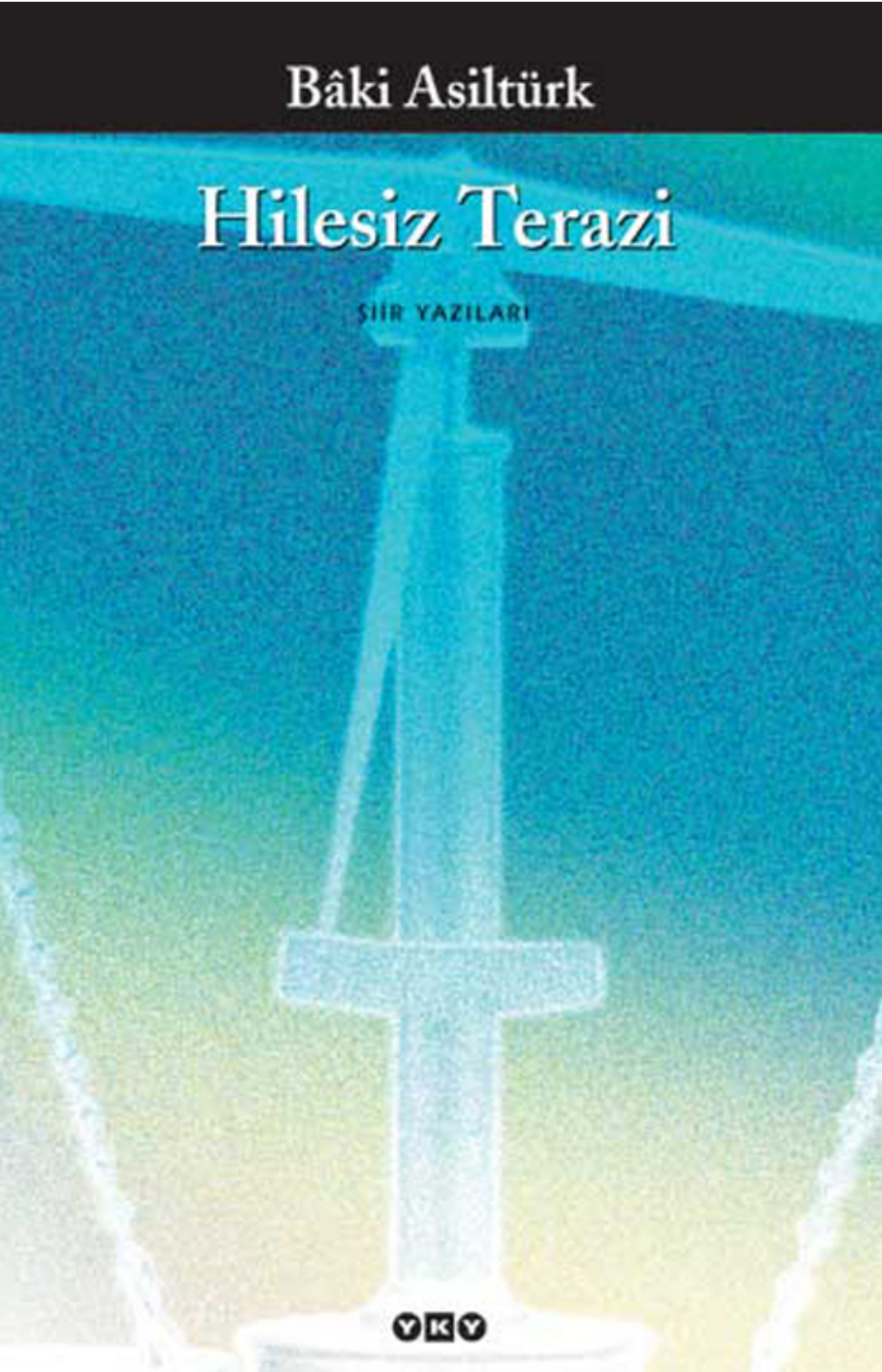
Bâki Asiltürk

Hilesiz Terazi

ŞİİR YAZILARI



YKY

HİLESİZ TERAZİ
Şiir Yazıları

Bâki Asiltürk 15 Nisan 1969'da Adana'da doğdu. 1989'da MÜ Atatürk Eğitim Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü 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 Yazıları* (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 Yazıları (2006)
Türk Şiirinde 1980 Kuşağı (İnceleme, 2013)

BÂKİ ASİLTÜRK

Hilesiz Terazi

Şiir Yazıları

YAPI KREDİ YAYINLARI

Yapı Kredi Yayınları - 2332
Şiir - 206

Hilesiz Terazi - Şiir Yazıları / Bâki Asiltürk

Kitap editörü: Tamer Erdoğan
Düzelti: Nahide Bilgili

Kapak tasarımı: 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
yayıncının 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

Tanpınar'ın Şiirlerinde Duyular • 44

Tarancı'nın Şiirlerinde Renkler • 59

Aşk: Yırtılan İpek Sesiyle • 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 "Göğe Bakma Durağı" Şiirinin Ses, Anlam ve Uzam Çerçevesinde İncelenişi • 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 ŞAİR

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: "Dargınlar dile kavuşuyor gibidir." • 274

Kırk Şiir ve Bir Üzerine Kırk 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 yazılarda gerekli gördüğüm değişiklikleri yaptığımı söylemeliyim.

Yayımlanış tarihlerine bakıldığında bu yazıların 1994-2005 arası dağılım göstermekle birlikte bazı yıllarda yoğunlaştıkları anlaşılacaktır. Elbette bu yıllar arasında yazdığım yazıların tamamı yok bu kitapta, onlarca yazı dışarıda kaldı. *Hilesiz Terazi*'ye girecek yazıları seçerken, daha çok, akademik karakter gösterenlere yoğunlaştığımı belirtmeliyim. İstedim ki bu kitapta çeşitli kuramların, yöntemlerin ışığında gerçekleştirdiğim geniş soluklu araştırma yazılarım, edebiyat bilimi sınırları içerisinde yaşama imkânı bulabilecek çalışmalarım yer alsın. 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 şiiri alanında araştırmalar yapıyor, dergilerde kitap eleştirileri ve denemeler yayımlıyordum. Tezimi bitirmemle birlikte (1997) şiir üzerindeki çalışmalarım daha bir ivme kazandı. Şiiri, hele de modern şiiri yalnızca *şiir* olarak görmeyip onun psikolojiyle, tarihle, estetikle, felsefeyle, öteki sanatlarla... ilişkisini ıskalamamaya 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 bağlılaşık* kuramı, Salâh Birsel ve Metin Eloğlu yazılarında *dilbilimsellik*), kimi zamansa çeşitli kuramların birbiriyle kesişen noktaları (Lâle Müldür'e ilişkin yazıda *metinlerarasılık* ve *modernlik*) yolumu aydınlatmıştır. Günümüzde şiir eleştirisi, bazı yetkin kalemleri istisna tutarak söylüyorum, ne yazık ki kuramsallıktan, birikimden giderek uzaklaşıyor. Kültürün ve edebiyatın çözülmesine, çapsızlaşmasına zemin hazırlayan *postmodernist* anlayışın bir sonucu olarak öznel tutumların belirleyiciliğinde sığ bir anlayış eleştiri alanına da hâkim olacak gibi görünüyor. Bir metnin tarihsel doku içerisinde tuttuğu yeri sorgulayan, metinlerin birbirleriyle ilişkisini derinden inceleyen, şairin poetik dünyasının derinliklerine dalmayı göze alan eleştirilere rastlanmıyor çoktandır. Hiçbir dayanağı olmayan boş iddialarla çalakalem yazılan kitap tanıtma yazıları eleştiri olarak sunuluyor.

Elbette benim yazılarımda da eksiklikler, fazlalıklar vardır. Yazıların 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 yazılarda nesnel eleştiri diyebileceğimiz 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 yazılarda bile sanırım şiire olan tutkulu bağlılığımdan, tam bir nesnelliği uygulayamadım.

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

Bâki Asiltürk
(Beşiktaş 2006-Moda 2014)

BİRKAÇ TEMA...

Modern Türk Şiirinde Argo
İki Örnek: Metin Eloğlu-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 bakımdan 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 sınıfa mahsus olan ve genel dilin koynunda 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*, Aydın Kitabevi Yay., Ankara 1990 (7. b.). Devellioğlu'ndan yapılan alıntılarda sayfa numarası alıntının 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 durmaktadırlar: "Argonun dil mekanizması oldukça karışık olmakla beraber, bazı genel ilkeler ortaya atılabilmiştir; cins isimleri sıfatlardan türetme; örtülü kelime ve terim kullanma; eski ve bölge dili sözlerinden faydalanma; genel dildeki kelime şekillerini bozma; önüne sonuna ekleme; iç düzenini altüst etme; birbirine karıştırma; kırpma; uzatma; ikizleme ve başka yollarla; hayvanları ve cansız eşyayı canlı imiş gibi gösterme; birçok yabancı asıllı kelime kullanma ve yabancı ekleri yaşayan dildeki kelimelere takma; (...) genel dildeki kelimelerin, anlamlarını kaydırma veya değiştirme; ifadeye renk, (k)abartı, mizah ve ince alay çeşnisini veren sözler yaratma; (...) yansımalardan ve çocuk dili kelimelerinden yeni sözler türetme; halk etimolojisi ve kelime oyunları yapma ve kelimeleri bayağılık duygusu veren bir yolda söyleme eğilimleri gösterme..." (Develliođlu, 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 mecazlaştırmak yoluyla: Acıbadem, ahlat, armut, hışır, leblebi... 2. Yabancı dillerden aynen veya bozuntu 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..." (Develliođlu, 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 geniştir; 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 alışılagelmiş ifade tarzına karşı çıkmanın bir yolu olarak kullanmışlardır. Daha sonra argo hem bu akımı izleyen şairlerin eserlerinde hem de başka anlayışlarla yazan şairlerin şiirlerinde sıklıkla 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 gücü üzerine söylediklerini burada anmak gerektiği kanısındayım. 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 söyleyiş 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 bölümlerinden hangisine daha çok yaslandığına baktığımızda bazı saptamalarda bulunmamız mümkün olur. Her şeyden önce onun şiirinde içerik ile biçem arasında sıkı bir bağ vardır. Konularını çoğunlukla sokaktan, sokaktaki insanın yaşantısından alan şair, söyleyişte de bu seçimine bağlı kalır. Bununla birlikte katı gerçekleri bile bir çeşit ironiyle, mizahla karışık olarak aktarır. Bu onun tarzıdır. Bu tarzın orijinal olup olmadığı belki tartışılabilir. 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' şiire sokmayı düşünür: 'Yeni bir halk şiirine varabilmek için şu ezberlediğimiz cici şiir öğelerinden, şekil inceliklerinden, mısra hendeselerinden cayıp; daha yalın, daha özden bir deyiş çeşnisi bulmayı' amaç edinir."[5] Bu saptamalara katılmakla birlikte, Eloğlu'nun argo anlayışı yönüyle 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 kullanmağı, '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 ifadelere rastlanmaktadır. Şiirde, bugünkü genel argoda "maganda" şeklinde vasıflandırılan 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 şıllık kız,
Dağlıysak, insan değil miyiz yani?
Davarları sattık; vurduk üçbini,
Öküzleri sattık; vurduk beşbini,
Bu parayı mezara mı götüreceğiz?

Hele gel, seni vizon pöstekilere saram;
Koluma 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 sütünden 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 "zıkkım" 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 "zıkkım" sözcüğünün "rakı" anlamında kullanıldığını hatırlatmak belki bugün için gereksizdir ama sözcüğün tamamen farklı bir anlamda kullanılarak argolaştırıldığını söylemeden geçmek de eksiklik olur: *"Bu zıkkımın 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 sayılabilecek ifadelere yer verir. Bu şiirdeki *"A şırfıntı cakan kime", "Anasının karşısına geçip rakı içer bu kaltak", "Bir alay şatıfilliyi eve doldurup fing atarlar", "Bok mu var Todori'nin gazinosunda", "Orospunun biridir diyemezsin ki..."* gibi dizeler, konuşma üslubunun, sokak dilinin şiire 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 hatırdan çıkarılmamalıdır.[6] Metin Eloğlu'nun "Fantiri Fitton" şiirini bu gözle okumak, yerinde olacaktır:

Akşam üzeri balkona kuruldu muydu
Bacak bacak üstüne atıp cıgarayı da yaktı mıydı
Şeytan diyor ki git saçlarını dola eline
Bir sille bir tarafına bir sille öteki tarafına
Piyango vurduysa vurdu
Kelleyi kulağı düzdünüzse düzdünüz
A şırfıntı cakan kime

Ama olmuyor işte Zeynep hanımın hatırı var
Baksın Fatma'ya baksın Muazzez'e
Reci yollarında kırılıyor zavallılar
Bu hayatın baharındaymış da dünyayı iplemezmiş
Kırıştırdığı kâr kalırmış yanına
Anasının karşısına geçip rakı içer bu kaltak
Bir alay şatıfilliyi eve doldurup fing atarlar
Kadının başına gelenler âhır vaktinde

Gitmesin efendim mecbur eden mi var
Gitmesin Todori'nin gazinosuna
Bok mu var Todori'nin gazinosunda
Otursun evceğizinde anacığına yardım etsin
Tahta silsin kabı kacağı uvsun
Mademki okulu bıraktı başka işi ne
Kıçını kakıp kısmetini beklesin

Ağda tutmasın bacağın kıllısı da iyidir
O nanemollalar ne anlar kıllı bacaktan
Pislik sarısından başka renk mi bulamadı saçlarına

6 Bkz.: İkinci dipnota giren tanım

Hele entarisi... kıçı başı meydanda
Oldu olacak bari bilmemnesini de göstersin

Boşversin paraya pula
Ona dost öğüdü hana hamama boşversin
Tahsildar Cafer'in kızı o tacire vardı 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 tıpkı "Xavier Cugat"ta olduğu gibi şiir öznesi olarak bir "maganda" söz konusudur. Yalnız o şiirden farklı olarak, burada konuşan şairdir. Şiir kişisi şairin bakışı ve söyleyişiyle betimlenmektedir. Argonun bu şiirdeki yerinin saptanabilmesi için de yine biraz önceki şiire ilişkin kriterleri dikkate almak gerekir; 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 hususiciği
Akşamdan akşama iki okka viskiciği
Mapusda bir mahdumcuğu
Genelevde bir kerimecağzı 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 öğesidir. Onun, içinde argo sözcük olmayan şiiri 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, tombilik, tımbasık, dosdop, hoşunduk..." gibi sözcüklere sık rastlanır.

Esas itibariyle Salâh Birsel de tıpkı Metin Eloğlu gibi Garip akımının izinden yürüyen bir şairdir. Ne var ki, Salâh Birsel argoyu şiirin sadece bir söyleyiş unsuru olarak bırakmamış, okuyucuyu saran özgün biçemini 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 yürür, 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]

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

çığlıkşar, haykırışar: Genel dilde var olan bir sözcüğe genel dilde olmayan farklı ek getirerek türetilmiş sözcükler ("çığlık atan" ve "haykıran" anlamında) "Maymun" şiirinde geçer (*Rumba da Rumba*, s. 21: *"Ağzına alınca öfkeyi / Çığlıkşar 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 gerekir. ("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 çoğu zaman sıvışır / Çoğu zaman da önünüze / Faşal fayrak dikilir"*).

c) Yansımalardan ve çocuk dili kelimelerinden yeni sözler türetme:

pırpırlanmak: Yansımadan türetilmiş sözcük ("pır pır etmek" yerine; "yayımlanma, görünme" anlamında) "İzmir" şiirinde geçer (*Rumba da Rumba*, s. 20: *"İlk şiirlerim orda pırpırlandı"*).

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 konuşan" 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"*).

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

d) Genel dildeki kelimelerin anlamlarını kaydırma veya değiştirme:

hoppa, hokka: Genel anlamda değişiklik yapılmak 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 gıdıgıdılar"*).

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

f) Kelime oyunları yapma:

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

Görüldüğü 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 yaptığının 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:

Şiire kalktınız mı 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 verir. "Favul" sözcüğünün argolaştırılmasında aslında futbol terimi olan bir sözcüğün argo alanına aktarılması söz konusudur:

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

Birsel'in "Lunapark" şiirinde bütün söyleyiş argo üzerine kurulmuştur. Şiirdeki "şakşakhelva, laci, fingirik" gibi sözcüklerin şiire kazandırdığı argo ifade özelliği hemen dikkati çeker. Şiirde dikkati çeken bir şey daha vardır: Aslında şair, yeryüzünde her şeyin yerli yerinde olduğunu vurgulamak ister; ama bu yerli yerindelik sıkıcıdır. Sıkıcılıktan kurtulmanın yolu ise bunları argo ifadelerle anlatmaktır. 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
Karaşınlar 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 anlama 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" anlattığı açıktır; çünkü "ağarmış" sözcüğü "saçların ağarması" 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 / Ölmeyenlere de dünyada / O şanlı köprüden / Langa lunga boyuna"* (*Varduman*, s. 37).

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

"Krallar" şiirinde "macık mıcık, keşempe, ibikgügük" 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 miydiniz sofralarda
Tahtınızdan macık mıcık
Salyalarınızı saçabilir miydiniz

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

Salâh Birsel'in "Cicidan" şiiri, daha adından başlamak üzere argonun kullanımına ilişkin tipik bir örnektir. Şiirdeki "faşal fayrak, hi hi vikviktir, 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 karşında
Ardından fıt fıt seyirtsem de
Faşşadak kalırım yolda (*Rumba da Rumba*, s. 15)

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

"Etkafalar" şiirinde de argo sözcüklere 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 zıplarken / 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 amanin amanin 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)

"Ayıpençesi" 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, vıngıldatmak" gibi yeni sözcükler türetme yoluna gitmiş olmasıdır: *"Laikliğe sırt döner / Barışa yüz vermez / Çokça beklemeyi bilmez / Folyalaktır boşuna vıngıldatılmaz"* (*Rumba da Rumba*, s. 18).

"Dırdırcı" şiirinde de sözcüklerin değişik eklerle, yeni görünümlere 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 dırdırcılar / Kafanızı tepizleseler de / Siz kendinizi sıkmayın"* (*Yaşama Sevinci*, s. 28).

Salâh Birsel, benzeri bir yöntemi "Sevecen" şiirinde de kullanır. Bu şiirdeki "yerdenyığma" birleşik sözcüğü "yerden bitme" sözcüğüne benzetilerek ve argolaştırılmış anlam gözetilerek oluşturulmuştur. Alıntıdaki "pili bitmek" argo-deyime de dikkat çekmek isterim: *"İstesen de istemesen de / Yakında pilin bitecek / Bodurlar yerdenyığmalar / Seni top tüfeğe 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 kapalı" anlamında kullanılan "şamşırak" sözcüğü bu açıdan dikkat çekicidir: *"Yalan dolan talan / Bilgilerin temelindedir / Çünkü şimdi uyanık isek / 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 kaba 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 biçimiyle 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 biçemin 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 sürdükleri Garip akımından zaman içerisinde ayrılarak argonun kullanımında kendilerine yeni yollar çizmişlerdir. Metin Eloğlu, kaba söyleyişi Garip'in öncülerinde rastlanmayacak ölçüde ileri götürmüş, Salâh Birsel ise argonun sunduğu imkânlardan yararlanarak büsbütün kendine özgü bir yöntem yaratmıştır. Metin Eloğlu'nun argo yöntemi halk ağzının şiire 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 şöyledir: "Fetişizm herhangi bir nesneye ya da insan gövdesinin belirli bir bölümüne karşı duyulan karşı konulmaz bir cinsel tutkudur. Bir fetişçi, diyelim kadın ayakkabılarına tutkundur. (...) bir başka fetişçinin taptığı nesne kadın saçı 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 ayrımına 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 eşyası (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, heykeltıraşlıkta, 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 Bacakları"[5], Necati Cumalı'nın "Güler'in Elleri"[6], Şinasi Özdenoğlu'nun "Ellerin İçin Noktürn"[7] gibi şiirlerini burada hatırlamak gerekir. Kadının bazen saçı, bazen yüzü, bazen elleri, bazen de boynu... şiirde güzellik sembolü olarak kullanılmıştır. Bu sembollere "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 bakıldığında, "ayak" sözcüğünün eski dönem Türk şiirinde de, Halk ve Divan şiirlerinde de zaman zaman çeşitli çağrışımlara yol açacak şekilde kullanıldığı görülülür. XI. yüzyılda söylenen şu şiir parçasında "ayak" sözcüğünün çağrışımı 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", *Han 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 Noktürn", *Türk Şiirinde Aşk ve Kadın*, Özlem Yay., İstanbul 1978, s. 179-180

Awlalur özüm anı(n)g tüzınga
Emlelür közüm anı(n)g tözınga
[Gönlüm onun güzelliğine (kapılıp) tuzağa düşüyor;
(Ayağının) tozu (da) (yaralı) gözlerime merhem oluyor!][8]

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

Öldürmeğe kail oldum ben özüm
A benim sevdiğim hey iki gözüm
Ayağın altına döşesem yüzüm
Basar gider misin kıyamete dek[9]

Divan şiirinde de "ayak" sözcüğünün hem bildiğimiz anlamıyla 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 şiire girmiştir; bununla birlikte, güzel kadın bedeninin bir parçası olarak da "ayak"ın dizelerde yerini aldığını söylemek yanlış olmaz. Nev'î 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 pâyünde giyâh itsem[10]

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'î Divanı*, 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 şiirlerin bir kısmında "ayak" sözcüğü –Walker'ın belirlemesine uygun biçimde– bir sembol olarak da yer bulmuştur. Zaten şiirde fetişizmi roman ve öyküde olduğu gibi doğrudan doğruya anlatmak mümkün değildir. Şiirin doğası gereği şairler sözcüğe hem bir sembol değeri yüklemişler hem de sözcüğü bilinen anlamıyla kullanmışlardır. Ancak şairlerin yarattıkları çağrışımlar, 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 şiire konu edildiği görülmektedir. Şairin "yıldız, çıplak, ayak, kız" sözcüklerinin beraberce kullanımıyla bir çağrışım 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!
Çıplak 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", *Hecenin 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 / (...) / Yüreğim sana çevrili."*[13] *Şairin bir başka şiirinde de "Al topuklu beyaz kızlar dalga geçmeyin"*[14] dizesi dikkati 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 olarak şiire girer:

gündüzleri bambaşka
geceleri büyücüsün
korkuyorum
mâra'm
şeytanım
sivri dişlerinden
uzun ayaklarından
ve simsiyah saçlarından[15]

Ayak izleğine 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, vücudunun bir parçasını anarak ortaya koymaktır. Ziya Osman, sevgilinin ayağını bir çift yavru güvercine benzetirken yumuşaklığı, 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'nınkine 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, duygulardan çok duyulara –özellikle de görme duyusuna– seslenen dizeler, şairin, cinsel çağrışımları arasına ayağı da katması açısından önemlidir. Walker'ın saptamaları arasında yer alan fetiş organları sıralaması, katı bir cinsellik çağrışımı 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 karşımda,
Kâh çırılçıplak.[18]

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

Güneş saçlarınla oynar
Omzundan tutar giydirir seni,
Sırtında tül olur, belinde kemer

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 Tanrılaşırsın genç adımlarında
Mevsimler önünde çözer yükünü
Bahçeler yığılır eteklerine![19]

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

Çağır gelsin, bir ilâh daima dönebilir
(...)
Omuzunda bağbozumu uykusuz saçlarının
Katı toprağı döğsün çıldıran topukların
Bir alev gibi fırla gecenden ormanı yak
Küçük bir yıldız olsun karanlıkta her yaprak[20]

Tanpınar'ın öğrencisi olmuş, sonraları şiir anlayışı bakımından da ona yakın bir çizgide yürümüş 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 meleksi güzelliğinin bir sembolü durumundadır. Burada "ayak" sözcüğünün hareketlilik içerisinde, "gelmek" ve "gitmek" eylemleriyle birlikte kullanılmış olması da ayırıcı bir özelliktir; çünkü sadece ayak değil, onun fonksiyonları da çağrıştırılmak istenmiştir:

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

20 Ahmet Hamdi Tanpınar, "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 –"Hatıra" başlıklı şiirinde olduğu gibi– bir imaj tekrarıyla *"Ses çıkarmaz ayakları yürürken, varla yok arası ve hâlâ"*[22] dizesiyle anlatan Dıranas'ın "Bahar Şarkısı" şiirinde sevgilinin ayağı, zamanın ve ışığın bir toplayıcısı olarak şiire girer. Kadın ayağının bir ışık topu gibi düşünülerek dizelere taşınması özgün bir imgedir. Bu dizelerde ayağın "yüz"le birlikte beyazlığı ve parlaklığı da söz konusudur; beyazlık ve parlaklık, ışıktan ve "zambak" benzetmesinden kaynaklanmaktadır. Dizelerdeki ışığın ve "zambak" benzetmesinin asıl amacı ise sevgilinin saflığını vurgulamaktır. Gözlerin parlaması ve ışığı yansıtması şiirde alışılmış bir imgedir. Ancak Dıranas bu şiir parçasında gözlerin ışıktan uzak olduğunu belirtir, onun yerine "ayaklar" ışıklı ve parlaktır:

Gözlerin kararan yollarda üzgün
Ve bir zambak kadar beyazdır yüzün;
Süzülüp akasya dallarında gün
Erir damla damla ayaklarında[23]

"Ayışığı" şiirinde de Dıranas, sevgilisinin ayağını yine zaman anlamı taşıyan bir sözcükle birlikte ele alır. Ayışığında bir sevişme sonrasında yazıldığı izlenimini uyandıran bu şiirin son dörtlüğünde şair "gece, ayışığı, örtü, ayak" sözcükleri çevresinde yumaklanan bir duyguyu dile getirir:

Üzerinden örtüyü mü çekti 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, "Ayığışı", *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 çağrışımları da beraberinde getirmektedir. Onun çoğu şiirindeki kadın; hayallerde yaşayan, platonik duyarlılığa hitap eden bir kadın değildir. Bunun 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 şiirinin 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 şöyle der:

Öyleleri var ki hey Allahım hey!
Geç karşıdan bak,
Ak topuk beyaz gerdan,
Tüy döşekler kadar yumuşak.[25]

Külebi'nin, "Tabanca" şiirinde ise halktan Türk erkeğinin geleneksel bakış açısını yansıtan 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 Attilâ İlhan'ın "Uzaktan Sevmek" şiirinde de karşımıza çıkar. Bu şiirde "ayak"lar, "topuk"lar vasıtasıyla şiire konu edilmiştir. Kadının "güvercin topuklu" olarak vasıflandırılması, şiirdeki sert söyleyişe karşın bir zarafet ve yumuşaklık çağrışımı yaratır:

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 gülümserken[27]

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 tarihimizde daha çok *Varlık* dergisinin ve yayınevinin yöneticisi olarak anılmış olan Yaşar Nabi Nayır'ın az sayıdaki şiirlerinden birinde sevgilinin tasvirinde hareketli bir anlatıma başvurulduğu dikkati çeker. Şair, edebiyatımızın eski dönemlerinden beri kullanılan *mazoşist* denilebilecek bir imgeye başvurur. Aşkının 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 çoğumuzun 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 kapalı[30]

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 değsin de suya
Sözgelimi herhangi bir haziranda
(...)
Denizlere uçan aklında
Suya değsin 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, kanımca, şairleri kadınla ve kadın ayağıyla suyu birlikte düşünmeye iten kolektif nedenlerdendir. Yıkanan 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 okuyucuyu.

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

Büyük, geniş dünyamız üzerinde
Yayvan erkek ayakkabılarıyla yanyana
Onun küçük kundura izleri vardı
Solar gibi gün geçtikçe gülüşleri camlarda
Bekâr cüzdanlarında fotoğrafları[34]

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 fantezilerle süslenmiş bir cinselliktir. Senaryolar da yazdığı, bir dönem sinemayla iç içe olduğu için Attilâ İlhan'ın şiirlerinde görsellik dikkati çekecek 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 ayakkabılarına / 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
dönük bir deniz gibi tutarsın
nefesin hem erkek hem kadın
ökçesiz pabuçların hatırımda
rıhtımda pazartesi sularında[36]

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 düşünülmesindendir: *"mahmuzlarında yıldız alıştırırlar / çizmeleri neon kıpkızıl yanmış / dişiliklerini silah gibi taşırlar / nasıl kullanılıyor anlaşılmamış"*[37]

Attilâ İlhan, sevdiği imgeleri, izlekleri değişik şiirlerinde yinelemekten hoşlanan bir şairdir. "Kırmızı kadın çizmesi" izleği 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 sonrasını anlatmak için yazıldığı ilerleyen bölümlerinde daha iyi anlaşılan şiirde, doğrudan doğruya karşısındaki kadına hitap eden şair, sevgilisinin güzelliğini bu öğelerle verir:

Bak bunlar ellerin senin bunlar ayakların
Bunlar o kadar güzel ki artık o kadar olur
Bunlar da saçların işte akşamdan çözülü[39]

36 Attilâ İlhan, "Smyrna Blues", *Yağmur Kaçağı*, 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 demediği leylâ / inmiş yukardan kirlenmiş ağızları yangında / yeninin yeni olan gözlerine sokulgan / ayakları adımlı saçları taşkın sokulgan"*[40]

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

İçtim o bin yıllanmış testiden, içtim, içtim,
Örtüler arasında yeryüzü beğenisiyle
Ayışığını paylaşırdı bacakları,
Öptüm ayak parmaklarını, öptüm, öptüm.[42]

Edip Cansever'in "Uyanınca Çocuk Olmak" şiirinin ilk bölümü kadın ayaklarının cinsellik çağrışımı uyandırması çerçevesinde ele alınabilecek dizelerle biter: *"Öyle mi, ya kim uyandırır 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. Sevdiği 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

ları bölen ikiliğe / Alnından başlayan ve ayak bileklerinde duran / Yani 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 güzelliğinin önem verilen bir parçasıdır. Özellikle son dizede şairin dikkatinin, sevgilinin ayaklarında yoğunlaştığı görülür:

BEN SANA TEŞEKKÜR EDERİM

Ben sana teşekkür ederim, beni sen öptün,
Ben uyurken benim alnımdan beni sen öptün;
Serinlik vurdun korulara, canlandı serçelerim;
Sen mavi bir tilkiydin, binmiştin mavi ata,
Ben belki dün 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 Doğru Sevdim Seni", *Toplu Şiirleri II: Şairin Seyir Defteri*, Adam Yay., İstanbul 1990, s. 78

46 Ülkü Tamer, "Ben Sana Teşekkür Ederim", *Yanardağın 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)

Tanpınar'ın Şiirlerinde Duyular

Uzak, çok uzağız şimdi ışıktan
Çocuk sesinden, gül ve sarmaşıktan
A.H. Tanpınar

Modern Türk şiirinin, gerek verdiği eserler gerekse bakış açısının zenginliği itibariyle önemli isimlerinden olan Ahmet Hamdi Tanpınar 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. Tanpınar'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 bulunduğunu 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 Tanpınar'ın şiirleri farklı yöntemlerle incelenebilecek zenginliktedir. Şairin hayata ve çevreye bakışının taşıdığı genişlik ve derinlik, onun sanatta çıkış noktası olarak aldığı ve oradan genişlediğini söylediği şiirlerine yansımıştır. Tanpınar, şiirde derinleşmeyi sağlarken rüya ve zaman gibi iki önemli so-

yut kavramı temel alır görünmekle birlikte somut verilerden de hareket etmiştir. Çünkü o, bir yönüyle, duyularıyla yaşayan, dünyayı 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 çekecek yoğunlukta kullanmıştır.

Tanpınar'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 çoğunun ressamlar olduğu (Fikret Mualla, Abidin Dino, Bedri Rahmi…) bilinmektedir. Şairin, görme duyusuna yönelik ayrıntılara önem vermesinin sebepleri ilkgençliğindeki bazı anılara bağlanabilir. Antalya mektubunda, sözünü ettiği bazı şeyleri hatırlayalım: Çocukluğunun yıldızlı gecelerini anlatırken, "Yıldızlı gece beni büyülerdi sanki." ve Güvercinlik deniz mağarasını seyredişini dile getirirken, "Bu mağara suyun hücumuyla açılıp kapanan aydınlığıyla benim için mühim bir şey oldu." cümleleri şairin görme duyusuna ilişkin dikkatlerinin nerelerden kaynaklandığı hakkında ipuçları verebilir.

İşitmeye dayalı bir sanat olan müzikle yakından ilgilenmesi, klasik Türk ve Batı müziklerini çok iyi bilmesi Tanpınar'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 saydığım 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, musiki 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 yaşarım. Hülâsa onunla beslenirim."[1] derken şiir ve

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

müziği birlikte anması ve "çığlık" sözcüğünde bir yoğunlaşmaya gitmesi işitme duyusunun şairde sanat duyuşuyla birleştiğini 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 Tanpınar'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 Tanpınar'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 düşkünü, para ihtiyacı içinde kıvrana kıvrana geceyi gündüze ekliyor. Biz iğne deliğinde yaşıyoruz. Portakal, öküz eti, istiridye, resim, reprodüksiyon, heykel, musikî karmakarışık ve hepsi insanı boğacak kadar bol. Kadınlar çok güzel. (…) Şimdi mektubum bitiyor, kafamda operada 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 kâinattı. Bu pazar defileden evvel gittiğim Lay'daki gül bahçesi bile böyle kokmadı.[3]

2 *Tanpınar'ın Mektupları*, Dergâh Yay., İstanbul 1992, s. 103 (Haz.: Zeynep Kerman)
3 *Tanpınar'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 çıktığı bazı şiirlerde ise farklı duyuların birlikte kullanıldığı görülüyor. 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 göründüğünü, 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 ufkumuzu
Çepçevre kaplasın bu ziya, bu renk,
Havayı dolduran uhrevî âhenk.
Bir ilâh uykusu olur elbette
Ölüm bu tılsımlı ebediyette,
Belki de rüyası büyük cetlerin,
Beyaz bahçesinde su seslerinin [4]

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

4 Tanpınar'ın şiirlerinden yapılan alıntılar, İnci Enginün 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 şiirlerinden 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 çekecek boyutlardadır:

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

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

Belki rüyalarındır bu taze açmış güller,
Bu yumuşak aydınlık dalların tepesinde,
Bitmeyen aşk türküsü kumruların sesinde,
Rüyası ömrümüzün çünkü eşyaya siner.

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

"Selâm Olsun" şiiri de duyuların kullanılması bakımından üzerinde dikkatle durulması gereken bir şiirdir. Bu dünyadan göçmüş birinin dünyada yaşamaya devam edenlere bir selâmı olarak okunabilecek şiirde duyuların yoğun şekilde kullanılması sebepsiz değildir. İnsan bu dünyada duyularıyla yaşar; bu nedenle ölüm, duyuların yitirilmesiyle eş anlamlıdır. Bu

şiirde, 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, fırtına
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 ışıktan
Çocuk sesinden, gül ve sarmaşıktan

Açıklayıcı olması bakımından, yalnızca şiirlerinde değil, mektuplarında ve öteki yazılarında da duyu öğelerini sıklıkla kullandığını daha önce belirtmiştim. Bunlardan, önemli sayılabilecek bir örnek daha vermek yerinde olacaktır. Ahmet Hamdi Tanpınar, 1939 yılında İstanbul'dan şair dostu Ahmet Kutsi Tecer'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 yapyalnız. Fakat bu yalnızlığın şiirini nasıl anlatmalı? Her ağaç kızarmış yapraklarla başlı 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 vücudun seyri de bir nimettir.[6]

6 *Tanpınar'ın Mektupları*, s. 37-38

Tanpınar'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 çağrışımlar 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 püskürerek dolaşan bir ejderha"* dizelerinde görüntüleri ve onların çağrışımlarını birlikte kullanır. Şiirin özellikle son kısmında şairin, duyudan duyguya geçişin örneklerini verdiğini, fizikten metafiziğe yöneldiğini görürüz.

Renkler, ışık ve şekiller görme duyusunun değerlendirilmesinde en önemli argümanlardır. Tanpınar'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 çıplak bir omuz sessiz düşecek
Eriyen bir kuğu beyazlığından.

Bir ışık cümbüşü olarak okunabilecek "Akşam" şiirinde de şairin görme duyusuna ilişkin ayrıntılara zengin biçimde yer verdiği görülüyor. Bu şiirde "siyah dağınık bir bulut, can verdi kanat çırparak, 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 Tanpınar'ın "Akşam" şiirinin önemi bu farklılığından gelmektedir. Şiirin ikinci dörtlüğünde görüntülerle sesin kaynaşmış olarak dizelere yansıtılması şairin duyu zenginliğini 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 kalmaz, oradan duyguya ve metafiziğe geçer. Duyuların duygu planına geçişinin, fizikten metafiziğe uzanışın güzel örneklerinden biri olan "Bir Gül Bu Karanlıklarda" şiirinde beş duyunun hepsi de bir aradadır ve bu duyular farklı çağrışımlar yaratacak şekilde şiirde yer alır. Şiirin ilk dörtlüğünde "gül, karanlık, kadeh" kelimeleriyle görme duyusu; "sükût" kelimesiyle de "işitme" duyusu öne çıkarılır:

Bir gül, 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 duyulardan yola çıkarak "uzak bir hayal"e yönelir:

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

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

Bu musiki dalga dalga yutuyor bizi
Bin sessizliğin aynasından,
Üst üste ve âdeta sonsuz,
Kim bilir hangi akşamların
Uzak ve unutulmuş çatırtısından…

"Mavi, Maviydi Gökyüzü" şiiri 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 ettiğimiz, 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 şiiri 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 buğulu, derin;
Ah o hiç dinmeyen rüzgâr
Ve uykusu çiçeklerin.

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

Merdivende ayak sesin
Rıhtım taşında gölgen var.

Sevgilinin sesi, Tanpınar'a ilham veren unsurlardandır. Mehmet Kaplan, "Sesin" şiirinin tahlilini yaparken "Tanpınar, esas itibariyle 'vizüel' (gözü duyarlı) bir tiptir. Şiirden sonra en çok sevdiği plastik sanatlardır. Bununla beraber musikiye karşı da merakı vardı. Klasik Türk musikisini ihtirasla severdi. Musikiden hoşlanmasının asıl sebebi, bu sanatın kendisinde kuvvetli heyecanlara refakat eden birtakım hayaller uyandırması idi."[7] tespitini yapar. Tanpınar, "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 yönelerek klasik Türk müziğindeki bazı makam adlarıyla birlikte duyuşunu müziğe ekler. Kaplan'ın, bu şiire 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, Tanpınar'ın şiir estetiğinde müziğin tuttuğu yerin önemini belirtir:

Sesin yıldızlı gecemdir
Baş ucumda geniş, sonsuz
Dalgalanır derinleşir;

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

Akan deremdir ben susuz
Çatlamış dudaklarımla
Koşarım saf billûruna…
(…)
Çırpınan bir ruhum artık
Bin hasretle delik deşik
Uzak hayret burçlarında
Nevânın, ferahfezânın

Duyu zenginliğini şiirlerine bütün genişliği ve derinliğiyle yansıtan 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 çoksesli, zengin ve uyumlu bir orkestra oluşturur. "Yavaş Yavaş Aydınlanan" şiirinde tabiattaki "arılarla böceklerin" sesi duyulur:

Aydınlığın hendesesi
Sonsuzluk bahçendir senin;
Dinleyin geliyor sesi
Arılarla böceklerin!

