

Bâki Asiltürk

Hilesiz Terazi

ŞİİR YAZILARI

HİLESİZ TERAZİ

Şiir Yazları

Bâki Asiltürk 15 Nisan 1969'da Adana'da doğdu. 1989'da MÜ Atatürk Eğitim Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'ünü bitirdi. Yeni Türk Edebiyatı alanında başladığı akademik çalışmalarında *Cenap Şahabettin'in Suriye Mektupları* araştırmasıyla yüksek lisansını, *Türk Edebiyatında Avrupa Seyahatleri* teziyle doktorasını, *Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Hastalık* adlı araştırmasıyla doçentlik aşamasını tamamladı.

1997'den beri MÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde öğretim üyesi. Yeni Türk Edebiyatı Tarihi, Modern Türk Şiiri, Biyografik Okuma, Yazılı Anlatım, Örneklerle Batı Edebiyatı dersleri veriyor. Araştırmalarını modern Türk şiiri üzerinde yoğunlaştırmış bulunuyor.

Kitapları: *Osmanlı Seyyahlarının Gözüyle Avrupa* (Kaknüs 2000); *Hilesiz Terazi: Şiir Yazları* (YKY 2006, 2011); *1980 Kuşağı Türk Şiirinin Poetikası* (Toroslu Kitaplığı 2006); *Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Hastalık* (İkaros 2009); *Yazılı Anlatım: Metin İnceleme ve Oluşturma* (İkaros 2011); *Türk Şiirinde 1980 Kuşağı* (YKY 2013).

*Bâki Asiltürk'ün
YKY'deki kitapları*

Hilesiz Terazi: Şiir Yazılıları (2006)
Türk Şiirinde 1980 Kuşağı (İnceleme, 2013)

BÂKİ ASILTÜRK

Hilesiz Terazi

Şiir Yazları



YAPI KREDİ YAYINLARI

Yapı Kredi Yayımları - 2332
Şiir - 206

Hilesiz Terazi - Şiir Yazları / Bâki Asiltürk

Kitap editörü: Tamer Erdoğan
Düzeltilti: Nahide Bilgili

Kapak tasarımu: Nahide Dikel

Baskı: Matsis Matbaa Hizmetleri San. ve Tic. Ltd. Şti.
Tevfikbey Mah. Dr. Ali Demir Cad. No: 51 Sefaköy / İstanbul
Tel: (0212) 624 21 11 Faks: (0212) 624 21 17
www.matbaasistemleri.com
Sertifika No: 40421

1. baskı: İstanbul, Nisan 2006
4. baskı: İstanbul, Nisan 2018
ISBN 978-975-08-1083-X

© Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş. 2014
Sertifika No: 12334

Bütün yayın hakları saklıdır.
Kaynak gösterilerek tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında
yayınçının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
İstiklal Caddesi No: 161 Beyoğlu 34433 İstanbul
Telefon: (0212) 252 47 00 Faks: (0212) 293 07 23
<http://www.ykykultur.com.tr>
e-posta: ykykultur@ykykultur.com.tr
İnternet satış adresi: <http://alisveris.yapikredi.com.tr>

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık
PEN International Publishers Circle üyesidir.

İÇİNDEKİLER

Birkaç Söz • 7

BİRKAÇ TEMA

Modern Türk Şiirinde Argo, İki Örnek:

Metin Eloğlu-Salâh Birsel • 11

Şiirde Bir Fetiş Nesnesi: Ayak • 28

Tanpinar'ın Şiirlerinde Duyular • 44

Tarancı'nın Şiirlerinde Renkler • 59

Aşk: Yırtılan İpek Sesyle • 66

Mehmet H. Doğan'ın 1980 Sonrası Türk Şiirine İlişkin
Görüşleri • 75

BİRKAÇ ÇÖZÜMLEME

Melih Cevdet Anday'ın "Güneşte" Şiirinin Anlam ve
Yapı Ekseninde Çözümlenmesi:

Brueghel'den Yansıyan Uyum • 85

Behçet Necatigil'in "Dönme Dolap" Şiirinde Hayat,
Anlam Boşlukları ve Şiir Öznesi • 93

Turgut Uyar'ın "Göge Bakma Durağı" Şiirinin Ses, Anlam ve
Uzam Çerçeveinde İncelenisi • 104

Hilmi Yavuz'un "yollar ve Zaman" Şiirine Temel İzlekler
Ekseninde Bir Bakış • 118

Enis Batur'un "Son İnatçı Bulut" Şiirini Bir Lirik Metin Olarak
Çözümleme Denemesi • 131

*Bir Albümde Dört Mevsim: Algı ve Yansıtma Ekseninde
Bir Çözümleme* • 138

Haydar Ergülen'in "İdiller Gazeli"nde Çağrışımlar ve Yapı • 143

Vural Bahadır Bayrıl'ın "Lehim" Şiirinde Metinlerarasılık,
Dil ve Anlam • 148

Hüseyin Ferhad'ın "Hazer İçin Birkaç Sarı Gül" Şiirinde
Tarih İzleri ve Biçem • 159

BİRKAÇ ŞAIR

Cumhuriyet Dönemi Şairleri Hâmid'e Bakıyor • 167

Fikret'in Şiiri Niçin Yaşıyor? • 187

Türk Şiirinde İlk Modernist: Ahmet Haşim • 196

Dıranas'ta Ses ve İmge • 202

"Garip Önsözü"ne Bugünden Bakış • 208

"Hiç Kimselerin İlgilenmediği Bazı Olayların Tarihçisi"
Olarak Edip Cansever • 213

Sezai Karakoç Şiirine Anlatım Özellikleri Çerçevesinde
Bir Bakış • 228

Attilâ İlhan Şiirinde Serüvenin Sonu: Ölüm • 244

Haydar Ergülen Şiirini Okumanın Bir Anlamı:
"Darginlar dile kavuşuyor gibidir." • 274

Kirk Şiir ve Bir Üzerine Kirk Cümle ve Bir • 280

İzlekler Açısından Lâle Müldür Şiiri • 284

Buhurumeryem Çevresinde • 296

Birkaç Söz

Hilesiz Terazi, 1990'lardan bu yana çeşitli dergilerde yayımladığım deneme, eleştiri ve çözümlemelerden yaptığım seçmeyle oluştu. Sempozyumlarda bildiri olarak sunup sonradan makale haline getirdiğim yazıların bazılarını da kitaba dahil ettim. Kitaba alırken bu yazınlarda gerekli gördüğüm değişiklikleri yaptığımı söylemeliyim.

Yayımlanış tarihlerine bakıldığında bu yazıların 1994-2005 arası dağılım göstermekle birlikte bazı yıllarda yoğunlaştıklarını anlaşılacaktır. Elbette bu yıllar arasında yazdığım yazıların tamamı yok bu kitapta, onlarca yazı dışında kaldı. *Hilesiz Terazi*'ye girecek yazıları seçerken, daha çok, akademik karakter gösterenlere yoğunlaştığımı belirtmeliyim. İstediğim ki bu kitapta çeşitli kuramların, yöntemlerin ışığında gerçekleştirdiğim geniş soluklu araştırma yazıları, edebiyat bilimi sınırları içерisinde yaşama imkânı bulabilecek çalışmalarım yer alsin. Deneme tadındaki yazıları ve kitap eleştirilerimi bir başka ciltte toplama fırsatı bulmayı umuyorum.

1990'larda bir yandan doktora tezimi yazıyor, bir yandan da modern Türk şairi alanında araştırmalar yapıyor, dergilerde kitap eleştirileri ve denemeler yayınlıyorum. Tezimi bitirmemle birlikte (1997) şiir üzerindeki çalışmalarım daha bir ivme kazandı. Şairi, hele de modern şairi yalnızca *şair* olarak görmezip onun psikolojiyle, tarihle, estetikle, felsefeye, öteki sanatlarla... ilişkisini iskalamamaya özen gösterdiğimden, yazıların hazırlanış ve yazılış süreçlerinde kuramsal kitapları başucumdan eksik etmemeye çalışmışımdır. Kimi zaman belli bir kuram

(Edip Cansever'in şiirine eğilirken Eliot'ın *nesnel bağlılık* kuralı, Salâh Birsel ve Metin Eloğlu yazılarında *dilbilimsellik*), ki-mi zamansa çeşitli kuramların birbirlarıyla kesişen noktaları (Lâle Müldür'e ilişkin yazida *metinlerarasılık* ve *modernlik*) yolumu aydınlatmıştır. Günümüzde şiir eleştirisi, bazı yetkin kalemleri istisna tutarak söyleyorum, ne yazık ki kuramsallıktan, birikimden giderek uzaklaşıyor. Kültürün ve edebiyatın çözülmesine, çapsızlaşmasına zemin hazırlayan *postmodernist* anlayışın bir sonucu olarak öznel tutumların belirleyiciliğinde siğ bir anlayış eleştiri alanına da hâkim olacak gibi görünüyor. Bir metnin tarihsel doku içerisinde tuttuğu yeri sorgulayan, metinlerin bir-birleriyle ilişkisini derinden inceleyen, şairin poetik dünyasının derinliklerine dalmayı göze alan eleştirilere rastlanmamıştır. Hiçbir dayanağı olmayan boş iddialarla çalakalem yazılan kitap tanıtma yazıları eleştiri olarak sunuluyor.

Elbette benim yazılarımada da eksiklikler, fazlalıklar vardır. Yaziların amacı kusursuzluk değil, genişlik ve derinliktir. Bu kitaptaki yazılar *eleştiri* olmaktan önce şairleri daha yakından tanıma, onların dünyalarının derinliklerine inebilme çabasının ürünü olan izdüşümler ve tanıma merakının ürünü olan araştırmalardır. Özellikle çözümlemeler bölümünde yer alan yazıların bu gözle okunması beni mutlu edecektir. Gerçi bazı yazınlarda nesnel eleştiri diyeBILECEĞİMİZ anlayışı izlediğimi söyleyebilirim; sözgelimi Abdülhak Hâmid Tarhan, Cahit Sıtkı Tarancı, Ahmet Hamdi Tanpınar, Sezai Karakoç, Attilâ İlhan yazıları belli kuramlara, anlayışlara dayanan ve bu kuramların, anlayışların yönlendiriciliğinde oluşturulan makalelerdir. Bununla birlikte, öznellikten kaçınmaya çalıştığım yazınlarda bile sanırım şireye olan tutkulu bağlılığımdan, tam bir nesnelliği uygunlayamadım.

Son sözü söyleyecek olan, zamanın ruhudur. Zamanın ruhu, *Hilesiz Terazi*'yi Türk şirene küçük bir katkı olarak değerlendirirse kendimi mutlu sayacağım.

Bâki Asiltürk
(Beşiktaş 2006-Moda 2014)

BİRKAÇ TEMA...

Modern Türk Şiirinde Argo İki Örnek: Metin Eloglu-Salâh Birsel

I. Argo kavramına kısa bir bakış

Dil, durağan bir varlık değildir ve kesin bir çizgi üzerinde ilerlemez. Bilindiği gibi dilin en canlı, hareketli kullanımı sokakta, günlük yaşamda gerçekleşmektedir. Günlük konuşmalarımızda, yazıya geçmeyen binbir değişiklik, renklilik, canlılık söz konusudur. Günlük dildeki değişik kullanımlar yazıya geçmediğinden dilin bu şekildeki kullanımına ilişkin belirlemelerde bulunmak çok zordur.

Argo da esas itibariyle *yazılan değil konuşulan* bir dildir. Bu bakımından dilin son derecede canlı bir alanı olan argoda sözcükler bazen biçimce değişikliğe uğramaktadır, bazen de anlamca; çünkü argo özel bir dildir, dilin özel bir katmanıdır. Ferit Devellioğlu, argoyu şöyle tanımlar: "Toplumda belli bir gruba veya sosyal bir sınıfın mahsus olan ve genel dilin kyonunda asalak bir kelime hazinesi bulunan konuşma sistemlerine argo (*fr. argot*) adı verilir, hırsız argosu, talebe argosu, asker argosu, artist argosu, umumhane argosu vb. gibi."¹ (s. 14) Argonun bir başka tanımı da şöyledir: "1. Bir toplumda içedönük yaşayan ve toplumun geri kalan kesimlerinden ayrılmak, ve/ ya da korunmak isteyen bir grubun kullandığı özel sözcükler

1 Ferit Devellioğlu, *Türk Argosu: İnceleme-Sözlük*, Aydin Kitabevi Yay., Ankara 1990 (7. b.). Devellioğlu'dan yapılan alıntılarla sayfa numarası alıntıının sonunda verilmiştir.)

bütünü. 2. Kaba, küfürlü söz, sözcük, deyim.”² Hulki Aktunç da hazırladığı sözlüğün baş tarafında on bir çeşit argo tanımı derlemiştir.³

Araştırmacılar, argo sözcüklerin oluşma, oluşturulma yolları üzerinde de durmaktadır: “Argonun dil mekanizması oldukça karışık olmakla beraber, bazı genel ilkeler ortaya atılmıştır; cins isimleri sıfatlardan türetme; örtülü kelime ve terim kullanma; eski ve bölge dili sözlerinden faydalama; genel dildeki kelime şekillerini bozma; önüne sonuna ekleme; iç düzenini altüst etme; birbirine karıştırma; kırpma; uzatma; ikizleme ve başka yollarla; hayvanları ve cansız eşayı canlı imiş gibi gösterme; birçok yabancı asılı kelime kullanma ve yabancı ekleri yaşayan dildeki kelimelere takma; (...) genel dildeki kelimelerin, anlamlarını kaydırma veya değiştirmeye; ifadeye renk, (k)abartı, mizah ve ince alay çeşisini veren sözler yaratma; (...) yansımalarдан ve çocuk dili kelimelerinden yeni sözler türetme; halk etimolojisi ve kelime oyunları yapma ve kelimeleri bayağılık duygusu veren bir yolda söyleme eğilimleri gösterme...” (Devellioğlu, s. 32-33)

Türkçenin argo söz zenginliğinin üç temel üzerine kurulduğunu söyleyen aynı araştırmacı bu üç temeli şöyle belirler: “1. Bağlı bulunduğu dilin anlamını değiştirmek, yani kelimeyi mecazlaştmak yoluyla: Acibadem, ahlat, armut, hisır, leblebi... 2. Yabancı dillerden aynen veya bozunu olarak ve bazen de Türkçe ile birleşme yoluyla: iskandil etmek, ispiyon, racon... 3. Yabancı veya bağlı bulunduğu dilden uydurma, yakıştırma veya benzetme yoluyla: paçoz, kakanoz, keriz, haniş...” (Devellioğlu, s. 48)

Argo, edebiyatımızın çeşitli dönemlerinde edebiyat eserlerinde bir söz varlığı olarak kendini göstermiştir. Şair Eşref'in şiirlerinde, Neyzen Tevfik'in rubailerinde bunun örneklerini bol miktarda görmek mümkündür. Divan şiirinde de argo unsurları tespit edilmekle birlikte halk şiirinde argonun yeri çok daha genişir; bunun nedeni, argonun zaten “ayaktakımının,

2 *Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi*, 1986, c. 2, s. 778

3 Hulki Aktunç, *Türkçenin Büyük Argo Sözlüğü: Tanıklarıyla*, Yapı Kredi Yay., İstanbul 1998, s. 9-11

sokağın” tercihi oluşudur. Özellikle taşlamalarda dilbilgisel argonun yanı sıra kaba argonun örnekleri çoktur. Modern Türk şiirinde “sokak dili, ayaktakımı söyleyişi” anlamında argonun ilk örnekleri Mehmet Akif’te, yaygın kullanımı Garip akımında karşımıza çıkar. Orhan Veli, Melih Cevdet ve Oktay Rifat üçlüsü, argoyu şiirde alışlagelmiş ifade tarzına karşı çıkışının bir yolu olarak kullanmışlardır. Daha sonra argo hem bu akımı izleyen şairlerin eserlerinde hem de başka anlayışlarla yazan şairlerin şiirlerinde sıkılıkla görülmeye başlanmıştır. Bunlar arasında, örneğin Can Yücel başlı başına bir argo şairi olarak kendini gösterir.

Argonun, iki şairin, Metin Eloğlu’yla Salâh Birsel’in şiirlerinde kullanımına geçmeden önce, bir şairin, bir büyük şairin argonun anlatım gücү üzerine söylediklerini burada anmak gerektiği kanıtsındayım. Bu şair, Victor Hugo’dur: “Kimin tarafından meydana getirildiği anlaşılmayan, türevsiz, ilgisiz, ilintisiz, tek kalmış, az kullanılır, korkunç kelimeler, bambaşka bir anlatım gücü taşırlar.”⁴

II. Metin Eloğlu’nun şiirlerinde argo

Metin Eloğlu’nun şiirlerinde argo belli bir söyleiş karakteri oluşturur. Metin Eloğlu şiiri belki bütünüyle argo üzerine kurulmuş değildir fakat argo onun şiirinde dikkat çekici bir yöndür.

Metin Eloğlu’nun, argonun yukarıda belirtilen bölümle-rinden hangisine daha çok yaslandığına baktığımızda bazı sap-tamalarda bulunmamız mümkün olur. Her şeyden önce onun şiirinde içerik ile biçem arasında sıkı bir bağ vardır. Konularını çoğunlukla sokaktan, sokaktaki insanın yaşıntısından alan şair, söyleyişte de bu seçimine bağlı kalır. Bununla birlikte katı gerçekleri bile bir çeşit ironiyle, mizahla karışık olarak aktarır. Bu onun tarzıdır. Bu tarzin orijinal olup olmadığı belki tartışılabılır. Çünkü Metin Eloğlu, Garip akımını izleyen şairlerden-

4 Ferit Devellioğlu, *age.*, s. 30 (aktaran)

dir. İlk şiirlerinden son şiirlerine kadar bu akımın genel özelliklerine bağlı kalmıştır. Belki de bu yüzden onun şiirlerinde her zaman bir mizah, alay, taşlama, ironi kendini gösterir: "Eloğlu, elinden geldiğince, Garipçilerin şiir anlayışını uygulamaya çalışır. O da, onlar gibi, 'teşbihsiz, istiaresiz, cinassız' şiirler yazmaya, şairanelikten, romantizmden, duyguculuktan uzak kalmaya uğraşır. O da onlar gibi, 'halkın dilini, halkın zevkini' şiir sokmayı düşünür: 'Yeni bir halk şiirine varabilmek için şu ezberlediğimiz cici şiir öğelerinden, şekil inceliklerinden, misra hendeselerinden cayıp; daha yalın, daha özden bir deyiş çeşniyi bulmayı' amaç edinir."⁵ Bu saptamalara katılmakla birlikte, Eloğlu'nun argo anlayışı yönyle Garip'ten daha atak olduğunu söylemeliyim. Asım Bezirci, Eloğlu'nun konuları ve şiir kişileri hakkında da şu görüşü dile getirir: "Eloğlu, sözü geçen konuları işlerken, kendi deyişiyle, 'çevresindeki irili ufaklı insanların tasalarını, sevilerini, öfkelerini, umutlarını, enayiliklerini' belirtmek ister. Bunun için de, 'insanoğlunun huylarını, düzensizliklerini, bir yere gelince toplumun aynası olmaya başlayan durumları bildik örneklerle ispatlayan' tipler yaratır: Padişah, cariye, işçi, köylü, cambaz, tezgâhtar, patron, ağa, politikacı, tüccar, mezarcı, serseri, orospu, şair, sarhoş, âşık, vb..." (s. 11-12) Bezirci'nin, Eloğlu'nun şiir diline ilişkin belirlemeleri de dikkate değer: "Günlük dille, konuşulan dille yazıyor. Dili zorlamaktan ve değiştirmektense onun imkânlarını sonuna kadar kullanmayı, 'Türkçenin tadını çıkarmağı' uygun görüyor. Bu görüşle, halk deyimlerine geniş yer veriyor. Gerekirse argoya ve kullanılması ayıp sayılan sözcüklere bile başvuruyor." (s. 20-21)

Eloğlu'nun tanınmış şiirlerinden biri olan "Xavier Cugat" şairin argoyu kullanışının önemli örneklerindendir. Bu şiirde argonun daha çok "kaba söyleyiş" kapsamında değerlendirilen tanımına uygun olabilecek ifadeler rastlanmaktadır. Şiirde, bugünkü genel argoda "maganda" şeklinde vasiflandırılan bir erkek konuşmaktadır:

5 Asım Bezirci, *Metin Eloğlu: İnceleme, Antoloji*, Güney Yay., İstanbul 1971, s. 18 (Metin Eloğlu'nun şiirlerinden yapılan alıntıların sayfa numaraları da bu esere aittir.)

*Amma da yaptın şillik kız,
Dağlıysak, insan değil miyiz yani?
Davarları sattık; vurduk üçbini,
Öküzleri sattık; vurduk beşbini,
Bu parayı mezara mı götürüreceğiz?*

*Hele gel, seni vizon pöstekilere saram;
Kolumna takıp, Kervansaray'a gidem;
Sana Chat-Noir'lar alam mı;
Kokluyanın burnu düşsün.
Joze Iturbi'den, Xavier Cugat'dan
Sana pilâk alam mı?
O çalsın, sen tepinedur...
Seni eşek sütiinden banyolara yatırıp,
Camel'ini binliklerle yakam mı?*

Naylonuna ne verem? (s. 94)

“Çilingir Sofrası” şiirinde Metin Eloğlu sözcüğün anlamında değişiklik yaratacak bir argo yöntemine başvurur. Bu şiirdeki “zikkim” sözcüğü, günümüzde şiirdeki anlamıyla da (rakı) yaygınlaşmıştır, fakat şiirin yazıldığı dönemlerde bu anlamın yaygın olup olmadığı konusunda kesin bir şey söylemek mümkün değildir. Durum böyle olunca; ilk dizedeki “zikkim” sözcüğünün “rakı” anlamında kullanıldığını hatırlatmak belki bugün için gereksizdir ama sözcüğün tamamen farklı bir anlamda kullanılarak argolaştırıldığını söylemeden geçmek de eksiklik olur: *“Bu zikkimin yanında / Arnavut ciğeri ister, bir / Çiroz salatası ister, iki / Cacık ister, üç / Adalet müsavat hürriyet demiye / Sadece yürek ister.”* (s. 99)

Eloğlu, yine çok tanınmış ve antolojilere girmiş şiirlerinden olan “Fantiri Fitton”da daha çok kaba söyleyişe ilişkin kullanıma örnek sayılabilen ifadelere yer verir. Bu şiirdeki “A şırfinti cakan kime”, “Anasının karşısına geçip rakı içер bu kaltak”, “Bir alay şatıfliliyi eve doldurup fing atarlar”, “Bok mu var Todori'nin gazi-nosunda”, “Orospunun biridir diyemezsin ki...” gibi dizeler, konuşma üslubunun, sokak dilinin şire sokulmasından başka bir

şey değildir. Burada dilbilimsel açıdan tanımına göre argonun kesin olarak var olduğunu söylemek belki zordur; bununla birlikte, dilbilimciler tarafından yaygın kabul görmüş olmamakla birlikte argonun yan anlamlarından birinin de “kaba, küfürlü söz” olduğu hatırlan çıkarılmamalıdır.⁶ Metin Eloğlu’nun “Fantiri Fitton” şirini bu gözle okumak, yerinde olacaktır:

*Akşam iizeri balkona kuruldu muydu
Bacak bacak üstüne atıp cigarayı da yaktı miydi
Şeytan diyor ki git saçlarını dola eline
Bir sille bir tarafına bir sille öteki tarafına
Piyango vurduysa vurdı
Kelleyi kulağı düzdüñinizse düzdüñüz
A şurfıntı cakan kime*

*Ama olmuyor işte Zeynep hanının hatırı var
Baksın Fatma'ya baksın Muazzez'e
Reci yollarında kiriliyor zavallilar
Bu hayatın baharındaymış da dünyayı iplemeymiş
Kırıştırdığı kâr kalırılmış yanına
Anasının karşısına geçip raki içер bu kaltak
Bir alay şatfilliyi eve doldurup fındı atarlar
Kadının başına gelenler âhir vaktinde*

*Gitmesin efendim mecbur eden mi var
Gitmesin Todorı'nın gazinosuna
Bok mu var Todorı'nın gazinosunda
Otursun evceğizinde anacığına yardım etsin
Tahta silsin kabı kacağı uvsun
Mademki okulu bıraktı başka işi ne
Kiçimi kakıp kismetini beklesin*

*Ağda tutmasın bacağın killisi da iyidir
O nanemollalar ne anlar killi bacaktan
Pislik sarısından başka renk mi bulamadı saçlarına*

6 Bkz.: İkinci dipnota giren tanım

*Hele entarisi... kişi başı meydanda
Oldu olacak bari bilmemnesini de göstersin*

*Boşversin paraya pula
Ona dost öğüdü hana hamama boşversin
Tahsildar Cafer'in kızı o tacire vardi da ne oldu sanki
Kime lâfını ettimse, kim bu Selma hanım? diye soruyorlar
Orospunun biridir diyemezsin ki
Bu da tutmuş bir mühendis koymuş aklına
Güze doğru evlenecekler de Amerika'ya gidecekler
Ona kitaplar okutmalı şiirler ezberletmeli
Hayvan gelmiş bari hayvan gitmesin (ss. 100-101)*

Şairin “To Be Or Not To Be” şiirinde de yine tipki “Xavier Cugat”ta olduğu gibi şiir öznesi olarak bir “maganda” söz konusudur. Yalnız o şiirden farklı olarak, burada konuşan şairdir. Şiir kişişi şairin bakışı ve söyleyişiyle betimlenmektedir. Aragonun bu şiirdeki yerinin saptanabilmesi için de yine biraz önceki şaire ilişkin kriterleri dikkate almak gereklidir; yani Eloğlu'nun bu şiirinde de “meslek, grup, sınıf argosu” değil, “kaba laf, sokak ağzı olarak argo” söz konusudur:

*Mahmutpaşa'da iki dükkâncığı var topu topu
Balat'ta bir fabrikacığı var işte
Emirgân'da bir yalıcığı var o kadar
Bir karıcığı var, üç tanecik kapatması
Kalbi var azıcık, şekeri var epeyce
Daha daha bir hususıcığı
Akşamdan akşamda iki okka viskiciği
Mapusda bir mahdumcuğu
Genelevde bir kerimeağzı var

Okur-yazarlığı mı?
Okur-yazarlığı yok. (s. 103)*

III. Salâh Birsel'in şiirlerinde argo

Salâh Birsel'in şiirlerinde argo önemli bir yer tutar, hatta belki de argo bu şairin şiirlerinde başlı başına bir biçem ögesidir. Onun, içinde argo sözcük olmayan şiri yok gibidir. Bütün şiirlerinde bir yolunu düşürüp, bunu bilinçli yaptığından hiç kuşku duyulmamalıdır, argo sözcüklere başvurur. Salâh Birsel'in şiirlerinde "dello, yalel, labaluba, fingirik, faşşadak, tomobilik, timbasık, dosdop, hoşunduk..." gibi sözcüklere sık rastlanır.

Esas itibariyle Salâh Birsel de tipki Metin Eloğlu gibi Garipliği akımının izinden yürüyen bir şairdir. Ne var ki, Salâh Birsel argoyu şiirin sadece bir söyleyiş unsuru olarak bırakmamış, okuyucuya saran özgün biçimini oluştururken argoyu önemli bir dilsel alan olarak şiirine sokmuştur. Birsel, argoyu şiir dilinde yeni renkler, yeni tatlar yaratmak için bir araç olarak kullanmış, giderek de dizelerin kuruluşundaki sağlamlığı argo ile sağlamıştır. Şiirlerinde kullandığı argo sözcüklerin çoğunu kendisinin uydurduğu bir gerçektir; çünkü onun argo sözcüklerinin çoğunu sözlüklerde bulmak mümkün olmamaktadır.

Devellioğlu, Türkçede argonun üç temel üzerine bina edildiğini söylemişti, bu belirlemeyi yazımın baş tarafında aktarmıştım. Salâh Birsel'in şiirlerindeki argo sözcükler bu üç kategorinin üçüne de dahil edilebilir. Bununla birlikte daha çok üçüncü kategoriye ait argolar Birsel'in şiirinde boy gösterir. Özellikle ikilemeler, yansımalar ve ses oyunlarına dayanan sözcük türetmeler dikkati çeker. Asım Bezirci, Salâh Birsel'in şiirlerinde argonun kullanımına ilişkin şunu söyler: "Salâh Birsel'de mizah folklor verileriyle beslenir, alayla beraber yürü, yer yer de taşlamaya kayar. Fakat toplumsal ya da siyasal bir amaç taşımaz. Güldürücü durumların tatlı bir anlatımla tasvirinden öteye geçmez."⁷

Salâh Birsel sözcük türetmeden anlam değiştirmeye, ses olaylarından ikizlemelere çeşitli yollara başvururken argodan geniş ölçüde yararlanır. Bölümlemelere göre bazı örnekler:

7 Asım Bezirci, *a.g.e.*, s. 26

a) Genel dildeki kelime şekillerini bozma, önüne sonuna ekleme, birbirine karıştırma:

fingirik: Genel dilde var olan bir sözcüğe genel dilde olup da farklı fonksiyonda kullanılan bir ek getirilerek türetilmiş sözcük (“hareketli, oynak” anlamında) “Lunapark” şiirinde geçer (*Varduman*, s. 29: “*Fingirik bir lunapark*”).⁸

ibikgögük: Biri kendi anlamından çıkarılmış öteki uydurma iki sözcüğün birleştirilmesiyle oluşturulmuş sözcük (“erkeklik organı?” anlamında) “Krallar” şiirinde geçer (*Varduman*, s. 39: “*Ya da ötmez olsa ibikgögük*”).

çığlıklar, haykırışar: Genel dilde var olan bir sözcüğe genel dilde olmayan farklı ek getirerek türetilmiş sözcükler (“çığlık atan” ve “haykiran” anlamında) “Maymun” şiirinde geçer (*Rumba da Rumba*, s. 21: “*Ağzına alınca öfkeyi / Çığlıklar haykırışardır*”).⁹

hoşamatçı: “Hoş-âmed” sözcüğünün sesçe bozulması ve sonuna ek getirilmesi yoluyla türetilmiş sözcük. Sözcüğün bu biçiminin, halk dilindeki söyleyişine bağlı olduğunu da unutmamak gereklidir. (“dalkavuk, herkesi hoş tutan” anlamında) “Maraton” şiirinde geçer (*Yaşama Sevinci*, s. 25: “*Gel hoşamatçı gel / Herkesi hayhayla herkesi öv*”).¹⁰

b) İkizleme ve başka yollarla sözcük oluşturma:

faşal fayrak: Anlamsız sözcüklerin yinelenmesi yoluyla oluşturulmuş argo ifade (“açık açık, açıkça” anlamında) “Poetika” şiirinde geçer (*Seçme Şiirler*, s. 53: “*Dizeler çوغу zaman sıvışır / Çوغу zaman da öünüze / Faşal fayrak dikilir*”).

c) Yansımalardan ve çocuk dili kelimelerinden yeni sözlər türetme:

pirpirlanmak: Yansımadan türetilmiş sözcük (“pir pir etmek” yerine; “yayımlanma, görünme” anlamında) “İzmir” şiirinde geçer (*Rumba da Rumba*, s. 20: “*İlk şiirlerim orda pirpirlandı*”).

8 Salâh Birsel, *Varduman*, Yapı Kredi Yay., İstanbul 1993. (Bu kitaptan yapılan öteki alıntıların sayfa numaraları alıntıların sonunda belirtilmiştir.)

9 Salâh Birsel, *Rumba da Rumba*, Adam Yay., İstanbul 1995. (Bu kitaptan yapılan öteki alıntıların sayfa numaraları alıntıların sonunda belirtilmiştir.)

10 Salâh Birsel, *Yaşama Sevinci*, Adam Yay., İstanbul 1995. (Bu kitaptan yapılan öteki alıntıların sayfa numaraları alıntıların sonunda belirtilmiştir.)

dozurdak: Yansımadan türetilmiş sözcük ("yüksekten konușan" anlamında) "Maymun" şiirinde geçer (*Rumba da Rumba*, s. 21: "Kendini beğenmiştir dozurdaktır").

kikirik: Yansımadan türetilmiş sözcük ("kikir kikir gülen, çok gülen" anlamında) "Yaşama Sevinci" şiirinde geçer, ayrıca şairin bir kitabının adı da *Kikirikname*'dir (*Yaşama Sevinci*, s. 9: "Anaç kikiriklere bayılırım").

kikhıhname: "Kih kih" yansımıasıyla "name" sözcüğünün birleştirilmesi sonucunda elde edilmiş sözcük ("gülme kitabı, mutluluk yazısı" anlamında) "Kikhıhname" şiirinde geçer (*Seçme Şiirler*, s. 57: "Dünya bir kikhıhname").

d) Genel dildeki kelimelerin anamlarını kaydırma veya değiştirme:

hoppa, hokka: Genel anlamda değişiklik yapmak suretiyle argolaştırılmış sözcükler, "İnce Donanma" şiirinde geçer (*Seçme Şiirler*, s. 38: "Benlik hoppaları benlik hokkaları").

ıstampalamak: Sözcüğün kök anlamını değişik bir biçimde kullanma yoluyla elde edilmiş sözcük ("aşağılayarak damgalamak" anlamında) "Bana Kıymayın" şiirinde geçer (*Yaşama Sevinci*, s. 63: "Istampalamayın yüzümü lütfen").

e) İfadeye renk, (k)abartı, mizah ve ince alay çeşnisini veren sözler yaratma:

şapalak: Söyleyişe renklilik ve alay katma yoluyla argolaştırılmış sözcük ("aptal, salak, bön" anlamında) "İnce Donanma" şiirinde geçer (*Seçme Şiirler*, s. 38: "Şapalaklar gidiyorlar").

leşko: İfadede renklilik yaratma ve hakaret yoluyla alay biçiminde kullanılmış sözcük ("yaramaz, degersiz" anlamında) "1 Numara" şiirinde geçer (*Seçme Şiirler*, s. 44: "Leşkolar lengeri bozuklar / Köçekler orsa-boca gidenler").

f) Kelime oyunları yapma:

tırhallı bir halli: Sözcük oyunu yapılarak argolaştırılmış ifade ("değişken" anlamında) "Ayışuhe" şiirinde geçer (*Seçme Şiirler*, s. 46: "Sen tırhallı hep bir halli").

Göründüğü gibi Salâh Birsel, şiirlerinde kullandığı argo

sözleri çeşitli yollarla oluşturmaktadır. Bunu yaparken esasen sözcük türetmeyi değil, şiirine bu yolla farklı bir ses tonu kazandırmayı amaçlamaktadır. Onun yaptığından doğrudan sözcük türetme olduğunu ileri sürmek de bir bakıma zordur. Çünkü dilde hiç olmayan sözcükler türetme değildir onun yöntemi. Daha çok, var olanı bozup değiştirme, ağızlardaki sözcükleri yeni anlamlarla kullanma, genel dildeki sözcüklere farklı ekler getirme... yöntemlerini izler.

Şairin "Eski Leyla" şiirinden alınan şu dizelerde söyleyişin farklılığı biraz da argoya bağlı değil midir:

*Siire kalktiniz mi hiç telgraf direklerinde
Biraz daha üzgün biraz daha karanfil
Ellerimi koşturup KÜLTÜR-PARK'ta
Ya ki gelsin ya ki gelmesin
Güvercinlerin dellosu idim
(...)
Aman Allah ben tango
Yıllarca kuru yerde
Dal-satır ah Leyla da
Karşıyaka'da Asancak'ta
Eğer yalel gücücek idim (Varduman, s. 11)*

Salâh Birsel'in "Laleler" şiirindeki söyleyiş tam anlamıyla argo havasındadır. Bu dizelerdeki "çılçıpar, favul" sözcükleri Birsel'in argonun kullanımına bakışı hakkında açık bir bilgi verrir. "Favul" sözcüğünün argolaştırılmasında aslında futbol terimi olan bir sözcüğün argo alanına aktarılması söz konusudur:

*Olur böyle şeyler amanın
Gecenin ortasında çılçıpar bir aydınlık
Tabancalardan fişkirir laleler
Ay dolunaydı gül dolunaydı
Kılıç sensin boyum kesme
(...)
Şiir benim kekliğimdir
Beni favulla tutamazsınız (Varduman, s. 13)*

Birsel'in "Lunapark" şiirinde bütün söyleiş argo üzerine kurulmuştur. Şiirdeki "şakşakhelva, laci, fingirik" gibi sözcüklerin şaire kazandırdığı argo ifade özelliği hemen dikkati çeker. Şiirde dikkati çeken bir şey daha vardır: Aslında şair, yüzünde her şeyin yerli yerinde olduğunu vurgulamak ister; ama bu yerli yerindelik sıkıcıdır. Sıkıcılıktan kurtulmanın yolu ise bunları argo ifadelerle anlatmaktadır. Bu anlatış o kadar etkili olur ki şiirin sonunda nesneler bile kendileri olmaktan çıkmışlar, bulundukları yere göre farklı bir kimlik kazanmışlardır:

*Hay ne şanlı çatapat
Kadınlar erkek değil
Kabarmış şakşakhelva
Kırlangıç serçe değil*

*Bu ne boyalı kurdela
Laciler beyaz değil
Havalanmış hançerbar
Zurnalar davul değil*

*Hay ne kaş ne göz
Karşınlar sarı değil
Fingirik bir lunapark
Aynalar ayna değil* (*Varduman*, s. 29)

"İmbat" şiirindeki "dalburuş kuşlar" tamlaması şairin kendi icadı olan bir sözdür. Burada "dal" sözcüğünün kuşlarla bir anlam ilişkisi vardır ancak onunla birleştirilen "buruş" sözcüğünün ne anlamına geldiğini kestirmek zordur. Biraz zorlamayla belki "dalburuş" birleşik sözcüğünün "yaşlı bakire" anlamında kullanıldığı söylenebilir. Çünkü iki dizelik şiirin ilk dizesi şöyledir: "Görünür ağarmış kızlar görünür" Buradaki "ağarmış kızlar" tamlamasının "evde kalmış, bakire olarak yaşlanmış kızları" anlatlığı açiktır; çünkü "ağarmış" sözcüğü "saçların ağrması" anlamındadır ve bu da yaşlılığı anlatır. Bu tamlamadan yola çıkılarak "dalburuş" sözündeki "buruş" sözcüğünün "buruşmuş, ihtiyarlamış, yaşlanmış" anlamına geldiği söylenebilir.

Yine “Şanlı Köprü” şiirindeki “langa lunga” sözünün de “gidip gelmek, geçmek” anlamında kullanıldığını ileri sürebiliriz. Şiirin ikinci bölümü şöyledir: “Ölüm olurdu yoksa / Ölmeyen-lere de dünyada / O şanlı köprüden / Langa lunga boyuna” (Varduman, s. 37).

Şairin “şanlı köprü” dediği, şiirin tamamından anlaşıldığı kadariyla “ölüm”dür, “bu dünyayla öteki dünya arasındaki eşik”tir. Buna göre o köprüden, o eşikten devamlı olarak geçmekten söz ettiği anlaşılr. Onun “Aydınlar” şiirinde argo hem alaycı ifade olarak hem de sözcük bağlamında dikkati çeker: “Görürdüün bangobozlar her ne yana baksaydın / Herkes sersem zirtapoz her aydın yarı aydın” (Varduman, s. 38).

“Krallar” şiirinde “macık micık, keşempe, ibikgüğük” sözcükleri göze çarpar. Bu şiirde şair eleştirel bir bakışla oluşturur dizeleri. İçerikteki eleştirel bakışın argo sözcüklerle desteklenmesi söz konusudur bu şiirde:

*Ey krallar olmasa uyruklarınız
Oturabilir miyiniz sofralarda
Tahtınızdan macık micık
Salyalarınızı saçabilir miyiniz*

*Keşempeye düşse de insanlar
Ve de içleri kurusa da
Ya da ötmez olsa ibikgüğük
Kulağınızın üstünde
Uyuyabilir miyiniz (Varduman, s. 39)*

Salâh Birsel'in “Cicidan” şiiri, daha adından başlamak üzere argonun kullanımına ilişkin tipik bir örnektir. Şiirdeki “faşal fayrak, hi hi vikvik, cicidandır” sözcükleri ilk bakışta şairin tipik söyleyişini yansıtır. Burada “faşal fayrak” sözü kuvvetle muhtemeldir ki “sere serpe” anlamında, “vikvik, cicidan” sözcükleri ise “çekici, hoş, güzel” anlamlarında kullanılmıştır:

*Gönlü kıvrak insanlar
Kaynak kaynak gülenler
Kokusu amberler süslü pembeler
Faşal fayrak yayılmıştır
(...)
Hi hi vikviktir dünya
Bülbüldür cicidandır
N'olur n'olur yollamayın beni
Şiirimin şekerini çıkarayım (Rumba da Rumba, s. 13)*

“Çin Gülü” şiirindeki şu dizelere de anlam ve söyleyiş açısından bakalım:

*Selam sana ey biricik bir
Yıldızım söner karşısında
Ardından fit fit seyirtsem de
Faşşadak kalırım yolda (Rumba da Rumba, s. 15)*

Buradaki “fit fit ve faşşadak” sözcüklerinin genel söz varlığımızda yeri olmayan sözcükler olduğu ilk bakışta göremektedir. Bu sözcüklerin belki tek başlarına açık bir anlamları yoktur; bununla birlikte şiirdeki bağlamıyla “fit fit” ikilemesinin “adım adım, izinden giderek, takip ederek” anlamlarında, “faşşadak” sözcüğünün ise “ansızın, öylece, isteğine ulaşamadan” anlamlarında kullanıldığı ileri sürülebilir. Bunlar, alışılmamış yansıtma köklerin şair tarafından şiirde kullanımına ve bunlardan sözcük türetmesine örnek olabilecek kelimelerdir.

“Etkafalar” şiirinde de argo sözcükler rastlanır. Bu şiirdeki “polim” sözcüğünün “film” sözcüğünden bozma olduğunu ve halk diline, genel argoya da “hile” anlamında mal olduğunu biliyoruz. Son dizedeki “vahır vahır” ikilemesinin ise “fokur fokur, fakır fakır” yansımalarının değiştirilmesi yoluyla elde edildiği ve “çok çok, durmadan, aralıksız” anlamlarında kullanıldığı ileri sürülebilir: “Boyuna polim değiştirirler / Biz tahtasakal bekleriz / Onlar hoplarken ziplarken / Biz vahır vahır terleriz” (Rumba da Rumba, s. 16).

Şairin “Özgürlük” şiirinde argonun bir başka yönü kendini gösterir. Bu şiirde, bilinen bir alana ait kavramların başka bir alana aitmiş gibi aktarmalı kullanılarak argolaştırılması söz konusudur. “Nakavt olmak” birleşik eylemi, boks sporu alanından çıkarılarak “hayata yenik düşmek” anlamında argolaştırılmıştır: “Nazla yürümeyelim lütfen / Yere düşeriz biraz / İlkin amanın amanın bocalar / Nakavt oluruz sonra” (Rumba da Rumba, s. 17).

Aynı argolaştırma yöntemi “Sonbahar Ağaçları” şiirinde de karşımıza çıkar. Bu şiirde de “yandan avut olmak, gol yemek, kale vuruşu kullanmak” gibi futbol alanına ait sözler yine günlük yaşam alanına aktarılarak ironikleştirilip argolaştırılmıştır. Daha önce “Laleler” şiirinde “favul (faul)” sözcüğüyle uygulanan bu yöntem “Sonbahar Ağaçları”nda daha belirgindir:

*Pencereden ayrıldığımda
Yandan avut oluyorum
Aman yine camdayım
Futbolu yeniden sürdürüyorum*

*Gol yesem de kale vuruşunu
Hemen kullanmıyorum
Sokaktan geçen arabanın
Dekoru boşaltmasını bekliyorum*

*İyi resim veren bir ozandır
Sonbahar ağaçları
Hey hey seslerinin tonikasını
Yitirirlerse yedi-dokuz ağlıyorum (Rumba da Rumba, s. 22-3)*

“Ayipençesi” şiirinde şairin toplumsal taşlamayı argoya başvurarak yaptığı görülür. Bu, yeni bir yöntem değildir. Divan şiirinde hicviyelerin, halk şiirinde taşlamaların büyük ölçüde argo kullanımıyla gerçekleştirildiği bilinmektedir. Bununla birlikte Salâh Birsel’de yeni olan, bunu yaparken kendisinin de “folyalak, vingildatmak” gibi yeni sözcükler türetme yoluna gitmiş olmasıdır: “Laiklige sırt döner / Barışa yüz vermez / Çokça beklemeyi bilmez / Folyalaktır boşuna vingildatılmaz” (Rumba da Rumba, s. 18).

“Dirdirci” şiirinde de sözcüklerin değişik eklerle, yeni耕耘nlere sokulması yöntemi, argonun oluşturulmasında kullanılan bir yol olarak dikkati çeker. Aşağıdaki ikinci dizede yer alan “tepizleseler” eylemi, “tep-mek” fiil köküne farklı ekler getirilerek türetilmiştir: *“Ha var ha var dirdircilar / Kafanizi tepizleseler de / Siz kendinizi sikmayin”* (Yaşama Sevinci, s. 28).

Salâh Birsel, benzeri bir yöntemi “Sevecen” şiirinde de kullanır. Bu şiirdeki “yerdeniyigma” birleşik sözcüğü “yerden bitme” sözcüğüne benzetilerek ve argolaştırılmış anlam gözetilecek oluşturulmuştur. Alıntıdaki “pili bitmek” argo-deyime de dikkat çekmek isterim: *“İstesen de istemesen de / Yakında pilin bitecek / Bodurlar yerdeniyigmalar / Seni top tüfäge yedirecek”* (Yaşama Sevinci, s. 30).

“Yalanbilim” şiirinin son dörtlüğünde, vermek istediği anlamı daha iyi aktarabilmek için yine bu yönteme başvurduğunu ileri sürmek yanlış olmaz. Dörtlüğün son dizesinde “aptal, gözü kapali” anlamında kullanılan “şamşırak” sözcüğü bu açıdan dikkat çekicidir: *“Yalan dolan talan / Bilgilerin temelindedir / Çünkü şimdî uyanık iskey / Az sonra pat akıl şamşırakız”* (Yaşama Sevinci, s. 39).

IV. Sonuç yerine

Modern Türk şiirinden iki şairin şiirleri üzerinde argonun kullanımına ilişkin bazı belirlemeler yapmış bulunuyorum. Bu şairlerden ilkinde, yani Metin Eloğlu’nda argo daha çok bir kabâ söyleyiş, külhanbeyi ağzı olarak yer bulmuştur. Eloğlu’nun argo sözcük türettiğini, argo anlamları derinlemesine bir kullanımla şiirine dahil ettiğini söylemek zordur. Onun şiirinde argo, belki de bir karakter yaratma yöntemi olarak kullanılmıştır. Çünkü *narrative* (öyküleyici) anlatım biçimyle oluşturulmuş şiirlerindeki şiir kişilerinin argo ifadeler yoluyla canlandırıldığı görülmektedir. Salâh Birsel’in şiirlerinde ise argonun kullanımı daha farklıdır. Birsel, yeri geldiğinde sözcük türetmiş, yeri geldiğinde sözcüklere yeni anlamlar yükleyerek, anlam aktarmalarına başvurarak argoyu şiirine aktarmıştır. Metin Eloğlu’nda

olduğu gibi Salâh Birsel'de de öyküleme tekniği yer yer de olsa kullanılmıştır; fakat daha dar kapsamlı olarak. Bunun sonucu olarak Eloğlu'nda karakter yaratma, şiir kişisini betimleme yolu olan argo, Birsel'de biçimin önemli bir öğesine dönüşmüştür. Öyle ki, Salâh Birsel şiirini argodan soyutlayarak, başka bir gözle okumak mümkün değildir. Birsel'in şiiri büyük ölçüde bu özellik üzerine bina edilmiştir.

Ayrıca her iki şair de başlangıçta izini sürdürükleri Garip akımından zaman içerisinde ayrılarak argonun kullanımında kendilerine yeni yollar çizmişlerdir. Metin Eloğlu, kaba söyleyişi Garip'in öncülerinde rastlanmayacak ölçüde ileri götürmüştür, Salâh Birsel ise argonun sunduğu imkânlardan yararlanarak büsbütün kendine özgü bir yöntem yaratmıştır. Metin Eloğlu'nun argo yöntemi halkın ağızının şireye taşınması yoluyla oluşturulan bir "söyleyiş argosu", Salâh Birsel'inki ise daha özgün bir yaklaşımın ürünü olan "sözcük argosu"dur.

(*Türk Kültüründe Ayrıntılar: Argo*, SOTA Yay., Hollanda 2003)

Şiirde Bir Fetiş Nesnesi: Ayak

İlk adım:

Bu makalenin asıl amacı, kadın ayağının modern Türk şiirinde bir fetiş nesnesi olarak nasıl algılandığını, bu imgenin dizelere nasıl taşındığını ortaya koymaktır. Ancak, asıl konuya geçmeden önce yazının temelini oluşturan “fetişizm” kavramı üzerinde durmak gerektiği kanısındayım.

“Fetişizm”, cinsel psikoloji alanında kullanılan bir kavramdır. Bu kavramın, çeşitli şekillerde açıklaması yapılmıştır. En genel tanımlardan biri söyledir: “Fetişizm herhangi bir nesneye ya da insan gövdesinin belirli bir bölümüne karşı duyulan karşı konulmaz bir cinsel tutkudur. Bir fetişçi, diyelim kadın ayakkablarına tutkundur. (...) bir başka fetişçinin taptığı nesne kadın saç olabilir.”¹

Fetişizm kuramını Sigmund Freud sistemli bir biçimde 1927'de ortaya koymuştur; terimi bilimsel anlamda kullanan ve literatüre yerleştiren de odur. Freud bir eserinde fetiş nesnesini “Cinsel bir nesnenin yerini alan, genellikle vücudun cinsel bir amaca uygun olmayan bir kısmı (saçlar, ayaklar) ya da tercihen sevilen nesneye, onun cinsinin ayrimına dokunan cansız bir şeydir (elbisenin parçaları, çamaşır)”² şeklinde tanımlar. Cinsellikle ilgili olarak daha sonra kaleme alınan bazı kaynaklarda,

1 Serap Can, *Seks Rehberi*, Martı Yay., İstanbul 1983, s. 56

2 Sigmund Freud, *Cinsiyet Üzerine Üç Deneme*, Yeni Matbaa, İstanbul 1962, s. 29
(Çev.: Ali Avni Öneş)

“fetiş”le birlikte “sembol” sözcüğüne yer verildiği dikkati çeker: “Vücudun bir bölümü (el, ayak), bir giyim eşyayı (eldiven, ayakkabı, korse, iç çamaşırı) veya bir hareket (kırbaçlama, zulmetme, teşhir etme) gibi unsurlar şiddetli cinsel duygular uyandırdığında, *sembolizm* ve *fetişizm* terimleri kullanılmaktadır.”³

İnsan bedeni, özellikle de kadın bedeni, hemen her dönemde, sanatın temel esin kaynaklarından olmuştur. Resimde, heykeltırıslıkta, sinemada, edebiyatta kadın bedeni kimi zaman bütün olarak, kimi zaman da ayrıntılar halinde eserin hareket noktasını meydana getirmiştir. Bu anlamda Faruk Nafiz Çamlıbel'in "Kızıl Saçlar"⁴, Necip Fazıl Kısakürek'in "Kadın Bacaklısı"⁵, Necati Cumalı'nın "Güler'in Elleri"⁶, Şinasi Özdenoğlu'nun "Ellerin İçin Nokturn"⁷ gibi şiirlerini burada hatırlamak gereklidir. Kadının bazen saç, bazen yüz, bazen elleri, bazen de boynu... şiirde güzellik simbolü olarak kullanılmıştır. Bu sembollerde "ayak" da eklenmelidir; çünkü, yukarıdaki açıklamalardan da açıkça anlaşıldığı gibi ayak, güzelliğin bir parçası olmasının yanı sıra, bir fetiş nesnesi olarak da algılanmaktadır.

Bir adım geriye:

Konuya Türk şiiri açısından bakıldığından, "ayak" sözcüğünün eski dönem Türk şiirinde de, Halk ve Divan şiirlerinde de zaman zaman çeşitli çağrımlara yol açacak şekilde kullanıldığı görülür. XI. yüzyılda söylenen şu şiir parçasında "ayak" sözcüğünün çağrımasını sonradan Türk şiirinde yaygın olarak kullanılmıştır:

- 3 Dr. Kenneth Walker, *Fizyoloji Açısından Cinsiyet*, Varlık Yay., İstanbul 1973, s. 158 (Çev.: Ender Gürol)
- 4 Faruk Nafiz Çamlıbel, "Kızıl Saçlar", *Ham Duvarları*, MEB Yay., İstanbul 1985, s. 11-12
- 5 Necip Fazıl Kısakürek, "Kadın Bacakları", *Türk Şiirinde Aşk ve Kadın*, Özlem Yay., İstanbul 1978, s. 104
- 6 Necati Cumalı, "Güler'in Elleri", *Toplu Şiirler 1: Aşklar Yalnızlıklar*, Can Yay., İstanbul 1991, s. 68
- 7 Şinasi Özdenoğlu, "Ellerin İçin Nokturn", *Türk Şiirinde Aşk ve Kadın*, Özlem Yay., İstanbul 1978, s. 179-180

*Awlalur özüm ani(n)g tüzinga
Emlelür közüm ani(n)g tözinga
[Gönlüm onun güzelliğine (kapılıp) tuzağa düşüyyor;
(Ayağının) tozu (da) (yaralı) gözlerime merhem oluyor!]⁸*

Halk şiirinden bir örnek olmak üzere, Âşık Halil'in bir güzelleşmesinden aldığım dörtlügü vermek istiyorum. Bu dörtlügün üçüncü dizesinde, yukarıdaki şiir parçasında sergilenen yaklaşımın sürdürüldüğü görülmektedir:

*Öldürmege kail oldum ben özüm
A benim sevdiğim hey iki gözüüm
Ayağın altına dösesem yüzüm
Basar gider misin kiyamete dek⁹*

Divan şiirinde de "ayak" sözcüğünün hem bildiğimiz anlaşıyla hem de farklı anlamlara gelecek şekilde kullanıldığı görülür. Bu sözcüğün, şiirlerde, sevilen kadının ayağını çağrıştıracak şekilde kullanıldığı da bilinmektedir. Gerçi Divan şiirinde "ayak" sözcüğü, somut bir organı anlatmaktan çok simge değeri taşıyan bir kelime olarak şireye girmiştir; bununla birlikte, güzel kadın bedeninin bir parçası olarak da "ayak"ın dizelerde yerini aldığıny söylemek yanlış olmaz. Nev'i aşağıdaki beytinde "pâ: ayak" sözcüğünü sevgilinin ayağını kastedecek şekilde kullanmıştır:

*Çemende pâ-bürehne gezsen öpsem ben kef-i pâyün
Tenüm bir sihr bilsem zîr-i pâyiünde giyâh itsem¹⁰*

8 Prof. Dr. Talât Tekin, *XI. Yüzyıl Türk Şiiri: Divanu Lügâti't-Türk'teki Manzum Parçalar*, TDK Yay., Ankara 1989, s. 92-93

9 Asım Bezirci, *Dünden Bugüne Türk Şiiri: Antoloji*, May Yay., İstanbul 1968, s. 93

10 Nev'i *Divani*, s. 418 (Haz.: Dr. Mertol Tulum, M. Ali Tanyeri), İÜ Edebiyat Fakültesi Yay., İstanbul 1977

Asıl yolda atılan adımlar:

Modern Türk şiirine geldiğimizde “ayak” sözcüğünün çok yaygın bir kullanım alanı bulduğunu görüyoruz. Ben bu makalede bu kullanımların, bir fetiş nesnesi olarak cinsel çağrışım yaratanları üzerinde durmak istiyorum. Ancak şairlerin bir kısmında “ayak” sözcüğü –Walker’ın belirlemesine uygun biçimde– bir simbol olarak da yer bulmuştur. Zaten şiirde fetişizmi roman ve öyküde olduğu gibi doğrudan doğruya anlatmak mümkün değildir. Şiirin doğası gereği şairler sözcüğe hem bir simbol değeri yüklemişler hem de sözcüğü bilinen anlamıyla kullanmışlardır. Ancak şairlerin yaratıkları çagrışımlar, verdikleri ipuçları değerlendirmelerimizde bize yol gösterir.

Şiirlerinde Halk şiiri motiflerine yer veren ve Halk şairlerinin söyleyişini benimseyen bir şair olan Ömer Bedrettin Uşaklı’nın “Bir Dağ Perisine” başlıklı şiirinde yayla kızının, çıplak ayağıyla şire konu edildiği görülmektedir. Şairin “yıldız, çıplak, ayak, kız” sözcüklerinin beraberce kullanımıyla bir çagrışım alanı yaratması söz konusudur. Uşaklı, genç kızın ayağını çeşitli doğa öğeleriyle birlikte şiirleştirir; yayla, doğa içinde yaşayan bir kızın ayağında sevimli bir uykuya dalmış gibidir:

*Ufuklara yaslanmış yorgun dağlar sırayla,
Çadırının üstüne doğmuş akşam yıldızı!
Çiplak ayaklarında uyumuş gibi yayla;
Ey belâlı göklerin, mağrur dağların kızı!...¹¹*

Poetikasını Halk şiirine yaslayan Beş Hececi şairlerden biri olan Yusuf Ziya Ortaç’ın “Yaz” şiirindeki “İncecik bilekli cins ayaklarına / Kırmızı dağ topraklarını giymiş...”¹² dizeleri de Ömer Bedrettin Uşaklı’nın dizeleriyle aynı paralelde ele alınabilir. Aynı zamanda iyi bir ressam da olan şair Bedri Rahmi Eyüboğ-

11 Ömer Bedrettin Uşaklı, “Bir Dağ Perisine”, *Bütün Eserleri*, TDK Yay., Ankara 1988, s. 11 (Haz.: İnci Enginün)

12 Yusuf Ziya Ortaç, “Yaz”, *Hececin Beş Şairi*, SES Yay., İstanbul 1956, s. 99

lu'nun şiirlerinde kadın ayağı belli bir perspektif arkasından görülür. Bu perspektif, modernleştirilmiş Halk şairi söyleyişi ve yaklaşımıdır: "Güvercin topuklu yârim keklik simalı / (...) / Yü-regim sana çevrili."¹³ Şairin bir başka şiirinde de "Al topuklu beyaz kızlar dalga geçmeyin"¹⁴ dizesi dikkat çeker.

Yaşadığı dönemde, tamamen kendine özgü bir anlayışla şiir yazan, benzersizliği bugün de devam eden şair Asaf Halet Çelebi'nin "Korkuyorum" şiirinde sevgilisi Mâra'nın ayakları şair için bir korku kaynağı olarakshire girer:

*gündüzleri bambaşka
geceleri büyülücsün
korkuyorum
mâra'm
şeytanım
sivri dişlerinden
uzun ayaklarından
ve simsiyah saçlarından¹⁵*

Ayak izlegine çok önem veren ve "Ayaklar" başlıklı bir şiir de yazmış olan Ziya Osman Saba, bu şiirinde kadın ayaklarını aşka giden yolda bir benzetmeyle kullanır. Bu benzetmedeki amaç, sevgilinin zarafetini, vücutunun bir parçasını anarak ortaya koymaktır. Ziya Osman, sevgilinin ayağını bir çift yavru güvercine benzetirken yumuşaklı, sevimliliği ve ten temasını çağrıştırmaya özen göstermiştir:

*Ayaklar, odalarda, bir çift yavru güvercin.
tutup avuca almak, okşayıp öpmek için.¹⁶*

13 Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Keklik Simalı", *Dördü Birden*, Varlık Yay., İstanbul 1956, s. 79

14 Bedri Rahmi Eyüboğlu, "İstanbul Destanı", a.g.e., s. 155

15 Asaf Halet Çelebi, "Korkuyorum", *Om Mani Padme Hum*, Adam Yay., İstanbul 1993, s. 63

16 Ziya Osman Saba, "Ayaklar", *Geçen Zaman-Nefes Almak*, Varlık Yay., İstanbul 1991, s. 98

Daha çok epik şiirleriyle tanınan Arif Nihat Asya'nın lirik şiirlerinden biri olan "İmbikler"deki "*Yumuşak, pembe topuklar, bir avuç... / Ki taşar sırmalı terliklerden.*"¹⁷ dizeleri de Ziya Osman Saba'ninkine benzer bir yaklaşımla şairin, kadın ayaklarına karşı olan zaafını ortaya koyar.

Kadını, yeryüzünde bir sığınak olarak gören Ziya Osman, "Yeryüzünde" başlıklı şiirinde istediği kadını tasvir eder ve onunla ilgili duygularını dizelere aktarır. Bu şiirde, duygular- dan çok duyulara –özellikle de görme duyusuna– seslenen dize- ler, şairin, cinsel çağrımları arasına ayağı da katması açısından önemlidir. Walker'in saptamaları arasında yer alan fetiş organ- ları sıralaması, katı bir cinsellik çaprazlığını yaratmamakla birlikte bu dizelerde karşımıza çıkar. Sadece ayak değil, "göz ve el" de kadın güzelliğini tamamlayan öğeler olarak dörtlükte yer alır:

*Bir kadın, boyu bosunca,
Göz, ses, el, ayak.
Kâh giyimli karşısında,
Kâh çırılıçiplak.¹⁸*

Modern Türk şiirinin önemli şairlerinden Ahmet Hamdi Tanpinar, hangi konuyu ele alırsa alınsın, o konuya belli bir kültür ve incelik arkasından bakan isimlerdendir. Bununla birlikte, onun *hedonist* bir yanı olduğu da şüphe götürmez bir gerçektir. Mek- tuplarında, öykülerinde, şiirlerinde bunun izlerini açıkça görmek mümkündür. Şairin *hazcılığı*, şiirlerindeki kadın betimlemelerinde de kendini gösterir; derin aşk, bedensel hızla birleşir. Tanpinar'ın tanınmış uzun şiirlerinden olan "Zaman Kırıntıları"nda kadının ve ona karşı hissedilen duyguların anlatılmasında "adım" sözcü- ğüyle "ayak" çağrımasına yer verildiği görülmektedir:

*Güneş saçlarınıla oynar
Omzundan tutar giydirir seni,
Sirtında tiil olur, belinde kemер*

17 Arif Nihat Asya, "İmbikler", *Bir Bayrak Rüzgâr Bekliyor*, Ötüken Yay., İstanbul 1977, s. 132

18 Ziya Osman Saba, "Yeryüzünde", a.g.e., s. 105

*Boynunda inci
Ve dişlerinin zâlim çocuk sevinci
Birden Tanrılaşırın genç adımlarında
Mevsimler öniünde çözer yükünü
Bahçeler yiğilir eteklerine!*¹⁹

Tanpinar bu inceliğin arkasından, bir başka şiirinde, *hazcılığıt-nim* belirgin izlerini taşıyan dizeler söyler. Bu şiir parçasında şairin mitolojiye, duylara ve duygulara aynı anda yer verdiği dikkati çeker. Tanpinar'ın geniş bakış açısı ve malzemeyi değerlendirme başarısı bu dizelerde kendini belli eder. Saçların dağınıklığı ve canlılığı, kadın topuklarının toprağı dövmesi, bunun sonucu olarak da ormanın yanıp her yaprağın birer yıldız dönüşmesi imgeleri şiirde anlatılan kadının aynı zamanda bir dirilik, hareketlilik ve tutku simbolü olarak da düşünüldüğünü ortaya koyar:

*Çağır gelsin, bir ilâh daima donebilir
(...)
Omuzunda bağbozumu uykusuz saçlarının
Katı toprağı dögsün çıldırın topukların
Bir alev gibi fırla gecenden ormanı yak
Küçük bir yıldız olsun karanlıkta her yaprak*²⁰

Tanpinar'ın öğrencisi olmuş, sonraları şiir anlayışı bakımından da ona yakın bir çizgide yürümuş olan Ahmet Muhip Dıranas "Hatıra" şiirinde "ayak" sözcüğünü doğrudan doğruya sevgilinin ayağı, hem bir gelişin hem de bir gidişin habercisi olarak kullanır. Erkekle birlikte olmak üzere hafif bir yürüyüşle, kumlarda iz bırakmadan gelen kadının ayakları, onun "uçuculuğu"nun, belki de melekî güzelliğinin bir simbolü durumundadır. Burada "ayak" sözcüğünün hareketlilik içerisinde, "gelmek" ve "gitmek" eylemleriyle birlikte kullanılmış olması da ayrıci bir özelliklektir; çünkü sadece ayak değil, onun fonksiyonları da çağrıştırılmak istenmiştir:

19 Ahmet Hamdi Tanpinar, "Zaman Kırıntıları", *Bütün Şiirleri*, Dergâh Yay., İstanbul bul 1989, s. 74 (Haz.: İnci Enginün)

20 Ahmet Hamdi Tanpinar, "XVI", a.g.e., s. 154

*Ayakları kumda bırakmadan iz
Yanıma geldiği hep gecelerdi;
Sanki bir lahitten kalkar ve sessiz
Uzak bir maziye dönüp giderdi.²¹*

“Tutsak” şiirinde sevgilisinin usulca yürüyüşünü – “Hati-ra” başlıklı şiirinde olduğu gibi– bir imaj tekrarıyla “*Ses çkar-maz ayakları yürüürken, varla yok arası ve hâlâ*”²² dizesiyle anlatan Dıranas’ın “Bahar Şarkısı” şiirinde sevgilinin ayağı, zamanın ve ışığın bir toplayıcısı olarak şire girer. Kadın ayağının bir ışık to-pu gibi düşünülerek dizelere taşınması özgün bir imgedir. Bu dizelerde ayağın “yüz”le birlikte beyazlığı ve parlaklığını da söz konusudur; beyazlık ve parlaklık, ışıktan ve “zambak” benzet-meşinden kaynaklanmaktadır. Dizelerdeki ışığın ve “zambak” benzetmesinin asıl amacı ise sevgilinin saflığını vurgulamaktır. Gözlerin parlaması ve ışığı yansıtması şiirde alışılmış bir imge-dir. Ancak Dıranas bu şiir parçasında gözlerin ışıktan uzak ol-dugunu belirtir, onun yerine “ayaklar” ışıklı ve parlaktır:

*Gözlerin kararan yollarda üzgün
Ve bir zambak kadar beyazdır yüzün;
Süzilüp akasya dallarında gün
Erir damla damla ayaklarında²³*

“Ayişığı” şiirinde de Dıranas, sevgilisinin ayağını yine za-man anlamı taşıyan bir sözcükle birlikte ele alır. Ayışığında bir sevişme sonrasında yazıldığı izlenimini uyandıran bu şiirin son dörtlüğünde şair “gece, ayışığı, örtü, ayak” sözcükleri cev-resinde yumaklanan bir duyguya dile getirir:

*Üzerinden örtüyü mü çektı bir el?
Gece ayaklarından akıp giden sel;
Seyrine doyulmuyor ruhunun, güzel
Bu manzara gibi, bu ayışığında...²⁴*

21 Ahmet Muhip Dıranas, “Hatıra”, *Şiirler*, KTB Yay., Ankara 1988, s. 47

22 Ahmet Muhip Dıranas, “Tutsak”, a.g.e., s. 99

23 Ahmet Muhip Dıranas, “Bahar Şarkısı”, a.g.e., s. 48

24 Ahmet Muhip Dıranas, “Ayişığı”, a.g.e., s. 80

Kadınlarla ilgili olarak seriler halinde şiirler yazmış olan Cahit Külebi, bu şiirlerinde kadın güzelliğinin çeşitli yönlerine temas etmiştir. Diğer pek çok şairde olduğu gibi onda da doğrudan doğruya bir fetişizm görülmez elbette; ne var ki şairin kadına bakışındaki cinsel eğilim, bazı çağrımları da beraberinde getirmektedir. Onun çoğu şiirindeki kadın; hayallerde yaşayan, platonik duyarlılığa hitap eden bir kadın değildir. Bu nün yerine; yaşayan, ruhuyla olduğu kadar bedeniyle, beden güzelliğiyle de -hatta çoğu zaman daha çok bu yönüyle- şairi etkileyen bir kadın vardır dizelerde. Kendini, "Türk Halk şiriinin Don Juan'ı" diyebileceğimiz Karacaoğlan'ın torunu olarak gören bir şairin daha farklı bir bakış açısına sahip olması da beklenemez zaten. Cahit Külebi, yer yer ölçülü bir erotizmin yer yer de duygusal bir yaklaşımın dikkati çektiği "Kadınlar" başlıklı şiirinde söyle der:

*Öyleleri var ki hey Allahüm hey!
Geç karşısından bak,
Ak topuk beyaz gerdan,
Tİyy dösekler kadar yumuşak.*²⁵

Külebi'nin, "Tabanca" şiirinde ise halktan Türk erkeğinin geleneksel bakış açısını yansitan ve kadınla silahı bir arada anan, bu arada kadın ayaklarına da temas eden şu dizeler dikkati çeker: "Bir nagant tabancam olsa benim / İnce bilekli yâr!"²⁶

Yukarıdaki her iki şiir parçasında da anlatılan kadının belli bir kişi olmadığı, şairin genelleştirilmiş bir betimlemeye başvurduğu söylenebilir. "Ayak" ve "topuk" imgeleri Attılâ İlhan'ın "Uzaktan Sevmek" şiirinde de karşımıza çıkar. Bu şiirde "ayak"lar, "topuk"lar vasıtıyla şire konu edilmiştir. Kadının "güvercin topuklu" olarak vasiflandırılması, şiirdeki sert söyleyişe karşın bir zarafet ve yumuşaklıık çağrımasınıaratır:

25 Cahit Külebi, "Kadınlar", Bütün Şiirleri, Adam Yay., İstanbul 1990, s. 71

26 Cahit Külebi, "Tabanca", s. 48

*yorgun bir ermeni pangaltı'nın
güvercin topuklarıyla gregoryen
yağmurlarda çoğalır nedense
incecik sürahiler gibi bir kadın
gökyüzü sanırsın gülümserken²⁷*

Kadın ayağının topuk güzelliği Ahmet Necdet'in bir şiirinde de yer alır: "salınıp yürüyüşün gerdan kırışın / yuvarlak topuktan ince beldendir."²⁸

Bir dönem şair olarak tanınmış, sonradan edebiyat tarihimize daha çok *Varlık* dergisinin ve yayinevinin yönetici olarak anılmış olan Yaşar Nabi Nayır'ın az sayıdaki şiirlerinden birinde sevgilinin tasvirinde hareketli bir anlatıma başvurduğu dikkati çeker. Şair, edebiyatımızın eski dönemlerinden beri kullanılan *mazoşist* denilebilecek bir imgeye başvurur.AŞkınnın bir kanıtı olarak kendisini sevgilisinin ayaklarına atma, onun ayakları altında ezilme imgesidir bu. Şairin sadece bu imgeyle yetinmediği, belki de bunun nedenini bir parça da olsa açıklayabilmek amacıyla şiirde erotizme yer verdiği görülür:

*Gezin kalçalarını usulca oynatarak
Odamda bir İspanyol kızı gibi muhteris,
Ve başında şüphesiz fildişinden bir tarak.
Seyredeyim. İçimde vecdi andıran bir his,
Kalbimi bir gül gibi ayağına atarak...²⁹*

Modern Türk şiirinin önemli şairlerinin eserlerinde kimi zaman, ilgi çekici bir imge olarak, kadın ayağıyla su beraberce ele alınmıştır. Orhan Veli'nin çok bilinen ve sevilen şiirlerinden olan "İstanbul'u Dinliyorum"da kadın ayağını denizle birlikte şiirleştiren şu dizeler pek coğumuzun ezberindedir:

27 Attilâ İlhan, "Uzaktan Sevmek", *Ben Sana Mecburum*, Bilgi Yay., Ankara 1983, s. 111

28 Ahmet Necdet, "Bahar", *Ne Çok Enkaz*, Broy Yay., İstanbul 1988, s. 55

29 Yaşar Nabi Nayır, "XII", *Türk Şiirinde Aşk ve Kadın*, Özlem Yay., İstanbul 1978, s. 116

*İstanbul'u dinliyorum, gözlerim kapalı;
Kuşlar geçiyor, derken;
Yükseklerden, sürü sürü, çığlık çığlık.
Ağlar çekiliyor dalyanlarda;
Bir kadının suya değiyor ayakları;
İstanbul'u dinliyorum, gözlerim kapalı³⁰*

Aynı imge, daha sonra Sabahattin Kudret Aksal'ın bir şiirinde, "Takaların sesinde denizden gelen / Bir kadın süzüldü yalınayak / Kapıdan mı pencereden mi anlamadım"³¹ şeklinde yer alırken, Edip Cansever de "Yok mu, Var" başlıklı şiirinde bu imgeyi kullanır:

*Ayakların deşsin de suya
Sözgelimi herhangi bir hazıranda
(...)
Denizlere uçan aklında
Suya deşsin de ayakların
Sudan üşüyen parmaklarını çekerken
Tam orda...³²*

Su ve kadın ayağının birlikte düşünülmesi Türk şiirinin sonraki dönemlerinde de görülür. İkinci Yeni akımının önde gelen şairlerinden İlhan Berk "Paul Klee'de Uyanmak" şiirinde aynı imgeye yer vermiştir: "Bu denizi Ayla ayaklarını soksun diye getirdim / Bu dünyaları onun için açtım bu balıkları tuttum"³³ Mitolojide kadın güzelliğinin simgesi olan Afrodit'in okyanus köpüklerinden yaratılmış olması, kanımcı, şairleri kadınla ve kadın ayağıyla suyu birlikte düşünmeye iten kolektif nedenlerdir. Yíkanan kadın imgesinin çeşitli sanat dallarında yaygın şekilde kullanıldığı hatırlanırsa şiirlerdeki "kadın ayağı ve su"

30 Orhan Veli Kanık, "İstanbul'u Dinliyorum", *Bütün Şiirleri*, Can Yay., İstanbul 1984, s. 151 (Haz.: Asım Bezirci)

31 Sabahattin Kudret Aksal, "Karanlığa Kulak Verdim", *Şiirler: 1938-1993*, YKY, İstanbul 1995, s. 105

32 Edip Cansever, "Yok mu, Var", *Toplu Şiirleri I: Yerçekimli Karanfil*, Adam Yay., İstanbul 1990, s. 401

33 İlhan Berk, "Paul Klee'de Uyanmak", *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı*, KB Yay., Ankara 1993, s. 403 (Haz.: Ahmet Oktay)

birlikteliğini anlamak daha kolay olur. Bunun yanı sıra hareketli olan deniz ve okyanus suyu, kadının hareketlerine, yürüyüşüne gönderir okuyucuya.

Necati Cumalı bir dönem memleket şairleriyle, bir dönem de aşk şairleriyle edebiyat dünyasında adını duyurmuş bir şairdir. Bütün olarak bakıldığından onun şiirinde hayatın çeşitli görüntüleri bir arada yakalanabilir. Bu arada özellikle "Güler" adlı sevgilisiyle ilgili şiirlerde ve daha başkalarında erotik çağrımlarla yüklü dizeler de vardır. "Aşk Yüzünden Cinayet" şiirinde pek çok âşığı olan ufak tefek bir kadını anlatırken, onun narinliğinin bir göstergesi olarak küçük ayakkabılardan söz eder şair:

Büyük, geniş dünyamız üzerinde
Yayvan erkek ayakkabılıyla yanyana
Onun kiiçük kundura izleri vardi
Solar gibi gün geçtikçe güllüşleri camlarda
Bekâr ciuzdanlarında fotoğrafları³⁴

Necati Cumalı bir başka şiirinde soyunan bir kadının tasvirini yaparken "ayak" sözcüğüne, kadının çıkarıp attığı giysilerle birlikte yer verir: "Soyunuyor odamda / Kime karşı? / Çiğnediği etekliği / Ayakları altında / Fırlatıp attığı / Bluzu iç çamaşırları / Şurada burada"³⁵

Cumhuriyet dönemi Türk şiirinin hiç şüphesiz en önemli adlarından biri de Attilâ İlhan'dır. Onun şiirlerinde cinsellik çok geniş bir yer tutar. Üstelik bu cinsellik her zaman "sıradan" veya "normal" olmayıp fantazilerle süslenmiş bir cinselliktir. Senaryolar da yazdığı, bir dönem sinemaya iç içe olduğu için Attilâ İlhan'ın şiirlerinde görsellik dikkati çeken boyutlardadır. Buna paralel olarak cinsellikle doğrudan veya dolaylı olarak ilişkilendirilebilecek şiirlerinde görselliğe özel bir önem verdiği görülür. "Smyrna Blues" şiirinin bir bölümü, şairin, cinselliğin sapa yollarında kadın ayakkablarına / ayaklarına gösterdiği dikkati ortaya koyar:

34 Necati Cumalı, "Aşk Yüzünden Cinayet", *Toplu Şiirleri 1: Aşklar Yalnızlıklar*, Can Yay., İstanbul 1991, s. 44

35 Necati Cumalı, "Soyunuk", a.g.e., s. 151

*gece mavisine boyalı saçların
devler hıçkırır şarkılarında
döniük bir deniz gibi tutarsın
nefesin hem erkek hem kadın
ökçesiz pabuçların hatırlımda
rihtımda pazartesi sularında³⁶*

Şairin, bir başka şiirinde bu kez “çizmeler”e, fetiş nesnesi olarak erkeklerin en çok üzerinde durduğu nesnelerden birine, temas edilir. Çizmelerin kırmızı olması, sanıyorum, bu rengin tahrik edici olduğunun düşünülmüşindendir: “mahmuzlarında yıldız alıstırırlar / çizmeleri neon kırkızıl yanmış / dişiliklerini silah gibi taşırlar / nasıl kullanılıyor anlaşılmamış”³⁷

Attilâ İlhan, sevdigi imgeleri, izlekleri değişik şiirlerinde yinelemekten hoşlanan bir şairdir. “Kırmızı kadın çizmesi” izlegi onun başka bir şiirinde de görülür. “Place Blanche” şiirinin şu parçasını da aynı çizgide değerlendirmek mümkündür: “kızlar deli deli üstüme güldüler / kızıl çizmeli berthe hep öyle çirkin / küçük lili lejyonerle yaşıyor”³⁸

İkinci Yeni akımının öncülerinden olan Cemal Süreya, şiirlerinde cinselliğe özel önem veren bir başka şairdir. Cinselliğin çeşitli görüntüleri onun şiirlerinde sık sık karşımıza çıkar. Cemal Süreya'nın şiirlerindeki cinsellik Attilâ İlhan'da olduğu gibi sert, yadırgatıcı değil daha sevimlidir. Cemal Süreya'nın “Güzelleme” şiirinde kadın; elleriyle, saçlarıyla ve ayaklarıyla betimlenir. Bir sevişme sonrası anlatmak için yazıldığı ilerleyen bölümlerinde daha iyi anlaşılan şiirde, doğrudan doğruya karşısındaki kadına hitap eden şair, sevgilisinin güzellikini bu öğelerle verir:

*Bak bunlar ellerin senin bunlar ayakların
Bunlar o kadar güzel ki artık o kadar olur
Bunlar da saçların işte akşamdan çözüllü³⁹*

36 Attilâ İlhan, “Smyrna Blues”, Yağmur Kağıdı, Bilgi Yay., Ankara 1983, s. 37

37 Attilâ İlhan, “O Vahim Orospu”, Elde Var Hüzün, Bilgi Yay., Ankara 1984, s. 14

38 Attilâ İlhan, “Place Blanche”, Yasak Sevişmek, Bilgi Yay., Ankara 1991, s. 14

39 Cemal Süreya, “Güzelleme”, Sevda Sözleri, Can Yay., İstanbul 1990, s. 12

Cemal Süreya'ya paralel olarak, kadın ayaklarının, vücutta cinsellik çağrıştıran diğer bazı kısımlarla birlikte anılması Kemal Özer'in bir şiirinde de görülür. Şiirdeki kadın, adeta her erkeğin sevgilisi olan bir kadın tipidir: "kimsenin kimseye git deme-diği leylâ / inmiş yukarıdan kirlenmiş ağızları yanında / yeninin yeni olan gözlerine sokulgan / ayakları adımlı saçları taşın sokulgan"⁴⁰

Cemal Süreya'nın şiirinde sadece ayaklar değil, ayakların bıraktığı izler bile kimi zaman tek başına bir aşk nedeni olabilemektedir: "Baktım yeri toparlıyor ayak izleri / Keşke yalnız bunun için sevseydim seni."⁴¹ Özellikle şu şiir parçası, Cemal Süreya'nın kadın ayaklarını fetişizme varan yaklaşımı, bir cinsellik nesnesi olarak gördüğünü ortaya koyar:

*İçtim o bin yıllanmış testiden, içtim, içtim,
Örtüler arasında yeryüzü bergenisiyle
Ayişığını paylaştırdı bacakları,
Öptüm ayak parmaklarını, öptüm, öptüm.⁴²*

Edip Cansever'in "Uyanınca Çocuk Olmak" şiirinin ilk bölümü kadın ayaklarının cinsellik çağrımasını uyandırması çerçevesinde ele alınabilecek dizelerle biter: "Öyle mi, ya kim uyanıdır sizde / Bu sevişme dalgalarını, aşk seslerini / Bak'ları, duy'ları, okşa'ları, evet'leri / Hele bu elleri, ayakları bu / Gözleri gözleri."⁴³ Şairin "Ne Gelir Elimizden İnsan Olmaktan Başka" adlı hayli uzun şiirinin ikinci bölümünde kadın ayakları, yaşama olumsuz bakışta, mutsuzlukta, bunalmışlıkta başka nesnelerle birlikte söz konusu edilir: "Derim ki, niye olmalı / Şu oynak bacakları, yıkanmış köpekleriyle yan yana / Kadife ayakları / Bir sarı yol üzerinde neşesiz kadınlarla..."⁴⁴ Edip Cansever "İçinden Doğru Sevdim Seni" şiirinde, diğer pek çok şiirinde olduğu gibi aşk duygusunu, cinsellikle birlikte anlatır. Sevdığı kadının yüzü, omuzları, göğüsleri, saçları... birlikte anılır: "Saçlarının yana düşüşüne, on-

40 Kemal Özer, "Leylâ", *İkinci Yeni Olayı*, ?, ?, s. 331 (Haz. Asım Bezirci)

41 Cemal Süreya, "Bilgisayar Olarak", a.g.e., s. 283

42 Cemal Süreya, "İçtim O", a.g.e., s. 286

43 Edip Cansever, "Uyanınca Çocuk Olmak", *Toplu Şiirleri I: Yerçekimli Karanfil*, Adam Yay., İstanbul 1990, s. 32

44 Edip Cansever, "Ne Gelir Elimizden İnsan Olmaktan Başka", a.g.e., s. 125

*lari bölen ikiliğe / Alnından başlayan ve ayak bileklerinde duran / Yanı senin olmayan, seni bir boşluk gibi saran hüzne yerleştir*⁴⁵

İkinci Yeni hareketi içinde yer alan şairlerden Ülkü Tamer'in kısa şiirlerinden biri kadın güzelliğinin ayaklarla birlikte değerlendirilmesi açısından ilgi çekicidir. Ayak bu şiirde kadına duyulan ilginin asıl nedenlerinden biri ve kadın güzellikinin önem verilen bir parçasıdır. Özellikle son dizede şairin dikkatinin, sevgilinin ayaklarında yoğunlaşlığı görülür:

BEN SANA TEŞEKKÜR EDERİM

*Ben sana teşekkür ederim, beni sen öptün,
Ben uyurken benim alnimdan beni sen öptün;
Serinlik vurdun korulara, canlandı serçelerim;
Sen mavi bir tilkiydin, binmiştin mavi ata,
Ben belki düin ölmüştüm, belki de geçen hafta.*

*Sen bana çok güzeldin, senin ayakların da.*⁴⁶

Son adım:

Şairler ayrıntı insanlarıdır. Bedenin bütünlüğü kadar, çeşitli bölgeleri de ilgilendirir onları. Kadın güzelliğini anlatırken saçların, omuzların, kolların, ayakların ayrı ayrı söz konusu edilmesinin nedeni budur. Ayakların beyazlığı, yumuşaklığı, sevimliliği bu yüzden ilgilendirmiştir şairleri.

Şiirlerde ayak izleği her zaman, doğrudan doğruya fetişist bir eğilimi belirtecek şekilde kullanılmış değildir. Bazı şiir parçalarında kadın ayaklarının sadece güzelliğin bir parçası olarak ele alındığını görmekteyiz. Bununla birlikte şairlerin yaklaşımında fetişizm olsun olmasın, kadın ayaklarına bakışta cinselliğin rol oynadığı söylenebilir. Kadın, sevilecek/sevişilecek

45 Edip Cansever, "İçinden Dogru Sevdim Seni", *Toplu Şiirleri II: Şairin Seyir Defteri*, Adam Yay., İstanbul 1990, s. 78

46 Ülkü Tamer, "Ben Sana Teşekkür Ederim", *Yanardağım Üstündeki Kuş*, YKY, İstanbul 1998, s. 63

bir varlık olarak düşünüldüğünden ayak da bu sevmede/sevişmede rol oynayan etkenlerden biri olmaktadır çünkü. Attilâ İlhan, Cemal Süreya, Edip Cansever... gibi şairlerin dizelerinde bunun izleri açıkça görülmektedir. Özellikle İkinci Yeni şairleri dünyaya daha pervasızca bakabilmiş, duyularını/duygularını, cinsel eğilimlerini, tutkularını çekinmeden ortaya koymuşlardır. Bu şairlerin şiirlerindeki kadınların daha *sahici* olmaları bu saptamanın bir nedeni olarak düşünülebilir.

(*Ayakkabı Kitabı*, Kitabevi Yay., İstanbul 2003)

Tanpinar'ın Şiirlerinde Duyular

*Uzak, çok uzağız şimdi ışıktan
Çocuk sesinden, giil ve sarmaşıktan*
A.H. Tanpinar

Modern Türk şiirinin, gerek verdiği eserler gerekse bakış açısından zenginliği itibariyle önemli isimlerinden olan Ahmet Hamdi Tanpinar çok yönlü bir edebiyatçıdır. Roman, hikâye, şiir, deneme, edebiyat tarihi, makale türlerinde eserler vermiştir. Onun çok yönlülüğü yalnızca değişik yazı türlerinde eser vermiş olmasından değil, aynı zamanda sanatın farklı dallarına yakın ilgi duymasından gelir. Tanpinar'ın resim ve müzik sanatlarına olan ilgisi mektuplarından, kayda geçmiş anılarından, dostlarının, öğrencilerinin ve meslektaşlarının anekdotlarından bilinmektedir. Yalnızca *Yaşadığım Gibi*'de müzik ve plastik sanatlar üzerine on beş yazısının bulunduğu hatırlamak bile şairin, sanatın değişik dallarına duyduğu ilgiyi anlamaya yeter. Mektuplarında, özellikle de Paris'ten yazdıklarında sık sık sinema ve tiyatrodan söz etmesi, seyrettiği filmleri ve oyunları anlatması, mimari eserlerine ilişkin görüşler ileri sürmesi de bu konuda önemli göstergelerdir.

Ahmet Hamdi Tanpinar'ın şiirleri farklı yöntemlerle incelebilecek zenginliktedir. Şairin hayatı ve çevreye bakışının taşıdığı genişlik ve derinlik, onun sanatta çıkış noktası olarak aldığı ve oradan genişlediğini söyledişi şiirlerine yansımıştir. Tanpinar, şiirde derinleşmeyi sağlamken rüya ve zaman gibi iki önemli so-

yut kavramı temel alır görünümekle birlikte somut verilerden de hareket etmiştir. Çünkü o, bir yönüyle, duyularıyla yaşayan, dün-yayı seyretmekten hoşlanan; yeryüzünün hazlarını tatmayı, birey ve sanatçı olarak “dünya nimetleri”nden yararlanmayı seven *hedonist* bir şairdir. Bunun sonucu olarak da şiirlerinde beş duyuya ilişkin ayrıntıları dikkat çeken yoğunlukta kullanmıştır.

Tanpinar’ın eserlerinde görme duyusuna ait özellikler, sanatçının plastik sanatlara ve mimariye olan yoğun ilgisinden, işitme duyusuna ait ayrıntılar ise onun müzik sevgisinden gelmektedir. Avrupa seyahatine çıktığında müzeler, galeriler ziyaret ettiği ilk yerlerdendir. Resme olan ilgisi, günlük hayatında da kendini gösterir; yakın dostlarından çögünün ressamlar olduğu (Fikret Mualla, Abidin Dino, Bedri Rahmi...) bilinmektedir. Şairin, görme duyusuna yönelik ayrıntılara önem vermesinin sebepleri ilkgençliğindeki bazı anıllara bağlanabilir. Antalya mektubunda, sözünü ettiği bazı şeyleri hatırlayalım: Çocukluğunun yıldızlı gecelerini anlatırken, “Yıldızlı gece beni büyülerdi sanki.” ve Güvercinlik deniz mağarasını seyredışını dile getirirken, “Bu mağara suyun hücumıyla açılıp kapanan aydınlarıyla benim için mühim bir şey oldu.” cümleleri şairin görme duyusuna ilişkin dikkatlerinin nerelerden kaynaklandığı hakkında ipuçları verebilir.

İşitmeye dayalı bir sanat olan müzikle yakından ilgilenmemiş, klasik Türk ve Batı müzikslerini çok iyi bilmesi Tanpinar’ın, işitme duyusunun verilerine de hayatında ve sanatında önemli yer açtığını düşündürür. *Yaşadığım Gibi*’de yer alan “Musikiye Dair” başlıklı yazısında, “Çok sevdiğim ve daima ustalarım arasında saydiğim Fransız şairi Charles Baudelaire bir şiirinde ‘Musiki çok defa beni bir deniz gibi alır ve solgun yıldızıma doğru götürür.’ der. Bu güzel şiirin sonunda ise şair, müsiki için ‘ümitsizliğimin büyük aynası’ çığlığını atar. Musiki karşısında benim vaziyetim de aşağı yukarı budur veya buna yakındır. Onu dinlerken kendi meleğime teslim olurmuş gibi olurum; beni taşıdığı tehlikeli uçurumlarda ömrümün en güzel macerasını yaşamam. Hülâsa onunla beslenirim.”¹ derken şiir ve

1 Ahmet Hamdi Tanpinar, *Yaşadığım Gibi*, Türkiye Kültür Enstitüsü Yay., İstanbul 1970, s. 356 (Haz.: Birol Emil)

müziği birlikte anması ve “çıglık” sözcüğünde bir yoğunlaşmayı gitmesi işitme duyusunun şairde sanat duyuşuyla birleştiği ni ortaya koyar.

Plastik sanatlar göze, müzik ise kulağa hitap eder. Bu sanatlara böylesine yoğun bir ilgi duyan, hayatında edebiyatın yanında müzik ve resim sanatlarına da önemli yer ayıran Tanpinar’ın, şiir yazarken özellikle görme ve işitme duyularına ilişkin ayrıntılara dikkat etmesi doğaldır. Yalnızca görme ve işitme duyularına değil, hayatın hazlarını yaşamayı da önemli sayan Tanpinar’ın tatma, koklama ve dokunma duyularına ilişkin ayrıntılara da şiirlerinde yer verdiği tespit edilir.

