



HİKMET-AKADEMİK EDEBİYAT DERGİSİ
[JOURNAL OF ACADEMIC LITERATURE]
YÛNUS EMRE'DEN MEHMED ÂKİF'E ŞİİR
ÖZEL SAYISI
YIL 7, ARALIK 2021

Dr. Öğr. Üyesi Mehmet YALÇINKAYA

Mardin Artuklu Üniversitesi
Edebiyat Fakültesi
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
Mardin/TÜRKİYE
mehmetyalcinkaya00@gmail.com

ORCID

**SEZAI KARAKOÇ'UN "BALKON"
ŞİİRİNİN HERMENÖTİK KURAM
BAĞLAMINDA YENİDEN
OKUNMASI**

RE-READING SEZAI KARAKOÇ'S
POETRY "BALKON" IN THE
CONTEXT OF HERMENEUTIC
THEORY

Makale Türü: Araştırma Makalesi
Yükleme Tarihi: 28.10.2021
Kabul Tarihi: 28.12.2021
Yayımlanma Tarihi: 31.12.2021

Article Information: Research Article
Received Date: 28.10.2021
Accepted Date: 28.12.2021
Date Published: 31.12.2021

İntihal / Plagiarism

Bu makale **turnitin** programında taranmıştır.
This article was checked by **turnitin**.



Atıf/Citation

Yalcinkaya, Mehmet, "Sezai Karakoç'un "Balkon" Şiirinin Hermenötik Kuram Bağlamında Yeniden Okunması", *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi [Journal of Academic Literature]*, Yûnus Emre'den Mehmed Âkif'e Şiir Özel Sayısı, Aralık 2021, s. 344-363.

Yalcinkaya, Mehmet, "Re-Reading Sezai Karakoc's Poetry "Balkon" in the Context of Hermeneutic Theory", *Hikmet-Journal of Academic Literature*, Special Issue of Yunus Emre to Mehmed Akif, December 2021, p. 344-363.



10.28981/hikmet.1016151

Yayımlanan makalelerde Araştırma ve Yayın Etiğine riayet edilmiş; COPE (Committee on Publication Ethics)'un Editör ve Yazarlar için yayımlanmış olduğu uluslararası standartlar dikkate alınmıştır.



HİKMET-AKADEMİK EDEBİYAT DERGİSİ
[JOURNAL OF ACADEMIC LITERATURE]
YÛNUS EMRE'DEN MEHMED ÂKİF'E ŞİİR
ÖZEL SAYISI
YIL 7, ARALIK 2021

Dr. Öğr. Üyesi Mehmet YALÇINKAYA

**SEZAI KARAKOÇ'UN "BALKON" ŞİİRİNİN HERMENÖTİK KURAM BAĞLAMINDA
YENİDEN OKUNMASI**

RE-READING SEZAI KARAKOÇ'S POETRY "BALKON" IN THE CONTEXT OF
HERMENEUTIC THEORY

ÖZ

Bu çalışmada İkinci Yeni şairlerinden Sezai Karakoç'un Türk edebiyatında ayrıcalıklı bir yer edinen Balkon şiirinin hermenötiksel bakış açısıyla art anlam alanlarına ulaşmaya çalışılmıştır. Dilin işlenmiş olması, imgesel ve devrik anlatımın ön planda olması şiirin daha doğru anlaşılması için özel bir çabayı gerekli kılmıştır. Söz konusu bu çalışma bu gerekliliğin bir sonucudur.

Çalışmanın girişinde Osmanlıdan günümüze mimari değişimin sebep ve sonuçlarına değinilirken aynı zamanda hermenötik kuramının kavramsal tarihine değinilerek geçirmiş olduğu anlam ve yöntem değişikliklerine kısaca değinilmiştir. Çalışmanın sentez kısmını oluşturan şiirin yorumlanma kısmında ise şiir hem Schleiermacher'in geliştirdiği "gramatik ve alegorik yönden hem de J. Cassinuss'un geliştirdiği kelimenin dört temel anlamı prensibine göre incelenmiştir. Çalışmanın nihayetinde bazı kavramların alegorik anlamlarının da ötesinde anagojik (yüksek anlam) anlamda kullanıldığı tespit edildi.

Anahtar Kelimeler: Sezai Karakoç, Balkon, Hermenötik Kuramı.

ABSTRACT

In this study, it has been tried to reach the meta-meaning areas with the hermeneutical point of view of the Balcony poem, which Sezai Karakoç, one of the Second New poets, carries deep traces in our social life. The fact that the language is processed and the imaginary and inverted expression are at the forefront necessitated a special effort for a more accurate understanding of the poem. This study is the result of this necessity.

In this context, at the beginning of the study, the causes and consequences of architectural change from the Ottoman period to the present are mentioned, while at the same time, the conceptual history of the hermeneutic theory is mentioned and the meaning and method changes that it has undergone are briefly mentioned. In the interpretation part of the poem, which constitutes the synthesis part of the study, the poem was examined both in terms of "grammatical and allegorical aspects developed by Schleiermacher and according to the principle of the four basic meanings of the word developed by J. Cassinuss. At the end of the study, it was determined that some concepts were used in an anagogical (higher sense) meaning beyond their allegorical meanings.

Keywords: Sezai Karakoç, Balcony, Hermeneutic Theory.

Giriş

Tanzimat'tan sonra Osmanlı Devleti, politikasını değiştirerek Avrupa'yla olan siyasî krizleri bir kenara bırakarak Avrupa'yla mücadele etmek yerine onu tanımaya çalışır. Bu vesileyle Paris'e gönderilen Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin *Seyahatname*'sine aldığı notlar farklı konulara değinmesi hususunda ilgi çekicidir. Çünkü Çelebi, *Seyahatname*'sinde sadece kültürel, sosyal ve edebî çalışmalara dikkat çekmemiş ayrıca Batı'nın mimari özelliklerine de değinmiştir (Unat, 1968: 53-58). Dolayısıyla Lale Devri'yle başlayan yenileşme ve Batı'ya yönelme girişimleri sadece askerî, siyasî, edebî ve kültürel boyutta kalmayıp Türk mimarisi üzerinde de etkili olmuştur. Ali Budak'a göre (2008: 92) Boğaziçi ve Haliç kıyıları köşkler ve kasırlarla donatılmış "...Paris civarındaki Versailles, Fontainebleau ya da Marly saray ve bahçelerinin bir benzeri meydana getirilmiştir." Tabii, modernizmle birlikte her alanda olduğu gibi mimari anlamda da köklü değişimler yaşanmış gotik mimari anlayış barok ve rokodan sonra yerini modern mimari anlayışa bırakmıştır. Osmanlıda da bahçeli, avlulu, cumbalı ve sayvanlı yapılar yerini kat kat apartmanlara ve blok yapılara bırakmaya başlamıştır. Koca bir mahalle ve kültür dip dibe inşa edilen beton yığınlarına sığdırılmıştır. Bu yeni yapılaşma beraberinde yeni bir kültürü inşa edeceği gibi eski mahalle anlayışını, komşuluğu da kaldırmış en önemlisi de çocuğu dört duvar arasına hapsederek ileride herhangi bir tutamağı olmayan; hız, haz ve hazırın peşinden koşan, iletişimsel dili günlük birkaç yüz kelimeyi geçmeyen, toplumdan uzak ve hayallerle yaşayacak bireylerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Özellikle apartman kültürüyle birlikte bireyin sokakla, mahalleyle olan irtibatı kesildiği gibi televizyonun her eve girmesiyle birlikte bireyin toplumdan uzaklaşması daha kolay olmuştur.

