiyi döndürür bir kişiye..
Anılarından kale yapıp sığınsa bile,
Yetmez yalnız başına bir ömür bir kişiye.”* (Asaf 2015: 266).

“Cağaloğlu Yokuşun”nda süjenin bu yokuşla bir özdeşleyim yaşaması tasvir edilir. Bu mekan süjenin geçmişte yoğun duygular yaşadığı bir yerdir. Zamanla bu yokuşta bazı mekânlar değişse de süjeye göre değişmeyen tek şey bu yokuştan gelenler ve gidenlerdir. Bu bağlamda süje, hayatındaki gidenleri ve gelenleri bu “yokuşla” özdeşleştirerek aktarır. Tıpkı yokuştaki insanlar gibi süjenin de hayatından birçok insan geçip gitmiştir. Süje, şiirin son bölümünde buradan geçen bir sarışının kendisinde bıraktığı etki nedeniyle onu soruşturmak ister, fakat kimseden cevap alamaz:

*“Benim de demek istediğim:
Dün gene yokuşu çıkıyordum
Günlerden yetmişsekizdi..
Onu-buna kimilerini sordum,
Çok azı bildi.*

*İşte geçerken dün o yokuşdan,
Günlerden yetmişsekizdi,
Saat yetmişsekizdi..
Otuzsekiz saat önce oradan
Şarkılarıyla, şiirleriyle
Bir şarışın geçmişti..*

*Onu soruyordu şimdi
Bir sakallıdan..*

Ne bilsindi.” (Asaf, 2015: 477).

“2=1” şiirinde süjenin sevgilisiyle özdeşleşmesini görmekteyiz. Şiirin başlığında iki sayısının bire eşit olması iki kişinin bir sayısında birleşmesini sembolize eder. Ali İhsan Kolcu, bu şiirdeki özdeşleyimle ilgili olarak “Bu şiirde özne ideal biçimini sevgilisinin varlığında yani ‘ben’i ‘sen’e dönüştürerek kurmuştur.” (2008: 171) bilgisini verir.

*“Kim o, deme boşuna..
Benim, ben.
Öyle bir ben ki gelen kapına;
Başdan - başa sen.” (Asaf 2015: 73).*

“1=2” şiirinde de özdeşleyim söz konusudur. Süje, “*Ben tuttum seni, / Yazdım sevgiledim, / Çizdim sevgiledim.*” (Asaf 2015: 141) diyerek “sevgilisiyle” özdeşleşme, bir olma isteğini dile getirir. Fakat, şiirin ikinci bölümünde özdeşleyim sevgilisi sevince tam tersine döner ve trajik bir durum yaşanır:

*“Sen sevgilenince
Seni tam kalbinden vurdum.
Seni kestim, seni yedim.” (Asaf 2015: 141).*

“Katmer”de süje, ben ve sen arasındaki özdeşleyimi, “biz” üzerinden verir:

*“Bensiz seni/benden başkası anlamaz,
Sensiz beni/senden başkası anlamaz,
Senden, benden/bize olanca varmadan
Bizsiz bizi/bizden başkası anlamaz.” (Asaf, 2015: 306).*

“O Işık”ta süjenin sevgiliyle özdeşleşmesi sen-ben değil “biz” düzleminde gerçekleşir:

*“Ben yoksam, biliyorum, ben sende yokuz ..
Sen yoksan, biliyorum, sen bende yokuz ..
Ve de gözlerimizde bir o ışık.. ki ..
O yoksa, biliyorum, biz bizde yokuz.” (Asaf, 2015: 287).*

“Senden” şiirinde süje sen’i en iyi tanıyan, anlatan ve ona en yakın olandır. Süje, sen ile bir olup, özdeşleyim yaşamayı şiirin son bölümünde dile getirir:

*“Sana seni anlatsam, anlatırım kendimi.
Sende seni ararken kendimi arayorum.”* (Asaf, 2015: 322).

“Özellikle”de süje ile sevgilinin özdeşleyim yaşamak istemesi görülür:

*“Ben ile sen
Yaşarız, yaşarım
Ben ile sen
Yaşadığımızıza
(Bunca günden öte)
Şaşarım.”* (Asaf, 1984: 45).

“Aş” şiirinde süje, sen-ben bağlamında sevgiliyle olan birlikteliğini “aş” ile yani yemekle özdeşleştirmektedir. Bu, sen-ben birlikteliği üçüncü bölümde “aş” olarak birlikte kaynatılmak istenir. Beş ve altıncı bölümlerde ise sen-ben arasındaki biz birleşimi daha net objeleştirilmektedir:

*“Büyüdükçe uykuya benzer, andırsın.
Bir ikinin erimesi, her uyanışında..
Anlaşımlan düşün, yumurtayı öldürme
Bakışlarımız daha kaynamadı.
Tam yakamadığımız ateşten
Tencereyi indirme.”* (Asaf, 1984: 24).

“Çağrım”da süje, biri gelse diyerek şiire başlar ve o birisinin hayalinden geçenleri gerçekleştirmesini istemektedir. Şiirin son bölümünde ise süje, ‘birisi’nin sevgiliyle kendisinin bir olmasını sağlamasını ister. Bu bağlamda sevgiliyle özdeşleyim o birisi sayesinde gerçekleşecektir:

*“Özüm-özüm gözü göze,
Süzüm-süzüm sözü aza,
Düğüm-düğüm bizi bize,
Birden tüme katsa/ya.”* (Asaf, 2015: 299).

“Eski Çanağın Öyküsü”nde süje, “çanak” ile özdeşleyim içine girer ve yalnızlığın onun üzerinden okuyucuya sezdirir (Asaf, 2015: 434). “Heykeller Galerisi” altı adet epigramdan oluşmaktadır. Süje, bu epigramlarda “heykel” ile özdeşleşerek kendisini anlatmaktadır:

*“II
Beni önce alanlara koydular,*

Sonra da gözlerimi oydular.

III

Ben de,

Öldüm, kaldım.” (Asaf, 2015: 219).

“Öylesine Bir Masal Ki” şiirinde süje, “bahçe” ve “kuşlara” insana ait özellikleri yükleyerek özdeşleyim içerisine girmektedir:

*“Benim bahçem yoksuldu;
İki dala bir yaprak düşerdi ağaçlarımdan.
Kuşlarım ödünç alırdı kanatlarını
İşlerinden yorgun dönen arkadaşlarından.” (Asaf, 1984: 133).*

“Baraj”ın Öyküsü”nde süje, “baraj”, “dağ”, “göl”, “manzara”, “kaynak”, “taş”, “toprak” gibi doğa unsurlarıyla özdeşleşmektedir:

*“...
İncecik bir dereydik, geçip gidendik
Ya sen, ya ben.
Sonra bir göl oluverdik
Ya sen, ya ben.*

Ama benim işim manzaralarla değil.

*Taa ötelerde vardı ya,
Hani bir kaynak..
Şimdi gece-gündüz tam vardiya
Işık oldu, enerji oldu o kaynak.*

Ama benim işim kaynaklarla değil.” (Asaf, 1984: 135-136).

“Çiçek Kullanmak”ta süje, “çiçek” ile özdeşleyim yaşayarak kendi duygularını ona yüklemektedir:

*“Bir çiçek Kurtuluş’da otobüs bekliyor
Bir kadına
Ya bir ölüye
Ya bir yalana gidecek
Çiçekler yalana bile boyun eğerler
Ama en çok gecikmedir
Bir çiçeği üzecek” (Asaf, 1984: 163).*

“İki Olmaya Tüzük” şiirinde “ağaç”, “ot”, “su”, “taş” ve “toprak” insana ait özelliklerle nitelendirilip onlarla özdeşleyim yapılmıştır:

“Ağaçlar otlar su taş toprak

*Ortada kinleri sevgileri
Ortada aşkları kavgaları ölüleri*” (Asaf, 2015: 178).

“Ben Değildim” şiirinde duyular arası özdeşleyim söz konusudur. Şair sevgilinin pencereden dışarı bakışını tasvir ettiği “*Bir akşam - üstü pencereden bakıyordun / Ağır ağır, yollara inen karanlığa*” (Asaf 2015: 90) dizelerinde “ağır ağır yürüme” özelliğini “görme” duyusuyla özdeşleştirmiştir.

“Mi” şiirinde süje, doğaya ait unsurlardan “tomurcuk”, “çiçek”, “yemiş” ve “ağaç” ile özdeşleyim içerisindedir (Asaf 2015: 112). “Katmerin Övünüsü Yalın-Kat’ın Güvenisi” şiirinde Özdemir Asaf, “Katmer” ve “Yalın-Kat” adını verdiği iki çiçeği diyalog tekniği ile konuşturur. Süje, her iki çiçekle özdeşleyim içindedir ve onların ifade ettikleri aslında süjenin duygularıdır. Ben senin düşündüğünün adıym diyerek söze başlayan Katmer, Yalın-Kat’a “*Sana ne sorarlarsa sorsunlar / Diyeceğin, beni gösterip, sen demek.*” (Asaf 2015: 127) diyerek varlıklarının bir olup özdeşleştiklerini belirtir. Yalın-Kat ise şiirin sonunda Katmer ile bir olduğunu şu dörtlükte belirtir:

*“Seni birinci yapan kim, orada, burada..
Ölünceye kadar yaşadığınca.
Sana düşen, bana dönüp, sen demek..
Ad’ımın kucağında.”* (Asaf 2015: 128).