Paris’ten Adalet Cimcoz’a yazdığı bir mektuptaki şu satırlarda ise şairin, neredeyse bütün duyularının ayağa kalkmış bir anındaki coşkusunu hissederiz:

Paris güzel. Hem çok güzel. Ölesiye kayıtsız, obur, zevk düşkünu, para ihtiyacı içinde kıvrana kıvrana geceyi gündüze ekliyor. Biz iğne deliğinde yaşıyoruz. Portakal, öküz eti, istiridye, resim, reproduksiyon, heykel, müzik karmakarışık ve hepsi insanı boğacak kadar bol. Kadınlar çok güzel. (...) Şimdi mektubum bitiyor, kafamda opera da gördüğüm güzel kadınla kokusundan başka Parisli bir şey yok.²

Bu mektubun sonlarında şairin “koklama” duyusuna ilişkin dikkati, bir başka mektubunda daha belirgin olarak dile getirilmiştir. Yine Adalet Cimcoz’a yazdığı bir mektupta şunları söyler:

Bu kremi ararken girdiğim dükkânların kokusunu ömrümce unutmayacağım. Eşeklik işte, ne diye parfümeri tüccarı olmadım. Yalnız burnumla yaşardım ve burun, koku bütün kâinatlı. Bu pazar defileden evvel gittiğim Lay’daki gül bahçesi bile böyle kokmadı.³

2 Tanpinar’ın Mektupları, Dergâh Yay., İstanbul 1992, s. 103 (Haz.: Zeynep Kerman)

3 Tanpinar’ın Mektupları, s. 77

Görme ve işitme: "Beyaz bahçesinde su seslerinin"

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın şiirleri duyulara ilişkin ayrıntılar bakımından ele alındığında bazı şiirlerde tek duyunun öne çıktıığı bazı şiirlerde ise farklı duyuların birlikte kullanıldığı görülmektedir. Şairin baktığı nesneler, sözünü ettiği varlıklar, şiirin yazılış ânındaki dikkatler duyuların tekliğini ya da çokluğunu belirleyen etkenler olarak düşünülebilir. Tanpınar'ın poetikasında önemli bir yere sahip olan "Bursa'da Zaman", farklı duyuların bir arada kullanıldığı şiirlerdendir. Mehmet Kaplan, *Şiir Tahlilleri*'ndeki çözümlemesinde bu şiirin "aydınlık, geniş ve harikulâde bir manzara" sunduğunu, Tanpınar'ın bu şiirde "güneşi ve yeryüzünü seven bir şair" olarak görüldüğünü, şiirin çizdiği dış âleme bakarak "Bursa'da Zaman"ın parnasyen bir karakter taşıdığını söyler. Kaplan, şiirin son bendindeki, görme ve işitme duyularının yoğun olarak hissedildiği:

*İsterdim bu eski yerde seninle
Baş başa uyumak son uykumuzu,
Bu hayal içinde... Ve ufukumuzu
Çepçevre kaplasın bu ziya, bu renk,
Havayı dolduran uhrevî âhenk.
Bir ilâh uykusu olur elbette
Ölüm bu tilsimli ebediyette,
Belki de rüyası büyük cetlerin,
Beyaz bahçesinde su seslerinin⁴*

dizelerinden yola çıkararak şu tespiti yapar: "Ölüm bile ona bir yok oluş değil, 'su seslerinin beyaz bahçesinde büyük cetlerin görmüş oldukları tilsimli bir ebediyet rüyası' gibi gözükmektedir."⁵ Kaplan'ın bu tespitinde şairin duyudan duyuya, maddeden manaya, ölüme ve rüya haline geçişine dikkat etmiş olması önemlidir.

4 Tanpınar'ın şiirlerinden yapılan alıntılar, İnci Engin'in tarafından hazırlanan *Bütün Şiirleri*'ndendir: Dergâh Yay., İstanbul 2000 (6. baskı)

5 Mehmet Kaplan, *Şiir Tahlilleri II: Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*, Dergâh Yay., İstanbul 1980, s. 83

Tanpınar'ın yine önemli şairlerinden biri olan "Her Şey Yerli Yerinde"de görme, işitme, dokunma... duyularına ait ayrıntılar bir arada ve yoğun olarak bulunur. Özellikle ilk dörtlükte görme ve işitme duyularının birlikteliği dikkat çeken boyutlardadır:

*Her şey yerli yerinde; havuz başında servi
Bir dolap gicirdiyor uzaklarda durmadan,
Eşya aksetmiş gibi tilsimli bir uykudan.
Sarmaşıklar ve böcek sesleri sarmış evi.*

Bu şiirde empiryonist bir tablo çizen şair "duyular arası aktarma" ve "duyudan duyguya aktarma" diye adlandırılabilirceğimiz iki ayrı anlatım yöntemine başvurur. Aynı şiirde, "Sessizlik dökiiliyor bir yerde yaprak yaprak." dizesinde işitme duysundan görme duyusuna geçiş; "Bir deniz mağarası kadar kuytu ve serin / Hazların âleminde yumulmuş kirpiklerin" dizelerinde duyudan duyguya geçiş söz konusudur. Ayrıca, bu iki mısradı Tanpınar'ın sanat estetiğinin temelini meydana getiren "rüya hali"ni yakaladığı ileri sürülebilir. Şiirin:

*Belki rüyalarındır bu taze açmış güller,
Bu yumuşak aydınltk dalların tepesinde,
Bitmeyen aşk türküsi kumruların sesinde,
Rüyayı ömrümüziün çünkü eşyaya siner.*

büçümdeki dörtlüğünde de aynı atmosferin yaratıldığı söylebilir. Bu dörtlüğün ilk ve son dizelerinde "rüya" sözcüğünün kullanılmış olması, ilk dizede "güllerin" bir çeşit "rüya" olduğunu dile getirilmesi ve bu "rüya"nın giderek genişleyip son dizede "ömrün rüyası"na dönüşmesi, şairin duyular ekseninde baktığı eşyadan asıl şiri nereklere yükseltmek istediğini ortaya koyar.

"Selâm Olsun" şìiri de duyuların kullanılması bakımından üzerinde dikkatle durulması gereken bir şìirdir. Bu dünyadan göçmüştür birinin dünyada yaşamaya devam edenlere bir selâmi olarak okunabilecek şìirde duyuların yoğun şekilde kullanılması sebepsiz değildir. İnsan bu dünyada duyularıyla yaşıyor; bu nedenle ölüm, duyuların yitirilmesiyle eş anlamlıdır. Bu

şirerde, ölüm sebebiyle canlılığını, dolayısıyla duyularını yitirmiş birinin yeryüzüne yeniden dönme ve dünyada yaşama isteği yoluyla duyulara olan özlemi dile getirilir. "Selâm Olsun" şiirinin ikinci dörtlüğü şöyledir:

*Hepsi güzeldi kar, tipi, firtına
Günlerin geçişi ardı ardına
Hasretiz bir kanat şakırtısına
Mavi gökte kuşlar yine uçar mı*

Şiirin son dizeleri, dünya hayatından uzaklığın belirtilmesinde görme ve işitme duyularına ait öğelere yer verilmesi, hayatın canlılığını sağlamada bu duyuların önemine işaret edilmesi bakımından dikkate değer:

*Uzak, çok uzağız şimdi ışıkta
Çocuk sesinden, gül ve sarmaşıktan*

Açıklayıcı olması bakımından, yalnızca şiirlerinde değil, mektuplarında ve öteki yazlarında da duyu öğelerini sıkılıkla kullandığını daha önce belirtmiştim. Bunlardan, önemli sayılabilecek bir örnek daha vermek yerinde olacaktır. Ahmet Hamdi Tanpinar, 1939 yılında İstanbul'dan şair dostu Ahmet Kutsi Tercer'e yazdığı bir mektupta bir akraba ziyaretini kısaca anlatırken İstanbul'un sonbaharına değinir ve bu satırlardan görme duyusunun şairde daima ne kadar uyanık olduğu anlaşılır:

Bugün bir akraba ziyareti için Suadiye'ye kadar gittim. Tramvaydan bahse hâcet yok. Fakat hiç istemediğim, üşendiğim bu yolculuk o kadar iyi oldu ki! İstanbul'un sonbaharı ne kadar güzel oluyor. Bütün yaz taşındığımız o tozlu yollar şimdi yapыalnız. Fakat bu yalnızlığın şiirini nasıl anlatmalı? Her ağaç kızarmış yapraklarla başı başına bir akşam olmuş ve denize kadar hep bu yaprakların akşam ve ölüm oyunu devam ediyor. Deniz bittabi bomboş, yazın altın kahkahalarını düşündüm. Eh başta saç yok diye ölecek değiliz ya... Gözün de kendine göre hazları var ve güzel bir vücutun seyri de bir nimettir.⁶

6 Tanpinar'ın Mektupları, s. 37-38

Tanpinar'ın plastik sanatlara olan ilgisi şiirlerinde bazen doğrudan doğruya kendini gösterir. "Bir Heykel İçin" başlıklı şiirinde bir kadın başı heykelinden yola çıkarak hem o görüntüyle ilgili yorumlar yapar hem de okuyucunun zihninde renkli çağrımlar uyandırır. Özellikle de, "*Tahtadan ve yumuşak rüya işçiliğinde / Bu kadın başı her an biraz daha derinde, / Daha hülyalı, dalgın, ümitsizce kendisi / Toplanmış ay ışığı, yüzen tek su nergisi / (...) / Ateşler püskiürerek dolaşan bir ejderha*" dizelerinde görüntüleri ve onların çağrımlarını birlikte kullanır. Şiirin özellikle son kısmında şairin, duyudan duyguya geçişin örneklerini verdiği, fizikten metafiziğe yöneldiğini görürüz.

Renkler, ışık ve şekiller görme duyusunun değerlendirilmesinde en önemli argümanlardır. Tanpinar'ın şiirlerinde renkler ve görüntüler hem görme duyusunun ayrıntıları hem de şiirde bir doku oluşturan unsurlar olarak yer alır. "Ayna" şiiri, adından da anlaşılabileceği gibi görme duyusunun değerlendirilmesi için önemli ipuçları sunar. Şiirin özellikle ilk bölümünde bunun örneklendiğini tespit etmek zor değildir:

*Derin sularında bu ayna her an
Senden bir parıltı aksettirecek,
Kâh çiplak bir omuz sessiz düşecék
Eriyen bir kuğu beyazlığından.*

Bir ışık cümbüsü olarak okunabilecek "Akşam" şiirinde de şairin görme duyusuna ilişkin ayrıntılara zengin biçimde yer verdiği görülmüyor. Bu şiirde "siyah dağınık bir bulut, can verdi kanat çıparak, mavi gölünde akşamın, ışıkların arasında, camlarda tutuşan, tek bir yıldız..." gibi ifadelere dikkat etmek yerinde olur. Bu ifadeler şiirdeki öykülemeyi ve betimlemeyi birlikte okuyucunun dikkatine sunar. Öyküleyici şiirde, görüntü ve hareket her şeyin üzerindedir. Şiirlerinde bu tip bir ifadeye çok nadiren başvuran Tanpinar'ın "Akşam" şiirinin önemi bu farklılığından gelmektedir. Şiirin ikinci dörtlüğünde görüntülerle sesin kaynaşmış olarak dizelere yansıtılması şairin duyuzenginliğini ortaya koyar:

*Sihirli aksi çok uzak
Ve kanlı bir maceranın;
Can verdi kanat çırparak
Mavi gölünde akşamın.*

Duyuların zenginleşmesi: “Sesler, kokular ve renkler”

Tanpınar pek çok şiirinde yalnızca duyuda kalma, oradan duyguya ve metafiziğe geçer. Duyuların duyu planına geçişinin, fizikten metafiziğe uzanışın güzel örneklerinden biri olan “Bir Gül Bu Karanlıklarda” şiirinde beş duyunun hepsi de bir aradadır ve bu duyular farklı çağrımlar yaratacak şekilde şiirde yer alır. Şiirin ilk dörtlüğünde “gül, karanlık, kadeh” kelimeleriyle görme duyusu; “sükût” kelimesiyle de “iştirme” duyusu öne çıkarılır:

*Bir giil, bu karanlıklarda
Sükûta kendini mercan
Bir kadeh gibi sunmada
Zamanın aralığından.*

İkinci dörtlükte de duyu yoğunluğu “sesler, kokular, renkler” şeklinde devam eder. Bu dizelerde, öteki şiirlerinde az rastlanan koklama duyusuna yer verilmiş olması önemlidir. Şair, burada somut duylardan yola çıkarak “uzak bir hayal” e yönelik:

*Başında bu mucizenin
Sesler, kokular ve renkler
Bilmiyorum hangi derin
Ve uzak hayâli bekler.*

Tanpınar’ın şiirlerinden birinin başlığı “Musiki”dir. “Musiki”de Tanpınar, adeta yukarıda müzikle ilgili olarak kendi yazısından aldığımız cümleleri, tabii çok daha zenginleştirerek, şiir haline getirmiş gibidir. Şiirdeki “siyah gece, ay ışığı, uçurum” gibi kelimeler ve kelime grupları “Musikiye Dair” yazısında da

kullanılmıştır ve bu ifadeler yazıyla şiri birlikte okumamız için bir anahtar rolü oynar. Özellikle, "Bir melek uzanmış siyah geceden / Mahur sularında tutuştu gemi"; "Kimdir yıkananlar bu loş çesmede / Tekrar doğar gibi ay ışığından?"; "Renk ve büyüsüyle bakışlarının / Musiki hatırlan gibi peşimde" dizeleri dikkat çekicidir.

"Üst Üste" şiirinde yine müzikten yola çıkan şair, anılarla gider ve müzikle hatırları arasında gizli bir bağ kurar. Bu bağ kurmada müziğin şairi geçmişé götürmesi, ona bazı anıları ve unutulmuş akşamları hatırlatması rol oynar. "Musiki" şiirindeki "Musiki hatırlan gibi peşimde" dizesinin bu dizelerle birlikte düşünülmesi daha da anlamlı olacaktır:

*Bu musiki dalga dalga yutuyor bizi
Bin sessizliğin aynasından,
Üst üste ve âdetâ sonsuz,
Kim bilir hangi akşamların
Uzak ve unutulmuş çatrtısından...*

"Mavi, Maviydi Gökyüzü" şiri ise daha çok, "görme" duyusuna ait renkler (mavi, beyaz, mor...) ve şekillerle (gölgeler, mahmur bakışlar, sabahların aynası, ışıkla yağmur) kurulmuştur. Renk bildiren sıfatların tekrar edilerek kullanılmasının, renklerin göz önünde canlandırılmasında yönlendirici olduğu düşünülebilir. "Mavi, beyaz ve mor" renkleri, şairi geçmişte yaşadığı bir yaz mevsimine götürür. Biraz önce sözünü ettigimiz, müziğin anılarla bağlantı kurmada aracı olması durumu bu kez renkler için söz konusudur. Pek çok şiirinde karşımıza çıkan "gölgeler, bulutlar, yağmur, ışık..." Bu şiirde de mısraların kuruluşunda duyulara ilişkin somut öğeler olarak yer alır. Şair, geçmişte yaşadığı bir yaz mevsimiyle ilgili duyuşlarını ortaya koyarken aşk ve özlem duygularıyla şiri zenginleştirir. Bu da, şairin yalnızca görünende kalmayıp görünenin arkasındaki anlama yöneldiğini düşündürür:

*Mavi, maviydi gökyüzü
Bulutlar beyaz, beyazdı
Boşluğu ve üzüntüsü
İçinde ne garip yazdı...*

(...)

*Beyaz, beyazdı bulutlar,
Gölgeler büğülü, derin;
Ah o hiç dinmeyen rüzgâr
Ve uykusu çiçeklerin.*

Şiirin sonundaki iki dize, sesle görüntünün bir arada kulanıldığı bir bölüm olarak dikkat çeker. İki duyunun birlikte kullanılması burada aynı kişiye yönelik olması ve onu iki ayrı yönyle hatırlatması bakımından ilginçtir:

*Merdivende ayak sesin
Rıhtım taşında gölgen var.*

Sevgilinin sesi, Tanpinar'a ilham veren unsurlardandır. Mehmet Kaplan, "Sesin" şiirinin tahlilini yaparken "Tanpinar, esas itibariyle 'vizüel' (gözü duyarlı) bir tiptir. Şiirden sonra en çok sevdiği plastik sanatlardır. Bununla beraber musikiye karşıda meraklı vardı. Klasik Türk musikisini ihtirasla severdi. Musikiden hoşlanmasının asıl sebebi, bu sanatın kendisinde kuvvetli heyecanlara refakat eden birtakım hayaller uyandırması idi."⁷ tespitini yapar. Tanpinar, "Sesin" şiirinde sevgilisinin sesini "yıldızlı gece"ye benzetir, işitme duyusuna ait ayrıntılarla başladığı şiirde tatma duyusuna da yer verir ve şiirin sonunda yeniden işitme duyusuna yönelik klasik Türk müziğindeki bazı makam adlarııyla birlikte duyuşunu müziğe ekler. Kaplan'ın, bu şaire ilişkin değerlendirmelerine girerken şairin müziğe olan tutkusuna dikkat çekmesi anlamlıdır. "Ses'in sıradan bir "ses" olarak değil de müziğe eklenen bir duyu öğesi gibi kullanılmış olması, Tanpinar'ın şiir estetiğinde müziğin tuttuğu yerin önemini belirtir:

*Sesin yıldızlı gecemdir
Baş ucumda geniş, sonsuz
Dalganır derinleşir;*

7 Mehmet Kaplan, *Tanpinar'ın Şiir Dünyası*, Dergâh Yay., İstanbul 1983, s. 86-87

*Akan deremdir ben susuz
Çatlamış dudaklarımla
Koşarım saf billûruna...
(...)*

*Çırpinan bir ruhum artık
Bin hasretle delik deşik
Uzak hayret burçlarında
Nevânın, ferahfezânın*

Duyu zenginliğini şiirlerine bütün genişliği ve derinliğiyle yansitan Tanpınar, şiirlerinde sesleri kimi zaman doğrudan doğruya çıplak "ses" olarak, kimi zaman da "ezgi" olarak kullanır. "Uyanma" şiirinde "suyun uzaklaşan, yaklaşan sesi"ni ve "bülbülün yanık türküsü"nü duyurur. Sevgilinin sesi, sokaktan gelen sesler, kuş sesleri, doğanın kendine özgü sesleri Tanpınar'ın şiirlerinde adeta çokselsi, zengin ve uyumlu bir orkestra oluşturur. "Yavaş Yavaş Aydınlanan" şiirinde tabiatıki "arılarla böceklerin" sesi duyulur:

*Aydınlığın hendesesi
Sonsuzluk bahçendir senin;
Dinleyin gelişyor sesi
Arılarla böceklerin!*

*Tatma: "Bu eski Burgoyn şarabı sert /
ve buruk lezzetinde"*

"Tatma" duyusuna ait ayrıntılar Tanpınar'ın şiirlerinde dikkat çeken boyutlardadır. Yaşamayı seven, dünya nimetlerini tatmaktan haşlanan, bir yönyle "estetik bir hedonist" olarak nitelendirilebilecek şairin dizelerinde "lezzet"e ilişkin ayrıntılar da kullanılmıştır. Avrupa gezisinde Provence'tan Ahmet Kutsi Tecer'e yazdığı mektuptaki şu cümleler, şairin günlük yaşamda tatma duyusuna verdiği önemi ortaya koymaktadır:

Bu seyahatte ise yalnızlığım, muvakkat yaşamamın getirdiği ruh haliyle büsbütün arttı. Bakalım Paris'te ne olacak? Belki orada değişir. Çalışmaya başlayınca, demek istiyorum. (Bütün mesele şarabın, rakının yerini tutmamasında ve balıkların izgara yapılmamasında.) (...) Rakı en iyi içkidir. (...) Her akşam değilse bile haftada iki defa içmeli. Domates salatası, balık, kavun, beyaz peynir... biraz çiroz... Daha fazla meze zarardır.⁸

Yine aynı seyahatte bu kez Paris'ten Adalet Cimcoz'a yazdığı mektupta şu satırları okuyoruz:

Fransız peynirleri harika. Şaraplar nefis. Fakat kahveler ilaç gibi kokuyor ve kahve içerken kendimi hastahanedeyim sanıyorum. Fransa'da çay evde yapılacak. Dışarda çay içmeyin. Hatta eğer mümkünse bizim yerli çayı getirin. Bu demektir ki, Lipton ile karıştırmaklığım için bana bir paket inhisar çayı gönderten. İyi bir harman olur sanırım.⁹

Tatma duyusunun şairin günlük hayatında önemli bir yeri olduğunu biliyoruz. Yukarıdaki bazı örneklerini verdigimiz mektuplarında sık sık yemeklerden, içkilerden bahsetmesi bunun delilleridir. Yalnız, bu kullanımlarda her zaman sıradan bir duyunun belirtildiğini, "lezzet" kelimesinin kimi zaman mecaz anlamıyla kullanıldığını görürüz. Antalya mektubunda şöyle diyor: "Çok karlı bir gündü. Ben sıcak ve_bugulu bir camdan karla örtülü bir bayıra bakıyordum. Sonra birdenbire kar tekrar yağmağa başladı. Bir çeşit çok lezzetli hayranlık içinde kalmıştım."¹⁰ Cevat Dursunoğlu'na yazdığı bir mektuptaki şu satırlar da aynı dikkate okunabilir: "Hocalık meselesinde sizinle aynı düşünüyorum. Hakikaten son derecede lezzetli! Henüz ayrılmadım. Belki de ayrılmam, buna rağmen içime hüznü çöktü. (...) Hayatımız ne kadar dar olursa olsun, kendisine göre emsalsiz lezzetleri var."¹¹

8 Tanpinar'ın Mektupları, s. 49

9 Tanpinar'ın Mektupları, s. 57

10 Ahmet Hamdi Tanpinar, "Antalyalı Genç Kızı Mektup"; Tanpinar'ın Şiir Dünyası, s. 255

11 Tanpinar'ın Mektupları, s. 53-54

Tanpinar'ın, tatma duyusuna ait ayrıntıları dikkat çekici biçimde işlevsel olarak kullandığı "İnsanlar Arasında" şiiri, insanlar arasına karışarak onlar gibi yaşamayı arzulayan mitolojik bir tanrıının sözleriyle biçimlendirilmiştir. Sonsuzluğu bırakıp ölümlülüğü seçen mitolojik bir varlığın insanlaşması somut duyuların gerçekleşmesiyle mümkün olacaktır. Mehmet Kaplan, bu şiri değerlendirdirirken konunun bu yönüne dikkat çeker: "O duygusu ve düşüncelerini muhafaza ederek ebedileşmeyi arzu eder. 'İnsanlar Arasında' şiri, şairin bu aslı temayülünü bir başka şekilde gösterir. Burada, Tanpinar, en büyük kudret sahibi bir ebediye, Zeus'a beşerî duyguların lezzetini tattırır."¹² Gerçekten de Tanpinar'ın epik ve dramatik özellikler taşıyan "İnsanlar Arasında" şiirinde Zeus'un konuştuğu bölümlerde onun normal insan olma isteğinin tatma duyusuna ilişkin ayrıntılarla belirtildiği görülür. Şairin bu tercihinde, insanların yaşamalarını devam ettirebilmek için öncelikle yeme-içmeye mecbur olmaları gerçeği belirgindir. Şiirde somut tatmaya yönelik öğelerin yanı sıra "umutsuz isyani tatma" ve "acıma lezzetini tatma" ifadelerine de yer verilmiş olması, tatma duyusunun ikili anlamıyla düşünülmesini gerektirir:

*Doğrusunu isterseniz biraz da biktim
Hep aynı değişmez ebediyeti yaşamaktan!
Hulâsa insan olacağım artık
Çay, kahve, sigara, raki, viski
Ayrılık, gözyaşı, hatta biraz açlık
Ve hepsinden büyüğü bizim hiç bilmediğimiz şey,
Ümitsiz isyani tadacağım onların arasında...*

"Yavaş Yavaş Aydınlanan"da "meyve" imgesi her ne kadar soyut bir anlam yüklenerek kullanılmışsa da, sözcüğün temeldeki anlamı şairin imge yaratmada lezzete ilişkin varlıklara yöneldiğini ortaya koyması bakımından önemlidir. "Sızdıka bir düşündeden / Günlerin kızıl meyvası?" dizelerinde meyvenin "kızıl", yani olgunluk belirten bir sıfatla nitelenmiş olmasına da dikkat etmek gerekir. "Bendedir Korkusu" şiirindeki şu iki

12 Tanpinar'ın Şiir Dünyası, s. 163

dizeyi de aynı paralelde değerlendirmek yanlış olmaz. Burada sonsuzluğun ceylana benzetilmesi ve ceylanın da susuz olması, şairin lezzete ilişkin ayrıntılara verdiği önemin göstergesidir: “*Sonsuzluk ısrır güzel kavsimde / Susamış bir ceylân gibi zamanı!*” “*Boğaz'da Gece*” şiirinde şair, şarabin tadını anlatırken “sert, buruk” gibi sözcükler kullanır; “sert” sözcüğünün dokunma duyusundan tatma duyusuna aktararak kullanılmış olması duyular arası aktarma bakımından önemlidir:

*bu eski Burgoyn şarabı sert
ve buruk lezzetinde
yavaş yavaş ve adım adım
yumuşak bir gece gibi ilerliyor bende.*

Dokunma: “Soğuk rüzgârlarda kuruldu evin”

Tanpınar, “dokunma”ya ait duyu ayrıntılarını da şiirlerinde yer yer kullanmıştır. Şairin, dokunma duyusunu öteki duyulara göre daha az kullanmasının, şiri bir derinleşme sanatı olarak görmesinden kaynaklandığı düşünülebilir. Dokunma duyusuna ilişkin kullanımlarda daha çok havaya ilişkin olarak “serin, soğuk, sıcak...” gibi sözcüklere yer verildiğini görürüz. “*Sabah*” şiirinde “*Serin rüzgârlara pencereni aç!*” derken; “*Rıhtımda Uyuyan Gemi*”de “*Ve bir şafak serinliği / İçinde uykuya dalsak.*”, “*Yollar Çok Erken*”de “*Soğuk rüzgârlarda kuruldu evin.*”, “*Siyah Atlar*”da “*Saçında gecenin soğuk rüzgârı*” diyerek dokunma duyusuna ait ayrıntıları çoğulukla kendi anıtlarında kullanır. Yalnız “*Gül*” şiirinin, “*Ey bâkir ten cümbüssi her özleyişten sıcak*” biçimindeki ilk dizesinde dokunmanın kendi duyu alanından çıkış özlem duygusuna eklenendiği görülür. “*Hatırlama*” şiirindeki “*Sen akşamlar kadar büyülü, sıcak*” dizesinde de dokunma duyusuna ait “*sıcak*” kelimesinin “*büyüülü*” sıfatıyla birlikte kullanılması şairin soyutlamaya yöneldiğini düşündürbilir. “*Boğaz'da Gece*” şiirindeki “*bu eski Burgoyn şarabı sert / ve buruk lezzetinde*” dizelerinde de şair, aslında dokunma duyusuna ait olan “*sert*” sıfatını tatma duyusuna aktararak kullan-

mıştır. "Rıhtımda Uyuyan Gemi"deki "sert dalgalar" tamlamada da benzeri bir durum söz konusudur; burada dalgaların yüksekliği ve şiddeti dokunma duyusuna ait olan "sert" sıfatıyla dile getirilmiştir.

Ahmet Hamdi Tanpinar'ın şiirlerinde duyulara ilişkin ayrintılar elbette bunlarla sınırlı değildir. Onun herhangi bir şiirinde hiç umulmadık bir yerde duyu zenginliği kendini anızın gösterebilir. Dünyayı bütün güzelliği, renkliliği içerisinde gören ve şiirde de imge yoluyla göstermeye çalışan şairin, "Başka bir şey örttü ayak sesini / Ay rengi sessizliğin ötesinde." veya "Simsiyah kesilir gözünde ufuk, / Siyah açar güller ve siyah öter / Ömrün gecesinde öten bülbüller", "Kaç güneş çırpındı kanlar içinde" gibi dizelerle duyu dünyasının zenginliğini ortaya koyduğunu görebiliriz.

Tanpinar, sanatta "rüya"ya ve "ebediyet"e inanan bir şair olarak, sıradan insan duyularına derinlik ve genişlik kazandırmış, somuttan soyuta geçerek zengin bir atmosfer yaratmayı bilmıştır. Şiirde ahengi sağlarken sesleri müzik haline getirmiş, görme duyusuyla algılanan şekilleri ve renkleri de çok büyük ve renkli bir tablo gibi şiirlerine taşımıştır. Onun şiiri, dağınıklık değil bütünlük gösterir. Farklı duyuların aynı gövdede toplanması gibi Tanpinar'ın ayrı ayrı şiirlerinde de duyular yer alır; ama sonuçta bunlar bütünlüğün kurulmasında rol oynayan tamamlayıcı parçalar gibidir.

(Doğumunun 100. Yılında
Ahmet Hamdi Tanpinar, Kitabevi Yay., İstanbul 2003)

Tarancı'nın Şiirlerinde Renkler

*Renkler renklere renkleri ekler,
Olurken içim renklere mahşer.*

Cahit Sıtkı Tarancı

Cahit Sıtkı Tarancı'nın şiiiri doğaya bağlı bir şiiirdir. Zaman zaman günümüz şairlerine yol açabilecek şekilde metafizik boyutlara uzandığı, yaşamötesinden esinlendiği de olmuştur. Fakat onun şiiirini besleyen asıl kaynak, hayatır, doğadır. Cahit Sıtkı'nın şiiirlerinde yaşamın canlılığı, gün ışığı, doğa, yaşama sevinci, ölüm korkusu, eşyanın çeşitli görünüşleri... temel kaynaklardandır. Kendisiyle yapılan bir söyleşide "Nasıl yazarsınız? Mevzularınızı arar misiniz?.." sorusuna verdiği yanıtta, "Şiirle hayat arasındaki sıkı münasebete inandığımı"¹ belirten şairin mektuplarında da hayatı olan tutkusunu açıkça görmek mümkündür. Paris'ten, dostu Ziya Osman Saba'ya yazdığı 13 Mayıs 1940 tarihli mektupta, "Yaşamın Don Juan'ıym, hayatı her şeyiyle çok, ama pek çok seviyorum."² diyen ve bu mektuba da hayatın canlılığını çeşitli yönleriyle anlatan "Yanlış Bilmesinler Beni"³ şiiirini ekleyen Cahit Sıtkı, kız kardeşi Nihal'e yazdığı 25 Şubat 1934 tarihli mektubunda da hayatın safliğina erişmek için sarf ettiği çabayı, duyduğu arzuyu ortaya koyar:

1 Cahit Sıtkı Tarancı, *Bütün Şiirleri*, (haz. Asım Bezirci), Can Yay., İstanbul 1983, s. 15 (Not: Şiir alıntılarının sayfa numaraları da bu kitaptandır.)

2 Cahit Sıtkı Tarancı, *Ziya'ya Mektuplar*, Varlık Yay., İstanbul 1957, s. 63.

3 *Ziya'ya Mektuplar*, s. 64, *Bütün Şiirleri*, s. 148.

Henüz ayak basılmamış bir orman, henüz dalından koparılmış olgun meyve, hiç mikrobu olmayan bir damla su... Hasretim bunlara Nihal Abla, hasret... Bendeki susuzluğu, bilmem ki ne dindirecek? Daima daha fazlasını, daha güzelini istiyorum.⁴

Yaşama böylesine bağlı olan, hayatı adeta tutkuyla, arzuyla yaşıyan şair, yaşadığı (ve yaşayamadığı) hayatın ayrıntılarını da görerek her birinde itiraflar gizlenmiş olan mektuplarında göstermiş, bu ayrıntıları şiirlerine de taşımıştır. Cahit Sıkı'nın doğada farkına vardığı ayrıntılardan biri de "renkler"dir.

"Otuz Beş Yaş" şairinin resim sanatına doğrudan bir ilgisi olup olmadığını bilmiyoruz. Fakat o, renklerden etkilenmiş, doğadaki ve eşyadaki renkleri şiirlerine taşmış bir şairdir. Hatırta, bunu yaparken kimi zaman bir ressam tavriyla hareket etmiştir. Bu bakımdan onun şiirinde bir renk cümbüsü vardır. Bir resim sanatı terimi olan "peyzaj"ı şiir adı olarak kullanmış ve "Peyzaj" başlıklı dört şiir yazmıştır. "Renkler" (s. 76 ve 77) şiirinde de "mavi, sarı, yeşil..." gibi herhangi bir renk adı kullanmamakla beraber, adeta bütün renklere paletinde yer açan bir ressam gibidir. Bu şiirinde renkleri "eşyada bakış, zamanda akış ve kendisinin yekpare varlığını parçalayan kırık aynalarla ve hatırlalarla" birlleştirir. Renkler, şairin gecesini ve gündüzüünü bütünüyle kaplayan, geceleri perişan olup gündüzün ışığıyla ortaya çıkan bir varlık gibidir.

"Maziyi Yâda Daldığım Zaman" şiirinde ise renk adlarını da sıralayarak kendisi için renklerin ne ifade ettiğini ortaya koyar. Bu şiirin ilk parçasından, renklerin şairin hayatında ve sanatında da ne kadar önemli olduğunu anlamak mümkündür:

*Maziyi yâda daldığım zaman,
Renkler belirir tâ uzaklardan:
Mavi, kırmızı, beyaz ve siyah;
—Her renk ayrı bir hatırladır ah!—
Renkler renklere renkleri ekler,
Olurken içim renklere mahşer. (s. 49)*

4 Cahit Sıkı Tarancı, *Evime ve Nihal'e Mektuplar*, TDK Yay., Ankara 1989, s. 70
(Haz.: İnci Enginün)

Bu iki şiirin yanı sıra, daha pek çok şiirinde “renk” sözcüğünü, herhangi bir rengi belirtmeden, sadece renk kavramını vurgular biçimde kullanmıştır: “*Kuştüyü gibi renk renk hatırlar*” (s. 54), “*Renklerle şekiller sevişip anlaşır.*” (s. 66), “*Açtı güller gibi renk ve kokulardan / Bütin hatırlalar bende yaprak yaprak...*” (s. 80), “*Kandırsın beni bırak bu renkler, bu kokular*” (s. 81).

Tarancı'nın şiirlerinde en fazla kullandığı renkler siyah, beyaz, mavi ve yeşildir. Bu renk adları kimi zaman sıfat olarak ve doğrudan doğruya bir rengi belirtecek şekilde, kimi zaman da çağrımlara bağlı olarak kullanılır. Bunların dikkat çekici olanları ve belirli bir anlam zenginliği taşıyanları üzerinde durmak istiyorum.

“Yalnızlık” şiirinde *siyah* renk, sıfat olarak ve umutsuzluk ifade edecek şekilde kullanılmıştır: “*Geniş, siyah gölgesi hayatı kaplayan, / Tepemde kanat germiş bir kartaldır yalnızlık*” (s. 35)

“Yağmur” şiirinde bir kadının simsiyah bir tarakla taranan upuzun saçları, sayısız siyah telli bir kemanla ve kuduran bir yağmurla üstüste çekilmiş bir fotoğrafta birleşir. Esmer sonbahar yağmurunun savrularak yağması şaire uzun saçlı bir kadının saçlarını taramasını çağrıştırır: “*Yine hangi kadındır tariyor usul usul, / Upuzun saçlarını simsiyah bir tarakla.*” (s. 36 ve 41), “*Sayısız, siyah telli, acayıp bir kemana / Ne kadar da benziyor şimdi kuduran yağmur.*” (s. 37 ve 41) Aynı motifler “Yağmur ve Ben” (s. 59) şiirinde de kullanılmıştır.

“Ölümden Beter” şiirinde arzusuz bir kadınla aynı yataktta olmanın tatsızlığını anlatırken araya “bir siyah perdenin inmesi” motifini kullanan Tarancı, “Portre” şiirinde de “seveceği hatun kişinin saçı siyah, gözü siyah olacağını” belirtmektedir. Kadın saçının siyahlığı “Kuyu” şiirinde “*Doğmuşken elmas içinde / Ne bağlandın kömür saçă*” (s. 69) mîsralarıyla ortaya koymaktadır.

“Renkler” şiirinde gece ile renkler arasındaki ilişkiye (ilişkisizlige) değinen Cahit Sıtkı, “Gece Bir Neticedir”de geceyi, renkleri yutan ve dışarıya göstermeyen simsiyah bir saray olarak değerlendirir: “*Renkler çekildi işte simsiyah bir saraya; / Birbirine müsavi artık her şey: Gecedir.*” (s. 61) “Korktuğum Şey”de de “*Ses gelmez oldu bahçelerden; / Gök kubbesi döndü siyaha.*” (s. 131) mîsralarında yine geceyle siyah rengin birleştiğini görüyoruz.

Siyahın kontrastı olan beyaz da, Cahit Sıkı'nın şiirlerinde yoğun olarak kullanılmıştır. "Kar ve Ben" şiirinde bütünüyle beyazlık hâkimdir. Cenap Şahabettin'in "Elhân-ı Şîtâ"sından belirgin izler taşıyan bu şiirde Tarancı, iki parça halinde, kar yağışını ve bunun kendisinde uyandırdığı duyguları sıfatlara da başvurarak anlatır. Renk adı olarak sadece "beyaz"ın kullanıldığı "Kar ve Ben"de "Esiyor tane tane yine beyaz bir rüzgâr, (...) Yağan beyaz bir süküt, bir mahşerdir sanki kar, (...) -gözlerim- Bem-beyaz bir güvercin kanadına takıldı, (...) Bir kadın gördüm ki ben beyaz gülber içinde, (...) Duydum beyaz bir nehrin içimde aktığımı." (s. 33) dizeleri dikkat çekmektedir. "Kar ve Hatırlalar" (s. 60) şiirinde de benzeri çağrımlar yine "beyaz" rengin hâkimiyetinde ortaya koyulmaktadır. Kadın vücudunun beyazlığı "Sarıyımız"da "Bir saray, hem viçudun gibi beyaz merminden" (s. 44), "Hey Gidi Güneşli Uykular"da "Parıldıklar, beyazlıklar, yuvarlaklar diyalı" (s. 92), "Nü"de ise "Viçudu kar beyazlığında" (s. 146) dizeleriyle ifade edilir. Bu dizelerde beyaz rengin kadın vücudunun güzellikinin, çekiciliğinin, biraz daha ileri gidecek olursak cinsel çağrımlarının bir simgesi olarak kullanılmış olduğunu söyleyebiliriz. Yalnız "Hey Gidi Güneşli Uykular"dan alınan dizenin, şiirin bütünlüğü içindeki kullanımının bu genellemeyen dışında kaldığını belirtmek gereklidir. Beyaz renk "Kuşlar ve Renkler" şiirile "Her Gündü Şarkım"da beyaz yelken, "Bahar Sarhoşluğu"nda süt beyaz bir martı, "Sila" ve "Hayal Ettiğim Şey"de beyaz bulut, "Bugün Cuma"da bulutlardan beyaz baş örtüsü çağrımlarıyla yer almaktadır.

Birbirine karşıt olan siyah ve beyaz renkleri şiirlerinde bol bol kullanan "Renkler" şairi, öteki renklerin kullanımında tam anlamıyla empresyonist bir tavır sergiler. Empresyonist ressamların renkleri konusunda Maurice Serullaz şunları söyler:

Empresyonist ressamlar, güçlü ve şiddetli kontraslarıyla ışık gölge (chiaroscuro) alanları kullanmaktan vazgeçtiler. Siyahlar ve griller, saf beyaz, çeşitli kahverengiler ve aşır boyası, koyu kahverengi (ombra), kırmızımsı kahverengi gibi "toplak" renkleri paletlerden çıkarıldı. Sadece prizmatik renkler; ma-

viler, yeşiller, sarılar, portakal rengi, kırmızı ve menekşe rengi kullanılmaya başlandı. (...) Sık sık, renklerin optik olarak kaynaşmaları tekniğini kullandılar –başa deyişle, boyaların maddelemesini palette karıştırma yerine, iki saf rengi tual üzerinde yan yana koymayı tercih ettiler...⁵

“Mavi” ve “yeşil” Tarancı’nın impresyonist yaklaşımıyla en çok kullandığı renklerdir. Mavi, “Her Gündü Şarkım”da “mavi sular” tamlamasının sıfatı olarak kullanılmıştır ve doğrudan doğruya tabiatı takı rengi karşılar. “Desem ki”de “Sende seyrediyorum denizlerin en mavisini” (s. 140), “Hey Gidi Güneşli Uykular”da “Annemin gözleri gibi lacivert bir denizde” (s. 92), “Ölmek İstemeyen Adam”da “Mavi göklerde dolup taşan gözlerine” (s. 93) misralarında görüldüğü gibi, göz rengini belirtecek bir fonksiyona sahiptir. Bu örneklerin dışında kalan mavi, mavilik, masmavi gibi sözcükler ise bütünüyle gökyüzünün rengini belirtmek için kullanılmıştır: “Sözünde durmadı mavi gökler” (s. 132), “Gök bildiğim bu mavilik” (s. 181), “Eğilmiş üstüne gökyüzü masmavi” (s. 185), “Gök mavi mavi gülümşüyordu” (s. 186), “Gökyüzü belledik şurperen maviliği” (s. 192).

Cahit Sıtkı, “yeşil”i genellikle basit anlamıyla ağaç, dal yeşilliği, bitkilerdeki yeşillik olarak kullanmıştır. “Kulak Ver ki” şiirinin ilk dörtlüğünde bunun güzel örneklerinden birine rastlıyoruz:

*Kulak ver ki havasında bahçemizin,
Gök maviliğinden, dal yeşilliğinden
Bir türkü söylenenmede kendiliğinden
Nasıl dinlersen öyle, sen veya hazin.* (s. 126)

“Bu Sabah Hava Berrak” şiirinde, hüsn-i ta'lil (hayalî ve güzel sebep, gösterme) sanatının, Cumhuriyet dönemi Türk şiirindeki en güzel örneklerinden biri sayılabilen “Yemyeşil oluvermiş ağaçlar / Bulutlara hayretinden.” (s. 143) misralarında yeşilin pekiştirilmiş olarak ve yine tabiatta bulunusuna uygun şekilde

5 Meurice Serullaz, *Impresyonizm*, Remzi Kit., İstanbul 1991 (2. bs.), ss. 15-16.

kullanıldığını görüyoruz. “Eksilmez etrafta yeşillik” (s. 173), “Gök bildiğim bu mavilik / Yeşil dallardan sızıullen” (s. 181), “Gök mavi mavi gülümser / Yeşil yeşil dallar arasından” (s. 186) dizelerinde de aynı kullanımın örnekleri görülmektedir. Cahit Sıkı'nın bazı şiirlerinde “yeşil”, renk anlamının yanı sıra, genişliğin, sonsuzluğun göstergesi durumundadır. “Ruhum bir atlı gibi dörtnal gi-diyyordu / Yemyeşil uzanan siükün vadilerinde” (s. 86), “Şu yeşilliğin tâ sonuna gideriz / Ne olduğumuzu unutuncaya dek.” (s. 156) Yeşile bağlı olarak, Tarancı'nın en güzel şiirlerinden biri olan “Serenad”ın ilk iki dizesini anmamak yanlış olur. Bu dizelerde yeşil sadece renk olarak değil, aynı zamanda sevinç, mutluluk, ferahlık... ifadesi olarak da anlaşılmalıdır. “Kimdir bana güliimseyen yeşillik balkonundan? / Demek gecelerden sonra nihayet gün doğuyor.” (s. 130)

Mavi ve yeşil ile ilgili olarak, Cahit Sıkı'nın Paul Verlaine'den “Gök Öyle Mavi” (s. 232) ve “Green (Yeşil)” (s. 231) başlıklı iki şiir de çevirmiş olduğunu hatırlamakta yarar var. “Gök Öyle Mavi”nin, Cahit Sıkı'ya “Hayal Ettiğim Şey” (s. 186) şiiri-nin yazılışında ilham kaynağı olduğu da açıklıktır.

Cahit Sıkı, “kırmızı”yı mevsim ve tabiat görüntülerine bağlı olarak şiirine taşımıştır. “Otuz Beş Yaş”taki “Ayva sarı nar kırmızı sonbahar; / Her yıl biraz daha benimsediğim” (s. 188) “Ölmek istemeyen Adam”daki “Ellerini koparamadılar / Güneş-te kızarmış elma dalından.” (s. 53) ve “Yürek”teki “Yumruk büçi-minde bir şey / Kan kırmızı et parçası / Gümbür gümbür atar durur / Göğsümün sol tarafında” (s. 197) parçalarında kırmızı, tabiat ögesi olarak kişiyi yaşama bağlayan unsurlarla birlikte bulunmaktadır.

“Sarı” ise Tarancı'nın birkaç şiirinde yer alır. “Memleket İsterim”de diğer iki renkle beraber verimliliğin, bolluğun göstergesidir:

*Memleket isterim
Gök mavi, dal yeşil, tarla sarı olsun
Kuşların çiçeklerin diyarı olsun. (s. 131)*

“Otuz Beş Yaş”ın daha önce andığımız dizesinde “ayva sarı” idi, “Aşk Masalı”nda ise “*Gök çoktan yeşildir, dal çoktan sarı.*” (s. 119).

Dikkat çeken oranda kullanılmış bu renkler dışında pembe, mor, gümüş rengi de Cahit Sıtkı Tarancı'nın birkaç şiirinde göze çarpmaktadır. Bunların yanı sıra, renk çağrışımı yapabilecek başka sözcükler de kullanılmıştır. Fakat bu kullanımlar, bir renk emperyonisti olan Cahit Sıtkı'nın şiirlerinde baskın bir özellik olarak kendini göstermez.

Gösteri, sayı 178, Eylül 1995

Aşk: Yırtılan İpek Sesiyile
Cemal Süreya'nın şiirlerinde aşk ve erotizm

*İki kalp arasında en kısa yol:
Birbirine uzanmış ve zaman zaman
Ancak parmak uçlarıyla değebilen
İki kol.*
Cemal Süreya

Açıklanamayan tek şey aşk: En büyük sayrılık ve en büyük sağlık.
Cemal Süreya

Başlangıcından bugüne Türk şiirinin kendine özgü şairlerinin adları sıralanacak olsa bunlar arasında mutlaka yer alacak şairlerdendir Cemal Süreya. Şiir yayımlamaya başladığı ilk zamanlardan itibaren sürekli olarak Türk şiirinin gündeminde kalmış, ölümünden sonra da hakkında araştırma ve derleme kitapları yayılmış, bütün şiirlerinin bir araya getirildiği *Sevdasözleri* yeni baskılar yapmıştır.

Bir yerde şuna yakın bir söz söyle Cemal Süreya: "Dünya'nın en güzel şairlerinin bir araya getirildiği bir antoloji düzenlense seçilen şairlerin ilk on tanesi kesinkes aşk şiiri olacaktır." Şairin bu sözü yönledirdi beni bu yazıyı yazmaya; bu sözü ve şiirlerindeki tutkulu, erotik aşk söylemleri...

Bir yaşam itkisi ve iksiri olarak aşk

Aşk, Cemal Süreya'nın şiirde sıkılıkla işlediği temalardandır. Kimi zaman düpedüz politik şiirlerinde bile sözü ansızın aşka düşürdüğü, aşkı andığı, anımsattığı dikkati çeker. "Üvercinka" şairi için aşk, yaşam yolunda vazgeçilmez itkilerden dir. Yaşama coşkusu uyandırır ve yazmaya iter onu aşk. Kendisiyle kadın ve aşk konuları çevresinde yapılan bir söyleşide söyledişişi şu söyleşide aşkın bakışını ortaya koyar; aşkin kuralsızlığını, çarpıcılığını, sınır tanımazlığını dile getirir: "Aşkın içine yasallık girince o aşk biter."¹ Şairin, bu yaklaşımını "Bu Bizezimki" şiirinde "Yasadışı bir aşk, / Evlenmeye / Hiç mi hiç düşünmüyor." (s. 216)² dizeleriyle de ortaya koyduğu görülür. Ayrıca, bu şiirde ve başkalarında bu çerçevede ele alınabilecek çok sayida dize vardır. Kısacası, kuralları ve sınırları olmayan, duyu ile cinselliğin birbiriyle iç içe geçtiği bir aşk anlayışı vardır onda. Buna karşın, yıllardır evli olduğu karısına yazdığı mektuplarda ona olan aşğını anlatabilmek için nasıl çırplındığını görmek şaşırtıcı gelebilir:

Zuhal'ım, hayat! Hayatımsın. Bunu bilmeni isterim. En önce bunu bilmeni. (...) Kaç yıldır evliyiz, yan yanayız. Hâlâ başım dönüyor senlen, esrikim senlen, seviyorum seni. Her geçen gün daha büyük bir aşkla. (...) Ve ben seni o ilk günlerdekinden daha büyük bir tutkuyla seviyorum.³

Bazen aşkı da aşar şairin duyguları. Burada aşılan aşk değil, onun sunuluş biçimidir belki de. Konuşan, bir şair olunca, onun anlatım biçimini sıradan bir aşk itirafının sınırlarını zorlayacak, aşacaktır elbette:

Düşünüyorum da aşk sözcüğünü de biraz eksik buluyorum
şu senlen ben arasındaki ilişkiye. Daha büyük, daha sağlam

1 "Aşkın Nesli Tükeniyor", *Elele*, Kasım 1989 (Söyleşiyi yapan: Hülya Vatansever)

2 Cemal Süreya, *Sevda Sözleri*, Can Yay., İstanbul 1990 (Şiir alıntılarının sayfa numaraları kitabına basılmıştır.)

3 Cemal Süreya, *Onuç Günü Mektupları*, s. 15, Can Yay., İstanbul 1990

bu bizimki. Aşk onun içinde sadece bir kısım galiba. Ötesinde aşkla birlikte, ama yer yer, zaman zaman onu aşan başka duygular, başka esriklikler, başka baş dönümleri de var bizde. Seni seviyorum ve senin için her şeyim. Beni seviyorsun ve benim için her şeysin. Bir insan için şu kısa hayatı bundan daha büyük ne olabilir ki.⁴

Kadının şiirleştirilmesi

Kadın Cemal Süreya şiirinin temel izleğidir, onun şiirlerinde en çok sözü edilen varlık, *kadındır*. Aşka, sevişmeye dair şiirlerinde olduğu gibi kimi toplumsal içerik üzerine kurulan şiirlerinde de *kadın* sık sık yer bulur dizelerde. Ama öncelikle cinsellik nesnesidir onun şiirlerinde *kadın*. Saçlarıyla, bacaklarıyla, göğüsleriyle, ayaklarıyla... kısacası bütün bedenileşti şiirde boy gösterir. Şairin, kadında cinsellik nesnesi olarak gördüğü beden bölümlerini anışı kimi zaman fetişizm boyutlarına varır.⁵ “Yüzünün bitip vücutunun başladığı yerde / Memelerin vardı memelerin kahramanı sonra / Sonrası iyilik güzellik.” (s. 13); “Uzun saçlı iri memeli kadınlarıyla / Bir Akdeniz şehri çıkabilir içinden” (s. 17); “Bir kadın canına mercan sokuyor / Dayamış ağızına bir memesini.” (s. 85) gibi şiir parçalarında bunun izlerini görmek zor değildir.

Cemal Süreya'nın şiirlerinde *kadın* izleğinin sıklıkla işlenmiş olması konusunda yakın arkadaşı, dostu, yazar Muzaffer Buyrukçu şunları söyleyecektir şairin ölümünden sonra yazdığı bir yazında:

Nedim'den, Karacaoğlan'dan, Nâzım Hikmet'ten, Yahya Kemal'den sonra en çok onun şiirinde kadın teması enine boyuna ele alınmış, ayrıntılı bir biçimde işlenmiştir. Kadın bir nesneyken soyut bir kimliğe bürünerek şiirini çarpıcı kılan önemli bir imgeye dönüşür. Genellikle kadın-erkek ilişkileri değil de sevişme ilişkileri şiirin fonunda bütün müziğiyle, bütün gö-

4 Oniç Günüün Mektupları, s. 34

5 Bu konuda bu kitapta yer alan, “Şairde Bir Fetiş Nesnesi: Ayak”, başlıklı yazıya bakılabilir.

rüntüsüyle yer alır. (...) Cemal Süreya, şiirlerini erotik bir temel üzerine oturtmuştur ama şiirinin tamamı o eksenin çevresinde dönenmez...⁶

Buyrukçu'nun, kadının bir nesneyken soyut bir kimliğe bürüne-rek bir imgeye dönüştüğü şeklindeki iddialarına katılmadığımı belirtmeliyim hemen. Çünkü Cemal Süreya'nın şiirlerinde kadın soyut bir kimlige bürünmez, soyutlamaya yer yoktur onun kadından söz edişlerinde.

Şaire giren her imgenin, şiirin kendine özgü yapısı gereği soyutlaşlığı elbette bir gerçektir; ancak Cemal Süreya, kadını özellikle somut, dokunulan bir varlık olarak tutmaya özen gösterir şiirde. Üstelik *sevişme* izlegi de yine Buyrukçu'nun ileri sürdüğünün tersine bir gelişme gösterir onun şiirlerinde. Cemal Süreya'nın, kadını dokunulabilir somut bir varlık olarak şiirleştirmesinin ve *sevişme* izlegini çoğulukla kadın-erkek ilişkisi merkezinde tutuşunun kanıtları olarak şu dizelere bakılabilir: "Sen asıl bunlara bak bunlar dudakların / Bunların konuşması olur öpiülmesi olur" (s. 12); "Bir sürü çiçek ama saydırma kalkma / Ayrı ayrı kadınlardan koparılmış / Kadınlardan ya hem de bilsen nerelerinden" (s. 21); "Bir de var sen koynumda yatiyorsun / Güzelsin güzelliğin mutlak amenna / Kızlığın masanın üstünde / Kocana saklıyorsun" (s. 27); "Ama kadınlar, Tanrim, / Öyle sevdim ki onları, / Gelecek sefer / Dünyaya / Kadın olarak gelirsem, / Eşcinsel olurum." (s. 241) Bu son alıntıdaki "eşcinsel" sözcüğünü "kadın eşcinselliği (lezbiyenlik)" olarak almak zorundayız; çünkü şair, kadınlara olan tutkusunu belirtmek için, bir dahaki sefere dünyaya kadın olarak gelirse normal bir kadının yapacağı gibi erkeklerle değil, bunun aksine yine kadınlarla birlikte olmak istedğini söylüyor. Bunun anlamı, şairin bir erkek şiir-öznesi olarak kadınlara olan tutkusunun altının çizilmesidir kuşkusudur.

Bu tutku, şairin söyleyişine de sizmiştir yer yer. Öyle ki, Cemal Süreya'nın erkekçe bir söyleyişle şiir yazmasından rahatsız olan bir şair, Gülseli İnal, buna itiraz etme zorunluluğuuyarak, "Türk edebiyatının şiir ustalarının dillerine yaklaşlığımızda ürpertici bir erkeklik sendromu bizi karşılar. Erkek şairlerin termi-

6 Muzaffer Buyrukçu, "Cemal Süreya'nın Şiirindeki Sürekli Yangınlar", *Yeni Yaprak*, sayı 14, Ocak 1990

nolojilerinde estetiği yüksek şairler bile erkekliklerini estetiğe yeğleyerek bar bar bağırın cinsiyetçi bir şiiri sergilemişlerdir. (...) Erkek cinselliğinin kadına karşı; kadına bir çağrı olarak üstelik estetik yolla *decadence*'ını görüyorum, söyle ki şiir geleneğimizin aşkolog olarak tanımlanan şairi Cemal Süreya'yı ele alarak şairin duygularını imleyişini görelim ve şairin bir erkek bedeni olarak nasıl kalın bir tabakayla kaplı olduğunu sezmeye çalışalım.⁷ demiş ve iddialarını kanıtlamaya yönelik örnekler vermiştir.

Cemal Süreya'da imge ile dil arasında mükemmel bir uyum vardır ve bu uyum, Gülseli İnal'ın –bence biraz da abartarak– dikkat çektiği tehlikeye karşın şairin özgün biçiminin oluşmasına önemli katkılarda bulunmaktadır. Gülseli İnal'ın alıntı yaptığı şıirlere gönderme yaparak söylüyorum; bence, "Elma" gibi, "Şu da Var" gibi, "Cigarayı Attım Denize" gibi şirlerin başka bir söyleyişle yazılması mümkün değildir. Cemal Süreya biraz da budur çünkü. Onun büsbütün kendine özgü olan bu söyleyiş özelliğini olumsuz bir durum olarak görmek, Cemal Süreya gibi bir şairi, neredeyse kendinden soyutlamak olur. Cemal Süreya, "Üslup, kişinin kendisidir." sözünün tipik bir örneğidir kanımcı.

Şiir ve aşk, aşk ve erotizm

Aşk ve erotizm, Cemal Süreya'nın şiir yaşamından önce günlük yaşamında önemli olgular durumundadır. Onun günlüklerine ve başka yazılarına baktığımızda sıkı sık aşk ve erotizm üzerine konuştuğunu görürüz. Okuduğu kitaplar arasında erotizmle ilgili olanlar dikkati çeker. Bataille'in *Erotisme* adlı kitabını okuduğu günlerde şöyle bir erotizm tanımına varır: "Cinsel gerilimi uzatmak için isteğin gerçekleştirmiğini geciktirmek. Erotizmin amacı, edimin kusursuzluğu değil, isteğin süregitmesidir."⁸ Şair, sadece erotik olanda kalmamış, cinselliğe bakışının sınırlarını genişletecek yazılarından birinde erotizm ile pornografi arasındaki ayrim üzerinde de durmuştur:

7 Gülseli İnal, "Alice Harikalar Ülkesinde", *Sombahar*, sayı 21-22, (Kadın Şairler Altarı özel sayısı) Ocak-Nisan 1994, s. 9

8 Cemal Süreya, 999. Gün: Üstü Kalsın (günlük), Broy Yay., İstanbul 1991, s. 158

Erotik ve pornografik... Bu iki sözcük sık sık kullanılıyor. Aralarında nasıl bir ayırım var acaba? (...) Bu konuda kafa yormuş kişilerin çoğu gelip bir noktada buluşuyor: Pornografi, başarıya ulaşamamış erotizmdir. (...) Burda iki sonuçla karşılaşıyoruz: Sanat değeri olan bir yapıt pornografik değildir, bir; baştan erotik olsun diye yazılmış yapıtlar genellikle porno düzeyinde kalma durumundadır, iki. Kendini kapıp koyvermiş bir cinsellik erotizm değildir.⁹

Cemal Süreya, bir başka yerde erotizm kavramının içeriğini dolgudurmayla çalışırken klasik yazarlara göndermelerde bulunur:

Erotizm kavramı XIX. yüzyılda kullanılmaya başlamış. XX. yüzyılda ise büyük yaygın kazanmış. Klasik yazarlarda "erotik" sözcüğü, aşkı tat bölgесine, yüreği tutku yönüne kaydırın bir anlamdadır. Sözcüğün bu anlamdaki kullanılışı çok eski. Bunu çıkış noktası alarak bakarsak, o anlamanın, aşkın içine kösnül (şehevi) duyarlığı, cinselliği usul usul akıtarak büyüdüğünü, bir noktadan sonra da onu başka niteliklerle donatmaya başladığını görürüz.¹⁰

Burada özellikle son cümlede şairin bilinçli bir şekilde aşk ve cinsellik kavramlarını kaynaştırmaya çalıştığı dikkati çeker. Onun için, aşktan yola çıkmak koşuluyla, "aşk" ait olanla "erotik" olan birbirine çok yakın gibidir. Aşkı erotizmden ayırmamasının nedeni bunların birbirini tamamladığını düşünmesidir sanırım; cinsellikten uzak bir aşk dile getirdiği bir şiiri hemen hemen yok gibidir.

Biraz önce, Cemal Süreya'nın mektuplarında aşka ilişkin sözlerinin altını çizmiştim. Şiirlerinde aşktan söz ederken mektuplarında olduğundan daha dolayız, kendisi için daha kolay ifadelere başvurur şair. Belki, belli bir kişiye hitap etmenin zorluğudur, onu incitmeme, inandırma çabasıdır mektuplarda yer alan satırların bizde yarattığı farklılık duyusunun nedeni. Şair, asıl olarak şiirde konuşur çünkü, şíirdir onun bütün söz hünerini göstereceği alan. Ustalığa erdikten sonra sözü sıradan for-

9 Cemal Süreya, "Çin İşi Japon İşi", *Günübirlik*, Adam Yay., İstanbul 1982, s. 40-41

10 Cemal Süreya, "Erotik, Porno ve Müstehcen", *Folklor Şiire Düşman*, Can Yay., İstanbul 1992, s. 99-100

munda değil de dizeler halinde söylemek daha kolaydır şair için. Doğrudan da olsa, dolaylı da olsa aşktan söz ettiği şiirlerde okuyanda yaratmak istediği fazlasıyla yaratır "Aşk" şairi.

Dille imgenin mükemmel uyumunun sonucu olarak kandırıcı, çekici bir şairdir onunki. Kadını, aşkı, cinselliği hüzün-erotizm-ironi üçgeninde sentezleyerek kurar şiirini. Onun şiirlerinde aşk, çoğunlukla erotizmle at başı yürürt. Bazen çılgrün ve kırmızı soluğuyla erotizm öne çıkar: "*Kırmızı bir at oluyor solugum / Yüzümüñ yanmasından anlıyorum / Yoksuluz gecelerimiz çok kısa / Dört nala sevişmek lâzım.*" (s. 7); "*Şurda senin gözlerindeki bakımsız mavi, güzel laflı İstanbullar / Şurda da etin çoğalıyordu dokundukça lafların dünyaların*" (s. 13); "*En çok neresi mi ağızydı elbet / Bütiün duyarlıklara ayarlı / Öpüşlerin türlülarından elhamra / Sınırsız denizinde çarşaflarım / Bir gider bir gelirdi işlek ağızı*" (s. 43). Bazen de bütün duyguya yükle, hüzünüyle, acısıyla aşk: "*Daha nen olayım isterdin, / Onursuzunum senin!*" (s. 181) "*Seni o kadar yakından görünce, / Keşke yalnız bunun için sevseydim seni*" (s. 279); "*İkinci bir parıltı var senin bakişlarında / Keşke yalnız bunun için sevseydim seni*" (s. 289)

Şair, daha ilk şiirlerinden başlayarak sık sık erotizme yöneler, buna bağlı olarak kadının fiziksel güzelliğini, cinsellliğini bik(tır)madan usan(dır)madan işler; kaba değildir. "Hüzün"de olduğu gibi "erotizm"de de incedir Cemal Süreya. Erotizm onda kimi zaman aşka birlikte dizerelere taşınır: "*Sevgiyeydi ilk açılışı gözleriminin surf onaydı / Bir kuş konmuş parmaklarima uzun uzun ötmüştü / Bir sevişmek gelmiş bir daha gitmemiştî*" (s. 13); kimi zaman da aşktan, duygudan uzak olarak görülür onda erotizm: "*Bir yanda Sirkeci'nin tiren dolu kadınları / Âdettir sadece ağızlarını öptü-rürlər / Ayaklıüstü işlerini görmek yerine*" (s. 23).

Cemal Süreya'nın şiirlerindeki aşk ve erotizm ögesiyle ilgili olarak Füsün Akatlı şunları söyler: "Hüzün renkleriyle pastelleşmiş bir lirizm (...) –en erotikken en romantik, en romantikken en erotik oluveren bir erotizm–"¹¹ Gerçekten de böyledir; hatta bu o kadar böyledir ki Cemal Süreya'nın aşk temali şiirlerine genel olarak bakıldığından aşık, erotizm, lirizm, romantizm kavramlarının iç içe geçmiş olduğu görülecektir. Şair, erotizme yakla-

11 Füsün Akatlı, "Yırtılan İpek Sesiyile", *Gösteri*, sayı 111, Şubat 1990

şırken belli bir inceliği, hüzinle karışık ironiyi elden bırakmaz. Nesnesiz sevgiye nasıl yakın durmazsa, sevgisiz nesneyi de yücelttiği görülmez. Onun, erotik olanı yakalamaktaki başarısı belki de buradan, bu ince duyarlılığından, kaynaştırma-örtüştürme gücünden gelmektedir. Bir yönyle kesinkes cesur bir aşk ve erotizm şairidir aslında Cemal Süreya. Bir konuşmasında erotizmle ilgili bir soruya verdiği yanıtta kendi şiirine erotizmin sınışini şu şekilde anlatır: "Humor ve erotizm yapıtımı ben hiç farkına varmadan sınış iki nitelik. Hayatımın ve okuduklarımın yanşları demek bunlar. Ama her zaman bu nitelikleri tek tek ya da bir arada lirik, hatta trajik bir plana götürme özlemi içinde de olmuşumdur."¹² "Aşk" şiirinin son bölümünü oluşturan dizelerde erotik sayılabilcek öğelerin yer yer günlük konuşma havası içinde aktarıldığı dikkati çeker: "*Oysa bir bardak su yetiyordu saçlarıni islatmaya / Bir dilim ekmegün bir iki zeytinin başınaydı doymamız / Seni bir kere öpsem ikinin hatırlı kalyordu / İki kere öpeyim desem üçün boynu büük / Yüzünün bitip vücutunun başladığı yerde / Memelerinvardı memelerin kahramandı sonra / Sonrası iyilik güzellik.*" (s. 13)

Aşkın ve sevişmenin bir yan izlegi olarak "çiplaklık" da sık sık karşımıza çıkar Cemal Süreya'nın şiirlerinde. Doğanın bir unsuru olan bu öğeyi şair, insanın her şeyi doğal yaşaması gerektiği düşüncesinin bir görüntüsü olarak şire sokar. Tıpkı şirde olduğu gibi sevişmede de fazlalıklardan kurtulmak gerekmektedir; típkı şiir gibi sevişme de hem tükeniş hem türeyiştir, ölüp yeniden dirilmedir, kendini yeniden yaratıştır bir bakıma. Doğa ile, doğaya ait olanla çiplaklılığın bir arada anılması belki de doğanın değişmez yasası olan ölüm-dirim sürekliliğinin vurgulanmasıdır sevişme yoluyla: "*Şimdi sen çırılıçıplak elma yi-yorsun / Elma da elma ha allahlık / Bir yarısı kırmızı bir yarısı yine kırmızı / Kuşlar uçuyor üstünde / Gökyüzü var üstünde / Hatırlanacak olursa tam üç gün önce soyunmuşsun / Bir duvarın üstünde*" (s. 22); "*Sen kadınsın ya büsbütün soyunuyorsun / Sana vergi, atılacak her şeyi kolayca çıkarıp atmak / Öptüğün gibi dişyanın bütün adamlarını bu arada beni / Uzanıp öpüyorsun ya atları çırılıçıplak / Ne oluyorsa işte o zaman oluyor*" (s. 36)

12 Enver Ercan, *Şair Çünkii Onlar*, Kavram Yay., İstanbul 1990, s. 172

Erotizmin sınırlarını zorladığı dizeler de vardır Cemal Süreya'nın şiirlerinde. Bu dizelerde şair, söylemek istediklerini, o anki duyularıyla, duygularıyla birleştirmiş gibidir. Ancak, şiirin bütünlüğü içerisinde bunlar anlık duyuşlar olmaktan çok kalıcı birer imgeye dönüşmektedir. Aşkın, sevişmenin büsbütün soyut kalmasına gönülü razi olmayan bir şair vardır karşımızda. İnsanı aşkın ve sevişmenin kalıcılığına çağrıırken *yurttlan ipek sesiyle* söyle demektedir öncelikle: "... insan sevişirken bütün çağlarda birden oluyor, geçmiş çağların hepsini birden yaşıyor bugünle birlikte. Ve bu gerçekten böyle oluyor. Bu bâkimdan bir erginliktir sevişmek." (s. 94)

Cemal Süreya'nın şiirlerindeki aşkı-sevişmeyi-erotizmi anlayabilmek için *bunun gerçekten böyle olduğunu* kabullenmek gerekiyor. Onun, aşk izlegi çevresinde dönen şiirlerine bütün olarak bakıldığından karşımızda, sevişmekten çok haz alan, kadınları hayatının merkezinde önemli bir öğe olarak tutan şiir-öznesinin durduğu görülür. Kendi yaşadıklarını, sevişmeye ve kadına olan özel yaklaşımını, tutkusunu genelleştirme ve böylece kalıcı kılma çabası içinde olan bir şiir-öznesidir bu. "Elma" şairinin şu dizerlerini böyle bir bakış açısının arkasından gelecek bir kabul çerçevesinde okumak daha doğru olur sanırı: "Sen ağızını ilave edince atlara / Birden bire oluyor bu, şaşırıyoruz / Korkunç bir güzellik halklarının havasında / Birden ötesine geçiyoruz varmak istediğimizin / Ayır ayıratılsın, hangimiz kadın hangimiz erkek" (s. 36); "Sen yüzüne sürgün olduğum kadın / Kardeşim olan yüzüünü unutmadım / Karım olan karnımı ve önlerimi / Orospum olan yanlarını ve arkalarını / İşte bütün bunları bünümlerini bunları Nasil unuturum hiç unutmadım" (s. 48)

Şiirin ve öteki sanatların en vazgeçilmez konularından olan "aşk", şiirde bir başka anlam kazanmaktadır sanki. "Uçarı"lıkla "derin"liği bir arada sunabilen ender şairlerden olan Cemal Süreya, aşkta bütün bir hayatın görüntülerini yakalamayı başarmıştır, aşkın bütün görüntülerini de... Duygulu ve tutkulu sevişmeler, sözün derinliği ile aynı uçurumda açan vahşi çığlıklar gibi bir arada görülmektedir onun şiirinde.

(Bahçe, sayı 13, İlkyaz 1999)

*Mehmet H. Doğan'ın
1980 Sonrası Türk Şiirine İlişkin Görüşleri*

*Mehmet H. Doğan'a gelinceye kadar
eleştiride birkaç isim*

Türk edebiyatında hemen her dönemde eleştirmen yokluğu yakınma konusu olmuş, ciddi ve nitelikli eleştiri yazılarının bulunduğu, buna karşılık eleştirinin “kurumsallaşmadığı / kuramsallaşmadığı” söylenegelmiştir. Tanzimat döneminde Battı'dan yeni edebiyat türlerini (roman, tiyatro, makale...) alırken “eleştiri”nin ötekiler gibi içselleştirilerek alınamaması bunun nedeni olarak gösterilmiştir.

Cumhuriyet öncesi dönemlerde gazete ve dergilerde yayımlanan “tenkit” yazıları ne yazık ki eleştirinin kurumsallaşması ve kuramsallaşması için yeterli olmamıştır. Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatında ise, önceki dönemlere göre eleştiride görece bir canlılığın olduğu söylenebilir. Cumhuriyet sonrasında bellik dönemler eleştirmenlerini de beraberinde getirmiş, neredeyse her döneme damgasını vuran bir “dönem eleştirmeni” olmuştur. Bu anlamda Nurullah Ataç'ın 1920'lerde başlayıp 1950'lerin sonuna uzanan eleştirmenlik serüveninin 1930'larda önemli bir noktaya geldiği, 1940'larda Garip hareketi bağlamında yazdıklarının ise edebiyatta gündem oluşturduğu bilinmektedir.

1970'lerin canlı eleştiri ortamında önemli isimlerden olan Bedrettin Cömert eleştirinin ideolojiden bağımsızlaşmış nesnelleş-

mesi için çaba göstermiştir. Çeşitli sanat disiplinlerini bir arada düşünmesi, eleştirel algısının genişliğindendir.

Hüseyin Cöntürk'ün 1950'lerdeki ve 1960'lardaki eleştirmenliğinin sınırlarını yine o dönemin yaşayan edebiyatının çizdiği ileri sürülebilir. Edebiyat eserinin çağ içindeki yerini belirtme konusunda Cöntürk'ün çalışmaları bugün bile örnek olacak düzeydedir. Bilimselliği, nesnelliği temel alan, Anglo-Amerikan eleştiri anlayışından belirgin izler taşıyan bir eleştiri anlayışı vardı Cöntürk'ün. Kuramsal eleştiriye dayanan, ama incelemeci yönü de olan bir karakteri vardı yazdıklarının; özellikle *Çağının Şairi* (1960) ve *Behçet Necatigil Üstüne* (1964) kitapları için bu söylenebilir.

Asım Bezirci, 1950'lerden 1990'lara uzanan eleştirmenlik yaşamında eleştirmenliğin yanı sıra araştırmalar da yapmış, dili eskiyen bazı şairlerin eserleri üzerinde sadeleştirme çalışmaları da gerçekleştirmiştir. Onun bu ikincil etkinliklerini elbette eleştiri çerçevesinde değerlendirmek yanlış olur. Bezirci'nin asıl eleştirmenliği şairler üzerine kimi zaman kitap boyutuna varan çalışmalarıyla (Edip Cansever, Turgut Uyar, Metin Eloğlu...), Türk şiirinin belli dönemlerini ele alan geniş eleştirileri (1974'te yayımladığı *İkinci Yeni Olayı*, ki bana göre İkinci Yeni şiirine büyük haksızlıklar içeren bir kitaptır ne yazık ki) ve tek tek yazılarıdır.

Doğan Hızlan, ilk yazısının yayımlandığı 1954'ten bu yana titiz ve sezkinci eleştiri anlayışını sürdürmektedir. Zaman zaman tek tek kitaplara, zaman zamansa şairlerin dünyalarına eğilerek çalışan Hızlan özellikle *Yazılı İlişkiler*, *Saklı Su* gibi kitaplarıyla eleştirmenliğinin zirvesine çıkmıştır. Doğrudan ese-re giden eleştiri anlayışı eseri "biricik" kabul eden yaklaşımı onun kitaplar üzerinde derinleşmesinin yolunu açmıştır.

Cumhuriyet döneminin bir başka önemli eleştirmeni Metmet Fuat 1960'larda yaptığı çıkış 2000'lere kadar sürdürmüştür. Bu yaklaşık kırk yıllık zaman diliminde zaman zaman kuramsal izler taşıyan yazılarıyla, zaman zaman da çeşitli kuşaklardan şair ve şiir eleştirileriyle hayatı sürdürmüştür. İkinci Yeni şairleri üzerine yazdıklarıyla tartışmalar yaratmış, *Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi*'nde (1985) Cumhuriyet dönemi Türk şiirinin 1980'lere kadar olan gelişimini irdeleyen geniş bir de-

ğerlendirme yapmıştır. Eleştiri deneme arası yazılarında da şiirin güncel sorunlarına deгindiгi görülmektedir.

1980 sonrası şairi hakkındaki görüşleriyle bu yazının esas konusunu oluşturan Mehmet H. Doğan ise yakın dönem şiirimiz hakkındaki değerlendirmeleriyle öne çikan bir eleştirmendir. Doğan'ın 1960'larda başlayan eleştirmenliği günümüzde de sürdürmektedir. Yukarıda Doğan'a kadar olan Cumhuriyet dönemi eleştirimizin çok kısa bir tarihçesini vermeye çalıştım. Her ne kadar onun eleştirmenliğinin başlangıcı kırk yıl öncesine götürülebilirse de Mehmet H. Doğan özellikle İkinci Yeni şiirile ve 1980 sonrası şiirle ilgili eleştirileriyle Türk şiirinin bu yıllarda şiir eleştirisini adına önemli belirlemelerde bulunmuştur. Eleştirmenliğinin kronolojik sınırlarını dar tutmuş değildir. Sırf *Şiirin Yalnızlığı*'nda (1986) Orhan Veli'den Behçet Necatigil'e, Edip Cansever'den Cemal Süreya'ya, Hilmi Yavuz'dan Süreyya Berfe'ye pek çok şair hakkındaki eleştiri ve incelemeleri yer almaktadır. Öteki kitaplarında da yer yer dönemin gözetilmesinin yanında şiir-şair yelpazesinin geniş tutulduğu ileri sürülebilir.

Doğan, 80 sonrası Türk şiirine bakıyor

Mehmet H. Doğan, 1980 sonrasında ve 1990'larda gelişen Türk şiirine ilişkin en çok yazanlardandır. Kronolojik olarak bakıldığından 1980'lerle 1990'ların kesişme alanı içerisinde adını duyuran şairler arasındaki görece eğilim farklılıklarını, belirginleşmeye başlayan poetikaların birbirine benzeyen ya da birbirinden farklı duran yanları, dönem şiirinin karakteristik özelilikleri... bu yazıların konularını oluşturur. Çeşitli dergilerde yayınladığı yazılarını bölümler halinde konu bütünlüğü göze terek kitaplaştıran Doğan'ın özellikle *Yazdan Bakmak* (1993) ve *Şiir, Bugün* (2001) kitaplarında 1980 sonrası şairi üzerine saptamalar yaptığı görülmektedir.

Yazdan Bakmak'ta "1980 Sonrası Şiirimizde Genel Yönlendirme, 1990'ların Eşliğinde Şiirimiz I-II-III, Günümüz Şiiri Üzerine Aykırı ve Dağınık Düşünceler I-II" başlıklı yazılar; *Şiir, Bugün*'de ise "Şiir-Bugün, '80 Sonrası Şiiri Üzerine, 1997'den Birkaç

Şiir Kitabı I-II, Şiirce” yazılarıyla birlikte “Genç Şiir ve Genç Şairler Üzerine Konuşma” başlıklı söyleşide dönem şiri üzerindeki görüşlerini buluyoruz.

Mehmet H. Doğan’ın öncelikle 1980’ler ve 1990’lardaki şiri incelerken bu iki dilim on yılın şirini birlikte ele aldığıını, 1990’lardan sonra bir kuşak ayrimına gitmediğini belirtmemiz gerekiyor. Bunun nedenini, 1997’de yayılmış olduğu bir yazda şöyle açıklıyor: “Bugün, 1990’ların sonuna geldiğimiz halde eski alışkanlıkla bir ‘90 kuşağından söz edemiyorsak, bunun nedeni, kendi ayrışıklığı içinde ustalarını, doruklarını ortaya çıkar Maya başlamış olan bu şirin hâlâ sürüyor olmasıdır.” (*Şiir, Bugün*, s. 27-28)

1980 sonrası Türk şiri üzerine düşünceleri topluca ele alındığında eleştirmenin bu dönem şirini genel olarak destekleyici bir noktada durduğu biliniyor. Gerçekten de 1980 sonrası şiir çeşitli cepheler tarafından eleştiri bombardimanına tutulur, bu yıllar şiri “boş ve içériksiz, koca koca anlamsız şirler, toplumdan ve toplumsaldan uzak, niteliksiz nicelik, reklam metninden öteye gidemeyen şirler, hatasız/kusursuz ama aynı oranda da kişiliksiz şir...” biçiminde hırpalanmaya çalışılırken Doğan, gerek yazılarıyla gerekse söyleşilerde dile getirdikleriyle dönem şirinin niteliklerini ortaya koymaya, bu dönemde adı öne çıkmış şairlerden yola çıkarak 1980’lerin karakterini belirlemeye çalışmıştır. Bunu yaparken, hareket noktası “şir” olmuştur.

Ozellikle 1940’larda ve 1970’lerde Türk şirini kemiren, şirin gelişme yoluna hendekler, –hatta biraz daha ileri giderek söyleyecek olursak– mezarlar kazan “politik” eğilimin 1980’lerde “poetika”nın gerisinde kalması pek çok çevreyi rahatsız etmiştir. 1970’lerde takılıp kalmış bazı politik-şairlerle, Anglo-Amerikan tarzı *narrative* şiri “anlamlı, anlaşılabilir şir” etiketiyle Türk edebiyatında dolaşma sokmaya, hatta *hükümferma* olan tek şir noktasına getirmeye çalışan bazı öykülemeci-şairler 1980’lerde yetişen şairleri kiyasiya eleştirirken genellikle “şir dışı” ölçütlerle hareket etmişlerdir. Doğan’ın bu eleştirilere getirdiği karşı-eleştirilerde şirin temel kriterlerini elde tutmaya çalıştığı görülmektedir: “1986’nın sonuna yaklaşırken bu tartışmaları büyük ölçüde geride bıraktığımızı sanıyorum ben. Genç kuşak ne yap-

tiğinin bilincinde, kendi şiirini üretme çabasında. Şiirin, –değil bir ülke şiirinin, şire en son yansyan iletişim kolaylıklarının bu derece geliştiği bir dünyada ülkelerin şiirlerinin bile– geçmiş şire, geleneğe dayanan, geçmişten geleceğe durmadan akan bir ırmak olduğunu biliyor ve bütün duyarlığını ile kendinden önceki şire eğilmiş, anlamaya, özümsemeye çalışıyor onu. Genç şairlerin, özellikle 80'li yıllarda başlayanların, 80 öncesinden başka bir şiir yazma, ortak kişiliklerden ayrılma çabalarını, Üçüncü Yeni gibi alaycı bir nitelikle damgalama çabaları önleyemeyecektir. Genç kuşakta ağır basan yönseme, geçmişte düşülen şematikliğe düşmemе; şiiri, insanın ve toplumsalın bulunduğu her alanda arayıp bulma ve onu ülküsellestirmeden, şiirin dışına da düşmeden şire koyabilme çabasıdır.” (*Yazdan Bakmak*, s. 103)

Şiirde “poetika”nın yerine “politika”nın koyulmaya çalışılması, bir dönem genç şiirin bu şekilde yönlendirilmiş olması Doğan’ı rahatsız eden temel noktalardan biridir. Şiirin, “şir dışı ölçütlerle” ele alınmasını, “birtakım uydurma kategorilerle genç şairlerin kamplara bölünmesini” yanlış bulur. Bu bağlamda 1970’lerde “ölü doğan” politik şiir ve 1980’lerde de aynı şiirin izini sürmeye çalışan genç şairleri isim vermeden eleştirirken söyledikleri dikkatle okunmalıdır: “Daha dize kurmasını bilmeyen, imgeden, sesten habersiz genç şiir heveslisinin eline bu ‘şir bir savaş aracıdır’ şablonu verilerek vatanı kurtarmak misyonuyla cepheye sürüldüğü günler oldu. Sonuca ortaya çıkacak derme çatma şirlerden oluşan bir silahın bir çakaralmaza dönüşmesi kaçınılmazdı; öyle de oldu. Bu eksik bilgilendirilmiş, yanlış yönlendirilmiş şiir heveslilerinin sayıları yüzleri bulan şiir kitapları, poetika katına erişememiş bu yanlış şiir politikasının cansız kanıtları olarak duruyor bugün kitaplıklarda.” (*Yazdan Bakmak*, s. 106)

Doğan, aynı konudaki düşüncelerini bir başka yazısında dile getirirken, eleştiride, eğilimlerdeki ayrimın kesin çizgilerle birbirinden ayrılması gerektiğini söyler: “Bir şairi değerlendirdiyorsak ilk ve tek şaşmaz ölçütümüz onun şiri; bir politikacıyı değerlendirdiyorsak onun politik bilinci ve politik edimleridir.” (*Yazdan Bakmak*, s. 113) Onun bu görüşlerini yönlendiren tutumlardan biri de “hapishane şiri” konusundaki gelişmelerdir.

Bu konuda 1980'lerin ikinci yarısındaki gelişmelerin kaygı ve rici olduğunu, geçmişteki yanlışlara yeni yanlışların eklendiğini ortaya koymak için şöyle demektedir: "Bir sanat yapıtını salt kaynağına bakarak yüceltmek ne derece yanlışsa, kücümsemek, yok saymak da o derece yanlış. Demek istedigim, son bir-iki yıldır, gerçekten şiir mi, öykü mü, roman mı olduğuna baksızın, mahpusanelerden gelen ürünlerle yapay bir mahpusane yazını yaratma yoluna girildiğidir. Oysa bütün sanat ürünleri gibi bunları da, tüm duygusallıkların dışında kalarak, gerçek sanat ölçütleriyle değerlendirmek daha yapıçı olurdu." (*Yazıdan Bakmak*, s. 106)

Mehmet H. Doğan, zaman zaman 1980 Kuşağı şairlerinin şiir kitaplarıyla ilgili yazılar da yazmış, dönem şiirine ilişkin görüşlerini bu yazılarında dile getirmiştir. Bu tip yazınlarda örenklemeli açıklamalar yaparak yine yer yer karşı-eleştiriler getirir, 1980 sonrası şiirimizi toptancı yargılarla ele almanın yanlışlığını vurgular. Toptancı yargılar biraz da kolaylıktır; dönem şiirini oluşturan şairlerin kitaplarını, şiir üzerine yazdıkları tek tek okumadan topluca hepsini birden aynı yere koymak, asla doğru bir noktaya götürmez, gerçekçi bir değerlendirmeye olmaz: "Bugün yazılmakta olan şiir bugünün gerçeğidir, içinde yaşadığımız toplumun, bilinciyle-bilincsizliğiyle, gücüyle-güçsüzlüğüyle bu toplumdaki insanın gerçeğidir. Bu nedenle de daha derin, daha ayrıntılı bir değerlendirmeye ve çözümlemeye layiktir, toptancı ve şabloncu bir sınıflandırmaya değil." (*Yazıdan Bakmak*, s. 113)

1980'lerde yetişen şairlerin Türk şiirinin zengin birikimiini, derinlikli geleneksel bağlarını göz ardı etmemesi, Doğan'ın üzerinde ısrarla durduğu noktalardandır. Pek çok yazısında bu konuya değinen eleştirmen, 1989'da yazdığı bir yazıda konuyu toparlayıp çoksesliliğe de eklemeyerek şunları söyler: "Genç kuşak, Türk şiirinin geçmişinde bir tek güzel şiirin, bir tek güzel dizenin bile yitmemesini, bir tek gerçek şiirin bile göz ardı edilmemesini istiyor. Aslında, bu isteğin temelinde, üzerinde yeşerdiği toprağı kirletmeme, yok etmeye bilinci yaşıyor. Genç kuşak, çok sesliliğin güzelliğini görmüş, şiirin bu çokseslilikten ancak kazançlı çıkacağını anlamıştır." (*Yazıdan*

Bakmak, s. 122) Burada, aynı belirlemelerin *Şiir, Bugün* kitabındaki bir başka yazında da (s. 29) dile getirdiğini belirtmekte yarar var.

1980 sonrası şairleri, şiir hareketi görünümünde olmasa bile genel olarak “şiri ciddiye alma” konusunda ortak tavır göstermiş, dünya görüşleri birbirinden farklı bile olsa gerçek şiirin çevresinde toplanma konusunda düşünce birliği içerisinde olmuştur. Bunun sonucunda yapay bazı ayırmalar hiçe sayılmış, şiri poetika dışı ölçütlerle değil de poetika içinden kavramaya çalışan bir şairler kuşağı doğmuştur. Aynı tavır, adını dergilerde 1990'larda duyurmaya başlayan şairlerde de görülmektedir; bu özellik, 1980'ler ve 1990'lar şiirinin kesişim kümesini oluşturmaktadır. Bu durum, benim de yazlarında sıkılıkla dikkat çektiğim bir noktadır. Doğan, bu konuda şunları söylemektedir: “1980 öncesinin şiirde aşırı ve yípratıcı siyasallaşma koşullarına karşı direnme biçiminde başlayan bu öz-savunma, kısa sürede şiirin kendi içine dönmesi, kendini araması biçimini aldı. Toplumcu ya da bireyçi, siyasal ya da siyasa dışı... vb. her türlü şaire yer vardı, olmaliydi, ama öncelikle ŞİİR olması koşuluyla. Bu koşul, genç şiri, daha önceki kuşaklarla olduğu kadar kendi kuşağından İslamçı şairlerle de ‘şîir içinde birlikte yaşama’ kararına götürüyordu.” (*Şiir, Bugün*, s. 14)

Doğan, 1980'lerde başlayan şiri savunur savunmasına ama o şiriin “bireyçi” yanının 1990'ların sonlarında “aşırı bireycilik”e dönüşme yönünde ulaştığı tehlikeli noktayı da görür ve gösterir. 1990'ların sonlarına gelindiğinde şiirin tek ölçütünün “îçerden kavramak” ya da içerikte “aşırı bireyçi” bir eğilim içinde olmak gibi yanlış noktalara geldiğini belirtir bir yazısında: “Giderek herkes kendi ‘ben’inin katmanları arasında gizli bir şiri, bireyin kendisinin görünümü olarak sunuyor. Böylece ortak duyguların paylaşımının en doğrudan alanı olan şîir, bu paylaşım özelliğini yitirmiþ oluyor: Okurdan paylaşmayı değil, yalnızca anlaşılmayı bekleyen bir ustalığa dönüþüyor.” (*Şiir, Bugün*, s. 34)

Sonuç

Gerek dergilerde, yillikların ve antolojilerin girişlerinde yazdıklarıyla, gerekse söyleşilerde ifade ettikleriyle Mehmet H. Doğan, 1980 sonrası Türk şiri üzerinde genel kabul görmüş pek çok düşüncenin ilk dile getiricisi olmuştur. Bugün yeni bir yarılmayan, sıçramanın eşiğinde bulunan, yeni şairlerin 2000'lerde yayılmaya başlayan şiir kitaplarıyla önceki dönemden belirgin bir kopuşun da izlerini taşıyan genç Türk şiri 1980'lerden koparken eleştirmen olarak Mehmet H. Doğan'ın dönem şiirine ilişkin belirlemelerinden yararlanmaktadır. Yararlanmadaki ilgi kabul yerine "reddiye" biçiminde bile olsa Doğan'ın 1980'ler şiri üzerine söyledikleri, o dönemin şirinin tanınmasında önemli görülmektedir.

Her ne kadar esasında bir şair olsam da, zaman zaman eleştiri yazıları da yazdığınımdan şiir eleştirisinin zorluğunu "îçerden kavrayan" biri olduğumu söyleyebilirim. Doğan'ın, 1980'ler şiri üzerinde söyledikleriyle, söylediklerini örnekle-re dayandırarak nesnelliği yakalamasıyla, tartışmalarda daima bir düzeyi gözetmesiyle, şiir eleştirisinin merkezine "politik" olan yerine "poetik" olani koymasıyla bu zorluğun üstesinden geldiğini düşünüyorum.

Mehmet H. Doğan'ın bu yazıda alıntı yapılan kitapları:

1. *Yazidan Bakmak*, Adam Yay., İstanbul 1993, 247 s.
2. *Şiir, Bugün*, YKY, İstanbul 2001, 217 s.

(*Yom Sanat*, sayı 14, Eylül-Ekim 2003)

BİRKAÇ ÇÖZÜMLEME...

*Melih Cevdet Anday'ın “Güneşte” Şiirinin
Anlam ve Yapı Ekseninde Çözümlenmesi:*

Brueghel'den Yansıyan Uyum

GÜNEŞTE

Çünkü saatler dardır, her şeyi almaz
Güneşte çözülür ve kayarlar bir yana.
Mısırlar güçlükle büyürken yağmursuzluk
Kaygulandırır dilsiz bahçivani.
Sessiz kuşlar, bir keçi, ağır iğde ağaçları.
Bir araba geçti incelmiş yoldan
El salladı biri, belki tanıdık,
Belki değil, süreksizliğin eşanlamı.
Ve denizin yorgun çağındaydı çocukların
Çığlıklar titretir balkondaki sarısağı,
Çünkü dardır saatler, siğmaz biraraya
Dalgınlık, deniz ve sardunya.
Rüzgâr alıp götürdü balıkçı teknelerini
Uzaktaki kılıçlara, ki bilemeyeiz
Hangi derinlikte dölleyerek denizi
Gidiyorlar öyle ağırbaşlı, doğuya.
Ve ocaktan çorbanın kokusu geldi demin
Burun deliğine kedinin ve köpeğin.
Rafta kitaplar, mavi bir şişe ve gül

*Donmuş kalmışlar tek başlarına.
Duvarda bir resim, resimde kalabalık
Köy alanı, çocuklar, çember ve zaman,
Breughel nasıl da toplamış bunca
Ortaklıği ve uyumu biraraya,
Çünkü saatler dardır, siğdırılmaz,
Güneşte her şey çözülür gider bir yana.**

[NOT: “Güneşte” şiri, şairin 1989’da yayınladığı *Güneşte* kitabında yer almaktadır. Kitaptaki metinde, şiirin 23. dizesinde ressam “Brueghel”in adı “Breughel” biçiminde dizilmiştir. Bense, aşağıdaki yazıda “Brueghel” biçimindeki yazılışı tercih ettim. Bilindiği gibi ressamın adı kaynaklarda “Bruegel” veya “Brueghel” biçiminde geçmektedir ama şairin tercih ettiği gibi “Breughel” biçimi de vardır.]

I. Şairin poetik serüveninin anahatları

Melih Cevdet Anday’ın poetik serüveni kısaca gözden geçirildiğinde, şairin poetik bakımdan gerçekten ilginç, farklılıklar taşıyan bir seyir izlediği görülüyor. Bununla birlikte, Melih Cevdet’tे neredeyse hiçbir dönemde büyük değişiklik göstermeyen bir “yapı” anlayışının kendini koruduğunu da eklemek gereklidir.