Öte yandan sanayileşmeyle birlikte yeni bir sınıfın ortaya çıkması, kırsaldan kente göçün başlaması şehirlerin geleneksel çehrelerini ve silüetlerini de değiştirmiş. Yalnız bütün bu değişimlere rağmen kültüründen ve eski yaşama geleneğinden taviz vermeyen kişiler olduğu gibi eski görünümünden taviz vermeyen ve sadece görüntüsüyle insanı başka âlemlere götüren şehirler de mevcuttur. Nitekim "Kentler her yönüyle mü'min hale gelmelidir elimde. Çünkü şehirlerin de inanmış, inkarcısı, nihilisti, ate olanı vardır. Toplam anlamıyla kent ya imanı ya isyanı haykırır" (Karakoç, 2017: 41) diyen Karakoç bu sözünde haklı olacak ki bazı şehirlerin âdeta inancın sembolü gibi görüldüğü anlaşılır. Burası bir gerçek ki bazı şehirler geleneksel yapısını ve dokusunu muhafaza ederek Osmanlı Dönemi'nden kalma tarihi ve manevi iklimini tüm ihtişamıyla yaşarken bazı şehirler ya da semtler, beton yığınları içerisinde âdeta duygusuz ve hissiz insanların barınağı haline gelir. Dolayısıyla Karakoç'un mezkûr ifadeleri mekânın insan üzerindeki tesiri konusunda tekrardan ele alınması aslında yazarın ne demek istediğini daha belirgin kılacaktır. Nitekim bu çalışmanın ana konusunu teşkil eden şairin *Balkon* şiirinde modernizm sonrası dikey mimaride yaygın bir şekilde kullanılan "balkon"ların ebeveynler ve çocuklar üzerindeki etkisini işlemiş olması da şairin mekân-insan ilişkisine verdiği önemin güzel bir göstergesidir.

Aslında modernizm öncesi tüm Anadolu'nun balkonsuz evlere sahip olduğunu söylemek doğru değildir. "Genellikle iki, bazen üç katlı olan bu evlerde geleneksel plan tiplerini ortaya koyan üst katların farklı düzenleridir. Anadolu'da çok az bulunmakla birlikte tek katlı örneklerle de rastlanmaktadır. Bu durumda karakteristik plan şemasını zemin kat gösterir. Birçok bölgenin evlerinde daha çok kışın kullanılan bir de ara kat bulunmaktadır. Bazı evlerin ise çatısının altında "cihannuma" denilen ve yazın kullanılan, manzarası güzel, camekânlı, balkonlu bir oda yer alır" (Karaca, 2020: 328). Ama söz konusu dönemlerde dikey mimarî çok yaygın olmadığından balkon; insanlar bilakis çocuklar için bir tehlike arz etmemekte. Ayrıca dile getirilen dönemlerde balkon gibi üst açık mekânlar, çocuğu duvar yığınları arasına hapsedip yalancı ya da aldatıcı bir tabiatı bireye sunmuyordu. Bu yüzden şairin aslında üzerinde durduğu yapılar, modern dönemde mahalle kültürünü ortadan kaldıran kat kat yapılarda bulunan ve çocuklar için yeterince korunaklı olmayan ve Batı'dan ithal edilen balkon tipleridir. Elinden sokağı ve arkadaşları çalınmış olan çocuğun sık uğrak alanı olan balkon, kazandığı modern görünümüyle aslında sadece gerçek olmayan bir tabiatı çocuğa sunuyordu. Dokunamadığı, hissedemediği ve kendisiyle konuşamadığı bir tabiat artık ne kadar sahici olabilirdi. "Balkonun modern dönemin ev içine/apartman katlarına hapsedilen birey için doğaya/dış dünyaya açılan dar ve sınırlı bir kapı olması, doğaya etkin katılım yerine sadece görmeye dayalı bir "dış bakış"a işaret eder (Kanter, 2013: 286). İlhan Berk (1993: 15) "Sanki ben dünyaya gelmedim de kendimi evimizde buldum. Usumda başka bir şey yok. Dünya dediğimiz, karalar, denizler, insanlar, hayvanlar, bitkiler, kentler değil de, yalnız bir ev" diyerek kocaman bir dünyanın dört duvar arasına sıkıştırılmasını imlemesi yine insanı gerçek tabiattan koparan modern evlere gönderme olarak okunabilir.

Her şeyin sahteleşmesine izin veren düalizm, mimari anlamda insana sahte bir tabiat sunar. Dünya Doğu-Batı medeniyeti arasında ikircikli bir hayatı yaşıyorken, insanoğlu fert ya da toplum olarak kalabilmenin, maddeyle ya da ruhla yola devam etmenin belirsizliğini yaşar. Nitekim bu ikilik modern insanın da mimari anlayışına sirayet eder. İnsanoğlu artık balkonun icadıyla ne tabiatın içinde ne de dışında yaşardı. Özellikle son yıllarda yaşanan Covid-19 salgınında sokağa çıkma yasaklarının uzun sürmesi, modern mimari anlayışımızı sorgulamaya fırsat verirken aynı zamanda insanın tabiattan uzaklaşamayacağını ve balkonların dış çevrenin yerini alamayacağını göstermiş oldu. Dolayısıyla yıllar önce mimari anlayışımızın çözümlenmesine karşı farkındalık yaratan *Balkon* şiirinin şairin sık sık müracaat ettiği imge ve sembollerle ve taşıdığı mesajlar itibarıyla hermenötik açıdan tekrardan ele alınması yerinde bir çalışma olacaktır.

Söz konusu yeni mimari anlayışımızın getirdiği sorunlar aslında edebiyatımızda da sık sık dile getirilmiştir. Söz gelimi: Turgut Uyar insanın yeni mimari anlayışıyla inşa ettiği evlerle doğadan kopuşunu *Güneşi Kötü O Evler* şiirinde, "perde" metaforuyla dile getirirken (Kanter, 2013: 275) Edip Cansever'in şiirlerinde "ev öznelerin zorunlu yaşam alanları olarak görülmekte bununla birlikte bu evler yuva olmaktan ziyade dört duvar arasına/çembere

sıkışmış bireyin trajik yazgısının başlama ve yaşanma yeri” (Kanter, 2018: 284) olarak algılanmakta ve işlenmektedir. Ayrıca modern mimari anlayışı doğrudan “balkon” üzerinden eleştiren başka şiirler de mevcuttur. Örnek olarak Turgut Uyar’ın *Kanada Menekşeli İyi Uzun Balkon* şiirinde kent huzursuzluğu, eskiye özlem gibi temler “Kanada Menekşesi” ve “balkon” metaforları üzerinden verilmeye çalışılır (Kanter, 2013: 36). Aynı şekilde Cemal Süreyya’nın “Bir şey var/Balkonlar kollarını açmışlar/Ona sarılacaklar (Sevda Sözleri s.201) “mısralarında da ifade edilen, doğal ortamdan uzaklaştırılan modern kentli bireyin sözde doğal ortamlarla kandırılması” yine doğrudan evlerdeki balkon yapılarına yapılan göndermelerden biridir.

Yukarıda da zikredildiği gibi salgın koşullarında balkonların varlığı tekrardan sorgulanmış bahçeli ve avlulu yapılara rağbet artmıştır. Modernlikle gelen yapılaşmalar tekrardan sorgulanır hâle gelmiştir. Bundan ötürü Sezai Karakoç’un *Balkon* şiirinin önemi bir kez daha anlaşılmıştır. Şiirde ‘balkon’un evin dışa açılan bölümü olarak görülmesinden ziyade koca tabiatın iki metre kareye sığdırılmasının imkânsızlığı üzerinde durulmaktadır. İçi her daim yaşama sevinciyle dolu çocukların ellerinden alınan sokaklarına hazin bakışları esnasında balkondan düşüp ölmeleri ise şiirde trajik bir vaka olarak yer edinmektedir. Öte yandan kimsenin buna bir çözüm üretme çabasında olmaması ise şairi asıl düşündüren konulardan biridir. Annelerin bu durum karşısında çaresizliği ve insanların hâlâ aynı hataları tekrar etmeleri şiirde vurucu ve okuyucuyu sarsıcı bir şekilde dile getirilirken şair çözümü evleri balkonsuz inşa eden mimarlarda görür. Şair bütün bunları yaparken elbette dilin tüm imkânlarını kullanmaya çalışır. Dolayısıyla şairin bu işçiliğini ve şiirin asıl niyetini anlamaya yönelik olarak metni hermenötik açıdan incelemek doğru olacaktır. Lakin şiir çözümülemesine başlamadan hermenötiğin ne olduğu ve gelişim safhalarının neler olduğu üzerinde kısaca durulacaktır.