“Sevi Anıtı”nda süje, sevgi adına aranan sevgilileri, gürültülü kalabalıklarda ezilen “karınca” olarak özdeşleştirir. Süje, bu bağlamda yaşamış olduğu sevgisizliği gürültülü kalabalıklardaki karıncayla özdeşleştirerek ruh halini yansıtmaktadır. “Andante” şiirinde süje, hayatın ve çevresindeki insanların kendisinde bıraktığı yara izlerini “hayvan” ile özdeşleyim kurarak sağlar (Asaf, 2015: 202). Zira, gerçekte hayvanları yaralayan insan, kendi cinsini de yaralamaktadır. “Diyalog” şiirinde süje, “*O gün, o evdeki o kedi / Beni bana götürdü getirdi*” (Asaf, 2015: 231) diyerek “kedi” ile özdeşleyim yaşayarak anılarına gitmektedir. “Kedi İdi Adı”nda süje, “kedi” ile özdeşleyim yaşamaktadır. Kedinin mırımlarının onun hem düşünmesi hem de duyması olduğunu belirten süje, şiirin üçüncü ve dördüncü bölümünde yazdığı şiiri hem kedinin yazdığını hem de kendisinin yazdığını belirterek onunla özdeşleme içerisindedir:

*“Bunu
Benim yazmam
Da*

Benim mırmır'larımdır.

Duyan

Bunu yazmaz

Uyan

Bunu yazan bir kedidir.” (Asaf, 1984: 36).

“Korur”da süje “defter” ile estetik özdeşleyim içerisindedir. Süje, defteri sevgilisinin yerine koyarak onunla duygusal durumlarını aktarmaktadır:

“Defter bana bakıyordu

Ben ona bakıyordum

Bakışlarımız

Birbirini çağırıyordu

Onun dediklerini anlıyordum,

O beni anlıyordu.

O beni uyandırıyor boyuna,

Ben onu uyandırıyordum

Uykusundan.

Bu kadar yetmez mi?

Ben onu sevdim;

O beni dinledi hep

Birbirimizi aldatmadık hiç.

Söyledim, söyledim, söyledim,

Anlattım ona, korudu beni,

Unuturum korkusundan.” (Asaf, 1984: 190).

“Sorumlu” şiirinde süje, “ip” ve “uçurtma” objeleri ile özdeşleyim yaşamaktadır. Bu nesnelere aracılığıyla “sorumluluk” duygusunun önemini vurgulanmaktadır (Asaf, 1984: 199). “Bıçak”da süje, “*Ben bir bıçakdım, / Hep kestim.*” (Asaf, 2015: 178) diyerek özdeşleyim içerisindedir. “Isı” şiirinde süje, “masa” objesini insanların yerine koymaktadır. “Masa”ya insani özellikler olan sevme ve gitme eylemleri yüklenerek özdeşleyim gerçekleştirilmektedir:

“Şu masaya kendini sevdiremedin gitti.

Masa sonunda çıktı gitti.

Söyle ne yaptın o masa için, söyle ne yaptın..

Üstünde bir uyuman yetecekti.” (Asaf, 2015: 152).

“Bordro”da, “pencere”, gözlerin kulağı; “perde”, kulağın gözü olarak tasvir edilmiştir. Süje, şiirin birinci dörtlüğünde pencereyi gözlerinin kulağı bilen bilimdir. Perde, kapatılarak kitaplara dalmaktadır. İkinci dörtlükte ise perdeleri kulağın gözleri bilen

ise sanattır. Sanat perdelerini açarak yaşamlara kapanıp açılmaktadır. Süje, bilim ve sanat arasındaki ikilemi “pencere” ve “perde” objeleriyle özdeşleştirmektedir. Üçüncü dörtlükte sanat ve bilimdeki birikimlerin birbirinden faydalanarak sürekli biri diğerine borçlu kalmaktadır. Özdeşleyim yaşanan pencere ve bilim ile perde ve sanat arasındaki özdeşleyim şiirin son dörtlüğünde daha net bir şekilde açıklanmaktadır:

*“Bir pencere’den, bir perde’den
Bilimle sanatın
Bu güzel alışverişinden
Bir o verir, bir o alır”* (Asaf, 1984: 28).

“Yalnız’ın Durumları”nda süje kendisini “yalnız” ile özdeşleştirir. Süjeye göre insanlar her şey süpürebilirken sadece sonbaharı süpüremez. Sonbahar ona göre yalnız’ın işidir:

*“Yalnızsa,
Sürekli bir sonbaharı
Süpürür hep..
Düşünemezsin.”* (Asaf, 2015: 480).

Süjeye göre, yalnız için zaman kavramı da belirsizdir. O bin yılı bir an’da yaşamaktadır:

*“Yalnız
Bin yıl yaşar
Kendini
Bir an’da”* (Asaf, 2015: 481).

Süjeye göre yalnız kendi çölünde bir ordudur. Fakat, bu ordunun savaşı da yalnızlığıdır:

*“Sonsuz savaşlarında
Hep yener
Kendi ordusunu.”* (Asaf, 2015: 481).

Süje, kendisini özdeşleştirdiği yalnız’ı “bilge-deli” ve “efendi-köle” ikiliklerinde de özdeşleştirir. Süje, görecesiz bir dünya görüşüne sahip yalnız’ın bunların hiçbirinin tadını çıkaramayacağına inanır:

*“Yalnız
Hem bilgesi,
Hem delisidir
Kendi dünyasının.”*

*Ayrıca;
Hem efendisi,
Hem kölesidir
Kendisinin.*

*Tadını çıkaramaz
Görece'siz dünyasında
Hiçbirisinin.” (Asaf, 2015: 482).*

Süjeye göre yalnız'ın odasında da ikinci bir yalnızlık vardır: “ayna”. Süjeye göre, aynayla özdeşleşim yaşayan yalnız onda kendisinde başkasını göremez:

*“Yalnız'ın odasında
İkinci bir yalnızlıktır
Ayna.” (Asaf, 2015: 483).*

Süje, yalnızı sanık olarak özdeşleştirdiğinde onun görgü tanığı da yeni kendisinden başkası değildir:

*“Yalnız
Aranan tek görgü tanığıdır
Yargılanmasında
Kendi davaasının..*

*Her duruşması ertelenir
Kavgasının.” (Asaf, 2015: 484).*

Bu duruşmanın sürekli ertelenmesinin nedeni süjeye göre yine yalnızlığıdır:

*“Yalnız'ın adına
Hiç kimse konuşamaz..*

*O
Kendi kendisinin
Sanığıdır.” (Asaf, 2015: 486).*

Süje, yalnız'ı batmakta olan gemisinin kaptanı ve yolcusu olarak da özdeşleştirir:

*“Yalnız
Hem kaptanı
Hem de tek yolcusudur
Batmakta olan gemisinin..*

*Onun için
Ne sonuncu ayrılabilir
Gemisinden,
Ne de ilkin.” (Asaf, 2015: 485).*

“Bilmek”te süje, yaşamın kendisine yüklediği zorlukları ve bunalımı “tutkulara” ev sahibi olma ve “anılara” çılglık atma gibi insana ait özellikler yükleyerek onlarla özdeşleşim içerisinde dile getirir:

*“Tutkuların evinde savaş kırıkları var;
Kül olmuş bir bütün'ün yonga yanıkları var.
Eski özlemlilerin yeni bahçelerinde,
Anı kuyularının suskun çılgınlıkları var.”* (Asaf, 2015: 255).

2.11. Estetik Eğitim

Özdemir Asaf'ın eğitim hayatı düzenli olmadığı için farklı okullarda geçmiştir. Bu durumda maddî durumla birlikte şairin kişisel durumları da etkili olmuştur. Lise eğitimine Fransız Erkek Lisesi'nde başlayan şair buranın kapanması üzerine burslu bir şekilde Galatasaray Lisesi'nde devam etmiştir. Hastalığı nedeniyle Galatasaray Lisesi'nden ayrılmak zorunda kalan şair, eğitimini Kabataş Erkek Lisesi'nde tamamlamıştır. Üniversite eğitimi de Hukuk Fakültesi, İktisat Fakültesi ve Gazetecilik Enstitüsü olmak üzere farklı bölümlerde geçmiştir. Şairin bu çok yönlü eğitim hayatı onun sanat görüşünü hem temalar hem de biçimler bakımından etkilemiştir. Zira, şiirlerinde sosyal meselelere eğilmesinde hukuk ve gazetecilik eğitiminden, matematiksel terimlere yer vermesi de iktisat eğitiminden kaynaklandığı düşünülebilir. Sanat Basımevi ve Yuvarlak Masa Yayınları şairin entellektüel gelişiminde etkili olmuştur (Asaf, 2010: 20).

Estetik eğitimde “kültür” kavramı önemli bir işleve sahiptir. Asaf'ın kültür tanımı şu şekildedir: “Kültür bir küldür. İnsan sobasında bilgi ile görgünün sezgiyi yakması ile olur.” (2011: 87). Asaf'a göre sadece bilgi ve görgü yeterli değildir. İnsan, bilgi ve görgüsüyle sezme yetisini yok etmelidir. Yine Asaf'ın kültürle ilgili espirili; fakat zarif diğer görüşü şu şekildedir: “Çalınamayacak bir şey söyleyin dediler. Ben ‘kültür’ dedim.. Bana birinciliği verdiler.” (2011: 87). Özdemir Asaf, kendine has üslubunun yanında divan şiirini, biçim yönüyle; halk şiirini, hem biçim hem de tema açısından sanatına kısmen dahil etmiştir. Bu bağlamda eski şiir kültürümüze de yer verdiği söylenebilir.

“Sanat bilginlerin vasisidir” (2011: 336) düşüncesinde olan Asaf, sanatçının eğitim açısından bilgili olması görüşüne sahiptir. Özdemir Asaf, şair ve filozof arasındaki

ayrımnda şöyle görüş bildirir: “Şairlerin güzel’i ararken eriştikleri gerçekler, filozofların gerçeği aramak yolunda eriştikleri güzelliklerden çoktur. Ki ne şairler gerçeği bulmak amacındadır ne de filozoflar güzel’i” (2011: 89). Bu düşüncesinden yola çıktığımızda Asaf’ın estetiğin temel değeri olan güzel’i bulmada şairlerin filozoflardan daha öncelikli olduğu düşüncesini savunduğunu çıkarabiliriz. Asaf, “Sanatın tümü seçme ile yapılır, yığma ile değil.” (2011: 212) düşüncesindedir. Bu sebeple şiirlerinde kısa hacim ve yoğun anlamı tercih etmiştir.