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

"Tatma" duyusuna ait ayrıntılar Tanpınar'ın şiirlerinde dikkat çekecek boyutlardadır. Yaşamayı seven, dünya nimetlerini tatmaktan haşlanan, bir yönüyle "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 yaşamanın 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 ızgara 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 gönderin. İyi bir harman olur sanırım.[9]

Tatma duyusunun şairin günlük hayatında önemli bir yeri olduğunu biliyoruz. Yukarıdaki bazı örneklerini verdiğimiz mektuplarında sık sık yemeklerden, içkilerden bahsetmesi bunun delilleridir. Yalnız, bu kullanımlarda her zaman sıradan bir duyunun belirtilmediğini, "lezzet" kelimesinin kimi zaman mecaz anlamıyla kullanıldığını görürüz. Antalya mektubunda şöyle diyor: "Çok karlı bir gündü. Ben sıcak ve buğulu 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 dikkatle 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 *Tanpınar'ın Mektupları*, s. 49
9 *Tanpınar'ın Mektupları*, s. 57
10 Ahmet Hamdi Tanpınar, "Antalyalı Genç Kıza Mektup"; *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*, s. 255
11 *Tanpınar'ın Mektupları*, s. 53-54

Tanpınar'ın, tatma duyusuna ait ayrıntıları dikkat çekici biçimde işlevsel olarak kullandığı "İnsanlar Arasında" şiiri, insanlar arasına karışarak onlar gibi yaşamayı arzulayan mitolojik bir tanrının sözleriyle biçimlendirilmiştir. Sonsuzluğu bırakıp ölümlülüğü seçen mitolojik bir varlığın insanlaşması somut duyuların gerçekleşmesiyle mümkün olacaktır. Mehmet Kaplan, bu şiiri değerlendirirken konunun bu yönüne dikkat çeker: "O duygu ve düşüncelerini muhafaza ederek ebedîleşmeyi arzu eder. 'İnsanlar Arasında' şiiri, şairin bu aslî temayülünü bir başka şekilde gösterir. Burada, Tanpınar, en büyük kudret sahibi bir ebedîye, Zeus'a beşerî duyguların lezzetini tattırır."[12] Gerçekten de Tanpınar'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 yaşamlarını devam ettirebilmek için öncelikle yeme-içmeye mecbur olmaları gerçeği belirgindir. Şiirde somut tatmaya yönelik öğelerin yanı sıra "umutsuz isyanı tatma" ve "acıma lezzetini tatma" ifadelerine de yer verilmiş olması, tatma duyusunun ikili anlamıyla düşünülmesini gerektirir:

Doğrusunu isterseniz biraz da bıktım
Hep aynı değişmez ebediyeti yaşamaktan!
Hulâsa insan olacağım artık
Çay, kahve, cigara, rakı, viski
Ayrılık, gözyaşı, hatta biraz açlık
Ve hepsinden büyüğü bizim hiç bilmediğimiz şey,
Ümitsiz isyanı 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. *"Sızdıkça bir düşünceden / Günlerin kızıl meyvası?"* dizelerinde meyvenin "kızıl", yani olgunluk belirten bir sıfatla nitelenmiş olmasına da dikkat etmek gerekir. "Bendedir Korkusu" şiirindeki şu iki

12 *Tanpınar'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 ısırır güzel kavsimde / Susamış bir ceylân gibi zamanı!"* "Boğaz'da Gece" şiirinde şair, şarabın tadını anlatırken "sert, buruk" gibi sözcükler kullanır; "sert" sözcüğünün dokunma duyusundan tatma duyusuna aktarılarak 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, şiiri 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 çoğunlukla kendi anlamlarında kullanır. Yalnız "Gül" şiirinin, *"Ey bâkir ten cümbüşü her özleyişten sıcak"* biçimindeki ilk dizesinde dokunmanın kendi duyu alanından çıkıp özlem duygusuna eklemlendiği görülür. "Hatırlama" şiirindeki *"Sen akşamlar kadar büyülü, sıcak"* dizesinde de dokunma duyusuna ait "sıcak" kelimesinin "büyülü" sıfatıyla birlikte kullanılması şairin soyutlamaya yöneldiğini düşündürebilir. "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" tamlamasında da benzeri bir durum söz konusudur; burada dalgaların yüksekliği ve şiddeti dokunma duyusuna ait olan "sert" sıfatıyla dile getirilmiştir.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın şiirlerinde duyulara ilişkin ayrıntılar elbette bunlarla sınırlı değildir. Onun herhangi bir şiirinde hiç umulmadık bir yerde duyu zenginliği kendini ansızın 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.

Tanpınar, sanatta "rüya"ya ve "ebediyet"e inanan bir şair olarak, sıradan insan duyularına derinlik ve genişlik kazandırmış, somuttan soyuta geçerek zengin bir atmosfer yaratmayı bilmiştir. 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 Tanpınar'ın ayrı ayrı şiirlerinde de duyular yer alır; ama sonuçta bunlar bütünlüğün kurulmasında rol oynayan tamamlayıcı parçalar gibidir.

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

Tarancı'nın Şiirlerinde Renkler

Renkler renklere renkleri ekler,
Olurken içim renklere mahşer.
Cahit Sıtkı Tarancı

Cahit Sıtkı Tarancı'nın şiiri doğaya bağlı bir şiirdir. Zaman zaman günümüz şairlerine yol açabilecek şekilde metafizik boyutlara uzandığı, yaşamötesinden esinlendiği de olmuştur. Fakat onun şiirini besleyen asıl kaynak, hayattır, doğadır. Cahit Sıtkı'nın şiirlerinde yaşamın canlılığı, gün ışığı, doğa, yaşama sevinci, ölüm korkusu, eşyanın çeşitli görünüşleri... temel kaynaklardandır. Kendisiyle yapılan bir söyleşide "Nasıl yazarsınız? Mevzularınızı arar mısınız?.." sorusuna verdiği yanıtta, "Şiirle hayat arasındaki sıkı münasebete inandığını"[1] belirten şairin mektuplarında da hayata olan tutkusunu açıkça görmek mümkündür. Paris'ten, dostu Ziya Osman Saba'ya yazdığı 13 Mayıs 1940 tarihli mektupta, "Yaşamın Don Juan'ıyım, hayatı her şeyiyle çok, ama pek çok seviyorum."[2] diyen ve bu mektuba da hayatın canlılığını çeşitli yönleriyle anlatan "Yanlış Bilmesinler Beni"[3] şiirini ekleyen Cahit Sıtkı, kız kardeşi Nihal'e yazdığı 25 Şubat 1934 tarihli mektubunda da hayatın saflığına 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 yaşayan şair, yaşadığı (ve yaşayamadığı) hayatın ayrıntılarını da görerek her birinde itiraflar gizlenmiş olan mektuplarında göstermiş, bu ayrıntıları şiirlerine de taşımıştır. Cahit Sıtkı'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 taşımış bir şairdir. Hatta, bunu yaparken kimi zaman bir ressam tavrıyla hareket etmiştir. Bu bakımdan onun şiirinde bir renk cümbüşü 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 hatıralarla" birleştirir. Renkler, şairin gecesini ve gündüzünü 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 hatıradır ah!–
Renkler renklere renkleri ekler,
Olurken içim renklere mahşer. (s. 49)

4 Cahit Sıtkı 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 hatıralar"* (s. 54), *"Renklerle şekiller sevişip anlaşır."* (s. 66), *"Açtı güller gibi renk ve kokulardan / Bütün hatıralar 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 çağrışımlara 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 hayatımı 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 tarıyor usul usul, / Upuzun saçlarını simsiyah bir tarakla."* (s. 36 ve 41), *"Sayısız, siyah telli, acayip 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 yatakta 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 saça"* (s. 69) mısralarıyla ortaya koyulur.

"Renkler" şiirinde gece ile renkler arasındaki ilişkiye (ilişkisizliğe) 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) mısralarında yine geceyle siyah rengin birleştiğini görüyoruz.

Siyahın kontrastı olan beyaz da, Cahit Sıtkı'nın şiirlerinde yoğun olarak kullanılmıştır. "Kar ve Ben" şiirinde bütünüyle beyazlık hâkimdir. Cenap Şahabettin'in "Elhân-ı Şitâ"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 sükût, bir mahşerdir sanki kar,* (...) *–gözlerim– Bembeyaz bir güvercin kanadına takıldı,* (...) *Bir kadın gördüm ki ben beyaz güller içinde,* (...) *Duydum beyaz bir nehrin içimde aktığını*." (s. 33) dizeleri dikkat çekmektedir. "Kar ve Hatıralar" (s. 60) şiirinde de benzeri çağrışımlar yine "beyaz" rengin hâkimiyetinde ortaya koyulmaktadır. Kadın vücudunun beyazlığı "Sarayımız"da *"Bir saray, hem vücudun gibi beyaz mermerden"* (s. 44), "Hey Gidi Güneşli Uykular"da *"Parıltılar, beyazlıklar, yuvarlaklar diyarı"* (s. 92), "Nü"de ise *"Vücudu kar beyazlığında"* (s. 146) dizeleriyle ifade edilir. Bu dizelerde beyaz rengin kadın vücudunun güzelliğinin, çekiciliğinin, biraz daha ileri gidecek olursak cinsel çağrışımlarının bir simgesi olarak kullanılmış olduğunu söyleyebiliriz. Yalnız "Hey Gidi Güneşli Uykular"dan alınan dizenin, şiirin bütünlüğü içindeki kullanımının bu genellemenin dışında kaldığını belirtmek gerekir. Beyaz renk "Kuşlar ve Renkler" şiiriyle "Her Günkü Şarkım"da beyaz yelken, "Bahar Sarhoşluğu"nda süt beyaz bir martı, "Sıla" ve "Hayal Ettiğim Şey"de beyaz bulut, "Bugün Cuma"da bulutlardan beyaz baş örtüsü çağrışımlarıyla 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 kullanışı konusunda Maurice Serullaz şunları söyler:

> Empresyonist ressamlar, güçlü ve şiddetli kontraslarıyla ışık gölge (chiaroscuro) alanları kullanmaktan vazgeçtiler. Siyahlar ve griler, saf beyaz, çeşitli kahverengiler ve aşı boyası, koyu kahverengi (ombra), kırmızımsı kahverengi gibi "toprak" 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 –başka deyişle, boya maddelerini palette karıştırma yerine, iki saf rengi tual üzerinde yanyana koymayı tercih ettiler–...[5]

"Mavi" ve "yeşil" Tarancı'nın empresyonist yaklaşımla en çok kullandığı renklerdir. Mavi, "Her Günkü Şarkım"da "mavi sular" tamlamasının sıfatı olarak kullanılmıştır ve doğrudan doğruya tabiattaki 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) mısralarında 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 gülümsüyordu"* (s. 186), *"Gökyüzü belledik şu ürperen 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 söylenmede kendiliğinden
Nasıl dinlersen öyle, şen 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 sayılabilecek *"Yemyeşil oluvermiş ağaçlar / Bulutlara hayretinden."* (s. 143) mısralarında yeşilin pekiştirilmiş olarak ve yine tabiatta bulunuşuna uygun şekilde

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

kullanıldığını görüyoruz. *"Eksilmez etrafta yeşillik"* (s. 173), *"Gök bildiğim bu mavilik / Yeşil dallardan süzülen"* (s. 181), *"Gök mavi mavi gülümser / Yeşil yeşil dallar arasından"* (s. 186) dizelerinde de aynı kullanımın örnekleri görülmektedir. Cahit Sıtkı'nın bazı şiirlerinde "yeşil", renk anlamının yanı sıra, genişliğin, sonsuzluğun göstergesi durumundadır. *"Ruhum bir atlı gibi dörtnal gidiyordu / Yemyeşil uzanan sükûn 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 gülümseyen yeşillik balkonundan? / Demek gecelerden sonra nihayet gün doğuyor."* (s. 130)

Mavi ve yeşil ile ilgili olarak, Cahit Sıtkı'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 Sıtkı'ya "Hayal Ettiğim Şey" (s. 186) şiirinin yazılışında ilham kaynağı olduğu da açıktır.

Cahit Sıtkı, "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 / Güneşte kızarmış elma dalından."* (s. 53) ve "Yürek"teki *"Yumruk biçiminde bir şey / Kan kırmızı et parçası / Gümbür gümbür atar durur / Göğsümün sol tarafında"* (s. 197) parçalarında kırmızı, tabiat öğesi 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 çekecek 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 empresyonisti olan Cahit Sıtkı'nın şiirlerinde baskın bir özellik olarak kendini göstermez.

Gösteri, sayı 178, Eylül 1995

Aşk: Yırtılan İpek Sesiyle

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 yayımlanmış, bütün şiirlerinin bir araya getirildiği *Sevda Sözleri* yeni baskılar yapmıştır.

Bir yerde şuna yakın bir söz söyler Cemal Süreya: "Dünyanın en güzel şiirlerinin bir araya getirildiği bir antoloji düzenlense seçilen şiirlerin ilk on tanesi kesinkes aşk şiiri olacaktır." Şairin bu sözü yönlendirdi beni bu yazıyı yazmaya; bu sözü ve şiirlerindeki tutkulu, erotik aşk söylemleri...

Bir yaşam itkisi ve iksiri olarak aşk

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

> Zuhal'im, 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 biçimi 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 kitabın bu baskısına aittir.)
3 Cemal Süreya, *Onüç Günün 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 dönmeleri de var bizde. Seni seviyorum ve senin için her şeyim. Beni seviyorsun ve benim için her şeysin. Bir insan için şu kısa hayatta bundan daha büyük ne olabilir ki.[4]

Kadının şiirleştirilmesi

Kadın Cemal Süreya şiirinin temel izleğidir, onun şiirlerinde en çok sözü edilen varlık, *kadın*dır. 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 bedeniyle şiirde boy gösterir. Şairin, kadında cinsellik nesnesi olarak gördüğü beden bölümlerini anışı kimi zaman fetişizm boyutlarına varır.[5] *"Yüzünün bitip vücudunun başladığı yerde / Memelerin vardı memelerin kahramandı sonra / Sonrası iyilik güzellik."* (s. 13); *"Uzun saçlı iri memeli kadınlarıyla / Bir Akdeniz şehri çıkabilir içinden"* (s. 17); *"Bir kadın canıma mercan sokuyor / Dayamış ağzıma 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 yazıda:

> 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 *Onüç Günün Mektupları*, s. 34

5 Bu konuda bu kitapta yer alan, "Şiirde 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 bürünerek bir imgeye dönüştüğü şeklindeki iddialarına katılmadığımı belirtmeliyim hemen. Çünkü Cemal Süreya'nın şiirlerinde kadın soyut bir kimliğe bürünmez, soyutlamaya yer yoktur onun kadından söz edişlerinde.

Şiire giren her imgenin, şiirin kendine özgü yapısı gereği soyutlaştığı elbette bir gerçektir; ancak Cemal Süreya, kadını özellikle somut, dokunulan bir varlık olarak tutmaya özen gösterir şiirde. Üstelik *sevişme* izleği de yine Buyrukçu'nun ileri sürdüğünün tersine bir gelişme gösterir onun şiirlerinde. Cemal Süreya'nın, kadını dokunulabilir somut bir varlık olarak şiirleştirmesinin ve *sevişme* izleğini çoğunlukla kadın-erkek ilişkisi merkezinde tutuşunun kanıtları olarak şu dizelere bakılabilir: *"Sen asıl bunlara bak bunlar dudakların / Bunların konuşması olur öpülmesi olur"* (s. 12); *"Bir sürü çiçek ama saydırmaya kalkma / Ayrı ayrı kadınlardan koparılmış / Kadınlardan ya hem de bilsen nerelerinden"* (s. 21); *"Bir de var sen koynumda yatıyorsun / Güzelsin güzelliğin mutlak amenna / Kızlığın masanın üstünde / Kocana saklıyorsun"* (s. 27); *"Ama kadınlar, Tanrım, / 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 istediğini söylüyor. Bunun anlamı, şairin bir erkek şiir-öznesi olarak kadınlara olan tutkusunun altının çizilmesidir kuşkusudur.

Bu tutku, şairin söyleyişine de sızmıştır yer yer. Öyle ki, Cemal Süreya'nın erkekçe bir söyleyişle şiir yazmasından rahatsız olan bir şair, Gülseli İnal, buna itiraz etme zorunluluğu duyarak, "Türk edebiyatının şiir ustalarının dillerine yaklaştığımızda 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 bağıran cinsiyetçi bir şiiri sergilemişlerdir. (...) Erkek cinselliğinin kadına karşı; kadına bir çağrı olarak üstelik estetik yolla *decadence*'ını görüyorum, şöyle 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 biçeminin oluşmasına önemli katkılarda bulunmaktadır. Gülseli İnal'ın alıntı yaptığı şiirlere gönderme yaparak söylüyorum; bence, "Elma" gibi, "Şu da Var" gibi, "Cigarayı Attım Denize" gibi şiirlerin 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 kanımca.

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'ın *Erotisme* adlı kitabını okuduğu günlerde şöyle bir erotizm tanımına varır: "Cinsel gerilimi uzatmak için isteğin gerçekleştirimini geciktirmek. Erotizmin amacı, edimin kusursuzluğu değil, isteğin süregitmesidir."[8] Şair, sadece erotik olanda kalmamış, cinselliğe bakışının sınırlarını genişleterek yazılarından birinde erotizm ile pornografi arasındaki ayrım 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 ayrım 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 doldurmaya çalışırken klasik yazarlara göndermelerde bulunur:

> Erotizm kavramı XIX. yüzyılda kullanılmaya başlamış. XX. yüzyılda ise büyük yaygınlık kazanmış. Klasik yazarlarda "erotik" sözcüğü, aşkı tat bölgesine, yüreği tutku yönüne kaydıran bir anlamdadır. Sözcüğün bu anlamdaki kullanılışı çok eski. Bunu çıkış noktası alarak bakarsak, o anlamın, 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"a ait olanla "erotik" olan birbirine çok yakın gibidir. Aşkı erotizmden ayırmamasının nedeni bunların birbirini tamamladığını düşünmesidir sanırım; cinsellikten uzak bir aşkı 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 dolaysız, 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 duygusunun nedeni. Şair, asıl olarak şiirde konuşur çünkü, şiirdir 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 etkiyi fazlasıyla yaratır "Aşk" şairi.

Dille imgenin mükemmel uyumunun sonucu olarak kandırıcı, çekici bir şiirdir onunki. Kadını, aşkı, cinselliği hüzün-erotizm-ironi üçgeninde sentezleyerek kurar şiirini. Onun şiirlerinde aşk, çoğunlukla erotizmle at başı yürür. Bazen çılgın ve kırmızı soluğuyla erotizm öne çıkar: *"Kırmızı bir at oluyor soluğum / Yüzümün 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 ağzıydı elbet / Bütün duyarlıklara ayarlı / Öpüşlerin türlüsünden elhamra / Sınırsız denizinde çarşafların / Bir gider bir gelirdi işlek ağzı"* (s. 43). Bazen de bütün duygu yüküyle, hüznüyle, 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 bakışlarında / Keşke yalnız bunun için sevseydim seni"* (s. 289)

Şair, daha ilk şiirlerinden başlayarak sık sık erotizme yönelir, buna bağlı olarak kadının fiziksel güzelliğini, cinselliğini bık(tır)madan usan(dır)madan işler; kaba değildir. "Hüzün"de olduğu gibi "erotizm"de de incedir Cemal Süreya. Erotizm onda kimi zaman aşkla birlikte dizelere taşınır: *"Sevgiyeydi ilk açılışı gözlerimizin sırf onaydı / Bir kuş konmuş parmaklarıma uzun uzun ötmüştü / Bir sevişmek gelmiş bir daha gitmemişti"* (s. 13); kimi zaman da aşktan, duygudan uzak olarak görülür onda erotizm: *"Bir yanda Sirkeci'nin tiren dolu kadınları / Âdettir sadece ağızlarını öpturürler / Ayaküstü işlerini görmek yerine"* (s. 23).

Cemal Süreya'nın şiirlerindeki aşk ve erotizm öğesiyle ilgili olarak Füsun Akatlı şunları söyler: "Hüznün 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 temalı şiirlerine genel olarak bakıldığında aşk, erotizm, lirizm, romantizm kavramlarının iç içe geçmiş olduğu görülecektir. Şair, erotizme yakla-

11 Füsun Akatlı, "Yırtılan İpek Sesiyle", *Gösteri*, sayı 111, Şubat 1990

şırken belli bir inceliği, hüzünle 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 yönüyle kesinkes cesur bir aşk ve erotizm şairidir aslında Cemal Süreya. Bir konuşmasında erotizmle ilgili bir soruya verdiği yanıtta kendi şiirine erotizmin sinişini şu şekilde anlatır: "Humor ve erotizm yapıtıma ben hiç farkına varmadan sinmiş iki nitelik. Hayatımın ve okuduklarımın yansıları 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 sayılabilecek öğelerin yer yer günlük konuşma havası içinde aktarıldığı dikkati çeker: *"Oysa bir bardak su yetiyordu saçlarını ıslatmaya / Bir dilim ekmeğin bir iki zeytinin başınaydı doymamız / Seni bir kere öpsem ikinin hatırı kalıyordu / İki kere öpeyim desem üçün boynu bükük / Yüzünün bitip vücudunun başladığı yerde / Memelerin vardı memelerin kahramandı sonra / Sonrası iyilik güzellik."* (s. 13)

Aşkın ve sevişmenin bir yan izleği olarak "çıplaklık" 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 şiire sokar. Tıpkı şiirde olduğu gibi sevişmede de fazlalıklardan kurtulmak gerekmektedir; tıpkı şiir gibi sevişme de hem tükeniş hem türeyiştir, ölüp yeniden dirilmedir, kendini yeniden yaratıştır bir bakıma. Doğa ile, doğaya ait olanla çıplaklığın bir arada anılması belki de doğanın değişmez yasası olan ölüm-dirim sürekliliğinin vurgulanmasıdır sevişme yoluyla: *"Şimdi sen çırılçıplak elma yiyorsun / Elma da elma ha allahlık / Bir yarısı kırmızı bir yarısı yine kırmızı / Kuşlar uçuyor üstünde / Gökyüzü var üstünde / Hatırlanacak olursa tam üç gün önce soyunmuştun / Bir duvarın üstünde"* (s. 22); *"Sen kadınsın ya büsbütün soyunuyorsun / Sana vergi, atılacak her şeyi kolayca çıkarıp atmak / Öptüğün gibi dünyanın bütün adamlarını bu arada beni / Uzanıp öpüyorsun ya atları çırılçıplak / Ne oluyorsa işte o zaman oluyor"* (s. 36)

12 Enver Ercan, *Şair Çünkü 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 çıkıp kalıcı birer imgeye dönüşmektedir. Aşkın, sevişmenin büsbütün soyut kalmasına gönlü razı olmayan bir şair vardır karşımızda. İnsanı aşkın ve sevişmenin kalıcılığına çağırırken *yırtılan ipek sesiyle* şöyle demektedir öncelikle: "... insan sevişirken bütün çağlarda birden oluyor, geçmiş çağların hepsini birden yaşıyor bugünle birlikte. Ve bu gerçekten böyle oluyor. Bu bakımdan bir erginliktir sevişmek." (s. 94)

Cemal Süreya'nın şiirlerindeki aşkı-sevişmeyi-erotizmi anlayabilmek için *bunun gerçekten böyle olduğunu* kabullenmek gerekiyor. Onun, aşk izleği çevresinde dönen şiirlerine bütün olarak bakıldığında 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 dizelerini böyle bir bakış açısının arkasından gelecek bir kabul çerçevesinde okumak daha doğru olur sanırım: *"Sen ağzını ilave edince atlara / Birdenbire oluyor bu, şaşırıyoruz / Korkunç bir güzellik halklarının havasında / Birden ötesine geçiyoruz varmak istediğimizin / Ayır ayırabilirsen, hangimiz kadın hangimiz erkek"* (s. 36); *"Sen yüzüne sürgün olduğum kadın / Kardeşim olan yüzünü unutmadım / Karım olan karnını ve önlerini / Orospum olan yanlarını ve arkalarını / İşte bütün bunlarını bunlarını bunlarını / Nasıl 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 çiçekler gibi bir arada görünmektedir 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 Batı'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 belli 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 bağımsızlaşıp 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 seçkinci 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 esere giden eleştiri anlayışı eseri "biricik" kabul eden yaklaşımı onun kitaplar üzerinde derinleşmesinin yolunu açmıştır.

Cumhuriyet döneminin bir başka önemli eleştirmeni Memet Fuat 1960'larda yaptığı çıkışı 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 yazı hayatını 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 değindiği görülmektedir.

1980 sonrası şiiri hakkındaki görüşleriyle bu yazının esas konusunu oluşturan Mehmet H. Doğan ise yakın dönem şiirimiz hakkındaki değerlendirmeleriyle öne çıkan bir eleştirmendir. Doğan'ın 1960'larda başlayan eleştirmenliği günümüzde de sürmektedir. 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 şiiriyle ve 1980 sonrası şiirle ilgili eleştirileriyle Türk şiirinin bu yıllarında şiir eleştirisi 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 dönemselliğin 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 bakıldığında 1980'lerle 1990'ların kesişme alanı içerisinde adını duyuran şairler arasındaki görece eğilim farklılıkları, belirginleşmeye başlayan poetikaların birbirine benzeyen ya da birbirinden farklı duran yanları, dönem şiirinin karakteristik özellikleri... bu yazıların konularını oluşturur. Çeşitli dergilerde yayımladığı yazılarını bölümler halinde konu bütünlüğü gözeterek kitaplaştıran Doğan'ın özellikle *Yazıdan Bakmak* (1993) ve *Şiir, Bugün* (2001) kitaplarında 1980 sonrası şiiri üzerine saptamalar yaptığı görülüyor.

Yazıdan Bakmak'ta "1980 Sonrası Şiirimizde Genel Yönsemeler, 1990'ların Eşiğinde Şiirimiz I-II-III, Günümüz Şiiri Üzerine Aykırı ve Dağınık Düşünceler I-II" başlıklı yazılarda; *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 şiiri üzerindeki görüşlerini buluyoruz.

Mehmet H. Doğan'ın öncelikle 1980'ler ve 1990'lardaki şiiri incelerken bu iki dilim on yılın şiirini birlikte ele aldığını, 1990'lardan sonra bir kuşak ayrımına gitmediğini belirtmemiz gerekiyor. Bunun nedenini, 1997'de yayımladığı bir yazıda şöyle açıklıyor: "Bugün, 1990'ların sonuna geldiğimiz halde eski alışkanlıkla bir '90 kuşağından söz edemiyorsak, bunun nedeni, kendi ayrışıklığı içinde ustalarını, doruklarını ortaya çıkarmaya başlamış olan bu şiirin hâlâ sürüyor olmasıdır." (*Şiir, Bugün*, s. 27-28)

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

Özellikle 1940'larda ve 1970'lerde Türk şiirini kemiren, şiirin 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* şiiri "anlamlı, anlaşılabilir şiir" etiketiyle Türk edebiyatında dolaşıma sokmaya, hatta *hükümferma* olan tek şiir noktasına getirmeye çalışan bazı öykülemeci-şairler 1980'lerde yetişen şairleri kıyasıya eleştirirken genellikle "şiir dışı" ölçütlerle hareket etmişlerdir. Doğan'ın bu eleştirilere getirdiği karşıeleştirilerde şiirin temel kriterlerini elde tutmaya çalıştığı görülmektedir: "1986'nın sonuna yaklaşırken bu tartışmaları büyük ölçüde geride bıraktığımızı sanıyorum ben. Genç kuşak ne yap-

tığının bilincinde, kendi şiirini üretme çabasında. Şiirin, –değil bir ülke şiirinin, şiire en son yansıyan iletişim kolaylıklarının bu derece geliştiği bir dünyada ülkelerin şiirlerinin bile– geçmiş şiire, geleneğe dayanan, geçmişten geleceğe durmadan akan bir ırmak olduğunu biliyor ve bütün duyarlığı ile kendinden önceki şiire 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 nitelemeyle damgalama çabaları önleyemeyecektir. Genç kuşakta ağır basan yönseme, geçmişte düşülen şematikliğe düşmeme; şiiri, insanın ve toplumsalın bulunduğu her alanda arayıp bulma ve onu ülküselleştirmeden, şiirin dışına da düşmeden şiire koyabilme çabasıdır." (*Yazıdan 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, "şiir dışı ölçütlerle" ele alınmasını, "birtakım uydurma kategorilerle genç şairlerin kamplara bölünmesini" yanlış bulur. Bu bağlamda 1970'lerde "ölü doğan" politik şiiri 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 'şiir bir savaş aracıdır' şablonu verilerek vatanı kurtarmak misyonuyla cepheye sürüldüğü günler oldu. Sonuçta ortaya çıkacak derme çatma şiirlerden 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." (*Yazıdan Bakmak*, s. 106)

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

Bu konuda 1980'lerin ikinci yarısındaki gelişmelerin kaygı verici olduğunu, geçmişteki yanlışlara yeni yanlışların eklendiğini ortaya koymak için şöyle demektedir: "Bir sanat yapıtını salt kaynağına bakarak yüceltmek ne derece yanlışsa, küçümsemek, yok saymak da o derece yanlış. Demek istediğim, son bir-iki yıldır, gerçekten şiir mi, öykü mü, roman mı olduğuna bakmaksızın, 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 yapıcı 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 yazılarda örneklemeli açıklamalar yaparak yine yer yer karşı-eleştiriler getirir, 1980 sonrası şiirimizi toptancı yargılarla ele almanın yanlışlığını vurgular. Toptancı yargılar biraz da kolaycılıktır; dönem şiirini oluşturan şairlerin kitaplarını, şiir üzerine yazdıklarını tek tek okumadan topluca hepsini birden aynı yere koymak, asla doğru bir noktaya götürmez, gerçekçi bir değerlendirme olmaz: "Bugün yazılmakta olan şiir bugünün gerçeğidir, içinde yaşadığımız toplumun, bilinciyle-bilinçsizliğiyle, gücüyle-güçsüzlüğüyle bu toplumdaki insanın gerçeğidir. Bu nedenle de daha derin, daha ayrıntılı bir değerlendirmeye ve çözümlemeye layıktır, toptancı ve şabloncu bir sınıflandırmaya değil." (*Yazıdan Bakmak*, s. 113)

1980'lerde yetişen şairlerin Türk şiirinin zengin birikimini, 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 çokseslilige de eklemleyerek 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 etmeme bilinci yatıyor. 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 yazıda da (s. 29) dile getirildiğini belirtmekte yarar var.

1980 sonrası şairleri, şiir hareketi görünümünde olmasa bile genel olarak "şiiri 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 ayrımlar hiçe sayılmış, şiiri 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 yazılarımda sıklıkla dikkat çektiğim bir noktadır. Doğan, bu konuda şunları söylemektedir: "1980 öncesinin şiirde aşırı ve yıpratıcı siyasallaşma koşullarına karşı direnme biçiminde başlayan bu öz-savunma, kısa sürede şiirin kendi içine dönmesi, kendini araması biçimini aldı. Toplumcu ya da bireyci, siyasal ya da siyasa dışı... vb. her türlü şiire yer vardı, olmalıydı, ama öncelikle ŞİİR olması koşuluyla. Bu koşul, genç şiiri, daha önceki kuşaklarla olduğu kadar kendi kuşağından İslamcı şairlerle de 'şiir içinde birlikte yaşama' kararına götürüyordu." (*Şiir, Bugün*, s. 14)

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

Sonuç

Gerek dergilerde, yıllıkların ve antolojilerin girişlerinde yazdıklarıyla, gerekse söyleşilerde ifade ettikleriyle Mehmet H. Doğan, 1980 sonrası Türk şiiri üzerinde genel kabul görmüş pek çok düşüncenin ilk dile getiricisi olmuştur. Bugün yeni bir yarılmanın, sıçramanın eşiğinde bulunan, yeni şairlerin 2000'lerde yayımlanmaya başlayan şiir kitaplarıyla önceki dönemden belirgin bir kopuşun da izlerini taşıyan genç Türk şiiri 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 şiiri üzerine söyledikleri, o dönemin şiirinin tanınmasında, tanımlanmasında önemli görülmektedir.

Her ne kadar esasında bir şair olsam da, zaman zaman eleştiri yazıları da yazdığımdan şiir eleştirisinin zorluğunu "içerden kavrayan" biri olduğumu söyleyebilirim. Doğan'ın, 1980'ler şiiri üzerinde söyledikleriyle, söylediklerini örneklere dayandırarak nesnelliği yakalamasıyla, tartışmalarda daima bir düzeyi gözetmesiyle, şiir eleştirisinin merkezine "politik" olan yerine "poetik" olanı koymasıyla bu zorluğun üstesinden geldiğini düşünüyorum.

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

1. *Yazıdan 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
Kaygılandırır dilsiz bahçıvanı.
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 çocuklar
Çığlıkları titretir balkondaki sarmaşığı,
Çünkü dardır saatler, sığmaz biraraya
Dalgınlık, deniz ve sardunya.
Rüzgâr alıp götürdü balıkçı teknelerini
Uzaktaki kılıçlara, ki bilemeyiz
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
Ortaklığı ve uyumu biraraya,
Çünkü saatler dardır, sığdırılmaz,
*Güneşte her şey çözülür gider bir yana.**

[NOT: "Güneşte" şiiri, şairin 1989'da yayımladığı *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'te neredeyse hiçbir dönemde büyük değişiklik göstermeyen bir "yapı" anlayışının kendini koruduğunu da eklemek gerekir.

Şiire 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 yapının sesini olmasa bile, tınılara dayalı sesi yakalayabilmek için zaman zaman Garip'in bütünüyle reddettiği "uyak"ı kullanma konusunda çekimser davranmadığı söylenebilir. Garip'ten ayrıldıktan sonra yayımladığı şiirlerde "uyak"ın belirgin olarak kullanılmış olduğunu görmek, yer yer "şairane"ye eklemlendi-

* Melih Cevdet Anday, *Toplu Şiirler II: Ölümsüzlük Ardında Gılgamış*, Adam Yay., İstanbul 2002, ss. 231-232.

ğine tanık olmak, bu bakımdan şaşırtıcı 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 toplumsalcı duyarlığa eklenir, 1960'larda daha köklü bir değişim geçirerek *Kolları Bağlı Odysseus* (1962) ile hem kendi şiiri içinde hem de Türk şiiri tarihi içinde gerçekten de "özgün" denebilecek bir adım atar. Bu kitap, şairin mitolojiyle ilişkisinde bütünlüklü bir başlangıç noktası sayılabilir. Daha sonraları *Teknenin Ölümü* (1975) ve *Ölümsüzlük Ardında Gılgamış*'ta (1981) mitolojik bağlantı, poetikasının önemli ve neredeyse sürekli ekseni durumuna yükselir. 1960'larda başlayıp 1980'lere kadar devam eden mitolojik bağlantı, 1970'te *Göçebe Denizin Üstünde* kitabıyla imgeci, sıkı, görece kapalı bir şiire eklemlenir. 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 yedeğinden eksik etmeyen şiirin temel göstergelerinden sayılmıştır. Kendisiyle yapılan söyleşilerin çoğunda bu paralelde sorular sorulduğu ve kendisinin de bu konuda açıklamalarda bulunduğu dikkati çeker. Bunlardan birinde söyledikleri bu bakımdan önemlidir: "Biz şiirdeki düşünceyi, düşünceye benzeyen bir duyarlık olarak algılayabiliriz ancak. Başka bir deyişle, şiirdeki düşünce, düşünce değildir. Felsefelerdeki, bilimlerdeki düşünce, düşünmeyi düzene koymak; şiirdeki düşünce ise, düşünmenin düzenini bozmaktır. Nesnelerin şiirsel kavranışı, ancak bu yeni düzenle olanaklaşır.

Ozanın duyarlığı düşünce gibi görünür, düşüncesi de duyarlık gibi."[1]

Şiirdeki anlamın, düşünceye bağlı olarak kurulması fakat bu anlamın şiirsellikten uzağa düşmemesi hedeflenmiştir Melih Cevdet'in sözü edilen dönemlerdeki şiirlerinde. Bir yandan mitoloji, öte yandan felsefi duyuş ve hayat-zaman-varlık sorgulaması elbette ortaya kolay çözümlenemeyen "sıkı" bir şiir çıkaracaktır. Bununla birlikte, şairin, lirizmden uzağa düşmemeyi hedeflediği de anlaşılmaktadır. "Lirizm" başlıklı şiiri dolayısıyla kendisine lirik şiir bağlamında sorulan bir soruyu yanıtlarken şunları söyler: "Çeşitli kullanımlarını bir yana bırakırsak, lirik şiir, şairin kendi ağzından konuştuğu şiir, daha açarsak, kendini anlattığı şiirdir. (...) 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 oluşturmasıdır. Duygu da, düşünce de bundan sonra ortaya çıkar."[2] Melih Cevdet'in lirik söyleyişe ilişkin olarak, kendi şiiri 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 söylediklerinden, şiirde içerik kadar, hatta ondan daha fazla ses ve yapıyı önemsediği anlaşılır: "Bence, çift hece okuru bağlar, kelepçe takar onun eline; tek heceli dizede ise özgürlük vardır. Hatta bitmemiş izlenimini uyandırmakla okuru uyarır, dalıp gitmesine bırakmaz. Dize sonlarında açık ve kapalı hecelerin dengesi ise bundan da önemlidir bence; bunu önemseme yapıyı sağlam kılar."[4] Yapıyı böylesine önemseyen şair, şiirdeki anlamın 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, biçimi ile okunmayı gereksinmektedir. Sözcüklerin birbirini çağrıştırış ve birbirine eklemleniş gücünde, imgesel düzeyinin gerçek, düş ve anımsama arasında gerilmiş köprüde sağladığı dengede belirmektedir aslında öz."[5] derken buna dikkat çeker.

III. "Güneşte"nin anlam ve yapı bakımlarından değerlendirilmesi

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 yönelir, örneklemeler başlar: mısırların güçlükle 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: rüzgârın alıp götürdüğü balıkçı tekneleri, ocaktaki çorbanın 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, sığdırılmaz / Güneşte her şey çözülür 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 işleve sahiptir.