Şaire Garip hareketinin –Orhan Veli ve Oktay Rifat’la birlikte– üç temsilcisinden biri olarak başlar Melih Cevdet. Gerçi o Garip içindeyken bile Garip’in bütün kurallarına bağlılık gösterme konusunda mesafeli bir tutum izlemiştir; örneğin, ses onu şiirde hep cezbeden bir öğe olmuştur. Şiirdeki genel yapıyı sesini olmasa bile, tınılara dayalı sesi yakalayabilmek için zaman zaman Garip’in bütünüyle reddettiği “uyak”ı kullanma konusunda çekimser davranışının söylenebilir. Garip’ten ayrıldıktan sonra yayınladığı şiirlerde “uyak”的 belirgin olarak kullanılmış olduğunu görmek, yer yer “şairane”ye eklemelidir.

* Melih Cevdet Anday, *Toplu Şirler II: Ölümüzlük Ardında Gilgamiş*, Adam Yay., İstanbul 2002, ss. 231-232.

ğine tanık olmak, bu bakımından şaşrtıcı sayılmamalıdır. İlginç bir biçimde, Garip'ten söz edilirken, doğum tarihleri sıralamasını bir yana koyarak düşünürsek, Melih Cevdet'in, üç ismin sonuncusu olarak anılmış olmasını da gizliden gizliye böyle bir nedene bağlamak gerekir belki!

Melih Cevdet 1950'lerde toplumsalci duyarlığa eklenir, 1960'larda daha köklü bir değişim geçirerek *Kolları Bağlı Odysseus* (1962) ile hem kendi şiri içinde hem de Türk şiri tarihi içinde gerçekten de "özgün" denebilecek bir adım atar. Bu kitap, şairin mitolojiyle ilişkisinde bütünlük bir başlangıç noktası sayılabilir. Daha sonraları *Teknenin Ölümü* (1975) ve *Ölümsüzlik Ardında Gilgamış'ta* (1981) mitolojik bağlantı, poetikasının önemli ve neredeyse sürekli ekseni durumuna yükselir. 1960'larda başlayıp 1980'lere kadar devam eden mitolojik bağlantı, 1970'te *Göçeve Denizin Üstünde* kitabıyla imgeci, sıkı, görece kapalı bir şire eklenenir. Hayat-zaman-varlık konuları ekseninde felsefi bir duyarlık geliştirir bu kitabıyla Melih Cevdet. *Güneşte* (1989) ve *Yağmurun Altında* (1995) şairin son iki kitabıdır ve bu kitaplardaki şiirlerde şairin bilgelik halinin izdüşümleri sezilir.

II. Şiirde anlam ve yapı konusunda belirlemeler

Melih Cevdet'in özellikle de orta ve son dönem şiirleri, üzerinde konuşulması zor, sıkı, kapalı, gizli göndermelerle örülen, felsefi derinlik taşıyan şiirler olarak değerlendirilmiştir. Kapalılık, onda, düşünceyi yedeginden eksik etmeyen şirin temel göstergelerinden sayılmıştır. Kendisiyle yapılan söyleşilerin çoğunda bu paralelde sorular sorulduğu ve kendisinin de bu konuda açıklamalarda bulunduğu dikkati çeker. Bunlardan birinde söyledikleri bu bakımından önemlidir: "Biz şiirdeki düşünceyi, düşünceye benzeyen bir duyarlık olarak algılayabiliyoruz ancak. Başka bir deyişle, şiirdeki düşünce, düşünce değildir. Felsefelerdeki, bilimlerdeki düşünce, düşünmeyi düzene koymak; şiirdeki düşünce ise, düşünmenin düzenini bozmaktır. Nesnelerin şirsel kavranışı, ancak bu yeni düzenleme olanaklaşır.

Ozanın duyarlığını düşünce gibi görünürlü, düşüncesi de duyarlılık gibi.”¹

Şiirdeki anlamanın, düşünceye bağlı olarak kurulması fakat bu anlamanın şıerrselliğten uzağa düşmemesi hedeflenmiştir Melih Cevdet'in sözü edilen dönemlerdeki şiirlerinde. Bir yandan mitoloji, öte yandan felsefi duyuş ve hayat-zaman-varlık sorulaması elbette ortaya kolay çözümlemeyen “sıkı” bir şiir çıkaracaktır. Bununla birlikte, şairin, lirizmden uzağa düşmemeyi hedeflediği de anlaşılmaktadır. “Lirizm” başlıklı şiiri dolayısıyla kendisine lirik şiir bağlamında sorulan bir soruya yanıtlanırken şunları söyler: “Çeşitli kullanımlarını bir yana bırakırsak, lirik şiir, şairin kendi ağzından konuşduğu şiir, daha açarsak, kendini anlattığı şoordur. (...) Kendi ağzından konuşan şair, düşünsel olana neden yönelmesin! (...) Şiir bir hesap, kitap işidir, kendini kapıp koyvermeye gelmez. Bir başka deyişle, duygularla da, düşüncelerle de yazılmaz şiir, onun baş koşulu, sağlam bir yapıyı oluşturmazıdır. Duygu da, düşünce de bundan sonra ortaya çıkar.”² Melih Cevdet'in lirik söyleyişe ilişkin olarak, kendi şiirini bağlamında ileri sürdüğü bu düşünceler bize Pospelov'un “düşünsel lirik” konusundaki belirlemelerini hatırlatır. Pospelov “lirik”in sınıflandırmasını yaparken “insan varlığının belli sorunlarını içeren bir düşünsel lirik”ten söz eder.³

Melih Cevdet'in, hem biraz önceki sözlerinden hem de söyleşinin ilerleyen kısımlarında söylediğimizden, şiirde içerik kadar, hatta ondan daha fazla ses ve yapıyı önemsemişi anlaşırlı: “Bence, çift hece okuru bağlar, kelepçe takar onun eline; tek heceli dizede ise özgürlük vardır. Hatta bitmemiş izlenimi ni uyandırmakla okuru uyarır, dalıp gitmesine bırakmaz. Dize sonlarında açık ve kapalı hecelerin dengesi ise bundan da önemlidir bence; bunu önemsemeye yapıyı sağlam kılار.”⁴ Yapıyı böylesine önemseyen şair, şiirdeki anlamanın ancak sağlam bir

1 Doğan Hızlan, *Söyleşiler*, Milliyet Yay., İstanbul 1997, s. 69

2 Enver Ercan, *Şair Çünkü Onlar*, Kavram Yay., İstanbul 1990, s. 40-41

3 Gennadiy N. Pospelov, *Edebiyat Bilimi*, Evrensel Kültür Kitaplığı, İstanbul 1995 s. 309 (Çeviren: Yılmaz Onay)

4 *Şair Çünkü Onlar*, s. 43

yapının yedeğinde söz konusu olabileceğini düşünmektedir. Şairin kurduğu yapı, şiirdeki o tek ve derin anlamı sağlayıcı bir işleve sahiptir. Ahmet Oktay, "Anday'ın şiiri, biçimini ile okunmayı gereksinmektektir. Sözcüklerin birbirini çağrıştırış ve bir-birine eklenmiş gücünde, imgesel düzeyinin gerçek, düş ve animsama arasında gerilmiş köprüde sağladığı dengede belirmektedir aslında öz."⁵ derken buna dikkat çeker.

III. "Güneşte"nin anlam ve yapı bakımlarından değerlendirme

Anday, "Güneşte" şiirine alışılmış söyleyişin tersine bağlaçla başlayan bir dizeyle girer: "Çünkü saatler dardır, her şeyi almaz". Genel anlamda şiirde ve özelde Anday'ın şiirlerinde böyle farklı bir dizeyle başlama özelliği pek sık rastlanan bir durum değildir. Örneğin, aynı kitapta yer alan "Yitik Bilim" şiiri "Tam yerinde duruyor mevsim", "Kilitli" şiiri "Yeryüzü tavanarası gibi", "Değişim" şiiri "Gündüzler ve geceler vardır" biçiminde, deyiş yerindeyse "heyecansız" dizelerle başlamaktadır. "Güneşte" şiirinin ise ötekilere göre daha farklı ve söyleyiş bakımından şaşırtıcı bir dizeyle başlamış olması, anlam ve anlatım bakımından şiirin "öncesi" olduğunu düşündürür. Buradan, "açık yapıt" kavramı çerçevesinde bu şiirin öncesiyle bir "açık"lık taşıdığını söylemek yanlış olmaz. İkinci dizede "güneşte çözülüp bir yana kaydıkları" söylenenler, birinci dizedeki "her şey"dir aslında. Yine ilginç bir biçimde, ilk iki dizedeki genişlik sonraki dizelelerde birdenbire bir darlaşmaya yöneltir, örneklemeler başlar: misirların güçlüğü büyümesi, sessiz kuşlar, iğde ağaçları... Şiirin ortalarına gelindiğinde ilk iki dizedeki genişlik atmosferinin bu kez, "Çünkü dardır saatler, sığmaz biraraya / Dalgınlık, deniz ve sardunya." dizeleriyle yakalandığı görülür. Ardından yine örneklemeler başlar: rüzgârin alıp götürdüğü balıkçı tekneleri, ocaktaki corbanın kokusu, kediler ve köpekler, raftaki kitaplar, mavi bir şişe, gül... Nihayet şiirin sonu ve genişliğin yeniden ele

5 Ahmet Oktay, *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı (1923-1950)*, KTB Yay., Ankara 1993, s. 307

alınması: "Çünkü saatler dardır, siğdırılmaz / Güneşte her şey çözüllür gider bir yana."

Şiirin üç yerinde az çok değişikliklerle yinelenen iki dize ilk, orta ve son bölümleri birbirine kaynaştırmakta, şiirin yapısını kurmakta ve bu yapıyı ayakta tutmaktadır. İlk bakışta birbirinden bağımsız gibi görünen varlıkların bütünlüğe kavuşturulmasında bu dizeler bağlayıcı işlev sahiptir.

Dikkat edilirse şiirin başında, ortasında ve sonunda bazi değişikliklerle tekrar edilen dizelerde "dar" sözcüğü anlamı sürüklemede başat rol oynamaktadır. "Dar", bu dizelerde neredeyse "sözcük" olmaktan çok "imge"leşir. "Dar" sözcüğünün yinelenmesiyle sağlanan bir anlam genişliği ve "açık yapıt" bağlamında bir anlam "açık"lığı... Dizenin, şiirin hem başında hem de sonunda tekrarlanması aynı zamanda geriye ve ileriye doğru bir açıklığı düşündürür. Brueghel'in *Karda Avcılar* tablosunda tipki "kar"ın her şeyi örtüp kapatması, dondurması gibi varlıklar bir "an"lık donuşu yansıtırlar. Ressamın pek çok tablosundaki önemli ayrıntılardan olan "köpek" ve "kuş" figürleri bu tabloda da yer almaktadır. Kar ve kış; toplayıcı, kapاتıcı, "dar"laştırıcı ve hareketliliği engelleyicidir. Güneş ve yaz ise dağıtıçı, açıcı, "geniş"letici ve hareketliliği sağlayıcıdır. *Karda Avcılar*'da güneş görünmez ama inanılmaz bir kış güneş solgunluğu tablonun her yanına yayılmış gibidir; adeta soğuk kış güneş tablonun dışından bir yerden varlıkların üzerine yansımaktadır. Melih Cevdet'in "Güneşte" şiirinde "dar" sözcüğü "kış"ı ve "kar"ı düşündürür; "güneş"te çözülüp dağılan varlıklar, kışın dar saatlerinde "donmuş" haldedir.

Anday'ın "Güneşte" şiirinde yinelediği "darlık" ve "genişlik" kavramlarının Brueghel'in tablolarının yorumlanması hakkında kullanılabilen kavramlar olduğunu düşünüyorum. İlk bakışta, *Karda Avcılar*'dan *Ağustos'a, Bethlem Sayımı*'ndan *Körlerin Öyküsü*'ne neredeyse bütün resimlerinde ihtişamdan uzak, sıradan görüntülerin tabloya yansıldığı saptanır ama Brueghel asıl buradan çıkararak derinleşir. Onun tablolarında varlıklar "durgun" bir görüntüyle yer alır ama bu durgunluk hayatın, zamanın bir "an"ının dondurulması biçimindedir ve varlıklar her an

harekete geçecek gibidir. Melih Cevdet'in "Güneşte" şiirinde de aynı atmosferi sezdiğim söleyebilirim.

Buraya kadar, Brueghel'in tablolarındaki genel özelliklerle Anday'ın şiirinin örtüsü olduğu noktalara temas ettim. Şimdi asıl önemli noktaya geliyorum: Şiirin sonlarına doğru şair "duvarda bir resim"den söz eder. Biraz önceki belirlemeler ışığında şiirin bütünü bir tablo olarak kabul ettiğimizde şöyle bir durum ortaya çıkmaktadır: tablo içinde tablo. Brueghel'in tablosundan söz eden dizeler şöyledir: "*Duvarda bir resim, resimde kalabalık / Köy alımı, çocuklar, çember ve zaman, / Breughel nasıl da toplamış bunca / Ortaklığını ve uyumu biraraya.*" Anday'ın, bu şekilde sözünü ettiği tablo hiç kuşkusuz Brueghel'in *Çocukların Oyunları* tablosudur! Şiirin tamamına yayılmış olan Brueghel etkisi, bu dizelerde şairin belli bir tabloya yoğunlaştığını açıkça ortaya koyuyor. Flaman ressamin *Çocukların Oyunları* tablosunda bütün çocuk oyunlarının yansıtıldığı bilinmektedir. Resmin, sokak arasını gösteren uç kısmından en alt kısmına kadar "kaydırak, birdirbir, uzuneşek, körebe..." ve daha onlarca çocuk oyunu bu tabloda yer almaktadır. Şiirde dikkat çeken "çember" ise tablonun alt kısmında yansıtılmıştır. Anday'ın, "çember ve zaman" sözcüklerini birlikte anması elbette nedensiz değildir. Oyunda çevirilen çember, bir "devr-i daim" gösterdiğinden adeta zamanın sınırsızlığını, kopuşsuz bir akış olduğunu düşündürür. İlginç bir durum da şudur: Tabloda çocuk oyunlarını oynayanların hiçbiri, tabii bu arada çember çevirenler de, çocuk değil, yetişkin erkek ve kadınlardır. Şairin, "*Duvarda bir resim, resimde kalabalık*" dizesiyle anlattığı, çocuk oyunları oynayan ve sayıları iki yüzü aşan yetişkin insan figürüdür. Tabloda çocukların yerini yetişkinlerin almış olması, zamanın kesintisiz akışına, içinde bulunulan zamanda, başka bir zamanı yaşayabilemeye işaret eder. Aynı şekilde, şairin sözünü ettiği "ortaklığını ve uyum" da önemlidir bu tabloda; çünkü bütün insan figürleri "çocuk oyunu" oynamakta ve bu onlar arasında "ortaklığını ve uyum" yaratmaktadır.

Brueghel'in tablolarındaki derin anlam, insanlık durumlarını kendine özgü bir yapılandırma biçiminde yansımış olmasından kaynaklanmaktadır. Ayrıca onun pek çok resminde

karışıklık ve aşırı ayrıntı gibi görülen fakat aslında şaşırtıcı bir derinlik taşıyan figürlerin uyumu da derinliğin sağlanmasında önemlidir. Tablolara uzaktan bakıldığında ressamın duyurmak istediği asıl anlam ulaşılması zordur. Varlıklara, insan suretlerine yakından bakıldığındaysa (Bu anlamda, *Köy Düğünü* iyi bir örnektir.) gerçekten de sarsıcı ve derin bir anlam ulaşılır.

Melih Cevdet'in "Güneşte" şiirinde "belki, sessiz kuşlar, uzaktaki kılıçlar, bilemeyez, dalgınlık..." ifadeleriyle bir belirsizlik atmosferi yaratılmıştır. Bununla birlikte, şiirin başından itibaren çizilmeye çalışılan manzara zihinde tamamlanacak ve şire böyle bakılacak olursa, Flaman ressamın hemen bütün tablolarında vermek istediği derinlik duygusu bu şiirde bütünlük olarak yakalanacaktır. Sessiz kuşlar, bir keçi, iğde ağaçları, incelmiş yoldan geçen araba, rüzgârin alıp götürdüğü balyıcı tekneleri, köpek, resimdeki kalabalık, köy alanı, çember... Bütün bunlar şairin, izlenimleri çerçevesinde Flaman ressamın tablolarından derlediği görüntülerdir. Melih Cevdet, kendisiyle yapılan söyleşilerde ve yazlarında sıkılıkla "şirin taşıdığı tek anlam"dan, "okuyucuda uyandırması gereken tek duyguya"dan söz etmiştir. Şimdi artık hiç tereddüt etmeden söyleyebilirim: "Güneşte" şiirinin taşıdığı asıl anlam ve duygusu, Brueghel'in tablolarından, özellikle de *Çocukların Oyunları*'ndan yansiyen derinlik duygusudur. Şiirin yapısının kusursuzluğu Brueghel'in tabloda "bunca uyumu nasıl bir araya getirmiş olduğunu" da izahıdır aynı zamanda. Çünkü aynı belirlemeyi bu kez, "Şair nasıl da toplamış bunca ortaklığını, uyumu bir araya" biçiminde yapmak kaçınılmaz olmaktadır.

(*Gösteri*, sayı 245, Ocak 2003)

Behçet Necatigil'in "Dönme Dolap" Şiirinde Hayat, Anlam Boşlukları ve Şiir Öznesi

DÖNME DOLAP

*Nerden niçin mi geldim
Bilmeden bir şey diyemem, ya siz?
Hem hiç önemli değil
Geldim, yer açtılar, oturdum
Girip çıkanlar vardı
Zaten ben geldiğimde.*

*Başka şeyler de vardı, ekmek gibi, su gibi
Gülüşler öpüşler ne bileyim hepsi.
Doğrusu anlamadım bir düğün-dernek mi
Sonra da kimileri düşünceli, durgundu
Gidenler neye gitti doğrusu anlamadım
Zaten ben geldiğimde.*

*Bir luna-park mı bir konser bir gösteri
Bilmem pek anlamadım önum kalabalıktı
Sıkıştığım yerde vakit çabuk geçti
Bak dediler baktım pek bir şey göremedim
Hem her yer karanlıktı
Zaten ben geldiğimde.*

*Benim tek düşüncem büzüldüğüm köşede
Nasıl kalkıp gideceğim kalk git dediklerinde
Çünkü çıkmak sıkışık sıralardan mesele
Kalkacaklar yol vermeye bakacaklar ardımdan
Az mı söylendilerdi şuracığa ilişirken
Zaten ben geldiğimde.**

Hayatın dönme dolabı

Behçet Necatigil hangi konuyu ele alırsa alsın ayrıntılara verdiği önem nedeniyle ayrıntıların gizli tarihini yazan bir şair olarak nitelendirilebilir. Eski bir aşkı anlattığında da, komşu evlerdeki gürültülere kulak kabarttığında da, masasının üzerrindeki eşyaya baktığında, sözlük karıştırdığında da hemen daima ayrıntıyı dinler, ayrıntıyı görür, ayrıntıyı anımsar, ayrıntıyı okur. Bazı şiirlerinin yalnızca başlığına bakmak bile onun nesneler ve hayat bağlamında ayrıntılara düşkünlüğü hakkında ipucu verir: "Maytap, Çömlek, İstampa, Yoyo, Bumerang, Kemik, Lambalar, Eşya..."

Ayrıntıya düşkünlüğünün, hayatının sınırlarını bilerek darlaştırmasından, trajedisini günlük hayatın içinde yaşama tercihinden kaynaklandığı söylenebilir. Sürekli olarak kâğıtlarla, kalemlerle, sigara paketleriyle, kibritlerle, peçetelerle, ilaç kutularıyla bir arada yaşayan şair eşyaların, nesnelerin de bir dili olduğuna inanır.

Necatigil, bilindiği gibi Alman edebiyatından çeviriler yapmış, Alman şiirine yakın ilgi göstermiştir. Bir Alman filozofu olan Hegel'in, sanat yapının akıl ürünü bir *nesne* oluşu ve nesneleri konu alıştırmalarındaki belirlemeleri bu bakımdan Necatigil'in bilgi dağarcığının uzağında olmasa gerek. Şöyle diyor Hegel: "[Sanat] başka ortamlarda değeri olmadığı gibi, içerik olarak da değer taşımayan nesnelerin bu ideallığını *yüceltir*, başka yerde rastladığımızda hiç önem vermeyeceğimiz yanlarını gözü-

* Behçet Necatigil, *Türk Dili*, sayı 111, 1 Aralık 1960; *Bütün Eserleri 2 Şairler 2: Dar Çağ*, Cem Yayınevi, İstanbul 1982, s. 56-57)

müzde sevimli kilarak, bu nesneleri kendileri için durağan kılar, birer amaca dönüştürür.”¹ Hegel’le Necatigil arasında nesnelerin sanat yapıtına dahil oluşu çerçevesinde kurulabilecek yakınlığın yanı sıra, Necatigil’in nesnelerle ilişkisini daha iyi kavrayabilmek için belki yine şiirden yola çıkmak gerekecek. Cemal Süreya’nın, bir soruyu yanıtlama ekseninde oluşturduğu ilginç bir şiiri vardır: “Behçet Necatigil Şiirlerini Nereye Yazardı”. Bu şiirde Cemal Süreya’nın bölüm sonlarında biçimsel açıdan ileriye çıkmalar yaparak söylediği dizeler, verdiği yanıtlar Necatigil’in nesnelerle, ayrıntılarla iç içeliğini ortaya koyar. Sırasıyla şöyle diyor Cemal Süreya: “*Bir şey çıkmamış biletlerin kenarına yazardı, İlaç kutularının üstüne yazardı, Kâğıt peçetelere yazardı, Plastikten oyuncakların üstüne yazardı...*”² Burada elbette nesneleri şiirleştirmenin yanı sıra şiirlerle nesne arasında kurulabilecek doğrudan bir ilişkiyi de, birbirini var kılma bağlamında, görmek gerekiyor.

Necatigil'in ayrıntı tutkusunu “Dönme Dolap”的 içerik bağlamında önemli belirleyenlerinden biri sayılabilir. Şiirde gerçi öteki şiirlerinin çoğunda bulunan nesne ayrıntıları fazlaca yer tutmaz (“*Başka şeyler de vardi, ekmek gibi, su gibi*”) ama bunun yerini hayatın içerisinde bir ayrıntı olarak yaşayan özne almıştır. Denebilir ki hayatın ve özneden kendisi bir ayrıntı durumundadır “Dönme Dolap”ta. Kalabalığın kıyısında kalmış, hayatın bir kenarına sıkışmış, önünde olup bitenleri göremeyen, gideceği zamanı bekleyen bir “ayrintı-özne” biçimlendirmektedir şiirin içeriğini. Ayrıca, hayatın içerisinde çok küçük bir eğlence ayrıntısı olan “*dönme dolap*” şiirde neredeyse bütün bir hayatı kapsayan, yansitan bir simge-nesneye dönüşmüştür. Hayatı ayrıntıya gizleme, hayatı bir ayrıntının sembol gücüyle aktarma yaklaşımı bu şiirde -metnin uzunca görünüşüne karşın- yoğunlaştırmayı da beraberinde getirmiştir. Bölümlarında yinelenen “*Zaten ben geldiğimde*” ifadesi bölümlerde anlatılanları birbirine bağlama işlevi görmekte, dağınıklığı önlemektedir.

1 Béatrice Lenoir, *Sanat Yapımı*, YKY, İstanbul 2004, s. 68 (3. baskı, çev.: Aykut Derman)

2 Cemal Süreya, “Behçet Necatigil Şiirlerini Nereye Yazardı”, *Sevda Sözleri*, YKY, İstanbul 1999, s. 191

Anlam boşlukları

“Dönme Dolap” taki anlam boşluklarına degenmeden önce Riffaterre’in şiirin anlamının bütünlük olarak kavranmasında önerdiği bazı kavramlara bakmak yerinde olacaktır. Riffaterre, bir şiirin anlamının okuyucu tarafından bütünlük olarak kavranmasında, şiirdeki anlam boşluklarının doldurulmasını okura bırakır ve *yorumsayıcı* (*hermeneutik*) okuma önerir.³ *Yorumsayıcı* okumada, okuyucu, şiirdeki anlam işaretleri olan sözcükleri, söz öbeklerini, dizeleri bir bütün olarak görmeli, şiirin yaratığı görünür-anlamın yanı sıra kolay yakalanamayan öte-anlamı, böylelikle de şiirin tamamını kavramaya çalışmalıdır.

Necatigil'in ustalık dönemi şiirlerinin çoğunun çeşitli karanlık noktalar bulundurduğu, anlamda boşluklar bıraktığı ve bu nedenle de *yorumsayıcı* okuma gereksindiği söylenebilir. Yine, ustalık dönemini merkez olarak söyleyecek olursak, Necatigil modern şiirin okuyucu tarafından doldurulması gereken boşluklar taşıması gerektiğine inanan bir şairdir. “Şair, anlamı, ipucu, basamak kelimeler, imgeler arasına, ilk okuyasta birbiriyile bağıntısız sanılan hayat ve hayal parçaları arasına serpiştirmiştir de bu bize çok karanlık görünebilir.”⁴ diyerek şiirin anlamının kavranmasında söz birimleri arasındaki bağlantılارın kurulmasını okuyucudan beklemesi bunun göstergesidir. Bu bakımdan, kendisinin adlandırmasıyla “hasret burcu” döneminde oluşturduğu ikinci kitap olan *Dar Çağ*daki şiirerde (ki, “Dönme Dolap” da bunlardan biridir) bir parça, 1960’tan sonra ulaştığını söyledişi “hikmet burcu”ndaki şiirlerde ise büyük oranda okuyucunun doldurmasını beklediği “anlamsal boşluklar” bırakır. “Dönme Dolap”ın bu anlamda bir geçiş dönemde şiirinin özelliklerini bulundurduğu rahatlıkla söylenebilir. “Dönme Dolap”ta hareketlilik bildiren çekimli eylemlerin çokluğuna bağlı olarak anlatımcılık ağır basar gibi görünmekle birlikte aslında şair belli bir olay veya olaylar zincirini anlatmaz.

3 Michael Riffaterre’in *Semiotics of Poetry* kitabında bu kavramlara yüklediği anlamların açıklaması için bkz.: Hilmi Yavuz, *Yazın Dil ve Sanat*, Boyut Kitapları, İstanbul 1999 (2. baskı), s. 156-157

4 Behçet Necatigil, *Bile/Yazdı*, YKY, İstanbul 1997, s. 46

Şiirde söz konusu olan “hayat”tır ve bu hayata bir yanından tutunamamış, kalabalığın yakınında olsa bile bir kenarda yapayalnız kalmış bir insanın “çevresizliği”, kimsesizliği söz konusudur. Şiir yer yer öykülemeye kaçar gibi görünür ama anlamı hemen ele vermeyen, yorumu açık söyleyişiyle bazı dizeler okuyucuya düşündürür, okuyucudan yorum ister; Eco'nun “açık yapıt” kuramına ilişkin çağrımları da hesaba katarsak anlamı okuyucunun tamamlamasını gereksindiği söylenebilir.

“Dönme Dolap”ta konuşan bir şiir-öznesi vardır. Bu öznenin kimle konuştuğu tam belli olmasa bile şiirin tamamında bir konuşma havası hâkimdir. Şiir bir soruya açılır: “*Nerden niçin mi geldim / Bilmeden bir şey diyemem, ya siz?*” Bu sorunun, Necatigil şiirinin tipik özelliklerinden olan “iki anlamlılık” ekseninde okunması gerektiği anlaşılmaktadır: “Siz kendinizin nereden niçin geldiğiniz hususunda bir şey diyebilir misiniz?” veya “*Nerden niçin geldiğim* konusunda ben bir şey diyemem; peki benim gelişim hakkında siz bir şey diye bilir misiniz?” Bu sorunun iki anlamlılığı “siz”的 kimliği konusunda da “iki-li” bir yaklaşımı gerekli kilar. Eğer soru ilk anlamıyla alınırsa “siz” diye hitap edilen kişi, topluluktakilerden biri demektir. Soru ikinci anlamıyla alındığında “siz”, deyiş yerindeyse, şiirin dışından, kalabalığın da dışından biridir. Şiir-öznesinin “siz” diye hitap ettiği kişinin/kışlerin kim olduğu açıkça belli değildir ama bu hitapla birlikte “siz”的 de şire dahil edildiği görülür. “*Geldim, yer açtılar, oturdum*” ifadesinden şiir-öznesiyle “siz”的 dışındaki bir kalabalığın, başkalarının varlığı anlaşılır ve “başkaları”的 yabancılığına işaret edilir. Modern insanın kalabalığın hemen kıyısında olduğu halde bir türlü kalabalığa, insanların arasına karışamayışi, kendini kalabalıklar içinde bile yalnız hissetmesi bu şiirin önemli anlam katmanlarındandır. Modern kent yaşamının olmazsa olmazı apartmanları düşünelim: Bir apartmanda çok sayıda daire ve bu dairelerde yaşayan çok sayıda kişi vardır ama hemen her dairenin, dairelerde yaşayanların kendi içlerine kapanmışlığı söz konusudur. Hem kalabalık hem yalnızlık... İşte, “Dönme Dolap”taki şiir-öznesiyle kalabalığın ilişkisi böyle bir görünüm sunar. Bir lunapark kalabalığı ve bunun kıyısında duran bir insanın yalnızlığı...

Şiirin başındaki sorunun ardından şiir öznisinin kalabaklıtaki rahatsızlığı, yerini yadırgayışı, kalabalığın arasında, toplumda yaşamaya layık görülmeyiği anlatılır. Gerçi, şiir-öznisi oturması için “yer açılmıştır” ama yine de “önü kalabalık”tır, önünde olup bitenleri göremez” ve “sıkıştığı yerde zaman çabuk geçmiş”, dönme zamanı gelmiştir. Üstelik de bu kalabaklı her durumda olumsuz bir yaklaşım içindedir yeni gelene ve çıkış gitmek olana. “Sıkışık sıralardan çıkış gitmek” bir meslemdir, “yol vermeye kalkanlar, gidenin arkasından konuşmaya, söylenmeye” hazırlıdır. Şiirin son kısmında dizelerin geçişimli yöntemlerle birkaç türlü okunuşu, şiiri değişik okumalara açık tutmaktadır. İlk okunuş sözcüklerin arasındaki duraklara göre söyle olabilir: “Kalkacaklar yol vermeye-bakacaklar ardımdan-Az mı söylendilerdi-şuracığa ilişirken.” İkinci okunuş söyle olabilir: “Kalkacaklar-yol vermeye bakacaklar-ardımdan az mı söylendilerdi-şuracığa ilişirken.” Üçüncü bir okuma söyle biçimlenebilir: “Kalkacaklar-yol vermeye bakacaklar ardımdan-Az mı söylendilerdi-şuracığa ilişirken.” Belki biraz daha zorlamayla, bu dizeler dördüncü, beşinci... okuma biçimleriyle de anlaşılmırılabilir.

Ustalık dönemi Necatigil şiirinin tipik özelliklerinden olan bu biçimsellik, onun, şiirin anlamında tekliğin yerine çokluğu, farklı yaklaşımları benimsediğini gösterir. Bunu yaparken kimi şiirde sözcüklerin-eklerin çift anlamlılığından (Örneğin “Yorum Korkusu” şiiri) yararlanan şair, kimi zaman da “Dönme Dolap”ta olduğu gibi söz diziminin farklı farklı kurgulanması yöntemine başvurur. Her iki yaklaşım da Divan şairlerinin zaman zaman uyguladıkları bir söyleyiş yöntemidir. “Sihri helal” denen ve bir söz grubunun her iki dizede birden anlamsal bağlam yaratması olarak açıklanabilecek söz sanatında bu durum açıkça görülmektedir. Sözelimi Bâki’nin “Leblerin yâd eyledi yârin lisân-ı hâl ile / Kıldı bir şîrin hikâyet gonce-i rengin-edâ” beytindeki “lisân-ı hâl ile: insanın yüzünün hareketlerinden, duruşundan anlaşılan şey⁵ söz grubu hem kendinden

5 Bu açıklama Ferit Devellioğlu’nun sözlüğüne göredir: *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lâğat*, Aydin Kitabevi, Ankara 2001, s. 552 (18. baskı)

önceki hem de kendinden sonraki söz gruplarıyla anlam bağlamı yaratabilmektedir. Sadeleştirilmiş biçimyle bu beytin birinci anlamı şöyledir: "Dudaklarının duruşundan sevgilini andığı[n] anlaşılmaktadır; sanki güzel, hoş bir gonca tatlı bir hikâye anlattı." Beytin ikinci anlamsal kurgusu ise şöyle bir sonuç ortaya çıkarmaktadır: "Dudakların sevgilini andı; dudaklarının duruşundan güzel, hoş bir goncanın tatlı bir hikâye anlattığı anlaşılmaktadır."

Necatigil'in söz sanatlarına gönül düşürmesi, onun şiirlerinde Divan geleneğiyle poetik ilişkiye kapilar açmaktadır. Şiir metinlerinde anlam zenginliği sağlayan söz sanatlarına özel bir önem vermesi, söz sanatlarını gelenekle ilişki bağlamından çok, şiirde anlam katmanlarını zenginleştirme bağlamında ele aldığına düşündürmektedir. Bu durum, "Dönme Dolap"ta daha açık bir biçimde görülmektedir.

Dönme dolap: matris

Necatigil şairi genellikle göndermelerle, gizli bağlantılarla yürüyen bir şairdir. Onun şiir dilinin kavranmasında bu göndermelerin, gizli bağlantıların iyi okunması gereklidir; aksi takdirde şirin bütünlük anlamına ulaşmak mümkün olamaz.

"Dönme Dolap"ın bütünlük olarak kavranmasında şiirin içerisinde hiç geçmeyen ama şirin başlığını oluşturan ifadeye yoğunlaşmak gereklidir. Buna Riffaterre'in *matris* kavramı ışığında bakarsak anlamanın ortaya çıkarılmasında önemli mesafe kat ederiz. Riffaterre, şairi, bir sözcüğün ya da bir ifadenin metne dönüşmesi olarak açıklarken, *matris* olarak kabul edilen sözün, ifadenin şirerde hiç geçmemesi gerektiğini belirtmektedir.⁶ Bu şirerde "dönme dolap" ifadesi, aslında şiir metninde sözcük veya söz öbeğe düzleminde hiç anılmayan "dünya"ya gönderme yapmaktadır, hatta "dünya"yı simgelemektedir. Şaire göre dünya, bir "dönme dolap"tır; sırası gelen bu dolaba binmekte, devriini (yani hem "dönüşünü" hem de "zamanını, ömrü süresini")

6 Şirerde "matris" kavramının açıklaması için bkz.: Hilmi Yavuz, *a.g.e.*, s. 157

tamamlamakta, zamanı dolunca da inip giderek yerini yeni gelenlere bırakmaktadır. Necatigil, "Bir luna-park mı bir konser bir gösteri" diyerek lunaparklardaki dönme dolapları hatırlatır. Dönme dolaplar, bilindiği gibi dairesel bir çizgi izleyerek dönmektedirler. Bunu, dünyanın dönmesi olarak düşünebiliriz. Yine bilindiği gibi dönme dolaplardaki her bir oturma bölümü, oturanlar farkına varmasa da, büyük devir sırasında kendi eksenin etrafında dönmektedir. Bunu ise, dünyanın güneş sistemi içerisinde kendi etrafında dönüşüyle birlikte düşünebiliriz. Dönme dolabın genel görünümü ve işleyiş biçimini güneş sistemi andırır. Necatigil'in bu şiri yazmadan önce bir lunaparkta dönme dolabı uzun uzun seyrettiği anlaşılıyor.

Tam olarak değilse bile, "dönme dolap" ifadesini şiirde "dünya"nın matrisi olarak ele alabileceğimiz anlaşılmaktadır. Yanı sıra, "dönme dolap" ifadesinin göndermesi de önemlidir; çünkü bu matris aslında bir cisim olarak "dünya"yı ama esas olarak da gönderme yoluyla "hayati" simgelemektedir. Şiir-öznesine göre dünya hayatı bir dönme dolaptır ve sırası geldikçe herkes bu dolaba binecek, zamanını doldurduğunda da inecek, yerini yeni gelenlere bırakacaktır. Şiir-öznesi dönme dolaba binenler değil, binenleri izleyenler arasındadır; dolayısıyla hayatı doya doya yaşayanlar arasında değil, yaşayanları kıydan, kenardan seyredenler arasında yer almaktadır. Bu, kenarda kalmış, dışlanmış, çevre edinememiş, yaşam olanaklı sınırlı insanın kaderine yapılan bir göndermedir. Doğan Hızlan, "Dönme dolap gibidir dünya, durup da bir yeri incelemeye, anlamaya vakit yoktur, dar vakitte olup biter her şey, arada geçer."⁷ derken bunu vurgular.

Şiirde başlık olarak kullanılan ifade, daha önceki kısımda söylemeye çalıştığımız gibi, yeryüzünde nesnelerden bir nesne olmaktan çok, matris olarak ele alındığında bütün hayatı karşılayan bir kavrama dönüşmektedir. Bu dönüşme, dünya ve hayat için birlikte düşünülen "döngü" kavramıyla birlikte söz konusu olduğunda anlam kazanmaktadır hiç kuşkusuz .

7 Doğan Hızlan, *Saklı Su*, YKY, İstanbul 1996, s. 195

"Dönme Dolap"ta şiir öznesi

Şair konuşma biçimile yazılmıştır ve bir karşılıklı konuşma sırasında sarf edilebilecek soru söyleyişleriyle başlar: "Nerden niçin mi geldim / Bilmeden bir şey diyemem, ya siz?" Şiirde konuşan kişi kendini bir varlık olarak ancak kalabalığın içinde konumlandıramayan ama bu konumlandırmışta yalnızlığı kader olarak yaşayan biridir. "Dönme Dolap"taki şiir-öznesi bu şiirin yer aldığı *Dar Çağ* kitabındaki "Kuyruk", "Töre" gibi şiirlerde anlatılan ve yanı sıra Necatigil'in daha pek çok şiirinde söz konusu edilen insanla pek de farklı özellikler göstermez aslında. Birbirini tamamlayan, birbirleriyle benzeşen, biri ötekinin yanında kalabalığı tamamlamak için duran kişilerdir bunlar. Ortak paydaları yalnızlık, çevresizlik, sıradanlık vs.dir. Aynı çerçevede olmak üzere "Dönme Dolap"ın "yabancılaşma" ekseni bir şiir olduğu da söylenebilir. Hayattan, coşkudan, lunaparkın (dünyanın) hareketliliğinden yalıtılmış bir şiir-öznesiyle karşı karşıyadır okur. Seçme şansı olmayan, doğrusu buna gereksinim de duymayan, konumunu sorgulamayan, edilgin bir kişi...

Burada, insanın yeryüzündeki varlığına ilişkin olarak *Dasein* kavramını hatırlamanın tam sırasıdır. *Dasein*, daha çok Heidegger'in varlık felsefesi bağlamında ele alınan ve "burada-olma, orada-olma, dünyada-olan, varoluş, zamansal varoluş, varoluşsal farkındalık, varlığın fark edilmesi" gibi çeşitli şekillerde anlaşılmıştır.⁸ Necatigil'in şiirindeki kişinin dünya-içindeki-varlığı, *dasein* kavramını ilk kullanan filozof olan Jaspers'in bu kavrama yüklediği anlama daha yakın görülmektedir: "[Jaspers'e göre] *Dasein* tanımlanabilen birtakım özelliklere sahip olup, teorik incelemenin konusu yapılabilen, oradaki varlık veya nesneleşmiş insandır. Yani, *Dasein* toplum içindeki varlık, yerine başkasının ikame edilebi-

8 "Dasein" kavramının Türkçede açıklamalı karşılaşışları için bkz.: Ahmet Cevizci, *Felsefe Sözluğu*, Paradigma Yay., İstanbul 2002, s. 245 (3. baskı); A. Güçlü-E. Uzun-S. Uzun-Ü.H. Yolsal, *Felsefe Sözlüğü*, Bilim ve Sanat Yay., Ankara 2003, ss. 658-659 (2. baskı); Paul Hühnerfeld, *Heidegger: Bir Filozof Bir Alman*, Gündoğan Yay., Ankara 1994, s. 71 (çev.: Doğan Özlem); Çücen, A. Kadir, *Heidegger'de Varlık ve Zaman*, Asa Yay., Bursa 2003, s. 135 (3. baskı)

leceği bir atomdur. [Heidegger] *Dasein*'ı belirli türden bir varoluşu, insan bireylerinin varolma tarzını tanımlamak amacıyla kullanır. Bu türden bir varoluşun temel ve ayırt edici özelliği, onun varlığın kendisi için bir problem olduğu, varolmanın ne anlama geldiği sorusunu soran bireyin varoluşu (vurgu benim, B.A.) olmasıdır.⁹ Necatigil'in "Dönme Dolap" şiirindeki özne, varoluşunun nedenlerini sorgulamayan, bunu önemsemeyen ("Hem hiç önemli değil"), varoluşa ve ölüme bir anlam yükleme çabasında olmayan ("Gidenler neye gitti doğrusu anlamadım"), dünyanın farkında olmayan ("Bak dediler baktım pek bir şey göremedim") bir insandır. Mehmet H. Doğan, bu insanın nasıllığını, dünya ve toplum içindeki konumunu sorgularken şunları söyler: "Çekingen, kuşkulu, bu dünyaya atılmışlık duygusu içinde, büzüldüğü köşede nasıl kalkıp gideceğini düşünen bir ben."¹⁰

Yeryüzündeki varlığını umursamaz bir kabullenişle sürdüren, yapılip edilecekler konusunda herhangi bir sorgulamaya gerek duymayan şiir-öznesi başkalarının etkisinde, güdümünde olduğundan hayat içerisinde "birey" olarak değil, adeta bir nesne olarak, "tanımlanabilecek özelliklere sahip", yerine rahatlıkla başkasının koyulabileceği bir parça şeklinde yer almaktadır. Böyle bir insan ise doğal olarak hayatın içine giremeyeip kiyısında duracak, eyleyen bir birey olamayıp seyreyleyen bir kişi olarak kalacaktır. Necatigil'in bu kişiye bakışı eleştirel değildir. Şair bu kişiyi anlatırken aslında toplumu oluşturanların çögünün bu tip insanlar olduğunu bilincindedir ve deyiş yerindeyse bir durum saptaması yapmaktadır.

Sonuç

Behçet Necatigil'in "Dönme Dolap" şiiri kalabalık içerisindeindeki bireyin yalnızlığını, kaderine boyun eğisini yer yer simgesel ifadelerle, yer yer de bireyin kendi yaşam algısına yaslanan söyleşilerle dile getiren bir metindir. Hayatın geçiciliği,

9 Ahmet Cevizci, *a.g.e.*, s. 245

10 Mehmet H. Doğan, *Şiirin Yalnızlığı*, Broy Yay., İstanbul 1986, s. 179

dünyanın/hayatın bir dönmedolap olarak boşluktaki zaman geçirme döngüsü ve bu kısırdoğan içinde insanın amaçsızlığı şiirin anlamsal belirleyenleri arasındadır. “Bütünlüğü köşede” tek düşüncesi kendisine ayrılan zamanı doldurup bir an önce çekip gitmek olan bu edilgin kişi, dünyayı ve hayatı “nasilsa öyle” kabullenmiştir. Varlığının nedenlerini sorgulamaması, dünyayı ve hayatı değiştirmek için herhangi bir çaba göstermemesi şiir-öznesinin edilginliğini gösterir.

Necatigil poetikasının tarihçesi içerisinde bakıldığından “Dönme Dolap”, şairin ara dönemden ustalık döneminin geçiş sürecinde yazdığı bir metin olması bakımından önemlidir. Bu şiirde hem “hasret burcu” döneminin hem de “hikmet burcu” döneminin izlerini taşımaktadır. “Dönme Dolap”的 gerek biçim ve biçim, gerekse anlam aktarma bakımlarından tipik bir Necatigil şiiri olduğu rahatlıkla söylenebilir.

(*Gösteri*, sayı 271, Haziran 2005)

*Turgut Uyar'ın "Göge Bakma Durağı"
Şiirinin Ses, Anlam ve Uzam Çerçevesinde İncelenişi*

GÖGE BAKMA DURAĞI

*İkimiz birden sevinebiliriz göge bakalım
Şu kaçamak ışıklardan şu şeker kamoşlarından
Bebe dişlerinden güneşlerden yaban otlarından
Durmadan harcadığım şu gözlerimi al kurtar
Şu aranıp duran korkak ellerimi tut
Bu evleri atla bu evleri de bunları da
Göge bakalım*

*Falanca durağa şimdi geliriz göge bakalım
İnecek var deriz otobüs durur ineriz
Bu karanlık böyle iyi afferin Tanrıya
Herkes uyuşun iyi oluyor hoşlanıyorum
Hırsızlar polisler açlar toklar uyuşun
Herkes uyuşun bir seni uyutmam bir de ben uyumam
Herkes yokken biz oluruz biz uyumayalım
Nasıl olsa sarhoşuz nasıl olsa öpüşürüüz sokaklarda
Beni bırak göge bakalım*

*Senin bu ellerinde ne var bilmiyorum göge bakalım
Tuttukça güçleniyorum kalabalık oluyorum
Bu senin eski zaman gözlerin yalnız gibi ağaçlar gibi
Sularım isınsın diye bakıyorum isınıyor*

*Seni aldım bu sunturlu yere getirdim
Sayısız pencerenvardı birbir kapattım
Bana dönesin diye birbir kapattım
Şimdi otobüs gelir biner gideriz
Dönmeyeceğimiz bir yer begen başka türlü güç
Bir ellerin bir ellerim yeter belliylim yetsin
Seni aldım bana ayırdım durma kendini hatırlat
Durma kendini hatırlat
Durma göge bakalım**

Turgut Uyar şiirine ilişkin bazı belirlemeler

“Göge Bakma Durağı”, Turgut Uyar’ın 1959’da yayımladığı üçüncü kitabında, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*’nda yer alan şiirlerden biri. Şairin üçüncü kitabı, kendi şiir serüveni içerisinde hem yaratılan modern yapı ve ses, hem de modernist yaklaşım larla yeni imgeler kurma açısından dönüm noktasıdır. Uyar’ın ilk kitabı *Arz-ı Hal* 1949’da; ikinci kitabı *Türkiyem* ise 1952’de yayımlanmıştır. Üç yıl arayla yayınladığı ilk iki kitabındaki şiirlere göre daha bir öznel açılımlı şiirler vardır *Dünyanın En Güzel Arabistanı*’nda. Bu kitabı oluşturan şiirler Turgut Uyar’ın İkinci Yeni hareketine organik olarak bağlanmasının göstergesi olarak alınmalıdır. Çünkü önceki kitaplarında olmayan ve ile ride İkinci Yeni hareketinin ilkeleri arasında sayılabilen çok özellik onun bu kitabı oluşturan şiirlerde saptanabilir. Dilsel açıdan da, imge oluşturma açısından da, şiir-öznesi veya şair olarak kendini anla(t)ma açısından da böyle bu.

Modernist bir bakışın, dünyayı başka bir gözle algılayışın ürünüdür şairin üçüncü kitabındaki şiirleri. Turgut Uyar’ın, üçüncü kitabıyla poetikasında yaptığı önemli değişimi Tuncer Uçarol şöyle yorumlar:

Turgut Uyar’da; *Dünyanın En Güzel Arabistanı* ile, anlam sıçramaları, özgür çağrımlar, bağımsız dizeler, şaşrtma ögesi, kutsal kitapların etkisinde uzun dizeler, düzyazısal şiirler ile düz-

* Turgut Uyar, *Büyük Saat*, Can Yay., İstanbul 1984, s. 82.

yazı şiirler başlamıştır. (...) Dille oynamalar; dilin özgürce, ustaca tadını çıkarmaları da vardır. (...) İlk iki kitabındaki o gevşek anlatım dokusu gitmiş, özlü ve çarpıcı söyleşilere girmiştir. Bir şiirde bile birden çok özlü konu (tema) üretimine başlamıştır.¹

Eğer şiir temelde dil, biçim ve anlam sacayağı üzerine kurulan estetik bir yapıysa, bu çerçevede, Turgut Uyar'ın *Dünyanın En Güzel Arabistanı* kitabında –kendi poetikası açısından– yenilikçi, farklı yaklaşımların ürünü olan şiirler okunur. "Başka"lığın peşine düşen şair, kitabin adından başlamak üzere kendine yeni bir kanal açmış görünür. Bu kanaldan akan şiir giderek İkin-ci Yeni adıyla büyük Türk şiiri okyanusuna dökülecektir.

Sözün burasında Caudwell'in, şairlerin poetikalarındaki değişimi anlamada anahtar olabilecek belirlemelerine başvurmakta yarar var. Caudwell, şiirin temel özelliklerini irdelediği, bunu yaparken şiirin ritmine de deðindiði kapsamlı yazısının başlarında söyle der:

Ritim, şiirin içinde doğduðu toplumsal çevrenin izleridir. Bunun sonucu olarak ritmin yapısı, şiirin içgüdÜsel ya da coþkusal öþü ile bu coþkunun kolektif olarak kendisini gerçekleştirdiği toplumsal ilişkiler arasındaki kusursuz dengeyi ustaca ve duyarlı bir yolla dile getirir. Böylece insanın kendi içgüdÜleriyle toplum arasındaki ilişkiyi değerlendirmesindeki herhangi bir deðişiklik, hazır bulduðu ve dolayısıyla bir şair olarak şu ya da bu yönde deðiştirdiði ölçü ve ritim alışkanlıkları karşısındaki tutumunda yansır.²

Turgut Uyar'ın, 1950'lerin sonuna gelirkenki poetik deðişim tercihi son derecede olumluður. Şiirin akış yönünü görmüş, şiirde modernliğin ve bunun ötesinde de modernistliğin izlerini, göz alabildiðine uzanmaya aday olan kendi şiir çevreninden genişleyerek Türk şiirinde bırakmaya başlamıştır. Sosyal yaşamında meydana gelen statü ve çevre deðişikliği, askerlik mesleðinden ayrılp sivil yaşama ve sivil ortama geçmesi şiirindeki deðişikli-

1 Tuncer Uçarol, "Turgut Uyar'ın Büyük Saat'i"; Turgut Uyar, *Sonsuz ve Öbüriü*, Broy Yay., İstanbul 1985, s. 75

2 Christopher Caudwell, *Yanılsama ve Gerçeklik*, Payel Yay., İstanbul 1988, s. 146 (Çev.: Mehmet. H. Doðan)

ğin ana nedenlerindendir. Bugün *Büyük Saat*'in altında durup bu saatin tık taklarını dinlediğimizde, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'yla şairin neyi başlattığını, kendi poetikası bağlamında nasıl bir şiir anlayışının temellerini attığını daha iyi anlayabiliyoruz. Kendisiyle yapılan bir söyleşide söyledikleri, bu konuda birinci ağızdan yapılan açıklamalar olması bakımından önemlidir:

Kendi adıma beni yazdiğim şiri yazmaya iten neden çevremin değiştiğini görmemi. Birdenbire kentleşen dünya, birdenbire karşılaştığım neon lambaları, büyük oteller, birtakım yeni gelişmeleri haber veren durumlar beni artık Orhan Veli şiri yazmakla kurtaramıyordu.³

Turgut Uyar'ın poetikası, bütün olarak bakıldığından düz bir çizgi üzerinde yürüyen, derinlemesine kazılar yapan bir poetika değildir. Yataylıktan çok dikey ilerleyişi gözeten şair, bu dikey çizginin çeşitli yerlerinde sapmalar da göstererek kurar şiriinin ana gövdesini. Bu bakımından Mehmet H. Doğan'ın, "Turgut Uyar boyuna kendini yenileyen, şiirinde çeşitli dönemler açmış, kapamış bir şair(dir)."⁴ biçimindeki yargısı yerinde bir değerlendirmedir. Ahmet Oktay da, Turgut Uyar'ın poetikasındaki köklü değişimini irdelediği yazısında, şairin bu konuda söylediklerine yaslanarak oldukça doyurucu sonuçlara ulaşır:

Uyar, yenilikçi şiirlerini yazmaya başladığında marjinalde yaşamaktadır. İki düzeyde: İlkin, Turgut Uyar olarak: Kentin sıradan üyesidir. İkincisi, şair kimliğiyle toplumun dışlanmış bir üyesi olarak. (...) Kente geliş kültürel sferde derin bir yarılmaya yol açacak, tüm referans odaklarını dönüştürecek ama şairi öncelikle etkileyen büyük kentin güncel yaşamı'dır. Taşra'nın ufkunu bir anda tuzla buz eden nesne'ler dünyasıdır.⁵

Turgut Uyar, poetikasındaki değişim paralelinde, şiirde farklı bir dil yaratıcı şairlerindendir. Uyar için şiir, denilebilir ki, öncelikle bir

3 Turgut Uyar, *Sonsuz ve Öbürii*, s. 107

4 Mehmet H. Doğan, *Şiirin Yalnızlığı*, Broy Yay., İstanbul 1986, s. 266

5 Ahmet Oktay, "Zamanla Göz Göze 'Uzaklarda Yapıldığı Sanılan Bir Şiir'in Arka Fonu", *Kabul ve Red*, Simavi Yay., İstanbul 1992, ss. 144-145

dil işidir; farklı bir dil yaratabilme işidir. İmgeye, hatta öyküye yaslanan şiirlerinde bile bunu görmek mümkündür. Bir söyleşide, kendisine sorulan bir soruya yanıt olarak söyledişi şu sözler hem onun şiirinde üçüncü kitabı gezerken görülen değişimi vurgulamasının, hem de şiir diline ne kadar önem verdiğiin, bir şiir dili oluştururken hangi olanakları zorladığının kanıtıdır: "Hazır bulduğumuz şiir belki yetmiyordu bu yeni oluşum içindeki insana. Yani bu değişim bir bakıma zoraki bir değişim değildi. Tam tersine kendini zorlayan bir eğilimdi. Yeni insana, daha doğrusu değişen insana yeni anlatım olanakları aramak çabasıydı. Düz yazının ya da 'düzyazının kıyılarında dolaşmanın' şairsel gücüne hâlâ inanıyorum. Şiirin yararlanamayacağı bir alan düşünemiyorum."⁶ Uyar, poetikasını oluştururken İkinci Yeni söylemi içerisinde hem kendine özgü bir şiir dili yaratmayı hem de şiirde kullanılan malzeme olarak dili dönüştürmeyi hedeflemiştir. Sözcük seçimindeki tutarlı tavrı, bilinçli eğilimi dile hem söylem içinde bir ayrılma çizgisi hem de malzeme olarak farklı bir önem verdiği gösterir.

Veysel Çolak, şiri diyalektik bir toplam olarak nitelerken Turgut Uyar'ın dil anlayışına da değinir ve şairin, sözcük seçimindeki eğilimine ilişkin yorumlarda bulunur:

Bir şiirin her ögesi (bileşkenleri), yazma süreci yaşanırken vari olan uğrakları açıklar. Örneğin Turgut Uyar'ın, ekonomik, teknik, bilimsel gelişmelere paralel yaşama katılan yeni sözcüklerin şire sokulmasını israrla savunması bir uğraşı tarif etmekten başka bir şey değildir. Gene bu doğrultuda kelime dağarcığının getirdiği sınırlamalar, bilinen öbeklerin, tamlamaların, sözdiziminin yetmezliği, şaire bir dil uğraşını yeniden oluşturtabilir.⁷

Turgut Uyar şiirinde anlam doluluğu ile ritim çoğu zaman birlikte yürürt. İyi şiirin ne olduğunu bilen şair, ne yalnızca anlamda kalır ne de yalnızca ritimde. Yaratılan ritmin anlamla bütünlük içinde olması ise onun şiirinde asıl estetik yüksekliği getirir. Cemal Süreya, "Turgut Uyar yalnız bir ritim kurmamış,

6 Enver Ercan, *Şair Çünkü Onlar, Kavram Yay.*, İstanbul 1990, s. 148-150

7 Veysel Çolak, *Mürekkebin İctiği Ses*, Öteki Yay., Ankara 1999, s. 75

aynı zamanda o ritmi kendi şiirinin kadrosu için de özgürleştirmiştir. Ondaki iç ritim sese ilişkin bir nitelikte değil. Daha çok şırsel yükün gövdede rahatlıklar aramasıyla ilgili.”⁸ derken, belki onun şiirindeki sesi, *doğrudan ses bağlamında* biraz kenara itmiş görünür ama yine de yaptığı saptama, şiirin ana gövdesine yaslandırdığı için dayanaklıdır.

*“Göge Bakma Durağı”nda dilsel saptamalar
ve şiirin sesini dinleyiş*

“Göge Bakma Durağı”na, kullanılan bir malzeme olarak *dil* açısından baktığımızda dikkatimizi ilk çeken yinelemeler olmaktadır. Sözlerin şiirde bir ritim yaratma amacıyla yinelenmesine örnek olmak üzere “Göge bakalım...” cümlesi verilebilir. İki sözcükten oluşan bu cümle şiirde en çok tekrarlanan sözdür; böylelikle hem sessel bir bütünlük saqlar hem de verilmek istenen anlama ulaşmada ipucu olur. İlginçtir, bu cümle şiirin yalnızca ilk bölümünün sonunda kendi başına tekrarlanır; öteki dizelerde başka söz gruplarıyla birlikte tekrarlandığı görülür. “*İkimiz birden sevinebiliriz göge bakalım(...)* *Falanca durağa şimdi geliriz göge bakalım(...)* *Beni bırak göge bakalım(...)* *Senin bu ellerinde ne var bilmiyorum göge bakalım(...)* *Durma göge bakalım...*” Ayrıca, “*Nasıl olsa sarhoşuz nasıl olsa öpüşürüüz sokaklarda*” dizesinde, “*Bu senin eski zaman gözlerin yalnız gibi ağaçlar gibi*” dizesinde, “*Sayısız penceren vardi bir bir kapattım / Bana dönesin diye bir bir kapattım*” dizelerinde ve şiirin sonunda şairin adeta sıkıcı yaşamdan uzaklaşıp gidebileceği yerde bir sıçınak, dayanak ararcasına söylediği “*Durma kendini hatırlat*” sözlerinde bunun örnekleri görülür. Şunu belirtmekte yarar var; şairin bu yinelemeleri kullanmaktaki amacı dizenin vermek istediği anlama göre değişir. Kimi zaman seste kimi zaman da anlamda rol üstlenir bu dil birimleri; daha çok da anlamda...

Bu tekrarların belirgin iki amacı vardır: Şiir-öznesi olarak şairin bu tekrarları yapmaktaki amacı; seslendiği kişiye belli bir eylemi sık sık hatırlatmak ve bu yolla onu adeta istenen eyleme

8 Turgut Uyar, *Şiirde Dün Yok mu?*, Can Yay., İstanbul 1999, s. 68 (Hazırlayan: Tomris Uyar)

mecbur etmektir. Şiiri yazan kişi olarak şairin amacı ise şiirde bir anlam yoğunluğu ve ses doluluğu sağlamak. Okuyucu şiiri okurken, ana yapının çeşitli duraklarında aynı sözleri sık sık tekrarladığında ister istemez bir ses örgüsünün olduğunu duyumsamaktadır. İkinci bölümde “uyku” sözcüğünün türevlerinin sıkılıkla yinelenmesi de benzeri bir amaca yönelikir. “Uymak-uyumamak” karşılığında iki ayrı dünyayı işaret etmede önemli bir göstergedir: Karşı-dünya “uyusun”, biz “uyumayalım”! Dolayısıyla bizim “sevişme” eylemimizi karşı-dünya görmesin, özgürce sevişelim, birlikteğimiz başkalarını rahatsız etmesin, biz de onlardan rahatsız olmayalım. Karşılık yalnızca “uymak-uyumamak” eyleminden değildir; karşı-dünya kendi içindeki karşıtlarını bile aynı dokuda buluşturur: hırsızlar-polisler, aclar-toklar. Şair (şair-öznesi) karşı-dünyayı iyisiyle-kötüsüyle, iyi durumda olaıyla-kötü durumda olaıyla bütün olarak dışlama eğilimindedir: *“Herkes uyunışın iyi oluyor hoşlanıyorum / Hırsızlar polisler açlar toklar uyunışın / Herkes uyunışın bir seni uyutmam bir de ben uymam / Herkes yokken biz oluruz biz uymayalım”*.

Şiirde kullanılan karşıt kavramlar, anlamsal açıdan iki dünya arasında bir zıtlık yaratırken, yinelemeler de şiirde ritmin sağlanmasında önemli öğeler olarak dikkati çeker. Sözcüklerin dilbilgisi değerlerinin oluşturduğu ritmin yanı sıra yalnızca bazı ses tekrarlarına da değinmek gereklidir. Turgut Uyar'ın doğrudan doğruya bu ses tekrarlarını gözettiğini düşünmek belki yanlış olur ama *“Şu kaçamak ışıklardan şu şeker kamışlarından / Bebe dışlarından güneşlerden yaban otlarından”* dizelerinde “ş” sesini, *“Sularım ıslısın diye bakıyorum ıslımıyor / Seni aldım bu sunturlu yere getirdim”* dizelerinde “s” sesini, *“Nasıl olsa sarhoşuz nasıl olsa öpüşürüüz sokaklarda”* dizesinde de “ş” ve “s” seslerini, duymamak olası değildir. Üstelik, bu dizelerden bir kısmının birbiri ardınca söylendiği dikkate alınırsa bunlarla yaratılan ses daha ciddi biçimde kulak vermek gerektiği düşünülebilir.

Şairin, söyleyişte yinelemelere önem verdiği öteki bazı şiirlerine bakarak da anlamak olası. Sözgelimi, “Tel Cambazının Kendi Başına Söylediği Şiirdir”de *“Ben eskiden hep acı kırdım / Alıp başımı ekmeklere giderdim / Eski evlerde orospula-ra giderdim / Bulutlu geniş meydanlara giderdim / Sevdalı şiirlere*

*giderdim*⁹ dizelerinde, "Yılgin" şiirinin ilk bölümündeki "Bir sargin umut yakaladım onu kuşandım / Serin mavi bir gökyüzü buldum onu kuşandım / Denize doğru sokaklar gördüm oları da kuşandım / Üstlerine üstlük seni kuşandım"¹⁰ dizelerinde benzeri yinelemelerin örneklerini görürüz. Sözcük tekrarları kadar ses tekrarları da dikkati çeken boyutlara ulaşır kimi zaman. "Göge Bakma Durağı"nda "s" ve "ş" sesleri sıkılıkla yinelenmişken, "Tel Cambazının Tel Üstündeki Durumunu Anlatır Şiirdir"de hem baş tarafta hem de sonlarda "z" sesinin belirgin titresimleri hissedilir: "Sizin alınız al inandım / Morunuz mor inandım / Tanrıınız büyyük âmenna / Şiiriniz adamaklı şiir (...) Ama sizin adınız ne / Benim dengemi bozmayınız"¹¹ Yine aynı kitapta yer alan, yukarıda örnek olarak kulanlığımız şiirlerle aynı dönemde yazıldığı bilinen "Kankentleri" şiirinde de "k" ünsüzünün aliterasyonu söz konusudur: "Kan akiyor penceresi karanlık evlerden (...) Bu kandır akıttığımız sıkıntılı pazarlarda"¹² Şiirde dile, şiir diline böylesine önem veren bir şairin sözcük ve ses yinelemelerine bu kadar sık başvurması elbette nedensiz değildir. Sözün etkisini artırma, yapılan eylemi, anlatılan durumu tekrar tekrar anımsatma ve belki de somutlayıcı bir yaklaşımla duyulara yönelme amacı vardır yinelemelerde.

"Göge Bakma Durağı"nda cinselliğin izleri

Cinsellik bu şiirde sözü edilmesi gereken yardımcı temlerden biridir. Turgut Uyar şiirinde cinsellik önemli bir yer tutar. Kimi zaman yalnızca yaşanan bir eylem olarak, kimi zaman yaşama bakışın bir yönlendiricisi olarak, kimi zaman dünyaya ilişki kurma biçimini olarak cinsellik onun şiirlerinde sık sık yer bulur kendine. Muzaffer Erdost'un bu konudaki saptamaları, biraz abartılı olmakla birlikte, yol göstericidir: "Turgut Uyar bu karşısız hayatın içerisinde en yüksek ve yaşamın tek ve

9 Turgut Uyar, "Tel Cambazının...", (*Dünyanın En Güzel Arabistanı*) *Büyük Saat*, Can Yay., İstanbul 1984, s. 67

10 Turgut Uyar, "Yılgin", *Büyük Saat*, s. 71

11 Turgut Uyar, "Tel Cambazının...", *Büyük Saat*, s. 68

12 Turgut Uyar, "Kankentleri", *Büyük Saat*, s. 129

güçlü anlamı olarak cinsiyet ilişkisini bulur. Bütün sevinçlerin, coşkuların, bitip tükenmez engin çalışmaların sebebi ve kaynağı cinsi güçtür ve cinsi ilişkilerdir.”¹³

“Göge Bakma Durağı”nda cinsellik çok belirgin anlam yönlendiricilerinden olmamakla birlikte dikkatten kaçırılmayacak biçimde yer alır. “Nasıl olsa sarhoşuz nasıl olsa öpüşürüz sokaklarda” dizesinde “sarhoşluk” özgürlüğün, başkalarından soyutlanması ya da başkalarını kendinden soyutlamadan göstergesidir. Sokaklarda sarhoş dolaşmak ve özgürce öpüsebilmek cinselliği giden küçük bir adımdır.

İnsanın bir organı olarak “eller” cinsellikte yol açıcı konumdadır. Cinsellik duyusu ellerin birbirine temasıyla uyanır ve yükseklik kazanır. “Senin bu ellerinde ne var bilmiyorum göge bakalım / Tuttukça güçleniyorum kalabalık oluyorum / Bu senin eski zaman gözlerin yalnız gibi ağaçlar gibi / Sularım isınsın diye bakıyorum isınıyor” dizelerinde ise daha derinlerden, daha güçlü bir dalga halinde gelen cinsel duyu söz konusudur. “Suların ısınması”, yüksek cinsel arzuyu çağrıştırır.

“Göge Bakma Durağı”nda iki karşıt uzam ve sunulan dünyanın bütünlüğü

Hüseyin Çöntürk, Uyar'ın, İkinci Yeni'ye eklentiği *Dünyanın En Güzel Arabistanı* kitabıyla yarattığı özgünlüğe deðinirken çok önemli bir noktaya temas eder: “Arabistan bize kendine özgü ‘büyük bir dünya’ getiriyor. ‘Tek’ bir dünya. Onun içinde klişe dünyalar da var, olmayanlar da. Ama bunlar bizim dikkatimizi teker teker çekmekten çok, o büyük dünya içindeki yerleriyle ilgilendiriyor. Bu dünyalar kendileri ile bitmiyorlar, daha öteye uzanıyorlar...”¹⁴ “Göge Bakma Durağı” da bu farklı duruşu, başka bir şiir anlayışına yönelik, özellikle de Çöntürk'ün deðindiði “daha öteye uzanışı” haber veren şiirlerden biri. *Divan'a* gelene kadar, Turgut Uyar'ın kendi şiirinde yarattığı iç-dönemin en karakteristik şiirlerinden biri aynı zaman-

13 Turgut Uyar, *Şiirde Diün Yok mu?*, s. 33

14 Turgut Uyar, *Şiirde Diün Yok mu?*, s. 28

da. Gerçeküstü öğelerin şiirsel gerçeklerle birlikte yürüdüğü, şiirsel gerçekliğin nesnelliğe galebe çaldığı önemli bir örnek. Bu anlamda "Geyikli Gece" gibi, "Tel Cambazı..." ya da "Akçaburgazlı Yekta..." gibi *tipik* bir şiir. Bu şiirin önemi yalnızca Turgut Uyar poetikası içinde değil, İkinci Yeni hareketi içinde de dikkatle değerlendirilmelidir.

"Göge Bakma Durağı" bir dünyanın bütün olarak sunulmasının örneklerindendir. Şiir hem dil, hem ses hem de anlamsal bakımdan bir bütünlük sergiler. Şiirde yaratılan dünya, şiirin başlamasıyla başlayan ve bitmesiyle biten bir dünya da değildir. Çöntürk'ün belirlemesine donecek olursak, "daha öteye uzanış"ın *tipik* bir örneği. Şiirin bir betimlemeyle, duygularını aktarımıyla ya da izlenimci bir yaklaşımla başlamayışının nedeni de budur. Şiir, okuyanda *birdenbirelik* etkisi uyandıran bir seslenmeyle başlar: "*İkimiz birden sevinebiliriz göge bakalım*". Turgut Uyar'ın biçiminin belirleyici özelliklerinden olduğu ileri sürülebilecek olan aynı teknik onun başka şiirlerinde de karşımıza çıkar. "Geyikli Gece"nin hemen başındaki "*Halbuki korkulacak hiçbir şey yoktu ortalıkta*"¹⁵ dizesinde, "Eski Kırık Bardaklar"da ise şiirin başlatan "*İşte bu ellerimle yalnızım bu inanmazsan bak*" dizesinde aynı tekniğin kullanıldığı görülür.¹⁶

"Göge Bakma Durağı" şiiri bütün olarak değerlendirilirildiğinde şairin, "*İkimiz birden sevinebiliriz göge bakalım*" dizesiyle sevgilisine seslendiği açıktır; buradaki "ikimiz", "sen ve ben"dir. Aşk ilişkisinin biri özne öteki nesne olmayan iki kişi, iki öznesi. Nesne yoktur bu söyleyişte; çünkü ilk dizedeki iki eylemde de (sevinebiliriz, bakalım) kişiler çoğuldur (biz: sevinebiliriz, biz: bakalım). Bu ise, iki kişinin giderek çoğullanması, "biz"e dönüşmesidir. Buradan da, iki kişilik bir bütünlüğe, başkalarına yer açmayan, iki kişiyi yeterli gören bir bütünlüğe gitmek yanlış olmaz. Nitekim, şiirin sonlarına doğru "*Bir ellerin bir ellerim yeter belliylim yetsin*" dizesi gelecektir. Özne yine ayını iki kişidir (biz: belliylim) ve bu iki kişinin birbirine yetmesi isteği söz konusudur. Şiirde "herkes" ve "biz" karşılılığı o kadar

15 Turgut Uyar, "Geyikli Gece", *Büyük Saat*, s. 63

16 Turgut Uyar, "Eski Kırık Bardaklar", *Büyük Saat*, s. 81

belirgindir ki şiirin, bu karşılık üzerine kurulduğu bile düşünenlebilir. Turgut Uyar'ın, ilişkiler bağlamında, yalnızca "Göge Bakma Durağı"nda yer verdiği bir yaklaşım değildir bu. "Kan Uyku" şiirinin ilk dizesi aynı paralelde okunabilir: "Bir biz iki-miz varız güzel öbürleri hep çırkin"¹⁷

"Göge Bakma Durağı", iki dünya arasında gidiş-gelişin, çevrenerleri birbiriyle koşut çizilen ve bu nedenle de asla kesişmeyen iki dünya arasında bulunmuş şiridir. Şair, tercihini "başka"lıktan yana ("gök") yapmıştır ama hâlâ "burada"dır; şiiri "burada"ki şair söylemektedir. Şiirde adı geçen varlıkların çoğu "yer"e aittir: evler, otobüs, durak, sokaklar... "Dönmeyeceğimiz bir yer" ise "gök"tür; yani "başka"lığın yakalanacağı uzam.¹⁸

Duygu ve düşünce açılarından bakıldığından "Göge Bakma Durağı"nın bir heyecanlığı olduğu görülür; açılma ve genişleme arayışının, kentten ve sıradanlıktan kaçma arzusunun, kurtuluş arayışının şıiri... Kaçış isteği, sıradan kent yaşamından duyulan sıkıntının yol açtığı bir arzudur. Şiir-öznesi kaçışın heyecanını duyar ve bu heyecanı sevgilisine de duyurmak ister. Aslında şiride "göge bakma durağı" sözüyle anlatılmak istenen, "yaşamın dondurulmuş bir anı"dır. Şair bu duraktan, yaşamın bu dondurulmuş anından yükselişe geçmek ister. Bu şiirin iki karşıt uzam arasında gidip geldiği düşünülürse (yer-gök) bu, daha kolay anlaşılabilir. "Yer" (dünya) uzamına ait olarak şair aynı zamanda sıradanlığı çağrıştıran "kaçamak ışıklar, şeker kamışları, bebe dışları" tamlamalarını kullanır. Bunlar, insanları günlük yaşamda meşgul eden, insanın oyalanmasını sağlayan, bir anlamda da insanı uyutan / uyuştururan varlıklar ya da durumlardır. Bunlarla birlikte "yaban otları" tamlamasıyla duyarsız insanlar (başkaları), "evler" sözcüğüyle de başkalarının hayatları anlatılır. Bu uzamın karşısında yer alan "göge" ait varlıklar ya da durumlar ise şairin, asıl gidilmek istenen yerde hem şairi, hem onun sevgilisini beklemektedir. "Yukarısı: Gökyüzü" ve "Aşağısı: Dünya" uzamları şiirin bütünündeki anlamı belirlemeye anahtar kav-

17 Turgut Uyar, "Kan Uyku", *Büyük Saat*, s. 70

18 Zeynel Kiran; Ayşe Eziler-Kıran, *Yazinsal Okuma Süreçleri*, Seçkin Yay., Ankara 2000 (Şirerdeki uzamların yorumlanmasında bu kitabın "zaman-uzam" kavramlarına ilişkin bölümünden yararlanılmıştır.)

ramlardır. Bu iki uzam hep çatışma halindedir. Uzamların karışlığının yanı sıra kullanılan başka karşıtlıklar da şiirde belirgin bir hareketlilik yaratır: "Herkes uyunusun bir seni uyutmam bir de ben uyumam" Durumların karışlığını bu biçimde dile getirmenin ulaştığı nokta aslında şairin, kendisiyle sevgilisini başkalarının karşıtı bir yere koyma arzusudur.

Şiirdeki uzamların çok yönlü olarak değerlendirilmesi, şiirde kısacık da olsa bir öykünün kendini duyumsatması nedeniyle önemlidir. Uzamların karışlığı açısından şire bakıldığından "gök" iyi uzam, "yer" ise kötü uzam olarak saptanır. Çünkü "gök" umudun, yükselişin; "yer" ise sıkıntının, boğuntunun, sıradanlığın simgesi gibi durur şirin bütününde. Bir başka açıdan bakıldığından "gök" açık uzam, "yer" ise kapalı uzam durumundadır. Açık uzam, şiir-öznesine özgürlüğü, kurtuluşu duyumsatır. Burada aslında "yer" uzamına ait olan "sokaklar"ı açık uzamla birlikte düşünmek gereklidir; çünkü "sokaklar" hiç olmazsa yeryüzündeyken rahat edilen, sarhoş dolaşilan, özgürce öpüşülen yerlerdir. Bu anlamda belki de "sokaklar", "yer"deki "gök"lerdir. Kapalı uzam ise (evler) şaire sıkıntı duygusu verrir; evlerde sıkıcı yaşamalar sürdürmektedir. "Bu evleri atla bu evleri de bunları da" dizesinde şairin, sıkıcı yaşamlardan kopmak, ayrılmak isteği sezilir.

"Göge Bakma Durağı"nın temel imgesi "kaçış"tır; buradan açılarak gelişir şiir. Mehmet Kaplan da incelemesinde buna özellikle değinme gereği duyar: "Göge Bakma Durağı bir kaçış şiiridir. Yeryüzünden, şehirlerden, insanlardan kaçış, kadına ve aşka siğınış, onu adeta Tanrı yerine koyuş şiiridir."¹⁹ Şiirde sık sık yinelenen "Göge bakalım" söyleyle, sıradanlıktan, günlük hayattan kaçarak yükselme arzusu dile getirilir. "Şimdi otobüs gelir biner gideriz" dizesinde gidilecek yer, siğınılacağı düşünülen "gök"tür. "Dönmeyeceğimiz bir yer begen başka türlüsü güç" dizesinde, asıl sıkıntının kaynağı olan "sıradan yaşam" belirtilir. Kaçış için en uygun zamanın gece olduğu anlaşılır şirinden. Çünkü geceleyen insanların gözlerinden daha uzakta, daha rahat, daha özgürdür kişi. "Gece" şiirdeki göge bakma anının

19 Mehmet Kaplan, *Şiir Tahlilleri*, Dergâh Yay., İstanbul 1980, s. 311

yaşandığı zamandır; "kaçamak ışıklar, karanlık, herkesin uyumakta olması..." sözleri gecenin izleri gibi durur şiirde.

Moritz Geiger estetik algılamayı sorguladığı kitabında dışadönük yoğunlaşma ile içedönük yoğunlaşmayı karşılaştırır.²⁰ Uyar'ın bu şiirinde sanki bu iki yoğunlaşma iç içe gibidir. Aslında dışadönük ("Göge bakalım") bir ifade kullanan şiir-öznesi, içedönüklüğün de işaretlerini verir: "*Sayısız pencerenvardı bir bir kapattım / Bana dönesindiyebirbirkapattım*". Burada "pence-re" öncelikle dışa açık olmanın, kendini dışa açmanın simgesidir; ne var ki şair, sevgilisinin kendisiyle mutlak bir birlaklığını paylaşmasını istediginden onu da ilişkiye döndürmek amacıyla onun pencerelerini kapatmıştır. "Göge Bakma Durağı" iki kişilik bir dünyanın özlendiği, dolayısıyla tam bir dışadönüklükten çok içedönüklüğün dile getirildiği bir şiirdir bu yönyle. Dışadönüklük "toplumun dışına dönme, dünyanın dışına açılma" olarak okunmalıdır bu şiirde. Kaçış, genişleme, kurtulma arzusu sonuçta iki kişiden oluşan "biz"e kapanır. Lirizmin yalnızca "ben"le sağlandığını ileri sürmek bu noktada geçersiz kalır, "biz"dir burada asıl söz konusu olan. Ancak, aslında "ben" olan bir "biz"! Geiger'in estetik algı çerçevesindeki yönlendirmeyle şiri okuyan kişi kendisine gösterilen "dış"ın aslında "iç" olduğunu görecektir en sonunda.

"Göge Bakma Durağı", yapısal açıdan da içerik açısından da bütünlüklü bir şiirdir. Büyünlüğü çeşitli anlamlarıyla birlikte düşünmek gereklidir Turgut Uyar şiirine eğilirken. Onun şiri dizeye yaslanan bir şiir değildir; İkinci Yeni şairlerinin genel eğitimiinden biridir bu. Şiri, bütün bir gövde olarak görüp ona göre yontmak, biçimlendirmek. İkinci Yeni şairlerinin çögünün plastik sanatlara ilgi duymasının bir sonucu olarak alınabilir bu durum. Şiirin bir bütün olarak görülmesi onun dizeye indirgenmesine engel olmuştur İkinci Yeni'de. Turgut Uyar'dan örnek verelim; "Geyikli Gece"de, "Terziler Geldiler"de, "Büyük Saat"te ya da "Hızla Gelişeceğim Kalbimiz"de suyun dibinde pırıl pırıl parlayan tek tek taşları değil, derinlerini gösterecek kadar pırıl pırıl suyun kendisini görürüz bütün olarak. Bu yaklaşımı

20 Moritz Geiger, *Estetik Anlayış*, Remzi Ktb., İstanbul 1985 (Çev.: Tomris Mengüşoğlu)

kendine yakıştıran Turgut Uyar'ın bir toplu söyleşide söyledişi şu sözleri yeniden değerlendirmek gereklidir şirsel bütünlük bağlamında: "Bizim kuşağın derdi iyi şiir yazmak olmadı, yaşamın karmaşasını şiirde de taşımaktı derdi. Yetkin bir şiir amaçlamadı demek, şiirde önem verilmedi anlamında değil. Biz 'mısra döktürme'ye özenmedik. Bir durumu en iyi anlatmak, kimi zaman şiirden vazgeçmek pahasına en iyi anlatmak nasıl mümkünse onu denedik. Kendi adıma konuşuyorum burada."²¹

"Göge Bakma Durağı"ndan ayrılırken

Turgut Uyar'ın, kendi şiir irmağını yeni bir akışa yönlendirdiği dönemde yazdığı şirlerden biri olan "Göge Bakma Durağı" şairin bu yeni döneminin hemen tüm özelliklerini barındıran bir metindir. Gerek şairin duyarlılığı, gerekse poetik anlayışı bakırından incelendiğinde yenileşmenin, modernleşmenin belirgin izleri bu şiir metninde görülebilir. Şiirde imge bağlamında karşıtlıklara özellikle yer verilmesi şairin şiir-öznesi olarak dünya karşısındaki duruşunun, sanatçı olarak da yeni yaklaşımının yansımıası biçiminde değerlendirilebilir. Karşıtlıkları kullanmanın bir nedeni de, var olan bir durumu ortaya koyarak, düzeyli estetik algıya hazır olan okuyucuda bütünlük duygusu uyandırmaktır. Şiirde hem içerik hem de biçim açısından sunulan bütünlüklü görünüş, Turgut Uyar'ın, şiir metnini hangi aşamalardan geçerek *yaptığının* kanıtıdır. Bireyin toplum içerisindeki huzursuzluğunu, kaçış özlemi, yeni dünyanın dışında kendine dingin bir yer arayan kişinin duyuşunu ortaya koymada "Göge Bakma Durağı" *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'ndaki öteki şirlerle birlikte okunduğunda asıl önemini duyumsatacaktır. Çünkü, bu şiir bağımsız bir metin değildir; tam tersine Turgut Uyar şirinin ana gövdesinin homojen bölgelerinden biridir.

(*Gösteri*, sayı 228, Mayıs-Haziran 2001)

21 Turgut Uyar, *Şiirde Dün Yok mu?*, s. 290

Hilmi Yavuz'un "yollar ve Zaman" Şiirine Temel İzlekler Ekseninde Bir Bakış

yollar ve Zaman

*sen bir yalnızlığı koşup gittin de
bir yerde buluşulur diye, belki de...*

*elbet buluşulur, orda, o yerde...
bir hüzün töreniyle kutlanır
bulunur birşeyler ve saklanır
saklanan Zaman mı, yoksa yol mudur
aranır bahçelerde ve şiirlerde?*

*kimbilir ki dün'dür, ölgündür kalbimiz
yollarsa her zaman biraz küskiündür
yokuşlarda ve inişlerde...
Zaman'dır seni sardığım kumaş
bekledin, örtülsün, ki yavaş yavaş...*

*erguvandın, kayboldun dileğelişlerde**

* Hilmi Yavuz, *Zaman Şiirleri*, Şiir Atı Yay., İstanbul 1987

Hilmi Yavuz şiiiri hakkında bazı kısa belirlemeler

Hilmi Yavuz, kendi poetikasını iyice belirginleştirdiğinden bu yana, yani 1969'da çıkardığı ilk kitabı *Bakış Kuşu*'nun sonrasında, 1975'teki *Bedreddin Üzerine Şiirler*'den başlayarak "şiiir kitabı" yazmaktadır. Bu çerçevede *Ayna Şiirleri*, *Yaz Şiirleri*, *Yolculuk Şiirleri*... hem belli izlekler üzerinde yoğunlaşmanın hem de bu izlekleri metinden metne sürdürüp derinleştirmenin örnekleridir. "Gül", "zaman", "erguvan", "yaz", "ayna", "yolculuk" gibi izlekler Hilmi Yavuz'un şiiirlerinde –kitaplara isim olacak oranda– çok işlenmiştir. Şairin belli izlekler üzerine eğilip kitap bütünlüğü oluşturma ekseninde birbirine bağlı olan şiiirleri ayrı şiiir-metinler olarak da okunabilmektedir çoğu zaman. Çünkü aynı izlek çevresinde dolanır görünse de örneğin *Zaman Şiirleri*, *Yaz Şiirleri*, *Yolculuk Şiirleri*... gibi kitaplardaki şiiirler bağımsız biçimde de okunabilir.

Öte yandan, Hilmi Yavuz, şiiirini geleneğin içinden kuran, bu nedenle de belirgin ya da gizli göndermelerle "metinlerarasılık" (*l'intertextualité / intertextuality*) yöntemine önem veren bir şairdir. Bu anlamda, kendi şiiirinin kaynakları arasında bulunan şairlerin kullandığı "imge" ve "izlek"lere yer verdiği, bu "imge" ve "izlek"leri dönüştürme çabası içinde olduğu ve bu çerçevede kaleme aldığı şiiirlerde göndermeler bulunduğu söylenebilir. Özellikle *Zaman Şiirleri* kitabı bağlamında metinlerarasılık yöntemi için kendisinin söyledikleri kitabın genel karakteri konusunda ipucu vermektedir: ""Metinlerarası iz sùrmek', *Zaman Şiirleri*'ni kuşatacak en tutarlı betimleme belki! Bu kitap, gerçekten metinlerarası bir kitaptır. Göndermelerle metinlerarası bir örüntüde kurulur *Zaman Şiirleri*..."¹

"Yol" ve "zaman" izleklerine dair

Yavuz'un "yollar ve Zaman" şiiirini çözümlemeye geçmeden önce şiiirin iki ana izlegini (yol, zaman) tarihsel birikimiyle

¹ Hilmi Yavuz, *Şiir Henüz...*, Est&Non Yay., İstanbul 1999, s. 51

kavrayabilmek açısından, bu izleklerin edebiyattaki izlerine de-ğinmekte yarar görüyorum. "Yol" izlegi modern öncesi dönemlerde ve modern zamanlarda şairlerin, yazarların daima ilgisini çekmiştir. Belki de惬意inde var olduğu ilk zamanlardan beri "yer değiştirmeye, yolculuk" insanoğlunun önemli etkinlikleri arasında yer almıştır. Yer değiştirmeye, yeni yerler görme arzusu insanları sıklıkla "yol"lara düşürmüş, seyahatler sayesinde insanlar bilmedikleri yerleri görüp öğrenme; tanımadıkları insanları tanıma şansı yakalamışlardır. Ülkeler, kentler, denizler, okyanuslar, issız doğa köşeleri, yollar, farklı medeniyetler ve yaşama biçimleri seyyahların ilgisini çekmiş ve bu ilginin yönlendirmesyle insanlar uzun, kimi zaman da tehlikeli yolculuklara çıkmışlardır. Haritadaki bilinmeyen bir nokta, kişinin yolculuk se-rüvenlerine atılmasına zemin hazırlayabilmiştir.

Edebi türlerin tam olarak ayırmadığı dönemlerde "seyahatname"ler okuyucuların en çok ilgi duyduğu yazılar arasında yer almış, edebi türlerin ayırmasından sonra da hem gezi kitapları hem de gezi anılarını içeren romanlar, öyküler, şiirler... okuyucuların ilgisini uyandırmıştır. Dünya edebiyatında hemen akla gelen örnekler olarak *Marco Polo Seyahatnamesi*, Goethe'nin *İtalya Seyahati/Italienische Reise*, Lamartine'in *Doğu'ya Seyahat/Voyage en Orient*, Stendhal'in *Roma, Napoli ve Floransa/Rome, Naples et Florence*, Hermann Hesse'in *Doğu Yolculuğu...* adlı eserleri hatırlanabilir. Bizim edebiyatımızda da öncelikle XVII. yüzyılda *Evliya Çelebi Seyahatnamesi* olmak üzere XVIII. yüzyılda Yirmisekiz Çelebi Mehmet'in *Fransa Sefaretnamesi*, XIX. yüzyılda şair Cenap Şahabettin'in *Avrupa Mektupları*, romancı Ahmet Midhat Efendi'nin *Avrupa'da Bir Cevelan'*, ve XX. yüzyılda Ahmet Hâşim'in *Frankfurt Seyahatnamesi*, Fahil Rıfkı Atay'in *Denizaşırı, Yolcu Defteri*, Ahmet Hamdi Tanrıpinar'ın, Yakup Kadri'nin, Halide Edip'in, Reşat Nuri'nin gezi notları hatırlanmalıdır.²

Gezi yazıları yalnızca kendi içine kapalı bir tür olarak kalmamış, değişik türlerdeki edebiyat eserlerinde de seya-

2 Seyahatnameler hakkında geniş bir araştırma için bkz.: Bâki Asiltürk, *Osmanlı Seyyahlarının Gözüyle Avrupa*, Kakanüs Yayınları, İstanbul 2000, 600 s.

hatin belirgin izleri görülmüştür. Masalların, efsanelerin ve destanların beslendiği önemli alanlardan biri de seyahattir. Homeros'un *Illiada* ve *Odysseia* destanları, Voltaire'in *Candide'i*, Rousseau'nun *Yalnızgezer'in Hayalleri*, Daniel de Foe'nun *Robinson Crusoe*, Sterne'in *Hissî Seyahat*, Lewis Carroll'ın *Alice Harikalar Diyarında*, Jules Verne'in *Ay'a Seyahat*, *Seksen Günde Devriâlem* romanlarında temel izliğin seyahat olduğu bir gerçektir. Bizim edebiyatımızda da bunun örneklerini görmek mümkün; Reşat Nuri'nin *Çalikuşu*, Halide Edip'in *Handan*, Refik Halit'in *Sürgün* romanlarında yolculuk etkin bir izlek olarak yazınlara yansımış, aksiyonun yaratılışında etkin rol oynamıştır.

Şiirimizde de yol ve yolculüğün önemli bir izlek olduğu söylenebilir. Hemen aklıma gelenlerden birkaçını saya-yım: Ahmet Haşim'in "Yollar", Yahya Kemal'in "İstanbul Ufuktaydı", Faruk Nafiz'in "Han Duvarları", Ömer Bedrettin Uşaklı'nın "Deniz Sarhoşları", Orhan Veli'nin "Yol Türkülerri", İsmail Uyaroğlu'nun "Yolculuk" başlıklı şiirleri; Güven Turan'ın *Görülen Kentler*, Şavkar Altinel'in *Gece Geçilen Şehirler*, Sükrü Erbaş'ın *Yolculuk Kitabı*, Cevat Çapan'ın *Ne Güzel Yolculuktu Aklımdan Çıkma*'sı ve Hilmi Yavuz'un *Yolculuk Şiirleri...*

"Zaman" izlegi de, yol kadar belirgin olmasa bile pek çok eserin ana konusunu oluşturmuştur. Aslında, yol ile zamanı birbirinden ayırmak zordur; "yol" biraz da "zaman" demektir; çünkü mesafenin katedilmesi daima belli bir süre-ye bağlıdır. Marcel Proust'un *Geçmiş Zamanın Peşinde'si*, Tanpinar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanı; Ahmet Haşim'in *Göl Saatleri*, Ziya Osman Saba'nın *Geçen Zaman*, Sabahattin Kudret Aksal'ın *Zamanlar*, Sezai Karakoç'un *Zamana Adanmış Sözler*, Ahmet Oktay'ın *Kara Bir Zamana Alınlık*, Celal Silay'ın *Zaman ile Yarış*, Enver Ercan'ın *Sürçüyor Zaman ve Geçtiği Her Şeyi Öpiyor Zaman*, Adnan Özer'in *Zaman Haritası* kitapları... Yanı sıra Tanpinar'ın "Ne İçindeyim Zamanın", Baudelaire'in "Çalar Saat" (ki, bu şiirde Baudelaire, ilk harfini büyük yazarak Zamanı "aç gözlü bir kumarbaz" olarak değerlendirir), Necatigil'in "Zaman Kayması" ve "Zaman Denen Bir Tren"

şıirleri, Anday'ın "Zamanlar"ı... bu konuda akla ilk gelebilecek örneklerdir.³

*"yollar ve Zaman": Saklanan "Zaman" mı yoksa
"yol" mu?*

Hilmi Yavuz'un *Zaman Şiirleri*, öteki kitapları gibi bütünlük bir kitap olduğundan, "yollar ve Zaman"ın çözümlenmesine geçmeden önce kitabın genel karakterine bakmak gerekir. *Zaman Şiirleri* kitabı üç bölümdür: dün, bugün, yarın. Şair, bu bölümlerde sıraladığı ve birbirini tamamlayan metinler içiminde kurguladığı şiirlerle zamanda kopuşsuz bir akışı sezdirmeye çalışmaktadır. Tanpinar'ın Bergson'a dayanan Zaman anlayışını dillendirdiği dizelerle bir anımsatma yapacak olursak, Zaman'ı "yekpare geniş bir ânın parçalanmaz akışı" olarak değerlendirmektedir. Böylelikle bu kitap hem felsefi bir Zaman anlayışını irdelemekte hem de geçmişle bugün ve hatta gelecek arasında sağlam bağlar kurma arzu ve çabasını sezdirmektedir. Hilmi Yavuz, kendisiyle yapılan bir söyleşide bu kitaptaki "Zaman/zaman" anlayışının ipuçlarını ortaya koyarak Zamanı "biliş", "bellek" ve "gelenek"le nasıl örtüştürdüğünü belirtir: "Ben *Zaman Şiirleri*'nde daha çok Bergson'cu bir Zaman sorunsalından yola çıktım. Bergson için bilincin anlamı, geçmişin bugünde korunması demek olan bellektir. Dolayısıyla 'zaman', belli, özellikle gelenek açısından ilgilendiriyor: Hem değişen hem de aynı kalanı temellendirmek açısından! Bu bağlamda Yahya Kemal'i ve T.S. Eliot'ı izlediğimi söyleyebilirim."⁴

Hilmi Yavuz, kitabının başına Marquez'den yaptığı alıntıyı açıklarken Batılı ve Doğu anlayışta zaman kavramını irdeler ve "Zaman" ile "devamlılık" düşüncesi arasındaki ilişkiyi temel arguman olarak kullanır:

3 İlginçtir, benim ilk şiir kitabım *Sevdalar Tünemiş Şu Yüreğime*'nin (1985) ilk şiirinin başlığı "Yolculuk"tur ve kitap günün çeşitli zaman dilimlerinin adlarını taşıyan şiirlerin ("Sabah, Akşam, Gece"...)'zamansal sıralanmasıyla bölümlenmiştir. Ayrıca, ikinci kitabım *Hileli Anılar Terazisi*'nde de (2001) "Geçiyor Zaman" başlıklı bir şiir vardır. "Yol" ve "zaman" beni de şiirde epey meşgul etmiştir.