“Gidin” şiirin Özdemir Asaf, “*Sanat politikayı ufalar / Olmakla*” (Asaf, 2015: 206) diyerek, sanatın varlığını siyasetten daha önemli bir konuma yerleştirir. Bu açıdan baktığımızda şairin şiirinde sanata önem vermesi estetik eğitime de önem verdiğini düşündürmektedir. Özdemir Asaf’ın şiirle ilgili düşüncelerini en güzel yansıtan “Poetika” başlıklı şiiri, onun sanatla ilgili düşüncelerini de dışa vurur:

*“Yaşadım da yorulduğum, bir ağır-işçi gibi,
Uyudum da uyandım, binlerce kişi gibi.*

*Bana düşünmek vardı, payıma onu aldım,
İşledim de işledim bir hüner-işi gibi.*

*Horlandı, beğenildi; inandım, alınmadım,
Yolun geleceğini çizdim, geçmiş gibi.*

*Zor dönemler olmadı-değil, olsundu, oldu,
Ne koştum ne de durdum kaçak gidişi gibi.*

*Bu konuyu burada bırakıyorsam birden,
Olmasın diyedir bir şeyin bitişi gibi.”* (Asaf, 2015: 228).

SONUÇ

Modern Türk şiiri içinde adından sıklıkla söz ettiren Özdemir Asaf, ilk şiirlerini çeşitli dergilerde vermeye başlar. İlk şiiri *Servetifünun-Uyanış* dergisinde yayınlanır. *Büyük Doğu*, *Varlık*, *Kaynak*, *Edebiyat Dünyası* ve *Şadırvan* 1940-1950 arasında şiirlerini yazdığı dergilerdir. Bu yıllarda yazdığı şiirleri dönemin duyarlılığını içermesine rağmen şairin yine özgün bir yanının olduğu kabul edilir.

Özdemir Asaf, 1950’de Sanat Basımevi ve 1955 yılında Yuvarlak Masa Yayınları’nı kurarak ilk şiir kitabı olan *Dünya Kaçtı Gözüme*’yi yayınlar. Daha sonraki şiir kitapları çeşitli yayınevleri tarafından yayınlanır. Şiirin biçimini daha çok ikilik, üçlük, dörtlük ve beşlikler üzerine kuran şairin uzun şiirleri de mevcuttur. Gazel, rubai, kaside gibi klasik şiirin nazım biçimlerini sadece şekil açısından kullanır. Şiirlerinin başlıklarının bir kısmı doğrudan içerikle uyumludur, diğer kısmı ise ilgisizdir. Ayrıca mitolojik kökenli, yabancı dil kökenli, ilginç ve kelime sayısı bakımından uzun şiir başlıkları da görülür. Şairin şiirlerinin temaları aşk, ayrılık, ölüm ve yaşamın tezatlıkları üzerine kuruludur. Toplumsal konulara, taşlamalara ve nükteye yer verdiği şiirleri de vardır. Asaf’ın şiirinin genel karakteri sen-ben arasındaki ikinci kişi sorunu üzerine kuruludur. Anlamın yoğun, dize sayısının kısa olduğu şiirlerinde felsefi bir yönün de varlığı hissedilir. Şiirde ahenge önem veren şair, ses, kelime ve dize düzeyinde tekrarlara yer vererek şiirde akıcılığı sağlamıştır.

Özdemir Asaf’ın şiirleri, estetik değerler açısından incelendiğinde zengin bir veri elde edildiği görülür. Estetik süje, şairin kendisi kabul edilip şiirlerinde şiir öznesi olarak varlığı tespit edildi. Özdemir Asaf, şiir ve sanata dönük düşüncelerini etikalarında okuyucularıyla paylaşmıştır. Bu düşüncelerini “Poetika” isimli şiirinde ve ölümünden sonra yayınlanmış başlıksız iki adet şiirinde de dile getirmiştir. İkilikler ve dörtlüklerden oluşan kısa şiirleri, anlam bakımından yoğun düşüncelerini içerir. Bu şiirlerinde felsefi bir tutumda olduğu da görülür. Şiirlerinin genelinde görülen sen ve ben arasında geçen ikinci kişi probleminde süje olarak varlığını açıkça hissettirdiği görülmektedir. Dikkatli okunulduğunda bazı şiirlerinden sen-ben arasındaki problemler ‘biz’ etrafında şairin kişiliğinde toplandığı görülür. “Kıvılcım” ve “Aynanın Oyunu” isimli şiirlerinde ‘ben’ zamirini açıkça kullandığı görülür. Bununla ilgili örnekleri çoğaltmak mümkündür. Anılara yöneldiği “Boğaz Gezintisi” ve

“Cağaloğlu Yokuşu” gibi şiirleri, şairin geçmiş yaşantılarını ve o günlere olan özlemlerini doğrudan okuyucuya aktarır. “Sıcağı Sıcağına”, “Bir Monolog” ve “Kendisini Unutmuş” gibi şiirlerinde şiirin öznesi olarak kendisini açık bir şekilde gösterir.

Özdemir Asaf, estetik obje olarak şiirlerinde denize sıklıkla yer verir. “Kelimeler... Kelimeler...” şiirinde deniz sığımlan bir liman, “Düşünmek”te şairi düşünme edimine yönlendiren ve olgunlaşmasını sağlayan bir obje, “Denize” şiirinde çeşitli renklere bürünerek sevgi ve ölümü anlatan bir işleve sahiptir. “O Akşam” ve “In Vivo” şiirlerinde ise sırasıyla hüznün ve çirkinliği anlatmak için deniz objesine yer verdiği görülür. Şiirlerinde oda ve içerisindeki eşyaların obje olarak konumlandırılması süjeyi anılara götürmek ve ruh hâlini yansıtmak içindir. Bir obje olarak ayna, üç şiirinde geçmektedir ve şairin hayata bakış açısı ile hayatın kendisinde bıraktığı izlenimleri yansıtmak için kullanır. Bir obje olarak perde, gizliliği sağlamak, yaşamın bir başka safhasını belirtmek ve çevresindeki olayları göstermek için kullanılmıştır. “Boğaz Gezintisi” ve “Cağaloğlu Yokuşu” gibi şiirlerinde objeler ana mekân ve bunlara bağlı olan yan mekânlardan oluşmaktadır. “Sizlisiz Ya da Sizensiz” ve “Isı” şiirlerinde kullandığı ‘masa’ objesi şairin toplumda insanlarla bütünleşememesini gösterir. Bahçe ve bahçeye ait unsurlar Asaf’ın şiirinde sıklıkla obje olarak okuyucunun karşısına çıkar. Bahçe, şiirlerde genelde şairin yaşantısını ve toplumu objeleştirdiği mekândır. Bahçede bulunan duvar ve çiçekler yaşamında yer alan ikilemleri yansıtan birer objedirler. Birkaç şiirde obje olan heykel, şairin insanlarla olan ilişkisini göstermek için vardır. “Diyalog” ve “Mum Aleviyle Oynayan Kedinin Öyküsü” obje olarak yer alan kedi, şairi geçmişe yaşantılarına götürür. Şiirde bulunan bazı objeler toplumdaki olumsuzlukları göstermek için kullanılmıştır. “Beklemek”te tren, kavuşmayı ve ayrılmayı; “Kara Gömlek”te tokmak, davul, sepet ve bavul insanların yaşamlarında neler olmaması gerektiğini göstermek için obje olarak kullanılmıştır.

Özdemir Asaf’ın şiirinde estetik değerlerden en çok güzel, yüce, trajik ve komik değerinin yer aldığı görülür. Doğaya ait unsurların güzel değeriyle tasvir edildiği şiirlerde doğa genellikle tüm unsurlarıyla uyumlu ve olumlu bir şekilde gösterilmiştir. Sevgilinin güzel olarak nitelendirildiği şiirlerde sevgili kıskanılmakta ve saklanmak istenmektedir. Hoş değeri, sevgili ve aşk paralelinde şiirlerde kendisini gösterir. Yine

bu değer bazı Şiirlerde doğanın uyumu ve Şairin güzel anılarında ortaya çıkar. İyi değeri, Şairin Şiirlerinde genel olarak kötünün gösterilmesiyle iyi olana işaret edilmesi suretiyle kendisini gösterir. ‘‘Argo’’ ve ‘‘Non Etik’’ Şiirlerinde toplumdaki kötülükler aktararak iyi değerinin önemi ortaya konulmak istenmiŐtir. Faydalı değeri, Şiir alımlayıcılarına Şair tarafından öğütler vererek yer edinmiştir. Doğruluk değeri, Şiirlerde gerçekliğe uygunluk bağlamında gözükmektedir. Yüce değeri, ölümü tasvir edip tanıtırken ve insanın onun karşısında aciz kalıŐı bakımından Şiirlerde vücud bulmaktadır. Trajik değeri zdemir Asaf’ın Şiirlerinde en çok tespit edilen değerdir. Bu değer üzerinde Şairin sen-ben arasındaki ikinci kişi problemi, yaşama arzusu karŐında yaşamın kendisinde bıraktığı olumsuz duygular, içerisinde bulunduğu toplumdaki sosyal meseleler, yalnızlık ve ikilemleri etkili olmuştur. Komik değeri, nükteli bir anlatım tarzıyla i içe kullanılmıştır. Şair, yaşamın kendisinde bıraktığı olumsuz duyguları, toplumdaki çarpıklıkları ve sosyal meseleleri ‘komik’ değeriyle okuyucuya aktarmıştır. irkin değeri, kentleşmenin getirdiği olumsuz koŐulların Şaire yansımalarını ve yaşadığı toplumun kötü yanlarını göstermek için kullanılmıştır. Bu değer ayrıca sen-ben arasında yaşanan ikilemleri de tasvir etmektedir. Yetkinlik ve lüks değerlerinin ise birkaç Şiirde kendine yer bulduğu görülür. Asaf’ın Şiirlerinde ahengin çoğunlukla kelime ve ses tekrarlarıyla sağlandığı görülür. Bu durumda Şairin sen-ben ikilemlerini okuyucuya anlam bakımından yoğun kelimelerle; ama akıcı bir yolla aktarmak istemesi etkilidir.