Dikkat edilirse şiirin başında, ortasında ve sonunda bazı değişikliklerle tekrar edilen dizelerde "dar" sözcüğü anlamı sürüklemede başat rol oynamaktadır. "Dar", bu dizelerde neredeyse "sözcük" olmaktan çıkıp "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 tıpkı "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, kapatıcı, "dar"laştırıcı ve hareketliliği engelleyicidir. Güneş ve yaz ise dağıtıcı, açıcı, "geniş"letici ve hareketliliği sağlayıcıdır. *Karda Avcılar*'da güneş görünmez ama inanılmaz bir kış güneşi solgunluğu tablonun her yanına yayılmış gibidir; adeta soğuk kış güneşi 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 yorumlanmasında kullanılabilecek kavramlar olduğunu düşünüyorum. İlk bakışta, *Karda Avcılar*'dan *Ağustos*'a, *Bethlem Sayımı*'ndan *Körlerin Öyküsü*'ne neredeyse bütün resimlerinde ihtişamdan uzak, sıradan görüntülerin tabloya yansıdığı saptanır ama Brueghel asıl buradan çıkarak 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 sezdiğimi söyleyebilirim.

Buraya kadar, Brueghel'in tablolarındaki genel özelliklerle Anday'ın şiirinin örtüştüğü noktalara temas ettim. Şimdi asıl önemli noktaya geliyorum: Şiirin sonlarına doğru şair "duvarda bir resim"den söz eder. Biraz önceki belirlemeler ışığında şiirin bütününü 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 alanı, çocuklar, çember ve zaman, / Breughel nasıl da toplamış bunca / Ortaklığı 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 ressamın *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 yaşayabilmeye işaret eder. Aynı şekilde, şairin sözünü ettiği "ortaklık ve uyum" da önemlidir bu tabloda; çünkü bütün insan figürleri "çocuk oyunu" oynamakta ve bu onlar arasında "ortaklık ve uyum" yaratmaktadır.

Brueghel'in tablolarındaki derin anlam, insanlık durumlarını kendine özgü bir yapılandırma biçiminde yansıtmış 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 anlama ulaşılması zordur. Varlıklara, insan suretlerine yakından bakıldığındaysa (Bu anlamda, *Köy Düğünü* iyi bir örnektir.) gerçekten de sarsıcı ve derin bir anlama ulaşılır.

Melih Cevdet'in "Güneşte" şiirinde "belki, sessiz kuşlar, uzaktaki kılıçlar, bilemeyiz, dalgınlık..." ifadeleriyle bir belirsizlik atmosferi yaratılmıştır. Bununla birlikte, şiirin başından itibaren çizilmeye çalışılan manzara zihinde tamamlanacak ve şiire böyle bakılacak olursa, Flaman ressamın hemen bütün tablolarında vermek istediği derinlik duygusu bu şiirde bütünlüklü olarak yakalanacaktır. Sessiz kuşlar, bir keçi, iğde ağaçları, incelmiş yoldan geçen araba, rüzgârın alıp götürdüğü balıkçı tekneleri, köpek, resimdeki kalabalık, köy alanı, çember... Bütün bunlar şairin, izlenimleri çerçevesinde Flaman ressamın tablolarından derlediği görüntülerdir. Melih Cevdet, kendisiyle yapılan söyleşilerde ve yazılarında sıklıkla "şiirin taşıdığı tek anlam"dan, "okuyucuda uyandırması gereken tek duygu"dan söz etmiştir. Şimdi artık hiç tereddüt etmeden söyleyebilirim: "Güneşte" şiirinin taşıdığı asıl anlam ve duygu, Brueghel'in tablolarından, özellikle de *Çocukların Oyunları*'ndan yansıyan derinlik duygusudur. Şiirin yapısının kusursuzluğu Brueghel'in tabloda "bunca uyumu nasıl bir araya getirmiş olduğunun" da izahıdır aynı zamanda. Çünkü aynı belirlemeyi bu kez, "Şair nasıl da toplamış bunca ortaklığı, 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 önüm 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 üzerindeki 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, Istampa, 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 yapıtının akıl ürünü bir *nesne* oluşu ve nesneleri konu alışı bağlamındaki 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 idealliğini *yüceltir*, başka yerde rastladığımızda hiç önem vermeyeceğimiz yanlarını gözü-

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

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

1 Béatrice Lenoir, *Sanat Yapıtı*, 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 değinmeden önce Riffaterre'in şiirin anlamının bütünlüklü olarak kavranmasında önerdiği bazı kavramlara bakmak yerinde olacaktır. Riffaterre, bir şiirin anlamının okuyucu tarafından bütünlüklü 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 yarattığı 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 alarak söyleyecek olursak, Necatigil modern şiirin okuyucu tarafından doldurulması gereken boşluklar taşıması gerektiğine inanan bir şairdir. "Şair, anlamı, ipucu, basamak kelimeler, imgeler arasına, ilk okuyuşta birbiriyle bağıntısız sanılan hayat ve hayal parçaları arasına serpiştirmiştir de bu bize çok karanlık görünebilir."[4] diyerek şiirin anlamının kavranmasında söz birimleri arasındaki bağlantıların kurulmasını okuyucudan beklemesi bunun göstergesidir. Bu bakımdan, kendisinin adlandırmasıyla "hasret burcu" döneminde oluşturduğu ikinci kitap olan *Dar Çağ*'daki şiirlerde (ki, "Dönme Dolap" da bunlardan biridir) bir parça, 1960'tan sonra ulaştığını söylediği "hikmet burcu"ndaki şiirlerde ise büyük oranda okuyucunun doldurmasını beklediği "anlamsal boşluklar" bırakır. "Dönme Dolap"ın bu anlamda bir geçiş dönemi 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 olayı 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, yoruma açık söyleyişiyle bazı dizeler okuyucuyu düşündürür, okuyucudan yorum ister; Eco'nun "açık yapıt" kuramına ilişkin çağrışımları 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 soruyla 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 diyebilir misiniz?" Bu sorunun iki anlamlılığı "siz"in kimliği konusunda da "ikili" bir yaklaşımı gerekli kılar. Eğer soru ilk anlamıyla alınırsa "siz" diye hitap edilen kişi, topluluktakilerden biri demektir. Soru ikinci anlamıyla alındığındaysa "siz", deyiş yerindeyse, şiirin dışından, kalabalığın da dışından biridir. Şiir-öznesinin "siz" diye hitap ettiği kişinin/kişilerin kim olduğu açıkça belli değildir ama bu hitapla birlikte "siz"in de şiire dahil edildiği görülür. "*Geldim, yer açtılar, oturdum*" ifadesinden şiir-öznesiyle "siz"in dışındaki bir kalabalığın, başkalarının varlığı anlaşılır ve "başkaları"nın yabancılığına işaret edilir. Modern insanın kalabalığın hemen kıyısında olduğu halde bir türlü kalabalığa, insanların arasına karışamayışı, 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 öznesinin kalabalıktaki rahatsızlığı, yerini yadırgayışı, kalabalığın arasında, toplumda yaşamaya layık görülmeyişi anlatılır. Gerçi, şiir-öznesine oturması için "yer açılmıştır" ama yine de "önü kalabalıktır, önünde olup bitenleri göremez" ve "sıkıştığı yerde zaman çabuk geçmiş", dönme zamanı gelmiştir. Üstelik de bu kalabalık her durumda olumsuz bir yaklaşım içindedir yeni gelene ve çıkıp gidecek olana. "Sıkışık sıralardan çıkıp gitmek" bir meseledir, "yol vermeye kalkanlar, gidenin arkasından konuşmaya, söylenmeye" hazırdır. Şiirin son kısmında dizelerin geçişimli yöntemlerle birkaç türlü okunuşu, şiiri değişik okumalara açık tutmaktadır. İlk okunuş sözcüklerin arasındaki duraklara göre şöyle olabilir: "Kalkacaklar yol vermeye-bakacaklar ardımdan-Az mı söylendilerdi-şuracığa ilişirken." İkinci okunuş şöyle olabilir: "Kalkacaklar-yol vermeye bakacaklar-ardımdan az mı söylendilerdi-şuracığa ilişirken." Üçüncü bir okuma şöyle biçimlenebilir: "Kalkacaklar-yol vermeye bakacaklar ardımdan-Az mı söylendilerdi-şuracığa ilişirken." Belki biraz daha zorlamayla, bu dizeler dördüncü, beşinci... okuma biçimleriyle de anlamlandırılabilir.

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. "Sihr-i helal" denen ve bir söz grubunun her iki dizede birden anlamsal bağlam yaratması olarak açıklanabilecek söz sanatında bu durum açıkça görülmektedir. Sözgelimi Bâki'nin "*Leblerin yâd eyledi yârin* ***lisân-ı hâl ile*** */ Kıldı bir şîrin hikâyet gonce-i renginedâ*" beytindeki "lisân-ı hâl ile: insanın yüzünün hareketlerinden, duruşundan anlaşılan şey"[5] söz grubu hem kendinden

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

önceki hem de kendinden sonraki söz gruplarıyla anlam bağlamı yaratabilmektedir. Sadeleştirilmiş biçimiyle 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 kapılar açmaktadır. Şiir metinlerinde anlam zenginliği sağlayan söz sanatlarına özel bir önem vermesi, söz sanatlarını gelenekle ilişki bağlamından çok, şiirde anlam katmanlarını zenginleştirme bağlamında ele aldığını düşündürmektedir. Bu durum, "Dönme Dolap"ta daha açık bir biçimde görülmektedir.

Dönme dolap: matris

Necatigil şiiri genellikle göndermelerle, gizli bağlantılarla yürüyen bir şiirdir. Onun şiir dilinin kavranmasında bu göndermelerin, gizli bağlantıların iyi okunması gerekir; aksi takdirde şiirin bütünlüklü anlamına ulaşmak mümkün olamaz.

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

6 Şiirde "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 ekseni etrafında dönmektedir. Bunu ise, dünyanın güneş sistemi içerisinde kendi etrafında dönüşüyle birlikte düşünebiliriz. Dönme dolabın genel görünümü ve işleyiş biçimi güneş sistemini andırır. Necatigil'in bu şiiri 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 "hayatı" 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 kıyıdan, kenardan seyredenler arasında yer almaktadır. Bu, kenarda kalmış, dışlanmış, çevre edinememiş, yaşam olanakları 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

Şiir konuşma biçemiyle yazılmıştır ve bir karşılıklı konuşma sırasında sarf edilebilecek soru sözleriyle başlar: *"Nerden niçin mi geldim / Bilmeden bir şey diyemem, ya siz?"* Şiirde konuşan kişi kendini bir varlık olarak ancak kalabalığın içinde konumlandırabilen ama bu konumlandırışta 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" eksenli 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'ın varlık felsefesi bağlamında ele alınan ve "burada-olma, orada-olma, dünyada-olan, varoluş, zamansal varoluş, varoluşsal farkındalık, varlığın fark edilmesi" gibi çeşitli şekillerde anlamlandırılan bir kavramdır.[8] Necatigil'in şiirindeki kişinin dünya-içindeki-varlığı, *dasein* kavramını ilk kullanan filozof olan Jaspers'in bu kavrama yüklediği anlama daha yakın görünmektedir: "[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 karşılanışları için bkz.: Ahmet Cevizci, *Felsefe Sözlüğü*, 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); Çüçen, 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, yapılıp 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 giremeyip kıyısında duracak, eyleyen bir birey olamayıp seyreyleyen bir kişi olarak kalacaktır. Necatigil'in bu kişiye bakışı eleştirel değildir. Şair bu kişiyi anlatırken aslında toplumu oluşturanların çoğunun bu tip insanlar olduğunun bilincindedir ve deyiş yerindeyse bir durum saptaması yapmaktadır.

Sonuç

Behçet Necatigil'in "Dönme Dolap" şiiri kalabalık içerisindeki bireyin yalnızlığını, kaderine boyun eğişini yer yer simgesel ifadelerle, yer yer de bireyin kendi yaşam algısına yaslanan söyleyişlerle 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 kısırdöngüde insanın amaçsızlığı şiirin anlamsal belirleyenleri arasındadır. "Büzüldüğü köşede" tek düşüncesi kendisine ayrılan zamanı doldurup bir an önce çekip gitmek olan bu edilgin kişi, dünyayı ve hayatı "nasılsa öyle" kabullenmiştir. Varlığının nedenlerini sorgulamaması, dünyayı ve hayatı değiştirmek için herhangi bir çaba göstermemesi şiir-öznesinin edilginliğini gösterir.

Necatigil poetikasının tarihçesi içerisinden bakıldığında "Dönme Dolap", şairin ara dönemden ustalık dönemine geçiş sürecinde yazdığı bir metin olması bakımından önemlidir. Bu şiirde hem "hasret burcu" döneminin hem de "hikmet burcu" döneminin izlerini taşımaktadır. "Dönme Dolap"ın gerek biçim ve biçem, gerekse anlam aktarma bakımlarından tipik bir Necatigil şiiri olduğu rahatlıkla söylenebilir.

(*Gösteri*, sayı 271, Haziran 2005)

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

GÖĞE BAKMA DURAĞI

İkimiz birden sevinebiliriz göğe bakalım
Şu kaçamak ışıklardan şu şeker kamışlarından
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
Göğe bakalım

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

Senin bu ellerinde ne var bilmiyorum göğe bakalım
Tuttukça güçleniyorum kalabalık oluyorum
Bu senin eski zaman gözlerin yalnız gibi ağaçlar gibi
Sularım ısınsın diye bakıyorum ısınıyor

Seni aldım bu sunturlu yere getirdim
Sayısız penceren vardı bir bir kapattım
Bana dönesin diye bir bir kapattım
Şimdi otobüs gelir biner gideriz
Dönmeyeceğimiz bir yer beğen başka türlüsü güç
Bir ellerin bir ellerim yeter belliyelim yetsin
Seni aldım bana ayırdım durma kendini hatırlat
Durma kendini hatırlat
*Durma göğe bakalım**

Turgut Uyar şiirine ilişkin bazı belirlemeler

"Göğe 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 yaklaşımlarla 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 yayımladığı 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 ileride İkinci Yeni hareketinin ilkeleri arasında sayılabilecek olan pek çok özellik onun bu kitabını 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 çağrışımlar, bağımsız dizeler, şaşırtma öğesi, 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, kitabın adından başlamak üzere kendine yeni bir kanal açmış görünür. Bu kanaldan akan şiir giderek İkinci 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 değindiği kapsamlı yazısının başlarında şöyle der:

> Ritim, şiirin içinde doğduğu toplumsal çevrenin izleridir. Bunun sonucu olarak ritmin yapısı, şiirin içgüdüsel ya da coşkusal özü ile bu coşkunun 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 değişiklik, hazır bulduğu ve dolayısıyla bir şair olarak şu ya da bu yönde değiştirdiği ölçü ve ritim alışkanlıkları karşısındaki tutumunda yansır.[2]

Turgut Uyar'ın, 1950'lerin sonuna gelirkenki poetik değişim tercihi son derecede olumludur. Şiirin akış yönünü görmüş, şiirde modernliğin ve bunun ötesinde de modernistliğin izlerini, göz alabildiğine uzanmaya aday olan kendi şiir çevreninden genişleyerek Türk şiirinde bırakmaya başlamıştır. Sosyal yaşamında meydana gelen statü ve çevre değişikliği, askerlik mesleğinden ayrılıp sivil yaşama ve sivil ortama geçmesi şiirindeki değişikli-

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

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

ğin ana nedenlerindendir. Bugün *Büyük Saat*'in altında durup bu saatin tik 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 yazdığım şiiri yazmaya iten neden çevremin değiştiğini görmemdi. Birdenbire kentleşen dünya, birdenbire karşılaştığım neon lambaları, büyük oteller, birtakım yeni gelişmeleri haber veren durumlar beni artık Orhan Veli şiiri yazmakla kurtaramıyordu.[3]

Turgut Uyar'ın poetikası,bütün olarak bakıldığında 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 şiirinin ana gövdesini. Bu bakımdan 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 değişimi 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 dönüştürecektir 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 yaratan şairlerdendir. Uyar için şiir, denilebilir ki, öncelikle bir

3 Turgut Uyar, *Sonsuz ve Öbürü*, 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 söylediği şu sözler hem onun şiirinde üçüncü kitaba geçerken görülen değişimi vurgulamasının, hem de şiir diline ne kadar önem verdiğinin, 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. Düzyazının ya da 'düzyazının kıyılarında dolaşmanın' şiirsel 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 verdiğini gösterir.

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

> Bir şiirin her öğesi (bileşkenleri), yazma süreci yaşanırken varılan uğrakları açıklar. Örneğin Turgut Uyar'ın, ekonomik, teknik, bilimsel gelişmelere paralel yaşama katılan yeni sözcüklerin şiire sokulmasını ısrarla savunması bir uğrağı tarif etmekten başka bir şey değildir. Gene bu doğrultuda kelime dağarcığının getirdiği sınırlamalar, bilinen öbeklerin, tamlamaların, sözdiziminin yetmezliği, şaire bir dil uğrağını yeniden oluşturtabilir.[7]

Turgut Uyar şiirinde anlam doluluğu ile ritim çoğu zaman birlikte yürür. 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 İçtiği 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 şiirsel 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 yaslandırıldığı için dayanaklıdır.

"Göğe Bakma Durağı"nda dilsel saptamalar ve şiirin sesini dinleyiş

"Göğe 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 "Göğe bakalım..." cümlesi verilebilir. İki sözcükten oluşan bu cümle şiirde en çok tekrarlanan sözdür; böylelikle hem sessel bir bütünlük sağlar 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 göğe bakalım(...) Falanca durağa şimdi geliriz göğe bakalım(...) Beni bırak göğe bakalım(...) Senin bu ellerinde ne var bilmiyorum göğe bakalım(...) Durma göğe bakalım..."* Ayrıca, *"Nasıl olsa sarhoşuz nasıl olsa öpüşürüz sokaklarda"* dizesinde, *"Bu senin eski zaman gözlerin yalnız gibi ağaçlar gibi"* dizesinde, *"Sayısız penceren vardı bir bir kapattım / Bana dönesin diye bir bir kapattım"* dizelerinde ve şiirin sonunda şairin adeta sıkıcı yaşamdan uzaklaşıp gidebileceği yerde bir sığınak, 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 sağlamaktır. Okuyucu şiiri okurken, ana yapının çeşitli duraklarında aynı sözleri sık sık tekrarladığında ister istemez bir ses örgüsünün oluştuğunu duyumsamaktadır. İkinci bölümde "uyku" sözcüğünün türevlerinin sıklıkla yinelenmesi de benzeri bir amaca yöneliktir. "Uyumak-uyumamak" karşıtlığı iki ayrı dünyayı işaret etmede önemli bir göstergedir: Karşı-dünya "uyusun", biz "uyumayalım"! Dolayısıyla bizim "sevişme" eylemimizi karşı-dünya görmesin, özgürce sevişelim, birlikteliğimiz başkalarını rahatsız etmesin, biz de onlardan rahatsız olmayalım. Karşıtlık yalnızca "uyumak-uyumamak" eyleminde değildir; karşı-dünya kendi içindeki karşıtlarını bile aynı dokuda buluşturur: hırsızlar-polisler, açlar-toklar. Şair (şiir-öznesi) karşı-dünyayı iyisiyle-kötüsüyle, iyi durumda olanıyla-kötü durumda olanıyla bütün olarak dışlama eğilimindedir: *"Herkes uyusun iyi oluyor hoşlanıyorum / Hırsızlar polisler açlar toklar uyusun / Herkes uyusun bir seni uyutmam bir de ben uyumam / Herkes yokken biz oluruz biz uyumayalım"*.

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

Şairin, söyleyişte yinelemelere önem verdiğini öteki bazı şiirlerine bakarak da anlamak olası. Sözgelimi, "Tel Cambazının Kendi Başına Söylediği Şiirdir"de *"Ben eskiden hep acıkırdım / Alıp başımı ekmeklere giderdim / Eski evlerde orospulara giderdim / Bulutlu geniş meydanlara giderdim / Sevdalı şiirlere*

giderdim"[9] dizelerinde, "Yılgın" şiirinin ilk bölümündeki *"Bir sargın 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 çekecek boyutlara ulaşır kimi zaman. "Göğe Bakma Durağı"nda "s" ve "ş" sesleri sıklıkla yinelenmişken, "Tel Cambazının Tel Üstündeki Durumunu Anlatır Şiirdir"de hem baş tarafta hem de sonlarda "z" sesinin belirgin titreşimleri hissedilir: *"Sizin alınız al inandım / Morunuz mor inandım / Tanrınız büyük âmenna / Şiiriniz adamakıllı şiir (...) Ama sizin adınız ne / Benim dengemi bozmayınız"*[11] Yine aynı kitapta yer alan, yukarıda örnek olarak kullandığımız şiirlerle aynı dönemde yazıldığı bilinen "Kankentleri" şiirinde de "k" ünsüzünün aliterasyonu söz konusudur: *"Kan akıyor 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.

"Göğe 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 dünyayla ilişki kurma biçimi olarak cinsellik onun şiirlerinde sık sık yer bulur kendine. Muzaffer Erdost'un bu konudaki saptamaları, biraz abartılı olmakla birlikte, yol göstericidir: "Turgut Uyar bu karşılıksız hayatın içerisinde en yüksek ve yaşamanın tek ve

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

10 Turgut Uyar, "Yılgın", *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]

"Göğe 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 soyutlanmanın ya da başkalarını kendinden soyutlamanın göstergesidir. Sokaklarda sarhoş dolaşmak ve özgürce öpüşebilmek cinselliğe 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 göğe bakalım / Tuttukça güçleniyorum kalabalık oluyorum / Bu senin eski zaman gözlerin yalnız gibi ağaçlar gibi / Sularım ısınsın diye bakıyorum ısınıyor"* dizelerinde ise daha derinlerden, daha güçlü bir dalga halinde gelen cinsel duyu söz konusudur. "Suların ısınması", yüksek cinsel arzuyu çağrıştırır.

"Göğe Bakma Durağı"nda iki karşıt uzam ve sunulan dünyanın bütünlüğü

Hüseyin Cöntürk, Uyar'ın, İkinci Yeni'ye eklemlendiği *Dünyanın En Güzel Arabistanı* kitabıyla yarattığı özgünlüğe değinirken 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] "Göğe Bakma Durağı" da bu farklı duruşu, başka bir şiir anlayışına yönelişi, özellikle de Cöntürk'ün değindiği "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 Dün Yok mu?*, s. 33
14 Turgut Uyar, *Şiirde Dün 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.

"Göğe 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. Cöntürk'ün belirlemesine dönecek olursak, "daha öteye uzanış"ın *tipik* bir örneği. Şiirin bir betimlemeyle, duygu aktarımıyla ya da izlenimci bir yaklaşımla başlamayışının nedeni de budur. Şiir, okuyanda *birdenbirelik* etkisi uyandıran bir seslenmeyle başlar: *"İkimiz birden sevinebiliriz göğe bakalım"*. Turgut Uyar'ın biçeminin 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 şiiri başlatan *"İşte bu ellerimle yalnızım bu inanmazsan bak"* dizesinde aynı tekniğin kullanıldığı görülür.[16]

"Göğe Bakma Durağı" şiiri bütün olarak değerlendirildiğinde şairin, *"İkimiz birden sevinebiliriz göğe bakalım"* dizesiyle sevgilisine seslendiği açıktır; buradaki "ikimiz", "sen ve ben"dir. Aşk ilişkisinin biri özne öteki nesne olmayan iki kişisi, 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 belliyelim yetsin"* dizesi gelecektir. Özne yine aynı iki kişidir (biz: belliyelim) ve bu iki kişinin birbirine yetmesi isteği söz konusudur. Şiirde "herkes" ve "biz" karşıtlığı 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 karşıtlık üzerine kurulduğu bile düşünülebilir. Turgut Uyar'ın, ilişkiler bağlamında, yalnızca "Göğe Bakma Durağı"nda yer verdiği bir yaklaşım değildir bu. "Kan Uyku" şiirinin ilk dizesi aynı paralelde okunabilir: *"Bir biz ikimiz varız güzel öbürleri hep çirkin"*[17]

"Göğe Bakma Durağı", iki dünya arasında gidiş-gelişin, çevrenleri birbiriyle koşut çizilen ve bu nedenle de asla kesişmeyen iki dünya arasında bulunuşun şiiridir. 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 bakıldığında "Göğe Bakma Durağı"nın bir heyecan şiiri olduğu görülür; açılma ve genişleme arayışının, kentten ve sıradanlıktan kaçma arzusunun, kurtuluş arayışının şiiri... Kaçış isteği, sıradan kent yaşamından duyulan sıkıntının yol açtığı bir arzudur. Şiir-öznesi kaçışın heyecanını duyar ve bu heyecanı sevgilisine de duyurmak ister. Aslında şiirde "göğe bakma durağı" sözüyle anlatılmak istenen, "yaşamın dondurulmuş bir an'ı"dır. Şair bu duraktan, yaşamın bu dondurulmuş an'ından yükselişe geçmek ister. Bu şiirin iki karşıt uzam arasında gidip geldiği düşünülürse (yer-gök) bu, daha kolay anlaşılır. "Yer" (dünya) uzamına ait olarak şair aynı zamanda sıradanlığı çağrıştıran "kaçamak ışıklar, şeker kamışları, bebe dişleri" tamlamalarını kullanır. Bunlar, insanları günlük yaşamda meşgul eden, insanın oyalanmasını sağlayan, bir anlamda da insanı uyutan / uyuşturan varlıklar ya da durumlardır. Bunlarla birlikte "yaban otları" tamlamasıyla duyarsız insanlar (başkaları), "evler" sözcüğüyle de başkalarının hayatları anlatılır. Bu uzamın karşısında yer alan "göğe" 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 belirlemede anahtar kav-

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

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

ramlardır. Bu iki uzam hep çatışma halindedir. Uzamların karşıtlığının yanı sıra kullanılan başka karşıtlıklar da şiirde belirgin bir hareketlilik yaratır: *"Herkes uyusun bir seni uyutmam bir de ben uyumam"* Durumların karşıtlığını 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 karşıtlığı açısından şiire bakıldığında "gök" iyi uzam, "yer" ise kötü uzam olarak saptanır. Çünkü "gök" umudun, yükselişin; "yer" ise sıkıntının, boğuntunun, sıradanlığın simgesi gibi durur şiirin bütününde. Bir başka açıdan bakıldığında "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 gerekir; çünkü "sokaklar" hiç olmazsa yeryüzündeyken rahat edilen, sarhoş dolaşılan, özgürce öpüşülen yerlerdir. Bu anlamda belki de "sokaklar", "yer"deki "gök"lerdir. Kapalı uzam ise (evler) şaire sıkıntı duygusu verir; evlerde sıkıcı yaşamlar sürmektedir. *"Bu evleri atla bu evleri de bunları da"* dizesinde şairin, sıkıcı yaşamlardan kopmak, ayrılıp gitmek isteği sezilir.

"Göğe Bakma Durağı"nın temel imgesi "kaçış"tır; buradan açılarak gelişir şiir. Mehmet Kaplan da incelemesinde buna özelikle değinme gereği duyar: "Göğe Bakma Durağı bir kaçış şiiridir. Yeryüzünden, şehirlerden, insanlardan kaçış, kadına ve aşka sığınış, onu adeta Tanrı yerine koyuş şiiridir."[19] Şiirde sık sık yinelenen "Göğe bakalım" sözüyle, sıradanlıktan, günlük hayattan kaçarak yükselme arzusu dile getirilir. *"Şimdi otobüs gelir biner gideriz"* dizesinde gidilecek yer, sığınılacağı düşünülen "gök"tür. *"Dönmeyeceğimiz bir yer beğen başka türlüsü güç"* dizesinde, asıl sıkıntının kaynağı olan "sıradan yaşam" belirtilir. Kaçış için en uygun zamanın gece olduğu anlaşılır şiirden. Çünkü geceleyin insanların gözlerinden daha uzakta, daha rahat, daha özgürdür kişi. "Gece" şiirdeki göğe bakma an'ının

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 ("Göğe bakalım") bir ifade kullanan şiir-öznesi, içedönüklüğün de işaretlerini verir: *"Sayısız penceren vardı bir bir kapattım / Bana dönesin diye bir bir kapattım"*. Burada "pencere" öncelikle dışa açık olmanın, kendini dışa açmanın simgesidir; ne var ki şair, sevgilisinin kendisiyle mutlak bir birlikteliği paylaşmasını istediğinden onu da ilişkiye döndürmek amacıyla onun pencerelerini kapatmıştır. "Göğe Bakma Durağı" iki kişilik bir dünyanın özlendiği, dolayısıyla tam bir dışadönüklükten çok içedönüklüğün dile getirildiği bir şiirdir bu yönüyle. 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'ın estetik algı çerçevesindeki yönlendirmesiyle şiiri okuyan kişi kendisine gösterilen "dış"ın aslında "iç" olduğunu görecektir en sonunda.

"Göğe Bakma Durağı", yapısal açıdan da içerik açısından da bütünlüklü bir şiirdir. Bütünlüğü çeşitli anlamlarıyla birlikte düşünmek gerekir Turgut Uyar şiirine eğilirken. Onun şiiri dizeye yaslanan bir şiir değildir; İkinci Yeni şairlerinin genel eğilimlerinden biridir bu. Şiiri, bütün bir gövde olarak görüp ona göre yontmak, biçimlendirmek. İkinci Yeni şairlerinin çoğunun 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 Gelişecek 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 söylediği şu sözleri yeniden değerlendirmek gerekir şiirsel bütünlük bağlamında: "Bizim kuşağın derdi iyi şiir yazmak olmadı, yaşamın karmaşasını şiire de taşımaktı derdi. Yetkin bir şiir amaçlanmadı demek, şiire 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]

"Göğe Bakma Durağı"ndan ayrılırken

Turgut Uyar'ın, kendi şiir ırmağını yeni bir akışa yönlendirdiği dönemde yazdığı şiirlerden biri olan "Göğe Bakma Durağı" şairin bu yeni döneminin hemen tüm özelliklerini barındıran bir metindir. Gerek şairin duyarlılığı, gerekse poetik anlayışı bakımından 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 yansıması 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 özlemini, yeni dünyanın dışında kendine dingin bir yer arayan kişinin duyuşunu ortaya koymada "Göğe Bakma Durağı" *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'ndaki öteki şiirlerle birlikte okunduğunda asıl önemini duyumsatacaktır. Çünkü, bu şiir bağımsız bir metin değildir; tam tersine Turgut Uyar şiirinin 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 küskündür
yokuşlarda ve inişlerde...
Zaman'dır seni sardığım kumaş
bekledin, örtülsün, ki yavaş yavaş...

*erguvandın, kayboldun dilegelişlerde**

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

Hilmi Yavuz şiiri 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 "şiir 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 şiirlerinde –kitaplara isim olacak oranda– çok işlenmiştir. Şairin belli izlekler üzerine eğilip kitap bütünlüğü oluşturma ekseninde birbirine bağlı olan şiirleri ayrı şiir-metinler olarak da okunabilmektedir çoğu zaman. Çünkü aynı izlek çevresinde dolanır görünse de örneğin *Zaman Şiirleri, Yaz Şiirleri, Yolculuk Şiirleri*... gibi kitaplardaki şiirler bağımsız biçimde de okunabilir.

Öte yandan, Hilmi Yavuz, şiirini geleneğin içinden kuran, bu nedenle de belirgin ya da gizli göndermelerle "metinlerarasılık" *(l'intertextualité / intertextuality)* yöntemine önem veren bir şairdir. Bu anlamda, kendi şiirinin 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 şiirlerde göndermeler bulunduğu söylenebilir. Özellikle *Zaman Şiirleri* kitabı bağlamında metinlerarasılık yöntemi için kendisinin söyledikleri kitabın genel karakteri konusunda ipucu vermektedir: "'Metinlerarası iz sürmek', *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" şiirini çözümlemeye geçmeden önce şiirin iki ana izleğini (yol, zaman) tarihsel birikimiyle

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

kavrayabilmek açısından, bu izleklerin edebiyattaki izlerine değinmekte yarar görüyorum. "Yol" izleği modern öncesi dönemlerde ve modern zamanlarda şairlerin, yazarların daima ilgisini çekmiştir. Belki de yeryüzünde var olduğu ilk zamanlardan beri "yer değiştirme, yolculuk" insanoğlunun önemli etkinlikleri arasında yer almıştır. Yer değiştirme, 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, ıssız doğa köşeleri, yollar, farklı medeniyetler ve yaşama biçimleri seyyahların ilgisini çekmiş ve bu ilginin yönlendirmesiyle insanlar uzun, kimi zaman da tehlikeli yolculuklara çıkmışlardır. Haritadaki bilinmeyen bir nokta, kişinin yolculuk serüvenlerine atılmasına zemin hazırlayabilmiştir.

Edebi türlerin tam olarak ayrışmadığı dönemlerde "seyahatname"ler okuyucuların en çok ilgi duyduğu yazılar arasında yer almış, edebi türlerin ayrışmasından 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*'ı, ve XX. yüzyılda Ahmet Hâşim'in *Frankfurt Seyahatnamesi*, Falih Rıfkı Atay'ın *Denizaşırı, Yolcu Defteri*, Ahmet Hamdi Tanpınar'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*, Kaknüs Yayınları, İstanbul 2000, 600 s.

hatin belirgin izleri görülmüştür. Masalların, efsanelerin ve destanların beslendiği önemli alanlardan biri de seyahattir. Homeros'un *İliada* 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 izleğin seyahat olduğu bir gerçektir. Bizim edebiyatımızda da bunun örneklerini görmek mümkün; Reşat Nuri'nin *Çalıkuşu*, Halide Edip'in *Handan*, Refik Halit'in *Sürgün* romanlarında yolculuk etkin bir izlek olarak yazılanlara yansımış, aksiyonun yaratılışında etkin rol oynamıştır.

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

"Zaman" izleği 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 süreye bağlıdır. Marcel Proust'un *Geçmiş Zamanın Peşinde*'si, Tanpınar'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 Sılay'ın *Zaman ile Yarış*, Enver Ercan'ın *Sürçüyor Zaman* ve *Geçtiği Her Şeyi Öpüyor Zaman*, Adnan Özer'in *Zaman Haritası* kitapları... Yanı sıra Tanpınar'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"

şiirleri, 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 bütünlüklü 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 biçiminde kurguladığı şiirlerle zamanda kopuşsuz bir akışı sezdirmeye çalışmakta, Tanpınar'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 "bilinç", "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', beni, 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 va Doğulu anlayışta zaman kavramını irdeler ve "Zaman" ile "devamlılık" düşüncesi arasındaki ilişkiyi temel argüman 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 Henüz...*, 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 alın-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 tarzı da budur, o bölümü aldım. Bence Marquez ve galiba bütün geleneksel kültürler, Zaman'ı böyle kavramaktadır. Batı düşüncesi ise, bütünüyle Zaman'ın devamlılığı fikri üzerine dayanır.[5]

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

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

5 *Şiir 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 yaşlanmaktır. Ancak, aynı biçimde, bir yumağın sürekli sarılmasına da benzetilebilir; çünkü geçmişimiz peşimizden gelir, izlediği yol boyunca topladığı şimdiyle 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. Hitabın "sen"e olması, daha baştan şiire 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, şiire girsin istenmiştir; bu, kitabı oluşturan öteki şiirlerin de "zaman eksenli" temel özelliğidir. Şairin, Zaman'dan (her iki anlamıyla da!) "yol"a çıkarak temel izlekleri Bergson'un "bellek" belirlemesiyle buluşturduğu söylenebilir. Buradaki buluş(tur)ma, şiirin "anımsama"ların izinde okunmasını, sıklıkla "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 gerekir çünkü.

Zaman Şiirleri'nde şairin büyük harfle başlatarak kullandığı "Zaman" ile günlük dildeki anlamıyla "zaman" arasında fark

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

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'cıl anlamda felsefi zaman nosyonu
>
> zaman: vakit, an, yaşanan zaman (...) biçiminde anlamlandırılır. Dikkat edilirse majiskülle yazılmış kelimeler düşünsel nosyonlar, miniskülle yazılmış olanlar ise günlük yaşanan ve düşünselden çok imgesel temelli anlamlardır. Bu ayrım Althusser'in Teori / teori ayrımını anıştırıyor 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 paylaşımların hatırlanması, ardından da bu hatırlamanın yarattığı ince hüzün söz konusudur anılara ve hayat yoluna bağlı olarak. Duygusal paylaşım, hatırlama ve hüzün, "aşk"ta buluşturulabilir. Ancak "yollar ve Zaman"ın aşka ilişkin hatırlamaların şiiri olabileceği gibi, poetik anımsatmaları da barındıran bir şiir olduğunu düşünüyorum. Metnin anlam katmanları üst üste binmiş ya da birbirine geçişerek ilerleyen bir çokanlamlılık sergilemektedir. Öncelikle; bu şiirde *"saklanan Zaman mı, yoksa yol mudur?"*, bunu aramak gerekir. Şairin, *"aranır bahçelerde ve şiirlerde"* dizesiyle bizi ve seslendiği kişiyi gönderdiği yer burasıdır. Şiirin başlığından girerek "zaman"a doğru "yol" almalıyız, bunu gerektiriyor dizelerin zamanlaması *(timing)*.

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

7 Ali Günvar, "Zaman Şiirleri Üstüne Değiniler", *Doğru Yazılar*, 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 bölüğü, 'şiirsel im'lerdir. Öte yandan, bir sözcük ya da tümce (*phrase*), daha önceden varolan bir sözcük öbeğine gönderme yapıyorsa şiirsel im'e dönüşür. Daha önceden varolan bu sözcük öbeğine 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 pratiğin ürünüdür. Bir im'in daha önceden varolan bu tümceye ya da öbeğe yaptığı göndermeyi kavrayan okur, bu im'i 'şiirsel im'e dönüştürmüş olur. Riffaterre'e göre, metinde şiirsellik öne çıkacaksa bir hipograma gönderme yapan im'in (şiirsel im'in), metnin matrisinin bir varyantı olması gerekir.[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 söylerken ["Yollar / Ki gider kimsesiz, tehî, ebedî"] Hilmi Yavuz, "yollar ve Zaman"da "Zaman" kavramını büyük harfle yazarak parçalanmaz akışa, sürekliliğe, "ebedîliğe" 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 alarak yapmaktadır.]

derme yapar ve bu yaklaşım iki şiir-metnini Zaman ekseninde buluşturur. Burada özellikle iki şiir metninin ana ekseni olan "ebedîlik", Yavuz'un şiirinde sözcük olarak geçmeyip (Riffaterre'in "matris"le ilgili belirlemesini hatırlayalım) 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"siyle 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 anımsatmalarla[9] 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 (şiirlerde anlatılan) hem yol (hayat) hem de zaman (Zaman)dır. Şairin *"yollarsa her zaman biraz küsküdür / 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 eklemlenerek 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 içselleştirmesiyle, şiirle felsefe yapılmayacağının farkında olmasının yanında şiirlerinde felsefi sorunsallara da yönelmesiyle...