Kavram Olarak Hermenötik

Düşünme yetisiyle varlık âleminde özne olma boyutuyla öne çıkan insanın en önemli edimlerinden biri de şüphesiz nesneyi anlamlandırma çabasıdır. Çünkü birey, hayatı ve çevresini anlamlı kıldığı ölçüde kendini güvende hissedecektir, aksi takdirde anlamını yitirmiş bir hayatın birey için yapabileceği başka bir şeyi yoktur. Kişi, hayatını idame ettirmek üzere yaşamını sarmalayan nesnelere bilinç yoluyla etkileşime girer. Bu süreçte aktif rolü üstlenen süje, kişisel ya da ortak tin yardımıyla bu nesnelere anlamlandırmaya çalışır ancak süjeden bağımsız olmayarak var-olan nesnelere yani sanat eserini anlamlandırmaya çalıştığında bu sürecin o kadar da kolay olmadığını görür. Çünkü bir sanat eserini anlamlandırmak/yorumlamak kadar ‘doğru’ yorumlamak da önemlidir. Burada ‘doğru’ kavramından mülhem olan mana elbette yazarın asıl anlatmak istediğidir. İşte ‘hermenötik kuramı’ tam olarak burada devreye girmektedir. Çünkü dilin canlı bir yapıda olması sürekli bir değişimin içerisinde olması, dilin birden çok anlama gelebilecek bir yapıya sahip olması, kültürel çeşitliliğin farklı ortak tinlerin oluşmasına zemin hazırlaması, yazarın ve yorumcunun farklı ideolojilere sahip olması gibi

nedenlerden dolayı sanat eserinin asıl vermek istediği mesajlar gizlenebilir ya da yazar bilinçli olarak bazı anlamları sembollerin ve işaretlerin ardına saklayabilir. Böyle bir durumda okuyucuya düşen görev kendisini sanat eserine yabancılaştıran tüm engelleri göz önünde bulundurarak okuma edimini gerçekleştirmesidir. Böyle bir çalışmanın içerisinde olan araştırmacının yegâne imkânı şüphesiz 'hermenötik'tir.

Hermeneutik, hermeneuic sanatı, yani bildirme, haber verme çeviri yapma, açıklama ve açıklama sanatıdır (Gadammer, 1995'ten akt. Özkan, 2011: 65-73). Hermenötik, köken itibarıyla Yunan tanrılarında edebiyatın yaratıcısı, tanrılarının habercisi, onların insanlarla iletişimini kuran Hermes ile yine aynı dilde konuşmak anlamına gelen hermeneuic fiilinden türetilmiş bir kavram olarak kabul görmüştür. Ayrıca hermenötik Yunanca müfessir/yorumcu manasındaki bir sözcükten türetilmiş olsa da kökeni üzerinde yapılan çalışmaların tam bir sonuca vardığı söylenemez (Toprak, 2003: 9). Yalnız Richard Palmer (2003: 29) bu kavramın Avrupa Protestan teolojisi içerisinde baskın bir hareket olarak ortaya çıktığını savunur. Wilhelm Dilthey (2011: 102) ise hermenötiğin ortaya çıkışını İncil'in açıklanmasına bağlamaktadır. Yalnız bu kavram ilk kez XVII. yüzyılda Johann Conrad Dannhauer tarafından kullanılmıştır (Kolcu, 2011: 384).

Hermenötiğin tarihi ise insanların işaretleri yorumlayarak içinde buldukları doğayı yorumlamaya ve anlamaya çalıştıkları dönemlere kadar götürülebilir. İlk başta evrende çevrede olup biteni anlamlandırmaya çalışan insanoğlu daha sonra İlahi varlık tarafından gönderilen mesajları okumaya ve anlamaya çalışır. Zamanla çevresel faktörlerin çeşitlenmesi, dilin farklılaşması ve zamana bağlı değerlerin değişmesi, insan algısını ve açıklama/anlama çabasını/yöntemini değiştirmiştir. Hermenötik için ise değişmeyen tek ilke, her zaman sınırlı kalmaya mahkûm olan insan aklı için anlama açısından bir model çerçevesinde yeni yaklaşımlar geliştirmek olmuştur (Toprak, 2003: 10). Bu yüzden hermenötiğe tarihi serüven içerisinde değişik manalar yüklenmiş, neticede de birbirinden farklı teoriler ileri sürülmüştür.

Hermenötiğin nasıl ortaya çıktığı ve nasıl bir tarihsel süreçten geçerek günümüze ulaştığına bakıldığında doğru anlama düşüncesinin hep ön planda olduğu görülür. Çünkü hermenötik anlaşılabilir olanı anlama ya da doğru anlama; sadece yazılı bir metin için değil, doğrudan insanın en başından itibaren, çevresiyle ve doğayla olan iletişimde ifade ve anlam ayrımına gittiğinden yaşamın her alanında ve gündelik yaşamda ihtiyaç duyduğu önemli bir olgudur veya anlaşılabilir olmaya başlamış olanı anlaşılır hale getirme uğraşının bir sonucu olarak ortaya çıkmaya başlamıştır. Metin Toprak, buna şöyle bir örnek vermektedir: "Örneğin, Antik Yunan'da Homeros'un söylencelerinde kullandığı dilin aradan geçen süre zarfında Klâsik Dönem Atina'sında kullanılan dille farklılık göstermeye başlamasıyla birlikte, bu eserlerin dilde meydana gelen değişim ve gelişmeye göre yeniden gözden geçirilmesine önemli ve yeniden anlaşılır hale getirilmeye çalışılması da böylesi bir sürecin en önemli adımlarındandır" (Toprak, 2003: 23) Bu yöntemin kullanılmasının ilk

unsurlar taşıyan ve her ikisinin yan yana kullanılabilmesi karşılaştırmalı yöntem adını verdiği ikinci bir yöntem de önerir. Karşılaştırmalı yöntem, sezgisel yöntemin eksik yönlerini tamamlayıcı özelliklere sahip bir yöntem olarak da değerlendirilebilir. Karşılaştırmalı yönetime başvuran yorumcunun öncelikle yaptığı şeyin yeni bir anlam ortaya çıkarmak veya oluşturmak olmadığını bilincinde olarak hareket etmesi gerekir. Yaratıcı olan, yeni biçimler, yeni anlamlar yaratan yazardır. Yorumcunun, yorumladığı yazarı daha iyi yorumlayabilmesi için onu herhangi bir kategorinin içine koyabilmesi gerekir. Karşısına çıkan metni ancak bu geçmişten gelenle, önceden bilinen ve tanınanla, bir kategoriyle, bir bütünle karşılaştırılarak anlayabilir. Genel itibariyle bu yönetime baktığımızda aslında Schleiermacher’ın yazar üstüne vurgu yaptığını ve özellikle de yorumcunun tarihsel uzaklığı kaldırmak için yazarın hem psikolojisini hem biyografisini hem de eseri oluştururken içinde bulunduğu sosyal ve kültürel ortamı iyi bilmesi gerektiğini anlıyoruz. Bu da bize Wellek’in edebiyatta “dış unsurlarını” ve edebiyat sosyolojisinde vurgulanan “yazar” maddesini hatırlatır. Wellek’e göre bir eserin anlaşılabilmesi için okurun eseri oluşturduğu dış unsurları da bilmesi gerekir. Bu unsurlar biyografi, toplum ve psikoloji’dir (Wellek ve Waren, 1983: 91-147).