Şairin, beğeni duygularının geçmiş anılarına ve buradaki mekânlara, doğanın güzelliğine ve uyumuna, sevgilisine ve sevdiği arkadaşlarına yönel-diği görülmektedir. Asaf, söz konusu beğenilerinde haz ve zevk alarak bunları Şiirlerinin içerisinde eritmektedir. Zarif duygusunu, beğeni duyduğu ve nükteli bir Şekilde ele aldığı konuları aktarmak için kullanmıştır. Sevimli kategorisinde ise çocukları ve kendi çocukluk anılarının bıraktığı sevimlilik duygusunu yansıtır. Şair aşk duygusunu yansıttığı Şiirlerde aşkın tanımını, kendisinde bıraktığı etkiyi, içerisinde barındırdığı tezatlıkları, insanlık için önemini ve aşkın muhtelif yönlerini okuyucuya göstermiŐtir. Şiirlerinde estetik duygulardan aşka fazlaca yer vermesinin nedeni Şu mısralarından tespit edilir: ‘‘Bir seviyi anlamak / Bir yaşam harcamaktır, / Harcayacaksın.’’ (Asaf, 2015: 461).

Güzelin biçimsel nitelikleri olan orantı ve simetri, kimi şiirlerde bilmeceyi ve tekerlemeyi andıracak şekilde kullanılarak hem anlam yoğunluğu hem de şiir üzerine tekrar tekrar düşünmeyi gerektirecek şekilde kullanılmıştır. Kimi şiirlerde ise orantı ve simetrik söylem hem akılda kalıcılığı sağlamak hem de akıcılığı artırmak için kullanılmıştır. Harmonik kullanımlar ise verilmek istenen anlamları güçlendirmek ve akılda kalıcılığı sağlamak için kullanılmıştır. Çoklukta birlik ilkesi, verilmek istenen ana iletiyi destekleyen yan iletileri ve temel bir imgeyi destekleyen birden fazla imgenin kullanılması şeklinde görülür. Özdemir Asaf'ın şiirlerinin geneline bakıldığında güzelin biçimsel niteliklerini bilinçli bir şekilde kullandığı görülmektedir.

Özdemir Asaf, “Boğaz Gezintisi”, “Mum” ve “Cağaloğlu Yokuşu” şiirlerinde geçmişte yaşamış olduğu estetik deneyimi ilk elden aktarır. Estetik deneyim diğer şiirlerde kendi varlığını sadece sezdirmeyle yetinir. Şiirlerinde algı çoğunlukla görme duyusu üzerindedir. Bu durum üzerinde şiirde tasvirlerin fazla olması etkilidir. İşitme duyusu üzerinde bulunan algılar ise azımsanmayacak derecededir. Şairin şiirlerinde estetik heyecan genellikle ikinci kişi problemi olan *sen* üzerinde yoğunlaşır. Doğa unsurları ve anıları üzerinden yolculuğa çıktığı geçmiş günlerdeki mekânlar da şairde heyecan uyandırmaktadır.

Özdeşleşim, şiirlerinde bol miktarda görülür. Bu durum üzerinde şairin ruh hâlini objelerle şiirde nesneleştirilmesi etkilidir. Ben-sen bağlamında sen ile yaşadığı özdeşleşim ‘biz’ ile birleşmektedir. Bu özdeşleşim “2=1”, “1=2”, “Katmer”, “O Işık”, “Aş”, ve “Özellikle” başlıklı şiirlerinde gerçekleşmiştir. Gemi, deniz, heykel ve baraj gibi objelerle de özdeşleşir. Doğaya ait unsurlardan çakıl, dağ, göl, manzara, taş, toprak, ağaç, ot, ve su, objeleri ile özdeşleşim içerisinde bulunarak hem düşüncelerini hem de duygularına aktarır. Mekân olarak özdeşleşim içerisinde olduğu objeler ise yalılar, ev, kale, Cağaloğlu ve bahçedir. Bunlar şairin hem anılarına yolculuk hem de geçmişe özlemi olarak yer almaktadır. Bahçe, oda ve ev ise daha çok ruh hâlini yansıtmak için özdeşleşim yaşanan objelerdir. Hayvanlardan ise kedi, kuş ve karınca ile özdeşleşme söz konudur.

Estetik eğitim, estetik incelemelerde kullanılan başlıklardandır. Özdemir Asaf'ın eğitimle ilgili görüşleri olmadığı için bu başlıkta onun eğitiminin sanatına etkisi,

kültüre bakışı ve entelektüel yaşantısı incelendi. Bu minvalde eēitim hayatı yarıda kalsa da hukuk, iktisat ve gazetecilik gibi üç ayrı alanda ērenim görmesi onun Şiirlerinin iēeriēini, yaşama bakışını ve kiřiliēini etkilemiştir. Asaf'ın kültürle ilgili görüşlerini bilgi ve grgyle sınırlamadığı görülür. Şiirlerinde toplumunun eski Şiir kültüründen izler de yansıtmıştır. 1950'li yıllardaki Şiir matinelindeki etkinliklerinin sanatı üzerindeki yansımaları da inkâr edilemez bir gerēektir. Burada okurlarıyla olan buluşmalarının sanatını gçlendirdiēi görülür.

Sonuç olarak zdemir Asaf'ın Şiirlerinin estetik deēerler bakımından incelenmesi tematik ve biēimsel yönden yapılan incilemelerin yanında onun Şiirlerine farklı bir bakış aēısıyla da bakılabileceēeni gösterir. zdemir Asaf'ın, Şiirlerinde kullandıēı objelere karşı estetik bir tavır aldıēı ve onlarla özdeşleyim yařadıēı görülür. Bu tavrını estetiēin deēer ve duygularıyla nitelendirerek yargılarda bulunduēu görülür. zdemir Asaf'ın günümüzde hl ilgiyle okunması ve Şiirlerinin hafızalarda yer edinmesi onun Şiirlerinin estetik yönünü gösterir.

KAYNAKÇA

Kitap

- Affifi E A (1974). *Muhyiddîn İbnu'l-Arabî'nin Tasavvuf Felsefesi*. Çev. M. Dağ. (Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, Ankara).
- Akarsu B (1975). *Felsefe Terimleri Sözlüğü*. (Türk Dil Kurumu, Ankara).
- Akarsu B (1979). *Çağdaş Felsefe Akımları*. (Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul).
- Aksan D (2003). *Cumhuriyet Döneminden Bugüne Örneklerle Şiir Çözümlemeleri*. (Bilgi Yayınevi, Ankara).
- Aktaş Ş (2009). *Şiir Tahlihi –Teori ve Uygulama-*. (Akçağ Yayınları, Ankara).
- Akyüz H (2016). *Nebevi Öğretide Estetik Anlayış*. (Fecr Yayınları, Ankara).
- Alkan E (1995). *Şiir Sanatı*. (Yön Yayıncılık, İstanbul).
- Altar C M (1996). *Sanat Felsefesi Üzerine*. (Yapı Kredi Yayınları, İstanbul).
- Altıntaş H (1986). *Tasavvuf Tarihi*. (Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, Ankara).
- Altıntaş R (1997). *İslâm Düşüncesinde Tevhid ve Estetik İlişkisi*. (Suffe Yayınları, İstanbul).
- Arat N (1996). *Etik ve Estetik Değerler*. (Telos Yayıncılık, İstanbul).
- Aristoteles (1997). *Nikomakhos'a Etik*. Çev. S. Babür. (Ayrıç Yayınevi, Ankara).
- Aristoteles (2013). *Poetika*. Çev. İ. Tunalı. (Remzi Kitabevi, İstanbul).
- Arslan A (2012). *Felsefeye Giriş*. (Adres Yayınları, Ankara).
- Artut K (2004). *Sanat Eğitimi Kuramları ve Yöntemleri*. (Anı Yayıncılık, Ankara).
- Arvasi S A (2015). *Diyalektiğimiz ve Estetiğimiz*. (Bilgeoğuz Yayınları, İstanbul).
- Asaf Ö (1984). *Benden Sonra Mutluluk*. (Adam Yayınları, İstanbul).
- Asaf Ö (2015). *Çiçek Senfonisi - Toplu Şiirler*. (YKY, İstanbul).
- Asaf Ö (2011). *Kırılmadık Bir Şey Kalmadı*. (YKY, İstanbul).
- Asaf Ö (2010). *Sana Mektuplar*. Dü. S. Arun. (Doğan Kitap, İstanbul).
- Augustinus (2010). *İtirafılar*. Çev. Ç. Dürüşken. (Kabalıcı Yayınevi, İstanbul).
- Aydın H (2012). *Gazzâlî -Felsefesi ve İslam Modernizmine Etkileri*. (Bilim ve Gelecek Kitaplığı, İstanbul).
- Ayvazoğlu B (2014). *Aşk Estetiği*. (Kapı Yayınları, İstanbul).
- Badiou A (2013). *Etik, Kötülük Kavrayışı Üzerine Bir Deneme*. Çev. T. Birkan. (Metis Yayınları, İstanbul).