Şiirdeki temel anlamın 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)* akla getirmektedir. Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler* kitabında "anıştırma"yı tanımlarken; iki metin arasında açık-seçik bir ilişki kurulmayıp söylenmesi gereken şeyin açıkça doğrudan belirtilmek yerine telkin edildiğini, anıştırmanın 'örtülü söylem'le eş anlamlı olduğunu, anıştırmada dış bildiri dizgesi bulunmadığından metinlerarası ilişkinin 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. (Bkz.: 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 kişisi –şiirde kendisine seslenilen bir kişi– olarak "yalnızlığı koşup gitmek", aslında hayat yolunda bütünüyle yalnız yürümektir. Hayat, bütünüyle bir yalnızlık olmaktadır: "yol=hayatyolu=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 değişmektedir. 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 çıktığı doğrudur. Erguvan çiçeğinin, Zaman'ın akıp gidişini imleyen (doğallıkla, bana göre!) bir gelip geçiciliği var... 'Olan' ve hemen 'Ölen' bir çiçek erguvan! Varolma ile yokolma arasındaki o çok kısa ânı; Tasavvuf terimleriyle söylersek 'Kevn'den 'Fesad'a doğru o göz açıp kapayıncaya kadar süren göçüşü, 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 şiiri 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 Henüz...*, 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 sorgulayışta içsel yaşamı "yumağın açılmasına" 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 alıyorlarsa 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 eklemlenmede 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 aldığını söylemiş olsa da zaman kavramını kendisine dert edinen bir başka filozofa, Heidegger'e de bakmak gerekir Zaman eksenli felsefi göndermeleri olan bir şiirin anlamlandırılmasında. Heidegger, "zaman" ve "varlık" ilişkisi çerçevesinde Zaman'ı anlamlandırırken ya da yaşantı içerisinde zamanın tuttuğu yeri ele alırken bir ayrım yapar. Heidegger'in, "günübirlik/gündelik zaman" ve "tarihsel zaman" ayrımında, –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 irdelendiği 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" şiiri Zaman/zaman sorunsalı ekseninde varlık/nesne göndermesiyle zamanın geçiciliğini fakat Zaman'ın sonsuz akışını, tarihselliğini 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.

"Ebedîlik" matrisinin şiirsel ifadelerle sunuluşu olarak okumaya ve izlekleri üzerinde metinlerarası bağlantılar ekseninde 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 "ebedîlik"e eklemlenmesi, sonsuzluğa 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 yabanıl 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 hayatta
ben ölmeden yetiştiğiniz
ağaca inen yıldırım:
Geçer gider bütün yolcular
ellerindeki biletler artık
geçmez, diyecektim.

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

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

I. Lirik: Öznenin çırpınış ezgileri

Lirik şiir, en genel tanımıyla içten gelen duyguların, heyecanlı bir anlatışla 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] Çalışlar, lirik şiirin özelliklerini şöyle aktarır: "Lirik'in kendine özgü biçimlendirici temel özellikleri arasında şunları sayabiliriz: Güçlü dilsel-imgesel anlatım olanakları; ritmik, dizesel ve tınısal biçimlendirme araçları; 'ben' ya da 'biz'in kendini şiirsel olarak dile getirişinde birçok lirik söy-

* 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 şiire açtığı özel bölümlerde bu tarz şiirin ayrıntılarını olabildiğince geniş biçimde ve örneklerle temellendirerek açıklar.[3]

Lirik şiir duygu temeli üzerine bina edilen bir şiir olduğundan şiirde konuşan kişinin şairin kendisi (lirik özne) olduğu varsayılır. Bazı liriklerde başkalarının sözcüsü olan, başkalarının duygularını ve coşkularını ifade eden şiir-öznesi konuşur; bununla birlikte liriğin duygu 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 şiirlere *otopsikolojik* şiirler dendiğini söyler. *Otopsikolojik* 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 lirikten 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 seslenilerek kurulmuştur. "Siz", aslında "sen"dir; incelikli bir ifade kullanan lirik öznenin tercihidir bu. Şiirin bütün bölümleri "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 biçimi 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 şiire, Baudelaire'in lirik şiir hakkındaki belirlemeleri ışığında baktığımızdaysa önemli bir nokta daha açıklığa kavuşmaktadır. 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 çekecek 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 görürüz: 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 eğretilemeler 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, ağaca 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 biçimi paralelinde narsistik bir yan olduğu da söylenebilir. Lirik öznenin duyguları çoğu zaman karşısındaki tarafından anlaşılamayacak kadar derindir. Lirik öznenin amacı duygularını aktararak, seslendiği kişide (bu sevgilisi ol-

4 Charles Baudelaire, "Lirizm / Theodore de Banville", Erdoğan Alkan, *Şiir Sanatı*, Yön Yayınları, 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 düşünülmemelidir; çünkü *otopsikolojik* lirikteki eğiliş hep kendi içinedir. Lirik özne bir *ideal ben* sunar şiirde seslendiği kişiye ya da okura. "Son İnatçı Bulut"ta şairin (şiir-öznesinin) aslında ne anlatmak istediği şiirin tamamının okunuşundan ve şairin ifadelerinin yorumlanışından sonra anlaşılır.

"Son İnatçı Bulut"ta öne çıkan duygu büyük fakat "ümitsiz" bir aşk ve açıklanmasından çekinilen bu aşkın verdiği ezikliktir. "Siz" hitabıyla ince bir söyleyiş hedefleyen lirik özne, duygularını açıklarken aşkın 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 eşiğinde, / ümitsiz ama sevgili"* sözleriyle de büyük aşkının umutsuzluğunu dile getirir. Gerek doğadaki varlıkların yaşamlarının sürmesi, gerekse lirik özne olarak şairin yeryüzündeki varlığı, hatta eşiğinde bulunduğu kanlı tufandan sonra yeniden doğacak olması sevgilinin "simsiyah güneş"ine bağlıdır. Güneş, ama umutsuz bir aşkın 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 seslendirmenin ve ritmin ifade gücü önem kazanmaktadır. (...) Lirik eserlerdeki sıkı seslendirmesel ve ritmik düzen, liriğin müzikle olan yakınlığının bir kanıtıdır" (s. 312-313) diyerek lirikteki ses öğesine dikkat çeker. Gerçekten de lirikte hem sözcükler aracılığıy-

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 susuşların yerini lirikte ritmik susuş alır; çünkü duyguların gelgiti ritmi belirler ve dizelerin bitişleri bu ritme göre şekillenir. Ayrıca sözcük ve kip tekrarları, ses benzeşmeleri, tıpkı saz eşliğinde söylenen bir şarkıda 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 önde gelir bende. Şiir okurken de çoğu kez ritmin dümen suyundayımdır."[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, geçecektim, geçmiştim... Duyguların anlatılmasının temel alındığı lirikte hareketlilik belirten bir sözcüğün böyle sıklıkla kullanılmış olması liriğin karakteriyle tam olarak uyuşmaz aslında; bununla birlikte "geçmek" eyleminin bazı dizelerde, bilinen ilk anlamının dışında kullanıldığına dikkat etmek gerekir. Bu da sözcüğün şiirdeki bağlamı içerisinde düşünülmesiyle mümkün olabilir. Sözgelimi, *"Geçer gider bütün yolcular / ellerindeki biletler artık / geçmez, diyecektim."* dizelerinde bu eylem "geçersiz 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 olağanüstülüğüdür.

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 şiirsellik, 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 kuşatmada kronolojik akışa karşın şiirler tıpkı 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 "İlkyaz Resimleri"nde ve "Yaz Resimleri"nde lirizmin öne çıktığı söylenebilir. Her ne kadar bazı parçalarda şair-öznenin, hatta hiçbir insan-öznenin var olmadığı görülüyorsa da şiirlerin çoğunda duyudan duyguya geçişle sağlanan lirizm kendini duyumsatıyor. Doğa bu tip şiirlerde duyguların aktarılışında bir nedensellik teşkil ettiği gibi duyguları yansıtan bir görüntü de sağlıyor şaire. Edebiyat bilimcisi Pospelov, *lirik* üzerinde dururken doğanın, dış dünyanın tasvirine yer veren şairin algılarına temas eder: "Tasvir eden lirik, insanları çevreleyen şeyleri, dış dünyanın çizgilerini, insanların içyüzlerini ve doğa imgelerini biçimler. (...) Tasvir eden şiirlerin birçoğunda 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 olduğunca *yaymadan* kullandığı saptanır. Bu daraltılmış betimlemeler süzülmüş, yalınlaştırılmış 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 kurduğu 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 eklenerek söyleyecek olursak, şiirlerde tek noktalama işaretinin bile kullanılmamış olması şairin fantezisindeki akışı sağlayan özelliklerden 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 pastoralin belirleyici özelliklerinin bu şiir(ler)e yansıdığı ileri sürülemez. Şairin yaptığı, pastorali, küçük betimleme ayrıntılarıyla yansıtmak: *"sisin içinde / bir büyüyüp bir / küçülüyor / artlarında bir köpek / korkusu aşıyor / düşük kulakları"* (s. 10). Yanı sıra, şairin, pastorali "idil"e yaslanan ayrıntılarıyla belli bir duygu ve düşünce rahatlığı içinde gözettiği de seziliyor bazı şiir parçalarında: *"Yorgun yüreğimiz üstüne / gecikmiş 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 kaçırmamak gerekiyor: *"Önce poyraz / kırdı döktü ne varsa / sonra yağmur / indirdi aşağılara / dalga çatlağında / 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 eklemlenerek 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 duygu arası bir titreşimin söz konusu olduğu söylenebilir. Bu tip şiirlerde şairi yönlendiren *reflection* doğanın yalnızca doğa olarak değil, duygu ve düşünce yönlendiricisi olarak sunuluşuna zemin hazırlamaktadır. *"Yağmura dönecekse / çisenti / bıldırcın sökününde / gecikmeyecek ölüm / kışa 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 bakışımı, *"kayan yıldızların / izine karışıyor / gece / aceleci gözleri / salyangozların"* (s. 14) dizeleriyle sunuluyor. Kış görüntülerinin anlatıldığı üçüncü şiirde ise bunun açıkça dile getirilişi söz konusu: *"Gülkurusu / kimyon / limonküfü / / Akşam / / Sığırcıklar bırakıyor / kargalara / gökyüzünü / / İnsansız / kış"* (s. 25).

Güven Turan'ın günlük konuşma ifadeleriyle sezdiricilik arasında salınan şiirlerinde okuyucuyu şaşırtan imgeler ve bunları yansıtan ifadeler yok ama yalınlığın yanı sıra yürüyen bir başka şey var: Doğa gerçeğini anlamsal aktarmalarla ve farklı çağrışımlarla yansıtıyor şair. Bu görüntü ve anlam aktarmalarında nesnel dünyanın verileri olan duyuların bile öznelleştiği görülüyor. Süslemesiz bir doğa algısının şiir formuyla yansıtılışı, yer yer şiir metninin de doğa içinde olağan biçimde varlığını sürdüren bir nesne olarak algılanması sonucunu doğuruyor. Bakhtin, şiirsel söyleme değinirken, "Her sözcük, şairin anlamını dolaysız ve dolayımsız olarak ifade etmek zorundadır; şair ve sözü arasında mesafe bulunmamalıdır."[2] diyerek ifade seçiminde şairin dolayımsız tercihini ortaya koyar.

2 Mikhail Bakhtin, *Karnavaldan Romana*, Ayrıntı Yay., İstanbul 2001, s. 75 (Derleyen: 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 olduğunca dolayımsızlığa başvurduğu görülüyor. "Güz Resimleri"ndeki, *"Bekleyen bir sarnıç / çınlıyor / serçelerin ayak sesleriyle / dibine dökülen / badem kabuklarında"* (s. 15) dizeleri ya da "Kış Resimleri"ndeki, *"Göğün berraklığı / 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 okuyucuyu 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 algılanabileceği dingin zamanları duyumsatıyor. Öte yandan renklerin yansıtılışında, *"Yaprakların renginde bir / gündüz / dağılıyor"* (s. 14) diyerek zamanı ve mevsimin ayrıntılarını birbiriyle örtüştürürken, *"Güneşin altınında / bakır bir gökyüzü"* (s. 18) dizelerinde de Haşimî bir renk cümbüşünün çağrışımlarına yol açıyor.

Yaz, hiç kuşkusuz bir coşku mevsimidir, hatta bahardan daha da çok öyledir. Baharın teninin yarı örtülülüğü söz konusuyken, yaz çırılçıplaktır. "Yaz Resimleri"nde erotizmin derinliklerine uzanan şair, aslında insan merkezli bir titreşim 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 örtüleri 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-kişinin zaman-mekân algısının görüntü ve çağrışımlarla sağlanan doğayla ilişkisindeki eğilimlerini yalın 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 çıkıyor. Mevsimlere değen sözcüklerin çizdiği bu resimler yaşantıyla 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 sımsıcak

Sen bir şehir olmalısın ya da nar
belki Granada, belki eylül, belki kırmızı

Gövden 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 haziran

Heves uykudaysa ruh çıplak gezer
gazel bundan, keder bundan, sır 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 şiire gidebildiği için bugün kalıcı şairler arasında yerini almış durumda. Onun şiirinde dinginlik, rastlantıdan uzak şiirsel 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 anımsatmalarda 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 anlamının "kadınlarla âşıkane sohbet etmek" olduğu ve buradan yola çıkılarak, aşk, güzellik, aşka dayalı duygusal coşku, içki... konularında yazılmış şiirlere gazel dendiği bilinmektedir.[1] Gazeller taşıdıkları 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 içeriğindeki "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 başlıktaki kavramın yarattığı çağrışımlardan 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 itibariyle lirik bir şiirdir, bir "huzurlu aşk" şiiridir ve bütün liriklerde olduğu şiirde birinci tekil kişi (ben) ağzından söylenmiştir. Şair, şiirin nerdeyse tamamında sevgilisinden "sen" diye söz eder; bu anlamda "İdil"in öncelikle kadın adı olarak kullanıldığının farkında olmak gerekir. Şiirde birinci tekil kişi ağzından ikinci kişiye seslenmenin örnekleri: *Sen bir şehir olmalısın ya da nar, Çocukluğun tutmuş da yine âşık 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 anlamın açılımını şöyle yapabiliriz: *Gözlerin yağmurdan yeni ayrılmış gibi çocuk, gözlerin yağmurdan yeni ayrılmış gibi büyük, gözlerin yağmurdan yeni ayrılmış gibi sımsıcak*. Bu üç anlam, şiirde anlam katmanları bakımından birbirinden ayrı olarak değerlendirilse bile birbirini tamamlayan anlamlardır. Bu anlam çoğaltması dilbilgisel kullanıma bağlıdır ve sevgilinin gözlerinde birbirinden farklı anlamlar bulunduğunu da düşündürür. Aynı durum şiirin bütün beyitlerinde söz konusudur. Örneğin beşinci beyitte, öncekinde olduğu gibi açık bir anlamsal göndermeyle olmasa bile aynı yapı uygulaması görülür: *Aşk bile dolduramaz bazı âşıkların yerini diye övgü, Aşk bile dolduramaz bazı âşıkların yerini diye sana, Aşk bile dolduramaz bazı âşıkların yerini diye haziran*. Gazelin yedinci beytinde bu yapı, anlam açıklığıyla 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 *konuşkan*. Ürkeklik ve konuşkanlık, yalnızlığın bir sonucu olarak algılanabilir. Böylece sevgilinin, "kadının" ruh karmaşıklığı yansıtılmış olur.

Lirik şiir kişisel duygulanımlar, kişisel çağrışımlar için geniş imkânlar sunar.[3] Duyguların aktarılması, duygulanımların dile getirilmesi ve bunun çağrışımlara yol açacak şekilde yapılması lirik metni okuyucunun gözünde de farklı bir yere oturtur. Kişisel çağrışımlar, okuyucuda karşılığını bulduğu anda lirikteki öznellik bir anlamda nesnelliğe eklemlenmiş olur. Bu bir evrilme değil, yalnızca bir eklemlenmedir. "İdiller Gazeli"nde *"Sen bir şehir olmalısın ya da nar / belki Granada, belki eylül, belki kırmızı"* dizeleri şairin kişisel duygulanımlarının, kişisel çağrışımlarının 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 yayımladığı yazılardan birinde şu ifadeler yer almaktadır: "Nar: Evlenirken konuklara dağıttığımız nar. Üstüne sardığımız kâğıdın boynunda 'Biz yandık aşkın nârına' yazıyor. Yazıyor: 25 Ekim 1996 Cuma saat 14:00. (Haziran 2000'de de okurlara dağıttım 'Nar'ı.)"[4] Dizelerde "Granada", belki sevgiliyle birlikte gidilen bir kent olarak şiire taşınmıştır; bu şehrin yarattığı kişisel çağrışımlar "nar"la birleşerek zenginleştirilmeye çalışılmıştır. Bu kişisel duygulanımlar, anımsamalar şairin başka metinlerde de sıklıkla kullandığı ve simge değeri yüklediği sözcüklerle birleştiğinde daha bir belirginlik kazanmaktadır.

"Heves uykudaysa ruh çıplak 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 Yazıda "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 kendiyle konuşmadır 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 olması 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 sır olarak içinde saklamaktadır ("sır bundan").

Haydar Ergülen'in bu şiiri, biçim özellikleri bir yana, genel karakter bakımından öteki şiirleriyle içsel bağlar taşıyan bir metin. Ergülen'in poetikasını ele aldığım bir yazıya "Dargınlar Dile Kavuşuyor Gibi" başlığını koymuştum.[5] "İdiller Gazeli" hem içeriğindeki anlamsal çağrışımlarla hem de yapısal özellikleriyle "zengin" bir lirik ve "İdiller Gazeli"nde "gazel ve idil", şair ve "İdil" huzurlu bir aşkta buluşuyor gibi!

(*Varlık*, sayı 1149, Haziran 2003)

5 Bu kitapta yer alan "Haydar Ergülen Şiirini Okumanın Bir Anlamı: Dargınlar Dile Kavuşuyor Gibidir" başlıklı yazı.

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

LEHİM

Düşünceden geçen ıtır, *bahçeye*
girdiğinde, çocuğun musikiyle
ürperdiğini duyan kimdir?

Ruhların ezeli seferi, sürer kadim
mısralarda. Küçük gövde, ter içinde,
ayışığını 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,
yıkar tahammül mülkünü. *"Solmak" ise*
neden, hep bu kıyıların 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 tırmandığı 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 gözlense de– içselleştirerek ilerleyen bir şiirdir. Geleneğin geriye dönülerek içselleştirilmesini zaman zaman bazı izleklere ve *ifadelere* göndermelerle –Hilmi Yavuz'un Necatigil'den aktardığı deyişle "geçmişe atıflar yaparak"– gerçekleştirirken, ileriye dönük tarihsel uzantı yaratmayı ise yeni izleklerle sağlamaya çalışmaktadır bu şiir. "Lehim" şiirindeki *"Ruhların ezeli seferi, sürer kadim / mısralarda."* 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 şiiri.

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

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

Türk şiir geleneğinde kendini yakın hissettiği şairlerle metinsel bağlar kurarken bir yandan da onlarla ortak duyarlıkları yakalamaya çalışarak içsel bağlantılara 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 yazılarında –Riffaterre'den aktararak– sıklıkla kullandığı "geçmişteki semiyotik pratikler"e eklemlenme 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, sürtüyor tüylerini / bahçeye dalgınlıkla."* ("Girdap", *Melek Geçti*, s. 74) dizeleriyle betimlenen görüntü, bir anda "görüntü" olmaktan çıkıp 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 Tanpınar'ın "Kalbim" şiirindeki, *"Yalnız zaman olur bazı akşamlar / Bir kadın çehresi; yanarken camlar / Bir lahza belirir loş aynalarda"* ("Kalbim", *Bütün Şiirleri*, s. 109) dizeleriyle buluşur. Bu buluşma yalnızca "camlardaki yangın" izlek-görüntüsünün önceki iki şiirden, Yahya Kemal'den ve Tanpınar'dan devralınması olarak nitelendirilemez hiç kuşkusuz. Burada, Bayrıl, "camdaki yangın"ı kâğıda indirirken aynı zamanda kendi şiirini de buluştuğu şairlerin şiirinin yanına indirmeyi amaçlamaktadır.

Biraz önce Bayrıl'ın şiir-metinlerinin kendi kendilerini yeniden üreten metinler olarak da ele alınabileceğini söyledim. Öyledir; Bayrıl yalnızca başka şairlerin şiir-metinlerine değil, hem izlek hem imge hem de ifade olarak kendi şiir-metinlerine de göndermelerde bulunur sık sık. Sözgelimi, ikinci kitapta yer alan "Lehim" şiirinin temel izleği "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); *"Kırılınca lehim... Ayrı düştü / birbirinden akis ve manzara..."* ("Bekleyiş", s. 76) dizeleri bu izleğin Bayrıl şiirinde temel noktalardan biri olduğunun, olacağının habercisi gibidir. Nitekim *Şer Cisimler*'de de "lehim" izleği sıklıkla karşımıza çıkacak ve hatta bir şiirin adı olup merkezde yer alarak kendini açıkça ortaya koyacaktır: *"Ufuklarsa ne kadar da âşina. / 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", "balkon" ve daha pek çok izleğin metinlerde kendine sıklıkla yer bulduğu saptanacaktır.

Daha da çoğaltılabilecek örneklerin yönlendirmesiyle, metinlerarasılık *(intertextuality/intertextualité)* açısından bakıldığında Vural Bahadır Bayrıl'ın her iki kitabındaki metinlerde de belirgin biçimde "gelenek"le, "geleneğin birikimi"yle buluşmalar görülmektedir. Az önce bunun bir örneğini "camlardaki yangın" 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 kitabın 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"dir.

Bayrıl'ın "Lehim" şiirinde metinlerarasılık bakımından uyguladığı yöntem, "açık ilişki" yöntemidir.[2] Metinlerarasılıktaki "açık ilişki", alıntıların okuyucunun fazla zorlanmadan gözleyebileceği 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. Yanı sıra, şairin yeni metni de önceki metinlerle bir birlik 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, yıkar *tahammül mülkünü*." ifadesiyle Nedim'in meşhur gazelinin matla' beytine (*Tahammül mülkünü yıkdın Hulâgû Han mısın kâfir / Aman dünyayı yakdın âteş-i sûzân mısın kâfir*) gönderme dikkati çeker. Şiirin son bölümünde, "*Balkon,* cesur körfez! *Bizi annelere / ileten o şeffaf, o müphem imgedir."* sözleri Sezai Karakoç'un "Balkon" şiirine (*Çocuk düşerse ölür çünkü 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 ebediyyen kesilir"* dizesiyle 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 söylemde yinelenmesi olan alıntı ile yalın bir söylemlerarası/metinlerarası ilişki kurulur." (*Metinlerarası İlişkiler,* s. 95) Bu belirlemeler, kanımca, Bayrıl'ın şiiriyle, 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 aldığını dile getirir ki onun yazılarında 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 bağlamlarında 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 eklemlenme"nin "lehim"idir. Kendi poetikasını geleneksele eklemlemede yukarıda değindiğimiz 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/özsel 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 eklemlenmede 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 çağrışımlar, görülür/duyulur dilin değil zihnin onayladığı çağrışımlardır. Yaratılan ve/veya eklemlenilen poetik zihin atmosferinin bu düzlemde 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 eklemlenme 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 şiirsel söylem ve yapı, tesadüflerin değil bilinçli bir duruşun ürünüdür. Saygıyla ele alıp eklemlenmek istediği geleneksel çizgi bunu gerektirmektedir. Şairin –başka bir neden bağlamında söylenmiş olsa da– kendi ifadeleri bu iddiaya dayanak gösterilebilir. Vural Bahadır Bayrıl, "şiir ve düş ilişkisi"ni irdelediği bir yazısında şunları söyler:

> Düş usa aykırıdır. Düş'teki bu usa aykırılık özgür çağrışım denilen imge akışıyla sağlanır ve bu akış duygu yasalarıyla açıklanır. Şiir de usa aykırıdır. Bu aykırılık yaptığı çağrışımlarla kurduğu imge dünyasıyla sağlanır ve bunları duygu yasalarıyla açıklar. Ancak şiirdeki çağrışım düş'teki gibi özgür, kendiliğinden değildir, yönetilmişlik taşır, 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 ihtimali 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 kalktığında anlamdan da söz edilemeyeceği açıktır. Bununla birlikte şiirdeki "dil" katmanları "dilbilgisel" açıdan, "anlam" katmanları ise dilbilimin verimi olarak "semantik" açıdan farklı yaklaşımlarla değerlendirilebilir. Kuşkusuz, yine sıklıkla 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 açıktır, açık olmalıdır.

Vural Bahadır Bayrıl'ın özelde "Lehim" şiirini genelde de hemen bütün şiirlerini incelerken birbirine paralel iki yolu birlikte yürümek, aslında birbirini tamamlayan yönlere dikkat etmek gerekir. Onun şiirinde bütünlüğü sağlayan bu özellikleri belirlemede 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 eklemlediği ve bu noktadan çıkarak insanî olanı duyumsadığı özelliklerdir."[7]

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

6 aynı yer

7 Ali Günvar, *... Doğru Yazılar*, Est&Non Yayınları, İstanbul 1999, s. 157

olmayan, belirsiz, anlaşılması zor)", "şerha (parça, dilim; yara)" gibi günümüzde dolaşımın dışında kalan sözcüklerin kullanılması şiire belirli ölçüde "büyü" ve "parıltı" katmaktadır. Aynı şey, "musiki" sözcüğü için de ileri sürülebilir. Bunun ötesinde bu sözcükler de yukarıdaki açıklamalar bağlamında geleneksel olana eklemlenmede ("kadim" ve "musiki"nin, Yahya Kemal'in çok sevdiği ve sıklıkla kullandığı sözcükler olduğu hatırlanırsa!) 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 şiirini kurarken. Şair, "şerha kanatlarını açsa bile" (ki, burada Baudelaire'in "albatros"unu bir kez daha anımsamak zorundayız) uçup uçamayacağını bilememekte, her iki anlamıyla da "uçmak"ın kendisine bağışlanıp bağışlanmayacağı konusunda tereddütte bulunmaktadır.

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

"Lehim" ilk bakışte *esoteric* bir şiir olarak görünmektedir; 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 bulundukları dizeler bağlamında kendilerine dönüktürler ve metnin

anlamında açıklığa zemin hazırlayamazlar. Bu sözlerin kendilerine dönük olması, şiirin anlamsal kodlarını çözmede okuyucuya yardımcı olmak yerine okuyucuyu "geçirgen" bir şiirle buluşturmakta rol oynar. Metnin geçirgenliğini yine kendine dönük bir anlam yoğunlaşması şeklinde yorumlamak gerekir. "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 okuyucuyu 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!"* diyerek geçmişi, çocukluğun mutsuz dönemlerini hatırlamanın verdiği acıyı dile getirmektedir. Şiirdeki "gölge", "söner", "yokluk", "solmak", "yas" gibi sözleri şiir-öznesinden (ya da anımsanan çocukluktan) yansıyan psikolojik anlamın bileşenleri saydığımızda "ezâ"nın "çocukluktaki mutsuzlukları hatırlama"ya dayalı nedeni daha iyi anlaşılır.

Duygu açısından bakıldığında "Lehim"in *pathetic* bir şiir olmadığını söylemek gerekir. Zaman zaman "geçmişe atıf"ların dışında duygu yoğunlaştırması taşıyan ifadeler yakalanmaktadır şiirde. "Musikiyle ürpermek, yokluk duygusu, yaslı minareler" gibi sözlerde duygunun anlamla 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 okuyucuyu "bir ahenk"le buluşturmayı, dolayısıyla da "duyuş"u merkeze almayı amaçlamaktadır. Şairlerden yapılan alıntılar, bunların "lehim" olarak kullanılması bu "ahenk"in sağlanmasına yöneliktir. Gelenek bağlantısı düşünüldüğünde "lehim"in, yani "tel"in 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 ebediyyen 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 çağrışımlar bakımından metnin bütünündeki anlama dönecek 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 varlıktır. Bu varlık şiirde "musikiyle ürperen"dir ve aynı zamanda "arzunun dalgın karanfili"dir. Şiirin son kısmındaki "balkon" göndermesi Sezai Karakoç'un şiirini anımsatırken, 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 Yayınları, 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, *Rubâîler ve Hayyam Rubâîlerini Türkçe Söyleyiş*, 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 Tanpınar, *Bütün Şiirleri*, Dergâh Yay., İstanbul 2000 (Şair tarafından Tanpınar'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 kastıyla girdimdi bahçenize
Hüseyin Ferhad

"Hazer İçin Birkaç Sarı Gül" Hüseyin Ferhad'ın öteki pek çok şiiri gibi içinden şamanların, vahşi ve yahşi kurtlarla kuşların, göl cinlerinin, atların ve binicilerin, ok ve yayların, bakir ormanların ve ayak değmemiş dağların geçtiği bir şiir. Öte yandan, "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" şiirinin[1] ilk parçası "uzaklaşma" duygusu uyandıracak ifadelerle başlamaktadır. Yılana veya örümceğe dönüşmek, şamanın cebinde kadim yurdundan uzaklaşıp gurbete, *"müruru zamandan daha öteye"* gitmek isteği dile getirilmiştir bu parçada.

Kanımca "uzaklaşma" sözcüğü, bütün çağrışımlarıyla birlikte Hüseyin Ferhad şiirini anlamada anahtar kavramlardan

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

biridir. XX. yüzyılın sonuyla XXI. yüzyılın başlarında yaşayan, yaşamakta olan Hüseyin Ferhad hem zamandan (güncel tarihten), hem mekândan (halihazırdaki coğrafyadan), hem de toplumdan ve onun bugünkü inanç çerçevesinden uzaklaşma arzusundadır. Şiirlerinin alt metinleri olarak okunmasını önereceğim *Cennet Diye Bir Yer* kitabındaki şu sözleri bunu ele vermektedir: "Kadim atalarımı aramaktan vazgeçtiğim bir sırada, hele semavî dinlere mensup hasımlarımdan Adanalara, Antakyalara, Haleplere kaçtığım bir sırada..."[2] Bu "kaçış" ve "uzaklaşma"ya, "arayış"ı da eklemek gerekir. Ferhad'ın "uzaklaşma"daki 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 çağrışımlarını 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 içselleştirebilmesi beklenemez. Hüseyin Ferhad ise "tarih"i geçmişin kendisi olarak gördüğü kadar "bugün" olarak da değerlendirmektedir. Şiirlerindeki tarih düşkünlüğü için kendisinin söyledikleri 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 (Yazıda 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. Yanlıştır. 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 pratiğini de işin içine katarak Cang Şian'dan Kral Johannes'e, Od Çiğin'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 çıktıkta"*[5] dizeleriyle somutlanabilecek bir mitolojik olayın geniş şekli *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 yüzüğünden / su kürenden geçir."* veya *"Ancak ebleh bir ebabil / kursağındaki taşları döker Babil'e"* dizelerini bu eğilimle okumak mümkündür. Alıntıdaki ikinci beyti, tarihselliği ve tarihsel coğrafyayı sığ bir bakışla, yanıltıcı saptırmalarla, "eblehçe" ele alan çapsız anlayışın kınanması olarak okumak da mümkündür. Bu beyitteki "telmih"i ise yalnızca hatırlatmakla yetiniyorum.

Şiire, *"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 giderek 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 biçemde 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 Sınanır*, s. 282

ikinci parçası şiirin söyleyiş olarak da içerik olarak da açılmasını, genişlemesini, çevrenlerin ötesine ulaşmasını sağlamaktadır. *"İnceltip bir yılanın zehir dişlerini / süt damağına çivileyen 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"sıyla 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, haramîler sofrasından kaptımdı. Ufka, kadim yurduma kaçırdımdı. Göçüklerini onardım, muslinlere, kadifelere sardımdı. Tirşe uykulara, gökçek rüyalara yatırdımdı."* diyen şair mitik söyleyişi korumakta ve bu söyleyişin içinden giderek hem içerikte hem de biçemde tarihselle buluşmaktadır. Hüseyin Ferhad, tarihselle buluşmanın, tarihsel olanı her yönüyle içselleştirmekle mümkün olabileceğini kavramıştır; bu nedenle de onun yazdıkları "tarih konulu" şiirlerden başka bir yerde durur.

Bu şiirde dikkat çeken özelliklerden biri de, özel adların çokluğudur. Özel adlar, eğer birer simge değeri kazanamamışsa şiir metnini boğar. "Hazer İçin Birkaç Sarı Gül"deki ve Hüseyin Ferhad'ın başka şiirlerindeki özel adların çağrışımlarıyla birer simge değeri taşıdığı söylenebilir. Anılan isimlerin hemen hepsi mitolojide, efsanede, tarihte, coğrafyada, tarihsel coğrafyada zengin çağrışımlar üstlenen kişilerdir. Öte yandan "Hazer İçin Birkaç Sarı Gül"de tarihsel bakımdan birbiriyle paralellik göstermeyen isimler de söz konusudur. Burada bir tarih metninden değil, şiirden söz ettiğimize göre böylesi bir buluşmayı şiirin mantığı içinde (böyle bir mantıktan söz edilebilirse!) değerlendirmek gerekir. Bilinçli bir karıştırma ve anakronizmle Yusuf Has Hacib'le Baki'yi aynı metinde buluşturur şair. Buradaki amaç, zamanın kesintisiz akışını ortaya koymak, "yazıcı"lar arasındaki bir ruhgöçümüne kapı aralamak, tarihteki yapay ayırıcı çizgileri görmezden gelerek insanı ve şiiri 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 aşıp 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 gerekir.

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 sürdürücüleri olarak bizler savaşın, barışın, "aşk"ın, paylaşmanın, doğayla iç içe olabilmenin, "söz"ün ve "yazı"nın tarihteki, tarihsel coğrafyadaki izlerini hakkıyla sürebilmek için "Hazer İçin Birkaç Sarı Gül"'e ve *Kılıç İpekte Sınanır*'a yeniden bakmak durumundayız. Bu şiir bir kesintisizliği, dünün bugünde de yaşamakta olduğu gerçeğini 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 tutkularını ileriye, yarınlara 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-ı kadîm-i şi'ri bozduk herc ü merc ettik
Nedir şi'r-i hakiki safha-i idrâke derc ettik"
Hâmid

"Hâmid'e her zaman bir zengin madene
dönülür gibi dönülecektir."
Tanpınar

Abdülhak Hâmid, gerek araştırmacılar gerekse edebiyat tarihçileri tarafından hakkında en çok söz söylenen Tanzimat şairlerindendir. 1852-1937 yılları arasında uzunca bir ömür sürmüş, 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 geçirmiş, bunun sonucu olarak da memleketteki canlı edebiyat ortamından genellikle uzakta bulunmuş olmakla birlikte Türk şiirinin yenileşme tartışmaları büyük ölçüde onun şiiri çevresinde gelişmiştir.

"Şâir-i Âzâm"la ilgili tartışmalar ölümünden sonra da devam etmiş, Tanpınar'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 araştırmanın konusudur; ben burada Hâmid'in Cumhuriyet dönemi şairleri tarafından nasıl ele alındığını, nasıl değerlendirildiğini, hakkında ne gibi yargılara varıldığını panoramik şekilde belirlemek istiyorum. Bu bakımdan 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 yıllardaki 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 hatıraları arasındaki bir anekdotu aktarmak istiyorum. Ayaşlı, kitabının "Şâir-i Âzâm Abdülhak Hâmid Beyefendi" başlıklı bölümünde onunla ilgili hatıralarını 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, bambaşka bir Yahya Kemal, kompleksler içinde bir Yahya Kemal Bey oluyordu. Neden? Niçin? Anlaşılır şey değildir bu... Halbuki kendisi de büyükelçi, 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 işitmiş 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 "dini bütün" hayranları olduğunu, ona gerçek değerini verebilenlerin ise, şiirini ayıkladıktan sonra geriye kalan güzel mısraları 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, bilinçsizce 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 şiire bağlı olanlarca sevilmesi zor olmamıştır. Tıpkı divanlarda olduğu gibi Hâmid'in manzumelerinde de zaman zaman birer mücevher gibi parlayan mısralar, beyitler vardır. Hâmid'in şiirlerinden aldığı iki mısra 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] Söyleyişte gösterişin peşinde olduğu için de gerçek şiiri 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 sayılamaz. 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 yazdığı için sevmem, edebiyatın birtakım düşünceleri, doğruları bildirmeğe değil, birtakım parlak buluşlara özenen bir iş olduğunu sandırdığı için sevmem. Boyuna yukarıdan atar; büyük şair yükseklerde dolaşırmış 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 büyüklüğün, sahte bir felsefe tablosunun ifadesidir. İyi bir şey olmaktan çok uzaktır. Yenilik iddiasında *Makber* şairinin asıl noksanı da buradadır.[4]

Yahya Kemal, "Şiirde Otuz Senem" başlıklı yazıda 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 mısralık bentler, onda, ilk bakışta bu şiirin kuvvetli bir sanatkârın eseri olduğu fikrini uyandırır. Dilin kuvveti de kendisini etkilemiştir.

1905'te Londra'da Hâmid'le birkaç kez görüşen Yahya Kemal, Hâmid'in, kendisinin "şiir tarafına kayıtsız kalması üzerine" ona şiirlerini göstermez. Yahya Kemal, 1906'da Bruxelles'de görüştüğü 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 tanıdıklarına, adeta bir oyun gibi, Hâmid'in adı arkasından okumuş olur.

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

> Kafiyenin inhilâli evvelâ Abdülhak Hâmid'in şiirlerinde 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 boğumlu kafiyelere mübrem bir ibtilâ ile tutulmuş. (...) Hâmid eski şiirin kafiyesini bozuyor, yenisini bir türlü bulamıyordu.[5]

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

5 *Edebiyata Dair*, ss. 129-130

Yahya Kemal, "Makber ve Ölü" başlıklı yazısında ise Hâmid'in Türk şiirine getirdiği en büyük yeniliğin "manzume"den ziyade "fikr"e önem vermesi olduğunu belirtir. Bu yazıda 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 bakımından önemli olduğunu vurgular. "İthaf" şiirine yazdığı ithaf yazısında Abdülhak Hâmid'den sonra "ledünnî şiirin menbalarının kuruduğunu" belirten Yahya Kemal, bu şiirde Hâmid'in "ledünnî" âlemlerden gelen son yolcu olduğunu söyler: *"O yerler işte Bağdad, işte Âmid / Bugün her şûleden mahrûm, câmid, / O yerlerden 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, yazılarını bu nedenle bir bütün olarak, bir şairin verdiği hükümler şeklinde gördüm.

Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler* kitabında yer alan "Abdülhak Hâmid" başlıklı yazıda, daha sonra *Edebiyat Tarihi*'nde genişleteceği bazı fikirler ileri sürer. Parlak talih yıldızı altında doğmuş olan Hâmid'in etrafında daima kendisini şımartan, onun "dehâsını teslim eden" hayranları bulunmakla birlikte aslında Hâmid, şiirde bir deha değildir. Onun şiiri, sanat eserinin asıl mükemmelleşmesini sağlayan alınterinden, çalışma ve düzenlemeden yoksundur. Bu nedenle Hâmid'in şiirinde "şüphenin ateşinde pişmemiş olmanın verdiği bir nakise" hissedilir. Etrafındakiler 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 Rüzgârıyle*, İstanbul Fetih Cemiyeti Yay., İstanbul 1985, s. 126 (4. b.)

yan bir kendine güven duygusuyla entelektüel arayış duygusundan uzak kalmış, "yazmaktan okumaya fırsat bulamadığını" dahi söyleyebilmiştir. Onun şiiri bütünlükten mahrumdur; en güzel mısraları şiirlerinin orasında burasında geliveren bir ilhamın söylettiği nadir parçalardır. Bu yönüyle Hâmid'in şiiri, içinde zaman zaman hazinelere de rastlanan bir virane olmaktan öteye gidemez.

Tanpınar, yine makaleler kitabında yer alan "Makber'in Son Tab'ı Münasebetiyle" başlıklı yazıda Hâmid için belki de en kesin ve keskin değerlendirmelerini yapar: "Abdülhak Hâmid hakkında büyük hayranlıklar beslediğim şairlerden değildir, onu çocukluğumda sık sık okuduğum oldu. Hatta bazı manzumelerini şimdi de ezbere bilirim. Fakat bunları tekrarlarken 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*, Tanpınar'a göre Hâmid'in şairliğinin merkezinde durmaktadır.[8] Bu nedenle Tanpınar'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 asil 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 Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, MEB Yay., İstanbul 1969, ss. 278-279 (Haz.: Zeynep Kerman)

8 Ömer Bedrettin Uşaklı da Hâmid'in şiiri hakkındaki düşüncelerini ortaya koyarken *Makber*'i temel alır: "Hâmid'i tanıdığımız yüksekliğiyle bize tanıtan eserleri, bana kalırsa, konusu bize yabancı tiyatroları değil, *Makber*'idir." 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 örneklerle inceleyen Tanpınar'a göre Hâmid, "Türk şiirinde büyük ürperme"dir. Şiiri yenileştirmek isteyen, tabiatı keşfeden ve onu şiire sokmak isteyen Hâmid kelimelerin tutsağı olmamıştır: "Hâmid kâinatını yeni yeni keşfediyordu. Hiç bir an kelimeler onu hapsetmiyordu. Kendini dil dediğimiz –ve hayatî hususiyetleri 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 beğenmediğini açıkça söylediği eserlerinin başkaları tarafından beğenilmesini isteyecek kadar da enteresan yaklaşımları olan bir şairdir. "Kendisini devrinin ilerisinde hissetmenin bir nevi yalnızlığı içindedir: zaferlerini kendi başına idrâk etmenin yalnızlığı..."[11]

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

Tanpınar'ın özellikle dikkat çektiği temel noktalardan biri de Hâmid'in değiştiriciliği, yenilikçiliğidir. Buna karşılık "kendi getirdiği yeniliğe bağlı kaldığı için eski görünmüş, 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 karışıktır, sanatı her an yeni tecrübelere açıktır, *yeni*ye karşı önü alınmaz bir merakı vardır. "Hâ-

10 Ahmet Hamdi Tanpınar, *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 mükemmelliktir. Çok karışık bir nehir gibi akar; besleyici bir Nil olmaz da; tuğyanlarda dahi, sadece sel kalır; su iken fırtınaya benzer. Heceyi, serbesti, kafiyesizi, her türlü nazım şeklini dener. Aleti değiştirir, fakat tele dokunma tarzında tesadüften geleni çok defa olduğu gibi bırakır. Bulduklarını yine tesadüfen birbirine ekler. Bazan sadelik derken basitliğe 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 Tanpınar bu konudaki fikirlerini ortaya koyarken şairin, dil karşısında da keyfîliğini sürdürdüğüne dikkat çeker: "Onda 'dilin mutlakı' yoktur. Hiçbir sanatkâr, sanatının en esaslı unsuru karşısında bu kadar keyfî kalmamıştır. (...) Dili sadeleştirmekle işe başlayan Hâmid bir müddet sonra kendisini doğrudan doğruya dilin üstünde görür. Onun için dil değil, üç dilden alınmış, karışık ve keyfî bir lügat vardır. Dildeki bu düzensizlik, Hâmid'in şiirini kararsızlık içinde bırakır. Şurası da var ki o mükemmeli istemiyordu."[14] Şairin kelimeleri gibi şiir tekniği de bir "yığma" hissi bırakır. Eski şiirin tekdüzeliğini kırıp eski mısra yapısını derinden sarsan ve böylece yeni bir teknik geliştirmek isteyen şair nesre benzeyen bir şiirin peşindedir.

Abdülhak Hâmid'in şiirlerinin zamana bağlı, zamanla kıyaslayarak düşünülecek değer ölçülerine vurulmasının yanlış olduğunu belirten Tanpınar "eski"lik, "yeni"lik meselesi hakkında şunları söyler: "Hâmid'in eseri devri için yeniydi. Bu eserde bizim için ve her zaman yeni olan parçalar vardır. Bunlar muvaffak olmuş sanat eserinin şartlarını kendilerinde taşıyan, *yeni* veya *eski* tabirleriyle ölçülemeyen eserlerdir."[15] Hâmid'in şiirlerinin ne düşünüş tarzı ne de söyleniş itibariyle *eski*nin 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: "Bazılarında lûgat, bazılarında dile tasarruf şekli eskinin ta kendisidir. Hakikatte ikisinin ortasında eskiye en yakın olan vizyoner tarafından bile hiç olmazsa bize yeniyi vaadeden şeylerde müsbet olarak getirdiği tabiata ve ihsaslara açılma, görünüşlerin dünyasıyla perdenin ötesini birleştirme çabası gibi şeylerin dışında, Hâmid için, sadece dilde şirazeyi koparan adamdır, hükmünü vermek hiç de yanlış olmaz. Ve şüphesiz ki asıl işi, lûgatı yerinden oynatmış olması, mazmuna bir kalemde 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 yazıda 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 karşılaştıran 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 ideallerimizi temsil eden kimseler değildirler. Bu itibarla bunlar edebiyat ve sanat hayatımızın *sahte* putlarıdırlar. (...) İşte biz bu putları yıkmakla eskimiş, çürümüş mütehaccir putları devirip yeni fikirlere, yeni cereyanlara yol açmaktan başka birşey 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 yazıda kendisinin, Hâmid'in şiiri üzerinde, onu tanımak 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 işitir 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 üzre ve yalnız *Makber*'den kendime birkaç mısra ayırarak."[19]

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

Hâmid'in ölüm yılında yazdığı bir yazıda 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", *Yazılar*, Can Yay., İstanbul 1995, s. 50 (Haz.: Hakan Sazyek)

20 "Hâmid'in şiiri", *Yazılar*, s. 49

zi engine çıkaran ilk adam, (...) bize romantizmi getiren, Şark'la Garb'ı uzlaştıran ilk şairimiz"dir.[21]

"Otuz Beş Yaş" şairi, Hâmid'in şiirinin kalıcı olup olamayacağı 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 mısralar söyleyebilmiştir. Cahit Sıtkı, "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 Babıâli dilini kullanmak olduğunu, bunun da samimiyetine zarar verdiğini belirtir. Hâmid'in, kelimelere esir ve cariye muamelesini yaptığını, kelimelerle kukla gibi oynadığını söyler: "Eğer Hâmid romantizm ile o kadar lâubali olacağına on dokuzuncu asrın ikinci nısfındaki şairlerin dünyasına girmeğe cehdetseydi bugün eseri, Bâbil Kulesi'nin inşasında kırbaçla çalıştırılan birbirlerinin dilinden anlamaz şaşkın ve mazlum esirlerin acıklı manzarasını almazdı."[23]

Hâmid'e yapılan cenaze törenini şiir açısından da anlamlı bulan Cahit Sıtkı, şairin, görkemli cenaze töreni vasıtasıyla bile şiire hizmet ettiği inancındadır: "Hâmid'e olan minnettarlığımız altından kalkılacak şey değildir. Ölümünde kendisine yapılan o muazzam cenaze merasimile Hâmid, siyasî ve iktisadî hadiselerin üstüne çıkarak, Türk şiirini günün aktüalitesi yaptı, şiirin icabında bütün bir memleketi peşine takabilecek kadar sihirli ve büyük bir kuvvet olduğunu gösterdi. Hiçbir şair nesli, *Makber*'deki birkaç harikulade mısraile beraber, Hâmid'in bu hizmetini unutmıyacaktır."[24] Cahit Sıtkı'nın bu sözlerinde şairce bir yaklaşımın, kadirbilir bir edebiyatçının bakış açısının izlerini sezmek zor değildir. Şiiri hayatının meselesi yapmış olan

21 "Hâmid'in Şiiri", *Yazılar*, s. 48
22 "Hâmid'in Şiiri", *Yazılar*, s. 49
23 "Makber Şairi İçin", *Yazılar*, s. 51
24 "Makber Şairi İçin", *Yazılar*, s. 51

Tarancı, Hâmid hakkındaki düşüncelerini söylerken Hâmid'in hayatı seven bir "şiir 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 müdavimlerinden 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 kısmındaysa 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 bakıldığında onda dikkati ilk çekecek

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 sebebini merak edip arayan; bu nedenle ölüm, Allah, kâinat ve hayat konuları üzerinde sık sık ve ısrarla 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 duyuşunu ön plana çıkarır.

Necip Fazıl, Hâmid'e, içinde yaşadığı devir atmosferinde bazı görevler düştüğünü fakat şairin bu sosyal görevleri hakkıyla yerine getiremediğini söyler. Necip Fazıl, "cemiyetin öz kaynaklarını kaybettiği, bütün mevcutların yıkılmak, bütün an'anelerin çözülmek tehlikesi arz ettiği" Tanzimat devrinde Hâmid'den "asıl mevzular karşısında herhangi bir tavır ve şahsiyet sahibi" olmanın değil "millî bünyeye uygun, emsâlsiz bir inkılâp" yapmanın beklendiğini ileri sürer. Hâmid ise devrinin karışıklığı içinde bu karışıklığa hizmet etmekten başka bir şey yapamamıştır:

> O, berbat bir taklit sığlığında çırpınan cüceler arasında, bu cihanın tahakkukuna doğru erkekçe atılmış bir adımdı. Fakat bu adımın yeni bir sanat, cemiyet ve dava şuuru yoktu.
>
> Abdülhak Hâmid, şahsiyetinin dörtte üçünü, (...) arabulucu, muvazaacı Tanzimat tipine istila ettirmekte mukavemet gösterememişti. O, şuuruyla gününün idrak seviyesini aşmamış bir adam, fakat tahteşşuuruyla asıl 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 aydınından 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 çıkmamış, onun tarzı kısa bir zamanda untulmuştur. Necip Fazıl'ın Hâmid hakkındaki nihai düşüncesi şudur:

> Hâmid'in yeri, mücerret olarak en büyük yer olmasa da, gene Türk teceddüt edebiyatında en büyük yerdir. Teceddüt edebiyatımızda bu yerin üstündeki dereceye tırmandıracak hamleyi henüz kimse getirmiş değildir.[28]

"Beş Hececiler"in öncü şairlerinden **Faruk Nafiz Çamlıbel**, Abdülhak Hâmid hakkında uzun değerlendirmelerde bulunmuş değildir. Bununla birlikte Hâmid'in ölümü üzerine söylediği şu sözler, onun şiirine bakış açısını yansıtması bakımından ilginçtir:

> Hâmid'in tali'sizliği teceddüd edebiyatımızda hiçbir örneğe 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 düşünüş ve duyuşları, bütün mevzuları, bütün nevileri dilimize girdi. Bizi Divan edebiyatının mücerret mefhumlarından kurtaran odur. Edebiyata tabiatı, hayatı, felsefeyi tahlil ve terkibi garb estetiğini asıl o soktu, Hâmid'in eserlerinde eski şekle yeni 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 kırdı, kafiyelerin muayyen şekillerini o bozdu, mısraların 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 yönlere temas etmekten de geri kalmaz. Burada, Tevfik Fikret'in Hâmid için söylediği "O bir tezatlar âlimidir." sözünü hatırlatarak Hâmid'in şiirinde güzelin yanında çirkinin, ulvinin yanında adinin, mükemmelin yanında noksanın, büyüklüğün yanında küçüklüğün de bulunduğunu ileri sürer.

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 değinmesi dışında– Hâmid'in şiiri ile kendi şiir arasındaki organik bağlantıyı söz konusu etmemiş, 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 sürdüğüm 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 Sıtkı 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 şiiri üzerindeki etkilerinin araştırılmasının 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 ihmal 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, konuştuğumuz anlaşılır 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 paralellik sezilebilir.

Halit Fahri'ye göre Hâmid'in asıl büyüklüğü, 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 aşmalıdırlar. Bununla birlikte Hâmid'in şiirinde çok açık Türkçe'yle yazılmış güzel mısralar bulunduğunu belirten Halit Fahri, *Makber*'den aldığı birkaç güzel mısranın yanında, ne yazık ki şiir sanatı açısından hemen hiçbir değer taşımayan "*Var gez ovalarda, dağda kırda, / Düş bir çukura, geber kakırda*" (*Eşber*'den); "*Döşeği bak nasıl siyah olmuş / Yaseminden beyaz olan teninin.*" ("Parlaşez" şiirinden) gibi mısralara 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, mısralarının 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 duyarlığı* yüzünden hiçbir zaman anlaşılmayacak, kompleks bir şairdir:

> Hâmid'in dili, çağdaş dilimize hiç değilse yakın olsaydı, bu kadar küçümseyemezdik 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 şiiriyle 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 ithaf ettiği şiirin başına bir not düşmüştü. 'Abdülhak Hâmid'den sonra ledünnî şiirin kaynakları kurudu' gibi bir notu gördükten sonra, bununla ne denmek istendiğini 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 şiirden kaynaklanan bir etki değildir, bu etkiyi poetika alanına taşıyan kişi Hâmid'dir. Hâmid, çağdaşı 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, Tanpınar'ın görüşlerini de söz konusu eder ve buradan yola çıkarak ulaştığı sonucu açıklar: "Hâmid'in eserlerinde *büyük bir ürperme* izlerinin aranması, halkın hiç de yabancısı 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 *kişiliği* merkezinde ele aldıkları görülmektedir. Şairlerin, üzerinde birleştikleri 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 fikrinde birleşmiş gibidir.

(*Abdülhak Hâmid Tarhan Sempozyumunun Bildirileri,*
İSAR Yay., İstanbul 1998)

38 Ebubekir Eroğlu, bu belirlemeyi Hâmid hakkında Tanpınar'ın yaptığını belirterek Hâmid'i tanımasında Yahya Kemal'le birlikte aracı olan Tanpınar'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 *Rübâb-ı Şikeste*'nin yapısı da bu düşünceyi doğrulamaktadır. *Rübâb-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 vazgeçememiş hem de onlara tamamen zıt bir görünüm arz eden şiirlerini onların yanına koymuştur. Bunu söylerken "Sis" şairinin bir yönüyle daima eskiye bağlı kaldığını ifade etmek istemiyorum. Söylemek istediğim, Fikret'in şiirinin taklit devresinden sonra değişik yataklarda, değişik şekillerde akıp gelen bir nehir gibi olduğudur. Bu değişikliklerin hepsi de şair tarafından "olduğu gibi" ve bir arada barınabilecek şekilde kabul edilmiştir. *Rübâb-ı Şikeste*'nin ilk baskıdan 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 temaşaya 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 şart-ı 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 sevilir 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 şiirimiz için, emsallerinden farklı bir mizacın şairidir. Bu mizaç, onun sanatkâr yaradılışlı bir insan oluşundan gelir. Yani, yalnız edebiyat alanında değildir, mûsiki 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 ayrılabilecek bu süreçte; ilk dönem şiirlerinde naif bir duyarlık hâkimdir. Bu, onun, sanatı bir yaşam biçimi olarak algılamasının sonucudur. *Servet-i Fünun* kadrosunun hemen tüm sanatçılarında bu incelik vardır. Tevfik Fikret'in "Evet, sanat bir aşktır ve yalnız aşktan ibarettir. (...) Sanatta istidadı 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 Yazıları*, Ankara 1987, ss. 45-46.
3 Orhan Okay, *Sanat ve Edebiyat Yazıları*, Dergâh Yay., İstanbul 1990, s. 137.

yettir, aşktır."[4] sözleri sanki bütün *Servet-i Fünun* sanatçıları tarafından bir ağızdan söylenmiş gibidir. Yine Tevfik Fikret'e ait olan "Evet, manzûm olsun mensûr olsun, şiirin kendine has bir lisanı, bir tavr-ı bedî-i beyânı vardır; onu rûh söyletir, rûh dinler, rûh anlar. Ancak –bir yerde daha dediğim gibi– şiir kaideşiken 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 yaygınlaştırmak yanlış olmaz. Bunu, ruh ortaklığı, nesil zihniyeti şeklinde izah etmek de mümkündür. Fakat bu sözleri yalnızca bir kişiliğin dışa yansıması veya Servet-i Fünun neslinin duyuş tarzı olarak ileri sürmek de gerçekçi bir yaklaşım olmaz. Devrin siyasi ve sosyal şartlarını da göz önünde bulundurmak gerekir; hele 1898'de bir jurnal üzerine tutuklanışından sonra idareyle artık tamamen karşı kutuplarda yer almaya başladığı da düşünülürse... Burada Atilla Özkırımlı'nın sözerine kulak vermek gerekiyor: "Tevfik Fikret'in şiirine yaklaşırken, bireyselden toplumsala bir dizi koşulu göz önünde bulundurmamız, onu hem dışındaki insanlarla hem de toplumla ilişkileri içinde ele almamız gerekir."[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 gerekir."[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 mânâsıyla pek az okur bir şairdir. Fransız edebiyatının son zamanlarını takip ettiğine

4 Ruşen Eşref, *Tevfik Fikret*, 1919, ss. 12-13.
5 Parlatır, *a.g.e.*, s. 25.
6 Atilla Özkırımlı, *Tevfik Fikret*, İstanbul 1982, s. 49.
7 Özkırımlı, *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 ufku şiir sanatı alanında pek geniş değildir. Buna karşılık, Tevfik Fikret Türk şiirini iyi tanımaktadır. 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 mısra düzenini bozmuş, "anjambıman"lı, bölünmüş mısralarla şiiri nesre yaklaştırmış, şiire tahkiye (öyküleme) üslubunu getirmiştir. Böylece beyit birimi de yerini şiir cümlelerine ve bölünerek uzayıp giden mısralara 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 mısra yapıları, sentaks da getirmiştir"[9] diyen Mehmet Kaplan'a hak vermemek mümkün değildir. Tevfik Fikret sadece mısra yapısını değiştirmekle kalmamış, Divan şiirinin temel nazım şekillerinden olan müstezadı değiştirip genişletmiş, böylece Haşim'in de yolunu açmıştır. Fransız şiirinden alınan sonnet nazım şeklinin yaygınlaşmasında, daha önceden başlamış bulunan şiirde kulak için kafiye anlayışının yerleşmesinde de "Ömr-i Muhayyel" 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 şümûsa her şey şiirdir" görüşünün temsilcisi olmuştur.

Şimdi, "Fikret, poetikasını nasıl oluşturmuştu?" sorusuna dönebiliriz. Görülen odur ki Tevfik Fikret, fikir konusunda ve sosyal hayatta olduğu gibi şiir konusunda da:

Kimseden ümmîd-i feyz etmem, dilenmem perr ü bâl;
Kendi cevvim, kendi eflâkimde kendim tâirim,
İnhinâ tavk-ı esâretten girândır boynuma;
Fikri hür, irfânı hür, vicdânı hür 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 şiiriyle olduğu kadar ahlakçılığı, 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 ayrılıp 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 siyasî 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 döneminde ince bir duygululukla çoğunlukla aşk ve tabiat şiirleri yazan *Rübâb-ı Şikeste* şairinin üslubu da bu dönemde yumuşak ve hassastır:

Bir çiçekten kelebek haliyle
Neydi karşımda uçan zıll-ı 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 mücadelesini 1908'e kadar gizli olarak ve bu tarihten sonra açıkça yapan şiirlerinde üslub da –muhtevaya uyarak– 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, muhteva ile en uygun söyleyiş tarzını sağlamadaki inkâr edilemez gücünü de gösteren birer delildirler."[11]

Tevfik Fikret şiirinin *Halûk'un Defteri* ile idealizme, *Şermin* ile de didaktizme yöneldiğini burada kısaca belirtmek gerekir. 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, teferruatına 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, *Şiir Tahlilleri-1*, Dergâh Yay., İstanbul 1984, s. 115.

rih-i Kadim" gelir. Tevfik Fikret'in tıpkı "Sis" gibi tamamen öznel bir tavırla kaleme aldığı "Tarih-i Kadim", tam bir ret şiiridir. 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 tıpkı "Sis"te, "Kitabe"de, "Millet Şarkısı"nda, "Rücu" veya "Bir Lahza-i Teahhur"da olduğu gibi söyleyişte belirgin bir sertlik görülür. Üslup artık şiirdeki didaktik ve ideolojik içeriğe uygun olarak hemen bütünüyle 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 devirde 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 şiirin başka unsurlarında arama yoluna gitmiştir. Bir yazısında dilin yenileştirilmesine karşı çıkıyor ve diyor ki:

> Tasfiye-i lisân... Vâkıâ fena bir unvân değil... Lâkin hangi lisan ve nasıl tasfiye edilecek? Osmanlıcanın yüzlerce seneden beri alışmış olduğumuz Arabî ve Farisî 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 günkü şu hali, şu âhengi bana o kadar hoş geliyor ki tebdiline kıyılamaz sanıyorum. Vâkıâ bu pek hususi, pek zâti belki de hodkâmâne bir mülahazadır, ben bu hod-kâmlıkta yalnız kalmayacağımdan 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, şiirsellik, 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 yıllarında yazdıkları arasında bugün rahatlıkla anlaşılan şiirler de vardır; fakat genele bakıldığında 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 ulaştırabilmesiyle aşabiliyor. Burada Mehmet Kaplan'a bir kez daha kulak verelim:

> Bazılarının yaptıkları gibi Fikret'i kullandığı lûgate göre kıymetlendirmemiz 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 kullanış 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 / Hakkın da bükülmez kolu, dönmez yüzü vardır"* gibi mısralarını da unutmamak gerekir.

Tanpınar'ın Tevfik Fikret'i doğru bir yaklaşımla karakter olarak da öne çıkaran şu sözleriyle yazıma son veriyorum: "Fikret'in eserinden alınabilecek en güzel ders, onun ferdî bir melâlden büyük bir insanlık ümidine doğru geçişidir. Bu geçişin büyüklüğü 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 Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, MEB Yay., İstanbul 1969, s. 290

Türk Şiirinde İlk Modernist: Ahmet Haşim

Hayatın modernizmiyle sanatın modernizmi her zaman örtüşmeyebiliyor. Bugünden bakıldığında 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 görülmelidir. Ekrem'in, Türk şiirinin içerik bakımından yenileşip genişlemesinde yönlendirici olan şu sözü ise yüz yıldan fazla bir zaman önce eski şiirin içeriksel statikliğini yıkmaya yönelik olması bakımından belki de sanıldığından fazla önemlidir: "Zerreden şümûsa her şey şiirdir."

Dünya şiir tarihinde şiirin modernleşmesi, manzumeden kopmasıyla başlar. Hugo'lara gelinceye kadar pek çok şeyin şiir kalıpları içerisinde fakat bugündan bakılınca "manzume" şeklinde adlandırılabilecek bir biçemle 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 görünmektedir. Bundan dolayıdır ki modern şiirin kaçınması gereken ilk şey "hikâye"dir. Hikâye anlatan, Türkçede kazandığı çok güzel bir mecaz 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 *çok şeyi*dir.

Gerçek anlamda ve kavramlaşmış biçimiyle modernist şiirin ilk kıvılcımları Baudelaire'in 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"ten bambaşka bir biçimde "lirik"leştirmekte, "kendi"leştirmekte, şiirleştirmekte, bunu yaparken bir yandan da Hugo'ların "kişiden yola çıkarak yayılma" anlayışı yerine "kişide derinleşme"yi getirmekteydi. Şiirde klasiği yıkan Hugo'dur; ama o yıkıntının üzerinde modern şiirin binasını yükselten 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 çizdiğinin bir göstergesidir."[1]

Öte yandan, "modernist" nitelemesini modernizmin başlangıcından sonraki dönemlerde yazan şairler için de sakınmadan 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 "yönseme"dir. (Burada, bir psikoloji terimi olan "yönseme"yi özellikle ödünç 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 sanatlarda olduğundan daha çok sırıtır.

Kronoloji gözetilerek bakıldığında, 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 yönüyle 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 şiirimizde Fikret'ten sonraki yıllarda Ahmet Haşim oynamıştır.

Yaşadığı dönemin, Halk şiiri ya da Divan şiiri ekseninde eskiye bir biçimde bağlı poetik eğilimlerinden uzakta kalıp, Türk şiiri için yepyeni 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, "Hakikatte o muhayyilesiz ve icat kabiliyetinden mahrum doğmuş olanlardandı."[2] diyerek aynı zamanda şiirde yeteneğin ve yaratıcılığın, yaratıcı imgelemin (icat kabiliyeti!) ne kadar önemli olduğuna dikkat çeker.

Bu iddiayı ileri sürerken Yahya Kemal'i elbette unutuyor değilim. Yazıları ve şiirleriyle Türk şiirinin yeni ufuklara yelken açmasında Yahya Kemal'in katkılarını göz ardı etmek insafsızlık olur. Bununla birlikte Türk şiirinde asıl modernist dönüşümün Ahmet Haşim'le başladığını düşünüyorum. Çünkü Yahya Kemal'in bir yanı hep klasiktedir, klasiği içselleştirerek 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 şiirden anlamamakla, ahmaklıkla, *şerefsizlikle*, kötü yüreklilikle suçlamıştır. Ahmet Haşim'in bu yazısı, yalnızca poetik belirlemelerindeki modernlik bakımından değil, biçemindeki 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 olagelmiştir; fakat Ahmet Haşim'in, bu sözleri yalnızca polemik çerçevesinde değil, kendi poetikasını açıklarken söylemiş olması önemlidir. Nitekim aynı hırçın biçem, yazının ilerleyen bölümlerinde de sürecektir:

> Her şeyden evvel şunu itiraf edelim ki, şiirde mânâdan ne kastedildiğini bilmiyoruz. "Fikir" dedikleri bayağı mütalaalar yığını mı, hikâye mi, mazmun mu; ve "vuzuh" bunların âdi idrake göre anlaşılması mı demektir? Şiir için bunları elzem addedenler, şiiri, tarih, felsefe, nutuk ve belagat gibi bir sürü "söz" sanatlarıyla karıştıranlar ve onu asıl çehre ve alâiminde seçip tanımayanlardır. (…) Nâehiller kendi kullandıkları kelimelerden vücuda gelmiş gibi gördükleri şiiri alelâde "lisan" mahiyetinde telakki ile, sırf bu zaviye-i rüyetten bakarak, başkaca hazırlıklı olmağa hiç lüzum görmeksizin, onu küstahâne bir lâübalilikle muhakeme etmek hakkını kendilerinde bulurlar.[4]

Ahmet Haşim, burada, Türk şiirinde kendisinden önce –modernlik anlamında– hiçbir biçimde bu kesinlikle söz konusu edilmemiş olan *şiir dilinden* bahsetmektedir. Bu, *modern şiir dilini* bulmuş bir şairin rahatlığı ve iddiasıdır. Kendisine gelene kadarki Türk şiirinde, özellikle de kendi döneminde şiir dili dendiğinde bunu "anlaşma aracı olarak dil" biçiminde anlayanların var olması şairi adeta isyan ettirir. Modern anlayışın getirdiği

3 Ahmet Haşim, "Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar", *Dergâh*, nr. 8, 5 Ağustos 1337/1921

4 Ahmet Haşim, *a.g.e.*

bir *şiir dili* anlayışıdır Haşim'deki. Öykü de, roman da, şiir de aynı sözcüklerle yazılır ama *şiirin dili* başka bir şeydir. Ahmet Haşim'in bu sözlerinden sonradır ki Türk şiirinde "dil" dendiğinde modern anlamda *şiir dili* anlaşılmaya başlanmıştır. Yazısının biraz ilerisinde söyledikleri, o günlerde, konuyu anlamakta zorlananlara açıklayıcı gelecek niteliktedir. Bu ifadelerden, Ahmet Haşim'in, muhataplarının şiir konusundaki "ahmaklıklarından" kuşku duymadığı kesindir:

> Şiirin evza ve harekâtını taklide özenen bir nesrin sahteliğine, ancak nesrin sarahat ve insicamını istiare eden gölgesiz bir şiirin hazin çıplaklığı 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 giderek de sanatları etkiler duruma gelmesi, toplum yaşamında olduğu gibi sanat alanında da aklın egemenliğini öne sürer ve pekiştirir bir görünüm kazanmıştır. Aklın günlük yaşamdaki etkisi giderek genişlerken sanat yaşamında bir anlamda bunun tam tersi bir eğilim kendini göstermiştir. Sembolizmin, kübizmin, sürrealizmin 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 aklın yerine modern sanatta yaratıcı zekânın geçerliliğini görmüş gibidir. Şöyle diyor: "Vuzuh, esere ait olduğu 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 zekâsıdır. Kıt zekâlı bir şairin yaratıcılıktan uzak kalması ne kadar doğalsa, kıt zekâlı bir

5 A. Haşim, *a.g.e.*
6 A. Haşim, *a.g.e.*

okuyucunun modern şiiri 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 tıpkı modern şiirde olduğu gibi farklılıktır, o güne kadar görülmemiş ve gösterilmemiş olandır. Ahmet Haşim, şiirde bunu yapar; yazısında okuyucuları ve öteki şairleri "zekâ" ekseninde sorgularken şiirlerinde hem poetik zekânın yansımalarını ortaya koyar hem de dönemine kadar görülmemiş ve gösterilmemiş olanı dizelerine taşır.

Ahmet Haşim, yaşadığı günlerde belli çevrelerden uzak kaldığı, kendi sessiz ve gizli hayatını yaşamayı tercih ettiği, şiiri kişisel ya da toplumsal ilişkilerde değil, kendi zekâsında ve hayatından çıkan içsel verilerde aradığı için gerek kendi döneminde gerekse sonraki dönemlerde gölgede bırakılmaya çalışılmıştır. Oysa bugünden bakıldığında rahatlıkla onun, modern Türk şiirinin başlatıcısı olduğu söylenebilir. Bugün geleneğin içinden veya dışından modernizme yaklaşan ya da gerçek anlamda 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)

Dıranas'ta Ses ve İmge

Söylenmemiş aşkın güzelliğiyledir
Kâğıtlarda yarım bırakılmış şiir

Ahmet Muhip Dıranas, modern Türk şiirine önemli açılım sağlamış şairlerdendir. Şiir yazdığı ve yayımladığı dönemde (ilk şiirinin yayım yılı 1926'dır) şiirde oluşturulan sese katkısı küçümsenemeyecek orandadır. Dönemin yaygın sesinin içinde kendi sesini duyurabilmesi ise onun yeteneğinin, farklılığının kanıtıdır. Şiirde "musiki"yi gözeten eğilimi onun içerikten çok biçeme ağırlık verdiğini gösterir. İnce bir noktadır bu... *Şiirler*[1] baştan sona ses ve imge bağlamında yeniden okunduğunda daha 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 şiirlerinin içeriğine bakıldığında memleketçi yaklaşımdan izler açıkça görülür; "Maşar Dağı, Yurt, Step, Bayrak, Osman Binbaşı"... gibi şiirleri bunun örnekleridir. Bu şiirler ve benzerleri Dıranas'ın şiirden yitirdiği ürünlerdir. İçeriğin memleketçi olması değildir bu şiirleri zayıflatan; esas problem, Dıranas'ın asıl şiir estetiğinin bu yaklaşımla uyumsuzluğudur. Onun şiir estetiğini "Olvido", "Fahriye Abla", "Serenat", "Selâm", "Portre", "Yağmur", "Büyük Olsun"... gibi şiirlerde aramak gerektiği

1 Ahmet Muhip Dıranas, *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 çağıran 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 özelliğidir. Dıranas, genellikle dörtlük birimini benimser; kimi zaman beyit, kimi zaman da bağımsız parça tercihinde bulunduğu da olur. Bu biçimlerin çoğunda peşine düştüğü dış-sesin 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, odama. / Bahçemde süzülür giderdi bahar / Sabahın fecri vururken cama."* Bununla birlikte bazı uyakların, seslerin tam benzerliğine değil farklı seslendirmelere dayandığı da olur. Tanınmış şiirlerinden biri olan "Serenat"ın son kıtasında ikinci ve dördüncü dizelerin uyak biçimine bu açıdan bakılabilir: *"Pencerenden bir gül attığın zaman / Işıklarla dolacak kalbimin içi / Geçiyorum mevsim gibi kapından / Gözlerimde bulut, saçlarımda çiy."*[2]

Dıranas'ta dış-sesin ne kadar önemli olduğu ortada... Bununla birlikte, şairin iç-sesi gözettiği de bir gerçektir. "Olvido"nun uzun uğultusunu, "Serenat"ın bütün bir şiire yayılan ritmini, "Fahriye Abla"nın ağır ağır ilerleyen *musiki*sini duymak sıkı bir okuyucu için zor değildir. Galiba, görünenin arkasında Dıranas'ın asıl peşinde olduğu da böyle bir sestir; *musiki*ye 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 baskılarında 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, bütünlüklü sesi yetkinlikle taşımasının ve bunu, okuyana kuvvetle duyurmasının nedeni budur.

Biçimle içeriğin birlikteliği Dıranas'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 gerekir.

II

Dışarda yağmur yağıyor durmadan
Görmüyor pencereler sonsuzluğu

Dıranas'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 katılınca Dıranas'ın bazı izlekleri ısrarla dizelere taşıdığı saptanır. Tanpınar'ın edebiyat estetiğinin temeli olan "rüya"nın da bir izlek olarak Dıranas'ın şiirlerine yansıdığını belirtmekte yarar var.

İki dörtlükten oluşan "Yağmur" başlıklı tanınmış şiiri şu iki dizeyle açılır: *"Ekseri sonbahar gecelerinde / Sızarken camlardan ince bir yağmur."* Burada "yağmur" yalnızca bir görüntü, bir dekordur. Asıl söylenmek istenen sonraki iki dizededir: *"Düşünürüz her şey yerli yerinde / Ama gözlerimiz niçin doludur?"* Özellikle dörtlüğün ilk dizesi şiirin sonrasına bir hazırlık için söylenmiş gibidir; tek başına alındığında bize bir şey söylemez. Yağmurla üzgün ruh durumunun birleşmesi ikinci ve dördüncü dizelerin bütünlüğüne gizlenmiştir. Dıranas, "Yağmur, Gül ve Eller" şi-

irinde yine yağmurlu bir gecede imgeleminde canlananları dizeleştirir. Bu lirik şiirde "gül, uykusuzluk ve eller" yağmurun tamamlayıcısıdır şiir dekorunda. Uykusuz bir gecede kendini, geceyi ve ellerini sorgulayan şiir-öznesi "düşler gülü" ile "gece" arasında duran "boş ve bencil" ellerinden tedirgindir. Gecenin içinde soyunuk olarak duran "düşler gülü" imgesi, hayal edilen kadın çağrışımını yaratır. Şairin bu şiirde vermek istediği duygu mutlak yalnızlıktır; yalnızlığın uyandırdığı duygular, bir önceki şiirde olduğu gibi "yağmurlu bir gece"de dile getirilmektedir. *Şiirler* kitabının "Bu Köyün Bir Garip Kişisi" bölümünde yer alan "Yağmur" şiirinde ise bu kez yağmur imgesi kaygısızlık ve huzur kaynağı bir doğa olayıdır: *"Bütün tasaları arıtan bir yağmur / Oraya buraya her yere yağıyor."*

"Yaz" hem bir mevsim hem de yaşanan çeşitli duyguların kaynağı olarak Dıranas'ın şiirinde yinelenen bir izlektir. "Esmer" şiirinin ilk bölümündeki şu dizelerde "yaz" yalnızca bir zaman değil, bir duygudur, bir ruh durumudur sanki: *"Her ısırdığım meyveyle bitiyor / Neşe mevsimi... Gönlüm! Yaz gidiyor / Güneşle, denizle ve yaprak yaprak."* *Şiirler*'de arka arkaya duran iki yaz şiiri Dıranas'ın bu mevsime olan yakınlığını, sevgisini daha iyi ortaya koymaktadır: "Yaz Göç Ediyor" ve "Yeni Bir Yaz Umudu". Bu şiirlerin ilkinde yazın bitişinden duyulan üzüntü, yazın güze bitişmesinden duyulan tedirginlik dile getirilir. Yazın bitişi, göçmen kuşların bilinmeyen uzaklıklara doğru uçuşundaki hüznü duyurur. Zamanın kişi üzerindeki etkisi, mevsim görüntülerinin yaptığı etkiyle bir arada sunulur. Dıranas, 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 şimdi 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 ölümün* (...) *Koş, bir ekmek çıkını gibi yanına al / Buluşmak umudunu bir yaz güneşinde."*

Belirgin izleklerin yanında Dıranas'ın şiirlerinde dizelere sinmiş olarak şiirleştirilen daha pek çok özgün imge vardır. *"Bir avuç ışıktı incecik yüzü / Gözleri geceler gibi derindi / İçine ba-*

şımın her an düştüğü / Avuçları sudan daha serindi" dizelerindeki benzetmeler, kendisinden sonra da bazı şairlerce yinelenecektir. Onun yarattığı imgeler, şiirin dokusunu sağlamlaştıran imgelerdir; şiirin bağlamından koparılıp alınamaz. Yukarıdaki dörtlüğün alındığı "Hatıra" şiiri bir bütün olarak okunursa bu imgelerin de yerli yerinde daha iyi anlaşılacağından kuşku duyulmamalıdır.