Schleiermacher’ın hermenötiğinden daha gelişmiş ilkeler çıkartabileceğine inanan Dilthey, ortaya koyduğu yeni hermenötik anlayışında yorumcu daha da belirgin bir konuma getirilir. Ona göre edebiyat, yaşamın yorumlanmasıdır. Bu yüzden tarihsel anlamaya yönelik olanaklar üzerinde kurgulanan yönteminde edebiyat yapısından çok onu içinde kendisini ifade ettiği düşünülen dönemin ruhu, ilgi odağı hâline gelir. Bir edebiyat yapıtı içerisinde dile getirilen bir dönemin ruhunun edebiyat okuru veya yorumcusu tarafından olduğu gibi anlaşılması Dilthey’e göre olanaklıdır. Bunu olanaklı kılan unsur ise yorumcu ile yazarın bir arada bulunduğu ‘nesnel tin’dir. Peki, bu nesnel tin ne demektir? Dilthey bu ortak gelişimi sağlayan şeyin dönemin ruhu olduğunu düşünür. Ya da biraz daha açmak gerekirse; her dönemin farklı bir tinsel art alanı vardır ve buraya kadar söylenenlerden de anlaşılacağı üzere, bu tarihsel ve tinsel art alan kendi döneminin edebiyatını da etkiler (Dilthey, 2011: 110). Dilthey hermenötiği açısından bir edebiyat yapıtını anlamının yolu bu nedenle yapıtın yazıldığı dönemin art alanını (o dönemin ruhunu) anlamaktan geçer (Toprak, 2003: 120). İşte okur edebi eseri okurken aynı zamanda olayı tekrardan yaşarsa yazarın neler hissettiğini anlayabilir, aynı zamanda okuyucu/yorumcu dışardan bakan biri olduğu için yazardan da daha iyi anlama şansına sahip olur. Böylece Schleiermacher tarafından yorumcuya verilmeyen yaratıcı yeteneğini kullanma özgürlüğü ancak Dilthey hermenötiğinde mümkün hâle gelir. Sonuç olarak Schleiermacher’da olduğu gibi yorumcu olabildiğince nesnel bir yoruma ulaşabilmek için “ben” ini tamamen yorumlama sürecinin dışında tutmak ya da yok saymak zorunda değildir, çünkü bu durum metni anlaşılmasını sınırlayıcı bir faktör olmaktan öteye gitmeyecektir. Oysa yorumcunun kendisini anlama sürecinde tamamen yok saymaması, kendi “ben”ini bilinçli olarak sürece katması onun metnin içinde metnin yazarının yazdığından daha fazlasını ve daha farklı şeyleri de bulmasına yol açacaktır;

yazarı, onun kendisini anladığından daha iyi anlayacaktır. Bu da yorumcuya daha özgür bir alan yaratarak eserin yazar tarafından içerisine konan tek ve bağlayıcı bir anlamı olduğu şeklindeki tezi kısmen de olsa sorunsallaştırır.

Dilthey'le ortaya çıkan, var olan yorumcu Gadamer ile asıl özgürlüğünü elde eder. Gadamar'ın hermenötiğinde yorumcunun var olması aynı zamanda yazarın da ölmesi demektir. Yani yazarın eseri üzerinde hiçbir yetkisi artık yoktur. Ona göre eserde konuşan yazar değildir. Yazarın eserde söylediğinin ötesinde onun eser hakkında veya diğer eserlerinde ne söylediği bir dereceye kadar ilginç olabilir. Ancak eserin dili, eserin içerisinde yer alan yüksek anlamla ilgilidir. Gadamer bütün bu düşüncelerden hareketle sanatçının kendi eseri hakkında yaptığı yorumu ciddiye almamak gerektiği sonucuna varır. Sonuç olarak Gadamer 'in hermenötik kuramında hermenötiğin konusunu yazar değil metin veya metnin ne söylediği oluşturur. Yazarın amacı ve düşüncesi önemli bir yer tutmadığı gibi, metni daha iyi anlamayı sınırlandırdığı için dikkate de alınmaz, yazar kendi metni karşısında bir okura dönüşür. Bu yöntemde önemli olan metnin kendisidir. Ayrıca yazar tarafında metne yerleştirilen metnin de anlamı önemli değildir, önemli olan yazarla bağıni koparmış olan bağımsız metnin anlamıdır. Metnin bu özgürlüğü beraberinde yorumcunun da özgürlüğünü getirir. Çünkü o artık "asıl" ve "doğru" anlamı ortaya çıkaran özne olmaktan kurtulur. Peki, öyleyse yorumcunun metni yorumlamasındaki özgürlük nereye kadar olacaktır? Hermenötiğin de genel problemi olan bu soruya Gadamer şöyle cevap verir: "Yorumcunun kendi duruş biçimi oyuna dahil olurken sadece bir düşünce veya olasılık olarak hareket eder ve metnin içerdiği anlamın anlaşılmasına yardım eder. Bu durumda ortaya çıkan anlam ne sadece yazarın metne koyduğu anlamdır ne de yorumcunun tamamen yeniden oluşturduğu bir anlamdır, ortaya çıkan ikisinin de katkıda bulunduğu ortak bir üretilimdir (Toprak, 2003: 126).

Yorumcunun özgürleştiği diğer bir hermenötik yaklaşım ise Jauss'a aittir. Jauss'un çerçevesini çizdiği bu model, bir edebiyat metninin anlamının ne sadece toplumsal gerçekliğin yansıtılışı olarak anlaşılabileceğini ne de bu anlamın metnin yapısından yola çıkılarak ortaya çıkarılabileceğini kabul eder. Metnin doğru veya yanlış ya da zamana bağlı olmayan nesnel bir anlamının olabileceğini düşüncesini de kabul etmeyen Jauss edebiyat metninin yorumlamasında okuru asıl anlam oluşturucu olarak görürken veya metnin estetik içeriğinin okur ve metin arasındaki diyalog sonucu meydana gelen iletişim sonucu ortaya çıktığını söylerken, okura sınırsız bir özgürlük tanımaz. Bu özgürlüğü sınırlayan metnin kendisinden önceki dönemlerde başka okurlar tarafından oluşturulan anlamlardır. Bu yaklaşıma göre metnin çok anlamlılığı onun estetik değerine bağlıdır (Toprak, 2003: 137).

Metni farklı bir yaklaşımla ele alan diğer bir kuramcı ise İser'dir. Ona göre okur kendi bilgi ve becerilerinden yararlanarak metinde eksik kalan, belirsiz olan bölümleri doldurur veya somutlaştırır. Ancak okurun kendi beklenti ufkuna göre oluşturduğu bu kod metin tarafından ilerleyen bölümlerde her zaman onaylanabilir ve bu nedenle gerek oluşturulan bu kod

gerekse okurun sahip olduğu bilgi okuma süreci içerisinde değişme uğrar veya genişler. Ona göre metinde her zamanda "boş alan"lar mevcuttur. Bunlar okuyucu tarafından doldurulur veya somutlaştırılır böylece metin tamamlanarak esas anlamına ulaşır. Okuyucu bu alanları doldururken her ne kadar metin tarafından yönlendirilse de o esasen yaşamından ve hayal gücünden yararlanarak bu işi yapar.

Sonuç olarak yukarıda dile getirilen hermenötik modeller Antik dönem ve Orta Çağ'da olduğu gibi 19. yüzyıldan sonra Schleiermacher, Dilthey, Gadamer, Juass ve İser gibi düşünürlerin yaklaşımlarında da doğru anlamı odağına alarak geliştiği görülür. Aynı şekilde ister kutsal metinlerde olsun ister bu metinlere paralel bir şekilde oluşan edebiyat metinlerinde olsun hermenötiğin hangi dönemde nasıl bir yaklaşım sergilediği o dönemin fikri ve felsefi havasından mutlaka etkilenerek şekillenmiş ve bunu neticesinde de metnin "esas anlamını, "gerçek" anlamını veya yorumunu ya da yazarın gerçek niyetini ya da Umberto Eco'nun ortaya koyduğu "metnin niyeti"ni ortaya çıkarma faaliyetiyle meşgul olduğu görülmüştür (Eco, 2012: 40).

Batı'da ilk olarak kutsal metinlerde (İncil) uygulanan bu yöntem İslam âleminde de ilkin kutsal metinlerin başında gelen Kur'an-ı Kerim'i anlamak hususunda kullanılmıştır. Yazılan sayısız tefsirler, söz konusu bu çabanın somut bir göstergesidir. Daha sonra da bu yaklaşım fıkıh, kelam ve rivayetlerde de uygulanarak gelişmiştir. Batı hermenötiğinde kullanılan bir yöntem olan alegorik yorumlama İslam âleminde "batini" yorumlama olarak karşımıza çıkar. Hatta bu yöntemde ısrar edenler daha sonra Bâtıniler ismiyle ilim âleminde teşrih eylemişler. Neticede gerek şerh olsun gerekse de tefsir olsun bunların yegâne gayesi metni doğru anlamak ve yorumlamaktır (Özkan, 2011: 65-73).