- Bahtin M (2005). *Sanat ve Sorumluluk, İlk Felsefi Denemeler*. Çev. C. Soydemir. (Ayrıntı Yayınları, İstanbul).
- Barrett T (2015). *Neden Bu Sanat? Çağdaş Sanatta Estetik ve Eleştiri*. Çev.E. Ermert. (Hayalperest Yayınevi, İstanbul).
- Belge M (1989). *Marksist Estetik, Christopher Caudwell Üzerine Bir İnceleme*. (BFS Yayınları, İstanbul).
- Bergson H (2014). *Gülme, Gülüncün Anlamı Üzerine Deneme*. Çev. D. Çetinkasap. (Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul).
- Bolla P (2006). *Sanat ve Estetik*. Çev. K. Koş. (Ayrıntı Yayınları, İstanbul).
- Bonnard A (2004). *Antik Yunan Uygarlığı-III, Euripides'ten İskenderiye'ye*. Çev. K. Kurtgözü. (Evrensel Basım Yayın, İstanbul).
- Bozkurt N (1995a). *20. Yüzyıl Düşünce Akımları, Yorumlar ve Eleştiriler*. (Sarmal Yayınevi, İstanbul).
- Bozkurt N (1995b). *Sanat ve Estetik Kuramları*. (Sarmal Yayınevi, İstanbul).
- Burke E (2008). *Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma*. Çev. M. B. Gümüşbaş. (BilgeSu Yayıncılık, Ankara).
- Can Y, Gün R (2011). *Ana Hatlarıyla Türk İslâm Sanatları ve Estetiği*. (Kayhan Yayınları, İstanbul).
- Carroll N (2012). *Sanat Felsefesi: Çağdaş Bir Giriş*. Çev. G. K. Tirkeş. (Ütopya Yayınevi, Ankara).
- Cartwright D E (2004). *Schopenhauer*. Çev. S. Erduman (Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul).
- Castelli P (2013). *Rönesans Estetiği*. Çev. D. Kundakçı. (Dost Kitabevi, Ankara).
- Cevizci A (2011). *Felsefeye Giriş*. (Nobel Yayınları, Ankara).
- Cevizci A (1999). *Felsefe Sözlüğü*. (Paradigma, İstanbul).
- Cevizci A (2001). *Ortaçağ Felsefesi Tarihi*. (Asa Kitabevi, Bursa).
- Collingwood R G (2011). *Kısaca Sanat Felsefesi*. Çev.T. Kabaday1. (Bilgesu Yayıncılık, Ankara).
- Collinson D, Wilkinson R (2000). *Otuz Beş Doğu Filozofu*. Çev. M. Berke vd. (Ayrıç Yayınevi, Ankara).
- Corbin H (2010). *İslâm Felsefesi Tarihi (Cilt 1)*. Çev. H. Hatemî. (İletişim Yayınları, İstanbul).

- Cömert B (1979). *Benedetto Croce'nin Estetiğinde İfade Kavramı ve İfadenin İletimi Sorunu*. (Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara).
- Cömert B (2013). *Estetik*. (De Ki, Ankara).
- Çetin N (2013). *Şiir Çözümleme Yöntemi*. (Öncü Kitap, Ankara).
- Çetişli İ (2006). *Metin Tahlillerine Giriş / I Şiir*. (Akçağ Yayınları, Ankara).
- Çevik M (2014). *Mevlânâ'da Aşk ve Varoluş*. (İnsan Yayınları, İstanbul).
- Doğan M H (1975). *100 Soruda Estetik*. (Gerçek Yayınevi, İstanbul).
- Dupré B (2015). *Gerçekten Bilmemiz Gereken 50 Felsefe Fikri*. Çev. E. Gökteke. (Domingo Yayıncılık, İstanbul).
- Duymaz R (2014). *Sezai Karakoç'un Estetiği*. (Akademik Kitaplar, İstanbul).
- Eagleton T (2010). *Estetiğin İdeolojisi*. Çev. B. Gözkân vd. (Doruk Yayıncılık, İstanbul).
- Eagleton T (2011). *Şiir Nasıl Okunur*. Çev. K. Genç. (Agora Kitaplığı, İstanbul).
- Eco U (1992). *Açık Yapıt*. Çev. Y. Şahan. (Kabalcı Yayınları, İstanbul).
- Eco U (2009a). *Çirkinliğin Tarihi*. Çev. A. U. Ergün vd. (Doğan Kitapçılık, İstanbul).
- Eco U (2006). *Güzelliğin Tarihi*. Çev. A. C. Akkoyunlu. (Doğan Kitapçılık, İstanbul).
- Eco U (2009b). *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*. Çev. K. Atakay. (Can Yayınları, İstanbul).
- Edman I (1991). *Sanat ve İnsan*. Çev. T. Oğuzkan. (Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul).
- Enginün İ (2007). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*. (Dergâh Yayınları, İstanbul).
- Erinç S M (2011). *Sanat Psikolojisi'ne Giriş*. (Ütopya Yayınevi, Ankara).
- Erzen J N (2011). *Çoğul Estetik*. (Metis Yayınları, İstanbul).
- Fârâbî (1974). *Farabî'nin Üç Eseri: Mutluluğu Kazanma (Tahsilü's-Sa'ade), Eflatun Felsefesi ve Aristo Felsefesi*. Çev. H. Atay. (Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, Ankara).
- Fındıkoğlu Z F (2009). *Estetik*. Dü. R. Canım. (Yazar Yayınları, Ankara).
- Fraser I (2008). *Hegel ve Marks: İhtiyaç Kavramı*. Çev. B. S. Aydaş. (Dost Kitabevi, Ankara).
- Frenzel I (1990). "Estetik". *Günümüzde Felsefe Disiplinleri*. Çev. D. Özlem. (Ara Yayıncılık, İstanbul) s. 361-372.
- Gazali (1960). *El-Munkızu Min-Ad-Dalâl*. Çev. H. Güngör. (Maarif Basımevi, Ankara).

- Gazâlî (2002a). *İhyâu 'Ulûmi'd-Dîn* (Cilt I). Çev. A. Serdaroğlu. (Bedir Yayınevi, İstanbul).
- Gazâlî (2002b). *İhyâu 'Ulûmi'd-Dîn* (Cilt III). Çev. A. Serdaroğlu. (Bedir Yayınevi, İstanbul).
- Gazâlî (2002c). *İhyâu 'Ulûmi'd-Dîn* (Cilt IV). Çev. A. Serdaroğlu. (Bedir Yayınevi, İstanbul).
- Gazâlî (2007). *Hikmetler Kitabı*. Çev. H. Kendir. (İlke Yayıncılık, İstanbul).
- Geçer İ (1987). *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri*. (Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara).
- Gövsâ İ A (2012). *Bedii Terbiye, Estetik Eğitimi*. Dü. N. R. Gürel. (Elips Kitap, Ankara).
- Hançerlioğlu O (1977). *Düşünce Tarihi*. (Remzi Kitabevi, İstanbul).
- Hartmann N (1998). *Ontolojinin Işığında Bilgi*. Çev. H. Tepe. (Türkiye Felsefe Kurumu, Ankara).
- Hegel G W (1994). *Estetik, Güzel Sanat Üzerine Dersler* (Cilt 1). Çev. H. Hünler, T. Altuğ. (Payel Yayınevi, İstanbul).
- Hegel G W (2014). *Tarihte Akıl*. Çev. Ö. Sözer. (Kabalcı Yayıncılık, İstanbul).
- Heinich N (2013). *Sanat Sosyolojisi*. Çev. T. Arnas. (Bağlam Yayınları, İstanbul).
- Hızlan D (2006). *Saklı Su*. (YKY, İstanbul).
- Horner C, Westacott E (2011). *Felsefe Aracılığıyla Düşünme*. Çev. A. Arslan. (Phoenix Yayınevi, Ankara).
- Huisman D (1992). *Estetik*. Çev. C. Muhtaroglu. (İletişim Yayınları, İstanbul).
- Hume D (1986). *İnsan Zihni Üzerine Bir Araştırma*. Çev. S. Evrim. (Millî Eğitim Basımevi, İstanbul).
- Hünler H (1988). *Estetik'in Kısa Tarihi*. (Paradigma Yayınları, İstanbul).
- İbn Arabî (2015a). *Allah Adamları ve Kutuplar - Fütûhât-ı Mekkiyye -*. Çev. E. Demirli. (Litera Yayıncılık, İstanbul).
- İbn Arabî (1988). *İlâhî Âşk*. Çev. M. Kanık. (İnsan Yayınları, İstanbul).
- İbn Arabî (2015b). *Tövbe Mücadele ve Takva - Fütûhât-ı Mekkiyye -*. Çev. E. Demirli. (Litera Yayıncılık, İstanbul).
- İmam Gazâlî (2004a). *Âriflerin Yolu*. Çev. A. Duran. (Hikmet Neşriyat, İstanbul).
- İmam Gazâlî (2004b). *Dinde Kırk Prensiptir*. Çev. A. Duran. (Hikmet Neşriyat, İstanbul).