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 tavrın kaynaklarından birinin de Dıranas olduğunu ileri sürmek yanlış olmaz. Son dönem Türk şiirinin temsilinde söz sahibi olmak isteyen genç şairlerin sık sık Dıranas adını anması, dergilerde Dıranas sayfalarının düzenlenmesi bunun kanıtıdır. Dıranas'ın bir tek *"Sırları dökülüyor baktığı aynaların"* dizesindeki anlam ve söyleyiş zenginliği bile günümüz Türk şiirini hem sözcük hem de dize paralelinde, sanıldığından çok etkilemiştir.

III

Geçer günler, aylar, yıllar
Ve yüzyıllar, ben dururum;
Geçer günler, aylar, yıllar

Dıranas için şiir büyük ölçüde bir yapı sorunudur; poetikasını oluştururken buradan yola çıkar. Biçime önem verir kuşkusuz; ama orada kalmaz. Ritmi sağlarken 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 Dıranas'ın en başarılı olduğu noktalardandır. Şiir, eninde sonunda bir incelik sanatıdır; modernizmin karmaşıklığına açılan kapıda bile şairin duruşu bu noktada derinleşmekten yanadır. Kimi zaman erotik olanı yakalar ve bütün çıplaklığıyla ortaya koyar. "Esenlik Size", "Parkta Serenad", "Kezban" gibi şiirlerinde bunu yapmıştır. Yaklaşımı yine de estetik içindedir; onu dışlamaz, ondan uzak düşmez.

Ahmet Muhip Dıranas, sesin ve imgenin şiirdeki önemini, kalıcı örneklerle kanıtlamıştır. Türk şiir tarihinin kalıcı örnekleri arasında yer alan şiirlerinde kendi sesini, kendi ruhunu dizelere 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 dönemine damgasını vurmuş olan Garip hareketi, bu önsözle "kişilik" kazanmıştır, denebilir.

Garip önsözünün, sözcüğün bilinen anlamıyla tam bir şiir manifestosu olup olmadığı tartışılabilir. Onu bir "çıkış" olarak değerlendirmek belki daha doğru olur; bir "karşı çıkış".

Garip önsözü, gerçekten sistemli düzenlenmiş, ne söyleyeceğini 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 okuyucuyu 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 yazıdaki alıntıların sayfa numaraları kitabın bu baskısına göredir.)

görünen bir gerçeği daha baştan ortaya koyma ihtiyacının bir sonucu olarak söylenmiştir. Peki, Orhan Veli, bu ihtiyacı neden duymuş, yazıya neden bu sözlerle başlamıştır?

Bu ihtiyaç, aslında bir savunma duygusunun ardından gelmektedir. Çünkü Garip hareketi, şiiri mümkün olduğunca konuşmaya yaklaştırmak 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 yaklaştırmaya çalıştıkları şiir" arasında nasıl bir ilişki kurulabilir? Bir paradoksla karşı karşıya gibiyiz sanki. Oysa, Orhan Veli, bu paradokstan kendilerini sıyırıp "şiir" olarak sundukları şeylerin, konuşmaya ne kadar yakın olsa da ondan farklı ve üstün olduğu mesajını vermek amacındadır. Şiirin birdenbire konuşmaya yaklaştırılması karşısında duyulacak şaşkınlığı, kendi tarafına çekmenin bir yoludur bu. Bir anlamda, bu şaşkınlıktan bir şeyler çıkarmaya çalışmaktır onun yaptığı.

Yazının daha ikinci paragrafında hemen "vezin, kafiye" meselelerine giren şair burada da şiirle ciddi olarak ilgilenen hemen herkesin bildiğini –en azından bilmesi gerektiğini– varsayabileceğimiz bazı bilgiler verir. Bu kısımdaki cümlelerden, şiirle 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" şiirini yayımlayacaktır!) "Vezin ve kafiye"den yola çıkıp sözü "ahenk"e getiren şair, kendiliğinden oluşan bir ahenk anlayışını savunur. Zorlama *biçim güzellikleri*nin şiiri bozduğunu söyleyen şairin amacı, "safdillik"in karşısına bir kez daha, buluşlarını hiç beklenmedik zamanlarda gerçekleştiren "zekâ"yı çıkarmaktır.

Orhan Veli, bu önsözde bazen gizliden gizliye bazen de açıktan açığa "Şiir neye yarar?" sorusunun cevabını vermeye de çalışır. Özellikle aydınların eskiye bağlılıkta ayak dirediklerini, bu nedenle yeni şiire karşı çıkmalarının doğal karşılanması gerektiğini söyleyen şair, durağan sanat anlayışına karşıdır. Alışılmış 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" şiirden 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 yanılgı noktalarından biridir bu; çünkü şiir özünde yüksek bir sanattır ve "hayatını çalışıp didinerek kazanan geniş yığınlar" yaşamın diğer bazı aktivitelerini hiçbir zaman şiir için feda etmemişler, hatta gerçek şiire hayatlarında yer ayırmamışlardır. Bu, Orhan Veli'den önce de böyleydi, Orhan Veli'den sonra da böyle olmuştur. Garipçilerin bu konudaki tek faydaları, olsa olsa, belki şiirin yayılım alanını bir parça genişletmiş olmaktan ibarettir. Bu iddianın şiir için yararı da şu olmuştur kanımca: Şiir, gereksiz süs öğelerinden mümkün olduğunca temizlenmiş, *kendisi* olma yolunda önemli bir adım atmıştır Türk edebiyatında. Şunu belirtmek de şarttır: Orhan Veli, şiiri bir zümrenin elinden alıp başka bir zümrenin emrine vermeye çalışmanın yanlışlığının farkındadır: "Mesele bir sınıfın ihtiyaçlarının müdafaasını yapmak olmayıp sadece zevkini aramak, bulmak, sanata onu hâkim kılmaktır." (s. 185)

Şairin *Garip* önsözünde sanatla ve şiirle 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 hissedenler kurucular, lüzumsuzluğu hissedenler 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 şiiri 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 şiire yeni bir hudut getirdi. Bu hududu azamî derecede genişletmek, daha doğrusu, şiiri 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 gerekir. 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 bütününe bakmak gerekir.

"Kitabe-i Seng-i Mezar" şairinin üzerinde önemle durduğu konulardan biri de Garip hareketinin bağımsızlığıdır. Kendilerini *surréaliste* akıma bağlayanlara karşı çıkar. Ruhsal otomatizmi ve sanatta serbestliği kabul etmekle nispeten onlara yaklaştıklarını belirtmekle birlikte, hiçbir akıma bağlı olmadıklarını özellikle vurgular.

Şiire ait hemen bütün problemler üzerinde planlı sözler söylemek üzere kaleme alınmış olan *Garip* önsözü, özü itibariyle "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 yönüyle 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 şiiri anlayışına temelden karşıdır; ancak, önsözde sergilediği tavır yönüyle Divan şairleriyle benzerlik gösterir.

Bugünden bakıldığında *Garip* önsözü kımıldanmaya çalışan, sonunda bunu başaran, hatta silkinen ve kendi açtığı yolda, insanların şaşkın 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 şiirler yazar insan
Ölünce de yazdıklarını okutur elbet
Edip Cansever

I

İlk şiirlerini 1940'lı, son şiirlerini ise 1980'li yıllarda yayımlayan Edip Cansever, ilk yıllardaki taklit aşamasını saymazsak, şiir yazdığı 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 dilimi 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 sürmektedir. Adeta korkulmuştur onun şiirinden ve dünyasından. Hem şairler hem de eleştirmenler, araştırmacılar mümkün olduğunca uzak durmayı tercih etmişlerdir Edip Cansever'e. Hakkında yazılıp çizilenlerin nicelik bakımından çok düşük bir oran göstermesi bunun kanıtıdır. Şiir dergisi olarak çıkan veya şiire ağırlık veren dergilerde bile kendi kuşağının diğer şairleri, sözgelimi Turgut Uyar ve Cemal Süreya hakkında yazılanların Edip Cansever'le ilgili olan yazılara 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 şair*lerdir; fakat Edip Cansever de onlardan daha az önemli değildir kanımca.

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 şiirler, 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 şiirleri tam anlamıyla bütünlenmektedir.[1] Tabii eğer, geride henüz yayımlanmamış, gün yüzüne çıkmamış bazı şiirleri yoksa...*

Onun şiirler toplamı göz önünde olduğuna göre bu şiirler üzerinde öncelikle kısa bir kronolojik gezi yapmak, sonraki açılımlara imkân hazırlaması bakımından gereklidir. Edip Cansever'in *Dirlik Düzenlik* (1954) kitabını oluşturan ilk şiirlerinde Garip akımının etkisi hissedilir. Bilhassa "Dipsiz Testi"de ve kısmen de olsa "Masa da Masaymış Ha" şiirinde bu etkinin varlığı açıktır. Aynı kitaptaki "Mesire Yerleri" ise Behçet Necatigil etkisini taşır. Bu etkilenme dönemi kısa sürmüş, 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 fişeği olarak kabul etmek gerekir. Bu kitabın değerlendirilmesinde kitaba adını veren "Yerçekimli Karanfil" şiiri eksen olarak alınmıştır genellikle. Oysa "Aaaa", "Aşkın Radyoaktivitesi", "Yangın" ve "Güzel Atomların Yaptığı Ayak" şiirleri de aynı paraleldedir. Edip Cansever'in sonradan iyice olgunlaştıracağı özgün şiirinin yolunu açmasında bu şiirler önemli birer adım olarak değerlendirilmelidir. *Yerçekimli*

1 Edip Cansever'in "Bir Sıra Dil Balığı" adlı şiiri, Hilmi Yavuz tarafından bir açıklama notuyla birlikte yayımlanmıştır. Bkz. *Argos*, no: 32, Nisan 1991, s. 19-20

* Edip Cansever'in reddettiği ilk kitabı *İkindi Üstü*, kitaplarının sonraki basımlarına almadığı şiirleri ve dergilerde kalmış şiirlerini de içeren en kapsamlı toplu basımı YKY'ce gerçekleştirilmiştir: *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 şiirler 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 şiirler 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-kişinin kendi içine, insanlara ve nesnelere bakışının kapsamlı bir yansımasını 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 suçlu 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 şiirlerde de kendini yoğun olarak hissettirir. Bilhassa "Çağrılmayan Yakup" taşıdığı varoluşçu izlerle dikkat çeker. *Kirli Ağustos* (1970) kitabı aynı biçem 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 Şiirler" ve "Kül", onun poetikasında belirleyici rol oynayan şiirlerdir. *Sonrası Kalır* (1974) diğer kitaplarına oranla "sosyal" sayılabilecek şiirlerle kurulmuştur. Şiirlerin yazılıp yayımlandığı yılların Türkiye'si düşünüldüğünde bunun nedenini anlamak daha kolay olur. "Güncel olanı şiirleştirme" yanlışından çabuk kurtulan Edip Cansever, *Ben*

2 Şiir alıntılarının sonundaki (I) rakamı Toplu Şiirleri'nin birinci cildini, (II) rakamı ise ikinci cildini gösterir: Edip Cansever, *Yerçekimli Karanfil, Toplu Şiirleri I*, Adam Yay., İstanbul 1990, 1. bs., 434 s. ve Edip Cansever, *Şairin Seyir Defteri, Toplu Şiirleri II*, Adam Yay., İstanbul 1990, 1. bs., 423 s.

Ruhi Bey Nasılım (1976) kitabıyla, varoluşçuluktan ve nihilizmden izler taşıyan şiir anlayışının neredeyse doruğuna 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 "munisleştiğini" görürüz Edip Cansever'in. *"Geçerim kurduğum 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 *Eylülün 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. İnandığı "poetik" değerlerden büsbütün 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 taşır. Yer yer *duygu*ların, yer yer de *duyu*ların 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 kuramı"nı en belirgin şekilde uygular son şiirlerinde. Ayrıca; ka-

dın, 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 birtakım 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 yönüyle. Şiirinin yer yer yarı-açıklığıyla Turgut Uyar'a, yer yer tamamen kapalı oluşuyla 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 ayrım 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 kanımca bu açıklık sadece "içerik" 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 olmayacaktır.

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, kısacası her türlü biçimsel görünüşü geri planda bıraktıran bir yaşam yoğunluğu, dünyasal bir denge, evrensel bir birikim vardır onun şiirlerinde. Kimi zaman nesneleri sıralayarak kemiksi bir fon yaratırsa da, bunu, giderek soluk aldırıcı, yumuşak bir atmosfere dönüştür-

> mesini bilir. Ardından da o her zamanki alaşım becerisiyle, insanı tam insan olduğu noktada yakalar ve nesne-insan birlikteliğini yaşamla örtüştürüverir.[3]

Turgut Uyar'ın şiiri hakkındaki düşüncelerini ileri sürerken aynı zamanda kendi şiirini de değerlendirmektedir Edip Cansever. Diyebilirim ki yukarıdaki satırlar Turgut Uyar şiiri için olduğu kadar Edip Cansever şiiri için de geçerlidir. Edip Cansever'in şiiri de "tek tek dizelere değil, dizeler toplamına" dayanır, Edip Cansever de "sözcükleri, sözdizimlerini, kısacası her türlü biçimsel görünüşü geri planda bıraktıran bir yaşam yoğunluğu"nu yansıtır. Edip Cansever şiiri de nesne-insan birlikteliğini "bir alaşım 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– örnekleme yapma zorunluluğu duyuyorum. "Ben Ruhi Bey Nasılım" şiirinden aldığım şu bölüm hem dizeler toplamını, hem biçimsel görünüşü geri bıraktıran yaşam yoğunluğunu, hem de bir alaşım becerisiyle sağlanan nesne-insan birlikteliğini açıkça ortaya koymaktadır: *"Ne peki / Yere dökülen bir un sessizliği mi / Göğe 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 şiiri için söyledikleri akılda tutularak okunursa bu durum daha iyi anlaşılır:

> Mısra işlevini yitirdi; şiiri 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 görünsün, 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", *Günümüzde Kitaplar*, sayı 13, Ocak 1995, s. 8

4 Edip Cansever, "Tek Sesli Şiirden Çok Sesli Şiire", *Türk Edebiyatı Seçkisi/Yıllığı-1965*, De Yay., İstanbul 1965, s. 141 (Seçmeyi yapan: Memet Fuat)

III

Edip Cansever şiirinin özü, şairin kendi bakışıyla hayatın ve nesnelerin algılanışıdır. Bakışlarının derinliğini ve genişliğini iyi ayarlayabilen bir şairdir o. Kendisiyle yapılan bir söyleşide "şiiri 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'in bütün şiirleri düşünüldüğünde "doğa" sözcüğünü "insanın ve nesnelerin doğası" anlamında almak daha doğru olur. Çünkü bir-iki kitabı dışında şiirini, bildiğimiz anlamdaki doğadan değil nesnelerden sağar o. Bilinen anlamıyla doğa *Şairin Seyir Defteri*'nin yanı sıra *Eylülün Sesiyle* ve *İlkyaz Şikâyetçileri* adlı kitaplarını oluşturan şiirlerde belirgin olarak yer alır, diğer kitaplarında asıl belirgin olan ise *insanın ve nesnelerin doğası*dır; Edip Cansever'in 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 hayata bakışı ve bu bakışın şiirlere yansıması birlikte ele alındığında belki kısmen varoluşçuluk *(existentialisme)* eğilimi sezilebilir onda, bir parça da *nihilizm*. Modernizmle birleşir bunlar şairde, 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 örtüştüğü de bir gerçektir. Şimdiye kadar Edip Cansever'in nihilizmi üzerinde hiç durulmamıştır nedense. Bunun sebebi, onun daha çok nihilizmin birinci aşamasında kalıp ikinci ve yapıcı

5 Edip Cansever, "Şair, Yaşadığı Zaman Diliminin Dışına Çıkabilir", *Gösteri*, sayı 2, Ocak 1981, s. 6 (Söyleşiyi yapan: Mustafa Öneş)

6 Edip Cansever'in modernist oluşu üzerinde Ahmet Oktay'ın ilginç tespitleri vardır: "Cansever, son kitabına kadar hep *özcü* bir şair olarak kaldı. Söylemek bile fazla: *Modernistti*. Gelgelelim bu modernizmi *moda* olarak değil, çağcıl ve güncel olanın, dahası insanal olanın iletilmesinin zorunlu bir ögesi olarak anlıyordu." Ahmet Oktay, *Şair ile Kurtarıcı*, Korsan Yay., İstanbul 1992, s. 93

aşamaya geçmemiş olmasıdır belki de. Onun baktığı ve gördüğü hayat hem kendi hayatıdır hem de kendisiyle aralarında ortak noktalar bulunduğunu sezdiği başkalarının hayatı. Sözgelimi, bir şiir kişisi olan Ruhi Bey pek çok yönüyle, özellikle de dünyaya bakışıyla Edip Cansever'dir. Şairin doğrudan doğruya kendisinin konuştuğunu varsaydığımız şiirleri ile "Ben Ruhi Bey Nasılım" şiiri arasındaki *éther* ortaklığı 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 göstericisidir. Çünkü Edip Cansever şiiri 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-kişi-

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 şöyle 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 yaşlı yorgun anısı / Otlar bürüdü üstünü. Biraz yaklaşır mısınız / Yaklaştınız mı, evet, şimdi bakınız / Uzun, tüylü bir örtüyü kaldırır gibi / Kalın, eski bir giysiyi sıyırır 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 karşıda, 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 alıcıdır. Tenis Öğretmeni görünmez, yalnızca Bayan Sara ile konuşmaları duyulur.)"* (II, s. 413)

Biraz önce varoluşçuluktan söz etmiştim 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 kendisini 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 tıpkı Sartre'ın roman kahramanları gibidirler; baktıkları her şey onları bunaltıya götürür. Sanki dünyanın anlamsızlığından, hayatın saçmalığından gizliden 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, loş bahçelere, akşam sefalarına" söylerler bu sözü. "Birbirine kuşku ile bakan, birbirinden korkan, bir oteldeymiş gibi birbirine yabancı insanlar"dır[10] bunlar.

Edip Cansever'in şiiri büyük ölçüde bir "seyir"in ürünüdür. Burada "seyir"i hem "bakma/görme" hem de "yürüme" anlamında kullanıyorum. Sonuçta kendisine boş ve anlamsız gelen bu dünyayı "seyreden" şair-kişi daha baştan farkındadır aslında boşluk ve anlamsızlığın. "Ne günlük olaylara inmek, ne de günlük olayların dar sınırından kurtulup ölümsüz bir öze yönelmek!... İkisi de sıkıntıyı kaldıramıyor 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, varoluşçu bir şairin konuştuğu açıktır. Şairin, "sıkıntıyı bütünüyle yaşayıp ondan öyle kurtulmak" düşüncesinin ürünü olarak iyice baktığı nesneler/eşyalar üzerindeki dikkati, sevmediğini söylediği 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. Şöyle bitirir şiiri: *"Başka ne olan bir bardağı / Sadece bir bardak olan bir bardağı."* (II, s. 317) Bir başka şiirde "boş şişeler"dir, bir başkasında "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)

şiiri o kadar zengin ve kendi içinde hareketli bir şiirdir ki onun nesnelere bakışı da bu hareketlilikten etkilenir. Sözgelimi onun en çok kullandığı "karanfil" imgesi hareketli anlamlar yüklenir şiirlerde. "Karanfil" deyince hemen "Yerçekimli Karanfil" şiiri akla gelir; fakat eleştirmenler ve okurlar bu şiire kendilerini o kadar kaptırmışlardır ki "karanfil"in Edip Cansever'in daha pek çok şiirinde onlarca kez yer aldığını, "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 hatırlarım 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 hatırlarım / 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 ayrım / Karanfil kokuyorsa biraz / Yeni koparılmış bir demet karanfilim ben"* (II, s. 195); *"Öptükçe öpüyor bir yavru serçe / Sapıyla birlikte bir karanfili"* (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 kanımca 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 şiire sokma ve çoğunlukla da orada durma vardır onda. O, duyularıyla kavradığı bütünsel gerçeği ve bu gerçeğin insan bilincinde gerçekleşen hakikatini dile getirmiştir. Bu ise, somutlama ile örtüşür. Aynı sebepten Edip Cansever, belirleyici özelliği soyutlama olan idealist felsefî eği-

limlerden de uzaktır. Yer yer *duyu*lardan *duygu*lara geçtiği görülür elbet ancak onda aslolan *duyu*lardır ve daha çok orada kalır, orada derinleşir; somuttan soyuta gideceği yerde durmasını bilir. Onu özgün kılan da budur, şiirde bunu gerçekleştirmesidir zaten. İdealist felsefî eğilimlerden uzaktır, dedim. Belki idealist yaklaşımların aşırı soyut ve kimi zaman da uygulanabilirlikten, yaşanabilirlikten uzak olmasıdır onu mesafeli davranmaya 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" özleminin esinini almamıştır şiirini kurarken. Onun şiir kozasında "hayat" vardır, "şeyler" vardır, "insan" vardır. Bu nedenle Edip Cansever şiirinin kapılarını açmak isteyenlerin ellerine 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 üstünde soğuyan bir ütü, kadife bir örtü, lacivert bir jaluzi, serpantinler, konfetiler, biçimsiz bir çift terlik..." Bunlardır 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 boyutuyla şimdi 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

V

"Bezik Oynayan Kadınlar" şairinin şiirlerinde aşk ve cinsellik *nesnesi* olarak kadın da büyük yer tutar. Yoğun bir cinsellik 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, şöyle böyle bir adamım / Bırakın konuşayım / Bir bira içeyim konuşayım / Kim ne derse desin kadınlara düşkünüm / Ne yapayım öyleyim / 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* yansıtan şiir-kişisidir. *"Birden beyaz bacaklarını gördüm / Sonra her şeyi gördüm / Ses çıkarmadım / Ses çıkarmadım, köpüren sütler gibiydik / Beni yeniden öptü, üstüne çekti beni / Köpüren sütler gibiydik"* (II, s. 43) dizelerinde ise kimbilir nasıl bir çocukluk/ilkgençlik 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, duyularıyla yansıtılır kadınlar onun şiirlerinde. Kendileri "özne" bile olsalar, "nesne"dirler, "cinsellik nesnesi"dirler bu yüzden de. *"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 görürdüm / Bembeyaz dişlerini görürdüm / Bembeyaz / Kalçalarını okşayaraktan tutardı"* (II, s. 45) bir başka kadın. "Eros Oteli"nden alınan şu dizeler, kadının "cinsellik nesnesi" olarak algılanışının bir başka örneğidir: *"Kadınlar / O kadar çoktular ki, anlatamam / Eğilip eğilip altlarından geçtiğim / Birer hamaktı onlar / Sonra sonra çok büyük bir hamaktılar herbir deli-*

ğinden ayrı ayrı geçtiğim / Geçmek istediğim 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 öge oluşunun değişik yansımalarıdır. Bu durum, onun bütün şiirleri için geçerli değildir elbette. Sözgelimi *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 duyarlıkla sevilen bir sevgili olarak şiirleştirilir. Fakat bence, "kadın" izleği açısından bakıldığında belirleyici değildir bu kadın tipi; çünkü neredeyse "soyut"tur. Sadece bir insan, bir sevgili sembolü, hatta bir imaj olarak şiire girmiştir. Bu kısmın başından itibaren sözünü ettiğim kadınlarsa 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 *özgün*lüğü sağlayan şeyler, şiir işçiliğinin ürünü olmaktan çok dünyaya bakışın ürünüdür. Hiçbir zaman bir şiir işçisi olmamıştır Edip Cansever. Şiiri, baktığı şeyleri yansıtan 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, düzyazısal şiir gibi ögelerden de yararlandığım olur."[13]

13 *Gül Dönüyor Avucumda*, s. 88

sözleriyle şiir yazarken metinler arasında temelde fazla bir ayrım yapmadığını belirtir. "Bu yazdığım şiir olsun." düşüncesiyle oluşturmamıştır şiirlerini, *öz*e önem vermiştir esas olarak. Şiirlerindeki düşünsel ve *duyu*sal derinliği nasıl onun hayata ve nesnelere bakışı yaratmaktaysa, 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: Kanımca, Edip Cansever'e "bir zengin madene dönülür gibi dönülecektir" günün birinde.[14]

(*Tömer Edebiyat Dergisi*, sayı 4, Mart-Nisan 1997)

14 Ahmet Hamdi Tanpınar, bu sözü Hâmid için kullanır: Bkz. Ahmet Hamdi Tanpınar, "Türk Şiirinde Büyük Ürperme: Hâmid", *Yaşadığım Gibi*, İstanbul TKE Yay., 1970, s. 295. Tanpınar'ın, Hâmid için kullandığı bu sözü Edip Cansever için kullanmamın nedeni şudur: Edip Cansever'in şiiri, gelecek nesil şairler için büyük imkânlar taşımaktadır. Günümüz şairleri bu imkândan bir parça da olsa yararlanıyorlar, bunu gözlemleyebiliyorum. Fakat Edip Cansever'in asıl izleyicileri önümüzdeki yıllarda şiir dünyasına adım atacak şair adayları arasından çıkacaktır bana göre.

Sezai Karakoç Şiirine Anlatım Özellikleri Çerçevesinde Bir Bakış

I. Şiirde söyleyiş üzerine bazı küçük dikkatler

Şiirde sözcüklerin sıralanışı, dizelerin oluşturuluşu, kısaca formun ve biçemin yaratılışı bakımından genellikle iki türlü anlatım biçiminin kullanıldığı bilinmektedir. Bunlardan biri, olay anlatma akışına dayanan *öyküleyici* anlatım, diğeri 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 biçimiyle oluşturulmuştur.[1] Çünkü bunlarda önemli olan, dinleyende/okuyanda bir duygu 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 şiirdir. Bu tür şiir, çok sayıda edebiyatta yaygın olarak bulunmaktadır. Bunun üç ana türü epik, ölçülü romans ve baladlardır. Ancak, bu sınıflandırmaya uygun ol-

1 Aristo'nun, *Poetika*'da, şiir sanatında "başı, ortası ve sonu olan bir öyküleme"ye, "devinim 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 biçimi de gelişmiştir.[3] *Narrative*'deki nesnel olayın yerini *lirik*'te öznel duygu almış; şairler, olay akışı yerine coşkuyu aktarmaya çalışmışlardır. Artık şair, başkasının başından geçen bir olayı hikâye etmektense kendi yaşadığı duyguları başkalarıyla 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 şiirlere otopsikolojik şiirler deniyor. Lirik yaratış esas olarak otopsikolojiktir. (...) Kendini sergilemenin doğrudan oluşu liriğin önemli bir boyutudur."[4] derken lirik şiirdeki öznelleştirmeye, içsel derinleşmeye dikkati çeker. Cuddon da lirik şiire ilişkin 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, şiirin diğer türü olan öyküleyici veya dramatik türlerden ayırmak için de kullanabiliriz."[5] Rasgele seçilen iki ayrı şiir parçasında bunun yansımalarını arayalım: *"Ey Tityrus, yan gelip yatmışsın gölgesinde / Bu sık, bu bol yapraklı kayın ağaçlarının, / Türküler yakarsın ince kavalınla / Kırlar üstüne bir de..."*[6] dizelerinde öyküleme tekniği açıkça görülmektedir. *"Bırak unutayım başımı taze göğsünde! / Hâlâ aklımda lezzeti son öpüşlerinin. / Hayırlı fırtınadan 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 şiirin kutsandığı bir gerçektir. Bu konuda pek çok yazı yazılmış olmakla birlikte Baudelaire'in "Théodore de Banville" başlıklı yazısı, lirik şiir anlayışının açıklanmasına geniş yer 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, *Sığırtmaç 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 biçimi; şairler tarafından kimi zaman bilinçli olarak seçilip kullanılmakta, kimi zaman da içerik-biçim örtüşmesi gereği kendiliğinden kullanıma geçmektedir. Bazı şiirlerde ise bu iki anlatım biçiminin birlikte kullanıldığı, öykülemenin lirizme dayandırıldığı ya da lirizmin öyküsel biçimlendirmeyle verildiği görülür. Edgar Allan Poe'nun "Annabel Lee" ve "Kuzgun", Arthur Rimbaud'nun "Sarhoş Gemi", Baudelaire'in "Leş" şiirleri buna birkaç örnektir.

Görülüyor ki öyküleyici anlatım biçimi veya lirik söyleyiş, şiirin oluşturuluşunda ayırıcı 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 bakıldığında şairin bu iki anlatım biçimi 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 oylumlu 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 biçimiyle oluşturulmuş bir *poem*dir. 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, kırk 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, şiire, *Hızırla Kırk Saat* ismini verdim: Sanki orada Hızır'a randevu vermiştim de, her gidişimde, bu randevunun verimi ve armağanı olarak bir bölümle döndüm.[9]

Sadece şairin bu izahına bakılarak bile şiirin öyküleyici kuruluşa yakınlığını çıkarmak mümkündür. Lirik şiir bir yoğunlaşma, duygusal coşku ve derinlik gerektirir. Oysa *Hızırla Kırk Saat* büyük ölçüde planlı çalışmanın ürünü olarak ortaya çıkmış bir şiirdir. *Hızırla Kırk Saat*'te özellikle *"Bir kentten daha geçtim / Buğdayları yakıyorlardı / Yedikleri pirinçti / Birbirlerine açılan borular gibi üfürüyorlardı / Sonra birbirlerinden borular gibi çıkıyorlardı / Pirinçler gibi çoğalıyorlardı / Atlarını yalnız atlarını cana yakın buldum / Öpüp çıkıp 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 şiirselliğin iyiden iyiye düştüğü 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 ağzından 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 Yazıları 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 oluverir; hatta her ikisi de hem anlatan hem de dinleyen durumundadır bazı kısımlarda. Şiirin 9. bölümü parça parça bu özelliği sergiler: *"Öldükten sonra insan nasıl dirilecekse / Ölmeden ben öyle dirildim / Kaç eleğimsağma altından geçtim / Çocukken çok gözledim samanyollarını / Yaz akreplerinin bile bakamadan edemedikleri samanyollarını / Kaç kez yedim doğu sabahlarının / Yaz aylarında çatlattığı narlarını narlarını"* (*Hızırla Kırk Saat*, s. 19). Bu alıntının ilk üç dizesinde anlatıcı olarak Hızır'ın, sonraki dizelerinde ise şairin sesini duymamak mümkün değildir.

Şiirin bazı bölümlerinde, sözcük ve ses yinelemeleri dikkat çekecek yoğunluktadır: *"Ölümle açmak kurumuş dudakları / Ölümle açmak kapanmış gözleri / Öleni ölümle diriltmek / Ölümle sağ tutmak sağ olanı / Ölümün ışınıyla görmek / Karanlık gecede / Karataştaki / 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 özelliktir. Turan Karataş, Sezai Karakoç'un şiirlerindeki ses ve sözcük yinelemeleri ile anlam arasında bağlantı olduğunu ileri sürer: "... Sezai Karakoç, ses veya kelime tekrarından hiç kaçınmıyor. Üstelik bunu bir sanat öğesi olarak başarılı bir şekilde kullanıyor. Bu ses örgüsünün/düzeninin bazı şiirlerde müzik düzeyine çıktığını 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 büyüden 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

lanmaktaysa da, bu şiirde yer yer lirik söyleyişin kullanıldığı, imgenin olaya baskın çıktığı kısımlar da vardır. 17. bölümdeki *"Yazlığım samanyollarında / Kışlığım avcıyla av arasında / Baharım kayıkla kayıkçı arasında / Güzüm balıkla balıkçı arasında / Sam yeli gölgeme ayna / Zafer tâkım eleğimsağma / İçin şarabımı böğürtlenlerde kırılmaz bardaklarla"* (*Hızırla Kırk Saat*, s. 39) dizelerinde imge yığılması, duygu 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 çağrışımlar yaratarak anlam derinliği sağlamak amacıyla sıralandığı görülür: "Tabutta demlenen şaraplar / Eski vergilerden damıtılmış viskiler / 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).

Şiir kitapları serisinin altıncısı olarak yayımlanan *Leylâ ile Mecnun*,[12] sadece anlatım biçimi yönüyle değil, şairin, kendisini geleneğe eklemleme çabasının bir ürünü olması yönüyle 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 anlamı budur. *"Bir öykünün önünde nasıl durdun / Niçin kendini bu sarp yola vurdun / Daha iyisini mi yazacaksın içlilikte Fuzulî'den / Daha ileri mi gideceksin hayalde Nizamî'den / Daha derine mi ineceksin Camî'den / Çağın geçerakça konuları dururken / Bu ateşten işe giriştin, neden?"* (*Leylâ ile Mecnun*, s. 57) dizelerinde hem şairin, kafasındaki gelenek çizgisinin önemli bir kısmını oluşturan bazı şairlerle hesaplaşma hem de onlara bağlanma çabası açıktır. Sezai Karakoç, Divan şairlerinin yaptığı gibi, şiirin içinde şiirden söz ederek de bir anlayışın sürdürücüsü 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, mesnevîlerde, eserin bütününü geniş bir hayal atmosferi ufkuyla ortaya koymuşlardır.[13]

Temelinde bir öyküyü taşıyan konunun, bu duygusal bir öykü bile olsa, farklı bir anlatım biçimiyle ortaya koyulması hemen hemen imkânsızdır. Konu duyguya seslenen bir karakter gösterse de sonuçta anlatılan bir *öykü*dür. Anlatıcı ben'in dışında gelişen, başkalarının başından geçen ve bu yönüyle 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 biçimiyle, 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 gözüyle bakmak da yanlış olmasa gerek.

Sezai Karakoç bu *narrative* şiiri yazarken önceki *Leylâ vü Mecnun* şairlerinin seslerinden, olaya bakışlarından kendini büsbütün soyutlamış değildir. Zaten amacı da bu değildir; tam tersine o, bu konuyu seçmekle bilinçli bir şekilde geçmiş şiirle bağ kurmayı denemiştir. Ebubekir Eroğlu'nun belirlemesi de bu yöndedir:

> 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 kanıyı kuvvetlendiriyor.[14]

13 Sezai Karakoç, *Edebiyat Yazıları I: Medeniyetin Rüyası Rüyanın Medeniyeti Şiir*, Diriliş Yay., İstanbul 1997, s. 77 (3. bs.)

14 Ebubekir Eroğlu, *Sezai Karakoç'un Şiiri*, Bürde Yay., İstanbul 1981, s. 33

Epik 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 daha birinci bölümünde, doğa betimlemesi ve portre oluşturma tekniklerini bir arada kullanmıştır: *"Kendi kendine ayna olan nergislerden / Leylâkların gün doğuşu ürperişinden / Zambakların kıyı kıyı bakışından / Geldin sen / Ve rüzgârlar karları süpürdüğünde / Ve insanı çıldırtan kuş sesleri işitildiğinde / Birdenbire aydınlandı annenin yüzü / Ve bir bahar günü doğdun 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 güneşle yıldızla ayla / Baskın olduğunda yiğitçe davrandılar / Misafir geldikçe cömertliklerinden sundular örnekler / Düğünler oldu eğlendiler / Ölenler oldu döğündüler / 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 gömülü / Derken bakır kapak kalkıyor üstlerinden / Ölüler diriliyor otlar göğeriyor yeniden / Bir bahar bastırıyor yeşil patlıyor ovalar ve tepelerde / Yalnız iki kuru ağaç kalıyor 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 şiire 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 sanki / Mecnun'u alıp götürdü bu bunaltıcı hortum / Yakıcı sıkıntıların*

15 Pospelov, *a.g.e.*, s. 260

16 *Şiirler VI: Leylâ ile Mecnun*, s. 11

hunisi bir uçurum" (*Leyla ile Mecnun*, s. 39). Bununla birlikte, *Leylâ ile Mecnun*'da anlatı şiiri 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 şiiri 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 "şiirden 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 canlandırabilmektedir. Bu teknik aslında Eliot'ın "nesnel bağlılaşık" kuramının kusursuz bir örneğidir. Anlatıcı-şair için, Mecnun'un son hallerini okuyucunun gözünde, kafasında ve yüreğinde canlandırmanın en geçerli yolu bazı *kıssalar anlatmak*tır. Şair "Değişim" (*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 "şiirden dışlayamadığı" budur ve bu, bilhassa şiirin son bölümünde kendini göstermiştir.

Şiirin kimi bölümlerinde ise lirik anlatımın öne çıktığı dikkati çeker. Bunun nedenini yine mesnevi geleneğinde aramak yanlış olmaz. Fuzuli'nin *Leylâ vü 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 doğuşu ürperişinden / Zambakların kıyı kıyı bakışından / Geldin sen" (*Leylâ ile Mecnun*, s. 11) dizelerinde ve şu parçada lirik anlatım açıkça görülmekte, lirizmin şiire öteki bölümlerle karşılaştırıldığında üst bir anlatım düzeyi sağladığı fark edilmektedir: *"Görüntü görüntüyü, 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, tenasüp, benzetme, sihr-i helâl, tekrîr...* gibi söz sanatlarının dört dizeye sığdırılabilmiş olması ilginçtir. Söz ve anlam sanatlarının bu yoğunluğu lirik anlatımın 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 şiiri esas itibariyle liriktir; onun şiiri parça parça örneklerden, tek tek kitaplardan sıyrılıp 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, şiire 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 şiire eğemen olduğu zaman, o şiir uzun ömürlü 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 Dakikaları", "İpin Ucunu Kaçıran İnsanlar", "Tan",[19] "Balkon"... gibi imgesel yoğunlaştırmayla yazılan şiirler kitapta hemen dikkati çeker. Bunlardan "İnci Dakikaları"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 vermekte, hem de birbirinden bağımsız varlıkları 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 "Batış" şiirindeki şu dizelerin, Baudelaire'in "Balkon" şiirinin ilk bölümünü hatırlattığını da küçük bir not olarak düşmek isterim: *"Altın hatıralar hükûmetinin / Bitmeyen sul-*

18 *Edebiyat Yazıları I: Medeniyetin Rüyası Rüyanın Medeniyeti Şiir*, s. 76

19 "Tan" şiirinin ilk dizesinde (*Akşama kalyon kalyon çıkartma yapmış gibi*), İkinci Yeni şairlerinin hemen hepsinin çok sevdiği "kalyon" sözcüğünün, hem de yinelenerek geçmesi rastlantı olmasa gerek.

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 çağrışımlara dayanmasa bile, şairin yarattığı 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. Sözgelimi *Zamana Adanmış Sözler*'deki "Sonbahar", "Akşam", "Tören" gibi şiirlerde bu imgelerin kullanıldığı görülür.