"Balkon" Şiirinin Hermenötik Yorumu

Balkon

Çocuk düşerse ölür çünkü balkon
Ölümün cesur körfezidir evlerde
Yüzünde son gülümseme kaybolurken çocukların
Anneler anneler elleri balkonların demirinde

İçimde ve evlerde balkon
Bir tabut kadar yer tutar
Çamaşırlarınızı asarsanız hazır kefen
Şezlongunuza uzanın ölü

Gelecek zamanlarda
Ölüleri balkonlara gömecekler
İnsan rahat etmeyecek
Öldükten sonra da

Bana sormayın böyle nereye
Koşa koşa gidiyorum
Alnından öpmeye gidiyorum
Evleri balkonsuz yapan mimarların

Hermetiği sadece kutsal metinlerde değil dünyevi/sanatsal metinlerin anlamlandırılması sürecine dâhil eden Schleiermacher yazar ile açımlayan/yorumlayan/okuyan arasındaki dil ve seviye farkının yanlış anlamalara neden olabileceğini düşünür. Bu yüzden yorumlamaya geçmeden önce bazı ön hazırlıkların yapılması gerektiğini savunur. Bunlar yazarın dili, kendisi ve dönemi hakkında bilgi sahibi olmak (Toprak, 2003: 42). Bu yüzden yorumlamaya geçmeden önce metnin yazarının seviyesine çıkmak ya da en azından yazarın dünyasını tanımak gerekir. Dolayısıyla şiiri yorumlamaya geçmeden önce şairin poetik düşünceleri ve dönemin şiiri üzerinde durmakta fayda var.

Günümüz şairlerinden ve II. Yeni olarak adlandırılan şiir hareketinin temsilcilerinden olan Sezai Karakoç, şiir anlayışını temellendirirken, divan ve halk şiirinden olduğu kadar tasavvuf ve Batı şiir anlayışlarından da yararlanarak güçlü bir poetika oluşturmuştur. Bu yüzden de aruzla yazmadığı halde şiirlerinde aruzun ahengini, heceyle yazmadığı halde zaman zaman farkında olmadan hecenin kullanıldığı mısraları, kafiye fazlaca müracaat etmediği halde kafiyeli kullanımları sıkça görürüz şiirlerinde. Balkon şiirindeki "ölür/cesur; evlerde/demirinde; anneler/elleri; yer/tutar; balkon/kefen; gömecekler/etmeyecekler; zamanlarda/sonra da" kelimeleri ya mısra sonlarında yahut mısra içlerinde kafiye, redif ve ses benzerlikleri oluşturarak ahengi sağlamışlardır. Bu durum, şiirin kendisini ne kadar kafiye, vezin ve redif gibi biçimsel unsurlardan kurtarmaya çalışırsa çalışsın, aslında onsuz yapamayacağını en belirgin işaretleridir.

Şiire geçmeden önce 1950 yıllarında ortaya çıkmaya başlayan ve hâlâ günümüz şiirini etkisi altına alan ve Sezai Karakoç'u kimi edebiyat araştırmacıları tarafından önemli bir siması olarak gördükleri "İkinci Yeni" şiirinin temel özelliklerine değinmek yerinde olacaktır. İkinci Yeni şiiri, Birinci Yeni (Garip) şiiri edebiyat sahasında tasfiye edildikten sonra ortaya çıkmış yeni bir şiir akımı ya da daha doğrusu bir şiir hareketidir. Garip şiirinin imgesizliği ve yavanlığı dönemin otoriter sanatçıları tarafından sert dille eleştirilmiş ve şairanelikten uzak bu yaklaşımın kaldırılması gerektiği üzerinde durulmuştur. Garip şiirinin sehl-i mümteni tarzı dönemin genç şairleri tarafından taklit edilmeye çalışılmış ve edebiyat camiasında taklitçi birçok şairin oluşmasına zemin hazırlamıştır. Bu eleştirilerin en sert de dönemin meşhur şairi Attila İlhan (2000: 151) tarafından gelir. Şairin 1955'te Mavi'de yayımlattığı "Orhan Veli Takımı ya da Elleri Üstünde Yürüyen Şiir" adlı yazısında Garip şiirini formalizm ve homur edebiyatı olarak tanımlar, esas şiirin imgeyle ve sanatsal bir dille olacağını yalnız içeriğin halkın sorunları olması gerektiğini söyleyerek İkinci Yeni şiirinin dilini, sanatsal yapısını ortaya koymuş olur. Neticede şiir olabildiğince kapalılaşır ve imgesel yapı klasik şiiri aratmayacak derecede

yoğunlaşır. İkinci Yeni şiirinin özellikleri her ne kadar Attilâ İlhan, Ahmet Oktay ve Özdemir Nutku tarafından savunulmuş olsa da esas olarak bu şiirin bilinçli yapılanması yani kuramsal alt yapısının oluşması Muzaffer İlhan Erdost tarafından Pazar Postası adlı gazetede yapılır.¹

Netice itibarıyla Garip şiirinin basit ve sade şiirine karşı İkinci Yeni şiiri hem dili hem de sanatsal alt yapısı bakımından hermenötik yorumlamaya uygun metinlerdir. Özellikle İkinci Yeni şiirinin henüz ilk örneklerinin yeni yeni ortaya çıktığı 1957 yılında yazılmış olan Sezai Karakoç’un *Balkon* şiiri alegorik yorumlamaya müsait bir metin olarak durmaktadır. Şairin serbest çağrışımında bulunması, devrik cümleler kullanması ve şiirde ölüm kavramının balkon sözcüğüyle eş değer kabul edilmesi ya da mimari anlayışımızdaki mantıksızlığımızı ve Batı’yı kayıtsız şartsız taklit ettiğimizin dışı vurumu olarak yansıtması gibi imgeleri sık sık işlemesi Balkon şiirinin aslında tipik bir İkinci Yeni şiiri olduğunu gösterir.

Şiirde en çok dikkat çeken kavram şüphesiz “balkon” sözcüğüdür. Bu sözcük şiirin başlığı olduğu gibi aynı zamanda tüm kıtada da zikredilen tek kelimedir. Dolayısıyla bu kavram üzerinde durmak hem ‘yazarın niyetini’ hem ‘metnin niyetini’ hem de ‘dönemin sosyal atmosferini’ dile getirmesi bakımından önemlidir.

Bu kavramın belirlenebilmesi için metni gramatikal incelemeye tabi tutmak yerinde bir hareket olacağı kanaatindeyiz. “Balkon” sözcüğü Türkçeye Batı dillerinden geçen bir sözcüktür (Parlatır, 2012: 153) ve ayrıca Batı mimarisinin en büyük özelliklerinden biridir. Modernizm ile ortaya çıkan ve hemen hemen tüm konutlarda kullanılan bu mimari özellik modern insanın da iç dünyasını ve yaşantısını yansıtması bakımından önemlidir. 1860’tan sonra her yönüyle alaturkalığı bırakmaya başlayıp alafrangalaşan toplum 1960’lara gelindiğinde mimari yönüyle de bu değişimi takip etmiştir. Modern hayatın getirdiği bu değişim manevi havayı sarstığı gibi sosyal ilişkilerin de zedelenmesine yol açmıştır. Neticede bu yeni yapılaşma birçok şairin tepkisini çekmiş. Necip Fazıl bu düşüncelerini Apartman, Karacaahmet ve Evim adlı şiirlerinde; Gülten Akın ise Yüksek Evde Oturanın Türküsü adlı şiirinde dile getirir. Özellikle de Gülten Akın’ın bu şiirinde yer alan şu dizilerde: “Evleri yüksek kurdular/ Önlerine uzun balkon/ Sular aşağıda kaldı/ Aşağıda kaldı ağaçlar” hem evlerin apartman biçiminde yapılmasına ve önlerine uzun balkonların saçmalığına karşı çıkmaktadır. Çünkü insan bu modern yapılaşmayla birlikte artık canlı doğadan kopmuş ve kendini betonarme bir kutunun içerisinde hapsedmiştir. Akın’ın bu eleştirilerini yine Batı mimarisine ait olan “balkon” üzerinden yapması önemlidir. İşte Sezai Karakoç da bu mimari yapının Yeni nesil Türk insanının üzerine nasıl bir tesir yaptığını ve sosyal yapının üzerinde nasıl bir etkiye yol açtığını “Balkon” şiirinde veciz bir şekilde dile getirmiştir.

¹ Bu konudaki yazıları “İkinci Yeni Yazıları” adıyla Onur yayınlarında kitaplaştı. Ayrıca bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. (Korkmaz, 2012).