- İmam Gazâlî (1988). *İki Madnun*. Çev. D. S. Ünal. (İzmir İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları, İzmir).
- İmam Gazâlî (2015). *Kimyâ-yı Saâdet (Cilt 1-2)*. Çev. A. F. Meyan. (Bedir Yayınevi, İstanbul).
- İmam Gazâlî (2004c). *Mü'minler İçin Yükselme Basamakları*. Çev. A. Duran. (Hikmet Neşriyat, İstanbul).
- İmam Gazâlî (2004d). *Yol Gidenlerin Kılavuzu ve Arayanların Bahçesi*. Çev. A. Duran. (Hikmet Neşriyat, İstanbul).
- İmam-ı Gazâlî (1972). *Âlemlerin Sırrı*. Çev. N. Erdoğan. (Hisar Yayınevi, İstanbul).
- İmam-ı Gazâlî (1986). *İlâhî Nizam*. Çev. Y. Arıkan. (Uyanış Yayınları, İstanbul).
- İmam-ı Gazzâlî (1968). *Abidler Yolu*. Y. Çev. Arıkan (Yaylacık Matbaası, İstanbul).
- İmam Gazzâlî (1981). *Tehâfüt El-Felâsife (Filozofların Tutarsızlığı)*. Çev. B. Karlığa. (Çağrı Yayınları, İstanbul).
- Jimenez M (2008). *Estetik Nedir?* Çev. A. Karaçoban. (Doruk Yayıncılık, İstanbul).
- Jusdanis G (2012). *Kurgu Hedef Tahtasında Edebiyat Savunusu*. Çev. Ç. Öztekin. (Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul).
- Kagan M (1993). *Estetik ve Sanat Dersleri*. Çev. A. Çalışlar. (İmge Kitabevi, Ankara).
- Kalender A (2005). *Şiir İrmakları*. (Phoenix, Ankara).
- Kant İ (1993). *Arı Usun Eleştirisi*. Çev. A. Yardımlı. (İdea Yayınevi, İstanbul).
- Karadağ C (2018). *Muhyiddîn İbn Arabî ve Düşünce Dünyası*. (Otto, Ankara).
- Karakoç S (2014a). *Edebiyat Yazıları-I: Medeniyetin Rüyası Rüyanın Medeniyeti Şiir*. (Diriliş Yayınları, İstanbul).
- Karakoç S (2014b). *Edebiyat Yazıları-II: Dişimizin Zarı*. (Diriliş Yayınları, İstanbul).
- Karataş T (2001). *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*. (Perşembe Kitapları, İstanbul).
- Kemal S (2007). *Estetik, İslâm Felsefesi Tarihi (Cilt III)*. Çev. Ş. Ö. Başoğlu. (Açılım Kitap, İstanbul) s. 211-221.
- Kervégan J F (2011). *Hegel ve Hegelcilik*. Çev. İ. Yerguz. (Dost Kitabevi, Ankara).
- Kierkegaard, S. (2013). *Kişiliğin Gelişiminde Etik-Estetik Dengesi*. Çev. İ. Kapaklıkaya. (Araf Yayınları, İstanbul).
- Koç T (2012). *İslâm Estetiği*. (İSAM Yayınları, İstanbul).
- Kuçuradi İ (1997). *Sanata Felsefeyle Bakmak*. (Ayraç Yayınevi, Ankara).

- Kul-Want C (2013). *Estetik, Sanatı ve Yaratıcılığı Anlamak İçin Çizgibilim*. Çev. E. Kibaroglu. (NTV Yayınları, İstanbul).
- Kurdakul Ş (1992). *Çağdaş Türk Edebiyatı 3: Cumhuriyet Dönemi / I -Şiir-*. (Bilgi Yayınevi, Ankara).
- Kurdakul Ş (1973). *Şairler ve Yazarlar Sözlüğü*. (Bilgi Yayınevi, Ankara).
- Lalo C (2004). *Estetik*. Çev. B. Toprak. (Hece Yayınları, Ankara).
- Lukacs G (1978). *Estetik I*. Çev. A. Cemal. (Payel Yayınevi, İstanbul).
- Lukacs G (1981). *Estetik II*. Çev. A. Cemal. (Payel Yayınevi, İstanbul).
- Lukacs G (1988). *Estetik III*. Çev. A. Cemal. (Payel Yayınevi, İstanbul).
- Lukacs G (2004). *Marksist İmgelem*. Çev. A. Şimşek vd. (Yenihayat Kütüphanesi, İstanbul).
- Marcuse H (1991). *Karşıdevrim ve Başkaldırı*. Çev. G. Koca, V. Ersoy. (Ara Yayıncılık, İstanbul).
- Marx K, Engels F (1980). *Sanat Ve Edebiyat Üzerine*. Çev. M. Belge. (Birikim Yayınları, Ankara).
- Masiero R (2006). *Mimaride Estetik*. Çev. F. Genç. (Dost Kitabevi, Ankara).
- Mengüşoğlu T (2003). *Felsefeye Giriş*. (Remzi Kitabevi, İstanbul).
- Menke C (2015). *Sanatın Gücü*. Çev. N. Z. Koç. (Hece Yayınları, Ankara).
- Mevlânâ Celâleddin (1957). *Dîvân-ı Kebîr* (Cilt I). Çev. A. Gölpınarlı. (Remzi Kitabevi, İstanbul).
- Mevlânâ Celâleddin (1992). *Dîvân-ı Kebîr* (Cilt II). Çev. A. Gölpınarlı. (Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara).
- Mevlânâ Celâleddin (1992). *Dîvân-ı Kebîr* (Cilt III). Çev. A. Gölpınarlı. (Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara).
- Mevlânâ Celâleddin (1992). *Dîvân-ı Kebîr* (Cilt IV). Çev. A. Gölpınarlı. (Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara).
- Mevlânâ Celâleddin (1992). *Dîvân-ı Kebîr* (Cilt V). Çev. A. Gölpınarlı. (Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara).
- Mevlânâ Celâleddin (1992). *Dîvân-ı Kebîr* (Cilt VI). Çev. A. Gölpınarlı. (Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara).
- Mevlânâ Celâleddin (1992). *Dîvân-ı Kebîr* (Cilt VII). Çev. A. Gölpınarlı. (Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara).
- Mevlânâ (2006). *Fîhi Mâ Fîh*. Çev. M. Ü. Anbarcıoğlu, (Konya ve Mülhakatı Eski

- Eserleri Sevenler Derneği Yayınları, Konya).
- Mevlânâ (1995). *Mesnevî* (Cilt I). Çev. V. İzbudak. (MEB Yayınları, İstanbul).
- Mevlânâ (1995). *Mesnevî* (Cilt II). Çev. V. İzbudak. (MEB Yayınları, İstanbul).
- Mevlânâ (1995). *Mesnevî* (Cilt III). Çev. V. İzbudak. (MEB Yayınları, İstanbul).
- Mevlânâ (1995). *Mesnevî* (Cilt IV). Çev. V. İzbudak. (MEB Yayınları, İstanbul).
- Mevlânâ (1995). *Mesnevî* (Cilt V). Çev. V. İzbudak. (MEB Yayınları, İstanbul).
- Mevlânâ (1995). *Mesnevî* (Cilt VI). Çev. V. İzbudak. (MEB Yayınları, İstanbul).
- Muhyiddin İbn Arabî (2008). *El-Bulga Fi'l Hikmeh*. Çev. V. İnce. (Kitsan Yayınları, İstanbul).
- Muhyiddin İbn Arabî (2007). *Fütûhât-ı Mekkiyye* (Cilt 5). Çev. E. Demirli. (Litera Yayıncılık, İstanbul).
- Muhyiddin İbn Arabî (2010). *Fütûhât-ı Mekkiyye* (Cilt 13). Çev. E. Demirli. (Litera Yayıncılık, İstanbul).
- Muhyiddin İbn Arabî (2012). *Fütûhât-ı Mekkiyye* (Cilt 17). Çev. E. Demirli. (Litera Yayıncılık, İstanbul).
- Muhyiddin İbn Arabî (2016). *Nasihâtler*. Çev. O. Yolcuoğlu. (Gelenek Yayıncılık, İstanbul).
- Necatigil B (1983). *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*. (Varlık Yayınları, İstanbul).
- Öngören V (1997). *Dil Estetik Felsefe ve Tarih Bağlamında Şiir ve Yenilik*. (Broy Yayınları, İstanbul).
- Özel A (2014). *Estetik ve Temel Kuramları*. (Ütopya Yayınevi, Ankara).
- Özlem D (2004). *Etik -Ahlâk Felsefesi-*. (İnkılâp Kitabevi, İstanbul).
- Picon G (1966). *Çağdaş Felsefe*. Çev. M. Garan, B. Onaran. (Kitapçılık Ticaret Limited Şirketi Yayınları, İstanbul).
- Pinkard T (2012). *Hegel*. Çev. M. B. Albayrak. (Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul).
- Platon (2010a). *Devlet*. Çev. M. A. Cimcoz, S. Eyüboğlu. (Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul).
- Platon (2010b). Menon. *Diyaloglar*. Çev. A. Cemgil. (Remzi Kitabevi, İstanbul). s. 149-190.
- Platon (2014). *Şölen*. Çev. E. Çoraklı. (Alfa Yayınları, İstanbul).
- Plehanov G (1987). *Sanat ve Toplumsal Hayat*. Çev. C. Karakaya. (Sosyal Yayınlar, İstanbul).