4 *Şiir Heniüz...*, s. 39

Massignon, "İslam teolojisinde devamlılık yoktur. Var olan sadece anlardır ve anların zaruri bir sıralanma düzeni bile yoktur" diyor. İslam'da, nesnelere bağımlı olarak "zaman", bir devam fikrini içermiyor. Ben hem, levh-i mahfuzla bağlantılı olarak, o alıntı yazısının yazılı olduğu var sayılan "kitap'a gönderme yaptığı için, hem de bir anlamda, Zaman'da bir devamlılığın olmadığı, bir kesikliğin söz konusu olduğu fikrini vurgulayan bir metin olduğu için, ki bu kitabın sorunu, zaman meselesini alımlayış tarzi da budur, o bölümü aldım. Bence Marquez ve galiba bütün geleneksel kültürler, Zaman'ı böyle kavramaktadır. Batı düşünücsesi ise, bütünüyle Zaman'ın devamlılığı fikri üzerine dayanır.⁵

Bergson'un *Metafiziğe Giriş*'te söylediğimizde "Zaman" sorunsalının kendisiyle ilişkilendirilen hangi kavramları açtığını belirgin biçimde görüyoruz. Bergson, kişinin, "zamandaki akışında kendi kişiliği, benliği" ile başka hiçbir şeyle olamayacağı kadar "duyumdaş" olabileğini ileri sürer. Ardından, dikkatini kendi benliğine yöneltten birinin somut dünyadan kaynaklanan algılarının tamamının farkına varabileceğini söyler. Burada asıl ulaşmak istenen nokta, kişinin bu yolla "anılarının" farkına varabileceğidir. Kişinin edimleri, algıları aracılığıyla kavrıldığı anılarının etkisinde gerçekleşmektedir. Anıların birbiri ardınca gelmesi, kesintisizliği (Bergson'un içsel zaman göndermesini, durée'yi hatırlayalım) ortaya çıkardığından, "Zaman" bu kesintisizlik çizgisinde "bilinc"le, "bellek"le örtüşür. Belirlemelerini şöyle tamamlıyor Bergson:

Bütün bu kaskatı, donmuş yüzeyin yanında daha önce gördüğüm hiçbir akışla karşılaşmaya gelmeyen kesintisiz bir akış vardır. Her birinin kendinden önce geleni izleyip içerdığını bildiren peşpeşe durumlar vardır. Uygun bir biçimde söylemektedir, bu durumlardan geçip izledikleri yolu görmek için dönen bakınca bunların olsa olsa çeşitli durumlar yarattığı söylenebilir. Onları deneyimlerken bu durumlar öyle sıkı örgütlenmiş, ortak bir yaşamla öylesine derinden canlandırılmışlardır

5 Siir Henüz..., s. 41

ki birinin nerede bittiğini, bir diğerinin nerede başladığını söyleyemem. Gerçekte bunların hiçbiri ne başlar ne de biter, ama hepsi biribirilerinin içine geçerler.

Bu içsel yaşam bir yumağın açılmasına benzetilebilir, çünkü hiçbir canlı varlık yoktur ki yavaş yavaş kendi sonuna geldiğini duyumsamasın; yaşamak yaşlanmaktadır. Ancak, aynı biçimde, bir yumağın sürekli sarılmasına da benzetilebilir; çünkü geçmişimiz peşimizden gelir, izlediği yol boyunca topladığı şimdilik durmadan kabarır. *Bilinç* demek, *bellek* demektir.⁶ [“Bilinç” ve “bellek” kavramlarının vurguları bana aittir. B.A.]

Yavuz'un “yollar ve Zaman” şiiri doğrudan bir hitap sözüyle, ikinci tekil kişinin (sen) gerçekleştirdiği bir edimin anlatılmasına yönelik bir ifadeyle başlamaktadır. Kitaptaki şiirlerin bir kısmında aynı durum söz konusudur; bu anlamda *Zaman Şiirleri*'ndeki metinlerin bir kısmı gibi “yollar ve Zaman” da ötekiyle konuşmanın metnidir bir bakıma. Hitabin “sen”e olması, daha baştan şaire bir konuşma havası vermiş gibi görünür. Bununla birlikte dizeler ilerledikçe başlangıçtaki hitap ve bunun yarattığı konuşma havasının yerini “anımsama”lar ve kişisel sorgulamalar alır.

Şiirin asıl sorunsalları “yol” ve “Zaman”dır. Bu bakımdan şiirin adlandırılmasında, ele alınan sorunsalların bütünüyle vurgulanmasının gözetildiği söylenebilir. Adeta, okuyucu daha şiirin başlığından, şaire girsin istenmiştir; bu, kitabı oluşturan öteki şiirlerin de “zaman eksenli” temel özelliğidir. Şairin, Zaman'dan (her iki anlayıyla da!) “yol”a çakarak temel izlekleri Bergson'un “bellek” belirlemesiyle buluşturduğu söylenebilir. Buradaki buluş(tur)ma, şiirin “anımsama”ların izinde okunmasını, sıkıkla “bellek”e başvurulmasını gerektirir. Şairin kendisi şiir yazarken, şiirdeki “sen” dediği kişiyle yaşadıklarını anımsamaya, belleğini yoklamaya eğilimlidir; okurun yapması gereken de budur bir ölçüde. Şiirdeki Zaman'ı kavrayabilmek için öncelikle kendi “zaman”ımızı kavramamız gereklidir çünkü.

Zaman Şiirleri'nde şairin büyük harfle başlatarak kullandığı “Zaman” ile günlük dildeki anlayıyla “zaman” arasında fark

6 Henri Bergson, *Metafiziğe Giriş*, Bilim ve Sanat Yay., Ankara 1998, s. 10-11
(Çev.: Barış Karacusu)

vardır. Bu farkın ne olduğunu, konuya dikkat çekmiş olan Günvar'dan bir alıntıyla belirleyeyim:

İmdi Yavuz'un bütün kitap boyunca kullandığı önemli bir trük var. Zaman kelimesinin majiskül (Z) ile miniskül (z) ile ayrı anlamları verecek biçimde kullanımı (...):

Zaman: Kant'cil anlamda felsefi zaman nosyonu

zaman: vakit, an, yaşanan zaman (...) biçiminde anlamlanır. Dikkat edilirse majisküle yazılmış kelimeler düşünsel nosyonlar, minisküle yazılmış olanlar ise günlük yaşanan ve düşünseldeden çok imgesel temelli anlamlardır. Bu ayrılm Alt-husser'in Teori / teori ayrimını anıstırıyor bir bakıma. Bu durumda "Zaman" olgulara art ya da eşzamanlı ancak analitik biçimde birbirinden ayırarak ve birbirleriyle ilintilerini formüle ederek bakışı, "zaman" ise tarihsiz, kronolojisiz, sentetik ve kabullenici bakışı ifade eder.⁷

"yollar ve Zaman"da geçmişte kalmış duygusal paylaşımının hatırlanması, ardından da bu hatırlamanın yarattığı ince üzün söz konusudur anıllara ve hayat yoluna bağlı olarak. Duygusal paylaşım, hatırlama ve üzün, "aşk"ta buluşturulabilir. Ancak "yollar ve Zaman"ın aşka ilişkin hatırlamaların şiri olabilecegi gibi, poetik anımsatmaları da barındıran bir şiir olduğunu düşünüyorum. Metnin anlam katmanları üst üste binmiş ya da birbirine geçişerek ilerleyen bir çakanlamlılık sergilemektedir. Öncelikle; bu şiirde "saklanan Zaman mı, yoksa yol mudur?", buna aramak gereklidir. Şairin, "aranır bahçelerde ve şiirlerde" dizesiyle bizi ve seslendiği kişiyi gönderdiği yer burasıdır. Şiirin başlığından girerek "zaman"a doğru "yol" almamızı, bunu gerektiriyor dizelerin zamanlaması (*timing*).

Bu şiir metninin anlam katmanlarının belirlenebilmesi için şaire özellikle metinlerarasılık yöntemi ışığında bakmak gerekmektedir. Bu yöntem hem genel olarak Hilmi Yavuz şiirinin hem de "yollar ve Zaman"ın anlaşılmamasında belirleyicidir. Metinlerarasılık çerçevesindeki irdelemeye geçmeden önce Riffater-

7 Ali Günvar, "Zaman Şiirleri Üstüne Değiniler", *Doğru Yazilar*, Est&Non Yay., İstanbul 1999, s. 142

re'in öne sürdüğü bazı kavramları hatırlamakta yarar var. Riffaterre, bir metnin başka bir metinle kurduğu ilişkide ana metindeki göndermelerin kavranıp yorumlanması üzerinde dururken "matris" ve "hipogram" kavramlarını hareket noktası olarak alır. Bu kavramların açıklamalarını Hilmi Yavuz şöyle yapmaktadır:

Riffaterre'e göre şiir, bir sözcüğün ya da bir cümlenin bir metne dönüşmesidir. Bir metne dönüşen sözcük ya da cümle ise, o şiirin (metnin) matrisi'dir (Matris, eğer bir sözcük ise, Riffaterre o sözcüğün şiirde görünmeyeceğini belirtiyor). Demek ki şiir, matris'in dönüşümüdür. Matris bu dönüşüm sırasında bazı temsili im'ler üretir –ki, bu imlerden bir bülgüsü, 'şırsel im'lerdir. Öte yandan, bir sözcük ya da tümce (*phrase*), daha önceden varolan bir sözcük öbegine gönderme yapıyorsa şırsel im'e dönüşür. Daha önceden varolan bu sözcük öbegine Riffaterre 'hipogram' diyor. Hipogram bir alıntı, bir slogan, bir klişe söz, ya da konvansiyonel olarak biraraya gelmiş bir öbek olabilir. Riffaterre, konvansiyonel olarak biraraya gelmiş bir öbek olarak hipograma 'betimleme öbeği' adını veriyor. Hangisi olursa olsun hipogram, geçmişteki yazınsal ve semiotik pratığın ürünüdür. Bir im'in daha önceden varolan bu tümçeye ya da öbeğe yaptığı göndermeyi kavrayan okur, bu im'i 'şırsel im'e dönüştürmiş olur. Riffaterre'e göre, metinde şırsellik öne çıkacaksa bir hipograma gönderme yapan im'in (şırsel im'in), metnin matrisinin bir varyantı olması gereklidir.⁸

Şiirin başlığındaki gönderme metinlerarasılık bağlamında Ahmet Haşim'in "Yollar"ını hatırlatır. Bu anlamda, Ahmet Haşim'in "Yollar" şiirinde özellikle belirli bazı dizeler Hilmi Yavuz'un "yollar ve Zaman" şiirinin göndermelerine kaynaklık eden hipogramlardır. Haşim, "Yollar" şiirinde yolların sonsuzluğa gittiğini söylemekten ["Yollar / Ki gider kimsesiz, tehî, ebedî"] Hilmi Yavuz, "yollar ve Zaman"da "Zaman" kavramını büyük harfle yazarak parçalanmaz akışa, sürekliliğe, "ebediliğe" gön-

8 Hilmi Yavuz, *Yazın, Dil ve Sanat*, Boyut Kitapları, İstanbul 1999 (2. baskı), s. 157-158 [Hilmi Yavuz, bu açıklamayı Michael Riffaterre'in *Semiotics of Poetry* (Indiana University Press, Bloomington, 1978) kitabını kaynak olarak yapmaktadır.]

derme yapar ve bu yaklaşım iki şiir-metnini Zaman ekseninde buluşturur. Burada özellikle iki şiir metnin ana ekseni olan "ebedilik", Yavuz'un şiirinde sözcük olarak geçmeyip (Riffaterre'in "matris"le ilgili belirlemesini hatırlatalım) örtülü olarak sezdirilmesiyle "yollar ve Zaman" şiirinin "matris'i durumuna geçer. Ayrıca Yavuz'un "yollar ve Zaman" şiirinin, "elbet buluşulur, orda, o yerde..." dizesi aracılığıyla Haşim'in bir başka şiiriyle, "O Belde"style metinlerarası ilişki içerisinde olduğu, Haşim'in dizelerini hipogram olarak kullandığı ileri sürülebilir. Anlam yönüyle "kişisel" bir içerik zenginliği taşımakla birlikte metinlerarasılık bağlamında, yukarıda işaret etmeye çalıştığım anımsatmalarla⁹ önemli veriler sunduğunu düşünüyorum bu şiirin.

Şair, şiirde "öteki"ne söz söyleyen kişi olarak, şiirlerinde hem "hayat"ı (yolu) hem de zamanı (Zaman'ı) anlatmakta ve bahçede de her ikisini birden aramaktadır. Yani, cevap şudur: Bahçelerde saklı duran ve aranan (şairlerde anlatılan) hem yol (hayat) hem de zaman (Zaman)dır. Şairin "yollarsa her zaman biraz kiiskindür / yokuşlarda ve inişlerde..." dizeleriyle anlatmak istediği de hayatın karşıt yüzlerinden başka bir şey değildir. Zaman, hayatı ve hayatları bütünüyle içeren sonsuz bir akış olduğuna, Bergson'a eklemekerek söyleyecek olursak, Zaman "bellek" sayıldığına göre, anıların saklandığı ve tazelendiği yer, "bellek" yani aslında yine Zaman olmaktadır. Hilmi Yavuz'un şiiri aynı zamanda bir bellek şiiri değil midir? Geçmişten alıp sakladıklarıyla, kültürel olanı işselleştirmesiyle, şiirle felsefe yapılmayacağının farkında olmasının yanında şiirlerinde felsefi sorunsallara da yönelmesiyle...

Şiirdeki temel anlaman kavranabilmesi için öncelikle şu belirlemeyi yapmamız gerekiyor. Şiirde, "yol=hayatyolu"; "za-

9 Hilmi Yavuz'un şiirde Haşim'e yaptığı göndermeler metinlerarası ilişki yöntemlerinden "anıştırma"yı (*allusion*) aka getirmektedir. Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler* kitabında "anıştırma"yı tanımlarken; iki metin arasında açık-seçik bir ilişki kurulmayıp söylemenesi gereken şeyin açıkça doğrudan belirtilmek yerine telkin edildiğini, anıştırmmanın örtülü söylem'le eş anlamlı olduğunu, anıştırmada dış bildiri dizgesi bulunmadığından metinlerarası ilişkisinin ancak belli bir kültür birikimi ve çabayla keşfedilebileceğini belirtir. Kitapta "anıştırma"ya ilişkin, Nodier'den Dupriez'e, Amossy'den Fontanier'ye çeşitli tanımlar da aktarılmaktadır. (Bzk.: Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yay., Ankara 1999, s. 108-111)

man=başı ve sonu olmayan bir akış”tır. Bu durumda, “bahçelerde ve şiirde” saklı duran ve arananlar “hayatın izdüşümleri”dir. Bir şiir kişi -şirerde kendisine seslenilen bir kişi- olarak “yalnızlığı koşup gitmek”, aslında hayat yolunda bütünüyle yalnız yürümektedir. Hayat, bütünüyle bir yalnızlık olmaktadır: “yol=hayat yol=yalnızlık”. Şiirdeki “hüzün töreni” ise hayatın sonunda gerçekleşen ölüm için, “ölü” için yapılan cenaze törenidir ve bu durumda “hüzün töreni” hem hayatın sonunu hem de Zaman’ın sonsuzluğunu vurgulamaktadır. Belki Zaman’da bir kırılma noktasıdır “hüzün töreni” ama sonuçta devamlılık söz konusudur ve aslında arayış devam edecektir. Bu durumda ancak ölüm ânında veya ölüm sonrasında buluşabilme söz konusudur.

Öte yandan, “hüzün töreni” bize şairin şiir yazarkenki etkinliğini de düşündürür. Şiir yazmak/okumak “bir hüzün töreniyse”, ve şiirde seslenilen kişi “öteki-ben” ise, anlam tamamen değişmektektir. Bunun olabilirliğine ilişkin göndermeler de var “yollar ve Zaman”da. Şöyle: Şiirin son dizesindeki “erguvan”ın şairin pek çok şiirinde temel izleklerden biri olduğunu ve “erguvan”ın kendi anlamıyla birlikte “zaman”ın geçiciliğini anlatmada simge değeri taşıdığını da biliyoruz. Şöyle diyor Hilmi Yavuz: “Zaman Şiirleri”ni yazarken, ‘erguvan’ iminin öne çıktıği doğrudur. Erguvan içeğinin, Zaman’ın akıp gitliğini imleyen (doğallıkla, bana göre!) bir gelip geçiciliği var... ‘Olan’ ve hemen ‘Ölen’ bir çiçek erguvan! Varolma ile yokolma arasındaki o çok kısa âni; Tasavvuf terimleriyle söylesek ‘Kevn’den ‘Fesad’'a doğru o göz açıp kapayincaya kadar süren göçüsü, bana Zaman’ı (büyük harfle!) anlatabileceğim bir şiirsel im gibi göründü. ‘Erguvan’ sözcüğünün, Zaman Şiirleri’nde sıkça görünmesi bundandır, yoksa benim şiirimde başka bir ‘soy-neden’i yoktur!..”¹⁰ Şiirin sonlarına doğru “Zaman’dır seni sardığım kumaş / bekledin, örtülsün, ki yavaş yavaş” dizeleri bize şiri düşündürmektedir. Öyle ya, şiir değil midir “zaman kumaşı”na sarılan ve “zamanın örtüsü”ne bürünen? Ayrıca şiirin son dizesinde “erguvandın, kayboldun dilegelişlerde” biçiminde seslenilenin aslında şiir olduğu, dile getirilenin şiirde aktarılır-

10 *Şiir Hentüz...,* s. 79

ken "kaybolduğu", şair tarafından özellikle görünmez kılındığı düşünülebilir.

Şunu da mutlaka söylemek gerekir ki; Yavuz'un "kumaş"ı ile Bergson'un "yumak"ı arasında ciddi bir paralellik söz konusudur. Bergson "yumak" sözcüğünü felsefi bir kavrama dönüştürerek zamanı sorgulayısta içsel yaşamı "yumağın açılması-na" veya tam tersi "yumağın sürekli sarılmasına" benzetmekteydi. Şairin "kumaş"ı [“seni sardığım kumaş”] filozofun "yumak"ından başka bir şey değildir; çünkü her ikisi de Zaman'ı sarar, Zaman'da sarılır veya çözülür.

"yollar ve Zaman"ın bir başka yönü de "soyut" ve "somut" varlıkların birlikte ele alınmış ve bunların birleşiklik, uyum içerisinde gösterilmiş olmalarıdır. Her ne kadar, şiirde "yalnızlık, hüzün, dün, küskün, ölgündür kalbimiz..." gibi soyut anlamlı ifadeler, zamana yapılan göndermeler bağlamında önemli anlam göndergeleri olarak yer alıborlarsa da yer yer asıl belirleyiciler olarak "yer, bahçe, kumaş, erguvan..." gibi somut belirleyiciler de şiirde dikkate değer anlamlandırıcı işlev üstlenmektedir. Belki de asıl önemli olan, hangisinin ötekine dönüştüğüdür. Sonuçta elbette, "Zaman"a eklenenmede ya da "Zaman"ın içini doldurmada soyutluk öne çıkmaktadır şiirde.

Nesneler ve öteki somut varlıklar, Zaman'ın şairdeki ve "sen" diye seslendiği kişideki "tarihselliğini" ortaya koymaktadır. Her ne kadar şairin kendisi *Zaman Şiirleri*'nde Bergson'un zaman anlayışını temel aldığınu söylemiş olsa da zaman kavramını kendisine dert edinen bir başka filozofa, Heidegger'e de bakmak gerekir Zaman eksenli felsefi göndermeleri olan bir şiirin anlamlanırılmasında. Heidegger, "zaman" ve "varlık" ilişkisi çerçevesinde Zaman'ı anlamlanırırken ya da yaştı içerisinde zamanın tuttuğu yeri ele alırken bir ayrim yapar. Heidegger'in, "günübirlilik/gündelik zaman" ve "tarihsel zaman" ayrimında, -ilkini zaman, ikincisini Zaman olarak ele alalım - "Dasein"in dünyasında tarihsellik bağlamında "geçmiş"i var edenin herhangi bir nesne olduğu belirlemesini hatırlayalım.¹¹

11 Bu belirlemelerin genişçe irdelediği ve benim de yararlandığım iki kaynak olarak bkz.: i) Martin Heidegger, *Zaman ve Varlık Üzerine*, A Yay., Ankara 2001 (Çev.: Deniz Kanıt); ii) A. Kadir Çüçen, *Heidegger'de Varlık ve Zaman*, Asa Yay., Bursa 2003.

“yollar ve Zaman”da, “bahçe” bu anlamda belirleyicidir; çünkü “bahçe” şairde ve “sen” diye seslendiği kişide ortak geçmişi var eden, yaşatan varlıktır, nesnedir bir bakıma. “Bahçe”nin zamanla birlikte ele alınarak soyutlaşması, kişi için geçmişi var eden nesne olmaktan çıkarmaz onu; olsa olsa, zamanın soyutluğuna eklenerek geçmişin de büsbütün soyutlaştığını düşündürür. Öyle ya, Bergson da zihnin içerisinde yaptığı yolculukta tek tek anıların görüldüğü “bellek”te bir zaman belirlemesi yaparken “nesne”lere dikkat çekmiyor muydu? Soyutlaşan nesnelere...

Hilmi Yavuz’un “yollar ve Zaman” şiri Zaman/zaman sorunsal ekseninde varlık/nesne göndermesiyle zamanın geçiciliğini fakat Zaman’ın sonsuz akışını, tarihselligiğini içselleştiren bir metin. Bu içselleştirmede hem şiir geleneği çerçevesinde hem de Zaman’ın sorgulanışında felsefi düşünce bağlamında yaptığı metinlerarası göndermeler şiirin okunuşunda yönlendirici olmaktadır. “yollar ve Zaman”ı şiir yapan, belki de, anlam katmanlarının derinliği olduğu kadar, öteki metinlerle kurulan içsel ve kuşatıcı bağlantılardır.

“Ebedilik” matrisinin şiirsel ifadelerle sunuluşu olarak okumaya ve izlekleri üzerinde metinlerarası bağlantılar eksemine gezinti yapmaya çalıştığım metindeki anlam katmanları başka yaklaşımlarla da okunup değerlendirilebilir. Bununla birlikte, ulaşılacak nokta; “yol” ve “Zaman”ın bahçelerde ve şiir(ler)de aranmasında “ebedilik”e eklenmesi, sonsuzluğu açılması olacaktır.

(*Yasakmeyve*, sayı 5, Aralık 2003)

*Enis Batur'un "Son İnatçı Bulut" Şiirini
Bir Lirik Metin Olarak Çözümleme Denemesi*

SON İNATÇI BULUT

*Siz olmadan
çökerdi bu yaralı köprü.
Bu yabani! av kuşlarının tüylerini
parlatan ışık doğmazdı
siz olmadan
ulaşamazdı yerine bu ok
bu salkım
bu salkımdaki taneler
olmazdı
siz olmadan
olan.*

*Geçer, geçmez
siz olmadan önce yaşanmış
bir hayatı
ben ölmeden yetiştiğiniz
ağaçca inen yıldırım:
Geçer gider bütün yolcular
ellerindeki biletler artık
geçmez, diyecektim.*

*Siz olmadan
olmamıştı hiç: Geçtiğim
köprüden geçmemiştüm
kendimden
siz olmadan önce:
Geçmiş geçmemiş
kim bilir kim anlar kim
görür ne farkeder
nereden bileyebilirim?*

*Siz olmadan geçiyordum,
gececektim. Kaldım şimdi,
kan içinde, tufanın eşliğinde,
ümitsiz ama sevgili.
Geçmemiştüm siz olmadan,
geçmiş miydim unutmuşustum bile:
Geçer geçmez şu son inatçı bulut
içime bıraktığınız simsiyah güneşten
ilk kez doğup gelecektim.**

I. Lirik: Öznenin çırpmış ezgileri

Lirik şiir, en genel tanımıyla içten gelen duyguların, hedeflenen bir anlatısla ve birinci tekil kişi ağzından dile getirilmesidir. Liriğin tanımını yapan kaynakların neredeyse tamamında bu özellikler söz konusu edilmiştir.

Cuddon, lirik şiirin çalgı eşliğinde söylenen şarkılardan çıktığına dikkat çeker, lirikte duyguların dile getirilişindeki ezgiye değinir.¹ Çalışalar, lirik şiirin özelliklerini şöyle aktarır: "Lirik'in kendine özgü biçimlendirici temel özellikleri arasında şunları sayabiliriz: Güçlü dilsel-imgesel anlatım olanakları; ritmik, dizesel ve tımsal biçimlendirme araçları; 'ben' ya da 'biz'in kendini şirsel olarak dile getirişinde birçok lirik söyleyiş"

* Enis Batur, *Perişey*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1992, s. 76-77.

1 J.A. Cuddon, *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, (Third edition) The Penguin, England 1992, s. 514-518

lemden ortaya çıkan kendine özgü bir öznellik.”² Pospelov ise lirik şaire aştığı özel bölümlerde bu tarz şiirin ayrıntılarını ola-bildiğince geniş biçimde ve örneklerle temellendirerek açıklar.³

Lirik şiir duygusal temeli üzerine bina edilen bir şiir olduğundan şiirde konuşan kişinin şairin kendisi (lirik özne) olduğunu varsayılar. Bazı liriklerde başkalarının sözcüsü olan, başkalarının duygularını ve coşkularını ifade eden şiir-öznesi konuşur; bununla birlikte liriğin duygusal boyutunda aksama olmaz. Böyle durumlarda, konuşan kişinin birinci kişi ağzından söz söylemesi yeterli görülür. Pospelov, lirik öznenin şairle özdeş ya da en azından ona yakın olduğu şairlere *otopsikolojik* şiirler dendiğini söyler. *Otapsikolojik* liriklerde konuşan da, duyguları anlatılan da, yani şiir metnini yazan da bu metne duygusal bakımdan konu olan da aynı kişidir.

II. Duygu: "Siz olmadan, / çökerdi bu yaralı köprü."

Enis Batur'un "Son İnatçı Bulut" şiiri dışa bakan bir gözün yönlendirmesiyle başlar, daha sonra içe bakışla, içe dönüşle devam ederek yine içe dokunuşla son bulur. Pospelov'un "düşünsel lirik, duygusal lirik" sınıflaması çerçevesinde ele aldığımızda "Son İnatçı Bulut"un düşünsel lirkten uzak, duygusal lirik tarzında yazılmış bir şiir olduğunu görürüz. "Son İnatçı Bulut" lirik şiirin temel özelliklerinden birine sadık kalınarak, birinci tekil kişi (ben) ağzından ama çoğunlukla ikinci çoğul (siz) kişiye seslenerek kurulmuştur. "Siz", aslında "sen"dir; incelikli bir ifade kullanan lirik öznenin tercihidir bu. Şiirin bütün böülümleri "siz" ifadesiyle başlar. İlk dizede (*Siz olmadan*), ikinci kısmın ikinci dizesinde (*siz olmadan önce yaşanmış*), üçüncü kısmın ilk dizesinde (*siz olmadan*), son kısmın ilk dizesinde (*Siz olmadan geçiyordum*) ve bazı ara dizelerde "siz"in tekrarlanmış olması şiir boyunca şairin, karşısındakiyle konuşur tarzda bir ifade biçimini seçtiğini ortaya koyar. "Siz"in dizelerde bu kadar

2 Aziz Çalışlar, *Ansiklopedik Kültür Sözlüğü*, Altın Kitaplar Yay., İstanbul 1983, s. 298

3 Gennadiy N. Pospelov, *Edebiyat Bilimi*, Evrensel Kültür Kitaplığı, İstanbul 1995 (Çev. Yılmaz Onay)

çok kullanılmış olması ilk bakışta liriğe aykırı gibi görünebilir; ama şiirde konuşan “ben”dir, söz konusu olan “ben”in duygularıdır. “Son İnatçı Bulut”ta konuşanın şairin kendisi mi, yoksa başka bir şiir-kişisi mi olduğu kesin değildir. Bununla birlikte, söz söyleyenin şairin kendisi olduğu düşünülebilir; çünkü şiiri yazan kişi olarak şair tarafından yaratılmış bir başka özne yoktur metinde. Şiirde o kadar etkin görünen “siz” kendisine hitap edilen bir “nesne” durumundadır neredeyse. Bu şire, Baudelaire’ın lirik şiir hakkındaki belirlemeleri ışığında baktığımızdaysa önemli bir nokta daha açıklığa kavuşturmaktaadır. Baudelaire, lirikte “apostrophe”tan söz eder, yani “doğrudan doğruya kişilere ya da kişileştirilmiş şeylere hitap şekli”nden.⁴ “Son İnatçı Bulut”taki “siz” hitapları bu çerçevede ele alındığında lirikteki “apostrophe”un bu şiirde dikkat çekerek oranda kullanılmış olduğu anlaşılır.

Pospelov, lirikte anılan nesnelerin duyguların dile getirilişine bir araç olduğunu söylemektedir. “Son İnatçı Bulut”ta geçen nesne adlarına baktığımızda bunların neredeyse tamamının doğaya ilişkin varlıklar olduğunu görüyoruz: Av kuşlarının tüyleri, salkım, salkımdaki taneler, ağaç, yıldırım, bulut, güneş... Şiirdeki bu varlıklar, lirik şiir geleneği çerçevesinde, oldukları yerde donmuş değil, zaman ve mekân açısından sonsuzluğa uzanan imgeler ve şiirsel eğitilemeler yaratmak için kullanılmıştır. Bu varlıklardan bazılarının sıfatlandırılmış olması, sıfatlardan bir kısmının da kişileştirmeyle paralel yürümesi “Son İnatçı Bulut”ta liriğin derinliğine doğru yol alındığını gösterir: *yaralı köprü, yabanıl av kuşlarının tüyleri, ağaça inen yıldırım, son inatçı bulut, içime bıraktığınız simsiyah güneş...*

Burada, Pospelov'un ve öteki kuramcıların dikkat etmediği bir şeye de değinmek gerektiğini düşünüyorum: Lirik şiirde, şairin seçtiği ifade biçimini paralelinde narsistik bir yan olduğu da söylenebilir. Lirik öznenin duyguları çoğu zaman karşılıkta tarafından anlaşılamayacak kadar derindir. Lirik öznenin amacı duygularını aktararak, seslendiği kişide (bu sevgilisi ol-

4 Charles Baudelaire, “Lirizm / Theodore de Banville”, Erdoğan Alkan, *Şiir Sanalı*, Yön Yayıncılık, İstanbul 1995, s. 49

duğu kadar okuyucu da olabilir!) coşku yoluyla bir duygusal hayranlık uyandırmaktır. "Son İnatçı Bulut"ta şairin böyle bir narsistik kendine eğiliş psikolojisi içerisinde olduğu söylenebilir. Şiirdeki "siz" bir araçtır; aslolan, lirik öznenin duygularının derinliğinin, içten gelen coşkusunun yansıtılmasıdır. Lirikte yansıtma elbette "mimesis" çerçevesinde düşünülmelidir; çünkü *otopsikolojik* lirikteki eğiliş hep kendi içinedir. Lirik özne bir *ideal ben* sunar şiirde seslendiği kişiye ya da okura. "Son İnatçı Bulut"ta şairin (şiiroznesinin) aslında ne anlatmak istediği şiirin tamamının okunuşundan ve şairin ifadelerinin yorumlanışından sonra anlaşılır.

"Son İnatçı Bulut"ta öne çıkan duyguya büyük fakat "ümitsiz" bir aşk ve açıklanmasından çekinilen bu aşkin verdiği ezikliktir. "Siz" hitabıyla ince bir söyleyiş hedefleyen lirik özne, duygularını açıklarken aşkin kendisinde açtığı yarayı "yaralı köprü" ifadesiyle dile getirir. Çok sevilen, fakat şairin duygularına karşılık vermeyen sevgili yalnızca şairin değil bütün dünyanın varlık nedenidir. "*Bu yabanıl av kuşlarının tüylerini / parlatan ışık doğmazdı / siz olmadan*" der şiir öznesi. "*Kaldım şimdi, / kan içinde, tufanın eşliğinde, / ümitsiz ama sevgili*" sözleriyle de büyük aşkinin umutsuzluğunu dile getirir. Gerek doğadaki varlıkların yaşamlarının sürmesi, gerekse lirik özne olarak şairin yeryüzündeki varlığı, hatta eşliğinde bulunduğu kanlı tufandan sonra yeniden doğacak olması sevgilinin "simsiyah güneş"ine bağlıdır. Güneş, ama umutsuz bir aşkin ve *karanlık bir aydınlığın* simgesi olan "simsiyah güneş".

III. Ritm: "Geçtiğim / köprüden geçmemiştim / kendimden"

Pospelov, lirik şiirin kuruluşu üzerinde dururken, "Lirikte özellikle sözcüklerin seçimi ve yerleştirilmesi ile seslendirme-nin ve ritmin ifade gücü önem kazanmaktadır. (...) Lirik eserlerdeki sıkı seslendirmesel ve ritmik düzen, liriğin müzikle olan yakınlığının bir kanıdır" (s. 312-313) diyerek lirikteki ses öğe-sine dikkat çeker. Gerçekten de lirikte hem sözcükler aracılığı-

la hem de duyguların coşkusu aracılığıyla okurda bir ritm duygusu yaratılır. Okuyucu duyguların coşkusuna kanarak kendini belirli bir ritme kaptırır; tekrarlar yoluyla sesi estetiğe bağlama amaçlanır. Şair, ritmi sağlamak için daha fazlasını da yapar: Dizelerin kuruluşunda klasik şiir metinlerindeki mantıksal susुşların yerini lirikte ritmik susuş alır; çünkü duyguların geliti ritmi belirler ve dizelerin bitişleri bu ritme göre şekillenir. Ayrıca sözcük ve kip tekrarları, ses benzesmeleri, tipki saz eşliğinde söylenen bir şarkida olduğu gibi dize tekrarları (nakarat) lirikte ritm yaratma bakımından önemlidir.

“Son İnatçı Bulut” şairinin bir söyleşide ritme ilişkin olarak söyledikleri ilgi çekicidir: “Ritmik kaygı öteden beri onde gelir bende. Şiir okurken de çoğu kez ritmin dümen suyundayım- dir.”⁵ Şiire ses ve ritm açısından baktığımızda “geçmek” eyleminin ve bundan türetilen eylemsinin sıklıkla yinelendiğini görürüz: geçer, geçmez, geçer gider, geçtiğim, geçmemiştim, geçmiş, geçmemiş, geçiyordum, gelecektim, geçmiştim... Duyguların anlatılmasının temel alındığı lirikte hareketlilik belirten bir sözcüğün böyle sıklıkla kullanılmış olması liriğin karakteriyle tam olarak uyuşmazaslarda; bununla birlikte “geçmek” eyleminin bazı dizelerde, bilinen ilk anlamının dışında kullanıldığına dikkat etmek gereklidir. Bu da sözcüğün şiirdeki bağlamı içerisinde düşünülmesiyle mümkün olabilir. Sözgelimi, “Geçer gider bütün yolcular / ellerindeki biletler artık / geçmez, diyecektim.” dizelerinde bu eylem “gecersiz olmak” anlamında; “Geçtiğim / köprüden geçmemiştim / kendimden” dizelerinde ise önce bilinen anlamıyla sonra da “vazgeçmek” anlamında kullanılmıştır. Bu son dizelerdeki kendinden geçme psikolojisi liriğin önemli özelliklerinden biriyle tamamen örtüşmektedir. Mme de Stael “Lirizm” yazısında şöyle bir belirlemede bulunur: “(Lirikte konuşan şair) doğa güzelliğiyle yıkımın dehşetinden bir tür mutluluk payı çıkarır ve bu mutlulukla kendinden geçer.”⁶ “Son İnatçı Bulut”ta “Siz olmadan / olmamıştı hiç: Geçtiğim / köprüden geçmemiştim / kendimden” dizeleri Mme de Stael’in belirlemesiyle

5 Doğan Hızlan, *Söyleşiler*, Milliyet Yayınları, İstanbul 1997, s. 156

6 Mme de Stael, “Lirizm”, Erdoğan Alkan, *Şiir Sanatı*, s. 49

birebir örtüşmektedir. Lirik öznenin kendinden geçmesine neden, varlığıyla şairin dünyasını dolduran sevgilinin olağanüstüluğudür.

Liriğin özelliklerinden biri de şairin veya şiir öznesinin doğaya hayranlıkla ve tutkuyla bakışıdır. Heyecana, coşkuya yaslanan doğa anlayışı, doğaya bakıştaki abartma, lirik şiir metnini oluşturan şairin hissettiği ve hissedilmesini istediği bir duygudur. Lirikte söz konusu özne ya da şiir metnini oluşturan şair, doğaya ilişkin sözcükleri seçer ve bunları da çoğunlukla soylu bir anlam örtüsüyle örtmeyi tercih eder. "Yaralı köprü, yabanıl av kuşlarının tüylerini parlatan ışık, salkımdaki taneler, ağaca inen yıldırım, simsiyah güneş..." gibi ifadeler, doğadaki varlıkların doğaya ilişkin bir bağlam içerisinde olduğu kadar, şiir öznesinin duygularına ilişkin bir bağlam içerisinde de değerlendirilmelidir. Anılan varlıkların doğadaki seçkinliği, şairin ifadesine de bir seçkinlik kazandırmaktadır. Şiirsel olmayan sıradan varlıkların seçilmemesi nedensiz değildir; şairin tercihleri doğrudan doğruya ifadelerini de biçimlendirmektedir çünkü. Lirikteki şırsellik, şairin duygularındaki derinlik ve soyluluk, sözcük seçimini de belirler. "Son İnatçı Bulut"ta sözcüklere yüklenen bu simgesellik heyecansal yorum açısından anlam çeşitliliği, çağrışım zenginliği sağlamaktadır.

(*Yom Sanat*, sayı 9, Kasım-Aralık 2002)

Bir Albümde Dört Mevsim: *Algı ve Yansıtma Ekseninde Bir Çözümleme*

Güven Turan'ın *Bir Albümde Dört Mevsim'i** "güz"den başlayıp zamanın dairesel döngüsü içinde "yaz"ı kuşatarak biten bir kitap. Bu kuşatmadada kronolojik akışa karşın şiirler típkí mevsimler gibi birbiri içinden ilerliyor. *Bir Albümde Dört Mevsim*'deki şiirlerin mevsimsel bir bölümlemeyle sıralanmış olması bu iç içeliği engellemiyor. Hatta söyleyişteki ortaklık nedeniyle kitabı oluşturan parçaları tek bir şiir metni olarak okumak da mümkün.

Anlatım açısından bakıldığında kitaptaki şiirlerin bir kısmında, özellikle de "İlk Yaz Resimleri"nde ve "Yaz Resimleri"nde lirizmin öne çıktığı söylenebilir. Her ne kadar bazı parçalarda şair-özneden, hatta hiçbir insan-özneden var olmadığı görülmüyorsa da şiirlerin çoğunda duyudan duyguya geçişle sağlanan lirizm kendini duyumsatıyor. Doğa bu tip şiirlerde duyguların aktarılışında bir nedensellik teşkil ettiği gibi duyguları yansitan bir görüntü de sağlıyor şaire. Edebiyat bilimci Pospelev, lirik üzerinde dururken doğanın, dış dünyanın tasvirine yer veren şairin algılara temas eder: "Tasvir eden lirik, insanları çevreleyen şeyleri, dış dünyanın çizgilerini, insanların iç yüzlerini ve doğa imgelerini biçimler. (...) Tasvir eden şiirlerin birçokunda fantazinin zaman ve mekân içindeki zengin açılımları

* Güven Turan, *Bir Albümde Dört Mevsim*, Korsan Yay., İstanbul 1991) [Şiir alıntılarının sayfa numaraları kitabın bu baskısına aittir.]

dile gelir.”¹ Bir Albümde Dört Mevsim’i oluşturan şiirlerdeki küçük doğa tasvirlerine bakıldığında şairin betimleyici dili mümkün olduğunda *yaymadan* kullandığı saptanır. Bu daraltılmış betimlemeler sözülmüş, yalnızlaştırılmış bir lirizmi de beraberinde getirmektedir. “Fantazinin zaman ve mekân içindeki zengin açılımları” Bir Albümde Dört Mevsim’deki şiirlerde doğadan yola çıkılarak gerçekleştirilen başkalaştırmalar ekseninde düşünülmeli. Sözgelimi, “Karartılar / kar üstünde // Av mı avcı mı / gidip gelenler” (s. 29) dizelerinde kurdugu imgesel dünyada Brueghel’le buluşurken (*Karda Avcılar* tablosu...) bir yandan da bu fantezide* küçük sorgulamalara yer verir: “Bir dal / bir kırık ağaç / eğilmiş / tuzak mı kuruyor” (s. 29). Ayrıca, görüntüselliğe eknerek söyleyecek olursak, şiirlerde tek noktalama işaretinin bile kullanılmamış olması şairin fantezisindeki akışı sağlayan özeliklerden biri olarak değerlendirilebilir.

Bir Albümde Dört Mevsim’deki şiir parçalarının bir kısmı pastoral özellik gösteriyor. Doğanın pastoral dille aktarılmasında ister istemez betimleme ve öyküleme devreye giriyor. Elbette bilinen anlamıyla pastoralın belirleyici özelliklerinin bu şiir(ler)e yansıldığı ileri sürülemez. Şairin yaptığı, pastoralı, küçük betimleme ayrıntılarıyla yansıtmak: “sisin içinde / bir büyülüüp bir / küçüliyor / artlarında bir köpek / korkusu aşıyor / düşük kulakları” (s. 10). Yanı sıra, şairin, pastoralı “idil”e yaslanan ayrıntılarıyla belli bir duyguya ve düşünce rahatlığı içinde gözettiği de seziliyor bazı şiir parçalarında: “Yorgun yüreğimiz üstüne / gekmiş bahar yağmurları / düşüyor / sesler” (s. 43).

Şiirlerin bir kısmında, kitabın daha baştan belirlenmiş çerçevesine uygun olarak betimleyici yönteme başvuran şair doğanın görünümlerini betimsel dile uygun biçimde aktarıyor. Yalnız bu aktarmada doğadaki küçük bazı olayların manzarayı belirlediğini gözden kaçırınamak gerekiyor: “Önce poyraz / kirdi döktü ne varsa / sonra yağmur / indirdi aşağılara / dalga çatlığında / bir çınar / dal dal kökleri” (s. 11). Hemen ardından bu betimleme-

1 Gennadiy N. Pospelov, *Edebiyat Bilimi*, Evrensel Kültür Kitaplığı, İstanbul 1995, s. 310 (Çeviren: Yılmaz Onay)

* Çevirmenin “fantazi” biçiminde kullandığı sözcüğü ben alıntı dışında “fantezi” olarak yazmayı tercih ettim. (B. A.)

nin mitolojik bir imgeyle sunulduğu, mitolojik bir imgeye eklenerek Afrodit'in düşündürüldüğü görülüyor: "ak / baldırları gibi / eteğini beline dolamış / deniz köpüğünden doğuyor / gövdesi" (s. 11).

Şair, doğadan kaynaklanan görüntüsel ve sessel dış algılarını önce duyusal eksende, bunun ardından içsel derinleşmelerle, duygular ekseninde karakterize ediyor. Bu çerçevede ele alınabilecek şiir parçalarında duyu ve duyu arası bir titreşimin söz konusu olduğu söylenebilir. Bu tip şiirlerde şairi yönlendiren *reflection* doğanın yalnızca doğa olarak değil, duyu ve düşünce yönlendiricisi olarak sunulmuşuna zemin hazırlamaktadır. "Yağmura dönecekse / çisenti / bildircin sökününde / gecikmeyecek ölüm / kişi da" (s. 14) dizelerinde doğaya ait olanın aynı zamanda doğanın sonuna da işaret etmiş (ettirilmiş) olduğu görülmektedir.

Parnasyen şiirin insansız doğasının belirleyici olduğu, izlenimlerden uzak doğa görüntülerinin yansıtıldığı şiirler de var kitapta. Doğayla doğanın birleşimi, yerle göğün bakışı, "kayan yıldızların / izine karışıyor / gece / aceleci gözleri / salyangozların" (s. 14) dizeleriyle sunuluyor. Kişi görüntülerinin anlatıldığı üçüncü şiirde ise bunun açıkça dile getirilişi söz konusu: "Gülkurusu / kimyon / limonküfü // Akşam // / Sığircıklar bırakıyor / kargalara / gökyüzünü // / İnsansız / kiş" (s. 25).

Güven Turan'ın günlük konuşma ifadeleriyle sezdiricilik arasında salınan şiirlerinde okuyucuya şaşırtan imgeler ve bunları yansıtan ifadeler yok ama yalnızlığın yanı sıra yürüyen bir başka şey var: Doğa gerçekini anlamsal aktarmalarla ve farklı görüşimlerla yansıtıyor şair. Bu görüntü ve anlam aktarmalarında nesnel dünyanın verileri olan duyuların bile öznelleştiği görülmektedir. Süslemesiz bir doğa algısının şiir formıyla yansıtılışı, yer yer şiir metninin de doğa içinde olağan biçimde varlığını sürdürmen bir nesne olarak algılanması sonucunu doğuruyor. Bakhtin, şiirsel söyleme dephinirken, "Her sözcük, şairin anlamını dolaysız ve dolayısız olarak ifade etmek zorundadır; şair ve sözü arasında mesafe bulunmamalıdır."² dierek ifade seçiminde şairin dolayısız tercihini ortaya koyar.

2 Mikhail Bakhtin, *Karnavaldan Romana*, Ayrıntı Yay., İstanbul 2001, s. 75 (Deryen: Sibel Irzık, Çeviren: Cem Soydemir)

Şiirdeki ifade aynı zamanda şiir metninin genel karakterini de yansıtır. Güven Turan'ın bu kitaptaki şiirlerinde sözcük ve ifade tercihinde mümkün olduğunda dolayımsızlığa başvurduğu görülmektedir. "Güz Resimleri"ndeki, "Bekleyen bir sarnıcı / çinliyor / serçelerin ayak sesleriyle / dibine dökülen / badem kabuklarında" (s. 15) dizeleri ya da "Kış Resimleri"ndeki, "Göğün berraklısı / göz alıyor / kar topluyor / hava" (s. 29) dizeleri bunu işaret ediyor.

Bir Albümde Dört Mevsim'deki şiir(ler)de dile getirilen hüzün, yalnızlık, içe kapanma, coşku, doğaya açılma, doğayla kişinin iç içe olması gibi yansımalar renk ve ses yönlendirmesiyle okuyucuya öncelikle duyusal algıya zorluyor. Böylelikle, mevsim resimlerinin canlandırılışında renkler ve sesler algının belirginleşmesinde önemli rol oynuyor. Şair kimi zaman, "Su tutmaz / en uzun baharlar / sağır / sessizlik düşlerine" (s. 15) diyor; kimi zaman da, "Çığlıktır / sabah sessizliğine / uyanış" (s. 44) diyerek sessizlik içinde bir uyanışın bile çığlık olarak algılanabileceğinin dingin zamanları duyumsatıyor. Öte yandan renklerin yansıtılışında, "Yaprakların renginde bir / gündüz / dağılıyor" (s. 14) diyerek zamanı ve mevsimin ayrıntılarını birbiriyle örtüşürken, "Güneşin altında / bakır bir gökyüzü" (s. 18) dizelerinde de Haşimî bir renk cümbüşünün çağrımlarına yol açıyor.

Yaz, hiç kuşkusuz bir coşku mevsimidir, hatta bahardan daha da çok öyledir. Baharin teninin yarı örtülüluğu söz konusuysa, yaz çırlıçıplaktır. "Yaz Resimleri"nde erotizmin derinliklerine uzanan şair, aslında insan merkezli bir titresim olan erotizmi doğanın yönlendirmeleriyle birlikte duyumsatmaktadır. "Bir azize yüzü / geceliğinin altında / gövden" (s. 55) diyen şair biraz sonra, "Sıcakla açıyor / sevişmenin / çiçekleri" (s. 55) diyerek örtülerini büsbütün kaldırır. Şairin "yaz"la "tenselliği" bir arada düşünmesi "ten"in "doğa"yla en çok bu mevsimde dolayımsız ilişki içinde olmasından kaynaklanır hiç kuşkusuz.

Güven Turan'ın, her mevsime on iki resim ayıran ve toplam kırk sekiz resimden oluşan *Bir Albümde Dört Mevsim*'i şair-kisinin zaman-mekân algısının görüntü ve çağrımlarla sağlanan doğaya ilişkisindeki eğilimlerini yalnız bir derinlikle dile getiriyor. Doğa-insan ilişkisinin yalnızca dinleme veya izleme değil, oradan yola çıkılarak etkin biçimde doğanın içinde yer alma,

doğayla ve sevgiliyle ten temasına girme ekseninde değerlendirilmesi gerekiyor. Resimlerin bir kısmında renkler ve sesler, bir kısmında temaslar, bir kısmındaysa şairin *reflection*'ı öne çırkıyor. Mevsimlere degen sözcüklerin çizdiği bu resimler yaşanıyla birleşip daha da canlanarak algılara yansıyor.

(*Yom Sanat*, sayı 18, Mayıs-Haziran 2004)

Haydar Ergülen'in "İdiller Gazeli"nde Çağrışımlar ve Yapı

İDİLLER GAZELİ

*Gözlerin yağmurdan yeni ayrılmış
gibi çocuk, gibi büyük, gibi simsıcak*

*Sen bir şehir olmalısın ya da nar
belki Granada, belki eylüil, belki kırmızı*

*Gövdən ruhunun yaz gecesi mi ne
çok idil, çok deniz, çok rüzgâr*

*Çocukluğun tutmuş da yine âşık olmuşsun
sanki bana, sanki ah, sanki olur a*

*Aşk bile dolduramaz bazı âşıkların yerini
diye övgü, diye sana, diye hazırlar*

*Heves uykudaysa ruh çıplak gezer
gazel bundan, keder bundan, sıra bundan*

*Gözlerin şehirden yeni ayrılmış
gibi dolu, gibi ürkek, gibi konuşkan*

*Hadi git yeni şehirler yık kalbimize bu aşktan**

* Haydar Ergülen, *E*, sayı 33, Aralık 2001.

Haydar Ergülen, 1980'lerde başladığı şiir serüvenini 2000'lere taşımış, bunu yaparken de şiirini derinleştirmiş şairlerden. Kuşağı içerisinde kendine özgü bir şiir kurmayı başardığı, gerçekten de kaynaklarıyla içsel bağlantılar taşıyan "özgün" bir şire gidebildiği için bugün kalıcı şairler arasında yerini almış durumda. Onun şiirinde dinginlik, rastlantıdan uzak şirsel belirlenimler, şiiri kurarken gözettiği yapı sağlamlığı akla gelen ilk özellikler olarak sıralanabilir.

"İdiller Gazeli"nin içerik çözümlemesine geçmeden önce şiirin adından yola çıkarak yapı ve tür bilgisine ilişkin bazı animsatmalarda bulunmanın yararlı olacağını düşünüyorum. Çünkü, Haydar Ergülen'in "İdiller Gazeli" şiir formu bakımından ve poetik biçim incelemeleri çerçevesinde değişik imkânlar sunan bir şiir metni.

Öncelikle şiirin başlığında kullanılan "gazel" ve "idil" kavramları üzerinde durmak gerekiyor. "Kavram" diyorum, çünkü bu iki sözcük de şimdi ele alacağım bağlamda "kavram" olarak kabul edilmelidir. "Gazel"in sözlük anlamanın "kadımlarla âşıkane sohbet etmek" olduğu ve buradan yola çıkılarak, aşk, güzellik, aşka dayalı duygusal coşku, içki... konularında yazılmış şiirlere gazel dendiği bilinmektedir.¹ Gazeller taşdıkları anlam ve yapı özelliklerine göre değişik şekillerde adlandırılır. Örneğin içki zevkini, *hedonist* yaklaşımları anlatanlarına "rindâne gazel", "İdiller Gazeli" gibi içli ve duygulu aşkı anlatanlarına "âşıkane, garâmî gazel" denmektedir. Aslında "idil" de (*idyll*, *idylle*) bir şiir türüdür. Cuddon, tanımlamasında bu kısa şiir türünün içerisindeki "sakin, dingin mutluluk" a (*tranquil happiness*) dikkat çeker.² Bu paralelde tanımı genişletecek olursak, bir şiir türü olarak "idil"in huzurdan, mutluluktan, bunlarla birlikte yaşanan aşktan söz ettiğini söyleyebiliriz. "İdil"in poetik çerçevedeki anlamı üzerinde durmam, yalnızca başlıklı kavramın yarattığı çağrımlardan dolayı değil, aynı zamanda Ergülen'in bu şiirinin "idyll" karakterine uygun olmasındandır. Şiirin adında "gazel" ve "idil" kavramlarının bir-

1 Cem Dilçin, *Türk Şiir Bilgisi*, TDK Yay., Ankara 1983, s. 104 ve 109

2 J. A. Cuddon, *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, The Penguin, England 1992, s. 442

likte kullanılması hiç kuşkusuz, "İdiller Gazeli"nin yapısal yönüyle de doğrudan ilişkilidir.

İçerik çözümlemesine geçildiğinde "idil"in şair için özel bir anlamı olduğu da belirlenmelidir. "İdiller Gazeli" esas itibarıyle lirik bir şiirdir, bir "huzurlu aşk" şiiridir ve bütün liriklerde olduğu şiirde birinci tekil kişi (ben) ağızından söylemiştir. Şair, şiirin nerdeyse tamamında sevgilisinden "sen" diye söz eder; bu anlamda "İdil"in öncelikle kadın adı olarak kullanıldığından farkında olmak gereklidir. Şiirde birinci tekil kişi ağızından ikinci kişiye seslenmenin örnekleri: *Sen bir şehir olmalısın ya da nar, Çocukluğun tutmuş da yine aşık olmuşsun, Hadi git yeni şehirler yık kalbimize bu aşktan.*

Gazelin dış yapısında dikkat çeken özelliklerden biri de daraltılmış tekrarlardır; bu, şiirde anlam zenginliğinin sözcük ekonomisiyle sağlanmasına yönelik bir tercihtir. İlk beytin birinci dizesinde ("Gözlerin yağmurdan yeni ayrılmış") tamamlanmayan anlam ikinci dizede üç değişik varyasyonla tamamlanmıştır. Bu üç anlaman açılımını şöyle yapabiliriz: *Gözlerin yağmurdan yeni ayrılmış gibi çocuk, gözlerin yağmurdan yeni ayrılmış gibi büyük, gözlerin yağmurdan yeni ayrılmış gibi simsiçak.* Bu üç anlam, şiirde anlam katmanları bakımından birbirinden ayrı olarak değerlendirilse bile birbirini tamamlayan anımlardır. Bu anlam çoğaltması dilbilgisel kullanıma bağlıdır ve sevgilinin gözlerinde birbirinden farklı anımlar bulunduğunu da düşündürür. Aynı durum şiirin bütün beyitlerinde söz konusudur. Örneğin beşinci beyitte, öncekinden olduğu gibi açık bir anımsal göndermeyle olmasa bile aynı yapı uygulaması görülür: *Aşk bile dolduramaz bazı aşıkların yerini diye övgü, Aşk bile dolduramaz bazı aşıkların yerini diye sana, Aşk bile dolduramaz bazı aşıkların yerini diye hazırlar.* Gazelin yedinci beytinde bu yapı, anlam açılığıyla birlikte gündemdedir: Sevgilinin gözleri (bakışları) yine üç ayrı anlama bağlı olarak yorumlanır: *Gözlerin şehirden yeni ayrılmış gibi dolu, gözlerin şehirden yeni ayrılmış gibi ürkek, gözlerin şehirden yeni ayrılmış gibi konuşkan.* Dizelerin, beyitlerin bu yapısı şiirde sözcük ekonomisi sağladığı gibi anlam zenginleştirmesinde de önemli bir rol oynamaktadır. Beyitteki bu anlam zenginliği içerisinde zıtlıklar da görülür: Gözlerin şehirden yeni

ayrılmış gibi *ürkek*, gözlerin şehirden yeni ayrılmış gibi *konuskan*. Ürkilik ve konuşkanlık, yalnızlığın bir sonucu olarak algılanabilir. Böylece sevgilinin, "kadının" ruh karmaşıklığı yanıtılmış olur.

Lirik şiir kişisel duygulanımlar, kişisel çağrısimlar için geniş imkânlar sunar.³ Duyguların aktarılması, duygulanımların dile getirilmesi ve bunun çağrısimlara yol açacak şekilde yapılması lirik metni okuyucunun gözünde de farklı bir yere oturtur. Kişisel çağrısimlar, okuyucuda karşılığını bulduğu anda lirikteki öznellik bir anlamda nesnelliğe eklenmiş olur. Bu bir evrime değil, yalnızca bir eklenmedir. "İdiller Gazeli"nde "Sen bir şehir olmalısın ya da nar / belki Granada, belki eylül, belki kırmızı" dizeleri şairin kişisel duygulanımlarının, kişisel çağrısimlarının kesinleşmiş örneği olarak okunabilir. Bu dizelerde özellikle "nar" ve "Granada" sözcükleri (adları) belirleyici rol oynar. "İdiller Gazeli"nin şair-öznesi Haydar Ergülen'in şiirlerini topladığı kitaplardan birinin adı *Nar*'dır. Ayrıca şairin son zamanlarda yayınladığı yazıldan birinde şu ifadeler yer almaktadır: "Nar: Evlenirken konuklara dağıttığımız nar. Üstüne sardığımız kâğıdın boynunda 'Biz yandık aşkin nârina' yazıyor. Yazıyor: 25 Ekim 1996 Cuma saat 14:00. (Haziran 2000'de de okurlara dağıttım 'Nar')"⁴ Dizelerde "Granada", belki sevgiliyle birlikte giden bir kent olarak şireye taşınmıştır; bu şehrin yarattığı kişisel çağrısimlar "nar"la birleşerek zenginleştirilmeye çalışılmıştır. Bu kişisel duygulanımlar, anımsamalar şairin başka metinlerde de sıkılıkla kullandığı ve simge değeri yüklediği sözcüklerle birleştiğinde daha bir belirginlik kazanmaktadır.

"*Heves uykudaysa ruh çiplak gezer / gazel bundan, keder bundan, sır bundan*" dizeleri lirik yapıtlardaki "heyecansal iç düşünme"nin bir örneği olarak okunmalıdır. Heyecansal iç düşünme ânında karşılıklı ilişkiler ve eylemler lirik metinde kendine yer bulamaz. Şiirin, birinci tekil kişi ağzından ikinci kişiye seslenme özelliği göstermeyen tek beyti budur ve bu beyitte

3 Yazida "lirik şiir"e ilişkin göndermeler için bakınız: Gennadiy Pospelov, *Edebiyat Bilimi*, Evrensel Kültür Kitaplığı, İstanbul 1995 (Çeviren: Yılmaz Onay)

4 Haydar Ergülen, "Budala'nın Kitabı: Budala Nesneler Müzesi-2", *Budala: Şiir Ağırlıklı Edebiyat Dergisi*, sayı 24, Mayıs-Haziran-Temmuz 2003

şair “iç düşünme”ye (eskilerin “murakabe” dedikleri şey) dalmış gibidir. Sevgiliye bir şeyler söyleme, ona seslenerek onun dikkatini çekme yerine kendile konuşturmadır şairin yaptığı. Bu gazelin neden yazıldığı, şairin neden kederli olduğu, bazı sırları neden kendine saklama ihtiyacı duyduğu bu dizelerde bir “murakabe”yle dile getirilir. Hevesin, arzunun uykuda olmasının şairi dinginliğe yönlendirmiş ve böyle bir dinginlik ânında “İdiller Gazeli” yazılmıştır (“gazel bundan”); ruhun çıplak gezmesi ve arzunun belirli bir zaman için de olsa yitirilmesi nedeniyle şair kederlenmektedir (“keder bundan”), aslında bunları sevgiliye seslenmeden kendi kendine düşünmekte ve sırların içinde saklamaktadır (“sır bundan”).

Haydar Ergülen'in bu şiri, biçim özellikleri bir yana, genel karakter bakımından öteki şiirleriyle içsel bağlar taşıyan bir metin. Ergülen'in poetikasını ele aldığım bir yazıya “Darginlar Dile Kavuşuyor Gibi” başlığını koymuştum.⁵ “İdiller Gazeli” hem içeriğindeki anlamsal çağrımlarla hem de yapısal özellikleriyle “zengin” bir lirik ve “İdiller Gazeli”nde “gazel ve idil”, şair ve “İdil” huzurlu bir aşıkta buluşuyor gibi!

(*Varlık*, sayı 1149, Haziran 2003)

5 Bu kitapta yer alan “Haydar Ergülen Şiirini Okumanın Bir Anlamı: Darginlar Dile Kavuşuyor Gibidir” başlıklı yazı.

*Vural Bahadır Bayrıl'ın "Lehim" Şiirinde
Metinlerarasılık, Dil ve Anlam*

LEHİM

Düşünceden geçen itir, bahçeye
girdiğinde, çocuğun musikiyle
ürperdiğini duyan kimdir?

Ruhların ezeli seferi, sürer kadim
misralarda. Küçük gövde, ter içinde,
ayışğını giyer gibidir.

Birden defne taçlı hayaletler, kalbin
kendini seyrettiği o geçirgen satıhta.
Gölgeler değer, söner hâtıranın feri.

Söyleyin çocukluk mudur şimdi, ara
mızda sessizce boy veren, arzunun
o dalgın karanfili?

Hâfıza, insana ezâ! Yokluk duygusu,
sen ey en yalnız ruhu kâinatın. ten,
yíkar tahammül mülküñü. "Solmak" ise
neden, hep bu kıyların en güzel rengi?

*Bahçeyse vehim... Git gide derin... leş.
Açsam da her gece şerhâ kanatlarımı,
bilinmez. "Uçmak" ne zaman ve hangi
kuşların nasibidir?*

*Balkon, cesur körfez! Bizi annelere
ileten o şeffaf, o müphem imgedir. yas
lı minarelerin tırmadığı gök-
yüzünü inkâr ederken bu şehir,*

–Bir tel kopar ve âhenk ebediyyen kesilir.*

“Lehim”de metinlerarası buluşmalar

Vural Bahadır Bayrıl'ın şiiri geleneğin birikimini belli bir çizgi üzerinde –kimi zaman o çizgide küçük sapmalar gözлense de– içselleştirerek ilerleyen bir şairdir. Geleneğin geriye dönüлerek içselleştirilmesini zaman zaman bazı izlekler ve *ifadelere* göndermelerle –Hilmi Yavuz'un Necatigil'den aktardığı deyişle “geçmişe atıflar yaparak”– gerçekleştirirken, ileriye dönük tarihsel uzanti yaratmayı ise yeni izleklerle sağlamaya çalışmaktadır bu şiir. “Lehim” şairindeki *“Ruhların ezeli seferi, sürer kadim / misralarda.”* ifadesi aslında metinlerarası ilişkinin “ezele/önceye dönük yüzünü” ve bu yolla tercih edilen bir çizgi üzerinde önceki şairlerle olan buluşmayı anlatır. Bu nedenle, Bayrıl'ın şiiri yalnızca bugünkü zihin atmosferinin ışığında okunabilecek bir şiir değildir; onun şiirinin okuyucusu büyük ölçüde gelenekSEL birikimi önemseyen “öteki şairler”dir. Okuyanda sağlam bir altyapıyı dayatması kolay okunurluk, kolay anlaşılırlık, kolay alınırlık tuzağından uzakta tutar bu şiri.

İşin bir başka yanı da Bayrıl'ın şiir-metinlerinin kendi kendilerini yeniden üreten metinler olması. *Melek Geçti*'deki bazı şiir-metinlerin, *Ser Cisimler*'de temel izleklerin peşinden gidilerek yeniden üretildiğini gözlemleyebiliriz. Bayrıl, bir yandan

* Vural Bahadır Bayrıl, *Ser Cisimler*, Can Yay., İstanbul 2000, ss. 16-17.

Türk şiir geleneğinde kendini yakın hissettiği şairlerle metinsel bağlar kurarken bir yandan da onlarla ortak duyarlıklarını yakalamaya çalışarak içsel bağlantılarla da zemin hazırlar. Bayrıl'ın şiiri böyle bir zemin üzerinde gelişir. Burada, yine Hilmi Yavuz'un ısrarla üzerinde durduğu, hatta şiirde "sahihlik"in olmazsa olmaz kuralı saydığı ve yazlarında -Riffaterre'den aktararak- sıklıkla kullandığı "geçmişteki semiyotik pratikler"e eklenmenme düşüncesi hatırlanırsa, Bayrıl şiirinin metinlerarası ilişki bağlamında "sahihlik"i temel alan böyle bir pratiğe dayanma arzusunda olduğu rahatlıkla ileri sürülebilir.¹

Gelenekle kurduğu bağları belli bir birikime dayandıran Bayrıl'ın şiirlerinde bunu kanıtlayacak örnekler az değildir. "Camda çıkan güzel yangın / kâğıda indi. Mevsim kızıl / bir tilki, sürütüyor tiyelerini / bahçeye dalgınlıkla." ("Girdap", Melek Geçti, s. 74) dizeleriyle betimlenen görüntü, bir anda "görüntü" olmaktan çıçıp hem Yahya Kemal'in meşhur "Akşam... Lekesiz, sâf, iyi bir yüz gibi akşam... / Tâ karşı bayırlarda tutuşmuş iki üç cam" ("Ses", Kendi Gök Kubbemiz, s. 125) dizeleriyle hem de Tanpinar'ın "Kalbim" şiirindeki, "Yalnız zaman olur bazı akşamlar / Bir kadın çehresi; yanarken camlar / Bir lahza belirir hoş aynalarda" ("Kalbim", Büttün Şiirleri, s. 109) dizeleriyle buluşur. Bu buluşma yalnızca "camlardaki yangın" izlek-görüntüsünün önceki iki şiirden, Yahya Kemal'den ve Tanpinar'dan devralınması olarak nitelenendirilemez hiç kuşkusuz. Burada, Bayrıl, "camdaki yangın"ı kâğıda indirirken aynı zamanda kendi şiirini de buluştığı şairlerin şiirinin yanına indirmeyi amaçlamaktadır.

Biraz önce Bayrıl'ın şiir-metinlerinin kendi kendilerini yeniden üreten metinler olarak da ele alınabileceğini söylediğim. Öyledir; Bayrıl yalnızca başka şairlerin şiir-metinlerine değil, hem izlek hem imge hem de ifade olarak kendi şiir-metinleri-ne de göndermelerde bulunur sık sık. Sözgelimi, ikinci kitapta yer alan "Lehim" şiirinin temel izlegi "lehim" daha ilk kitapta biçimlendirilmiş ve Bayrıl şiirinin ana izleklerinden biri olmuştur. Melek Geçti'de yer alan "Çocukluk kırık bir lehim / Ki onarıla-

1 Bu konuda daha başka örnek göndermeler için bakınız: Hilmi Yavuz, *Kara Güneş*, Can Yayınları, İstanbul 2003

maz bir daha asla!" ("Külçe", s. 62); "*Lehim yerinden oynadı aniden*" ("Delil", s. 63); "*Kırılıncı lehim... Ayrı düştü / birbirinden akış ve manzara...*" ("Bekleyiş", s. 76) dizeleri bu izleğin Bayrıl şiirinde temel noktalardan biri olduğunun, olacağının habercisi gibidir. Nitekim *Şer Cisimler*'de de "*lehim*" izleği sıkılıkla karşımıza çıkacak ve hatta bir şiirin adı olup merkezde yer alarak kendini açıkça ortaya koyacaktır: "*Ufuklarda ne kadar da âşına. / Ne çıkar? Belli, o kırık lehim. / gibi akşamın hâfızaya kurduğu / bir entrika hepsi*" ("Öteki" s. 14); "*Değsen, kopuverecekti oysa / dalgınlığın lehimi*" ("Sahil", s. 35). Her iki kitaptaki şiirler bu gözle okunduğunda yalnızca "*lehim*"in değil, "*bahçe*", "*gölge*", "*defne*", "*bal-kon*" ve daha pek çok izleğin metinlerde kendine sıkılıkla yer bulduğu saptanacaktır.

Daha da çoğaltılabilecek örneklerin yönlendirmesiyle, metinlerarasılık (*intertextuality/intertextualité*) açısından bakıldığından Vural Bahadır Bayrıl'ın her iki kitabındaki metinlerde de belirgin biçimde "*gelenek*"le, "*geleneğin birikimi*"yle buluşmalar görülmektedir. Az önce bunun bir örneğini "*camlardaki yan-**gın*" dolayısıyla vermiştim. "*Lehim*" de aslında başlı başına bu yöntemin ışığında okunabilecek bir şiir-metindir. Bayrıl, göndermelerini açıkça yapan (italik dizgilerle) hatta göndermelerin hangi isimlere olduğunu kitabıń başında isim listesiyle ortaya koyan bir şair. Gerçi, isim listesiyle göndermeler listesi aynı sırayı izlememekte, böylelikle okuyucudan da hangi göndermenin kime olduğunun tespit edilmesi noktasında çaba istenmektedir. Bayrıl'ın şiirinin entelektüel boyutu, okuyucunun da bu boyutta olmasını gerektirir. Biraz önce de söylediğim gibi bu nedenle Bayrıl'ın şiirlerini gerçekten anlayabilecek okuyucular, geleneğin birikimine sahip olan "*öteki şairler*"dır.

Bayrıl'ın "*Lehim*" şiirinde metinlerarasılık bakımından uyguladığı yöntem, "*açık ilişki*" yöntemidir.² Metinlerarasılıktaki "*açık ilişki*", alıntıların okuyucunun fazla zorlanmadan gözle yebileceği biçimde (italiklerle, tırnak veya parantezle belirtilerek) yapılması yöntemine dayanır. Bu anlamda "*açık ilişki*" yönteminin uygulanarak önceki metinlere yapılan gönderme-

2 Bkz. Kubilây Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınevi, Ankara 1999, ss. 93-94

lerin açıkça belirtilmesi, önceki metinlerin yeni metin içinde yaşaması sonucunu da doğurur. Yani sıra, şairin yeni metni de önceki metinlerle bir birelilik oluşturarak yaşamaya devam edecektir. Böylelikle metinler arasında bir ortakbirliktelik oluşturulur. Bu durum hem yeni metnin anlaşılmasında hem de önceki metinlerin yeniden değerlendirilmesinde etkili olur. "Lehim"deki belirgin alıntılar ortakbirliktelik sağlayarak geleneğin devamında rol üstlenmekte, Bayrıl bu yöntemle şiirsel söylemini gelenek çizgisinde belirginleştirmektedir.³

"Lehim"de özellikle "Ten, yíkar *tahammü'l mülkünü*." ifadesiyle Nedim'in meşhur gazelinin matla' beytine (*Tahammü'l mülkünü yıldın Hulâgû Han misin kâfir / Aman diünyayı yakdın âteş-i sûzân misin kâfir*) gönderme dikkati çeker. Şiirin son bölümünde, "Balkon, cesur körfez! *Bizi annelere / iletен o şeffaf, o müphem imgedir.*" sözleri Sezai Karakoç'un "Balkon" şiirine (Çocuk düşerse ölüür cünnü balkon / Ölümün cesur körfezidir evlerde) gönderir. Bu açık göndermelerin yanı sıra gizli göndermeler de vardır şiirde ve bunların en anlaşılabilir olanı "*Açsam da her gece şerha kanatlarımı, / bilinmez. 'Uçmak' ne zaman ve hangi / kuşların nasibidir?*" dizeleridir. Bu ifadeler bize ister istemez Baudelaire'in, kanatları denizciler tarafından parçalanan ve aslında "şair'i simgeleyen "albatros"unu anımsatır. Şiirde bunların dışında başka göndermeler, hatırlatmalar da var, ama bunları çoğaltmaya gerek duymuyorum. Yalnız ilginç ve çok önemli olan son bir metinlerarası buluşmayı yeniden hatırlatmakta yarar var: "Lehim", Yahya Kemal'in "*Bir tel kopar âhenk ebediyen kesilir*" dizisiyle bitmektedir!

Şimdi, sözünü etmediğimiz ötekileri bir yana bırakıp bu göndermeler üzerinde düşünelim: Bilindiği gibi Nedim, Divan şiirinin sonlarına yaklaşıldığı bir dönemde, XVII. yüzyıl sonlarıyla XVIII. yüzyıl başlarında yetişmiş, (ki, son parlak temsilci

3 Aktulum, Jacobson'ın "alıntı" üzerindeki belirlemesine dayanarak şunları söyler: "Alıntı bilinçli, istemli bir anımsamadır. Başka metne ait bir kesit yeni bir metne sokularak ona yeni bir anlam yüklenir. Bir söylem biriminin başka bir söylemede yinelenmesi olan alıntı ile yalnız bir söylemlerarası/metinlerarası ilişkili kurulur." (*Metinlerarası İlişkiler*, s. 95) Bu belirlemeler, kanımcı, Bayrıl'ın şiriyle, özellikle de "Lehim"le tam olarak örtüşür.

Şeyh Galip olacaktır) Divan şiirinde yeni ses yaratabilmiş özgün bir şairdir. Yahya Kemal, 1910'larda Divan şiirinden yola çıkarak yeni bir ("neo-klasik") şiir kurarken belli başlı şairlerden etkiler aldığına dile getirir ki onun yazlarında en çok sözü edilen şairlerden biri de Nedim'dir. Sezai Karakoç ise modern zamanlarda geleneksel Türk şiirini en iyi içselleştiren şairlerdendir. Gerek anlatım gerekse anlam katmanları bağamlarında klasik Türk şiirinin moderne taşınmasında önemli bir rol oynamıştır.⁴

Bu belirlemeler ışığında "lehim" sözcüğüne döndüğümüzde bu sözcüğün, sıradan bir sözcük olmaktan çıkıp şiirde izlek olabilmenin ötesinde "kavram"laştığını söyleyebiliriz. Çünkü "lehim", Bayrıl'ın şiirinde artık, "geleneksele eklenme"nin "lehim"idir. Kendi poetikasını geleneksele eklemlemede yukarıda dejindiğimiz alıntıları ve göndermeleri "lehim" olarak kullanır Bayrıl. Özellikle, şiirin, Yahya Kemal'in "*Bir tel kopar âhenk ebediyyen kesilir.*" dizesiyle bitirildiği düşünülürse, burada "telin kopması, ahengin kesilmesi"nin önüne ancak "lehim"le geçilebileceği belirtilmek istenir sanki. Yazının başlarında "geçmişe atıflar" olarak belirlediğimiz durum ile "lehim" bütünüyle örtüşmektedir.

Bayrıl'ı gelenekte ilk adımda "sözel" olan ilgilendiriyormuş gibi görünse de esasen "tözel" olandır onun ilgi alanını belirleyen. Bu yönlendirmeyle, şiirlerinde geleneksele ait olduğunu düşündüğü şairlerden alıntılar yaparken aslında, gelenekle içsel/özsəl bağlantılar kurmayı amaçlamaktadır. Biraz önce ele aldığımız açık göndermelerin yanı sıra, "Lehim" şiirinde bütünü oluşturan söylemin, yine aynı gelenek çizgisi eklentisiyle Hilmi Yavuz şiirinden belirgin izler taşıdığı söylenebilir. Özellikle şiirin bütününde yaratılan "iç ses" ve "dingin tonlama", dize-ifade ilişkisi, çağrışım yaratma tekniği bakımlarından ele alındığında bu izler daha belirgin olarak görülür. "Lehim"de ve Bayrıl'ın başka bazı şiirlerinde geleneksele eklenmede başvurulan yöntem okuyucuya Hilmi Yavuz'un şiirlerini dü-

4 Bu konuda bu kitaptaki makaleye bkz.: Sezai Karakoç Şiirine Anlatım Özellikleri Çerçevesinde Bir Bakış.

şündürür; çünkü Hilmi Yavuz'da olduğu gibi Bayrıl'da da çağrışmalar, görülür/duyulur dilin değil zihnin onayladığı çağrışmlardır. Yaratılan ve/veya eklenen poetik zihin atmosferinin bu düzlemede ele alınma zorunluluğunun nedeni, Hilmi Yavuz'da olduğu gibi Bayrıl'da da şiirin "sesli okuma"ya değil, "zihinsel okuma"ya uygun metinler olmasıdır. Bayrıl'ın bu eklenenme tercihinde, sonuç kendiliğinden doğmakta, bir başka deyişle tercih, sonucu da beraberinde getirmektedir. Gelenekte belli bir çizginin gözetilmesi, yaratılan ortak "poetik zihin atmosferi"nin de belirleyeni olmaktadır.

Şiirini kurarken "bilinçli" bir çalışma sürecinden geçen Bayrıl'ın kurduğu şirsel söylem ve yapı, tesadüflerin değil bilinçli bir duruşun ürünüdür. Sayıyla ele alıp eklenenmek istediği geleneksel çizgi bunu gerektirmektedir. Şairin -başka bir neden bağlamında söylemiş olsa da- kendi ifadeleri bu iddiaya dayanak gösterilebilir. Vural Bahadır Bayrıl, "Şiir ve Düş İlişkisi"ni irdelediği bir yazısında şunları söyler:

Düş usa aykırıdır. Düş'teki bu usa aykırılık özgür yaklaşım denilen imge akışıyla sağlanır ve bu akış duygusal yasalarıyla açıklanır. Şiir de usa aykırıdır. Bu aykırılık yaptığı çağrışmalarla kurduğu imge dünyasıyla sağlanır ve bunları duygusal yasalarıyla açıklar. Ancak şiirdeki yaklaşım düş'teki gibi özgür, kendiliğinden değildir, yönetilmişlik taşırlı, kontrollüdür.⁵

Bayrıl, bu sözleriyle şiirde "şizofrenik" söylemi, doğrudan "patetik" yönsemeyi de olumsuzlamaktadır öte yandan.

"Lehim"in kuruluşundaki "patetik olmama" hali bu yönlendirmeyle okunursa daha kabul edilebilir bir sonuca ulaşılır. Duygularının coşkusuna kapılan bir kalemin, kararlı ve tutarlı olma ihtiyalî düşüktür. Zaten Bayrıl'ın şiirinde amaç "coşku"yu değil, bir "duruş'u yansıtmak olduğundan bu tutarlılığın sağlanması ancak "Lehim" şiirinde görüldüğü gibi "yönetilmişlikle, kontrollü olmakla" mümkündür.

5 Vural Bahadır Bayrıl, "Şiir ve Düş", Üç Çiçek: Şiir Özel Kitabı, Ocak 1984

"Lehim"de dil ve anlam katmanları

Bir şiir metninin çözümlemesini yaparken "dil'i" ve "anlam"ı her zaman ayrı ayrı ele alamayız. Şiir metninde "anlam"ı oluşturanın dil olduğu, dilin birikmiş verileri ortadan kalktıgında anlamdan da söz edilemeyeceği açıklır. Bununla birlikte şiirdeki "dil" katmanları "dilbilgisel" açıdan, "anlam" katmanları ise dilbilimin verimi olarak "semantik" açıdan farklı yaklaşımalarla değerlendirilebilir. Kuşkusuz, yine sıkılıkla örtüşmeler olacak, bunların ayrılmazlığı kendini duyumsatacaktır. Şairin dil bilgisi ve dil bilinci şiir-metninin incelenmesinde hem dilbilgisel belirlemeleri hem de anlamsal katman çözümlemelerini zorunlu kılar öte yandan da. Bir şiir-metni, üstelik Bayrıl gibi şiir bilgisini ve şiir kuramını, "Genç şair, şiir yazmak kadar şiir üzerinde düşünen, araştıran ve üreten bir aydın olma sorumluluğuyla karşı karşıyadır.⁶" diyecek derecede önemseyen bir şairin metniyse çeşitli katman incelemelerine açıklır, açık olmalıdır.

Vural Bahadır Bayrıl'ın özelde "Lehim" şiirini genelde de hemen bütün şîrlerini incelerken birbirine paralel iki yolu birlikte yürümek, aslında birbirini tamamlayan yönlerde dikkat etmek gereklidir. Onun şiirinde bütünlüğü sağlayan bu özellikleri belirlemeye Ali Günvar'ın söyledikleri önemlidir: "Bahadır'ın şiirindeki özellikler iki grupta toplanabilir: Kurgusal özellikler ki bunlar şiirin kurulmasında çok önemli ve temel taşı olan özelliklerdir; bir de duyumsal özellikler, ki bu ikinci grup Bahadır'ın şiirin geçmişi ve geleceğine bakışını bireysel varlığına eklemendiği ve bu noktadan çıkararak insanı olani duyumsadığı özelliklerdir."⁷

Yazının ilk bölümünde Bayrıl'ın şiirlerindeki *kurgusal* özeliklerden *metinlerarasılık* bağlamında söz etmiştir; ki "Lehim"de kurgunun sağlanması metinlerarası ilişki birinci belirleyendir. "Lehim" dilbilgisel açıdan ele alındığında ise bu şiirde dilin verili imkânlarının yer yer zorlandığı, şiir formatına soku-lurken verili olanın esnek bir şekilde de olsa dönüştürüldüğü söylenebilir. Şiirde "kadim (eski, ezeli)", "müphem (açık ve seçik

6 aynı yer

7 Ali Günvar, ... *Doğru Yazilar*, Est&Non Yayıncıları, İstanbul 1999, s. 157

olmayan, belirsiz, anlaşılması zor)", "şerha (parça, dilim; yara)" gibi günümüzde dolaşımın dışında kalan sözcüklerin kullanılması şaire belirli ölçüde "büyü" ve "parıltı" katmaktadır. Aynı şey, "musiki" sözcüğü için de ileri sürülebilir. Bunun ötesinde bu sözcükler de yukarıdaki açıklamalar bağlamında geleneksel olana eklenenmede ("kadim" ve "musiki"nin, Yahya Kemal'in çok sevdiği ve sıkılıkla kullandığı sözcükler olduğu hatırlarsa!) yine bir "lehim" vazifesi görmektedir. "Uçmak" sözcüğünün iki anlamı birden çağrıştıracak biçimde (1. Uçma eylemi, 2. Cennet) kullanılmış olması, şairin dilsel verilerin anlam bağıntıları, çağrışım zenginlikleri üzerinde düşündüğünü ortaya koymaktadır şirini kurarken. Şair, "şerha kanatlarını açsa bile" (ki, burada Baudelaire'in "albatros"unu bir kez daha animsamak zorundayız) uçup uçamayacağını bilememekte, her iki anlamıyla da "uçmak"ın kendisine bağışlanıp bağışlanmayacağı konusunda tereddütte bulunmaktadır.

Şiirde "ayışığını giymek, kalbin kendini seyrettiği geçirgen satılık, arzunun dalgın karanfili, yashı minarelerin tırmadığı gökyüzünü inkâr ederken bu şehir..." gibi ifadeler, okuyucuya bu dünyadan dışında başka bir dünya olduğunu düşündürecek soyut yoğunluğu sağlamada önemli rol oynamaktadır. Şiirin adında bile benzeri bir soyutlaştırma söz konusudur; metnin tamamı okunduğunda başlıklı "lehim"inambaşa anamlar yükleniği görülür. Bunların ve benzeri ifadelerin sağladığı kazanımlarla "Lehim" anlamsal boyutuyla metafizik çağrımlara açık bir metin olarak değerlendirilebilir. Kuşkusuz, metnin tamamında da böyle bir "uçucu"luk, deyiş yerindeyse "esriklik" söz konusudur. Her ne kadar "tahammül mülkünyi yıkan ten"den söz edilebilirse de "Lehim"de "kâinatın ruhu" "ten"in önünde, üzerindedir.

"Lehim" ilk bakışta *esoteric* bir şiir olarak görülmektedir; şiirdeki "gölge, vehim, müphem imge" ifadeleri bu anlamda metnin geneline yaygınlaştırılabilir. Metinlerarasılık bağlamında yakalanan açık veya gizli göndermeler şiirdeki *esoteric* olma özelliğini büsbütün sarsıntıya uğratmaz; bu nedenle "Lehim"in genelinde anlam ekseninde bir içreklik söz konusudur. Denilebilir ki şiirdeki "geçirgen" ve "şeffaf" sözleri bile içinde bulunduğu dizeler bağlamında kendilerine dönüktürler ve metnin

anlamında açıklığa zemin hazırlayamazlar. Bu sözlerin kendilerine dönük olması, şiirin anlamsal kodlarını çözmede okuyucuya yardımcı olmak yerine okuyucunu “geçirgen” bir şiirle buluşturmakta rol oynar. Metnin geçirgenliğini yine kendine dönük bir anlam yoğunlaşması şeklinde yorumlamak gereklidir. “Lehim”in metni “kendini seyrettiren” bir geçirgenlik taşımaktadır; bunun sonucu olarak da metinden çıkarılacak *narrative* bir anlam, bir hikâye söz konusu değildir. Elbette şiirde bir ana eksen vardır; fakat bazı anlam parçalarından yola çıkmak ve bunları birbirine ekleyerek bütüne yaklaşmayı denemek söz konusu olabilir. Sonuçta bu yine bir “deneme” olacaktır; çünkü “Lehim”de okuyucunu hedefleyen bir anlam aktarma çabası yoktur. Yine de bazı belirlemeler yapmaya çalışalım: Şiirde yakalanabilecek anlam parçalarının ilki ve belki de *görece en belirgin* olanı “ezâ”dır. “Lehim”de “çocukluk” dönemine ilişkin göndermeler söz konusudur ve şair, “*Hafıza, insana ezâ!*” diyecek şekilde geçmiş, çocukluğun mutsuz dönemlerini hatırlamanın verdiği acıyi dile getirmektedir. Şiirdeki “gölge”, “söner”, “yokluk”, “solmak”, “yas” gibi sözleri şiir-öznesinden (ya da animsanan çocukluktan) yansıyan psikolojik anlamların bileşenleri saydığımızda “ezâ”的 “çocukluktaki mutsuzlukları hatırlama”ya dalyalı nedeni daha iyi anlaşılır.

Duygu açısından bakıldığında “Lehim”in *pathetic* bir şiir olmadığını söylemek gereklidir. Zaman zaman “geçmişe atış”的ların dışında duygusal yoğunlaşması taşıyan ifadeler yakalanmaktadır şiirde. “Musikiyle ürpermek, yokluk duygusu, yaslı minareler” gibi sözlerde duygusal temas halinde olduğu ileri sürülebilir. Bunlar şiirde, okuyanı derinden kavrayan, okuyanı duyguya gönderen bir işlev üstlenir. Özellikle “duyguya gönderen” ifadesini kullanıyorum; çünkü bu ifadeler okuyanı “duygulandırmaz”, duyguyu yaşamayı değil anlamayı sağlar.

Bir başka yönden, “Lehim”in bütünü okuyucunu “bir ahenk”le buluşturmayı, dolayısıyla da “duyuş”u merkeze almayı amaçlamaktadır. Şairlerden yapılan alıntılar, bunların “lehim” olarak kullanılması bu “ahenk”in sağlanmasına yönelik耳tir. Gelenek bağlantısı düşünüldüğünde “lehim”in, yani “tel”的 kopması insanın dünyadaki “ahenk”ini, şiirin de gelenek çizgi-

sindeki "ahenk"ini kesecektir. Şiirin ilk kısmında "musiki" vardır; "musikiyle ürperme"... Son dize ise Yahya Kemal'in "*Bir tel kopar âhenk ebediyen kesilir.*" dizesidir ve bu iki kısımdaki "musiki-ahenk" çizgisi, şiirin içinden geçen ince ve müzikli bir tel gibi metnin başıyla sonunu birbirine bağlamaktadır.

Öte yandan, anlamsal çağrımlar bakımından metnin bütünündeki anlama donecek olursak "Lehim"in bütün olarak "çocukluk" izleği ekseninde gelişen bir şiir olduğu söylenebilir. Yine gelenekle ilişkiye dönerek, fakat bu kez biyolojiyi ve sosyolojiyi yardıma çağırarak söyleyeyim: Çocuk, kuşakları birbirine "lehim"leyen varlıklı. Bu varlık şiirde "musikiyle ürperen"dir ve aynı zamanda "arzunun dalgın karanfili"dir. Şiirin son kısmındaki "balkon" göndemesi Sezai Karakoç'un şiirini animsatırken, o şiirdeki "çocuk" da hatırlanır ister istemez. Çocuğun balkondan düşmesi "lehim"in kırılmasıdır. Öyleyse "şair-çocuk" "balkon"dan düşmemeli ve şiirin gelenekle bağlantısı kopmamalı, "ahenk" kesilmemelidir.

KİTAPLAR

1. Vural Bahadır Bayrıl, *Melek Geçti*, Can Yayınları, İstanbul 2000, 95 s.
(İlk baskısı, Şiir Atı Yay., 1992)
2. Vural Bahadır Bayrıl, *Şer Cisimler*, Can Yayınları, İstanbul 2000, 79 s.
3. Nedim Divanı'ndan Seçmeler (Haz.: Şevket Kutkan), Kültür Bakanlığı Yayıncılığı, İstanbul 1981 (Şair tarafından Nedim'den yapılan alıntı bu kitabın 82. sayfasındadır.)
4. Sezai Karakoç, *Gün Doğmadan*, Diriliş Yayınları, İstanbul 2001 (2. baskı)
(Şair tarafından Sezai Karakoç'tan yapılan alıntı bu kitabın 81. sayfasındadır.)
5. Hilmi Yavuz, *Okuma Notları*, Boyut Kitapları, İstanbul 1997 (Hilmi Yavuz'un bu kitabındaki V.B. Bayrıl'a ilişkin notlardan yararlanılmıştır.)
6. Yahya Kemal, *Rubâiler ve Hayyam Rubâilerini Türkçe Söleyiş*, İstanbul Fetih Cemiyeti Yahya Kemal Enstitüsü Yayınları, İstanbul 1988 (3. baskı) (Şair tarafından Yahya Kemal'den yapılan alıntı bu kitabın 36. sayfasındadır.)
7. Ahmet Hamdi Tanpinar, *Bütün Şiirleri*, Dergâh Yay., İstanbul 2000 (Şair tarafından Tanpinar'dan yapılan alıntı bu kitabın 106. sayfasındadır.)