Sezai Karakoç'un 1970'li yılların sonuyla 1980'li yılların başlarında *Diriliş*'te yayımladığı 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" kanımca, zayıf bir şiirdir. *Körfez/Şahdamar/Sesler*'deki şiirlerde okuyucuyu 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 benzetmeler ve orijinal imgeler okuyucuyu 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 şiire 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 döğmeleri karanlığın yüzünde" dizeleri görsel imgeye yaslanmanın göstergesi olarak durmakta; ne var ki şiirin öteki bölümlerinde üzerinde yeterince çalışılmamış, 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 göndermeleri 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 kanımca yanlıştır. Bu, zorlama bir çabadır, "Monna Rosa" şiirinin gerçeğini görememek ve şiire büyük haksızlık etmek demektir. Bunun böyle olduğu, şairin kendisinin, "Monna Rosa" şiirini, *diriliş* düşüncesini olgunlaştırmaya çabalarken, yarım yüzyıla 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*, Kaknüs 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. Kanımca, "Kum gibi eridi gitti yollarda" dizesini saymazsak, bu şiirdeki "dördüncü oğul" da Sezai Karakoç'un kendisine çok uygun nitelendirmelerle oluşturulmuş bir kahramandır, buna dikkat çekmeyi gerekli 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 yansıttığı gelenek anlayışının tamamen dışında bir şiirdir!

"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 yayımlanış 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 unutuluşun tunç kapıları ardında 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 uzamış değildir.

Öyleyse bu bekleyişin bir anlamı olmalıdır. Belki şiirin efsaneleşmesine 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 olsaydı aradan geçen bunca yıldan sonra şiir kitapları serisinin dokuzuncusunu, belki de bir *dokuzuncu senfoni* duyarlığını yansıtmak, yaşatmak istercesine bu şiire ayırma gereğini duymazdı. Şair, –sözün her iki anlamıyla da– bu *ilk gözağrısını* büsbütün feda edememiş, kendisini oraya, o zamana ve bir ölçüde de o psikolojiye çeken güce daha fazla karşı koyamamıştır. Anıların cazibesi ve yaşantı yarım yüzyıl sonra yeniden baskın gelmiştir, demek yanlış mı olur?

"Monna Rosa" şiiri, ileride şiirde imgeyi temel alacak olan bir şairi haber vermektedir. En çok tanınan ve yaygınlaşan ilk bölümünden başlamak üzere şiir, yer yer duygusal kaymalar göstermekle birlikte, sağlam bir imge temeli üzerine bina edilmiş sırça köşkler gibidir. Bu sırça köşkün kapıları ve pencereleri daima yarı aralıktır, hiçbir zaman sonuna kadar açılmaz. İçeride "hafif ve sarı bir lâmba yanmakta"dır, aydınlık bu kadardır. Şiirin bütününde umutsuz bir aşkın acısı, *"yeşil gözlü kızın hıçkırıkları"*, *"bir hüzün şarkısı"*, *"aydınlık günlerden kalma yüzük"*, *"ve yalnızlık, sigara külü kadar yalnızlık"* duyulur, görülür, yaşanır.

Şiirin *Hisar* dergisindeki ilk yayımlanışında *"Malatya gülleri ve beyaz yatak"*[22] biçiminde olan ikinci dize, *Mülkiye* dergisinde "son şekliyle" üst-notuyla yapılan ikinci yayımında *"Geyve'nin gülleri ve beyaz yatak..."*[23] biçimine girmiştir. Şairin, bu dizeyle karmaşık bir problemi olduğu açıktır; çünkü aynı dize şiirin 1998'de kitap olarak yayımlanışında üçüncü kez değişerek şu biçimi almıştır: *"Gülce'nin gülleri ve beyaz yatak."*[24] Aslında değişen dize değil sadece dizede geçen yer adıdır. Şiirde başka değişiklikler de olmakla birlikte o değişikliklerin nedeni daha çok şiirsel kaygılardır. İkinci dizedeki yer adı değişikliği ise, sanırım, estetik kaygıdan çok özel nedenlere dayanmaktadır.

Monna Rosa lirik anlatımın doruğa ulaştığı bir şiir-kitaptır. Yaşantı şiirinin ilginç örneklerinden biridir bu şiir. Şairin imge yaratma yeteneği bu şiirden aldığı güçle sonraki şiirlerine taşınmış, şiire derinlik sağlayan imge yoğunluğu giderek daha disipline bir şekilde yansımıştır. "Monna Rosa"da doğa görüntüleri yaşantıya dayanan izlenimlerle birleşmiş, bunun sonucunda da duyguların lirik ifadesi bu şiiri ortaya çıkarmıştır. Sezai Karakoç'un sonraki şiirlerinde de karşımıza çıkacak olan şaşırtıcı imgelerin ilk kaynağı "Monna Rosa"dır. *"Ve vardır her vahşi çiçekte gurur"*, *"Bakma tuhaf tuhaf göğe bu kadar"*, *"Yeşil gözlü kızın hıçkırıkları / Sızıyor bir kapı aralığından"*, *"Beyaz pelerinli hür tayfaları / Kendine bağlıyor siyah kediler"*, *"Kadınları şarkılar, geceler*

22 M. Sezai Karakoç, "Monna Rosa", *Hisar*, sayı 26, Haziran 1952
23 M. Sezai Karakoç, "Mona Roza", *Mülkiye*, sayı 10, Aralık 1952
24 M. Sezai Karakoç, *Monna Rosa*, Diriliş Yay., İstanbul 1998, s. 13

aydınlatır", *"İçine gül koyduğum tüfek ölmeğe başlar"*... dizelerinde bunu belirgin olarak görüyoruz.

"Monna Rosa", her ne kadar uzun zaman bir kenarda kalmışsa da[25] şairin bu şiiri yazmasına yol açan yaşantının izleri birer imge olarak öteki şiirlere yansımıştır. Yaşantının, Sezai Karakoç şiirine doğrudan bir yansımasından –hiç olmazsa "Monna Rosa"da olduğu kadar– söz etmek kolay değildir elbette. Ancak, bu şiirin ve şiirin yazılmasına zemin hazırlayan yaşantının yarattığı duyarlık şairde kalıcı izler bırakmıştır. Örneğin, *Zamana Adanmış Sözler*'deki "Özgür Bahar" parça-şiiri, "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 şiire yaklaşımını düşünerek kullanıyorum. Yoksa, "Monna Rosa"nın el yazısıyla çoğaltılmış, daktilo edilmiş, bilgisayardan çıkarılmış... nüshalarının elden ele dolaştığını, bu anlamda "kenarda kalmadığını" biliyorum.

Attilâ İlhan Şiirinde Serüvenin Sonu Ölüm

cıgara ateşleri iblis çağrılarıdır
büyük serüvenlere ölümün titrediği

Giriş: Attilâ İlhan şiirinin lirizm ve serüven duygusuna bağlı karakteristiği

Attilâ İlhan, on iki kitaba ulaşan şiirler toplamıyla Cumhuriyet edebiyatında 1940 sonrası dönemin üretken şairlerindendir. 1940'lardan 2000'lere uzanan şairlik serüveninde toplumsal gerçekçi şiirin izini *de* ısrarla sürmüş olmakla birlikte daha çok, lirik şiirleriyle tanınmıştır. Sözgelimi bugün Attilâ İlhan dendiğinde akla hemen "Ben Sana Mecburum, Üçüncü Şahsın Şiiri, Sisler Bulvarı, Yağmur Kaçağı, Ayrılık Sevdaya Dahil..." gibi şiirler gelir.

Attilâ İlhan'ın pek çok kitabında bölümler halinde Kurtuluş Savaşı'nı, İkinci Dünya Savaşı'nı, toplumsal ve politik konuları ele alan şiirler de vardır ve bunlar azımsanmayacak bir birikim oluşturur. Hatta şu cümleler, onun bu alandaki veriminin altını 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 yorumlanmasını,

'ben'in kendi kendisiyle hesaplaşmasını, tabiat ve kâinatla ilgili düşünceleri, hatıraları ön plana çıkarır."[1] Bununla birlikte Attilâ İlhan şiirinin karakteristiğini tanımlamada esas olarak lirik şiirler belirleyicidir. Bunu ileri sürerken, bir şairi bütün şiirleriyle birlikte değerlendirmek gerektiğini unutuyor değilim; yapmak istediğim, bugünden bakıldığında Attilâ İlhan şiirinin esas karakterini belirlemede modern-lirik şiirlerinin belli bir ağırlık taşıdığına dikkat çekmektir. Bu nedenle, onun şiirlerinde "ölüm"ün çeşitli yüzlerinin, yorumlanışlarının ele alındığı bu çalışmada modern-lirik şiirlere ağırlık verilecektir.

İlk şiiri "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 *kişilik* sanatıdır; şiirine kendi kişiliğinin damgasını vuramamış bir şairin *özgünlüğünden* söz etmek imkânsızdır. Attilâ İlhan, söyleyişiyle, izlekleriyle, hayatın içinden imge toplama ve bunları şiir haline getirme yöntemleriyle, şiirde yarattığı kurguyla, birikimi değerlendirme yaklaşımıyla… özgün bir şairdir. Şu belirlemeler hem Attilâ İlhan'ın şiir dünyasına ilişkin ipuçları vermesi hem de bu şiirin çıkış noktalarına işaret etmesi bakımından önemlidir: "Türk edebiyatı içinde kendine has bir üslup geliştiren Attilâ İlhan'ın şiirlerinde heyecanlı, gergin bir atmosferde korku, gerilim, hayal/kâbus, ayrılık, sarhoşluk ve aşk konuları yoğunlukla yer bulur. "Serüven" Attilâ İlhan şiirinin belki en temel çıkış noktasıdır. (...) Birçok şiirinde olayı bir sinema kurgusunda sunar. Okuyucuya en iyi ses ve görüntüyü verecek kelimeler özenle seçilir. Şiirlerindeki kahramanlar çoğu zaman başka başka şiirlere konu olur; hatta bu kahramanlar o kadar ete-kemiğe bürünürler ki romanlarına kadar uzanırlar."[2]

Biraz önce de söylediğimiz gibi Attilâ İlhan şiire 1940'larda başlamıştır; ama onun poetikası bugün yaygın olarak bilinen karakteristik özelliklerini 1950'lerde kazanmıştır. 1950'ler Türkiye için önemli yıllardır. 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 etkisiyle gerçekleşen çözülmelerin Türkiye'de de yansımaları görülmeye başlanmış, öte yandan o yıllarda Amerika'yla kurulan yakın ilişkilerin etkisiyle büyük kentlerde Amerikan tarzı yaşam yaygınlaşma yoluna girmiştir. Attilâ İlhan, kendisiyle yapılan bir söyleşide o yıllarda Türkiye'de görülen yaşam değişiklikleri ve bunun şiire yansımaları hakkında şunları söyler: "50'li yıllardan itibaren şehirleşme başladı, 50'li yıllardan 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 fazlasıyla bulabiliyorlardı..."[3] Şair aynı söyleşide kendi şiirindeki kahramanların "çizgi dışı" yaşamlara 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 ayırmışımdır; hiçbir zaman, hiçbir 'çözüğü' ciddiye almadığımı, yakınlarım çok iyi bilirler."[4]

Yazımın 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 yabancılaşmanın 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 eşiğinde durarak, her şeyi kendisinde toplayan bir odak

3 Enver Ercan, *Şair Çünkü 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 itiraf edilebilir... Attilâ İlhan, yalnızca iki değil, çok sayıda dünyanın kesiştiği noktada bunalmış bireye, getirdiği şiirle meşruiyet kazandırmıştır."[5] Burada, modernliğe ve bireye yapılan vurguya dikkat çekmemin nedeni, Attilâ İlhan'ın şiirlerinde "ölüm" olgusunun bu iki kavramla bağlantılandırılmasının 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 gerekir.

Kişilerin toplumsallığı ya da bireyselliği bağlamında bir belirleme daha: Attilâ İlhan şiirinde sıklıkla karşılaşılan "motif"ler üzerine bir makale yazan ve içeriğe ilişkin okumalarının yanı sıra bu şiirin karakteristik özelliklerini de irdeleyen Ahmet Oktay, Attilâ İlhan'ın şiir kişilerinin marjinalliğine ve bu kişilerin hayatlarındaki gerilimden gelen şiir dili sertliğine dikkat çeker: "Şair ister Paris'te olsun ister İstanbul'da, büyük ölçüde *marjinal* insanların arasında yaşamaktadır: Siyasal sürgünler, eşcinseller, lümpenler. İkinci bir nokta, metropol yaşamının içerdiği şiddet öğesinin dile içselleşmesidir: 'Seni öldürmek için çareler tasarlasam', 'eğri bir demir gibi hissedeceksin ensende ebemkuşağını', 'on ikinci gün jiletle damarlarımı keseceğim'. Görüldüğü 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 iletişimsizlikten kaynaklanan yalnızlığına, hatta ölüm biçimine kadar hemen her şeyine Kahraman ve Oktay'ın bu belirlemeleri ışığında bakılmalıdır. Eğer bu yapılırsa şiir-öz-

5 Hasan Bülent Kahraman, *Türk Şiiri Modernizm Şiir*, Büke Yay. İstanbul 2000, s. 169
6 Ahmet Oktay, *Şairin Kanı: 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 toplumculuk olduğudur.

Gerek kendisinin söylediklerine, gerek eleştirmenlerin belirlemelerine ve gerekse doğrudan doğruya şiirlere bakıldığında Attilâ İlhan şiirinin belirli karakteristik özelliklere sahip olduğu görülüyor. Yaygın olarak bilinen şiirleri bağlamında söyleyecek olursak; bu şiir her şeyden önce "ben" şiiridir, hep "ben" diyen, zihniyetini "ben"in yapılandırdığı 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 gerilim[7] sezilir onun lirik şiirlerinde; ki, ölümler bile sinematografiktir, artistiktir: Tabancayla vurulup kanlar içinde yatanlar, sonbahar yağmurları altında kaldırımlara yıkılanlar, otel odalarında yalnızlığın ölüme sürüklediği 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 caddelerin ışıltıları, "sisli bulvarlar", limanların hareketliliği, bar ve meyhaneler, yalnızlık otelleri bir aradadır. Büyük kentlerde çoğunlukla hareketli ve karanlık yaşamın bir sonucu olarak gelen ölümler *doğal* değildir. Bu bakımdan, kent sosyolojisinin yansımaları biçiminde okumak gerekir 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-Kıran), Ankara 2004

Serüvene bağlı ölüm olgusu: cinayet veya intihar

Attilâ İlhan 1948'de yayımladığı *Duvar* kitabındaki "Beraber Yaşama" şiirinde insanların büyük savaşlara (burada sözü edilen, II. Dünya Savaşı'dır) ve ölümlere rağmen hayata bağlılıklarına duyduğu hayranlık ve sevgiyi dile getirir. Hayata bağlılık duygusu, 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 şiirini belli bir çizgiye oturtmuş, bu şiirin geniş yığınlara ulaşmasının yollarını açmıştır. Bu kitaptaki şiirlerde daha sonraki kitaplarının tamamına yayılacak olan serüven duygusu ön plandadır. Bu serüven duygusu kimi zaman gerçek hayatın, kendi hayatının ayrıntılarından kimi zaman da macera romanlarının, filmlerinin etkisinden doğar. "Eski Deniz Halkı" şiiri imgesel çağrışımlar 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 Yıldıran Kış, Gulliver Devler Ülkesinde* vd. gibi romanların, Andersen masallarının maceraperest havası bu şiire sızmıştır: *"bir kaptan joy vardı 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" şiiri Attilâ İlhan'ın metropol yaşamının tekinsizliğini ve bu yaşama bağlı olarak görülen cinayet ilişkisini işleyen simgesel şiirlerindendir. Gerçeküstücü bir bakış açısıyla yazılan şiirde "bir vapurun cinayete kurban gidişi" simgesel ifadelerle anlatılır ve içerikteki gerilimin dozu sinematografik bir dille ayarlanmaya çalışılır. Buradaki kişileştirme, deniz kenarına çekilip ölüme

terk edilen eski bir geminin şairde uyandırdığı terk edilmişlik ve hüzün 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 şaşı / 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 allahım gibi aşikâr 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 yönlendiremeyen ama ölüm biçimini kendisi seçen birinin yüksek sesle düşünme yolu olarak da değerlendirebiliriz.

Attilâ İlhan hakkında yapılan çalışmaların bir kısmında onun şiirlerindeki izleklere değinilmiş, izleklerin bu şiire olan katkısına temas edilmiştir. Sözgelimi Yakup Çelik, "Emperyal Oteli" şiirini çeşitli yönleriyle çözümlediği yazısında şiirdeki "ölüm" izleğine dikkat çeker.[8] Şiirin özellikle şu kısmı tam bir serüven havası taşımakta ve serüvenin yarattığı gerilim, intihar-ölümle ortaya koyulmaktadır. Burada, büyük kent otellerinden birinin ölüm mekânı olarak kullanılışına 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 nokta hüznü / bu bizim berhava olmuşluğumuz / bir nokta bir hat kalmışlığımız / bu rezil bu çarşamba günü / intihar etmiş kötümser yapraklar / öksürüklü aksırıklı bu takvim / ben hiç böylesini görmemiştim / vurdun kanıma girdin itirazım var"* (*Sisler Bulvarı*, 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 üste çalıyor / sabaha karşı başladı sorgum / polis öleni ben sanıyor"* (*Elde Var Hüzün*, s. 17) Zamanın, doğada ölüm mevsimi diyebileceğimiz sonbahar olarak seçilmesi de ölüm duygusunu belirginleştirir, hatta romantikleştirir. Yukarıda gemiyi kişileştirerek cinayete kurban giden biri gibi gösteren şairin burada sonbahar yapraklarını ve takvimi ölüme yakın kişiler gibi göstermesi de şairdeki imgelemin 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 / ölüsünü sararmış yaprakların örttüğünü"* (*Böyle Bir Sevmek*, s. 103)

Attilâ İlhan, serüven duygusunu genişliğine ve derinlemesine hissettiren belli başlı şiirlerinden olan "Emperyal Oteli"ni, kitaba eklediği "Meraklısı İçin Notlar"da şöyle anlatır: "İşsiz 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, sinema için elverişli yanı, su götürmez." (*Sisler Bulvarı*, s. 156) Sevgilisi

tarafından vurulan gencin şaşkınlıkla fakat aynı zamanda kabullenişle söylediği şu sözlerde gerçekten de bir sinema repliği havası vardır: *"ben hiç böylesini görmemiştim / vurdun kanıma girdin itirazım var / sımsıcak bir merhaba diyecektim / başımı usulca dizine 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 kişisi hem şair hem de okur olarak "ben"leşmekte ve bu duygu-durum ortaklığı şiirin akılda kalıcılığını artırmaktadır. Bu düşünceyi, onun daha pek çok şiiri için ileri sürmekte sakınca yoktur.

Attilâ İlhan şiirine sinematografik özelliklerin çok şey kattığı ve şiirlerdeki gerilim dozunu yükselttiği bir gerçektir ama onun şiirinin zayıf noktalarından biridir bu aynı zamanda. Nedeni şu: Anlatımda sinema tekniğine dayanma ısrarı imgelerin yorumlanabilirliğini zedelemekte, görselliğe yaslanmanın kazanımları anlamda ve görüntüde netleşme kaygısıyla yer yer olumsuz sonuçlar doğurmaktadır. Net görüntü, net görsellik şiirdeki atmosferin yorumlanabilirliğine, o atmosferi kendi dünyamıza çekebilmemize engel olur bazen. Farklı zamanlarda farklı açılardan okusak bile, ilk okuyuşta zihnimizde biçimlenen manzara pek değişmez. Bu durum, o şiirlerin çağrışım zenginliğini engelleyebilmektedir. 1980 Kuşağı şairlerinden Vural Bahadır Bayrıl'ın, Attilâ İlhan şiirindeki sinematografik ögeler hakkında eleştirel bir bakışla söyledikleri bu bağlamda önem kazanır: "Zaman zaman kısaca da olsa A. İlhan'ın şiirinde sinemanın büyük yer tuttuğu söylenmiştir. 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 ögeler 40-50'lerin siyah-beyaz filmlerine benziyor. Dahası şu sıkıcı Fransız filmlerine. Ağdalı bir romantizmle ve her diyaloğunda '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 farklılı-

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 incelenmeğe değer özellikler taşıyor elbet. Ama A. İlhan 'gibi' yazmamak koşuluyla."[9]

Kuşkusuz, "Sisler Bulvarı" Attilâ İlhan'a geniş şöhret sağlayan şiirlerinden biridir. Gerek taşıdığı gerilimli atmosferle, gerek duygu yüklü söyleyişiyle, gerekse büyük kentin serüvenli yaşamına yaptığı zengin göndermelerle "Sisler Bulvarı" tipik bir Attilâ İlhan şiiridir. 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, gerçeküstücü imgelere de yer veren şair, gerilimi çoğu zaman yaptığı gibi bir aşk öyküsü üzerine kurmuştur. İnsanoğlunun hayat akışı içinde en temel duygu-durumlarından olan aşk ve ölüm bu şiirin temel izlekleridir. Şiirdeki ölüm yine romanlarda veya filmlerde sıklıkla karşımıza çıktığı şekliyle, "vurularak ölme" biçimindedir: *"sisler bulvarı'nda öleceğim / sol kasığımdan vuracaklar / bulvar durağında düşeceğim / gözlüklerim kırılacaklar / sen rüyasını göreceksin / çığlık çığlığa uyanacaksın"* (*Sisler Bulvarı*, 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, ölümüyle sevgilisinin rüyasına giren ve onun hayatında da "çığlık çığlığa" bir ölüm duygusu yaratan şiir-kişisinin hayatındaki başka ayrıntılar bu şiirde pek yoktur. Uzunca diyebileceğimiz, yer yer anlatımcı teknikle yazılan şiiri öyküden kurtaran ve şiirin "sıkıştırılmış" bir gerilime sahip olabilmesini sağlayan etken budur. Ayrıntıları yayarak anlatmaktan çok kişinin hayatındaki ana noktalardan yola çıkması, şiirin 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 öncekilerde olduğu gibi lirik şiirlerde ölüm izleği sık sık söz konusu edilir. "Suna Su" şiirine, *"eylül'ün cesedi çamurda yatıyordu / gülhane parkı'nda bıçaklamışlar / cesedin ağzından kan akıyordu / kıpkızıl sakalları uzamıştı"* (*Yağmur Kaçağı*, s. 10) dizeleriyle giren şair, şiirin ilerleyen bölümlerinde eylülü bir insan gibi, cinayete kurban giden bir insan gibi ele alır: *"her sene bir eylül bıçaklanır / ufuktan martılar dökülüşür / sonbahar istanbul'dan utanır / kanlı ellerini saklar utanır / elleri bir serçe gibi üşür"* (*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, yansıttığı ölümlerin sıradan olay veya ölüm olmalarını engelleyen bir yöntemdir. Şu da var: Ölüm o kadar şiddetlidir ki; adeta insanlarla birlikte şehirler, mevsimler, 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 oluşturmakta; şiirde birbirini seven iki kişinin karşısında "üçüncü şahıs" olarak seven fakat sevilmeyen, aşkının derinliği oranında aşırı kıskanç bir genç bulunmaktadır. Duygulu olduğu şiirdeki her bölümde hissettirilen bu genç pek çok duyguyu 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 başkasını seven birine âşık olmanın acısı şiir boyunca hissedilir: *"bir sevdiğin vardı duyardım / çöp gibi bir oğlan ipince / hayırsızın biriydi fikrimce / ne vakit karşımda görsem / öldüreceğimden korkardım / felâketim olurdu ağlardım"* (*Yağmur Kaçağı*, s. 25) Bu şiirde doğrudan bir ölüm veya cinayet yoktur. Yine de; kıskanç âşığın "çöp gibi bir oğlan ipince" şeklinde tanıtılan "öteki adam"ı öldürme arzu ve korkusu, aşk ve kıskançlık duygularının derinliğinin ortaya koyulmasında rol oynar. Modern kentlerde olduğu kadar kasaba ve köylerde bile kıskançlık cinayetlerinin tarihin hemen her döneminde görülebilmesi, hatta insanoğlunun 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 kentte 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 duygu atmosferiyle, kullandığı gerçeküstücü imgelerle bir şiir duyuşuna ulaşır. İntihar ve ölüm bu şiirin gerilimini sağlayan ögeler 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 öldürmeyi 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 verdiğini 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 taşır: *"ellerini ellerimin üstüne koy onsekiz / sen de bir ıslık uydur devrik ıslığıma / ömrümüzü bir suç gibi ayarlamadık mı / ağır bir hüküm 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 bıkmadım"* 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, başlığından başlamak üzere Attilâ ilhan'ın şiirlerinde çizdiği kişilikleri özetlemesi bakımından da önemli ve anlamlıdır. "Cezayir" dolayısıyla toplumsallığa, hatta evrenselliğe eklemlenen bu birey gerçekten de genellikle yorgundur, hayatın gerilimi 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 Ölü"de de başvurur. Bu, şiirde bir anlatıcı kurgulamak ve şiiri onun dilinden, onun dünyasından gelen bir sesle yazmaktır. 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 Ölü" kurşuna dizilerek öldürülen 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 tecrübesini kanıksamışlık bir yandan hayatın yorucu atmosferine verilebilirse bir yandan da görevini yapmış olmanın tatminkârlığı biçiminde açıklanabilir. Bu düşüncelerin ilki bireysellikle ikincisi toplumsallıkla paraleldir. 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 değindiğimiz gibi, korunmaya çalışsa da ölme 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 doğru yol almaktadır, şiirin başlığından itibaren bu duyumsatılır: *"gözleri dağılmış adamlar sanki biz / demokrat toni sanki ben ve ömer haybo / tabanca ağızlarında rezil aydınlığımız / üç çarpı ölüm koştuk rüzgâra doğru / aysel'in karanlığını silmek için üçümüz"* (*Ben Sana Mecburum*, s. 32) Şiirin son kısmında, başlıktaki ifade anlamını bulur ve yaşanan onca serüvenden sonra dört kişinin cehenneme, yani ölüme bilet almaları dile getirilir. Böylesi serüvenlerin sonu, hayatlarını "bıçağın ağzında" yaşayanlar için ölümden başka bir şey olmayacaktır: *"lavabonun beyaz dişlerinde 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 tanıştığı "Leylâ"yı sorar. Böyle bir serüven içerisinde bile "ölüm"ün bir izlek olarak kullanılması ilgi çekicidir. Şair, elektriğin akışkanlığını ve çarpıcılığını ölümle birleştirerek kişilerin yaşamlarındaki gerilimle birlikte aktarır: *"leylâ güzel kızdı ben böyle göz görmedim / sen de güzelsin bak omuzların meselâ / biz elektrikçi kısmı karanlıkla güreşiriz / ölüm tellerde ıslık çalar gözümüz pektir / saçların kendinden mi sarı boyadın mı / öyle örtülü bakma içimi karıştırıyorsun"* (*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 birliktelikler elektrikle uğraşırken yaşadığı gerilimle özdeşleşir.

"Gece Buluşması" Attilâ İlhan'ın çok sevilmiş şiirlerindendir. 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 öldürüldüğü duyumsatılır ve bekleyenin de aynı akıbete 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'in yaşamını anlatan şairin vapur yolculuğunda tanıdığı İzmirli "lady" de gizemli bir kadındır ve kadının yenilmişliği ölüm metaforuyla dile getirilir: *"dudaklarında giderilmez bir korku bulaşığı / acımış bir iç sıkıntısı dilinin ucunda kalan / bugün arsız ölümün hayasız sırnaşıklığı / yarın bir iyimserlik gayzer gibi fışkıran / yenilmişliğinin mazutlu çamurundan"* (*Ben Sana Mecburum*, s. 99) Bu dile getirişte hayatın iyi ve kötü yanları arasındaki karşıtlığın 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. Çoğu zaman, böylesi küçük ve sıradan bir tanıklık, onun geniş kurgulu şiirler yazmasına yetmektedir, bu da kuşkusuz şairin imgelem gücünün bir sonucudur.

Özgür yaşamanın bir krallık olarak anlatıldığı "Dördüncü Kırallığım"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 / yepyeni bir yalnızlık bozdurduğumda / niye sanki alkol tutup ufalanırım / ölünecekse bak işte en büyük ölünmeli / bu demek benim dördüncü kırallığım"* (*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 Başımdan"da aşk, ayrılık, tedirginlik ve gerilimin yanı sıra ölüm temel izleklerden biri olarak dikkat çeker. *"aysel git başımdan 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 uyarıda "ölümün yakınlığı" ve "ansızın" gelecek olması dillendirilerek gerilimin dozu artırılmıştır. Kadının, kendisiyle birlikte olduğunda nelerle karşılaşabileceğini anlatırken de, *"ıslığımı denesen hemen düşürürsün / gözlerim hızlandırır 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 başımdan ben sana göre değilim / ölümüm birden olacak seziyorum / hem kötüyüm karanlığım biraz çirkinim / aysel git başımdan 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-

liğine sahiptir. O şiirlerdeki serüven ve kaçış duygusu bu şiirde daha bir billurlaşmış durumdadır.

Metropoldeki ölümü anlatan şiirlerden biri de "Karanlığın Tadı"dır. Bu şiirde gemilerden, Tophane'deki şirketlerin pencerelerinden, elektrikli daktilolardan, 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 söylediğimiz gibi kentte 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 açamazsın / eski gözlerinle gel öldürmek vakti gel / hem tetik bulun ardında 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 görüşememektedir. Şiirin son kısmında, *"yalnız bir mısra mıyım ıslanıyorum / bir revolver romanımı tamamlıyor / oyun bitti ışıklarımı söndürdüler / yokmuşsun gibi gel öldürmek vakti gel / öteki kapımdan gel bunu açamazsın / üzerime kilitleyip mühürlediler"* (*Yasak Sevişmek*, s. 53) dizelerinden, tabancayla intihar ettiğini ve karısıyla da ölümden sonra konuştuğunu anlıyoruz.

Şair, 1973'te yayımladığı *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 çekilip boğulanlar gelir / boyunları kırılmış son derece ölü" (*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 yaşanmış-yaşamış olsalar da şairin altını çizdiği bir duygu ortaklığı söz konusu olur. "Bulut Günleridir" başlıklı şiirde hayatın genelindeki olumsuzlukların (şairin ekte verdiği bilgiye göre 12 Mart muhtırası günlerinin...) anlatımında ulaşılacak olan en son noktanın ölüm oluşuna, hayatın bir duruşma mahkemesi gibi oluşuna dikkat çekilir ve ölüme vurgu yapılır: *"ölümdür bekleriz hükmü dünya bir duruşmadır 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: *"ölüler bastırır çoğu genç / karartıp olanca sonbaharı / insan özlemle hatırlar gerçekleştiremediği 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 yoruma ulaşılır: *"gözlerinde biriken pus / ağzındaki bakır çalığı / usulca haber verir kaçınılmaz olasılığı // eylemi anlamından çözer hiçe indirger tutkusunu / ölerek ölümü yenmek / umutların en umutsuzu"* (*Tutuklunun Günlüğü*, s. 56) Burada "ölerek ölümü yenmek" ifadesi üzerinde biraz durmak gerekir. 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, hayatta 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 "ölümsüzlüğe" 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 sadânın", yani şairin bırakacağı sesin, "bâki kalacağını" duyumsatır.

Vurularak ölmekte olan birinin dilinden şiir söyleme yöntemi Attilâ İlhan'ın neredeyse hiç vazgeçemediği biçemsel alışkanlıklardandır. İlk baskısı 1977'de yapılan *Böyle Bir Sevmek* kitabında yer alan "Galiba Ölüyorum" şiirine de vurularak öldürülen birinin dilinden söylenmiş, *"bir namlu kımıldadı 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 ıslaktı"* dizeleriyle ölüme doğru giden birinin kendi vuruluşunu, 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 bıyıklarım / uzandığım kaldırım gündüzden sımsıcaktı"* (*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: *"sağa sola savrulmuş ders kitaplarım / bunlar benim miydi bunlar benim miydi /*

ölümün yaklaşması hayatı değiştiriyor / tuhaf şey dünyaya nasıl yabancılaştım" (*Böyle Bir Sevmek*, s. 22) Bu yabancılaşma, hayata 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 şimdi uzaklaştığı, yabancılaştığı bir âlemde kalacaktır. Genç adam, ölüme iyice yaklaştığını anladığında sevgilisine şöyle seslenir: *"biraz daha sokulsana galiba ölüyorum / içimde ağır ağır bir çınar devriliyor"* (*Böyle Bir Sevmek*, s. 23) Şiirin sonunda ise ölüm simgesel bir dille anlatılır: *"karanlık bir tren sonra ansızın kalktı"*. Bir öğrencinin ölümü, öldürülmesi Attilâ İlhan'ın başka şiirlerinde de karşımıza çıkar. Sözgelimi *Korkunun Krallığı* kitabındaki "Ölmek Zamanı" şiirinin bir bölümü şöyledir: *"bana susar bir hayalle konuşurdunuz / hani fakülteden çıkarken vurmuşlardı / kollarınızda ölen tıbbiyeli çocuk / birbirinize nasıl da uymuştunuz / sevginizde yüceltici bir şeyler vardı / korku bulaşığı garip bir mutluluk / bir filmi hatırlatan 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 doğurmuştur. 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: *"cıgara ateşleri iblis çağrılarıdır / büyük serüvenlere ölümün titrediği / soğuk bakışları gözlerimizde kalır / su yılanlarının içinde 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 aldığı / gece barlarında içkiler zehir / kınından 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 sonrasındaki baskıları anlattığı 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 yansıması olarak ölüm ve intihar, tabancayla, zehirle, gemi izleğiyle birlikte yürür: *"garson masa iyi manzarayı değiştir / büyük şimşek çakmalı gök gürültüsü filan / şöyle dalları kıran şakırtılı bir yağmur / köpek havlamaları bulut karanlığından / zehir bulabilir misin çabucak öldürecek / artık arsenik mi olur siyanür mü olur / hangisi olursa olsun hepsi işime yarar / yoksa bir tabanca bul bir avuç mermi getir / bu gece yalnızım onlar gelmeyecek / batan bu köhne şilebde ne işleri var"* (*Korkunun Krallığı*, s. 21)

Başlığıyla ve çizdiği dekorla Metin Erksan'ın 1965'te çektiği "Sevmek Zamanı" filmini hatırlatan "Ölmek Zamanı" (bu şiire biraz önce kısaca değinmiştik) Attilâ İlhan'ın şiirlerinde olayların gidişatına bağlı olarak parça parça ortaya çıkan "ölüm" temasını temelden ele alıp işleyen bir şiirdir. Bu şiirde konuşan kişi, kendisiyle iletişim kuramadığı, anlaşılması güç nedenlerle suskun kalan bir kıza hitap eder, şiir boyunca onunla konuşmaya çalışır. Şiirin giriş bölümü şöyledir: *"dağılırdı saçlarınız yaz akşamı / 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 konuşulmak istenen kızın yabancı biri olduğu ya da tanıdık olsa da şiirkişisine 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 görmüyor beni sanki yokum / duymadığı açık anlattıklarımı / sessizliği kalabalık giremiyorum / ölüler kuşatmış sağımı solumu / geçmişte yaşıyor biliyorum / bir anlatabilsem onsuz olamadığımı / o zaman sevmek değil ölmek*

zamanı" (*Korkunun Krallığı*, s. 31) Eski kitaplarından birindeki "üçüncü şahıs" gibi olmasa da bu şiirde konuşan kişinin, uzaktan sevdiği kızla yakınlaşamaması, aşkını ona anlatamaması onda çaresizlik duygusu uyandırır. Sonraki kısımda da şiir-kişisinin kendisiyle yaptığı bir iç-konuşma vardır ve iletişim kuramadığı kızın suskunluğunun kendisinde uyandırdığı duyguları dile getirir. Suskunluk hem gizemi hem de duyarsızlığı düşündürür. "Sevmek" ve "ölmek" arasındaki bağlantı "Hüzzam" şiirinde de karşımıza çıkar: *"insanların ömürleri boyunca bilmeden yaşadığı / en büyük sevgi ölmek midir içlerisıra taşıdığı / sevgiliden sevgiliye aktarıp asla anlayamadığı / boğucu sevgi kementleri balta gibi tutkular"* (*Korkunun Krallığı*, s. 74)

"Nöbet Değişimi" şiiri ölüp yerini bir başkasına bırakmak isteyen birinin söyleyişiyle yazılmıştır. Ölüme hazır olan, kendisini öldürecek kişilerin ve koşulların yerli yerinde olmasını arzulayan, hayatta 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-kişisi, adeta ölümden başka çıkar yolu kalmayan, kendisini öldürmek için peşine düşenlerin tabancalarından çıkacak 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 arzusuyla mı, yoksa kendisini yürekten seven biri olmadığı için mi intihar ettiğini sorar. Gerçekten de kimi kimsesi olmayışı, intihar eden kızın bedeninin *"hızla karanlığa azalmasından"* ve bir geleni gideni olmamasından anlaşılmaktadır. Bu genç kızın yalnız ölümüyle 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 öbürünün kazılmamış mezarı"* dediği kişiyle birlikte olsa bile yalnızlıktan kurtulamadığını an-

latır; böylesi bir yalnızlıkta birlikte ölmenin anlaşılamama 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 yaşlılıkla 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 hüzün dile getirilir. Bu hüznün esas nedeni, yaşananların hep "noksan, solgun ve sarı" olduğunun farkına varılmasıdır. Bir ölünün görüntüsüne bürünen yüz, ölümü bir maske gibi taşıyıp zamanla her şeyin bitmekte, sonun yaklaşmakta olunduğunu duyumsatır: *"hani istanbul'u ilk tanıdığımda / bir karanlık edinmiştim sansaryan hanı'nda / korkunun böcekleri nemli duvarlarında / bazen ter içinde hatırlarım da / yüzümü basar bir ölünün sakalları"* (*Yasak Sevişmek*, s. 37) Aynı kitapta yer alan "Ölmek Yasak" şiirinde yaşamaya bağlı olmanın zorunluluğu anlatılır. Şiirde yer yer gerçeküstücü imge izleri görülür. Sözgelimi 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 hayata 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 bağlılığa ilişkin ifadelerin yinelendiğini görürüz. Ölümden uzak durmak gerekliliği bu şiirde, *"en büyük özgürlük ölmekmiş deniyor / sakın ha adamı boğuntuya getirirler"* (*Yasak Sevişmek*, s. 41) dizeleriyle

dile getirilir. Aynı zamanda ölümden sonrasının bilinememesi de üzerinde durulması gereken bir noktadır: *"ölmek kolay karanlığın arkası görünmüyor"*. 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 şiiri geleneğinde bir türdür; aslında şarkı olarak söylenen balladlarda 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"* (*Böyle Bir Sevmek*, s. 39) Ölüm gerçeğini kanıksamışlık, ihtiyarların davranışlarını ve zamana/hayata/çevreye bakışlarını da belirler. Öyle ki ihtiyarlar "yaşayıp durmaktan gizlice utanmakta" ve anılarına 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 çıkılabileceğini belirtir. *"ölmek var mı farkına varmadan öldüğünün / yılan gibi çöreklenmiş bu soğuk kördüğümü / çözmeye uğraşırlar çözememekten üzgün"* dizeleriyle de ölümün kaçınılmaz bir son olduğuna işaret eder. Anılarıyla yaşadıklarından ve ölüme giderek yaklaştıklarından günlük yaşamdaki her şey ihtiyarlara ölümü ve geçmişi hatırlatır. Adeta, "ellerini kaldırsalar yıllar dökülüşecek", "bir pencere açılsa unutulmuş şarkılar çocuk bahçelerinden yankılanacak", kalkan her vapurda dönülmez yerlere "giden" bir yolcu olacaktır. Şöyle der şiirin sonunda: *"idam mahkûmlarıdır aslında ihtiyarlar / sabahtan akşama hergün kaç kere ölür"*. Bu şiirdeki "ihtiyarlık-çocukluk" yakınlaşması bir başka şiirde, zamanın küresel döngüsü biçiminde çıkar karşımıza. Yaşlanmak, ilk anılara geri dönmek, zamanın derinliğinde soluk alıp vermek, çocuklaşmaktır: *"ne kadar ölüme ilerlese yaşım / işe bak / o kadar çocukluğuma yakınım"* (*Böyle Bir Sevmek*, s. 92) Şairin son yıllarında 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 giriştiği Garip şiirinin izlerini sezmemek mümkün değildir: *"pencerede unutulmuş / yaşlı adam / gözleri yorgun / saçları ak / ağzı kötümser // 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 tanıttığını söyleyerek, aslında ölüm şeklinin insanın kimliğiyle örtüşme içinde olduğunu düşündürür: *"sonsuz martıların döküldükleri / 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 duygu-durumu (ölüm, aşk, ayrılık…) anlatmak için hemen her zaman bir dekor çizme gereği duyan şairlerdendir. İlk kitabından son şiirlerine kadar bu tekniğin 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 söyleyişiyle bir ölünün duyuşunu birleştirerek şunları söyler: *"şalteri indirirler*

ceryan kesilir ampuller söner / yepyeni bir karanlığa başlarsın / eski bir deprem kımıldanır 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 örtünür / sonra sokak lambaları daha solgun görünür / yaprak düşer sürahi üşür camlarda ilk yağmur damlaları / günler kısalıyor diye aldatma kendini / günler değil kısalan aslında senin ömründür"* (*Tutuklunun Günlüğü*, s. 75) Yahya Kemal "günler kısaldıkça 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 dağdağalı ufkunda / başkasının doğrularına ne kadar sahip çıkayım desen de sen / nasıl olsa öleceksin kendi yanlışlarının doğrusunda"* (*Tutuklunun Günlüğü*, s. 78)

Şairin 1982'de çıkan *Elde Var Hüzün* 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 dağdağalı dünya garında gördüğüm / türlü çeşidi var / (...) / kim olsan fakat hangisine binsen / nasıl binersen bin / değişmez varılacak son istasyon ki ölümdür / ölüm"* (*Elde Var Hüzün*, s. 58) *Elde Var Hüzün*'deki rubailerin bir kısmında da ölüm teması karşımıza çıkar: *"döne döne sonbahara ulaştı yorgunluğum / uzaktan ölümün çanlarını duyuyorum / geceler uzadı sabahlar olmak bilmiyor / sürekli alacakaranlıkta hanidir ruhum / (...) / yağmurlu bir kış günü tenha bahçede çırılçıplak / mevsim ona beyhudedir artık ne soğuk ne de sıcak / bu çınar ömür boyu yalnızlığa hüküm giymiştir / her gün bir parça ölerek süresini dolduracak"* (*Elde Var Hüzün*, ss. 55-57) Rubailerde ölüm temasının sıklıkla görülmesi, şairin rubai geleneğine içerik yönünden bağlı kalması şeklinde yorumlanabilir. Pek çok şiirinde ölümü modern kent hayatı ve gerilimi içerisinden yorumlayan şair, rubailerde geleneğe bağlı kalarak

ölüm karşısında "rindâne" bir tavır sergiler. Bu, biraz da, şairin yaşının ilerlemiş olmasına bağlıdır.