- Polat O (2003). *Sanat ve Estetik Üzerine Notlar ve Toplumbilimsel Kültürde Sanatın İşlevi*. (Akdeniz Yayınevi, Antalya).
- Ranci re J (2006). *Estetik Bilinçdışı*.  ev. K. Sarıalioğlu. (Ara-lık Yayınları, İzmir).
- Ranci re J (2012). *Estetiğin Huzursuzluğu*.  ev. A. U. Kılıç. (İletişim Yayınları, İstanbul).
- Read H (2014). *Sanatın Anlamı*.  ev. N. Asgari. (Hayalperest Yayınevi, İstanbul).
- Redeker H (1986). *Edebiyat Estetiği*.  ev. A.  alışlar. (Kuzey Yayınları, Ankara).
- Rifat O (1992). *Şiir Konuşması (Bütün Yazıları)*. (Adam Yayınları, İstanbul).
- Rose M A (2015). *Marx'ın Kayıp Estetiği Karl Marx ve Görsel Sanatlar*.  ev. A.  avdar. (Ayrıntı Yayınları, İstanbul).
- Ross W D (2011). *Aristoteles*.  ev. A. Arslan. (Kabalcı Yayıncılık, İstanbul).
- Rüşd İ (2011). *Din Felsefe Tartışması*.  ev. H. Portakal. (Cem Yayınevi, İstanbul).
- Sağlık Ő (2010). *Popüler Roman Estetik Roman*. (Akçağ Yayınları, Ankara).
- Schiller F (2001). *İnsanın Estetik Eğitimi  zerine Bir Dizi Mektup*.  ev. G. Aytaç. (Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara).
- Schopenhauer A (2014a). *Bilim ve Bilgelik*.  ev. A. Aydoğan. (Say Yayınları, İstanbul).
- Schopenhauer A (2014b). *Felsefe Tarihinden Kesitler*.  ev. A. Aydoğan. (Say Yayınları, İstanbul).
- Sena C (1972). *Estetik*. (Remzi Kitabevi, İstanbul).
- Soykan   N (2015). *Estetik ve Sanat Felsefesi*. (Pinhan Yayıncılık, İstanbul).
- Soykan   N (1998). *Türkiye'den Felsefe Manzaraları 1*. (K yerel Yayınları, İstanbul).
- Su S (2014). * ağdaş Sanatın Felsefi Söylemi*. (Profil Yayıncılık, İstanbul).
- Şenödeyici   (2012). *Osmanlı'nın Görsel Şiirleri*. (Kesit Yayınları, İstanbul).
- Şişman A (2011). *Sanata ve Sanat Kavramlarına Giriş*. (Literatür Yayınları, İstanbul).
- Taşkent A (2013). *Güzelin Peşinde: Fârâbî, İbn Sînâ ve İbn Rüşd'de Estetik*. (Klasik Yayınları, İstanbul).
- Timuçin A (2010a). *Ahlaksızlık  zerine Kendimle Konuşmalar*. (Bulut Yayınları, İstanbul).
- Timuçin A (2013). *Estetik*. (Bulut Yayınları, İstanbul).
- Timuçin A (2011a). *Estetikte Anlam ve Yorum*. (Bulut Yayınları, İstanbul).
- Timuçin A (2006). *Felsefe Bir Sevin tir*. (Bulut Yayınları, İstanbul).
- Timuçin A (2004). *Felsefe Sözlüğü*. (Bulut Yayınları, İstanbul).

- Timuçin A (2011b). *Gençler İçin Felsefe Tarihi*. (Bulut Yayınları, İstanbul).
- Timuçin A (2010b). *Ölesiye Sevmek*. (Bulut Yayınları, İstanbul).
- Timuçin A (2009). *Sorularla Estetik Elkitabı*. (Bulut Yayınları, İstanbul).
- Timuroğlu V (2013). *Estetik*. (Berfin Yayınları, İstanbul).
- Tokatlı A (1983). *Çağdaş Diyalektiğin Kaynağı Hegel*. (Yazko, İstanbul).
- Tolstoy L N (2011). *Sanat Nedir*. Çev. A. B. Dural. (Bilge Karınca Yayınları, İstanbul).
- Townsend D (2002). *Estetiğe Giriş*. Çev. S. Büyükdüvenci. (İmge Kitabevi, Ankara).
- Tunalı İ (1973). *B. Croce Estetiğine Giriş*. (İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul).
- Tunalı İ (1998). *Estetik*. (Remzi Kitabevi, İstanbul).
- Tunalı İ (1983a). *Estetik Beğeni*. (Say Kitap Pazarlama, İstanbul).
- Tunalı İ (2009). *Felsefeye Giriş*. (Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul).
- Tunalı İ (2008). *Felsefenin Işığında Modern Resim*. (Remzi Kitabevi, İstanbul).
- Tunalı İ (1983b). *Grek Estetik'i*. (Remzi Kitabevi, İstanbul).
- Tunalı İ (1976a). *Marksist Estetik*. (Altın Kitaplar, İstanbul).
- Uçman A (2000). *Rıza Tevfik'in Sanat ve Estetikle İlgili Yazıları I*. (Kitabevi, İstanbul).
- Uyanık M (2012). *Felsefi Düşünceye Çağrı*. (Elis Yayınları, Ankara).
- Ülken H Z (2016). *Bilgi ve Değer*. (Doğu Batı Yayınları, Ankara).
- Ülken H Z (1958). *Felsefeye Giriş (İkinci Kısım)*. (Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, Ankara).
- Ülken H Z (1983). *İslâm Felsefesi Eski Yunan'dan Çağdaş Düşünceye Doğru*. (Ülken Yayınları, İstanbul).
- Ülken H Z (1935). *Türk Feylesofları Antolojisi I*. (Yeni Kitabçı, İstanbul).
- Ülken H Z (2007). *Türk Tefekkürü Tarihi*. (YKY, İstanbul).
- Williams R (1993) *Kültür*. Çev. S. Aydın. (İmge Kitabevi, Ankara).
- Wood A W (2009). *Kant*. Çev. A. Kovanlıkaya. (Dost Kitabevi, Ankara).
- Worringer W (1985). *Soyutlama ve Özdeşleyim*. Çev. İ. Tunalı. (Remzi Kitabevi, İstanbul).
- Yasa M (2014). *Estetik ve Etik İlişkisi: Söylemler ve Çıkarımlar*. (Elis Yayınları, Ankara).
- Yetkin S K (1947). *Estetik*. (Remzi Kitabevi, İstanbul).
- Yetkin S K (1972). *Estetik Doktrinler*. (Bilgi Yayınevi, Ankara).

- Yılmaz M (2004). *Sanatı Felsefesi Felsefenin Sanatı*. Çev. N. Özüaydın. (Ütopya Yayınevi, Ankara).
- Yücebaş H (1966). *Mevlâna Hayatı ve Eserleri (Türkçe Açıklamalarıyla)*. (Bulvar Gazetesi, İstanbul).
- Zima P V (2006). *Modern Edebiyat Teorilerinin Felsefesi*. Çev. M. Özseri. (Hece Yayınları, Ankara).
- Ziss A (1984). *Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi Estetik*. Çev. Y. Şahan. (De Yayınevi, İstanbul).

Makale

- Açıkgöz N (2012-13). Klâsik Şiir Estetiği. *Bizim Külliye*(54): 39-44.
- Açıl B (2015). Klasik Türk Şiirinde Estetik Bir Unsur Olarak Çiçekler. *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*(5): 1-28.
- Adorno T W (2005). Aşkınısallık Kavramı Üzerine. *Cogito*(41-42): 56-85.
- Adorno T W (1996). Sanat, Toplum, Estetik. *Felsefe Tartışmaları*(20): 39-58.
- Akarsu B (1962). Sokrates’de Erdem Düşüncesi. *İstanbul Üniversitesi Felsefe Arkivi Dergisi*(13): 57-73.
- Altıntaş H (1998). Kur’an ve Estetik. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 38(1): 53-90.
- Anar T (2013). Edebiyat Eserlerini Anlamak ve Yorumlamak İçin Farklı Bir Yöntem: Einfühlung Teorisi. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*(48): 23-46.
- Anar T (2014). Einfühlung Teorisi Açısından Ziya Osman Saba’nın Şiirlerinin İncelenmesi. *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*(3): 61-79.
- Arat N (1978). Kant Estetik’inde Güzel ve Yüce Değerleri. *İstanbul Üniversitesi Felsefe Arkivi Dergisi*(21): 69-83.
- Atalay Y (2019). Popüler Bir Şair Olarak Özdemir Asaf ve Şiirlerinde Yalnızlık Teması. *İnsan ve Sosyal Bilimler Dergisi* 2(1): 271 – 280.
- Aydoğdu H (2006). Bergson’un Hakikat Araştırmasında Sanatın Fonksiyonu. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 7(1): 179-191.
- Ayvazoğlu B (2000). İlmü’l-Cemal. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 22: 146-148.

- Bal M (2011). Geleneksel Estetik Anlayışın Bir Eleştirisi Olarak Adorno'nun Estetik Teorisi. *Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 3(1): 71-76.
- Bal M (2004). Yargı Yetisi'nin Eleştirisi'nin Kant'ın Felsefesindeki Yeri. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Felsefe Bölümü Araştırma Dergisi*(19): 83-103.
- Bingöl U (2014). Estetik Süreç Çözümlemesi Yahut Tevfik Fikret'in Heykel-i Giryân Şiiri. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*(3/3): 146-162.
- Bozkurt N (1981). Hegel Estetik'ine Genel Bir Bakış. *İstanbul Üniversitesi Felsefe Arkivi Dergisi*(22-23): 289-299.
- Bozkurt N (1984). Hegel'in Estetiği ve Şiir Kuramı. *İstanbul Üniversitesi Felsefe Arkivi Dergisi*(24): 169-211.
- Çetişli İ (2012-13). İslam Sanatlarının Estetik Temelleri ve Nitelikleri. *Bizim Külliye*(54): 45-50.
- Çolak M (2011). Georg Lukacs'ı Yeniden Düşünmek. *FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi)*, (12): 91-124.
- Çubukçu İ A (1984). Mevlana ve Felsefesi. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 26(1): 97-118.
- Doğaner V (2012). "Yalnızız" Romanında Estetik Unsurlar. *Turkish Studies*(7/2): 335-351.
- Durmuş G (2013). Özdemir Asaf Şiirinde Egzistansiyalist Ögeler ve "Kendi"lik Kavramı. *Turkish Studies*, 8(1): 1269-1290.
- Duymaz R (2011). Genç Kalemler Dergisinin Estetik Anlayışı. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*(6): 7-42.
- Emiroğlu İ (2008). Mevlânâ'da Aşk İfade Etme İmkânı ve Aşk Betimlemeleri. *Dokuz Eylül Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*(XXVII): 1-40.
- Eralp H V (1964). Felsefede ve Güzel Sanatlarda Ahenk. *İstanbul Üniversitesi Felsefe Arkivi Dergisi*(15): 3-18.
- Eren I (1999). Romantik Felsefede Genius'un "Güzel" ile İlişkisi Üzerine Bir Görüş. *Felsefe Tartışmalar*(24. Kitap): 93-99.
- Gezeroğlu S (2017). Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Her Şey Yerli Yerinde" Adlı Şiirini Özdeşleyimci Kurama Göre Okuma Denemesi. *Söylem Filoloji Dergisi*, 2(2): 267-274.