(Yom Sanat, sayı 13, Temmuz-Ağustos 2003)

Hüseyin Ferhad'ın "Hazer İçin Birkaç Sarı Gül" Şiirinde Tarih İzleri ve Biçem

*Hazer için birkaç sarı gül
çalmak kastiyla girdimdi bahçenize
Hüseyin Ferhad*

"Hazer İçin Birkaç Sarı Gül" Hüseyin Ferhad'ın öteki pek çok şiri gibi içinden şamanların, vahşi ve yahşi kurtlarla kuşların, göl cinlerinin, atların ve binicilerin, ok ve yayların, bakır ormanların ve ayak değimemiş dağların geçtiği bir şiir. Öte yan dan, "Hazer İçin Birkaç Sarı Gül" bütün bunların içinden geçen ve geçerken de yıldız parıltılarına bulanan, bütün bu harekete ve görüntüye dayalı öğelere rağmen aslında hiç de hikâye anlatmayan, hikâyenin ve mitik olanın içindeki özü duyumsatan, tarihselliği bugüne taşımayı amaçlayan bir metin.

Hüseyin Ferhad'ın şiirlerindeki tarih izleri "uzaklaşma" ya ve bugünde dünü yaşamaya yollar açar. "Hazer İçin Birkaç Sarı Gül" şiirinin¹ ilk parçası "uzaklaşma" duygusu uyandıracak ifadelerle başlamaktadır. Yilana veya örümceğe dönüştürmek, şamanın cebinde kadim yurdundan uzaklaşıp gurbete, "müruru zamandan daha öteye" gitmek istediği dile getirilmiştir bu parçada.

Kanımcı "uzaklaşma" sözcüğü, bütün çağrımlarıyla birlikte Hüseyin Ferhad şiirini anlamada anahtar kavramlardan

1 Hüseyin Ferhad, "Hazer İçin Birkaç Sarı Gül", *Kılıç İpekte Sinanır*, YKY, İstanbul 2000, ss. 279-288

biridir. XX. yüzyılın sonuyla XXI. yüzyılın başlarında yaşayan, yaşamakta olan Hüseyin Ferhad hem zamandan (güncel tarihten), hem mekândan (halihazırda coğrafyadan), hem de toplumdan ve onun bugünkü inanç çerçevesinden uzaklaşma arzusundadır. Şiirlerinin alt metinleri olarak okunmasını önerdiğim *Cennet Diye Bir Yer* kitabındaki şu sözleri bunu ele vermektedir: "Kadim atalarımı aramaktan vazgeçtiğim bir sırada, hele semavî dinlere mensup hasımlarından Adanalara, Antalyalara, Haleplere kaçtığım bir sırada..."² Bu "kaçış" ve "uzaklaşma"ya, "arayış"ı da eklemek gerekir. Ferhad'ın "uzaklaşma"da ki amacı kendi ifadesiyle "kadim atalarını" aramak, "müruru zaman"ın da ötesine gitmektir. Pratikte ve poetikte yer edinen bu arayış zamanda (tarihte) ve mekânda (coğrafyada) şaire zengin duyuş patikaları açar.

Şairle bir söyleşi gerçekleştiren Hilmi Haşal, Hüseyin Ferhad şiirinin içeriğine ilişkin şu belirlemelerde bulunur: "Hüseyin Ferhad'ın şiiri tüm Orta Asya'yı, Yakındoğu'yu, Ortadoğu'yu ve Ön Asya'yı kapsayan tarih, coğrafya, botanik veya antik kavramlar/değerler atlasını andırır neredeyse. Pek çok ülke, dağ, tepe, ırmak, bozkır-step, okur bilincinde at koşturacak yoğunluktadır."³ Burada Hilmi Haşal "at koşturuyor" ifadesini sözün nesnel anlamından çok aktarmalı çağrımlarını hesaba katarak kullanmış olmalıdır; buna karşın Hüseyin Ferhad şiirinde gerçek bir "at koşturma"dan da söz edilebilir. Üzerine eğildiği coğrafyada ve irdelediği tarihsel süreçte "at"ın savaşta ve barışta başta Türkler olmak üzere Ön Asya'da yaşayan hemen her kavmin en yakın dostu olduğu gerçeğini hatırlatmak yeter sanırım.

"Tarih"i yalnızca birtakım olaylar zinciri olarak görenlerin, "tarih"i edebiyatta işselleştirebilmesi beklenemez. Hüseyin Ferhad ise "tarih"i geçmişin kendisi olarak gördüğü kadar "bugün" olarak da değerlendirmektedir. Şiirlerindeki tarih düşkünlüğü için kendisinin söylediğleri dikkatle okunmalıdır: "Tarihi yapanlar diye birtakım özel isimler sıralanır, 'kahraman'lar sa-

2 Hüseyin Ferhad, *Cennet Diye Bir Yer*, Ekin Yay., Ankara 2002, s. 71 (Yazında belirttiğim gibi *Aşka ve Barbarlara Dair* kitabı da aynı özelliği taşıyan metinlerle oluşturulmuştur.)

3 *Varlık*, sayı 1120, Ocak 2001 (Söyleşiyi yapan: Hilmi Haşal)

yılıp dökülür, tarihi yazanlar diye de ‘tarihçi’ler gösterilir. Yanlıstır. Tarihi yapanlar da, yazanlardır, kişisel hayat pratiği(ni), Yazı’ya dökme başarısı gösterenlerdir.”⁴ Buradan yola çıkarak Hüseyin Ferhad’ın şair olduğu gibi aynı zamanda tarih yapıcısı olduğu da ileri sürülebilir. Özellikle de *Aşka ve Barbarlara Dair* ile *Cennet Diye Bir Yer* kitapları düşünüldüğünde bu iddia daha bir geçerlilik kazanır; çünkü bu iki kitabında Ferhad tarihin eski dönemlerini anlatırken yer yer kendi kişisel hayat pratiğine de işin içine katarak Cang Şian’dan Kral Johannes’e, Od Ciğin’den Attila’ya, Süleyman Beg’den Aksak Temur’a pek çok tarihsel kişiliğin hikâyesini aktarır ve bu anlatıların izlerini şiirlerine de taşır. Sözgelimi “Hazer İçin Birkaç Sarı Gül”de “*tamuya mızrak çakılır / İşbara Asena’ya çıktıktı*”⁵ dizeleriyle somutlanabilecek bir mitolojik olayın geniş şekil *Cennet Diye Bir Yer* kitabında “Tanrı’nın Arka Bahçesi” başlıklı anlatıda bulunmaktadır. Bu iki metin arasındaki ortakbirliktelik ilişkisi şiirlerin anlaşılmasında önemli bir ipucu olarak değerlendirilebilir.

“Hazer İçin Birkaç Sarı Gül”, ele aldığı konu paralelinde mitik, arkaik söyleyişlerle kurulmuş bir şiir metnidir. “*Sihirli yüzü-ğünden / su küreneden geçir*.” veya “*Ancak ebleh bir ebabil / kursağın-daki taşları döker Babil’e*” dizelerini bu eğilimle okumak mümkündür. Alıntıda ikinci beyti, tarihselliği ve tarihsel coğraf-yayı siğ bir bakışla, yaniltıcı saptrımalarla, “eblehçe” ele alan çapsız anlayışın kınanması olarak okumak da mümkündür. Bu beyitteki “telmih” ise yalnızca hatırlatmakla yetiniyorum.

Şaire, “*Remil dök, kemik serp / ruh çağır. Ulu şaman // Mür yak, kudüm döv / yır söyle. Ulu şaman*” dizeriyle başlayan şair ruhunu ve bedenini bütünüyle şamana teslim ederek onun dönüştürücülüğüne kendini bırakır. Zaman çizgisinde geriye doğru giderken şamanla buluşmanın ardından, tarihin içinde bir yolculuk başlar ve şairle şamanın birlikteliği metne yeni kapılar, yollar açar. Söyleyiş de buna göre şekillenecek ve alışılmış bir şiir söyleminin dışına çıkılarak biçimde mitolojik, masalsı metinlerle buluşma gerçekleşecektir. Zamanın ve coğrafyanın dışına ancak böyle çıkabilir şair. “Hazer İçin Birkaç Sarı Gül”ün özellikle

4 aynı söyleşi

5 Kılıç İpekte Sinanır, s. 282

ikinci parçası şiirin söyleyiş olarak da içerik olarak da açılmasını, genişlemesini, çevrenlerin ötesine ulaşmasını sağlamaktadır. "İnceltip bir yılanın zehir dişlerini / süüt damağına civileyen özenle / eski bir çöl kavminin / yol işaretlerini süren çocuk" olarak şair Sodome ve Gomorra'yı, Filistin'i, Nil'i, Hazer'i, Babil'i dolaşır; Bâki'nin "kubbede kalan hoş sada"siyla ve "Gizlen benden / içimdeki bene" diyerek Yunus'la buluşur.

"Hazer İçin Birkaç Sarı Gül"ün sekizinci parçası "mensur şiir" biçiminde oluşturulmuştur. Şairin bu yaklaşımını, manzum destanların yer yer düzyazı parçaları da bulundurması çerçevesinde değerlendirmek gerekir. Bu parçada, "Onu ipten aldımdı, kurtlar, haramiler sofrasından kaptımdı. Ufka, kadim yurduma kaçırıldı. Göçüklerini onardım, muslinlere, kadifelere sardımdı. Tirşe uykulara, gökçek rüyalara yatırdımdı." diyen şair mitik söyleyişi korumakta ve bu söyleyişin içinden giderek hem içerikte hem de biçimde tarihselle buluşmaktadır. Hüseyin Ferhad, tarihselle buluşmanın, tarihsel olanı her yönyle içselleştirmekle mümkün olabileceğini kavramıştır; bu nedenle de onun yazdıklar "tarih konulu" şairlerden başka bir yerde durur.

Bu şiirde dikkat çeken özelliklerden biri de, özel adların çokluğuudur. Özel adlar, eğer birer simge değeri kazanamamışsa şiir metnini boğar. "Hazer İçin Birkaç Sarı Gül"deki ve Hüseyin Ferhad'ın başka şiirlerindeki özel adların çağrımlarıyla birer simge değeri taşıdığı söylenebilir. Anılan isimlerin hemen hepsi mitolojide, efsanede, tarihte, coğrafyada, tarihsel coğrafyada zengin çağrımlar üstlenen kişilerdir. Öte yandan "Hazer İçin Birkaç Sarı Gül"de tarihsel bakımdan birbiriyile paralellik göstermeyen isimler de söz konusudur. Burada bir tarih metninden değil, şirinden söz ettiğimize göre böylesi bir buluşmayı şiirin mantığı içinde (böyle bir mantıkta söz edilebilirse!) değerlendirmek gerekir. Bilinçli bir karşıtırma ve anakronizmle Yusuf Has Hacib'le Bâki'yi aynı metinde buluşturur şair. Buradaki amaç, zamanın kesintisiz akışını ortaya koymak, "yazıcı"lar arasındaki bir ruhgöçümüne kapı aralamak, tarihteki yapay ayırcı çizgileri görmezden gelerek insanı ve şiri sonsuzluğun ortasına yerleştirmektir. "Yusuf Has Hacib öldü / kalbimin ortasına gömüldü / ona uçmağ yakışır / bana Kutadgu Bilig" derken Yusuf'a

cenneti (uçmağ), kendisine de onun yüzyılları aşip gelen eserini (*Kutadgu Bilig*) yakıştıran ve kitabın adını aynı zamanda sözcük anlamıyla da kullanan (kutluluk bilgisi, kutlu olma bilgisi) şairin sağlamak istediği devam zincirine dikkat etmek gereklidir.

Türk tarihinin Orta ve Ön Asya coğrafyasında öteki tarihlerle buluşan zengin birikimi bu metinde şairin kaleminden süzülerek sayfalara dökülmüştür. İnsanlık tarihinin en köklü uluslarından birinin bugünkü sürdürücülerini olarak bizler savasın, barışın, "aşk"ın, paylaşmanın, doğayla iç içe olabilmenin, "söz"ün ve "yazı"nın tarihteki, tarihsel coğrafyadaki izlerini hakkıyla sürebilmek için "Hazer İçin Bırkaç Sarı Gül"'e ve *Kitlîç İpekte Sinanır'a* yeniden bakmak durumundayız. Bu şiir bir kesintisizliği, dünün bugünde de yaşamakta olduğu gerçekini dile getiriyor ve bu dile getirişte biçem olarak da arkaik metinlerin söyleyişine yaslanıyor. Tarihi birtakım doğum ve ölümlerle, ihtilallerle, göçlerle başlatma ve bitirme eğiliminde olanların, "Bence günümüz şiirinin tek işlevi, şiiri bizzat yaşayan o 'barbar'ların düşlem dünyasını zamanımıza, aşk ve adalet tutularını ileriye, yarılara taşımaktır."⁶ diyen Hüseyin Ferhad'ın şiirinden öğrenecekleri çok şey var.

(*Yom Sanat*, sayı 17, Mart-Nisan 2004)

6 aynı söyleşi

BİRKAÇ ŞAİR...

Cumhuriyet Dönemi Şairleri Hâmid'e Bakıyor

*"Evet! Tarz-i kadîm-i şî'ri bozduk herc ü merc ettik
Nedir şî'r-i hakiki safha-i idrâke derc ettik"*
Hâmid

*"Hâmid'e her zaman bir zengin madene
dönülliür gibi dönülecektir."*
Tanpinar

Abdülhak Hâmid, gerek araştırmacılar gerekse edebiyat tarihçileri tarafından hakkında en çok söz söylenen Tanzimat şairlerindendir. 1852-1937 yılları arasında uzunca bir ömür sürmüştür. Tanzimat ve Cumhuriyet dönemleriyle birlikte bunlar arasındaki bütün edebiyat dönemlerini de idrak etmiş olan Hâmid, hemen her dönemde şiir tartışmalarının merkezinde yer almıştır. Şair, hayatının büyük bir bölümünü yurt dışında geçirmiştir, bunun sonucu olarak da memleketteki canlı edebiyat ortamından genellikle uzakta bulunmuş olmakla birlikte Türk şiirinin yenileşme tartışmaları büyük ölçüde onun şiiri çevreinde gelişmiştir.

"Şâir-i Âzâm"la ilgili tartışmalar ölümünden sonra da devam etmiş, Tanpinar'dan Mehmet Kaplan ve Ömer Faruk Akün'e, Orhan Okay'dan Gündüz Akıncı ve İnci Enginün'e, Nurullah Ataç'tan Asım Bezirci ve Cevdet Kudret'e... değişik anlayışta edebiyat tarihçileri ve araştırmacılar Hâmid'in eserleri üzerinde çalışmalar yapmışlardır. Bütün bunların bir araya

getirilmesi, Abdülhak Hâmid'in edebiyat tarihimizdeki yerini anlamak bakımından çok önemli ve gereklidir. Fakat bu ayrı bir araştırmmanın konusudur; ben burada Hâmid'in Cumhuriyet dönemi şairleri tarafından nasıl ele alındığını, nasıl değerlendirildiğini, hakkında ne gibi yargılara varıldığını panoramik şekilde belirlemek istiyorum. Bu bakımından şairlerin değerlendirmeleri –kronoloji de gözetilerek– esas alınacak, edebiyat tarihçileriyle araştırmacıların hükümlerine ancak yeri geldiğinde ve gerek duyulduğunda temas edilecektir.

Yahya Kemal Beyatlı, Hâmid'in şiiri üzerinde en çok duran şairlerden biridir. Yahya Kemal, her ne kadar şair olarak tanınış yılları ve şiir anlayışı bakımından Cumhuriyet dönemi şairlerinden ayrılır, onların öncesinde yer alırsa da, şairlerin Abdülhak Hâmid hakkındaki değerlendirmelerine onunla başlamak gerektiği düşüncesindeyim. Çünkü Yahya Kemal'in 1930'lu, 40'lı ve 50'li yıllarda写的 yazı ve söyleşilerinde Hâmid hakkında bol bol söz söylediğini tespit ediyoruz.

Değerlendirmelere geçmeden önce, Abdülhak Hâmid ile Yahya Kemal arasındaki insani münasebetlere bir parça da olsa ışık tutması açısından Münevver Ayaşlı'nın hatırları arasındaki bir anekdotu aktarmak istiyorum. Ayaşlı, kitabının "Şâir-i Âzâm Abdülhak Hâmid Beyefendi" başlıklı bölümünde onunla ilgili hatırlarını aktarırken Hâmid'in Maçka Palas'taki kabul günlerine de değinir ve bu kabul günlerine Yahya Kemal'in de geldiğini belirterek şunları söyler:

Yahya Kemal Bey'i de Maçka Palas'ta birkaç defa görmüştüm,
Abdülhak Hâmid Bey'i ziyarete gelmişti. Fakat şâyân-ı hayrettir ki, Maçka Palas ziyaretlerinde Yahya Kemal Bey,ambaşa bir Yahya Kemal, kompleksler içinde bir Yahya Kemal Bey oluyordu. Neden? Niçin? Anlaşılır şey değildir bu... Halbuki kendisi de büyikelçi, mebus, üstelik şöhretin zirvesinde bir şairdi. (...) Yahya Kemal Beyefendi merhumla dostluğumuz ilerledikçe, Abdülhak Hâmid Beyefendi'yi beğenmediğini, sevmediğini, hatta hiç beğenmediğini ve hiç sevmediğini anlıyordum, anlamaya da hacet yoktu, kendisi alenen söylerdi. Abdülhak Hâmid Bey'den ise bir defa dahi Yahya Kemal Bey

aleyhinde bir söz işitmış değilim. Fakat daha beter, Yahya Kemal Bey, Maçka Palas'ta ve Abdülhak Hâmid Bey'in nezdinde "nâ-mevcut" idi.¹

Yahya Kemal, Hâmid'e en büyük kötülüğü edenlerin onun "di-ni bütün" hayranları olduğunu, ona gerçek değerini verebilenlerin ise, şiirini ayıkladıktan sonra geriye kalan güzel mîsraları sevenler olduğunu söyler. Bu görüş daha sonra Tanpınar tarafından da dile getirilecektir. Edebiyatımızda hiçbir şairin böylesine kayıtsız şartsız bir hayranlıkla sevilmediğini ileri süren Yahya Kemal, aslında onun hayranlarının, şiirlerini ve tiyatrolarını hiç okumadan, bilincizce ona hayran olduklarını söyler.

Yahya Kemal'e göre Hâmid, bütün iddiasına rağmen Şarklı şiir anlayışından kopup Garplı şiir anlayışını Türk edebiyatına getirememiştir.² Manzume bütünlüğünü sağlayamamış, zaten sanatı pek az değiştirdiği için eski şire bağı olanlarca sevilmesi zor olmamıştır. Típkı divanlarda olduğu gibi Hâmid'in manzumelerinde de zaman zaman birer mücevher gibi parlayan mîsralar, beyitler vardır. Hâmid'in şiirlerinden aldığı iki mîsra üzerinde (*Çıkdım semevâta hâk-ber-ser / İndim semevât ile berâber*) şairin dil anlayışı ve söyleyiş tarzı hakkında bazı belirlemelerde bulunan Yahya Kemal, şairin aslında tumturaklı bir söyleyiş peşinde olduğunu ileri sürer.³ Söleyişte gösterişin peşinde olduğu için de gerçek şiri kaybetmiş hatta zaman zaman dil hataları yapmaktan kurtulamamıştır:

- 1 Münevver Ayaşlı, *İşittiklerim... Gördüklerim... Bildiklerim...*, Güryay Mtb., İstanbul 1973, s. 43
- 2 Yahya Kemal, aynı görüşleri kendisiyle yapılan bir mülakatta da şu şekilde dile getirir: "Hâmid'e gelince: O da bize Garb'ı getirmiş可以说不。Hâmid ne yapmış? O da kendisinden evvelkiler gibi, Şîraz şîvesiyle mersiyeler yazmış." Beyatlı, Yahya Kemal, "Yahya Kemal'le Bir Mülakat", *Edebiyata Dair*, İstanbul Fetih Cemiyeti Yay., İstanbul 1984, s. 288 (2. b.)
- 3 Yahya Kemal'in bu görüşü, Ataç'ın Hâmid için söyledikleri arasında da yer alır: "Sevmem Abdülhak Hâmid Bey'i. Böyle düşünüp incelemeden yazdığını için sevmem, edebiyatın birtakım düşünceleri, doğruları bildirmeğe değil, birtakım parlak buluşlara özenen bir iş olduğunu sandırdığı için sevmem. Boyuna yukarıdan atar; büyük şair yükseklerde dolaşmış da onun için..." Nurullah Ataç, "Abdülhak Hâmid", *Ararken*, Varlık Yay., İstanbul 1954, ss. 58-59

Lâkin asıl şiir bahsinde bu beyit tumturâkın, hem de kaba saba tumturâkın, uydurma büyülügün, sahte bir felsefe tablosun ifadesidir. İyi bir şey olmaktan çok uzaktır. Yenilik iddiasında *Makber* şairinin asıl noksancı da buradadır.⁴

Yahya Kemal, "Şiirde Otuz Senem" başlıklı yazida kendi şiir macerası içerisinde dikkate aldığı şairlerden söz ederken Hâmid'i de bunlar arasında anar. Hâmid'de dikkatini ilk çeken, onun bireysel hayat macerasıdır. Bunun ardından "Makber" şiirinin yapısını dikkat çekici bulur, sekizer misralık bentler, onda, ilk bakışta bu şiirin kuvvetli bir sanatkârin eseri olduğu fikrini uyandırır. Dilin kuvveti de kendisini etkilemiştir.

1905'te Londra'da Hâmid'le birkaç kez görüşen Yahya Kemal, Hâmid'in, kendisinin "şîir tarafına kayıtsız kalması üzerine" ona şiirlerini göstermez. Yahya Kemal, 1906'da Bruxelles'de gördüğü Hâmid hayranı Hüseyin Siyret'e kendi şiirlerinden bazılarını Hâmid'in yeni şiirleri diyerek okur. Hüseyin Siyret'in hayran olmasıyla çok sevinir. Böylelikle, Avrupa'daki ilk kalem tecrübelerini tanidiklarına, adeta bir oyun gibi, Hâmid'in adı arkasından okumuş olur.

Yahya Kemal, o dönemde şiirin temel unsurlarından sayılan kafîye meselesini ele aldığı "Kafîye" başlıklı yazısında Hâmid'in kafîye anlayışını değerlendirirken olumsuz eleştirilerde bulunur. Hâmid belki iyi bir şair fakat kötü bir kafîye uygulayıcısıdır:

Kafiyenin inhilâli evvelâ Abdülhak Hâmid'in şîirlerinde yüz gösterir; son devirlerde, bizde, Abdülhak Hâmid'den iyi şair, fakat ondan daha fena kafiyeci yoktur. Hâmid, frenklerin çok *zengin* deyip özendikleri, bizim eskilerin ise *mukayyed* deyip kullanmadıkları o iki üç bogumlu kafiyelere mübrem bir ibtilâ ile tutulmuş. (...) Hâmid eski şîirin kafiyesini bozuyor, yenisini bir türlü bulamıyordu.⁵

4 Yahya Kemal Beyatlı, "Abdülhak Hâmid", *Siyâsi ve Edebi Portreler*, İstanbul Fetih Cemiyeti Yay., İstanbul 1986, s. 5 (3. b.)

5 *Edebiyat Dair*, ss. 129-130

Yahya Kemal, "Makber ve Ölüm" başlıklı yazısında ise Hâmid'in Türk şiirine getirdiği en büyük yeniliğin "manzume"den ziyade "fikir"e önem vermesi olduğunu belirtir. Bu yazında daha olumlu bir yaklaşım içerisinde bulunduğu dikkati çeken Yahya Kemal, Hâmid'in asıl hüviyetinin "fikir"de olduğunu söyler ve yazının sonlarında şairin bu kitaplarının yeniden ve bir arada basılmasının Hâmid'in şiirinin ölümsüzlüğünü anlamak bakımdan önemli olduğunu vurgular. "İthaf" şiirine yazdığı ithaf yazısında Abdülhak Hâmid'den sonra "ledünnî şiirin menbalarının kurduğunu" belirten Yahya Kemal, bu şiirde Hâmid'in "ledünnî" âlemlerden gelen son yolcu olduğunu söyler: "*O yerler
iştir Bağdad, iştir Âmid / Bugin her şüaleden mahrûm, câmid, / O yerler-
den gelen son yolcu: Hâmid / Haberdâr olmaz olmuş mâverâdan.*"⁶

Cumhuriyet dönemi şairleri içinde Abdülhak Hâmid hakkında en derin ve ayrıntılı konuşmuş olan **Ahmet Hamdi Tanpınar**'dır. Hem XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi'nde, hem de makalelerinde onun Hâmid'le ilgili fikirleri geniş olarak karşımıza çıkar. Şair kimliğinden hiçbir zaman sıyrılamayan, makalelerinde ve Edebiyat Tarihi'nde bile daima bir şair olarak konuşan Tanpınar'ın Hâmid hakkındaki görüşlerini irdelerken, yazısını bu nedenle bir bütün olarak, bir şairin verdiği hükümler şeklinde gördüm.

Tanpınar, Edebiyat Üzerine Makaleler kitabından yer alan "Abdülhak Hâmid" başlıklı yazısında, daha sonra Edebiyat Tarihi'nde genişleteceği bazı fikirler ileri sürer. Parlak talih yıldızı altında doğmuş olan Hâmid'in etrafında daima kendisini şimartan, onun "dehâsını teslim eden" hayranları bulunmakla birlikte aslında Hâmid, şiirde bir deha değildir. Onun şiiri, sanat eserinin asıl mükemmelleşmesini sağlayan alinterinden, çalışma ve düzenlemeden yoksundur. Bu nedenle Hâmid'in şiirinde "şüpheinin ateşinde pişmemiş olmanın verdiği bir nakise" hissedilir. Etrafindakiler kendisini her zaman övüp göklere çıkarttığı için şairin kendisi "otokritik" yapamamış, belki buna gerek de duymamış, "kendi üzerinde durmanın veya etrafına bakmanın zahmetine bile katlanmamış", peygamberlerde bile bulunma-

6 Yahya Kemal Beyatlı, "İthaf", *Eski Şiirin Rüzgarıyla*, İstanbul Fetih Cemiyeti Yay., İstanbul 1985, s. 126 (4. b.)

yan bir kendine güven duyguşuyla entelektüel arayış duygusundan uzak kalmış, "yazmaktan okumaya fırsat bulamadığını" dahi söyleyebilmiştir. Onun şiiri bütünlükten mahrumdur; en güzel misraları şairlerinin arasında burasında geliveren bir ilhamın söylediği nadir parçalardır. Bu yönüyle Hâmid'in şiiri, içinde zaman zaman hazinele de rastlanan bir virane olmakтан öteye gidemez.

Tanpinar, yine makaleler kitabında yer alan "Makber'in Son Tab'ı Münasebetiyle" başlıklı yazısında Hâmid için belki de en kesin ve keskin değerlendirmelerini yapar: "Abdülhak Hâmid hakkında büyük hayranlıklar beslediğim şairlerden degildir, onu çocukluğumda sık sık okuduğum oldu. Hatta bazı manzumelerini şimdi de ezbere bilirim. Fakat bunları tekrar larken eski zevki almam. O, bana nasıl yazmasını değil, nasıl yazılmamasını öğreten şairlerdendir. (...) İman ile şüphe arasında bir boşlukta asılmış olmanın ürpermesi. İşte Hâmid'in bütün şairliği kazandığı nokta."⁷

"Bursa'da Zaman" şairi, Hâmid'in şairliğine genellikle *Makber* arkasından bakar. Gerçi *Edebiyat Tarihi*'nde onun bütün şiir kitaplarını ayrı ayrı değerlendirir, bunlar hakkında hükümler verir; fakat asıl olarak *Makber*, Tanpinar'a göre Hâmid'in şairliğinin merkezinde durmaktadır.⁸ Bu nedenle Tanpinar'ın *Makber*'le ilgili yorumlarını bir anlamda Hâmid için yapılan genel bir değerlendirme saymak mümkündür:

Makber, bu ürpermenin çok gelişigüzel, fakat tabiatı itibariyle zengin doğmuş çocuğudur. Yazık ki, bu kadar asıl bir kaynaktan gelen bu şiir, çok lâubali bir nazım tekniğiyle ortaya atılmıştır. Bununla beraber, beğenilsin, beğenilmesin, onun Türk şiirinde mevkii vardır ve bizde Avrupalı şiir tarzının ilk büyük tanınmış eseri odur.⁹

7 Ahmet Hamdi Tanpinar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, MEB Yay., İstanbul 1969, ss. 278-279 (Haz.: Zeynep Kerman)

8 Ömer Bedrettin Uşaklı da Hâmid'in şiirilarındaki düşüncelerini ortaya koyarken *Makber*'i temel alır: "Hâmid'i tanıdığımız yüksekliğiyle bize tanıtan eserleri, bana kalırsa, konusu bize yabancı tiyatroları değil, *Makber*'ıdır." Ömer Bedrettin Uşaklı, *Bütün Eserleri*, TDK Yay., Ankara 1988, s. 179 (Haz.: İnci Enginün)

9 *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 279

Hâmid'in şairliğinin gelişim evrelerini, zaman zaman gösterdiği "cezr ü meddi" *Edebiyat Tarihi*'nde ve makalelerinde en ince ayrıntılarına kadar örneklerleinceleyen Tanpinar'a göre Hâmid, "Türk şiirinde büyük ürperme"dir. Şiiri yenileştirmek isteyen, tabiatı keşfeden ve onu şire sokmak isteyen Hâmid kelimelerin tutsağı olmamıştır: "Hâmid kâinatını yeni yeni keşfetiyordu. Hiç bir an kelimeler onu hapsetmiyordu. Kendini dil dediğimiz –ve hayatı hususyetleri üzerinde bir türlü gereği gibi düşünmediği– bir kaosun içinde yeni baştan idrâk ediyordu."¹⁰ diyerek buna işaret eder. Her şeye rağmen kendi sanatına hayrandır; kendisinin bergenmediğini açıkça söyledişi eserlerinin başkaları tarafından bergenilmesini isteyecek kadar da enteresan yaklaşımları olan bir şairdir. "Kendisini devrinin ilerisinde hissetmenin bir nevi yalnızlığı..."¹¹ içindedir: zaferlerini kendi başına idrâk etmenin yalnızlığını...

Abdülhak Hâmid'in kendi şiiri içinde *Makber* bir zirvedir, sanatının sınırlıdır; Hâmid bir türlü onun ötesine geçememiştir. Londra'da yıllarca kalmış olmasına karşılık sadece iklimin –Londra'nın sisinin– kendisini etkilediğini belirten Tanpinar, İngiliz şiirinin Hâmid'in sanatı üzerinde hiçbir etkisi bulunmadığını, Shakespeare'i biraz yakından tanımla kaldığını, daha çok Hugo'ya önem verdiği ileri sürer. Kendisine üstat seçtiği Namık Kemal'in ise sadece bazı konuları şiirine taşımrasında etkili olduğu fikrindedir.

Tanpinar'ın özellikle dikkat çeken temel noktalardan biri de Hâmid'in değiştirciliği, yenilikçiliğidir. Buna karşılık "kendi getirdiği yeniliğe bağlı kaldığı için eski görünmüştür, eskide kalmış", kendi yeniliği içinde eskimiştir. Hâmid, pek çok şeyi birden bulmuş fakat kendisinde birleştirme yeteneği eksik olduğu veya yaratılış itibariyle ihmalkâr olduğu için bunları birleştirmeyi başaramamıştır. Sanatta her şeyi altüst etmeye gelmiş gibi bir hali vardır fakat "nesillerin yapacağını tek başına yapacak bir sanatkâr yoktur"¹² ve Hâmid de bunu başaramamıştır.

Hâmid'in dili daima karışiktır, sanatı her an yeni tecrübelere açıktır, yeniye karşı öbü alınmaz bir meraklı vardır. "Hâ-

10 Ahmet Hamdi Tanpinar, *Yaşadığım Gibi*, TKE Yay., İstanbul 1970, s. 291

11 *Yaşadığım Gibi*, s. 291

12 *Yaşadığım Gibi*, s. 293

mid'de bol bol yenilikler, büyüklükler vardır; eksik olan mü-kemmelliiktir. Çok karışık bir nehir gibi akar; besleyici bir Nil olmaz da; tuğyanlarda dahi, sadece sel kalır; su iken firtinaya benzer. Heceyi, serbesti, kafiyesizi, her türlü nazım şeklini de-ner. Aleti değiştirir, fakat tele dokunma tarzında tesadüften ge-leni çok defa olduğu gibi bırakır. Bulduklarını yine tesadüfen birbirine ekler. Bazan sadelik derken basitlige gidiverir.”¹³

Deneme ve makalelerindeki düşünceleri *Edebiyat Tarihi*'nde zaman zaman benzer hatta aynı cümlelerle yinelenmektedir. Bununla birlikte Tanpınar'ın Hâmid'i asıl değerlendirmesi, onun şiirini tabir caizse anatomi masasına yatırması *Edebiyat Tarihi*'ndedir.

Hâmid'in şiirinin dil özellikleri üzerinde de duran Tanpi-nar bu konudaki fikirlerini ortaya koyarken şairin, dil karşısımda da keyfiliğini sürdürdügüne dikkat çeker: “Onda ‘dilin mut-laklı’ yoktur. Hiçbir sanatkâr, sanatının en esaslı unsuru karşı-sında bu kadar keyfi kalmamıştır. (...) Dili sadeleştirerek işe başlayan Hâmid bir müddet sonra kendisini doğrudan doğru-ya dilin üstünde görür. Onun için dil değil, üç dilden alınmış, karışık ve keyfi bir lügat vardır. Dildeki bu düzensizlik, Hâ-mid'in şiirini kararsızlık içinde bırakır. Şurası da var ki o mü-kemmeli istemiyordu.”¹⁴ Şairin kelimeleri gibi şiir tekniği de bir “yığma” hissi bırakır. Eski şiirin tekdüzeliğini kırıp eski misra yapısını derinden sarsan ve böylece yeni bir teknik geliştirmek isteyen şair nesre benzeyen bir şiirin peşindedir.

Abdülhak Hâmid'in şiirlerinin zamana bağlı, zamanla kı-yaslayarak düşünülecek değer ölçülerine vurulmasının yanlış olduğunu belirten Tanpınar “eski”lik, “yeni”lik meselesi hakkın-da şunları söyler: “Hâmid'in eseri devri içinenydi. Bu eserde bizim için ve her zaman yeni olan parçalar vardır. Bunlar mu-vaffak olmuş sanat eserinin şartlarını kendilerinde taşıyan, *yeni* veya *eski* tabirleriyle ölçülemeyen eserlerdir.”¹⁵ Hâmid'in şiirleri-nin ne düşünüş tarzı ne de söyleniş itibariyle *eskinin* çerçevesi-

13 *Yaşadığım Gibi*, s. 294

14 Ahmet Hamdi Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kit., İstanbul 1985, s. 514 (6. b.)

15 *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, s. 513

ne sokulamayacağını söyleyen Tanpınar, bunların büsbütün *yeni* sayılmasının da mümkün olmayacağı fikrindedir: "Bazlarında lûgat, bazlarında dile tasarruf şekli eskinin ta kendisidir. Hâkimat ikisinin ortasında eskiye en yakın olan vizyoner tarafından bile hiç olmazsa bize yeniyi vaadeden şeylerde müsbet olarak getirdiği tabiatı ve ihsaslara açılma, görünüşlerin dünyasıyla perdenin ötesini birleştirmeye çabası gibi şeylerin dışında, Hâmid için, sadece dilde şirazeyi koparan adamdır, hükümlü vermek hiç de yanlış olmaz. Ve şüphesiz ki asıl işi, lûgati yerinden oynatmış olması, mazmuna bir kaleme son vermesidir."¹⁶

Abdülhak Hâmid'in kendisi kadar, hakkında söylenenler de edebiyat tarihimizin en ilgi çekici yorumları arasında yer alır. Gün gelmiş, şiir anlayışı ve dünya görüşü bakımından adının Hâmid'le bir arada anılabileceğine ihtimal verilemeyecek şairler bile Hâmid hakkında çeşitli değerlendirmelerde bulunmuşlardır. Nâzım Hikmet de bunlardan biridir. *Resimli Ay* dergisinin Haziran 1929 tarihli 4. sayısındaki "Putları Yıkıyoruz, Abdülhak Hâmid: No 1" başlıklı yazında Hâmid'in bir "edebiyat dâhisi" olmadığını vurgulayan Nâzım Hikmet, sanat ve edebiyatta dâhi olmanın ancak hem yerel hem de evrensel anlamda başarılı eserler vermekle mümkün olabileceğini söyler. Nâzım Hikmet, bu anlamda, Hâmid'in hiçbir şiirinin, hiçbir eserinin başka bir dile çevrilemeyeceğini, çevrildiğinde bütün özelliğini yitireceğini ileri sürer. Nâzım Hikmet'e göre Hâmid'in, "belirli bir devrin önemli yazıcılarından" olduğu doğrudur; fakat Hâmid bir "dâhi" değildir; Hâmid'i edebiyat tarihlerinde bir "dâhi" olarak göstermek, edebiyat tarihimizi tahrif etmekle eş anlamlıdır.

"Dehâ" hususunda Hâmid'i Shakespeare'le karşılaştırılan Nâzım Hikmet, Shakespeare'in gerçek bir dâhi, Hâmid'inse dâhilikten uzak bir şair olduğunu ileri sürer. Çünkü Shakespeare, içinde yaşadığı toplumun ve devrinin karakterini eserine yansıtabilmiş, bunu evrensel bir değerde ifade etmekle de dâhi olduğunu ispatlamıştır. Halbuki Hâmid, Osmanlı'nın dikkate değer bir döneminde yaşadığı halde bu devrin atmosferini eserlerinde ortaya koyamamıştır. Hâmid; Shakespeare, Racine, Corneil-

16 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yahya Kemal*, Dergâh Yay., İstanbul 1982, ss. 81-82 (2. b.)

le... gibi büyük tiyatro yazarlarının, büyük edebiyatçıların etkisinde kalmış; fakat onlara yeni bir şey ilave edemeyip sadece onları taklit etmekle yetinmiştir:

Eğer Hâmid Bey, içinde vaktiyle yaşadığı içtimai intikal devresinin Şark'a, Osmanlı İmparatorluğu'na mahsus hususiyetlerini beynelmilel bir derecede ifade edebilmiş olsaydı ve bunu o zamana kadar yapılanlardan daha muvaffak bir surette yapabilseydi, dâhiler galerisinde bu isimde bir Osmanlı sanatkârı da bulunabilirdi. Halbuki o bunu yapamadı. Hatta çok kere muasırlarından Namık Kemal ve Ziya Paşa bu hususta daha muvaffak olmuşlardır.¹⁷

Bu saldırı yazıları dönemin edebiyat dünyasından ve basın çevresinden sert tepkiler görünce bu sefer tepkilere cevap olarak yazılan "Putları Niçin Kırıyoruz?" başlıklı yazıda önce sanat ve edebiyat dünyasında gerçek put olabilmenin şartları sıralanır. Makalenin yazarına göre bir sanatçının "put" olabilmesi için toplumun o dönemdeki ideallerinin temsilcisi olması gereklidir. Oysa, Abdülhak Hâmid gerçekten "put" olmayı hak etmemiş sahte putlardandır. Ardından şunlar söylenir:

Sahte putları yıkmağa çalışıyoruz. Bizce gerek Abdülhak Hâmid, gerekse Mehmet Emin Bey bizim sanat sahasındaki idealerimizi temsil eden kimseler değildirler. Bu itibarla bunlar edebiyat ve sanat hayatımızın *sahte* putlarıdır. (...) İşte biz bu putları yıkmakla eskimiş, çürümüş mütehaccir putları devirip yeni fikirlere, yeni cereyanlara yol açmaktan başka birsey yapmıyoruz.

Filhakika Abdülhak Hâmid Bey bizim için artık bir sanat ve edebiyat putu olabilir mi? Bu şair artık bugünkü yeni sanat ve fikir cereyanlarını temsil edebilir mi? Demek ki, artık bize put olamaz. Şu halde yeni fikirlere inkişaf imkânı vermek için evvelâ bu eskimiş ve kıymetten düşmüş putu yıkmak zarureti vardır.¹⁸

17 Nazım Hikmet, "Putları Yıkıyoruz, Abdülhak Hâmid: No 1", *Resimli Ay*, sayı 4, Haziran 1929, s. 37

18 Nazım Hikmet, "Putları Niçin Kırıyoruz?", *Resimli Ay*, sayı 6, Ağustos 1929

Nâzım Hikmet'in bu sert eleştirilerinden sonra Abdülhak Hâmid hakkındaki düşüncelerini ele aldığım **Cahit Sıtkı Tarancı**'nın Hâmid'e özel bir ilgisi olduğu anlaşılıyor. Cahit Sıtkı, Hâmid'in ölümü üzerine yazdığı "Makber Şairi İçin" başlıklı yazında kendisinin, Hâmid'in şiiri üzerinde, onu tanıtmak amacıyla fazlaca durduğunu söyler. Hâmid'in adını ilk kez, ilk girdiği Edebiyat dersinde duymuş ve dersler ilerledikçe onun hakkındaki "Şair-i Âzâm", "Dâhi-i Âzâm" sıfatlarını da sık sık işitter olmuştur. Bunun üzerine Hâmid'in gerçekte nasıl bir şair olduğunu merak eden Cahit Sıtkı, genç bir şair olarak "kendisine Türk şiirinde en büyük payeler tevcih edilen, en murassa nişanlar takılan bu yarı – reel yarı efsanevi şahsiyeti tanıma"nın kendisinde bir an evvel tatmin edilmesi gereken bir ihtiyaç haline geldiğini söyler. Okumaları sonucunda Hâmid'in sadece "Makber" şiirindeki bazı parçaları dikkate değer bulmuştur: "... velhasıl hepsini değilse de eserlerinin çoğunu okudum, fakat bir daha açmamak üzere ve yalnız *Makber*'den kendime birkaç misra ayırarak."¹⁹

Şiir anlayışlarının yakınlık derecesi ayrı bir araştırma konusu olmakla birlikte Cahit Sıtkı'nın da tipki Hâmid gibi "ölüm" temasını uzunca bir süre şiirinin merkezinde tuttuğunu görmek gereklidir. Buradan yola çıkılarak, –her ne kadar ölümle hayat birbirine karşıt kavramlar gibi düşünülse de– iki şairin hayatı bağlılıklarında ve dünyaya bakışlarında da benzerlik saptanabilir: "Hâmid, benim en çok sevdiğim bir mevzu üstünde kafa yormuş, gönül harcamış bir şairdir, yani hayatı âşık olmuş bir adamdır. Bu aşkin mukabelesiz kalacağına gönül bir türlü razı olamıyor."²⁰

Hâmid'in ölüm yılında yazdığı bir yazda Türk şiiri denildiğinde artık Hâmid'in neredeyse hiç akla gelmediğini belirten şair, Hâmid'in böylesine unutulmayı hak etmediği fikrindedir. Cahit Sıtkı'ya göre "Hâmid, Divan edebiyatında gül kokusuyla bülbül nağmesi arasında mekik dokuyan kısa mevceli şiirimi-

19 Cahit Sıtkı Tarancı, "Makber Şairi İçin", *Yazilar*, Can Yay., İstanbul 1995, s. 50
(Haz.: Hakan Sazyek)

20 "Hâmid'in şiiri", *Yazilar*, s. 49

zi engine çıkan ilk adam, (...) bize romantizmi getiren, Şark'la Garb'ı uzlaştıran ilk şairimiz"dir.²¹

"Otuz Beş Yaş" şairi, Hâmid'in şiirinin kalıcı olup olamaya-cağı meselesini tereddütle karşılamak gerektiği düşüncesindedir. Gerek dilin değişmesi, gerekse Hâmid'in –diğer romantik şairler gibi– şiiri bir belagat sanatı olarak kabul etmiş olması onun unutulmasını hızlandırmıştır. *Makber*'de samimiyetiyle dikkat çeken şair, bu sayede taze ve canlı misralar söyleyebilmiştir. Cahit Sıkı, "Ah, Hâmid, Allah'la Verlaine gibi konuşmasını bilmiş olsaydı, kimbilir, bize 'Sagesse'den daha ne kadar üstün, ölmez bir şiir bırakacaktı!"²² diyerek dikkate değer bir iddiada bulunur.

Tarancı, halk nazarında büyük bir şair olan Hâmid'in en büyük eksikliğinin halkın dili yerine yapmacık Babiâlı dilini kullanmak olduğunu, bunun da samimiyetine zarar verdiğiini belirtir. Hâmid'in, kelimele esir ve cariye muamelesini yaptığı, kelimelerle kukla gibi oynadığını söyler: "Eğer Hâmid romantizm ile o kadar lâubali olacağına on dokuzuncu asırın ikinci nisfindaki şairlerin dünyasına girmeğe cehdetseydi bugün eseri, Bâbil Kulesi'nin inşasında kirbaçla çalıştırılan birbirlerinin dilinden anlamaz şaşkın ve mazlum esirlerin acıklı manzarasını almazdı."²³

Hâmid'e yapılan cenaze törenini şiir açısından da anlamlı bulan Cahit Sıkı, şairin, görkemli cenaze töreni vasıtıyla bile şaire hizmet ettiği inancındadır: "Hâmid'e olan minnettarlığımız altından kalkılacak şey değildir. Ölümünde kendisine yapılan o muazzam cenaze merasimile Hâmid, siyâsi ve iktisadî hadiselerin üstüne çıkarak, Türk şirini günün aktualitesi yaptı, şirin icabında bütün bir memleketi peşine takabilecek kadar sihirli ve büyük bir kuvvet olduğunu gösterdi. Hiçbir şair nesli, *Makber*'deki birkaç harikulade misraile beraber, Hâmid'in bu hizmetini unutmuyacaktır."²⁴ Cahit Sıkı'nın bu sözlerinde şairce bir yaklaşımın, kadırbilir bir edebiyatçının bakış açısının izlerini sezmek zor değildir. Şiiri hayatının meselesi yapmış olan

21 "Hâmid'in Şiiri", *Yazilar*, s. 48

22 "Hâmid'in Şiiri", *Yazilar*, s. 49

23 "Makber Şairi İçin", *Yazilar*, s. 51

24 "Makber Şairi İçin", *Yazilar*, s. 51

Tarancı, Hâmid hakkındaki düşüncelerini söyleken Hâmid'in hayatı seven bir "şair adamı" olduğu fikrinden hareket etmiştir.

Abdülhak Hâmid üzerinde titizlikle duran şairlerden biri olan **Necip Fazıl Kısakürek** şairle ilgili fikirlerini değişik yerlerde belirtmiştir. Necip Fazıl, Hâmid'in yakın çevresine girmiş şairlerdendir. Hâmid'in Necip Fazıl'ı çok sevdiğini Münevver Ayaşlı'nın anılarından öğreniyoruz. Hâmid'in kabul günlerinin müdafimlerinden olan Necip Fazıl, Hâmid tarafından gerçekten de çok sevilmektedir:

O zamanlar daha pek genç olan mütefekkir-şairimiz Necip Fazıl Bey de Abdülhak Hâmid Bey'in ziyaretine sık sık gelenlerden idi. Necip Fazıl Bey'i, Abdülhak Hâmid Bey pek severdi, hatta Necip Fazıl Bey'in gelmediği veya geç geldiği günler, Abdülhak Hâmid Beyefendi gayet mahzun bir ifade ile:

—Ah, gelmedi, gelmedi, niçin gelmedi? O gelmeyince içim sıkılıyor, dediğini bilirim.²⁵

Necip Fazıl, Hâmid hakkında zaman zaman konuşmuştur. Bunların bir kısmında poetik değerlendirmelere yer vermiş, bir kısmindaysa bütünüyle şiir dışı meseleler üzerinde söz söylemiş ve onun şöhretine hücum etmiştir. Ben burada, Necip Fazıl'ın, Hâmid'in ölümünden bir buçuk ay kadar sonra yaptığı uzunca bir konuşmanın yayımlanmış metnine dayanarak bazı yorumlar yapacağım.

Necip Fazıl, 28 Mayıs 1937 salı günü, Zonguldak Halkevi'nde yaptığı "Abdülhak Hâmid ve Dolayısıyla..." başlıklı konuşmada önce Tanzimat devrinin bir zihin atmosferini çizer, daha sonra Hâmid'in bu atmosfer ve sonraki dönemler içindeki rolüne dair düşüncelerini ortaya koyar: "Abdülhak Hâmid, Türk cemiyetinin en nezaketli anlarından birinde doğdu ve bir asra yakın bir zaman çerçevesi içinde, cemiyetteki bu incelik karakterinin bütün seyirlerine, ihtilâtlarına, istihalelerine şahit oldu."²⁶

Hâmid'e titizlikle bakıldığından onda dikkati ilk çekenek

25 Münevver Ayaşlı, *İşittiklerim... Gördüklerim... Bildiklerim...*, ss. 42-43

26 Necip Fazıl Kısakürek, *Abdülhak Hâmid ve Dolayısıyla...*, Halkevi Yay., Zonguldak 1937, s. 4

noktanın “benlik mayası” olduğunu söyleyen Necip Fazıl, Hâmid’in bu benlik duygusu sayesinde Batı'nın büyük sanatkârları gibi metafizik meseleleri kendi meselesi yapmayı bildiği düşüncesindedir. Hâmid, varlığının sebebinin merak edip arayan; bu nedenle ölüm, Allah, kâinat ve hayat konuları üzerinde sık sık ve israrla duran bir şairdir. Varoluşun sırrını her yerde arayan Hâmid, karısı Fatma Hanım'ın ölümü sebebiyle birdenbire yoklukla karşılaşınca büsbütün kararsızlıklara, arayışlara düşmüştür. Divan edebiyatının Fuzûlî, Bâkî, Şeyh Galib gibi bazı şairleri istisna edildiği takdirde “metafizik kafaya sahip” tek şairimizin Hâmid olduğunu ileri süren Necip Fazıl, yorumlarında şairin “metafizik vicdan”ını ve duyusunu ön plana çıkarır.

Necip Fazıl, Hâmid'e, içinde yaşadığı devir atmosferinde bazı görevler düşüğünü fakat şairin bu sosyal görevleri hakkıyla yerine getiremediğini söyler. Necip Fazıl, “cemiyetin öz kaynaklarını kaybettigi, bütün mevcutların yıkılmak, bütün an'anelerin çözülmek tehlikesi arz ettiği” Tanzimat devrinde Hâmid'den “asil mevzular karşısında herhangi bir tavır ve şahsiyet sahibi” olmanın değil “millî bünyeye uygun, emsâlsiz bir inkılâp” yapmanın beklediğini ileri sùrer. Hâmid ise devrinin karışıklığı içinde bu karışıklığa hizmet etmekten başka bir şey yapamamıştır:

O, berbat bir taklit siglığında çırpanan cüceler arasında, bu cihanın tahakkukuna doğru erkekçe atılmış bir adımdı. Fakat bu adımlın yeni bir sanat, cemiyet ve dava şuuru yoktu.

Abdülhak Hâmid, şahsiyetinin dörtte üçünü, (...) arabulucu, muvazaaci Tanzimat tipine istila ettirmekte mukavemet gösterememişti. O, şuuruyla gününün idrak seviyesini aşmamış bir adam, fakat tahtesuuruyla asil Abdülhak Hâmid'ti.²⁷

“Çile” şairine göre Hâmid, Tanzimat devrinin acemi taklit seviyesini, müstesna yaradılışıyla delmiş ve taklit tesirini, orijinal doğurmanın sınırları içine taşımayı bilmiş; fakat ne yazık ki orada kalmıştır. Türk yenilik edebiyatında büyük ve soylu metafizik

27 *Abdülhak Hâmid ve Dolayısıyla...,* s. 15

problemlerle ilk kez derinlemesine denilebilecek şekilde ilgilenmiş olan Hâmid, şuurüstü olarak Tanzimat devrinin herhangi bir aydınlarından farksızdır; fakat şuuraltı olarak kendine özgü bir şahsiyet ve şairdir. Bununla birlikte geleceği olan, kalıcı bir sanat anlayışı ve ifade tarzı getirememiştir. Bu sebepten de kendisini takip eden bir edebiyatçı çalışmamış, onun tarzı kısa bir zamanda unulmuştur. Necip Fazıl'ın Hâmid hakkındaki nihai düşüncesi şudur:

Hâmid'in yeri, mücerret olarak en büyük yer olmasa da, gene Türk teceddüt edebiyatında en büyük yerdır. Teceddüt edebiyatımızda bu yerin üstündeki dereceye tırmandıracak hamleyi henüz kimse getirmiştir dejildir.²⁸

"Beş Hececiler"in öncü şairlerinden **Faruk Nafiz Çamlıbel**, Abdülhak Hâmid hakkında uzun değerlendirmelerde bulunmuş değildir. Bununla birlikte Hâmid'in ölümü üzerine söyleniği şu sözler, onun şiirine bakış açısını yansıtması bakımından ilginçtir:

Hâmid'in tali'sizliği teceddüdü edebiyatımızda hiçbir örnegé tesadüf edememesi, lisanda, şekilde, düşüncede, duyguda her yeniliği bizzat yapmağa mecbur olmasıdır. Eğer Hâmid'in eline geçen şu malzemesi tamamile ham bir halde olmasaydı muhakkak ki bugün, ölen Hâmid'den daha kudretli bir dehâ için ağlayacaktık.²⁹

Hâmid hakkında kitap yazmış bir şair olan **Orhan Seyfi Orhon**, bu kitabın büyük bir bölümünde şairin hayatı ve eserleri üzerinde durmuş, şiirlerden ve tiyatro eserlerinden örnek parçalar vermiştir. Orhan Seyfi, zaman zaman Hâmid'in şiir anlayışı hakkındaki düşüncelerini de dile getirmiştir. Tanzimat devrinin asıl Hâmid'le başladığını söyleyen Orhan Seyfi, Hâmid'in çıkarılması durumunda bu edebiyatın, bütün değerini ve anlamını kaybedeceğini belirtir:

28 *Abdülhak Hâmid ve Dolayısıyla...*, s. 17

29 Faruk Nafiz Çamlıbel, "Hâmid Hakkında Fikirler", *Yücel*, sayı 27, Mayıs 1937, s. 83

Hâmid bir devrin yapacağı işi kendi şahsında toplamış olan adamdır. Onunla yeni edebiyatın bütün şekilleri, bütün düşüş ve duyuşları, bütün mevzuları, bütün nevileri dilimize girdi. Bizi Divan edebiyatının mücerret mefhumlarından kurttaran odur. Edebiyata tabiatı, hayatı, felsefeyi tahlil ve terkibi garb estetiğini asıl o soktu, Hâmid'in eserlerinde eski şekele yenisini düşünceleri koymaktan tutunuz da kendisinden sonrakilerin yaptıkları yeniliklere kadar her şeyden bir parça vardır.³⁰

Bu genel hükümlerden sonra Hâmid'in Türk şiirinde yaptığı yenilikleri birbiri ardınca sıralayan Orhan Seyfi'nin temel görüşlerinden biri de Hâmid'in şiir formunda yaptığı yeniliklerdir. Hâmid, Türk şiirinin yapısını değiştirmiş, bu konuda çok önemli ve ileri adımlar atmış bir şairdir: "Beyitlerin dar çerçevesini o kıldı, kafiyelerin muayyen şekillerini o bozdu, mîsraların birbirine bağlanışını o yaptı, manzumelerde mevzu vahdetini o gösterdi, pastoral nevi onunla dilimize girdi. Manzum trajedi, dram onunla başladı, lirik nevin en güzel örneğini o verdi; hasılı Abdülhak Hâmid tek başına bir şair değil baştan başa yeni bir devir oldu."³¹

Orhan Seyfi, Hâmid'den genellikle çok olumlu bir şekilde söz etmekle birlikte, objektif bir yaklaşımla ondaki eksik yönlerle temas etmekten de geri kalmaz. Burada, Tevfik Fikret'in Hâmid için söylediğii "O bir tezatlar âlimidir." sözünü hatırlatarak Hâmid'in şiirinde güzelin yanında çırkinin, ulvinin yanında adının, mükemmelin yanında noksanın, büyülüğün yanında küçüklüğün de bulunduğu ileri süreter.

Cahit Külebi, Hâmid'in doğumunun yüzüncü yılı anmaları münasebetiyle yazdığı "Abdülhak Hâmid'in Getirdikleri" başlıklı yazısında (1952) onun şiir alanında yaptığı yeniliklere değinir. Külebi, bu değerlendirmelerinde daha çok, "bizim nesil" dediği 1950'li ve 60'lı yılların şairleri ile Hâmid'in şiiri arasındaki benzerliklere işaret eder. Yazının en ilgi çekici ve orijinal tarafı budur. Çünkü Cumhuriyet döneminde hemen hiçbir şair nesli ve şair, –Cahit Sıtkı'nın küçük bazı bağlantılara degeinmesi dışında– Hâmid'in şiiri ile kendi şiir arasındaki organik bağlantıyı söz konusu etmemiştir, Hâmid'in şiirine bu şekilde açıkça sahip çıkmamıştır:

30 Orhan Seyfi Orhon, *Abdülhak Hâmid*, Cumhuriyet Ktp., İstanbul 1937, s. 9

31 Orhan Seyfi Orhon, *Abdülhak Hâmid*, s. 10

Edebiyatımızı bir yandan Batılılaştıran, öte yandan Şeyh Galib gibi yenileştirici bir Divan şairinin renkli sesini, kişiliği içinde yaşatan ve Batılı olduğu kadar Türk olan Hâmid'in, kendisinden sonraki nesiller üzerinde ne büyük etkiler gösterdiği, edebiyat tarihçilerince belirtilen bir gerçektir. Bugüne kadar belirtilmemiş olan taraf, onun bizim nesil ile olan ilgisidir. Bizim nesle yaptığı etkiler demiyorum. Etki dersem, bizim neslin Hâmid'i okuyarak ona özendiğini ileri sürdürdüğüm akla gelebilir. Şüphesiz Hâmid'i az çok okuduk, sevenlerimiz de olmuştur. Ama bizim nesilden kimse Hâmid gibi yazmaya özenmedi. Böyleyken, yıllarca sonra Hâmid'le neslimiz üzerinde bir karşılaştırma yapınca şaşırtıcı benzerlikler görülüyor.³²

Cahit Külebi yazının ileriki kısımlarında Hâmid'in *Divaneliklerim-yahut-Belde* kitabındaki şiirlerin kendi neslinin şiirlerine benzediğini, aradaki ortaklıkların belirlenebilmesi için şairin bu kitabındaki şiirlerin tek tek incelenmesi ve kendi neslinin şiirleri ile karşılaştırılması gerektiğini belirtir. *Makber*'deki şiir parçalarının biçimlerindeki plastik güzellik ve zevkin kendi neslinde ancak Cahit Sıkı gibi şairlerde görülebildiğini söyler. Hâmid'in yaptığı yeniliklerin gerçek mirasçısının kendi nesli olduğunu ileri süren Cahit Külebi, bu bakımdan 1950 ve 60'lı yıllarda yetişen şairlerin Hâmid'e çok şey borçlu olduğunu ifade eder. Külebi, Hâmid'in Haşim şiri üzerindeki etkilerinin araştırmasının da ilgi çekici, önemli sonuçlar verebileceğini belirtir.

1910'lu, 20'li ve 30'lu yıllarda şiir kitapları yayımlamış, "Beş Hececiler" arasında yer almış ve kendi kuşağının isim yapmış şairlerinden **Halit Fahri Ozansoy**, 1968'de, Hâmid'in ölümünün 31. yıldönümünde yazdığı bir yazıda onunla ilgili düşüncelerini ortaya koymuştur. Sonradan, 1970'te basılan *Edebiyatçılar Çevremde* adlı kitabına da aldığı bu yazıda Halit Fahri'nin Hâmid'le ilgili düşüncelerini geniş olarak buluruz. Bu yazının her şeyden önce şöyle bir anlamı da vardır: Hâmid'in ölümü üzerinden 31 yıl gibi uzunca bir süre geçtiği halde bir şairin onu unutmayıp hakkında yazı yazması özel bir anlam taşır.

32 Cahit Külebi, "Abdülhak Hâmid'in Getirdikleri", *Türk Dili*, c. I, sayı 6, Mart 1952, s. 18/330

Yazısının başında Hâmid'in çabuk unutuluşundan ve bunun kendisinde yarattığı üzüntüden dem vuran Halit Fahri, Hâmid'e haksızlık yapıldığı kanısındadır. Onun şiiri hakkındaki görüşlerini dile getirirken, şaire sonradan yapılan hücumlara cevap vermeyi de ihmäl etmez: "Abdülhak Hâmid hiç şüphesiz büyük şairdir. Talihsizliği erken doğması, bu yüzden eserlerini Arap ve Fars kelimeleri ve terkipleri ile doldurmasıdır. Ama zamanında açık Türkçeye, konuştugumuz anlaşırlı dile önem vermiş olsa idi bugün hiç yadırganmazdı. Böyle olmakla beraber, bu gerçek, onun dehâsını inkâr etmeye yol açamaz."³³ Halit Fahri'nin bu görüşleriyle, dil hususundaki belirlemeleri dikkate alındığında, aynı şair grubu içinde yer alan Faruk Nafiz'in görüşleri arasında bir paralellilik sezilebilir.

Halit Fahri'ye göre Hâmid'in asıl büyülüğu, Türk edebiyatında Batılılığın öncüsü olmasıdır. Batı edebiyatından ilk defa getirdiği türlerle, örneklerle en büyük hizmetini yapmıştır. Hâmid'in derin düşünceleri ile trajik, romantik ve didaktik bir şair olduğunu söyleyen Halit Fahri, bütün bunların üzerinde olarak Hâmid'in "haşmetli bir lirik" olduğunu ileri sürer. Hâmid'in unutuluşunda dilinin anlaşılmazlığı önemli bir sebeptir şaire göre; fakat bu bir mazeret olamaz, onun şiirini gerçekten tanımak isteyenler emek sarf ederek bu dil engelini aşmalıdır. Bununla birlikte Hâmid'in şiirinde çok açık Türkçe'yle yazılmış güzel misralar bulunduğu belirten Halit Fahri, *Makber*'den aldığı birkaç güzel misranın yanında, ne yazık ki şiir sanatı açısından hemen hiçbir değer taşımayan "Var gez ovalarda, dağda kırda, / Düş bir çukura, geber kakırda" (Eşber'den); "Döşegi bak nasıl siyah olmuş / Yaseminden beyaz olan teninin." ("Parlaşez" şiirinden) gibi misralara da yer verir.

Hâmid'in en büyük hatalarından birinin de "çok yazmak, uzun yazmak ve yalnız ilhamın kanatlarına takılarak yazmak" olduğunu ileri süren Halit Fahri'ye göre, misralarının üzerinde durup işlemeyişi onun gerçekten var olan şiir dehâsına zarar vermiş ve onun "gerçek sanatkâr" olmasını engellemiştir.

Türk şiirinin bir dönemine damgasını vurmuş olan İkinci

33 Halit Fahri Ozansoy, "Abdülhak Hâmid", *Edebiyatçılar Çevremde*, Sümerbank Kültür Yay., Ankara 1970, s. 163

Yeni hareketinin önemli şairlerinden **Turgut Uyar**, Hâmid'le ilgili düşüncelerini *Bir Şiirden* adlı kitabında Hâmid'in *İbn-i Musa*'sından aldığı bir şiir parçasını çözümlerken ortaya koyar. Uyar, Hâmid'e "Türk şiirindeki yenilikçilerin en gözü peki olduğu için"³⁴ saygı duyar.

Hâmid'in şiirlerinde büyük saçmalıkların hemen yanı başında büyük buluşlara da rastlanacağını ileri süren şair bununla birlikte Hâmid'in aslında kötü ve hatta *gülünç* bir şair olduğunu söyler. "Bütün ciddiyetine, bütün trajik edasına karşın"³⁵ Hâmid'in kendini seçmediğini, bu anlamda kararsız ve tarafsız bir şair olduğunu belirten Uyar'a göre Hâmid, dili ve *acayip Osmanlı duyarlığını* yüzünden hiçbir zaman anlaşılmayacak, kompleks bir şairdir:

Hâmid'in dili, çağdaş dilimize hiç değilse yakın olsaydı, bu kadar kücümseyemezdik onu galiba. Dehâsı falan yoktu şüphesiz. Bir tarihsel dönemin kaçınılmaz şairi idi. Bir gelişmede bulunması gereken bir halka. Bu görevini de yerine getirmiştir. Çağdaşları tarafından abartılmak yolu ile küçültülmüş bir şair. Daha ölçülü olabilirdi.³⁶

Edebiyatımızın, tespit edebildiğim kadarıyla, Hâmid hakkında konuşan son şairi olan **Ebubekir Eroğlu**, 1993'te yayımladığı *Modern Türk Şiirinin Doğası* adlı kitabında doğrudan/dolaylı olarak Hâmid'in şiiri üzerinde bazı değerlendirmelerde bulunur. Eroğlu'nun, Hâmid'in şiiryle tanışması Yahya Kemal aracılığıyla olmuştur: "Beni Abdülhak Hâmid şiirini okumaya yönelten, ne onun geçmişteki ünü olmuştu ne de geçen yüzyılda şiir alanında olup bitenleri öğrenme isteği. Yahya Kemal, ona ihtaf ettiği şiirin başına bir not düşmüştü. 'Abdülhak Hâmid'den sonra ledünnî şiirin kaynakları kurudu' gibi bir notu gördükten sonra, bununla ne denmek istediğimi aramaya çıkmış ve tabii Hâmid'in şiirini okumuştum."³⁷

34 Turgut Uyar, "Abdülhak Hâmid", *Bir Şiirden*, Ada Yay., İstanbul 1983, s. 10

35 Uyar, *Bir Şiirden*, s. 13

36 Uyar, *Bir Şiirden*, s. 14

37 Ebubekir Eroğlu, *Modern Türk Şiirinin Doğası*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1993, s. 23

Ebubekir Eroğlu'nun Hâmid hakkındaki kısa değerlendirmelerini toparladığımız zaman şu belirlemelere ulaşıyoruz: Ebubekir Eroğlu'na göre Hâmid, yeni şiirin eski şiirle ilgisinin derecesini mesele yapmayan bir şairdir. Batı'dan gelen etki Hâmid'e kadar şirinden kaynaklanan bir etki değildir, bu etkiyi poetika alanına taşıyan kişi Hâmid'dir. Hâmid, çağdaş şairlerin hepsinden daha bireyseldir, herkesin sözünü ettiği konularla yetinmemiş ve şiirinin kapılarını daha derin verilere açmıştır. Hâmid'in sonraki şairler üzerinde etkili olan en önemli özelliği şiirde "felsefi endişe" taşımasıdır.³⁸

Ebubekir Eroğlu, Hâmid hakkındaki kısa değerlendirmelerini sıralarken, Tanpinar'ın görüşlerini de söz konusu eder ve buradan yola çıkarak ulaştığı sonucu açıklar: "Hâmid'in eserlerinde büyük bir ürperme izlerinin aranması, halkın hiç de yabançısı olmadığı yücelik duygusuna karşılık bulmuş olma heyecanının bir sonucudur. Yeni şiirdeki küçük hedeflerin doğurduğu tatminsizlik, Hâmid'in romantizmini olduğundan daha problematik göstermiştir."³⁹

Cumhuriyet dönemi şairlerinin Abdülhak Hâmid hakkındaki değerlendirmelerinin ele alındığı bu panoramik araştırmada şairlerin Hâmid'e *bakarken* kimi zaman doğrudan doğruya poetik bir açı kullandıkları, kimi zamansa onu *kışılığı* merkezinde ele aldıkları görülmektedir. Şairlerin, üzerinde birleştiğleri ortak nokta; Hâmid'in dilinin çabuk eskimiş olması ve onun dil-üslup konusundaki *keyfi* tutumunun unutuluşunda önemli etkisinin bulunmasıdır. Bazı şairler Hâmid'in bir edebiyat "dâhi"si olduğunu iddia etmiş, buna karşılık bazıları da Hâmid'in orijinal ve öncü bir şair olmakla birlikte "dâhi" olmadığını söylemişlerdir. Meseleye objektif bakan bütün şairler Hâmid'in *yenilikçi*, ve *değiştirici* bir şair olduğu fırısında birleşmiş gibidir.

(Abdüllâh Hâmid Tarhan Sempozyumunun Bildirileri,
İSAR Yay., İstanbul 1998)

38 Ebubekir Eroğlu, bu belirlemeyi Hâmid hakkında Tanpinar'ın yaptığıni belirterek Hâmid'i tanımásında Yahya Kemal'le birlikte aracı olan Tanpinar'a da göndermede bulunur.

39 Modern Türk Şiirinin Doğası, s. 23

Fikret'in Şiiri Niçin Yaşıyor?

Tevfik Fikret'in Şiir Anlayışı

Tevfik Fikret'in şiir anlayışını tek bir açıdan ve bir bütün olarak ele almak mümkün değildir. İlk şiir kitabı olan *Riibâb-ı Şikeste*'nin yapısı da bu düşünceyi doğrulamaktadır. *Riibâb-ı Şikeste*'de hem *Eski Şeyler* vardır hem de yenileşen, değişen şiir görüşüne uygun olarak yazdığı şiirler. Fikret'in poetikasını inceleyeceklerin ilk dikkat etmesi gereken budur. Tevfik Fikret hem "eski şeyler"den vazgeçmemiş hem de onlara tamamen zıt bir görüşüm arz eden şiirlerini onların yanına koymuştur. Bunu söyleken "Sis" şairinin bir yönüyle daima eskiye bağlı kaldığını ifade etmek istemiyorum. Söylemek istediğim, Fikret'in şiirinin taklit devresinden sonra değişik yataklarda, değişik sekillerde akıp gelen bir nehir gibi olduğunu. Bu değişikliklerin hepsi de şair tarafından "olduğu gibi" ve bir arada barınabilecek şekilde kabul edilmiştir. *Riibâb-ı Şikeste*'nin ilk baskından itibaren ufak tefek değişikliklerle aynı yapıyı koruduğu, *Eski Şeyler*'le yeni şiirlerin bir arada bulunduğu düşünülürse kitabın "renk çemberi" görüntüsü daha net bir şekilde ortaya çıkar.

Bu "renk çemberi"nde renkler kimi zaman birbirine tamamen zıt, kimi zaman da birbirini tamamlar niteliktedir. "Renk çemberi" sözünü özellikle kullandım; Tevfik Fikret aynı zamanda ressamdır.

Tevfik Fikret'te resim, sadece resim olarak kalmamış, ona bir gözlemci kimliği de kazandırmıştır. "Resim, onu hem dış

âlemi bir ressam gözü ile temasaya sevkediyor, hem de ona gerçeğe uygunluk ve ölçü duygusu veriyordu. Divan edebiyatı, gerçek dışı bir hayâl âlemi yaratmıştı. (...) Bu ölçüsüzlük Tanzimat'tan sonra da devam etmişti, meselâ Hâmid dahi, yeni tarzda bir mübalağaya gitmişti. Resmin terbiyesini alan Fikret, yavaş yavaş hayallerini resim sanatının prensiplerine, gerçeğe, ölçü ve perspektife uydurmaya çalışıyordu.”¹

Tevfik Fikret, hiç şüphesiz resim üzerinde de düşünmüş, kafa yormuştur. Bir yerde de resmi edebiyatla kıyaslamış ve şu sonuca varmıştır: “Resimde olduğu gibi edebiyatta da mütalâa-i âsâr en büyük şartı idrak ve muvaffakiyettir... Fakat şunu unutmamalı ki edebiyat denilen şey ne mevzuu ne de vesaiti itibarıyla tamamen ‘fennî’ addedilmek mümkün değildir. Niçin? Güzellik madde değildir de onun için!.. Evet, edebiyat da resim gibi öğrenilmekten ziyade hissedilir, bilinmekten ziyade sevılır bir ilimdir. İlim de değil, âdetâ bir zevk... Bir eğlencedir.”²

Tevfik Fikret'in şiir, edebiyat dışındaki sanat kollarıyla da ilgilenmesini Prof. Dr. Orhan Okay “Fikret, 19. asır şairimiz için, emsallerinden farklı bir mızacın şairidir. Bu mizaç, onun sanatkâr yaradılışlı bir insan oluşundan gelir. Yani, yalnız edebiyat alanında değildir, müsiki ile de meşgul olmuş, hatta resim için hususi bir emek de sarf etmiştir. (...) Onun, bu sanatların izlerini taşıyan pek çok şiiri vardır”³ şeklinde değerlendirmektedir.

Fikret'in eski şairlerden izler taşıyan naif şiirleri

Fikret'in şiir anlayışı, hayatıyla bir paralellik gösterir. Temelde iki döneme ayrılabilen bu süreçte; ilk dönem şiirlerinde naif bir duyarlık hâkimdir. Bu, onun, sanatı bir yaşam biçimi olarak algılamasının sonucudur. *Servet-i Fünun* kadrosunun hemen tüm sanatçılarda bu incelik vardır. Tevfik Fikret'in “Evet, sanat bir aşktır ve yalnız aşktan ibarettir. (...) Sanatta istidatı inkişaf ettiren, onu âli bir mertebeye çıkaran şey samimi-

1 Mehmet Kaplan, *Tevfik Fikret*, Dergâh Yay., İstanbul 1987, ss. 82-83.

2 İsmail Parlatır, *Tevfik Fikret'in Dil ve Edebiyat Yazılıları*, Ankara 1987, ss. 45-46.

3 Orhan Okay, *Sanat ve Edebiyat Yazılıları*, Dergâh Yay., İstanbul 1990, s. 137.

yettir, aştır.”⁴ sözleri sanki bütün *Servet-i Fünun* sanatçıları tarafından bir ağızdan söylemiş gibidir. Yine Tevfik Fikret'e ait olan “Evet, manzûm olsun mensûr olsun, şirin kendine has bir lisani, bir tavrı bedî-i beyânı vardır; onu rûh söyleter, rûh dînler, rûh anlar. Ancak –bir yerde daha dediğim gibi– şiir kaidesi değildir. Bazen evc-i a'lâ-yı meâniye suûd için kaideyi bir tarafa bırakır; lakin hiçbir vakit onu pây-mâl-i tahrib etmek istemez!”⁵ cümlelerini de bütün *Servet-i Fünun* nesline yayınlaştırmak yanlış olmaz. Bunu, ruh ortaklısı, nesil zihniyeti şeklinde izah etmek de mümkün değildir. Fakat bu sözleri yalnızca bir kişiliğin dışa yansması veya *Servet-i Fünun* neslinin duyuş tarzi olarak ileri sürmek de gerçekçi bir yaklaşım olmaz. Devrin siyasi ve sosyal şartlarını da göz önünde bulundurmak gereklidir; hele 1898'de bir jurnal üzerine tutuklanışından sonra idareyle artık tamamen karşı kutuplarda yer almaya başladığı da düşünlürse... Burada Atilla Özkirimli'nın sözerine kulak vermek gerekiyor: “Tevfik Fikret'in şiirine yaklaşırken, bireyselden topplumsala bir dizi koşulu göz önünde bulundurmamız, onu hem dışındaki insanlarla hem de toplumla ilişkileri içinde ele almamız gereklidir.”⁶ “Fikret'in karamsarlığını salt kişiliğine bağlamak yanlıştır. Unutulmamalıdır ki baskı dönemlerinin edebiyatında görülen en belirgin tem gerçeklerden kaçıştır. Bireyin duygulanımları, bireyin acıları bütün bir edebiyatta belirgin bir tem oluyorsa bunun nedenlerini edebiyatın ve edebiyatçının dışında aramak gereklidir.”⁷

Fikret, poetikasını nasıl oluşturmuştur? Bu oluşturmada neleri kaynak almıştır? Hemen bütün büyük şairlerde olduğu gibi Fikret'te de bir taklit devresi olmuştur. Şiire, Galatasaray Sultanisi sıralarında 15-16 yaşlarında başlayan Tevfik Fikret'in 1890 civarına kadar yazdığı şiirlerin hemen tamamı taklit ve nazire kimliğindedir. Arkadaşı Halit Ziya'ya kulak verecek olursak: “Tevfik Fikret pek az, azın bütün mânâsiyla pek az okur bir şairdir. Fransız edebiyatının son zamanlarını takip ettiğine

4 Ruşen Esref, *Tevfik Fikret*, 1919, ss. 12-13.

5 Parlatur, a.g.e., s. 25.

6 Atilla Özkirimli, *Tevfik Fikret*, İstanbul 1982, s. 49.

7 Özkirimli, a.g.e., s. 44.

dair bir belirti görmedim; öyle anladım ki Viktor Hugo ile Lamartin'den daha yenilerini belki rasgele ve pek az görmüştür”⁸ diyecektir. Evet, özellikle Avrupa edebiyatlarını iyi takip eden bir şair değildir. Tevfik Fikret. Okuyabildiklerinden de François Coppée, Tevfik Fikret üzerinde etkili olmuştur. Bir parça da Musset... Görülüyor ki Tevfik Fikret'in Batı ufkı şiir sanatı alanında pek geniş değildir. Buna karşılık, Tevfik Fikret Türk şiirini iyi tanıtmaktadır. Hem Divan şiirini hem de Tanzimat şiirini okumuş, Tanzimatçıların şiirde yapmak isteyip de yapamadıkları yenilikleri gerçekleştirmiştir. Hâmid ve Ekrem'le başlayan bu yenileşme hareketi Fikret'te gerçek temsilcisini bulmuştur.

Tevfik Fikret'in şiirimize getirdikleri

Tevfik Fikret her şeyden önce şiirde alışılmış misra düzenni bozmuş, “anjambiman”lı, bölünmüş misralarla şiiri nesre yaklaşırırmış, şire tahkiye (öyküleme) üslubunu getirmiştir. Böylece beyit birimi de yerini şiir cümlelerine ve bölünerek uzayıp giden misralara terk etmiştir. Bu hususta “Dile şekil verme bakımından, onunla kıyaslanabilecek başka Türk şairleri olarak, ancak Mehmet Akif, Yahya Kemal, Nâzım Hikmet ve Behçet Necatigil'i sayabilirim. Bunlar, Türkçe'yi hamur gibi yoğurmuşlardır; ve ustaları Tevfik Fikret'tir. (...) Fikret, Türk şiirine ses ile beraber, kendinden önce pek az ehemmiyet verilen yeni misra yapıları, sentaks da getirmiştir”⁹ diyen Mehmet Kaplan'a hak vermemek mümkün değildir. Tevfik Fikret sadece misra yapısını değiştirmekle kalmamış, Divan şiirinin temel nazım şekillerinden olan müstezadı değiştirip genişletmiş, böylesce Hâsim'in de yolunu açmıştır. Fransız şiirinden alınan sonnet nazım şeklinin yaygınlaşmasında, daha önceden başlamış bulunan şiirde kulak için kafiye anlayışının yerleşmesinde de “Ömr-i Muhyayel” şairinin büyük katkıları olmuştur. Bütün bu biçimsel yeniliklerin yanısıra şiirdeki konu darlığının genişletilmesi de büyük ölçüde Fikret'in eseridir. İlk bakışta, şiirlerin-

8 Halit Ziya Uşaklıgil, *Kırk Yıl*, İstanbul Matb. ve Neşr., İstanbul 1936

9 Mehmet Kaplan, *Edebiyatımızın İçinden*, Dergâh Yay., İstanbul 1978, ss. 71-73.

de aşk, aile, tabiat, çocuk, günlük olaylar, sanat, vatan, millet, medeniyet gibi temler bulunan Tevfik Fikret, neslinin de kabul ederek sürdürdüğü "Zerreden şümüsa her şey şiirdir" görüşünün temsilcisi olmuştur.

Şimdi, "Fikret, poetikasını nasıl oluşturmuştu?" sorusuna söylebiliriz. Görülen odur ki Tevfik Fikret, fikir konusunda ve sosyal hayatı olduğu gibi şiir konusunda da:

*Kimse den ümmîd-i feyz etmem, dilem mem perr ü bâl;
Kendi cevvim, kendi eflâkimde kendim tâirim,
Înhinâ tavk-ı esâretten girândır boynuma;
Fikri hûr, irfâni hûr, vicdâni hûr bir şâirim.*

anlayışıyla hareket etmiştir. Ufak tefek etkiler aldığı birkaç şair bir kenarda tutulursa, o, kendi şiirini tamamiyle kendisi yaratmıştır. Bunu yaparken Türk şiirini iyi irdelemiş, bilhassa Ekrem ve Hâmid'i izlemiş, kendi devrinin özelliklerini ve yapılması gereken yenilikleri de iyi hesaplamıştır. Sade şiiriyle değil, kişiliği ile de devrine damgasını vurmuştur. Fikret şiriyle olduğu kadar ahlaklılığı, sosyal görüşü, medeniyet yolundaki çabaları ile de döneminde öne çıkmıştır.

"Ferdî Melâl"den "Büyük İnsanlık Ümidi"ne

Şiirde şekil bakımından mükemmeliyetçiliği ile parnasyen, duyuş tarzına, naifliği ile de şairliğinin ilk döneminde romantiklere bağlanan Fikret "1901'de *Servet-i Fünun*'dan ayrılp da inzivasına çekildiği, yani kendisini tamamiyle bir tarafa bırakarak yalnız memleketin dertleriyle haşır neşir olmaya başladığ zaman, artık, sanatını da -kayıtsız ve şartsız- cemiyetin hizmetine vermiş bulunuyordu. Bunun içindir ki, bu tarihten başlayarak, memleketin haklarını, düzenini ve hayatını tehlikeye düşüren her türlü siyasi ve sosyal kayıtların; taassubun, cehaletin ve ahlâksızlığın amansız bir düşmanı kesildi."¹⁰

10 Kenan Akyüz, *Batı Tesirinde Türk Şiiri Antolojisi*, Ankara 1953, s. 201.

“Sanat için sanat” anlayışıyla hareket ettiği ilk dönemde ince bir duygululukla çoğunlukla aşk ve tabiat şiirleri yazan *Rübâb-ı Şikeste* şairinin üslubu da bu dönemde yumuşak ve hasastır:

*Bir çiçekten kelebek haliyle
Neydi karşısında uçan zill-i zarîf
Okşayıp fikrimi âheste, hafif
Bana bir lezzet-i hulyâ verdi...*
(“İlk Saniha” şiirinden...)

“Toplum için sanat” anlayışını savunduğu ikinci döneminde ise daha çok insanlık, medeniyet, hürriyet, çalışma, memleket konulu şiirler yazar: “Hürriyet mücadeleşini 1908'e kadar gizli olarak ve bu tarihten sonra açıkça yapan şiirlerinde üslub da –muhtevaya uyararak– çok tesirli ve zaman zaman çok sertleşen bir hitabet üslubudur. Bu şiirler, aynı zamanda, çok kuvvetli bir dış âhenge de sahiptirler. Sanatının başlıca iki mühim safhasındaki bu birbirine zıt ve değişik üslûb çeşitleri, onun, muhetteva ile en uygun söyleyiş tarzını sağlamadaki inkâr edilemez gücünü de gösteren birer delildirler.”¹¹

Tevfik Fikret şiirinin *Halûk'un Defteri* ile idealizme, *Sermenin* ile de didaktizme yöneldiğini burada kısaca belirtmek gereklidir. Halûk, Tevfik Fikret'in hayatında bir ümit ufku açmış, buna bağlı olarak şiirinde de bir genişlemeye imkân vermiştir.

Tevfik Fikret'in bu ikinci döneminin simge şiirlerinden olan “Sis”, onun ulaştığı zirvelerden biri olarak kabul edilmektedir: “‘Sis’ şiirinde Fikret, Meşrutiyet'ten önceki sanatının en yüksek noktasına erişir. Hayattan nefret duygusu, teferrauatına kadar işlenmiş bir tasvir ve musiki *Rübâb-ı Şikeste*'nin başlıca hususiyetini teşkil ediyordu. ‘Sis’ ile Fikret, esas temi ve sanat vasıtalarını sosyal plana aktarmıştır.”¹²

Bu, sosyal plana aktarış, yerinde durmaz. Arkasından “Ta-

11 Akyüz, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, ss. 81-82.

12 Mehmet Kaplan, *Şair Tahlilleri-1*, Dergâh Yay., İstanbul 1984, s. 115.

rih-i Kadim” gelir. Tevfik Fikret'in tipki “Sis” gibi tamamen öznel bir tavırla kaleme aldığı “Tarih-i Kadim”, tam bir ret şiridir. Burada “öznel bir tavır” dediğim, Tevfik Fikret'in üslubu değildir, şairin üslubu zaten öznel olmak zorundadır; söylemek istediğim, onun tarihe bakışındaki öznelliktir. Tarih, aslında ne “Tarih-i Kadim”in dışında kalan şeylerden ne de “Tarih-i Kadim”in içeriğinden ibarettir. Atilla Özkırımlı'nın “‘Sis’ yaşanılan toplumsal durumun saptanmasıysa, ‘Tarih-i Kadim’ bu toplumsal durumun tarihsel gelişiminin açıklanmaya çalışılmasıdır. Tarihin yorumlanmasıdır kısacası. Bu nedenle Fikret'in şairlik serüveninde önemli bir yer tutar”¹³ şeklinde değerlendirdiği “Tarih-i Kadim”de tipki “Sis”te, “Kitabe”de, “Millet Şarkısı”nda, “Rücu” veya “Bir Lahza-i Teahhur”da olduğu gibi söyleyişte belirgin bir sertlik görülür. Üslup artık şirideki didaktik ve ideolojik içeriğe uygun olarak hemen bütünlüğe söylev üslubudur.

Tevfik Fikret'in şiir anlayışını onun şiir serüvenindeki iki ayrı dönemin özelliklerini temel alarak böylece özetledikten sonra burada bir soruyu daha gündeme getirmek istiyorum: Tevfik Fikret'in bugün de devam etmesini sağlayan nedir? Tevfik Fikret, her şeyden önce, kendi devrinde yenilikçi, değiştirici ve öncüdür. Gerçi yenilikçilik her devrin özelliğidir, her devrede sanatçılar bazı şeylerin eskidiğini düşünüp yenilik arama yolunu tutmuşlardır. Bu bakımdan Fikret, yenilikçiliği, öncülüğü, sanat ve medeniyet yolundaki çabalarıyla her zaman gündemde olacaktır. Bu arada bir şeyi gözden kaçırmayalım: Dil engeli yüzünden Tevfik Fikret de günümüzde okunmayan, okunamayan şairlerdendir. Dil konusunda Tevfik Fikret gerçekten de kapılarını yeniliğe ve gelişmeye kapatmış, bunları şirin başka unsurlarında arama yoluna gitmiştir. Bir yazısında dilin yenileştirilmesine karşı çıkıyor ve diyor ki:

Tasfiye-i lisân... Vâkiâ fena bir unvân değil... Lâkin hangi lisan
ve nasıl tasfiye edilecek? Osmanlıcanın yüzlerce seneden be-
ri alışmış olduğumuz Arabî ve Farîsî kelimelerini, terkiplerini

13 Atilla Özkırımlı, a.g.e., s. 65.

kaldırarak yerine Türkçelerini koymak suretiyle mi? Bu epeyce bir zaman için tevlid-i garabet ve müşkilât etmekten başka birşeye yaramaz ve o müddet içinde, lisânımızın şu haliyle devam ve tevessüünden doğabilecek istifadeler mahvedilmiş olur. (...) Bir de ne yalan söyleyeyim, Osmanlıca'nın bu günü şu hali, şu âhengi bana o kadar hoş geliyor ki tebdiline kiyilamaz sanıyorum. Vâkiâ bu pek hususi, pek zâti belki de hod-kâmâne bir mülahazadır, ben bu hod-kâmlıkta yalnız kalma-yacağımdan eminim.¹⁴

Tevfik Fikret, dil konusunda kendinden emindir fakat onun bu yazısının yayımlanmasından bir yıl kadar önce de (1898'de) Mehmet Emin'in *Türkçe Şiirler'i* çıkmıştır. Burada elbette Mehmet Emin ve Tevfik Fikret'in şiirlerini sanat değerleri açısından değil sadece dil açısından söz konusu ediyorum. Karşılaştırma, şıirsellik, sanatsallık açısından yapıldığında Mehmet Emin'in yenik düşeceği kesindir. Fakat, Türkçe'nin gelişimi, bir süre sonra yolunu Mehmet Emin'le birleştirecek ve *Servet-i Fünun* nesli artık okun(a)maz olacaktır. Gerçi Fikret'in son yıllarda yazdıklararı arasında bugün rahatlıkla anlaşılan şiirler de vardır; fakat genele bakıldığından onun dili, bugün için bir engeldir. Şu halde günümüz nesli ile Tevfik Fikret arasında büyük bir dil engeli vardır. Tevfik Fikret bu engeli fikirleriyle, devrindeki öncülüğüyle, insanlığa ve medeniyete olan sarsılmaz inancıyla, asıl önemlisi de bunları gür sesiyle bugünlere kadar ulaştırmayısile aşabiliyor. Burada Mehmet Kaplan'a bir kez daha kulak verelim:

Bazlarının yaptıkları gibi Fikret'i kullandığı lûgaté göre kuyimetlendirmemiz gerekirse, *Rübâb-ı Şikeste* şairine "ilerici" diyemeyiz Zira o, devrinde sade Türkçe yazan şairlerin aksine, Divan şairlerininkinden daha koyu bir Osmanlıca'ya gitmiştir. (...) Hiçbir sanat eseri, kullanılan malzeme ile değerlendirilemez. (...) Sanatta mühim olan, malzeme değil, malzemeyi kulanış tarzıdır. Meseleye bu zaviyeden bakılırsa, Fikret'in bizde

14 İsmail Parlatır, a.g.e., ss. 115,118.

şimdiye kadar gelmiş geçmiş şairlerin en ustalarından biri olduğu görülür.¹⁵

Ayrıca, Fikret'in bugün de devamını sağlayan ve artık birer özdeyiş gibi andığımız "Hak bellediğin bir yola yalnız gideceksin", "Kara taştan su damla damla akar", "Fikri hür, irfanı hür, vicdanı hür bir şairim", "Sönmez ebedî; her gecenin gündüzü vardır", "Zulmün topu var, güllesi var, kal'ası varsa / Hakkin da biküilmez kolu, dönmez yüzü vardır" gibi mısralarını da unutmamak gereklidir.

Tanpinar'ın Tevfik Fikret'i doğru bir yaklaşımla karakter olarak da öne çikaran şu sözleriyle yazma son veriyorum: "Fikret'in eserinden alınabilecek en güzel ders, onun ferdî bir melâdden büyük bir insanlık ümidi doğru geçişidir. Bu geçişin büyülüğu onun hayatını bir nevi yüksek ve beşerî bir tecrübe haline getirir. Eser, şahsiyetin macerası yanında elbette ki ikinci derecede kalır."¹⁶

Gösteri, sayı 155, Ekim 1993

15 Mehmet Kaplan, *Edebiyatımızın İçinden*, Dergâh Yay., İstanbul 1978, ss. 71-73.

16 Ahmet Hamdi Tanpinar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, MEB Yay., İstanbul 1969, s. 290

Türk Şiirinde İlk Modernist: Ahmet Haşim

Hayatın modernizmiyle sanatın modernizmi her zaman örtüşmeyebiliyor. Bugünden bakıldığından pek çok eski şairimizin bugünkü modern şiirin verilerinin bir kısmına sahip olduğunu görüyoruz. Önemli bir şair sayılmamakla birlikte, Batı'dan esen şiir rüzgârını fark eden ve gençleri bu yolda destekleyen Recaizade Mahmut Ekrem, Türk edebiyatında ilk edebiyat bilimi kitabı sayılan *Talim-i Edebiyat'ı* (1879) yazarak, yenileşen Türk şiirinin ilk bilimsel adımlarından birini atmıştır. Bu arada, bugün çoktan aşılmış olan şiirde uyak konusunda o yıllarda “uyağın göz için değil, kulak için olduğunu” savunması Türk şiirinin eski kalıplardan koparak biçimsel yenileşmesinde önemli görülmeliidir. Ekrem'in, Türk şiirinin içerik bakımından yenileşip genişlemesinde yönlendirici olan şu sözü ise yüz yıldan fazla bir zaman önce eski şiirin içeriksel statikliğini yık Maya yönelik olması bakımından belki de sanıldığından fazla önemlidir: “Zerreden şümüsa her şey şoordur.”