Schleiermacher, metni doğru açımlayabilmek için öncelikle yorumcunun yazarın seviyesine gelmesi gerektiğini yani yazarın diline, yaşamına ve dönemine hâkim olması gerektiğini düşünür. Bunun yanında metni yazardan daha iyi anlamak için de yazarın bilinçaltı düşüncelerini doğru yorumlayabilmekle mümkün olabileceğini düşünür. Bunun için Schleiermacher metin incelemelerinde iki temel yöntemi kullanır, bunlar: Gramatik yorumlama yöntemi ve psikolojik yorumlama yöntemidir (Toprak, 2003: 45-46). Gramatik yorumlamada özetle öncelikle metnin bakış açısı yakalanmaya çalışılır. Daha sonra metin kendi içinde bölümlere ayrılarak ayrı ayrı incelenir ve bir bölümün metnin tamamıyla olan bağı gözetilerek yorumlanır (Toprak, 2003: 46). Dolayısıyla çalışmaya söz konusu olan "Balkon" şiiri gramatik yorumlama yöntemiyle ele alınırken yanlış açıklamalara mâni olmak adına yazarın kaleme aldığı kelimeler üzerinden kullandığı bakış açısı belirlenmeye çalışılacaktır. Metnin tüm tümceleri metnin ana düşüncesini veren bakış açısı etrafında yorumlanacaktır. Çünkü kelimenin anlamını bilmek demek o kelimenin tümce içerisindeki görevini bilmek demek değildir. Buna en güzel örnek ironik ifadeler ile şiir dilidir. Bununla birlikte günlük dilde kullanılan kelimelerin sanatkârın dil işçiliğine maruz kalmasıyla kazandığı manalar her okuyucunun malumu değildir. "Bilindiği gibi genelde edebiyat çok daha özeldir ise şiir dili günlük dilden pek çok bakımdan ayrılmaktadır: Bu, dilin yüzeysel anlamından derin anlamına dönüştürülmesiyle sağlanır. Metinde kullanılan kelimelerin işlevlerinin kırılması, değiştirilmesi, edebî sanatlar kullanılarak aynı zamanda birkaç boyut kazanması, kelime yinelemeleri, şiir dilinin doğasına uygun bir "aura" kazanmasını gerektirir" (Emre, 2008). Tarihsel uzaklık ise okuyucuyu metnin diline yabancı kıldığı gibi aynı şekilde şiir dili de içinde barındırdığı duygu ve imajlarla okuyucuyu metnin diline bigâne kılabilmektedir. Dolayısıyla hermönötiksel çalışmaların odak metinleri şiir olduğu sürece bu metinlerde dil bağlamında tarihsel bir uzaklığın aranması şart değildir. Özellikle de Sezai Karakoç'un (2017: 15) "Kelimelerin dış anlamlarına saplanıp kalmamaya çalışmak bana ve diriliş nesli kardeşlerime düşen bir disiplin borcudur. Peşin hükümlere savaş açmanın ve zahire saplanıp kalmanın doğal sonucudur bu" demesi, şiirlerini incelemede hermönötiksel bakış açısının metni doğru anlamlandırma ediminde ne denli önemli olduğunu gösterir.

*Çocuk düşerse ölür çünkü balkon
Ölümün cesur körfezidir evlerde
Yüzünde son gülümseme kaybolurken çocukların
Anneler anneler elleri balkonların demirinde*

Gramatiksel olarak şiiri ele aldığımızda şu kelimeler dikkatimizi çekecektir: Şair ilk kıtada "balkon" kelimesiyle birlikte "anne ile çocuk" ve "son gülümseme ile ölüm" ifadelerini birlikte kullanarak okuyucuyu trajik bir duruma doğru hazırlamaya çalışır. Şair Batı'dan ithal edilmiş olan balkon kavramını okuyucuya sunarken onları masum çocukların birer "katil"i şeklinde sunar: "Çocuk düşerse ölür çünkü balkon" dizesinde ölümün tek sebebi balkon gösterilir. Şair, annelerin de bu durum karşısında sadece bir izleyici konumunda var olduğunu belirtir. Modern mimariyle birlikte çocuğa sokağın

alternatifi olarak sunulan balkonlar, ıssız ve kuytuluğuyla körfeze benzetilirken korunaksız oluşuyla da ölüme âdeta davetiye çıkarmaktadır. Şair ayrıca bu dizelerde evleri kat kat yükselten dikey mimariyi de eleştirmektedir. Şair özetle evlerin kat kat yükseltip sonrada etrafı açık korunaksız balkonlarla çevrelemenin anlamsızlığı üzerinde durmaktadır. Hem sadece çocuklar için de değil oradan herhangi birinin düşmesi üzerine ölebileceğini düşünmektedir. Bu yüzden "balkonu" evlerde ölümün cesur körfezi olarak görmektedir. Söz konusu yukarıdaki ilk kıtaya alegorik bir yöntemle yaklaşıldığında ise "balkon"un anlam olarak gündelik dilden tamamen uzaklaştığı ve okuyucu karşısında ölümle eş değer bir manada bulunduğu görülecektir. İkinci dördlükte "balkon" sözcüğünün bu alegorik anlamı daha belirgin bir şekilde işlendiği görülür.

*İçimde ve evlerde balkon
Bir tabut kadar yer tutar
Çamaşırlarınızı asarsanız hazır kefen
Şezlongunuza uzanın ölü*

Dördlüğe gramatiksel açıdan baktığımızda "balkon, tabut, kefen ve ölü" kelimelerinin bir arada kullanıldığı görülür. Yukarıda "balkon" ile "ölüm" kavramlarının aynı manada kullanıldığı söylenmişti. İkinci dördlükte ise ölüm ile ilgili hemen hemen tüm kelimeler aynı kıtada kullanılmasına rağmen "ölüm" sözcüğünün kendisinin olmaması ilk okuyuşta tuhaf olsa da ilk kıtada "ölüm" sözcüğüyle eş değer manada kullanılan "balkon" sözcüğünün burada âdeta ölümün yerine kullanılmış olması söz konusu ölüm temalı kelime dizilimini tamamlamaktadır. Şair bunu bilinçli olarak yapabileceği gibi bilinçaltında söz konusu her iki sözcüğü aynı mana çerçevesinde düşündüğü için de olabilir. Şairin bu kıtada özellikle üzerinde durmak istediği anlam alanı ise insanın kendi ölümünü kendisinin hazırlamasıdır. Şaire göre insan önce balkon'u yapar, sonra kendisine kefen olacak elbiselerini asar sonrada şezlonguna uzanarak bir ölüden beklenen tavrı takınır. Bu kıtaya alegorik yöntemle yaklaştığımızda ise şöyle bir mana çıkacaktır. Burada "balkon ile şezlong" nesneden ziyade mekânsal anlamlarıyla ön plana çıkmaktadır. İnsanın tüm düşünsel faaliyetine ket vuran, aldırılmazlık hastalığıyla insanı kımıldamaz hale getiren ve boş vermişliğin karargâhına dönüşen mekânlardır bunlar. Şair bu şiirinde balkonun mimarî varlığını sorunsallaştırdığı gibi insanların bu tarz bir mekânın varlığına olan umursamazlığını da sorunsallaştırmaktadır. Şair insanların bu tutumunu belirgin kılmak adına onları şezlonguna uzanan ölüye benzeterek onları âdeta kendi mezarını kazan mahlûklara çevirmiştir.

*Gelecek zamanlarda
Ölüleri balkonlara gömecekler
İnsan rahat etmeyecek
Öldükten sonra da*

Balkon modern çağda yalnızlaşan insanın mekânsal bir kaçamağı ya da bir tutamağıdır. Ama şaire göre modern dünyanın tutamağı da sakat ve bir o

kadar güvencesizdir. Sosyal hayattan kaçıp da balkonlarına sığınan insanlar aslında kendi mezarlarına çoktan yatmışlardır.