- Göknil N (1945). Estetik Haz: Psikolojik ve Fenomenolojik Estetik Hakkında Bir Araştırma. *İstanbul Üniversitesi Felsefe Arkivi Dergisi*, 1(1): 141-154.
- Günenç M (2012). Kant'ın Nihai Eleştirisi. *Felsefe Dünyası*(54): 93-116.
- Hünler H (1993). Adorno'nun Estetik Teorisinin Geleneksel ve Original Boyutları. *Felsefe Tartışmaları*(14. Kitap): 149-153.
- Karabulut N (2012-13). Edebiyatın Estetiği Üzerine. *Bizim Külliye*(54): 77-79.
- Karagöz İ (2005). Yahya Kemal'in "Ses" Adlı Şiirinin Özdeşleyim (Einfühlung) Metoduyla Tahlili. *TÜBAR*(18): 163-177.
- Karagözlü V (2015). Simetri ve Edebiyat: Klasik Türk Edebiyatında Simetri ve Görünümleri. *Turkish Studies*, 10(8): 1479-1502.
- Karagözlü V (2017). Tazarru'-nâme'nin Söz Düzeni -II-. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*(18): 119-136.
- Karataş T (2012-13). Estetik Üzerine. *Bizim Külliye*(54): 20-23.
- Kaynaradağ A (1981). Çeşitli Yönleriyle Özdemir Asaf'ın Şiiri. *Varlık*(883): 14-16.
- Kobya E Ş (2012). Tebrizli Şems'in Feracesinin Özdeşleyim Kuramına Göre İncelenmesi. *A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi* (47): 189-196.
- Köktürk M (2012-13). Sözcüklerde 'Güzel' Deneyimi. *Bizim Külliye*(54): 24-27.
- Kömürcü İ (2010). Adorno'nun Estetik Kuramı Bağlamında Müzik Eserlerinde İçerik Analizine Yönelik Bir Model Önerisi. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*(2): 10-19.
- Kurbanov B (2004). Evrenin Estetik İdraki ve Estetik Faaliyet. *Atatürk Üniversitesi Kâzım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi*(10): 24-43.
- Mutluel O (2011). İslam Sanatının Oluşumundaki Etkenler. *Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 11(1): 19-27.
- Oğuz Ö (2006). Aristoteles'te Estetik Hoşlanma. *Kaygı: Uludağ Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*(6): 121-127.
- Ömerustaoğlu A (2007). Bir İnsani Fenomen Olarak Estetik Bilinç. *Kâzım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi*(15): 18-26.
- Sağlam M H (2018). Necip Fazıl Kısakürek'in Şiirlerinde Einfühlung (Özdeşleyim) İlişkisi Kurduğu Tabiat Unsurları. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 7(2): 956-989.
- Schaper E (2005). Beğeni, Yücelik ve Deha: Doğa ve Sanat Estetiği. *Cogito*(41-42): s. 154-179.

- Şahin N (2011). Gazâlî’de Etik-Estetik İlişkisi. *Diyanet İlmi Dergi*, 47(3): 93-114.
- Taşçı Ö (2009). Kadı Abdülcebbar Ve Kant’ta Estetik Anlayışı. *Kelam Araştırmaları*, 7(2): 73–80.
- Tekel A (2015). Estetik Yargı ve Estetik Yargıyı Etkileyen Faktörler. *Sanat ve Tasarım Dergisi*(16): 149-157.
- Tokat L (2005). Sanat Kutsalın İfşası mıdır? *Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*(29): 137-163.
- Tugay N (2014). Kur’ân ve Sünnet Açısından Estetik (Müziğin Bu alandaki Yeri). *Bingöl Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*(4): 1-16.
- Tunalı İ (1972). Benedetto Croce’de Estetik’in Bir Bilgi Problemi Olarak Temellendirilmesi. *İstanbul Üniversitesi Felsefe Arkivi Dergisi*(18): 23-36.
- Tunalı İ (1964). Estetik Beğeni Problemi. *İstanbul Üniversitesi Felsefe Arkivi Dergisi*(15): 57-67.
- Tunalı İ (1957). İntegral Bir Estetik Olarak Ontolojik Estetik. *İstanbul Üniversitesi Felsefe Arkivi Dergisi*, 3(3): 155-167.
- Tunalı İ (1963). Kant Estetik’i ve Problemleri. *İstanbul Üniversitesi Felsefe Arkivi Dergisi*(14): 65-81.
- Tunalı İ (1976b). Marxist Estetik’te Gerçeklik, Obje ve Süje Problemi. *İstanbul Üniversitesi Felsefe Arkivi Dergisi*(20): 99-112.
- Tunalı İ (1975). Sanatın Psikolojik Anlamı ve Worringer’in Üslup Analizi. *İstanbul Üniversitesi Felsefe Arkivi Dergisi*(19): 11-20.
- Tuncer O C (2015). Vakıf Yapılarında Estetik Kavramlar. *Vakıflar Dergisi*(43): 149-172.
- Tural S K (1997). Estetik Duyarlılık Konusunda Kavramlaştırma Denemesi. *Erdem (Aydın Sayılı Özel Sayısı-III)*, 9(27): 1255-1268.
- Ulutaş S, Ulutaş Ü G (2015). Sosyal Medya Ve Görsel Kültür İlişkisi Ekseninde ‘My Shoes’ Kısa Filminin Estetik Çözümlemesi. *İdil*, 4(18): 55-80.
- Yakıt İ (2007). Mevlâna’da Aşk Estetiği. *Mevlâna Araştırmaları Dergisi*(1): 35-43.
- Yeter G B (2017). Sabahattin Ali’nin ‘Ses’ Adlı Hikâyesinde Estetik Bir Unsur Olarak Ritim. *Turkish Studies*(12/30): 531-546.
- Yıldırım M (2010). Kur’an Sanatı ve Estetiği Üzerine. *İstem*(16): 161-179.
- Yıldız M (2012). İbn Hazm’ın Güzellik Anlayışı. *FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi)*(13): 89-106.

Tezler

- Cavit H K (2011). Turan Koç'ta Din Ve Estetik -İslâm Estetiği Örneği-. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Van.
- Durmuş G (2012). Özdemir Asaf (Şair, Hikaye Yazarı ve Denemeci Olarak). Yayınlanmamış Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Erzurum.
- Ekinci P (1999). Özdemir Asaf (Yaşamı, Sanat Anlayışı ve Şiirleri). Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Ankara.
- Güneşli U S (2013). Friedrich Schiller'de Estetik Algının Nesnesi Olarak "Güzel". Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Maltepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı, İstanbul.
- Mutluel O (2008). Kur'an-ı Kerim ve Estetik. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri (İslam Felsefesi) Anabilim Dalı, Ankara.
- Özbal N (2017). Estetik Eğitim. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kırıkkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eğitim Yönetimi ve Denetimi Anabilim Dalı, Kırıkkale.
- Sınmaz N A (2009). Alexander Gottlieb Baumgarten'da Duyusal Bilginin Bilimi Olarak Estetik. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı, Sistemik Felsefe ve Mantık Bilim Dalı, Bursa.
- Türker H (2007). Moritz Geiger ve Nicolai Hartmann'da Estetik Değerin Temellendirilmesi. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İlahiyat Ana Bilim Dalı, Felsefe ve Din Bilimleri Bilim Dalı, İstanbul.
- Ülger E H (2009). Bir Müzik Felsefesi Olanağı Olarak Adorno'nun Estetik Kuramı. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sistemik Felsefe Ve Mantık (Felsefe) Anabilim Dalı, Ankara.

İnternet Kaynakları

Türk Dil Kurumu. *Güncel Türkçe Sözlük*. <https://sozluk.gov.tr/>. (10 Mayıs 2019).

ÖZ GEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı-Soyadı : Muhammet TAŞKESEN
Uyruğu : T.C.
Doğum Tarihi ve Yeri: 07.07.1987 Nevşehir
Tel : 0 539 881 76 73
E-posta : mmt1367@windowlive.com
Yazışma Adresi : Cevher Dudayev Mah. Şehit Selim Bingöl Cadd.
Seher Koop. C Blok Daire: 7 Nevşehir / Merkez

EĞİTİM

Derece	Kurum	Mezuniyet Tarihi
Pedagojik Formasyon	Ahi Evran Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı	25.07.2012
Lisans	Ahi Evran Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı	30.05.2011
Lise	Nevşehir Lisesi	2004

İŞ DENEYİMLERİ

Yıl	Kurum	Görev
2016-2017	Nevşehir Cemil Meriç Sosyal Bilimler Lisesi	Türk Dili ve Edebiyatı Ücretli Öğretmenlik

YAYINLAR

Makale:

Taşkesen, Muhammet, “Yavuz Bülent Bâkiler’in “Şaşkırdım Kaldım İşte” Adlı Şiirinin Ontolojik Tahlil Yöntemi ile Çözümlemesi”, *International Journal of Languages’ Education and Teaching*, UDES 2015 Sayısı, s. 1779-1789.

Bilimsel Bildiri:

Taşkesen, Muhammet, “Ömer Seyfettin’in ‘Kaşığı’ Adlı Öyküsünün Göstegebilimsel Yöntemle İncelenmesi”, *4. Türk Dili ve Edebiyatına Genç Yaklaşımlar Bilgi Şöleni 21-22 Mayıs 2015*, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Nevşehir, 2015.

Taşkesen, Muhammet, “Özdemir Asaf’ın “Boğaz Gezintisi” Şiirinin Estetik Açından Çözümlemesi”, *5. Ulusal Türk Dili ve Edebiyatına Genç Yaklaşımlar Bilgi Şöleni 28-29 Nisan 2016*, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Nevşehir, 2016.