Dünya şiir tarihinde şiirin modernleşmesi, manzumeden kopmasıyla başlar. Hugo'lara gelinceye kadar pek çok şeyin şiir kalıpları içerisinde fakat bugünden bakılınca “manzume” şeklinde adlandırılabilen bir biçimle anlatıldığı bilinmektedir. Romantizm akımıyla birlikte “manzume”den kopmaya başlayan şiir, “epik”ten ve “dramatik”ten de yavaş yavaş sıyrılmış, modernleşme gerçekleşirken içerikte de, biçimde de önemli değişiklikler ortaya çıkmıştır. Şiir artık hikâye anlatmamakta, tarihteki olayları aktarmamakta, bilgi vermemekte, hikâye an-

latma görevini romancıya bırakmış görünümektedir. Bundan dolayıdır ki modern şiirin kaçınması gereken ilk şey “hikâye”dir. Hikâye anlatan, Türkçede kazandığı çok güzel bir meczaz anlamla da düşünecek olursak “başkalarının hikâyesini” anlatır. Bu bakımdan hikâyeci, bir anlamda kendinden kaçmış olur. Modern şiirde ise bireyin kendisi önemlidir. Elbette “birey” ve “birey olarak şairin kendisi” modern şiirin *her şeyi* değildir; ama *çoğu* şeyidir.

Gerçek anlamda ve kavramlaşmış biçimimle modernist şiirin ilk kıvılcımları Baudelaire’ın yaktığı şiir ateşinden sıçramıştır çevreye. Baudelaire, Paris sokaklarında bir *flâneur* olarak dolaşırken kendi hikâyesini yaşamakta ve bu hikâyeden kaçmayarak derinden derine onu “epik”ten ve “dramatik”tenbam-başa bir biçimde “lirik”leştirmekte, “kendi”leştirmekte, şiir-leştirmekte, bunu yaparken bir yandan da Hugo’ların “kişiden yola çıkarak yayılma” anlayışı yerine “kişide derinleşme”yi getirmektedir. Şiirde klasiği yıkan Hugo’dur; ama o yıkıntıının üzerinde modern şiirin binasını yükseltten Baudelaire’dir. Benjamin’in sözleri bu bakımdan belirleyicidir. Benjamin, o dönem edebiyatını “panoramik edebiyat”, “tefrika edebiyatı” şeklinde nitelendirdikten sonra şunları söyler: “Bu dönem, tefrikanın doruğunu oluşturur; Baudelaire’in kuşağı, bu ekolden geçmiştir. Sözü edilen ekolün Baudelaire’in kendisine bir şey vermemiş oluşu, şairin kendi yolunu ne kadar erken çizdiğiinin bir göstergesidir.”¹

Öte yandan, “modernist” nitelemesini modernizmin başlangıcından sonraki dönemlerde yazan şairler için de sakınma-dan kullanabiliriz; çünkü şiirde “modernizm” başlamış fakat henüz tamamlanmamış olan bir süreçtir. Özellikle Türk şiirini düşündüğümüzde, örneğin “postmodernizm” kavramının bugünkü şiirimiz için geçerli olduğunu söylememiz mümkün değildir. İyi ki de değildir; çünkü belki romanda “postmodernizm” bir ölçüde kabul edilebilir, en azından önlenememiş bir “yonseme”dir. (Burada, bir psikoloji terimi olan “yonseme”yi özellikle ödünc alıp kullandığımı belirtmek isterim.) Şiirin

1 Walter Benjamin, *Pasajlar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1993, s. 113 (Çev.: Ahmet Cemal)

"postmodernizm"in kesin bir biçimde uzağında kalması gerektiğini söylemek istiyorum kısacası. Kolaj, şiirde, öteki sanatlar da olduğundan daha çok sıritir.

Kronoloji gözetilerek bakıldığından, yazımın başında kendisinden söz ettiğim Recazide Mahmut Ekrem'in en iyi öğrencisinin Tevfik Fikret olduğu görülür. Edebiyat tarihimizde, akımlar paralelinde düşünüldüğünde Hugo'ya bizde Namık Kemal'in daha yakın görüldüğü bilinmektedir. Bununla birlikte, *parnasyen* Fikret'in şiiri de pek çok yönyle romantik Hugo'yu andırır. Fikret'in gerek politikaya yakınlığı, gerekse tarihe merakı düşünüldüğünde –elbette benzerlik bunlarla sınırlı değildir– Hugo'yla benzerliği daha iyi anlaşılır. Baudelaire'in romantik Hugo'dan sonra şiirin modernleşmesinde oynadığı belirleyici rolü, bizim şíirimizde Fikret'ten sonraki yıllarda Ahmet Haşim oynamıştır.

Yaşadığı dönemin, Halk şiiri ya da Divan şíiri ekseninde eskiye bir biçimde bağlı poetik eğilimlerinden uzakta kalıp, Türk şíiri için yepeni bir dönem başlatan şair olarak Ahmet Haşim'i görüyorum. Recaizade, belki bir "yol gösterici" olarak önemli bir görevi yerine getirmiştir; fakat "Yakacık'ta Akşamdan Sonra Bir Mezarlık Âlemi" şairinin modern bir şair olmadığı kesindir; hatta ciddi anlamda şair olduğu bile kuşkuludur. Ahmet Hamdi Tanpınar, onun şairliğinden söz ederken, "Hakkıkatte o muhayyilesiz ve icat kabiliyetinden mahrum olmuş olanlardandı"² diyerek aynı zamanda şíirde yeteneğin ve yaratıcılığın, yaratıcı imgelemenin (icat kabiliyeti!) ne kadar önemli olduğunu dikkat çeker.

Bu iddiayı ileri sürerken Yahya Kemal'i elbette unutuyor değilim. Yazılıarı ve şíirleriyle Türk şíirinin yeni ufuklara yelken açmasında Yahya Kemal'in katkılarını göz ardı etmek insafsızlık olur. Bununla birlikte Türk şíirinde asıl modernist dönümün Ahmet Haşim'le başladığını düşünüyorum. Çünkü Yahya Kemal'in bir yanı hep klasiktedir, klasiği içselleştírerek poetikasını kurar. Haşim ise 1921'de yazdığı ve sonradan *Piyale* kitabına önsöz olarak aldığı cesur bir yazıyla modernist dönü-

2 Ahmet Hamdi Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi, İstanbul 1985 (6. baskı), s. 478

şümün meşalesini yakmıştır. Yazısında, dönemindeki eğilimlere ciddi eleştiriler yöneltmiş, hatta kendi poetikasının savunmasını yaparken ötekileri şirinden anlamamakla, ahmaklıkla, şerfsizlikle, kötü yüreklikle suçlamıştır. Ahmet Haşim'in bu yazısı, yalnızca poetik belirlemelerindeki modernlik bakımından değil, biçimindeki keskinlik bakımından da önemlidir: "Düşünüş ayrılığından dolayı hakaret, öteden beri bizde kullanılan aşınmış bir silâhtır ki, şerefsiz bir miras hâlinde, aynı cinsten kalem sahipleri arasında batndan batna intikal eder."³

Türk edebiyatında bu tip polemikler hemen her zaman ola-gelmiştir; fakat Ahmet Haşim'in, bu sözleri yalnızca polemik çerçevesinde değil, kendi poetikasını açıklarken söylemiş olması önemlidir. Nitekim aynı hırçın biçim, yazının ilerleyen bölümlerinde de sürecektir:

Her şeyden evvel şunu itiraf edelim ki, şiirde mânâdan ne kas-tedildiğini bilmiyoruz. "Fikir" dedikleri bayağı mütalaalar yı-ğını mı, hikâye mi, mazmun mu; ve "vuzuh" bunların âdi idra-ke göre anlaşılması mı demekti? Şiir için bunları elzem adde-denler, şiiri, tarih, felsefe, nutuk ve belagat gibi bir sürü "söz" sanatlarıyla karıştırırlar ve onu asıl çehre ve alâiminde seçip tanımayanlardır. (...) Nâehiller kendi kullandıkları kelimeler-den vücuda gelmiş gibi gördükleri şiiri alelâde "lisan" mahi-yetinde telakki ile, sîrf bu zaviye-i rüyetten bakarak, başkaca hazırlıklı olmağa hiç lüzum görmeksizin, onu küstahâne bir lâ-übâlilikle muhakeme etmek hakkını kendilerinde bulurlar.⁴

Ahmet Haşim, burada, Türk şiirinde kendisinden önce –mod-ernlik anlamında– hiçbir biçimde bu kesinlikle söz konusu edilmemiş olan *şîr dilinden* bahsetmektedir. Bu, *modern şîr dili*-ni bulmuş bir şairin rahatlığı ve iddiasıdır. Kendisine gelene ka-darki Türk şiirinde, özellikle de kendi döneminde şiir dili den-diğinde bunu "anlaşma aracı olarak dil" biçiminde anlayanların var olması şairi adeta isyan ettirir. Modern anlayışın getirdiği

3 Ahmet Haşim, "Şîr Hakkında Bazı Mülâhazalar", *Dergâh*, nr. 8, 5 Ağustos 1337/1921

4 Ahmet Haşim, a.g.e.

bir *şíir díli* anlayışıdır Haşim'deki. Öykü de, roman da, şiir de aynı sözcüklerle yazılır ama *şíirin díli* başka bir şeydir. Ahmet Haşim'in bu sözlerinden sonradır ki Türk şiirinde "dil" dendiginde modern anlamda *şíir díli* anlaşılmaya başlanmıştır. Yazısının biraz ilerisinde söylediğleri, o günlerde, konuyu anlamakta zorlananlara açıklayıcı gelecek niteliktedir. Bu ifadelerden, Ahmet Haşim'in, muhataplarının şiir konusundaki "ahmaklıklarından" kuşku duymadığı kesindir:

Şíirin evza ve harekâtını taklide özenen bir nesrin sahteliğine, ancak nesrin sarahat ve insicamını istiare eden gölgeler bir *şíirin* hazır çiplaklı erişebilir. Denilebilir ki şiir, nesre kabil-i tahvil olmayan nazımdır.⁵

Modernizmin temel kavramlarından biri de "akıl"dır. XIX. yüzyılda bilim ve teknolojinin önceki yüzyılla karşılaştırma kabul etmeyecek bir oranda gelişmesi, XX. yüzyılda da bu alanlarda yapılan çalışmaların doğrudan doğruya günlük hayatı ve gideerek de sanatları etkiler duruma gelmesi, toplum yaşamında olduğu gibi sanat alanında da aklin egemenliğini öne sürer ve pekiştirir bir görünüm kazanmıştır. Aklin günlük yaşamındaki etkisi giderek genişlerken sanat yaşamında bir anlamda bunun tam tersi bir eğilim kendini göstermiştir. Sembolizmin, kübizmin, sürealizmin bir yanları –ortak paralelde– daima "akıldışı"ndadır. Bununla birlikte şair, artık önceki dönemlerde olduğu gibi verili olandan yararlanmak yerine yaratıcı olmayı tercih etmiş, "akıl" yerine "zekâ"yı devreye sokmayı denemiştir. Ahmet Haşim'in alıntılar yaptığım söz konusu yazısında "zekâ"nın sık sık yinelenmiş olmasının bir nedeni de bu olmalıdır. Ahmet Haşim, kalıpları öne alan aklin yerine modern sanatta yaratıcı zekânın geçerliliğini görmüş gibidir. Şöyle diyor: "Vuzuh, esere ait olduğunu kadar kariin de zekâ ve ruhuna taalluk eden bir meseledir."⁶ Burada dikkat edilmesi gereken noktalardan biri, belki de en önemlisi, şairin zekâsı kadar okurun zekâsidir. Kit zekâlı bir şairin yaratıcılıktan uzak kalması ne kadar doğalsa, kit zekâlı bir

5 A. Haşim, *a.g.e.*

6 A. Haşim, *a.g.e.*

okuyucunun modern şiri anlayamaması, algılayamaması da o kadar doğaldır. Akıl ve mantık yerleşmiş olandan, ilk bakışta kabul edilebilir olandan yanadır; zekâ ise verili olanı, dayatılanı reddeder, onun aradığı tipki modern şiirde olduğu gibi farklılık-tır, o güne kadar görülmemiş ve gösterilmemiş olandır. Ahmet Haşim, şiirde bunu yapar; yazısında okuyucuları ve öteki şairler-ri “zekâ” ekseninde sorgularken şiirlerinde hem poetik zekânın yansımalarını ortaya koyar hem de dönemine kadar görülmeme-miş ve gösterilmemiş olanı dizelerine taşıır.

Ahmet Haşim, yaşadığı günlerde belli çevrelerden uzak kaldığı, kendi sessiz ve gizli hayatını yaşamayı tercih ettiği, şiri kişisel ya da toplumsal ilişkilerde değil, kendi zekâsında ve hayatından çıkan içsel verilerde aradığı için gerek kendi döne- minde gerekse sonraki dönemlerde gölgедe bırakılmaya çalışılmıştır. Oysa bugünden bakıldığından rahatlıkla onun, modern Türk şiirinin başlaticısı olduğu söylenebilir. Bugün geleneğin içinden veya dışından modernizme yaklaşan ya da gerçek an- lamda modern şiir yazan şairlerin Ahmet Haşim'in adını sık sık anma gereği duymalarının bir nedeni de bu değil midir?

(*Yasakmeyve*, sayı 2, Nisan-Mayıs 2003)

Diranas'ta Ses ve İmge

*Söylenmemiş aşıkın güzelliğiyledir
Kâğıtlarda yarılm bırakılmış şiir*

Ahmet Muhip Diranas, modern Türk şiirine önemli açılım sağlamış şairlerdendir. Şiir yazdığı ve yayımladığı dönemde (ilk şiirinin yayım yılı 1926'dır) şiirde oluşturulan sese katkısı küçümsenmeyecek orandadır. Dönemin yaygın sesinin içinde kendi sesini duyurabilmesi ise onun yeteneğinin, farklılığının kanıtıdır. Şiirde "musiki"yi gözeten eğilimi onun içерikten çok biçimde ağırlık verdiği gösterir. İnce bir noktadır bu... *Şiirler*¹ baştan sona ses ve imge bağlamında yeniden okunduğunda da ha iyi kavranabilecek olan bir incelik...

Dönemin pek çok şairi gibi poetikasını kaba bir memleket duygusu ve düşüncesi üzerine kurmamış; şiir çizgisi üstünde estetik duruşunu eksiltmeden, yıpratmadan yürümüştür. Gerçi bazı şirlerinin içeriğine bakıldığından memleketçi yaklaşımından izler açıkça görülür; "Maşar Dağı, Yurt, Step, Bayrak, Osman Binbaşı"... gibi şirleri bunun örnekleridir. Bu şirler ve benzerleri Diranas'ın şiirden yitirdiği ürünlerdir. İçerinin memleketçi olması değildir bu şirleri zayıflatın; esas problem, Diranas'ın asıl şiir estetiğinin bu yaklaşımla uyumsuzluğudur. Onun şiir estetiğini "Olvido", "Fahriye Abla", "Serenat", "Selâm", "Portre", "Yağmur", "Büyük Olsun"... gibi şirlerde aramak gerektiği

1 Ahmet Muhip Diranas, *Şiirler*, KTB Yay., Ankara 1988

kanısındayım. Gerçekte bu şiirlerde kendini bulur şair; kendi sesini, özgün duruşunu, imge yoğunluğunu bu ve benzeri şiirleriyle ortaya koyar.

I

*Bir nehir. Bu nehir her akşam akar
Derinden ruhları çağırın sese*

Uyumlu bir sese ulaşabilmek için kimi zaman, en kestirme yol olan uyağa başvurur. Bu, onun şiirine Halk şiirinden, Ankara Erkek Lisesi'nden Edebiyat hocaları olan Ahmet Hamdi Tanpınar ve Faruk Nafiz Çamlıbel'in şiirlerinden gelen bir dış yapı özelligidir. Dıranas, genellikle dörtlük birimini benimser; kimi zaman beyit, kimi zaman da bağımsız parça tercihinde bulunduğu da olur. Bu biçimlerin çoğunda peşine düştüğü düşsesin uyaklarla sağlandığı dikkati çeker. "Hatıra" şiirinin ikinci dörtlüğündeki uyaklara göz atmak bu konuda yeterli bir fikir verir: "Bazı bir yapraktı, bazı bir rüzgâr / Dolardı aydınlık olup, oda-ma. / Bahçemde süzüür giderdi bahar / Sabahın fecri vururken ca-ma." Bununla birlikte bazı uyakların, seslerin tam benzerliğine değil farklı seslendirmelere dayandığı da olur. Tanınmış şiirlerinden biri olan "Serenat"ın son kitasında ikinci ve dördüncü dizelerin uyak biçimine bu açıdan bakılabilir: "Pencerenden bir giül attığım zaman / Işıklarla dolacak kalbimin içi / Geçiyorum mevsim gibi kapından / Gözlerimde bulut, saçlarında çiy."²

Dıranas'ta dış-sesin ne kadar önemli olduğu ortada... Bunu-nla birlikte, şairin iç-sesi gözettiği de bir gerçektir. "Olvi-do"nun uzun uğultusunu, "Serenat"ın bütün bir şire yayılan ritmini, "Fahriye Abla"nın ağır ağır ilerleyen musikisini duymak sıkı bir okuyucu için zor değildir. Galiba, görünenin arkasında Dıranas'ın asıl peşinde olduğu da böyle bir sestir; musikiye dönüşen bir ses... Sıradan şiirlerinde söyleyişi kurtaran

2 Dizenin sonundaki "çiy" sözcüğü ne yazık ki kitapta "çiğ" biçimindedir; doğrusu "çiy" olacaktır. Bu yanlışlığın, kitabın yeni baskalarında da düzeltilmemiş olması üzücüdür.

uyak, redif, asonans gibi işitsel öğeler iyi şiirlerinde adeta kaybolarak yerini bütün bir sese bırakır. Az önce andığım üç şiirin yanı sıra "Selâm", "Büyük Olsun", "Ve Böyle Biteviye", "Ağrı"... gibi şiirlerin bütün güzelliğini, bütünlükli sesi yetkinlikle taşımasının ve bunu, okuyana kuvvetle duyurmasının nedeni budur.

Biçimle içeriğin birlikteliği Diranas'ın şiirlerinde kendini iyice belli eder. Kullandığı formları iç-sesle ve özgün imgelerle besleyip güçlendirmede çok başarılı olduğu kesindir. Onun poetik duruşunu belki de buradan hareketle değerlendirmek, genellemelere buradan çıkarak ulaşmak gereklidir.

II

*Dışarda yağmur yağıyor durmadan
Görmüyorum pencereler sonsuzluğu*

Diranas'ın şiirlerindeki izleklerin peşine düşüldüğünde belli izleklerin sıklıkla yinelendiği görülür. Çağrışımını duyurmak istediği imgeleri yaratırken "yağmur, gül, kuş, gölge, yaz, bahar, bulut, gece..." izleklerine dizelerde sık sık yer verir şair. Hatta doğrudan doğruya "yağmur", "yaz" ve "bulut" izleklerine yönelik üçer şiiri vardır. Öteki şiirlerdeki dağılım da hesaba katıldırca Diranas'ın bazı izlekleri ısrarla dizelere taşıdığı saptanır. Tanpınar'ın edebiyat estetiğinin temeli olan "rüya"nın da bir izlek olarak Diranas'ın şiirlerine yansadığını belirtmekte yarar var.

İki dörtlükten oluşan "Yağmur" başlıklı tanılmış şiiri şu iki dizeyle açılır: "Ekseri sonbahar gecelerinde / Sizarken camlardan ince bir yağmur." Burada "yağmur" yalnızca bir görüntü, bir dekordur. Asıl söylemek istenen sonraki iki dizededir: "Düşünürrüz her şey yerli yerinde / Ama gözlerimiz niçin doludur?" Özellikle dörtlüğün ilk dizesi şiirin sonrasında bir hazırlık için söylemiş gibidir; tek başına alındığında bize bir şey söylemez. Yağmurla üzgün ruh durumunun birleşmesi ikinci ve dördüncü dizelerin bütünlüğüne gizlenmiştir. Diranas, "Yağmur, Gül ve Eller" şि-

irinde yine yağmurlu bir gecede imgeleminde canlananları di-zeleştürir. Bu lirik şiirde “gül, uykusuzluk ve eller” yağmurun tamamlayıcısıdır şiir dekorunda. Uykusuz bir gecede kendini, geceyi ve ellerini sorgulayan şiir-öznesi “düşler gülü” ile “ge-ce” arasında duran “boş ve bencil” ellerinden tedirgindir. Ge-cenin içinde soyunuk olarak duran “düşler gülü” imgesi, hayal edilen kadın çoğrışımını yaratır. Şairin bu şiirde vermek istedi-ği duygusal mutlak yalnızlıktır; yalnızlığın uyandırdığı duygular, bir önceki şiirde olduğu gibi “yağmurlu bir gece”de dile getirilmektedir. *Şiirler* kitabının “Bu Köyün Bir Garip Kişi” bölü-münde yer alan “Yağmur” şiirinde ise bu kez yağmur imgesi kaygısızlık ve huzur kaynağı bir doğa olayıdır: “*Bütün tasaları aritan bir yağmur / Oraya buraya her yere yaşıyor.*”

“Yaz” hem bir mevsim hem de yaşanan çeşitli duyguların kaynağı olarak Diranas’ın şiirinde yinelenen bir izlektir. “Es-mer” şiirinin ilk bölümündeki şu dizelerde “yaz” yalnızca bir zaman değil, bir duygudur, bir ruh durumudur sanki: “*Her ısrı-dığım meyveyle bitiyor / Neşe mevsimi... Gönlüm! Yaz gidiyor / Gü-neşle, denizle ve yaprak yaprak.*” *Şiirler*’de arka arkaya duran iki yaz şiiri Diranas’ın bu mevsime olan yakınlığını, sevgisini da-ha iyi ortaya koymaktadır: “*Yaz Göç Ediyor*” ve “*Yeni Bir Yaz Umudu*”. Bu şiirlerin ilkinde yazın bitişinden duyulan üzün-tü, yazın güne bitişmesinden duyulan tedirginlik dile getirilir. Yazın bitisi, göçmen kuşların bilinmeyen uzaklıklara doğru uçuşundaki hüznü duyurur. Zamanın kişi üzerindeki etkisi, mevsim görüntülerinin yaptığı etkiyle bir arada sunulur. Dira-nas, duyuşunu çoğu kez yaptığı gibi yine yalnızlıkla, aşkla ve özlemle birleştirerek şiirleştirir: “*Yaz göç ediyor –Ne yazık, yine güz!– / Uzak, bilmedik bir ülkeye doğru. (...) Hiç kuşkum yok ki, sen şimdî kalbimde / Bir kış uykusuna yatan böceksin.*” Bu yalnızlık ve özlemin ardından şairin tükenmeyen umudu gelir ve yeni bir yaza doğru yelken açma hayali onu avutur: “*Bütün yükünü alıp kalkan yaz gemisi / Sularını yarmaya başladı ölüümün (...) Koş, bir ek-meç çıkışını gibi yanına al / Buluşmak umudunu bir yaz güneşinde.*”

Belirgin izleklerin yanında Diranas’ın şiirlerinde dizele-re sinmiş olarak şiirleştirilen daha pek çok özgün imge vardır. “*Bir avuç ışığı incecik yüzü / Gözleri geceler gibi derindi / İçine ba-*

şimin her an düştüğü / Avuçları sudan daha serindi" dizelerindeki benzetmeler, kendisinden sonra da bazı şairlerce yineleneciktir. Onun yarattığı imgeler, şiirin dokusunu sağlamlaştıran imgelerdir; şiirin bağlamından koparılp alınamaz. Yukarıdaki dörtlüğün alındığı "Hatıra" şiiri bir bütün olarak okunursa bu imgelerin de yerli yerinde daha iyi anlaşılacağından kuşku duymamalıdır.

İmge oluşturmada sözcüklerin değişik anlamlarını yoklama, aynı dizede sözcüğü çok anlamlı olarak kullanma yaklaşımı Divan şiirinden beri bilinen bir söz sanatıdır. Son yıllarda yazılan şiirin genel özelliklerinden biridir bu aynı zamanda. Bu yenileştirilen tavırın kaynaklarından birinin de Diranas olduğunu ileri sürmek yanlış olmaz. Son dönem Türk şiirinin temsilinde söz sahibi olmak isteyen genç şairlerin sık sık Diranas adını anması, dergilerde Diranas sayfalarının düzenlenmesi bunun kanıdır. Diranas'ın bir tek "*Sırları döküliyor baktığı aynaların*" dizesindeki anlam ve söyleyiş zenginliği bile günümüz Türk şirini hem sözcük hem de dize paralelinde, sanıldığından çok etkilemiştir.

III

*Geçer günler, aylar, yıllar
Ve yüzyıllar, ben dururum;
Geçer günler, aylar, yıllar*

Diranas için şiir büyük ölçüde bir yapı sorunudur; potekasını oluştururken buradan yola çıkar. Biçime önem verir kuşkusuz; ama orada kalmaz. Ritmi sağlanırken şiiri bir bütün olarak gördüğü, parça parça güzellikler yerine bütün bir dokuyu hedeflediği ileri sürülebilir. Öyküye prim veren "Fahriye Abla"da bütünlüğü sağlayan büyük ölçüde konudur ama *musiki* de ağır ağır ilerler. "Ağrı"da ortaya koyulmaya çalışılan bir dağın gizli haritasıdır belki ama ritmin, şairin hâkimiyetini tehlikeye sokan uzunluğuna karşın şiir görkemli yapısıyla etkiler okuyanı.

İnceliklerin duyurulması da Diranas'ın en başarılı olduğu noktalardandır. Şiir, eninde sonunda bir incelik sanatıdır; modernizmin karmaşıklığına açılan kapıda bile şairin duruşu bu noktada derinleşmekte yanadır. Kimi zaman erotik olanı yakalar ve bütün çıplaklııyla ortaya koyar. "Esenlik Size", "Parkta Serenad", "Kezban" gibi şiirlerinde bunu yapmıştır. Yaklaşımı yine de estetik içindedir; onu dışlamaz, ondan uzak düşmez.

Ahmet Muhip Diranas, sesin ve imgenin şiirdeki önemini, kalıcı örneklerle kanıtlamıştır. Türk şiir tarihinin kalıcı örnekleri arasında yer alan şiirlerinde kendi sesini, kendi ruhunu dizele yansıtırken günümüze doğru parlak, saygın, sevgi dolu bir selam da göndermiştir.

(*Varlık*, sayı 1124, Mayıs 2001)

“Garip Önsözü”ne Bugünden Bakış

*“Halbuki eskiye ait olan her şeyin, herşeyden evvel de
şairanenin aleyhinde bulunmak lâzım.”*
Orhan Veli

Orhan Veli, şiir hakkında sistemli olarak en geniş şekilde *Garip*'in 1941'deki ilk basımına yazdığı önsözde konuşmuştur. *Garip* önsözü bu bakımdan, Türk şiir tarihinde önemli bir yere sahiptir. Doğrularıyla ve yanlışlarıyla, Türk şiirinin bir dönenine damgasını vurmuş olan Garip hareketi, bu önsözle “kışılık” kazanmıştır, denebilir.

Garip önsözünün, sözcüğün bilinen anlamıyla tam bir şiir manifestosu olup olmadığı tartışılabılır. Onu bir “çıkış” olarak değerlendirmek belki daha doğru olur; bir “karşı çıkış”.

Garip önsözü, gerçekten sistemli düzenlenmiş, ne söyleyeceği bilen bir metindir. Öncelikle şiirin ne olduğu ve ne olmadığı üzerinde duran Orhan Veli, yazının hemen başında bunu yapmakla, arkadaşlarıyla birlikte meydana getirdikleri yeni şiir hakkında da okuyucuya yönlendirici bir tavır sergiler. “Şiir, yani söz söyleme sanatı, geçmiş asırlar içinde birçok değişikliklere uğramış; en sonunda da, bugünkü noktaya gelmiş. Bu noktadaki şiirin doğru dürüst konuşmadan bir hayli farklı olduğunu kabul etmek lâzım.” (s. 183)¹ cümleleri çok basit gibi

1 Orhan Veli, *Bütün Şiirleri*, Can Yay., İstanbul 1982, 199 s. (Bu yazındaki alıntıların sayfa numaraları kitabın bu baskısına göredir.)

görünen bir gerçeği daha baştan ortaya koyma ihtiyacıının bir sonucu olarak söylemiştir. Peki, Orhan Veli, bu ihtiyacı neden duymuş, yazıya neden bu sözlerle başlamıştır?

Bu ihtiyaç, aslında bir savunma duygusunun ardından gelmektedir. Çünkü Garip hareketi, şiri mümkün olduğunda konuşmaya yaklaşımak amacındadır. Hatta bu, Orhan Veli ve arkadaşlarının temel amacıdır, denilebilir. Durum böyle olunca “doğru dürüst konuşmadan farklı olan şiir” ile Orhan Veli ve arkadaşlarının “konuşmaya yaklaşımaya çalıştıkları şiir” arasında nasıl bir ilişki kurulabilir? Bir paradoksla karşı karşıya gibiyiz sanki. Oysa, Orhan Veli, bu paradokstan kendilerini sıyırip “şair” olarak sundukları şeylerin, konuşmaya ne kadar yakın olsa da ondan farklı ve üstün olduğu mesajını vermek amacındadır. Şiirin birdenbire konuşmaya yaklaşırılması karşısında duyulacak şaşkınlığı, kendi tarafına çekmenin bir yolu dur bu. Bir anlamda, bu şaşkınlıktan bir şeyler çıkarmaya çalışmaktadır onun yaptığı.

Yazının daha ikinci paragrafında hemen “vezin, kafiye” meselelerine giren şair burada da şirle ciddi olarak ilgilenen hemen herkesin bildiğini –en azından bilmesi gerektiğini– varsayabileceğimiz bazı bilgiler verir. Bu kısımdaki cümlelerden, şirle ilgili her şeyin farkında olduğunu üstü kapalı olarak ifade etmek isteyen bir şairin zekâsını sezmek zor değildir. (Orhan Veli, yine bu zekâ ve kurnazlığın bir göstergesi olarak, on yıl sonra “Efsane” şirini yayımlayacaktır!) “Vezin ve kafiye”den yola çıkıp sözü “ahenk”e getiren şair, kendiliğinden oluşan bir ahenk anlayışını savunur. Zorlama *bîcîm güzelliklerinin* şiiri bozduğunu söyleyen şairin amacı, “safdillik”的 karşısına bir kez daha, buluşlarını hiç beklenmedik zamanlarda gerçekleştiğen “zekâ”yı çıkarmaktır.

Orhan Veli, bu önsözde bazen gizlidenden gizliye bazen de açıktan açığa “Şiir neye yarar?” sorusunun cevabını vermeye de çalışır. Özellikle aydınların eskiye bağlılıkta ayak direklerini, bu nedenle yeni şire karşı çıkmalarının doğal karşılaşması gerektiğini söyleyen şair, durağan sanat anlayışına karşısıdır. Almışlış söz sanatları statik olduğundan, bunlar, çağın hareketliliğine hitap edemez duruma gelmiştir. Bu durumda, “teşbih,

istiare, mübalağa ve bunların bir araya gelmesinden meydana çıkacak bir hayal zenginliği” şairden dışlanmalıdır.

Garip şairinin –henüz ortada bir soru yokken– cevapladığı sorulardan biri de şudur: “Şiir kimin içindir?” Ona göre, geçmişte “müreffeh sınıfların zevkine hitap etmiş olan şiir” çağımızda hayatını çalışıp didinerek kazanan kalabalıkların hakkıdır. Kuşkusuz Orhan Veli’nin temel yanılıgı noktalarından biridir bu; çünkü şiir özünde yüksek bir sanattır ve “hayatını çalışıp didinerek kazanan geniş yiğinlar” yaşamın diğer bazı aktivitelerini hiçbir zaman şiir için feda etmemişler, hatta gerçek şire hayatlarında yer ayırmamışlardır. Bu, Orhan Veli’den önce de böyledi, Orhan Veli’den sonra da böyle olmuştur. *Garipçilerin* bu konudaki tek faydaları, olsa olsa, belki şiirin yayılım alanını bir parça genişletmiş olmaktadır ibarettir. Bu iddianın şiir için yararı da şu olmuştur kanımcı: Şiir, gereksiz süs öğelerinden mümkün olduğunca temizlenmiş, kendisi olma yolunda önemli bir adım atmıştır Türk edebiyatında. Şunu belirtmek de şarttır: Orhan Veli, şiri bir zümrenin elinden alıp başka bir zümrenin emrine vermeye çalışmanın yanlışlığını farkındadır: “Mesele bir sınıfın ihtiyaçlarının müdafaaşını yapmak olmayıp sadece zevkini aramak, bulmak, sanata onu hâkim kılmaktır.” (s. 185)

Şairin *Garip* önsözünde sanatla ve şirle ilgili olarak en çok kullandığı kavramlardan biri “yeni” sözcüğüdür. Onun yenilik anlayışı yıkıcılığa değil, “yapıyı temelinden değiştirmeye” dayanır. “Bir şeyin ya lüzumu, yahut da lüzumsuzluğunu hissetmeli, fakat herhalde, hissetmelidir. Lüzumu hissedenden kuruçular, lüzumsuzluğu hissedenden yıkıcılardır.” (s. 186)

Garip hareketi, sanatlar arasındaki alışverişe, sanatların iç içe girişmesine karşıdır. Sanatlar arasındaki alışveriş bir “hile”den başka bir şey değildir. Resme kayan müziği, müziğe ve resme kayan şiri küçümseyen Orhan Veli, şiirde asıl önemli olanın “mana” olduğunu söyler. Bu mana insanın düşüncesine, beynine hitap etmelidir.

Orhan Veli’nin doğrudan doğruya kendilerine yönelik ifadelerden genellikle kaçındığı görülür; “sahiplenmeleri” üstü örtülü sözlerle belirtmeyi tercih eder. Yazının bir yerinde ise son derecede açık bir ifadeyle *Garip* hareketinin Türk şiir tari-

hindeki yerini ve etkisini sözü doğrudan doğruya kendilerine getirerek belirtir: "Edebiyat tarihimizde her yeni cereyan şire yeni bir hudut getirdi. Bu hududu azamî derecede genişletmek, daha doğrusu, şiri huduttan kurtarmak *bize* nasip oldu." (s. 190)

Şiirde parça güzelliğinin savunulması Divan şiirinin temel özelliğidir. Bu anlayış Tanzimat'ta ve Servet-i Fünun'da hayli değişmiş, bunun yerini "konu bütünlüğü ve bütün güzelliği" almıştır. "Mısracı zihniyet"e karşı çıkan Orhan Veli ve arkadaşları, bu noktada, tartışmayı biraz fazlaca geriye götürmüş gibidirler. Gerçi şiirin biçim olarak belli kalıplar içinde düşünülmesine, bir-iki kişisel deneme dışında, Garipçilere gelene kadar devam edilmiştir. Ancak, parça güzelliğine önem veren "mısracı zihniyet"in hemen her dönemde savunucuları olmuştur. Belki, önsözde bu konudaki sözlerin muhatabının az sayıdaki bu zihniyet sahipleri olduğunu, Beş Hececiler'den arta kalanların kastedildiğini düşünmek gereklidir. Bir eserin yaratılışında malzeme önemlidir fakat asıl olan, ortaya çıkan eserdir Garipçilere göre. Eser ortaya çıktıktan sonra onun ham malzemesini incelemek, bu ham malzeme üzerinde durmak yanlıştır; eserin bütünlüğe bakmak gereklidir.

"Kitabe-i Seng-i Mezar" şairinin üzerinde önemle durduğu konulardan biri de Garip hareketinin bağımsızlığıdır. Kendilerinin *surrealist* akıma bağlayanlara karşı çıkar. Ruhsal otomatizmi ve sanatta serbestliği kabul etmeye nispeten onlara yaklaşıklarını belirtmekle birlikte, hiçbir akıma bağlı olmadıklarını özellikle vurgular.

Şaire ait hemen bütün problemler üzerinde planlı sözler söylemek üzere kaleme alınmış olan *Garip* önsözü, özü itibarıyle "açıklayıcı" bir görünüm sergilemektedir. Okuyucuya neyin ne olduğunu açıklamak, yeni geliştirilmeye çalışılan şiir anlayışını anahatlarıyla tanıtmak, bu yazının temel misyonu gibidir. Şuna hiç şüphe yok; burada yazının hedef kitlesi sadece okuyucular değildir. Hatta yer yer şiir okuru ikinci planda kalır, onun yerini farklı poetik anlayışlara sahip şairler ve şiir eleştirmenleri alır. Bunun sonucu olarak da "önsöz" zaman zaman bir "savunma metni" kimliğine bürünür. Yapılacak hücumların

bir kısmını önceden tahmin eden, bulunduğu şiir ortamının havasını –belirleyici olabilmek için bu şarttır– çok iyi teneffüs edebilen Orhan Veli şiirle ilgili gördüğü hemen bütün çevrelere doyurucu açıklamalar yapma çabasına düşmüş gibidir.

Garip önsözü, belki *garip* gelecek ama, bu yönyle Divan şairlerinin Divanlarına yazdıkları önsözleri, "dibace"leri andırır. Bir kısım Divan şairleri, yazdıkları "dibace"lerde şiirin ne olup olmadığı üzerinde durarak, devrin şiir çevrelerine bu konuda göndermelerde bulunurlar. Orhan Veli'nin yaptığı da yer yer bundan farksızdır. O, elbette, Divan şiri anlayışına temelten karşısındır; ancak, önsözde sergilediği tavır yönüyle Divan şairleriyle benzerlik gösterir.

Bugünden bakıldığından *Garip* önsözü kimildanmaya çalışan, sonunda bunu başaran, hatta silkinen ve kendi açtığı yolda, insanların şaşın bakışları arasında yürüyen, pek çok yönüyle ilgi çekici bir canlıyı andırıyor.

(*Fayton*, sayı 7, Aralık 1997)

NOT: Yazının yeniden gözden geçirilişinde şu kaynaktan yararlanılmıştır: Hakan Sazyek, *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi*, İş Bankası Yay., İstanbul 1996

*“Hiç Kimselerin İlgilenmediği
Bazı Olayların Tarihçisi” Olarak Edip Cansever*

*Şiir insanın içinden dopdolu bir hayat gibi geçerse
O zaman ölünce de şairler yazar insan
Ölünce de yazdıklarını okutur elbet*

Edip Cansever

I

İlk şiirlerini 1940'lı, son şiirlerini ise 1980'li yıllarda yayımlayan Edip Cansever, ilk yillardaki taklit aşamasını saymazsa, şiir yazdığını ve yayımladığı bu kırk yıllık süre içinde Türk şiir tarihinde kelimenin tam anlamıyla *özgün* bir şair olarak durmaktadır. Onun bu duruşu elbette sadece bu kırk yıllık zaman dili mi için değil, Türk şiir tarihinin bütün zamanları için geçerlidir. Kendisinden önce, bütünüyle örnek aldığı bir benzeri yoktur; kendi döneminde benzersizdir ve ölümünden sonraki dönemde de benzersizliği sürdürmektedir. Adeta korkulmuştur onun şiirinden ve dünyasından. Hem şairler hem de eleştirmenler, araştırmacılar mümkün olduğunda uzak durmayı tercih etmişlerdir Edip Cansever'e. Hakkında yazılıp çizilenlerin niceklik bakımından çok düşük bir oran göstermesi bunun kanıtıdır. Şiir dergisi olarak çıkan veya şire ağırlık veren dergilerde bile kendi kuşağıının diğer şairleri, sözgelimi Turgut Uyar ve Cemal Süreya hakkında yazılanların Edip Cansever'le ilgili olan yazılarla göre çok

daha ağırlıklı olması ilgi çekicidir. Turgut Uyar ve Cemal Süreya'ya haksızlık etmiş olmak istemem. Bu iki şair elbette sürekli olarak anılmayı hak etmiş *cins şairler*dir; fakat Edip Cansever de onlardan daha az önemli degildir kanımcı.

Edip Cansever'in ölümünün üzerinden on yıl geçmiştir ve şiirlerinin tamamı gözümüzün önündedir. *Yerçekimli Karanfil* ve *Şairin Seyir Defteri* adlarıyla iki cilt halinde yayımlanan bütün şiirleriyle birlikte bunlarda bulunmayıp da *Gül Dönüyor Avucumda* isimli kitapta yer alan bazı şirler, toplamı tamamlar. Bunlara, arada gözden kaçmış olan ve nedense *Gül Dönüyor Avucumda*'ya da dahil edilmemiş olan "Bir Sıra Dil Balığı"nı da eklediğimiz zaman Edip Cansever'in şirleri tam anlamıyla bütünlennmektedir.¹ Tabii eğer, geride henüz yayımlanmamış, gün yüzüne çıkmamış bazı şirleri yoksa...*

Onun şirler toplamı göz önünde olduğuna göre bu şirler üzerinde öncelikle kısa bir kronolojik gezi yapmak, sonraki açınlımlara imkân hazırlaması bakımından gereklidir. Edip Cansever'in *Dirlik Düzenlik* (1954) kitabını oluşturan ilk şirlerinde Garip akımının etkisi hissedilir. Bilhassa "Dipsiz Testi"de ve kısmen de olsa "Masa da Masaymış Ha" şiirinde bu etkinin varlığı açıklıktır. Aynı kitaptaki "Mesire Yerleri" ise Behçet Necatigil etkisini taşıır. Bu etkilenme dönemi kısa sürmüştür, Edip Cansever 1950'lerin sonlarına doğru kendi kişiliğini aramaya başlamış ve aradığı özgün şair kişiliğini yine 1960'lara doğru ve özellikle de *Yerçekimli Karanfil*'den sonraki kitaplarıyla bulmuştur. Şairin *Yerçekimli Karanfil* (1957) kitabını belki de geçiş döneminin işaret fişegi olarak kabul etmek gereklidir. Bu kitabın değerlendirilmesinde kitaba adını veren "Yerçekimli Karanfil" şiri eksen olarak alınmıştır genellikle. Oysa "Aaaa", "Aşkın Radyoaktivitesi", "Yangın" ve "Güzel Atomların Yaptığı Ayak" şirleri de aynı paraleldedir. Edip Cansever'in sonradan iyice olgunlaştıracığı özgün şirinin yolunu açmasında bu şirler önemli birer adım olarak değerlendirilmelidir. *Yerçekimli*

¹ Edip Cansever'in "Bir Sıra Dil Balığı" adlı şiri, Hilmi Yavuz tarafından bir açıklama notıyla birlikte yayımlanmıştır. Bkz. *Argos*, no: 32, Nisan 1991, s. 19-20

* Edip Cansever'in reddettiği ilk kitabı *İkindi Üstü*, kitaplarının sonraki basımlarına almadığı şirleri ve dergilerde kalmış şirlerini de içeren en kapsamlı toplu basımı YKY'ce gerçekleştirılmıştır: *Sonrası Kalır I-II*, YKY, İstanbul 2005. (ed. n.)

Karanfil'den hemen sonra birbiri ardınca gelen *Umutsuzlar Parkı* (1958) ve *Petrol* (1959) kitaplarında genel olarak Edip Cansever şiirinin karakteristik dokusunu oluşturan şirler yer alır. *Umutsuzlar Parkı*'nı oluşturan "Amerikan Bilardosuyla Penguen" ve "Umutsuzlar Parkı" isimli uzun soluklu iki şiir ile *Petrol*'de yer alan "Beyaz Atlar Surlara", "Phoenix", "İnfilak", "Kavga" gibi şirler bu dokunun oluşturulmasında önemli rol oynarlar. *Nerde Antigone* (1961) kitabındaki "Ne Gelir Elimizden İnsan Olmaktan Başka" şiiri uzun soluklu oluşuna karşın taşıdığı yoğunluk ve derinlikle, şair-kışının kendi içine, insanlara ve nesnelere bakışının kapsamlı bir yansımاسını sunmasıyla dikkati çeker. *Tragedyalar* (1964) ise klasik bir türün modern şiirde kullanımının bir örneği gibidir. Elbette, Edip Cansever'de klasik yapı, klasik olarak kalmamıştır. Beşinci tragedyanın kişileri, *Tragedyalar* serisinde baştan beri geliştirilen "yalnızlık, umutsuzluk, bir şeylerin eksik kalması, katı bir sessizlik, durmadan suçu olmak, alkol biçiminde olmak"... gibi tespitleri somut hale getirmektedir. *Çağrılmayan Yakup* (1966) kitabı, oluşturduğu atmosferle sanki *Umutsuzlar Parkı*'na bir geri dönüştür. Aynı umutsuzluk, uyumsuzluk, yalnızlık bu kitaptaki şirlerde de kendini yoğun olarak hissettirir. Bilhassa "Çağrılmayan Yakup" taşıdığı varoluşcu izlerle dikkat çeker. *Kırılı Ağustos* (1970) kitabı aynı biçim ve biçim ile yine benzeri konular çevresinde dönmekle birlikte Edip Cansever'in, bu kitapta yer alan "Otel" şiirine "Ek"te "En önemlisi de tanıştırılır gibiydim biriyle / Hiç kimselerin ilgilenmediği / Bazı olayların tarihçisi olarak" (I, s. 285)² dizelerinde şairlik manifestosunu vermiş olması önemlidir. Yine bu kitapta yer alan "Eski Bir Takvim İçin Şirler" ve "Kül", onun poetikasında belirleyici rol oynayan şirlerdir. *Sonrası Kalır* (1974) diğer kitaplarına oranla "sosyal" sayılabilen şirlerle kurulmuştur. Şirlerin yazılıp yayımılandığı yılların Türkiye'si düşünüldüğünde bunun nedenini anlamak daha kolay olur. "Güncel olanı şiirleştirme" yanlışından çabuk kurtulan Edip Cansever, *Ben*

2 Şair alıntılarının sonundaki (I) rakamı Toplu Şirler'i'nin birinci cildini, (II) rakamı ise ikinci cildini gösterir: Edip Cansever, *Yerçekimli Karanfil, Toplu Şirler I*, Adam Yay., İstanbul 1990, 1. bs., 434 s. ve Edip Cansever, *Şairin Seyir Defteri, Toplu Şirler II*, Adam Yay., İstanbul 1990, 1. bs., 423 s.

Ruhi Bey Nasılım (1976) kitabıyla, varoluşculuktan ve nihilizm-den izler taşıyan şiir anlayışının neredeyse doruguşa çıkar. Bu kitaptaki şiirlerde konuşan bütün şiir-kişileri birbirine benzer hayat anlayışlarına sahiptir, çevreye bakışları aynıdır. *Sevda ile Sevgi*'de (1977) ise birdenbire durulduğunu, adeta "munisleetiğini" görürüz Edip Cansever'in. "Geçerim kurdüğüm hayallerin altından / Bir gökkuşağının altından geçer gibi" (II, s. 123) dizeleri şaşırtıcıdır. Şairin hayatı hakkında yeterince aydınlatıcı kaynak yayımlanmış olmadığından ondaki bu değişikliğin "yaşamsal" sebebi hakkında bir şey söylemek mümkün değil; fakat sanki şairin hayatındaki birtakım değişiklikler, belki platonik bir aşk, belki güzel bir dostluk ona bu şiirleri yazdırmış gibidir. Artık "dünya güzel, hayat yaşamaya değer"dir ve tabiat bütün güzel imkânlarını sunmaktadır sanki. Hatta bazı şiir oyunlarına başvurduğu bile görülür. "Bilmez miyim Hiç" ile "Bir Ölü Dalga" şiirlerinin sonlarındaki dizelerde yer alan kafiyeler bunun örneğidir. *Şairin Seyir Defteri*'nde (1980) ve *Eyliliün Sesiyle*'de (1980-1981) bu tavrını -biraz da geliştirerek- sürdürür Edip Cansever. Bu kitapların 1977 ile 1980 arasında yayımlandığı göz önüne alındığında belki bir çeşit "kaçış"tan, "doğaya uzanış"tan söz etmek mümkün olabilir. İnandiği "poetik" değerlerden bütünü vazgeçip "politik" olmak istemeyen bir şairin kaçışıdır sanki bu... Bir-iki yıl sonra *Bezik Oynayan Kadınlar* (1982) gelir ve "bu uyumsuz, cehennemlerini kendileri seçen, sevmek isteyip de sevemeyen kadınlar" Ruhi Bey'in ve Yakup'un yer aldığı tabloda kendilerine yer açarlar. Şair, yeniden nesne-insan ve insan-insan ilişkisini, hatta yer yer de nesne-nesne ilişkisini sorgulamaya başlamıştır. *İlkyaz Şikâyetçileri* (1984) Edip Cansever'in 1970'lerin sonu ile 1980 arasındaki "kaçış"ının ve sonraki dönüşünün izlerini birlikte taşıır. Yer yer *duyguların*, yer yer de *duyuların* ördüğü şiirlerdir *İlkyaz Şikâyetçileri*'ni oluşturan şiirler. Bunların tipik örnekleri de kitaba adını veren uzun şiirle birlikte "Doğa Çeşnicisi", "Başka Ne Olan" ve "Armalar 7" gibi şiirlerdir. *Oteller Kenti* (1985) Edip Cansever'in son kitabıdır. Bu kitapta çeşitli "otel görüntüleri" sunan şair, poetikasının ipuçlarını verirken zaman zaman sözünü ettiği "nesnel karşılık kuralı"nı en belirgin şekilde uygular son şiirlerinde. Ayrıca; ka-

din, karanfil, bira, masa, yalnızlık... gibi izleklerle birlikte şiirlerinde en çok kullanılan izleklerden biri olan "otel" bu kitabın dokusunu oluşturur. Edip Cansever poetikasının bütünlüğünü sağlayan, onun modernist tavrını ele veren şiirler bu kitapta bir araya gelmiştir.

Kitapları ve şiirleri üzerine ayrı ayrı veya toplu olarak bir takım değerlendirmelerde bulunulsa bile Edip Canveser'in şiirlerini tam olarak çözümleyip açıklamak kolay değildir. Kendi kuşağından iki şairin, Turgut Uyar'la Ece Ayhan'ın tam ortasına düşer bu yönyle. Şiirinin yer yer yarı-çıklığıyla Turgut Uyar'a, yer yer tamamen kapalı oluşuya da Ece Ayhan'a yakın durmaktadır; ve galiba Turgut Uyar'a biraz daha yakın. İroniden hemen tamamen kopuk olması onu Cemal Süreya'dan uzakta tutmaktadır. İlhan Berk'e ise büsbütün uzaktır çeşitli nedenlerden. İçerik ve hayat anlayışının yarattığı ayrim açısından her ne kadar hayli uzakta duruyor gibi görünse de poetikalarının özellikle formel açıdan benzerliği bakımından –ki, aslolan poetikadır– Sezai Karakoç'u da anmak gerekiyor. Sezai Karakoç'un *Yerçekimli Karanfil*'e getirdiği yorum gerçi arayı çok açmış görünüyor fakat kanimca bu açıklık sadece "icerik" bağlamında ele alınmalıdır. Poetika bağlamı açıklıktan değil yakınlıktan yana duruyor çünkü. Bu iki şairin şiirleri şiir sanatı açısından karşılaştırılırsa aradaki büyük benzerlikleri tespit etmek zor olmayacağından.

II

Edip Cansever, Turgut Uyar'ın şiirini değerlendirirken şu tespitlerde bulunur:

Tek tek dizelere değil de, bir dizeler çokluğuna, hemen hemen bir dizeler kitlesine yerleştirir şiirsel tadı, şiirsel yükü.

Sözcükleri, sözdizimlerini, kıscası her türlü biçimsel görünüşü geri planda bırakıran bir yaşam yoğunluğu, dünyasal bir denge, evrensel bir birikim vardır onun şiirlerinde. Kimi zaman nesneleri sıralayarak kemaksi bir fon yaratırsa da, bunu, giderek soluk alıcı, yumuşak bir atmosfere dönüştür-

mesini bilir. Ardından da o her zamanki anlaşım becerisiyle, insanı tam insan olduğu noktada yakalar ve nesne-insan birlikliğini yaşamla örtüştürüverir.³

Turgut Uyar'ın şirilarındaki düşüncelerini ileri sürerken aynı zamanda kendi şiirini de değerlendirmektedir Edip Cansever. Diyebilirim ki yukarıdaki satırlar Turgut Uyar şiri için olduğu kadar Edip Cansever şiri için de geçerlidir. Edip Cansever'in şiri de "tek tek dizelere değil, dizeler toplamına" dayanır, Edip Cansever de "sözcükleri, sözdizimlerini, kısacası her türlü biçimsel görünüşü geri planda bırakıran bir yaşam yoğunluğu"nu yanısırtır. Edip Cansever şiri de nesne-insan birlikteliğini "bir anlaşım becerisiyle" sağlar. Bu iddiaları desteklemek için bile olsa Cansever'in herhangi bir şiirinden sadece bir/birkaç dizeyi veya sadece bir bölümü çekip almak, "dizeler toplamı"nı bozma tehlikesi yüzünden mümkün değildir. Buna rağmen, -biraz da, aldığım kısımların şiirin bütünlüğü içinde düşünülmesi dileğiyle- örneklemeye yapma zorunluluğu duyuyorum. "Ben Ruhi Bey Nasılım" şiirinden aldığım şu bölüm hem dizeler toplamını, hem biçimsel görünüşü geri bırakıran yaşam yoğunluğunu, hem de bir anlaşım becerisiyle sağlanan nesne-insan birlikteliğini açıkça ortaya koymaktadır: "Ne peki / Yere dökülen bir un sessizliği mi / Göge bırakılmış bir balon sessizliği mi / İşini bitirmiş bir org tamircisinin / Tuşlardan birine dokunacakkenki / Dikkati ve tedirginliği mi." (II, s. 9) Kendi şiirini aydınlatan şu cümleler de Turgut Uyar'ın şiri için söylemekleri akılda tutularak okunursa bu durum daha iyi anlaşılır:

Misra işlevini yitirdi; şiri şiir yapan bir birim olarak yürürlükten kalktı. Eski rahatlığını, o sessiz, kıpırtısız düzenindeki rahatlığını boşuna aranıyor şimdi. Öfkelerin, bunlukların, başkaldırmaların dışında kendini yineliyor daha çok. Ne denli güçlü görünürse görünüsün, duygularımızı gerilimlerimizi, düşünce coşkularımızı başlatıcı bir öğe, bir ölçü olmaktan çoktan çıktı. İnsanı, insanla gelen en çağdaş sorunları karşılayamaz oldu.⁴

3 Edip Cansever, "Turgut Uyar", *Güntümizde Kitaplar*, sayı 13, Ocak 1995, s. 8
4 Edip Cansever, "Tek Sesli Şiirden Çok Sesli Şiire", *Türk Edebiyatı Seçkisi/Yılı-
ğı-1965*, De Yay., İstanbul 1965, s. 141 (Seçmeyi yapan: Memet Fuat)

Edip Cansever şiirinin özü, şairin kendi bakışıyla hayatın ve nesnelerin algılanışıdır. Bakışlarının derinliğini ve genişliğini iyi ayarlayabilen bir şairdir o. Kendisiyle yapılan bir söyleşide “şüiri doğadan sağdığını” söyler.⁵ Söyleşide sözü edilen kitabın *Şairin Seyir Defteri* olduğu düşünüldüğünde, bu sözcükten ilk anlaşılması gereken, bilinen anlamdaki “doğa”dır elbette. Çünkü o kitapta doğa iyiden iyiye yerleşmiştir şiirlere. Fakat Edip Cansever’ın bütün şiirleri düşünüldüğünde “doğa” sözcüğünü “insanın ve nesnelerin doğası” anlamında almak daha doğru olur. Çünkü bir-iki kitabı dışında şirini, bildiğimiz anlamdaki doğadan değil nesnelerden sağar o. Bilinen anlamıyla doğa *Şairin Seyir Defteri*’nin yanı sıra *Eylülin Sesiyile* ve *İlkyaz Şikayetçileri* adlı kitaplarını oluşturan şiirlerde belirgin olarak yer alır, diğer kitaplarında asıl belirgin olan ise *insanın ve nesnelerin doğasıdır*; Edip Cansever’ın şiir karakteristiğini oluşturan da insan ve nesne doğasıdır. Koltuk, saat, masa, sandalye, bardak, şişe, ayna, flüt, kaya, tenis topu, lamba, sürahi, çanta... Bu listeyi alabildiğine uzatmak mümkün. Fakat nesnelerin çeşitliliği ve sayıca çokluğu ne kadar önemliyse, şairin bakışındaki genişlik ve algılayışındaki derinlik de o kadar önemlidir.

Şairin hayatı bakışı ve bu bakışın şiirlere yansması birlikte ele alındığında belki kısmen varoluşculuk (*existentialisme*) eğilimi sezilebilir onda, bir parça da *nihilizm*. Modernizmle birleşir bunlar şirde, modernizmin diğer öğeleriyle birlikte bir bütün oluşturur.⁶ Edip Cansever’de tam bir *Bazarov* tavrı görülmez elbette ama nesnelere ve topluma bakışının nihilizmle yer yer örtüğü de bir gerçektir. Şimdiye kadar Edip Cansever’ın nihilizmi üzerinde hiç durulmamıştır nedense. Bunun sebebi, onun daha çok nihilizmin birinci aşamasında kalıp ikinci ve yapıcısı

5 Edip Cansever, “Şair, Yaşadığı Zaman Diliminin Dışına Çıkabilir”, *Gösteri*, sayı 2, Ocak 1981, s. 6 (Söyleşiyi yapan: Mustafa Öneş)

6 Edip Cansever’ın modernist oluşu üzerinde Ahmet Oktay’ın ilginç tespitleri vardır: “Cansever, son kitabına kadar hep özü bir şair olarak kaldı. Söylemek bile fazla: *Modernistti*. Gelgelelim bu modernizmi *moda* olarak değil, çağçıl ve güncel olanın, dahası insanal olanın iletilmesinin zorunlu bir ögesi olarak anlıyor.” Ahmet Oktay, *Şair ile Kurtarıcı*, Korsan Yay., İstanbul 1992, s. 93

aşamaya geçmemiş olmasıdır belki de. Onun baktığı ve gördüğü hayatı hem kendi hayatıdır hem de kendisiyle aralarında ortak noktalar bulunduğu sezdigi başkalarının hayatı. Sözelimi, bir şiir kişisi olan Ruhi Bey pek çok yönüyle, özellikle de dünyaya bakışıyla Edip Cansever'dir. Şairin doğrudan doğruya kendisinin konuştugunu varsayıdığımız şiirleri ile "Ben Ruhi Bey Nasılım" şiiri arasındaki éther ortaklığını bunu gösterir. "Bezik Oynayan Kadınlar"ın Seniha'sı, Ester'i, Cemile'si "duyuş tarzları" itibariyle şairin kendisini yansıtırlar. "Oteller Kenti"nin otel müşterileri de öyle.

"Öteden beri Eliot'ın 'nesnel karşılık' kuramına çok önem verdim. Yani duyguların, düşüncelerin, coşkuların vb. nesnel bir karşılığı olması kuramına. Böylece şiirsel bir dekor hazırlanması söz konusu. Şiirlerim küçük insandan, küçük durumsal anlardan çok, insan dramını, yani bir çelişkiler, karşıtlıklar bütünlüğünü içermeye yönelik olduğundan, bu dekorun nesneleri de, insanları da daha bir hareket halinde görünüyorlar sanırım."⁷ Bir konuşmasında bunları söyleyen Edip Cansever kendisiyle yapılan bir başka söyleşide genel olarak kuramlara bakışını da şu cümlelerle ortaya koyar: "Kuramlar şiirde pek o kadar geçerli değildir. Bir şairin işi, bir yerde kuramı da bozmaktır."⁸ Bunun hemen ardından da bozmadığı, bozmak istemediği tek kuramın T.S. Eliot'ın "nesnel karşılık/nesnel bağlılaşık" (*objective correlative*) kuramı olduğunu bir kere daha söyler. Bu sözler Edip Cansever şiirini anlamaya çalışanların en (y) etkin yol göstERICİSİDİR. Çünkü Edip Cansever şiirini gerçekten de "bir kelimenin, bir imajın, bir durumun okuyucuda da aynı duyguları uyandıracak şekilde kullanılması"⁹ olan "nesnel karşılık" düşüncesinin sayısız örneğiyle doludur. "Dekor'a çok önem verir şair ve kurmak istediği dekorda nesneler büyük yer tutar. Belki de şairin, "Bir tiyatro oyunu yazmayı çok istiyorum." sözleriyle ortaya koyduğu tiyatro yazma tutkusunun bir sonucu olarak, dekor kurulur ve bunun ardından şiir-kİŞİ-

7 Bkz. 5. nottaki söyleşi, s. 6

8 Edip Cansever, *Gül Dönüyor Avucumda*, Adam Yay., İstanbul 1994, 2. bs. , s. 106

9 T.S. Eliot, *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, KTB Yay., Ankara 1983, s. 10 (Çev.: Sevim Kantarcıoğlu)

si ile nesneler arasındaki ilişki gündeme gelir. "Salıncak" şiiri söyle başlar: "Büyük bir oda. Bahçeye açılan bir pencere / Ortada bir masa / Yanda bir kapı / Daha birkaç şey: Örneğin bir yunus balığı camdan, bir heykel..." (I, s. 110) Şiir böyle başlar ve "tepeden tırnağa beyazlar giyinmiş, bir aşk, bir umut gibi değil, hatta bir kadın gibi de değil, bir aralık gibi" dünyada duran kadın nesneler arasında kararsız, yılgın, kimliksiz... güne başlar. "Tenis Topu" şiirinin ilk dizeleri şöyledir: "Burası arka bahçe, şu gördüğünüz / Ya da pek görmediğiniz –her neyse– / Bir tenis kortunun yaşılı yorgun anısı / Otlar büridü üstünü. Biraz yaklaşırsın misiniz / Yaklaştınız mı, evet, şimdi bakınız / Uzun, tüylü bir örtüyü kaldırır gibi / Kalın, eski bir giysiyi sıyırrır gibi..." (II, s. 335) Bu tasvir dizelerinin ardından yine nesne-insan ilişkisi gelecek, görülen her nesneyi ve kişiyi birlikte sorgulayacaktır şair. Aslında bir tiyatro oyunu olarak da okunabilecek olan "Phoenix Oteli" şiirinin ikinci bölümü ise tam anlamıyla bir tiyatro dekorunun çizimiyle başlar: "(Sabah. Otelin bahçesi. Sağ yanında otelin bahçe kapısı. Karşıda çeşitli çiçeklerle, bitkilerle, ağaçlarla kaplı geniş bir alan. Gene karşında, beyaz bir piyanonun başında, tepeden tırnağa beyazlar giyinmiş, piyano çalmaktadır Metrdotel. Bayan Sara, elinde içki kadehi, önünde küçük bir masa, hasır bir koltukta oturmaktadır. İyiden iyiye süslenmiştir. Üstündeki giysiler oldukça göz alicıdır. Tenis Öğretmeni görünmez, yalnızca Bayan Sara ile konuşmaları duyulur.)" (II, s. 413)

Biraz önce varoluşculuktan söz etmişim kısaca. Sartre, "Başkaları cehennemdir" der. Dikkat edilecek olursa yukarıda adlarını andığım şiir-kişilerinin "cehennemi" hep başka insanlardır. Yine Sartre'a göre kişi bütün insanları seçerken kendisi de seçer. Edip Cansever'in şiir-kişilerinin seçimleri Sartre'ın bu değerlendirmesiyle paralellik göstermektedir. Bunu, özellikle "Çağrılmayan Yakup", "Dökümcü Niko ve Arkadaşları" ile "Bezik Oynayan Kadınlar" başlıklı şiirlerde gözlemlemek mümkündür. Edip Cansever'in şiir-kişileri típkı Sartre'ın roman kahramanları gibidirler; baktıkları her şey onları bunaltıyla götürür. Sanki dünyanın anlamsızlığından, hayatın saçmalığından gizlidен gizliye kendilerini sorumlu tutarlar ve "başkalarının cehennem oluşu" giderek "kişinin kendisinin cehennem oluşu"na evrilir. Bu insanlar mutluluğun nasıl yakalana-

bileceğini değil “mutluluğun gerekli olup olmadığını” sorun ederler kendilerine ve sonuçta gereksizliğine inanırlar. Alkole yer verirler “masa”larında. Bir şiirinde dediği gibi “mutsuzlar, umutsuzlar, uyumsuzlar”dır bu insanlar. “*Söyleşin benimle biraz bir kere gelmiş bulundum.*” (II, s. 175) diyen insanlardır; hem de insanlara değil “yağmur sonralarına, los bahçelere, akşam sefalarına” söylelerler bu sözü. “Birbirine kuşku ile bakan, birbirinden korkan, bir oteldeymiş gibi birbirine yabancı insanlar”dır¹⁰ bunlar.

Edip Cansever'in şiiri büyük ölçüde bir “seyir”in ürünüdür. Burada “seyir”i hem “bakma/görme” hem de “yürüme” anlamında kullanıyorum. Sonucta kendisine boş ve anlamsız gelen bu dünyayı “seyreden” şair-kişi daha baştan farkındadır aslında boşluk ve anlamsızlığın. “Ne günlük oylara inmek, ne de günlük olayların dar sınırdan kurtulup ölümsüz bir öze yönelik!... İkisi de sıkıntıyı kaldırıyor ortadan. (...) Şiirlerime yerleşen her sözcük, ancak bir sıkıntıya bulandıktan sonra eyleme geçebiliyor.”¹¹ derken boşluğu, anlamsızlığı, sıkıntıyı daha baştan fark etmiş bir şairin, daha net bir ifadeyle, varoluşu bir şairin konuştugu açıktır. Şairin, “sıkıntıyı bütünüyle yaşayıp ondan öyle kurtulmak” düşüncesinin ürünü olarak iyice baktığı nesneler/esyalar üzerindeki dikkati, sevmediği ni söyledişi mesleğinden gelmektedir belki de. Gerçekten de “şeyler”e bir *antikacı dikkatiyle* bakar Edip Cansever. Onun için önemli olan, baktığı nesnenin gerçekliği, yeryüzünde bulunan diğer nesneler arasındaki ve insan hayatındaki konumudur. Yani nesnelerden bir nesnedir baktığı şey. Onu öylece yerleştirir günlük yaşamın içine. “Başka Ne Olan” şiirinde bir bardaktır bu; fayansta yansısı olan, beyaz üzerine mavi çizgili bir bardak. Bardağın uzayda tuttuğu yeri belirleme çabasıdır şairinki. Şöyleden bitirir şiir: “*Başka ne olan bir bardağı / Sadece bir bardak olan bir bardağı.*” (II, s. 317) Bir başka şiirde “boş şişeler”dir, bir başkaında “tahta bir masa”dır ya da “bir boy aynası”dır baktığı. Fakat yine de şunu söylemek durumundayım; Edip Cansever'in

10 Mehmet H. Doğan, “Cansever'in Dünyası”, *Şiirin Yalnızlığı*, Broy Yay., İstanbul 1986, s. 245

11 Edebiyatçılarımız Konuşuyor, Varlık Yay., İstanbul 1976, s. 227 (Haz. Yaşar Nabi)

şìiri o kadar zengin ve kendi içinde hareketli bir şìirdir ki onun nesnelere bakışı da bu hareketlilikten etkilenir. Sözelimi onun en çok kullandığı "karanfil" imgesi hareketli anlamlar yüklenir şiirlerde. "Karanfil" deyince hemen "Yerçekimli Karanfil" şìiri akla gelir; fakat eleştirmenler ve okurlar bu şìire kendilerini o kadar kaptırmışlardır ki "karanfil"in Edip Cansever'in daha pek çok şiirinde onlarca kez yer aldığı, "yerçekimlilik"ten başka özellikleri de olduğunu görememişlerdir. Kimi zaman sadece bir çiçek-nesne olarak, kimi zamansa farklı anlamlar yüklenerek girer onun şiirlerine "karanfil": "Karanfiller gibi taze omzum, dizlerim, ayaklarım" (I, s. 18); "Nasıl ki ben kırmızı karanfilleriyle hatırlırm hep / Bir evin camlara doğru çok boşalan içini" (I, s. 236); "Sen bir karanfilsin, delisin / İçlisin de, bükersin hemen boynunu" (I, s. 419); "Benim bütün yaşamımda hep karanfiller olmuştur / Her zaman hatırlırm / Sanki bir karanfilden sürekli doğmuşumdur" (II, s. 24); "Ruhi Bey'le ben kocaman bir demet karanfil oluyoruz" (II, s. 26); "Bir tramvayın durmasıyla durmaması arasındaki ayrıml / Karanfil kokuyorsa biraz / Yeni koparılmış bir demet karanfilim ben" (II, s. 195); "Öptükçe öpüyor bir yavru serçe / Sapiyla birlikte bir karanfil'i" (II, s. 282)...

IV

"Bakmalar Denizi" şairi, erişilmesi güç bir "somutlama" yeteneğine sahiptir. Sürekli olarak imgelerin somutlandığını görürüz onun şiirlerinde. Bazı araştırmacılarla eleştirmenler Edip Cansever'in şiirde "soyutlama" yaptığını iddia etmişlerdir. Gerçi bu iddiayı şairin kendisi de desteklemiştir fakat kanımcı onun yaptığı soyutlamadan çok somutlamadır. Çünkü, nesnelerden dışa doğru, imgelere doğru yönelme söz konusu değildir onun şiirlerinde. Tam tersine dıştan nesnelere yönelme, nesneyi nesne olarak şìire sokma ve çoğunlukla da orada durma vardır onda. O, duyularıyla kavrıldığı bütünsel gerçeki ve bu gerçekin insan bilincinde gerçekleşen hakikatini dile getirmiştir. Bu ise, somutlama ile örtüşür. Aynı sebepten Edip Cansever, belirleyici özelliği soyutlama olan idealist felsefi eğit-

limlerden de uzaktır. Yer yer *duyulardan* *duygulara* geçtiği görürler elbet ancak onda aslolan *duyulardır* ve daha çok orada kalır, orada derinleşir; somuttan soyuta gideceği yerde durmasını bilir. Onu özgün kılan da budur, şiirde bunu gerçekleştirmesidir zaten. İdealist felsefi eğilimlerden uzaktır, dedim. Belki idealist yaklaşımın aşırı soyut ve kimi zaman da uygunlanabilirlikten, yaşanabilirlikten uzak olmasından onu mesafeli davranışmaya iten. Çünkü Edip Cansever "hayat" dediğimiz o canlı akışın, hareketliliğin içinde olmayı, soyut ideallerle uğraşmaya yeğ tutar.

Nesnelerin varlığı, yaşam sahnesini nesnelerin doldurması ve insanın nesnelerle ilişki içerisinde olması yeter ona sanki. Poetika ile politikayı birbirinden kesin çizgilerle ayırma başarısını göstermesinin temelinde de bu yatar. Pratikte politikaya bulaşmış olmakla birlikte, şiirine politikayı kaba anlamıyla *bulaştırmamış*; hiçbir politik idealden, "daha iyi bir dünya" özlemının esinini almamıştır şiirini kurarken. Onun şiir kozasında "hayat" vardır, "şeyler" vardır, "insan" vardır. Bu nedenle Edip Cansever şiirinin kapılarını açmak isteyenlerin elliğine alacakları anahtar; "hayat'a, "şeyler'e ve "insan'a uymalıdır öncelikle. "Biranın dökülüşü, ağaçların çürümesi, hasta bir kadının yüzü, bulanık bir havuz, mozayikten bir tasvir, bir kaya, bir ot, bir akarsu, iri bir ruj lekesi, masa üstündeki kırmızı leke, masanın üzerinde soğuyan bir ütü, kadife bir örtü, lacivert bir jaluzi, serpantinler, konfetiler, biçimsiz bir çift terlik..." Bundredir onun şiirinin dokusunu oluşturan. Edip Cansever'in şiiri hayatın basit görünen fakat aslında gerçek derinliği taşıyan tarafları üzerinde yükselir. Bu bakımdan, Özdemir İnce'nin "Nesnenin geçmiş ve geleceği temsil etmesine, göstermesine gerek yok Edip Cansever'in şiirinde (ya da bütün çağdaş şiirde), çünkü zaman üç boyutuya şimdilik var olan nesnenin kendisidir, kendisindedir."¹² şeklindeki tespitlerine hak vermemek mümkün değildir.

12 Özdemir İnce, "Edip Cansever: Yani O Kendine Sürgün Olan", *Tabula Rasa*, Can Yay., İstanbul 1992, s. 126

“Bezik Oynayan Kadınlar” şairinin şiirlerinde aşk ve cinsellik *nesnesi* olarak kadın da büyük yer tutar. Yoğun bir cinselilik vardır Edip Cansever'in kimi şiirlerinde; alabildiğine uzayıp giden, genişleyip derinleşen bir cinsellik. “Aşk” neredeyse “cinsellik”le eş anlamlıdır. Kadın imgesi, “ideal sevgili” veya “meleksi varlık” olarak yer almaz bu şiirlerde. *“Ben patronum, söyle böyle bir adamım / Bırakın konuşayım / Bir bira içeyim konuşayım / Kim ne derse desin kadınlara düşkünum / Ne yapayım öleyim / Kadın dendi mi sanki ben / Vişneli bir dondurmayı durmaksızın yalarım”* (II, s. 31) dizelerinde sadece bir “patron” değildir konuşan; aynı zamanda Edip Cansever'in kendi *duyusallığını* yansitan şiir-kişisidir. *“Birden beyaz bacaklarını gördüm / Sonra her şeyi gördüm / Ses çıkarmadım / Ses çıkarmadım, köpüren sıtler gibiydik / Beni yeniden öptü, üstüne çekti beni / Köpüren sıtler gibiydik”* (II, s. 43) dizelerinde ise kimbilir nasıl bir çocukluk/ilkençlik anısının izdüşümleri gizlidir. Cinselliklerini en coşkun şekliyle yaşayan, duygulardan çok duyuları harekete geçiren kadınları şiirleştirir o. “Kimse kimsenin olmadan sevişmeyi” arzulayan kadınlardır onun şiirlerindeki kadınlar. *“Aşk duyan bir kadını / Onun kişiliği olan memelerini”* (I, s. 33) dizelere taşır şair. Bu kadınlar *“Denemek istiyorum ben kadınlığımı da / Kadınlığımı ve her şeyi / Hiçbir şey ummadan”* (I, s. 173) diyecek kadar cesur ve özgürdürler.

Genellikle, cinsel arzularla dolu bir erkeğin gözleriyle, duygularıyla yansıtılır kadınlar onun şiirlerinde. Kendileri “özne” bile olsalar, “nesne”dirler, “cinsellik nesnesi”dirler bu yüzenden. *“Bir kadının pembe beyaz teni dağılıp uçuşarak”* (II, s. 21) yerleşir Edip Cansever'in şiirlerine ve *“Açık saçık giyinirdi, pek anlamazdım / Dudaklarını ıslak tutardı, pek anlamazdım / şehvetle aralardı, bembeyaz dişlerini gördüm / Bembeyaz dişlerini gördüm / Bembeyaz / Kalçalarını okşayarakta tutardı”* (II, s. 45) bir başka kadın. “Eros Oteli”nden alınan şu dizeler, kadının “cinsellik nesnesi” olarak algılanışının bir başka örneğidir: *“Kadınlar / O kadar çöktular ki, anlatamam / Eğilip eğilip altlarından geçtiğim / Biner hamaktı onlar / Sonra sonra çok büyük bir hamaktılar herbir deli-*

ğinden ayrı ayrı geçtiğim / Geçmek istedığım yani..." (II, s. 358) Edip Cansever'in şiirlerindeki kadınlar "bezik" de oynasalar, "tenis" de oynasalar, oynadıkları oyun gelip cinselliğe dayanır sonuçta. Belki de "orijin"e dönüştür bu; şiir, onları bu noktaya getirmek için yazılmıştır sanki! Edip Cansever'in kadınları kimi zaman kendi bedenlerinde gezintiye çıkarlar, kimi zaman da birbirlerinin bedenlerinde. Bunların hepsi cinselliğin başat öğe oluşunun değişik yansımalarıdır. Bu durum, onun bütün şiirleri için geçerli değildir elbette. Sözelimi *Sevda ile Sevgi*'de kadın yer yer sosyal bir varlık olarak yer yer de "Sonra bir pencereden kendine / Ayışığı gibi vuran sen / Ne sana ne başkasına benziyor" (II, s. 76) dizelerinde anlatıldığı gibi ince bir duyarlılıkla sevilen bir sevgili olarak şiirleştirilir. Fakat bence, "kadın" izleği açısından bakıldığından belirleyici değildir bu kadın tipi; çünkü neredeyse "soyut"tur. Sadece bir insan, bir sevgili sembolü, hatta bir imaj olarak şire girmiştir. Bu kısmın başından itibaren sözünü ettiğim kadınlarda bedenlerinin belirleyiciliğinde hareket eden, kadınlıklarını etkin olarak hissettiren varlıklardır. Bu yönleriyle de Edip Cansever şiirinin dokusunda önemli bir tamamlayıcı öğe olarak yer alırlar.

VI

Yazının ilk cümlesinde Edip Cansever'in *özgün* bir şair olduğunu söylemiştim. Ona bu *özgürülüğü* sağlayan şeyler, şiir işçiliğinin ürünü olmaktan çok dünyaya bakışın ürünüdür. Hiçbir zaman bir şiir işçi olmamıştır Edip Cansever. Şiiri, baktığı şeyleri yansitan bir ayna-metin olarak kabul eder. Bu tanım, edebiyatta roman için uygun görülmüş, roman için kullanılmıştır daha çok. Stendhal'in o meşhur "yol boyunca gezdirilen ayna"sı gelir akla hemen. Edip Cansever de "Uzun şiirlerimde ise bir sorunsallık söz konusudur. Bu bakımdan, belli bir konusu olabileceği gibi, bir temayı da işleyebilir. Bu yüzden, öykü, tiyatro, düzyazışal şiir gibi ögelerden de yararlandığım olur."¹³

13 *Gül Dönüyor Avucumda*, s. 88

sözleriyle şiir yazarken metinler arasında temelde fazla bir ayrim yapmadığını belirtir. "Bu yazdığım şiir olsun." düşüncesiyle oluşturamamıştır şiirlerini, öze önem vermiştir esas olarak. Şiirlerindeki düşünsel ve *duyusal* derinliği nasıl onun hayatı ve nesnelere bakışı yaratmaktadır, şiirlerinin biçimsel özelliklerini de şiirde eksen aldığı öz belirlemiştir. Bu öz günün birinde bütün yönleriyle, şairin kimi konuşmalarında ipuçlarını verdiği kuramların aydınlığında ve kendisine yakın bularak isimlerini andığı diğer şairlerin şiirlerine benzeyen taraflarıyla birlikte çözümlenip ortaya konulduğunda Edip Cansever'in şiiri daha çok kişi tarafından ve daha iyi anlaşılacaktır. Bir şey daha: Kanimca, Edip Cansever'e "bir zengin madene dönülür gibi dönülecektir" günün birinde.¹⁴

(*Tömer Edebiyat Dergisi*, sayı 4, Mart-Nisan 1997)

14 Ahmet Hamdi Tanpinar, bu sözü Hâmid için kullanır: Bkz. Ahmet Hamdi Tanpinar, "Türk Şiirinde Büyük Ürperme: Hâmid", *Yaşadığım Gibi*, İstanbul TKE Yay., 1970, s. 295. Tanpinar'ın, Hâmid için kullandığı bu sözü Edip Cansever için kullanmanın nedeni şudur: Edip Cansever'in şiiri, gelecek nesil şairler için büyük imkânlar taşımaktadır. Günüümüz şairleri bu imkândan bir parça da olsa yararlanıyorlar, bunu gözlemliyor. Fakat Edip Cansever'in asıl izleyicileri önumüzdeki yıllarda şiir dünyasına adım atacak şair adayları arasından çıkışacaktır bana göre.

Sezai Karakoç Şiirine Anlatım Özellikleri Çerçevesinde Bir Bakış

I. Şiirde söyleyiş üzerine bazı küçük dikkatler

Şiirde sözcüklerin sıralanışı, dizelerin oluşturulusu, kısaca formun ve biçimin yaratılışı bakımından genellikle iki türlü anlatım biçiminin kullanıldığı bilinmektedir. Bunlardan biri, olay anlatma akışına dayanan öyküleyici anlatım, diğer ise olayların ve durumların kişide uyandırdığı duyguları aktarma düşüncesiyle şekillenen *lirik* anlatım.

Şiirin tarihine baktığımızda ilk zamanlarda hep öyküleyici anlatım biçiminin kullanıldığını görüyoruz. Büyük ulusal destanlar, halk hikâyeleri, efsaneler, mitolojik öyküler hep öyküleyici anlatım biçimile oluşturulmuştur.¹ Çünkü bunlarda önemli olan, dinleyende/okuyanda bir duyguya uyandırmak değil, dinleyeni/okuyanı olaydan haberdar etmek, olayı veya manzarayı onun gözleri önünde canlandırmaktır. Şu tanımlama, şiirde öyküleme tekniğinin ana noktalarını ortaya koyması bakımından önemlidir: "Narrative (öyküleyici) şiir bir öykü anlatan şíirdir. Bu tür şiir, çok sayıda edebiyatta yaygın olarak bulunmaktadır. Bunun üç ana türü epik, ölçüülü romans ve baladlardır. Ancak, bu sınıflandırmaya uygun ol-

1 Aristo'nun, *Poetika*'da, şiir sanatında "başı, ortası ve sonu olan bir öyküleme"ye, "devinin olarak gerçekleşen dramatik kuruluşa" ve bunu tamamlayan tasvire işaret ettiğini anımsayalım.

mayan ve kolayca sınıflandırılamayacak çok sayıda öyküleyici şiir de vardır.”²

Zaman içerisinde, şiir sanatındaki gelişmeler paralelinde öyküleyici anlatımdan koparak lirik bir anlatım biçimini de gelişmiştir.³ *Narrative*'deki nesnel olayın yerini *lirik*'te öznel duyguya almış; şairler, olay akışı yerine coşkuyu aktarmaya çalışmışlardır. Artık şair, başkasının başından geçen bir olayı hikâye etmektense kendi yaşadığı duyguları başkallarıyla paylaşma eğilimine girmiştir. Pospelov “Ne var ki lirik, gene de çoğunlukla şairin kendi içsel-düşünsel yaklaşımını yansıtır. Lirik öznenin şairle özdeş ya da en azından ona yakın olduğu şirlere otapsikolojik şiirler deniyor. Lirik yaratış esas olarak otapsikolojiktir. (...) Kendini sergilemenin doğrudan oluşu liriğin önemli bir boyutudur.”⁴ derken lirik şiirdeki öznelleştirmeye, içsel derinleşmeye dikkati çeker. Cuddon da lirik şire ileşkin olarak şunları söyler: “Yunanlılar lirik'i, lir eşliğinde söylenen şarkı olarak tanımlarlar. Müzikal olarak düzenlenen şiirler halen lirik olarak adlandırılır. Ancak, biz lirik tanımını kabaca, şirin diğer türlü olan öyküleyici veya dramatik türlerden ayırmak için de kullanabiliriz.”⁵ Rasgele seçilen iki ayrı şiir parçasında bunun yansımalarını arayalım: “*Ey Tityrus, yan gelip yatmışsin gölgesinde / Bu sık, bu bol yapraklı kayın ağaçlarının, / Türküler yakarsın ince kavalıyla / Kırlar üstüne bir de...*”⁶ dizelerinde öyküleme tekniği açıkça görülmektedir. “*Bırak unutayım başımı taze göğsünde! / Hâlâ aklımda lezzeti son öpüşlerinin. / Hayırlı firtınadan sonra sakin, âsude, / Uyusam biraz, madem uzanmış dinlenirsin.*”⁷ dizelerinde ise lirizm kendini iyiden iyiye duyumsatmaktadır.

2 J. A. Cuddon, *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, Penguin Books, England, 1992, s. 566 (Tanımın çevirisi, tarafımdan yapılmıştır. B.A.)

3 Romantizm ve sembolizm akımlarında lirik şirin kutsandığı bir gerçektir. Bu konuda pek çok yazı yazılmış olmakla birlikte Baudelaire'in “Théodore de Banville” başlıklı yazısı, lirik şiir anlayışının açıklanmasına geniş yet vermesiyle dikkati çeker. Bkz. Erdoğan Alkan, *Şiir Sanatı*, Yön Yay., İstanbul 1995, ss. 48-54

4 Gennadiy N. Pospelov, *Edebiyat Bilimi*, Evrensel Kültür Kitaplığı, İstanbul 1995, s. 305 (Çev.: Yılmaz Onay)

5 Cuddon, a.g.e., s. 514 (Tanımın çevirisi, tarafımdan yapılmıştır. B.A.)

6 Vergilius, *Şıgirtmaç Türküleri*, Payel Yay., İstanbul 1994 (2. bs.), s. 17 (Çev.: İsmet Zeki Eyüboğlu)

7 Paul Verlaine, “Green”, Çağdaş Fransız Şiiri, Yeditepe Yay., İstanbul 1959, s. 34 (Haz.: Ahmet Necdet)

Bu iki anlatım biçimini; şairler tarafından kimi zaman bilinçli olarak seçiliп kullanılmakta, kimi zaman da içerik-biçim örtümesi gereği kendiliğinden kullanıma geçmektedir. Bazı şiirlerde ise bu iki anlatım biçiminin birlikte kullanıldığı, öykülemenin lirizme dayandırıldığı ya da lirizmin öyküsel biçimlenmeyle verildiği görülür. Edgar Allan Poe'nun "Annabel Lee"⁷ ve "Kuzgun", Arthur Rimbaud'nun "Sarhoş Gemi", Baudelaire'in "Leş" şiirleri buna birkaç örnektir.

Görülüyor ki öyküleyici anlatım biçimini veya lirik söyleyiş, şiirin oluşturuluşunda ayırcı özellik taşımaktadır. Bu iki anlatım kategorisinin belirleyiciliği, şiirin öteki özelliklerini de -sözgelimi anlam katmanlarını, anlatıcının şiirdeki konumunu...- etkilemektedir kimi zaman.

II. Sezai Karakoç'un şiirlerinde öyküleyici anlatım: Hızırla Kırk Saat ve Leylâ ile Mecnun örnekleri

Sezai Karakoç şiirde dönem dönem, öyküleyici anlatım biçimini de, lirik anlatım biçimini de kullanmıştır. Şiirlerine bütün olarak bakıldığından şairin bu iki anlatım biçimini arasında gidip geldiği dikkati çeker. Tavrını bunların birinden yana koyduğu, bilinçli bir tercihle bu iki anlatım biçiminden birine yöneldiği zamanlar da vardır. Bu zamanlarda bile esasta lirizmi elden bırakmamış, temelde bir hikâyeye, olaya dayanan *Hızırla Kırk Saat*, *Leylâ ile Mecnun* gibi kitap oylulu şiirlerinde öykülemeyi bilinçli olarak seçtiği halde lirik anlatıma da uzak durmamıştır.

1960'lı yılların sonuna doğru, pek çok şiirinden daha sonra yazıldığı halde şiir kitapları serisinin ilki olarak yayımlanan *Hızırla Kırk Saat*,⁸ bütün olarak ele alındığında öyküleyici anlatım biçimimle oluşturulmuş bir poemdir. Yer yer epik özelliklerin de görüldüğü *Hızırla Kırk Saat*, Sezai Karakoç'un poetikası içerisinde önemli bir yere sahiptir. Şair, bu şiirin yazılışını şöyle anlatır:

Hızırla Kırk Saat adlı, kirk bölümlü şiirimi 1967 yılı mayıs ve haziran aylarında, Yenikapı'da, deniz kenarında, kayalıklar

8 Sezai Karakoç, *Şiirler I: Hızırla Kırk Saat*, Diriliş Yay., İstanbul 1998 (8. bs.)

arasındaki bir kır kahvesinde yazdım. Aşağı yukarı, kırk gün, akşam üzeri, bir iki saat, orda, deniz dalgalarının kıyıya çarpma seslerini dinleyerek ve her seferinde şiirin bir bölümünü yazarak kitabı tamamladım. Zaten, bu yüzdendir ki, şaire, *Hızırla Kırk Saat* ismini verdim: Sanki orada Hızır'a randevu vermişim de, her gidişimde, bu randevunun verimi ve armağanı olarak bir bölümle döndüm.⁹

Sadece şairin bu izahına bakılarak bile şiirin öyküleyici kuruluşa yakınılığını çıkarmak mümkündür. Lirik şiir bir yoğunlaşma, duygusal coşku ve derinlik gerektirir. Oysa *Hızırla Kırk Saat* büyük ölçüde planlı çalışmanın ürünü olarak ortaya olmuş bir şiirdir. *Hızırla Kırk Saat*'te özellikle "Bir kentten daha geçtim / Buğdayları yakıyorlardı / Yedikleri pirinçti / Birbirlerine açılan borular gibi ifiüriyorlardı / Sonra birbirlerinden borular gibi çıkyorlardı / Pirinçler gibi çoğalyorlardı / Atlarımı yalnız atlarını cana yakın buldum / Öpüp çiğip gittim yelelerini" (*Hızırla Kırk Saat*, s. 9) dizelerinde ve benzerlerinde öyküleme tekniği kendini göstermektedir. Öykü öncelikte olduğu için şiirin bütünlüğü içerisinde eriyip giden, fakat tek tek ele alındığında şırselliğin iyiden iyiye düşüğü dizelerdir bunlar aslında. Bilhassa son dize aksak bir söyleyişle kurulmuştur. Epik şiirin bir özelliği olmak üzere şair *Hızırla Kırk Saat*'te zaman zaman kendini gösterir. Edebiyat bilimcisi Pospelov'un bu tarz şiirlerde anlatıcı üzerindeki belirlemesi şöyledir:

Epik anlatım her zaman, belirli bir kişinin ağızından yapılır. (...) Her epik eserde, gerçekliğin onu anlatana özgü olan algılanış tarzı da dile gelir, anlatanın "dünyaya bakışı" ve düşünüş tarzı da belli olur. (...) Epik biçim, yalnızca anlatılacak olanı değil, anlatanı da yeniden yaratır, dünyanın kavranışının ve söylenişinin tarzını da yansıtır, yani demek ki, enikonu, anlatıcının zihniyet ve karakterini de yansıtır.¹⁰

Hızırla Kırk Saat'e baktığımızda, bazı parçalarda, anlatıcı ile Hızır'ın, yanlışlıkla aynı film karesinin kullanılması sonucunda üst

9 Sezai Karakoç, *Edebiyat Yazılıları III: Eğik Ehramlar*, Diriliş Yay., İstanbul 1996, s. 20
10 Pospelov, a.g.e., ss. 277-278

üste çekilmiş fotoğraflar gibi geçişme durumunda olduğunu görürüz. Yani anlatan Hızır, dinleyen şair iken birdenbire anlatan şair, dinleyen Hızır olverir; hatta her ikisi de hem anlatan hem de dinleyen durumundadır bazı kısımlarda. Şiirin 9. bölümündeki parça parça bu özelliği sergiler: “Öldükten sonra insan nasıl dirilecekse / Ölmeden ben öyle dirildim / Kaç eğeimsağma altından geçtim / Çocukken çok gözledim samanyollarını / Yaz akreplerinin bile bakamadan edemedikleri samanyollarını / Kaç kez yedim doğu sabahlarının / Yaz aylarında çatlatlığı narlarını narlarını” (Hızırla Kırk Saat, s. 19). Bu alıntıının ilk üç dizesinde anlatıcı olarak Hızır’ın, sonraki dizeselerinde ise şairin sesini duymamak mümkün değildir.