Antik Yunan dünyasında öne çıkan alegorik yorumlama yöntemi Hristiyanlığın başlangıç döneminde de dini metinlerin, özellikle de İncil'in yorumlanmasında tercih edilen yöntem olmuştur. Yalnız Orta Çağ'da İncil'in yorumlanması için kullanılan bu yöntemin amacı Antik Dönemdeki kullanım nedeninden farklıdır. Buradaki amaç ilahi emir olan İncil'in daha iyi ve doğru anlaşılmasının yanında alegorik yorumlamanın temel nedeni metnin kelime anlamı dışında aslında daha mistik bir anlam, daha derin bir hakikat içerdiğine ilişkin düşüncedir. Orta Çağ hermenötiği de en başından itibaren İncil'e bu yöntemle yaklaşmış ve ilgilendiği başlıca konu Yeni Ahit'in değeri ve bunun Eski Ahit ile olan ilişkisi olmuştur. Bu İncil'le başlayan teolojik gelişmeler nihayetinde Origenes tarafından daha sistemli bir hale getirilerek teologlar okulu kurulmuştur. Origenes aynı zamanda Peri Archon (Prensipler Üzerine) adlı çalışmasının dördüncü kitabında hermenötik problemine sistematik olarak ilk değinen kişidir. Origenes'in çalışmaları İncil'de yer alan her harfin arkasında bir sır bir anlam arayacak kadar ileri gitmiş ayrıca Ortaçağ hermenötiğinin en büyük başarısı olarak kabul edilen "yazının dört anlamı" kuralının geliştirilmesinde yol gösterici olmuştur. Bu yöntemin kurucusu ise J. Cassinuss (360-430) dur. Bu yöntemle göre kutsal metinlerde geçen kelimelerin dört temel anlamı vardır. Örneğin metindeki Kudüs kelimesi için bu yöntemle göre şu değerlendirme yapılır.

1. Kelime anlamı: Kudüs'ün Filistin'de bir şehir olduğunu ifade eder.
2. Alegorik anlam: Kudüs'ün kiliseye karşılık geldiğini ifade eder.
3. Ahlaki (manevi) anlam: Düzenli devlete vurgu yapar.
4. Anagojik (yüksek) anlam: Sonsuz yaşama atıfta bulunur (Toprak, 2003: 29).

Aynı yöntemle edebi metinlere yaklaşıldığında yazarın/şairin simgesel değer kazandırdığı kavramları daha iyi açıklama imkânı elde edilebilir. Örneğin Sezai Karakoç'un bu şiirinde balkon kavramının yukarıda verilen Kudüs örneğinde olduğu gibi dört anlam katmanında değerlendirilebilir. Nitekim "balkon" sözcüğünün tarihi serüvenine bakıldığında genelde şu dört anlam katmanı çerçevesinde kullanılır:

- 1- Kelime Anlamı: Evlerin dışı dönük olan açık alanı
- 2- Alegorik anlam: Güç ve iktidarı ifade eder
- 3- Ahlaki (manevi) anlamı: Bireyin tekrardan toplumsallaşma sürecini ifade eder.
- 4- Anagojik (yüksek) anlamı: insanoğlunun doğadan kopamayışını ifade eder.

Sezai Karakoç'un şiirinde ise bu dört anlam katmanının biraz daha öznellediği görülür ve balkon mimari özelliğinden dolayı toplumsal acıların en büyüğü olan çocuk ölümlerinin başaktörü olarak gösterilir. Bunun yanında bu sözcüğe şu dört anlam yüklenir:

- 1- Kelime anlamı: Evlerin dışı dönük olan açık alanı
- 2- Alegorik anlamı: Çocukların (masumiyetin) ölüm nedeni
- 3- Ahlaki anlam: Korunaksız ve anlamsız yapılaşmanın adı
- 4- Yüksek Anlamı: Mimarideki mantıksızlığımız, düşüncesizliğimiz ve bütün bunlara kayıtsızlığımız.

Şair balkon kavramını “çocuk düşerse ölür çünkü balkon/Ölümün cesur körfezidir evlerde/Anneler anneler elleri balkonların demirinde” mısralarında olduğu gibi “kelime anlamı”nda kullanıldığı görülür. Çünkü şair; çocuğun düşüşü ile balkonların belli yüksekliği, annenin balkon demirini tutmasıyla yine balkonun fiziki özelliğini göz önünde bulundurarak balkon kavramının ilk anlam olan temel “kelime anlamıyla” kullanır. İkinci kıtada ise şair okuyucuyu daha da etkileme adına balkon kavramının simgesel değerinden söz eder. Ya da daha doğrusu balkon sözcüğüne simgesel değer kazandırır ve balkon sözcüğünü ölümle ilişkilendirir ve âdeta balkon ölümün ikinci adı olarak kullanmaya başlar. Şair sözcüğe bu simgesel değeri kazandırmak için öncelikle kendi içerisinde de balkona sahip olduğunu söyleyerek kavramı kelime anlamından uzaklaştırır ve sözcüğü nötrleştirir. Ardından simgesel alegorik manayı sözcüğe yüklemeye başlar. Bunu ölüm kavramıyla sıkça zikredilen tabut, kefen ve ölü kavramlarını bir arada yani balkon sözcüğüyle ilişkilendirerek kelimeye yeni yüklediği anlamı güçlendirmeyi ihmal etmez. “Korunaksız ve anlamsız” bu yapıdan vazgeçilmesi gerektiğini öğütlerken balkon kavramı artık tamamen güvenlik sorununun adı haline gelir.

Şairin “balkon” sözcüğüne yüklediği bir diğer anlam ise “yüksek anlam”a denk gelecek olan mimaride mantıksızlık ve düşüncesizliktir. Şair bu anlamı hemen şiirin başında vererek okuyucunun dikkatini çekmeye çalıştığı görülür: “Çocuk düşerse ölür çünkü balkon” dizesiyle ölüm nedenini ne annenin dikkatsizliğine ne de balkon korkuluğunun gevşekliği gibi başka bir nedene bağlama gereği duymamış. Böyle bir ölümün gerçekleşmesinde asıl müsebbibin kat kat dairelerde yapılan balkonların mimari ve fiziksel özelliğidir. Şair böyle bir yapılaşmaya izin veren kişinin ise anca “şezlonga uzanan bir ölü” olabileceğini düşünerek bu tür bir yapının ancak düşüncesiz bir mimari anlayışın ürünü olabileceğini düşünür. Bu yüzden düşen çocuğun ölüm nedenini bu mantıksız mimari anlayışımız demek yerine “balkon” kavramını kullanmayı yeğler.

Bana sormayın böyle nereye
Koşa koşa gidiyorum
Alnından öpmeye gidiyorum
Evleri balkonsuz yapan mimarların

Sezai Karakoç’un bu şiirinde öne çıkan kavramlardan biri de “mimar” sözcüğüdür. J. Cassinuss’un “kelimenin dört temel anlamı” kuralı şiirde kullanılan “mimar” sözcüğü ile ilişkilendirildiğinde yukarıdaki dörtlükte kullanılan kavramın günlük temel anlamından uzaklaşarak yeni anlamlar çerçevesinde yeniden üretildiği görülür:

5. Kelime anlamı: Yapı ve mekân tasarımcısını ifade eder.
6. Alegorik anlam: Kolektif düşüncenin idarecisini ifade eder.
7. Ahlaki (manevi) anlam: Bireysel ve toplumsal faydayı gözetleyen kişiyi ifade eder.
8. Anagojik (yüksek) anlam: Batı’ya karşı Doğu’nun protest ve direnişçi kimliğini ifade eder.

Şair bu dörtlükte modernizme ve sıradanlaşmaya başkaldıran mimarların alnından öpmeye gittiğini söyler. Yalnız bu mimar kavramı günlük dilde kullanılan mimar olabildiği gibi sosyal hayatı alafranga tarzdan kurtaran yaşam mimarları yani “gerçek aydın kişiler” de olabilir. Nitekim şair *Diriliş Neslinin Âmentüsü* adlı eserinde (2017: 41): “Ben iman haykıran sessizliğinde iman çınlayan şehirlerin mimarı olmalıyım. Müslüman olmak, bana bu görevi yüklüyor” demesiyle mimar kavramına yeni bir bakış açısı kazandırıyor. Bununla birlikte şairin dile getirdiği özlenen mimarlar evleri balkonsuz yapmakla ayrıca öze dönüşün de hikayesini başlatmış olacaklar. Bu hareketleriyle de modern dünyanın dayatmalarına karşı protest tavırlarını sergilemiş olacaklar. Nitekim Karakoç’un *Kıyamet Aşısı* adlı eserinde dile getirdiği şu ifadeler söz konusu protest tavrın günümüz dünyasında ne denli önemli olduğunu göstermesi açısından dikkate değerdir:

Tarihten tam çıkmak mı, geri dönüp yeniden tarihin üzerine abanmak mı, bunun çırpınışıdasın. Beton ve çelikten fıskıran 20. yüzyıla mahsus teknik hayaletlerin arasında sıkışıp ezilmektesin. Kafandan ve ruhundan bobinler ve rotatifler silindir gibi geçiyor. Her doğruluşunda, her ayağa kalkışında, şiddetli bir fırtına azabına tutulmuş kadim kavimler gibi, cin çarpmış saralılar yere çarpılmaktasın. Ayağını tekrar Arza bas, şiddetle bas, kuvvetle bas ki başını yükseltebilesin ve seni hiçbir şeytan veya cin pençesi yerinden söküp atamasın

Gel gel ki, beklenmektesin. 21. yüzyılın beklediği kimse değil sensin.