Attilâ İlhan'ın rubailerinde olduğu gibi, gazel formuyla yazdığı şiirlerde de, içerikte sapmalar görülebilse de, Divan şiiri geleneğinin sesi ve yaklaşımı kendini hissettirir. "Diyalektik Gazel" başlıklı şiirde hayatın içindeki zıtlıkların diyalektik açıdan yorumunu yapan şair yaşam-ölüm karşıtlığını da aynı anlayışla değerlendirir. Bu gazelde ölümün öfkeli şaşaası yanardağa benzetilir, yanı sıra ölümle hayatın birbirini tamamlayan süreçler olduğu belirtilir: *"büyük bir şaşaadır 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 karşıtlık 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 yükselir hayat / macera ölmekle bitmez"* (*Korkunun Krallığı*, s. 64) Hemen fark edilebileceği gibi, mezarlıkta sıra sıra dikilmiş serviler, cenaze sırasında ölünün yattığı musalla taşı önünde bekleyen kişiler gibi gösterilmiştir. Bu imge, geriye doğru, Cahit Sıtkı Tarancı'nın "Otuz Beş Yaş" 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 karşında yârân sâf sâf"* beytine götürür bizi. Bu durum, sadece bir imge ortaklığı olarak değil Attilâ İlhan'da gelenek 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 ölümmüş*

anlaşılınca / ölümü aşmak için ölesiye yaşlanınca / ne korkuya yer kaldı ne öfkeye ne hınca" (*Korkunun Krallığı*, s. 79)

Ölümün kaçınılmazlığı *Korkunun Krallığı*'ndaki "Hisar Buselik" şiirinde de dile getirilir. 1925 doğumlu şairin, bu kitabın yayımlandığı 1987'de 62 yaşında olduğu düşünülürse ölümün kaçınılmazlığı yavaş yavaş şairde bir idrak oluşturma yoluna girmiştir denebilir. Gerçi Attilâ İlhan şiirinde hep bir yaşama gerilimi, dünya hayatının cazibesi varolagelmiştir ama belli bir dönemden sonra ölümün beklenen bir misafir gibi düşünülmesi, yaşın 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" diyerek ölüm korkusunun ölüm olgusunun yerini aldığına işaret eder.

Attilâ İlhan'ın son şiir kitabı *Kimi Sevsem Sensin*'de eski izleklerinin, söyleyiş özelliklerinin izlerini görmek mümkündür. Şiirinin ve dünyaya bakışının bazı gizlerini açıklayan giriş yazısında, "hayat-ölüm" karşıtlığı, insanın (şair-öznenin) ölüm karşısında "beyhudelik hissi"ne kapılması ve diyalektik düşüncenin devreye girmesi konusunda şunları söyler: "Hayatımız (tez), ölüm'e (antitez) yenilmek üzeredir; bunu bütün hücrelerinizde hissediyorsunuz, hakim his, derin bir 'beyhudelik hissi' olmayacak mıdır? Metoduna sahip diyalektik bir sanatçı, 'mecburi' bir 'siyasi' (parti) iyimserliğinin tutsağı değil; zaten, olması da gerekmiyor; 'iyimserliğinin', toplumsal diyalektik gelişmedeki, tohum / 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 çizdiğimiz *ölümü kabullenme duygusu*, beyhudelik hissiyle beraber, bu kez şiir-kişilerinin değil de doğrudan doğruya şairin ağzından ortaya koyulmaktadır. Bu da, sözü geçen rubai ve gazellerde bizzat şairin konuştuğu düşüncesini güçlendirir.

Kimi Sevsem Sensin'deki "Sevmek İçin Geç Ölmek İçin Erken" şiiri tam anlamıyla bir yaşlılık şiiridir ve şairin genç gönlünün sevme arzusuyla yaşlı bedeninin ölüme yakınlığı arasındaki karşıtlığı 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 etmekle diri tutulacaktır. Bu şiirde, akşam vakti yalnız başına olan şair-kişisi bir balkondan gelen şuh bir kadın kahkahası duyar, bu sanki yeni bir başlangıcın işareti gibidir ama hemen ardından, şiirin nakaratı olan şu dize gelir: *"sevmek için geç ölmek için erken"* (*Kimi Sevsem Sensin*, s. 23) Hayal kuran şair kahkahanın 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 gökkuşağı besbelli" olan şair "bulutların içinden kuşlar yağdığını" söyler ama hayatın ve ilerlemiş yaşın gerçeği kendisini hemen duyumsatır: *"sevmek sevildiğini bile fark etmeden / yaklaştıkça 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, ölme isteği, kaçış arzusu, sevme-sevilmeme gibi çeşitli duygu 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 belli 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 yazıda adı geçen şiir kitaplarının ilk baskı tarihleri *Duvar*, 1948; *Sisler Bulvarı*, 1954; *Yağmur Kaçağı*, 1955; *Ben Sana Mecburum*, 1960; *Belâ Çiçeği*, 1962; *Yasak Sevişmek*, 1968; *Tutuklunun Günlüğü*, 1973; *Böyle Bir Sevmek*, 1977; *Elde Var Hüzün*, 1982; *Korkunun Krallığı*, 1987; *Ayrılık Sevdaya Dahil*, 1993; *Kimi Sevsem Sensin*, 2001

(*Yasakmeyve*, sayı 17, Kasım-Aralık 2005)

Haydar Ergülen Şiirini Okumanın Bir Anlamı: "Dargınlar dile kavuşuyor gibidir"

I

Şiirin tam bir tanımı yapılamaz belki ama onun belli başlı, şiir tarihinin hemen hiçbir döneminde ihmal edilemeyen bazı öğeleri bulunduğu da bir gerçektir: İmge, biçim, biçem... Yine, kalıplaşmış bir tanımın dışında olarak şu belirlemeyi yapmak da sanırım yanlış olmaz: *Cins şiir* bunların uyum içinde olduğu şiirdir. "Şiirde biçim ile biçem birbirini kendiliğinden belirler." derler; doğrudur. Cemal Süreya'nın "Aşk", Edgar Allan Poe'nun "Kuzgun", Rimbaud'nun "Sarhoş Gemi", Ece Ayhan'ın "Fayton", Apollinaire'in "Marızıbıll", Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Hatırlama", Edip Cansever'in "Çağrılmayan Yakup", Turgut Uyar'ın "Göğe Bakma Durağı" şiirleri bu bütünlüğün yakalandığı örneklerden bazıları olarak hafızamda duruyor.

Şiir serüvenini uzunca bir zamandır dikkatle izlediğim Haydar Ergülen'in şiiri hem tek 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 kitap üzerine daha önce yayımladığım bir yazımda da değindiğim gibi[1]– görülen bazı biçem *oyunları*dır. Biçim ve biçem *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, kanımca... Bununla birlikte bu *oyun*larda belli bir ustalığın izleri, bu ustalığın verdiği bir kendine-güven duygusunun varlığı hissedilmiyor da değil.

Haydar Ergülen, *"Sözüne 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 sorular*la ilerleyerek gelmiştir günümüze. Bir şair-kişi olarak, sorularının çoğuna cevap bulduğunu sanıyorum Haydar Ergülen'in. Kalemle kâğıdın her büyülü buluşmasında, sözcüklerin uslanmaz periler gibi hafızanın *aura*sında her uçuşmasında ondan bize aktarılan *söz*lerdir 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 kitapları oluşturan şiirler aslında tek bir şiir olarak da okunabilir. Her kitap tek tek şiirlerden 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 ayrım yok kanımca. Bu örneklerin sayısını artırmak mümkün. Arada "Çocukbaba" (*Sokak Prensesi*), "Bir Dedem Vardı Vefalı, Şimdi Hindistan" (*Eskiden Terzi*) gibi, bu bağlamın dışında okunması gereken şiirlere rastlanmıyor da değil; ancak ötekilerin yarattığı atmosfer içinde bunların etkin bir yer tutmadığını söyleyebilirim. Bu tip şiirler belki Ergülen'in şiir okyanusunu anlayabilmekte, tanıyabilmekte, 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 davranmanın içtenliği zedeleyeceğine, bunun da "şiire 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, kimi 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, arkadaşlarımın kitaplarını okumazsam iki kelimeyi yan yana getirip şiir yazamıyorum."[2] Bu, her şairin cesaret edemeyeceği içten bir itiraf, bir "mîrî malı"na ortak olma itirafıdır. Cesur olduğu kadar doğru ve gerekli bir itiraftır. Bununla birlikte *kitabi* değildir Ergülen'in şiiri. Yaşanmışlığı, kişinin içtenliğini, hayatın belki de en görünmez fakat en gerçek parçaları olan *durum*ları bulmak mümkündür onun şiirlerinde. Bir evin bir otel gibi algılanması, şairlerin terzi inceliğinde ve titizliğinde çalıştıklarının düşünülmesi, *"sıradan bir aşkın sözlüğü gittikçe daralır"* (*Karşılığını Bulamamış Sorular*, s. 22) gerçeğinin daha erken zamanlardan altının çizilmesi böyle durumları anlatır bize.

Bütün bir yaşamı özetleyen *"ben bir anıyı ağırlamakla geçen hayatlardanım"* (*Eskiden Terzi*, s. 28) ve *"meğerli ateşli bir hastalıkmış hayat!"* (*Eskiden Terzi*, s. 59); kendisini yolcu gibi değil ama daima yolda gibi hisseden 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 *"hayatımda 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 şirağacının gövdesinde parıldatan güç budur sanırım. Kadın ve şiir daima yan yana, iç içe durur şiirin içinde; birbirinden ayrılmaz, birbirini tamamlar... Biri yoksa ötekinin varlığı da anlamını yitirir çoğu zaman. *"Kadın gider ve bunun şiir olduğu söylenir / kadın gider ve bir şair doğar bundan /.../ Bütün kadınlar şiiri bir kadına terkeder!"* (*Kırk Şiir ve Bir*, s. 40) demesi bundandır şairin; bunlar, şiirin içindeyse şiir de şairin içindedir. Şiir bir paratoner gibi kendine çeker aşkı; başka şeyleri korur onun şiddetinden, üstlenir aşkın vereceği her şeyi: *"Cümleyi nereye kuralım, sokaklar hayli eski /.../ Aşk olsun sana Tanrım, aşka kur cümlemizi."* (*Kırk Şiir ve Bir*, s. 38) Gövdelerin ve gölgelerin birbiriyle bütünleştiği gecede *"yüzüne benzettiği maskelerden ağlayan kadın"* (*Sırat Şiirleri*, s. 37) duygularıyla tutkularını ayırt edemez birbirinden. Bu kadın, *"sevişmekten yorulunca aşktan korkuyor / hayatı başka hayatların çıplak gövdesi"* (*Sırat Şiirleri*, s. 37) dizelerinde hayatın ve aşkın karmaşıklığını yaşıyor. Şairin *"soluksoluğa geceye yetiştirdiği(n) kadın"* (*Sırat Şiirleri*, s. 55) bizimle birlikte yıldızlardan yeni düşler kuruyor. Şiir, gözlerin birbirine değmesi, çekingen parmakların birbirine dokunması içindir. En çok da bunun içindir sanki: *"gözlerimiz birbirine değmiyor gecenin iki şehrinde / Kimsenin kimseye gözü değmiyorsa şiir niye?"* (*Kırk Şiir ve Bir*, s. 26) Şiirin derinliği yalınlığında gizlidir. "Derinliğini sezdiren yalınlık" demiştim buna Ergülen şiirinden söz ederken.[3] Yukarıdan beri saydığımız kadın, aşk, çıplaklık-yalınlık 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 İğne İzleri", *Cumhuriyet Kitap*, sayı 303, 7 Aralık 1995

hayatlar bile: *"eski bir gemi bir denizi nasıl doldurmuyorsa, / Doldurmuyor bazı hayatlar da kısacık bir şiiri!"* (*Kırk 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?"* (*Kırk Şiir ve Bir*, s. 19) Anılar ancak birbiriyle çarpıştığında yerleşir hafızaya. Sert ve inciticidir ilk anılar, bilinçaltında kasırgalar yaratır: *"sana, bir mine gümüş tartılacak ilk hatıradan / elması elmastan başkası çizemez çünkü!"* (*Sokak Prensesi*, s. 9) Düşler ve anılar birlikte çıkar güz balkonlarına; anılara 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, anılara, belki de bütün bir yaşam olarak algılanan ilk-anılara, *çocukluğun yüzyıllarına* sığınmak gerekir: *"söyleseler çıkar mıydım hiç hayatın koynundan"* (*Sırat Şiirleri*, s. 26). Kimi zaman da yalnızlık, yabancılık, aşk ve hayat bir arada gelir kalbe ve şiire: *"oyuncular korkak / başka hayatlar kelepir / karanlığını / gölgelemeyen bir kadın çalmak / çünkü yabancıların işidir"* (*Sırat Şiirleri*, s. 69).

IV

Her şarkının, her şiirin bizi götürdüğü yer başkadır. Haydar Ergülen'in şiiri aşka, hayata ve anılara götürüyor çoğunlukla. Hayatı aşkla anlamlı kılan, hayat şehrinin sokaklarının yumaklandığı anıları kendinden uzak etmeyen, fırtınasını içinde barındıran bir şiir onunki... Ancak bir şey var ki bütün *yeniden okuma*larımda bu şiir beni içime yöneltti. Aşkı, anıları, kadını; bunlarla birlikte ve bunların dışında hayat dediğimiz o *şey*i bir arada tuttuğum / tutamadığım içime; yani uçuruma... Evet, bilhassa onun şiirlerini yeniden okuduğumda hissettim ki: *"hiçbir şeye benzemez içimizdeki uçurum"* (*Karşılığını Bulamamış Sorular*, s. 14).

Hiçbir şey benzemez içimizdeki uçuruma!

Haydar Ergülen'in, yazıda adı geçen şiir kitapları:

1. *Karşılığını Bulamamış Sorular*, 1981
2. *Sırat 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. Şiirler 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 sürdüğü ileri sürülebilirse de kimi zaman kitapta "bütünlük" duygusu her şeyin önüne geçiyor.

4. Şiirlerin biçemleri tek tek ele alındıklarında "sapma"lar da görülüyor: Bir şiirde İlhan Berk'in, bir başkasında Behçet Necatigil'in, Ülkü Tamer'in konuştuğu hissediliyor.

5. Bütün bu şiirlerde konuşan elbette Haydar Ergülen'dir ve şairin bu biçem oyununu bilinçli olarak yaptığını 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" söylerlerdi; 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 görülüyor Haydar Ergülen'in bu kitaptaki şiirlerinde.

8. Müthiş bir imge sağanağı altında ıslanıyorsunuz şiirleri okurken: Söz oyunları, imge yoğunluğu zaten Haydar Ergülen

şiirinin temel özelliklerindendir; sözgelimi *Sokak Prensesi* de tam bir imgeler kitabıdır aslında.

9. *Kırk Şiir ve Bir*'deki şiirlerin büyük bir kısmında imgeyle birlikte –hatta ondan daha da önemli bir şekilde– "ses" öne çıkıyor: "Nar", "Abdal", "Klişe"... gibi şiirler bir de bu gözle/kulakla okunabilir.

10. Kitabı birkaç kez okuduktan sonra şu şiirler 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: Fotoğrafı 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 şaşaa 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 duygu.

18. "Eylül" yer yer derin bir acıyla, yer yer de ince bir hüzünle okunuyor; şiir kaç kere okunursa okunsun değişmiyor bu duygu.

19. Şiirlerdeki seslerin toplamı kadın sesi inceliğini, yumuşaklığını, şiirsel 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 şiire ve *eskiden terzi*'lik yapmış *bir kabare şarkıcısı*yla birleşerek...

21. Abdalda sır çoktur; şiir(ler)deki esrar bundandır!

22. Unutulmuş / unutul(a)mamış günlerin, sevilmiş / sevişil(e)memiş sevgililerin, yazılmış / yazıl(a)mamış anıların, seyredilmiş / seyredil(e)memiş yağmur sonrası güneşlerinin, açılmış / açıl(a)mamış örtülerin arkasındaki sessiz zamanların tozlu izleri görülüyor 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 anılarımızla 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 "sezdiren", insanı anıların binbir sokağında gezdiren bir şair mi bu kitabı yazan?...

31. Çocukluk, kurtulmamızın mümkün olmadığı bir sarmaldır; *Kırk Şiir ve Bir* bunu bir kez daha görmeme neden oldu.

32. Binbir güzel kokunun birbirine karıştığı bir attar dükkânı 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 şiirler, 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 en ince ayrıntısına kadar bilen, onlarla yer yer dost olabilen, yer yer de onlara hükmeden bir kalemle yazılmış şiirler bunlar.

37. Değeri bilinmemiş her şeyi yeniden sorgulayıp "değerlendirmeye" alan şair, poetik bakımdan 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 / bağlantısızlıkları açısından yapılacak çeşitli irdelemeler bizi, önceden hiç de hesaplamadığımız sonuçlara ulaştırabilir. Şairin gizli veya açık göndermeleri, kendini ele veren ipuçları bu yaklaşımlara 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 şiire"* (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 birbirine 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 kendisiyle yapılan söyleşilerdeki sözlerinden aldım.

"mistik-garaip"

Lâle Müldür, ilk kitabı *Uzak Fırtına*'dan son kitabı *Buhurumeryem*'e kadar belli izlekleri şiirlerinde tekrarlamış, bu tekrarlar vasıtasıyla 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 aldığını 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 "içeri doğru akan evren" diye tanımlamasından söz ederken bunu mistisizme eklemleyerek Beat şiiri hakkında ipuçları verir. Yine

2 Bâki Asiltürk, Bu kitapta yer alan "Buhurumeryem Çevresinde", başlıklı yazı.

aynı yazıda[3], "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 aldığımızda bu şiirin Beat şiiriyle akrabalığı olduğunu görüyoruz.

Orhan Kâhyaoğlu da Lâle Müldür şiiri hakkındaki 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 dünyayla 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 bakıldığında Lâle Müldür'ün şiirlerinde, özellikle *İncil* kıssalarının ve motiflerinin çok sayıda yansıması olduğu görülüyor.

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 ortasında, giysileri ayağına kadar uzanan, göğsüne altın kuşak sarınmış, "insanoğluna benzer biri"ni gördüm. Başı ve saçı ak yapağı gibi beyaz, kar gibi bembeyazdı. Gözleri ise alev alev yanan bir ateşti sanki! (...) Sağ elinde yedi yıldız vardı ve ağzından dışarı iki ağızlı keskin bir kılıç uzanıyordu. Yüzü tüm gücüyle parlayan güneş gibiydi. Onu gördüğüm zaman, ayaklarının dibine ölü gibi yığıldım. 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 Kâhyaoğlu, "Lâle Müldür Şiiri Üzerine Çizilen Bir Harita", *Sombahar*, sayı 21-22, Ocak-Nisan 1994 (Kadın Şairler Altarı, özel sayı)

> di altın kandilliğin sırrına gelince, yedi yıldız yedi topluluğun melekleri, yedi kandillik ise yedi topluluktur... (s. 547)[5]

Voyıcır 2'de, *Kuzey Defterleri*'nde ve *Buhurumeryem*'de bu kıssanın yansımalarını yoğun olarak görüyoruz. *Voyıcır 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 vardı"* (s. 67) dizelerinde İsa'nın beyaz başı ve saçları söz konusu edilmektedir.

Uzak Fırtına'daki *"oda yedi safir mühürle lehimlendi"* (s. 11), *Voyıcır 2*'deki *"gönye: Genel Azizliğin 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 kaldıran 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 yansıması olarak şiirlerde yer bulmaktadır.

Şairin, *Kuzey Defterleri*'nde *"Yargılamayın yoldan çıkmış kuzuları. Yoldan çıkmış kuzular gibi O'na döndürüleceksiniz."* (s. 115) şeklinde sözünü ettiği "yoldan çıkmış kuzu" imgesini, *İncil*'deki "Sahte peygamberlerden sakının! Kuzu postuna bürünerek gelirler size, ama özde yırtıcı kurtlardır" (s. 18) sözleriyle birleştirebiliriz. Yine *Kuzey Defterleri*'ndeki *"eşiğine kurumuş beyaz zambakların / yığıldığı 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 baskıdandır.)

Lâle Müldür'ün şiirlerinde yer yer tekrarlanan "beyaz at" izleği de *İncil*'le aynı paralelde yer alan motifleri çağrıştırmaktadır. *Kuzey Defterleri*'nde *"Beyaz bir at geçiyor"* (s. 13) ve *"Yaz: ne mutlu onlara! Beyaz atlının geçişini görmeye çağrılanlara!"* (s. 115); *Buhurumeryem*'de *"canlanmakta olan beyaz bir atın / tamamlanmamış parçası"* (s. 124) dizelerinde İncil'deki "Yedi Mühür" (s. 554) kıssasında anılan beyaz atla aynı uzamda düşünmek gerekir. "Beyaz atın binicisi" kıssasında 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 elbise giyerler: "Hepsi de beyaz kaftan giymişti ve ellerinde hurma dalları vardı." (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 izleği 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, kıssalardaki beyaz giysi motifiyle birleştirmek yanlış olmaz. Yine *Buhurumeryem*'de karşımıza çıkan *"O ama beni hatırlayın, beni hatırlayın / Ayaklarınızı yıkardım sizin / Çamurlu, günahkâr ayaklarınızı..."* (s. 114) dizeleri de İncil'de geçen bir başka kıssada İsa'nın, öğrencilerinin ayaklarını yıkaması olayını hatırlatmaktadır.

İbrani metinleriyle ilgili olarak da şairin gizemli bir yapılandırmayla oluşturduğu bir göndermeye değinmek istiyorum. Belki *zorlama* olarak nitelendirilecek olan bu saptama, kanımca, 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); *Voyıcır 2*'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);

Voyıcır 2'de *"ve beni (H) beklediğini"* (s. 41) şeklindeki dizelerde yer alan majüskülleri art arda sıraladığımız zaman YHOVH (Yehovah) sözcüğü çıkmaktadır ki bu özel ad belli çağrışımları da beraberinde getirmektedir. Lâle Müldür'ün şiirlerinde majüskülleri tek başına kullanma olayıyla fazla karşılaşmadığımız için böyle bir *majüskül 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 bilmediğim bir taş // o boşluğa bir kuş gravürü gömülmüş"* (s. 99) dizelerinde "fil, taş, boşluk, kuş" sözcükleriyle "Fil Sûresi"ne göndermede bulunurken bu tip bağlantıları *Buhurumeryem*'de sayıca artırmış ve daha da dolaysızlaştırarak doğrudan bağlantılara / alıntılara yönelmiştir. Bunun yanı sıra *"Meryem'in dedelerinin alnında / bir parola yazıyordu: MHMD"* (s. 120) dizelerindeki majüsküllerde bu yönelme 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 çağrışımlarıyla birlikte şiirine yedirmeyi bilmiştir. 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 gelmektedir. 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 yöneliminin 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 şiirimizde 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 izlekleri salt bir kültür öğesi olarak kullanmayıp mistik duyuşuyla birleştirmesidir. Böylece onun şiirinde bu yolla kurulan "telmih"ler, yapılan "iktibas"lar yapıştırma olmaktan kurtulup, bu şiiri besleyen, onun duyuşunu yansıtan pırıl pırıl "kaynak"lara dönüşmüştür. "İnanca çekilmek, bu bende hep vardı... 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-şiir 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. *Voyıcır 2*'de *"Beyaz bir ülkeden çıkıp gelen ikiz!"* (s. 24)

6 Lâle Müldür, 1. nottaki söyleşisinden

dizesi, bir sonraki sayfada *"o beyaz ülkeden çıkıp gelen ikizindi"* (s. 25) şeklinde az bir değişiklikle tekrarlanırken, *"Seninle geçirdiğim bütün beyaz anların toplamı bu sevgilim / Kendimi bütünlemeyi beklerken diktiğim."* (s. 24) dizelerinin de şiirin sonunda *"İkizinle geçirdiğim bütün beyaz anların toplamı bu sevgilim / kendini bütünlemeyi beklerken diktiğim."* (s. 25) şeklinde yine küçük değişikliklerle yinelendiğini görüyoruz. *Seriler Kitabı*'nda *"o sarıyıldız, o sarıyıldız, herşey 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 / asistematik olarak tekrarlandığını biliyoruz. Bu, yerine göre, hem bir anımsatma işlevi görmekte hem de sözün etkisini güçlü kılmaktadır.

ben gözlerimle yağmur yağıyorum

Lâle Müldür şiirlerinde sık sık tekrarlanan izleklerden biri de "yağmur"dur. Yer yer "uzak fırtına"larla yer yer de "kar"la birleşen, çoğunlukla da yalnız başına kullanılan "yağmur" izleği özellikle *Uzak Fırtına*'da, *Kuzey Defterleri*'nde ve *Buhurumeryem*'de karşımıza çıkmaktadır. Bu izleğin şiire 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 yansıtan en güzel dizeler *Uzak Fırtına* ile *Kuzey Defterleri*'nde yer alıyor kanımca. *"sonra bir kadın / yağmurlara sarınmış bir kadın"* (*Uzak Fırtına*, s. 70); *"boynumda yağmurdan bir kolye"* (*Uzak Fırtına*, s. 98) dizelerini ve *"başka bir gün... başka bir yağmur... pencerelerde yağmur eğriciklerinin oluştuğunu görünce hemen yerimi alıyorum. Yerim gene aynı... kedilerin*

de yağmuru izlediği doğru mu? çiçekler en çok bu eğik yağmurun önünde 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 şimdi”* (*Buhurumeryem*, s. 115) dizelerinde olduğu gibi “yağmur” izleği kimi zaman da doğa olayı dışında farklı çağrışımlara yol açacak şekilde kullanılıyor.

yıldız yorumcuları biliyordu...

“Yıldız” izleği de Lâle Müldür'ün şiirlerinde sıklıkla yer aldığını 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 Beytlehem kasabasında doğduktan sonra bazı yıldızbilimciler doğudan Kudüs'e gelip şöyle dediler: Yahudilerin kralı olarak doğan çocuk nerede? Doğuda O'nun yıldızını gördük ve O'na tapınmaya 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” izleğinin tamamen kutsal metinlerle ilişkili olduğunu söylemek yanlış olur. Onun dizelerindeki “yıldız” izleğinin kutsal metinlerle birlikte veya onlardan ayrı olarak, kendi içinde bir organik bütünleştirmeye yönelik olduğunu düşünüyorum.

yeryüzünde kaçak ve serseri olacaksın

İlk kitaptan son kitaba kadar, şiirlerde sık sık “yalnızlık, uzaklık / uzaklaşma, yabancılık / yabancılaşma” ve bunlara bağlı olarak “intihar” izleklerinin de tekrarlandığını görüyoruz. “Seyahat” ve “kaçış” izlekleri de bu toplam içinde düşü-

nülmelidir. Yerleşik geleneklerden, insanların sığlığından, iletişimsizlikten ve giderek de anlaşılmamaktan doğan "köşeye 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 eklemleniyor. Bu bağlamda *Voyıcır 2* (voyager: seyyah, gezgin) kitabının bütün dokusunu ve "The Pure Traveler" (*Seriler Kitabı*, s. 107) şiirini unutmamak gerekir. *"marko polo, sevgilim"* (*Voyıcır 2*, s. 21), *"Işık kararır / akıl yaralanır / seyahat eden hep yabancıdır"* (*Voyıcır 2*, s. 33) dizeleri de kapıları yabancılaşmaya açılan seyahat duygusunu yansıtmaktadır. Gezgin, kendini belli bir mekânla özdeşleştiremeyen, belli 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, yabancılaşma, 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 ıssız yapayalnız"* (*Voyıcır 2*, s. 31); *"uyu benim yalnızlığım hiç örtme kapıları."* (*Kuzey Defterleri*, s. 122) gibi dizeler dizilecektir yaşamla ölüm arasındaki o ipince ipekten ipe.

Kaçış ve uzaklaşma; şairin aynı zamanda, duyuş tarzı bağlamında şiirsel 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 aydınlık 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'li Yıllar ve Şiiri Üstüne", *Gösteri*, sayı 115, Haziran 1990 (Söyleşiyi yapan: Cezmi Ersöz)

tekdüzelik içinde parça parça oluyorum. (...) Oysa bin kez çekip gitmek isterdim. Başında şapkan, sırtında kaputun, ellerin cepte, ver elini sokaklar"[8] diyen; o değil miydi Harrar'da iken İslam metinlerine eğilen[9]; o değil miydi esrik bir gemi gibi başka ufuklara doğru uzaklaşıp gitmek isteyen? Lâle Müldür'e göre Rimbaud, korku otobüsünün ne olduğunu bilmektedir. *"Rimbaud sesli harflerin birer rengi olduğunu söylüyor / peki Rimbaud'nun bu renkleri gerçekten gördüğünü kim biliyor"* (*Seriler Kitabı*, s. 41) diyerek bizi onun "Sesliler"[10] şiirine gönderen şair *"bütün altın uçlu kalemle / 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 anımsamayı birkaç sayfa sonra yineleyecektir. *Kuzey Defterleri*'nde *"Rimbaud'nun sistematik anlam çarpıştırmaları dediği bir algılama biçimi"*nden (s. 76) söz eder, *"ağzında evirip çevirdiği gerçek tütün tadıyla Rimbaud'ya rastlamak"* (s. 79) ister. Bütün bu Rimbaud'yu anışlar elbette sebepsiz değildir; bir buluşma söz konusudur kanımca. İki şairin kaçış ufkunda, başka iklimlerde, yürek sızılarının dizelere gizliden 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 anımsatan *"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 Saraç)

9 Ayrıntı için bkz.: Alkan, Erdoğan, *Ateş Hırsızı Arthur Rimbaud: Yaşamı, Sanatı ve Şiirleri*, Broy Yay., İstanbul 1993, s. 100

10 Arthur Rimbaud, "Sesliler" (şiir), *Seçme Şiirler*, De Yay., İstanbul 1962, s. 61 ve "Söz Simyası" (düz-şiir), 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 gözükmediği gibi / kimse elini oraya daldıramıyor. / Korkudan! Güzellikten! / Kimse bizden rahat rahat bahsedip / üzerimizden rahat zaferler kazanamayacak."* (*Buhurumeryem*, s. 99)

Bu yazı, şiirini kendi içinde gezinerek ve bu gezintide yanından ayırmadığı kutsal sayfalara bakarak oluşturan bir şairin imge dünyasına küçük bir yolculuktur sadece.

Lâle Müldür'ün yazıda sözü edilen kitapları:
1) Uzak Fırtına, 1988 (2. bs., 1995)
2) *Voyıcır 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 karşımıza çıktı: *Buhurumeryem**.

Şairin, 1991'de ve 1993'te yazmış / tamamlamış olduğu şiirleri 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 kısmı da kendi içinde iki bölüme ayırabiliriz) Pol ile Virgine arasındaki kurmaca mektuplardan / mektuplaşmalardan oluşan kesit, bana bütün özellikleriyle, çağrışımlarıyla, zengin imge yağmuruyla bir masal âlemi gibi geldi. Bunu söylerken şu yanılgıya 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 mühürleri gibi
ah evet şimdi o çocukluğun ay-ışıklı gecelerinde
olduğu gibi dantel yapraklı selvi ağaçlarının
serin nefti yapraklarına gözümüz takıldığında
zeytin ağaçlarının sesini duyar gibi olduğumuzda.. (s. 11)

"Yıldız Madalyalı Masallar"da geçen, okuyanı zengin çağrışımlarla 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 şiirlere. Bunların yanı sıra kitaba yayılmış olarak gördüğümüz Napoli, Sicilya, Mısır, Paris, Amerika, Peru, Londra gibi yer adları da kanımca 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 anılara, *"ormandan, nehirden, tarçın kokulu kıyılardan olan biz"*e...) bağlanmaktadır.

ah evet, uzak okuyucu
günahların hatırlanmadığı bir yer olmalıydı
bizim için... (s. 13)

dizeleri yine gerçek zaman ve mekândan kaçarak adeta "mistik-garaib-dinsel" bir âleme sığınışı gösteriyor. Zaten, kitabın "Buhurumeryem" başlıklı ikinci bölümünde bir mistik-dinsel duyuş daha bir açımlanıyor. Kutsal kitaplar örgüsünde Meryem, İsa, Muhammed, kilise, melek, şeytan, Tanrı, Cebrail, Cennet gibi kelimeler bize bu duyuşu açıkça hissettiriyor.

Yalnız şu var; söz konusu Lâle Müldür şiiriyse, 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 anahtardır. Bu anahtarlar, aynı kapıyı değişik şekillerde ve ancak bir parça açmamıza yarar. Ne ki açılan kapının (daha doğrusu biraz aralanabilen kapının) ardında yine belirsizliklerle, kendini ele vermezliklerle, zengin fiestalara çağıran kıvılcımlarla dolu bir dünya görülecektir. Bunu söylerken, okurun Lâle Müldür şiiri karşısındaki aczini vurgulamak amacında değilim. Çünkü Lâle Müldür şiirinin okuyucuları, o şiiri bir parça da olsa okuyabilenler yine şairlerdir. Çoğu zaman da aynı duyarlığı paylaşan şairler!

Ne olursa olsun, asıl gerçek şudur: Lâle Müldür şiiri üzerine söz söylemek çok zordur.

Bizim şiirimizin kupasınınsa
dibi gözükmediği 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 eleştiriciler 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 öznelliği, çok boyutlu bir metafizik eğilim ve paylaşılması çok zor bir uzaklık / zamansızlık / mekânsızlık duygusu vardır. Belki bu sonuncusu, değişik yerlere hayli seyahat etmiş, böylece zaman ve mekân boyutunu eylemle de sorgulamış olmasından kaynaklanıyor. *Kuzey Defterleri*'nde de iyice derinleştirmiş olduğu bu duyguyu *Buhurumeryem*'de yeniden gün yüzüne çıkartıyor Lâle Müldür. Bütün bunları ne kadar hissedip paylaşsak da sonuçta tanımlayabileceğimiz bir "şey"e ulaşamıyoruz. *"kesin olarak tanımlanabilen her şey çekiciliğini / yitirdiği gibi her şeyin muallakta kalması da bir süre sonra çok yıpratıcı ve yorucu olabilir..."* (s. 20)

Buhurumeryem, bu ikisinin arasında

Serada eğik camların üstünde kayıp giden
yağmur damlacıkları gibi bir duygu (s. 46)

ve

Tıpkı bir yeni kızlığa eren
Euridike gibi dokunulmazdır (s. 119)

Gösteri, sayı 165, Ağustos 1994