Şiirin bazı bölümlerinde, sözcük ve ses yinelemeleri dikkat çekicek yoğunluktadır: “Ölümle açmak kurumuş dudakları / Ölümle açmak kapanmış gözleri / Öleni ölümle diriltmek / Ölümle sağ tutmak sağ olanı / Ölümün işiniyla görmek / Karanlık gecede / Karataşta / Kara karıncayı” (Hızırla Kırk Saat, ss. 54-55). Burada hem ünlülerin, hem ünsüzlerin, hem de sözcüklerin yinelenmesi şiirin bu kısmına ses bakımından bir ilginçlik kazandırmaktadır. Öteki bazı şiirlerde de görülen sözcük yinelemelerini Divan şiirindeki tekrir sanatının bir izdüşümü olarak algılamak yanlış olmaz; şu da var ki, şiirde ses ve sözcük tekrarları hemen bütün dünya edebiyatlarında zaman zaman görülen bir özellikle. Turan Karataş, Sezai Karakoç’un şiirlerindeki ses ve sözcük yinelemeleri ile anlam arasında bağlantı olduğunu ileri sürer: “... Sezai Karakoç, ses veya kelime tekrarlarından hiç kaçınılmıyor. Üstelik bunu bir sanat ögesi olarak başarılı bir şekilde kullanıyor. Bu ses örgüsünün/düzeninin bazı şiirlerde müzik düzeyine çıktıığını görüyoruz. Bir söyleyiş rahatlığı sağlayan tekrarlar, çoğu kez de anlama katkı sağlayan bir teknik unsur olarak beliriyor.”¹¹

Hızırla Kırk Saat, bütün olarak ele alındığında her ne kadar öyküleme tekniğine yaslanan bir şiir gibi görünmekte ve şiirde sık sık “Şimdi de ehramlar ülkesindeyiz / Sağda Musanın bayrağı dikili / Solda Firavunun / Vakit bir büyü vakti / Bir büyünün öbür büyüğinden ayrılma vakti / Park akşamı” (Hızırla Kırk Saat, s. 69) şeklinde öyküleme-betimleme biçiminde yazılan bölümlere rast-

11 Turan Karataş, *Doğu'nun Yedinci Oğlu: Sezai Karakoç*, Kaknüs Yay., İstanbul 1998, s. 348

lanmaktadır da, bu şiirde yer yer lirik söyleyişin kullanıldığı, imgenin olaya baskın çıktıği kısımlar da vardır. 17. bölümdeki “Yazlığım samanyollarında / Kışlığım avıyla arası / Baharım kayıkla kayıkçı arasında / Güzüm balıkla balıkçı arasında / Sam yeli gölgeme ayna / Zafer tâkim eleğimsağma / İçin şarabımı böğürtlenlerde kırılmaz bardaklarla” (Hızırla Kırk Saat, s. 39) dizelerinde imge yükselmesi, duygusal yoğunluğu, şiir ben'inin birinci ağızdan konuşması gibi özellikler lirizmi beraberinde getirmektedir. Bir sonraki bölümün sonlarına doğru yer alan şu dizelerde de sözcüklerin öykü anlatmaktan çok, çarpıcı çağrımlar yaratarak anlam derinliği sağlamak amacıyla sıralandığı görülür: “Tabutta demlenen şaraplar / Eski vergilerden damıtılmış vis-kiler / Bardakları kıran şampanyalar / Bir kuyuya balık olmuş haydutlar / Mağaralara kapı olan duvar olan / Kuyulara duvar olan kayalar / Örtü olan kayalar” (Hızırla Kırk Saat, s. 42).

Şair kitapları serisinin altıncısı olarak yayımlanan *Leylâ ile Mecnun*,¹² sadece anlatım biçimini yönyle değil, şairin, kendisini geleneğe eklemleme çabasının bir ürünü olmasının yönyle de ilgi çekicidir. Türk Divan şiirinden herhangi bir konuyu değil de ta eski Arap şiirinden gelerek Türk Divan şairleri tarafından çok sevilip işlenmiş bir konuyu ele almış olmasının anlamını budur. “Bir öykünün önünde nasıl durdun / Niçin kendini bu sarp yola vurdun / Daha iyisini mi yazacaksın içlilikte Fuzulî'den / Daha ile-ri mi gideceksin hayalde Nizamî'den / Daha derine mi ineceksin Ca-mî'den / Çağın geçerakça konuları dururken / Bu ateşten işe girişin, neden?” (*Leylâ ile Mecnun*, s. 57) dizelerinde hem şairin, kafasındaki gelenek çizgisinin önemli bir kısmını oluşturan bazı şairlerle hesaplaşma hem de onlara bağlanma çabası açıklar. Sezai Karakoç, Divan şairlerinin yaptığı gibi, şiirin içinde şirinden söz ederek de bir anlayışın sürdürucusu olmuştur.

Evet, *Leylâ ile Mecnun*'un temelinde bir aşk öyküsü durmaktadır. Eski Arap şiirinden Türk Divan şiirine geçen ve geçtikten sonra da şairlerimiz için sürekli bir çekim merkezi olan bu aşk öyküsü Türk Divan şairleri arasında konu seçiminde bir gelenek zinciri oluşturmuş, yirminci yüzyılda bu zincirin modern hal-

12 Sezai Karakoç, *Şiirler VI: Leylâ ile Mecnun*, Diriliş Yay., İstanbul 1997 (4. bs.)

kası Sezai Karakoç olmuştur. Seçtiği konuyu bir bütün olarak gördüğünü kendisinin şu sözlerinden anlamak zor değildir:

Bütünde hayal gücünün kullanılması ile parçadaki imaj kullanımı birbirine karıştırılmamalıdır. Büyük şairler, kuşkusuz, bilhassa, mitik, epik plânda, destanda, mesnevilerde, eserin bütününe geniş bir hayal atmosferi ufkıyla ortaya koymışlardır.¹³

Temelinde bir öyküyü taşıyan konunun, bu duygusal bir öykü bile olsa, farklı bir anlatım biçimisiyle ortaya koyulması hemen hemen imkânsızdır. Konu duyguya seslenen bir karakter gösterse de sonuçta anlatılan bir *öyküidür*. Anlatıcı ben'in dışında gelişen, başkalarının başından geçen ve bu yönyle de şairin biyografisi açısından *yabancı* bir öykü. Sezai Karakoç, eski edebiyatta bugünkü öykü ve romanın yerini tutan *mesnevi* türünde ortaya koyulan *Leylâ ile Mecnun* öyküsünü geleneğin dışına çıkmayarak öyküleyici anlatım biçimisiyle, ancak çağdaş bir yaklaşımla aktarmıştır. Ancak, şunu söylemeden geçmek de istemem: "Monna Rosa" şairinin, *Leylâ ile Mecnun'u* yazarken kendisini çağdaş bir Mecnun olarak duyumsadığını düşünüyorum. Durum böyle olunca, *Leylâ ile Mecnun'a* otopsikolojik bir eser gözyüle bakmak da yanlış olmasa gerek.

Sezai Karakoç bu *narrative* şiri yazarken önceki *Leylâ vii Mecnun* şairlerinin seslerinden, olaya baktılarından kendini büsbütün soyutlamış değildir. Zaten amacı da bu değildir; tam tersine o, bu konuyu seçmekte bilinçli bir şekilde geçmiş şirle bağ kurmayı denemiştir. Ebubekir Eroğlu'nun belirlemesi de bu yönindedir:

O, Divan şiirinin klasik biçimlerine hemen hiç yönelmemiştir. Ama "Sesler" şiirindeki, "Hızırla Kırk Saat"teki müziğin ve ses akışının doğuşunda, özellikle Divan şiirindeki sesin etkileri bulunduğu kanısındayum. "Leylâ ile Mecnun"da beyit düzeninin kendini duyumsatması bu kaniyi kuvvetlendiriyor.¹⁴

13 Sezai Karakoç, *Edebiyat Yazılıarı I: Medeniyetin Rüyası Rüyanın Medeniyeti Şiir*, Dilekliş Yay., İstanbul 1997, s. 77 (3. bs.)

14 Ebubekir Eroğlu, *Sezai Karakoç'un Şiiri*, Bürde Yay., İstanbul 1981, s. 33

Epic tarzda, öyküleyici anlatımla oluşturulan şiirlerin vazgeçilmez özelliklerinden biri de doğa betimlemelerine yer vermesidir. Pospelov, "Doğa ve çevre tasvirleriyle portreler, epik anlatımın resim ve çizgi sanatına yakınlığını göstermektedir"¹⁵ derken buna işaret eder. Sezai Karakoç, *Leylâ ile Mecnun*'un dâha birinci bölümünde, doğa betimlemesi ve portre oluşturma tekniklerini bir arada kullanmıştır: "Kendi kendine ayna olan nerjislerden / Leylâkların gün doğusu ürperişinden / Zambakların kıyı kıyı bakışından / Geldin sen / Ve rüzgârlar karları süpürdüğünde / Ve insanı çıldırtan kuş sesleri işitildiğinde / Birdenbire aydınlandı anne-nin yüzü / Ve bir bahar günü doğdu sen."¹⁶

İlerleyen bölümlerde, öykülemenin karakterine uygun olarak olayların akış içerisinde verildiği, olaylar arasında neden-sonuç ilişkisi kurulduğu, kişi ve yer betimlemeleri yapıldığı görülür. "Günler geçtikçe büyüyüp gelişti Kays ve Leylâ / Beslendiler adeta güneşe yıldızla ayla / Baskın olduğunda yiğitçe davrandılar / Misafir geldikçe cömertliklerinden sundular örnekler / Düğünler oldu eğlendiler / Ölenler oldu dögündüler / Yaz ve kış arasında / Göçü yaşadılar parça parça" (*Leylâ ile Mecnun*, s. 26) şeklinde sıralanan dizelerde hem olay örgüsü hem de olay akışı öyküleyici anlatım biçiminin başat özelliği olarak dikkati çeker. "Sonra yavaş yavaş bir kış kapladı çölü / Nice zaman kaldı öylece bir hiçliğe gömüllü / Derken bakır kapak kalkıyor üstlerinden / Ölüler diriliyor otlar göğeriyor yeniden / Bir bahar bastırıyor yeşil patlıyor ovalar ve tepelerde / Yalnız iki kuru ağaç kalyor tam orta yerde / Kuşlar arılar böcekler ve kelebekler / Yalnız onların çevresinde dönmekteler" (*Leylâ ile Mecnun*, s. 39) dizelerinde ise şair, zaman akışına bağlı olarak çevre betimlemesi yapmaktadır.

Leylâ ile Mecnun'da, öyküleme tekniğinin şaire olumsuz etkisinin bir sonucu olarak bazı düşük dizeler de yer almaktadır. Bu dizelerde şairin amacı yalnızca olanı biteni okuyucuya aktarmak, olayın gelişim çizgisini sürdürmektir, şiirsellik hiçbir şekilde söz konusu değildir: "Yürüyüp giderken çölde oldu öğle / İçteki ateşle dıştaki ateşin birleşmesi / Kavurucu bir alev doğurdu sanksi / Mecnun'u alıp götürdü bu bunaltıcı hortum / Yakıcı sıkıntılarını

15 Pospelov, a.g.e., s. 260

16 Şîirler VI: *Leylâ ile Mecnun*, s. 11

hunisi bir uçurum" (*Leyla ile Mecnun*, s. 39). Bununla birlikte, *Leylâ ile Mecnun*'da anlatı şiri özelliklerine yer verilmesi, belki de gelenekten gelen bir baskı ile, kaçınılmaz olmuştur şair için. Sezai Karakoç'un bu uzun şiirinde *narrative* şiirin öyküleme, betimleme, olaylar arasında neden-sonuç ilişkisi kurma gibi hemen bütün özelliklerinin eksiksiz kullanıldığını saptamak zor değildir. Masson, anlatı şiirine ilişkin yazısında "Bir şiirin anlatı şiri olup olmamasını belirleyen şey, olay miktarı ya da olayların tarihsel, siyasal ya da toplumsal kapsamı değil, yalnızca, şiirden dışlanmaları için neden bulunmayan anlatı biçimlerinin varlığı ya da yokluğudur."¹⁷ derken *narrative* şiirde öyküselliği sağlayan nedenleri çağdaş bir bakışla yeniden belirler. *Leylâ ile Mecnun*'da, anlatı şiirinin yukarıda varlıklarını belirlediğim bilinen yönlerinin yanı sıra "şirinden dışlanmaları için neden bulunmayan" bazı özellikleri de bulunmaktadır. Şair, bir aşk öyküsünü aktarırken veya bu öykünün kahramanlarının yaşadığı duyguları anlatırken okuyucuya vermek istediği duyguyu, ancak bazı olayları arka arkaya sıralamak veya betimlemeler yapmak suretiyle canlandırmaktadır. Bu teknik aslında Eliot'in "nesnel bağlılaşık" kuramının kusursuz bir örneğidir. Anlatıcı-şair için, Mecnun'un son hallerini okuyucunun gözünde, kafasında ve yüreğinde canlandırmanın en geçerli yolu bazı *kissalar anlatmaktadır*. Şair "Değşim" (*Leylâ ile Mecnun*, s. 72) başlıklı bölümde ve bunun hemen arkasındaki "Mecnun ve Silahşör", "Mecnun ve Rahip", "Mecnun, Mum ve Pervane" başlıklı ara bölümlerde Mecnun'daki kişilik olgunlaşmasını/değişimi bu yöntemle vermiştir. Sezai Karakoç'un "şirinden dışlayamadığı" budur ve bu, bilhassa şiirin son bölümünde kendini göstermiştir.

Şiirin kimi bölümlerinde ise lirik anlatımın öne çıktıgı dikkati çeker. Bunun nedenini yine mesnevi geleneğinde aramak yanlış olmaz. Fuzuli'nin *Leylâ vii Mecnun*'undaki bazı şiir parçaları, murabbalar, ayrı birer şiir olarak, birer lirik şiir olarak okunabilecek güzelliktedir. Sezai Karakoç'un da bu anlayışla hareket ettiği ve ayrı şiir parçalarını değilse bile şiirin bütünlüğü içerisindeki bazı kısımları lirik anlayışla kaleme aldığı ortadadır.

17 Jean-Yves Masson, "Anlatı Şiirine İlişkin, Yitirilmiş Hak Üstüne", *Sombahar*, No: 30, Temmuz-Ağustos 1995, s. 70 (Çev. Necmiye Alpay)

“Kendi kendine ayna olan nergislerden / Leylâkların gün doğusu ırperişinden / Zambakların kıyı kıyı bakışından / Geldin sen” (Leylâ ile Mecnun, s. 11) dizelerinde ve şu parça da lirik anlatım açıkça görülmekte, lirizmin şaire öteki bölümlerle karşılaşıldığında üst bir anlatım düzeyi sağladığı fark edilmektedir: *“Görüntü görünüyü, ses sesi yer / Aşk dedikleri işte böyle bir yer / Herkes gibi olmak, olmayacak bir şey / Herkes gibi olmak, olmamak gibi bir şey”* (Leylâ ile Mecnun, s. 37). Bu ikinci alıntıda şairin çeşitli söz ve anlam oyunlarına başvurduğu da hemen dikkati çeker. *Cinas, tezat, tenasiüp, benzetme, sihr-i helâl, tekrîr...* gibi söz sanatlarının dört dizeye sığdırılmış olması ilginçtir. Söz ve anlam sanatlarının bu yoğunluğu lirik anlatımının öne çıktığının bir başka göstergesidir.

III. Sezai Karakoç'un şiirlerinde imge sağanağı ve lirizm: Körfez/Şahdamar/Sesler ve Ateş Dansı örnekleri

Yukarıda yaptığım anlatım çözümleme çalışması şairin öyküleyici biçimde kaleme aldığı iki eser üzerinde durduğu için bu yazının buraya kadarki kısmı onun şiirinde *narrative* olan üzerinde yoğunlaşma özelliği göstermiş olabilir. Ancak şunu hemen söyleyeyim ki Sezai Karakoç şiri esas itibariyle liriktir; onun şiri parça parça örneklerden, tek tek kitaplardan sıyrılp bütün olarak ele alındığında, söyleyişte lirik olanın *narrative* olandan daha yaygın ve etkin olduğu görülür.

Şiirler serisinin üçüncü kitabı olan *Körfez/Şahdamar/Sesler* imge yoğunluğu ve lirik ifade bakımından diğerlerine göre daha öne çıkmış görünür. Bence Sezai Karakoç'un en güzel, en başarılı şiirlerinin yer aldığı bu kitabı oluşturan hemen her şiir bir imge patlamasıdır.

Şairin, *Körfez/Şahdamar/Sesler* kitabını meydana getiren şiirleri bilinçli bir seçimle aynı çatı altında topladığı muhakkaktır. “Monna Rosa”nın hemen sonrasına rastlayan dönemin, 1952-1966 yılları arasının ürünleridir bu kitabı oluşturan şiirler. Şairin, şire büyük ölçüde *imge* arkasından baktığı, İkinci Yeni'ye en yakın durduğu dönemin şiirleridir bunlar. Sezai Karakoç, bir yazısında imgenin şiirdeki yeri üzerinde dururken şunları söyler:

İmaj, bütünüyle şaire eğemen olduğu zaman, o şiir uzun ömrü olamayacaktır. İmaj, ancak, şiirin akışı, gelişim ve açılımı için gereklidir. Aslında, bütün edebî sanatlar da şiirde bu konum ve görevdedir. İmajlama, şiirinin mantığı haline gelirse, o şiir, derinliğini yitirir ve gelecek zaman insanlarına çoğu kez artık bir şey söylemez olur.¹⁸

Şairin imge üzerindeki bu belirlemeleri imgenin, dizginlenebilir olması gerektiğini işaret etmektedir. Nitekim, 1970'lerden sonra yazdığı şiirlerde bu görüşleri paralelinde şiirlerinde imgelerin daha derli toplu ve hesaplı kullanıldığı görülür.

Körfez/Şahdamar/Sesler'i meydana getiren şiirlerde, "Monna Rosa"daki düzenli yapının yerini görünüşte dağınıklık almıştır; zaten Sezai Karakoç şiirinin belirleyici özelliklerinden olan imgesellik ise yoğunlaşarak devam etmektedir bu şiirlerde. "Köpük", "Kapalı Çarşı", "Tahta At", "Köşe", "İnci Dakikalari", "İpin Ucunu Kaçıran İnsanlar", "Tan",¹⁹ "Balkon"... gibi imgesel yoğunlaştırmaya yazılan şiirler kitapta hemen dikkati çeker. Bunalardan "İnci Dakikalari"nda, İkinci Yeni şiirinin belirgin özelliklerinden biri olan özgün imge avcılığı, şiirin oluşturulmasında şairi yönlendiren başlıca etken durumundadır. "Senin odan gün ışığı en güzel müzik bana / Farklılıklar odası / Giden tren buharları içinde örümcek ağı / Sen güzel örümcek ağı yaşamakla yaşamamak / Doğduğumuz şüpheyle öldüğümüz şüphe arasına gerilmiş / Garip bulut farklı müzik güzel örümcek ağı" (*Körfez/Şahdamar/Sesler*, s. 55) bölümü hem şiirin bütünündeki imgesel dağılım açısından bir fikir vermektede, hem de birbirinden bağımsız varlıklarını ve kavramları aynı alana aitmiş gibi göstermeye dayanan anlam aktarmaları üzerinde (örnek: gün ışığının en güzel müzik olması) gezinebilmemizi sağlamaktadır. Şairin anı çağrışımlarıyla yazdığını düşündüğüm "Batis" şiirindeki şu dizelerin, Baudelaire'in "Balkon" şiirinin ilk bölümünü hatırlattığını da küçük bir not olarak düşmek isterim: "Altın hatırlar hükümetinin / Bitmeyen sul-

18 Edebiyat Yazılıarı I: Medeniyetin Rüyası Rüyannın Medeniyeti Şiir, s. 76

19 "Tan" şiirinin ilk dizesinde (Akşama kalyon kalyon çıkartma yapmış gibi), İkinci Yeni şairlerinin hemen hepsinin çok sevdığı "kalyon" sözcüğünün, hem de yinelenebilmek isterim.

tanı o sevgiliye adanmış" (*Körfez/Şahdamar/Sesler*, s. 104). Ayrıca bu kitaptaki "Kara Yılan" şiirinin, adından başlamak üzere, sembolist özellikler taşıdığını söylemek de yanlış olmaz sanırım. Bu şiirdeki semboller belli çağrımlara dayanmaya bile, şairin yaratığı atmosfer sembolizmin izlerini taşımaktadır. *Körfez/Şahdamar/Sesler* kitabındaki şiirlerin önemlice bir kısmında yinelenen "anne" ve "çocuk" imgeleri sonraki dönemde yazdığı şiirlerde de temel imgelerden ikisi olacaktır. Sözelimi *Zamana Adanmış Sözler*'deki "Sonbahar", "Akşam", "Tören" gibi şiirlerde bu imgelerin kullanıldığı görülür.

Sezai Karakoç'un 1970'li yılların sonuyla 1980'li yıllarda başlarında *Diriliş*'te yayılmıştı şiirleri içeren *Ateş Dansı*, şiirler serisinin yedinci kitabı olarak çıkmıştır. Bu kitaptaki şiirlerin kuruluşları serbestlikten çok, biçimci bir yaklaşımı haber verir. Önceki şiirlerde dikkati çeken özgür yaklaşım bu kitapta yerini şekilciliğe bırakmış gibidir. Bunun sonucu olarak üç bölümlük "Ateş Dansı" da, öteki şiirler de belli dize sayılarına bağımlı olarak kaleme alınmıştır. Şiirlerin içerikleri yoklandığında imgeci anlayışın şairi yönlendirdiği fark edilir. "Ateş Dansı" kanımcı, zayıf bir şiirdir. *Körfez/Şahdamar/Sesler*'deki şiirlerde okuyucuya sarıp sarmalayan coşku, yerini aradan geçen zamanda derli toplu olmak adına çizilmiş sınırlara terk etmiştir. Sınırların çizilmiş olması ise şairin imgeci anlayışını yer yer duraksatmıştır. Bununla birlikte yine orijinal imgelere dayanan lirik söyleyişin titreşimleri hissedilir kitabı oluşturan şiirlerde. "Bahar iplikçikleriyle dokunmuş giysileri", "Sonbahar acımasız bir ruh gibi gövdelere siner", "Başka bir gümüştü ağaçlardan dökülen", "Başka bir zamanı yaşadım"... gibi, kitaptan rasgele seçilmiş dizelerde benzettmeler ve orijinal imgeler okuyucuya lirizme götürür.

Ateş Dansı kitabına alınan öteki şiirlerde kitapla aynı adı taşıyan şiirdeki imge yoğunluğu yoktur. Belki, "Şair" ve "Bal" şiirleri için birazcık iyimser olabiliriz. Bunların ilkinde "Ve sen şairsin kelimeler ülkesindeki bilge" dizesi Sezai Karakoç'un şaire ve şaire bakışını özetleyen sembol bir dize gibidir. Şiirin ikinci bölümünün ilk dizesi olmakla birlikte bütün şiir bu söz üzerine kurulmuştur. "Bal" şiirinde de "Nar taneleri birbirinin içinde eri-

yen / Yıldız ve ay doğmeleri karanlığın yüzünde" dizeleri görsel imgeye yaslanmanın göstergesi olarak durmaktadır; ne var ki şiirin öteki bölümlerinde üzerinde yeterince çalışmamış, yer yer zayıflık gösteren dizeler de bulunmaktadır.

IV. Cinayet mahalline dönüş: "Monna Rosa"nın kitap olarak yayımlanışı

Sezai Karakoç'un yayımlanan ilk şiirinin "Monna Rosa" olduğu bilinmektedir.²⁰ "Monna Rosa", esas itibariyle bir aşk şiiridir. Akrostişi, "nişan yüzüğü, beyaz yatak, muhacir kızı, altın bilezikler, korkulu ten, masum bakışlar..." gibi belirgin gönndermeleri bir kenara bırakıp, bir-iki yerde geçen "Allah'ın elleri, peygamber çiçeği" sözlerine bakarak sonraki mistik eğilimlerinin, *diriliş* düşüncesinin izlerini Sezai Karakoç'un bu ilk şiirinde aramak kanımcı yanlıştır. Bu, zorlama bir çabadır, "Monna Rosa" şiirinin gerçeğini görememek ve şire büyük haksızlık etmek demektir. Bunun böyle olduğu, şairin kendisinin, "Monna Rosa" şiirini, *diriliş* düşüncesini olgunlaştırmaya çabalarken, yarımyüzyıla yakın bir zaman unutuluşa terk etmiş olmasından açıkça anlaşılmaktadır. "Monna Rosa"yı şairin, yine daha sonraki dönemlerinde belirginleşecek olan eski şiir geleneğine bağlanma tavrı içerisinde düşünmek de yanlıştır.²¹ Ne söyleyişi

20 Sezai Karakoç'un şiir serüvenini izlemenin en iyi yolu onun anılarını okumaktır. Bununla birlikte, Turan Karataş'ın hazırlamış olduğu kaynak kitap kimi noktalarda eklenen açıklayıcı notlarla okuyucuya yer yer daha sağlam bir zemin hazırlamaktadır: Turan Karataş, *Doğu'nun Yedinci Oğlu: Sezai Karakoç, Kakanüs Yay.*, İstanbul 1998, 604 s. "Monna Rosa"nın yayımlanış öyküsü de bu araştırmada açıkça ortaya koyulmuştur. Bu kitaptan söz etmişken, kitabın adına ilişkin bir görüşümü de dile getirmek isterim: Kitabın adının, şairin "Masal" şiirinden alındığı anlaşılmaktadır. Kanımcı, "Kum gibi eridi gitti yollarda" dizesini saymazsa, bu şiirdeki "dördüncü oğul" da Sezai Karakoç'un kendisine çok uygun nitelendirmelerle oluşturulmuş bir kahramandır, buna dikkat çekmeyi gereklî gördüm.

21 Ebubekir Eroğlu'nun, "Geleneksel söyleyişten koparılamayan 'Mona Rosa'" şeklindeki değerlendirmesi, devamındaki haklılığa rağmen yanlış bir belirleme olarak durmaktadır. (Eroğlu, a.g.e., s. 14) Çünkü "Monna Rosa" her şeyden önce dış yapı bakımından Fransız romantik, sembolist ve parnasyen şairlerin şiirlerini çağrıştırmaktadır.

ile, ne yapısı ile ne de imgeselliği ile gelenek çizgisine bağlanabilir bu şiir. Farklı bir çıkış, farklı bir tavır olarak durmaktadır yazıldığı dönemde; temel özelliği budur. Eğer gelenek bağlamında bir şey söylenecek olursa şu denebilir: "Monna Rosa", Sezai Karakoç'un algıladığı ve yansittığı gelenek anlayışının tamamen dışında bir şairdir!

"Monna Rosa"nın ilk bölümü 1952'de *Hisar*'da, aynı yılın sonunda *Mülkiye* dergisinde; sonraki bölümleri ise 1953'te yine *Mülkiye* dergisinde yayımlanmıştır. Şiirin bir bütün olarak kitap halinde ilk yayımlanmış tarihi ise Ağustos 1998'dir. Şair, aradan geçen 45 yılda yazdığı öteki şiirleri ya dergilerde yayımlamış ya da hemen kitap olarak çıkarmıştır. Bu arada, "Monna Rosa" şiiri, şair tarafından unutulmuşun tunç kapıları arasında bırakılmıştır onca zaman.

Monna Rosa'nın neredeyse yarım yüzyıldan sonra kitap olarak ortaya çıkışında şairi yönlendiren psikolojiyi tam olarak anlamak mümkün değildir; kendi açıklamaları da bence, doyurucu olmaktan uzaktır. Gerçi, Sezai Karakoç, 50 yıl boyunca "Monna Rosa" şiirine karşı bir reddiye içinde olmamıştır. Ne var ki büsbütün bir kabulden yana olduğu da söylenemez; çünkü öteki şiirlerin yazılışları ile kitaplarına girişleri arasındaki zaman hiçbir dönemde bu kadar uzamiş değildir.

Öyleyse bu bekleyişin bir anlamı olmalıdır. Belki şiirin esaneleşmesine zemin hazırlamak, belki özel yaşamında değişen koşullara göre aslında çok özel bir şiir olan "Monna Rosa"yı kendinden uzak bir yerlere koymak, belki de hiçbir zaman bilemeyeceğimiz daha başka bir neden... Bu nedenin, şairin kendi duygusal dünyasının derinliklerinde olduğunu varsaymak en doğrusu galiba. Çünkü şiir estetiği açısından büsbütün reddetmiş olsayıdı aradan geçen bunca yıldan sonra şiir kitapları serisinin dokuzuncusunu, belki de bir dokuzuncu senfoni duyarlığını yansıtma, yaşatmak istercesine bu şireye ayırma gereğini duymazdı. Şair, -sözin her iki anlamıyla da- bu *ilk gözağrısını* büsbütün feda edememiş, kendisini oraya, o zamana ve bir ölçüde de o psikolojiye çeken güçe daha fazla karşı koyamamıştır. Anıların cazibesi ve yaşantı yarıyıl yüz yıl sonra yeniden baskın gelmiştir, demek yanlış mı olur?

“Monna Rosa” şìiri, ileride şìirde imgeyi temel alacak olan bir şairi haber vermektedir. En çok tanınan ve yaygınlaşan ilk bölümünden başlamak üzere şìir, yer yer duygusal kaymalar göstermekle birlikte, sağlam bir imge temeli üzerine bina edilmiş sıra köşkler gibidir. Bu sıra köşkün kapıları ve pencereleri daima yarı aralıktır, hiçbir zaman sonuna kadar açılmaz. İçeride “hafif ve sarı bir lâmba yanmakta”dır, aydınlık bu kadardır. Şìirin bütününde umutsuz bir aşkin acısı, “yeşil gözlü kızın hıçkırıkları”, “bir üzün şarkısı”, “aydınlat günlerden kalma yüzük”, “ve yalnızlık, sigara külli kadar yalnızlık” duyulur, görülür, yaşanır.

Şìirin *Hisar* dergisindeki ilk yayılmasında “Malatya gülle ri ve beyaz yatak”²² biçiminde olan ikinci dize, *Müllkiye* dergisinde “son şekliyle” üst-notuyla yapılan ikinci yayımında “Geyve’nin gülleri ve beyaz yatak...”²³ biçimine girmiştir. Şairin, bu dizeye karmaşık bir problemi olduğu açıktır; çünkü aynı dize şìirin 1998’de kitap olarak yayılmasında üçüncü kez değişerek şu biçimi almıştır: “Gilce’nin gülleri ve beyaz yatak.”²⁴ Aslında değişen dize değil sadece dizede geçen yer adıdır. Şìirde başka değişiklikler de olmakla birlikte o değişikliklerin nedeni daha çok şìirsel kaygılardır. İkinci dizedeki yer adı değişikliği ise, sanırım, estetik kayğıdan çok özel nedenlere dayanmaktadır.

Monna Rosa lirik anlatımın doruğa ulaştığı bir şìir-kitaptır. Yaşańtı şìirinin ilginç örneklerinden biridir bu şìir. Şairin imge yaratma yeteneği bu şìirden aldığı güçle sonraki şìirlerine taşınmış, şire derinlik sağlayan imge yoğunluğu giderek daha disipline bir şekilde yansımıştır. “Monna Rosa”da doğa görüntüleri yaşańtıya dayanan izlenimlerle birleşmiş, bunun sonucunda da duyguların lirik ifadesi bu şìiri ortaya çıkarmıştır. Sezai Karakoç’un sonraki şìirlerinde de karşımıza çıkacak olan şaşırtıcı imgelerin ilk kaynağı “Monna Rosa”dır. “Ve vardır her vahşi çiçekte gurur”, “Bakma tuhaf tuhaf göge bu kadar”, “Yeşil gözlü kızın hıçkırıkları / Sızıyor bir kapı aralığından”, “Beyaz pelerinli hür tayfaları / Kendine bağlıyor siyah kediler”, “Kadınları şìrkîler, geceler

22 M. Sezai Karakoç, “Monna Rosa”, *Hisar*, sayı 26, Haziran 1952

23 M. Sezai Karakoç, “Mona Roza”, *Müllkiye*, sayı 10, Aralık 1952

24 M. Sezai Karakoç, *Monna Rosa*, Diriliş Yay., İstanbul 1998, s. 13

aydınlatır”, “*İçine gül koyduğum tüfek ölmeye başlar*”... dizelerinde bunu belirgin olarak görüyoruz.

“Monna Rosa”, her ne kadar uzun zaman bir kenarda kalmışsa da²⁵ şairin bu şiiri yazmasına yol açan yaştının izleri birer imge olarak öteki şiirlere yansımıştır. Yaştının, Sezai Karakoç şiirine doğrudan bir yansımاسından –hiç olmazsa “Monna Rosa”da olduğu kadar– söz etmek kolay değildir elbette. Ancak, bu şiirin ve şiirin yazılmasına zemin hazırlayan yaştının yarattığı duyarlık şairde kalıcı izler bırakmıştır. Örneğin, *Zamana Adanmış Sözler*’deki “Özgür Bahar” parça-şiiiri, “Monna Rosa”dan belirgin izler taşımaktadır. *Körfez/Şahdamar/Sesler*’i ya da *Zamana Adanmış Sözler*’i meydana getiren diğer pek çok şiirde görülen imge sağanağı, öncesinden bağımsız değildir.

Bu sağanağın öncesinde, “Monna Rosa”nın yarattığı yağmur bulutları vardır.

(*Ludingirra*, sayı 9, Bahar 1999)

25 “Kenarda kalma” sözünü, şairin kendisinin bu şire yaklaşımını düşünerek kullanıyorum. Yoksa, “Monna Rosa”nın el yazısıyla çoğaltılmış, dactilo edilmiş, bilgisayardan çıkarılmış... nüshalarının elden ele dolaştığını, bu anlamda “kenarda kalmadığını” biliyorum.

Attilâ İlhan Şiirinde Seriüvenin Sonu Ölüm

*cigara ateşleri iblis çağrılarıdır
büyük serüvenlere ölümün titrediği*

Giriş:

*Attilâ İlhan şiirinin lirizm ve seriüven duygusuna bağlı
karakteristiği*

Attilâ İlhan, on iki kitaba ulaşan şairler toplamıyla Cumhuriyet edebiyatında 1940 sonrası dönemin üretken şairlerinden dir. 1940'lardan 2000'lere uzanan şairlik seriüveninde toplumsal gerçekçi şiirin izini de ısrarla sürdürmek birlikte daha çok, lirik şairleriyle tanınmıştır. Sözgelimi bugün Attilâ İlhan dendidgesinde akla hemen "Ben Sana Mecburum, Üçüncü Şahsin Şiiri, Sisler Bulvarı, Yağmur Kaçağı, Ayrılık Sevdaya Dahil..." gibi şirler gelir.

Attilâ İlhan'ın pek çok kitabında bölümler halinde Kurtuluş Savaşı'ını, İkinci Dünya Savaşını, toplumsal ve politik konuları ele alan şirler de vardır ve bunlar azımsanmayacak bir birikim oluşturur. Hatta şu cümleler, onun bu alandaki veriminin altın çizmemizi sağlar: "Türk şiirinde toplumcu gerçekçi çizginin Nâzım Hikmet'le birlikte en iyi şairi kabul edilen Attilâ İlhan; kendi şiirinde, 1965'ten sonra tarihin yeniden yorumlanması,

'ben'in kendi kendisiyle hesaplaşmasını, tabiat ve kâinatla ilgili düşünceleri, hatırları ön plana çıkarır."¹ Bununla birlikte Attilâ İlhan şiirinin karakteristiğini tanımlamada esas olarak lirik şirler belirleyicidir. Bunu ileri sürerken, bir şairi bütün şirleriyle birlikte değerlendirmek gerektiğini unutuyor değilim; yapmak istediğim, bugünden bakıldığından Attilâ İlhan şiirinin esas karakterini belirlemeye modern-lirik şirlerinin belli bir ağırlık taşıdığını dikkat çekmektir. Bu nedenle, onun şirlerinde "ölüm"ün çeşitli yüzlerinin, yorumlanışlarının ele alındığı bu çalışmada modern-lirik şirlere ağırlık verilecektir.

İlk şiri "Balıkçı Türküsü"nü 1941'de, ilk kitabı *Duvar'*ı 1948'de son şiir kitabı *Kimi Sevsem Sensin'i* 2001'de yayımlayan Attilâ İlhan, kendisinden sonra yetişen pek çok şair üzerinde ciddi oranda etkili olmuştur. Şiir, bir *kİŞİLİK* sanatıdır; şirine kendi kişiliğinin damgasını vuramamış bir şairin *özgünlüğüünden* söz etmek imkânsızdır. Attilâ İlhan, söyleyişle, izlekleriyle, hayatın içinden imge toplama ve bunları şiir haline getirme yöntemleriyle, şiirde yarattığı kurguya, birikimi değerlendirme yaklaşımıyla... özgün bir şairdir. Şu belirlemeler hem Attilâ İlhan'ın şiir dünyasına ilişkin ipuçları vermesi hem de bu şirin çıkış noktalarına işaret etmesi bakımından önemlidir: "Türk edebiyatı içinde kendine has bir üslup geliştiren Attilâ İlhan'ın şirlerinde heyecanlı, gergin bir atmosferde korku, gerilim, hatalı/kâbus, ayrılık, sarhoşluk ve aşk konuları yoğunlukla yer bulur. "Serüven" Attilâ İlhan şiirinin belki en temel çıkış noktasıdır. (...) Birçok şiirinde olayı birinema kurgusunda sunar. Okuyucuya en iyi ses ve görüntüyü verecek kelimeler özenle seçilir. Şiirlerindeki kahramanlar çoğu zaman başka başka şirlere konu olur; hatta bu kahramanlar o kadar ete-kemiğe bürünürler ki romanlarına kadar uzanırlar."²

Biraz önce de söylediğimiz gibi Attilâ İlhan şire 1940'larda başlamıştır; ama onun poetikası bugün yaygın olarak bilinen karakteristik özelliklerini 1950'lerde kazanmıştır. 1950'ler Türkiye için önemli yıllardadır. Bu yıllarda bir yandan İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Avrupa'da ortaya çıkan, genelgeçer toplum

1 Yakup Çelik, *Şubat Yalcusu: Attilâ İlhan'ın Şiiri*, Akçağ Yay., Ankara 1998, s. 13

2 *Tanzimattan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi*, c. 1, YKY, İstanbul 2001, s. 434

kurallarını alt üst eden bireysel özgürlüklerin ve bunun etkiyle gerçekleşen çözümlerinin Türkiye'de de yansımaları görülmeye başlanmış, öte yandan o yıllarda Amerika'yla kurulan yakın ilişkilerin etkisiyle büyük kentlerde Amerikan tarzi yaşam yaygınlaşma yoluna girmiştir. Attilâ İlhan, kendisiyle yapılan bir söyleşide o yıllarda Türkiye'de görülen yaşam değişiklikleri ve bunun şaire yansımaları hakkında şunları söyler: "50'li yıllarda itibaren şehirleşme başladı, 50'li yıllarda itibaren Attilâ İlhan'ın 'şehir' -daha doğru bir deyimle 'metropol'- şiirleri etrafı sardı; yeni yeni şehir heyecanları yaşayan okurlar, bu heyecanları, o imgelerle bu şiirde fazlaıyla bulabiliyorlardı..."³ Şair aynı söyleşide kendi şiirindeki kahramanların "çizgi dışı" yaşamala yöneldiğini belirtmekte ve "gerilimle yaşayanları" hayatın içinden seçerek şiirlerine yerleştirdiğini ifade etmektedir: "Çizgi dışı yaşama biçimlerinin beni etkilediği doğru. (...) Önemli olan, içinde yaşadığımız anı en sıradan haliyle algılayanlarla, o anın ölüme en yakın noktalarını sezebilenler arasındaki farkı saptayabilmek! Çizgi dışı yaşamak budur! Üstelik bunun da doğrusuyla sahtesini ayırt etmek lazımdır, askıda yaşamayı 'hava olsun' diye denemek isteyenler, beni hiç ilgilendirmedi; ellerinde olmadan *authentique* olarak 'askıda yaşayanları' aradım ve yazdım; ayrıca, gerilimlerini yaşayanlarla 'çözükleri' daima ayırmışım; hiçbir zaman, hiçbir 'çözüğü' ciddiye almadığımı, yakınlarım çok iyi bilirler."⁴

Yazının başlarında da söylediğim gibi Attilâ İlhan şiirinde toplumsallık önemli bir birikim oluşturmakla birlikte onun şiiri çoğunlukla "birey" üzerinden gelişen bir şiirdir. Modernizmin, modern hayat ve toplumun temel dayanaklarından olan "birey" bu şiirde kendine sınırsız yer bulur: "Modernliğin getirdiği bütün oluşumlar ve olgular 1950'lerin toplumunda yaşayan insan için büyük bir yabancılışmanın fay hattıdır. Attilâ İlhan, o fay hattının harekete geçmesini sağlar. Duyan fakat dile getiremeyen, yaşayan fakat cesaret edemeyen, düşünen fakat bir bireşime ulaştıramayan birey onun şiirinde birdenbire büyük bir savrulmanın eşliğinde durarak, her şeyi kendisinde toplayan bir odak

3 Enver Ercan, *Şair Çünki Onlar*, Kavram Yay., İstanbul 1990, s. 104

4 Enver Ercan, age, s. 105

noktası olarak ve nihayet bir örnek oluşturarak girer toplumsal belleğe. Artık kaçılabilir, artık yitirilebilir, artık inkâr ve itraf edilebilir... Attilâ İlhan, yalnızca iki değil, çok sayıda dünyanın kesiştiği noktada bunalmış bireye, getirdiği şiirle meşruiyet kazandırmıştır.⁵ Burada, modernlige ve bireye yapılan vurguya dikkat çekmemin nedeni, Attilâ İlhan'ın şiirlerinde "ölüm" olgusunun bu iki kavramla bağlantılıdırının gereğine olan inancımdır. Elbette yedeğinde kimi zaman *toplumsal* eğilimleri de taşıyan birey serüveni ve birey ölümü... "Kimi zaman" dedim; çünkü şairin kendisinin "meraklısı için notlar"da ısrarla vurgu yapmasına rağmen, bu şiirlerdeki bireylerin serüvenlerinin *toplumsala* eklemlendiğini şiirlerden anlamak her zaman mümkün olmamaktadır. Şiir metninin ele vermediği anlamı, şairin kendisinin "notlar"ından çıkarabilmekteyiz genellikle. Aslolan metinse ve metnin okuyucunun niyetine göre verdiği anlamsa, metne odaklı bakışta, bazı ayrıntıların *yok* kabul edilmesini de normal karşılamak gereklidir.

Kişilerin *toplumsallığı* ya da *bireyselliği* bağlamında bir belirleme daha: Attilâ İlhan şiirinde sıkılıkla karşılaşılan "motif"ler üzerine bir makale yazan ve içeriğe ilişkin okumalarının yanı sıra bu şairin karakteristik özelliklerini de irdeleyen Ahmet Oktay, Attilâ İlhan'ın şiir kişilerinin *marginallığı*ne ve bu kişilerin hayatlarındaki gerilimden gelen şiir dili sertliğine dikkat çeker: "Şair ister Paris'te olsun ister İstanbul'da, büyük ölçüde *marginál* insanların arasında yaşamaktadır: Siyasal sürgünler, eşcinseller, lümpenler. İkinci bir nokta, metropol yaşamının içerdiği şiddet ögesinin dile içselleşmesidir: 'Seni öldürmek için çareler tasarla-sam', 'eğri bir demir gibi hissedecesin ensende ebemkuşağı', 'on ikinci gün jiletle damarlarımı keseceğim'. Göründüğü gibi imgesel düzey kent olgularıyla paralel olarak dönüşmektedir."⁶

Denebilir ki Attilâ İlhan şiirinde bireyin yapıp ettiklerine, yaşadıklarına, kent içindeki duruşuna, öteki insanlarla olan iletişimlerine veya iletişimsızlıkten kaynaklanan yalnızlığına, hasta ölüm biçimine kadar hemen her şeyine Kahraman ve Oktay'ın bu belirlemeleri işliğinde bakılmalıdır. Eğer bu yapılrsa şiir-öz-

5 Hasan Bülent Kahraman, *Türk Şiiri Modernizm Şiir*, Büke Yay. İstanbul 2000, s. 169

6 Ahmet Oktay, *Şairin Kari: Yazınsal Eleştiriler 1: 1954-2000*, YKY, İstanbul 2001, s. 149

nesinin modern yaşam içerisindeki durumunu anlamak daha kolay ve isabetli olacak, şair-özne olarak da Attilâ İlhan'ın şiirde yapmak istedikleri derinlikli biçimde kavranabilecektir. Burada unutulmaması gereken noktalardan biri de Attilâ İlhan'ın toplumculuğunun, şiirleri bağlamında elbette, bireyin dünyasına odaklanan, hatta bireysel romantizmden kabaran bir toplumcu-luk olduğunu.

Gerek kendisinin söylediklere, gerek eleştirmenlerin belirlemelerine ve gerekse doğrudan doğruya şirlere bakıldığındır Attilâ İlhan şiirinin belirli karakteristik özelliklere sahip olduğu görülmektedir. Yaygın olarak bilinen şiirleri bağlamında söyleyecek olursak; bu şiir her şeyden önce "ben" şiiridir, hep "ben" diyen, zihniyetini "ben"in yapıldığı bir şiirdir ve dolayısıyla liriktir. Çok renkliliğe kapı aralayan, betimleme ve öyküleme tekniklerine bireyin yapıp ettiklerini-serüvenini daha iyi anlatabilmek için başvuran, bu nedenle de betimsel veya öyküsel olduğu anda bile lirizmi ihmal etmeyen bir şiiri vardır onun. Sinema estetiğine dayalı bir hareketlilik ve gerilim⁷ sezilir onun lirik şiirlerinde; ki, ölümler bile sinematografiktir, artistiktir: Tabancayla vurulup kanlar içinde yatanlar, sonbahar yağmurları altında kaldırımlara yıkılanlar, otel odalarında yalnızlığın ölümme sürüklendiği aykırı kişilikler, aşk ölümleri, ihanet ve yalnızlık intiharları, gizemli/karanlık cinayetler... Öte yandan Attilâ İlhan şiiri kentli bir şiirdir ve buna bağlı olarak da büyük kent yaşamının bütün ayrıntılarına açıktır. Pek çok şiirinde geniş cadde-lerin ışıkları, "sisli bulvarlar", limanların hareketliliği, bar ve meyhaneler, yalnızlık otelleri bir aradadır. Büyük kentlerde çoklukla hareketli ve karanlık yaşamın bir sonucu olarak gelen ölümler doğal değildir. Bu bakımından, kent sosyolojisinin yansımaları biçiminde okumak gereklidir Attilâ İlhan şiirindeki cinayet ve intiharları. Bunlar, gerilimli kent hayatının ayrılmaz parçaları gibidir, hatta şiir kahramanlarının bütün hayatını bunlar biçimlendirir; ölümle anlam kazanır hayatların çoğu.

7 Bu konuda örnekli bir çalışma için bkz.: Cengiz Asiltürk, *Sinemada Şiirsel Anlatım ve Sinema Dili*, AÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi (danışman: Prof. Dr. Ayşe Eziler-Kırın), Ankara 2004

Seriivenе bağlı ölüm olgusu: cinayet veya intihar

Attilâ İlhan 1948'de yayımladığı *Duvar* kitabındaki "Beraber Yaşama" şiirinde insanların büyük savaşlara (burada sözü edilen, II. Dünya Savaşıdır) ve ölümlere rağmen hayatı bağlılıkla rına duyduğu hayranlık ve sevgiyi dile getirir. Hayata bağlılık duygunu, böyle zamanlarda hayret uyandıracak kadar canlıdır. Şair her ne kadar bu noktaya eğilmezse de, aslında bunun nedeni, hayatların tehlikeye girmiş olması ve insanların tehlike altındaki hayatlarını korumayı her zamankinden daha çok gereksinmesidir. Şairin çıkış noktası daha çok, insan sevgisi, insanın kalp atışlarıdır: "*herşey susar gecenin ilerlemiş saatlerinde / dinlesek duyarız kalbimizin insan diye vuruşunu / sahiden bu insanlar ne sevimli mahluklardır / ölümler harbler arasında nasıl da yaşıyorlar*" (*Duvar*, s. 132)

Şair bir sonraki kitabı olan *Sisler Bulvarı*'yla (1954) kendi şirini belli bir çizgiye oturtmuş, bu şiirin geniş yığınlara ulaşmasının yollarını açmıştır. Bu kitaptaki şiirlerde daha sonraki kitaplarının tamamına yayılacak olan serüven duygusu ön planadır. Bu serüven duygusu kimi zaman gerçek hayatın, kendi hayatının ayrıntılarından kimi zaman da macera romanlarının, filmlerinin etkisinden doğar. "Eski Deniz Halkı" şiri imgesel çağrımlar bağlamında serüven duygusuna yaslanmakta ve serüvenli bir hayatı ölüm eşliğinde gerçekleştirme duygusu uyandırmaktadır. Çocuklukta ya da ilk gençlikte okunan *Define Adası*, *Robinson Crusoe*, *Moby Dick*, *Kutupların Keşfi*, *Kurtları Yıldırıran Kış*, *Gulliver Devler Ülkesinde* vd. gibi romanların, Andersen masallarının maceraperest havası bu şire sizmiştir: "*bir kaptan joyvardı ki buz denizlerine gömmüştü / bir andersen vardı ki bir kaptan kid vardı ki / elbirliğiyle top gibi kahkahalar patlatıp / bir devler şenliğinde / savrula savrula ölmüştük*" (*Sisler Bulvarı*, s. 22) "Cinayet Saati" şiri Attilâ İlhan'ın metropol yaşamının tekinsizliğini ve bu yaşama bağlı olarak görülen cinayet ilişkisini işleyen simgesel şiirlerindendir. Gerçeküstü bir bakış açısıyla yazılan şiirde "bir vapurun cinayete kurban gidişi" simgesel ifadelerle anlatılır ve içerkiteki gerilimin dozu sinematografik bir dille ayarlanması çalışılır. Buradaki kıstırma, deniz kenarına çekilipli ölüme

terk edilen eski bir geminin şairde uyandırıldığı terk edilmişlik ve üzgün duygularını yansıtır. Şair-özne kendisini de öteki kişilerle birlikte olayın içinde gösterir ve gürültüyle çürüyen geminin ölümüyle birlikte adeta kendisi de yalnızlaşır: “*haliç'te bir vapuru vurdular dört kişi / demirlemişti eli kolu bağlıydı ağlıyordu / dört bıçak çekip vurdular dört kişi / yemyeşil bir ay gökte dağılıyordu // deli cafer ismail tayfur ve şası / maktulün onbeş yıllık arkadaşı / üçü kamarot öteki aşçıbaşı / dört bıçak çekip vurdular dört kişi / cinayeti kör bir kayıkçı gördü / ben gördüm kulaklarım gördü / vapur kudurdu kuduz gibi böğürdü / hiç biriniz orada yoktunuz*” (*Sisler Bulvarı*, s. 31) Yine aynı sinematografik yaklaşım nedeniyle şiir kişisi kendi ölümünün romanlardaki, filmlerdeki gibi bir ölüm olacağını, normalin dışında bir ölümle, intiharla bu dünyadan ayrılacağını düşünür. Burada şair-öznenin aynı zamanda şiir-öznesi olarak, okuduğu romanların, izlediği filmlerin kahramanlarıyla özdeşlik kurduğu ileri sürülebilir. Tutsaklık, çaresizlik, derin ama karşılıksız bir aşk... kişiyi intihara götüren nedenlerdir. Nedenlerin bu kadar fazla olması ve iç içe geçmesi, bireyin hayatındaki hareketlilik ve gerilimi ortaya koyar. Özellikle de, “*ölümüm herkesinkinden başka türlü olacak / bunu allahum gibi aşıkâr biliyorum / kim ne derse desin biliyorum içime gün gibi doğuyor / on bir gün aç ve susuz gözlerinin içine bakacağım / on ikinci gün jiletle damarlarımı keseceğim*” (*Sisler Bulvarı*, s. 52) dizelerinin söyleyiş tarzı dahi hayatta büyük iddiaları olan birinin konuşması şeklinde kurgulanmıştır. Bu söyleyişi, kendi hayatını yönlendirememeyen ama ölüm biçimini kendisi seçen birinin yüksek sesle düşünme yolu olarak da değerlendirilebiliriz.

Attilâ İlhan hakkında yapılan çalışmaların bir kısmında onun şiirlerindeki izleklerde degenilmiş, izleklerin bu şaire olan katkısına temas edilmiştir. Sözgelimi Yakup Çelik, “Emperyal Oteli” şiirini çeşitli yönleriyle çözümlediği yazısında şiirdeki “ölüm” izlegine dikkat çeker.⁸ Şiirin özellikle şu kısmı tam bir serüven havası taşımakta ve serüvenin yarattığı gerilim, intihar-ölümle ortaya koymaktadır. Burada, büyük kent otellerinden birinin ölüm mekânı olarak kullanılmasına işaret etmekte yarar

8 Yakup Çelik, “Büyük Şehir ve İmkânsız Aşk: Emperyal Oteli”, *Yalnız Şövalye Attilâ İlhan*, (haz.: Zeynep Ankara) Bilgi Yay., Ankara 1996, s. 290

var: "emperyal oteli'nde bu sonbahar / bu camların nokta hüznü / bu bizim berhava olmuşluğunuz / bir nokta bir hat kalmışlığımız / bu rezil bu çarşamba günü / intihar etmiş kötümser yapraklar / öksürükli aksıraklı bu takvim / ben hiç böylesini görmemiştim / vurdun kanına girdin itirazım var" (*Sisler Bulvari*, s. 56) Ölüm için mekân olarak bir otelin seçilmesi ve bu otelin isminin okuyan üzerinde şiddet içerikli bir etkiye sahip olması şairin elbette bilinçle yaptığı bir tercihin sonucudur. Ölüm mekânı olarak otelin seçilmesi, sonraki kitaplarında yer alan şiirlerde de karşımıza çıkar. "Kısa Devre" şiirinde mekân olarak otelin seçilmesi ve gizemli bir cinayet havası sezdirilmesi aynı çerçevede düşünülebilir: "cinayeti otele duyurdum / telefonlar üst iiste çalıyor / sabaha karşı başladı sorgum / polis öleni ben sanıyor" (*Elde Var Hüziün*, s. 17) Zamanın, doğada ölüm mevsimi diyebileceğimiz sonbahar olarak seçilmesi de ölüm duygusunu belirginleştirir, hatta romantikleştirir. Yukarıda gemiyi kişileştirecek cinayete kurban giden biri gibi gösteren şairin burada sonbahar yapraklarını ve takvimi ölüme yakın kişiler gibi göstermesi de şairdeki imgelemen bütünlüğünü gösterme konusunda ciddi ipuçlarıdır. İnsanların genel duyuşunda doğadaki ölüme bir hazırlık gibi görülen sonbahar Attilâ İlhan'ın pek çok şiirinde insanın ölümüyle bir aradadır. Daha sonraları, "Yanlış Yaşamak" şiirinde "ölüversek mi ne / en büyük yanlışlığı benimseyerek / gizli bir nem sinmemiş mi ellerine / ya saçların fena halde sonbahar" (*Ben Sana Mecburum*, s. 110) diyen şair bir kez daha sonbaharla ölümü bir arada söz konusu eder. Benzer bir tablo, "ki" başlıklı şiirinde ölümün düşünülüşünde artistik bir yanla, sinemasal bir tarzla aktarılır: "insan sonbaharda düşünür nedense ölümünü / ölüsunü sararmış yaprakların örttügüünü" (*Böyle Bir Sevmek*, s. 103)

Attilâ İlhan, serüven duygusunu genişliğine ve derinlemesine hissettiren belli başlı şairlerinden olan "Emperyal Oteli"ni, kitaba eklediği "Meraklısı İçin Notlar"da şöyle anlatır: "İssiz ve yoksul iki gencin aşk öyküsüdür, bu niyetle yazılmıştır, öyledir de neden o kadar çok yankı yapmıştır, açıklaması zor olan burası. Sanıyorum, uzaktan iki savaş arası Fransız filmlerini hatırlatan atmosferi bunda etkili oldu, bir de şehirli özellikleri,inema için elverişli yanı, su götürmez." (*Sisler Bulvari*, s. 156) Sevgilisi

tarafından vurulan gencin şaşkınlıkla fakat aynı zamanda kabullenişle söyledişi şu sözlerde gerçekten de bir sinema repliği havası vardır: "ben hiç böylesini görmemiştim / vurdun kanıma gir-
din itirazım var / simsıçak bir merhaba diyecektim / başımı usulca di-
zine koyacaktım..." (*Sisler Bulvarı*, s. 56) Bu dizelerdeki ve şiirin tamamındaki *audio-visuel* yapı, şairin kendisinin de altını çizdiği üzere, okur zihninde ciddi bir etki yaratmakta ve okur kendisini adeta bu şiirin (filmin!) içinde duyumsamaktadır. Şiirdeki "ben" hem şiir kişi hem şair hem de okur olarak "ben"leşmekte ve bu duygusal durum ortaklığını şiirin akında kalıcılığını artırmaktadır. Bu düşünceyi, onun daha pek çok şiiri için ileri sürmeye sakınca yoktur.

Attilâ İlhan şiirine sinematografik özelliklerin çok şey katlığı ve şiirlerdeki gerilim dozunu yükselttiği bir gerçektir ama onun şiirinin zayıf noktalarından biridir bu aynı zamanda. Nedeni şu: Anlatımda sinema tekniğine dayanma ısrarı imgelelerin yorumlanabilirliğini zedelemekte, görselliğe yaslanmanın kazanımları anlamda ve görüntüde netleşme kaygııyla yer yer olumsuz sonuçlar doğurmaktadır. Net görüntü, net görsellilik şiirdeki atmosferin yorumlanabilirliğine, o atmosferi kendi dünyamıza çekebilmemize engel olur bazen. Farklı zamanlarda farklı açılardan okusak bile, ilk okuyusta zihnimizde biçimlenen manzara pek değişmez. Bu durum, o şiirlerin çağrışım zenginliğini engelleyebilmektedir. 1980 Kuşağı şairlerinden Vural Bahadır Bayrıl'ın, Attilâ İlhan şiirindeki sinematografik öğeler hakkında eleştirel bir bakışla söylediğleri bu bağlamda önem kazanır: "Zaman zaman kısaca da olsa A. İlhan'ın şiirinde sinemanın büyük yer tuttuğu söylemiştir. Doğrudur. Nâzım'dan sonra sinematografik öykülemeyi Türk şiirine güçlü bir biçimde sokan ikinci kişi A. İlhan'dır. Ne ki bugün, 1990'lardan baktığımızda A. İlhan'ın şiirlerindeki sinematografik öğeler 40-50'lerin siyah-beyaz filmlerine benzıyor. Dahası şu sıkıcı Fransız filmlerine. Ağdalı bir romantizmle ve her diyalogunda 'ağır felsefe' yapmaya çalışan Fransız filmleriyle, günümüzün bir ya da iki dakikalık süreleri kapsamasına karşın, yoğun, hareketli ve görsel bombardıman gücüne sahip 'video klipleri'ni kıyasladığımızda iki kuşak arasındaki sinematografik algılama farklılığı

ğının hangi boyutlarda olduğu açıkça ortaya çıkacaktır. A. İlhan şiirinde sinematografik ögenin taşıdığı işlev, atmosfer kurmada sağladığı olanaklar bugünün şair kuşakları için geçmiş bir deneyim olarak incelenmeye değer özellikler taşıyor elbet. Ama A. İlhan ‘gibi’ yazmamak koşuluyla.”⁹

Kuşkusuz, “Sisler Bulvari” Attilâ İlhan'a geniş şöhret sağlayan şirlerinden biridir. Gerek taşıdığı gerilimli atmosferle, gerek duyu yüklü söyleyişiyle, gerekse büyük kentin serüvenli yaşamına yaptığı zengin göndermelerle “Sisler Bulvari” tipik bir Attilâ İlhan şairidir. Burada “bulvar”, okuru büyük kente, metropole götürür ve şairin modernist yaklaşımında mekân belirginleşir. Bunun ardından, paradoksal biçimde, bulvarın sisler içinde betimlenmesi olayların gizemini, karmaşasını, belirsizliğini ortaya koyar ve aynı zamanda olayların nedenleriyle sonuçlarının kavranamadığı, sadece uzaktan uzağa sezilebildiği bir serüven filmi dekoru çizilmiş olur. Şiirde, bu paralelde, gerçeküstü imgelere de yer veren şair, gerilimi çoğu zaman yaptığı gibi bir aşk öyküsü üzerine kurmuştur. İnsanoğlunun hayat aksı içinde en temel duyu-durumlarından olan aşk ve ölüm bu şirin temel izlekleridir. Şiirdeki ölüm yine romanlar da veya filmlerde sıklıkla karşımıza çıktığı şekliyle, “vurularak Ölme” biçimindedir: “*sisler bulvari’nda öleceğim / sol kasığımдан vuracaklar / bulvar durağında düşeceğim / gözüklerim kırılacaklar / sen rüyasını göreceksin / çığlık çığlığı uyanacaksın*” (*Sisler Bulvari*, ss. 60-61) Kim oldukları tam olarak anlaşılamayan birileri, film algısıyla söyleyecek olursak, “karanlık adamlar” tarafından takip edilen, birkaç kişiye karşı tek başına olan, görüldüğü yerde tabancayla vurulan, ölümyle sevgilisinin rüyasına giren ve onun hayatında da “çığlık çığlığı” bir ölüm duygusu yaratılan şir-kişisinin hayatındaki başka ayrıntılar bu şiirde pek yoktur. Uzunca diyebileceğimiz, yer yer anlatımcı teknikle yazılan şiri öyküden kurtaran ve şirin “sıkıştırılmış” bir gerilime sahip olabilmesini sağlayan etken budur. Ayrıntıları yayarak anlatmaktan çok kişinin hayatındaki ana noktalardan yola çıkması, şirin hızını ve gerilimini artırır.

9 Vural Bahadır Bayrıl, “Miço’nun, Kaptan’ın Seyir Defterine Soğan Mürekkebiyle Karaladıkları...”, *Şiir Atı Kitap 7*, Şiir Atı Yay., İstanbul 1994, s. 93

Şairin 1955'te yayımladığı *Yağmur Kaçağı* kitabında önceki-lerde olduğu gibi lirik şiirlerde ölüm izlegi sık sık söz konusu edilir. "Suna Su" şiirine, "eylül'ün cesedi çamurda yatiyordu / gül-hane parkı'nda bıçaklamışlar / cesedin ağızından kan akıyordu / kırkızıl sakalları uzamişti" (*Yağmur Kaçağı*, s. 10) dizeleriyle giren şair, şii-rin ilerleyen bölümlerinde eylülü bir insan gibi, cinayete kurban giden bir insan gibi ele alır: "her sene bir eylül bıçaklanır / ufuktan martılar döktülüdür / sonbahar İstanbul'dan utanır / kanlı ellerini saklar utanır / elli bir serçe gibi işür" (*Yağmur Kaçağı*, s. 11) Kişileştirmeye dayalı bu yaklaşımın benzerlerini daha önce "Cinayet Saati" ve "Emperyal Oteli" şiirlerinde görmüştük. Şairin çok sevdiği bu teknik, anlattığı olayların, yansittığı ölümlerin sıradan olay veya ölüm olmalarını engelleyen bir yöntemdir. Şu da var: Ölüm o kadar şiddetlidir ki; adeta insanlarla birlikte şehirler, mevsim-ler, oteller, ağaçlar da ölmektedir.

"Sisler Bulvarı" gibi "Üçüncü Şahsın Şiiri" de Attilâ İlhan'a büyük ün kazandıran şiirlerdendir. Edebiyatın en eski konularından biri olan "üçlü aşk" öyküsü bu şiirin temelini oluşturma-kta; şiirde birbirini seven iki kişinin karşısında "üçüncü şah-sıs" olarak seven fakat sevilmeyen, aşıkının derinliği oranında aşırı kıskanç bir genç bulunmaktadır. Duygulu olduğu şiir-deki her bölümde hissettirilen bu genç pek çok duyguya bir arada, karmaşa halinde yaşayan bir roman kahramanı gibidir. Duygu karmaşasının yanı sıra, eyleme geçirilemeyen, sevilen kişiye hissettirilemeyen bir kıskançlık duygusunun verdiği gerilim de hissedilir. Sevilmediğini bilmenin yanı sıra başka-sını seven birine âşık olmanın acısı şiir boyunca hissedilir: "bir sevdığınvardıduyardım / çöpgibibiroğlanipince / hayırsızın biri-ydi fikrimce / ne vakit karşında görsem / ölürecekimden korkardım / felâketim olurdu ağlardım" (*Yağmur Kaçağı*, s. 25) Bu şiirde doğ-rudan bir ölüm veya cinayet yoktur. Yine de; kıskanç âşığın "çöpgibibiroğlanipince" şeklinde tanıtlan "öteki adam"ı öldürme arzu ve korkusu, aşk ve kıskançlık duygularının derin-liğinin ortaya koyulmasında rol oynar. Modern kentlerde ol-duğu kadar kasaba ve köylerde bile kıskançlık cinayetlerinin tarihin hemen her döneminde görülebilmesi, hatta insanoğ-lunun işlediği ilk cinayetin aşk kıskançlığına dayandırılması

(Kabil-Habil olayı) bu şiirin etkileyiciliğinin temel nedenleri arasında sayılabilir.

1960'ta yayımladığı *Ben Sana Mecburum* kitabında yer alan "İstanbul Ağrısı" şiirinde büyük kente yalnız ve çaresiz kalan kişinin kente seslenişini dile getiren Attilâ İlhan böylece hem modern kent yaşamının insan üzerindeki olumsuz etkilerine temas eder hem de yarattığı duygusal atmosferiyle, kullandığı gerçeküstücü imgelerle bir şiir duyuşuna ulaşır. İntihar ve ölüm bu şiirin gerilimini sağlayan öğeler arasında belirgin biçimde yer alır. Şair, "intihar dumanları içindeki haydarpaşa'dan" seslenir İstanbul'a: "kulaklarımdan kan fışkırıncaya kadar / yine senin emrindeyim / utanmasam / gözlerimi damla damla kadehime damlatarak / kendimi yani şu bildiğin attilâ ilhan'ı / zehirleyebilirim" (*Ben Sana Mecburum*, s. 12) Kentin her türlü gerilimine, olumsuz atmosferine rağmen bireyin hayatında kapsayıcı bir yer tutması, hatta kişinin kendisinin kent uğruna öldürmeye göze alması bireyin modernliğiyle ilişkilidir. Büyük kent, adeta kişinin yaşama sebebidir ve kentin taşıdığı anlam, bireyin bütün hayatını kaplamaktadır.

Attilâ İlhan, çeşitli konuşmalarında, yazılarında ve notlarında toplumsallık çerçevesindeki düşüncelerini açıklarken lirik şiirlerinde bile alttan alta toplumsallığın duyumsanmasına önem verdiği belirtir, bunların yalnızca "ben" şiiri olarak okunmasını doğru bulmaz. Bireycilikte kalmış olma korkusu "toplumsal gerçekçi" bir şair olarak onu rahatsız eder. "Yorgun Serüvenci" şiiri de ilk bakışta ben-merkezci lirik bir metin gibi görünmekle birlikte yer yer yapılan göndermelerle toplumcu gerçekçiliğin izlerini taşırı: "ellerini ellerimin üstüne koy onsekiz / sen de bir ıslık uydur devrik ıslığımı / ömrümüzü bir suç gibi ayarlamadık mı / ağır bir hükmü giyer gibi öleceğiz" (*Ben Sana Mecburum*, ss. 17-18) Mehmet Kaplan, "Yorgun Serüvenci" şiirini çözümlediği yazısında Attilâ İlhan'ın şiirlerindeki "intihar ve ölüm sahneleri"ne değinir. Bu şiirdeki "cezayir'de kurşuna diziliyorum / ölüm sarhoşluğundan bikmadım" dizelerinden yola çıkarak "şairin ruhuna hakim olan ölüm arzusu" eğilimine işaret eden Kaplan, bu şiiri çözümlerken şairin öteki şiirlerindeki "yaralama, intihar ve ölüm sahneleri"ne özel bir bölüm açar ve bu çerçevede değer-

lendirilmesi gereken dizeleri örnek verir.¹⁰ "Yorgun Serüvenci" şiiri, sadece bu araştırma kapsamına giren izlekleri nedeniyle değil, başından başlamak üzere Attilâ İlhan'ın şiirlerinde çizdiği kişilikleri özetlemesi bakımından da önemli ve anlamlıdır. "Cezayir" dolayısıyla toplumsallığa, hatta evrenselliğe eklenen bu birey gerçekten de genellikle yorgundur, hayatın geriliği onu bitkin düşürür. Kimi zaman kovalamak, genellikle kaçmak, ölümlerden dönmek, tekinsiz karanlıklarda yalnız başına dolaşmak bu kişiyi yorar. Yine de serüvenlerin çekiciliği, günün birinde ansızın vurularak öleceğini bilmesine rağmen, onu hayatın içine içine koşmaktan alıkoymaz.

Attilâ İlhan, pek çok şiirinde uyguladığı anlatım-kurgu yöntemine "Geç Kalmış Ölüm"de de başvurur. Bu, şiirde bir anlatıcı kurgulamak ve şiiri onun dilinden, onun dünyasından gelen bir sesle yazmaktadır. Kurgu-kişi bazen garip bir yolcu, bazen bir politik karakter, bazense yalnızlık içinde yaşamaya çalışan ve gerilimli bir dünyada soluk alıp veren biridir. "Geç Kalmış Ölüm" kurşuna dizilerek öldürülün birinin diliyle yazılmıştır. İlk dizelerde sıranın kendisine geldiğini ve ölümden kurtuluş olmadığını bilen birinin söyleyişi dikkati çeker: "*korkacak bir şey yok hesap tamam / sıram geldi mi hatta güleceğim / kendimi hazırladım biliyorum*" (*Ben Sana Mecburum*, s. 25) Ölüm karşısındaki bu rahatlık, ölüm duygusunu hatta tecrübeşini kanıksamışlık bir yandan hayatın yorucu atmosferine verilebilirse bir yandan da görevini yapmış olmanın tatlaklılığı biçiminde açıklanabilir. Bu düşüncelerin ilki bireysellikle ikincisi toplumsalıyla paralleldir. Uzun geceler boyu uykularında tedirgin, başı ucunda uyanık bekleyen sevgilisinin arkasına saklanarak kendisini büyük tehlikelerden korumaya çalışan bir kişi vardır bu şiirde. Bununla birlikte, az önce değiindiğimiz gibi, korunmaya çalışsa da ölmeye sırasının kendisine geldiğini bilen biridir bu kahraman. Bu şiirin devamı niteliğindeki "Ömer Haybo'nun Son Günleri"nde bu kez Ömer Haybo isimli kahramanın ölümle tanışması dile getirilir. Ömer Haybo, yasadışı işlerle, kaçakçılıkla uğraşan bir korsan olarak çizilir: "*parmak uçlarında bronz kuruşların madeni*

10 Mehmet Kaplan, *Şiir Tahlilleri 2: Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*, Dergâh Yay., İstanbul 1980, s. 257

kirliliği / birkaç kere öldü ömer haybo / korsan ömer haybo" (Ben Sana Mecburum, s. 28) "Cehenneme Dört Bilet" başlıklı şiir de bu ikisini tamamlayan bir metindir. Bu şiirde bir grup insan ölüme doğrular yol almaktadır, şiirin başlığından itibaren bu duyumsatılır: "*gözleri dağılmış adamlar sanki biz / demokrat toni sanki ben ve ömer haybo / tabanca ağızlarında rezil aydınlığımız / üç çarpi ölüm koştuk rüzzgâra doğru / aysel'in karanlığını silmek için üçümüz*" (Ben Sana Mecburum, s. 32) Şiirin son kısmında, başlıklı ifade anlamını bulur ve yaşanan onca serüvenden sonra dört kişinin cehenneme, yani ölüme bilet almaları dile getirilir. Büylesi serüvenlerin sonu, hayatlarını "bıçağın ağzında" yaşayanlar için ölümden başka bir şey olmayacağı: "*lavabonun beyaz dışlarında üç mavi jilet / simsiyah bir almanca plak Domingo / sıfır bir sıfır bir buluşacağız saat / demokrat toni ben aysel ve ömer haybo / dördümüz için cehenneme dört bilet*" (Ben Sana Mecburum, s. 33)

Başlığıyla, Marquez'in *Kırmızı Pazartesi* romanını hatırlatan "Kırmızı Pazar" şiirinde Attilâ İlhan, kozmopolit bir şehir olarak düşünülen İzmir'in yeraltı hayatından söz eder. Diyalojik bir söyleyişle oluşturulan şiirde konuşan bir elektrikçi, konuştuğu kişi de bir fahişedir. Bir bar atmosferi içerisinde elektrikçi, bardaki kadınlardan birine daha önce orada tanıtıığı "Leylâ"yı sorar. Böyle bir serüven içerisinde bile "ölüm"ün bir izlek olarak kullanılması ilgi çekicidir. Şair, elektriğin akişkanlığını ve çarpıcılığını ölümle birebirleştirerek kişilerin yaşamlarındaki gerilimle birlikte aktarır: "*leylâ güzel kızdı ben böyle göz görmedim / sen de güzelsin bak omuzların meselâ / biz elektrikçi kısmı karanlıkla gureşiriz / ölüm tellerde ıslık çalar gözüümüz pektir / saçların kendinden mi sarı boyadın mı / öyle örtülü bakma içimi karıştırıyzorsun*" (Ben Sana Mecburum, s. 47) Aradığı kadını bulamamak, mesleğindeki ölüm tehlikesini bu kez hayatın içindeki bir imkânsızlıkla birlikte düşündürür genç adama. Sokak kadınlarıyla yaşadığı tekinsiz birlikler elektrikle uğraşırken yaşadığı gerilimle özdeşleşir.

"Gece Buluşması" Attilâ İlhan'ın çok sevilmiş şiirlerinden dir. Şiirdeki içtenlikli söylem, ölmek üzere olan birinin dilinden aktarılan ifadeler biçiminde gelişmektedir. Sevgilisiyle gece için randevulaşmış olan serüvenci, bilinmeyen bir nedenle "belki" intiharı seçmiştir ve randevusuna gelemeyecektir: "*sen istinye'de*

bekle ben buradayım / içimde bir köpek gibi havlayan yalnızlığım / belki gelmem gelemem beş dakika bekle git / çünkü ben burdayım karanlıktayım / (...) / yabancı gibisin miyop gözlerin kısık / bana ait ne varsa seni korkutuyor / sana ait ne varsa hiçbiri benim değil / belki ölmek hakkımı kullanıyorum / belki gelmem gelemem beş dakika bekle git” (Ben Sana Mecburum, ss. 97-98) Burada, “beş dakika bekleme” ifadesinin aynı zamanda bir çeşit şifre değeri taşıdığı söylenebilir. “Beş dakika içinde gelemeyen” sevgilinin ya ele geçtiği ya da öldürülüğü duyumsatılır ve bekleyenin de aynı akibete uğramaması için ortadan kaybolması gerektiği sezdirilir.

Attilâ İlhan, şiirlerinin bir kısmını kendi yaşam deneyimlerine dayanarak yazmış, küçük yaşam deneyimlerinden, tanıklıklardan yola çıkarak büyük olaylar ve büyük hayatlar kurgulamıştır. Yenilmişlik ve ölüm izlekleriyle dikkat çeken “Lady From Smyrna” şiirini nasıl, hangi olay üzerine yazdığını anlatırken bu durumu açıklıkla ortaya koyar: “İzmir’den vapurla İstanbul’a gidiyordum, son derece güzel bir kadın tanıdım, gece güvertede yalnız dolaşıyor, küpeşteye yaslanıp bir başına suları seyrediyordu. Bu şiir doğdu sonunda.” (Ben Sana Mecburum, s. 168) Şiirlerinde bir dönem İzmir’i ve İzmir’İN yaşamını anlatan şairin vapur yolculuğunda tanıdığı İzmirli “lady” de gizemli bir kadındır ve kadının yenilmişliği ölüm metaforuyla dile getirilir: “dudaklarında giderilmez bir korku bulaşığı / acımuş bir iç sıkıntısı diliñin ucunda kalan / bugün arsız ölümün hayasız sırraşıklığı / yarın bir iyimserlik gayzer gibi fışkıran / yenilmişliğinin mazutlu çamurundan” (Ben Sana Mecburum, s. 99) Bu dile getirişte hayatın iyi ve kötü yanları arasındaki karışlığın sağladığı gerilim de sezdirilir ve “korku-sıkıntı-ölüm” üçgeninin ardından Attilâ İlhan’ın şiirlerinde pek de rastlamadığımız bir şekilde kadının yenilmişliğinden “iyimserlik” bir gayzer gibi fışkırır. Coğu zaman, böylesi küçük ve sıradan bir tanıklık, onun geniş kurgulu şiirler yazmasına yetmektedir, bu da kuşkusuz şairin imgelem gücünün bir sonucudur.

Özgür yaşamın bir krallık olarak anlatıldığı “Dördüncü Kirallığım”da şiir-öznesi, belli bir eve bağlı kalmadan otellerde geçirdiği serbest günlerinin izlenimlerini aktarır. Yer değiştirmelerle şekillenen yalnızlık, bu yaşam biçiminin belirleyicisidir

aslında. Bununla birlikte yaşamak büyük bir maceradır, yaşamda serüven ve ölüm bir aradadır ve insan bu maceralı yaşamın anlamına bağlı olarak ölecekse de “büyük” ölmelidir: “*bir yıl daha çizer misin janin medoviç / yepeni bir yalnızlık bozdurduğumda / niye sanki alkol tutup ufalanırım / ölünecekse bak işte en büyük ölmeli / bu demek benim dördüncü kirallığım*” (*Ben Sana Mecburum*, s. 103) İster istemez, “büyük ölmek” gerektiğine inanan kişinin sık sık yer değiştirmesine, kaçak yaşama zorunluluğunun yol açtığı düşüncesi zihinleri yoklar.

Belâ Çiçeği (1961) Attilâ İlhan'ın şiirlerindeki gerilimi, serüven duygusunu yaygın olarak veren şiirlerle kurulmuş kitaplardandır. Kitabın en bilinen şiirlerinden olan “*Aysel Git Başından*”da aşk, ayrılık, tedirginlik ve gerilimin yanı sıra ölüm temel izleklerden biri olarak dikkat çeker. “*aysel git başından ben sana göre değilim / ölümüm birden olacak seziyorum*” (*Belâ Çiçeği*, s. 9) diyen şair, gerilimli yaşamının her an bitebileceğini, her an ölümle karşılaşabileceğini sezdirerek kendisiyle birlikte olmak, yaşamı onunla paylaşmak isteyen kadını kendisinden uzaklaştırmak için uyarır. Bu uyarida “ölümün yakınlığı” ve “ansızın” gelecek olması dillendirilerek gerilimin dozu artırılmıştır. Kadının, kendisiyle birlikte olduğunda nelerle karşılaşabileceğini anlatırken de, “*ıslığımı denesen hemen düşürürsün / gözlerim hızlandırir tenhalığını / yanlış şehirlere götürür trenlerin / ya ölmek ustalığını kazanırsın / ya korku biriktirmek yetisini*” (*Belâ Çiçeği*, s. 10) diyerek ölümün böyle bir yaşam sürenlerde adeta doğal ve her an beklenen bir olgu olduğunu ifade eder. Şiirde, bütün uyarılardan sonra sürprizli bir final vardır: “*aysel git başından ben sana göre değilim / ölümüm birden olacak seziyorum / hem kötüyüm karanlığım biraz çirkinim / aysel git başından seni seviyorum*” (*Belâ Çiçeği*, s. 11)

Serüven duygusunun kaçışla birlikte ele alındığı “*Şubat Yolcusu*”nda anlatılan aslında şairin kendisidir. Şiirin dekorunda yine yağmur, gece, yolculuk dikkat çeker ve bu dekor önünde yaşanan kaçış, uzaklaşma duygusu ölüm korkusuna eklenerek dile getirilir: “*seni kim çizebilir şubat yolcusu / yalnız akşam olsun dağınık olsun / ceplerinde bozuk bir bulut uğultusu / geceleyin dörtte bir ölüm korkusu*” (*Belâ Çiçeği*, s. 18) Bu şiir, pek çok bakımdan “*Sisler Bulvarı, Yorgun Serüvenci*” gibi şiirleri tamamlama özel-

lığıne sahiptir. O şiirlerdeki serüven ve kaçış duygusu bu şiirde daha bir billurlaşmış durumdadır.

Metropoldeki ölümü anlatan şirlerden biri de "Karanlığın Tadı"dır. Bu şiirde gemilerden, Tophane'deki şirketlerin pence-relerinden, elektrikli daktılardan, sinema afişlerinden, fabrikalardan, otobüs ve dolmuşlardan, kentin hareketliliğinden söz eden şair şiirin bir yerinde "sonra ölmek biraz aspirin biraz tuvalet sabunu / en bıçak sırtı yerinde en sonu gelmez yorgunluğun" (*Yasak Sevişmek*, s. 49) diyerek ölümün böyle bir hayat içindeki doğallığına vurgu yapar.¹¹ Biraz önce başka bir örnek vesilesiyle söyleliğimiz gibi kente ölüm doğal yollardan gelmez ama ölümün kendisi doğal bir olgu olarak algılanır; çünkü her an kişinin yanı başındadır.

Takip edilme paranoyasıyla biçimlenen "Yasak Sevişmek" şiiri şu dizelerle başlar: "*öteki kapımdan gel bunu açamazsin / eski gözlerinle gel öldürmek vakti gel / hem tetik bulun arasında biri olmasın / hanidir ben bu evde saklanıyorum / adımı değiştirdim başka bir adla yaşıyorum*" (*Yasak Sevişmek*, s. 52) Burada, birilerinden saklanan şiir-öznesinin sevgilisini beklerkenki tedirginliği, güvensizliği söz konusudur. Şiir, şairin kitaptaki açıklama notlarına göre, bir siyasi tutuklunun karısıyla konuşması biçiminde yazılmıştır. Yine Attilâ İlhan'ın verdiği bilgiye göre Hasan Basri isimli bu tutuklu karısını çok sevmekte, fakat saklanmak zorunda olduğundan onunla görüşmemektedir. Şiirin son kısmında, "*yalnız bir misra miyim islaniyorum / bir revolver romanımı tamamlıyor / oyun bitti ışıklarını söndürdüler / yokmuşsun gibi gel öldürmek vakti gel / öteki kapımdan gel bunu açamazsin / üzerime kilitleyip mühürlediler*" (*Yasak Sevişmek*, s. 53) dizelerinden, tabancayla intihar ettiğini ve karısıyla da ölümden sonra konuştuğunu anlıyoruz.

Şair, 1973'te yayınladığı *Tutuklunun Günlüğü* kitabındaki "Deniz Kasidesi" şiirinde kasidenin ses ve yapısını kullanır ama içerikte klasik kasidenin dışına çıkar. Bu şiirde Attilâ İlhan serüven duygusunu sezdirmekle birlikte yer yer toplumsallığa ve tarihe de göndermeler yapar. Şair, "*döner sis anaforları bir im-*

11 *Yasak Sevişmek*'te ölüm duygusunun geniş bir incelemesi için bkz.: Çelik, *Şubat Yalcusu: Attilâ İlhan'ın Şiiri*, s. 267. (Bu araştırmada Attilâ İlhan'ın şiirlerindeki başka temalar da kapsamlı biçimde ele alınmıştır.)

dat çınlar gelir / ıslıkların kemendiyle çekilipli boğulanlar gelir / boyunları kırılmış son derece ölüi" (Tutuklunun Günlüğü, s. 49) derken tarihte boğularak öldürülenleri hatırlatır, şiirin ilerleyen kısımlarında ölümden söz ederken de tarihte yaşayanların bugünkü çatışmalara olan yansımalarını dile getirir: "günler dağılır altüst olmuş zamanlar gelir / başka başka takvimlerden başka insanlar gelir / ölümlerini tekrar tekrar yaşamaya gönüllü" (Tutuklunun Günlüğü, s. 50) Bu yolla, olaylar ve kişiler farklı zamanlarda yaşamış-yaşamış olsalar da şairin altını çizdiği bir duygusal ortaklığını söz konusu olur. "Bulut Günleridir" başlıklı şiirde hayatın genelindeki olumsuzlukların (şairin ekte verdiği bilgiye göre 12 Mart muhitası günlerinin...) anlatımında ulaşılacak olan en son noktanın ölüm oluşuna, hayatın bir duruşma mahkemesi gibi oluşuna dikkat çekilir ve ölüme vurgu yapılır: "ölümde bekleriz hükümlü dünya bir duruşturmadır sürer / ellerimizde yüreklerimiz vurulmuş kumrular gibi" (Tutuklunun Günlüğü, s. 54) Aynı kitapta yer alan ve yukarıdaki örneklerde olduğu gibi toplumsallığa odaklanan "İçlenme" şiirinde ölümün vahimliği dile getirilirken insanın ölümler karşısında, ölümlere şahit olmamak için kimi zaman intihar teşebbüslerini bile özlemle anacağı ifade edilir. Pek çok şiirde olduğu gibi burada da ölüm-sonbahar ilişkisi söz konusudur: "öüler bastırır çogu genç / karartıp olanca sonbaharı / insan özlemle hatırlar gerçeklestiremediği intiharları" (Tutuklunun Günlüğü, s. 55) Aynı şiirde yer alan şu beyitte ise ölümü çağrıştıran bir sembol olarak "yarasa" kullanılmıştır: "parça parça ölümlerdir ki akşamla çoğalırlar / yumuşak telaşlarıyla anlaşılmaz yarasalar". Şiirin sonunda ise ölüme ilişkin felsefi bir yorumu ulaşılır: "gözlerinde biriken pus / ağızındaki bakır çalığı / usulca haber verir kaçınılmaz olsılığı // eylemi anlamından çözər hiçe indirger tutkusunu / öлerek ölümü yenmek / umutların en umutsuzu" (Tutuklunun Günlüğü, s. 56) Burada "öлerek ölümü yenmek" ifadesi üzerinde biraz durmak gereklidir. Şairin ilk bakışta paradoksal görünen bu ifadesinde derin bir felsefi düşünce gizlidir. İnsanoğlunun kaçamayacağı son olan ölüm, bir yandan da yenilmesi gereken bir düşmandır ve bu düşmanı öldürmek, ölüm tehlikesinden kurtulabilmek için kişinin ölmesi gerekmektedir. Ölümü yenmek, hayatı kalmakla değil, ancak ona teslim olmakla gerçekleşir. Tek çözüm bu

olunca, "ölerek ölümü yenmek" kişi için "umutsuz bir umut" a dönüşür.

Şimdi, şairin ölümü daha farklı değerlendirdiği bir örneğe bakalım: Şairlerin zamanla ve ölümle olan mücadelelerini farklı bir açıdan değerlendirmek mümkündür. Ölümü, yok olmayı kabullenemeyen şairler kalıcılığı, sonsuzluğu yakalamak için ölümle mücadele halindedirler. Şiir bu noktada "ölümüslüğe" ulaşmanın bir aracı olmaktadır: "*kanlı hesapları vardır / kıyamete kadar sürecek / ölümle şairlerin / kim bilir nerden bilecek / ne çığlıklar geçer daha dünyadan / attilâ ilhan gibi*" (*Elde Var Hüzün*, s. 66) Biraz önce, ölümü yenmenin ölüme teslim olmakla gerçekleşebileceğini söyleyen şair, şimdi, geride gür bir çığlık bırakmakla ölümü yeneceğine inanır ve bize "bu kubbede ancak hoş bir sadânin", yani şairin bırakacağı sesin, "bâki kalacağını" duyumsatır.

Vurularak ölmekte olan birinin dilinden şiir söyleme yöntemi Attilâ İlhan'ın neredeyse hiç vazgeçemediği biçimsel alış-kanıklardandır. İlk baskısı 1977'de yapılan *Böyle Bir Sevmek* kitabında yer alan "Galiba Ölüyorum" şiirine de vurularak öldürülen birinin dilinden söylemiş, "*bir namlu kimildadi kurşun su gibi aktı*" (*Böyle Bir Sevmek*, s. 20) dizesiyle giriş yapar. Bu kişi, vurulduğunda, teatral biçimde, ayaklarından tutulup yere çekilmiş gibi düşer. Sanki her şey bir anda olup bitmiştir ve şiir-öznesi başına gelenlerin farkında değildir. "*Meğerse vurulmuşum seni görünce anladım / yüzün cam yeşili gözlerin bütün islaktı*" dizeleriyle ölüme doğru giden birinin kendi vurulşunu, başkasının (sevgilisinin) bakışlarından, ağlayışından anlaması dile getirilir. Bilincini yavaş yavaş yitirip ölüme yaklaşırken sevgilisiyle konuşan adam, ölümle yalnızlığın birlikte duyumsandığı şu sözleri söyler: "*gittikçe yalnızım galiba ölüyorum / kurşunun fena bir yerime değdiği belli / ağzım kurumuş kan içinde büyüklerim / uzandığım kaldırırm giündüzden simsicaktı*" (*Böyle Bir Sevmek*, s. 21) Şiirin üçüncü bölümünde ölenin bir üniversite öğrencisi (şair, kitabının notlar kısmında bu şiirin 1970'lerdeki öğrenci olaylarına öğrencilerin siyasal değil insancıl yanlarından yaklaşmayı denediğini belirtmektedir) olduğu anlaşılır. Bu kısımda, ölümün insanı dünyadan koparışı "yabancılaşma" metaforuyla dile getirilir: "*sağ'a sola savrulmuş ders kitapları / bunlar benim miydi bunlar benim miydi /*

ölümün yaklaşması hayatı değiştirmek / tuhaf şey dünyaya nasıl yaban-
cilaştıım” (Böyle Bir Sevmek, s. 22) Bu yabancılışma, hayatı henüz
doyamadan, genç yaşta ölüme gidişle ilişkilidir. Beklenmedik
bir zamanda gelen ölüm, genci hayattan çekip alırken eşya, çevre,
zaman ve ötekiler bir zamanlar gencin de yaşadığı ama şimdidi
uzaklaştığı, yabancılıştığı bir âlemde kalacaktır. Genç adam,
ölüme iyice yaklaşlığını anladığında sevgilisine şöyle seslenir:
“*biraz daha sokulsana galiba ölüyorum / içimde ağır ağır bir çınar dev-*
riliyor” (Böyle Bir Sevmek, s. 23) Şiirin sonunda ise ölüm simgesel
bir dille anlatılır: “*karanlık bir tren sonra ansızın kalktı*”. Bir öğ-
rencinin ölümü, öldürülmesi Attilâ İlhan’ın başka şiirlerinde de
karşımıza çıkar. Sözgelimi Korkunun Krallığı kitabındaki “Ölmek
Zamani” şiirinin bir bölümü şöyledir: “*bana susar bir hayalle ko-*
nuşurdunuz / hani faktiilteden çıkarken vurmuşlardı / kollarınızda ölen
tibbiyeli çocuk / birbirinize nasıl da uymuştunuz / sevginizde yüceltici
bir şeyler vardı / korku bulaşığı garip bir mutluluk / bir filmi hatırlat-
tan belki bir romanı” (Korkunun Krallığı, s. 30) Dönemsel olayların
özellikle gençler, üniversiteli gençler arasında daha bir şiddetle
yaşanması, şairin bu izleğe sık sık dönmesi sonucunu doğur-
muştur. Ölen gencin başucunda hemen her zaman bir sevgili
bulunması, gençliğin aynı zamanda aşkla da ilişkilendirilmesi,
bu noktada unutulmaması gereken noktalardandır.

“Elde Var Hüzün” kitabındaki “t” şiiri Attilâ İlhan’ın en ilgi
çekici şiirlerindendir. Büyük serüvenlerin, iblislerin, yılanların
birlikte yarattığı atmosferde ölümden söz etmek neredeyse kaçınılmaz olur: “*cigara ateşleri iblis çağrılarıdır / büyük serüvenlere ölü-*
mün titrediği / soğuk bakışları gözlerimizde kalır / su yılanlarının için-
de titrediği” (Elde Var Hüzün, s. 14) Şair bir yandan “titreme”deki
“t”nin sertliğini duyumsatırken bir yandan da ölümün sertliğini
ve soğukluğunu hissettirir.

Korkunun Krallığı kitabı adından başlayarak belli bir gerilimi
duyumsatır. Bu kitapta yer alan “Işık Mezarlığı” şiirinde gece
barları, uykusuzluklar, zehire dönen içkiler, cinayetler kaotik
bir atmosfer yaratır. Hareketli yaşamın görünümleri olarak kent
hayatının yansıtıcılarıdır bunlar aslında: “*uykusuzlukların ateş al-*
diği / gece barlarında içkiler zehir / kininden çıkar öfke bıçağı / sabaha
karşı cinayet işlenir / ölen kim aslında öldüren midir / besbelli hiç an-

laşılamayacağı / karakolda intihara heveslenir / bir acil serviste hazır yatağı" (Korkunun Krallığı, s. 13) Her ne kadar yayın yılı olarak 1987 tarihini taşısa da Korkunun Krallığı'ndaki şiirlerin bir kısmının Türkiye'nin 1970'lerde içinden geçtiği terör ortamını ve sonrasında baskıları anlatığı ileri sürülebilir. O yıllar, korkunun insanlar üzerinde bir krallık gibi hüküm sürdüğü dönemdir ve hem 1980 öncesinde hem de 1980 darbesi sonrasında ülkede farklı nedenlerle yaşanan gerilim hayatların ritmini belirlemiştir. Aynı kitapta yer alan "Batan Bu Köhne Şileb..." şiirinde de bu fotoğrafın başka bir açıdan yansımaları olarak ölüm ve intihar, tabancayla, zehirle, gemi izleğiyle birlikte yürürlüğe: "*garson masa iyi manzarayı değiştirm / büyük şimşek çakmalı gök gürültüsü filan / söyle dalları kırın şakırtılı bir yağmur / köpek havlamaları bulut karanlığından / zehir bulabilir misin çabucak öldürerek / artık arsenik mi olur siyanür mü olur / hangisi olursa olsun hepsi işime yarar / yoksa bir tabanca bul bir avuç mermi getir / bu gece yalmızım onlar gelmeyecek / batan bu köhne şilebe ne işleri var*" (Korkunun Krallığı, s. 21)

Başlığıyla ve çizdiği dekorla Metin Erksan'ın 1965'te çektiği "Sevmek Zamanı" filmini hatırlatan "Ölmek Zamanı" (bu şire biraz önce kısaca değinmişistik) Attilâ İlhan'ın şiirlerinde olayların gidişatına bağlı olarak parça parça ortaya çıkan "ölüm" temasını temelden ele alıp işleyen bir şairdir. Bu şiirde konuşan kişi, kendisiyle iletişim kuramadığı, anlaşılması güç nedenlerle suskun kalan bir kızı hitap eder, şiir boyunca onunla konuşmaya çalışır. Şiirin giriş bölümü söyledir: "*dağılırdı saçlarınız yaz aksamı / batan güneşe karşı-kumral / susardınız ne de çok susardınız / anlaşılması güç susmanızın anlamı / sanki bir bulmaca uzun bir sarmal / uzadıkça sersem eder adamı / o zaman sevmek değil ölmek zamanı*" (Korkunun Krallığı, s. 13) "Siz" hitabından, kendisiyle konuşmak istenen kızın yabancı biri olduğu ya da tanıdık olsa da şiir kişisine çok yakın olmadığı anlaşılır. Burada aslında çok sevdiği, kendisindeki gizeme bağlandığı bir kızla iletişim kuramayan bir erkeğin duyguları söz konusudur ve adeta sevmek zamanıyla ölmek zamanı birbirine karışmaktadır: "*baksa da görmüyorum beni sanki yokum / duymadığı açık anlattıklarımı / sessizliği kalabalık giremiyorum / ölüler kuşatmış sağımlı solumu / geçmişte yaşıyor biliyorum / bir anlatabilsem onsuz olamadığımı / o zaman sevmek değil ölmek*

zamani" (*Korkunun Krallığı*, s. 31) Eski kitaplarından birindeki "üçüncü şahıs" gibi olmasa da bu şiirde konuşan kişinin, uzaktan sevdiği kızla yakınlaşamaması, aşkınu ona anlatamaması onda çaresizlik duygusu uyandırır. Sonraki kısımda da şiir-kisinin kendisiyle yaptığı bir iç-konuşma vardır ve iletişim kuramadığı kızın suskulüğünün kendisinde uyandırdığı duyguları dile getirir. Suskunluk hem gizemi hem de duyarsızlığı düşünür. "Sevmek" ve "ölmek" arasındaki bağlantı "Huzzam" şiirinde de karşımıza çıkar: "*insanların ömürleri boyunca bilmenden yaşadığı / en büyük sevgi ölmek midir içlerisira taşındığı / sevgiliden sevgiliye aktarıp asla anlayamadığı / boğucu sevgi kementleri balta gibi tutkular*" (*Korkunun Krallığı*, s. 74)

"Nöbet Değışımlı" şiiri ölüp yerini bir başkasına bırakmak isteyen birinin söyleyişiyle yazılmıştır. Ölümme hazır olan, kendisini öldürerek kişilerin ve koşulların yerli yerinde olmasını arzulayan, hayatı daha çok kalmak istemeyen birinin söyleyişi dikkat çeker şiirde. Pek çok Attilâ İlhan şiirinde olduğu gibi burada da ölümün dekorunda yağmurlar, karanlıklar, trafik ışıkları, otomobiller vardır: "*istediğim yağmur hazır mı bakalım / yerlerine konuldu mu soğuk katiller / karanlığı ya gevşek dokudularsa / öldürüleceğimden emin olmalıyım*" (*Korkunun Krallığı*, s. 43) Belki söylemeye bile gerek yok: Buradaki şiir-kisi, adeta ölümden başka çıkış yolu kalmayan, kendisini öldürmek için peşine düşenlerin tabancalarından kaçacak kurşunlara kendisini teslim etmek isteyen bir film kahramanı gibidir.

"Ayaküstü İntihar" (*Kimi Sevsem Sensin*, s. 48) şiirinde Attilâ İlhan genç bir kızın intiharını anlatır. İntihar nedeni bilinmeyen bu genç kızın hayatındaki sırların peşine düşen şair onun yasaklarını aşamadığı için mi, bir başkası olmak arzusuya mı, yoksa kendisini yürekten seven biri olmadığı için mi intihar ettiğini sorar. Gerçekten de kimi kimsesi olmayı, intihar eden kızın bedeninin "*hızla karanlığa azalmasından*" ve bir geleni gideni olmamasından anlaşılmaktadır. Bu genç kızın yalnız ölümyle dile getirdiği anlaşılmamışlık aslında çiftler için de söz konusudur şaire göre. "Çiftin Çifte Yalnızlığı" şiirinde, "*ben dolu bir tabancayım o dalgalı bir deniz*" ve "*biri öbürüünü kazılmamış mezarı*" dediği kişiyle birlikte olsa bile yalnızlıktan kurtulmadığını an-

latır; böylesi bir yalnızlıkta birlikte ölmeyenin anlaşılması tehlikesi taşıdığını dile getirir, “*en büyük kumar ölmek hiç anlaşılmadan / yoksa deneyecek miyiz bu tatsız kumarı*” (Kimi Sevsem Sensin, s. 52) diyerek birlikte intiharı sezdirir. Böyle yaşamak zaten ölmekten farksızdır, birbirinin mezarı olan kişilerin birlikte yaşaması cehennem azabı gibidir. Sürekli bir gerilim ve çatışma içinde yaşamaktansa birlikte ölmek daha iyidir.

Metafizik bir olgu olarak ölüm ve ölüme karşı duruş

Ölümü çoğunlukla hayatın içindeki şiddet ve gerilimle birlikte ele alan Attilâ İlhan’ın bazı şiirlerinde ölüm, metafizik bir olgu olarak ve yaşılıkla bağlantılı biçimde ele alınmıştır. 1968’de yayımladığı *Yasak Sevişmek*’teki “Yaş Kırktan Yukarı” şiirinde tamamen lirik bir hava söz konusudur ve anılara dalan birinin geçmişinden duyduğu üzüntü dile getirilir. Bu üzüntünün esas nedeni, yaşananların hep “noksan, solgun ve sarı” olduğunu farkına varılmasıdır. Bir ölünenin görüntüsüne bürünen yüz, ölümü bir maske gibi taşıyıp zamanla her şeyin bitmekte, sonun yaklaşmakta olduğunu duyumsatır: “*hani istanbul'u ilk tanıdığımda / bir karanlık edinmiştim sansaryan hanı'nda / korkunun böcekleri nemli duvarlarında / bazen ter içinde hatırlırm da / yüzümüz basar bir ölüünün sakalları*” (*Yasak Sevişmek*, s. 37) Aynı kitapta yer alan “Ölmek Yasak” şiirinde yaşamaya bağlı olmanın zorunluluğu anlatılır. Şiirde yer yer gerçeküstü imge izleri görülür. Sözgeleimi şiirdeki ana kahraman aslında bir gemidir ve daha önceki bazı örneklerde de gördüğümüz gibi Attilâ İlhan’ın şiirlerinde gemi büyük kent limanlarında yaşayan bir insan gibi ele alınır. Şiirde “gururlu bir gemi” olarak sunulan kahraman, her şeye karşın hayatı bağlı kalmanın gerekliliğini vurgular: “*ölüm kadar çabuksa eğer yaşamak / hiç doğmamayı isterdim ama / bir kere doğmuşum ölmek yasak*” (*Yasak Sevişmek*, s. 40)

“Demirboğan” şiirinde, ölüm karşısında yaşama bağlılığı ilişkin ifadelerin yinelendiğini görüyoruz. Ölümden uzak durmak gerekliliği bu şiirde, “*en büyük özgürlük ölmekmiş deniyor / sakin ha adamı boğuntuşa getirirler*” (*Yasak Sevişmek*, s. 41) dizeleriyle

dile getirilir. Aynı zamanda ölümden sonrasının bilinmemesi de üzerinde durulması gereken bir noktadır: “*ölmek kolay karanlığın arkası görünmüyör*”. Burada, pek çok şiirdeki serüven duygusunun yerini sorgulama almış ve ölüm de bu sorgulama nedeniyle “cazibesini” yitirmiştir. Şair, “İhtiyarlar Balladı” şiirinde hayatın ölüme an yakın dönemi olan ihtiyarlığı anlatır. Bilindiği gibi “ballad” Batı halk şiri geleneğinde bir türdür; aslında şarkı olarak söylenen ballatlarda dansla ve ritimle sunulan trajik bir öykü söz konusudur.¹² Attilâ İlhan bu “ballad”ında ihtiyarları, ölüme “mecburiyetleri” dolayısıyla “*idam mahkûmları*”na benzetir ve şöyle der: “*idam mahkûmlarıdır aslında ihtiyarlar / ölüme koşullanmış bütün davranışları / yorgun öksürükleri oturup kalkışları*” (Boyle Bir Sevmek, s. 39) Ölüm gerçekini kanıksamışlık, ihtiyarların davranışlarını ve zamana/hayata/çevreye bakışlarını da belirler. Öyle ki ihtiyarlar “yaşayıp durmaktan gizlice utanmakta” ve anlarına sığınarak “geçmiş günlerinden destek aramakta”dırlar. Bu şiirde “ölüm”ü, ölüme gidişi “*yolculuk*” metaforuyla anlatan şair “*yolculuk sabaha mı yoksa akşam üstü mü*” diyerek ihtiyarlar için ölümün her an gelebileceğini ve ölüm yolculuğuna çıkışabileceğini belirtir. “*ölmek var mı farkına varmadan öldüğüniin / yılan gibi çöreklenmiş bu soğuk kördüğümü / çözmeye uğraşırlar çözmemekten üzgün*” dizeleriyle de ölümün kaçınılmaz bir son olduğuna işaret eder. Anılarıyla yaşadıklarından ve ölüme giderek yaklaştıklarından günlük yaşamındaki her şey ihtiyarlarla ölümü ve geçmişi hatırlatır. Adeta, “ellerini kaldırısalar yıllar dökülüsecek”, “bir pencere açılsa unutulmuş şarkılar çocuk bahçelerinden yankılanacak”, kalkan her vapurda dönülmey yerlere “giden” bir yolcu olacaktır. Şöyle der şiirin sonunda: “*idam mahkûmlarıdır aslında ihtiyarlar / sabahтан akşamına hergün kaç kere ölüür*”. Bu şiirdeki “*ihtiyarlık-çocukluk*” yakınlaşması bir başka şiirde, zamanın küresel döngüsü biçiminde çıkar karşımıza. Yaşlanmak, ilk anıllara geri dönmek, zamanın derinliğinde soluk alıp vermek, çocuklaşmaktadır: “*ne kadar ölüme ilerlese yaşam / işe bak / o kadar çocukluğuma yakınınım*” (Boyle Bir Sevmek, s. 92) Şairin son yıllarda yazdığı şiirlerin bir bölümünü içeren *Ayrılık*

12 J. A. Cuddon, *Dictionary of Literary Terms And Literary Theory*, The Penguin Books, USA 1992, p. 77

Sevdaya Dahil kitabındaki “Beklediği” başlıklı şiirde de yaşlı bir adamın ölümü bekleyişi anlatılır. İçinde küçük bir öykü taşıyan bu şiirde Attilâ İlhan’ın o kadar karşı olduğu, zamanında büyük tartışmalara girdiği Garip şiirinin izlerini sezmemek mümkün değildir: “pencerede unutulmuş / yaşlı adam / gözleri yorgun / saçları ak / ağızı kötüümser // kimin yolunu bekler / ölümünden başka” (Ayrılık *Sevdaya Dahil*, s. 92)

“Hiç Olmazsa Birisi...” şiirine, başka şiirlerinde de ölümle birlikte andığı mevsime göndermede bulunarak, “sonbaharın en kalın düdükleri / uğuldar eylül serinliğinde” (Böyle Bir Sevmek, s. 52) dizeleriyle giren şair metropol hayatının karmaşıklığı, dağdağası içinde ancak ölümün insanları birbirine tanittiğini söyleyerek, aslında ölüm şeklinin insanın kimliğiyle örtüşme içinde olduğunu düşündürür: “sonsuz martıların dökiildükleri / leylâk karanlığının perdesinde / yolculuklar öncelik kazanır / soğuk tabancaların öksürdükleri / oteller canlanır her zil sesinde / insan insanı ölümünden tanır” (Böyle Bir Sevmek, s. 52) Şiirde çizilen ölüm tablosunda imgelemi tamamlayan otel, karanlık, öksürük, zil sesleri ayrıntılarına da dikkat etmek gerekiyor. Attilâ İlhan, herhangi bir duygudurumu (ölüm, aşk, ayrılık...) anlatmak için hemen her zaman bir dekor çizme gereği duyan şairlerdendir. İlk kitabından son şiirlerine kadar bu teknığın sonuçları olan verimleri görmek mümkündür.

Bilindiği gibi rubai geleneğinde genellikle hayat, ölüm, metafizik düşünce, öte dünya, yaşamın derinliği, “belâya karşı kayıtsızlık” gibi konular ele alınır. Rubainin biçimsel yanlarına bağlı kalmayıp yenilikler yapmış olmakla birlikte Attilâ İlhan da *Tutuklunun Günlüğü* kitabının “Zincirleme Rubailer” bölümünün ilk rubaisini “ölüm” temasına ayırmıştır. Bu şiirde ölülerin fizikötesi âlemden uzattıkları “düşünceli sevda çiçekleri”ni ölümsüzlüğün simgesi olarak kullanır. Böylece şair hem içerikte rubai geleneğine bağlı kalarak rubailerde sıkça işlenen “ölüm” konusunu ele alır hem de “ölümlülerin ölümsüzlüğü”nü sağlayan bir şiir olarak türü rubaiye vurgu yapar. Bir başka rubaisinde yine ölüme bakan şair, ölümün insana duyumsattıklarını hayal ederek ve kendi söyleyişile bir ölünen duyuşunu birleştirerek şunları söyler: “şalteri indirirler

ceryan kesilir ampuller söner / yepyeni bir karanlığa başlarsın / eski bir deprem kimildanır iç kulağında / billur bir avize düşer kırılır tuz parça olur / duyulmaz / öldüğünü anlarsın" (Tutuklunun Günlüğü, s. 67) Bir başka rubaisinde ölüme doğru gidişi anlatan şairin bu rubaisinde Yahya Kemal'in etkileri hissedilir: "önce deniz yaşlı bir güzelliktir bulur örtünüür / sonra sokak lambaları daha solgun görünür / yaprak düşer sürahi üşür camlarda ilk yağmur damlları / günler kısalıyor diye aldatma kendini / günler değil kısalan aslında senin ömründür" (Tutuklunun Günlüğü, s. 75) Yahya Kemal "güler kısaltıkça eski sonbaharları hatırlayan Kanlıca ihtiyarları"nı anlatırken; Attilâ İlhan onu hatırlatır biçimde, ömrün sonlarına yaklaşma metaforunu sonbaharda gündüzlerin daha kısa gecelerin uzun yaşanmasıyla paralel olarak yorumlar. Şair, bölümün son rubaisinde de ölüm konusu ele almış ve ölümü yine simgesel bir dille anlatmıştır. Bu rubaide Yahya Kemal'in bu kez "Sessiz Gemi" şiirinin etkisi sezilir: "yalnız ve sessizce çıkabilmek için en son yolculuğuna da / bin yelkenliye git kaybol okyanusun dağdağlı ufkunda / başkasının doğrularına ne kadar sahip çıkayımd esen de sen / nasıl olsa öleceksin kendi yanlışlarının doğrusunda" (Tutuklunun Günlüğü, s. 78)

Şairin 1982'de çıkan *Elde Var Hüzüün* kitabındaki rubailerde de ölümle ilgili olanlar vardır. Yolculukla birlikte anılan ölüm, hayatın doğal akışı içinde kabullenilen bir durum olarak karşımıza çıkar: "trenler katar katar / şu dağdağlı dünya garında gördüğüm / tiürlü çeşidi var / (...) / kim olsan fakat hangisine binsen / nasıl binersen bin / değişmez varılacak son istasyon ki ölümdür / ölüm" (*Elde Var Hüzüün*, s. 58) *Elde Var Hüzüün*'deki rubailerin bir kısmında da ölüm teması karşımıza çıkar: "döne döne sonbahara ulaştı yorgunluğum / uzaktan ölüümün canlılarını duyuyorum / geceler uzadı sabahlar olmak bilmiyor / sürekli alacakaranlıkta hanidir ruhum / (...) / yağmurlu bir kiş günü tenha bahçede çırılıçıplak / mevsim ona beyhudedir artık ne soğuk ne de sıcak / bu çınar ömür boyu yalnızlığa hücum giymiştir / her gün bir parça öлerek süresini dolduracak" (*Elde Var Hüzüün*, ss. 55-57) Rubailerde ölüm temasının sıklıkla görülmESİ, şairin rubai geleneğine içerik yönünden bağlı kalması şeklinde yorumlanabilir. Pek çok şiirinde ölümü modern kent hayatı ve gerilimi içerisinde yorumlayan şair, rubailerde geleneğe bağlı kalarak

ölüm karşısında "rindâne" bir tavır sergiler. Bu, biraz da, şairin yaşıının ilerlemiş olmasına bağlıdır.

Attilâ İlhan'ın rubailerinde olduğu gibi, gazel formuyla yazdığı şiirlerde de, içerkite sapmalar görülebilse de, Divan şiri geleneğinin sesi ve yaklaşımı kendini hissettirir. "Diyalektik Gazel" başlıklı şiirde hayatın içindeki zıtlıkların diyalektik açıdan yorumunu yapan şair yaşam-ölüm karşılığını da aynı anlayışla değerlendirir. Bu gazelde ölümün öfkeli şaaası yanardağa benzetilir, yanı sıra ölümle hayatın birbirini tamamlayan süreçler olduğu belirtilir: "*büyük bir şaaası ölüm / ebrûlu nurlarla gelir / öyle bir yanardağdır ki öfkesi / mutantan destur'larla gelir / (...) / nasıl doğmakla başlarsa ölüm / ölmekle başlar öyle hayat / bil ki dünyayı sarsan sıçramalar / birikmiş şuurlarla gelir*" (Korkunun Krallığı, s. 63) Yaşam ve ölüm, her ne kadar karşılık içerisinde düşünülse de hayatın akışı çerçevesinde ele alındığında birbirinin varlık nedenidir aslında. "Dünyayı sarsan birikmiş şuurlar" insanın ölüme ve hayatın ciddi zorluklarına karşı bilinçli bir direnişle verdiği mücadelenin sesini duyurur. "Düm Tek'li Gazel"de yeryüzündeki yaşamın sürekliliğine işaret eden şair ölümün bir son olmadığını, doğadaki dönüşüm sayesinde bir şeylerin sürekli yeniden hayat kazandığını belirtir. Bu bölümün sonundaki "macera ölmekle bitmez" dizesi Attilâ İlhan'ın pek çok şiirindeki "hayat=serüven" örtüşmesini hatırlatır: "*gerçi ölüm mukadder / serviler divan durmuş başucunda gidenlerin / o türden bu türe fakat / balıktan insana yükseler hayat / macera ölmekle bitmez*" (Korkunun Krallığı, s. 64) Hemen fark edilebileceği gibi, mezarlıkta sıra sıra dikilmiş serviler, cenaze sırasında ölüünün yattığı musalla taşı önünde bekleyen kişiler gibi gösterilmiştir. Bu imge, geriye doğru, Cahit Sıtkı Tarancı'nın "Otuz Beş Yaşa" şiirinin sonundaki "Bir namazlık saltanatın olacak / Taht misali o musalla taşında" dizelerine ve Bâki'nin "Kadrini seng-i musallada bilip ey Bâki / Durup el bağlıyalar karşısında yârân sâf sâf" beytine götürür bizi. Bu durum, sadece bir imge ortaklılığı olarak değil Attilâ İlhan'da geleneğ zincirindeki devamlılık anlayışını da gösterir. "Bestenigâr" şiirinde ölümle hayatın tamamlayıcılığı, ikisinin birbirinin varlık nedeni oluşu, birlikte anlam kazanması bir kez daha karşımıza çıkar: "*hayata anlam veren ölümmiş*

*anlaşılınca / ölümü aşmak için ölesiye yaşılanınca / ne korkuya yer kaldi
ne öfkeye ne hinca" (Korkunun Krallığı, s. 79)*

Ölümün kaçınılmazlığı Korkunun Krallığı'ndaki "Hisar Bu-selik" şiirinde de dile getirilir. 1925 doğumlu şairin, bu kitabın yayımıldığı 1987'de 62 yaşında olduğu düşünülürse ölümün kaçınılmazlığı yavaş yavaş şairde bir idrak oluşturma yoluna girmiştir denebilir. Gerçi Attilâ İlhan şiirinde hep bir yaşama geriliimi, dünya hayatının cazibesi varolagelmiştir ama belli bir dönemden sonra ölümün beklenen bir misafir gibi düşünülmesi, yaşam ilerlemesiyle veya geleneksel algıya yakınlaşmakla açıklanabilir. Attilâ İlhan, uzaktan uzağa Necip Fazıl'ın belli bir dönemden sonra sahip olduğu sesi ve mistik düşünüşünü hatırlatan bu şiirde şöyle der: "*ölüm kesin ve mutlak kimsenin hiç kimseye / yardımı dokunmuyor cevap yok bilmeceye / sinsi bir korku siner zamanla düşünceye*" (Korkunun Krallığı, s. 76) Bu şiirin son bölümünde ise, "*ölüme yenik düşen aslında korkuya yenilir*" di-yerek ölüm korkusunun ölüm olgusunun yerini aldığına işaret eder.

Attilâ İlhan'ın son şiir kitabı *Kimi Sevsem Sensin*'de eski iz-leklerinin, söyleş Özelliğlerinin izlerini görmek mümkündür. Şiirinin ve dünyaya bakışının bazı gizlerini açıklayan giriş yazısında, "hayat-ölüm" karşılığı, insanın (şair-öznenin) ölüm kar-şısında "beyhudelik hissi"ne kapılması ve diyalektik düşünce-nin devreye girmesi konusunda şunları söyler: "Hayatımız (tez), ölüm'e (antitez) yenilmek üzeredir; bunu bütün hücrelerinizde hissediyorsunuz, hakim his, derin bir 'beyhudelik hissi' olmaya-cak mıdır? Metoduna sahip diyalektik bir sanatçı, 'mecburi' bir 'siyasi' (parti) iyimserliğinin tutsağı değil; zaten, olması da ge-rekmıyor; 'iyimserliğinin', toplumsal diyalektik gelişmedeki, to-hum / ağaç / ağaçlar (orman) zincirinde saklı olduğunu bilmesi yeterlidir: Tohum, insan olur o ölüme yenik düşer ama ondan insanlar üremiştir: Gelişme devam eder." (*Kimi Sevsem Sensin*, s. 11) Daha önce bazı rubaileri ve gazelleri bağlamında altını çizdi-gimiz *ölümü kabullenme duygusu*, beyhudelik hissiyle beraber, bu kez şiir-kışilerinin değil de doğrudan doğruya şairin ağızından ortaya koyulmaktadır. Bu da, sözü geçen rubai ve gazellerde bizzat şairin konuştuğu düşüncesini güçlendirir.

Kimi Sevsem Sensin'deki "Sevmek İçin Geç Ölmek İçin Erken" şairi tam anlamıyla bir yaşlılık şiiridir ve şairin genç gönülünün sevme arzusuyla yaşlı bedeninin ölüme yakınlığı arasındaki karşılığın dile getirir. Başlığın açıkça gösterdiği bu ruh ve beden durumuna göre; her ne kadar sevmek için "geç" kalmış olsa da ölmek için henüz "erken"dir; şairin yaşayacağı daha başka şeyler vardır. Yaşama arzusu, yeni serüvenlere koşma isteği, belki şiddetli bir aşkla değil ama hiç olmazsa bunu umut etmeye diri tutulacaktır. Bu şiirde, akşam vakti yalnız başına olan şiir-kişisi bir balkondan gelen şuh bir kadın kahkahası duyar, bu sanki yeni bir başlangıçın işaretini gibidir ama hemen ardından, şiirin nakarayı olan şu dize gelir: "sevmek için geç ölmek için erken" (*Kimi Sevsem Sensin*, s. 23) Hayal kuran şair kahkahaların sahibi kadınla baş başa çay içtiğini, el ele yürüdüğünü, boğaz vapurlarında dolaştıklarını hayal eder, "insanın insanı yenileyebileceğini" söyler. Ne var ki, "sevmek için geç"tir. Hemen ardından da aşksız yaşamaktansa ölmenin daha doğru mu olacağı sorusu zihnini kurcalar; fakat bu kez de "ölmek için erken"dir. Duygu dünyasında paradoksal heyecanlar yaşayan, "içindeki gökkusağı besbelli" olan şair "bulutların içinden kuşlar yağdığını" söyler ama hayatın ve ilerlemiş yaşam gerçeği kendisini hemen duyumsatır: "sevmek sevildiğini bile fark etmeden / yaklaşıkça ölüm soğuk bir yağmur gibi / sevmek zehir zemberek ve yürekten / gecikerek de olsa vuruşur gibi / sevmek için geç ölmek için erken" (*Kimi Sevsem Sensin*, s. 24)

Sonuç

Attilâ İlhan'ın 1940'lardan itibaren her dönemde yazdığı şiirler hayatla ve dünyayla sonuna kadar doludur. İnsanın aşk, yalnızlık, ölmek isteği, kaçış arzusu, sevme-sevilmeme gibi çeşitli duygular ve durumları onun şiirinde canlı tablolar halinde anlatılır. Şiir kişileri, serüven filmlerinin-romanlarının baş kahramanları gibi hayatın ve maceranın içine dalan, hayatın ve maceranın içine dalar gibi ölüme de pervasızca koşabilen kişilerdir. Bu kişiler kimi zaman şairin kendisinden, kendi hayatından iz-

ler de taşımakla beraber genellikle kurmaca karakterlerdir. Pek çok şiirinde bir serüven romanı ya da filmi havası yaratmayı isteyen Attilâ İlhan bunu yaparken modern hayat-ölüm ilişkisini cinayet ve intihar bağlamına yoğunlaştırmıştır. Polisiye olaylar ekseninde gelişen gerilimde sinematografik özelliklere yaslanması buna bağlanabilir. Modern kent yaşamının suç ortamını, cinayetlerini, silahlı ideolojik/bireysel çatışmaları, yeraltı hayatının gerilimini anlatırken serüvenin sonunu genellikle "ölüm"e bağlar. Kentsel doku, çeşitli serüvenlerin yaşanabileceği ve bunları yaşayanların artistik biçimde ölebilecekleri bir yapı gösterir adeta. Bir aşk cinayetinden veya intiharından da söz etse, politik-toplumsal eksende bir ölüm olayını da anlatsa şiirdeki hava bellî bir gerilimin altına düşmez. Olayları kimi zaman neden-sonuç bağlantısıyla kimi zaman da "sisli" yönleriyle anlatan şair, yarattığı sinematografik dekorlarla okuyucuya karanlık salonların gizem ve çekiciliğini yaşatır. Attilâ İlhan'ın şiirlerinde ölüm, denebilir ki, modern kent yaşamına tutulmuş aynanın içindeki görüntülerle üst üste binmekte, hem iç içe hem de yan yana varolmaktadır.

Attilâ İlhan'ın, bu yazda adı geçen şiir kitaplarının ilk baskı tarihleri
Duvar, 1948; *Sisler Bulvari*, 1954; *Yağmur Kaçağı*, 1955; *Ben Sana Mecburum*,
1960; *Belâ Çiçeği*, 1962; *Yasak Sevişmek*, 1968; *Tutuklunun Günlüüğü*, 1973; *Böylesle Bir Sevmek*, 1977; *Elde Var Hüziün*, 1982; *Korkunun Krallığı*, 1987; *Ayrılık Sevdaya Dahil*, 1993; *Kimi Sevsem Sensin*, 2001

(*Yasakmeyve*, sayı 17, Kasım-Aralık 2005)

Haydar Ergülen Şiirini Okumanın Bir Anlamı: “Darginlar dile kavuşuyor gibidir”

I

Şiirin tam bir tanımı yapılamaz belki ama onun belli başlı, şiir tarihinin hemen hiçbir döneminde ihmal edilemeyen bazı ögeleri bulunduğu da bir gerçekdir: İmge, biçim, biçim... Yine, kalıplılmış bir tanımın dışında olarak şu belirlemeyi yapmak da sanırım yanlış olmaz: *Cins şiir* bunların uyum içinde olduğu şiirdir. “Şiirde biçim ile biçim birbirini kendiliğinden belirler.” derler; doğrudur. Cemal Süreya’nın “Aşk”, Edgar Allan Poe’nun “Kuzgun”, Rimbaud’nun “Sarhoş Gemi”, Ece Ayhan’ın “Fayton”, Apollinaire’ın “Marızıbill”, Ahmet Hamdi Tanpınar’ın “Hatrılama”, Edip Cansever’ın “Çağrılmayan Yakup”, Turgut Uyar’ın “Göge Bakma Durağı” şiirleri bu bütünlüğün yakalandığı örneklerden bazıları olarak hafızamda duruyor.

Şiir serüvenini uzunca bir zamandır dikkatle izlediğim Haydar Ergülen’in şiiri hem tek bazı örneklerle hem de bir poetika bağlamında giderek bu bütünlüğü yakalama aşamasına gelmiştir. Tam olarak *yakalamıştır* diyemeyişimin nedeni, *Kırk Şiir ve Bir*’de –bu kitabı üzerine daha önce yayımladığım bir yazımada da dejindigim gibi¹– görülen bazı biçim *oyunlarıdır*. Biçim ve biçim *oyunları* bir şairin, poetik bütünlük oluşturma-

1 Bâki Asiltürk, bu kitapta yer alan “*Kırk Şiir ve Bir* Üzerine Kırk Cümle ve Bir” başlıklı yazı.

sında sakıncalı, *kırıcı* davranışlardır, kanımcı... Bununla birlikte bu oyunlarda belli bir ustalıkın izleri, bu ustalıkın verdiği bir kendine-güven duygusunun varlığı hissedilmiyor da değil.

Haydar Ergülen, “*Söziüne uçurumlar kapanan çocuk derviş*” (*Sokak Prensesi*, s. 10) olarak bu *meşakkatli* yolda 1980’lerden beri yürümektedir. Ülkemiz şiir gündeminin *politik* yoğunluktan *poetik* yoğunluğa kıvrılıp uzayan çetin yolunda *karşılığını aradığı sorularla* ilerleyerek gelmiştir günümüze. Bir şair-kişi olarak, sorularının çoğuna cevap bulduğunu sanıyorum Haydar Ergülen'in. Kalemlle kâğıdın her büyülü buluşmasında, sözcüklerin uslanmaz periler gibi hafızanın *aurasında* her uçuşmasında ondan bize aktarılan sözlerdir bunun en açık kanıtları!

II

Haydar Ergülen, bütün iyi şairlerin yaptığı gibi bir tek şiiri yazıyor. Haydi, kendisinin de sevdiği bir kelimeyle söyleyeyim: Bir tek şiir *ağacını* oluşturmak için onun dallarını uzatıyor dört bir yana ve gökyüzüne. *Karşılığını Bulamamış Sorular*'dan *Kırk Şiir ve Bir'e* uzanan çizgide zaman zaman biçem sapmaları görülse de bu kitaplari oluşturan şirler ashında tek bir şiir olarak da okunabilir. Her kitap tek tek şirlerden meydana gelmektedir elbette; ancak *Sokak Prensesi*'ndeki “*Güzel Mektup*” ile *Eskiden Terzi*'deki “*Kuzguncuk Oteli*”; yine *Sokak Prensesi*'ndeki “*Küçük Alışkanlıklar Nergisi*” ile *Kırk Şiir ve Bir'deki “Mavi”* arasında, taşıdığı duyarlık bakımından hiçbir ayrı yok kanımcı. Bu örneklerin sayısını artırmak mümkün. Arada “*Çocukbabası*” (*Sokak Prensesi*), “*Bir Dedem Vardı Vefalı, Şimdi Hindistan*” (*Eskiden Terzi*) gibi, bu bağlamın dışında okunması gereken şirlere rastlanmıyor da değil; ancak ötekilerin yarattığı atmosfer içinde bunların etkin bir yer tutmadığını söyleyebilirim. Bu tip şirler belki Ergülen'in şiir okyanusunu anlayabilmekte, tanıyalıbilmekte, belirleyebilmekte geçilmesi gereken iç-denizlerdir: Şairin dediği gibi: “*içdenizlerden geçmeden okyanus anlaşılmaz.*” (*Eskiden Terzi*, s. 38)

Bu şiir giderek büyümekte, gelişmektedir. Kimi zaman ince bir rüzgâr gibi tenimizi ürperterek, kimi zaman da bir kasır-

ga gibi bizi bilinçaltının karmaşıklığına, ilk-anıların derinliğine savurarak... Haydar Ergülen, *estetik kaygı* dediğimiz şeyi şiirin kendi akışına bırakmıştır. "Programsızlık" onun en sevdiği sözcüklerdendir kendini anlatırken. "Güzel tesadüflere" inanan bir şairdir o. Hesaplı kitaplı davranışmanın içtenliği zedeleyeceğine, bunun da "şaire zarar" olduğuna inanır. Kendiliğinden doğup gelişen, fakat bu arada "itina ile" beslenip büyütülen "çiçek"ler gibidir Haydar Ergülen'in şiirleri.

III

Haydar Ergülen *poetikasında* şiir gelip "dize"ye dayanmıştır! Şiirin dayanağı "dize"dir onda... Çocukluk bahçesinden, ki-mi zaman serin kimi zaman güneşli balkonlardan, aşklardan ve anılardan derlediği sözcükleri dize dize, anlamsal derinliğe sahip "dize"lere ulaşmıştır. Yer yer kırılan, yer yer ince bir çizgi gibi uzayıp giden bir "dize"ler bütünüdür onun şiirleri. Bir yerde şöyle demişti: "Fakat okumazsam yazamıyorum. Yani her türlü kitabı, özellikle şiir kitaplarını, arkadaşlarının kitaplarını okumazsam iki kelimeyi yan yana getirip şiir yazamıyorum."² Bu, her şairin cesaret edemeyeceği içten bir itiraf, bir "mîrî malî"na ortak olma itirafıdır. Cesur olduğu kadar doğru ve gerekli bir itiraffır. Bununla birlikte *kitabı* değildir Ergülen'in şiiri. Yaşanmışlığı, kişinin içtenliğini, hayatın belki de en görünmez fakat en gerçek parçaları olan *durumları* bulmak mümkündür onun şiirlerinde. Bir evin bir otel gibi algılanması, şairlerin terzi inceliğinde ve titizliğinde çalışıklarının düşünülmesi, "sıradan bir aşıkın sözlüğü gittikçe daralır" (*Karşılığını Bulamamış Sorular*, s. 22) gerçeğinin daha erken zamanlardan altının çizilmesi böyle durumları anlatır bize.

Bütün bir yaşamı özetleyen "ben bir anyi ağırlamakla geçen hayatlardanım" (*Eskiden Terzi*, s. 28) ve "meğerli ateşli bir hastalıkmiş hayat!" (*Eskiden Terzi*, s. 59); kendisini yolcu gibi değil ama daima yolda gibi hissedeni şairin, yolculuğu mükemmel bir şekilde ta-

2 "Haydar Ergülen Özel Bölümü", *Sombahar*, sayı 32, Kasım-Aralık 1995, s. 26

nımladığı "sen, yüzüne yurt arayan yolcunun güzelliği" (Sokak Prensesi, s. 6); yalnızlığı en ince ve en incitici yerinden yakalayan "hayatında kimse yok ben de olmasam" (Kırk Şiir ve Bir, s. 72) ve "atın beni içimden kimse yok artık!" (Kırk Şiir ve Bir, s. 49) gibi dizeleri şırağacının gövdesinde parıldatan güç budur sanırım. Kadın ve şiir daima yan yana, iç içe durur şairin içinde; birbirinden ayrılmaz, birbirini tamamlar... Biri yoksa ötekinin varlığı da anlamını yitirir çoğu zaman. "Kadın gider ve bunun şiir olduğu söylenilir / kadın gider ve bir şair doğar bundan .../ Büttün kadınlar şiir bir kadına terkeder!" (Kırk Şiir ve Bir, s. 40) demesi bundandır şairin; bunlar, şirin içindeyse şiir de şairin içindedir. Şiir bir paratoner gibi kendine çeker aşkı; başka şeyleri korur onun şiddetinden, üstlenir aşkin vereceği her şeyi: "Cümleyi nereye kuralım, sokaklar hayli eski .../ Aşk olsun sana Tanrıım, aşka kur cümlemizi." (Kırk Şiir ve Bir, s. 38) Gövdelerin ve gölgelerin birbiriyle bütünleştiği gecede "yüzüne benzettiği maskelerden ağlayan kadın" (Sirat Şairleri, s. 37) duygularıyla tutkularını ayırt edemez birbirinden. Bu kadın, "sevişmekten yorulunca aşktan korkuyor / hayatı başka hayatların çıplak gövdesi" (Sirat Şairleri, s. 37) dizelerinde hayatın ve aşkin karmaşıklığını yaşıyor. Şairin "solusoluğa geceye yetiştirdiği(n) kadın" (Sirat Şairleri, s. 55) bizimle birlikte yıldızlardan yeni düşler kuruyor. Şiir, gözlerin birbirine değişmesi, çekingen parmakların birbirine dokunması içindir. En çok da bunun içindir sanki: "gözlerimiz birbirine değişmeyecenin iki şehrinde / Kimsenin kimseye gözü değişmeyorsa şiir niye?" (Kırk Şiir ve Bir, s. 26) Şiirin derinliği yalnızlığında gizlidir. "Derinliğini sezdiren yalnızlık" demiştim buna Ergülen şiirinden söz ederken.³ Yukarıdan beri saydığımız kadın, aşk, çıplaklık-yalnızlık ve şiir şu dizelerde ne kadar da iç içe değil mi: "üstünde yağmurdan başka hiçbir şey yoktu / anlam olmak için yeterince çıplaktın / şiirin nasıl birşey olması gerektiğini / hatırlatıyordu gözlerin, sana böyle inandım" (Kırk Şiir ve Bir, s. 12).

Şiir, aşkı olduğu gibi hayatı da kapsar. Yaşamın bütün görüntüleri / görüntüsüzlükleri şiirin film şeridine yansır. Ancak şiir o kadar geniş ve derindir ki, onun içinde kaybolur uzun

3 Bâki Asiltürk, "Eskiden Terzi'nin İgne İzleri", Cumhuriyet Kitap, sayı 303, 7 Aralık 1995

hayatlar bile: “eski bir gemi bir denizi nasıl doldurmuyorsa, / Doldurmuyor bazı hayatlar da kısacık bir şiir!” (Kirk Şiir ve Bir, s. 34) Doğanın tartışmasız dönüşümüdür ölü-çürük-sarı güz yapraklarının diri-taze-yeşil yaprakları besleyip büyütmesi: “Kaç ölü istiyor hayat biri yaşasın diye?” (Kirk Şiir ve Bir, s. 19) Anılar ancak birbirinle çarpışığında yerleşir hafızaya. Sert ve inciticidir ilk anılar, bilinçaltında kasırgalar yaratır: “sana, bir mine gümüş tar tilacak ilk hatırladan / elması elmastan başkası çizemez çünkü!” (Sokak Prensesi, s. 9) Düşler ve anılar birlikte çıkar güz balkonlarına; anıala yenilmez düşler, her zaman daha sürekli, daha derindir: “çünkü anılarla ölmeyecek kadar eskidir / güz balkonlarında bir düşün iç geçirmesi” (Sokak Prensesi, s. 15). Kimi zaman hayattan gizlenmek için geçmişe, anıala, belki de bütün bir yaşam olarak algılanan ilk-anıala, çocukluğun yüzyıllarına sığınmak gerekdir: “söyleseler çıkar mıydım hiç hayatın koynundan” (Sırat Şiirleri, s. 26). Kimi zaman da yalnızlık, yabancılık, aşk ve hayat bir arada gelir kalbe ve şire: “oyuncular korkak / başka hayatlar kelepir / karanlığını / gölgelemeyen bir kadın calmak / çünkü yabancıların işidir” (Sırat Şiirleri, s. 69).

IV

Her şarkının, her şiirin bizi götürdüğü yer başkadır. Haydar Ergülen'in şiiri aşka, hayatı ve anıala götürüyor çokunlukla. Hayatı aşkla anlamlı kılan, hayat şehrinin sokaklarının yumaklandığı anıala kendinden uzak etmeyen, firtinasını içinde barındıran bir şiir onunki... Ancak bir şey var ki bütün *yeniden okumalarımda* bu şiir beni içime yöneltti. Aşkı, anıala, kadını; bunlarla birlikte ve bunların dışında hayat dediğimiz o şeyi bir arada tuttuğum / tutamadığım içime; yani uçuruma... Evet, bilhassa onun şiirlerini yeniden okuduğumda hissettim ki: “*hiçbir şeye benzemez içimizdeki uçurum*” (Karşılığımı Bulamamış Sorular, s. 14).

Hiçbir şey benzemez içimizdeki uçuruma!

Haydar Ergülen'in, yazında adı geçen şiir kitapları:

1. *Karşılığını Bulamamış Sorular*, 1981
2. *Sirat Şiirleri*, 1990
3. *Sokak Prensesi*, 1991
4. *Eskiden Terzi*, 1995
5. *Kırk Şiir ve Bir*, 1997

(*Haydar Ergülen Şiiri: Antalya Altın Portakal Şiir Ödülü Sempozyumu Bildirileri*, Antalya 1998)

Kırk Şiir ve Bir Üzerine Kırk Cümle ve Bir

1. Haydar Ergülen'in son şiirlerini bir araya getiren kitabı *Kırk Şiir ve Bir*, 1997 yılı başlarında çıktı.

2. Şairler kitap boyutu içerisinde bir bütünlük taşıyor; buna bakarak bunun bir şiirler toplamı değil bir şiir "kitabı" olduğunu söylemek mümkün.

3. Haydar Ergülen'in daha önceki şiir kitaplarındaki poetik atmosferin bu şiirlerde sürdürdüğü ileri sürülebilirse de kimi zaman kitapta "büyünlük" duygusu her şeyin önüne geçiyor.

4. Şairlerin biçimleri tek tek ele alındıklarında "sapma"lar da görülüyor: Bir şiirde İlhan Berk'in, bir başkasında Behçet Necatigil'in, Ülkü Tamer'in konuştığı hissediliyor.

5. Bütün bu şiirlerde konuşan elbette Haydar Ergülen'dir ve şairin bu biçim oyununu bilinçli olarak yaptığı gösteren ipuçları şiirlerde zaten mevcuttur; yani burada bir öykünmeden değil belki bir çeşit "nazire"den söz edilebilir.

6. Burada ilginç olan şudur: Gelenekte, şairler genellikle acemilik dönemlerinde "nazire" söyleşirlerdi; Haydar Ergülen ise ustalık dönemine erişti diyebileceğimiz bir dönemde bunu yapıyor.

7. Biçem hakkında bir şey daha: Daha önceki şiirlerinde pek de rastlamadığımız biçimde dize kırılmaları görülmüyor Haydar Ergülen'in bu kitaptaki şiirlerinde.

8. Müthiş bir imge sağanağı altında ıslanıyorsunuz şiirleri okurken: Söz oyunları, imge yoğunluğu zaten Haydar Ergülen

şiiinin temel özelliklerindendir; sözgelimi *Sokak Prensesi* de tam bir imgeler kitabıdır aslında.

9. *Kırk Şiir ve Bir'*deki şairlerin büyük bir kısmında imgeyle birlikte –hatta ondan daha da önemli bir şekilde– “ses” öne çıkıyor: “Nar”, “Abdal”, “Klişe”... gibi şairler bir de bu gözle/kulakla okunabilir.

10. Kitabı birkaç kez okuduktan sonra şu şairler kaldı bende: “Kâğıt”, “Nar”, “Rüyakâr”, “Bahçıvan”, “Vadi”, “Zeytin”, “Eylül”...

11. Haydar Ergülen'in şiirinde bu kitap bir durak mıdır, bir köprü müdür, bir menzil midir?

12. Haydar Ergülen'in şiirinde bu kitap bir karanlık mıdır, bir aydınlık mıdır, bir boşluk mudur?

13. “çok çocuk kimsesiz bir çocuk tenha” bu kitapta.

14. Hayatın titrek ve sisli görüntü(süzlük)leri üst üste biniyor ve bunların “kırk kare ve bir” fotoğrafı çekiliyor bu kitapta: Fotoğrafi çeken ise, görünmeyeni gören ve gösterenlerin neslinden: bir şair.

15. “Taşın söze çevrildiği”ni, “başka ağızlarda ağır ve kaba bir şöhret” olan kelimelerin bu ağır ithamdan kurtarıldığını görüyorum bu kitapta.

16. Tanıdık adlar fazlaca denilebilecek bir şaa ile “geçit resmi” yapıyorlar kimi zaman: İlhan Berk, Neşet Ertaş, Zeki Müren, Selim İleri...

17. “Gülümseyiş”i insan, gözleri gülerek ve içi titreyerek okuyor; şiir kaç kere okunursa okunsun değişmiyor bu duyu.

18. “Eylül” yer yer derin bir acıyla, yer yer de ince bir hüzünle okunuyor; şiir kaç kere okunursa okunsun değişmiyor bu duyu.

19. Şairlerdeki seslerin toplamı kadın sesi inceliğini, yumuşaklığını, şirsel sese (b)ulaştırıyor; anıların inceliğinden olsa gerek, belki de Lina'ya (Salamandre) ulanma çabasından...

20. *Sokak Prensesi*'nin yer yer el uzattığı, hatta dokunduğu görülüyor kırk şire ve eskiden terzi'lik yapmış bir kabare şarkıcısıyla birleşerek...

21. Abdalda sıçktır; şiir(ler)deki esrar bundandır!

22. Unutulmuş / unutul(a)mamış günlerin, sevilmiş / sevişil(e)memiş sevgililerin, yazılmış / yazılı(a)mamış anıların, seyredilmiş / seyredil(e)memiş yağmur sonrası güneşlerinin, açılmış / açıl(a)mamış örtülerin arkasındaki sessiz zamanların tozlu izleri görülmeyecek bu kitaptaki şiirlerde.

23. İyimser bir şair var aslında bu kitapta: Şiire giren her şeyi bir güzel süzdükten sonra, iyimserlik kapısından içeriye alan bir şair.

24. Bu kitap, sanırım, geçmişte kalan ve tekrar sorulmasına kolay kolay cesaret edilemeyen bazı soruların “karşılığını bulmasıdır” bir bakıma.

25. “Ay’ın altında daha karanlık olan” bazı anıların üstüne üstüne giden şair-kişi, bizi de anılarımıza hesaplaşmaya doğru itmektedir adeta: Bir psikoterapi kitabı mı; hayır, bir şiir kitabı.

26. İyi şiir kitaplarının her şeye gücü yeter; *Kırk Şiir ve Bir*’de bunu sezinlemek mümkün.

27. Ruhunuzun hem sonsuz bir çimenlik hem de çorak bir uçurum olduğunu yeniden görmek istiyorsanız bu kitap iyi bir kılavuz olabilir size; çizginin ötesinde her ikisi de bulunabilir.

28. Dostluklarına, düşmanlıklarına, özellikle de kendine ve yaşadıklarına karşı cesur olabilecek kişilerin mutlaka okuması gereken bir kitap *Kırk Şiir ve Bir*.

29. Tenselliğin ruhlara doğru rüzgâr üfürdüğü bir deniz mi yoksa; yoksa fırtınalarını kendisi yaratan bir okyanus mu bu kitap?...

30. Şiirin içindeki gizliliği açık etmeden “sezdireن”, insanı anıların binbir sokağında gezdiren bir şair mi bu kitabı yazan?...

31. Çocukluk, kurtulmamızın mümkün olmadığı bir sarmalıdır; *Kırk Şiir ve Bir* bunu bir kez daha görmeme neden oldu.

32. Binbir güzel kokunun birbirine karıştığı bir attar dükkanı gibi bu kitap: Bir “simyacı” olsaydım, bu dükkânda daha çok “eğlenirdim”; –benim gibi– bir şiir simyacısı olmak isteyenlerin de aynı şeyi yapması iyi olur.

33. Hayat karşısında kararsız kalanlara, “İsterseniz biraz da geriye doğru yürüyün; asıl o zaman ileriye doğru yürüdüğünüzü göreceksiniz” diyen bir kitap bu.

34. Bazen şairler, şehirleri barındırır içlerinde; tıpkı şehirlerin şiirleri barındırması gibi. Bunu da, bu kitapta bir kez daha gördüm.

35. Severek yazdığı bir şiirin en çok da “unutulmuş bir şehre” benzemesini isteyen bir şair kırk adım atıyor ve durup bir kez de “unuttuğu eski bir şehir’e” bakıyor bu kitapta.

36. Sözcüklerin bütün özelliklerini enince ayrıntısına kadar bilen, onlarla yer yer dost olabilen, yer yer de onlara hükmenden bir kalemlle yazılmış şiirler bunlar.

37. Değeri bilinmemiş her şeyi yeniden sorgulayıp “değerlendirmeye” alan şair, poetik bakımından da kendini sorguluyor.

38. Şiirler “kırk ve bir” resimlik bir albüme koyulmak üzere seçilmiş en seçkin resimleri düşündürüyor; kimi yerleri solgun olsa da bu resimlerin “özel” birer değeri var; hepsi de sevgiyle bakılan, uzun uzun seyredilen resimler.

39. Sessizliğin paylaşıldığı bir ilişkinin gizli tarihini yazmakta şair bu kitapta.

40. Kırk parmağın kırkı da bir olmaz elbette; şaire sorarsanız hepsinin ayrı bir yeri vardır, okura sorarsanız... (Hayır, okura bir şey sormayın!)

Ve bir:

Kırk yazar birden olsam yazamam bir şiir yazısını!

(*Adam Sanat*, sayı 148, Mart 1998)

İzlekler Açısından Lâle Müldür Şiiri

Bir şairin bütün şiirlerini çeşitli açılardan ele almak mümkündür. İzlekler açısından, ses veya form açısından, gelenekle bağlantıları / bağlantısızlıklar açısından yapılacak çeşitli irdelemeler bizi, önceden hiç de hesaplamadığımız sonuçlara ulaşabilir. Şairin gizli veya açık göndermeleri, kendini ele veren ipuçları bu yaklaşılara zemin hazırlar kimi zaman.

Lâle Müldür'ün şiirlerini ve şiir üzerine söylediklerini bütüncü bir bakışla gözden geçirirken dikkatimi çeken birkaç nokta bende, daha geniş ve derinlikli çözümlemeler yapma, en azından, bunun için çaba gösterme düşüncesi uyandırdı. *Seriler Kitabı*'nı okurken "Bir dili anlamak için / Başka bir dile bakıyoruz / Bir şiiri anlamak için / Başka bir şire" (s. 14) dizeleri, gözlerimi Lâle Müldür şiirindeki metinlerarası ilişkiye çevirmeme zemin hazırlamıştı. Gerçi onun alt-metinleri başka şiirler değil, kutsal metinlerdi daha çok. Fakat burada asıl üzerinde durulması gereken, bence, onun metinlerarası bağlantıya ışık tutmuş olmasıydı. Kendisiyle yapılan bir söyleşide yer alan şu sözleri de dikkatimi yeniden aynı noktada toplamamı sağladı:

Bir metnin kaynağını aramak daima başka bir metne gönderir, bu böyle sürüp gider, bir sürü iz ortaya çıkar, bir zincir, bir izler sistemi yani metinselliğin (textuality) dışında bir şey yoktur; ancak "mimesis" teorileri metinselliğin dışında bir nesne, bir gönderge ararlar.¹

1 Lâle Müldür, "Aklımdan Sadece Sıradanlıklar Geçiyor Ama..." (söyleşi), *Sombahar*, sayı 15, Ocak-Şubat 1993

Buhurumeryem üzerine yazdığım bir yazıda şöyle demiştim: "Lâle Müldür şiirinin kesin olarak tanımlanması, sınırlarının çizilmesi, tam olarak açıklanması (da) mümkün değildir. Çünkü onda, ulaşılması hemen hemen imkânsız bir imaj öznelliği, çok boyutlu bir metafizik eğilim ve paylaşılması çok zor bir uzaklık / zamansızlık / mekânsızlık duygusu vardır."² Aradan geçen iki yıla yakın zamanda Lâle Müldür'ün bütün şiirlerini tekrar okuyup çeşitli ipuçları yakalamaya ve bunları birleştirmeye çalışarak, bu şiirin kapılarını bir parça daha aralamayı istedim. Ulaştığımı sandığım sonuçların / bulguların doğruluğu elbette tartışılabilir. Benim yaptığım, şairin göndermelerini bir-birine ekleyip bir zemin oluşturma ve Lâle Müldür şiirini bu zemin üzerinde okuma uğraşı sadece. Bu zemini oluşturmaya çalışırken asıl göndermeleri şiirlerden ve Lâle Müldür'ün kendiyle yapılan söyleşilerdeki sözlerinden aldım.

"mistik-garaip"

Lâle Müldür, ilk kitabı *Uzak Fırtına*'dan son kitabı *Buhurumeryem*'e kadar belli izlekleri şiirlerinde tekrarlamış, bu tekrarlar vasıtıyla da içerik bakımından yoğunlaştırılmış, özgün bir birikim sağlamıştır. Bu açıdan bakıldığı zaman bu şiirin en başat eğilimi "mistisizm"dir. *Buhurumeryem*'de "mistik-garaip" şeklinde birleştirilmiş sözcük onun, mistisizmi kendine özgü bir yaklaşımla ele aldığı göstermektedir. Gerçekten de Lâle Müldür'ün mistisizmi bir tek dine veya belli bir inanca yönlenmiş, herhangi bir dinin / inancın sözcülüğünü üstlenmiş bir eğilim değildir. Kimi zaman dört kutsal kitaba, kimi zaman bunlara bağlı veya bunlardan bağımsız dinsel efsanelere, kimi zaman da hepsinin üzerinde salt "mistik duyuş'a yaslanıyor o. Kendi mistik denemelerine, rüyalarına, esinlerine dayanıyor.

Karl Malkoff, Charles Olson'ın bilinçaltı ile deneyimi "İçeri doğru akan evren" diye tanımlamasından söz ederken bunu mistisizme eklemeyerek Beat şiiri hakkında ipuçları verir. Yine

2 Bâki Asiltürk, Bu kitapta yer alan "Buhurumeryem Çevresinde", başlıklı yazı.

aynı yazında³, "bireyin derinliklerinde, bilincin (bedenin ya da bilinçaltının) ötelerinde bulunan şeylerin izdüşümüyle insan deneyiminin bir düzene sokulması"ndan bahseder; buradaki insan deneyimi elbette Beatniklerin uyuşturucu ve seks gibi deneyimleridir. Fakat bunun hemen ardından Beat şairlerinin belli mistik kaynakları gelecektir. İşte Lâle Müldür şiirini mistik kaynaklara yönelme bağlamında ele alduğımızda bu şiirin Beat şiriyle akrabalığı olduğunu görüyoruz.

Orhan Kâhyaoglu da Lâle Müldür şirilarındaki bir denemesinde onun kozmik evreninden, benzerine rastlanmamış olmasından, kozmik duyarlılığından söz eder ve "Bence ortada olan yepyeni ama kolayca yakalanamayan bir içsel serüvendir. İşaretler ve kodlarla dış dünyaya buluşan bir şiir dili belirir. Kutsal metinlerle ilginç bir örtüşme yakalanabilir."⁴ diyerek mistik eğilime ve bunu üstü örtülü olarak hissettiren 'örtüşme'ye dikkatimizi çekmektedir.

Bütün bu göndermeler ışığında bakıldığından Lâle Müldür'ün şiirlerinde, özellikle İncil kıssalarının ve motiflerinin çok sayıda yansımıası olduğu görülmektedir.

İncil'de şöyle bir kıssa vardır:

İlk ve son benim. Var olan, var olmuş ve var olacak olan, gücü her şeye yeten Rab Tanrı diyor ki, "Alfa ve Omega" ben'im. (...) Bana sesleneni görmek için arkama döndüm. Döndüğümde yedi altın kandillik ve bunların arasında, giysileri ayağına kadar uzanan, göğsüne altın kuşak sarılmış, "insanoğluna benzer biri"ni gördüm. Başı ve saçları ak yapağı gibi beyaz, kar gibi bembeязdı. Gözleri ise alev alev yanmış gibi atesti sanki! (...) Sağ elinde yedi yıldız vardı ve ağızından dışarı iki ağızlı keskin bir kılıç uzanıyordu. Yüzü tüm gücüyle parlayan güneş gibiydi. Onu gördüğüm zaman, ayaklarının dibine ölü gibi yııldım. O ise sağ elini üzerime koyup şöyle dedi: "Korkma! İlk ve son ben"im. (...) Sağ elimde gördüğün yedi yıldızın ve ye-

3 Karl Malkoff, "Nesnelci Şiirden Beat Şiirine", *Sombahar*, sayı 6, Temmuz-Ağustos 1991 (Çev: Duygu Akın)

4 Orhan Kâhyaoglu, "Lâle Müldür Şiiri Üzerine Çizilen Bir Harita", *Sombahar*, sayı 21-22, Ocak-Nisan 1994 (Kadin Şairler Altarı, özel sayı)

di altın kandilliğin sırrına gelince, yedi yıldız yedi topluluğun melekleri, yedi kandillik ise yedi topluluktur... (s. 547)⁵

Voyıcir 2'de, Kuzey Defterleri'nde ve Buhurumeryem'de bu kıssanın yansımalarını yoğun olarak görüyoruz. *Voyıcir 2'de "ya da kuzeyden gelen çift bıçaklı sevinç"* (s. 13) ve "*Kan / arya gül ve insan / Y, Z, A, alfa ve omega*" (s. 51) dizelerinde; *Kuzey Defterleri'nde "Yaz: beyazlardan Alfa ve Omega"* (s. 115) dizesinde iki ağızlı keskin kılıç motifinin yanı sıra Alfa ve Omega aracılığıyla başlangıç ve son motifi yinelenmekte; *Buhurumeryem'de ise "benim gördüğüm bir vizyonda / Platin saçlı bir İsa vardi"* (s. 67) dizelerinden İsa'nın beyaz başı ve saçları söz konusu edilmektedir.

Uzak Fırtına'daki "oda yedi safır mühürle lehimlendi" (s. 11), *Voyıcir 2'deki "gönye: Genel Azılığın Mührü / mühür: boğazlara saplanan kavuniçi güller"* (s. 29) dizeleri de İncil'deki "Mühürlü Tomar ve Kuzu" (s. 552-3) ile "Yedi Mühür" (s. 554-5) kıssalarına eklenir. Bu kıssada yedi mühürle mühürlenmiş bir yazılı kâğıt tomarını açan kuzu anlatılmaktadır. Kuzu, "Yuhanna İncili"nde "Tanrı Kuzusu" başlığı altında anlatılan kıssayla birleştirildiği zaman görülecektir ki kuzu=İsa'dır ve kurtarıcı rolü üstlenmiştir: "Yahya ertesi gün İsa'nın kendisine doğru geldiğini görünce şöyle dedi: İşte, dünyanın günahını ortadan kaldırın Tanrı Kuzusu!..." (s. 203) Mühür imgesinden yola çıkarak ulaştığımız "kuzu" da Lâle Müldür'ün şiirlerinde zaman zaman tekrarlanmakta, böylece bu iki imge, kutsal metnin bir yansımıası olarak şiirlerde yer bulmaktadır.

Şairin, Kuzey Defterleri'nde "Yargılamayı yoldan çıkış kuzuları. Yoldan çıkış kuzular gibi O'na döndürüleceksiniz." (s. 115) şeklinde sözünü ettiği "yoldan çıkış kuzu" imgesini, İncil'deki "Sahte peygamberlerden sakının! Kuzu postuna bürünerek gelirler size, ama özde yırtıcı kurtlardır" (s. 18) sözleriyle birleştirilebiliriz. Yine *Kuzey Defterleri'ndeki "eşigine kurumuş beyaz zambakların / yiğildiği o Dar Kapı'yı yaz"* (s. 116) dizelerinde geçen "Dar Kapı", Gide'in roman formundaki göndermesiyle birleşerek İncil'deki "Dar Kapı" (s. 168) kıssasına bağlanmaktadır.

5 İncil, Yeni Yaşam Yayınları, İstanbul 1995 (İncil'den yapılan alıntıların sayfa numaraları bu baskıdır.)

Lâle Müldür'ün şiirlerinde yer yer tekrarlanan "beyaz at" izlegi de İncil'le aynı paralelde yer alan motifleri çağrıştırmaktadır. Kuzey Defterleri'nde "Beyaz bir at geçiyor" (s. 13) ve "Yaz: ne mutlu onlara! Beyaz atının geçişini görmeye çağrılanlara!" (s. 115); Buhurumeryem'de "canlanmakta olan beyaz bir atın / tamamlanmamış parçası" (s. 124) dizelerinde İncil'deki "Yedi Mühür" (s. 554) kissasında anılan beyaz atla aynı uzamda düşünmek gerekir. "Beyaz atın binicisi" kissasında ise bu imaj daha açık şekilde yer almaktadır: "Bundan sonra göğün açılmış olduğunu ve orada beyaz bir atın durduğunu gördüm. Ata binmiş olanın adı Sadık ve Gerçek'tir." (s. 574)

Ayrıca İsa ve ona inananlar hep beyaz giyerler: "Hepsi de beyaz kaftan giymişti ve ellerinde hurma dalları vardi." (s. 556), "Giymesi için ona temiz ve parlak, / ince keten giysiler verildi. / İnce keten, kutsalların adil işlerini simgeler." (s. 574) Lâle Müldür'ün şiirlerinde de beyaz giysi, beyaz gömlek izlegi sık sık karşımıza çıkmaktadır. Seriler Kitabı'ndan aldığım şu örnekte beyaz giysi ile hurma dalının yan yana anılmış olması dikkat çekicidir: "Sen Beyaz giysili / Elinde hurma dalı" (s. 13). Uzak Fırtına'daki "ve ben beyazlar giyinmeliyim buzdan bir ağaç gibi" (s. 38), Buhurumeryem'deki "beyaz bol kanatlı gömleğinin..." (s. 103) sözlerini, kissalardaki beyaz giysi motifiyle birleştirmek yanlış olmaz. Yine Buhurumeryem'de karşımıza çıkan "O ama beni hatırlayın, beni hatırlayın / Ayaklarınızı yıkardım sizin / Çamurlu, giinahkâr ayaklarınızı..." (s. 114) dizeleri de İncil'de geçen bir başka kissada İsa'nın, öğrencilerinin ayaklarını yıkaması olayını hatırlatmaktadır.

İbrani metinleriyle ilgili olarak da şairin gizemli bir yapılandırmaya oluşturuğu bir göndermeye deiginmek istiyorum. Belki zorlama olarak nitelendirilecek olan bu saptama, kanımcı, aslında Lâle Müldür'ün, kutsal metinleri şiirinde bazen ne denli incelikle ve dolaylı olarak kullandığının bir göstergesidir. Burada, her gerçek şiirde olduğu gibi bir kodlama, bir gizli gönderme söz konusudur. Uzak Fırtına'da "Gece umarsız bir Y işaretiydi ve düşüyordu sana doğru" (s. 21); Voyıcız z'de "senin (H) orada olduğunu biliyorum" (s. 41), "bana çarpıp (O) na geri dönüyor..." (s. 41); Buhurumeryem'de "ve ben soyut bir [V] harfi çizebilir" (s. 106);

Voyıçır 2'de “ve beni (H) beklediğini” (s. 41) şeklindeki dizelerde yer alan majüsküller art arda sıraladığımız zaman YHOVH (Yehovah) sözcüğü çıkmaktadır ki bu özel ad belli çağrımları da beraberinde getirmektedir. Lâle Müldür'ün şiirlerinde majüsküller tek başına kullanma olayıyla fazla karşılaşmadığımız için böyle bir *majüskü'l birleştirmesi* yapmak ve ortaya böyle bir sonucu çıkarmak büsbütün de zorlama olmasa gerek. Biraz sonra majüsküllerle ilgili olarak aktaracağım saptamada bunun daha açık bir örneği görülecektir.

Lâle Müldür'ün kutsal metinlere bakışı giderek *Kur'an'a* da yönelmiş ve şair, *Kuzey Defterleri*'ndeki “arkanda yürüyen şeyin bir fil kafilesi olduğunu bilmiyordum tuhaf bir kum ışığında... // elinde neye yönelik olduğunu bilmemişim bir taş // o boşluğa bir kuş gravürü gömülmüş” (s. 99) dizelerinde “fil, taş, boşluk, kuş” söz-cükleriyle “Fil Sûresi”ne göndermede bulunurken bu tip bağlantıları *Buhurumeryem*'de sayıca artırmış ve daha da dolaylılaştırarak doğrudan bağlantılara / alıntılar yönelmiştir. Bunun yanı sıra “*Meryem'in dedelerinin alnında / bir parola yazıyordu: MHMD*” (s. 120) dizelerindeki majüsküllerde bu yönelik kendini açıkça göstermektedir.

Kutsal metinlerle Lâle Müldür şiiri arasında kurulmaya çalışılan bütün bu bağlantılar bize neyi göstermektedir? Bu bağlantılar bize şunu göstermektedir ki şair bu metinlere nüfuz etmiş ve yer yer simgesel olarak, yer yer de doğrudan alıntılar yoluyla bu metinleri geniş kapsamlı çağrımlarıyla birlikte şiirine yedirmeyi bilmıştır. Lâle Müldür'ün bu göndermelerdeki payının her zaman bilinçli ve hesaplanmış bir çabanın sonucunda ortaya çıktığını söylemek elbette mümkün değildir. Çünkü o, şiir yazmaktadır sadece. Şiirini oluştururken de bu göndermeler bilinçli veya bilinçsiz olarak gündeme gelmemektedir. Kutsal metinlerle kurduğu bu ilişki hem kültürel hem de duygusal / metafizik bir birliktelik ilişkisidir; çoğu zaman bilinçli olmaktan uzaktır. Yolunun uzunca bir kısmını bu izleklere bakarak yürüyen şairin bu yönelikinin Türk şiirinde büsbütün yeni bir tavır olduğunu söyleyemeyiz doğal olarak. Necati'den Nedim'e, Fuzulî ve Bâkî'den Şeyh Galib'e aşağı yukarı bütün Divan şairleri Hıristiyanlık ve İslamlık'la ilgili unsurları sık sık

ve çoğu zaman da bir arada kullanmıştır. Belki bunu sadece Hıristiyanlık ve İslamlık şeklinde daraltmamak gerekir. Çünkü bunların yanı sıra Musevilik, paganizm (“büt-perestlik”), Budizm, “âteş-perestlik”... kültürüne ait unsurlar da klasik şirimize yer almaktadır. Bu yaklaşımın bir başka boyutu Asaf Halet Çelebi’de, yer yer de Ece Ayhan’da karşımıza çıkmaktadır. Lâle Müldür’de dikkat çeken, kutsal metinlerden aldığı izleklere salt bir kültür ögesi olarak kullanmayı mistik duyuşuya birleştirmesidir. Böylece onun şiirinde bu yolla kurulan “telmih”ler, yapılan “iktibas”lar yapıştırma olmaktan kurtulup, bu şiri besleyen, onun duyuşunu yansitan pırıl pırıl “kaynak”la ra dönüşmüştür. “Înanca çekilmek, bu bende hepvardı... Kendi yitişi üzerine yas tutan ve sonu gelmez bir tekilleşmeye doğru giden dünyanın kaotik özü ve dağınık çekişmeleri yerine kendini bir üst-anlamda bulan ve ancak onda derinleşen bir evrene çekilmek...”⁶ sözleriyle birleştirilince, kutsal metin-şirin bağlantısı daha da anlam kazanmaktadır Lâle Müldür’de.

*yüzüğümü yeniden takana kadar
yüzüğümü yeniden takana kadar*

Onun şiirlerindeki metinlerarası ilişki sadece bu bağlamda ele alınabilecek bir ilişki değildir kuşkusuz. Çünkü Lâle Müldür, kendi şiirlerine de metiniçi göndermelerde bulunur ve tekrarlara başvurur zaman zaman. *Seriler Kitabı*'nda “Destinasyon: Destina” (s.14) olarak geçen dize, *Uzak Fırtına*'daki “Destina” şiirinin (s. 93) bir uzantısıdır. Yine *Seriler Kitabı*'ndaki ay-yıldız motifi de (s. 24) *Buhurumeryem*'de (s. 101) yinelenir. *Uzak Fırtına*'da yer alan “NOLİ ME TANGERE” (Bana bir şey söyleme) (s.38) sözünün de *Kuzey Defterleri*'nde (s. 60) aynen tekrarlandığını görüyoruz. *Buhurumeryem*'de alt alta yer alan “UZAK / fırtına” (s. 84) sözcükleri de ilk kitabının adıdır aynı zamanda. Dize tekrarlarına gelince; şair, bunu da bütün kitaplarında denemiştir. *Voyicir* z'de “Beyaz bir ülkeden çıkışıp gelen ikiz!” (s. 24)

6 Lâle Müldür, 1. noptaki söyleşisinden

dizesi, bir sonraki sayfada “*o beyaz ülkeden çokip gelen ikizindi*” (s. 25) şeklinde az bir değişiklikle tekrarlanırken, “*Seninle geçirdiğim bütün beyaz anların toplamı bu sevgilim / Kendimi bütünlereyi beklerken diktığım.*” (s. 24) dizelerinin de şiirin sonunda “*İkizinle geçirdiğim bütün beyaz anların toplamı bu sevgilim / kendini bütünlereyi beklerken diktığım.*” (s. 25) şeklinde yine küçük değişikliklerle yinelendiğini görüyoruz. *Seriler Kitabı’nda* “*o sariyıldız, o sariyıldız, hersey mükemmel devam et*” (s. 63) dizesi de şiirin sonunda küçük bir farklılıkla tekrarlanmıştır. Bu tip yinelemeler onun şiirinde sık sık karşımıza çıkmaktadır, başka örnekler sıralamayı gereksiz buluyorum.

Bu metiniçi göndermeler ve yinelemeler hem şairin bütün şiirleri arasında organik bir bağ kurmakta hem de yapı olarak kutsal metinlerin etkisini yansıtmaktadır. Kutsal metinlerde de kimi motif ve sözlerin sistematik / asistematis olarak tekrarlandığını biliyoruz. Bu, yerine göre, hem bir anımsatma işlevi görmekte hem de sözün etkisini güçlő kılmaktadır.

ben gözlerimle yağmur yağıyor

Lâle Müldür şiirlerinde sık sık tekrarlanan izleklerden biri de “yağmur”dur. Yer yer “uzak firtına”larla yer yer de “kar”la birleşen, çoğulukla da yalnız başına kullanılan “yağmur” izlegi özellikle *Uzak Firtına*’da, *Kuzey Defterleri’nde* ve *Buhurumeryem*’de karşımıza çıkmaktadır. Bu izliğin şire girmesinde şüphesiz Kuzey coğrafyasının / ikliminin çok etkisi var. Şiirin geleneksel temalarından biri olan “yağmur”, şairin Kuzey coğrafyası yaşantı deneyimleriyle de birleşince yoğun bir şekilde şiirlere “yağıyor”. Bu izlek kimi şiirlerde doğrudan doğruya doğa olayını, kimi şiirlerde de farklı çağrışımları yansıtmaktadır. Doğrudan yağmuru yansitan en güzel dizeler *Uzak Firtına* ile *Kuzey Defterleri’nde* yer alıyor kanımcı. “*sonra bir kadın / yağmurlara sarılmış bir kadın*” (*Uzak Firtına*, s. 70); “*boynumda yağmurdan bir kolye*” (*Uzak Firtına*, s. 98) dizelerini ve “*başka bir gün... başka bir yağmur... pencerelerde yağmur eğrigülerinin oluştuguunu görүnce hemen yerimi alıyorum. Yerim gene aynı... kedilerin*

*de yağmuru izlediği doğru mu? çiçekler en çok bu eğik yağmuranın
öbünde güzel... bir yağmur perdesinin ardında... insan başkalaştığını
duyumsuyor, belki de zambak soyuna katıldığını..."* (Kuzey Defterleri, s. 15) şeklindeki parçayı anmak yeter sanırım. Kuzey Defterleri'nden aldığım parçada "yağmur"un aynı zamanda "yalnızlık"la birleştiğini duyumsamamak da mümkün değil. "Ben gözlerimle yağmur yağıyorum" (Uzak Fırtına, s. 15); "bir frambuaz yağmuru yağıyor şimdii" (Buhurumeryem, s. 115) dizelerinde olduğu gibi "yağmur" izlegi kimi zaman da doğa olayı dışında farklı çağrınlıklara yol açacak şekilde kullanılıyor.

yıldız yorumcuları biliyordu...

"Yıldız" izlegi de Lâle Müldür'ün şiirlerinde sıkıkla yer aldığı tespit ettiğim izleklerden biri oldu okumalarım sırasında. İlk dikkatimi çeken de, İncil'deki şu cümlelerle doğrudan bir örtüşme oldu: "İsa, Kral Hirodes'in devrinde Yahudiye'nin Beyt-lehem kasabasında doğduktan sonra bazı yıldızbilimciler doğudan Kudüs'e gelip şöyle dediler: Yahudilerin kralı olarak doğan çocuk nerede? Doğu'da O'nun yıldızını gördük ve O'na tapınma-ya geldik." (MATTA, s. 6) Kuzey Defterleri'ndeki "yıldız yorumcuları biliyordu..." (s. 120) dizesi bu sözlerle birleştirilmelidir. Ayrıca İsa "parlak sabah yıldızı ben'im" (s. 579) demektedir. Bu birebir örtüşmeye rağmen Lâle Müldür'ün şiirlerindeki "yıldız" izleginin tamamen kutsal metinlerle ilişkili olduğunu söylemek yanlış olur. Onun dizelerindeki "yıldız" izleginin kutsal metinlerle birlikte veya onlardan ayrı olarak, kendi içinde bir organik bütünlüştirmeye yönelik olduğunu düşünüyorum.

yeryüzünde kaçak ve serseri olacaksın

İlk kitaptan son kitabı kadar, şiirlerde sık sık "yalnızlık, uzaklık / uzaklaşma, yabancılık / yabancilaşma" ve bunlara bağlı olarak "intihar" izleklerinin de tekrarlandığını görüyorum. "Seyahat" ve "kaçış" izlekleri de bu toplam içinde düşü-

nülmelidir. Yerleşik geleneklerden, insanların sıgliğinden, iletişimsizlikten ve giderek de anlaşılmamaktan doğan “köseye çekilerek yalnızlığı seçme” ve “kendi içine yağan ince yağmurların melodisini dinleme” hali Lâle Müldür’ün şair olarak çokça tercih ettiği bir yol. Mistisizmle kurulan bağlantı da zaten bu “hal”le birleşince daha anlamlı duruyor. Çok geniş bir coğrafyaya yayılan yer adları hem –zihinsel veya dinamik– sürekli bir yer değiştirmeyi işaret ediyor hem de “Yeryüzünde kaçak ve serseri olacaksın” düşüncesine eklenmeliyor. Bu bağlamda *Voyicır 2* (voyager: seyyah, gezgin) kitabının bütün dokusunu ve “The Pure Traveler” (*Seriler Kitabı*, s. 107) şiirini unutmamak gereklidir. “marko polo, sevgilim” (*Voyicır 2*, s. 21), “*Işık kararır / akıl yaranan / seyahat eden hep yabancıdır*” (*Voyicır 2*, s. 33) dizeleri de kapıları yabancılasmaya açılan seyahat duygusunu yansıtmaktadır. Gezgin, kendini belli bir mekânla özdeşleştiremeyen, belki bir yere bağlı kalamayan kişidir. Sürekli bir kaçış halindedir gezgin-şair, sürekli olarak bir yabancılığı yaşamaktadır: “Benim yabancılığım her şeye, bu dünyanın temsil ettiği her şeye bir yabancılık. Kendimi (...) kendime de yakın görmüyorum.”⁷ diyen insandır. Bu kaçış, yabancılasmaya, anlaşılmama, uzaklaşma karmaşasında “*bir kadındı ve gözleri intihar*” (*Uzak Fırtına*, s. 56); “*Boyun eğmek zorunda kaldığım herşeyi unutup, / Böyle çok sessiz ve huzurlu bir yerde dinlenmek istiyorum.*” (*Seriler Kitabı*, s. 88); “*sokağa atılmış çocuklar gibi bir / yürek öylesine issız yapayalnız*” (*Voyicır 2*, s. 31); “*uyu benim yalnızlığım hiç örtme kapıları.*” (*Kuzey Defterleri*, s. 122) gibi dizeler dizilecektir yaşamla ölüm arasındaki o ipince ipekteki ipe.

Kaçış ve uzaklaşma; şairin aynı zamanda, duyuş tarzi bağlamında şirsel ruh yakınlığı olduğunu da düşündüğüm (her şairin bir ruh-yakını vardır mutlaka) Rimbaud’ya gelip dayanıyor. Rimbaud’nun da sürekli bir arayış ve kaçışı yaşadığını, sonuçta pek de aydınlichkeit olmayan nedenlerle “ilk ve sonsuz bilgelik” dediği Doğu’yu seçtiğini biliyoruz. Gezgin ruhlu bir şairdi Rimbaud da; o değil miydi bir mektubunda “Basitlik, rezillik,

7 Lâle Müldür, “Lâle Müldür ile 80’lı Yıllar ve Şiiri Üstüne”, *Gösteri*, sayı 115, Haziran 1990 (Söyleşiyi yapan: Cezmi Ersöz)

tekdüzelik içinde parça parça oluyorum. (...) Oysa bin kez çe-
kip gitmek isterdim. Başında şapkan, sırtında kaputun, ellerin
cepte, ver elini sokaklar⁸ diyen; o değil miydi Harrar'da iken
İslam metinlerine eğilen⁹; o değil miydi esrik bir gemi gibi baş-
ka ufuklara doğru uzaklaşip gitmek isteyen? Lâle Müldür'e
göre Rimbaud, korku otobüsünün ne olduğunu bilmektedir.
"Rimbaud sesli harflerin birer rengi olduğunu söylüyor / peki Rimbaud'un bu renkleri gerçekten gördüğünü kim biliyor" (Seriler Kitabı, s. 41) diyerek bizi onun "Sesliler"¹⁰ şiirine gönderen şair "bütiün altın uçlu kalemlle / yazanların gittiği bir yer / yürek kırgınlıklarıyla uçan / defneli şairlerin / buluştuğu bir yer varsa eğer / orada Rimbaud ile / sizi görmek istedim" (Seriler Kitabı, s. 67) diyerek de ortak şiir duyuşunun ipuçlarını verir ve "sonra altın suları içtik / ve Rimbaud'dan konuştuk" (Seriler Kitabı, s. 67) der. Aynı anim-
samayı birkaç sayfa sonra yineleyecektir. Kuzey Defterleri'nde "Rimbaud'nun sistematik anlam çarpıştırmaları dediği bir algılama biçimimi"nden (s. 76) söz eder, "ağzında evirip çevirdiği gerçek tüütün tadiyla Rimbaud'ya rastlamak" (s. 79) ister. Bütün bu Rimbaud'yu anışlar elbette sebepsiz değildir; bir buluşma söz konusudur kanımcı. İki şairin kaçış ufkunda, başka iklimlerde, yürek sizilerinin dizeleme gizlidene gizliye sızdırıldığı şiirde, göksel duyuşun esrarlı metaforunda buluşmasıdır bu.

"Güzel söz ayakta kalır" (Seriler Kitabı, s. 59) diyen Lâle Müldür'ün şiirlerinde, poetikasının ipuçlarını veren göndermeler de yer alıyor. Hatta diyebilirim ki şiirin ve şairin en tutarlı tanımları onun şiirlerinde karşımıza çıkmaktadır: "çocukluğun saydam derisini üzerinden atamayanlar som bir metalin damarlarını takip ederek belki bedeli oldukça ağır bir güzelliği taşımak zorunda kalıyorlar." (Kuzey Defterleri, s. 23) Şairi bu kadar iyi tanımlayan bir başka söz varsa, ben bilmiyorum. Yine Rimbaud'yu anim-satan "simyada olduğu gibi benzer bir elemanın benzer bir elemanla ilişkisi" (Kuzey Defterleri, s. 79) tanımlaması da şiirin özünü veri-

8 Rimbaud'nun Mektupları, Düşün Yayınevi, İstanbul 1985, s.18 (Çev.: Tahsin Saracı)

9 Ayrıntı için bkz.: Alkan, Erdoğan, Ateş Hırsızı Arthur Rimbaud: Yaşamı, Sanatı ve Şiirleri, Broy Yay., İstanbul 1993, s. 100

10 Arthur Rimbaud, "Sesliler" (şair), Seçme Şiirler, De Yay., İstanbul 1962, s. 61 ve "Söz Simyası" (düz-şair), aynı kitap, s. 21, (Türkçesi: İlhan Berk)

yor. Bence, modernist şiirin en oturmuş tanımı da –kendi şiirinden yola çıkarak– yine Lâle Müldür’den gelir. Bu tanımlamada, modernist şiirin en başat özelliklerinden birini, kapalılığı, zor anlaşılırlığı ortaya koyuyor: “*Bizim şiirimizin kupasınınsa / dibi gözükmeliği gibi / kimse elini oraya daldıramıyor. / Korkudan! Güzellikten! / Kimse bizden rahat rahat bahsedip / üzərinizden rahat zaferler kazanamayacak.*” (*Buhurumeryem*, s. 99)

Bu yazı, şiirini kendi içinde gezinerek ve bu gezintide ya-nından ayırmadığı kutsal sayfalara bakarak oluşturan bir şairin imge dünyasına küçük bir yolculuktur sadece.

Lâle Müldür’ün yazında sözü edilen kitapları:

- 1) *Uzak Fırtına*, 1988 (2. bs., 1995)
- 2) *Voyıçır 2*, (Ahmet Güntan’la ortak kitap)
- 3) *Seriler Kitabı*, 1991
- 4) *Kuzey Defterleri*, 1992
- 5) *Buhurumeryem*, 1994

Not: Metindeki alıntıların sayfa numaraları kitapların yukarıda belirtilen baskılarına aittir.

(*Sombahar*, sayı 33, Ocak-Şubat 1996)

Buhurumeryem Çevresinde

Lâle Müldür, dördüncü kitabı *Kuzey Defterleri*'nden sonra yine şaşırtıcı bir kitapla karımıza çıktı: *Buhurumeryem**.

Şairin, 1991'de ve 1993'te yazmış / tamamlamış olduğu şirleri bir araya getiren *Buhurumeryem* iki bölümden meydana geliyor: "Yıldız Madalyalı Masallar" (1991), "Buhurumeryem" (1993). Bu iki bölüm her ne kadar birbirinden bağımsız gibi görünüyorsa da bu ayrılık sadece dış yapı görünüşündedir; yoksa, yarattıkları atmosfer açısından bence aynı ufuk çizgisinde birleşiyor bu iki bölüm. Kitabın tamamında "rivayet"te temelini bulan, köklerini bilinirin içindeki bilinmezliklere salan bir masal atmosferi var. Özellikle ilk bölümde (ki, bu kısmını da kendi içinde iki bölüme ayıralım) Pol ile Virgine arasındaki kurmaca mektuplardan / mektuplaşmalardan oluşan kesit, bana bütün özellikleriyle, çağrımlarıyla, zengin imge yağmuruya bir masal âlemi gibi geldi. Bunu söyleken şu yanılıgia düşmüş olmaktan korkarım: Lâle Müldür bir masal mı yazıyor?

Değil elbette. Sadece bizi hiç düşünemediğimiz, kirlenmiş ruhumuzun belki de barınamayacağı fakat bir yandan bütün ortak taraflarıyla aynı anda hepimize birden ait olan bir çocukluk dünyasına, masallar ve düşler ülkesine, "ide"leşmiş roman / çizgi roman âlemine götürüyor yarattığı imajlarla:

* Lâle Müldür, *Buhurumeryem*, Metis Yay., İstanbul 1994

*Çocukken çizilen renkli patates mührleri gibi
ah evet şimdi o çocukluğun ay-ışıklı gecelerinde
olduğu gibi dantel yapraklı selvi ağaçlarının
serin nefti yapraklarına gözümüz takıldığından
zeytin ağaçlarının sesini duyar gibi olduğumuzda.. (s. 11)*

"Yıldız Madalyali Masallar"da geçen, okuyanı zengin çağrışımalarla sarıp sarmalayan ve şüphesiz her biri, içinde binlerce şiir barındıran Gazap Üzümleri, Van Gogh, Arles, Albatros, Kafka, Salome, Artemis, Leopardi, Annabel Lee gibi sözleri (burada "ad"dan çok "söz"dürler çünkü) fazla açımlamadan da olsa anmak zorunda hissediyorum kendimi, "sonbahar renklerine bulanarak"... Çünkü bu sözler / adlar salt anılışlarıyla değil, asıl anımsatışlarıyla güç vermektedirler şairlere. Bunların yanı sıra kitaba yayılmış olarak gördüğümüz Napoli, Sicilya, Mısır, Paris, Amerika, Peru, Londra gibi yer adları da kanımcı salt adı oldukları coğrafya parçasını değil, aynı zamanda ve asıl sınırsız bir seyahat duygusunu göstermektedir. Uzaklık ve uzaklaşma kavramlarıyla birlikte ele alabileceğimiz bu duygu, giderek mekânlardan zamanlara (çocukluğa, geçmişteki unutulmaz anıllara, "ormandan, nehirden, tarçın kokulu kıyılardan olan biz"e...) bağlanmaktadır.

*ah evet, uzak okuyucu
günahların hatırlanmadığı bir yer olmaliydi
bizim için... (s. 13)*

dizeleri yine gerçek zaman ve mekândan kaçarak adeta "mistik-garaib-dinsel" bir âleme siğınışı gösteriyor. Zaten, kitabın "Buhurumeryem" başlıklı ikinci bölümünde bir mistik-dinsel duyuş daha bir açıklanıyor. Kutsal kitaplar örgüsünde Mer-yem, İsa, Muhammed, kilise, melek, şeytan, Tanrı, Cebraił, Cennet gibi kelimeler bize bu duyuşu açıkça hissettiriyor.

Yalnız şu var; söz konusu Lâle Müldür şiriyyse, bu şiir, "onun duyuşunu açıkça hissettiriyor" denilebilecek kadar açık ve kendini ele verir değildir hiçbir zaman. Sonuçta, yukarıda onun şiirlerinin kimi zaman birbirine yakın, kimi zaman da

birbirinden uzak kısımlarından alıp art arda sıraladığım sözler / adlar birer anahtarlar. Bu anahtarlar, aynı kapıyı değişik şe-killerde ve ancak bir parça açmamıza yarar. Ne ki açılan kapının (daha doğrusu biraz aralanabilen kapının) ardında yine be-lirsizliklerle, kendini ele vermezliklerle, zengin fiestalara çağır-ran kıvılcımlarla dolu bir dünya görülecektir. Bunu söyleşken, okurun Lâle Müldür şiiri karşısındaki aczını vurgulamak ama-cında değilim. Çünkü Lâle Müldür şiirinin okuyucuları, o şiiri bir parça da olsa okuyabilenler yine şairlerdir. Çoğu zaman da aynı duyarlılığı paylaşan şairler!

Ne olursa olsun, asıl gerçek şudur: Lâle Müldür şiiri üzeri-ne söz söylemek çok zordur.

*Bizim şiirimin kupasınınsa
dibi gözükmemiği gibi
kimse elini oraya daldıramıyor.
Korkudan! Güzellikten!
Kimse bizden rahat rahat bahsedip
üzerimizden rahat zaferler kazanamayacak.* (s. 99)

der Lâle Müldür. Doğrudur. Zaten bir meydandan iki zafer çıkmaz. O tek zaferi de kazanan okuyucular veya eleştirciler değil, daima şairler olacaktır.

Lâle Müldür şiirinin kesin olarak tanımlanması, sınırlarının çizilmesi, tam olarak açıklanması da mümkün değildir. Çünkü onda, ulaşılması hemen hemen imkânsız bir imaj özneli-liği, çok boyutlu bir metafizik eğilim ve paylaşılması çok zor bir uzaklık / zamansızlık / mekânsızlık duygusu vardır. Belki bu sonucusu, değişik yerlere hayli seyahat etmiş, böylece zaman ve mekân boyutunu eylemle de sorgulamış olmasından kaynaklanıyor. *Kuzey Defterleri*'nde de iyice derinleştirilmiş olduğu bu duyguyu *Buhurumeryem*'de yeniden gün yüzüne çır-kartıyor Lâle Müldür. Bütün bunları ne kadar hissedip paylaş-sak da sonuçta tanımlayabileceğimiz bir "şey"e ulaşamıyoruz. "kesin olarak tanımlanabilen her şey çekiciliğini / yitirdiği gibi her şeyin muallaka kalması da bir süre sonra çok yıpratıcı ve yorucu ola-bılır..." (s. 20)

Buhurumeryem, bu ikisinin arasında

*Serada eğik camların üstünde kayıp giden
yağmur damlacıkları gibi bir duygusal (s. 46)*

ve

*Tipki bir yeni kızlığa eren
Euridiike gibi dokunulmazdır (s. 119)*

Gösteri, sayı 165, Ağustos 1994