Geri gelmen çetin olacaktır belki. Ama gelmek zorundasın. Gelecek zaman sana gebedir, sen de ona gebesin. Doğum sancısına katlanmayı göze alamayan ana, hiçbir zaman doğuramayacaktır. Sen her türlü doğum sancısına katlanacak güçtesin.

Sen gelirsen din tekrar arza inecektir. Çünkü din süreyyaya çıkmış olsa bile onu tutup yere indirecek gençler, Asyalı, Afrikalı gençler seninle gelecektir (Karakoç, 2013: 48-49).

Karakoç’un “Müslüman!” diye seslendiği yazısında şair Asyalı ve Afrikalı gençlerden kısacası bir Doğuludan beklediği ilk hareket Batı dayatmasına karşı direnç göstermesidir. Korkmak, kaçmak ve vazgeçmek yerine tekrardan ayağa kalkmak ve ayağını arza tekrardan şiddetle basmak gerekecek. Zira şaire göre Rönesans’tan beri zaman, hep mekâna ve eşyaya dönüştürülmüş ve bu durum yegâne amaç haline getirilmiş halbuki Müslüman, zamanında mekânı bile zamana çevirmiş muktadir birisidir (Karakoç, 2013: 48). Dolayısıyla Karakoç’un Balkon şiirinin son dizesinde mimardan beklediği şey sadece

balkonsuz mekânlar yapmak değil dayatmalara karşı tavrını ortaya koyarak var olmak, kültürüyle, irfanıyla, medeniyetiyle var olmak... Böylece mekânlar belki yeniden zamana dönüşecektir.

Sezai Karakoç’un düşünce yazılarının yanında akıl, bilim, varoluş, ruh, ölüm, inanç, politika, kültür, tarih, sanat, sinema, resim ve mimarî gibi birçok konuda yazı yazmış olması hayata özgün bir bakış açısının eseri olduğu gibi aynı zamanda zengin bir birikime sahip olduğunu da gösterir (Baş,2008: 473). Karakoç’un hemen her evde alışılmış ve normalleşmiş bir yapı olan “balkon”u şiire taşıması da yine böyle bir birikimin eseridir. Burada şairin sadece gözlem yeteneği değil aynı şekilde dile getirme ve dikkatleri çekebilme yeteneği de devreye girmektedir. Çünkü insanların nazarında alışlagelen basit unsurlar hakkında dikkat çekmek, farkındalık uyandırmak kolay değildir. Karakoç bunun farkında olacak ki şiire masumluğun artık sembolü haline gelen çocukların ölümüyle başlar. Bunun yanında balkon kavramını ölümle eşitleyerek farkındalık eşliğimizi indirmeye çalışır. İnsanların söz konusu bu yeni modern mimarî yapılara olan kayıtsızlığını da yine aynı vuruculukla dile getirmeye çalışır. Özellikle ‘balkon’ ve ‘mimar’ kavramlarına yüklediği aşkın anlamlar şairin düşünsel arka planının derinliğini gösterdiği gibi şairin dil işçiliğindeki maharetini de ortaya koyar. Şiir, içerisinde barındırdığı günlük nesnelere ve sözcüklerle kolay anlaşılır bir dille yazıldığı görünse de şairin bu işçiliği şiiri özel bir açıklamanın nesnesi konumuna getirir.

Sonuç

Dilin canlı bir yapıda olması zamana, mekâna ve toplumsal dinamiklere göre değişim göstermesi anlama noktasında bazı problemlerin ortaya çıkmasında başat rol oynayabilir. Bununla birlikte dilin; süjenin hayal, fikir ve duygu birikiminden bağımsız olmaması öznenin dilini nesnellikten uzaklaştıran diğer nedenler arasında sıralanabilir. Özellikle de öznenin, söz konusu duygu ve hayallerini dil işçiliği gerektiren şiir üzerinden vermeye çalışması sadece kelimeyi değil tümceleri bile günlük temel anlamlarından uzaklaştırıp yeni anlamlar çerçevesinde yeniden üretir. Dolayısıyla hermenötik, dili canlı tuttuğu gibi anlam ve gösterge değişimlerine neden olan söz konusu bu unsurları göz önünde bulundurarak hem metni hem de yazarı doğru bir şekilde anlamlandırmaya çalışır.

Nitekim sembollerle ve imajlarla örülmüş *Balkon* şiiri sadece ele aldığı konu bakımından değil ayrıca konuyu dile getirme biçimiyle de öne çıkan bir şiirdir. Anlam dünyası bakımından birbirinden tamamen bağımsız olan “balkon” kavramının “ölüm” kavramıyla aynı anlam düzeyinde kullanılması, günlük elbiselerin birer hazır kefen olarak sunulması, söz konusu modern mimari anlayışa karşı insanların kayıtsız duruşunun şezlonga uzanan birer ölüye benzetilmesi şiir dilinin günlük dilden ne denli farklılaştığının bir göstergesidir. Özellikle de J. Cassinuss’un geliştirdiği kelimenin dört temel anlam düzeyinin şiirin omurgasını oluşturan “balkon” sözcüğüne uygulandığında şiir dilinin günlük dilden ne denli farklılaştığı açıkça görülür. Aynı yöntem şiirde çok kullanılmasa da çocuk, anne, ev ve mimar sözcükleri

- Emre, İsmet. (Kış 2008), "Balkon Şiirinin İncelenmesi" *Buruciye Edebiyat*, S 1, s. 55.
- İlhan, Attila. (2000), *Gerçekçilik Savaşı*, Bilgi Yayınevi, İstanbul.
- Karaca, Özkan. (2020), "Anadolu Evlerinin Mimari Gelişimi", *Mecmua - Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi [International Journal Of Social Sciences]*, S10, s. 320-344.
- Kanter, Beyhan. (2013), *Şiirsel Kimlikten Mekânsal Algılara*, Okur Akademi Yayınları, İstanbul.
- Karakoç, Sezai. (2011), *Gün Doğmadan*, Diriliş Yayınları, İstanbul.
-(2013), *Kıyamet Aşısı*, Diriliş Yayınları, İstanbul.
- (2017), *Diriliş Neslinin Amentüsü*, Diriliş Yayınları, İstanbul.
- Kolcu, Ali İhsan. (2011), *Edebiyat Kuramları*, Salkımsöğüt Yay. İstanbul.
- Korkmaz, Ferhat. (2012), *İkinci Yeni Limanı Pazar Postası*, Salkımsöğüt Yayınları, Erzurum.
- Toprak, Metin. (2003), *Hermeneutik ve Edebiyat*, Bulut Yay. İstanbul.
- Özkan, Ömer. (2011), "Hermeneutik ve Klâsik Metin Şerhi", *International Journal of Social Science*, Volume 4 Issue 1, p. 65-73.
- Palemer, Richard. (2003), "Hermenötik", (Çev.) İbrahim Görener, Anka Yay. İstanbul.
- Parlatır, İsmail. (2012). *Osmanlı Türkçesi Sözlüğü*, Yargı Yayınları, Ankara.
- Unat, Faik Reşit. (1968), *Osmanlı Sefirleri ve Sefaretnâmeleri*, (Yayına Hazırlayan: Bekir Sıtkı Baykal), Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.
- Süreya, Cemal. (2012), *Sevda Sözleri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Wellek, René, Warren, Austin. (1983), *Edebiyat Biliminin Temelleri*, (Çev.) A. Edip Uysal, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara.